

528/8

SANATSAL YARATIMDA KARŞITLIKLAR

Ercan Sağlam

**Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin

Heykel Anasanat Dalı İçin Öngördüğü

YÜKSEK LİSANS ESERİ RAPORU

Olarak Hazırlanmıştır.

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Ankara

Eylül, 1996

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Anasanat Dalı'nda YÜKSEK LİSANS
ESERİ RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan :
Prof. Remzi SAVAŞ

Üye :
Prof. Veysel GÜNAY

Üye :
Doç. O. Mete DEMİRBAŞ (Danışman)

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.
...../...../1996

Prof. Dr. Hüsnü Arıcı
Enstitü Müdürü

*Doğanın bana verdiği bu ödölden
ıldırıp yitmemek için
iki insan gibi kaldım.
Birbiriyle konuşan iki insan.*

Edip Cansever



ÖZET

Sanatın varlık nedeni, amacı ve işlevi tarihin her döneminde değişmiş ve sanat olgusu yeniden tanımlanmıştır. Sanata ilişkin tanımlama çabalarında birbirine karşıt anlam ve niteliklerle belirlenen kavram çiftlerinden sıkça yararlanılmıştır. Gerek sanat tarihine gerekse tek tek sanat yapıtlarına, karşıt nitelikler arasında eksenler kurarak yaklaşan düşünürler olmuştur. W. Worringer'in Soyutlama ve Özdeşleyim, E. Fischer'in Apollonsu ve Dionizoscu, H. Read'in Geometrik Sanat ve Organik Sanat kavramları incelendiğinde bu tutumun kapsamı ve önemi ortaya çıkmaktadır.

Sanat olgusuna yaklaşımda birbirine karşıt niteliklerin ele alınabileceği ana eksen sanatın gerçek ile olan ilişkisi üzerinden kurulmuştur. Batı düşüncesinin gelişiminde gerçek kavramına üç farklı biçimde; tanrı merkezli, insan merkezli ve merkezsiz düşünce biçimleriyle yaklaşıldığı görülür (Doltaş 1991: 173). Bu düşünce biçimlerinin sanata yaklaşımları sırasıyla modern öncesi, modern ve postmodern sanat anlayışları olarak belirir. Bu çalışmada sanatsal yaratımın anlamı modern öncesi ve postmodern sanat anlayışları açısından da ele alınmış ancak ağırlıklı olarak modern sanat anlayışı üzerinde durulmuştur. Çünkü gerçek anlamda yaratıcı sanatçı kavramı ya da "efsanesi" modern sanatı sarmalayan efsanelerden biridir (Nalbantoğlu 1995: 77). Yirminci yüzyılın başında yaşanan köklü dönüşümlere paralel olarak gelişen modern sanat anlayışının sanat gerçeğini bireysel yaratıcılık açısından ele aldığı görülür. Bireysel yaratıcılık ile sözkonusu edilen, insanın yaratıcı etkinliğinin sonucu, sanatçının "yaratıcı hayalgücünden çıkmış yeni bir varlık"tır (Kagan 1993: 283). Bu anlamda modern sanatçıların yansıtma-yaratma karşıtlığı içinde verili gerçeği yeni bir bilinçle ele alışları, farklı bir gözle görüp farklı bir gerçeğe ulaşma çabaları önem kazanmıştır.

Yaratma sürecinde temelde sanatçının benliği ile dış dünya arasında kurulabilecek karşıtlığın etkili olduğu görülmektedir. Sanatçının benliği tüm varlığı ile

algıladığı gerçekliği süreç boyunca değişime uğratar, yeni bir gerçek yaratmaya çalışırken kendisi de değişime uğramaktadır. Ayrıca yaratma sürecindeki inanç-kuşku, sınırlılık-sınırsızlık, bilinç-bilinçdışı gibi karşıtlıklar öznenin nesnel gerçeklik ile kurduğu karmaşık ilişkilerin önemli dinamikleri olarak ortaya çıkmaktadır.

Sanatsal yaratımı doğaya ya da toplumsal gerçekliğe ait bir betimleme olmaktan kurtararak bağımsızlaştıran modern sanat anlayışı, sanat yapıtını da bağımsız bir bütün olarak görmektedir. Her sanat dalının zengin biçimleme olanakları vardır ve her biçimsel öge görsel algılama açısından hayati önemdedir. Kapsayıcı bir eksen olarak yapıtta anlam ve biçim ilişkileri incelenmiş, yapıtın her iki niteliğin aynı anda varlık kazandığı bir bütün olduğu görüşüne varılmıştır.

