

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı

RESİMDE ÇOKLUK-BİRLİK KAVRAMLARI ÜZERİNE
RESİMSEL YORUMLAR

Baran GÜL

DANIŞMAN

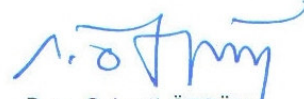
Doç. Cebrail ÖTGÜN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

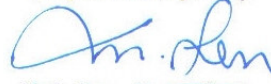
Mersin, 2008

Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

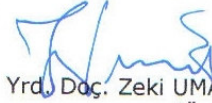
Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Cebrail ÖTGÜN
(Başkan-Danışman)



Yrd. Doç. Metin ŞEN
(Üye)



Yrd. Doç. Zeki UMay
(Üye)

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylım.

29./02/2008

Prof.Dr. A.Nükhet ADIYEKE
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

‘Çokluk-birlik’ karşıt kavramları felsefede varlığın tanımı doğrultusunda, estetikte ise varlık sorunu sanatsal bir bağlamda, zıtlıkların yarattığı “uyum” (harmoni) üzerine hep tartışıla gelmiştir.

Resimde ‘birlik’ bir düzenin bütünsel, egemen olan yanıdır. Bu bütünselliği ya da egemen yanı oluşturan unsurlar, karşıtlardan meydana gelir. Bunun yanında doğadaki elemanların benzerliği ve tekrarlılığı, birliği doğurmaktadır. ‘Çokluk’ ise bu bütünlüğü ya da birliği oluşturan parçalardır.

Resim sanatı, insanlığın var olduğu günden itibaren düşüncelerin, duyguların, gözlemlerin aktarıldığı gibi dönemin ya da çağının yaşam biçimiyle birlikte insanın içinde bulunduğu ruh halini de yansıtmıştır. ‘Çokluk-birlik’ karşıt kavramları ise yukarıdaki bağlamlarla ilişkili sanatın her döneminde farklı bakış açılarıyla yapıtlara yansıtılmıştır. Bu yansıma resmin kurgusundan, nesnelere seçimine ve bunların hem biçimsel hem de kavramsal olarak ele alınışına kadar çeşitlilik gösterir.

Araştırmamın her aşamasında büyük bir sabır göstererek katkı sağlayan danışmanım Doç. CebraİL ÖTGÜN’e, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme teşekkür eder, bu çalışmanın az da olsa resim sanatına ilgi duyan herkese yararlı olmasını dilerim.

Baran GÜL

Ocak 2008

ÖZET

Çokluk- Birlik, felsefede varlığın tanımına ilişkin ele alınır. Felsefeciler varlığın birbiriyle ilişkin pek çok tabakadan oluştuğunu iddia ederler. Onlara göre bu varlık tabakaların ardında ‘birlik’ yatmaktadır. Evrendeki çoklu yapının ardında bir birlik aramışlardır.

Resim sanatında ise ‘çokluk-birlik’ ; Rönesans ve Barok resminin biçimsel özelliklerinin anlaşılmasına dayalı tarihçi H.Wölfflin tarafından ortaya atılan kavramlar olmuştur. Klasik resmin çoklukta birliğe gidişi Barok resminde ise birlikte birlik unsuruna değinilmiştir. Çokluk- birlik kavramlarıyla bu her iki üslubu açıklamaya çalışan Wölfflin’in bu kavramları aynı zamanda diğer sanat alanları içinde uygulanabilir olacağından bahseder. Buradan yola çıkılarak çokluk-birlik, 20.yüzyıl sanatı içerisinde özellikle 1960’ sonrası sanat hareketleriyle sınırlandırılır. Bundan sonra çokluk-birlik plastik çözümlemenin dışında bir sanat eserinin düşünsel boyutuyla, kavramların anlamına uygun olarak değişmiştir.

Çokluk-birlik kavramlarının; 1960 sonrası sanatı içerisinde; seri, çoğaltım teknikleriyle farklı bir boyutta ele alınır. Bu çalışmada da tekrara, çokluğa dayalı resimsel yorumlamalar yapılmaya çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda I. Bölüm; çokluk-birlik kavramlarının Antik felsefede ve estetikte anlamına ilişkin genel bir tanımlamaya gidilmiştir. II. Bölüm de ise; çokluk-birlik kavramları resim sanatı içerisinde 16 ve 17 yy. resim sanatının üslupsal özellikleri ve 20.yy sanatında çoğalma, seri üretime dayalı bir bağlamla ilişkilendirilerek bazı sanatçı eserleri üzerinden incelenmiştir. Son olarak III. Bölümde uygulamalı çalışmalara ilişkin olarak; çokluk içinde tekrara dayalı, benzer öğedeki nesnelere yola çıkılarak resimsel yorumlamalar gerçekleştirilmiştir.

ABSTRACT

Multiplicity-unity is held while defining the existence in the philosophy. Philosophers claim that existence is the matter of different fields that are related each other. According to them there has been the unity that forms the existence and multiplicity is based on the unity.

The conceptions of multiplicity-unity in the field of art. Are put by the historian, H.Wölfflin for the first time. Under the concepts of multiplicity- unity he tries to make clear the figural features of renaissance and baroque art. While indicating the classical art has the feature of the unity in the wholeness the baroque art has unity in the single. Wölfflin points out that the concepts of multiplicity - unity can be considered to the other fields of art. So, this approach the painting questioned in the 20th century, especially just 1960's new steps in the art. After then the meaning of the concepts of multiplicity, unity are changed due to the critical thinking except plastic analytic.

The concept of multiplicity-unity started to be considered differently with the the technic of serial, repeated work. The given paintings include these approach. In chapter I; the concept of multiplicity -unity are defined in the view of ancient philosophy and esthetics. In chapter II; the concepts are analyzed based on the typical features of 16 and 17 centuries and 20th century's technic of serial and repeated work regarding to the works of some artists. Finally, in chapter III; in the applied work based on the repetition within the municipality, pastoral Comments are done to the simile elements.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİM LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
I.BÖLÜM: ÇOKLUK-BİRLİK ÜZERİNE	3
I.1. –Çokluk-Birlik Kavramı Üzerinden Nesne	4
I.2. –Estetik Uyum ve Çoklukta Birlik İle Olan İlişkisi	7
II. BÖLÜM: RESİMDE ÇOKLUK-BİRLİK	12
II.1.Rönesans ve Barok Resminde Çokluk-Birlik	12
II.2.Romantizm ve Sonrası Resimde Çokluk-Birlik	18
II.3.20.Yüzyıl Resminde Çokluk-Birlik	24
II.3.1.Çoğaltma	24
II.3.2.Pop Sanat ve Çoğaltma-Seri Üretim Kuralı	27
II.3.3 Boşluk-Doluluk	43
III. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI	50
III.1. Biçimsel ve Düşünsel Açıklamalar	51
III.1.1. 1. Grup Resimleri	52

III.1.2. 2. Grup Resimleri	60
SONUÇ	65
KAYNAKÇA	70

RESİM LİSTESİ

- Resim-1.** Paul Gauguin, “*Ölülerin Ruhunu Bekliyor*”, 1892, 72.4 x 92.4cm. Albright-knox Sanat Galerisi, New York.
- Resim-2.** Albert Dürer, “*St. Hieronymus’un Hücresi*”, 1514, 24.7 x 18.8 cm, Bakır Kazıma.
- Resim-3.** Andrian Van Ostade, “*Resim Atölyesi*”, 1667, 23.5 x 17.4, Kazıma
- Resim-4.** Pieter Aertsen, “*Et Dükkanı*”, 1551, 124 x 169 cm. Uppsala Üniversitesi Sanat Koleksiyonu, İsveç
- Resim-5.** Jan Fyt, “*Av-hayvanları Natüromortu*”, 1651, 183 x 214 cm. National Museum, Stockholm
- Resim-6.** James McNeill Whistler, “*Beyaz Senfoni No:1,Beyaz Kız*” 1862, 214.6 x 108 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington
- Resim-7.** James McNeill Whistler, “*Beyaz Senfoni No:2,Küçük Beyaz Kız*” 1864, 76.5 x 51.1 cm. Tate Gallery, London
- Resim-8.** James McNeill Whistler, “*Beyaz Senfoni No:3*”, 1866.
- Resim-9.** Claude Monet,” *Roven Katedrali*”, 1893, 107 x 73 cm. Müze Orsay, Paris
- Resim-10.** Claude Monet, “*Roven Katedrali*”, 1894, 99.7 x 65.7 cm. Louvre, Paris
- Resim-11.** Claude Monet, “*Saman Yığınları*” , 1890, 65 x 100 cm. Özel koleksiyon, New York
- Resim-12.** Claude Monet, “*Saman Yığınları*”, 1890, 97 x 131 cm.
- Resim-13.** Claude Monet, “*Saman Yığınları*”, 1891, 60 x 100 cm. Müze Orsay, Paris
- Resim-14.** Claude Monet, “*St. Lazare İstasyonu*” 1877, 80 x 60 cm. Ulusal Galeri, Londra
- Resim-15.** Claude Monet, “*St. Lazare İstasyonu*”, 1877, 75 x 104 cm. Müze Orsay, Paris

- Resim-16.** Alexej Von Jawlensky, “*Meditasyon*”, 1934, 17.5 x 13.5 cm
- Resim-17.** Alexej Von Jawlensky, “*Meditasyon*”, 1935, 17.5 x 13.8 cm
- Resim-18.** Alexej Von Jawlensky, “*Meditasyon*”, 1936, 17.5 x 12 cm
- Resim-19.** Marcel Duchamp, “*Duchamp’ın Otoportresi*”, 1971. New York
- Resim-20.** Jasper Johns, “*Üç Bayrak*”, 1958. Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York
- Resim-21.** Robert Rauschenberg, “*Factum-I*”, 1957, 155.9 x 90.2 cm. Contemporary Sanat Müzesi, Los Angeles
- Resim-22.** Robert Rauschenberg, “*Factum-II*” 1957, 155.9 x 90.2 cm. Modern Sanat Müzesi, New York
- Resim-23.** Andy Warhol, “*Marilyn Monroe*”, 1967
- Resim-24.** Andy Warhol, “*Marilyn Diptych*” 1962, 208 x 145 cm. Amerikan Sanat Müzesi, New York
- Resim-25.** Andy Warhol, “*Konserve Kutuları*”, 1962, 182.9 x 132.1 cm. Collection Albright-knox Art Gallery, Buffalo, New York
- Resim-26.** Andy Warhol, “*Brillo Kutuları*”, 1969. Norton Simon Müzesi, New York
- Resim-27.** Victory Vasarely, “*Vega-nor*”, 1969. Albright-knox Sanat Galerisi, New York
- Resim-28.** Victory Vasarely, “*Yuh*”, 1978, 200 x 200 cm. Özel koleksiyon
- Resim-29.** Carl Andre, “*Yer Heykeli*”, 1978
- Resim-30.** Carl Andre, “*Metal Şekil*”, 1995
- Resim-31.** Donald Judd, “*Adsız*”, 1967, 22.8 x 101.6 x 78.7 cm. Modern Sanat müzesi
- Resim-32.** Donald Judd, “*Adsız*”, 1969, 24 x 27.6 cm. Walker Sanat Galerisi, İngiltere
- Resim-33.** Donald Judd, “*Adsız*”, 1993. Özel koleksiyon

- Resim-34.** Roman Opalka, “*Detay*”, 1965
- Resim-35.** Roman Opalka, “*Detay 1591530-1602182*”, 1975, 196 x 135 cm.
- Resim-36.** Dan Flavin, “*Ayrıntı*”, 1972-73. Solomon R.Guggenheim Müzesi,
New York
- Resim-37.** Sol Lewitt, “*Dört Kenarlı Piramit*”, 1997, Ulusal Sanat Galerisi Bahçesi,
Washington
- Resim-38.** Joseph Beuys, “*Kızak ve Süri*”, 1969
- Resim-39.** Ma Yüan, “*İlkbaharda Dağlarda Gezinti*”, 1200 dolayları. Ulusal Sanat
Müzesi, Tayvan
- Resim-40.** Paul Cezanne, “*Victoire Dağı*”, 1904-1906”. Philadelphia Sanat Müzesi.
- Resim-41.** Piet Mondrian, “*Sarı, Mavi ve Kırmızı Kompozisyon*”, 1921, 39 x 35 cm
- Resim-42.** Kazimir Maleviç, “*Beyaz Üstüne Siyah Kare*”, 1913, 106.2 x 106.5 cm. State
Russian Museum, St. Petersburg
- Resim-43.** Joan Miro, “*Katalan Geçiti*”, 1923-24, 64,8 x 100.3 cm. Modern Sanat
Galerisi
- Resim-44.** Alexander Calder, “*Star*”, 1960. University of Kentucky Art Museum, Paris
- Resim-45.** Robert Rauschenberg, “*Beyaz Panel*”, 1951.

GİRİŞ

Bu araştırmada yer alan ‘çokluk-birlik’ kavramları; bir bütünün birbirinden farklı ya da ayrı olan nesnelere ortak bir yönde ya da bir kavram bağlamında toplanması olarak tanımlanmaktadır. Felsefede evrenin ya da maddenin var oluşuyla ilişkilendirilmiş olan ‘çokluk-birlik’ estetikte ise; bir uyum, yaratma ve güzel olana ulaşmada gerekli bir kavram olarak değinilmiştir.

“Çokluk-Birlik” kavram çiftini, resim sanatında plastik öğeler içinde tanımlayarak ele alıp bir başlık altında toplayan sanat tarihçisi H.Wölfflin’dir. ‘Çokluk-birlik’, yazarın “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” adlı kitabında 16 ve 17.yy. resminin üslupsal özelliklerine değinirken beş başlık altında sınıflandırarak kullandığı kavram çiftlerinden biridir. Yazar bu konuya daha çok resmin biçimsel öğeleri içinde değinmiş, Klasik sanatta çokluğa, Barok’ta ise birliğe dayalı bir bakış açısıyla; renk, kompozisyon, ışık-gölge, çizgi gibi biçimsel öğeleri karşılaştırarak ele almıştır.

Araştırmada, 16 ve 17. yy. resminin üslupsal özelliklerine bazı sanatçı yapıtları üzerinden değinilmiştir. Aynı zamanda ‘çokluk-birlik’ kavramları, 20.yy. sanatı içerisinde de ele alınması gerekli duyularak, nesnenin birim tekrarına yönelik ya da nesneye yüklenen bir düşünceyle buluşmuştur. Bunun sonucunda her iki dönemden yola çıkılarak ‘çokluk-birlik’, plastik değerlendirmenin dışından farklı olarak- nesnenin sunumuna yönelik veya nesnelere kurulu bir düzeneğin yarattığı düşünsel anlamıyla buluştuğu bir bağlamda ele alınmıştır.

Bu amaç doğrultusunda “ Çokluk-Birlik” kavramı felsefede ve sanatta hangi bağlam içerisinde tanımlanmış? Çokluk-Birlik kavramlarının resim sanatı içindeki karşılığı olarak nasıl bir resimsel dil kullanılmış? Özellikle de 20.yy. sanatı içerisinde nasıl bir bakış açısıyla ele alınmıştır? Araştırmada bu sorulara cevap aranarak “çokluk-birlik” kavramının

kuramsal açıdan resim sanatının bazı dönemleri incelenmiştir. Ayrıca sanatçı eserleri üzerinden de ayrıntılı olarak ilişkilendirilerek konunun daha somut kanıtlar üzerinden anlaşılması amaçlanmıştır.

Sanatçı eserini oluştururken; beğenilerini, kültürünü, duyarlılığını işin içine katar ve bütün bunları kendine özgü bakışıyla biçimlendirir. Uygulamalı çalışmalarda; içinde yaşadığımız ortamın bireyde yarattığı etkilerle yapılan biçimsel araştırmalar 'çokluk-birlik' ile ilişkilendirilerek yapılmıştır. Resimlerde, doğadaki nesnelere hem gözlem yoluyla izlenimler hem de içsel etkilenmeler sonucu oluşturulmuştur.

I.BÖLÜM

ÇOKLUK-BİRLİK ÜZERİNE

Çokluk bir bütünün oluşturduğu bir ya da daha çok parçaların bütünselliğini ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Birlik ise; bu bütünü oluşturan, birbirinden ayrı ya da birbirinden çeşitli nesnelere kendi içinde ortak ya da özdeş bir noktada birleşmeleri hali olarak tanımlanabilir ya da "... birbirinden ayrı duran ve farklı olan çok sayıda nesnenin, ortak bir özellik bağlamında, özdeş sayılması, farklı nesnelere genel bir kavram altında toplanması durumu" (Cevizci, 2000:214) olarak da tanımlanır. Bir ve çok, felsefenin temel problemlerinden biri olmuştur. Özellikle doğa felsefesi düşünürleri varlığın ortaya çıkışını sorgularken biryandan da varlığı bir ve çok olanla ilişkilendirerek açıklamaya çalışmışlardır.

İlk doğa filozofları, görünüşün arkasındaki gerçekliğin ardında düzenli bir yapının varlığına inanmışlardır. Doğada sorguladığımız şeylerin cevabının yine doğanın içinden aranması gerektiğini söylemişlerdir. Helenistik dönemin ilk düşünürleri olarak bilinen presokratikler;

.... dış dünyaya baktıklarında bir çokluk gözlemlemişler ve bu çokluğun, ancak ve ancak onun kendisinden çıktığı ya da türediği bir birliğe indirgenebildiği zaman, anlaşılır hale geleceğini ve dolayısıyla açıklanabileceğini düşünmüşlerdir. Çünkü tek tek bireysel varlıklardan meydana gelen bir çokluk, onların gözünde anlaşılmaz ve açıklanamaz olan bir şeydir (Cevizci,2001:5).

Varlığın nedenini sorgulayan Miletli filozoflar ise maddenin tek bir gerçeklikten oluştuğunu ileri sürmüşlerdir. Onlara göre madde, evrendeki tek bir gerçeklikten meydana gelir. Diğer bir anlamda, dış dünyayı meydana getiren çokluğun ardında bir birlik vardır. Thales'e göre bu birlik su'dur. Su evrendeki değişimi kendi içinde sağlamıştır, bu nedenle bütün nesnelere suyun yarattığı değişimden meydana gelir. Anaximandros'da Thales gibi var olan her şeyin tek bir şeyden ayrıldığını ve bunun sınırsız ve belirsiz olduğu görüşünü

öne sürmüştür. Diğer bir Miletli düşünür Anaximenes ise Anaximandros gibi maddenin yaradılışını tek ve sonsuz olarak düşünürken her şeyin belirsiz olmadığını aksine belli olduğunu, bunun da 'hava' olduğunu ileri sürmüştür.

Elea okulu temsilcileri olarak da anılan diğer doğa filozofları; Parmenides, Zenon ve Harekleitos'dur. Bu filozoflar varlığın nedenini sorgulayarak akıl yürütme ile matematiksel verilerle yola çıkmayı amaçlamışlardır. Parmenides' e göre varlık birdir. Birliğin var olandan, bir olandan geçtiğini, varlığın birlikten meydana geldiğini ifade etmiştir. Parmenides aynı zamanda çokluğu bir aldanma, bir yanılgı olarak görür. Ona göre çokluğu gösteren duygulardır ve bu nedenledir ki duyular yanıltıcıdır ve bilgiye ulaşmamızda doğru yol duyularla değil düşünmeyle sağlanmaktadır. Bu okulun bir diğer temsilcisi Harekleitos' a göre ise evren hem tek hem de çoktan oluşmuştur ve buna göre tek'i ve çok'u içinde barındıran bir var oluş söz konusudur, o da ateştir. Ateş ona göre bir hareket, birlikten çokluğa geçiş için bir süreç, bir oluştur. Elea'lı Zenon ise çokluğu; mekanda yer kaplayan bir şeyin veya bir nesnenin parçaları olarak yorumlar ve bunu Miletli filozoflardan farklı olarak tek bir şeyde ya da varlıktan değil de birimlerden meydana geldiğini ileri sürmüştür. Ona göre evrenin büyüklüğü birimlerin büyüklüğüne bağlıdır. Birimler ne kadar büyük olursa toplamı da o kadar büyük olacaktır. Kısacası doğa filozofları görünüşün ardındaki gerçekliği ve de çokluğun ardındaki birliği akıl yoluyla ele alarak tümdengelimsel bir yöntem izlemişlerdir.

