

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı**

**SOYUT RESMİN GÜNÜMÜZ RESİM SANATI PRATİĞİNDE SÜREÇ SANATINA
DÖNÜŞÜMÜ**

Mehmet Aydın AVCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2012

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı

SOYUT RESMİN GÜNÜMÜZ RESİM SANATI PRATİĞİNDE SÜREÇ SANATINA
DÖNÜŞÜMÜ

Mehmet Aydın AVCI

Danışman
Yrd. Doç. Veli MERT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2012

Mersin Üniversitesi , Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Mehmet Aydın AVCI tarafından hazırlanan “Soyut Resmin Günümüz Resim Sanatı Pratiğinde Süreç Sanatına Dönüşümü” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız

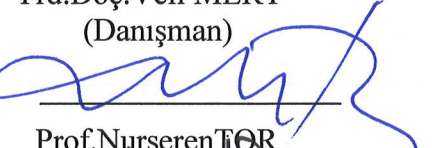


Üye



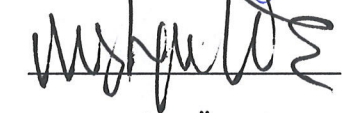
Yrd.Doç.Veli MERT
(Danışman)

Üye



Prof.Nurseren TOR

Üye



Doç.Mustafa YÜKSEL

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

..../..../.....



Prof. E. Berika İPEKBAĞRAK
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu tezin konusu olan soyut sanattaki süreçsellik; 2005 ‘Aşkoluşum’ adlı ilk resim sergimden sonra yoğunlaşmış olan resimde süreç içerikli araştırmalarımın vardığı noktadaki 2011 ‘Aşkoluşum-Süreç’ adlı sergimde sürece eğilen resim pratiği üzerinden tanımını buldu. Bu anlamda sanat-süreç ilişkisi bu tez çalışmasında soyut sanat dili içerisinde ele alındı.

Bu tez çalışmasında emeği geçenlerden ilk olarak, tezin oluşum sürecinde, kent ve üniversite olanağında, araştırmalarımın ivme katan, yakın takibi ve eleştirileriyle çalışmalarımındaki kişisel sürece destek olan danışmanım sayın Yrd. Doç. Veli MERT'e ve özverili rehberliğini esirgemeyen sayın Yrd. Doç. Orçun Çadircı'ya şükranlarımı sunuyorum. Tüm bu eğitim ortamını gönülden destekleyen ve sanat pratiği alanında canlı bir örnek teşkil eden sanatçı Ahmet Yeşil'e ayrıca teşekkür ediyorum. Tezin ortaya çıkma süresince katkıda bulunan, paylaşımlarını esirgememiş öğretim elemanı ve sanatçı arkadaşlarıma ve aileme, özellikle de tezin pratik çözümlerini paylaşabildiğim sanatçı arkadaşım Kadir Akyol ve eşim Sibel Avcı'ya teşekkürü ‘sürecimin bütünlüğü’ adına borç bilirim.

ÖZET

Soyut Resmin Günümüz Resim Sanatı Pratiğinde Süreç Sanatına Dönüşümü

Bu tez çalışmasının ilk bölümünde incelenmiş olan sanattaki soyut algı mantığı ve resim olgusundaki soyutluk bağlamı; önemi ve farklı yaklaşım örnekleri üzerinden öncü sanatçıları ve konuyla ilgili felsefi yorumlar ışığında açıklanmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde ise sanatta süreç bağlamı, sanatın sürecinden, süreç sanatı uygulamalarına dek genişleyen bir bakış açısında ele alınmıştır. Bu bölümde, süreçsel yaklaşımlarda sanatın farklı açılardan kuşattığı hayatın algı sınırındaki çözümler ve bu yöndeki yeni sanatsal tavırlar, örnek sanatçıların üretimleri üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır. ‘Süreçsel yaklaşım’; modernizmde ve sonrasındaki postmodern tartışma ortamlarında gittikçe artan yeriyle bu araştırmada, güncel gerçekliğin sanatla katedilmesi adına dikkat çeker.

Son bölüm, önceki iki bölümde incelenmiş, soyutluk ve süreçsellik bağamları ışığında, anlamı sonuç eserden çok üretim sürecinin paylaşılmasında arayan bir yaklaşımı irdeleyen ve deneyimleyen “Aşkoluşum-Süreç” resimlerinin çözümlenmesine ayrılmıştır.

Anahtar Kelimeler: sinema, fotoğraf, tümdengelim, tümevarım, rastlantı, Action Painting, Clement Greenberg, Wasily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Jackson Pollock, Emil Schumacher, Francis Bacon, Sistine Şapeli, Rothko Şapeli, Andy Warhol, On Kawara, Gabriel Orozco, Sol leWitt, Joseph Beuys

ABSTRACT

The Transition Of Abstract Painting Into Process Art In The Practice Of Contemporary Painting Art

In the first part of this thesis it's tried to be explained the logic of the abstract perception in art and the abstraction context in the fact of painting, in light of its importance, at different approaches of the pioneer artists and philosophical comments about the subject.

In the second part, the context of art is discussed in a point of view widening from the process of art to process art. In this part it's tried to be identified the disassociations in the border of perception of life which the art compasses in different respects in process approaches. And it's also tried to be explained the new artistic approaches in this manner by the creations of sample artists. 'Process Based Approach' comes out in this research with its exponential place in the discussion backgrounds of modernism and postmodernism in the name of covering of contemporary reality by art.

The last part is for the analyze of "Aşkoluşum-Süreç (Process)" paintings examining and experiencing an approach which is searching for the meaning in the sharing of creation process rather than in the final work, in light of the contexts of abstraction and process approach which were taken in hand in the first two parts.

Keywords: film, photography, deduction, induction, coincidence, Action Painting, Clement Greenberg, Wasilly Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Jackson Pollock, Emil Schumacher, Francis Bacon, Sistine Chapel, the Rothko Chapel, Andy Warhol, On Kawara, Gabriel Orozco, Sol LeWitt, Joseph Beuys

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİMLER DİZİNİ	vi
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	
KAVRAM OLARAK SOYUT RESİM	4
I.1. Paul Klee'den Kandinsky'ye Soyutlanan Düşünce ya da Biçime İndirgenen İmgelem	13
I.2. Mondrian'dan Maleviç'e Minimal Bir Dil Olarak Geometrik Soyut	22
I.3. Saf Sanattan 'Action Painting'e Modernist Resim	29
I.3.1. 1960 Sonrası Sanat ya da Formalist Sanat Anlayışına Tepki	37
II. BÖLÜM	
GÜNÜMÜZ RESİM SANATININ SÜREÇSELLEŞTİRİLMESİ	
II.1. Süreç Sanatı Nedir?	40
II.2. Ressamın Üretim Aşamasının Süreç Olarak Ele Alınması	43
II.2.1. Ressamın Üretim Aşamasının Sürecinin Tümevarımsal Olarak Ele Alınması	48
II.2.2. Ressamın Üretim Aşamasının Sürecinin Tümdengelimsel Olarak Ele Alınması	54
II.3. Resmin Tekrarı Açısından Diptik ve Triptik Olarak Geleneksel Kompozisyonlardaki Süreçsellik	83
II.4. Kadraj ve Sekans Kavramlarının Resim Sanatını Sürece Uğratmaları	102
II.5. Mekan ve Zamanın Süreç Olarak Ele Alınması	114
II.6. Sanatçı Üretiminin Süreçselleşmesi	131
III. BÖLÜM	
UYGULAMALAR VE AÇIKLAMALAR	146

SONUÇ.....	153
KAYNAKÇA	154

RESİM LİSTESİ

Resim 1: C. Monet, “ <i>Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim</i> ” 1874.....	6
Resim 2: P. Klee, “ <i>Rüya</i> ” Kağıt Üzerine Guaj. 1929.	18
Resim 3: W. Kandinsky, “ <i>Sarı- Kırmızı-Mavi</i> ”, Tuval Üzerine Karışık Teknik. 1925.....	20
Resim 4: W. Kandinsky, “ <i>Sulu boya Numara 13</i> ” Kâğıt Üzerine Sulu Boya. 32.1x40 cm. 1913.	21
Resim: 5 Piet Mondrian. “ <i>Kompozisyon No. 3</i> ”, 1917.	24
Resim 6: P. Mondrian, “ <i>Broadway Boogie Woogie</i> ” TÜYB 127x127cm. 1943.....	26
Resim 7: K. Maleviç, “ <i>Siyah Kare</i> ”, TÜYB. 1915.....	29
Resim 8: J. Pollock Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 221x300 cm. 1950	30
Resim 9: W. Kooning, Tuval Üzerine Yağlıboya, 179.4 x 205,4 cm. 1956.....	32
Resim 10: M. Rothko, “ <i>Kırmızı Üzerine Beyaz</i> ”, 367x400cm. 1957.....	36
Resim 11: B. Cohen, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 183x183.4cm. 1964.....	39
Resim 12: S. LeWitt, Duvar Resmi No. 681 C, 1993, 597×342cm.	51
Resim 13: S. LeWitt, “ <i>Spotch, 15</i> ” fiberglas üzeri akrilik, 2005, 12x8.4x6.8 LeWitt koleksiyonu Chester CT Photo: Jason Wyche	52
Resim 14: D. Velazquez, “ <i>Nedimeler</i> ”, tuval üzerine yağlıboya, 318x276 cm. 1956.....	59
Resim 15: E. Schumacher, “ <i>TerranoXII</i> ”, Kağıt Üzeri Guaj, 1990.....	74
Resim 16: G. Richter, “ <i>Soyut</i> ”	75
Resim 17: G. Richter, “ <i>Red-Blue-Yellow</i> ”	75
Resim18: P. Gilardi, “ <i>Tappeto Natura</i> ”, 1966.....	78
Resim 19: P. Paolo Calzolari, 1943, 75x109 cm.....	78
Resim 20: K. Naganobu, “ <i>Momoyama Dönemi</i> , poliptik pano	85
Resim 21: Michelangelo, “ <i>Son Yargı Günü</i> ”, 1534-41, fresk, 17x13,3 cm. Sistine Şapeli, Vatikan, Roma.....	91

Resim 22: Andy Warhol, " <i>Marilyn Monroe</i> " 1967, Serigrafi.....	93
Resim 23: Hôtel-Dieu 1448-1451 215x560 cm	94
Resim 24: Ahşap Levha Üzerine Yağlıboya, 155 x 126 cm (merkez), 151 x 61 cm (her bir kanat) Alte Pinakothek, Münih c. 1503.....	95
Resim 25: Rothko Şapel	96
Resim 26: Rothko Şapel'deki Merkez Triptik, 1966, Houston.....	97
Resim 27: J. Pollock " <i>Gümüş ve Siyah</i> " 1950.....	98
Resim 28: J. Pollock " <i>Sonbahar Ritmi</i> "	99
Resim 29: S. Eisenstein " <i>Potemkin Zirhlisi</i> " 1925	105
Resim 30: P. Picasso, " <i>Tabureli Natürmort</i> ", [May] 1912 İp, Yağlıboya ve Tuval Bezi 27x 35 cm, Musee Picasso, Paris.....	106
Resim 31: C. Sherman, " <i>Untitled Film Still 43</i> ", Collection The Museum of Modern Art, New York. 1979.....	110
Resim 32: Ş. Kaygun, Karışık Malzeme	112
Resim 33: Michelangelo- " <i>Sistine Şapeli</i> "	118
Resim 34: Michelangelo- Sistine Şapeli tavan	119
Resim 35: W.Maria, " <i>Işık Alanı</i> " serisinden, 1975.....	123
Resim 36: W. Maria, " <i>Işık Alanı</i> " serisinden, 1975.....	123
Resim 37: E. Lissitzky, " <i>Nesne Odası</i> ", 1923	124
Resim 38: M. Duchamp ' <i>Merdivenden İnen Çıplak</i> ', (1912) Philadelphia Milli Müzesi, A.B.D.	128
Resim 39: J. Beuys " <i>Yağ Sandalyesi</i> ", Hesse de Darmstadt'ın Land Müzesi.....	133
Resim 40: O. Kawara, " <i>Tarih Resimleri, Bugün Serisi</i> "	138
Resim 41: O. Kawara " <i>Hala Yaşıyorum</i> "	139
Resim 42: G. Orozco, " <i>Üretken Taş</i> ", 1992.....	142
Resim 43: G. Orozco, " <i>Ada İçinde Ada</i> ", 1993	142

Resim 44: G. Orozco " <i>Çalışma Masaları</i> "	144
Resim 45: A. Avcı, " <i>Aşkoluşum İz-1</i> " Tuval Üzerine Karışık Teknik. 90x90 cm. 2008.....	145
Resim 46: A. Avcı, " <i>Aşkoluşum İz-2</i> " Tuval Üzerine Karışık Teknik. 120x100 cm. 2009.....	145
Resim 47: A. Avcı, " <i>Aşkoluşum Süreç-1</i> " Tuval Üzerine Karışık Teknik. 90x120 cm. 2011....	147
Resim 48: A. Avcı, " <i>Aşkoluşum Süreç-2</i> " 7 adet Asetat Üzerine Dijital Baskı. Her biri 12,5x17,5 cm. 2011.	148
Resim 49: A. Avcı, " <i>Aşkoluşum İz-3</i> " Tuval Üzerine Karışık Teknik. 30x30 cm. 2011	149
Resim 50: A.Avcı, " <i>Aşkoluşum Süreç-3</i> ", Tuval Üzerine Karışık Teknik. 120x140 cm. 2012..	150
Resim 51: A. Avcı, " <i>Aşkoluşum Serisi Süreç-4</i> ", Tuval Üzerine Karışık Teknik. 150x100 cm. 2010.....	150

GİRİŞ

Soyut resim dilini süreçsel açılımlar bağlamında ele alan, soyut resmin günümüz resim sanatı pratiğinde süreç sanatıyla ilişkilendirildiği bu tez çalışmasının ilk bölümünde soyut sanat, tarihsel açılımları ile öncü sanatçıları üzerinden ele alınmıştır. Soyut resim sanatı Kandinsky ile başlar ve Amerikan soyut resmi ile bu dönem son bulur. Bu bölümde soyut dilin felsefi ilişkileri içerisinden her sanatçıda sürekli genişletilen tanımında; doğayı dışarıdan değil içeriden izleyen Kandinsky'le, resimsel ifadesinde duygudan arınmış bir gerçekliği arayan Mondrian'la, resmi sıfır (hiç) noktasına dek saflaştıran Malewich'le ve Greenberg'in izleğinde modern sanatın id'i tüm doğallığıyla ele geçirmesini görselleştiren Pollock'un ardından resmin mekanına dair başka bir noktadaki arayışında düz alanları boyayan Rothko'yla, çağdaşları ve fikir arkadaşları olan birçok sanatçının eşliğinde incelenmiştir.

İkinci bölüm ise, süreç sanatıyla ilgili gerekli tanımlamalar yapıldıktan sonra sanatçının üretim süreci ele alınarak, sanatçı pratiğinin süreç olarak ele alınması ile devam eder. Bu üretim aşaması bilgi formu açısından tümevarımsal ve tümünden gelimsel olarak değerlendirilmiştir. Sanatın yaşamla ilişkisinin sürekliliğinde, sanatçının deneyimleri üzerinden gerçekleştirdiği sanatsal araştırmalar, soyut bağlamda daha kapsayıcı bir yönde açılıp ele alınmıştır. Bu açılımların akla uğratıldığı ve dile dönüştüğü modern sanat ve sonrasındaki düşünsel yapıların içerisinde yer alan süreçsellik, Aşkoluşum resimlerinin de (tezin içeriğinin üzerine kurulduğu kişisel çalışmalar) mecrası olarak ele alınmıştır. Tüm dengelimsel ve tümevarımsal izleklerde geleneksel üretim mecrası olan resim sanatı bağlamında var olan diptik-triptik ve poliptik gibi çoklu kompozisyonlar, tez başlığı açısından nasıl bir süreçsellik yarattıklarına dair günümüz paradigmaları açısından ele alınmıştır. Bu geleneksel yaklaşımların modern dönemde resim sanatının dilinin diğer

disiplinler ile kurduğu melez yapılar olanağında, hareket ve zaman gibi birçok kavramların gerek teknik gerekse felsefi zorunluluğuyla çok katmanlı açılımlarda üretime katılması söz konusudur. Bu üretimlerin mekan zaman sorunsalları etkileşiminde devamlılığı, dönüşümlülüğü, tekrarlılığı paranteze alınarak kadraj ve sekans gibi kavramlar bağlamında soyut resim dilindeki süreçsel yaklaşımın bütünselliği irdelenmiştir. Zira Süreç Sanatı içinde sergilendiğı zamanı mekanlaştırır. Bu açılım elbette ki, aynı mecrayı paylaşan Soyut Sanatı, bitmiş yapıttaki son noktadan kurtaran bağlamında yenileyip genişletecektir. Tümevarımsal yaklaşımda ağırlıklı olarak Sol Lewitt'in çalışmaları üzerinden Wertheimer'in, Wittgenstein'in, Lakoff ve Johnson'ın, Alfret Ayer'in ve Arnheim'in sanatın tasarımsal yönüyle ilgili görüşlerine başvurulmuştur. Tümdengelimsel yaklaşıma örnek olarak ele alınan sanatçılardan ağırlıklı olarak; Emil Schumacher'in, Gerhard Richter'in ve Arte Povera sanatçılarının gerek yüzey üzerinde gerekse farklı malzemelerle tümdengelimsel bağlamda sezgi odaklı bir üretimde buldukları süreçte, çok sayıda çağdaş filozofun görüşleri eşliğinde bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Bu filozofların büyük çoğunluğu sezgisel bilgiyle sanatsal üretimin ilişkilendirilmesi üzerine düşünceler üretirken, her biri farklı bağlamlara işaret etmektedirler. Bu filozoflardan Umberto Eco'nun 'Açık Yapıt' önermesi de bu bölümde ele alınmış bütünsel bir yaklaşım olarak tezin amacına yönelik önemli açılımlar ortaya koymaktadır. Sanatın yaşamdan koparılmadığı doğal bir bütünlüğe dair öngörüler; süreç bilincinin dahil olduğu noktalar olarak öne çıkarılarak sanatsal üretimlerin ilişkisinde ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Aynı amaçla ressamın zaman ve mekanla ilişkisinde sürecin katkıları incelenmiştir ve aynı yönde bu sefer üretimin kadraj ve sekans tariflerine uğratıldığı incelemelerde, resmin bakışın balkonunda dış mekana taşarak enstalasyon konumuna giren durumları, poliptik yüzeylerden başlayarak Sistina ve Rothko Şapel'lerindeki özgün çözümlenişleriyle ele

alınmıştır. Günümüzde çok katmanlılaşan resim pratiği, yüzeyden mekana doğru genişlemiş bir anlamda görsel olmaktan öte bedenselleşen boyuta ulaşmıştır. Bu sorunsal bağlamında; Deridda, Eco, Deleuze, Bazin gibi güncel filozofların görüşlerine yer verilmiştir. Resimde mekana ve zamana dair yapılmış açılımların odağının gerçekte nesne değil, özne olması, bu anlamda sanat bağlamına alımlayıcının ve sanat üreticisinin de bu yeni bakış açılarıyla söz konusu süreçte doğrudan katılımının ele alınmasını gerektirir. Mekanın algıda kurulmasının ve yaşamın bu mekanla zaman üzerinden ilişkisinin çözümlenmesinin sonucunun, bu bağlamda fenomenolojik süreçlerin işe dahil olduğu noktada, tamamlandığı görülmüştür.

Son bölümde 'Aşkoluşum Süreç' resimleri adı altında üretilmiş seri çalışmalar; tezin soyutluk ve süreç bağlamlarının çıkış noktası olarak incelenmiş ve bu yönde yapılmış araştırmaların ışığında çözümlenmelere uğratılmışlardır.

I.BÖLÜM

KAVRAM OLARAK SOYUT RESİM

Bilindiği üzere ilk çağdan günümüze kadar sanat, iktidar ve ekonomik erki ellerinde tutan imparatorların, din adamlarının, zengin yöneticilerin himaye ve sipariş sistemiyle kontrolünde olmuştur. Kapitalist sistemin ortaya çıkması ve üretim ilişkileri üzerinden toplumsal yaşamı baştan ayağa yenilemesi, Avrupa sanatında, düşünsel ortamında da olduğu gibi köklü değişikliklere sebep olur. Endüstri devrimi ve sanayileşme sebebiyle maddi üretim koşullarında gözlenen bu büyük değişimler, insanın teknik ve mekanik üretimin egemenliği altında kendi toplumsal kontrolünü yitirmesine sebep olur. Endüstriyel üretim çağında kentlerin gelişmesi, büyümesi karmaşıklaşması, duygusallığından kopardığı bireyin kendisine yabancılaşmasına ve kişisel dünyasından ve özgünlüğünden uzaklaşmasına neden olmuştur. Kendi iç gerçekliğini koruma, var etme ve yaşatma isteği, kendi içine dönme arzusu, bireyde psikolojik bir birikim olarak bilinçaltında toplanmaya ve giderek onu rahatsız etmeye başlamıştır. Bu duygusuzlaşma ve psikolojik birikim, 20. yüzyıl sanatlarının oluşmasında önemli etki etmiştir. Sanatçı, endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu, kendi iç dünyasında aramıştır.

Yirminci Yüzyıl sanatçıları, önceki yüzyıldaki doğayı ve evreni subjektif algılayış biçimine karşı, objektif bir evren algılama biçimiyle karşı çıkarlar. Bu yeni doğa ve evren algılama tablosu içinde, sadece sanatçının bilme ve düşünme ilgileri değil, aynı zamanda duyarlıkları da yer alır. Sanatçıların evren kavrayışı, insanın yalnızca nesnelere olan ilişkileri ile sınırlı olmaktan çıkıp; bilme, düşünme ve duyarlılık boyutunda bir genişleme kazanır. Bu ilgiler bilim ve felsefe alanında kendisini göstererek somutlaşır.

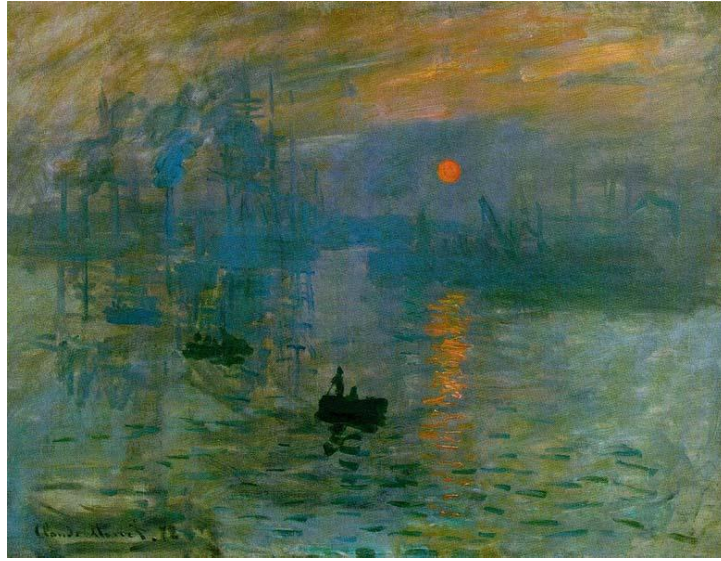
Bilim ve felsefe alanındaki gelişmeler, sanatçının varlığı bilme isteği ve onu düşünmesi sanatçıları soyut kavramına götürür.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren Batı sanatında görünmeye başlayan soyutlamacı tavrın, 20 Yüzyılın ilk yarısı boyunca gelişen soyut sanatın öncüsü olduğu bilinmektedir. Buna göre, soyutlamayla başlayan yeni sanatsal bir ifade olarak *Soyut Sanat* salt plastik dilden kavrama kadar değişen rollerle, plastik sanatlardan güncel sanata değin, sanatsal yelpazede direk ya da dolaylı olarak kendine yer bulmuş ya da diğer bir deyişle pek çok sanatçı tarafından tercih edilmiştir.

İlk kez 1910'lu yıllarda tarih sahnesine çıkan soyut sanat 20. Yüzyılın tek avangart hareketi değilse de sanatın karakteristiğini neredeyse kökten değiştiren önemli akımlarından biridir. Sanatsal mirasın reddinin sonucu olarak ortaya çıkan bu akımın, sanat tarihinin sınır taşlarından olduğu aşıkardır. Soyut sanatın yol açtığı bir devrim olan bu süreç, o döneme kadar nesnenin doğal görüntüsünün resimlenmesi pratiğinin terk edilip, renk, çizgi, leke gibi resmin temel elemanlarının kendi iç ilişkilerine dayalı şekilde kullanılması olarak saptanabilir. Sanatın teknik olanaklarından, salt boyama pratiğine ve hatta '*Sanatın saflaşması*' düşüncesine değin geniş bir uygulama alanı ve soyut teorinin sentezinden oluşan çok katmanlı bir yapı arz eder soyut sanat. Bir yanıyla geometriye bir yanıyla da soyutlamaya dokunan bu sanatsal biçimin Yirminci yüzyılın ilk yarısında dünyanın sanat algısını değiştirmiş olduğu bilinmektedir. Zira soyut sanatın tarih sahnesine çıkması, resmin gerek kendi içinde, gerekse deneysel uygulamalar olarak pek çok alanda sanatın yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Çalışmanın ilerleyen bölümleri işte bu hareketliliğin günümüz sanatına hangi evrelerden nasıl sentezlenerek geldiğine dair saptamalarla kurgulanmaya çalışılacaktır.

Soyut sanatın teknik açılımlar ve düşünce ile ilişkisine değinmeden önce soyutlamacı tekniğe giden yolun ve sanatla düşüncenin ilk buluşmasının işaretlerini veren ve Soyut Sanat'ı önceleyen bir akıma, İzlenimcilik'e değinmek yerinde olacaktır. Zira izlenimciliğin derinlik yanılması ve kütle duygusunu resim yüzeyinden çıkaran boyama anlayışı, soyutlamanın ilk ipuçları olarak görülebilir. İzlenimcilik Tunalı'nın aktardığı üzere:

1874 yılında Monet, Renoir, Pissaro ve Sisley Paris'te Nadar Galerisi'nde bir sergi açıyorlar. Monet'nin sergilediği eserlerden biri şu adı taşıyor: "Impression, soleil levant". Anlamı: Güneşin doğuşundan alınan izlenim. Bütün sanat kritikçileri bu tablonun adına takılıyor, çünkü bu, şimdiye kadar hiç duyulmamış bir tablo adı. Böylece bu impressionist [...] sergiyi açanların ortaya koyduğu yeni sanat görüşünü ifade eden bir genel kavram oluyor (Tunalı, 1992: 37).



Resim 1: Monet, "Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim" 1874

"Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim" adlı resimde de (Bkz. Resim 1) görüldüğü üzere İzlenimci tavırla artık doğa olduğu gibi resmedilmez, sanatçı baktığı doğa parçasını, o an içerisinde gördüğü, kavradığı ve yorumladığı gibi resmeder. Bunu yaparken ışığın ve rengin anlık değişimlerinden faydalanır. Işığın renk tayflarından faydalanan sanatçı doğayı titreşen bir ışık ve renk armonisi olarak algılamaya başladığı için artık

konturları görünmez, biçimler ışık içinde eriyip renklere bölünür ve klasik anlamda perspektif resim yüzeyinden kalkar. İzlenimcilikle beraber resim sanatı klasik bütün kurallarından sıyrılıyor, dolayısıyla üçüncü boyut, gerçeklik yanılsaması sorunsalı da önemsizleşir, yani İzlenimci anlayışla resim, iki boyutlu bir yüzey resmi haline geldiği söylenebilir. Monet'nin resminde de her yer düz bir yüzey olarak kavranır. Ne konturdan ne de espastan söz edilemeyen bu resimde bir tür doğa soyutlamasından bahsedilebilir. Denilebilir ki resmin geleneksel kavranışı böylelikle evrilmeye başlamış olur.

Öte yandan İzlenimcilik'le beraber resme düşüncenin eklenmiş olduğunu ifade eden ve "Felsefenin Işığında Modern Resim" adlı kitabın yazarı olan Sanat Tarihi İsmail Tunalı'ya göre, insanın nesnelere kavraması soyut bir kavrayış, varlığı bilmesi ve düşünmesi 'soyut' olduğu gibi, yarattığı sanat yapıtları da yine 'soyut'tur. Buna göre, soyutluk, insanın yalnız bilgi ve düşünce dünyasını değil, aynı zamanda insanın yaratı ve sanat dünyasını da belirler. Bunun için, söz gelişi, bilim ve felsefe evreni soyut bir varlık olarak temellendirdiği gibi, insan yaratıları da 'soyut' sanat biçimleri olarak objektifleşirler. Kısaca, insan soyut bir dünyada soyut değerler sistemi içinde yaşar (Tunalı, 1981: 131). Bu bağlamda düşünüldüğünde, gerçeklikten alınan referansların, bilginin kavranışından kaynaklı bir tür soyutlamaya uğradığı söylenebilir. Zira doğadan edinilen bilginin zihinle kavranması burada anılan soyutlamaya denk düşer. Benzer olarak, sanatçının soyutlamaya doğru bir eğilime girmesinde düşünsel bilginin etkisine vurgu yapan Mehmet Yılmaz'a göre bilgi, 'yaşamın akışı' içinde kendiliğinden edinilebilir, biriktirilebilir. Bilindiği üzere, insanın bir nesne hakkındaki bilgisini, o nesnenin türdeşlerine de yükleme, sonra bunları başka nesnelere edindikleriyle birleştirme, ötekilerle karşıtlıklar kurma, böylece bilgisini belli bir dizgeye oturtma gibi bir eğilimi, alışkanlığı vardır. Verilerin dizgeleştirilmesi ve buradan bir dünya tasarımına gidilmesi ise sözcüğün tam anlamıyla yaratıcı bir etkinliktir.

Einstein imgelem (hayal gücü) bilgiden daha önemlidir derken bu yaratıcı etkinliğin altında yatan şeye dikkat çekiyordu kuşkusuz. Gerçekten de imgelem, bir anlamda, içinde bulunulan konumdan başka bir konuma sıçrama, yeni bir şey yaratma gücü demektir. Buna, aynı zamanda soyutlama gücü de denebilir. Kısaca, bilgi bir soyutlamadır (Yılmaz, 2004: 56). Benzer olarak Orhan Hançerlioglu'nun tanımına göre soyutlama;

bir nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırarak tek başına ele alan ansal işlemdir. Soyutlama bir bilgi yöntemi olarak, insan zihninde yapılır. İdealist soyutlama, soyutlama sonucu olan kavram ve düşünceleri saltıklaştırır. Soyutlama, gerçekte yeniden somuta varmak ve somut bütünü parçalarında da birbirleriyle olan ilişkileri içinde, tümüyle kavramak için kullanılan bir yöntem, bir araçtır (Hançerlioglu,1982: 381).

Bu tanımda karşılaşılan zihinsellik ve saltıklaştırma eylemleri soyutlamanın soyuta indirgenmesi sürecinin ana unsurları olduğu söylenebilir. Öte yandan soyutlama belirli bir dünyayı değişime uğratmaksızın yok etmek ya da biçimini bozmak değildir; Beatrice Lenoir'e göre biçimini değiştirmek, bir şey anlatan biçimlerin yerine, bir şey söyleyen biçimleri koymaktır. "Günlük dünyanın önemli önemsiz her olayını anlatmayı seven böylesi biçimler arasında dünyanın ve bizim birlikte kendi derinliklerimize doğru yöneldiğimiz aşkın gerçekliği söyleyen biçimler yaratmaya yönelmek gerekir" (Lenoir, 2004: 195).

Böylelikle sürekli gelişen bilginin ışığında soyutlamadan soyuta evrilen yeni resim düşüncesi ve düşüncenin sanatla flörtü üzerine çeşitlenen sanat yapıtı algısının temeli daha önce de belirtildiği gibi İzlenimci ressamın deneysel tutumunda yatar. Zira o ışığın bilgisinin peşindeyken, görüntüleri soyutlamış, doğayı duyularıyla kavradığı gibi resmetmek istemiştir. Soyut sanata gelindiğinde ise böyle bir doğa kavrayışı bir yana itilmiş, ilgi nesnelerin kendisinden nesnelerin anlamına kaymıştır. Çünkü;

soyut sanatın aradığı obje, İzlenimcilerin düşündüğü gibi, görülebilir olan objeler değil, düşünsel olan objelerdir. Ancak, objelerin düşünsel olarak kavranabilmesi için, görülebilir olan objelerin ortadan kaldırılması gerekmiştir. Bu durumda resim sanatı aniden bir düşünme sanatı olmuştur. Doğayı görmeye dayalı olan mantık, yerini doğayı düşünme mantığına bırakmıştır. Bu durumda yeni bir biçim verme yöntemi oluşmuştur. Bu yeni biçim vermede resim, görünebilir olan ve doğal etkiye götüren maddesellik ile kendini dile getirmez. Tersine yüzey içinde biçim vererek kendini yüzeysel olarak ifade eder. Nesnel yüzey biçimi haline getirilmiş, nesnenin üç boyutluluğu reddedilmiştir (Tunalı, 1981: 45-47).

Anlaşılacağı üzere soyut resim içinde yaşadığımız dünyanın nesnel gerçekliğinden uzaktır ve doğa görüntülerinin, mekân içindeki sıralanmasına dayanan derinlik illüzyonuna gereksinim duymaz. Burada sanatçı yaşadığı dünyanın, yani ait olduğu dönemden coğrafyaya değin tabi olduğu gerçekliğe dair algısını kendi iç dünyasının verileriyle –kendini– ifade eder. Yani yapıt nesnel gerçeklikten referanslar içermese de sanatçı bu gerçeklikten beslenerek üretimde bulunur. Bülent Özer’in Michel Seuphor’dan aktardığına göre soyut sanat,

gerçeği hiçbir yönden hatırlatmayan, akla getirmeyen bir sanattır. O halde, bir resmin soyut olabilmesi için içinde yaşadığımız dünyanın nesnel gerçeklerinden hiçbir şey yansıtmaması gerekiyor. Başka bir söyleyişle, her türlü tanınabilen ve açıklanabilen gerçeğin yokluğu karşısında resmi yalnız resim olarak, tahayyül yoluyla edinilebilecek bütün ölçütlerin dışındaki ölçütlerle değerlendirmek zorunda kaldığımız andan itibaren o resme soyut resim diyebiliyoruz (Özer, 2000: 119).

Öte yandan fotoğraf makinesinin bulunması gibi bir teknolojik gelişme, fotoğrafın ressamın görevini elinden almaya başlamasıyla, sanat alanında nesne ve figür ile anlatımın büyük oranda önceliğini yitirmesine neden olmuştur. Bu yüzden fotoğrafın ifade açısından yapamadığı şeyleri araştıran sanatçılar, öne çıkmaya başlamıştır. “Objenin görüntüsüne dayanan biçimlendirme, birçok yönden terk edilme durumu ile karşı karşıya kalmıştı. Objeye, hem madde, hem görünüş ifadesi bakımından değerini yitirmiştir. Bu bir bakıma da maddenin sınırsız değerlerinin, bir görüntü biçimi ile gösterilemeyeceğinin bilinçli olarak anlaşılmasından doğuyordu” (Turani, 1995: 80).

Bu bağlamda düşünülduğünde soyut sanat mekan fikrini ve figürü reddeden resmin konusu ne olursa olsun, kendine yeten plastik olanaklarla kendi sanatçısını anlatmaya yeten bir anlayış olmuştur. Resimsel öğeler ve ilişkileri, resim düzeninin ilişkileri içinde oluşturulur. Figür ve mekanın olmadığı, nesne ve perspektifin ortadan kalktığı bir sonsuzluk oluşur. Soyut resmin diğer bir özelliği de açık kompozisyondan uzaklaşan, tamamen resimsel gereklerden oluşan bağlantılarla inşa edilen bir kompozisyon kurulumu olmasıdır.

Bütün bu gelişmelerin kendi iç dinamiklerini, “her sanat davranışının başlangıç noktasında bir soyutlama güdüsünün var olduğu, ve uygarlık bakımından yüksek basamakta bulunan birtakım uluslarda bu güdünün hâkim rol oynadığı” tezi ile savunan Worringer sanat eserinin tabiatla eşit haklara sahip olarak onu yanında yer aldığını, ve mahiyetinin en derin noktasında bile onunla hiçbir iç bağıntısı bulunamayacağını ileri sürüyordu (Özer, 2000: 124). Ancak, soyut resimdeki bu karşıtlığı yalnızca kendi içinde irdelemeyip, düşünce ve felsefe alanında Yüzyıl'ın başlangıç döneminde üretilmiş fevkalâde ilginç ve etkileyici tezleri de hesaba katmak gerekir. Nasıl ki Worringer'in doktora çalışmasında ileri sürmüş olduğu fikirler figüratif ile soyut arasındaki kesin farkı gündeme getirmişse, Fransa'dan iki ünlü bilim adamı da, soyutluğun iki ayrı yönde gelişebileceğine dair ilk teorik kanıtları üst düzeyden aydın çevrelere yaymışlardır. Bunlardan matematikçi-filozof Henri Poincaré "Bilimin Değeri" (La Valeur de la Science, 1906) başlıklı kitabında, duyguları bir tarafa itip, ancak bunların arasındaki matematiksel bağlantılara objektif olarak aktarılabilme imkânı tanıyacaktı. Yaşamsal atılımın (élan vital) savunucusu Henri Bergson ise, yaratmada sezgi ve içgüdüye öncelik tanımış, tercihini o yönde ortaya koymuş olmakla beraber, "Yaratıcı Evrim" (L'Evolution Créatrice, 1907) isimli eserinde her iki düzenin de varlığından söz eder. "Düzen"i, "özne ile nesne

arasında belirli bir anlaşma" diye tanımlayan büyük filozof, organize edilmiş ve edilmemiş (l'organisé et l'inorganisé) terimleriyle "geometrik" ve "vital" (yaşamsal, canlı) terimlerini bir bakıma özdeşleştirir. Düzensizlikten (désordre) söz eden kimsenin de, gerçekte diğer tarafa özgü düzenin yandaşı olduğunu vurgular. Böylece, Bergson her iki düzenin de meşruluğunu tanımış olur. Soyut sanata ait gelişmeler de bu hususu doğrulayacak, serbest soyutlama ile rasyonel disipline tâbi tutulmuş soyutlama günümüze kadar yan yana, hatta karşılıklı etkileşimlerle, birlikte yürüyebilmeyi başaracaklardır (Özer, 2000: 133).

Bir taraftan gelenekle, bir taraftan da bilimsel gelişmelerle hesaplaşan yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki sanatçılara göre, doğal nesnelere çağrıştıran kompozisyonlar eskiyi yani gelenekselliği, doğadan kopma gayreti içinde olanlar da yeniyi yani modern sanatı temsil etmekteydi. Yüzyılın başlarındaki sanat camiasındaki bu tartışmalar, sanatçıların yeni ürünleri eşliğinde sanat denen şeyin ne olduğu, ne olması gerektiği üzerine yürütülen zengin tartışmalara neden olmaya başlamış ve sonuçta 'modern sanat soyut sanattır' noktasına kadar götürülmüştür. Tüm bu gelişmelere dair düşünsel bir açılım üreten Worringer'e göre soyut sanatın başlangıcı ve neden soyut sanatın geleneksel perspektiften (..çizgisi, algısı, yöntemi..) uzaklaştığını Yılmaz şu şekilde aktarmaktadır: Geometrik soyutlama, insan için düşünülebilir ve erişilebilir olan biricik mutlak biçimdir. Worringer, tarihsel olarak, soyut sanatın doğalcı sanattan daha önce başladığı iddiasını işte buna dayandırır. Perspektif ise evren hakkında bilgi sahibi olundukça keşfedilmiş ve bu da doğalcılığa yol açmıştır. Doğalcılığı aşmak ve maddi dünyanın sınırlamalarından kurtulmak için uzaysal perspektiften tekrar vazgeçmek gerekiyordu. Worringer, 20. yüzyıldaki soyut sanatın Rönesans perspektifinden uzaklaşmasının nedenini büyük ölçüde buna bağlar (Worringer, 2004: 61).

Öte yandan Worringer, soyut sanatı, bir psikolojik etken, bir içtepi ile açıklar. Ne var ki, bu soyutlama içtepi ilkelerde bilinçsiz bir mekanizm ile soyut sanata götürdüğü halde, uygar insanda bu içtepi, bu kez bilinçli bir duyguya dönüşerek metafizik bir nitelik elde eder. Çünkü, kendiliğinden şeyi, değişmeyen, mutlak varlığı arayan uygar insan, buna soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ulaşır. Böyle bir geometrik yasal dünya, ana niteliği ile nesnelere dünyasında 'kendiliğinden şey'i bize gösteren ve daha Platon'dan, Aristoteles'ten beri felsefede, 'eidos, essentia' adı verilen metafizik şeydir. Buna göre, soyut sanat, özü gereği metafizik bir sanattır. Worringer, özdeşleyim içtepisinin karşıtı olarak soyutlama içtepisini göstermektedir: Soyutlama içtepi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle transcendental [aşkın] bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma, biz, büyük tinsel uzay korkusu diyoruz. İnsan bu uçsuz bucaksız evrende yapayalnız ve çaresizdir. Gerek ilkel budunlarda, gerekse modern toplumlarda, sanatçıların soyut sanata yönelmelerinin kökeninde bu korkuyu bertaraf etme içgüdüğü yatar ki bu da ancak zihinsel düzlemde doğadan uzaklaşmakla, onu yok saymakla imgeleminde başka bir dünya kurmakla olasıdır. Böyle bir doğa tasarımının sanattaki yansıması da, Worringer'e göre soyut bir biçim olacaktır (Yılmaz, 2004: 60-62).

Soyut sanat tarih sahnesine çıktığı iki Dünya Savaşı yıllarında da sonrasında da Avrupa'da ve Amerika'da neredeyse modern sanatın üslubu olmuştur. Soyut resim denince akla ilk gelen eserler Picasso, Kandinsky, Maleviç ve Mondrian'ın yapıtlarıdır. Kübizm soyut sanata geçişin ilk aşaması olarak görülebilir. Kübizm'de doğadaki nesnelere taklidi değil, nesnenin insan bilinci ve duyuvarı üzerindeki etkileri ön plandadır. Soyutlamacı resmin ilk ipuçlarını Paul Cézanne'nin çalışmalarında görebiliriz. Soyut sanatı bir modern sanat eğilimi olarak ele alanlara göre, soyut sanata ilk yolu açan sanatçı Paul Cezanne

olmuştur. Cezanne, Modern sanatla ilgilenenlerin gözünde, modern sanatın öncüsüdür. 19.yy da soyut sanata yönelişin ilk örnekleri arasında Fransız ressam Paul Cézanne'nin yanısıra, Claude Monet'in resimleri de dikkat çeker. Bu ressamlar görünen gerçeklikten tam anlamıyla ayrılmamış olmakla birlikte, biçimsel arayışların ve boyasal etkilerin ön planda olduğu resimler ortaya koymuşlardır. Soyut sanatın bir kuram temelinde ele alınması, Picasso ve Braque'tan bağımsız, Kandinsky, Maleviç ve Mondrian gibi sanatçıların kuramsal açıklamalarından önce, yukarıda detaylı biçimde bahsedilen Wilhelm Worringer, 1906 yılında "Soyutlama ve Özdeşleşim" adlı çalışmasında yayınlamıştır.

Yukarıdaki kavramları açıklığa kavuşturduktan sonra, tarihsel sürekliliğin zorunlu bir gerçeklik halinde karşımıza çıktığını, ancak bu sürekliliğin değişikliği de beraberinde getirdiğini görürüz. Diğer bir söyleyişle, tarihsel sürekliliği sağlamak, tarihsel sürece uyararak çağdaş cevaplar ve çözümler ortaya koyabilmeye bağlıdır. Aksi halde, tarihsel, hatta geleneksel olguları, biçimleri tekrarlamak ya da zorla sürdürmek, doğrudan doğruya tarihsel sürekliliği zedelemek, yozlaştırmak anlamına gelecektir. Zaten bu bilinç, sanatçının kendi dalında tarihsel ve geleneksel olguların, somut yapıtların hangi yönleriyle, ne oranda, nasıl bir diyalog kurabileceğini belirleyecektir. Benzer olarak Özer'in deyişle de, tarihsel sürekliliğin en iyi şekilde sağlanabilmesi amacıyla, o olgularla yapıtların özlerini oluşturan çeşitli öğelerin, etkenlerin bazılarını kesinlikle reddedecek, bazılarının çeşitli ölçülerde yararlanacak, ya da bunların tümünü bir kenara iterek yepyeni, hatta karşıt cevaplar verecektir. Nitekim, Mondrian tarihsel sürecin bilincine varmamış olsaydı, karşı savı da o niteliğe ulaşamazdı (Özer, 2000: 52).

Bu bağlamda soyutlamadan soyuta giden sürecin, geometrik olan ve olmayan sanatsal çözümlenmeler ve sanatçı örnekleriyle ele alınması, çalışmanın amaçladığı açılıma ulaşması bağlamında gerekli görünmektedir.

I.1.Paul Klee'den Kandinsky'ye Soyutlanan Düşünce ya da Biçime

İndirgenen İmgelem

I ve II. Dünya savaşları sonrası oluşan ruhsal sıkıntı ve gerilim atmosferi, soyutlama aracılığıyla ortaya serilen yoğun çalışmalarla saf resmin önceden kestirilemeyen bir canlanışına yol açtı. Daha sonra bu doğrultuda ileri adımlar atan ressamlardan birisi Paul Klee'dir. Klee'nin kompozisyonları sadece içgüdüyle yönlendirilen çizgiler ve lekelerden oluşuyordu. Klee, bilinçli ve formel bir estetiği reddederek sanatın temel yasalarını bulmayı umut ediyordu.

Soyut sanatla birlikte, resimde rastlantısal renk ve doku düzenlemelerinin belirmesi, duyularla kavranan objenin artık yok olması, düşünsel bir kavrayışı ortaya çıkarmıştır. Bunun sonucu olarak da sanatçının iç dünyasının giderek bir çıkış yolunu bulduğu ifade edilebilir.

