

148424

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

19. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE
PLASTİK SANATLARDA RASTLANTISALLIK

169/24

Yüksek Lisans Tezi

Müzeyyen Yeşim Yorulmaz

Yrd. Doç. Devabil Kara

İstanbul- 2004

Önsöz

Tüm hayatımızda karşımıza çıkan rastlantılarla öylesine iç içeyizdir ki, pek çoğu artık bize doğal gelmektedir. Oysaki yaşamımıza yön veren ve beklenmedik ciddi değişimlere yol açabilen rastlantı olgusu, yaşantımızın akışını tamamıyla etkileyebilir. Rastlantısal öğeler yaşamımızda sıkça karşılaştığımız öğelerdir. Dolayısıyla yaşamımızla bu kadar iç içe olan bir olgunun sanata yansımaması mümkün değildir. Hayattaki oluşumları yorumlayan sanatçıların da, bu olgudan etkilenmemesi neredeyse imkansızdır. Yaşamımızı böylesi yönlendirebilen rastlantısal oluşumların kullanılmasına, modern resimde daha sık karşılaşıyoruz.

Rastlantıya sanatın biricik temelidir demek yanlış olabilir ancak onun sanatçıya sağladığı eşsiz üretim seçeneklerini ve sürprizlerini kabul etmemek mümkün değildir.

Yaşamımızda birçok rastlantı vardır. Ve kimsenin mutlu ve güzel rastlantıları ret edebilme olasılığı pek azdır. Zaten, bu rastlantı ilkesi, genellikle sanıldığından çok daha sık kullanılmıştır. Akıllardan geçen her şeyi fırça darbeleri ile tuvale geçiren ve daha sonra bu kaos içinde en başarılı bulduklarını seçip imgelem güçlerine uyararak her şeyi istediklerinin emrine veren bir çok sanatçı vardır. Rastlantıdan isteyerek ya da istemeyerek faydalanırlar. Lekeler ve noktalar kullanan, henüz kurumamış bir resim üzerine bir sayfa koyup ertesi gün çıkaran, boyayı akıtarak

muazzam lekeler elde eden, fırçayı rasgele hareket ettirerek eserlerini oluşturan sanatçılar vardır.

İçinde ki coşkusunu tuvale aktarırken kendini kısıtlamayan sanatçıların içinde yüzdüğü, kontrolü elinden bırakmak istemeyen sanatçıların, kıyısından bucağından karşılaştığı bir olgudur rastlantı. Rastlantı yasaları olmayan, yasalara uymayan sürprizler getiren resme nefes katan bir seçenektir. Bu seçeneği görmezden gelmek, engellemeye çalışmak, ressamın elinde olduğu gibi, rastlantıdan faydalanmak, hatta tüm eserlerini rastlantılar üzerine kurmakta sanatçının elindedir.

Resim sanatının gelişim sürecine baktığımızda 20 y.y. dan sonra rastlantısal öğeler, daha olumlu karşılanmaya başlamış. Resmi bozabileceği kaygısı kalkmış tam tersi resmin ana temasını rastlantısal öğelerin oluşturduğu eserler meydana getirilmiştir. Sanatçılar daha özgür hareket etmiş ve buda eserlerde rastlantısal öğelerin daha sık görülmesine salık vermiştir.

Modern sanat öncesinde, resim kurallarının dışına çıkmayan sanatçıların en çok kaçındığı olgu, rastlantı olsa gerek. Realist çalışan sanatçılar için rastlantısal öğe kullanmak en son başa gelebilecek olaydır. Ancak kullanılan objenin, ya da modelin üzerinde ki ışık gölge değişimi sokabilmiştir rastlantısal öğeleri resimlerine, bunun dışında da en çok kaçındıkları olgu olmuştur. Rastlantısal öğeler 19. yüzyılla birlikte, sanatçıların kuralların dışına çıkması ile biraz daha özgür hareket etmeleri ile görülmeye başlanmıştır.

Tez çalışmamı gerçekleştirirken 19. y.y.'dan günümüze, plastik sanatlarda biçim, eylem, oyun v.b. elemanların durumlarını, doğu ve batı sanatında görülen rastlantı öğeleri ışığında inceledim.

Sanatçıların rastlantı öğeleri ile ilişkisini ele alarak, kimi sanatçının bir teknik olarak bile kullanabildiği kendiliğinden oluşumları incelemek istedim. Ve böylece şimdiye kadar ele alınmamış rastlantı ilkesinin, plastik sanatlarda kullanımını ve sanatçılar üzerindeki etkisini inceleyerek, bu ilkenin sanata ve sanatçılara kazandırdıklarını ortaya koymayı amaçladım.

Çalışmamı gerçekleştirirken, benden yardımlarını esirgemeyen sayın hocalarım Yrd. Doç. Devabil Kara'ya ve Yrd. Doç. Kemal Gürbüz'e teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ÖZET

SUMMARY

GİRİŞ

1-PLASTİK SANATTA RASTLANTISAL ÖĞELERİN KULLANILMAYA BAŞLANMASI	2-16
1.1.1- Kalıplardan Uzaklaşma	2-4
1.1.2- Sezgisel Resim Eylemleri	4
1.1.3- Doğadan Kopuş	4-5
1.1.4- Geçiş Dönemi	5-6
1.1.5- Biçim ve Oluş	6-13
1.1.6- Rastlantısal Dışavurum	14
1.1.7- Rastlantısal Betimlemeler	14-16
1.2- YENİ BİR SANAT	16-22
1.2.1- Kendisine Özgü Varlığı Olan Sanat	16-17
1.2.2- Savaşın Neden Olduğu Gelişmeler	18
1.2.2.1- Savaşın Rastlantısal Sanat Hareketlerine Etkisi	18-19
1.2.2.2- Dada ve Rastlantısallık	19-21
1.2.2.3- Savaş Sonrası Sanat ve Rastlantısallık	21-22
1.3- RASTLANTI VE SANATÇILAR	23-48
1.3.1- Pablo Picasso	28-32
1.3.2- Jackson Pollock	33-41
1.3.3- Jean Hans Arp ve Sanatında Rastlantısal Öğeler	42-44

1.3.4- Marcel Duchamp	44-46
1.3.5- Andy Warhol	46-48
1.4- TÜRK RESİM SANATINDA RASTLANTISALLIK'TAN FAYDALANAN SANATÇILARDAN BAZILARI	49-64
1.4.1- Adnan Varınca	50-51
1.4.2- Mübin Orhon	51
1.4.3- Bubi	52
1.4.4- Adnan Turani	57-58
1.4.5- Devabil Kara	54-55
1.4.6- Levent Arşiray	56
1.4.7- Habib Aydoğdu	57
1.4.8- Burhan Doğançay	58
1.4.9- Güngör Tamer	58
1.4.10- Mehmet Güteryüz	59
1.4.11- Zahit Büyükişleyen	60
1.4.12- Asım İşler	60
1.4.13- Özdemir Altan	61-64
1.5- RASTLANTI ÖĞELERİ İLE SANATÇILARIN İLİŞKİSİ	65-84
1.5.1- Sanatçıların Malzemelerini Rastlantısal Olarak Seçmeleri	65-66
1.5.2- Rastlantı ve Beden	67
1.5.3- Süreç İçinde Rastlantıdan Faydalanan Sanatçılar	67-68
1.5.4- Çalışmalarını Rastlantıyla Yön Veren Sanatçılar	68-70
1.5.5.1- Rastlantısallığın sanata etkisi	71
1.5.5.2- Rastlantısal Öğelerin Sanatçılara Sağladığı İmkanlar	72-74
1.5.5.3- Rastlantısallıktan Faydalanan Sanatçıların,	

Ortak Özellikleri	74-75
1.5.6- Rastlantı ve Anlam	76-77
1.5.7- İfade Dili Olarak Rastlantısallık	77-84
SONUÇ	
KAYNAKÇA	
EKLER	



Giriş

19. y.y. dan günümüze plastik sanatlarda, rastlantı ilkesinin kullanımını araştırmamda ki amaç, sanatçının iradesi dahilinde ve haricinde rastlantı ilkesi ile ilişkisini incelemek ve bu ilkenin sanatçı ve sanat eseri üzerindeki etkisini ortaya koymaktır. Öncelikle modernleşme hareketlerine yer verdim. Çünkü 19. yy. öncesinde resmin katı kurallar hakimiyeti altında yapıldığı dönemlerde rastlantı, kaçınılması gereken bir aksilik olarak ele alınmıştır. Bu resmin özgürleşmeye başlamasına kadar sürmüştür. Aslında resmin dolayısıyla sanatçının özgürleşmesi demek daha doğrudur. Bu nedenle 19.yy dan günümüze kadar, eserlerinde rastlantıyı kullanan sanatçılardan örnekler verdim. Birçok sanatçının kendi anlatımıyla rastlantı ilkesini kullanım şekilleri ve amacına yer verdim ve böylece sanatçının rastlantıyı kullanım bilincini de ortaya koymak istedim.

Çalışmamı gerçekleştirirken, günümüzde dahi birçok sanat eleştirmeninin, rastlantısal öğelerin kullanımını, sanatçının ustalığına 'düşen bir gölge' şeklinde yorumladıklarını gözlemledim. Örneğin sanatçı Özdemir Altan, rastlantısal öğeleri tamamen kendi isteği ile çalışmalarında kullandığını kendi ifadesi ile dile getirebilirken; bir sanat eleştirmeni sanatçının rastlantısal oluşumlarla meydana getirdiği eserleri, kendince savunma ihtiyacı hissederek, sanatçı yılların vermiş olduğu tecrübeyle ışığı, rengi yorumlayarak ritim oluşturuyor şeklinde eleştiri getiriyor. Oysa sanatçı, teknik olarak rastlantıdan faydalandığını kendi anlatımıyla ifade ediyor.

Avrupa ülkelerinde rastlantı ilkesi genellikle bir eylemsel hareket olarak görülmüş. Hatta dadacıların fazlaca kullanmış oldukları rastlantısal öğeler, onlar için bir eleştiri dili olmuştur. Ülkemizde de gözlemlediğim kadarı ile rastlantısal öğeler yapan sanatçının kimliğine göre ya usta sanatçının yıllarının birikimi olarak değerlendiriliyor, ya da tamamen amatör işi olarak görülüyor. Rastlantısal öğeler kullanım yoğunluğu itibarı ile soyut sanatın alt başlığına giriyor ve soyut sanat ile aynı kaderi paylaşıyor. Özellikle ülkemizde sınırlı kesim, resmin sadece görünebilenden ibaret olmadığını özümserken, tamamen rastlantısal öğelerden oluşan yapıtların izleyicisinin, eser ne kadar çabuk olmuşsa, o kadar amatör olur, ön yargısı ile yaklaşması kaçınılmaz oluyor.

Çalışmamda, Asya ve Avrupa'da rastlantı ilkesinin kullanılış farklılıklarına da değinerek, değişik kültürlerde ki sanatçıların eserlerine yer verdim. Ve böylece tüm sanatçıların karşı karşıya olduğu bu oluşuma getirdikleri yorumlarla benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymaya çalıştım.

Özet

19. yy.'ın başlarından itibaren plastik sanatlarda, akademik kalıpların dışına taşma ve alışılmışın dışında soyutlama hareketleri görölmeye başlanmıştır. Renk ve çizgilerin, ritmik hareketlerin, özgür fırça vuruşların kullanılmaya başlanması, rastlantısal öğelerin plastik sanatlarda kullanılmaya başlanmasına zemin hazırlamıştır. Ayrıca yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri toplumu etkilediği gibi sanatçıları da etkilemiştir. Sanatçılar içsel bir tepki olarak tüm kalıpları parçalayıp yok etme eylemi içerisine girmişlerdir. Tüm bu tepkiler, resmin özgünleşmesine salık vermiş ve biçime mahkum olan öznel ifade arayışı özgürlüğe kavuşmuştur. Böylece, gerçekçiliğin yitirilmesine salık verildiği noktada, rastlantı devreye girmiştir. Bununla birlikte, plastik sanatlar, bütünüyle özgürleşmiş renk ve biçim düzenlemeleriyle içsel bir betimleme dili kazanmıştır.

Rastlantısal öğeler sanatçıların sezgi ve çoşku duyumlarıyla, ürettikleri yapıtlarda daha fazla kendilerini gösterirler ve sanatçının iç dinamizmini ya da psikolojik dalgalanmalarını eserlerinde kullanabilecekleri bir araç olurlar.

Plastik sanatlarda, rastlantısal öğelerin özgürce kullanıldığı eserlerde, ritim, gerilim ve dinamizm unsurları, sıklıkça görölen oluşumlardır.

Boyanın fiziksel değerlerinin çeşitliliğinin yanında, tamamen özgün oluşumlara imkan veren rastlantısal oluşumlar, plastik sanatlarda gün geçtikçe daha sık karşımıza çıkmaya başlanmıştır.

SUMMARY

From beginning of the early 19th century, in Plastic Arts, some kind of run over on academical patterns and unusual abstraction movements have been started to seemed. Commence of using colours and lines, rhythmic movements, free brush hits have built up a base to use random elements in Plastic Arts. With particular attention, As the economical war, crisis and social variation of century has affected on society, it has affected on artists too. As a inner reaction, artists has decided to crash and destroy those patterns. All of these reactionve has recommend picture art to be original and set subjective expression search which is doomed to shape free. In this manner, in the point of recommend realism to lose, random have put into use. Thereby, Plastic arts had a iner description language by completely free colours and shape arrangements.

Random elements show up emotion of artists' intuition and enthusiasm more. And become a means to use artists' inner dynamism or psychological undulations in their works .

In Plastic Arts, in Art Works which random elements is used freely in it, Usually has occured formations which has conspicuous rythm, tention and dynamism components.

Although variety of physical value of the paint, Random Arts which makes possible for completely original formations is meeting us in Plastic Arts more often from day to day.



1-PLASTİK SANATTA RASTLANTISAL ÖĞELERİN KULLANILMAYA BAŞLANMASI.

1.1.1- Kalıplardan Uzaklaşma

Alışlagelmiş sanat yapıtlarının dışına çıkmak isteyen sanatçıların kendilerine ilk sordukları soru şu olmalı: “Kalıplarla sınırlanmış bu oluşumda nasıl resim yapabilirim?” Böyle bir soruyu tetikleyebilecek etkenlere bakalım.

Erken Rönesans’ın başında, uzamı derinlere doğru enlemesine paralel düzlemlere bölen sanatçıların üzerinde durdukları durum şuydu; Sınırları belli bu daracık uzama bütün dünya nasıl sığdırılabilir? Ortaçağ insanına göre parçaların oluşturduğu dünya, tanrının kendisi ile konuşmak üzere tasarlayıp oluşturduğu bir evren idi. Bu bağlam da var olanı birbiri ile neden sonuç ilişkisi babında irdelemek gereksiz ve anlamsız idi. Görmek isteyen için dünya görmek istediği gibi aynen oradaydı. Yaşamdaki her şey hareketlilik içerisinde birbiri ile karşılaşılıyor ve İsa’da diğer inançlılar gibi bu dünyayı mesken tutuyorsa o halde tüm bu parçalar neden birbirinden kopuktu ve niye tanrının oğlu diğer inananlarla aynı düzlemi paylaşmıyordu? Ve ölümlüler ile kutsal kişi bir gökyüzünün içine yerleştirildi. Bu, kiliseyi de memnun etmiş oldu çünkü sıradan fanilerle aynı dünyayı paylaşan İsa’nın bu şekilde resmedilmesi daha mantıklı görüldü.

Yandan ya da karşıdan görünen İsa, kolaylıkla resmedilebiliyordu da boylu boyunca uzanmış bir İsa, resmedileceği zaman iş içinden çıkılmaz bir hal alıyordu. Tanrının oğlu ister istemez bir cüceye benzemeye başlıyordu. Zamanla perspektif insanı kandırmakla kalmadı, bilakis her şeyin tıpkı dünyada ki gibi düzenlenebileceğini gösterdi. Artık göz, bakış hizasında ki üçgen alan içerisinde yakın ya da uzak, yüksek veya alçakta olanı tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi tuval üzerinde de algılayabilecekti. Dünyayı tuval içine sığdırma çabasında olanlar için bu harika bir keşifti.

Buna karşılık modern resim, resmettiğinin başlı başına bir yanılsama olduğunu haykırmakla işe başladı. Çünkü o zamana kadar uzamda yanılsama yaratan şey, gerçekten görüldüğü değil, öyle olduğu zannedilen, diğer bir deyişle bilinenlerden oluşuyordu. Ancak, ortada resim sanatının, büyük bir olanaksızlıkla yüklü olduğunu gösteren bir uyuşmazlık vardı. Örneğin bir çiçek tarlasında biçim tekrarları görüldüğü gibi boyanamıyor, güneş ışığının altında görüldüğü düşünülen şeylerin netliği kayıp olabiliyor, ışığın da etkisi ile formların biçimlerinde farklılıklar oluşabiliyordu. Resmin katı kuralları ile sınırlanmış dönemlerde bu sanatçının beceriksizliği ile damgalanıyor, bu rastlantısal form değişikliği faydalanabilecek bir alternatif olmak yerine yanılsamaya iten bir çaresizlik olarak nitelendirilebiliyordu. Ortada artık hep birlikte izlenebilecek bir uzam kalmadığını gören ressam, belki de bundan dolayı, kendisinden önce kural olarak kalıplaştırılan bu fazlalıkları ayıklamaya başladı. Ve eğer perspektif izleyeni o nesneye götürmüyorsa, o halde tam tersi yapılmalı ve o nesne izleyiciye getirilmeliydi. Bu bağlamda “Kalıplarla sınırlanmış bu

oluşumda nasıl resim yapabilirim?”sorununu yaşayan ressamın ister istemez kendine bulduğu çıkış yolu, kendi bireyselliği oldu. Apollinaire’in dediği gibi modern resim arkasındakini görünür kılar.”¹

1.1.2- Sezgisel Resim Eylemleri

On dokuzuncu yüzyılda sanatın renk, biçim ve ölçü gibi soyut öğeleri, gerek sert, gerek yumuşak, ritmik tekrarlar ya da sessizce kullanımıyla, yüzeysel bir eğitim anlayışını aşarak, bunun altında ki doğal insanın sezgilerini ortaya çıkarabileceği bir boyut kazandı. Sezgileri ile çalışan sanatçılar, eserlerine sezgileri ile yaklaşan izleyicileri ile doğrudan doğruya irtibat kurabilir. Algılama psikolojisi, böyle bir şeyin gerçekten varolabileceğini doğrular.

1.1.3- Doğadan Kopuş

“19.yy. başlarında Wassily Kandinsky’nin çalışmalarıyla ana yönünü alan soyut sanat, yeni bir sanat ilkesinden hareket etmeye başladı. Bu ilke ise sanatı artık nesnelere ve doğanın bir ifadesi olarak görmüyor da, doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat, doğanın taklidi değil de sanatçının renk, biçim ve çizgilerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan, kendisine özgü bir varlık olduğunu savunuyordu. Sanat giderek doğa ile ilgisini azaltıp ilk önce doğanın deformasyonu daha sonrada sentetik kübizmde kurgusal bir sanat olur. Bu kurgusallık içinde

¹ Levent Çalıkoğlu, “ Eylemin Resmi, Gerçeğin Bulgulanması”, **Adam Sanat**, Sayı: 170, İstanbul, 2000, S. 48.

izgi ve renklerden oluşan, özgün dışa vuruşları içine alan doğayı taklit etmeyen veya hiçbir objeyi ifade etmeyen bir tutum alır. Bu tarz yapıtların objesi renk ve çizgilerin ritmik hareketlerin, rastlantısallığın, özgürce fira vuruşların, renk biçim düzeni ve matematiksel düzenidir.²

“Paoul Klee günlüğüne şunları yazmıştır; “Doğadan ve doğanın incelenmesinden daha önemli olan, insanın boya kutusunun içindekilere karşı benimsediği tutumdur.”³

1.1.4- Geçiş Dönemi

19. Y.Y.’in ortalarına doğru, büyük bir hızla el sanatlarından, endüstri üretimine geçiş ve kent hayatının genişlemesi, toplumların huzursuz olmasına sebep olan, sosyal krizleri oluşturmuştur. Endüstrinin meydana getirdiği büyük ürünü, ticari olarak değerlendirme gereğiyle Pazar arama karşısında doğan yarışma, ekonomik savaşların doğmasına sebep olmuş ve militarizmin kuvvetlenmesini sağlayarak milli devletlerin kurulmasına sebep olmuştur.

Endüstrinin seri icatlar halinde endişe verici bir hızla geliştiği yüzyılın başlangıcında plastik biçim parçalama eğilimi belirdi. Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu kadar sanatçıyı da i huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştır. Materyalizmin

² Maurice Serutlaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Türkçesi: Devrim Erbil, İstanbül, Remzi Kitapevi, Temmuz 1987.

³ A.g.k.

sebepler olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak sanatçı, tüm kalıpları parçalayıp yok etmekle cevap vermişti.

Courbet “ Taş Kıranlar” adlı eserini gerçekleştirirken, ne yaptığını soran dostlarına, “Henüz bilmiyorum, resim bitsin ondan sonra söyleyebilirim ” cevabını veriyordu. Bu ressamın yanında Constable (1776-1837) programında şöyle diyordu. “Ben sanatımın kişiliğime özgü olduğunu biliyorum. Doktrinler ve sistemler beni ilgilendirmez. Doğa karşısına bir taslak yapmak için oturunca, sanki hayatımda hiçbir resim görmemiş gibi hareket ederim. Bu suretle her resim, kişiselleşir ve hiçbir şeye bağlı kalmamış olur.

Nicholson 1930’ların ortalarında beyaz kabartmalar yapmıştır. Bu resimlerde yuvarlak dörtgen biçimlerden başka bir şey yoktur. Bunlar kesin, kişisel olmayan, saf biçimler değil, elle çizilmiş ile ölçsüz ve rastgele yerleştirilmiş biçimlerdi. Ayrıca kompozisyonlar öyle rastgeleydi ki, yüzeyinin bir bölümü ile bir başka bölümü arasında ilişki kurmaya imkan yoktu.

1.1.5- Biçim ve Oluş

Biçim, hayatımıza anlam veren ayak bağıdır; uygarlık tarihi, ondan kurtulmanın tek yolu olduğunu gösterir bize, sıkı sıkıya sarılıp, biçimle varolmak. Bu bağlamda biçim tamamlanan süreç ile amacına ulaşmış oluştur. Ne var ki, evrenin özünü (sonsuzluk) dikkate aldığımızda, oluşun

nihai ortak noktası olarak, biçimin bununla bağdaşmadığını görürüz. Dolayısıyla, biçim ile biçime veda etmek üzere diyaloga girdiğimiz sürece yaratıcı bir işbirliğine çevirebiliriz bunu. Bir şeyin oluşunda ki zorunluluk ile sonsuzluğu aynı paydaya bağlayan Aristoteles'i anımsayalım: “(...)Oluşu kaçınılmazsa, şeyin her zaman oluş içinde olması gerekir.”⁴ Rastlantıda oluş sürecinde çıkar karşımıza. Oluş süreci ne kadar kısıtlı tutulursa rastlantısal oluşumlarda okadar çok çıkar karşımıza. Oluş süreci uzun ve kontrollü tutulan bir eser ister istemez rastlantıları engellemiş olur. Çünkü sanatçı kurguya daha çok zaman ayırır ve pek çok rastlantıya engel olur.