I.1.Çokluk-Birlik Üzerinden Nesne

Nesne; düşünme, kavrama, sezme gibi duyularla algılanabilen, doğada ve de mekan içinde görebildiğimiz ve hissedebildiğimiz her şeydir. Üzerinde konuştuğumuz, dış

dünyada belirli bir hacmi olan, dış mekanda yer kaplayan ve isimlendirdiğimiz her cansız varlık olarak da tanımlanır (Cevizci, 2000:676).

Gerçekliğin bütünlüğü içinde düşünceye, duyguya veri olan her varlık, her ilişki ve her bağlantı bir nesnedir. Evrende fiziksel olarak kavrayabildiğimiz gibi insanı ve toplumu, insanın etkinliklerini, kültürünü, ilişkilerini; bilim-sanat-felsefe ürünlerini de bir nesne olarak kavrayabiliriz. Öte yandan da, gerçeklik kazanmış hayaller, fikir ve düşünceler, tasarımlar, etik ve estetik değerler kadar duyu ve içsel yaşantılar da birer nesne olarak kavranabilir (Kara, 2000:22).

Bunun yanında doğu toplumlarında nesne, yaratan ve yaratılan bağlamıyla ele alınırken her şey soyut bir ifade düzlemiyle yorumlanmıştır. Genellikle çoklukta birlik ya da birlikte çokluk kavramları türünden geometrik bir düzenin soyutluğu egemendir. Böylelikle doğuda nesneyi sorgulama ihtiyacı duyulmakla beraber nesne kendi gerçekliği içinde kullanılarak belli bir düzenin parçası olmuştur. Artık mantıksal bir bağlantıda ele alınarak somutlaşan nesne, kendi gerçek varlığıyla algılanmaya, tanınmaya ve sorgulanmaya başlanmıştır (Kahraman, 2002: 26). “.... gözünü doğaya çeviren ve dolayısıyla nesneyi karşısına alan özne nesne'nin gerçekliğini ele geçirme yarışına girmiştir. Yani Rönesans'la birlikte özne maddeye yakınlaşmıştır”(Balcı, 2000: 14).

Bu yaklaşma sanatta perspektifle sağlanmıştır. Çünkü perspektif doğadaki gerçekliği yansıtmada belirleyici bir etkendi. Bununla birlikte gerçekliğe ulaşmak nesnenin biçimsel özelliklerini ayrıntılı ya da betimleyici bir üslupla yansıtmak mümkündü. Dolayısıyla sanatçı Rönesans'ta nesneyi geometrik, matematiksel bir düzlem içerisinde ele aldı, onu çevreleyen ışığı, rengi estetiksel bir açıdan görerek tuvaline yansıttı. Artık sanatçı doğadaki gerçekliği yansıtarak nesneyi dillendirmekteydi. Nesne öznenin merkezine çekilerek onun tarafından şekillenecekti.

Nesnenin bilgisini edinmeye çalışan akıl ve buna yüklenen önem 16.yüzyılda hayatı doğru yaşamada yüksek bir güç olarak görüldü. Ve yine bu akıl 17. yüzyılda ise nesnel yanını öne çıkarıp ve bu yanını korurken birden içeriğini zedelemeye başladı. Buna bağlı olarak daha önceden yüceltilen doğa ise değerinden düşmeye başladı” (Balcı, 2000:17).

Bununla birlikte 17.yy. da nesne, artık gündelik yaşamın içinde resmedilmekteydi. Özellikle bu dönem mekan içi resimlerde sıkça rastlanılan, pencereden ya da nereden geldiğini bilmediğimiz bir yerden süzülen ışığın etkisi; nesnenin yüzeyini kaplayarak sertlikleri yumuşatmış, çizgilerle belirlenen katı belirginlik artık ortadan kalkmıştır. Nesneyi tanımına ilişkin çokluk- birlik bağlamından hareket eden 18.yy. düşünürlerinden E.Kant'a göre nesne (Öndin, 2003:84) , görüdeki çokluğun birlik içindeki sunumuyla kendini belli etmektedir. Nesnenin birlik içinde sunulması düşüncedeki birlik kavramıyla örtüşür. Bu birlik kavramı forma dayalı düşünce üretir ve bunun sonucunda da yeni kavramlar ortaya çıkar. Bu kavramlar duyular aracılığıyla düşüncede tasarlanır, sorgulanır. Böylelikle nesneyi yeniden kavramamıza yol açan bir düşünce düzeni oluşur. Zihin kendi içinde sağladığı bu düzeni duyular aracılığıyla formlara dönüştürerek biçimlendirir.

19.yy.' a gelindiğinde nesne artık sadece öznenin kavradığı onu içselleştirdiği bir şekil almıştır. Artık nesne akılla değil duyguyla önem kazanmaya başlar. Öyle ki ; “Nesnenin sınırları silikleşip, ışık ve gölge nesneyi oluşturacağına atmosfer olarak resmin tamamını niteleyen bir anlatım aracına dönüşüyor. Böylelikle nesne duyguların aktarılmasında aracılık etmiş oluyor ”(Balcı, 2000: 21,22).Dolayısıyla öznenin nesneyi sorgulama isteği ve de duyguların bir anlatım aracı olarak aktarılması, bir anlamda, modernizm düşüncesini de beraberinde doğurmuştur. Bununla birlikte bir sanat eserindeki nesne, ya sanatçını çağrışım yaptığı bir düşünceye ya da nesnenin görüntüsünden etkilenildiği bir biçime dönüşüyor.

Nesne “... geleneksel anlatımlarda bir gerçeklik olarak mevcuttu. 20. yüzyılda ahlaki ve ruhsal değerlere bağlı kalarak var olmayı aştı. İnsanın gölgesinden ve boyunduruğundan kurtuldu” (Kahraman, 2002: 269). Bu yüzyılda ortaya çıkan birbiri ardı

sanat hareketleri nesneyi, geleneksel anlamından uzaklaştırarak farklı anlamlar ışığında ele aldı. Kimi bunu çağının tüketim çılgınlığının bir göstergesi olarak seri halde üretti ve sundu, kimileri ise sunumlarında hem sanat nesnesini hem de sanatçının işlevini sorguladı.

I.2.Estetik Uyum Ve Çoklukta Birlik İle Olan İlişkisi

Doğada var olduğunu bildiğimiz bir denge anlayışı vardır. Bu denge anlayışı hem felsefede hem de estetikte; -güzel olanı açıklamada- simetri, orantı, uyum (harmoni) ve çoklukta birlik gibi kavramlarla belirlenerek açıklanmıştır. Ancak başlığından da anlaşılacağı üzere araştırmanın bu kısmında sadece çokluk-birlik kavramlarının uyum ile olan bağlamına yer verilecektir. Dolayısıyla konuya şu soruyla giriş yapmak daha uygun olacaktır: Nedir peki estetik uyum?

Güzel olanı belirlemede temel bir esas olarak görülmüş olan uyum, öncelikli olarak karşıtların uyumlu birliği ya da bir bütünü meydana getiren parçaların kendi aralarındaki ilişkisel uyumu olarak tanımlanır. Evreni, uyumlu bir düzen olarak değerlendirmiş olan ilkçağ filozofları uyumu felsefede varlığın ortaya çıkışının temel bir nedeni olarak ele almışlardır. Bunun yanında yunan düşünürlerinin güzellik anlayışı uyum kavramıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Bunlardan Pythagorasçı Okulu düşünürleri uyumu sayılardan meydana geldiğini ileri sürmekle birlikte uyum kavramını 'haz' kavramıyla da ilişkilendirmişlerdir. Onlara göre; uyum ve düzen, haz'ı meydana getirir. Haz'ın olmadığı yerde acı vardır. Dolayısıyla uyumsuz ve düzensiz bir duygu, haz'ın aksi olan acıyı meydana getirir. Bir diğer düşünür Herakleitos ise uyumu karşıtların arasındaki gerilime dayandırır ve güzeli karşıtlardan doğan uyum olarak ifade etmiştir. Herakleitos uyumu sanatta da şu şekilde açıklamıştır:

Resim, tabloda beyaz ve siyah, sarı ve kırmızı renk elemanlarını karıştırır ve böylece de örnek uygunluğu meydana getirir; müzik yüksek ve alçak, uzun ve kısa tonları farklı seslerle birleştirir

ve böylece de bir birlikli harmoni meydana getirir; yazı sanatı da sesli ve sessiz sesleri karıştırır ve buradan da bütün sanat meydana getirir (Tunalı, 1998: 208).

Herakleitos'un bu açıklamasından yola çıkacak olursak sanattaki harmoni ile doğadaki uyumun aynı olduğunu söyleyebilir miyiz? İsmail Tunalı bunun aynı olmadığını savunur ve açıklar:

Doğa harmonisi fenomenlerle ilgili, görünüş dünyası ile ilgili bir renkler, sesler bağılılığını gösterir. Sanat yapıtının sahip olduğu harmoni ise, onun ontik yapısından doğan bir harmonidir. Doğa harmonisi, onu oluşturan elemanların bir tesadüfiliğine dayandığı halde, sanat yapıtının harmonisi varlığından ötürü olan bir harmoni olup, zorunluluğa, yasallığa dayanır (Tunalı, 1998: 219).

Dolayısıyla Antikçağ Yunan filozoflarınca uyum ilk olarak, varlığı esas alan temel kavramlardan biri olarak görülmüş, ikinci olarak da doğadaki öğelerin birbiri içindeki uyumlu bir birliktelikleri olarak tanımlanmıştır. Bu dönem filozoflarına göre evren anlayışı, güzel olanı temel alan bir anlayıştır. İşte bu evren anlayışı bir sanat yapıtının niteliğini de oluşturmaktadır. Bu yüzden bu evren anlayışı güzel olandır ve güzel olan bu anlayış uyumla birlikte ortaya çıkmaktadır.20.y.y. estetikçilerinden George Lukacs uyumu varlıkbilimsel olarak tanımlar. Ona göre uyumun;

Ne yüzeysel görünüşün sandığı gibi biçimsel bir niteliği vardır ne de o töz gibi bir mutlaklık isteği ile ortaya çıkar. Buna göre sanat yapıtın harmonisi ne matematik bir harmonidir ne de metafizik bir harmonidir. O yalnızca ontolojik bir harmonidir. Bu anlamda burada söz konusu olan harmoni, farklı varlık biçimlerinin bir birliğinin, bir sentezini dile getirir. Bu farklı varlık biçimleri süje ve obje'dir daha genel konuşulursa, tin(ruh) ve maddedir, tinsel(ruhsal) dünya ve dış dünyadır (Tunalı, 1993: 189).

Bir diğer estetikçi Kurt Riezler uyumun varlık karşıtlarının bütünlüğünden meydana geldiğini ileri sürmüştür. Yani her varlık bir bütünlüğü ve dolayısıyla da karşıtların gerilimini gösterir. Bu gerilim ise uyumu meydana getirir. İşte bu karşıtlardan oluşan gerilim bir dengeyi bir uyumu doğurur. "Sözgelişi bir tablonun güzelliği, renk ve biçimlerin birbiriyle ilgisinden doğan bir uyuma dayanmaz, tersine, güzellik, hareket ve hareketsizlik, ağırlık ve hafiflik gibi varlık karşıtlarının gerilimine dayanan bir harmoniyi gösteriri"

(Tunalı,1998: 220). Aynı zamanda Riezler bir nesnede veya bir sanat eserindeki karşıtıklardan oluşın uyumun canlılığı ifade ettiğini, dolayısıyla ona göre bir nesnenin veya bir sanat eserinin güzelliğı bir canlılık olarak kavranmalıdır. Yani zıtlıklar uyumu, uyum güzelliğı, güzellik canlılığı doğuruyor. Ya da şu şekilde ifade edilebilir; canlı +uyum = güzellik. Herakleitos'un uyum anlayışıyla benzer nitelikler taşıyan Riezler'in çağdaşı bir diğeri estetikçi E.Landmann ise Platon'un uyum anlayışından hareket eder.

Platon, uyumu hareketsiz ve yetkin olarak ele almıştır. Landmann'a göre ise uyum güzelliğinin belirleyici unsurlarından biridir ve uyumu Platon'da olduğu gibi yetkin olarak tanımlamıştır. “ En az yetkin olan harmoni, fizik dünyada görülür, buna karşılık, en yetkin harmoni de insanda bulunur. İnsanda rastlanan bu en yetkin harmoni, aynı zamanda en üstün güzelliğı de sağlar, çünkü insan güzelliğı çeşitli varlık tabakalarındaki bütün temel biçimleri kuşatır ” (Tunalı, 1998: 221). Landmann'ın bu sözlerine dayanacak olursak tüm güzelliklerin altında uyum yatmaktadır ve uyumu gelişmiş güzel elemanların biçimsel uyumu değil, görünüşteki güzellik olarak yorumlanmıştır (Tunalı,1998: 221). Alman düşünür Leibniz ise; uyumu açıklarken çoklukta birlik ilkesini de dahil eder. Ona göre; var olmak uyumlu olmaktır ve uyum çokluğun birliğindedir. Eğer uyum mekanla ilgili zamansal elemanların bir bütün içinde erimesi olarak kavranıyorsa o zaman gerçekten bu uyumun temelinde çoklukta birlik bulunur. Sözügelisi,

.... , Leonardo'nun 'kralların secdesi'nde ayrıntılara dikkat edersek, bir figürler çokluğu ile karşılaşırız. Ama Leonardo, bütün bu figürler çokluğunu bir üçgen komposition'un içine o şekilde yerleştirir ki, biz bu çokluğu tablodan, komposition'dan aldığımız bir birlik izlenimi içinde erimiş olarak kavrarız.[...].İşte güzelliğı, bu çokluğun bir birlik içinde erimesi oluşturur. Bundan ötürü, çoklukta birlik ilkesi güzelliğı belirleyen biçimsel ilkelerden biri olarak görülür (Tunalı, 1998: 225).

Uyum ve çoklukta birlik ilkesine Marksist estetikte de değinilmiştir. Marksist düşünceye göre bir sanat yapıtı bir düzen demektir. Ve bu düzen çokluğa dayalı bir birlik oluşturmaktadır. Bir sanat eseri karşıtıklardan doğan bir bütünü, bir birliği gösterir bize. Bu

benzer karşıtlık Harekleitos'da olduğu gibi uyum olarak değerlendirilmiştir. Buna göre her sanat yapıtının bir düzeni, bir uyumu meydana getirir. Özellikle bu uyum müzikte ve resimde bir birlik, biçimlerin, seslerin, renklerin yarattığı dengeli bir bütünlükten oluşmaktadır. Müzikteki uyumu J.Kepler, "... doğada sayı ilişkilerini ve geometrik düzenin egemen olduğunu; doğanın özelliğinin ve tüm ilişkilerdeki uyumun temelini bu düzene dayandığını; müzikteki temel seslerin ve tınların da bu düzenle uyumlu olduğunu savunuyordu" (İpşiroğlu, 1994: 12). Müzikte seslerin yarattığı bir uyum varken, resimde renk, biçim, çizgi, boşluk-doluluk, tekrar, doku v.b gibi öğelerin yarattığı bir ritim ve uyum söz konusudur. Resim sanatının bütününe değerlendirecek olursak resimdeki bu ritmi ya da estetik uyumu, ilk olarak izlenimcilerde rastlarız.

İzlenimci resimde uyumu oluşturan hiç kuşkusuz fırça darbeleri sonucunda oluşan ışık ve renk tuşlarıdır. Aslında bu gelişmiş güzel görünse de önceden hesaplanarak oluşturulmuştur. Bu gelişmiş güzel gibi görünen renk tuşları kendi içinde bir birlik ve düzen oluşturur. Tunalı'ya göre bu düzen;

.... , tuvale tek tek vurulan ve birbirinden ayrılmış gibi görünen renk tuşlarının, bir optik zorunlulukla birleşmelerinden, birbirine bağlanmalarından meydana gelir. ... bu tek tek elemanların arasında bir zorunlu bağlılık ve sağlam bir birlik vardır; ve bu da bu basit elemanların basit bir birleşmesi olarak anlaşılması gereken zorunlu bir harmonidir (Tunalı, 1996: 101).

Ve bu uyumlu düzen çoklukta birlik anlayışını beraberinde getirir. İzlenimcilikte de estetik uyum çoklukta doğan bir birliktir. "Empresyonist bir tabloda çeşitli duyular, çeşitli empresyonlar tek bir estetik algıda erir. Bu estetik algı, bu sayısız renk ve ışık tuşlarının bir birlik halinde kavrar ve bu kavrama ile de tablo bir harmoni kazanır" (Tunalı, 1996: 102). Özellikle Gauguin ve Van Gogh'un resimlerinde bu bütünsel uyum belirgin olarak hissedilmektedir. Gauguin'in "*ölülerin ruhu bekliyor*" adlı çalışmasında müziğin etkisini Nazan İpşiroğlu şu şekilde yorumlar: "Gauguin, bu resimde korkuyu en yalın

biçimde dile getirmek istediğini ve bunu renk tınılarıyla yaptığını söyler. Ona göre soylu ve adi renkler



Resim.1- Paul Gauguin, “Ölülerin Ruhu Bekliyor”, 1892.

vardır. Dingin, teselli veren renklerin yanı sıra cüretli, kışkırtıcı olan renkler. önemli olan bunların uyumudur” (İpşiroğlu, 1994:28). Van Gogh ise müziğe Gauguin gibi düşkün olmasa da, hatta Van Gogh hakkında hiçbir bilgiye sahip olmasak da, onu resimlerindeki renklerin ritmik uyumunu görmemek imkânsızdır. Sanki her renk müziğin ya da ritmin yol açtığı uyumlu bir birliktelik eşliğinde sonsuzluğa doğru yol alıyor gibidir.

İzlenimci resimde uyum, fırça tuşlarının yarattığı renk ve ışık derecelerinin birliğinde arandı. Uyumun hem doğadaki hem de sanat yapıtındaki biçimsel açıklamasına değinirken çoklukta birlik ilişkisiyle tanımlanmaya çalışıldı.

II. BÖLÜM

RESİMDE ÇOKLUK-BİRLİK

Resim, insanın duygu, düşüncelerini ve deneyimlerini iki boyutlu bir düzlem içerisindeki görünüşleri olarak tanımlanır. Resmi oluşturan unsurlar ise; çizgi, renk, ışık, kompozisyon, hacim gibi biçimsel elemanların yarattığı ilişkidir. Resim sanatının da kullanılan bu genel biçimsel unsurları Alman sanat tarihçisi H.Wölfflin 5 başlık altında toplamıştır. Bunlar: 1-Çizgisellik-Gölgesellik, 2-Açık-Kapalı Form, 3-Düzlem-Derinlik, 4-Belirlilik-Belirsizlik ve son olarak da araştırmanın çıkış noktasını oluşturan Çokluk-Birlik kavramlarıdır. Wölfflin bu kavramları Rönesans ve Barok sanatının üslupsal özelliklerini karşılaştırarak ele almıştır. Dolayısıyla çokluk-birlik kavramlarının resimde yansımalarının nasıl olduğunu anlayabilmek için, öncelikli olarak Klasik ve Barok resmiyle başlamak daha uygun olacaktır.

II. 1.Rönesans ve Barok Resminde Çokluk-Birlik:

15 ve 16 yüzyıl Avrupa'sında, Yeniçağ anlamına gelen yeni bir dönem başladı. Ortaçağ'ın karanlık yüzünü unutmaya çalışan sanatçı ise bireysel olana yönelerek yeni arayışlara koyulur. Resim sanatında yeni bir başlangıç olarak görülen bu arayışlar; perspektif, anatomi ve tuval resminin keşfiyle beraber yağlıboyadır. Tüm bunlarla birlikte resme dış mekanın dahil edilmesiyle resme üç boyutlu mekan anlayışı getirilir. Bu dönem resimlerinde daha çok sembolik anlatıma ve gerçekliğe dayalı betimlemeci bir üslup izlenmekle beraber kapalı bir kompozisyon anlayışı hakimdir. 17.yy. Barok resmiyle birlikte bu anlayış yerini açık ve dağınık bir kompozisyona bırakır. Bu dönemde saray çevresi genişlemiş, saray konulu ve günlük yaşamı da konu alan resimler yapılmıştır. Resimlerde-16.yy. resminde farklı olarak- dramatik bir atmosfer yanında gülünç

kompozisyonlarda yer almıştır. Artık Rönesans'ın nesnelciliği yerini Barok'un öznelciliğine bırakır. Sanatçı ışığın ve abartının da etkisiyle bu öznelciliği iyice pekiştirir.

