

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

LİRİK SOYUT SÖYLEM

Hazırlayan
Yıldız ERSAĞDIÇ

Danışman
Prof. Bedri KARAYAĞMURLAR

İZMİR- 2011

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “LİRİK SOYUT SÖYLEM” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

30.03.2011

Yıldız ERSAĞDIÇ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Yıldız ERSAGDIÇ'ın “**Lirik Soyut Söylem**” konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim/sanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının
Soyadı: ERSAGDIÇ

Adı: YILDIZ

Tezin/Projenin Türkçe Adı: “Lirik Soyut Söylem”

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: “Lyrical Abstract Discourse”

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili

: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı

: 195

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı

: 91

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.

Adı: Bedri

Soyadı: KARAYAĞMURLAR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Lirik
- 2- Soyut
- 3- Resim
- 4- Sanat
- 5- Söylem

- 1- Lyrical
- 2- Abstract
- 3- Painting
- 4- Art
- 5- Discourse

Tarih:30.03.2011

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

İki büyük dünya savaşını acılarıyla geride bırakan 20. Yüzyıl insanı için bu çağ, derin bir yabancılaşmayı, duygu yitimlerini, modernizm ve usun insanın doğasıyla ihtilafa düşen egemenliğini temsil ediyordu. Sanata da hiç şüphesiz yansıyan bu durum, onu kendiliğinden bir yol ayrımına getiriyor; her türlü yanılısamaya ve temsili ifadeye karşı çıkan sanatçı, ruhunu özgür kıldığı ve soyutu uç noktalara taşıdığı yeni bir söylem geliştiriyordu.

1945 sonrası soyut sanat yönelimleri arasında, söylem gücünü sezgiden alarak *içe bakışı* derinleştirdiği felsefesi, büyük bir *duygusal coşkuyla* ortaya koyduğu *kural tanımaz* sanatı ve *bireyselliğini* göklere çıkardığı ayrıksı tutumu ve isyankar tavrıyla lirik soyut, Avrupa sanatı içinde hızla yayılan etkisiyle ayrıcalıklı yerini kaçınılmaz bir şekilde alır. Diğer yönelimlerden farklı olarak sanata yeni, özgün ve bir o kadar da asi bir ruh getirir ve en az resmin kendisi kadar resim yapma sürecinin, eylemin önemi üzerinde durur. Bu yaratıcı edime, özdevinim ve çağırışimler ilkesine dayalı otomatizmle hız kazandırarak bilinci devre dışı bırakıp, bilinçdışı ve bilinçaltının gizemi ve zenginliğine ulaşılmaya çalışılır ve böylece rastlantının da yapıttaki yerini alması sağlanır.

Coşkusal ritmi, renk duyarlılığı ve malzeme estetiğiyle hayli özgün çizgideki yapıtları bünyesinde toplayan lirik soyut eğilimlerin çağdaş Batı resim sanatındaki başlıca temsilcileri Georges Mathieu, Jean – Michel Atlan, Wols, Hans Hartung, Serge Poliakoff, Jean Fautrier, Roger Bissiere, Jean Dubuffet, Zao Wou – Ki ve Vieira da Silva'dır.

Çağın yaftalarına karşı duruş sergileyen ve bireyselliği farklı yönleriyle mercek altına alan Psikanalizm'den Uzak Doğu sanatı ve felsefelerini, varoluşçuluktan yabancılaşmaya ve ben/lik arayışlarına kadar pek çok görüş, yöntem ve felsefelerden doğası gereği uzak kalmayan lirik soyut sanatçı, bunlarla dayanak noktalarını sağlamlaştırarak, entelektüel anlamdaki farklılığını bir kez daha ortaya koyar.

ABSTRACT

This era was representing a deep alienation, the lost of feelings and the domination of modernism and mind which disagree each other for the 20. Century people, who left two big world wars in pain behind. This matter, which surely reflects also on art, was leading it to a junction by itself; the artist, who contradicts any kind of illusion and representative expression, was developing a discourse where the artist emancipates her/his soul and carries the abstract to an extreme point.

Due to its fast spreading effect among the abstraction orientations after 1945, the lyrical abstraction, with its philosophy, where it deepens the introspection – getting the strength of expression from intuition-, with its bohemian art that it performs with a wild excitement and its exceptional manner where it glorifies its individuality and with its rebellious attitude, takes inevitably its privileged place. Distinctly to other tendencies, lyrical art provides a new, individual and as much a rebel soul to the art and emphasizes as well as the importance of the painting itself, also the process and action of painting. Accelerating this creative performance by the automatism –which is based on self automation and principle of association- one tries to deactivate the consciousness and thus to reach the mystery and wealth of unconscious and subconscious, and consequently one lets this coincidence take its place in the work of art. The major representatives of lyrical abstract tendencies which embody the enthusiastic rhythm, color sensitivity and the quite individual works of art –owing to the material aesthetic- in the Western painting are Georges Mathieu, Jean – Michel Atlan, Wols, Hans Hartung, Serge Poliakoff, Jean Fautrier, Roger Bissiere, Jean Dubuffet, Zao Wou – Ki and Vieira da Silva.

The lyrical abstract artist, who due to her/his nature doesn't keep him/herself away from many thoughts, methods and philosophies extending from Psychoanalyses, -which exhibits an opposition towards the labels of the era and focuses on the individuality within different aspects- to art and philosophies of Far East, from Existentialism to alienation and to the search of i/dentity, succeeded to execute her/his intellectual difference, by consolidating her/his reference point with them.

ÖNSÖZ

Özgün olmanın farkından gelen yeni bir bakışla, resim yapmak / resimle düşünmek; sanatçının kendi var oluş dinamiklerini güncellediği, eylemsel tavrını keskinleştirdiği ve *ben*'e dair dürtülerini meşrulaştırdığı bir keşif eylemidir benim için. Sanat – yaşam / yaşam – sanat pratikleri açısından aynı yaklaşımı sergilemem ve tercihen benzer bir anlatım dilini kullanmam beni, lirik soyut söylemi derinleştirebileceğim böylesi bir araştırmaya yöneltip, tez konusu olarak seçmemi sağlamıştır.

Lirik soyut söylem, çalışmamız kapsamında 3 ana bölüm altında incelenmiştir. Birinci Bölümde, lirik ve lirizm bir kavram olarak ele alınıp, ilişkilendirildiği ethos, pathos ve praxis kavramları çerçevesinde tartışılıp, ortaya çıkmasındaki belirleyici toplumsal etkilere değinilmiş; ikinci bölümde ise, bu söylemi biçimleyen temel görüş, felsefe ve yöntemler ortaya konmuş; üçüncü bölümde de, yaratma dinamikleri açısından lirik soyutun dayanak noktaları tespit edilip, çağdaş Batı ve Türk resim sanatı içindeki örnekleriyle değerlendirilmiştir.

Çalışma sürecim boyunca desteğini esirgemeyen, engin bilgilerinden ve “Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri” başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi’nden feyz aldığım ve faydalandığım danışmanım Prof. Bedri Karayağmurlar’a, yardımları ve sıcak ilgileriyle her daim yanımda olan başta ailem olmak üzere Serap Yıldız İlden, Sevinç Aksu, Bora Araşlık, Meltem Söylemez, Çağdaş Öztürk ve Betül Güney’e ve ilgili kaynaklara ulaşmamı sağlayan Seher Kurt’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	x
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xi
RESİMLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

LİRİZM VE LİRİK SOYUTU ETKİLEYEN DÖNEMSEL FAKTÖRLER

1. 1. Kavram Olarak Lirik ve Lirizm	4
1. 2. Lirizmle İlişkili Kavramlar	7
1. 3. Değişen Toplumsal Süreç	10

II. BÖLÜM

LİRİK SOYUT SÖYLEMİ BİÇİMLEYEN FAKTÖRLER

2.1. Psikanaliz / C. G. Jung ve Bilinçdışı	18
2. 2. Ben ve Kendiliğindenlik	25
2. 3. Varoluşçu Felsefe ve Sartre Etkisi	34
2. 4. Yabancılaşma ve Yitirilen Kimlik Duygusu	42
2.5. Kaligrafik Etkiler ve Uzak Doğu Sanatı	47
2. 6. Otomatizm ve Lirik Soyutlama	74

III. BÖLÜM

LİRİK SOYUT SÖYLEM

3.1. Geleneğe Karşı Duruş	87
3.1.1. Lirik Soyutun Dayanak Noktaları	87
3.2. Çağdaş Batı Resim Sanatında Lirik Soyut Eğilimler	97
3.3. Lirik Soyut Eğilim İçerisinde Değerlendirilen Sanatçılar	100
3.3.1. Roger Bissière (1888, Lot-et-Garonne – 1964, Lot)	101
3.3.2. Jean Fautrier (1898, Paris – 1964)	106
3.3.3. Henri Michaux (1899, Namur – 1984, Paris)	116
3.3.4. Jean Dubuffet (1901, Le Havre – 1985, Paris)	119
3.3.5. Hans Hartung (1904, Leipzig-1989, Antibes)	127
3.3.6. Serge Poliakoff (1906 Moskova – 1969 Paris)	131
3. 3. 7. Vieira da Silva (1908, Lisbon – 1992, Paris)	135
3.3.8. Wols (Otto Wolfgang Schulze) (1913, Berlin – 1951)	139
3.3.9. Jean – Michel Atlan (1913, Konstantin – 1960, Fransa)	143
3. 3. 10. Georges Mathieu (1921 Verseau, Fransa)	148
3.3.11. Zao Wou-Ki (1921, Pekin -)	155
3. 4. Çağdaş Türk Resim Sanatında Lirik Soyut Eğilimler	158
SONUÇ	166
KAYNAKÇA	170
ÖZGEÇMİŞ	178

KISALTMALAR

Bkz: Bakınız
çev: Çeviren
s; Sayfa
vb; ve benzeri
vd.: ve diğerleri

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1: Pollock, Çalışma Esnasında, 1951	53
Fotoğraf 2: Pollock, Çalışma Esnasında, 1951	53
Fotoğraf 3: Georges Mathieu, Çalışma Esnasında, 1956	56
Fotoğraf 4: Georges Mathieu, Çalışma Esnasında, 1959	56
Fotoğraf 5: Pollock, resim çalışması esnasında	76
Fotoğraf 6: Mathieu, atölyesinde çalışırken	84
Fotoğraf 7: Bissière'nin portresi	101
Fotoğraf 8: Fautrier'nin portresi	106
Fotoğraf 9: Henri Michaux'un portresi	116
Fotoğraf 10: Jean Dubuffet'nin portresi	119
Fotoğraf 11: Jean Dubuffet'nin bir heykel çalışması.	125
Fotoğraf 12: Jean Dubuffet'nin üç boyutlu bir çalışması.	126
Fotoğraf 13: Hans Hartung'un portresi.	127
Fotoğraf 14: Serge Poliakoff'un portresi.	131
Fotoğraf 15: Vieira da Silva'nın portresi.	135
Fotoğraf 16: Wols'un portresi.	139
Fotoğraf 17: Jean Michel Atlan'ın portresi.	143
Fotoğraf 18: Georges Mathieu'nun portresi.	148
Fotoğraf 19: Zao Wou-Ki'nin portresi.	155

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Hans Hartung, “L 34”, (1973), Litograf	41
Resim 2: Jean Fautrier, “Rehine Başı”, Tuval Üzerine Karışık Teknik (macun ve alçı ile)	44
Resim 3: Wols, “İsimsiz”, (1946-47), Tuval Üzerine Karışık Teknik	45
Resim 4: Hans Hartung, “1956/7” (1956), Tuval üzerine yağlıboya, 122x161 cm	51
Resim 5: George Mathieu, “Vivent les cornificiens”, (1951), Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 95 cm	54
Resim 6: George Mathieu, “Tempêtes inconnues”, (1950), Tuval üzerine yağlıboya, 146 x 114 cm	55
Resim 7: Henri Michaux, İsimsiz, (1980), Kağıt üzerine çini mürekkep	57
Resim 8: Henri Michaux, İsimsiz, (1963), Kağıt üzerine çini mürekkep	58
Resim 9: Wols, Şehir, (1946-47), Karışık Teknik, (yağlıboya, kazıma ve baskı)	59
Resim 10: Wols, Mavi Hayal, (1951), Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 60 cm	60
Resim 11: Çin Kaligrafisinden bir örnek	64
Resim 12: Samuray Kaligrafisinden bir örnek	65
Resim 13: İslam Kaligrafisinden Bir Örnek: Nesih	66
Resim 14: İslam Kaligrafisinden Bir Örnek	66
Resim 15: Hat Yazı Stili : Divani	67
Resim 16: Hat Yazı Stili : Celi Divani	67
Resim 17: Henri Michaux, Ritimler, (1974), Kağıt üzerine çini mürekkebi	68
Resim 18: Henri Michaux, Öyküleme, (1927), Kağıt üzerine çini mürekkebi	68
Resim 19: Jean-Michel Atlan, Kompozisyon, Kağıt üzerine pastel, 23,2 x 31 cm	69
Resim 20: De Kooning, İki Ağaç, (1975), Tuval üzerine yağlıboya, 203,8 x 177,8 cm	77
Resim 21: Wols, “Yel Değirmeni”, (1951), Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 73 cm	79
Resim 22: Hartung, “P 1972 – A4”, (1970), Tuval üzerine karışık teknik, 104,3 x 74,5 cm	80
Resim 23: Hartung, “İsimsiz”, (1927), Kağıt üzerine mürekkep, 12 x 7,2 cm	81
Resim 24: Henri Michaux, “İsimsiz”, (1961), Kağıt üzerine çini mürekkebi, 74,6 x 109,9 cm	82
Resim 25: Georges Mathieu, “Karanlık Hayal Kırıklığı”,(1921),Tuval üzerine yağlıboya, 97,5x130 cm	83
Resim 26: Jean Dubuffet, “Mire G97, Kowloon”, (1983), Tuval üzerine akrilik, 67 x 100 cm	85
Resim 27: Jean Dubuffet, “İsimsiz”, Kağıt üzerine karışık teknik	86
Resim 28: Roger Bissière, “Silence de l'aube”, (1964), Tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm	102
Resim 29: Roger Bissière, “Sarı ile Mavi”, Tuval üzerine karışık teknik, 51 x 66 cm.	103
Resim 30: Roger Bissière, “Gri - Mavi Kompozisyon”, Taş Baskı, 51 x 66 cm	104
Resim 31: Roger Bissière, “İsimsiz”, Gravür, 50,5 x 65,5 cm	105
Resim 32: Jean Fautrier, “Yatay Lavabo”, Gravür ve Aquatinta, 28,5 x 38 cm.	107
Resim 33: Jean Fautrier, “Damızlık Domuz”, (1926), Tuval üzerine yağlıboya	108

Resim 34: Jean Fautrier, “Orman”, (1964), Gravür ve Aquatinta, 66 x 50 cm.	109
Resim 35: Jean Fautrier, “Tavşan Derileri”, (1964), Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 97 cm	110
Resim 36: Jean Fautrier, “Rehine Başı, N.20”, (1944), Kağıt üzerine karışık teknik, 24 x 30 cm.	112
Resim 37: Jean Fautrier, “Rehineler”, (1944), Kağıt üzerine karışık teknik.	112
Resim 38: Jean Fautrier, “Rehine Başı”, (1944), Kağıt üzerine karışık teknik.	112
Resim 39: Jean Fautrier, “Rehine Başı”, (1944), Kağıt üzerine karışık teknik.	112
Resim 40: Jean Fautrier, “Çıplak”, (1956), Kağıt üzerine karışık teknik.	113
Resim 41: Jean Fautrier, “Mavi Gece”, (1962), Tuval üzerine karışık teknik, 116 x 81 cm.	115
Resim 42: Henri Michaux, “Hareket”, (1950-51), Kağıt üzerine çini mürekkep.	117
Resim 43: Henri Michaux, “Çizim”, Kağıt üzerine çini mürekkep.	118
Resim 44: Jean Dubuffet, “İsimsiz”, (1943), Kağıt üzerine.	120
Resim 45: Jean Dubuffet, “Kumaş Hikayesi”, (1976), Kağıt üzerine akrilik, 80 x 60 cm.	122
Resim 46: Jean Dubuffet, “Recapitule”, (1978), Kağıt üzerine akrilik, 170 x 197 cm.	123
Resim 47: Jean Dubuffet, “Mire G4”, (1983), Kağıt üzerine akrilik, 67 x 100 cm.	124
Resim 48: Hans Hartung, “Kompozisyon T:51-10”, (1951), Kağıt üzerine karışık teknik.	128
Resim 49: Hans Hartung, “T 1964 – H 31”, (1964), Tuval üzerine karışık teknik.	129
Resim 50: Hans Hartung, “Soyut”, Pano üzerine karışık teknik.	130
Resim 51: Serge Poliakoff, “Kompozisyon”,(1958), Tuval üzerine karışık teknik, 60 x 73 cm.	131
Resim 52: Serge Poliakoff, “Gri Kompozisyon ve Siyah”,(1951),Kumaş üzerine yağlıboya, 116x89 cm.	133
Resim 53: Serge Poliakoff, “Kompozisyon”, (1961), Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 100 cm.	134
Resim 54: Vieira da Silva, “Earthenware”, (1971), Litografi, 33,4 x 36,7 cm.	136
Resim 55: Vieira da Silva, “Astek Tümülüs’ü”, (1971), Litografi, 62,5 x 50 cm.	138
Resim 56: Vieira da Silva, “İsimsiz”, Tuval üzerine karışık teknik.	138
Resim 57: Wols, “İsimsiz”, (1937-50), Gravür, 60 x 98 mm.	139
Resim 58: Wols, “Kırmızı Lekeli Kompozisyon”, (1944-45), Kağıt üzerine suluboya.	140
Resim 59: Wols, “İsimsiz”, (1944-45), Kağıt üzerine suluboya ve guaj, 92 x 135 mm.	141
Resim 60 : Wols, “İsimsiz”, (1944-45), Kağıt üzerine karışık teknik, 122 x 99 mm.	142
Resim 61: Wols, “İsimsiz”, (1944-45), Kağıt üzerine karışık teknik, 162 x 125 mm.	142
Resim 62: Jean Mitchel Atlan, “Ay Kuşu”, Litografi, 38 x 57,5 cm.	144
Resim 63: Jean Mitchel Atlan, “Sagitaire”, Litografi, 56 x 76 cm.	145
Resim 64: Jean Mitchel Atlan, “Simoun”, Litografi, 66 x 50,5 cm.	145
Resim 65: Jean Mitchel Atlan, “Şaman”, (1958) Tuval üzerine yağlıboya.	147
Resim 66: Jean Mitchel Atlan, “Fransız Karnavalı”, (1955), Taş üzerine yağlıboya, 81,3 x 64,8 cm.	147
Resim 67: Georges Mathieu, “Başasağı”, (1951), Ahşap üzerine karışık teknik.	149
Resim 68: Georges Mathieu, “Le Duc Charles épouse la Duchesse de Bourgogne”, (1957), Tuval üzerine yağlıboya, 98 x 160 cm.	150

Resim 69: Georges Mathieu, “la Bataille de Bouvines”, (1954), Tuval üzerine yağlıboya, 250x600 cm.	152
Resim 70: Georges Mathieu, “Norveç’te Festival”, (1957), Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 146 cm.	153
Resim 71: Zao Wou-Ki, “Yeşilde Soyut”, (1954), Kağıt üzerine suluboya, 21,5 x 26,5 cm.	155
Resim 72: Zao Wou-Ki, “İsimsiz”, Litografi, 121 x 80 cm.	156
Resim 73: Zao Wou-Ki, “İsimsiz”, (1979), Kağıt üzerine çini mürekkebi, 131 x 66,5 cm.	157
Resim 74: Selim Turan, İsimsiz, (1954), Tuval üzerine yağlıboya	158
Resim 75: Abidin Elderoğlu, “İsimsiz”, (1962), Kağıt üzerine çini mürekkebi, 11 x 15 cm	159
Resim 76: Abidin Elderoğlu, Soyut Figür, (1952), Tuval üzerine karışık teknik	160
Resim 77: Nejat Melih Devrim, İsimsiz, (1947-49), Tuval üzerine yağlıboya	161
Resim 78: Zeki Faik İzer, İsimsiz, Tuval üzerine yağlıboya	162
Resim 79: Zeki Faik İzer, Soyut Kompozisyon, Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 100 cm	163
Resim 80: Adnan Turani, Soyut, (1958), Kağıt üzerine suluboya	164
Resim 81: Erdal Alantar, Kompozisyon, 1986, Tuval üzerine yağlıboya	165

GİRİŞ

Sanat yoluyla bize sunulan kendimizi ifade etme fırsatı tarihsel, uzun ve oldukça dolambaçlı bir süreçten geçerek günümüze gelmiştir. Bu ifade etme biçiminde duyguyu eylemden, eylemi bireyden, bireyi de sezgi, yaratıcılık ve yaşamdan ayrı tutma olasılığı yoktur, olmamalıdır da. Sanat, sadece kuramlar yoluyla algılanabilecek, matematiksel bir açılımla da ortaya konabilecek bir tutum/tavır ve üretim değildir. “*Sanat, her sanat eserinin estetik ve kavramsal olarak mekansal ve zamansal bağlarıyla ilişkileri içinde sanatçının iç ve dış dünyasının yansıması ve analizidir.*”¹ İşte bu yüzden ona ayrılmaz bir değer olarak ancak sezgi, yaratıcılık ve tabii ki öznellik eşlik edecektir.

Fakat, maalesef yirminci yüzyılın metaya, usun katıllığına bağlı değerleri ile toplumu tahribe uğratan savaşları arasında iç pusulasını yitiren, yalnızlık ve yabancılaşmanın kısılcacındaki bireyi, sezgiyi ve bireyselliğinin biricikliğini arar olmuştur. Baudelaire’ye göre “*aydınlık değil, karanlık, büyülü bir birlik karşısındayız; her şey birbirine karışıyor, birbirinin açık ve seçik biçim ve anlamlarını bozuyor*”² dolayısıyla her şey içinden çıkılamayacak bir durum alıyordu. Tabii ki bu durumdan misliyle etkilenen sanat ve sanatçı da kendi varlık kipini sorguluyordu.

Sanat kullandığı dili gözden geçiriyor, biçimden sıyrılıp, sezgiyi baş tacı yapmayı ve kaybedilen özgünlüğü çoğalan bir hızla geri almayı istiyordu. Tam da bu noktada, hiçbir vaatleri olmayan, fakat sezgiyi, yaratıcılığı ve özneliğin eşsizliğini tetikleyecek olan ve II. Dünya Savaşı sonrası döneme denk gelen Lirik Soyut eğilimler; gelenek karşıtı yapısı, kural tanımazlığı, tinselliğe olan yönelimi, eylemi yücelten yanı ve zengin/aykırı malzeme estetiğiyle sahneyi alıyordu. Onları *ilişkisizlik içindeki ilişkiyi, düzensizlik içindeki düzeni, amaçsızlık içindeki amacı* öngören yeni bir yaratım biçimiydi. Şüphesiz farkı ve önemini de, sanatı bir

¹ Marcus Graf, **Yaşam – Zaman = Sanat**, Çev. Eylem Kaftan, Rht Sanart, Türkiye’nin Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 47, İstanbul Ocak 2008, sf: 34

² İPŞİROĞLU, Mazhar – EYÜBOĞLU, Şevket, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İst. Ün. Ed. Fak. Yayınları, İstanbul, 1972, s. 167

olanaklar alanına dönüştürdüğü bu yanıla tesciller. Lirik Soyut eğilimler, marjinal, entelektüel, isyankar duruşlarıyla sivrilen, Roger BISSIERE, Jean FAUTRIER, Henri MICHAUX, Jean DUBUFFET, Hans HARTUNG, Sergi POLIAKOFF, Vieira da SILVA, Wols, Jean Michel ATLAN, Georges MATHIEU ve Zao Wou-Ki gibi, azımsanamayacak yetenekte bir grup sanatçıyı bünyesinde barındırır. Zaten, *“Yaratmanın düşünce çağrışımları aşamasında, zengin bir kişilik yapısına, hayal gücüne, yoğun bir iç yaşantıya, her türlü etkiye açık duyarlılığa, düşünceye ve güçlü bir istence gereksinimi vardır.”*³ ki bu hatırı sayılır özellikler fazlasıyla lirik soyut sanatçıda mevcuttur.

Araştırmanın birinci bölümünü lirizm kavramının ele alınışı, ethos/pathos ikiliği ile kavramın praksis çerçevesinde sorgulanması ve lirik ifadeyle karşılaştığımız dönemin değişen toplumsal sürecinin değerlendirilmesi oluşturur.

Lirik soyut eğilimlerin biçim bulduğu dönem, Psikanalizden, Hümanist Psikolojiyi, bilinçaltı/bilinçdışı teorileri, ben ve kendiliğindenlik kuramları, Varoluşçuluk, Varoluşçu Psikoterapi, Kaos Teorileri Husserl’in Fenomenolojisi, Frankfurt Okulu, Bergson’un Sezgiciliği, Otomatizm ve Uzak Doğu felsefelerine kadar uzanan geniş bir çizgide; psikolojiden, bilim ve felsefeye değin kendi disiplin alanlarında son derece hareketli bir değişim/gelişim sergileyen oluşumlarla doludur. Nihayetinde bu oluşumların da Lirik Soyutu besleyen yanları kaçınılmaz bir şekilde vardır ve bunlarda araştırmamızın ikinci bölümünde ayrıntılarıyla mercek altına alınıp, incelenmiştir.

Lirik soyutun sanatçı profiline bakıldığında, hemen hepsinin profesyonel olduğu (şair, gazeteci, heykeltıraş, yazar, politikacı, fotoğrafçı vb. gibi) ikinci bir alanın bulunduğunu ve güçlü bir entelektüel alt yapılarının olduğunu gözlemleriz. Dolayısıyla, ilgi alanları; bilim, düşün ve felsefeye duydukları merak ve iletişim içinde olmaları hiç de şaşırtıcı değildir.

³ VELİOĞLU, Süleyman, **İnsan ve Yaratma Edimi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın: 496, Sosyal ve Felsefi Dizi 54, Ekim 2000, İst., sf. 227

Öte yandan, sanatlarını açıklamada, plastik düzeydeki arayış ve sorgulamalarını ifade eden cümleler, hep ilginç, manidar, yetkin ve etkileyici olmuştur. Sözelimi, resme sıfırdan başlama düşleri içinde olan Dubuffet, “*Sanatla dalgacılığın kan bağları vardır. Beklenmedik ve alışılmadık, onların ortak alanlardır.*”⁴ der. Wols’da, “*Yaşamımdan kovduğum ilk şey bellektir.*”⁵ derken Dubuffet gibi öğrenilmemişliği tercih etmiştir.

Araştırmamıza konu olan üçüncü ve son bölümde ise, dönemin en önemli sanat merkezi olan Paris’te ve Paris Okulu’nun devamlılığında gelişen Lirik Soyut’un Action Painting, Taşizm, Art Informel vb. gibi dönemin sanat akımı ve eğilimleriyle olan ilişki ve etkileşimi gözden geçirilir. Bir yandan da lirik soyutun söylem boyutunu biçimleyen ve derinleştiren bireysellikten, iç-görüş’e makrokozmos / mikrokozmostan duyuşal birliğe kadar uzanan varlık gerekçeleri temellendirilir.

Her biri yetkin yaratıcı edimini, düşünce ve duygu boyutunda eşsiz bir söylem gücüyle birleştiren lirik soyut sanatçılar; birbirinden oldukça farklı, ama yakaladıkları plastik kalite ve zenginlikleriyle aynı yoğunluk ve duyarlılıkta yapıtlar üretmişlerdir. Yine son bölümde yer alan bu yapıt örnekleri ortaya koydukları söylem gücüyle ilintili olarak incelenmiştir.

Ayrıcalıklı söylem gücüyle sadece kendi döneminde var olan etkisiyle değil, aynı zamanda halen günümüzde öne sürdüğü değerlerin güncelliğini koruyan yanı ve alternatif bir yöntem/yaklaşım olarak geçerliliğini koruması *Lirik Soyut Söylem*’in bir araştırma konusu olarak ele alınmasını önemli ve zorunlu kılmıştır.

⁴ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 40

⁵ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 41

I. BÖLÜM

LİRİZM VE LİRİK SOYUTU ETKİLEYEN DÖNEMSEL FAKTÖRLER

1. 1. Kavram Olarak Lirik ve Lirizm

Lirik, kişisel duyguların içten geldiği gibi coşkulu ve etkili bir biçimde anlatımıdır. Sıklıkla sıfat olarak esin dolu, coşkun, tutkulu anlamlarında kullanıldığını görürüz. Lirizm, Latince *lyricus*, Yunanca *lyricos*'tan Fransızca *lyrique*'den türemiştir.

Eski Yunan edebiyatında ozanlar şiirlerini *lir* denen telli, üçgen biçimli bir sazla söyledikleri için, bu tür şiirlere lirik (lied) denmiştir. Lirik şiirde toplumsal mutluluk, tanrılara övgüler, sevinç ya da felaketlerden duyulan acı gibi ortak duygular; ya da aşk, özlem, ayrılık, ölüm acısı gibi bireysel duygular dile getirilmiştir. Lirik şiir dünya edebiyatının oldukça sevilen ve sıklıkla işlenen bir şiir türüdür. Rönesans devri şairlerinden Ronsard, Petrarca ile içe dönük bir anlatımı benimseyen romantik şairlerden Hugo, Musset, Lamartine öznel ve duygusal niteliğiyle ayrıksılaşan bu türün en başarılı örneklerini vermişlerdir. Türk edebiyatında ise lirik şiirin ilk örneklerini Divan edebiyatıyla beraber Nedim ve Fuzuli'de görürüz.

Batı felsefesi geleneğinin ilk büyük dizgeci* filozofu olarak kabul gören Platon'un ise lirizm ile ilgili görüşü dikkat çekicidir:

“Platon, lirizmi bir nöbet, bir hastalık olarak algılıyor, histerik bir tavır olarak tanımlıyordu. Sanatçı ise bu durumda histerik bir kişilik olarak değerlendirilmekteydi. Diderot içinse bütün bu lirik yaklaşımlar büyük birer büyü niteliği taşımaktaydı.”⁶

* **Dizge (System):** Belirli bir amaç bir araya getirilip düzenlenmiş aralarında yapılaşmış ya da kalıplaşmış ilişkiler bulunan bir grup öğeden oluşan birlik; kendi içinde kapalı, düzenli ve kurulu bir bütün; belirli bir felsefenin ya da dinsel, siyasal, ahlaksal dünya görüşünün düşünsel içeriği olarak kabul edilen, tutarlı bir bütün oluşturan düşünceler, ilkeler, öğretiler ve yasalar toplamı.

⁶ ÖZAL, Abdullah Cem, **İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyutlamalarıyla Wolfgang-Schulze**, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006, s. 27

Cevat Memduh Altar ise bu sözcüğü şöyle ifade eder:

“Bu sözcük daha çok kişisel yaşantıya anlam kazandıran edebi bir terim olarak değerlendirilmektedir.(...) Lirik edebiyatta daha çok hayale sığmayacak kadar özgür davranışlarla da karşılaşmaktadır. Bazen son derece aşırı duygusallıktan beslenen bu hayalin hiçbir sınır tanımadığı açıkça görülmektedir.”⁷

Bir kavram olarak resim sanatında lirizmi ele aldığımızda onun bu alandaki ilk etkilerini bireyselliğin tohumlarının atıldığı Romantizm ile görmeye başlarız. Romantizm ile beraber sanat artık sezgi ve duygu yoluyla kavranan, yaşam pratikleri ve paradokslarının sorgulanmasıyla da yaratım gerekçelerini güncelleyen yeni bir yol izler hale gelmişti. Birey olarak sanatçı ilk kez Romantizmde kendisine dayatılan endüstriyel katılaşmaya karşı sert ve ayrıksı tavrını içsel bir duyarlılıkla resim düzleminde net bir şekilde ortaya koyar.

Sanatçının, geleneğin sorgulanmasına karşın takındığı bu etken tavrı Gombrich’in cümlelerinde şöyle ifade bulmaktadır;

“19. yüzyılın ikincisi yarısına girerken bu yüzyılın sanatçısı belki de halkı olarak hep şunu düşünecekti: büyük devrimden başlayarak ‘sanat’ sözü bizler için değişik bir anlam kazandı. Ve 19. yüzyılın sanatının tarihi hiçbir zaman çağının en çok aranan veya en iyi ödenen ustalarının tarihi olmayacak; tersine karşı gelenekçi olma korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen geleneksel kurallarını eleştirerek onları korkmadan didik didik eden ve sanatlarına yeni olanaklar yaratan küme, dışarıda bırakılmış insanın sanatının tarihi olacaktır.”⁸

Yaşanmış her ne varsa, her şeyin izini dökme ve bu izin hesabını bilinç altından gelen ivme ile plastik bir düzeyde sormanın ifadesi olarak lirizm –özellikle de sezgiyi merkeze alan yaklaşımıyla- II. Dünya Savaşından sonraki döneme damgasını vurmuştur.

Lirik bir yaklaşım paralelinde sanatı “... *fiziksel bir olgu değil ama, gerçeklik olarak sanat, ‘Lirik bir sezgi’dir. Bu yüzden de sanat, ne kılışsal ne de ussaldır; o yalnızca sezgisel bir ifadedir.*”⁹ şeklinde dile getiren, ve estetik kuramı sezgiyle

⁷ ALTAR, Cevat Memduh, **Sanat Felsefesi Üzerine**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 34

⁸ GOMBRICH, E. H., **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İst. 1984, s. 399

⁹ BOZKURT, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995, s. 51

biçimleyen çalışmalarıyla gündeme gelen Croce'ye katılmamak mümkün değildir. Nihayetinde bireysel söylemlerin önem kazandığı lirizmde, *ben*'in nesneye, iç dünyanın ise dış dünyaya karşı üstünlüğü ve gücünün hakim olduğu sezgisel bir serüven izlenir.

Sanatçıyı içsel bir bakışa yönlendiren lirizm, sanattaki duygu ve akıl çatışmasının bir yan ürünü olarak kendiliğindenlikle biçimlenir. Bu haliyle kişiyi imlemesi, bizi görüngüyü yeniden anlamlandırmaya ilişkin ciddi bir yorumbilgisine* sürükler. Nihayetinde ifadenin içeriğinde duyusal durumlar hakim olabilir. Croce duygu ile ilgili bu durumu şöyle açıklar:

“İfadenin içeriği Croce'ye göre, zihnin, pratik yaşamın dürtülerinden, arzularından ya da duyusal isteklerinden doğar; sanatçının bilincini yönlendiren sezgiler. Bir yandan duygunun öte yandan imgelerin ürünüdürler. Bunlar bir arada ortaya çıkarlar ve lirik ifadenin birliği içinde erirler. Lirik ifadenin sanatsal bütünlüğü duygunun onun içindeki yayılımına bağlıdır; çünkü ancak bir duygu sayesinde bir imge, bir sezgi olabilir. İşte bu açıdan da sanat duygunun bir simgesi olup çıkar.”¹⁰

Ama salt duyguların bir aktarımı olmaktan çok bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkan lirizm, içsel bakıştan gelen donelerle, yüzeyde gerilimi hayli yüksek yeni bir duyusal sentaksı oluşturur. Ve bu yeni sentaksın protagonisti** bundan

* **Yorumbilgisi (Hermeneutics):** Eski Yunanca'da “dile getirme”, “açıklama”, “çevirme”, “yorumlama” gibi anlamlar taşıyan *hermeneuein* sözcüğünden türetilmiş yorumlama bilgisi, felsefesi ya da sanatı. Bu bağlamda *hermeneia* kutsal iletinin yorumlanarak insanlarca anlaşılabilir bir dile çevrilmesi ödevine karşılık gelirken, *Hermes* bu ödevi üstlenmiş yani tanrısal sözleri insanların anlayabileceği bir biçimde insanlara anlatmakla yükümlü Yunan tanrısının adıdır. Terimin bu kökensel anlamına karşı yerleşik felsefe dilinde yorumbilgisi kutsal kitaplar, şiirler, felsefe metinleri gibi ilk bakışta kavraması son derece güç olan çok okumalı metinlerin en iyi biçimde yorumlanmaları amacıyla geliştirilmiş kuramlar, yöntemler, yaklaşımlar bütünü nitelendirmektedir. Öte yanda yorumbilgisi eski çağlardan bu yana alabildiğine değişik aşamalardan geçerek evrile evrile günümüze gelmiş, genelde anlamının, daha özeldyse açıklama ve yorumlamanın iyileştirilmesi doğrultusunda yanıt aranan sorular, yürütülen araştırmalar, yapılan tartışmalar düzlemine; değişik türden yorumlama tekniklerinde karşılaşılan çeşitli sorunları aşmak amacıyla getirilen çözümlere, bu bağlamda izlenmesi önerilen yöntemler, teknikler, stratejiler yanında sergilenmesinin doğru olduğu savunulan tutumlar ile yaklaşımlara göndermede bulunan araştırma alanına; insan anlamasına konu her türden yazılı ya da sözlü metnin, tarihte meydana gelmiş olayların, doğadaki işleyişleri, düzenlerin ya da görüngülerin, düşünülebilecek bütün yaşam pratiklerinin en iyi nasıl anlaşılacaklarına yönelik olarak geliştirilmiş dizgesel yorumlama kuramları, anlayışları ya da öğretileri bütününe karşılık gelmektedir. Ve 20. yüzyılda Schleiermacher ve özellikler Dilthey tarafından yeniden ve derinliğine ele alınarak bir felsefeye dönüştürülmüştür.

** **Protagonist:** Antik Yunan tiyatrosunda bir nevi başrol oyuncusu; edebiyatta, ana karakter; psikodramada ise yaşadıklarını ve hissettiklerini canlandıran baş karakter.

¹⁰ BOZKURT, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995, s. 52

böyle lirik soyut sanatçıdır. Yıllar ve sorgulamalar içinde elde edilen *duyusal bilinç* de oldukça değerli bir malzeme niteliği kazanır lirik soyut sanatta.

1. 2. Lirizmle İlişkili Kavramlar

Sanat tarihine kısaca bir göz attığımızda, birbirlerini karşıtlığıyla imleyerek yer değiştiren akımların varlığını gözlemleriz. Her biri diğerinin yerine geçerken de kendi haklı manifestosunu vermeyi ihmal etmez. Bunlara sistemli bir çerçeveden bakıldığında, doğası gereği, birbirlerine taban tabana zıt yaklaşımlar geliştirdikleri görülür. Referans olabilecek bu yaklaşımlardan biri *Ethos* (akıl), diğeri ise *Pathos* (duygu) geleneğine bağlı bir yol çizer.

“Örneğin Gotik duygusallığını, Rönesans’ın akılcılığı izler. Barok ise duygusallığı bir müddet sonra Klasizm’in akılcılığına bırakır. Klasik akılcılık bir sonraki aşamada Romantik duygusallığı karşımıza çıkarır. Romantizmden Gerçekçiliğe, Gerçekçilikten yine bir mistik dünyaya açar sanat kapılarını.”¹¹

Resim sanatında böylesi bir rol dönüşümü içinde varlık bulan bu iki yönelimin temelleri esasen felsefeye, hatta İlkçağ Yunan felsefesine kadar uzanır. İlkçağ Yunan felsefesinde “karakter” (kişilik) ve “adet” (alışkanlık) anlamlarında kullanılan terim; yaşam yolunun alışkanlıklara dayalı olarak yürümesini, yani bir nevi gelenekleri işaret eder.

“Herakleitos fragmanlarının birinde “Bir insanın ethos’u onun daimon’udur.” diye söze başlar. Stoacılar için davranışların kaynağı olan ethos, Platon’da ise alışkanlıkların bir sonucudur. Aristoteles’e göre ethos insanın düşünsel yanından çok ahlaksal yanını temsil eder. Aristoteles ayrıca Retorik’te insan yaşamının değişik evrelerinde ortaya çıkan ethos türlerini; insan karakterlerini betimlemiştir.”¹²

Pathos ise; İlkçağ Yunan felsefesinde, “duygulanım”, “etkilenim” ya da “tutku” anlamına gelen bu terim, daha ziyade duygulara dair kullanımları ve *tin*’i de içine alır. Felsefe tarihindeki geçmişine bakacak olursak;

¹¹ KURT, Seher, **Resimde Lirik Soyut Eğilimler**, Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2000, s. 14

¹² GÜÇLÜ, Abdülkadir; UZUN, Erkan; UZUN, Serkan; YOLSAL, Hüsrev Ümit, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 500

“Felsefe tarihinde uzun bir geçmişi olan pathos sözcüğü, önceleri, özellikle de Sokrates öncesi felsefede, “olay” ya da “deneyim” anlamında da kullanılmıştır. Ayrıca Aristoteles Retorik adlı yapıtında, söz sanatında konuşmacının dinleyicilerin duygularını harekete geçirmesi, onlara duygu aşılması gerektiğini dikkat çekerek, uyandırılması gereken bu duygulara pathos adını verir.”¹³

Lirik soyut edimin yapısında, öznelikten kaynaklı duygu ve duygulanımlarla, yaşam ve yaşanmışlıktan beslenen bir anlatım vardır; aslında *ethos* ve *pathos*'la kurulan bu ilişkide kelime birliğinin ötesine geçen ideolojik ya da söylemsel ek bir anlam ihtiva etmez... Sadece duygu ve aklın kökenlerine gidildiğinde bu iki kavrama ulaşırız. Bunun ötesinde anlamlandırmalara girişmenin zorlama bir çaba olacağı inancındayız. Bu yüzden de bu iki kavrama sadece değinilmekle yetineceğiz.

Ethos'da statik bir mantık geleneği vardır, ve yaşamdan yalıtılmış ilgilerle resme yaklaşılır. Oysa *pathos* ile hareket edildiğinde tamamıyla felsefesini içsellik ve yaşamdan alan, onları temel kaynak edinen duygu bazlı tinsel bir yaklaşım sergilenir.

Yaratıcı edimi ve özellikle de söylem ve eylem birliğinin eş zamanlı olarak yaşandığı lirik soyut yaratıcı edimi tez kapsamında daha çok *Praksis* kavramıyla ilişkilendirmek anlamlı olacaktır. *Praksis*'e baktığımızda bir ucu İlkçağ Yunan felsefesine diğer bir ucu ise Frankfurt Okuluna kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde alımlandığını görürüz.

Platon'un da bu terimi Yunan felsefesinin ilk dönemlerinde kullanmış olmasına karşın *praksis*'in kesin sınırlarını çizen ve ona daha bütüncül bir anlam kazandıran Aristoteles olmuştur. Genel olarak “eylem/etkinlik” ya da “yapıp etme/uygulama” anlamlarına gelen bu terim zaman içinde yaşamı ve “(var)oluşu değiştirme/dönüştürme” edimlerinin tümünü imleyen geniş bir açılım serimler. Aristoteles'in siyasi ve ahlaki bir duruşu içeren insan etkinliğini betimleme amaçlı kullandığı *praksis*'i, farklı filozofların farklı ilişkilendirmeleriyle günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

¹³ GÜÇLÜ, Abdülkadir; UZUN, Erkan; UZUN, Serkan; YOLSAL, Hüsrev Ümit, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 1130

“Francis Bacon, “teorinin uygulanması” olarak praksis kavramına özel bir önem atfetmiş ve doğru bilginin ancak praksis’te sonuç veren bilgi olduğunu savunmuştur. Kant’a gelindiğinde ise praksis’in iki anlamda kullanıldığını görürüz: İlki teorinin uygulanması, özellikle de beklenmedik şekilde deneyimde karşılaşılan durumlara uygulanması praksis; ikincisi ve Kant için çok daha önemli olanı ise insanın etik açıdan anlamlı davranışı olarak praksis... Marx’la birlikte, önceleri düşüncenin alanın içinde kalan kuramdan kopuk olduğu savlanan praksis yeni bir boyut kazanmış; dünyayı dönüştürmeye yönelik devrimci bir çaba bağlamında, “kuramla eylemin birliği” diye tanımlanmıştır. Marx için praksis, insanın tarihinin diyalektik ilerleyişinde kendisine yer açmak adına kendi dünyasını yarattığı ya da gerektiğinde değiştirdiği özgür, yaratıcı etkinliği; yalnızca insana özgü bir niteliği ifade eder. Marx, Feuerbach Üzerine Tezler’de “devrimci praksis” kavramını merkezi bir yere koyarken; 1884 El Yazmaları’nda praksis’i “emek”le karşıtlık içinde kullanmış; kapitalizmin dayattığı “yabancılaşmış emek”e, insanın üretken etkinliğinin kendine yabancılaşmış biçimine karşıt olarak, praksis’i insanın kendinden ödün vermediği “yabancılaşmamış” etkinlik biçimi olarak ele almıştır. Ona göre insanlık ancak bu türden bir etkinlikle; özgür, bilinçli, yaratıcı, kendine özgü bir eylemle daha iyi bir toplumsal düzene ulaşmayı umut edebilirdi.”¹⁴

Son olarak da, bu kavrama Marksçı düşüncenin uğrağı olan Frankfurt Okulu kuramcılarını sahip çıkmış, *praksis*’i kuram ilişkisi üzerinden – Marcuse’un yorumuyla – “devrimci praksis” olarak temellendirmişlerdir. Yine Frankfurt Okulu’nun son temsilcilerinden olan Habermas ise *praksis*’i ahlaki kuralların yönlendirdiği insanlar arasındaki *iletişimsel eylem* ya da *etkileşim* anlamlarında kullanmıştır.

Bölüm kapsamında *praksis*’i tıpkı Marks’ın vurguladığı gibi “kendi dünyasını gerektiğinde yaratan ve değiştiren *yaratıcı etkinlik*” anlamında kullanıyoruz. Yaratımdaki ve kendindeki tüm sınırları ortadan kaldırarak *dış erk*’teki tüm gücü *iç*’te, kendinden yana seçenekler başlığında toplayan lirik soyut sanatçının tavrıyla birebir örtüşen bir *kuram – eylem birliği*’dir praksis: kişinin kendini imleyen bilinçli, güdümsüz yaratıcı tavrı... Ve lirik soyut resmin özgünlüğü ve özgürlüğü de *praksis* söylem ve eylem birliğinin yegane sahiciliğinden kaynaklanmaktadır. Sanatçının bu ayrıksı tavrı; bir yandan *ben*’i ve varoluşu sanatının yegane malzemesi yaparken, diğer bir yandan öznenin gerçekliği ile yaşam pratiklerini kodladığı *praksis* eylemi, bir sanat – yaşam sentezi olarak ortaya koymasından ileri gelir.

¹⁴ GÜÇLÜ, Abdülkadir; UZUN, Erkan; UZUN, Serkan; YOLSAL, Hüsrev Ümit, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 1183

Adeta modern çağın Prometheus'u gibidir lirik soyut sanatçı; sonucu her ne olursa olsun bilinçli bir *praksis*'tir onun yaşadığı. Kapitalist pazar kavgası içinde özne yitimine karşı direnip, bu yazgının seçilmiş bir parçası olmadığını gösteren sanatçı, kendi yazgısını yine kendisi yazacaktır. Bu yüzden de sanatı en az kendi kadar özgür olmalıdır, olacaktır da...

“Ama ben biliyorum başıma gelecek olanı:

Bile bile, isteye isteye suç işledim.

Bana gelince, ben bu çileme katlanacağım.

*Prometheus*¹⁵

Kısacası, Prometheus da kendi seçimiyle *praksis* bir eylem sergiliyor. Lirik soyut sanatçı da tıpkı Prometheus gibi *praksis*'le gerçekleştiriyor yaratıcı edimini, bilinç ve özgürlük sınırları / sınırsızlığı dahilinde farkındalıklarının derecesini arttırarak. Sanatçının çilesi ise tercihi olmaksızın içine düştüğü her türlü kimlik ve kültür yitimlerinin yaşandığı bu “meta” dünyası oluyor. Ve ateşi Zeus *erk*'inden çalıp insanlığa adayan Prometheus'a paralel sanatçı da bu yitiriliş öyküsüne karşı başlatıyor *ben*'ine dair iktidar savaşımını...

1. 3. Değişen Toplumsal Süreç

20. yüzyıl insanlığa büyük vaatlerle gelmiş, “gelişim-değişim” başlığı altında yaptığı umut tacirliğinin sonucunda ancak kendi kendisini değıllediğı büyük bir fiyasko hediye verebilmiştir: Kapitalist pazar kavgası, parçalanan gelenek, hızla hiçsizleşen tüketim toplumu, meta fetişizmi, toplumsal belleğin ve *ben*'in yitimi, kimlik arayışlarıyla hareketlenen etnik ve ulusal savaşlar / çatışmalar, iktisadi-sosyal krizler, iki dünya savaşının tarihsel bunalımı ve masumiyetin yitimi... İşte tüm bunlar, 20. yüzyıl insanına sunulan acı dolu bilançodur.

Kapitalist sistem çapını, popülist bir yaklaşımla ihtiyaç ve talep yaratarak bağımlı kıldığı birey üzerinden genişletip, kısıkcı altına aldığı gündelik hayatı,

¹⁵ ERHAT, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 279

tamamlanmış ayrılıkların yaşandığı bir cemaat haline getiriyordu. Peki, bu yazğıdan nasıl kurtulunacaktı?...

“... çağımız bireyi bu durumda ya pragmatist olacak ve yaratılan bu ortamda yaşayacak ya da başkaldırmaya devam edecekti.”¹⁶ Belki de çoğunluğun, başına ne geldiğini anlamadan, sessizce izleyip, kabullendiğı bu simülatif dünyaya karşı ilk tepki çağın sanatçısından gelir. Tüm bu yitiriliş öykülerine, değer yargılarının hızla metaya dönüşmesine karşı onun zapturapt altına alınamayan ruhunun pragmatist bir tavır sergilemesi söz konusu değildir.

Öte yandan tüm bu olumsuzluklara rağmen, olup biteni kendi disiplin alanları içinde gözden geçiren, alternatif açılımlar ve çözüm önerileri sağlamaya çalışan psikolojiden felsefeye, sosyolojiden bilime kadar pek çok farklı alanlarda yaşanan gelişmelerin de yine aynı dönemde olduğuna tanıklık ederiz. Fizikte gelişen; Heisenberg Belirsizlik İlkesi, anti madde, Planck sabiti (h), kara özdek, dalga kuramı, nicem alanları, olasılık teorisi, kaos teorisi gibi birçok kavram ve kuramı bünyesine toplayan Kuantum (Nicem) Fiziğı 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren sadece kökleşik fiziğı değil aynı zamanda kökleşik düşünce akımlarını da derinden sarsıp, değişimlere yol açmıştır. Buradan hareketle madde, çekim yasası, uzam ve zaman kavramlarının yeniden yorumlanmasına duyulan ihtiyaç özellikle lirik soyut sanatçılar ve informel resim anlayışını benimseyenler arasında ilgi odağı haline gelmiştir. Bilinçaltının hızlı akışını sağlayan otomatizmi bir yöntem olarak kullanan lirik soyut sanatçı için esasen zaman ve hız kavramı önem kazanmaya başlar.

“... mekan tanımının köklü bir değişime uğraması ve zamanın yükseklik, genişlik ve derinliğe dördüncü boyut olarak eklenmesi çağdaş resim düşüncesini büyük ölçüde etkilemiştir. Ayrıca bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelere koşut olarak hızlanan hareketin yanı sıra 20. yüzyıla kimliğini veren yeni tinsel atmosferin de bütün bu değişimlerde önemli katkısı olduğu açıkça ortadadır. Özellikle hız olgusu, tuvalde sorgulanan zaman deneyimi için yeni bir ipucudur bu aşamada.”¹⁷

¹⁶ TURANİ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1974, s. 164

¹⁷ ERGÜVEN, Mehmet, **Zaman Üzerine Çeşitlemeler**, rh + sanat, sayı:47, 2008, s. 16-18

Yapıtta duyuşal birliği arayan lirik soyut eğilimler için duyuşal bilinç ve bunun zamansallığı da üzerinde durulması gereken ayrıcalıklı bir konu haline gelmiştir. Sosyolog Norman Denzin'e göre;

“Duyuşal bilincin zamansallığı daireselleşir, içeriden kendine yansır ve kendi deneyimsel çeperi içerisine sarılır. Gelecek, şimdi ve geçmiş hep aynı duyuşal deneyimin parçaları olur. Şimdi hissedilen, hissedilecek olan tarafından; hissedilecek olan ise hissedilmiş olan tarafından şekillendirilir.”¹⁸

Kaos teorisi çerçevesinde önem kazanan rastlantı/zorunluluk, makrokozmos/mikrokozmos gibi kavram çiftleri resimsel düzlemde de ilgi görüyor, resmin yapılanmasından yüzey tanzimi ve algısına kadar uzanan bir pratikte değerlendiriliyordu. Rastlantı, hiç şüphesiz bilinçaltının kesintisiz akışı bağlamında kendiliğindenlikle biçimlenen vazgeçilmez bir değer oluşturuyordu lirik soyut sanatçı için. Kimya ve Yeni Platonculuğun bileşimine dayalı makro ve mikro kozmosu, bir tıp felsefesi olarak geliştiren Paracelsus, makro ile evreni, mikro ile ise insanı ifade etmiş ve bunlar arasındaki bağları açıklamaya çalışmıştır. Şöyle ki, Paracelsus'a göre “... *Evrenin yapısı ve öğeleri ne ise insan bedeninin yapısı ve öğeleri de odur: insan bedeni makrokozmosun yapısını ve öğelerini yansıtan bir mikrokozmosdur.*”¹⁹ Fakat zaman içinde aynı yaklaşımın farklı alanlardaki benzer ilişkileri vurgulamak ve temellendirmek üzere kullanıldığını görürüz. Nitekim tuvalde, bütünü parça ile olan anlamlı ilişkisi hem birbirlerini referans eder hem de her ikisinin söylemsel derinliğini imler. Yani makrokozmos bir ölçekte bütünde yakalanan anlam ilişkisi, mikrokozmos bir ölçekte, parçada da dikkati çeker. Dolayısıyla duyuşal birliği önemseyen sanatçının nezdinde parçanın bütünden, bütünü de parçadan ayrı ya da farklı olması söz konusu olamazdı. Bu bir anlamda girift ve birbirini tümleyen bir ilişkidir.

