



**Yeditepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

SPONTANİTE VE SOYUT

Nalan ÜNAL TOPDEMİR

**T.C YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

İSTANBUL, 2014



**Yeditepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

SPONTANİTE VE SOYUT

Nalan ÜNAL TOPDEMİR

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Muammer Fevziöğlu Bozkurt**

**T.C YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmenliğinin
Plastik Sanatlar İçin Öngördüğü
YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU
Olarak Hazırlanmıştır.**

İSTANBUL, 2014

T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SPONTANİTE VE SOYUT

ONAY: 29/05/2014

Yrd. Doç. Dr. Muhammer Fevzioglu BOZKURT
(danışman)

Yrd. Doç. Dr. Hakan ÖZER
(üye)

Prof. Ferhat ÖZGÜR
(üye)

TEZ ONAY TARİHİ : 29/05/2014

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
ABSTRACT	III
ÖZET.....	VI
ÖZGEÇMİŞ.....	IX
ÖZGEÇMİŞ	X

I. BÖLÜM

SOYUT VE SPONTANE KAVRAMLARININ TANIM

I.1-) Soyut Kavramı	1
I.1. a -) Soyutlama	1
I.1. b -) Soyut Ekspresyonizm	4
I.1. c -) Soyut İmge Resmi	4
I. 2 -) Spontanite	4

II. BÖLÜM

RESİMDE SOYUT VE SOYUTLAMANIN GELİŞİMİ

II.2 -) 20. Yüzyıl Öncesi Resim Sanatı	5
II.2.a -) 20. Yüzyıl'da Soyut Resmin Doğuşu	14
II.2.b -) Epistemolojik Bir Eğretilme Olarak İnfomal Sanat.....	40

III. BÖLÜM

III.3. -) Kentsel Yaşam Ve Değişen Mimarinin Toplumdaki Etkileri.....	42
III.3.a -) Modern Mimari.....	44
III.3.b -) Kent İnsanı.....	45

IV. BÖLÜM

YARATMA SÜRECİ VE SPONTANİTE	47
IV.4. -) Yaratıcılığın Nörobilim (Nörofarmakoloji) Açından İncelenmesi	51

V. BÖLÜM

TEZ RESİMLERİ VE ANALİZLERİ	56
SONUÇ.....	104
KAYNAKÇA	106

ABSTRACT

French Revolution in 1789 caused social, scientific, economic and artistic changes in world. Kingdoms collapsed in 18th century and the wind of freedom introduced new discoveries. The society that can travel and speak with freedom behaved different with the inventions.

Research and inventions were put emphasis on 19th century and importance of observation and experiments was revealed. 19th century caused artists to go out from their workshops and show up with works that directs their nature-related observations. Their use of brush that adds their comments on top of nature itself and use of prismatic color will lead to more abstract view.

Abstractionism involves rendition for objects seen from nature while impressionism involves a subjective naturalism.

Dramatic change in world philosophy, scientific inventions, free thought and invention of camera created a change in art and stance of artist. Object, which was in domination of European art for 500 years, switched place with “subject”. Cezanne was the lead of the art passing from naturalism to abstract. Cezanne base the universe to objects consists of solid static constuctures and reorganize them with a constructive way of look.

Technological innovations in 20th century, inventions, social and psychological developments, Einsteins theories, Freud’s assignations on psychoanalysis and substraction of atoms pointed out that the “truth” is not only the one can be seen.

World War I has started in first quarter of 20th century. Artist met with expressionism that will host their personal feelings and rebellion triggered with economic and political chaos. Use of peevisch brushes violent colors reflected their reaction to social matters.

Artistic development has accelerated. Cubists aimed to embody the unseen parts of objects by using their various aspects; leading from Cezanne’s landscapes and still lifes.

Life has gained a brand new dynamic with technological innovations. Innovative artist subjects velocity and move to his/her work. Futurist artists express the contour of objects repeatedly to be able to tell the movement of objects.

Artist was free after all that happened. Abstractionism which was based on expressionism showed up with the lead of Kandinsky, Mondrian and Malevich. Thought of Kandinsky in 1910 was the object of art is not “sense-observed reality” but “object of the art is a being that can not be understood with senses”.

Kazimir Malevich’s world without objects get rid of world of ordinary objects with suprematic square shape.

In same years, Piet Mondrian wanted art to dominate nature and pointed out that can only happen with “demolition” or “destruction”. On the other hand, Klee did not need such abstraction and saw himself as a part of universal unity. Klee tries to make the unseen form of objects that is underneath the visible shell, thus the form he used was not forms from nature. Nine million infantry died in World War I (1914-1918). World War I was the sixth most-casualty war in human history and led many political change in countries.

The World War II (1939-1945) which every industrial and scientific development was used for war was the most-casualty war in human history with 50-70 million of death.

Although humanbeing thinks that it dominates nature, tsunamis, earthquakes, avalanches and volcanic explosions will make people understand how humanbeing is actually incapable of against nature. Although, artists get affected how some catastrophies are human related. Nuclear explosions, natural pollution, wounds that war caused and difference of opinions in religious matters step up to the limit of reaction of abstraction. Spontaneous art which led by abstract expressionists has come until 21st century with different names. In parallel to that, space travels, discovery of our position in space, passing the sonic velocity, results of “Big Bang” experiment led artists to change their topics both in subject and in technic.

Jackson Pollock was creating work on abstract expressionism between 1940 and 1950. Pollock points out the source of his work as his subconscious and he wanted to escape from the war and social events he witnessed. Far East and Native American art, which is sympathetic for most of the abstract expressionists, changed the perspective of European and American art for coincidences, soul and body. Now the mission of artist has changed. Conscious that random is a being and protection of creativity and spontaneousness of freedom is welcome.

While inspecting the reality from neuro-scientific approach, abstraction of psychological environment named as “desociative-analysis situation” is expressed as passing from one reality to another in psychiatry.

Moreno, who has investigated the anthropology of creative humanbeing points out the cosmic core that existed from the beginning of universe. The essentials are spontaneousness, creativity, action and permanence. Moreno said “The ones who can survive until tomorrow will be the creative ones who can use their creativity.”

Abstract painting and spontaneous approaches during the historic development of paint is discussed.

ÖZET

1789’da yaşanan Fransız Devrimi sosyal, bilimsel, ekonomik ve sanatsal alanda köklü değişikliklere neden olur. 1900’lü yıllarda krallıklar yıkılır, yaşanan özgürlük rüzgarı her alanda yeni keşifleri de beraberinde getirir. Artık seyahat edebilen, fikirlerini özgürce ifade edebilen toplum, zembereği boşalmış bir saat gibi çoğalan buluşlar karşısında farklı bir durum sergiler.

19. yüzyılda deney, araştırma ve buluşlara önem verilmiş gözlem ve deneylerin gerekliliği ortaya çıkmıştır. Atölyelerinden çıkan ressamalar doğa gözlemlerine dayalı izlenimlerini aktararak renkli resimlerle tanışmamıza neden olacaklardır. Doğayı olduğu gibi almayıp yorumlarını da katmaları, fırça vuruşları ve saf prizmatik renkleri kullanmaları, zamanla soyutlamacı bir anlayışı ortaya çıkarır..

Soyutlamada doğada gördüğü nesnelere esinlenerek yorumlama söz konusu iken, nesneden bağımsız giderek koptuğu görülen Empresyonizmde ise, subjektif bir natüralizm söz konusudur.

Değişen dünya görüşü, bilimsel buluşlar, özgür düşünce ayrıca fotoğraf makinasının icadı ve hayatımıza hızlı girişi, sanatın ve sanatçının durumunda da değişiklik yaratır. 500 yıl boyunca Avrupa sanatına egemen olan objenin yerini ‘’suje’’ alır. 19. yüzyıl objektif - materyalist anlayış yerini, 20. yüzyılda subjektif bakış açısına bırakır. Cezanne sanatın natüralizmden soyuta doğru ilerleyişin öncüsü olmuştur. Empresyonistlerin çözdüğü yapıyı, Cezanne yapısalcı bakış açısıyla evreni, statik sağlam yapılardan oluşan objelere dayandırır ve yeniden düzenler.

20. yüzyılda yaşanan teknolojik ilerlemeler, icatlar, sosyal ve psikolojik gelişmeler Einstein’ın Görecelik Kuramı, Freud’un Psikanalizde yaptığı saptamalar atom çekirdeğinin parçalanması ‘’gerçeğin’’ salt gözle görülenden ibaret olmadığını ispat eder.

20.yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa’da 1. Dünya Savaşı başlar. Yaşanan ekonomik, siyasi kargaşa, sosyal dengesizliklere şahit olan sanatçıların öznel duygularını ve başkaldırılarına ev sahipliği yapacak olan Ekspresyonizm Sanat Akımı ile tanışır. Hırçın fırça darbeleri, şiddetli renkleri ile toplumda yaşanan olaylara tepkilerini gösterirler.

Sanatın ilerleyişi ivme kazanmıştır. Kübistler Cezanne'ın parçalara ayırdığı peyzajlardan, natüromortlarından yola çıkarak kavramsal bakış açısıyla nesnelere çeşitli yönlerini aynı tuvalde kullanarak görünmeyen boyutunu resme katmayı amaçlamışlardır.

Teknolojik ilerlemeler sonucunda hayat yepyeni bir dinamizm kazanmıştır. Çağın yenilikçi ressamı resimlerine hız ve hareket kavramlarını konu olarak alır. Fütürist sanatçılar hareketi anlatabilmek için nesnelere konturlarını art arda birkaç kez tekrarlayarak ifade yolunu seçerler.

Yaşanan bunca gelişmeler sonucunda sanatçı artık özgürdür. Dışavurumculukla temelleri atılmış Soyut Sanat Kandinsky, Mondrian ve Maleviç önderliğinde ortaya çıkar. 1910 yılında Kandinsky'nin düşüncesi; Sanatın objesinin, “duyu yoluyla kavranan gerçeklik” olmadığı, tersine “sanatın objesinin duyuyla kavranamayan tinsel bir varlık olduğu” düşüncesidir.

Geometrik formlardan yola çıkan Kazimir Maleviç'in kurduğu nesnesiz dünya-süprematizm kare biçimiyle resmi nesnelere dünyasından kurtarır.

Yine aynı yıllarda Piet Mondrian doğayı resimlerinden çıkartarak sanatın doğaya egemen olmasını istemiş bunu da ancak “yıkma” ve “yok etme” yoluyla olabileceğini belirtmiştir. Klee ise böyle bir soyutlamaya gereksinim duymamış, o kendini evrensel bütünün içinde onun bir parçası olarak görmüştür. Klee nesnelere görünen kabuğunun altındaki görünmeyen formunu yapmayı amaçlamış ve bu nedenle kullandığı formlar doğada görülen formlar olmamıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda (1914-1918) dokuz milyon muharip hayatını kaybetmiş, Dünya tarihinde en çok zayıf verilen 6. savaş olmuştur. Savaşa katılan devletlerde birçok politik değişikliğe sebep olmuştur.

Tüm ekonomi, endüstriyel ve bilimsel gelişmeler savaş için kullanıldığı İkinci Dünya Savaşı'nda ise (1939-1945) 50 ila 70 milyon insanın hayatını kaybettiği en kanlı savaş olmuştur.

İnsan doğaya hükmettiğini zannederken, doğa karşısında ne kadar aciz olduğunu yaşanan tsunamiler, depremler, çığ düşmeleri ve volkanik patlamalar gibi doğal afetler sonunda daha iyi anlayacaktır. Bazı felaketlerin ise, insan elinden çıkması sanatçıyı

derinden etkiler. Nükleer patlamalar, çevre kirliliği, çöken rejimler, savaşların açtığı yaralar ve inanç sistemindeki farklı bakış açıları Soyut Resim Sanatı'nın karşılık veremeyeceği ölçüde üzerine çıkar. Soyut Dışavurumcuların başını çektiği Spontane Resim değişik adlarla 21. yüzyıla kadar gelmiştir. Bu arada uzayın keşfi, evrendeki yerimizin tespiti, ses hızının geçilmesi, zamanın göreceliği, "Büyük Patlama" deneyinin getirdiği sonuçlar, sanatçıların da hem konu, hem de teknik anlamda değişmesine sebep olmuştur.

Jakson Pollock 1940-1950 arasında Amerika'da Soyut Ekspresyonist tarzda işler üretmektedir. "Resimlerimin kaynağı bilinçaltımdır" diyen Pollock şahitlik ettiği savaştan ve ardından yaşanan toplumsal olaylardan kaçmak ister. Soyut Dışavurumcuların hemen hepsinin sempati duyduğu Uzakdoğu ve Kızılderili sanatı, Avrupa ve Amerikan sanatının rastlantıya, ruha ve bedene bakış açısını değiştirir. Artık tamamen sanatçının misyonu değişmiştir. Yaratıcılığın, özgürlüğün öne çıktığı doğallığı koruyan, rastlantıların bir oluş olduğu bilincine ulaşılır.

Yaratıcılığın nörobilimsel açısından incelenmesi neticesinde psikiyatride "disosyatif-çözümlemeli durum" olarak adlandırılan kişinin zihinsel çevresinden soyutlanması hali aslında başka bir gerçekliğe girmesi olarak ifade edilir.

Yaratıcı insan antropolojisini inceleyen Moreno, evrenin başlangıcından itibaren hep var olan dört kozmik olgu üzerinde durur. Bunların başında spontanlık, yaratıcılık, eylem ve kalıcılık gelir. Moreno "Yarına kalanlar, yaratıcı olanlar ve yaratıcılıklarını kullanabilenler olacaktır" demiştir.

Bu çalışmada resmin tarihsel gelişim sürecinde Soyut Resim ve ardından Spontane yaklaşımlar ele alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Nalan ÜNAL TOPDEMİR

Kişisel Bilgiler :

Doğum Tarihi : 28.06.1971
Doğum Yeri : Karaman
Medeni Durumu : Evli

Eğitim :

Lise	1986-1989	Karaman Lisesi
Lisans	1989-1993	Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Bölümü
Yüksek Lisans	2011-2013	Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enst. Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı

Çalıştığı Kurumlar:

1993-1996 Niğde-Altunhisar Lisesi Resim Öğretmeni
1996-1997 Niğde-Bor Şehit Nuri Pamir Lisesi Resim Öğretmeni
1997-2001 Ankara-Altındağ Gülpınar İlk Öğretim Okulu Resim Öğretmeni
2001-2005 İstanbul-Hasköy Güner Akın Anadolu Lisesi Resim Öğretmeni
2005-2013 İstanbul-Etiler Anadolu Lisesi Resim Öğretmeni halen çalışmakta.

Kişisel Sergiler

1993 Gazi Üniversitesi Sergi Salonu
1993 TED Kırmızı-Lacivert Sanat Galerisi - Ankara
2004 Gallery Tılsım – Bozcaada - Çanakkale
2006 The Marmara Hotel - Taksim - İstanbul
2006 Vakıflar Bankası - Taksim – İstanbul
2008 Armagrandi Hotel - Bozcaada – Çanakkale
2011 Niş Art Gallery – Teşvikiye – İstanbul
2011 Atölye Turuncu – Bozcaada – Çanakkale
2012 Atölye Turuncu – Bozcaada – Çanakkale
2013 Bozcaada Sanat Galerisi – Bozcaada – Çanakkale

Karma Sergiler

2004 Gallery Girgin - Beşiktaş - İstanbul
2009 Deniz Atı Sanat Galerisi - Taksim - İstanbul
2009 Cumhuriyetin 86. Yılında 86 Cumhuriyet Ressamı – Atölye Hikmet– İstanbul
2010 “Adanın Ruhu” Bozcaada Sanat Galerisi - Bozcaada – Çanakkale
2011 Yeditepe de Zaman – Kayışdağı - İstanbul
2011 Ortaköylü Sanatçılar Sergisi “arada bir, bir arada” Ortaköy Kültür Merkezi – İstanbul
2012 “Zamanaşımı!” Ada Sanat – Taksim - İstanbul
2012 Nod Art Art Center –Taksim - İstanbul

ÖNSÖZ

“Spontanite” ve “Soyut” kavramlarının resimlerimin oluşum sürecini başlatan kavramlar olduğunu tez araştırmalarım esnasında daha iyi anladım. Bu durum kendimi tanımama ve sanatımı daha emin adımlarla sürdürmeme neden oldu.

Soyut Sanatın etkisinde, ekspresyonist bir yaklaşımla yaptığım resimler, zaman içinde çok daha spontan bir hal aldı. Belki bu bendeki ve çevremdeki değişikliklerden kaynaklandı. Duygusal bir yapıya sahip olduğum için çevremde olup biten her olay ruhumda derin izler bıraktı. Resimlerimde ütopik bir atmosfer yaratmaya çalıştım. Yeni dünyalar keşfederken bazen, soyut imgelerden yararlandım. Çünkü benim daha adını, rengini ve şeklini bile bilmediğim duygularımın ifadesi için uygun bir tarzıdır.

Konusu: “ Kavramsal Sanat” olan Lisans Bitirme tezim, felsefenin önemini kavramama yardımcı oldu. Görünenin içindeki görünmeyeni görmek, benim kendi iç dünyamı da görme gereksinimimi yarattı. Görünen benim, her şeyi hafızasına depolayan, bazen de kendi içinde konuşan fakat sessizliği ile dikkat çeken benim, resim yaparken özgür bir dünyada istediklerini tuvale yansıtması mutluluk vericiydi. 1993 yılında başlayan resim serüvenim, bir anlamda yaşamışlıklarımın görsel bir sunumu gibidir.

Dışavurumcu, isyankar ve bir o kadar da disiplinli eserlerimle spontanite ve soyutu birleştirme yoluna gittim. Yunan mitolojisinde sürekli birbirleriyle savaşan gerçeğin, adaletin, düzenin, aklın ve oranın simgesi Apollon ve özgürlüğün, heyecanın, hareketin, biçimsizliğin tanrısı Dionysos resimlerimde birlikte dir.

Kapadokya Bölgesindeki Peri Bacaları ve Ihlara Vadisi'nin büyüleyici görüntüsünden etkilenmemek mümkün değildir. Yaklaşık yirmi yıl önce gördüğüm bu muhteşem görüntülerin resimlerimde istem dışı çıkması bilinçaltımın bana hiçbir şeyi unutmadığının ispatı niteliğindedir. Az sayıda yaptığım peyzajlarda klasik peyzaj değil de farklı ütopik bir atmosfer olmasını istedim. Ben etki alanlarımı biliyordum ama bunu izleyicinin bilmesi mümkün değildi. Ancak beni etkileyen etmenleri yaşayanların resimlerime yaptıkları yorumlardan algı bilincinin gelişmesi ile somut bir gösterge olmasa da aynı duyguları hissetmenin mümkün olduğu bilincine varmamı sağladı.

Araştırmalarım esnasında yardımlarını benden esirgemeyen, sanatlarına ve kişiliklerine saygı duyduğum Prof. Zahit Büyükişleyen ve Yrd. Doç. Dr. Muammer Bozkurt Hocalarıma teşekkürlerimi bir borç bilirim. Tabii bunun yanında kızım Maya'ya, eşim Erdal'a ve tüm aileme ayrıca teşekkür ederim.

Nalan ÜNAL TOPDEMİR

I. BÖLÜM

SOYUT VE SPONTANİTE KAVRAMININ TANIMI

“I. 1-) **Soyut Kavramı:** Soyutlama ile elde edilmiş (bir kavram, bir düşünce). Nesnelerin özelliklerinden sıyrılmış olan bütün genel kavramlar.

Soyut; doğayla hiçbir ilişkisi olmayan, kendi başına var olan, başlı başına bir varlığı olmayan, zihinde tasarlanandır.

Soyut düşünce: Duyulur ve algılanır olandan sıyrılmış, kavramsal düşünme ile varılan düşünce.

Somut (concrete) kavram, tek bir nesneye işaret eden, başka bir şeye bağlı olmadan kendi başına var olan bir şeyin kavramıdır. Kitap kavramı somut bir kavramdır. Bu somut kavram tek bir nesneyi işaret ederken, başka bir şeye ihtiyaç duymadan kendi başına var olan bir kavramdır.

Buna karşılık var oluşunu başka bir şeye borçlu olan ve ancak düşünmede ve zihinde bir başka şeyle ilişki içinde, nesne ya da nesnelerin niteliği olarak düşünülen şeyin kavramı soyut (abstract) kavram olarak kabul edilmiştir.

Soyut kavram, tek tek nesnelere değil, bu nesnelerin ilişkisinden ortaya çıkan genel niteliği işaret eder. Örneğin “ak”, tek tek nesnelerin belirtilmesinde kullanılması sebebiyle somut bir kavram olmasına rağmen, “aklık” nesnelerin bir niteliğinin zihinsel platformda bir soyutlama ile belirtmesi bakımından soyuttur. Yine “insan” kavramı somutken, “insanlık” kavramı soyuttur.

1. a-) Soyutlama: 1.Gerçekte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma eylemi. 2. Geneli ve öz olanı arınmış bir biçimde elde etmek için öze ilgili olmayana bir yana bırakma. Bir tasarımın ya da bir kavramın nitelik ve bağıntı gibi öğelerini göz önüne almayarak dikkati doğrudan doğruya kavrama çeken düşünme eylemi.”¹

“Zihnin, gerçekte ayrı ve başlı başına bir varlığı ya da özelliği olmayan bir şeyi, bağımsız olarak ya da öteki özelliklerden ayırarak düşünmesi.”²

¹ Bedia Akarsu, 1975 : Felsefe Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara : s. 236, 237

² Ferhan Oğuzkan, 1974: Eğitim Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara: s.248

“SOYUTLAMA. (Os. Tecrit, Fr., Al.,İng. Abstraction, İt. Astrazione) Bir nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırarak tek başına ele alınış işlem... Soyutlama, bir bilgi yöntemi olarak, insan zihninde yapılır. Ne var ki idealist soyutlama anlayışıyla diyalektik soyutlama anlayışı birbirlerine tümüyle karşıttır. İdealist soyutlama, soyutlama sonucu olan kavram ve düşünceleri saltıklaştırır ve bunları nesnel gerçekliğin yerine koyar. Soyutlama, gerçekte, yeniden somuta varmak ve somut bütünü parçalarında da birbirleriyle olan ilişkileri içinde tümüyle kavramak için kullanılan bir yöntem, bir araçtır. Soyutçuluk, bu aracı amaçlaştırır ve somuta varmak amacını unutarak soyutta kalır. Felsefenin bütün yanlış sonuçları, bu aracı amaçlandırmaktan doğmuştur. İnsanın karnını doyuran, ekmek düşüncesi değil, ekmeğin kendisidir. Ekmek düşüncesini nasıl ekmeğin yerine koyamazsak, özdekten soyutlanan töz düşüncesini de özdeğin yerine koyamayız. Gerçekte soyutlama, bilme sürecinde zorunlu bir yöntemdir. İdealizme düşmeksizin gerçekleştirilen soyutlama, bilimsel soyutlamadır. Kavramlar, soyutlamalarla elde edilirler. Ama nesnel gerçeklerle denenir ve doğrulanırlar. Soyut kavram ve düşüncelerin hakikiliklerinin ölçütü insansal pratiktir. Soyutlamada aşırılığa varmaya ya da soyutlamaları kötüye kullanmaya soyutçuluk (Os. Tecritçilik, Fr. Abstranctionnisme) denir.”³

“Soyutlama insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu bir iç muarazadır. Gerçekte ayrılmaz olanı düşüncede ayırma eylemidir. Soyutlama ruhsal ve zihinseldir. Fikirlerin nesnelere uzaklaştırma sürecidir. “Soyut sanat, derin, mistik ve tinsel boşalmanın ya da gerçeği görsel bir biçimde arayışın vardığı sonuçtur.” Soyutlama birebir doğanın kendisi değildir, doğanın tamamen dışında ondan bağımsız yeni bir şey de değildir. Doğadan yola çıkılır soyutlamada. Fakat bireyin algısıdır ön planda olan, doğada bulunan nenenin sanatçının algıladığı şekli ile ifade etmesidir. Arkasında alt bir varlığın olması gerekmektedir. Soyutlamada doğa yine vardır fakat olduğu gibi bir doğa değildir bu, bizim algıladığımız şekli ile vardır.

Bütün toplumların sanatlarına bakıldığında geçmişte soyutlamaya yöneldikleri görülür. Soyutlama ihtiyacı, psikolojiktir ve toplumların gelişmişlikleri, dini inançları, dünya görüşleri ile yakından ilgilidir. Soyutlama tarihsel süreçte resim sanatında karşımıza çıkar. Toplumların sanat talebi doğrultusunda, somuttan soyuta geçilmiş, böylece yeni bir

³ Orhan Hançerlioğlu, 1996: Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul: s 381

anlatım dili doğmuştur. Tarih öncesi çağlarda yapılan eserler gerçeğe bağlı, doğacıdır. Gerçeği soyutlayabilecek yeteneğe sahip olunmadığından, doğaya bağlı reel bir anlatım vardır. Gelişikten sonra bu yeteneğe sahip olan insanoğlu farklı dönemlerde farklı kültürlerde soyutlamayı uygulamıştır.

Tarihe bakıldığında Mısır, Bizans, Mezopotamya, Doğu ve İslam sanatlarında soyutlama eğilimleri görülür. Doğu ve İslam sanatında düş gücü yüksektir ve soyut düşünce egemendir. Batıda ise somut bir inanış, somut düşünce hâkimdir. İnsanların yaşadığı olaylar, dönemin özellikleri ve doğaya bakışları bu değişimin nedenidir. Tarih öncesi insanının gelişmesi ile birlikte sözcükler önem kazanır. İnsanın yerleşik hayata geçmesi ve tarım ile birlikte doğadaki değişimin takip edilmesi sürecinde soyutlama başlar. Bitkilerin canlanması, ölmesi, yaşamın ve ölümün semboller ile anlatılmasına başlanır. Sözcükler soyut fikirleri anlatan simgelere dönüşür. Bu simgeler kullanılan eşyalar üzerine yalın şekillerle ifade edilir. Yazılar, tanrıyı sembolize eden hayvanlar, bitkiler ve insan davranışları artık çizilir ve soyutlanmaya başlanır.”⁴

“Yüzey ya da hacim sanatlarında gerçek varlıklara gönderme yapan betilerin tanınamayacak derecede yalınlaştırılması. Üsluplaştırma işine benzer gibi gözükse de, ondan tümüyle farklıdır.

Soyut sanat, sanat eserini oluşturan öğelerin doğasal özelliklerinden kurtulup salt özgürlükte anlatımını kendi koşulları içinde aramasıdır.

Bilindiği gibi arama isteği, ister gereksinimden, ister zorunluluklardan, ister diğer nedenlerden kaynaklansın mağara döneminden günümüze değin devam etmiştir. Daha da devam edecektir. Gerçekte bu arama isteği ve sanatın değişimi zamanın gerektirdiği koşullara uyum sağlama, alternatifler ve çözümler getirme zorunluluğundan doğmaktadır. Evren zaman içinde nasıl bir değişime uğruyorsa, evrenin bir ögesi sayılabilecek insan buna paralel olarak gelişime uğruyor veya başka bir deyişle değişiyor. Bu bir zorunluluktur. Bu, biz istesek de, istemesek de böyle bir oluşum, doğal akışı içerisinde sürecektir.

⁴ Joanna Wickery, 2000: Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş, Yirminci Yüzyıl Sanatı Özel Sayı, Kış:168-175, s.16.