Sanatta yenilik yaratma ihtiyacı öteden beri her sanatçının hissetmiş olduğu bir itki olarak dile getirilebilir. Klee'ye göre “eskiyi savunan kişilerin yaşadığı bir dönemde yaşamak zorunda kalma düşüncesi gerçekten tahammül edilemez bir şeydi. Bu zorunluluk, Kandinsky'de olduğu gibi maddiliğin olumsuzlanmasına varmaksızın, geleneksel göndergelere oranla resim imgesinin özerkliği arayışıyla kendini hissettirir. Klee, Weimar ve Dessau'nun Bauhaus'undaki ustalardan biri olmuştur. Klee'nin ifade biçemi aldığı formasyonun zenginliğini göstermekte idi: Bir müzisyen, şair, matematikçi ve aynı zamanda filozof olarak dünyayı ve yaşadığı dönemi düşünen Klee'nin mezar taşındaki yazı bizleri kendi problematiğiyle karşı karşıya getirir: “Burada ulaşılmaz biriyim”. Klee'nin eserinin aslında bir bütün olarak özü yakalamaya, kaynağa dönmeye, kendini bütünlü ölçmeye yönelik bir çaba olduğu söylenebilir. Klee, bu mücadeleyi sürdürebilmek için, bir

dili, kişisel bir morfolojiyi yeniden keşfetmiş ve bunları sürekli olarak yenilemeye çalışmıştır, zira bütün, sadece dönüşümü ve zamanı bilir, yani alımı ve kapmayı engelleyen ve çarpıtan değişimi bilir; köken kendini gizler; öz yakalanamaz. Klee sürekli görünmeze ulaşmaya ve bunu açıklamaya çalışmıştır. Zira

yaratım, görünür yüzeyin altında, eserin dış görünümü altında bir türeyiş olarak varolur. Bütün tinsel yapıların gördüğü budur(...) Nihayetinde her şey gelip geçicidir. Ve geçmişten kalan, yaşamdan geriye kalan, tindir. Sanattaki Tinsellik: Sanatta sanatsal olan budur. Mutlaklık ihtiyacı, yapmaya çalıştığımız her şeyde aynıdır” (Klee, 2002: 62-168)

Bu bağlamda düşünüldüğünde Klee'nin eserinde hiçbir şeyin rastlantısal olmadığı öne sürülebilir; her şeyin bir kökeni ve gerçekliğin özüyle bir bağı vardır. Görülür ile görünmez, statik ile dinamik, aktif ile pasif ve bilinçli olan ile bilinç dışı arasında sürekli bir diyalektik vardır. Fakat Klee'ye göre vurgu her zaman oluşum üzerindedir; buna ulaşmayı zorlaştıran yaratıcı bir öge üzerindedir. Yaratılan eser yasa değil, yasanın ötesinde bir şeydir; ilk nedenden doğan bir yansıtma olan sanat, yaratımın, önsezinin ve gizemin sembolüdür. Yaratıcılığına ve zenginliğine inanmalıdır. İster bedene, ister ruha bağlı olsun, yaratıcılık tektir. Zira aynı kaynağa göre ruhun eseri bedeninin eserinden doğar ve onunla aynı doğaya sahiptir ve deyim yerindeyse, tinsel eser, tensel eserin daha gizemli ve daha "ebedi" bir yeniden-üretiminden başka bir şey değildir (Özer, 2000, 167 – 168).

Boyamak ya da çizmek, var olanın zaman ve mekân özelliğinden hareketle çalışmak demektir. Sanatın doğayı yeniden ürettiği iddia edilir. Bununla birlikte, sanat çoğunlukla doğadan ayrılır ve bunu yapmakta da haklıdır; zira sanatın doğadan ‘seçilmiş gerçeklik’ olduğu söylenebilir. Klee'ye göre resim, salt soyutlama biçiminde değil, –zira Klee, soyutun tinsel değil de çok somut olabileceğini düşünüyor– yeni yaratılan formların sembolleştirilmesi biçiminde (şeyleri) görünür kılmalıdır. Eserlerinin çoğunda, dünyayla olan ilişkiler semboller biçiminde kendini gösterir. Grohmann, Klee için şöyle der: “Hiç kuşkusuz Klee, doğayı ve insan doğasını, tını ve ruhsal yaşamdaki uçurumları en iyi bilen

ressamdı”. Klee mutlak'ı Hegel gibi tanımlamaktadır: “Kendinde ve kendisi için” bir şey; kuramsal değil, psişik bir öge. Klee'nin birçok tablosu (1923'ten, ölüm yılı olan 1940'a kadar), mutlak'ı çağrıştırmakta, ‘Ben’ ile dünya arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır ve bunların çizimi (bir bağ ve bir zincir gibi birbiriyle kesişen dikey ve yatay renkli şeritler) taşıdıkları derin anlamı bir örtü gibi gizlemektedir (aktaran, Farago, 2011: 169). Klee'de gerçek bir yaratılış metafiziğinin söz konusu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü “doğanın incelenmesinde izlenen çeşitli yollar” başlıklı bir makalesinde (*Modern Sanat Kuramı*, s. 43) Klee, “doğayla olan diyalogun sanatçı için *sine qua non*, olmazsa olmaz bir koşul olarak kaldığını” hatırlatır. “Sanatçı bir insandır; kendisi de bir doğadır, doğa alanında doğanın bir parçasıdır”. Fakat resim, sanatçıda, görülürü yeniden oluşturmanın reddinden, yavaş yavaş görülürün arkeolojisiyle ilgili bir araştırmaya doğru kayar: Resim, görülürün tarih-öncesini oluşturacaktır. “Sanat görülür olanı yeniden üretmez; görülür kılar. [...] Sanat, yaratılış imgesine denk düşer. Tıpkı dünyanın evrenin bir sembolü olması gibi, sanat da bir semboldür”. Klee, *Günlük'ünde* şöyle yazar: “Reel gerçeklik, her şeyin temelidir (başlangıçta görünmez bir temel)”. “Modern Sanat Üzerine” adlı makalesinde (s. 28) Klee, yaratım felsefesinin özünü ortaya koyar. Görünümlerin yeniden oluşturulmasına ne kadar az önem verdiğini gösterir. Klee'nin istediği, aynanın ters yüzünü, görülürün tezahüründe rol oynayan gücü göstermektir.

Klee'nin görünmeyen görünür kılınmasına ilişkin savıyla sanat yapıtına entegre hale gelen ‘düşünce’ Farago’ya göre Platon'da olduğu gibi idenin statik ve ebedi özünü değil, filizlenme olarak, sürekli oluşum olarak tasavvur edilen varlığın genetik itkisini göstermek ister. Nesnenin, sabit ve donuk formunun terk edilmesi gerektiğinin altını çizen Klee, şöyle der:

Sanat şeyleri aşar; imgeselin olduğu gibi gerçeğin de ötesine geçer. Sanat, farkında olmadan en son gerçekliklerle oynar ve bununla birlikte efektif olarak bu gerçekliklere ulaşır. Nasıl ki bir

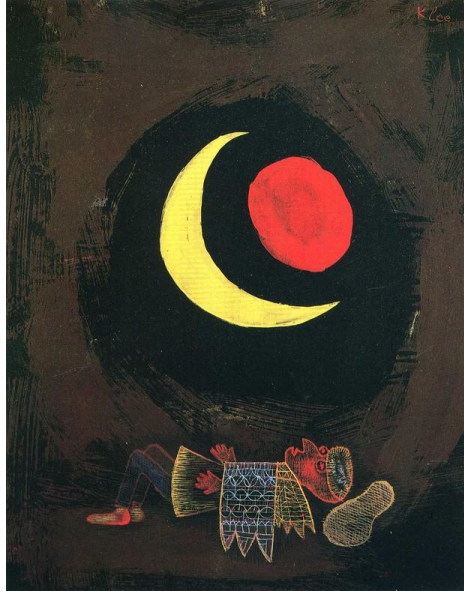
çocuk oyun oynarken bizi taklit ediyorsa, aynı şekilde bizler de sanat oyununda dünyayı yaratmış olan ve yaratan güçleri taklit ediyoruz (aktaran, Farago, 2011: 169).

O halde, sanatçı için, “bir anlığına kendisini Tanrı sanmak” söz konusu olabilir. Bu bağlamda, Klee'nin de gayet açık bir biçimde dediği gibi, “doğalaştırıcı doğa” sanatçı için "doğalaşmış doğa"dan daha önemlidir; dahası, Klee, sanat eserini geçicilik karşısındaki zafer olarak gören ya da zamanı, zaman-üstüne veya sonsuzluğa oranla (değişmez ebediyetin değişken imgesi) bir düşünüş olarak gören bir anlayış üzerine kurulu klasik baş-yapıt idealinin yerine, oluşum olarak sanat eseri anlayışını, yani kendisinin Büyük Yaratım, "Başkasının Sanatı" olarak adlandırdığı şeye denk düşen ve özü itibarıyla tamamlanmamış olarak kalan sanat anlayışını ortaya koyar.

Paul Klee resimlerinde soyuta indirgenen ya da gerçek dünyadan soyutlanan görsel imge karşılıklarını şöyle tanımlar:

“Gerçeğin kendisinden oluşan erk gücü, organizmanın ‘tablo’ çatısına uygun düşer: Evler alımlı yoğrumsal kalıpla bütünleşmek için eğilmeye başlar; ağaçlar, kendilerini zorlar, kişiler, artık canlı olmaktan çıkar, nesne aldatici sanılacak denli, hiç tanınmaz duruma gelir. Ne ki, burada kullanılan, dinle ilgili olmayan bir kural değil, bir sanat kuralıdır. Nasıl tablodaki evler yıkılmıyorsa, özdeş biçimde, ağacın çiçeklenmesi, insanın soluk alması da gerekmez” (Klee, 2006: 14).

Klee şöyle demektedir: “Eğer izlenim yansıtılmadan önce özümleenecek olursa, yeniden bellek betimine dönülür”. Sanat Klee’e göre yasa değildir, yasaların üstündedir. Sezgi olmadı mı aklın durduğu, gizli güçlerin işe karıştığı “en yüksek düzeydeki sanat” sanatçıya yabancı kalır ve “sanat görüneni vermez, onun işlevi (görünmeyeni) görünür kılmaktır” (Klee, 2006: 11-70).



Resim 2: Paul Klee, “Rüya” Kağıt Üzerine Guaj. 1929.

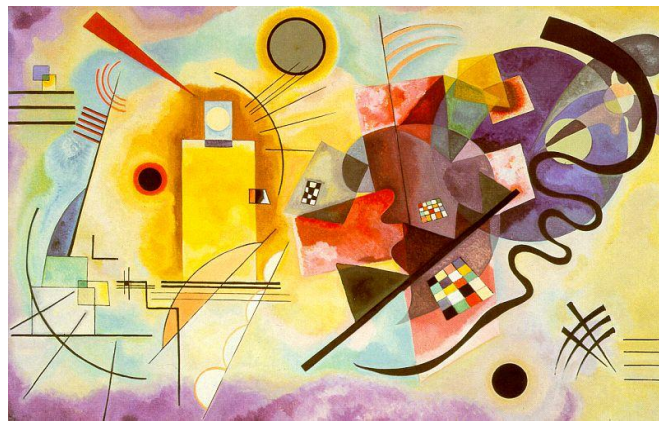
Böylelikle doğadan, ya da daha geniş anlamda nesnel dünyadan soyutlanan resim diliyle yapılanan görüngü, resmin en temel biçimlendirme öğelerinin, yani çizgi, açıklık-koyuluk, renk gibi öğelerin denge ve düzeniyle, bunların doğru seçilmesi ve yerinde kullanılan bağlantılarla inşa olurken, düşünsel anlamda tam da Worringer’in bahsettiği soyutlama içtepsiyle kurulduğu söylenebilir. Burada, Klee’nin yapıtlarıyla benzeşiklik arz etmese de Kandinsky’nin, bazı doğal formların çağrışımlarını uyandırabilecek soyutlamalarının da örneklenmesi mümkün görünmektedir.

Kandinsky’nin Aralık 1911’de yayımladığı *Sanatta Zihinsellik Üzerine –bu kitap Türkçe’de Sanatta Ruhsallık Üzerine adıyla da yayımlanmıştır–* adlı çalışmasını kaleme alır. Kitap, yeni bir sanat anlayışının kuramsal, estetik ve felsefi temeli olarak ortaya çıkar. Farago, büyük halk kitlelerinin dönemin –yeni– sanatını anlamaları için manifesto niteliği taşıdığını ifade ettiği bu kitapla eş zamanlı olarak yayımlanan Schönberg’in *Armoni Üzerine* adlı çalışmasından bahseder. Bu iki eser, karşılıklı yorumlara konu olur ve Farago’ya göre bu halk yığınları, ellerinde anahtar olmadan bu

yeni sanatı anlayamayacaklardır. (Farago, 2011: 185) Bu bakış açısı dolayısıyla, söz konusu iki kitabın kayda değer bir etki yarattığı ifade edilir.

Kandinsky, kitabında, *figüratif olmayan* bir resim sanatının felsefi geçerliliğine ve aynı zamanda *tinsel zorunluluklar* dünyasını temsil eden mantıksal bir sistem olarak bu resmin işleyişine olan inancını dile getirmekte olduğu ifade edilir. Figüratif bir göndergenin gerekliliğini reddeden Kandinsky, "formun ve rengin dili" üzerine olan bölümde, yeni bir göndergeler kodu önerir. Renk ve formun resmin iki silahı olduğunu iddia eder. Formun bir nesneyi temsil ederek ya da bir boşluğa veya bir yüzeye tamamıyla yalnız başına soyut bir sınır olabileceğini ifade ederken, rengin yalnız başına olamayacağını dile getirir. Zira rengin, örneğin kırmızının, kelime olarak duyulduğu vakit belirli bir sınıra bağlı olmaksızın zihinde karşılık bulduğunu söyler. Ancak böyle sınırlılıklar –gerekliyse– bilinçli olarak tasarlanmalıdırlar. Ama gözle değil de zihinle görülen böyle bir kırmızının, ruh üzerinde belli belirsiz bıraktığını, bunun da ruhsal armoni denilen şeyi meydana getirdiğini vurgular (Kandinsky, 2005: 82-83). Böylelikle soyutun zihinsel tarafına değinir Kandinsky. Denilebilir ki soyut resim renk yordamıyla kendisini zihinsel bir süreç olarak izleyicinin anlayışında –yeniden– kurar. *Der Blaue Reiter'de* yayımlanan bir yazısında, Kandinsky, böylelikle resimde biçim sorununun "aşıldığını" ilân eder. Aynı dergide yayımladığı piyesinde, ki bu aynı dönemde Maleviç'in sanatında olduğu gibi, biçimsel olarak mantıkdışı ve neredeyse dadaist bir piyestir ve burada "yıkılacak duvar" metaforuyla, renk kuramı yoluyla soyutlamanın ortaya çıkışını anlatmaktadır (Farago, 2011: 186). Pratik alanda, Kandinsky'nin yapıtlarıyla resmen çağdaş sanatın etkinlik alanına girmiş olan soyutlama ve soyut başlıca iki temel yönde gelişecektir. Bunlardan ilki, yukarda anlatmaya çalışılan çizginin izlendiği Soyut Ekspresyonizm veya Lirik Ekspresyonizmin birçok alternatifinin denenerek sonunda ulaşılan Action Painting

(Eylemsel Resim) ve Taşizm (Lekecilik), diğer açılım ise soyutlamanın diğer türü için uygun düşen amorf terimi olmaktadır. Yalın kullanımında “biçimsiz”, “biçimden yoksun” anlamına gelen bu sıfat, Özer’e göre, her türlü kavramlaşmış, isimlendirilmiş doğa biçiminin, yani figürün dışında kalmanın yanı sıra, bilinen temel geometrik formlara, hatta geometrikleştirmeyi ifadeye yarıyor (Özer, 2000:134-135).



Resim 3: W. Kandinsky, “Sarı- Kırmızı-Mavi”, Tuval Üzerine Karışık Teknik. 1925.

Kandinsky’nin ruhsal karakteri, renklere ve seslere olan duyarlılığını ve duyarlılığı resme yansıtma isteğini –ve bu tez çalışmasının bu bölümünün sorunsalı olan soyutlamadan soyuta doğru evrilen resmin macerasını– Yılmaz şu şekilde ifade etmektedir:

Kandinsky, renklerin tıpkı müzik notaları gibi insan ruhunda belli titreşimlere neden olduğunu fark ettiği için, resmindeki nesne görüntülerini önce renge dönüştürmek, giderek de tamamen atmak istiyordu. Nesne dünyasına duyduğu tepkinin bir nedeni de hayli dindar biri olarak, materyalizme karşı olmasıydı. Hakikat ruhsal bir şey olduğuna göre, sanat da bunu yansıtmalı, kendini nesne boyunduruğundan kurtarmalıydı” (Yılmaz, 2004: 63).

Kısaca toparlanacak olursa Kandinsky, resim ile ilgi görüşlerini etraflıca anlattığı “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabında şunları söylemektedir: “sanatçı zamanın öğretiyeye arzularına karşı sağır olacağı gibi, ‘bilinen’ veya bilinmeyen şekil karşısında da kör olmalıdır. Göz kendi iç dünyasına bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin

sesine dönük olmalıdır". Ona göre denge ve oran sanatçının dışında değil içindedir. Kompozisyon 'çağa has', 'sanatçıya has' ve 'sanata has' değerlerden oluşan iç gereklilik prensibine göre meydana gelmelidir (Kandinsky, 2005). Böylelikle renklerin zihinsel karşılıklarıyla kurulan resmin nesnel gerçekliğin referanslarına hiçbir şekilde gereksinmesi olmayacaktı. Zira her bir rengin karşılık geldiği bir anlam vardı ve Kandinsky için bu Yılmaz'ın aktardığına göre: Mavi, derinliği ve sakinliği; yeşil ise dengeyi, hareketsizliği ve zenginliği ifade etmekte idi. Satürn kırmızısıysa gücü, atılganlığı ve sevinci anımsatırken, müziksel karşılığı da trompet seslerinden oluşmuş bir mızıkta takımına denk gelebilirdi. Renklerin büründüğü şekiller ise bir duman bulutu ya da ruhsal titreşimler gibi değişken olmalıydı (Yılmaz, 2004: 64).



Resim 4: W. Kandinsky, "Sulu boya Numara 13" Kâğıt Üzerine Sulu Boya. 32.1x40 cm. 1913.

Sonuç olarak soyut sanat, resmin biçimden arındırılması pratiğini gerçekleştirmiştir ve Greenberg'in 'salt resim' dediği şeye doğru giden yola meşruiyetini teslim etmiştir. Burada, sanatın saflaştırılması olarak da ifade edilen 'salt resim' kavrayışına geçmeden evvel, soyutun zihinle kurduğu bir diğer uygulama biçimi olan ve

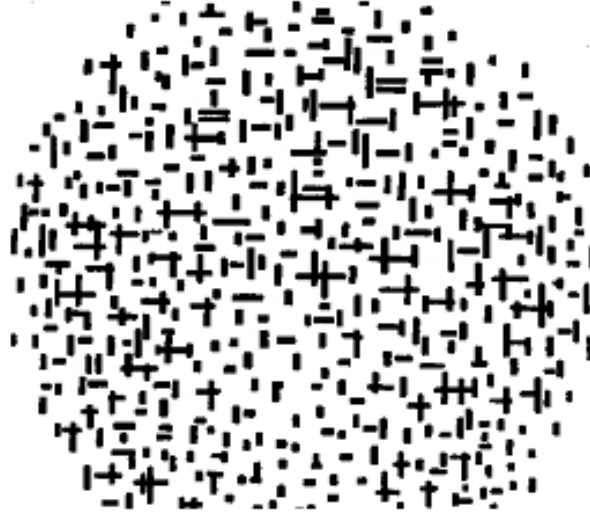
yukarıdaki satırlarda Özer'in de ifade ettiği geometrik soyuta değinmek dizgeyi sağlamlaştırmak için gerekli görünmektedir.

I.2. Mondrian'dan Maleviç'e Minimal Bir Dil Olarak Geometrik Soyut

1910-1914 tarihleri arasında doğadan soyutlamalar yapmaya başlayan 1914 yılına geldiğinde resimlerinde dikey, yatay çizgiler ve temel renkler dışında hemen hiçbir öğeye rastlanmayan Hollandalı ressam Piet Mondrian 20. yüzyıl soyut sanatının önde gelenleri arasındadır. “Mondrian, ‘Doğada biçim ve renk özelliklerinin öznel duygular uyandırarak, salt gerçekliğe gölge düşürdüğünü bulgulayınca’ya değin çok zaman geçti’” diyerek, salt gerçekliğe varabilmek için, doğadaki biçim ve renklerden temel yönlere ve renklere (mavi, kırmızı, sarı) gitmiştir” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993: 57). Resimlerinin genelinde rastlanan bu renkler Mondrian resminin neredeyse karakteristiği gibidir. Öte yandan Mondrian yazılarını yayımladığı dergi olan *De Stijl* hareketine dahil bir ressam olarak bilinmektedir. Neo-plastisizm olarak da adlandırılan geometrik soyut, 1917 yılında ulaştığı resim dili olarak tespit edilir. Farago'ya göre Mondrian'ın sanatı bir düzlem sanatıdır. Onun çizdiği dikdörtgenlerde, kartezyen uzamın bir uzantısı ve dikdörtgenleri dinamikleştiren bir gerilim vardır. Mondrian'ın sonlu kompozisyonlarında, sonsuzluğun yaratımı söz konusudur (Farago, 2011: 195).

Her türlü çağrışımsal efektin ötelendiği Mondrian resmi geometrik yapısı itibariyle zihinsel bir kavrayışı hedefler. Yapıt derinliksiz ve boyutsuz denilebilecek, kendini dizi halinde tekrarlayan imgelerden organize olur. Mondrian'ın resme, natüralist tarzda peyzajlar yaparak, Brabant çiftliklerini, yan yana dizilen ağaçları ve bunların sudaki yansımalarını, değirmenleri ve ormanları resmederek başladığı bilinmektedir. Fakat Mondrian burada dahi, dizi halinde tekrarlanan imgeleri tercih etmektedir. Böylelikle, suda

yansıyan ağaçlar ve evler ortaya çıkar. İşte Mondrian'ın göstermeye çalıştığı şey, bir bakıma, *uzamın fiziksel bütünlüğü, yüzeyin ve derinliğin eşdeğerliliği teoremidir*. Mondrian bir ara, kübist anlatımı benimser. Fakat yavaş yavaş, "kübizmin kendi keşfettiği şeylerin mantıksal sonuçlarını kabul etmediğini; soyutlamayı nihai hedefine doğru, yani *saf gerçekliğin ifadesine* doğru geliştiremediğini" fark eder. Burada, "*arı gerçeklik*" ifadesini, terimin bir bakıma Kantçı anlamıyla almak gerekir: Ampirik unsurlarla karışmamış olarak. Mondrian'ın resmi, görülmezi, numenal gerçekliği gösterme paradoksunu ortadan kaldırmak üzere, fenomenal gerçeklikten uzaklaşır. Böylelikle Mondrian, "formun ve doğal rengin özelliklerinin, saf gerçekliğin üstünü örten subjektif hissetme biçimlerini çağrıştırdığını" fark eder. "*Doğal formların görünümü değişir, fakat gerçeklik değişmez olarak kalır*". Mondrian, özdeksel resmi, görünümlerin değişkenliği altında gizlenen tözcü resmi, değişken unsurlardan kurtulan değişmezliğin resmini yaratmasına olanak veren araçlara doğru ilerler (Farago, 2011: 196). Mondrian'da, böylelikle, kademeli olarak, objenin bedenselliği ve natüralist suje ortadan kalkar. Yerlerini *Çizgi ve Renk Kompozisyonlarına* bırakırlar. Soyut sanat gerçek anlamda bu geçiş sırasında doğar: Çizgiler ve renkler artık objeye değil, *uzamın doğrudan tasvirlerine* aittirler, onun somut yönleridirler.



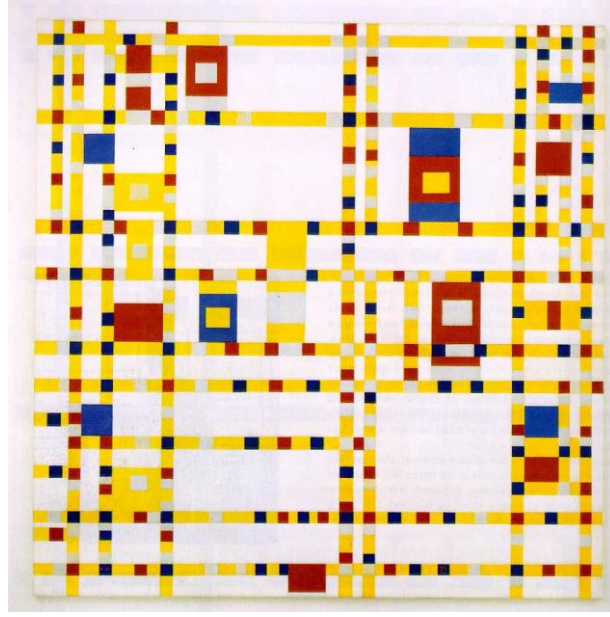
Resim no:5 Piet Mondrian. 'Kompozisyon No. 3', 1917.

Mondrian'ı böylesine bir sonuca sürükleyen dizayn felsefesi, 1918 yılında yayımlanan bildirgede geliştirilen dünya görüşüne tıpatıp cevap veren bir niteliktedir. Buna göre, "Eski ve yeni olmak üzere iki çeşit devir şuuru vardır. Eski şuur bireyselliğe, kişiselliğe yönelir; yenisiyse evrenselliğe". O halde, plâstik sanatlarda da, bu şuura uygun düşebilecek bir davranışla, tabiat formları ortadan kaldırılacak, saf sanat iradesine set çeken duruma son verilerek bireyin egemenliğinden, keyfilikten uzaklaşan evrensel bir üslûp geliştirilecektir. Mondrian, eserlerinin kalitesi, karakteri ve kapsamı bakımından söz konusu universalist, yani evrenselci sanat yaratmasının en ünlü temsilcisi haline gelmiştir. Düşey ve yatay hatlarla sınırlandırılmış dik açılı bir yüzey düzenlemesine dayanan çalışmalarında, sanatçı daha önce de belirtildiği gibi renk olarak da yalnızca kırmızı, mavi ve sarıdan, yani asal renklerden yararlanacaktır. Bu üç renge siyah, beyaz ve gri de nötr faktörler halinde katan Mondrian resmi zihinsel bir kurgunu görsel karşılığı olarak gerçekleştirse de biçimlendirme elemanı olarak -Kandinsky'nin aksine- sadece geometrik elemanlara başvurmuş ve soyutu amorf biçimlerden dahi arındırarak yalınlaştırmış, neredeyse minimal bir dile indirgemiş olduğu söylenebilir. Mehmet Yılmaz'ın da aktardığı üzere,

“Mondrian, resim sanatındaki üç boyutluluk yanılması aslında heykel ve mimariden ödünç alındığı kanısındaydı. Mademki resmin yapıldığı alan bir düzlem, o halde derinlik yalanına gerek yoktu. Resmini tuval yüzeyindeki düz renk alanlarına indirgeme nedenlerinden biri de işte bu geleneksel hacim yanılması kurtulma manevrasıydı. Tabii, kompozisyonu oluştururken monotonluğa da düşmek istemiyordu. Tuval yüzeyini eşit olmayan parçalara bölmesi bundandı. Simetrikmiş gibi görünen kompozisyonları aslında asimetrikti. Bir denge arayışı vardı; ancak bu denge, oynak ve değişken bir dengeydi” (Yılmaz, 2004: 67).

Söz konusu dengenin rengin karakteri, tutunduğu geometrik yüzeyin biçimi ve miktarı ile kurulduğu bu resimlerde, kimi zaman yüzeyde yan yana organize olan kontrast renkler geometrik çatının taşıyıcısı haline gelir. “Çizgisel olarak kurulan kompozisyonun kuruluşunda, matematiksel ve geometriksel tanımları olan veya olmayan biçimler olduğunda, renklerin yerleştirileceği yer, bu geometrik biçimlerin içidir. Renkler biçimsel sınırlar içinde yer almaktadır” (Sezer, 2008: 18).

Kısaca toparlanacak olursa Mondrian’ın ‘Yeni Plastikizm’ olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayışa göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır. Bu yasalar, sanatçının tuvaline çeşitli boyutlardaki dikdörtgenlerin oluşturduğu asimetrik bir ağ olarak yansır. Mondrian’ın resmi tümüyle zihinsel, rasyonel, geometrik bir disiplin üzerine temellenmiş, bu yönüyle modernist anlayışın tam bir yansıması olarak görülmüştür.



Resim 6: P. Mondrian, “*Broadway Boogie Woogie*” TÜYB 127x127cm. 1943.

Mondrian'dan farklı olarak ve fakat onunla çağdaş olan soyut geometrik sanatın bir diğer temsilcisi olan Kazimir Maleviç soyut sanatın zihinselliği ve aşkınlığı üzerine önemli eserler vermiş ve açılımlar sağlamıştır. Biçimsel indirgemedede Mondrian'dan daha radikal yapıtlar ortaya koyar Maleviç. Öyle ki tuval yüzeyi üzerine boyanmış bir tek kare form resmin kendisidir burada.

Maleviç 1915 yılında, sadece tek renkli geometrik figürlerden oluşan ilk tablolarını yaratır. Farago'nun aktardığına göre, bu çalışmalarını için "Formlardaki sıfır noktasına ulaşacak şekilde olumlu bir değişim yaşadım ve sıfır noktasının ötesinde, yaratılışa doğru yani süprematizme, yeni resimsel gerçekçiliğe, figüratif olmayan yaratıma doğru ilerledim" açıklamasını yapmıştır. Süprematizmi ileri düzeyde devrimci bir sanat olarak, kendi gözünde derinlemesine gerçekçi bir sanat olarak ortaya koyar, çünkü Maleviç, gerçeği görüldüğü şekliyle kopyalamakla yetinmez ve mutlaklığı içerisinde olduğu şekliyle yansıtmak ister. Biçimsel tezahüründen önce, mutlak, saf özelliği

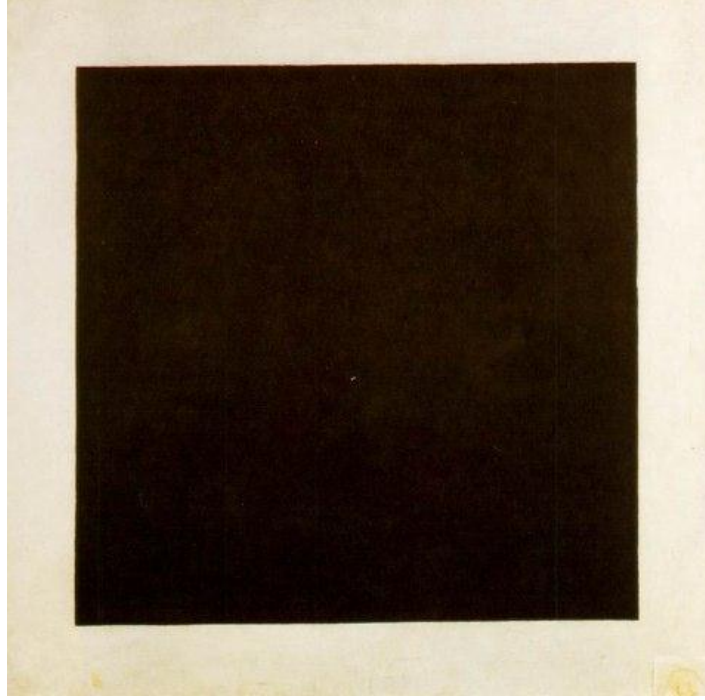
içerisinde içi boş ve dolayısıyla kuraldışı bir özdeşlik değil midir? *Siyah Kare* adlı eseriyle ilgili olarak ise ressam şöyle der: "Doğayla hiçbir ortak yönü olmayan bir tablo yaratılmıştır". Daha 1913 yılından itibaren, Paris konferansları sırasında Léger tarafından beğeniyle karşılanan, resim sanatının tasvirin etkisinden bu şekilde kurtulması, Maleviç'te, nesnelliğin, bilinebilir dış dünyanın aşılmasına yönelik olağanüstü bir çaba olarak ortaya çıkar. Bu çaba, göndergesel bütün anlamların art arda olumsuzlanması üzerine odaklanır (Farago, 2011: 216).

Yapıtlarını geliştirdiği düşünsel silsile üzerine oturtan Maleviç, yaşamı bu silsile üzerinden derecelendirir. Ona göre gerçek düşünce, rasyonel bilgi etkinliğinin, "yaşamın ikinci derecesi" olarak kendisinin bir görünümünden başka bir şey olmadığını kavrayan düşüncedir ki, yaşamın birinci derecesi de etkilenme, heyecanlanma durumudur. "Bu düşünce, *ratio* değil, *mens'tir*" diye açıklıyor E. Martineau ve şöyle devam ediyor: "Bunun bütün işlemi, heyecandaki "eylem" halini kendi içinde dinlemekten ibarettir... Heyecan *apex mentis* değil [tinin zirvesi, uç noktası], tam tersine *mens'tir*; *mens*, heyecandaki eylem halidir, onun ilk cevheridir, fakat sujesi değildir" (Farago, 2011: 216). Felsefedeki kavramsal gelenek açısından kesinlikle kanonik olmayan fakat açımlayıcı olan bir dil içerisinde, Maleviç "uyarılma" kelimesini kullanır ve bu, insandaki algısallığı, bundaki açık ve doğal varlık ve töz anlamını üstün gerçekliğe entegre etmek amacıyla, gizil olarak etkileyen ile etkileneni birleştirir. Maleviç şöyle devam eder:

Bu nedendir ki, "hiçlik" benim üzerimde etkili olmaz; varlık olarak "hiçlik", benim bilincimi belirlemez, zira her şey bir uyarılmadır ve bu, bir topluluktaki dilde kullanılan bütün yüklemelerden arındırılmış yegâne durum olarak anlaşılmaktadır. Gerçeği açımlayan, gerçek ile gerçek olmayan arasındaki dağılımı gerçekleştirebilen ve böylece açık ve etkili bir biçimde şu veya bu objeyi insana gösterebilen düşünme modu olarak düşünceden geçen her şey bir saçmalaktır, zira gerçekte, her zaman görülür olan şey, bizim hiçbir zaman tam olarak bilemeyeceğimiz ve göremeyeceğimiz şeydir" (*Yazılar*, s. 374) (Farago, 2011: 216).

Sanatçının gerek kendi anlatısı gerekse Farago'nun aktardığı düşünsel açılımda bir arılaştırma, indirgeme, hatta 'hiç'e varana değin bir tür içini boşaltma eylemi dikkat çekici boyuttadır. İşte bu bilgiler ışığında ele alındığında, Maleviç'in *Süprema* dediği gerçeklik kurgusu, zihinde kavranılan, hatta orada gerçekleşen, bir yanıyla aşkın ve olabildiğince de yalın bir kurgu olduğu söylenebilir. Maleviç, hedeflediği bu dizgede ortaya koyduğu saf resmin, kendisinden önce ortaya konulan girişimlerden daha iyi bir şekilde, üstün gerçekliğe ulaştığına inanmaktadır. "Bilincimiz, bir tabloda doğaya ait parçalara, utanmak bilmeyen Madonnalara ya da Venüslere ait betimlemeler görme alışkanlığından kurtulduğunda, *saf resimsel eseri görmüş olacağız. Ben, formların sıfır noktasına dönüştüm*" (Farago, 2011: 224).

Maleviç'in, sıfır noktasına indirgediği biçimin saf resim kavrayışına dayanak oluşturmasının yanı sıra, temsil ettiğini iddia ettiği –derinlikli– içeriğin mevcudiyeti, Amerikalı eleştirmen Greenberg'in savunduğu sanatın saflaşması düşüncesine tezat oluşturmaktadır. Zira Greenberg'e göre saf sanat hem biçim hem de içerikten sıyrılmış, salt sanatçı inşasına dayanan sanattır. Oysa Maleviç'in saf sanat anlayışı, önce de belirtildiği üzere resmi, yalnız resim olduğu bir 'sıfır noktası'na götürmek ister. Böyle bir noktada ortaya çıkan resim, en basit bir geometrik eleman olarak düşünülür ve bu da yüzey üzerinde bir dikdörtgen, kare olarak biçim kazanır. Bu anlayışın temsilcisi olan Maleviç'in ortaya koyduğu bu eylem çevresinde genç sanatçıların toplanmasıyla, 1922 yıllarına doğru giderek kendine özgü bir sanat anlayışı oluşur. Bu yeni sanat anlayışına Maleviç, suprematizm adını verir. Burada biçimden sıyrılmış olan sıfır noktası işte bu supremayı oluşturur. Zihinde gerçekleştiği söylenebilecek bu aşkınlık, yapıtın temelindeki düşünce kavranılmaksızın herhangi bir tahayyül oluşturamaz.



Resim 7: K. Maleviç, “Siyah Kare”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1915.

Oysa Greenberg’in savunduğu saf sanat böylesi bir düşünsel zemine de ihtiyaç duymaz. Çünkü esas olan biçim ve içerikten tamamıyla sıyrılmış yapıdır. Bürger’in de söylediği üzere, Greenberg’in bütün bu beklentilerine cevap veren, ‘soyut ekspresyonizm’ efsanesidir (Bürger, 2003: 26). Greenberg’in deyimiyle ‘*Post-Painterly Abstraction*’ Türkçesiyle Geç Resimsel Soyutlama anlayışı soyut ekspresyonizmin Amerikan üslubunu çerçevesiyordu. Edebiyattan plastik sanatlara kadar tüm sanatların saflaşması düşüncesini savunan Greenberg, sanatın en pür halini savunmaktaydı. Modernizmin sanatsal kanadını belirlemiş olan bu anlayışın, saf resim fikrinden düşünsel tabanlı deneysel sanat uygulamalarına değin geniş bir yelpazeyi harekete geçirmiş olduğu bilinmektedir.

I.3. Saf Sanattan ‘Action Painting’e Modernist Resim

1909–1994 yılları arasında yaşamış olan Greenberg Soyut sanatın yayılmasına katkıda bulunmuştur. Soyut Dışavurumculuk hareketinin savunucularından biri olduğu

bilinen Greenberg'e göre resim sanatı soyutlamaya doğru ilerlemektedir. Bu bağlamda sanatın son basamağı onun arındırılmasıdır (bkz. Resim 8).



Resim 8: Jackson Pollock Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 221x300 cm. 1950, Washington

Orçun Çadırcı'nın Greenberg'den aktardığına göre saf sanat, konu, sanatçının kişiliği ile bağlantılar, fırça izleri gibi öğelerden arındırılmış olan, ilüzyonlara yer verilmeyen, tuvalin yüzeyinin, yani iki boyutluluğunun öne çıkarıldığı sanattır. Bu özellikler, Greenberg'in *geç resimsel soyutlama** (Post Painterly Abstraction) olarak adlandırdığı üretme ediminin, daha önceki dönemde yaygın olan Soyut Dışavurumculuk'tan ayrılması amacını da güder (Çadırcı; 2010: 30). Öte yandan Fineberg'in aktardığına göre; Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1960'lı yıllarda sanat ortamını derinden etkileyen görüşleriyle eleştirmen Clement Greenberg, ikinci kuşak Soyut Dışavurumcu (gesture) resmin kargaşasında kendini göstermeye başlamıştır. Greenberg'in

* Post Painterly Abstraction'ın Türkçe'de farklı kullanımları vardır. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, bu terimi "Ressam sonrası soyutlama", Bedri Baykam, Hasan Bülent Kahraman ise "Boyasal Resim Sonrası Soyutlama" olarak çevirmişlerdir.

amacının, ressamın uygulayabileceği kurallar sağlayarak resmi yeniden canlandırmak olduğunu ileri süren Fineberg, Greenberg ve onu izleyen sanat profesyonellerinin, sanata, adına Formalizm (Biçimcilik) denilen demirden bir elbise giydirmeye çalışmışlarına dikkat çeker (Tansuğ, 1995: 154). Geç resimsel soyutlamanın gereklerini “eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür” (Greenberg, 1997: 359) açıklamasıyla temellendiren Greenberg, yanılsamacı resmin betimleyici tavrının ötelenmesi gereken bir problematik olduğuna dikkat çeker. Öte taraftan “Modernist resmin tanınabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terkedilen şey tanınabilir, üç-boyutlu nesnelere yer aldığı türden mekanın betimlenmesidir” (1997: 361) açıklamasıyla da izleyicinin değil resmin gereksindiği bir değişime dikkat çeker. Greenberg “geçmiş sanat olmasaydı, eski mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve dürtüsü olmasaydı, Modernist sanat diye bir şey olmazdı” saptamasıyla geleneğe hak ettiği payı vermiş, sanatta geçerli olan tek tutarlığın geçmişte olduğu gibi şimdi de estetik tutarlık olduğunu ve kendisini yöntemlerde ya da araçlarda değil sonuçlarda gösterdiğini ifade etmiştir (1997: 361) diyerek estetik değeri belirleyen unsurun salt görsel etki olduğuna gönderme yapmıştır. Resim 9’de görünen Willem De Kooning eseri Çadırcı’ya göre tamamen görsel etkiyi amaçlayan, yüzeyde algılanan bir derinlik duygusuna sahip olsa dahi tanımlanabilir bir mekan önermeyen yapıda tanımlanır.



Resim 9: Willem De Kooning, Tuval Üzerine Yağlıboya, 179.4 x 205,4 cm. 1956, N.Y.

Salt resme örnek teşkil edebilecek olan bu eser Modernist resmin, amaçladığı değerlerle, ortaya koyduğu saf sanat düşüncesine hizmet eder. Bu durum dolayısıyla yeni sanatın eskisinden, bilgisi olsun olmasın herkesin hakkında bir şeyler söyleyebileceği kadar farklı olması ve uygulama ya da beğeni normlarından özgür olması beklenir (Çadırcı, 2010: 33).

Greenberg'in ortaya attığı yeni sanatın normlarının ulaşmaya çalıştığı özgürlük gene de kendi içinde bir tutarlılık ve disiplini gereksiniyordu. Dolayısıyla Greenberg'in “bir disiplinin normları ne kadar ayrıntılı ve esaslı tanımlanırsa, bu normlar özgürlüğe o kadar az izin verir “özgürleşme”, avant-garde ve modernist sanatla ilgili olarak çok yanlış kullanılan bir sözcüktür” (Greenberg, 1997: 360) sözleri saf sanata (modernist resme) dair sınırlılıklara değinerek, bu sınırlılıkları “görsel sanatın kendisini görsel yaşantıda verilmiş olanla sınırlayıp diğer yaşantı düzenlerinde verilmiş hiçbir şeye gönderme yapmaması gerektiği, tek gerekçesini (anlayış düzeyinde) bilimsel tutarlılıkta bulan bir nosyon” (1997: 361) olarak saptar. Salt boyasal etkiyle kurgulanmış bir resmi hedefleyen bu fikrin teorik bir zemine işaret ettiği de aşıkardır. İçeriğin varlığına dair işaretler veren ve saf sanat

düşüncesiyle ters düşecek bir görünüm sunan bu açıklamanın üzerine Greenberg, modernist sanatın teorik açıklamalar vermediğini, teorik olanakları ampirik olanaklara dönüştürdüğünü ileri sürmüştür. Çünkü Modernist sanatta, Rönesans'a ya da akademik sanata kıyasla programlanmış olan çok daha az şey bulunduğunu savunmuş ve Modernistlerin yaptıkları şeyin, çelişkinin terimlerini tersine çevirmek olduğunu vurgulamıştır.

Greenberg'in yukarıda tanımlanmaya çalışılan saf sanat ya da formalist sanat hareketi, bu sanatın Jackson Pollock gibi önderlerini kahramanlaştırır. Eleştirmenin teorik stratejilerinin, New York galerileri ve Modern Sanat Müzesi tarafından kurumlaştırılması sayesinde, Amerikan soyut ekspresyonizmi, İkinci Dünya Savaşı ertesinde Avrupa'ya yapılan kültürel çıkarmanın ve soğuk savaş dönemi kültür politikalarının en etkili silahlarından biri haline gelir. ABD'nin dalgalandırdığı enternasyonalizm, liberalizm, özgürlük bayrağını simgeler.

Saf resim fikrinin önemli uygulayıcılarından biri olan Pollock Kendi kuşağından olan bütün sanatçılar gibi şövalye resmini terk edip büyük boyutlu duvar tablolarına geçer. Sanatçının resim sanatına iki yenilik getirdiği ifade edilir: *All over* kompozisyon ve *dripping*. 'Action Painting' olarak da adlandırılan bu resimleme tekniğini Pollock: "Benim resimlerimde odak yoktur; yaratmaya çalıştığı etki her yerde özdeştir" (*Art News*, "*Pollock Paints a Picture*", Mayıs 1951) şeklinde yorumlar (Farago, 2011: 260). Bir diğer kaynaktan edinilen bilgiye göre Pollock ve resmi için;

Her noktanın eşit önemde olduğu tablonun yüzeyinin hiyerarşize edilmeden kullanılması, Batı geleneğiyle ve bunda merkezin sahip olduğu öncelikli konumla olan bağları koparır... Ressam resmini oluşturan öğeleri tablonun bütün yüzeyine dağıtır, öyle ki, plastik alan, 'ilgi odağı'nın öne çıkarılması nedeniyle o âna kadar daima eksik kalan bir bütünlüğe kavuşur... Bu tür bir düzenleme resimde yeni bir dönem başlatmaktadır, zira düzlemin tamamının kullanılmasına ve

başlangıçtaki tutarlılığın korunmasına olanak verir. İzleme sırasında tuvalin üzerinde gezinen göz, eşit bir yoğunlukla, yüzeyin bütün kısımlarını keşfeder. Pollock bu yöntemi kullanan ne ilk ne de tek kişidir (*Birleşik Devletler'de Sanat*, s. 252) (Farago, 2011: 261).

açıklaması yapılır.