16.yy. resim kompozisyonlarında dağınıklığın neden olduğu bir çokluk söz konusuydu. Bu dönem resimlerinde biçimler daha bağımsız olmasına karşılık, bütünde de bir birlik sağlanmıştı. “Klasik sanatta bütünlük sıkı bir düzenleme duygusuyla birleştiği halde, düzeni oluşturan tek tek parçalar figürler ve motifler belli bir bağımsızlık bir düzen anarşisi değildir. Düzenin bütünlüğü gene esastır” (Tansuğ, 1998:50). Barok resminde ise birliğin yol açtığı bir biçim anlayışı görülmektedir. Klasik üslup daha çok çoklukta birliğe gitmeyi amaçlamıştır. Barokta ise klasik üsluptan farklı olarak birlikte birlik düşüncesine gidilmiştir. Barok resmindeki biçimler birlik yaratma uğruna bağımsızlıkları kısıtlanmıştır. Resimdeki kısımlar birbiri içine girmiş, ışığında yardımıyla biçimlerde tam bir belirsizlik sergilenmiştir.

Klasik ve Barok resminin genel üslupsal özelliklerini belirleyen çokluk-birlik kavramları gerek ışıkta, gerek nesnede, gerekse figürlerin duruşlarında etkinlik göstermekteydi. Albert Dürer'in “*St. Hieronymus'un Hücresi*” ve Andrean Van Ostade'nin “*Ressamın Atölyesi*” adlı çalışmaları karşılaştıracak olursak, her iki resimde konusu açısından benzerlik gösterse de resimlerdeki farklılıklar daha ağır basmaktadır. Resimlerin ikisinde de ışık bir pencere yardımıyla sol taraftan süzölmektedir. Ancak birinde ışık her yere ve eşit şekilde dağılmışken diğerinden sadece bir yere toplanmıştır. 16.yy. resminde nesnelerin her biri ayrı ayrı betimlenmiş, hepsi kendi içinde bir anlamı, bir bütünü ifade etmektedir. Dürer'in çalışmasında da birbirinden bağımsız parçalar halinde ayrılmış nesnelere her biri ayrıntılı bir biçimde resmedilmiştir. Resmin bütününde her şey sınırlandırılmış, ışıkta bu sınırlandırmayı görmemizi kolaylaştırmıştır. Ayrıca nesnelere



Resim.2- A.Dürer, “*St. Hieronymus’un Hücresi*”, 1513–1514.

her bir ayrıntı resmin bütününde bir belirliliğe, netliğe yol açmaktadır. Wölfflin’in deyimiyle, burada daha çok dokunmaya dayalı bir gerçeklik söz konusudur. Ostade’nin çalışmasında ise söz edilen bir sınırlama yoktur. Hiçbir şey bağımsız değildir, nesnelerin tümü birlik sağlamak amacıyla ressamın etrafında toplanmıştır. Dürer’in aksine resmin atmosferi ışığında etkisiyle daha da belirsizleşmiştir. Işık resme tek bir noktadan girerek, ressamın etrafında toplanmış, resmin diğer yanlarına uyumlu bir biçimde dağılmıştır. Wölfflin’e göre (Balcı, 2000: 51) burada daha çok dokunmaya yönelik değil, görmeye yönelik bir gerçeklik sunulmaktaydı. 17.yy resminde olduğu gibi bu resimde de ışık birleştirici bir unsurdur, bu da resme daha hareketli daha canlı bir etki kazandırmaktaydı.

Klasik üslupta ışık daima çokluğu ve ayrılığı sağlayıcı bir etkiyken Barok’ta birliği sağlayıcı bir etkiye dönüşmüştü. Özellikle Barok resminde ışığın hakimiyeti altındaki nesnenin ön planda ya da belirgin olması pek önemli değildi. Ancak Klasik

üslupta ışık resme sonradan katılmaktaydı. Nesnelere daha ön planda olması amaçlanarak daha net ve daha belirgin bir atmosfer içinde gösterilmişti. Aynı zamanda Klasik üslupta resme eşit şekilde dağılmış bir ton hakimiyeti söz konusuysen Barokta daha çok genel bir ton hakimiyeti mevcuttu (Wölfflin, 1995: 190–194).



Resim.3- Ostade, "Resim Atölyesi", 1667.

Resimdeki çokluk-birlik ışıkta olduğu kadar figürlerdeki gruplaşmalarla da sağlanmaktaydı. Figürlerin her biri bir bütünün parçaları şeklinde tek tek ve kendi içinde dağınık bir biçimde sunulmaktaydı. Ancak bu dağınık sunum içindeki her bir figür resmin konusundan bağımsız, kendi içinde bir birliği sağlayamamış bir çokluğu temsil etmektedir. Sanki her bir figür başka bir anlatımla meşgul gibidir. Öyle ki bu; bir 16.yy. resminde grup halinde sunulan figürlerden birini veya birkaçını kaldırırsak resmin akışını etkileyemeyecektir. Ancak Barok resminde bu böyle gelişmez. Resimdeki figürler bir bütün olarak sunulmaktadır. Hiçbir figür resmin dışında yer almaz, hepsi kendi içinde

dengeli bir biçimde sunulmuştur. Buradaki birliği figürlerin yarattığı hareketlilik sağlamaktadır. Bu da resmin akıcılığını güçlendirmiş, resimde belli bir ritim etkisi yaratmıştır. Bu nedenle çoğu Barok resminde yer alan figürlerin herhangi birini çıkaracak olursak resmin genel akışı bozulacaktır. Çünkü hiçbir figür diğerinden bağımsız değildir. Barok resminde grup halindeki figürlerde sadece biri veya birkaçı öne çıkar. Bunlar ya ışığın düştüğü yerdedir ya da resme hareket kazandıran bir duruş halindedir. Dolayısıyla 17.yy resminde figürlü kompozisyonlara bakarken göz dağılmaz. Işığın tek bir noktada toplanması ve rengin tek bir ton içerisinde dağılmasıyla göz vurgulu olan yere odaklanır. Böylelikle 16.yy. resmin de tek tek biçimlerden oluşan çokluğun yarattığı bir birlik söz konusuken 17.yy. resminde ise birliği meydana getiren bir bütünden yine bir birlikten söz edilmektedir.

Klasik ve Barok resminde, figürlerde olduğu gibi, nesnel bir birlik-çoklukta söz konusuydu. Her iki dönem resimlerinde konuların seçimi açısından benzerlik gösterse de üslupsal özellikler bu benzerliğe dahil olmadığını daha önceden de belirtilmişti. Yine buna benzer iki çalışma olan Pieter Aertsen'in "*Et Dükkanı*" ile Jan Fyt'in "*Av-Hayvanları Natüermortu*", 16 ve 17.yüzyıl Avrupa'sındaki yiyecek ve iktidar kavramlarına işaret etmektedir. Ancak burada resmin, yansıttığı dönemde ki anlam boyutuyla değil resmin biçimsel özellikleri açısından değerlendirilecektir. Aertsen'in ve Fyt'in çalışmalarında Klasik ve Barok resminin üslupsal özelliklerini görmemek mümkün değil.

Aertsen'in çalışmasında nesnel kompozisyonun dışına çıkarak dağılmıştır. Resimde nerdeyse boş bir alan bile bırakılmadan doldurulmuştur. Bu da resimdeki çokluğa dayalı bir kalabalığa dönüştürmüştür. Nesnel biribirinden bağımsız bir çokluk anlayışı içinde düzenlenmiş olması ve nesnelin büyüklü-küçüklü bir biçimdeki dağılımı uyumlu bir birlik duygusu da hissettirmiştir. Yine Klasik üsluba has biçimler çizgiyle sınırlanır ve

bu sınırlılık uyumlu bir birlik içinde devam eder, kaybolmaz. Fyt 'ın resminde ise bu sınırlılık ışık- gölge etkileriyle yumuşatılarak yer yer kaybolur.



Resim.4- P.Aertsen, “*Et Dükkânı*”, , 1551.

Yeni avlanmış ölü hayvanların gösterildiği bu çalışmadaki nesnelere-resimde dışa doğru devam eden üst kısımdaki kumaş haricinde - resmin merkezine toplanmıştır. Açık-koyu değerler resmin merkezindeki ölü geyikler ve çevresinde toplanır. Ressamın amaçladığı çok az bir ışıkla kompozisyonun merkezine dikkatimizi çekmekti. Özellikle resmin ortasında yer alan ölü geyiğin iriliği ve hareketi dikkatimizi ona doğru yöneltmemize sebep olmaktadır. Aertsen'deki gibi hiçbir nesne birbirinden ayrı değildir. Tam tersine bir bütün içinde birbirine bağlanmış gibidir. Resmin hiçbir şekilde izleyicinin odağından çıkmaz. Yani izleyicinin algısını dağıtmadan, nesnedeki hareketlerin birbirine olan benzerliği bir çokluğun içindeki bütünselliğe, birliğe işaret etmektedir. Resimdeki renkler neredeyse tek renk armonisiyle oluşmuştur. Bu da resmin yaratmak istediği birlik duygusunu izleyiciye sunar. Aertsen'in resminde ise renkteki canlılık; kesilmiş ve soyulmuş et parçalarındaki dramatik unsuru yok etmiştir. Ancak Fyt'ın resmi için aynı şeyi söyleyemeyiz. Sanatçı, bu dramatik havayı yaratmak için hayvanların duruşlarını, ışık ve

gölgenin yayılımını ve tek renk armonisine dayalı bir çözümlemeyle bu çoklu kompozisyonun içinde uyumlu bir birlik sağlamıştır.



Resim.5- J.Fyt, *Av-Hayvanları Natürmortu*, 1651.

Wölfflin, çokluk-birlik kavramlarını belli bir dönem içinde sınırlayarak bizlere aktarırken aynı zamanda bu kavramların, sanat tarihinin herhangi bir dönemi içinde uygulanıp değerlendirilebileceği düşüncesini de belirtmiştir.

II. 2. Romantizm ve Sonrası Resimde Çokluk-Birlik:

Araştırmanın bundan sonraki bölümlerinde -günümüz sanatının temelini oluşturan- 20.yy. sanatının özellikle de 1960 sonrası sanat hareketleri içerisinde nasıl ilişkilendirildiğine değinilecektir. 20'nci yüzyılı önemli kılan en önemli etken ise; diğer alanlarda olduğu gibi sanatta da köklü değişimlerin yaşandığı bir yüzyıl oluşudur. Bu köklü değişimler 18.yy. sonlarına doğru baş gösteren ihtilaller ve endüstri devrimiyle başlangıç kazanır. Bu gelişmeler toplum üzerinde etkisi olduğu kadar sanatı da etkilemiş, kendisiyle baş başa kalan sanatçı yeni biçim arayışlarına koyulmuştur. Bu biçim arayışları 19.yy. modernizm düşüncesiyle birlikte ortaya çıkmış ve hızla yayılmıştır.

Modernizm, gelenek ve yenilik düşüncelerini karşı karşıya getirmiştir. Geleneksel sanat anlayışına bir karşı duruş olarak tanımlanan modern sanat 19.yy ortalarına doğru belirginlik kazanmaya başlamıştır. İşte bu belirginlik, ilk olarak Rönesans'la ortaya çıkar ve tam anlamıyla da bireysel duyguların önemli kılındığı ve yansıtıldığı Romantizm'le birlikte başlar. Artık ne kilisenin koyduğu kalıplar, ne soylu aristokratlar ne de zengin burjuva sınıfı vardır. Kendi iç dünyasını dinleyerek dillendiren sanatçı için artık kendisi vardır ve her şey onun için bir duygu yansımasıdır.

Daha çok manzara ve günlük yaşamdan konulara yer veren romantik sanatçı doğayı, gerçekçi bir bakış açısıyla değil, mistik bir atmosfer içinde 'şiiresel bir dille' resmetmiştir. Romantik yazar ve filozof Novalis romantikleşmeyi şu şekilde tanımlar: "bayağı bir şeyi yüceltmek, sıradan bir şeye anlaşılmaz bir görünüm kazandırmak, bilinen bir şeye bilinmeyenin saygı değer niteliğini vermek demektir" (Fischer, 1995: 23). Ancak bundan sonraki sanat hareketi olacak olan Empresyonizm için daha çok doğadaki ışığın anlık görüntüsü önemli olacak ve bu görüntüyü ya da izlenimi tuvaline yansıtacaktır. İzlenimci sanatçı, doğayı biçim olarak değil de doğanın gözde bıraktığı izlenimi, fırçanın yarattığı tuş etkisiyle aktarmıştır. Doğaya ve insana bakışı değişen sanatçının renklerle oynarken doğayı, taklit etmek yerine ,“görünenin ardındaki gerçeklik” olarak yansıtmıştır. Bu bir bakıma 20.yy sanatının düşünce anlayışını da ifade etmekteydi.

İzlenimcilik öncesi ressamlar için doğa atölye içinde tasarlanarak oluşturulan bir mekandı. İzlenimci sanatçı ise doğaya çıktı, onu izledi ve ışığın doğadaki nesne üzerindeki görünümüyle ilgilendi. Işığın ve rengin anlık görüntüsünü tuvalinde tamamlayan sanatçı için nesnenin gerçekliğinden çok ışık ve ışığın yarattığı renk armonileri önemliydi, Tunalı (1996: 20–21), İzlenimci resimde nesneyi duyumlar sonucunda ortaya çıkan bir sentez olarak tanımlar ve bunlar belli bir düzen içerisinde

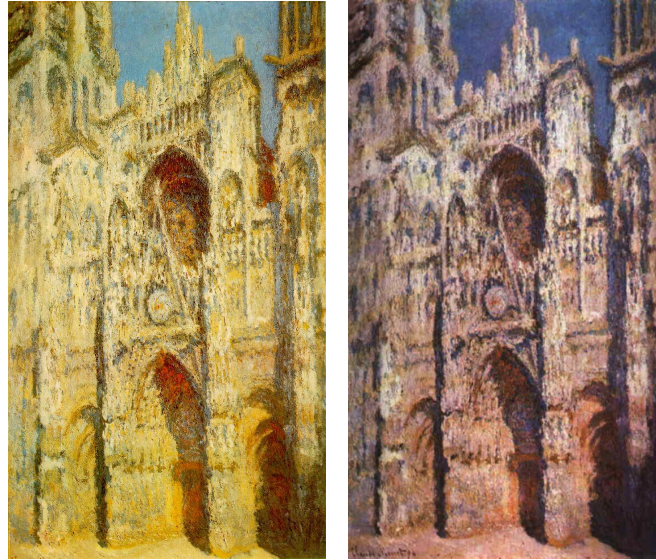
birleşir ve bu birleşme çeşitli düzenleri de beraberinde doğurur. Bu da duyular gurubunu ifade eder. Bu duyular Tunalı'ya göre nesnelere başka bir şey değildir. Ona göre duyuları meydana getiren objeler değil, objeleri meydana getiren duyumlardır.



Resim.6,7,8-James Whistler'ın 1962-64 yıllarında yaptığı "*Beyaz senfoni*" adlı çalışmaları.

İzlenimci sanatçıların bazıları duyularıyla algıladıkları tek bir nesneden, çok sayıda izlenimler aktarmıştır. Dolayısıyla çokluk-birlik kavramları tam da bu noktada sayısal ya da imgesel bir çokluk ve de birlik olarak yansımaktadır. İzlenimci resimde bu kavramların, dizi tekrarlarına dönüştüğünü görürüz. Örneğin Monet'in Katedralleri, istasyonları ve saman yığınlarından oluşan bir dizi çalışmaları buna en iyi örnektir. Ancak bundan önce Amerikalı sanatçı James McNeill Whistler'ın tek renkli yaptığı "*beyaz senfoni*" adlı bir dizi çalışmasına kısaca değinelim. Whistler, çalışmalarında rengin yarattığı değişik armonilerden değil, aksine tek rengin hakim olduğu-özellikle beyaz renkle-bir bütünlük sunar. Aynı zaman da sanatçının yaptığı Thames ve Venedik manzaralı

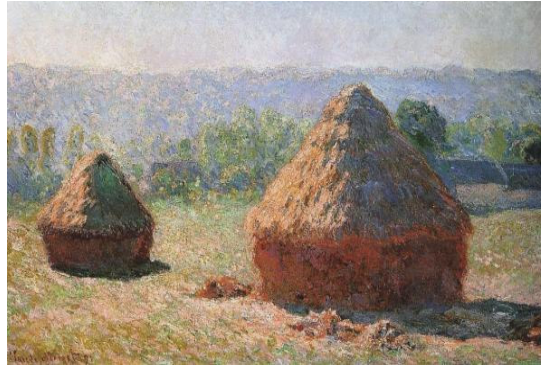
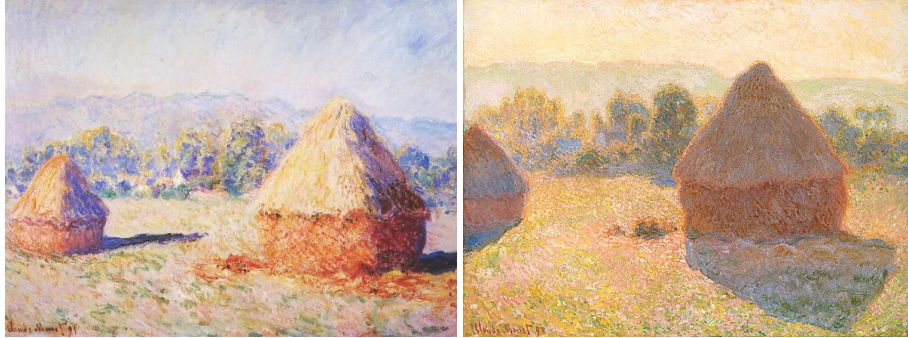
resimlerinde de tek renge dayalı armoni yaygın olarak görülür. Bu da Sanatçının, tek rengi kullanarak resimlerinde bir birlik duygusu yaratmak istediğinin göstergesi olmakla birlikte, resimlerindeki biçim ve renk konunun önüne geçmekteydi. Kısacası Whistler, Resimdeki konudan çok rengin izleyicide uyandırdığı etkiyle ilgileniyordu (İpşişoğlu, 1993:33).



Resim.9,10- C.Monet, “Roven katedrali”,1893–94.

İzlenimcilik’te genel anlamda sayısal bir tekrara dayalı bir çokluk görülmektedir. Fotoğrafçılığın temelinde de yatan sayısal tekrarı ya da seri yöntemi kendi çalışmalarına da uygulamaya başlayan Monet, “ *Saint-Lazare Tren İstasyonu, Saman Yığılıları*” gibi çoğunlukla tek bir nesneden ya da değişik mekanlara ait manzara resimlerinden bir dizi işler üretmiştir. Aynı mekandan birden fazla görünümü olan bu resimler; gün içerisindeki anlık görüntülerden ya da görünümünden meydana geliyordu. Günün farklı saatlerinde ışığın etkisini yakalamak için birden fazla tuvale, hızlı bir biçimde aktarmış olduğu bu çalışmalarından biri olan katedralleri 1855 yılında Paris’te bir galeride sergilemiştir. Monet “ bu seri yapısı ile tek bir değişkene- çeşitli etkileri ile ışığın ta kendisi- yoğunlaşmasına olanak verecek bir prensip yarattı. Aynı nesnenin sürekli yinelenen ifadelerindeki tek değişiklik renk değişimlerinden kaynaklanıyor ve doğa

gözlemlerinin sonucunda ortaya çıkan değişken ışık dönüşümlerini gözler önüne seriyor” (Herrmann, 2005:192). Monet’in burada uyguladığı tek tek izlenimlere dayalı birliktir.



Resim.11,12,13- C. Monet, “Saman Yığılıları”, 1890–91.