Bu değişik primitif halk sanatlarından itibaren insanın kültür açısından sınıflandırıldığı yağma kültüründen, tarım kültürüne, tarım kültüründen bilimsel, teknoloji kültürüne değin, insanların karşı karşıya kaldığı ekonomik, sosyal kültürel gelişmelerin sonucu – soyut sanat- ın ortaya atılması için yeterli olmuştur.

ağın bilim adamı daha maddeyi parçalayıp atom enerjisini elde etmeden önce sanatçı objeyi parçalayıp yeni bir plastik düzen kurma çabası göstermiş ve sezginin bilimden önce geldiğini bir yerde kanıtlamıştır.

Soyut sanat, yapıtı oluşturan ögelerin sanat için gerçek ögeler olmasını istemekte bunun için de, kendi gerçeğini doğa da değil yine kendi olanaklarında arama durumundadır. Öyle bir gerçek ki, doğadan kazanılan izlenimlerin üzerinde kurulan sanat gerçeği, soyut sanatın eylem noktası eşyanın dış görünüşü değil, onun tüm olarak, insan zihninde soyutlaşan ve sanat için gerçekleşen dışavurumu belirecektir.

Soyutlama maddeyi parçalamakla yüzyıllar boyu doğanın egemenliğine giren insanı esaretten kurtarıyor ve doğaya egemen kılıyor.”⁵

“I. 1. b-) Soyut Ekspresyonizm: Soyut sanatın 1940 ile 1950’ler arasındaki dönemi. Anlık kararlara dayanan spontane yaratma sürecini ngren bir eğilim olarak değerlendirilebilir.

I. 1. c-) Soyut İmge Resmi: Soyut Ekspresyonizm’in 1950’lerin sonuyla 1960’lar arasında gelişen bir dalı. Büyük oranda ABD’ne özgüdür. Geniş, homojen boyanmış ve birbirinden yalıtılmış renk lekeleri oluşturmaya dayanan bir resim anlayışıdır. Her türlü yanılısama tekniğini, gölge-ışık ve devingenlik yadsıyışıyla soyut sanatın en uç noktası sayılabilir.”⁶

I. 2-) Spontanite: “kendindenlik ve içtenlik”⁷

spontane : Fr. Spontané,

sf. 1. Anında yapılan: *Spontane eviri.*

zf. 2. Kendiliğinden.”⁸

⁵ M. Zahit Bykişleyen, “Soyut Sanat-Soyutlama”, Kayışdağı-İstanbul, 2009

⁶ M. Szen, U. Tanyeli, 2001 : Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü : s 219

⁷ Capra, Fritjof, 1991: Fiziğin Taosu: s 60

⁸http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.51cb406e282421.75698482

II. BÖLÜM

RESİMDE SOYUT VE SOYUTLAMANIN GELİŞİMİ

II. 2 -) 20. Yüzyıl Öncesi Resim Sanatı

“Bütün bir Ortaçağın ve Ortaçağa ait değerlerin her ne kadar daha öncesinden aşınmaları varsa da 1789 Fransız Devrimiyle çok ciddi biçimde sarsıldığı ve 20 . yüzyıla girerken toplumsal hayatta köklü değişimler yaşanmaya başlandığı; yaşamın her alanında “yeni dönem” değerlerinin hükmünü yaygınlaştırdığı bilinmektedir.

Fransız Devriminden başlayarak Avrupa yeni toplumsal ilişkilerin çekim merkezi haline gelmiş, bu durum sadece ekonomik, sosyal ve bilimsel alanda değil sanatsal alanda da önemli değişiklikleri ya da dönüşümlerin kapısını aralamıştır. 1900’lerden sonra krallıklar yıkılarak yerini parlamentolara bırakır. Böylece demokratik yönetimlere paralel olarak sanatta da değişimler yaşanır. Artık kral olmadığına göre onun oturduğu saray ve şato da yoktur. Toplumların bütün sosyal kurumlarında değişimler yaşanır. Kişi özgürlükleri hukuk teminatı altına alınır. Yeni keşifler ve icatlar yapılır. Haberleşme olanakları, seyahatler ve bilimsel çalışmalar çoğalır ve gelişir. El sanatları yerini makine üretimine bırakır. Kale ve saraylar eski işlevlerini artık yitirmiş; otel, eğlence yeri ve konser salonlarına dönüştürülmüştür.

Fransız İhtilalini takip eden tüm bu gelişmeler sonrası özgürleşmeye başlayan toplumsal yapı ile beraber sanatçılarında kendi üsluplarını sanat hayatına sokmasına yol açmış; sanatçılar hem renk hem biçim olarak, önceki dönemlerin kalıplarının dışına çıkmışlardır. Sanat alanları açısından, sanatın, akademinin dışına çıkması ve sanatçıların kendilerini özgürce ortaya koymasına yol açan bu süreç, sanat alanına ciddi yenilikler getirmiştir. Resim sanatında da bu etki görülmüş; resimde akademi geri plana atılmış, sanatçıların kendi üslupları daha fazla merkezi bir hal almıştır.

Doğa biçimlerinden uzaklaşmaya başlayan sanatçı giderek geçmişteki bağımlılığını bir kenara bırakarak dilediği konuyu seçip çalışmış; belli zümrelerin zevk ve tutkularının dışına çıkarak, özgür iradesiyle ve kişisel ilgilerini temel alarak ürün verme arayışına yönelmiş ve bir anlamda toplum beklentilerinden uzaklaşarak yalnızlaşmıştır. Toplumla

giderek ilgisi kesilen yalnız kalmış sanatçının yapıtı da onun özgür kişiliğinin bir yansıması olmuştur.

19. yüzyıl deney, teknik ve buluşlar yılıdır. Gözlem ve deneyler sanatçıların çalışmalarını, doğa gözlemine ara vermeden sürdürmeleri gerektiğine inandırmış ve kırdartarlada başlayıp bitirdikleri ilk çalışmaları yapmışlardır. Böylece optik görünümü veren hayalden boyanmış tasvirler yerine, doğa karşısında alınan resimsel notlar sanatçının yeni malzemesi olmuştur.

Tasarlanan ve tuvale öyle yansıtılan optik görünümünden naturalın rengine dönüşen ve doğada olanı işlemeye yönelen bu süreç Romantizmle başlamışsa da, Empresyonizmle etkisini daha çok hissettirmiştir. Bilimsel çalışmaların sanattaki ilk yansıması izlenimcilerde olmuştur.”⁹

“1800’lü yılların ikinci yarısı, yukarıdaki toplumsal değişime paralel olarak farklı deneyimleri olan sanatçıların farklı tarzlarını sahnelediği ve bu tarzların giderek sanat akımlarına dönüştüğü yılların başlangıcı olmuştur. Empresyonizm 19.yüzyılın ikinci yarısıyla 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa’da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan resim sanatı akımıdır. Empresyonizm bir izlenimin uyandırdığı duyuların, duyulduğu biçimde genellikle bilinen kurallara aldırılmadan kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlamıştır. Empresyonistler birbirinden ayrı tek, tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resimler yapmışlardır.

Amaçları ışığın değişen renklerini yakalayarak, bunu canlılıkla ve doğaya yakınlıkla resme yansıtma. Empresyonistlerin etkilendiği sanatçılar arasından en önemlileri Delacroix, Barbizon sanatçılarından Daubigny ve Realizmin öncüsü Courbet’tir. Delacroix resimde her şeyin bir yansıma olduğunu söylemiştir. “Delacroix’in Dieppe’de Deniz (1852) (bkz.Resim 1) adlı tablosunda Empresyonizmin gelişini haber veren belirtiler vardır. Bu resim Claude Monet’in 1872 yılında Le Havre’de (bkz. Resim 3)

⁹ Hatice Sabahat, 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassiliy Kandisky, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2012, s: 1, 2

yaptığı izlenim, Gündoğumu adlı yapıtta işlenen konuyu daha yüzyıl öncesinde sezinlemiş gibidir.”¹⁰



Resim 1: Delacroix, Dieppede Deniz,1852

“Turner’ın 1834’de yaptığı Lordlar Kamarası ve Avam Kamarası Yangını adlı resim, onu çok etkileyen bir olayın çarpıcı bir sunumudur. 1830’lı yılların sonlarından itibaren doğanın yıkıcı gücünü ortaya koyan hareketli kompozisyonlar daha fazla önem kazanmaya başlar. Rüzgârın ve suyun gücü, hem açık, sert fırça vuruşları hem de birçok örnekte dönen, helezoni kompozisyonlarla aktarılır. Özellikle, Goethe’nin teorilerine göndermeler içeren ve 1842-1844 yıllarında gerçekleştirdiği Gölge ve Karanlık- Su Baskının Akşamı, Işık ve Renk- Su Baskınından Sonraki Sabah, Kar Fırtınası, Yağmur- Buhar ve Hız- Büyük Batı Demiryolu gibi resimler, bu anlamda önemlidir. Işık ve Renk, 1843 yılında Goethe’ye özel bir referansla sergilenmiştir.

Turner’ın sanat üretiminin zirvesini oluşturan bu resimlerde, tuval yüzeyi bir ışık kaynağına dönüşmüş, biçimler ve renkler bu kaynağın içerisinde giderek soyutlaşan bir doğa görünümünü tanımlamaya başlamıştır.

Çağdaş resmin öncüsü olarak değerlendirilen İngiliz sanatçının kapalı, insanlardan kaçan bir kişiliği vardı ve 1851 yılında Thames kıyılarında takma bir isim kullanarak tek başına yaşadığı bakımsız bir kulübede hayata veda etmiştir. (bkz. Resim 2)

¹⁰ Hatice Sabahat, 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassiliy Kandisky, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2012, s: 9



Resim 2: William Turner, "A Sunset", 1840

Turner tabiatçı geleceçilikten uzaklaşma eğilimiyle soyut sanatın ilk habercilerinden biri olarak kabul edilebilir. Kendisi Protestan İngiltere'sinin sanatsal durgunluğunda dünya sanatının tamamını etkileyecek öncül bir tutumun başlatıcısı olarak, sanat tarihinde önemli bir yere oturmuştur.”¹¹



Resim 3: Claude Monet, İzlenim (Gündoğumu),1872

¹¹ Anna-Carola Krausse, Rönesanastan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, 2003, s:63

“Fotoğraf makinesinin icadı da izlenimciler üzerinde etkili olmuştur. Yakın çekim, hızla geçen anı yakalayan çekim gibi fotoğraf teknikleri sanatçılara resimde de aynı şeyleri yapma ilhamı vermiş, ışığın ve yansımaların ani etkileri Empresyonist sanatçıların nesnelere bakışını değiştirmiştir.

Bir diğer etkilenim ise 1854’te Fransa’da açılan Japon sanatçıların sergisidir. Bu resimlerin zarif renkleri kadar, merkezden uzaklaşıyormuş izlenimini veren biçimleri ve resim yöntemi ile Japon baskıları batılı gözler için alışılmamış ve etkileyici yapıtlar olarak sanatçıları etkilemiştir.”¹²

“Empresyonizm, bir natüralizm idi. Gerçi bu natüralizm, doğanın mekanik taklidine dayanan objektiv bir natüralizm değildi; tersine, doğanın duygusal olarak kavranmasına dayanan subjektiv bir natüralizm idi. Empresyonizm için, duygusal olarak kavranan bir doğa dışında sanatın bir başka objesi olamazdı. İlk empresyonistlerden son empresyonistlere dek doğa ile olan bu duygusal ilgi titizlikle korunmaya çalışılmıştır. Doğaya doğa görünüşlerine bu bağlılık, hiç kuşkusuz sadece empresyonistlere özgü bir sanat mantığı değildi. Aslında Rönesans ile yola çıkan Avrupa sanatı daha bu ilkeler yönünde gelişmişti. Artık ne var ki, bu gelişme doruk noktasına ulaşmıştı ve daha ileriye gidemezdi. Bu gelişmenin sürdürülmek istenmesi, onun bir anlamda tekrarlanması ve bir anlamda sanatında tekrara düşmesi demek olacaktı. Öbür yandan, çağın değişen sanatın da tekrara düşmesi demek olacaktı. Öbür yandan, çağın değişen ideleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir “gerçeklik”, yeni bir “varlık” yorumu ortaya çıkıyordu. Bu değişme, tüm kültür dünyasında meydana gelen bu kökten değişme, elbette sanat alanında da kendini göstermeliydi. Beş yüzyıl boyunca Avrupa sanatına egemen olan objenin yerini, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun olarak başka bir varlık almalıydı. Bu varlık “süje” olacaktı. Çünkü, 19.yüzyılın objektiv-metaryalist gerçeklik kavrayışı, 20. yüzyıla girerken yerini subjektiv bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu.”¹³

“19. yüzyıldan itibaren renk, resimde biçimi arka plana atmış, resimlerin ana karakterini bizzat rengin kendisi oluşturmaya başlamıştır. Yine Barbizon sanatçıları ve izlenimcilerle beraber sanatta taslak geleneğinin terk edildiği bilinen gerçeklerdendir.

¹² Hatice Sabahat, 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassiliy Kandisky, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2012, s:11

¹³ İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Resim, 1992, s:121

Empresyonistlere göre taslak yapmak hayal gücünü ve çalışmalarını sınırlamaktaydı bu nedenle empresyonistler ve daha sonra gelenlerde taslağı tamamen terk etmişlerdir. Geleneğin parçalanmasında değişen toplumsal yapılar ve bu yapıların değişimini etkileyen pozitif bilimlerin kurulması, bilimsel buluşların teknolojik ürünlere yansması,(renk deneyleri ve fotoğrafın icadı gibi) Signag ve Degas gibi sanatçılarca sanata yansıtılmıştır.”

14

“19. yüzyılın son çeyreğinden bu yana süratle gelişen endüstri, bireyi baskı altına almış ondan kendine hizmet edecek bir robot yaratma yoluna gitmiştir. Dolayısı ile çağın duyarlı sanatçısı endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu kendine ait olduğunu sandığı bilinçaltında aramış ve içlerine kapanmışlardır. Freud bilinçaltı bilinmeyenini ortaya attığı sırada resimde Van Gogh, Gauguin, evlerine kapanan Nabiler olmak üzere birçok sanatçı da bu durum benimsemiştir.

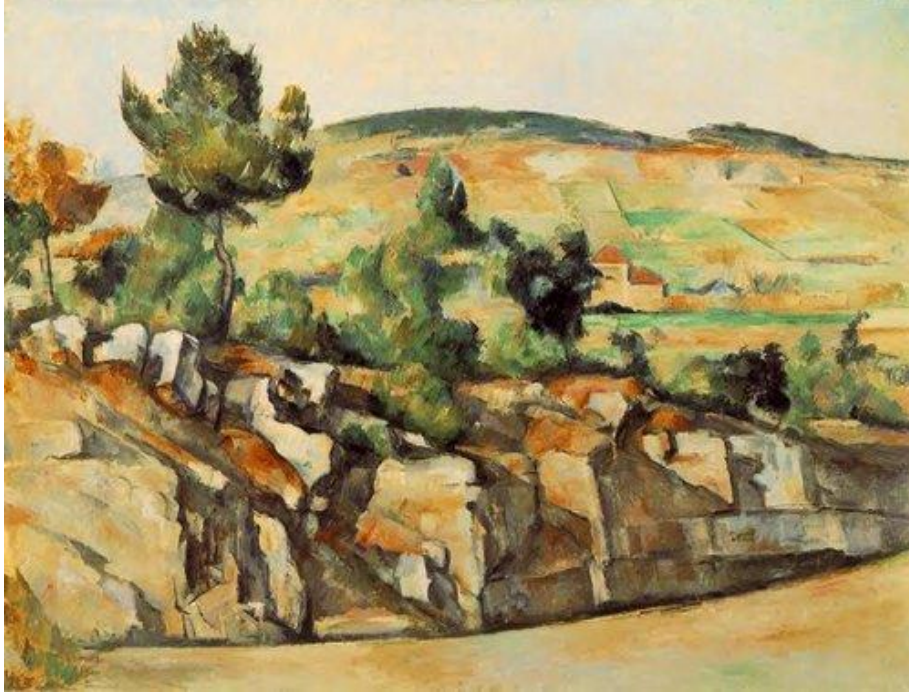
Sanayi kentlerinin kurulması ve bu durumun ortaya çıkardığı bireylerdeki ruhsal gerilimlerin sanatçıların algı alanına girmesi, bilinçaltının gün ışığına çıkartılması ya da başka bir anlatımla psikanalizin bilinçdışına ayna tutması, fizik alanında atomun parçalanması v.b. buluşlar, çağın duyarlı sanatçısını da etkilemiştir. Endüstri devrimi ile tamamen yeni bir çehreye bürünen dünya kentsel dönüşüm ve toplumsal yaşamı kökten etkilemiş, bilim ve teknolojideki değişimler insanın kendi gerçekliğine ilişkin algılarını da değiştirmiştir.

Yine 19. Yüzyıl içinde Hint, Çin, Japon, Amerika'nın eski yerli halkları, Afrika ve Avustralya'da yaşayan ilkelerin sanatları keşfedilmiş ve batı sanat merkezlerine taşınıp bilimsel sınıflandırmaları yapılarak müzelerde sergilenmişlerdir. (bkz. Resim 4) Çağdaş endüstriyle ilgisi olmayan bu ürünler birçok sanatçıyı özellikle Kübistleri ve Ekspresyonistleri etkilemiştir. Gauguin, Picasso, Braque, Kirchner, Nolde gibi ressamlar bu ürünlerin anıtsal efsanevi biçimlerine hayran kalmışlardır.”¹⁵

¹⁴ Hatice Sabahat, 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassiliy Kandisky, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2012, s:3

¹⁵ Hatice Sabahat, 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassiliy Kandisky, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2012, s: 4

“Sanat, içinde yaşadığımız çağa natüralizmden soyuta kayan bir anlayış içinde girer. Bu geçiş döneminde aracılık görevini de Cézanne üstlenir. Şimdi Cézanne, bu görevi nasıl yerine getirir, bunun üzerinde biraz duralım. Çünkü bu görevin nasıl yapıldığını göstermek, bir anlamda tüm yeni sanatın niteliğini ve onun evren tablosunu belirlemek anlamına gelir. 20. yüzyılın hemen hemen ortalarına kadar tüm sanat anlayışlar, bu evren tablosu ile ilgi içinde gelişirler. “Cézanne’in resimlerinde yalnız Fauves ve Matisse değil, aynı zamanda kübizmin de çıkış noktası yer alır” yalnız bu adı geçen sanatların değil, tüm çağdaş geometrik soyut sanatların başına Cézanne koymak gerekir. Hatta daha ileri giderek: “Paul Cézanne, bugün soyut resmin babası olarak kabul edilebilir.” de diyebiliriz. (bkz. Resim 5)



Resim 5: Paul Cézanne, “Mountains in Provence”, 1886-1890

Şimdi Cézanne’in neden böyle değerlendirildiğini sorabiliriz. Buna verilecek en kısa yanıt, Cézanne’in içinde yaşadığı dönemin sanat istemini iyi kavramış olması olgusudur. Bu dönemin sanat istemi ne idi? “impresyonizmin beri yanında kazanılan görüşleri birkaç karakteristik sözcük ile şöyle özetleyebiliriz.: Sanat, doğa değildir; sanat, doğanın, biçim veren tiple işlenmesidir. Sanat, renkli biçimlerin düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir.

Sanat, dış dünyanın, renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılmasıdır.” İşte, Cézanne’in resminde işte bu renkli biçimler örneği somutlaşır. Doğanın, nesnelere küplere, silindir ve konilere göre ele alınması da, doğanın, görünen bir dünya, duysal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. Düşünülen doğa, artık duysal olarak kavranan bir doğa değildir. Ama o, doğanın anlamıdır. Bu anlam, düşünceye somutlaşır.

Böyle bir anlam varlığı olarak doğan sanat da, duysal doğanın karşıtı bir varlık olur. Çünkü silindir, küre ve konilere göre kavranan bir doğa, duysal olarak kavranan bir dünya değil, düşünsel olarak “kurulan” bir “kurgusal soyut” dünya olacaktır. Böyle soyut kurgusal bir dünyayı düşünürken Cézanne, doğayı deforme etmeyi düşünmüyor. Tersine, onu, kurduğu bu düşünsel soyut dünyayı “doğaya koştur” olarak temellendirmek istiyor. Burada, Cézanne’in bir çağın tüm düşünsel etkinliğine kılavuzluk edecek şu anısal sözünü anımsamalıyız: “sanat, doğaya koştur olan bir harmonidir.” Bu harmoni, her şeyden önce, bir renkli biçimler organizmasıdır, doğanın aktarıldığı renkli biçimler. Bundan ötürü, “onun resminin temelinde, doğanın bir resim organizmasına dönüştürülmesi bulunur.”(bkz. Resim 6)



Resim 6: Paul Cézanne, Don Kişot, 1985

Bu resim organizması, aslında renkli biçimlerin meydana getirdiği bir yapıdır. Ve bu yapı, bugüne kadar doğada “nesne”, “obje” dediğimiz şeyin bir karşılığıdır. Bu noktada empresyonizm ile bir karşılaştırma yaparsak, sanıyoruz ki, bununla kastedilen şey daha iyi anlaşılacaktır. Anımsanacağı gibi, impresyonizm nesnelere “renk ve ışık” duyularını kompleksleri olarak çözümlenmiş ve resmi de bu duyuların, üçüncü boyutu bulunmayan, kontursuz bir titreşimi olarak düşünmüştü. Bu anlık titreşimlerden oluşan objelerin ne bir tözü ne de bir yapısı vardı. Yapısallıktan, belli bir biçimden uzak olan bu nesnelere, ancak, onları kavrayan bir süje bilincinde bir biçime kavuşuyorlardı. (bkz. Resim 7)



Resim 7: Paul Cézanne, Bathers, 1905

Buna karşılık Cézanne'ın evren tablosunda ve resminde yapısal biçimler varlık kazanıyorlar. Evren, statik sağlam yapılardan oluşan objelere dayanır ve resim bu düşünsel-yapısal obje'lerin resmin mekanı içinde elde ettiği düzenler olarak biçimlenir. Böyle bir anlayış, elbette ki sanatı yeni bir biçim vermeye götürür.”¹⁶

II. 2. a -) 20. Yüzyıl'da Soyut Resimin Doğuşu

“20. yüzyıl, sanayi ve teknoloji alanlarında sayısız icat ile psikoloji, sosyal bilimler ve fende çığır açıcı gelişmelerle başladı. Albert Einstein'ın görecelik kuramı, Sigmund Freud'un psikanalizi geliştirmesi, röntgen ışınlarının keşfi ve atom çekirdeğinin bölünmesi gibi gelişmeler insanın artık bambaşka, daha soyut düşünmesini gerektiriyordu. Bu yeni bulgular “gerçeğin” salt gözle görülenden çok daha derinlerde yattığına işaret ediyordu. Gözün her şeyi algılayabileceği inancı artık kökünden sarsılmıştı. Dünyayı tek bir “an” a sığdırabileceklerini düşünen izlenimcilerin yüzeysel realizmin artık genç sanatçıları tatmin etmez oldu.”¹⁷

¹⁶ İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Resim, 1992, s:123, 124

¹⁷ Anna-Carola Krausse, Rönesanastan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, 2003, s:86

“1900’lü yılların ilk çeyreği, toplumsal hayatın karışıklıklarının yayıldığı, büyük imparatorlukların çöktüğü ve özellikle Avrupa’da toplumsal yaşamın altüst olduğu zamanlardır. Birinci Büyük Savaşın ayak seslerinin duyulduğu bu zaman diliminde resim de yeni akımlar ardı ardına ortaya çıkmıştır. Bu Yeni akımlardan biri de ekspresyonizmdir. Bu akım, 1890’lar da Munch, Ensor ve Climt tarafından başlatılmıştır.”¹⁸

“Dışavurumculuk bir akım olmayıp değişik sanat anlayışlarının içinde yer aldığı genel yönelime yakıştırılan bir tanımdan kaynaklanmaktadır.” Politikada ve ekonomide çöküntülerin yaşandığı bu dönemde ortaya çıkan Ekspresyonizm klasik zevke sırt çevirmiş buna karşıt bir alternatif arayışına gitmiştir. Ekspresyonizm aşırı öznel duyguları şiddetli bir biçimde resmetmeye yönelmiştir. Ekonomik sorunlar, siyasi karışıklıklar, sosyal dengesizliklerin yarattığı uç duyguları yaşayan insanların içinde kalan ressam, bu duygulara odaklanmayı toplumsal duyarlılıklarının bir göstergesi olarak değerlendirmiş olsalar gerektir ki, önemli bir grup sanatçı bu duyguları resmetmeye odaklanmıştır.”¹⁹

“Sanatçılar, var olan düzeni alaşağı etmek isteyen tutkulu, devrimci kimlikleriyle “yeni insana uygun, yeni bir sanat” arayışına çıktılar. Duygu yüklü resimleriyle insanları yüreklerinin ta en derin yerinden yakalamaktı amaçları. Van Gogh’dan, Gaugin’dan esinlenen ve duyguyla düşünceye yaslanan bir üslupla, insanların medeniyet kisvesi altında yok edilmeye çalışan gerçek ihtiyaçlarını yeniden canlandırmak ve böylece daha iyi bir geleceğin yolunu açmak istiyorlardı. (bkz. Resim 8)

¹⁸ Hatice Sabahat, , 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassiliy Kandisky, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2012, s:16

¹⁹ Anna-Carola Krausse, Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü,2003, s:86



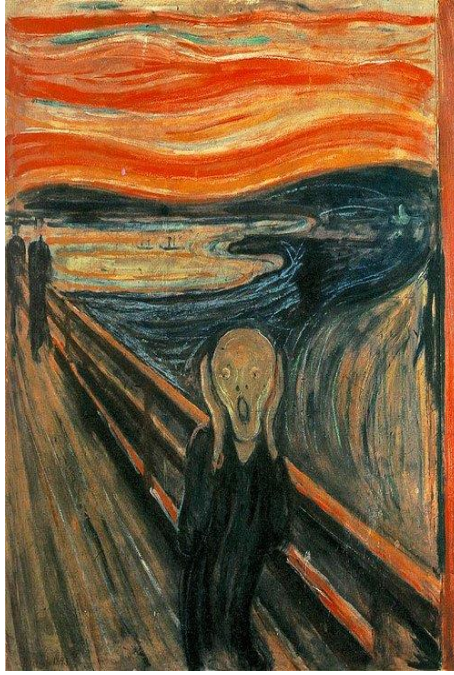
Resim 8: Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889

Bu beyanat, “sanat” sözcüğünü bir kere bile ağzına almamasına rağmen bir iman manifestosu olarak sanat tarihine geçecekti. Gençliğe özgür yaşama ve geleceğe, tam da zamanın ruhuna uygun olarak düzülen bu methiye Alman dışavurumculuğunun doğuşuna işaret eder. Sanatçıların bir araya gelip kurdukları. “Brücke” köprü derneğinin kuruluş bildirgesidir. 1905 yılında Fransa’da ki fovistlerle aynı günlerde, Almanya’nın eski ve saygın Dresden kentinde hepsi de resim alanın da birer amatör olan dört genç adam bir araya gelerek, bir Kayzer Wilhelm Almanya’sının kokuşmuş sanat dünyasına karşı ortak bir cephe oluşturdular. Akademik kuralları hiçe sayan bir sanat anlayışları vardı ve gayet bohem bir hayat tarzı sürdürüyorlardı.