¹⁸ LUPTON, Deborah, **Duyuşal Yaşantı Sosya-Kültürel Bir İnceleme**, Çev. Mustafa Cemal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 42

¹⁹ GÜÇLÜ, Abdülkadir; UZUN, Erkan; UZUN, Serkan; YOLSAL, Hüsrev Ümit, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 926

Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısından sonra Batı toplumu *duyusal kendi* üzerine odaklanıyordu. Esasen sosyolog Norman Denzin'in ifadesiyle "... *Duygular, insan varoluşunun ontolojisinin tam merkezindedir. İnsanlar duygulardır.*"²⁰

"20. yüzyılın sonları, duygusal dışavurum ve candanlık etrafındaki söylemin ve ihtisaslaşma ürünü bilgilerin yeğînleşmesine tanık olmuştur. Özellikle 'psi' disiplinlere dayanan (psikoloji, psikiyatri, sağaltıcı psikanaliz) ihtisaslaşma ürünü bilgiler ağı, duygusal tepkileri ölçüp tetkik etmek ve insanlara duygularını nasıl en iyi ifade edip onlarla başa çıkabilecekleri konusunda tavsiyelerde bulunmak doğrultusunda, duygular etrafında, gelişmiştir."²¹

20. yüzyılın hareketli temposu içinde yaşanan değişimler bunlarla da sınırlı değildi. Şöyle ki, Henry Bergson'un yaşama ve kendimize dair bilgi edinebileceğimiz yegane güvenilir kaynak olarak gördüğü, varlık ve bilgi kavrayışının temeline koyduğu sezgi ve beraberinde gelişen *Sezgiçilik** felsefesi; Sigmund Freud'un bilinçaltını keşfiyle gelen – bir insan gelişimi ve davranış teorisi – *Psikanaliz*** ; Analitik psikolojinin kurucusu olan Carl Gustav Jung'un insanın iç dünyasına ait yeni bulgularla biçimlendirdiği *Kolektif (toplumsal) bilinçdışı, Arketipler ve Sembol**** gibi türev ve etkileriyle yüzyıla damgasını vuran kavramları; bireyselliği ve varlığı anlam yitimlerine karşı yeniden bir değer olarak ele alan

²⁰ LUPTON, Deborah, **Duyusal Yaşantı Sosya-Kültürel Bir İnceleme**, Çev. Mustafa Cemal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 17

²¹ LUPTON, Deborah, **Duyusal Yaşantı Sosya-Kültürel Bir İnceleme**, Çev. Mustafa Cemal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 17

* **Sezgiçilik:** Bergson'un kendi adıyla (Bergsonculuk) da anılan bu öğretisi, insanın biricik, gerçek bilme yetisinin sezgi olduğunu; bilgi edinme sürecinde yalnızca insana özgü bir çabayla ortaya çıkan sezgiye güvenilebileceğini; bilgiye ulaşma yolunda sezginin bilişsel ya da zihinsel yetilerimizden, kavramsal düşünmeden üstün tutulması gerektiğini öne sürer. Bergson'a göre; insanda *zeka* ve *içgüdü* olmak üzere iki yeti vardır. Zeka evreni tanımamız için değil ona egemen olmamız için yaratılmıştır. Bu nedenle sadece madde dünyasında geçerlidir. Hareketli olanı durdurarak bölümlere ayırıp inceler. Pozitif bilimler zekanın ürünüdür. Oysa hareketli olan gerçeği tanımak için başka bir yetiye yani içgüdüye ihtiyaç vardır. İşte *sezgi bu zeka ve içgüdüün bileşkesidir*.

** **Psikanaliz:** Freud'un düşünce, araştırma ve eserleri doğrultusunda temellendirilmiş olan psikoloji ve ruhsal tedavi anlayışı. İnsanın her davranışının kendi psişik yaşantısına bağlı olarak belirlendiğini öne sürer. Bir bilinç dışı öğretisi olarak bireyin çocukluktan yetişkinliğe olan gelişim sürecindeki tecrübeleri sorgulayan bir gelişim psikolojisi. Ruhsal tedavi anlayışı olarak da bilinir. Freud, Psikanaliz yöntemini bireyin iç yaşantısını kavrayış metodu olarak kullanır. 20. yüzyıl insan davranışlarıyla ilgilenen tüm öğretiler bu anlayıştan yararlanmışlardır.

*** **Kolektif (Toplumsal) Bilinçdışı:** İnsanlığın tarih boyunca yüzyıllardır geçirdiği yaşantılara ait bilgilerin deposudur. İnorganik maddeden en karmaşık yapı olan insana kadar evrim tarihi, insanı yontarken, keski izlerini de zihnine bırakmıştır. Bu izler tarih boyunca atalarımızın yaşadığı sevinç,

– adeta var eden – *Varoluşçuluk**; ve aynı felsefi öğretiye bağlı dinamik bir psikoterapi olarak gelişen *Varoluşçu psikoterapi***; 1950’de içlerinde Rollo May’den, Abraham Maslow, Karen Horney, Carl Rogers, Alfred Adler ve Erich Fromm’a kadar bir çok entelektüelin bir araya gelmesi ile kurulan *Hümanist Psikoloji****; içgörü ve sezgi yoluyla kazanılan bilginin öncelikli bir önem taşıdığını savunan Edmund Husserl’in *Fenomenolojisi*****; ve son olarak da, eleştirel söylemiyle çağın

korku, hüznün gibi duyguların yanı sıra, ortak bazı semboller ve olaylar içerir. Freud’un bilinçdışının aksine bu, cinsel ve saldırgan dürtülerden çok, olumlu ve yaratıcı gizli güçleri kapsamaktadır. Jung’un psikolojiye yaptığı en büyük katkı psişeyi evrim tarihine yerleştirmek olmuştur.

Arketipler: İçgüdünün otoritesidir, maddi değil imgeseldir. Jung’a göre arketipler doğuştan getirilen evrensel imgelerdir. İlkel bir toplumda doğan bir çocukta da, gelişmiş bir toplumda doğan çocukta da aynıdır. Bunların içeriğini ise özel yaşantı belirler. Bunun sebebi ise evrim tarihinin biyolojimiz kültürümüzden çok daha önceleri yontmuş olmasındandır. Elektriksel olarak bir kutsallık duygusuyla yüklenmiş, ilahi nitelik taşırlar; mesela, güneşin doğuşu sırasında hissettiklerimiz, arketipal düşünceye örnektir.

Sembol: Bilinçdışı enerjisi tarafından harekete geçirilen ipuçlarıdır, engellenmiş içgüdüsel tepiyeye doyum sağlarlar. Semboller içgüdülerin dönüşüme uğramış biçimleridir (cinsel enerji, dans, saldırganlık - yarışmalı oyunlar). Jung’a göre semboller bastırılmış isteklerin maskelenmiş biçimi değil; anima, animus, persona ve gölge gibi arketipleri birleştirme ve bütünleştirme çabasıdır.

* **Varoluşçuluk:** Varoluşun belli bir özü olmadığı, insanın baştan verili bir doğası bulunmadığı yönünde ortaya koyduğu düşüncelerle 20. yüzyılın ikinci yarısında Kıta Avrupası’nda, özellikle de Fransa’da büyük yankılar uyandırmış çağdaş felsefe anlayışı; bireylerin evrensel olduğu varsayılan soyut tümel kategoriler altında toplanıp bütün özgünlüklerinin ve ayrılıklarının gözardı edilerek anlaşılmasına karşı hem tek tek insanların hem de yaşadıkları deneyimlerin biricikliğine yönelik savunularıyla II. Dünya Savaşı’nın hemen ardından giderek artan bir ivmeyle gözde bir konuma yükselerek, “bireysel kurtuluş”, “seçme özgürlüğü”, “hiçlik”, “bilinçdışılık”, “kayıgı”, “saçma” türünde yaşam deneyimlerini hep öne çıkararak felsefe yapma tutumu. Kökleri S. Kierkegaard, F. Nietzsche gibi düşünürlerle dayanmakla birlikte özellikle 20. yüzyıla J. Paul Sartre, K. Jaspers, M. Heidegger gibi düşünürler tarafından savunulmuş olan insanın varoluş sorunsalını ayrıntılı olarak inceleyen çağdaş felsefe akımı.

** **Varoluşçu Psikoterapi:** Varoluşçuluğu temel alan ve oldukça öznel bir temelde yürütülen bir tür hümanistik psikoterapi. Geçmiş eşleme, bilinçdışı çatışmaları su yüzüne çıkarma, vb. gibi klasik psikanalizlik yaklaşımları da, çevreye uyum sağlama gibi davranışçı yaklaşımları da reddeden, bunun yerine bugünü, bugünün değerlerini, sorunlarını öne çıkaran bu yaklaşımda, *ölüm, özgürlük, özgür irade, sorumluluk, kimlik, benliğin sınırları, yalnızlık, yaşamın anlamı* gibi temel yaşamsal sorunlar tartışılarak hastanın farklı perspektifler kazanmasına ve böylece duygusal ve davranışsal sorunlarının üstesinden gelmesine yardım edilir.

*** **Hümanist Psikoloji:** Psikolojide, *Varoluşçuluk* ve *Fenomenoloji* geleneğinden gelen ve insanın eşitsizliği, insan onuru, irade özgürlüğü, kendi kararlarını verme ve sonuçlarının sorumluluğunu üstlenme, kendi tercihlerini yapma, kendine özgü bir yaşam tarzı oluşturma yetisi, öz-gerçekleştirme, vb. üzerinde odaklanan hümanist bir yaklaşım. Bu yaklaşımda bilinçdışından, geçmiş yaşantılardan çok, bugünkü durum, “burada ve şu an” yaşama vurgulanır.

**** **Fenomenoloji (Görüngübilim):** Özel bir çözümleme yöntemi yoluyla bilinci ve bilinç yaşantılarına ilişkin, özlerin bilgisini edinmeyi amaçlayan betimleyici deneyim felsefesi; görüngülerin kendilerini betimleyerek tanıtmaya, onların bilinç yaşantısına açılmalarının koşullarını araştırmaya dayanan, Husserl tarafından temelleri atılmış felsefe anlayışı ya da yöntemi.

sistemi ve iktidarın dayatmalarıyla erozyona uğrayan özneyi her alanda kıyasıya sorgulayıp, mercek altına alan *eleştirel kuramı*'yla *Frankfurt Okulu***** ...

Kısacası, şaşırtıcı bir hızla ortaya çıkan tüm bu görünüler, bir yandan birbirlerine yeni zemin ve uzmanlık alanları hazırlarken diğer bir yandan da takip edilmesi hayli zor bir seyir sergiliyorlardı. *Modernliğin bitmediğini ve tamamlanmamış bir proje* olduğunu ileri süren Habermas'ı destekler gibiydi tüm bu yaşananlar... Modernizm, bilimi ve usçuluğu yüceltip, öte yandan bireysel hayatı felce uğratmıştı. Nitekim Marshall Berman da Modernizm ile ilgili benzer bir olumsuzluk içindedir:

“...şeytandan kaçarcasına uzak durmak istediğim, pek revaçta olan bir hata daha var. Doğa ve tanrının izni dışında, bu günün felsefesinin icat ettiği bu karanlık fener yüzünden özgürlük kaynayıp gidiyor. Bu ihanet ışığı kapatılmalı. Modern ne oldumculuğun toplumunda çiçeklenen bu grotesk fikir insana kendi görevini unutturdu. İradeyi, aşkın ve güzelliğin dayattığı bütün bağları kopardı... bu zivanadan çıkış çoktan apaçık olmuş bir çöküşün belirtisi.”²²

Baudelaire'in da dediği gibi, maalesef, “Modern insanın her zaman ödemesi gereken bir fatura vardır.” Ve modern dünyanın ilerleme / gelişim / değişim başlığı altında sunduklarının sadece yanılısamadan ibaret olduğunu gören lirik sanatçı, bu yeni düzene ayak uydurmaya karşı direnç gösteriyordu. Modernizmin tek geliştirebildiği; tanımlama ve sınıflandırmalardan ibaret bir retorik olmuştu ancak.

“20. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan iki büyük savaş, antidemokratik rejimlerin yükselişi, toplama kampları, soykırım, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları ve dünya çapında yaşanan ekonomik kriz gibi olaylar Modernizmin

**** **Frankfurt Okulu:** İlk adımı “Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü”yle 1923'te Frankfurt'ta atan, 1933 yılında Almanya'dan sürgün edildikten sonra 1950'li yıllarda tekrar Frankfurt'ta “Sosyal Araştırmalar Enstitüsü” çevresinde toplanan Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse ve Jürgen Habermas gibi sosyolojiden, siyaset bilim, psikanaliz, tarih, estetik, felsefe ve müzikolojiye kadar pek çok farklı disiplinlerden düşünürleri bir araya getiren çağdaş hareket. Frankfurt Okulu üyeleri, çağdaş toplumların hastalıklarına, özellikle dizginlerinden boşanmış teknolojiye çare olarak hem kuramda hem de uygulamada köklü değişiklikler yapmayı önerir. Marksçılık da içinde olmak üzere tek yanlı görülen tüm öğretileri eleştiri süzgecinden geçiren bu yaklaşımlarını *Eleştirel Kuram* ya da eleştirel toplum teorisi olarak adlandırırlar.

²² BERMAN, Marshall, **Katı Olan Her şey Buharlaşıyor**, Çeviren: Ümit ALTUĞ – Bülent PEKER, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999 s. 189

bir sonucu olarak algılanmıştı. Yaşanan bütün bu olaylar Modernizmin ifade ettiği ilerleme fikrine duyulan inancı aşındırdı.”²³

Öte yandan yüzyılın ikinci yarısındaki bu hareketlilik sanatta da bir hezeyan şeklinde gözlemleniyor ve girift bir durum yaşıyordu, şöyle ki:

“İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra şiirsel düzenin garip bir köpürüşüne, toplumun dil istilasına uğrayışına tanık olduk. Bu dil niye sustu, ya da en azından söyledikleri neden önemini yitirdi ve neden şimdi görsel sanatlarda bir barbar ordusu gibi toplumu istila etmeye başladılar. İncelememiz gereken, sorunun tümüdür. Peşpeşe sergiler, peşpeşe açılan galeriler gördük, her türde, her üslupta. Soyut sanat üstünlüğü ele geçireli, bu bolluk bir baskın oluverdi. Soru yanıtlanmış değil: Bu püskürme niye?”²⁴

Haliyle tam bir üretim fazlalığının “sanat enflasyonunun” yaşandığı bu kargaşa ortamı içinde lirik soyut sanatçının *sessizliği* ve *kendi olma duygusunu* aramaktan başka bir çaresi kalmamıştı. Sanatın her yanını bu olup bitenlere karşı cevap verme telaşı sarmışken, O cevabını dingin arayışı içinde *sezgi*’yle bulacaktı.

20. yüzyılda iki büyük savaş arasında sarsılan sanatçı tüm yerleşik değerleri acımasızca sorguluyor ve bu sorgulamanın merkezine de sanatını yerleştiriyordu. İşte tüm bu dönemsel etkilerin kuşatılmışlığı içinde lirik soyut sanat kendisini deşifre ediyordu. Onun sanatı sezgiyi, bireyin biricikliği ve yaşamsallığını imleyecekti. Artık dışsal değerlerden ziyade sanatta içsel değerlere yönelen ayrıcalıklı bir dönem başlıyordu. Gerçekten insanın doğasına ait olanların keşfine yönelen sanatçı resimsel düzlemde de malzemenin doğasının sınırsızca deneyimlendiği bir keşfi arzuluyordu. Sanatçının bu arayışı Marcel Proust’un “Gerçek ‘keşif’ eylemi, yeni topraklar bulmakla değil, yeni bir gözle bakmakla ilgilidir.” ifadesiyle birebir örtüşen bir tavır sergiliyordu.

“Gözlemeden sezgiye geçişle başlayan bu köklü değişim kısa aralarla birbirini takip edecek izm’lerin habercisidir aynı zamanda (...) Yüzyıllar boyu aklın denetiminde bir takım kurallara uyan resmin hat değiştirerek anbean yaşananı sorgulamaya talip olması, sonunda sanat / yaşam karşıtlığının sorgulanmasına kadar varacak bir sürecin kaçınılmaz başlangıcıdır; ve bundan böyle oluş’un temsili kendiliğinden en önemli kaygı halini almıştır.”²⁵

²³ BOZKURT, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Kitapevi, Bursa, 2004, s. 70

²⁴ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çeviren: Vivet Kanetti, Cem Yayınları, İstanbul, 1987 s. 25

²⁵ ERGÜVEN, Mehmet, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 228

Lirik soyut sanat böylesi bir süreçten geçerken, hiç şüphesiz, çağın yaşadığı gelişmelerle (Sezgicilik, Psikanaliz kuramı, C. G. Jung ve Kollektif Bilinçdışı, Varoluşçu Felsefe, Varoluşçu Psikoterapi, Hümanist Psikoloji, Fenomeloji, Frankfurt Okulu) kurduğu koordinasyonlu ilişkisi ona kendi sanat felsefesini temellendirmede büyük açılımlar sağlamıştır. Nitekim bunlara sırasıyla alt bölüm başlıkları halinde değinilecektir.

II. BÖLÜM

LİRİK SOYUT SÖYLEMİ BİÇİMLEYEN FAKTÖRLER

2.1. Psikanaliz / C. G. Jung ve Bilinçdışı

Yüzyılın arayışları, yeni gelişen felsefi akımlar ve psikolojik kuramların eşliğinde her adım bireyi ve bireye dair tüm açılımları imler bir hal alır. Bireyin bu modern dünyadaki yoksunluğu onun varlık temellerini sarsmakta ve ona başa çıkamayacağı paradokslar yaşatmaktadır. Psikolojide yaşanan gelişmeler onun iç dünyasına bir nevi ışık tutmaya çalışır. Sigmund Freud (1856-1939)'un yüzyıla damgasını vuran bir insan gelişimi ve davranış teorisi olan *psikanaliz*'i ve *psikanaliz*'in keşfiyle gelen *bilinçaltı**, *Analitik Psikoloji***'nin kurucusu olan Carl Gustav Jung (1875-1961)'un bütün insan bilimlerine yansıyan türev ve etkileriyle *Kollektif Bilinçdışı**** kuramı ile simge ve arketipler alanındaki çalışmaları ve *Bireysel Psikoloji*****'yi kuran Alfred Adler (1870-1937)'in insanı güdüleyen temel

* **Bilinçaltı (Subconscious):** Psikanalizde, bilinç düzeyinin altında bulunan ve bilinçli olmayan, ancak kolayca bilinç düzeyine çıkarılabilen malzemelerin, süreçlerin bulunduğu düzey. Genel kullanımında ise bilinç düzeyinde olmayan ancak bilince ulaşabilecek her türlü bilginin, yaşantının, anının saklandığı yer. Bazen bilinçdışı ile eş anlamlı kullanılsa da bu kullanım kesinlikle hatalıdır.

** **Analitik Psikoloji (Analytical Psychology):** 1) Orta bilinçdışı, ilktiplerin varlığı, kişiliği bütünleştirici gücü olarak benliğin önemi gibi kavramları vurgulayan Jung'un psikodinamik teorisi. 2) Genel olarak ruhsal olguları bileşenlerine indirgeyerek incelemeyi hedefleyen yaklaşımların ortak adı.

*** **Bilinçdışı (Unconscious):** Freud'un topografik ruhsal yapı modelindeki üç bölümden en derinde, normal bilinç süreçleriyle ulaşılması en zor olan kısmı. Bu kısım, istenilmediği, kabul edilmediği, yasaklandığı (dolayısıyla kaygı uyandırdığı) için bastırılan veya unutulmuş ve bu nedenle doğrudan erişilemeyen anıları, duygusal çatışmaları, arzuları, dürtüleri olduğu kadar saldırganlık, cinsellik vb. gibi temel biyolojik içgüdüleri ve itkileri de içinde barındırır. Bilinçdışı ayrıca hiçbir zaman bilinçli olmayan temel yaşamsal dürtü ve itkilerin de kaynağıdır. Bunlar, bilinci açık olmasa da bilinçli düşünceler ve davranışlar üzerinde dinamik bir etkiye sahiptir. Rüyalar, edim hataları, fanteziler, nevrotik semptomlar, vb. bilinçdışı süreçlerin birer dışavurumudur. Bu terimi öz itibarıyla Freud'la aynı şekilde kullansa da kendi yorumunu katan C. G. Jung, bilinçdışını kişisel (öznel) ve kollektif (ortak) olmak üzere ikiye ayırır.

**** **Bireysel Psikoloji (Individual Psychology):** Alfred Adler'in, bireyin kendi hedeflerini geliştirme, kendi yaşam biçimini yaratma yönündeki bilinçli bir itki ile yönlendirdiği görüşüne dayanan psikoloji teorisi. Freud'un insanları bilinçdışında etkinlik gösteren usdışı itkilerin, içgüdülerin egemenliği altında olduğu görüşüne karşıt olarak Adler, insanın bilinçli yönelimini öne çıkarmış ve ben merkezli olmaktan çok toplum merkezli bir yaklaşım sergilemiştir. Adler'e göre insanlar, başkalarıyla birlikte olmaya, işbirliği yapmaya ve herkesin yararına olacak şekilde çalışmaya yönelik doğuştan gelen temel bir itkiye sahiptir.

İtkinin ***** itici güç olduğunu bulgulaması, tüm bunlar antropolojiden teolojiye, felsefeden sosyolojiye ve sanata kadar çok geniş bir alanda kalıcı izler bırakmıştır.

Psikolojideki tüm bu gelişmeler, insanın iç dünyasını tanımlamaya, modern dünyadaki illüzyonların marazi etkilerini kavramaya/aydınlatmaya –hatta hafifletmeye– ve insanın bilinmeyen dürtülerini, bilinç durumlarını, sanatı da işin içine katarak, yaratma içtepesini ve buna kaynaklık eden koşul veya koşulları analiz edip, farklı yaklaşımlar üzerinden açıklılamaya çalışır.

“Peki, psikanaliz hangi temel öğeler üzerinde odaklanır?... Söz konusu anlayışı belirleyen en önemli öğeler şunlardır:

1. Hiçbir insan davranışı gelişigüzel, rastgele değildir. Tüm davranışlar bireyin psikik yaşantısı tarafından belirlenmiştir (*Psikik determinizm anlayışı*).
2. Bilinç alanının dışında kalan, bireyin yaşamında ve davranışlarını açıklamada önemli bir rol oynayan *bilinçdışı öğretisi*.
3. İnsan düşüncesi ile davranışının motivasyonuna önem veren *amaca yönelmişlik öğretisi*.
4. Bireyin yaşamında çocukluk döneminin ve ilk tecrübelerin büyük önem taşıdığını ifade eden *gelişim psikolojisi*.
5. Psikoterapi ve psikiyatrinin kabul görmüş yöntemlerini kullanan bir *ruhsal tedavi anlayışı*.

Başlangıçta Freud tarafından ortaya atılan psikanalitik teorinin daha sonra farklı birçok versiyonunun ortaya çıkmış olmasına rağmen, hepsinin ortak noktası kişiliğe, kişiliğin gelişimine ve davranışlara dinamik* bir bakış açısından bakmalarıdır. Hepsinde çocukluk döneminin ve bu dönemde yaşanılana deneyimler ile bilinçdışı etkenlerinin hem kişiliğin hem de patolojinin gelişmesinde belirleyici bir rol oynadığını savunur.”²⁶

“Dünya çılgın bir seyir aldığına göre biz de dünyaya ilişkin çılgın bir bakış açısı edinmeliyiz” diyen varoluşçu nihilizmin iflah olmaz savunucusu Emil Michel Cioran’u desteklercesine Freud, Kapitalizmden daha büyük bir çılgınlık yapıp Psikanaliz’i modern dünyaya, ve bu dünyada yersiz yurtsuzlaşan insana armağan

***** **İtki (Drive):** Tipik olarak bir ihtiyaçtan veya yoksulluktan kaynaklanan ve organizmayı bu ihtiyacı veya yoksunluğu ortadan kaldırmaya yönelik davranışlara iten fizyolojik veya ruhsal bir gerilim durumu. Bu, açlık gibi biyolojik bir ihtiyaç olabileceği gibi ateşten veya aşırı gürültüden kaçmaya yönelik bir ihtiyaç ta olabilir. Bu anlamda itkinin, ihtiyaç ile karıştırılmaması gerekir.

* **Dinamik:** Psikolojide ve psikiyatride, davranış açıklamasında motivasyonu (R.S. Woodworth), bilinçdışı etkenleri (Freud, Jung, vd.), ruhsal güçleri (Lewin) öne çıkaran yaklaşımların ortak adı. Bkz. Dinamik psikoloji.

²⁶ BUDAK, Selçuk, **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 614

ediyordu. Gerçekten de psikanaliz ortaya çıktığı yıllarda, sıklıkla otoritelerce tartışılıyordu. Ancak Freud'un araştırma ve bulguları psikanaliz gerçekliğini tartışmasız ispatladı. Psikanalizin sanat alanındaki esas önemi ise yaratıcılık ve bilinçaltının keşfi ile gelen çalışmalarla belirginlik kazandı.

Geçmiş zamanlardan bu yana yaratıcılık ve ruhsal hastalık veya deha ile delilik arasında bir ilişki olup olmadığı araştırılmış ve 19. yüzyılda deha kalıtsal olarak geçen bir hastalık şeklinde değerlendirilmiştir. 20. yüzyılda ise yaratıcı kişilerin birinci derece akrabaları incelenerek bu ilişki desteklenmiştir. İntihar eden çağdaş yazarlar, dışavurumcu ressamlar hep nedenleri ve niçinleriyle merak uyandırmışlardır. Son olarak da, yaratıcılığın belki de, psikopatolojiden çok "normal psikodinamik" ile daha yakından ilgili olduğu söylenmiştir.

Esasen Freud, sanattaki yaratıcılığı çocuktaki oyun olayına eşdeğer görür. Çocuk oyun oynarken ne yapıyorsa, sanatçı da aynısını yapar. Yani yaratımda oyuna benzer bir süreç izler – ya da izlemelidir, diyelim – . Nihayetinde duyguları derin bir felsefi ve psikolojik sorgulamaya değecek fenomenler olarak gören lirik soyut sanatçı, bunları en doğal ve katışıksız bir biçimde, oyunvari bir süreçte tuvale yansıtmaya çalışır. Zaten lirik sanatçı ancak bilincini serbest bırakıp bilinçaltına inebildiği sürece yaratımını özgür ve coşkulu kılacaktır. Psikodinamik açıdan yaratma süreçleri ve mekanizmaları geniş bir ilgi odağı olmuş, fakat bu konuda halen kapsamlı bir bilgiye ulaşılmış olmamakla beraber, otoriteler tarafından, egonun sentez işlevinin yaratmada rol oynadığı söylenmektedir.

“Çünkü egonun sentez işlevi birbirine karşı tutumları, değerleri, duygu ve davranışları ve ben – temsillerini bütünleştirmeyi ve uzlaştırmayı içerir. Çatışma halindeki düşünceleri yatıştırır ve yaratma sürecine güç verir.”²⁷

Tespit edilen şudur; sanatçı, yaratma sürecinde bilinçdışının imgelerini, simgelerini kullanarak *id*'in (içtepeler, içgüdüler, istekler, dürtüler) tipik işlev biçimi olan *birincil süreç* *ten faydalanır, şöyle ki:

²⁷ ALPER, Yusuf, **Psikanaliz ve Aşk (Psikanaliz, Aşk ve Yaratıcılık Üzerine)**, Çizgi Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 39

“Şüphesiz yaratıcı itkiyi kimse tam olarak açıklayamayacaktır. Herhangi birinin böyle bir şey yapmak istemesi pek olası değildir. Ama yaratıcı bir biçimde yaşamayla, yaşamın kendisi arasında yararlı bir bağlantı kurulabilir, yaratıcı tarz yaşamın nasıl olup da yitirildiği ve bireyin, hayatın gerçek ya da anlamlı olduğu yolundaki duygusunun neden ortadan kalktığı incelenebilir.”²⁸

Biçim kaygısından tamamıyla sıyrılan lirik soyut sanatçı bilinçaltının ayrıcalıklı zenginliğini deneyimlediği üretim tarzıyla bir yerde aklın tüm kuşatması ve sınırlarını bertaraf ederek yaratıcılığını uç noktalara kadar taşır. Farkındalığı hayli yüksek sanatsal tavrını yaşamı ile aynı yaratıcı paralelliklerde buluşturan sanatçı metalaşan dünyanın kimlik yitiminden uzak son derece sağ duyulu bir duruş sergiler. O, kendi olan ve kendine atıfta bulunan tüm değerlerin dokunulmazlığı üzerine hem fikir olduğu bir eylemle sanatını ifşa eder. Lirik sanatçı yoksunluk içindeki insanların bilinçsizce taşıyıcısı ve aktarıcısı olduğu değer, davranış ve düşünce kalıplarının karşısında, kendi varlık gereçlerini açılımlayabildiği gibi dolayimsız bir yaşam / sanat serüvenini tercih eder.

Dikkat edilirse, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra psikoloji alanında yaşanan pek çok gelişmenin ana başlığını bireyin iç dünyası, bilinçaltı ve yaratım dinamikleri oluşturuyor; bunlar da benliğin özerkliği, ego psikolojisi ve kendilik kuramları ve nesnelere ile temellendiriliyordu. Değer yitimine uğrayan 20. yüzyıl insanının dünyası ve özellikle de kırılmalılığı fazlalaşan sanatçının dünyası çözümlenmeyi bekleyen bir yığın kodlamalarla doluydu. Şüphesiz bunlar, yaşanan dönem itibarıyla lirik soyut sanatçının zorunlu bir varlık kipi olarak ilgisini çekiyor, geliştirdikleri sanat / yaşam pratikleri ve kendilik duygularıyla birebir örtüşüyordu.

Yine 1950’lerde, aralarında Carl Rogers, Rollo May, Lewis Mumford, Kurt Goldstein, Charlotte Buhler, Abraham Maslow, Aldous Huxley ve James Bugental gibi birçok ünlü ismin katılımıyla, psikolojide “üçüncü güç” (davranışçılar ve Freudyen analitik psikolojiden sonra) diye anılan Hümanist Psikolojinin kuruluşuna

* **Birincil Süreç (Primary Process):** Psikanalizde, ide, özgü ve bilinçli düşünme süreçlerinden tamamen farklı olan bilinçsiz zihinsel etkinlik biçimi. Çevrenin, gerçekliğin veya mantığın gereklerini (yasalarını) dikkate almaksızın işleyen bu süreçler, **haz ilkesine** tabidir, yani şeylerin zihinsel temsillerini (sembollerini) kullanarak, iç güdüsel gerilimi gidermeye çalışır.

²⁸ ALPER, Yusuf, **Psikanaliz ve Aşk (Psikanaliz, Aşk ve Yaratıcılık Üzerine)**, Çizgi Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 76

tanık oluyoruz. Hümanist psikoloji, çağın insanının ayarı kaçmış iç pusulasını tekrar işlevsel kılabilir ve *ben*'in özerkliğinden uzak kalmayan aşk, yaratıcılık, benlik, gelişme, organizma, temel gereksinim giderilmesi, kendini gerçekleştirme, yüksek değerler, varolmak, olmak, kendiliğindenlik, oyun, mizah, sevgi, şefkat, doğallık, ego üstünlüğünü, nesnellik, özerklik, sorumluluk, anlam, aşkın deneyim gibi insan kapasitesi ve potansiyellerini tanımlamaya yönelik konulara el atıyordu.

Tüm bunlarla çepeçevrelenen lirik sanatçı, artık ruhuyla hissedebildiği her türlü duygusuyla ve ona yaşanmışlığını veren her şeyle resim yapıyor, istese de istemese de önüne geçemediği, fazlasıyla kendisiyle ilgili, coşkulu bir süreci artık tamlayan değil, öznesi olarak yaşıyordu. Erich Fromm'un "*The Sane Society*" (*Akıllı Toplum*, henüz Türkçe'ye çevrilmemiştir) adlı kitabında değindiği gibi, "Günümüz toplumunda, acaba bu topluma ayak uyduranlar mı *akıllı*, yoksa böylesi bir topluma ve düzene ayak uyduramadıkları için deli deyip, geçtiklerimiz mi *akıllı*?" önermesinde "*deli*"den yana saf tutan bir tutumla sanatını güdülyordu lirik sanatçı... Zira yaşadığı çağ ve toplum ona hitap etmiyor, ruhunu çalmaktan başka bir işe yaramıyordu.

Dönem itibarıyla, psikolojide bahsedilmesi zorunlu bir başka gelişme ise Carl Gustav Jung'un, Freud'dan farklı olarak geliştirdiği *bilinçdışı öğretisi*'dir. Jung'a göre hiç şüphesiz, "*Bilinç, mantığını savunmalı ve kendini korumalıdır. Fakat, bilinçaltının karmaşık yaşantısına da (dayanabildiğimiz kadarıyla) kendi yolunu izleyebilme fırsatı verilmelidir.*"²⁹ Yine başka bir ifadesinde Jung, bilinçaltını, "*İnsanın yalnızca eskilerini atığı bir bodrum odası değil, bilincin ve insanlığın yaratıcı ve yıkıcı ruhunun kaynağı*"³⁰ olarak görür. Her ne kadar, bu terimi öz olarak Freud'la aynı şekilde kullansa da kendi yorumunu -büyük yankı uyandıracak şekilde- katan Jung, bilinçdışını *kişisel* (öznel) ve *ortak* (normal kolektif) olmak üzere ikiye ayırır. İlki, sadece kişisel yaşantılarla ilgilidir. İkincisinde ise kişiler üstü bir durum söz konusudur; bu herkeste ortak olan türsel bir bilinçdışıdır ve dolayısıyla içinde,

²⁹ FORTHAM, Frieda, **Jung Psikolojisi**, Çeviren: Aslan Yalçın, Say Yayınları, İstanbul, 1996, s. 99

³⁰ FORTHAM, Frieda, **Jung Psikolojisi**, Çeviren: Aslan Yalçın, Say Yayınları, İstanbul, 1996, s. 31

türün evrimi boyunca diğer bütün insanlarla hatta hayvanlarla paylaştığı her şeyi içerir. Jung, bilinçdışı ve arketiplerle ilgili araştırmalarına kaynak oluşturması açısından yabancı insan topluluklarını, onlardaki belli ritüelleri, sembol ve içinde alegorik bir anlatımı barındıran mitoslar ile Uzak Doğu kültürlerini yakinen incelemiştir. Bunlar bir bakıma, lirik soyut eğilimlerin hali hazırda yabancı kültürlerle, evrensel değerlere ve Uzak Doğu kültürlerine olan ilgisini daha da perçinlemiştir. Ayrıca, son araştırmalarda, yaratma ile bilinçdışı arasında dolaysız bir ilişkinin bulgulanması, tekrar ve tekrar ilgileri bilinçdışına ve dolayısıyla da psikolojiye yöneltmiştir.

“Yaratma edimi bir değil, birden çok süreci içerir. Yaratma eğilimi çoğu zaman hep “doğu” olayına benzetilmiştir. Yaratma eyleminin bilinçdışı’ndaki ilk etkisi şiddetli ve sarsıcı bir duygulanımla yaşanır. (...) Yaratmaya ilişkin bilinçdışı etkinliğinin habercisi “esin”dir. Bilinçdışı’nın dolaysız verileri olan esin, bilinç düzeyine kısa süreli çabasız çıkışlardır. Esin yaratma ediminin ne başı ne de sonudur. Onun nedeni bir ölçüde “kendiliğindenlik”tir; bilindışı’nın kendine özgü çabasıyla psişik bileşimlerin, bütünselleşmelerin oluşmasında rol oynar.

Kimi yaratıcılarla kendiliğindenlik kolay, kimilerinde zor oluşur; düş ve dalgınlık anları kendiliğindenliği kolaylaştırır.

Duygu, düşünce ve tasarımların birbirlerine bağlanması, bütünleşmesi “çağrışım”larla sağlanır. Daha, yaratıcının belli bir tasarıma ulaşmadığı dönemde psişe’nin düzenleyici, bütünleştirici rolünü düşünce çağrışımları yüklenir. Yaratmanın düşünce çağrışımları aşamasında, zengin bir kişilik yapısına, hayal gücüne, yoğun bir iç yaşantıya, her türlü etkiye açık duyarlılığa, düşünceye ve güçlü bir istence gereksinim vardır.”³¹

Tüm bu sayılan özellikleri fazlasıyla bünyesinde barındıran, ve hatta sanatı için bir çıkış noktası yapıp, resminin duyuşal malzemesi olarak kullanan lirik soyut sanatçı için *çağrışım*lar birinci dereceden önem taşıyordu. *Özgür (serbest) çağrışım* *

³¹ VELİOĞLU, Süleyman, **İnsan ve Yaratma Edimi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sosyal ve Felsefi Dizi: 54, İstanbul, 2000, s. 205-206

* **Özgür Çağrışım (Free Association):** Psikanalizde, hastanın koltuğa uzanıp belli bir konuda (bir rüya parçası, bir sembol, anı vb. hakkında) ne kadar ilgisiz, önemsiz, kabul edilemez, nahoş veya utandırıcı olursa olsun aklına gelen her şeyi sansüre tabi kılmaksızın veya yargılamaksızın, ekleme çıkarma yapmaksızın, olduğu gibi anlatmaya özendirildiği temel bir çalışma tekniği. Bu yolla travmatik yaşantıları, bastırıl-an anıları, kaygı uyandıran dürtüleri bilinçsiz çatışmaları, vb. konusunda önemli veriler elde edileceğine inanılır. Bu ayrıca hastada (kişide) belli bir duygu boşalması da sağlar.

psikanalizin öngördüğü temel bir çalışma tekniğidir. Psikanaliz bir yöntem olarak özgür çağrışımı kullanarak bilinçaltında yatan gizil yanlarımızı ortaya koymayı amaçlıyordu. Özgür çağrışım, bilinçaltında kendimizden bile sakladığımız, nedenleri niçinleri bulmanın nihai bir aracıdır, bu sebeple kendi kaynaklarına yönelen lirik soyut eğilimler açısından son derece dikkat çekiciydi. Sanatçı, psikanalizin öngördüğü bu yöntemi resim düzleminde *yansıtma mekanizmaları*'ni** kırdığı bir yüzleşme süreci olarak yaşar. Özgür çağrışımınla tuvalde adeta bir dil oyunu oynanıyordu ve bu oyunun başarısı sadece oyuncuların kendileri gibi olmalarından kaynaklanıyordu. Nitekim, Freud'da sanatı özgürce oynanan bir oyuna benzetmekteydi. Şüphesiz özgürlük de lirik sanatçının söylemlerini eğretilmeden ortaya koymasına adına peşinde olduğu yegane nüvedir.

Anı, geçmiş, gelecek gibi izleklerin, bir anda kendiliğindenlikle tuvale yansıdığı görülür. Bu izleklerin ne olduğu, ne kadarıyla ilgili ya da ilgisiz olduğu artık sanatçıyı ilgilendirmiyordu. Bu sadece bir ruh dökümüydü, ve açılımlanan da – kendi tercihli amaçsızlığı içinde – iyi ya da kötü, sanatçının yüzleşmesi gereken *ben*'ine dair görüngüleri idi.

Bu bölüm boyunca tartıştığımız bilinçaltının önem ve işlevinin gerek 20. yüzyıl insanı gerekse sanatçının nezdinde anlaşılmalı olmasından şu sonuç çıkmamalıdır; “*Bilinci yok sayalım... ya da bilincin duygu düzeyi ile hiçbir ilişkisi yoktur... bilinçaltı bilinçsizlik demektir...*” gibi söylenceler yanlış olacaktır. Bakınız Caudwell, bilinç ile duygu arasındaki anlamlı diyalektiği şöyle ifadelendirmektedir:

“Bilinci düşünce, bilinçsizliği duyguyla bir tutmaktan gelen bir karışıklık vardır. Bu yanlıştır. Her ikisi de bilinçlidir. Kimsenin bilinçsiz duygulanım ya da etkilenimi olmadı, olamaz da. Bilinçsiz bellek izlerini bilinçli yapıp onları düşünceye ışıtan, duygunun ta kendisidir. Hepimiz sanatsal ya da coşkusal duygulanım anlarında, bilincimizin üstümüzde beyaz bir ışık gibi yoğun ve açık yükseldiğini fark ederiz. (...) Duygu ve düşünce birbirlerini yardımlaşarak yükseltirler. İnsanın bir sümüklüböcekten daha derin bir şekilde duygulanmasının nedeni daha çok düşünmesidir. (...) Vahşi dansların son derece erotik özelliği bazı

** **Yansıtma Mekanizması (Projection):** Klasik psikanalizde, kişinin bilincini zorlayan kendi yasadık, kabul edilemez itkilerini, duygularını, eğilimlerini, vb. başkalarına yansıttığı bir savunma mekanizması. Kişinin kendi kusurlarını, hatalarını, başkalarına yüklemesi. Bu mekanizma özellikle bastırmaya ve inkara hizmet eder.

izleyicilerin safça varsaydığı gibi ilkelerin duygularının aşırı uyarılabilir olmasından gelmez, tam tersine eksik duyarlılıkları yüzünden, onlarda cinsel tepkiler ancak şiddetli etkilenimle uyandırılabilir. Oysa ufak bir etki, uygar insanda tetik çekercesine duygulanım uyandırmaya yeter. Aynı görüngü, ilkelin acıya duyarsızlığında da belirir. Bu nedenle geldiğimiz yoldan geriye, ilkelliğe, kana, tene döneceksek, yalnızca daha az ve kaba bir düşünceye değil, daha az ve kaba bir duygu düzeyine azalmış bir bilinçle döneceğiz.”³²

Nihayetinde, bilinçle bilinçaltı arasında bıçak sırtı bir dengede resmeden lirik soyut sanatçı, çoğu zaman farkında olmasa bile bilinçaltından gizliden gizliye beslenir ve bu onun renk seçiminden yüzey tanzimine kadar plastik anlamdaki pek çok tercihine yansır.

2. 2. Ben ve Kendiliğindenlik

Yaratıma kaynaklık etmesi ve yapıtın nesnel sürecinin daha doğru çözümlenmesi adına *Ben/lik* arayışları ve *Kendiliğindenlik* kavramlarının yeterince açıklanması önem arz etmektedir. Öncelikle çalışmamıza psikoloji, sosyoloji ve felsefe alanlarından bazı tanımlamalarla başlayacağız, fakat tez kapsamında ele alacağımız *ben/lik* arayışı, onu psikolojik açıdan tanımlamaktan ziyade felsefi açıdan nasıl kabul gördüğü ve daha da çok *ben(in)* yapımı ile ilgili bir çerçeve üzerinden oluşturulacaktır. Aslında söz konusu olan *ben*'in yeniden inşasıdır.

Bu anlamda Foucault'nun *Ben(in)* yapımına dair felsefe çözümlenmeleri esas alınıp, lirik soyut yapıtı biçimleyen yaratıcı öznenin (*ben*) içinde bulunduğu özne – iktidar / kitle – iktidar ilişkisi, karşılığı ve bunun yapıt üzerinden hangi paradokslarla çözümlendiğine ilişkin saptamalar yapılacaktır.

Tekrar *ben* 'e başvuracak olursak, onu daha iyi açıklamamız gerekecektir:

“... Her türlü ruhsal – bedensel olayın merkezi olarak düşündüğümüz bilinçli varlığımız... Klasik psikanalizde, ruhsal aygıtın üç ana parçasından biri. İdden türetilir ve enerjisini oradan alır. Kişiliğin, ilkel içgüdüsel dürtülerde, içselleştirilmiş ebeveyn ve toplum yasakları ve dış gerçekliğin gerekleri arasında aracılık eden bilinçli, ussal yanı. (Egoya idin kontrol mekanizması da diyebiliriz.

³² CAUDWELL, Christopher, **Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler**, Çeviren: Mehmet Gökçen, Metis Yayınları, İstanbul, 1985, s. 71-24

Freud egoyu, at (id) üstündeki biniciye benzetir. At biniciden güçlüdür ama binici atı kontrol eder.)”³³

Adeta *ben* toplumla dürtülerimiz arasındaki dengeyi sağlayan bir süspansiyon gibidir... Bir bakıma içimizdeki mantığı dillendiren sestir o. Peki, yaratma edimini kullanırken o ne derece işin içindedir? Ne derece bizim duygularımıza karışır ve ne derece toplumla aramızdaki denge ya da engeldir?

Söz konusu kavramlar resim eylemine dürtülerin akılcılaştırılıp görselleştiği ve *ben*'liğin idealize edildiği bir serüven yoluyla katılır. İdealleştirme nesne ile ilgili bir süreçtir ve bu nokta da nesne, doğası değişmeksizin ruhsal olarak büyütülür. Bu bağlamda “ben”in ifadesi obje ile kurduğu ilişki kadarıyla vardır, ve ancak bu ilişki boyutuyla gerçektir. Dolayısıyla ifadeye kaynaklık eden faktörlerden biri ve belki de en önemlisi olması sebebiyle ben'in ifşası şarttır. Lirik soyut eğilimde obje artık sanatçının kendisi, kendi *ben/lik*'i, *kendiliğindenlik*'i, öz-bilinci ve öz-varlığından başka bir şey değildir. Ve ancak bunlar vasıtasıyla ne kadar dolaysız bir ilişki içine girilirse o denli doğrudan – ve sahiciliği tartışmasız – bir duysal birliğe yapıt genelinde ulaşılmış olur. Nihayetinde resmin yapılandığı yüzey *ben*'in pek çok görünümüyle ilgili bir varolma pratiği sergiler.

Yanılsamaların çoğaldığı, gerçekliğe dair anlam yitimlerinin gözlemlendiği 20. yüzyılda bilinçte sapmalar yaşayan sanatçı, içten içe *ben*/indeki açmazları duyumsar ve yer yer isyankarlık yer yer de büyük bir sükunetle *ben/lik*'ini, öz-kimliğini peşine düştüğü *ben*(lik) arayışları ile yakalama yoluna gider. Rollo May'e göre “İnsanlık beş ayrı yitirişle karşı karşıyadır; bunlar yalnızlık, kaygı, toplumdaki değer merkezi duygusunun, benlik duygusunun ve trajedi duygusunun yitirişidir.”³⁴ Öngördüğü çözüm ise, insanın yaratıcı bir süreç içinde kendisinin bilincine vararak *benlik*'ini tekrar bulmasıdır. Kastettiğimiz *ben/lik* arayışları bu temel sebeplerden kaynaklanmaktadır. Duyguların acılaşması, bu yersiz yurtsuzlaşmaya karşın sanatçının yönlendiği içsel alternatifler lirik soyut resmin çıkış noktası olmaktadır.

³³ BUDAK, Selçuk; **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 247

³⁴ MAY, Rollo, **Yaratma Cesareti**, Çeviren: Alper Oysal, Metis Yayınları, 2005, s. 69

Yaşamın yenilenmesine (karşı) duyulan sarsılmış inanç; modernizmin tüketiciliğe dayalı bencilleşmiş, hırslı toplumu ile renksizleşmiş, sığ bir kültür ve içinde parçalanan özne... Acaba tüm bu koşullar, sınırlar / sınırlandırmalar içinde lirik soyut sanatçının yaratımındaki iç-erk nereye doğru sürüklenmektedir? Acının antropolojisini keşfe mi? Yoksa narsisizmini yüceltmeye ya da kültür – kimlik yitimini tescilleyecek yeni sıradanlıkları meşrulaştırmaya mı?..

Artık *id*'in dengesi kaçmış, *ben*'in kilit durumu – tamiri mümkün olamayacak şekilde – *telos** tarafından kırılmış ve sanatçının bilinci modernizmin getirdiği dayatmalardan yana yara almıştır. İçine düşülen bu durumun nasıl bir talihsizlik olduğunu Christopher Lasch şöyle özetlemektedir:

“Hiç kimse teknolojilere giderek artan bağımlılığımızın bir güçsüzlük ve haksızlığa uğramışlık duygusuna kapılmamıza neden olduğunu anlamış ya da bunu denetimi altına almış gibi gözüküyor. Bizi kuşatan dünyaya ilişkin bir süreklilik, daimilik ya da bağlantılılık duygusunu oluşturmakta zorluk çekiyoruz. Başkaları ile kurduğumuz ilişkiler dikkat çekecek ölçüde kırılabilir; mallar kullanılıp atılmak üzere üretiliyor; gerçeklik her an değişen bir uçan imgeler yığını olarak yaşantılanıyor. Her şey, psikolojik bağımlılık, ayrılık ve bireyleşme sorunlarına kaçamakçı çözümler getirilmesini özendirir, insanların güçlerini ve özgürlüklerini sınırlayan varoluşsal kısıtlamalarını kabullenmelerini olanaklı kılacak ahlaki gerçekçiliğin önünü kesmek için işbirliği halinde.”³⁵

Kültürün yaşamsal olması gerektiğine inanan çağdaş İspanyol filozofu Orteya Y Gasset'e göre, insanın tek kurtuluşu kendi *ben*'ine ulaşmada ve onu derinleştirdiği

* **Telos:** İlkçağ Yunan felsefesinde varılacak son nokta olarak “tamamlanma”; ulaşılacak “hedef” anlamında kullanılan terim “erek” ya da “son amaç”. İlkçağ Yunan düşünürleri, insanoğlunun “iyi bir yaşam” sürmeyi amaç edindiği, insanın telos'unun mutluluğa erişmek” olduğu konusunda hemfikirdirler. Bu nedenle de insanın tüm yapıp etmelerini bu “önkabal” ışığında ele alıp ahlâk felsefelerini buna göre biçimlendirmişlerdir. Erişilmek istenilen yer ya da şey olarak tek, düşüncesi yalnızca ahlak felsefesiyle sınırlı kalmamış; gerek canlı gerek cansız tüm diğer varlıkların alanına da sızmıştır. Antik Yunan düşüncesinde bu telos olmaksızın hiçbir varlığın etkinliğini yorumlamak ya da değerlendirmek olanaklı değildir. Sözelimi Aristoteles için duyulur bir şeyin ya da doğal bir nesnenin telos'u kendi için biçimiyle özdeştir. Başka bir deyişle bu telos onun hamurunda vardır, o amacını kendi içinde taşır. Aristoteles tüm doğal nesnelerin ereklerini kendi içlerinde taşıdıklarını ve bu ereklere göre biçimlendirdiklerini (biçime kavuştuklarını) savunmuş; bu erek bilimsel anlayışı devinimin (kinesis) kaynağını açıklarken de sürdürmüştür (Fizik II, 198a, 198b) evrenin (kosmos) bir telos'u olduğunu, bu telos'a göre oluştuğunu savunan Anaksagoras'la felsefe sahnesinde yer alan telos, düşüncesi, Antik Yunan kültürünün iki sacayağını; ilkçağ Yunan felsefesi —özellikle de ahlak felsefesi— ile ilkçağ Yunan bilimini derinden etkilemiştir.

³⁵ LASCH, Christopher; **Narsisizm Kültürü**, Çev. Suzan ÖZTÜRK, Ü. Hüsrev YOLSAL, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2006, s. 380

bir yaşam felsefesiyle anlamlandırarak olaylara, olgulara ve ilişkilere içselleştirdiği gerçeklik boyutuyla yeniden bakıp sentezleyebilmesindedir. Tabii, bunun doğal bir sonucu olarak da açılmadığı eleştirel söylemi ona sahiçiliği tartışmasız yeni bir anlam / anlamlandırma boyutu kazandırır. İşte bu eleştirel duruşu ve *ben*'e dair keşfini deneyimleyenlerden biri olması itibarıyla lirik soyut sanatçı; bulunduğu dönem içerisinde gerek kişisel yönelimleri gerekse sanatsal tercihlerinden dolayı ayrıcalıklı, özgür ve farkındalığı hayli yüksek bir duruş sergiler. Kendimiz ile ilgili tanımlamalarımızı sadece *öteki* ile girdiğimiz ilişki sonucunda elde ederiz. *Ben*'i iyi tanımak / tanımlamak yaşam pratikleri boyunca kazandığımız, karşılıklı ilişkilerle sentezlediğimiz, ve ancak göreceli sağduyumuzla da boyutlanabilecek bir süreçtir. *Öteki* varolmaksızın *ben*'in anlamlandırılması mümkün olmayacaktır. Nitekim bu Hegelci bakışın da öngördüğü bir durumdur. Nuri Bilgin ise “ *‘ben’in anlamı, tüm diğer anlamlar gibi anlamlandırılmış şeyin mevcudiyeti dışında tekrarlanmak zorundadır; bu ancak, bir başka bireyi “ben”i vasıtasıyla veya bana yöneltilmiş “sen” vasıtasıyla ortaya çıkabilir.*”³⁶ dediği *ben*'i yine *öteki* ile girdiği ilişki bazında açıklar.

Ben/lik'ini keşfe doğru yönelen lirik soyut sanatçı geliştirdiği sezgisi ve kimlik duygusu ile sanatın temel tartışmalarından biri olan – hala günümüzde de süre gelen – yeni ve özgünü, tercihini özgünden yana kullanarak yeniyi de aynı anda yakalamayı başarmıştır. Çünkü her “*ben*” ve “*benlik*” kendi içinde tek ve sadece kendine özgü bir bütünlük teşkil eder. Bizim hiçbir kimseye benzemediğimiz gibi hiç kimse de tam olarak bize benzeyemez. Dolayısıyla lirik soyut sanatçının elindeki *ben* ve *kendiliğindenlik* onu özgün olmaya karşı güdüleyen ve hatta dolaysızca zorunlu bırakan bir durum sergiler.

“İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra şiirsel düzenin garip bir köpürüşüne, toplumun dil istilasına uğrayışına tanık olduk. Bu dil niye sustu, ya da en azından söyledikleri neden önemini yitirdi ve neden şimdi görsel sanatlarda bir barbar ordusu gibi toplumu istila etmeye başladılar. İncelememiz gereken, sorunun tümüdür. Peşpeşe sergiler, peşpeşe açılan galeriler gördük, her türde, her üslupta. Soyut sanat

³⁶ BİLGİN, Nuri; *Sosyal Bilimler Kavşağında Kimlik Sorunu*, Ege Yayıncılık, İzmir, 1998, s. 98

üstünlüğü ele geçireli, bu bolluk bir baskın oluverdi. Soru yanıtlanmış değil: Bu püskürme niye?”³⁷

G. Ribemont’un da dediği gibi dönemsel etkiler dikkate alındığında fikir, kitap ve sanat yapıtlarında tam bir üretim fazlalığı yaşanmış; hiç durmayacakmışçasına üretilen, üretildiği kadar da kolay tüketilen sanat yapıtlarının yarattığı bu kültür enflasyonu için de ortaya çıkan lirik soyut eğilimlerin, öznelliğinden kaynaklı hususi bir yeri olmuştur. “Yeni, yeni...” diye savrulan sözlerden sonraya da sanatın ancak bir yafta olarak kaldığı yıllarda “özgün” olanın zaten “yeni”yi de içinde barındırdığının ayırdıyla yola çıkan lirik soyut sanatçı farkındalıklarını sayısız alternatiflerle deneyimleme şansını bulmuştu.