1947 yılında, Pollock, *dripping* tekniğini kendi plastik araçlarına dahil eder. Bu, yere konulmuş bir tuval üzerine uzun bir çubuk aracılığıyla ya da doğrudan doğruya bir kaptan boya damlatılarak yapılan bir resim de olabilir. Bu uygulamaya dair Pollock şöyle der:

Yerdeyken kendimi çok daha rahat hissediyorum. Kendimi tabloya daha yakın hissediyorum, dahası tablonun bir parçası oluyorum; zira bu şekilde, tablonun üzerinde her yere hareket edebiliyorum; her bir köşeden başlayarak çalışabiliyorum ve kelimenin tam anlamıyla tablonun içinde olabiliyorum (*Jackson Pollock'un Atölyesi*, 1978) (Farago, 260-261-262).

Kabul edileceği üzere bu teknik, ressamın büyük ölçülere sahip yüzeylere ulaşmasını ve bileğe ya da kola ait olmayan bir jesti yüzeye aktarmasını olanaklı kılmaktadır. Böyle bir jest, özgür bir 'dans'la, bedenin bütününden doğan bir jest gibidir ve anlaşılacağı üzere önceden yapılmış hiçbir eskiz ressamı yönlendirmez. Doğaçlamayla çizilen eğrilerin ve karşı-eğrilerin yarattığı oyun, '*Autumn Rythm, Number 30*' adlı esere (Resim: 28) (1950) kontrpuan niteliğinde bir yapı kazandırır. Dikkatsiz bir göz için, böyle bir eser rastlantıdan doğmuş gibi görünür. Fakat bu eser biçimsel bir analize konu olabilir, zira eserin organizasyonu spesifik bir kontrolün ürünü olarak kalmaktadır. Doğaçlama yordamıyla organize olan resim yüzeyi için Pollock,

tablonun içindeyken, yaptığım şeylerin bilincinde değilim. Ancak belli bir "bilinçlenme" anından sonra yapmak istediğim şeyi görebiliyorum. Değişiklikler yapmaktan ya da yarattığım imgeyi ortadan kaldırmaktan korkmuyorum, çünkü bir tablonun kendine özgü bir yaşamı vardır. Tablonun bu yaşantısının gün yüzüne çıkmasına izin vermeye çalışıyorum. Ancak tabloyla teması kaybettiğimde, ortaya kaotik bir sonuç çıkıyor. Başka bir deyişle, tam bir uyum

ve kolay bir değiş-tokuş söz konusudur; böylece başarılı bir tablo ortaya çıkmış oluyor (a.g.e. 1978) (Farago, 2011: 261).

açıklamasını yapar. Bu durumda Pollock'ta rastlantı sonucu ortaya çıkmış bir resimden bahsetmek söz konusu değil, tam tersine, rastlantıyı reddeden bir davranıştan söz etmek olası görünmektedir. Bedensel jestin yönettiği bu eylemsel resimleme için "Tuvale dokunmadan önce boşlukta kendi etrafında fırıl fırıl dönülerek çizilen çizgi, hiçbir biçim ortaya çıkarmaz. Saf enerji akımı olan çizgi, hiçbir şeyi sınırlayamaz" (Birleşik Devletler'de Sanat, s. 253) biçiminde yapılan tanımlama, bilinçli bir biçimlendirmenin ötelendiğini gösterir ki burada artık içerikten söz etmek mümkün değildir (Farago, 2011: 262).

Ancak 1951 yılında, Pollock, içeriğe yönelik eğilimini yeniden ortaya koyar, bu durumu Farago'nun aktardığına göre şu sözlerle ifade eder: "Bugün, öyle düşünüyorum ki, resim ne denli doğrusal ve dolaysız ise [...] bir şeyler söyleyebilme olanağı da o denli çoktur. [...] Bir şeyler söylendikten sonra, resmin nasıl yapıldığı pek de önemli değildir" (Farago, 2011: 260-262).

Barnett Newman'a göre de, resmin konusunun ya da içeriğinin (*subject matter*) *motifle* yani tasvirin konusuyla hiçbir ilgisi yoktur. Sanatın amaçlarıyla ilgili bu düşüncelerden doğan Amerikan resmi, *soyut ekspresyonizm* adıyla bilinir. Farago'nun aktardığına göre Gottlieb ve Rothko, *New York Times'ta* şunları yazarlar: "Bizler, tablonun planını yeniden gündeme getirmek istiyoruz. Düz formları benimsiyoruz, çünkü düz formlar yanılısamayı ortadan kaldırır ve gerçeği ortaya çıkarırlar" (Turanlı, 2008: 28-30). Fakat bu sanatçıların tabloları, dile son derece yabancı görünürler. Okunabilirden görülebilire bir geçiş söz konusu değildir. İlkel sanatçıların yaptığı gibi resmin kutsala ve aşkına ulaşmasını isteyen bu ressamlar *myth-makers (mit üretkenler)* olarak adlandırılırlar.

New York ekolü, etik bir gereklilik iddiasında bulunur ve yapılan uygulamaları gerçeklik ihtiyacına bağlar, Jackson Pollock, De Kooning, Clyfford Still, Rothko ve Barnett Newman gibi sanatçılar bu düşünceyi paylaşırlar. (2011: 260).



Resim 10: M. Rothko, *“Kırmızı Üzerine Beyaz”*, 367x400cm. 1957.

Greenberg’in ortaya attığı, katı kuralları olan Modernist/Formalist sanat, bu akımı benimsemeyen çevrelerden büyük ölçüde eleştiri almış, dolayısıyla yaygın sanat anlayışında büyük kırılmalara sebep olmuştur. Aldığı şiddetli tepkiden dolayı farklı üretim mecraları meydana gelmiş, birbiriyle uzlaşamayacak anlayışlar türemiştir. Bu süreçte birbirinden ayrılan akıl ve duyu, sanatın başka başka yörüngelere oturmasına sebep olmuştur. Çünkü Greenberg’in tasarladığı “modernist avangard” topluma yabancılaşan sanatsal anlayışın kendi mecrasına kapandığı, saf, soyutun olmazsa olmaz olduğu katı bir formalizmi savunur. Buna göre “şiiir, bundan böyle, sözcükler ve anlamlar arasındaki ilişkilerde değil, sadece sözcükler arasındaki ilişkilerde var olmalıdır” (Bürger, 2003: 23).

1.3.1. 1960 Sonrası Sanat ya da Formalist Sanat Anlayışına Tepki

Önceki kısımda da bahsedildiği gibi Clement Greenberg'in Modernizmin ilk yıllarında soyut sanatın en iddialı manifestosunu yayınlamıştır. Onun görüşlerinin 1960'ların sanatında sanat eleştirisi ve piyasasını belirlediği bilinmektedir. Greenberg 1930'lu yılların sonlarında yazmış olduğu "Modernist Resim" ile "Öncü ve Kiç" makalelerinde modern dönem resmini tanımlayarak, kendinden önceki resim anlayışını reddetmiş, yeni olanı desteklemiş ve sanatta kökten bir değişime, yani geçmiş dönemin sonuna işaret etmiş olduğu söylenebilir (Greenberg, 1997: 359). Çünkü nihai hedef olarak, soyut sanatı tüm akımların buluşacağı bir ortak sonuç olarak gördüğü bilinmektedir.

Kuspit'e göre modernitenin gelişmesiyle beraber ortaya çıkan akıl ile duyu arasındaki ayrım modernist sanatın başına bela olmuş, onu içinden çökerten bir yarılmaya yol açmış, sonunda da yok etmiştir. Modern sanat hiziplere ayrılmış, bunların hepsi kontrolden çıkmış, birbirinden bağımsız olarak yayılmıştır. Her ne kadar bu durum müthiş bir özgünlüğe yol açarak başlangıçta yaratıcılığı kamçılamişsa da sonuçta salt akıldan (kavramsal sanat ya da idea sanatı denilen sanat) ya da duyusallıktan (Greenberg'in ışık-gölge sonrası soyutlama adını verdiği şey) oluşan bir sanat çıkmıştır ortaya (Kuspit, 2006: 56). Gerçekte kendisinin de önemli ölçüde zihinselliği içerdiği söylenebilecek Modernist sanat, sunduğu formalist reçete dolayısıyla sanat piyasalarında ortaya çıkan yarıлма 1960 ve 1970'li yıllara gelindiğinde sanata yeni açılımlar getirmiştir. Eylemler, Yoksul Sanat, Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı, ve Süreç Sanatı olarak sınıflandırılabilen olan sanatsal hareketlerin tümü, bu sanat anlayışına karşı alternatif teknik ve malzemeler keşfederek, sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin konumunu yeniden şekillendirmiştir. Bu nedenle "modern dönemin yarattığı etki kısa süreli olmuş ve Greenberg'in tüm sanatların saflaşacağı düşüncesi

gerçekleşmeden süreç postmoderne doğru evrilmiştir. Bu durum elbette ki soyut sanatın sonu olmamış, o da sanatsal üretme yöntemlerinden birisi olarak sanat tarihsel sahnede kendi yerini almıştır” (Çadırcı, 2010: 36).

Akıl ile duyunun birbirinden ayrılmasıyla ortaya çıkan sanatsal çeşitlilik düşünsel tabanlı sanatsal uygulamaların meşrulaşabildiği bir evren kurgusunu olanaklı hale getirmiştir. Bu çeşitlilik dahilinde ortaya çıkan deneysel uygulamalar içerisinde alternatif bir söylem ile ortaya çıkan süreç sanatı, dil itibarıyla atık malzemenin, sanatçının amacı doğrultusunda kullanılabilirdiği bir medyuma dönüştüğü uygulama sanatıdır. Üretilen görüngüyü malzemedен ziyade sürecin belirlediği bir dil olarak sunan süreç sanatçıları “malzemeyi biçimlendirmek, belli bir nesneye dönüştürmek ya da bir nesne oluşturacak gibi bir araya getirmek yerine, zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğal güçlerin etkisine bırakmışlardır” (Atakan, 1997: 73). Atakan’a göre süreç sanatçılarının çalışmalarında, parçanın parçaya ve parçanın bütüne olan ilişkisini irdeleyen merkezi odak alanının olmamasından ötürü, izleyici, bir dizi birimi taramak, önemli ipuçlarını bulmak ve bunlarla bir bütünlük duygusu yaratmak durumundadır. Bir nesne yapmak için, önceden algılanan imgelerin çözümlenmesinin gerekli olduğunu fark eden Morris, maddeleri, parça, zerre ve salgı gibi çeşitli doğal halleriyle kullanarak sanat nesnesinden uzaklaşmış ve böylece sanatın bitmiş bir ürünle sonuçlanan bir çalışma biçimini doğrulayan akılcı düşünceye karşı çıkmıştır. Cohen’in çizgi ve rengin etkileşimini, üretim aşamaları takip edilebilir biçimde ortaya koyduğu Resim 11’de de görüldüğü gibi, izleyici resmin süreciyle yüzleştirilir (Atakan, 1997: 73).



Resim 11: Bernard Cohen, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 183x183.4cm. 1964.

Sonuç olarak, bu tür bir sunumun, resim düzlemine taşınması ve uygulamaya sokulması elbette ki zorlu bir görünüm sunmaktadır. Ancak denilebilir ki, nerede bittiği belirlenemeyen bir resim dili olarak soyut, bu tür bir performansın gösterilebileceği bir mecra gibi durmaktadır. Dolayısıyla, süreç sanatıyla bütünleştirilmesi hedeflenen soyut resim, devreye sokulacak olan diyalektik yasanın bir kanadına olması gerektiği biçimde yerleşebilecek doğru resimsel ifade gibidir.

II. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ RESİM SANATININ SÜREÇSELLEŞTİRİLMESİ

II.1. Süreç Sanatı Nedir?

Süreç sanat, 1960'ların ortası ve 1970'lerin başında Amerika ve Batı Avrupa'da, Lynda Benglis, Hans Haacke, Eva Hesse, Robert Morris, Richard Serra, Gabriel Orozco gibi bir grup sanatçının öncülük ettiği, doğada eriyebilen değişebilen malzemeleri kullanarak, sanatın biçimciliğine tepki olarak, sanatta nesnenin yerine süreci koyan bir sanat hareketidir.

Süreç sanatı sonuç eserin temel alınmadığı sanatsal bir harekettir. Tanımlamadaki 'süreç' sanatın sınıflandırma, harmanlama bir araya getirme, bağlantılandırma, modelleme, süreç ve eylemin kabulü gibi öğelerden meydana gelen 'oluşum'una işaret eder. Süreç sanatı, sanata insanın en saf ifadesi olarak yaklaşarak, eylemlerin nasıl sanat işi olarak tanımlanabileceği ve aktüel *yapma* işiyle ilgilenir. Süreç genel olarak içsel motivasyonu, mantıksal temeli ve amaçlılığı gerektirir. Bu bağlamda sanatı, ortaya konan bir son eserden çok yaratıcı bir yolculuk, bir ilerleme olarak görür.

1960 ve 1970'li yıllarda sanat adına ortaya konulan çalışmalar, o güne kadar süre gelen sanatta kabul görmüş düşünceleri sorgulayarak yeni açılımlar getirdi. Eylemler, Yoksul Sanat, Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı, ve Süreç Sanatı olarak sınıflandırılan sanat hareketlerinin tümü resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler keşfederek, sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin konumunu yeniden şekil verdiler, sanatın tanımına yeni bir boyut kazandırdılar. 1960'ların sonlarında sanatçılar, kapitalist sistemin kültür üreten kurumlarına karşı çıkarlar.

Bu hareketlerin sanatçıları düşünsel ve tasarımsaldan kaçınarak, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedeflediler, sanat nesnesi yerine, yaşamı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymak istediler.

Süreç sanatında sanatçılar, çeşitli malzemeler kullanarak, biçimciliğe bir alternatif getirmek ve resim-heykelle ilgili süregelen sanatsal önermeleri, fikirleri değiştirmek istediler. Bu dönem sanatçıların yapıtlarında gerçekleştirmek istedikleri hedefler; Sanat nesnesinin önemini ve sanatın metalaşması düşüncesini azaltmak, insanın algılama sınırlarını sorgulamak, imge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek, sanat kavramını estetikten ayırmak, süreç/ürün ilişkisini sorgulamak, galeri ve müze sistemine bir alternatif geliştirerek, sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak şeklinde olmuştur.

Resim, heykel ve seramik sanat formlarından ziyade yaratıcılığa odaklanan devrimci bir hareket olan süreç sanatı, sanatsal bir çalışmanın oluşumunda meydana gelen süreçle ilgilidir. Bir performansın gerçekleşmesi bir ritüel ve bir gurur duygusundan daha fazlasını içerir. Süreç sanatı, sanatın bir sanatsal form halini almış bir ürün elde etme aracı değil, yaratıcılığı yaşamsal bilince doğru bir yolculuk olarak ele alır. Süreç sanatta temalardan sonra en çok görülen yaşamın itici gücü olan değişim ve geiciliktir.

Süreç sanat, özgürlük değişim, uyum yeteneği ve doğalamayı içerir. Boya ve renklerden daha çok balmumu, mum, keçe, uha, kauçuk gibi doğayı vurgulayan geçici malzemelerin kullanımı daha yaygındır. Bu sanatın amacı diğer sanat formlarının sıklıkla nesnesi olan doğanın çeşitli formlarını temsil etmek değil, bir anlamda doğayı  vmektir.

Süreç sanatçıları organik malzemeleri biçimlendirmek, belli bir nesneye dönüştürmek ya da bir nesne oluşturacak gibi bir araya getirmek yerine, zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğal güçlerin etkisine bırakmışlardır (Atakan, 1997: 73).

Sanatın gelişimindeki geçmiş dönemlere ilişkin "nesnel anlama", ancak sanat özeleştirilmesinde evresine girdiği zaman mümkün olur. Burada "nesnel anlama", anlayan kişinin şimdiki zamanda durduğu noktadan bağımsız bir anlama demek değildir; süreç, anlayan kişinin şimdi'sinde bir sonuca vardığı ölçüde, sürece ilişkin bütüncül bir kavrayışa ulaşmak demektir - o sonuç her ne kadar geçici de olsa (Bürger, 2010: 62).

Yoksul Sanat ve Süreç Sanatı'nda doğadaki dört element hava, su, toprak ve ateş sembol olmaktan çıkıp sanat yapıtının malzemesi olmaktadır. Bu sanat akımları, doğayı tanımlamaz, temsil etmezler; kendileri doğadırlar. Sanatçının keşfettiği, seçtiği ya da birleştirdiği basit, sıradan malzemelerden oluşturduğu asambrajlar, heykelin mermer ve bronz gibi geleneksel soylu gereçleriyle tam bir karşıtlık içindedir. Doğallık malzemelerin fiziksel özellikleri ya da şekil değiştirip, bozulabilirliği ile yakından ilgilidir. Amerikalı Alan Sonfist doğadaki öz ve salgılarla ilgilenmiştir. Örneğin ıslak tuval bezi üzerindeki küflenmenin oluşumunu incelemiştir (Özayten, 1992: 53).

Her sanat üretiminde söz konusu olan; içeriğinin belirlediği süreçten farklı olarak, sürecinin içeriği belirlediği işler Süreç Sanatı'nın meselesi olarak ortaya çıkar.

II.2. Ressamın Üretim Aşamasının Süreç Olarak Ele Alınması

Resim pratiğinin uygulanması aşamasında ressamın olguyu ele alışı geleneksel tavırda tümevarımsal bir teknik aşama olarak gerçekleşir. Bu teknik aşama en basitten en karmaşığa doğru giden bir çizgisel zamansallık ortaya koyar. Sanatçının uygulama sırası tümevarımsal bir konumdur. Ancak bu durumun ileri aşamasında, sanatçı, işi ilerletip sonuçlandırma noktasına vardığında tüm dengelsel bir durum ortaya çıkmaktadır. Burada, uygulamanın zorunluluğu ile resmin tümünden değerlendirilmesi kategorisinin aynı

düzlemde gözükmemesinden kaynaklanan eş zamanlı ve ikili durumu zorunlu kılar. Sanatçı çeşitli teknikleri uygularken tümevarımsal bir bağlamda çalışır ve bu tümevarımsal bağlamı resimsel bir değerlendirmeye her çabaladığında tümdengelimsel noktada karar vermek zorunda kalır. Dolayısıyla sanatçı eş zamanlı olarak bu ikili yapıyı kullanır. Sanatçı ister tümdengelimli isterse tümevarımsal bir yöntem uygulasin, her iki pratikte de birbiri içine giren katmanlaşmalar söz konusudur. Tümevarımsal katman gidimli dil gibi kendini kurar. Bu kuruluş aşaması kendi iç sorgulamalarıyla ilerler. Söz konusu iç ilişkilerin tutarlılığının ya da tutarsızlığının denetimi olurken bunu denetleyen tümdengelimsel bakış tümevarımsal her edimi hem iç ilişkisi hem de dış ilişkisi açısından değerlendirmeye tabi tutar. Özellikle tümevarımsal metodların iç öğelerinin tüm resim düzlemi açısından tek tek ölçütlenmesini sağlar. Bu durum, her iki yönelim açısından da eş zamanlı olmak zorundadır. Tümevarımsal yönelim sorudan sonuca ulaşmak isterken tümdengelimsel yönelim ise yanıtlardan soruya ulaşmak ister. Doğal olarak sanatçı, resim yaparken resim dilinin gereği olarak, teknik problemleri bir tasarımcının problem çözmesi gibi ele alır, önceliklerini belirler, ustalığı noktasında tekniğe dayalı bilgiyi kateder, bu bilginin gereği olan tüm ilişkileri resim tekniklerinin olanaklarıyla dillendirir. Sanatçının ustalığı bilginin ortamı olan tekniğin yetkinleşmesidir. Bu yetkinlik düzeyi, bir nevi bilginin aşıldığı yerdir. Thomas Kuhn'un inanç sıçraması diye açıkladığı yere benzerdir. Bu yer, bilginin bittiği, sezginin devreye girdiği bağlamdır. Burada sonuç resim olarak ortadadır, yani, 'tüm' inşa edilmiştir. Bu tüme dair her değerlendirme bir tümdengelimsel çaba gerektirir. Dedüktif-indüktif-sentetik-bireşimci sanatın, yaşamın kavranmasındaki katkısı ötelenemez. Sanatçıdan alımlayıcıya, eserle aralanan iletişim, yaşamsal veriler üzerinden algılanır. Sanatçının yaşamdan çıkarımsadığı yorumu, alımlayıcıda yeniden yaşamsallık içerisinde kurulur. Bu, sessiz, sözsüz ama derinlemesine iletişim, zaman ve mekan aşırı

bütünselliğiyle çok boyutlu kültürel bir yapılanmayı tetikler. Besim Dellaloğlu'nun bilince yaptığı vurguda, kültürel anlamda dünya, işte bu bilinç oluşumu ile sanat tarafından var edilir. Sanat insanın yaşamını aydınlatmasında başvurduğu bir araçtır. Sanatçının içselleştirdiği yaşam tarzlarını yapıtında görünür kılar. Bu yapıta yönelen bakış da, oradan yine yaşamın kendisine çevrilir. "Yapıttan edinilen kazanımla yaşamın kavranması, sanatçı ile sanatın alımlayıcısının yapıtta ve yaşamda buluşması anlamına gelir. Sanat yapıtı kendisinden yaşama bakılan penceredir. Sanatla buluşan yaşam, aydınlanmış yaşamdır" (Dellaloğlu, 2007: 7). Sanatın yaşam ile kurduğu ilişki çağımızda o denli yoğun bir ilişki içersine girmiştir ki; yaşamdan sanata ulaşma çabaları tersine dönmüştür ve bu yüzden günümüz filozoflarının sanattan yaşamı anlama çabalarına girdikleri görülmektedir. Dolayısıyla başta Gilles Deleuze olmak üzere ve ardılları sinema üzerinde felsefe yaparken sinemanın yaşamı herşeyden daha fazla belirlemesi yüzünden bu yolu zorunlu tercih ettikleri görülmektedir. Sinemanın dilinin kattığı bağlam düşünüldüğünde yaşamın elde ettiği ivmeyi anlamak daha kolay olacaktır. Sinemanın kullandığı dil, görüntünün parçalara bölünmesi-fragmaların ve hareketin kendisinin sinema olarak nitelenen boyutları düşünüldüğünde, bu iç yapı sanatın diline yepyeni jargonların eklenmesine neden olmuştur. Fragmanlar ve alegorilerin yeniden ele alınışı estetik yapılanmalara ortam hazırlamıştır.

Özü itibarıyla fragman olan alegori, tarihi gerileme şeklinde temsil eder: "Alegoride tarihin facies hippocra-tica'sı [ölü yüzü] izleyicinin karşısına taşlaşmış, ilksel bir manzara olarak çıkar". Bu kategori, iki üretim estetiği kategorisi ile -biri malzemenin ele alınışıyla (öğelerin bağlamlarından koparılması), diğeryse eserin oluşturulmasıyla (fragmanların birleştirilip anlamın ortaya atılması) ilgilidir- üretim ve alımlama süreçlerine dair bir yorumu (üreticinin melankolisi, alımlayıcının kötümser tarih bakışı) birleştiriyor. Üretimle ilgili yönler ile estetik etkiyle ilgili yönleri analiz düzleminde birbirinden ayırırken, bir yandan da bunları birlik içinde kavramaya izin veren alegori kavramı, avangardist sanat eserine ilişkin bir kuramda kilit yere sahip olabilir (Bürger, 2010: 135-136).

Organik eser ile organik olmayan (avangardist) eserin üretim estetiği açısından karşılaştırılmasından yola çıkıldığında; Benjamin'in alegori kavramının ilk iki unsurunun, "montaj" olarak düşünebilecek şeyle uyuşması ele alınabilir. Burger'e göre "klasist" diye anılabilecek olan organik eser üreten sanatçı, malzemesine canlı muamelesi eder. Yaşamın somut durumlarından doğmuş bir şey olarak anlamına saygı duyar. Avangardist için ise klasistin tersine malzeme sadece malzemedir. Klasist, malzemeye bir anlamın taşıyıcısı olarak yaklaşırken; avangardist onda, ancak kendisinin anlam kazandıracığı boş bir gösterge görmeye yönelimlidir. Bu bağlamda klasist, malzemesine yaşamla iç içe bir bütün olarak yaklaşırken; avangardist onu hayatın bütünlüğünden çıkarır, yalıtır ve bir fragmana dönüştürür. Klasist, bütünün canlı bir tablosunu sunmak amacıyla eser üretirken öne çıkardığı gerçeklik kesitini geçici bir ruh halinin aktarımıyla sınırladığı zaman bile, bütünün temsilini göz ardı etmez. Avangardist ise, kendisi anlam yükleme amacıyla biraraya getirirdiği fragmanları ele alır (Burger'e göre o anlam, artık bir anlamın var olmadığını gösteren bir mesaj da olabilir). Bu sebeple artık organik bir bütün olarak yaratılmayan eser, fragmanların biraraya getirilmesiyle oluşturulmuş başka bir yapıdır (Bürger, 2010: 137).

Modern yaşamın sıradan bir günü içerisinde, başını sonunu bilmediği çeşitli süreçlere aniden ve hazırlıksız dahil olmak durumunda kalan insan için uyum sağlamasını kolaylaştıracak bir algı geliştirmek gerekliliği artık temel bir yaşamsal ihtiyaç haline gelmiştir. Bu durum, modern sanat üzerinde doğrudan yansımalarını gösterir. Güncel sanat, öz-eleştiri ve iç-okumaların neticesinde beliren eğilim; bu durumun postmodern tavrı başlığı altında yeniden değerlendirilmesini ve genişleyen bir çerçevede ele alınmasını zorunlu kılmıştır. Modern insanın kendisini içinde bulduğu bu yeni ilişkisel süreçler sanatsal üretimde yeni yorumlara yol açar. Resim sanatında, 'dışarıdan bakışa' dil olabilen

temsili yaklaşım terk edilirken yerini, süreçlerin içerisinde bulunuş ve içeriden bakışa dayanan bir tavır alır. İçeriden bakışı ifade eden öznel serbest dil, günümüzdeki zengin ifade çeşitliliğini mümkün kılmıştır.

Yapıtın yaşamı görünür kılması, onu yansıtması değil, tersine dünyanın yapıt olması demektir. Sanat yapıtı olduğu için dünya vardır. Yoksa biz dünyayı nerede görecektik? Çevremizde gördüğümüz, tek tek insanlar, ağaçlar, taşlar vb.'dir; dünya değil. Onlar dünyanın parçalarıdır. Bu, doğru. Ama biz dünyanın bütünü görmek istiyorsak bunu bize sanat sağlayabilir. Dünya bizim ruhumuzdadır. Sanatsal yaratma, onu görünür kılmanın başlıca yoludur. Bu yaratma etkinliğini hiç kimse bilemez; bilseydi, bu bilgiyle sözüm ona sanat yapıtları üretilirdi; tıpkı herhangi bir işlikteki üretim gibi. Ama bu yaratma etkinliğinin ürünü olan sanat yapıtı, her zaman bilgi nesnesi olmuştur (Dellaloğlu, 2007: 7).

Sanat yapıtının bilinmesinin hangi tarz bir bilgi olduğu sorusuna cevap arayan Dellaloğlu, Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum adlı çalışmasında şöyle devam eder:

Doğabilimsel bir bilgide nesne, bilen öznenin dışında bir şeydir, ona yabancıdır. Burada nesne hakkında sahip olunan hipotezin doğrulanmasının deney yoluyla araştırılması söz konusudur. Ama sanat yapıtı ne bu tarzda bilinebilecek yapıdadır; ne de o karşısında estetik tavır alacak özneye yabancı bir şeydir. Yapıtın burada öznenin beklediği tat alınmak ve anlaşılmasıdır. Bunun içinde öznenin nesneyle yakınlık kurması, onu kendi dünyasına katması gerekir. Artık ortada hiçbir yabancı yoktur. Sanat yapıtını bilmek, ona konulmuş olan yaşamsallığı oradan çıkarıp anlamaktır. Bu da Dilthey'gil bir yorumlama sorunudur. Doğa bilimsel nesnenin kendisinin bir anlamı yoktur. Olsaydı, o anlamı ona metafizik bir öznenin koyduğu varsayılacaktı. Oysa sanat yapıtı anlamlı bir nesnedir. Onun anlamını ona koyan da oradan geri alacak olan da insandır (Dellaloğlu, 2007: 8).

Ressamın üretim aşamasının süreci, eserin içeriğinin yapılanmasına yönelik farklı bağlamlarda gerçekleşebilir. Sanat tarihi boyunca sosyo-kültürel etkiler altında okullaşarak belli bir bütünsellik ve geleneksellik sergileyen bu resimsel süreçler, Modernizm ile farklı felsefi açılımlar etkisinde kalmıştır. Bu dönemde bireyselleşme bağlamında yapıtın üretim süreçlerinde göze çarpan çeşitlenme dikkat çeker. Belli kıstaslar ve bütünsel tanımlar arayan sanat akımlarının ve ekollerinin, günümüzde gelinen noktada, postmodern bir açılımla yeniden ele alınması, sanat algısını yapısal değişikliklere

uğratmıştır. Resimsel üretim süreçlerini de yeni mecralara sürüklemiştir bu durum. Sanat yapıtını belirleyen tüm farklı kaygıların, görüşlerin ve uygulamaların eşliğinde, sanatsal üretim süreçlerine dair ortak uslamlama eğilimleri teşhis edilebilmektedir. Bunlar, tüm dengelimsel ve tümevarımsal yaklaşımlardır. Bazı sanatsal üretimlerde her ikisi de etkileşim içinde bir arada işleyebilen bu iki yaklaşım, genel olarak sanatçının üretim tarzına dair bir yol izleği çizer. Psikolojik olarak içinden beslenilmiş ortamın etkileşimine bağlı olarak geliştirdiği dünya görüşü bağlamında sanatçının yapıtlarını belirleyen ana eğilim, tüm dengelimsel ya da tümevarımsal olabilir. Bu genel saptama büyük ölçüde tüm sanatsal üretimlerde gözlemlenebilir.

Kuramsal açıdan çağdaş soyut sanatın varlık temellerinin açıklanabileceği biçimsel kaynak, analitik ve multi-disiplinel bir konu olarak oldukça karmaşık ve önemli bir bilimsel içeriğe sahiptir. Soyut bağlamda düşüncelere biçim verilerek oluşturulan teorilerin hemen hemen tamamı kuramsal bir yapıya kavuşturulurken, genel anlamda ölçülmek istenen içerik ve biçim ilişkisi; kavranılmak suretiyle algılanılan birtakım zihinsel tasarımlara dönüştürülerek yapılandırılır. Bu tür yapılandırmalarda zihinsel olarak algılanan anlamsal içerik, zihinsel olarak algılanan kavramsal biçimle birlikte yine zihinsel bir ortamda değerlendirilir (Özderin, 2011: 19).

Tümdengelimsel diye tabir edilen birinci yaklaşım, kökenlerinde, ilk defa Aristoteles'in tanımladığı, tümelci bir felsefeye bağlanabilir ve peşinen kabul edilen bütünsel varlığıyla sabit olan anlam birliğini ortaya koyar. Bu durum, soyut bir mecrada kavramsal bir ön-kabul gerektirir. Üç boyutlu uygulamalardan oluşan yapıtlarda, soyut sanatın temelinde bulunan kavramsal düşünme ediminin yenilikçi etkileri, malzeme ve mekanın sağladığı yaşama dair soyut ve somut olanakların birleştirilmesiyle ortaya çıkan saltık düşüncelere işaret eder.

Yalnızca disiplinel anlamlardaki soyutluğu değil, aynı zamanda daha serbest anlamlardaki somutluğun da çağdaş sanat algılamaları olarak tasarlanmasına imkan veren, dolayısıyla burada postmodernizmin katkılarıyla gerçekleşen böyle bir ilişkilendirme biçimi, modern yapıtlar için

geçerli olan ontolojik çözümlerlerin, tuval resim dışına taşınan postmodern kavramsal soyut örneklerin sistematik olarak alt yapısı olduğunu göstermekteydi. Yani bir anlamda, pentürel soyutun kavramsal yapısı postmodern soyutun anlamsal yapısının soyutlama öncesini oluşturuyordu, başka bir deyişle; pentürel soyutun kavramsal varlığı nesnel soyutun ya da anlam olarak salt kavram-biçimsel tasarıların kavramsal varlığıyla aynı içerik temelinden hareket ediyordu (Özderin, 2011: 250-251).

Sanatçının, bütün davranışları, duyguları ve düşüncelerinin; yapıtlarını ortaya çıkaran belirsiz öğeler olduğunu kavraması gerekliliğinden bahseder Wassily Kandinsky. Dolayısıyla sanatçının, davranışlarında değil, yalnızca sanatında özgür olduğunu vurgular (Kandinsky, 1981). Şimdi, sadece sanatında özgür olan insanın ötesinde, sadece özgürlüğünde sanatı kuran süreç sanatından bahsedebiliriz. Sanatı, bitmeyen eserin sürecinde aramak yaşamdaki çıplak anlamı çerçevelemek niyetidir. Yaşam formundaki sanatın, çerçevesi olduğunda ne kadar doğal kalacağı tartışmalı bir durumdur.

II.2.1. Ressamın Üretim Aşamasının Sürecinin Tümevarımsal Olarak Ele Alınması

Ressamın üretim aşamasının süreci tümevarımsal olarak algı-bilgi-tasarım ilişkisi üzerinden ele alınabilir. Görsel algı görsel düşünme ayrı şeyler değildir diyen Rudolf Arnheim'a göre bu bütünsel bir işleyiştir ve yaratıcı zihinsellik ile açıklanabilir. Sanatsal üretimi tetikleyen yaratıcı zihinsellik, sanatçının kendine has keşiflerini gerçekleştirdiği birtakım davranış biçimlerinden doğar. Bu durum, yaratıcılığın toplumsal eleştirel süreçlere dayalılığı açısından ele alınabilir. Kavramsal soyutlaşmanın biçimlendirme anlayışındaki zihinsel üretime yönelik kompleks yaklaşımlar, sosyal psikoloji temelinde tipolojik bir model olarak incelenebilir. Bireyin ruhsal yaşamında zihinsel ve yaratıcı değerlere ulaşma güdüsüyle programlanan davranışsal eğilimler dil sorunun merkezindedir. Kavramsal metaforları gerçekleştiren ifadeler: dilsel metaforlardır. Oluşumlar, varlık alanında gerçekleştirilen davranış biçimi türleridir. Oluşum, varlığın

ötesinde yer alır. Bu, irrasyonel bir biçimlendirme sistemidir. Kavramsallaşmanın nesneselleşerek devam ettiği minimalist eksene dayalı soyutlaşmalarda tasarımın malzeme üzerinden üçüncü boyuta taşması, tümevarımsal kurgusu içerisinden gelen süreçselliğiyle aynı zamanda tümdengelen karşılaşmalara da açık olmasıdır.

Ressamın üretimi tümevarımsal bir süreç olarak gözlemlenebilecek bir çalışma disiplininde gerçekleşebilir. Bu bağlamda ressam, aşkın ve bütünsel bir sanatsal söyleme, algı-bilgi-tasarım ilişkisi üzerinden ele alınabilecek kurgusallık ile ulaşır. Algılama, bilgi edinmenin zeminini oluştururken, bilginin öznel değişkenlere bağlı olarak tasarıma dönüşmesi sürecinde de etkilidir ve kavramsal soyutlaşmayı sağlar. Görsel algı görsel düşünme ayrı şeyler değildir diyen Arnheim'a göre duyuşsal algı, bellek, düşünme ve öğrenme zihinsel bir süreç olarak bütünsel bir işleyiştir (Arnheim, 2007). Söz konusu durum yaratıcı zihinsellik ile açıklanabilir. Sanatın üretkenlik gücünü aldığı yaratıcı zihinsellik, sanatçının kendine has keşiflerini gerçekleştirdiği birtakım davranış biçimlerinden kendi özgün bulgularını kendine has bir davranış biçimi haline getirmesiyle gerçekleşir. Sosyal psikoloji temelinde geliştirilen tipolojik modelin karakteristik özellikleri, kavramsal soyutlaşmanın biçimlendirme anlayışındaki zihinsel üretime yönelik kompleks yaklaşımları ortaya çıkarabilmesi için, bunu sağlayacak özellikleri taşıyan bir davranış modeli uygulayarak tümevarımsal yaklaşımla ele alınabilir. Bu bağlamda basit ve bilinen bir düzeyden, basit olmayan ve henüz tüm yönleriyle bilinmeyen bir düzeye geçmek söz konusudur (Özderin, 2011).

Davranış bilimleri insanın düşünce ve irade süreçleri üzerine kurulan eylemlerin bilimsel yöntemlerini inceler. Bu kapsamda incelenen algı ve duyum psikolojileri, biçimlendirme eğilimlerinin temel araçlarıdır. Bireyin ruhsal yaşamında

zihinsel ve yaratıcı değerlere ulaşma güdüsüyle programlanan davranışsal eğilimler dil sorununa odaklanır. Sanat ve felsefe alanında olduğu kadar davranış bilimleri çatısı altında kültürel antropoloji açısından da incelen dil içerisinde, sanatsal ifadenin alt yapısı kurulur. Kavramsallık, dil üzerinden metaforik ifadesini gerçekleştirir. Oluşum, varlığın ötesinde gerçekleşir. Bu irrasyonel biçimlendirme sisteminde, kavramsallaşmanın nesnelleşerek devam ettiği minimalist eksene dayalı soyutlaşmalar söz konusudur ve üçüncü boyuta taşan tasarımın tümevarımsal kurgusu içerisinde malzeme üzerinden süreçselliğiyle aynı zamanda tüm dengelen yapıda buluşmalar da gerçekleşir. Lakoff ve Johnson kavramsal metafor (metaforik kavram, bilişsel metafor) ile dilsel metaforu (metaforik ifade) birbirinden ayırmıştır. Kavramsal metaforlar soyut fikirlerdir, dilsel metaforlar ise bu soyut fikirleri gerçekleştiren dildeki ifadelerdir (Akşehirli, 2010). Bilgiye yönelen algının nesnesini öznel değişkenler biçiminde ortaya koyması, mantık ve pozitivism üzerine çalışmış olan İngiliz düşünür Alfret Ayer'e göre; esas sorunun algıda değil, dilsel ifade olduğunu gösterir (Turgut, 1997: 117-118). Sanatçının varolan elemanları bir dizgeye uğrattığı Tümevarımsal tavır; sanat nesnesinin üretim aşamasında başlangıçtan tümün oluşturulmasına doğru ortaya çıkan yapının kendisidir ve tıpkı dilin gidimliliğine koşut bir yapı özelliği gösterir. Birim sistemleri oluşturarak bir dünya kurar. Bu paradigma Wittgenstein'in "dilimin sınırları dünyamdır" dediği bağlamla eşgüdümseldir. Sanatçının böyle bir pratiğe sahip olması çalışmanın daha baştan süreçsel bir niteliğe ait olması izlenimini verir. Çünkü gidimli olmak aynı zamanda ard-zamanlılığa ait olmaktır. Dolayısıyla sanatçı pratiğinin imgelerle de olsa kurduğu bu ilişki ard-zamanlılık üzerinde işler. "Üretken olan, gidilen yoldur; oluşum, varlığın ötesinde yer alır" (Farago, 2011:171). Minimalistlerin resimsel yüzeyi doğrudan doğruya resmin kendisi diye almaları da özünde,

Wittgenstein'in felsefeyi, dilin kendisi diye görme anlayışından daha farklı değildir (Lippard,1977).

Soyutluğun, kavramsal edimin düşünme refleksi içerisinde postmodern düşüncelerle ilişkilendirilmesine iyi bir örnek olan Sol LeWitt'in iki boyuttaki geometrik elemanların tasarımlarından oluşan işleri, daha sonra üç boyuta taşan ve açık ya da kapalı mekanlara yerleştirilen heykelsi geometrik yapıtlar haline gelmiştir. Sol LeWitt; üç boyutlu nesnelere ile olan kurgularını soyut sanatın minimalizmle kesiştiği bir noktada gerçekleştirir. Bu kavramsal dil, malzeme ve mekanın imkanları üzerinden gerçekleştirdiği tasarımlarında kendini gösterir. Yani Özderin'in de ifade ettiği gibi bir anlamda, “pentürel soyutun kavramsal yapısı postmodern soyutun anlamsal yapısının soyutlama öncesini oluşturma eğilimindedir” (Özderin, 2011:180).



Resim 12: Sol LeWitt, Duvar Resmi No. 681 C, 1993, 597×342cm.

Sanatsal üretimde tümevarımsal yaklaşımın bilgiden sezgiye doğru ilerleyen organizasyonun gerçekleştiği tasarım boyutu kavramsal soyutlaşmayı içerir. Hem soyut dışavurum akımında hem de karşı eğilimdeki minimalist yaklaşımlarda rastladığımız bu durum, sanattaki arayışlarda göze çarpan yaratıcı uygulamaların, tuval resmi dışına çıkılarak nesnelere dünyasına aktarılmasının en belirgin örnekleri olarak Sol LeWitt yapıtlarında karşımıza çıkar.



Resim 13: Splotch, 15 fiberglass üzeri akrilik, 2005, 12x8.4x6.8 LeWitt koleksiyonu Chester CT Photo: Jason Wyche

“Splotch 15”in organik formu ve parlak renkleri Sol LeWitt’in beyaz ikonik modüler yapılarına fark edilir bir tezat yaratır. Yine de biçim ve renk düzenlemesi iki-boyut temelli tipik LeWittyan yansıtma sistemi üzerinden gerçekleştirilmiştir. İlk olarak sanatçı yapının krokisi olarak oldukça düzensiz, ilgi çekici dış hatlarını çizer. Daha sonra bu dış hatla renk için tek katmanlı bir plan ve ikinci bir tane de yükseklik için tasarlar. Onun Brooklyn üreticisi üç boyutlu bilgisayar modelleme programı kullanarak işi üretir. Canlı ve neşeli sonuç eser yükseklik sistemlerinin birlikteliğinin şaşırtıcı sonucudur (sollewitt.publicartfund. org.exhibition). Yapıtın organik formu, ayırt etmeyi zorlaştıranı espas değerleri yaratan renkli bir yapı sergiler. Aynı zamanda, yerleştirildiği açık alanda kent görünümünü fon olarak ele geçirdiği bir ilişki kurmuştur. Eser, alımlama sürecine bu şartlarda dahil olan izleyici için zamanın mekanlaştırıldığı enstalasyon özelliğini tündengimsel noktada kurar. Algıyı zorlayıcı optik tasarımı ile eserle etrafında dolaşmak suretiyle ilişki kurmak zorunda bırakılan izleyici, bu tasarımla mekana dönüştürülmüş

alandaki eserin zamanına yakalanarak kendisini soyut kavramsal bir ilişkiye dahil olmuş bulur.

Sol LeWitt kavramsal soyutu tasarlamak amacıyla geliştirdiği geometrik sistem analizi tablolarıyla bir anlamda hem yapıt üretme stratejilerini belirlemiş hem de soyutun var-oluş boyutunda bulunan kavram üretme kavrayışının kendi nesnesini sadece kendi kendisi olarak nasıl üretmesi gerektiğini gösteren gnoseolojik (bilgikuramsal) bir varlık üretme mekanizması meydana getirmiştir. Dolayısıyla ontolojik soyutun fenomenolojik özellikler taşımasının temelinde, nesnesizlik alanında varolmasına rağmen bu tür zihinsel yöntemlerle kendi kavramsal nesnesini, bizzat kendisinin oluşturmak zorunda olması gibi bir ayrıcalık olduğu söylenebilir. Bu noktada değerlendirildiğinde özünde değil ama, versiyon biçiminde oluşan bir fark açısından Sol LeWitt'in ikinci evrede yer alan ve üç boyutlu malzemelerden üretilmiş kavramsal soyut tasarımlarında, tümevarım ya da tümdengelim olması fark etmeksizin, ontolojik açıdan biçim yapısı, Schumacher'e göre çok daha kurallı bir geometrik anlayışıyla boyutlandırılmıştır. (Özderin,2011:181)

Sol Lewitt'in yapıtlarında kavramsal soyutlaşma yukarıda Resim 13'de görüldüğü gibi mekansal kapsamda tam bir tasarım anlayışıyla yansıtılmıştır. Bu uygulamalarda oluşan soyutlaşma, Özderin'e göre; ereği kendisinde olmayan kavramsal anlamın boyutlandırılmamış bir varlık alanı olan özdek içerisinde, tümevarım olduğu kadar aynı zamanda tümdengelim dayalı saltık tasarımlar biçiminde belirlendiğini de göstermektedir. Tasarım anlamında üretilen biçimlerin ereği kendisinde olmasa da, elde edilmiş biçimi, analiz ve sentez anlayışlarını içeren bir biçimlendirme yöntemine dayanmaktadır (Özderin, 2011: 182).

Tümevarımsal uygulamalarda süreç göz önünde tutulduğunda, yaratıcı düşünmenin bütünler açıdan yapılmasına bir yol olarak Gestalt ilkeleri de ele alınabilir. Ancak, karakteri gereği bu ilkeler, bir ön-kabul gerektirip, dikkate alındıklarında işler oldukları için Gestaltın stratejik olarak hedeflenip hedeflenmemesine bağlıdır. "Görüntüler dünyasının tasarlanması, değiştirilmesi ya da yeniden organize edilmesi, bir yaratıcılık sorunudur. Wertheimer'ın Gestalt öğrenme ilkelerinin insanın yaratıcı düşünmesine

uygulamasını içeren "Üretken Düşünce" (1945) isimli kitabında yaratıcı düşünmenin bütünler açıdan yapılması gerektiğini öne sürmüştür" (Schultz, 2007: 549).

Öğrenme adı altında yaratıcı edimlerin ele alındığı Gestalt teorisinde, görsel ve düşünsel konularda bilincin zihinsel nesnesini kendi iradesi doğrultusunda işlemesi anlamında kullanılan phi fenomeni ve tüm bunların taşıyıcısı olan beynin biyolojik özellikleri arasında kurulan bağlantı izomorfizm olarak adlandırılır. İzomorfizm ilkesine göre uyarıcı ve algı arasında bire bir uygunluk yoktur. Uyarıcının şekliyle uyuşan, algısal deneyimdir. Bu nedenle Gestalt aslında gerçek dünyanın temsilleri olmakla birlikte, mükemmel kopyaları değildir. Bir algı, tıpkı bir haritanın gösterdiği bölgenin yalın bir kopyası olmaması gibi, uyarıcının da tam olarak yalın bir kopyası değildir. Bununla birlikte bir haritaya benzeyen algı şekil veya formda temsil ettiği şeyle aynıdır, böylece algılanan gerçek Dünya'ya güvenilir bir rehber olarak hizmet eder (Schultz, 2007: 551).

