



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**RASTLANTISALLIĞIN VE KONTROL DIŞI
DEĞİŞİMLERİN ÖZGÜN RESİMLERE DÖNÜŞÜMÜ**

ECE AYÇA KEMALOĞLU

BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI

EYLÜL 2019



**RASTLANTISALLIĞIN VE KONTROL DIŞI DEĞİŞİMLERİN
ÖZGÜN RESİMLERE DÖNÜŞÜMÜ**

Ece Ayça KEMALOĞLU

DANIŞMAN Doç. Dr. Abbas KETİZMEN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜŐÜ**

TEMMUZ 2019

Ece Ayça Kemaloğlu tarafından hazırlanan RASTLANTISALLIĞIN VE KONTROL DIŞI DEĞİŞİMLERİN ÖZGÜN RESİMLERE DÖNÜŞÜMÜ adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ/ OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. ABBAS KETİZMEN

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

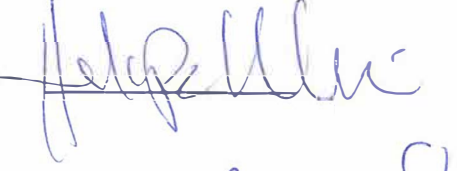
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan: Prof. HAKAN PEHLİVAN

Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye: Doç. Dr. MEHTAP PAZARLIOĞLU BİNGÖL

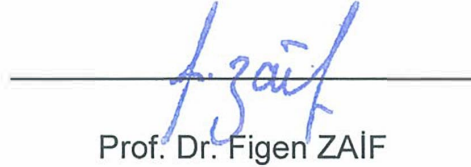
Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 03.09.2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum



Prof. Dr. Figen ZAİF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Ece Ayça KEMALOĞLU

20/09/2019

RASTLANTISALLIĞIN VE KONTROL DIŞI DEĞİŞİMLERİN ÖZGÜN RESİMLERE DÖNÜŞÜMÜ

(Yüksek Lisans Tezi)

Ece Ayça KEMALOĞLU

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2019

ÖZET

Bu araştırma ile; kuralların dışına çıkmaya çalışan anlayışlarla şekillenmeye başlayan modern sanatın, rastlantı faktörü çerçevesinde değerlendirilmesi amaçlanmıştır. 20. yüzyılın ortalarından sonra sanatsal yaratım sürecinin bilinçdışı etkilerinden faydalanmak isteyen sanatçıların, serbest çağrışım yolu ile spontan yapıda gerçekleşen eserler aracılığıyla kişilerin yaratıcılıklarını keşfetmesine yardımcı olduğu gibi onlara ilham vermeye de devam ettiği düşünülmüştür. Çalışmada; rastlantı kavramı ve onunla bağdaştırılan diğer nosyonlara Kavram Salkımı bölümünde yer verilmiş; rastlantısallığın, yaratıcılığın bir parçası haline geliş aşamaları ise “20. Yüzyıl Resim Sanatı İçerisinde Rastlantının İzleri” başlığı altında incelenmiştir. Zaman içerisinde beliren farklı sanatsal anlayışlara göre şekillenen rastlantı kavramı bunu kullanan bazı görüşler ışığında incelendikten sonra, bu kavramdan yararlanan yabancı ve yerli sanatçılardan örneklerle rastlantısal gelişimlerin ve kontrol dışı değişimlerin özgün tasarıma dönüşüm aşamaları ve sonuçları irdelenmiştir. Rastlantı ve sanat arasındaki ilişkiyi sorgulayan sanatçı görüşlerine değinildikten sonra tüm bakış açıları ve değerlendirmeler çerçevesinde sanatsal uygulama denemeleri yapılmıştır.

Bilim Kodu : 40408
Anahtar Kelimeler : Rastlantı, kontrol dışı, tesadüf, spontan, bilinç, bilinçaltı
Bilinçdışı, resim
Sayfa Adedi : 153
Danışman : Doç. Dr. Abbas KETİZMEN

TRANSFORMATION OF RANDOMNESS AND UNCONTROLLED CHANGES
INTO AUTHENTIC PICTURES

(Master Thesis)

Ece Ayça KEMALOĞLU

GAZİ UNIVERSITY
ENSTITUTE OF FINE ARTS

July 2019

ABSTRACT

The purpose of this study is to evaluate the modern art which started to take shape with the insights trying to get out of the rules. The artists, who wanted to benefit from the unconscious effects of the artistic creation process after the middle of the 20th century, have been thought to continue to inspire people as well as help them to discover their creativity through works that took place spontaneously through free association. In the study; The concept of coincidence and other notions associated with it have been given in the Cluster of Concepts section; the stages of randomness becoming part of creativity has been examined under the title "Traces of Coincidence in Painting Art Century." After examining the concept of coincidence, which is shaped according to different artistic perceptions in time, in the light of some opinions that use this concept, the stages and results of transformation of random developments and uncontrolled changes into original design have been examined with examples from foreign and domestic artists who benefit from this concept. After mentioning the views of the artist who questioned the relationship between chance and art, artistic practice attempts have been made within the framework of all points of view and evaluations.

Science Code : 40408
Key Words : Accident, noncontrollable, coincidence, spontaneous, consciousness, subconscious, the unconscious, painting
Number of Pages : 153
Danışman : Assoc. Prof. Dr. Abbas KETİZMEN

TEŞEKKÜR

Araştırma kapsamında bana yol gösteren sevgili tez danışmanım Doç. Dr. Abbas Ketizmen'e teşekkür eder, saygılarımı sunarım. Ayrıca akademik öğrenimim boyunca engin bilgi birikimi ve tecrübelerini esirgemeyen yeri geldiğinde bir anne yeri geldiğinde bir öğretmen olan Prof. Nur Gökbulut'a teşekkürü bir borç bilirim.

Ece Ayça KEMALOĞLU

Ankara, 2019

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	xii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. İlgili Araştırmalar.....	3
2. KAVRAM SALKIMI	7
2.1. Rastlantı ve İlgili Kavramlar.....	7
2.1.1. Rastlantı	7
2.1.2. Rastlantı yasaları	11
2.1.3. Nesnel rastlantı	12
2.1.4. Dolayımli ve dolayimsız rastlantı	13
2.1.5. Tesadüf	14
2.1.6. Spontan	15
2.1.7. Doğaçlama.....	16
2.1.8. An'ı yakalama	17
2.1.9. Kontrol	19
2.1.10. Yaratıcılık	19
2.1.11. Oyun	24
2.2. Görsel Algılama ve Psikolojik Etkiler	25
2.2.1. Sanat psikolojisi	25
2.2.2. Görme ve algıda seçicilik	26

	Sayfa
2.2.3. Bilinç	30
2.2.4. Bilinçaltı	32
2.2.5. Bilinçdışı	33
3. 20. YÜZYIL SONRASI RESİMİ VE RASTLANTI İZLERİ	35
4. RASTLANTIYI KULLANAN SANATASAL YAKLAŞIMLAR.....	45
4.1. Kübizm	45
4.2. Dadaizm	49
4.3. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)	53
4.3.1. Otomatizm	58
4.3.2. Şans sanatı	62
4.4. Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk)	65
4.5. Action Painting (Hareketli Soyut)	68
4.6. Happening (Oluşum)	69
4.7. Performans	71
4.8. Süreç Sanatı	74
4.9. Art Brut	76
4.10. İnformel Sanat	76
4.11. Arte Povera	77
4.12. Avangard Kuramı	79
5. RASTLANTIYI DEĞERLENDİREN SANATÇILAR	81
5.1. Yabancı Sanatçılar.....	81
5.1.1. Marcel Duchamp	81
5.1.2. Jean Arp	84

	Sayfa
5.1.3. Frank Stella	85
5.1.4. Gerhard Richter	86
5.1.5. Willem De Kooning	88
5.1.6. Robert Motherwell	89
5.1.7. Kurt Schwitters	90
5.1.8. Max Ernst	91
5.1.9. Andre Masson	94
5.1.10. Jackson Pollock	95
5.1.11. Mark Rothko	98
5.2. Yerli Sanatçılar	99
5.2.1. Burhan Doğançay	100
5.2.2. Özdemir Altan	101
5.2.3. Asım İşler	103
5.2.4. Adnan Çoker	104
5.2.5. Hayati Mısmar	105
5.2.6. Mehmet Gün.....	106
5.2.7. Talat Enlil	107
5.2.8. Nejat Melih Devrim	108
5.2.9. Tanju Demirci	109
5.2.10. Gören Bulut	110
5.2.11. Habip Aydoğdu	111
6. SANATÇI GÖRÜŞLERİ	113
7. KİŞİSEL UYGULAMA VE ANALİZLER.....	119

	Sayfa
8. SONUÇ	145
KAYNAKLAR	147
ÖZGEÇMİŞ	153



RESİMLERİN LİSTESİ

	Sayfa
Resim 4.1. Georges Braque, Still Life With Playing Cards.	46
Resim 4.2. Pablo Picasso, The Girls Of Avignon.....	47
Resim 4.3. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak	48
Resim 4.4. Raoul Hausmann, The Art Critic.....	51
Resim 4.5. René Magritte, Le Fils De L’Homme (Son Of Man)	54
Resim 4.6. Yves Tanguy, Reply To Red	55
Resim 4.7. Joan Miro, Kırlangıç Ve Aşk.....	61
Resim 4.8. Arshile Gorky, Untitled	61
Resim 4.9. Yves Klein, Untitled Anthropometry	63
Resim 4.10. Franz Kline, figure, İnk On Paper Mounted On Board	67
Resim 4.11. Helen Frankenthaler, Grey Fireworks	69
Resim 4.12. Allan Kaprow, Hysteria.....	70
Resim 4.13. Marina Abramovic, The Artist Is Present.....	73
Resim 4.14. Eva Hesse, Untitled	75
Resim 4.15. Jean Dubuffet, Temps Mêlés	76
Resim 4.16. Wols, Oiseau/Bird	77
Resim 4.17. Alighiero Boetti, Alternando Da Uno A Cento E Viceversa.....	78
Resim 4.18. Jackson Pollock, Yellow Islands	79
Resim 5.1. Marcel Duchamp, 3 Standard Stoppages.....	82
Resim 5.2. Marcel Duchamp, Network Of Stoppages.....	83
Resim 5.3. Jean Arp, Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler.....	85
Resim 5.4. Frank Stella, Feneralia From The Imaginary Places Series	86
Resim 5.5. Gerhard Richter, December	87

	Sayfa
Resim 5.6. Willem de Kooning, Untitled XXV.....	88
Resim 5.7. Robert Motherwell, No. 4, 1970.....	89
Resim 5.8. Kurt Schwitters, Merz 25A	91
Resim 5.9. Max Ernst, Elephant Celebes (Celebes Fili).....	92
Resim 5.10. Max Ernst, Surrealism And Painting (Sürrealizm Ve Resim).....	93
Resim 5.11. André Masson, ‘Kitchen-Maids’	94
Resim 5.12. Jackson Pollock One: Number 13	97
Resim 5.13. Mark Rothko, Vaftiz Sahnesi	99
Resim 5.14. Burhan Doğançay, Neşeli Kurdeleler.....	100
Resim 5.15. Özdemir Altan, Soyağacı Serisinden.....	102
Resim 5.16. Asım İşler, Kızıl Venüs	103
Resim 5.17. Adnan Çoker, Mavi Kompozisyon	104
Resim 5.18. Hayati Misman, İsimsiz.....	105
Resim 5.19. Mehmet Gün, İsimsiz	106
Resim 5.20. Talat Enil, Tesadüfler	107
Resim 5.21. Nejat Mehlih Devrim, Soyut Kompozisyon.....	108
Resim 5.22. Tanju Demirci, Soyut Kompozisyon.....	110
Resim 5.23. Gören Bulut, Sarıya Çağrı.	111
Resim 5.24. Habip Aydoğdu, Kuşkonmaz İğnesi.....	112
Resim 7.1. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	119
Resim 7.2. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	120
Resim 7.3. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	122
Resim 7.4. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	122
Resim 7.5. Ece Kemaloğlu, İsimsiz	123

	Sayfa
Resim 7.6. Ece Kemaloğlu, İsimsiz	124
Resim 7.7. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	126
Resim 7.8. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	127
Resim 7.9. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	128
Resim 7.10. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	129
Resim 7.11. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	131
Resim 7.12. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	132
Resim 7.13. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	133
Resim 7.14. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	134
Resim 7.15. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	135
Resim 7.16. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	136
Resim 7.17. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	138
Resim 7.18. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	139
Resim 7.19. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	140
Resim 7.20. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	142
Resim 7.21. Ece Kemaloğlu, İsimsiz.....	143

1. GİRİŞ

Sanatın insana ve doğaya özgü estetik değerlerle büyüyen bir kavramın ismi olduğu düşünülürse, zamanla farklı anlayış ve tekniklerle gelişerek kişilerin bilinç ve bilinçaltı deneyimlerinden oluştuğu söylenebilir.

“Değişim” kelimesi Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlüğü’ ne göre; bir zaman dilimi içerisindeki değişikliklerin bütünü olarak yorumlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2015, s. 261). Örneğin; klasik resim anlayışının getirdiği realist tavırlar zamanla reddedilerek yeni görünümlere ulaşmasını göz önünde bulundurursak, sanatın da bir değişim ve dönüşüm içerisinde olduğundan bahsedebiliriz.

Belirli bir amaç ile çıktığımız yolda rastlantı faktörü bizi kontrol dışı değişimler ile bambaşka bir yola sürükleyebilir. Bahsedilen yolda karşımıza çıkan oluşumlar gerek sanatsal gerekse bilimsel çalışmalar içerisinde olumlu etkilere yol açabildiği gibi olumsuz etkilere de yol açabilmektedir. Bu noktada, karşılaşılan sorunlar ve bu sorunlara bulunan çözümlerin kişiye özgü yaratıcılık becerisi ile şekillendiğini düşünebiliriz.

İçimizde oluşan kuşku ve merak faktörü de bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı faktörlerinden beslenerek estetik algılarımızı şekillendirebilmektedir. Rastlantıda öngörünün olmayışını, bizi realiteden uzak gerçek dışı bir dünya içerisinde beklenilmeyen ve tesadüfi gelişen oluşumlara götürdüğünü düşünürsek, buradaki öngörülemeyen deneyimselliğin de sanatçının içsel duyarlılığı ile paralel doğrultuda yarar amacı gütmeyen bir etkinliğe dönüştüğünden bahsedebiliriz.

Kontrolün bilinçli bir şekilde devre dışı bırakılması gerektiği fikrini savunan Duchamp’ın birer metre uzunluğunda üç adet ipi bir metre yükseklikten aynı anda atması veya Pollock’un alışlagelmiş uygulamaları bir kenara bırakarak devasa boyutlarda tuval bezlerini yere sererek üzerinde boyaları gezdirmesi bize rastlantı faktörünün sanat eserleri içerisinde bir yeri olduğunu düşündürür. Burada sanatçıların algıları içerisindeki sınırları aşarak yeni sanatsal ifade yollarını denedikleri söyleyebiliriz fakat sonuçta çıkan her görünümün de rastlantı eseri

olduğunu da söyleyemeyebiliriz. Çünkü; serbest otomatist fırça hareketleri ile spontan gelişimli formlar, bilinmezliğiyle sanatçıyı her seferinde tekrarı olmayan yeni etkilere taşıdığı düşünülür. Fakat bu çağrışımlar, kimi sanatçılara göre de programlı bir gelişim olarak yorumlanmaktadır. Bu noktada; rastlantının kesinliğinden bahsedemeyeceğimiz ama oluşumlar üzerine yorumlarda bulunabileceğimiz sonucuna varırız.

Algı merkezimizde biçim psikolojisi olarak adlandırılan bölümde, herhangi bir nesneyi bilinç ve bilinçaltı süreçlerince değerlendirerek sonuca ulaştırabiliyorsak, görmenin de bir nevi kontrolü bir süreç olduğundan bahsedebiliriz. Çevremizde bulunan uyarıcıların bizdeki anlamlandırma ile sınırlı olması da algılamalarımızla şekillenen bir dünya içerisinde olduğumuzu düşündürebilir. Sanatın değerinin günden güne farklı anlayışlara dönüşmesi de gelişen yeni algılamaların bir sonucu olduğu öngörülebilir. Örneğin tekrarı olmayan an'lık görüntüleri muhafaza etmek isteyen sanatçılar, zamanın etkisindeki nesnenin görünümünde oluşan farklılıkları sabitlemenin zorluğunun ve biricikliğinin farkında olarak onu yakalamaya çabalamıştır. Böylece sanatçının, rastlantısallığı koruma altına alma içgüdüğü ile eriştiği görünümü muhafaza etmeye çalıştığı gözlemlenir. Bir nevi kontrol çabası olarak adlandırabileceğimiz bu süreç, hayatın düzeni içerisindeki gelip geçiciliği durdurma ve ona müdahale çabası olarak da yorumlanabilir.

Sistematik tekrarlardan, kurallardan veya dış kaynaklardan kendini sakınmaya çalışan sanatçının kendi bilinç dışının dışını yaratma çabasını, bilinç düzeyindeki eylemlerin ötesine geçerek daha çok psikiyatride kullanılan “serbest çağrışım” yöntemi ile bilinçdışına ulaşma gayreti olarak tanımlarsak, rastlantısal oluşumların da bu gayret sonucu şekillendiğinden bahsedebiliriz. Kendi özgün ifadesini ortaya koymak isteyen her sanatçı bu ve benzeri basamaklardan geçmektedir. Bu çalışma içerisinde de sanatçıların rastlantısal öğeleri kullanım biçimleri irdelenerek kontrol dışı değişimlerin bir teknik olarak mı yoksa eser üretim sürecine katkı olarak mı kullanıldığı gibi sorgulamalar içerisinde konuya açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Dönemler, sanatçılar ve görüşleri kapsayan arayış sonrasında da deneysel incelemeler yapılmıştır.

1.1. İlgili Araştırmalar

“Rastlantısallığın ve Kontrol Dışı Değişimlerin Özgün Resimlere Dönüşümü” adlı araştırma konusu ile ilgili olduğu düşünülen tez çalışmaları aşağıda belirtilmiştir.

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı, Ulusal Tez Merkezi resmi sayfası (<https://tez.yok.gov.tr>) adresinden alınan tez çalışmaları isim sırasına göre aktarılmıştır.

Yorulmaz, (2004), *19. yy'dan Günümüze Plastik Sanatlarda Rastlantısallık*, Marmara Üniversitesi Yüksek Lisans Tez araştırmasında; Araştırmacı 19. yy.'ın ekonomik savaşların, krizlerin ve sosyal değişikliklerin toplumu etkilediği gibi sanatçıları da etkilediğini dile getirmiştir. Bununla birlikte, plastik sanatlar, bütünüyle özgürleşmiş renk ve biçim düzenlemeleriyle içsel bir betimleme dili kazandığını, rastlantısal öğelerin sanatçıların sezgi ve coşku duyumlarıyla ürettikleri yapıtlarda daha fazla kendilerini gösterdiğini ve sanatçının iç dinamizmini ya da psikolojik dalgalanmalarını eserlerinde kullanabilecekleri bir araç olarak daha sık karşımıza çıktığını göstermiştir.

Aksoylar (2017), *20. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda Rastlantısallık*, Yaşar Üniversitesi Yüksek Lisans Tez araştırmasında; 19. yüzyılda resim sanatında yeni bir dönem başladığından bahseden araştırmacı, sanatçının içsel yolculuğunun özgürleşme anlayışı içerisinde yeni gelişimler olduğundan da bahsetmektedir. Sanatçının duygularının ön planda olduğu yeni anlayışta, reel gerçekliklerden bir çıkış gözlemlenmiştir. Değişen kurallar yeni bir sanat inşa ederken 20. Yüzyıl içerisinde gelişen tüm anlayışlarda kimi zaman kasıtlı, kimi zamansa tamamen tesadüfî rastlantısallıklar olduğunu gözlemlemiştir. Araştırmacı, “sanatın tesadüflerle de oluşabileceği” gerçeğinin dile getirirken, rastlantısallık kavramına geçmişten bugüne bir bakış açısı sunmayı hedeflenmiştir.

Güngen (2001), *Çağdaş Sanat Yapıtının Rastlantısal ve Deneyisel Süreci*, Mustafa Kemal Üniversitesi Yüksek Lisans Tez araştırmasında; Çağdaş sanattın, rastlantı ve deneysellik kavramları çerçevesinde sanatçı ve yapıt için her zaman etkin durumda

olduğundan bahseden araştırmacı, bu kavramların yapıta yansıma derecelerini sorgulamıştır. Çağdaş sanatın bu gün ne olduğu sorusuna cevap için, Batı ve Türk sanatının 20.yy'daki gelişim ve değişim süreci incelemiştir. Bunun yanında Batı ve Türk sanatının çağdaşlaşma sürecini de irdelemiştir. Yapıtın oluşum sürecine dair saptamalar Batı ve Türk sanatından örnek sanatçılar üzerinde göstermiştir.

Setyan (1998), *Plastik Sanatlarda Rastlantının Kullanımı*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yüksek Lisans Tez araştırmasında; Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm içerisinde rastlantının tanımı ve onu oluşturan etkenler açıklanarak; sezgi, bilinçaltı, coşku, doğaçlama, düş-düşlem, bellek gibi kavram başlıklarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Yaratım sürecinde, Zen düşüncesinin yaratmadaki etkisinden hareketle, plastik sanatlarda malzemenin rastlantıdaki rolüne değinilmiştir. Plastik sanatlarda akımlara yönelik rastlantısal oluşum ve etkileri çözümlemiş ve rastlantının kullanılması ve sonuçlarını açıklamaktadır.

Çuhadar (2006), *Rastlantı ve Kaos*, Hacettepe Üniversitesi Yüksek Lisans Tez araştırmasında; Sanat tarihi kaynakları ve güncel araştırmalardan ulaşılan bilgiler ışığında; “Rastlantı, Kaos ve Zorunluluk” ve “Rastlantıdan Sanat Yapıtına” adlı iki başlık altında rastlantının kavramsal ve işlevsel incelemesi yapılmıştır. Rastlantının resmin olanakları üzerindeki etkisini irdeleyen araştırmacı, çalışmalarını tez kapsamında tartışmaya açılmıştır.

Konak (2006), *Rastlantı ve Olasılık Kavramlarının Modern Sanat Ölçeğinde Ele Alınıp Yorumlanması*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yüksek Lisans Tez araştırmasında; araştırmacı rastlantı ve olasılık kavramlarından yola çıkarak bu konu üzerine üretilmiş bilimsel, felsefi ve sanatsal araştırmalar ve yorumlar içinden fikirler ışığında derlemeler ve çıkarımlarda bulunulmuştur.

Çelik (1998), *Rastlantısallığın ve Gerilimin Sanat Seramiğinde Yorumu*, Hacettepe Üniversitesi Yüksek Lisans Tez araştırmasında; Araştırmacı günümüz seramik teknolojisinde kullanılan malzemelerin seramiğe yeni boyutlar kazandırdığından ve rastlantısal gelişimlerle seramiğe farklı bir özgünlük kattığından bahsetmiştir. Rastlantı sonucu doğan sürpriz sonuçlar, gerilimli özgün seramik yapıtların

oluşumunu belirlediğini ve onların biçimlendirilmesinde katkıda bulunduğunu aktarılmıştır.

Karaca (2010), *Resimde Bilinçdışı Anlatımın Rastlantısal ve DeneySEL Süreci*, Gazi Üniversitesi Yüksek Lisans Tez araştırmasında; Çalışma üç bölümde incelenmiştir. İlk bölümünde, Freud'un Topografik Kişilik Kuram'ında yer alan bilinç, bilinçöncesi, bilinçdışı kavramları sırayla dış gerçeklik, iç ve dış gerçekliğin bütünlüğü ve iç gerçeklik kavramlarıyla benzer yanları vurgulanmış ve bazı açıklamalar yapılmıştır. Bunun yanında modern sanat içerisinde çocuksuluk ve delilik olgularından da bahsedilmiştir. İkinci bölüm ise tarihsel sürecin içerisinde gelişen anlayışlar üzerinden bilinçdışı kavramının yansımaları incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise, mühendislik (harita) ve bilimsel alanlardaki göstergeler üzerine yapılan uygulama çalışmalarıyla bilinçdışının yaratıcı alanını müdahale sonucu bir zaman ve biçim temeline ulaşmayı amaçlamıştır.



2. KAVRAM SALKIMI

Araştırmanın bu bölümünde; rastlantı kavramı ile ilişkili olduğu düşünülen başlıklara değinilmiş, sonrasında da bahsedilen olgunun keşfedilmesi ve kullanılmasına ilişkin farklılıklar görsel algılama ve psikolojik etki kavramları çerçevesinde incelenmiştir.

2.1. Rastlantı ve İlgili Kavramlar

Çalışma içerisinde sıkça değinilen rastlantı kavramının eş anlamlıları, yakın anlamlıları ve ortaya çıkışında rol aldığı düşünülen etkenlerden oluşan bu bölüm; rastlantı, rastlantı yasaları, nesnel rastlantı, dolayimli ve dolayimsız rastlantı, tesadüf, spontan, doğaçlama, anı yakalama, kontrol, yaratıcılık, yaratıcılık basamakları ve oyun kavramlarından hareketle çalışma içerisinde çözümlenmeye çalışılan alanlara kaynaklık etmesi amaçlanmıştır.

2.1.1. Rastlantı

Türk Dil Kurumuna göre rastlantı şöyle tanımlanmaktadır. “Bilgiye, isteğe, kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma, tesadüf” (<http://sozluk.gov.tr>). Temelinde kendiliğinden gerçekleştiği düşünülen bu oluşum, gerçekleşme sebepleri veya sonuçları olarak kaynaklarda şöyle yorumlanmıştır;

Hançerlioğlu, rastlantı sözcüğünü metafizik kavramları üzerinden örneklerle, zorunluluk kavramı ile olan ilişkisi içerisinde ve rastlantının ortaya çıkma olasılık ve sebepleri üzerine yoğunlaşmıştır. Rastlantı olanın zorunluk ve zorunluk olanın rastlantı olamayacağını savunmaktadır. Ona göre her iki kavram da birbirini etkilemektedir. Buradan hareketle, rastlantı bir zorunluk veya zorunluluk bir rastlantı olabilir. Bunu bir örneğinde şöyle anlatmaktadır; rayların bakımındaki bir ihmal yüzünden trenin raydan çıkması bir rastlantıdır, ancak rayların bakımsızlığı sürüp giderse trenin raydan çıkması bir zorunluk meydana getirmektedir. Kimi metafizikçilere göre rastlantı yoktur ve nedenleri bilinemeyen bir zorunluluk vardır. Kimi metafizikçilere göre ise de zorunluluk yoktur ve her olay rastlantısalır. Hançerlioğlu, bu iki metafizikçi görüşünü de yanlış bulur çünkü rastlantının

nedeninin bilinmesi onun rastlantı niteliğini değiştirmediğini ve her olayın bir zorunluluğun ürünü olduğunu düşünmekte ve bu sebeple de iki kavramın da birbirinden ayrılmasını kabul etmemektedir. Evrende her olgu ve olay gerekli koşulların hazır bulunduğu hallerde, zorunlu süreçlerini tamamlamaktadır. Bu, her zorunlu sürecin içerisinde rastlantı faktörünü de barındırdığı gerçeğini dile getirir. Olay veya olguların rastlantı ile karşılaşma olasılığı, onların içinde bulunduğu iç veya dış nedenlerle açıklanır. Buna denk gelen örneği ise şöyledir; bir yıldırımın veya ağacın kendi iç nedenleriyle oluşumu zorunluluk, yıldırımın ağaca çarparak onu yakması bir rastlantıdır, çünkü yıldırım ağaç için bir dış etmendir. Her olgu ve olay, içerisinde hem zorunlu olanı hem de rastlantısal olanı barındırmaktadır. Biraz önceki örnekte ağacın yanmasına sebep olan yıldırım, aslında bölgenin atmosferik koşulları için zorunludur. Fakat insan gerekli önlemler alarak rastlantıları yok edebilir, diğer bir deyişle talihini kendi yaratabilir; yıldırımsavarlar yaparak ağaçların yanma olasılığı önlenebileceği gibi, rayların bakımı sağlanarak da trenin raydan çıkma olasılığı engellenebilir. Bu pek çoğu bilimsel olarak gerçekleştirilen önlemler sayesinde istenmeyen rastlantısal faktörler önlenebilir veya en aza indirilebilir. Rastlantı kelimesi ile anlam birliği içinde olan şans, talih ve kader gibi sözcükler de zorunluluk kavramı çerçevesinde örneklendirilmiştir. Örneğin geri kalmış bir ülkenin aydın bir bölgesinde eğitim olanaklarına sahip olarak doğmak talihsel bir rastlantı sayılırken, her bölgesi aydın ve her bireyin eğitim görme olanağına sahip olduğu bir ülkede kişinin eğitimi rastlantıya tabi değildir (Hançerlioğlu, 2015, s. 343, 344). Rastlantının duruma ve şartlara göre değişen sebeplerini açıklayan Hançerlioğlu örneklerine şu şekilde devam etmiştir;

Doğada ve toplumda her şeyin zorunlu bir süreç içerisinde bulunduğunu savunan Hançerlioğlu, rastlantının ise belli bir anlamda daima var olduğunu düşünmüştür. Dolayısıyla, rastlantının varlığını göz önünde bulundurmayan bilimin de yanlış sonuçlara varacağını düşündürür. Ona göre rastlantı zorunluluğun bir belirli ř biçimi ve onun tamamlayıcısı niteliğinde olmuştur. Rastlantı kimi yerde zorunluluğun işleyişini engellese de zorunluluğu temel, rastlantıyı ise ilksel kabul etmektedir. Bununla ilgili örneğinde; zorunluluk ve rastlantıyı civcivin gelişimi ve trenin rayları ile ilişkilendirmiştir. Yumurtanın ısıya rastlaması civcivin çıkması sonucunu doğururken, bakımsız raylarda ilerlemek durumunda kalan tren de zamanla işleyişini

yitirir. Aslında daima civcivler yumurtalardan çıkar ve trenler de raylarında işlemektedir. Yani zorunluluk dediğimiz şey çeşitli rastlantılar aracılığıyla kendi yolunu açmakta ve görevini yerine getirmektedir. Bu yüzden herhangi bir olgu veya olayın da gereği gibi bilinebilmesi için zorunluluk ve rastlantı kelimelerinin ayırımına varılması gerekir (Hançerlioğlu, 2015, s. 343, 344). Bizler, bilimin sağladığı bütün olanakları kullanırken, maddenin kendiliğinden gelişimi içerisinde rastlantısal ve zorunlu süreçlerin getirdiği sonuçlar içerisinde yaşamaktayız. Bu süreçleri yaşarken bahsedilen kavramların ayırımına varabilmek, bilimin gerçek anlamda anlaşılması ve çözümlenmesi için gereklidir.

İnsan ve düşüncenin varoluşu üzerine bir sorgulamada bulunursak eğer, zorunlulukların rastlantıya dönüşmesinden var olan insanın ürettiklerinin de rastlantı eseri var olduğunu kabul edebiliriz. Bu yeteneğin neden insanda belirlediği bilinmese de rastlantı ve zorunluluk içinde tekrarlanan bir döngü içerisinde olduğu bilinir. Rastlantı bir tür zorunluluk; zorunluluk ise bir tür rastlantı olarak kabul edilir (Yılmaz, 2013, s. 172). Genel olarak baktığımızda Hançerlioğlu ve Yılmaz'ın rastlantı kelimesine yaklaşımlarının aynı olduğunu görmekteyiz. Temel olarak rastlantı zorunluluk adı altındaki temel etmenlerden etkilenmektedir.

Sözen-Tanyeli şöyle yorumlanmaktadır; önceden hiçbir plan dahilinde olmadan ortaya çıkan ürünün modern sanat öncesi yapıtlarında görülmediğinden bahseder. Günümüzün bazı sanatçıları tarafından değerlendirilen sezgi ve coşku temelli bu etkinlik, zorunluluk olarak görülmemekle birlikte kimi sanatçılarca da gerçek sanat olarak değerlendirilmektedir. Bunun bir örneği de Pollock'un rastlantısal boya lekeleriyle oluşturduğu tuval resimleridir (Sözen ve Tanyeli, 2018, s. 254, 255). Oluşan yapıtın gerçekleşme şekli ya da sonucunu niteleyen sıfat olarak karşımıza çıkan rastlantı kelimesini ve rastlantısal olarak gerçekleşmiş sanat eserlerini incelersek bazı çıkarımlarda bulunabiliriz. Örneğin, gerçek sanat eserinin bu olduğunu savunan Pollock gibi modern sanat öncesinde eserlerini meydana getirmiş birçok sanatçı da inandıkları sanat biçimini ortaya koymaktaydı. En gerçek sanat tanımı zamanla değişse de asıl olan kişilerin kendilerini ifadesindeki inançlarının değişimi idi.

U.Eco'ya göre, sanatçı aslında alımlayıcıya tüketilmek üzere değil, ama tamamlanmak üzere bir yapıt sunar. Açık ve devingen yapıtlardan hiçbiri, herhangi bir biçim kazanmak üzere kaotik yapıdan çıkmaya hazır bulunan rastlantısal öğelerin bir yığılması gibi görünmez bize; burada söz konusu olan hep gerçek bir yapıttır (Bozkurt, 2014, s. 329).

Bahsedilen gerçek yapıt diyalektiği içerisinde önceden tasarlanmış bir bütünlüğü oluşturan bağımsız parçalar yan yana geldikçe yeni anlamlar üretilir. Bu çıkarımdan yola çıkarak rastlantısal gelişmelerin de sürekli bir devinim içerisinde yeni oluşumlara yol açtığını söyleyebiliriz.

Konu üzerine farklı bir pencereden bakan Eco; sanatçı ile sanat alımlayıcısı arasında yeni ilişkileri ve estetik algılamaları yeni bir işleyiş içerisinde göstermek üzere bir yol açmıştır. Burada aslında, bir sözlükte de binlerce sözcüğün bulunabileceği gibi sanat eserinin oluşum aşamasının her alanında kendi organik sürecinin içerisinde farklı kelimelerle birleşmesi gibi bir bütünselleşme sürecinden geçtiğinden bahsetmektedir. Kelimeler yığını olan sözlük bir yapıt olarak değerlendirilemez iken; içinden seçilen kelimelerle yapılan ise sanat yapıtı olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda sözlükteki herhangi bir kelimenin diğer kelimeler ile birleşme olasılığını açık yapıt olarak isimlendirmektedir. Alımlamaların sonsuz devingenliği içinde bir birleşme gücüne sahip olması bu alımlamaların her yeni bir bakış açısı, bir beğeni ve kişisel bir “yorum” tarzına göre yapıtı yeniden yaşattığı düşünmektedir (Bozkurt, 2014, s. 329). Rastlantısal olarak gelişen açık veya kapalı yapıt üzerinde düşünme ile kullanımı arasında umulmadık bir ilişki kurulmaktadır.

“Sanat Rastlantısı/Rastlantının Sanatı” ismi ile bir sergi açan Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman; sanatta kontrol dışı değişimlerin kendi sanatına etkisini anlatmaktadır. Sergi sırasında yöneltilen bilinç, matematik ve sanat ilişkisi sorularına şu cevabı vermiştir;

Ben de burada şu soruyu sordum: ‘Burada o sanat yapıtını, o rastlantı matematiği ile buluşturma imkanı var mı?’ Bir de ‘Acaba sanat yapıtı dediğimiz olgu, rastlantının en kritik anlarından biri olan oyunla ilişkili midir?’ sorusunu sordum. Bu sergideki yapıtların önemli bir bölümü aslında bu

mantıktan türemiş olan yapıtlardır. Ayrıca, sanatın gerçekte ilişkisi ilk günden beri sorgulanan hadisedir. Bu sergide sanat ve rastlantı adı altında biz sanatın gerçekte, sanatın rastlantıyla, sanatın bilinçle, oyunla olan ilişkisini sorguladık (<https://www.akbanksanat.com>).

Sanatçı, bir işin yapım aşamasını tek bir amaca ve nedene bağlamak yerine, birçok faktör ile bağlantısını inceleyerek çıkarımlarda bulunmaya çalışmıştır. Rastlantı faktörü üzerine sorduğu sorular ve bulduğu cevaplar onu ilişkilerin ve hareketin gözlemcisi konumuna getirmiştir.

2.1.2. Rastlantı yasaları

Sanatçının söylemek istediği şeyden ziyade, söyleme tarzına odaklanan estetik anlayış, zamanla değişen görüşler içerisinde şekil almaktadır. Örneğin; klasik sanat anlayışının sınırları, belirli bir düzen anlayışını gerektirir. Çağdaş sanat anlayışının sınırlarını ise; sınırlılıklar ve düzen yerine son derece olasılık dışı bir düzen anlayışı belirlemektedir. Klasik sanat, içerisinde temel kuralların korunduğu bir anlayışla özgün devrim ve coşkuları barındırırken, çağdaş sanat kendi kurallarını kendinde bulan yeni bir anlayış ortaya koymaktadır. Kendinden önceki düşüncelerin yitimi de, tümüyle yeni bir anlayışın ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Sanat anlayışları içerisinde de oluşan kesin çizgiler ne kadar az olursa o kadar çok etkileşim gerçekleşmektedir. Bu da, rastlantı yasalarına uygun (stokastik) süreçleri doğurmaktadır (Bozkurt, 2014, s. 330, 331). Skolastik süreci tanımlayan olgular zaman veya mekan kavramları olmuştur. Bu kavramlardan etkilenen rastlantısallık da yeni anlayışların oluşumuna zemin hazırlayan bir altyapı konumuna geçmiştir.

Rastlantısallık anlayışını benimseyen Dada sanatçısı da, döneminin modern sanat üsluplarını kendi çalışmalarına uygularken kendine özgü yollar seçmiştir. Arp, şair Tzara'nın portresini yaptığı resminde birtakım soyut biçimleri bir araya getirdiğine rastlarız. Portredeki biçimler, Kübist anlayışta bir kolaj sanatçısı gibi şekilleri üst üste getirilerek yapılandırılmıştır. Yine aynı dönem içerisindeki yapıtlarında Arp, kübist yapıdaki biçimleri, sanki kendi tasarladığı bir plana göre değil de, yerçekimi ve havanın hareketi gibi doğa olaylarının güçlerini de içine aldığı bir düzene bırakmıştır. Rastlantının esintisine kendini bırakan sanatçı diğer bir deyişle,

rastlantının yasalarına uymuştur (Lynton, 2015, s. 129). Buradan hareketle, doğal ve spontan olarak gelişen hareketlere kendini teslim eden sanatçının aslında doğal olana boyun eğdiğini de düşünebiliriz. Kontrol ve yönlendirme görevinden vazgeçen sanatçı profili, sanattaki yeni gelişmelerin oluşumuna da zemin hazırlamaktadır.

2.1.3. Nesnel rastlantı

Salvador Dali'nin 'nesnel rastlantı' olarak isimlendirdiği ya da Marcel Duchamp'nın 'ironi ötesi' olarak isimlendirdiği kavramlarının açılımına bakarsak, rastlantının nedensellikten yeni ilişkiler oluşturduğu ve bu ilişkilerde olumlu ve olumsuz rastlantı veya rastlantı karşıtı olan (anti-hasard) görüşlerin de ortaya çıkma olasılığını gündeme getirdiği görülmektedir (Bozkurt, 2014, s. 332). Rastlantının kendi çerisinde oluşan ifade biçimleri de, ister olumlu ister olumsuz karşılaşma olasılıklarına sahip sonuçlara ulaştığı görülmektedir. Her bir karşılaşma da oluşabilecek bir değişimi ifadelendirmek içindir.

Köhler, 'edebiyatta rastlantı'nın tarihini ele aldığı eserinde, Ortaçağ saray romanından bu yana rastlantıya ilişkin yorumları toplamıştır. Tristan Tzara'nın şiirlerinde de olduğu gibi malzemeye boyun eğen düşüncüyü, belli bir toplum durumunun nedeni değil, sonucu olarak görmektedir. Bunun, hem bir avangardist hem de neo avangardist sanatın özelliği olduğunu düşünmekteydi. Avangardist hareketlerin rastlantıyla ilgili gelişen umutları, hem de bu umutlar çerçevesinde bu kategoriyi tâbi kıldıkları düşünsel fikirler, Sürrealistlerin hasard objectif (nesnel rastlantı) örneğinde de görülmektedir (Bürger, 2017, s. 121).

Köhler'in açıklamasında da olduğu gibi rastlantıya ilişkin yorumlar, nesnel rastlantı çerçevesinde değerlendirildiğinde avangard hareketlerin yol açtığı sonuçlara rastlarız.

Breton, sürrealistlerin 'nesnel rastlantı'dan ne anladıklarına yönelik düşüncelerinde, birbirleriyle ilgisiz olaylar içinde birbiriyle uyuşan anlamsal öğelerin seçilmesine dayandırmaktadır. Ona göre Sürrealistler uyuşmayı kaydeden kişilerdir fakat içinde bulundukları uyuşma aslında kavranamayan bir anlama da işaret etmektedir. Burada

önemli olan sürrealist sanatçının, “kendi kendine” meydana gelen rastlantısal bir olayın, birbiriyle ilgisiz olaylarda bile uyuşan anlamsal öğeleri gözlemlemelerine izin verilen bir yönelime sahip olmaları gerektiğidir (Bürger, 2017, s. 121, 122). Bu yönelime sahip olan kişide, kendiliğindenliğin hoşluğu içerisinde birbirinden bağımsız nesneleri bile bağdaştırabilen bir özelliğe sahip olduğu ve yaratıcılık payında da bir artış neden olduğu görülebilmektedir.

Rastlantıda, sürrealistlerin nesnel anlama yakın bir şeyler bulma eğilimi, sıra dışı olana hükmetme içgüdülerinden ziyade, olayları ya da nesnelerin rastlantısal oluşumunu gözleme niyetinden gelmektedir. Rastlantısal olaylarda aranan anlam belki hiçbir zaman bulunamaz ama rastlantısal olanların gerçekleşmesini inceleme fırsatımız her zaman var olacaktır. Rastlantıda anlamın bir kez belirlenmesi onu araçsal rasyonalitenin bir parçası haline getirirken, değerini yitirecek olması anlamına da gelmektedir (Bürger, 2017, s. 122, 123). Kişilerde bilmenin ilk aracı olarak kullanılan gözlem, rastlantı faktörü çerçevesinde de gelişen anlama ve anlamlandırma çabası ile bizi belki de bilgiye ulaşmadaki en akılcı yöntem taşıyor. Fakat bu kullanılan yöntem ve ulaşılan sonuçların, peşinde olduğumuz şeyi ulaşılmaz konumundan çıkartarak bizdeki anlamını değersiz hale de gelebileceğine değinilmiştir.