Biz ancak *ben*’imiz vasıtasıyla dünyayı kavrar, nesnelere ya da kişisel ilişkileri yorumlar, tercihlerimizi ortaya koyar ve ancak farkındalıkları ve kimlik duygumuzu bu kavram etrafında oluştururuz. Tabii ki, bizim biz olmamızdan bu kadar sorumlu olgunun tüm uğraşlarımıza olan etkisi kaçınılmazdır, özellikle de sanat söz konusu olduğunda bunun birebir görünür anlamlarının (lirik soyut sanatçılarda olduğu gibi) yüzeyde duyumsanması kaçınılmaz bir sonuçtur.

Ben(in) yapımı, bir başka deyişle de *ben(lik)* teknolojileri çağdaş Fransız düşünürü Foucault’nun özneye dair egemenlik önerilerini ya da özne – iktidar ilişkisi ve karşıtlığına dair söylencelerini kapsar;

“Foucault’nun, modern iktidarın kendi yurttaşları ya da tebaası içinde kendi yaptırdığı öznellik formlarına karşı çıkarak, bireylerin kendilerine biçilen bu formları giymeyi reddedip kendilerini özgürce yaratma yetisi taşıdıklarını, iktidarın bütün dayatmalarına rağmen ilkece kendi benliğini yine kendilerinin yapabilecekleri düşüncesini temellendirmek amacıyla geliştirdiği felsefe çözümlemesi. Modern bireylerin ya kendi kendilerine ya da başkalarından aldıkları yardımlarla “bilgelik”, “yaratıcılık”, “ölümsüzlük”, “mutluluk” gibi önemsedikleri birtakım değerlere ulaşmak için kendilerini, bedenlerini, yaşam dünyalarını, yapıp etmelerini, özetle bir bütün olarak dünya görüşlerini dönüştürmelerine olanak tanıyan pratikler bütünü.

Foucault için modern iktidar “ben(in) yapımı”yla yakından ilintili bir konudur... Gerçekten de kişilerin yapımı her durumda iktidarın bakışı altında meydana gelmekte, kişiler kendilerini birer özne haline getirerek iktidarın huzuruna çıkmaktadır. Foucault için özne sözcüğünün iki ayrı anlamı bulunmaktadır: 1) Bir

³⁷ RAGON, Michel; **Modern Sanat**, Çeviren: Vivet Kanetti, Cem Yayınları, İstanbul, 1987 s. 25

başkasının denetimine bağımlı olmak olarak özne, 2) Bilinç ya da kendilik bilgisi yoluyla kendi kimliğini oluşturma olarak özne.”³⁸

Foucault'nun “*İnsanların eylem ve tepki tarzı belirli bir düşünme tarzına bağlı... Ve elbette düşünme de geleneğe bağlı.*”³⁹ ifadesinden hareketle rasyonel bir tutarlılık içinde söylenecek tek şey; o halde, lirik soyut sanatçının iktidara karşı direttiği bağımsızlığının bir ifadesi olarak eylem ve tepki tarzının *ben*'i ile son derece bağlantılı olduğu ve süreç içindeki arayışlarla da gelenekselleşen bir yol izlediğidir. Bu haliyle insan kimliğini erozyona uğratan iktidarların düşlediği “*aynılık*”a karşıt bir ideoloji sergiler lirik soyut sanatçı. Artık yüzey, onun *ben*'inin vukuu bulduğu, söylencelerinin yaşantılandığı belgesel bir serüven niteliğindedir. Rastlantı olarak görülebilecek pek çok ifadeye izlenen bu serüvenin seçilmiş parçalarıdır. Yapıtın çözümlenişine ilişkin gelinen bu noktada ise, yapıtı yaratıcısından ayrı tutmak gibi bir durum söz konusu olamayacaktır.

Kendini yeniden, yeni bir *ben* olarak keşfetmek, ve tekrar tekrar Yunus Emre'nin dediği gibi “*Bir ben vardır, ben'den içeri*” söylemi ile tinselliğini kışkırtıldığı, kavrayışın derinleştiği bu bilinç durumlarını yaratmak özgünlük adına girilen çabalardan sadece biridir. “*Ben'in özgürlüğe kavuşması, sanatın özerkleşme sürecini hızlandırmış, son aşamada sanat 'amacı kendinde' resimsel bir organizma olarak kendini gerekçelendirmiştir.*”⁴⁰

Ben'in açılımı altında, kısaca *benlik* kavramına değinmekte de fayda vardır...

Eski Yunanlılardan bu yana gelen ve Sokrates'le özdeşleşen bu öğretinin (benlik) Stoacı gelenekte de *ben*'in *incelenmesi* olarak ele alındığı görülür. En genel anlamıyla *benlik*, kişinin kendini başka herkesten ve her şeyden ayrı, eşsiz bir

³⁸ GÜÇLÜ, Abdülkadir; UZUN, Erkan; UZUN, Serkan; YOLSAL, Hüsrev Ümit, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 574

³⁹ FOUCAULT, M.; GUTMAN, H.; HUTTON, P., **Kendini Bilmek**, Çeviren: Gül Çahalı Güven, Om Yayınevi, İstanbul, 2001, s. 18

⁴⁰ KURT, Seğer, **Resimde Lirik Soyut Eğilimler**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2001, s. 103

bütünlük olarak hissetmesi, bunun bilincinde olması ve bu şekilde bilincinde olunan tümel varlık şeklinde tanımlanabilecek olan *benlik* kavramı felsefede olduğu kadar psikolojide de ağırlıklı bir yer tutar. Felsefi yönelime bağlı olarak tanımı değişse de, hepsindeki ortak öge, kendi varlığının bilincinde olma ve iradi eylem yetisidir. Bu genel tanımlamadan yola çıkarak daha özel tanımlamalara ulaşılabilir.

Sosyolojide *benlik* kavramı çoğunlukla Charles Horton Cooley, William James ve Georges Herbert Mead'ın felsefelerinden türemiştir. Morris Rosenberg'e göre *benlik*, “*bireyin bir nesne olarak kendisine yönelik düşünce ve duygularının toplamıdır.*”⁴¹ Marie – Louise Von Franz'a göre “*benlik; tüm hayatımız boyunca keşfetmemiz gereken içsel, bilinmeyen bir merkezdir.* Carl Gustav Jung'a göre ise, *İçimizde olan değil, bizim onun içinde olduğumuz kişiliğin örgütleyici bir ilkesi ve arketipidir.*”⁴²

Bu genel tanımlamalardan yola çıkarak daha özel bir tanım verecek olursak; kişinin kendini gerçekleştirme sürecinde deneyim ya da deneyimsizlikleriyle örgütlenen, içinde savunma mekanizmalarından çatışmalar, uzlaşmalar ve yargılara kadar pek çok bilinç durumunun yer aldığı psikolojik bir yapılanmadır. Bir ucu bize diğer ucu topluma dayalı olarak beslenen organik bir örgü içerir, ve süreç içindeki farkındalıklarımızla beraber değer ve bütünsellik kazanır; tıpkı varolan bir maddenin işlenerek ham halinden çıkarılması gibi... Bir başka deyişle; dünya, bir kişinin içinde varolduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir. Ve o kişi, bu dünyanın tasarlanmasında yer alır. Nesnel bir gerçekliği olduğu açıktır, ama bu kadar basit değildir. Dünya kişiyle her an karşılıklı ilişki içindedir. Dünya ile *benlik* arasında ve *benlik*'le dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregelir; bu iki kutuptan her biri diğerinin varlığına delalet eder ve bunlardan birinin yoksanlığı her ikisinin de anlaşılmasını olanaksız kılar.

⁴¹ MARSHALL, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çeviren: Osman Akınhay; Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s. 63

⁴² SUSUZ, Sabire, **Günümüz Sanatında Özel Bir Tavrın Olarak Sanatçının İmgesi**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2007, s. 46

Sonuçta *benlik* ve bir dünyasal model olarak karşısındaki serüven dolu düzlem; tuval, eş zamanlı olarak birbirlerini güdülerler. İçlerinden birini çıkardığımızda ise bu karşılaşma durum sona erecek ve yaratıcılık edimi doğal olarak ortadan kalkacaktır. Sanatçı ile tuval arasındaki bu akışın karşılıklı olarak sağlanması için kişinin *benlik*'ine dair ayrıksı bir duyarlılığının olması bir öngörü olarak karşımıza çıkar hiç şüphesiz.

Descartes'ın 'düşünen vardır' (cogito sum) önermesiyle başlayan modern felsefe, yalnızca *ben*'in (*özne*'nin veya *ego*'nun) düşünme içerikleriyle belli ölçüde ilgilenmiştir. "Özne ise her zaman kendini ontolojik olarak 'ruh', 'bilinç', 'akıl', 'kişi', ve 'töz' gibi yapılarda açığa çıkartmıştır." ⁴³ *Ben*'e dair gerçekliğin kaydedilmesi gibidir lirik soyut edim, katışıksız yaşanır.

Sanatçının sıradan ya da sıra dışı tüm yaşamışlıklarını imge transferiyle kavramlara ve plastik değere dönüştürdüğü tuval, *kendilik* ediminin gerçekleştiği öznel bir ifade alanıdır. Bu yüzdendir ki, sanat yapıtının yeterince anlaşılması için *kendiliğindenlik*'in sınırlarının *ben/lik* ve *öz-bilinç* ekseninde analiz edilip sorgulanması gerekmektedir. Moreno üç çeşit kendiliğindenlikten söz etmiştir; *bireysel kendiliğindenlik*, *sosyal kendiliğindenlik* ve *eylemsel kendiliğindenlik*... Konumuz kapsamında ele alacağımız, yaratımı tetikleyici rol oynaması sebebiyle *bireysel kendiliğindenlik* ile *eylemsel kendiliğindenlik* olacaktır.

Hasan Bülent Kahraman'a göre *kendiliğindenlik*, "Her dönemde, belli bir alanda üretimde bulunan kişinin belli bir düşünce sistematiğini farkında olmadan içselleştirdiği genellikle kabul edilen bir görüştür." ⁴⁴ *Ben* ve *kendilik* birbirlerinden farklı fakat birbirlerine göre ön koşullu bir durum içerirler. *Ben*, kişisel deneyim ve algularla ilgili düşünsel duyuşsal, etik ve estetik – vazgeçilmez – bir yapılanma sergiler. *Kendiliğindenlik* ise bu yapılanmanın dolayimsız ve simültane olarak yaşandığı eylemsel yanıdır. Yani *ben* bir "oluş", "*kendiliğindelik*" ise bu "oluş"un

⁴³ HEIDEGGER, Martin, **Varlık ve Zaman**, Çeviren: Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 72

⁴⁴ www.radikal.com.tr/1999/04/02/yazarlar/haskah.html

simültane bir eylem olarak ortaya koyuşunu imler. Bu bağlamda birbirlerine kaynaklık ederler fakat yapılanma açısından farklı bir kimlik sergilerler. Yine de, her ikisi de kimliğe ilişkin ipuçlarını bünyesinde barındırır. Sonuç itibarıyla şunu da ifade etmekte fayda vardır; *ben* olmaksızın *kendiliğindenlik*'den söz etmek mümkün değildir. Kubilay Arsevener de “*Dile Gelmeyen Gerçeklik*” adlı makalesinde konuya benzer bir yorum getirmektedir; “... yani bir özne olarak ‘ben’ olmaksızın üzerinde düşünülmemeyen nesnelere varolup olmadıkları sorusu anlamsızdır.”⁴⁵

Üzerinde durduğumuz *ben/lik* ve *kendilik* kavramlarının bize – özgünlüğü öz-kimlik ekseninde yakalayan – lirik soyut sanatçının yaratım sürecini ve beraberinde sanatsal söylemini ortaya koyabilmek adına doğru ve yeterli bir zemin sağlayacağına olan inancımız bizi bu konuya odaklamıştır. O halde, nedir *kendiliğindenlik*?...

- Bireysel yaratıcılığın varlık kipi, yaratıcılığın henüz daha kaynağındaiken dış mekanizmalar tarafından herhangi bir göreve atanmamış saf biçimi.
- Kendiliğindenlik ne içsel sınırlamalardan ne de yabancılaştırıcı soyutlama gösterilerinden doğar, o bir fetihtir. Baş edilemez. Dolaysız deneyimlerin toplamıdır. Deneyimin kendisi sırasında kişinin kendisine en yakın olan yerde durmasıdır.

Kendiliğindenliğin özünde, akışkanlığın bozulmaması, yani dürtünün önünün akıldan yana kesilmemesi adına ‘*derhal ifadesi*’ şarttır. Kişinin tüm savunma ve koşullandırmalardan sıyrıldığı o anda eylem ve bilinç durumunun en spontane birliği yaşanır. İşte tam bu noktada lirik soyut sanatçının engellenemez edimi gerçekleşir. Sanatçı için bu gerçek bir resimsel malzeme ve aynı zamanda da yaratımı körükleyen, sahiciliği yadsınamaz bir *ivme*'dir. Rollo May'in de ifadesiyle “*Yaratıcılık, kendiliğindelik ve sınırlamalar arasındaki gerilimden doğar.*”⁴⁶ Bu gerilimi son derece lirik bir denge üzerinde, bir varlık kipi olarak kullananlardan biridir lirik soyut sanatçı.

⁴⁵ ARSEVENER, Kubilay, **Dile Gelmeyen Gerçeklik**, Felsefe Yazın Dergisi, Sayı:3, Ankara, 2004, s. 3

⁴⁶ MAY, Rollo, **Yaratma Cesareti**, Çeviren: Alper Oysal, Metis Yayınları, 2005, s. 147

Lirik söylem içinde neredeyse bir mit haline gelen spontaneliğin kendiliğindenlikle beraber meşrulaşması varoluşu imleyen ritimler yaratır yüzeyde. Ortega Y Gasset'in de belirttiği gibi “*insan sistemi kendiliğindenliğin yerine tümüyle geçebilseydi, kişiliğin gölgeli derinliklerine dalmak için hiçbir neden kalmazdı.*”⁴⁷ tümüyle geçmese bile plastik söylemde bunu gerçekleştirmenin olasılıklarını fazlasıyla yaşamıştır lirik sanatçı. Nietzsche ise “*Sanatın kesin inanlara ihtiyacı yoktur, nereye gittiğini bilmekle tasalanacak değil. Kendiliğinden ve kayıtsızca ereğine doğru yol alır, çünkü atılım yapmaya, yayılmaya eğilimi vardır.*”⁴⁸ diyerek sanat ve *kendiliğindenlik* ilişkisini temellendirir.

2. 3. Varoluşçu Felsefe Ve Sartre Etkisi

İlk olarak Jean Paul SARTRE (1905–1980) tarafından kullanılan Varoluşçuluk (Existentialism) terimi, bireyi ve bireysel yaşamın biricikliğini imleyen tutumuyla 20. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vurmuş, sanat ve düşün çevrelerinde büyük yankı uyandırmış ve *ben*'ini anlamlandırmaya yönelik bir varoluş çabası sergileyen lirik soyut sanatçıyı ve sanatını derinden etkilemiştir. Daha detaylı bir şekilde açıklayacak olursak, varoluşçuluk:

“Varoluşun belli bir özü olmadığı, insanın baştan verili bir doğası bulunmadığı yönünde ortaya koyduğu düşüncülerle 20. yüzyılın ikinci yarısında Kıta Avrupa'sında, özellikle de Fransa'da büyük yankılar uyandırmış çağdaş felsefe anlayışı; bireylerin evrensel olduğu varsayılan soyut tümel kategoriler altında toplanıp bütün özgürlüklerinin ve ayrılıklarının göz ardı edilerek anlaşılmasına karşı hem tek tek insanların hem de yaşadıkları deneyimlerin biricikliğine yönelik savunularıyla II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından giderek artan bir ivmeyle gözde bir konuma yükselerek, “bireysel kurtuluş”, “seçme özgürlüğü”, “hiçlik”, bilinçdışılık, “kaygı”, “saçma” türünde yaşam deneyimlerini hep öne çıkararak felsefe yapma tutumu. Kökleri S. Kierkegaard, F. Nietzsche gibi düşüncelere dayanmakla birlikte özellikle 20. yüzyıla J. Paul Sartre, K. Jaspers, M. Heidegger gibi düşünürler tarafından savunulmuş olan insanın varoluş sorunsalını ayrıntılı olarak inceleyen çağdaş felsefe akımı.”⁴⁹

⁴⁷ GASSET y, Ortega, **İnsan ve Herkes**, Çev. Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s. 63

⁴⁸ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çeviren: Vivet Kanetti, Cem Yayınları, İstanbul, 1987 s. 33

⁴⁹ GÜÇLÜ, Abdülkadir, UZUN, Erkan; UZUN, Serkan; YOLSAL, Hüsrev Ümit, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 1521 – 1522

Aslında varoluşçu felsefenin ilk tohumları Descartes (1596 – 1650) tarafından atılmış ve o çok aşına olduğumuz cümle “*Düşünüyorum, o halde varım*” (ego cogito, ergo sum) la tescillenmiştir. Kişi kendi algısı ve farkındalığını ortaya koymakla esasen varlıksal değerini, yani varoluşunu da bulgulamıştır. Varoluşçuluk ile bir bakıma Sartre, Descartesçi *istenç** liği yeniden canlandırmış olur. Başlıca düşünürleri Kiekegaard, Nietzsche, Jaspers, Marcel Heidegger, Sartre olarak görülen Varoluşçuluk, özellikle çağımızda Heidegger, Jaspers ve Sartre tarafından temsil edilmiş ve temel iki anlayış çerçevesinde varlığını sürdürmüştür: *Hıristiyan Varoluşçuluk* (Jaspers, Marcel) ve *Tanrıtanımaz Varoluşçuluk* (Sartre, Camus).

Varoluşçuluk her şeyden önce derin bir özgürlük bilinci yaratmıştır. Kişinin kendi özgürlüğünü tanımlayıp, bağımsız bir şekilde ortaya koyabilmesiyle, bireyin bilinci ve özgürlüğü yeniden hür bir felsefeyle aktive edilmiş olur. Bireyin tüm seçtiklerinin ya da seçmediklerinin, sonucu her ne olursa olsun, hesabını sadece kendine verebilmesi onu bütün zincirlerinden, Modernizmin maraz edilgenliğinden koparıyor, varoluş ve eylemin gücünü yaşamının merkezine oturtuyordu: “*Varoluşçunun yanıtı, ister doğası gereği ister evrenin kanunlarınca yürürlüğe girsin yada girmesin, insanın nihai olarak hiçbir kanunla özdeşleştirilemeyeceğidir; kanun ne eylemi ne de kişiyi doğrulayamaz, çünkü ancak eylem kanunu doğrulayabilir – ressamı ekolün değil tablosunun doğrulayışı gibi.*”⁵⁰

Bu noktada eylemin yüceltilmesine dair praksis bir tavır içindedir varoluşçu felsefe. “*Çağımızın düşünürü, sanatçısı, aynı zamanda bir eylem adamı olmak zorundadır.*”⁵¹ diyen Sartre’ı doğrularcasına hareket eden lirik soyut sanatçı, aktif hatta zaman zaman da anarşist bir tutum içinde bir eylem alanına dönüştürdüğü

* **İstenç (İng. Will):** seçme ya da karar verme yetisi; belli bir ereğe yönelik etkinliğin öznesi. İnsana eylemlerine tümüyle egemen olma, onları denetleme gücü verdiği düşünülen zihnin ya da ruhun bu yetisi, onu diğer canlılardan ayıran en temel niteliklerden biri olarak kabul edilir. Türkçe’de irade olarak karşılığını bulan bu kavram, kişinin “yapabilme özgürlüğü” kadar “yapmama özgürlüğü”nü de içinde barındıran ilginç bir istemedir.

⁵⁰ BLACKHAM, H.J., **Altı Varoluşçu Düşünür**, Çev. Ekin Uşşaklı, Dost Kitabevi Yayınları, 2005, Ankara, s. 161

⁵¹ BOZKURT, Nejat, **20. Yüzyıl Düşünce Akımları, Yorumlar ve Eleştiriler**, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 125

tuvali ve yaşamıyla paralel bir duruş sergiler. Ve sergilediği bu *eylem birliği*' ni de "*Estetik Üstüne Denemeler*" adlı kitabında şu şekilde ifadelendirir Sartre;

"Onun hissettiğini çok az sayıda ressam hisseder. Lirik bir birlik anlayışını tercih eder bunlar. Lirik ressam, iyice ölçüp biçmeden o an içinden geldiği gibi girer, deyim yerindeyse, "saldırır" tuvale. Sonra da, bu kez tuvalin bizi çarpması için çekilir aradan. Tuvalle mücadele etmesi, resim yapması demektir. En sonunda da, varoluş, sanatçının bizzat kendisi olarak görünür tuvalde. Sanatçı eserine saldırgan bir eylem bütünlüğünü sokmuştur."⁵²

Adeta lirik soyut resmin sözcülüğünü üstlenmiş gibi görünen Sartre, şöyle devam eder sanatçının yüzeydeki macerasını anlatmaya:

"Lirik ressamın sakinliklerinden, enerji çıkışlarından ya da heyecanlarından oluşmuş bir birliği tuvaline sokmak için çaba harcarlar. Kısaca seçtikleri şey, kendi bireysel maceralarını başkalarının gözlerinde yaşamaktır. Daha önceden ortaklaşa verilmiş bir karar olmadan böyle bir şeye olanak var mıdır? Sanırız hayır. Çünkü biriciklik ya da bireysellik sadece ve sadece genel olandan bir ayrılma, bir farklılaşma ile ortaya konabilir. Ressamlar sadece kendilerini resmetmiş olsalardı, her biri sadece kendi yaşadığı dönemde hapsolüp, kendilerinden sonraya kalamazlardı. Sanat kapalı ve anlaşılmaz bir şey olsa bile kendi bütünlüğünü korumalıdır. Ama aynı zamanda lirik resim, çokluğa olmazsa olmaz denebilecek bir mühür ilave etme eylemidir. Ve bu eylem her zaman yenilenmek zorundadır."⁵³

Onun bu eylemdeki anarşist tutumu dokuları, rengi, bütünlüğü parçalayan heyecanlı darbelerinde ve keskin, ritmik fırça vuruşlarındadır. O, bir dünyayı kurar, bozar ve tekrar yaratır. Yüzey tıpkı bir insanın yabancılaşması, yalnızlaşması, umutsuzlaşması gibi yer yer acı çekiyormuş, yer yer de renk armonisi ve çizgi ritmiyle coşuyormuş gibi, varoluşun anlık yaratıcı efektleriyle doludur. Çünkü bu dirimselleştiği, kendini ve tüm dünyayı kucakladığı vazgeçilmez yegane yaratıdır. Aslında bu varoluş, "*kimliğe dair bir dönüşür*". Hangi kimliğe diye soracak olursak; sosyal kimliğe, bireysel kimliğe ve bilincin kimliğinedir ki, ancak farkındalıkların artması ve özgürce yaşanmasıyla bulgularan bu öznel durum varoluşun ta kendisidir... Zaten "... *resmin anlamı, değiştirme sürecinde fark edilen*

⁵² SARTRE, Paul Jean, *Estetik Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Yılmaz, Doruk Yayıncılık, Ankara, 2000, s. 115

⁵³ SARTRE, Paul Jean, *Estetik Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Yılmaz, Doruk Yayıncılık, Ankara, 2000, s.115 – 116

*Öteki'nin doğuşu olacaktır. Sanatçı yaşadığı ya da başına dert açtığı değişimler içinde kendi kendini keşfeder ve eylemini sürdürür.”*⁵⁴

Öte yandan eylemin önemi de özgürce ortaya konuşuyla birebir ilgilidir ve beraberinde sanatta özgünlük sorununu da gündeme getirir. Varoluşçu felsefenin lirik sanatı güdüleyen bir başka yanı da, birey olmanın farkını ortaya koymasındır. Gerçekte *özgün*'ün yeniyi de beraberinde getirdiğini düşünen lirik sanatçı, kendi olmanın tüm ayrıcalıklarını yüzeyde kullanır. Çünkü yeni olan sadece bireyin kendisidir ve bu yenide özgündür, zira kendisinden bir tane daha yoktur. Ancak ne kadar özgürse – yaşayış ya da yaratım biçimi olarak – o derece özgün yapıtlar ortaya koyabileceğine inanan lirik soyut sanatçı için tutunabileceği ve savunabileceği aşkın bir felsefe ortaya koyar Varoluşçuluk, ve aşağıdaki şekliyle ifadelendirir özgürlüğü;

“Bilinç, bütünüyle özerktir ve özgürlüğün özünü de bilincin bu edimi belirler. Öyleyse “*varoluş özden önce gelir.*” Sözü, insan varlığını önceden belirleyen herhangi bir Tanrı ya da insan doğası bulunmadığı anlamına gelir; bir bireyin kişiliği, o birey için bir alınyazısı değildir, değişebilir; çünkü yaşam bir dizi özgür seçimlerden oluşmaktadır. Yani insan, kristalleşmiş bir özgürlüktür ve özgür olmaya da yargılanmıştır; o, “*kendi ne yapabilmişse ancak odur.*” Bu salt özgürlük anlayışı ise, insanın nedensiz ve her türlü nedenden önce seçmeye, yaşamına ilişkin istediği kararı vermeye “mahkum” olduğunu dile getirir.⁵⁵

Tüm varoluşçu düşünürlerin, insanın varlığını merkeze aldıklarını, beraberinde onun temel sorunsalı olarak düşündükleri özgürlük kavramı üzerinde odaklandıklarını görürüz. Kierkegaard'a göre;

“İnsanın temel özlemi özgürlük ve mutluluktur. İnsan özgürdür ama, bu özgürlük ona Tanrı tarafından verilmiş değildir. İnsan evrende tek başınadır. İçinde bulunduğu durumdan tek başına sorumludur. O bütün törelere karşıdır. Çok aşağılarda görünmekle beraber, yıldızlara erişebilecek düzeyde özgürdür.”⁵⁶

⁵⁴ SARTRE, J. Paul; **Estetik Üstüne Denemeler**, Çev: Mehmet Yılmaz, Doruk Yay. İstanbul, 1998, s. 222

⁵⁵ BOZKURT, Nejat; **20. Yüzyıl Düşünce Akımları, Yorumlar ve Eleştiriler**, Sarmal Yayınevi İstanbul, 1998, s. 123

⁵⁶ KAUFMANN, Walter; **Dostoyevsky'den Sartre Kadar Varoluşçuluk**, Çev: Akşit Göktürk, YKY Yayınları, İstanbul, 2005, S. 15.

Gerçek anlamda bir özgürlük düşünürü olan Sartre ise özgürlüğü, insanın yaşamı boyunca gerçekleştirdiği daimi bir proje olarak görür ve “*Dünyada olup biten her şeyin, ilk tercihin koşulsuz özgürlüğün ve sorumluluğun bir parçası*”⁵⁷ olduğuna inanır. Sürekli kendisini yaratmak ve aşmak isteyen lirik sanatçının anlam anlayışında da özgürlük, hiç şüphesiz merkeze oturan, ödün vermeyeceği bir kavramdır. Sartre’ın sanat alanındaki özgürlükle ilgili düşüncelerini ise şu şekilde yorumlayabiliriz:

“Sartre insanın kendi özgürlüğünü, sanat alanında yalnızca imgelem ile gerçekleştirebileceğini savunur. Burada imgelem (imagination), genel anlamda, anlaksal bir örüntü olarak anlaşılır., bu ruhsal bir işlemdir ve Sartre’a göre bilinç, özgürlüğünü imgede sanat olarak gerçekleştirir.”⁵⁸

Varoluşçuluk kapsamında bir başka ele alınacak nokta da, bu felsefelerin insanı baz almasından kaynaklı hümanist anlayışıdır. “*Gerçek, ancak insansal bir gerçek olmaya yargılıdır.*”⁵⁹ diyen Sartre, yine her şeyin merkezine birikiciliği ve tekliğiyle insanı koyar ve onu özgürlük antolojisinin temel taşı yapar. Bir başka varoluşçu düşünür olan Heidegger’in görüşü de esasen insanı ve hümanizmayı işaret eder, O’na göre de, “*İnsan donmuş bir özne değildir, nesne hiç değildir; ama bitmez tükenmez bir gelecek ve tasarıdır.*”⁶⁰ yanı sıra, *ben*’i, *benlik psikolojileri* ve *katmanları*’nı araştırmalarının yegane konusu yapan, analitik psikolojinin kurucusu olan C. G. Jung’da varoluşçu bir perspektiften yaklaşır, insanı varoluşun yüce süreci içine yerleştirmiştir.

“*Doğanın yarım bıraktığını sanat tamamlar*’ der simyacılar. Ben, yani bir insan, gizli bir yaratıcılıkla, dünyaya nesnel bir varoluş katarak, ona kusursuz damgasını vurmuştum. Böyle bir davranışı ancak yaratan yapabilir denir... İnsan, yaradılışının tamamlanabilmesi için gerekli(dir), çünkü insanın kendisi ikinci bir

⁵⁷ **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s. 552

⁵⁸ KURT, Seher; **Resimde Lirik Soyut Eğilimler**, “Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir / 2000, s. 175.

⁵⁹ BOZKURT, Nejat; **20. Yüzyıl Düşünce Akımları, Yorumlar ve Eleştiriler**, Sarmal Yayınevi İstanbul, 1998, s. 124

⁶⁰ BOZKURT, Nejat; **20. Yüzyıl Düşünce Akımları, Yorumlar ve Eleştiriler**, Sarmal Yayınevi İstanbul, 1998, s. 126

yaratıcı(dır) ve dünyaya nesnel varlığını kazandıran o(dur)... Nesnel varoluşu ve anlamı yaratan insandı(r) ve insan varoluşun yüce sürecinde vazgeçilmez yerini almıştı(r).”⁶¹

Aslında varoluşçuluğun geniş bir yelpazeye yayılan etkisini psikolojiden edebiyata, resim sanatından tiyatroya kadar pek çok alanda gözlemleriz...

1950’lerde, aralarında Rollo May’in de bulunduğu bir grup yazar ve psikolojinin katılımıyla psikolojide “üçüncü göz” diye anılan ve Varoluşçuluk ile Fenomenoloji geleneğinden gelen *Hümanist Psikoloji*’nin kuruluşuna tanıklık ederiz. Öte yandan bu oluşumlara paralel, yaşamda anlam arayışı, yabancılaşma, ölüm gibi varoluşun kaçınılmaz kaygılarıyla ilgilenen *Varoluşçu Psikoloji*’nin ortaya çıkışından ve beraberinde *Varoluşçu Psikoterapi*’den söz edebiliriz. Edebiyat da ise koyu bvir bireycilik, karşıkoyma ve başkaldırı öyküleriyle dolu yapıtları ile Dostoyevski, Rilke, Kafka, M. Poust, Camus ilk akla gelen isimlerdir. Dostoyevski’nin “*Yeraltından Notlar*”ı, Kafka’nın “*Dava*” ve “*Şato*”su, Camus’nun “*Yabancı*”sı, varoluşçu çizgide bireyin ince duyarlılıklarının, açmazlarının, hayata karşı duruşunun sorgulandığı eserlerdir.

Özetle felsefi dizgesini özgürlük, eylem gücü, öteki, bireycilik, yabancılaşma ve bilinç gibi kavramlar ekseninde oluşturan varoluşçuluğun ve Sartre’in etkisi, diğer tüm alanlarda olduğu gibi sanatta da kendini hissettirmiş ve özellikle de *eylem ve anlam birliği*’ni önemseyen lirik sanatın gündemine oturmuştur. Zaten, gerçek anlamda bir aydın portresi çizen Sartre’da, hiçbir zaman sanattan uzak kalmamış, bilakis isabetli ve özgün çözümleriyle soyut sanata ve lirik soyuta ışık tutmuştur, şöyle ki;

“Kişisellik bütün ahlaki kuralların kaynağı olarak kabul edildi. Dışarıdan herhangi bir müdahale olmaksızın veya objektif standartların dışında kişinin kendi hayatını seçmesi ortaya kondu. Bu türden bir özgürlük arayışı sanatçıları otantik bir dışavuruma götürdü. *İçtenlik* ve *yaratıcılık* ilke olarak kabul edilecek, bu tavır hareket ettirici yanıyla itici bir kuvvet olarak benimsenecekti. Varoluşçu felsefe savaş sonrasının sanatçı dünyasında böylece önemli bir yer edindi. Eleştirel bakış açısının yansımaları dönemim çalışmalarında belirmeye başladı. Direk, anlık olarak kişinin öznel yaşantısında gerçekleşen, kendi kendinin dışavurumudur bu. (sanatçı bu noktada insanlığın mikro-kozmosunu gösterir.) Bu yeni sanatsal tavır, dağılan

⁶¹ JUNG, Carl Gustav; **Dört Arketip**, Çev: Zehra Aksu Yilmazer, 2003, İstanbul, s. 9

gerçeklik kavramıyla varlık bulan resmin, hem kuramsal hem pratik açıdan haklı gerekçelenişinin göstergesidir.”⁶²

Görüşlerini lirik soyut sanat üzerine odaklayan Sartre, sanatçının esrik bir duygulanımla ortaya koyduğu – ve kendisinin de kitlelerin *patlayıcı birliği* olarak gördüğü – bu dışavurumcu ifadeyi, malzeme estetiğinden uygulamaya kadar şu şekilde dile getirir:

“Farklı parçalardan oluşan bu birlik, aşkın (transcendent) bir elemanın ortaya konmasıdır: Kitlelerin patlayıcı birliği. Arkasından, kendi yaşamının parçalı bütünlüğünü yeniden keşfetmek için, hepimizin içinde yuvalanmış olan kalabalığın belli bir yöne sevk edilmesi gelir. Bu konuda ressam bize yol gösterir. Hızlı ve anlık ifade verileri vardır. Karanlık tuvalin en altında renklerden oluşmuş yoğun bir kitle, maddenin sürekli hareketi, canlı ve parlak ışık çıkışları; ve birbirine kenetlenmiş yüzlerce, binlerce başka şey. Ama bütün bunların tek yaptığı, kalbi tahrik etmek, uyandırmaktır. En temel nitelik, yönlerin her biri içinde, fırçasıyla ortaya konur. Bazen yoğun, bazen gevşek, bazen kalın ve sert, bazen akışkan; malzemenin bizzat kendisinin, görünmeyen bir şeyi, etrafımızdaki biçim değişimlerini ve bir boşluğun içimizden bir makiye, dümdüz bir çayırılık alana ya da bakir bir ormana doğru geçişini görünür kılmak gibi bir endişesi yoktur. Malzemenin işaret ettiği, önerdiği şey kendi dokusu ve yönelimidir.

Ressam, deneyiminin muğlaklığı ile kullandığı maddelerin katılığını, zıtlık yaratmak için bir avantaj olarak kullanmaktadır. Yan yana getirilmiş kalabalık lekeler birbirinden ürküp kaçır gibidir. Bir anda bulunmuş yeni bir yönelim ise, kendi aralarında karşılık yeni ilişkiler kurmaya çabalayan renklerin tonlarını ve şiddetlerini düşürmek için onları zorlamaktadır. En sonunda da, bu başkalaşımın içerisinde, kendisini oluşturan bütün yoğunluklarıyla bir defada ve aynı anda yaratılan dışavurum bölünmez varoluşunu kavrarız.”⁶³

⁶² MOSZYNSKA, Anna; **Abstract Art**, Thames and Hudson, London, 1990, s. 120

⁶³ SARTRE, Jean Paul; **Estetik Üstüne Denemeler**, Çev. Mehmet Yılmaz, Doruk Yay. İstanbul, 1998, s. 119-120



Resim 1: Hans Hartung, “L 34”, (1973), Litograf

Sartre, edilgenlikten uzak duran lirik sanatçının tuvalini nasıl bozup, sonra tekrar nasıl bölünmez bir bütünlük içinde organize ettiği konusunda da şunları söyler:

“Kasırga içinde bir kasırga daha koparırlar ve içlerindeki en küçük parçaları bile taviz vermeden organize ederler. Yarattıkları kuralları ve görsel mantığı kullanarak bu toz dumanı yeniden biçimlendirmek ve korumak, bu çok parçalılıklar arasında katmerli bir birlik araştırma, tuval üzerinde yeni bir öz kavrayışı yakalamak, karanlık boşlukları, lekeleri, boya birikintilerini, her şeyi birbirine dolayarak, bunların nasıl seremoni içinde akışkanlığı, yoğunluğu, sert yapısal elemanlar olarak kullanmak zorundadırlar.”⁶⁴

⁶⁴ SARTRE, Jean Paul; **Estetik Üstüne Denemeler**, Çev. Mehmet Yılmaz, Doruk Yay. İstanbul, 1998, s. 114

İşte, tıpkı böyledir lirik sanatçının varoluş serüveni... Ve o bu serüvene tek başına çıkar; modern dünyanın ve sanatın alışılmış, tekdüze kalıplarını kırarak işe başlar. Tuval yüzeyinde defalarca kaybolup kendisini bulan, neredeyse bir sihirbazın misyonuna ulaşan, bitti derken başlayan, başladı derken biten bir süreci yaşayan lirik sanatçı, adeta bir oyun kurucu gibidir. Ve yeni kurduğu bu oyunun kurallarını, daha da doğrusu kuralsızlığını yine kendisi belirler. Ortaya ne çıkacağı belli olmayan bu kaotik oyunun sonuçlarına da başından razıdır. Ona göre, *“Yaşam her yönüyle kaotiktir, ve bu yaşamın en heyecan verici yönüdür.”* Zaten sırf bu yüzden de bu kadar özgürdür, sadece varoluşunu yaşar ve yaşatır...

2. 4. Yabancılaşma ve Yitirilen Kimlik Duygusu

Yabancılaşma teriminin ilk kullanımına Hegel’le birlikte, *“Tinin Görüngübilimi”* (1807) adlı yapıtında rastlarız. Hegel’e göre yabancılaşmayı en iyi *“mutsuz bilinç”* durumları örnekler. Feuerbach ise insanın kendine özgü etkinliklerinden koparılmasının doğal bir sonucu olarak görür yabancılaşmayı. Öte yandan Marx’ta ise, emeğin ürünle, bir insanın başka bir insanla arasında kurduğu bağ ve anlamlı ilişkinin sekteye uğramasının sonucunda yabancılaşma kavramından söz edilmeye başlandığını görürüz. Yitirilen kimlik duygusu, farklılıklar ve beraberinde yeni dünyanın açmazlarıyla gündeme gelen yabancılaşmayı şu şekilde tanımlayabiliriz. *“Bir kimsenin kendi emeğinin ürünlerinden aşırı biçimde kopması; genellikle yaşamın aslında çekici ve değerli olabilecek kimi yönlerinden açıkça nefret etmeyle ya da bunlara kayıtsız kalmayla sonuçlanan toplumsallıktan ayrı düşme.”*⁶⁵

Modern dünya giderek içinden çıkılmaz, dünyayı insana dar eden bir hal alıyor, makine egemen bu dünyanın sınırlılıkları arasındaki gerçekliğe karşı duyulan şüphe ve hızla kök salan çelişki duygusu yabancılaşmayla kendini gösteriyor, ve çağın sanatçısını derinden etkiliyordu. Alman sanat eğitimcisi Karl Hills de konu ile ilgili benzer saptamalarda bulunmaktadır: *“Alet, makine olur olmaz insan yaratıcı*

⁶⁵ GÜÇLÜ, Abdülkadir, UZUN, Erkan; UZUN, Serkan; YOLSAL, Hüsrev Ümit, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 1563

özgürlüğünün büyük bir kısmını kaybeder. Bugün ilkel kavimlerde sanat gürbüz kaldığı halde uygar dünyada yakın zamana kadar sanat iç kuvvetinden yoksun olarak objenin taklidine bağlı kalmıştır. ‘Kültürel İlerleme’ içgüdü sağlamlığının kaybolması ile ödenmiştir.”⁶⁶

Ayrıca Ernst Fischer’in “*Sanatın Gerekliliği*” adlı eserinde de benzer görüşlerle karşılaşırız. O da modern dünyanın böylesi bir duyguyu nasıl körüklediğine ve bunun sanatta taşındığı noktalara dikkati çeker:

“Modern zamanlarda düş kırıklığının yanı sıra bir de ‘soğukluk’ teması ıssız, yabancı bir dünya duygusu çıktı ortaya. İlk olarak Romantizm’de beliren bu özellik daha sonra hiç kaybolmadı. Tersine, kapitalist düzenin gelişimi boyunca hayatın yabancılaşması içinde kendini her gün biraz daha çok duyurur oldu. Bu soğukluk duygusu ile birlikte sıcaklığa ve güvenliğe, hayalimizde ana karnına benzer bir yere dönme özlemi baş gösterdi. Alman Romantizmine özgü bir ölme-isteği, bir ölüm düşkünlüğü çıktı ortaya.”⁶⁷

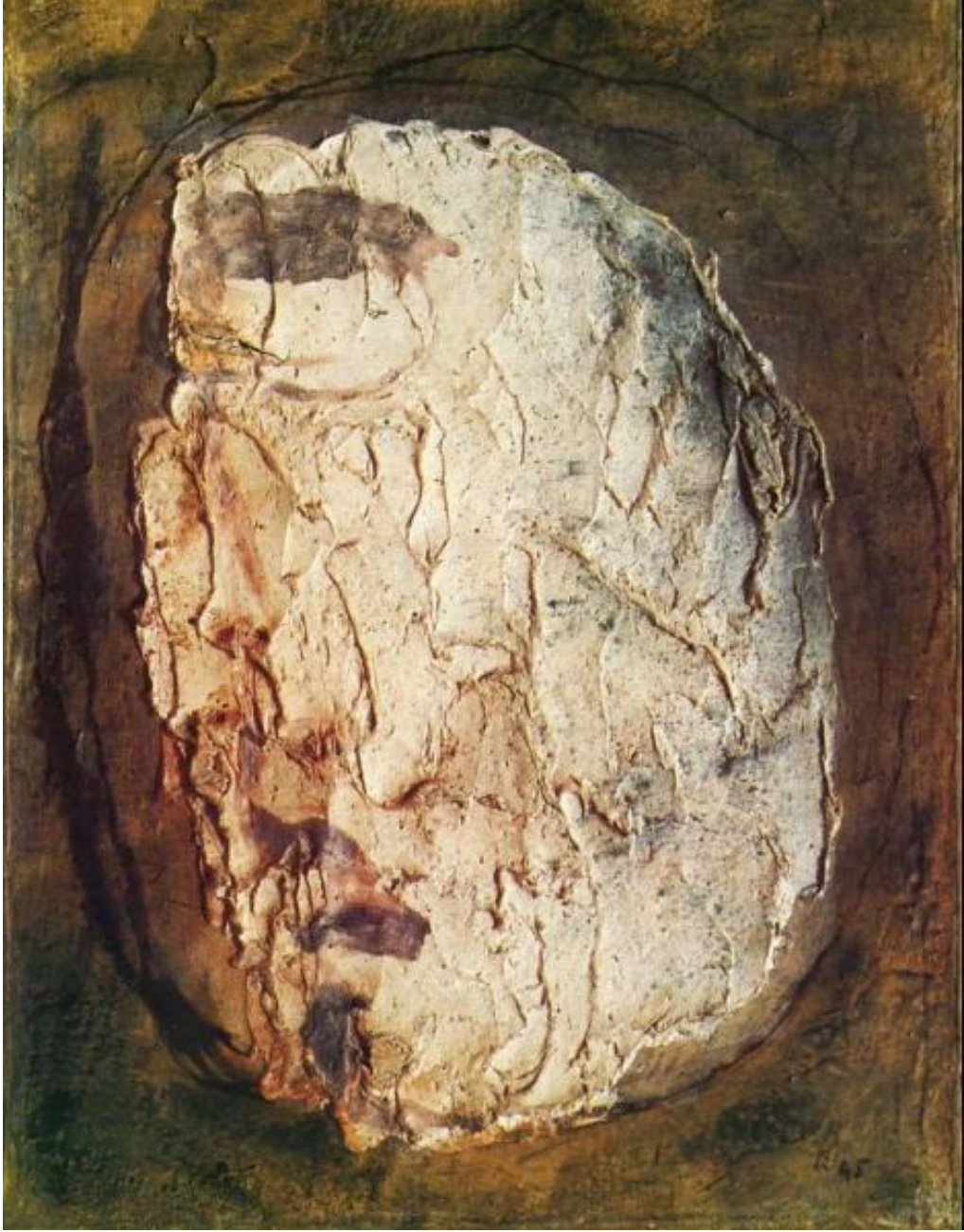
Hiç şüphesiz tüm bu duygu çalkantılarından etkilenenlerin başında geliyordu sanatçı. Özellikle iki dünya savaşının çökmüş mirasını devralan Lirik Soyut sanatçı için bu sığ duygudan uzak kalabilmek ister istemez mümkün olamadı. Ve sanatına da bir direncin ifadesi olarak, büyük bir isyankarlık ve kural tanımazlıkla yansıdı bu durum. Ondan gerçekliği öteleyip, temsili değerleri ve yanılısamayı / yanılısamaları göklere çıkarması beklenemezdi... O, kendisine dayatılan bu simülatif gerçeklik yerine – sezgisi ve bireyselliğinden gelen farkındalıkla – kendi gerçekliğini ön plana çıkarmaya doğru yöneldi. Zira sanatçı kendi iç gerçekliğini kaybetme noktasına kadar gelmişti.

Sanatçının *ben*’i ile *gerçeklik* arasındaki yara ne kadar derinse, bu ölümcül uçurumu kapatmanın araçlarını seferber etme gereksinimi de o kadar zorlayıcı olacaktı. İşte bu nedenle Lirik Sanatçı, yer yer tuvaline saldırırcasına girişir yabancılaşmaya girdiği savaşımına, ve bu yüzdendir ki, sadece fırça yetmez duygularını geçirmeye; bazen bir kova dolusu boya akıtır yüzeye, bazen onu kazır boya bıçağı ya da metallere, bazen de boya hamuru macun ve alçıyı (bkz. Fautrier,

⁶⁶ TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1922, s. 631

⁶⁷ FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, V Yayınları, İstanbul, 1980, s. 64

Wols, ...) sokar işin içine. Tüm bunlar, yabancılaşmaya ve dolayısıyla her türlü yanılısamaya karşı girişilen kavganın, kendinden başka öncülü olmayan (özgöndergelilik / self-reference) izdüşümleri olarak gözlemlenir yüzeyde.



Resim 2: Jean Fautrier, "Rehine Başı", Tuval Üzerine Karışık Teknik (macun ve alçı ile)



Resim 3: Wols, “İsimsiz”, (1946-47), Tuval Üzerine Karışık Teknik

Nihayetinde geline bu noktada, sanatın muğlaklığına karşı lirik soyut sanatçı, yerinde bir arayış içindedir. Yüzyılın ve sanatın bu muğlak durumunu ise M. Ragon şu şekilde özetlemektedir;

“20. Yüzyıl yaşıyor, kendisiyle birlikte büyük bir tasfiye gerçekleşiyor. Aslında hem 19. Yüzyıl romantizmi tarafından büyülenmiş durumdayız; hem de 21. Yüzyılın görüntüleri karşı koyamayacağımız şekilde çekiyor bizi. Rahatsız bir durum. İki iskemle arasında oturan izleyicinin durumu. Ama bu, aynı zamanda uygarlığımızın durumu değil mi? Sanatımızın da bundan etkilenmesi doğal.”⁶⁸

Yaşam ile biçim arasındaki bu uzun süreli karşıtlık duygusunun sonucunda doğan yabancılaşmayı, “*Modern İnsanın Yabancılaşması*” adlı kitabında Fritz Pappenheim – yüzyıla daha geniş bir perspektiften bakarak – şöyle ifadelendirir;

⁶⁸ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Cem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 117

“Kötümserliğe doğru bu yöneliş sadece son savaşın kötü sonuçlarına ve yeni bir savaş korkusuna yormak, işi fazla basitleştirmek olur. Dünyanın, Batı uygarlığı olarak bilinen kısmının, uzun süreden beri bir iç bunalım yaşadığı gözden kaçırılmamalıdır. Şu andaki nihilizm eğilimi, insanoğlunun büyüklüğü, ilerlemenin sonsuzluğu ve aklın hükümdarlığı gibi on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllara özgü inançların egemenliğini izleyen şüphe havasının yeni bir ifadesinden başka bir şey değildir.”⁶⁹

Tabii ki söz konusu ettiğimiz yabancılaşıma, diğer etkilerden bağımsız olarak ortaya çıkmamıştır; yitirilen kimlik duygusu, anlam duygusu ve farkındalıkların* örselenmesiyle beraber gözlemleriz onu. Kişinin kendinden taviz veremeyeceği tutum, görünüm ve algı açısından belirli bir süreklilik arz eden benliğimizi yaşanır kılma durumu ya da yapılan tercih ve tercihlerimizin toplamı olarak açmılayabileceğimiz kimlik, ancak öteki ile girilen ilişkide ki farkındalıkla konumunu bulur. Yani kimlik farkındalığı, farkındalık da kimliği belirler. Ama, maalesef iktidarın sinematografik hızlı kadrajları arasında, ihtiyaç ve tercihler düzeyinde “tek tipleşen”, farklılık ve farkındalığı kalmayan, ruhu erozyona uğratan bireyin yaşadığı bir sorunsal olarak karşımıza çıkar kimlik kavramı. Dolayısıyla Batı kökenli Modernleşme, yaşamın her alanında olduğu gibi sanatta da yabancılaşımayla beraber gelen kimlik ve farkındalık kavramlarının sorgulanmasını gerekli kılmıştır. Zaten yabancılaşımada, ötekinin farkındalığından doğan bir yadsımanın eseridir.

Yabancılaşımanın yirminci yüzyıl sanatında ve edebiyatında belirli bir etkisi olmuştur:

“Kafka’nın önemli yapıtlarını, Schoenberg’in müziğini, gerçeküstüleri, birçok soyut sanatçıyı, “anti-romancıları”, “anti-oyun yazarlarını” Samuel Beckett’in ürpertici güldürülerini, Amerikan “beatnik” lerini etkilemiştir. Bu şiirlerden biri şöyle başlar:

⁶⁹ Pappenhein, Fritz, **Modern İnsanın Yabancılaşıması; Marx’a ve Tönnies’ye Dayalı Bir Yorum**, Çev: Salih AK, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2002, s. 9

* **Farkındalık (Awareness):** Farkındalık sözcüğü İngilizce’de anlama, algı, bilginin varlığını anlatıyor. Farkındalık, genel ve geniş bir bilgi, yorumlama gücü ya da uyanık bir algıyla karakterize oluyor. Farkındalık insanın kendisine ve dünyaya karşı duyarlık, idrak, bilinç, uyanıklık ve canlılığını barındıran bir zemin. İdrak, bilgi ve algının bilinçte derece derece sınırları aşmasını anlatır, ya da bir bilme çabasını dile getirir. Farkındalık öbeğindeki bir başka sözcük olan duyarlık, bir şeyin, sezgisel olarak duyumsandığı, ussal olarak algılandığı, bilindiği ve kabul edildiği durumlara uyar.

Şimdi şunu dinle
kendin kullanabileceğin bir karın-deşme aygıtı
hidrojen serpintisi
görülmemiş ölçüde.
Garip oğulcuların değişmesini düşün
eli açık, sevinçli, ırkların kırımını.
Üstelik demokratik de
alacak parçalanmış insanı
yükselecek herkes yukarı doğru
özgür dünyada
herkes eşit
o son aydınlanmada

(Carl Forsberg: Lines on a Tifuana)

Bu tam yabancılaşma duygusu giderek tam bir umutsuzluğa yani nihilizme dönüşür.⁷⁰

Fakat, lirik soyut sanatçı bu duyguyu nihilizme kadar taşımaz; kendini ve sanatını özgür kılmayı bir gereklilik olarak yaşayan sanatçı, tartıştığımız kavramları yaratıcı gücü için bir iç dinamik haline dönüştürmeyi başarır ve geliştirdiği özgünlük ve farkındalığıyla kendisine sunulan bu sürgün durumundan eğretilenle sınırlanır.

2.5. Kaligrafik Etkiler ve Uzak Doğu Sanatı

Lirik soyut sanatçıları aktive eden etkenlerden biri olarak da Uzak Doğu sanatı ve kültürünü; dolayısıyla beraberinde kaligrafiden Çin yazısına (ideografik*) İslam tasavvuf düşüncesinden geometrik soyutlama ve stilizasyona, ve hatta aşkın bir felsefi anlayışla gerçekleştirilen meditasyon ve yoga gibi ruhsal, bedensel disiplinler ile ruha özdeş düşen mistisizme kadar uzanan geniş bir perspektif içinde vazgeçilmez, zengin bir kaynak olarak görürüz.

⁷⁰ FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Prof. Dr. Cevat ÇAPAN, V Yayınları, Ankara, 1993, s. 82 – 83

* **İdeografik Yazı:** Fikir yazı. Kullanılan simgeler yalnızca gösterileni işaret etmez, onun durumunu da açıklar. Örneğin, yalnızca “çocuk” gösterilmez, “mutlu çocuk”, “akıllı çocuk”, “yaramaz çocuk” gibi çocuğun durumu da gösterilir. Çin, Japonya, Kore gibi ülkelerde hala bu yazı kullanılır.

İdeogram: Benimsenmiş piktogramlar, işaret ettikleri nesnelere düşündürdüğü, çağrıştırdığı, ilgili olduğu başka durum, hal ve oluşları işaret etmek için kullanıldıklarında ideogram adını alırlar. Biraz karışık gibi görünen bu tanımla örnekle basitleştirmek gerekirse; bir güneş piktogramı yani basit çizgilerle oluşturulmuş bir güneş resmi, güneşi anlatmaktan öte sıcaklığı, ısıyı, ışığı veya gündüzü anlatmak için kullanılmaktaysa ideogram olur.