Bu grup hemen takipçilerini de üretti: yüzyılın ilk on yılların da ressamı arasında olduğu kadar edebiyatçılarda da benzer çevreler ortaya çıkmaya başladı. Sanatçılar orta sınıflara dehşet veren bir hayat tarzı sürdürmekten özel bir zevk alıyor, “küçük burjuva muhafazakarlığının kültürsüzlüğü” nün dışında kalmakla özel bir gurur duyuyorlardı. Berlin’de 1920’lerin ortalarında kendi meyhaneleri, kafeleri olan, kendi dergilerini çıkartan ve kendi galerilerini işleten, rengarenk avangard bir alt kültür dünyası ortaya çıktı.

Ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapamışlar ve resimlerini tamamen akıldan boyamışlardır. Bunun sonucunda doğa karşısında yapılan çalışmalar ilgi merkezi olmaktan çıkmıştır. Ekspresyonistler kendilerini doğanın etkisine bırakmamışlar, duyduklarını resimlemek istemişlerdir. Psikolojik hayal, optik hayale tercih edilmiştir. Sanatçı, çevresine karşı kendinde uyanan kişisel duyguları dile getirmek çabasıdadır.

Sanatçının tabiattaki gerçeklerden uzaklaşması, bütün dikkatiyle iç dünyasına, bilinçaltına yönelmesi, tasvir edilen figürlerin aynen doğadakilere benzemeleri zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Her şey, sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştır.”²⁰ (bkz. Resim 9)



Resim 9: Edward Munch, Çılgılık, 1893

“Ekspresyonist sanatçı biçim, çizgi ve renkleri, doğa biçimine ve rengine bir uyum sonucu tuvale aktarmamıştır. Bu, doğa biçim ve renginde istediğini bulamayan bir insanın, kendi iç yaşantısı ve inançlarını yansıtan, bir anlatıma, biçimlemeye başvurmasıdır. Ekspresyonist sanatçı, daha önceki desen disiplini ve renk uyumu gibi geçmiş sanat özelliklerini ve değerlerini görmeyi ve algılamayı istememiştir. O, belirli bir biçime, belirli bir figür resmine bağlı olmayan biçim ve renklerle, vahşi bir haykırışı, kendi iç isyanını anlatmak istemiştir.”²¹

“Ekspresyonistler insanların çektikleri acı, sefalet, vahşet ve tutkularını derinden hissetmişler, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin dürüst bir tavır olmayacağına

²⁰ Anna-Carola Krausse, Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, s:87

²¹ Hatice Sabahat, , 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassiliy Kandisky, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2012, s:19

inanarak resimler yapmışlardır. Norveçli ressam Edward Munch 1895“te yaptığı ve “Çılgılık” adını verdiği tablo, ani bir heyecanın, tüm duygusal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini gözler önüne sermektedir.

Resimleri parlak renkleri, belirgin konturları, kullandıkları farklı teknikleri ile de dikkat çeker. Kübizm Picasso ve Braque’ın 1907-1914 yıllarında yaptıkları resimlerle ortaya çıkmış ve 20. yüzyılın önemli sanat akımlarından biri olmuştur. Akımın kurucuları Pablo Picasso ve Georges Braque’tır. (bkz. Resim10) Doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir diyen Cezanne, Empresyonistlerden daha ileri giderek biçim konusunu yeniden ele almıştır ve Kübizmin başlamasında önemli bir etki yaratmıştır.”²²



Resim 10: Picasso, Banyo Yapam Avingnon’lu Kızlar, 1907

“Picasso, 1906 sonbaharında Cezanne’ın eserlerini gördükten sonra mekân ve form hissi (yanılsama değil) yaratmak için yuvarlak hacimler yerine düz, parçalanmış düzlemler ve

²² Hatice Sabahat, , 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassiliy Kandisky, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2012, s:20

açık koyu motiflerle uzamsal denemeler yapmaya başlamıştır. Picasso ve Braque'ın ilk çalışmaları geleneksel konular olan ufak boyutlu manzara, natürmort ve figüratif resimlerdir. En önemli yenilikleri ise parçalı ve kesilmiş formları bir arada kullanarak yapboz etkisi veren resimleridir.

Kübistler, nesnelerin çeşitli yönlerini aynı anda tuval yüzeyine resimleyerek üçüncü boyutu resme sokmayı amaçlamışlar bunu yaparken de bakış açılarını değiştirme yöntemini kullanmışlardır. “Örneğin bir masaya farklı açılardan, üstünde dururken üstten, oturduğunuz zaman yandan, yere bir kalem düşürdüğümüzde alttan bakabiliriz. Kübistler bunu tuval üzerinde yakalamayı denediler; bunun sonucu olarak da kübizm resme kavramsal bir yaklaşım olarak tanımlandı.”²³ (bkz. Resim 11)



Resim 11: Picasso, Hasır Sandalye ve Natürmort, 1912

²³ Hatice Sabahat, , 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassiliy Kandisky, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2012, s:21

“Kübitler Biçim sorununu ön plana alarak rengi ikinci plana atmışlardır. Analitik ve sentetik kübizm olarak iki şekilde ilerlemiştir. “1910-1911 yılları arasında, tuval üzerine monokrom boyayla yaptıkları işlere “Analitik Kübizm adı verilir. 1912”den sonraki, işe yaramaz kâğıt parçalarını tuvale yapıştırdıkları işleri ise “Sentetik Kübizm” olarak bilinir. Kes yapıştır tekniğini kullanarak oluşturdukları natürmortlara sadece birkaç çizgi ve ya da boya darbesi vurarak oluşturdukları resimlere giderek daha farklı malzemeleri de katarak asamblaj tekniğini de resimde kullanmışlardır. Kübizm’de her türlü malzeme ne kadar mütevazı veya gündelik olursa olsun sanat için kullanılabilirdi. Kübitler Biçim sorununu ön plana alarak rengi ikinci plana atmışlardır. Sentetik Kübizme Picasso’nun “Hasır sandalye ve Natürmort” örnek olarak verilebilir.”²⁴

“Gençler gerçekliğin önündeki, o görüntülerden oluşan örtüyü yırtmak ve kendi değişleriyle “şeylerin ardına bakmak” istiyorlardı. Dünyanın sahici, inandırıcı bir resmini yapmak ancak böyle mümkün olabilecekti. Ve bunun içinde yeni bir resim dili bulmak lazımdı. Üstelik duygusal algıda kökünden değişmişti. Otomobilin ve uçak motorunun, telgrafın ve gündelik hayatta kullanılan bir çok yeniliğin icadından sonra hayat yepyeni bir dinamizm kazanmıştı. Hız ve zaman yeni boyutlar olarak hayata girmiş, algıları “hızlandırmıştı”. Örneğin yayaların ve at arabalarının hızı ile karşılaştırıldığında, bir otomobil şimşek gibi gidiyordu. Ve penceresinden dışarı bakınca her şey nasılda bambaşka görünüyordu!”²⁵

“Aynı zamana denk gelecek şekilde (1909 da) İtalya’da Fütürizm akımı doğmuş ve bu akım çağdaş endüstriyel gelişmeleri, özellikle hızı yücelten bir görüşü sanata aktarmıştır. (bkz. Resim 12)

Fütüristler anti akademisyendirler ve önceleri kübit anlatımı benimsemişler ancak Kübit ressamlar portre, natürmort gibi kavramlarla ilgilenirken Fütüristler hız ve hareket kavramıyla ilişkili resimler yapmışlardır. “Hareketi resim düzleminde anlatabilmek için nesnelerin konturlarını art arda birkaç kez tekrarlama yoluna gitmişlerdir.”

²⁴ Hatice Sabahat, , 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassiliy Kandisky, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2012, s:22

²⁵ Anna-Carola Krausse, Rönesanastan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, 2003, s:87



Resim 12:Boccioni, Ruh Durumları, 1911

Fütüristlerin bir kısmı sanatın teknolojik dünyaya bağımlı olduğunu düşünmüş; bu dünyanın güzelliğini sanatta yalnız onu betimleyerek değil, teknolojinin benzeşimleri yerine geçecek biçimleri, renkleri, ritimleri bularak yansıtmayı amaçlarken, bir kısmı ise teknolojinin hizmetinde olan süreçlere benzeyen süreçleri benimsemişlerdir. Birinci görüştekiler makineyi yeni güzellik ülküsü olarak görürken, diğerleri yöntem ve ilke olarak yapıma önem vermişler ve Konstrüktivist akımının oluşumunu sağlamışlardır. Rus ressam Tatlin “1912-1914 arasında bazıları ağırbaşlı, bazıları ise şakacı nitelikte değişik malzemeler kullanarak birçok Konstrüktivist Kübist resimler yapmıştır”²⁶

“Buraya kadar sözü elden akımların çıkış noktaları, doğa ve doğal biçimlerdir. Ama sanat aynı zamanda, bu doğa biçimlerin dışında sanatsal bir biçim dünyası yaratma gayreti içindedir. Bunu çağdaş soyut sanatçı Jawlensky’nin sözleri ile dillendirirsek: “Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın bir taklidi değildir. Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyleri değil.” Böyle bir biçim anlayışı, sanatı doğadan, nesnelere ve onların duyar yoluyla kavradığımız biçimlerinden uzaklaştırmıştır. Bununla da, sanatın obje’si dış dünyadan insanın iç dünyasına, ben dünyasına kaymıştır. Bu, soyut sanatın en temel niteliğidir. Bu nitelik, soyut sanatın doğadan ve doğa biçimlerinden kurtulmuş olması, doğa biçimlerinin dışında, kendi ben dünyasında kendine has bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Buna göre soyut sanat, yeni bir biçim vermenin sanatıdır. Bu yeni biçim vermenin obje’si, iç dünya, ben

²⁶ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, 2009, s:91

dünyasıdır ve bunun da dış dünya, optik dünya ile hiçbir ilgisi yoktur. Bunun için soyut sanat, simgesel bile olsa dış dünya obje'lerine değinmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılmaktadır.”²⁷

“Kavranması zaten çok güç olan soyut sanatın bir de günlük hayatın parçası haline gelebileceği düşüncesi insanı ilk başta şaşırtabilir. Böyle bir sanatın hayatla ne ilişkisi olabilirdi ki? Sorunun yanıtı gayet basittir: aslında bir ilişkisi yoktur-ve tam da bu nedenle müdahaleci olabilir. Dışavurumcuların duygu yüklü yeni bir sanatla “yeni insanı” yaratma hayali 1. Dünya Savaşı'nın dan sonra salt bir ütopya olarak tarihin tozlu raflarına kaldırılmıştı. Ancak kitle kültürünün giderek çoğalan sinemalarla, spor saraylarıyla, kabere ve varyetelerde yaygınlaşması sonucu sanatçılar giderek marjinalleşmekten korkmaya başladılar.

Sanatın yeniden günlük hayatın bir parçası haline getirilmesi fikri işte bu kaygılardan doğmuştur. Ama sanatçılar, yeniden gerçeği taklit eden bir sanat anlayışına dönmek istemiyorlardı. Dışavurumculukla temelleri atılmış olan soyut sanatın iyice geliştirmekte niyetler. Böylece sanat artık somut gerçeklerle hiçbir şekilde kıyaslanmayacak ve ölçülmeyecek, tümüyle kendi kıstaslarına göre değerlendirilecekti. Yalnız sanatsal-estetik kriterler üzerinde yükselen bir sanat, Piet Mondrian'ın yürekten inandığı gibi insanı uyumlu bir hayata sevk edebilecek ve daha iyi bir toplumunu yolunu hazırlayacaktı. “sadece sanatsal unsurların uyumlu birliktelik içindeki saf görünümü hayata trajedisini biraz olsun hafifletebilir... o zaman artık heykele ve resme ihtiyacımız kalmayacak. Çünkü artık gerçeklik olmuş bir sanatın içinde yaşıyor olacağız. Hayatın kendisi denge ve uyum kazandıkça sanat kendisini yeniden hayatın dışına çekebilecektir.”

Sanatın dünyası şimdi gerçekliğin karşısına konuluyordu ve soyutlama, daha iyi bir dünya ütopyasının simgesi haline geldi. İnsanlığı sanat aracılığı ile uyuma ve birliğe ulaştırma rüyasının gerçekleşebilmesi için iki temel koşulun yerine getirilmesi gerekiyordu: birincisi, sanatın kendisi de uyumlu, net ve saf olmalıydı. İkincisi, bu sanat toplumsal bir etki yaratabilmek için hayatın içine girmek, müdahale etmek zorundaydı.”²⁸

“Sanatın akademinin etkisinde çıkması daha göreceli ve bağımsız ürünlerini 1910-1917 yılları arasında vermiş; bu yıllarda, dünyanın çeşitli köşelerinde birbirinden habersiz

²⁷ İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Resim, 2003, s:130

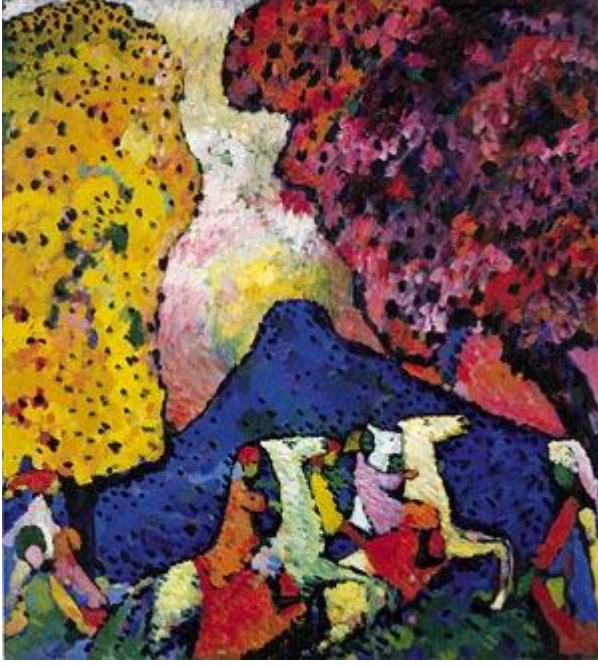
²⁸ Anna-Carola Krausse, Rönesanastan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, 2003, s:96

sanatçılarca ortaya çıkararak “soyut sanat” olarak bilinen sanat akımı içinde eser üretmişlerdir. Soyut resim mekân düşüncesini ve figürü reddetmiştir. İki devrede gelişme gösteren soyut sanatın öncüleri, Kandinsky, Mondrian ve Maleviç’tir.

Abstre (Soyut) Sanatın öncülerinden olan Wassily Kandinsky resim sanatına katkılarının yanı sıra düşünür ve yazın adamıydı. Döneminde aynı paralelde çalışan bir çok sanatçı olmakla beraber Wassily Kandinsky nesnellikten yola çıkmayan ve nesnelere ilişkilendirilmeyen ama güçlü bir teorik temele dayanan sanatı ile sanat tarihinde tek başına bir ekol oluşturur.”²⁹

“Soyut sanatı ilk ortaya atan ve ilk yapıtını 1910 yılında veren Kandinsky’dir. 1886’da Moskova’da doğdu; 1944’te Neuilly-sur-Seine’de öldü. Moskova’da hukuk ve politik ekonomi okudu, ancak 1896’da ressam olmak için Münih’e gitti. 1901’de Phalanx grubunun kurucu üyeleri arasına girdi ve çağdaş resim sergileri düzenledi. Çok seyahat etti, yapıtlarını Salon d’Automne’da sergilediğinde tekrar tekrar Paris’te bulundu. 1908-1914 arasında Murnau köyünde Münih Sanatçılar Birliği’nin ilk başkanı seçildi. 1912’de yayıncılığını Kandinsky ve Marc’ın yaptığı Blaue Reiter almanağı çıktı; aynı ad altında sergiler düzenlendi. (bkz. Resim 13)

²⁹ Zuhâl Güven, <http://www.usatolyesi.org>



Resim 13: Kandinsky, Blue Mountain 1908-1909

Wassily Kandinsky'nin 1912'de yayınladığı ilk kitabı, Batı sanatında devrimlerin yaşandığı yıllara rastlar. “Über das Geistige in der Kunst” isimli (İngilizce çevirisi: “Concerning the Spiritual Art” (Sanatta Ruhsallık Üzerine) adlı kuramsal yapıtı yayınlandı ve başka dillere çevrildi. Bu kitapta sanatçı, geleceğin sanatı olarak soyut sanat üzerine düşüncelerini dile getirir. Ancak zaman içerisinde bu kitabının içeriğinin yeterince anlaşılmadığı ya da yanlış anlaşıldığı düşüncesiyle, düşüncelerine açıklık getirmek amacıyla 1913'de “Rückblicke” (Geri Bakışlar) kitabını yayınladı. 1914'de Rusya'ya döndü ve 1917'den sonra bu ülkedeki sanat enstitülerinin düzenlenmesinde önemli rol oynadı. 1921'de Rusya'yı terketti ve 1922'den 1933'e kadar Bauhaus'ta öğretmenlik yaptı. 1926'da “Point and Line to Plane” yayınlandı. 1933'te Paris yakınlarındaki Neuilly'e yerleşti. Önemli Yapıtları: İlk Soyut Suluboya, Mavi Dağ, Çan Kuleli Manzara, Siyah Kemer ile Siyah Çizgiler, Beyaz Çizgiler, Mavi Daire Dilimi, Başat Mor, Başat Eğri, On Beş, Ilımlılık, Hareketler, Bölünme Birlik, Daire ve Kare, Beyaz Dengeli Hareket. (bkz. Resim 14)

Kandinsky'ye göre soyut, yalnız günümüz sanatı için değil, gelecek sanatlar için de geçerlidir. “İnsan,” diyor Kandinsky; “Çevresinden vazgeçemez, ama, O, obje'den nasıl kurtulacağını da bilmez. Bu, benim dile getirmek istediğim sorundur. Çünkü, günümüz

resminin ve yarının resminin de ana sorunu budur.” Tüm yazı, kitap ve resimlerinde Kandinsky'nin dile getirmek istediği şey, sanatın objesinin, “duyu yoluyla kavranan gerçeklik' olmadığı, tersine, sanatın objesinin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir. Ancak, bu tinsellik anlamındaki soyutluğu, doğal objektiv (nesnelere) karşılaştırma olanaklarından soyutlama olarak anlamamalı, tersine soyutlama bütün bu olanakların, (nesne ilgilerinden) bağımsız olarak, sanatsal ilgilerin çözümüne dayanır.”³⁰



Resim 14: Kandinsky, İlk Soyut Suluboya, 1910

“Kandinsky, soyut sanatın gelişimiyle ilgili düşüncelerini felsefi bir temele oturtur. Ama dayandığı felsefi düşünce, dilinin açık olmasına ve düşüncelerini somut örneklerle açıklamasına karşın satırlar arasında gizli kalıyor. Kandinsky'nin sanatla ilgili düşüncelerinin zihin ile bir ilişkisi yok. Kendisi Geri Bakışlar'da akla, beyine seslenmek kadar kaçındığı bir şey olmadığını söylüyor ve gelecekte “tinin sağlam kökler saldıdığı bir ortamda hiçbir şey tin için tehlikeli olamaz, sanatta çok korkulan beyin işi bile” diyor. Kandinsky koyu dindar biri. Mistisizme olan eğilimi onu, yüzyılın başında sanat çevrelerinde çok etkili olan, Hıristiyan inancıyla Uzakdoğu inançlarını birleştiren Teozoti akımına yöneliyor. Kitabında bu akımdan “zamanın en büyük akımlarından biri” diye söz ediyor. Bu akımın temel düşüncesine göre, madde ile tin karşıtlık değil, aynı ilkenin

³⁰ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, 2009, s:19

değişik aşamalarıdır. Tanrı evrenin tinsel temelidir. Her şey ondan gelir ona gider. Dünya tanrısal gücün gerçekleşmesidir, onun yaşam sürecidir. İnsan yaşamının ereği aşama aşama maddeden sıyrılarak, tinselliğe, besin kaynağı olan tanrısal güce erişmektir. Kandinsky bu düşünceyi benimsemiş görünüyor. Gerçi kitabın bir yerinde, teozofların 21. yüzyılda dünyanın bu güne oranla bir cennet olacağı düşüncesini aceleci bulduğunu söylüyor, ama bu büyük tinsel hareketi, gecenin karanlığında çaresiz kalan kimi yüreklere yol gösteren bir yardımcı el olarak görüyor.”³¹ (bkz. Resim 15)



Resim 15: Kandinsky, soyut kompozisyon, 1913

“Her sanat yapıtı, çağının çocuğu ve pek çok durumda duygularımızın kaynağıdır. Uygarlığın her dönemi, asla tekrarlanmayacak olan, kendine özgü bir sanat meydana getirir. Geçmişin sanat ilkelerini canlandırma çabaları en fazla ölü bir sanat doğurur... Sanatçı, henüz adlandırılmamış olan daha ince duygularını uyandırmaya çalışmalı ve yapıtları, hissetme yeteneği olan izleyicilere sözcüklerin anlatabileceğinin ötesinde, yüce duygular vermelidir. İzleyici, bir sanat yapıtında, doğanın belirli bir amaca hizmet edecek bir taklidini ya da doğal form aracılığıyla ifade edilmiş içsel bir duyguyu; doğanın temel ruhunu arar. Yapıtlar gerçekten sanat olduklarında amaçlarını yerine getirir ve ruhu doyururlar. Bu tür yapıtlar, ruhu bayağılıktan korurlar, onu heyecanlandırırlar, yani ruhu

³¹ Nazan İbşiroğlu : www.felsefeekibi.com/sanat

belirli bir yüksekliğe çıkartırlar: Sanatın etki olanakları, izleyicilerin etkileşim kapasitelerinin uç noktalarına kadar kullanılmış olur.”³²

“Sanatçı, yapıt ve izleyici üçgeninde temel öge, şüphesiz sanatçının içsel değerleri ve ruhsallığıdır. Çünkü yapıt ve izleyici, sanatçının üretim ya da yaratımlarının sonucunda var olan ya da olacak olana bağlıdır. Yapıtın ortaya çıkmasında sanatçının ruhsal ve içsel değerler bütünü temel bir rol oynadığı içindir ki, yapıtların ruhsuzluğu, izleyiciye aktarılacak duygu veya düşünceleri zayıflatacak nitelikli olacaktır. Bu niteliklerden ruhsal zenginlik, yapıtın değer olmasına yardımcı olacak temel bir gerekliliktir.

Ruhun yaşamı, yatay bir şekilde eşit olmayan bölümlere ayrılmış, en dar bölümün en üstte yer aldığı büyük, dar açılı bir üçgen diagramıyla temsil edilebilir. Üçgenin tepesi bugünse, ikinci bölüm yarındır. Bugün bu tepe tarafından kavranabilen ve üçgenin geri kalanı için anlaşılmaz olan şey, yarın, ikinci bölümün gerçek duygu ve düşüncesini oluşturacaktır. Üçgenin her bölümünde sanatçılar vardır. İçlerinden kendi bölümünün sınırlarının ötesini görebilenler, etrafını çevreleyen diğerleri için birer kahindirler ve dik kafalı topluluğun ilerleyişine yardımcı olurlar. Her bölüm, bilinçli ya da çoğunlukla bilinçsiz olarak, kendisine karşılık gelen ruhsal gıdanın özlemine çeker; bu gıda sanatçı tarafından sunulmaktadır. Kandinsky, ruhsal yaşamı üçgen temelli düşündüğünden ve tasarladığından, sanatın ve sanatçının yaşamdaki yerlerini ve ruhsallıkla ilişki ve bağlarını üçgen örneği üzerinden sürdürür.”³³ (bkz. Resim 16)

³² Vassily Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine, 2005, s:35

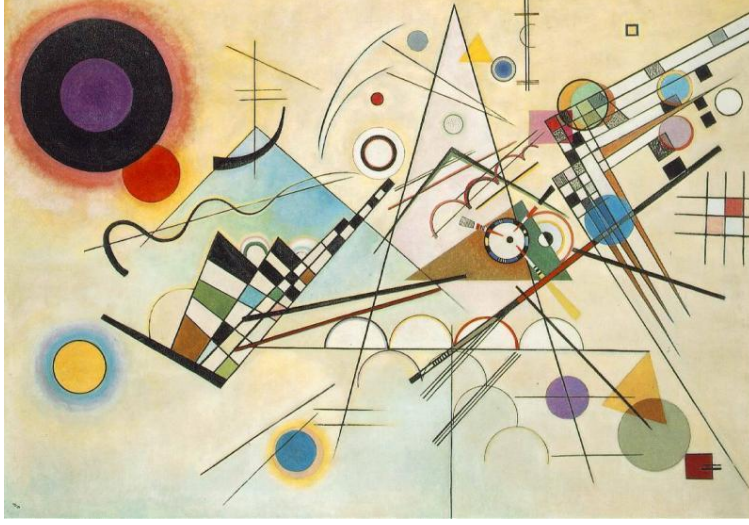
³³ Vassily Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine, 2005, s:45



Resim 16: Kandinsky, soyut kompozisyon, 1923

“Kandinsky’nin özellikle 1922 ile 1933 yılları arasında yaptığı resimler de bir geometrikleşme görülür. Bu biçimler daha çok üçgen, dörtgen ve çember biçimlidirler. Kandinsky özellikle daireleri giderek daha çok kullanmaya başlamıştır. Münih ve Moskova resimlerinin şiddetle yanan renklerinin yerine daha uyumsuz keyfi renkler kullanmaya başlamıştır. Mükemmel form sembolü olarak gördüğü daire Kandinsky için aynı zamanda kozmik evrenselliği de temsil etmektedir. Çemberlere ise anlam yüklememiştir. “Kandinsky çemberlerin kozmik bir dünyayı ima etmediklerini, bunların her şeyden önce çember olarak görülmelerini istemektedir.”³⁴ (bkz. Resim 17)