Aslında Aristoteles'in oluştan hareketle geliştirdiği biçim kuramı bu konuda karşılaştığımız ilk ciddi çalışma olmasının ötesinde, hala geçerliliğini koruyan bir özellik taşır. Buna göre Fizik'te bir şeyin ortaya çıktığı sorusuna aradığı yanıt, bizim için önemli bir ipucudur. “ (...)Bütün nesnelere bir taşıyıcıdan oluşur, çünkü her zaman oluşan nesnenin ondan oluştuğu bir şey var.”⁵ Burada, nesnenin ondan oluştuğu şey özdek olup, hem varolan, hem de yeninin kendisiyle oluştuğu şeydir. Kendine özgü varlığı olmayan ilk özdek dışında, her fiziki töz, bir başka varolana özdek olarak hizmet edebilir.

⁴ Aktaran: Mehmet Ergüven: Aristoteles, **Oluş ve Bozuluş Üzerine**, Türkçesi: Celal Gürbüz, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1990, s.156

⁵ Aktaran: Mehmet Ergüven: Aristoteles, **Fizik**, Türkçesi: Saffet Babür, İstanbul, Y.K.Y.,1997, s.39

Aristoteles, tam bu noktada, sonuçları açısından fevkalade önemli bir kavramla karşımıza çıkar: yoksunluk. Buna göre, oluşmanın varolmayandan kaynaklandığı yolunda ki Parmenides kökenli görüş, yeni bir boyut kazanmıştır artık yoksunluk oluşun nihai hedefine varolanın özdeki eksikliğidir. ‘Madde varolmayandır, yoksunluk ise kendinde varolmayandır.’⁶

“Ne var ki, yoksunluk kavramı ile kastettiği eksiğin ne olduğuna geçmeden önce, kapsamlı içeriğinden ötürü yanlışlığa yol açması muhtemel bir başka sözcüğü ele alır. Aristoteles; özdek. Bu nedenle, ‘ondan oluşan şey’in karşılığı olarak, çoğun dayanak sözcüğünü yeğlerken, kimi kez de, oluşun kendisinden çıktığı özdeğin varlık kudretini vurgular ve bu belirleme, yoksunluğun imlediği, daha doğrusu telafisini üstlendiği şey için zorunlu bir ön hazırlıktır aslında: Var olmayanı şart koşan her oluş, sürecin başında henüz olmayanın belirmesidir.[...]”⁷

Varolmayanı oluşturan sanatçıda, içine girdiği süreçte kurgu, içtepi, kontrollü veya kontrolsüz rastlantı öğeleri ile karşılaşarak oluşumu gerçekleştirir.

“Sessizlikten yola çıkan besteci gibi, ressam da mekanın mutlak boşluğundan hareket eder ilkönce ressamın elinde ki kalem yahut fırça

⁶ Aktaran: Mehmet Ergüven: Aristoteles, a.g.y., s.47

⁷ Mehmet Ergüven, “Biçim ve Oluş”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 31, İstanbul, Yapı ve Kredi Yayınları, 1999

devinime geçer geçmez, canlandırdığı setin içinde yer alacağı mekanı ex nihilio var etmeyi şart koşmuştur. [...]”⁸

“Çizginin sadece ayırmak üzere yoluna devam etmesi, sınırlamadan öte ya da bunun doğal sonucu olarak bir başka işlev daha yükler ona: mekan üretimi. Ancak oluşa tanıklık eden mekanın anlı ve her an devinim halinde olduğunu anımsadığımız vakit, burada söz konusu olan üretimin, raptedilen devinimi mutlak kımıltısızlığa mahkum etme pahasına gerçekleştirdiğini görürüz. Bu olgu, seyrini başladığı nokta ile tamamlayan her çizgiyi bir devinimin öncelediğini gösterir bize. Buna göre oluşun bütünüyle varsayıma dayalı muhayyel temsili, ya düzenlenmiş şekillerin gerilimlerinin arasındaki işlevsellik ya da doğrudan doğruya resmin fiilen çıkışına eşlik eden eylemin sureti olmak üzere ikiye bölünmüştür.

Biçim, daha ziyade usa hitap etmesi nedeniyle, yeni içeriklerin ifadesinde, herhangi bir sorun ortaya çıktığında, en başta sorgulamak zorunda kalır. Bu nedenle devralınan her biçim, özünde bir yükür ademoğlu için.

Gerçekte biçim ve renk öğrensel bir bütün teşkil etmesine rağmen, resim tarihinde önce biçimin renkten, daha sonrada rengin biçimden soyutlandığını görürüz. Biçim başlangıçta dünyayı algılamamanın bir aracıdır; renk ise Max J.Fredlander’ın işaret ettiği gibi olsa olsa bu biçimin doldurulmasına borçludur varlığını. ‘Tanrı önce yaratıp sonra

⁸ Mehmet Ergüven, “Biçim ve Oluş”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 31, İstanbul, Yapı ve Kredi Yayınları, 1999,

boyamamıştır dünyayı. Görüneni bölmek, aslında akademik öğretinin talebidir. Bu yüzden, görüne hep aynı yöntemle sahip olmuştur insanoğlu: Böl ve yönet. Ne var ki, bu yolla biçim ve rengin bellekteki organik bütünlüğünü yitiren kişi uygunsuz rengi biçime eklemek zorunda kalmıştır sonuçta; biçime karşı ciddi ve özenli, renge karşı keyfi ve yüzeysel.”⁹ Yapıtlar biçimden uzaklaştıkça renk farklı bir kimliğe bürünür. Biçimi doldurmaktan ziyade yapıtta kendi başına söz sahibi olur ve rastlantısal oluşumlara meydan hazırlar.

Renk bağımsızlaşmaya, biçime anlam ve boyut katmak yerine kendi başına yetmeye başlamıştır. Rengin bağımsızlaşma yönünde ki eğilimi ile yüzyıllar boyu hükümdarlığını koruyan biçimi açıkça sarsmaya başlamıştır, biçimin dağılması ait olduğu nesneden kopan rengin özgürleşme istemidir; ve bu, amorph ya da figür öncesi yapıların gerekçeli mevcudiyetine zemin hazırlayacak tarihsel bir dönüşümdür özü itibarıyla.

Bütün bunlar, mutlak malzeme niteliği ile bağımsız rengin keşfedilmesi bağlamında, bir kez daha romantizmi gündeme getirir; klasizm açıkça tarihe karışmıştır. Bundan sonra romantik sanatçı için evren, sözcüğün en geniş anlamıyla, sonsuzluğu imgeleyen bir muamma, bitimsiz bir süreçtir; daha doğrusu, sonsuzluğun tehditkar görünümü, sınırlı varoluşunun bilinciyle korkup titremeye başlayan bireyin nakavt konumudur.”¹⁰

⁹ Mehmet Ergüven, “Biçim ve Oluş”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 31, İstanbul, Yapı ve Kredi Yayınları, 1999,s:103

¹⁰ A.g.y.

Dolayısıyla göz, somut olarak algılayıp dokunabildiğimiz şeylerden ziyade, hissedilene aracılık eden bir organdır şimdi. (...)

Algılamada bütünlük duygusunun kaybı, temsil edilmesi romantizm ile gündeme gelen “ yaşantı içeriği”nden kaynaklanır. Toplum, algı içeriklerini düzenlemeye yönelik gücünü yitirince, nicedir biçime mahkûm olan öznel ifade arayışı da gereksindiği özgürlüğe kavuşmuştur böylece. (...)

Cezanne ise gerçekçiliğin yitirildiği gerekçesiyle, izlenimci resme temelden karşı olmakla beraber, yine de oluş için hayati önem taşıyan yeni bir sayfa açmaktan geri kalmaz. Cezanne, her nesnenin özünde yatan soyut biçime dair bilinçle tüm dikkatini kırık tonlardaki lekelerin birbiri ile ilişkisine vererek resim yapmıştır. Resimlerini her ne kadar renk tonları arasındaki ilişkilere göre inşa etse de, yapının tuhaf bir şekilde boşlukta kaldığını görürüz; katılığın (sıklık) nereden kaynaklandığı belli değildir; hiçbiri kontür ile belirlenmemiş biçimler, bakış esnasında oluşup geri çekilirken, gerçeğe koşut, ama kendi yasalarını dikkate alan bir resim şekillenmektedir.

Bu bilinçle tuval başına geçen Cezanne’ın, son dönemlerinde ki resimlerinde tanımlanmamış biçimlere yönelmesi, sadece romantizm ile başlayan bir sürecin doruk noktası değil, Dada üzerinden happening’e dek varacak yeni bir serüvenin başlangıcıdır bundan sonra.

Birçok sanatçı gibi Kandinsky de elektronun keşfiyle şaşkına döner: ‘Bir taş, gözümün önünde eriyerek havaya karışıp kaybolursa hayret etmeyeceğim.’¹¹

Ancak 1910 yılında Sanatta Zihinsellik Üstüne’yi kaleme alan Kandinsky’nin her şeye rağmen temkinli olduğunu görürüz; saf resim için henüz vakit erkendir: “Resim sanatında önceden beri içinde bulunduğumuz durum sonucu, bütünüyle özgürleşmiş renk ve biçim düzenlemelerinden içsel bir yaşantı edinmeye şimdilik pek az yatkınız.

Gerçi soyutlamanın ilk evresindeki mekân tasarımı, bu kaygıyı doğrulayacak denli kararsız ve ürkektir(...)

20. yüzyılın ilk çeyreğinde kazanılan bu özgürlük, kısa sürede biçimsizliğin etkisiyle noktalanır: ‘Özgür biçime yönelim, biçimin gösterge değerine yeni bir duygu ile yaklaşıma zemin hazırlamıştır.’Yeni bir duygu ise, aslında değişen bilinç niteliğinin uzantısında ki algı içeriğidir hiç kuşkusuz.

Bu bağlamda, malzeme ile hesaplaşma sürecinin görünür dünyadan kopması, giderek bu sürecin kendini sorgulamaya yönelmesi için fırsat kollamaktadır artık, yâda şöyle formüle edelim: Şekilsizlik, 1940’lardan itibaren, oluşun odak noktasına doğrudan doğruya resim yapmak eylemini almanın eşliğindedir.

¹¹ A.g.y.

“Harold Rosenberg’in sözcülüğünü üstlendiği action painting, bir bakıma bu düşünceden doğmuştur: resmin konusu, üretimini hayata geçiren emel, oluşunu belgeleyecek göstergenin kaydıdır: “Amerikalı sanatçı, belli bir zamandan sonra bir eylem alanı olarak görmeye başlamıştır tuvali.”Jackson Pollock ile en yetkin örneğini verecek olan bu akım, Paris’e karşı New York Okulu’nun nihai zaferidir aslında. Öyle ki, Dada’ nın yaşam sanat ayrımında karşı çıktığı sınır çizgisini iptalin tuvalde ulaşabileceği son noktadır bu karşı sanat.

Buna göre, açık yapıta özgü şekilsizliğin içinde action painting ile bire bir örtüştüğünü söyleyebiliriz(...)

Örneğin, geleneksel tuval resminin oluş sürecini yönlendiren, çerçeveye dayalı sınırlama olgusu, burada geçerliliğini yitirir; boyanın dökülmesi esnasında, çalışmaya zemin teşkil eden yüzeyde, resim (tuval) ile resim dışı (döşeme) birbirine karışmıştır çünkü biçimsizlik, sınırsızlığın metaforu olarak açıklıktır.

Öte yandan, fırçanın fiili aracılığı, oluşa müdahaleyi imleyen bir engeldir; damlatma ya da dökülmenin belirleyici olduğu üretim modelindeyse, öznel müdahale muhayyel bir sıfır noktasına varmıştır neredeyse.”¹²

¹² Charles Harrison, Movements Modern Art, Tate Publishing, 1997

1.1.6- Rastlantısal Dışavurum

“Rastlantısal dışavurumcu yapıtlar temelde sanatın yaşam ilgilerinden kopması anlamına gelir. Yaşam ilgileri dendiğinde ise insan ile dış dünya arasında ki empirik- duyuşal ilgiler anlaşılmalıdır. Bu sanat yapıtları düşünsel ilgiler düzeyinde soyut sanat olarak kendine özgü varlığını elde eder.”¹³

Keşfedilemeyen, bulunamayan, tasarlayan tarafından yakalanamayan bir güzelliştir rastlantı.

1.1.7- Rastlantısal Betimlemeler

“Gris, Delaunay ve Legar gibi ressamaların, önce çizgisel desenlerle başlayan kompozisyonları, daha özgür bir hal aldı.

Gris'nın resimlerinde ki geniş, yatık düzlemler, çatışarak birbirlerini dengelerler. Delaunay ise, şiddetli renklerin anlatımcılığına önem verdi. Resimlerinde gücü ve gerilimi görürüz. Bu resimlerde sanatçının penceresinden gördüklerinin doğalcı bir betimlemesi olarak görebiliriz.

1912–1913 yıllarında yaptığı bir dizi resim anlatımını, konusu belli olmayan, renk ve biçimlerle sağlar. Bunlara renk ve biçimlerin

¹³ Maurice Serutlaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Türkçesi: Devrim Erbil, İstanbul, Remzi Kitapevi, Temmuz 1987.

çağrıştırdıklarından başka temaları olmayan, soyut resimler olarak algılanmış.

Delaunay bu eserlerin, sıradan yorumlarla açıklanmasını önlemek için, sık sık güneş, ay gibi başlıklar kullanmıştır. Amacı müziksel anlatıma sahip bir sanat yaratma olan Delaunay, günlük yaşantıyla bağ kurma eğilimi içinde idi. Mondrian ise, resminin yüzeyini ritmik, çizgisel bir ağ ile kapladı. Mondrian görmüş olduğu ilk biçimlerden yola çıkarak, sonraki kompozisyonlarının çizgilerini keşfetmiş, estetik yaşantısını betimleyen değil de, sanatçı heyecanını ve sezgilerini resme aktaran olmuştur.

Kandinsky bir yazısında “Resim de müzik gibi insanın içinde ki gücü harekete geçirir,” diyordu. Resminin izleyicisinin içinde bir titreşim yaratmayı amaçlayan Kandinsky, müziğin dinleyicisini etkilediği gibi, biçimlerde renklerin o eseri inceleyen izleyicinin içine işlemesini, onların üzerinde heyecan ve yankı yaratmasını amaçlıyordu.”¹⁴

“1909’dan sonra gerçekleştirdiği bazı resimlerini, Doğaçlamalar (İnprovisation) olarak isimlendirdi. Bu eserlerinde de binalara ve figürlere rastlanır; ancak bunlar betimleme değil de birer işaretirler. Bunlar doğrudan doğruya biçimlerle ifade edilmemiştirler. Kandinsky izlenimlerini, yine kendi tarafından özgürce yorumlayarak oluşturmuştur bu eserlerini. Kandinsky’nin bu tutumu, izleyicisinde görsel ve düşsel bir izlenim yaratır. Sanatçı bu görüntüleri bilinçli bir denetimi en aza indirerek,

¹⁴ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi

tamamen içsel yaratmıştır. 1910' dan sonra gerçekleştirdiği kompozisyonları, doğaçlamalardan yola çıkarak tasarlamış ve geliştirmiştir.1912'den sonralara doğru, resimlerinin belli nesnelere ilintisini kopardığı görülür. Bunlardan bazıları tasarlanarak yapılsa bile, genel çoğunluğu doğaçlama yani dolayısıyla rastlantısal çalışmalardır. Bu eserler, geometrik soyut sanattan çok değişik ve değişik olduğu kadarıyla da bir o kadar da soyut sanatı destekleyen çalışmalardır.

Bu tarz çalışan sanatçıların ortak görüşü; Klasik felsefenin de desteklediği, görünen gerçekliğin ancak hayal gücü ile ulaşılabilecek daha derin bir gerçekliğin maskesi olduğu yolundaki inanç dır.

Yunanlılar yetkinliğe varmak için, doğayı aşmayı amaçlardı. Bu öğretinin bir uzantısı olarak Mondrian, sanatın soyut biçimlerin dinamik ilişkiler kurarak arı bir güzellik yaratabilmesi için, rastgele doğal görünüşlerin ötesine geçmesi gerektiğini savunur.”¹⁵

¹⁵ A.g.y.

1.2- YENİ BİR SANAT

1.2.1- Kendisine Özgü Varlığı Olan Sanat

“ 19.yy. başlarında Wassily Kandinsky'nin çalışmalarıyla ana yönünü alan soyut sanat, yeni bir sanat ilkesinden hareket etmeye başladı. Bu ilke ise sanatı artık nesnelere ve doğanın bir ifadesi olarak görmüyor da, doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat, doğanın taklidi değil de sanatçının renk, biçim ve çizgilerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan, kendisine özgü bir varlık olduğunu savunuyordu. Sanat giderek doğa ile ilgisini azaltıp ilk önce doğanın deformasyonu daha sonrada sentetik kübizmde kurgusal bir sanat olur. Bu kurgusallık içinde çizgi ve renklerden oluşan, özgün dışa vuruları içine alan doğayı taklit etmeyen veya hiçbir objeyi ifade etmeyen bir tutum alır. Bu tarz yapıtların objesi renk ve çizgilerin ritmik hareketlerin özgürce fırça vuruşların, renk biçim düzeni ve matematiksel düzenidir.”¹⁶

Tüm bu gelişmelerin yanında sosyal olaylarda, sanatı dolayısıyla rastlantının kullanımını etkilemiştir. Sanatta pek çok gelişmelerin ve değişmelerin kaydedildiği bir dönemde 2. dünya savaşıdır. Sanatçılar çevrelerine olan duyarlılıkları ve farklı yorumlama biçimleri ile üretim yaparlar. Dolayısı ile 2. dünya savaşına da duyarsız kalmadılar ve üretimlerine de etkileşimlerini yansıttılar.

¹⁶ Maurice Serutlaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Türkçesi: Devrim Erbil, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987(3. Basım)

1.2.2- Savaşın Neden Olduğu Gelişmeler

Pluton'a göre savaş, nefret ve kavgaların odak noktası olarak gördüğü, bedende yoğunlaşır.

“1914’ün en büyük ve en şansız olayı savaştı. Her yerde birçok insan silahlanıyor ve cephelere gidiyorlardı. Çoğu kişi, savaşın ulusal yaşantıyı güçlendirip, pekiştireceğine inanıyordu. Yine de bu kan dökücü, çağ dışı çatışmayı, kapitalist düzenin ve ona bağlı düzenlerin bir başarısızlığı olarak görenler vardı. Bu kişilerin sayısı, yıllarca ve zorlu bir şekilde devam eden savaşın, korkunç, çirkin bir kırıma dönüşmesi ile birlikte hızlı bir artış gösterdi.”¹⁷

“II. Dünya savaşının başlaması, özellikle Almanya başta olmak üzere diğer devlet ülkelerinde , ‘Nazi Sanatı’ ya da ‘Dejenere Sanat’ olarak adlandırılan bir sanat türü yaratmış, Nazilerin baskıları sonucu sanat kıyımı devam etmiştir. Savaşa karşıt, dünyayı katliamla yok etmeye çalışanlara karşı katı ve sert eleştirilerle suçlayan bir tepki olarak karşımıza ‘Dada hareketi’ çıkmıştır.”¹⁸

1.2.2.1- Savaşın Rastlantısal Sanat Hareketlerine Etkisi

“Tarafsız İsviçre, kaçabilenlere bir sığınakmışçasına kapılarını açtı. Zürih Almanca bilen mülteciler için bir buluşma yeri oldu. Hugo Ball,

¹⁷ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi,s.133

¹⁸ Olcay Çelik Boratay, “Gerilimin ve Rastlantısallığın Sanata Yansıması”

Cabaret Voltaire adlı gece kulübünü 1916'da Şubat ayında açtı. Ball, şair, oyun yazarı, müzisyen ve sol görüşlü bir siyasal yorumcu idi. Arkadaşları arasında Romen ressam ve mimar Marcel Janca, Bulue Reiter yıllığına katkısı olan Alsace- Lorraine'li ressam ve şair Hans Arp ve Romen şairi Tristan Tzare vardı. Ve birçok sanatçıya da katılmaları için çağrıda bulunuldu.

Bir hafta içinde de Richard Heulsenbeck adlı bir Alman yazarı onlara katıldı. Çabalar ve düzenlenen sahne gösterileri ile bu dünya tamamen eleştirilmeye başlandı.

1.2.2.2- Dada ve Rastlantısallık

“Dadacılık 1.Dünya Savaşının getirdiği yıkıcı ortamda bir yansıma ve karşı çıkış olarak doğdu. Bu harekete öncülük eden aydın ve sanatçılara göre sanatçıların toplumda yerleşmiş değerlere göre yapıt üretmeleri bu yozlaşmış ve kokuşmuş düzene para karşılığı hizmet vermek demektir ve bu durumda basit ve satılmış araçlara dönüşüyorlardı. Bu noktadan yola çıkan Alman yazarlar Hugo Ball ve Richard Huelsenbeck, Romen şair Tristan Tzara ve Alsaslı heykeltıraş Jean Arp 1916'da Zürich'teki Cabaret-Voltaire adlı bir eğlence yerinde giriştikleri çeşitli etkinliklerle dada hareketini başlattılar.

Dada ismi de bu harekete çok uyarak tesadüfen bulundu. Tzara ad bulmak amacıyla Fransızca - Almanca bir sözlükten gelişi güzel bir sayfa açmış karşısına 'dada' sözcüğü çıktığında onu seçmiştir. Fransızca bir sözcük olan dada çocukların üstüne binerek 'deh deh' diye sürdükleri 'tahta at' anlamına gelir. Girişilen bu harekette rastlantısallık ve alakasızlık mevcut yapıya karşı çıkışın felsefesiyle yoğruluyor ve ortaya çoğuna anlam verilmeyen yapıtların yanında derin anlamlar içeren yapıtlar da çıkıyordu.”¹⁹

Eleştirel eylemler ve kurumlaşmalar dada akımını doğurdu. Dadacılar insanları, çirkin savaşı yurttaşlık gereği kabul etmek ya da bunu teknolojik ve eğitsel ilerlemenin yanılıcı bir düş olduğunun kanıtı olarak reddetmek zorunda bırakan bir savaşın sonucuydu. Buda dadacılar da bir soru belirlemesine yol açtı. Sanatta bir yanılısama mıydı? Modern sanat akımları, tüm akademik saplantılara karşı çıkmıştı. Göz ve el ustalığı gibi geleneksel ölçütlere saldırmışlardı. Oysaki sanatın değerinin gerçekte var olup olmadığı sorgulanmamıştı. Dadacılar edebiyatta ve diğer sanatlarda, bu alanda öncülük etmiş bazı sanatçılarla ilgileniyorlardı. Bu sanatçılar, sanatçıların ilkelerini, yarı alaycı bir tutumla, eğlendirici ve ters bir biçimde yansıtıyorlardı ki böylece sanatlarına karşı duydukları şüpheyi ifade etmiş oluyorlardı.”²⁰

¹⁹ <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/dersbelgeyazilari/volkan>.