Sanatçı, sayısız sınıflandırmalar, bölünmeler, kodlamalar, çözümlemeler ve tanımlamalarla hızla hiçsizleşen Batı'ya ve Batı kültürüne karşı inancını yitirmiş, yönünü ego'dan arınmaya dayalı içe bakış felsefeleri, evrensel bilinç ve sezgiyle temellendirdiği öğretileriyle ön plana çıkan Doğu ve Uzak Doğu kültürlerine çevirmişti. Artık tanımlamak, adlandırmak değil, bilgiyi sınıflandırmanın tekeline kurtarmak gerekliydi. Aslında daha 1910'larda Lirik Soyut resmin haberciliğini yapan Kandisnsky, ruha ve içe bakışa olan bu kaçınılmaz yönelime dikkat çekiyordu:

“Kandisnsky'ye göre, uzun süren bir materyalist dönemden sonra ruhumuz yeni uyanıyor: 'inanç, amaç ve erek' eksikliğinin oluşturduğu umutsuzluğun, çaresizliğin tohumları hala ruhumuzda barınmakta. Evrensel yaşamı amaçsız bir oyun haline getiren materyalist felsefenin yarattığı karabasan hala bitmemiştir. Din, ahlak ve bilimin sarsıldığı, dış kaynakların çökme belirtisi gösterdiği durumlarda insan bakışını dıştan içe çevirir (...) Ruh savaşımı tinselliğe ulaşacak. Zamanla korku, neşe, hüzn gibi kaba saba duygulardan arınacak. Bunlar, şimdilik sanata uygun konular olsa bile gelecekte sanatçı, şimdilerde adı olmayan ince duygulara yönelecek.”⁷¹

Soyut sanat ve sanatçının manevi dünyası üzerine yazdığı yazılardan oluşan “*Sanatta Tinsellik Üzerine*” adlı kitabında Kandisnsky, sanattaki yeni ifade biçiminin ne olacağına ilişkin ip uçlarını vermeye devam ediyor:

“... dahası, sanatçının bu kendine has tarzında iç dünya tecrübesi ve bunu diğerlerine aktaran heyecan gücü sezilebilir ve görülürse, sanat sonunda kaybettiği şeyi bulacağı yola girer, bu da yeniden doğuşun tekrar manevi mayası haline gelecektir. Arayışın konusu daha önceki devirdeki sadece ona bağlanılan maddi obje değildir; bu sanatın muhtevası, ruhu olacaktır.”⁷²

Ruha olan bu yönelişi, tinselliğin ve Uzak Doğu felsefelerinin önem kazanmasını yine 1920'lerde de gözlemleriz.

“... Şarkla paylaşılan insan ruhunun sesi, yegane evrensel ses haline geliyor. Evrensellik insan ruhunu mekan ediniyor. Daha 1920'lerde Mason, Miro, Aragon hatta Breton gibi sürrealistlerin Budizm'e eğilmeleri malum savaş ertesinde Zen

⁷¹ İPŞİROĞLU, Nazan; **Sanattan Güncel Yaşama**, Pan Yay., İstanbul, 1988, s. 101

⁷² KANDISNSKY, **Sanatta Maneviyat**, Çev. Ahmet N. Bigalı, İzmir, 1981 s. 28

sanatı çekiciliği zirvesine tırmanıyor. Sözcükle imgenin bir olduğu Zen şiiri, desenin, resmin, yazının birleştirilmesi.”⁷³

Artık tinselliğe önem veriyorlar, ondaki ruhu açılmayıp onda ki enerjiyi, bütünlüğü, gerçekliği ve arılığı tecrübe etmek istiyorlardı. Haliyle bu yeni bilinç durumları lirik soyut sanatın merkezine oturuyor, tüm dünyevi değerlerden vazgeçme yoluyla insanlığın maneviyatındaki bu açılışmadan kurtulacağına inanılıyordu. Bu sanki insan ile doğa arasında kalan unutulmuş, ve tekrar insanlığının lehine güncellenmesi gereken bir anlaşma gibiydi. Bu yüzden de Doğu’yu ve Uzak Doğu anlayışlarını hedef almaktan başka bir çaresi yoktu Batı’daki sanatçının, Batı’nın güvensiz yüzünden Doğu’nun dingin sessizliğine çevirmişti dikkatini...

Adem Genç de “*Yeni Soyut’un Reddiyeleri*” adlı makalesinde bu ilginin haklı sebeplerini ve sanat dünyasındaki yansımalarını tek tek bulgular:

“Soyutun felsefi içeriğini kavramadan onun Batı’ya değil Doğu’ya ait bir dünya görüşü olduğunu anlamak pek olası görünmemektedir. Batı’da –ülkemizdeki genel kanının tersine soyutlama düşüncesinin ana kaynaklarının Doğu’ya ait olduğu bilinmektedir. Nitekim, Uzak Doğu, Hint, Çin, Mısır ve İslam sanatlarındaki soyutun Batı resmine yansımaları 19. Yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkmıştır. Örneğin, 19. Yüzyıl sembolizmiyle sanat bir soyutlama formuna ulaşmış ve gerçekliği aşkın (transcendent) kılmıştır. Daha sonraları, aynı akımın pesimist dünya görüşünü paylaşan dışavurumculukta, Friedrich Nietzsche’nin (1844-1900) geç dönem düşüncelerinin baskın olduğu görülür. Öyle ki, Brucke Grubu kendi adını bile ‘Thus Spoke Zaradusta / Böyle Buyurdu Zerdüş’ten almıştır.

...

Öte yandan 20. Yüzyıl akımları içerisinde neredeyse Doğu düşüncesinden etkilenmeyen bir yönelim/eğilim dahi bulunmamaktadır. Matisse’in yalın renk duyarlığı, Piet Mondrian’ın (1872-1944) Non-Figüratif perfeksiyonizmi, Kasimir Malevitch’in (1878-1935) süpermatist sonsuzluğu, Pollock’un kesintisiz aksiyonları, Doğu mitolojisi ve Doğu düşüncesiyle açıklanmakta; daha özel olarak, Hint estetiğinin altı kuralından biri olan ve Sanskritçede ‘zevkin özü’ anlamına gelen ‘rasa’ da somutlaşmaktadır.”⁷⁴

⁷³ ARTUN, Ali; **Tiraje Dikmen’le Doğu-Batı, Resim-Desen, Uzaklıklar-Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması**, Aries Dergisi, Koç Kültür Sanat Tan. Tic. A. Ş., 2003, İstanbul, s. 43

⁷⁴ GENÇ, Adem; **Yeni Soyutun Reddiyeleri**, Artist Dergisi, Sayı 2, 2004, s. 52

İnsanın doğası bozulmuş ve doğası bozulan her şey gibi O da marazi bir durum içine düşmüştü. Bir çözüm olarak;

“... sanatçılar ussal ve mekanik olandan sakınmaya dek vardırımlardır işi. İçlerinden birçoğu, kendiliğinden ve bireyselliğin değerini göklere çıkararak gizemci inanca bağlanmıştır.”⁷⁵

İşte tam bu noktada Lirik Soyut sanatçı içine düştüğü bu modern dünyanın açmazlarından kaçmayı, bir süreliğine de olsa *ego*'dan arınan kendi *ben*'iyle katışıksız bir temas ve birleşme halinde olmayı arzular. Ve bu yüzdendir ki; Uzak Doğu'nun Budizm, Zen Budizmi ve Taoizm gibi felsefelerine ve bu felsefelerin öngörülerinden olan Yoga ve Meditasyon gibi bedensel disiplin, yoğunlaşma ve arınma yöntemlerini ve “Mistik Deneyim”i yaşamsal kılma yollarını aramaya başlar. Mistik Deneyimi Ahmet Cevizci şu şekilde ifade etmektedir:

“Mistik tecrübe, mutlak bir gereklilik veya Tanrıyla temaşaya dayanan doğrudan ve aracısız bir temas ya da birleşme olabileceği gibi, tanrının, mistik tecrübeyi yaşayan insanın varlığına bir bütün olarak nüfuz etmesi duygusundan da oluşabilir. Bununla birlikte, mistik tecrübenin en önemli özelliği onun kişiye özel, yaşanan fakat anlatılmayan, yoğun ve biricik olan bir deneyim olmasıdır. Mistik tecrübe, onu yaşayan kişiyi aydınlatan, ona kurtuluş sağlayan, kişinin tümüyle pasif olduğu, kişinin başına her an her yerde gelebilecek, onun değerlerini, yaşantısını, bütün bakış tarzını değiştirecek bir tecrübedir.”⁷⁶

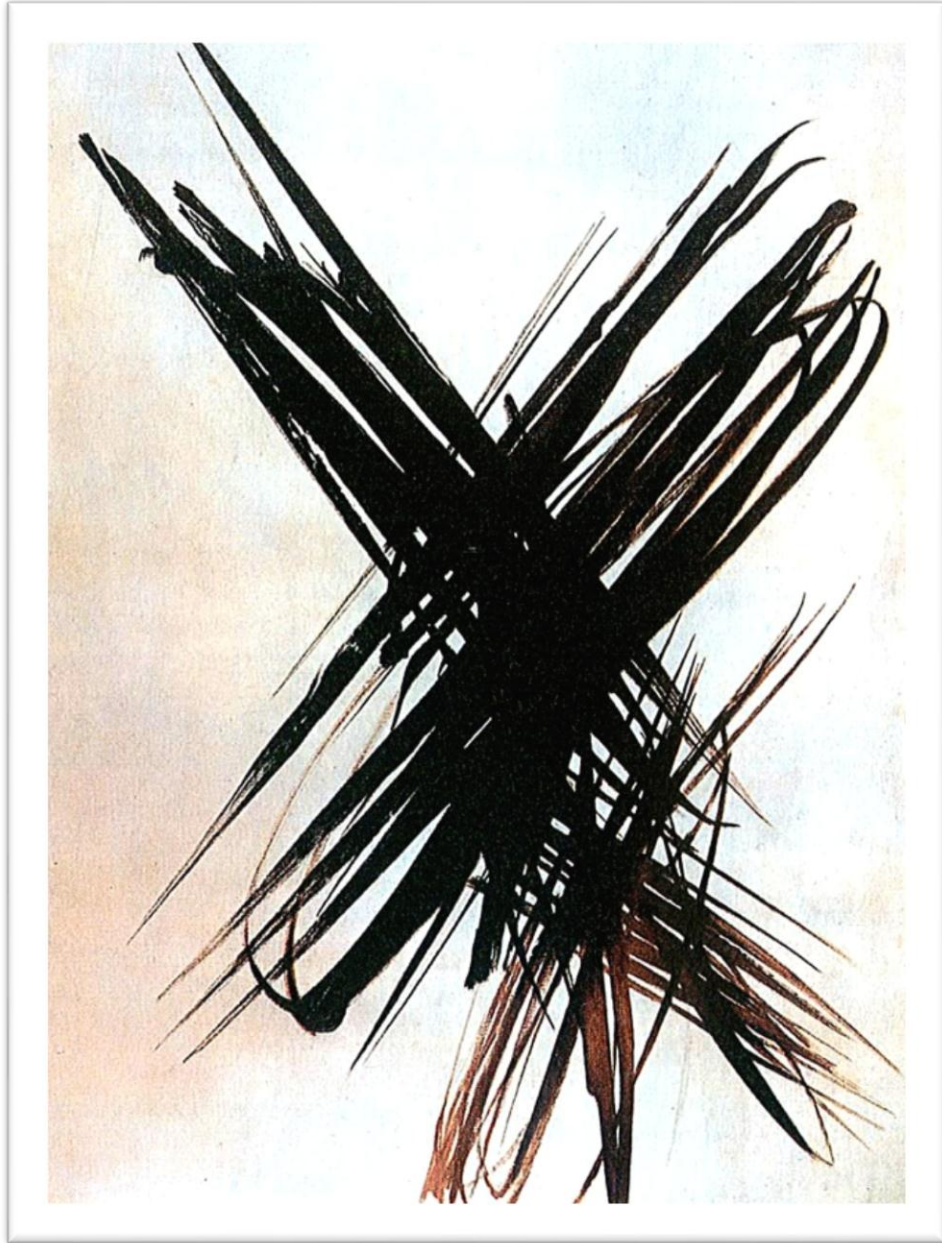
İslam tasavvuf düşüncesinde ‘*kendinden geçiş*’le bir *extase* (vecd) haline denk gelen meditasyon, Budizm’de Nirvana’ya ulaşma olarak görülür. Ve bu mistik deneyimi de, “eylem yalnızca sessizlikte ortaya çıkar” öğretisiyle, tuvaliyle baş başa kaldığı bir anda real dünyadan tüm bağlarını koparıp, meditasyona* dayalı adeta bir trans haliyle yaşar lirik soyut sanatçı. Esasen deneyimlemek istediği şey de bu kendi iç sesine ulaşma anıdır. Artık bu noktada, sadece yüzeyde ne kadar mükemmel, doygun bir plastik değer ya da senteze gidildiği değil, farkındalığı hayli yüksek

⁷⁵ GOMBRICH, E. H.; **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 194

⁷⁶ CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s. 381

* **Meditasyon (Meditation)**: Sessiz, ama derin düşünme, belirli imgeler, vb. üzerinde yoğunlaşma ile tanımlanan ve genellikle sessiz bir mekanda rahat bir pozisyonda oturup, derin ve düzenli soluklanmayla nötr imajlar üzerinde odaklanmayı içeren bir gevşeme tekniği ki bu teknikle iç huzur, dinginlik ve sakinlikle tanımlanan farklı bir bilinç durumu yaşanır. Budizm, Hinduizm gibi dinlerde transdantal meditasyon’la kastedilen şey budur.

olarak yaşanan bu resim yapma sürecinin, yani yaratıcı edimin kendisi bir değer olarak karşımıza çıkar. Ve ancak içe dönük olarak yaşanan bu mediatif sürecin yoğunluğu ve katışsızlığına bağlı olarak kendiliğindenlikle bir anda ve bir hamle ile ortaya çıkan işler söz konusudur ki buna en iyi örnek Hans Hartung (1904 – 1992), Georges Mathieu (1921 -), Henri Michaux (1899-1984) ve Wols (1913 – 1951)'un işleri olacaktır.



Resim 4: Hans Hartung, “1956/7” (1956), Tuval üzerine yağlıboya, 122x161 cm

Hans Hartung (1904-1992)'un nötr bir arka plan üzerine, adeta bir enerji patlaması duygusuyla, sert ve dinamik siyah çizgilerle oluşturduğu yapıtları anlak, kıvrak kaligrafik etkilerle doludur. Çoğu isimsiz olan ve sadece sayılarla ayırt edilebilen Hartung'un yapıtlarında zihin ile bedenın aynı anda bir kuş kanadındaki ahenkle yükselip alçalması gibi uyumlu, ilk bakışta düzensizlik içinde düzeni çağrıştıran lirik bir ritm duygusu vardır. Nitekim sanatçının kendisi de dolayimsız bir özgürlükte yaşadığı bu, resim yapma sürecini şöyle ifadelendirir:

“Resim yaparken, doğayı yöneten güçlere katıldığım duygusunu taşıyım. Rastgele kullanılmış ve bozulmuş gibi görünen malzemenin kurallarını, imgeler ve biçimlerle yeniden kurmak isterim. Ne var ki, bu kuralları bozulmuş ve rastgele görüntüsü, sonunda düzenini sağlar ve uyumlu kılar. Bir düzensizliğin dönüşümü, mükemmel bir hareketle organize edildiği tek amaçlılığı ortaya çıkarır. Bu çaba, düzensizlik içinde düzen yaratmak, düzensizlik yoluyla düzen oluşturmak anlamına gelir.”⁷⁷

Bu kuralları bozulmuş, rastgele görüntü içinde yapıtın sonucuna ilişkin hiçbir ön kabulün olmaması da, tamamıyla sezgisel bir dışavurumla ortaya çıkan ve spontanelikle güdülenen bir trans halinin göstergesidir aslında.

Yine böylesi bir süreci Lirik Soyutla aynı dönemlere denk gelen, Hareketli Soyut (Action Painting)'da, Jackson Pollock (1912-1956)'la beraber gözlemleriz. Artık eylem resmine dönüşen bu süreçte biçim içerik, içerik de biçim olarak yaşanılmır. Kısacası; “*Bir sanatçı olmanın bedeli tüm sanatçı olmayanların biçim dedikleri şeyi içerik olarak, “gerçek şey” [“the real thing”] (die Sache selbst) olarak yaşamaktır.*”⁷⁸

⁷⁷ KAHNWEILWE, D. H.; **Benim Ressamlarım, Benim Galerileri**, Çev. Kaya Özsezgib, Gece Yayınları, İstanbul, 1993, s. 53

⁷⁸ HERBERT, Marcuse; **Estetik Boyut, Sanatın Sürekliliği: Marxist Estetiğin Bir eleştirisine Doğru**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 41



Fotoğraf 1: Pollock, Çalışma Esnasında, 1951



Fotoğraf 2: Pollock, Çalışma Esnasında, 1951

Ve lirik sanatçı da bu noktada meditasyona dayalı bir eylem yaparçasına, anlık etkilerle yapıtını kurgular. Henri Michaux (1899-1984), Georges Mathieu ve Wols'da da bu yönelimi bariz bir şekilde görürüz.

Hayli büyük boyutlu resimleri bulunan Georges MATHIEU'nun (1921-) bedensel hareketlerini yüksek bir performansla resmine dahil ettiğini gözlemleriz. *“Mathieu'nun resimleri büyük bir ihtirasla tuvale saldırırcasına yapılmışlardır. Fırçanın tuval üzerinde dolaşması da bir kaligrafi serbestliğine sahiptir.”*⁷⁹ Sanatçının resimlerinde coşkuyu dayalı renksel bir patlama yaşanır. Bu öylesine mistik bilinçle kılğılanan bir kopuş anıdır ki sanatçı her seferinde tekrarı mümkün olmayan yeni bir mucizeye imza atar. S. Zweig'in da değindiği gibi *“... içten meydana gelen ve zamanlar boyunca süren bu mucizeyi yaşamak bize ancak özel bir alanda; sanatta olanaklı olmuştur.”*⁸⁰



Resim 5: George Mathieu, “Vivent les cornificiens”, (1951), Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 95 cm

⁷⁹ “TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi:5, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1979, s. 545

⁸⁰ ZWEİG, Stefan; **Sanatta Yaratıcılığın Sırrı**, Çev. Melahat Özgü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1948, s. 31

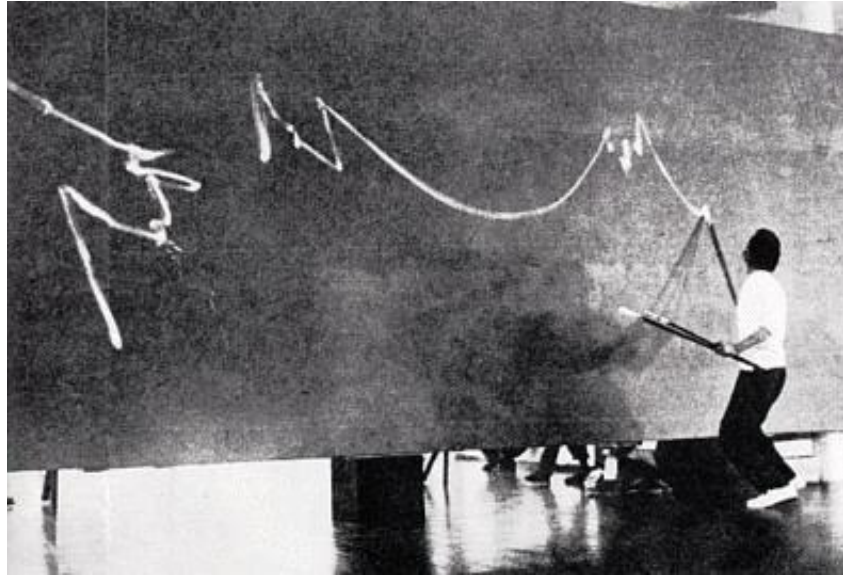


Resim 6: George Mathieu, “Tempêtes inconnues”, (1950), Tuval üzerine yağlıboya, 146 x 114 cm

Artık burada sanatçı tamamıyla aklın denetiminden uzaklaşıp, bir trans hali içinde bilinçdışı bir üretime girer. Ve bu üretim esnasında başvurduğu her türlü yöntem ve araç-gereçle (uzun sopaların ucuna bağlanan bez parçalarıyla çizim yapma, bir kovayla tuvale boyayı fırlatma, vb.) de bu aşkın özgürlüğün temelini oluşturur.



Fotoğraf 3: Georges Mathieu, Çalışma Esnasında, 1956



Fotoğraf 4: Georges Mathieu, Çalışma Esnasında, 1959

Kaynaklar da tıpkı, Hartung ve Wols gibi yer yer informal resmin çatısı altında anılan Henri MICHAX (1899-1984)'da, resimlerinde lirik bir soyutlamaya gitmiştir. Mistik konulara olan yakınlığı ile bilinen Michaux, 1937-39 yılları arasında mistisizmle ilgili sorunları açımlayan *Hermes* adlı dergide, bir dönem yayın yönetmeni yardımcısı olarak da görev yapmıştır. Özellikle 1950'lerden sonra sanatçı radikal bir değişim yaşamış, bilinci tam olarak saf dışı bırakabileceği bir trans hali için uyuşturucuya başvurmuş, siyah-beyaz'ın gücünü, kontrastlığını ve beraberinde sözcüklerin ardında yatan anlamı yansıtabilmek adına, lirik bir duyarlılıkta bir dizi çini mürekkebi ve karakalem çalışmaları oluşturmuştur. Bu yolla sanatçı kendini içsel bir arınmaya doğru sürüklediğine ve ruhunu da özgür kılan kapıları araladığına inanmıştır.



Resim 7: Henri Michaux, İsimsiz, (1980), Kağıt üzerine çini mürekkep

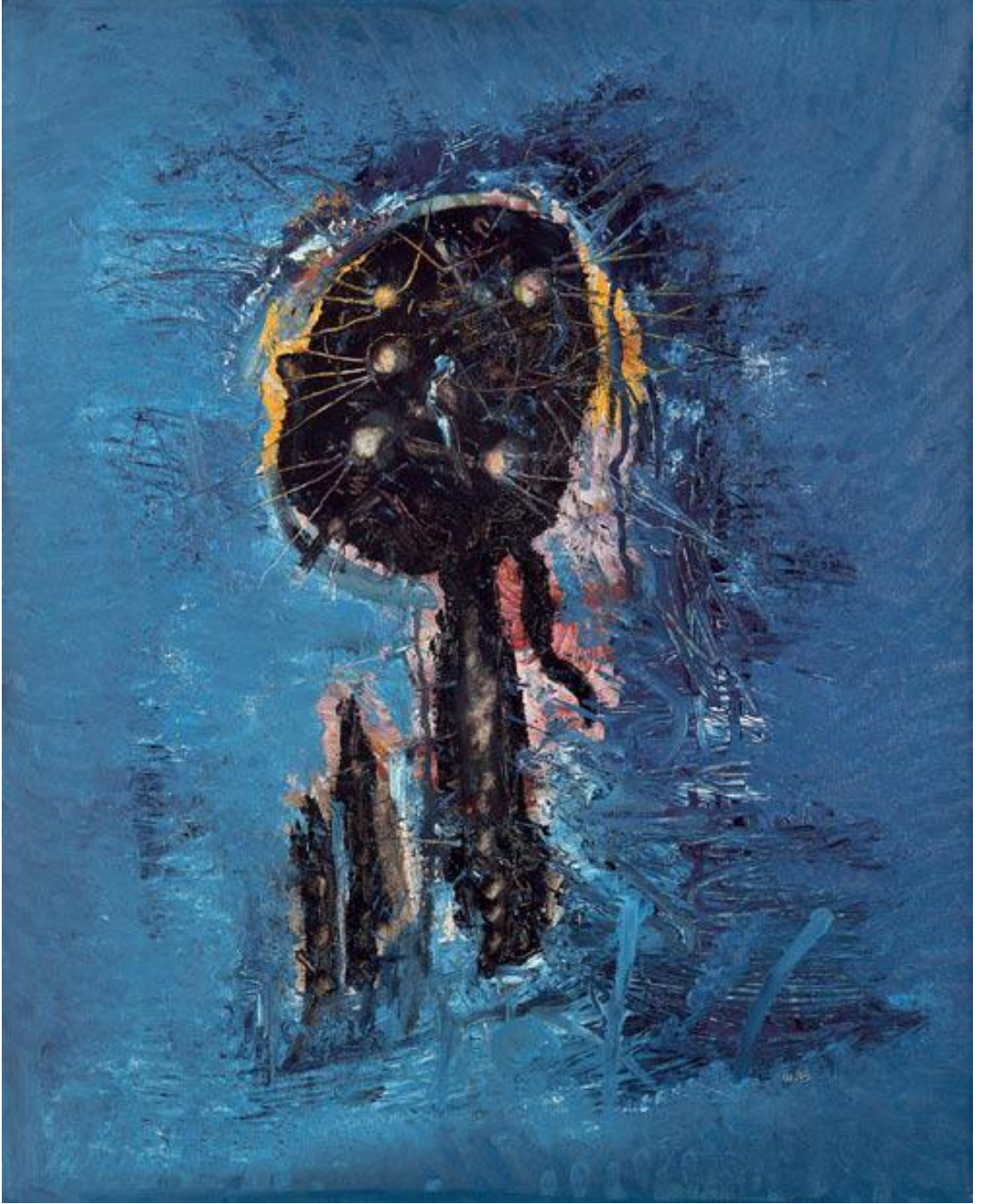


Resim 8: Henri Michaux, İsimsiz, (1963), Kağıt üzerine çini mürekkep

Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze–Battmann / 1913-1951), resim çalışmayı her günlük bir aktivite olması açısından sıradan bir sıklıkta, fakat hususiyeti olması açısından da bir ibadet şekli, bir meditasyon gibi yaşamış ve nihayetinde yaşamıyla paralel sürdürdüğü sanatında istem dışı misyonuyla ayrıcalıklı, özgün bir yere sahip olmuştur. Taocu düşünceye olan ilgisi ile bilinen Wols için içselleşme ve bunu real dünyadan kopup, meditasyona dayalı farklı bir boyutta gerçekleştirme son derece önemlidir.



Resim 9: Wols, Şehir, (1946-47), Karışık Teknik, (yağlıboya, kazıma ve baskı)



Resim 10: Wols, Mavi Hayal, (1951), Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 60 cm

Sanatının neredeyse çılgınlık boyutunda yoğun bir bedensel ve duyuşsal eylem olarak deneyimleyen Wols, canlı bir organizmanın mikro düzeyde çağrışımlarıyla dolu resimlerinde mistik dünya ile arasındaki fraktal* bağları günceller gibidir... Spontaneliğin zengin döngüsüyle oluşan fraktal görüngüleri de sıklıkla sanatçının resimlerinde gözlemleriz. Zaten, “Şairler, mistikler ve gezginler, bir teselli, bir süreklilik duygusu, ilahi bir gizemin bir anlık bakışı için, bu örüntülere başvururlar.”⁸¹

Dolayısıyla, tüm bu anlatı, sanatçı ve yapıt örnekleri eşliğinde resim yapma eylemini meditasyona dayalı bir süreç olarak dirimselleştirdiğine şahit olduğumuz lirik soyut sanatçı, beraberinde –sırasıyla ele alacağımız– mistisizm, kaligrafi, Taoizm, Budizm ve Zen Budizm’ine doğru esrik kaçınılmaz bir yönelim sergiler.

Bölümün başında mistik tecrübe’yi, kelime anlamı olarak açıklamıştık. Şimdi ise mistisizme değinmek istiyoruz:

“Mistisizm (Mysticism) insanın akıl yürütmenin “üstünde” ötesinde bilişsel bir yetiye sahip olduğu bu yetiyle normal duyularla veya akıl yürütmeyle ulaşılamayan bilgilere (“gizlere, sırlara”) ulaşmanın mümkün olduğu doktrini. Doğaüstü güçlerin varlığına, gücüne, onlarla iletişimin mümkün olduğuna inanmayı da gerektiren ve genellikle dini yan anlamlar içeren bu doktrine göre bu bilgilenme edimi, mistik içgörü, içe doğma, sezgi, vahiy gibi yollarla gerçekleşir.”⁸²

“Duyular aldatmaz, aldatan zihindir.”⁸³ diyen Goethe de tıpkı lirik soyutçuların yaklaşımı gibi akıla ve akıla dayalı bilgiye şüpheyile bakıyordu. Zen Budizm’inin öngörüsünde de düşüncenin, duygu karşısındaki yoksunluğuna dikkat

* **Fraktal:** Latince “fractus” kelimesinden gelen fraktal bilim adamlarınca gökyüzünde gördüğümüz, toprakta hissettiğimiz ve bedenlerimizin damarlarında ve sinirlerinde bulduğumuz Kaos örüntülerine verilen addır. Bu sözcük Matematikçi Benoit Mandelbrot tarafından ortaya atılmıştır ve artık kaos teorisinde yaygın bir kullanıma sahiptir; burada fraktaller kaotik dinamik sistemlerin etkisi ile oluşan izler, hatlar, işaretler ve biçimlerden söz eder. Doğal fraktal biçimleri bir deprem ya da don inip kalkmasından geriye kalan çıkıntılı bir kaya tabakasındaki çatlak, bir nehir sisteminin dendritik ağı, tek bir kar tanesinin bir kereliğine görünen şeklini içerir.

⁸¹ BRIGGS, John & PEAT, F. David; **KAOS**, Çev. Sezer Soner, Yedi Yaşam Dersi, Ege Meta Yayınları, İzmir, 2001, s. 135

⁸² BUDAK, Selçuk; **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 509

⁸³ BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni**, Hermann Bahr, Dışavurumculuk, YKY, İstanbul, 2000, s. 227

çekilir: “Düşünce duyularımızın kurbanıdır ve hiçbir sağlam temeli yoktur. Dünyayı anlaşılabilir, mantıklı, sağlam kılmaya çalışır ve dünya yoksundur bütün bunlardan. Düşüncenin dünyayı kavrayışı bir bilgi ve kuram yığınıyla sınırlıdır ama, “yağmur damlaları okyanusun seviyesini yükseltmez”.”⁸⁴

Mistisizmle birlikte real görünen dünyadan değil, duyular vasıtasıyla kavrayabileceğimiz ve ancak sezgilerimizle ortaya koyabileceğimiz dünyadan ve dolayısıyla üçüncü bir gözden ruh gözünden söz etmeye başlarız. Nihayetinde gelinen noktada, mistisizme dayalı aşkın bir bilinç halinden bahsedebiliriz ki, yaşamın yenilenmesine karşı duyulan sarsılmış inanç ve yitirilen maneviyat duygusu da düşünüldüğünde, tekrar bir böylesi bir bilişsel yetiyle lirik soyut sanatçının bir kez daha kendini yeniden aktive etmeyi başarması son derece önemlidir. Zira ne sanat ne de doğa onlar için daha fazla antropomorfik* olmayacaktır. Artık her şey içsel bir sesin ve içsel bir savunmanın ürünü gibi görünmektedir. Sanatçının iç sese ve gizeme yönelişi ile ilgili Kandinsky’de “Sanatta Ruhsallık Üzerine” eserinde benzer saptamalar da bulunmaktadır, ona göre sanatçının amacı,

“...Forma hakim olmak değil, onu içsel anlamına uyarlamaktır... Söylendiği gibi, bir sanat eserinin doğuşu gizemlidir. Sanatkârlık var olduğu sürece, teori ya da mantığın sanatçının eylemini doğrudan etkilemesine ihtiyaç duyulmaz. Kişinin iç sesi ona, doğanın içinden ya da dışından, hangi biçime ihtiyaç duyduğunu söyleyecektir. Duygularıyla çalışan her sanatçı, doğru formun aniden nasıl da gözünün önünde çıktığını bilir. Böcklin, gerçek bir sanat eserinin, bir esinlenme olması gerektiğini söyler; yani boyama, kompozisyon ve diğer şeyler, sanatçının kendisini ifade etmeye ulaşmasını sağlayacak basamaklar değildir... İçsel ihtiyaçla meydana getirilen, ruhtan kaynaklanan şey, güzeldir.”⁸⁵

⁸⁴ **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s. 666

* **Antropomorfik (İnsan Biçimcilik)**: Yunanca kökenli bir kelime olup, insana ait özelliklerin başka bir varlığa [özellikle tanrıya] aktarılmasıdır. İlkel insanlarda başlayan bu tasarım, önce cansızları canlı saymakla başlamıştır. Daha sonra, tanrılara, çeşitli mitolojilerde görüldüğü gibi, insan biçimi ve nitelikleri yakıştırılmıştır. Bu anlayış, antikçağ Yunanlılarında, Homeros-Hesiodos ikilisinin tanrıları insan biçiminde ve insan niteliğinde olarak düşünmeleriyle başlamıştır. Homeros-Hesiodos'un mitolojik tanrıları, insanlar gibi; sevişirler, düşündürler, kıskanırlar, acı çekerler ve birbirlerinin ayaklarını kaydırırlar. Bu anlayışın nedeni, Yunanlıların her şeyi canlı, devimli biçimli düşünme eğilimleridir ve ilkel canlılığın izlerini taşıır.

⁸⁵ KANDINSKY, Wassily, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Çev. Gülin Ekinci, Altı Kırkbeş Yayınları, Sanat Dizisi:5, İstanbul, 2001

Mistisizme yönelen lirikler bilincin yabancılaşmasının üstesinden gelirler. Ve sonuçta “... yaratmak ve keşfetmek, yalnız bilinen yolu gittikten ve bilinenin sınırlarını aşıp, bilinmeyen dünyada kendi yolunu açmakla olanaklı olmaktadır.”⁸⁶

Öte yandan dinamik bir estetik anlayışıyla kompoze edilen kaligrafi’ye gelindiğinde; kaligrafi ile çizginin biçimsel serüveniyle yeni ve özgün bir plastik dilin yakalandığını ve resmin soyut serüvenine bir de, ritmik ve akıcı hareketleriyle yazının soyut serüveninin eklendiğini görürüz. Uzakdoğu ve İslam kaligrafisinden, Mısır ve Mezopotamya Hiyeroglif*lerine kadar uzanan geniş bir yazı ve işaret çeşitliliği ile Doğu kültürü oldukça zengin bir malzeme niteliği sunar lirik soyut sanatçıya...

En genel anlamıyla “güzel yazı” olarak adlandırabileceğimiz kaligrafiyi bir – iki tanımlamayla ele almak yerinde olacaktır.

“Harfler arasındaki boşlukları belli estetik ve tasarım kurallarına göre düzenleyerek kâğıt ya da ideografik benzeri malzeme üstüne kalem ya da fırçayla güzel ve zarif yazı yazma sanatı. İslam sanatında hat adıyla anılır. Yazı temelde işlevsel bir amaca hizmet etmekle birlikte öbür sanat dallarının üslupsal gelişimleriyle de yakından ilgilidir. Resimyazı ya da ikonografik yazı (Eski Mısır, Kolomb Öncesi Amerika), biçimsel ya da ideografik yazı (Çin, Japonya, Kore) ve alfabetik yazı (İslam ve Batı) bu gelişmelere paralel olarak ortaya çıkmıştır.”⁸⁷

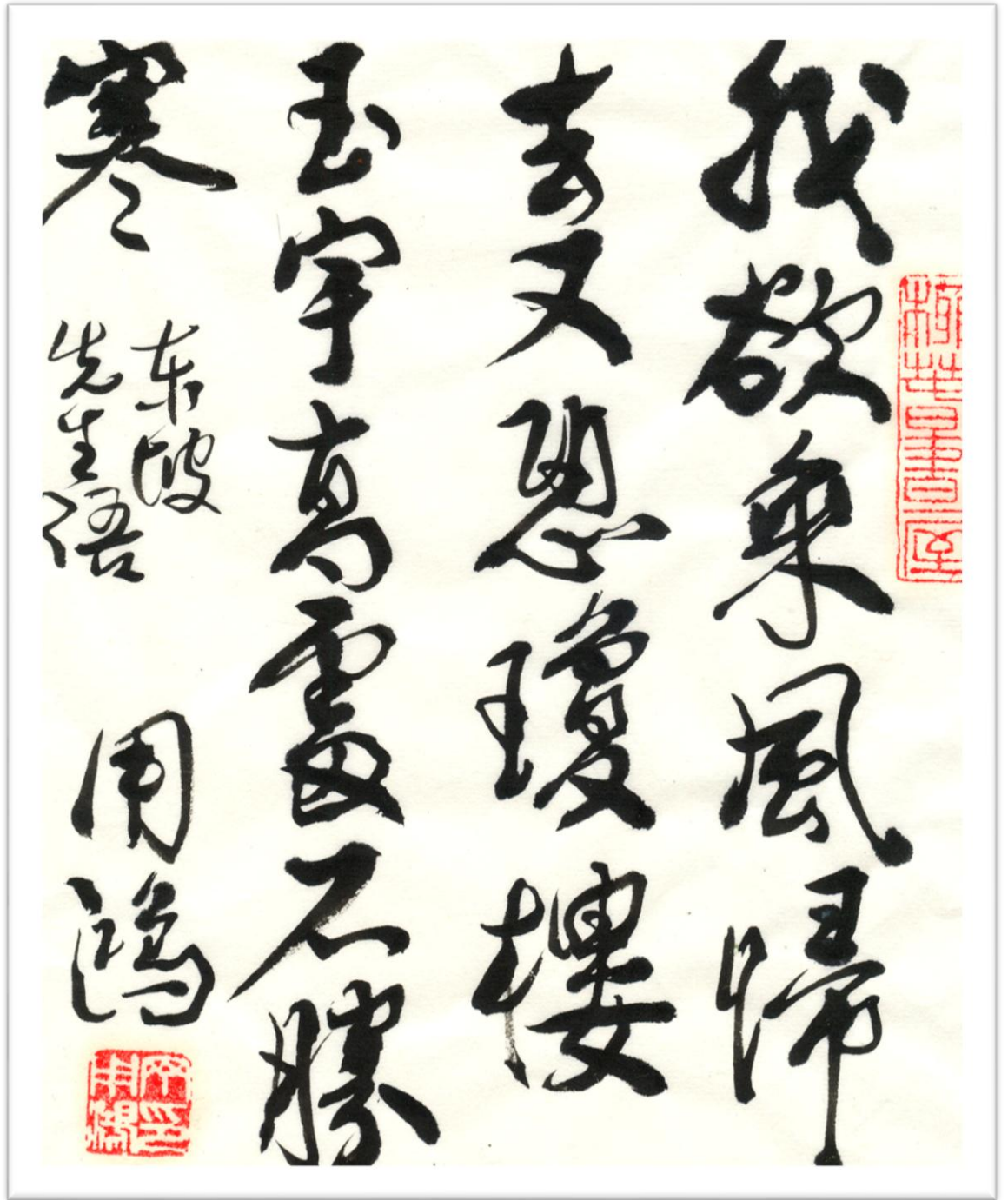
“Kaligrafi, Çin ve Japonya’da fırça ile Batı’da ise genellikle yazı kalemi ile yapılan süslü olarak kullanılan yazı...”⁸⁸dır.

⁸⁶ TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, 1995, İstanbul, s.633

* **HİYEROGLİF**: İnsan ve eşyaların basitleştirilip sembolize edilmiş biçimlerinden çıkmış eski Mısır yazısıdır. Grekçe de, “kutsal işaretler” anlamına gelmektedir.

⁸⁷ RONA, Zeynep, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 934 – 935

⁸⁸ SMITH, E. L., **Dictionary of Art Terms**, The Thames and Hudson, Slovenia, 1993, s. 38



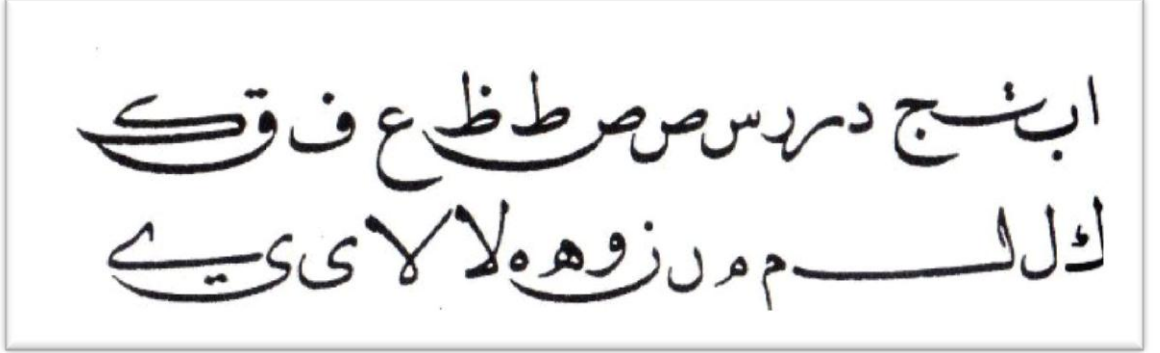
Resim 11: Çin Kaligrafisinden bir örnek



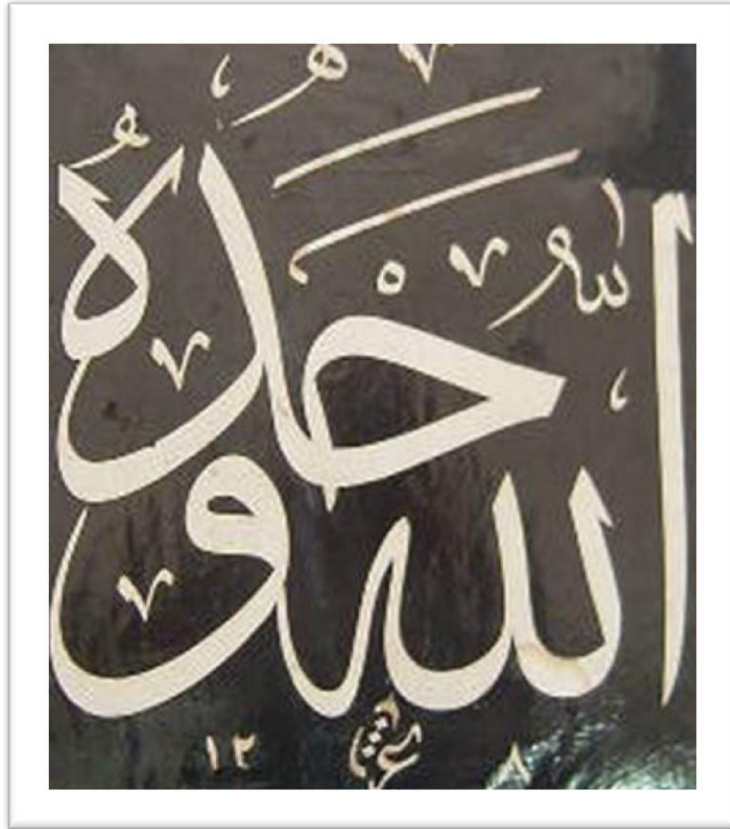
Resim 12: Samuray Kaligrafisinden bir örnek

“Güzel el yazısıdır. Hattatların yazdıkları sanat yazısıdır. Özgün kaligrafi terimi, ressamın yazarmışçasına rahat fırça kullanması sonucu ortaya çıkan, el yazısı karakterlerindeki çizgiler için kullanılır.”⁸⁹

İslam yazı türlerinde Nesih, Celi, Nestalik, Divani, Celi Divani, Rık’a, Sülüs vb. gibi değişik başlıklar altında toplanan zengin bir kaligrafik çeşitlilik gözlemleriz.



Resim 13: İslam Kaligrafisinden Bir Örnek: Nesih

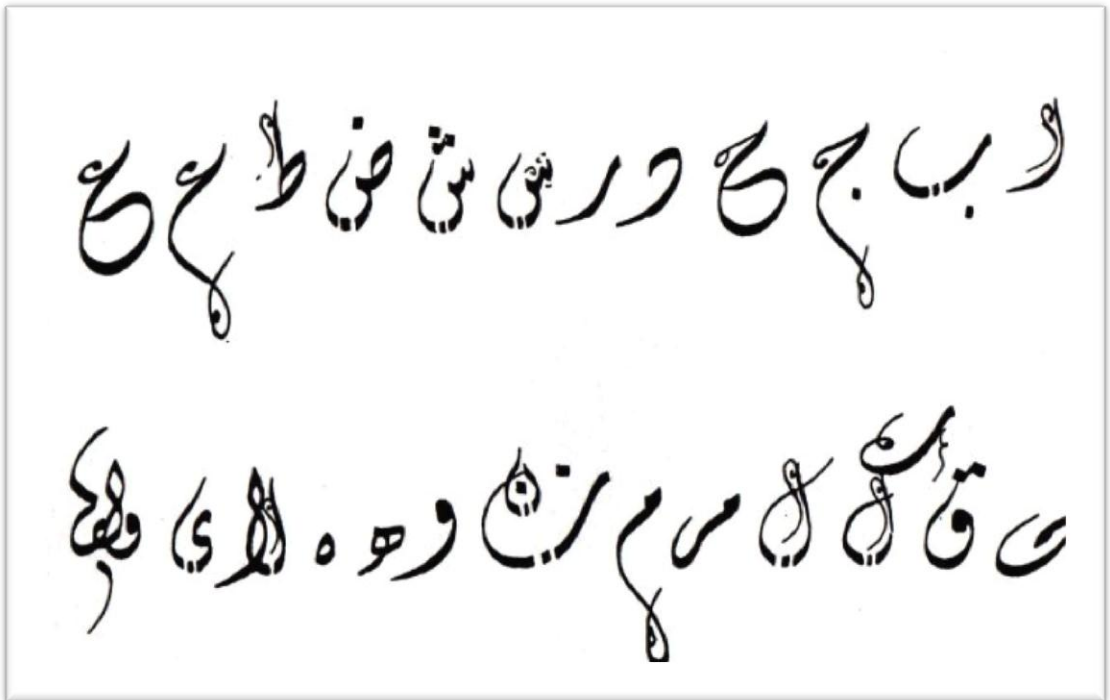


Resim 14: İslam Kaligrafisinden Bir Örnek

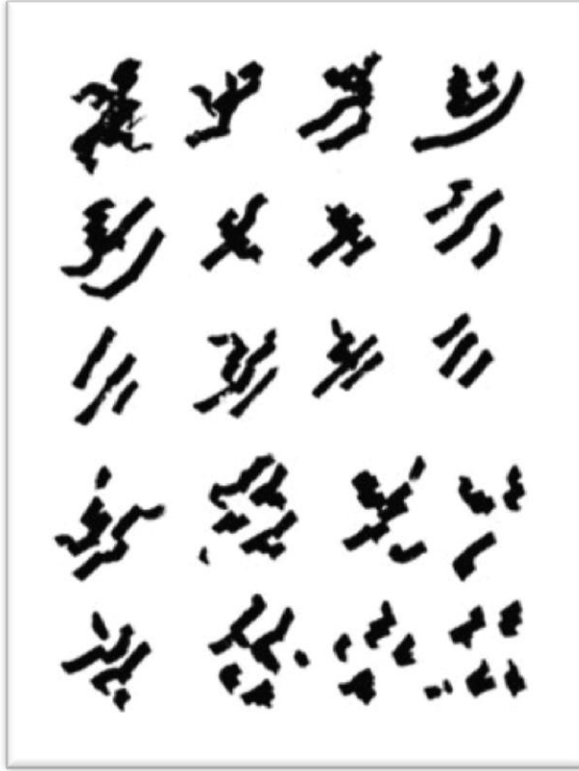
⁸⁹ TURANİ, Adnan, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 62



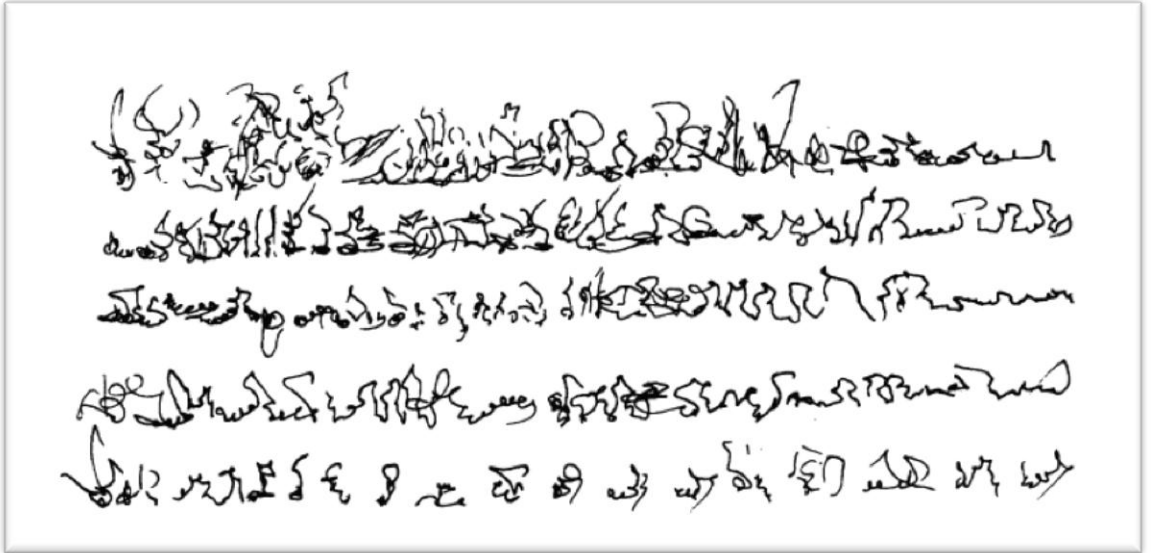
Resim 15: Hat Yazı Stili : Divani



Resim 16: Hat Yazı Stili : Celi Divani



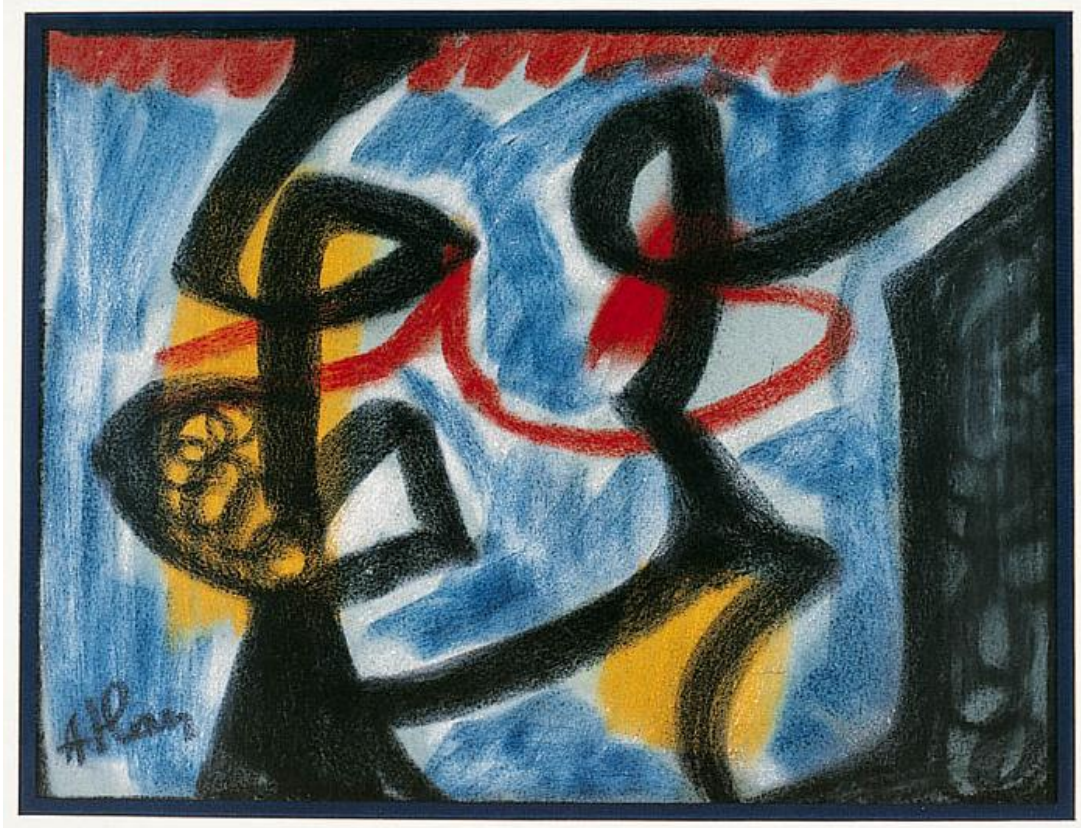
Resim 17: Henri Michaux, Ritimler, (1974), Kağıt üzerine çini mürekkebi



Resim 18: Henri Michaux, Öyküleme, (1927), Kağıt üzerine çini mürekkebi

Görüldüğü üzere kaligrafiye gelindiğinde, bir çizgi estetiğinden bahsetmek gerekecektir. Zira temel materyal olan çizgi, ritmik bir kurgu üzerinden geliştirilir. Lirik bir anlayışta oluşturulan kaligrafik etkilerdeki resimler de öncelikle çizginin,

beraberinde ise organik form ve rengin etkisini görürüz. Fakat renk burada, çoğu kere taşıyıcı bir eleman ya da fon olarak yer alır. Ağırlıklı bir biçimde çizginin ayrık ritmi ve gücü tüm şiirselliğiyle bizi kuşatır, resim yazının soyutluğun da, yazı da resmin soyutluğunda yeni bir değer kazanır, adeta anıtsallaşır, tıpkı Jean-Michel Atlan'ın ve George Mathieu'nun resimlerinde olduğu gibi.