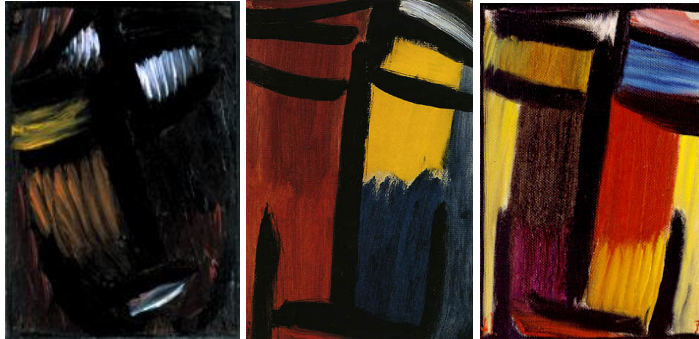
Monet gibi benzer çalışmalar sürdüren diğer bir sanatçı ise Alexej Von Jawlensky’dır. Jawlensky konu olarak portreleri ya da yüz ifadelerini yansıtan dışavurumcu tarzda seri resimler yapmıştır. Sanatçı “Aziz Yüzler” ve de “İsa’nın Yüzü” gibi dinsel imgeleri resimlerinde tercih ettiği konulardır. Herrmann sanatçını çalışmasıyla ilgili şunları ifade eder:

‘Meditasyonlar’ resimleri, tanrıya meditasyonla yaklaşılmasıyla bağlantılı olarak insan hakkında düşüncelere dalmasının indirgenmiş ifadesi olarak anlaşılabilir. Jawlensky şöyle yazar: Bu yüzdendir ki, sanat eseri görünür bir tanrı, sanat da tanrı özlemidir. Resmi, dini bir var oluş işareti olarak anlaşılmasını istiyordu, çünkü’ doğulu bir insan olduğundan, modern araçları kabul etmesiyle modern ikonalara ulaştı (Herrmann, 2005:193).



Resim.14,15-C. Monet, “İstasyon”, 1877.

Birlik burada bize sunulan bakış açısidir. Çokluk ise; bu bakış açılarını somut hale dönüştüren bir dizi görüntüden oluşur. Bunun yanı sıra 20.yy. bir “çokluklar” yüzyılıydı. Birbiri ardına türeyen sanat hareketleri, kendinden önceki fikirleri çürüten düşünce akımları, bilimsel buluşlar, teknolojinin yarattığı ve medyanın da etkisiyle tüketim nesnelерinin oluşturduğu bir yığın kalabalığı söz konusuysen, sanatçıda bu yığını, bu çokluğu düşüncesiyle birlikte ortaya koyar.



Resim.16,17,18- Alexej Von Jawlensky ‘in “ meditasyonlar” adlı çalışmaları.

II.3. 20. Yüzyıl Resminde Çokluk-Birlik:

II.3.1. Çoğaltma:

Çoğaltma, bir şeyin ya da bir nesnenin aynı özellikler taşıyan yeni bir kopyasının elde edilerek sayısal bir çokluğa ulaşma olarak tanımlanır. “ Çoğaltma hem sanat yapma olarak kullanılan bir tekniktir, hem de bütün sanat dallarıyla bağlantılı olarak teorik bir duruş noktasının somutlaştırılmasıdır. Potansiyel olarak sınırsız sayıda üretilebilecek olan orijinal sanat eserleri anlaşılmaktadır” (Biçer, 2003: 1).

Çoğaltma kavramı sanat tarihi açısından değerlendirecek olursak 1960 sonrası sanat hareketlerinde, özellikle pop sanat'ta, yaygın olarak karşımıza çıkar. Ancak çoğaltmayı yalnızca 20.yy. ya da 1960 sonrası sanatla sınırlamak doğru olmaz. Çünkü günümüze kadar ulaşabilen sanat ürünlerinin çoğu orijinallerinden üretilerek yani kopyalanarak günümüze kadar gelmiştir. Bu da bir anlamda seri üretim mantığını doğurmuştur. Örneğin Roma dönemine ait birçok yapıt kopyalanarak çoğaltmayı kültürel bir aktarım aracı olarak seçmişti. Yani bir nevi kuşaklar arası aktarım işlevi amaçlanmıştır. Özellikle Yunan kültürüne ait pek çok heykel, Roma sanatının uyguladığı bu teknik sayesinde kendinden sonraki kuşakları bilgilendirmiş ve günümüze kadar ulaştırmıştır. Bunun yanı sıra 12.yy. dolaylarında Çin sanatında da böyle bir çoğaltma söz konusudur. İpek baskı yöntemi Çin'de yerleşmiş bir yöntemdi ve bilindiği üzere bu yöntem matbaanın icadından önce Avrupa'da da tercih edilmiştir.

Avrupa da 1400 dolaylarında çeşitli baskı teknikleri olan ağaç ve taş baskı yöntemleri kullanılmaya başlanmıştı. 1445 matbaanın icadına kadar yazılı tüm kaynaklar elle çoğaltılmaktaydı. Örneğin Hıristiyanlığın kutsal kitabında yazılarla birlikte İsa'nın yaşamından sahnelerde bu yöntemle çoğaltılarak yapılmıştır. Daha sonraki sanat akımlarında orijinal sanat eserlerine bakılarak çoğaltma yapılacak ve Avrupa'nın diğer kesimlerine

yayılacaktı. Bu da hem seri üretim mantığını hem de bu yöntemle sanat arasındaki ilişkiyi başlatmış oldu.

Sanayi devrimiyle birlikte, çoğaltım düşüncesi fotoğrafında hayata girmesiyle farklı bir görünüm kazanmış, daha önceki resim anlayışından farklı olarak değişik bir bakış açısı gelişmişti. Fotoğraf makinasıyla birlikte, bir sanat eserinin fotoğrafının çekilerek o resmin imgesini aynı anda, birden fazla yerde görünümünün yaygınlaşmasıyla resmin ‘biriciklik’ anlamı da kaybolmuştur. Bu nedenle anlamı çoğalan resim; evlerde, her gün okunan dergilerinde, kartpostallarda ağırlanıyordu. Artık daha hızlı, daha seri bir makinayla görüntünün binlercesi üretilmekteydi. Kısacası artık insan müzeye değil müze insana gidiyordu.

... bir zamanlar bir resmin değeri onun dinsel içeriğinden geliyordu. Sonra bu değerın kaynağı, resmi yapan yüce ve benzersiz insan olarak açıklandı; dolayısıyla da eser benzersiz – biricik – bir varlık olup çıktı. Deha sahibi insan- sanatsal- imgeleri, hem düşünüyor hem de mükemmel tekniğı sayesinde nesnelleştiriyordu. Özetle sanatsal, bir görüntü (imaj) uzmanıydı. Oysa modern teknoloji sayesinde, görüntü elde etme çok daha kolaylaşmıştır. Üstelik aynı görüntüden milyonlarca üretilmektedir[...] Biriciklik yok olmuştur. görüntüyü taşıyan nesne artık tek değildir (Yılmaz, 2006: 31).

20.yy. birlikte el emeğı yerini makine üretimine bırakmış, hızlı ve seri bir üretim yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu da toplumu ve sanattı görülmedik bir biçimde farklılaştırmıştır. Özellikle modern sanatçı eserindeki düşüncelyi güçlendirmiş, teknik ve malzeme açısından her şeyi kullanmıştı. Artık gördüğümüz ve dokunduğumuz her nesne bir sanat nesnesi haline geliyordu. Sanatçı çalışmalarının genelinde içinde bulunduğu sosyal ve siyasi koşulları düşünsel boyutuyla ele alarak, eleştirel bir tutumla işliyordu. Bu eleştirel tutumun en şiddetli olanı hiç kuşkusuz Dada ve onun öncülerinden Marcel Duchamp’dı. Çoğaltma düşüncesi de Duchamp’la birlikte, çağın yarattığı koşulların doğal bir sonucu olarak bilinçli bir tercihe dönüşmüştür. Duchamp bununla daha çok sanat

eserlerinin bir tekliği, biricikliği üzerine dikkati çekmeyi amaçlamış, birden fazla ürettiği hazır yapıtlarını (ready-made) eşsiz bir sanat eseri olarak değil, dönemin sanatsal ortamına bir tepki olarak yansıtmak istemiştir. Sanatçı yaptığı tüm hazır yapıtlarını çoğaltmıştır. Ancak bunlardan biri olan “ *valizdeki kutu*”(box in a suitcase) adlı çalışması diğerlerinden daha farklıdır. Toplam olarak bu çalışmadan 20 adet çoğaltmıştır. Sanatçının daha önce yaptığı işlerin minyatür kopyalarının bir valiz içinde sunumundan oluşan bu çalışma ‘gezici müze’ olarak da adlandırılmıştır. Duchamp, “ Onları elde üretmiş ve çoğaltarak orijinal ile kopya arasında ki sınırı belirsizleştirmiştir. ‘Valizdeki kutu’ sanatın demokratikleşmesi sürecinde ‘ müze’ kavramına dikkatimizi çekmek ister. Müzeler tarihsel açıdan izleyici ve sanat arasındaki mesafeyi kısaltmaktadır ” (Biçer, 2003:10). Duchamp bu çalışmasıyla sanat eserinin sadece müze ve galeri anlayışını ve sanat nesnesinin ‘biricikliğini’ sorgular.

Man Ray tarafından çekilen, Duchamp’ın aynadaki görüntülerinden meydana gelen fotoğraflar ve ‘valizdeki kutu’ ile bağlantı;“Aynı şeyi söyleyen çok sayıda nesnenin (*örn. Duchamp’ın otoportresi*) bir araya gelip farklı, tek bir şey anlatması olarak çoğaltma, -Farklı şeyi söyleyen çok sayıda nesnenin bir araya gelip aynı şeyi çok defa söylemek için (*örn. valizdeki kutu*) yapılan çoğaltma” (Biçer, 2003: 12) olarak ifade edilir. Sadece Duchamp değil Man Ray da 1920 gerçekleştirdiği “*Armağan*” adlı çalışmasından 10 adet çoğaltmıştır.



Resim.19- Duchamp'ın çoğaltılmış portreleri, 1917.

II.3.2. Pop Sanat ve Çoğaltma-Seri Üretim Kuralı:

Moda olanı, medyatik olanı ifade eden 'pop' sözcüğü ilk olarak 1955'te İngiliz eleştirmen ve bir grup sanatçı tarafından reklam, film ve dergi kapaklarında bulunan bazı imgeleri ve nesnelerin kullanımını tartışırken ortaya çıkmıştır.

Popüler olan; geçici, çabuk unutulmuş gelecek ya da geçmişle ilgili değil güncel ya da günlük olayların peşinde olan, çekici, çarpıcı olanın, seri üretime dayalı ticari bir anlayışı kapsar. Bu dönemde tüm bunlarla nitelenen ve tüm bu imgeleri sanatının temel maddesi olarak seçen sanat ise doğal olarak pop sanat olarak adlandırılacaktı. 1960'lar pop sanatla birlikte, dönemin toplumsal ve kültürel yapısına karşı çıkan bir sanatsal eylemlilik sürecine girer. 60 yıllar sanat nesnesinin işlevselliğinin sorgulandığı bir dönem olmakla birlikte aynı zamanda sosyal ve siyasal açıdan birçok sorunun yaşandığı bu dönem; Vietnam Savaşı, Kenedy'in ve Martin Luther King'in öldürülmesi, 68 öğrenci hareketleri gibi peş peşe yaşanan siyasi olaylar ve sosyalist fikirlerin, kitle iletişim araçlarının yarattığı tüketim olgusu ve seri üretim mantığının sanat eserlerini de içine alması açısından önemlidir.

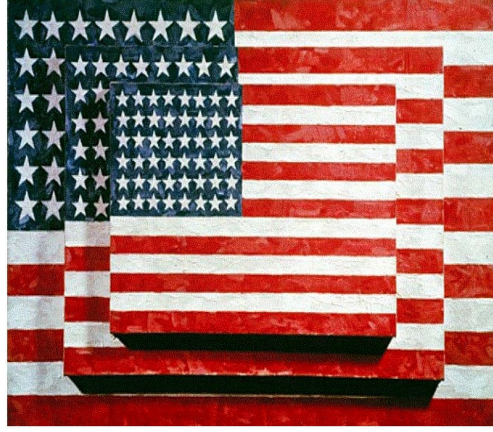
Pop sanatın ilk adımları Avrupa'daki Dada hareketleriyle baş gösterir. Daha sonra 1950'lerde 'pop' sözcüğünün İngiltere'deki birkaç sanatçı tarafından ortaya atılmasıyla başlangıç kazanır. Ancak buradaki sanat galerilerinde görmedikleri ilgiyi New

York sanat galerileri gösterir. Böylelikle de birkaç bağımsız sanatçı tarafından Pop Sanat tanınmaya başlanır. Bu sanatçıların bir kısmı; Andy Warhol, Roy Lichtenstein, J.M.W. Turner, Rosenguis, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg gibi sanatçılardır. Her sanatçı Pop Sanatının temel anlatım nesnesi olan iletişim araçlarının medyaya getirdiği gücü ve tüketim kültürünü kendine özgü teknikleriyle ifade etmişlerdir. Daha çok kullandıkları reklam afişleri, çizgi film sahneleri, illüstrasyonlar gibi anlatım unsurlarını tercih etmişlerdir.

Pop Sanat ilk olarak soyut dışavurumculuğa bir karşı çıkış yanında, Amerikan toplumunun yaşam tarzını gösteren bir anlatım tercih etmişlerdir. Amerikan toplumunun Pop Sanata sahip çıkmasının bir nedeni de hızlı gelişen endüstrileşmedir. Çoğu ülkelerin bu dönemde savaş ve yoksulluk içinde olması Amerika'nın daha iyi giden ekonomisini daha fazla kalkınmasına ve zenginleşmesine zemin hazırlamıştır. 1960'ların başında Amerika da, hızlı gelişen teknolojiyle birlikte tüketim anlayışı, bir yaşam tarzı ve de toplumsal bir ihtiyaç haline gelmiştir. Özellikle reklam sermayesinin gücü, tüketimi güçlendirmiş ve hızlandırmıştır. Bunun yanı sıra teknolojik gelişmeler yaşam koşullarını da değiştirmiştir. Teknolojik aletlerin getirdiği rahat yaşamın cazibesine kendini kapıran yeni olan her şeyden sıkılan, üretkenliğini bırakıp, tüketme telaşında olan yeni bir kuşak doğmaktaydı. 20.yy. insanı, bu reklam bombardımanı içinde daha doyumsuz, üretmeyen sürekli tüketen, içinde bulunduğu sosyal ve siyasal hiçbir şeyle ilgilenmeyen, duyarsız, umursamaz, bencil bir insan haline gelmiştir. Bu yüzden 20.yüzyılın ortalarında ard arda çıkan sanatsal hareketlerin amacı; çevrelerindeki her şeyi düşünsel boyutuyla ifade ederek bu duyarsızlığa dikkati çekmekti. Adnan Turani bu dönem insan tipini küçük bir çocuk benzetmesiyle açıklar:

O, hem inanmak, hem durmadan yıkmak Psikoza içine düşmüştür. Yılmanın, yaratmanın başlangıcı olduğuna inanmıştır.[...] O, endüstrinin, önüne yığıldığı bütün maddi değerleri, aynen,

yeni alınmış oyuncaklarına baktıktan sonra, biraz oynayıp bir tarafa atan ve her şeyden çabucak bıkan bir çocuk durumundadır. Çünkü o, bir kez kendi başına yapabileceği ve yaratacağı şeyin hazzından ve mutluluğundan uzaklaştırılmıştır (Turani, 1999: 74).



Resim.20- Jasper Johns, “Üç Bayrak”, 1954–55.

1950 ‘li yıllara gelindiğinde, çoğaltma düşüncesi bu dönem sanatçılarınca da yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştı. Bu sanatçılarından biri olan Jasper Johns hazır biçimleri alarak yeniden üretiyordu. Sanatçı bununla ilgili 1955’te Amerikan bayrağıyla ilgili bir dizi çalışma yapmaya başlamıştı. 1958’de New York ‘daki “*Leo Castelli*” adlı bir eleştirmenin adının verildiği galeride işlerini sergilediği sırada birçok tepkiyi de üzerine çekmiştir. Johns, kimi bayrak işlerini nişan tahtasına, Amerikan haritası gibi nesnelere üzerinde dönüştürmüştür. Yine aynı dönem sanatçılarından Robert Rauschenberg 1958’de gerçekleştirdiği “*Factum-I*” ve “*Factum-II*” adlı çalışmalar tekrara dayalı işler yapmıştı. ‘*Factum-1*’deki işler *Factum-2*’de aynen tekrarlanmıştı. Böylelikle çoğaltmayla birlikte tekrar olgusu da teknik olarak kendini belli etmeye başlamıştır (Biçer, 2003: 17). Johns ve Rauschenberg’ in Amerika’da gerçekleştirdikleri bu çalışmalar daha sonra Pop Sanat’ında oluşumunu hazırlamış olur. Bu yıllarda baş gösteren çoğaltmaların tekrar dizisine dönüşmesi Pop Sanat’ta belirgin olarak görülmektedir.



Resim.21,22- R.Rauschenberg, “*Factum-1 ve Factum-2*”, 1958.

1960’larda çoğaltma kavramının net tanımının yapılması için hayli zaman harcanmıştır. Çünkü her çoğaltma, sanatçının dünya görüşü, sanatsal yönü ve felsefesiyle ilgili olarak kendini belirlemektedir. Çoğaltma bir sanatsal kategori değildir. Bir teknik olarak, bir imgeyi ya da düşünceyi görsel yolla aktarmada etkiyi güçlendiren bir öge olarak kullanırken, diğer yandan güçlü bir toplumsal eleştiri nesnelere olarak, toplumsal sistemin (tüketim toplumunun) ayna imgesi gibi de düşünülmektedir; yine iletişim nesnesi olarak çoğaltma, sanat eseri satın alma kişinin bir kitap, dergi, kaset, cd. vs gibi bir düşünce ya da bir plastik eseri, orijinal yapıtlarına kıyasla, çok düşük miktarda para ödenecek ona sahip olunması ve yaygınlık kazanması fikriyle de ilişkilidir (Biçer, 2003: 1).

Pop Sanat, tüketim nesnelere, medyayı ve üretimin hızlı tüketime dönüştüğü reklamcılık olgusuna geniş yer vermiştir. Yaşadığımız her yerde bir reklam imgesine rastlamamak neredeyse imkansız. Duvarlar, kullandığımız giysiler, eşyalar, caddeler, binalar v.b. gibi binlercesi, reklam imgeleriyle donatılmış mekanlarla doludur. 20.yy. başlarında gelişen fotoğrafında kaynaklık ettiği bu imgeler yığını, gelişen kapitalist ülkelerde belli tüketici bir gruba hizmet etmeye başlar. Ancak fotoğrafın, sinemanın ve ardından gelen televizyonun hayata girmesi, çoğaltılan imgeler yığımında etkisiyle bir grup tüketiciden toplumun geneline yayılır ki reklamında asıl amacı sürekli tüketme duygusu yaratmak ve “.... seyircide içinde bulunduğu yaşamda bir ölçüde memnun olmadığı

duygusunu kamçulamaktır. Toplumun yaşamında değil, kendi özel yaşamında bir eksiklik duymalıdır seyirci. Reklam seyirciye, sunulan nesneyi aldığı anda yaşamın daha iyi olacağını söyler; ona içinde bulunduğu yaşamdan daha iyi bir yaşam önerir” (Berger, 1999:142).

Pop Sanat'ın tüketim, toplumunun ve bunlara ilişkin göstergelerin sanatı olması, bununla ilişkili olarak reklamcılıkta kullanılan görselliğe tekniğe yer vermesi bu sanatın tüm özelliklerine yansımıştır. Tüketim ilkesi üzerine kurulmuş nesnelerin düzeni, kendi amacına uygun olarak, toplumun kültürünü ve yaşam biçimini oluşturmaktadır. Sinema, Televizyon ya da reklamlar yoluyla tüketim duyguları sürekli olarak gıdıklanan insanın tüketim nesnelerinin çokluğu ve sürekli değişkenliği karşısında büyülenmekte ve sunu yağmuruna tutulan insan beğenisini ve yaşamı giderek değiştirmekte olduğu söylenebilir (Karahan, 2003:169).

Pop sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Andy Warhol çoğaltma tekniğini, sanatının bütün aşamalarında görmek mümkün olduğumuz reklam ve de popüler imgeleri çok iyi kullanmıştır. Özellikle İpek baskı tekniğiyle uyguladığı tekrara dayalı işleri Warhol'un vazgeçilmez unsuruydu. Bazı popüler imgeleri bu tip bir tekrar dizisiyle uygulamıştır. Bunlar: Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabet Taylor, Mao, Campbell's konserve kutuları, Amerika doları, coca-cola gibi pek çok imgeyi tek bir yüzeyde onar, yirmişi ve daha da fazlasını basmıştır.



Resim.23,24- A.Warhol, “*Marilyn Monroe*”, 1962–67.