Çalışma boyunca incelenmiş olan karşıt nitelikler uygulamaların hedeflediği plastik etki açısından ele alınmıştır. Yaratma sürecine ait karşıtlıkların etkili olduğu uygulamalar sürecinde, temelde biçim ile biçimleyici enerji arasında plastik bir ilişki kurma çabası öne çıkmıştır.

Bu çalışma ile sanatsal yaratımda karşıt nitelikler arasında kurulan eksenlerin önemi, birbirine bağlı üç aşamada belirmiştir; sanatın kavranışında, sanatçının tavrında ve sanat yapıtında. Karşıt nitelikler arasında hem düşünsel hem de biçimsel anlamda eksenler kurma yaklaşımının, kendine has bir "sentez" olan sanat gerçeğini kavramada yol gösterici olduğu ortaya çıkmıştır.

SUMMARY

The aim, function and ontology of art have changed during the historical process and concept of art was re-defined according to these changes. Binary oppositions are often used as a base in the efforts on defining what the art is. Some of the scholars conceive the whole history of art as well as the individual products by setting up an osmosis between binary characteristics. The content and importance of this position could be perceived by examining the abstraction and Identification of W. Worringer, Apollon and Dionissos of E. Fischer and Geometrical Art and Organic Art of H. Read.

The basic axis that binary oppositions could be held in an approach on art is the relation of art with reality. In the development of Western thought there are three ways of conceiving the reality; God-centered, human-centered and decentered. (Doltaş 1991: 173). Sequentially, the approaches of these thoughts on art are pre-modern, modern and post-modern. In this work the meaning of artistic product is mainly based on modernist art approach although of the pre-modern and post-modern ones are also covered. Because the concept or myth of creative artist in the real meaning of the word, is one of the myths that wrap up the art tightly (Nalbantoğlu 1995: 77). The modern art approaches that developed parallel with the radical changes at the beginning of twentieth century conceive the reality of art from its individual creativity pattern. The thing being talked of by individual creativity is the consequences of humanis creative activity and the new creature born from the creative imagination (Kagan 1993: 283). In this sense, the efforts of modern artists on assessing given reality in the opposition of reflection-creation and on conceptualizing another reality within the limits of reality gained importance.

In the process of artistic creativity, the dichotomy built up between artist's ego and the external world is effective. During the period of artistic creativity, the ego of artist transforms the reality that (s)he perceived with his/her whole entity, while trying to set up a new reality the artist is also transformed. Besides these, binary oppositions like belief-suspicion, limitlessness-limitless, conscious-unconscious, are the important dynamics of complex relationships between subject and objective reality.

The modern art approach that emancipates the artistic creativity from being a conceptualization of nature or social reality perceives artistic creativity as an independent entity. Every branch of the art has a great variety of creation possibilities and every formal element has a vital importance for visual perception. The relation between meaning and form in a product is examined and as a result it is claimed that a product is a whole entity in which both of these two characteristics synchronically exist.

Binary oppositions are examined with respect to intended plastic effects through the study. The effort on setting up plastic relation between form and forming energy is prioritized during the application process in which binary oppositions are functioning.

In this work, the importance of mutual relation between binary oppositions is pointed out in three related stages: the perception of art, the approach of artist, the product of art. An approach trying to set up an osmosis between binary oppositions in terms of cognitive and formative processes is a guide to understand artistic reality as a peculiar synthesis.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

İç Kapak.....	
Jüri Üyeleri İmza Sayfası	
ÖZET	i
SUMMARY	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER DİZİNİ	vi
ÖNSÖZ	viii
I. BÖLÜM	
I.1. Sanata Yaklaşımda Karşıtlıklar	1
I.2. Sanat Ve Gerçeğin Kavranışı	2
II. BÖLÜM	
II.1. Sanatsal Yaratıma Yaklaşımda Karşıtlıklar	7
II.2. Sanatsal Gerçeğin Kavranışı	11
II.3. Yaratma Sürecinde Karşıtlıklar	15
III. BÖLÜM	
III.1. Sanat Yapıtına Yaklaşımda Karşıtlıklar	32
III.2. Sanat Yapıtında Biçim Ve Anlamın Kavranışı	33
IV. BÖLÜM	
KARŞITLIKLAR AÇISINDAN UYGULAMALARIN ELE ALINIŞI.....	37
SONUÇ.....	66
KAYNAKÇA	68