Tasarım, eldeki bilgi üzerinden kurulurken, tespit edilmiş sorunsala yaklaşımında, sanatçının cevapsız sorusuna ulaşacağı aşamaları kateder. Sanat, bu şekilde tümevarımsal yaklaşımında insanı, bilincini ve kültürünü yenileyeceği noktaya taşır.

II.2.2. Ressamın Üretim Aşamasının Sürecinin Tümdengelimsel Olarak Ele Alınması

Sanatçının üretimi, nesnesi ile kurduğu ilişkinin açıklanması demektir. Bu ilişkinin açılımı, sanatçının dış dünya ile ne türden bir ilişki kurduğu ile doğrudan bağlantılıdır. Üretim süreci, kendi içinde yer alan üretimin uyarıcıları noktasında, sanatçının içsel dayanakları ile dışsal uyarıcıları arasında var olan gel-gitleriyle kurulan/sonuçlanan bir yapı özelliği gösterir. Kurma ya da inşa fikri kurgusal olana işaret eder ve tasarımın ortaya çıktığı bağlamdır. Tümden gelimsel aşama ise sanatın ontik yapısının kurulduğu; Heidegger'in dünyanın sanat nesnesi olanağında bir nesne niteliğine kavuştuğuna dair saptamasını yaptığı bağlamdır.

Dünyanın, dünya olmaklığı ancak bir başka formun ortaya çıkmasıyla yani sanat ile kendi varlığına kavuşmasıyla mümkün olmaktadır. Bu durum; sanatçının hem dünyada bulunması hem de ondan ayrı bir nitelikte nesne üretmesiyle sanatçı pratiğinin iki farklı yönüne işaret eder. Bu iki farklı katman, dünyada bulunma ve dünya kılma arasındaki bağlam olarak, sanatın tümdengelimsel yapısının özeti sayılmalıdır. Sanat nesnesinin dünya ile kurduğu ilişki tümdengelimsel yönelime dair doğrudan ip ucu vermektedir. Bu ip ucundan hareketle; diskürsif olana benzer bir biçimde, sezgisel olarak değil de, bilgiye bir takım öncüller aracılığıyla ulaşan bilgi olarak tanımlanan tümdengelimsellik; genelden özeli çıkarsayan akılyürütme; yeni bilgi vermeyip sadece, öncüllerin üzerindeki örtüyü kaldırmakla yetinen argüman ve bu tür argümanlardan meydana gelen mantık için kullanılan bir nitelemedir (Cevizci, 2003: 397-398).

Burada söylenen başlıkla ilişkilendirilip tezin cümleleri olarak yeniden kurulduğunda; sorular yerine elinde bulunanın bir yanıt olduğundan hareket edilerek, bu yanıtı kuran öncüllerin yani soruların, bu soruların ne'liğine doğru mantığın ifadesiyle tekrarlandığında, genelden özeli çıkarsayan akıl yürütme ediminin tam karşılığı tezin bağlamı açısından sanat nesnesinin dünyaya dair akıl yürütmeleriyle açıklanmaya çalışılmasıdır. Sanat nesnesinin varlığı dünya ile ilişkisi, bilim felsefe ve sanat üçlemesinin tümü tarafından bir hakikate ulaşma ediminin denendiği aşamanın boyutunu açıklar. Yöntem bilimsel bilgi, bilim alanını tanımlar iken felsefe hem bilimi hem de sanatı anlama çabasının bir yönü olarak ortada durur, sanat ise bilginin sınırları ötesine uzanan belirsizliğin rastlantının alanına dek uzanarak yaşamın olanaklarını genişletir. Sanatta belirsizlik ve rastlantı kendi başına dolaylı bile olsa, bir bütün olandan hareket eder. Ve onun iç dinamiklerindeki rastlantı ile sınırları dışına taşan belirsizliğe dair yeni önermeler ortaya koymaya çalışmaktadır. Amerikan pragmatist filozofu C.S. Peirce'ın, Ahmet

Cevizci'nin aktardığı üzere; rastlantı, tesadüf anlamına gelen Yunanca 'tycke' sözcüğünden türettiği ve rastlantının evrende iş başında olan etkin bir güç, nesnel bir gerçeklik olduğunu öne süren öğretileri ve bu arada kendi görüşünü tanımlamak için kullandığı kavram olan 'Tükizm', açısından dünya; tüm canlılığıyla en genel anlamıyla bir süreç eseri olarak değerlendirilebilir. Uygarlık tarihi boyunca en çok ilgi çeken iki kavram olan belirsizlik ve rastlantının, gerçekte o dönemin bilgi eksikliğine dayanan bilmemenin iki formu olarak da anlaşılması gerekir. Bilginin her ilerleyişi bilinmeyene karşı, belirsizliğin ve rastlantının sahneden uzaklaşması anlamına gelmiştir. Bilginin ilerleyişi bilim ve felsefenin genişlettiği alanın karşısında, belirsizliğin ve rastlantının mecrasında kendine yer edinen sanat alanı daraldıkça daha keskinleşmiştir.

İnsan varlığının öncesi ve sonrası iki belirsizlikle kuşatılmıştır. Dolayısıyla insanın bu iki aralıkta yer alan dünyasına dair elde etmeye çalıştığı belirleme ve sabite bağlama arzusu, dünyaya uyum mekanizmalarının en başta gelen tutumudur. İnsan diğer canlılardan farkını yakalamaya çalışırken, aynı zamanda kendi içinde üretim model farklılıklarını da anlamaya çalışır. İnsanın dünya karşısında bir üretimde bulunması kendini üretmesi anlamına gelir. Bu üretim ile elde edilen verilerin yukarıda anılan kavramlarla ilişkileri göz önüne alındığında durum daha çarpıcı hale gelir. Kültürün bu üretimlerin toplamı olduğu düşünüldüğünde sanat bu kültür denen varlığın en öz denebilecek insanı anlama çabasına en doğrudan yanıtların verildiği yer olacaktır. Dolayısıyla sanatçının neden ve niçin ürettiği meselesi, insanın dünya ile kurduğu ilişkiyi açıklaması açısından çok daha önemlidir. Ressamın neden ve nasıl ürettiğine odaklandığımız zaman Rudolf Arnheim'in da vurguladığı gibi, çocuk psikolojisindeki benzer bir varoluş ve kendini gerçekleştirme kaygısıyla karşılaşırız. Dış dünyayı nesneleştirdiği kendi ifadesi üzerinden var olan insan, kendisini bu dışlaştırma ediminde, üretimi aracılığıyla ortaya koyar. Bilgiye

ulaşmak amacıyla nesnelleştirilen dünya, Thomas Kuhn'un da belirttiği üzere tüm paradigmatik önermelerin ötesinde yine de açıklanamaz kendine özgü bir süreçsellik içermektedir.

Bu durumu en iyi açıklayan önermeler yine Kuhn tarafından kurulmuştur. Gerçek denen olgunun en doğrudan temellendiği düşünülen bilimde bile bilginin ilerleyişinin doğrusal bir yön çizmediği her zaman kırılmalar ve sapmalarla gerçekleştiği durumu belirsizlik ve rastlantının dolayısıyla sanatın mecrasının alanıyla ilişkilendirilerek düşünüldüğünde çeşitli sapmaların ve bu sapmaların varlığının dayanaklarının o kadar belirsiz kalmasıyla, tezin ortaya attığı düşünsel önermeyle ilişki olduğu anlaşılmaktadır.

Thomas Samuel Kuhn'un "Bilimsel Devrimlerin Yapısı" (The Structure of Scientific Revolutions) adlı eseri 1962 yılında büyük ses getirmiştir. Kuhn, bu eserinde, Aydınlanma Çağı'nın en tutkulu kavramlarından biri olan "ilerleme" düşüncesinin sözcülüğünü yapan deneyci bilim geleneğinin çağdaş uzantısı olan pozitivistlerin, bilimin ilerlemekte olduğu tezini temelden sarsmıştır.

Verili olanın dayanağında kurulan dünyanın sınırlarını oluşturan bilginin sınırında bilim adamı belirsizliğe doğru atılım yapar ve bu atılım bu hareket bir bilgi dahilindeki bir hareket değildir; bu bir 'İnanç sıçraması'dır der Kuhn. 'İnanç sıçraması'; bilim adamının, hesabının yetmediği yerde sezgisine güvenip attığı adımdır ve düşüncenin çatışkısından doğar. "Bütün düşüncenin en yüksek çatışkısı, düşüncenin, düşünemeyeceği bir şey bulma çabasıdır" diyen Soren Kierkegaard bu noktada anılabılır. Sanatsal yaratımda da göze çarpan söz konusu durumda, işlenmemiş halde bilinçaltında birikmiş ham bilgi önem kazanır. İşleyiş mekanizmaları tam olarak çözümlenememiş böylesine

geniş açılı ve bütünlüklü bir yaklaşım, sanatın da en önemli özelliklerinden biri olarak dikkat çeker.

Bilimin kesin bir olgu olma durumu esnekleştikçe sanat ile flört etmeye başlar en azından tez başlığının bağlamında inanç sıçraması, rastlantı, belirsizlik gibi kavramlar ortak alanlar yaratmaktadır. Dolayısıyla bilim dışı kabul edilen bu paradigmlar yaşam ve sanat için olduğu kadar bilim alanında yeni olanaklar yaratmıştır.

Bilgi olarak belirsizden bahseden Abraham Moles'a göre birtakım muğlak olguların, belirsiz şeylerin ve içinde karar almamız, davranmamız veya tepki göstermemiz, pozisyon almamız gereken durumların ortasında yaşıyoruz. Tüm bu şeyler, Moles'e göre ne kadar belirsiz olurlarsa olsunlar, bilincimize kavramsal bir netlikte görünürler; onları adlandırırız; onların üstünde önce zihinsel, sonra da tüm riziko ve tehlikesine rağmen pratik işlemler yaparız. Yaşamak, belirsiz şeylerle yüz yüze gelmek demektir. "Dünya, tanımlanmış değişkenler arasında güçlü bir korelasyon biçiminde ifade edilen kesin, aşkın ve karşı çıkılmaz bir hakikati keşfetmek üzere, deneycinin çeşitli olguları keyfine göre soyutladığı, arttığı ve denetlediği bir laboratuvar değildir" (Moles, 1993: 23).

Moles'in ifadesi dünyaya dair fikirlerin en karşıt uçlarını bir birine teğellemektedir. Artık en belirgin olan ile belirsiz olan arasında mesafe azalmış ve hatta neredeyse bir birinin dayanağı olma noktasında bir gerekçelendirilmesi noktasına gelmiştir. Benzer durumların, sanat için belirli olan ile belirsizlik alanının ne ifade ettiği birbirine karışmıştır. Bu muğlak alanlar keşfedildikçe sanatçı için bir nevi özgürlük adına kaçacak noktalarının nerelere uzanacağı konusunda Marcel Duchamp bir örnek teşkil edebilir.

Sanatın "şu anda burada varolan şey ile sonsuz yokluğa denk düşen şeyi birbirine bağlayan bir köprü" olduğuna inanan Duchamp, "aşırı miktarda sanatsal üretimden ve modern sanatın

ticarileştirilmesinden büyük korku duyuyordu": Duchamp, eserlerini sınırlı bir sayıda tutmayı ve eserleri aracılığıyla az sayıda arkadaşına kendini anlatmayı tercih etmiştir. Çağdaş sanatsal üretimin her yerde aynı durumda olduğundan bahseden Duchamp şunları söylüyor: "Sanata (per se) yabancı birçok faktöre bağlı olan bu vasat durumun, kitlelerin bilincinde bile olamayacağı ve sadece bazı seçilmiş insanların, paranın cazibesıyla kör olmuş bir dünyadan uzakta geliştirecekleri asetik türde bir devrimle sonuçlanmasını umarım". Son cümle İngilizce olarak yazılmıştır: "The great artist of tomorrow will go underground". "Yarının büyük sanatçısı, gizliliğe sığınacak, yeraltına inecektir" (Farago, 2011: 251).

Sanatçının sisteme karşı mücadelesini kendi üretim stratejilerinin bir parçası sayarak, çok katmanlı yapılar üreten, gösterirken gizleyen ya da apaçık bir yere apaçık olanın içine gözün önünde olduğu halde belirli paradigmler olmaksızın asla görünemeyen üretimler olarak ortaya koyacaklardır. Tıpkı Velasquez'in Les Meninas(Nedimeler) adlı resminde ortaya koyduğu gibi, söylemek istediğini gözün önünde olduğu halde apaçık bir bulmacaya çevirir. Dolayısıyla burada Velasquez belirli bir teknik ve renk ilişkileriyle doğrudan bakıldığında bir resim yapma ortamını resmeder gözükürken nasıl da iktidar oyunlarının belirsiz alanlarında tarafını apaçıkça ortaya koyma olanağını yarattığı görünmektedir. Velasquez'in Yaratma süreci tek boyutlu bir süreç değildir. Bu yüzden sanat tarihinde 'gösterirken gizleyebilme' bir olanak olarak sunulduğu için bu resim ve sanatçısı önem teşkil eder. O günün koşullarında; sarayda yer alıp kralı eleştirmenin ne demek olduğu bilinen dönemde belki de kendisi yer altına inmeyecek ama göstermek istediğini görüntü bulmacasının içinde, optik olanın arkasındaki zihinsel bir noktaya yerleştirmeyi bilecektir. Dolayısıyla Velasquez belirsiz olanı üretmiştir.



Resim 14: Velazquez, Diego, Nedimeler, 1956, tuval üzerine yağlıboya, 318x276 cm.

Valéry'nin bir yerde, doğru bir şekilde, rastlantının üretilebilir olduğunu belirttiğini hatırlatan Peter Bürger, “belli sayıda benzer nesne arasından bir tanesini seçmenin rastlantısal olması için, insanın gözlerini kapatması yeterlidir” der (Bürger, 2010: 128). Rastlantı unsurunun doğada değil sanat eserinde bulunduğu, algılanan değil üretilen rastlantının söz konusu olduğu bir kategoridir bu.

Bürger'e göre rastlantı çok değişik yollarla üretilebilir. Dolaysız rastlantı üretimi ile dolaylı rastlantı üretimi arasında ayrım yapılabilir. Dolaysız rastlantı üretimi, resim sanatında, 1950'li yıllarda Tachisme [lekecilik], action painting ya da başka hareketlerce temsil edilir. Fırçayla boya damlatılan ya da sıçratılan tuvalde gerçeklik artık kopyalanmaz ya da yorumlanmaz. Bir bütünlüğün amaçlı bir şekilde yaratılmasından vazgeçildiği bu üretimde önü açılan kendiliğindenlik, resmin oluşturulmasında rastlantıyı çağırır. “Yaratımın her türlü dayatmasından ve kuralından kurtulan özne, nihayet kendini [modern ruh halleri gibi] boş bir özneliğin içinde bulur. Çalışması, malzemenin ve özgül bir hedefin halihazırda sunduğu çerçeveden yoksun olmasından ötürü, ortaya çıkan ürün, kelimenin olumsuz anlamıyla rastlantısal olur” (Bürger, 2010: 132). Böyle bir durumda her türlü dayatmaya karşı ortaya çıkan mutlak isyan, Bürger'e göre özneyi özgür yaratıma

değil, keyfiliğe götürür. Bu keyfilik ona göre en iyi ihtimalle bireysel dışavurum şeklinde yorumlanabilir.

Rastlantının kaosun içindeki varlığının bir düzen arayışı içinde kendini kuran sanat alanına doğru evrilmesi aşamasında kaosa kaos ile karşılık vermenin yanında, gerçekliğin çeşitli tezahürlerinin mümkün olduğunu gösteren ve çağa damgasını vuran çeşitli sanatçılar vardır. Bu sanatçılar yaşanan çağın kaotik yapısını katmanlaşan durumlar olarak inşa etmişlerdir. Bu duruma örnek olan Picasso'nun resmindeki çok katmanlı sorunlar gibi; çok katmanlı bir yaşam da hala yaşıyoruz. Picasso bunun sebebi değil sonucuydu. Onun bu saptamasından sonra artık olaylara ve sorunlara bakış açımız değişti. Picasso resmi günümüz yaşamımızın ifadesi oldu. Çoklu bakış açısı, çoklu birey olma ile parçalanmış benlik; bizi bu duruma sürükledi. Aşılması gereken sorun yaşamda da eskisi gibi, tek süreçli ve tek boyut içeren bağlam olarak gözükmemektedir. Birey bu durumun, düşünme ve bağlı bulunduğu tasavvur alışkanlığını yenerek ancak üstesinden gelebilir. Sanatçı da ise bu çoklu sorunsala yaklaşım, tümden gelme ile kendi bütünselliğinden hareketle sorunsalı kuşatarak kavranabilir. Burada sezgi en önemli güç ve boyut olarak işe karışmak zorundadır. Yöntem, bilimsel bilginin geçirdiği süreçlerin daha ötesinde kurulur.

Yöntem bilimsel bilginin ötesinde kurulan yapıda tüm dayanakların ortadan kalktığı düşünüldüğünde insanın elinde yalnızca sezgisel bağlam kalır. Bergson, sanatın temel oluşumunda en büyük etken saydığı sezgiyi şöyle tanımlar "Tek ve açıklanamaz olanla çakışabilmek için nesnenin içine yönelmemizi sağlayan duygu yakınlığına sezgi diyoruz" (Fromm, 1997: 67). İlk ve kesin olarak bilinenler sezgi aracılığıyla bilinir. Batı felsefesi, bu yolla ulaştığı yargılardan yola çıkar, buna karşılık bilgiye bu yolla ulaşamayacağı düşüncesiyle sezgiden uzaklaşır; akıl yoluyla felsefi doğruluğa ulaşmaya çalışır. Fromm'un aktardığına göre, ikinci el bir bilgi edinimi yerine sezgiyle edinilen

bilgiyi yücelten Spinoza, akılcı sezgisiyle Fichte, yaratıcı bilinciyle Bergson batı geleneğinden ayrılır.

Sezgi, eksiksiz ve insan olanın zamansız ve mekansızlığının bir odakta yarattığı büyük görüdür. Bu görünün keskinliği olay veya olgu karşısındaki yoğunlukla açıklanabilir. Yoğunluğun ifadesine “zamansız-mekansız şimdi” denebilir. Yaratıcı birey sürekliliği bunu daha anlaşılır kılar. Sanatçının çağa ilişkin olanı yakalayabilmesi, çağa olan yüksek derecedeki yoğunluğuyla doğru orantılı çabasıyla mümkündür. Bu durum sanatçıda dayanılması zor bir yoğunluktaki motivasyonla özdeştir. Bazen bu özdeşleşmede, ileri boyutta bir süreci önceleyerek sanat nesnesinin başlangıcını hatta sanat nesnesinin kendisini sanatçının davranışında yakalayabiliriz. Bu bize sanatçının yaşam sorumluluğuna ilişkin ciddi referanslar verir. Çünkü yaşamın, yakalanamaz olan karmaşanın arkasındaki sanatı ilgilendiren “nirengi noktası”nın tanımlanması, ancak sanatçının bu kesişme noktasının boyutunda bulunmasıyla mümkündür. Klee'nin “olası-dünyalar” olarak açıkladığı, toplamdan sanatçı sorumluluğuyla seçilmiş olanın sınırınıdır. Bu sınır; Sanat nesnesinde bitmesine karar verilmiş sınır değildir. Bu sanatçının yaşamında takındığı tutum ile açıklanabilir olan yaklaşımdır. Burada sanatçı yaşamına katılmak istenen bir giz söz konusu değildir. Bir ucu belirsiz olanı yaşama dahil etme olarak düşünüldüğün de belki bu daha tahammül edebilir bir durum olarak açıklanabilir.

Merleau-Ponty'nin kendi vizyonunda açıklama gibi bir görev üstlendiği felsefe; dünyayla ilgili düşüncelerini dile getirdiği zaman değil de vizyonu harekete dönüştüğü zaman ürettiği sanat üzerine yoğunlaşır. Cézanne'in deyişiyle "resim diliyle düşündüğü" zaman ressamı harekete geçiren felsefedir. Ressamdaki bu vizyon, söylemeye ya da okumaya indirgenemeyen spesifik bir hareketin taslağını oluşturur, çünkü Farago'ya göre görünür olan okunur olana indirgenemez (Farago, 2011: 276). Cézanne'in

yazışmalarından, eserinin stilini arayan bir ressamdan çok, 'resim nedir' sorusuna cevap arayan bir sanatçı olduğu anlaşılır. Bu arayış, geçerli olan sanat kavrayışlarını soruşturmak demektir. Lyotard'ın sözleriyle, "görüleni değil, gördürteni göstermek", bunun için modernliği sökmek deneyimi gerçekleşir (Bürger, 2010: 19).

Bugünün ressamı, boş bir tuval karşısında, Mallarme'nin beyaz yaprak konusunda bahsettiği gibi çekingen, dürüst ve temiz bir saygı duymak şöyle dursun, sadist bir öfke duymaktadır. Günümüzde ise ressam; yeni açılımlar adına tuvali kirletir, lekeler, karalar, çizikler atar, üzerine eriticiler ve asitler fişkırtır, çürütür, eskitir yakar ve bıçakla kesip parçalar, hatta daha organize rastlantılar için laboratuara sokar. Daha sonra, tuvalden geriye kalanları dikkatli bir biçimde alıp sunar. Bu çelişki temel bir zorluğun altını çizmektedir: “Çağdaş sanat böyle bir görünüm arz ettiği için, yaratılan eser sadece bir paradoks olarak, kendisine rağmen ve kendisini yadsıyarak var olmaktadır” (Farago, 2011: 243).

İsmail Tunalı'nın aktardığına göre, farklı öğelerden meydana gelen ve B.Croce'un gösterdiği şekilde estetik yaratma denen eksiksiz süreç, dört basamak halinde tasarlanabilir: Bunlar sırasıyla izlenimler, ifade veya estetik tinsel sentez, hedonist eşlik veya güzelden alınan haz, estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması (sesler, tonlar, hareketler, çizgi ve renk karışımları, v.s.) gibi birbirinden farklı basamaklardan oluşur. Kaybolup gitmeğe mahkûm bu tinsel sentezi, bu estetik ifadeyi koruyabilmek için sanatçı çareleri tını, ifadeyi nesnelere ses, ton, boya, mermer, odun vs. gibi fizik varlıklarda dışlaştırmada bulur. Bu dışlaştırmadan da sanat anıtları meydana gelir” (Tunalı, 1983: 86).

Sanatçı için dış dünyadan sürekli olarak alınan izlenimlerin tını için material olmasından hemen sonra ‘ifade’ ya da ‘tinsel estetik sentez’ basamağında tını, bu

izlenimleri ayıklayıp, birleştirir ve ilk benliklerini kaybedip tinsel bir öze kavuştukları senteze uğratır. Estetik yaratma sürecinde en önemli basamak bu ifade ya da tinsel sentez basamağıdır. Bu süreçte ele alınan bir örnek birey; izlenimiyle ilgili ifadeyi ararken çeşitli başarısız denemeler sonucunda, aslında örtük işlemler ile gerçekleşmiş bir kavrayış olarak, adeta kendiliğinden gelmiş gibi görünen dolayısıyla da haz verici olan bir senteze ulaşır. ‘Hedonist eşlik’ denen üçüncü basamakta, sanatçının tinin de meydana gelen ifadeye, yine sanatçının ruhunda meydana gelen haz duygusu eşlik eder. Estetik olgunun fizik fenomenlere aktarıldığı (sesler, tonlar, hareketler, çizgi ve renk karışımları v.s.) dördüncü basamakta; estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması ne demek olduğunu görmeğe çalışmak için Tunalı; Sanatçının tabiattan aldığı bir takım izlenimlerden bu izlenimleri bir senteze tabi tutarak ifade’ye ulaşmasından bahseder (Tunalı, 1983: 86).

Sanatçı, tininde meydana gelen bir fenomen olan ifadeyi estetik bir tatmin ile tamamlanan bir defalık estetik bir yaşantı olarak duyar. Ne var ki, kalıcı olmayan bu ifadeyi Sanatçı, daha sonra tekrar canlandırabilmek için sanat anıtları meydana getiren dışlaştırmada bulunur (Nesnelerde ses, ton, boya, mermer, odun vs. gibi fiziki) (Tunalı, 1983: 86).

İmgesel görüntüye ait süreçlerin kökeninde bulunan algılama, çok boyutlu bir düşünme sürecine kadar varan, birçok duyu organının doğaya ait duyuları alımlamasıyla gerçekleşen bir durumdur. Algı, duyularla elde edilen veriler üzerine getirilen yorumdur (Fachner, 1990: 88).

"Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne

denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz” (Berger, 2004: 10).

Görme biçimini imgeselleştiren Giacometti, heykelin bir organizmaya benzediği gibi sürekli değiştiğini düşünür ve üretiminde bunun önü alınmaz bir içeriğe sahip olduğunu anladığı en önemli noktadadır. Giacometti, heykelin yapım aşamasında durdurulamayacağını gösterircesine heykeli bitirememekteydi ve heykelin formunu geldiği mecraya iade eder gibi yani yok-oluşa tutunan bir aralıkta heykeli kuruyordu. Bu kritik noktayı herkesten daha önce hisseden ve Giacometti'nin yaratıcı sürecini felsefi noktadan yeniden kuran kişi Jean Paul Sartre olmuştur. Jean Paul Sartre, Giacometti'nin çalışmalarıyla ilgili betimlemelerinde şu saptamaları yapıyordu. “Birkaç saatlik bir şafak vakti gibi, bir mutsuzluk gibi, kısacık ömürlü bir bahar sineği gibi sanki. (...)Daha sonlu, daha kırılğan ve insana daha yakın. Bu heykeltıraşın malzemesi, uzayın tozu” (Yılmaz, 2004: 22).

Jean-Paul Sartre, Giacometti'nin heykelleri için yazdığı bir metinde "ne yapmak istediğini sadece o bilir, biz bilmeyiz; ama öte yandan, ne ortaya koyduğunu biz biliriz, o bilmez" der. Giacometti'nin sanatını bahane ederek söylemişse de, Sartre'ın bu görüşü aslında bir genellemedir. Sanatçı bir eser için yola çıkarken, elbette, kafasından geçenleri karşı taraf (izleyici, sanat tüketicisi bilemez). Ne var ki, eser bittikten ve karşı tarafla buluştuktan -gösterildikten- sonra işin rengi değişir. Biten iş sanatçının ilk yola çıkışında kafasında canlandığı şey değildir zaten. Sanatçıya rağmen ve sanatçıyla birlikte belli bir oluş sürecinden geçerek görünür hale gelen, başlangıçta sanatçının sadece kendi içinde görebildiği o ilk imge, artık sürpriz bir nesnedir. Bu, hem izleyici -öteki- hem de sanatçı için böyledir. Sanat eseri bir birey tarafından yaratıldığı için öznel; ama aynı zamanda, o birey, toplumsal ilişkilerin toplamından bir öz taşıdığı için (Marx), sanat eseri

nesneldir. Belli bir sanatsal biçim ve o biçimi görme -okuma- yolları niçin başka bir zamanda değil de, tarihin belli bir döneminde ortaya çıkar? Her sanatçının kendisinin bağlı bulunduğu optik olanakları hazır bulduğundan bahseder Wölfflin. Söz konusu optik yasaların kurulabildiği nokta öncelikle bilim alanında temellenirken bu yasaların gerçek ile kurduğu ilişkinin ifadesinin ise felsefe de karşılığını aramak gerekmiştir. Yöntembilimsel bilginin ortaya çıkmadığı dönemlerde bile fizik gerçek ile gerçekliğin ilişkisinin hakikat ile olan bağlamı sorgulana gelmiştir. Dolayısıyla spekülasyon yapma fiili kendi başına felsefi taban üzerinde sanı/bilgi, kuram/pratik gibi karşıtlıkları birbiri içinde arayarak düşüncenin tarihini oluşturmuşlardır.

Kuşkusuz post-yapısalcılığın bu ana eleştiri damarını en iyi işleyenlerin başında, Batı felsefesi düşüncesinin Platon 'a dek geri götürülebilecek tarihinin ta en başından beri görünüş/gerçeklik, sanı/bilgi, kuram/pratik, zihin/beden, idealar dünyası/duyular dünyası gibi bir dolu karşıtıktan örülmüş bir ağa benzediğini düşünen gelmektedir. Derrida, bu kavram karşıtlıklarını, değergelerini daha iyi kavramak açısından karşıtlığın kaynağında yatan "sözmerkezcilik", "sesmerkezcilik", "fallusmerkezcilik" gibi birtakım temel varsayımlara ya da düşünme ilmeklerine bağlı olarak kendi içlerinde ayrıca öbeklemektedir. Bütün Batı felsefesinin en temelinde, başka bir deyişle varolan kavram karşıtlıklarının en kökeninde söz (logos) ile yazı ayrımının yer aldığı saptamasında bulunarak yola koyulan Derrida, sözün ya da konuşmanın dolaysız, içtenlikli, hep bu anda olduğunun düşünülmesi nedeniyle gerçek ile doğruluğun tek kaynağı, olası tek taşıyıcısı olarak görüldüğünü söylemektedir. Buna karşı yazının ise konuşmanın yakışsız bir öyküntüsü, bu anda olmayan bir konuşma kalıntısı ya da artığı, saymacaların, yapıntıların, görünüşlerin, yanılgıların, belirsizliklerin beşiği olarak görüldüğüne dikkat çekmektedir (Kuranyi, 2007). Bu bağlamda, söz ile yazının arasında

bir noktaya denk gelen süreçsel yaklaşım sözü yazmak- yazıyı söylemek, gibi; alegorik bir durumu zorlar. Bu çift gidişli orta nokta, yaşamsal gerçekliğin dile gelemez yapısına işaret eder. Bu durum gerçekliğe en çok yaklaşılan bilinç adına önemlidir. teorik ile pratik bilginin geçişliliği iddiasına rağmen asla ispat edilemeyecek olduğu o ara-sınır noktasında konuşlanan bir yaklaşımın sanatı: Süreç sanatı-tümdengelimsel ile tümevarımsal arasındaki kafa karışıklığı mı yoksa bütüncül yeni bir düşünme tarifinin kapısı mıdır (Açık Yapıt) diye sorulabilir.

Sanat nesnesinin üretim aşaması ile birlikte tüketim aşamasının bir çizginin iki ucu olarak görülmesi; bu iki aşamanın da sanat nesnesinin oluşumunu meydana getirdiğine dair bir önermedir. Bu önermede, ressamın üretim sürecinin tümdengelimsel olarak ele alındığı bağlam açısında sanat nesnesi kuruluş aşamasında yeni olasılıklara yeni bakış açılara uygun şekilde kurulurken, alımlayıcıdan onu kendi paradigmasına göre oluşturması beklenmektedir. Bu mecra Açık Yapıt kavramıdır. Açık Yapıt tümden gelimlidir çünkü alımlayıcı bu bütünü yeniden kendine göre dönüştürür.

Açık Yapıt adlı eserinde Umberto Eco, çoğu modern müzik yapıtında(Ravel,Stockhausen, Boulez), simgeci şiirde (Mallarme ,Baudelaire, Rimbaud) ve Franz Kafka ya da James Joyce'un romanlarında olduğu gibi anlatı düzeninin bilinçli biçimde bozulduğu edebiyat yapıtlarında mesajların temelde belirsiz olduğunu, okur ya da dinleyicinin, yorum ve yaratma sürecine daha etkin biçimde katılmaya çağrıldığını öne sürmüştür (Bozkurt, 2000: 291).

Her sanat eseri alımlayıcısıyla öyle ya da böyle bir etkileşimi gerektirir ama tanımını bu etkileşim üzerine kuran Açık Yapıt'ta; U.Eco'ya göre sanatçı aslında alımlayıcıya tüketilmek üzere değil, ama tamamlanmak üzere bir yapıt sunar. “Açık ve devingen yapıtlardan hiçbiri, herhangi bir biçim kazanmak üzere kaotik bir yapıdan çıkmaya hazır bulunan rastlantısal öğelerin bir yığılması gibi görünmez bize; burada söz konusu olan hep gerçek bir yapıttır” (Bozkurt, 2000: 54).

Eco'ya göre Açık Yapıt'a en belirgin örnek Barok Sanat ürünleridir; çünkü Barok Sanat'ta Rönesans Klasik biçimine özgü, merkezi bir eksen çevresinde gelişen ve simetrik çizgiler ve dar açılarla sınırlanmış mekanın statik ve şaşmaz 'belirliliği' yoktur. Barok biçim ise dinamik olup, boş-dolu, açık-koyu oyunuyla, eğrileriyle, çok değişik dereceli açılarıyla etki belirsizliğine yönelir; sınırları kaldırdığı için de mekanın gittikçe genişlediği duygusunu uyandırır. Devingen ve aldatıcı olanın aranması, Barok plastik kütlelerinin hiçbir zaman ayrıcalıklı, cepheden, belirlenmiş bir görünüm almalarına olanak vermez. Yapıt, hep yeni açılardan görülebilmesi için ve sanki sürekli değişim halindeymiş gibi, gözlemciyi hiç durmadan yer değiştirmeye zorlar. Barok ruhun, yeni kültür ve duyarlılığın ilk belirgin gösterisi olarak görülmesindeki neden şudur: insan ilk kez Barokta, yasal olanın alışkanlığından kurtulmuş ve kendisinden yaratıcı davranışlar isteyen devingen bir dünya ile karşı karşıya gelmiştir. Devingenliğin temsilinde gelinen bu uç nokta, imgenin tuvalden taşıdığı ve günlük yaşamdaki nesnelere ile yaşadığımız karşılaşmalarımıza benzer nitelikte merkezsiz ve çok odaklı bir tasarımın kovalandığı söylenebilir. Tuval, yaşamın temsilini değil kendisini göstereceği Açık Yapıt'a gelene dek büyük bir modern macera kateder.

Sanat yapıtı bir biçimdir; sonuna varmış sınırsız bir devinimdir. Sanki sonlu içine konmuş bir sınırsızlıktır; tıpkı Einstein'ın evreni gibi sanat yapıtı da sonlu ama sınırsız bir varlıktır. Bütünlüğü, sonluluğundan kaynaklanır ve dolayısıyla durağan ve devinimsiz bir gerçekliğin kapanışı gibi değil, bir form içinde toplanmış olan bir sınırsızlığın açılışı gibi görünmelidir (Bozkurt, 2000: 292-293).

Eco, yazılarında James Joyce'un Ulysses'ini ve Kafka'nın yapıtlarını "Açık Yapıt'ın en büyük örnekleri olarak sunar. Ona göre "Açık Yapıt" her tür yoruma açık olan; okuyucu, izleyici ya da dinleyicinin de yapıtın duyumsanmasına ve anlaşılmasına katıldıkları ve kendilerinden de bir şey kattıkları yapıt demektir. Böyle bir anlayış ise tek

yönlü, geleneksel kurgu ve yorum biçimlerini yadsır; ancak formun yok sayılmasına yanaşmaz. Form üstüne daha esnek bir kavram oluşturmayı, formu bir olanaklar alanı olarak görmeyi amaçlar; her kesimden alımlayıcıyı, sanatçısının yarattısıyla işbirliğine çağırır.

Sanat kendisine gönderme yapa yapa sonunda kendisine dönüşmüştü. McLuhan'ın dediği gibi: "Sanat artık bir "mozaik" oluyordu. Tamamlandığında, sadece kendi serüvenini anlatan bir mozaik" (Lyotard, 1993: 91).

Çağdaş İngiliz felsefeci Stuart Hampshire göre de "deneyim fikri, suçlu bilgi fikridir, kaçınılmaz pislik ve kusur beklentisinin, zorunlu hayal kırıklıkları ve katışık sonuçların, yarı başarı yarı başarısızlıkların suçlu bilgisi" (Jay, 2012: 497).

Martin Jay, deneyim çeşidini ifade ederken, "Erfahrung", dışsal, duyuşal izlenimlerle ya da bu izlenimler hakkındaki bilişsel hükümlerle ilişkilendirilmektedir. "Erlebnis", biricik, duyuşsal olanı arzular, diğeryise ebedi aynılık arar. İlki zaman İçinde anlamlı tekrarlar doğuramayan tekil olaylardır, diğerrinin ise kalıcılığı vardı. Gadamer'in ayrımını dile getirirsek Erlebnis, iki şeyi dile getirir. Dolaysızlık ve onun keşfedilen ürünü ve kalıcı sonucu (Jay, 2012: 411).

Sanat ile bilimin ilkesi Deneyimdeyse, oluşla ilgiliyse sanatın ilkesi, varlıkla ilgiliyse bilimin ilkesi olarak kabul edilebilir. İkisinin ortasındaki hayat, süreç sanatının ilgisidir.

Deneyim, cesareti gerektirir; değerlilik bu cesaretle ortaya akan çabadadır. Aristoteles, 'İkinci Çözümlmeler'de deneyimi sorun edinir ve şöyle tanımlar: "Anı duyumdur, aynı nesneye ait anının sık sık yinelenmesinden ise deneyim oluşur: bir

deneyim sayıca pek çok anıdır. Deneyimden sanat ile bilimin ilkesi çıkar: oluşla ilgiliyse sanatın ilkesi, varlıkla ilgiliyse bilimin ilkesi" (Jay, 2012).

Deneyim, kendine kapalı özellikte pratiğin bizatihi içinde yer aldığı için kör noktalar oluşturur. Bu kör nokta sanatçının rastlantı ve belirsizlik içinde kararın hep bir berisinde kalma noktası olarak açıklanabilir. Sanat üzerine her kavrayış çabası doğaldır ve sonuçların etkilerinin anlamı üzerine olmaktadır.

Kuramsal açıdan çağdaş soyut sanatın varlık temellerinin açıklanabileceği biçimsel kaynak, analitik ve multi-disiplinel bir konu olarak oldukça karmaşık ve önemli bir bilimsel içeriğe sahiptir. Soyut bağlamda düşüncelere biçim verilerek oluşturulan teorilerin hemen hemen tamamı kuramsal bir yapıya kavuşturulurken, genel anlamda ölçülmek istenen içerik ve biçim ilişkisi; kavranılmak suretiyle algılanılan birtakım zihinsel tasarımlara dönüştürülerek yapılandırılır. Bu tür yapılandırmalarda zihinsel olarak algılanan anlamsal içerik, zihinsel olarak algılanan kavramsal biçimle birlikte yine zihinsel bir ortamda değerlendirilir (Özderin, 2011: 19).

İnsan varlığı konumuz açısından ele alındığında, sentez olan bir anlamda içinde kişisel olmayan güçler ve diller bulunan bir arzu varlığı olarak yeniden tanımlanan süreçsel varlık olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum çok katmanlı bir varlık olarak insanın modernizm ile birlikte bir bütün olarak kuşatıldığında ancak ona değin bir olguyu temellendirileceğini gösterir.

Nietzsche ve Freud'un modernizmi parçalayan görüşleri toplumcu kitleye yönelik değil bireyin özgürleşmesinin sıra dışı ve bireysel noktalara taşınmasını temsil ettikleri oranda karşı modernist bir içerik kazanmaya başlar. Bu noktada ise akılcı insan imgesine, konusunda Nietzsche ve Freud'un ortalığı kasıp kavuran saldırılarının karşısında,

toplum bilim modernliğin ve akılcılaştırmanın savunması olarak ortaya çıkar. Nietzsche ve Freud'la modernlik fikri kırılmıştır. Bu iki radikal düşünürden itibaren birey artık, salt bir emekçi, bir tüketici, hatta bir yurttaş, yani, toplumsal bir varlık olarak görülmez içinde kişisel olmayan güçler ve diller bulunan bir arzu varlığına ama aynı zamanda da bireysel, özel bir varlığa dönüşür, bu da öznenin yeniden tanımlanmasını zorunlu kılar. Modernliğin eleştirmeni olan Nietzsche ve Freud birbirine karşıt olsa da aslında ikisi de modernlik mitosunu yıkmakla onca zaman aydınlanma ruhu ya da ilerleme felsefesi tarafından yıkılmış olan bir ikiciliği yeniden ortaya çıkarırlar (Touraine, 2008: 150). 19 yüzyılda modernizmin düşünsel yapısının temellenmesiyle, bu temellerin geç dönemde, Marx, Freud ve Nietzsche gibi karşı modernist düşünürlerce parçalanması geç modernizmin olgunluk evresinde postmodernizme dönüşmesini sağlamıştır. Tümevaramadığı noktadaki modern insan sonrasında tümünden gelme ihtiyacıyla tanımlamıştır kendini.

Modernizm ile birlikte insan, çok katmanlı yapısının yanında çok katmanlı bir evren tablosu ile kuşatılmıştır. Modern insanın zaman/mekan kavramı daha önceki uygarlıklarda görülmedik bir farklılık göstermektedir. İnsanın iç ve dış faktörlerinin bu kadar değişkenliğe karşı uyum mekanizmaları oluşturması da o kadar zor gözükmektedir. Bu uyum mekanizmaları söz konusu olduğunda her sanatçının üretim stratejileri tam da bu nokta da durmaktadır. Sanatçılar duyusal alanın yanına zihinsel alanı da işe katarak kavramın sanat içinde yer alışıyla birlikte duygudan zihne doğru bir hareket başlatmışlardır. Nesnenin varlığının dil ile ilişkisi temelli başlayan kavramsal süreçler saf dilsel önermelerle sanat nesnesi oluşturmuşlardır.

Kosuth'un, sanat yapıtını bir düşün yapıtı haline çevirerek kavramsal olanın, anlamsal olana dönüşümündeki tek yolun, felsefi düşünce yaklaşımından geçmesine olan inancı, kavramsal sanatın felsefi boyutlarını ve bu boyutların derinliklerini çok daha ileri

noktalara taşımaktadır. 1960'lardan 1970'lere uzanan süreçte etkili olan minimalizmle bazı ortak noktaları bulunan kavramsal sanat minimalizmin kolay kolay dile gelmeyen mesafeli ve sistematik yaklaşımına adeta bir içerik kazandırmıştır. Minimalizmin, yapıtı oluşturan birimlerin tekrarına dayalı seri mantığını paylaşan kavramsalcular Douglas Huebler'in 24 dakika boyunca, her iki dakikada bir fotoğrafik kaydını tuttuğu yerlerin belgeleri, Amerikalı performans sanatçısı Vito Acconci'nin aylar boyunca her gün belli saatlerde bir tabureden inip çıkmasının fotoğraflarından oluşan "Basamak" adlı çalışması, Japon sanatçı On Kawara'nın tanıdıklarına her gün gönderdiği "Hala Hayattayım" (Resim:41) telgrafları ve her gün mesai harcayarak gerçekleştirdiği "Bugünün Tarihi Resimleri" (Resim:40) gibi örnekler bu kapsamda düşünülebilir. Zaman ve mekan içinde kaydı tutulan bu tür deneyimlerin yanı sıra Sanat ve Dil grubunun sanat üzerine kuramsal makaleleriyle dolu olan arşiv dolaplarının ve arşiv çizelgelerinin yer aldığı "Dizin-01" adlı yapıtı sanat üzerine düşünce üretme deneyimini görsel bir zemine taşımıştır. Sanatın ne olduğuna dair soru işaretleriyle izleyiciyi kuramsal bir düşünce pratiğine ortak eden, sanatın işlevine dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan kavramsal sanat çok çeşitli akımlar, eğilimler, oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmıştır (Antmen, 2008: 196). Özellikle Kawara'nın üretimleri konumuz açısından başat noktada durmaktadır. Sanatçının işleri zamanı nesne olarak ele alan süreçsel işler olması açısından çok önemlidir. Kawara gerçekten süreç sanatına en tipik örnek sanatçıdır. Bölüm başlığı bağlamı düşünüldüğünde uygun sanatçılardan yukarıda anılanların yanında en tipik sanatçı Alman soyut dışavurumcu Emil Schumacher'dir. Schumacher'in en belirgin özelliği soyut biçimlerle uğraşmasının yanında soyut sanatın bilgi nesnesinin sıralamasına dair beklentilerin tersine bir bağlamda düşünülmesini sağlamasıdır. Bu özellikleri sayarken elbette ki tümdengelimsel bir üretim modeli olduğu akıllardan çıkarılmamalıdır. Maurice

Cornforth'tan alınan aşağıdaki alıntı, söz konusu özelliklerin algı-bilgi-düşünce sıralamasının tipik yanının kavramsal soyutlaşmada dizgesindeki sıralamayla eşleşmediğini göstermektedir.

Akıl, düşünce, algılama, bilgi ve fikri edim arasında oluşan yönelimsellik her zaman birbirlerinin nedenseli olmazlar. Yani kavramsal soyutlaşmada "fikirler, saf akıl süreçlerinin ürünleri olmadıkları gibi, bir kaynaklı neden ya da eleştirel düşünceden hareket etmeksizin dış dünyadan ulaşan uyarılara gösterilen otomatik tepkiler de değildir" (Cornforth,1993: 79).

Soyutun kavramsallaşma aşamalarının en etkili modelleri arasında yer alan Schumacher'in pentürel resimleri bu anlamda iyi örneklerdir. Biçimden anlama değil de anlamdan biçime gelinen bu yeni 'tersine' izlek, tümdengelimsel karakterde bir yaklaşım örneğidir.