Warhol tüketim kültürünün sıradan ve yoz gerçekliğini konu almıştır. Tüketim nesnelerinin ve popüler kültürünün içi boş idollerini, derinliği olmayan ticari metalarla

aynı düzleme yerleşmiştir. Yaptığı ipek baskı çoğaltmalarıyla Duchamp'ın mirasını uç noktaya taşımıştır. Warhol'un Marilyn Monroe, Campbell's çorbaları, Brillo kutuları gibi işleri, popüler kültür ve endüstriyel üretimin birbirine yaklaştığı soğuk ve tarafsız biçimlerdir. Bu anlamda Warhol'un işleri çağdaş tüketim toplumunun kendine yabancılaşmasını anlatmaktadır (Biçer, 2003: 19).



Resim.25- A.Warhol, "Campbell's konserve kutuları", 1962.

Warhol'un çalışmalarında genelde gözlemlenen çok sayıdaki tekrar görüntülerin yan yana kullanılması, onun reklam dilini kullanmadaki anlatımıyla ilgilidir. Sanatçı tüketim toplumunu işaret ederken reklam ve tüketim arasındaki ilişkiyi ele alarak sorgulamıştır. Tekrar olgusu bazen anlamı güçlendirse de kimi zaman içini boşaltmaktadır. Örneğin " ... Mao imgesiyle, Marilyn Monroe imgesi arasındaki ideolojik fark ortadan kalkmaktadır. Bu imgelerin bir kez daha çoğaltılmasıyla magazine imgelerinin içi boşaltılmaktadır. Artık tek bir Mao imgesi dikkatimizi çekmektedir" (Biçer, 2003:19). Bu konuda bir başka yazar Ş.Neşe Baydar'ın tekrar ögesiyle ilgili düşünceleri şunlardır:

Her imgenin çevresinde yeni imgeler doğar, bir benzerlikler, simetritler, karşıtlıklar alanı oluşur. , benzerlikler ve bunların tuvaler arası ilişkiyi kurması, resimlerin tek tek ele alınması ile değil, bu çokluğun bir resim ve tek bir imge olarak algılanması ile mümkün kılınır. Burada yer alan, birim tekrarları, bir biçimin sürekli olarak aynı hali değil, daha çok değişen durumlarını içerir.[...] Aynı olanın değil, aynı olanın farklı durumlardaki farklı görünümüdür söz konusu olan. Birbirine esin kaynağı olan çağrışımlar, birbiri arasındaki ilişkiyi kuran, birbirini temsil eden tekrarlar, yani statik olan tekrarlar değil, her defasında farklılıkların

meydana getirdiği, ama bu farklılıklar içinde ele alınan birimlere göndermesi olan ve bu şekilde tuvaler arası bir bütünlük ve süreklilik fikrini çağrıştıran yaklaşımlar var olan bir bütün kurgulanmaktadır (Baydar, 2003: 6–7).

Anlık unutmaların gerçekleştiği bu dönemde tekrar olgusu da bir süreklilik teşkil eder. Yani beynimize unutmaya fırsatı tanınmadan, onu tekrar tekrar üstelik sayısal, dizgesel bir çokluğun yarattığı bütünsel bir uyum içinde bize gösterir. Dolayısıyla burada tekrar ögesi bir bütünlük, bir süreklilik oluşturmak amacıyla ele alınır, böylece zihinde bu birimsel tekrarlar sürekli olarak hafızada yer bırakmak için hatırlatılır. Neredeyse bu hatırlatma bir zorunluluk halini alır. Çokluk ya da çoğaltma veya birden fazla olma durumu içinde bu böyledir, sürekliliğin, sınırsız olanın devamı gibi. Yani bir tamamlanmışlık söz konusu değildir. Devamlı olarak bir süreklilik, tutarlı bir dizge sıralanır. Bu da bir bütünü, bir birliği yaratır. Tekrarın yarattığı süreklilik olgusu bütünlüğü amaçlarken; birleştirir, üst üste, yan yana sıralayarak yapıttaki bütünlüğü, sürekliliği kurgulamış olur. Ayrıca Baydar tekrar ile çokluk arasındaki ilişkiye ise şöyle değinir:

Başlangıç noktası olarak tekrar, izleyiciye süreklilik duygusu kazandırır. Yinelenen görsel elemanlar çağrışım yoluyla farklı algılama süreçlerine ait birimleri bakış anında bir araya getirir. Her bakış bir önceki ve sonrakıyla ilişkilendirir, daha doğrusu zihnin hatırladıkları ve unuttuklarının sonucunda imgelemimizde yer edecek olan, bir bütünlüğe varmak söz konusudur. Birimlerin oluşturduğu çokluk imgelemde, bir önceki ve bir sonrakini kurar ya da yok sayar ama ardından gelen tekrar hatırlatılır. Burada bahsedilen birbirine göndermede bulunan bir çokluktur. Bu çokluk izleyicide ne gibi bir etki yapabilir? Bu etki süreklilik ve sonsuzluk fikrini çağrıştıır (Baydar, 2003:11).

Tüm ilgisini teknolojinin ve kitlelerin yarattığı tüketim nesnelere çeviren Pop sanatla birlikte nesnenin biricikliği yitirilmiştir. Kagan nesnenin biricikliği hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

.... , nesnenin biricikliği, canlı yaratım sürecinin dıştan izlenebilen çizgileri, yani sanatsal değer, değişmez kaçınılmaz belirtileri, taşıdığı anlamı, bütün bunlar ortadan kalkmış,

nesnelerin estetik niteliklerini bir göstergesi olmaktan çıkmıştır. Onun yerini, daha başka, estetik parametrelerin tam karşısı olan makine üretiminin getirdiği nitelikler almış; yani yüzlerce ve binlerce aynı örnek, ideal dakiklikde ürünler ortaya çıkmıştır; İnsanoğlu, nesnelerin dış yüzeyinde artık biricik, yinelenemez olanı, sanatçının özgür elini değil, makineler ile makine yaşamının getirdiği el değmemiş dakikliği, matematiksel şaşmazlığı benimsemeye başlamıştı (Kagan, 1993: 305).



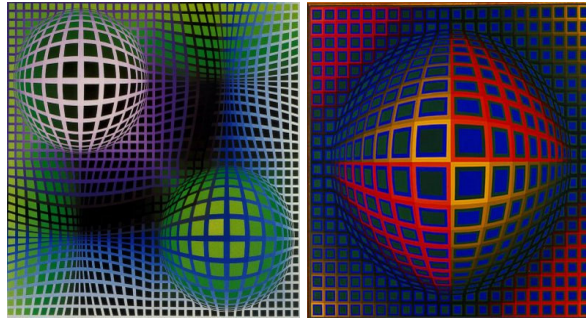
Resim.26- A.Warhol, “Brillo kutular”,1969.

Kısacası teknik anlamda çoğaltabilirlik ile sanat eserinin teklifi, biricikliği ortadan kalkması pop sanatının düşünce yapısıyla bir anlamda örtüşmüştür. Pop sanat, günlük yaşamda sürekli olarak karşımıza çıkan tüketim ürünlerini sanatsal bir düzlem içerisinde sunarken Dada ya da Duchamp’ın bize sunduğu ‘hazır nesne’den daha farklı olarak ele almıştı. Duchamp, ‘ hazır nesne’ yi asıl kimliğinden uzaklaştırarak ona bir düşünce yüklemiştir. Ancak Pop sanat’ta bu tam tersidir. Nesne, asıl kimliği olan tüketim unsurundan uzaklaşmaz, tamamen bir reklam objesi olarak sunulur, sorgulanır. Bu sorgulama yeniden üretme, yeniden tasarlamaya ve giderek bir estetik kaygıya dönüşür. Duchamp, tam da bununla ilgili olarak Hans Richter’e yazdığı bir mektubunda bu sıkıntısından bahseder:

Bu Neo-Dada, Pop, Yeni Realizm gibi bir sürü taktıkları şey, aslında kolaya kaçmak ve Dada’nın yaptıklarını tekrardan başka bir şey değil. Ben hazır yapımlarımı keşfettiğimde, estetik kavramının cesaretini kırdığıma inanıyordum. Oysa onlar da hazır- yapımlarımı almışlar ve bunlardan bir estetik güzellik arayıp bulmuşlar (Özaydın, 1992:29).

Yine bununla bağlantılı olarak Adnan Turani, Dada'yı geleneğe ve dönemin düzenine bir başkaldırma hareketi olarak tanımlarken diğer yandan Pop sanatı ve 1960 sonrasında bir kısım sanat hareketlerinin bilimsel teknolojiyi ve endüstrinin meydana getirdiği koşulları kabullenen, benimseyen yararçı bir eğilimin yaygın olduğundan bahseder. Lynton ise Pop Sanatı, çağının iletişim aletlerini ya da malzemelerini kullanırken onları eleştirel bir tutumla ele aldığı ifade etmiştir. Bir diğer sanat eleştirmeni Adem Genç'e göre Pop sanat da, Dada'da olduğu gibi tüketim kültürüne bir tepki olarak çıkmıştı. Bunu da toplum tarafından çekici gelen tüketim imgelerini, çoğaltma tekniğini kullanarak alışılmışın dışında bir sunumla, insanın bayağı, basit tutkularını göstermiştir (Yaşar, 2003: 13-14). Ve böylelikle de pop sanatçısı ele aldığı göstergelerle sanatı da tüketim kültürüne dahil etmiştir. Lenoir (2003: 109), bu tür çoğaltmaları, yapıtın özgünlüğünü ve doğallığının yitirilmesine ve izleyicinin yönünü, yapıtla olan ilişkisi yerine, bir tüketim ve eğlence anlayışını dönüştüğünü yorumlar. Örneğin; yunanlıların tek çoğaltabildikleri şey, bronzdan, pişmiş topraktan yaptıkları madalyalar ve eşyalardır. Yunanlılar bunu temel olarak kendi varlıklarını sonsuza kadar sürdürecek değerli öğeler yaratma kaygısı içindeydiler. Oysa bugüne baktığımızda mekanik yani makineye dayalı bir çoğaltma, hiçbir yüzyılda bugünkü kadar hızlı ve erişilmeyecek bir düzeyde olmamıştır. Özellikle çoğaltma anlayışının yaygınlaşmasında fotoğrafın ve sinema sanatını etkisi hiç kuşkusuz yok sayılamaz. Öyleyse bir sanat yapıtı olarak çoğaltmaya nasıl bakmalıyız? Benjamin'in verdiği bir örnekten yola çıkarsak; Bir resmin fotoğrafını çekmek bir çoğaltmadır. Kurgulanan bir şeyin veya olayın stüdyoda çekilmesi de çoğaltma olarak kabul edilir. Ancak birincisindeki çoğaltma, bir sanat yapıtı değildir, bir röprodüksiyondur. İkincisinde ise çoğaltma bir sanat yapıtı değil, bütüne ilerlediği ölçüde bir sanat yapıtı halini alır.

Pop sanat'ta olduğu kadar 1960 sonrası diğer sanat anlayışlarında çoğaltma tekniği etkin rol oynar. Örneğin, Eat Art(yemek sanatı), Op Art(optik sanat), Minimalizm, Kavramsal Sanat gibi dönemin pek çok sanatçısı çoğaltma tekniğine ilişkin bir seri işler üretmiştir. Ayrıca şunu da belirtmekte yarar var; çoğaltma bir akımın veya bir hareketin sanatçıların tekelinde değildi. 1960 sonrası sanat hareketlerinde yer alan sanatçıların bireysel tercihleriydi sadece. İşte bunlardan biride Eat(yemek) sanatı içinde yer alan Daniel Spoerri'ydi. Spoerri, yenilebilen yiyecek maddelerinin bir sanat yapıtı olarak sergilediği asamblaj çalışmalarıyla ön planda olmuştur. Sanatçı genellikle lokanta ve galeri mekanlarında yemek konulu düzenlemeler yapmıştır. Bu çoğunlukla bu masa üzerinde (duvara monta edilerek)çokça bulunan yemek artıkları ve yemek araç ve gereçlerinden oluşmaktadır. Optik sanattan ise Victor Vasarely,1950'li yıllarda itibaren yapıtlarında optik sanatın etkileri daha yoğun gözlenir. Sanatçı kafes biçimli, üst üste yığılı ya da bindirilmiş renkli yüzeylerin bir araya getirilerek oluşturulan etkiler bir mekan ya da bir yüzey içinde sunmuştur.



Resim.27,28- V.Vasarely, 1950–1980 yılları arasındaki çalışmaları.

1960 sonrası etkin olan sanat hareketlerinden biri de Minimalizm'dir. Minimalistler daha çok heykel alanında işler çıkarmıştır ancak bu geleneksel heykel anlayışından farklıdır. Ne kaide ne oyma, kaynak gibi işlemler vardır. Onların yerine seçtikleri demir, çelik bakır, polyester, floresan, küpler, tabakalar, ampuller, silindir

biçimindeki malzemeleri; üst üste koyarak, parçalayarak, yan yana dizerek sergilemişlerdir. Çalışmaların genelinde seri mantığına dayalı bir tekrar söz konusudur. Bu birimsel tekrarı Minimalizm'in en önemli sanatçılarından biri olan Frank Stella çalışmalarında sık rastlanır. Stella tek renkli kompozisyonlardan oluşan bir dizi çalışma yaptı. Bunlar tuval üzerine yaptığı dizisel tekrarlar ve metal boyalardan oluşan çizgilerdi. Sanatçını “*siyah resimler*” adını verdiği bir dizi resim bunlardan biridir. Sanatçı Soyut dışavurumculuğa bir tepkiyle başlayan çalışmaları hakkında iki sorundan bahsetmiştir:

Resimdeki ilişkiler(öreğin, birbirine karşıt elemanların dengesi vs)hakkında bir şey yapmalıydım. En açık çözüm şuydu: tuvalin her tarafında aynı şeyi tekrar ederek simetrik bir kompozisyon yaratmak yanlısama yöntemlere baş vurmada, birbirini tekrarlayan motiflerle ve renk yoğunluğuyla bir derinlik hissi verebilirdim [...] Diğer sorun ise bunu sağlayacak bir boyama tekniğiydi. Bu da badanaçıların başvurdukları yöntem ve araçlarla aşılabildi (Yılmaz, 2006: 203).



Resim.29-C.Andre, “*yer heykeli*”, 1978.



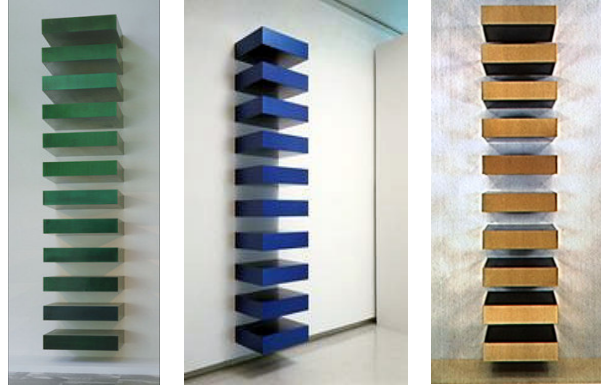
Resim.30- C.Andre, “*metal şekil*”, 1995.

Minimalist sanatçılar daha çok endüstrinin bolca yaydığı ürünlere karşı bir tepki, bir karşı duruş olarak çıkarlar. Minimalizm aynı zamanda azcılık olarak da adlandırılmaktadır.

Sistematik ve ölçülebilir yöntemlerle, daha kesin bir mecrada sanata yeni bir yön vermek istediler. Geometrik nesnelere bir sonsuzluk bahşederek, mükemmel bir denge kurdular. Kararlı ama tekrar edilebilir birimlerin monotonluğu ile görsel bir simetri yarattılar. Azcılık ve sadeliği temel alan bir estetik geliştirdiler, endüstriyel malzemelere yöneldiler.[...] Biçimlerin basit, geometrik ve genellikle yinelenen birimler olmasının yanı sıra malzemelerin de mümkün olduğunca kendi kimliklerini korumalarını tercih ettiler (Yılmaz, 2006: 204).

Minimalist sanatçılar daha çok bölünen parçalanmış birbiri ardına sıralanan nesnelere ilgili çalışmalar sergilemişlerdir. Bunlardan biri “*Yer Heykeli*” olarak bir dizi plakanın belli bir dizge içinde sıralayarak sergileyen Carl Andre’dır. “Yapıtlarının her biri aynı malzemenin ve boyutlarının tekrardan ibarettir. [...]Bu işler için geçerli olan, biçimsel yalınlaşma, hazır malzeme kullanımı ve sanatçının malzemeyi kullanımıyla ilgili kişisel izlerine yer verilmemiş olması minimalist anlayışın en tipik göstergesidir” (Germaner, 1997: 43). Yine Minimalist sanatçılardan Sol Lewitt, Donald Judd, Dan Flavin gibi sanatçılar da tekrara dayalı çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bunlardan biri olan Judd, “*Untitled*”(Adsız) adlı seri mantığıyla gerçekleştirdiği çalışmalarını ismini duyurmuştur. Sanatçının işlerinin genelinde küp, kare biçimlerinden oluşmaktadır. Hemen hemen hepsi büyüklük küçüklük oranında aynı dizge içerisinde, gözde bir farklılık yaratmadan birbirini tekrar eden bir devamlılık gözlenmektedir. Horst-Martin Herrmann, sanatçının “*untitled*” adlı çalışmasıyla ilgili şunları ifade etmiştir: “Buradaki nesnelere arasındaki ilişki ve aralarındaki mesafe, münferit* eserlerden meydana gelen bir toplam olarak değil, bir bütünlük halinde algılanmalarına yol açacak şekilde seçilmiştir. Buradaki seri dizilim bu izlenimi zayıflatmamaya ve münferit parçalara dağılmamaya yarar” (Herrmann, 2005:190). Seri, tek bir nesnenin ya da imgenin, birden fazla sayıdaki tekrarlarının belli bir dizge içerisindeki-daha çok sanayiye dayalı ürünlerden oluşan hazır malzemelerin-sunumu olarak tanımlanır. “Gündelik dil kullanımı içinde seri kavramını eş anlamlı olarak da kullanırız. Dizi sözcüğü ile, sıklıkla dizi, sıra biçimde düzenlenir; alana yayıldığında bir dizge meydana gelir. Burada dizi kavramı birden fazla tanıma izin verir” (Herrmann, 2005:187). Dizi aynı nesnenin yan yana, arka arkaya, üst üste, sonlu ya da sonsuz sayıdaki görünümündeki parçalardan meydana gelmektedir.

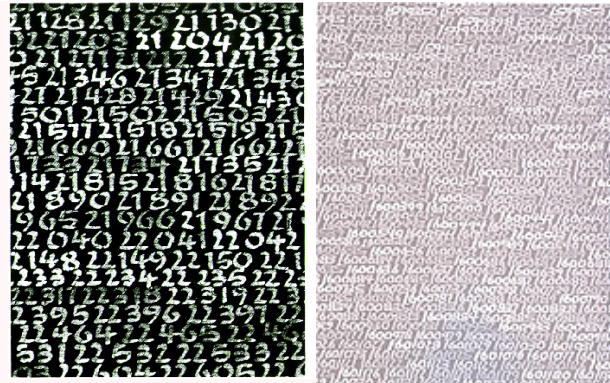
*Münferit**: Tekil olan, bireysel, ayrık, genele mal edilmeyen anlamında kullanılmaktadır.



Resim.31,32,33- D.Judd, 1967–93 yılları arasında yaptığı “untitled” isimli çalışmaları.

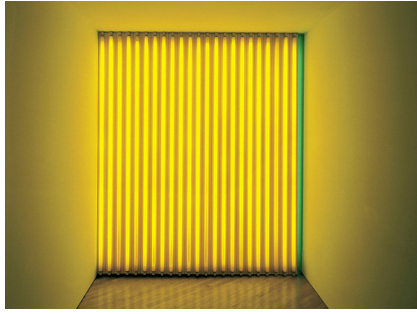
Sanatta seri prensibini uygulayan bir diğer sanatçı Polonya asıllı Roman Opalka’dır. Sanatçı 1965 yılından başlattığı “sayı resimleri” dizisini halen sürdürmektedir. Her birini ‘Detail’(ayrıntı) olarak adlandırdığı bu çalışmasında sayılar, siyah bir zemin üzerinde beyaz renklerden oluşan ardışık sayıların diziliminden meydana gelmektedir. Her tuvalde, resmin siyah zemini bir ton daha açılmakta ve bu da beyaz renkte boyanan sayılarla aynı renge ulaşıncaya kadar devam etmektedir. Dolayısıyla gitgide sayılar, açılan zeminle birlikte görünürlüğüne yitirmeye başlar. Sanatçı bu çalışmasının ölümüne kadar sürdürmeyi planlamaktadır. Opalka, şu cümlelerle çalışmasının amacını vurgular:

Bir resim asla bitirilmez. Çünkü bir yapıtın bittiğini açıklayan herhangi bir mantıksal etik ve estetik neden yoktur. Çalışmalarında yaşamı canlı bir organizma olarak kabul ediyor ve onu, sanat yapıtı yaratmanın bir aracı olarak kullanıyorum. Çünkü ressamın tek kaygısı, ölüm ile bahse girmektir (www.radikal.com.tr).