³⁴ Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, 2012, s:519



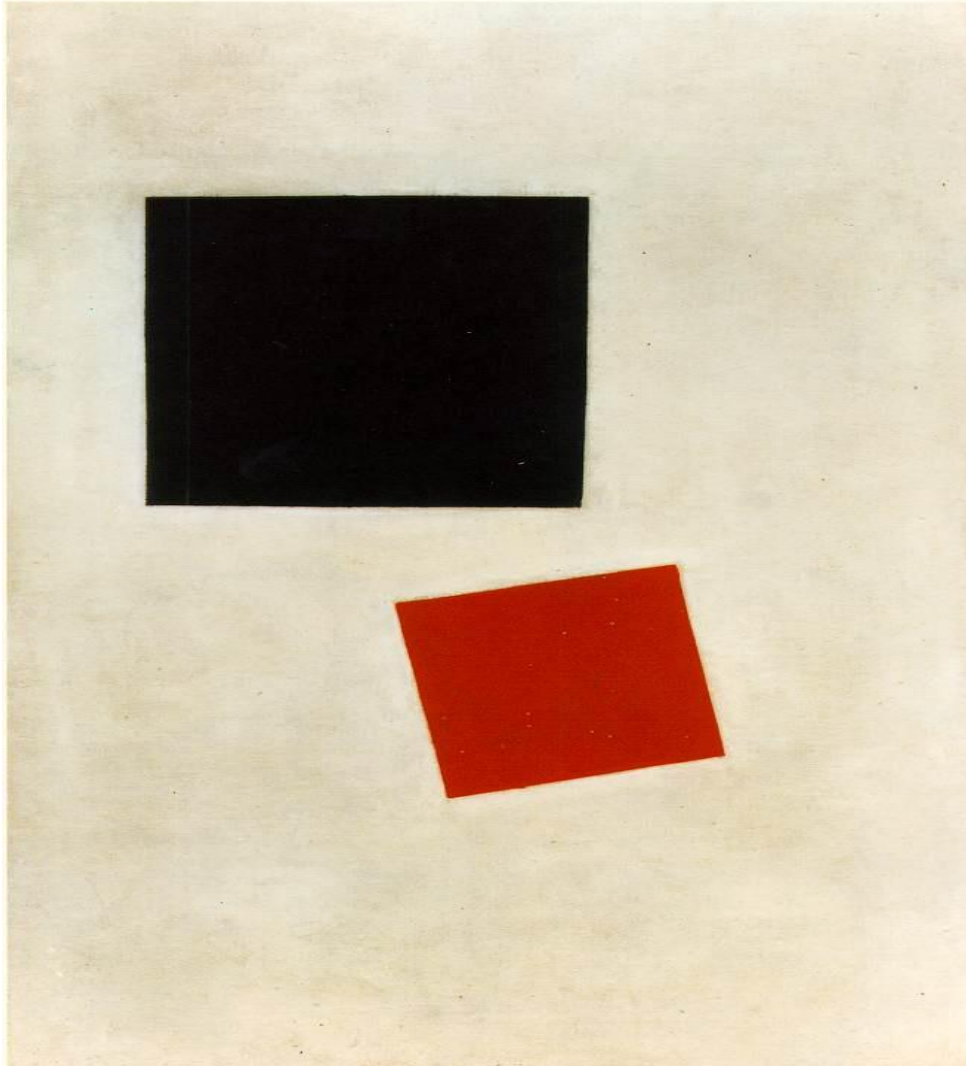
Resim 17: Kandinsky, soyut kompozisyon, 1925

“Renk, duyarlılık bakımından az gelişmiş bir ruh üzerinde yalnızca geçici ve yüzeysel bir etki bırakır. Bu yüzeysel etki, nitelik açısından farklılaşmaktadır. Göz, açık ve duru renkler tarafından etkilenmekte ve hatta duruluklarının yanı sıra sıcak olan renkler daha da kuvvetli bir şekilde onu çekmektedir. Parlak kırmızı insanları her zaman etkilemiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Keskin limon sarısı da gözü incitir ve izleyici, mavi ya da yeşilde ferahlık aramak üzere oradan uzaklaşır. Daha duyarlı bir ruh için renklerin etkisi daha derin ve yoğun bir şekilde etkileycidir. Böylece renklerin ruhsal etkilerine ulaşırız.”³⁵

“Bu dönemde herhangi bir çağrışımsal amaç gütmeksizin, doğrudan doğruya geometrik temel formlardan hareket eden ilk rasyonalist akım, Rus ressamı Kazimir Maleviç’in kurduğu ‘Süprematizm-Nesnesiz Dünya’dır. Sanatçının koyduğu bu isim, saf duygunun üstünlüğünü vurgulamaktadır. Maleviç’e göre dikdörtgensel resim yüzeyi Süprematizm’in çıkış noktasını oluşturur. Tanımlanabilen her türlü figürden uzaklaşan yeni bir resim anlayışı yeni bir renk gerçekliğinin dogmasına da sebep olmuştur. “Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım” diyor. Tasarlanan nesnelere dünyasından kurtuluşun sembolünü Maleviç “Sıfır-Biçim” de görmüştür. Nesnelere dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanmıştır. ‘Sıfır-Biçim’ bu inancın bir sembolüdür. Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyordu, bir şeyi anlatmıyordu. Yalnız nesnelere değil, onların uyandıracığı duygular, çağrışımlar ve her

³⁵ Vassily Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine, 2005, s:67

türlü "ruhsal titreşimlerden arınmış olan biçimdi.1913 yılında Moskova'da sergilediği "Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare" adlı kompozisyonla büyük bir sansasyon yaratmıştır. Bu tabloyla Maleviç mutlak rasyonelliğin sınırlarını zorlamıştır. Bu resim geometrik soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut-somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Bu aynı zamanda resim için bir sıfır noktasıdır. Ama bu nokta tümüyle yeni bir soyut resim anlayışını ortaya koyar. Bunun daha ötesindeki, yani gerçek anlamda mutlak rasyonelliğe ulaşmış bir çözüm 1919 yılında yine Moskova'da sergilediği "Beyaz Fon Üzerinde Beyaz Kare" isimli esiridir." ³⁶ (bkz. Resim 18)



Resim 18: Malevich, Siyah Kare ve Kırmızı Kare, 1915

³⁶ Müberra Kalkan, Resim Sanatında Soyutlama, 2006, s:52

“Malevich söyle ifade eder : “1913 yılında, sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum umutsuz çabada ‘kare’ biçimine sığındım kare biçim dış dünyaya, nesnelere dünyasına karşı insanın, sanat yaratmalarının, ‘yeni varlığı’ dayatabileceği bir temel olarak anlaşılır. Ama bir kare, şimdiye kadar alışılmış resim geleneğinin içinde hiçbir şey ifade etmeyecektir. Aslında bir karenin resim olup olmaması da tartışılabilir. Sanatçının kendi de böyle bir tartışmayı yasar. ‘Süprematistik Kare’yi yarattığımda tepki çok büyük oldu. Beni resim alanının dışında olmakla suçladılar. Ama sorunun çekirdeği birinin her hangi bir şeyin içinde ya da dışında olup olmaması ya da bir şeyin neden meydana geldiği değildir önemli olan kanıttır.” der.”³⁷

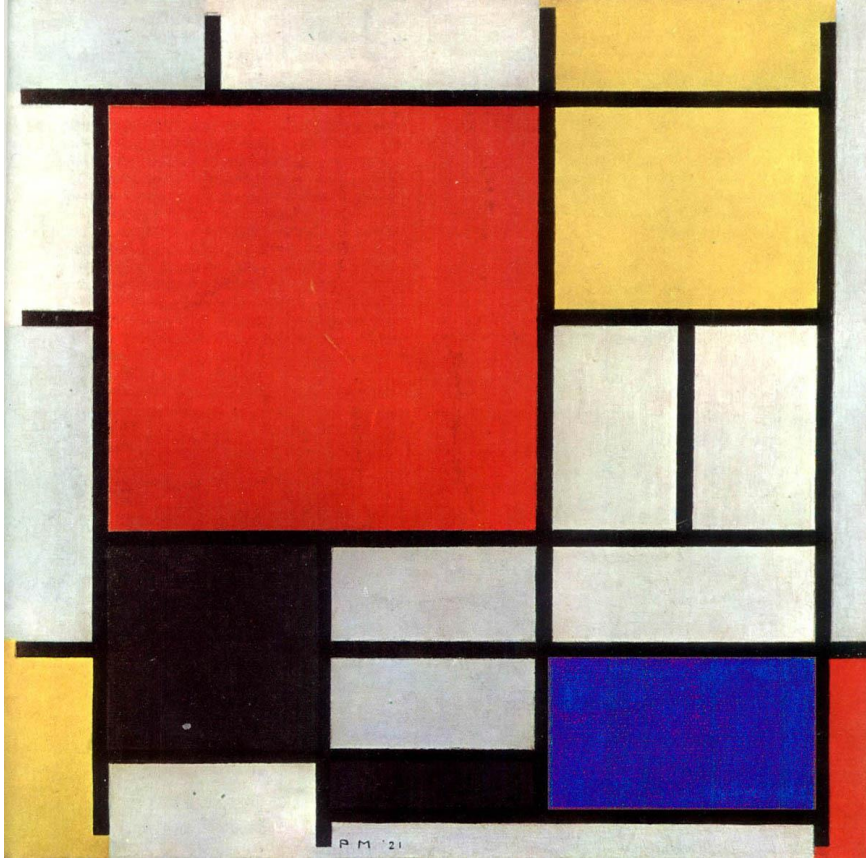
“Malevich, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini savunmuştur. Bu anlayış bu yıllarda Endüstri çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta da belirginleşmiş ve De Stil olarak adlandırılmıştır. Bu akım çağdaş sanatın tümü üzerindeki belirleyici etkisi bakımından rasyonel soyutlamanın en önemli belirtisidir ve çağdaş sanatın hemen her dalında kendini büyük bir güçle kabul ettirmiştir.

Şair ve ressam Theo van Doesburg ile ressam Piet Mondrian’ın 1915 yılında karşılaşip aşağı yukarı aynı ilkeler üzerinde mutabakata varmaları, iki yıl sonra De Stijl (Üslup) dergisinin yayımlanmasına yol açmıştır.

Mondrian, Kübizmle ilgi kurmadan önce, yıllarca doğa konulu resimler yapmıştır. 1910 ve 1914’de Hollanda’da Kübist ressamları inceleme fırsatı bulmuştur. Renk çeşitlerini azaltarak, resimlerini daha çok çizgisel yapılar olarak düzenlemeye başlamıştır. Bir yandan ele aldığı konunun temel niteliğini belirtirken, bir yandan da resmin yüzeyini ritmik bir çizgi ağıyla kaplamayı denemiştir. Bu resimlerde eşyalar çeşitli yönlerden bakılarak resimlenmemiştir. Bundan dolayı, doğaya daha yakın görünürler. Aslında Mondrian’ın bütün amacı, doğayı resminden çıkarmaktır. Ona göre, sanat, doğaya egemendir. Mondrian soyutlamayı, bilincin eleme gücü olarak algılamış ve ‘yok etme’ ve ‘yıkma’ diye tanımlamıştır. Mondrian doğayı yıkararak, yok ederek dengeye varabileceğine inanmıştır.”³⁸ (bkz. Resim19)

³⁷ www.siyahkare.com

³⁸ Müberra Kalkan, Resim Sanatında Soyutlama, 2006, s: 54, 55



Resim 19: Mondrian, Kompozisyon

“Mondrian, dünyayı karşıtlıkların savaşı olarak görür ve ona göre sanatın amacı bu karşıtlıklarda uyum dengesinin aranmasıdır. Bu denge ve uyum aranırken doğa yok edilecektir. Bu düşünceyle Mondrian hacmi, yüzeyi yok etmek ister. Bunun için yüzeyi çizgilerle böler ve karşıt renk lekeleri ile yok etme işlemini sürdürür. Simetri yoktur, yatay ve dikeylerle, renk karşıtlıkları ile en basit öğelerle dengeyi kurmak ister.

Mondrian’a göre, sanatta soyutlama, Kübistler’de nesne biçimlerini parçalamakla başlamıştır. Kübizm soyutlayıcı sanattı ama soyut değildir. Çünkü doğa ile bağlarını koparmamış hacme bağlı kalmıştır. “Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu yüzeyi kesen çizgilerle yapıyordum. Fakat bu kez de yüzeyi yıkmak gerekti. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Simdi de, renk karşıtlıklarıyla çizgileri yok etmek istiyordum.” Mondrian’ın bu sözleri onun soyutlamalarla dengeye nasıl adım adım varmaya çalıştığını açıklamaktadır. Paris’te yaptığı ağaç ve bina resimleri, onun soyutlama sürecini daha da ileri götürmüştür. “Oval Biçimde Renkli Düzlemler adlı tablosu, karakalemle yaptığı birtakım bina eskizlerinin giderek tuval üzerine yağlıboya çalışmalara dönüşmesinin bir sonucudur. Bu çalışmalar sonunda bir renk ve çizgi

düzenlemesi ortaya çıkmıştır. Mondrian, gördüğü ilk biçimlerden yola çıkarak, daha sonraki kompozisyonlarının başlıca çizgilerini bulmuş, estetik yaşantısını resmin geçirdiği aşamalarla karşılayarak sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını resme bakan kimseye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır.”³⁹ (bkz. Resim20)

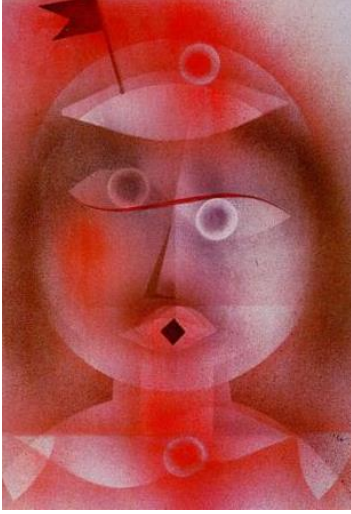


Resim 20:Mondrian, Oval Biçimde Renkli Düzenlemeler

“Sanat dünyasına, nesnelere parçalama, özünü verme eğilimleri ile giren soyut sanat; aklın soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Maleviç’te “yıkma” ve “yok etmeye dönüşmüştür. Mondrian ve Maleviç, soyutlamanın yetersiz olduğunu, evrenselliğe açılabilme için, doğaya bağlı düşünce biçimlerinin ve dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiğini savunmuşlardır. Klee, böyle bir soyutlamayı gereksinmemiş, o kendini, ötekilerin yok ederek varmaya çalıştıkları, evrensel bütünün içinde, onun bir parçası olarak görmüştür. Klee, yapıtlarının soyut olduğunu söylemiş, fakat soyut

³⁹ Müberra Kalkan, Resim Sanatında Soyutlama, 2006, s:56

sözcüğünü, yapıtlarını doğadan ayırmak için kullanmıştır. Doğa biçiminin soyut resmin hizmetinde olması gerektiğini düşüncesindedir. Sanatçı bir eserin tamamen öğelerden meydana geldiği kanısında değildir. Ona göre öğeler kendilerini feda etmeden biçim vermektedirler. Yani objeler kendilerini muhafaza ederek yeni biçimler vermelidirler. Biçimin anlamı çoktur, fakat her şey değildir. Biçimsel konudan hareket edip, bununla beraber temayı, doğa biçimlerinin ortaklığı ile zenginleştirmektedir. (bkz. Resim 21)



Resim 21: Paul Klee, 1925



Resim 22: Paul Klee, Embrace

Paul Klee: “Eskiden, yeryüzünde görülmekte olan ve insanın severek gördüğü ya da görmek istediği şeyler resimlenirdi. Simdi ise, görülen şeyin gerçeği belirli bir hale getirildi ve su sırada görülebilenlerin, bütün dünyadakilere oranla, yalnız izole edilmiş birer örnek oldukları ve diğer gerçeklerin çoğunlukta olduğu inancı ifade edildi. Objeler geniş ve değişik anlamlarda, dünün rasyonel bilgilerine çoğunlukla zıt olacak biçimde görünüyorlar. Simdi rastlantısal olanın önemli hale getirilmesine çaba harcanıyor. Sanatın oluşu evrenin yaratılışına benzer. Yaratılan her sanat örneği, dünyanın ve kozmik evrenin yaratılışı gibi ortaya çıkar.”⁴⁰

“Klee, çalışmalarında, doğadaki yasaları inceleyerek bunların sanata uygulanması için çaba harcamıştır. Doğayı incelemesine, gözlemler yapmasına karşın resmi betimleye dayanmaz. O her defasında yeni biçimler yaratır. Yaratılan biçimler, doğada görülen biçimler değildir, ancak, görülen biçimler kadar doğaya aittirler. Klee, nesnelere, görünenlerin kabuğunu soyarak derine iner. Sanatçı, çocuk ve ilkel resimlerine, delilerin çalışmalarına yakınlık duymuştur. Ancak, Klee'nin doğanın derinlerine sezgiyle yönelmesinde, ilkelde görülmeyen bir bilgi birikimi vardır.”⁴¹ (bkz. Resim 22)

“Göz dış dünyayı görme organı olarak birinci derecedeki önemini kaybetmiş, sanatçı tabiattakinden çok kendi iç gerçeklerine yönelmişti. Böylece, konuyu meydana getiren figürler, yavaş yavaş resmin temel elemanları durumuna gelen renk ve çizgiyi taşımakla görevli birer şematik iskeletten ibaret kalırlar. Demek ki, herhangi bir eser, tabiattaki bir nesnenin doğrudan doğruya tasviri olmaktan çıkıp onu meydana getiren sanatçının imzası haline geliyor, ve genel olarak ekspresyonizmin her türüsünden beklenebileceği üzere, bir iç zorunluluğu ortaya koymaya başlıyor. Gittikçe önemini kaybeden karkas günün birinde büsbütün orta yerden kalkıverince, salt renk ve çizgi kompozisyonuna dayanan Soyut Ekspresyonizm doğmuştur.”⁴²

“Sanatlarını, doğrudan doğruya toplumsal demeçler ve öğütler için kullanan sanatçılar öğretici sanatçılardır. Ancak sanat araştırmacıları ve kendi kişiliklerini çözümlene öğeleri, olgun eserlerin temellerini oluşturan Mondrian, Malevich ve Lissitzky gibi sanatçılar da bu gruba girerler. Araştırmacı sanatçı imgesi, Soyut Ekspresyonistlere ve onların bütünüyle dışa vuran resim yaratma çalışmalarına uyar. Ancak Soyut Ekspresyonistlerin kendiliğinden olan içgüdüsel yaratmaya verdikleri önem, eserlerinin

⁴⁰ Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, 2012, s:519

⁴¹ Müberra Kalkan, Resim Sanatında Soyutlama, 2006, s:57

⁴² Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, 2009, s: 271

herbirini bir bütün, kendi kendini haklı çıkaran bir eylem olarak kabul etmemizi gerektirir. Paul Klee, ömrünün büyük bir bölümünü atölyesine kapanarak geçirdi. Orada, kişisel ve evrensel kesin bir senteze varmak için elindeki malzemeleri ve işaretleri hep yeni biçimler vererek birleştirmeye çalıştı. Brancusi, mesleğinin ikinci yarısını, daha önce çeşitli evrelerle geliştirdiği heykel ile ilgili temalar ve buluşlar üzerinde yeniden çalışarak geçirdi. İkisi de rahatça, araştırmacı sanatçı tipine örnek gösterilebilir.

Sanatta yenilenen biçim anlayışlarının kısa bir süre içinde benimsenip kabul edilmesi mümkün olmaz. Hem sanatçıların kendileri hem de kuramcı ve eleştirmenler işin gerçekliğini anlatmak, duyurmak için çaba harcarlar. Değerlerinin anlaşıldığını görmeyen sanatçular da vardır. Çağımızda bir akımın çabuk benimsendiğın görerek değerinden kuşkulananmamamız gerekir. Çünkü, çağdaş yenilenmelerle ilgilenen aydın grupları ve müzeler, galeriler vb. gibi kurumlar bir gerçekliğin çabuk farkına varacak bir kavrayış gücüne erişebilirler. 1940-50 arasında Amerika'da Jackson Pollock'un önderlik ettiği soyut ekspresyonizm akımının kısa zamanda değeri lenişi böyledir. Genellikle çağdaş dönemin sanatçıyı değerlendirmekte seri ve cömert olduğu ifade edilebilir. Oysa, ondokuzuncu yüzyılda biçim alanındaki büyük bir gelişmeyi temsil eden izlenimcilerle (Empresyonistler) Van Gogh gibi dışavurumcular (Empresyonistler) aynı çabuk değeri lenişi görmemişlerdir.”⁴³

“Jakson Pollock un döneminden bahsetmek gerekirse; II. Dünya Savaşı sona ermişti ve herkes mutluydu. Fakat Amerika'da bu işten karlı çıkan bir kesim de vardı ki bunlar savaşın sona erdiğine pek sevinememişti. Servetlerine servet kattıkları bu günlerin sona ermesi doğrusu onları bir parça üzmüştü. Savaş o yıllarda oldukça modaydı.

Jackson Pollock bu ortamda ortaya çıkmıştı. Ve The Death of Salesman (Satıcının Ölümü) tiyatro sahnelerindeydi. (Bu eser savaşın talihsiz, acımasız yüzüne karşı bir umut rüzgarı esmişti.)

Amerika televizyonu, Amerika sineması, Amerikan arabaları, Amerikan müziği, Amerikan iş yaşamı, tatil beldeleri gibi şeyler revaçtaydı. Lewis Mumford, Dwight Mc Donald ve Clement Greenberd bu ortamı kendi lehlerine çevirmeyi başarmıştı. Barbaralar kapıdaydı: Elvis Memphis'te, Buddy Holly Lubbock'ta, Marilyn Monroe Hollywood'da ve

⁴³ Sezer Tansuğ, Sanatın Görsel Dili, 1982, s:23

Jack Kerouac onların arasındaki yoldaydı. Başta genç sanatçılar olmak üzere bir çok kişi çilgin bir tüketimin ardındaki mantığı sorguluyordu.”⁴⁴

“Micheal Leja, kaçınılmaz bir biçimde New York Okulu’nun, A.B.D.’de kültür ve ideolojinin yansıtıcısı olarak nasıl onaylandığına dikkat çekmektedir. Leja, Jackson Pollock’un resimlerinin görkemli kabulünü, kültürel emperyalizmin bir silahı olarak görmekle birlikte, bunu ne bu resimlerin estetik üstünlüğüne, ne de politik yararlılığına bağlar. Gerçekte bu çalışmaların kabulünü sağlayan en önemli şey; resimlerin doğrudan ve etkili bir biçimde acil kültürel sorunlarla ilişkilenebilmesi ve derin bir ideolojik mesajı taşıyan bilginin üretilmesinde ayrıcalıklı bir konuma oturmasıdır.”⁴⁵

“Sanatçıların en büyük sancısı ise; kitle iletişim araçlarınınca üretilenlerin ve kültür içinde beliren kimi konuların içinden sanatsal unsurları çıkarmaktır. Farklı dergileri izleyen milyonlarca okur, berbat bir çağda sanatçının kendini keşfetmek için ne tür bir çaba sarf etmesi gerektiğini öğreniyordu. Giderek daha fazla insan bu gelişme ve yaklaşımlara ilişkin özgün açıklamaları iki ünlü yorumcudan dinler hale gelmişti. Bunlar, beliren yeni sanatın biçimsel yeniliklerini analiz eden ve bu akımın önde gelen teorisyeni olan Clement Greenberg ve bu gelişmeleri varoluşçu retorikle açıklamaya çalışan Harold Rosenberg’den başkası değildir. Pollock’un çalışmaları, Amerikan orta sınıf kültürünün idealleri ve niteliklerinin sanatsal bir ifadesiydi adeta: bireysel özgürlük, cesaret, büyük ihtiraslar, zeka ve maharet, güven ve güç.”⁴⁶

“Franklin D. Roosevelt (1882-1945) hükümetinin başlattığı Federal Sanat Projesi (direktörü müzeci Holger Cahill’dir) kapsamında birçok sanatçıya devletten maaş ödenerek kamusal mekanlar için sanat yapıtı ısmarlanmış; 1943 yılında sona eren projenin sonuçlarına göre on bin sanatçı kamusal koleksiyonlara giren yaklaşık 150 bin yapıt üretmişlerdir. Proje kapsamında özellikle hapisane, hastane okul gibi kamusal binalara yönelik binlerce duvar resmi (2.566 olduğu sanılıyor) de gerçekleştirilmiştir. Bu duvar resimlerinin bir kısmında, Meksikalı ünlü duvar ressamı Diego Rivera (1886-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1972) ve Jose Clemente Orozco (1883-1949) da çalışmış,

⁴⁴ Rıfat Şahiner, Sanatta Post Modern Kırılmalar, 2008, s: 18, 19

⁴⁵ Hatice Sabahat, 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassilij Kandisky, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2012, s:2

⁴⁶ Anna-Carola Krausse, Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, 2003, s:63

hatta bazı sanat tarihçileri Amerikan sanatçıların yapıtlarında Meksika duvar resminin önemli etkilerinden söz etmişlerdir. Federal Sanat Projesi'nin yardımlarından yararlanan sanatçılar arasında, Arshile Gorky ve Jackson Pollock gibi sanatçılar da vardır. İşsizliğin kol gezdiği yıllarda sanatçıların sanat yapmayı sürdürebilecekleri olanakları en temel düzeyde de olsa sağlayabilmesi, Federal Sanat Projesi'nin en olumlu yönüdür. Projeden yararlanan pek çok sanatçı, geride kalan yılların olgunlaştırdığı özgün kişisel üsluplarıyla Amerikan Soyut Dışavurumculuğu olarak ayırt edilebilen akımın temsilcileri arasında yer almışlardır.”⁴⁷

“Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-67) deyimiyle, “gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının, kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı” bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır. Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği olan bir resimsel ‘bütünselliğin’ yakalanmasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır. Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışı, Soyut Dışavurumculuk akımını oluşturan sanatçıların her birinin kendi özgün resimsel diline karşın paylaşılan bir özelliktir.