Schumacher'in pentürel türdeki resimlerindeki ontolojik incelemeler, kavramsal soyutlaşmadaki varlığın biçim sorunlarıyla ilgili problem saptamalarında, özgünlük açısından diğer pentürel soyut türlere karşı oldukça farklı bir içeriğe sahiptir. 2. Dünya Savaşı'nın bittiği yıllarda, Schumacher kendi ifadesiyle alışılmış ve geleneksel olandan tamamen uzaklaşma ihtiyacıyla, her şeye yeniden başlamaya karar verip, soyut sanata yönelmiştir. "Yaratıcı biçimlendirmelerin asıl ereği konusunda, biçimin kavranış varlığını sanatın soyutu algılama yapısına yerleştirmektense, soyutun kavrayış biçimini, biçimin kavranış boyutuna yerleştirmek Schumacher'in resimlerindeki o anlaşılması zor ontolojik arayışın soyutu kavrayış boyutunu fenomenal bir oluş mahiyetiyle göstermektedir" (Özderin, 2011: 167). Özdek olarak adlandırılan bu boyutlandırılmamış evrensel varlık alanında soyutun kavrayış biçimi, sanatçının resimlerinde biçimin kavranış

boyutu açısından analiz ve sentez arasındaki sonuçların hiçbirine uymaz. Çünkü Schumacher, biçimin kavranış boyutunu soyutun varlık boyutu açısından ele alarak, sanatın soyutu klasik bir yöntemle algılama yaklaşımından tamamen uzaklaştırmaktadır. Bu, tündengelimsel açıdan atılmış büyük bir adım, yeni bir bilinç aşamasıdır. Sanatsal ve yaratıcı bilincin ağır bastığı sezgi ile bilimsel bilincin ağır bastığı zeka arasındaki fark ve beraberlikler bu noktada değer kazanır.

Sanatçının eserlerinde salt soyutun ifade ettiği biçim kavramı, kendisinden hareket edilmeyen, yani mevcut bir kaynağa göre sınırlandırılmayan özel bir nesnenin ontolojik ve fenomenolojik olarak yaratılma becerisine bağlıdır. Bu nesnenin, varlık alanında betimlenme kaygısı, örneğin Bergson'un metafizik saptamalarında sezgisel bilinci öne sürmesi gibi, burada da tüm yaratıcı arayışların irrasyonel bir sezgisel bilinç algılamasıyla yönetildiği söylenebilir. Bu anlamda Bergson'un metafizik yaklaşımında sezgisel bilinç irrasyoneliteni, normal zeka bilinci ise tipik olarak rasyoneliteni temsil eder. Fakat sanatsal ve yaratıcı bilincin ağır bastığı sezgi ile bilimsel bilincin ağır bastığı zeka arasında böyle bir asimetric fark kendiliğinden oluşsa da, sezgi bilincinde de zeka yetenekleri, zeka bilincinde de sezgi yetenekleri doğal olarak elbette mevcuttur (Özderin, 2011: 168).



Resim 15: Emil Schumacher, "TerranoXII", Kağıt Üzeri Guaj, 1990

Akıl dışı anlamlandırma uğraşında, sezginin içinde var-olan zeka öne çıkarılarak, üst düzey bir varlık betimlemesini arayan yaratıcı bilinç işaret edilmiş olunur.

Soyutun sezgisel bir bilinçle kavranışında, rasyonel algılama ve düşünmenin tersine, irrasyonel algılama ve düşünme; sezgi ve zeka arasında söz konusu asimetrik farkı oluşturur. Aynı zamanda, zihinsel açıdan anlaşılması pek de kolay olmayan, üst düzey bir varlık betimlemesini arayan ve sezginin içinde varolan zeka yeteneklerini bu bilinmeyenleri bulmak ve anlamlandırmak için kullanır. Dolayısıyla zihinsel bakımdan irrasyonelitenin yarattığı anlamları kavramak kolay olmadığı gibi, bu kavramlardan yola çıkarak biçim üretmek de aynı düzeyde anlaşılması oldukça zor olan yaratıcı bir bilinç gerektirmektedir. Sanatçının aracı olmanın ötesinde malzemesine de dönüşen bu bilinçtir.

Alman sanatçı Gerhard Richter'in soyut yapıtlarında Schumacher'in tersine, pentürel de olsa daha çözümsel sonuçlar yansıtılmaya çalışılmıştır.



Resim 16: Gerhard Richter, "Soyut"



Resim 17: Gerhard Richter, "Red-Blue-Yellow"

Tasarımın tasarlanmayan yüzü; irrasyonel-zihinsel bir yoğunlaşma çabasıyla fenomenal bir mahiyette kavram üretme kavrayışı bu noktada önem kazanır. Tasarlanırsa da tasarlanmasa da tündengelimli biçimler, sentetik açıdan soyutu anlaşılması en zor biçimde temsil ettiklerinden dolayı, soyutun yansımada sentetik bireşimin "soyut"laşma dönüşümünde, tasarımı çağrıştıran; ama aslında tasarlanmamış olan biçimsel bir sorgulama yöntemi oluşturur. Böylece burada tasarımın tasarlanmayan yüzü; tasarı sorunlarının henüz

çözümlemeyişi ile meydana gelmiş olur. Schumacher'in soyutu algılama bilincinde, biçimin, boyutlandırılmamış bir varlık alanı olan özdek içinde yer alırken, adeta çözümsüzlüğünün yansıtıldığı ve tasarlanmamış bir tasarım olarak algılandığı bu nokta, sanatçının biçim anlayışındaki ifadeyi gerçek anlamda özgün kılan en önemli göstergesidir. Bilindiği gibi soyutun kavramsal ifadesi, kendi nedenselliği açısından felsefi düşünce yapısı içerisinde kuramsal bilgilerin açıklanmasıyla anlaşılabilir. Dolayısıyla sanatçının aradığı soyutluğun ifadesi, soyutun felsefi düşüncedeki kavramsal karşılığı açısından değerlendirilir.

Yukarıda sıralanmış yapısal ilişkiler doğrultusunda, ontolojik oluşumda çözümsüzlük üzerine kurulan bir üretim sisteminin, soyutun anlamını onun sorunları olarak sunması, Schumacher'in boyutlandırılmamış asıl varlık alanı olan evrensel özdek içinde, soyuta dair biçimlendirme edimiyle, aslında fenomenal olarak hiçbir zaman bitmeyecek bir araştırma üzerinde çalıştığını göstermektedir. Fakat çözümsüzlük adına sorun üretme sorunu hiçbir zaman toparlanamayacak başka bir sorun yaratsa da, sanatçının eserlerinde yansıttığı bu çağrışımlar, sonu olmayan bir araştırmanın, şu ana kadar saptanmış yanlarını göstermesi bakımından son derece derin zihinsellikler içeren sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle yukarıda değinildiği gibi bu çözümsüz problemler, soyutun biçimlendirme dilinde analitik sonuçların rasyonel biçim sistemlerine göre yapılabilecek olasılıklar kesinlikle yaratmazlar. Tersine onun kompozisyonlarında en zor biçim problemlerinin nasıl oluştuğu ve özellikle hangi noktalarda çözümlenemeyeceği irrayonel-zihinsel bir yoğunlaşma çabasıyla fenomenal bir mahiyette anlaşılır (Özderin, 2011: 171).

Burada önemli olan, problemin çözümünün yansıtılması değil, tersine problemin problematik boyutlarının yaratabileceği çağrışımların bir tür çözümsüzlük önerileri biçiminde ele alınmasıdır. Yani,

Schumacher bu çözümsüzlükler üzerinde durarak boyutlandırılmamış varlık alanı olan evrensel özdeğin gerçekliğiyle ilgili sorunların, soyutun kavramsallaştırılmak istenen biçimselliğine karşı büyüklük derecesi önemli olan sorunlar içerisinde çıkarılması gerektiğini bizzat işaret eder ve tüm bunlar ontolojik-fenomenolojik olarak anlaşılması daha içsel bir çabayı gerektirebilecek bir "kavram üretme kavrayışını" ifade eder (Özderin, 2011: 172).

Schumacher'in yapıtları izleyicinin algısal değerlendirmesiyle tamamlanır. Soyut göstergeleri yapılandırırken, kendi özgünlüğünü, söz konusu çözümsüzlük önerilerini bu etkileşim beklentisinde oluşturur. Soyut resmin yaratıcılık açısından ortaya koyabileceği değerlerin olası nitelikleri, işte bu problem üretme yaratıcılığının, fenomenolojik varlık çözümlenmeleriyle ilgili sorunları ortaya çıkarma ve algılatma gücüyle ilişkilidir. İçerik ve biçim kavrayışında olduğu gibi, yüzey alanı ve biçim arasındaki dinamikleri araştırmasındaki uygulamaları da, sanatçının, biçimin en etkili formunun hangi şartlarda, nasıl oluştuğu konusunda çok önemli deneysel saptamalar kazanmasını sağlamıştır. Çok büyük, orta veya küçük boyutlu tuvalerde uyguladığı kompozisyonlarda Schumacher'in soyutun biçimini araştırmanın yanısıra, "biçimin temelini iç ve dış dinamiklerin toplam resim alanına göre yarattığı renksel sonucun içeriğe göre resmin asıl biçim seçimini belirlemesinin soyut resimde ontolojik fenomenolojik olarak araştırılması gereken en önemli varlık sorunu olduğunu gösteren bir sonuç yaratmaktadır" (Özderin, 2011: 172). Malzemenin konuştuğu bu tür denemelerde, malzemeyi duyabilmek, sanatsal dil meselesinde açılımları tetikler.

Arte povera, malzemenin doğasıyla ilgili birtakım anlamlardan yola çıkılan bir mecra olarak, malzemeyi doğadaki yerine ve işlevine yüklenen zihinsel unsurlar içerisinden irdeler ve çevreci etkileşimler bu yapıtlarda göze çarpar. Bu anlamda, süreçlerin görselleştirilmesi ve göstergeleştirilmesinin dikkat çektiği Arte Povera yapıtlarında su, plastik, sebze gibi malzemeler kullanılarak gerilim, enerji, yer çekimi gibi olguları görselleştirme çabası içinde olan Giovanni Anselmo; pamuk, demir, kahve, ahşap, taş, ateş, çuval, bitki ve canlı hayvan gibi malzemelerle ilginç mekanlar kurgulayan Yunan asıllı sanatçı Jannis Kounellis; enerji simgesi olarak neon ışıkları, elektrik, taş ve toprakla göndergesel kurgular üreten Mario, insanın barınma gibi en temel gereksinimlerine ve

doğayla ilişkisine göndermede bulunan enstalasyonlarıyla Merz; konserve kutuları, peluş, saman gibi doğal ya da hazır malzemeleri dönüştürerek hayvan ve bitki formlarını akla getiren heykelleriyle Pino Pascali; duman, buz, tütün gibi malzemelerle kurguladığı süreçsel enstalasyonlarıyla Pier Paolo Colzolari; buharlaşma, basınç, ısınma ve nemlenme gibi doğal fizik yasalarına göndermede bulunduğu enstalasyonlarında izleyicinin fiziksel katılımının ortama verdiği enerjiyi bir malzeme gibi kullanan izleyici etkileşimli işleriyle Gilberto Zorio, Ahu Antmen'in özetlediği üzere arte povera'nın malzeme çeşitliliğini kullanan sanatçılardan örneklerdir (Antmen, 2007: 215).



Resim18: tappeto natura, piero gilardi, 1966



Resim 19: pier paolo calzolari, 1943, 75x109 cm.

Schumacher'in yaklaşımında özgün olan, soyutun kavrayış biçimini, biçimin kavranış boyutuna yerleştirmekten kaynaklanıyordu. Resimlerindeki o anlaşılması zor arayış, soyutu kavrayış boyutunu gerçek anlamda bir fenomen olarak göstermekteydi. Onun resimlerinde biçim sorunlarının yarattığı problemlerin ne kadar büyük boyutlarda olabileceği soyutun algılanmasını belirleyen diğer etken faktörleri meydana getirir. Özderin'in de vurguladığı üzere bu faktörel problemlerin saptanması resimsel oluşumun, soyutun sorunları üzerinde durarak elde ettiği bulguların başarısızlıkla sonuçlandığı anlamına kesinlikle gelmez. Tersine, sanatçının biçim araştırmalarında, soyutun sorunları üzerinde durulmasıyla, çözüm ve çözümsüzlük arasındaki temel farkın, öncelikle

çözüksüzlük üzerinden kurulan bir denge ile izleyiciye aktarılabilme olasılıkları ifade edilmeye çalışılmaktadır. Schumacher burada, bakılandan çok bakışı göstermek ister. Onun resminin semantik boyutu yapıttan çok, yapıttın bakışı yönlendirişinde aranmalıdır. Soyutun ontolojik-fenomenolojik boyutu da böyle bir zihinsel kavrayış gereksiniminden kaynaklanmaktadır. İşte sanatçının yaratıcılığıyla ortaya koyulan bu gereksinimler ve saptamaların tamamı resim biçiminin keşfedilmesinde olduğu kadar onun varlık eleştirisinde de önemli bir yere sahiptir. Öyleyse, bu resimlerde bakışım eserin kendisiyse, aynaya bakmak misali görülen şey, bakışın kendisinden başka bir şey değildir. Aynaya bakanın gördüğü; kendisi değil, kendine bakışıdır. Bu bağlamda, Schumacher resimleri de ruhsal bir ayna gibi bu ifade arayışı durumunun resimsel ifadesidir denebilir.

Schumacher'in yapısal gösterge anlayışının içeriğinde, analitik yöntemlerde olduğu gibi parçalara dayanan bir sistem kurma anlayışı yani, tümevarım uygulaması hiçbir zaman olmamıştır. Soyutun biçim araştırması, kurduğu sistem içerisinde sadece kendi yapısını değil aynı zamanda boşluğun yapısını da biçimlendirir. Boşluk, birçok ressam tarafından öncelikle fon değeri olarak kullanılırken, onun kompozisyonlarında mutlaka biçimle birlikte iç ve dış dinamiklere göre belli bir dengeyle yapılandırılmıştır. Çünkü tündengelen biçim, üzerinde bulunduğu boşluğu kendi içine dahil etmede herhangi bir yapısal oluşum meydana getiremez. Öyleyse temelinde yapısal bir kuruluş mantığı olan böyle bir biçimlendirme anlayışının boşluğu biçime karşı, biçimi de boşluğa karşı dengelemesi, iki ayrı sorunla aynı anda uğraşıldığını göstermektedir. Bu nedenle iç ve dış dinamik olarak adlandırılan hareketlerin çözüm kaynağı, dahili sistemi etkileyen harici bir bağlantı yerine geçer ve bu hareketlerin ayarlanmasıyla biçim oluşmaya başlar. Yani iç ve dış dinamiklerin (hareketlerin) birleşiminin yarattığı dengede bu dinamiklerin ontolojik içeriği olan kavramsallaşmayla soyutlaşan şey ortaya çıkar (Özderin, 2011: 174).

Emil Schumacher'in soyutun varlık boyutunu ifade etmeye çalıştığı özgün resim dilindeki biçim üretme anlayışı kavramsal bir bakış açısı ve ontolojik-fenomenolojik bir algılamayla yorumlanabilir. Kuşkusuz soyutun eleştirisi bakımından, asıl içerik olarak, sonucu anlamlandırmanın amacı olan ontolojik-fenomenolojik kavramsal bilginin üretilmesi, sanat ve felsefenin kendi ereklarını yaratıcı bir biçimde ortaya koyarken buldukları ortak noktaları göstermektedir. İçerik, üretim sürecinin görselleştirilmesiyle

ressamın arayışının performatif izleri olarak resimleşir. Bu, imin; alımlayıcı ile etkileşimi içerisinde anlamlandırıldığı bir eğilimdir.

Stevenson'un nedensel modelde yaptığı önemli değişiklikte anlam; bireyin davranış eğilimi değildir. Ona göre de anlam; imin onu algılayan bireyler üzerinde belli etkiler oluşturma eğilimidir. Burada bir imin anlamı, eğilimsel niteliği olarak düşünülüyor. Zihinsel açıdan im, (kavramsal soyutlaşmada olduğu gibi) onu yorumlayacak bir bireyi etkilediğinde, bireyin ime karşı gösterdiği ve koşullara göre değişebilen reaksiyonlar, onda oluşan ruhsal süreçler biçiminde anlaşılıyor. Stevenson'a göre imin eğilimsel niteliğini anlamamanın bir başka yolu da; onu imi kullanan bireylere yüklemektir (Denkel, 1996: 35).

Schumacher resmi biçimin, boyutlandırılmamış bir varlık alanı olan özdek içinde adeta çözümsüzlüğünün yansıtıldığı tasarlanmamış bir tasarımıdır. Biçimi, kavranış boyutuyla soyutun varlık boyutunda arayan bu resim, klasik yöntemlerden uzaklaşıyordu. Sanatçının eserlerinde salt soyutun ifade ettiği biçim kavramı, Özderin'in teşhisiyle; kendisinden hareket edilmeyen, yani mevcut bir kaynağa göre sınırlandırılmayan özel bir nesnenin ontolojik ve fenomenolojik olarak yaratılma becerisine bağlıydı. Schumacher'in aradığı soyutluk kategorisinde olan biçimin kavranış varlığı, biçimlendirmenin evrensel özdek içinde tümdengelen bir yapı algılanmasına bağlı tasarlanmamış olan irrasyonel bir tasarı olmasından kaynaklanıyordu, sanatçının soyutu belirlemeye yönelik biçimi algılama yaklaşımı biçim üretimine göre tamamen tasarısaldı ama, bir tasarım statüsünde değildi, çünkü uygulama açısından tasarı ve tasarım kavramları arasında düzenlemeye bağlı olarak ciddi anlamda biçimlendirme farkları bulunuyordu (Özderin, 2011: 278). Bu bağlamda, biçim sorununun temel yapısını adeta tasarı ve tasarım eğilimleri arasındaki farkı ayırarak ele almak gerekir. Biçim içerikten değil içerik biçimden doğar. Tümdengelimsel yönde

gerçekleşen bu yapı, oluşumunu sürecinin akışında tamamlar. İçerik süreç üzerinden şekillenir.

Schumacher'in soyutu algılama bilincinde, biçimin, boyutlandırılmamış bir varlık alanı olan özdek içinde adeta çözümsüzlüğünün yansıtıldığı tasarlanmamış bir tasarım olarak algılandığı bu özel nokta, sanatçının biçim anlayışındaki ifadesini gerçek anlamda özgün kılan en önemli göstergedir, dolayısıyla bir kez daha vurgulamak gerekirse; sanatçının aradığı soyutluğun ifadesi, soyutun felsefi düşüncedeki kavramsal karşılığı açısından; yöntemin analiz ve sentez dışı yollarla, boyutlandırılmamış bir varlık alanı olan evrensel özdek de tündengelimli uygulamalar olarak, tasarısız, çözümsüz, asimetrik ve irrasyonel bir biçimde yansıtılmasına bağlıdır (Özderin, 2011: 278-279).

Yaratıcı anlamlandırmanın hedeflendiği sezgisel yaklaşımların tamamı kavramsal soyutlaşmayı fenomenolojik düşünme ve uygulama biçiminin doğal objesi haline getirir. Sözkonusu fenomenolojik düşünme ve uygulamanın doğal objesi haline gelen yaratıcı anlamlandırmanın olgu sınırı dilin sınırlarında kurulur. Dil ve düşünce, dünya karşısında insanın kurduğu dünyayı oluştururlar. Dilin ve düşüncenin kurgusu kavramsallaştırma çabalarında dünyanın temsilinin kategorik boyutlarına sanatsal göstergeler eşlik eder.

Kavramsallaşmayı dil ve düşünce kurgularıyla temsil eden sanatsal göstergeler düşünüldüğünde sanatsal edimin kavramsallaşma yoluyla aradığı şey imgesel ve simgesel bağlamda içerik ve biçim ilişkileri arasında asıl olarak aranan şey paralelinde, Wittgenstein'in olguların resim kuramı adını verdiği söz konusu kavramsal soyutlama modeliyle aynı göstergesel bağıntılar içerisindedir. Bir anlamda zihinsel düşüncenin gösterge aracı olan dil ile ifade edilmek istenen tinsel görüntü, bildiğimiz anlamda var-olan gerçek görüntü türünde bir algılama içine sokularak allegorileştirilmiş bir somutluğa dönüştürülmek istenmiştir. Bu bağlamda Wittgenstein örneği paralelinde kavramsallaşmayı dil ve düşünce kurgularıyla temsil eden sanatsal gösterge, "bilincin özgül bir yolla

yansıtılmış somut ve duyulur özelliklerinden bir şey yitirmemiş bulunan gerçekliğin kendisini simgeleştirme olanağı verir" (Ziss, 2009: 102).

Somut olanın içinde yer aldığı fizik-gerçek dünyaya Deleuze, 'algılam' onun içinde yer alan sanat nesnesinin olduğu bağlama ise 'duygulam' diyor. Doğa fizik-gerçek olarak yer alan bir taş algılam iken; aynı taşın mimariye ait binanın köşedeki halinde ise duygulam olduğunu açıklar. Doğa bilimin ele aldığı bağlama denk gelen algılam aralığı algı ile karşılık bulur iken; bu algılam aralığının yanında sanatsal bir bağlamın mecrası olarak kurulan duygulam aralığı söz konusudur. Tez başlığının bağlamı düşünüldüğünde bu iki kavramın ilk bakışta tümevarımsal ve tümdengelimsel kavramına koşut bir durum ortaya koydukları anlaşılacaktır. Analitik bir olgular toplamına işaret eden tümevarımsal yaklaşımın tersine sentezci bir yaklaşım ortaya koyan; bireşimci tümdengelimsel olanın duygulam aralığı olduğu görülecektir. Tüm bu yaklaşımlara ek olarak Lacan'ın koyduğu yaklaşım düşünüldüğünde sanatçının varlık dünyasının duyular merkezli ve sentezci yaklaşıma denk gelen yanını destekler. Çünkü o, bir duyunun içinde diğer duyuların bir eşik düzeyde de olsa varlığına işaret eder. Gözün içindeki dokunma aralığı düşünüldüğünde fotoğraf tekniğın gözün iknası üzerine kurulu olduğu anımsanabilir. Fenomonolojik olarak beden üzerinde yer alan diğer duyu organlarının da iknasından bahsedilebilir. Çünkü Lacan, gözün içerisinde diğer duyu organlarının da bir düzey biçiminde yer aldığına işaret ederek; gözün içinde dokunma aralığı olduğundan bahseder (Silverman, 2006). Sanatçı, bu aralıkta özgürce kurgularını hazırlayabilir.

Sartre'a göre "Özgürlük hep bir eyleme zorlar ve ancak eylem, özgürlüğe tanıktır" (Lynton, 1991:234). Pollock'un sanatsal yöntemi bu görüşe uygunluk gösterir. "Ruh birlikteliğinin (Pollock'ta tuval sanatçı) olanaksız olduğu ortaya çıktığından, bu kez bedenlerin (tuval ve sanatı) birlikteliğini kurmaya çalışacağım. Özgürlük olarak özgürlüğü

yakalayamayacağıma göre; onu kendi bedenselliğime sokmaya ve onu tuzağa düşürmeye ama benim tuzağıma değil, kendi tuzağına düşürmeye girişeceğim” (Mounier,1986: 144).

Resmimin içindeyken ne yaptığının farkında değilim, ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit 'yaptığımı fark etme' döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam, çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Yalnızca resimle olan ilintimi kopardığım takdirde sonuç; anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alış-veriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar (Lynton, 1991: 235).

“Varoluşçuluğa göre, özgürlük nesnel anlamda olamayacağından öznel anlamda da karşıtını bulamayacaktır. Bu yolla özne nesnellik durumuyla karşısındakini etkiler ve özgürlüğün içinde özgür kılar” (Sartre,1985: 80). Sartre’ dan yola çıkacak olursak, Pollock’un resimlerinde uyguladığı yöntem de budur. Ancak ortaya çıkan yapıta bakarak bunu yakalamak zordur. Sanatçının yapıtını değerlendirebilmek için ortaya konuş süreci ve sonuçları bir bütün olarak alınmalıdır.

II.3. Resmin Tekrarı Açısından Diptik ve Triptik Olarak Geleneksel

Kompozisyonlardaki Süreçsellik

Resim sanatında geleneksel kompozisyonlarda tekrarların izini tuvalin diptik ve triptik açılımlarından yola çıkarak sürebiliriz. Bu metinde resmin tekrarı meselesi yapıta dair algısal bütünlükten üretime yönelen bir bağlamda ele alınmış ‘resme bedenini katmak’ meselesi üzerinden incelenmiştir.

Diptik; Roma döneminde birbirine menteşe ile bağlı, kutu gibi üst üste kapatılan ikiz levhalardan oluşan katlanabilir tabletlere deniyordu. Bu levhaların oyuk iç yüzeyleri, sivri uçlu bir kalemle üstüne yazı yazılan balmumuyla kaplıdır. Günlük kullanımda ahşaptan, metalden ve fildişinden yapılan örnekleri mevcuttur. 4. yy.’la 541 arasında üstleri tarihli bir dizi halinde yapılmıştır. Ortaçağda ise içine kutsal resimlerin

konduğu yassı kutu anlamında karşımıza çıkar. Kanat içlerinde incilden sahnelerin ya da kutsal kişilerin betimlendiği bu ahşap diptikler, Bizans kilisesinde taşınabilir ikonalar olarak kullanılmıştır. 13. yy. sonrasında da benzer örnekleri vardır. Özellikle Gotik Dönem'deki Hıristiyan kilisesinde liturjik amaçlı taşınabilir, iki kanatlı altar panosu yaygındır. Günümüzdeyse genelde üst üste kapanan ikili resim olarak kullanılır (Eczacıbaşı, 2008: 408).

Triptik ise birbirine bağcıklarla tutturulmuş, üstlerinde harita, şema ya da tablolar çizili üç kanatlı levha anlamına gelir. Yandaki levhalar ortadakinin üstüne kapanır, böylece resimli yüzeyler korunmuş olur. Hristiyan sanatında ortadaki ana levhanın üstüne kapanan yan kanatların dış yüzeyi de bezelidir. Diptiklerdeki gibi kutsal resimler betimlenmiştir. Gotik Dönem'de incilden sahnelerin ya da kutsal kişilerin betimlendiği bu ahşap triptikler Hıristiyan kilisesinde liturjik(ayin töreni ile ilgili) amaçlı taşınabilir, üç kanatlı altar panosu olarak karşımıza çıkarlar (Eczacıbaşı, 2008: 1532).

Poliptik terimiye Yunanca'da dört ya da daha fazla parçadan oluşan ve genellikle bir arada duvara asılan çoklu panel tablolarının genel adıdır. Genellikle pano biçiminde olan bu tablolarda ortada olan ana tablo asıl konuyu anlatır. Yan ve kanat kısımlarda bulunan ve daha küçük olan resimlerse genellikle ana konuyu destekler niteliktedirler (Resim Kalemi.com).

Bunların ikili olanları diptik, üçlü olanı triptik olarak adlandırılır. Daha fazla panel varsa, panelin sayısına göre adlandırma değişir: tetraptik (4 parça), pentaptik (5 parça), hexaptik (6), heptaptik (7) ve octaptik (8) gibi isimler alır. Panolar birbirine genelde menteşe ile tutturulur. Poliptikler özellikle erken dönem Rönesans sanatçıları arasında bir hayli yaygındır. Çoğunlukla kilise ve katedrallerin altarı için tasarlanmışlardır.

Japonya'da Edo periyod boyunca ukiyo-e olarak adlandırılan baskıcılar tarafından da kullanılmışlardır (Resim:20).



Resim 20: Kano Naganobu, Momoyama Dönemi, Poliptik Pano

Resimdeki imgenin üretim (sanatçıda olan) ve tüketim (izleyicide olan) süreçlerini yapıtın iç ve dış süreçleri şeklinde kodlarsak, her iki aşamada da tekrar olgusu gidimli ve açık uçlu bir ilişkiyle yer alır. Algısal mekanizmaları içerik ve biçim arasında çalıştıran temel aksiyomlardan biri olan tekrar olgusu, gerek resmin iç (üretim) sürecindeki plastik örgütlenmede gerekse dış (alımlanma) sürecindeki ifadenin kurulmasında etkin rol üstlenir. Binişik yapıdaki bu iki sürecin içlerindeki tekrara dayalı halleri teşhis ve ayırt etmek yapıtın homojen organik bütünlüğünü zedelediği için mümkün olmasa bile, teorik olarak hem biçimdeki hem de içerikteki tekrarlılıklardan bahsedilebilir.

Resimde içeriği kuran ve taşıyan plastik öğeler fark ve tekrarlar üzerinden anlam akışını desteklerler. Hem tümdengelimsel hem de tümevarımsal kurgulanışlarda biçim, teknik olarak tuvalin içerisindeki örgütlenmesini tuvalin dışına, hatta yanında yer alacak diğer tuvallere taşıyabilir. İfadeyi destekleyici bu teknik açılım semantik anlamda da farklılıklar doğurur. Birlikte ifadeyi paylaşan tuvallere, bedensel varlıklarının sınırlarında zaten içeriğin alımlayıcıdaki dış dünyaya taşıdığı noktaya dokunurlar. Poliptik eserlerde

açık kompozisyon özelliğiyle dış dünyaya akan anlam, bu sayede mekana nüfuz etmiş olur. Bu mecradaki ifade, orada izleyicinin bilincinin ötesindeki bedensel varlığıyla kesişir. Bu da gizil bir etkileşimle alımlayıcının bilinç altına doğrudan ulaşmak demektir. Geleneksel poliptiklerde bu kuşatıcı psikolojik özellik çoğunlukla iktidar amaçlı toplumsal kaygılarla kullanılmış olmakla birlikte modern sanatçıların ellerinde de özgün ifadelerine yönelik etkin bir araç olarak işlev görmüştür.

Ressam bedenini eylem olarak resme kattığında, resim sabit bir zamana uğrar ve imzayı attığı zaman resim sabitlenip bir nokta işareti haline gelir. İki, üç, dörtlü seanslara gittiğinde ve eser sekanslara uğratıldığında, olay örgüsü başlar ve başka bir durum belirir. Seanslardaki izleriyle göstergeleşmiş müdahalelerin katmanlılığı, alımlayıcısıyla diyaloga dönüşen bir ilişkiyi kurar. Olay örgüsün başlaması meselesi, tuvalin genişlemesi ve mekanla ilişkiye girmesi demektir ve bakışı kendisinden bile ileriye, kendini de içine alacak mesafeye itmesiyle gerçekleşir. Bu bağlamda değişen bakışın anlamıyla yapıtlar poliptik olarak sanat tarihinde yerlerini alırlar. Poliptik yapıtların nasıl ve neden böyle bir sürece uğratıldıkları ve neden tek tuvalle yetinilmediği soruları, resmin ontolojik meselesi olarak karşımıza çıkar.

Ressamın üretim aşamasının süreç sanatı olarak ele alınması ve resmin çoklu parçalı olması meselelerinin enstalasyona kadar gelen boyutunda, mekanın sürece uğratılması, ressamın içeriğe bedeniyle katıldığı sanat tarihsel bir süreci ortaya koyar. Tuval, diptik, triptik, poliptik, enstalasyon diye süren ve ressamın bedeninin tuvalin içerisinde devam ettiği bu süreç biçim-içerik diyalektiğinde şekillenir.

Resim sanatının geleneksel dili açısından çoklu tuvalle anlatım, bir zorunluluğun ortaya koyduğu bir gerçektir. Bu gerçek öncelikle anlatıma uygun olanın

ancak iki ve daha çok yüzeylerin bir aradalığıyla ifadeye uygun olmasındadır. Anlatımsal kaygılara bağlı olarak İncil'in öyküsünün dile getirilmesinde çizgisel yönlü bir ifade akışı ortaya konması nedeniyle öyküler ikili, üçlü veya çoklu yüzeylere bölünerek resmedilmişlerdir. Bu poliptik açılım malzemenin teknik özelliklerinden ve mekanların yapısından olduğu kadar yapıtların içeriksel ihtiyaçlarından da kaynaklı olarak gelişmiştir. Her ne kadar tüm yapıt, tek bir öykünün farklı sahnelerini resmetse de her yüzey üzerinde varolan kompozisyon kendi başına bir durum ortaya koymak ve kendi başına bir özgün resim olmak niteliğine sahiptir; ancak aynı zamanda yanında yer alan kompozisyonlarla birlikte bir anlatımın parçası olmaktadır. Belli bir içeriği en yalın ve yoğun şekilde aktararak izleyicinin yaşamını kuşatmak amacıyla planlanmış kilise resimleri söz konusu amaca yönelik bir ontik yapıda gelişmişlerdir. Sadece psikolojik etki altına almak için değil, aynı zamanda bu etkiyi kalıcı kılmak için gerekli algısal yapıda şekillendirilen bu resimler, özgün bir süreç oluştururken günümüzde de kullanılan toplumsal enformasyon ve algı yönetim taktiklerindeki benzer yapıda özellikler gösterir. Nasıl ki algı psikolojisinden faydalanırken tekrar ve uyarandaki süreklilik ile kalıcı öğrenme gerçekleştiriliyorsa, aynı amaçla inanç merkezlerinde de insanlarda benzer şekilde kalıcı enformasyon akışı sağlanması, ilgili resimlerin üretilmesinde temel belirleyici amaç olmuştur. İzleyici için resimle karşılaşma anından itibaren ve sonrasındaki bakışımın devamlılığında, söz konusu amaçlarla ilerleyen bildirişim sürecinde, bakışın yönetilmesi ile aynı bağlamda düşüncenin de yönetilmesini amaçlayarak kilise, resimlerin yapılmasını bu yönde etkilemiştir. Resim, ilk karşılaşmada görselliğin doğası gereği izleyiciyi içine alır, bir anlamda düşüncesiyle ele geçirir. Bu etkiye kapılan alımlayıcıya, tarihsel gelişimi içerisinde ne kadar kalıcı ve güçlü bir etki geliştirmiş olursa olsun tek resim, sadece tek bir anda hakim olabilir. İmgesel hamlesini gerçekleştirmek için tek resmin vurgusu, sadece tek

bakışlık ilk karşılaşmadan doğan unik- tek olma gücüdür. Çoklu kompozisyonların asılı olduğu yüzeyle paralel bir duruşu vardır. Tek kompozisyon asılı olduğu yüzeyi unutturur. Bu durumda resim en kavrayıcı ve derinlemesine şekilde oluşturulmuş olsa bile bu etkinin bakışımın sonunda devam ettirilebilmesi için çare olarak çok katmanlı açılımlar denenmiştir. Günümüzde de salt güncel sanatta değil görselliğin her alanında yoğun yansımalarıyla karşılaşılabilen bu ontik arayışlar, olgunun ortaya koyduğu sorunu en iyi ve kalıcı şekilde taşımak için evrilerek gelişmiştir. Alımlayıcıya yönelik tasarlanan böylesi süreçler, resmin süreçselliğinin de çıkış noktası kabul edilebilir. Böylesi bir tasarım bolluğu-kompozisyon çokluğu içersinde tümevarımsal yapıdaki söz konusu tasarımların tarihsel örneklerinden Sistina Şapel'i, izleyiciyi, mekanı katederek tündengelimsel anlamda saran sarmalayan bir örnektir.

Sistina Şapeli'ne giren izleyicinin örgütlenip sunulmuş resimlerle kuracağı ilişki Michelangelo tarafından yönetilir. Şapel'de yer alan resimler, incilin anlatım dizgesine bağlı olarak her öykü için bir kompozisyonlardan oluşur. Buradaki dizge bir olay örgüsünün anlatımı olması nedeniyle sinemasal bir bütünlük gösterir. Bu bir anlamda mekanın sinemasallaşmasıdır. Nasıl ki sinema izleyende kurulup ancak izleyenin tanıklığında tamamlanan bir yapı arz ederse; Sistina Şapeli de aynı şekilde ancak izleyicisinin varlığında anlamlanan bir kapalı devre özelliği gösterir.

Michelangelo'nun resmindeki biçim ile görme arasındaki farklılığın izleyicide giderilmesinde ister istemez izleyici işe katılır ve onun tarafından resim kurulmak zorunda kalır. Tavanda yer alan resmin mekanının olmamasında amaç, resmin kendi sınırları içinde mekan-üstü bir boyut olmasıdır ve bu durum aynı zamanda şapel mekanına koşutluk yaratmamasıyla bunların tümü bağlamında anlatisallığa kolaylık sağlayan bir mekan anlayışına neden olur. Burada sanki sinema perdesindeki renkler ile izleyicide kurulan gerçekliğin bir benzeri söz konusudur. Bu bir kere daha sinema görüntüsünün perdedeki durumuna benzer şekilde, gören gözün katılımıyla eksik kalanın izleyici tarafından tamamlanmasını çağrıştırmaktadır (Mert, 2007; 18).

Mekanın kendisinde; tıpkı Gaston Bachelard'ın mekanda belleğin bir süreç olarak yaşandığına işaret ettiği ve mekanın oluşum aşamasında geriye kalanın bir “yankılanan mekan” olduğu gerçeği söz konusudur (Bachelard, 1996: 211). Çoklu anlatım, kadrajların birlikteliğinde bu mekandaki yapıtı canlandırır. Bu çoklu anlatımın belki en erken örneğidir. Bu yüzden Sistina Şapeli poliptik kompozisyon sorununa, geleneksel resim üretiminde bulunmuş ilk çözüm olarak da öne sürülebilir. Şapeldeki resimler, tüm poliptik resimlerde de olduğu gibi izleyici algısını ard zamanlı olarak ele geçirir ve yönlendirir. Çizgi romanlardakine benzer akışsal yapıdaki bu resim kompozisyonları, izleyiciyi zihinsel akışına dahil ediverir. İzleyici, tüm mekan içerisindeki çoklu kompozisyonlardaki her bir resmi bir nevi tek tek okur. Tek resim tarafından zaptedilen algıyı serbest bırakılmadan -fon bırakmadan- aralıksız olarak tekrar tekrar diğer resimler tarafından ele geçirilmesi, resimlerle buluşmada ki bu aralıksız ardıllık, izleyici olarak insanın sadece bir anının çok daha fazlasına nüfuz eder. Bu bütünlüklü ve aynı zamanda ard-zamanlı bakışım, mekanın genişliğinde ve derinliğinde zihinsel eşliğe ek olarak bedensel olarak da katedilmesiyle bir bütünsel bir paylaşımaya dönüşür. Resimlerin peşindeki her bedensel adımda ona eşlik eden tinsellikte paylaşılmış bir yaşam kesiti ortaya çıkar. Yani şapel, yapıt olarak alımlayıcıyı bedensel ve zihinsel olarak tüm varlığıyla kapsar. Bu durum günümüz sanatının kullanıldığı kavramlarla bir defa daha okunduğunda Michelangelo “enstalasyon” yapmış denilebilir. Çünkü ‘o yer’ için tasarlanmış olması ve mutlak anlamda bir ‘beden tarafından ancak kuşatılabilmesi’ açısından ele alındığında bu sonuç kaçınılmaz görünmektedir.

Şapele girişi ve çıkışı arasında, algısı aracılığıyla yönetilmiş ve bu sayede zihinsel süreci bir süre ele geçirilmiş olan insana, aslen kilisenin amaçları doğrultusunda bir deneyim yaşatılmıştır. Kiliseye hizmet eden sanatçı olarak ressam, bu atmosferi

tümevarımsal bir kurguda planlamış olsa da sonuç tümdengelimsemdir. Dünyevi toplumsal ilişkilerden yola çıkılarak insan figürü aracılığıyla, psikolojik ve sosyal süreçleri gösteren sahneler üzerinden ilahi noktadaki bütünsel anlama yönlendirilen izleyici teknik açıdan da tümevarımsal izlekte nihai bir bütünlüğe sokulur. Her resmin ayrı ayrı imgesel güçlerinin bir arada oluşturdukları ard-zamanlı bütünlük içerisinde Sistina Şapeli, bu sebeple toplamda kendi imgesini zaman ve mekanda aşan, bütünlüklü tek bir yapıt olarak algılanabilir. Sistina Şapeli kompozisyonları görsel dünyanın habercisi olma adına ‘görsel bir İncil’den başka bir şey değildir. Her kompozisyon bu kitabın bir sayfadır.

Rönesans’tan beridir diptik ve triptik resimler kilise mekanında kullanılmıştır. Michelangelo bu yapıtta Hıristiyan mitolojisini kendine has şekilde yorumlar. Yorumun merkezinde, insanoğlunun bedensel yetersizliği ile zihinsel özgürlüğü arasındaki tezat yatar. Sistina Şapeli fresklerinde ‘insan vücudunu’ akla gelen her koşulda ve durumda seyrediyoruz. Bu hareketlilik, resmedilen olaylara müthiş bir dinamizm katar. Figürlerin İncil’den çıkma olduklarını unutmuyor, olaylarda bu dünyaya ait bir güncellik ve haz keşfederiz. Sanatçıya göre, İncil’deki yaratılış hikayesinin merkezinde kendi enerji ve yeteneklerini keşfeden insan vardır. Bu, Rönesans’ın en ateşli savunduğu ideallerden biridir.



Resim 21: Michelangelo, Son Yargı Günü, 1534-41, fresk, 17x13,3 cm. Sistine Şapeli, Vatikan, Roma.

Resmin tekrarı bağlamında Sistine Şapeli'nden farklı olarak, sosyal psikoloji temelli yenilikçi bir açılım olarak Andy Warhol daha zihinsel bir sürecin tasarımsal örneklerini vermiştir. Sanatçının Marilyn Monroe adlı eseri alımlayıcıyla etkileşimini bu temelde kuran tasarımıyla dikkat çeker. Andy Warhol'un bu resmi ontolojik olarak ele alındığında; tek yüzey üzerinde bir araya gelmiş dokuz farklı Marilyn Monroe portresiyle görülmektedir. Resmin ontik yapısı tek bir yüzeye işaret ederken kompozisyon dili ise poliptik bir düzenleme olduğunu göstermektedir. Buradaki poliptik durum resmin kuruluş aşaması olan ontik varlık katmanında bulunmamakta; kompoze edilme noktasında yer almaktadır. Sistina Şapeli'ndeki ardıl algının çizgisel zaman anlayışına karşıt olarak bu resim, ardıllığın aksine bütünlükçü bir şekilde algının aynı andalığı üzerinden kurulan dairesel zaman algısıyla çözümlenebilir. Aynı portrenin çoğaltılması söz konusu olduğu halde tüm şaşalı efekt çeşitliliklerine rağmen, aslında karakteristik hiçbir değişim oluşturmadığı için ayrı olmayan simulatif bir gerçeklikteki bu resim, Sistina

Şapeli'ndekinden çok farklı bir bağlama oturur. Michelangelo'nun kurduğu diyalogun aksine Warhol'un bir şey söylemeyip alımlayıcıyı kendi kendisiyle kendi bakışında yalnız bıraktığı bu resim kavramsal bir dil içerisinde kurulur. Çağa özgü bir çıkarımla öznenin bireyselleşmesi ve yalnızlaşması, bu bağlamda da sanatçının yeni ve kendine özgü bir şey söylemek yerine ayna misali özneyi kendisine sadece yansıtarak sosyo-psikolojik bir söylem olarak eserini kurması söz konusudur. Andy Warhol kişiselliğini kapalı tuttuğu ifadesinin ötesinde nesnel durumu öne çıkararak manada kendisini tasarlamış bir markadır. Poliptik ontik yapısını böyle bir içeriğin taşıyıcısı olarak tek resim içeriğinde eriterek kurmuş Marilyn Monroe adlı eserinde, Warhol çağa dair felsefi bir tartışmanın ikonu haline gelir. Resmi tekrar etmez, tekrarı resmeder.

Andy Warhol'un bu resmi ontolojik olarak ele alındığında tek yüzey üzerinde dokuz farklı Marilyn Monroe portresinin resmedildiği görülmektedir. Resmin ontik yapısı tek bir yüzeye işaret ederken kompozisyon dili ise poliptik bir düzenleme olduğunu göstermektedir. Buradaki poliptik durum resmin kuruluş aşaması olan ontik varlık katmanında bulunmamakta kompoze edilme noktasında yer almaktadır.

En popüler imajların sanat eseri olarak kullanımını ve sanatın meta olarak hayatın içinden çıkarılmasını içeren bir süreci yöneterek üretim yapan Warhol, sanat yapıtının özgünlüğünü sorunsal olarak ele almıştır. Sanayi toplumunun sanatla ilişkisini irdelercesine atölyesini bir fabrika olarak, asistanlarını da fabrikanın işçileri olarak, kendisini de bir makine olarak tanımlayan Warhol, üretimlerini de bu bağlamda değerlendirerek görüldüğünden farklı olmadıklarını, sadece birer resim veya imaj olarak ele alınmaları gerektiğini vurgulamıştır.

Warhol'un söz konusu resimleri; yüzeyi eşit parçalara bölecek şekilde tekrarlar çoğaltılmış aynı imgenin görüntülerinden fragmanlaşarak oluşmaktadır. Marilyn Monroe resminde sanatçı, film yıldızının en çok bilinen görüntülerinden birini, ipek baskı yöntemiyle, yüzeyde tekrarlarla çoğaltarak yeniden üretirken, el emeğinin ve kişiselliğın sanat eserinin oluşumu ve varlığındaki yerini tartışmaya açılmıştır. “Yan yana duran, fabrika ürünü gibi birbirinin aynısı olan ve tekrar ederek fragmanlaşan bu görüntüler, Warhol'un resim sanatı ve görüntüdeki parçalanma konusundaki yerinin belirlenmesini mümkün kılmaktadır” (Yılmaz, 2010: 86).



Resim 22: Andy Warhol, "Marilyn Monroe" 1967, Serigrafi

Yaratıcı eğilimler arasında çağdaş sanatın "soyut"laşma gereksinimini yaratan biçimsel faktörler, soyutun modern biçimini içerikleştiren bilimsel faktörlerin ana temellerini oluşturur. Soyut eğilimlerde içerik ve biçim açısından ard ve eş zamanlı bir algılama yaklaşımına dayanan bu temeller, içeriğın bilgi ve biçim arasında kurduğu korrelatif bağıntıları felsefi bir yaratıcılık temelinde ontolojik ve fenomenolojik bir bakış açısıyla değerlendirir (Özderin, 2011: 16).

Resim, alımlayıcıyı etki altına alırken sanatçı bu etkiyi baştan tasarlayıp kurgular. İçeriğın alımlayıcıda ne yönde kurulacağını yönlendiren ressam, bu süreci, malzemenin dili üzerinden yönetir. Resmin kendi içerisindeki uzam, ressamın amacına yönelik bir tasarıma maruz kalırken, çoğunlukla, temsili anlayışta karşımıza çıkan mekanla

etkileşimi de ressam için özel bir ilgi gerektirmiştir. Poliptik resimlerin etkisi, mekanı ve içerisindeki izleyicinin fonla yakaladığı ilişkiyi de irdeler.



Resim 23: Hôtel-Dieu, 1448-1451, 215 × 560 cm.