²⁰ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, s.126

“ Kurt Schwitters “sanatçının tükürdüğü her şey sanattır” diyordu. Bir yapıtın sanat olabilmesi için biçiminin, içeriğinin, konusunun türünün ve gerçekleri yansıtmamasının hiçbir önemi yoktur. Sanatçının onun sanat olmasını bilmesi, onu sanat yapıtı olması için yeterlidir.”²¹

“G.Gros, O.Dix savaş ve sonrası Almanya’sına eleştirel yaklaşmışlardır. Savaşın acımasızlığını, yönetimi, askerleri, sanayicileri, insanı ürküten çizgi ve renklerle anlatmışlardır.”²²

1.2.2.3- Savaş Sonrası Sanat ve Rastlantısallık

“ II. Dünya savaşına kadar, sanatta genellikle Paris merkez olmuştu. Coğunlukla sanata Avrupa egemendi. II. Dünya savaşından sonra da Amerika’da sanatta adından söz ettirmeye başladı. Özellikle Jackson Pollock, A. Gorky v.b. sanatçılarn rastlantısallıktan faydalandıkları aksiyon çalışmaları Avrupa’da da Hartung, Poliakoff v.b. yandaşlar bulmuştur. Aksiyon sözcüğünün Amerikalı sanatçılarn, resim yöntemlerine ilişkin anlamı şudur; gerçeküstücülerin bilinçaltına dayanan deneylerinden farklı, ancak onlardan esinlenen, spontene denilebilecek, adeta emprovize (doğaçlama) bir eylemsel resim.”²³

²¹ A.g.y.

²² K.Giray, “ Sıcak Savaşın Somut Gerçeklerinin Ressamı Otto Dix”, **Sanat** 7, 1995, s. 62.

²³ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi (5.Basım)

“Action Painting ” etkin güçlü bir plastik yapıyı, biçimsel dışlamayı, resmin kendine özgü ritimselliğini amaçlarken diğer yandan, kişisel duyarlılığın sadeliğini resme yüklemekte idi. Bu sanat çabasında Japon ve diğer Doğu sanatların çarpıcı, rastlantısal ve yalın derinliklerini görmek mümkündür.

“Ayrıca II. Dünya savaşı sonrasında Batı’da sanata “Soyut dışavurumculuk” hâkimdi. Galeriler, içgüdüsel hareketlerle oluşturulmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtlar, akımın ustaları tarafından bilinçaltını ortaya çıkartan ve özgünleştiren örnekler olarak lanse edilmiştir. Bu özelliklerin yanı sıra rastlantısal etkiler, resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifin ve diğer alışlagelmiş resimlere çözüm getiren olanaklar da sunmakta idi. Sanatçı, rastlantısal fırça vuruşları ile inandığı düşünceyi, dolayısıyla kendi kendini kanıtıyor. Bu tarz çalışmalar savaş sonrasında düş kırıklıkları olarak nitelendirilmiştir.²⁴

²⁴ Semra Garmaner, **1960 Sonrası Sanat Akımları, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, 1997.

1.3- RASTLANTI VE SANATÇILAR

“Bir kesinlik kazanmamış, plansız, bir sanatsal eylem sonucu üretilen yapıtları niteleyen rastlantısallık, modern sanat öncesinde çok fazla görülmemektedir.”²⁵ 20. yy. Resmine göz attığımızda, göze çarpan farklılık artık eserlerdeki özgünlük ve modernleşme hareketleridir. Modernleşme ve özgünlük sanatçının kalıpların dışına çıkması ile elde edebildiği bir olgudur. Ve bu da sanatçının rastlantısallıkla karşılaşmasını kolaylaştıran bir etkidir. Sanatçı ne kadar özgür ve kuralların dışında ise, eserlerinde rastlantısal öğelerin görülmesi o kadar olağandır. Modern resimle adeta özdeşleşmiştir rastlantısal öğeler ki çoğu soyut betimlemelerin vazgeçilmez varyasyonlarını sağlar rastlantılar.

Doğadan kopuş ve soyutlaşma hareketleri rastlantısal oluşumlara kucak açmıştır. Sanatçılarda rastlantının eserlerine getirmiş olduğu etkilerden kaçmak yerine, faydalanmaya başlamışlardır.

Rastlantısal öğelerden faydalanma, sanatçıya ve eserlerine bambaşka yansıdı. Önceleri, bu eserleri izleyicileri hayretle karşıladı.

Pek çok sanatçı farklı biçimlerde rastlantıdan faydalanmıştır. Sanatçının tarzı ve rastlantının çeşitliliği birleşince modern resmin en özel uygulamaları ortaya çıkmıştır. Rastlantısal öğelerin sanatçıların eserlerinde kullanılış biçimlerine bir göz atalım.

²⁵ M. İbrişoğlu, **Bozkır Rüzgarı**, İstanbul, Siyah Kalem, Ada Yayınları, 1985.

Başlangıçta 1912’de Picasso ile Braque’ın yapıtları değişim gösterdi. Bu yapıtlar doğadan değil de yapma nesnelere kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu.

Bu yapıtların karşısında insan, beğenisine göre hoşlanarak ya da kızarak, onun yeniliğinin üzerinde durabilir. Sanatın alışıla gelmiş malzemelerinin dışında malzeme kullanmak, güzelleştirmek için değil de oyun oynamış olmak için oynamak, her türlü resimsel dili hiçe saymak; resmin yüzeyini içinden düşsel bir boşluğa bakılan bir pencere olarak kabul eden geleneksel düşünce, bu yapıtlarda gözlemlenen önemli özelliklerdir.

Modern sanatçılar kendilerini ifade de sınır tanımaz hale gelmişlerdi. Kolaj kullanmaya başladılar. Birbirine hiç benzemeyen öğeleri bir araya getirerek bir yapıt ortaya koyma ve bunun sonucunda da doku kopukluğunu yadırgamama özelliğini hemen hemen tüm sanatçılar benimsedi.

Kübizmi bir çeşit baştan savma işi, ciddiye almama olarak görenler bile, kısa zamanda özgür dışavuruma alıştılar.”²⁶

Kısacası kopukluk ve birbirine uymayan üsluplardan bilinçli olarak yararlanılması modern sanatın özelliklerinden sayıldı.

“Kitle, uzay ve zaman artık eskisi gibi algılanamazdı. Sanatçı bu duruma tepkisini, birkaç değişik yoldan gösterebilirdi. Bu kopukluk, karmaşa ve

²⁶ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi

kaosla ilgili imgeler arayabilirdi, insan eli ile oluşturulmuş bu kurulu düzenin modelini oluşturabilir ya da kendi iç dünyasına dönüp, kendi bilinçaltını irdeler, başkasına aktarılmayan bölmelerini araştırabilirdi.

Sanatçılar algıladıklarını alışılmış sanat anlatımları ile değil de, rastlantısal, güdüsel olarak yorumlasa da, uğraşları sanattı. Yaptıkları işlerde her şeyden önce var olan bir sanata kendilerinin yarattığı bir sanatla verilen yanıtı.

Modern dünyanın simgeleri haline gelen Eiffel Kulesi, otomobil, uçak ve benzerleri gibi mekanik yapıların, bu sanatçıların yapıtlarında görülmemesi, alışılmışın dışına çıkıldığı çevresel tepkinin aynen taklitle olmamaya başladığının göstergesidir.”²⁷

Franz Kline, siyah boya yardımıyla, kağıt üzerine, Doğulu karakter taşıyan resimler yapmıştır. Bu uygulama aynı şeyin daha büyük tuvalle ve badana fırçalarıyla da yapabileceğini düşündürdü.

Bu şekilde ki resimlerin etkisi son derece güçlüydü. Büyük rastlantısal fırça vuruşlarını fark etmemek mümkün değildi ve böylece izleyici sanatçının coşkusunu tadabiliyordu. Soyut ekspresyonizm akımı ortaya çıktığında henüz öğrenci olan, Sam Francis yeni bir uygulama denemişti. Büyük bir tuvali baştanbaşa kat eden, açık renge batırılmış bir fırçanın hızla hareket etmesi ile elde ettiği boyalı şeritler.

²⁷ A.g.y.

Bu tarz yapıtlar, yalın anlatımı ve dolaysızlığıyla, ressamın kişiliğiyle tanındığı için, oluşan değişimler, izleyici tarafından aldatıcı olarak yorumlandığı olmuştur. “Modern sanatı sınırlayabilecek bütün alışlagelmişliklerden kaçınarak, sanatçının en içten ve umursamaz bir şekilde kendini ifade edebilmesi ve bunu yapmak için gerekirse ressamın bütün enerjisi ve gücü ile bu sürece katılabilmesi”, kamuoyu, soyut ekspresyonizm sanat etiketine tikiştirdikleri bu sanat anlayışının bu açıklamaya uymasını istiyordu.

Her yeninin eleştirildiği gibi bu yanlış anlaşılma zamanla etkisini kaybetmiştir. Daha sonraları, sanatsal üslubun şu ya da bu şekilde anlaşılmadığı durumlarda, daha büyük değer kazanıyordu. Fakat sanatçılarda, daha önce yaptıklarından farklı şeyler yapma, içinde buldukları guruplardan ayrılma ve özellikle yapıtlarına yüklenen anlamlardan kurtulma eğiliminde idiler.

Sanatçılar tutarlılık ve çeşitlilik gibi iki uç nokta arasındadırlar. Değişim ve gelişim sanatçıya özgü çalışmaların doğası ile ilgilidir.

“Still’in 1949’lu yıllarda ve daha sonra yaptığı çalışmalarında, tamamen düşsel izler görülür. Bu çalışmalarının ilk safhalarında, sanatçı siyah rengi yoğun olarak kullanmıştır. Daha sonraları parlak renkler kullanmış ve renkli niteliğe bürünmüştür çalışmaları. Bu çalışmaların hepsi, ayrı renkte, pürüzlü yüzeylerden oluşan, renkli kenarları kırık veya yıpranmış dikey

biçimlerden meydana gelmiştir. Daha donuk boyanmış olsalardı, bu biçimler adeta büyük afişlerin asıldığı tahta billboard izlenimi verecekti.

Barnett Newman 1948’de “ Güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat ” olarak adlandırmıştı rastlantısal çalışmaları. Onun bu sözleri iki yüzyıl önce Edmund Burke’ün klasik estetiğe meydan okumak için söyledikleri sözlerin bir yankısı gibidir. Newman, ilkel bir imge araştırırken, Newman yapıtlarını iki öğeyle şekillendirdi. Birincisi geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış rastgele bir renk, renk alanı, ikincisi ise bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu.”²⁸

“1947–1950 yılları arasında ise Mark Rothko, rastlantıdan farklı bir biçimde faydalanmıştır. Başka bir renkten oluşan zemin üzerine, birbiri üzerine binen bir veya birden fazla renkli dikdörtgenler kullandı. Bu renklerin hiç biri net renkler değildir. Yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirgin olmayan kenarlarından çıkan başka renkler görülür. Yüzeyde ki renkler görülemeyecek kadar değişime yatkındırlar.

Stil, Newman ve Rothko’nun resim yaptığı dönemler, dinsel resimlerin ürkeklik derecesinde bir çekingenlikle yapıldığı dönemlerdir. Ve özellikle herhangi bir dine bağlı olmayan bu sanatçıların çalışmaları, soykırım, savaş ve yıkım gibi etkenlerle sersemleşmiş bir dünyanın anlatmak istediklerini dışa vuran etkilerle doludur. İlk önceleri, bu sanatçıların tutumları, soyut ekspresyonizm akımının diğer sanatçılarından farklı

²⁸ A.g.y.

olmamıştır. Yani toplumsal olaylarla ilgilenip, yaşadıkları ortamı onaylamak ve sorgulamak yerine, tamamen kendi iç dünyalarına dönmüşlerdir. Ancak bu ressamı diğerlerinden ayıran özellikleri, tüm evrenin paylaşabileceği anlamlılık yolunda idi. Anlamlılık üzerinde yoğunlaşmışlar ve en soyut kavramın bile anlama yakın çağrışımlar yapabileceği konusunda fikir öne attılar.

Rothko, 1947’de Possibilities 1 (Olasılıklar 1) adlı eserinde yayınladığı bir denemesinde, modern sanatın da diğer sanatlarda olduğu gibi açıklığa kavuşturucu mucizevi anlamlar, taşıyıp taşımadığını araştırmıştır ve bu ona göre imkansız gelmiştir.”²⁹

1.3.1- Pablo Picasso

Büyük usta Picasso’da kendi sanat yaşamında gelişimini devam ettirmekteydi. 1907’de yaptığı otoportresin de tamamen sanatını başka açılara yönlendirmişti. Çizgiler düzenlemesinin ana hatlarını oluşturuyordu. Resimdeki bütünlük, hemen hemen geniş renk yüzeylerinden oluşuyordu ve buda çok az biçimlendirilmişti. Hatta kimi yerde tuvali boyamadan dahi bırakmıştı. Bu tablosunu yaptığı sırada da, Avingonlu kızlar için ön çalışmalar yapıyordu.

“Avingonlu kızlar için yaptığı bir çizimde, resmin alt yarısını tamamlamadan bırakmış, önce alalacele fırça vuruşları ve ardından oluşan

²⁹ A.g.y.

biçimlerin içlerini renklendirmiş, son olarak da açığı oluşturan çizgileri belirginleştirmiştir.”³⁰

Her fırça vuruşu birbirinden bağımsız, gövde ve baş birbirine ayrı açılar oluşturan kütlelere dönüşmüş. Picasso'nun çalışmalarında görünen değişme sadece anlatım yöntemi değil kendine bakış açısıdır. Otoportre ve Avingonlu kızlar arasında birkaç ay vardır ama birinde genç bir Picasso diğesinde de olgun bir Picasso'dur bizi karşılayan.

Bu iki portrede, Picasso tamamen alışlagelmiş kuralların dışına çıkmış kendini fırçasının devinimine teslim etmiştir. Doğaya meydan okuyan Picasso kadının güzelliği mitine başkaldırır. Bu resimle birlikte, o güne dek insanların bir ressam olarak yükledikleri görüntüye ve erken Rönesans döneminden başlayarak tüm batı sanatına meydan okuyordu.

Picasso İberya ve Afrika heykellerini incelemiş ve eski çağlardan süzülüp gelmiş gibi duran formlar oluştururken bunlardan esinlenmiştir.

Picasso ile ilgili bir ayrıntıyı belirtmeden geçemeyeceğim; Picasso'nun resimlerinde iki ilke görülmektedir. Biri doğalcılık, diğeri soyutlamadır. Picasso sanatına, bu iki ilkeyi dengeli bir şekilde oturtmayı başarmıştır.

Eserlerinde başlangıç olarak gerçeklikten yola çıkıyor, ama sanatçı olarak özgürlüğünü sonuna kadar kullanıyordu. Picasso hiçbir işine büyük

³⁰ İngo F. Walter, Picasso, Türkçe: Ahu Antmen, Abc Kitapevi, 1996.

sonuçlar elde edeceğim diye başlamaz. İgüdüleriyle, duygularıyla davranır, duruma göre doğaçlama kararlar alırđı. Picasso'yu dahi yapanda bu olsa gerek.

Tuvale resim dışı malzeme yapıştırmak ilk onun aklına gelmiş. Picasso ünlü Bambu Sandalyeli Natürmort'u yaparken gazete, pipo, bardak gibi nesnelere resmin üçte bir bölümünde desenli bir muşamba kullanmıştı. Muşamba resmin en gerçekçi bölümü gibi görünse de bu bir aldatmacadır. Platon'un belirttiği gibi resimde her türlü betimleme, yalandır. Picasso bu oyunu daha da ileriye götürmüştür. İnsan böyle bir yapıtla karşılaşınca onun yeniliği üzerinde durabilir, ya da gelenekle arasında ki köklü bağı belirleyebilir. Sanatın gelenekselleşmişliğinin dışından, yada daha değerersiz bir kesimden malzeme kullanmak, gerçekçilikle daha ölküleştirilmiş bir güzellik elde etmek için değil de, oyun oynamış olmak için oynamak, aynı resimde birbiriyle çelişen bilgiler vermek, yapıştırma tekniği olan kolajdan faydalanarak her türlü resimsel dili hiçe saymak, resmin yüzeyini içinden düşsel bir boşluğa bakılan pencere gibi görme, anlayışını yadsımak amaçlı yapmıştır.

Picasso teknoloji ve şehir hayatının özendirildiği ve ortam hazırladığı, o zamana kadar gizli kalan geniş bir geometri ve kesin çizgi beğerisinin yaygınlaşmasına yardım etmiştir. Bu yüzden geçmişten miras kalan güzellik ve uyum kavramlarına şiddetle karşı çıkmasına rağmen, Picasso'nun çalışmaları benimsendiği yerlerde olumlu ve sevimli sayıldı. Picasso bir anlamda da, günümüz sanatçılarının, ufkunu açtı. Çoğu modern

sanatçı Picasso'nun yapıtlarından etkilendiler ve ondan öğrendiklerini uygulamalarında kullandılar.

Picasso'un sanatla ilgili birkaç görüşüne yer vermek isterim;

“ Ne yapacağımı, iyi biliyorsan, gidip onu yapmanın ne anlamı var? Nasılsa biliyorsan, böyle bir deneye girmenin bir anlamı yok. Başka bir şey yap daha iyi.”³¹

“ Gururla söyleyebilirim. Resmi hiçbir zaman bir eğlence, bir boş zaman geçirme amacı olarak görmedim. Kalemim ve fırçam benim silahlarım olduğuna göre bunları dünyaya ilişkin bilgileri gitgide daha derinden kavramak ve bu bilginin bizleri her gün daha da çok özgürleştirmesi amacıyla kullanmak istedim. Evet, sanatımı kullanarak gerçek devrimciler gibi savaştığının bilincindeyim...”

“ Ben hep bugün için resim yaptım. Kendimi arayışlarla hiç yormadım. Gördüğümü betimlerim. Kimi zaman şu biçimde, kimi zaman bu biçimde, kimi zaman fazla düşünmem, deney meneyde yapmam. Bir şey söylemek istediğim zaman, onu nasıl söylemem gerektiğini hissediyorsam öyle söylerim. Sanatta orta yoktur. Yalnızca iyi sanatçılar ve pek o kadar iyi olmayan sanatçılar vardır.”

³¹ A.g.y.

“ Herkes resmi anlamaya çalışıyor. Neden bir kuşun cıvıltısını anlamaya çalışmayız? Neden geceyi, çiçekleri, çevremizdeki her şeyi, onları anlamaya çalışmadan severiz. Nedense konu resim olunca, insanlar onu anlamaları gerektiğini düşünüyorlar. Ah bir anlasalar.....her şeyden önce, dünyanın önemsiz bir parçasından başka bir şey olmadığını ve ona da dünyada bize zevk veren, anlamlandırmaya çalışmadığımız öteki bir sürü şeyden biri gibi bakılması gerektiğini; ama anlatamıyoruz. Resmi anlatmaya çalışanlar, genellikle yanlış ağaca havlıyorlar.”

“ Resimlerimin bin türlü yorumlanabileceği görüşüne karşı çıkıyorum. Bence birden çok yorum olmamalıdır. Ve bu yorumun içerisinde bir ölçüye kadar, doğada görülebilmelidir, çünkü benim sanatım, kendi içsel varlığımla dış dünya arasında ki bir çatışmadan başka bir şey değildir.”³²

“ Bir resme başlayınca, kimi zaman güzel şeyler keşfedersin. Bunlara karşı dikkatli olmalısın. Boz onu, birkaç kez yeniden yap. Güzel bir keşfi her bozuşunda ressam, onu yok etmez, dönüştürür, yoğunlaştırır, daha kalıcı kılar. Sonunda ortaya çıkan atılanlardan sonra elde kalandır. Yoksa kendi kendinin uzmanı olursun. Sonuçta ben kendi resimlerimi satın almıyorum.”³³

³² A.g.y.

³³ A.g.y.

1.3.2- Jackson Pollock

Jackson Pollock rastlantıdan fazlaca yararlanan, hatta tüm eserlerini rastlantıya dayalı oluşturan sanatçılardan biridir. Jackson Pollock rastlantısal renk damlaları ile oluşturur yapıtlarını. Rastlantıyı kendi kontrolüne alır ve kasıtlı olarak faydalanır. Tamamen bu şekilde çalışıp eserlerini sergileyen sanatçıların neredeyse ilklerindedir. İnsanların bu çeşit çalışma tekniğine dikkatlerini çekmeyi başarmıştır. Bu resimler Pollock'ın yere koyduğu bir tuvalin üzerine, ya bir teneke yada bir ölçekten, boyayı gelişigüzel dökerek oluşturduğu resimlerdi. Tuval üzerinde ki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak elinde ki tenekeden boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu. Tuval, sanatçının anlık hareketlerini saniyesi saniyesine yakalayan, tüm coşkusunu dolaysızca yakalayan, her kas hareketinin izini taşıyan bir yüzey halini alıyordu. Tabi ki tamamen rastlantıdan oluşan, özgür bir yüzey.

Pollock'ın yapıtlarında salt kendini imleyen göstergelerin ilişkisizlik üzerine kurulu ilişkileri, amorph bir karmaşa oluşturup, yoğunluğunu koruma kaydıyla, her yöne eşit şekilde dağılır; parçanın kendisi ve bütünlükle ilişkisini yitirdiği bu karmaşık düzenleme, Clement Greenberg'in all cover ile ifade ettiği şey olup, tuval yüzeyine baştan sona yayılan eşit ağırlıklı karmaşadır.³⁴

³⁴ Mehmet Ergüven, "Biçim ve Oluş", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 31, İstanbul, Yapı ve Kredi Yayınları, 1999, s.103.

“Dünyanın her tarafından eleştirmenler, Pollock’ın yaptıklarını sarsıcı olarak nitelendirdiler. Onların bu tutumları, sonradan birden bire modern sanatı, tapacak kadar yüceltmeleri kadar tuhaftır. Pollock’dan sonra pek çok sanatçıda, bu öncü eylemle bağıntı kurdu ve boyayı rastlantısal bir şekilde kullanarak, ortaya dökmek istedikleri duygularını dolaysız bir biçimde tuvale aktardılar. Bunların arasında tuvalin üzerinde boya dolu torbalara nişan alıp patlatanlar, bisikletle üzerinden geçenler, boya kutuları fırlatanlar, boyanmış kadın vücudu yuvarlayanlar oldu.”³⁵

“Ernst ise boya dolu delikli bir kutuyu, tuvalin üzerine, değişik yönlerde bir sarkaç gibi sallayarak düz çizgiler meydana getirmiştir. Tobey doğu kaligrafisinden esinlenerek, koyu bir zemin üzerine, beyaz çizgilerden beyaz bir ışık demeti etkisi sağlamıştır. Ancak Pollock biraz daha farklı idi. Onun yapıtları, mistik bir özellik taşımamakla beraber düşünsel ve ritmik yapıtlardır. Eleştirmen Harold Rosenberg, 1952 yılında bu tarz resim eylemini “Action Painting” (Eylem & Aksiyon resmi) olarak isimlendirmiştir. Bu deyim vahşi ya da umutsuz bir hareketi hatırlattığı için, yanlış yorumlandığı da olmuştur. Pollock’ın, bluejean, tşört giymiş ve ayaklarına lekeli botlar geçirmiş durumda, boya kutularıyla ve kovalarla, karmakarışık bir görünümü olan atölyesinde, devasa bir tuvalin çevresinde dolaşp dururken, fotoğrafları çekilmiş ve bu fotoğraflar defalarca yayınlanmıştır.