2.1.4. Dolayimli ve dolayısız rastlantı

Vallery, rastlantının üretilebilir bir şey olduğunu ifade ederken, belli sayıdaki benzer nesne arasından kişinin gözleri kapalı bir şekilde içlerinden bir tanesinin seçilmesini rastlantı olarak adlandırmaktadır. Kişi gözden kaçan bazı rastlantısal olayları fark edebilir duruma geçerse, gündelik olanın içinde olağanüstü keşifler yolculuğuna çıkabilir ve kendine özel tecrübe imkânları geliştirebilir. Rastlantısal gelişimlere olan duyarlılık, yanında amaçları yok sayan bir davranış tipini de getirmektedir. Çünkü sıra dışı olanı görünür kılma çabası, kişinin rastlantıya hükmetme çabasından gelmektedir (Bürger, 2017, s. 122). Bir keşif ve deney sonucu ortaya çıktığı düşünülen rastlantı kavramının, yaratma dürtülerinden vazgeçildiğinde bir eylem olarak ortaya çıkacağı düşünülmüştür.

Bahsedilen kavramın sanattaki temsillerine en çok Tachisme (lekecilik) ve Action Painting hareketlerinde rastlarız. Bu hareket de kendi içinde, dolaysız rastlantı üretimi ve dolayimli rastlantı üretimi olarak iki kategoriye ayrılmaktadır.

Dolaysız rastlantı üretiminde, tuvale fırçayla damlatılan ya da sıçratılan boyalar, gerçeklik kavramını aşarak artık kopyalanmaz ya da yorumlanamaz bir ifadeye dönüşmüştür. Burada amaçlı bir yaratımdan vazgeçilmesi, kendiliğindenliğin resmin oluşturulmasında rastlantıya hatırı sayılır bir pay bıraktığı izlenimi verir. Kendini içi doldurulmamış bir öznelliğe dahil hissedenden kişi, yaratımın her türlü dayatmasından ve kuralından kurtulmaktadır. Bu keyfilik de, bireysel dışavurum şeklinde ortaya çıkmaktadır (Bürger, 2017, s. 124, 125). Araya herhangi bir araç girmeden, saf kendiliğindenlik ile ortaya çıktığı düşünülen bu üretim şekli hepimizin içinde farklı biçimlerde ortaya çıkan bir üretime dönüşmektedir. Sonucunda ortaya çıkan dolaysız üretim de bireysel dışavurumlar olarak değerlendirilir.

Dolayimli rastlantı üretimi ise daha farklıdır. Salt kendiliğindenliğin kullanılmadığı, en ince hesaplamaların yapıldığı bir üretim sonucudur. Fakat sonuç yine büyük ölçüde öngörülemezdir. Bahsedilen inşa prensibinde, insanın rastlantısına boyun eğmek adına kişinin öznel hayal gücünden vazgeçilmesi söz konusudur. Adorno'ya göre; özne, kendi yarattığı teknik nedeniyle gücünü yitirmekte olduğunun farkına varınca bunu bir program mertebesine çıkarmıştır (Bürger, 2017, s. 125). Adorno'nun da sözünden yola çıkılarak, kendiliğindenlik içerisinde kendi benliğini ve gücünü hissedemeyen insan, araçsız bir üretimden araçlı bir üretim şekline geçmiştir. Yani rastlantının üretimini bir yönetim dahilinde gerçekleştirmeye çalışmıştır.

2.1.5. Tesadüf

“Doğan'ın Büyük Türkçe Sözlük kitabında Tesadüf kelimesi, “Önceden bilinmeyen, hesaplanmayan karşılaşma, rastlama, rast gelme” (Doğan, 2003, s. 1298) olarak tanımlanmaktadır. Rast gelme durumunun, spontan olarak gerçekleşmesi bize tesadüf kelimesinin anlamını doğurmaktadır.

Bu oluşumlarda gerçekleşen anlamları, imkanlara bağlı bir anlatım yolu izleyerek açıklayan Türk Dil Kurumu, “Yalnız ihtimallere bağlı olduğu düşünülen olayların kesin olmayan, değişebilen sebebi.” (Türk Dil Kurumu, 2005, s. 1963) olarak tanımlamıştır. İhtimalin olamadığı yerde, tesadüfün de olamayacağını savunurken, konuyu değişken olarak gerçekleşecek sonuçlar çerçevesinde değerlendirmektedir.

Topaloğlu ise; “Kesin bir açıklaması olamayan ve ihtimallere bağlı olayların, kişilere göre değişen sebebi” olarak tanımlamaktadır. Bunların yanında, benzer olan tesadüfi ve tesadüfe bırakmak kelimelerini ise; “Rastgele olan, tesadüfe dayanan” ve “Bir olaya kesin bir yol çizmeden olurlarına bırakmak” (Topaloğlu, 2005, s. 3134) olarak tanımlamıştır. Kişi ve kişilerin yorumuna değinerek, spontan olarak gerçekleşen olay veya durumların bakış açısına göre şekil aldığından bahsetmektedir.

Tesadüf kelimesinin, oluşturduğu anlamalar çerçevesinde baktığımızda şu sonuca çıkıyoruz; kesinlikle ihtimaller doğrultusunda gerçekleşebilen ve gerçekleşme konumu ve sonucu şartlarına göre farklı anlamlar kazanan bir durum olarak adlandırılmaktadır.

2.1.6. Spontan

Spontan; “Kendi kendine, kendiliğinden olan. Kendiliğinden, herhangi bir dış etki olmaksızın oluşan” (<https://kelimeler.gen.tr>) olarak tanımlanmıştır.

Eroğlu, spontan kelimesini şöyle tanımlamıştır; “Bir eserde, onu oluşturan elemanları içten geldiği gibi, rahatlamasına kullanma durumu. Genellikle çocuk resimlerinde böylesi bir gelişim olduğu için, o resimler içten gelen resim olarak değerlendirilir” (Eroğlu, 2013, s. 128). Sözleri ile yazarın, kendiliğinden ortaya çıkan bir dürtü olarak anlamlandırdığına şahit olmaktadır.

Spontanite’nin (kendiliğindenliğin) ilk hareketini, ressam için çoğu kez teknik bir özen işi olan sorumlu bir seçim izler. Miro bu noktada gayet açıktır: Materyal önünde duygusallıktan yola çıktığı zaman, tutkularının tümüyle açığa çıkmasına olanak tanımaktadır. Daha sonra, o “ilk ateş söndüğünde”, tualini bazen birkaç ay boyunca unutmakta, bir daha yanına uğramamaktadır. Daha sonra bir gün yeniden

tualin başına geçer ve “sıradan bir ressam gibi, soğukkanlılıkla çalışır (Akt: Passeron, 1990, s. 52).

Yaşanmakta olan anı temsilen ortaya çıkan tutku temelli bu yaklaşım, ifade edilışinde doğru yer ve doğru zamanda; uygun, yeni ve yaratıcı tepkiyi verebilme yetisi olarak düşünölebilmektedir.

Karayağmurlar, Özdemir Altan’ı konu aldığı kitabında resim yapmanın aşamalarından bahsederken şu örneğı vermiştir; “Thomas Couture’nin değışıyle “ilk fırça siirusu altın, ikincisi gümüş, üçüncüsü ise hazineyi çamur yığını haline getirmektir” sözü ile boyaları tuvale çabuk çabuk sürmenin, ilk izlenimin anlamını yitirmemesi, lekese biçimselliğın bozulmaması, konunun ayrıntılarına değıl bütüne gidilmesinin önemini ortaya koymaktır” (Karayağmurlar, 2007, s. 315). Spontan gelişmelerin yani an’ın takipçisi konumunda olan sanatçı, resmine başladığı ilk andan itibaren bahsedilen sonuçların en baş sebebi konumundadır.

Sonsuzluğa giden boş alanlarda genelde tek başına bir anlam ifade etmeyen küçük bir benek, leke ya da çizgi, resmin bütönlüğü içinde doğasal bir motif olarak anlam kazanmaktadır (Karayağmurlar, 2007, s. 315). Bu yüzden de sanatçı, rastlantısal gelişmelerin takipçisi ve onların konumlandırıcısı durumundadır.

“Rosenberg, resmin sanatçının yaşamının bir ‘anı’nın ifadesi olduğunu ve dolayısıyla tıpkı sanatçının varoluşu gibi metafizik bir öze sahip olduğunu iddia etmiştir” (Antmen, 2008, s. 148). Bu ve yukarıdaki anlamlandırmalardan yola çıkarsak spontan kelimesinin, sanatçının farkındalık ve yerindelik kazanan algılamaları sonucu oluşın ifadeye verilen isim olduğu görölmektedir.

2.1.7. Doğaçlama

Yaratma ile yorumlamanın aynı anda olması herhangi bir ön hazırlık yapmadan yaratımı; doğaçlamayı getirmektedir. Yani bir sanat yapıtının ön hazırlık olmadan gerçekleştirilmesi işlemdir. Eski zamanlarda, yazılı metin pek kullanılmazken doğaçlama bir zorunluluktur. Şimdi ise sanatta yaratıma belli ölçüde katkıda bulunan

bir etmendir. Doğalamının başta müzik sanatında olmak üzere tüm yorum sanatlarında belli bir lde kullanıldığı grlmektedir. Üretimde ana konudan herhangi bir uzaklaşma ya da ona eklenecek herhangi bir süsleme bizi doğaçlamaya yönlendirmektedir (Timuçin, 2004, s. 155, 156). Doğaçlama aynı zamanda bireysel yaratıcılığın ön plana çıktığı bir alandır.

Türk Dil Kurumu'na göre doğaçlama kavramı ile aynı anlamı içinde bulunduran bir kelime daha vardır, bu “irticalen” kelimesidir (internet: www.kelimeler.gen.tr adresinden 15.06.2019 tarihinde alınmıştır). Geçmiş insanlık tarihi kadar eski olan doğalamının sanatın her alanında ateşleyici bir kuvvet olduğunu gözlemlemekteyiz. Üretim aşamasındaki monotonluktan, sıradanlıktan ve tek tip olmaktan kurtaran doğaçlama gelişimler, kişinin yaratıcılığına göre şekillenmektedir. Enerjinin iyi kullanımı ve karar verme yetisi bireysel özelliklerin tanınmasına yani kişilik gelişimine de olumlu katkılarda bulunmaktadır. Burada oyunculuk tarihinin de doğaçlamaya dayandığından bahsedersek, kişinin doğaçlamalar yoluyla kendi özgün yaratıcı ifadesini ortaya koyabildiğini de söyleyebiliriz (Ergün, 2013, s. 11). Yaratıcılık aslında her zaman içimizde mevcut olan bir kavramdır. Onu uyandırmak için gönderilen bir davetiyeye, an'ın takibine ve onun şekilleniğine ihtiyaç duymaktadır. Bu yüzden otantik bir yaratım doğaçlamaya ihtiyaç duyar.

2.1.8. An'ı yakalama

Eleştirmen Ernest Chesneau, Monet'in resminde bir şey fark etmişti; eşi benzeri olmayan anlık hareketlerin onun resimlerinin öznesi haline gelmesi yeni bir gelişmeydi. Bu gelişme kısa bir süre sonra İzlenimcilik terimi altında devam ederek hayat bulacaktı. Bir natürmort üzerinde çalışan ressamlar da önlerinde duranı tüm gerçekliği ile resmederken bile gün boyunca ışığın değişimleriyle birlikte sürekli farklılaşmaktaydı. Sanatçılar, Chardin'in sabun kpğndeki baloncukla oynayan bir erkek çocuğunun resminde de geçicilik kavramının farkındaydı. Kısa süren anları bir resimde sabitleyebilmek ciddi bir çalışma gerektirmekteydi. Bu yüzden de 1800'den önce, açık havada çabucak yapılan resimler, atölyede dikkatle çalışılan resimlerden daha değerliydi (Bird, 2016, s. 124). Resmin değerinin günden güne farklı olgulara göre değermesi de gelişen yeni algılamaların bir sonucuydu. Sanatçının anlık

hareketlerin gözlemcisi konumuna geçmesi, 19. yüzyıldan bu yana süregelen bir farkındalıkla devam etmektedir. Tekrarı olmayan an'lık görünümleri muhafaza etmek isteyen sanatçı, zamanın etkisindeki nesnenin görünümünde oluşan farklılıkları sabitlemenin zorluğunu yok saymadan bir mücadele içerisine girmiştir.

White, Duman Bilir'de pamuk kullanmasını bir tür dönüşüm fantezisinde kaybolmak, “kendinden başka bir şey haline gelmeyi” düşlemek olarak tanımlar. Bir bütün olarak yapıt, bir “hâlden” başka bir “hâle” geçiş sürecindeymiş gibi görünür. Geleneksel duvar halılarının ölçekleri büyüktür ve üretim süreci yoğun emek gerektirir; bu halılar epik sahnelerle, kahramanlık hikâyeleriyle süslenir. Bronz heykeller gibi duvar halısı da “bireysel fikirlerin ve duyguların yüklendiği bir tekne” olarak modern sanat dünyasından çok süslemeciliğe yönelik geleneksel el sanatlarının dünyasına aitmiş gibi görünür. Ancak White'ın yapıtı, “anlık durumları betimleyen görüntü” ile “anıt” arasındaki farkı iyice vurgular; bunlara atfettiğimiz değerleri sorgular. Ayrıca hem tutarlı bir figüratif imge hem de doku ve renk farklılıklarının vurgulandığı soyut bir yüzey işlevi görür. Geçen ve tekrar yakalamanın mümkün olmadığı bir “an”ın resmini yaparak bu “an”, somutlaştıran White, böylece sanatın “koruma altına alma”, “muhafaza etme” kapasitesini aklımıza getirir. Sanatçı etkileyici bir “bellek” ve “kayıp” metaforu yaratır (Wilson, 2015, s. 372).

Anlık görüntülerin geçiciliğinin yanında onu bilimsel bir düşünme biçimi ile bir metafor haline getirilişi de sanatçının yaratıcılığından yola çıkan bir benzetmeye dönüşmüştür. İzlenimcilik esaslarına dayandırılabilen anı yakalama kavramı, doğadaki unsurların kişinin içinde oluşturduğu izlenimleri ve duygusal izleri yansıtmayı hedeflemektedir. Pae White'ın de deyimiyle yapıt, başlangıcından bitimine kadar her somut veya soyut kavramdan etkilenen izlenimler bütünüdür. Sanatçı da edindiği bu izlenimler içerisinden kendini bulduğu, hissettiği anı, himayesi altına alarak muhafaza etmeye çalışır.

2.1.9. Kontrol

Alistair Hicks, Küresel Sanat Pusulası kitabında yer verdiği Lee Youngbin, ile ilgili yazısında onun bir sözünü paylaşmıştır; “Kontrolün elimizde olmadığı gerçeğini paylaşmak istiyorum. Düzenlerin aynı anda var olması diye bir şey yok”. Burada sanatçı kendi yaşamından kesitlerle, aslında yaşamında karşılaştığı zorluklar karşısındaki çaresizliğinden bahsetmektedir. Resimlerinde rastladığımız merdiven imgesi de tıpkı çocukluğunda yaşadığı merdivenden düşüş hikayesini canlandırarak bize hayatından bazı kesitler sunmaktadır (Hicks, 2015, s. 147). Hayatın düzenini ve yaşamın zorluklarını sorgulayan sanatçı, başına gelen olaylar ile elimizde olmayan, kontrol dışı gelişen bazı olay veya olguların kendiliğinden hayatımıza girdiğinin farkına varmıştır. Düzenlerin aynı anda var olmaması ise istediğimiz şeylerin aynı zamanlarda gerçekleşmeme halindeki ifadeyle yine kontrolü kendinde olmayan durumlara bağlamıştır.

Sanatın kaynağı olduğu düşünülen oyun da, başlangıcında kendiliğinden ve özgür olarak gerçekleşse de zamanla birtakım kurallara bağlanarak, taklit ile kontrol edilmeye başlanmıştır (Keser, 2009, s. 244). Buradan yola çıkarak ulaşabileceğimiz bir sonuç da sanatın oyun gibi kendiliğindenlik çerçevesi içerisinde gelişen koşullar çerçevesinde oluştuktan sonra da sanatçının kontrolünden geçerek ulaştığı düşüncesidir.

2.1.10. Yaratıcılık

“Yaratıcılık kavramının İngilizce’deki karşılığı ‘creativity’-dir. Creativity’ terimi, Lâtince ‘creare’ teriminden gelmektedir. “Creare’ sözcüğü, doğurmak, yaratmak, meydana getirmek anlamındadır” (Keser, 2009, s. 358). Yazar birçok kelime yardımı ile de aynı tanıma varmıştır.

Yaratıcılık; herkesin gördüğü şeyi, herkesten daha farklı görüp, onunla ilgili farklı düşüncelere sahip olabilmektir. Yani yaratıcılık günlük yaşanan olaylara ve nesnelere herkesten farklı bir bakış açısıyla bakabilmek, olay ve nesnelere uygun farklı yaklaşım tarzı geliştirebilmektir. Bu özelliği ile kişide esneklik, duyarlılık, akılcılık

ve orijinallik gibi özellikleri de gerektirmektedir. Olağan ve günlük olan şeylerin özel görünmesini sağlayan yaratıcılık kavramı, aynı zamanda özel görünen şeylerin de, günlük hayatta doğal şeyler olarak görünmesini de sağlamaktadır (Parsıl, 2012, s. 22, 23). Var edebilme yeteneği, olağan veya olağan dışı şeylerin, kişinin ifadesine göre şekillenerek yeni bir şeyin meydana gelme durumu olarak tanımlanmıştır. Akıl yürütme becerileri ve hayal gücü üzerine kurulu yaratma edinimi, karşısına çıkan olgular bakımından rastlantısal gelişimleri de içerisinde barındırmaktadır.

Parsıl'a göre, Bilim ve Sanat alanlarındaki en önemli kesişim alanı da yaratıcılıktır. Dolayısıyla bütün büyük eserlerin temelinde yatan en önemli faktör de yaratıcılıktır. Bilimde ve sanatta edinilen bilgiler üzerine kurulan deneysel veya zihinsel yasalar, insanın duyum ve duyguları ile birleşerek estetik ögeler çerçevesinde aynı kaynaktan beslenmektedirler (Parsıl, 2012, s. 37). Deneysel oluşumlar aynı zamanda riskleri ve hataları da beraberinde getirmektedir. Kişi bu deneysellik içerisinde beslendiği kaynaklardan yararlanarak ortaya yaratıcı bir eser ortaya koyabilmektedir.

Özdemir Altan ise bir röportajında şöyle söylemiştir: “Bir sistem yaratmalıyım. Yoksa bir başkasının sisteminin kölesi olurum, usanmayacağım ve karşılaştırmayacağım: Benim işim yaratmaktır” (Eroğlu, 2000, s. 313). Alışagelmiş kabulleri aşarak ve kendi sistemini kurarak başrol olmak isteyen Altan, sanatta yeni sistem denemeleri yapmıştır.

İpşiroğlu ise, ‘Evrene Açılma ve Yaratma Özgürlüğü’ başlıklı yazısında; ancak sanatın doğa ile bağlarını kopardıktan sonra yaratma özgürlüğüne kavuşarak evrene açılabilirdiğinden bahsetmiştir. Kişi yeni bir gerçeklik oluşturma yolunda olan biçimlerden yararlanmadan kendi yeni gerçekliklerini ortaya koymaktadır. Paul Klee'nin bir sözünden bahsederken de bu tezini doğruluyor; sanat görünen ile ilgilenmiyor, bir düşünceyi görselleştiriyordu. Sanata beklenmedik gelişme olanakları açan soyut sanatın gelişimi de bu şekildeki bir düşünceden üretilmektedir. Dönemin önemli bir üslubu haline gelen soyut sanat, evrensel insanlık anlayışı içerisinde gelecek kuşaklara öncülük edeceğinden bahsetmiştir (İpşiroğlu, 2017, s. 22). Sanatçının yaratım çabası, henüz var olmayan plastik bir anlam oluşturmaya yönelik olsa da, geçmişinin ve içinde yaşadığı sürecin etkileri, birikimleri doğal

olarak sanat eserine yansıtmaktadır (Parsıl, 2012, s. 15). Buradan ulaşabileceğimiz sonuç da bizi yaratıcı edimlerin doğadan bağımsız olarak geliştiği ve içerisinde oluşan yeni gelişmelerin de kendinden sonraki gelişmelerin altyapısı haline geldiğidir.

Duchamp ise sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisi ile ilgilenmektedir. Burada yaratıcı edimin kaynağını malzemeye atfeden Duchamp, malzemenin duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya döndüğünü düşünmektedir. Ona göre her bir sanat eseri, sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil etmektedir. Bundan dolayı, sanatın estetik açıdan değerlendirilmesi ve çözümlenmesine karşı çıkmaktadır. Buna karşılık sanatçının tarihe mal olmuş sanat eserini incelemektense sanat eseri aracılığı ile sanatçı ile özdeşleşmek istemektedir (Kuspit, 2018, s. 35). Yaratıcı edimin keşfi de sanatçının iç edimlerinin takibinden geçmektedir. Onu heyecanlandıran ve duygulandıran nesneler de bunları izleyiciye aktarılmasını sağlar.

Felsefe ve mantıkta olası dünyalar görüşü, Mögliche Welten tarafından incelenirken; nesneleri görünenle yetinen doğa araştırmasının dışına çıkararak, biçimlerini; bütünlüğü ve ayrıntılarıyla kavrayan bir ‘optik-görme’ye dayanıyordu. Bu görme eylemini de, bilinçaltı güçlerle beslenen bir hayal gücü gereksinimine dayandırıyor. Çünkü evrensel oluş içinde her şeyin bir öncesi ve sonrası olduğunu düşünerek, yaratma süreçlerinin yeni dünyaların doğacağına olan inancı onu, “olası-dünyalar” kavramına getiriyordu (İpşiroğlu, 2017, s. 64). Rastlantısallık ve kontrol dışı değişimler de bizi olası dünyalar havuzuna götürmektedir. Her bir rastlantının, gelecekte farklı bir dünya yaratma potansiyeli vardır.

Kişilerin yaratıcı süreçleri üzerine incelemelerde bulunmanın yaratıcılık edimi konusunda daha geniş bilgilere sahip olmamızı sağlamaktadır. Yaratıcılık ve süreçleri üzerine düşünen birkaç kişinin ifadeleri de aşağıda örneklendirilmiştir.

Giorgio de Chirico, gizem ve yaratı süreci hakkında: “Bir kuş kafesinde ötüyordu. İşte o an insanları tuhaf formları yaratmaya götüren gizemi hissettim. O zaman yaratı süreci yaratıcıdan çok daha olağanüstü geldi bana” (Antmen, 2008, s. 140) demiştir.

“Boetti, yaratım sürecini dokumacılara bırakmakla sanatçı ve izleyici arasındaki engelleri nasıl kaldırdığı hakkında şunları söyler: “Ben hiçbir şey yapmadım. Temel fikir ve konsept akla geldikten sonra geriye kalan hiçbir şeyi kişisel olarak sanatçının yapması gerekmiyor” (Farthing, 2012, s. 518). Boetti ve Chirico’nun ortak noktası kişinin yaratıcı süreçlerine odaklanmış olmalarıdır. Her ikisi de yaratıcı sürecin başlangıç aşamasından bahseder ve yaratıcı kapasitenin kendi gücüne de değinirler. İlham anlarının yeni fikirlerle birleşmesinden ve kendiliğinden ortaya çıkan bir oluşumdan bahsetmektedirler. Temel çıkış noktası, Chirico’da kafesteki bir kuş olarak imgelendirilirken, Boetti açısından da temel fikirden sonraki bir aşama olarak ifadelendirilmiştir.

Yaratıcılık ve süreçleri ile ilgili birbirini doğrular nitelikte birçok yaklaşım literatürde mevcut olsa da sanatçılarına göre değişkenlik göstermektedir. Bunlardan Keser ve Fromm’un tespitleri, örnek olarak aşağıda yer verilmiştir.

Yaratıcılık basamakları

Keser, Sanat Terimleri Sözlüğü kitabında yaratıcılık basamaklarını şöyle açıklamıştır;

- 1) Bilinen şeylerden yepyeni şeyler oluşturmak, yeni, özgün bir senteze ulaşmak, sorunlara yeni çözüm yolları bulmak. Hem unutma hem de hatırlama yaratıcı süreç için çok önemlidir.
- 2) Yaratma gücü ve yeteneği.
- 3) İmgelem, yenilik, anlamlı nitelikler ve orijinallik üretimi.
- 4) Yaratıcılık, ilhamı kavrayan ve besleyen eylemdir.
- 5) Daha önceden kurulmamış ilişkiler arasındaki ilişkileri kurabilme, böylece yeni bir düşünce şeması içinde, yeni yaşantılar, deneyimler, yeni fikirler ve yeni ürünler ortaya koyabilme yetisi.

Yaratıcılık, aslında karmaşık bir süreçten ibarettir, içerisinde, sezgi, imgelem, deneme, araştırma, bulma, kalıplardan kurtulma, yeniden kurma gibi birtakım yetileri

bir araya geldikten sonra merak faktörü ve özgünlük sonucu meydana gelmektedir. İnsan tarafından tamamlanmış her işte, bu süreci tüm duyuşsal ve düşünsel etkinliklerde her türlü çalışma ve uğraşın içerisinde barındırır (Keser, 2009, s. 359).

Bahsedilen edinimler sonucu oluşan merak faktörü, hayal gücümüz ile birleştiğinde ortaya çıkan sonuç bizi yaratıcılık kavramına götürür. Hayal gücü ilhama kaynaklık eder ve yeni ilişkiler sayesinde yeni fikirler, bulgular ve buluşlar ortaya koyarız.

Yaratıcı Süreç Basamakları:

- 1) İlk kavrayış: Bir problemi bulma ve belirtme.
- 2) Keşif: Yaşam deneyimlerinden (bellek) çekme, araştırma.
- 3) Kuluçka Dönemi: Bilginin ve fikirlerin kaosu içinde problem üzerine iyice düşünme, kesin olanları bırakma (unutma).
- 4) Dalma. Aydınlatma: Yüzeyde bir ya da daha fazla fikir.
- 5) Doğrulama: Problem için potansiyel bir çözümün test edilmesi (Keser, 2009, s. 359).

Bahsedilen aşamalar, yaratıcı bir ürün ortaya koymaya çalışan kişilerin bu aşamada karşılaştıkları ve yaşadıklarını kapsamaktadır. Bir de bu yetinin ortaya çıkma şartları vardır. Bunlar da aşağıda sıralanmıştır.

Erich Fromm'a göre yaratıcılığın şartları:

- 1) Şaşırma yeteneği.
- 2) Konsantre olma yeteneği.
- 3) Gerilim ve çatışmayı kabul etme yeteneği.
- 4) Cesaret ve güven. Her gün yeniden doğma isteği.
- 5) Kendilik duygusunu hissetme.

“Ben modern resimde araştırma sözcüğüne verilen önemi hiç anlamıyorum. Bana sorarsanız resimde aramanın hiçbir anlamı yoktur; önemli olan bulmaktır”, Pablo Picasso (Keser, 2009, s. 360). Sonuç olarak yaratıcılık, bir doğum ve yeni bir şeyi meydana getirme olarak yorumlanmaktadır. Hayal gücü ve farklı düşünme biçimlerinin birleşimi kişiyi yaratıcı süreç basamaklarına taşımaktadır. Buradan hareketle, yaratıcılığın bir süreç olduğundan da bahsedebiliriz. Ve aslında farklı olgunluklarda ve boyutta her insanda bulunduğunu da söyleyebiliriz.

2.1.11. Oyun

Sanatın kaynağının eğlence ve oyun olduğu görüşünü destekleyen Groesse, Charles Bordele, Kant, Shiller, Grant Allen, Croce ve Spencer; oyunu insanların ve hayvanların temel ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra amaçsız olarak yaptığı ve haz veren faaliyetler bütünü olarak değerlendirilmektedir. İnsanın özgürce, haz duyarak yaptığı bu eylem, sanat uğraşısıyla benzerlik göstermektedir. Benedotte Croce bu faaliyet içerisindeki sanatı; “Sanat, oyun değilse bile o türden bir faaliyettir” olarak tanımlamaktadır. Groesse ise sanatın amacını, içinde kendi gerçekliğini barındıran, insanın bütün gücünü kullandığı bir oyuna benzemektedir (Keser, 2009, s. 244). Parsıl da, oyunu insanın yaşamının her döneminde rastlanabilen ve değişik amaçlarla yapılan etkinlikler olarak tanımlamaktadır. Bu oyunda çocuklar gibi yaratıcı güçlerini oyunla ortaya koymaktadırlar (Parsıl, 2012, s. 25). Sanatı bir oyun türünden faaliyetler bütününe benzeten bu görüşler, kişinin temel ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra hoş vakit geçirerek yaptığı sanatsal etkinliklerin sonucunda ortaya çıkan eserler bütünü olarak değerlendirmektedir. Herhangi bir mükafat karşılığı gerçekleşmeyen bu duysal etkinlikler bütünü, oyun içerisinde rastlantısallığı da beraberinde getirmektedir.

İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar adlı kitabında Schiller, ahlâk ve güzellik arasındaki ilişkiler üzerine yoğunlaşmıştır. Büyük ölçüde Kant’ın etkisinde kalan ve sanatı “oyun kuramı” ile açıklayan Schiller, sanatçının eser yaratmasını bir oyun etkinliği olarak kabul etmektedir. Oyun konusunda Kant’ın fikirlerinden ayrılan yönleri de bulunmaktadır. İnsan yaşamında duyarlılık ile akıl arasında sürekli çatışmalar olduğundan bahseden Schiller, güzelliğin yalnızca duygusallığa veya akla bağlı olamayacağını düşünmektedir. Çünkü Kant, ahlâklı olmayı duysal dürtülerin bastırılması olarak görmektedir. Schiller’e göre ise duygusal olanla akılsal olanı üst düzeyde kaynaştırabilen insan ideal uyuma ulaşabilecek kişidir. Bu uyum ise ancak sanat yolu ile gerçekleştirebilir (Balcı, 2013, s. 43, 44). Yaşamla birlikte var olduğu düşünülen bu kuramın sözcüleri bu dürtünün ve sonucunda çıkan sanatı da gücün ve etkisini yine yaşamdan alan bir olgu olarak değerlendirmektedirler. Bir nevi yaşama sevincinin dışı vurumu olarak insanın ahlaklı olmasının bir yolu ve yaşamın bir gerekliliğidir. Kişiler de bu uyuma sanat yolu ile ulaşabileceklerdir. Bahsedilen

gerçeklik ve uyuma ulaşmanın da birçok sanatsal ifadesi bulunmaktadır. Kimi sanatçılar bunu plastik sanatlar üzerinden gerçekleştirirken, kimileri ise bunu bir performans sanatı üzerinde göstermektedir. Bunun bir örneği de aşağıda bahsedilmektedir.

New York'ta yaşayan performans sanatçısı Vito Acconci, "Takip Oyunu" isminde gerçekleştirdiği çalışmasında her gün sokakta yürüyen birini rastgele gözüne kestirerek, seçtiği kişiyi giremeyeceği yere kadar takip ederdi (Farthing, 2012, s. 514). Rastlantısallığı sanatının süreci içerisine dahil eden Acconci, oyun haline getirdiği bu sanatsal etkinliği kendi dışavurumu haline getirmiştir.

2.2. Görsel Algılama ve Psikolojik Etkiler

Çalışmanın bu bölümünde algı ve psikoloji çevresinde şekillenen sanatsal ifadelerin kişilere göre değişen sebeplerini incelemek adına; sanat psikolojisi, görme ve algıda seçicilik, bilinç, bilinçaltı, bilinçdışı kavramlarına değinilmiştir.

2.2.1. Sanat psikolojisi

Sanat psikolojisini; sanatçının psikolojisi ve algılayanın psikolojisi olarak iki başlık altında değerlendirebiliriz. Sanatçı; düşüncesi, davranış biçimi ve duygularıyla yaratıcı konuma geçen üretici bir bireydir. Düşlerine sanat ortamı içinde biçim verir (Mülayim, 1994, s. 36). Kişinin yaratıcı edimleri sonucu ortaya koyduğu her çalışma, üreten ve izleyen açısından ayrı ayrı değerlendirilmektedir. Bu yaratıcı etkinliğin bir de bilinçaltı kısmı vardır. Bu alan ile ilgilenen psikanaliz ise sanatçının ortaya koyduğu ürün üzerinden ortaya çıkış etkenleri ve sonucu hakkında çıkarımlarda bulunurken, psikolojik tedavi yöntemi olarak da kullanılmıştır.

Sigmund Freud'un babası olduğu psikanalizin sanat ile birbirinden ayrılmaz bir ilişkisi olduğunu söylemek abartma sayılmamalıdır. Çünkü Freud hekim olmasına karşın psikanalizi yalnızca ruhsal hastalıklarda kullanılan bir tedavi tekniği olarak tanımlamak istememiş onu hem insan ruhsallığının bilimi yani psikolojinin parçası saymış, hem de sanatsal, felsefi ve dini sorulara yanıt sağlayacak bir bilim olarak görmüştür (Öztürk, 2007, s. 7).

Sanatın, alıcının ve sanatçının etkileşimi, Erinç’e göre sanat psikolojisi bağlamında, en genel anlamıyla beş basamak halinde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar;

- 1) Sanatçı ve onun hem iç dünyası hem de dış dünyası, ‘yani esinlenme olanakları’ ile ilişkisi. Bir başka ifadeyle sanatçının konu ile ilişkisi.
- 2) Konunun bir içerik haline dönüştürülmesi aşamasında sanatçı ve sanat ürünü etkileşimi. Buna birinci sanat süreci de denebilir. Yapıt ile sanatçının savaşıdır.
- 3) Sanat eserini üretmeye yarayan itici güçlerden biri olarak, sanatçıdaki potansiyel alıcı imi; yeni kime, ne için gönderme yapılacağıdır.
- 4) Sanat eseri ile alıcının istençli ya da rastlantısal olarak buluşması.
- 5) Alıcının, sanat eserinden hareketle sanatçı üzerine oluşturduğu imler, düşler, yargılar vb. (Erinç, 2004, s. 15).

Sanat yapıtlarını ve sanatçıları yakından incelediğimizde Freud’un geniş kapsamlı psikanaliz yorumlarından faydalanabiliriz. Sanatçının esinlenme sürecindeki etkileşimlerinden ve sanat eserine dönüşümü ve sonrasındaki üretici ile alımlayıcısı arasındaki etkileşimlerden bahseder. Bilinçaltından gelen işaretlerin en iyi takipçisi olarak düşündüğü kişilerin sanatçılar olduğunu savunan Freud, psikanalizi sanatsal, psikolojik, dini ve felsefi konulardaki sorularına cevap aramak için buradan çıkardığı analizleri kullanmıştır.

2.2.2. Görme ve algıda seçicilik

Resim sanatını incelediğimizde, işin özünde görmenin ya da görüntülerin tarihinin yattığına rastlarız. İnsanın yaşamı içerisinde dünya ile kurduğu ilişkiler ve belirlediği tutumlar kişinin görme yöntemlerini belirler. Dolayısıyla bütün resim tarihini, felsefeye ve özellikle de yazısız felsefenin tarihine bağlayabiliriz.

Goethe, “Dünyaya dikkatle baktığımız her keresinde teori yaparız,” der. Zira baktığımız nesne üzerinde düşünmediğimiz sürece onu gerçekte hiç de görmeyiz. Görmek her zaman tanımaktır. Gözün zihne teslim etmediği, onun da alıp düşünceye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur. Ona biçim veren biziz. Bir ağacı düşünme gücümüzle görürüz; bu güç olmasaydı o yalnızca bir renk duyumu olurdu. Düşüncemi ona yöneltmeden önce ağaç, gözün kendisinin bile üretmiş olabileceği yeşil bir lekeden ibarettir. Bu yeşil rengi dışardan gelen bir etkinin ürettiğinden emin olabilmek için düşünmem gerekir. İnsanın nedene ilişkin “orijinal fikir”ini ona yöneltmem, onu sınıflandırmam, ona geçmiş deneyimlerimi eklemem gerekir. Ancak o zaman yeşil lekenin ne olduğunu bilirim, bu bilgi sayesinde de yalnızca yeşil bir leke

görmekle kalmayıp uzun deneyimlerim sonucunda onu bir ağaç olarak - dahası, bir meşe, kayın, köknar olarak- tanıyabilirim (Batur, 2017, s. 281).

Bir şeyin varlığını seçmek ve anlamlandırmak üzere kurulu görme algısı, aslında bizim biçimlendirmelerimizle şekillendiği görülmektedir.

“Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne — her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da— ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur” (Berger, 1995, s. 8). Görme biçimimiz, gözü merkeze alan bir düşünme sistemi ile algı boyutuna taşındığını gözlemlemekteyiz. Kişi gördüğü şeyi, zihnine taşımadığı sürece bilinçte herhangi bir anlama dönüşmemektedir. Gördüğümüz şeye olan tanıklığımız da bizi onu algılama ve anlamlandırma yolculuğuna çıkartır. Diğer bir anlamda da görme, sözcüklerden önce gelmiştir;

Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez. Her akşam güneşin batışını görürüz. Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki bu bilgi, bu açıklama gördüklerimize uymaz hiçbir zaman. Gerçeküstücü ressam Magritte Düşlerin Anahtarı adlı resminde sözcüklerle görülen nesneler arasında her zaman var olan bu uçurumu yorumlamıştır. Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler (Berger, 1995, s. 7, 8).

Görünümler belirli bilgilere ulaşmamızı sağlarken, bu görünümünün ifadesi ise bizi başka bir noktaya taşımaktadır. Kişilerin yaşamlarından edindiği birikimler onun gördüğü şeyi ifadelendirmesinde büyük rol oynamaktadır. Bir nevi algılamasını yönlendirir. Bu yüzden bir imge kişilerde farklı anlamlara sahip olmaktadır.

“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan — birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için— kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümün düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar” (Berger, 1995, s. 9, 10). Doğadan bağımsız olarak değerlendirilen imge, duyu organları yoluyla algılanırken birçok faktörden etkilenmektedir. Bu etkilenme sonucunda da algılanan nesnenin, bilince yansıması

benzeri görüntüleri ortaya çıkmaktadır. Lcan'ın görme ile ilgili psikanaliz boyuttaki analizleri ise şu şekildedir;

“Lacan'ın yapısal psikanalizi, birebir benzerliğiyle görsel temsilin bir tür hayali (yeniden)-dönüşünde, bilinçsiz mantığın dilbilimsel sembolizmini güçlendirse de, aynı zamanda görsele psikanaliz alanında önemli bir konum kazandırır. Bu anlamda, Lacan psikanaliz kuramını kararlılıkla ikinci bir bilimsel disiplinle tanıştırır: görme bilimi” (Öztürk, 2007, s. 65). Lacan için, görme bilimi, antropolojik bilimlerin parçasını içerirken, Freud için görme aygıtı yalnızca ruhsal aygıtın bir modeli ve metaforu haline gelmiştir. Yapısal bir psikanaliz içerisinde, görme kontrolü ruhun ayrılmaz bir parçası olarak nitelendirilmektedir. Kişilerin temel aygıtı olarak düşündüğü görme yetisi, henüz var olmayan bir ego ile kendi imgesini yaratabildiği zaman kendiliğindenlik kazanmaktadır (Öztürk, 2007, s. 66). İnsanın biyolojik ve kültürel evrim süreci kadar bu evrelerden geçerken yaşadığı ruhsal değişimler de görme aygıtını oluşturan etmenler olmuştur. Bunun bazı sanat akımları ve sanatçı içerisindeki ifadeleri de şu şekilde olmuştur; Bir keresinde, ileri bir yaratı safhasında Paul Klee'nin şöyle dediği söylenir: “Şimdi şeyler bana bakıyor” der (Öztürk, 2007, s. 69). Bu konu İzlenimci anlayış içerisine de şöyle ifadelendirilmiştir;

İzlenimciler'e göre görünen nesneler kendilerini bize görülmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulunduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi. Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık; verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümünün toplamıydı (Berger, 1995, s. 18).

Görmenin bilimi, felsefecilerce farklı düşünceler yolu ile açıklanmıştır. Klee'nin şeyler diye nitelendirdiği, anlamsal ifadede görmenin bir bölümü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsedilen görme bilimi, İzlenimcilerde görünen nesneler üzerindeki değişimlerin ifadesini kapsarken, Kübistler açısından da birçok görünümünden oluşan görüntüler bütünü haline gelmiştir.

Algı ise; “Her tür gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesi işlemi. Başka bir deyişle, algı gerçekliklerin farkına varılıp tanınabilirliğe kavuşturulması sürecidir. Bir sanat yapıtının yorumlanması onun önce algılanmasını

gerektirir” (Sözen ve Tanyeli, 2018, s. 22). Bu tanımlamadan yola çıkarsak herhangi bir duyu organımızda tepki uyandıran enerji, algı olarak tanıma ulaşmıştır.

O halde beş duyu organımızın işlevi sonucu dış uyaranlardan alınan etkilerin zihnimize ulaşmasına duyum, duygusal uyaranların anlamlı deneyimlere çevrilmesi sürecine ise algı denilmektedir. Öyleyse diyebiliriz ki, organizmada oluşan uyaran-uyarım ilişkisinde zihne ulaşan ilk belirtisine ‘duyum’ ve bu duyumlar aracılığıyla, zihince kavranmasına ‘algı’ diyoruz (Tos, 2007, s. 45, 46).

Duyum ve algı arasındaki bağlantıyı tespit eden Tos, bu ilişkiyi bir etki-tepki ilişkisi içerisinde açıklamıştır.

Altan bir yazısında; “Benim için bu dünya bütünüyle bir vizyon, hayal veya imgelemdir. Bütün doğal görüntüler sadece bilinçte var olduğuna göre bir kişinin algısal aygıtı o kişinin ne gördüğünü belirleyecektir. Bir insana göre neyse onu görür” (Eroğlu, 2000, s. 313). Diyerek de kişilere göre değişen algı ve anlamlandırmadan oluşan imge kavramından bahsetmiştir.