Bazıları, Willem de Kooning gibi, figüre de yer vererek gerçekte soyutlamacı bir tavır içinde çalışırken, bazıları tümüyle: her birinin ‘dışavurumcu’ enerjilerinin dereceleri de birbirinden farklıdır. Bu gibi farklılıklar nedeniyle, Amerikan Soyut Dışavurumcu resmini, “Aksiyon Resmi” ve “Boyasal Alan Resmi” gibi başlıklar altında gruplamak söz konusu olmuş. Jackson Pollock “Aksiyon Resmi”nin, Mark Rothko ise “Boyasal Alan Resmi”nin başlıca temsilcileri olarak nitelendirilmişlerdir. Tuvalini yere sererek, adeta bir rütüel halinde resim yapan, bütün yaratıcı enerjisini tuval yüzeyinde de görünür kılan Pollock ile rengin farklı tonlarında ruh hallerini açığa vuran Rothko'nun resimleri arasındaki köprü, salt kendiliğinden anlamını bulan o saf sanat anlayışıdır. Amerikan Soyut Dışavurumcuların “Aksiyon Resmi” kanadında dışavurumcu ham bir enerjiyle deforme ettiği “Kadın” serisi ve diğer resimleriyle Willem de Kooning, 1950’li yıllardaki resimleriyle Philip Guston (1913-80), yine aynı tarihlerde Lee Krasner (1908-84) ve John

⁴⁷ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2012, s:146

Mitchell (1925-92), “Patlamalar” serisiyle Adolph Gottlieb, siyah beyaz imgeleriyle Franz Kline, astarsız tuval kullanarak boyanın akışkanlığını görünür kılan Helen Frankenthaler (1928-) gibi ressamlar akla gelir. Daha dingin bir boyasal etkiye sahip ressamlar arasında, tek renk yüzeyleri kendi deyimiyle ‘fermuarlarla’ bölerek üçüncü boyuta uzanan Barnett Newman, 1950’lerin ortasından itibaren geometrik soyutlamaya dayanan tek renk resimlerini giderek yalnızca siyahın tonlarına indirgeyen Ad Reinhardt, tarih ve edebiyat gibi kaynaklardan yola çıkan ve figüratif çağrışımlarına rağmen özellikle oval biçimlerin çeşitlemeleri üzerine soyut bir resim dili geliştiren Robert Motherwell, yüzeyi kaplayan çeşitli hiyegroglifik biçimlere rağmen genellikle tek renk benimseyerek beyazlığın çeşitli tonlarını arayan Mark Tobey (1890-1976), yine beyaz rengi simgesel bir öge olarak kullanan ve büyük önem veren Sam Francis (1923-94), başka renkleri örten tek renkle katmanlanmış yüzeyler yaratan Clyfford Still sayılabilir. Kenneth Noland (1924-) ve Moris Luis (1912-62) gibi ressamlar ise bu daha dingin ‘boyasal alan’ resminin sonraki temsilcileri arasında gündeme gelmiş, Washington’da yaşadıkları için “Washington Renkçileri” olarak tanınmışlardır.”⁴⁸

“Action painting (Aksiyon resmi)’in en kendiliğinden ifadelerinde bile, sonsuz bir yorumlama özgürlüğü sağlayarak izleyiciyi sarıp sarmalayan formların çokluğu, beklenmedik bir dünya olayının kayıtlara geçmesi gibi değildir. Bir dizi jestin kayda geçmesidir. Tavrın kayda geçmesidir. Her jest resmin sadece tanıdığı olduğu hem uzamsal hem de zamansal doğrultulu bir iz bırakır. Göstergeyi önden, arkadan, her yönde izleyebiliriz; elbette bu, göstergenin geri dönüşü olmayan bir jestin, tuval üzerine yerleştirdiği dönüşlü bir doğrultular alanı olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu alan bizi (şimdi kayıp olan) özgün jesti bulana kadar tüm olanaklı doğrultuları keşfetmeye iter, özgün jesti bulduğumuzda yapıtın ne iletmek niyetinde olduğunu da bulmuş oluruz. Resim, göstergelerinde yaratıcısının elinin izlerini bulabileceğimiz bir doğanın bağımsızlığına sahiptir ve bu doğa, ortaçağ metafiziğinin doğası gibi, sürekli İlk Yaratım Anı’nı hatırlatır. Bu tür resim hala bir iletişim biçimi olma özelliğini sürdürür, yönelimden algılamaya doğru bir geçiştir. Algılama açık bırakılmışsa bile (çünkü yönelim de açıktır ve çoğul bir iletişimi amaçlar), bu bir iletişim ediminin sonucudur çünkü her enformasyon edimi gibi iletişim de bazı formların durumuna ve düzenlenişine bağlıdır. Bu biçimiyle ‘informel’, tek anlamlı klasik formların yadsınması anlamına gelir, ancak formun iletişimin temeli

⁴⁸ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2012, s:147, 149, 150

olduğunu yadsımaz. İnfornel örneği, her açık yapıt örneğinde olduğu gibi, bizi formun tükenişinin ilanına değil, daha esnek bir form kavramına yöneltir; formu bir olanaklılıklar alanı olarak tanımlar.”⁴⁹

II.2. b -) Epistemolojik Bir Eğretileme Olarak İnfornal Sanat

“Kültürel bir açıdan bakıldığında, infornel sanat açık yapıtın genel özelliklerini paylaşmaktadır. Burada da formlar, yaygın bir kuramsal bilincin (özel bir kuramdan çok, edinilmiş bir kültürel bakış açısının) epistemolojik eğretilmeleri, yapısal çözümleri olarak ortaya çıkarlar: Form verme etkinliği sırasında, belirsizlik kategorilerinin onaylanması ve doğal olayların yorumlanmasına öncülük eden istatiksels dağılımlar gibi çağdaş bilimsel yöntemlerle edinilen kimi düşüncelerin sanatta yansımalarını temsil eder. Böylelikle infornel sanat da, kendine özgü araçlarla, nedensellik ilkesini, iki-değerli mantıkları, tek yönlü (anlamalı) ilişkileri, çelişki ilkesini tartışmaya açmaktadır.”⁵⁰

“Bu yüzyılın en önemli bilimsel olaylarından biri olan Von Neumann ve Morgenstern’in Oyun Kuramı (Game Theory), Toni del Renzio’nun action painting örneklerinde de ustaca ortaya koyduğu gibi, çağdaş sanata çok başarılı ve üretken biçimde uygulanmıştır. Olanaklıdan olasıya uzanan bu geniş alanda, belirlenemezliğin cansız, canlı ve mistik maddelere egemen olduğu bu yeni serüvende, üç yüzyıl önce Cevalier de Mere’in Pascal’a yönelttiği sorular, Dali’nin rastlantı-nesnel (hasard-objectif) ya da Duchamp’ın ironi-ötesi (meta-irony) kavramları kadar geçerliliklerini yitirmişlerdir. Rastlantıyla nedensellik arasındaki yeni ilişkiler, olumlu ve olumsuz rastlantı-karşıtının işin içine sokulması, uygarlığımızla Cartesien akılcılığın kopuşunun başka bir kanıtıdır.”⁵¹

“Bu noktada, rastlantı ve yaşamsallık sanatçının yalnızca iletişimin en temel kategorilerine (verdiği enformasyonu formelliğin üzerine temellendirdiğine göre) bağlı olmakla kalmadığını, aynı zamanda bize estetik değerlendirmenin şartı olan formel düzenlenişin tüm yan anlamalarını da sunduğunu görürüz. Pollock’ın sanatını örnek olarak alalım: Göstergelerin düzensizliği, dış çizgilerin çözümlü dağılması, figürlerin patlaması izleyiciyi kendi bağlantılar ağını oluşturmaya davet etmektedir. Ancak gösterge tarafından sabitlenen ve göstergenin içinde sabit olan özgün jestin kendisi bir doğrultudur ve bizi

⁴⁹ Umberto Eco, Açık Yapıt, 2001, s:135, 136

⁵⁰ Umberto Eco, Açık Yapıt, 2001, s:116, 117

⁵¹ Umberto Eco, Açık Yapıt, 2001, s:119, 120

sanatçının yönelimini keşfetmeye iter. Bunun olabilmesi için jestin, uzlaşımçı göndergenin tersine, göstergeye yabancı ve göstergenin dışında olmaması gerekir (yani, seri halde tekrar tekrar meydana gelen ve sürekli ‘özgür patlama’ kavramını çağrıştıran bir yaşamsallık hiyeroglifi değildir). Jest ve gösterge, atıl maddeyle form veren enerjinin kaynaşmasından ve gözümüzün çeşitli göstergelerin ardında özgün jestlerin (ve bu jestlere bağlı yönelimlerin) aralarındaki ilişkileri bulmasının sağlayan bir dizi bağlantıdan kaynaklanan özel bir denge halindedirler ve yinelenip durmaları olanaksızdır. Bu durumda öğelerin kaynaşmasına tanık oluruz, bu geleneksel şiirin iyi örneklerinde, sesle anlam, sesin uzlaşım sal değeriyle duygulanım arasındaki kaynaşmaya benzer. Batı kültürü bu özel kaynaşmayı sanatı niteleyen estetik bir olay olarak tanımlar.”⁵²

“Öte yandan birçok kez söylendiği gibi, ‘informel resim’ üslubuyla tasarlanıp yaratılan sanat yapıtlarında belirgin bir açıklık eğilimi vardır, bu tür yapıtlarda plastik yaratı olayını tanımlanmış bir yapının içine sıkıştırıp hapsetmeye gereksinim duyulmaz, izleyici tek bir tanımlı biçimlenimin iletişimini kabul etmeye zorlanmaz ve izleyicinin gösterinin doğasına en uygun formel sonucu kendisinin seçebileceği bir dizi özgür izleme ve haz alma eylemine olanak sağlanır. Pollock’un bir tablosuna baktığımızda, bizlere sonlandırılmış, sınırlandırılmış bir figüratif evren sunulmadığını görürüz: belirsizlik, örtüklük, ağdalık (yapışkanlık), asimetri, bizlere verilen renkli ipuçları, algılanması olası formları sürekli dağıtsın diye işe katılmışlardır. Bu olanaklar sunuşunda, bu özgürlükten yararlanma isteminde belirlenemezliğin benimsenmesi ve tek yönlü nedenselliğin yadsınması vardır. Action painting üslubunu benimsemiş bir sanatçının sanatın tözünü değerlendirmek için Aristoteles felsefesini kullanmasını bekleyemeyiz. Bir eleştirmen Zen’in açıklığına ve asimetrisine değindiğinde dilbilim tarihi dağarcığımızı bakmamız gerekir; bir ressam Zen düşüncesinin kanıtlarını bulacağımız bir yapıt sergilediğinde tavrındaki eleştirel açıklıktan kuşku duyabiliriz, ancak temel bir ortam özdeşliğini, dünya üzerindeki konumumuzun tanım-dışılığına (non-definition) benzer bir harekete yapılan ortak bir çağrının varlığını yadsıyamayız. Açıklık içerisinde yaşanılacak bir serüven için sunulan bir izin belgesini görmemezlikten gelemeyiz.”⁵³

“Bizim yaşadığımız kültürdeyse kendimizi görsel ve hayali çağrışımlara bırakma arzumuzun belirli bir öneriye göre tasarlanmış, yapay bir dürtüyle yönlendirilmesi

⁵² Umberto Eco, Açık Yapıt, 2001, s:136, 137

⁵³ Umberto Eco, Açık Yapıt, 2001, s:168

gerekmektedir. Ve sanki bu yetmezmiş gibi, yalnızca haz alma özgürlüğümüzden haz almaya itilmekle de kalmaz, haz alma sırasında hazzımızı ve onun nesnesini değerlendirmemiz de istenir. Başka bir deyişle, bizler hala diyalektlerin baskın olduğu bir kültürde yaşıyoruz: İzleyici olarak benden hem yapıtı yapıta ilişkin deneyiminin ışığında hem de deneyimimi yapıta bağlı olarak değerlendirmem beklenir. Hatta yapıtın yaratıldığı özgün tavır içerisinde, yapıta gösterdiğim tepkilerimin nedenlerini bulmam bile istenir benden: Kullanılan araçları, süreci ve ulaşılan sonuçları, hayal kırıklıklarımı ve hazlarımı sorgulamam gerekmektedir. Bu yapıtı değerlendirirken kullanacağım tek ölçütse, sanatçının örtük olarak yapıtına verdiği formula, benim estetik haz alma kapasitemin uyuşma derecesidir.

O halde yaşamsallık, eylem, hareket, ham malzeme ve rastlantı değerlerinin tümüne sahip bir sanat bile, yapıtın kendisiyle sunduğu ‘okumaların’ açıklığı arasındaki diyalektiğe dayanır. Bir sanat yapıtı, yapıt olarak kaldığı sürece açıktır; belli bir sınırın ötesine geçildiğinde gürültüye dönüşür.” 54

III. BÖLÜM

III.3 -) Kentsel Yaşam Ve Değişen Mimarinin Toplumdaki Etkileri

“18. yüzyılda ortaya çıkan endüstri hareketleri, buhar ve elektrik gücünün kullanılması, atom fiziği ve uzay denemeleri ile yeni dönemin habercisi olur.

19. yüzyılda Avrupa’da demokratik parlamenter dönemin başlaması ile üretim el işçiliğinden seri üretime geçer. O güne kadar geçimini tarımla sağlayan insan makineli bir hayata geçiş yapar. Fabrikalar kurulur işçiye gereksinim gün gün artar ve bu da köyden kente göçü hızlandırır. Toplu yaşama olgusu önem kazanır. Kentler zengin ve fakirin sığmabileceği koloniler haline dönüşür.

Sanayiciler, endüstri döneminde geniş fabrikalara, mağzalara, sergi salonlarına ihtiyaç duyarlar. Monarşik çağların taş statüğü yerine endüstrinin ihtiyacını karşılayabilecek estetik kaygıdan uzak, büyük beton yapılar kentin çehresini değiştirmeye başlar.

⁵⁴ Umberto Eco, Açık Yapıt, 2001, s:131,132

Kentsel yaşamda en çarpıcı biçimler elbette gökdelenlerdir. Göğe doğru yükselişini sürdüren dev ölçekli gökdelenler, uçağın hayatımıza girişi, uzayın keşfi, insanın doğaya bakışını ve algılayışını değiştirir. O güne kadar sadece dinsel mekanlar bu denli yüksek ve görkemli yapılmıştır. Hep göğe yükselmek yükselmek, tanrı katına ulaşmak amacıyla yapılan bu dinsel yapılara gökdelenler eşlik etmeye başlar.

Demir iskeletli, cam ile örtülü dev hacimli yapıların yanı sıra 1803'te buharlı lokomotifin yapılması ile tren istasyonları, köprüler de yeni yapılaşmada yerini alır ve kentlerin hacimleri giderek büyür. Önceleri basit yapı biçimleri yeterli olurken giderek boyutlarını kavramakta zorluk çekilen gökdelenler büyük bir hızla küçük kasabaları bile kent haline dönüştürür.

Lokomotif ve trenle başlayan hızlı ulaşım ulaşım araçlarına daha sonra da uçak katılınca kent insanının zaman ve mekan anlayışı tamamen değişir. Kısa bir sürede çok farklı mekanları görebilir ve farklı kültürlerle iletişim içerisine girer.

20. yüzyılda uçağın hayatımızda yer alması, uzaya yapılan yolculuklar, gökdelenlerdeki yaşam ile yeni bir bakış açısı ortaya çıkar. Kuşbakışı olarak doğa yeniden keşfedilir, yatay perspektif açısı genişler, dikey bir perspektif haline dönüşür. Her zaman merak edilen, özlem duyulan gökyüzüne biraz daha yaklaşılr ve o güne kadar sınırlı görme açımız ile gözlemlediğimiz dünya tablosu çözümlenmesi gereken bir bulmaca gibi karşımıza çıkar.

Kentlerin sokaklarını, önünden geçtiğimiz meydanları ve onları çevreleyen yapıları dekor gibi algılamak, yeryüzünden uzaklaştıkça çatı örtüleri, döşemeler, yeşil alanlar, yollar, oyun alanları çarpıcı bir görünüm sergilerler.”⁵⁵

“Gözlemlerimiz, alışılmış görme biçimlerinden sıyrılıp yeniyi ve alışılmamıştı yeni bir gözle algılamaya yönelecektir. Algılama gücümüz keskinleşme, görüş açımız genişleme durumundadır.”⁵⁶

⁵⁵ Canan ÜNAL, Görsel Sanatlarda Üstten Görünüm Eğilimleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999, s:1, 2

⁵⁶ Devrim ERBİL, Yaratıcı Toplum Yolunda Çağdaş Eğitim, Engin Yayımcılık, İstanbul 1990, s:149

III.3. a -) Modern Mimari

“Soyut sanat sembollere, geometrik biçimlere, yassı yüzeylere ve en önemlisi yeni bir mekan anlayışına sahipti. Soyut anlayış bütün sanat dallarında etkisini gösteriyordu. Soyut sanatın egemen olduğu bu dönemde geleneksel mimari yerini modern mimariye bırakır. Teknolojik ilerleme ile sağlanan yeni yapı malzemeleri ile betonarme binalar hızla çoğalır. İklim, kültür özelliği gözetmeksizin bütün yaşamsal mekanlar, önce apartman daha sonra gökdelen kadar süren bir yapılaşma süreci içerisine girer.”⁵⁷

“Yeni mimarlık için gerekli malzemeyi de artık bilime ve teknolojilere dayalı endüstri sağlamaktadır. Çelik, beton, cam gibi malzemeler, yeni biçimlerin oluşumunda yeni olanaklar yaratmakta ve fonksiyonellik, yeni bir yapı anlayışı yaratmaktadır. Bu yeni malzelerin özelliklerine dayalı yeni bir estetikte beraberinde yeni bir boyut, yeni bir görünüş ve yeni modüller getirmektedir.”⁵⁸

“Bilimsel araştırmalardaki gelişmeler, düşünce özgürlüğü, dinsel baskının azalması, endüstrinin işleri kolaylaştırıcı olanakları, dinsel inançların tartışılabilir hale gelmesi, devlet yönetiminde bireylerin etkili hale gelmesi sonuçta bir başkaldırıya neden olur. Suç oranı giderek artar. Köyden kente gelen insanlar mekanın da verdiği etki ile bir takım olaylara sebep olurlar. Jenks’e göre bu olumsuz durumun nedenleri, binalardaki uzun koridorların varlığı, kimliksiz, yarı-mahrem mekanların denetimsizliği ve mimari üsluptur.

Özellikle Charles Jenks ve yandaşlarına göre bütün bu vandalizm ve suçluların sorumluları “bina”lardı. Bu binalar “Prist” (biçimsel saflık) bir dile sahiptiler.”⁵⁹

“Acaba gerçek böyle miydi? Konuyla ilgili olarak sosyologların, psikologların vb. uzmanların yerinde yapmış oldukları araştırma ve incelemeler ise çok daha farklı sonuçları, olayların arkasındaki gerçekleri ortaya koyuyordu. Uzmanlar, bu olumsuz durumların başlıca nedenlerini çevrenin çok kalabalık olmasından ve hane halkları olan zencilerin kültür düzeylerinden kaynaklandığını bilimsel olarak saptamışlardı. Daha işin başında insan yoğunluğu çok yüksek tutulmuş ve sonuçta insanların çok kalabalık, sıkışık ve burun

⁵⁷ Canan ÜNAL, Görsel Sanatlarda Üstten Görünüm Eğilimleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999, s:3

⁵⁸ Adnan TURANİ, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s:39

⁵⁹ Canan ÜNAL, Görsel Sanatlarda Üstten Görünüm Eğilimleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999, s:3

buruna yaşadıkları rahatsız çevreler elde edilmişti. Yüksek orandaki vandalizm, saldırılar, hırsızlıklar ve cinayetlerin oluşmasında bu faktör çok etkili olmaktadır. Hastalığın tanısı yapıldıktan sonra tedavisini yapmak kolaydı; Puritt-Igoe mahallesinde yaşayan insanların sayısını azaltmak gerekiyordu. Bu bölgeden belli sayıda insanlar başka semtlere nakledilerek yoğunluk düşürüldü ve boşaltılan bazı binalar da dinamitle yıkılarak yerlerine parklar, bahçeler yapıldı. İnsan kalabalığı azaltılıp normal-optimal düzeye düşürülmüş, dinlenen ve spor yapılan ortak yeşil alanlar çoğaltılmış ve sorun büyük ölçüde çözülmüştü.”⁶⁰

“İnsanlar, bütün ihtiyaçları düşünülerek yapılmış konforlu mekanlardan dışarıya çıkma gereksinimi duymazlar. Radyo, televizyon, telefon, bilgisayar aracılığı ile göz ve kulakları bir alıcı gibi dışarıya yönelir. Bu dış dünya bireyleri kendi kişisel dünyasında koparır ve canlı, devingen yapısını yok eder.”⁶¹

“Bütün bu gelişmeler sonucunda insan doğadan uzaklaşır. H. Freyer, “Büyük kentlerde oturan milyonlarca insan haftanın her günü artık toprağa basmıyor. Bastığı yer artık toprak değil asfalt, cam, taş yada marley” diyor.”⁶²

“Modern mimarinin oluşturduğu süslemeden, tarihsel göndermelerden uzak biçimsel saflık üzerine kurulu yeni yaşamsal mekanlar, nüfus artışı ile kısıtlanır, insanın içine sıkıştığı bir hücreye benzer.

III.3. b -) Kent İnsanı

Endüstriyel düzenin ayrılmaz bir parçası olan makineler gelişim hızını artırırken, insanın yaşama duyduğu heyecanı da beraberinde azaltır. Başlangıçta insanın emrine sunulan makineler bir süre sonra yeni bir insan tipi yaratır. Makinelere karşı duyulan bağımlılık sonucunda insan, kendi varlığını düşünemez hale gelir.”⁶³

⁶⁰ Enis KORTAN, 20. Yy. Modern ve Postmodern Mimarlığa Estetik Bir Bakış, Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara 1986, s:34

⁶¹ Canan ÜNAL, Görsel Sanatlarda Üstten Görünüm Eğilimleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999, s:5

⁶² Nazan İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s:14

⁶³ Canan ÜNAL, Görsel Sanatlarda Üstten Görünüm Eğilimleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999, s:5

“Kentlerde üst üste, yan yana, birbirine yakın, derinliğine yerleşim biçimi içerisinde yaşayan insan, kalabalık içerisinde kendini yalnız hissetmeye başlar. Tramvay, cadde ve alışveriş merkezlerindeki insan yığınları arasında kendini özel hissedemez. Sanki seri üretimle üretilen standart ürünlerden biridir. Evine gelirken yaşadığı bunca olumsuz düşünce onu, sığınağı olan evine bağlar. Çevresinden edilen insan içine kapanır, bunun sonucu olarak yeni dünyalar arayışına girer. Freud:”Biz ekonomik dünyadan psikolojik dünyaya kaydık” diyor.”⁶⁴

“Modern mimari ile oluşturulan tek tip binalarda yaşayan insanlar fabrikalarda saatleri belirli işlerde, robot gibi çalışırlar. Köyünde önemli bir yere sahipken sıradan bir işçi konumuna girerler. Kentin yoğun ve kirli havası kötü yaşam koşulları onun istediği bir hayat değildir.

Kent yaşamından beklediğini bulamayan insan, kötü tasarlanmış konutlarda çok farklı kültürden insanlarla birlikte yaşamak zorunda bırakılır.”⁶⁵

“Virginia Woolf’a göre;

1910 ya da o sıralarda insan karakteri değişti... Tüm insan ilişkileri uşak ile efendi, karı ile koca, çocuk ile ana baba arasındaki ilişkiler yer değiştirdi. İnsan ilişkileri ne zaman değişse davranış, politika ve edebiyatta değişir.”⁶⁶

“Kent yaşamının hızlı temposu içerisinde insan, her yerde karşısına çıkan adeta bu hızlı tempoya ayak uydurmuş görsel öğelerle karşılaşır ve bunları enstantane parçaları gibi ilişkilerini kurmaksızın beynine doldurdu.

Televizyon, video, gazete, dergi, reklam vb. kısaca hızla gelişen kitle iletişim araçları ile bu görüntüler dizini belleğinde gelişi güzel depolanır. Daha önce taramsal kültürde yaşamını sürdürürken izlediği görüntülere bunlar çok uzaktır.

Çocukluğundan ölümüne kadar bütün yaşam izlerini taşıyan mekan, kendi yaşamındaki kısa ömürlü görüntüler gibi değişiklik gösterir. Evini, arabasını, işini, sevgilisini hatta kendi görüntüsünü hiç düşünmeden değiştirir. Bu değiştirme tutkusunun

⁶⁴ Adnan TURANİ, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s:59

⁶⁵ Canan ÜNAL, Görsel Sanatlarda Üstten Görünüm Eğilimleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999, s:5

⁶⁶ Charles JENKS, Yeni Modernler, Çeviri İpek Göldeli, 1966, s:37

moderninsanın sürekli yenilik beklentisinden ve tatmin olmamasından kaynaklandığı söylenebilir.”⁶⁷

“Bugünün insanı, birbiriyle ilişkisi olmayan birçok durumu ve olayı, yeni buluşların aracılığı ile aynı zamanda yaşamaktadır. Bu nedenle o, aynı anda değişik yerlerde olanların etkisi içinde kalmaktadır. Geçen yüzyıldan bu yana ve özellikle yüzyılımızda zaman, olayların çokluğu ve yoğun bir karışıklık içinde olunması yanında, zahmet çekmeden ve çevresini görmeden bir yerden bir yere gitme olanaklarının da bolluğu yüzünden, insan bilincindeki önemini yitirmektedir. Daha doğrusu çağımız insanının yaşamı, yaşanmamış bir zamanlar toplamı gibidir. Bu nedenle saatle saptanan zaman, göreli bir anlam kazanmaktadır.”⁶⁸

IV . BÖLÜM

YARATMA SÜRECİ VE SPONTANİTE

“Platon, şairden, ‘hafif ve kanatlı bir şey’ diye söz etmiş; ‘herhangi bir şeyden esinlenip, bilincini yitirmedikçe ve akli bedeninden ayrılmadıkça bir şey keşfedemez ’ diye eklemiştir. Platon, salt görünen dünyayı kopya etmeye duydukları ilgi yüzünden sanatçıları suçlar. Sanatçıyı bir şair-sanatçı olarak görür ve esinlenme unsuruna inanırız. Bugün bile, bu esinlenme unsurunu daha çok bilinçaltıyla, ancak bilinçaltımıza dalarsak bulup çıkarabileceğimiz gizli kişisel ve simgesel birikimlerle ilişkili bulmamıza rağmen bu inancımız değişmez.

Eylem ressamı (action painter) olarak çalışan soyut ekspresyonistler, özel ve uzak bir alemin kaşifleri gibi arkadaşlarından kaçınarak çalışırlar. Ancak çalışırlarken gözlerimizde canlandırdığımızda, onların toplumun delice ya da en azından anakronik olarak niteliyebileceği törensel bir tarzda hareket ettiklerini görürüz. Pollock, coşkulu bir peygamber ya da vecd içindeki bir aziz gibi değil, yağmur duasına çıkan kabile büyücüsü gibi çalışır. Tuvalin çevresinde dolaşırken davranışları ve elleri ile yaptıkları hareketleri;

⁶⁷ Canan ÜNAL, Görsel Sanatlarda Üstten Görünüm Eğilimleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999, s:6

⁶⁸ Adnan TURANİ, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s:77

bu hareketleri etkileyen bilinçaltı güdülerin katkısıyla aynı ölçüde, resmin içeriğini oluştururlar. Resimlerinin görünüşte hiçbir şeye benzetilemeyen şekilsizliği, başka bir tür şekil olarak ortaya çıkar. Bu yeni şekli çözmeye çalışırken, şimdiye dek tanıyıp bildiğimiz düzenlerden başka düzenlerle yeni biçimler yaratılabileceğini öğreniriz. Böylece toplumda salt bireyler olarak değil, toplumsal ve politik varlıklar olarak da yaşamayı öğrenmiş oluruz. Topluma birşeyler kazandırmayan hiçbir sanat eseri yoktur.”⁶⁹

“Pollock yere serdiği geniş tuvaler üzerine boyayı damlatarak, dökerek resimler yapar, tuval üzerindeki izler, tuvale çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tuval yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketleri kaydedilmiş oluyordu. Pollock, elde ettiği karmaşık çizgisel imgelerle çok çeşitli etkiler ve anlatımlar yaratmıştır. Boyayı yabanıl yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak ifade etme yollarını aramıştır. Sanatçının resimleri, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde temsil edilen şey olmaktan çıkmış, ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın izleriyle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki hareketsizliğini veren bir alan olmuştur. Daha önce görülmemiş büyüklükteki yapıtların güçlülüğünün ve boyutlarının kavranabilmesi için, izleyicinin tablo boyunca yürümesi gereklidir.”⁷⁰ (bkz. Resim 23)



Resim 23:Jackson Pollock, The Moon-Woman Cuts the Circle – 1943

⁶⁹ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, 2009, s: 376

⁷⁰ Müberra Kalkan, Resim Sanatında Soyutlama, 2006, s:60

“Jackson Pollock’un kendi beden diliyle oluşturduğu ve ‘Şamanistik Dans Ritüeli’ olarak nitelendirdiği resim yapma eyleminin değişik bir uzantısı olarak nitelendirebileceğimiz ve temelde sanatçının yaratım evresindeki eylemlerinin ön plana çıktığı bu yaklaşım biçimi; aynı yıllarda Avrupa’da Body Art (Beden Sanatı) ile uğraşan sanatçıların işleriyle bir paralellik sergiler. Pollock’da pişik sürçlerin somutlaşması olarak görünen yaratım şekli, ikincisinde, sanatçının bizzat bedenini ya da Yves Klein’in yaptığı gibi boyanmış insan bedenlerinin yüzeyde bıraktıkları boyasal izleri (antropometri) konu alan bir ‘Kayıt Dönemi’ni vurgular. Bu, sanki kimi zaman varoluşu sorgulayan bir eylem biçimi, kimi zamansa ‘uzamsal’ olanın zamansal bir kadrajla belgelenmesi gibidir. Happening, Performans gibi yaratım biçimlerinin de anın yakalanmasına ve tekrarı olmayan jestlerin saptanmasına yönelik özellikleri göz önünde bulundurulursa, teknolojik bir yenilik olan videonun, eylemle tanıklık eden ve onun aktarımını sağlayan önemli bir sanatsal araca dönüştüğü rahatlıkla söylenebilir. Bu yüzden video, yeniden üretim (reproduction) sürecinin televizyonla birlikte en önemli aygıtıdır.”⁷¹

“Sanat sıklıkla kültürel alanda tezahür eden sorunlar ve ikilemlerden yararlanmışır. Sözgelimi 1950’lerin başlarında Jackson Pollock’un sanatsal eylemleri ya da Jeff Koons’un 1980’lerin sonlarındaki sergileri radikal bir dönüşümü, bir farklılık oyununu temsil etmektedirler. Micheal Leja, Soyut Ekspresyonizm’in modernist eleştireliliğini redederken, Roland Barthes’in ‘sanat yapıtının, sanatçının niyetini katıksız bir biçimde ortaya koyamıyacağını’ ileri süren o meşhur metniyle tam bir paralellik içinde görülmektedir.