³⁵Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi

Eleştirmenler ilk kez 1948 sergisinden önce, “Resmin Olasılıkları” adlı dergide (*) yayınlanan ve çerçeveye dahi gerilmemiş tuvalinin dört bir yanında dönerken, şu sözleri sarf etmiştir.

Resmin içindeyken ne yaptığının farkında bile değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem ancak bir çeşit “yaptığını fark etme” döneminden sonra mümkündür. Değişikler yapmaktan simgeleri bozmaktan v.s. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması konusunda çaba harcarım. Yalnızca resimle olan ilintimi kopardığım takdirde sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alış veriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar.”³⁶

Resmin izleyicisinin onun resimlerinde gördüğünü ileri sürdüğü, şiddete ve bu resimlerdeki sanatsal değerlere saldırı görüşüne, ressam yukarıdaki yıkıcı olmayan dostça sözlerle yanıt verir.

Pollock cam üzerinde de çeşitli renkler ve yoğunluklar denemiştir. Ayrıca kum, kolaj gibi bir çok malzemedeki de yararlanmıştır. Ve tüm bunları uygularken tamamen rastlantıdan faydalanmıştır.

“ ‘Canavarlar ve tanrılar olmadan sanat, bizim dramımızı temsil edemez ve sanatın en içten anları bu düş kırıklığını ifade eder. Eğer bunlar

³⁶ A.g.y.

(*)Matherwell ve Rosenberg’in yayımcısı olduğu bu dergi, yalnızca tek bir sayıdır. Oda 1947-48 kışında çıkmıştır

inanılması güç batıl inançlar olarak bir kenara atılırlarsa sanat melankoli çukuruna batar. ' demiştir.

Aynı yayında Pollock'ın boyaları damla damla akıtarak nasıl çalışmalarını gerçekleştirdiği konusuna da yer verilmiştir. Bu aynı zamanda yukarıda sorulan sorulara cevap niteliğindedir. ' Bizi evrenin korkutucu boşluğundan kurtaracak olan içgüdüsel, hatta hayvanlara özgü denilebilecek ilkel davranışlardır. Önlemsiz, kuralsız bir eylemi ve bu eyleme bağlılıkla verilen hiçbir riski göze almayan ürünleri kapsıyordu.'³⁷

William Right'in Jackson Pollock ile gerçekleştirdiği bir söyleşi;

“W.R.:Pollock, sizin görüşünüzde modern sanatın anlamı nedir?

J.P.: Bence modern sanat, içinde bulunduğumuz devrin çağdaş amaçlarını ifade etmekten başka bir şey değil.

W.R.: Klasik sanatçıların da, çağlarını ifade edecek yolları var mıydı?

J.P.: Evet, hem de bunu çok iyi yaptılar. Bütün kültürlerin amaçlarını ifade eden araçları ve teknikleri olmuştur. Çinliler, Rönesans, bütün kültürler. Beni bugün ilgilendiren şey ressamların kendilerinin dışında konu arayışında olmamaları. Birçok modern ressam başka kaynaktan yola çıkıyor; içlerinden gelen ile çalışıyorlar.

“W.R.: Modern sanatçının klasik eserleri değerli kılan özelliği ayırdığını ve daha saf bir biçimde kullandığını söyleyebilir misiniz?

J.P.: Evet, iyi olanları bunu yaptılar.

³⁷ A.g.y.

W.R.: Sizin resim yapma metotlarınız üzerine çok fikir yürütüldü. Bu konuda bize söylemek istediğiniz bir şey var mı?

J.P.: Bence yeni ihtiyaçlar yeni teknikler gerektiriyor. Ve modern sanatçılar kendilerini ifade etmen için yeni yollar ve araçlar buldular. Bana öyle geliyor ki modern ressam bu çağı; uçağı, atom bombasını, radyoyu, Rönesans veya başka geçmiş bir kültürün eski biçimleri ile ifade edemez. Her çağ kendi tekniğini bulur.

W.R.: Buda izleyicinin ve eleştirmenin yeni teknikleri anlayacak nitelikler geliştirmelerini gerektirir.

J.P.: Evet, bu bir şekilde her zaman olur. Demek istediğim, gariplik azalacak ve modern sanatta daha derin anlamlar keşfedeceğiz.

W.R.: Sanırım karşılaştığınız her seyirci size bir Pollock resmine veya başka bir modern resme nasıl ve ne için bakması gerektiğini soruyor-modern sanatı değerlendirmeyi nasıl öğreniyorlar?

J.P.: İzleyiciler resmin verdiği almaya çalışmalılar ve bir konu arayışından veya önceden karar verip resimde beklediklerinden uzak durmalılar.

W.R.: Sanatçının bilinç altından resim yaptığı ve tuvalinde resme bakan kişinin bilinç altı haline gelmesi gerektiğini söylemek doğru olur mu?

J.P.: Bilinçaltı modern sanatın çok önemli bir parçasıdır ve bence bilinçaltı dürtüler resimlere bakarken çok önemliler.”

W.R.: Demek ki soyut bir resimde bilinen bir obje veya anlam aramak sizi resmi gerektiği gibi görebilmekten hemen uzaklaştırır.

J.P.: Bence müziği nasıl seviyorsak öyle sevilmeli, beğenilmelidir. Bir süre sonra hoşunuza gidebilir veya gitmeyebilir. Ama çok da ciddi görünmez.

Bazı çiçekleri severim ve diğerlerini sevmem. Ama bence bu en azından bir şans tanır.

W.R.: Bence her şeye bu şekilde şans tanınmalı. İnsan güzel müziği severek doğmaz, dinlemesi ve zaman içerisinde bir müzik anlayışı veya sevgisi geliştirmesi gerekir.

J.P.: Elbette, bence bunun yardımı olur.

W.R.: Klasik ressamın ifade edecek bir dünyaları vardı ve bunu dünyada ki objeleri resmederek ifade ettiler. Neden modern sanatçı aynı şeyi yapmıyor?

J.P.: Modern sanatçı mekanik bir çağda yaşıyor ve doğada ki objeleri anlatmak için kamera ve fotoğraf gibi mekanik araçlarımız var. Bana kalırsa modern sanatçı bir iç dünyayı; yani enerji, hareket ve başka iç güçleri ifade ediyor.

W.R.: O zaman klasik sanatçının dünyasını objeleri resmederek ifade ettiğini, ancak modern sanatçının dünyasını bu objelerin üstünde ki etkiyi resmederek ifade ettiğini söyleyebilir miyiz?

J.P.: Evet, modern sanatçı alan ve zaman ile çalışır ve tasvir etmektense duygularını ifade eder.

W.R.: Bize modern sanatın nasıl oluştuğunu söyleyebilir misiniz?

J.P.: Birden bire olmadı; Cezanne'la başlayıp kübistlere, post-kübistlere ve nihayet bugün yapılan resme gelen uzun bir geleneğin parçası.

W.R.: Yani kesinlikle bir evrimin sonucu?

J.P.: Evet.

W.R.: Birçok insanın önemli olduğunu düşündüğü metot konusuna dönelim mi? Resim yapma metodunuzun nasıl geliştiğini ve niçin bu metodu kullandığınızı bize anlatır mısınız?

J.P.: Bana kalırsa metot ihtiyaçtan gelen bir gelişme; ve modern ressam da ihtiyaçtan çevresinde ki dünyayı ifade edecek yeni yollar buldu. Ben alışılmış tekniklerden farklı yollar kullanıyorum ve şu anda biraz garip görünüyor ama ben çok farklı bir şey görmüyorum. Yerde resim yapıyorum ama bu çok da olağan dışı değil. Doğulular da bunu yaptılar.

W.R.: Boyayı nasıl tuvalin üstüne koyuyorsunuz, anladığım kadarı ile fırça ve benzeri bir şey kullanmıyorsunuz?

J.P.: Benim kullandığım boyanın çoğu sıvı, akan bir çeşit boya. Kullandığım fırçalar ise, fırça yerine sopa gibi kullanılıyor. Fırça tuvalin yüzeyine deymiyor, hemen üzerinde duruyor.

W.R.: Bize bir tuvalde fırça yerine sopa ve sıvı boya kullanmanın avantajını açıklayabilir misiniz?

J.P.: Daha özgür olmamı ve tuvalin üzerinde daha rahat hareket edebilmemi sağlıyor.

W.R.: Ama kontrol etmesi fırçadan daha zor değil mi? Yani daha fazla boya gelmesi veya sıçratma olasılığı yok mu? Fırça kullanarak boyayı tam istediğiniz yere koyarsınız ve tam olarak neye benzeyeceğini bilirsiniz.

J.P.: Hayır ben öyle düşünmüyorum.rastlantısallıkla boyanın akışını büyük ölçüde kontrol etmek mümkün. Ve kaza, kazayı kullanmıyorum çünkü kazanın varlığını kabul etmiyorum.

W.R.: Sanırım kaza diye bir şey olmadığını söyleyen Freud idi. Bunu mu kastediyorsunuz?

J.P.: Sanırım genel olarak söylemek istediğim bu.

W.R.: O zaman başlamadan önce tuvalinizde nasıl bir görüntü olabileceğinize kafanızda karar vermiyorsunuz.

J.P.: Hayır tam olarak bu değil, çünkü görüyorsunuz, henüz yaratılmadı. Bu yeni bir şey, objeleri koyup doğrudan onlarla çalıştığınız natürmortlardan oldukça farklı. Ama ne yaptığım ne de sonucun ne olacağı ile ilgili genel bir fikrim var.

W.R.: Bu bütün hazırlık skeçlerinden vazgeçmek demek.

J.P.: Evet, resim yapmaya, çizmeye yaklaşıldığı gibi yaklaşıyorum; doğrudan. Çizimlerle çalışmıyorum. Çizimler ve skeçler yapıp sonra onları boyayıp resme dönüştürmüyorum. Bence bugün resim ne kadar direk ve doğrudan ise o kadar direk ifade olanakları taşıyor.

W.R.: Böylece bütün resimleriniz, bitmiş tuvallerinizin tamamı ile orijinal.

J.P.: Evet, hepsi doğrudan yapılmış. Hepsinden sadece bir tane var.

W.R.: Şimdi bize biraz bütün olarak modern sanattan bahseder misiniz? Çağdaşlarınız ile ilgili düşünceleriniz neler?

J.P.: Bugün resim çok canlı, heyecanlı ve enerjik görünüyor. New York'taki beş veya altı ressam çok canlı resim yapıyorlar ve resmin burada izlediği yol ressam sehpasından uzaklaşarak bir çeşit duvar resmine doğru ilerliyor.

W.R.: Sanırım tuvallerinizin bazıları çok sıra dışı boyutlarda, öyle değil mi?

J.P.: Evet, pratik olmayan boyutlarda 9x18 feet. Ama ben büyük çalışmayı seviyorum ve şansım olduğunda pratik olsun olmasın bunu yapıyorum.

W.R.: Niçin büyük tuvalerde çalışmayı, küçüklere tercih ettiğinizi açıklar mısınız?

J.P.: Aslında açıklayamam. Sadece büyük bir alanın içinde kendimi 2x2'lik bir alanda hissettiğimden daha rahat ve evimdeymiş gibi hissediyorum.

W.R.: Alanın içinde dediniz. Resim yaparken tuvalin üzerinde misiniz?

J.P.: Pek sık değil. Ara sıra tuvalin içine giriyorum ama dört taraftan çalıştığım için buna pek gerek kalmıyor.

W.R.: Köşede cam üzerine yapmış olduğunuz bir şey görüyorum. Bize onu anlatabilir misiniz?

J.P.: Bu benim için yeni. Cam üzerinde yaptığım ilk şey ve çok heyecan verici bir şey. Modern mimaride cam üzerinde resimler kullanma olasılığı bence harika.

W.R.: Cam üzerinde ki tekniğiniz genelde kullandığınız teknikten bir farkı var mı?

J.P.: Genelde aynı. Bu parçada boyanmış cam tabakalar, alçı darbeleri, kıyı taşları ve buna benzer çeşitli malzemeler kullandım. Genel olarak diğer resimler gibi.

W.R.: Eğer bunlardan modern binalar için yapacak olursanız, çeşitli objeler kullanmayı sürdürür müsünüz?

J.P.: Sanırım evet. Cam ile yapılabileceklerin olanakları bana sonsuz gibi görünüyor. Çağdaş resim ile çok yakından ilgili bir araç olduğunu düşünüyorum.”³⁸

³⁸ Right Willeam, “ Jackson Pollock ile söyleşi ”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:67, İstanbul, Yapı ve Kredi Yayınları, 1998, s.30.

1.3.3- Jean Hans Arp ve Sanatında Rastlantısal Öğeler

“Arp hazır nesnelere kullanmış, fakat bu biçimlerin düzenlenmesini yaparken, hiçbir kurgu ve tasarım yapmamıştır. Adeta hava ve yerçekiminin yönlendirmesine bırakmıştır eserlerinin oluşumunu. Başka bir deyişle tamamen rastlantıdan faydalanmıştır. Arp kübistlerin sıklıkça faydalandığı, kolaj tekniğinden de faydalanmıştır, fakat sonucun gerçekliği yansıtmamasından çok, sanatçının yaratıcılık gücünün, o kadar da önemli olup, olmadığı üzerinde durmuştur. Arp sanat eserinin yeterince etkili olabilmesi için, geleneksel ustalıkların dışında, denetleme işlevini bilinçli olarak bırakmasının da çok büyük etkisinin olduğunu düşünenlerdendi.”³⁹

“Arp 1919’da Köln’de Dada grubunun kurulmasına yardım etmiştir. Her dada sanatçısı modern sanat üsluplarını kendine göre bir uyarlama yolu saymıştır. Zürih’e gelmeden önce hem Münih’te, hem de Paris’te çalışmış olan, doğuştan Fransız-Alman Kökenli Arp ,1916 ‘da yalnız soyut biçimlerle çalışmaya başlamıştı. Arp’ın yaptığı Tzara’nın Portresi, bir kübist portrede olduğu gibi bizi şairin portresini aramaya zorlamaz. Bu portre görünüşünden de anlaşılabilir gibi, bir takım soyut biçimlerin rastlantısal olarak bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmıştır ve şair ile ilgili bir yanı varsa bunu görebilmek çok güçtür. Bu ilinti belki de görsel nitelikte bile değildir. Portrede ki tahta biçimler rastlantısal bir biçimde üst

³⁹ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, s.103

üste yapıştırılmıştır. Fakat bu biçimler aynı zamanda canlı ve büyüyen bir varlık izlenimi verirler.”⁴⁰

“ Aynı dönemde ki öbür yapıtlarında Arp, insan elinden çıkma nesnelerin biçimlerini düzenlerken sanki kendi tasarladığı bir plana göre değil de, yer çekimi ve havanın hareketi gibi daha karmaşık güçlerin belirlemesine göre başka bir deyişle rastlantının yasalarına uymuş, böylece işin içine doğaçlamayı da katmıştır. Burada da sanatçı, kübistlerin yapıştırma tekniğinden yararlanmakta fakat sonucun gerçekliği yansıtıp yansıtmasından çok sanatçının yaratıcılık payının sanıldığı kadar önemli olup olmadığı üzerinde durmaktadır.

Bir sanat yapıtının ortaya çıkışında yalnız geleneksel ustalıklardan değil, aynı zamanda denetleme işlevinden de vazgeçmesi, Dadacıların özelliklerinden biri idi. Bu yapıtlar hem insan ve onun dünyasının önemini vurguluyor, hem de büyük bir rahatlıkla doğaya boyun eğiyordu.

Arp’ın artan bir ilgiyle üç boyutlu heykeller üzerinde çalışması – başka bir deyişle başarısızlığa karşı sürekli olarak biçime, yapıma dayanan bir teknikten yararlanması, onun kültürle tedirgin bir ilişki kurması yerine doğayla rahat bir ilişki kurmasını sağladı. Rastlantıdan özgürce faydalanmış olması bunu sağlayan en büyük etkidir. “ Sanat insanda büyüyen bir meyvedir” diyerek soyut sanatın ve dadanın ortaya attığı sorunlara kestirme bir çözüm getirmiştir. Sanatı da belirli betimlemeler ve

⁴⁰ Semra Garmaner, **Neuveau Gerçekçilik**.

hızlı iletiler kaygısı taşımadan doğanın olumlu yanlarını yansıtan bir doluluk ve rahatlık kazandı.”⁴¹

“ Genel olarak yapıtlarında, kolajlarında, Kübizmin ve Blaue Reiter türü Ekspresyonizmin mirası olan bir özgürlüğü kullandı ve bir yandan döküntüleri rastgele malzemeleri güzel yapıtlara dönüştürürken, bir yandan da bu sanatın anlatım olanaklarını sınamadı.

Arp’ın sanatı eğretilmeye dayanıyor ve Miro’nun resimleri için de kesin kaynağı olan bilinen insan temalarını işliyordu. Bu yapıtlar genellikle hırçın özellikler taşıyan sürrealist sanata yumuşak ve düşünsel bir nitelik katıyordu.

Arp sanattan bir insan meyvesi imiş gibi bahsediyordu. Doğal biçimleri yansıtmak için rastlantıdan özgürce faydalanmıştır.”⁴²

1.3.4- Marcel Duchamp

“Kontrolü bilinçli olarak bırakma eğilimi, Marcel Duchamp’ın yapıtlarının temelini oluşturuyordu. 1912 yılına kadar Duchamp izleyenler, onun karşısına çıkan yeni anlatım yollarını şiirsel ve çelişik doğrultularda yön vermeye çalışan, araştırmacı ve bir o kadar da karmaşık bir sanatçı olduğunu görmektedir.

⁴¹ A.g.y.

⁴² A.g.y.

1913'te sanatçı birer metre uzunluğunda ki üç iplik parçasını, bir metre yükseklikten bir tuval üzerine atarak, bu iplikleri, düştükleri yerde düzensiz bir şekilde tuvale tutturdu. Ve bu işinin adına da, "Stopaj" adını verdi. Duchamp bu iplikleri, yaptırmış olduğu kutuya dikkatle monte etti. Ve daha sonra bu konuda şunları yazmıştır; "Bu deney 1913'te rastlantı sonucu elde edilmiş, biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca birimi - 1 metre - metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri bir çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasında ki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının, "patafizik" bir kuşkuyla karşılanması sağlandı.

Artık sanatçılar, yalnızca geleneksel ustalıklara değil, hayatta varlığını kabul edip alıştığımız, tüm kavramlarla uğraşır oldular. 1914'te Duchamp henüz bitirmediği figüratif resmin ve yapmayı düşünüp tasarladığı Büyük Cam'ın ilk eskizlerinin izlerini taşıyan, eski bir tuval kullanarak, stopaj ağı adlı tablosunu gerçekleştirdi. Bu eser, standart stopajların her bir tanesinin 3'er kere kullanılmasıyla elde edilmiştir ve tıpkı bir demir yolu haritasını andırır. Daha sonraları bu harita, Büyük Cam'da ki oyuna katılanların yerlerini belirlemek amacı ile kullanılmıştır. Böylece tamamen rastlantı sonucu olarak elde edilmiş biçimler, sanatçının daha sonra gerçekleştireceği yapıtlarında, belirleyici öğeler olarak kendini göstermiştir."⁴³

⁴³ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, s. 132

Sanatçı tamamen içgüdüsüne dayanarak, belli bir nesneyi ele alarak, ona anlam kazandırmaya çalışmak yerine, rastgele bir nesne seçiyordu, hem de kendi deyimiyle rastgele bir biçimde seçiyordu.

1.3.5- Andy Warhol

Farklılıkların sanatçısı Andy Warhol'da şüphesiz ki rastlantının nimetlerinden özgürce yararlanmıştı.

Rastlantının olmayan yasaları, Andy Warhol'un sanat yaşamı ile doğru orantıda olsa gerek. Andy Warhol'un dünyası, yüzeylemaktan oluşmaktaydı. Yüzey görüldüğü gibi değildir. Rastlantısal öğeler seçilir, yüzey hiçbir şekilde edilgen değildir, yayılır, genişler. Sanatçı, her zaman yeni fikirlerin öncüsü olmamıştır. Genelde aniden ortaya çıkan bir içgüdü'nün peşine düşü. Karton kutuların sıkıştırılmasıyla yapılan uzamsal yanılsama ve katmanlaştırma imalarıyla çerçevenin ötesine uzanan sürekliliklere işaret eden kırpıntılarla, renk ile kuşatıcı kontür arasında ki belirgin, kayıt dışı uyumsuzluklarla ve artık antika haline gelmiş çorba kutularının sıradanlığını kullanarak rastlantıdan faydalandığı düzenlemeler yapmıştır. Warhol kendi resim dünyasını, yerçekimi yasalarından kurtulmuş son derece sade bir formata indirmiş, sonrada imgeyi sonsuz varyasyonları olan renk kombinasyonlarıyla karmaşıklştırmıştır.

“ Warhol'un 1960'lı yıllarda kurduğı yapıtları, çoğunlukla iki ucu takıntılı bir düzen ve aynı ölçüde takıntılı düzensizlik arasında

kutuplaştırmış olduğuda belirtilmektedir. Warholl daha 1962’de bir yandan düzenli dolar banknotlarını, sekize yirmi dördlük sıralar halinde kusursuz bir ızgara şeklinde düzenlerken, bir yandan da bu grafik kağıt düzenini, yere düşürülmüş bir iskambil destesi gibi tuvalin yüzeyine dağılmış düzinelerce dolar banknotlarının oluşturduğu mutlak bir düzensizlikle parçalayabiliyordu.

Katı bir disiplin ile, kasti bir rastlantısallık arasında ki bu karşıtlık hissi Warholl’un üç boyutlu işlerini daha etkili hale getiriyordu. Örneğin 1964 tarihli Brillo kutusu (sabun kalıpları) adlı yapıtı, Juddile Marris’in neredeyse kutsal ilksel bir açık seçikliği olan ideal küplerin süper market Pappelganger’idir.

1964’te Stable galerideki ilk entelasyonlarında ki halleriyle, daha dünyevi miktarda çoğaltılmış ve düzenli sıralar halinde istiflenmiş değilde rastlantısal yükseklik ve açılarda yığılmış bu kalıplar bünyevi geometrilerini yıkarlar.”⁴⁴

Altmışlı yıllarda Morris ile Andre’nin de aynı ölçüde kullandıkları rastlantısallıktır bu. Bu iki sanatçı düşünsel bir saflığa sahip soyut yapılar ile kontrollü dökülme ve saçılmaya dayalı bir kaos arasındadır.

Sanatçının rastlantısal öğelerden faydalandığının bir diğer göstergesi de, uygulamaya geçmeden önce kurgulama ve düşünme şeklindeki farklılıktır.