Resim 19: Jean-Michel Atlan, Kompozisyon, Kağıt üzerine pastel, 23,2 x 31 cm

Uzakdoğu resminde yüceltilen çizginin önemi ile neredeyse terk edilen renk üzerine benzer bir saptamayı “*Yorumu Doğru*” adlı kitabında Mehmet Ergüven yapmaktadır;

“Uzak doğu resmi renge düpedüz savaş açmıştır. Uzak doğulu bir sanatçı için resim, kusursuz biçimler aracılığıyla yaratılan bir atmosfer arayışıdır, dolayısıyla resmin amacı biçimdir. Böyle bir amaç için çizgi tek başına yeterli olup çizgiden beklenen ise ritm ve kesinliktir. Doğal bir sonuç olarak ta yalnızca çini mürekkep ve fırçayla yetinen sanatçı için fırçanın (Çin ve Japon) leke resminde önemi büyüktür... Uzak doğulu ressamların resimlerinde çizgi ile yüzey arasındaki ilişki, her şeyin tözü olan sonsuz boşluğun renge benzer bir işlev üstlendiğini ortaya koymaktadır. Figürler bu boşluğa yazılmış imgelerdir artık; çizgi bu sonsuz mekandan (horror

vacui tamamen yabancıdır doğuda) almaktadır gücünü. Burada resim yapılmaz, yazılır. Bu yüzden, resimde rengin değeri, yazı için mürekkep renginin taşıdığı önemden pek farklı değildir sonuç itibarıyla”⁹⁰

Kaligrafi ile lirik soyut sanatçı sanki yüzeye yazıyormuşçasına aktif bir jestüaliteyle resme katılır. Son derece rahat fırça kullanımıyla amaçlanan zenginlikte diri bir plastik dil yaratılır. Hiç kuşkusuz otomatizmle güdülen bu plastik anlayış da içsellikte, lirik soyut sanatçının istemine uygun olarak kesintisiz bir hareketle ortaya çıkar. Yazı doğası gereği soyut yapısıyla kendiliğinden bir elverişlilik durumu hazırlar soyut çalışmalar için. Her bir harfin temsili bir anlam boyutu oluşturması açısından cazip kılar kaligrafıyı... Zira yazı insandaki soyutlama yeteneğinin gelişmesine bağlı bir olgudur. Ayrıca, kaligrafının en önemli özelliği;

“İnsan bedeniyle olan çok boyutlu ilişkisidir. Her harf, insan bedeninin bir duruşuna karşılık gelir. Doğu toplumlarında, kaligrafi insan bedeninin kutsanması, aşkınsallaştırılması anlamında değil; tanrısal gerçekliğin ‘tek anlama yetisi’yle kavranabilecek olan tek bir görünümü (tezahür) boyutunda anlaşılabilir ancak. Kaligrafının diyagonal çizgileri, ritm ve uyumla sağlanan fizik ötesinin (metafizik) dile getirilmesinin aracı olur. Soyut sanatın yolu hemen her zaman kaligrafıya kesişir. Soyutlama, nesnelere sembollere ve harflere dönüştürmüştür. Yazı ve figür arasında bir ilişki vardır.”⁹¹

Sadece Uzakdoğu kaligrafisi değil, öte yandan İslam kaligrafisinin de yoğun etkilerini görürüz Batı resminde ve dolayısıyla lirik soyut da...

“İslam kaligrafisinin Batı resminde yorumu soyut kavramının temellendirilmesiyle ilişkilidir. Bu bağlamda İslam inancıyla yazının ayrılmaz birlikteliği ve Uzakdoğu kaligrafisinde doğayla bütünleşen anlatım gücü, sanatta tinselliğin araştırılmasına kaynaklık eder... Soyut Ekspresyonizm, Action Painting ve Soyut Sürrealizm, sanatçı kaligraflerinin yaygın olarak izlendiği akımlardır.”⁹²

Çağdaş Türk ressamlarının hat sanatına olan yönelimleri ise bunların Picasso, Klee, Kandinsky, Hartung ve Mathieu gibi Batılı ressamlardaki ilk örneklerini gördükten sonra olmuştur. Özellikle; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cevat Dereli, Nurullah Berk, Zeki Faik, Abidin Eldercioğlu, Nejad Melih Devrim, Sabri Berkel, Malik

⁹⁰ ERGÜVEN, Mehmet, **Yoruma Doğru**, YKY, İstanbul, 1992, s. 60

⁹¹ ASKER, Bal Ali; **Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2009 s. 103

⁹² BOYDAŞ, Nihat; **Osmanlı Tuğralarına Eleştiri Açısından Bir Bakış**, Tebliğler Dergisi, MEB Yayınları, Ankara, 2003, s. 9

Aksel, Şemsettin Arel, Süleyman Saim Tekcan, Selim Turan, Adnan Turani, Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Erdal Alantar, Ergin İnan ve Gülsün Erbil gibi birçok sanatçı mistik esinlemelerle dolu yapıtlarında hat sanatının ince duyarlılığında farklı bir söylem yakalayabilmişlerdir. Kaligrafinin ayrıksı, özgün ritminin gerek batı gerekse Türk resim sanatında oldukça önemli bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz.

Nihayetinde yer yer kaligrafi yer yer de otomatizme bağlı gelişen rastlantısal oluşumlarla lirik soyut sanatçı, düşlediği istem dışı anlık etkilere ulaşır, boyanın heyecan verici akışkanlığını tecrübe etme şansını yakalamıştır.

Kaligrafiden, Taoizm, Budizm ve Zen Budizm'e kadar Doğu'nun ve Uzakdoğu'nun tüm kültürel, düşünsel ve sanatsal birikimine ilgi duyan lirik soyut sanatçı, tanıştığı bu yeni dünya ile tinselliğini bütünlemeyi ve sanatında kendi adına aşkın bir terfi yaşamayı amaçlar... *"Kendisi gizemlileştirme biçimi olan sanat"*⁹³, yine gizemli bulduğu bir yolla Taoizm, Budizm ve Zen Budizm ile Batı'nın yabancılaştırdığı ruhunu sarmalamaya başlar.

İnsan yaşamının yasalarını doğada arayan bir felsefe akımı olan Taoculuk, doğanın metafizik temellerini ele alır ve ancak, doğaya karşıt değil, özdeş bir yaşantıyla 'mutluluğun', ancak 'evrensel mutluluk'un yakalanabileceğini öngörür. Bu haliyle, lirik soyut sanatçının uzlaşmadığı Batılı değerlerin üstünde bir çözüm sunabildiği için bu öğretiyi, oldukça ilgisini çeker. Genel olarak, "Yol, ilke, evrensel düzen, doğa yasası, başı sonu olmayan evrenin türediği ilk ilke" anlamlarına gelen Tao, sonraları doğruluk, etik gibi kavramları da içine almıştır.

"Taoculuğun Tao'su hem 'Yol'dur; hem de tüm varlıklardaki evrensel ilkedir. Evrenin, evrende var olan her şeyin değişmez kaynağıdır. Bütün varlıkların dayandığı yerdir. Huzura kavuşmak, rahata ermek isteyen insanın evrenin bu Tao'sunu izleyip bu Tao'yla birliğini sağlaması gerekir. İnsanın Tao'suyla evrenin Taosu bir olduğunda, insan kendi sınırsız doğasını kavrayacaktır."⁹⁴

⁹³ SONTAG, Susan; **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Metis Seçkileri, Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 45

⁹⁴ SMULLYAN, M. Raymond; **Tao Sessizdir**, Çev. Cem Şen, Dharma Yayınları, İstanbul, 2000, s. 68

Zaten bu sınırsız, gizemli doğa içinde, sınır tanımayan yaratıcılığını da deneyimlemek isteyen sanatçı için, ket vurulmadığı böylesi aşkın felsefelere başvurmak yegane kurtuluş olmuştur. Her türlü sınırlamalardan vazgeçmeyi yeğleyen ve bunu sanatının ana felsefesi ve yöntemi yapan lirik soyut sanatçıya son derece denk düşmekteydi Tao'nun açılımı, şöyle ki:

“Musevi-Hıristiyan Tanrısının tersine Tao, nesnelere yaratmaz ya da biçimlemez; bunun yerine onlara doğru “büyür” ya da onlara “kimlik kazandırır”. Lau Tzu'nun ruhuyla şöyle söyleyebiliriz:

Tao'nun hiçbir amacı yoktur;
Bu nedenle de tüm amaçlarını
Mükemmel bir şekilde yerine getirir.”⁹⁵

Öze inildiğinde, yaşamlarına paralel sürdürdükleri sanatlarıyla dikkat çeken lirik sanatçı için, bu “amaçsızlık” durumu adeta yaratıcı edimi güdüleyen özel bir güç oluşturmuştur, ve böylece mükemmelliği tıpkı Taoculuktaki gibi bu amaçsızlıktan kaynaklı itki ile yakalamıştır tuvalinde. Onunkisi varış noktası bilinmeyen bir serüvendir ve tüm güzelliği de bu bilinmezliğinde yatmaktadır.

Budizm de ise ağırlıklı olarak insan özgürlüğü ve pratiğinin eksen alındığını görürüz. “Aydınlanmış” anlamına gelen Buddha, canlı, doğrudan, inançsız ve doğmasız bir eğitimi öngörür. Her türlü tutku ve arzudan bağımsız bir içe bakış, kişisel olmayan “evrensel mutluluk” ve sezgi esastır. Buddha'nın öğretisi, temel olarak insanın acıdan kurtulmasına dayanır. Gerçektende modern dünyanın açmazlarıyla uğraşan pusulasını şaşırılmış Batı insanı için bir ümit ışığı gibi durmaktaydı Budizm. Öte yandan, “*Hindistan'da doğan, Çin'de yayılan, Japonya'da birtakım değişikliklere uğrayan ve altmışlı yıllardan başlayarak ABD'de, daha sonrada tüm Avrupa'da büyük ilgiyle karşılanan bir varoluş anlayışı ve yaşam disiplini.*”⁹⁶ olan Zen Budizm'i de, Batı'da özellikle sanatçı, yazar-çizer ve aydın kitle arasında büyük ilgi odağı olmuş, hatta öngörülerıyla yapıtlarına esin kaynaklığı yapmıştır. Zen Budizm'i, Buddha'nın felsefesine öğreti getirmiş, yaşama

⁹⁵ SMULLYAN, M. Raymond; **Tao Sessizdir**, Çev. Cem Şen, Dharma Yayınları, İstanbul, 2000, s. 69

⁹⁶ **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s. 665

sanatına kesin bir üslup vermiş, geleneklerle bilgeliği sistematize bir hale dönüştürmüştür. Rimbaud'dan, William Blake ve Andre Breton'a kadar batı kültürünün pek çok marjinali ve sanatçısı için, bilincin yabancılaşmasından kurtulmak, zihinsel yoğunlaşmayı doğayla bir bütün olarak sağlamak amacıyla uzak kalamayacakları bu varoluş anlayışı, beraberinde düzenlenen meditasyon seansları, her yerde konuşulan öğretinin kuralları ve yöntemleri öylesine yaygın bir hal almıştır ki adeta moda haline gelmiştir.

“Altmışlı yıllarda Buda'nın tişörtlerde, serseri bir İsa ve Hristiyan bir Che arasında gülümsediği görülür. Los Angeles'ta iki kokteyl arasında meditasyon yapılır, profesörler kürsüde ben'lerin yok edilmesi sorununu tartışır. Beat kuşağının kahramanlık döneminde daha doyurucu biçimde yorumlanan *Zen* hippie olgusuyla birleşir.”⁹⁷

Yaşamın sözcüklere, olaylara, hareketlere, düşüncelere ve renklere indirgenemeyeceğini savunan bu öğretinin kökeninde,

“Chan (Sanskritçe dhyan, Japonca *Zen*) vardır ve bu kavram zihnin yoğunlaşmasını, her türlü tutku ve arzudan bağımsız içe bakışı, kişisel olmayan büyük mutluluğu, gerçek sezgiyi belirtir. Varsayımlar ve deneyim önerir. Ne okuldur ne din, geleneğin yerine anlayışın geçmesi gerektiğini savunur: Esas olan anlayıştır, bir yığın yazıya başvurmanın gereği yoktur. (Shen Hui)”⁹⁸

Nihayetinde, sistematize bilgiler yığını haline gelen, neden-sonuç / araç-amaç ilkesi ve yararlılığını yitiren, sadece usa dayalı yargılarla biçim tutkunu olan Batı'dan kaçınmak, yönünü Doğu'nun düşün, felsefe ve sanatına yönelmek, iç sesini bir “sezgi” malzemesi olarak kullanan lirik sanatçı için kaçınılmaz bir zorunluluktur. “Yalnızca Batı'nın coğrafi komşusu değil, aynı zamanda en büyük, en zengin, en eski sömürgesi, dil ve uygarlıkların kaynağı, kültürel rakibi, 'kendinde başka'nın, yani 'öteki'nin en derin ve ısrarlı simgesi”⁹⁹ olarak karşımıza çıkan Doğu, lirik soyut eğilimlere kaynaklık etmiş; bilginin ötesinde bilgisizliği, konuşmanın ötesinde sessizliği arayan lirik soyut sanatçı için “*sanatın da karşı-sanata, 'konu'yu (nesne'yi,*

⁹⁷ **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s. 665-666

⁹⁸ **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s. 665

⁹⁹ SAID, Edward; **Şarkiyatçılık, Batının Şark Anlayışları**, Çev. Berna Ünler, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 13

imge'yi elemeye, niyetin yerine rastlantıyı koymaya"¹⁰⁰ sebebiyet veren bir başkaldırı noktası olmuştur.

Tıpkı ethos ve pathos karşıtlığı gibi, gelinen bu noktada, Batı aklın (ethos), Doğu ise duygu ve sezginin (pathos) temsili karşıtlığını ve 'öteki'nin tanınmadığı bir dünyada uzun süre ayakta durulamayacağını ortaya koyar...

2. 6. Otomatizm ve Lirik Soyutlama

Hiçliği vurgulayan nihilist felsefesiyle Dadacılık, özellikle düşler ve bilinçaltı kuramlarıyla ilgilenen Sürrealizm (Gerçeküstücülük) ve bu akımın felsefesi ve sözlüğünü yapan Sürrealist ressam Andre Mason (1896-1987) ile Fransız şair ve kuramcı Andre Breton (1896-1966), ilk olarak Otomatizmi (çağrışımlar ve özdevinim) bir yöntem olarak dile getirip, benimseyip kullananlardandır.

Bilinçaltının yaratıcılığını ve resmin eylemsel yanını önemseyen, sanatı tüm ussal ilgi ve değerlerin dışına taşımayı amaçlayan lirik soyut eğilimler için hiç şüphesiz otomatizm, son derece elverişli bir yöntem ve iyi bir referanstı. Otomatizm, sadece lirik soyut sanatçının başvurduğu bir yöntem olmamış, ayrıca informel ressamların ve Pallock'la birlikte gelişen Hareketli Soyutun (Action Painting) da ilgisini çekmiş ve uygulama alanına girmiştir.

Otomatizm, "*Hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce otomatik biçimde yapılan çalışma*"¹⁰¹ları ifade eder. Dadacılar "rastlantısal düzen" olarak adlandırdıkları böylesi bir yöntemi, bir anlam birliği aramaksızın resimlerinde ve şiirlerinde (Bkz. Tristan Tzara) kullanıyorlardı. Gerçeküstücüler ise bilinçaltının gizemli dünyasını keşfetmek ve düşsel bir realite yakalamak adına başvurmuşlardı otomatizme. Gerçeküstücülüğün gelişmesinde ve yaygınlaşmasında etkin bir rol oynayan Andre Breton ise

¹⁰⁰ SONTAG, Susan; **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Metis Seçkileri, Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İkinci Basım, 1998, İstanbul, s. 45

¹⁰¹ SEZEN, Metin – TANYELİ, Uğur, **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 180

otomatizmdeki rastlantı ögesini ve sanat eserini daha aşkın bir boyuta taşıyıp, “*bit pazarındaki gezintileri sırasında ya da rastlantılar sonucunda karşısına çıkan ve yaşanmışlık izleri taşıyan nesnelerin de sanat ürünü olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur.*”¹⁰²

Otomatizmi bir yöntem olarak ilk kullananlardan biri olan Andre Masson’un sanatını, A. Breton şu sözleriyle ifade eder: “*Ressamın eli gerçekte onunla birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değildir, gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri yaratır.*”¹⁰³

Öte yandan, Pollock’un öncülüğünü yaptığı Hareketli Soyutda da, çağrışımlar ve özdevinim ilkesiyle bütünleşen otomatizm, önemli bir yer tutar, şöyle ki:

“Yapıtlar, bir ön tasarım olmaksızın, çağrışımların oluşturduğu düşüncelerle biçim bulmaktaydı. Bu nedenle de resmin bitmiş durumundan çok, oluşum süreci önem kazanmakta; örneğin Pollock’un yere yaydığı tuvale gelişi güzel boya akıtması ya da çeşitli araçlarla boyayı tuvale yayarak rastlantısal biçimler oluşturması, De Kooning’inse çağrışımlardan kaynaklanarak içgüdüsel ve anlık duygularla tuvali hareketli fırça vuruşlarıyla renklendirmesi gibi, sanatçıların uyguladıkları teknikler resim yapma eylemini ve resmin oluşumunu öne çıkarmaktaydı.”¹⁰⁴

¹⁰² **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.1, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul, 1997, s. 288

¹⁰³ PASSERON, Rene, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Sezer Tansuğ, İstanbul, 1988, s. 39

¹⁰⁴ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul, 1997, s. 757



Fotoğraf 5: Pollock, resim çalışması esnasında



Resim 20: De Kooning, İki Ağaç, (1975), Tuval üzerine yağlıboya, 203,8 x 177,8 cm

Bu anlayışta üretilen resimlerde, resmin her bir santimetrekaresi aynı öneme sahiptir; ressam tuvalini çerçeveye germek yerine bir yüzeye tutturmayı ya da yere koymayı tercih eder, böylelikle tuvalin etrafında rahatlıkla dolaşarak yüzeyin her yerine aynı önemde hâkim olma gayreti içindedir. *All – Over Painting* * (Tüm Yüzey Değerlendirmesi) olarak nitelenen yaklaşım değer kazanırken, ağırlıklı olarak da akıtma ve damlatma olarak gördüğümüz dripping tekniği uygulanır bu tarz resimlerde.

“Bu resimlerin herhangi bir imgeyi ya da figürü gereksinmesi söz konusu değildi. Resmin kendisi hem nesne, hem de içerikti.”¹⁰⁵

Yapıtın kendisi kadar oluşum sürecinin de önemli olduğu lirik soyutta da, iç dürtünün hiçbir engele takılmaksızın etken bir jestüalite ile dış tepkiye dönüştürülmesi ve böylece malzemenin akışkanlığının derhal ifadesi şarttır. Otomatizmle harekete geçirilen bu ifadeyi hemen hemen bütün lirik sanatçılarda gözlemlememize rağmen bariz bir jestüaliteyle bunu vurgulayan Wols, Hartung, Michaux, Mathieu ve Dubuffet olmuştur.

Sanatıyla informel resme ve lirik soyut yaklaşımlara farklı bir duyarlılık geliştirmiş olan Wols, tıpkı Pollock gibi “*boyanın tuval üzerine sıçratılması ve damlatılması ile serbest olarak akmasını; inceltilmiş boya çeşitli tabakalarca birbirini üzerine akıtarak yoğunlaşmalarını sağlamış ve birbirine karışmış dokular meydana getirmiştir, daha sonra boyayı bir fırça ya da keskin bir araç ile kazımış ve altındaki ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.*”¹⁰⁶

* **All–Over Painting (Tüm Yüzey Değerlendirmesi):** Terim, tuvalin tüm yüzeyinin eşdeğere yakın bir biçimde değerlendirilmesi anlamına gelir. İlk olarak Pollock’un “akıtma” (drip) resimleri için, daha sonralarıysa tuvali doku, renk ya da “karalama”ya (scribble) dayanarak boydan boya yorumlayan sanatçıların yapıtları içinde kullanılmıştır. Bu tür yapıtlarda denge, düzenlilik (ritim), uyum açısından yüzeyde hiçbir noktaya ağırlık verilmemiş; tuval, farklılıkları olmayan bir bütün olarak değerlendirilmiştir.

¹⁰⁵ KAHRAMAN, H. Bülent, **Sanatta Konvansiyonel – Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim – Kavramsal Açısından**, Gösteri Dergisi, İstanbul, 1991, s. 64

¹⁰⁶ ÖZAL, Abdullah Cem, **İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyutlamalarıyla Wolfgang Schulze**, Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2006. s. 69

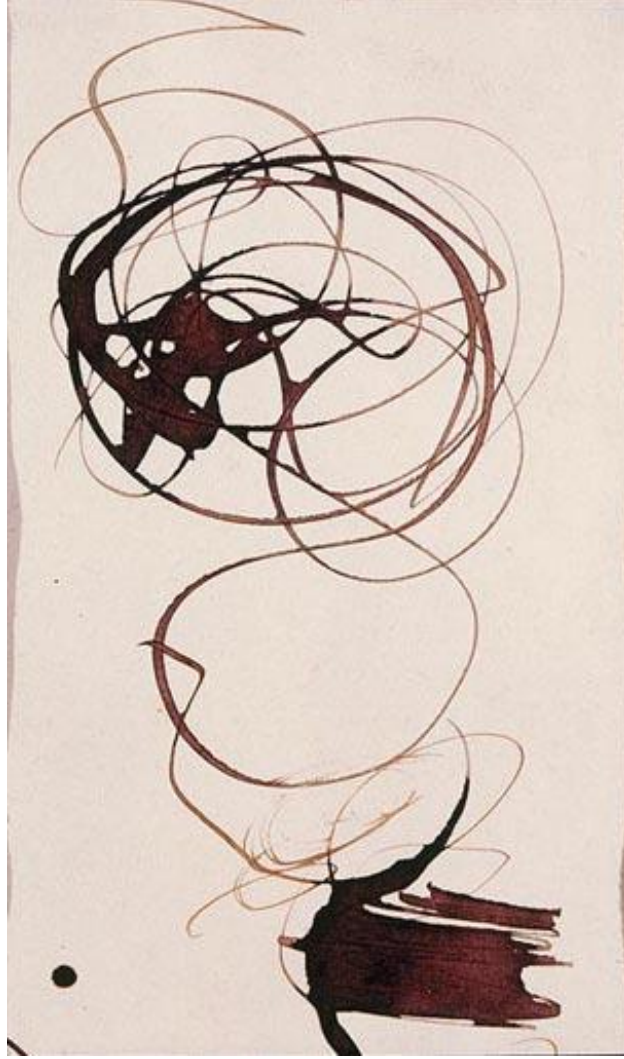


Resim 21: Wols, “Yel Değirmeni”, (1951), Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 73 cm



Resim 22: Hartung, "P 1972 – A4", (1970), Tuval üzerine karışık teknik, 104,3 x 74,5 cm

Hartung'un resimlerinde ise tuvalin tüm yüzeyine yayılan ve bizi siyahi çizgilerle sarmalayan otomatizmin baştan çıkarıcı ritmi ile karşılarız. Hartung'un bir enerji patlaması duygusuyla alımlanan resimlerinde *"rastlantı, kaos ve dinamizm*



Resim 23: Hartung, “İsimsiz”, (1927), Kağıt üzerine mürekkep, 12 x 7,2 cm

*en sık yinelenen üç sözcüktür”¹⁰⁷. Yüzey adeta duygunun izdüşümleri olarak yaşanır. Lirik soyut sanatçı yaşamın her yerinde olmak istediği gibi, yaşama özdeş tuvalinde de her yer de özgür bir *eylem – duygu birliği* içinde hareket eder. Çünkü kendini ve ruhunu özgür kılma arayışları onun temelinde vardır. Bu da ancak bilinçaltının bertaraf edilmesiyle mümkündür. Böylece yaşanır kılınan bilinçaltı tüm zenginliği, eşsizliği, kontrastlığı ve canlılığı ile yüzeye dökülecektir. Diğer bir yandan bu akışın hızlı olması da resim eylemine bedenen katılmayı öngören sanatçı için kendiliğinden elverişli bir durum hazırlıyordur. Otomatizmin getirdiği kendiliğindenlikle yüzeye hızla, sıcak ve organik bir biçimde tutunan lekeler, bir nedensizlik / amaçsızlık ilkesi içinde tercihi yerlerini vazgeçilmez bir şekilde hızla alırlar. Bu noktada “*Evrende var**

¹⁰⁷ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 53

olan her şey rastlantı ve zorunluluk ürünüdür” diyen Demokritos’a katılmamak haksızlık olacaktır. Böylece rastlantının hazırladığı güzellik, nedensiz bir zorunlulukla ifadesini bulur yüzeyde ve kendiliğindenlikle Lirik Soyutun olmazsa olmazları arasına katılır. Öznenin sıkıca sarmaladığı bu duruşta, terk edilen sadece bilincin ve duygunun erişemediği kararsız, bilişsiz imgelerdir. Dolayısıyla sahicilikte tam da bu noktada başlar.

Otomatizm etkileri taşıyan lirik resimleriyle adından söz ettiren bir başka sanatçı da Henri Michaux’dur. Edebiyattan gelen bir geçmişe sahip olması Michaux’u hareketli yüzey imgelerinde yazı çağrışımlarına taşımış, titreşen harf izlenimleri ile tuvalinde hızın güdümünde anlık ritimler yakalamıştır. Resmi, yüzeyin her tarafına hakim olan devam ediyormuşçasına yayılan etkisiyle çerçeve olayın dışına taşımıştır. Bu durumu Rollo May şu şekilde açıklar;



Resim 24: Henri Michaux, “İsimsiz”, (1961), Kağıt üzerine çini mürekkebi, 74,6 x 109,9 cm

“Kendiliğindenlik adına bir başka başkaldırı da resimde çerçevelemeye karşıdır; bu başkaldırıya, daha önceki aşırı kısıtlayıcı sınırlamaları kırıp

çerçevelerinin dışına taşan resimlerde rastlıyoruz. Bu hareket, kendiliğindenlik gücünü, daha başlangıçta bir çerçeveyi varsaymamasından alıyor.”¹⁰⁸

Göründüğü üzere otomatizm, kuralları ve tabuları yıkarak, gelişmiş bir dilden çok, yoğun bir enerji arayışı içinde kabına sığmayan eylemsel bir şöenin temsilini sunar. Bilinç tarafından istila edilmeyen bir sanatsal ifadeden, bedenin resme aktif katılımından ve bir başkaldırı noktasından bahsetmek ancak bu özdevinimle mümkün olacaktır. Böylece anlık, şiddetli bir ışık ya da renk patlaması ya da kontrastlığın zıtlığı içinde duyumsanan heyecan ve bilinçdışının canlılığı, somutluğu ve travmalarının kaynaklığı ile sanat, kural koyan tüm düşüncelerin boşluğundan kurtarılmış olur. Nihayetinde de görülmez olan, içe atılmış olan yüzeydeki estetik görüntüsüne kendiliğindenlikle kavuşmuştur.



Resim 25: Georges Mathieu, “Karanlık Hayal Kırıklığı”,(1921),Tuval üzerine yağlıboya, 97,5x130 cm

Yine bu eylemsel canlılığı tuvalinde ayrıcalıklı olarak yaşatan diğer bir sanatçıda, Georges Mathieu’dur. Tiyatral bir fırça kullanımıyla yüzeyde adeta lirik

¹⁰⁸ MAY, Rollo, **Yaratma Cesareti**, Çev: Alper Soysal, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s. 125

bir performans sergileyen Mathieu, boyanın tüm saflığını kullanarak resmin konusunu boya, boyanın konusunu resim yapmayı başarmıştır. Burada, beden ve duyguyu lirik soyut yapıtı oluşturmada üst üste bindirilen iki gerçeklik olarak görürüz. Otomatizm dolayısıyla bir kışkırtma rolü üstlenir, bedenin gerçekliği ile duygu boyutundaki gerçeklik arasında.

“Üst üste bindirilen iki gerçeklik arasındaki ilişki ne kadar yakın ve doğruysa, imge de o kadar güçlü olacak, duygusal şiddeti ve gerçekliği de o kadar artacaktır. Böylece kışkırtılan duygu şiirsel olarak katıksızdır, çünkü her türlü taklitten, anıştırmadan ve kıyaslamadan bağımsız olarak doğmuştur.”¹⁰⁹



Fotoğraf 6: Mathieu, atölyesinde çalışırken

Andre Breton da şaşkırtıcılık ve apansızlık ögesini vurgular: “İmgenin değeri, çıkarılan kıvılcımın güzelliğine bağlıdır; dolayısıyla, iki kondüktör arasındaki gizilgüç farkının ürünüdür.”¹¹⁰ Ezra Pound’a göre de, “bir zihinsel ve duygusal

¹⁰⁹ Nord – Sud (Mart 1918), Aktaran: Jacqueline Chenieux – Gendron, **Sürrealizm** (New York, 1990), s. 62

¹¹⁰ KOÇAK, Orhan, **İmgenin Halleri,; Mithat Şen’in Resmine Doğru Üç Deneme**, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s. 46

karmaşayı bir anda sunan şeydir imge; o apansız serbest kalma duygusunu veren de karmaşanın bir anda sunulmasıdır.”¹¹¹

Bir anda sunulan bu kesintisiz aksiyonlar, lirik soyut resmi eş zamanlı bir duygu zeminine doğru taşır, ve sanat yapıtında rastlantının değerini yüceltir...

Jean Dubuffet’de otomatizmin zengin getirilerinden faydalanan lirik soyut sanatçılar arasındadır. Çocuk resmini çağrıştıran bir amaçsızlık duygusuyla naif bir kalitede ortaya çıkan resimlerinde, boya–desen tadının hakim olduğunu gözlemleriz. Maksatsızca yüzeyde dolanan el, çağrışımlar ve özdevinim ilkesiyle puzzle’sı (bulmaca) bir estetik yaratırken, kaotik biçimlerin oluşturduğu aura bizi sıcak bir duyguyla resmin içine doğru çeker.



Resim 26: Jean Dubuffet, “Mire G97, Kowloon”, (1983), Tuval üzerine akrilik, 67 x 100 cm

¹¹¹ POUND, Ezra, **A.B.C. of Reading**, New York, 1960, s. 43



Resim 27: Jean Dubuffet, “İsimsiz”, Kağıt üzerine karışık teknik

Sonuç itibariyle, *“Yaşamı düşünmeden önce yakalamak, dile getirilemeyen şeylerin kaynağına inmek amacıyla içsellik hâreketel söz dağarcığını izlemek, varlığın arkeolojisinin çeşitli katmanlarını tersine keşfetmek...”*¹¹² isteyen lirik soyut sanatçı için de, Dadacılıktan Sürrealizme, Action Painting’den Informel resme kadar birçok sanatsal akımı etkilemiş olan Otomatizmin etkisi yadsınamaz.

¹¹² **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s. 134

III. BÖLÜM

LİRİK SOYUT SÖYLEM

3.1. Geleneğe Karşı Duruş

20. yüzyıl beraberinde yaşadığı tüm açmaz ve sorgulamaları sanata da yöneltiyor ve içinden çıkılamayacak gibi bir hal alan sanat da, gelenekten kopuş serüveninin devamını soyutu uç noktalara kadar vardırıran yeni bir geleneğe devrediyordu. İşte tam bu noktada *Lirik Soyut*, geleneğe karşıt olan başka bir geleneğin yeni kodlarını yazar. “Her şeyin çıkarsallaştığı, mekanikleştiği ve teknolojinin kapitalizmin güdümünde yeni bir sömürü kaynağına dönüştüğü bu iktisadi ve siyasi sistemi bütünüyle reddetme isteği, özellikle plastik sanatlarda soyut anlatımı uç noktalara götürüyordu.”¹¹³

Sanatın özerkleşmesi, renk ve biçimin geleneksel fonksiyonlarından sıyrılarak salt bir estetik değer olarak tuval üzerindeki yerini alması ve sanata dair yeni algılama pratiklerinin geliştirilmesi sanatın dilinde köklü değişimlere sebep olmuştur.

3.1.1. Lirik Soyutun Dayanak Noktaları

II. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik, toplumsal ve siyasal alanlarda yaşanan hızlı gelişmelere paralel olarak sanat da kendi fonksiyonlarını ve kullandığı dilin doğasını tekrar gözden geçiriyor ve 20. yüzyıldaki avangart sanat akımlarında genel bir eğilim olarak, estetik değerlerin sanat yapıtının konusundan ziyade biçiminde arandığı gözlemleniyordu. Ve artık sanat nesnelliğinin de dışında - özellikle kaynağını yaşamsallıktan alan *lirik soyut* sanat için - yaşamsallıktan kaynaklı bir deneyim olarak algılanmaya başlanıyordu. Yaratımın kendisinin de bir eylem olarak önem kazanmasıyla beraber o ana kadar tecrübelenmemiş farklı bir sürecin kapıları aralanıyordu.

¹¹³ ELGÜN, Tülay, **Bir Akım Minimalizm**, Adam Sanat Dergisi, İstanbul, 1996, Sayı:126, s. 54

Lirik Soyutlama, İnfornel Sanat * (Serbest Biçimli Sanat) içinde geniş bir yelpazede alımlanırken yer yer “*İnfornel Sanat*” ve “*Anlatımcı Soyutlama*”** ile aynı bağlamda kullanılmış yer yer de dönemin *Taşizm* *** (Lekecilik), *Art Autre* **** (Öteki Sanat) ve de *Yeni Paris Okulu* ***** gibi akımların bir devamı ve uzantısı

* **Art İnfornel (Serbest Biçimli Sanat):** İlk kez Fransız eleştirmen Michel Tâpies tarafından kullanılan deyim geometrik olmayan ‘soyut sanatı’ belirtir. II. Dünya Savaşı sonrasında Fransız sanatçılar için iki önemli sorun vardı: Paris’in bir sanat merkezi olarak konumunu korumasını sağlayacak güçte yapıtlar üretmek ve çağdaş bir tavır içinde olabilmek. 1945-1950 arasında Fautrier, Maurice Esteve, Bazaine ve Edouard Pignon, “*Serbest Biçimli Sanat*”ın ilk aşamaları olan soyut ve anlatımcı eğilimli, yüzey dokusunun hareketliliği ve boyanın dokunsal niteliğiyle belirginleşen resimler yapmışlardır. 1950’lerde uluslararası yaygınlığa ulaşan *Amerikan Soyut Dışavurumculuk*’unun etkileri Fransa’ya gelmeden bu eğilimin belirmesi, savaş sonrası Batı dünyasında sanatsal gelişmelerin uluslararası niteliğini ortaya koyar. Alman kökenli Wols ve İspanyol Tâpies bu akımın yaygın etkisini sağlayan sanatçılardır. Paris’e yerleşen Alman Hartung, güçlü fırça darbeleriyle; Michaux, kaligrafik ve rastlantısal soyutlamalarıyla; Riopelle, palet bıçağıyla uyguladığı kalın boya tabakalarıyla; Soulage koyu renkli boya şeritleriyle; Mathieu’da tuvalin üstünde üst üste uygulanmış çizgi ve lekeleriyle *Amerikan Soyut-Dışavurumculuk*’unu andıran, bilincin derinliklerine inerek görsel bir anlatım dili amaçlayan resimleriyle *Serbest Biçimde Sanat*’ın belli başlı sanatçılarıdır. Bunların dışında İngiltere’de Davie, İspanya’da Burri, Hollanda’da Appel, İtalya’da Vedova ve Belçika’da Alechinsky’de bu sanatın önemli adlarıdır. Appel ve Davie’nin resimlerindeki şiddetli renk ve anlatımcılık Avrupa’da Kobra etkilerinin bu dönemde *Serbest Biçimli Sanat*’ta süregeldiğini kanıtlar. Akımın özellikle Fransa’daki örnekleri Türkiye’de Taşizm adıyla tanınmaktadır. (Bkz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, s. 1641)

** **Anlatımcı Soyutlama (Expressive – Abstraction):** *Soyut Sanat*’ın iki ana eğiliminden biri. Öbürü *Geometrik Soyutlama*’dır. *Soyut Dışavurumculuk, Serbest Biçimli Sanat* ve *Taşizm* akımlarının yararlandığı bir soyutlama yöntemidir. Özel bakış açısıyla anlık duyguları tuvale yansıtmayı amaçlayan bu eğilim özellikle *Biçim*’in ve *Renk*’in anlatımcı değerlerini öne çıkarmış, malzemenin duymusal niteliklerini vurgulamış ve fırça vuruşlarının duygusal etkilerinden yararlanmışır. *Anlatımcı Soyutlama*’da kompozisyon, oluşum süreci içinde sanatçının duyguları çerçevesinde biçim bulur. Belirsizlik, çift anlamlılık ve çağrışım her zaman ön plandadır. Pierre Cabanne ve Pierre Restany gibi kimi sanat yazarları *Anlatımcı Soyutlama* karşılığında *Lirik Soyutlama* terimini kullanmaktadır. (Bkz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, s. 107)

*** **Taşizm (Lekecilik):** Fransızca *tache* (leke), sözcüğünden türetilen ve Türkçe’de “*Lekecilik*” olarak da bilinen terim. İlk kez 1954’te Fransız eleştirmen Charles Estienne tarafından, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa’da gerçekleştirilen *Lirik* ve *Anlatımcı Soyut Sanat*’ı (*Anlatımcı-Soyutlama; Lirik Soyutlama*) *Geometrik Soyutlama*’dan ayırmak için kullanılmıştır. Amerika’daki *Soyut-Dışavurumculuk* akımının Avrupa’daki benzeri olan *Serbest Biçimli Sanat*’la, temelde örtüşmekle birlikte *Taşizm* kaligrafik bir soyutlama yerine damlatma tekniğiyle renk lekelerine ağırlık vermiştir. (Bkz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, s. 1750)

**** **Art Autre (Öteki Sanat):** *Taşizm* ve *Serbest Biçimli Sanat*’la eş anlamlı kullanılan terim. Michel Tâpies tarafından ortaya atılmış, *Dışavurumcu* ve *Geometrik Olmayan Soyutlama* yerine kullanılmıştır. Tâpies, *Serbest Biçimli Sanat*’ın anlık oluşumu ve düzenlenmemişliğini vurgulamış; Kandinsky’den kaynaklanarak, anlatımcı ve geometrik olmayan soyut sanatın bir bulgu yöntemi ve gerçeğin asal yapısı olan sezginin iletilmesi olduğunu savunmuştur. Dubuffet, Mathieu, Matta ve Wols, *Öteki Sanat*’ın izleyicileri olarak belirtilmişlerdir. (Bkz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, s. 1411)

***** **Yeni Paris Okulu:** Çeşitli uluslardan gelen sanatçıların belli bir anlatım ya da ilke birliği geliştirme gereksinimi duymadan, karşılıklı etkileşimle oluşan bir düşünce alışverişi ortamında yenilikçi ürünler vermesiyle gündeme gelmiştir. Özellikle 1930’larda Poliakoff ve Staël’in başlattığı *Anlatımcı Soyutlama* eğilimi ve *Soyutlama-Yaratma* grubunun soyutlama yapıtlarıyla okul, Eski Paris

olarak görülmüştür. Esasen, yöneliş olarak birbirine paralel tutumlar sergileyen bu akımlara referans gösterilen sanatçıların hemen hepsinde aynı olması, bu paralelliği bir kez daha açıkça sergiler.

Aslında II. Dünya Savaşı sonrasında oldukça hareketli bir grafik çizen soyut sanatın *Yeni Paris Okulu*'ndan, *Taşizm* ve *Lirik Soyutlama*'ya kadar uzanan serüvenini genel olarak *İnformel Sanat* başlığı altında toplamak mümkündür. Başka bir deyişle İnformel Sanat 1945-1960 arasında soyut sanattaki tüm farklı yönelimlerin dönem itibarıyla bulunduğu genel bir çatı gibidir. Ancak bu yönelimler içinde kaynağını *yaşamsallık* ve *öznellik*'ten alan, ayrık tutumu ve şiirselliğiyle sivrilen *Lirik Soyut Sanat*'ın özgün bir yeri ve önemi vardır... Peki terim ilk olarak ne zaman ve nasıl kullanılmıştır?..

“Terim genellikle farklı uzmanlar tarafından farklı anlamlarda kullanılmıştır. Örneğin, Bernard Dorival, *Les Printres du XXe siècle* (1957; 20. Yüzyıl Ressamları) adlı kitabında terimi, Robert Lapoujade ve Bernard Dufour'un *Anlatımcı-Soyutlama* doğrultusunda yaptıkları doğal nesnelere çağrıştıran resimleri ile Paul Kallos ve Rezvanini'nin biçimci kurguyu ön planda tuttıkları yapıtları için kullanılmıştır. Pierre Cabanne ile Pierre Restany ise *L'Avant-Garde eu XXe siècle* (1969; 20. Yüzyılda Avant-Garde) adlı kitapta terimi bütünüyle Wols, Mathieu, Hartung, Fautrier ve Jean-Michel Atlan'ın öncülüğünü yaptığı *Anlatımcı-Soyutlama* ile eş anlamda kullanmışlardır. Her iki yazar da daha sonra, 1950'lerin ortasında ABD'de *Tat Coat*'nın benimsediği anlatımı, *Lirik-Soyutlama* olarak kabul etmişlerdir. Kimi uzmanlara göre *Lirik Soyutlama*, *renk*'e verdiği önemle belirginlik kazanır.”¹¹⁴

Öte yandan *Lirik Soyutlama* rengin de ötesinde plastik olarak çok daha derin ve anlamlı bir amaca hizmet eder; bir yanıla aykırı bir estetik söylem yaratırken diğer yanıla da iktidarın erittiği kimlikleri insan-doğa / yaşam-sanat ikilikleri çerçevesinde yoğurarak yeniden ortaya koyar...

“*Lirik Soyutlama*”yı bir terim olarak ilk kez ortaya atan, yaptığı bir dizi sergi organizasyonu ile bu türden resimlerin bir araya gelmesini sağlayan, Paris Okulu kurucularından Fransız asıllı ressam Mathieu olmuştur. İlki Picasso, Hans Arp, Victor Brauner, Atlan, Bryen, Hartung, Mathieu, Jean-Paul Riopelle ve Wols'un

Okulu'nun figüratif anlayışından uzaklaşarak 1950'lerin Yeni Paris Okulu olarak anılan anlatımına yol açmıştır. (Bkz. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, s. 1429)

¹¹⁴ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul, 1997, s. 1119

eserlerinden oluşan *L'Imaginaire* (Paris, Gal. Luxembourg, 1947) isimli, oldukça heterojen bir görsellik sergileyen sergi; ikinci ise, adını katılımcılarının ilk harflerinden alan H. W. P. S. M. T. B. (Paris, Gal., Colette Allendy, 1948) isimli sergidir. Hartung, Wols, Francis Picabia, François Stahly, Mathieu, Tàpies ve Bryen'in işlerinden oluşan bu sergi ile sanatı tüm köleleştirme ve sahteleştirmelemlerden arındırma çabasına yönelik bir duruş sergilenir.

Etkilerini iki dünya savaşı arasındaki dönemde hissettiren, ancak bariz bir şekilde II. Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde Avrupa'da (özellikle de Fransa'da) görmeye başladığımız *Lirik Soyut*, geometrik soyutlamanın soğukkanlı rasyonalizmine karşıt, biçimin sanatçının anlam yüklü dürtülerine hizmet etmeye başladığı ve Sürrealist akımın -çağrışımlar ve özdevinim ilkesinden kaynaklı- otomatizmi ile güdülenen alternatif bir soyutlama ortaya koyar. Çıkışında *Yeni Paris Okulu*'nun da etkileri gözlemlenen *Lirik* edim, Amerika'da gelişen *Soyut Dışavurumculuk* * (Abstract Expressionism) ve *Hareketli Soyut* ** (Action Painting) ile eş zamanlı bir gelişim sergiler. Her iki kıta da soyut sanatın benzer yönelişler ortaya koyması gerek kaygılar ve arayışlardaki ortaklık gerekse bu soyut serüvenin haklılığını ve uluslararası niteliğini imlemesi açısından ilgi çekicidir. Bu bir bakıma

* **Soyut Dışavurumculuk (Abstract Expressionism):** İvmesini büyük ölçüde Amerikalı Soyut Sanatçılar Grubu'ndan alan Soyut-Dışavurumculuk, 1940'ların başında New York'ta oluşmaya başlamıştır. Akımın oluşmasında bir başka etken, II. Dünya Savaşı'nın Avrupa'da yarattığı olumsuz etkilerden kaçan Ernst, Dali, Masson ve Matta gibi Gerçeküstücü sanatçıların o sırada dünyanın yeni sanat merkezi durumuna gelen New York'a gitmeleridir. Bu Avrupalı sanatçılarla, Pollock, Baziot, Gottlieb, Motherwell ve Rothko gibi çağdaş Amerikalı sanatçılar arasında kısa sürede iletişim ortamı doğmuş, ressam Ernst'in eşi, sanat koleksiyoncusu Peggy Guggenheim'in galerisinde ortak sergiler düzenlemişlerdir. 1940'ların sonuna doğru Amerikalı sanatçıların özgüveni artmış, Gerçeküstücü sanatın etkilerinden tamamıyla sıyrılmışlardır. Bu gelişmeler sonucunda Soyut-Dışavurumculuk yeni bir nitelik kazanmaya başlamış, tuvalin sınırları aşılmış ve özellikle büyük panolar üstünde çalışılmıştır. Savaşın kişilere getirdiği kaygı, bunalım ve gerilimler resme aktarılmış; bu gerilimlerin içinde korunması gereken insancıl ve duygusal değerler vurgulanmıştır. (Bkz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, s. 1689)

** **Hareketli Soyut (Action Painting):** 1950'lerde ABD'de *Soyut-Dışavurumculuk*'un iki ayrı doğrultuda gelişmeye başlaması sonucunda oluşan akımlardan biri. Pollock ve De Kooning öncülüğünde gelişen bu akım, *Soyut Dışavurumculuk*'un Gerçeküstücülük'ten aldığı "*çağrışımlar-özdevinim*" (Otomatizm) ilkelerinden kaynaklanmış ve gelişmiştir. Yapıtlar, bir ön tasarım olmaksızın, çağrışımların oluşturduğu düşüncelerle biçim bulmaktaydı. Bu nedenle de resmin bitmiş durumundan çok, oluşum süreci önem kazanmakta; örneğin Pollock'un yere yaydığı tuvale gelişigüzel boya akıtması ya da çeşitli araçlarla boyayı tuvale yayarak rastlantısal biçimler oluşturması, De Kooning'in ise çağrışımlardan kaynaklanarak içgüdüsel ve anlık duygularla tuvali hareketli fırça vuruşlarıyla renklendirmesi gibi, sanatçıların uyguladıkları teknikler resim yapma eğilimini ve resmin oluşumunu öne çıkarmaktaydı. (Bkz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, s. 757)

Modernizm'in bir getirisi ya da götürüsünden kaynaklı, duyarlı ve tepkili seslenişlerin yükseldiği bir durum olarak da yorumlanabilir.

Aslında her ne kadar modern bir anlatım biçimi sergilemesine rağmen *Lirik Soyutlama*, varlık gerekçelerini ortaya koyarken son derece *Modernizm* karşıtı bir tutum içindedir. Hem iktidar hem de *Modernizm* karşıtı tutumunun altında yaşam ile sanat arasındaki kopan bağları onarmaya ve sorgulamaya yönelik bir iç hesaplaşma gizlidir. Baudelaire'a göre "*Modern insanın her zaman ödemesi gereken bir fatura vardır.*" Ve belki de adına kesilen bu faturayı ödemeyi tercih etmeme ve direnç gösterme biçimidir, *Lirik Soyut*. Tıpkı Romantizmi yaşayan sanatçının topluma duyduğu isyankarlık ve karşıtlık duygusuyla paralel bir örnekleme oluşturur...

"Modernizm geçiş sürecini yaşayan bir toplumdaki insanın iç sıkıntısıdır: evet Modernizm kökeninde içinde bulunduğumuz toplumda uyumsuzluktan kaynaklanan bir gerilim, sürekli bir huzursuzluk yatar; Modernizm verili koşullarda nefes alamamaktadır, isyandır, anarşidir. Demek ki modern olmak, kendi başımıza ve keyfi olarak aldığımız bir karar değildir; bir kışkırtıcı kendisine karşı çıkacağımız bir şey gerekir önce (...) toplum olmaksızın kişinin kendisiyle çatışıp acı çekmesi bile her zaman mümkün değildir (...) en öznel hatta psikopatolojinin ilgi alanlarına giren takıntılarımızın kökenlerinde bile, son çözümlemede toplumun parmağı vardır."¹¹⁵

Sonuçta, gerçekliğin temsile dönüştüğü, dış görünüşün öze tercih edildiği ve ben'in yitirildiği böylesi bir dönemde Modernizmin getirisini bir ilerlemeden ziyade olsa olsa bir yanılsama olarak gören *lirik sanatçı*, bu yeni düzene ayak uydurma konusunda direnç gösterir. Bu sözüm ona düzende, tinsellik karmaşaya kurban verilmekte ve yaşanan sadece yanılsamalara tutsak edilmiş, yeni kodlamaları olan bir realite'den ibaret olmaktadır.

Modernizmle, lirik soyut arasında benimsenen tavır mitolojik bir ilişkilendirmeye götürür bizi; akıl ve iktidar gücünü elinde tutan Zeus'un geleceği önceden görme sezgisi, sivri zekası ve insancıl duyarlılığıyla al aşağı eden Prometheus ateşi ondan çalıp insanlığa verir ve sonuç itibarıyla insanların tanrıları göz önünde küçük düşmüş olan Zeus'un büyük öfkesini kazanır. Bir bakımda Zeus'un içinde bulunduğu durumu *Modernizm*, Prometheus'u ise *Modernizm* karşıtı

¹¹⁵ ERGÜVEN, Mehmet, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 134

lirik sanatçı olarak konumlandırırız; tıpkı *Modernizm*'de yaşanan bu benzersiz yanılısma gibi Zeus'un da egemenliği gerçek bir güce dayanmaktadır, ve tüm isyankarlığı, duyarlılığı ile Prometheus, *Lirik Sanatçının* tavrı gibi bu yanıltıcı ve baskın egemenliğe karşı savaş açmış durumdadır. Her şeyi bağlamından, geçmişinden, amaçlarından ve sonuçlarından tecrit eden bu asılsız hükümdarlığın Modernizmin etkileri artık bir son bulmalıdır. Daha da genelleyecek olursak *Lirik Sanatçının* dramı modern dünyadaki insanın dramıyla özdeşdir. Yani, bir nevi 20. yüzyılın Prometheus'u olan *lirik sanatçının* ruhu, modernitenin dişli tırnaklarıyla ayrılıp, sezginin yitimiyle defalarca ve defalarca parçalanmış ve bölünen özlenin acısını, duygusunu; bizi saran sıcacık ve hırçın rengiyle, malzemeyi fetheden dokuyla ve kural tanımazlığıyla lirik sanatçı tuvalinde yakalamaya çalışmıştır. Lirik soyutlama ürettiği düşsel nitelikli çalışmalarıyla 20. yüzyıl insanının karamsar, ama aynı zamanda vakur içe dönüklüğünü yansıtırken bir yandan da yeni yüzyılın sanatsal ve kültürel konumunu belirleyen ipuçlarını da beraberinde sunar, ve sanatın sınırlarını genişleterek onu bir olanaklar alanına dönüştürür. O, ayrık söylemiyle adeta dönemin kimliğine ayna tutan belgesel bir kaynak niteliği taşır ve varlık nedenlerini, dönemsel etkilere karşı duruş noktalarıyla temellendirilir.

Lirik soyutun dirimselliğini yansıtan dayanak noktalarından biri de, bireyselliği vurgulaması ve bunu yaratım sürecinin temel yapıtaşlarından biri haline getirip böylece özgünlüğünü bununla bir kez daha tescillemesidir.

“Lirik ressamlar sakinliklerinden; enerji çıkışlarından ya da heyecanlarından oluşmuş bir birliği tuvallerine sokmak için çaba harcarlar. Kısaca seçtikleri şey, kendi bireysel maceralarını başkalarının gözlerinde yaşatmaktır. (...) biricilik ya da bireysellik sadece ve sadece genel olandan bir ayrılma, bir farklılaşma ile ortaya konabilir. Ressamlar sadece kendilerini resmetmiş olsalardı, her biri sadece kendi yaşadığı dönemde hapsolüp, kendilerinden sonraya kalmazlardı. Sanat kapalı ve anlaşılmasız bir şey olsa bile kendi bütünlüğünü korumalıdır. Aynı zamanda lirik resim, çokluğa olmazsa olmaz denebilecek bir mühür ilave etme eylemidir. Ve bu eylem her zaman yenilenmek zorundadır.”¹¹⁶

Tüketim toplumunun yarattığı düş kırıklığı, iktidar aygıtları tarafından uygulanan terör, modern dünyada gündelik hayatın kısıpacı altına alınıp

¹¹⁶ DE MAN, Paul, **Lirik ve Modernlik**, Modernizm Serüveni, Çev. Ahmet Demirkan, Haz. Enis Batur, YKY, İstanbul, 1997, s. 370-371

yabancılaştırılan özne ve *ben*'in yitimiyle birlikte, sanatın binlerce yıllık serüveni içinde ilk kez bu kadar önem ve değer kazanmıştı bireysellik... Peki, dönemsel etkiler dikkate alındığında nasıl bir durum gözlenmekteydi?..

“Ellili yıllarda bolluk, boş, zaman ve “yaşam kalitesi “ başlıca meseleler olarak öne çıktılar. Refah devleti sözüm ona yoksulluğu, büyük ekonomik eşitsizlikleri ve zamanında bunların yol açtığı çatışmaları ortadan kaldırmıştı. Amerikan kapitalizminin görünüşteki zaferleri, toplum eleştirmenlerine uygitsincilik (konforizm) tehlikesi ve bireyciliğin zayıflaması dışında kaygılanacak pek bir şey bırakmamıştı.”¹¹⁷

İşte, tam da bu noktada, elindeki en değerli hazinenin kendi benliği ve bireyselliği olduğunun ayırdıyla hareket eden *lirik sanatçı*, *lirik soyut* edimin temelinde yer alan kendini etken kılma çabasıyla yol alır ve yaratıcı öznenin duruşunu net bir şekilde bireysellikten yana ortaya koyar. O modernitenin tüm dayatmalarından sıyrılarak tutsaklığına son verip, zincirlerini kırar ve onu “O” olmaktan alıkoyan herkese ve her şeye karşı amansız ve isyankar bir savaş açar. Ona göre edilgen olan her şey modernite de, etken olan ise yalnızca kendinde ve kendi gerçekliğindedir. *Ben*'e dair farkındalıkların artmasıyla “*içsel gerçeklik*”ine yönelen sanatçı, sanatı ve hayatını duyumsama konusunda bazı önermelerde bulunur; bu bir bakıma “ *lirik soyut manifesto*” olarak da yorumlanabilir. Tutum, davranış, tercihler ve dayanak noktaları bazında yapılan bu önermeleri dillendirecek olursak;

- Artık nesnel değil, bizzat kendiliğindenlikle oluşturulmuş duyuşal değerler geçerlidir. Ancak bunlar gerçek bir töz niteliğindedir. Ve sadece bunlar vasıtasıyla her türden yanılsamalara karşı direnilebilir.
- Tek inanç değeri taşıyan şey “*ben*” ve “*benlik*”tir.
- Doğanın karşısında değil, yanında ve onla bir tutum almak tüm tasavvurların üstünde tutulmalıdır.
- Hayatı ve satanı her türlü anlama / anlamlandırma pratiklerinde “*içe bakış*” temel bir yöntem olarak ele alınmalıdır.