İşlerindeki görünüşlerin niyetini doğrudan ele verdiğini, bunların ardında herhangi başka bir anlamsal katman olmadığını vurgulamaktadır ısrarla. Modern ve Postmodern çağın kendine özgü düşünüş biçimi belki de Pollock ve Koons’un çalışmalarındaki çarpıcı ideolojik farklılıklarla daha belirgin olarak algılanabilir. (bkz. Resim 24)

⁷¹ Rıfat Şahiner, Sanatta Post Modern Kırılmalar, 2008, s:68



Resim 24:Jackson Pollock, Convergence ,1952

Micheal Leja, Soyut Ekspresyonizm'i özellikle de Jackson Pollock'un çalışmalarını yorumlarken, bu işlerin dayandığı sözde mitlerin üzerini örtmekle kalmayıp, bunu yaygın bir hale getirerek elitist savunucularına kabul ettirdiğini ileri sürmektedir. Leja'ya göre; Jackson Pollock'un çalışmalarının dayandığı bilinçsizlik hali ve primitiflik kategorileri, gerçekte II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan travmatik ve kaotik ortam ile başedebilmek için geliştirilmiş bir ideolojinin yansımasından başka bir şey değildir. Modern kültür kendisini öylesine gizler, öylesine bilmecemsi bir durum olarak yansıtır ki, bu gizlilikten ne kaçmak ne de onu açıklamak mümkün olur. Modernist ideolojiye göre; eğer insanlar inançlarını kaybederlerse, onların duygu ve içgüdülerinin yerini alan bilim ve teknoloji de sona erecektir. Gerek psikolojik olarak gerekse bireyselleşmek yoluyla vahşet ve şiddetin, modern deneyimlerin ayrılmaz bir parçası haline gelmesi, tarihselliğin başarılı bir biçimde yok edilmesi ve sosyoekonomik ve politik kuralların güvenilir olduğunu kabule dönük bir inanç geliştirmektedir.

Modern gündem Jackson Pollock'un ideolojik arenaya farkında olmadan dahil oluşuyla belirlenmiştir. Sanatçının kimliği, adeta modernitenin çift kutuplu doktrinini yansıtmakta, yani hem kurbanı, hem de kahramanı temsil etmektedir Pollock..."⁷²

"Resimlerimin kaynağı bilinçaltıdır." diyen Jackson Pollock, Soyut Dışavurumculuk'u Gerçeküstücülük'ün çizgisinin devamına konumlandırır. Soyut Dışavurumculuk, bu anlamda sanatçının nesnel evrenden kaçıp, kendi pisişik evrenine sığındığı ya da savaşlarla ve makineleşmeyle bir şiddet çağına dönüşen 20. Yüzyılın

⁷² Rıfat Şahiner, Sanatta Post Modern Kırılmalar, 2008, s:106

tanıklığını eden insanlığın mistik yönelimini de ifade eder. Öyle ki Soyut Dışavurumcuların neredeyse tamamının Uzakdoğu ve Kızılderili mitlerine duyduğu ilgi, aslında bu reel evrenden, kendi iç evrenlerine yöneldikleri bir süreci ifadelendirir. Gorky ve Rothko'nun intiharı, Pollock'un talihsiz bir kaza sonucu ölmesi de adeta bu dramatik dönemin tuhaf bir göstergesi gibidir.

Resim düzleminin merkezsizleşmesi, perspektif, oran orantı gibi biçimleme ilkelerinin reddedilmesi, hatta resmi sınırlandıran çerçevenin dahi yokluğu Soyut Dışavurumculuk'u farklı bir çizgiye oturtmuştur.

Soyut Dışavurumculuk'ta gerçekleştirme eyleminin gittikçe hızlanması, oluşturmada rastlantıya, ruha ve bedene bağlı 'Otomotizm'e (-ki Gerçeküstücülüğün anahtar bir kavramıdır) ulaşmak içindir. Bu akım, II. Dünya Savaşı öncesindeki yıllarda bulgulanmış bazı kavramlarla yeni çözümlere varmaya çalışır.

Burada, boyanın doğrudan doğruya boya olarak, yalnızca kendi kıvamı, dokusu ve rengiyle, töz olarak, herhangi bir nesnenin kılığına girmeksizin ve herhangi bir düşüncenin aktarılmasına ikinci elden aracılık etmeksizin (yani yazı olmadan) kullanılması istenir.”⁷³

IV. 4. -) Yaratıcılığın Nörobilim (Nörofarmakoloji) Açısından İncelenmesi

“Gerçeklikten ayrı bir boyuta giriyorum.”

“Yaratıcı insanların çoğu yaratabilmek için yoğun bir konsantrasyon ve odaklanma durumuna girer. Psikiyatri dilinde söylersek, bunu “disosyatif-çözümlü durum” olarak adlandırabiliriz. Yani, kişi zihinsel olarak bir anlamda çevresinden soyutlanır ve diyebiliriz ki, “başka bir boyuta geçer.” Gündelik dilde kişinin “gerçeklikle temasını yitirdiği” söylenebilir. Ancak, daha öznel bir anlamda, yaratıcı birey aslında daha gerçek olan başka bir gerçekliğe girmektedir. Kişi dışarıdan bilinçli ama “düşüncelere dalmış” gibi görünse de, bu gerçeklik bilinçdışı bir duruma benzer. Sözcük, düşünce ve fikirlerin serbestçe süzülüp uçarak çarpıştığı ve sonunda birleşerek bir bütün oluşturduğu bir yer gibidir. Bu “çözülme,” “yoğun odaklanma,” “başka bir yerde olma” hali, belki de büyük gizemcilerin anlattığı o farklı ruh hallerine oldukça benzeyen bir durumdur. Bu “öteki gerçekliğe” bir kez girdiğinde, yaratıcı insan saatlerce orda kalarak, bulutlar gibi akan kavramların ve şekillerin dünyasında yaşar. Bunlar yavaş yavaş bir nesneye ya da fikre dönüşerek sonuçta

⁷³ Bülent Özer, Plastik Sanatlarda Çağdaş Eğilimler, s:44

-ister bir oyun, ister matematik formülü olsun- yaratıcı ürün haline gelirler. Bu yoğun olarak odaklanabilme, çözülebilme ve görünüşe göre uzak ve aşkın bir “boyut”u ayırt edebilme yeteneği, yaratıcı sürece has özelliklerden biridir.”⁷⁴

“Bilinçli olarak yazmıyorum, sanki omzumun üstünde bir ilham perisi oturuyor.”

“Yaratıcılık, genelde, akılcı ve mantıklı bir süreç değildir. Bir oyun, bina ya da kimyasal senteze son halinin verilmesi için organizasyon, yapı ve planlama gerekli olsa da, yaratıcı ürünün özü genelde bilinçli bir plan ya da sırf istekle var edilemez. İlham perisi ya da esine duyulan ihtiyaç yalnızca bir benzetme değildir. Yaratıcı bireylerin çoğu, “o boyutta” gerçekleşen yaratıcı süreç boyunca, bir şekilde bilinçdışı düşünce veya süreçleri ifade ettiklerini söylerler. “Nereden geldiğini bilemiyorum, oluyor işte,” gibi açıklamalar yapma eğilimindedirler. Neil Simon da son sahneleri ve diyalogları yazmadan önce, bir oyunun nasıl biteceğini bilemediğini belirtmişti. Gülümseyerek demişti ki: “Nasıl biteceğini önceden bilseydim, herhalde berbat bir oyun yazmış olurdum; çünkü oyun boyunca vereceğim ipuçlarıyla seyircinin ilgisini finale kadar ayakta tutan psikolojik gerilimi kaybederdim.”⁷⁵

“Sıra dışı yaratıcılığa sahip olanlar görünüşe göre daha kolay serbest çağrışım yaratabilen beyinlerle ödüllendirilmiştir. Nöral olarak çeşitli bağlantı korteslerinde daha zengin bir iletişim vardır, hatta daha farklı bir iletişim bile olabilir. Kısacası, sıradan ölümlülerin başaramayacağı şekillerde görüp düşünmelerine olanak sağlayan ender rastlanır beyinlerle ödüllendirilmişlerdir. Bu yetenek hem bir lütuf, hem de lanettir; çünkü kişiyi yalnızca yaratıcı değil, aynı zamanda kırılgan yapar.”⁷⁶

“Beyinde uçuşan çağrışımlar yeni bir fikir oluşturmak için tekrar kendini örgütlediğinde, yaratıcılık ortaya çıkıyor. Ancak kendini örgütlemeyi başaramaz ya da kendini örgütlediğinde geçersiz bir fikir oluşturursa, ortaya çıkan şey psikozdur.”⁷⁷

“Sosyometri ve onun bir uzantısı olan psikodramanın yaratıcısı olan Jacob Levy Moreno, 1934 yılında “Yarıma Kim Kalacak?” (Who Shall Survive) isimli kitabında ifade etmek istediği şey özetle şuydu: Biyolojik evrende doğal ayıklanma vardır. Yalnızca güçlü

⁷⁴ Dr. Nancy C.Andreasen, Yaratıcı Beyin, 2013, s:47, 48

⁷⁵ Dr. Nancy C.Andreasen, Yaratıcı Beyin, 2013, s:47,48

⁷⁶ Dr. Nancy C.Andreasen, Yaratıcı Beyin, 2013, s:98

⁷⁷ Dr. Nancy C.Andreasen, Yaratıcı Beyin, 2013, s:129

olanlar, tutunabilenler, çevrelerine uyum sağlayabilenler varlıklarını sürdürebilir ve yarına kalabilirler. Uyum sağlayamayanlar, tutunamayanlar ise sahneden çekilmek zorunda kalırlar. Sosyal evrende de tıpkı biyolojik evrendeki gibi tutunabilenler ve tutunamayanlar vardır. Spontan ve yaratıcı olan insanlar gelişme, üretme, sosyal evrende tutunma ve dolayısıyla da yarına kalma şansına sahiptirler (Dökmen, 1995). Kuramını bu saptama üzerine kuran Moreno, insanların spontanlıklarını ve yaratıcılıklarını kullanmalarına yardımcı olmak için sosyometriyi geliştirdi. Yaratıcı insanın antropolojisini inceleyen Moreno, evrenin başlangıcından itibaren hep varolan dört kozmik olgu üzerinde durur. Bunlar “spontanlık”, “yaratıcılık”, “eylem” ve “kalıcılık” özellikleridir (Özbek ve Leutz, 1987). İnsanı kozmik gerçeğin bir kopyası olarak gören Moreno, bu dört olguyu şöyle açıklamaktadır. Fiziksel evren durağanlıktan uzaktır. Sürekli olarak devinmekte, değişmekte, yenilenmekte, gelişmektedir. Başka bir deyişle, evrende tükenmeyen, sınırsız bir yaratıcılık vardır. Bu yaratıcılığın eyleme dönüşmesi ise spontanlıkla mümkündür. Moreno’ya göre spontanlık, yeni koşullara uygun bir tepki, ya da eski koşullara yeni bir tepkidir (Moreno, 1954). Yaratıcılık bir töz (substance); yani “değişen durumlar karşısında kalıcı olan, kendi kendisine varolan şey” olarak yorumlanırken (Dökmen, 1995), spontanlık da bir çeşit katalizör olmakta, varolan yaratıcılığın duruma uygun bir tepki ya da değişim olarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Eylem ise spontanlık ve yaratıcılık gibi, insandan çok daha önce evrene yerleşmiş ve insanlığın evriminde önemli bir rol oynamıştır. Dilden eski olan eylem, tarihsel avantajını hala sürdürmekte, insanın biyolojik ve sosyal gelişiminde dilden önce gelmektedir. Evrende kalıcı olmayı başaran "insan", kendinden yaşlı olan kozmik kişiliğin temel özelliklerine uzak durmayarak, onları kendi kişiliğinin temeline taşımıştır. Hatta belki de insanlık, evrendeki kozmik oluşumların kendi bünyesindeki karşılıklarını bularak, evrenin dengesine ayak uydurmayı öğrendiği için bugünlere kalabilmiştir. Her insan bir yaratıcılık potansiyeli ile doğmaktadır. Bu potansiyelin ne kadar dışa vurulacağı ve eyleme dönüşeceği spontanlığın derecesine bağlıdır. Spontanlığın hiç olmadığı durumda yaratıcılık körelir. Yaratıcılığın olmadığı durumlarda ise spontanlık amaçsız eylemlere dönüşebilir. Moreno’ya göre, her insanda çeşitli düzeylerde yaratıcılık vardır. Ancak, insanların tümü yeterince spontan olmadığı için, yaratıcılıkları gözle görülür hale gelmemektedir. Kuşkusuz Beethoven, Mozart ya da Picasso’nun yaratıcılığına sahip pek çok insan yaşamış ve yaşamaktadır. Ancak onlar kadar spontan olmadıkları için yaratıcılıkları belli bir ürüne ya da esere dönüşmemektedir.

Yaratıcılık sürecinde, yaratma kadar yaratılanın korunup devam ettirilmesi de önemlidir. Kozmik yapının bir parçası olan insanı, yaratıcılık, spontanlık ve eylem özellikleri ile düşünürken, bütün bu özelliklerin bir ürün olarak varlık bulmasındaki kalıcılık özelliğini de gözardı etmemek gerekir (Moreno, 1956). Geçmiş ve geleceği birbirine bağlayan, insan kuşaklarının yarattığı kültürel ürünlerdeki kalıcılıktır.

Yirminci yüzyılın başlarında, Taylor tarafından, ürünün son kontrolü ile başlatılan ve 1931’de Shewart tarafından süreç kontrolünü kapsayacak şekilde geliştirilen kalite kontrol anlayışının, Deming’e uzanarak ve toplam kalite yönetimi anlayışına dönüşerek bugünlere kadar ulaşmasını sağlayan evrimin içindeki yaratıcılığı, spontanlığı, eylemi ve kalıcılığı görmemek mümkün değildir. Deming, 1950’lerde Japonya’da verdiği seminerlerinde, “Eğer beni dinlerseniz beş yıl içinde dünyayı yakalayabilirsiniz; dinlemeye devam ederseniz, dünya sizi yakalamaya uğraşır” derken kuşkusuz bir mucizeden değil, yaratıcılığın olumlu eyleme dönüşmesinden ortaya çıkan kaçınılmaz gelişmeden söz ediyordu. Gerçekten de Deming’i dinlemeye devam ederek, onun söylediklerine kendi yaratıcılıklarını da ekleyebilen Japonlar, güçlendiler, tutunabildiler, dünyayı yakalayabildiler ve yarına kalabildiler. Hatta bununla da yetinmeyip, yarının gereklerini belirlediler ve başkalarını da yarına kalabilmek için, yaratıcılıklarını geliştirmek zorundabıraktılar.

Deming’in 14 temel ilkesinden biri, sürekli gelişmenin bütün süreçlere yaygınlaştırılması, bir diğeri de korku engelini ortadan kaldırılmasıdır. Bu çok önemli bir vurgulamadır. Çünkü, sürekli gelişme ve iyileşme, yaratıcılığın eyleme dönüşmesini gerektirmektedir. Bunun için de spontanlığa ihtiyaç vardır. Oysa korku ile spontanlık birarada olamayan iki olgudur. Korkunun uyanarak öne çıkması, spontanlığın bastırılmasına neden olmakta ve korku engeliyle karşılaşan yaratıcılık, kendisine bir çıkış yolu bulamadığı için varolan durum geliştirilememektedir. Spontanlığı bastırılan insanlar, çevrelerindeki insanların spontan davranmasından rahatsızlık duydukları için, onların da kendilerine benzemelerini isterler ve gelişmeye engel teşkil ederler. Kanımca Deming’in “korku engelini yokedin” önerisinin temelinde, “ bir çok insanın, spontan olabilmek ve yaratıcılıklarını ortaya koyabilmek için cesaretlendirilmeye ihtiyacı olduğu” gerçeği yatmaktadır. Her ne kadar aynı çağın insanı olsalar da büyük bir olasılıkla birbirlerini

tanımayan Deming ve Moreno, kendi yaratıcılıklarının kesişme noktasında, tarih tarafından buluşturulmaktadır.

Moreno'nun dört kozmik olgusu ile Deming'in sürekli iyileştirme yaklaşımını somut ve sembolik boyutta birleştiren en iyi örnek, Deming çevrimi olarak da adlandırılan PUDK çevrimidir (Planlama, Uygulama, Değerlendirme, Karar). Planlama aşaması, özgür düşünebilmeyi ve yaratıcılığı gerektirmektedir. Yaratıcılığın ortaya çıkması için ise spontanlığa ihtiyaç vardır. Bu aşamada kullanılan tekniklerden biri olan ve Alex F. Osborn adında bir başka yaratıcı insan tarafından 1939 yılında geliştirilen Beyin Fırtınası tekniği (Erkut, 1995), başlıbaşına bir yaratıcılık ve spontanlık egzersizidir. Beyin fırtınasının gerektiği gibi uygulandığı durumlarda, kişiler, alışlagelmiş, kalıplaşmış düşünce biçimlerinin dışına çıkarak yaratıcı düşünme ve spontan davranarak bunu ortaya koyma özgürlüğü yaşarlar. Uygulama aşamasında, yaratıcılığın eyleme dönüşmesi beklenir. Bu, ya yeni duruma uygun bir tepki, ya da eski duruma yeni bir tepki olarak geliştirilmeli, yani geçmişin tekrarı değil, yeninin ve daha iyinin denemesi olmalıdır. Değerlendirme aşamasında eylem gözden geçirilir. Karar aşamasında ise eylemin kalıcı olup olmayacağına karar verilir. Eğer uygulamada “daha iyi” yakalanabilmişse “daha da iyi” bulununcaya kadar kalıcılık sağlanır. PUDK çevriminin yapısı, ona sonsuza dek dönme özelliği kazandırmaktadır. Tıpkı evrenin dünyaya kazandırdığı özellik gibi...

Yarına kalabilenler, yalnızca yaratıcı olanlar ve yaratıcılıklarını kullanabilenler olacaktır.”⁷⁸

⁷⁸ Uzm. Psk. Yeşim Türköz, <http://zeka.onlinegoo.com/t2669-yaryna-kim-kalacak>

V.BÖLÜM

TEZ RESİMLERİ VE ANALİZLERİ

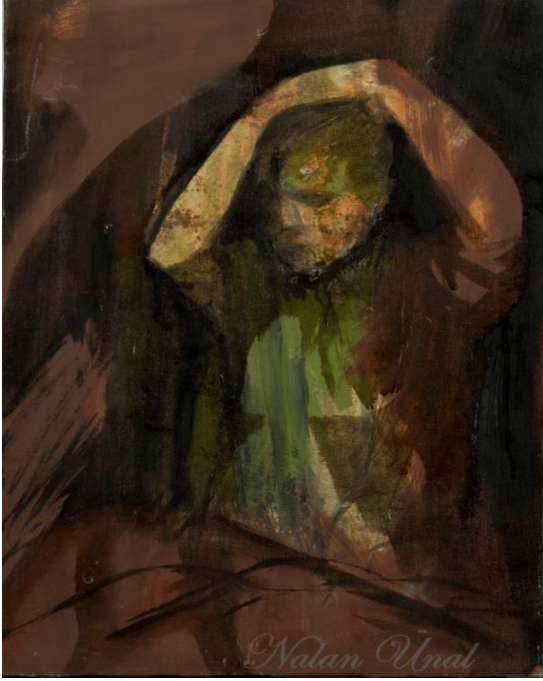


Resim 1: Bekleyiş, 2006, 50 x 35 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Çağın değişen toplum yapısı nedeniyle kendini yalnız hisseden bireyler, bu durum karşısında kendi iç benliklerine dönerler. Akıp giden zaman onların hayattaki duruşlarını da etkiler. Daha önce doku vererek boyanmış yüzeyleri, olayları, olguları ve yaşanmışlıkları ifade ederken, akan boyalar hem zamanı, hem de yitip giden değerleri anlatır. Sıcak renkli kadın figürü ışığı içinde saklayan bir güneş gibi resmin ortasında, dikey ve yatay çizgileri destekleyen eğik çizgiler ise kollarda ve figürün vücudunda yer alır. (bkz. Resim 1)



Resim 2:İsimsiz 2006, 35 x 25 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 3 : Portre, 2006, 50 x 35 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Aynanın karşısında süslenen kadın figürleri bekleyişin görüntüleridir. Onlar beklerken zaman onları beklemez. Durağanlık gösteren figürler çevrelerini sarmalayan boya akmalarıyla tezatlık oluşturur.

Resimlerde daire şeklindeki ayna; evreni, hareketi ve doğurganlığı temsil ederken arka plandaki parselizasyonlar kadınların içinde bulunduğu kurallar zincirini ifade eder. Biçimsel olarak ayna, fonla kontrastlık yaratır. Resmin lekesi olan kadın figürü, sol taraftaki siyah boya katmanı ile desteklenmiştir. (bkz. Resim 2)



Resim 4 : Hüznün, 2006, 125x100 cm,
Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 5 : Adsız, 2006, 80x50 cm,
Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 6 : Sohbet, 2008, 80x100 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 7 : Ayin, 2006, 100x60 cm, Tuv. Üz. Akrilik



Resim 8 : Mavi Kadın, 2006, 100x80 cm, Tuv. Üz. Akrilik

Lekeci tavrı; Mavi kadın ve Sarı kadın resminde olduğu gibi resimlerin genelinde dikkati çeker. Mavi kadın resminde arka plandaki turuncu alan dokulu olarak boyanmıştır. Renk geçişleri izleyicide kavram kargaşası yaratması için tasarlanmıştır. Resmin lekesi olan figürün boynunun neden bükük olduğu izleyiciye bırakılmıştır. Mavi renk; saflığın, duruluğun ve geleceğin ifadesidir. (bkz. Resim 8)



Resim 9 : Adış, 2006, 95 x 72 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Modern kent hayatı; teslimiyetçi, içine kapanık, tek tip insanları da beraberinde getirir. Hızla değişen çevresel faktörler nedeniyle fırtınaları içlerinde yaşayan bireylerin duyguları da karmaşıktır. Yaşadıkları kaos içerisinde söz sahibi değildirler. Kentlerde iş imkanının daha çok olduğu düşüncesiyle daha iyi bir yaşam için göç eden bireyler, yaşadığı topraktan, sevdiklerinden, alışkanlıklarından ayrılarak fedakarlık gösterirler. Bu fedakarlık sonucunda kazandıkları parayla kaybettiği değerleri satın almaya çalışırlar. Ancak toplu olarak yaşadıkları kentlerde onların farklılığını göz ardı eden standart

kurallarla karşılaşılır. Resimlerdeki dikey ve yatay olarak akıtılan boyalar, doğadaki doğum ve ölüm döngüsünün yanında, toplumsal kuralları ifade eder. Figürün bileklerinden kırık bir şekilde durması onun bu durum karşısındaki çaresiz, pasif duruşunu, bedeninin şeffaf olması ise bu durumdan ne kadar çok etkilendiğinin göstergesidir. (bkz. Resim 9)

“Teknolojik olarak gelişmiş bir toplumda nesnelere çok yaygındır, çok karmaşık ve çok özerktir, bu nedenle bizi tehdit ettikleri duygusuna kapılırız; çünkü nesnelere git gide daha az insani formlara büründüklerinden ‘ başka’lıkları artmaktadır.”⁷⁹

İnsanoğlu kendisine benzemeyen formları içgüdüsel bir davranışla geri çekilerek, yabancılaşarak tanımlamaya çalışır. Araya belli bir mesafe koyarak, şüpheli yaklaşım ile tamamen yabancılaşmak gerçeğe ulaşmak için etkili bir davranış olacaktır.

“Yabancılaşmanın yeni toplum bilincinin yeni koşulunu oluşturacağıdır. Astronot için ağırlıksız olmak neyse, çağdaş insan için yabancılaşma odur. Kısaca yabancılaşma, içinde hareket etmeyi, yeni bir özerklik kazanmayı, özgürleşmenin yeni yollarını bulmayı öğrenmemiz gereken bir durumdur.”⁸⁰

Dostoyevski “İnsanın psikolojik bir değişim geçirmesi için uzun bir soyutlama gerekir”⁸¹ demiştir.

Resimlerde figüratif sanat anlayış, zamanla soyutlamacı bir tavır alır. Kadının toplumdaki yerinin ancak temelden bakış açısının değişmesiyle mümkün olacağı düşüncesiyle yapılan resimlerde, kadın figürlerinin yerini ‘insan’ ögesi almaya başlar. Bu duruma, olaylara daha evrensel bir dünya görüşüyle bakmanın, her türlü ayrımcılıktan uzak, hümanist yaklaşımın da etkisi büyüktür.

Resimlerde teknik anlamda bir dualite söz konusudur.

“**Düalite**, Türkçe’de “ikilik”, “ikileme”, “ikileme”, “ikili denge” gibi çeşitli biçimlerde kullanılmakta olup, doğadaki, evrendeki karşıtlık ve birbirini tamamlayıcılık ilkesini ifade eden genel bir terimdir.

⁷⁹ Umberto Eco, Açık Yapıt, 2001, s:200

⁸⁰ Umberto Eco, Açık Yapıt, 2001, s:200

⁸¹ sanatsanat dergisi, sayı 05, sonbahar 2004, s:22

Okültizm ve ezoterizm literatüründe esas olarak, sayısal sembollerden iki rakamının içerdiği anlamlarla ilgili olarak kullanılır. Genellikle, birlik-çokluk, ruh-madde, bilinçli-bilinçsiz, tesir eden-tesir edilen, şekil veren-şekil alan, aktiflik-pasiflik, Gök-Yer, spiritüel alem-fiziksel alem, ışık-karanlık, ak-kara, hayır-şer, iyi-kötü, vicdan-nefsaniyet, özgecilik-bencillik, müsbet-menfi, saflık-kirlilik, iç-dış, yüksek olan-alçak olan, pozitif güçler-negatif güçler, soğuk-sıcak, eril-dişil, doğum-ölüm, yükseliş-iniş, mikrokozmos-makrokozmos vb. gibi bir tür karşıtlık ve birbirini bütünleyicilik gösteren iki şeyi, iki gücü, iki varlığı, iki unsuru ifade etmede kullanılır.

Düalite sembolünün tradisyonlarda genellikle, hayır ile şer, iyi ile kötü, vicdan ile nefsanîyet, özgecilik ile bencillik, olumlu ile olumsuz unsurlarının bulunduğu fiziksel ortamı, yani varlığın ruhsal gelişim göstermek üzere bulunduğu tezahür ortamlarını (üç boyutlu alemi) ifade etmek üzere kullanıldığı görülmektedir.