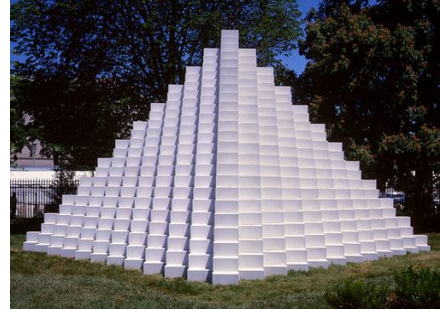


Resim.34,35- Roman Opalka’nın yaptığı “Ayrıntı” adlı çalışmasından iki örnek.

Sanatçının bununla bağlantılı olan bir diğer çalışması ise kendi yüzüdür. Opalka, yüzünün zaman içindeki değişimini fotoğraflamaktadır. Bu nedenle her iki çalışmanın çıkış noktası ‘ölüme meydan okumaktır’.Sanatçı bunu kendi cümleleriyle şöyle açıklar: “ Benim ölümüm, yapıtımın tamamlandığını gösteren mantıklı ve duygusal bir kanıttır. Benim ölümüm, son ‘Detail’e son dokunuştur. Onu tanımlar ve bir söz olarak belirler. Bu anlamda, yapıtımın sonsuzluk aracılığıyla sona erdiğinin mantıksal ve ahlaksal kanıtını elde ederim-artık var olmayanla yapıtım tamamlanmıştır” (Karaermiş, 2001:www.evrensel.net).



Resim.36- D.Flavin, “İsimsiz”, 1973



Resim.37- S.Lewitt, “Dört-kenar”, 1994.

1970'lere gelindiğinde kavramsal sanatın etkileri belirgin olarak hissedilir. Kavramsal sanat, Minimalist yapıları reddetmiştir. Daha çok tartışmalar yaratan, düşündürten bir sanat ortamı yaratmak amaçlanmıştır.

Önemli olan, sanatçının iyi bir düşünce yaratması ve onu uygun bir şekilde görselleştirmesidir. Yapıtın görsel bir biçimi olması bile, düşüncenin bizzat kendisi herhangi bitmiş bir ürün kadar sanat eseri demektir. Başka bir deyimle, kavramsal sanatta yapıt, düşünce ile aynı şeydir. Yapıt düşüncedir, düşünce’de yapıt (Yılmaz, 2006: 221).

Bu dönem sanatçılarından biri olan Joseph Beuys’ da çoğaltma tekniğini de kullanmıştır. Beuys’ un 1974’de yapmış olduğu “sezgi kutuları”(intuition), çalışmaları arasında en çok sayıda ürettiği işidir. Toplam olarak 20.000 adet, imzalı ve numaralandırılmış olarak çoğaltılmıştır. Bunun dışında 1972’de 1 Mayıs’ta Berlin Karl

Marx meydanında yaptığı eylemde kullandığı süpürge den 20 adet çoğaltmıştır. Ayrıca “*kızak ve sürü*” adlı çalışması da çoğaltma üzerine yaptığı çalışmalarından biridir.

Çoğaltmalar, Joseph Beuys’un çalışmaları dışında, genel anlamda 80’lerin ortalarında etkinliğini yitirmeye başlar. 90’lı yıllara gelindiğinde ise 60’lı yıllara oranla daha da zayıfladı.90’lı yıllarda artık tüketim unsuru giderek yayılmış neredeyse üretim anlamında hiçbir çaba sarf edilmez duruma gelmiştir. Özellikle 90’lı yıllarda teknolojinin ve endüstriyel üretimin doruk noktasına ulaşmasıyla, hayatı kolaylaştıran, hareket kavramını yok eden, tembelleşen bir toplum ortaya çıkmıştır. Artık her şey hazır bir biçimde sunulmakta, yani tam anlamıyla bir tüketim çılgınlığı yaşanmakta ve giderek ‘devamlı tüketim zorunluluğu’ halini almaktaydı. Öyle ki bu, yaşayan nesnelere çoğaltma düşüncesini gerçekleştirecek kadar ileri gitmiştir. Aynı zamanda 90’lı yıllarda çoğaltma düşüncesi 60’lara oranla farklılaşır. Çoğaltmanın “ 60’lı yıllardaki tanımı kavrayış, daha çok sanat ve yurttaşlık duygusunu yeniden birleştirmekken, 90’lı yıllardaki kavrayış ise daha çok tüketimciliktir. Kavrayış farklılıklarının en önemli nedeni olarak da dönemler arasında toplumların, siyasal ve sosyal beklentilerindeki değişimler gösterilebilir” (Şafak, 2001: 62).



Resim.38- J.Beuys, “*kızak ve sürü*”, 1969.

90'lı yıllardaki toplumsal ve siyasal değişimler, sanat üzerinde 60'lı yıllar kadar etkin olmamıştı. İzleyici, sanatçının çalışmasıyla gösterdiği tepkiyi yadırgamaz duruma gelmiş, üstelik sanat çevresi bunu benimseyerek müzelere taşımıştı. Kimi sanatçı ise gösterdiği tepkiyi, yaptığı her şeyi kabullenen bundan rahatsızlık duymayan, neredeyse hoşnut olan bir duruma gelmiştir. Artık bu dönemdeki sanatta ne tek ne de çok olan önemli değildi.

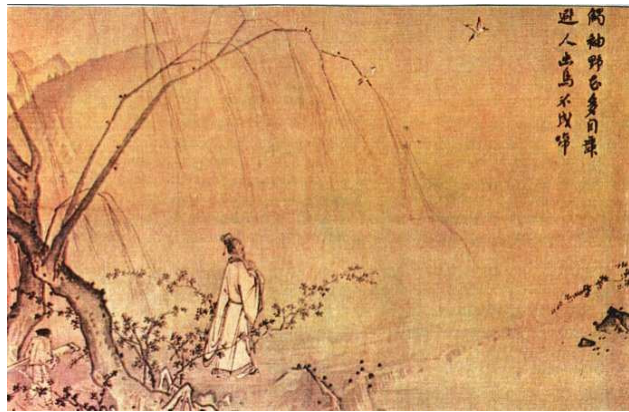
II.3.3. Boşluk-doluluk:

Boşluk denince ilk önce uzaysal bir mekan akla gelir. Doluluk ise bu mekanda yer kaplayan cisimler olarak tanımlanır. Boşluk uzaysal bir sonsuzluğu, ölüm duygusunu, hiçliği düşündürse de, genelde maddesiz olmayan gözle görülemeyen, elle tutulamayan uzaysal bir mekan olarak ifade edilir. Doluluk ise boşluğun karşıtıdır, yani bir anlamda maddedir. Ve biri olmadan diğeri de var olamaz. Felsefe ve sanat da, her kavramı olduğu gibi, boşluk-doluluk kavramını da ele almıştır.

Antikçağ yunan felsefesinde Boşluk-Doluluk çeşitli açılardan tanımlanır. Örneğin; atomcular, maddenin kımıldayarak yer değiştirip hareket edebilmesi için boşluğa ihtiyaç olduğunu hatta bunun zorunlu olduğunu ileri sürmüşlerdir. Descartes ise bu düşünceden farklı olarak boş mekanın farklı olmadığını, mekan ve maddenin aynı şey olduğunu kısacası mekanın madde ile dolu olduğunu ifade etmiştir. Mekan kavramı boşluktaki nesnelere doldurulmasıyla ortaya çıkar, Karacaören bunu şu şekilde açıklar: “Nesnelerin durumları arasındaki ilişkiler zihinsel mekan kavramı ile tanımlanır. Boşluk farklı düzlemleriyle mekana yeni bir biçimsel görüntü kazandırır” (Karacaören, 1996:3). Boşluğu mekan kavramıyla ilişkilendiren bir diğeri düşünür Aristo' ya göre “ Birey, çevresini birbiri ile ilişki içinde olabilecek merkezler kurarak, yaşamını sürdürebileceği bir boşluğa dönüştürmeye çalışır. Bu dönüştürmede en etkin yol ise, algısal olarak sınırlama

yapan doğal yüzey hareketleri ve oluşturduğu şekillenmelerdir” (Asılıskender, 2004: www.geocites.com). Bunu yanı sıra Leucippu ve Democritos’a göre ise evren “Boşluğu dolduran tek bir varlık, bir bütün değildir. Bu doluluk küçük ve küçüklüğü yüzünden de duygularla algılanamayan sayısız parçalardan oluşur. Bu parçaların da içi boş değildir, bunlar buldukları yeri tümüyle doldururlar,…” (Karacaören, 1996: 3). Ayrıca “ Boşluk mistisizm ve dinde zihnin bütün belirli nesne ve imgelerinden arındığı saf bilinç durumu; arınmış zihnin yansıttığı ya da belirginleştirdiği ayrılaşmamış gerçeklik ya da bu gerçekliğin niteliği anlamında kullanılmıştır” (Yenin, 1998: 3).

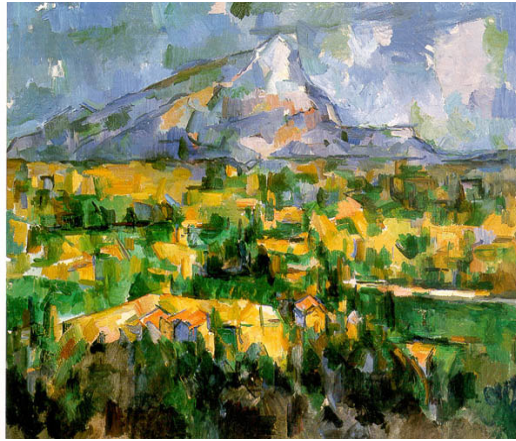
Resim sanatında da boşluk-doluluk (daha çok boşluk) kavramına yer verilmiştir. Resimde boşluk-doluluk ‘espas’ olarak da nitelendirilmektedir. Bir resimde nesnelerin biçimlerin arasında meydana gelen boşluk ya da resimdeki nesnelerin ve figürlerin arasındaki uzaklık veya ön-arka ilişkisi olarak da tanımlanır. Espas resimdeki tüm öğelerin görsel anlatımını, sıcak-soğuk ilişkiler, açık-koyu değerler gibi karşıtlık yaratan etkenlerle kuvvetlendirir.



Resim.39- Ma Yüan, “ ilkbaharda dağlarda gezinti” ,1200 dolayları.

Çin resim sanatında boşluk ve doluluk resimdeki bütünlüğü amaçlıyordu. Özellikle bu peyzaj resimlerinde belirgin olarak hissedilmekteydi. Mürekkeple oluşturulan açık-koyu lekesel değerleri, sınırları belirsiz bir atmosfer içindeki boşluklardan

oluşuyordu. Bu boşluklar hem resme sonsuz bir derinlik katarak ressamın doğadaki sonsuzluğa işaret ettiğini göstermekte hem de resimde yaratılan boşlukları izleyici tarafından tasarlanarak tamamlanmasına bırakılmaktadır (Tunalı, 1997:302,303,305). Özkan Eroğlu'nun şu yorumu da bu tümceyi destekler niteliktedir: “ İzleyici, ... hacimlerin içinde, biçimsel anlamda boşluklarla buluşabilmeli ve her ikisinin karşıtlığa dayalı, yarattığı gerilimden yaralanabilmelidir” (www.ozkaneroglu.com).

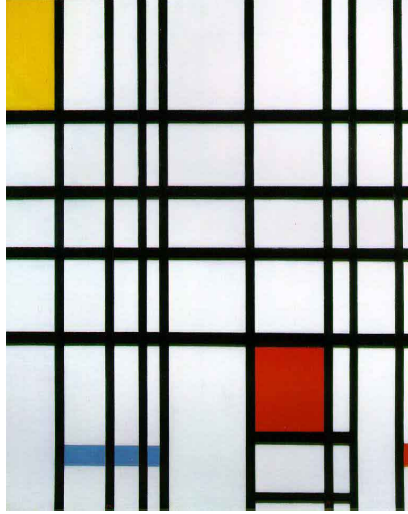


Resim.40- Cezanne, “Victoria Dağı”, 1904–06

Giotto'dan beri boşluk perspektifle sınırlanmış, daha dar bir alana, tek bir bakış noktasından hesaplanmıştır. Bu hesaplama modern sanatla birlikte izlenimci sanatçılar tarafından kırılmıştır. Cezanne resmin yüzeyinde geometrik bir parçalamaya giderek resmin boşluğundaki biçimlere tam anlamıyla nefes aldırır. Resmin yüzeyindeki bu parçalanma Kübizm' de daha da radikalleşir. “Onlar boşluk sınırlama ufkunu ön plana çıkardılar ve onu resmin müziği ile bir tuttular. Tuvalin katı, yoğun yüzeyini psikolojik eğilim yoluyla ve formun ilk parçalanışıyla geliştirdiler. Resim düzleminden koparılarak boşluk yerleştirildi” (Yenin, 1998: 55).

Mondrian ise boş bir yüzey üzerinde, doğadaki biçimleri dikey ve yatay kompozisyonla buluşturdu. Sanatçı bunu şu cümlelerle açıklar:

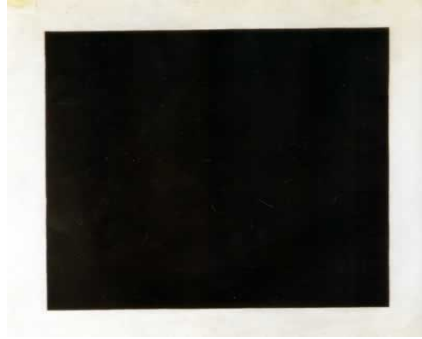
Dikey ve yatay çizgiler, birbirine zıt olan iki kuvvetin anlatımıdır. Bunlar her yerde vardır ve her şeye egemendir.[...]Bu anda gerçeğin biçim ve oyum olduğunu anladım. Doğa, oylumda biçimler meydana getirir. Gerçekte her şey oylumdu. Bizim boş oylum olarak baktığımız biçimde bunun gibidir. Bir birlik meydana getirmek için, sanatın, doğanın dış görünüşünü değil, aksine doğanın gerçeğini izlemesi gerekir. Tezatlarda beliren doğa birliği şudur: Biçim sınırlandırılmış oylum olup, yalnız sınırlılığı ile kavranabilir. Sanat oylumu, aynen biçimi olduğu gibi belli etmeye ve bu iki etkenin dengesini yaratmaya zorunludur (Tunalı, 1997: 604).



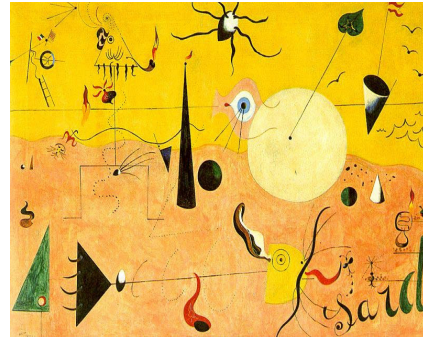
Resim.41- Mondrian, “sarı, mavi ve kırmızı kompozisyon”, 1921

Süprematizm’in öncülerinden Malevich sıfır-biçim olarak adlandırdığı ‘beyaz üstüne siyah kare’ çalışmasında da boşluğa göndermeler vardır. Ona göre sıfır baştan başlamaktır. Nesneye tepkili olan Malevich, nesnesiz dünyayı ‘hiçlik’ olarak yorumlamıştır. Ancak onun için bu hiçlik bir yok olma değil, nesnelere dünyasının yükünden sıyrılan bir özgürlüktür. Sanatçı 1913’te yaptığı bu çalışmasıyla ilgili olarak şu yorumu yapmıştır:

..., sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum umutsuz çabada ‘kare’ biçimine sığındım.[...] Bu resim geometrik soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut-somut varlık doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Bu aynı zamanda resim için sıfır noktasıdır. Ama bu nokta tümüyle yeni bir soyut resim anlayışını ortaya koyar. İfadeci ve tasvirici soyut ekspresyonizm kaybolur, konstruktivist olan egemenlik kazanır. Düzlem üzerindeki kare yalnız içeriksizliğin simgesi spontan simgesi değil, o aynı zamanda mutlak bir resimde ilk yapı taşı olarak kendini gösterir (Ümmetoğlu, 2007:www.anafilya.org).



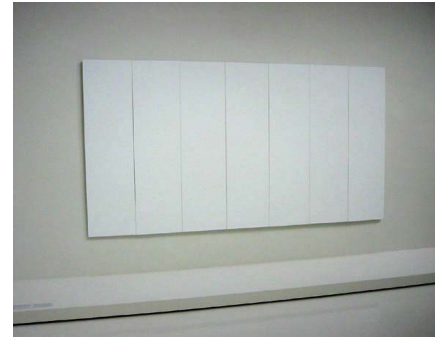
Resim.42-K.Maleviç,“Beyaz üstüne siyah kare” 1913. **Resim.43-** J.Miro, *Katalan Geçiti*, 1923.



Miro'ysa bu boşluklarda havada asılı duran ya da boşlukta sallanan biçimler veya simgeler yerleştirdi. Calder'de Miro gibi boşlukta sallanan heykeller tasarladı. “ Bu kompozisyonlarda denge soyut bir kavram olmaktan, çıkmış, gerçeğe dönmüştür [...] Sanatçının denge ve yöntem bilmeceyiyle olan uğraşısı ne kadar ustaca ve dikkat çekici olsa da, yinede onların umutsuzca kurtulmaya çalıştıkları bir boşluğun içinde bırakmıştır” (Gombrich, 1997:584).



Resim.44- A.Calder, “Yıldız”,1960.



Resim.45R.Rauschenberg,“BeyazTuval”, 1951

Robert Rauschenberg'in 1951 de sergilemiş olduğu “beyaz tuval” adlı çalışmasında Malevich'le benzer özellik gösterir. Sanatçının yedi dikdörtgen beyaz tuvali yan yana getirerek oluşturduğu bu çalışması Mc Eville' e göre “... metafiziğe dayanan kutsal doluluk-boşluk geleneği doğrultusunda yapılmıştır. Rauschanberg'de bu resimden söz ederken zamanla ilgili bir yaşantıdan, bir bakirenin masumiyetinden nerede başlayıp

nerede bittiği belli olmayan bir noktadan, yokluğun özgürlüğünden ve sınırlamasından, hiçliğin doluluğundan söz etmektedir” (Giderer, 2003:130–131).

Boşluğu çalışmalarında ifadeleştiren bir diğer sanatçı Yves Klein'dir. Sanatçı Paris'te “*iris clert*” adlı boş bir galerinin pencerelerini maviye boyayarak bu etkinliğe “*boşluk*” adını verdi. Klein için boşluk özgürlüktü. “özgürlük olarak düşündüğü boşluğu araştırırken resim ona ayak bağı olmuştur. Çünkü boşluğu gösteren bir resim bile, sınırları olan bir alanda yapılmaktadır, aynı zamanda bir nesne olmaktan da kurtulamamaktadır” (Giderer, 2003: 128). Klein, aynı zamanda bu çalışmasıyla, döneminin sanatçıları gibi sanatın; alınıp satılabilen, metalaştırılan sanat eserinin izleyiciye sunulduğu galeri mekanını, bilinçli olarak kullanarak bir eleştiri, bir sorgulama ortamı yaratmak istemiştir. Sanatçının bununla amaçladığı “Resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesine geçmek; iki boyutlu yüzeylerde espas duygusu peşinde koşmaktansa gerçek mekanla, elle tutulur boşlukla hesaplaşmak; sanatın sınırlarını sorgulamak.[...] Galeri mekanının tüm kültürel, sınıfsal, ideolojik çağrışımlarından kaçmak, yeni alternatifler yaratabilmektir...” (Antmen, 2006:1). Sanatçı hiçbir şeyin satın alınmadığı boş bir galeri düşüncesiyle bunu dile getirmiştir.