⁴⁴ David Mc Carthy, Movements in Modern Art, Pop Art, Tate 2000

Resmi tamamen içgüdülerine göre yapan çoğu ressam gibi oda rastlantı unsurları ile baş başa kalmıştır. Kendi cümleleri ile bu konu hakkındaki görüşüne yer vermek isterim.

“ Üzerinde düşünmek zorunda kaldığımda, resmin yanlış olduğunu anlarım. Ölçüp biçmekse, bir düşünme biçimidir, renklendirmede öyle. Resim hakkında ki içgüdülerim, ‘üzerinde düşünmüyorsan doğrudur’ diyor bana. Karar vermek ya da seçmek zorunda kalmak yanlıştır. Ne kadar çok karar verirsiniz, o kadar yanlışla doğru gider. Bazı kimseler soyut resim yapar. Bunun içinde oturup düşünürler onun üzerinde, çünkü düşünmeleri onlara bir şeyler yapıyor hissi verir. Fakat benim düşünmem, bir şeyler yapıyorum hissi vermez bana. Leonardo Da Vinci patronlarını, düşünmeye harcadığı zamanın bir şeye hatta resim yapma zamanından daha fazla bir şeye değer olduğuna inandırırıldı. Onun açısından doğru da olabilir bu. Fakat ben, düşünmeye harcadığım zamanın bir şeye değmediğini biliyorum. Yalnızca yapma zamanım için, bana para ödenmesini beklerim ben.”⁴⁵

⁴⁵ **Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, Temmuz 2001

1.4- TÜRK RESİM SANATINDA RASTLANTISALLIK'TAN FAYDALANAN SANATÇILARDAN BAZILARI

Türk resim sanatında da rastlantısal oluşumlar kullanılmıştır. Özellikle modern sanatta görmeye başladığımız rastlantısal oluşumlar, tıpkı yabancı ressamın eserlerinde ki etkileşimler gibi Türk resminde de kendini göstermiştir.

Türk resminde rastlantısallıktan faydalanan sanatçılara bir kaç örnek verelim.

“1960’lı yıllarda sanatçılar, motor gücü, ışık oyunları ile mekaniklik ve hareket etkisi gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Abdurrahman Öztoprak, bu sanatçıların, yakalamaya çalıştıkları etkiyi tuval resminde yakalamaya çalışmıştır. Kullanmış olduğu tek malzeme boyadır. Sanatçı, siyah bir zemin üzerinde merkezden tuvalin dışına doğru açılan ve birbirleri içinden rastgele geçerek, rastgele yönlere dönen formlar kullanır. Bu şekiller, yine rastgele istiflenmelerle yeni bütünlere dönüşür.

1960’lı yıllarda geometrik formların yanı sıra ayrıca yumuşak, amorf organik çizgilerle helezonların şekillendirdiği biçimlerde kullanarak renk dereceleri ile geçişler sağlamış ve gerçek dışı, fantastik bir ortam elde etmiştir. Rastgele formlarına derinlik kazandırmak içinde ışıktan faydalanmıştır. Resimlerinde kullandığı ışık ile resmin görüntüsü değişerek oylum kazanmıştır. Değişen her zaman diliminde gelişi güzel aldığı ışıkla

farklı biçimlere dönüşen resim, böylece dördüncü boyut etkisi de vermektedir.”⁴⁶

1.4.1- Adnan Varınca

“Adnan Varınca’da rastlantısal çalışmalar gerçekleştirmiş sanatçılarımızdandır. “Adnan Varınca’nın resimlerini inceleyen için, en kestirme yol, bunların hangi ruh hali içinde yapıldığı konusunda fikir sahibi olmaktır; görünen, hep o kritik anın çeşitlemeleridir çünkü.

Varınca tümüyle içsel zorunluluğun güdümünde yer alan bu kendine özgü dünyada, iletişim kaygısı gütmemektedir.”⁴⁷ İzleyici sanatçının yapıtlarında gördüğünü değil, ona bıraktığı etkiyi betimlemek zorundadır hep. Rastlantıdan faydalanan çoğu sanatçıda da böyledir. Resme yüklenen biçim çoğu zaman dış dünyaya açık seçik gönderme yapmasına karşın, resmi yönlendiren bu süreçte bu biçimi temsili olandan soyutlama eğilimi ve rastlantısallık daima ağır basar.

“Varınca’nın göstermeye çalıştığı şey, aslında bir gizlenme aracıdır. Her şey sonuçta renk olmak üzere, birbirine dönüşmeye hazır beklemektedir bu özgül dünyada. Öte yandan, sınır çizgileri geçerliliğini yitirirken, imgelem gücümüz için, kışkırtıcı nitelikte, doğurgan bir bulanıklığın çepeçevre resmi kuşattığı görülür. Varınca’nın resimlerinde nesnelere bağımsız ve belli bir kaynaktan gelen ışık yoktur. Ancak ışığın yanı sıra ne mekan, ne

⁴⁶ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**, Bilim Sanat Galerisi.

⁴⁷ Mehmet Ergüven, **Sırdaş Görüntüler**, Yapı Kredi Yayınları

zemin, ne de derinlik duygusunu oluşturacak resimsel öğeler görölmez. Hiçbir şey yerine oturmaz ama yine de nesnelere arasında gizli ve rastlantısal ilişki söz konusudur. Sanatçı kişiliğinde, resimden çok, resim yaptığı ana sığınan bir sanatçıdır. Ürettiği zaman dilimine kilitlenip, nefes nefese kalan bir yaratıcı. Bundan ötürü, ortaya koyduğu yapıtın açıklanmasına sıra gelince bocalar, zira o yapıtın anlamı, başka hiçbir şeyle açıklanmaya izin vermeyecek denli kendisidir.⁴⁸

Anlık coşku ve içsel dışavurum rastlantısallıktan faydalanmak için zemin hazırlar. Tüm bu altyapı sanatçının ustalığı ile de birleşince dinamik yapıtların oluşmaması neredeyse imkânsızdır.

1.4.2- Mübin Orhon

“Rastlantıdan faydalanabilen bir diğer sanatçı ise Mübin Orhon’dur. Düz bir şekilde boyayarak oluşturduğu tuval yüzeyinde, yavaş yavaş açılan ve ışıkla birleşen dikdörtgen formlar oluşturmuştur. Böylece ritmik güçlü bir etki oluşturmuştur. Resimlerinde ki gerilim, gizem ve belirsizlik, ışık hüzmelerinden süzülen titreşimler, yüzeysel oldukları kadar, derinlik etkisi de vermektedirler. Resmin yüzeyinde kullandığı mistik ışığı, bir rengin en açık tonundan en koyu tonuna kadar dalga dalga yayıp düzgünleştirip kaybetmiştir. Az renk ve biçim kullanarak rastlantıdan faydalanarak, pek çok eser ortaya çıkartmıştır.

⁴⁸ Mehmet Ergüven, **Sırdaş Görüntüler**, Yapı Kredi Yayınları

1.4.3- Bubi

Modern sanatçılarımızdan olan Bubi ise, matematiksel bir durağanlıktan kaçınarak resmin saf gerçeğini ortaya çıkartmak için rastlantıdan faydalanmıştır. Bubi'nin resimlerinde, duyarlılık veya içerik söz konusu değildir. Yapıtlarını oluştururken ki amacı, salt kendinden olan bir yapıt oluşturmaktır. Ne dış nede iç dünyayı resimlerine aktarmadan, çizgi ve renklerle rastlantıdan faydalanmayı tercih etmiştir. Yüzey üzerinde rastgele dolaşan renkleri, geniş siyah çizgisel biçimlerle oluşturmuştur. Desenleri bazen kaligrafik çağrışımlarda vermekte, süreklilik ve kıvraklıkla açılıp kapanarak genişlemektedirler. Rastlantısal öğeler sanatçının eserlerine, duygusallıktan uzak, belli anlamlar içermeyen, soyut ve kendi içersinde biçimsel olarak yüzey üzerinde etkinleşirken, alt dokularla bütünleşme imkanı vermiştir.”⁴⁹

1.4.4- Adnan Turani

“Adnan Turani, rastlantıdan kendi tarzı ile yararlanır. Çoğu modern sanatçı gibi, resmin kurallarını dikkate almaz, bütünüyle sezgi ve anlık coşkunun güdümündedir. Turani'de mekanın sürekliliği konusunda hiçbir çaba göstermez. Dip yüzey, ne mekan, nesne olarak üzerine sürülen renkle tuval yüzeyinin salt kendisini temsil etmesine aracılık eder, boşluk renktir. Bu nedenle ön-arka ilişkisi, bir mesafe kaygısından çok, resmin rastlantısal oluşumundan kaynaklanan yanılsamadır. Turani rengin temsili işlevi ile varoluş gerekçesi arasındaki her türlü bağıntıyı yadsımanın rahatlığı

⁴⁹ A.g.k.

içindedir. Bu olgu doğaçlama konusunda hiçbir sınır tanımayan sanatçının, rahatlığının bir göstergesidir.

Turani'nin yaratım tarzı hep belli bir rizikoyla iç içedir, çünkü önceki deneylerin vermiş olduğu güven duygusu, sezgi gücü ve oyun içgüdüleri çalışmaların yönünü oluşturmaktadır. Anlık çöşku ressamlarından biridir. Heyecan kendisini önceleyen bir şeyin sonucu olmayıp, resim yapmak fiiline eşlik eden bir şeydir özünde; tuvale yansıyan o anki etkinliğin yol açtığı heyecandır. Resmin kendisinden önce gelen bir içeriği yoktur. Bunlar bitirilinceye kadar, her hangi bir içeriği olmayan resimlerdir. Bu nedenle, içerik, tabloda son görülen biçim olmayıp, resmin başından sonuna kadar olan biçimleme sürecidir.

Böyle bir üretim modelinde, desen ile ön çalışma birbirinden ayrılmıştır doğal olarak, desen rastlantıların oluşturduğu bir eylemdir. Turani desen çizip içeriğini doldurmanın resimle bir alakası olmadığını savunur⁵⁰

⁵⁰ Mehmet Ergüven, **Sırdaş Görüntüler**, Yapı Kredi Yayınları

1.4.5- Devabil Kara

Devabil Kara'nın çalışmaları ise bambaşka bir boyutla çıkıyor karşımıza. Sanatçı rastlantı ve kurguyu bir arada kullanarak zıtlığın tamamladığı eserler gerçekleştirmiştir.

“Devabil Kara'nın 1980'li yılların sonunda ürettiği ilk dönem yapıtları, yoğun bir renk enerjisinin dışavurumu olarak izlenilebilir. Bu resimlerde Vlaminc'ın bir zamanlarda ki ifadesiyle rengi adeta dinamit tüpü gibi kullanmak istediği ortadadır: boyayla kullandığı serigrafı tekniğinin izin verdiği lde mesafesiz bir ilişki kuran sanatçı, gürültülü, cmbşl, sınırsız, dolaysız renk alanları yaratırken alabildiğine serbest davranmıştır. Bu renki tavrı, 1989 yılında ahşap üzerine kolaj ve karışık gereçle gerçekleştirdiği yapıtlarda özellikle belirgin. Sonraki resimlerinde kullandığı tabletimsi biçimleri önceleyen st üste yapıştırılmış çok renkli kesik kağıtların üzerine yerletirdiği arka plan, Deleunay'ın orfizmini akla getiren yarım dairesel ve son derece sıcak, parlak, renk kıvrımlarından oluşur. Aynı yüzey üzerinde biri daha zgr, diğerisi daha tasarlanmış yapıtları gündeme getiren bu iki zıt tavır, Devabil Kara'nın hemen tüm resimlerinde karşılaştığımız özelliktir; rasyonel yapıyı kıran farklı, kendi içinde bağımsız alanların yaratılması.

Bu, deyim yerindeyse, ‘Gerilim Hattı’nın en belirgin görsel verisi, 1989 tarihli ‘Ustayaya Saygı’dır. Resmin st bölümündeki biçimsel açıdan serbest, renksel alanın hemen altında temsili bir satranç görüntüsü yer alır ve

böylece resim ikiye bölünür. Bir tarafta dışavurumcu yanı ağır basan bir ressam vardır; öte tarafta geometrik kurguyu önemseyen ve gelecek resimlerin mekansal kaygılarını duyuran daha rasyonel bir düşünce biçiminin şekillendirdiği bir yapıyla karşılaşırız. Satranç tahtasının, anlamı açısından bir simge olduğu kadar, özünde geometrik biçimselliğiyle yer aldığını düşünmemize yol açan başka örneklerden de söz edebiliriz.

1990 tarihli 'Figür Ted II' de ressamın farklı resimsel tavırlar benimseyerek resim yüzeyinde gerilim yaratırken satranç tahtasını yine biçimselliği açısından bir simge olarak kullandığı resimlerden biridir. Burada sanatçı iç içe geçmiş farklı dürtülerini yine aynı alan içinde görselleştirirken belirgin bir sınırın iki yanına taşımıştır; bir yanda renksel ve çizgisel devinimle yaratılmış daha serbest bir biçim verme anlayışı yer alırken, diğer yandan satranç tahtasının bu kez salt çağrışımsal olarak belirtildiği çizgilerle bölünmüş bir alan vardır. Bu geometrik yapının içine yerleştirilen denizati, satranç atı temsilleri ve at desenleri arasında ki karşılıklı ilişkiler de resmin sağ alt köşesiyle sol üst köşesi arasında ki farklı yapıları belirtir sanki; çizgisel devinimle yaratılmış kesit rastlantı ögesine yer bırakan, sanatçının sanki oluşumunu izlediği bir sürecin sonucuyken, arka planda ki grit kompozisyonu bütün bu süreçte aklın müdehalesini adeta görünür kılar.⁵¹

⁵¹ Ahu Antmen, **Devabil Kara**, İstanbul, Mas Matbaası, 2003, (1. bası)

1.4.6- Levent Arşiray

Günümüz ressamlarından Levent Arşiray'da rastlantısal öğelerin varlığının ve getirdiği etkilerin olumlu yönlerini gören sanatçılarımızdandır. Rastlantısal öğeler ile ilgili görüşüne, sanatçının kendi anlatımıyla yer vermek isterim.

' Rastlantısal öğeler, sanatçı tarafından tüm doğa ve canlılardan da yararlanarak, yorumlanarak yapıtlarında kullanılır. Bunlar da kompozisyon oluşumunda ritim, denge, karşıtlık ve yön faktörlerinde kullanılır.' Şeklinde yorum yapan sanatçı kendi çalışmalarında da rastlantı öğesinden faydalanmıştır.

"Sanatçı karışık teknikle oluşturduğu resimlerinde, farklı çağrışımlar yaratan ve iç dünyanın yansımalarını dışa vuran figür ve nesnelere hareket ederek, anlam ilişkileri araştırmıştır."⁵²

"Çin atalarına göre; yasa, yasadışı içerdigi gibi, kuralsızlığın varolabilmesi için, önce onun kurallarını koymak gereklidir. Elektisizm veya kuralsızlık veyahut yeni figürçülük, postmodernist söylem veya pratik adı altında, insanı sanatta yeniden keşfetmek gibi şovlarla örneklerin verildiği bir dönemden geçiyoruz. Levent Arşiray'ın bireysel projeleri de yoğun duygu ve giz, kaybolan espri ve orjinallik yüklüdür."⁵³

⁵² Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları**, Yapı Kredi Yayınları, S.48, 1994

⁵³ Asım İşler, **Levent Arşiray A.K.M. Sergi Katoloğu**, Kültür Hizmetleri A.Ş.,1993

1.4.7- Habib Aydoğdu

“Habib Aydoğdu bir röportajında rastlantıdan nasıl faydalandığını şöyle anlatmıştır. Benim resim yapma yöntemime gelince; Dünyamızdan, insanlarımızdan bir benekle başlıyorum resimlerime. Beneğin titreşimleri beni alıp götürüyor. İstiyorum ki bu benekler bir bütünlüğe, pentürel bir tada ulaşsın. Buna bazen ulaşıyor, bazen de varamıyorum. Tekrar tekrar deniyorum. Bazen günlerce süren çalışmalarımın üzerine sil baştan yeni renkler, yeni beneklerle yeniden başlıyorum. Ta ki tuvalime attığım o ilk beneklerin, renklerin, duyguların, içtenliğine, tazeliğine varıncaya kadar. Buna ulaşmak içinde resimlerimi eskiz ya da taslaktan oluşturmuyorum. İzlenimlerimi, duygularımı, anılarımı, beynime kazıyor, tuvale sonradan aktarıyorum. Belli bir bütünlüğe yeni bir biçime varana kadar tuvalim bin bir kılığa giriyor. Çok serüven, çok olay yaşıyor. Ve beni de yaşıyor. Özetle, resimlerim tuval üzerinde oluşuyor. Ön çalışmam yok. Her resmim kat kat. Her resmimin altında bozulmuş başka resimler bulunabilir. Resmimin bittiğini, ortaya çıkan eserimin karşısına geçip belli belirsiz bir gülümsemeyle izliyorsam bitmiş demektir. Bu arada ortaya çıkan resmimi sanki ilk kez görüyormuş gibi bakarım. Resmimi yeniden yorumlarım. Nadiren de olsa bazen kendim de hayrete düşerim.”⁵⁴

⁵⁴ aso.org.tr,Html Söyleşi, Aso Medya, Temmuz, 2001

1.4.8- Burhan Doğançay

Burhan Doğançay'da yapıtlarında kendiliğinden oluşuma zemin hazırlamıştır. Afişleri üst üste yapıştırmış ve yırtarak alttan çıkan farklı yüzeylerden faydalanmıştır. Bu kendiliğinden oluşan desenler, yüzeyler arasında yer yer görünen afiş ve sözcük parçaları sanatçının yapıtlarına özgün bir anlatım dili katmıştır. 1930'lu yıllarda denediği bir çalışmasından da, sanatçı banyo küvetini suyla doldurmuş ve sonra üzerine pasta mumları yakıp resmi mumun isine tutmuştur. Ancak, istediği sonuca varabilmek için aldığı bütün önlemlere rağmen, tatmin olana dek birçok tuvalin harcanmasını engelleyemez.

1.4.9- Güngör Tamer

Güngör Tamer, büyük boyutlar üzerinde soyut doğaçlamalarla oluşturur yapıtlarını. Bunlar denge ve ritim üzerine kurulu kompozisyonlardır. Siyah, beyaz, kırmızı ve sarı renklerinin ritimsel birleşimi ile oluşan eserlerinde rastlantıdan özgürce faydalanmıştır. Şiddetli renkler, rastlantısal oluşumlar, kompozisyonlarının ana temasıdır.⁵⁵

⁵⁵ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi.

1.4.10- Mehmet Güteryüz

“ Mehmet Güteryüz tuvalde resim yapmadığını kanıtlamaya çalışır. İlkın; yani sergilemeyi düşündüğü tavrı, çizmekten boyamaya kadar her şeyi ile kendi kişiliğinde odaklanan resim yapmak fiiline yüklenmiştir alanen. Olağan resim yapmanın ardında sonuçlarına katlanamayacağımız şeyden mümkün olduğu kadar sakınma alışkanlığı yatar. Güteryüz’ün resminde fırçayla ortaya çıkan kadar, o fırçayı tutan elin deviniminden hareketle, tüm gövde ve fizyonominin yaratım sürecinde aldığı şekilde görürüz; her şey fırçanın devinim yönüyle sınırlı bir göstergeye indirgenmiştir sadece boya sürmek ister, istemez yaşantı içeriğinin dışında kalır, bu uygulamada. Öte yandan farklı devinim hatlarının çarpışmasıyla oluşan oluşum olabildiğince gerilimlidir.

Boyamak çoğu zaman kendi kendini seyreden bir süreçtir bu resimler için. Nitekim Güteryüz’ün bir enerji sorunu olarak baktığı çizimde birçok şey kendiliğinden oluşur. ‘Çok ender olarak belli şeyden hareket ediyorum, bir sandalye falan, ama kendiliğinden çıkıyor.’ Güteryüz tüm bunlara ilaveten, çalışma sırasında yığınla şeye hassaseten hazırlıksız yakalanır ki, bir davranış biçimi olarak, doya doya doğaçlamanın rastlantısallığın keyfini çıkartabilsin. Ancak, rastlantıya bir vesile teşkil eden doğaçlamayı doğru yorumlamak gerekir. Çünkü Güteryüz’ün öngördüğü rastlantı, resimle kıvamına gelinceye kadar sürdürülen bir hesaplaşmayı imgelemektedir.”⁵⁶

⁵⁶ Mehmet Ergüven, **Sırdaş Görüntüler**, Yapı Kredi Yayınları

1.4.11- Zahit Büyükişleyen

Zahit Büyükişleyen, rastlantıdan renk, doku ve leke ilişkisi devinimi oluşturarak atak, gelişmiş güzel fırça vuruşları ile dinamik, coşkulu görüntüler elde etmiştir. Sanatçı belli bir imgeye bağlı kalmadan içsel imgelerini rastlantıdan faydalanarak dışavurmaktadır. Rengin yüzey üzerinde lekesele ve dokusal dağılımı ile görsel bir ritim oluşturmaktadır, bunun üzerinde gelişen çizgisel doku ile biçimsel yapı ortaya çıkarmaktadır.”⁵⁷

Görüldüğü üzere rastlantının, sanatçıya sunduğu beklenmedik etkilerinin ve sürprizlerinin yanı sıra, izleyiciyi ve sanatçıyı alışılmışın dışına, fantastik bambaşka boyutlara taşıyabiliyor. Rastlantının sanatçıya sunmuş olduğu çeşitlilik, sanatçıların da farklı yöntemler kullanmaları ile bambaşka sonuçlar ortaya çıkartmıştır.

1.4.12- Asım İşler

Asım İşler, renk zenginliğini ifadeye dayalı çizgisel ve rastlantısal öğelerle zenginleştirerek anlatım dili oluşturmuştur. Geniş boyutlarda, anlık coşkuları ve heyecanı yakalayan sanatçı spontane hareketli yapıtlar elde etmiştir.

⁵⁷ A.g.k.

1.4.13- Özdemir Altan

Özdemir Altan rastlantıdan fazlaca faydalanan günümüz ressamlarından biridir. Alışılmış dengeli kompozisyonlar, perspektif, derinlik, biçim ve renk oyunlarında ki tüm kurallara karşı gelmiştir. Aralarında hiçbir şekilde bağlantı olmayan, kavramsal, mantıksal hiçbir öge bulundurmeyen kendine özgü bir sanat ortaya koymuştur. Birbiri ile ilişkisi olmayan, çok yabancı öğeleri, günümüz sanatının yapısı içerisinde bir araya getirerek yapıtlar üretmektedir. Karışık teknikte ürettiği bu yapıtlarına “Karmaşık Bir Ekonomi Üzerine Karmaşık Bir Araştırma, Soyağacı, Bir Yandan Sanskritçeyi İhmal Etmemeliyiz” gibi ilginç ve ilginç olduğu kadar da alakasız isimler vermiştir. Bu isimlerle izleyicisini yönlendirmektedir, ancak izleyicinin bu isimler doğrultusunda eserleri çözümlemesine imkan yoktur. Sanatçı, resim yüzeyini değişik geometrik parçalara böler, çarpıcı kontrast ve karışık soyut formlarla biçimsel bir kurgu oluşturur. Oluşturduğu resim sınırsız bir alanda devam ediyormuş hissi uyandırır. Bu resimler, izleyicisine yüzlerce yorum imkanı doğurur. İfade zenginliği, izleyiciyi bir konuda kısıtlamaz ve hayal gücünün derinliklerine yollar. Aşağıda sanatçının kendi anlatımıyla çalışma prensibi yer almaktadır.