Ezoterizme göre düalitenin olmadığı hal tradisyonlarda çoğunlukla androjenlik (erkek veya dişî olmayış), cennet veya hakikat ağacı'nın meyvesinin henüz yenilmemiş olması sembolizmiyle ifade edilir. Düalitenin henüz mevcut olmadığı hal, varlığın erkek veya dişî bedenine sahip olmadığı ve iyilik ile kötülük gibi ikili denge unsurlarının bulunduğu fiziksel ortamda henüz doğmamış olduğunu, düalitenin aşılmış olması sembolüyle ise varlığın artık ıstırabın sözkonusu olduğu, ikili denge unsurunun bulunduğu dünyalarda doğmasına gerek kalmamış olduğu hali ifade eder ki, "büyük kurtuluş" denilen bu hedef nirvana ve mokşa terimleriyle ifade edilen "küçük kurtuluş" hedefinden daha ileri bir hedefi ifade eder.

Bu hedef, Okültizm'de rebis sembolüyle, kimi tradisyonlarda androjen hale gelme veya "ilahlarla özdeş olma" vs. gibi sembolizmlerle ifade edilir. Eski Mısır bilgeliğinde bu konu şöyle ifade edilir: "İlahlar ikiliği bir etmiş insanlardır. İnsanlar ise birliği bilmek için ikiliği yaşayan henüz çocuk ilahlardır." ⁸²

⁸² <http://www.nedirvikipedi.com/terimler/dualite.html>



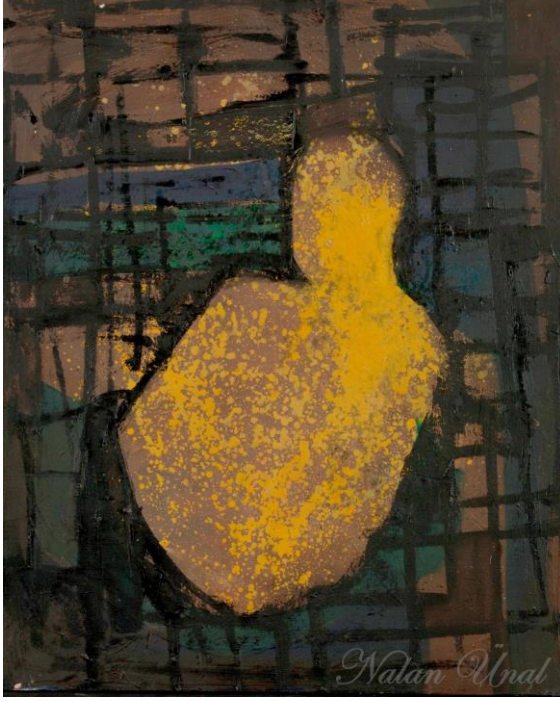
Resim 10 : Adsız, 2008, 100 x 70 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Resimlerdeki kadın figürleri soyutlanmaya başlanmıştır. Cinsel kimliği nedeniyle aşağılanan, şiddete maruz kalan, özgürlükleri elinden alınan, toplumda ikinci sınıf muamelesi gören ve hak ettiği yere gelemeyen kadın sadece bir form (cisim, nesne v.b.) halini alır. Kırmızı form aslında kadının örtülü halidir. Bedeninin görülmeyecek şekilde kapatılması onun fiziksel özellikleri hakkında bilgi sahibi olmamızı engeller. Yok edilmeye karşı karşıyadır. Kırmızı ölümdür, yaşamdır, heyecandır, kandır, aşktır, cinselliğin ifadesidir. Kırmızı lekenin içindeki renk valörleri lekeye form ve derinlik kazandırmak için yapılmıştır. Fondaki net siyah alan ve akan boyalar figürle kontrast etki yaratması için kullanılmıştır. (bkz.Resim 10)



Resim 11 : : Koza, 2008, 80 x 100 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Dokunun derinlik kazandığı görülen resimlerde bu durum boya katmanlarıyla sağlanmıştır. Kırmızı renkle özleştirilmiş duygular artık görünür bir şekilde hareket kazanmıştır. Patlamaya hazır bir volkan gibidir. Kurallar, örfler, hurafeler, baskılar, ayrımcılıklar gibi bir takım kısıtlamalar fondaki dikey ve yatay çizgilerle ifade edilmiştir. Sağ taraftaki siyah alan ise her ne kadar belirsiz de olsa sanki bir labirentten çıkışı anımsatır. (bkz. Resim 11)



Resim 12 : Adsız, 2007, 80 x 60 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Spontane fırça darbeleri, boyanın akması ve damlaması ile başlayan yaratma örgüsü yaşamın kendisi gibidir. Sanatçıyı tuvalin karşısına getiren sebebin aslında bir içtepi olduğu söylenebilir. Birçok etmeden etkilenip, kendisini anlatımcı olmaktan sıyrarak duyu organlarımızla algıladığımız nesnelere değil, iç sesimizle algıladıklarımızı görsel bir dille vurgulamak ister. Önemli olan, özdür. Olguları, olayları damıtarak uygun anı beklerken soyutlamacı bir tavırla, serbest fırça darbeleri ve boyayla bir serüvene çıkarken, soruların cevabını analiz yöntemi ile bulmaya çalışılan resimlerde Mondrian ve Malevitch' in etkisi hissedilir. (bkz. Resim 12)

Canlıların en küçük yapı taşı olan hücrelerin şekilleri büyümenin ve devinimin gerçekleşmesi için daireseldir. Bu nedenle resimlerde eğri çizgiler hareketin, heyecanın, çoğalmanın sembolü olmuştur. (bkz. Resim 13)

Duyguların durağanlığı ve monoton bir yaşam sanatçıları isyana sürükler. Bu durum duygusal ve anlık renk patlamalarına neden olur. Bu duygular, karşılığını boyanın sıçramasında bulur. Soyut öge olarak sıklıkla görülen dik açılı kare ve dikdörtgenler durağanlığı ifade eder. Ayrıca kompozisyon kuralları doğrultusunda düz çizgilere kontrast

oluşturacak eleman da resimde yerini alır. Heraklit'in sözü akla gelir: "Karşıtlıklar, sonunda ahenk olurlar." (bkz. Resim 14)



Resim 13 : Adızs, 2008, 70x60 cm,
Tuv. Üz. Yağlıboya

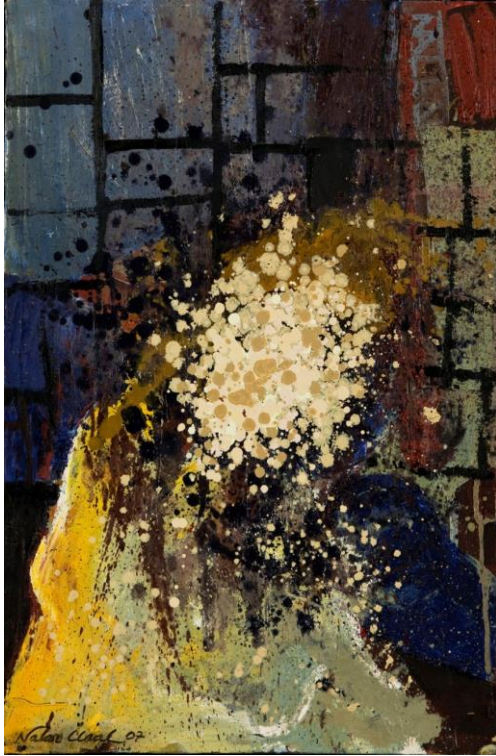


Resim 14 :, : Adızs, 2008, 140x100 cm,
Tuv. Üz. Yağlıboya

Portreler, endüstri toplumunda güzellik kavramının da tek tipe indirgenmesine gönderme yapar. Kimliklerin önemli olmadığı, kendine has güzelliği reddeden eden moda çerçevesinde onları tek tip giyinmeye ve düşünmeye itildiği bir çağda yaşayan insanların formaları tamamen dağılmış, deformasyona uğramış figür artık tanınırlığı da ortadan kalkar ve renkle dokudan ibaret olurlar. (bkz. Resim 15 – 16)



Resim 15 : Dağılmak 1, 2007, 50x35 cm,
Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 16 : Dağılmak 2, 2007, 50x35 cm,
Tuv. Üz. Yağlıboya.



Resim 17 : Parti, 2009, 120 x 180 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Kent insanının her şeye rağmen, canlı bir metabolizma olduğunu vurgulamak için serpmeye tekniği kullanılan resimlerde, doğada doksan derecenin ancak insan elinin değdiği yerlerde bulunduğu bilgisinden yola çıkılarak dik açılı yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu kareler ve dikdörtgenler modern hayatı vurgular. Resimde sanki bir su savaşını andıran beyaz sıçratmaları coşku ve eğlenceye arzu duyan kent insanına bir gönderme yapmak içindir. Renklerin dilini göz önünde bulundurularak, sıcak renklerin duyguların ve figürlerin, soğuk renklerin ise mekanın ya da atmosferin rengi olarak tercih edilmiştir. İkinci aşamada gereksiz detaylardan kurtulmak ve figürlere öncelik tanımak için resmin fonu tamamen transparan kobalt mavimsi ile boyanmıştır. (bkz. Resim 17).



Resim 18 : Davulcu, 2008, 60x100 cm, Tuv. Üz. Akrylic

Sesini duyurabilmek için boyayı sesin dalga boyutuna ilintilendirmek başka bir algının da gerçekleşmesine neden olur. Dinamik sıçramalar hızı ve ses patlamasını çağırır. Sıçrayan boyalar sanki bizlerle konuşur bazen de öfkeyle haykırır. Boyanın yoğunluğu yarattığı etkiyi de artırır. Boyanın hazırlanışında başlayan mistik atmosfer bilinçaltımızda rol alan duygularımızın da sesi olur. (bkz. Resim 18).



Resim 19 : Bekleyenler 1, 2010, 60x85 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 20 : Bekleyenler 2, 2010, 60 x 80 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Körfez Krizi esnasında yaşanan gerginlikler, Amerika'da "İkiz Kuleler" in bir uçak tarafından parçalanması, insanların olup biteni bir film karesi gibi seyretmesi, sokaktaki insanların bu durum karşısında sadece ekonomiyi düşünüp ellerindeki dolarları nasıl elden

çıkacaklarını düşünmeleri, Irak'ta yaşanan sıcak savaş görüntüleri, savaşın açtığı derin yaraları görüp tepkisiz kalmak mümkün değildi. Ne oluyordu bu insanlara? Çevresel faktörler de bu duruma eklenince ‘Patlamalar’ serisi ortaya çıkar. (bkz. Resim 19 -20).



Resim 21 : Turkuaz Gece , Night, 2009, 100x60 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 22 : Patlama 2, 2010, 60 x 80 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

İnsanoğlunun yarattığı her şeyi kendi elleriyle yok etmesi dramatiktir. “Patlama” serisinde aslında karamsar (melodram) bir atmosfer çizse de görüntüler, havai fişek patlamalarını da çağrıştırır. Resmin alt bölümünde bulunan evler insan elinden çıkmış yapay formları, hemen üzerinde ise elektrik direkleri ve telleri aslında iletişim çağındaki iletişimsizliği, yapaylığı ve bir taraftan da kendimize ördüğümüz ağı temsil eder. Olup bitenlere seyirci kalan insanlar görülmektedir. Dünyanın sonunu hep merak eden ve varoluşu sorgulayan bakış açısıyla yapılan mahşer yerini de anımsatan bu resimlerde doğadaki bildik görüntülerden uzaklaşmanın da önü açılmış olur. (bkz. Resim 21 -22).



Resim 23 : Nuh'un Gemisi 1, 2011, 105x145 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 24 : Nuh'un Gemisi 2, 2011, 105x145 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

“Nuh’un Gemisi” serisinde sol tarafta görülen Nuh’un gemisinin burnunun bilinçli olarak resmin dışına doğru açık kompozisyon şeklinde yerleştirilmesinin sebebi izleyicide merak uyandırmak istenmesidir. Nuh’un gemisi kurtuluşun, gelecek güzel günlerin ve özgürlüğün göstergesidir. Geminin içinde ne olduğu izleyiciye bırakılmıştır. Yaşanan gerilim, kaos spontane damlatmalarla ve yer yer parçalanmış siyah yüzeylerle ifade edilmiştir. Gökyüzünün yüzeysel bir şekilde boyanması ise dikkati merkeze çekmek ve gerilim yaratmak içindir. (bkz. Resim 23 – 24).



Resim 25 : 2011, 60x100 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Kimi zaman resimlerin teması, kayıp coğrafyalardır. Düşünsel boyutta bakarsak bazen ayaklarımız bir kara parçası arar. Ama bu bilindik ve keşfedilmiş bir mekan olmamalıdır. Burada Romantizm sanat akımı da sezilebilir ancak Romantizmde, olduğu gibi sezdirilmiş bir durum değil açıkça sergilenmiş bir coğrafyayla karşılaşırız. Akan boyaya, tuvale yön vererek formlar oluşturmak, dünyanın oluşumu esnasındaki evreleri hatırlatır. Su hayattır, bu nedenle boya likit duruma getirilerek çalışılmıştır. (bkz. Resim 25 – 26 -27)



Resim 26 : 2011, 80x100 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 27 : 2011, 81x100 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Spontane başlayan yaratma süreci görsel hafızamızdaki bilgi birikimlerinin zıddını düşünülerek şekillenir. Bildiklerimizle yola çıkarsak anlatımcı (okunabilir) resimler ortaya çıkabilir. Bu nedenle ezber bozan renkler ve formlar kullanılmıştır. Boyanın tuval üzerindeki heyecan verici devinimi anlık ve doğru kararlar vermeyi de beraberinde getirir. Zamanla boya ile serüven dizginlenmiş bir at gibi uyum içinde yol alır.



Resim 28 : 2011, 90 x 70 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Serbest akıtma ve serpme tekniği ile daha önce hazırlanmış olan dokulu zeminin kenarlardan başlanarak toparlanması bu çalışmalarda belirli formlar oluşur. Yaygın

lekelerin içine patlamalar halinde serpiştirilen sıcak renkli damlacıklar maddenin oluşumunu temsil eden dinamik fiziksel aktörler olarak yer alır. Boyanın kuruması ile başka evrelere geçilir. Bu aşama oluşum, değişim ve gelişim sürecidir. Burada oluşan formlar tamamen soyut bir imge halindedirler. Evrenin, dünyanın ve canlıların oluşum sürecini hatırlatırlar. Sanatçı, fiziksel dünyada görünenin altındaki nedeni sorgular. Dağınık halde bulunan boya damlacıkları bir araya gelerek biçimsiz biçimleri oluşturur. Arka plandaki gri bölümler önde bulunan formun resimden kopmamasını sağlar ve espas etkisi yaratır. Formun kenarlarına yapılan gölgeleme ise üç boyutlu bir etki vermek için yapılmıştır. Işık önden ve arkadan gelmektedir. (bkz. Resim 28).



Resim 29 : 2011, 120 x 80 cm Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 30 : 2011, 112 x 98 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Biçimsiz biçimler serisi dünyanın oluşumu esnasında serbest halde bulunan atomların x nedenden dolayı bir araya gelip kütleli oluşturmasından etkilenilerek yapılmış resimlerdir. Evrenin nasıl oluştuğu sorusunun cevabının arandığı dönemde, “Bin-bang” büyük patlama deneyinin yapılması toplumda büyük heyecan uyandırır. Uzay, keşfedilmeyi beklerken bu sorunun cevabının plastik değerlerle arandığı resimlerde ortaya çıkan “biçimsiz biçimler” yeryüzündeki herhangi bir nesneyi, bir cisimi çağrıştırmaması için özel çaba gösterilir ve bilinen tüm biçimlerin ötesinde yeni bir biçim yaratmaya çalışılır. Ama yine de sanat izleyicisinin bu oluşumları bir şeylere benzetme kaygısına girdiği görülür. Tamamen soyut ve spontan tarzda olan bu biçimler izleyiciyi düşünmeye

iter. “Bitmiş resim her yönden asılabilir.” düşüncesiyle resimlerin asılma yönü yoktur. Her yönden asılabilen resimler sürekli değişen şartlara uyum sağlar. Bu nedenle resme müdahale edecek bir işaret ya da imza atmamaya özen gösterilmiştir. Eseri izleme sürecinde izleyiciyi kişisel müdahaleyle yönlendirmek ve etkilememek için birçok resmi aynı nedenden ötürü adı yoktur. Eserlere her bakıldığında yeni şeyler söylemesi, onların çabucak tükettiğimiz bir çağda kalıcılığının da artacağı düşünülmüştür. (bkz. Resim 29-30)



Resim 31 : 2011, 120 x 140 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Resimlerin kurgusu görünenin arkasındaki görünmeyenlerin oluşturduğu bilinçaltı sinsilesidir. Oluşum esnasında bazen birden fazla resim aynı anda ortaya çıkar. Bir resim arkasından gelecek olan resimlere sürükler. Resimden resime geçilmesi daha sağlıklı bir bakış açısıyla bakabilmeyi hem boyanın kuruma hem de biçim alması için de zaman tanımış olunur. Beraberinde hazırlanmış boya ile diğer resimlere zemin atılarak bir sonraki evrede teknik olarak kolaylık sağlanmış olunur.

Yeni evren tablolarının içine suskun figürler yerleşir. Zaman akıp gider. Resimlerdeki zaman zamansız bir zamandır. Boya tuvalde yol alırken, yaşadığımız her

anın bir sonraki anda sonlanacağını bilerek hızlı bir çalışma temposu ile hızlı düşünebilmek ve doğru kararlar vermek gereklidir. Malzemelerin hazır olması önemlidir. Bu yaklaşım sürüklenmeye benzer. Her olayın bir sonra yaşanacak oluşumun etkeni olduğuna göre, renk bulamacına dönüşen tuvaler bile bir sonraki resimlerin zemini olarak kullanılmak üzere bir kenara bırakılıp uygun an ve ruh hali beklenir. (bkz. Resim 31 -32).



Resim 32 : 2011, 146x105 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

“Yaratıcılık, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır.”⁸³.

⁸³ Rollo May, Yaratma Cesareti, Metis Yayıncılık, s:51

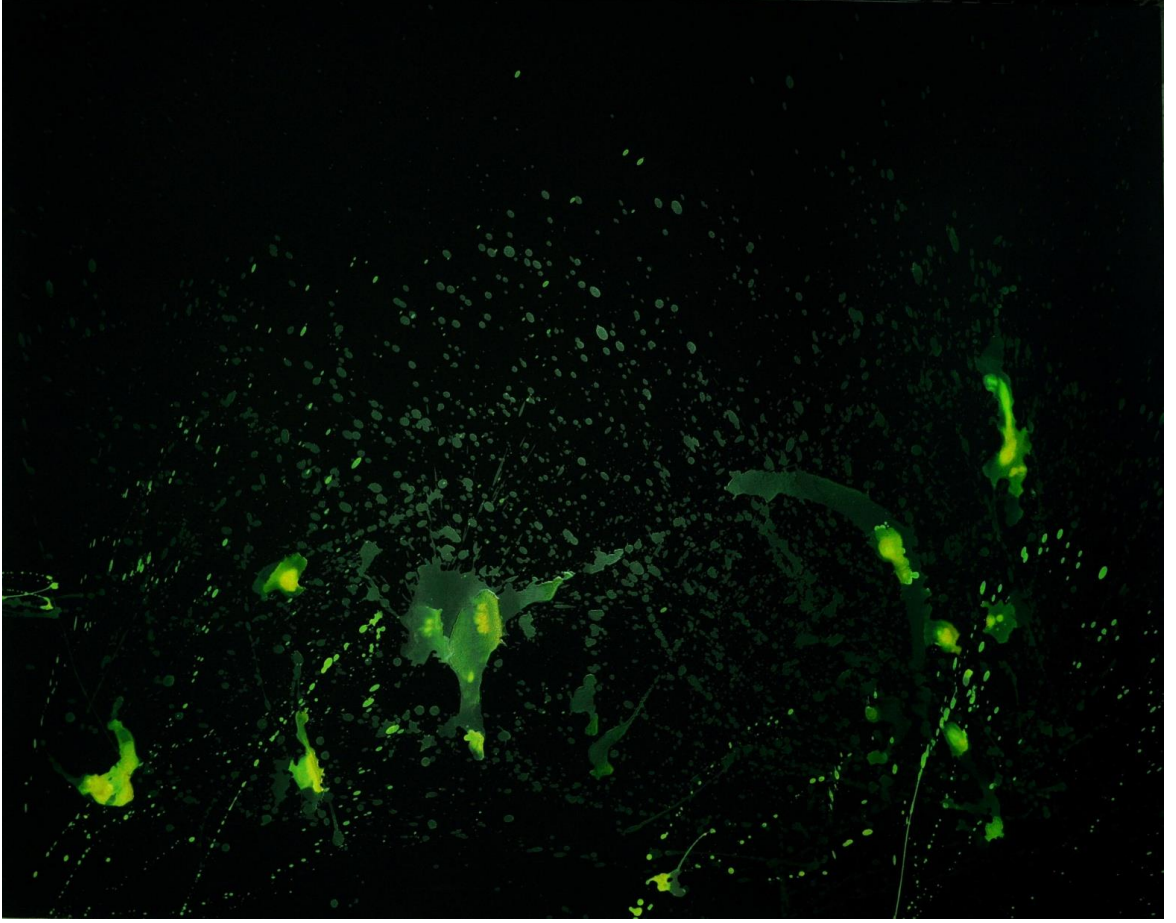


Resim 33 : 2011, 100x150 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Resimlerin oluşum sürecinde başka bir evre başlamıştır. Bilinç denen engelden kurtulup bilinçaltında serüven başlar. Bazen küçük bir leke önemli bir eleman olarak görülüp bütün strateji onun üzerine kurgulanabilir. (bkz. Resim 33).

Yaratım sürecinde müziğin etkisi de yadsınamaz. Müziğin ritmi, farklı diyarlara yolculuklar yaparken yer yer hıza da yön vererek yalnız bırakmaz. Aslında rastlantı diye bir şey yoktur. Resimler uygun şartların bir araya gelmesiyle oluşan bir sonuçtur. Malzeme, zaman, enerji ve bilgelikle resim sonlanır. Müdahale kısmında kazanılmış plastik sanat değerleri ve deneyim vardır. Günlük hayatta da her durum karşısında gösterdiğimiz davranışlar edinilmiş bilgiler doğrultusunda yeni bir hamle yapmaktır. Sokağa çıktığımızda, toplu taşıma aracına bindiğimizde kimlerle karşılaşacağımızı bilemeyiz. Tanıdığımız birini gördüğümüzde iletişimimiz, onunla yaşadığımız geçmişteki yaşamışlıklarla şekillenir risk hemen hemen yok gibidir. Yeni bir ilişki ise riskleri de içinde barındırır. Risk almayı göze alarak başlanan ilişki hızla yapılan stratejilerle şekillenirken duruma müdahale kendi gerçekliğimizin sonlandığı yerde ivme kazanır. Empati kurabilme yeteneği üstün bir algı ve analiz yeteneğini de gerektirir. Karşımızdaki

kişinin yerine koyabildiğimizde engellerin ortadan kalktığı görülür. Aynı dili konuşabilen insanların bir araya gelerek bir konu hakkında tartışıp ortak bir çözüm bularak gelecek yeni sorunlara karşı kendilerini daha güçlü görmeleri parçalanması çok zor olan atom çekirdeğini anımsatır. Evren tablosunda bulunan enerjinin akıl almaz büyüklükte olması kaçınılmazdır.



Resim 34 : 2012, 135x174 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

Uzay boşluğunu anımsatan bu resimde boya olarak fosforlu boya kullanılmıştır. Renk ışık ile görülebilir hale gelir. Işık olmadığı zaman da görülebilmesi için bu tarz boya bilinçli olarak seçilmiştir. Algılayabildiğimiz unsurlar duyu organlarımızla etkileşime girebildiklerimizdir. Etkileşimde bulunamadıklarımız onların olmadığı anlamına gelmez. Görülmeyeni teknik kullanarak göstermek farklı bir duyuş, görüş ve analiz yöntemi geliştirmemizi sağlar. (bkz. Resim 22).

“Beuys’un “Her şey bir görünmezlikten ortaya çıkar, düşünce yoluyla özgürlüğe kavuşur” sözlerinin altında Steiner’in “dünyanın açıklanması ve keşfedilmesi için gerekli olan şey düşünme gücümüzün menzildir” düşüncesinin etkisi vardır.”⁸⁴



Resim 35 : 2012, 180 x 120 cm,

Tuv. Üz. Akrilik



Resim 36 : 2012, 180x120 cm,

Tuv. Üz. Yağlıboya

Tuvale zerk edilen boya, sanatçının yön vermesiyle hareketlenir ve belirli formlar ortaya çıkarır. Tuvalin hareketi ile sağlanan bu formlar tamamen boya ve sanatçının enerjisiyle yol alır. Boyanın enerjisinin bittiği yerde sanatçının enerjisi harekete yön verir. Spontan gerçekleşen bu resimler aslında hayatın kendisi gibidir. Tesadüfen diye nitelendirdiğimiz durumlar sadece uygun şartlar ve zamanın bir araya gelmesi ile oluşan hazırlanmış anlardır . (bkz. Resim 35- 36).

⁸⁴ Joseph Beuys, Aslolan Çizgidir, Schloss Moyland Koleksiyonundan Bir Seçki, s:73



Resim 37 : 2012, 200x130 cm,
Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 38 : 2012, 180 x 120 cm,
Tuv. Üz. Akrilik

Resim 37 ve Resim 38’de tesadüfen karşılaştığımız birçok olguyu ne kadar içselleştirdiğimizin de bir örneğidir. Spontane oluşumlar bir kimlik kazanır. Sertleşir ve bir form haline gelir. Resimlerde adlandıramayacağımız biçimsiz biçimlerin öne çıktığı görülür. Ham tuval üzerine su bazlı boyalarla yapılan son dönem resimlerde boyanın ağırlığından da kurtulduğu gözlemlenir. Bu durum Uzak Doğu felsefesi ile yapılmış “zen” ruhunu hatırlatır. Resimlerde büyük bir iç yoğunluğun ardından damıtılmış bir ruh hali ve estetik kaygı görülür. Doğayla bütünleşme Uzak Doğu felsefesinin en önemli özelliği, kendini doğanın bir parçası olarak görme ve zorlamalardan uzak kalarak geçmişin deneyimiyle gelen durumu karşılamaktır. Resimlerin oluşumu esnasında tamamen iç benliğe dönülmesi meditasyonu hatırlatır. Az öge kullanarak çok farklı duyguları bir arada anlatabilmek amacı öne çıkar. (bkz. Resim 37 -38).