20.yy. birlikte sanat artık nesnelere değil düşünceyle birlikte anlam ve değer kazanmaya başlamıştır. Boşluk kavramı “ ... diğer pek çok kavram gibi, geçmişten bu güne artık geleneksel anlamda bir görüntü algılamasının yetmediği yerlerde getirdiği düşünce ve yorumlarla kendisine dayanan sanat eseri ve etkinliğine içerik ve değer kazandırabilmektedir” (Sözer, 2003:1). Sözer, Freud'un bu konudaki düşüncelerini şu şekilde açıklar:

Freud: Düşünce, özgün algıdan geriye kalanlara o kadar sistemlerden yol alırken, o geriye kalanların özelliklerinden hiçbirini artık taşıyamaz olur'der; belki de ona göre düşüncede boşluk budur. Ve o, boşluğu bilinçli hale gelmek için yeni özelliklerle güçlendirilmeleri gerekir diyerek doldurur sanki (Sözer, 2003: 2).

Boşluk ve doluluk kavramı, soyut sanattan günümüz sanatına kadar uzanan kavramsal oluşumlarla birlikte tamamen düşünsel ağırlıklı bir ifade biçimine dönüşür. Özellikle 1960'lerden sonraki sanat hareketleri, geleneksel anlatım biçimleri yerine malzemeyi, teknolojiyi, iletişim araçları aldı. Tüm bunlar düşünceyle birlikte bütünleşti ve anlamlandırıldı. Kimi insan yaşamını, kimi çevreyi kimi sistemi kimi ise sanat nesnesini, sanatçıyı sorguladı. Bunu sorgularken de sanatçı kendi bedenini, yeryüzünü, binaları, parkları akla gelebilecek her şeyi kullanmaktan da çekinmedi. 1960 sonrası nitelenen bu hareketler; genelde kavramsal, performans, enstalasyon, çevresel sanat, beden sanatı vb. gibi başlıklar altında isimlendirildi. Bu sanat anlayışlarının genelinde amaçlanan izleyicinin dikkatini çekerek düşünsel bir katılımı bir birlik ve bütünlük sağlamaktı.

III. BÖLÜM

Uygulama Çalışmalar İlişkin Açıklamalar

‘Çokluk-Birlik’ kavramı gerek felsefede gerekse resim sanatında karşıtlıklar, karşıtlıkların yarattığı uyum, farklılıkların yarattığı uyum, farklılıkların yarattığı ardalık ya da tekrar, çoğalma gibi unsurlarla tanımlanmaya çalışılmıştı. Felsefede ontolojinin (varlıkbilimi) problemi olan ‘çokluk-birlik’ resim sanatında da ilk olarak, Rönesans ve Barok resim sanatında 20.yy. ve sonrasına değin sanat hareketlerinin içinde yer alan sanatçı çalışmaları üzerinden değinilmiştir. Ancak her dönemde sanatçının bakış açısı değişmiştir. İlk önceleri resimdeki plastik kaygılar olan kompozisyon, ışık-gölge, hareket gibi öğeler daha ön plandayken daha sonra bu biçim bozmaya yönelik bireysel bir yaklaşımla ifadelendirilmiş, 1960 sonrası ve günümüze sanatı içerisinde hazır malzemeye ve teknolojik olanaklara dayalı çoğaltım, seri gibi tekniklerle reklam öğeleriyle de ilişkilendirilerek farklı bir boyutta ele alınmıştır.

Sanatçı çevresinde duyumsadığı, gözlemlediği kısacası algıladığı her şeyi öznel bir ifadeyle eserine aktarmıştır. Bu öznel ifade yaşadığı çağın ve de toplumun yapısını da içine alarak sanatçının bakışını da zaman içerisinde değişime uğratmıştır. Örneğin pek çok sanatçı farklı dönemler içerisinde benzer temalar işlemiş, ancak bunu birikimleri ve gözlemlerinin de etkisiyle kendine özgü bir yorumlama gücü ile farklılaştırmıştır. Yani her sanatçı doğaya ve insana kendi penceresinden bakar ve yansıtır. Bundan dolayı da yorumlanan her tema ya da kavram ne kadar çok işlenmiş olsa da her sanatçının benzer kavramlarla ürettiği işler birbirinden farklı olacaktır.

‘Çokluk-Birlik’ ilişkisi üzerine yapılan resimlerde plastik kaygılarla oluşturmanın yanında; bazı resimlerde bu yaklaşım nesnenin tekrarına, çoğaltılmasına, sıralanmasına dayalı bir tutum içerisinde sunulmuştur. Sadece ‘nesne’ değil, ‘insan’ ögesi

de dahil edilerek, kompozisyonlar bu kavram bağlamında ele alınmıştır. Tüm bunların yanında hem figürlerin hem de nesnelerin ele alınmasında iki şey göz önünde tutulmuştur. Birincisi; figürlerin renk, ışık-gölge, hareket ve mekânla birlikte ele alınması ikincisi ise; nesnelerin birimsel bir tekrar, dizin, yığın bağlamı içerisinde çözümlenerek, insan ve nesnelere yığını iki ayrı bir bütün olarak gösterilmiştir. Bir yanda doğadan uzaklaşan, belirsiz bir mekân içinde gösterilen insanın yaşadığı yerle olan sınırlılığı öte yanda ise nesnenin sınırsız, sonsuz bir yanı belirtilmektedir.

Birey nesneyi sezgisel ya da bilinçli bir yaklaşımla ele alarak kendince farklı bir açıdan anlamlandırır ve sunar. Onun için artık nesne, doğanın, onu konumlandığı bir biçimde değil sanatçının gözüyle onu anlamlandırıldığı ve dönüştürdüğü biçimle yansır. Bireyin doğayı gözlemlerken yakaladığı ayrıntıların fotoğraf yardımıyla aktarımından meydana gelen yan yana, üst üste yığılı, birbiri içine sıkışmış nesnelerin ne kadar benzer özellikler, hareketler taşısa da tek tek farklılıklar içinde bir bütün olarak algılanmıştır. Bir yanıla da bu bütünlük tuvalde, tek renge dayalı bir çözümlenmeye de götürmüştür.

“Çokluk-Birlik kavramı üzerine resimsel yorumlar” adlı bu çalışmada ‘çokluk-birlik’ üzerinden yola çıkarak bireyin doğadaki nesneye ve insana bakışının nasıl şekillendiğine ilişkin plastik çözümlenmelerle ifade edilen çalışmalar, biçimsel-teknik ve düşünsel boyutuyla iki başlık altında ele alınacaktır.

III.1.Biçimsel – Teknik ve Düşünsel Açıklamalar

Doğa, sonsuz çeşitlilikteki karşıtların görünümünden oluşur ve bu görünüm bu karşıtlıklar sayesinde bir birlik yaratır. Bu birlik biçimlerdeki uyumluluğa bağlıdır. Bu uyum her öğenin birbiri içinde ilişki kurma zorunluluğunda yatar. Böylece resimdeki biçimsel yapı resmin bütünü temsil ya da ifade eder.

Bir görünümü ya da bir imgeyi resmetmek o şeyi ifadelendirmektir. Sanatçı bu ifadelendirme sonucunda bir dizi görünümü kendine özgü anlamlandırarak bir ürün ortaya çıkarır. Bu tanımlamaya ek olarak değerlendirilen çalışmalarda birey, gözlemlediği ya da algıladığı dünyayı kendi elindeki anlatım araçlarından yararlanarak, düşüncesini ve duyarlılığını aktarmıştır. Bütün bunlara dayanarak araştırmanın bu bölümü uygulama çalışmalarından açıklanacaktır.

III.1.1-1.Grup Resimler

Resim.1:

İnsanın Çevresini ve kendisini nasıl algıladığı onu nasıl gördüğü ve nasıl anlamlandırdığı önemlidir. Bu yüzden sanatçı hem kendini hem kendi dışında yer alanı görür ve algılar. Bu aşamada bir biri üzerine yığılı, yan yana, ard arda sıralı nesnelere görüntüleri tercih edilmiştir. Bu çalışmalardaki biçimlerin çoğu her gün karşımıza çıkan, çevremizde yer alan atıkların görünümünden yararlanarak oluşturulmuştur. Resim.1 bu çalışmaların ilkinin oluşturur.

Resimde ilk göze çarpan tek renk armonisidir. Öndeki tahta parçalarının gelişmiş güzel olarak dağılımı gerideki koyu alanla birlikte yerini bir mekan duygusuna bırakır. Bu aynı zamanda öndeki kompozisyonu, boşlukta duruyor hissinden uzaklaştırarak öne çıkarmıştır. Tamamen plastik bir kaygıyla ortaya çıkan kompozisyonun gerisindeki koyu alan, resmin yapılış sürecinde sonradan eklenmiştir.

İç içe girmiş, üst üste yığılmış bu biçimler kontur çizgisiyle güçlendirilir. Konturlar üç boyutluluk gücünü daha da artırmaktadır. Resimdeki biçimlerin büyüklük-küçüklük dağılımı resme hem derinlik kazandırır hem de dengede tutar. Biçimlerin uzunluk-kısalık gibi farklı aralıklardan meydana gelen karşıtlar rengin yarattığı durgun atmosferi

birazcıkta olsa bozarak hareketlendirir. Renk ne kadar suskun olsa da biçimlerin sunumuyla bu suskunluk bozular.



Resim.1."Yeşilli Kompozisyon"

T.Ü.Y.B, 80x100, 2007.

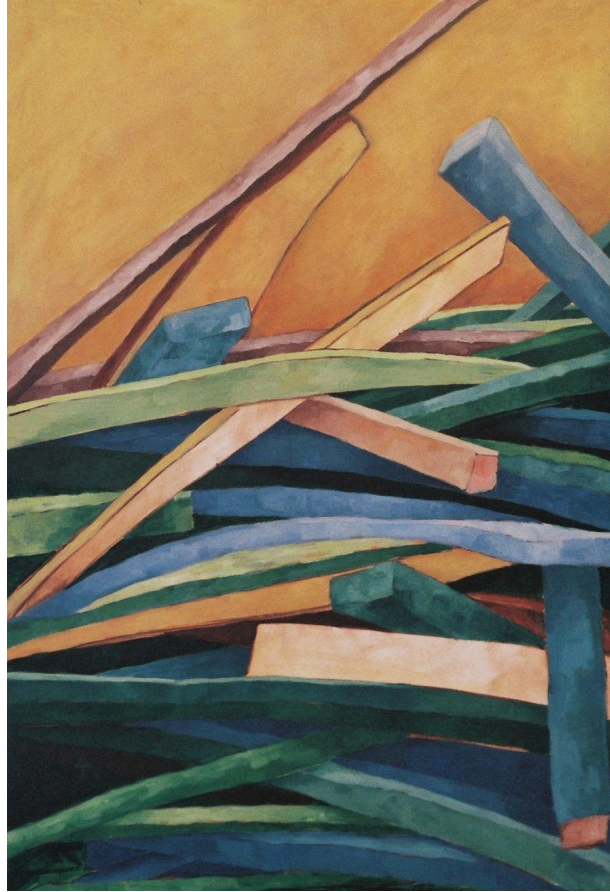
Resimdeki ışık- gölge, resmin tamamına egemen olan yeşille ve nesnelerin zemine yansıyan gölgesiyle belirtilmiştir. Resimdeki koyu-açık değerlerin, özellikle nesnenin yansıyan gölgeleri, bir anlamda görsel vurguyu daraltmıştır. Bütün bunlarla birlikte burada önemli olan resimdeki nesnenin ne olduğu değil, nasıl bir bütünlük içinde sunulmak istenmiş olmasıdır.

Burada aynı türden nesnelerin yarattığı; birbirini tutan, birbirini iten, değişik aralıklardan meydana gelen, uzunluk-kısalık, biçimlerden oluşan bir 'çokluk' sergilenir. Bu çokluk, resimdeki renk ve boşluklar ile resmin bütününe dağılan uyumlu bir birliktelik yaratarak resimdeki 'birlik' duygusunu meydana getirir.

Resim.2:

Fotoğraf görünümünden yaralanarak yorumlanan çalışmaların geneli bir soyutlama diliyle ifadelendirilir. Ancak bu soyutlama etkisi biçimlerden çok renkte yoğunlaşmaktadır. Bu etki, özellikle Resim.2' de daha yoğun olarak hissedilmektedir.

Bu resim ilk resmin aksine daha canlı renkler hakimdir. Resimdeki vurgu sıcak ve soğuk renklerin canlılığıyla ve kompozisyonu dışa doğru taşmasıyla gösterilir. Üst üste yığılı, birbiri içine geçmiş biçimlerden meydana gelen -bir önceki resimdeki rengin yarattığı durağan havanın aksine -bu resimde, bir o kadar devingen bir yapı sezilir.



Resim.2. "İsimsiz"

T.Ü.Y.B,120x80, 2007.

Resmin iki yerinde de açık renkte gösterilen boşluklar tuvale sürülen ilk renktir. Bununla bir yandan, resimdeki biçimlerin yarattığı yığından, sıkışmışlıktan kurtulmak amaçlanırken bir yandan da sınırlı bir yüzeyde sınırsızlık gözetilerek resim nefes alır.

Resim.3:

Çoklu ya da yığılı nesnelere oluşan kompozisyonlar bu resimde de belirleyici bir seçim olmuştur. Resimde nesnenin sıralı ya da dizgesel yayılımından resmin dışına doğru oluşan açık bir kompozisyon gözlemlenir.



Resim.3. "Mısır Tarlası"

T.Ü.Y.B, 90x200, 2007.

Resimde yer yer mavi rengin eşlik ettiği görülse de yoğunlukla yeşil rengin hakim olduğu tek renge dayalı bir çözümleme sözkonusudur. Renk seçiminde tek renk uygulaması, bireysel seçimin dışında, bütünlük duygusunu da amaçlar. Resimde en açık yer, mavi rengin eşlik ettiği resmin arka planıdır. Tuvalin beyazlığı diğer resimlerde olduğu gibi bu kompozisyonda da kullanılmıştır. Burada, nesnenin doğadaki rengine sadık kalınarak geride koyu değere ihtiyaç duyulmamıştır. Asıl amaçlanan öndeki biçimleri öne çıkararak resimdeki vurguyu güçlendirmektir. Ayrıca biçimlerin; birbirinin tekrarı gibi görünen hareketleri, sıralı dizilimi, abartılar, nesnelere renkte yakaladığı birlik bu vurguya eşlik eder.

Resimde, çokluk içinde gösterilen birbirini tekrar eden birimlerle, bütünsel vurguyu güçlendirmeye dayalı görsel bir anlatıma başvurulmuştur. Resmin tamamına dağılan bu sıralı biçimler, bütünsel ve birlikli bir uyumu doğurur. Uzayıp giden mısır

sapları ve ardından belirginleşen sarı renkteki mısır koçanları, bu dizilimin sonsuzadek sürdüğünü kanıtlarcasına durmaktadır. Arasını yarıp, geçip gideceğimiz bir mısır tarlası değildir sanki burası. Sonsuza sürüp giden bir dizinin ardındaki şeyi gizleyen bir duvar, bir örtüdür. Bakmaktan keyif aldığımız bu örtüyü; düz bir zemine taşırken, hem kendimizle hem de yaşadığımız alanlarla ilişkilendirerek anlamdırırız.

Resim.4:

Resimlerin genelinde sıralı, dizili, üst üste yığılı biçimlerin seçiminde amaçlanan resmin hem kompozisyonu hem de bütünde yaratılmak istenen vurgudur. Burada önemli olan izleyicinin resmi gözlemlerken algıladığı şeyin ne olduğu değil, doğada görünenden farklı olarak yansıtılmış olmasıdır. Dolayısıyla Resim.4' de doğada görünenden farklı olarak yansıtılan bir kompozisyon yer almaktadır.

Resim, daha önceden tamamlanmış bir resmin üzerine uygulanan bir çalışmadır. Alttaki resmin görüntüsü resimdeki formsal yapıyı meydana getirirken, alttaki rengin canlılığı üstteki resmi koyu değerle çözümlenmiş olmasından kaynaklı olarak bir yanılsamaya neden olur. Alttaki rengin canlılığıyla üstteki resmin tek renge dayalı durağanlığı iç içe geçmiştir. Bu durağanlık, sağa sola, çapraz yana doğru yönelen yaprak formuyla bozularak hareketlilik kazanır.

Resmin bütünü kaplayan kompozisyonun arka kısmı, koyu bir alan olarak gösterilerek alttaki resmin öne doğru çıkması amaçlanır. Bu da resme yeni bir görünüm kazandırır. Aynı zamanda dikey ve yatay yöndeki renkli çubukları andıran bu biçimler resimdeki çoklu yapıyı meydana getirerek görsel bir yanılsamaya neden olur. Öyle ki bu görsellik izleyeni gizli bir bahçeye çeker. Hangisinin gerçek olduğu anlaşılmayan çokluk içinde gösterilen bu biçimler, uyumlu bir biçimde dağılan renk armonisinin yarattığı birlikli bir düzenle buluşur.



Resim.4. “ *isimsiz*”

T.Ü.Y.B., 120x90, 2007.

Resim.5:

Nesneyi bir dizi, sıra, yığın olarak ele alan çalışmalardan biri olan Resim.5 bir fotoğraftan esinlenerek yorumlanmıştır. II. Dünya Savaşı'nda, Nazilerin Yahudilere karşı açtığı soykırım'ın kanıtlarından biri olan bu fotoğrafta; “Auschwitz” kampında öldürülen Yahudilere ait ayakkabılar yer almaktadır.

Resimde kontura dayalı bir biçimlemeye gidilmiştir. Ancak tuvalin bütününe kaplayan bu biçimleme tek rengin hakim olduğu bir tonlamadan meydana gelir. Nesnelerin her biri kendi içinde ayrı olarak işlense de konturlarla birlikte bağlanan bir bütün içinde gösterilir. Yer yer tekrar edilmiş, birbirini üstüne yığılı biçimlerden oluşan kompozisyonun en koyu yeri resmin merkezidir. Bu koyu alanla amaçlanan, hem dikkati resmin merkezine çekmek hem de resmin vurgusunu artırmaktır. Ancak bu koyu değer, resmin merkezinde yer

alan biçimin belirginleştirilmesiyle gösterilmiş, yer yer resmin aşağılarına doğru serpiştirilmiştir. Fotoğrafın merkezinde de yer alan kırmızılı beyazlı renkteki ayakkabı, resmin merkezinde de aynen belirtilmiştir. Resimdeki bu kırmızı etki, grili ve mavili tonun yol açtığı durağanlığın içinde en belirgin ve en koyu yerdir.



Resim.5. “Ayakkabı Mezarlığı”

T.Ü.Y.B, 150x119, 2007.

Resimde, nesnelerin yarattığı yığınsal çokluk, giderek silikleşen bir örtüyle resmin merkezine çekilen bir noktada buluşur. Ancak çokluk yapı, gerek tek renk armonisiyle gerekse resmin merkezinde yer alan kırmızı etkiyle bir birlik duygusu hissettirilir. Grili atmosfer içinde gösterilen gittikçe silikleşen, belirsizleşen biçimlerin arasındaki kırmızı etki; tıpkı siyah-beyaz bir filmin karesinde gösterilen, renkli tek bir noktadan ibarettir. Bu etki giderek kendisini saran bu atmosfer içinde belirsizleşerek

yitecektir. Tıpkı yaşanan savaşları zihnimizden sildiğimiz, ölümlere alıştığımız, alıştırıldığımız gibi.

Savaş olgusu bugüne değin pek çok sanatçı tarafından ele alınmıştır. Bu resimde de benzer bir kaygıya değinilir.20. yüzyılda iz bırakan bir savaşın trajik sonuçlarını gösteren somut bir göstergeden esinlenerek yorumlanan bu çalışma, estetik bir görünüm içerisinde yansıtılmış olması yadırganabilinir. Ancak buradaki ayakkabı imgesiyle bir çeşit mezarlık düşündürmek istenmiştir. Resim, ne kadar estetik bir kaygıyla yapılması amaçlanmasa da, yaşanan trajedinin hatırlanması, anımsanması açısından önemlidir.