Doğal gelişimler sonucu değişen ve dönüşen bir ortamın elemanı olan her canlı organizma belirli ölçülerde bu değişim ve dönüşüme katılmaktadır. Birbirine bağımlı olarak değişen ve dönüşen olay ve olguların ancak bir kısmı, algılamalarımızda herhangi bir etki ve uyarının ön plana çıkması dahilinde dikkatimizi çekmesi mümkündür. Bunları iç ve dış faktörler olmak üzere iki grupta toplarsak, kişi ile ilgili olanları “iç faktörler”, kişi dışındaki dönüşüm ve farklılığa bağlı etkileri ise “dış faktörler” olarak sınıflandırabiliriz (Yurtsever, 1988, s. 85). Algılamalarımızda rol alan bu faktörler daha sonrasında idrak boyutuna geçerek zihinde kayıt edilmektedir. Bunu yanında çeşitli yönlerden zıtlık ve benzerliklere bağlı olarak olay ve durumlar arasında çağrışımlar kurulabilir ve yorumlar yapılabilir (Yurtsever, 1988, s. 86). Bunu bir örnek ile nitelendirirsek;

Örneğin, tuval üzerine fırça aracılığı ile bir peyzaj ifadesi olarak nakşedilen soyut renk ve biçimler, algı düzeyinde eksiklerinin tamamlandığı belirli bir bütünlük ifadesi bulur. “Göz duyarlılığı” olarak bilinen bu olgunun, resimde “empesyonist” sanat akımının biyolojik temelini oluşturduğu ileri sürülebilir. Bu sanat akımı

yalnızca görüntü ile sınırlı kalmamış, çağında diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Belli belirsiz bir görüntünün algılanmasında farklı kişiler tarafından varılan yorumlar aynı olmaktadır. Bu da algılamanın belirli bir disiplin içerdiğinin ifadesidir. İzlenim disiplini, algılanan nesnelere bağlı olarak “gruplama”, “kontur belirleme”, “bütünleştirme” ve “zeminden ayırma” şeklinde ortaya çıkmaktadır (Yurtsever, 1988, s. 86).

Bahsedildiği gibi benzer olma durumları algı süreçlerimiz içerisinde anlam bulmaktadır.

Bahsedilen tüm iç ve dış faktörlere bağlı olarak algı merkezimizde beliren sinyaller zihnimizde “biçim psikolojisi” olarak da adlandırılmaktadır. Buradan yola çıkarak, algılamada oluşan biçim psikolojisi ile ilgili davranışların, biyolojik sınırlara bağlı olduğu da unutulmamalıdır (Yurtsever, 1988, s. 89). İnsanın algı sürecinde etkili olduğu kabul edilen algıda seçicilik, psikolojik bir kavram olarak değerlendirilmiştir. Çevremizde bulunan uyarıcılardan bir ya da birkaçına dikkatimizi yöneltmemiz konu ile ilgili duyarlılığımızın bir sonucudur. İnsan sürekli veya anlık olarak üzerinde düşündüğü konu ile ilgili olanları, diğerlerinden daha önce ve daha fazla görüp algılamaya başlar. Burada kişilerin daha önceden yaşamış olduğu deneyimleri, önyargıları ve duyguları bu süreçteki algılama düzeyinde etkili olmaktadır. Beynimize giren verilerin işlenmesi ve anlamlı bir algıya dönüştürme kapasitesi sınırlıdır ve bu yüzden uyarıcılardan sadece bir bölümünü algılar. Bu algı merkezini de yönlendiren bazı faktörler vardır. Kişiyi etkileyen iç ve dış faktörler, algılayıcı için zıtlık, büyüklük küçüklük ve ani değişimler etkisinde ön plana çıkabilir. Göz duyarlılığı olarak bahsedilen olgu da, bu algılamalar sonucunda çıkan ifadelerin bulunduğu ortak paydayı ifade etmektedir. Farklı disiplinler tarafından aynı sonuca çıkan yorumlar, belli bir disiplin ve yorum altında toplanmıştır.

2.2.3. Bilinç

Bilinç kelimesi TDK’ya göre; “1) İnsanın kendisini ve çevresini tanıma yeteneği, şuur. 2) Temel bilgi, temel görüş. 3) Algı ve bilgilerin zihinde duru ve aydınlık olarak izlenme süreci, şuur” (<http://sozluk.gov.tr>) olarak tanımlanmıştır. Bireyin

kendisi ve dışındaki nesne ya da olgulara olan farkındalığı, onun algılarını oluşturmaktadır. Kişi kendisinin düşüncelerine ancak bilinç sayesinde farkındalığına (şuuruna) ulaşır. Farkındalıkların getirdiği sorumluluklar da bilinçli insanların temel sorunlarından biridir.

Kişi varoluşunun sınırlamalarının farkında olsa da öteki yaratılmışlardan farklı bir yönü olduğunu bilir. Bunu sağlayan da kendi bilincine-varma, us ve imgelem yani düş gücüdür. O da diğer varlıklar gibi doğanın bir parçasıdır; doğa yasalarına boyun eğer, onları değiştirecek güce sahip değildir ama yine de doğadaki tüm öteki varlıkları aşan birtakım özelliklere sahiptir. Bu yönü ile doğadan ayrılrsa da insan yine de tüm öteki yaratıklarla paylaşmakta olduğu yuvaya zincirlenmiş gibi hissetmektedir. “Rastlantısal bir yer ve zamanda bu dünyaya fırlatılmış olan insan, yine rastlantısal bir şekilde oradan çıkmak için zorlanmaktadır” (Fromm, 2017, s. 70). Kısıtlı bir alan ve kısır bir döngü içerisinde olduğunu düşündüğü insanın, ruhsal olarak geçirdiği süreçlerin içerisinde bilinç kavramını sorgulamıştır. Bu konudaki örneklerinden yararlanabileceğimiz diğer bir isim de psikiyatrist Jung’dur. Onun da sözleri şu şekildedir; Etkin imgelem işler durumdayken, bilinç, bilişsel etkinlikler araya girmez. Jung, arketiplerin¹ gölgelediği “karanlık bölgeye yaklaşabilen” müzisyen ve ressamların bu yetiye sahip olduklarını düşünür. Esasen rüya gören her varlık bu imgelemle donanmış olsa da, herkes bu sahip olduğunu nasıl kullanacağını bilemez. Düşler, arketiplerle ve ortak yaşamın parçası olan imgelerle doludur. Jung, en gündelik düşleri bile, “tuhaf öznel yaşamlara ait” olmaktan çok, tekrar eden simgesel etkinliklerin, kolektif yaşam dinamiklerinin parçası arketiplere değen motifler gibi okumaya çalışır. Düşler, daha çok gündelik olandan parçalar sunuyor olsa da “etkin duruma geçmiş arketipler” de barındırırlar. Bu nedenle düşleri değerlendirmek konusunda yeni bir bakış açısı ortaya koyar. Düşleri özerk bir ruhsal deneyim alanı gibi kavrayarak ve iyileştirme hedefini öncelikli saymadan, sadece ruhsal dünyaya ait malzemeler toplamaktan yanadır (Taburoğlu, 2018, s. 108). Burada kişinin zihin yapısı içerisinde bilinçaltındaki bastırılmış duyguları ve

¹ Arketip: “Kendinden sonrakileri biçimlendiren orijinal model. Kendi tipinin ideal, tipik örneğini oluşturan form. Psikiyatr ve psikolog Carl Jung’un teorisine göre bir arketip, insanın atalarından kalıtsal olarak aldığı ve modern insanın da bilinçdışında paylaştığı mitsel motiftir. Arketipler davranışları değiştirir; algıları düzenler, geliştirir. Arketipler mitoloji, sanat, din ve düş gibi alanlardaki dışavurumlarda farklı biçimlerde ortaya çıkar” (Keser, 2009, s. 46).

paylaştığı deneyimleri dünyadan topladığı birtakım malzemeler olarak değerlendirdiği ve bu yolla ruhsal anlamda çözümlemelerde bulunduğu söylenebilir.

2.2.4. Bilinçaltı

Timuçin'in Felsefe Sözlüğü'ne göre; bilinçaltı kaba manasıyla, bulanık bilinç olarak da tanımlanmaktadır. Çünkü bilinçaltında bulunanlar bir bakıma unutulmuş olanlardır ve insan ancak bilinçli edimler sonucu ona ulaşabilmektedir. Bilinçaltı dediğimiz kavram da aynı zamanda bilinçdışı kavramı ile eş anlamlıdır (Timuçin, 2004, s. 79). Bilincin bulanık olan noktaları, bilinçaltı olarak adlandırılan bölümden ruhsal bir süreç içerisinde gün yüzüne çıkmaktadır.

Yaratıcılığın zihnin derinlikleriyle bağlantısı çok eski zamanlarda kurulmuş olsa da, konuyla ilgili ilk kez farkındalık oluşturan Freud'dur. Bilincimiz ya da farkındalığımız buzdağının görünen kısmıdır. Ön bilinç ya da bilinç öncesi suyun yüzeyinin hemen altındaki bir sonraki düzeydir, burada anılar yer alır, bilgi depolanır. Son olarak, buzdağının en alttaki ve büyük parçasını bilinçaltı oluşturur. Bilince ulaşamayan, ama düşünceleri, duyguları ve davranışları etkileyen zihinsel süreçleri içerir. Freud, içgüdülerimizi ve korkularımızı barındıran bilinçaltının, insan davranışının başlıca kaynağı olduğuna inanıyordu. Freud'un çözümlemesinden önce, beklenmeyen ve fantastik imgeler üretmek için bilinçaltlarından yararlanan sanatçıların “ilahi bir ilham” bulduklarına inanılıyordu. Freud, rüyaların bilinçaltımızdaki arzuların dürüst dışavurumları olduğunu söyledikten sonra, ilk kez gerçeküstücüler rüya çözümlemesi yoluyla sanat ürettiler (Hodge, 2018, s. 178).

Genel anlamda ifadelendirirsek, yaratıcı süreç; bir hazırlık ve kuluçka döneminden sonraki fikrin doğuşu ve geliştirilmesi sürecini kapsamaktadır. Bu sürece ulaşma yolları da döneme, yaşantılara ve buluşlara göre değişiklik göstermiştir. Örnekte belirtilen sürrealist yaratma süreci de, rüyalardan yola çıkan psikanalizler ile bilinçaltındaki saklı kalmış dürtü ve isteklerin çözümlenmesi sonucu dışavurum esaslı eserleri kapsamaktadır.

“Bilinçaltının keşfi, toplumlar tarafından son derece önemsenmiştir. 20. yüzyılın sanatını açıklamak konusu da ayrıca önem taşır” (Ersoy, 2016, s. 114). Ruhsallığın değişik boyutlarını ve süreçlerini inceleyen psikanaliz, sanat alanında da olduğu gibi kişilerin kendine dönme arzusunu incelemektedir. Bilinçaltından geldiğini düşündüğümüz görüntü ve süreçler bizi sanatın üretim aşamasında yönlendiren bir etkiye sahip olmuştur. Psikanalizin sağladığı iç görünün kazanımı da kişiyi düşünsel olarak bir farkındalık ile kendiliğindenlik sürecinde gelişen serbest çağrışımların da gözlemcisi konumuna geçer. Buradaki kendiliğindenlik aslında yaratıcı sürecin en derin noktası olarak tanımlanabilmektedir. Sonucunda ise kişiler, farklı dışavurumlar ile sanat üretimini gerçekleştirmektedir. Buna örnek olarak;

Gerçeküstücü Joan Miró (1893-1983), bilinçaltına ulaşmanın yaratıcı bir yöntemi olan otomatizmin öncüsüydü. Bu yöntem, hastalarının bilinçaltını incelemek için Freud tarafından kullanılan bir yöntem olan serbest çağrışımından türedi. Gerçeküstücü kolajları olan Ernst, otomatizmin bir başka öncüsüydü. Daha sonra, Jackson Pollock gibi soyut dışavurumcular, içgüdüsel sanat üretmek için otomatizmden yararlandılar (Hodge, 2018, s. 178).

Bir özdevinim içerisinde gerçekleştirilen otomatizm anlayışı, içerisinde rastlantısallık anlayışını da beraberinde getirmektedir. Freud’un çözümlemeleri bilinçaltına yönelirken, sanatsal alanda gerçekleştirilen üretimler de bu kaynaktan faydalananarak gelişmeye devam etmiştir.

2.2.5. Bilinçdışı

Zihinde saklı bir bölge olarak düşünülen bilinçdışı kavramını Freud, kişinin bilinçli bir halde yaşadığı durumlardan bağımsız olarak gösterdiği tepkilerin kaynağı olarak yorumlamaktadır. Bilinçdışındaki isteklerin dürüst bir manifestosu olduğu düşünülen rüyalar, sanatın yorumlanmasında da kullanılmıştır. Freud’un “zihnin diğer bölümlerine kapalı olan özel bir bölge” diye açıkladığı bilinçdışı, onun yaptığı zihin haritalamasında ya da topografisinde merkezi bir yere sahiptir. Freud’a göre, sosyal tabuları ihlal ettiği için gerçekleştirilemeyen ve baskı altına alınarak bilinçdışında kalan istekler, pek çok eylemi ve deneyimi şekillendirir. Uyanık zihnin yok saydığı

bilinçdişına erişim, rüya çözümlemesinin “lütufkâr yolu” aracılığıyla gerçekleştirilebilir. I. Dünya Savaşı sırasında Freud’un fikirlerinin giderek yayıldığı dönemde pek çok kişi, daha iyi bir gelecek umudu varsa, bu yalnızca ülkeleri kitlesel psikoza sürükleyen bilinçdişındaki isteklere göğüs gerilmesinde yer alabilir, diye düşünüyordu. Görünen bilincin ötesinde işleyen bilinçdişi kavramı, farklı gerekçelerle baskı altına alınan duygular olarak yorumlanmaktadır. Baskı altına alınan duygular herhangi bir durumun doğal seyri sırasında ani bir çıkış yaparak anormal durumlar oluşturabilmektedir. Freud’un örneğinde de olduğu gibi, olumsuz ortamlara veya durumlara maruz kalan kişiler, olumlu birer çıkış yolu bulduklarında ancak bu zorluklara karşı koyma zorunluluğunda hissederek veya karşı koymaya hazır bir halde bulunarak atlatabilir. Bu konu ile ilgilenen ve bunu bir uygulamaya dönüştüren bir isim de Fransız yazar Andre Breton’dur. Freud’un çözümlemelerini savaş bunalımı mağdurları üzerinde tıbbi destek amaçlı uygulamıştır. Yaşamın başlıca sorunlarıyla baş etmede rüyaların gücünden faydalanan Breton, Gerçeküstücü Manifestosu’nda, sanatçıların öncü olabileceği sosyal yenilenmeden bahsetmekteydi. Bir örneğinde Pablo Picasso’nun 1937 tarihli Guernica duvar resmini, şaşkın at ve kıvranan insan figürlerini göstererek bunun anti-faşist protesto olduğunu söylüyordu. Anselm Kiefer gibi sanatçılar da Breton gibi birçok kişi ya da nesneyi içine alan, daha kolektif alanlarda çalışmaya yönelmiştir. Kiefer de Almanya’nın Nazi geçmişindeki bastırılmış yaraları konu alan resimler yapmaya başlamıştır (Bird, 2016, s. 138). Picasso’nun Guernica resmi gibi, Kiefer’in resimlerinin çoğu da toplumsal içerikli ve görülen zorbalıkları dile getiren resimler haline gelmiştir.

3. 20. YÜZYIL SONRASI RESMÎ VE RASTLANTI İZLERİ

Modern olarak adlandırılan sanat, sanayileşmiş toplumun ve bu toplumda biçimlenen bilincin, yani modernizmin, ortak ürünü olarak doğmuştur. Modernlik sürecinin yaşanışı da her coğrafyada farklılık göstermiştir (Yılmaz, 2013, s. 19). “Modern” kelimesi Latince ‘modernus’ biçimiyle ilk defa 5. Yüzyılda kullanıldı. Antik çağ ile kendisi arasında ilişki kuran dönemlerin bilincinde olan ama zamanın getirdiği değişimlere de uyum sağlayan ‘modern’ terimi, kendini hep eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak yansıtmaktadır (Habermas, 1994, s. 31). Bu geçişlerde de bahsedildiği gibi modern sanat, içinde yaşanan çağa uyumlanan bir platform halinde olduğu gözlemlenir.

Modernizm sürecinde, tarihin durmadan ve tekerrür etmeden ileriye aktığı inancına dayanan ilk modern adım 1789’da Fransız Devrimi olmuştur (Yılmaz, 2013, s. 19). 19. yüzyılda burjuvazi, iktidar mücadelesinde soylular ve kilise çevresi ile ilgili iken revaçta olan resim siparişleri kesilmiş, sanatçılar korunmasız ve yalnız kalmıştı. Sonuç olarak sanatçılar kendi içlerinden gelen konulara yönelme fırsatı yakalamışlar ya da buna itilmişlerdi (Yılmaz, 2013, s. 21). Artık, özenle hazırlanmış aksiyon sahneleri yerini bireysel deneyimsel oluşumlarına bırakmıştı (Bird, 2016, s. 105). Yeni gelişen özgürlük alanları, sanatçılara bireysel ifade alanları açtığı gibi, yeni buluşlara da ulaştırmaktaydı.

Dünya tarihinin önemli bir dönüm noktası da Endüstri Devrimi’dir. Bahsedilen gelişme ve değişimler, 19. Yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedenleri olmuştur. Önceki çağlarda belki hayal dahi edilemeyecek buluşlar gerçekleşmiştir. Fotoğraf, sentetik boya, elektrik ışığı, sinema filmi gibi yeni keşifler yapılmış ve bunlar gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir (Antmen, 2012, s. 18). Doğru kullanıldığı takdirde sanayileşmenin her türlü sorunu, aklın ve bilimin çözeceğine inanılmıştır. Buna sanatçılar açısından baktığımızda ise, onların büyük çoğunluğunun akıl ve bilime karşı duygu, coşku ve sezgi gibi kavramlara öncelik verdiği görülmektedir (Yılmaz, 2013, s. 25, 26). Tüketici ihtiyaç ve sorunlarına yönelik yeni olanakları bir arada bulundurmaya çalışan ürünlerin ortaya çıkışı sanat

ortamına uyarlanırsa; sanatçılar da kendi ihtiyaç ve sorunlarına yönelecek fırsatı bulduğunda yeni ifade olanakları ortaya çıkardıkları düşünülebilir.

Tüm bunların yanı sıra 19. yüzyılın başlarındaki tüm sanat biçimleri ve anlatım araçlarının, endüstri ile yeni dünya yapısına ve toplum bilincine uyarak, büyük ve ani bir dönüşüm geçirmesi sanat dünyasını da etkilemiştir. Endüstrinin gelişimi ile sarsılmaz yapıdaki toplumsal ilkeler bu dönemde sarsılmaya başlamış, insanı yaşadığı çevreden ayırarak toplum dışı bir varlık haline getirmiştir. Çünkü sanatın gerçekleşme sebebi insandır. Giderek kendine ve topluma yabancılaşan insanın yansımaları da 20. yüzyıl içerisinde daha net görülmektedir. Her şeyden önce yalnızlaştığı gözlemlenen insanın, inançları yıkılmış, para ve çeşitli gereksinimler gereği endüstrinin yoğun olduğu kentlere göç etmiştir. Bakıldığında endüstri üretimi de monoton bir düzene sahiptir. Disiplin ve düzen gerektiren bu yapı ve otomatik üretim kişiyi de monoton bir yaşamın içine itmiştir. Kısacası endüstri yaşamı insanların duygusal iç yaşamlarını da etkileyerek onları, makineleştirerek günden güne duygusuzlaşmasına da sebep oluştur (Ersoy, 2016, s. 113). Üretimin ve tüketimin hızlanmasının sanatsal ifadelere yansması da şu şekilde olmuştur;

“Bilincin ve ruhun biçimlenmesinde rol oynayan doğal ve yaratıcı sanatsal uğraşın, bilimin, teknolojinin ve iletişim ağının etkisiyle; doğal ve yaratıcı boyutu hız kazanmış; her sanatsal çıkış, aynı hızla art arda tüketilmeye başlanmıştır” (Gökbulut, 2005, s. 109). Oluşan sanatsal bir ifadenin de tüketim nesnesi haline gelmesi, sanatı da sürekli yenilenen bir yapıya sürüklemiştir.

Fotoğrafın buluşu ile gözün ağ tabakasından beyne giden uyarıları değerlendirme biçimimiz, yani görme biçimimiz, değişmiştir. İnsanın iki gözüyle bakarken gördüğü şeyler arasında bir seçim yapma fırsatı olurken; fotoğraf makinesinin tek gözlü bir bakış ile herhangi bir seçim yapmasına olanak yoktur. Burada da bilinçaltı bir ölçüt niteliği kazanır (Lynton, 2015, s. 56). Görme biçiminden bilinçaltına yönelen gelişmelerin fotoğrafın buluşu ile sanatçıları da tükenen anlayışlardan yeni anlayışlara yönlendirdiği görülür.

Yeni gelişen bulgular, gerçeğin yalnızca gözle görünenden çok daha derinlerde yattığına işaret etmekteydi. Gözün her şeyi algılayabileceği inancı artık kökünden sarsılmıştı. Dünyayı tek bir an'a sığdırabileceklerini düşünen izlenimciler artık genç sanatçıları tatmin etmez olmuştu (Krausse, 2003, s. 86). Bu tatminsizlikler ve gelişme isteği ile birlikte hızlı gelişmeler olduğuna tanıklık etmekteyiz.

Tarihsel araştırmalara gösterilen ilginin artması, klasik geleneğin içinde çelişen örneklerin keşfedilmesini de sağlamıştır. Bu da klasik geleneğin, aslında yetkinliğine götüren bir kılavuz olduğu gerçeğini yitirerek, üslup konusunun giderek ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Ardından sanatın, sanatçının kendini açıklama sorunu olduğu yönündeki görüşler ortaya çıkmıştır. Kendi iç dürtüsünü bulmayı amaçlayan sanatçının, bunu sanatının konusu ve üslubuyla harmanlayarak ortaya koyduğu sanat yapıtları ortaya çıkmıştır. Bu da Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi'nin içinde bulunduğu Romantizm dediğimiz dönemde gerçekleşmiştir. Burada, bir sanat yapıtının kaynağının herhangi bir dış etken veya dürtünün değil de, bilinçaltı olduğunun anlaşıldığı bir döneme denk gelmektedir (Lynton, 2015, s. 13). Bilinçaltı ise, sanatçının kişisel üretiminin yaratıcı, duygusal ve kendiliğinden bir oluşum içerisinde gerçekleşmesini gerektirmekteydi.

Klasik anlayıştan yavaş yavaş vazgeçilmişse de, klasik sanatın dili geçerliğini korumaktaydı. Çünkü Romantizmle birlikte yiten şey, geleneğin kendisi değil de bu geleneğe verilen önemdi. Klasikçiliğin yerini alabilecek sanat biçimleri yavaş yavaş denenmeye başlanmıştı Gelenekçiler de geleneğin sağlayabileceğinden daha geniş bir konu ve anlatım olanağını arıyorlardı. Romantizm'de, bu olanağı sağlayacak özellikler vardı fakat kendilerinin böyle davranmalarını haklı gösterecek bir neden arama gereksinimi bile duymuyorlardı. Çünkü onlara göre dehanın kurallara uyması söz konusu değildi ve dehalar eserlerini önceden saptanmış ölçütlere değil, kendi getirdiği kurallar ve ölçülerle değerlendirebilen kişilerdi (Lynton, 2015, s. 14). Bu bilgilerden hareketle her düşünce sistemi kendi düş gücünü kullanarak, diğer sistemlerden farklı ve özgün anlayışlar üzerine eserler yaratmaya çalıştığı sonucuna varabiliriz.

1914-1918 arasında gerçekleşen I. Dünya Savaşı'nın getirdiği sarsıntılar ve yarattığı sorunlar sanatçıların üzerinde oldukça büyük bir yük oluşturmuştur. Sanatçılar, oldukça ağır ekonomik koşullar karşısında yeniden kurulmakta olan bir toplumun sanatını canlandırmak için bazı girişimlerde bulunmuşlardır. Sanatçı, önce kendi sanatını herkesin anlayabileceği evrensel gerçekleri betimleyen göstergelerle yönlendirmeye çalışmıştı. Burjuvaziye hizmet eden akademik sanatın yeni düşünceye uyarlanması, devletin tek izin verdiği Toplumcu Gerçekçilik akımına dönüşmüştü. Artık sanatçı işçi mantığında çalışarak, sezgi ve zekasını günün gerekleri doğrultusunda kullanmak durumundaydı (Loynton, 2015, s. 100, 101). Bu gelişim sonrası sanatçı toplumsal bir varlık, onun sanatsal ürünü de toplumsal eserler haline gelmişti. Bahsedilen gelişimler ile sanatsal ifade de yeni oluşumlar meydana gelmiştir. Örneğin soyut sanat ifadesi de şu şekilde gelişmiştir;

Soyut sanatın ortaya çıkışını bütün ayrıntılarıyla açıklayamayız ama oluşumunda şimdiye dek gelen birçok gelişmenin payı olduğunu söyleyebiliriz (Lynton, 2015, s. 56). “Soyut sanat, 20. Yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19.yüzyıl sonunda İzlenimciler’den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçının görünen dünyayı gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir” (Antmen, 2012, s. 79). Sanatçılar artık nesnelerin gerçek görünümünün ötesine geçerek temsili olmayan biçim ve renkleri özgün ifade biçimlerini olarak kullanmaya başlamışlardı.

Eser artık dış dünyanın gerçeğini konu etmek yerine sanatçının gerçeğini arıyordu. Bu konu üzerine eğilen yazar Carl Einstein, sanata düşen görevin; günlük rastlantısal, ruhsal ve ussal gerçeklerin yarattığı baskılardan kurtularak, kişisel yaratıcılık ve düşsel güçle yeniden kurmayı başarmak olduğunu düşünmüştür (Richard, 1991 s. 9). Kişi üzerinde oluşan baskılardan kurtulduktan sonra kendi gerçekliğine döner. Bunun için de akıl yürütme becerileri ve hayal gücünün belli bir platformda dengelenmesi gerekmektedir. Bir de bunun kendi iç gerçekliğimiz boyutunda şekilleniş biçimleri vardır. Bu konu üzerine değinen Murrice Denis şunları söylemiştir:

“Sanat artık, doğa karşısında kaydettiğimiz bir görsel duyarlılık, bir fotoğraf değildir yalnızca. Sanat, doğanın vesile olduğu ama kendi ruhumuzun şekillendirdiği bir

yaratıdır. Gauguin'in dediği gibi, 'gözümüzle çalışmak yerine, düşüncelerimizin gizemli odağını aramalıyız" (Antmen, 2012, s. 31). Böylece hayal gücü tüm yetilerin başında gelir. Duyarlılığını serbest bırakan sanatçı; çalışmalarında doğanın bir kopyasını yapmaktan ziyade onun sübjektif deformasyonunu yapmaya odaklanır (Antmen, 2012, s. 31). Böylece öznel biçimsizlikler soyutlamanın bir yöntemini oluşturmuştur.

20. yüzyıl başında Fovizm, Kübizm, Fütürizm. Konstrüktivizm gibi birçok akımın genel ilkesi de 'soyutlama' olmuştur (Antmen, 2012, s. 80). Genellikle soyutlamaya yönelen bir yol olarak beliren modern sanat tarihi, batıdaki geleneksel sanatın en çok kullandığı sanat biçimini bir yana bırakarak, önceliğini heyecana, sonra da anlayışa vermiştir (Lynton, 2015, s. 19). Heyecan ve anlayışın şekillendirdiği bir ifade de Soyut Dışavurumculuk olarak anılır.

Soyut dışavurumcu akımın çıkışı, Pollock ve De Kooning'in açtıkları kişisel sergiler ile New York sanat çevresini etkiledikleri zaman yani, 1948 olarak düşünülmektedir. Kendi iç dünyalarına ve mitolojik konulara yönelmiş sanatçıların da bir süre sonra konudan kopuş içerisinde olduğu gözlemlenmiştir (Yılmaz, 2015, s. 22). Duygusal nedenlere bağlı olarak gelişen duygu yoğunlaşması, artık onlar için oluşmuş anlayışlardan daha fazla önem taşıdığı düşünülebilir. Bunun bir örneği olarak da Gauguin'den bahsedebiliriz.

Sanatı klasikçi anlayışa sıkı bağlarla bağlı olmasına rağmen, Batı sanatını reddettiğini ileri süren Gauguin klasik sanatın temeline, bu anlayışın kökündeki doğalcılığa ve sağduyuya saldırıyordu. 'Önce heyecan, sonra anlayış' onun başlıca iletisiydi; bu da kusursuz değil, zengin anlatımlı çizim, doğru renkler yerine heyecan verici renkler ve akılcı yoruma yer vermeyen sahneler anlamına geliyordu (Lynton, 2015. s. 19, 20).

Değişen öncelikler, oluşan doğalcılığın ötesinde doğalcılık karşıtı yapıtların oluşumuna da yol açıyordu.

Empresyonizm'in karşıtı olarak ortaya çıkan Ekspresyonizm'in temel amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler ile duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır (Lynton, 2015, s. 25). Ekspresyonizmin içinde ve daha sonraki akımlarda da görebileceğimiz bazı içgüdüsel amaçlar gelişmiştir. Bunlar, her bir sanatçının sanatına bir yandan en yetkin ve en son biçimini vermek için geliştirmesinin yanı sıra, kendi alışkanlıklarını ve denenmiş yöntemleri kırıp, onların ötesinde ne olduğunu görme dürtüsünü yürekten istemişlerdir. İşte bu yüzden, görsel sanatlar edebiyattan kopmaya çalışmış, yine bu yüzden modern yazarlar dilin kurallarını çığnemişlerdir. Dostoyevski, Nietzsche, Freud gibi düşünürler de yazılarıyla Ekspresyonizmin görsel sanatlarda yapmaya çalıştığı pek çok şey için sözel açıklamalar ve gerekçeler sağlamışlardır (Lynton, 2015, s. 40). Böylece manifesto dediğimiz kavram devreye girmişti; sanatçı artık salt eserleriyle değil, açıklamalarıyla da sanat tarihinde yer alıyordu.

“Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır” diyordu Kurt Schwitters. Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriğı, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir”. Dadacı bir fıkirden gelen bu düşünceyi belki de Kübizm, Fütürizm ve Devrim-öncesi Rus sanatı hazırlamıştı. Dadacıların ortak yanı, sanatın ne olması gerektiğı konusundaki yerleşmiş düşüncelere karşı çıkışı ve yenilikçiliğı benimsemeleriydi. Her yeni tanım, yeni bir gelişmeye yol açmakta, böylece sanatın akışı genişlemekte ve yatağından taşmaktadır (Lynton, 2015, s. 127). Bahsedilen gelişmelerin sadece fiziksel hayatı değil, aynı zamanda kültürel hayatı da etkilediğı görülmektedir. Sanatçılar içinde yeni heyecanlara da yol açmakta ve kendi gelişimi içerisinde de bunu sürdürdüğü gözlemlenir.

Modern sanatın gelişim süreci, Dada akımıyla kendine yeni ifade yolları keşfetmiş ve bu sayede sanat yeni işlevsellikler kazanmıştır. Dadacıların özelliklerinden birisi de bir sanat yapıtının ortaya çıkışında hem geleneksel ustalıklardan hem de sanatçının kontrol işlevinden vazgeçmektir. Sanatçılar Kübist akımın yapıştırma resim tekniğinden yararlanmışlardır fakat sonucun gerçekliğı yansıtıp yansıtmadığından ziyade, sanatçının yaratıcılık payını sorgulamışlardır. 1916'da Ekspresyonizmi genellikle içtenlikten yoksun bir belagat gösterisi sayan ve yalnız soyut biçimlerle çalışan Jean Arp, Tzara'nın Portresi eserinde, dörtgene benzeyen biçimleri sanki

kendi tasarladığı bir plana göre değil de, yerçekimi veya havanın hareketi gibi daha karmaşık güçlerin hareketine göre düzenlemiş, başka bir deyişle, rastlantının yasalarına uymuştur (Lynton, 2015, s. 129, 130). Bu gelişmelerden de anlaşılacağı gibi sanatın içerisinde hep olan rastlantı faktörü artık sanatçılar tarafından bilinçli olarak tercih edilen bir faktör olmaya başlamıştır. Kübizm ile beliren hazır nesne kullanımı, tesadüflere ve doğaçlamaya da daha büyük olanaklar sağlaması sebebi ile hazır nesnelerin rastlantısal öğelerle, doğaçlama olanaklarını genişleten bir anlatım diline olanak sağlamıştır.

Kullanılmaya başlanan yeni teknikler, dünya çapında gerçekleşen gelişmelerden çalınan parçaların bir araya getirilmesine dayanmaktaydı. Aslında Kübizm veya başka bir akıma bağlı olmayan bazı yöntemler, Braque ve Picasso gibi ressamların da buluşları sayesinde oluşmuştur. Şair Apollinaire'nin önderliğini yaptığı modern şiir yazma yöntemi, daha çok sokakta konuşulan sözlerden ya da gazetelerden rasgele seçilmiş parçaların bir araya getirilmesinden oluşmaktaydı. Zamanla da Dadacılar plastik sanat yapıtlarında bu tekniğin görsel düzeyde de geçerli olabileceğini keşfetmiş ve bunu kanıtlamışlardır (Lynton, 2015, s. 146). Yani kontrol dışı hareketler sonucu gelişen rastlantısal gelişimler sanat için yeni bir yöntem haline gelmiştir.

Artık sanatçılar, içgüdüsel olarak belli bir objeye herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanmak yerine, Duchamp'ın vurguladığı gibi rasgele bir biçimde obje seçmeyi yeğlemekteydi. Bu objelerin yeni ve benzeri olmayan bir nesne olması gerekmiyordu, seri yapım sonucu üretilmiş sıradan objeler olması yeterliydi. Sanatçının imzası ya da herhangi bir eklemesi ile seçilmiş olan obje, sanatçının ona sağladığı anlam değişikliği ile yeni bir anlam kazanmaktaydı. Tıpkı Duchamp'ın fırçayla pisuar üzerine ressamca yazılmış 'R. Mutt' imzasının sıradan bir parçaya belli bir özellik kazandırması gibi (Lynton, 2015, s. 131, 132). Nesneler artık gerçek işlevselliğinden ve görünümünden çıkarak sanatçının duygu, düşüncesi ve sezgilerine dayanan sanat objelerine dönüşmekteydi.

Her yeni akım gibi Soyut Ekspresyonizm de modern sanatı kısıtlayabilecek tüm gelenekselleşmiş kurallar bütününden kaçınarak kişinin en umursamaz biçimde

kendini ifade etmesine olanak sağlamaktaydı. Bunun için de gerekirse ressamın bütün bedeni ve gücüyle bu sürece katılabilmesini istiyordu (Lynton, 2015, s. 235). Soyut Ekspresyonizm'in 'Action Painting' adı verilen dalında Pollock ve de Koonin bu sanatın öncüleri olarak kabul edilir. De Kooning'in arkadaşı olan Franz Kline çok kısa bir süre içerisinde gerçekçi çalıştığı resimlerden Soyut Ekspresyonist resimlere geçiş yapmıştır. Büyük tual ve badana fırçası kullanarak yaptığı çalışmalarında tekniğini geliştirerek seyircinin, onun bu eylemindeki enerjisini tadabileceği keşfedilmişti (Lynton, 2015, s. 235). Sanatçı, herhangi bir ifade sürecinden ya da ifadenin oluşumundaki herhangi bir süreçten geçerken kendini soyut görünüm ve renklerle ifade ediyordu. Rastgele görünümlere pay bırakan Soyut Dışavurum da diğer sanatlarda olduğu gibi kendi içine yönelen ressamın özgünlük arayışının bir parçasıydı.

“Sanat, toplumun yaşam biçimini etkileyen ve kültürel ve sosyolojik anlamda zenginleştiren yegane unsurlarından biri olmaya devam etmektedir” (Ketizmen, 2019, s. 26). Bunun yanı sıra sanatçılar da daha önce yaptıklarından farklı şeyler yapma içgüdüğü ve özellikle yapıtlarına yüklenen basmakalıp açıklamalardan arınmak niyetiyle zaman zaman girdikleri gruplardan ayrılmayı da tercih etmişlerdir. Sanat tarihi içerisinde kendileri için yarattığı bir üslubu değiştirmeden sürdüren sanatçı örnekleri çokça var olduğu gibi, farklı şeyleri deneyimleyen sanatçılar da vardır fakat örnekleri azdır (Lynton, 2015, s. 237). Bu bilgilerden hareketle sanatın yaşam içerisinde şekillenerek geliştiğini ve sanatçıların bireysel tercihlerinden de etkilendiğini söyleyebiliriz.

Tüm 20.yüzyıl resmi içerisinde izlerine değindiğimiz rastlantı kavramı, sanat içerisinde yeni değerlendirilen bir olgu olsa da yeni bir kavram değildir. Örneğin, Newton öncesi 17. yüzyıl dönemlerinde bile rastlantısal olarak beliren olaylar, dikkatleri çekmeye başlayarak metafiziksel soruları ortaya çıkarmıştır. Rastlantı tanımı içerisinde beliren şans faktörü, sebep ve sonuç konusundaki varsayımlarımızı da içermektedir. Şans genellikle, bir sanat ya da tasarım sürecinde gelişen bir zorunluluktur. Çünkü niyet ve sonuç arasındaki mesafe, bilinçaltı dürtülerinin ve karşımıza çıkan işaretlerin takibi ile şekillenmektedir. Örneğin kazara atılan bir çizgi, sanatçının daha önce düşünmemiş olduğu bir imgeyi canlandırabilir ve bu

farkındalıkla çıktığı yolculuk onun özgün tasarımını gerçekleştirmesine zemin hazırlayabilir. Yaratıcılık dediğimiz kavram da yeni görünümüleri bulma becerisiyse, bahsedilen tarih içerisinde yeniliklere öncülük etmiş isimleri de belki, rastlantısallığı yaratıcılığının bir parçası olarak kullanmış isimler olarak tanımlayabiliriz.

Aslında Realist çalışan sanatçılar için de gerek obje seçimi, gerekse seçilen objelere yansıyan ışık-gölge faktörü içerisinde kendi yerini ve varlığını koruyan rastlantı kavramı, ancak 20. yüzyıl sonrası zamanlarda istemli olarak kullanılmaya başlanmıştır. Zamanla gelişen toplumsal ve kültürel olayların sanatsal gelişimleri etkilediği ve rastlantı kavramının da yeri ve konumunda bazı değişimler olduğu söylenebilir. Bu değişim ve gelişim de sanat içerisinde; kullanım boyutu, amaçları, nedenleri ve sonuçları açısından incelenerek gelişmeye devam ettiği düşünülmektedir.



4. RASTLANTIYI KULLANAN SANATASAL YAKLAŞIMLAR

Bu bölümde, sanatsal anlayışlar içerisinde şekillenen rastlantısal gelişimlerin sanatsal ifadelere yansıma şekli, oranı ve amacı irdelenmiştir. Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm, Otomatizm, Şans Sanatı, Ekspresyonizm, Action Painting, Happening, Performans, Süreç Sanatı, Art Brut, Informel Sanat, Arte Povera ve Avangard kuramı içerisinde incelenen bu kavramın araştırmanın temellerine kaynaklık etmesi amaçlanmıştır.

4.1. Kübizm

1908'den itibaren Pablo Picasso ile Georges Braqueraque'ın öncülüğünde yeni bir sanat akımı belirmeye başlamıştı. Bir rivayete göre akımın isim babası Henri Matisse'tir. Resimlerinin şematik olarak küçük küplere benzemiş olması, Eleştirmen Louis Vauxcelles'in dikkatini çekmiştir. Bunun üzerine bir yazı yazmış ve sonucunda bu sanat akımının adı "Kübizm" olmuştur (Antmen, 2012, s. 45). Akım isminden de anlaşıldığı gibi resimlerde geometrik formlara dönüşüm başlamıştır.

20. Yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilen Kübizm, yeni bir resimsel dil, görme biçimi ve aktarımın yeni bir yöntemi olarak döneme damgasını vurmuştur. Doğanın betimleyici değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi birçok açıdan göstermenin yani bir tür dördüncü boyut denemesi yapmışlardır (Antmen, 2012, s. 46). Yeniliğin peşinden koşan bu anlayış, nesnelerin üç boyutlu görünümünün, iki boyutlu tuval üzerine yansıtılmasının ötesine geçme güdüleri ile yeni biçim denemelerine yönelmişlerdir. İki boyutlu olan yüzey üzerinde geometrik parçalanmışlıklardan yararlanarak yeni bir algı ortaya koymuşlardır.

Kübist çalışmalar, izleyicilerin bir resme aynı anda birden fazla perspektiften esere bakabilmesinin yanında şekiller üzerine düşünmesini de sağlayarak, farklı bakış açılarına olanak tanıyan resimleri kapsayan bir terim haline gelmiştir (Grzymkowski, 2015, s. 105). Rönesans'tan beri egemen olan tek noktalı bakış açısı Klasik geleneğin

aksine bir gelişimde bulunarak terk edilmiştir. Bu da dünyaya yeni bir gözle bakılmasına ve dünyanın gözden ziyade zihinle algılanmasına yol açmıştır (Yılmaz, 2013, s. 87). Her yeni dönem toplum içerisinde gelişen her yeni algının yolunu açmakta, böylece alandaki gelişmeler artarak birbirlerinin gelişimlerini takip etmekteydi. Bu ve bunun gibi birçok gelişme yeni bakış açılarını da beraberinde getirmekteydi.

“Bir eserin geometrik içeriğini daha fazla vurgulamak için sanatçılar, kahverengi ve gri gibi nötr renkler kullanıyorlardı. Kübizm tuvalin iki boyutlu yüzeyinin ötesine geçmeye çalışmak yerine nesneyi parçalayıp ilginç şekillerde yeniden düzenleyerek düzlüğü vurguluyordu” (Grzymkowski, 2015, s. 106). Nesnelerin farklı zaman ve mekan içindeki hareketlerini betimleyen Kübistler, araştırmalarının sonucunda çoğu kez düz, yumuşatılmış renklere boyanmış nesneleri, yerleştirildikleri çevreden ayırt etmenin zor olduğu bir yüzey haline dönüşüyordu (Little, 2013, s. 107). Bunun önüne geçmek için, Kübizm içerisinde, resimde genellikle zemin işlevi gören nötr renkler, düzlük etkisi ile resimlerin ana ögesi haline geliyordu. Böylece nötr renkler parçalanmış ve karmaşık düzlemlerin daha net görünmesini sağlıyordu.



Resim 4.1. Georges Braque, still life with playing cards 1919, 80 x 59 cm.

Kübizm, yaşanan savaşlardan oldukça etkilenmekteydi. Sanatçının gördüğü ve duyduğu dehşet eserlerine yansımaya başlıyor ve bu da üslup değişikliklerine neden olmaktaydı. Mesela Braque savaşta ağır yara aldıktan sonra resmi, geometrik formlardan uzaklaşıp İşkambil Kağıtları ile Natürmort (1919) adlı eserinde olduğu gibi daha yumuşak ve daha özgür fırça darbeleri kullandığı yani yeni bir üsluba kaydığı görölmektedir (Farthing, 2012, s. 391). Soyut ve gizemli bir havaya sahip olan bu resim, izleyiciye tanıdık nesneleri soyut ve geometrik formlar içerisinde sunmuştur. Gelenekselleşmiş natürmort anlayışına yeni bir bakış açısı daha getirmiştir.



Resim 4.2. Pablo Picasso, the girls of Avignon, 1907, 243 x 233 cm.