Sanatı, birbirinden farklı kavram ve mantıklar oluşturur. Bir araya gelen farklılıkların uyumsuzluğu bir bütünde birleşirler. Sanat böylece bir uyum değil aksine uyumsuzlukların serüvenidir.

Son elli yılda Türk resim sanatının, yüzeyle yapışık görünümünün nedeni, işi bağdaştırma, armonize ederken “ birbirine yakıştırma ” sanılması yanılığısıdır. Ancak, dünya görüşünden müziğine tek düze bir kavramın dışına taşamamış bir toplumun yarattığı resimde yüzeysel olmalıdır. Bu çok doğal.

Sanırım benim geliştirdiğim düşüncenin altında ki olgu bu teşhis ile konuya duyduğum tepkinin ürünüdür.

Sorunu dilerseñiz “ espas ” (derinlik, boşluk, mekan) deyiimiyle açıklayalım. Çünkü bütün sanatlar, edebiyat, sinema, bir boşluk içinde uygulanır. Bir resmi tuvalin boşluğuna yaparız. Yüzeyle değil.

1984 yılından bu yana, çalışmalarımda farklı maddeleri rastgele bir araya getirirken, onların arasında ki yapı farklılıklarının yarattığı çelişkileri, bir uyumsuzluk sonucu doğan farklı konumlar için uyguluyordum. Yan yana gelmiş fırça vuruşları ile, bir insanın fotosu aynı düzeyde durmaz. Bu farklı maddelerin sayısını arttırdıkça, Hoffmann’ın dediği gibi “ git- gel ” başlar.

İlk uygulama 1988 yılında çok sayıda öğrencinin birbirinden bağımsız olarak yapıp getirdikleri sanat objeleri ve resimleri, benim hazırladığım yüzeyle bir gün boyunca birleştirmekle başladı. Ben ve on beş genç sanatçı, bir yüzeyle boşluğunda, rastlantısal olarak buluşuyorduk. Ancak bu, Rauschenberg’in yaptığı şeyden pek farklı

bir şey değildi. İkinci uygulama aynı yıl yaptığım “ Köpek Gezdirme Alanları Yaygınlaştırma Projesi ” başlıklı resmimin şeması üzerine kuruldu. Büyük bir yüzeye aynı resim çizilip parçalar kontroplak ve suntadan otuz kadar ressam, amatör, çocuk ayırımı gözetmeden dağıtıldı. Onlar bu parçaların üzerine canlarının istediği resmi yapıp bana geri verdiler. Arkaları numaralı olan bu parçaları daha önce serbest bir soyut resim yaptığım büyük yüzeye numaralarına göre, yani tamamen rastlantısal olarak monte ettim.

Ne var ki, bu montajı gerçekleştiren yardımcılarımla çalışmalarını sürdürürken bende çalışmanın orasına, burasına, aksanlar kontürler koyup duruyordum. Elli yıllık bir geçmişi olan tutkum beni yalnızca sürüklüyordu.

Sonuçta ne yapmış oluyordum? Bu farklı maddeleri en radikal bir biçimde rastlantısal olarak birleştirme eylemi aynı zamanda, neyi kanıtlıyordu? En başta rastlantının önemini. Birbirine bu kadar yabancı elemanların bir araya gelmesi demek, rastlantısal oluşumun tek gerçek olduğunun kanıtı demektir. Yani her geçmiş dönemin büyük ustalarının da erişmek istedikleri, rastlantısal buluşmayı bilinçle gerçekleştirmektedir, anlamı çıkıyor buradan.

Özet olarak;

1- Sanatı; birbirinden farklı mantık ve kavramlar oluşturur.

- 2- Bütün sanatlar bir espas (boşluk) içine yerleşir. Espasın temel niteliği, farklılıkların birlikteliğidir.**
- 3- Birbirinden farklı yapıların arasında ki bu fark, uç noktalara kadar arttırıldığında arada ki ilişki sıfır noktasına iner. Bu andan sonra, ilişkiler rastlantısaldır.**
- 4- O halde uyum, yine uç noktada uyumsuzluk ve rastlantısaldır. Bütünü oluşturan ayrıntıların teker teker nitelikli olmaları gerekmez. Açıkça ayrıntı önemli değildir.”⁵⁸**

“Rastlantıdan faydalanan bir diğer sanatçımızda Tanju Demirci’dir. Yapıtlarını iki ayrı katmandan oluşturmuştur. Alt katmanı sanatçının ekspresif yanı, üst katmanı ise ussal ve düşünsel yanı meydana getirmektedir. Resmin alt katmanında, kendiliğinden oluşan doğaçlama renk lekeleri, üst katmanında ise bir takım geometrik şekillerin keskin kırılmalı çizgisel oluşumları ve boyanın fiziksel değerlerine yer vermiştir. Siyah beyaz yaptığı çalışmalarında da, siyah rengin ağır anıtsal etkisi giderek azalıp açılarak mavi- turuncu gibi kontrast renklerin şiddetli tonlarıyla rastlantısal lekeler oluşturarak, rastlantıdan faydalanmıştır.

⁵⁸ Özdemir Altan, “Sanattan Yansımalar”, **Yapı’dan Seçmeler**, 5. Kitap, İstanbul, Yem Yayın.

1.5- RASTLANTI ÖĞELERİ İLE SANATÇILARIN İLİŞKİSİ

1.5.1- Sanatçıların Malzemelerini Rastlantısal Olarak Seçmeleri

Bazı sanatçılar, eserlerinde kullanacakları malzemeleri seçerken de rastlantılara salık verirler. Sanatçılar, ortaya ne çıkacağına karar vermeden önce, alelade bir nesneyi, sanat malzemesi olarak kullanabilmişlerdir. Bunlara en güzel örneğe büyük usta Picasso'nun bazı uygulamalarında rastlantısal malzemeler kullanmasıdır.

Picasso yapıtları için çeşitli parçaları bir araya nasıl getirdiğini şöyle anlatır;

“ Bir gün hurdalığın arasında eski bir bisiklet selesi buldum, hemen yanında da paslanmış gidonu duruyordu... Bu iki parçayı aniden birleştirdim, zihnimde... Kendiliğinden oldu bu. Benim tek yapmam gereken, aklıma gelen bu düşünce doğrultusunda iki parçayı kaynakla birleştirmekti. Bronz heykellerin en güzel yanı, en olmadık nesnelere bile bir bütünlük sağlaması, değişik nesnelere birbirinden ayırt edilememesi.”⁵⁹

Malzemelerini rastgele seçen sanatçılara bir örnek daha verelim. Kurt Schwitters döküntülerden ve rastgele seçtiği her türlü malzemedan faydalanan sanatçılardan biridir. Önüne gelen her türlü materyali, ister alçı olsun, ister tahta parçası olsun, konulu konusuz seçiyordu. Bunları

⁵⁹ Ingo F. Walter, **Picasso**, Türkçesi: Ahu Antmen, İstanbul, Abc Kitabevi, 1997

seçebilmesi için bu gelişigüzel malzemelerin, onun ilgisini çekmiş olması yeterli idi. Shwitters tüm bu parçaları, rastgele birleştiriyor ve Merz yapıtlarını gerçekleştiriyordu. Ona göre bütün bu rastgele parçaların, rastgele toplanıp yine rastgele birbirine yapıştırılmasının anlamını ise, hayatın saldırısına bir dayanak olarak nitelendiriyordu.

Marcel Duchamp'ta malzemelerini rastgele seçen sanatçılardandır. Marcel Duchamp aşağıdaki cümlelerle çalışmalarını ifade etmiştir;

“ ‘Daha 1913’de bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi bir düşünceye kapılmıştım. Birkaç ay sonra, çok ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım. Resmin ufkuna, biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi ‘Eczane’ diye adlandırdım.’

1915’te New York’ta hırdavatçıdan bir kar küreği satın aldım, üzerine de ‘Kol Kırılması Olasılığına Karşı’ diye yazdım. Bunları sunuş biçimini adlandırmak için ‘Ready Made’ sözcüğünü kullandım. Ready madelerin seçimi aynı andaki zevklilik ve zevksizlik yokluğuna bağlıdır.’ ”⁶⁰

Sözlerinden de görüldüğü üzere, sanatçı malzemelerini olduğu kadar konularını da rastgele seçebilme cesaretini gösterebilmiştir.

⁶⁰ Marcel Duchamp ,**The Writtings of Marcel Duchamp.**

1.5.2- Rastlantı ve Beden

Sanatçının görsel ve bedensel olarak sanat eylemine katılması günümüz sanatının özgün bir yanını oluşturmaktadır. Son derece özgür ifade dilleri olan yeni gerçekçiler, işlerinde rastlantısallıktan, beden dili ile de faydalanmışlardır. Yves Klein’de, boyalara bulanmış çıplak modelleri kullanarak, çıplak beden baskıları ile rastlantının egemen olduğu yapıtlar vermiştir.

1.5.3- Süreç İçinde Rastlantıdan Faydalanan Sanatçılar

Sanatçılar anlık rastlantılarla oluşum elde edebildikleri gibi, belli bir süreç içinde de rastlantı öğeleri elde etmişlerdir. Örneğin Hüsamettin Koçan’ın çamur kitlelerini kurumaya bırakarak elde ettiği oluşumlar, süreç içinde de, rastlantısal oluşumlar elde edebileceğinin iyi birer örneğidir.

“ Daniel Spoerri’nin yapıtlarında da rastlantı ve geçicilik temaları ile karşılaşılır. Örneğin ‘Tuzak- Tablo’ ların da, yemek artıklarının oluşturduğu rastlantısal kabartmalar, sanatçının eyleminin, başkalarının ona hazırladığı, ya da bıraktığı öğeleri bir yüzey üstünde tespit etmekle sınırlı olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatçı uygulamasını şu şekilde gerçekleştirmiştir; bir yemek sonrasında sofrada kalan her türlü eşyanın ve yemek artıklarının masaya sağlam bir biçimde yapıştırılmasından, bir başka deyişle tuzağa düşürülmesinden oluşturulmuş yapıt duvara asılmış ve çürümelere salık verilmiştir. Farelerinde yardımıyla rastlantısal değişimler

elde edilmiştir. Rastlantının rolünü arttırmak ve seyirciyi olaya katmak amacıyla Spoerri, 1971 Paris sergisinde kendi işlerinin yanı sıra, herkesin evinde bir tuzak tablo yapabilmesine olanak tanıyacak, 50 frank karşılığında, açıklamalı bir uygulama belgesi, yapıştırıcı ve bozulmaları önlemek için sprej satmıştır. Kullanılmış, eskimiş bir nesne, sanat olarak tekrar kullanılabilir. Burada hiciv ve zaman trajik bilinçle el ele verir ve yapıt yeniden, bir gerçeğin ve görünenin nesnelliğini aşan karmaşık insan düşüncesinin bir belirtgesi olur.”⁶¹

Bir dizi hesaplamalar sonucu, uygulamanın zararı pahasına düşüncenin ve fikirlerin ön plana çıkması, sanatçının tüm dünyaya sahip çıkma isteği ve onu kendine mal etmeye çalışması sanat kategorilerinde değişime neden olmuş, örneğin resim ve heykel ayrıcalıklı teknikler olmaktan çıkmış, başka anlatım araçlarıyla sanat alanını paylaşmaya başlamıştır.

1.5.4- Çalışmalarını Rastlantıyla Yön Veren Sanatçılar

“1953’te Morris Lois adlı Washington’lu bir ressam, akrilik boya ile tuval üzerinde lekeler yapmıştır. Tuvalini, emici bir materyal olarak kullanmıştır. Boyanın, tuvalin dokularına kadar nüfuz etmesini sağlamıştır. Ve boyanın tuvalle bir bütün haline gelmesine salık vermiştir. İlk önce canlı renk tonlarını kullandı ve bunları birbirlerinin içine geçirdi. Geniş tuvaleri üzerinde, sağa ve sola kaçışan köşegen çizgiler, yükselen ya da

⁶¹ Semra Garmener, **Neuveau Realisme** (Yeni Gerçekçilik)

asılı duran, parlak renkli yumuşak şeritlerden oluşan yapıtlar gerçekleştirmiştir.”⁶²

Renk bütünlüğünü renkleri birbirinden ayrı ya da bitişik olarak kullanmayı başarmıştır. Buda tamamıyla denetlenemeyen bir süreç içerisinde oluşmuştur. “Bu kompozisyonlar Newman ve Still’in belirtileri olduğu kadar, boyaları dökme tarzı ile Pollock’ı hatırlatır. Ancak, arada bir fark vardır. Rastlantı, her ne kadar sanatçının kontrol dışı başına gelenler gibi görünse de, rastlantı her sanatçıyı üslup farklılıklarına göre de farklı şekilde etkilemiştir. Pollock’ın boyaları damla damla akıtarak ve serpererek yaptığı resimler, ressamın hareketlerini açık bir şekilde açığa vurur ve temposunu belli eder. Lois’in resimlerinde ressamın denetimine karşın, akışan renklerin görünürdeki serbest hareketlerine tanık olunur.”⁶³

Rastlantının neden olduğu varyasyonların çeşitliliği, sanatçıya çeşitlilik imkanı sağladığı gibi, tamamen özerk yapıtlar ortaya çıkarma imkanı sunar.

“Jules Olitski’nin 1963’ten sonra ki çalışmaları, pek çok kişi için bir soru ortaya çıkardı. Eğer sanatçı bir tuval üzerine renkleri püskürterek, herhangi bir biçim oluşturmayan renk farklılıkları elde ederse bu sürekliliğin sınırı ne olacak? Olitski, resmin bir kenarına doğru ince uzun renk şeritleri yerleştirerek, biçime bir anlam yüklemeyi denemiştir. Üzerinde çok az müdahale edilmiş bir renk bulutundan ibaret olan resimde ki tek sınırlama bir yöne doğru yönlendirilen ton değişimleri ve renk çeşitleridir. Yüzeyi

⁶² Semra Garmener, **Neuveau Realisme** (Yeni Gerçekçilik)

⁶³ A.g.y.

kırılmış gibi gösteren renk çeşitliliği ve ton değişimi resmin düzlüğünü bozmaktadır. Olitski 1973'ten sonra yeniden fırça kullanmaya başlamış ve fırçasından onlarca kalın ve çoğunlukla kaba boya tabakalarını, sürmek amacıyla sert bir şekilde yararlanmıştır.”⁶⁴

Ellswerth Kelly'de çalışmalarına, rastlantıyla yön veren sanatçılardan biridir. Tek bir parmak izi, yüzeyde oluşan bir çökme, tuval çevresinde olup fazlaca kesin gölgeler oluşturan ışık ya da buna benzer rastlantısal olaylar Kelly'nin uygulamalarında dikkatimizi çekmektedir.

“ Ernst'de çalışmalarında rastlantısal öğeleri kullanıp onları biraz olsun kontrol etmeye çabalıyordu. Ernst birbirleriyle ilişkisiz gibi görünen objeleri kullanır ve ortaya çıkan sonucu ‘ İki uzak gerçekliğin yabancı bir düzlemde şans eseri buluşması, ya da sistematik olarak yeniden ortaya çıkarmanın ve bunun etkilerinin kültürü’ olarak tanımlar.

Giocometti ile birlikte İsviçre Maloja'da geçirdiği yaz tatilinde yaptığı heykel çalışmalarında bile doğada bulduğu taşların üzerine rölyef kuş ve çiçek figürleri işleyerek, rastlantısallığa ucundan da olsa müdahale etmiştir.”⁶⁵

⁶⁴ A.g.y.

⁶⁵ 2000-Kent Hazır Yapıt, **Sanat Dünyamız**, Sayı-78, Y.K.Y.

1.5.5.1- Rastlantısallığın sanata etkisi

“İlkel toplumlarda hastaların iyileştirilmesi, kötü ruhların def edilmesi için yapılan resimler hep büyü amaçlıdır, korku etkendir, sezgisellik yoktur. Rönesansta ise doğaya bağlılık ve güzellik ilkesi ağır basmıştır. Sanatta gerçeklik, nesnelere deformasyonu ile anlatılmıştır. Eski sanatın, duyusallığına ve anlatımına açılan savaş ile yıkılan gelenekler, dışa-vurum sanatının bir akım olmasıyla başlamıştır. Pek çok sanatçının bu akıma katılmasıyla, rastlantısallık ve sezgisellik olmaksızın hızlı kentleşmeye, endüstrileşmeye, yozlaşmaya, savaşa eserleriyle karşı çıkmışlardır. Rastlantı, bazı sanatçıların, salt sezgi ve coşku niteliklerinin varoluşuyla üretilen bir yapıtın, gerçek sanat olabileceğini savunmalarıyla ön plana çıkmaktadır. 1945 sonrası doğan Soyut ekspresyonizm akımı 1960’lı yıllara kadar sürmüştür ve uygulanmıştır. İkinci dünya savaşından sonra resim sanatı kuralsızdır. Tuval üzerinde görülen şeyler, bilinçdışı yapılmışlardır. Burada ruhsal, hazırlıksız, kuralsız uygulamalar söz konusudur. Örneğin: Roberto Matta, Hans Hofmann, Sam Francis soyut Ekspresyonizm akımının önde gelen isimleri arasındadır. Bu sanatçıların yapıtları ile Jackson Pollock, Vols, Hartung, Michaux, Mathioa gibi sanatçılara esin kaynağı olmuşlardır.”⁶⁶

⁶⁶ Y.E.M. Yayınevi, **Sanat Kitabı**, Yem Yayınları, 1996.

1.5.5.2- Rastlantısal Öğelerin Sanatçılara Sağladığı İmkanlar

Sanatçılar çeşitli uygulamalarla rastlantıdan faydalanmışlardır. Matta, yapıtlarında akılcı, denetimsiz, tümüyle serbest fırça vuruşlarına dayanan bir tekniği kullanmıştır. Hans Hofman ise boyayı bilinçli kullanmaksızın, usundaki görüntüleri betimleyebilmek için tuvalin üzerine dökme ya da akıtma tekniğini uygulamıştır. Enerjik fırça vuruşları, birbirine karışan renkler, duygular tüm sanat kurallarının dışında anlatılmıştır. Riopelle'nin yapıtlarında ise palet bıçağı ile sürülmüş boya katmanları, düzensiz canlı renklerden oluşan lekeler ve adacıklar görülmektedir.

Tobay ise Uzakdoğu-Çin kaligrafisinden esinlenerek yapıtlarını gerçekleştirmiştir. Tuval yüzeyini minik soyut işaretlerle, karmaşık bir desen oluşturan boya çizikleriyle doldurmuş, küçük ince çizgiler, çılgın ritimler yaratmıştır. Jackson Pollock, Kızılderililerin kum üzerine yaptıkları resimleri, Meksikalıların fresklerini inceledikten sonra öz stilini oluşturmuştur. Tuvali, duvara ya da yere monte ederek, boyaları tuvalin tümünü kaplayacak şekilde üstüne püskürterek, damlatarak, serperek vb. gibi spontane eylemlerle uygulamıştır (action painting). Resmin çevresinde dolaşmış, kendisi de resmin bir parçası olmuştur. Action-painting, bilinçaltı birikimlerin hareketlerle anında anlatımını amaçlamaktadır. Bu çalışma türü ve yapıtlar, ruhsal bir gerilimin, düşünsel bir başkaldırının anlatımıdır.

“Michaux, Mathiau, Wols, Hartung, Fautrier gibi sanatçılar, yapıtlarında kendi kurallarınca, psikolojik durumlarını, yeni boyutlar ile anlatmışlar ve taşizmi uygulamışlardır. Bu anlayışta ise düzensiz ama biçimli renk lekeleri ve damlaları kullanmışlardır. Bu anlayış, sanat yapıtlarında rastlantısallığı ön plana alır.

Taşist sanatçıların yapıtlarında, enerjik çizgiler, kalın boya ile oluşturulmuş büyük lekeler, boya adacıkları geniş yüzeylerde kuralsızlık, içten geldiği gibi bir baştan bir başa rastlantısallığın egemen olduğu oluşumlar görülmektedir.

Aynı nitelikler, Pop-Art'ta da uygulanmıştır. Happening yani önceden tasarlanmamış, anlık dürtülerle yönlendirilen ve bir toplulukça gerçekleştirilen sanatsal eylem, pop-art ile beraber rastlantısal işlevlerle oluşturulmuştur. Seçilen bir mekanda, hareket, ses, ışık, koku ve zaman gibi etkenler kullanılmıştır. Sanatçılar düşünmeden içsel davranışlarıyla hareket ederek, bilinçaltı homoseksüel, sado-mazoşist ya da başka arzuları anlatarak, fetiş ürünlerini sergileyerek, uygunsuz olayları ve toplumun bozuk yönlerini yapıtlarında sunmuşlar, eleştirmişlerdir. Bunlar kişide gerilim yaratan nedenlerdir.

Rastlantı sanatta anlatım dilini, salt sezgi ve coşku mekanizmalarının çalışmasıyla üretilen yapıtlar da bulmuştur. Boya ile birleşen kıvrak, enerjik çizgiler, toplumun ve sanatçının iç dinamizmini ya da psikolojik

depresyonları dışı vuran, savaşa, yokluğa, yitirilmiş değer yargılarına tepki biçiminde gösterilmiştir. Gerilim ise, yapıtlar üzerinde rastlantısallık ile anlatılmıştır.

Rastlantı sonucu doğacak sürprizli sonuçlar, sanatçıya gerilimli özgün yapıtlar oluşturma imkanı vermiştir.”⁶⁷

1.5.5.3- Rastlantısallıktan Faydalanan Sanatçıların Ortak Özellikleri

Çalışmalarında rastlantısal değerlere yer veren sanatçıların pek çoğu ortak özellikler gösterirler. Sanatçılara ortak bir genelleme yapmak pek o kadar doğru olmasa da, benzeştikleri hatlara değinmek daha doğru olsa gerek. Pek çok sanatçı, aynı konuyu ele alsın da, birbirlerinden farklı etkiler yakalayacakları bir gerçek. Özellikle çağımızın modern sanatçılarının birebir kopyalamak yerine, uygulamalarını kendilerince yorumladıklarını göz önünde bulundurursak, birbirine benzer gibi görünen, ama aslında sanatçı tarafından bile bire bir reprodize edilemeyecek farklılıkta oluşumlar yakalamasına salık verir rastlantılar. Çoğu sanat kitlesi tarafından eylemsel bir dışavurum olarak nitelendirilmiş, kimi kitle tarafından amatörlük, kimi kitle tarafından özgür dışavurum olarak ifade edilmiştir rastlantısal çalışmalar. Her sanat tavrı gibi eleştirilmiş, ancak varlığı birebir kabul edilip dile getirilmemiştir. Rastlantı ile günlük yaşamda o kadar beraberiz ki bizim için çoğu zaman kaçınılmaz bir eylemdir. Kimi zaman hoşı gider,

⁶⁷ Olcay Çelik Boratav, **Gerilimin ve Rastlantısallığın Sanata Yansıması**, <http://www.mef.gazi.edu.tr>.

kimi zaman işimize gelir kimi zamanda gelmez. Dolayısı ile günlük yaşamı bu kadar içine alan günümüz sanatında da, rastlantıyla oynamak, kimi zaman yön vermek, kimi zaman teslim olmak artık yadırganmasa gerek. Zaten sanatçı rastlantılara rastlamasını bilen kişi değil midir?