Bir sesin, bir kokunun ruh halimizde yaptığı sıçramalara neden olması gibi kendimizi serbest bıraktığımızda planlı olmayan bir serüvene çıkarız. Maceracı serüven,

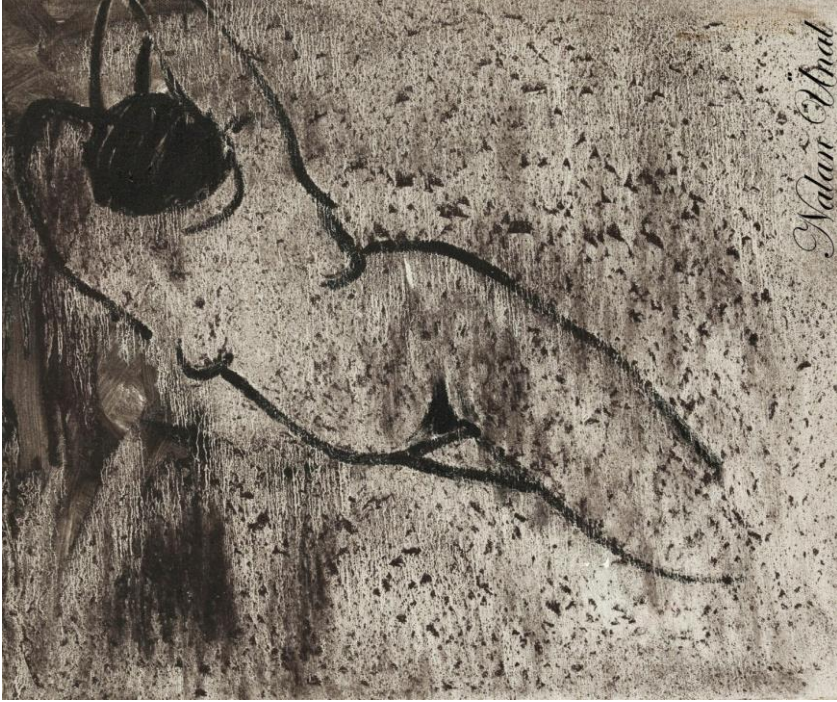
önce bilinçaltımızda başlar ve tuvalde sonlanır, resmin ne zaman bittiği de somut bir gerçeklikten yola çıkılmadığı için duygusal bir tatmin ile gerçekleşir. (bkz. Resim 39).



Resim 39 : Varoluş, 2008, 100x80 cm, Tuv.Üz.Yağlıboya



Resim 40 : Kayıp İnsanlar, 2008, 105x145 cm, Tuv.Üz.Yağlıboya



Resim 41 : Nü, 2008, 50x60 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



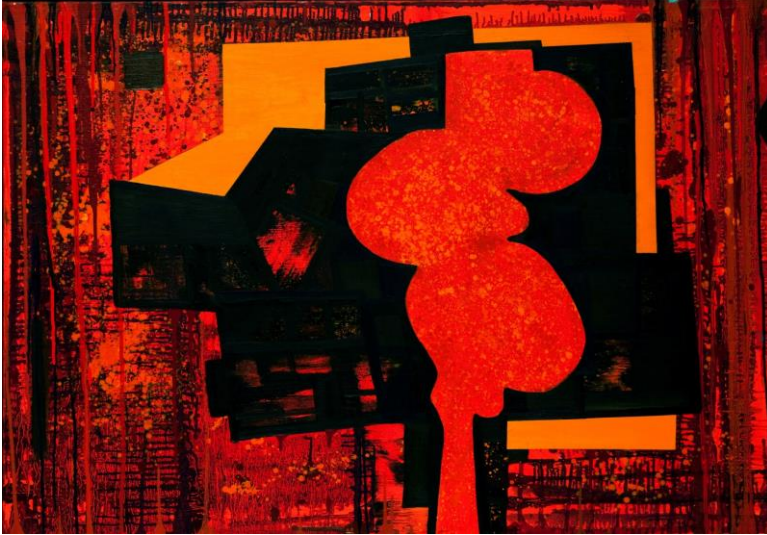
Resim 42 : Aşk, 2009, 60x80 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



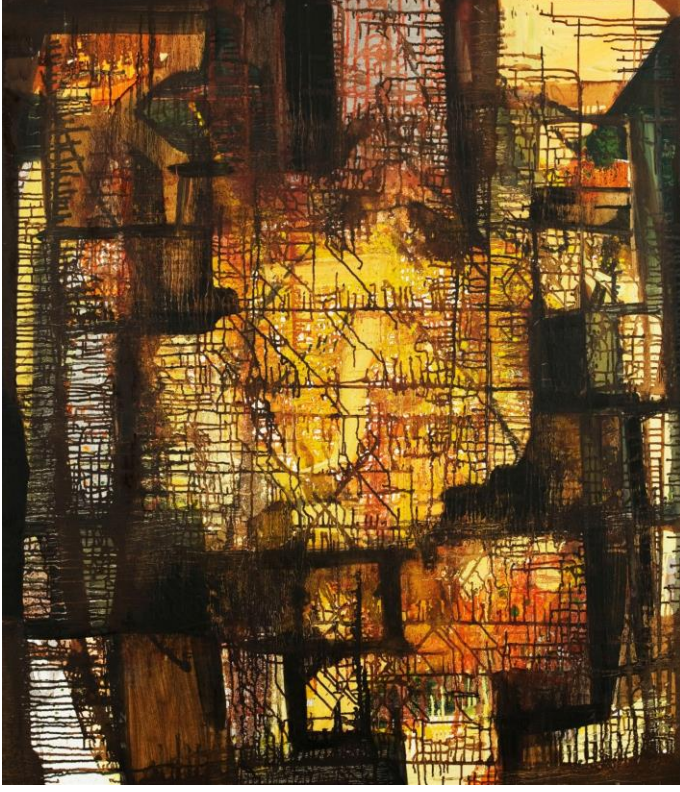
Resim 43: Adsız, 2009, 100x80 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



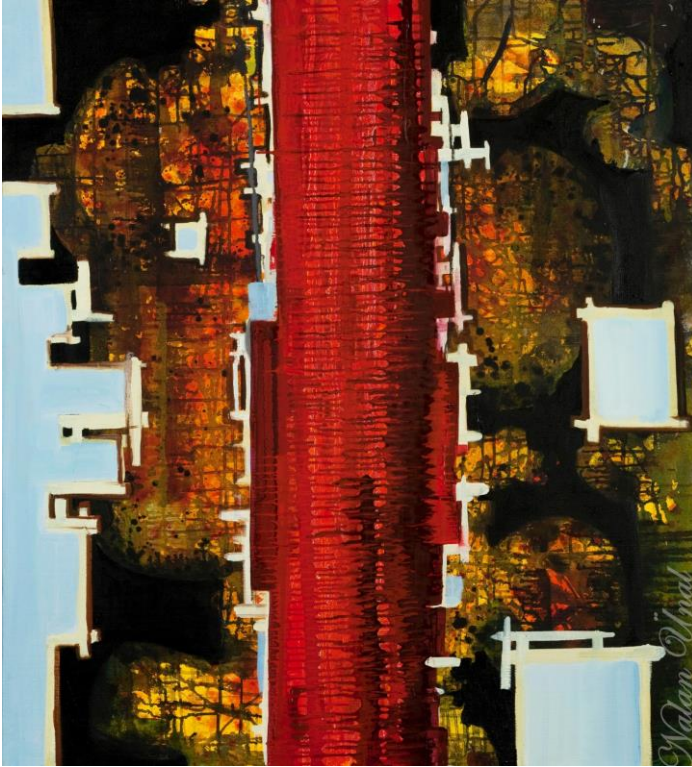
Resim 44 : Kasırğa, 2009, 115x115 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



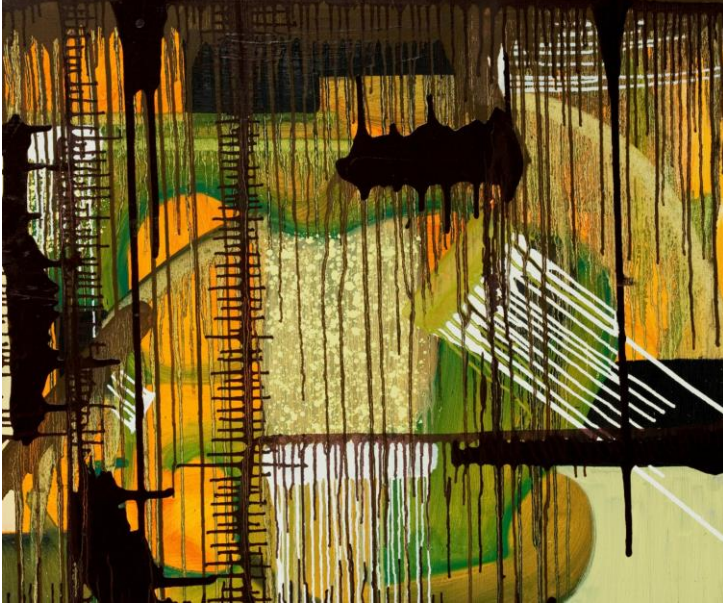
Resim 45 : Direniş, 2009, 105x145 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 46 : Adsız, 2010, 112x98 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 47 : Kırmızı Hat, 2010, 100x90 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 48 : Adsız, 2010, 72x80 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 49 : Magma, 2010, 120x180 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



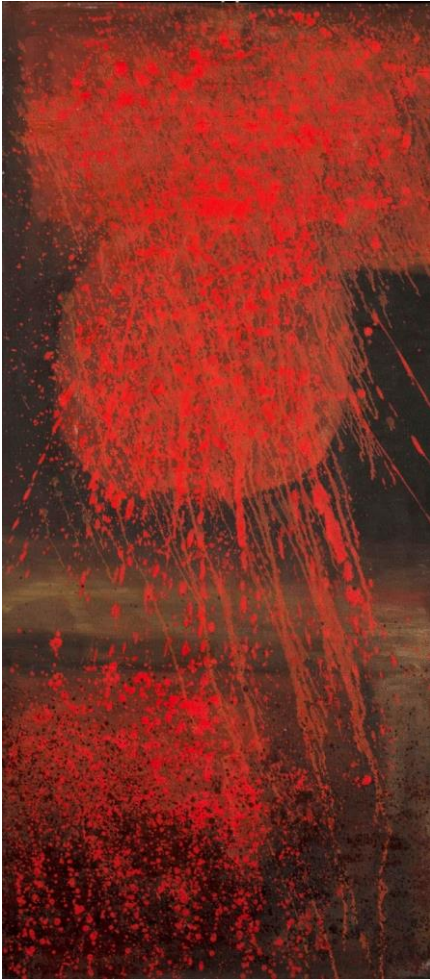
Resim 50 : Tayfun, 2010, 60x85 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 51 : Adsız, 2010, 180x120 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 52 : Yerçekimi, 2010, 35x50 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 53 : Kırmızı, 2010, 40x100 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 54 : Tsunami, 2010, 81x100 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 55 : 2011, 180x120 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 56 : 2011, 120x180 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 57 : 2011, 140x160 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 58 : 2011, 120x180 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



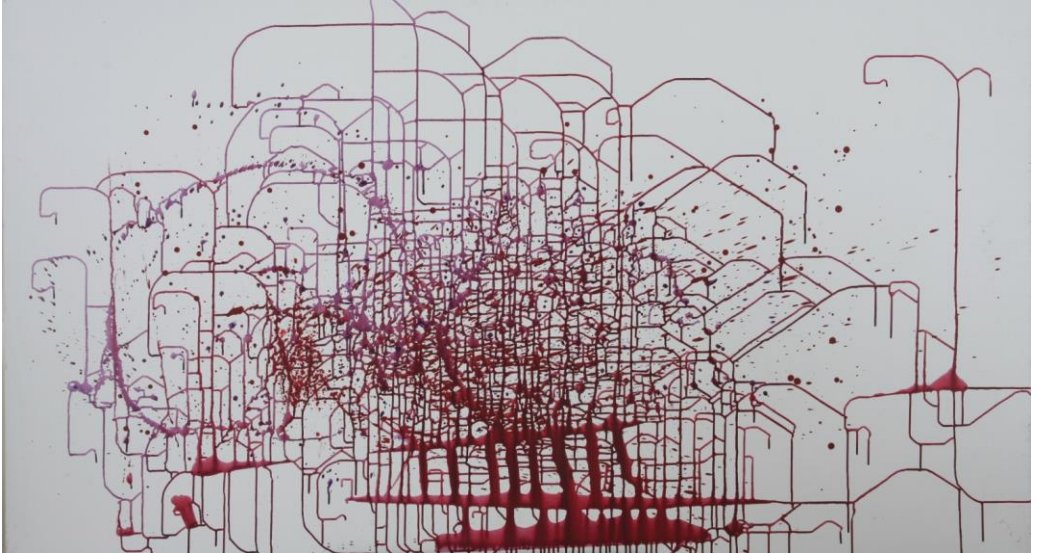
Resim 59 : 2011, 100x80 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 60 : 2011, 200x110 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



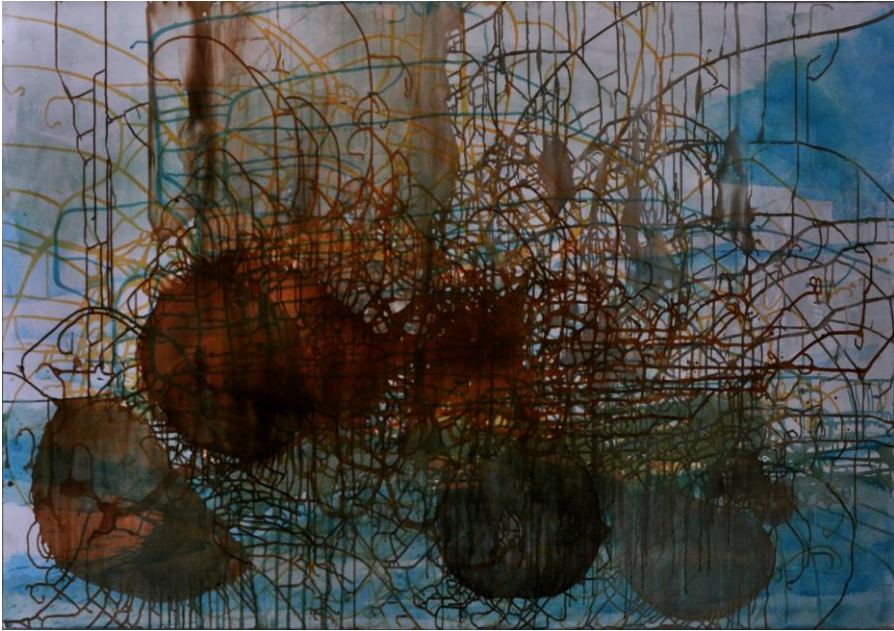
Resim 61 : 2011, 160x140 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 62 : 2011, 120x180 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 63 : 2012, 180x120 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 64 : 2012, 120x180 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



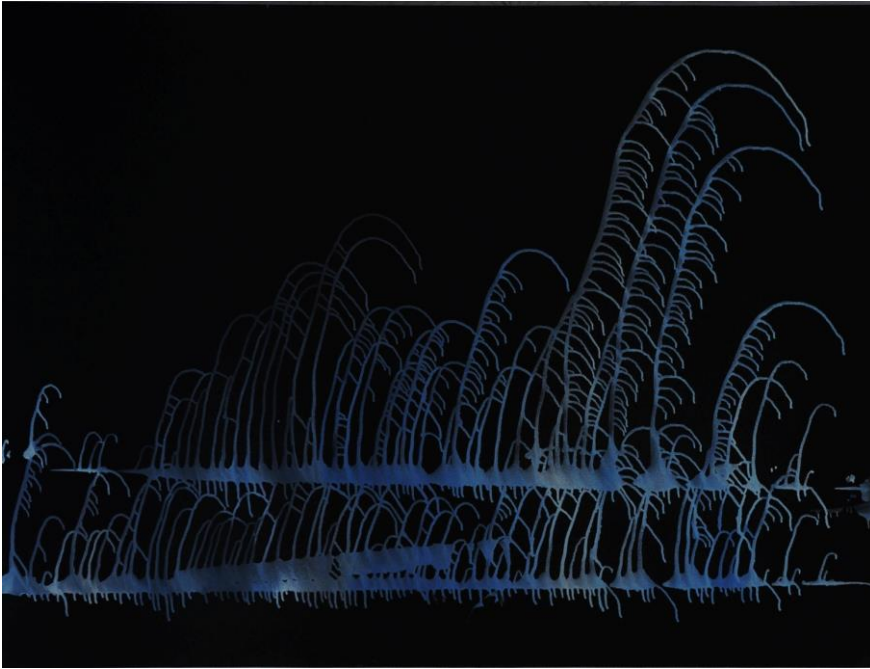
Resim 65 : 2012, 140x110 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 66 : 2012, 80x90 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



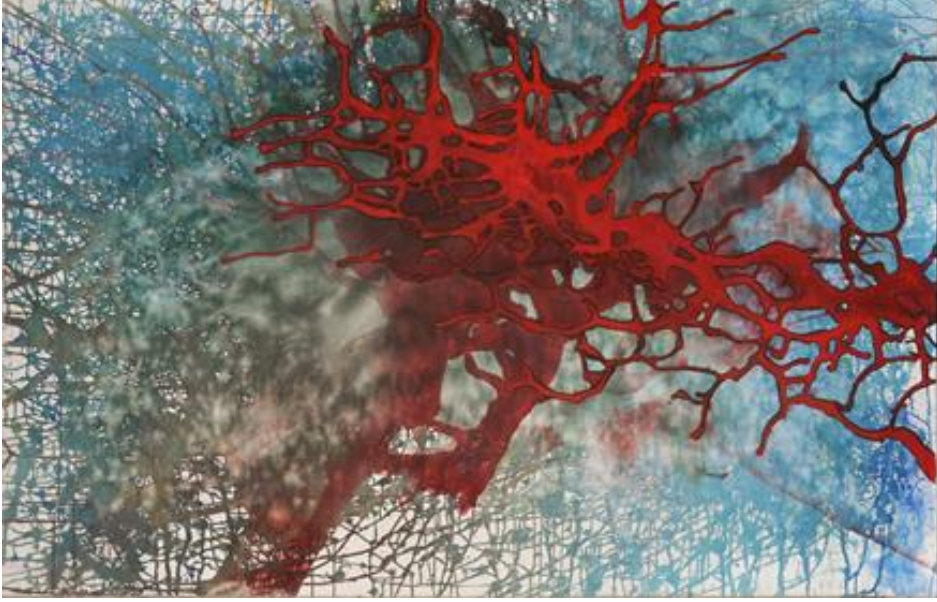
Resim 67 : 2012, 110x140 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 68 : 2012, 90x120 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 69 : 2012, 130x200 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 70 : 2012, 120x180 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 71 : 2012, 180x120 cm, Tuv. Ūz. Yađlıboya



Resim 72 : 2012, 120x180 cm, Tuv. Ūz. Yađlıboya



Resim 73 : 2012, 180x120 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya



Resim 74 : 2012, 180x120 cm, Tuv. Üz. Yağlıboya

SONUÇ

Resim sanatının teknolojik gelişmelerle başlayan değişim serüveni oldukça ilginç sonuçlar doğurmuştur. O güne kadar toplumda saygın bir yeri olan ve ürettikleri eserleriyle refah içinde yaşayan sanatçılar özellikle fotoğraf makinasının icadı ile değişen konumlarını tekrar kazanmak ve var olabilmek için resimlerini farklı bir anlayışla üretmeye başlamışlardır. Bu değişim empresyonizm sanat akımıyla hayata geçer. Doğayı olduğu gibi almayıp yorumlamaları, soyutlamanın da ilk adımlarını oluşturur. Başlangıçta nesneye bağlı olan soyutlamacı anlayış, yaratma özgürlüğünün de kapılarını açmıştır.

Kent insanının kendi iç dünyalarına dönüşlerinin bir nedeni de kurallarını kendilerinin koymadığı tüketim toplumunda olan bitene karşı durumlarını etkisiz hissetmeleridir. Daha önce kendi küçük köylerinde hayatlarını kendileri programlayabiliyor ve uzun zamanlara yayabiliyorlarken; yorucu ve bir o kadar hızlı olan yaşam temposu içinde kendilerini kaybolmuş bulurlar. Yaşamları hakkında söz söyleme haklarının ellerinden alınması doğasına tamamen aykırı olan insanoğlunun ki; sanatçılar farklı algılayış biçimleriyle özgün eser üreten bireyler olarak bu durum karşısında özgürlüklerini soyut sanatta bulurlar. Bu içe dönüş onların bilinçaltında yatan üstü örtülü bütün duygularının ortaya çıkmasına neden olur. Dünyada karşılığı olmayan bu duyguları geometrik formların içine yerleştirirler.

Sorunların çözümünü kendi içlerinde ararlarken derinliklerde yaşanan bu sorgulamanın cevapları bildik söylemler değildir. İfadede önce soyutlamacı sonra da soyut bir dil kullanan sanatçı çevresinde gördüğü nesnelere de içsel bir dili olduğunu fark eder. Evren içindeki yeri artık başka bir boyut kazanmıştır. Maddenin atomlardan oluştuğu bilgisinden de yola çıkarak her varlığın bir iç enerjisinin olduğu bilincine varılır. İç dünyasındaki yoğunlaşmadan ötürü öylesine büyük bir iç enerji açığa çıkar ki adeta patlamaya hazır bir volkan gibi harekete geçmeyi bekler. Sanatçılar, bu enerjiyi serbest fırça darbeleri, boyanın akmasında, damlamasında bulurlar. Pollock'un tamamen kendini düşlerine yoğunlaştırarak elini ve fırçasını serbest bırakması gibi.

Bilinmez dünyalarda gezinirken algımız bildiklerimizle yol alır, ilerleyebilir ya da refleks olarak bunu arzu ederiz. Her zaman için kendimizi konumlandırmak isteriz. Bu belki arzu ettiğimiz güven duygusu ile ilintilidir. Ruhumuz ne çok biliyorsa o kadar uzağa

gidebilme yetisi kazanır. Kendi gerçeğimizi aşip evrensel gerçeklerin bilinç eksenine yerleşebilirsek seyredeceğimiz manzara eminim doyumsuz ve nefes kesici olacaktır. Kendi varlığını merakla başlayan sorgulama süreci bulduğu her bulguyu yeni bir kapının anahtarı gibi görecek ve ilerleme sonsuza dek sürecektir.

Dünya adını verdiğimiz gezegende yaşamamız algı biçimimizde de bir sınır koyar ancak bu sınırları aştıkça aslında tam olarak konumumuzun farkına varabiliriz.

Dünyamızı çevreleyen atmosfer gibi kabuğumuz olan bedenimizden belli zamanlarda yaptığımız yolculukların bileti, sanatçı için kullandığı ifade araçlarıdır. Sanatçı için araç amaca hizmet eder. Amaç belirsiz ise araç da değişkenlik gösterir. Her şey anlaşılmazdır.

Picasso'ya "Hangi renklerle resim yaparsınız?" sorusuna, "Paletimde hangi renk varsa onunla yaparım." cevabı akla gelebilir.

Görüntüde dingin görünen ama iç derinliği yoğun olan soyut resimler bir süre sonra bu yapay formları da reddederek boyasal alanları kendilerine sığınak olarak seçerler.

Teknolojik gelişmelerin yanında sosyal, kültürel ve inanç sistemindeki değişiklikler soyutlamanın da ötesinde tamamen soyut resmin ortaya çıkmasına neden olur. Soyutlamada nesnenin varlığı hissedilirken soyut resimlerde nesneden tamamen kopuş görülür

Nesneden kopabilen sanatçılar fitili çekilmiş bir algı ve bilinç zenginliğine sahip olurlar. Algıdaki bu zenginlik onları bazen çevresiyle uyumsuz da yapabilir. "Müziğin sesini duymayanlar, dans edenleri deli zannederler." Nietche 'nin ifadesi tam da bu durumu bize açıklar. .

Soru sorabilme özgürlüğü olan herkesin aldığı cevaplara olan tepkisi de farklı olacaktır. Sanatın, sanatçının öznel (tikel) olması da bu nedenden ötürüdür.

Sanatçı, maddenin bilimsel gerçekliğinden uzaklaşarak gerçekliği seyre dalma yerine, gerçekliğe müdahale etme gerekliliğini ve yeniden kurma gerekliliğini kurar.

Artık çağımız; sanatın özgür, kural tanımaz ve saf duygunun egemen olduğu eserlerle tanışacaktır.

KAYNAKÇA

KARSU, B. “**Felsefe Terimleri Sözlüğü**”, İnkılap Yayınevi, İstanbul,2010

ANDREASEN, N. “**Yaratıcı Beyin**”, Arkadaş Yayıncılık, Ankara, 2013

ANTMEN, A. “**20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012

BÜYÜKİŞLEYEN. Z. “**Soyut Sanat-Soyutlama**”, Kayışdağı-İstanbul, 2009

ECO, U. “**Açık Yapıt**”, Can Yayınevi, İstanbul, 2001

KALKAN, M. “**Resim Sanatında Soyutlama**” Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanat Programı, Resim Bölümü, Y. Lisans Tezi, Kocaeli, 2006

CAPRA, F. “**Fiziğin Taosu**” Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1991

KANDİSKY, W. “**Sanatta Tinsellik Üzerine**”, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2005

KRAUSE, A. “**Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**”, Literatür Yayınları, Almanya, 2003

LYNTON. N. “**Modern Sanatın Öyküsü**”, Remzi Yayınevi, İstanbul, 2009

OĞUZKAN, F. “**Eğitim Terimleri Sözlüğü**”, TDK Yayınları, Ankara, 1993

ÖZER, B. “**Plastik Sanatta Çağdaş Eğilimler**”, Mimarlık Ve Sanat Dergisi, S:16

SABAHAT, H. “**20. YY.’ın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Resim Sanatının Öncüsü Wassily Kandinsky**”, Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Y. Lisans Tezi, Sivas, 2012

SÖZEN, M.-TANYELİ U. “**Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü**”, Remzi yayınevi, İstanbul, 2001

ŞAHİNER, R. “**Sanatta Postmodern Kırılmalar Ve Modernin Yapı Bozumu**”, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2008

TANSUĞ, S. “**Sanatın Görsel Dili**”, Remzi Yayınevi, İstanbul, 1982

- TUNALI, İ. “**Felsefenin Işığında Modern Resim**”, rh+sanat Yayınları, İstanbul, 2003
- TURANİ, A. “**Dünya Sanat Tarihi**”, Remzi Yayınevi, İstanbul, 2012
- VICKERY, J. “Dış Dünya Ve Nesnelere Kurtuluş”, **Sanat Kültür Antika Dergisi**, S:16, 2000
- BEUYS J. “**Aslolan Çizgidir, Schloss Moyland Koleksiyonundan Bir Seçki**”, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul 2005
- MAY Rollo. “**Yaratma Cesareti**”, Metis Yayıncılık,
“<http://www.nedirvikipedi.com/terimler/dualite.html>”
“**sanatsanat dergisi**”, sayı 05, sonbahar 2004
- ÜNAL C. “**Görsel Sanatlarda Üstten Görünüm Eğilimleri**”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler, Ankara 1999
- İPŞİROĞLU N. “**Sanatta Devrim**”, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993
- KORTAN E. “**20. Yy. Modern ve Postmodern Mimarlığa Estetik Bir Bakış**”, Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara 1986.
- TURANİ A. “**Çağdaş Sanat Felsefesi**”, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.
- ERBİL D. “**Yaratıcı Toplum Yolunda Çağdaş Eğitim**”, Engin Yayıncılık, İstanbul 1990.
“www.siyahkare.com”
- İBŞİROĞLU N. “www.felsefekibi.com/sanat”
- GÜVEN Z. “<http://www.usatolyesi.org>”
“http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_”
“http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.51cb406e282421.75698482”
- Wickery J. “**Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş**”, Yirminci Yüzyıl Sanatı Özel Sayı 2000.