20.yüzyılın içinde gelişen modern sanat tarihinin çoğu zaman ‘açılış sayfası’ olarak gündeme gelen Pablo Picasso’nun “Avignonlu Kızlar” resmiyle bahsedilen temellerin atıldığı düşünölmektedir. Bu tabloda, estetik güzelliğe ilişkin alışlagelmiş kalıpların yıkılması, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımların yok edilmesi, deyim yerindeyse kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşıması gözümüze çarpmaktadır. Sanatçıya özgü olan bu düşünüşün saf ve dürtüsel bir üretim sürecinin içerisinde gerçekleştiği gözlemlenmektedir (Antmen, 2012, s. 46). Bahsedilen resimdeki dürtüsel süreç, sanatçıların içlerinden geldiği gibi çalışmalar yapmaya

başladığını göstermekle birlikte bu akım içerisinde oluşan zeminin rastlantı olasılıklarına izin veren bir yapıda olduğunun bir göstergesi olmuştur.

Bu dönem içerisinde gelişen diğer bir önemli resim ise; Duchamp'ın Merdivenden İnen Çıplak, No: 2 isimli eseri, 1913 yılında New York'ta düzenlenen Armory Show'da sergilendiğinde büyük tartışma yaratmıştı. Eserde, kübizmin parçalı üslubu ve fütürizmin dinamik hareketinden parçalar bulunuyordu. Kübizm ve kolaj arasındaki ilişki geliştikçe herkesin tekniğini de etkilemeye başladı (Farthing, 2012, s. 390). Üzerinde yaş, cinsiyet ya da karakter özelliklerini çözümleyemediğimiz bu resimde, insan bedeninin uzuvları da pek seçilememektedir. İç içe geçmiş, konik ve silindirik görüntülerin resmi soyut bir ifadeye taşıdığı gözlemlenmektedir.



Resim 4.3. Marcel Duchamp, merdivenden inen çıplak, 1912, tuval üzerine yağlıboya 89 x 147 cm.

1911-14 yılları arası birleşimsel (sentetik) kübizm döneminde, Picasso ve Braque resim yaptıkları yüzeye artık farklı malzemeler yapıştırmaya başlamıştı. Gazete, muşamba, duvar kağıdı gibi sanat dışı parçalar kullanmaya başladılar. Yeni kompozisyonlarında, eğer sanatçı bir gazete ya da muşamba imgesi istiyorsa, onun

resmini yapmak yerine gerçeğini koymayı yeğlemekteydi. Bir çeşit oyun olarak gelişen bu yöntem, çözümsel kübist resimlere kıyasla daha çok yüzey resmi haline gelmiştir. Biçim sorunu halledildikten sonra işin içine renk de girmiştir (Yılmaz, 2013, s. 90). Böylece, birbirleriyle ilişkisi olmayan sanat dışı parçaların dokusal etkisi rastlantısal görünümüleri de ortaya koymuştur. Malzemelerin seçimi bir rastlantıya dayanmıyordur fakat sonucunda oluşan görüntüye bu adlandırma yapılabilmektedir. Sanatçının bahsedilen malzeme ile ne zaman karşılaşacağı, onu hangi çalışmada kullanacağı belli değildir. Ancak bahsi geçen malzemelerin, onların eserde bulunmasına neden olan süreci ve bu süreci etkileyen kuvvetlerin neler olduğunu analiz edilebiliriz.

4.2. Dadaizm

Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği zorluklar sırasında Dadacılık akımı ortaya çıkmıştır. Bir sözlükten gelişigüzel alınmış olan “dada” sözcüğü Fransızca’da “zevk için binilen at” anlamındadır. Dadacılar, savaş ile birlikte edinilmiş bütün ahlaki, politik ve estetik inançların tahrip olduğunu ilan ederken bir yandan da yıkıcı, saygısız ve özgürleştirici bir yaklaşımın savunuculuğunu yapmışlardır (Little, 2013, s. 110). Kurallara ve var olan sanatsal düzenlere karşı koyucu bir yaklaşım benimsedikleri gözlemlenmekteydi.

Dadaist düşüncenin ilk çıkış yeri neredeyse eş zamanlı olarak Zürih ve New York’ta gözlemlenmiştir. Daha sonra Avrupa’nın diğer sanat merkezlerine yayılacak olan bu anlayış, farklı standartlarda geliştirilerek ilerlemekteydi. Dada etkisi en çok; Berlin, Hannover, Köln ve Paris’te kendini göstermiştir (Farthing, 2012, s. 410). Aynı zamanlarda ve farklı yerlerde ortaya çıkan Dada anlayışı sanatsal gelişimler içerisinde bir üne de kavuşmuştur.

“Kültürel bir fenomen olan ve 1916-1922 yıllarında ortaya çıkan Dada akımının özünde ikili bir yaklaşım vardı: Yıkıcı dürtü ve neşeli, sınırsız yaratıcılık. Dada sanatçıları, sanatsal beceriye ilişkin geleneksel fikirlere güçlü bir şekilde meydan okudular. Resimsel estetiğe verilen önemi ve sanat eserinde var olduğu düşünülen kutsallığı küçümsediler. Dadaistler, estetik olmayan, mantık dışı, kendisini

yanlışlayan ve çöp niteliğindeki her şeyi sanat eseri olarak tanımlayabilirlerdi” (Farthing, 2012, s. 410). Sanatı değiştirme, dönüştürme ve ilerletmenin dışında bir anlayışla sanatı yok etmek isteyen Dada’nın özünde, dünyanın gidişatına ilişkin yoğun bir başkaldırı bulunmaktaydı.

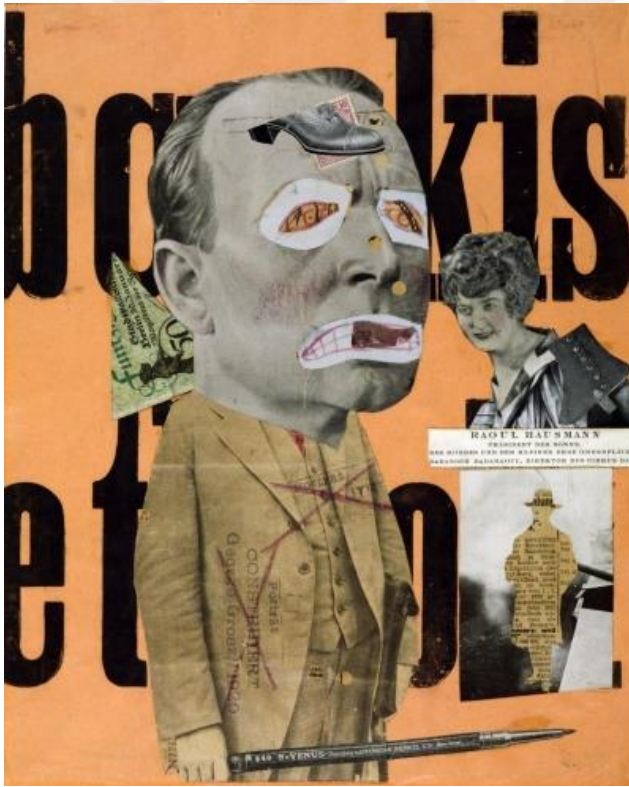
Radikal bir sanatsal tavırdan yana olan Dadacılar, Tzara’nın yazdığı metinlerde kullandığı kırık dökük dilbilgisi gibi tuhaf söz dizimi ve anlaşılmasız sözcükler kullanarak kural bozucu özelliği açısından yeni sanatsal arayışlara yönelik bir ipucu olarak nitelendirilmektedir. Sosyal ve kültürel olarak kurulmuş olan düzeni sorgulamadan kabul gören içi boş değerleri yadsıyan Dada sanatçıları, bu düşüncelerini ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere başvurmuş, kendilerini gerçekleştirme içgüdüğü ile de bu türde farklı denemelerde bulunmuşlardır (Antmen, 2008, s. 123). Bu anlayışı şekillendiren rastlantısallık ve doğaçlama hareketleri de onların başlıca prensipleri haline gelmiştir.

Asıl amaçları şok yaratmak olan Dadacılar, rastlantı ve saçmalık üzerine kurulu bir anlayış oluşturmuştu. Bu akımın öncüleri, bilinçaltının günlük yaşamdaki rolüne ilişkin yeni bir bilinci tanımlayarak, sadece bir sanat kitaplığında ölmeye mahkum olacak bütünlüklü bir sanat kuramı geliştirmeye karşıydılar (Little, 2013, s. 111). Anlamsızlığı ve kuralsızlığı temel ölçüt haline getiren bu akım, sanat tarihinin gelişiminde bahsedildiği gibi bir şok etkisi yaratmıştır. Kuralsızlığı sistemli olarak kullanmaları da onların sanat tarihindeki yerini ölümsüzleştirmiştir.

1915 yıllarında sanata eklenen yeni malzemeler burada da karşımıza çıkmaktadır. Tahta, ip, cam parçaları, aletler, gazeteler, fotoğraf ve kumaş parçaları gibi maddeler sanata yeni öğeler olarak yerlerini almıştır. Kompozisyonlarda kullandıkları malzemeleri Tristan Tzara’nın şiirlerindeki rastlantıya dayanan sözcükler gibi, rastlantısal ve ilişkisiz olarak bir araya getirmektedirler (Turani, 2017, s. 140). Kolaj ve asamblaj tekniklerine ağırlık veren Dada sanatçıları, sanatsal yaratımda rastlantısallığı son derece önemsemişlerdir. Batılı olmayan kültürlerin “primitif” ifadelerine ilgileri büyüktür. Sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etmek arzusu Dadacıların en büyük özelliğidir (Antmen, 2012, s. 124). Resim yapmayı terk eden

bir anlayışta, hazır nesne kullanımı ile resim sanatına farklı bir boyut getirmişlerdir. Sonrasında tuvale sığamayan Dadacılar, kolajı üç boyutlu malzemelere taşımıştır.

Nesnelere bağlı olan bu resim anlayışı bizi üç boyutluluk anlayışına getirmiş, buradan da resim ile heykeli benzer noktaya taşıdığı görünmektedir. Bugün özellikle çoğu sanatçıyı peşinden sürükleyen minimal enstalasyonlar, nesnelerin ve endüstriyel ürünlerin kendilerine ait dokusal görüntü etkilerinden oluşan kompozisyonlara dayanmaktadır. Böylece, birbirleriyle ilişkisiz nesnelerin dokusal etkilerini rastlantıya dayandırarak yan yana getirilmeleri bize sürpriz görüntüler yaratan bir montaj sanatını tanıtmıştır (Turani, 2017, s. 140). Bu anlayış içerisinde gerçekleşen rastlantısallıklar, sürpriz olasılıkları da içerisinde barındıran bir kurguya dönüşmüştür.



Resim 4.4. Raoul Hausmann, the art critic 1919–20

Yeni bir sanatsal ifadenin ortaya çıkışı, hâlihazırdaki sanata karşı çıkışı gerektirmekteydi. Bunu gerçekleştirecek olan kişilere baktığımızda ise, her sanatçının mayasında bir başkaldırcı ruhunun zaten var olduğunu fark ediyoruz (Yılmaz, 2013, s. 154). Başkaldırcı ruha sahip bir isim de Arp olmuştur.

“Örneğin Arp, Herhangi bir anda düşebilecek kağıtlar yapıştırdığı kolajlar yaptı. Duchamp, sanki kendisi yapmış gibi imzaladığı sonra da sanat galerilerinde sergilediği endüstriyel ya da günlük yaşam nesneleri, “ready made”lerle estetik bir saati bomba oluşturdu. Bunların içinde en ünlüsü olan Çeşme, R Mutt olarak imzaladığı bir pisuardı. “Ready-made”ler yoluyla Duchamp geleneksel zanaatkarlığı ve sanat sınıflamalarını reddediyordu. Amacı, sanat yapıtlarını etiketlememizin ve yargılamamızın aracı olan tanımlar ve standartların sanatın yanında ikincil olduğunu ve onu tanımlamadığı konusunda insanları bilinçlendirmektir” (Little, 2013, s. 111). Bu amacının sebebi ise sanatı tanımlamalardan daha değerli bulmasıydı.

Geleneksel anlamda bir biçem kaygısı olamayan Dadacıların derdi sanatçının ortaya koyduğu sanat yapıtı değil, takındığı tavır yani üslubuydu. Burada çok farklı tarzda üslup iç içeydi.

“Örneğin Kurt Schwitters, “sanatçının tükürdüğü her şey sanattır” diyordu (Bu, Picasso’nun “sanat sizin benden istediğiniz değil, benim size verdiğimdir” sözünün rahatsız edici derecede abartılmış haliydi. Görünürde, müşteri bekleyen sanatçı artık ölmüş, yerine de “küçük dağları ben yarattım” diyen, burnu havada ve her şeye karşı olan biri gelmişti” (Yılmaz, 2013, s. 156). Bu da o dönem sanatçılarının sanata karşı olan tüm öfkesini kusarak, sanatçının gereksindiği özgürlük hissini cesur bir biçimde dile getirmeyi seçmiştir.

Plastik sanatlar alanında, hareketin ilk sanatçılarından olan Arp’ın, “Kolajları ve kabartmaları, tıpkı karısının dokumaları gibi, mutlak bir kendiliğindenliğe terk ediş ve rastlantıya tanınmış körlemesine bir güvenle, çağdaş ürünlerden açık bir şekilde ayrılıyordu” (Batur, 2017, s. 363). Ürettiği kolaj ve kabartmaları, çürümüş rasyonaliteye karşı çıkış yolu olarak kullanan Arp’ın çalışmalarının yöntemini rastlantının yönlendirmesine bıraktığı görülmektedir.

Schwitters’in, Zürih’teki dadacıların ilk şiirlerini anımsatan, tutarsız harf, hece ya da sözcük dizelerinden oluşan şiirleri vardı. Bunun yanında, anlamsız veya özel anlamlı sözcükleri yan yana getirerek ilginç kavramlar yaratıyordu, sonrasında ise bunları kendi imkanları ile çıkardığı Merz adındaki dergisinde yayımlıyordu. Nesneye sahip

olma konusunda dur durak bilmeyen Schwitters sürekli biriktirme peşindeydi. Bunun yanında Duchamp'ın nesnelerle olan ilişkisi değerlendirildiğinde, daha çekişken bir tavır sergilediği görülmektedir (Yılmaz, 2013, s. 159). Bu biriktirme arzusu, onu her şeyin bir sanat malzemesi olabileceği düşüncesine getirmişti. Kolajla birlikte en saf isteklerini, fütursuz biriktirme arzusunu gerçekleştirmiş oluyordu.

Dada içerisinde rastlantısallık çok rağbet gören bir hale gelmiştir. Bunun baş sebebi de İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri olarak gösterilmiştir. Şans faktörünü sanatlarında istemli olarak kullanmaya başlamaları, onları rastlantı faktörünün yönlendirmesindeki çalışmalara sürüklemiştir.

4.3. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Fransız dilinden Türkçe'ye aktarılan “Sürrealizm”, gerçeküstücülük anlamına gelen bir kelimedir. Andre Breton ve Philippe Soupault, 1919'da “Litterature” adlı dergiyi çıkarmaya başladıkları zaman uyguladıkları “spontan yazı yazma” metoduna “sürrealizm” adını vermişlerdir (Yem Yayın, 1994, s. 41, 42). Gerçeküstücülük isminden de anlaşıldığı üzere, duyularla algılanan realiteleri aşan, deneysel dünya verilerinin ötesinde birtakım süper-realiteler yaratmayı amaçlamışlardır. Bu yüzden Sürrealizm Dada akımının durulmuş hali olarak görülmektedir (Yem, 1994, s. 42). Bu akımının ortaya çıkmasında Andre Breton'un manifestosu önemli bir yer teşkil etmektedir.

1924'te Andre Breton tarafından birinci Gerçeküstücülük Manifestosu yayımlandı (Phillips, 2016, s. 64). Bu manifesto, doğaçlamaya dayanan yaratım sürecinin üstünlüğünü esas alan bir anlayışta oluşmuştur (Antmen, 2012, s. 136). Bahsedilen yaratıcılık esası hiçbir hazırlık olmadan, birdenbire ve kişinin içine doğduğu gibi gelişen bir uygulamadır.

Breton'un meslektaşlarını rasyonalitenin kısıtlamalarından kurtarma isteği duyuyordu. Bunun için de onları serbest çağrışım yolu ile rüya yorumu ve doğaçlama gibi bilinçaltını harekete geçiren uygulamalar aracılığıyla yaratıcılıklarını keşfetmelerine yardımcı olmaktaydı (Dickerson, 2018, s. 271). Çünkü bilinçdışı

zihni uyandırmanın, yaratıcılığın asıl amacını oluşturduğuna inanmaktalardı (Farthing, 2012, s. 426). Bunun için de kullandıkları en etkili yöntem de otomatizm olmuştur.



Resim 4.5. René Magritte, Le Fils De L'Homme (son of man), (1973)

Gerçeküstücülük; bilinçaltını kalemin ucuna geleni rastgele kâğıda aktarmak şeklinde de yorumlanan, “otomatizm” kavramıyla iç içeydi. Otomatik yazı ya da serbest çağrışım şeklinde tanımlanan otomatizm, sanatsal yaratım sürecinin bilinç tarafından denetimini önlemek amacıyla başvurulmuş en önemli tekniktir. Gerçeküstücüler, bilinçaltının kilidini açmaya çalışan çeşitli teknikler ile Dadacılar da da olduğu gibi en kabul görmüş gerçekleri ve alışkanlıkları, yaratıcı olmadıkları gerekçesiyle reddederek zayıflatmaya çalışmışlardır. Bu sayede günlük yaşamı altüst eden gerçekliklerini sanatsal sürecin bir parçası olarak ortaya koymuşlardır (Little, 2013, s. 118). “Surrealist resimler, eksantrik, şaşırtıcı, aykırı ve rahatsız edici çakışma, yerleştirme ve kompozisyonlarıyla izleyicilerin gördüklerini sorgulamalarını ve kendilerini daha iyi anlamaları için bilinçaltılarının derinliklerine inmelerini teşvik ediyordu” (Hodge, 2016, s. 155). Dadaizm anlayışının etkisinde

kalan Sürrealistler bilinçaltındaki gizli kalmış şeyleri dışa vurarak eserlerini oluşturmaya çalışmışlardır. Onlar için sanata yön veren şey insan içgüdüsüdür. Otomatizm tekniği, onların bilinçaltını yönlendirmesinde eserlerini şekillendiren bir teknik olmuştur. İzleyici boyutunda da farklılıkları ile göze çarpmak isteyen Sürrealistler düş ürünü ve kışkırtıcı imgeler kullanmayı tercih etmişlerdir.

Sürrealistler düş ürünlerinin sıra dışı yansımaları peşinde koşarken zihninin sınırlarını denemek amacıyla uyuşturucu madde ve alkol kullandılar. Ruh çağırma seansları, hipnoz ve transa geçme çalışmaları ile birçok deneysel girişimlerde bulundular. Bunların dışında hızlı kelime oyunları ile zihnimizde gizli kalmış çağrışımları ortaya çıkarmayı amaçlayan “otomatik yazım” seanslarıyla daha önce üzerinde düşünülmemiş şiirler yazmayı deneyimlemişlerdir. Ayrıca, Sigmund Freud’un psikanalizle ilgili metinlerini okuyarak, rüyalarını analiz etme olanağı bulmuşlardır (Farthing, 2012, s. 427). Beynimizi oluşturan sinir hücreleri algılarımızı oluşturduğu için; bahsedilen maddeler kullanıldığında beyin hücrelerinde de farklı etkilere ve değişimlere yol açtığından dolayı algılarımız da farklı görüntülere dönüşebilmektedir.



Resim 4.6. Yves Tanguy, reply to red1943, oil on canvas, 30,5x63,5 cm.

Freudcu psikanalizden etkilenmiş olan Sürrealistler, “bilinçdışı” akla sanatsal özne olarak bakmışlardır. Manifesto hakkındaki düşüncelerini de; insanın sözlü, yazılı ya

da diğerk bir yöntemle aklın gerçek işlevselliğini ifade etmeyi tasarlayacağı saf psişik otomatizm olarak nitelendirmişlerdir (Fineberg, 2014, s. 21). Sürrealist anlayışlar sürekli bir metafor halinde, gerçek ve sıradan olanları gerçekte var olmayan düş ürünlerinin arayışı içerisinde oluşturmuşlardır.

Düşlerin yorumlanması Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un (1856–1939) teorilerinden yoğun bir şekilde etkilenen eski Dadaist, şair ve yazar Breton, Sürrealist resim ve yazıların, Freud'un çalışmalarında olduğu gibi, en derinlerdeki düşüncelerimizi ifade etmesi gerektiğine inanıyordu. Ekim 1899'da Freud, insan zihninde hatıraların, sezgilerin ve en temel güdülerimizin saklandığı bir kısım saptadığı 'Düşlerin Yorumu' adlı kitabını yayımladı. Freud bu saptamasına bilinçaltı adını verdi. Zihnimizin bu saklı kalmış derinliklerini rüyaları analiz ederek anlayabileceğimize inanıyordu. Freud aynı zamanda belirli yöntemlerle bilinçaltına ulaşılabilir olduğuna ve bunun zihnimizin karmaşık iç işleyişini açıklamakta yardımcı olabileceğine inanıyordu. Bilinçaltının kilidini açmak için kullandığı yöntemlerden biri, kişinin rasyonel değil sezgisel olarak düşündüğü "serbest çağrışım" metoduydu. Kısa süre içinde, pek çok başka yazar ve sanatçı Sürrealistlere katıldı. Bunların çoğu Freud'un serbest çağrışım teorisini uyguladı. Breton'un "saf psişik otomatizm" olarak adlandırdığı bu yöntem, yazar ve ressamın bilinçli düşünmeyi bırakarak kalemlerinin ve fırçalarının çizgileri, kelimeleri ve şekilleri oluşturmalarına izin vermelerini içeriyordu. Bu şekilde bilinçaltını harekete geçirdiklerine ve sonuç olarak, en derinde yatan his ve duygularını ifade eden kelime, renk ve şekillere ulaştıklarına inanıyorlardı. Temel fikir, hayal gücünün kaynağının bilinçaltı olduğu ve yaratıcılığın en üst seviyelerine çıkmak için ona ulaşılması gerektiğiydi. Sürrealistler, yarattıkları eserlerde bilinçle bilinçaltını birleştirerek hayal ve fantezi dünyasını akıl ve mantığın sıradan dünyasıyla ilişkilendirmeyi amaçlıyorlardı (Hodge, 2016, s. 152, 153). Freud'un düşleri yorumlamasından çıkan bu gelişimlerin, bilinçaltının en derinine inen sanatçılara yeni bir yol ve yöntem oluşturup yeni sanatsal ifadelere ulaştırdığı gözlemlenmiştir.

Mantığın kontrolünden çıkmak isteyen Sürrealistler'in düş gücüne yöneldikleri görülür. Bilinçaltının gizeminden yararlandıkları gerçek dışı görüntülere ulaşırlar.

Bu akımın önde gelen Sürrealist ressamı; Arp, Ernst, Masson, Magritte, Yves Tanguy, Dali, Roy, Paul Delvaux ve Miro olarak anılmaktadır (Hodge, 2016, s. 155). Andre Masson, 1924'te sürrealistlerle birlikte çalışmaya ve "otomatik çizim"ler yapmaya başladı. Masson'un sürrealistlerle tanıştığı Joan Miro resimlerine rastgele ayrıntılar eklemekteydi. Onun resimleri "düşsel" olmaktan çok halüsinasyona benzemektedir (Farthing, 2012, s. 427). Akım içerisinde birbirinden etkilenen sanatçılar farklı teknikler geliştirmektedir. Bunların örnekleri ise aşağıda belirtilmiştir.

Fransız Sürrealisti Andre Masson, tuvalin üzerine zıncı dökerek ve ardından kumu boşaltarak *Battle of Fishes* (Balıkların Savaşı) başlıklı yapıtını yaratır; Zıncılanmış yerlere kum yapışmış ve sanatçı, bu rastlantısal biçimde üretilmiş formları, serbest çağrışımın sıçrama tahtası olarak kullanmıştır. Ardından, bu şans eseri şekilleri, çağrışımlarının öznesine dikkat çekmek için modifiye etmiştir. Tamamlanmış pentür, bir anlatıdan çok bir şiir gibi "okunur"; Mantıklı bir interaktif ilişki yerine, her resim görünür şekilde farklı düşünce dizilerine ayrılır. ...Bu, klasik bir sürrealist "psik otomatizm" uygulamasıdır (Fineberg, 2014, s. 21). Bahsedilen uygulamanın içerisinde şans faktörünü barındırarak, kişiyi rastlantısal gelişimlere taşıdığını da söyleyebiliriz. Bu noktada sanatçılarca geliştirilen yeni uygulamalara da rastlamaktayız.

Sanatçı Max Ernst de frotaj ismini verdiği bir teknik geliştirmiştir. Ernst bu teknikle ahşap zemin gibi dokulu bir yüzey bulup, üzerine kâğıdı yerleştirdikten sonra kalemi sürerek onun kopyasını elde ediyordu. Böylece nesnenin doku oluşumunu rasgele kâğıda geçiriyor, daha sonra bu dokulu kâğıtlardan büyük kolajlar yapıyordu (Dickerson, 2018, s. 272). Dokusal oluşumların rastgeleliği de sanatsal oluşumların rastlantısal görünümünü oluşturuyordu.

Gerçek ile hayali, sıradan ile fantastik öğeleri bir arada kullanan Chirico da Gerçeküstücü ressamlar için önemli bir rol model olmuştur. "Ünlü şair Lautreamont'un (1846-70), Gerçeküstücülerin bir motto gibi benimsediği "Bir ameliyat masasında, dikiş makinesiyle şemsiyenin rastlantısal buluşmasının güzelliği..." Chirico'nun 1920'li yıllara kadar ürettiği çalışmalar ile yaşadığı

dönemde izleyicileri hem düşündürmüş hem de kendine hayran bıraktırmıştır (Antmen, 2012, s. 137). Metafizik resimleri ile de dönemin sanat görüşlerini etkilemiştir.

Bu süreci özetlemek istersek; Sürrealist sanat dünyası bilinçaltının karanlık dünyasını yansıtmaktadır. Sürrealist resimlerde en çok rastlanan motifler ise bilinçaltı öğretilerine ve psikoanaliz incelemelerine dayandırılarak açıklanabilir. Sürrealistler bilinçaltı dünyalarını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim dilini değiştirmeyi ve hatta böyle bir değişikliğe de karşı çıkmayı bile düşünmemişlerdir. Çünkü bilinçaltı dünyasının, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir “otomatizm” içinde ortaya çıkabileceğine inanmaktaydılar (İpşiroğlu, 2017, s. 28, 29). Bu sebeple de Sürrealizm genelde otomatizm tekniğinden yararlanan ve kendiliğinden gerçekleşen faaliyetler bütününe kapsamaktaydı.

4.3.1. Otomatizm

Hiçbir estetik ön yargıya, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce otomatik bir biçimde yapılan sanatsal çalışma olarak nitelendirilen Otomatizm kavramı 1910’lu yıllarda Dadacılar tarafından, 1920 ile 1930 arasında ise Gerçeküstücüler tarafından kullanılmıştır. (<https://sanatsozlugum.blogspot.com>). Dönemler içerisinde yayılmaya başlayan bu kavramı incelersek;

Otomatik Sürrealist çizimin mucidi olan André Masson, ressamın fırça tutan elini, objenin biçimlerini çizen bir organ olmanın ötesinde kendisi ile birlikte uçan, gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olan istem dışı biçimleri olarak tanımlamaktadır (Passeron, 1990, s. 39). Kendiliğinden gerçekleştiği düşünülen otomatik çizimler kişinin iradesi dışındaki hareketler bütününden oluşmaktadır.

Gerçeküstücülük sanatsal yaratımda en büyük önemi, Dada gibi aklın boyunduruğunu sorgulayan yönü ve ruhsal otomatizmi vurgulayan çalışmalar ile yaratıcılığı doğaçlamaya atfetmiştir. “Gerçeküstücü sanatçılar biçim bozmadan buluntu nesneye, kolajdan ‘fromontaj’a, otomatik desenden ‘dekalkomani’ye tümüyle rastlantısallığa dayanan ve 1920’lerde yeni arayışları ifade eden yöntemleri

benimsemişlerdir” (Antmen, 2012, s. 136). Kendini rastlantısallığın olanaklarına bırakan sanatçıların yeni yöntem denemeleri devam etmekte ve denemeler sürekli gelişmekteydi.

Otomatik Sürrealist çizim’in ilk temsilcisi de Miro olarak gösterilmektedir. Kendine has geliştirdiği yöntemler ile yeni bir sanat dili ortaya koyuyordu. “Miró, doğru düzgün astarlanmamış tuvallerinin üstüne boyayı döküyor, sıçratıyor ve yayıyordu. Bunun üstüne ön çalışmalarını yaparak planlarını çıkardığı çizgileri ve şekilleri koyuyordu. En temel tekniği, sürrealistlerin “saf psişik otomatizm” veya serbest çağrışım diye tanımladıkları tekniktir. Yarı bilinçli haldeyken yaptığı resimlerde sanatçı bilinçdışı zihindeki yaratıcılığa ulaşmak için otomatizmi kullanıyordu.

1925’te neredeyse resimlerinin hepsini halüsinasyonları ile çizdiğini söyleyen Miro, bu halüsinasyonlarını açlık ile tetikliyordu. “Miro, şöyle diyordu: “Bir şeyleri boyamaya kalkışmaktan çok resim yapmaya başlıyorum ve boyadıkça resim kendini açığa vuruyor (...) İlk evre, özgür ve bilinçsiz şekilde gelişiyor. “Ve ekliyordu: “İkinci evre ise dikkatlice iyice hesaplanarak.” (Hodge, 2017, s. 63). İçsel duyarlılığını otomatizm ile birleştiren sanatçı, resminin ilk evresinde rastlantısallık ve kontrol dışı değişimlerden faydalandıktan sonra resmi bilinçlice gözleme alarak resmine devam etmiştir.

Delilik sanatı denilince de Sürrealistler, serbest ve dimdik duruşları ile bazı şeylere olan dirençlerinin yerini delilik, hastalık ve esaret aldığı kaybedeceklerinin bilinci ile daha sonra bunları istemenin bir aptallık olduğunun farkına varırlar. Art Brut’te olduğu gibi, deli sanatında Sürrealistleri gerçekten etkileyen şey bu sanatın olumlu asosyal bir niteliğe sahip olmasıdır. Mesela genel tuvaletlerin duvarlarında gördüğümüz bir çeşit karalamaların bir bakıma Sürrealist etkinliğe hatta sanata eşit olduğu düşünülmektedir (Passeron, 1990, s. 41). Ham, yani olduğu gibi, bilinç dahilinde hiçbir değişikliğe gerek olmayan bir anlayıştan bahsedilmektedir.

“Bazı hastalarda sözlü olarak rastladığımız endophasia, ağızlarından çıkanların garipliğini tamamen örten bir durumdur. Bunun gibi çok sayıda patolojik çizim de, denetimsiz dışavurumlar niteliğindedir” (Passeron, 1990, s. 40). İçsel konuşma

olarak geçen bu kavram, kişilerde başkalarının duymadığı sözcüklerden oluşmaktadır. İnsanlardan bilinç akışlarını yansıtmaları istendiğinde ağızlarından çıkan çoğu zaman bu tür garip deneyimlere dönüşür. Otomatizm kavramı ile ortak noktaları ise bilincin kontrolünde olmayan deneyimleri içermesidir.

Breton, Sürrealizmin getirdiği düşünce ile ilgili: “Sürrealizmin içerdiği ruh hali, çocukluğun en iyi günlerini coşkun bir şekilde yeniden yaşamaktır.” der. Buradaki belirsizlik, kötü bir şekilde oynanan oyun insanda zaten doğal olan hiçbir şeyi zgrleştirmez ve serbest bırakmasına izin vermez. Bahsedilen, derinliklerimizde kalan çocukluk dönemlerinin en iyi zamanlarında bile, efsanelerin ve toplumsal n yargıların bir kölesi haline gelme tehlikesi içinde olduğudur (Passeron, 1990, s. 42). Bir insanın anavatanının çocukluğu olması sebebiyle de yaratıcı dürtünün en saf hali ocuksulukta bulunmuştur. Olumsuz olayların oluşu ve üzerimizde bıraktığı etkileri, bizleri oynadığımız oyunlarda çocuksu ruh halinin verdiği özgürlüğü kullanamamaya itmesi de bu sebeptir.

Çocuklardan ilham almak erişkinlerin yararlandıkları bir yol haline gelmiştir. Miro da, kendi ifade olanaklarında çocukların çizimlerinden ve karalamalardan yararlanmaktaydı. Bu, yetişkinde çocuksu bir gerilemeyi gerektirmediği gibi, bireyin çizgi alanındaki serbestliğini de yansıtmaktaydı. Yani burada asıl olan, erişkinin aynı zamanda çocuğun kavramsal ve jenerik kullanımlarını da dn olarak kullanabilmesidir (Passeron, 1990, s. 42). Bu da kişilerin kendi seçimi ile gerçekleşen çocuksu dürtülerini kapsamaktadır.

Joan Miro’nun, Serçe Aşkı olarak da isimlendirilen çalışması dört adet tasarlanmış duvar halılarından biridir. Bu yapıtın görünümü rastlantısal olmakla birlikte özenli bir planlamanın bileşkesi halindedir. Yapıtın içerisinde, yalnızca otomatizm ve bilinçsiz çizim tekniğine dayanan dokunuşlara rastlanmaktadır (Hodge, 2017, s. 63). Bahsedilen resim aşağıda yorumlanmıştır.

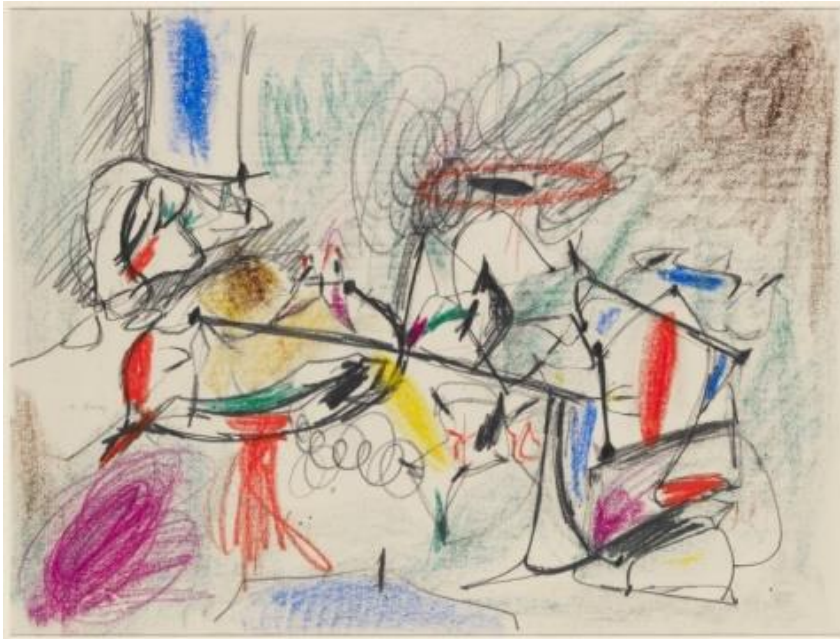
Bir ocuğun karalamalarına benzeyen çizgiler rastgele boyanmış zemin üzerinde girdap gibi dönmektedir. Çizgiler ve şekiller belirsiz ancak tanıdıktır: Ayaklar, eller, kuşlar, hatta bir yüz ve birkaç kedi ayırt edilebilmektedir. Görüntüdeki belirsizlik, bir çocuğun keyfi karalamalarının

aksine kasıtlı yapılmıştır. Bunlar Miro'nun "ruhun kıvılcımları" dediği içsel duyguları temsil eder (Hodge, 2017, s. 62).



Resim 4.7. Joan Miro, kırlangıç ve aşk, 1934, 199,3 x 247,6 cm.

Öz duyarlılığı temel alan bu yaklaşım, kişinin içsel seçimlerine bağlı olarak şekillenmiştir. Miro'nun resminde de olduğu gibi, görüntüler belirsizdir fakat bazı imgeler tanındıktır.



Resim 4.8. Arshile Gorky, *untitled*, 1944-45

Sürrealist ressamıar arasında grafik çizimlerine ne bir yenilik ne de bir şans eklememiş olan, Arshile Gorky' yi de anmak gerekir. Sanatçı'nın İstırap (1947) adlı yapıtında Miro'dan bazı belirgin izler görmek mümkündür. Ancak yine aynı sanatçı İğfal Eden Adamın Günlüğü adlı yapıtında olduğı gibi otomatik serbestlik yolunda büyük adımlar atmıştır. Doğal olarak kendiliğinden yaklaşım, resimde ya da heykelde özel teknik sorunlarla karşı karşıya kalma tehlikesi taşır; buna karşılık bir kalem aracılığıyla, marifetler çok daha kolayca ortaya dökülebilir (Passeron, 1990, s. 43). Otomatizm sanatçının yaratıcı özünü bütünüyle ve tüm yalınlığıyla ortaya çıkarma çabası olarak görülmüştür. Ruhun kıvılcımlarını içsel bir dürtü olarak ortaya koyan sanatçı, bunu kasıtlı bir seçimle gerçekleştirmektedir. Bahsedilen otomatik serbestlik de bu seçimin isim bulmuş halidir.

4.3.2. Şans sanatı

Sürrealistlerin yaratılarından herhangi bir bölümünü şansa bıraktıklarına inanmak ve böyle bir şeyin olabileceğini düşünmek herhalde bu akımın özüne ihanet olurdu. Yaratıcı dürtüyü şansa bırakabilme için de Arp, Ernst, Masson, Dominguez ya da Duchamp ve Man Ray gibi işleri rastlantı faktörüne açık bir sanatçı olmayı gerektirmektedir. Sürrealizmin dışında şans sanatından etkilenen sanatçılar da vardır. Örneğin Yves Klein, “canlı fırçası” ile yarattığı “antropometri”lerinde, “yağmur ve rüzgâr” resimlerinde ve “yangın resimlerinde” şansa oldukça fazla yer vermiştir.

Şansın istemli olarak kullanılışı günümüzde gelişigüzel diye nitelendirilebilecek bir sanatın çeşitli konumlarında son derece gelişmiş ve sistemleşmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmasının yönetimini şansa bırakan bir kimse, isterse bir otomobilin önüne takılmış bir tualin üzerine çarpan yağmur damlalarını, isterse de bir örtü üzerinde maviye boyalı çıplak bedenin yuvarlanmasını sanatının içine dahil edebilmektedir. Geniş bir yelpazeye yayılan otomatizm, sürrealizmin psikolojik köklerine sahip olmasına rağmen aslında psikologlardan çok fizikçileri ilgilendirmektedir. Çalışmanın gidişatını şansa bırakan sanatçı, ruhsal açıdan yapıtıyla kendisi arasında belli bir uzaklığı korumak zorundadır. Daha Dada akımı bile gündemde yokken, Marcel Duchamp ve Yves Klein'in stopajlarında şansa

büyük bir yer verilmiştir. Şans yoluyla elde edilen biçimler onları oldukları gibi korumuştur. Bu da, sanatçının fizikçiye dönüşmesinin bir örneğidir.



Resim 4.9. Yves Klein, untitled anthropometry, 1960, New York

Dubuffet “şans deyimi hatalıdır” demektedir; “bunun yerine asi madde’nin uyuma yanaşmasından” söz etmemiz gerektiğini düşündürmektedir. Teknik ise “sanatçının avı” olan mutlu olaylara yatkındır ve ressam tarafından olan tekniğin bir bölümü de “maddeye bağlı rastlantıları nasıl meydana getirip onlara nasıl sahip olunacağını bilmekten geçmektedir (Passeron, 1990, s. 45, 46).

Sanatının içerisinde şans faktörüne veya şans faktörünün hakim olduğu rastlantısal oluşumlara izin veren sanatçıların olduğunu gözlemlemekteyiz. Yaratıcı dürtüyü şans faktörünün olanaklarına bırakmak, bahsedilen sanatçılar gibi kontrolü bilinçli olarak bırakmayı da gerektirmektedir. Ruhsal açıdan bu denetimi sağlayan sanatçılar bu faktörü farklı deneme yöntemleri ile kendi özgün ifadelerine dönüştürebilmektedir. Burada sanatçının bu şans faktörüne sahip çıkışı da ona nasıl sahip olacağını iyi bilmesinden geçmektedir.

Dubuffet aynı zamanda bizlere günlük yaşamda önceden kestirilemeyecek olayların sanat çalışmasını nasıl aksatabileceğini de fark ettirmiştir. Hans Arp, Sophie Taeuber ile birlikte çok çeşitli maddeler kullanarak bu alanda çok sayıda deney yapmıştır (Passeron, 1990, s. 46). Bu deneysel çalışmaların, rastlantısallığı ve kontrol dışı değişimleri de içerisinde bulundurduğunu söyleyebiliriz.

Jackson Pollock'un damlaları da buna benzer bir sanat anlayışı içerisinde, sanat eserini yaratmada yardımcı bir yöntem olarak kullanılmıştır. Max Ernst'in Oklidci Olmayan Bir Sineğin İnsanı Şaşkına Çeviren Uçuşu ve Masson'un Göktaşlarının Yarışması adlı yapıtlarında da bunu görebilmekteyiz. Tualin yine yere serilmesi ve üzerine delikli bir tenekeden boyalar damlatılması ile gerçekleştirilen bu resimlerde, ressam daha sonra tüm bedeniyle dans edencesine hareketler yapmakta ve tualin üzerinde sanki toprağı sulayan bir kimse misali bazı ritmik hareketlerde bulunmaktadır. Bu eylem sırasında ortaya çıkan görüntülerin hiçbir aşamasında kişi bilinçli bir denetimde bulunmaz. Eylem bittikten sonra sanatçı geri çekilerek meydana getirdiklerini incelemektedir (Passeron, 1990, s. 47). Sonuçta meydana gelen oluşum, sanatçının kendiliğinden meydana gelmiştir.

Kendine serbest bir hareket alanı yaratan bir diğer isim de Masson olmuştur. Çizimleri ve resimleri arasındaki farktan bahseden sanatçı, kendini şu şekilde ifade etmiştir;

Çizimlerimle resimlerim arasındaki uzaklığı fark ettiğimde birincilerin hızı, ikincilerinse ölümcül yansıması yüzünden onları ne denli gereksindiğimi gördüm. Deniz kenarında, çeşitli ayrıntıları ve mattan-parlağa değişen özellikleriyle, kumun güzelliğini seyrederken, birden soruna bir yanıt bulduğumu anladım. Atölyeme döndüğümde yere çerçeveye gerilmemiş bir tual yaydım, birçok yerlerine iri damlalar halinde zamk döktüm ve daha sonra tüm tuali plajdan getirdiğim kumla kapladım. ...Çeşitli yerlere zamklanmış kum ekleyerek yapıtı zenginleştirdim. Sonunda, aynen mürekkeple yaptığım çizimlerde olduğu gibi biçimsel bir görünüme gereksindim ve bir fırça ile saf renkler kullanarak, bilinen kurallara aykırı olan bu resmi tamamladım (Passeron, 1990, s. 47).