Rastlantısallığa kendini özgürce bırakan sanatçıların yapıtlarında genel olarak yaygın geniş bir alana yayılma, düzene sokulmamış renk alanları, resmin içinde belli belirsiz bir biçimde birleşiveren açık seçik bölümler ve inanılmaz bir denge vardır. Bu sanatçılar, renksel ve biçimsel gelişmeye daha çok yönelmiş, konunun felsefi ve psikolojik yönlerini açıklamayı ötekilere bırakmışlardır.

Mesela büyük usta Van Gogh, boyayı parlak ve kalın tabakalar halinde kullanmış ve genellikle uzun, çizgisel fırça darbelerinden de yararlanmıştı. Hatta bazılarının göre büyük usta, heyecanlarını boyaları ile saçan çılgın bir dahiydi. İşte rastlantının özgürlüğüne kendini bırakan sanatçıların ortak yönlerinden biride budur.

1.5.6- Rastlantı ve Anlam

Şüphesiz ki tamamen rastlantısal öğelerle oluşturulmuş bir eserde, anlam aramak veya anlam yüklemeye çalışmak pek akıllıca olmasa gerek.

Rastlantıyı kullanan sanatçılar, resim izleyicisinin kafasında kodlanan, şurada bir resim var, bir bakalım neyin nesiymiş, ikilemine meydan okurlar. Bir tablonun başka nesnelere aklı, getiren ya da getirmeyen duvara asılan bir nesne olduğuna dair bu anlayışa, ters düşmüşlerdir. Tamamen rastlantısallığı kullanarak resim yapan sanatçıların tuvaleri, yalnızca tuvalden ibarettir. Resim imgenin kendisi, imgede resmin kendisi olmuştur. Bu eserlerde, imge ile üzerinde yer aldığı zemin arasında ayırım yapmak mümkün değildir. Boşluk yanılmasını veren bir nitelikte yoktur. Resmin, üstü ve altı kavramı ortadan kalkar.

Rastlantısal sanat eserleri içgüdüsel hareketlerle oluşmuş, bir anlık izlenimi veren etkiye sahiptirler. Bu tarz çalışan sanatçılar, yapıtlarında az da olsa bulunan anlatımcı ve bir oranda şiirsel yönü bir kenara bırakıp yeni bir tür soyutlama arayışına girmişlerdir. Yapıtlarında ki şiirsel içeriği sorgulayarak, anlatımcılık çıkmazından çıkmaya çalışmışlardır. Bu tarz çalışma üslubu, dışavurumcu sanatçılarda da görülmektedir.

Büyük usta Van Gogh'ta sanatının olgunluk döneminden itibaren renklerle rastlantısal deneylere girişmiştir. Van Gogh ' Rengin kendisi bile bir şeyler anlatır' demektedir.

Rastlantısal fırça vuruşları her ne kadar içsel ve kontrolsüz olsa da sanatçının birikimi ve yeteneği fırça vuruşlarını ve sanatçıyı büyümesine alır.

1.5.7- İfade Dili Olarak Rastlantısallık

“Yirminci yüzyılın başından beri sanatçılar toplumda etkin bir rol oynamak istemişler ve seyirciyle doğrudan ilişki sağlamaya yönelmişlerdir. John Cage ‘Yaşamdan farklı olmayan ama yaşamın içinde bir eylem olan’ bir sanat yapmayı araştırmaktaydı. J. Cage ve çevresindekiler, tıpkı yaşamda olduğu gibi, düzenlemeleri rastlantısal, programsız, önceden tasarlanmamış eylemler gerçekleştirmişlerdir. Bu doğaçlama etkinlikler halka açık olarak yapılmıştır. New York’ta John Cage’in, Allan Kaprow, George Brech, Al Hansen, Dick Higgins, Caes Oldenburg, Jin Dine, Yoko Ono ve bazı öğrencileri, onun düşüncelerini yeniden ele alarak, yaratıların çoğu kendilerine özgü, belli bir öyküyü anlatmayan, doğaçlamadan küçük tiyatro oyunlarına benzeyen, birbirinden bağımsız, gerçek “eylem kolajları” oluşturmuşlardır. Bir şenlik havasında geçen bu gösteriler garaj, sokak, apartman dairesi gibi herhangi bir mekanda, taşınmaz ve zamanda yeniden üretilemez bir şekilde gerçekleştirilmiş ve asla ikinci kez tekrarlanmamıştır. Bu sanat eylemi happeningin doğuşu olmuştur.

Happening uygulama; sanatçının özgürlüğünün güçlü bir şekilde doğrulanmasıdır. Kaprow’un tanımlamasıyla hazırlıksız olarak ortaya çıkan

anlamı içermektedir. Bu tarz çalışmalar ‘ Post Painterly Abstaction’ olarak adlandırılmış John Ferren, Sam Francis, Helen Frankentheler, Artur Mokay, Ellsworth Kelly, Jules Olitsky gibi isimler ise örnek verilebilecek sanatçılardır. Bu sanatçılar biçim, form, v.b. resimsel unsurlarda takılı kalmak yerine eserlerini tamamen rastlantısal lekelerle fırça vuruşlarına teslim etmişlerdir. Sanatsal bilgilerinde, Avrupa resminden değil, soyut dışavurumcuların plastik önerilerinden faydalanmışlardır. Biçim ve fon arasında ki hiyerarşinin kalkması, önceki kuşakların tersine kişisel fırça vuruşu ve jestlerden kaçınma tamamen içsel rastlantısal lekelerden oluşan eserler, ön plana çıkmış canlı renkler, göze çarpan özellikleridir.

Yeni bir teknik, yeni bir biçim içerir. Diyen Helen Frankenthaler, ontolojik karakterinin dışında soyut dışavurumculuğun resim eyleminin ne olduğunu ısrarla sorgulamış ve soyut resme yeni ufuklar açmıştır. 1928 New York doğumlu olan sanatçı, önce Kandinsky, Miro ve Gorky’den etkilenmiştir. 1951’de o sıralar leke çalışan Jackson Pollock’ın bir sergisini görür. Ertesi yıl gerçekleştirdiği “Dağ ve Deniz” tablosu yeni arayışlarının başlangıcı olmuştur. Bu tabloda herhangi bir yenilik, bir başkaldırı yoktur, ancak renkli yüzeylerin görünüşü dikkat çeker. Renkler bir altlık üzerine sürülmüş etkisi uyandırmaz, sanki resmin alt yüzeyi tarafından emilmiş de tekrar dışarı püskürtülüyormuş izlenimi verirler. Frankenthaler bu etkiyi önceden hazırlanmamış bir tuvalle elde etmiş ve rengin etkisini göstermeye bırakmıştır. Pollock’ın bazı yöntemlerini benimseyen sanatçı, üzerinde çalışacağı tuvali yere yatırır ve resmin bütünlüğünü korumak için kesintisiz bir tempoda çalışır, ancak belli bir hareketle sürülecek kalın ve dokulu bir

boya kullanmak yerine, boyayı inceltir ve böylece alt yüzey tarafından emilmesini sağlar.”⁶⁸

Sanatçının resim eylemi anlatım araçlarının yaratıcılığının önüne geçtiği bir eyleme dönüşür.

“H. Frankenthaler’in yöntemi Morris Lois ve Kenneth Noland’ın “Washington Color School’u kurmalarına ön ayak olmuştur. 1955–1965 yılları arasında bu okulda Post Painterly Abstraction akımı benimsenmiş ve uygulanmıştır.

Morris Lois (1912–1962) 1954’de “Yelkenler” resim serisinde Frankenthaler’in yöntemi ile uygulamalarını gerçekleştirmiş, sonraları da buna balmumundan oluşan ve boyanın tuval üzerinde akışını yönlendiren yollar ilave etmiştir. Bu resmin renkli çizgilerinin kenarlarında kendiliğinden meydana gelen renk titreşimlerinde sanatçının hiçbir kişisel katkısı yoktur.”⁶⁹

Sanatçılar bağımsız ve birincil anlatım aracı olarak renk kullanmışlardır. Jules Olitski’de de bu görülmektedir. Olitski’nin çalışmaları renk alanlarıdır. Renk alanı terimi 1962’de Clement Greenberg tarafından Barnett Newman, Clyfford Still, Frankenthaler, Morris Lois, Kenneth Noland ve Jules Olitski gibi sanatçılar kullanmıştır. Greenberg bu sanatçıların rengi belli bir alanı ya da düzlemi doldurma işlevinden kurtarıp

⁶⁸ Semra Garmener, *Neuveau Realisme* (Yeni Gerçekçilik)

⁶⁹ A.g.k.

bağımsızlık kazandırdıklarını ve yalnızca kendilerinin renk karakterlerini savunduklarını söyler. Bu tip çalışmalar, sezgisel, kurgulamadan rastlantısal çalışmalardır.

Sanatçı malzemeyi kurgulamadan tamamen rastlantısal kullansa bile kendinin bile birebir yakalayamayacağı oluşumlar elde eder. Çünkü sanatçının yapmış olduğu içsel dışavurum tarzı ne kadar serbest, rastlantısal, sanat kaygısız, olursa olsun, yinede sanatçıların yorumlama şeklidir ve sanatçılar kendilerine özgü ifade dillerini kullanırlar.

Sanatçılar arasında ki kültür farklılıkları resimleri etkilediği gibi rastlantıyı kullanış amacı ve şeklini de etkilemektedir. Örneğin dünyanın hiçbir yerinde sanat, Asya sanatı kadar açık seçik olmamıştır. Mantık dışı, bir anlık, bilinçsiz, kendiliğinden, ilkel rastlantıyla dışa vurulan sanat eserleri ciddi sanat yapıtı olarak ele alınmamış, önemli olan boşluk, anlamsızlık, ilgisizliktir. İçgüdüsel, boş ve mükemmel bir yapıda olan sanatçı, doğu sanatında yalnızca sanatçı olarak vardır, düzensizlik önemlidir. Sanatta insan özünden, içgüdüden ve tinsellikten başka bir şey düşünülmemiştir.

Doğu sanatında ağırlık bir merkezde toplanmaz, hemen hemen boşluk duygusu vermeyen bir düzen görülür.

“Çin köylerinde ilginç sesler çıkartan, zillerle donatılmış pagodalar vardır. Bütün köye tatlı müziğin yayılması için, sadece tatlı bir esinti dahi

yeter. Başka bir esinti başka bir melodiyi doğurur. Ve bu şekilde ezgiler sürer, gider. Bu, seslerin bilerek seçilmesi ile yaratılamayacak, rastlantının ürünü olan ezgiler, bileşimlerden başka bir şey değildir. Bunlar birer rastlantı güzelliğidir ve buda rastlantıdan günlük yaşamda dahi faydalanabilen bu halkın sanatta da rastlantıyı çok fazla kullanmış olmalarının nedenini açıklıyor.

Yine Çinliler, vazolarını sırlarlar ve bu vazoların üzerinde çıkan hoş oluşumlar tamamen rastlantısal oluşumlardır. Gazların yüzey üzerinde ki etkisine göre vazolar, beyazdan başlayıp, en canlı kırmızıya, maviye, siyaha varan bütün renkleri edinmekte ve aynı zamanda renk karışımları, en güzel ve beklenmedik leke dağılımlarını da oluşturabiliyor. Hesaplanmış, tasarlanmış hiçbir renk karışımı bu vazoların üzerinde ki renklerin güzelliğinin elde edilmesini sağlayamaz. Bu yaratım biçimi tamamen rastlantısal hesaba kitaba dayanmayan bir yaratım biçimidir. Ve buda nadide, tekrarlanması taklit edilmesi zor eserlerin ortaya çıkmasına salık verir. Tabiki batı sanatında rastlantının kullanım şekli ve amacı ile kıyaslandığında Çinlilerin tarzı son derece naif kalmaktadır.

Çinliler rastlantısallığın sağladığı bu eşsiz oluşumlara çok değer vermişlerdir. Bu ürünleri saygı ve sevgi ile muhafaza ederler. Bunun sebebi ise her bir oluşumun bir diğerinden farklı olması ve aynıısının tekrar elde etmenin kolay olmamasıdır. Çinlilere göre bu rastlantısal oluşumların büyüklüğü bir tınısı vardır ve rastlantısal öğelerle oluşturulmuş eserler onlara göre farklı bir anlam teşkil eder.

Çinliler çizgilerin, boğumlu bitkiler gibi bilinçsizce ve güzel bir biçimde kıvrıla kıvrıla biçim oluşturmasını severler. Bu şekillerin rastgele biçimleri bile onlara yeterli gelmez ve onlardaki değişkenliği daha da belirgin kılmaya çalışırlar. Çinliler, Grekler gibi davranmazlar ve bir kıvrımı aslına uygun bir biçimde, sürekli olarak tekrarlayamazlar. Bunu yapmaya çalışsalar biçimi çözüntüye uğratırlar ve rastlantıya bağlı sonsuz bileşimler içinde tekrarlarlar. Bu davranış, organik bir biçimde hiçbir şekilde rastlantıya tahammül edemeyen ve rastlantıyı hemen ortadan kaldırmaya çalışan, akademik ortam ile taban tabana zıttır.

Doğu rastlantıları araştırmayı sever, onları elde eder ve her biçimde kullanır. Çinliler, kadınlarının güzelliklerini dile getirirken, kaşlarının uçmakta olan siyah kırlangıçlar kadar siyah ve uzun olduğunu söylerler. Yaprakları dökülmüş bir ağacı, tellerinde rüzgarın hıçkırığı bir harpa benzetirler. Yağan karı ise, yere konan bir kelebek bulutu olarak nitelendirirler. Buda kendiliğinden oluşumun Doğulu insanlar için ne kadar önemli ve ilgi çekici olduğunu gösteriyor.”⁷⁰

Rastlantı bize yeni evrenleri keşfettirir, mucizelere olanak tanır. Japon ve Çin resimlerinde ki tonları, etkileyici ve büyüleyici kılan olağan üstü eşi bulunmaz uyumlar, rastlantının hediyesi olup, usta bir göz tarafından değerlendirilmelerine borçludur eşsizliklerini.

⁷⁰ Vlademir Markov, **Modernizmin Serüveni**, Türkçesi: Enis Batur, Y.K.Y. Sanat, 4.Baskı.

“ Rastlantı ilkesinin Avrupa’da ki ve Asya’da ki kullanılışında, tinsel kuruluşların arasında ki fark, açıkça kendini gösterir.

Avrupa’nın gözünde rastlantı mantıksal düşünce için bir uyarılma ve bir çıkış noktasıdır sadece; oysa Asya için uzak ve kurucu olmayan güzellikler dizisinin ilk basamağıdır.”⁷¹

Sanat artık öğreticilik görevini bırakmış, akademik kuralların dışında, sanatçının sezgileri ile yön bulmaya başlamıştı. On dokuzuncu yüzyılın sonu ile yirminci yüzyıl sanatında kendini gösteren bu rastlantısal, dışavurumcu, sezgisel resim hareketleri, önceleri batı toplumunda benimsenmiş olan tüm resimsel öğelerden sapma olarak görülmüş. Halk sanatı ve ortaçağ sanatı, Japon tahta oymaları, daha sonraları Afrika, güney denizlerindeki adalar ve Amerika’da ki ilkel kabile sanatı, İran ve Hint resmi, Fransa ve İspanya’da bulunan tarihöncesi mağara resimleri, çocukların, amatörlerin ve akıl hastalarının resimleri; hatta uyuşturucu madde kullanarak sanatları üzerinde denetimlerini kaldıran sanatçıların ortaya koyduğu yapıtlar, tüm bunlar güzel sanat kavramını ve bu kavramı pekiştiren akademik ortamların sanat üzerindeki denetimlerinin gevşemesine katkıda bulunuyordu. Tüm bunlardan önce bir sanatçının ustalığı ve özgünlüğü resmin izleyicisinin daha önceden de bildiği bir olayı daha da anlamlı bir şekilde canlandırabilmesi ile ölçülüyordu.

⁷¹ A.g.k.

Klee “Eskiden yeryüzünde görülmekte olan ve insanın severek gördüğü ya da görmek istediği şeyler resimlenirdi. Şimdi ise görülen şeyin gerçeği belirli bir hale getirildi ve şu sırada görülebilenlerin bütün dünyadakilere oranla, yalnız izole edilmiş birer örnek oldukları ve diğer gerçeklerin çoğunlukta olduğu inancı çoğunlukla zıt olacak biçimde görünüyorlar. Şimdi rastlantısal olanın önemli hale getirilmesine çaba harcanıyor. Sanatın oluşu evrenin yaratılışına benzer. Yaratılan her sanat örneği dünyanın ve kozmik evrenin yaratılışı gibi ortaya çıkar.”⁷²



⁷² Leopold Zahn Kleine Geschichte der Modernen Kunst.Ullstein Bücher,s.82

Sonuç

Sanatçılar yapıtlarını ne kadar içgüdüsel ve özgür yaparlarsa eserlerinde rastlantısal öğelerin görülme olasılığı o kadar artıyor. Sanatçıların bazıları bu öğelere engel olmak isterken, bazıları ise onları özgürce kullanıyor ve hatta yönlendirerek özgün oluşumlar elde edebiliyorlar. Çoğu sanatçının karşılaştığı rastlantı öğelerini sanatçılar, kendi tarzları doğrultusunda ya da hiç yorumlamadan kullanabilmektedirler. Tezimde de değindiğim gibi pek çok sanatçı rastlantıdan doğrudan doğruya faydalanabiliyor eserlerinde. Rastlantısal öğelerden, genellikle modern sanatçılar kaçınmadan, özgürce faydalanmaktadırlar. Bir nefeslik işler diye adlandırabileceğim, anlık coşku ve dışavurumla şekillenen çalışmalarda rastlantısal oluşumlara daha sık rastlayabiliyoruz. Görülen bir gerçek var ki realist çalışan sanatçıların titizlikle kaçındığı rastlantı öğeleri, soyut dışavurumcu sanatçılar için, farklı etkiler yakalayabilecekleri bir olgu halini alıyor.

Malzemelerini rastlantısal olarak seçen sanatçıların da son derece özgün sonuçlara vardıkları görülmektedir. Ortaya çıkan çalışmalar, son derece farklı ve etkili eserlerdir. Sanatçı rastlantıya ne kadar kucak açarsa, yapıtının özgünlüğünde o kadar artış gözlemlenir. Rastlantı ve kurgu, aksi ivmede olan doğrulardır diyebiliriz. Sanatçı belli bir kurgu üzerine yapıtını oluşturuyorsa ve bu kurgu gerçekçi çizgiler üzerine kuruluysa, sanatçının rastlantısal öğelerden kaçınma çabası artıyor. Ancak rastlantısal kurgular oluşturan sanatçılar da vardır. Daniel Spoerri'nin 'Tuzak Tablolar'ı gibi. Bir gerçek var ki, yaşantımızda önemli etkilere yol açan rastlantı öğesi, plastik sanatlarda da önemli etkileşimlere salık veriyor.

Tüm bunların ışığında diyebiliriz ki, rastlantı ilkesi plastik sanatların her döneminde olduğu gibi, sanatçının karşısına çıkmaya devam edecek ve rastlantıdan faydalanmak ya da ondan kaçınmak yine sanatçının elinde olacak.



Kaynakça

Aristoteles, **Oluş ve Bozuluş Üzerine**, Türkçesi: Celal Gürbüz, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1990, s.156

Aristoteles, **Fizik**, Türkçesi: Saffet Babür, İstanbul, Y.K.Y.,1997, s.39

Altan, Özdemir, “Sanattan Yansımalar”,**Yapı'dan Seçmeler**,5. Kitap, İstanbul, Yem Yayın.

Antmen, Ahu, **Devabil Kara**, İstanbul, Mas Matbaası, 2003, (1. bası)

Bradley. Fiona, Movements in Modern Art, **Surrealizm**, Tate Gallery Publishing, 1997

Duchamp, Marcel ,**The Writings of Marcel Duchamp**.

Ergüven, Mehmet, **Sırdaş Görüntüler**, Yapı Kredi Yayınları

Ersoy, Ayla, **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi.

Garmener, Semra, **Neuveau Realisme (Yeni Gerçekçilik)**

Garmaner, Semra, **1960 Sonrası Sanat Akımları, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, 1997.

Özsezgin, Kaya, **Türk Plastik Sanatçıları**, Yapı Kredi Yayınları.

Gooding, Mel, Movements in Modern Art, **Abstract Art**, Tate Gallery Publishing, 1998

Harrison, Charles, Movements in Modern Art, **Modernizm**, Tate Gallery Publishing, 1997

Humphreys, Richard, Movements in Modern Art ,**Futurizm**, Tate Gallery Publishing, 1999

Lynton, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi

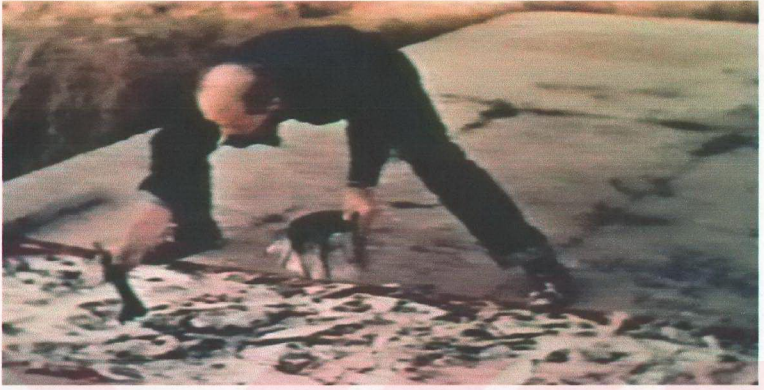
- Markov, Vlademir, **Modernizmin Serüveni**, Türkçesi: Enis Batur, Y.K.Y. Sanat, 4.Baskı.
- Mc Carthy, David, Movements in Modern Art, Pop Art, Tate 2000
- İbrişoğlu,M., **Bozkır Rüzgarı**, İstanbul, Siyah Kalem, Ada Yayınları, 1985.
- İşler, Asım, **Levent Arşiray A.K.M. Sergi Kataloğu**, Kültür Hizmetleri A.Ş.,1993.
- Serutlaz, Maurice, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Türkçesi: Devrim Erbil, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987(3. Basım)
- Tansuğ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**,İstanbul,Remzi Kitabevi(5.Basım)
- Walter, Ingo F., **Picasso**, Türkçesi: Ahu Antmen, İstanbul, Abc Kitabevi, 1997
- Wood, Poul, Movements in Modern Art, **Conceptual Art Olitski**, Tate Gallery Publishing, 1998
- Y.E.M. Yayınevi, **Sanat Kitabı**, Yem Yayınları, 1996.
- Bücher, Ullstein, **Leopad Zahn Kleine Geschichte der Modernen Kunst**,s.82
- Boratav, Olcay Çelik, **Gerilimin ve Rastlantısallığın Sanata Yansıması**, <http://www.mef.gazi.edu.tr>.
- Çalikoğlu, Levent, “ Eylemin Resmi, Gerçeğin Bulgulanması”, **Adam Sanat**, Sayı: 170,İstanbul, 2000, S. 46- 48.
- Ergüven, Mehmet, “Biçim ve Oluş ”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 31, İstanbul, Yapı ve Kredi Yayınları, 1999, s.100 -103.
- Giray, K., “ Sıcak Savaşın Somut Gerçeklerinin Ressamı Otto Dix”, **Sanat** 7, 1995, s. 61 -62.