¹¹⁷ LASCH, Christopher, **Narsizm Kültürü**, Çev. Suzan Öztürk, Ü. Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat yayınları, Ankara, 2006, s. 112

Lirik soyut'la beraber “içe bakış”, “içsellik”, “iç görüş” gibi kavramlar sıklıkla telaffuz edilir olmuş ve büyük bir önem kazanmıştır. Sanatçı yaratma eyleminde “içe bakış”ı olmazsa olmaz bir referans olarak görmüş ve adeta onu ruhuna açılan “üçüncü bir göz” olarak nitelemiştir. Yeni resim eleştirisinin kurucularından biri olan Beudelaire da doğa ile ilgili söylemlerinde “içe bakış”ı önemle işaret etmektedir:

“...Baudelaire'in doğa anlayışını, yalnız resim yönünden anlamak istersek, şu düşüncelere varabiliriz; doğayı karşıdan değil, içinden gör ve göster. Gözünle gördüğün, uzaktan seyrettiğin değil, bütün duyularınla yaşadığın, içinde bütün varlığınla eridiğin doğayı ver. O zaman ister istemez alışılmış görünüşleri kırarak, yaradılışın sırlarına, nesnenin özüne doğru gideceksin. Nesnelere birbirinden ayıran belli adlar alan yanlarıyla değil, derin bir birlik içinde eriyen, alışılmış sınırları aşarak buluşan yanları ile göreceksin.”¹¹⁸

Tek ve bir olma durumu benimseyen bu görüş, şüphesiz lirik sanatçının Uzak Doğu felsefelerinden, *mistisizm*, metafiziğe ve meditasyona kadar duyduğu ilginin de sebeplerinden biridir. “İçsellik” i makro ve mikrokozmosdan hareketle, sanatı ve hayatı kavrayış adına felsefi bir töz niteliğine büründüren *lirik sanatçı*, bunu sanatında sergilediği genel bir yaklaşım ve yönteme dönüştürerek temel dayanak noktalarından biri haline getirir. Zaten onun yakalamak istediği de doğa – yaşam ve sanatla, kısacası her şeyle “bir olma” durumudur. Bu onu beraberinde “duyusal birliği” hayli yüksek yapıtlar üretmeye götürecektir. Sonuçta, *lirik soyut* resmin yüzeyi adeta mistik / otantik bir müziğin tınılarının duyulduğu bir ritme sahiptir. Gerek yüzeydeki hareketli şiirsel renk dolanımı gerekse biçimlerinin birbirini gerekli kılan yapısı, kendiliğidenlikle bunu hazırlar ve renge, dokuya, akışa iz ya da kaligrafiye dönüşen içselleşmiş metaforlar, artık sanatçının *ben*'inin analogik bir karşılığı olarak resimdeki yerlerini alırlar.

Temsili gerçeğin yadsınıp, ben'in kaybedilerek, boyayla, lekeyle, fırçayla ve içgüdü ile tekrar bulunduğu yeni bir öz – bilinç durumu yaşanır. Ve böylece *lirik soyut* edim, kesinlikle özneliği konusunda kendi içinde – tartışmasız – bölünmez bir paradigma oluşturur. Nihayetinde, lirik anlatımlar da, gerçek'in merkezine oturan

¹¹⁸ İPŞİROĞLU, Mazhar-EYÜPOĞLU, Şevket, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1972, s. 167

“ben”in özerk ve özgün sayısız tanımlamalarına şahit oluruz. Bu kendini bilmek ile bilmemek arasında çizgide ortaya çıkan lirik resim ise, sadece bu serüvenin tatmin edici bir yan ürünü gibidir, ki artık bu noktada onu tanımlamak sanatçıdan çıkmış, çok seçenekli ve açık uçlu bir denklemin, farklı ve benzersiz yapıt okumaların, yeni bir konusu haline gelmiştir.

“Tek ve bir olma durumu”ndan bahsederken *lirik soyut*’un makrokozmos ve *mikrokozmos*’u hayat/sanat bağlamındaki ilgiler çerçevesinde kullanıldığına değinmiştik. Bu kavramları biraz daha netleştirecek olursak;

“En genel anlamda makrokozmos bir bütün olarak dünya ya da evren, mikrokozmos ise makrokozmosu model alan onun küçük bir parçası, yani “küçük evren” dir.

Makrokozmos/mikrokozmos düşüncesinin kökleri Pythagoras, Platon ve daha sonra Yeni Platoncular’a dek uzansa da dizgeli temellendirmesini İsviçreli hekim ve fizikçi Paracelsus’a (1493-1541) borçludur. (...) her şeyin birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu bir evren tasarımına dayanan bu kurama göre evrenin yapısı ve öğeleri ne ise insanın bedeninin yapısı ve öğeleri de odur: İnsan bedeni makrokozmosun yapısı ve öğelerini yansıtan bir mikrokozmostur. İnsanların yaşıyor olması gibi evren de yaşamakta evren ile insanın arasında kesin bir uyum ya da uygunluk ilişkisi bulunmaktadır. Kuşkusuz bilgi kuramsal içermeleri de bulunan bu kurama göre, insan bedeni evreni de yansıttığı için dışarıdaki nesnelere bilgisine ancak içsel durum ve ilişkilerin bilgisi dolayısıyla ulaşılabilir.”¹¹⁹

Yine lirik edim, diğerlerinde olduğu gibi, başvurduğu bu kavramlarla da, içsel durum ve ilişkilerin bilgisiyle derinleşen etkin bir tavır sergiler. O meseleyi tekrar özünden yakalar, ayrıntılar ise doğası gereği rastlantıların biçimlendirdiği şiirsel inceliklerdir.

Lirik sanatçı için hayat (makrokozmos) ne ise sanat da onun doğal bir izdüşümü (mikrokozmos) olarak alımlanmalıdır. Tuvale yansıyan bir nevi, büyük evren modelinde ki küçük bir makrokozmos’tur. Benzeşim temelde her şey için bir ve aynı olmalıdır ve bu birlik hiçbir şey adına – kesinlikle de doğanın ve insanın aleyhine – bozulmamalıdır. Aynı birliği mikrokozmosik bir ölçekte tuvalinde yakalar

¹¹⁹ GÜÇLÜ, Abdülkadir; UZUN, Erkan; UZUN, Serkan; YOLSAL, Hüsrev Ümit, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 925-926

lirik soyut sanatçı. Ve duygusal bilinciyle de içselleştirdiği bu durumu, yapıt genelinde “duygusal bir birliğe” çevirir. Zaten onun bütün derdi de budur.

“İçe bakış” dediğimiz şey, aynı zamanda dışa da bakıştır, ve bunlar ayrı olduğu kadar aynı, aynı olduğu kadarda ayrıdır. İşte böylesi bir iç denklem içinde çaprazlama birbirini doğrulayan ve birbirinin ön koşulu haline dönüşen bir iç diyalektik durumu yaşanır *lirik soyut sanat*’ta.

Lirik yapıt kanalıyla, sanatçının ortaya koyduğu, yaşadığı, hissettiği, coşku duyduğu her ne varsa, “*duygusal birlik*” aracılığıyla izleyene ulaştırılacaktır. Aslında bu, yapıtın oluşturduğu kendi özerk aurasından başka bir şey değildir. Adeta manyetik alanıyla lirik soyut bunu, koşulsuz şartsız, *kendiliğindenlik* (spontaneity) ve *özgöndergelilik* (self reference) ilkelerine dayalı olarak sağlar. Benzer ifadelerin kullanımına, lirik anlatımları konu edinen Susan Langer’ın kitabında rastlarız;

“Sözle dile getirilemeyen, ama yine de anlatılmaz olmayan yaşam deneyi yasaşı içli ve duygulu bir varlık örneği ortaya koyar. Bizim ‘güzel biçim’ diye algıladığımız şeyin içeriği de budur; bu biçimsel öge, her büyük yapıtın iletmiş olduğu, sanatçının kafasındaki ‘düşüncedir’ lirik soyut sanatın modeli bir kenara atarak ya da ona büsbütün boş vererek ifade etmeye çalıştığı şey budur (...) Sanatsal bir kompozisyonu üretirken ya da düşünüp seyredirken insanın gerçekten yaşadığı bu coşkunun yapıtın içeriğiyle karışması belki de kaçınılmaz bir şeydir; çünkü yapıtın içeriğinin kendiside coşkusal bir nitelik taşır. Eğer yapıtta duygu varsa ve hem sanatçı hem izleyici bu duyguyu yaşıyorsa, bu durum çok dikkatli bir düşünürü şu sonuca varmaktan alıkoyacak mıdır acaba? Biçimde somutlaşan coşku daha yapıtına başlamadan önce, sanatçı tarafından duyumsanmıştır (yaşanmıştır) bağırma ya da ağlamada olduğu gibi yaratıcı süreç içinde ‘dile getirilmemiş’; sonra da, bir duygusal yakınlık yoluyla izleyicilerde yaşanmıştır.”¹²⁰

Gelinen bu nokta da Lirik Soyut, söylemini oluşturan dayanak noktalarını aşağıdaki başlıklar çerçevesinde oluşturur:

- Her türlü geleneğe ve sisteme karşı duruş
- Yaşamsallık ve yaşanmışlıktan yana tavır
- Yaratıcı edimin kendisini bir değer olarak görme
- Yaşam-sanat/sanat-yaşam bağına tekrar güncel kılışı
- Sanatı bir *olanaklar alanına* dönüştürmesi

¹²⁰ LANGER, K. Suzanne, **Sanatsal Anlamın Oluşu**, Çev. Yakup Şahan, Yeni Düşün Kültür Dergisi, No:64, Yeni Dizi:3, İstanbul, 1990, s. 156-157

- Zengin / aykırı bir malzeme estetiği sunması
- Kural tanımazlığı (sanatta ve yaşamda da)
- “İçe-bakış” üzerine odaklanması
- Sezgiyi yüceltmesi
- Yapıt genelinde bir *eylem-duygu birliği*’ni öngörmesi
- Duyusal / duygusal değerler üzerine yoğunlaşması
- Doğayla özdeş bir birliği savunması
- Uzak-Doğu felsefelerine olan ilgisi
- Makrokozmos ve mikrokozmos’a yönelik bakışı
- Özgöndergelilik (self-reference) ilkesi
- Otomatizmi bir amaç olarak kullanması
- Yaşamında ve sanatında kendiliğindenlikle gelen oluşumlara yer ve değer vermesi
- Bireye ve bireyselliğe önem verilmesi
- Yaratım sürecinde *amaçsızlık* ilkesi bilinç yerine bilinçdışı ve bilinçaltının zengin ve gizemli dünyasına yönelim
- Yapıtta ikinci bir hareket noktasını önemsemesi (çok anlamlılık)

3.2. Çağdaş Batı Resim Sanatında Lirik Soyut Eğilimler

II. Dünya Savaşı sonrasında küskünleşen sanatçının, isyankar bir anlatımla dile getireceği söylemler, onu sanatında soyut bir dil arayışına yönlendirmiştir. Dönemin sanatçısının yaratıcı edimini nasıl tayin ettiğini ve arayışını Mümtaz Sağlam, “*Sürekli Bir Kavram / Sorun Olarak Resimde Soyut ve Soyutlama*” başlıklı yazısında şu şekilde temellendirmiştir:

“Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan psiko–sosyal kökenli sıkıntı ve bunalımlar, resimde yaygınlaşan figürsüz ya da informel soyutlama deneyimlerini öne çıkarırken, resmin daha sivil bir ortamda şekillenmesine de uygun zeminler hazırlamıştır. Bu dönemde “hareket özgürlüğü” bilincini kavrayan sanatçı biçimleme eylemi, doğal olarak sınırlarını kendi tayin ettiği bir özgünleşme sürecinin gelişimine ve keyfiyetine bağlanmıştır. Daha çok zihinsel düzeyde gerçekleşen, sanat eylemini bir düşünce etkinliğine dönüştüren bu yönelimde öncelikli kaynak ise hiç kuşkusuz sanatçının (karmaşık) “iç dünyasıdır” olacaktır. Dolayısıyla şekilsiz bir

eylem resmini ortaya çıkararak her soyutlama çabası ya da eylemi, düşünsel ve tinsel gerçeklerle açıklanacak bir gizemle dolatılmıştır sanki...”¹²¹

Kastedilen, bu *iç dünya*'ya yönelme, Avrupa'da özellikle de Paris'de, *Yeni Paris Okulu*, *Art Informel* (Serbest Biçimli Sanat)'le beraber *Lirik Soyut* ve *Taşizm*'le; Amerika'da ise *Soyut – Dışavurumculuk*'la beraber *Renk Alanı Resmi* (Color Field Painting) / *Ard – Ressamca – Soyutlama* ve *Hareketli Soyut* (Action Painting)'la kendisini geniş bir çizgide farklılıklar / benzerlikler olarak gösteriyordu.

Çalışmamız kapsamında ele aldığımız Lirik Soyut eğilimler ise, başlı başına dönemin sanat merkezi olan Paris'in hareketli / girift / entelektüel aurasında biçimleniyordu. II. Dünya Savaşı'nın akabinde Paris'te bulunan, lirik soyut tarzda işler üreten ve uluslararası bir üne sahip olan Nejat Melih Devrim'in gözlemiyle o yıllarda Paris:

“O sıralar Fransa'da Rönesans vardı. Bir bomba gibi patlamış rengarenk ortalık. Harp sonrası. Tabloları koklamak, yakından görmek olası. Mesela Luxemburg'ta bir sergi vardı, rengarenk. Galerie de France'da çok iyi resimler vardı. Sonra bir galeri Fautrier'yi, Dubuffet'yi sergiliyor ve onları meşhur ediyordu. O sıralar Matise'nin caz kitabı çıktı. Bir resim Rönesansı, Fransız Vitraylarından gelen bir resim. Bilhassa Vaserly, Degulle, Pille, Sonia Delaunay, Jean Arp bir yığın grup vardı. Madame Kandinsky, Kandinsky'nin atölyesini devam ettiriyordu. Picasso'da tesirli bir deformasyon vardı.”¹²²

Başka bir kaynak ise Paris sanat ortamındaki bu hareketlilikten, sanatçılar için cazip kıldığı koşullardan ve *Paris Okulu*^{*}'nin fonksiyonundan şöyle söz eder:

“Paris bu dönemde sanatçıları, eleştirmenleri, koleksiyonları ve çok sayıda sanat galerisiyle (Bu dönemde birçok Avrupa başkentinde galeri sayısı en fazla 30'ken Paris'te 130'du) dünyanın en hareketli sanat merkezi durumundaydı. Bu niteliğinden ötürü yalnızca Fransız Sanatçıları değil, dünyanın pek çok ülkesinden

¹²¹ SAĞLAM, Mümtaz, **Soyut Eğilimler / Abstract Tendencies / Tendances Asbraites**, Merkez Bankası Koleksiyonu, Mas Matbaacılık, İstanbul, 2009, s. 21

¹²² BARAZ, Yahşi, **Nejad Devrim'le Söyleşi**, Türkiye'de Sanat Dergisi, 1993, Sayı: 11, s. 25

* **Paris Okulu (Ecole de Paris)**: Bu Kavram, 1904 – 1915 sonrasında Brancusi, Pascin, Modigliani, Chagall, Kisling, Kremegne, Kikoine, Soutine ve Foujita, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra da Lansky, Charchoune, Pouny, Poliakoff gibi sanatçılardan oluşan grubu temsil etti. İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren “Paris Okulu” kavramı, başkentini önemli bir sanat merkezi olarak kalmasına katkıda bulunmuş olan tüm Fransız ve yabancı sanatçıları kapsayacak şekilde genişletilmiştir.

gelen sanatçıları da barındırıyor ve bunlara yapıtlarını sergileme olanağı sunuyordu. Paris Okulu'nun önemli bir özelliği çeşitli uluslardan gelen sanatçıların belli bir anlatım ya da ilke birliği geliştirme gereksinimi duymadan, karşılıklı etkileşimle oluşan bir düşünce alışverişi ortamında yenilikçi ürünler vermesiydi... Soyutlama – Yaratma grubunun soyutlama ağırlıklı yapıtlarıyla okul, figüratif anlayıştan uzaklaşmaya başlamıştır. 1950'lerde bu anlatım, Paris Okulu'nun Yeni Paris Okulu olarak anılmasına yol açmıştır.”¹²³

“*Ecole de Paris* deyimi öncelikle 1910–30 arasında Paris'te yaşayan ve Fransız olmayan sanatçıları (Chagall, Soutine, Zadkine, Pascin, Modigliani vb.) nitelendirmek için kullanılan bir terimi kapsamıştı. Savaş bittikten sonra ister Fransız ister yabancı olsun, Paris'te yaşayan ve “geometrik olmayan” tarzda resim yapan tüm sanatçıları betimleyen bir deneyim olarak ele alındı.”¹²⁴

Kısacası, tüm bu sanatsal oluşum ve etkilerle sarmalanan Paris, farklı kültürlerden gelen ve farklı esin kaynakları bulunan sanatçıların da etkisiyle, aynı dönemde Art Informel'e, Taşizm'e, Art Autre'ye hizmet ettiği kadar Lirik Soyut yaklaşımlar içinde elverişli koşulları kendiliğinden hazırlamıştır. Başlıca temsilcilerini; Mathieu, Wols, Atlan, Dubuffet, Fautrier, Poliakoff, Bissiere, Hartung, Vieira da Silva ve Zao Wou – Ki'nin oluşturduğu lirik soyut kuşağı Michel Ragon şu cümlelerle ifadelendirir:

“Bu yirmi beş ile otuz beş yaş arasındaki kuşak, biraz lirik, çokça da Jestlere dayalı bir soyutluğun savaşımını vermiştir. Yine bu kuşak hamurdan, boya malzemesinden, işaretten ve lekeden hoşlanmıştır.”¹²⁵

Gerçekçiliğini içsel bakış'la derinleştirdiği soyut ifadelerinde, atak fırça sürüşlerinde, ilişkilendirdiği her türlü duygunun yansıdığı biçimlerinde ya da biçimsizliğinde yaşanır kılan Lirik Soyut Sanatçının sanatsal söyleminin temelinde, güvenilirliği kalmayan dış dünyaya karşı içten içe oluşturduğu tepki gizlidir.

“...Bundan böyle sanatçı bilinmeyenin sırlarından her içeri dalışta yeni bir simge, bir yaşam düşü, kurmaca bir iç dünyanın dışa vurmuş bir imgesi ile geri dönecektir. (...) gerçek artık ne nesnenin değişik görünüşleri ne de o nesnenin kendisidir. İnsanın nesnel dünyayla ilişkisi, duyarlılığı, söylemleri, düşünceleri,

¹²³ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayın, Yapı – Endüstri Merkezi Yayınları), 3. Cilt, İstanbul, s. 1429

¹²⁴ Sönmez, Nemci, **Türk Ressamları ve Paris Okulu, Paris Okulu ve Türk Ressamları**, Y.K.Y., 2000, İstanbul, s. 20

¹²⁵ RAGON, Michel, **Art Abstrait**, Maeght Editeur, 1973, Paris, s. 40

katıştığı toplumsal yapılar, bunlardır işte gerçek. Sanatçı kendi söylemindeki renklerin, biçimlerin, yapıların, ritimlerin birbiri ile ilişkisini araştırırken dünyaya yeni bir tepki oluşturmuş, insan ile dünya arasındaki yeni gerçeğin yaşantısını eğretilme ile yapıtında imgeleştirmiştir.”¹²⁶

3. 3. Lirik Soyut Eğilim İçerisinde Değerlendirilen Sanatçılar

1945-1960 arasındaki sıkıntılı döneme uzanan Lirik Soyut eğilim içerisinde değerlendirilen başlıca sanatçılar: Roger Bissiere, Jean Fautrier, Henri Michaux, Jean Dubuffet, Hans Hartung, Sergi Poliakoff, Vieira da Silva, Wols, Jean Michel Atlan, Georges Mathieu ve Zao Wou-Ki'dir. Bu eğilimin Çağdaş Türk Resim Sanatına da yansıyan etkileri olmuş; ancak bu etki Batı'daki gibi toplumun ve düzenin dayatmalarına karşı derin bir isyankarlık, yoğun bir karşı duruşla değil, lirik soyut eğilimlerin plastik bir kalite ve değer olarak alınması, benimsenmesi ve sadece bir yöntem / yaklaşım olarak ele alınmasından ibarettir. Bu yüzden de çalışmamız kapsamında sınırlı sanatçı örnekleriyle “**3. 4. Çağdaş Türk Resim Sanatında Lirik Soyut Eğilimler**” başlıklı bölümde gözden geçirilip, kısaca değinilmiştir.

¹²⁶ GÖKTÜRK, Akşit, **Yenilikçi Sanattan Öğreneceğimiz, Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Ada Yayınları, İstanbul, 1987, s. 111 – 119

3. 3. 1. Roger Bissière (1888, Lot-et-Garonne – 1964, Lot)



Fotoğraf 7: Bissière'nin portresi

Paris Okulu'nun gelişmesinde önemli bir rol oynayan Roger Bissière, Bourdeaux'daki güzel sanatlar okulunda resim öğrenimi görmüş, 1910'da Paris'e yerleşmiş ve 1919'da burada ilk kişisel sergisini açmıştır. 1925-1938 yılları arasında Ransom Akademisi'nde profesör olarak görev yapan Bissière, gerek eğitimci kişiliği gerekse sanatçı yönüyle Manessier, Le Moal, Viera da Silva ve Bertholle gibi pek çok genç sanatçıyı etkilemiştir.¹²⁷

“Bissière'nin tarihsel önemi, Çağdaş Fransız resminde yeni bir eğilimin yaratılmasına yardım etmiş olmasından kaynaklanır (...) Bissière, savaştan önce, yapıtında ve öğretiminde Orfizmin* ve Kübizmin sentezini deniyordu bir çeşit. Genç ressamların sorunu o sırada daha çok, Kübizm'in ezici etkisinden ve Gerçeküstücülüğün edebi cazibesinden kurtulmaktı. Bissière, hacimlerin ve kütlelerin anlamını, saf renkler tutkusunu öğretiyordu öğrencilerine. Manessier, Le Moal, Berthalle gibi öğrencileri olan Ransom Akademisi'nin çevresinde bir çeşit yeni akım oluşuyordu.”¹²⁸

¹²⁷ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 51

* **Orfizm:** Dekaunay'nin 1910'ların başında Paris'te oluşturduğu soyut sanat akımı. Terim ilk kez 1912'de sanatçının “Altın Kesit” sergisinde yer alan yapıtları için Apollonaire tarafından kullanılmıştır. Apollonaire 1913'te yazdığı *Les Peintres Cubistes* (Kübist Ressamlar) adlı kitabında Orfizm'i, Kübizm akımı içinde değerlendirmiş ve görsel dünyadan değil de bütünüyle sanatçının imgeleminden kaynaklanan öğelerden oluşturulan yeni bir strüktürün betimlenmesi olarak tanımlamış, ayrıca bu strüktürün ”eşzamanlı” (simultané) olarak sert estetik bir tat vermesi gerektiğini vurgulamıştı. Orfizm'in amacı renk ve ışık etkilerini doğal bir nesneye bağımlı olmadan irdelemektir. Bu akımın en önemli temsilcileri; Delaunay, Picabia, Duchamp, Leger ve Kupka'dır. Delaunay, 1950'lerin sonunda Orfizm'in Kübizm'den çok İzlenimcilik ve Yeni-İzlenimcilik akımlarından kaynaklandığını belirtmiştir.

¹²⁸ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 51



Resim 28: Roger Bissière, "Silence de l'aube", (1964), Tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm

1938’de ünü sadece akademi çevrelerindeki saygınlığından ibaretken Lot’a, köye çekilen ve 1939 ile 1945 yılları arasında resmi terk eden Bissière, geçirdiği başarılı göz ameliyatı sonrasında 1948’de onu gerçek üne kavuşturacak olan muhteşem bir geri dönüşle –60 yaşında– resme yeni bir başlangıç yapar. Michel Ragon, Bissière’nin bu geri dönüşünü şöyle ifadelendirir:

“1947 yılında Drouin Galerisinde Bissière 37 resmini ve 7 duvar örtüsünü gösterdiği zaman, yeteneği çok olgunlaşmış, hayat dolu, geleceği açık bir ressamın doğuşuna tanık oluyor gibiydik... Sanatçıların genellikle kendi üsluplarının akademizmine kaydıkları bir yaşta, Bissière bir gençlik banyosundan çıkıyordu. 10 yıllık bir unutulma devresinden sonra kendini yeniden duyuracak, o sırada geometrik basma kalıplığa düşen soyut resmin canlandırılmasına katkısı olacaktı.”¹²⁹

Nitekim, bu anlamlı geri dönüşü, 1954’te aldığı Ulusal Sanatlar Büyük Ödülü ile taçlanıp onu uluslararası bir üne kavuşturacaktı.



Resim 29: Roger Bissière, “Sarı ile Mavi”, Tuval üzerine karışık teknik, 51 x 66 cm.

Sanat serüveninin ilk yıllarında nispeten Kübist eğilimlere yönelmekle birlikte sonraki yıllarda bunu, tüm yüzeyi eş anlamlı bir duygu birliği ile kaplayan

¹²⁹ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 51

soyut, renkli, ışıltılı ideogramlara (insan, kuş, hayvan ve işaretlerin soyut görünümünden oluşan) taşıdığı gözlemlenir. Gerek Kübist dönem resimlerinde, gerekse olgunluk dönemindekilerde hakim/ortak olan tek bir şey vardır, o da, Bissière'nin inkar edilemez, izleyiciyi ilk seferde yapıtın içine çeken sıcacık lirik renkçiliğidir; parlak sarılar, her tondan kırmızılar, ve bizi bir düş dünyasına sürükleyen çeşit çeşit maviler... Onun bu renkli ideogramları yüzeye kendiliğinden adeta birbirinden ayrılmayacak bir dengeyle tutunurlar. Bissière'nin bir dönem meşgul olduğu kumaş, örtü işlemeciliğinden gelen ince bir nakış duyarlılığının, resimlerinde yer yer duvar panoları ya da kilim-halı desenlerini çağrıştıran bezemeci, istifçi bir tavra dönüştüğü göze çarpar. Sanatçı resimlerinin;



Resim 30: Roger Bissière, “Gri - Mavi Kompozisyon”, Taş Baskı, 51 x 66 cm

“... «herkesin düşlerini aşabileceği renkli imgeler» olduklarını söyler. «İçini dökme gereksinimi»nden söz ederdi. Gerçekten de bir içini – dökme resmidir onun resmi, huzurlu ve neşeli, panteistten çok fransisken bir resim. Bissière’de son Bonnardların mutluluğu vardır.”¹³⁰

Belki de onunkiler, lirik-soyut çizgide üretilmiş, naivitesi yüksek kendiyle barışık en dingin yapıt örnekleridir diyebiliriz.



Resim 31: Roger Bissière, “İsimsiz”, Gravür, 50,5 x 65,5 cm

¹³⁰ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 51-52

3. 3. 2. Jean Fautrier (1898, Paris – 1964)



Fotoğraf 8: Fautrier'nin portresi

1909'da önce İngiltere'de Kraliyet Akademi'de daha sonra ise Slade Sanat Okulu'nda öğrenim gören Fautrier, 1917'de Paris'e dönerek ilk resim çalışmalarını gerçekleştirmeye başlamıştır.

Kendisinin de belirttiği gibi Fautrier, her ne kadar belirli bir akım ve anlayış altında yer almak istemese de, onun savaş sonrası dönemini oluşturan çalışmaları – uygulama ve öne çıkan plastik değerler açısından– lirik soyut anlayışın, trajedi ve yoğun bir karamsarlık duygusunun yansıtıldığı enteresan örneklerini oluşturur. Ünüyle ilgili git-gel'ler yaşayan Fautrier, döneminde birçok hatırı sayılır kişi ve otoritenin ilgisini çekmeyi başarmıştır.

“Pek çok yazar, hatta çağdaş edebiyatın en ünlülerinin birkaçı Fautrier'den söz ettiler, sanatını övdüler, üzerine araştırmalar, hatta kitaplar yazdılar. Andre Malraux'ya göre Fautrier, «kimseye hiçbir borcu olmadığı söylenebilecek ender çağdaş ressamalarda biridir». Jean Paulhan'a göre «Fautrier'le birlikte karanlık tarafın, ya da ters yönün resmi diye adlandırılması gereken bir resim ortaya çıkar.» Francis Ponge'a göre ise «Fautrier, Picasso'dan bu yana dünyanın en ihtilalci ressamıdır».

Oysa bu gümbürtülü açıklamalar, savaş sonrası yıllarında Fautrier'in tanınmayan bir ressam olmasına, hem eleştirmenlerin, hem tacirlerin kendisine sırt çevirmesine engel olmadı.



Resim 32: Jean Fautrier, “Yatay Lavabo”, Gravür ve Aquatinta, 28,5 x 38 cm.

16 Mayıs 1898 yılında Paris’te doğan Fautrier, pek çok kez ünlü oldu, pek çok kez unutuldu. 1925’te Paul Guillaume ve birkaç başka tacir, Fautrier’nin bütün ürününü satın alıyorlardı. Otuz yaşına varmadan büyük üne kavuşmuştu Fautrier. Ama 1932 yılında, herkesi şaşkırtan kara bir üsluba girişti. İşin içine ekonomik buhran da girince, Alp Dağlarında 1935’ten 1939 yılına kadar otelcilik ve kayak hocalığı yapmak zorunda kaldı. Fautrier’nin resme neredeyse savaştan ötürü tümüyle ara vermesi, 1943’e, yani Rehineler patlamasına kadar sürer. Bu rehineler, 1945’te Fautrier’nin ikinci kez şöhret olmasını sağlayacaklardı. 1947’de soyut sanata duyulan coşku, Fautrier’nin yine karantinaya alınmasına neden oldu. 1952’de Michel Tapié, «enformel» hareketiyle birlikte üç kutsal ad atıyordu ortaya: Fautrier, Dubuffet, Wols. Dikkatler işte yine Fautrier’nin üzerindedir; Sami Tarika’nın coşkun yardımı sayesinde Fautrier yeniden kariyer yapar. Zor da olsa.”¹³¹

Kübizme ve gerçeküstüçülüğe karşı olan Fautrier, bu akımların oldukça yaygınlık kazandığı bir dönemde herkesin tersine, “Hayvanlar”, “Karanlık Çıplaklar”, “Yaban Domuzu” konulu resimleri dokulu sıva, macun, boya hamuru gibi olabildiğince kaba dokulu malzemelerle, tüm tuval yüzeyini saracak şekilde işleyip, koyu renkler içinde izleyiciye sunuyor; ve bunların ne olduğu kendisine

¹³¹ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 36

sorulduğunda ise, “İğrenç şeyler!.. Ama kübizm yapmaktan iyidir.”¹³² diyordu. Toplumun değerlerini dikkate almadığı – geniş bir parkın ortasında, “çılgın” bir evde yaşaması – gibi, dönemin sanat anlayışını da umursamadan yapıt üreten özgün ve aykırı bir kişiliği vardı Fautrier’nin.¹³³



Resim 33: Jean Fautrier, “Damızlık Domuz”, (1926), Tuval üzerine yağlıboya

¹³² RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 37

¹³³ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 37



Resim 34: Jean Fautrier, “Orman”, (1964), Gravür ve Aquatinta, 66 x 50 cm.

1926’da *Tavşan Derileri*’ne, 1928’de *Cehennem* adlı kitaba gerçekleştirdiği bir dizi litografiye şahit oluruz. 1930’lara gelindiğinde ise çoktan tuval resmini terk etmiş, artık kağıt üzerine çalışmaktadır, ve bu çalışmalarını zamkla tuval üzerine yapıştırır, şöyle ki;

“Tuvali bir masanın üzerine yatırıp sonra resim kağıdının üzerine bir kat yapışkan sıvı sürüyordu. Primitiflerinki gibi zamklı boyadan oluşan bu fon düz değil, kalınca yayılmıştı. Fautrier, bazen bir kabartı gibi kalın olan ve resmin gövdesi sayılan hamurun üzerine mürekkep, suluboya ya da guajla hafif bir desen konduruyordu. Bu grafizm, malzemenin ifadeciliğini ortaya çıkarıyor, yüzün, çıplak

kadının ya da nesnenin çevre çizgilerini balçıktan çekip alıyordu. Fautrier sonunda resmin üzerine sıcak sıcak sürülmüş sıvıya karışan pastel boya kıymıkları serpiyordu.”¹³⁴



Resim 35: Jean Fautrier, “Tavşan Derileri”, (1964), Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 97 cm.

¹³⁴ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 37

Çoğunlukla acı, şiddet, ölüm, trajedi ve yabancı duygularla perçinlenen, zengin bir malzeme estetiği ve lirik etkilerle örülü yapıtlarında topluma ve değerlerine içten içe bir karşı duruş, sitem, isyan ve matem duygusu gizlidir. Sanatçının ruhunu örseleyen, fakat plastik dokusunu ve lirik söylemini güçlü kılan bu duyguların hakimiyetini bariz bir şekilde 1940-1945 yılları arasında gerçekleştirdiği ve “*Hostage*” (Rehine) adını verdiği bir dizi çalışmada görürüz. Esasen bu çalışmaların altyapısını hazırlayan olaylar Fautrier’in bizzat başından geçen, yaşanmış bir trajedinin izleriyle doludur.

“1945’te Almanlar tarafından tutuklanan Fautrier, Nazi Partisi üyesi heykeltıraş arkadaşı Arno Brecker (1900-1991) tarafından kurtarılır. Bir kliniğe sığınarak ortamdaki uzaklaşmaya çalışır fakat aslında tam da içerisine düşmüştür. Kliniğin çevresindeki ormanlık alan Nazilerin işkence ve infazlarını gerçekleştirdikleri alandır. Dolayısıyla Fautrier burada her türlü vahşete tanık olur. Bu noktadan sonra yaptıkları sanatında büyük değişikliklerdir. Bunları “*Hostage*” adıyla sergiler.”¹³⁵

“Fautrier’in Rehine’leri, 1940 – 1945 savaşı ölümlerine dikilmiş en güzel anıttır. Onlarda absürdün, yüreğe işleyen acının resimsel karşılığını bulan André Malraux, Rehine’ler için «Acının hiyeroglifleri» demiştir.”¹³⁶

Bu çalışmalarında ağırlıklı olarak kullandığı kavisler yaratan boya hamuru, spatula ile derin derin biçimlenen alçı, yaşanmışlığın sıcaklığını yüzeyde tutan renkli pudralar ve vahşetin maddesi haline gelen öbek öbek macun gibi kalın, dokulu, oylumlu ve hacimli malzemelerle bu hissi daha üç boyutlu ve acıya dokunur kılan Fautrier, böylelikle ancak hafızasından silmek istediği, acımasızlığın tanıklığını taşıyan bu işleri görsel olarak belgeleme fırsatını bulur. İşte bu yüzden her biri bir ağlama duvarı gibi derinleşen etkiye sahiptir.

¹³⁵ ÖZAL, Abdullah Cem, **İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyutlamalarıyla Wolfgang-Schulze**, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006, s. 72

¹³⁶ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 37



Resim 36: Jean Fautrier, “Rehine Başı, No. 20”, (1944), Kağıt üzerine karışık teknik, 24 x 30 cm.



Resim 37: Jean Fautrier, “Rehineler”, (1944), Kağıt üzerine karışık teknik,

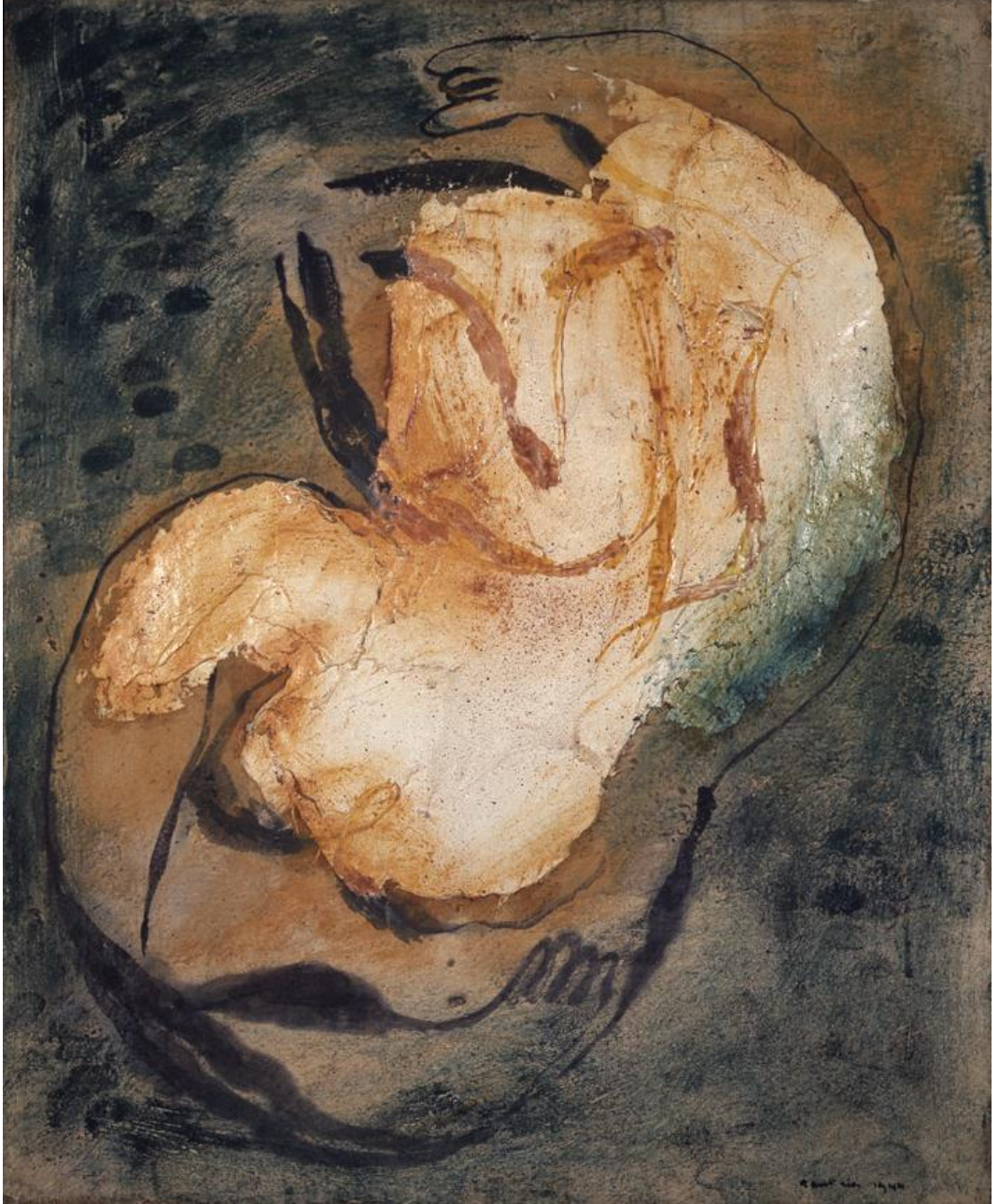


Resim 38: Jean Fautrier, “Rehine Başı”, (1944), Kağıt üzerine karışık teknik.



Resim 39: Jean Fautrier, “Rehine Başı”, (1944), Kağıt üzerine karışık teknik,

Fautrier'nin, 1956'daki sanat güncesinde, adları anlamlarıyla çelişen “*Gıdı gıdı*”, “*Naylon*”, “*Ufaklık*”, “*Ellerim İçin*”, “*Tombul*”, “*Çıplaklar*” ve “*Onun Güzel Gözleri*” gibi ironik isimlerden oluşan 17 adet çalışılmış “*Çıplaklar*” serisine; 1955’de ise; Paris’te Rive Droite Galerisi’de “*Nesneler*” sergisini gerçekleştirdiğini görürüz.



Resim 40: Jean Fautrier, “Çıplak”, (1956), Kağıt üzerine karışık teknik.

“Rehineler nasıl yalnızca kesik kafalarla betimlendikleri için çok şaşırtıcı geliyorlarsa, Fautrier’in çıplakları da özellikle memelerden, et yığınlarından, devsel kışlardan oluştukları için aşırı derecede çıplak görünüyordular.”¹³⁷ Diyerek Ragon, bu ironik anlamı bir kez daha katlar. Aslında “Çıplaklar”, tenselliğe ve insanlığa karşı duyulan ayıbı dışa vurmanın bir başka yolu olmuştur. Bunlar adeta olmaması gereken çarpık bir vücut birliği sunarlar...

Öte yandan, “Nesneler” ile çöp tenekesinden, kutular, ayaklı bardak, kese kağıtları, pasta kalıpları, meyve sandıkları ve kapaklara kadar, -bizim rehinemiz haline- pek çok anim, gündelik olan, lüzumsuz görülen eşyanın lüzumlu duyuşsal gerçekliğini yeniden işaret ederek, boyutlandırıyor. Umberto Eco’da, Açık Yapıt’da, Fautrier’in bu farklı yönüne değinir:

“Fautrier, bize öyle bir kutu resmi yapar ki, sanki kutu kavramı henüz varolmamış gibi dir; o, bir nesne olmaktan çok, düş ile madde arasında bir tartışma, olanaklı ile gerçeğin birbirine sürünüp geçtiği kesinsizlik bölgesinde “kutu” doğrultusunda bir yordamlamadır. Sanatçı, nesnelere bir başka türlü olabileceklerdir şeklinde sürekli bir duyum içindedir.

Fautrier’in maddesi sadeleşip yalınlaşmayan bir maddedir, ama olası anlamlar kapıp özümseyerek, gerçeğin değışik yanlarını yada konaklarıyla birleşerek, yaşanılmış deneyle doygunlaşarak, hep daha karmaşıklaşarak sürer gider.”¹³⁸

Bu yanıyla, bir ölçüde “Yeni Gerçekçilik”e de yol açtığı düşünölebilecek olan Fautrier, sanki nesneyi onlardan önce kurumsallaştırıyordu. 1949 ile 1954 arasındaki dönem de ise Fautrier, maddi koşullarının yetersizliği yüzünden röprodüksiyonla ilgileniyor ve pek çok klasik başyapıtın röprodüksiyonlarını gerçekleştiriyordu. Fautrier, yine enteresan bir sistemle bu orijinaleri çoğaltıp, sergiliyordu.

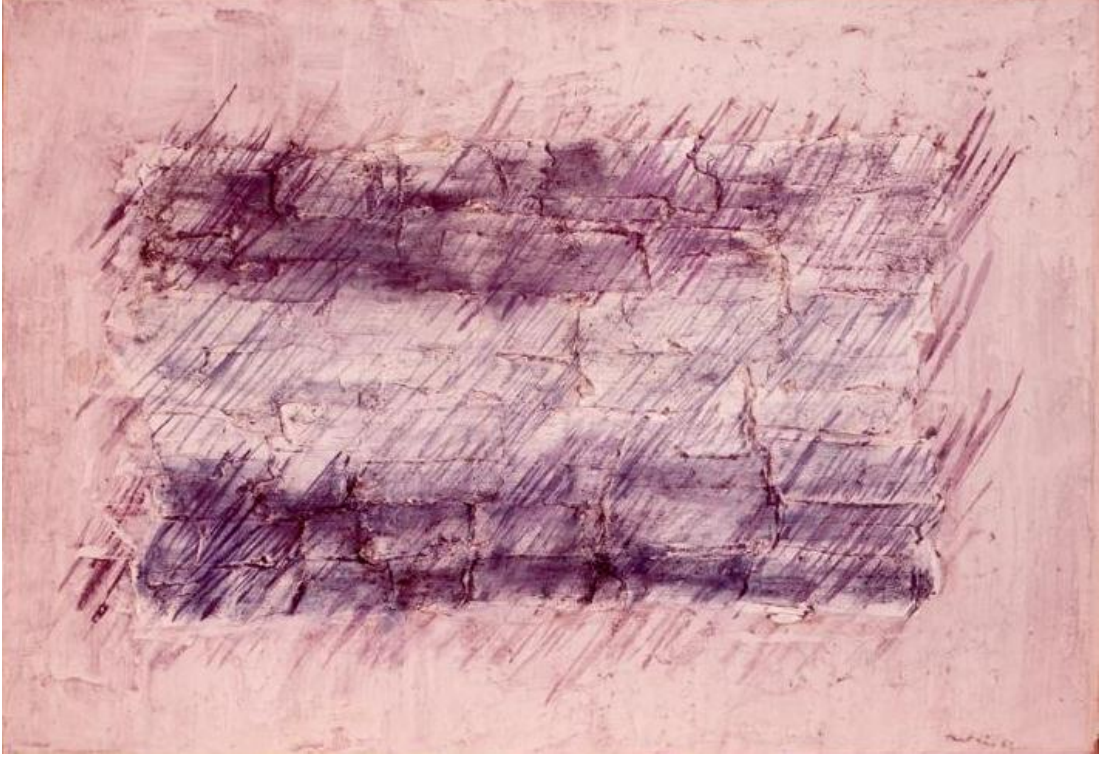
“İlk kez 1950’de, Caputo galerisinde sergilenen «çoğul orijinaler» bir yapıtın röprodüksiyonları değil, çoğaltılmış bir orijinaldi. Yani Fautrier, bir yineleme sistemiyle bir yapıtın birçok orijinalini aynı anda gerçekleştiriyordu.”¹³⁹

¹³⁷ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 38

¹³⁸ UMBERTO, Eco, **Açık Yapıt**, Çev: Yakup Şahan, Kabakçı Yayınlar, İstanbul, 1992, s. 120

¹³⁹ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 38

1964’de uzun bir hastalık döneminden sonra Loups’daki garip şatosunda vefat eden Fautrier’nin, nihayetinde sürprizler, keşifler ve birazda hüznle dolu yaşantısından geriye kendi özgül varlık, ağırlık ve dokularıyla yüzeye tutunan terk edilmiş yalnızlığının izleri kalmıştır.



Resim 41: Jean Fautrier, “Mavi Gece”, (1962), Tuval üzerine karışık teknik, 116 x 81 cm.

3.3.3. Henri Michaux (1899, Namur – 1984, Paris)



Fotoğraf 9: Henri Michaux'un portresi

Belçika kökenli Fransız sanatçı Henri Michaux, sanatını hem şiir hem de resim alanında olgunlaştırmayı başarmış ve kariyerine hızlı bir başlangıç yapmıştır, şöyle ki:

“1920’de tıp öğrenimini yarıda bırakmış bir süre deniz filolarında çalışmıştır. 1922’de yazmaya başlayan sanatçı kısa zamanda edebiyat çevrelerinde tanınmış ve 1924’te Paris’e gitmiştir. İlk çizim ve resimlerini 1926-1927 arasında yapmış, 1927-1937 arasındaysa Türkiye, İtalya, Portekiz ve Güney Amerika’yı gezmiştir. Bu gezileri sırasında çoğunlukla yazmış, az sayıda da çizim yapmıştır. 1937-1940 yılları arasında siyah bir zemin üstünde guaj boya kullanarak gerçekleştirdiği Phantomisme (Hayaletçilik) adlı yapıtlarıyla ciddi bir biçimde resimle ilgilenmeye başlamıştır. Bu resimler Gerçeküstücülerin Otomatizm yöntemiyle yapılmış lirik, düşsel soyutlamalarıdır.”¹⁴⁰

Michaux’un mistik konulara ve yazıya olan ilgisi onu Uzak Doğu’ya kadar götürmüş, burada *İdeografik* yazıyı incelemiştir. Suluboya, karakalem ve taş baskı teknikleri üzerine çalışmaları bulunan sanatçı, sanatında kendine gerçek bir alternatif sunacak olan kağıt üzerine çini mürekkep çizimlerine 1950’lerde başlamış ve bunlarla iyi bir çıkış yakalamıştır. Siyah ve beyazın kontrastlığı içinde, yüzeye lirik bir dalga ile titreşerek yayılan lekeler adeta mozaik estetiği sunarlar, ve yoğunlukları birbirinden pek ayrılmayan bir hızla tüm yüzeyi eşdeğer biçimde kaplarlar; bu haliyle *All-Over Painting*’e (Tüm Yüzey Değerlendirmesi) yakın bir anlayış sergilerler.

¹⁴⁰Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul, 1997, s. 1230

Esasen Michaux'un bazı çalışmaları *Hareketli-Soyut* ve *Serbest Biçimli Sanat* kapsamında da ele alınmıştır. Ancak, yüzeye duyumsanan lirik bir etki ile yayılan lekelerin ritmi, sanatçının yapıtlarının lirik soyut eğilim içinde değerlendirilmesine de imkan tanımaktadır. Yer yer damlatmalar yer yer de fırça sürüşleri ve harf izlenimleri ile yola çıkar sanatçı siyah ve beyazın mesafeli ama uyumlu macerasına...



Resim 42: Henri Michaux, "Hareket", (1950-51), Kağıt üzerine çini mürekkep.



Resim 43: Henri Michaux, “Çizim”, Kağıt üzerine çini mürekkep.

Yaşamı boyunca kendini ‘değişme’ye adanmış olan sanatçı, söz konusu ‘değişim’i yüzeyde de, bizzat uyuşturucu kullanarak bilinci bertaraf ettiği, kendine özel, garip ve aykırı bir yöntemle araştırmayı tercih eder (bu zaman zaman Wols’un da başvurduğu bir yöntem / tercih olmuştur). Sanatıyla bir tuttuğu yaşamını çizgi üzerinden örneklendirerek şunları söyler:

“Bakir ve bakir kalmaya, mesafesini korumaya önem veren, boyun eğmeyen, maddi olana kör kalan çizgi. Ne egemen, ne refakatçi, özellikle de bağımlı değil, itaatsizliğin kendisi.”¹⁴¹
(*Emergences – Résurgences*, 1978)

Michaux’un resimlerinde yazı, bir nevi yaşam nesnesine dönüşmüş, hatta sloganlaşmıştır. *Yazı ve ritmik lekeler* onda, sınırları ortadan kaldırmaya yönelik bir çabayı betimler. O da tıpkı tüm lirik soyut eğilim içerisindeki sanatçılar gibi topluma karşı, bir karşı-duruş ve kopuş içindedir tam anlamıyla. “*Geçmişle Sanatın, Armoninin anıtlarından başlayarak bir topluluk bağı oluşturan her şeyden gönüllü ve dinamik bir kopuş içindedir; Versailles’a karşıdır, Chopin’e karşıdır, on iki*

¹⁴¹ **İşyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s. 439

heceye karşıdır, Roma'ya karşıdır... ”¹⁴² Haliyle bu karşı duruş içinde de, farklı ve mesafeli bir sanat üretmektedir.

1960'lara gelindiğinde, “... guaji renkli mumboya ve çini mürekkebiyle birlikte kullanarak yaptığı resimlerinde Serbest Biçimli Sanat'ın biçimsizliğine karşıt olarak uyumlu düzenlemelere yönelmiş ve giderek figüratif birtakım çağrışımlar ve anıştırmalar sunmuştur. Sanatçının uyuşturucu deneyimleri, bu ilaçları kullanmadığı zaman gerçekleştirdiği düzenlemeler içinde de temel oluşturmuştur. Michaux 1965'te Ulusal Edebiyat Büyük Ödülü'nü reddetmiştir.”¹⁴³

3.3.4. Jean Dubuffet (1901, Le Havre – 1985, Paris)



Fotoğraf 10: Jean Dubuffet'nin portresi

“Resme bir şenlik ve masumiyet ortamında, sanki müzeler, eleştirmenler, sanat ticareti hiç yokmuş gibi sıfırdan başlama düşleri içinde”¹⁴⁴ olan Dubuffet, sadece yetkin bir ressam değil, aynı zamanda yazar ve heykeltıraş olarak da oldukça yaratıcı renkli bir kişilik ve entelektüel bir tavır sergiler. O, yaratıcılığa ket

¹⁴² **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s. 440

¹⁴³ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul, 1997, s. 1230

¹⁴⁴ **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s.205

vurduğunu düşündüğü öğrenilmiş ve geleneksel olan her türlü şeye karşı son derece katı bir tavır içindedir.

“Bir şarap tüccarını oğlu Dubuffet resme erken yaşlarda başlamış ve karikatür alanındaki yeteneği bu sıralarda ortaya çıkmıştır. 1918’de Paris’e giderek Julian Akademisi’ne girmişse de burada ciddi bir eğitim yapmamıştır. 1924’e değin arada sırada resim yapmış ve sanatla eğlence boyutunda ilgilenmiştir. 1925’te basının Le Havre’daki şarap satış bürosunu açmıştır. Zaman zaman resim yapmayı sürdürmekle birlikte, resmi ciddi bir uğraş olarak ancak 1942’den sonra benimsemiş ve çalışmalarını bundan sonra yoğunlaştırmıştır.”¹⁴⁵



Resim 44: Jean Dubuffet, “İsimsiz”, (1943), Kağıt üzerine.

O, formları bozmaya, bilmeden hiç düşünmeden çocuksu ya da delilere özgü bir naiviteyle, yer yer de duvar resimlerini çağrıştıran anlık etkilerle tekrar keşfetmeye çalışır. Geleneğe karşı oluşu onu tümünden geleneksel resim araç ve gereçlerine de karşı oluşa itmiş, ve yapıtlarında alışılmadık bir şekilde kömür, balçık, taş, alçı, yapışkan, asfalt vb. gibi kaba malzemeleri kullanıma kadar yöneltmişti. Bir söyleşinde alışılmamış malzeme kullanımına olan düşkünlüğünü şu şekilde ifade etmiştir:

¹⁴⁵Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul, 1997, s.480

“En bayağı ve kolay bulunan, en işe yaramaz oldukları için başta akla gelmeyen sıradan malzemeleri kullanmayı hep çok sevdim, hatta bu bende vazgeçilmez bir kara tutku haline geldi, sanatımın, ‘aşağılanmış değerlere eski saygınlıklarını geri verme’ olduğunu ilan etmeyi seviyorum.”¹⁴⁶

1945 ve 1946 yıllarına denk gelen bir dönemde oldukça yankı uyandıran ve şiddetle eleştirilen bu yapıtlar için, Marcel Arlan, yine de “Çok az resim Jean Dubuffet’ninki kadar incedir.”¹⁴⁷ demekten kendini alamıyordu. Kültürün biçimciliğine ve insanı kodlayan yapısına, dolayısıyla da yaratıcılığı örseleyen yanlarına karşı olan Dubuffet, gençlik yıllarından itibaren *Ham Sanat** (Art Brut) kavramına doğru kaçınılmaz bir yönelim sergiler.