Kendi resim anlayışından edindiği deneyimlerle hareket eden sanatçılara göre önceden kestirilemeyecek olaylar, sanatın yaratım çabasının içinde kendine bir çıkış yolu oluşturmakta ve bunları ifadeye dökmektedir. Bahsedildiği üzere, Masson karşılaştığı bir problemi günlük hayattan aldığı gözlemler sonucu değerlendirmiş ve kendini çözüme ulaştırmıştır. Yaratıcı dürtü sadece şansa bırakılmamıştır, örneğindeki martı ise onun şans faktörünü oluşturmuştur.

4.4. Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk)

Soyut ekspresyonizm terimi ilk olarak 1919'da, Alman Der Sturm gazetesinde yayımlanan bir yazıda; Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates, Alman ekspresyonistlerin yaptığı figüratif olmayan soyut eserleri tanımlamak üzere bu terimi kullanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın bir yansıması olarak, Avrupa'dan göç eden sanatçılar, sanat dünyasının merkezi haline gelen Paris'in sanatsal iktidar merkeziliğine son vermiştir. Kısa bir sürenin ardından avangard sanatın merkezi haline gelir. Sonrasında gerçekleştirilen “Amerika’da Soyut Resim ve Heykel” adlı sergi, bu akımın temel sanatsal bir gücü haline gelmiştir. New York'ta çalıştıklarından dolayı New York Ekolü adı verdikleri bu ekolün sanatçıları, farklı üslup ve tarzları ile duysal veya dışavurumcu bir etki yakalamayı amaçlıyorlardı. “Federal Sanat Projesi” sayesinde de sanatçının toplumdaki rolü yüceltmeye başlanmıştır. 1930'lu yıllarda başlayan bu destek Soyut Ekspresyonist tarzdaki sanatçıları kapsamaktaydı (Farthing, 2012, s. 452). Öncü rolü üstlenen mana; avangard, kültürel alanda içinde kabul görmüş gerçeklik tanımlarının sınırlarını değiştirmeyi amaçlamıştır. Deneysellikleriyle ön plana çıkan çalışmalara, yenilikler peşinde koşmasından dolayı onlara bu isim verilmiştir. Soyut Ekspresyonist tarzda çalışan sanatçılara tanınan finansal imkan, onların kendi içlerinde özgür ama bir projeye bağlı olarak çalışmaları kendilerini federal bir sistem içerisine sürüklemiştir.

Geçirdiği bu değişimler ile Avrupa sanatının gelişimi, Gerçeküstücülük ve Batı-dışı sanat geleneklerinden etkilenmiş bir Amerikan akımı haline gelmiştir. Bu akım üzerinde psikoloji ve mitolojinin de etkisi ile psişik otomatizmin gerçeküstücü

ilkeleri görülmektedir. Sanatçıların sanata yaklaşım tarzları ve üslupları bu ilkeler bakımından ifade tarzlarında da çeşitlilik göstermektedir. Çok büyük boyutlarda çalışan ressamalar; dinamik ve canlı renkler taşıyan yoğun resimler yapmaktaydı. Burada sanatçı için eserin sonucu kadar yaratım sürecinin kendisi de önemliydi. Duyguları ve pek elle tutulur olmayan konuları aktaran sanatçılar, belli bir görsel konuya yoğunlaşmayı yeğlememişlerdir. Bu akım içerisinde en fazla öne çıkan ifadeler aksiyon resmi ve renk alanı resmidir (Dickerson, 2018, s. 283). Genelde büyük kompozisyon alanların tek ve düz bir renkle kapatılmasından oluşan alan resmi ile resim yüzeyine anında ve dikkatsizce dökülen, damlatılan veya sürülen boya yolu aracılığıyla, fiziksel hareketi vurgulayan aksiyon resim içerisinde sonuçtan ziyade yaratım süreçlerinin önemsendiği görülmektedir. Bahsedilen yaratım içerisinde de psişik otomatizm denilen, mantıkla idare edilmeyen ve estetik ya da herhangi bir kaygının ötesinde gerçekleşen bir harekete dönüşür.

Hem sanatı hem de toplumu onarabilmek amacı ile gerçekleştirilen bu hareket, New York Okulu ya da “eylem resmi” olarak tanımlanmaktaydı. Resmin fiziksel yaratım süreci üzerine yoğunlaşan soyut dışavurumcular, resimde alışlagelmiş geleneksel yöntemleri yıkmak için boyayı tuvallerinin üzerine fırlatmaya başlamıştı (Little, 2013, s. 122). Örneğin; Kooning gibi “aksiyon” ressamaları, psişik otomatizminden ve sürrealizmin doğaçlamalarından ilham alarak, bilinçdışı temel gerçeklikleri ortaya çıkarmaya çalışmaktaydılar. Bu bilinçdışı gerçeklerin bilinçli olarak gelişen kararlarla ortaya çıkamayacağını düşündüklerinde, kendilerini hareketli fırça darbeleriyle ifade etmeyi seçmişlerdir. Pollock da bu ifade tarzında denemeler yapmaktaydı. Atölyesinin zeminine serdiği geniş, astarlanmamış ve gerilmemiş tuval bezlerinin üzerlerinde dolaşarak boyayı damlatıyor, akıtıyor veya döküyordu. Aynı tekniği kullanan Franz Klein’in resimleri Pollock’un resimlerine nazaran daha kaligrafik görünümündedir. Çünkü sanatçının kendiliğinden gelişen ve geniş boya sürme tekniği tuvaldeki birbiri içerisinde geçmiş boşluk ve doluluk etkisi yaratmaktaydı (Farthing, 2012, s. 453). İkinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan duygusal hasarları onarmak adına gerçekleştirilen bu çalışmalar, yukarıda da olduğu gibi zamanla gelişen yöntemlerle kendi ifadesini oluşturmuştur.



Resim 4.10. Franz Kline, figure, 1959, ink on paper mounted on board 29.8 x 22.9 cm.

Sanatçıların boyaları akıtarak yaptıkları uygulamaları, deneycilik ve yaratıcılıklarının sonucu olarak nitelendirebiliriz. Riskli bir araziye dalan sanatçılar, çıkış yolu bulma güdüsü ile kendi farkını ortaya koymaya çalışmışlardır. Pollock'un resimleri diğerlerine nazaran daha farklıydı. "Pollock için tuval, gerçek ya da hayali bir nesnenin yeniden üretildiği, tasarlandığı ya da çözümlendiği uzaysal bir mekân değil, eylemde bulunan bir saha idi. Tuvale olup biten şey, bir resim değil, bir olaydı." Denediği bu teknik sonrası boyaları birdenbire tuvale çarpan, fişkırtan, tuval üzerinden araba ya da boyalı ayaklarla geçen, hıncını ve gerginliğini adeta tuvallere kusan sanatçılar belirmeye başlamıştır. Pollock'un resimlerini görenler onları oldukça yaratıcı, taze, çekici, vahşi ve rasgele bulmuşlardır. Bir savaş alanı gibi gözükten bu tuvaler, gerginlik ve şiddet duygusu vermekteydi. Fakat Pollock'ın tekniği kendisiyle fazlaca özdeşleştirildiği için diğer sanatçılar da ona benzeme korkusuyla, altı delik kutulardan tuvale boya damlatmayı pek göze alamamışlardır. "Gerçekten de Dali ya da Magritte'in hesaplı resimlerinden ziyade, Ernst ve Tobey'nin denedikleri, Pollock'un da geliştirdiği bu yöntem, içsel yaşantının bir

doğaçlama yoluyla dışavurulmasında çok daha elverişliydi” (Akt: Yılmaz, 2013, s. 229, 231, 232). Görünüşte aynıymış gibi görünen bazı dışavurumların her biri kendi içerisindeki biricikliğini barındırır. Dolayısıyla içsel bir yaşantının samimi bir şekilde gerçekleşen dışavurumu da bu düşüncüyü doğrular niteliktedir. Her bir dışavurum, kişiye özgü bir özgürlük alanı içerisinde ortaya çıkmaktadır. Rastlantısallığın ve deneyselliğin ön planda olduğu bu yöntemde biçimlerin salt görünümün yerine serbest fırça darbelerinin eşlik ettiği renkler göze çarpmaktadır.

4.5. Action Painting (Hareketli Soyut)

Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülük’ten etkilenen Hareketli soyut (Action Painting) 1950’lerde gelişmeye başlamıştır. Pollock ve De Kooning öncülüğünde gelişen bu akım, “çağrışımlar ve özdevinim” (otomatizm) ilkelerinden yararlanılarak geliştirilmiştir. Yapıtlar, herhangi bir öntasarım olmaksızın çağrışımlar sonucu oluşan düşüncelerle şekillenmekteydi (Eczacıbaşı, 2008, s. 662). Aksiyon resmi, Gerçeküstücü Otomatizm’in soyut bir dışavurumculuk koludur. Bazen “jest resmi” veya “jestle soyutlama” olarak da adlandırılmaktadır. Kontrolsüz yaratıcılığı ve doğaçlamayı baz alan bu yaklaşımda aksiyon resmi, eserin sonucundan ziyade yapım sürecine vurgu yapmaktadır (Dickerson, 2018, s. 283). Bu anlayış içerisinde bulunan bazı isimler vardır.

Başlıca üç isim, Willem de Kooning, Franz Kline ve Jackson Pollock olmuştur. Bu sanatçıların üsluplarının ortak yanı, resimleri çoğu zaman kalın ve coşkulu fırça darbeleri, iri boya damlaları ve haşın üsluplarıyla yaratıcılığın fiziksel doğasının altını çizmeleridir. Örneğin Pollock, Sıcakta Gözler adlı resminde, sıvı boyayı doğrudan tüpten tuvaline sıkıp rastlantısal biçimler oluşturmuştur. Ortaya da yılankavi renkli şekillerle dolu, zengin dokulu bir resim çıkmıştır (Dickerson, 2018, s. 284). Kooning ise rastlantısal çağrışımlardan yararlanan içgüdüsel ve anlık duygularla tuvali hareketli fırça vuruşları ile yapmıştır. Uyguladıkları teknikler, resim yapma eylemini ve resmin oluşumunu öne çıkartmaktaydı (Eczacıbaşı, 2008, s. 662). Eylem resmi doğrudan, içgüdüsel ve son derece dinamik bir sanat olarak değerlendirilmektedir.

Kontrolsüz yaratıcılığı vurgulayan aksiyon ve renk alanı ressamaları; çalışmalarını konusuz bulmuyorlardı fakat ifadeyi yaratmak için rengin ve hareketin şart olduğunu düşünüyorlardı. Renk alanı resmin belirgin özelliği olan geniş ve soyut düz renk alanları Mark Rothko, Barnett Newman, Robert Motherwell, Clyfford Still ve Helen Frankenthaler gibi ressamların eserlerinde görülüyordu. Helen Frankenthaler gibi ressamlar da tuvale boya lekeleri bırakarak kendini ifade etmekteydi (Dickerson, 2018, s. 283, 284).



Resim 4.11. Helen Frankenthaler, grey fireworks, 1982, acrylic on canvas, (182.9 x 301 cm)

Bu anlayışta etkileyici olanı, çıkan sonuç değil de çalışma üzerinde gerçekleştirilen eylem olduğunu düşünüyorlardı. Rastlantının olanaklarının ve karşılıklarına çıkacak şans eseri oluşabilecek kontrol dışı değişimlerin takipçisi konumundadırlar. Oldukça sıra dışı teknikler kullanan Action Paintings, üretme kaygısı olmadan ve anı yaşamaya çalışan bir sanat etkinliğidir.

4.6. Happening (Oluşum)

Oluşumlar'ın ilk uygulamaları New York'ta 1961'de çoğu soyut-dışavurumcu, pop sanat ve kavramsal sanat akımlarına bağlı olan Amerikalı sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu gelişim New York'da bulunan Reuben galerisi tarafından da

destek görmüştür. İlk Oluşum sanatçıları Allan Kaprow, Red Grooms, Robert Whitman, Jim Dine ve Claes Oldenburg olarak anılmaktadır.



Resim 4.12. Allan Kaprow, Hysteria, 1956, oil, silver foil, and fabric collage on canvas.

Sonraki yıllarda Avrupa ve Amerika’da yaygınlaşmaya başlayan oluşumlar, kapsamlı bir düşünsel altyapıyı da beraberinde getirmiştir. İçerdiği olaylar arasında da ussal bir ilişki kurma amacı gütmektedir. “Oluşumlar, ses, gürültü ve kimi kez koku kullanarak sahne nitelikleri ortadan kaldırılmış üç boyutlu bir hareket mekânı içinde, oyuncu etkinliklerini öbür çevresel ve yapay malzemeye birlikte, nesnel ve rastlantısal görünen bir yaklaşımla bir araya getiren sunulardır”. Belirli bir yer, mekan ve olay örgüsüne bağlı olarak gelişmeyen bu anlayış farklı olguların birleşiminden oluşmaktadır.

Oluşumlar ilk olarak Dada akımının birleştirme ve kolaj tekniklerinden daha sonra da Gerçeküstücülerin mekan düzenlemelerinden etkilenmiştir. Edebiyat, sinema, tiyatro, müzik, dans ve daha birçok çağdaş sanat dalında görülen bu hareketin en yoğun etkileşimli ifade biçimleri, Soyut Dışavurumculuk ve Hareketli Soyut akımları olmuştur.

Görünümlerindeki rastlantısallığa karşın olan Oluşumlar, aslında önceden hazırlanmış bir senaryoya göre prova edilmiş olarak sunulmuştur. Vücut sanatı ile ilgilenen Klein'in çıplak kadın bedenlerine boya dökerek müzik eşliğinde seyirci önünde tuvaleri boyaması veya Pollock'un rastlantısal resimlerinin hareketli oluşumu buna örnek olarak gösterilebilir. Oluşum hareketinin içinde yer alan sanatçıların çoğu disiplinler arası bir tavır sergilemişlerdir. Bu hareket ile birlikte 1950'lerdeki sanat hareketlerine bir tiyatro esprisi katılmış ve farklı dallardan sanatçılar birlikte çalışmışlardır.

Oluşumlar'ın sanat ortamına getirdiği kapsamlılık, kavramsal ve çevresel sanata yeni özgürlükler sağlamıştır. Tinquely'nin hareketli heykelleri, John Cage'in müziği ve Rauschenberg'in resimleri, bu özgürlük içerisinde gelişen anlayışlara örnek olarak gösterilebilir. Duchamp'ın New York sergilerindeki çevresel kapsamlılığı da modern dans içerisindeki beden hareketlerini içermesi, oyuncu/seyirci ayrımı ile Dada hareketine özgü Oluşumlar'ın özellikleridir (Eczacıbaşı, 2008, s. 1161). Happening, içerisinde bir senaryo olmadan doğaçlama yoluyla yapılan bir çeşit sanatsal etkinlikler kapsamından oluşmuştur. Temelini farklı disiplinlerden alan bu anlayış, içerisinde Modernizm ve Avangard kavramlarını da barındırmaktadır. Öncü ve deneysel olması ile avangard tavrına, yeni ve öznel deneyimleri sunması ile de modernist tavrına şahit oluruz.

4.7. Performans

“Alm. Leistung. “Yapmak, bitirmek, başarmak, icra etmek” anlamlarındaki sözcük, ...Türkçe'de ‘herhangi bir başarı, yerine getirme, işleme, yapıt, oyun, numara’ anlamlarında kullanılmaktadır.” (Eczacıbaşı, 2008, s. 1229). Zaman, mekan, beden ve izleyici unsurlarını bir araya getiren bu anlayış disiplinler arası bir sanat formu haline gelmiştir.

Sanatta performans fikrinin kökleri çok öncelere dayansa da, Batı'da bir sanat olarak kabul edilmesi ancak 20. Yüzyılın sonlarına denk gelmektedir. İlk zamanlar ritüel ve eğlenceyle bağdaştırılan performans, Batı'nın modern endüstrileşme süreci ile değişime uğramıştır. Ritüellerin körelmesi ve sanatın metalaşması, sanatçılar

açısından, insanların algılarını ve toplumun yapısını dönüştürme çabalarının bir aracı haline gelmiştir.

Performans sanatı, genellikle izleyicilere sunulmak üzere sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilen canlı performans gösterileridir. Bazen salt sanatçının performansı ile değil, izleyenlerin katılımıyla da gerçekleştirilebilmektedir. Halka açık olarak düzenlenen performanslar, bu haliyle seyirci ve sanatçının doğrudan bağlantı kurabildiği ortamlara dönüşmektedir. Görüntülerin, müziğin, şiirin ve tiyatronun ahenksiz bir sentezini sunan, hem politik hem de sanatsal açıdan kışkırtıcı ifade oluşumları; Trieste'deki Fütürist Akşam'dan, 1920'lerdeki Rus ajitasyon-propaganda performanslarından ve I. Dünya Savaşı sırasında Dada grubunun Zürih'te Voltaire Kabaresi'ndeki anarşist suarelerine kadar bu türden etkinlikler bütününe kapsamaktadır.

Günlük yaşamdan koparılmış bir malzeme, dini ritüel ya da teatral bir oyun, sanatçının konusu olarak sanat malzemesine dönüştürülmektedir. 1950'lerde resim çalışmaları bir "etkinlik" sanatı olarak var olmuştur. Jackson Pollock efsanevi damlatma tekniğini gerçekleştirirken, Hans Namuth'un da onun bu performansını sahnelemesi onun sanat dünyasına bu etkinlik türü ile yerleşmesini sağlamıştır. Joseph Beuys ve Carolee Schneemann gibi birkaç sanatçı da politik tarzdaki performans sanatına incelik kazandıran isimlerden olmuşlardır.

Performansın daha anarşik bir alt tür olarak sayılan Happening ise halka açık dış mekânlarda, grupça yapılan bir etkinlik kapsamında hareket etmektedir. 21. yüzyılın başında ise sanatçının eylemi yerine geçen nesneler, kolaj tekniği ile de yansıtılmıştır. Genel olarak performans sanatı, ticarete dayalı sanat evreninin dışında bir etki yapmayı seçmiştir. Bu etkinlikler Dada çerçevesinde yapılanlardan farklı olarak, politik ve sanatsal anlamda fikirlere sahip halk gösterileri şeklinde algılanmaktadır (Bird, 2016, s. 183). Eylemlerinin sonucu olarak gelişen Performans gösterileri, diğer türler arasında farklı bir tür olarak algılanmıştır. Doğaçlama, kendiliğindenlik ve izleyici etkileşimi ile karakterize olan performans sanatının rastlantısal gelişimleri ve kontrol dışı değişimleri de içerisinde bulundurduğu düşünülebilir.



Resim 4.13. Marina Abramovic, the artist is present, photo by Marco Anelli

Wilson, Marina Abramović'i ele aldığı yazısında bahsedilen performansı şöyle açıklamıştır;

Belirli bir yerde ve zamanda insan bedeni aracılığıyla doğrudan halka hitap eden *Sanatçı Aramızda*'yı anlatabilecek en iyi kelimeler "tahammül" ve "karşılaşma"dır. Abramović'in bugüne kadar yaptığı bu en uzun tek kişilik performans gücün, dayanıklılığın, sabrın sınırlarını ve çağrışımları sınamak üzere tasarlanmış yaratıcı eylemler silsilesinde hemen yerini aldı. ...Hiçbir çıkarımda bulunmaksızın sanatçının hem birebir işbirliğine dayanan çalışmalarını hem de yapıtın hayata geçirilişi sırasında izleyiciyi etkin birer unsur olarak konumlandırma ısrarını yansıtan yapıt, Abramović'in bugüne kadar sürdürdüğü başarılı kariyerinin altını bir kez daha çizdi (Wilson, 2015, s. 14).

Zaman ve mekan içerisinde var olarak acılarını, sevinçlerini ve deneyimlerini başkalarıyla paylaşmak isteyen sanatçı, performansları sayesinde binlerce insana bu deneyimi yaşatmıştır. Burada hem sanatçı hem de izleyici rol paylaşımında bulunarak yeni sanatsal anlayışlara yol açmıştır.

4.8. Süreç Sanatı

Yaratım sürecinin, eserin temel niteliklerinden birisi haline gelmesi Süreç sanatını doğurmuştur. Kimi zaman eserin tüm konusunu kapsayan malzemeleri biçimlendirmek, belli bir nesneye dönüştürmek ya da bir nesne oluşturması için bir araya getirmek yerine nesneleri zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğal güçlerin etkisine bırakmışlardır. Malzeme olarak ise yağ, kauçuk, ahşap, ot, buz ve talaş gibi organik malzemeler kullanmışlardır (Atakan, 2008, s. 75). Bu yöntemi deneyen sanatçılardan biri de Morris olmuştur.

Robert Morris (heykeltçi) 1967’de bu tür yeni denemeler yaparak, uyumlu gördüğü nesneleri biriktirmiş ve yeni bir anlatım yoluna geçmiştir. Morris’in çalışmalarının büyük bölümü, rastlantısal düzendeki heterojen malzemelerden oluşmaktadır. Çalışmalarında, merkezi bir odak noktası yoktur fakat parçanın diğer parçalarla ve bütünüle ilişkisi vardır. Bir nesnenin algımızdaki imgesini yıkmak isteyen Morris, maddeleri parça, zerre ve salgı gibi çeşitli doğal hallerini kullanarak sanat nesnesinin bitmiş bir ürünle sonuçlanmasına karşı çıkmıştır. Çalışmalarını önceden tasarlanmış kalıcı biçimlerden koparmak isteyen Morris, rastlantısal olarak malzemeleri belirli bir alan içine yığarak, gevşek bir biçimde üst üste koyarak ya da asarak, sanat eserindeki estetik yaklaşımı reddetmiştir. Sanatçı düşünce ve mekânı biçime tercih ederken, bir yandan estetik nesne düşüncesine saldırmıştır. Aynı zamanda düzen ile kaos arasındaki sınırı irdelleyen sanatçı, sanat yapım sürecinin görünmeyişi de değinmiştir. Ona göre, sanat yapma sürecine ilgi duyan Pollock’ın hareketli soyut yapıtları, görsel ve fiziksel nitelikleri irdelleyen malzeme ve araçların yeniden değerlendirilme sürecini vurgulamaktadır (Atakan, 2008, s. 76). Yani, yapıtın alacağı biçim ve yapıtın içindeki öğelerin düzeni irdelenmiştir.

Malzemelerin yoğurulabilirliği ve doğaçlama süreci üzerinde düşünen Amerikalı Richard Serra, endüstriyel yöntemlerle üretilmiş belirli biçimleri olmayan nesneleri tekrarlama ilkesiyle bir düzlem üzerine yerleştirerek yerçekiminin etkilerini incelemiştir. Leo Castelli Galerisi’nin depo olarak kullandığı eski bir ambarda, Sıçratma ismini verdiği çalışmasında duvarla zeminin birleşme noktasına eriyik haldeki kurşunu dökmüş ve sertleşmesini beklemiştir. Çalışmanın sonucu belirgin bir

imge yaratan bir sanat nesnesi olmaktan ziyade, bulunduğu yerden ancak kırılıp atılarak kaldırılabilen bir şeye dönüşmüştür. Sanatçı benzer bir yöntemle gerçekleştirdiği Döküm çalışmasında ise, daha fazla kurşun kullanarak sertleşen kurşun kütlelerini yine yerden söküp almıştır. Sonuçta elde ettiği bir dizi sertleşmiş kurşun parçasını mekânın zeminine yerleştirerek, çalışmanın fiziksel süreci üzerine odaklanmıştır. Sürece ve yere göre değişen biçimleri sorgulamıştır. Alman asıllı Eva Hesse ise; ip, fiberglas, lateks, kauçuk gibi yumuşak ve sentetik malzemelerin yerçekimi aracılığıyla etkileşime girmesini incelemiştir. Bahsedilen malzemelerin zamanla, bel verdiği, tavandan aşağıya sarktığı, yere doğru çöktüğü ya da bir duvara yaslandığı çalışmalar yapmıştır. Eritilmiş kauçuk ve çeşitli floresan boyalarını karıştırarak oluşturduğu eriyiği, gelişigüzel yere dökerken Amerikalı Lynda Benglis da rastlantısal biçimlenme sürecini bu yöntemlerle irdelemişlerdir (Atakan, 2008, s. 75, 78).

Süreç Sanatı üzerinde çalışan tüm sanatçılar, yaratma deneyiminin sürecini sanat eserinin ayrılmaz bir parçası olarak görmüşlerdir. Sanat eseri genel bir sürecin parçası olarak, yaratılmasına yol açan eylemlerle bağlantılı bir oluşum içerisinde. Önceden belirlenmiş herhangi bir kompozisyon veya plan dahilinde olmadan, rastlantısal bir süreç içerisinde tamamlanan eserler kontrolsüz değişimler içerisinde gerçekleşmiştir.



Resim 4.14. Eva Hesse, untitled, 1959-1960, brown ink on cream wove paper, 27,8 x 34,7 cm.

4.9. Art Brut

1945'te Fransız ressam Jean Dubuffet tarafından ortaya atılan ve “Ham sanat” anlamına gelen Art Brut terimi, kendi kendini yetiştirmiş (alaylı) insanların yaptığı sanatı ifade etmek için kullanılmaktadır. Akademik eğitim almamış kişileri; çocuk, mahkûm ve ruh hastalarını vs. kapsamaktadır. Ruh hastalarının yarattığı art brut tarzı eserleri toplayan Gerçeküstücü André Breton, sanat eleştirmeni Michel Tapié ve Dubuffet Compagnie'nun koleksiyonu büyüyerek iki bini aşkın esere ulaşmıştır. Daha sonra da Dubuffet tarafından İsviçre'nin Lozan kenti belediyesine bağışlanmıştır. Kendiliğindenliği, özgünlüğü ve sanat üretiminin sosyal kısıtlamalarından kurtulmayı önemseyen yapısı dolayısıyla alaylıların sanatından çok etkilenmiştir (Dickerson, 2018, s. 292). Art Brut sanatçısı olarak nitelendirebileceğimiz kişiler, naif sanatçıların dışında bir gelişim göstererek geleneksel yöntemlerden faydalanmadan kendi kendilerini geliştirmişlerdir.



Resim 4.15. Jean Dubuffet, Temps Mêlés, 1979 painting acrylic on paper, 69,8 × 109,2 cm.

4.10. İnformel Sanat

Amerikan soyut dışavurumculuğunun Avrupa versiyonu olan İnformel sanat, “Taşizm” (lekecilik) ve “lirik soyutlama” olarak da anılmaktadır. Boyanın tuvale uygulanış biçiminden yola çıkılarak kullanılan ‘tache’ sözcüğü, leke anlamına

gelmektedir. Bu anlayış, geometrik olmayan soyutlama tarzı ile kendiliğindenliği ve dışavurumcu fırça darbelerini kullanan bir teknik haline gelişir.



Resim 4.16. Wols, Oiseau/Bird, 1949

Jean Fautrier, Hans Hartung ve Alfred Otto Wolfgang Schulze(Wols), Informel sanat alanında en çok anılan isimlerdendir. Bu isimlerin dışında daha çok Art brut ile ilişkilendirilen Jean Dubuffet'nin eserlerinin bazıları da informel sanat olarak da nitelendirilmektedir (Dickerson, 2018, s. 292).

4.11. Arte Povera

Arte Povera akımının üyeleri arasında yer alan Alighiero Boetti, sıradan malzeme kullanımı ile çalışmalarında zaman-değişim ilişkisini, dinamiklik ve rastlantısallık kavramlarını sorgulamıştır. Tasarım karşıtlığı, batılı olmayan toplumlardaki kültürel üretimler gibi birçok temayı da çalışmalarının konusu içerisinde barındıran sanatçı,

üretimi sırasında faydalandığı rastlantısallık da onu oldukça özgün bir hale getirmektedir (Farthing, 2012, s. 518). Sembollerden yararlanan sanatçı düzen ve rastlantı konuları üzerine çalışmalarda bulunmuştur. Bunun bir örneği olan kilim ise aşağıda açıklanmıştır.

Boetti'nin ilgisini çeken tasarım ve rastlantının ilişkisi onun ilgisini konulardan birisiydi. Bu ilgisi doğrultusunda 1993 yılında elli kilimden oluşan 'Alternando da uno a cento e viceversa' isimli serisini elli kişi ile birlikte hazırlamıştır. Bu kişilerden oluşan her bir grup üyesi, basit "L" şekilleri ve pikseli yüzler gibi çeşitli desenlerden oluşan özgün tasarımları siyah ve beyaz karelerin birbirini izlediği 10x10 santimetrelik kareli kâğıtların üzerine uygulamıştır. Daha sonra Afgan mülteciler tarafından bu desenler dokunmuştur. Ecole Regionale des Beaux-Arts de Saint-Etienne öğrencileri aşağıdaki kilimin taslağını hazırlamıştır (Fineberg, 2014, s. 519). Boetti'nin ürettiği Mappa (Kilim) eserinin görseli de aşağıdadır.



Resim 4.17. Alighiero Boetti, Alternando da uno a cento e viceversa, 1993

4.12. Avangard Kuramı

Avangard terimi, Fransızca'dan gelen bir kavram olarak dilimizde “öncü” ismi ile yer almıştır. Bunun sanat alanındaki ifadesi ise, yeni veya yenilikçi modern sanatı ifade eden “ön cephede” terimi olarak Avangard sanatı temsil etmektedir. Bu anlayışın yansımaları Monet'nin izlenimci denemelerinden, Kübizm'e ve Duchamp'ın Çeşme'sine değin uzanmaktadır. 19. yüzyılın son döneminden 20. Yüzyıla uzanan bu denemeler, eleştirmenler ve genel izleyiciler tarafından hayretle karşılanmış, bazen de öfkeye bile yol açmıştır (Dickerson, 2018, s. 260). Avangard kuramlar öncü olma yolunda yenilikçi hareketlerde bulunurken bu kavramın rastlantı ile olan bağlantılarını da araştırmışlardır.



Resim 4.18. Jackson Pollock, yellow islands 1952

Bir avangard kuramı, kuramcıların geliştirdiği rastlantı kavramına dayandırılmayan bir anlayış izlerken, kendilerini de deşifre edilmeyi bekleyen bir doğa ürünü olarak ortaya koyarlar. Buradaki avangard kuramı, rastlantı kavramını ne tümüyle kapsamaktadır ne de kuram tümüyle ondan uzak olarak değerlendirilmektedir. Doğada değil de sanat eserinde bulunduğunu söyledikleri rastlantı kavramını, algılanan değil de üretilen bir kategori olarak görmektedirler (Bürger, 2003, s. 124).

İnsan bilincinden ve müdahalesinden bağımsız olarak gelişen doğa olaylarını rastlantı kavramın gelişiminden bağımsız olarak değerlendiren bu kuram kendi içerisinde, üretilen bir rastlantı kavramından bahsetmektedir.



5. RASTLANTIYI DEĞERLENDİREN SANATÇILAR

Çalışmanın bu bölümünde ele alınan sanatçılar yerli ve yabancı olmak üzere iki bölüme ayrıldıktan sonra sanatçı eserlerinden örneklerle rastlantısal gelişimlerin özgün resimlere dönüşüm yolculuğu çevresinde şekillenen ifade olanakları irdelenmiştir. Araştırmacının amacı, edinilen bilgilerden hareketle rastlantı ve zorunluluk (kontrol dışı değişim) kavramlarını eserler çerçevesinde tekrar gözden geçirmek olmuştur. İfade edilen cümleler kesin yargı içermemekle birlikte edinilen bilgiler çerçevesinde gelişen yorumlardan oluşmaktadır.

5.1. Yabancı Sanatçılar

Yabancı sanatçılar içerisinde; Marcel Duchamp, Jean Arp, Frank Stella, Gerhard Richter, Willem De Kooning, Robert Rauschenberg, Kurt Schwitters, Max Ernst, Andre Masson, Jackson Pollock ve Mark Rothko gibi isimlere değinilmiştir. Bahsedilen isimlerin de çalışma bağlamı içerisindeki çözümlemelere ve uygulamalara da kaynaklık etmesi hedeflenmiştir.

5.1.1. Marcel Duchamp

Kendinden sonraki yıllarda birçok sanatçıya ilham vermiş olan Duchamp, bir sanat yapısının ortaya çıkışında rastlantı ve bilincin ne derecede rol oynadığı konusuna kafa yormuştur. Çalışmalarında, zihninde oluşan ilk imgenin ortaya çıkış sürecindeki gelişmeler ile değişimlere uğramaktaydı. Bu değişimlerin yönüne bazen kendisi karar vermekte; bazen kendiliğinden gelişmekte, bazen ise ona rağmen ortaya çıkmaktaydı. Yani kontrol dışı gelişmelerin kaçınılmaz olduğu yerde ‘rastlantıyı planlamak’ veya ‘kontrolü bilinçli olarak terk etmek’ sanatta yeni kapılar açma yolunu geliştirmeye yarıyordu (Loynton, 2015, s. 163). Rastlantı ve bilincin üzerine düşünüldüğü andan, sonucunda gelişen yapılanmaya kadar bir değişim ve dönüşüm içerisinde hareket ettiğini görmekteyiz.

Başlangıç’ ve ‘sonuç’ olarak adlandırdığımız şeyler, tahmin edilebilen şeyler olmadığı gibi anlam bağlamına göre de değiştiği için mutlak da değildi. Burada asıl

mutlak olan şey sürekli başkalaşan süreçti (Yılmaz, 2013, s. 172). Başkalaşan süreç, bize sürekli farklı yollar ve farklı formlar göstermekteydi. Bu farklılıkların artması da bize sürekli yeni bir şeylerin denenmesine ve keşfedilmesine yarayan yollar açmaktaydı. Her bir ihtimalin içerisinde binlerce ihtimali barındırması sebebiyle her seçilen seçenek yeni ihtimalleri de doğurmaktaydı. Konu ile ilgili bir araştırma yapmak isteyen Duchamp bir deney yapmıştır.

Birer metre uzunluğundaki üç iplik parçasını bir metre yükseklikten yere bırakmış ve düştükleri şeklini koruyarak, her birini siyah renge boyalı tuvaler üzerine yapıştırmıştır. Daha sonra bu şekilleri koruyabilmek ve daha net görebilmek adına üç adet tahta parçasına bu şekilleri vererek Üç Standart Stopaj olarak adlandırdığı eserini ortaya koyar (Yılmaz, 2013, s. 163). Sanatçı bu çalışmasını defterine şu şekilde kaydetmiştir;

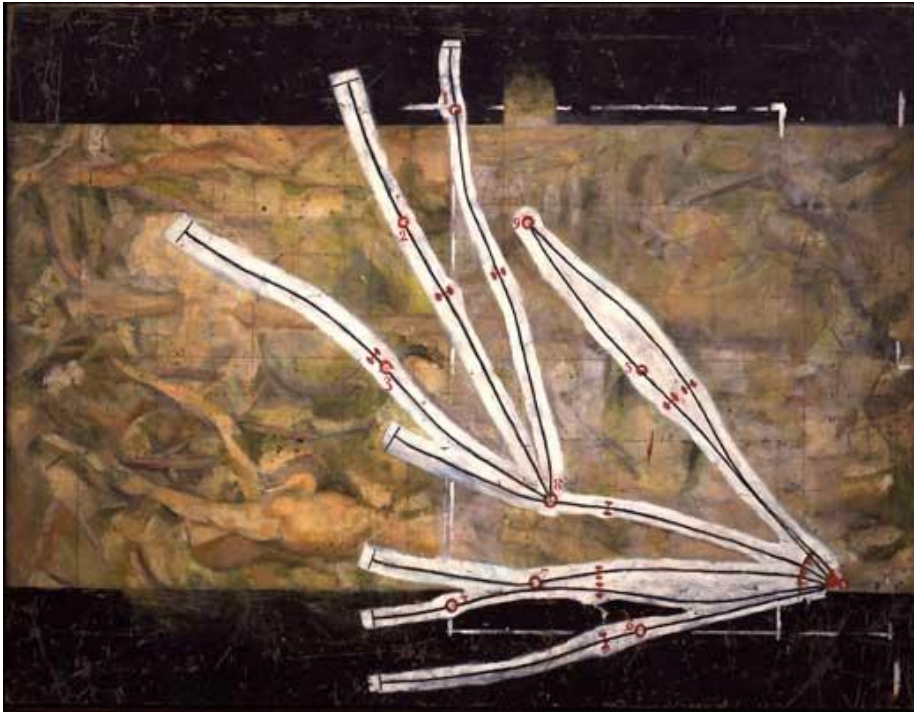


Resim 5.1. Marcel Duchamp (1887-1968), 3 standard stoppages

Bu deney, 1913'te rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca, uzunluk birimi -bir metre- metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının 'patafizik' bir kuşkuyla karşılanması sağlandı (Loynton, 2015, s. 130).

Metafizik ötesi alanlarda yapılan denemeler bizi düşünsel bir kurgudan bilimsel verilere ulaştırabilmektedir. İstisnalar bilimi olan patafizik yoluyla bir eserin tanımını oluştururken diğer taraftan başka bir evrene de açıklık getirmiştir. Genelden çok özelle ilgilenen patafizik kavramı belki de birer istisna olarak yaşadığımız dünyada, kendi ifade yollarımızı ortaya koyma olanağı sunan bir disiplin olarak bize yardım etmektedir.

Bir demiryolu haritasına benzeyen Stopaj Ağı adlı işini, 3 Standart Stopaj çalışmasında kullandığı iplerin her birini üçer kez kullanarak bu yapıtı ortaya koymuştur. Rastlantısal ve kararlı hamleler ile yaptığı bu resimlerle ready-made (hazır-yapıt) dediği ilk çalışması, tuval resmini henüz bırakmadan önce geliştirmiştir (Yılmaz, 2013, s. 163). Bu harita, Büyük Cam isimli eserinin ilk eskizlerinin izlerini taşımaktadır. Eserde rastlantı sonucu elde edilmiş olan biçimlerin daha sonra sanatçının eserlerinde denetleyici öge durumuna geldiği gözlemlenmiştir (Lynton, 2015, s. 130, 131). İlk önce istisnalar peşinde koşan sanatçı kendini düşlediği olasılıklar ihtimaline bırakır. Daha sonrasında eser üzerinde denetleyici konuma geçerek üzerinde değerlendirmeler yaparak çıkarımlarda bulunur. Eserin gideceği yönü ve durması gereken noktayı belirler.



Resim 5.2. Marcel Duchamp, *network of stoppages*, 1914

Salt sanatçının seçimiyle sanat nesnesi yüceliğine yükseltilmiş gündelik nesneler olan ve bir gün “ready-mades” adı altında sergilemiş olduğu ilk hazır nesneler karşısında da hayretlere düşölüyordu. Duchamp’ın bütün çabası, şövalede gerçekleştirilen resmin istilacı saygınlığına son verme, bunun “terebentin zehirlenmesi” adını verdiği yıkıcı etkilerinden ve tablo tacirlerinin yönettiği tecimsel yolların zorbalığından kurtulma istencini ortaya koyuyordu. Bunun için de yasalarını belirlediği yeni “sanat”ı rastlantının emrine bırakıyordu (Batur, 2017, s. 367).

Nesne seçiminin de yaratıcı bir eylem olduğunu düşünen Duchamp, nesnelerin kullanım işlevini iptal ederek ona yeni bir anlam vermiştir.

5.1.2. Jean Arp

Dada grubunun kurucularından olan Arp hem heykeltci, hem ressam ve hem de şairdi. Resimlerinde ve heykellerinde birçok değişik malzeme ile farklı üslup ve denemeleri olmuştur. Hans Arp adıyla da bilinen sanatçı I.Dünya Savaşı yıllarında tanıştığı Sophie Taeuber’le (Taeuber-Arp) ile birlikte kabartma, resim ve kolaj denemeleri yapmıştır. Tahta ve benzeri gereçleri gelişigüzel serpiştirerek “rastlantısal düzen” yöntemiyle çalışmalar yapmıştır. Otomatizm ilkesinden hareketle belli bir kurala bağlı kalmadan öğeleri rastgele bir araya getirerek kompozisyonlar ortaya koymuştur (Eczacıbaşı, 2008, s. 131). Yeni form ve biçim anlayışını sürdürerek eserler üretmeye devam edern Arp, kullandığı malzemelerin sınırlılığı ve rastlantının gelişigüzelliğinden faydalanarak yeni bir görsel dil geliştirmiştir.

Aşağıdaki çalışma; Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler; Tristan Tzara’nın portresine benzetilir ve çalışmanın meydana gelmesinde tesadüflerin ne kadar rol oynadığı sorgulanır. Burada, izleyiciye vaat ettiği şeyi vermediği bir gerçektir ve bir ironi, bir alay görülür bu çalışmada. Öte yandan, adından da belli olduğu üzere, tesadüflere yer verdiğini imâ etmektedir sanatçı. Sanki dikdörtgenleri yukardan bir yerden rasgele atmış da, öylece yapıştırmış. Ancak, gerek biçimlerin büyüklükleri, gerek açık, koyu ve orta değerleri ve gerekse ritimleri, sanki tesadüf olamazmış gibi gelmekte ve insanı ikilemde bırakmaktadır. Belki de Arp, bir yapıtta sanatçının yaratıcılık payının yüzde kaç olabileceği konusunu düşünmemizi

istemiştir (Yılmaz, 2013, s. 157, 158). Çıkan sonuca göre varsayımlarda bulunabiliriz fakat kesin yargılarda da bulunamayız. Sınırlı malzeme ve şekiller ile rastlantı yasalarından hareketle, büyük bir belirsizliğin içinde neler yapılabildiğini görmekteyiz. Sanatçı burada bu sınırlılık ve sonsuzluk içerisinde kişinin yaratıcılık payını sorgularken modern sanatın gelişimine de katkı sağladığından bahsedebiliriz.



Resim 5.3. Jean Arp, talih yasalarına göre düzenlenmiş dikdörtgenler, 1916

5.1.3. Frank Stella

Stella Soyut Dışavurumculuk felsefesine dayandırabileceğimiz çalışmalar yapmakta fakat yapım yolunda farklı arayışlar içerisine girmekteydi. Duygulardan arınma yolunda ilerleyen Stella, Jasper Johns'un bayrak resimlerinden hareketle tuval ile boyanın anlatmaya çalıştığı şeyden ziyade bütünleşmiş bir nesne olması gerektiğini savunmasından çok etkilenmişti. Serbest şekilde attığı fırça darbelerinde içeriğe önem vermeden rastlantısal oluşumlarla yapıtına özgü bir bireysellik katmayı deniyordu.