Birden fazla resimsel yüzeyin birbirleriyle bütünleyici ilişkileri içerisinde tasarlanan yapıt, alımlayıcıyı bir anlık bakışımın çok daha ötesinde meşgul eder. Konu bütünlüğünü hikaye akışı üzerinden tamamlayan poliptik resimler, izleyiciyi de bu ardışık sürece dahil eder. Resmin tek bir hikaye gibi ele alınan bireysel iç yolculuğuna kıyasla, birden çok resmin (hikayenin) etkileşimli kurgusal biraradalığı, bir roman kurgusu gibi heterojenlik gösterir. Bakışımın, tek resimle bitmeyip diğer resimlerde devam etmesi; parçadan bütüne doğru bu çizgisel akışı zorlarken, izleyicinin de tek bir bakışlık algısıyla yetinmeyip, bakışlarının toplamında algısal bir ‘tüm’ oluşturur. İzleyicinin yaşamında bir kesiti yönetir. Malzemenin olanağında gerçekleşen bu mekanik bütünlükteki süreç, tek bakışlık andan taşan imgede söz konusu anların toplamında bu şekilde bir yaşam parçası tanımlar. İzleyicinin poliptik resimlerle karşılaşması onun yaşamına katılan tümdengelimsel bir duyum durumu yaratır.



Resim: 24: Ahşap Levha Üzerine Yağlıboya, 155 x 126 cm (merkez), 151 x 61 cm. (her bir kanat)
Alte Pinakothek, Münih c. 1503

Yine bu bağlamda ele alınabilecek olan Albert Dürer'in dini konulu yağlıboyalari arasında, ilk önemli başyapıtı olarak yaklaşık 1498 yılında yaptığı 'Paumgartner Altarı'(Resim:24) içeriğini parçalarında bütünleyen ünlü bir triptiktir. Kilisenin sunak kısmına konmak üzere sipariş edilen bu çalışmanın orta panosu, İsa'nın doğumu sahnesiyle dikkat çeker. Bu sahnede, girift mekan kurgusunun yarattığı boş-dolu karşıtlıkları etkileyicidir. Resmi dikey, yatay, diyagonal olarak bölen hatlar ve resim yüzeyinin derinliklerine doğru kaçan çizgilerle tanımlanan bir mekan söz konusudur. Figürlerin bu mekansal kurgu içinde değerlendirilişi de ilgi çekicidir. Çobanlar, azizler ve sahneye dahil olan diğer figürler küçük boyutludur. Bu, ortaçağ geleneğine bağlı olarak, figürlerin önemlerine göre büyüklüklerinin artması uygulamasının bir örneğidir. Dürer, bu uygulamayı bilinçli olarak yapmış olmalıdır. Bu gelenek, ona mekanı figürlerle kaplamaksızın olayı tasvir edebilme olanağı sağlamıştır. Dürer'in bu yapıtı da algı üzerinden anların toplamında düşünsel bir süreci yönetir. İzleyiciyle paylaşacağı yaşam kesitini adeta onu, karşısında gezinirkenki bakışı aracılığıyla yöneterek-yönlendirek inşa eder (Lebriz.com).

“Her şeyin kendini tekrar ettiği bir dünyada, belki de görmeye ihtiyaç yoktur” (Bersani ve Dutoit, 2006: 126).



Resim 25: Rothko Şapel

Rothko Şapel'in içinde, yalın dikdörtgen duvalardaki bu Rothko kompozisyonlarının arasında gezinen izleyici, özellikle triptik olan resimlerin arasında, algısal düzeyde Rothko tarafından resimlerin görünürlüğü ve etkileşimi üzerinden tasarlanmış bir kurgu boyutunda yönlendirilir. Bu amaçla tasarlanmış optik yapısıyla resimler, izleyiciyi algı aralığında yönetmeleriyle, Rothko resimlerinin esas amacı olarak; 'görmeyi göstermek' üzerine bir izlek oluştururlar. 'tekrar', 'fark' ve 'aynılık' kavramları arasında kurulmuş bir durum hali yaşatılan izleyici, şapel diye adlandırılmış bu mekanda dinsel tartışmaları da tetikleyecek derede derin tinsel bir boyutta tutulur, görmenin kendisini göstermeyi başarmak dışında hiçbir öznel resmin gerçekliği ifade edemeyeceğine atıfta bulunulur.



Resim 26: Rothko Şapel'deki Merkez Triptik, 1966, Houston

Bedenle ilişkisi anlamında ancak alımlayıcının katılımıyla kendini gerçekleştiren, imgesini izleyicinin öznelliğinde ona dair kuran ve aslında yalnızca paylaşılacak bir durum inşa eden bu resimler aynı amaçla içinde buldukları ve bu amaçla kurgulanmış mekanın yapısıyla da ilişkiye geçerek izleyiciyi tam olarak tüm bedenselliğinde ele geçirmiş olurlar. Resimlerin poliptik yapısı geleneksel altarlara benzer şekilde poliptik açılımlarında alımlayıcıyı tekrar eden yüzeylerde mekan üzerinden bedenlerine dokunurlar. Bu sefer kilisenin etkisi dışında (ama yine şapel adlı özel bir tasarım mekanda) imgeyi birlikte üretmeye davet ederler. Neredeyse kavramsal yönde sanat adına üretimi üretme davetidir bu: Zihinsel eylemliliğin görsellik üzerinden paylaşımında kurulan bir sanat.

Bedenini resme hareketle doğrudan yansıtan Jackson Pollock'un benzer kaygılarla, 1950'de Kemper Çağdaş Sanat Müzesinde sergilenmiş gümüş ve siyah adlı diptik eseri tuval üzerine yağlıboya ve metal ile gerçekleştirilmiştir. Bu diptik tuval, Pollock'un imzası yerine geçmiş, beyaz yüzey üzerine damlatma, sıçratma ve akıtma teknikleriyle üretilmiştir. Bir bütün olarak üretildikten sonra ikiye bölünmüş gibi bir izlenim yaratır bu diptik yapıt.

Eski Yunan Medeniyeti'nde tiyatronun doğduğu yer olan Agon'da da sanatın bedene gelmesi ya da bedenin ifadeyle buluşması durumunun öncül bir örneğine şahit

oluruz. Hasat sonu şükür duası niteliğindeki etkinliklere sahne olan iş alanı, duygunun sesle, sözle, mimikle vb. her türlü biçime geldiği yer olur. Yüzey de Pollock'un Agonu'dur. Bedensel çalışmanın ritüelleri Eski Yunan'daki ve Pollock'daki her iki örnekte de tüm dengelimsel üretime araç olur. Bu örnekler, çağlar arası bir karşılaştırmayla, insanın kendi gerçekliğiyle yüzleşme ilişkisini sanat düzleminde ortaya koymuş olur.



Resim 27: Jackson Pollock 'Gümüş ve Siyah' 1950

Pollock, boya çizgilerin bariyerlerini aşp yan tuvalerde de aynı plastik yapılanmayı devam ettirdiği bir seri dramatik damlatma resimlerinde bu örnekteki gibi (Resim:27), hem diptik hem de poliptik tekniklerinden faydalandı.



Resim 28: Sonbahar Ritmi Jackson Pollock

Türkçede ‘Sonbahar Ritmi’ demek olan ‘Autumn Rhythm’ adlı resminde Pollock, çoğu resimlerinde olduğu gibi şaseye gerilmemiş bez üzerinde resme, sıvılaştırılmış siyah boya akıtılarak zemini oluşturan çizgisel lekeler ile başlamıştır. Üzerine, çeşitli renklerde ince ve kalın, açık ve koyu, düz ve eğimli, yatay ve dikey, lekelemeler uygulanmıştır. İsminden de anlaşılacağı gibi, renklendirme ve yatay yerleştirmede zemin ve mekan duygusu güçlü bir şekilde doğayı çağırır. Pollock’un üretim sürecinde kontrollülük ve şans unsurları arasında kurduğu denge, Rothko’nun bazı işlerindeki sakinliğe sahiptir. Bu sakinliğe; sanatın mecrasındaki diyalektiği ortaya çıkaran karşıt güçler çatışmasındaki yenişilememiş denge anı olarak; potansiyel durağanlık diye de yaklaşılabilir. Çünkü sakinlik gibi görünen durumun aynı andaki çok sesliliğin, çok sözlülüğün, tıkanıp noktadaki hareketsiz ve potansiyel enerjiye dönüşmüş kaotik durgunluk olduğu öne sürülebilir (theartstory.org).

Modernizm, resim düzleminde ‘id’i Pollock’ta ele geçirdi. “Ben doğayım” diyerek ve mantıksal kurgusunu değil ama sezgisel farkındalığını savunan Pollock, Freud’un bulguladığı ‘id’ olgusu üzerinden değerlendirilebilir. Clement Greenberg’in

elinde ise bu durum, modernizmin ele geçirdiği yaşamsal belirsizliğe yorulur. Yani Pollock modernizmin serüveninde bilinmezliğe açılan bir kapı olarak kutsanır.

Görünür dünyanın eşiğindeki başka bir sanatçı Francis Bacon, Pollock'un soyut alandaki içsel çatışmasının olduğu gibi yansımaya benzemeyen şekilde tümevarımsal bir tasarım gerçekleştirir. Figüratif soyutlama gibi görünen bu dil biraz daha yakından bakınca soyuttan figüre ulaşan sezgisel temelli bir tasarımdır. "Bacon, resminde nesnel ve duygusal bağlamda katmanlaşmayı ele almıştır. Çizgisel ve renk ifadeleriyle ele aldığı her iki katmanı, çizgilerin eridiği figürde buluşturur ve sonlandırır" (Gürler, 1999: 134-135). Tüme varmaya giden çizgilerin, tümünden gelen-eriyen renklerle buluştuğu noktada oluşan biçim, Bacon'da bilinçle işaretlenen varoluş noktasıdır.

Bacon'ın resim sürecinde fotoğrafın; montajlandığı kadrajlar içerisinden oluşturduğu yeni ve özgün anlama katkısı, resmin oluşum sürecini de saklamayıp ele vermesiyle içeriğin algılanışını destekler. Süreci bir anlamda göstergeleştirir bu resimler. Bacon'ın sıklıkla başvurduğu diptik ve triptik düzenleme şekilleri de sürecin göstergeleştirilişinin yapıtlarda anlam inşasına katkısında görülür. İmge, dışa taşan, sağlı sollu bir birini tamamlayan tuvallemlerle ifadesini yakalar. Bacon triptiklerinde dairesel zamansallık diye tabir edilebilecek bütünsel bir algı söz konusudur. İmge, resimsel ifadeyi bütünlük içinde, tüm parçalardaki imgelerin ortak etkileşiminde kurar. Bu eserlerde ardışıklık arz eden ifade sıralamalı olmadığı için çizgisel zamansallık söz konusu değildir. Bu sebeple de bu resimlerin gerek yapılış gerekse algılanış aşamalarında bir devamlılık gerektiren ardışık bir süreç akışı göze çarpmaz. İmge, yaşam gibi bütünlüğüyle birden karşımıza çıkar ve ifadesini üzerimizde kurar. Bu anlamda Bacon resimleri kendi içsel kaotik tamamlanmışlıklarıyla, alımlanışlarında canlanan birer yaşam parçalarıdır.

Bacon, resimlerinde Varoluşçuluk Felsefesi'nde olduğu gibi insan varlığına ilişkin yaptığı sorgulamaların sonucunda yaratır. İnsanın kendisinin farkına varması ve özgürleşmesi sırasındaki acılarının sonucunda, nesnel varlığı biçimsizleştirerek [bilinen biçimi değıllerken dönüşümü onaylayan bir göstermeyle yani izleyiciyi imgenin üretim sürecine katılıp tümevarım yapmaya zorlayarak] (M.A.A.) ifadesini gerçekleştirir.

Tümdengelen ve tümevaran yaklaşımların kesiştiğı bir noktada mesajını kuran Bacon için resim, Jale Erzen'in ifade ettiğı gibi sinir sisteminin iki boyutlu yüzeye aktarıldığı, soyutla figüratif arasındaki ince dengede belirmektedir. Erzen'e göre Bacon, belirli bir imge fotoğraf ya da modelden yola çıkarak bunları tümüyle tuvale yansıtıp, ortaya daha şiddetli ve gerçek olanı çıkartmıştır (Erzen, 2008: 169).

Bir yandan ışığa özgü, bütünü birleşme kuvveti, öte yandan da Figürlerin ve panoların ayrılma kuvveti, bir önceki tecritle karıştırılamayacak ışık saçan bir ayrılma. Yaşam, Zaman duyulur, görülür mü kılınmıştır? Zamanı, zamanın kuvvetini görünür kılmayı Bacon iki kez başarmışa benziyor: "Saniyenin onda birinde", bedenlerin alotropik varyasyonu yoluyla değışen, biçimsizleştirmeye dahil olan zamanın kuvveti; dahası ebedi zamanın kuvveti, triptiklerde hüküm süren bu Birleşme-Ayrılma yoluyla zamanın ebediyeti, saf ışık. Zamanı kendinde duyulur kılmak ressamın, müzisyenin, bazen de yazarın ortak görevidir. Bu, her tür ölçünün ve ahengin dışında bir görevdir (Deleuze, 2009: 64).

Bacon'a göre ressam, yeniden bir "hikâye" içerme veya naratif bir resme dönme tehlikesi olsa dahi, aynı anda birden fazla figürü tabloya koymaktan vazgeçmez. Öyleyse sorun, eşzamanlı Figürler arasında illüstratif ya da naratif olmayan, mantıksal dahi olmayan, tam olarak "*matters of fact*" olarak adlandıracağımız ilişkiler olmasıyla ilgilidir. Buradaki durum budur, çiftlenmiş Figürü, farklı düzeydeki duyumsamaların çiftlenmesi oluşturur (bunun tersi söz konusu değildir). Resmedilen duyumsamadır (Deleuze, 2009: 65).

Bacon'da çiftlenmiş Figürlerden başka şey yoktur ("*Aynada Uzanmış Figür*" 1971, biricik olma özelliğini taşır, Figür iki Figür eder. Bu, duyumsamaların hakiki bir diyagramıdır). Basit bir Figür dahi çoğu kez hayvanıyla çiftlenir.

İlginç bir açıklamasında, portreci Bacon ne ölülerini, ne de tanımadığı insanları çizmeyi sevdiğini söyler (çünkü onların teni yoktur); tanıdıklarınıysa gözünün önünde istemez. Mevcut bir fotoğrafı ve yakın geçmişteki bir anıyı, daha ziyade, mevcut bir fotoğrafın ve yakın geçmişteki bir anının duyumsamasını tercih etmektedir: Bunlar, piktürel edimden hareketle bir nevi "hatırlama" meydana getirir (Deleuze, 2009: 68).

Öyleyse Bacon, gözdeki dokunsal teması arar. Dokunsallığı resmeder. Bacon, algıyı izlenimciler gibi saf haliyle değil, Cezanne gibi bilinçle buluşturarak ve Cezanne'ın da ötesinde duyuyu düşünerek (imgeyi fotoğraflardan zihinselliğine süzerek) resmederken bir anlamda da düşünselliği duyar. Düşünceleri yaşamdaki gibi örgütlerken sanatını duyusallıkla ulaşılabilecek organik bir ürün olarak üretir. Bu, tasarlanmaktan çok yaşanılarak (Bacon'un içselleştirmelerinden süzülüp biçimlenerek) oluşturulan bir resimdir. Bacon, organik eserleri düşünüldüğünde, bu anlamda resim yapan değil, resim yetiştiren/büyüten olarak kabul edilebilir.

II.4. Kadraj ve Sekans Kavramlarının Resim Sanatını Sürece Uğratmaları

Günümüz resim sanatı güncel sorunlarını ele alırken elbette günümüz paradigmatları ışığında hem pratik hem kavramsal zemini oluşturmaya çalışmaktadır. Sorun iki bağlamı da -pratik ve teorik- olanı aynı anda içerebilmektedir. Dahası, farklı medyumların da resim sanatı pratiğinde kullanılması daha karmaşık durumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çünkü resim sanatı kendi varlığını iki boyutlu yüzey üzerinde kurması nedeniyle geleneksel olarak bir nevi medyum niteliğindedir. Bu nitelik onun kendi tanımsal varlığının açıklanmasına dek uzanır. Resim sanatı neredeyse resim pratiğiyle eş tutulur. Günümüzde ise resim sanatı bağlamı bir back-ground -geçmiş dayanak- hatta bir

paradigma -bakış açısı- olarak bir anlamda yeni bir bağlam niteliğine evrilmektedir. Resim sanatında kamerayla boyama fotoğraf makinesi ile resim yapma pratiği gerçekleştirilmektedir. Teknik düzeyin bu kadar iç-içe geçtiği bir yapıda kavramsal dizgenin de bu durumu takip etmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Dolayısıyla fotoğraf sanatının bir kavramı olan 'kadro' ve sinemanın 'sekans' kavramları resim pratiğinde kullanılmaya başlanmıştır. Tez başlığı açısından özellikle süreçsel durumun daha anlaşılır olması adına bu kavramlar zamansal bir boyutun varlığının kanıtı olarak yer alacaklardır.

Kadro; her türlü çerçeve sınırları belirlenmiş resimsel düzen olarak özellikle fotoğraf sanatı ürünleri için kullanılır. Bu kavram, Pascal Bonitzer'in Kır alan ve Dekadrajlar adlı kitabında bahsettiği üzere çerçevelemek (cadrer) bir boğa güreşi terimidir. "Kılıçla son öldürücü darbeyi vurmada önce boğayı hareketsiz bırakmak" anlamına gelir. fotoğraf enstantenesi de anı böyle hareketsiz bırakır ve ona son darbeyi vurur (Bonitzer, 2006).

Belirli bir süre içinde arka arkaya giden şeyler (dizi) demek olan sekans kavramı; sinemada, bir bütün meydana getiren planlar dizisi olarak kullanılır. Eserin içerisinde bir tema işlenirken kendi içinde özel bir bütünlük taşıyıp da temayla da ilintili olan bölüm yahut kesit olarak analitik yapıdadır (<http://www.uludagsozluk.com/k/sekans/>).

Süreç sanatının ortaya çıkışının evren tablosuna bakıldığında, resim sanatının fotoğraf ve sinema ile kurduğu ilişkinin yeni melez formları daha doğru okunur -bunu söylerken, geleneksel bir bağlam olarak tek bir yüzeyden çoklu yüzeylere gereksinimin ortaya çıkmasının gerekçelendirilmesi olarak düşünmek gerekmektedir.

Resim sanatının çerçevesi ile fotoğrafın kadrajının aynı bağlama oturduğu, alımlayıcı ile kurulan ilişkinin İzlerçerçeve (Gombrich), Bakışın Balkon (Sartre) olarak

adlandırılan mesafenin aynı olmasından anlaşılır. Her ne kadar, fotoğrafın, hareketi yakalamaya dair çoklu kadrajları bu yapının dışındaymış gibi gözükmesine karşın, tüm kadrajların sergilendiği duvarın karşısında alımlayıcı tek bir hareketin parçalarına, yani tek bir bütünün parçalarına baktığını bilir. Dolayısı ile bu bile fotoğraf ile resmin bir hareket, bir konu olsun çoğaltılması gereken yüzeylerin eninde sonunda bir bütüne ulaştığı anda bir kompozisyonun sabitlendiği aşamaya ulaştığını gösterir ve bu, resmin yüzeyinin sürece uğratılması fikrine daha ulaşamadığını gösterir.

Sanatçı, optik görünümü, zaman ve mekân olarak tutulmaya uğramış, bir mekân ve geçici olarak hareketsizleştirilmiş bir zaman dilimi içerisinde sabitlenmiş özel bir durum olarak ele alır. Geleneksel resim görülür olguyu örneğin gökyüzünde bulutların akışını işler. Modern resim, sekanslar biçiminde, bu olgunun bütün olabilirlik koşullarını (havanın aydınlanması, güneşin bulutların arkasından doğması, rüzgarın bulutları devinime tabi tutması, insanın farklı bulutlu havalar ile farklı duygu durumlarına girmesi vb...) tasvir edecektir. Yani gösterilen şey France Farago'nun belirttiği üzere bir form değil, formasyon sürecidir. Ayrıca, form, bir oluşum sürecinin geçici varış noktası olarak gösterilmeye çalışılmaktadır. Yaratım Felsefesi'nde Klee, hareketin kozmik açıdan, doğal olarak önsel ve mutlak bir veri olduğunu söyler. Yerküredeki şeylerin devinimsizliğinin, temel dinamik verinin maddi blokajından başka bir şey olmadığını ve bu devinimsizliği bir kural olarak görmenin aldatmaca olduğunu belirtir (Farago, 2011).

Biçim, hiçbir yerde ve hiçbir zaman, elde edilen bir sonuç, tamamlanma ya da sonuçlanma değildir. Biçimi bir oluşum olarak, hareket olarak değerlendirmek gerekir. Biçimin varolma şekli oluşumdur ve görünüm olarak biçim kötü bir görüntüden, tehlikeli bir hayaletten başka bir şey değildir. O halde, hareket olarak, fiil olarak, eylem olarak biçim iyi bir şeydir. Nihai bir devinimsizlik, sonul bir duraklama olarak biçim ise kötü bir şeydir... Biçim sonudur, ölümdür. Oluşum ise Yaşamdır (Farago, 2011: 175).

Klee, biçimin; devinimin durduğu kopmada(ölü anda) doğduğundan bahseder. Benzer şekilde Klee'nin bahsettiği ölü anları kolajlayan Dada akımının modern kültürü bir fragmanlaşmaya uğratma amaçlarına hizmet eden kolaj ve fotomontaj uygulamaları yapıtlarının parçalanmış görüntülerinde anlam bulmaktadır. Duchamp'ın resimlerinde, görüntüde, dördüncü boyutun ele geçirilmesi amacıyla, üç boyutluluğun parçalanmasıyla karşılaşılır. Dördüncü boyutta kurulan sinema ise, izleyicinin gözü önünden geçme hızları nedeniyle hareket izlenimi yaratan fotoğrafik imgelerin art arda dizilmesine dayanır. İmgelerin montajı sinemadaki temel teknik prosedürdür. Özgül bir sanat tekniği değil, mecrayla belirlenen bir tekniktir. Ama farklı şekillerde kullanılabilir: Doğal hareketlerin görüntülenmesi ile, kesme işlemi aracılığıyla yaratılmış hareketin aynı olmadığını Eisenstein'la örneklendiren Bürger'e göre (Potemkin Zırhlısı'ndaki sıçrayan aslan görüntüsünün, uyuyan, uyanan ve ayağa kalkan bir mermer aslanın görüntülerinin arka arkaya getirilmesiyle oluşturulmuş olması gibi) (Resim: 29) tek tek çekimlerin montajı söz konusudur. Ama filmde yaratılan izlenim doğal hareket akışını yanılısamayla yeniden üretir; oysa hareket izlenimini yaratan montajın kendisidir.



Resim 29: Potemkin Zırhlısı Eisenstein 1925

Dolayısıyla sinemada montaj, Bürger'in vurguladığı üzere mecranın kendisinden kaynaklanan bir teknik yöntemken, resimde sanatsal bir prensip statüsüne

sahiptir. Sonradan keşfedilebilecek "öncüler"i bir yana bırakırsak, montajın ilk kez kübizme bağlantılı olarak ortaya çıkması tesadüf olmadığını belirten Bürger'e göre modern resimde Rönesans'tan beri hâkim olan temsil sistemini en bilinçli şekilde yıkan hareket kübizmdir. Picasso ile Braque'ın Birinci Dünya Savaşı öncesinde yarattıkları Papiers Colles'de Bürger'e göre; daima iki teknik arasındaki karşıtlık söz konusudur: Bir yanda tuvalin üzerine yapıştırılan gerçeklik fragmanının (Resim: 30) (hasır bir sepet ya da duvar kâğıdı) "yanılsamacılığı", öte yanda tasvir edilen nesnelere ifade edildiği kübist tekniğin "soyutlamacılığı". Aynı dönemde montaj tekniğini kullanmadan oraya koydukları resimlerde de bu karşıtlığa rastlanması, iki sanatçının Bürger'e göre söz konusu karşıtlığa önem verdiğinin göstergesidir (Bürger, 2010: 141).



Resim 30: Pablo PICASSO, Tabureli Natürmort, [May] 1912 İp, Yağlıboya ve Tuval Bezi 27x 35 cm. Musée Picasso, Paris

Kübist eserlerde çok net örneklediği gibi “İmgeler, hareketi dondurur, yapılan tercihi göz önüne sererler. Görülenler resim olarak düzenlendiğinde, akış halindeki deneyim durdurulmuş olur. Hareket atılmış değildir; daha ziyade, bir kalıntı gibi görünür, imgeye biçim verme sürecinin hatırası olarak rahatsız edici mekânlara göndermedir artık” (Ossman 1994, 19).

Tüm bu işlemler, gözün içinde Lacan'ın bahsettiği dokunma aralığında gerçekleşir. Lacan'a göre Fotoğraf tekniği gözün iknası üzerine kuruludur, bu ikna fenomenolojik olarak beden üzerinde yer alan diğer duyu organlarının da iknası anlamına gelir. Çünkü Lacan, gözün içerisinde diğer duyu organlarının da bir düzey biçiminde yer aldığına işaret eder (Silverman, 2006).

"Bir fotoğraf için poz verdiğimde ne yaparım"? diye sorar Craig Owens. "Donarım...dönüşmek üzere olduğum fotoğrafı tahmin edercesine; ışık geçirmezliğini, hareketsizliğini taklit ederek; fotoğrafın et üzerindeki 'öldürücülüğünü' bedenimin yüzeyine yazarak" (Silverman: 2006: 294).

Pozun temsil gücü öyle büyüktür ki, dışarıya doğru yayılıp bedenin etrafındaki alanı ve bedene temas eden her şeyi imgesel bir fotoğrafa dönüştürür. Poz, hem temsil tarafından bükülmüş bir bedenin uzama konmasını hem de sonunda bu uzamın bir "yer"e dönüştürülmesini içerir.

Bacon, David Sylvester'la yaptığı Söyleşiler'de Görünümün uyandırdığı duygunun sürekli olarak fotoğrafın ve filmin etkisinde kaldığına inandığından bahseder. İzlenen bir şeyin kendisine, doğrudan değil; fotoğrafın ve filmin önceden bizlerde yarattığı etki üzerinden baktığımızı söyler. Bunun fotoğrafların doğrudanlığından kaynaklanıp kaynaklanmadığını soran David Sylvester'a, Bacon; bunun nedeninin, fotoğrafla gerçeklik arasındaki farkın çok az olmasından kaynaklandığını anlatır ve bunun kendisini güçlü bir biçimde olayın içine ittiğini belirtir. Fotoğraflar sayesinde, imgenin içinde dolaştığını hissettiğini ve şeyin gerçekliğinin bir parçası olduğunu düşündüğü fakat şeye baktığında göremediği şeyleri keşfetiğinden bahseder (Farago, 2011: 268). Burada fotoğraf, belirli bir kelime ya da kavram ile şey arasındaki aracı gibidir ve bu klasik resimde olduğu gibi

tablonun dışındaki değil tablonun içindeki göndergeye denk düşer; aynı şekilde, tablo da sezgi içerisinde sunulan kavramı sunar.

Plan, hareketgörüntü olması bakımından bilinçtir. Hareketten dolayı, film tablo değildir, plan tablo değildir. Sadece kamera ve oyuncunun varlığından değil, ikisinin arasında bir tablo gibi düşünülebilen, kurulabilen, oluşturulabilir plandan bahseden Bonitzer; planın plastik değerini hatırlatır: “Bu değer, kirli görüntülerin, çözülen planların dönemi olan altmışlarda ve yetmişlerde sanki ihmal edilmiştir ve bugün kliplerin, reklam filmlerinin, ‘yeni görüntüler’in aşırı özen gösterilmiş, çizilmiş, en küçük ayrıntısına kadar inşa edilmiş o yaldızlı görüntüleri olarak bütün gücüyle geri dönmektedir” (Bonitzer,2006:131). Sinemacıyı ressamı, sinemayı resme yaklaştıran, Bonitzer’e göre planların yapılışıdır.

Ontolojik yapısı üzerindeki incelemelerde görüldüğü üzere, parçalardan, tekrar ve çoğalmalardan örülü bir yapıya sahip olan sinemada parçalar halindeki çekimler, farklı zamanlar, görüntüler, hepsi birbirinden bağımsız gibi duran gerçeklik parçaları olarak vardır. Bu konuda Albayrak, sinemanın "seçilmiş zaman ve mekân parçaları olarak" nitelenmesini ele alırken, Tarkovsky'nin sinemanın niteliğini "mühürlenmiş zaman" olarak belirlemesini temel almıştır (Albayrak, 2002: 143).

"Her zaman montaj vardır; bizzat kameranın alandaki yeri, kamera görsel uzayın bir parçasını taraf tutucu bir şekilde kesip ayırdığı için daha baştan montajdır" (Bonitzer, 2006: 88). Hayata ait görüntüler parça parça alınıp filmin bütününde birleştirilir. Bu durum; Eisenstein'in çerçevesine, daha doğrusu kadrajına bakıldığında çok net biçimde görülmektedir. Eisenstein'in yaptığı nedir? Eisenstein'in yaptığı, görünen alanı veya nesneyi bire bir kopyalamak değildir. Japon sanatı gibi gerekli olan, özü aktaran parçaları

göstermektedir. Kurgunun içeriğine göre belirlenen görüntüler, çekimlerin yan yana getirilmesi ve tekrarlarla işlerlik kazanmaktadır. Eisenstein bunu, "bu durumda her kurgu parçası artık birbiriyle ilişkisiz bir şey olmaktan çıkar, her çekime eşit ölçüde sızan genel izleğin (temanın) belli bir özel tasarımı (representation) olur" şeklinde tanımlamaktadır (Eisenstein, 1984: 29).

Planlarını önceden eskizlerle tasarlayan Eisenstein'ın tümevarımsal yaklaşımının tersine bir işleyişte, günümüzde tümdengelimsel tavrda rastlantısal çekimlerde kaydedilen görüntüler artık, tasarımları dahilinde resimsel mecraya dahil olmaktadır. Fotonla resim yapmak gibi tabir edilebilecek deneysel video çekimlerde ve fotoğraf çekimlerindeki resimsel düzlemde hareket, imgenin kurulumunda başat rol alabilmektedir. Kadraj ve sekans kavramları, içeriğin örgütlenmesinde böyle bir üretim mecrasının temel dinamiklerindendirler.

Bir resim karşısında, insan derin düşüncelere dalabilir; çünkü Yılmaz'a göre o an gördüğü sahne ile kendisi arasındaki ilişkide bir süreklilik vardır. Oysa ayrı ayrı çekilen ve bir bütünlük oluşturacak şekilde birbirlerine montajlanan sahneler Benjamin'in deyiimiyle 'izleyiciye darbeler halinde çarpar'. Akış sırasında her sahne bir öncekini siler ve bu sebeple film görüntüleri dikkat dağıtııcıdır. Sinema salonunda izleyici bir sahne üzerinde yoğunlaşamaz; tam yakalayacakken görüntü akar gider; çünkü değişim esastır (Yılmaz, 2006: 33).

Andre Bazin'e göre "resim çerçevesi uzayı içe doğru kutuplaştırır. Tersine olarak, ekran bize evrenin içine uzatılan belirsizliğin bir parçasını sunar. Çerçeve merkezci (centripetal) ekran ise merkezkaçtır (centrifugal)" (Bazin, 2000: 157)

Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills (Başlıksız Film Kareleri)" adlı yapıtındaki fotoğraflarda bağlam, çerçevenin; izleyicinin zihinsel mekanındaki yeri ve mesafesi ile ilişkili olarak önem kazanır. Kadrajlanan model, doğal olmayan pozlarında, söz konusu görünmeyen çerçevenin zihinselliğiyle yapıtın içeriğini kavramsal düzlemde oluşturur. İzleyiciyi zihinsel mekanlar üzerinden kimlik ve dünya ile ilgili mesafesel hesaplaşmalara davet edilir.



Resim 31: Cindy Sherman, Untitled Film Still 43, 1979, Collection The Museum of Modern Art, New York.

Cindy Sherman'ın çalışmasına verdiği isim, "Untitled Film Stills (Başlıksız Film Kareleri)" bu çalışmanın, hareketin durdurulmasıyla; filmin akışının bir karede dondurulmasıyla ilgili olduğu izlenimini yaratır ve bu hareketsizleştirmeyi en başta sinemayla ilgili olarak kavramlaştırmaya yönlendirir. Ancak poza, tüm abartılı fotoğrafik yan-anlamlarının yanı sıra merkeziyet de vermeleri sayesinde bu imgeler film karesini fotoğrafa özgü hareketsizleştirmenin bir metaforuna dönüştürür. Yaşamda fotoğraf neyse sinemada da film karesi odur (Saray, 2007: 65).

Sinema ve resmin algı durumlarındaki farklı işleyişini ele alan Andre Bazin, resim çerçevesinin uzayının içe, merkeze doğru kutuplaştığını, ekranın ise belirsizliği sunan bir merkezkaç halinde olduğunu belirtmiştir. Çerçeve mekânı merkezci, ekran ise merkezkaçtır. Resim karşısındaki bütünsel ilerleyen düşünce, film izlerken değişen her sahnenin getireceği yeni fikirlerle, düşünceyi de fragmanlaşmaya uğratar. Filmin sonunda film hakkında bütün bir düşünce geliştirilebilmektedir ancak. Bu da resimdeki kolâjlara benzetilebilmektedir. Kolajın oluşturulmasındaki yapıştırılmalar, eklemeler, koparılmalar, parçalamalar filmin yapım aşamasındaki işlemlere benzemektedir. Böyle bir çağa doğan sanatçılardan Şahin Kaygun, söz konusu üretim sürecine dayanan imgeleme sahip çıkar.

Fotoğrafa çağdaş grafik anlatımı getiren ve ‘resim-fotoğraf’ çalışmalarında da kavramsal soyutlamayı gerçekleştiren süreciyle Kaygun’u örnek verebiliriz. Sinema alanında da üretimde bulunmuş sanatçı, polaroid denemelerinin yanı sıra fotoğrafın kadrajını, sınırlarını sonuna kadar zorlayarak simgesel anlatımlar, boyamalar ve kolajlarla yeni bir anlatım biçimini sunmuştur. Kaygun, öncü nitelikteki disiplinler arası denemelerinde, fantastik öğeleri grafik anlatımlarla desteklediği dışavurumcu fotoğraflarıyla sezgisel bir noktadaki tasarım kaygısını ortaya koyarak sanatta bütünsel bir yaklaşım sergiler.

Sinemanın kendisi için ilk fotoğraf karesiyle başladığını belirten Şahin Kaygun, sanatın medyumuna bütünsel yaklaşımını; "Fırça gibi, boya gibi, daktilo gibi. Önemli olan onu yöneten beyindir. Kültürel beslenmesi sağlanmış bir beyin fotoğraf makinasına istediği herşeyi yaptırabilir, istediği dili konuşturabilir" (<http://www.fotografya.gen.tr>) sözleriyle özetler. Kaygun’un karışık malzemeye dayalı üretimlerinde, kadrajlar, resimsel kompozisyonlarda, alımlama sürecini yönlendiren

tasarımlara uğratarak ele alınmıştır. Sekansa uğrattığı (Resim: 32) bazı tasarımlarında imgenin örüntüsel olarak gerçekleşmesi; resmin içerisinden ilerleyişinde zamanın göstergesi olur.



Resim 32: Şahin Kaygun, Karışık Malzeme, <http://www.fotograf.net/fnShows/Sahin.Kaygun.P01.php>

Kaygun'un yapıtlarında el yazısının yırtma ve yapıştırma süreçleri göstergeleştirildiği süreçteki gibi, ressam bedenini resme kattığında, eylem olarak resmin içerisine girildiğinde, sabit bir zamana uğrar. İmzayı attığı zaman resim sabitlenir ve bir nokta işareti haline gelir. İki, üç, dördü seanslara gidildiğinde, sekanslara uğratıldığında, olay örgüsü başladığında başka bir durum meydana gelir. Olay örgüsünün başlaması meselesi, tuvalin genişlemesi, mekanla ilişkiye girmesi, bakışı daha ileriye iter. Bir tuvale bakmakla 3 tuvale bakmak, Sistina Şapel'ine girmek ve sinemanın aurasına teslim olmak farklı meselelere dönüşürken her zaman süreç kavramının eserle ilişkisi üzerinden kurulurlar.

Sekans, tüm uygarlık tarihini bir ana sığdırabilir. Stanley Kubrick'in 2001: Uzak Macerası adlı filminde, tarih öncesi insanları tarafından havaya fırlatılan ve orada dönmekte olan bir kemiğin, mükemmel bir uyum kesmesi sayesinde bir uzay istasyonuna dönüşmesi çok hızlı bir atlamadır. Kubrick bu kurgusunda, insan yeteneklerinin uzantıları olan araçların (kemik ve uzay istasyonunun) hem işlevlerini vurgulamış hem de antropolojik olarak tarih öncesi ile geleceği birleştirmiştir (Monaco, 2000: 44-56). Yönetmen, zihinde kurulanı yönlendirirken, kadraj ve sekans; filmin bir şeyler anlatmasına olanak sağlayan vazgeçilmez değerlerdir. Ancak Monaco inatla, sinemanın belli bir gramere göre örgütlenmiş bir dil olmadığını iddia etmektedir. Özetle, sinema bir dil değildir, ama dile çok benzer. İle de onun bir dil olduğu söylenecekse, bu da olsa olsa öğrenmesi çok kolay, açıklaması çok zor bir dildir. Sinemanın ifadesinin evrenselliği bu özelliğinde aranmalıdır. Ponty'nin de vurguladığı üzere mekan sadece zihnimizde kurulan ise ve zaman bu mekandaki eylemsellikteyse, yaşam; dış gerçekliktekinden kopuk olarak her an ürettiğimiz kendi filmlerimizden başka bir şey değildir, sinema olarak toplumsallaştırılmadığında bile. Bu bağlamda her ifade bir süreci taşıyor alt yapısında. İster sezsin (bugüne kadar olduğu üzere) isterse bilsin adının bulunduğu süreç ve kavram sanatları bağlamlarında; sanatçı, insanın evrenle bütünselliğini keşfeder.

Gilles Deleuze'e göre, sinema bir şeyler anlatırken bir takım imge ve işaretler kullanır. Öyle ki, dil-öncesi rahatça kavranabilir bir içeriğe sahip bu işaret ve imgeler (saf göstergeler), sözel dilin göstergeleri tarafından yavaş yavaş geri plana itilen şeylerdir aslında. Sinema daha çok işte bu dil-öncesi işaret ve imgelerin bir kompozisyonuymuş gibi durmaktadır. Sinema bağlamında, Deleuze bu imge ve işaretlere sinematografik kavramlar der (Deleuze, 1997). Bundan da anlaşılacağı üzere, sinemacıların başvurduğu araçlar, sözel dildeki türden kavramlar değildir.

Dilsel gösterge, bir şey ile bir ismi değil, bir kavram ile akustik bir imgeyi birbirine bağlar diyor Saussure. Kosuth, birinci derecedeki algısal imgeyi (sandalye) optik karşılığıyla (fotoğraf) ve görselleştirilen kavramla (kelime ve tanımı) birleştirerek bu tanımlamayı değiştirir. Böylelikle fotoğraf gösterilen rolünü oynar (zihinsel imge) ve tablonun içerisinde verilen kelime ise, akustik değil fakat optik imge rolünü yani paradoksal bir biçimde gösteren rolünü oynar; oysa ki yapılan tanımlama, sadece şeyin kendisine (sandalyeye) gönderme yapan gösterilene değil, aynı zamanda dilbilimsel yapının, sözsözsel kodun oluşturduğu evrensel gösterilene gönderme yapmaktadır. Dünyaya ait şeylere atfedilmiş keyfi bir sözlük anlamından başka bir şey yoktur. Sadece insanın belirlediği işaretlerin karşılıklı ilişkisiyle anlam kazanan, insandaki simgeleme eylemi dışında hiçbir temeli olmayan bir yapı, bir sözlükteki kelimeler gibi hecelenen bir dünya! İkiye bölünen imgenin -şey ve şeyin fotoğrafı- ve imgeye karşılık gelen sözcüğün birlikteliği, tıpkı çocuk kitaplarındaki gibi, dünyanın monemlere bölünen sessiz kitabını okumayı öğrenme amacını dile getirir sanki. Söz yoktur artık; gösterenlerden oluşan küresel bir sisteme ait olan ve optik göndermeleriyle bağlantılandırılmış birbirinden ayrı birimler vardır. Kavramsal sanat, sezgi içerisindeki kavramı verir. Sezgiyi kavrama bağlamaz, fakat şeyi ve o şeye ait olan, kavramın a priori olmadığı zihinsel alana gönderme yapan kavramı fiziksel alanda bir araya getirir. Kavramsal sanat, paradoksal bir biçimde, saf bir duyumsamadan doğar: Nötr ve kişisizleştirilmiş (fotoğraf) optik bir doğrulamayla garantilenen duyumsamanın nesnesine uygun bir sözcük atfedilir (Farago, 2010: 269).

Yaşamı sanatın mecrasında göstergeleştirilmenin bir yolu onu parçalar olarak ele alan örgütlenme yaklaşımlarıyla mümkün olmuştur. Bu bağlamda sanatsal ifadede kadraj ve sekans kavramları üzerinden yakalanan açılımlar, algının mekanı ve bu mekanı sürece uğratan zaman açısından tamamlayıcı olması amacıyla ele alınmalıdır.

II.5. Mekan ve Zamanın Sürece Uğratılması

Mekan ve zaman, sanat alanında iki karşıt kutup olarak süreç bağlamında ele alınabilir. Sanat kendi gerçekliğini mekan ve zaman içerisindeki özneliliğiyle dile getirir. Dilin süreçselliği yaşamı kapsar, bu anlamda her zaman geçirgen, melez ve açık uçludur. Görmek sadece yaratmaksa, o zaman imgeler hiçbir zaman "sadece" şu ya da bu içsel veya dışsal sürecin ürünü değildir (Burnett, 2005: 43). "Film; mühürlenmiş zaman" (Tarkovsky, 1992: 75) diyor Tarkovsky. Dönemin gerçekleştiğine tanık olan en büyük olgu; o olgu içerisinde alımlayıcı aynı zamanda kendi dönemine de tanık. Bu arada kalan zaman "iki

zaman" arasında kendi başına bir boşluk gerçeğidir. "film zamanın mekânsallaşmasıdır" diyor Mancevsky (Sütçü, 2005: 37). Bu görüşlerin ışığında baktığımızda Whitehead'e göre felsefenin görevi, kalıcılık ile değişimi uzlaştırmak, şeyleri süreç olarak kavramak, varlıkları oluşun meydana getirdiğini göstermekti. Whitehead' in, hiçbir ögesi değişen ilişkiler için kalıcı bir dayanak değildir; her biri kimliğini/özdeşliğini ötekilerle olan ilişkilerden alır. Bunun yenilik ve oluş felsefesi arasındaki bağlantıyı gösterdiğinin de altını çizelim (Burnett, 2005: 201).

Tam olarak ifade etmek gerekirse Benjamin uzaklığın, yakın olanla göreliliği olarak algılanmasını gerektirdiğini söyler. Böyle söyleyerek, seyreden ile auralı nesne arasında bir özdeşleşme ilişkisinin gerekliliğini vurgular; ki bu ilişki sadece idealleştirme ya da o nesnenin "kült imgesi" statüsüne yükseltilmesiyle mümkün kılınabilir. Bu yükseltme, her şeyden önce, nesnenin yeni şekillerde aydınlatılmasına yetecek kadar karmaşık olan bir temsil ağına, psişik alanda olduğu gibi, eklenmesini ve böylece seyirciden, aksi halde yabancı kalacak olanla imgesel ilişkiye girmesinin talep edilmesini gerektirir gibi görünmektedir (Silveman, 2006: 155).

Bu çağın yaşantısı hareket ve hız olmaksızın düşünülemez: yaşam artık kinetikleşmiştir. (Flechter Benton'dan alıntılandığı üzere) "Kinetik yaşantılar, insan duyarlılığını zaman ve mekâna, dördüncü boyuta yöneltir. Zaman bir yerde (mekânda) durmaz. Gürültü, ışık, hız. Birçok anının yoğunlaşmış rengi. Bir renk alanı çizgi haline gelir ve başka bir renkte kaybolur" (Ögel, 1977: 37).

Günümüz Resim Sanatında yüzeyden mekana doğru gerçekleşen harekette, modern sanatta kubizm ile beraber nesnenin tüm boyutlarının tek bir yüzey üzerinde gösterilmesiyle gerçekleşen büyük bir paradigma farkı söz konusudur. Bu aşamada,

hızlanan sanat ortamlarında ortaya atılan yeni önermelerle birlikte zaman/meکان bağlamlarının çeşitli aşamaları gösterilmiştir. Fütürizmde hızın, hareketin yüzey üzerindeki etkileri, bir karşı tavır olarak Marcel Duchamp'ın “Merdivenden İnen Çıplak” adlı resminin getirdiği bağlamlar, çerçeveyi zorlayan hareketin bizatihi varlığına odaklanılmasına neden olmuştur.

Resmin yüzey üzerindeki espas sorununu bir ileri aşamaya uğratan El Litsziky olmuştur. Onun tasarımsal aşamada ortaya koyduğu aksonometrik resimlerin uygulaması iki boyutlu olanın üçüncü boyuta taşınmasıyla birlikte heykel sanatının bağlamında gerçekleşir. Son aşamada ise Proun Odası adlı çalışmada resim sanatı için ‘mekan’ın kendisi bir resim olarak ortaya konmaktadır.