Aslında *Ham Sanat*’a olan bu yönelimin ilk belirtilerini, daha öğrencilik yıllarında giriştiği uğraşları ve koleksiyonculuğuyla vermeye başlamıştı:

“Öğrenci Jean Dubuffet boş zamanlarında gizli gizli neredeyse hiçbir kurala bağlı olmayan resimler yapar, sadece kendine özgü bir Kızılderili dili icat eder ve bir dolapta fosillerden ve minarelerden oluşan küçük bir doğal eşyalar müzesi oluşturur. Onun bu etkinliklerinde resim sanatının, edebiyat karşısı denemelerinin (“*Jargonlar ve Çılgınlıklar*) *Art Brut* (Ham Sanat) koleksiyonun belirtilerini görmemek mümkün müdür?”¹⁴⁸

Tabii ki, mümkün değildir. Nitekim kişisel bir ilgiden kaynaklı –kimilerine göre tamamıyla estetik dışı – bu tip bir malzeme kullanımına yönelim, onun sanatına eşsiz bir deneysel nitelik kazandırır. Bu yönüyle Dubuffet, savaş sonrası Paris’te ortaya çıkan en özgün ressamlardan biridir. Dubuffet’den heyecan ve övgüyle bahseden M. Ragon, onun farklı duruşuna ilişkin şunları söyler:

¹⁴⁶ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.41

¹⁴⁷ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 27

* **Ham Sanat (Art Brut)**: Adını Dubuffet’nin koyduğu Ham Sanat, sanat kültürü olmayan kişilerin yapıtlarını içerir. Yapıtların kişilerin kendi benliklerinden kaynaklanması ve geçmiş ya da güncel hiçbir akımla benzerlik göstermemesiyle, bir bakıma “kültürel sanat” ın karşısıdır. Ham Sanat kavramı, Dubuffet’nin 1945’ten başlayarak bu tür yapıtları araştırması, toplaması ve sergilemesiyle sanat dünyasına girmiştir.

¹⁴⁸ **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s.205

“Yirmi beş yılda değişen, Dubuffet’nin yapıtının hacmidir. Picasso’nunki dışında yirminci yüzyılda Dubuffet’ninkinden daha zengin, çeşitli, sürekli sıçramalı, onunki kadar deneysel, buluşlarını ana örneğe varıncaya kadar eşeleyen, sonra da bir başka yere yönelmek üzere terk eden bir başka yapıt bulunabileceğini sanmıyorum. Dev bir yapıttır bu. Hem ressam, hem heykeltci, hem taşbasımcı, hem yazar, hem koleksiyoncu, hem animatör yapıttır. Dubuffet en çok yazmış çağdaş ressamdır kuşkusuz (hem «Plu Kfekler Mouinkon Nivua»* gibi kaligrafik bir yazıyla yazılmış fonetik öyküler, hem de kendi resmini konu alan kuramsal metinler). Yazılara en fazla konu olmuş ressamdır aynı zamanda. İlk eleştirmeni Limbour, ilk menejeri Michel Tapiè, onu New York pazarına sokan Clément Greenberg, James Fitzsimmons, Gaetan Picon, André Pieyre de Mandiargues, Jean Grenier... Bibliyografyası, yapıtı çapında olmuştur.”¹⁴⁹

Dubuffet’den sadece övgüyle söz eden M. Ragon değildir hiç şüphesiz; New York, Çağdaş Sanat Müzesi Müdürü Alfred Barr’da, 1954’te yayınlanan *Masters of Modern Art* (Çağdaş Sanatın Ustaları) adlı kitabında şunları yazıyordu Dubuffet hakkında: “*Olağanüstü bir zekaya ve olgunluğa sahip olan Jean Dubuffet, çocuksu bir üslupla, gözüpek yenilikleri ve grotesk bir mizah anlayışını resminde birleştirir.*”¹⁵⁰

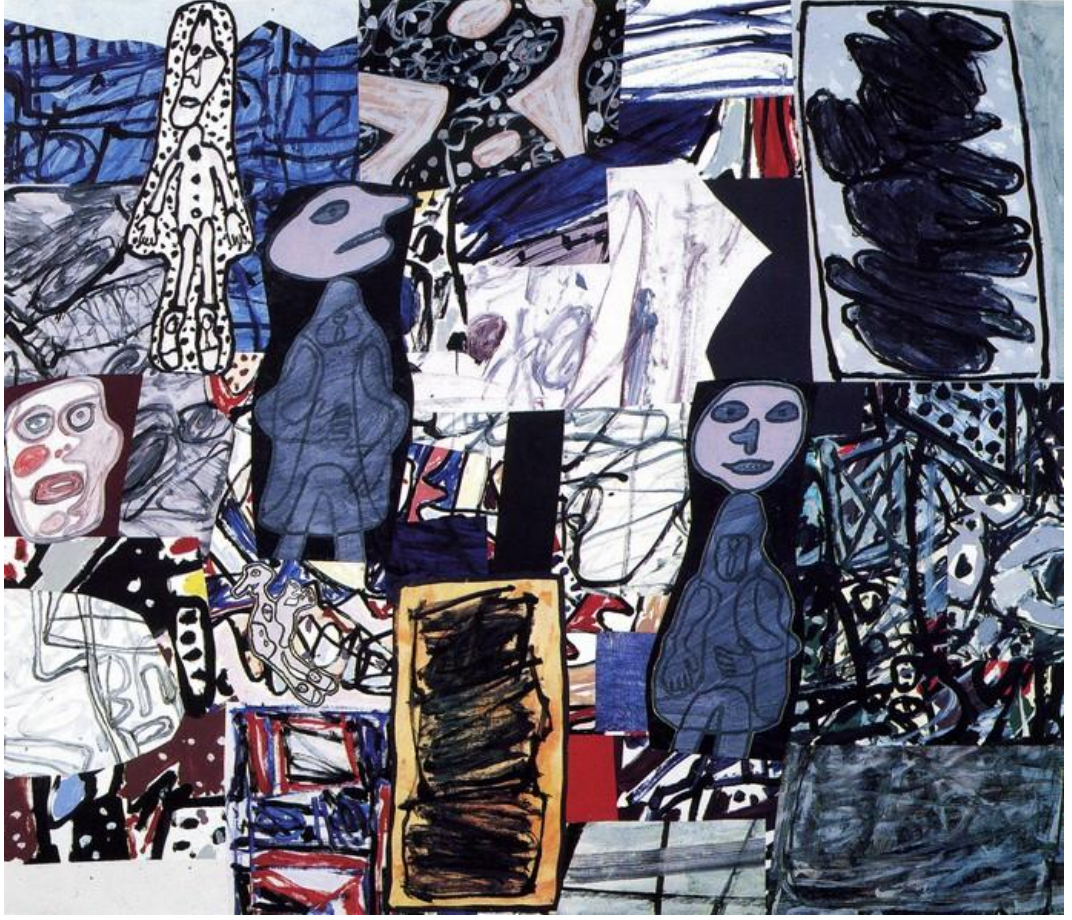


Resim 45: Jean Dubuffet, “Kumaş Hikayesi”, (1976), Kağıt üzerine akrilik, 80 x 60 cm.

* Plus qu’il fait clair, moins qu’on y voit’nın fonetik yazılışı. (Ortalık aydınlandıkça gözümüz daha az görüyor.) (Çevirenin Notu)

¹⁴⁹ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.39

¹⁵⁰ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.38



Resim 46: Jean Dubuffet, "Recapitule", (1978), Kağıt üzerine akrilik, 170 x 197 cm.

O felsefeye aracılık eden ince bir resim alanı yaratır kendine; resmi kendiliğindenlikle gelişen bir *iç gereklilik* ve çerçevenin sınırlarını zorlayan bir naiviteyle yayılabildiği kadar özgür bir alana çocuksu bir kuşatmayla yayılır. Tıpkı, Michaux'un resimlerindeki gibi çerçeveyi zorlayan bir etki görülür Dubuffet'te de. Aslında Dubuffet, yapıtının özgün/marjinal ruhuyla sadece çerçeveyi değil, malzeme estetiğinden anlama kadar tüm sınırları/sınırlılıkları zorlamaktadır. Nitekim bu onun doğasında vardır.

Dubuffet'in boya-desen tadında gelişen resimlerinde; renkli çiziktirmeler, çocuksu karalamalar, boya oyunları ve amorf biçimlendirmelerle duyumsanan yüzey, bizi her seferinde yolan çıkılan bu naif maceraya bir oyun coşkusuyla inandırır.



Resim 47: Jean Dubuffet, “Mire G4”, (1983), Kağıt üzerine akrilik, 67 x 100 cm.

Sanatçı, 1945’li yıllarda yakaladığı ünü ve başarısını 1947’de *Portreler*, 1950’de *Kadın Bedenleri* ve 1962’de başladığı *Hourloupe* dizilerinde de devam ettirmiştir. 1947’de ki *Portreler* dizisinde Dubuffet’in portreyi yansıtacak belirgin çizgilerden ziyade; benzerliği bozan, karıştıran ve hatta fizyonominin ötesine geçen bir betimlemeyi tercih ettiği gözlemlenir. Aynı şekilde, benzer bir yaklaşımı 1950’deki *Kadın Bedenleri* dizisinde de sergiler ve figürasyonda da uç genelleme ve sapmalara kaçarak, “*anlatım perdelerini plastik ve felsefi denemelerle yüz yüze getirir.*”¹⁵¹ 1962’de başladığı *Hourloupe* dizisinde ise:

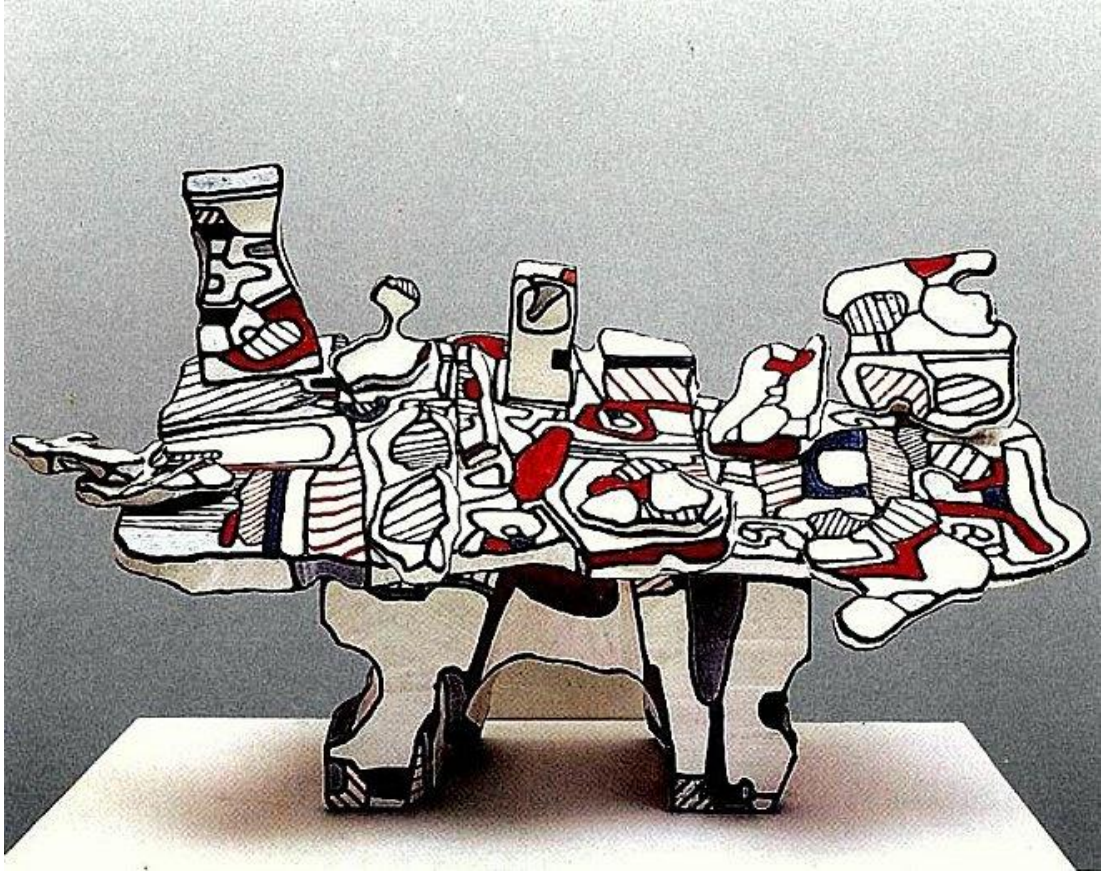
“Beklenmedik yeni ve bu kez maddeden arınmışlık yönünde bir değişim getirir. Akışkan yağlı boyayla ya da akrilikle yapılmış, temel renklerde, kaygan ve anonim bir yapıya göre kotrastlı, iç içe geçmiş çoğalan hücreler söz konusudur. Bu hücreler kendi gelişme yasalarına göre, rastlantısal ve istikrarsız figürler doğurarak, ressamın iradesinden kaçarak, değişkenlik içinde yeniden ürer gibidirler.”¹⁵²

¹⁵¹ **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s.206

¹⁵² **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s.206



Fotoğraf 11: Jean Dubuffet'nin bir heykel çalışması.



Fotoğraf 12: Jean Dubuffet'nin üç boyutlu bir çalışması.

Tüm bunların yanı sıra Dubuffet, 1967'de "*Jean Dubuffet'in Yazıları*" (*Écrits de Jean Dubuffet*), 1968'de de "*Boğucu Kültür*" (*Asphyxiante Culture*) adlı kitapları yazmıştır.

Sonuç itibarıyla "*kültürel evrenimizin tüm referanslarının ve tanımlanabilir figürlerinin unutulmasıyla sonuna gelmiş olan eşi görülmemiş bir enerji yoğunluğu içinde olan Dubuffet'nin kozmogonisi kendi alfabesini*"¹⁵³ biraz rastlantı, biraz oyun, biraz naivite, biraz da kültür karşıtı tutumu ile çağının en özgün/aykırı örneklerini sunarak keşfetmiştir.

¹⁵³ **İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004, s.206

3.3.5. Hans Hartung (1904, Leipzig-1989, Antibes)



Fotoğraf 13: Hans Hartung'un portresi.

Taşizm ve *Action Painting* hareketlerine öncülük etmiş olan Alman asıllı Hans Hartung, başdöndürücü çizgi ritmi ve dinamizmiyle lirik soyutun (her ne kadar bazı kaynaklarda İformel resmin çatısı altında ele alınsa da) renkli simalarından biridir.

“Hartung, Leipzig, Dresden ve Münih akademilerinde öğrenim gördüğü sıralarda felsefe ve sanat tarihi de çalışmış, Münih’te Marc’ın yapıtlarına duyduğu ilgi sonucu 1922’de ilk soyut yapıtlarını üretmiştir. 1935’te Almanya’dan kaçan Hartung, Paris’e yerleşmiş; II. Dünya Savaşı sırasında da Fransız Yabancı Lejyonunda hizmet vermiştir. Savaşın sonra Paris Okulu’nun en önemli üyelerinden biri olarak kalın siyah çizgiler ve mürekkep lekelerini anımsatan lekelerle kendine özgü kaligrafik bir soyut anlatım geliştirmiştir.”¹⁵⁴

Resminin vazgeçilmez, ana elmanı olan çizgiyi/çizgi demetlerini fırçanın yanı sıra başparmağıyla ya da ucuna bez bağladığı bir sopayla da uygulayan Hartung, resme herhangi bir ön kabul olmaksızın başlar. Beliren ışık ve renk patlamalarıyla beraber çizgiler de rastlantısal yerlerini, yönlerini, iniş-çıkışlarını kendiliğinden büyük bir devinimle alırlar. Geniş renk kütlelerinin üstüne ışık ve ruhu, eşine az rastlanır bir çizgi dinamizmi ile tuvaline damgalayan bir isimdir Hartung. O, soyut akışın yalınlığıyla renkli bir dünya çıkartır karşımıza; bir meydan okumanın eylemsel manifestosu içinde rastlantı, sağduyu, jestüalite ve bilinçaltının zengin dünyasını...

¹⁵⁴ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul, 1997, s. 761

Hartung'un, kişiliği, yaşamı ve sanatı üzerine kaleme aldığı -K. Özsezgin'in çevirisiyle sunulan- "Autoportrait" adlı kitabından aktaracağımız bölümler hiç şüphesiz, onun sanatını daha iyi tanımamızı sağlayacaktır.

"Resim yaparken, doğayı yöneten güçlere katıldığım duygusunu taşıyım. Rastgele kullanılmış bozulmuş gibi görünen malzemenin kurallarını, imgeler ve biçimlerle yeniden kurmak isterim. Ne var ki bu kuralların bozulmuş ve rastgele görüntüsü, sonunda düzeni sağlar ve uyumlu kılar. Bir düzensizliğin dönüşümü, mükemmel bir hareketin organize edildiği tek amaçlılığı ortaya çıkarır. Bu çaba, düzensizlik içinde düzen yaratmak, düzensizlik yoluyla düzen oluşturmak anlamına gelir.

Bence yaşama sevinci ile resim üretme süreci iç içedir. Bütün bir yaşam resim sanatına adanır, her zaman bozulmuş olanın daha ötesi araştırılır. Bir kez böyle başlanırsa insanın kendini sınırlaması mümkün olmaz.

Soyut resimde, ister şiirsel, ister jestüel ya da informel olsun, resmetme eylemi, bu resmin özünü uyum içinde olacak bir boyutu kapsamak zorundadır. Boyu iki metreye ulaşan bir tuvali katedecek çizgi; güç, enerji ve şiddet ifade eder. Eğer bu tuvalin boyu ancak on santimetre ise, bu güç ve enerji önemini yitirecektir. Yirmi santimetre içinde, bir tutkuyu, bir heyecanı, bir başkaldırıyı dile getirmeye çalışmak gülünçtür. Özellikle çizgi, lekeden (kaba, sıçratılmış olanları hariç) daha basit görünümüyle, ressamın tarzını izleyicide yeniden yaşatır ve ona, ressamın düzeyine yükselme olanağı sağlar. Böylece tam bir eylem duygusu içinde, ressamla özdeşleşir izleyici.

Duyumlarımın tümünü aktarmadan, yapabileceklerimi henüz tamamlamamışken, ölümün ansızın gelip beni buluvermesinden kaygı duyuyorum. Sanat, bana, ölüme meydan okumanın bir yolu gibi görünüyor. Taş üzerinde bir işaret, oyulmuş bir çizgi, resim yoluyla dışavurma isteğinin, tarih öncesine kadar uzandığını göstermektedir. Anlamı kısaca şöyle: Burada bir insan yaşadı." ¹⁵⁵



Resim 48: Hans Hartung, "Kompozisyon T:51-10", (1951), Kağıt üzerine karışık teknik.

¹⁵⁵ ÖZSEZGİN, Kaya, **Hans Hartung Anlatıyor**, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı.246, İstanbul,1990, s.52



Resim 49: Hans Hartung, “T 1964 – H 31”, (1964), Tuval üzerine karışık teknik.

1936'da Pierre Galerisi'nde, Arp, Kandinsky, Héliion, Paalen'le birlikte yapıtlarını sergileyen Hartung, kendisini üne kavuşturacak olan üslubuna 1937 – 1938'de ulaşmıştı. Fakat 1939 – 1945 yılları savaş dolayısıyla Hartung için oldukça verimsiz geçmiş, ancak Paris'e gelişiyle beraber yeniden hareketlenen sanat yaşantısındaki vazgeçilmez yerini tekrar yakalayabilmişti. 1955 ve 1959 arasında da o bildiğimiz dinamik çizgilerini genellikle silik, pastel bir ton üzerinde hareketlendirdiği, fırçanın lirik coşkusu bize yaşattığı otomatizmle güdülenen dönemi yer alır. Nihayetinde de, bu dinamik lirik çizgisi, 1960 Venedik Bienali'nde Büyük Ödülü ona kazandırıp, tartışmasız yeteneğini tescillemiştir.



Resim 50: Hans Hartung, “Soyut”, Pano üzerine karışık teknik.

3.3.6. Serge Poliakoff (1906 Moskova – 1969 Paris)



Fotoğraf 14: Serge Poliakoff'un portresi.

Lirik soyut resmin renkçiliğini olanca coşkusuyla yüzeye geometrik bir bütünlük içinde taşıyan Rus kökenli Fransız ressam Poliakoff, sessizliği kurgulamaya çalışan yanıyla diğerlerinden ayrılır.



Resim 51: Serge Poliakoff, "Kompozisyon", (1958), Tuval üzerine karışık teknik, 60 x 73 cm

1923'te Paris'e yerleşen Poliakov, 1930'da Friesz'in yanında bir süreliğine resim eğitimi almış, fakat bunu yarıda bırakarak 1935 – 1937 arası Londra'da, önce Chelsea Sanat Okulu'nda, sonra da Slade Sanat Okulu'nda eğitim görmüştür. 1937'de tanıştığı Kandinsky ve Delaunay'dan oldukça etkilenmiş ve ilk soyut çalışması 1938'de gerçekleştirmiştir. Nakledilen bir söylenceye göre, Poliakov'un o dönem karşılaştığı Kandinsky, “*Gelecek için Poliakov'un üzerine oynuyorum*”¹⁵⁶ diyecek kadar çok beğenmiştir sanatçının resimlerini.

Sanatçının 1939 yılında yaptığı resimler - on yıl sonra olgunlaşacak olan – “*Poliakov Resmi*” nin bir ön taslağı olup; parlak kırmızılar, can alıcı sarılar ve köşeli beyazlarla daha o yıllarda renkçiliğine ve geometrik saflığına referans oluşturmuştur. 1949'a gelindiğinde ise sanatçının üslubu olgunlaşmış; derinliğin salt renklerin optik nitelikleri ve değerleriyle sağlandığı lirik duyarlılıkta ince geometrik kurgu çıkmıştır ortaya. Saf renklerden kaçan Poliakov'un tuvalinde neredeyse tanımlanabilir biçimlerden eser yoktur. Onun resimlerinde “*doğaya yapılmış hiçbir gönderme seçilmez. Onun evreni sessizliğin ve saf resmin evrenidir.*”¹⁵⁷ O, aslında sessizliğin kurgusunun peşindedir ve buna da ancak yalınlaştırdığı renk ve biçim seçimiyle daha da anlamlı kılar. “*Her formun iki rengi olduğunu unutmamalısınız; biri iç, diğeri ise dış rengi*”¹⁵⁸ diyen Poliakov'un renkle ilgili yalın yaklaşımına netlik kazandırdığı gözlemlenir. Poliakov'un sanatının ince duyarlılığını kavrayabilmek adına M. Ragon şunları söyler:

“Poliakov'un düz renkli soyut geometrik ressamlarla hiçbir ortak yanı yok. Boyayı genellikle ince sürse de (son yıllarda «kabartma» dönemleri de oldu), aşırı bir duyarlılık organik biçimlere hiç borcu olmayan bu yapıtı garip bir biçimde duyumsal kılar. Poliakov'un resminin gerçekleştirdiği mucize, sessizliği çınlatmaktır.

Bana: «Bir tablo suskun olunca başarılı demektir. Kimi resimlerim gürültüyle başlar. Patlayıcıdır. Ama ben ancak suskunlaştıklarında hoşnut olurum. Bir biçim görülmemeli, dinlenmeli.» demişti.

¹⁵⁶ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.54

¹⁵⁷ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.54

¹⁵⁸ <http://www.boisseree.com/images/artists/Poliakov>

Serge Poliakoff, resmine genellikle, tuvalin üzerine «kendi özel altın sayısının» karşılığı olduğunu söylediği kanaviçe yaparak başlar. Daha sonra kendini bırakır, değerleri arar ve çalışması sırasında bazen ilk kuruluşunu önemli ölçüde değiştirir. Sonra, boyalarını bir cam levhanın üzerinde karıştırarak birbirini izleyen tabakalar halinde (en fazla üç, dört) boyamaya koyulur.

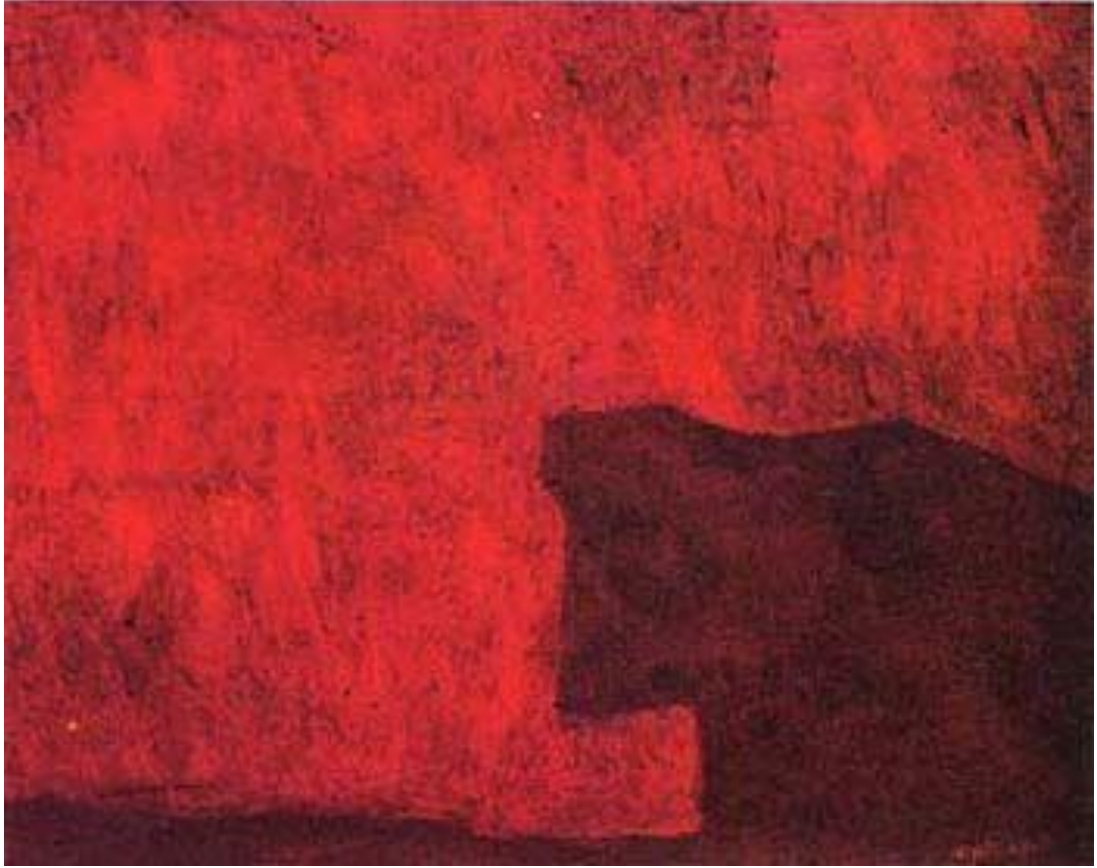
Poliakoff'un sanatını iyice kavrayabilmek için şunu bilmek gerekir; bir sonraki resim hep ilk resmin bir devamıdır, ta ki sonunda, diziyi başlatan düşünce tümüyle tükenir. Birbirini tamamlayan birçok resim böyle çıkar ortaya ve bir senfoni oluştururlar.”¹⁵⁹



Resim 52: Serge Poliakoff, “Gri Kompozisyon ve Siyah”,(1951),Kumaş üzerine yağlıboya,116x89 cm

¹⁵⁹ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.54

Poliakoff'un resimlerinde Maleviç'in yadsınamaz bir etkisi vardır; daha Maleviç'in o ünlü *"beyaz fon üzerine beyaz karesi"*ni görür görmez yıllarca sürececek olan etki tetiklenmiş olur. Hep Maliveç'ten gelme hatıralardır, sadelik kaygısı, matematiksel açılım ve biçimde tutumluluk. Zaten Poliakoff'un ağzında sık sık *"Biçim"*, *"Kozmik Biçimler"* sözcükleri eksik olmaz. Belki de bu yüzden son derece basit olan biçimler, egemen renklerle hareketlenip tutunurlar yüzeye. *"Geniş boşluklar, Poliakoff'un asla sert olmayan ama genellikle resmin bütününden kesin bir şekilde ayrılan biçimlerini hafifletirler."*¹⁶⁰Ayrıca, boyayı canlı kıllama çabasıyla renklerini peş peşe sürmesiyle oluşan ince saydamlıklar sayesinde hareketlenir yüzey.



Resim 53: Serge Poliakoff, "Kompozisyon", (1961), Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 100 cm

¹⁶⁰ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.55

“Poliakoff, 1948’de ve 1950’de sergi açtığı Denise-René galerisinden NewYork’taki ve Paris’teki Knoedler galerilerine dek (1955,1959) Bing galerisinden de geçerek (1954 ve 1956), bize yıllar yılı aynı tabloyu, yüz kez yineleyen, yüz kez derinleştirmiş aynı ideal resmi gösterdi.”¹⁶¹

Denge, renk, biçim ve geometrik soyutlamanın değer ve niteliklerini araştırdığı sanat yaşamı boyunca hiç acele etmemiş, ünü onu şımartmamış, yeri gelmiş iki yıl boyunca tek renkli bir resme kendini kaptırıp çalışmıştır.

“1945’te l’Esquisse galerisinde açtığı ilk kişisel sergisinden, 1962’de Venedik Bienali’nde kendisine ayrılan büyük bir Salon’a varıncaya kadar, Poliakoff’un ressamlık kariyeri baş döndürücü oldu. Biraz De Staël’inki gibi. Kuşkusuz ikisi de, ellili yılların en ünlü «soyutları» oldular.”¹⁶²

3. 3. 7. Vieira da Silva (1908, Lisbon – 1992, Paris)



Fotoğraf 15: Vieira da Silva’nın portresi.

Vieira da Silva sıradan, alışıl gelmiş hatta sıkıntı verici bu gri dünyamızdan şaşırtıcı bir şekilde ışıltılı, büyülü enstantaneler çıkarır; labirentvari bölünmeler, üstteki ve alttaki katlar, sarmal merdivenler, alçalan yükselen alanlar, kemerler ve bize açılan pencereler gibi çağrışımlı imgeleri armoni dolu renkler ve üst noktalara taşıdığı kadınsı bir duyarlılık ve yaratıcılıkla bize sunan lirik soyut eğilimin oldukça renkli bir simasıdır.

¹⁶¹ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.54-55

¹⁶² RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.54

“Kısacası, Vieira da Silva’nın resim yapma biçiminde peri masalımsı bir şeyler vardır. Yapıtı en harikulade, aynı zamanda en kadınımsı yapıttır. Bir gergef işi, bir çocuk şarkısı, Sindirella’nın ayakkabısı ve Alice’in koridorudur. Evet, Vieira da Silva, zaman ve mekan ayrılığının duyulmadığı yeni bir Alice Harikalar Diyarında’dır. Aynı zamanda bu Gülliver’in, Kafka’nın ve Borges’in dünyasıdır.”¹⁶³

Borgesvari labirentlerle dolu yüzeyini, “Kütüphaneler”, “Kentler” ve “Taşlar” gibi eklentili bir görsellik sergileyen konularından hareketle oluşturmuştur. Fakat, bu konular birer esin kaynağı ve sadece renkli soyut çağrışımlar olarak yansılar tuvale. Ölçeği kendi duyuşal değerine göre büyüyüp küçülen, bezeme, kumaş dokusu ve fırça sürüşüyle örülü *kutular* lirik bir denge içinde bulurlar yerlerini.



Resim 54: Vieira da Silva, “Earthenware”, (1971), Litografi, 33,4 x 36,7 cm

¹⁶³ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.58

“Vieira da Silva’nın yapıtını ya da yaşamına bakın. Her ikisine de bir perinin değneği değmiş gibidir. İki yaşındayken iktisat kitapları yazan babasını yitirmesine rağmen, dikkatli bir aile tarafından sanata adanmış bir prenses gibi yetiştirilir. Annesi onu sanata yönelir. Tablolar düşleyen teyzesi resmi sevmesini öğretir. Bu arada eniştesi Vieira da Silva’nın çağımıza özgü güzelliklerin bilincine varmasını sağlar. Çok az görülen bir olay, çünkü genellikle tam aksi olur. Bu olağanüstü aile bir sanatçı yaratmak için büyük uğraş vermiş ve bu uğraşında başarıya uğramıştır.

Vieria da Silva’nın çocukluğu, Fransa’ya, İsviçre’ye, İngiltere’ye yapılan çeşitli yolculuklar ve yaşamı boyunca kendisi için bir gereksinim olacak müzikle şenlenmiştir.

Vieria da Silva, on bir yaşında desen ve resim yapmaya başlar. 16 yaşında heykele girer. 20 yaşında Paris’e Bourdelle ve Despiau’da heykel öğrenimi görmeye gelir. Ertesi yıl, Dufresne ve Friez’le İskandinav Akademisi’nde resim öğrenecektir. Sonra Ferdinand Leger’in atölyesinde daha çağdaş bir sanata yaklaşır, Hayder’in atölyesinde gravüre girer. Yirmi iki yaşındayken, o sırada otuzunda olan Macar Ressam Arpad Szenes’e rastlar. Evlenirler, Vieria da Silva onunla Macaristan’ı ve Transilvanya’yı keşfeder. Vieira da Silva, hala öğrenme gereksinimi duyar ve bir süre Ranson Akademisi’nde Bissiere’in atölyesine gider. Jeanne Bucher çalışmalarıyla ilgilenir, 1933 yılında ona ilk kişisel sergisini düzenler.”¹⁶⁴

Silva’nın belirgin bir şekilde öne çıkan kare motifi, zaman zaman bizi içine çeken, düşvari bir dünyaya açılan pencereler olurken; zaman zamanda resmin fonundan önce bizi durduran, tedirginliğe ve bekleyişe sebep olan pandora’nın gizemli kutusu olur. Bunlar bazen resmin nefes aldığı bol ışıklı alanlar, bazen de hınca hınç renkli şerit, bezeme ve koyu renklerle dolu kapalı ünitelerdir. Silva’nın kendisine bu gizemli kareler sorulduğunda şu yanıtı alırız:

“Resimde en uzun çalışma, fiziksel çalışma değildir. Bazen oldukça çabuk bitiririm bir resmi. Ama o bekleyiş saatleri yok mu! Bakış gezinir durur. Hiç. Tek yanıt yoktur. Bu kararsızlık saatleri gerçek bir karabasandır. İşte bu nedenle bir dönem, küçük kareler dediklerinden yapmaya koyuldum, bin tane ufak tefek şey sürüleyiverdi beni. Tuvalin üzerinde hep ekleyecek bir çizgin, dolduracak bir boşluğum oluyordu.”¹⁶⁵

Sanatçının sanat serüveni içinde; 1935’de, gerçeküstücü etkilerin hakim olduğu, saydam kapıları olan bir mekanda, 1939’da kareli bir işlemeyi andıran soyut bir resimde, 1946’da ise 1935’in çağrışımındaki bir odada ve 1949’da da raf raf bölmelerin olduğu bir kütüphanede buluruz kendimizi. Onun mevcut çevre tarafından kuşatılmışlığı hep lirik, şiirsel bir serüvenle yansımıştır tuvale.¹⁶⁶

¹⁶⁴ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.58

¹⁶⁵ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.58

¹⁶⁶ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.59



Resim 55: Vieira da Silva, "Astek Tmls", (1971), Litografi, 62,5 x 50 cm



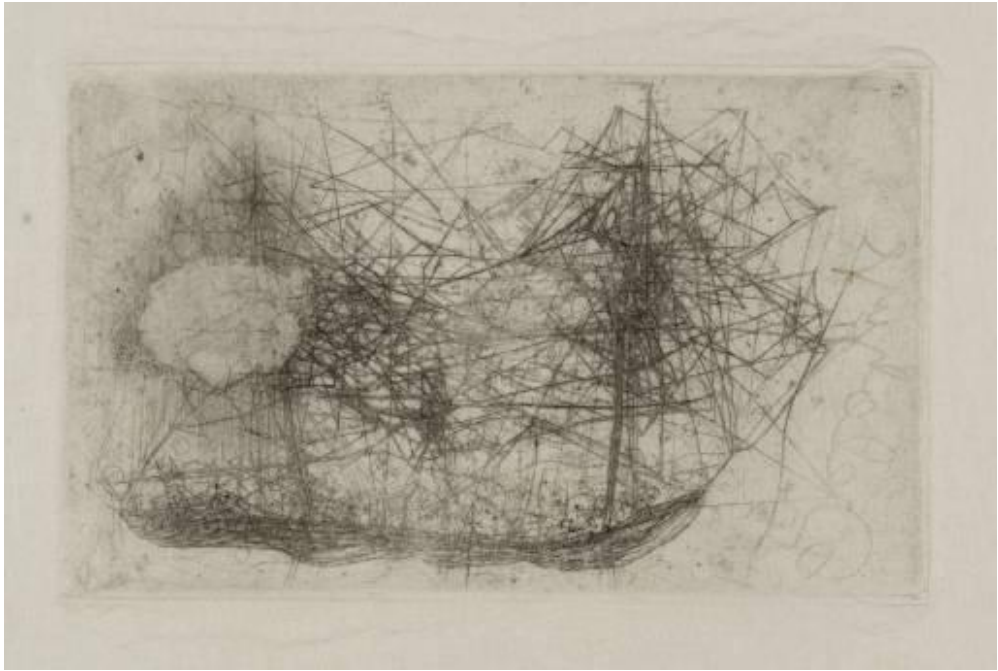
Resim 56: Vieira da Silva, "simsiz", Tuval zerine kark teknik.

3.3.8. Wols (Otto Wolfgang Schulze) (1913, Berlin - 1951)



Fotoğraf 16: Wols'un portresi.

Büyük ölçüde Varoluşçuluk'tan etkilenen ve Varoluşçuluğun kurucusu J.P.Sartre tarafından desteklenen, son derece trajik bir yaşam hikayesine sahip olan Alman asıllı Wols, hiç şüphesiz lirik soyut eğilimin en önemli ama bir o kadar en asi ismidir. Taşızmin gelişiminde etkili olmuş olan Wols; bazı kaynaklarda İformel resmin kurucusu olarak gösterilirken bazı kaynaklarda da lirik soyut eğilimin kapsamında ele alınır.



Resim 57: Wols, "İsimsiz", (1937-50), Gravür, 60 x 98 mm

Nazizimden kaçarak 1932’de Fransa’ya sığınan Wols, maalesef orada da toplama kamplarıyla tanışmış ve burada acı, felaket ve trajedinin biçimlediği ilk soyut figürlerini oluşturmuştur. 1942’de Paris’te açılan ilk yağlıboya sergisinde “*bir insanın çarmıha gerilişinin 40 anı*” olarak betimleyeceği resimlerini izleyiciye sundu. Bunların her birinde savaş içindeki insanların çılgılık, acı ve trajedisi gizliydi. Son derece bohem, yoksul ve düzensiz bir yaşamdan sonra 1951 Eylül’ünde, genç bir yaşta (38 yaşında), yediği etten zehirlenerek öldü.

Wols, Sürrealizm akımından büyük ölçüde etkilenmiş ve bu akımın otomatizmle güdülenen yanını geliştirip, parmak hareketleriyle biçimlediği bir dizi resim üretmiştir. 40’lı yılların başında oluşturduğu çalışmalarında yıldızlar, kristaller, fallus sembolleri ve mikroba benzer biçimler ayırt edilir. Büyük resim üretme fikrine önceleri karşı olan Wols, 1945’ten sonra:

“Yapıtları için daha büyük boyutları yeğlemeye başladı. Resmin yüzeyini duygularının “Rezonans Cismi” olarak ilan etti ve her yapıtıyla varoluşunun bir parçasını ortaya koymaya başladı. Nesnel olanlar ona yeni esin kaynağı olmadıklarından, kendisini alkol ve uyuşturucunun yardımıyla sarhoş etti. Çini mürekkebi ve suluboya ile çoğunlukla yaraları, yaralanmayı ve yıkımı anımsatan çizgi ve boya lekelerinden oluşan dokulardan Psikogram’lar yaptı.”¹⁶⁷



Resim 58: Wols, “Kırmızı Lekeli Kompozisyon”, (1944-45), Kağıt üzerine suluboya.

¹⁶⁷ ÖZAL, Abdullah Cem, **İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyutlamalarıyla Wolfgang-Schulze**, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006, s. 41



Resim 59: Wols, "İsimsiz", (1944-45), Kağıt üzerine suluboya ve guaj, 92 x 135 mm

Savaştan sonra Paris'e dönen Wols, 1945'te Galeri Rene Droun'de, ilk kez çini mürekkebi ile yaptığı çalışmalarını sergiledi. Bu sergisi, pek çok genç ressama düşünsel yanının farklılığıyla esin kaynağı olmuştur. H. Read sanatçının aykırı ve farklı olan biçim dünyasını ve bunun düşünsel boyutunu şöyle ifade eder:

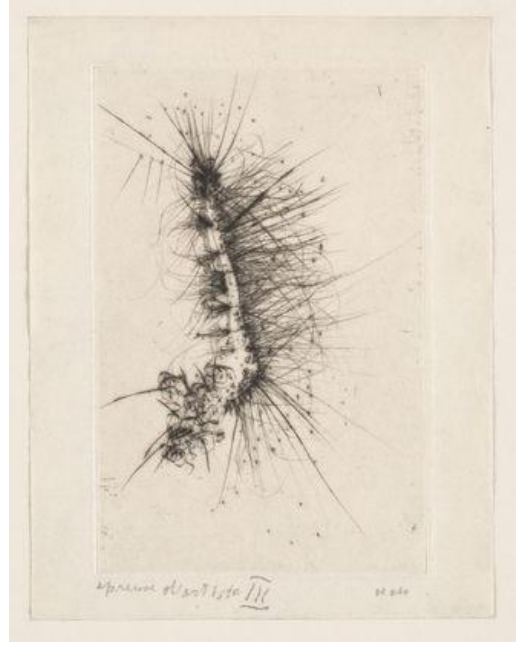
"(...) sanatçının yarattığı biçimlerin önemi, metallerin, liflerin, canlı dokuların yapılarında, elektron sapma örgülerinde, frekans modülasyonlarında, detonasyon örgülerinde yatar. Bu biçimler düzensizdir: nicelik ve ölçüm, matematiğin ve bilimin asıl uğraş konuları olmaktan çıkmıştır artık... yapı neden-sonuç ilişkisinden öte bir şey olarak bilginin ve dünyanın kontrolünün anahtarı olarak öne çıkmaktadır."¹⁶⁸

Esasen, Wols'un çalışmalarında ki temeli *düzensizlik* ve *belirsizlik*'ler oluşturur ki bunlar bir bakıma onun yaratı gücünü tetikleyip farklı ve özgün bir plastik kalite hazırlar resimlerine. Dolayısıyla, bu amaçsızlık içinde otomatizmle hız kazanan zengin lirik etkiler oluşur yüzeyde. Zaten Wols'ta gördüğümüz Lirik Soyut eğilim, aslında:

¹⁶⁸ READ, Herbert, **Sanatın Anlamı**, Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1974, s. 122



Resim 60 : Wols, "İsimsiz", (1944-45),
Kağıt üzerine karışık teknik, 122 x 99 mm



Resim 61: Wols, "İsimsiz", (1944-45),
Kağıt üzerine karışık teknik, 162 x 125 mm

“Wols’ta gördüğümüz Lirik Soyut eğilim, aslında bir çeşit otomatik yazıdır. İlk yapıtlarında Gerçeküstücülüğün izlerini rahatlıkla gördüğümüz sanatçı, kısa bir zaman sonra Gerçeküstücü estetiği aşar, onda gördüğümüz otomatizm, çoğunlukla ‘psikolojiktir’. Wols’un kişiselliğe verdiği önem ve bunun en yalın, en özgün ifadesi konusundaki titizliği özellikle bu iç dünya yansımalarını dışlatırmak adına önemlidir. Wols’un amacı, resimleriyle içinde yaşadığı dünyayı belki de protesto etmektir, ama o, bunu tuvallerinde yarattığı resimsel düzenlemelerin iç gerilimlerinden yararlanarak bizzat ressamca bir duyarlılıkla, resmin kendi söylemini zenginleştirerek gerçekleştirmenin peşinde koştu hep...”¹⁶⁹

¹⁶⁹KURT, Seher, **Resimde Lirik Soyut Eğilimler**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2001, s. 194

3.3.9. Jean – Michel Atlan (1913, Konstantin – 1960, Fransa)



Fotoğraf 17: Jean Michel Atlan'ın portresi.

Kaligrafik, renkçi ve oldukça hareketli, ritmik bir tarzı olan Atlan, lirik soyut eğilim içinde uzun süre resim verememiştir, hayatta da uzun süre kalamadığı gibi:

“Atlan, tıpkı Wols ve De Staël gibi non-figüratif sanatın zaferiyle sonuçlanmış o büyük savaşın kurbanlarından biri olmuştur ne yazık ki. Lanetli ressamlar tapınağında üçü bir araya gelirler (üçü de çağımıza üsluplarıyla damgalarını vurmuşlardır). Alkolik Wols, 1951 yılında otuz sekiz yaşındayken ölür, De Staël, kırk bir yaşında intihar eder, bohem Atlan, kırk yedi yaşında, başarı gelmek üzereyken ölür.”¹⁷⁰

Atlan'ın son derece lirik, uçarı, biçim ve renk zengini bir dili vardır. Tabii ki, kaligrafik biçimleme de bu dil zenginliğine hizmet eden en önemli faktörlerdendir. Atlan'ın kullandığı plastik dilden büyük bir hayranlıkla bahseder M. Ragon:

“Atlan'ın yapıtı, önerdiği ve kimi becerikliliklerin üstüne oturduğu açılımlardan ötürü teknik olarak değişkendir. Ama dilinin harikulade bir tutarlılığı vardır. Bir Atlan dili vardır, bir Joyce dili olduğu gibi (bir üsluptan çok bir dil). Ve bu destansı dil, betimleyici değilse de şaşırtıcı derecede yaşayan bir dünya yaratır.”¹⁷¹

¹⁷⁰ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.49

¹⁷¹ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.49



Resim 62: Jean Mitchel Atlan, “Ay Kuşu”, Litografi, 38 x 57,5 cm.

1913’de Konstantin’de doğan Atlan, Yahudi bir aileden gelmektedir. Öğrenim için Paris’e geldiği sırada felsefe eğitimini uygun görür kendine. Fakat, aradığını bulamayıp, hızlı bir dönüşle politikaya yönelir. Sonrasında da sırayı şiir alır. Savaş sırasında yazılan ve “*Derin Kan*” başlığı altında toplanan bu şiirlerde, bir nevi resimlerinin betimlemesi gizlidir; “*gecenin kıyısında düşün kuşları*”, “*kum kaidelerinin üzerindeki kör balıklar*”, “*taşlanmış ağaçlar*”, “*belleksiz ırmaklar*” gibi...



Resim 63: Jean Mitchel Atlan, "Sagitaire", Litografi, 56 x 76 cm.



Resim 64: Jean Mitchel Atlan, "Simoun", Litografi, 66 x 50,5 cm.

1942’de Yahudiliğinden ötürü kamplara gönderilen Atlan, deli numarası yaparak savaşın sonuna kadar Sainte – Anne psikiyatri hastanesinde yatar. 1944’de oradan çıktığında, hiç vakit kaybetmeden hemen şiirlerini yayımlar ve ilk sergisini açar. 1944-45 yılları arasında ise tuhaf malzeme seçimi ve betimlemesiyle farklı ve aykırı bulunacak –informel resim içinde değerlendirilecek olan- resimlerini balçık, macun ve fosilleşmiş çamur gibi malzemelerle oluşturur. Yine 1945’de, kısa bir dönem çalıştığı helezon biçimlerine tanık oluruz. 1946’da da, yeni kurulan Denise-René galerisinde ikinci sergisini gerçekleştirir ve buradan gelen başarı büyük bir ündür. Fakat, bundan kısa bir süre sonra sanatsal yaşamdan elini ayağını çeker. *“Koleksiyonlar ve galeriler dünyasından uzak kalan, salonlarda sergi açmayı reddeden, güneşte bir yer fethetme bahsini kazanmak için yalnızca özgürlüğüne güvenen Atlan,”*¹⁷² her şeye rağmen hırsıyla resim yapmayı sürdürür.

“1946 yılında, biçimlerini cansızlaştıran bir soyutlama eğilimi oldu, 1947-1948’de bu zaafı şiddetle yendi. O dönem Atlan’ın biçimleri, bir yılan, ejderha, gecekuşu, yırtıcı kuş, öfkeci timsah, yarı-figürleşmesine varacak kadar hayvanlaşırlar. Atlan’ın bütün resimleri dişler ve hayvan tırnaklarıyla doludur.”

1956’da anıtsala doğru gider ve ender büyüklükte tablolar kullanır. Tekrar 1956’da, gürültülü ve patırtılı bir şekilde keşfedilir. M. Ragon’a göre Atlan’a tekrar gelen bu ün boşu boşuna değildi ve onun resmini diğerlerinden farklı kılan temel değerler şunlardı:

¹⁷² RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.50



Resim 65: Jean Mitchel Atlan, “Şaman”,
(1958) Tuval üzerine yağlıboya.



Resim 66: Jean Mitchel Atlan, “Fransız Karnavalı”,
(1955), Taş üzerine yağlıboya, 81,3 x 64,8 cm.

“Önce ritm. Biçim bulucusu olan ritm, bir Atlan resminde esastır. Dansa tutkun Atlan (son çözümde dansı felsefeden önemli buluyordu), resminden söz ederken, sık sık bu hareket sanatını anardı. «Bir kör resim yapmayı sürdürebilir sanırım, ama kötürüm asla. Ben özellikle kollarımla resim yaparım. Dansçının izlediği içgüdüyü izlerim ben de. Ve tıpkı bir dansçı gibi (özet olarak), yüzeyimi özgürce kullanmalıyım; çarpışmalıyım, ne çok kolay, ne çok rahatsız edici olan bir maddeyle, ne çok kaygan, ne çok sert, ne çok kuru ve zayıf ne de çok yavaş kuruyan bir yüzeyle. İşte bundan ötürü, tualimi hazırlarken, tüpten çıkan kalın bir boya sızıntısını, kömür kalemle yapılmış beklenmedik büyük bir eğriyi, pastel kalemle ya da tebeşirle yapılmış renk lekelerini aynı anda kullanmak ihtiyacını duyarım.» Böylece bir teknik yarattı kendine. Ve bu teknik, alışılmadık olduğu için uzun süre başına kakıldı tabii. Atlan da öyle bir biçim, teknik, imge uygunluğu vardır ki bu üç durumu birbirinden ayırmak olanaksızdır. Başka ressamlardan teknik bir ders, biçimsel bir ders alınabilir. Atlan’dan hayır. Öykünülmez bir ressamdır o, Chagall ya da Goya’nın öykünülmez oldukları gibi.”¹⁷³

¹⁷³ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.50

3. 3. 10. Georges Mathieu (1921 Verseau, Fransa)



Fotoğraf 18: Georges Mathieu'nun portresi.

Paris Okulu kurularından olan Fransız ressam Georges Mathieu, geleneğe ve geometrik soyutlamaya karşı çıkan tavrıyla modern çizgide yapıtlar sergileyen ilk ressamdandır. Felsefe ve hukuk öğrenimi gören Mathieu, ilk resim çalışmalarını 1942 yılında gerçekleştirir; ve 1947'de Paris'e yerleşmesiyle beraber boya tüpünü fırça işleviyle kullanan ve atraksiyona dayalı bir *gösteri-resmi*'ne dönüşen yapıtlarıyla isim yapmaya başlar. Ayrıca, *“1947'de ilk lirik soyutlama sergisini düzenleyerek, 1948'de yeni Amerikan avangard okulunu getirerek, çok önemli bir hareketlendirici (animatör) rolü oynadı.”*¹⁷⁴

“Hızlı Skeç” kavramını eylemsel bir gösteriye dönüştürmesiyle dönemim sanat çevresi ve otoritelerinin tüm ilgisini üstünde toplamayı başaran Mathieu'dan, *Movements in Art Since 1945* adlı kitabında, bahsederken E.L.Smith *“Modern Sanat parlak bir showmen grubu üretmiştir ve Dali gibi Mathieu'da bunlardan biridir.”*¹⁷⁵ diyerek, O'nun bu gözden karçırılmayacak ününe bir kez daha vurgu yapar. İformel Sanat ve Lirik Soyut'un bir nevi sözcülüğünü üstlenen Michel Tapie's de Feutrier ve Dubuffet'i keşfettikten sonra, önemle Henri Michaux ve Georges Mathieu'yu işaret eder:

¹⁷⁴ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.35

¹⁷⁵ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.35



Resim 67: Georges Mathieu, “Başsağı”, (1951), Ahşap üzerine karışık teknik.

“1948’de kendisini tanıdığımda, Georges Mathieu, resme yeni başlamıştı; balgamlar, dölütler, vajınalar vesaireler yaptığı söyleniyordu. Kravat ve kolluklu beyaz gömlek giyen bu ince bıyıklı çok şık dandy, en tuhaf şakalarını yaparken bile şaşırtıcı ağırkanlılığını yitirmiyordu. Kimi zaman Buci sokağındaki bir manava girip yeşil salata satın alır, sonra onu yolda yürürken ilgisizce papatya gibi yolardı. Ya da, kasapta ufak parçalara böldüğü çiğ bir bifteği şeker gibi emerek gezinirdi. (...) Mathieu’nun yirmi yıl sonra değişmemiş olması, hatta dandizmini soyut sanatın Salvador Dalı’si olarak görülmeyi başaracak kadar arttırması, yüreklilik ve tutarlılık belirtisidir tabii. Büyük tuvallerini yaparken dikkatleri üzerine çekme biçimi, sanatçının uygulamalı çağdaş sanat yaratısını sahiplenmesi yönünde aldığı tavırlar, ona bir yıldız kimliği kazandırdı.