1959 yılında ise kontrollü sadeliği ile yaptığı resimleri, bahsettiğimiz Soyut Dışavurumculuk felsefesinden onu ayıran yönünü gösteriyordu. Abartılı yüzeyler yerine sade ve minimalist görünümlü bu çalışmalarını savunmak için de şu sözleri söylüyordu: “Resim, üzerinde boya olan düz bir yüzeydir, başka bir şey değil. Bir şeylerin metaforu olmaktan çok fiziksel bir nesnedir. Gördüğünüz şeyi görürsünüz” (Hodge, 2017, s. 74). Stella belirli bir anlatımdan ziyade hareket duygusu ve görünenin gücünü yansıtmayı amaçlamıştır. Serbest bir etkinlik şeklinde gerçekleştirdiği resimleri resmin dışına taşarak, eseri duvarda asılı duran resimlerin ötesine geçmiştir. Üst üste monte edilmiş parçalar soyut bir görünüm içerisinde bize sunulmaktadır. Soyutlanmış şekillerle bize bir hikâye anlatmaya çalışan Stella zamanla bu şekillerden ilham aldığı minimalist düzene doğru bir yolculuğa çıkmıştır.



Resim 5.4. Frank Stella, Feneralia from the imaginary places series 1994–97

5.1.4. Gerhard Richter

Resimlerinde anlam arayışı üzerine düşünceler üreten Richter bir dönem fotoğraf görüntülerini doğrudan tuvale aktararak, izleyicilere resmin konusundan daha önemli bir boyut olduğundan bahsedebilmek için onları bulanıklaştırmaya başladı. Üretimi

sorgulayan bu resimlerde spontan gelişen hareketli ve şekilsiz dokular ortaya çıkmaktaydı. Dolayısıyla temelde dokudan ibaret olan bu resimlerde anlam çıktısı artmaktaydı.



Resim 5.5. Gerhard Richter, December, 1989, oil on canvas, 320 x 400 cm

Soyut resimlerde gördüğü enerjiden ve özgürlükten ilham alan sanatçı, içsel duygularını keşfetmek amacıyla, kısıtlamalardan kurtulmuş bir şekilde bu tip yapıtlar üretmeye başladı. Tesadüfi dokular ve ayrıntılar yakalamak amacıyla bulandırma, kazıma ve döndürme gibi özgür denemeler yaptığı resimlerinde çeşitli malzemeler kullandı. Şöyle diyordu: “Gri hiçbir şekilde bir tespitte bulunmaz; ne duyguları uyarır ne de çağrışım uyandırır. Gerçekten de ne görünürdür ne de görünmezdir. Bu fark edilmezliği ona aracı olma kapasitesi verir, onu olumlu bir yanılsamayla fotoğraf gibi görünür kılar. ‘Hiçbir şeyi’ görünür kılmak konusunda başka hiçbir renkte olamayan bir kapasite vardır.” Yıllar sonra, bu yapıtlarına yönelik başka bilgiler de vermiştir: “Tek renkli gri resimler, toplama kamplarının resmini yapmanın tek yoluydu. Her şeyin üstünü kaplayan gri renk olmasa yaşamın sefaletinin resmini yapmak imkansız olurdu (Hodge, 2017, s. 79).

Gri rengin hiçliği yanında her şeyin üstünü kaplayabilen yapısı sanatçının ifadesinde aslında derin bir ifade olanağı sağlıyordu. Alçak gönüllülüğü yanında diğer renklerle kolayca uzlaşabilen ve denge unsuru gibi görünen bir renktir. İçerisinde

bulundurduğu ciddi duruş, onun hareketsiz bir renk olmasından da kaynaklanır. Yakınındaki renkler az sayıda olsa bile hiçliğinin verdiği etki ile diğer renkler daha görünür hale gelmektedir. Richter de belki bu sebeple dokudan ibaret ve flu görüntülü resimler yapmayı tercih ediyordu.

5.1.5. Willem De Kooning

On iki yaşında okulu bırakıp reklam grafikçisi olarak, çalışmaya başlayan De Kooning, geceleri resim kursuna giderken 1920’de De Stijl akımının ressamlarıyla tanışmıştır. 1925’de yeni anlatım ve biçim olasılıkları arayan ressamlar ile birlikte renkleri, özgür fırça vuruşların ve anlatımcı karşıtlıkların egemen olduğu denemelerde bulunmuştur. Büyük kâğıtlara yaptığı hareketli çizimleri yırtarak birbiri üstüne yapıştırıp yeni imgeler oluşturan ve soyutlamaya yönelen De Kooning, tuvallerini baş aşağı çevirmiş ve çeşitli yöntemlerle, alışlagelmiş kompozisyon kısıtlamalarının dışına çıkabilmiştir. Soyut-Dışavurumculuk’un amaçlarına koşut olarak De Kooning in resimlerinde de içten ve kendiliğinde oluşan bir yaklaşımla bilinç ruh hallerini açığa vurma, jestüel, kaligrafik bir fırça kullanıma şekliyle ruhsal güçlerin bir simgesi izlenimi verir (Eczacıbaşı, 2008, s. 386).



Resim 5.6. Willem de Kooning, untitled XXV, 1977, oil on canvas.

De Kooning dış etkilerin kuralları veya zorlaması olmadan, içsel dürtülerin oluşturduğu akış içerisinde kendini bırakmayı tercih etmiştir. Sanat eserinin gerçekleşme sürecine odaklanırken kendi iç itilimiyle etkin olmaya çalıştığını da gözlemleriz. Bu anlayışta pek çok denemede bulunmuştur.

5.1.6. Robert Motherwell

Amerikalı sanatçı Soyut Ekspresyonist bir ressamdı. Sürrealistler tarafından öngörülen otomatik yazı ve çizimlerden etkilenen Motherwell çalışmalarına sezgisel bir yaklaşımla eğiliyordu. Dün başka bir şey düşünmüş olsaydık, karşımızdaki seçeneklerden bunu değil de diğerini tercih etseydik bugün başka biri olurduk. Düşünce, bize verilen bir hediye olduğu kadar cezadır da. Mallarme, “Her bir düşünce bir zar atımı” diye bitirdiği ünlü şiirinde, belki de buna benzer şeyleri geçiriyordu aklından. Duchamp’a göre Mallarme, sanatın gitmesi gereken yönü göstermiş; yani hayvansal bir ifadeden entelektüel bir ifadeye yönlendirmiştir. Madem ki Mallerme düşüncenin şairiydi, o halde kendisi de düşüncenin ressamı olmalıydı. Madem ki Mallerme’nin şiirinde rastlantı ve bitmemişlik vardı; o halde bu, resim için de pekala geçerli olabilirdi (Yılmaz, 2013, s. 172).



Resim 5.7. Robert Motherwell, No. 4, 1970

Sanatçının, rastlantı sonucu oluşan şekilleri takip ederek sezgileri yoluyla gerçekleştirdiği müdahaleler ile çalışmalarının omurgasını oluşturduğu görülür. Bitmemişliğin verdiği o duyguyu resimlerinde kullanmayı tercih eden Mallarme'nin her düşünceyi bir zar atımı olarak görmesi, yapılan her hamlenin de resmin yönünü değiştirdiği düşüncesini doğurmaktadır. Belki de sırf bu yüzden sanatçının birçok resminde bitmemişlik duygusu hissedilmektedir.

5.1.7. Kurt Schwitters

Sanat tarihine ismini kolaj sanatçısı olarak yazdırmış olan Schwitters, Dada akımının Avangard düşünce biçiminin yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır. Kolajlarını önce tuval yüzeyine yapıştırırken sonradan kolajını üç boyutlu malzemelere taşımıştır.

Schwitters'in yaratıcı zihnini asıl kamçılayan şey nesnelerdi. Çoğunluğu kendi yaşantısında iz bırakmış; Iskartaya çıkmış kapı-pencere parçaları, kullanılmış otobüs biletleri, tel örgü, teneke, muşamba, renkli kağıt, gazete ilanları, değişik fotoğraflar, boş makara gibi nesnelerden oluşmaktaydı. Bahsedilen malzemelerle rastlantı eseri oluşmuş görünümü veren kolajlar yapmıştır. Ona göre yaşamın rastlantısallığı, bir yapıtın bu şekilde ortaya çıkmasına sebep oluyordu. Çalışmalarının çoğunu Merz adı altında toplaması ve numaralandırması da, yaşamın parçalardan oluşmuş bir bütün olduğuna inandığı düşüncesi için bir örnekti (Yılmaz, 2013, s. 160). Schwitters, rastlantısallığı sezgisel yaklaşımlarla sanatına dâhil eden bir sanatçı olmuştur. Yaşamı içerisinde karşılaştığı bütün nesneler onun sezgisel denetimi içerisinde kendi çalışmalarına dönüştürülmüştür. Hızla değişen dünyada, bazı nesnelerin zamanla malzeme kategorisine girdiğini gözlemlemekteyiz. Sanatçı da bu atık malzemeleri hiçbir sebep görmeksizin resimler için iyi birer malzeme olacaklarını düşüncesi ile biriktirmiştir. Üzerinde alışılmadık, günlük ve farklı malzemeleri bulunduran kolajları çalışmaların ana ögesi haline gelmiştir.

Schwitters'e göre yaşamı oluşturan rastlantılar, sanat yapıtının da bir bölümünü oluşturuyordu. Gelip geçicilik içerisinde doğan ve büyüyen bu kavram, sanatçıyı, tesadüfi fikir bulutlarıyla üretime taşımaktaydı. Schwitters, Merz yapıları üzerine

yaptığı açıklamasında, yaşamında rastladığı her şeyin, karşılaştığı, gördüğü, okuduğu, düşündüğü ne varsa, burada somut bir biçim aldığını söylüyordu (İpşiroğlu, 2017, s. 78, 79). Bir sanat yapıtının görevini yaşamın rastlantısallığı içerisinde kendi yerini bulmasına adanmıştı. Dünyada var olan her şey onun çalışmaları ile kendisi arasındaki bağlantıyı kurmasını sağlıyordu. Sanatçı tüm hayatının yaratıcı bir maceraya dönüşmesine olanak sağladığı gibi sanatla hayatın birleştirilmesine de olanak sağlıyordu.



Resim 5.8. Kurt Schwitters, 1920, Merz 25A, duralite karışık malzeme, 104x79 cm

5.1.8. Max Ernst

Dadacılık akımının kurucularından olan Ernst Fransız bir ressam ve heykeltıraştır. Picasso ve Braque'tan, kesyap tekniğini öğrendikten sonra kolaj tekniğini kullanan sanatçılardan biri haline gelir (Yılmaz, 2013, s. 187). Gerçeküstücülüğün diğer önde gelen sanatçıları da aralarındaki üslup birliğinden çok, gerçekliğin ötesine yönelen bir anlayışta ilerlemişlerdir. Aklın ve mantığın boyunduruğundan kurtulmuş bir ifadenin arayışı onların çıkış noktasını oluşturmuştur (Antmen, 2012, s. 138). Bu sanatsal hareket, entelektüel bir bakış açısı çerçevesinde zihnin kısıtlamalarına karşı duran bir devrim gibi hareket etmektedir. Tıpkı kolaj tekniğinde de olduğu gibi,

benzer nesneler bir araya gelir, fakat bu birlikteliğin çıkış noktası gerçeküstü görüntülere ulaşmak olmuştur.

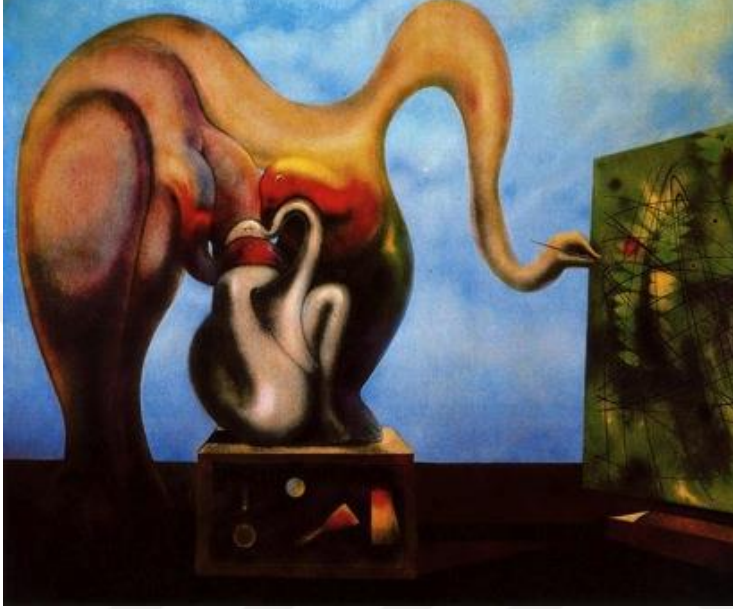
Ernst'in sanat anlayışı geleneksel biçim ve anlatım yollarına karşı bir duruş sergileyen gerçeküstücü yapıtları kapsarken, yöntemleri de Dada anlayışıyla yapılmış teknikler ile kendi bulduğu kişisel yöntemleri kapsamaktadır (Eczacıbaşı, 2008, s. 478). Bu sanat anlayışı içinde kullandığı teknikler Ernst'in ilham kaynağıdır ve onun özgün yapıtlar oluşturmalarının sebeplerinden biridir.

Gerçekçi betimlemeleri hayali görüntüler kurgulamakta kullanan sanatçının, Fransız Dadacıları ile arkadaşlığı onu Gerçeküstücü anlayışa getirmişti. Resimlerinde imgenin oluşum sürecini tümüyle rastlantıya bırakan sanatçı, kendi yapıtının ortaya çıkışına seyirci konumunda kalmayı tercih etmiştir. Bu rastlantısal oluşumlar içerisinde 'frotaj' gibi kazıma teknikleri kullanarak çocukluğunun hayali atmosferine kavuşmuştur (Antmen, 2012, s. 138). Genellikle gerçeküstücü sanatçıların uyguladığı bu teknik (frotaj), ilk olarak Ernst tarafından geliştirilmiştir. Bu teknikte elde edilen rastlantısal desenler onun gibi birçok sanatçının resimsel tasarımının temelini oluşturmuştur.



Resim 5.9. Max Ernst, elephant celebes (celebes fili) 1921

Arp'ın “rastlantısal düzen” tekniğinden etkilenen Ernst, Celebes Fili adlı çalışmasında, metafizik bir manzara görünümünü izleyiciye sunmaktadır (Eczacıbaşı, 2008, s. 477). Birbiri ile bağlantısı olmayan objeler bir rüya tasviri gibi serbest bir birliktelik içerisinde yerleştirilmiştir.



Resim 5.10. Max Ernst, surrealism and painting (sürrealizm ve resim), 1942

Sanatçı burada ise bilinçaltı aracılığı ile bir ressamın içinde yaşayan canavardan yararlanması gerektiğini anlatabilmek için resim yapan bir canavarı resmetmiştir. Resim dünyasına taşınan canavar, iç dünya yaratımı içerisinde katıksız bir ürün olarak ortaya çıkmaktadır. Aslında canavarlar bir dış görünüm içinde hapsolmuşlardır ve bilinçaltı aracılığıyla yapay bir görünüm içinde aşırı güzellikteki kıvrak ve adeta matematiksel bir konuma ulaşmıştır (Passeron, 1990, s. 22). Sıradışı ve yırtıcılığı simgeleyen canavarlar, sanatçının ifadesinde salt bilinçaltını şekillendiren ifadeler dönüşmüştür.

Akılcı ve mantık çerçeveli görünümeleri reddeden anlayışta metafiziksel manzaralar yaptığı gözlemlenen sanatçı, nesneleri oldukları form ve mekandan uzaklaştırarak onlara yeni ifade kimlikleri sunmuştur. İzleyicilerde şaşkınlık hissi bırakmak isteyen sanatçı sıradan formlardan yararlanarak alışık olmadığımız formlarda resimler üretmiştir. Rastlantının esintisine bırakılan bu resimler süprizlere açık altyapısı ile birbirinin tekrarı olmayan formlar bütünü oluşturmaktadır (Passeron, 1990, s. 22).

Ernst'in, bu mantık çerçevesinde oluşturduğu resimler izleyicide görsel yanılsamalar yaratan oyunlara dönüşmüştür (Antmen, 2008, s. 138). Sanatçının bu tekniği görsel olarak algıladığımız görüntüleri, nesnel gerçekliklerinden farklı olarak görmemizi sağlamaktadır. Bahsedilen görünüm, tıpkı gerçeküstücü anlayışta da olduğu gibi bizde gerçeklikler ile uyuşmayan bir algı oluşturmaktadır.

5.1.9. Andre Masson

Gerçeküstücülük akımı içinde yer alan Masson, daha sonra Soyut Dışavurum içerisinde etkili olmuştur. 1923'lerde André Breton'la tanıştıktan sonra da grafik otomatizm denemelerine başlamıştır. Bu gelişme ile birlikte Sürrealizm üzerinden de çalışmalar gerçekleştirdiğinden bahsedebiliriz. Çalışmalar üzerinde gerçekleştirmeye çalıştığı otomatik serbestlik kavramı onu yeterince tatmin etmeyince, 1927 yılında kum-resimlerini icat etmiştir. Sanatçı tuvaline zatk sürdükten sonra üzerine kum serpiştiriyor ve bu işlemi birkaç defa tekrarlıyordu. Bu işlemin sonucunda elde ettiği rastgele biçimleri fırça darbeleri ile yönlendirerek onlara kendi yorumunu katıyordu. Kullandığı materyaller onun hayalindeki görüntüyü daha iyi yansıtmaya olanaklar sağlıyordu. Sanatçı materyaller sayesinde hayalindeki görüntülere daha kolay ulaştığını düşünüyordu (Passeron, 1990, s. 199, 200). Gereçler yardımı ile sanatsal ifadesine daha da yakınlaştığını hisseden Masson, bu yöntemle birçok denemede bulunmuştur.



Resim 5.11. André Masson, 'kitchen-maids', 1962

Her anlayıştan aldığı birikimlerle yoluna devam eden Masson, Otomatizm'i de bilinçaltı güçlerini araştırmanın bir yolu olarak görmekteydi. Sanatçı otomatik resim denemeleri yaparken, bilinçaltının derinliklerinde yatan zengin renk yelpazesine ek olarak kum tanelerinden yararlanmaktaydı. 1937'li yıllar, Gerçeküstücüler'in büyülu gerçekçiliklerine ilgi duymadan, kendi Gerçeküstücü anlayışını ortaya koyarak simgesel ve spontan çalışmalar ortaya koymuştur. Bu yöndeki çalışmalar ve Pollock'un Hareketli Soyut resimleri arasında da sürekli bir benzeşme gözlemlenmiştir (Eczacıbaşı, 2008, s. 1008, 1009). Bilinçaltının derinliklerine inmeye çalışan Masson, kendi gerçekliğinin görüntülerine yaklaşmaya çalışırken birçok yoldan ve farklı malzeme kullanımından yararlanmıştır. Genellikle vahşi ve hayvan temalı kompozisyonların spontan gelişimler içerisinde şekil aldığı gözlemlenmektedir. Rastlantı faktörünü bilinçaltından başlayarak resimlerinin başlangıç ve bitiş aşamalarına kadar koruyan sanatçı, ortaya genellikle kendine özgü simgesel ifadeler içeren görüntüler ortaya koymaktaydı.

5.1.10. Jackson Pollock

Bazı ressamlar sanatı olduğu yerden taşıyarak bambaşka boyutlara ve görünümlere getirmiştir. Bunlardan biri de Pollock'tur. Resimlerinin gerçekliğini yalnızca bilinçdışı zihin hareketlerine dayandıran Pollock, bu radikal dışavuruma hareketini boyaları akıtarak ve damlatarak gerçekleştirmekteydi. Yoğun ve geniş bir alana nüfuz eden "boyadan boya" kompozisyonları sınırsızlığın giriftliği ile izleyicileri derinlere çekmektedir (Fineberg, 2014, s. 89). Bu ifadesi dönemi içerisinde karşılaştığı sanatçılardan etkilense de sanatçının kendi özgün ifadesini ortaya koyduğunun bir göstergesidir.

Pollock, serbest otomatist fırça hareketleri ile spontan formlar arasında yeni ve gerçeküstücü bir etki yaratmaya çalışmaktaydı. Kendiliğinden gelişen çağrışımlar resim üzerinde akışkan bir şekilde yönlendirilebilen biçimler haline gelmekteydi. Bu kimi eleştirmenlere göre programlı bir Juncu gelişim olarak yorumlanmıştır fakat bu konunun kesinliğine dair kapsamlı bir okuma yapılmamıştır. Sistematik referanslardan, ikonografiden ve dış kaynaklardan kendini sakınan sanatçı, kendi bilinçdışının dışını yaratmaya çalışmıştır (Fineberg, 2014, s. 91). Yani sanatçı

müdahil olamadığımız kontrol dışı oluşumları kapsayan bilinçdışının da dışına çıkmaya çalışmıştır.

Serbest bir aksiyona dayandırdığı akıtma tekniği, sanatçıyı oda zemininde çalışmaya mecbur bırakmıştır. Bu sayede bütün resmin etrafında hareket ederek her tarafına ulaşabilmiştir (Fineberg, 2014 s. 92). Oda zeminine serdiği tuval bezleri onun yeni tekniğinin gelişimini desteklemesinin yanı sıra resimleri ile daha da bütünleşmesini sağlamaktadır.

Yerde daha rahat oluyorum. Kendimi resme daha yakın hissediyorum, parçası gibiyim, böylece çevresinde dolaşabiliyorum dört tarafından çalışabiliyorum ve tam anlamıyla resmin içindeyim. Bu teknik, Batı'nın yerli kum ressamlarınıninkiyle aynı türden. Şövale, palet, fırça vb. gibi ressamın bilinen araç-gerecinden öteye geçmeye çalışıyorum. Çubukları, bıçakları ve damlayacak akışkanlıkta boyayı ya da kum, cam kırığı ve başka yabancı maddelerin katıldığı ağır bir impastoyu tercih ediyorum. Resmimin içindeyken ne yaptığımı farkında değilim. Bu yalnızca, sonrasında ilgili olduğumu gördüğüm, bir tür “durumun anlaşıldığı” zaman dilimi, resmin kendi başına bir yaşamı var. Kendi kendine ilerlesin diye bırakmayı deniyorum (Akt: Fineberg, 2014, s. 97). İç gözlemsel bir keşiften yararlanarak çalışmalarını gerçekleştiren sanatçı, resim yapma eylemini bir tür kendini gerçekleştirme eylemine dönüştürmüştür. Bu sürecin tanığı olan izleyiciye ise şöyle konumlandırmaktadır;

İzleyici sezgisel olarak, Pollock'un damlatma kompozisyonlarını gerçekleştirdiği işlem sürecini hissedebilir ve resmetme jestleri ile tuval boyunca özgürce baştanbaşa devinmesinin zevkini hayal edebilir. Gerçekten de izleyici, yapıtın en derin anlamının deneyimini yaşamak için bu sürecin duygusunu yeniden yaratmak zorundadır. Çünkü resim, söz konusu jestlerde kayıtlı iç gözlemsel içerik “üzerinedir”. Pollock'un damlatma resimleri, izleyicinin devinim ve enerjik renk ile serbestçe empati kurarken entelektüel kontrolü bırakmasını ister. Pollock, “izleyicinin, resme, aramak değil ama pasif olarak bakması ve resmin sunduğunu almayı denemesi gerektiği” açıklamasında bulunmaktadır. Bu gönüllü, kontrolü askıya alma durumu, ressamın kaydettiği, insanı huşu içinde bırakan heyecanlara ulaşmanın tek olası noktasıdır (Fineberg, 2014, s. 94).

İzleyicilerde duygusal bir iz bırakmak isteyen sanatçı aslında sanatını yaparken gerçekleştirdiği bilinçdışı durumunu izleyenlere de önermiştir. Yani sanatçının

hislerine ve heyecanlarına ulaşmanın yolunu yine sanatçının bilinçdışı tekniğine bağlamıştır.



Resim 5.12. Jackson Pollock, One: Number 31, 1950, Enamel on canvas, 266.7 x 525.8 cm

Pollock'un damlatma tekniği ile gerçekleştirdiği resimler üzerinde farklı görüşler oluşmuştur. Bunlardan bazılarına aşağıda yer verilmiştir. Örneğin; 1940'dan Günümüze Sanat kitabının yazarı Fineberg, Pollock'un tekniğini kontrollü bir sürecin ifadesi olarak ele almıştır.

Damlatma resimlerin en dikkate değer taraflarından biri, Pollock'un bu serbest uygulama tekniğini kullanarak, aksiyona dayalı işaretlerin, rengin ve alanın boydan boya görsel düzlüğünün ötesinde elinde tuttuğu kesin kontroldür. Pollock'un daha erken yapıtlarında, boyayı tuvale uygulamak için fiziksel olarak yaptığı, aslında jestlerin sürekliliğini engellemişe benzer. Tersine damlatma ve akıtma, sanatçının, daha az değil, daha çok kontrol etmesini sağlamıştır. Bu anlamda, yeni teknik, daha fazla bir uygulama inceliği sunmaktadır (Fineberg, 2014, s. 97).

Sanatın Tüm Öyküsü Kitabı'nın yazarı Farthing ise Pollock'un resim tarzının içerisinde tesadüf olmadığını belirten sözleri aşağıda aktarılmıştır;

Pollock'un tekniği renklerin rastgele savulmasından ibaretmiş gibi görünmesine rağmen ressam her şeyin tamamen kasıtlı olduğunu belirtir ve "Tesadüf yoktur" der. Bu resimler için kafa yoran izleyicilerin modern dünyaya kişisel ve bilinçdışı bir yoldan ulaşacaklarına inanır. Sanatçının başka resimleri sonsuz sayıda yoruma açıktır ancak bu resme koyduğu "eksenler" sayesinde arka planda şematik figürlerin belirmesini ve izleyicide bazı çağırımlar uyanmasını sağlamıştır: Sarkan ağaç dalları, belki de direkler gibi... Pollock un tavsiye ettiği gibi izleyici resme pasif bir şekilde yaklaşmalı ve sadece sunduğu şeyi kavramaya çalışmalıdır (Farthing, 2012, s. 458).

Cebrail Ötgün ve Evren Bolat ise Lavanta Kokusu ismi ile yayımladığı makalede Pollock'un sanatını şöyle tarif etmiştir;

... Pollock, iddia edildiği gibi sadece rastlantısal olarak değil, içgüdüsel ama kontrollü bir şekilde çalışarak. 1960'ların sonuna kadar modern sanatta egemen olan bir etki yaratmıştır. Bu etki ise Robert Hughes'in de belirttiği gibi Pollock'un taklitçilerinin hiçbir zaman yapamayacağı bir şeydir. Çünkü Pollock, düşen her damlanın ve her lekenin oluşturduğu etkinin üzerinde kontrol sahibiyken, Pollock'un taklitçileri ise her şeye rağmen eninde sonunda spagettiye benzeyen işler yapmışlardır. Zaten resmin isim babası Greenberg'e göre de Pollock; zamanının yani; "büyük satışlara yol açan, kendine özgü yeni bir dil yaratan, o güne kadar sanatın tek merkezi olan Avrupa'nın iktidarını yıkan ama yine de evrensel sanat gelişimine eklenmiş olan' Amerikan soyut sanatının en önemli ressamıdır (Ötgün ve Bolat, 2010, s. 18).

Yukarıdaki bilgiden de yola çıkarak Pollock'un damlatma ve akıtma tekniğiyle yaptığı resimlerinde, bütün gösterge ve sembolik ifadeleri yok etmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Bu rastlantısal görünömlü fakat kontrol içerikli çalışmalarının da Greenberg gibi evrensel sanatın gelişimine katkı sağladığı söylenebilir.

5.1.11. Mark Rothko

Mark Rothko, Sürrealizm kuramından hareketle bilinçdışı aklın mekanizmalarına doğru bir yolculuk içine girmiştir. Rothko, 1944'den 1946 yılına kadar kompozisyonlarında ön plana çıkan serbest, çizgisel karalamaları üretmek için otomatizm ile deneysel çalışmalar yapmıştır. Söz konusu çalışmaların arka planlarını oluşturan "baştan başa" renk yıkamalarını da, genellikle geniş yatay bantlarla bölerek

boyamıştır. Karalamalar içerisinde eriyen yumuşak renkli formlar, sonrasında geçişli bir şekilde tekrardan kaynaşmaktadır. Tüm bunlar soft bir görünüm içerisinde oluşumlanan blokların tasvirini dile getirmektedir. Rothko'nun büyük bir hayranlık duyduğu Clyfford Still'in otomatistlere yaklaşımı küçük düşürücü bir ifadeyi kapsamaktaydı. Otomatistler için 'karalamacılar' ifadesini kullanırken, serbest fırça darbeleri ve anti-illizyonik formlara, sofistike işleme tarzı, renk armonisi ve kompozisyon yapısı geleneklerine karşı gelmekteydi (Fineberg, 2014, s. 109). Sanatçı dönemin soyut dışavurumcu sanatçılarından aksine farklı bir bakış açısı getirmiştir.



Resim 5.13. Mark Rothko, vaftiz sahnesi, kâğıt üzerine suluboya, 52x36 cm.

5.2. Yerli Sanatçılar

Çalışmanın bu bölümünde; rastlantısallığın sanatsal ifadeye yansıma şekilleri, yerli sanatçılar ve eserlerinden örneklerle incelenmiştir. Kitaplardan alınan bilgiler ışığında, sanatçılar üzerinde kesin yargılarda bulunmaktan kaçınılarak, yapılan tahmini değerlendirmelerden çıkarımlarda bulunulmuştur.

Toplamda on bir sanatçıya değinilmiştir. Bu isimler ise; Burhan Doğançay, Özdemir Altan, Asım İşler, Adnan Çoker, Hayati Misman, Mehmet Gün, Talat Enil, Nejat Melih Devrim, Tanju Demirci, Gören Bulut ve Habip Aydoğdu olmuştur.

5.2.1. Burhan Doğançay

Çıkışını 1950’li yıllarda yapan Doğançay’ın aykırı olanı yapmaktan kaçınmayan tavrı ve risk almaktan çekinmeyen yapısı resimlerine de yansımıştır. Sanatçıları dönemleri içerisinde değerlendirmek kimi rastlantıları da içine alan kapsamlı bir yorumlamaya da olanak sağlamaktadır (Eroğlu, 2001, s. 90). Bu bilgiden da yola çıkarak sanatçıları dönemleri içerisinde değerlendirmenin de daha nesnel değerlendirmelerde bulunmamızı sağlayacağı düşünülür.



Resim 5.14. Burhan Doğançay, neşeli kurdeleler - 1978

Sanatçının, bulunduğu toplumun bir aynası niteliğinde o toplumun yapısının gereklerini sanatına yansıttığı düşünürsek, dünya duvarlarından etkilenen sanatçının yapıtları da bu etkilenme etrafında şekillendiğini düşünebiliriz. Kaynağını, yırtılmış duvar afişlerinden, kurdele motiflerinden aldığı düşünülen kaligrafik çağrışımlar yaptıran siyah, kalın, kıvrık ve çizgisel motiflerle, Doğançay’ın çalışmalarının Lirik soyut bir ifadede anlamlandırılışına tanık olabiliriz. Düz bir zemin üzerine şekillendiği gözlemlenen kompozisyonların kırmızı, siyah, beyaz ve sarı renklerden

oluşması da farklı biçimlerdeki kağıtların parçalanmışlıklarının özgün lekese bir bütün içerisinde olduğu izlenimi verir. Dinamik şekillerden oluştuğu gözlemlenen bu resim, form tekrarı ile sanatçının kendi özgün ifadesine dönüştürmüştür (Ersoy, 2004, s. 185). Burada şu düşünceye varabiliriz; sanatçının kendini en çok etkileyen noktaları ve onun ifadesinin en iyi şeklini keşfetmesi, onun kendi özgün ifadesini en iyi biçimde ortaya koymasına sebep oluyordur. Doğançay'ın durağan zemin üzerindeki kağıt parçaları da biçimsel bir doğallık içerisinde resmin üst yüzeyine kendi kompozisyon değerleri çerçevesinde yerleştirmesi, bize kendiliğindenlik içerisinde oluşmuş duvar görünümünü de hatırlatmaktadır. Sanatçının bu çalışması rastlantısallığın form'a dönüşümü olarak düşünülebilir.

5.2.2. Özdemir Altan

“Bana dev bir uhu verin dünyadaki önüme gelen her şeyi birbirine yapıştırıyım” diyen Özdemir Altan, çalışmalarındaki bu yeni evre içerisinde bulunduğu tüm tuhaf ve farklı elamanları resimlerinin içine katmıştır (Eroğlu, 2000, s. 246). Dile getirilen bu evreni de sanatçı için yeni sanatsal ifadelerin başlangıcı olduğu görülür.

Soy ağaçları ve büyük pano çalışmalarının yolunu açmış olan bu safha, sanatsal ifadede de rastlantının, aykırılığın, karşıtlığın, uyumsuzluğun da sanat yapıtı oluşturabileceği düşüncesini doğurmuştur. Elde edilenler söz konusu amaç doğrultusunda daha da pür olabilme yolunda çok kişinin katıldığı pano çalışmalarına dönüşmüştür (Eroğlu, 2000, s. 246, 247). Bilgilerden ve yorumlardan yola çıkarak kendiliğindenlik içerisinde olduğu düşünülen bu çalışmalarda kullandığı farklı malzeme görünümleri de farklı dokusal tatlar oluşturan atmosferlere dönüştüğünü söyleyebiliriz. Zıtlıklarla yakalanmaya çalışılan uyum ve denge, bir araya getirdiği birçok malzemeyi yukarıda da bahsedildiği gibi rastlantının, aykırılığın vs. sanat yapıtın temelini oluşturabileceği sonucuna getirir. Bakınız uyumsuzlukların serüvenini oluşturmaya çalışan Altan, sanatı hakkında neler söylemiştir;

Sonuçta ne yapmış oluyordum? Bu farklı maddeleri en radikal biçimde birleştirme eylemi aynı zamanda neyi kanıtlıyordu? En başta rastlantının önemini. Birbirine bu kadar yabancı elemanların bir araya gelmesi demek, rastlantısal oluşumun tek gerçek olduğunun kanıtı demektir. Yani her geçmiş

dönemin büyük ustalarının da erişmek istedikleri, rastlantısal buluşmayı bilinçle gerçekleştirmedir anlamı da çıkıyor buradan. Özet olarak:

1. Sanatı birbirinden farklı mantık ve kavramlar oluşturur.
2. Bütün sanatlar bir espas (boşluk) içine yerleşir. Espasın temeli farklılıkların birlikteliğidir.
3. Birbirinden farklı yapıların arasındaki bu fark uç noktalara kadar arttırdığınızda aradaki ilişki sıfır noktasına iner. Bundan sonra ilişkiler rastlantısalıdır.
4. O halde uyum yine uç noktada uyumsuzluk ve rastlantıdır. Bütünü oluşturan ayrıntıların teker teker nitelikli olması gerekmez. Açıkça, ayrıntı önemli değildir (Acar, 1994, s. 12, 13).

Rastlantısallığın getirdiği oluşumu sanatının asıl gerçekliği haline getirdiği gözlemlenen sanatçı, belki de uyumsuzluklar içerisindeki gerçekleşen tatlı uyumdan bahsetmektedir. Rastlantısal buluşma yöntemini geliştiren Altan, sanatçı ve bilinci arasındaki bağları sorgulayarak yeni ve özgün ifadesini ortaya koymuştur diyebiliriz.



Resim 5.15. Özdemir Altan, soyağacı serisinden, 1994 tarihli. 160x240 cm

5.2.3. Asım İşler

Ülkemizde yeni bir sürecin temsilcisi olan İşler, iri boyutlu soyut düzenlemeleri ile resme karşı ilgilerin yoğunlaşmasına ve nitelik düzeyinde yeni çözümlerin getirilmesini sağladığı düşünülür. Bahsedilen düzenlemelerde yer yer spontan olarak gerçekleşmiş vurgularla birlikte gelişmekte olan yeni bir disiplin gözlemlenmektedir (Yem, 1994. s. 86). Bahsedilen disiplin içerisinde gerçekleşen çalışmaların da soyut biçim ve renklere dayalı bir anlayış içerisinde gerçekleştiği gözlemlenmiştir. Soyut Dışavurumcu tarzda kendi iç sesini rastlantısal fırça hareketleri ve kontrol dışı gelişen fırça akışlarıyla gerçekleştirdiği düşünülen bu çalışmada, bahsedilen spontan gelişim içerisinde doğan oluşumu sentezlediği düşünülür.

Oluşum ve değişim aşamaları önceden kestirilemeyen bir deneysellik içerisinde sürekliliğin müzikalitesini ve lirizmini vermeye çalışmıştır (Ersoy, 2004, s. 283). Bahsi geçen deneyselliği de araştırma konusunun temelini oluşturan rastlantısal gelişimlerin ve kontrol dışı değişimlerin önceden kestirilemeyişi ile bağdaştırabiliriz. Yeniliklerin peşinden giden sanatçı da spontan fırça vuruşları ile kendi özgün ifadesini ortaya koyarken, karşılaştığı durumlar da araştırma konusunu oluşturduğu düşünülür.



Resim 5.16. Asım İşler, kızıl venüs, tuval üzerine akrilik, 150x150cm., 2007

5.2.4. Adnan Çoker

Ruh-beyin-el beraberliğini uyumlu ve özgün bir dengeye oturtmayı amaçlayan sanatçının, Kandinsky'den esinlenerek doğaçlama anlayışı içerisinde eserler ortaya koyduğu söylenebilir. Mizacında yatan enerji, dinamizm, hareketlilik kavramlarını başarı ile kompozisyonlara dönüştürebilmesi de bu alanda doğuştan sahip olduğu yetenek sonucu ortaya çıktığı düşünülür. Vermek istediği mesajları eylemsel bir dilde, aceleci fırça darbeleri ile ortaya koyması, onu Action Painting (Eylemsel Resim) ve Tachisme (Lekecilik) anlayışları ile ün salan uluslararası isimlerden biri haline getirmektedir. Bu sayede minimalizm ilkesine olan bağlılığı otomatizm ilkesi ile birleşerek yani özgün bir tarzı ortaya koyduğu görülür. Burada söz konusu, bir asgarilik peşinde giderek minimalizm etkisindeki çalışmalara dönüşürken, bilinçli bir yerleştirmeden ziyade hazırlıksız üretimlere dönüşmesi olarak düşünülür (Acar, 1994, s. 36, 37). Acar'ın bahsettiği hazırlıksız üretim düşüncesi, araştırmacı açısından da çalışma içerisinde gelişmiş rastlantısal gelişmeler ve kontrol dışı değişimlerin özgün resimlere dönüştüğü düşüncesini doğurmaktadır. Bu düşünüşe sebep olan şeyin de sanatçının fırça darbeleri ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 5.17. Adnan Çoker, mavi kompozisyon, 52x 49 cm. 1963, kağıt üzerine guaj

5.2.5. Hayati Misman

Sanatsal yaratıcılığını metal gravür dalında uzmanlaştıran Misman bu tekniğin olanakları içerisinde kendine özgü bir anlatım geliştirmiştir. Fantezi ve gerçeğin birleşiminden oluşan resimleri tekillik ve özgürlük bağlamında anlam kazandırmıştır. Spontan olarak çalışan sanatçının, resimde belirlediği lekesele değerler üzerine kişisel olarak oluşturduğu iç mana ve üslubunu yerleştirdiği düşünülür. Kadın imgesini ana teması haline getiren sanatçı onları simgesel olarak sevgi, mutluluk ve aile kavramları içerisinde ifade etmeyi seçmektedir. Bunların yanında yer alan kuş figürleri ise, geleceğe dair güzel duyguların ve özlemin ifadesi olarak karşımıza çıktığı gözlemlenir (Ersoy, 2004, s. 350). Spontan gelişimlerin içerisindeki kendiliğindenlik kavramı da bizi araştırma konusu olan rastlantısallıklara ve kontrol dışı değişimlerin olasılıklarına getirmektedir. Bu düşünceler de çalışmanın içerisinde rastlantısal oluşan görünüşleri de barındırdığı düşüncesini doğurmaktadır.



Resim 5.18. Hayati Misman, isimsiz, tuval üzerine akrilik, 50 x 60 cm.

5.2.6. Mehmet Gün

Gerçeküstücülükten Soyut Dışavurumculuk'a uzanan bir deneysellik ve gelişim içerisinde çalışan sanatçı, kendisine denk gelen olanakları fırsatlara ve daha sonrasında da kendi resim diline çevirmiştir. Mekan düzenlemelerinde bulunan sanatçının, daha sonra bunu yazı ve kolaj düzenlemeleri içerisinde gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu resminde de Soyut Dışavurumcu üslupta gerçekleştirilmiş, beyaz zemin üzerine yerleştirilen çizgisel formdaki koyu renkler, aralarına yerleştirilmiş diğer renklerle tuval yüzeyine sıçratılmış gibi görülmektedir. Rastgele bir formda dağılan lekelerle zenginleştirilmiş bu resim, kendiliğindenliğin etkisi altına bırakılarak oluşturulmuş izlenimi vermektedir (Ersoy, 2004, s. 248). Lekelerden ve çizgisel öğelerden yararlanılarak oluşturulan bu çalışma, Ersoy'un da belirtildiği gibi kendiliğindenlik içerisinde yerleştirilmiş ise içerisinde rastlantısallığı da barındırdığından bahsedebiliriz. Fakat bilindiği gibi bu varsayımlar da ortaya çıkan görünümeler üzerinden olasılıkları değerlendirmektedir.



Resim 5.19. Mehmet Gün, tuval üzerine akrilik, 165 x 130 cm.

5.2.7. Talat Enil

Sanatçı, litografi ve gravür çalışmaları yaptıktan sonra tuval üzerine yağlıboya resmine yönelmiştir. Bilinçli bir biçimsel arayış yolunda, rastlantısallığı malzeme seçiminde kullanarak deneysel çalışmalar ortaya koyduğu düşünülür. Bu çalışmalarını lirik soyutlama olarak adlandırabiliriz. Spatula ile resmin yüzeyine yerleştirdiği büyük boya lekelerin ardında transparan yapıya yakın bir fon görünümü oluşturmuştur. Çizgisel formda ve esnek ilişkiler içerisinde şekillenmiş fon uygulaması bize mimari bir konstrüksiyon detayı izlenimi vermektedir. Siyah geniş leke ile yüzeye yapıştırılmış kolajlar kendi içinde bir denge oluşturarak aslında deneysel bir kompozisyonu bizlere sunmaktadır. Boyayla kirlenmiş olarak karşımıza çıkan buruşturulmuş kâğıt ve bez parçaları da uygun görülen yerlere yerleştirilmiştir (Ersoy, 2004, s. 198). Burada sanatçının resmin başlangıç aşamasında bilinçli seçimlerin getirdiği renkleri kullandığı ve daha sonrasında üzerine ekleyeceği malzemeler konusunda rastlantısallıktan yararlandığı düşünülebilir. Yukarda bahsi geçen deneysel form görünümleri de araştırmacıyı, sanatçının rastlantısallıklardan faydalanmış olabileceği ve bunun yanı sıra buruşturulmuş kağıtlarının yapıştırmasından da oluşabilecek kontrol dışı görüntülere açık bir çalışma yöntemi benimsediği düşüncesine getirir.