Bu çalışma, resim sanatı pratiği açısından meکانın kendisinin her bir yüzeyi tek bir resim olabildiği gibi tüm meکان bir resim olarak da sunulmaktadır. Proun Odası adlı çalışma resim sanatı tarihi açısından meکانın kendisinin resim olması bağlamında ilk örnektir. Günümüzde ise var olan meکان için tasarlanmış resimlerle ‘enstalasyon’ olarak resmin yüzeyden meکانa ve meکانın ise bu resimler aracılığıyla zamansal bir dizgeye uğratılması söz konusudur. Enstalasyon tüm meکانa doğru bir sentez ortaya koyar; çünkü meکان Merleau-Ponty'nin söylemiyle zihnin nesnesidir. Bu sentez, bedende varolan duyular olanağında elde edilen verilerin zihinde bir araya getirilmesini açıklar. Mekanda var olan resimlerin tekrarlara uğraması dolayısıyla resmin sürece uğratılması ve mekanı katetmesiyle ortaya çıkması bu bölüm başlığının bağlamı olan meکانın sürece uğratılması durumudur.

Resim-mekān ilişkisini iki düzlemde ele almak gerekir. Bunlardan ilki resmin yer aldığı (mağara duvarı, müze vb.) mekandır. İkincisi ise Rönesans'la (ve perspektifle)

ortaya çıkan resimdeki mekandır. Rönesans sonrasındaki süreçte izleyici açısından, bu iki düzlem karmaşık biçimde iç içe geçerek, adeta bütünleşerek bir zeminde buluşmuştur.

Resmin mekanla kurduğu ilk ve uzun süreli ilişkisi, sanatın yaşamın organik bir parçası olarak var olduğu bir süreci kapsamaktadır. Resmin içinde yer aldığı bağlamla oluşturduğu açılım dizgesi aslında bireyin evrenle olan ilişkisinin izdüşümü olarak görülebilir. Bu izdüşümünün, anlamsız, uyumsuz, bilinmezlik özellikleri, kaotik durumda bulunan dünya karşısında aynı dağınıklığı yaşayan insanın, kendi bütünlüğünü kavradıkça bir özne birliğine ulaşmasını sağlamaktadır. Kavrama, kurma ve oluşturma eylemselliğinin bütününde, en önemli boyut, 'oluş'un gerçekleştiği mekandır. Bu mekanda (duvar yüzeyinde) gerçekleşen resim, bireyin gerçekliğindeki dönüşümün karşılığı olarak düşünülebilir.

Resim sanatının tarihi, görüntünün ya da görmenin tarihinden başka bir şey değildir. Teknik ancak görme tarzı değişince değişir; ancak görmenin yöntemi değiştiği için değişir. Görüntüdeki değişikliklere ayak uydurmak üzere değişir. Görme yöntemi ise, insanın dünya ile kurduğu ilişkiye göre değişir. İnsan dünyayı ona karşı aldığı tutuma uygun olarak görür. Dolayısıyla bütün resim tarihi bir anlamda felsefenin, özellikle yazısız felsefenin tarihidir (Bahr, 2003). Güncel sanat ise bu felsefenin yazısı olmaya soyunur. Bu bağlamda çağının felsefesinin görünür kılındığı Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ndeki (resim: 33) resimlerinde mekan, bugünkü anlamda enstalasyon gibi ele alınabilir. Çünkü zaman ve mekan bu yapıtın içeriğine doğrudan eklemlenir. Bu şapelin tavanlarında yer alan fresk tekniğiyle yapılmış olan resimler, kendi içinde mitos mekanlarda yer alan kompozisyonlar olmakla birlikte mekanı dönüştüren, ona ek olan ve yer aldığı mekana, tinsel bir bağlamda geri döneni ortaya koyar. O resimler olmaksızın Sistine Şapeli'ndeki mekan, içeriğini tamamen kaybederdi.



Resim 33: Michelangelo- Sistine Şapeli

Mekanın kendisinde; tıpkı Gaston Bachelard'nın mekanda belleğin bir süreç olarak yaşandığına işaret ettiği ve mekanın oluşum aşamasında geriye kalanın bir “yankılanan mekan” (Bachelard, 1996: 211) olduğu gerçeği söz konusudur burada. Yoksa mekan (Sistine Şapeli) (resim:33)Veli Mert'in de vurguladığı üzere; ‘boş bir kabuk’ olurdu, eğer bu yaşam içeriğini barındırmasaydı (Mert, 2007: 20). Bu mekanı mekan yapanın insan varlığının formu olduğunu hatırlatan Mert, tüm mimariyi bu bağlam karşısında sorumlu hale geldiğini vurgular. Michelangelo'nun “Kıyamet Günü” adlı resminin mekan ile ilişkisi bir görsel metin oluşu ona bir anlatsallık kazandırır.



Resim 34: Michelangelo- Sistine Şapeli tavanı

Resimlere bugünden bakıp, görme pratiğine uygun olan sinema dili ile yaklaşıldığında, tümü aynı anda görülebilir olan kompozisyonlar, tek tek ve sinema gerçekliğiyle yaklaşıldığında, her biri ‘sekans’ olarak kabul edebilir. Sistine Şapeli’nde, sinemanın bir mekan olarak sunumu durmaktadır (resim: 34). Metaforu biraz daha zorlayacak olursak, bu aynı anda bir filmin tüm sekanslarını bir mimarının skene’sinde görme biçimimiz, kendi edebi metinlerin de, belleğin kendisini bir “blok bellek” (Deleuze, 2004: 137) olarak sunan Marcel Proust’u hatırlattır. Bu blok yapı aynı anda tüm olayın sahnelenmesi “Rönesans kompozisyonlarındaki mekansal uyumun yok olup gitmesi” (Venturi, 2005: 115) anlamına da gelmektedir. Alımlayıcının baktığı yer açısından sanat nesnesinin görünme biçimi sanatçı tarafından öngörüldüğü noktada değişmez mutlak haline gelir. Mutlak hale gelen noktaya Gombrich "izlerçerçeve", Jean Paul Sartre ise "bakışın balkonu" demektedir.

Mimari unsurun fizik gerçeği ile resmin perspektifinin izleyicinin gözünde birleşmesi, bize mekan dili açısından şunu söyler: Mimari mekandaki kubbenin eğimli yüzeyinde yer alan

duvar resimlerindeki figürler, gerçekte anatomik olarak bozuk iken bu iki yapıyı, bir arada gören göz açısından doğru görünmektedir. Biçimde meydana gelen deformasyonu, görme noktasındaki gözün doğru görmesi daha sonraki süreçlerde işleyecek olan problemin öncüsüdür. Bu problemler, Barok resim sanatındaki teknik olan pitoresk, empresyonizmde renk kuramları bağlamında ardıl ve aynı andalık gibi rengin görsel algılanışında var olan sorunların, tuval düzleminde kurulup izleyici üzerinde sonuçlanacak etkileridir. Bu süreç, resmin görme noktasında (izlerçerçeve) bulunan izleyicinin empatisini işe katmaktır. Michelangelo'nun resmindeki biçim ile görme arasındaki farklılığın izleyicide giderilmesinde ister istemez izleyici işe katılır ve onun tarafından resim kurulmak zorunda kalır. Tavanda yer alan resmin mekanının olmamasında amaç, resmin kendi sınırları içinde mekan-üstü bir boyut olması, aynı zamanda Şapel mekanına koşutluk yaratmamasıdır ve bunların tümü anlatısallığa kolaylık sağlayan bir mekan anlayışına neden olur. Burada sanki sinema perdesindeki renkler ile izleyicide kurulan gerçekliğin bir benzeri söz konusudur. Bu bir kere daha sinema görüntüsünün perdedeki durumuna benzer şekilde, gören gözün katılımıyla eksik kalanın izleyici tarafından tamamlanmasını çağrıştırmaktadır (Mert, 2007: 20).

Yani şapel, yapıt olarak alımlayıcıyı bedensel ve zihinsel olarak tüm varlığıyla kapsar. Bu durum günümüz sanatının kullanıldığı kavramlarla bir defa daha okunduğunda Michealangelo "enstalasyon" yapmış denilebilir. Çünkü 'o yer' için tasarlanmış olması ve mutlak anlamda bir 'beden tarafından ancak kuşatılabilmesi' açısından ele alındığında bu sonuç kaçınılmaz görünmektedir. Görme eyleminin mekanla ilişkisine dair Merleau-Ponty; "göz algının nesnesi iken, mekân zihnin nesnesidir" der (Ponty, 2006: 23).

Mekanın ancak alımlayıcıda kurulabilmesiyle öznel bakışa dair çığır açan Barok atmosferin mekanı, iki (k)ara(n)lık ortasında gerçekleşen aydınlanmış ortamdır. Bu üç bölüme ayrıldığı düşünülen boyutların ilki a priori olarak düşündüğümüz bizdeki karanlıktır. Tuvalin yüzeyinde patlayan ışıklı alan ve sanki onu yutacakmış gibi kuşatan arkadaki mekan ikinci karanlık boyutu oluşturur. A priori olan karanlık, bizim tüm gizliliğimizin, duygusal dalgalanmalarımızın gerçekleştiği ve ona kaynaklık ettiği alandır. A posteriori olan mekan ise doğanın yansımalarının bir yüzey üzerinde temsili olan aydınlık uzamlardır. Tüm bunların içine çeken, ne a priori ne de a posteriori olan, yüzeyde

derecelenerek sanki tüm gerçekliği peçeleyen, tersinden okunduğunda ise içinde barındırdığı variteyi (gücüllüğü) her an dışsallaştıracak yoğunlukta bulunan, karanlık boyuttur. “Dış mekan iç mekanın yansıdığı bir aynadır” (Bonitzer, 2006: 43). Bu bağlamda ele alınabilecek:

Barok sanatının olaylara önem vermesi (ve bunun derinlik duygusuna etkisi) nedeniyle mekanın fragmanlara dönüşmesine yol açar. Bu, resim yüzeyini, fragmanlara yuvalık eden dehlizlere dönüştürür. Söz konusu dehlizler, kendi tutarlılığında mekanın tüm referanslarını verir. Deleuze’ün, Leibniz üzerine yaptığı çalışmada Barok sanatına ilişkin olarak kıvrımlarla katlanması tarif ettiği yapı ortaya çıkar. Bu yapı kendi üzerine katlanan ve her biri neredeyse bir fragmana dönüşen mekanlardır. Adı geçen mekanlar ön plan, arka plan arası diye uzamsal bir çağrışımı yankılayacak olan mekan duygusundan çok, doğrudan karşılaşmak zorunda kalınan ışık olanaklarının yarattığı derinliklerdir. Bu derinlikler, mekanın yüzey etkisinden uzaklaşmasıyla bütünde gedikler açarak yan yana geldiğinde dehlizlerin içerisinden sızan ışıkların yarattığı - Deleuze, bunu çatlaklar ve kırılmalar diye tanımlar- mekancıklardır. Sanki mekan karanlığın kendisi, bize kalan birer eğritilemedir. Bu eğritilemeye dönüşen karalıktaki “mekan sınırsızca yayılır” (Bachelard, 1996: 203).

İnsanın dünya ile kendisi arasına bir farkındalık düzeyi belirlemeden kendi gerçekliğini kuramayacağını düşünür Martin Heidegger ve o: “Dünyanın imge olması, var oluş içinde insanın özne olmasıyla aynı eylemdir” (Florenski, 2001: 15).

“Mitik düşünmenin ilk zamanlarında mikro-kosmoz ve makro-kosmoz'un birliği öyle şekillenmiştir ki, insan dünyanın parçalarından değil, dünya insanın parçalarından oluşmuştur" (Cassirer, 2005: 143). “Doğa da insana, bilginin nesnesi haline gelmek bir yana, henüz seyrin nesnesi haline gelmeden çok önce, birincil olarak bu şekilde verilmiştir. Mekân bilginin nesnesi olmadan çok önce çevre olarak algılanır” (Cassirer, 2005: 292). Sanatçılar; zihnin nesnesi haline getirerek Himalayalar'a dizilmiş bir dizi kaya parçalarını ya da And Dağları'nda taştan bir çemberi, çevreyi mekanlaştıran bir bağlamda ortaya koyar. Bunlar manzaraya eklenmiş nesnelere bile değildir, yalnızca orada var olan şeylerin yeniden düzenlenmeleridir. Böylesi kurgularla uğraşan Richard Long'a göre

sanatı, 'geniş anlamıyla dünyada iş görmektedir, nerede olursa, yeryüzünde dağlar da, galeriler de kendi açılarından ideal çalışma yerleridir (Gablik, 2001: 207). Sanatçı, üretimini dünyanın neresinde uygularsa uygulasin, imge her zaman aynı yerde algıda kurulur.

“Ayna imgesi, görünür dünyanın eşiği gibidir” (Silverman, 2006: 113) diye belirtir Lacan. Eğer ayna görünen dünyanın bir eşiği ise dünyanın görünürlülüğünün sınırı insandır. Dünyanın görünürlülüğüne sınır olan insan 'kendi'de bir sınır olmakta zorlanmaktadır. Çünkü insan kendi gerçeğini dünyanın görünürlülüğünde kurduğuna göre burada yanılısamının yanılısamasıyla karşı karşıya kalınır.

Gerçek, genelde gözle görülen, elle tutulan, kulakla duyulan, kısacası tabiattaki gerçektir. Salt gerçeğin o gerçek olmadığını bilimin çeşitli dallarınca ispat edilmeye başladıktan sonra, sanatçının gerçeği algılama ve seyirciye nakletme edimlerinde de büyük ölçüde başkalaşmalar meydana gelmiştir. Salt gerçeğe varabilen, en azından onu örten esrar perdesini aralayabilme yönünde sanatçının gittikçe doğadan ayrılan bir yola saptığı görülür (Özer, 2000: 115).

Çağdaş sanat, mekanı zamanıyla göstererek bir bakıma, geleneği yutuveren bu dinamizmi de anlatmak çabasıdadır. Statik bir evrenden dinamik bir evrene geçişin izleri çağdaş sanat eserlerinde açıkça belirmektedir (Özer, 2000: 118). Çağdaş sanat yaratmasının gelişimindeki kuramsal katkısıyla ün salan Konrad Fiedler, 1913'de Münih'te yayımlanan 'Sanat Üzerine Yazılar'ında, "sanatta kişinin doğayla mücadeleye giriştiğini, ancak bu mücadeleyi fiziksel değil de spiritüel tinsel varlığı uğruna yaptığını” söyler (Özer, 2000: 32). Bu mücadele, kavramsal platformda, fiziksel varlığa odaklanıldığı güncel sanat üretimlerinde, bir bakıma görünmeyeni görselleştirmekten vazgeçip, tamamen meseleyi zihinsel noktaya çekerek görünenin gizlendiği algısal oyunların devreye girdiği denemelere yol açmıştır.

Realite ve karşıtı olan irrealite alanında, dünya tasavvurunun paranteze alınmasıyla karşı karşıya kalınan saltık varlık alanı, saf bilincin realitenin varlığından bağımsız olan daimi bir bütünlük içinde olduğunu göstermektedir. Fenomenolojinin böyle bir felsefi yöntem geliştirmesinin temelinde bulunan kavrayış, dış dünyanın ötesinde bulunan saltıkların, saf bilinç aracılığıyla yaratıcı bir biçimde kavramlaştırılmasını sağlamaktadır.

Aşağıda Resim: 35 ve 36' de bir başka örnekte, Land Art sanatçısı Walter De Maria'nın, Işık Alanı adını verdiği bir doğa olayı kavramsal bir yapıt olarak nitelendirilmiştir.



Foto 35: Walter De Maria, "Işık Alanı", 1975 Foto 36: Walter De Maria, "Işık Alanı", 1975

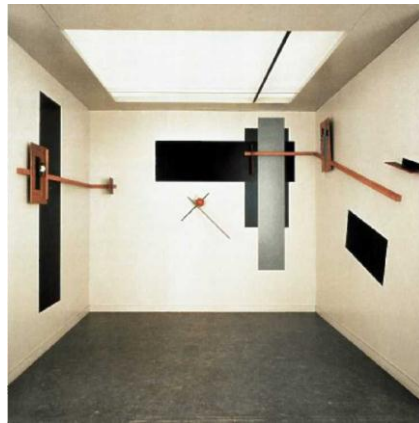
Doğa olaylarındaki süreçler, sanatçının kavramsal yapıt önerilerine içerdiği oluş ve biçim potansiyelleriyle de araç olurlar. Tüm doğal süreçleriyle çevre, sanatçının elinde göstergelendirildiğinde mekanlaşır. Yıldırımların yönlendirilip sanatsal bir tasarımda kullanılmasında da yapıtın üretimsel süreci üzerinden algılanma sürecini belirlediği görülür. Bugün, dünyayı nasıl tanıdığımız ve kavradığımıza dair epistemoloji, temsil etme ve "gerçek"le ilgili sorularla uğraşan bir gündem söz konusudur. Fotoğraf dünyayla bir ilişki kurma yolu sağlamıştır, yalnızca bilişsel değil, aynı zamanda estetik, ahlaki ve politik anlamda da. "İmajlar yoluyla duyguların ifade edilebilmesinin çapı, sözcüklerin ifade olanakları kadar geniştir" der John Berger. "İmajlarla pişmanlık duyar, umut eder, korkar

ve severiz''(Berger, 1980: 73). İnsanın kendini anlamlandırma sürecinde imgelerin görünmeyi dile getirmelerine dair Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru) adlı kitabında şöyle der:

İmgeler, dünyayı insan için erişilebilir ve hayal edilebilir kılar. Ama bunu yaparken bile kendilerini insan ve dünya arasına koyarlar. Harita olmaları amaçlanmışken perde oldular. Dünyayı insana sunmak yerine, yeniden sunuyorlar; kendilerini dünyanın yerine koyarak, insanın kendi ürettiği imgelerin bir işlevi olarak yaşamasına neden olacak kadar. İnsan artık onların şifresini çözmiyor, "dışarıdaki" dünyaya geri yansıtıyor, çözülmemiş şekilde. Dünya, bir imgeye dönüşüyor (Silverman, 2006: 285).

Görünmeyenin görünürlikle ilişkisinin ifadesi kaygısına bir örnek de El Lissitzky'nin 1923 Berlin sergisindeki "Proun Space-Nesne Odası" (Resim: 37) adlı çalışmasıdır. Mekâna yeni bir anlayış getiren; heykelin malzemesi olarak ele alınan mimari mekânın biçimlendirilmesine örnek olacak başlıca çalışmalardan biridir.

Üstten aydınlatılan bu oda, duvarları, döşeme ve tabanıyla bunların üstüne resmedilen ya da kabartma olarak eklenen biçimlerle (bu biçimler, beyaz üstüne siyah, gri ve doğal tahta rengindeydi) boyutları sınırlı, fakat etkisi güçlü bir sanat yapıtı oluşturuyordu. Proun biçimleri, mimari verileri uyumlu ve ters olarak bir araya geliyordu, her yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu. Bu yapıttaki bazı öğelerin köşeleri de aşarak öteki duvara geçtiği de oluyordu. Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek, hem de coşku duygusu yaratıyordu (Lynton, 2004: 115).



Resim 37: El Lissitzky, Nesne Odası, 1923

"Cisimsiz dörtgenlerinin üç boyutlu örnekleri olan ve mimari özellikler taşıyan açık-seçik biçimler, boşlukta üç boyutlukları, hem görülmekte hem de aksonometrik olarak düzleme yerleştirildiği için, perspektif özelliklerle bir yanlısına önlenmiş olmaktadır. Biçimler Sınırsız bir boşlukta özgürce yüzer gibidirler" (Lynton, 2004: 115). Günümüzün üç boyutlu görüntü teknolojileri mekan algısına dair uygulamalarında günlük yaşamlarımızda hızla büyüyen bir yer alarak mekanın süreçleşmesine yeni sosyal boyutlar getirmektedir. Bu durumun yüzyılımızdaki ilk yansımalarında, Dada akımında yer alan Kurt Switters'ın atölyesinin duvarlarına müdahaleler yapmış olduğu, mekanı yontulan, eklenen ve biçimlendirilen bir değer olarak ortaya koyan "Merzbau" adlı çalışması da, mekâna müdahale anlamında yeni düşüncenin öncüsü olmuştur.

Rothko Şapel'de (Resim: 25) boyalı duvarlara değil de resimlere sahip olduğumuz gerçeği yalnızca sanatla çevresi arasındaki sınır tayinlerini vurgulamaya yarar ve, böylelikle, sanatçının kimliğinin çevresini kuşatan şeylerden nasıl ayrıldığını belirtmemizde bize yardımcı olur. Artık, tam da bu ayrılmanın gereksiz bir tekrar için bir bahane olabileceğini anlayabiliriz; bu bahanedir ki, sanatçının sanatla çevresi arasında gerçekte hiçbir fark -bakmayı gerektiren özel hiçbir fark- olmayabileceği fikrini ileri sürmesine izin verir. Dahası, Rothko'nun dikdörtgenleri, aynı anda hem soyut hem de kesin olarak taklitçidir. 'Kesin olarak' diyoruz, çünkü bunlar, onlar için dışsal olan formlara ve yapılara -hatta bunların taklitlerine bile- yaptıkları göndermeler konusunda ısrar edermişçesine, kendi göndermelerinden görsel anlamda ayrı düşünülemezler. Taklitçi sanatın çoğunun tersine, bunlardaki taklitçi amaç bakan kişinin belleğindeki imgelere bağlı değildir. Taklit edilmiş olmanın ne olduğu, resme bakarken ki görüş alanımız içindedir. Bu, hem resimlerin asılı olduğu salonun hem de tuvalin kendi dikdörtgen şeklidir. Rothko, resimlerini destekleyen bu şeyi, resimlerin sergilendikleri salonlarda temsil ettiği amaçlar

dünyasını resmeder. Bu tür tekrarların bir sonucu olarak, Rothko Şapel içindeki algısal hareketlerimiz, kısmen, belli bazı faktörlerin de katkı yaptığı, hareketsizleştirici bir devingenlikle karakterize edilir (Bersani ve Dutoit, 2006: 124). Rothko, sürecini resim medyumunda bedene getirerek mekanlaştırmıştır.

Dünyayı anlamak ve anlamlandırmak için araçların amaçlara, amaçların araçlara dönüşmesi, insanın hem kendi adına hem de nesnesi adına düşünebilmesinin bir göstergesidir. Dünyanın kendisi ile temsili arasındaki mesafede insan kendi gerçeğini kurar. Hatta burada dünyanın gerçeğiyle temsilin gerçeği arasında kendisine özgü bir hakikate ulaşır. Buradaki süreçler mutlak anlamda bir tekniğin olanaklarıyla mümkündür. Teknik olarak fotoğrafı ele aldığımızda İngiliz ressam Francis Bacon David Sylvester'la yaptığı söyleşide durumu şöyle belirtir: “Bir şeyi izlediğimizde, ona doğrudan bakmıyoruz; fotoğrafın ve filmin önceden bizlerde yarattığı etki üzerinden bakıyoruz. Gördüğüm fotoğrafların % 99'unun soyut ya da figüratif bir resimden çok daha etkileyici olduğunu fark etmişimdir”. Bunun fotoğrafların doğrudanlığından kaynaklanıp kaynaklanmadığını soran David Sylvester'a, Bacon şöyle cevap verir:

Bence bunun nedeni, fotoğrafla gerçeklik arasındaki farkın çok az olması ve bunun beni güçlü bir biçimde olayın içine itmesidir. Fotoğraflar sayesinde, imgenin içinde dolaştığımı hissedirim ve şeyin gerçekliğinin bir parçası olduğunu düşündüğüm fakat şeye baktığımda göremediğim şeyleri keşfederim. Ayrıca fotoğraflar sadece birer ayar noktası değildir; fotoğraflar çoğunlukla birer düşünce deklanşörüdürler (Farago, 2006: 266).

Çok sayıda fotoğrafın ardı ardına akmasıyla algımızda bütünlenerek var olan sinemada; zaman da mekan da biri zihinsel varlık biri fiziksel varlık olarak eş zamanlı bir yer alır. Tek saniyede belli bir hızda geçen çok sayıda resim görürken özne mekana dönüşür. Akmakta olan resimler de süreci oluşturur ve özneyi iki türlü kuşatır. Özne akan

imgeye bedenle bağlanmış olur. Bedenin üzerinde çalışır sinema. Deleuze'e göre sinema zamanın bedenleşmesidir (Deleuze, 2009).

Zaman aşamasına dair resmin içerisine girildiğinde ve ressam bedenini eylem olarak resme kattığında, yapıt sabit bir zamana uğrar. Daha önce de değinildiği gibi sanatçı imzayı attığı zaman eser sabitlenir ve bir nokta işareti haline gelir. Süreç zamana atıf yapar, mekana değil, ama mekanlar bir zamanı zaten barındırdığı için süreci zaten getirir. Ama durum, mekan açısından değil, zaman açısından süreç olarak ortaya çıkar.

Camera Obscura, nesnesine herhangi bir kayıt yapamadan bakmaktadır. Sinemada yapılan, görüntü kayıtlar sunulduğunda izleyici için hikâyeleşen görüntü, birçok ayrı görüntü parçasının hareket-imaj olarak akmasına dayalı bir "tümevarım" sonuçlanma ile oluşan derinliğin üretilmesidir. Burada Pascal Bonitzer'in dediği gibi, yüzeyin inkârına varan bir parçalanmayı içeren derinlik,

"bakışın, izleyicinin, öznenin yittiği, bölündüğü derinliktir" Sinema görüntüsünün derinlik olarak izleyici üzerindeki etkisi resim, fotoğraf, tiyatro gibi öteki temsil sistemlerinden daha yeterli bir derinliktir. Canlı, hareket halindeki bir derinliğe sahip olan sinema gündelik gerçeğin hallerini anında çoğaltarak, izleyicinin şimdiki zamanı içine sokabilen bir sanattır (Bonitzer, 2006: 11).

İzleyicinin, zaman ve mekan arasındaki ilişkide, algısında gerçekleşen durumlara dair;

Bergson da bir ölçüde benzer izlekler taşır. Ona göre, uygun zaman, oluş zamanıdır. Bergson mekânsallaştırılmış bir zaman kavramına karşı çıkar ve zamanın ya da sürenin "zamansal" (temporal) olarak ele alınması gerektiğini iddia eder (1910). Zamanın ayrıksı bir öge ya da mevcudiyet olarak düşünülmesinden ziyade, insanların zamanın içinde olduğunun düşünülmesi gerekir. Ayrıca zaman, gövde ile ayrılmamacasına bağlıdır. İnsanlar gerçek zamanı çok fazla düşünmezler, gerçekte zamanı niteliksel açıdan duyumsal olarak yaşarlar. Bergson ayrıca, belleğin bir çekmece ya da ambar olarak ele alınmaması gerektiğini, çünkü bu tür nosyonların zamanın yanlış biçimde mekânsal olarak kavramlaştırılmasından kaynaklandığını da ileri sürer. Bellek, hiçbir ögenin basitçe bulunmadığı ancak geçmişten gelen yeni öğelerin birikmesiyle

değiştirildiği, geçmişin geçmiş üzerinde yığılması olarak, zamansal açıdan ele alınmalıdır. Bergson'un çözümlenmesinde zaman niteliksel, fakat mekân soyut ve niceliksel açıdan ele alınır. Bir "çekmece" olarak "mekânsallaştırılmış" bellek kavramının eleştirisinde, Bergson mekân karşısında zamana ayrıcalık tanır ve mekânı soyut olarak ele alır (Bkz. Game, 1994) (Urry, 1999: 17).

"Zamanın Materyal Olarak Kullanıldığı Bir Heykel; İşte Sinematografik Figür Budur". İkon, nitel bir doğaya sahip olan tinsel fiziksel alana aktarmaktadır; Tarkovsky ise ikonu zamansallığa dönüştürmektedir. "Sinemadaki yaratıcılığın özü, zamanda heykel yapmaktır" diyor Tarkovsky. Zamanı işlemek, gerçeği kendi süresi içerisinde işlemektir. "Film şeridi üzerinde sabitlenen zaman, görülür gerçeklik biçimini alır" ya da bunun tersine, biçimlerdeki fiziksel cisimleşme olarak imge, materyal olarak yaşayan zamanı sunar: "Zamanın materyal olarak kullanıldığı bir heykel; işte sinematografik figür budur (Sinematografik Figür Üzerine, Positif, no: 249)" (Farago, 2011: 232).



Resim 38: Marcel Duchamp Merdivenden İnen Çıplak (1912) Philadelphia Milli Müzesi, A.B.D.

Bu figürlerden biri; Duchamp'ın Merdivenden İnen Çıplak adlı resmi, mekân-zaman-hareket konusundaki çözümlenmeleriyle oldukça yetkin bir konumda durmaktadır. Merdivenden İnen Çıplak, bugün kübist bir eser olarak değerlendirildiği kadar fütürist bir

resim olarak da kabul görmektedir. Çünkü resimdeki görüntünün parçalanmış bir kompozisyonla kurulmuş olması ve bir hareketin bütün süreçlerinin yüzey üzerinde incelenmiş olması, resmin mantıksal olarak Kübizm ve Fütürizm akımlarındaki problemlere değinmesi söz konusudur. Birçok kez eleştirilen "Merdivenden İnen Çıplak", Octovia Paz'a göre şu yönleri işaret etmektedir: "Saf plastik yaratım ve resim-devinim üzerine düşünüm; kübizmin yüceltilmesi ve eleştirilmesi; farklı bir resim anlayışının başlangıcı ve Duchamp'ın ressamlık serüveninin sonu; çıplak kadın söyleni ve bu söylenin parçalanması; makine ironi; simge ve özyaşam öyküsüdür" (Aktaran Yılmaz, 2006: 116). Duchamp resmi 1912 yılında kübistlerin ve fütüristlerin yükseldiği dönemde tamamlamıştır. Bu bağlamda bilinmezliği ile bilinçte kör nokta görevi gören tanrı kavramının mekana ve zamana dair yarattığı açılımdan bahseden Eckhart ve Suso'ya göre, Tanrı nerede'ye sahip değildir; o, "tam orta noktası her yerde olan ve dönüşünü hiçbir tarafa değiştirmeyen yuvarlak bir halkadır", ve aynı şekilde zamanın, geçmişin, şimdiki zamanın, geleceğin karşıtlığı ve farklılığı, Tanrı'da sönmüştür; onun sonsuzluğu, zamanla ilgili olarak hiçbir şey içermeyen bir şu andaki şimdidir: Böylece Tanrı için, geride sadece "isimsiz boşluk" şekilsizliğin biçimi kalır (Florenski, 2001: 15). Bu ifade, günümüz sanatçısının peşinde olduğu evrensel nitelikteki zamansal açımları hatırlatmaktadır.

Eski toplumların döngüsel zaman algılayışı (tarih tekerrürden ibarettir), gerçekte yer ile olan ilişkilerinde boşluk fikrini de kuşatan bir sınır oluşturmaktadır. Çünkü zamanın seyirlik nesnelere üzerindeki gösterimi, bir ufuk sınırı ile sonsuzluğun kuşatılması çabasının bir parçasıdır. Yer ile ufuk çizgisinin ilişkisi, yatay bir çember oluştururken zamanın oluşturduğu çember dikeydir. İki taraftan sınırlanmış bu sonsuzluk, tekrarla kendisini ifade eden boşluktan başka bir şey değildir. Modern toplumda vektörel (doğrusal) zaman algılayışı, Herakleitos'un nehir metaforuyla kendisini ifade eden sonsuza doğru hareketin bir defa daha kendisini ifade etmediğinin ilerleyişi zaman ile yer arasındaki ilişkiyi koparmaktadır. Yer aynı yer olsa bile zaman aynı değildir. Dolayısıyla buradaki zaman algılayışı elbette bir boşluk fikrini ortaya koysa bile her zaman algılayışında farklı bir boşlukla karşı karşıya kalınması sonucunu doğurur. Eski zamanlarda yer ve zamanın içinde işlediği boşluk aynı gösterinin devamı

niteliğindedir. Modern toplumlarda yer ve zaman ilişkisinin bağımsızlığı yüzünden bu boşluk içerisindeki gösterim, her farklı zamanda farklı bir gösterim ortaya koyar. Guy Debord'un Marx'tan alıntılacağı üzere; "insan, yani 'sadece Varlığı ortadan kaldırdığı ölçüde varolan negatif varlık' zamanla özdeştir. İnsan kendi doğasını sahiplenirken evrenin açılımını da kavrar. "Tarihin kendisi, doğal tarihin, doğanın insana dönüşümünün gerçek bir parçasıdır" (Debord, 2006: 110).

Resim yapma eyleminin, Debord'un ortaya koyduğu üzere; evrenle ilişkisini çözmeye çalışan insanın eyleminde olduğu gibi, kendisinin de resim yüzeyiyle ilişkisi evrendeki varoluşuyla aynı paralellikte ele alınabilir. Mehmet Ergüven, resimde zamanın ancak devinim aracılığıyla (yanılsama) temsil edilmesinin, önce figür ile dipyüzey arasındaki ilişkide ortaya çıkan mekânın zahirî mevcudiyetini, kendiliğinden zorunlu hale getirdiğinden bahseder. Mekân, zamanın önkoşuludur burada. Öte yandan, Ergüven'e göre dipyüzeyle diyalog arayışı, yalnız arkaya açılan boşluğu değil, figürler arası ilişkiyi de tanzim eder ve bu ilişki, zamanın temsili bağlamında, önce çevre, daha sonra öteki'yle bağlantıyı şart koşan devinim için hayati önem taşımaktadır. Kısacası: Resimde varlığını bu devinime borçlu olan zaman ilüzyonu, ancak boşluk hissi (mekân yanılsaması) çözümlendikten sonra ilgi alanımıza girmektedir - tuvalde zaman ile hesaplaşmayı öngören bilinç niteliği, gerçekte altın yıldızlı dipyüzeyi - sorgularken, ister istemez buna uygun bir biçim arayışına giren maniera latina'nın armağanıdır bize (Ergüven, 1997). Ergüven, Cogito'nun 11. sayısındaki "Zaman Üzerine Çeşitlemeler" adlı yazısında farklı zaman tanımlamalarından bahseder:

-algı zamanı (Wahrnehmungszeit): Algının belli bir yönde akarken gereksindiği zaman; bu, sadece hızlı veya yavaş değil, kesintiye uğrayıp engelli de olabilir;
 -resim zamanı (Büdzeit): Resmin, bir bütün olarak taşıdığı (içerdiği) zamanda aidiyet sorunu; bu zamana figür (Figurenzeit) ya da alan (Feldzeit) talip olabilir;
 -bilinç zamanı (Bezvunftseinszeit): Bilincin harekî konumuna ilişkin niteliği; ve buna eşlik

ettiği varsayılan muhayyel zaman; varoluş zamanı (Existenzzeit) ise, varoluşun nitelik (öznel, gayri şahsi vb.) adına muhatap olduğu süreç için gerekli zaman (Ergüven, 1997).

Çağdaş resimsel mekânın tipolojisinde etkin bir rol üstlenen zaman, Özderin'e göre dolaylı yoldan da olsa, değerlendirme ölçütleri arasındaki yerini almıştır. Andre Bazin de Çağrı Saray'ın aktarımıyla “fotoğraf, sanat gibi, sonsuzluk için üretmez, zamanı mumyalayıp onu kendi çöküşünden korur” der. Her fotografik görüntü, anlamın iptali pahasına, zamana asılmış göstergedir. Gündelik hayatta anlam verdiğimiz herhangi bir görüntünün, buna, çıkıştan ziyade varış noktası, olduğu için hak kazandığını, görürüz. Anlam/landırma, geçmişteki deneyim ile geleceğe ilişkin beklentilerimizin peyderpey üşüştüğü noktada, zamanın fiili katılımıyla idrak ettiğimiz bir süreçtir (Saray, 2007: 72).

Bu bölümde ayrı ayrı ele alınmış olan zaman ve mekan kavramlarının süreç ilişkileri ortak bir boyutta bütünsel bir yapı olarak güncel sanat üretimlerinde göze çarpar. Tümdengelen yapıdaki sanat yapıtının üretim aşaması, sezgisel ve tasarımsal yapıdaki açık uçlu uygulamalarla gerçekleşir. Tümevarımsal yapılanma sergileyen yapıtlar da, cevapsız soruya ulaşıldığı tümdengelimsel noktaya doğru kurgularını mekanın zamanında kurarlar. Her halükarda sanatçılar, üretimlerini yaşamla sanat arasında çift yönlü olarak sürekli katettikleri mekanın zamanında çok boyutlu olarak ele almışlardır.

II.6. Sanatçı Üretiminin Süreçselleşmesi

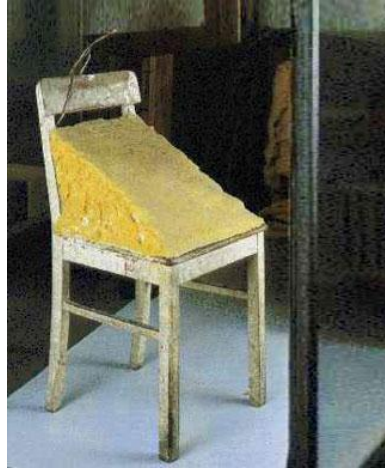
Yaratma sürecinin tek boyutlu bir süreç olmadığını ve yaşamda bulunan süreçlerle benzediğini; üretilmiş bir sanat nesnesinde bile bu çok boyutluluğun, çok katmanlılığın görülebildiğini, bunun da yaşamdan sanat nesnesine, sanat nesnesinden yaşama gidilebileceğini gösterdiği söylenebilir.

Yaşamsal süreçlerde gerçekleşen ve Rollo May'in de vurguladığı 'karşılaşmalar' sonucunda akla uğratılan, farkındalıkla buluşan yaşamsal veriler, yapıtta nesnelleşirler ve sanatın bilgisine dönüşürler. Bu bilgi ile kurulan sanat ürünü, sürecini katmanlar olarak üzerinde taşır, süreç sanatı bağlamındaki üretimler de doğrudan bağlamlarını, bu algısal katmanlılığın açık uçlu gidişliliği üzerinde kurarlar. Yani her sanat eserinde zaten var olan süreçsellik süreç sanatında içeriğin kendisine dönüşür. Antik dönemden beri üretilen temsili resimlerden devinime dair fütürist denemelere veya Beuys'un lavanta kokusunda gösterdiği yaşamsallaşan kavramsallığa dek, sanat ürününün karakterinde yönlendirici olan süreç kavramı; süreç sanatında artık odağın bizzat kendisi olarak ele alınır. Sanatta akışın ve oluşun öne çıkarıldığı ilk önermelerden biri olarak Fluxus'cuların deneysel sanat etkinlikleri 1960'lı yılların kaynayan toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı bir ruh halinin ifadesine dönüşmüştür. Geleneksel sanat nesnesini dışlaması, kalıcılık yerine gelip geçiciliği felsefi bir tavır olarak benimsemesi ve bitmiş yapıt yerine süreçselliği ve anı önemsemesi nedeniyle bu tür eylemsel yapıtlar bugün daha çok fotoğraflardan ve video kayıtlarından izlenebilmektedir. Sanatsal ifade; ancak, kaydedilen görsel belgelerinde takip edebildiğimiz söz konusu süreçlerde; örneğin Andy Goldsworthy'nin doğal ortamındaki kar kütesinin biçimsel varlığında değil, onun doğal değişiminin (eriyişinin) bu varoluşa etkisinde aranmaya başlanır. Yani süreç sanatının nesnesi malzeme değil, malzemenin dönüşümlülüğüdür.

Süreç sanatı olsun olmasın yapılan üretimde mutlaka yer alan süreçsellik sanat eserinin üretiminin kilit noktasıdır. İster tümdengelimsel ister tümevarımsal olsun, tüm üretim yaklaşımlarında eserin karakteristik yapısı birtakım süreçler üzerinden oluşur. Süreç bilincini sanatsal üretimin tam merkezine alan ve yaşamını tek bir süreç olarak kurgulayan sanatçılardan; Joseph Beuys, Gabriel Orozco ve On Kawara bu bağlamda yol

açıcı örneklerdir. Yaşamı olduğu gibi zihinselliğe taşıyan sanatçılarda bu durum, kavramsal sanatla kesişmeleri de beraberinde getirir.

1969 yılında, Harald Szeemann, Bern'deki Kunsthaus'da, "Davranışların biçime dönüştüğü an. Kafanızın içinde yaşayın" başlıklı bir sergi düzenler; bu sergi, Farago'nun aktardığına göre sanatı bir bakıma "demokratikleştirerek", "eserin" belirlenmesinde izleyiciye önemli bir yer vererek, sanatı "profesyonellikten çıkarıyor" gibi görünmektedir. Le Debat'ın 98. sayısında ("Demokratik bir sanat deneyimi olabilir mi? Duchamp'tan Beuys'e"), Jean-Phüippe Antoine, Beuys'un, sanatı bütün üretim ve toplumsal mübadele alanlarına kadar yayılan "yaratıcı bir eylem" olarak tanımlayan ve şu ünlü iddiaya yer veren "genişletilmiş sanat kavramını" inceler: "Her insan bir sanatçıdır" (Farago, 2011: 253). Duchamp'tan spesifik stratejiler almakla birlikte, Beuys, Duchamp'ın sanatının var-
dığı kısır noktayı eleştirir, ki Duchamp kendi pratiğine anti-sanat statüsünü vermek istemiştir.



Resim 39: Yağ Sandalyesi, Joseph Beuys, Hesse de Darmstadt'ın Land müzesi

Beuys'un 1968 tarihinde yaratılan ve Hesse de Darmstadt'ın Land müzesindeki Block vitrininde sergilenen 'Yağ Sandalyesi' adlı eserinin incelenmesi, yaratıcısının attığı adımların çözümlenmesine yardımcı olabilir. Arkalığına demir bir telin asılı olduğu

ağaçtan yapılmış beyaz boyalı bir mutfak sandalyesi, üzerine yerleştirilmiş, üçgen biçiminde bir margarin yığınıyla doludur. Yağ Sandalyesi, Beuys'un, 'Marcel Duchamp'ın sessizliği fazla abartılmıştır' başlıklı televizyon sekansı süresince gerçekleştirdiği Yağ Köşesi'yle birlikte sunulmaktadır. Yağ Köşesi, iki duvarın yarattığı dar bir açı oluşturur ve burası, Alman televizyonunun gerçekleştirdiği programda yayın boyunca hazır bulunan bir yağ akıntısıyla doludur. Beuys, hazır yapımlarda olduğu gibi nükteli bir objenin söz konusu olduğunu kabul etmesine rağmen, sandalyesinin hazır yapımlarla herhangi bir ilişkisinin olmadığını belirterek, bu türden objeleri düzenlemeye ve kullanmaya yarayan tekniklerin yaygın olduğunu kabul etmektedir. Benzer şekilde, örneğin yağ gibi organik bir maddenin kullanılmasındaki amaç, Çeşme'nin yaptığına benzer bir biçimde tiksinti ve rahatsızlık duygusu uyandırmaktır. O halde, Beuys'un ve Duchamp'ın birbirlerinden ayrıldıkları nokta Farago'ya göre kullanılan araçlar değil, başvurdukları stratejinin hedefidir.

Beuys; başlangıçta, tartışmayı teşvik etmek için son derece değişken yapıdaki organik bir malzeme olan yağı kullandığını belirtir. Malzemenin esnekliği ona göre, insanların içgüdüsel süreçleriyle ve duygularıyla bağlantılı olarak psikolojik açıdan oldukça etkilidir. Heykelciliğin ve kültürün potansiyeliyle; bunların ifade ettiği şeyle ve üretimi yaratıcılığı ilgilendiren şeylerle ilgili bir tartışma yaratmak istediğini ortaya koyar Beuys. Bu durum Farago'nun aktardığına göre, insanlarda neredeyse kimyasal diyebileceğimiz bir süreci harekete geçirmiştir. Beuys, teorik konuşmaları malzemeye söz konusu nesnellikte göstergeleştirilmeseydi eğer, hiçbir etkinliğinin yıllar sonra dahi bu denli güçlü olmayacağını belirtmiştir.

Beuys, avangardın başarısızlığına ve yenilenemeyeceğine ilişkin inancı tartışmaz. Ama avangardın tam da başarısız olması sayesinde, bu başarısızlığın içinden bir

yerden, etkisini sürdürdüğünü belirtir: Başarı, başarısızlıktır. Joseph Beuys paradoksuyla destekler fikrini: "Gerçekten sanatla yapacağım bir şey yok; gelgelelim sanat için birşeyler yapabilmemizin yegâne yolu da bu" (Bürger, 2010: 26).

Yaşamsal anların ya da bunu taşıyan nesnelere gerçekliği üzerine yeniden düşünmemizi sağlayan Beuys; süreç sanatının en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. Sanatı, tanımını genişletecek daha yetkin bir disiplin olarak ele alan sanatçı, bütün kuramsal çalışmalarında, sanat üretim sürecine benzer şekilde herkesi, bir araya gelerek yeni bir toplumsal sistem kurmaya çağırmıştır. "Beuys'a göre herkes bir yaratıcı gizil güce sahip olduğundan, bir sanatçıdır ve sanatçı olarak herkesin işlevi, olagelen kültürün temel koşullarını sorgulamaktır" (Şahiner, 2008, 152). Beuys'a göre bu;

zaman ve uzam arasındaki geçişken süreçleri yansıtan her nesneye uyarlanabilir. Böylece nesnelere, güncel yaşamdaki sıradanlıklarından öte, yaşamsal olanın izini barındırdıkları için bir düşünsel önerme de sunarlar. Bu bağlamda Beuys; sanatın yaşamın ta kendisi olduğunu ısrarla vurgularken, nesnelere kurduğu ilişkiyi de yeniden tanımlar. Nesnelere salt yaşamsallık barındırdıkları için keyfi olarak konumlandırıldıklarında dahi anlamsal bir dizge oluştururlar sanatçıya göre. Aslında nesnelere düz anlamlarının yanısıra yananlamsal olarak yeni bir örüntü kurarlar. Yananlam bir nesnenin, bir iletişim biçiminin, bir düzgünün sürekli anlamsal öğelerine ya da düzenlamasına kullanım sırasında katılan ve bildirenlerin tümüncü algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere v.b. ilişkin olan; duygusal, coşkusal ikincil anlam, öznel çağrışımsal değerdir (Şahiner, 2008, 152).