Resim. 6:

Bu çalışma diğerlerinden farklı olarak malzemeye çözümlenmiştir. Şase üzerine gerilen siyah renkteki bezin üzerine belli aralıklarla sıralanmış sübye kabukları yer almaktadır. Sübye, mürekkep balığının derisinin altında yer alan kemiğe verilen addır. Bunun yanı sıra Tuvalin üst kısmında çoklu bir biçimde, üst üste yığılı, yan yana dizilmiş kırmızı renkte yuvarlak biçimler yer alır.

Aşağıdan yukarıya doğru yönelen beyaz renkteki sübyeler burada, sperm görünümü verilmiş biçimlerdir. Bu biçimler, tuvalin üstündeki yumurtayı simgeleyen kırmızı biçimlere yönelir. Bu yönelimle birlikte döllenme gerçekleşecektir.

Spermler, birbiri ardı sıra dizili, birbirini tekrar eden bir dizge içinde gösterilmiştir. Bununla aynı zamanda seri anlayışa ve çoklu olana bir göndermede bulunulur. Tuvalin üstünde yer alan yumurta biçimleriyle de 'çokluk' olgusu gözetilmiştir. Gösterilen bu çoklu göstergelerle bütünde bir birlik meydana getirilir. Çokluk ve tekrar görünümler sonucunda yaratılan bu birlik rahmin içinde yer alacak olan " zigot" ya da "fetüs"dür.



Resim.6. “*Döllenme*”

Tuval Üzerine Karışık Teknik,

110x50, 2007

III.1.1.2-2. Grup Resimler

Resim. 1:

2. Grup resimleri olarak ayrılan bu bölüm de insan figürüne dayalı resimler yer almaktadır. Bunlardan biri olan, tek bir figürün yer aldığı, grili kompozisyon bu resimlerin ilkinin oluşturur. Resmin merkezinde yer alan kadın figürü; bize doğru yönelen tebessümü, sağdan sola doğru kayan kıyafeti ve de boynundaki renkli boncuklarıyla dikkatleri üzerine çeker.



Resim.1. "Adı: zozan"

T.Ü.Y.B, 150x100, 2007

Resmin en koyu yeri figürü sarmalayan kıyafetidir. Dışa doğru devam eden ve kompozisyondaki vurguya arttıran koyu renkli bu kıyafet ve onu dizginleyen el'le birlikte hareket olgusunu da güçlendirir. Resmin zemininde bazı geometrik yapılar, siyah-

beyaz lekeler halinde hem figürün hem de figürün arka planında yer yer ortaya çıkar. Bu da daha önceden yapılması planlanan bir resmin taslağından izlerdir. Burada yarı beyaz dairesel lekeler bu resmin varlığının bir kanıtıdır. Bilinçli olarak kaybedilmeyen, silinmeyen bir kanıt.

Resimdeki renkli tek yer kadının boynunu süsleyen kırmızı, mavi ve siyah renkten oluşan boncuklu kolyedir. Bu boncuklar figürü biraz olsun öne çıkararak mekan olgusunu geriye çeker. Resmin tamamını kaplayan figürün bir bütün olarak ele alınmış olması birlik duygusunu hissettirir. Gerek tek renge dayalı çözümleme gerekse vurgunun merkezdeki figürde toplanmış olması birlikli bir yapıyı meydana getirir.

Gördüğümüz her görüntü, yaşadığımız o anda bir iz bırakır. Kimimiz içimizde kalan oyunu ya da oyuncağı boncuklu bir kolye olarak takıştırır, kimimiz ise; içimizde bıraktığımız ya da unuttuğumuz çocuksuluğu, grilerle donanmış, yorulmuş, yıpranmış bir yüzde bir tebessüme dönüştürür.

Resim. 2:

Resimde birbirinin aksi yöne doğru bakan iki figür yer alır. Bu iki figürün ardındaki dairesel biçimlemelerle resim durağanlaşsa da daireleri sarmalayan kırmızıyla birlikte şiddetlenir. Aynı zamanda bu biçimler, mekan duygusunu hissettirdiği gibi iki figürü de öne çıkararak resmin gerisinde durmasını engellemiştir.

Işık, öndeki figürün yüzünün bir kısmında diğer figürün ise çene ve boyun kısmına odaklanır oradan da arka plandaki dairesel biçimlemelere yönelir. Resimde birlik; birbirini tekrar eden dairesel biçimlemelerle birlikte resimdeki iki portreyle sağlanır. Figürlerdeki tek renge dayalı seçim ve de arka plandaki dairesel biçimler resimdeki vurgu öğesini dağıtmadan tek bir noktada toplayarak uyumlu bir birlik yaratılır. Bunun yanı sıra

resimdeki renk unsuru, mekanı ve de nesneyi biçimlendirmede etkili olurken birlik duygusunu da güçlendirir



Resim.2. “*isimsiz*”

T.Ü.Y.B, 70x100, 2007.

Kırmızının sarmaladığı çoklu dairesel görünümlü bir perdenin ardında mı yoksa içinde mi olduğu anlaşılmayan, hüznü içi içe durmuş resimdeki bu iki kadın; ya beklenilendir ya da bekletilen.

Resim. 3:

Resimde bir bölme ya da pencere görünümlü bir yapı içinde üç kadın figürü yer almaktadır. Kapalı bir kompozisyon içinde gösterilen bu üç kadın, üç farklı görüntünün bir araya getirilmesiyle oluşmuştur.

Figürlerin yönelimleri, önde oturur vaziyetteki figürden başlayarak arka plandaki figürün hareketiyle devam eder. Resimde ışık etkisi çok az hissedilmekle birlikte, figürlerin boyun ve yüzlerinde kontura dayalı aşırı abartılı bir görünüm mevcuttur.

Resimde, mavinin yoğunluğu resmin bütününe yayılmaya başlarken, kırmızının ve yeşil gibi zıt unsurlarla bu hâkimiyet engellenir. Renkte ve harekette yaratılan bu zıtlık,

kompozisyonun genelinde bir ayrılaşmaya sebep olmaz. Tam tersine bu resimdeki figürlerin hareketleri ve ifadeleriyle birlikli bir yapıyla bütünleşmektedir.



Resim.3. “Bölmedeki Üç Kadın”

T.Ü.Y.B, 151x141, 2007.

Öndeki iki figürün ifadeleri arkadaki figüre oranla daha serttir. Bize göre solda oturur vaziyette duran başı tülbentli kırmızı kıyafetiyle teni yeşile çalan kadının yüzünde beliren sertlikler; onun güçlü bir yapısı olduğunu mu yoksa ruhunun daha da katılaştığını mı gösterir bilinmez. Ancak, o bu çoklu yapı içinde bulunmak istemediğini bakışlarıyla hissettirerek bir anlamda onu anlamayacak olana karşı tepkisini de susturur. Örgülü uzun kızıl saçlarıyla, bölmenin bir yanına tutunur vaziyetteki ayakta duran figürse; hüznünün nedenini anlayamadığı yanındakine çevirir bakışlarını. Söylemek istediği şeyi içinde tutarak, bakışlarını yönelttiği kişinin ona doğru dönmesini bekler. Bir yandan da öndeki iki figürün, varlığından habersiz oldukları bir üçüncü kişi ise; giderek belirsizleşen

görünümü ve bir yere doğru yönelen vaziyetteki hareketiyle birazdan orada olmayacağını hissettirir.

Resim. 4:

Bir grup resminden oluşan bu çalışmada yer alan figürler neredeyse tuvalin tamamını kaplamıştır. Gruptaki tüm bu kişiler tek bir rengin egemenliğindedir. Resimde mavinin yarattığı durağan yapı, resmin merkezinde yer alan kırmızı eşarplı figür ile biraz olsun dağılır. Figürün eli ve dayandığı nesneyle resimdeki sıkışmışlık duygusu bozularak resim nefes alır. Resimde öne çıkan tek unsur bu kırmızı eşarplı figürdür. Eli bastonlu bu kadın hem otoritesini belli ederek diğerlerinden ayrılır, hem de oradaki varlığını duyurmak istercesine bir ifade sergiler.



Resim.4. "Aile Portresi"

T.Ü.Y.B, 100x150, 2007.

Bir aile portresini andıran bu kişiler ne kadar birbiriyle ilişkili görünse de her biri kendi halinde gibidir. Gruptaki kişilerin ifadelerinde gergin, bıkkın ve de kendinden emin bir hava sezilir. Ancak bütündeki ilişkiye bakıldığında birbirine sokulmuş ya da sıkışmış vaziyette bir arada duran bu kişilerin ifadelerindeki anlam bir 'birlik'

oluşturur. Ayrıca gruptaki kişilerin, zorunlu olarak bir araya getirilmişesine yansıtıkları ifadeler, dizilişleri ve hareketsizlikleriyle gösterilen vurgu düşünsel açıdan da birlik sağlar.

Bunun yanında renk unsuru da bir birlik yaratır. Tmn içinde belirleyici bir öge olarak birliği doğuran renk bu resimde, kırmızı bir etkiyle verilmiştir. İlk olarak resimde göz kırmızıya olana takılır. Daha sonra geride olana yönelerek resmin bütününü algılar. Bundan nceki üç resimde belirtilen bu kırmızı renk; bazen saına, bazen takısına, bazen kıyafetine bazen de mekana taşınır. Her yer de ayrı bir anlam taşır bu renk. Resimlerdeki birlik duygusu da bu renkle sağlanmıştır.

IV. SONUÇ

Çokluk, bütünsel olanı meydana getiren parçalardır. Birlik ise birbirinden farklı bu parçaların ortak bir noktada buluşması olarak tanımlanır. Varlıkbilim, real dünyayı ele alırken birliğe ve çokluğa dayandırır. Doğa sistemli bir birlik içindedir ve bu birlik çokluğu meydana getiren unsur olarak ele alınır. Dış dünyadaki varlık, birçok çeşitlilikteki tabakalardan meydana gelen hetorejen (ayrışık, çok katmanlı) bir yapıya sahiptir. Her biri kendi içinde bağlantılı olan bu varlık tabakaları bir birlikten yoksun değildir. Dolayısıyla bu varlık tabakaları da çoklukta birlik kuralına uyar. Varlığı meydana getiren heterojen yapı ise, bir çokluğa işaret eder. Bu çokluk ise birbiri içinde bağlantılı bir düzeni oluşturarak bir birlik, bir bütünlük ifade eder.

Çokluk- Birlik sanatta varlığın, biçimin ne olduğuna dair bir kavram olarak karşımıza çıkar. Burada sanat eserini incelemeye ve anlamaya ilişkin bir yöntem izlenir. Dış dünyadaki real varlığını aşarak, bir tuval üzerinde sanattaki biçimsel öğeler içerisinde değerlendirilen bir estetik obje bir anlam, bir ifadeyle sanat eserine dönüşür. Sanat eseri birlikli bir yapıdır. Bu birlik halinde kavradığımız obje ise heterojen (ayrışık) bir yapıya sahiptir. Bu heterojen yapı renk lekeleri, ışık-gölge, hareket, orantı, ifade gibi unsurlardan oluşur. Bu unsurlar bir eserde birlik oluşturur. Yani sanat eseri heterojen bir yapı üzerine taşınır ve meydana gelirken biz bunu birlikli bir yapı olarak ele alırız.

Çokluk- Birlik teması, sanat nesnesinin değişimi gibi farklılaşır ve çoğaltma tekniğiyle birlikte giderek birimsel tekrarlara, sıralı, dizili görüntülere dönüşür. Bu dönüşüm özellikle, çağının tüketim unsurunu yansıtmaya çalışan ve bunu yaparken sayısız çoklukta reklam imgelerini kullanan – araştırmada da değinildiği üzere – Pop sanatla birlikte ortaya çıkar. Sayısız tekrara dayalı, aynı ölçüde ve biçimdeki imgeler bir düzen içerisinde, birbiri ardı sıra dizilimiyle bir düzenek oluşturarak seri kavramına dönüşmüştür.

Bu biçimleme, tek bir nesnenin çok sayıdaki tekrarına dayalı ya da tekrar edilen görünümün bir arada sunulmasıyla ifade edilir. Bir anlamda çokluk içinde birlik ya da çoklukta birlik unsuru gözetilir.

Bu araştırma aynı zamanda uygulamalı çalışmalara da kılavuzluk etmiştir. Uygulamalı çalışmalar bölümünde yer alan nesne ve figürler çokluk-birlik bağlamında ele alınarak dizili, tekrar biçimlerin yanı sıra renk öğeleriyle de ifade edilerek vurgulanmıştır. Resimlerde yakalanmak istenen bütünlük duygusu hem renk unsuruyla hem de biçimsel bazı tekrarlarla sağlanmıştır. Ayrıca resimlerde ele alınan nesnelere, konu ya da kompozisyon belirlenip yansıtılırken, rastlantısal etkiye de olanak tanınmıştır.

Resimlerin genelinde doğada rastgele oluşan şeylerden bir yığının kompozisyonları yapılmıştır. Yığın haricinde nesnenin doğadaki çokluğu, tekrara ya da dizilimine dayalı görünümlerinin yarattığı kompozisyonlara da yer verilmiştir. Bu görünümlerin tercih edilmesindeki temel unsur ise nesnelere oluşturduğu çoklu görüntüdeki görsel etkidir. Diğer yandan bu biçimsel, görsel etki figürlerde de aranmaya çalışılmıştır. Figür ifadelerindeki sertlikler, benzer renk çözümlenmeleri ile verilmiştir. Kadın figürü imgesiyle birlikte gösterilen kırmızı renk; resimlerdeki bütünselliği, birlikli yapıyı meydana getirir. Kiminde bu kırmızı etki kadın olmayla örtüşen bir renk, kiminde ise geleneğiyle bütünleşen bir yaşam.

Uygulamalı çalışmalarda, araştırmanın çıkış noktasını oluşturan 'çokluk-birlik' kavramlarıyla hem felsefede varlık problemiyle olan ilişkisine dikkat edilmeye çalışılmış hem de resim sanatında dönemsel üsluplardaki plastik farklılıklara dikkat edilmiştir. Öte yandan da çokluğun ve birliğin nesnelere üzerindeki tekrarına değinilmiştir.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali –Emre, Zeytinoğlu (1998). *Kavramın Sınırlarında*. İstanbul: bağlam yayınları
- ANTMEN, Ahu (2006). *Alternatif Mekanlar*, [www.radikal.com.tr] (Erişim:13.02.2007)
- ASILİSKENDER, Burak (2004). “ *Mekan Kavramı*” [www.geocities.com] (Erişim:10.06.2007)
- ATALAYER, Faruk (1994). *Temel Sanat Öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
- BALCI, Bacik (2002). *Pop Sanat Resimlerinde İletici-Alıcı İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Üniversitesi
- BALCI, Sibel (2000). *Modernizm Bağlamında Dışavurumcu Sanatın Nesneye Bakışı*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi
- BAYDAR, Ş.Neşe (2003). *Sanat Yapıtında Bütünlüğü Oluşturan Belleğin Tekrar Ögesi İle İlişkisi*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi
- BERGER, John (1999). *Görme Biçimleri* (Çev: Yurdanur Salman).İstanbul: Metis Yayınları
- BİÇER, H.Yarkın (2003). *Plastik Olgu Olarak Çoğaltma ve Bir Sergi*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi
- CEVİZCİ, Ahmet (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları
- CROCE, Benedetto (1983). *İfade Bilimi ve Genel Lingüistik Olarak Estetik* (Çev: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- EROĞLU, Özkan (23.06.2005). “*Sadelik, boşluk veya Yapıt Olmak*” [www.ozkaneroglu.com] (Erişim : 7.4.2007)
- ECO, Umberto (2006). *Açık Yapıt* (çev: Pınar Savaş) (1.baskı).İstanbul: Can Yayınları
- FISCHER, Ernst (1995). *Sanatın Gerekliliği* (Çev: Cevat Çapan) (8.Basım).
- GERMANER, Semra (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınları

- GİDERER, Hakkı Engin (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınları
- GOMBRICH, E.H (1997). *Sanatın Öyküsü* (Çev: Erol- Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi
- GÖKBERK, Macit (1996). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- GUTHRIE, W.K.C (2001). *İlkçağ Felsefe Tarihi* (Çev: Ahmet Cevizci) (3.Baskı). Bursa: Asa Yayınları
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (2003). *Felsefe Sözlüğü* (6.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- HEGEL, G.W. F (1986). *Seçilmiş Parçalar* (Çev: Nejat Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi
- HERRMANN, Horst-Martin (2005) “*Sanatta Seri Prensibi*”. *Sanat Dünyamız*. Sayı:94, 187–195
- İPRİŞOĞLU, Mazhar-Nazan (1993). *Sanatta Devrim: Yansıtmacılıktan oluşturmaya Doğru* (3.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- İPRİŞOĞLU, Nazan (1994). *Resimde Müziğin Etkisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- KAGAN, Moissej (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri* (Çev: Aziz Çalışlar) (2.Basım). Ankara: İmge Yayınları
- KAHRAMAN, B.Hasan (2002). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve ötelemi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- KARACAÖREN, Erdal (1996). *Üçboyutlu seramik formda doluluk ve boşluk*. Yüksek Lisans Tezi: Hacettepe Üniversitesi
- KARAERMİŞ, Koray (2001). “Sayıların Peşi Sıra...” [www.evrensel.net] (Erişim:14.6.2007)
- KARAHAN, Çağatay (2003). *Pop Art'ta Nesne'nin Bir Gösterge Olarak Kullanımı*. Sanatta Yeterlilik: Dokuz Eylül Üniversitesi

- KARA, F.Nuri (2000). *Plastik Sanatlarda Matematik*. Sanatta Yeterlilik Tezi: Marmara Üniversitesi
- KOÇ, Emel (1997). “Birlik- Çokluk problemi” [www.felsefelik.com] (Erişim:28.09.2006), Felsefe Dünyası. Sayı:26
- KRONZ, Walther (1994). *Antik Felsefesi* (Çev: Suad Y.Baydur) (2.Baskı). İstanbul: Sosyal Yayınlar
- LENOIR, Beatrice (2003). *Sanat Yapıtı* (Çev: Aykut Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- LEPPERT, Richard (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi* (Çev: İsmail Türkmen)İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- ÖNDİN, Nilüfer (2003). *Biçim sorunu: varlıkta, bilgide ve sanatta*. İstanbul: İnsancıl Yayınları
- ÖZAYDIN, Nilgün (1992). *Batı’da obje sanatı\kavramsal sanat\Pop-Kavramsal Sanat ve Türkiye’ de 1965–1992 Yılları Arasındaki Benzer eğilimler*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi
- RUSSELL, Bernand (1994). *Batı Felsefesi Tarihi: İlkçağ, Ortaçağ, Yeniçağ* (Çev: Muammer Sencer) (4.Basım). İstanbul: Say Yayınları
- SOYKAN, S.Naci (1995). *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- SÖZER, Yasemin (2003). “Plastik Sanatlarda Boşluk Kavramının Düşünselliği ve Yüklendiği Anlam çerçevesinde, Günümüz Sanat Eğilimlerine Yansımaları Üzerine Bir Değerlendirme” Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dizisi. Sayı:10, 149

- ŞAFAK, İbrahim (2001). *Sanatta Çoğaltım ve Çoğaltım Düşüncesi. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi*
- TANSUĞ, Sezer (1998). *Sanatın Görsel Dili* (3.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- TANSUĞ, Sezer(1999). *Resim Sanatının Tarihi* (4.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- TUNALI, İsmail (1993). *Marksist Estetik* (2.Baskı). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
- TUNALI, İsmail (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim* (5.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- TUNALI, İsmail (1996). *Grek Estetik'i* (4.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- TUNALI, İsmail (1998). *Estetik* (5.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- TURANI, Adnan (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (3.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- WÖLFFLİN, Heinrich (1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları (Çev: Hayrullah Örs)* (4.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- YAŞAR, Mesut (2003). *Kullanı Nesnelere Üzerinde Resimsel Yorumlamalar. Sanatta Yeterlilik Tezi. Hacettepe Üniversitesi*
- ÜMMETOĞLU, Pınar (2007). “Süprematizm (Nesnesiz Dünya)” [www.anafilya.org] (Erişim:15.7.2007)
- YENİN, Özden (1998). *Heykelde Boşluk-Doluluk İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi*
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Şahin(t.y). *Felsefe ve Diyalektik: Bilgi Kuramı (epistoloji)*. Ankara: Alkım Yayınları
- YILMAZ, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: ütopya Yayınları*
- (2001) “Ölüme Meydan Okuyan Eser” [www.radikal.com.tr] (Erişim:9.5.2007)