Resim 5.20. Talat Enil, Tesadüfler, tuval üzerine yağlıboya, kolaj, 90 x 100 cm.

5.2.8. Nejat Melih Devrim

Sanatçı bir aileden gelen Nejat Melih Devrim, Türk, Bizans ve Arap sanatlarının etkisinde kalarak kendi bireysel ifadesini lirik-soyut tarzda göstermiştir. Tuval üzerine estetik zorunluluklara dikkat etmeden iç dünyasını yansıtmaya çalışan sanatçı, resimlerini yaparken spontan fırça vuruşlarının oluşturduğu lekelerden faydalandığı gözlemlenir. Herhangi bir zorlama ya da sembolik ifadelerden uzak olan bu resim, hareketli, coşkulu, karmaşık ve değişken bir etki uyandırmaktadır. Birbirine benzemeyen birçok form üst üste yerleştirilerek saydam bir tabaka oluşturmaktadır (Ersoy, 2004, s. 175). Kaynakta da bahsi geçen spontan fırça vuruşlarının içerisinde rastlantısal görünüşleri ve kontrol dışı değişimleri de barındırdığı düşünülmektedir. Yukarıda geleneksel yapılardan etkilenerek kendi özgün sanatsal ifadesine ulaştığına değinilen sanatçının, düşünülen çalışma yöntemi ile soyut görünümlü renk kümelerinden oluşan bir görünüme ulaştığı söylenebilir.



Resim 5.21. Nejat Mehlih Devrim, soyut kompozisyon, 1955, t.ü.y.b. 130 x 96 cm

5.2.9. Tanju Demirci

Simge ve işaretler kullanarak rastlantısal oluşumlu resimler yapan Demirci'nin, soyutçu bir renk ve kompozisyon anlayışını benimsediği görülmektedir. Tesadüfi şekillenişlerin görüldüğü bu resim, aslında tuval üzerindeki iki ayrı katmandan oluşmaktadır. Soyut kompozisyonlu bu resimde, kendiliğinden her yöne çoğalmaya hazır formlar ile kontrollü ve disiplinli geometrik şekillerin oluşturduğu çizgisel oluşumlar dikkatimizi çekmektedir. Duygu ile akıl arasındaki dengeyi bu formlar üzerinde sorgulayarak ifade etmeye çalışan sanatçı için etkileyici görünümdeki alt katman tinsel nitelikte, üst katmanın ise ussal düşünsel yanını ifade ettiği düşünülmüştür (Ersoy, 2004, s. 165). Resmini iki katmandan meydana gelmesi araştırmacıya, resim içerisinde farklı düşünsel temellerin birlikteliği izlenimi vermektedir.

İçerisinde algılama içgüdüleri bulunduran bazı sorgulamalar yapan sanatçı; usla-duygu, geçmişle-gelecek, gelenekle-modernite kavramlarını, süreklilikleri ve zaman içerisindeki değişimleri yorumladığı izlenimi verir. Kullandığı siyah renk aslında ağır anıtsal bir etki taşısa da, şiddetli kırmızı lekeler onun etkisini azaltırken, kaynağını geleneksel Türk sanatının motiflerinden alan desenler ile dengelenmiştir. Geometrik sert köşeli, kırık mavi çizgiler dikey bir kurgu içinde çok yönlü dağılımı her seferinde yeni bir ifadeye dönüşmektedir. Motif temelli bir düzen eklemeleri yapılan bu resimde toplumun yaşam biçimi ve dünya görüşüne de atıfta bulunulduğu gözlemlenmektedir (Ersoy, 2004, s. 165). İlk katmanında tinsel, yani ruhsal izlenimlere kendini bıraktığı söylenen sanatçının, kendi içsel dürtülerinin yönlendirmesi ile bilinçdışı bir anlatımı tercih ettiği düşünülebilir. Bu da bize otomatizm kavramını hatırlatarak çalışmanın bu bölümünde rastlantıdan ve yararlanıldığı düşüncesine taşıyabilir. Bilinçdışı olduğu düşünülen bu eylemden bilinçli bir eyleme geçen sanatçının, motif temelli bir ifadeyi de resminin içerisine kattığı gözlemlenmektedir. Renklerin ve formların zıtlıkları da sanatçının çalışması içerisinde onun kendi özgün ifadesini oluşturmuştur.



Resim 5.22. Tanju Demirci, soyut kompozisyon, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 150 cm.

5.2.10. Gören Bulut

Önceleri soyut anlatımcı üslup içerisinde portre çalışmaları yapan sanatçı, süreç içerisinde ifadesinin figürün içine hapsediği duygusuna kapılarak porte çalışmalarından uzaklaşır ve kendini tamamen soyut çalışmalar içerisinde bulmuştur. Renk olgusu üzerinde yoğunlaştığı gözlemlenen sanatçı, resimlerinde kendi içgüdülerini değerlendirerek plastik değerleri içinde çözümlemektedir. Koyu bir zemin üzerinde, serbest fırça vuruşlarıyla oluşturduğu canlı renklerin görüntüsü bize resimde geleneksel değerlerden uzaklaşarak renk ve biçim açısından farklı denemeler yaptığını göstermektedir (Ersoy, 2004, s. 127). Her yeni denemenin de yeni sonuçlar doğurması dolayısıyla da sanatçının bu aşamada sürekli bir gelişim içerisinde olduğu söylenebilir.

Resmin katmanları içerisinde gözlemlediğimiz fon ve ön plan arasındaki zıt, durağan ve devingen yapı, kontrast bir ifadenin yansıması ile resme dinamizm katmaktadır. Resimlerinde kullandığı kırmızı, sarı, yeşil ve mavi çizgilerin oluşturduğu renk cümbüşü katmanları onun resimlerinin temelini oluşturmuştur. Bahsedilen temel

içerisindeki dinamik yapı, kaynağını doğadan alan çok renkli diyagonal çizgilerden oluşmaktadır (Ersoy, 2004, s. 127). Renkler üzerine yoğunlaştığı gözlemlenen Bulut'un yukarıda da bahsedilen serbest fırça darbeleri; bizi resmin dinamik yapısı içerisinde oluşabilecek kontrol dışı değişimleri de barındırabileceği düşüncesine getirir. Araştırma sırasında elde edilen bilgiler ışığında kişinin kendini serbest bıraktığı durumların bilinçdışı bir formatta olduğunu söylersek, belki bu ihtimalle birlikte gelişebilecek rastlantısallığın ve kontrol dışı değişimlerin de çalışmanın bir parçası olabileceğinden bahsedebiliriz.

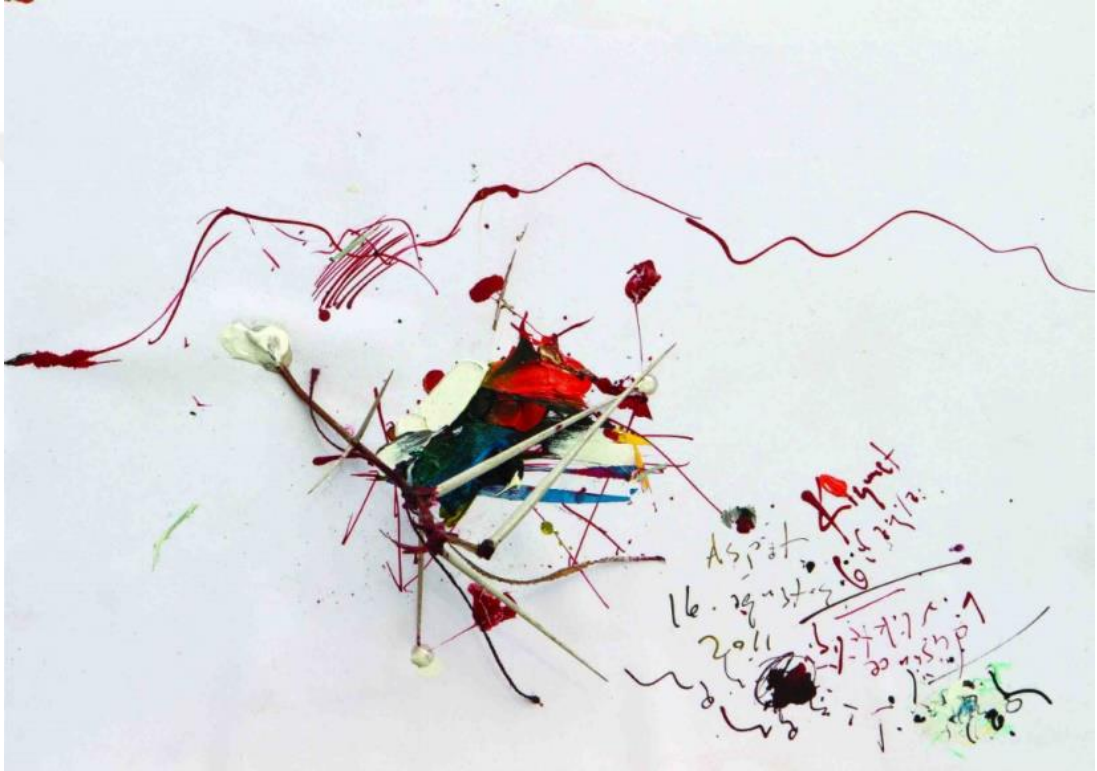


Resim 5.23. Gönen Bulut, sarıya çağrı, tuval üzerine yağlıboya 100 x 100 cm.

5.2.11. Habip Aydoğdu

Aydoğdu'nun koyu renklerin ağırlıkta olduğu resminde, ilk etapta gözümüze çarpan beyaz lekeler insanın nesneler ile olan bağı içerisinde temel niteliğini sorgulamış ve zaman faktörü bağlamında bir çıkış aradığı düşünülebilir. Çizgiler ve imgelerin karmakarışık görüntüsü bizi bu düşünceye götürmektedir. Doğaçlama boyamalarla yeni özgün bir üslup arayışına yönelen sanatçının doğadan algıladıkları ve duyumsadıkları nesnelerle olan ilişkisini, tüm yaşanmış ve nesnel gerçeklikle benimsenmiş estetik yönelimlerin dışına çıktığı düşünülür. Düş gücü içerisinde bilinçaltının yönlendirmeleri ile çağrışımsal denemeler yapmaktadır. Sanatçı

benliğinin parçalanmış hisleri içerisinde söze dökülemeyen bir yaşanmışlığı dışavurumsal bir yapıda evrensel bir dil haline getirmektedir (Ersoy, 2004, s. 79). Sanatçının doğaçlama boyamaları, belki de yaşadığı duygusal parçalanmışlıklardan ötürü kesik formlardan oluşan bir görünüme dönüşmüştür. Sanatçının bilinçaltının yönlendirmesi ile gerçekleştirdiği çalışmaları bize otomatizm kavramını hatırlatırken, otomatizm kavramı içerisinde gerçekleşebilecek rastlantısal görüntülerin veya kontrol dışı değişimlerin ihtimalini de vermektedir.



Resim 5.24. Habip Aydoğdu, kuşkonmaz iğnesi, kâğıt üzeri akrilik, 36,5 x 50 x 12,5 cm. 2011

6. SANATÇI GÖRÜŞLERİ

Rastlantının sanat ile olan bağlantısı hakkındaki görüşler kapsayan bu bölümde ilk önce konu ile ilgili kitap ve internet bilgilerine yer verilmiştir. Sonrasında ise birebir yapılan görüşmelerden oluşan bu bölüm rastlantının kullanım alanlarını, hayatımızdaki yerini ve sanattaki konumunu sorgulamıştır.

Bedri Karayağmurlar'ın Zeki Serbest "bizim oralardan" isimli kitabında sanatçının işleri ve sanat anlayışından bahsederken 'kendi gözüyle sanat anlayışı' başlıklı yazısında sanatçının rastlantı ile ilişkisini şu şekilde aktarmıştır;

Günün akışı içinde izlediğimiz doğa yeni ve değişkendir. Çünkü onu her an değişen ışık-nesne ışık-renk izlenimlerinin akışıyla bir lekese bütünlük içinde görürüz. Dolayısıyla, somutla soyut arasındaki bağ, doğrudan doğruya algılamalar yoluyla kurulmakta, ancak izlenimler, anlık algılar doğayı nesnellikten öznelliğe dönüştürmektedir. Resimlerde renk biçime hizmet etmeyip, onun içinde hapsolmaktan kurtularak özgürlüğüne kavuşuyor, resmin tek taşıyıcısı, ana unsuru oluyor.

Renkli yüzeysel bütünlük, ışık-renk oyunları halinde çözümlenmekte, doğadaki kesin sınırlar aniden değişerek sertliğini kaybedip yeni taze, alışılmışın dışında, ışık dünyası içinde erimekte, üç boyutlu mekanlar, biçimler kaybolarak, bütün görünümeler iki boyutlu yüzeyler içinde akıp gitmekte, dolayısıyla nesneler renkli yüzeysel görünüme bürünmektedir. Bazen küçük, bazen büyük, kendi içinde eriyen, uçuşan renk lekeleri birbirinden konturlarla ayrılmayıp birbirleriyle kaynaşarak ışık-renk dalgaları oluşturmaktadır.

Her tuvale ön taslak ve çizimsiz başlayıp, işin akışı içinde rastlantısal bulguları kendi özgürlüklerine göre değil, görmek istediğimi anlatıyorum, sonucunu önceden kestiremediğim kompozisyonlarda. Böyle bir süreçte görme olayı değişince, teknik de değişmekte, ışık-renk fırçanın tezliğinde, akıcılık, tazelik, yalınlık kazanmaktadır (Karayağmurlar, 2007, s. 315).

Özkan Eroğlu, Özdemir Altan'ı ele aldığı kitabında sanatının içerisindeki spontan gelişimleri şu şekilde aktarmıştır;

Bana herhangi bir şey veriniz, ben onu hemen kesip yapıştırayım. Sanatsal oluşumu ayrı köken ve mantıklardan gelen öğelerin birliği gerçekleştirir. Bu öğelerin yapıları arasındaki göreceli değerler dört boyutlu, derinliği (espası) oluşturur. Dördüncü boyuttan, görsel farklılık dışındaki nitelik ayrılıklarını kastediyorum. Kesilmiş renkli bir karton ile bir çocuk veya oyuncak bir tren arasındaki görecelilik ilişkisi gibi. Ayrıca o çalışmamda sanatın değişmez ve

nihai bir karar olmadığını, öyle ya da böyle olabilirliğini, aynı yapıtı sayısız versiyonlarla bitirmenin olasılığını, sonra tekrar devam edilebilirliğini de göstermek istedim. Ayrıca yapıtın önüne konan yeni objelerin onun boşluksal değerini değiştirdiğini, hareket eden torunumla da figürün getirdiği farklı anlatımın orada veya burada da olabileceğini gösterdim. Bütün elemanların önünde ve bize en yakın mesafedeki çocuk varlığı ile her şeyi etkiliyor, değiştiriyordu. Vokabüler zenginliği, madde ve teknik çeşitliliğine bağlıdır. Sanırım bunların dışında birbirini hiç tanımayan öğelerin asıl çözümleyiciler olduğu, sanata anlam yüklemeye çalışma yerine, eğer gerekiyorsa yapıtın anlamını kendisinin bulmasına izin verilmesi gerektiği, sorunun sanatın malzemesini seçmekte değil, sanatı seçmekte olduğu, üslup çözüm yoluna girerse her şeyin kendiliğinden işlemeye başlayacağı, zor diye tanıtılan sanatın doğal akışı içinde hemen nefes almaya başladığı, ciddiyetsizliği hiç affetmediği (Eroğlu, 2000, s. 452, 453).

Bedri Baykam, ‘Kordon’da’ isimli sergisiyle İzmir’de bulunduğu sırada Onur Şan’ın yönelttiği sorularla sanatındaki rastlantısal gelişimleri şu şekilde ifade etmiştir;

- Eserlerinizi daha çok büyük tuvaler üzerine yapıyorsunuz. Bunun özel bir nedeni var mı?

Baykam: Ben istediğim kurguyu ve dünyayı en iyi o boyutta yaratıyorum. Kimi zaman spontan gelişen, nereye gideceği bilinmeyen varoluşçu işler ortaya çıkıyor. Kimi zaman tam tersine bilinçli bir şekilde çalışacağımız konuyu ve tekniği belirleyerek ilerliyorsunuz. Fakat orada da bir üçüncü yol her zaman karşınıza çıkıyor. Kafanıza koyduğunuz resmi yapmak için yola çıkmışken farklı yollara sapabiliyorsunuz. Resim yaparken dikkatinizi dağıtan ve sizi başka yere çeken bir yenilik gördüğünüzde mutlaka o kapıyı aralamalı ve oraya bakmalısınız. Daha sonra tekrar geri döndüğünüzde aynı noktayı bulamazsınız.

Ben hep aynı sanat tarzını tekrarlayabilir, sadece beğenilen işlerin değişik prodüksiyonlarıyla işin sadece ticaretini yapabilirdim. Fakat, adeta bir labirent içerisinde yeni yollar açarak, yeni tepkiler oluşturarak ilerledim. Örneğin yaptığım dört boyutlu derinlikli işler. Onlar durup dururken ortaya çıkmadı. Yıllarca kolaj yaptım, yıllarca boyasal saydamlıklar üzerine, fotoğraf ve malzeme saydamlıkları üzerine çalıştım. Tüm bunlar sonucunda onları “lenticular” bir şekilde madde üzerine uyguladım. Bu bir tesadüf değil, yıllar süren çalışmaların bir sonucu. Hepsi birbirinin birikimi. O yüzden burada değişik dönemlerimin örnekleri yer alıyor (www.izmir dergisi.com).

Sanatçılar ile tarafımdan yapılmış, rastlantı ve sanat ilişkisini sorgulayan görüşlerden kesitlere ise aşağıda yer verilmiştir. Bedri Karayağmurlar, Hayati Misman, Nur Gökbulut ve Zafer Gençaydın’dan alınan görüşler şu şekildedir;

Bedri Karayağmurlar

Rastlantı faktörünü kullanıyorum ve rastlantı faktörünün çok önemli olduğunu düşünüyorum. Neden, çünkü rastlantı ve zorunluluk ilişkisi olmadan evrenin olma ihtimali bile yok. Çünkü rastlantısal oluşumların hepsi, belirli zorunluluk ilişkisi içerisinde kararlı bir denge durumuna gelinceye kadar savrulur ama bu ilişki içinde bir yerde dengeli hale geldikten sonra eğer hala o termodinamik yasaların gereği enerji alıp vermeyi sürdürüyorsa varlığını korur. Eğer sürdüremezse ya bir tarafa savrulur ya da bir yere yapışır, onunla bütünleşir. Varlığından belki de söz edilemez hale gelir ve yapısı değişebilir.

Şimdi resimde de her parçanın her santimetre karenin bir ressamın kontrolü altında her şeyiyle düşünülerek yapıldığını düşünmek, teorik olarak mümkün olsa bile, çok sıkıntılı ve zordur. Resim yüzeyi, benim resimlerimde resme bakışımın gereği, resmin yüzeyini bir uzay parçası, bir boşluk olarak düşünürüm. Dolayısıyla, evren boş değil ve boşluğun içinde birtakım parçaların ilişkileriyle, boşluk ve doluluk ilişkisiyle, daha doğrusu karşıtların birliğiyle ancak varlığını koruyabilir. Ama sanatçı olarak ben tuvali uzay boşluğu gibi tasarlarım, öyle düşünürüm. Sonra bu boşluğu etkili, bana ait özel bir uzay parçası haline getirmek için biçimlendirmeye başlarım. Böyle bir düşüncem olduğu için de bazen bir şeyleri önceden tasarlıyormuş gibi davransam da, doğrudan rastlantı ile başlarım. Yani benim resimlerimin hiçbiri önceden tasarlanmış ve bakarak yapılmış resimler değildir, yani o yüzden tuvali ilk elime aldığımda, herhangi bir anlamı olmayan, herhangi bir ismi olmayan bir boya sürerim üzerine. Bu boya kendiliğinden orada bir çekim alanı yaratır. O çekim alanı bazen beni rahatsız etmeyi sürdürebilir, rahatsız edebilir o yüzden o kütleyi dengeye koyacak başka bir şey daha sürerim, başka bir şey daha eklerim. Bu oluşumu etkili bir bütün, estetik bir bütün haline dönüştürünceye kadar bu macerayı sürdürürüm.

Hayati Misman

Sanatın yüzde sekseni rastlantıdır. Oyundur daha doğrusu. Zaten oyun içerisinde rastlantı vardır. Ama mesele o oyunu nerede bırakacağın çok önemlidir. Çünkü böyle oyun oynarsın, o oyun sana bir noktada bir şimşek çaktırır. Senin hemen yönünü

değiştirir. Oradaki bir leke, bir çizgi, bir hareket senin kafandaki şimşekleri çaktırır. O yöne doğru akışa gidersin. İlk tuşlar çok önemlidir. Oyunda ilk çizgiler, ilk lekeler çok önemlidir. Resim zaten bu şekilde başlar. Ben hiçbir zaman resmi şöyle yapayım, figürü şuraya koyayım diyerek başlamam. Bir oyun gibi başlarım sonuç artık ne çıkarsa.

Nur Gökbulut

Rastlantının sanatta yeri olduğuna inanıyorum. Rastlantının sanat olduğunu söylemiyorum fakat bunu söylerken rastlantıyı değerlendirmenin sanatı yönlendirdiğine ve yönlendirmiş örneklerinin olduğuna dikkat çekmek istiyorum. Kendi ifademizi ortaya koyarken olabildiği kadar içten, doğal, yapmacıksız ve gerçek yansımayı yakalamak için çıktığımız yolda, yani sanatsal gerçekleştirme sürecinde rastlantının çok büyük yollar açtığını ya da çok etkili bir şekilde yönlendirdiğini düşünüyorum.

Çalışmalarında kendimi rastlantıya bıraktığım çok olmuştur. Ben kendimi ifade etme sürecinde oluşan koşullarda yakaladığımı hissettiğim, kendime uyan ve amacıma da ters düşmeyenleri kabul edebiliyorum. O yüzden de sanatsal çalışmalarında malzeme kullanıyorum, atıklardan da yararlanıyorum. Tuval ve boya ile de çalışmış olsam aynı düşüncede oluyorum.

Resim yapmaktaki büyük hedefimi kabul ettiği sürece rastlantısallığa teslim olmayı seviyorum. Boş tuvali bir tür yola çıkmak anlamında düşünersek; çok ilgimi çeken bir yerde durabilirim ya da daha fazla devam etmekten çekindiğim bir yerde de kalabilirim. Yani rastlantıların sınırlarında gezinmek beni hiç rahatsız etmiyor.

Hayatta kendimizi, olayları ve ilişkileri kontrol edemediğimizi ya da bir yere kadar edebildiğimizi düşündüğüm için sanatı da böyle kabul ediyorum. Beklenmedik bir yerde beklenmedik bir sonuç tam da beni istediğim duyguya taşıyabilir. Resim yapma sürecine olan sevgim sebebiyle sonuç odaklı değilim. O yüzden de kendiliğinden ve planlanmamış her şey benim için değerlidir. Sonuç, benim kişisel beğenimi ve estetik anlayışımı yansıtacak bir yere getirmeli. Estetik sınırimdır.

Buradaki estetik o rastlantıların devamına yürümek veya orada kalmanın ölçüsüdür diyebilirim.

Rastlantının görselliğinden hoşlanırım. Rastlantının başkaları tarafından görülmesi de bana, resme sağlanan bir katkı gibi gelir bu yüzden de rastlantıyla sanat arasında sıkı bir ilişki olduğuna inanırım.

Sanat anlayışı eskisi gibi, eskisi derken klasik anlayışta her şeyin olması gerektiği gibi olmalıdır veya olmaması gereken her şey olması gereken şekle getirilmelidir gibi bir yaklaşımım zaten yok. Bugün artık kendimizi ifade ettiğimiz her yol ve her sonuç, içinde rastlantıyı barındırarak bizi temsil ediyor. Ben de beni temsil eden her türlü rastlantıyı seviyorum. Bir örnek verebilirim sana; başlayacağım bir tuvalin üzerinde kaza sonucu bir zedelenme olmuştu, tuvalde delik açılmıştı. Ben onun tuvale batmasından duyduğum üzüntünün veya o anın resmini yapmak yani onun tuvalde kalmasını istedim. Tuvalde yazık oldu gibi hissetmiyorum, onun için o tuvaldeki deliği resmimim bir parçası olarak, bir çift bot üzerinde açılan deliğin içinden ip geçirip, ipi üç boyutlu bir şekilde kullandım. Peki, bu resme artı bir şey getirmiş midir? Önceden planlasam daha mı güzel olurdu? Olabilirdi ama ben onun kendinden olmasından hoşlanıyorum, onun için de rastlantıyı mutlaka değerlendirmek isterim. Bu sebeple; kaçan bir fırçayı, yanlış bir rengi veya kompozisyonda olmaması gereken bir lekeyi sevdiğimde onu resmin başrolü dahi yapabilirim.

Zafer Gençaydın

Sanatçı rastlantıları yani tesadüfleri yakalayan insandır, efendim iyi sanatçı da tesadüfleri sıklaştıran insandır. Ama bu rastlantı, öyle kendi başına olan bir şey değildir. Rastlantı dediğimiz şey bir şeye rastlamak, karşılaşmak durumdadır. Yani rastlantıyı yakalamak önemlidir. Herkese rastlamaz o. Yani o erbabına rastlar, birikimi olana rastlar. Bu nedir, basit bir örnek vereyim. Mide ülserinin bir mikrobu vardır; heliko bakter. İşte onu keşfeden Avusturyalı Prof. Marshall Nirenberg'di. Ben Hacettepe'deyken senato Marshall'a fahri doktora ünvanı vermek istediğinde, tıp fakültesi dekanı onun hayatını anlatırken, Marshall'ın bu bakteriyi tesadüfen

bulduğunu söyledi. Ben de dedim ki sayın dekan, o tesadüfen bulmadı tesadüfü yakaladı. Laboranta neden tesadüf etmedi de profesöre tesadüf etti. Çünkü onun birikimi vardı, bilen insandı. Yani tesadüf diye aslında bir şey yok, tesadüf biraz da yarı bilinçli bir olaydır. Tesadüfü yakalamak diye bir şey vardır. O da kime rast gelir, rastlantıyı yakalamak birikimine sahip olana rastlayabilir ancak. Yoksa herkesin her şeyin başından o kadar çok şey geçiyor ki, hepimiz hiç farkına varmadan geçiyoruz. Ama o alanda, o konuyla ilgili yoğun bir birikim veyahut da ilgisi olana rastlar.

:



7. KİŞİSEL UYGULAMA VE ANALİZLER



Resim 7.1. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50cm., 2019

Aynı boyutlardaki üç adet tuvalin (resim 7.1,2,3) yan yana getirilmesi ile başlayan bu çalışma, spontan gelişimleri de beraberinde getirmiştir. Burada şunu fark ederiz; görsel hafızamızdaki bilgi birikimi ya da olabilecek ihtimaller doğrultusu ile kontrol dışı değişimler sonucu oluşan görseller arasında fark oluşabilmektedir. Kendini rastlantısallığın büyüğü atmosferine bırakmayı seçen araştırmacı bu değişimlerin bilincinde ve bir nevi kontrolünde olmak durumundadır. Çünkü boyanın tuval üzerindeki heyecan verici devinimi hızlı ve doğru kararlar vermeyi gerektirmektedir. Kompozisyonun yönü de içimizdeki dinamizm ve bilgi birikimleriyle bizi her seferinde farklı yolculuklara sürükleyerek sonuç değil de süreç odaklı çalışmalara götürmektedir. Buradaki başkalaşan süreç bizi yeni denemelere ve keşiflere sürüklemektedir.

Bu serüvende ilk olarak bir bardak içerisine doldurulan az sulandırılmış renkler, birbirlerine fazla karıştırılmadan tuval üzerinde gezdirilmiştir. Bu sırada lacivert rengin içinde kalan ufak sarı boya partikülleri, resmi yönlendirmede başrolü oynamıştır. Sarı, krem, beyaz ve gri renklerin hakim olduğu bu üç resim, damlatmanın dışında kalan alanlarda da dokulu bir şekilde boyanarak devam etmiştir.



Resim 7.2. Ece Kemalolu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019

İkinci tuval (resim 7.2) üzerine yapılan spontan çizgiler, henüz kurumamış olan mavi renk ile birleşerek çizgiler üzerinde ilerlemeye başlayınca, araştırmacının kontrolünde olmayan yeni bir görüntü ortaya çıkmıştır. Planlananın dışında gelişen bu rastlantısal gelişim de kendiliğinden resmin içerisine dahil olmuştur. Devamında ise bu ilerleyişe destek olan ufak müdahaleler ile rastlantısallığın etkileri çoğaltılarak çalışmanın daha büyük bir yüzeyi bu görünüme ayrılmak istenmiştir.

Damlatma sırasında parlak ve canlı görünen renkler kurudukça matlaşmaya ve solmaya başlamıştır. Bunun için istenilen bölgeler ekstra parlaklık ve esneklik veren bir malzeme (extra heavy gel medium) yardımı ile canlandırılmaya çalışılmıştır. Resim hala bitmediğini söyleyerek üzerine ufak bir ekleme gerektirince, çalışmanın da üç parçadan oluşması ile Duchamp'ın üç standart stopaj çalışmasını akla getirmiştir. Bu çalışmadan ilham alan araştırmacı, birer metre yükseklikten attığı üç adet yaprağı tuvalinin üzerine oldukları konumları ile sabitlemiştir. Sanatçının rastlantısallığı sabitleme ve koruma isteği araştırmacıyı da etkilemiştir. Düşünsel bir kurgudan bilimsel verilere ulaşmak isteyen sanatçının, kendi ifade olanakları ile oluşturduğu bu yeni sanatsal ifade; araştırmacının da ilham kaynağı olmuştur. Araştırmacının da üç ayrı tuvalden oluşan çalışması, aralarında nesne ve anlam birlikteliği olan bir görünüme ulaşırken, içerisindeki doku ve biçim farklılıkları ile de bireysel çalışmalar izlenimi vermektedir.

Buluntu nesneler ya da İngilizce'de objects trouvés olarak adlandırılan bu kavram, sanatın sıradan eşyalara anlam verme becerisine odaklanır. Her gün kullanılan, çerçöpten bisiklet selesine ve hatta tüfeklere kadar, eşyalar sanatçılar tarafından çok az değişiklikle ya da hiçbir değişiklik yapmadan, bazen tek başlarına, bazen bu tür pek çok nesneden oluşan çalışmalarla ya da diğer bilerek şekillendirilmiş ya da renklendirilmiş elemanla bütünleştirilerek kullanılır (Bird, 2016, s. 153). Bu bilgiden de yola çıkarak araştırmacının da kendi biriktirdiği, yaşamından izler taşıyan nesneleri çalışmalarında kullandığından bahsedebiliriz.

Araştırmacının da aynı düşünsel temelde oluşturduğu çalışmaları olduğu kanısına varılır. Çınar yapraklarının birer buluntu nesne olarak değerlendirilmesi, onları sanatın içerisinde anlamlandırma çabasından gelmektedir. Belki de bir nesnenin ne kadar sıradan ya da işlevsel olduğuna bakmaksızın oluşturulabilen sanat yapıtları, sanatsal becerilerinin de bir örneğini yansıtmaktadır.

Duchamp'ın düşünce temellerinden ve sanatsal ifadelerinden faydalanan araştırmacı, kendini rastlantısallığın olanakları, bir diğer deyişle rastlantının zorunlulukları içerisindeki oluşumları gözlemlemiştir. Buradaki asıl yönlendirici, zorunlulukların yönlendiricisi konumundaki rastlantısal gelişmeler olmuştur. Sanatını rastlantının

sonuçlarına bırakan Duchamp de sanatsal yaratısında kendini rastlantının isteklerine bırakarak bu yolculuğa çıkmıştır. Eserlerindeki rastlantı sonuçlandıktan sonra kontrol dışı durumdan kontrollü bir tavra geçtiği gözlemlenen sanatçının, denetleyici bir konumda bazı müdahalelerde bulunduğu gözlemlenmiştir. Tıpkı bunun gibi araştırmacı da çalışmalarının son noktalarında hep bilinçli bir konuma geçerek oluşan görünümü bilinçli bir denetlemeden geçirdiği estetik kaygılar içerisinde bazı ekleme ve düzenlemelerde bulunmuştur.



Resim 7.3. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019



Resim 7.4. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, (50x50 cm.)x3, 2019



Resim 7.5. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019

Yukarıda yer alan (resim 7.5)'de daha önceki üç resim gibi, rastlantı sonucu gelişen şekillerin takibinde oluşturulmuştur. Amerikalı Soyut Ekspresyonist sanatçı Robert Motherwell'in de çalışmalarında kullandığı sezgisel yaklaşım, bu çalışmanın temelini oluşturmuştur. Her bir düşüncenin bir başka düşünceyi ve sonucu doğurması üzerine şekillenen rastlantısal ifadeyi bir zar atımına benzeten Motherwell'in düşüncelerinden hareketle bir uygulama denemesi yapılmıştır. Onun birçok resminde hissedilen bitmemişlik duygusu, araştırmacının da resimlerinde hissedilen bir olgu olmuştur. Çalışma üzerinde atılan her bir hamlenin bir başka sonucu doğurması da araştırmacıyı sonsuz bir yolculuğa çıkarmıştır. Bahsedilen bu sonsuz yolculuk da yine kişilerin sanatsal birikimleri ve sezgileri ile duracağı noktayı belirleyerek son halini almaktadır.

Kontrol dışı değişimlerin takibinde gerçekleşen bu süreç, sezgi yollu adımlarla son görünümüne ulaşmıştır. Bir başka deyişle kendi kendine oluşumunu tamamlamıştır. Bir süredir kullanılacağı yeri bekleyen kumaş boyası, bir bardak yardımı ile

yukarıdan tuval üzerinde gezdirilerek sezgisel bir adım atılmıştır. Krem, sarı, yeşil ve gri renklerden oluşan bu resim, kendini rastlantısallığın olanaklarında biçimlendirmiştir. Oluşan şekle biraz daha rastlantısallık katılmak istenince, ufak hareketlerle boyanın dağılımı sağlanmıştır. Sonrasında ise biçim ve renk dengesini korumak adına bazı dokunuşlarda bulunulmuştur. Örneğin resme eklenen koyu gri, resmin dengesini ve ağırlığını sağlamak adına oluşum içerisine yerleştirilmiştir. Boyalar dökülürken oluşan rastlantısal damlacıklar da gerekli görülen yerlerde kompozisyonun dengesi için çoğaltılmıştır.



Resim 7.6. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019

Resim 7.6’da tesadüfî gelişimler içerisinde bulunan rast gelişler resmin ana karakterini oluşturmuştur. Herhangi bir eskiz kullanılmadan başlanan rastlantısal fırça hareketleri, önce tuval üzerinde turuncu bir leke etkisi bırakmıştır. Sonrasında üzerine gelen kahverengi leke de kontrol dışı etkisini koruyarak resmin içindeki yerini almıştır. Katmanlar halinde ilerleyen bu resim daha sonra üzerine saydam krem renk bir boyayı alarak yoluna devam etmiştir. Kontrol dışı değişimlerden daha

fazla yararlanmak isteyen araştırmacı, resmin iki karşı kenarından sulandırılmış boyaları akıtarak yolculuğuna devam etmiştir. Oluşan sonuç, içerisinde koyu leke görünümlerini gerektirince; Schwitters'in nesnelerinden yararlanılmıştır.

Schwitters'in zihnini kamçılayan şeylerin nesneler olması gibi araştırmacının da çalışmaları içerisinde kullandığı nesneler, rastlantısal keşifte ona yardımcı olan etmenler olarak değerlendirilmiştir. Tıpkı sanatçının eserlerinde kullandığı nesnelerin çoğunluğunun kendi hayatından izler taşıyan bağlamaları ile eserlerinin içine dahil olması gibi araştırmacının da yaşamından izler taşıyan bu nesneler çalışmalarının içine dahil olmuştur.

Bu noktada, araştırma içerisinde edinilen bilgilerin uygulamalar bölümünde de salt bir sanatçıdan veya bir anlayıştan şekillenmediğini söylemeliyiz. Araştırmacı konusu dahilinde edindiği tüm bilgileri ve yöntemleri, gelişen rastlantısallıklar içerisinde sezgilerinin de yönlendirmesi ile gelişen durumlara farklı teknikler de uygulayarak tamamlamıştır.

Resim zerine düşünülürken gelişen kontrol dışı bir değişim de bu resmin yönünü oluşturmuştur. Biriktirilmış karton parçasından ince uzun birkaç şerit kesildikten sonra gerekli görülen yerlere yapıştırılmıştır. Kalan parçalar ile resim üzerine düşünülürken bir özdevinim içerisinde gerçekleştirilen kesme hareketi, sağ alt köşede kendiliğinden yerini almıştır. Parçalar durdukları yer itibariyle, tıpkı Duchamp'ın çalışmaları gibi, oldukları yerde resmin bir parçası haline gelmiştir. Rastlantısallıktan ve kontrol dışı değişimlerden yararlanan bu resim de en nihayetinde sonuçta oluşan görünüm içerisinde estetik bir değerlendirmeden geçirilen en son dokunuşlar zihinsel bir kontrol içerisinde verilmiştir.

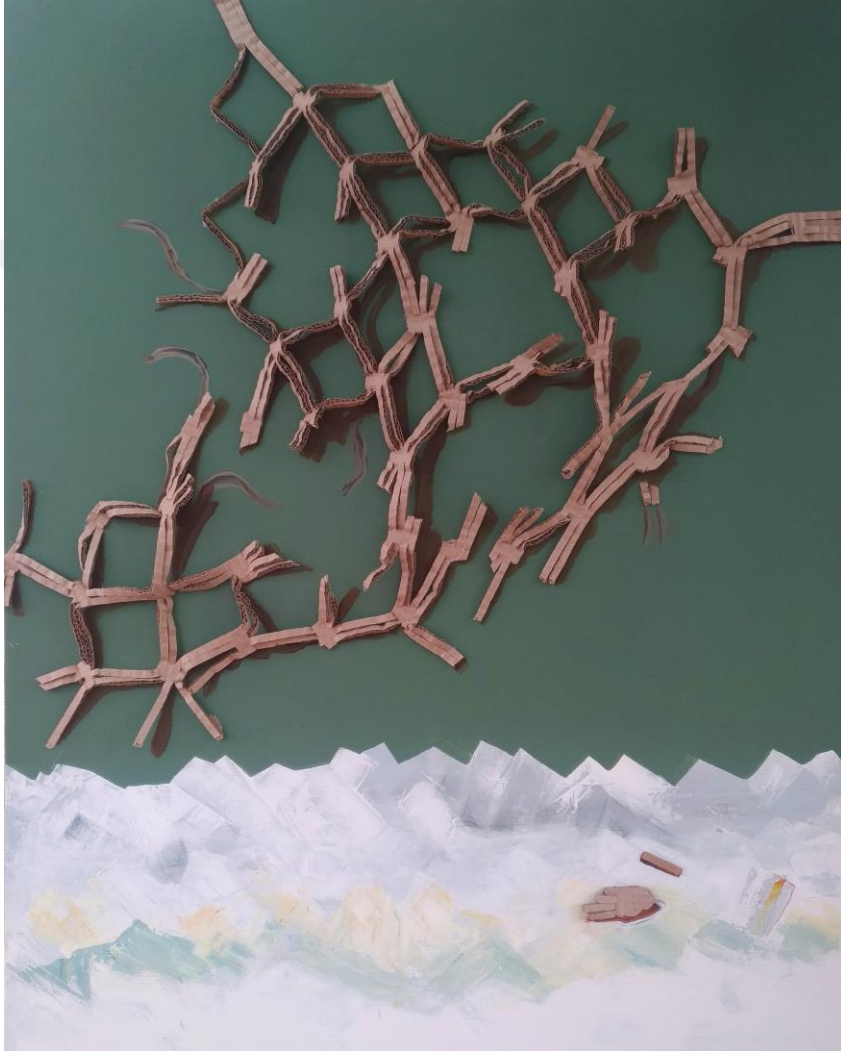


Resim 7.7. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019

Resim 7.7.'deki denemede Talat Enil'in Tesadüfler adlı çalışmasından ilham alındığını söyleyebiliriz. Biçimsel arayışını malzeme seçimi ile tamamlayan sanatçı, rastlantısallığı da bu arayış içerisinde kullanmıştır. Resimlerinde uyguladığı çizgisel formlar ve esnek ilişkiler bütünü, bu çalışmaya da yansımıştır. Sanatçının kullandığı geniş leke ve kolajların dengeli bir yapı içerisinde deneysel bir yapı sunuşu bu çalışma içerisinde de değerlendirilmiştir. Çalışma içerisinde görülen farklı doku ve renklerin hepsi kendi rastlantısal oluşumları içerisine esinlenmelerle oluşturulmuştur.

Daha önceden de bahsedildiği gibi eskiz yapılmadan rastlantısal olarak gerçekleştirilen resimlerde gelişen kontrol dışı değişimlerin sonuçları, resim için olumlu olacağı gibi bazen de olumsuz olabilmektedir. Her istenmeyen görüntünün istenilen görüntülere çevrilmesi sırasında da bu oluşumların devam etmesi sanatsal ifadeleri her anında farklı boyutlara taşıyabilen bir yapıda olmasını sağlamıştır. Farklı doku görünümünün birlikteliğinden oluşan resim yüzeyinde serbest dolaşan parçacıklar da resmin birer parçası olmuştur. Resmin yüzeyinde özgürce gezdiği havası veren parçacıklar, Enil'in resimleri gibi deneysel bir yapıda ama dengeli bir

görünüm sunmuştur. Bunu sağlayan araştırmacının ilk olarak resim yüzeyine belli bir yükseklikten bırakıldıktan sonra oldukları yerlere yapıştırılan parçaların kendiliğinden oluşumları sağlanmıştır. Zemin içerisindeki derinlikler ile yüzeye gelen parçaların uyum sağlaması için parçaların altına yer yer uygulanan gölgeler de resim içerisinde rastlantısallık sonrası bilinçli müdahalelerin bir parçasıdır.



Resim 7.8. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 60x80 cm., 2019

Resim 7.8. ve Resim 7.9. yeşil mat tonunun peşinde başlayan bir keşif ile üzerine rastlantısal bir nesne aldığı bir yolculuğa çıkmıştır. Buluntu nesne olarak da adlandırılan ve kişilerin yaşamlarından izler taşıyan bu parçalar, resim içerisinde yaratıcılığı kamçılayan yapısı ile boyaya oranla daha çok boyut etkisi kazandırmıştır. Gördüğü ilk andan itibaren araştırmacının yaşamında bir yer edinen karton parçası, kullanılacağı yeri ve zamanı beklemiştir. Sezgisel olarak gerçekleşen resim ve

nesnenin birleşme anı da rastlantısal gelişmelerin bir parçasını oluşturmuştur. Sonrasında ise kompozisyonu dengelemek ve geçişleri daha akıcı hale getirmek için ufak gölgelemelerde bulunulmuştur.