Beuys, bir sanatçının bir heykeli biçimlendirmede ve tasarımlamada kullandığı yaratıcılığı gibi, herkesin yaratıcılığını ve kendi kültürünü bir arada tasarlamasını ve biçimlendirmesini düşlemişti. Bu amaçla insanların, düşünceleri biçimlendirmedeki önemli rollerini anlamaları gerekiyordu. Aralarındaki tek fark; yetenekleri olan insanların bütün yaratıcı gücünün, sınırlarının zorlandığı gelişim noktasında olmasıdır. İnsanların, dünyanın gerçek sermayesinin para değil, bu yaratıcı güç olduğuna inanmaları gerekir. Beuys bu amaçla öğretmen/öğrenci diyalogunun süreçle etkileşimini vurgulayabilmek için

Bağımsız Uluslararası Üniversite'yi kurmuştur. Dilde ifade bulan her düşüncenin bir biçimlendirme süreci olduğuna inanarak bilgi akışının, maddeden değil "kendi"nden kaynaklandığını gören Beuys, bu süreçte gerekli malzemenin, “kişinin bedeni, dili, gırtlığı, ciğerleri, ayrıca hava, ses dalgaları ve başkasının kulağı olduğuna inanmıştır” Beuys'a göre bir insan bir şey ürettiği zaman bir başkasına bir mesaj iletmektedir (Atakan, 1998: 32).

İnsanın her edimiyle farkında olmadan plastik bir tasarım ortaya koyduğu düşüncesine varan Beuys, yağ ve keçe gibi alışılmadık malzemeleri heykellerinde kullanmasının ardından malzeme kavrayışını daha da genişleterek ‘düşünceyi’ de plastik bir değer olarak tanımlamıştır.

“Lavanta Filtresi” adlı 1961 tarihli işinde iki süzme (filtre) süreciyle ilgilenmiştir: Süzülme (filtrasyon) ve sızma (infiltrasyon). Beuys süzülme sürecini, pamuktan yapılmış huni biçiminde bir süzgece döktüğü lavanta yağının buharlaşmasıyla simgelemiş ve tinselliğin yetkinleşerek saflaşmasına ilişkin bir metafor yaratmıştır. Sızma sürecini ise, süzülen yağın, heykelin altında, yerle kesiştiği noktada yaptığı lekenin yavaş yavaş yayılmasıyla gerçekleştirerek, özümseme düşüncesinin yayılmasını, psikolojik ya da kurumsal sızmayı göstermiştir. Süzülme ile sızma arasındaki fark, yağ damlalarının süzülerek atmosfere karışması ve yağın sızarak yayılma süresi ile ölçülebilir. İki süreç arasındaki bir başka fark da, süzülerek buharlaşan yağın, her şeye sinen kokusudur. Beuys, farklı işlemlere sahip olduklarına inanmakla birlikte, süzülme sürecindeki damlama ile sızma sürecinde gazlı bezin emme ya da tutma niteliğini, insan bedenindeki yaranın gazlı bezle sarılmasıyla ilişkilendirmiştir (Atakan, 1998, s. 33).

Beuys’a göre sanat bir eylemdir. Geleneksel sanat anlayışındaki sanatçı, sanatsal eylem ve sanat yapıtı arasındaki ayırımı kaldıran Beuys’un ‘eylem’ kavramı; ‘sanatçı-sanat edimi sanat yapıtı’ üçlüsünü tek bir çerçeve içinde birleştirir. Beuys, adeta simgesi haline gelmiş keçe, yağ, bakır, tavşanlar gibi malzemeleri doğal konumuyla, herhangi bir dekoratif müdahaleye gerek kalmaksızın, doğrudan kavramsal bir iletişim aracı olarak yeni bir varlık alanına kavuşturur. Kavramsal boyutta ele alınabilecek bu

mecrada Beuys, kendisinin yaptığı düzenlemelerin yanında çok özneli çok odaklı paylaşım ortamlarını da yönlendirerek bu bütüncül yaklaşımını ortaya koymuştur. Londra'da gerçekleştirdiği "Sanat Topluma, Toplum Sanata Doğru" adlı etkinlikte, salona getirttiği 100 adet karatahtayı tartışma sürerken yazılarla doldurmuş, sonra da üzeri yazıyla dolan bu tahtaları yerde üzerinde dinleyicilerin yürümek durumunda kalacağı biçimde konumlandırmıştır. Beuys'un çalışmalarındaki malzeme bu örneklerdeki gibi doğal konumlarıyla, herhangi bir dekoratif müdahaleye gerek kalmaksızın, doğrudan kavramsal bir iletişim aracı olarak yeni bir varlık alanına kavuşur.

Kavramsal Sanat (Concept-Art) olarak nitelenen sanatı, Hollandalı sanatçı Jan Dibbets, "Concept-Art, konsepti objeden ayırdı" diye formüle eder. 20. Yüzyılın ikinci yarısında 1960'lı yıllara gelindiğinde sanatta, geleneksel anlatım biçimleri ve araçlar yerine biyolojik ve teknolojik ağırlıklı iletişim araçlarının kullanıldığı bir biçim değiştirme gözlemlenir. Beuys da, kendi plastik kuramında düşünceyi esas alarak "düşünce plastiktir" der. Bununla Beuys, düşünce süreçlerine dayalı plastik kavrayışını dile getirmiştir. Beuys'un plastikten anladığı; kapalı, kendi başına varolan autonom bir eser değil, tersine açık bir sistem, kendi kendisini belirleyen bir süreçtir (Ayakizleri.net).

Dünyanın ıssız bir bölgesinde, daha önce hiç gidilmemiş bir yerde toprağın üzerinde oluşturulan izler ve dönerken bunların harita ve fotoğraflarla belgelenmesi; Walter de Maria'nın, Kaliforniya'nın Mojave Çölü'nde 1969'da gerçekleştirdiği bir mil uzunluğundaki paralel çizgiler, 1977'de Kassel Documenta da 1 km.'lik sondajı... Robert Simthson'un 1972'de gerçekleştirdiği Noksan Daira ve Piramitler, Dennis Oppenheim'in Hollanda'da 1969 yılında gerçekleştirdiği buğday ekimi: Kentte bir sanat galerisinin tabanının toprakla doldurulması ya da galerinin tabanına ilk ayinleri anımsatıcı taş dairelerin yerleştirilmesi; örtülü nesnenin ardında saklı giz temasına bağlı büyük doğa parçalarının paketlenmesi... Örneğin, 1969-70'li yıllarda Christo'nun Avusturalya sahillerinde 30 bin 840 m2'lik bir alanı plastik kılıfla kaplaması... Joseph Beuys'un Şubat ayında Düsseldorf'a düşen karların tüm sorumluluğunu üstlenmesi... Yine Beuys'un bir sanat olayı ve gösteri ile birleşen uzun politik konuşmaları ve tartışmalar gibi gösteri ve etkinlikler sayılabilir. Bu yaklaşım biçimlerinin hepsinde de

Mesajların estetik bir ortam görünümüyle yumuşatılmaksızın verilme eğilimi ağır basmaktadır (Ayakizleri.net).

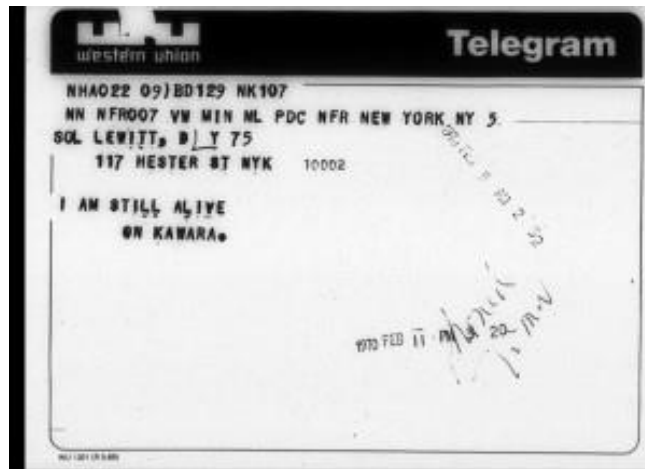
Kavramsal sanat, geleneksel anlamda sanat eserini ortadan kaldırmayı amaçlamış olsa da konseptlerini ortaya koymak için bir kısım malzeme ve tekniklere hep gereksinim duymuştur, bunu da her sanatçı kendi sanat orjinine göre bir malzeme ve teknik seçimiyle gerçekleştirmiştir. Çağdaşları Arakawa, ve Hanne Darboven ile kağıt ve tuval üzerine yazı-boya kullanarak gerçekleştirdiği resim ağırlıklı çalışmaları, kavramsal sanatın 1970 sonrası önemli örneklerini oluşturan On Kawara'nın sanatı, zaman sisteminin işaretlenmesinde kullanır. Bu durum, üretim sürecinin içeriği belirlediği kavramsal bir bağlamdır.

Kawara'nın çeşitli büyüklükteki resimleri yalnızca günün tarihini belirleyen tuvalerdir. Tek renk boyanmış tuvaler üzerine şablon yardımıyla beyaz renkle günün tarihi yazılmaktadır. On Kawara, her bir resmini 24 saatte tamamlamak zorundadır. Eğer resim, 24 saatte bitmezse onu parçalayıp yok etmektedir. Çünkü yazdığı tarih gerçek zaman dilimini; 24 saatlik bir süreyi, gerçek zaman sistemini işaret etmektedir.



Resim 40: On Kawara, Tarih Resimleri, Bugün Serisi

Kırmızı fon üzerine yazılı bu tarihle On Kawara'nın Frankfurt Çağdaş Sanat Müzesi'nde yer alan bu resimde, resmin yapıldığı tarih ile tarihin resmi iç içedir. Bir başka deyişle resmin konusu yapıldığı tarihin resminden ibarettir yalnızca. Çeyrek yüzyıldan beri bulunduğu ülkenin dilinde tuvale tarih atan On Kawara, öznel ve nesnel zamanın örtüşmesi -ya da karşılıklı olarak birbirini soğurması- bağlamında, ilk günden bu yana âdemoğlunu meşgul eden resim/zaman tartışmasını bambaşka bir platforma taşımıştır böylelikle. Aslında zaman ile kişisel ilişkisini iptal eden sanatçının, salt niceliksel yönüyle dikkate aldığımız zamanı da (chronos) bu işleme dâhil ederek, burada bir başka olasılığa fırsat tanıdığını görürüz: Niteliğiyle varolan zaman (kairos). Başta Çin olmak üzere, Uzakdoğu kültüründe karşılaştığımız bir noktayı, zamana meydan okuyan o bilgece tavrı anımsayalım: Anasının rahminde yetmiş yıl bekledikten sonra doğan çocuk, iki yüz yaşında baba olan adam vb. öznel ve nesnel zaman arasındaki sınır çizgisinin ihlaliyle, dolaylı yoldan sonsuzluğu ima eden çarpıcı örneklerdir. Michael Hierholzer'e göre, minimalist ethos ile kavramsal sanatın bir araya geldiği bu uygulamada, kültürler arası ortak paydayı görürüz On Kawara'nın Doğu mistisizmine özgü çileciliği, öncü sanatla kesişmektedir (Ergüven, 1997).



Resim 41: Hala Yaşıyorum On Kawara

On Kawara'nın I Got Up adlı serisi, sanatçının 1968'le 1979 yılları arasında gerçekleştirdiği bir projedir. Farklı kişilere attığı kartpostallarda yataktan kalktığı saati yazan Kawara, bu basit hareketle adeta varlığını kendine ve seçtiği başka birine kanıtlayarak bir doğrulama, onaylama sürecini görselleştirir. Gündelik yaşam anının insani gerçekliğini, yaşanmışlığını (yataktan kalkması) belgeleyerek sanat alanında kavramsal düzeyde bir paylaşıma dönüştüren sanatçı, durumun tekrarlılığında süreci temel alan sanatsal ifadeyi ortaya koymuş olur.

Gabriel Orozco da gittiği her yerde sanat arayan bir tavır sergiler. Eş zamansızlık stratejisi "farklı zamanlara işaret eden unsurları bir arada tutmaksa, bu noktada uyumsuzluk stratejisi de farklı mekânların izlerini yan yana getirmektir" (Foster 2004:186). Gabriel Orozco'nun (d.1962) "melez nesne"leri, çoğunlukla "performatif" ve geçici olan bu işler, lirik bir eleştirelliği yansıtırlar: Orozco sanatsal mecrasında bulunmuş nesnelere icat edilmiş nesnelere karıştırır. Verili mekânları yeniden inşa eder, sıklıkla da arkalarında mekâna özgü gizemli hatıralar bırakırlar. Paradoksal biçimde tarihsel mesafe ve jeopolitik farklılıklar sayesinde, "içe patlamakta olan alan"ı yine genişleyen bir pratiğin hareket noktasına dönüştürürler" (Foster, 2004: 186).

Gabriel Orozco en basit jest ve hareketlerin, en sıradan deneyimi bile bir sanat işine dönüştürebileceğine inanarak mekanı zamanıyla birlikte, yani yaşamı olduğu gibi kadrajlamaktadır. Bu hareketler zamanla bitmeye yaklaşan ya da değişen objelerde son bulur. Orozco bu yolla kabul görmüş sanatsal uygulamaların dışına taşarak sanat tanımını genişleten bir noktada ter alır. İşlerinin büyük çoğunluğu, günlük yaşam alanları içerisindeki doğal yapılanmaları içerisinde seçilmiş kadrajları minimal müdahalelerle yorumlayarak ortak algıyı şekillendirme şeklindedir. Kadrajların seçilmesi sanatçının zihinsel karşılaşmalarını tündengelen tavırla ele almasıyla gerçekleşirken bu kadrajları

uğrattığı minimal tasarımlar tümevarımcı tavrıyla gerçekleşir. Toplamda geleneğin ötesinde, yaşamın berisinde yaşamı süreçleştirerek ele alan daha kapsayıcı bir sanat diline ulaşılmış olur. “‘Yielding Stone’ adlı işinde Orozco yaklaşık 67,5 kiloluk bir oyun hamurunu (ki bu kendi ağırlığına yakındır) top şekline sokup New York sokaklarında yuvarlamıştır. Bu süreçte sokaktaki çöpler ve bir takım maddeler topun yüzeyine yapışmıştır” (<http://collections.walkerart.org/item/object/33>). Orozco’nun bu işi, Arte Povera’nın sıradan materyalleri dönüştürmesi, müze ve galerilerin ötesinde bir sergi alanı keşfi ve sanatçının bedeninin performans sanatında görev alması gibi farklı sanat yapma geleneklerinin kesişiminde kurulmuş olur.

Orozco, modelleme ve kesme gibi heykelticiliğin en geleneksel işlemlerini en yıkıcı biçimde ele alır. “Burada modelleme geleneği neredeyse otomatist bir pratiğe dönüşür; sanatçının anlatımının değil, gündelik hayatın damgasını taşıyan bir pratiktir bu” (Foster 2004:186). Sanatçının incelemeye aldığı “Üretken Taş” adlı bu çalışması 70’ kg ağırlığındaki hamurdan bir top olarak sokaklarda yuvarlanarak oluşan bir kalıntıdır. Rastgele bir biçimde üzerinde kentin döküntülerini(yaşam izlerini) toplamıştır. Burada da Hal Foster’ın işaret ettiği gibi, yontu geleneği neredeyse bir hazır- nesne pratiği haline getirilir, tahrip etme ile ıslah etmeyi birleştiren bir pratiktir bu. İçeride patlayan bir alanda uyumsuz nesnelere dayanan bu pratikte Orozco bir mecranın niteliklerini diğer bir mecraya yüklemiştir. Yapıt, gerçekleştiği biçimlenme sürecinde ön görülemeyecek değişimiyle görsel kayıt altına alınarak paylaşıldığı kavramsal düzeyde sanatın mecrası olur. Top sonunda Orozco’nun ağırlığına ulaşmıştır.



Resim 42: Orozco, Üretken Taş, 1992.

Fotoğrafla özdeşleştirilen göstergeselliğin, heykelin bir özelliği haline geldiği Üretken Taş'ta, heykel yapımıyla ilgili bir işlem, fotografik bir tabloyu da hazırlayabilir: Yerleştirme sanatının kompozisyon stratejisinin fotoğraf etkisi yarattığı Ada İçinde Ada çalışmasında olduğu gibi (Resim 43).



Resim 43: Gabriel Orozco, Ada İçinde Ada, 1993.

Bu örnekte, fonda Aşağı Manhattan'ın silueti, önde ise bulunmuş döküntüler yer alıyor. Mecraları, mekanları, adaları birbiri içine geçiren Orozco, "başka hallerde yer değiştirmenin ve dağılmanın acı ironileri olarak görünen şeylerden eleştirel hazlar devşiriyor. 11 Eylül'de yaşananlardan sonra, yıkıcı taklit yönündeki bu işler de yeni bir

anlam kazandı: Hatırlamanın, sonradan gelmenin ve yaşamaya devam etmenin imgeleri bunlar" (Foster 2004: 188).

Orozco, çağdaş sanatın çıkış noktası olan günlük hayattan beslenir ve referanslarını Duchamp'tan alır. Orozco, yeni bir şey keşfetmemekte var olanı kendine göre yorumlamayı tercih eder. Onun en büyük tutkusu sıradan materyallerde gizli bir taraf yakalamak ve bunu izleyenle paylaşmaya çalışmasıdır. Bu nedenle çalışma alanı bazen sokak, bazen tren garı bazen de bir apartman olabilmektedir. Fotoğraflarında ise Orozco, geçici olanı zaman üzerinden yakalamaya çalışır. Basit ancak güçlü imajlar üzerinden kareler seçerek bunu görünür kılarak, zamana ve mekâna olan ilgisini çizimlerinde yaptığı serilerde görmek mümkündür. Orozco'nun süreç anlayışı bir sisteme oturtulmaya direnir, amacı daha çok kategorize edilmesi zor olan bu farklı yapıların birbiri ile olan organik bağını göstermektir. Yaratıcı üretim sürecini bir şeyi ararken başka bir şey bulmaya benzetmek mümkündür. Bu nedenle sanat, aynı zamanda yoğun arayış, düşünme ve dönüşüm süreçleri olarak değerlendirilebilir. Günümüz düşünür ve araştırmacılarından Paul Carter "Malzeme ile Düşünme" olarak çevrilebilecek olan, orijinal adı "Material Thinking" olan kitabında, düşüncenin maddi hale gelme sürecinin keşif ile olan bağına dikkat çeker (Carter'den aktaran, Susanoğlu, 2004, s.13). Düşünmek ve yapmak sanat üretiminde sürekli karşılıklı etkileşim içinde olan iki eylemdir ve Orozco'nun bu çalışması da üretim süreci içinde olan sanatın doğasını ve taşıdığı potansiyeli açığa çıkarmayı amaçlar.

Orozco'nun "Çalışma Masaları" başlıklı çalışma serisi, çalışma süreçleri fikrini geniş yelpazedeki malzeme, fotoğraf ve buluntu nesnelere ifade etmeye çalışır.



Resim 44: Gabriel Orozco "Çalışma Masaları"

Orozco'nun "Çalışma Masaları" , bir malzemenin bir objeye dönüşme aşamalarını ve devam eden üretim sürecinin ileriki olasılıklarını gösterir. Üretim sürecindeki sanat bağlamında tamamlanmamışlık sanatçının çalışmasında belirleyici bir konudur. Kendisi de düzenlemesini "Bazı parçalar daha bitmiş heykeller gibi..." " Sonra bazıları tamamen hazır-yapım nesnelere... " "Bazıları başarısız olan heykeller, ilerisi için ilginç olanaklar taşıyan çözümlenememiş modeller (Bois'ten aktaran: Susamoğlu, 2007: 162)" sözleriyle ifade eder.

Objelerin deneysel, savruk karakteri, ve birbiri ile ilişki içindeki sunumu, bir düşünme halini yaratır. Bu durum izleyiciyi yaratım sürecinin o anına ve benzer bir düşünme ruh haline taşır. Bu sanatçının mesajını anlamaya çalışmaktan çok, onun deneyimini anlamaya daha yakındır. Bunu sağlayan tamamıyla çözümlenmiş bir çalışma yerine, devam eden üretim sürecinden sunulan bir kesittir.

Geleneksel sanat üretiminden oldukça farklı açılımları deneyimleyen bu sanatçılar, sanatlarının merkezine; devingenliği ve değişkenliği bağlamında süreci yerleştirmişlerdir. Bu sebeple eserlerindeki yaşamsallıktan yola çıkarak aslında daha çok

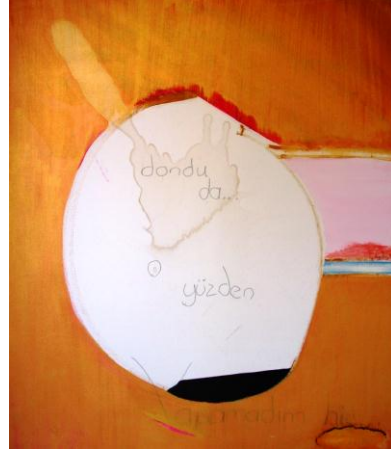
sanatı yaşamlarının merkezine koydukları söylenebilir. Bu ters hamleyle kavramsallığın öne çıktığı zihinsel bir tartışma ortamı tetiklenmiş olur.

III. BÖLÜM

UYGULAMALAR VE AÇIKLAMALAR



Resim 45: A. Avcı, "Aşkoluşum İz-1" Tuval
Üzerine Karışık Teknik. 90x90 cm. 2008



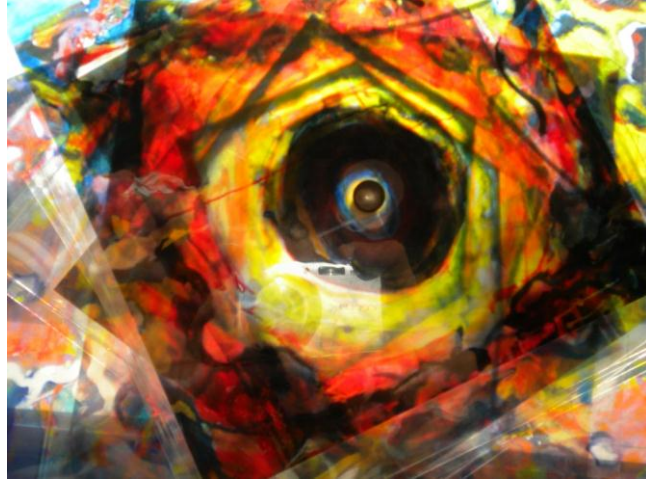
Resim 46: A. Avcı, "Aşkoluşum İz-2", Tuval
Üzerine Karışık Teknik. 120x100 cm. 2009.

Aşkoluşum resimlerinde bir söylem ortaya koymaktan çok bir durum inşa edilir (Resim 45) ve (Resim 46). Soyut resim dilinin olanağında ama daha çok alımlanma süreçlerindeki mekanik ilişkiler üzerinden kavramsal bir boyutta kurulan imge, bedenle ilişkisi bağlamında anlamlandırılır. İmge alımlayıcıda; sezgisel nitelikteki göstergelerle diyalektik bir ilişki zorlayan zihinsel göstergelerin çatışkısında gerçekleşir. Alımlayıcıyı belli zihinsel durumlara sürükleyecek şekilde tasarlanmış bu resimler, söz konusu tasarımlarını sezgiyi çağırarak, sezgiselliği harekete geçirecek nitelikte gerçekleştirmişlerdir. Yani sezgisel çıkarımların zihinsel-tümevarımsal şekilde ele alınmasının yanı sıra zihinsel kurguların da tekrar sezgiselliğe-tümdengelimine uğratılıp yeniden yapılanmak üzere söküldüğü ardışık ve süreğen bir yap-boz mantığı geçerlidir bu resimlerde.



Resim 47: A. Avcı, “Aşkoluşum Süreç-1”, Tuval Üzerine Karışık Teknik. 90x120 cm. 2011.

Aşkoluşum resimlerinin süreçselliği; sentez noktasının varlığını reddedip anlamı diyalektik sürecinin devamlılığında aramalarındadır (Resim 47). Varılacak bir sonuç ulaşılabilecek bir anlam yoktur, anlam; arayışın kendisi olarak devamlılığın kendisindedir. Gerek üretim aşamalarında gerekse alımlanma süreçlerinde rol oynayan bu bütünsel yaklaşım; sezginin tasarıma uğratılması ve tasarımın tekrar sezgisellikle ele alınması yöntemleriyle tündengelen ve tümevaran yaklaşımların kesiştiği noktada yeni bir bağlam oluştururlar. Zihinsellikle sezgiselliği iç içe kullanan bu tümel yaklaşım, ‘sanatın yaşamı yakalama’ eğiliminde takılmış modernizmin ötesinde (ve belki de aynı zamanda geçmiş dönem sanatları bu bakış açısıyla yeniden ele alınabilir), ‘yaşamın sanatı yakaladığı’ daha yetkin bütünsel bir önerme olarak ifadenin tinsel bütünlüğünde tarihsel yerini alacaktır. Sanatçının yakaladığı bu izlekte insan artık, pozitivist yaklaşımla kendine dışarıdan bakmaktan vazgeçip (kendi yetkinliğiyle barışıp) olduğu yerden, ‘içeriden’ imge bütünlüğünü kuracaktır.



Resim 48: A. Avcı, “*Aşkoluşum Süreç-2*”, 7 adet Asetat Üzerine Dijital Baskı. Her biri 12,5x17,5 cm. merkez noktalarından birbirlerine sabitlenmiş 2011.

Yaşamın resme dahil olduğu tartışmaları aslında resmin yaşama dahil olduğu noktayı işaret eder. Bakışın balkonunun ötesinde (Resim 48) enstalasyonda ve multidisipliner uygulamalardaki durum inşasında sanat, artık tüm gerçekliğiyle yaşamdan ayrı düşünülmemeyecek bir noktadır. Çünkü sanat; fenomenolojik yaklaşımların da açılımında yaşamsal algımızın ta kendisi olarak belirmiştir. İfade ‘görme biçimi’ olarak sanattır. Tümel bir farkındalığın ortaya konduğu noktada Aşkoluşum resimleri; böyle bir iletişim havuzunda ressamın, toplumda birey olarak ‘kimliksel bütünlüğü içerisinde dünyaya bakışı’ olan ifadesine karakteristik bir örnek olur. Herkes kendi aşkın oluşumunda var olur ve sanatın tasfiye olduğu noktada bu şekilde ifadesini bulur. İnsanların yaşam tarzları, bakış açıları ve bunların tümel anlamda ifade bütünlükleri ‘sanat’ terimi yerine bu derece ayrımsız ‘yeni bir tanımlı’ arar bu yeni bilinç düzeyinde. Yalnızca çektiği fotoğrafta, sıraladığı dizesinde ya da işaret ettiği kadranda değil, bir dil olarak her anındaki tüm eylemliliğinde dahil olunan bir durumdur bu. Kişinin dünyaya dokunma tarzıdır. Söz

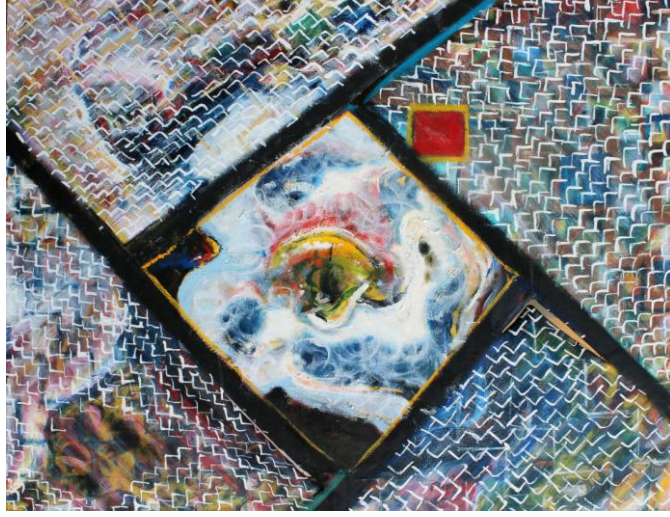
konusu olan; Aşkoluşum resimlerinde görselleştirildiği değil, gerçekleştirildiği değil, deneyimlendiği değil, ‘gerçekleştiği’, (yaşandığı) üzere örneklenen bir evrendir.



Resim 49: A. Avcı, “Aşkoluşum İz-3”, Tuval Üzerine Karışık Teknik. 30x30 cm. 2011.

Soyut sezgisel dilde yola çıkan bu resimlerde tasarımsallık; söz konusu sezgisellikle diyalektik bir ilişkiye girerek Aşkoluşum’a dair özgün imgeyi doğurur (Resim 49). Tümevarımcı ve tümdengelimci noktalardaki yaklaşımların kesiştiği bir bağlamda kurulan ifade, resmin plastik örgütlenmesinde kendini ele verir. Sentez; beden in resme katıldığı noktada zihinsel müdahalenin sezgiselliği akla uğrattığı tasarımda ortaya çıkar. Bilinçdışı mecrada izleyici, resmin karşısında soyut sezgisel etkileşim içerisindeyken aklın müdahalesine maruz bırakıldığı tasarımla (plastik öge olarak bedensel izlerde) karşılaşarak varoluşçu felsefi bir tartışmaya sürüklenir. Akıl-sezgi çatışmasının iç içe yer aldığı bu imgesel oluşum, çizgi-leke ilişkisinde soyuta indirgenmiş olarak ama kavramsal bir noktada kurulmuş olur. Alımlayıcı bu resimde kendisini sezgiselliğini akla uğrattığı içsel bir çatışkıda bularak, bu tartışmaya dahil olur: ‘İnsanoğlu, içine doğduğu ortama ne kadar

müdahale edebilir'. Modernizmin de kökeninde olan bu soru; sanatın da en temel sorunsallarından biri olarak aynı zamanda varlığının sebebidir.



Resim 50: A.Avcı, "Aşkoluşum Süreç-3", Tuval Üzerine Karışık Teknik. 120X140 cm. 2012.



Resim 51: A. Avcı, "Aşkoluşum Serisi Süreç-4", Tuval Üzerine Karışık Teknik. 150x100 cm. 2010.

Bu varoluşsal tartışmayı bireysellik ve toplumsallık ilişkisi içerisinde ele alan Resim 51 (yapıtın yüzlerce aşamasından birini gösterir), performatif bir proje olarak öznellik ve özgünlük kavramlarını ele alır ve bu kavramlar üzerinden kurgulanmış yaşamsal bir deneyimle gerçekleşir. Süreç ilişkisinin üretim aşamasında ‘çok öznel’ bir uygulama olarak karşımıza çıktığı bu resim; sezgisel biçimlendirmeye rastlantı unsuru üzerinden yaklaşan ve bu durumu toplumsal ölçekte paylaşımında değerlendiren özgün bir denemedir. Bu resimde 30’dan fazla insanın fırça vuruşu ve katılımı söz konusudur ki bu kişilerin neredeyse tamamı profesyonel olmayan, plastik resimsel kaygılar gütmeyen, tamamen varoluşçu bir heyecanla hayatlarında ilk kez fırçaya ve boyaya dokunduğunu bildirmiş insanlardır. Yüze dokunarak ve öznel bir iz bırakarak varlığını ifade etme duygusu özne-nesne ilişkisinde varoluşçu izlekte anlamlandırılabilir. Ancak, resmin imgesinin bu kaotik süreçte nasıl oluşup ne yönde bir söylem geliştireceği, sadece sürecin rastlantısallığına dayalıyken yapıtın özgünlüğü tartışması kendiliğinden açılmış olur. Süreç, bu noktada kavramsal açıdan belirleyici olur. Tüm öznelerin farklı zamanlardaki katılımına rağmen etkileşim içindeki dışavurumcu resimsel ifadelerinin kaotik yansıması rastlantısal kompozisyonlarda görselleşir. Son derece kişisel bir tavırla sanatçı bu görsel yığıntıya müdahale eder. Bu hazır pentürel oluşumu kendi müdahalesinde aynı şekilde kendi sezgisel sürecine uğratan ressam, resim üzerinde son noktayı, pentürel müdahalelerdeki beklenmedik karşılaşmalarla örülmüş beklenmedik bir imge olarak kavramsal düzeyde ucu açık bir gönderge olarak bırakır. İçerisindeki plastik öğeler uygulamanın bu son aşamasında sanatçı tarafından öznel bir yaklaşımda örgütlenerek estetize edilmiş, asla planlanamayacak yapıdaki ‘tumdengelsel bir tasarım’ gerçekleştirilmiştir. Bu performatif projede yüzey üzerinde bedene gelen görsel ifadelerinde katılımcıların rastlantısal imgesel buluşmaları projenin çıkış noktasını

oluşturur. Bu resim kesinlikle baştan planlanamayacak (katılımcıların ne zaman, nasıl müdahale edecekleri hesaplanamayacak) bir süreçten geçmiştir. Bu süreç, sanatçının ve resmin bulunduğu yerin kendi yaşamsal izleğinde kurulmuştur. Bu projede, tuval üzerindeki rastlantısal karşılaşmalarda kendini arayan imge, kavramsal bağlamda kimliksel bir bütünlük arayışını irdeler. Süreçsellik, üretim aşaması üzerinden yapıtı kavramsal bağlamda açık uçlu bir imge olarak belirlemiştir.

SONUÇ

Temsili gerçeklik üzerinden sanattan yaşama bakan sanatçının, yaşamdan sanata bakma pratiğine yönelirken katettiği soyut süreçte, daha yetkin bir ifade arayışıyla aralanan algı aralığında soyut mantığın görünür kılınması; 20. yy.'da birbiri ardına atılan adımlarla gerçekleşmiştir. Yaşamdan sanata doğru açılan kadrajlarda 'süreç' ve 'oluşum' kavramları yapıtın gerek üretim gerekse alımlanış mekanizmaları içerisinde öne çıkarak önemli roller üstlenmişlerdir. Süreç olgusu, tüm sanat eserlerinin biçim-içerik ilişkilerinde tündengimsel ve tümevarımsal anlamlarda başat bir etkidir ve bilginin üretiminde sezgiden akla doğru gerçekleşen uygarlık serüveninde etkili bir anlamlandırma aracı olarak rol oynar. Bunun da ötesinde, süreç kavramı güncel sanatsal eğilimlerin mecrasında; insanoğlunun modern cevaplara postmodern sorular bulduğu, sanatın tanımını genişletmesi nedeniyle çok önemli bir yer edinir.

Çağdaş Sanatta dikkatlerin; üretim sürecinden sürecin üretimine çevrildiği yaklaşımlarda yaşamla sınırların belirsizleştiği noktada, sezgisel bilginin deşifresine doğru adımlar atılmaya devam etmektedir. Bu düşünsel ortamın ötesinde Joseph Beuys'un yakaladığı gibi evrensel bir bilincin belirmesi adına ortak bir yaklaşım sergileyen birçok çağdaş sanatçı, tarihsel bağlamda izlerine, sanat tarihinin öncü nitelikteki büyük isimlerinin getirdikleri açılımlarda da rastlanabildiği üzere, bütünsel bir araştırmanın tamamlayıcıları gibi görünmektedirler. Bu araştırma bağlamda ulaşılan yeni bir tanımla sanat; ulaştığı anda kendisine dönüşeceği yaşamla ayrımsızlığını zihinselleştiren eylemliliktir. Tezin mecrasını belirleyen Aşkoluşum resimleri de bu durumu deneyimleyen; 'aşkın' bir 'oluşum' mecrasında kurulurlar ki sanatsal deneyimin yaşantıyla sınırlarının kaybolduğu noktada bütünsel bir bilincin mümkün olduğunu ortaya koymaya çalışırlar.

KAYNAKÇA

- Albayrak, B. S. (2002). *Kopuş sahneleri, metalaşan sanat ve sinema üzerine Kopuş sahneleri, metalaşan sanat ve sinema üzerine eleştiriler*. İstanbul: Eleştiri Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Appignanesi, R. Garrant, C. (1996). *Postmodernizm*. (Çeviren: Doğan Şahiner) İstanbul: AD Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme*. (Çeviren: Rahmi Ögdül) İstanbul: Metis Yayınları.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayer, A. J. Ve Diğerleri (1984). *Algılama, duyma ve bilme*. (Çeviren: Vehbi Hacıkadiroğlu) İstanbul: Metis Yayınları.
- Babacan, İ. (1997). *Mondrian*. Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde (Cilt 2, ss. 1292). İstanbul: YEM Yayınevi.
- Bachelard, G. (1994). *Mekanın poetikası*, (çeviren: Aykut Derman) İstanbul: Kesit Yayınları
- Bahr, H. (1997). *Dışavurumculuk, Modernizmin Serüveni*. (Çeviren: Doğan Şahiner) Birinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1992). *Camera lucida: fotoğraf üzerine düşünceler* (Çeviren: Reha Akçakaya) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Barthes, R. (2008). *Eiffel kulesi ve açılış dersi* (Çeviren: Mehmet ve Sema Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Bazin, A. (2000). *Sinema nedir?* (Çeviren: İbrahim Şener) İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Berger, J. (2004). *Görme biçimleri.* (Çeviren: Yurdanur Salman) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (1999) *Picassonun başarısı ve başarısızlığı.* (Çeviren: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bersani, L, ve Dutoit, U. (2006). *Fakir sanat: engellenen görü.* (Çeviren: Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Yayınları.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör alan ve dekadrajlar.* (Çeviren: İzzet Yaşar) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları* (3. Baskı). Bursa: Asa yay.
- Burnett, R. (2005). *İmgeler nasıl düşünür.* (Çeviren: Güçsal Pusar) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bürger, P. (2010). *Avangard Kuramı* (İletişim, sanat hayat 3) (sunuş: Ali Artun, Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı). İstanbul: *İletişim* Yayınları.
- Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve estetik kuramları.* (3. Basım). Bursa: Asa Kitabevi.
- Cabane, P. (1997). *Modernizmin serüveni.* (Çeviren: Sema Rıfat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Çadircı, O. (2010). *Donald kuspit ve jean baudrillard'da sanatın sonu tartışmaları bağlamında yeni yapıt üretme dinamikleri.* İzmir: D.E.Ü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Cassirer, E. (2005). *İnsan üstüne bir deneme.* Ankara: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2003). *Felsefe terimleri sözlüğü.* (ss. 397-398). İstanbul: Paradigma Yayınları.

- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri*. (Çeviren: Elif Daldeniz) İstanbul: Metis yayınları.
- Cornforth, M. (1987). *Tarihsel Materyalizm*, İstanbul: El Yayınları
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (Çeviren: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2004). *Proust ve Göstergeler*. (çeviren Ayşe Maral). İstanbul: Kabalcı Yayınevi,
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon : Duyumsamanın Mantiğı*. (Çeviren: Ece Erbay, Can Batukan). İstanbul: Norgunk.
- Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt okulu'nda sanat ve toplum*. Ankara: Say Yayınları.
- Denkel, A. (1996). *Object and property*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1996.Eisenstein, S. (1984). *Film Duyumu*. (Çeviren: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Erguven, M. (1997). *Zaman üzerine çeşitlemeler*. Cogito, 11, 229-244.
- Erzen, J. N. (2008). *Mondrian*. Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde (Cilt 1, ss. 169). İstanbul: YEM Yayınevi.
- Erzen, J.N. (1997). *Çizgi*. Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde (Cilt 1, ss. 410-412). İstanbul: YEM Yayınevi.
- Fancher, R. E. (1990). *Ruhbilimin öncüleri*. (Çeviren: Aziz Yardımlı) İstanbul: İdea Yayıncılık.

Felsefe Dünyası, 2002/2, Sayı 36 Topdemir H. G. Kuhn ve Bilimsel Devrimlerin Yapısı Üzerine Bir DeğerlendirmeTopdemir.

Fischer, E. (2003). *Sanatın gerekliliği*. (Çeviren: Cevat Çapan) İstanbul: Payel Yayınları.

Florenski, P. (2001). *Tersten perspektif*. (Çeviren: Yeşim Tükel). Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları.

Foster, H.(2004). *Tasarım ve suç*. (Çeviren: Elçin Gen) İstanbul: İletişim Yayınları.

Fromm, E. (1996). *Özgürlükten kaçış*. (Çeviren: Şemsa Yeğin), 4. Baskı, İstanbul: Payel Yayınevi.

Greenberg, C. (1997). *Modernizmin serüveni, modernist resim*. (Çeviren: Sema Rifat). İstanbul, YKY.

Gombrich, E. H.(1999). *Sanatın öyküsü*. (Çeviren: Erol Erduran, Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gürel, K. (2009). *Görüntü ve resim: günümüzde resmin araç olarak niteliği* Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu.

Hançerlioğlu, O. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Irak, M. (2008). *Çağdaş resim sanatında soyut dışavurumculuğun anlamı ve etkileri* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. (1993). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- İşgören, S. (2007). *Resimsel soyutlamada kurgu farklılıkları ve geometrik oluşumlar*, Kocaeli üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Jay, M, (2012). *Deneyim şarkıları*. (Çeviren: Barış Engin Aksoy). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kandinsky, W. (2005). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Çeviren: Gülin Ekinci). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Klee, P. (2006). *Çağdaş Sanat Kuramı*. (Çeviren: Mehmet Dünder). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kristeva, J. (2007). *Ruhun yeni hastalıkları*. (Çeviren: Nilgün Tatal). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. (Çeviren: Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kosinsky, D. (2005). *Dialogues*. New Haven: Lenoir. Yale University Press.
- Lenoir, B. (2004). *Sanat yapıtı*. (Çeviren: Aykut Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. (Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lippard, L. (1977). *Pop art* London: Thames and Hudson.
- Marinetti, F. T. (2003). *Kuramdan sıyrılmış imgeler ve özgürlüğe kavuşmuş sözcükler fütürist manifesto*. (Çeviren: Selahattin Hilav). *Modernizmin serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- May, R. (1987). *Yaratma Cesareti*, İstanbul: Gümüş Basımevi.

- Mert, V. (2007). *Rönesans'tan günümüze, resim sanatında mekan, mekan algılayışı ve bakış*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul.
- Monaco, J. (2000). *Bir film nasıl okunur –sinemanın dili, tarihi ve kuramı*, (Çeviren: Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Moles, A. (2001). *Belirsizin bilimleri*. (Çeviren: Nuri Bilgin). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mounier, E. (1986). *Varoluşçuluk Felsefelerine Giriş*. (Çeviren: Serdar Rıfat Kırkoğlu). İstanbul: Alan Yayınları.
- Ossman, S. (1997). *Pictures of casablanca: portraits of power in a modern city* Berkeley: University of California Press.
- Özderin, S. (2011). *Çağdaş soyut sanatta ontolojik temeller*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul.
- Özer, B. (2000). *Kültür sanat mimarlık*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Ponty, M. (2006). *Algının önceliği*. (Çeviren: Yusuf Yıldırım) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ragon, M. (2009). *Modern sanat*. (Çeviren: Vivet Kanetti). İstanbul: Hayalbaz Yayınevi.
- Robins, K. (1999). *İmaj görmenin kültür ve politikası*. (Çeviren: Nurçay Türkoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Saray, Ç. (2007). *Günümüz sanatı ve disiplinlerarasılık bağlamında kırmızı oda: sekanslar*
Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Sezer, C. (2008). *Soyut resimde yüzeyin çizgisel düzenlemesine yönelik analizler*, Eskişehir:
Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9(1).
- Silverman, K. (2006). *Görünür dünyanın eşiği*. (Çeviren: Aylin Onacak) İstanbul: Ayrıntı
Yayımları.
- Susamoğlu, F. (2010). *Sanat yapma eyleminde sürece odaklanan yaklaşım*. Hacettepe
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Schultz D. P. ve Schultz S. E. (2007). *Modern psikoloji tarihi*, (çev. Yasemin
Aslay), 1. basım, İstanbul: Kaknüs Yayınları, Psikoloji Serisi 3.
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles deleuze 'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*, İstanbul:
Es Yayınları.
- Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk*. (Çeviren: Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu*. İstanbul:
Yeni İnsan Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1995). *Resim sanatının tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tarkovsky, A. (1976). *Ayna (Film)*. Sovyetler Birliği.
- Touraine, A. (1994). *Modernliğin eleştirisi* (Çeviren: Hülya Tufan). İstanbul:
YapıKrediYayımları.
- Tunalı, İ. (1983). *B.croce estetiğine giriş*. 2.basım. İstanbul: Remzi Kitabevi

- Tunalı, İ. (1981). *Felsefenin ışığında modern resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turani, A. (1995). *Çağdaş sanat felsefesi*. 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2003). *Çağdaş sanat felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turanlı, P. (2008). Mark rothko tate'de. *Artist Modern*,12/95, 28-30
- Turgut, İ. (1997). *Felsefî Sorgulama*. (1. Basım). İzmir: Anadolu Matbaacılık.
- Tükel, U. (1997). *Kazimir malevich*,. Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, cilt 2, İstanbul: Yem yayın.
- Urry, J. (1999). *Mekânları Tüketmek*. (Çeviren: Rahmi G. Ögdül) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve özdeşleşim*. (Çeviren: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Venturi, L. (2005). *Hieronymus bosch'tan bruegel'e makale*. Rönesans'ın Serüveni, (Çeviren: Sinem Gürsoy Çakmak). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2004). *Sanatın felsefesi, felsefenin sanatı*. (1.baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi,
- Ziss, A. (1984). *Gerçekliği sanatsal özümlemenin bilinci estetik*. (Çeviren: Yakup Sahan). İstanbul: deYayınevi

İnternet Dokümanları

Akşehirli S. (2010). Çağdaş Metafor Teorisi. Ege Edebiyat Sayfları, 111, [www.egeedebiyat.org/modules.php? name= Downloads&d_op=getit&lid =14](http://www.egeedebiyat.org/modules.php?name=Downloads&d_op=getit&lid=14)
Ekim 2010, s. 04:00 Ege Edebiyat veritabanı.

Kuranyi.<http://www.pcforumlari.com/archive/t-37599.html> (2007,Şubat 16)

http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/ozportre/sahinkaygun_yasam.htm

Ayak izleri sanat ve edebiyat topluluğu, (24 Nisan 2008) Erişim Tarihi: 12 Şubat 2012,

http://ayakizleri.net/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=41

<http://www.bilgi-hatti.com/> Resim Kalemi. Erişim: 17 Şubat 2011,

<http://lebriz.com/Default.aspx?bhcp=1> Erişim: 12 Haziran 2012,

<http://www.theartstory.org/artist-pollock-jackson.htm> Erişim: 25 Eylül 2011

<http://sollewitt.publicartfund.org/exhibition/> Erişim: 05 Haziran 2012

<http://felsefekulubu.pau.edu.tr/felsefiakimlar/27.html> Erişim: 25 Kasım 2011