Willeam, Right, “ Jackson Pollock ile söyleşi ”, **Sanat Dünyamız Dergisi**,
Sayı:67, İstanbul, Yapı ve Kredi Yayınları, 1998, s.27-30.
2000-Kent Hazır Yapıt, **Sanat Dünyamız**, Sayı-78, Y.K.Y.
[http://mimoza.marmara.edu.tr.dersbelgeyazilari-volkan.
aso.org.tr,Html](http://mimoza.marmara.edu.tr.dersbelgeyazilari-volkan.aso.org.tr,Html) Söyleşi, Aso Medya, Temmuz, 2001
<http://Solwaygalery.com>.
[http:// artwork.barewals.com](http://artwork.barewals.com).
[http:// agfa.sunsitr.dk](http://agfa.sunsitr.dk).
[http:// charlesnodinomgallery.com](http://charlesnodinomgallery.com).
[http:// alhansen.net](http://alhansen.net).

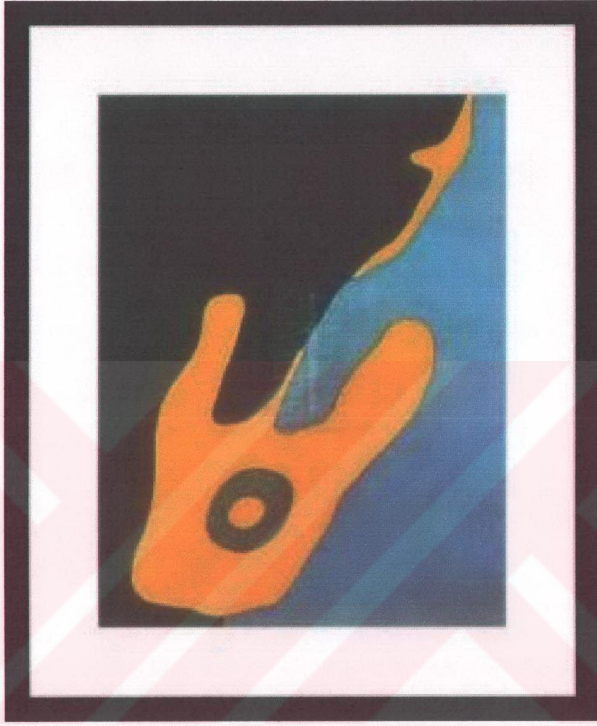




Resim-1:Pablo Picasso- Avingonlu Kadınlar- Tual Üzerine Yağlıboya



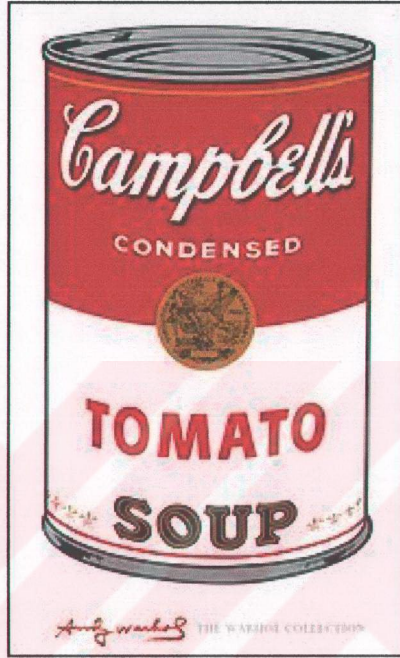
Resim-2-3:Jackson Pollock- Tual Üzerine Akrilik- 150x120 cm. -1948



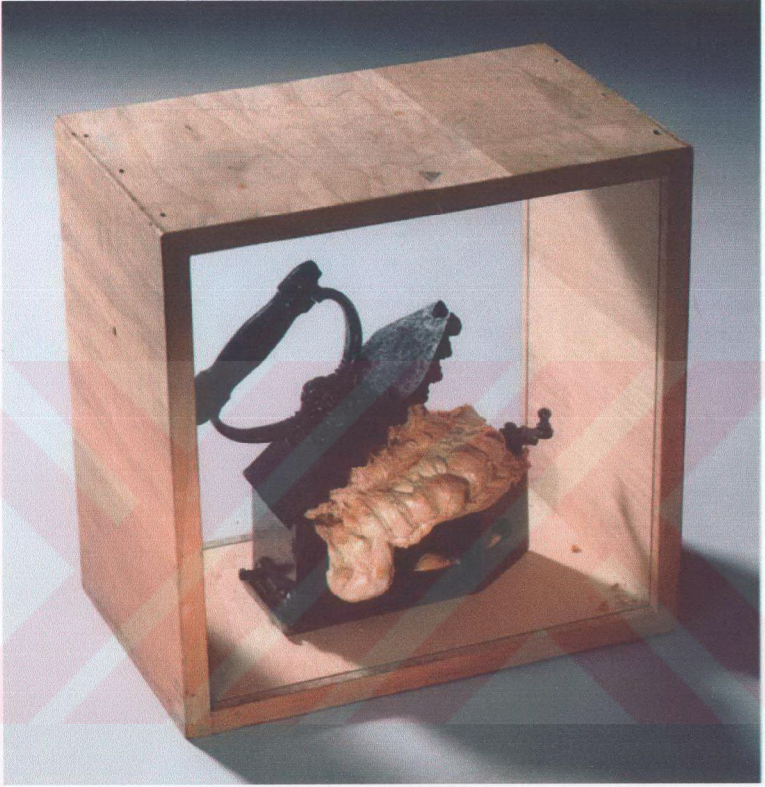
Resim-4: Hans Arp- Tual Üzerine Yağlıboya- 70x50 cm.



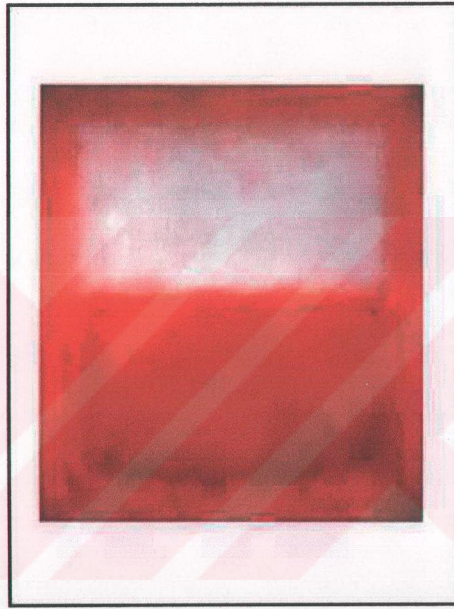
Resim-5: Marcel Duchamp- Ready Made- Bisiklet Tekerleği- 64,5x60,2 cm.-1912



Resim-6: Andy Warhol- Domates Çorbası- 61x102 cm. - 1968



Resim-7: Daniel Spoerri- Ütü- 38x38x24 cm.- 1969



Resim-8: Mark Rothko- Beyaz & Kırmızı- 24x32 cm.



franz kline; black & white 1950-1961 whitney museum of american art december 16 1994-march 12 1995

Resim-9: Franz Kline- Siyah&Beyaz- Tual Üzerine Yağlıboya- 68x83 cm.



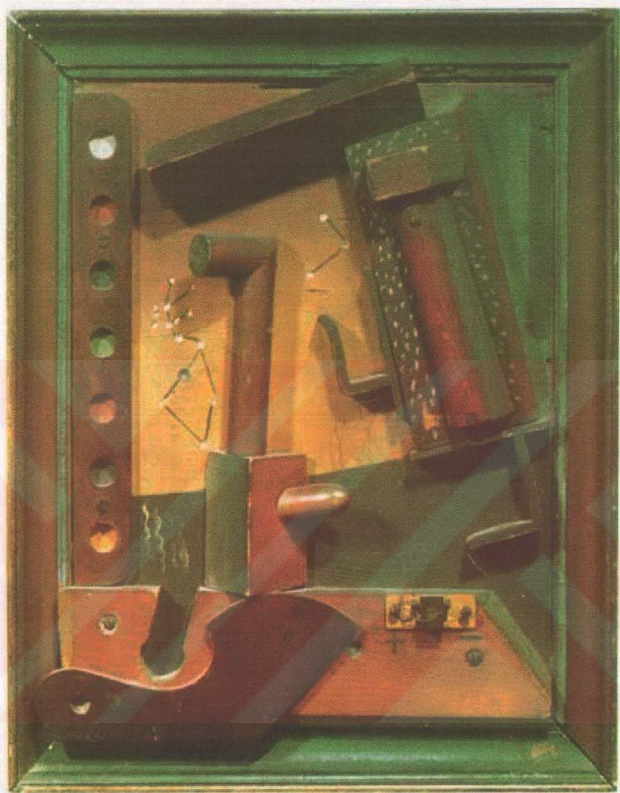
Resim-10: Olitski - Menekşe Rengi & Yeşil - 152 x 183 cm.- 2001



Resim-11: Robert Deleunay- Tual Üzerine Yağlıboya- 80x90 cm.

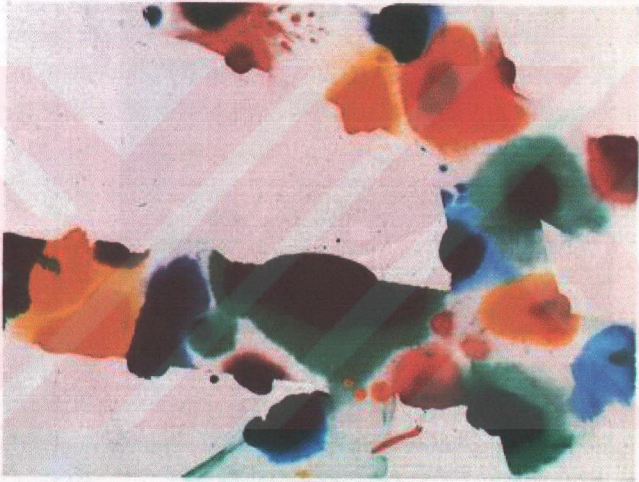


Resim-12: Olitski- Moses Keçi Yolu - 101,5 x 122 cm- 2001

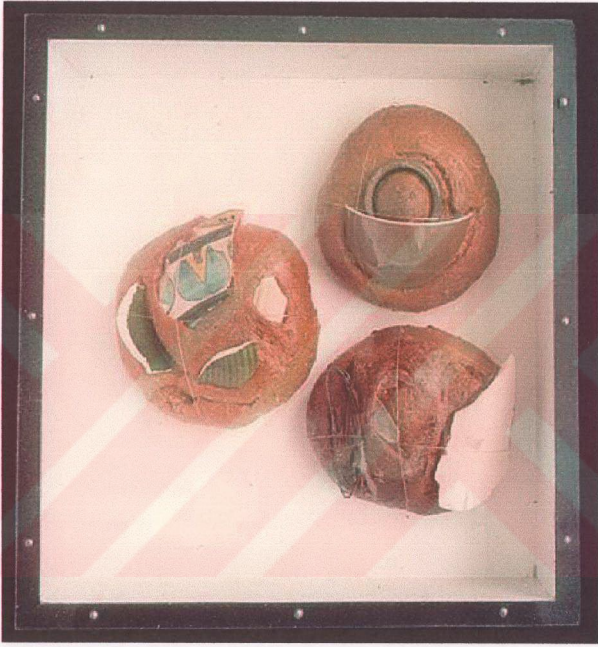


Resim-13: Mark Ernst- Asamblage- 50x60 cm. (New York)

S A M F R A N C I S



Resim-14: Sam Francis- Tokyo Mavisi -100 cm. x 70 cm.-1961



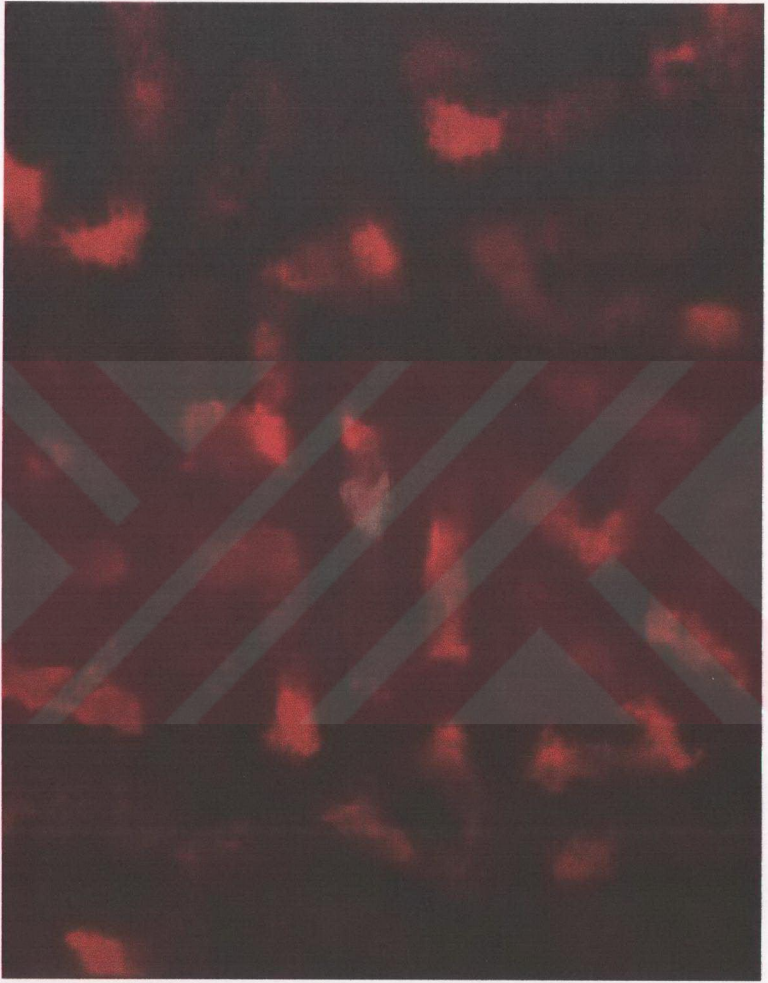
Resim-15: Daniel Spoerri – Karışık Media Assemblage - 1984



Resim-16: Daniel Spoerri- Büyük Tuzak - 80x40 cm.- 1984



Resim-17:Vassily Kandinsky- Doğaçlama- Tual Üzerine Yağlıboya-100x140 cm.- 1913



Resim-18: Adnan Turani – 50x50 cm.- Tual Üzerine Yağlıboya



Resim-19: Zahit Büyükişleyen- Doğaçlama- Akrilik/Yağlıboya- 150x150 cm.-1999



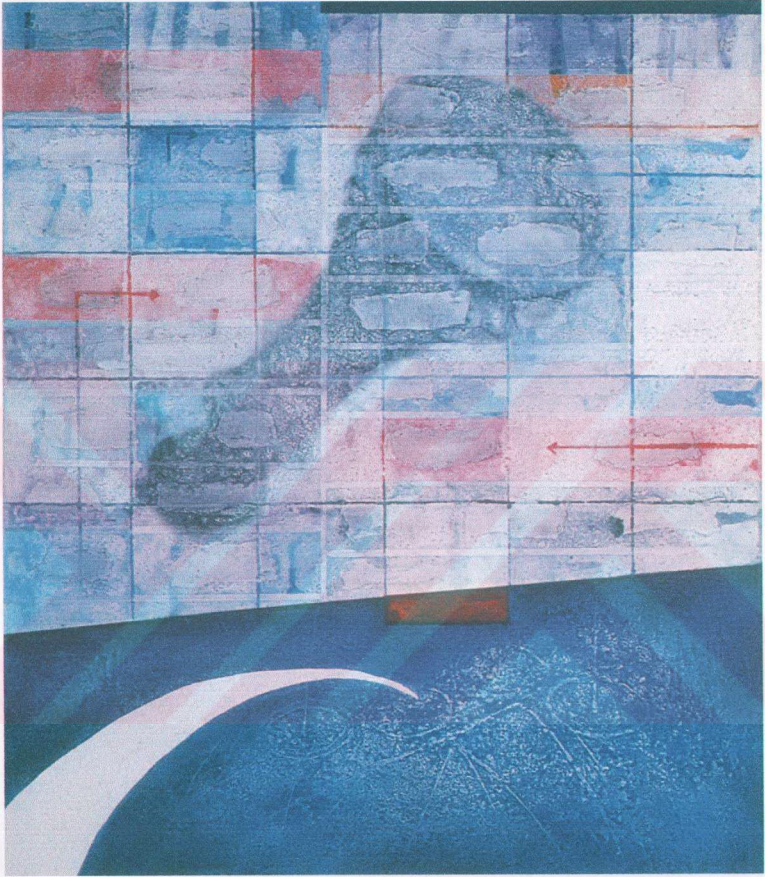
Resim-20: Levent Arşiray- Tual Üzerine Yağlıboya -100x100 cm-1991



Resim-21: Özdemir Altan – Soyağacı- 130x162 cm.- 1997



Resim-22: Habib Aydoğdu- Tual Üzerine Karışık Teknik- 100x130 cm.

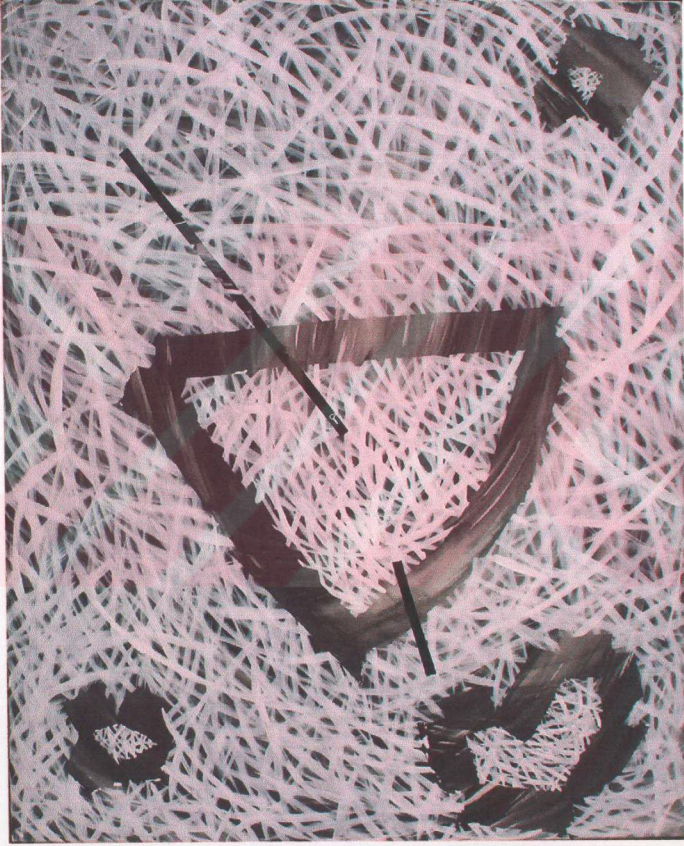


Resim-23: Devabil Kara- Alana Giriş- 70x60 cm.- Tuval Üzerine Akrilik- 2001



Resim-24: Bubi- Asamblage- 1997

Kendi Çalışmalarım



Resim-25: Yeşim Yorulmaz- Tual Üzerine Akrilik- 100x120 cm.



Resim-26:Yeşim Yorulmaz- Tual Üzerine Akrilik- 100x120 cm.



Resim-27: Yeşim Yorulmaz- Tual Üzerine Akrilik- 100x120 cm.



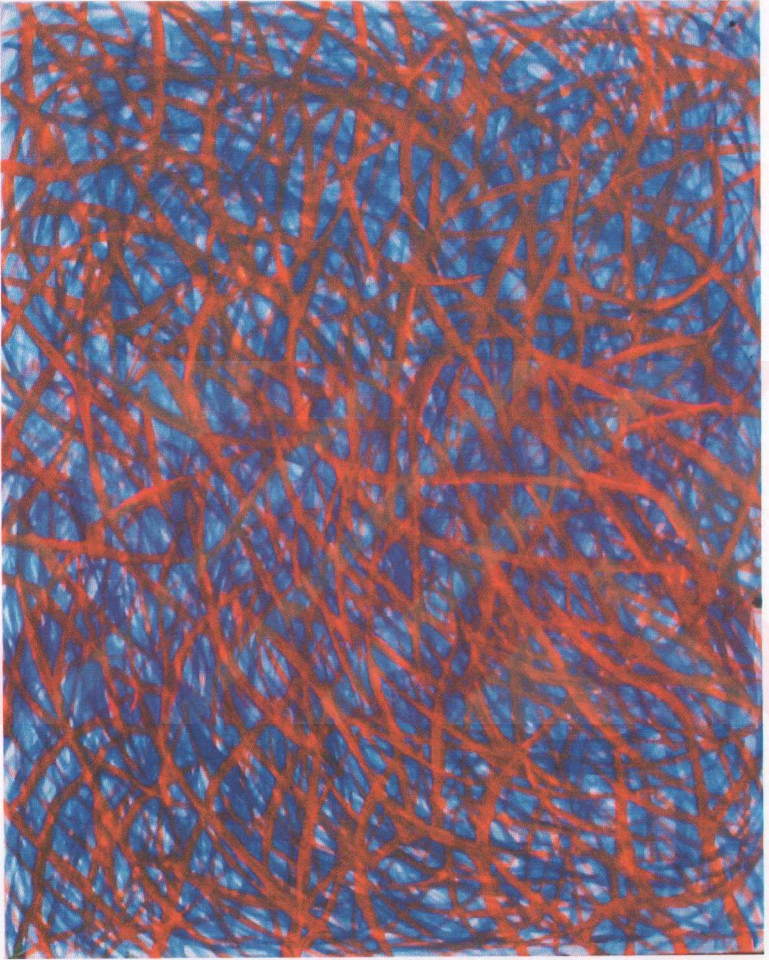
Resim-28:Yeşim Yorulmaz- Tual Üzerine Akrilik- 80x100 cm.



Resim-29:Yeşim Yorulmaz- Tual Üzerine Yağlıboya- 100x120 cm.



Resim-30: Yeşim Yorulmaz- Tual Üzerine Yağlıboya- 120x140 cm.



Resim-31:Yeşim Yorulmaz- Tual Üzerine Akrilik- 100x120 cm.



Resim-32: Yeşim Yorulmaz- Tual Üzerine Akrilik- 80x100 cm.