Resim 7.9. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 60x80 cm., 2019

Schwitters'in günlük nesneleri biriktirme merakı etrafında şekillenen çalışmalarının yansımaları araştırmacının çalışmalarında da gözlemlenmiştir. Atılan veya yararsız sayılan nesnelerin sanat içerisinde değerlendirilişi ve anlamlandırılışı araştırmacıya ilham vermiştir. Kendiliğindenlik içerisinde yerleşen minik parçalar da Resim 7.8.'den kalan artık parçalar (resim 7.9)'daki yerini almıştır. Kompozisyonu oluşturan bu parçalar, rastlantısal şekilde atılarak oldukları yerlere sabitlenmiştir. Resmin üzerine eklenen şeffaf beyaz lekelerde ise farklı açılardan yansıyan ışıklardan yararlanılmıştır.

Bahsedilen işlemler sonrası resim içerisinde bazı eklemeler yapılmaya karar verilmiştir. İnce şeritler halindeki karton parçalarının formundan yola çıkan araştırmacı, bu görünümünü boya ile çoğaltılmış ve yine çizgisel formda olan beyaz lekeler ekleyerek kompozisyonunu tamamlamıştır. Kahverengi ve yeşil tonlarının hakim olduğu bu resim de diğer resimler gibi kendiliğindenlik içerisinde kendi özgün görünümüne ulaşmaya çalışmıştır.



Resim 7.10. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50cm, 2019

Resim 7.10’ da Kandinsky’nin resim anlayışından esinlenen araştırmacı onun hakkında şöyle bir bilgiye ulaşmıştır;

Onun resimlerinde rastlanan doğaçlamalar, doğanın bir betimlemesi olarak değil de içerisine anlam yüklenen işaretler olarak tasarlanmıştır. Sanatçı tasarımlarını oluştururken içinden geldiği gibi hareket ederken bilinçli bir denetimi en aza indirmeyi amaçlamıştır. Sonuçta oluşan görünümün özenle tasarlanarak yapılmış gibiyse de, bazıları açıkça doğaçlama yapıtlardır (Lynton, 2015, s. 83).

Araştırmacının özgünlük ve rastlantısallık arayışı içerisindeki çalışmaları da bu ve benzeri düşüncelerden yola çıkarak oluşturulmuştur. Doğaçlamanın esas alındığı bu çalışmada sezgisel sebeplerle kendiliğindenlik içerisinde oluşan bu denemenin üst kısmında yer alan tül parçası, katlandığı şekli ile resmin üst tarafına yerleştirilmiştir. Resim dışı olan karton ve tül, resim içerisine dahil edilebilme ve onunla bütünleştirebilme çabasıyla araştırmacıyı bilinçli bir müdahaleye taşımıştır. Yani otomatizm tekniğinden faydalanan araştırmacı, bu noktada estetik kaygılarla bilinçli bir denetime geçmiş ve bazı eklemelerde bulunmuştur. Diğer resimlerde de kullanılan yeşil renk, doğanın bir parçası olarak sanat içerisinde uyumlandırılmaya çalışılırken kullanılan kolaj tekniği ile birleştirilen gölge ve çizgiler de bu amaca hizmet etmek için resmin içerisine dahil olmuştur.

Bilinçli denetimi en aza indirme amacıyla çıkılan bu yolda araştırmacının çalışmayı gerçekleştirme sürecini incelersek; rastlantısallığın, amaca hizmet eden bir teknik olarak kullanıldığını fakat kişinin estetik değerlerinden geçerken amacına hizmet etmeyen bir durumla karşılaştığında bilinçli bir denetim ihtiyacı hissettiğini söyleyebiliriz.

Özdemir Altan bir röportajında; “Sanatta fazla özgürlük sanatın anlamsızlaşmasına her zaman yol açabilir. Fakat şu da var ki, bir devrin, en derin umut ve beklentilerini dile getirip, olduğu gibi korumak fırsatını sanata ve yalnız sanata veren de, ancak özgürlüktür” demiştir (Eroğlu, 2000, s. 313). Altan’ın sözlerinden çıkartacağımız ilk anlam belki de özgürlüğün ve spontanlığın özgün sanat yapıtlarının en öz sebebi olduğu düşüncesidir. Burada hatırlatmak istediği de bu özgürlüğün sınırsız bir arayış veya anlamlandırma süreci olduğu, tıpkı rastlantıların ve kontrol dışı değişimlerin olumlu sonuçlara yol açabileceği gibi olumsuz sonuçlara da yol açabileceği gerçeğidir.

Bahsedilen denetim ihtiyacı da kişiye göre değişen bir olgu olmuştur. Estetik beğeni ve sezgilerin yönlendirdiği resim yapma süreci de kendi özgürlüğü, özgünlüğü ve spontanlığı içerisinde bir bütün oluşturarak kişiye göre şekillendiğinden bahsedebiliriz.



Resim 7.11. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50cm., 2019

Yukarıdaki (resim 7.11)'de de spontanlık içerisinde gelişen sanatsal anlam arayış katmanlar halinde ilerlemiştir. Zeminde kullanılan mavi ve yeşil tonları, üzerine aldığı açık kahverengi lekelerin oluşturduğu dokulu yüzeyle şekillenen beyaz boya resmin içerisinde bazı yerlerde bir dinginlik sağlanmaya çalışılmıştır. Bahsedilen dinginlikler bazı yerlerde koyu renk çizgilerle desteklenerek derinlik etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Elde hazır olan karton parçaların kendiliğindenlik içerisinde yerleştirilmesi de rastlantısal gelişimlerin bir parçası olmuştur. Her gelişim başka bir anlamı doğurmakta ve başka bir gelişime yol açmaktadır.

Bu noktada Altan'ın da bahsettiği gibi özgürlük arayışı bizi bu noktalarda dolaştırırken, koruma altına alınan umut ve bekleyişlerin de gerçekleşme sürecine girdiğini ve her seferinde yepyeni yollarla ifade bulduğunu söyleyebiliriz.



Resim 7.12. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019

Resim 7.12'nin oluşumunda otomatizm tekniğinin uygulandığı süreç içerisinde, bilinç durumundan uzaklaşarak bilinçdışı etkin hale getirilmeye çalışılmıştır. Bahsedilen bilinçdışı etkinlik içerisinde araştırmacı rastlantısal ve kontrol dışı oluşumların gerçekleşmesi için bir aracı haline gelmektedir. Tasarımların özgünlük seviyesi de bu araca teslim olma ve çıkan sonucu değerlendirebilme yetisine göre şekillenmektedir.

Açık ve koyu renk zıtlıklarının hakim olduğu bu çalışmada; kahverengi, krem ve yavruağzı renkleri kullanılmıştır. Spontan fırça hareketleri ile gerçekleştirilen oluşum içerisinde zeminde kalan koyu renk bölmeleri ile derinlik kazandırılmak istenmiştir. İçerisinde kullanılan karton ve yuvarlak şeritlerden oluşan görüntüler, resim içerisinde farklı doku olanakları oluşturmuştur. Hiçbir ön hazırlık yapılmadan resmin gidişatına göre şekillendirilmeye çalışılan bu çalışma kendi özgünlüğü ile son görünümünü oluşturmuştur.



Resim 7.13. Ece Kemalolu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019

Minimalist bir anlayışla geliştiği gözlemlenen (Resim 7.13)'de, araştırmacının kendiliğindenlik anlayışı içerisinde oluşmuş gelişimleri olduğu gibi kullanma içgüdüğü ile şekillenmiştir. Örneğin, tuval üzerinde bulunan streç film, şeffaflığı ile kendiliğinden resmin içerisine dahil olmuştur. Bunu değerlendirmek isteyen araştırmacı, kontrolü dışında gelişmiş bu oluşumu resmin içerisinde kullanarak resmin dışındaki bir nesneyi de resme dahil etmiştir. Şeffaflık üzerinden gelişen yolculuk, zemin üzerinde yeşil tonlarında gelişen spontan fırça darbeleri ile devam etmiştir. Fırça izleri şeffaflığı ve sadeliği ile resme eşlik ederken, araştırmacının dikkatini resmin üzerine düşen güneş ışığı çekmiştir. Sağ taraftan resmin içine dahil olan bu oluşum, rastlantısallık içerisinde gelişen bir başka görünümün de resmin içine dahil olmasını sağlamıştır. Işığın şekli aynen kullanılmış, şeffaflığı da aynen korunmuştur. Fakat bu oluşumun etkisini artırmak isteyen araştırmacı yansıyan ışığın kenarlarını biraz daha koyulaştırmıştır. Kendini rastlantısal oluşumların ve kontrol dışı değişimlerin akışına bırakan araştırmacı, bilinçdışı yönergelerle ilerlerken sonuç

içerisinde bilinçli seçimlerle konuya ve problemlere uygun spontan çözüm önerileri üretmeye çalışmıştır.



Resim 7.14. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019

Resim 7.14 oluşumunda esinlenilen Duchamp;

Bir sanat yapıtının ortaya çıkışındaki etmenleri sorgularken rastlantı ve bilinç kavramlarına dikkat çekmiştir. Çalışmalarını gerçekleştirirken zihninde oluşan ilk imge, ortaya çıkış sürecinde değişimlere uğramaktaydı. Bu değişimlerin yönüne bazen kendisi karar vermekte; bazen kendiliğinden gelişmekte, bazen ise ona rağmen ortaya çıkmaktaydı. Yani kontrol dışı gelişmelerin kaçınılmaz olduğu yerde ‘rastlantıyı planlamak’ veya ‘kontrolü bilinçli olarak terk etmek’ sanatta yeni kapılar açma yolunu geliştirmeye yarıyordu (Yılmaz, 2013, s. 163). Kendiliğinden gelişen kompozisyonlarda otomatizm olgusunun etkisi yadsınamamaktadır. Yukarıdaki resmin zeminini oluşturan sonuç; beyaz ve turuncu renklerin rastlantısal fırça

hareketleri ile gelişmiştir. Kendiliğindenlik içerisinde gerçekleşen bu hareketlilik esnasında bazı parçalar da koyu renk çizgilerle belirginleştirilmiştir. Açık renk içerisinde beliren yavruağzı, iddialı olma gayretinde bulunmayarak saf ve yumuşak bir etki içerisinde resme dahil olmuştur. Daha önceki resimde de kullanılan yuvarlak formlu doku, resim içerisinde hareketlilik ve tamamlayıcılık görevini üstlendiği gibi birçok resim arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır.



Resim 7.15. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019

Her resmin kendi hikayesi olduğunu ve bunun gerçekleştirmek için bizi yönlendirdiğini düşünürsek; Resim 7.15’de görülen çalışmanın da böyle geliştiğinden bahsedebiliriz. Resim içerisinde kontrolsüz şekilde oluşan dokular, bilinçli olarak resme dahil edilmiştir. An’ın takipçisi konumundaki araştırmacı ise bu gelişim içerisinde gözlemci konumunda bir yolculuğa çıkmıştır.

Açık bir zemin üzerinde oluşan dokular şekillerini kaybetmeden yer yer koyu yeşil renk ile belirginleştirilmiştir. Akıtma tekniğinden yararlanılan sağ üst bölmede gerekli görülen yerler silinerek bazı yerlerde akışa müdahale edilmiştir. Yine zemindeki koyuluklardan yararlanılarak akan boyaların belirginleşmesi için ufak eklemeler yapılmıştır. Akıtmanın arkasında kalan koyu yeşil renk, aşağıya doğru açılarak ilerletilmiş ve açık zemin içerisine doğru bir geçiş sağlanmıştır. Eklenen yuvarlak dokular ile de resim içerisinde hareketlilik ve canlılık sağlanmaya çalışılmıştır. Bu gelişimlere baktığımızda, rastlantısal oluşumların beraberinde rastlantısal çözüm önerilerini getirerek, bizi başlangıcından itibaren sonucu belli olmayan bir yolculuğa çıkardığını söyleyebiliriz.



Resim 7.16. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019

Resim 7.16.'da gerçekleştirilmeye çalışılan ifade şekline kaynaklık eden ifade şu şekildedir;

“Sanat denen yapının temellerini atmak demek, sanata sanat kimliğinin verildiği bir rejimi tanımlamak demektir; yani birtakım pratikler, görünürlük formları ve anlaşılabilirlik kipleri arasında, bunların ürünlerinin sanata ya da bir sanatçıya ait olduğunun belirlenmesini sağlayan özgül bir ilişki tanımlamak demektir” (Ranciere, 2012, s. 32). Yani özgül ilişkiler bütünü de birtakım sanatsal ifadeleri oluşturmaktadır. Günümüze kadar gelen sanat anlayışları da bu ve benzeri dayanaklarla oluşumunu tamamlamış ve kendinden sonraki oluşumların temellerine de kaynaklık etmiştir.

Araştırmacı bu çalışmada farklı doku alanlarının birlikteliğini deneyimlemiştir. İçerisinde kullandığı dokular naylon, tül gibi malzemelerin boya üzerindeki bıraktığı etkiden oluşurken, renkler de soft ve genel olarak kroması düşürülmüş renklere oluşmaktadır. Sağ bölmede bulunan yeşilimsi gri renk, naylon üzerindeki koyu gri renk dokularından oluşmaktadır. Böylece oluşum rastlantısallığın olanaklarında şekillenmiştir. Yuvarlak noktasal dokular da bir tül yardımı ile resim içerisinde bazı yerlere dahil edilmiştir. Damlatmalar halinde resmin orta bölümüne yerleşen noktalar ise, boya hazırlama sırasında kontrolsüz olarak tuvale sıçrayan boyalardan oluşmuştur. Resmin tamamına baktığımızda ise şeffaf bir görünüm içerisine dahil olmuş rastlantısal görünümlerden ve gerçekleşen kontrol dışı değişimlerden bahsedebiliriz.

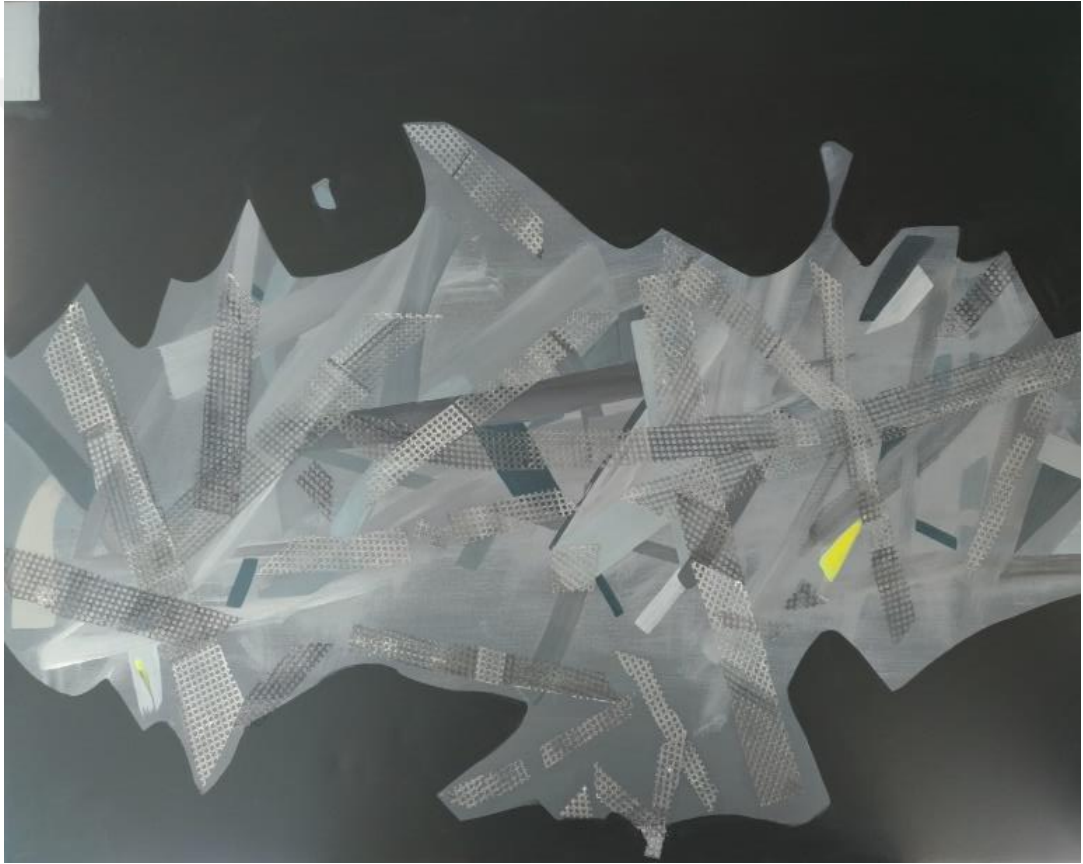


Resim 7.17. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019

Şans faktörünün bir teknik olarak kullanıldığı (Resim 7.17)'nin ilk çıkış noktası renk olmuştur. Açık renk zemin üzerine yerleştirilen delikli tül parçası resmin tamamını kaplayacak şekilde konumlandırılmıştır. Üzerine gezdirilen rastlantısal fırça hareketleri, altından çıkacak görüntüyü de şans faktörüne bırakmıştır. Anlık dürtülere dayalı fırça hareketleri, bu denemenin sonucuna yansımıştır. Tül kaldırıldığında, bize rengin bazı yerlerde yoğun bazı yerlerde ise seyrek olduğu bir görünüm bırakmıştır. Beliren renk yoğunlukları bazı yerlerde daha çok belirginleştirilerek de ufak derinlikler elde edilmeye çalışılmıştır. Diğer resimlerde de kullanılan kesilmiş karton parçaları tuval üzerine atıldıktan sonra oldukları yerlere yerleştirilmiş, böylelikle rastlantıdan yararlanılmıştır. Bu karton parçalarının üzerindeki dokulardan faydalanılarak yer yer canlandırıcı bir renk etkisi için turuncu renkten yararlanılmıştır. Resim içerisindeki oluşum durağanlık ve matlığı ile araştırmacının istediği rastlantısal görüntülere ulaşmayınca, devreye damlatma işlemi girmiştir.

Otomatik olarak yerleştirilen boya damlaları ile de resmin son görünümü elde edilmiştir.

Rastlantısallığı katmanlar halinde kullanan araştırmacı, her seferinde farklı teknikler deneyerek çalışma içerisinde rastlantı faktörünü kullanmaya devam etmiştir. Fakat burada şöyle bir ayrım da vardır, rastlantıyı resminin bir tekniği haline getiren araştırmacı aynı teknik üzerinden gidebileceği gibi farklı rastlantının farklı olanaklarından da faydalanmayı seçebilmektedir.



Resim 7.18. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 80x100 cm, 2019

Resim 7.18’ de de Spontan fırça darbeleri ile başlayan yaratma güdüsü, araştırmacıyı tuvalin karşısına getiren sebep aslında içdürtüsel bir oluşumdur. Durağanlık ve monotonluğa karşı çıkmak istercesine savaşılan fırça darbeleri kendi içerisinde bir dinamizm oluşturmuştur. Anlık duygu durumundan yola çıkarak oluşmuş bu kalın çizgiler tam da hayattaki yaşananlar gibi iç içe ve karışıktır. Karmaşa içindeki başlangıç ve bitişlerin siyah boya ile sınırlandırılmasından bambaşka bir görünüm

ortaya çıkmıştır. Araştırmacı bu görünümü hayal ederek değil, otomatizm kavramından hareketle içdürtüsel olarak gerçekleştirmiştir. Hiçbir plan veya tezahür dahilinde olmadan gelişen bu görüntü, içerisinde ki rastlantısal oluşumları da beraberinde getirmiştir. Rastlantısallıklar sonrası oluşan görünüm en nihayetinde kontrollü bir denetleme içerisine girmiştir. Kompozisyon, estetik değerler bağlamında tekrar gözden geçirildikten sonra bilinçli olarak yerleştirilen açık renk dokunuşları ile oluşumunu tamamlamıştır.



Resim 7.19. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 35x50 cm., 2019

Resim 7.19’da siyah zemin üzerinde gerçekleştirilen damlatma ve serbest fırça darbeleri bir önceki resimden farklı olarak hareketin bitiş noktası sınırlandırılmamış, spontanlık içerisinde gelişen bir hareket ile sınırlı bir görünüm haline gelmiştir. Gri zemin üzerine yerleştirilen atık tül parçaları da tamamlayıcı bir öge olarak resim içerisinde dahil olmuştur.

Uzun dikdörtgen parçalar, tıpkı Jean Arp'ın Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler çalışması gibi kes yapıştır tekniğinden faydalanarak oluşturulmuştur. Onun dikdörtgenlerinin yukardan bir yerden rasgele atmış da, öylece yapıştırmış görünümü bu çalışma içerisine de dahil olmuştur. Önce spontan formda uygulanan fırça darbeleri, sonra bu şekle benzeyen tül parçalarının tuval üzerine yerleşmesi bizi rastgelelik kavramına taşır.

Resim 7.19'da tuval üzerine uygulanmaya çalışılan otomatizm tekniği, araştırmacıyı her seferinde farklı sonuçlara yol açan bir yolculuğa taşımıştır. Siyah bir zenim üzerine rastlantısal boya damlaları ve fırça hareketleri ile ilerleyen süreçte, bir üstte yer alan resimden de esinlenerek kendi özgün ifadesini ortaya koymuştur. Bahsedilen resimden farklı olarak, rastlantısal gelişimli oluşumların sınırlarının ötesinde kendini bilinçdışına bırakan bir sınırlandırılmaya dönüşmüştür. Kullanılan açık gri renk, zeminin koyuluğuna ve karmaşasına da bir dinginlik ve sadelik getirmiştir.

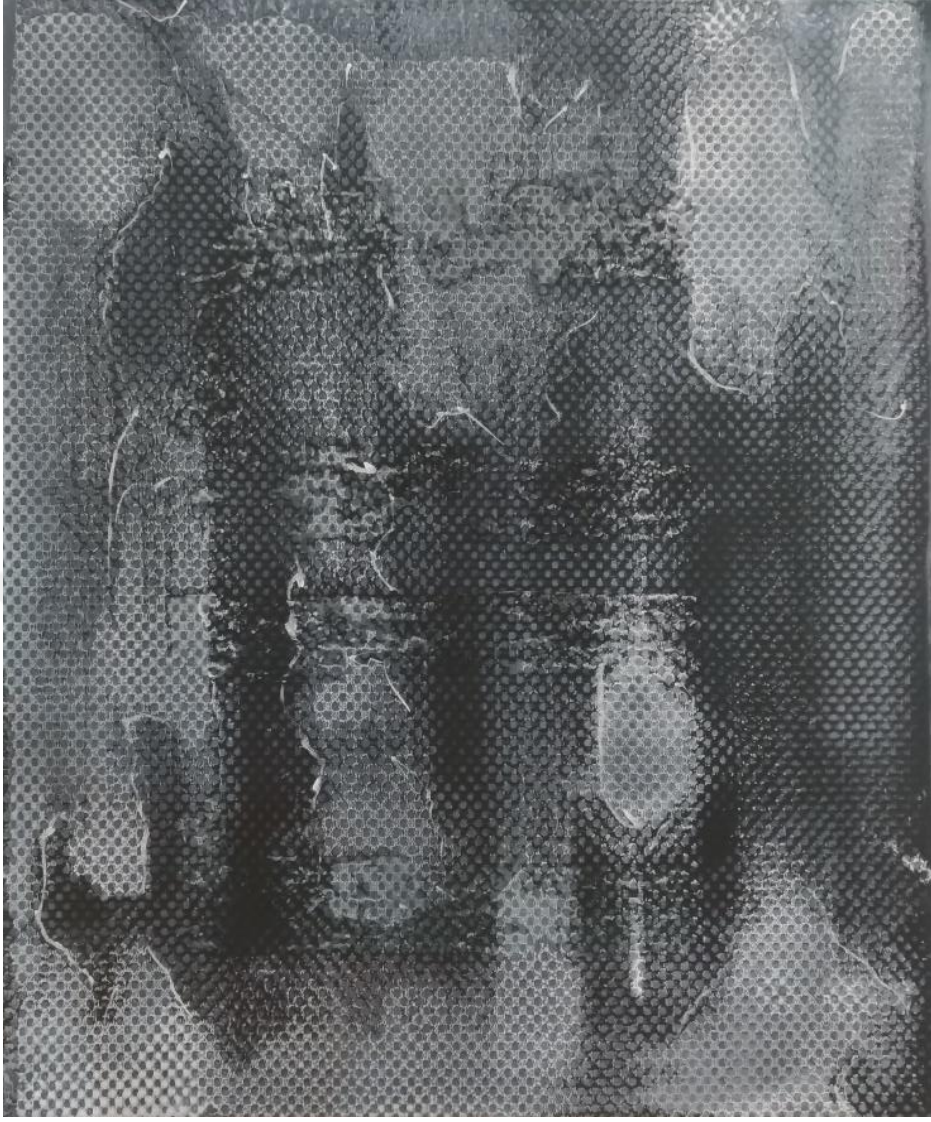
Araştırmacının resimlerinin genelinde görülen delikli tül, buluntu nesnenin yeri geldiğinde tuvalle buluşması gibi resim içerisindeki yerini almıştır. Rastlantısal olarak kesilen parçalar bilinç ve bilinçdışı bir noktada yerleştirilerek şu anki görünümüne ulaşmıştır. Resim yapma sürecini yönlendiren rastlantısallığın, bilinçli veya bilinçsiz tercihlerin yani sezgilerin ve bunu yönlendiren estetik değerlerin çerçevesinde şekillendiği düşünülmektedir.



Resim 7.20. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 50x50 cm., 2019

Resim 7.20’de önceden tasarlanmadan, oluşum süreci içinde biçim kazanmış olan bu görünüm tuval yüzeyinde durağan koyu renkle açık renk değerlerinin zıtlığı arasında yaşam içinde var olan zıtlıkların bir görünümünü amaçlamıştır. Koyu renge boyanmış zeminin sağ tarafına yapıştırılan tül ile farklı dokular elde edilmek istenmiş, rastlantısal olarak yerleştirilen çınar yaprağıyla da rastlantının olanaklarından faydalanılmıştır. Bahsedilenlerin üzerine dikey olarak ilerleyen serbest fırça vuruşlarının yarattığı açık renk değeri, farklı zemin dokuları üzerinde farklı çağrışımlar kazandırmak istenmiştir.

Rastlantıların, çalışma içerisinde yardımcı konumda olması her çalışmanın farklı çıkış yolları yakalamasını sağlamıştır. Araştırma sırasında karşılaşılan görünümeler gerek rastlantısal gerekse kontrol dışı yapıda, araştırmacıya yeni problemler ve yeni çözüm önerileri getirmiştir. Sanatsal ifadede rastlantılardan yararlanılması, gerektiğinde spontan hareketler veya kullanılan malzemeler oluşumuna katkı sağlamıştır.



Resim 7.21. Ece Kemaloğlu, isimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 60x50 cm., 2019

Rastlantısallığın ve kontrol dışı değişimlerin olağanlığını yani doğallığını en çok hissedebileceğimiz çalışma belki de Resim 18 olmuştur. Siyah rengin gizeminden ve sonsuzluğundan yararlanmak isteyen araştırmacı, zeminin tamamını bu renkle kaplamıştır. Çalışma içinde en çok yararlanılan tül parçası burada da zeminin tamamını kaplamış ve rastlantısallığın olanaklarına kendisini bırakmıştır. Az sulandırılmış beyaz renk fondaki rengin de tam kurumadan yerleştirilmesi sonucu beyaz ve gri karışımı sulandırılmış boya izlenimini hissedebildiğimiz rastlantısal oluşumlar içerisinde kendisini göstermiştir. Parçalanmışlık ve dağılmışlık izlenimi veren bu doku resmin tamamına spontan bir şekilde yerleşmiştir. Üzerine sadece belirginleştirici birkaç ince çizgiler eklendikten sonra çalışma sonuçta görülen görünüme ulaşmıştır.



8. SONUÇ

Rastlantının hayatın içinde hep var olan zorunlu süreçlerin olumlu veya olumsuz etkeni olarak sanatsal tasarımların da içine dahil olduğunu düşünürsek, rastlantısallığın bilinçli kullanımının da 20. yy.'ın ikinci yarısına tekabül etmesi ile çağdaş sanat içerisinde söz sahibi olduğu ve bununla birlikte de birçok sanatsal ifadeye de kaynaklık ettiği fikrine varılabilir.

Günümüze kadar gelişen farklı anlayışlar içerisindeki birçok sanatsal oluşumun; gerek politik, gerek sosyolojik ve gerek psikolojik sebepler çerçevesinde şekillendiği ve şekillenmeye de devam ettiği düşünülmektedir. Resim sanatında oluşan olağanüstü bir değişikliğin o güne dek kullanılan kurallar altüst edebildiği, kurallara ve kendini sınırlayan oluşumlara sırt çevrilebildiği ve bilinçli bir yaklaşımdan bilinçdışı bir yaklaşıma dönüşebildiği görülmektedir. Bu süreç bazı sanatçılar için, her anı keşif olan bir sürece doğru şekillenmeye başlamış olabilir. Sonucunda ne ile karşılaşılacağı belli olmayan kontrol dışı sürecin, bunu tercih eden sanatçıları da rastlantısal gelişmelerin gözlemcisi konumuna getirdiği düşünülebilir.

Araştırma içerisinde de görüldüğü gibi her bir sanatçının bireysel üslubuyla şekillenen çalışmaları, sanatçıların tercihinə göre de rastlantısallığın kullanım dozu ve şekilleri açısından sanatsal ifadelerinde farklılıklar göstermektedir. Kimi sanatçılar başlangıcından sonucuna rastlantısallığın etkisinde şekillenen çalışmalar üretmiş olabilir. Kimi sanatçılar ise bunu istediği yerde bir teknik olarak kullandığı ve kimi sanatçıların ise görünüm rastlantısal olsa da bilinç dahilinde gerçekleşen bir etkinlik olduğunu savunduğuna rastlanmıştır.

Rastlantısallığın ve kontrol dışı değişimlerin özgün resimlere dönüşüm sürecini incelerken, araştırma konusunun içine dahil olan tüm kavram ve görüşler değerlendirildiğinde; bu tarzda çalışan sanatçıların tek isteğinin aslında ellerindeki malzemeler ile kendilerine ait bir dünyada özgürce çalışabilmek olduğunu ve çalışmanın işlem, süreç ve sonucunda yaşananları gözlemleyen ve onları önemseyen bir bakış açısına sahip oldukları düşünülebilir.

Özgürlüğün, sınırsız bir arayış veya anlamlandırma süreci olduğunu düşünen araştırmacının denemelerindeki çıkarımlar da şu şekilde olmuştur;

Rastlantıların, denemeler içerisinde yardımcı eleman olması her çalışmanın farklı çıkış yolları yakalamasını sağladığını söylenebilir. Denemeler sırasında karşılaşılan görünümeler gerek rastlantısal gerekse kontrol dışı yapıda, araştırmacıya yeni problemler ve yeni çözüm önerileri getirmiştir. Fakat bunların çalışma içerisinde olumlu sonuçlara yol açabileceği gibi olumsuz sonuçlara da yol açabileceği bir gerçektir. Sanatsal ifadede rastlantılardan yararlanılması veya kullanılan malzemelerin özgün resimlerin oluşumuna katkı sağladığı düşünülür. Kendini rastlantısal oluşumların ve kontrol dışı değişimlerin akışına bırakan araştırmacı, bilinçdışı yönergelerle ilerlerken sonuç içerisinde bilinçli seçimlerle konuya ve problemlere uygun spontan çözüm önerileri üretebilmektedir. Hiçbir ön hazırlık yapılmadan resmin gidişatına göre şekillendirilmeye çalışılan bu çalışma yönteminin de kişinin estetik değerlerine hizmet ettiği oranda geçerliliğini koruduğu gözlemlenmiştir. Sonuç olarak ise; kontrol dışı gelişmelerin kaçınılmaz olduğu yerde rastlantıyı planlamaya çalışmak veya kontrolü bilinçli olarak terk etmeye çalışmak sanatta yeni kapılar açma yolunu geliştirmeye yaradığı düşünülmüştür.

Sanatçı için yaşamın bir parçası haline gelen rastlantısal ifade olanakları, zorunluluk ve kendiliğindenlik kavramı kapsamında devam ettiği bu süreç içerisinde de yeni sanatsal ifadelerin oluşumuna da kaynaklık edeceği düşünülmektedir. Rastlantı ve zorunluluk kavramlarının hem bilimsel hem de sanatsal gelişimlerin alt yapısını okumada yardımcı bir eleman olarak kullanılabileceğini düşünürsek, araştırma içinde değinilen resimsel ifadelerin dışındaki diğer sanatsal ifadelerde de değerlendirilebileceği kanısına varabiliriz. Bu sebeple plastik ve güzel sanat dalları içerisinde anılan dallarda da daha çok incelenmesi önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Balcı, Y. B. (2013). *Estetik*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Batur, E. (2017). *Modernizm Serüveni*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. (9. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dickerson, M. (2018). *A'dan Z'ye Sanat Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Doğan, D. M. (2003). *Doğan Büyük Türkçe Sözlük*. (2. Basım). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Eczacıbaşı, Ş. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayın.
- Eczacıbaşı, Ş. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2. Cilt). İstanbul: Yem Yayın.
- Eczacıbaşı, Ş. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (3. Cilt). İstanbul: Yem Yayın.
- Ergün, S. (2013). *Çağdaş Doğaçlama*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Erinç, S.M, (2004), *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2000). *Özdemir Altan*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Eroğlu, Ö. (2001). *Türkiye'de Resim Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2013). *Plastik Sanatlar Sözlüğü*. (Birinci Baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı-Plastik Sanatlar*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Fineberg, J. (2014). *1940'Dan Günümüze Sanat*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- From, E. (2017). *Kendini Savunan İnsan*. İstanbul: Say Yayınları.
- Gökbulut, N. (2015). Görsel Alanın Arındırılmasında Teknolojinin Etkisine Karşı Otantik Malzemeden Yararlanma. *Eğitim Araştırmaları*. 4(14), 104-111.
- Grzymkowski, E. (2015). *Sanat 101*. İstanbul: Say Yayınları.
- Güzel Sanatlar Matbaası. (1994). *Sanattan Yansımalar Yapı'dan Seçmeler 5*. İstanbul: Yem Yayın.
- Habermas, J. (1994). *Postmodernizm*, İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2015). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası-21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hodge, S. (2016). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. İstanbul: Domingo.
- Hodge, S. (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü*. İstanbul: Hep Kitap Yayınları.
- Hodge, S. (2017), *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İpşiroğlu, N. M. (2017). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İnternet: Gören Bulut, Sarıya Çağrı. <http://izlekler.com/resme-adanmis-bir-yasamin-izleri-asim-isler/adresinden> 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Türk Dil Kurumu Sözlükleri. İrticalen. *Güncel Türkçe sözlük*. <http://www.sozluk.gov.tr> adresinden 02.07.2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Alighiero Boetti, Alternando Da Uno A Cento E Viceversa <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/talk/british-sign-language-talk-alighiero-boetti> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Burhan Doğançay, Neşeli Kurdeleler. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=447 adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Çoker, A. *Mavi kompozisyon*. <http://www.adnancoker.com/p/Pages/pArtist.aspx?paID=483§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=409&pageNo=0&exhID=0> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Eva Hesse, Untitled. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/eva-hesse/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Frank Stella, Feneralia From The Imaginary Places Series. <https://nga.gov.au/stella/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

- İnternet: Franz Kline, Figure. https://www.huffpost.com/entry/a-call-for-a-new-york-fra_b_5947262 adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Georges Braque, Still Life with Playing Cards. <http://www.georgesbraque.org/still-life-with-playing-cards.jsp> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Gerhard Richter, December. <http://uhmaguhma.blogspot.com/2018/06/richter-january-december-and-november.html> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Gorky, A. Untitled. <https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/artworks/arshile-gorky/untitled/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Habip Aydoğdu, Kuşkonmaz İğnesi. <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=3761&syfno=1> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Hayati Misman, İsimsiz. <https://www.sevgisanatgalerisi.com/aktif-sergi-copy-2-1> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Helen Frankenthaler, Grey Fireworks. <http://www.frankenthalerfoundation.org/artworks/grey-fireworks/details/all> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: İşler, A. *Kızıl venüs*. <http://izlekler.com/resme-adanmis-bir-yasamin-izleri-asim-isler/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Jackson Pollock, One: Number 31. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Jackson Pollock, Yellow Islands. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pollock-yellow-islands-t00436> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Jean Arp, Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler. <https://www.duygu-sanat.com/jean-hans-arp-ve-raslantisallik-jean-hans-arp-and-randomness/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Jean Dubuffet, Temps Mêlés. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/44991/Jean-Dubuffet-Temps-M%C3%AAl%C3%A9s> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Joan Miro, Kırlangıç ve Aşk. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/miro-joan/joan-miro-kirlangic-aski-9499/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Kaprow, A. *Hysteria*. <http://www.artnews.com/2018/02/09/archives-allan-kaprow-legacy-jackson-pollock-1958/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Kelimeler.gen.tr. Spontan. <https://kelimeler.gen.tr/spontan-nedir-ne-demek-281686> adresinden 15.06.2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Kurt Schwitters, 1920, Merz 25A. <http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/kurt-schwitters.htm> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Marcel Duchamp, 3 Standard Stoppages. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak. <http://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYHEB&titlepainting=Nude%20Descending%20a%20Staircase,%20No.2&artistname=Marcel%20Duchamp> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Marcel Duchamp, Network of Stoppages. <http://istanbuldasanat.org/marcel-duchamp/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Marina Abramovic, The Artist is Present. <https://livingasean.com/explore/marina-abramovic-the-icon-of-performance-art/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Mark Rothko, Vaftiz Sahnesi. https://arthive.com/markrothko/works/481476~The_scene_of_baptism adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Masson, 'Kitchen-maids'. <https://www.barnebys.com/blog/andre-masson-risk-taker> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Max Ernst, Elephant Celebes (Celebes Fili). <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/01/04/elephant-celebes-1921-painter-max-ernst-dada-surrealism-tate-modern-londra/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Max Ernst, Surrealism and Painting (Sürrealizm ve Resim). http://www.artnet.com/magazineus/features/kachur/kachur7-21-05_detail.asp?picnum=5 adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Mehmet Gün, Soyut Kompozisyon. <http://www.beyazart.com/sanatci/Mehmet-G%C3%BCn> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Nejat Mehlih Devrim, Soyut Kompozisyon. http://www.artnet.com/artists/nejad-melih-devrim/soyut-kompozisyon-kgfex7X2S_8XdqVnjRMbuA2 adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Özdemir Altan, Soyağacı serisinden. <https://www.artamonline.com/290-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/11049-ozdemir-altan-1931-soyagaci-serisinden> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Özdemir, S. (2016). *sanat rastlantısı / rastlantının sanatı* <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/sanat-rastlantisi-rastlantinin-sanati-sergisi-acildi/655485> adresinden 21.03.2018 tarihinde alınmıştır.

- İnternet: Pablo Picasso, The girls of Avignon. <https://www.flickr.com/photos/133760219@N04/27575173633> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Raoul Hausmann, The Art Critic. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dada> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: René Magritte, Le Fils De L'Homme (Son of Man). <https://news.artnet.com/art-world/rene-magritte-373310> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Robert Motherwell, No. 4. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/motherwell-no-4-p04628> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Sanat Sözlüğü. 2012). *Otomatizm*. (<https://sanatsozlugum.blogspot.com> adresinden 16.06.19 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Şan, O. (2016). Bedri Baykam Kordon'da. *İzmir Kültür ve Turizm Dergisi*. www.izmirdergisi.com adresinden 25.05.2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Talat Enil, Tesadüfler. <http://www.beyazart.com/sanatci/Habip-Aydo%C4%9Fdu> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Tanju Demirci, Soyut Kompozisyon. <http://www.beyazart.com/sanatci/anju-Demirci> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Bilinç. *Güncel Türkçe sözlük*. <http://www.sozluk.gov.tr> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Türk Dil Kurumu Sözlükleri. *Rastlantı*. Güncel Türkçe Sözlük. <http://www.sozluk.gov.tr> adresinden 18.06.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Willem de Kooning, Untitled XXV. <http://www.artnews.com/2016/11/16/christies-postwar-contemporary/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Wols, Oiseau/Bird. <http://www.artstudio.org/revealing-wols/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Yves Klein, Untitled Anthropometry. <https://gagosian.com/news/museum-exhibitions/2017/08/26/yves-klein-retrospective/> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Yves Tanguy, Reply to Red. <https://allthatsinteresting.com/surrealism-art-iconic-surrealist-paintings> adresinden 20.05.2018 tarihinde alınmıştır.
- Karayağmurlar, B. (2007). *Zeki Serbest Yaşama Atılan İzma*. İstanbul: Grafmat Basım.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ketizmen, A. (2019). Tablo Eser Sektörünün Finansal Boyutu, Sahtecilikler, Türkiye'de Eser İnceleme ve Yenilikler, *Dergipark*, 6 (1), 25-36.

- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanistan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Little, S. (2013). *İzmler*. İstanbul: Yem Yayın.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mülayim S. (1994), *Sanata Giriş*. İstanbul: Bilim ve Teknik Yayınevi.
- Ötgün, C., Bolat, E. (2010). Yapıt Okuma: Jackson Pollock: Numara 1, 1950 (Lavanta Kokusu). *Sanat Dergisi*, (14), 15-22.
- Parsıl, Ü. (2012). *Sanatta Yaratıcılık*. İstanbul: An Yayıncılık.
- Passeron, R. (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ranciere, J. (2012), *Estetiğin Huzursuzluğu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2018). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taburoğlu, Ö. (2018). *Resim, Söz, Yazı-İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları*. Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Topaloğlu, A. (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. (1. Basım). İstanbul: Kubbealtı Mesriyatı.
- Tos, F. (2007). *Bilmin Işığında Psikoloji ve Dehaları*. İstanbul: Kariyer Yayıncılık.
- Turani, A. (2017). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (12. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Wilson, M. (2015), *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur-21.Yüzyıl Sanatını Yaşamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Öztürk,Ş. (2007). *Freud ve Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yurtsever, H. (1988). *Uygulamalı Estetik*. Ankara: Büro-Tek Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : KEMALOĞLU Ece Ayça
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 19.05.1991, Ankara
Medeni hali : Bekâr
Telefon : 0 551 947 98 08
Faks : -
e-mail : eceayca12@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	Devam ediyor.
Lisans	Gazi Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği	2015
Lise	Ayrancı Lisesi	2010

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2010	Özel Hayat Koleji	Görsel Sanatlar Öğretmeni

Yabancı Dil

İngilizce

Hobiler

Spor ve sanat.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