Mathieu, Tokyo Batı Sanatı Müzesi Müdürü Soichi Tominaga’nın iddia ettiği gibi «Picasso’dan sonra en büyük Fransız ressamı» mıdır? Yoksa renkli

basının, televizyonun, sinemalardaki aktüalite programlarının yaymaya çalıştığı gibi, Dali'den sonra en büyük palyaço ressam mıdır? Yoksa «Batı'nın ilk hattatı» mıdır?, Andre Malraux'nun ileri sürdüğü gibi. En azından, görüşü ve fikirleri olan bir sanatçıdır. O kadar sık rastlanan bir şey de değildir bu.”¹⁷⁶

Mathieu, bu geniş çaplı ününe kavuşmadan önce 1947'de, Paris'e yeni geldiği sıralarda karşılaştığı Wols'un çalışmalarından oldukça etkilenmiş, o kadar ki, “Wols'tan sonra her şeyi yeniden yapmak gerek”¹⁷⁷ diyerek ifadelendirmiştir bu hayranlığını.

“Başlarda Mathieu, Wols'un Bryen'in etkisi altında kaldı. Daha sonra Hartung'dan pek çok şey kaptı: Özellikle yatay ve geniş fırça vuruşlarını, hatta grafizminin otomatikliğini (özdevinimini) bile (...) o zamandan beri çok öykünülen tüp boya tekniği ve bir çeşit özgür imza (Mathieu'nun bütün resimleri devsel imzalıdır), kendisine ait buluşlardır.”¹⁷⁸



Resim 68: Georges Mathieu, “Le Duc Charles épouse la Duchesse de Bourgogne”, (1957), Tuval üzerine yağlıboya, 98 x 160 cm.

¹⁷⁶ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.35

¹⁷⁷ ÖZAL, Abdullah Cem, **İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyutlamalarıyla Wolfgang-Schulze**, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006, s.75

¹⁷⁸ KURT, Seher, **Resimde Lirik Soyut Eğilimler**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2001, s.165

Onun resminde, “çizginin kendi başına bir yaşam, simetriler, asimetriler ve umulmadık ritmlerle dolu bir yaşamı vardır; bir eğri meydana getirmeden önce bile, varlığını, boşlukta kıpırtısız durduğu andan itibaren benimsetir.”¹⁷⁹

Kaldı ki, Mathieu'nun resimlerinde çizgiden renge, dokudan malzeme zenginliğine ve bunların uygulanışına kadar neredeyse kıpırtısız duran tek bir öge bile yoktur; İzleyiciyi içine alan kavisli çizgilerden, direniş gösteren yer yerde sertleşen dik ve zikzaklara ve tekrar bizi sükunete çağıran yataylara kadar uzanan sürekli medcezirimsi / gel gitlerle dolu bir serüven bizi bekler. Karmaşayı kışkırtan, yüzeyi yeknesaklıktan kurtaran bu tavır sayesinde yaratıcı ifade her seferinde yeni plastik okumalara açık sürekli bir devinim arz eder. Bu mevcut durumu Umberto Eco, *Açık Yapıt** kavramıyla açıklar: “Eco, sanat yapıtını ikircikli bir bildiri, bir tek gösteren de var olan bir gösterilenler çoğunluğu olarak görmektedir ve bu da sonuçta çağdaş sanatçıları çoğun şekilsiz, düzensizliğe, sonuçların belirlenimsizliğine itmektedir.”¹⁸⁰ ve bu şekilsizlik, düzensizlik, belirlenimsizlik yapıta her bakışta keşfedilebilecek yeni referanslarla dolu farklı okumalara (açık yapıt) zemin hazırlar. Bu tarz resimlerde öngörülen en önemli şey;

“Bu resimlerin en önemli özelliği Sanat-yaşam arasındaki bağın kurulması istemidir. Nitekim sanatçı için önemli olan yaşam karşısındaki heyecan ve kuvvetli sezinin duyuların ötesindeki bütünleşme duygusunu verecek şekilde ifade edilmesidir. Bu tür bir anlatım yolunu seçen sanatçı, resmini oluştururken çizgi, renk, ışık-gölge, vs.. gibi elemanları kullanarak bu coşkunun lirizmini anlık duyularıyla ve en kuvvetli bir şekilde oluşturma yoluna gider. Devinim dolu bu resimlerde giderek rengin, biçimin ‘kendinde amaç’ taşımaya başladığını, özgürleştiğini görebiliriz. Bu resimler bir ‘oluş’ niteliği taşıdığı için gelişme ve değişmeye açık resimlerdir.”¹⁸¹

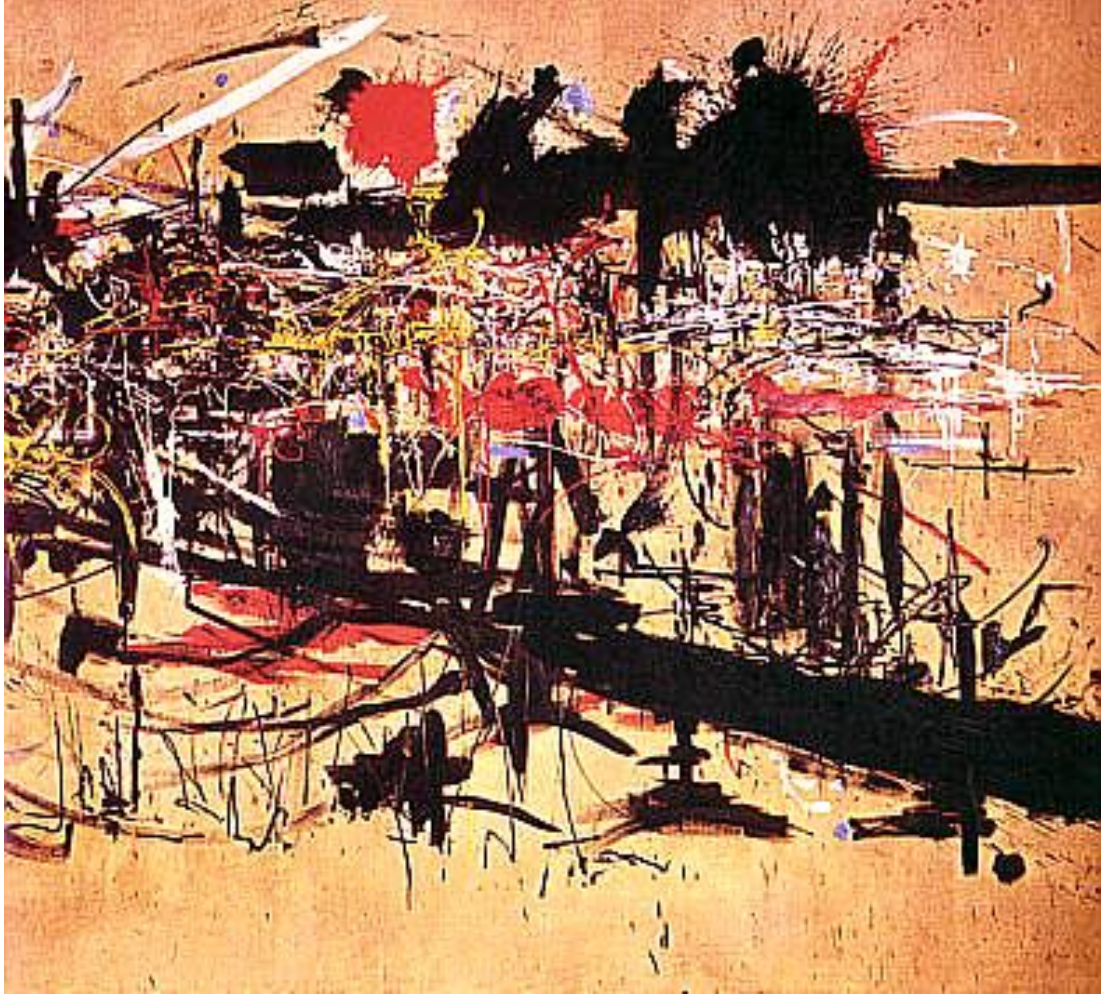
İşte bu yüzden her biri, birer açık yapıt* poetikası sergiler.

¹⁷⁹ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.20

¹⁸⁰ UMBERTO, Eco, **Açık Yapıt**, Çev: Yakup Şahan, Kabalcı Yay., İstanbul, 1992, s.15

¹⁸¹ KURT, Seher, **Resimde Lirik Soyut Eğilimler**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2001, s.165

* **Açık Yapıt**: Sanat yapıtlarını değerlendirmeye yönelik olarak Umberto Eco'nun öne sürdüğü kuram. Kapalı eserin tersine her türlü yoruma açık, tek yönlü olmayan, klasik kurgu ve yorum biçimlerine rastlanmayan, sanat yapıtını bir olanaklar alanı olarak görmeyi amaçlayan bir yöntem.



Resim 69: Georges Mathieu, “la Bataille de Bouvines”, (1954), Tuval üzerine yağlıboya, 250x600 cm.

Felsefeci Stephane Lupasco, Mathieu'nun yapıtlarını, “*bir işaretler evrenidir: karşıt gerilimlerin metagrafisi içinde kendi kendilerine yeten.*”¹⁸² diyerek tanımlamıştır.

Hiç şüphesiz, sanatçının dinamikmi yüksek çalışmalarında işaretler gücünü çizginin belirleyici niteliğinden alır. Nihayetinde, “*Çizginin niteliği kendi içinde eserin moduna katkıda bulunur, usta bir sanatçı için çizginin niteliği kendi tarzının temel ifadesidir.*”¹⁸³ Tıpkı Mathieu'da olduğu gibi; resim yüzeyine özenli/özensiz, ahenkli/ahensiz bir devinimde dağılıp kendi gerçekliği içindeki amaçsız yerini alan

¹⁸² RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.35

¹⁸³ KAYAPINAR, Umut, **Günümüz Resminde Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formların Çizgi ve Renk Açısından İrdelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Antalya, 2006, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

çizgiler, yarattıkları dinamizimden kaynaklı kıpırdanmalarla kendiliğinden bir mekan duygusu oluştururlar. Yüzeyin çizgi, çizginin de yüzey için/içinde var olduğu, kaligrafik etkinin hakimiyetinde kurulan girift (interlace) bir ilişkidir bu. Mehmet Ergüven'in Yoruma Doğru'da, çizgi, mekan ve kaligrafinin bu iç içe giren ilişkisine dair yaptığı saptamanın Mathieu'nun resmini açıklamaya son derece denk düştüğünü görürüz.

“...çizgi, bu sonsuz mekandan almaktadır gücünü; boşluğun varlığını hazırlarken, aslında ona eklenirken kendi varlığını güvenceye alan bir araca dönüşmüştür çizgi. Kaligrafi ile resim arasındaki sınır çizgisinin kayganlığı, bir tür yazı resim ile karşı karşıya olduğumuzun en çarpıcı kanıtıdır esasen.

Resim yapılmaz, yazılır burada; bu yüzden resimde rengin değeri, yazı için mürekkep renginin taşıdığı önemden pek farklı değildir sonuç itibarıyla.”¹⁸⁴

Böylece, yaratıcı sürecin tamamen serbest bırakıldığı lirik soyutla Mathieu, yazı resim ile sağladığı oldukça hızlı bir çizgi ve renk dolanımıyla izleyiciyi yapıta kitleyen eş zamanlı bir ritim yaratır.



Resim 70: Georges Mathieu, “Norveç'te Festival”, (1957), Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 146 cm.

Sanatçı 1959 yılında yaptığı bir açıklamada, lirik soyutu şu temel başlıklar altında tanımlar:

¹⁸⁴ ERGÜVEN, Mehmet, **Yoruma Doğru**, YKY., İstanbul, 1992, s.66

- “1- Resimde en önemli şey hızdır.
- 2- Biçimler ve jestler önceden belirlenmez.
- 3- Resimde ikinci bir dikkat noktasının varlığı zorunludur.”¹⁸⁵

Duyguların ve anlık coşkunun belirlenimi/belirlenimsizliği ile yapıt, rastlantının eşlik ettiği üst notalarla lirik bir duygu seviyesine taşınır; hızla beraber bilincin kırıldığı ve ruhun özgür kılındığı kapılar aralanırken bu sayede sanatçı, bilinçdışı ve bilinçaltının güdümünde aradığı yaratıcı ifadenin saflığına aracısız olarak ulaşmış olur. Nihayetinde, “*Resim sanatında hız işin zanaat yanının yaratıcı yöntemler lehine terk edilmesi anlamına gelir. Sanatçının da zaten tek işi kopyacılıktan öte bir yaratıcılık değil midir?*”¹⁸⁶

Esasen, hızı da bir nevi yaratıcılıkla aynı bağlamda gören Mathieu'nun en önemli özelliğidir, son derece büyük, devasal tuvallere olağanüstü bir hızla çalışması. Örneğin; “*1957 yılında bir müzedeki sergisinin açılışına sadece bir saat kala Tokyo'daki büyük bir süpermarketin vitrininde seyircilerin gözleri önünde tam 15 metre boyunda bir tuval üzerine resim yapmıştı. Büyük boya tüpleri, irili ufaklı, yassı, ince, uzun fırçalar kullanmış, tuval boyaya batırılmış ve katlanmış peçeteler fırlatılmıştı.*”¹⁸⁷

Resim yapma eyleminin tam bir seremoniye dönüşüp heyecanlarla kutsandığı böyle bir anda, tüm plastik elemanların ötesinde yapıtta, enerji ve ikinci bir anlam noktasından, yani iç deneyden kaynaklı bir sinerjiden bahsetmek mümkün olacaktır. Nitekim, sanat tarzını “*Lirik Dalgalılık*” olarak betimleyen Mathieu'dan söz açarken; onun dinamizminin yegane mührü olan kaligrafik imzası, uçuşan çizgileri, yüzeyde patlayan renkleri, olağanüstü hızda çalışma yetisi ve tüm bunların yarattığı sinerjiyle onu, Lirik Soyut'un en çılgın, en medyatik ve en renkli simalarından biri olarak nitelemek abartı olmayacaktır.

¹⁸⁵ Georges Mathieu, **Au-dela du Tashisme**, Paris, 1963, Yayınlayan: Claude Scheeffner, Soyut Resim (Almancaya çeviren: Kurt Minners) Paris, 1967, s.121-122

¹⁸⁶ Georges Mathieu, **Au-dela du Tashisme**, Paris, 1963, Yayınlayan: Claude Scheeffner, Soyut Resim (Almancaya çeviren: Kurt Minners) Paris, 1967, s.96

¹⁸⁷ Georges Mathieu, **Au-dela du Tashisme**, Paris, 1963, Yayınlayan: Claude Scheeffner, Soyut Resim (Almancaya çeviren: Kurt Minners) Paris, 1967, 96

3.3.11. Zao Wou-Ki (1921, Pekin -)



Fotoğraf 19: Zao Wou-Ki'nin portresi.

Geliştirdiği içe-dönük üslubuyla, Çin Sanatına özgü nitelik ve duyarlılıkları resminde lirik bir yaklaşımla başarılı bir şekilde sentezleyen Wou-Ki de günün ve mevsimin farklı zamanlarının betimlendiği mistik doğa görünümleri hakimdir.

Sanatçı, öğrenimini 1935-1941 yılları arasında Hangzhou Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapmış, 1941-1947 yılları arasında ise aynı kurumda ders vermiştir. 1948'de de ülkesinden ayrılarak Paris'e yerleşmiştir.



Resim 71: Zao Wou-Ki, "Yeşilde Soyut", (1954), Kağıt üzerine suluboya, 21,5 x 26,5 cm.

1941 yılında ilk kişisel sergisini Şangay’da açan Wou-Ki, 1953 yılına kadar derin bir şekilde Klee’nin etkisi altında kalacaktır. Ormanlar, kuşlar, sulara gömülmüş kentler, deniz manzaraları, Venedik sokakları, ceylanlar gibi konular onda doğa sempatisiyle ortaya çıkan, ışıltısı olan, büyük bir titizlik ve incelikle işlenmiş lirik resimlerdir. Fakat Paris Okulu’nun ressamlarıyla kurduğu sıkı ilişki onu etkileyecek ve 1953-1954 yıllarında daha soyut bir anlatımı tercih etmesine sebep olacaktır. Böylece:

“Zao Wou-Ki, en ünlü Çağdaş Çin Ressamı oldu, Batı’da. O, bir başına iki uzak dünyayı, Uzak-Doğu’yla Uzak-Batı arasındaki iki uygarlığı birleştirebilme başarısını simgeler. Zao Wou-Ki, eski Çin bilgeliğiyle Batılı genç yağlıboya tekniğinin, Avrupalı Çağdaş Soyutlamayla, manzaracı hat sanatçılarında görülen o çok eski yarı-soyutlamasının birleştiği kavşaktır.”¹⁸⁸



Resim 72: Zao Wou-Ki, “İsimsiz”, Litografi, 121 x 80 cm.

¹⁸⁸ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s.63



Resim 73: Zao Wou-Ki, “İsimsiz”, (1979), Kağıt üzerine çini mürekkebi, 131 x 66,5 cm.

3. 4. Çağdaş Türk Resim Sanatında Lirik Soyut Eğilimler

1945–1960 arasındaki dönemde çağdaş Türk resim sanatında lirik soyut eğilimler içerisinde değerlendirilerek öne çıkan isimler; Selim Turan, Abidin Elderoğlu, Nejat Melih Devrim, Zeki Faik İzer, Adnan Turani ve Erdal Alantar'dır.



Resim 74: Selim Turan, İsimsiz, (1954), Tuval üzerine yağlıboya

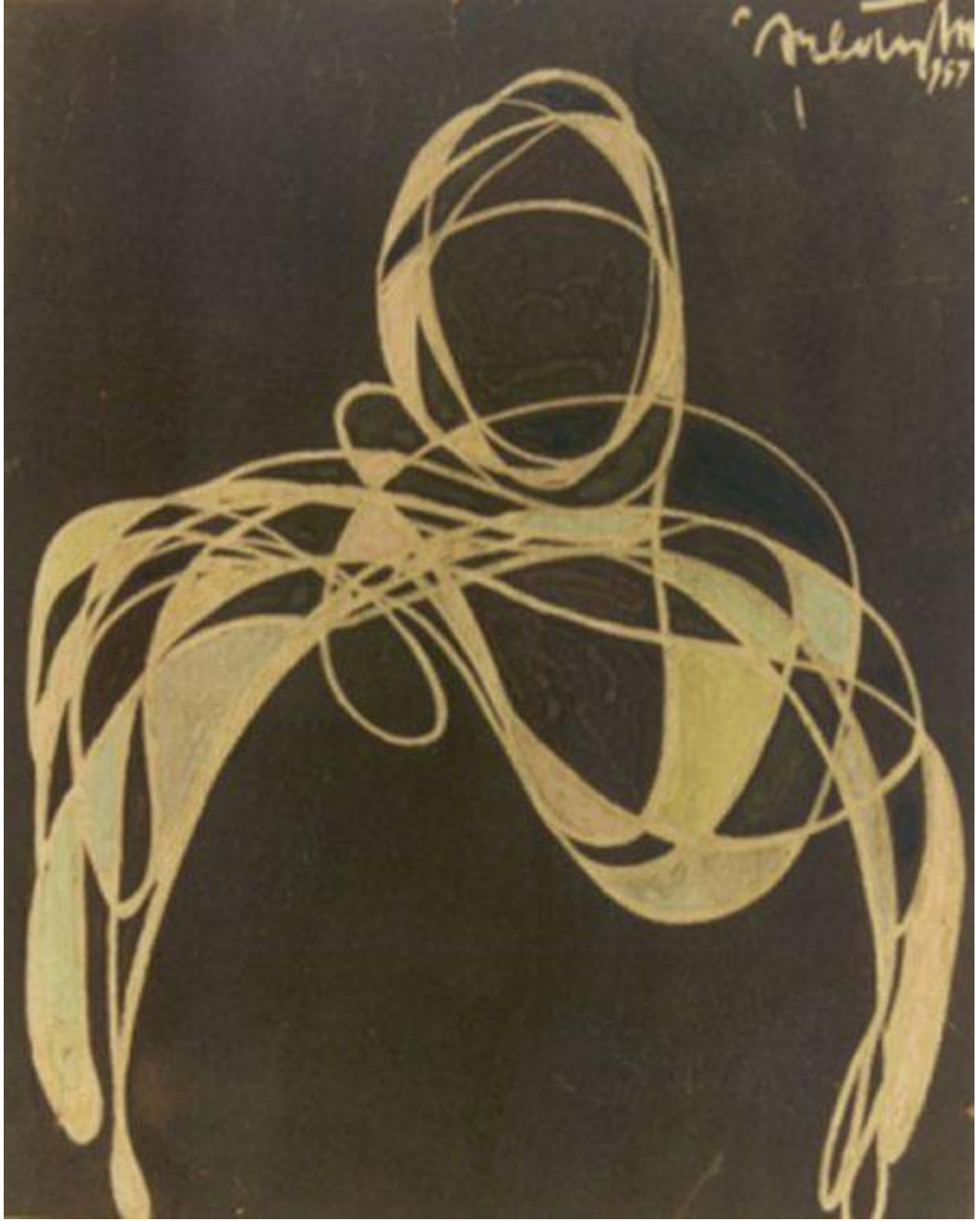
Lirik Soyut ve figüratif soyut tarzındaki yapıtlarıyla tanınan Selim Turan (1915-1994), Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b. MSÜ) Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra, 1947'de Fransız Hükümetinden aldığı bursla Paris'e gitmiş, burada Soulages, Hartung ve Manessier gibi soyut işler üreten sanatçılarla yakın dostluklar

kurmuş ve birçok atölyede çalışmıştır. Gerek sanatçı gerekse akademisyen kimliğiyle çağdaş Türk resmini yurtdışında başarıyla temsil eden sanatçılarımızdan biri olan Turan, Paris'e yerleştikten sonra soyut sanata yönelmiş, kaligrafi, Doğu sanatları ve Anadolu folklorundan hareketle bir dizi özgün lirik ve figüratif soyut yapıtlar üretmiştir.

Kaligrafik çizgilerden hareketle geliştirdiği soyut resimleriyle tanınan Abidin Elderoğlu (1913-1974), 1930'da Fransa'ya gitmiş ve burada Tours Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim görmüş, sonrasında da yine Paris'de Julian Akademisi'nde Paul Albert Laurens ile Lhote'nin öğrencisi olmuştur. 1932'de Türkiye'ye dönmüş ve kaligrafinin ritmik etkisinden yararlandığı yapıtlarını ilk 1959-60 yılları arasında üretmiş, fakat 1960'ların sonlarına gelindiğinde yavaş yavaş çizgisellikten lekecilığe yönelen sanatçı, lirik bir atmosfer içinde, çiçek ve ağaç olarak adlandıracağı düşsel motiflerini yaratmaya başlamıştır.



Resim 75: Abidin Elderoğlu, “İsimsiz”, (1962), Kağıt üzerine çini mürekkebi, 11 x 15 cm



Resim 76: Abidin Elderoğlu, Soyut Figür, (1952), Tuval üzerine karışık teknik

Yazar İzzet Melih Devrim ile ressam Fahrelnissa Zeid'in oğlu olan Nejat Melih Devrim, 1942'de gittiği Güzel Sanatlar Akademisi (b.MS)* Resim Bölümü'nde Levy'nin ğrencisi olduğu yıllarda Ayasofya'daki Bizans motiflerini, Arap harflerini ve soyut İslam sanatını ve 1947'de kaligrafi, hat ve eski Türk sanatlarını yoğun bir ilgi ile incelemiştir. Eski Türk sanatlarından esinlenmelerle

* (b. MS): Bugünkü Mimar Sinan niversitesi

dolu bu özgün yapıtlarını Paris’te açtığı ilk sergisinde izleyiciye sunmuştur. 1965 sonrasında ürettiği, Mısır ve İstanbul’a yaptığı gezilerin görsel izlerini taşıyan, şiirsel bir kaligrafi, coşkun fırça vuruşları ve renkçilikle bezenen yapıtları yerini 1970’lerde giderek daha lekeci, lirik soyut bir anlayışa bırakmıştır. ¹⁸⁹



Resim 77: Nejat Melih Devrim, İsimsiz, (1947-49), Tuval üzerine yağlıboya

Lirik soyut yapıtlarıyla tanınan Zeki Faik İzer (1905-1988) 1923’te Sanayi-i Nefise Mektebi’nde (s. GSA, b. MSÜ) İbrahim Çallı’nın öğrencisi olmuş, 1928-32 yılları arasında da Paris’te Friesz ve Lhote’nin atölyelerinde çalışmıştır. Paris yıllarında çizgisellikten çok renk alanları ve lekeciliğe yönelen İzer, 1950’lerin ortalarından itibaren ise hızlı ve sürekli fırça vuruşlarıyla biçimlendirdiği kaligrafik etkili soyut kompozisyonlar oluşturmaya başlar. ¹⁹⁰

¹⁸⁹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.1, YEM Yayın, (Yapı-Endüstri Merkezi Yay), İstanbul, 1997 , s. 450

¹⁹⁰ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.2, YEM Yayın, (Yapı-Endüstri Merkezi Yay), İstanbul, 1997 , s. 899



Resim 78: Zeki Faik İzer, İsimsiz, Tuval üzerine yağlıboya



Resim 79: Zeki Faik İzer, Soyut Kompozisyon, Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 100 cm

Sanatçı kimliğinin yanı sıra sanat eğitmeni ve sanat yazarı olarak da tanınan Adnan Turani (1925-), 1948’de Gazi Eğitim Enstitüsü (b. GÜ Gazi Eğitim Fakültesi) Resim İş Bölümü’nü bitirip, 1956’ya kadar Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde Baumeister ve Henninger’in atölyelerinde çalışmıştır. Her ne kadar Avrupa’daki eğitimi sırasında bir dönem soyut bir anlayışta yüzeyde geometrik bir kurguya yönelse de, kendi kuşağı içinde boyanın hareketli kullanımı önemsemesi ve kaligrafiye yönelen bir anlatımı tercih etmesi onu lirik soyutlama içinde ayrıcalıklı bir yere taşımıştır.



Resim 80: Adnan Turani, Soyut, (1958), Kağıt üzerine suluboya

Sanat eğitimini 1949-56 arasında Güzel Sanatlar Akademisi’nde (b. MSÜ) tamamlayan, ve 1959’dan bu yana Paris’te yaşayan Erdal Alantar (1932-), hat sanatı, Osmanlı tuğraları ve kaligrafiden yola çıkarak, yüzeyde devinimi hayli yüksek lirik

ve dramatik bir hareketliliği soyut bir senteze ulaştırmayı başarmıştır. Sanatçı 1970'lerden itibaren tamamen lirik soyut bir anlayışa yönelmiştir.¹⁹¹



Resim 81: Erdal Alantar, Kompozisyon, 1986, Tuval üzerine yağlıboya

Batı resminde kaligrafiye dayalı bu lirik hareketliliği M. Atlan, G. Mathieu, H. Michaux ve H. Hartung'un resimlerinde gözlemleriz.

¹⁹¹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.1, YEM Yayın, (Yapı-Endüstri Merkezi Yay)., İstanbul, 1997 , s. 53

SONUÇ

Modern dünya beraberinde getirdiği açmazlarla öznenin güvenini, gelecek ve gerçeklik duygusunu yoksunlaştırmış; hızlı bir sarmalın iktidar tırnakları arasında küçülen, yalnızlaşan öznenin, ne yazık ki, kendinden ve duygusundan başka inanacak bir şeyi kalmamıştır. Yaşanan dört bir yanıyla, enine boyuna bir duygu yitimidir. Çağdaş İspanyol filozof Ortega y Gasset’de içine düşülen bu durumdan pek umutlu değildir:

“Kendinde hayale sığmayacak kadar geniş bir gerçekleştirme gücünün varlığını duyan, ama neyi gerçekleştireceğini bilemeyen bir çağda yaşıyoruz. Çağımız her şeye egemen, ama kendine egemen değil. Kendini kendi bolluğunun içinde yitip gitmiş duruyor (...) Her zamankinden fazla olanağın, bilginin, tekniğin bulunmasına karşın, çağdaş dünya, gelmiş geçmiş dünyaların en talihsizi görünüyor.

Sanatın oyuna dönüştüğü, yeniden çocukluğu baş tacı eden, çocuklaşan o dünya amaçsızlaşmıştır sanki: Bilim ve tekniğin sunduğu büyük olanaklardan yararlanamamaktadır, yaşam düzeyinin yükselmesine karşın, varlığının özünü, anlamını yitirmiş gibidir. Bundan derin bir kültür bunalımı doğmaktadır: Kültür gereken düşünce berraklığını ve özgüveni sağlayamaz olduğundan, birey uğruna yaşamaya –ve tabii ölmeye– degecek nedenlerden, kanılardan yoksun kalmıştır. Kitlemel insan, yaşamında herhangi bir tasarım bulunmayan, varlığını dalgalanmaya bırakmış gibidir; bu nedenle, elinde muazzam bir güç bulunmasına karşın hiçbir şeyi yapılandıramamaktadır.”¹⁹²

Tıpkı lirik soyut sanatçı Dubuffet’in ifade ettiğı gibi “*Ortalık aydınlandıkça gözümüz daha az görüyor.*”¹⁹³

Aslında, bu genel etkinin yayılan dalgaları sanatı da kuşatmış; modern sanat serüveninde peşi sıra sıralanan, birbirini değilleyip sahneden çekilen “izm”ler, sanatı tekrar noktasına, bir yerde tıkanmasına ve çözümsüzlüğe itmiştir. Yine bu noktada söyleyecekleri olan O. Gasset, bahsedilen “izm”lere şöyle değinir:

“Yaşam ile kültür, eylem yapmak ile tefekküre dalmak arasındaki gerçek ilişkiyi böylece tersine çevirmek, son yüzyılda – dolayısıyla bundan çok az bir süre öncesine değin – fikir, kitap ve sanat yapıtlarında tam bir üretim fazlalığına yol açtı, gerçek bir kültür enflasyonu yaşandı. Şakacıktan –“izm” lere hiç güvenim yok

¹⁹² GASSET y, Ortega, **İnsan ve Herkes**, Çev. Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s. 12

¹⁹³ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987, s. 40

çünkü –“kültür kapitalizmi” diye adlandırabileceğimiz, Bizantinizm’in modern görünümü olan bir şeyin içine düştük.”¹⁹⁴

Sanattaki bu mevcut duruma, hiç şüphesiz sanatın “*insansızlaştırılması*” ve etkin olarak insanı “*dışlaması*” sebep olmuştur. Ve şimdi Romantizm’den bu yana yaşanmadık bir coşkuyla insanı tüm lirizmiyle, iki dünya savaşı arasında ortaya çıkan Lirik Soyut, kucaklayacak ve yaşam ile sanat sanat ile yaşam arasındaki kopan bağları –öznenin lehine– onaracaktır. Yalnızca duygu öncülüyle –coşkusu, berraklığı, dolayimsızlığı, karmaşası ile– ortaya konan bu yapıtlar ise bundan sonra, insanı saf dışı bırakan kuramlar çerçevesinde değil, sadece ve bire–bir kendileriyle ilintili gerçeklikler boyutuyla ele alınıp, değerlendirilecektir. Zaten:

“Sanat ürünlerinin anlamı onları üretenlerin somut yaşam özellikleri ile ilintilidir. Varlık gerekçesini kendi içinde taşıyan her sanat yapıtı bir açıklamaya gerek duymadan kendi kendini anlatır. Kendi dışında bir açıklamaya gerek duymaz...”¹⁹⁵

Esasen, lirik soyut yapıt doğası gereği böyledir, yani kendi öncülü sadece kendindedir ve sadece kendi kodlarıyla çözümlenebilir; zira, kendinden başka referansı yoktur (özgöndergelilik/self–reference). Bu resimler insanın temel duygularının (aşk, hüznün, acı, ölüm, korku...) hissedildiği lirik göstergelerdir nihayetinde. İşte, tüm bu nedenlerden dolayı lirik soyut, yapıtı ile sanatçısı/sanatçısı ile yaşamı arasında vazgeçilmez bağlar kurar; onu ayrıcalıklı ve farklı kılan da, bu sıcak/yaşamsal bağlardır.

1945 – 1960 yılları arasında varlık bulan Lirik Soyut, trajedi, karmaşa ve hüznün ritim tuttuğu bir kavşakta, savaş sonrası Avrupa’sında, Paris’te biçimlenir. Hemen hemen herkes gibi savaş yaraları taşıyan –hatta herkesten biraz daha fazlası, bazıları Nazi kamplarında işkence görmüş ve uzun bir süre alıkonmuştur– bir grup marjinal, özgün sanatçı; Roger BISSIERE, Jean FAUTRIER, Henri MICHAUX, Jean DUBUFFET, Hans HARTUNG, Sergi POLIAKOFF, Vieira da SILVA, Wols,

¹⁹⁴ GASSET y, Ortega, **İnsan ve Herkes**, Çev. Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul,1995, s. 100

¹⁹⁵ GENÇ, Adem, **Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni – Soyut Yaklaşımlar**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 22

Jean Michel ATLAN, Georges MATHIEU ve Zao Wou-Ki yer alır bu eğilim içerisinde.

Yapıtlarında belirsizlik, çift anlamlılık ve çağrışım'ların hakim olduğu lirik soyut sanatçılar, zengin malzeme estetiği, yapıt genelinde sağladığı eylem – duygu birliği ve rastlantıları anlamlı kılan otomatizmi ile savaş sonrası sanata aradığı nefesi getirecek ve aktif ilişkiler içinde Action Painting'den, Taşizm ve Art Informel'e kadar pek çok akım/yaklaşım ile birlikte büyüyüp, dayanak noktalarını “**3.1.1. Lirik Soyut'un Dayanak Noktaları**” adlı başlık altında da belirlediğimiz şekliyle oluşturacaktır;

- Her türlü geleneğe ve sisteme karşı duruş
- Yaşamsallık ve yaşanmışlıktan yana tavır
- Yaratıcı edimin kendisini bir değer olarak görme
- Yaşam-sanat/sanat-yaşam bağına tekrar güncel kılışı
- Sanatı bir *olanaklar alanına* dönüştürmesi
- Zengin / aykırı bir malzeme estetiği sunması
- Kural tanımazlığı (sanatta ve yaşamda da)
- “İçe-bakış” üzerine odaklanması
- Sezgiyi yüceltmesi
- Yapıt genelinde bir *eylem-duygu birliği*'ni öngörmesi
- Duyusal / duygusal değerler üzerine yoğunlaşması
- Doğayla özdeş bir birliği savunması
- Uzak-Doğu felsefelerine olan ilgisi
- Makrokozmos ve mikrokozmos'a yönelik bakışı
- Özgöndergelilik (self-reference) ilkesi
- Otomatizmi bir amaç olarak kullanması
- Yaşamında ve sanatında kendiliğindenlikle gelen oluşumlara yer ve değer vermesi
- Bireye ve bireyselliğe önem verilmesi
- Yaratım sürecinde *amaçsızlık* ilkesi bilinç yerine bilinçdışı ve bilinçaltının zengin ve gizemli dünyasına yönelim

- Yapıtta ikinci bir hareket noktasını önemsemesi (çok anlamlılık)

Geriye akıllardan çıkmayacak bir etkide de Roger BISSIERE'in düşsel renkli imgeleri, Jean FAUTRIER'nin hafızaya kazınan hüzün dolu "*Rehineler*"i, Henri MICHAUX'un ritmik siyah titreşimleri, Jean DUBUFFET'nin masumiyet kokan lirizmi ve ters figürleri, Hans HARTUNG'un çizgi estetiği, Sergi POLIAKOFF'un minimal lirik sessizliği, Vieira da SILVA'nın Pandora kutuları, Wols'un trajedi yüklü antolojisi, Jean Michel ATLAN'ın kıvrak kaligrafisi, Georges MATHIEU'nun devsel imzaları ve Zao Wou – Ki'nin zarif doğası kalacaktır.

Esasen bu söylem, bir yaşam –sanat/sanat– yaşam diyalektiğini öngörür ve bu haliyle yaşanıp bitmiş bir soyut serüvenden ziyade, etkisi devam eden ve hala daha bir yöntem/yaklaşım olarak kullanılabilir ve kullanılan bir düşün–eylem pratiği sergiler.

KAYNAKÇA

ALPER, Yusuf, **Psikanaliz ve Aşk (Psikanaliz, Aşk ve Yaratıcılık Üzerine)**, Çizgi Yayınevi, İstanbul, 2003

ALTAR, Cevat Memduh, **Sanat Felsefesi Üzerine**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996

ALTINDERE, Halil, "**6.İstanbul Bienniali üzerine Paolo Colombo ile Söyleşi**" \ *Art-ht Güncel Sanat Seçkisi-2* Aralık 1999, İstanbul

ARSEVENER,Kubilay, **Dile Gelmeyen Gerçeklik**, Felsefe Yazın Dergisi, Sayı:3, Ankara, 2004

ARTUN, Ali; **Tiraje Dikmen'le Doğu-Batı, Resim-Desen, Uzaklıklar-Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması**, Aries Dergisi, Koç Kültür Sanat Tan. Tic. A. Ş., 2003, İstanbul

ASKER, Bal Ali; **Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2009

BARAZ, Yahşi, **Nejad Devrim'le Söyleşi**, Türkiye'de Sanat Dergisi, 1993, Sayı: 11

BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni**,Hermann Bahr, Dışavurumculuk, YKY, İstanbul, 2000

BERMAN, Marshall, **Katı Olan Her şey Buharlaşıyor**, Çeviren: Ümit ALTUĞ – Bülent PEKER, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999

BİLGİN, Nuri; **Sosyal Bilimler Kavşağında Kimlik Sorunu**, Ege Yayıncılık, İzmir, 1998

BLACKHAM, H.J., **Altı Varoluşçu Düşünür**, Çev. Ekin Uşşaklı, Dost Kitabevi Yayınları, 2005, Ankara

BRIGS, John & PEAT, F. David; **KAOS**, Çev. Sezer Soner, Yedi Yaşam Dersi, Ege Meta Yayınları, İzmir, 2001

BOYDAŞ, Nihat; **Osmanlı Tuğralarına Eleştiri Açısından Bir Bakış**, Tebliğler Dergisi, MEB Yayınları, Ankara, 2003

BOZKURT, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995, s. 52

BOZKURT, Nejat, **20. Yüzyıl Düşünce Akımları, Yorumlar ve Eleştiriler**, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1998

BUDAK, Selçuk, **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003

CAUDWELL, Christopher, **Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler**, Çeviren: Mehmet Gökçen, Metis Yayınları, İstanbul, 1985

CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999

DE MAN, Paul, **Lirik ve Modernlik**, Modernizm Serüveni, Çev. Ahmet Demirkan, Haz. Enis Batur, YKY, İstanbul, 1997

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul, 1997

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul, 1997

ELGÜN, Tülay, **Bir Akım Minimalizm**, Adam Sanat Dergisi, İstanbul, 1996, Sayı:126

ERGÜVEN, Mehmet, **Yoruma Doğru**, YKY, İstanbul, 1992

ERGÜVEN, Mehmet, **Zaman Üzerine Çeşitlemeler**, rh + sanat, sayı:47, 2008

ERGÜVEN, Mehmet, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998

ERHAT, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988

EROĞLU, Özkan, **Özdemir Altan**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2000

FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, V Yayınları, İstanbul, 1980

FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Prof. Dr. Cevat ÇAPAN, V Yayınları, Ankara, 1993

FORTHAM, Frieda, **Jung Psikolojisi**, Çeviren: Aslan Yalçınır, Say Yayınları, İstanbul, 1996

FOUCAULT, M.; GUTMAN, H.; HUTTON, P., **Kendini Bilmek**, Çeviren: Gül Çahalı Güven, Om Yayınevi, İstanbul, 2001

GASSET y, Ortega, **İnsan ve Herkes**, Çev. Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul, 1995

GENÇ, Adem; **Yeni Soyutun Reddiyeleri**, Artist Dergisi, Sayı 2, 2004

GENÇ, Adem, **Post Dada ve Pop Sürecinde Yeni – Soyut Yaklaşımlar**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2004

GEORGES, Mathieu, **Au-dela du Tashisme**, Paris, 1963, Yayınlayan: Claude Scheeffner, Soyut Resim (Almancaya çeviren: Kurt Minners) Paris, 1967

GOMBRICH, E. H.; **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

GÖKTÜRK, Akşit, **Yenilikçi Sanattan Öğreneceğimiz, Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Ada Yayınları, İstanbul, 1987

GÜÇLÜ, Abdülkadir; UZUN, Erkan; UZUN, Serkan; YOLSAL, Hüsrev Ümit, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003

HEIDEGGER, Martin, **Varlık ve Zaman**, Çeviren: Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 72

HERBERT, Marcuse; **Estetik Boyut, Sanatın Sürekliliği: Marxist Estetiğin Bir eleştirisine Doğru**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1997

İPŞİROĞLU, Mazhar-EYÜPOĞLU, Şevket, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1972

İPŞİROĞLU, Nazan; **Sanattan Güncel Yaşama**, Pan Yay., İstanbul, 1988

İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü, Sel Yayıncılık, Laousse, Emmanuel de Waresquiel yönetiminde, Yardımcılar: Philippe Gavi, Benoit Laudier, 2004

JAMESON, F., LYOTARD , F., HABERMAS, J., ZEKA, N., Postmodernizm, Der: Necmi Zeka, Kıyı Yay: İst, 1994

JUNG, Carl Gustav; **Dört Arketip**, Çev: Zehra Aksu Yilmazer, 2003, İstanbul

KAHNWEILER, D. H.; **Benim Ressamlarım, Benim Galerileri**, Çev. Kaya Özsezgib, Gece Yayınları, İstanbul, 1993

KAHRAMAN, H. Bülent, **Sanatta Konvansiyonel – Tradisyonel İlişkinde Bakışlar: Resim – Kavramsal Açısından**, Gösteri Dergisi, İstanbul, 1991

KANDISNKY, **Sanatta Maneviyat**, Çev. Ahmet N. Bigalı, İzmir, 1981

KANDINSKY, Wassily, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Çev. Gülin Ekinci, Altı Kırkbeş Yayınları, Sanat Dizisi:5, İstanbul, 2001

KARAYAĞMURLAR, Bedri, **“Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri”**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir, 1993

KARAYAĞMURLAR, Bedri, **“Resim Serüvenim”**, 35. Yıl, İzmir, 2009

KAUFMANN, Walter; **Dostoyevsky’den Sartre Kadar Varoluşçuluk**, Çev: Akşit Gökçürk, YKY Yayınları, İstanbul, 2005

KAYAPINAR, Umut, **Günümüz Resminde Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formların Çizgi ve Renk Açısından İrdelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Antalya, 2006, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

KOÇAK, Orhan, **İmgenin Halleri; Mithat Şen’in Resmine Doğru Üç Deneme**, Metis Yayınları, İstanbul, 1995

KURT, Seher, **Resimde Lirik Soyut Eğilimler**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2001

LANGER, K. Suzanne, **Sanatsal Anlamlamanın Oluşu**, Çev. Yakup Şahan, Yeni Düşün Kültür Dergisi, No:64, Yeni Dizi:3, İstanbul, 1990

LASCH, Christopher, **Narsizm Kültürü**, Çev. Suzan Öztürk, Ü. Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat yayınları, Ankara, 2006

LUPTON, Deborah, **Duyusal Yaşantı Sosyo-Kültürel Bir İnceleme**, Çev. Mustafa Cemal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002

LYNTON, Norbert; “**Modern Sanatın Öyküsü**”, Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004

MARSHALL, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çeviren: Osman Akınhay; Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999

MAY, Rollo, **Yaratma Cesareti**, Çeviren: Alper Oysal, Metis Yayınları, 2005

MOSZYNSKA, Anna; **Abstract Art**, Thames and Hudson, London, 1990

Nord-Sud (Mart 1918), Aktaran: Jacqueline Chenieux – Gendron, **Sürrealizm**, New York, 1990

ÖZAL, Abdullah Cem, **İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyutlamalarıyla Wolfgang-Schulze**, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006

ÖZSEZGİN, Kaya, **Hans Hartung Anlatıyor**, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 246, İstanbul, 1990, s. 52

PAPPENHEIN, Fritz, **Modern İnsanın Yabancılaşması; Marx’a ve Tönnies’ye Dayalı Bir Yorum**, Çev: Salih AK, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2002

PASSERON, Rene, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Sezer Tansuğ, İstanbul, 1988

POUND, Ezra, **A.B.C. of Reading**, New York, 1960

RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Gem Yayınları, İstanbul, 1987

RAGON, Michel, **Art Abstrait**, Maeght Editeur, 1973, Paris

READ, Herbert, **Sanatın Anlamı**, Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1974, s. 122

RONA, Zeynep, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997

SAĞLAM, Mümtaz, **Soyut Eğilimler / Abstract Tendencies / Tendances Asbraites**, Merkez Bankası Koleksiyonu, Mas Matbaacılık, İstanbul, 2009

SAID, Edward; **Şarkiyatçılık, Batının Şark Anlayışları**, Çev. Berna Ünler, Metis Yayınları, İstanbul, 2001

SARTRE, Paul Jean, **Estetik Üstüne Denemeler**, Çev. Mehmet Yılmaz, Doruk Yayıncılık, Ankara, 2000

SEZEN, Metin – TANYELİ, Uğur, **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul

SMITH, E. L., **Dictionary of Art Terms**, The Thames and Hudson, Slovenia, 1993

SMULLYAN, M. Raymond; **Tao Sessizdir**, Çev. Cem Şen, Dharma Yayınları, İstanbul, 2000

SONTAG, Susan; **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Metis Seçkileri, Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1998

SÖNMEZ, Nemci, **Türk Ressamları ve Paris Okulu, Paris Okulu ve Türk Ressamları**, Y.K.Y., 2000, İstanbul

SUSUZ, Sabire, **Günümüz Sanatında Özel Bir Tavır Olarak Sanatçının İmgesi**,
Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 2007

TURANİ, Adnan, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003

TURANİ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1974

TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1922

TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat
Dizisi:5, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1979

UMBERTO, Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, Kabakçı Yayınlar, İstanbul, 1992

VELİOĞLU, Süleyman, **İnsan ve Yaratma Edimi**, Türkiye İş Bankası Kültür
Yayınları, Sosyal ve Felsefi Dizi: 54, İstanbul, 2000, s. 205-206

YILMAZ, Mehmet; **“Modernizmde Postmodernize Sanat”**, Ütopya Yayınevi,
Ankara, 2005

ZWEİG, Stefan; **Sanatta Yaratıcılığın Sırrı**, Çev. Melahat Özgü, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1948

www.radikal.com.tr/1999/04/02/yazarlar/haskah.html

<http://www.boisseree.com/images/artists/Poliakoff>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : YILDIZ ERSAĞDIÇ

Doğum yeri ve yılı : İzmir 01.05.1969

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim :

Yüksek Lisans : 2001, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Resim Anasanat Dalı

Lisans : 2001, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Resim Bölümü

Lise : 1986, Urla Lisesi

İş tecrübesi : 1998 yılından bu yana Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Ödüller

1999 – 60. Devlet Resim ve Heykel Yarışması, Başarı Ödülü

2001 – 1. TRT Resim ve Seramik Yarışması, Resim Dalında Mansiyon

Kişisel Sergiler

1999 – Mazhar Zorlu Sanat Galerisi, İzmir

2001 – Amerikan Kültür Derneği, İzmir

2002 – Akdeniz Sanat Galerisi, Ankara

2003 – Galeri Artist, İstanbul

2003 – Keşif Sanat Galerisi, Ankara

2004 – Selçuk Yaşar Sanat Galerisi, İzmir

2007 – “Karşıt İkilikler” Kare Sanat Galerisi, İstanbul

Uluslararası Sergiler

- 1995 – BMU Üçüncü Galeri, Karma Sergi, Chico, Kaliforniya Eyaleti, USA
- 2008 – “Yaklaşımlar”, 05 Nisan – 25 Nisan, Vorarlberg Parlamento Binası
Sergi Salonu, Bregenz, Avusturya
- 2008 – “Yaklaşımlar”, 30 Ekim – 14 Kasım, Karma Resim Sergisi, Bludenz,
Avusturya
- 2008 – “Yaklaşımlar”, 20 Kasım – 18 Aralık, Karma Resim Sergisi, Salzburg,
Avusturya
- 2009 – “8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü, Pippa BACCA Anısına, “O
Barışın Geliniydi””, Uluslararası Karma Sergi, 9 – 30 Mart, Konak
Belediyesi Güzelyalı Kültür Merkezi Sanat Galerisi

Uluslararası / Ulusal Sanat Festivalleri

- 2003 – Kemer Uluslararası Sanat Kampı (International Art Camp of Kemer),
10 – 13 Haziran
- 2004 – Denizli Uluslararası Sanat Kampı (International Art Camp of Denizli),
25 Ağustos – 3 Eylül
- 2005 – International Art Symposium / DIALOGUE 2005, Latvia (Invited Artist)
- 2005 – Summa Art 2005 Chisinau/Moldova, “International Painters Campus II”
- 2005 – ABH Okulları Sanat Şenliği, Konuk Sanatçı
- 2007 – 4. Uluslararası Kapadokya Sanat Kampı 03 Haziran – 11 Haziran
2007, Karlıkevi/Uçhisar
- 2007 – 2. Ege Sanat Fuarı, 05 Aralık – 09 Aralık, Ege Üniversitesi Atatürk
Kültür Merkezi, İzmir

Seçilmiş Sergiler

- 1987 – İzmir Arkeoloji Müzesi, İzmir
- 1988 – Galeri Oksijen, İzmir
- 1988 – Galeri Spartaküs, İzmir
- 1989 – D.E.Ü., G. S. F. Geleneksel Yıllık Sergisi, İzmir
- 1990 – Tansaş Galeri, İzmir
- 1991 – D.E.Ü., G. S. F. Geleneksel Yıllık Sergisi, İzmir

- 1995 – BMU Üçüncü Galeri, Chico, Kaliforniya Eyaleti, USA
- 1997 – 28. DYO Resim Yarışması, Cemal Reşit Rey Galerisi, İstanbul
- 1998 – 14. ESBANK Yunus Emre Yarışması, İstanbul
- 1998 – Benzerlikler / Farklılıklar, Bodrum Sualtı Müzesi ve Galeri Eklisia, Bodrum
- 1999 – 60. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, Ankara, İstanbul, İzmir Resim ve Heykel Müzeleri
- 1999 – Artı Sanat Galerisi, Ankara
- 1999 – Cumhuriyetin 75. Yıldönümü Sergisi, Uludağ Üniversitesi, Bursa
- 2000 – 61. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, Ankara, İstanbul, İzmir Resim ve Heykel Müzeleri
- 2000 – İletişim Sanat Galerisi, İzmir
- 2000 – Mazhar Zorlu Sanat Galerisi, İzmir
- 2001 – EGS Sanat Galerisi, İzmir
- 2001 – Konak Büyükşehir Sanat Galerisi, İzmir
- 2001 – Amerikan Kültür Derneği Sanat Galerisi, İzmir
- 2001 – Toyan Sanat Galerisi, Ankara
- 2004 – Kare Sanat Galerisi, İstanbul
- 2004 – Başak Sigorta Sanat Galerisi, Uluslararası Kemer ve Kapadokya Sanat Kampı Koleksiyonu, İzmir
- 2004 – 31. DYO Resim Yarışması, İstanbul, İzmir, Ankara
- 2006 – İzmir’li Sanatçılar Karma Sergisi, Konak Belediyesi Güzelyalı Kültür Sanat Müdürlüğü Sergi Salonu, İzmir
- 2006 – İzmir’li Sanatçılar Karma Sergisi, Ege Üniversitesi Sanat Galerisi, Bornova, İzmir
- 2006 – “Karma – Karışık” Resim Sergisi, Ege Üniversitesi AKM Sanat Galerisi Konak, İzmir
- 2007 – 4. Uluslararası Kapadokya Sanat Kampı Karma Sergisi, Karlıkevi/Uçhisar
- 2008 – “Yaşanabilir Bir Dünya İçin Expo 2015”, 11 Şubat – 23 Şubat, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi, İzmir
- 2008 – “49 Kadın, 49 Resim” 07 Mart – 14 Mart, Konak Pier, İzmir

- 2008 – “Yaz Karması”, 20 Mayıs – 20 Haziran, Kare Sanat Galerisi, İstanbul
- 2008 – “Dikili Sanat Festivali Karma Resim Sergisi”, 4 Temmuz – 11 Temmuz, Dikili, İzmir
- 2008 – “Karma Resim Sergisi”, 13 Eylül – 10 Ekim, Çeşme Altinyunus Sanat Galerisi, Çeşme, İzmir
- 2008 – “10. Ata’ya Saygı” Karma Resim Sergisi, 23 Ekim – 11 Kasım, Konak Belediyesi, Alsancak Kültür Merkezi Sanat Galerisi, İzmir
- 2009 – “Karma Resim Sergisi”, 19 Aralık – 19 Ocak, Leonardo Sanat Galerisi, İstanbul
- 2009 – “Kültürlerin Diliyle Kapadokya” Karma Resim Sergisi, 18 Şubat – 6 Mart, Güzelyalı Kültür Merkezi Sanat Galerisi, İzmir
- 2009 – “Burhaniye Ören Kültür ve Sanat Festivali Sergisi”, Burhaniye Belediyesi, 10-11-12 Temmuz, Balıkesir
- 2009 – Yılbaşı Karması, Akademi Sanat Galerisi, 22 Aralık – 5 Ocak Alsancak/İzmir
- 2009 – “Karma Sergi” İzmir Havagazı Sanat Galerisi, 27 Aralık – 15 Ocak, İzmir
- 2010 – Karma Sergi, Karabağlar Belediyesi Çalığışu Kongre Salonu, 9-22 Şubat, İzmir
- 2010 – Karma Sergi, EBSO Sanat Galerisi, 05-10 Mart, İzmir
- 2010 – 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Sergisi, Konak Belediyesi Güzelyalı Kültür Merkezi Sergi Salonu, 8 – 28 Mart
- 2010 – “Karma Sergi” T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı DT Devlet Tiyatroları, Melek Ökte Sahnesi / Atatürk Sanat Galerisi, Konak, 20 Mayıs – 22 Haziran