RESİMLER ÇİZELGESİ

Sayfa No:

Resim 1: Praxiteles "Knidos Afrodit'i", İ.Ö. 350.....	19
Resim 2: Michelangelo "Köle", 1519.....	20
Resim 3: Auguste Rodin "Danaid", 1885.....	21
Resim 4: Henry Moore "İki Form", 1934.....	22
Resim 5: Hans Arp "Human Concretion", 1933	23
Resim 6: "Bronz At", İ. Ö. 750	24
Resim 7: Pablo Picasso "Kadın Başı", 1909-10	25
Resim 8: Naum Gabo "Baş", 1916	26
Resim 9: Jacques Lipchitz "Gitarlı Uzanmış Çıplak", 1928	27
Resim 10: Kazimir Maleviç "Süprematizm", 1915.....	28
Resim 11: Piet Mondrian "Broadway Boogie Woogie", 1942-43	29
Resim 12: Paul Klee "Kutsal Kedinin Dağı", 1923	30
Resim 13: Pablo Picasso "Boğa Başı", 1943.....	31
Resim 14: Michelangelo "Musa", 1513-1516	36
Resim 15: Osman Dinç, "İsimsiz", 1990.....	43
Resim 16: "Yay 17", 1994.....	44
Resim 17: "Yay 18", 1994.....	45
Resim 18: "Yay 33", 1994.....	46
Resim 19: "İçerde 4", 1994.....	47
Resim 20: "İçerde 26", 1994	48
Resim 21: "Adsız", 1994.....	49
Resim 22: "Adsız", 1994.....	50
Resim 23: "İskele", 1994	51
Resim 24: "İskele" (Detay).....	52
Resim 25: "Nefes", 1994	53

Sayfa No:

Resim 26: "Nefes", 1994	54
Resim 27: "Nefes", 1994	55
Resim 28: "Nefes", 1994	56
Resim 29: Vladimir Tatlin, "Corner Relief", 1915.....	57
Resim 30: "Adsız", 1995.....	58
Resim 31: "Adsız", 1995.....	59
Resim 32: "Adsız", 1995.....	60
Resim 33: "Rölyef", 1995	61
Resim 34: "Bağ 3", 1995	62
Resim 35: "Bağ 4", 1995	63
Resim 36: "Bağ 5", 1995	64
Resim 37: "Adsız", 1995.....	65

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusu, belirli bir dönemde ortaya konan heykel uygulamalarıdır.

Çalışma boyunca iki ayrı çaba birarada gösterilecektir. Bir yandan Sanatsal Yaratımda Karşıtlıklar başlığının teorik açılımına kavramlar üzerinden yaklaşmaya çalışılırken, diğer yandan ortaya konan bazı uygulamaların nesnel, plastik özelliklerine ait ipuçları aranacaktır.

Sanatsal Yaratım, bireyin yaratma eylemini niteleyen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eylemin sanat yapıtı ile sonuçlanan bir süreç şeklinde düşünülmesi yanlış olmayacaktır. Bu yüzden çalışma, sanatsal yaratım, sanatsal gerçek, yaratma süreci ve sanat yapıtı kavramlarına ağırlık verecektir.

Çalışma sınırlarının çizilebilmesi için bazı kavramlar öne çıkartılırken en az onlar kadar önemli bazı kavramlara ise sadece değinilmekle yetinilecektir. Bu tutum çalışmanın kendi içinde bütünlüğünü koruyabilmesi için gerekli görülmüştür.

Öncelikle sanatın ve sanatsal yaratımın farklı kavranış biçimleri üzerinde durularak genel bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır. Bu çerçev de içinde sanat yapıtının kendine has nitelikleri ele alınacaktır. Sanat yapıtılarının bir tür sentez niteliği taşıdıkları düşünülmektedir. Konunun karşıtlıklar bağlamında ele alınması da bu sentezin yapısına yaklaşma isteğinin sonucudur. Karşıt ya da farklı nitelikler arasında kurulacak eksenler aracılığıyla, değerlendirme ve araştırma çabalarını zenginleştirecek noktalara varmak amaçlanmaktadır.

I. BÖLÜM

I.1. SANATA YAKLAŞIMDA KARŞITLIKLAR

Tüm sanat tarihi boyunca, iki karşıt sürecin karşılıklı gidip gelişine, diyalektik ilişkisine tanık olunduğunu belirten M. Kagan, bir yandan sanat yoluyla bireyi toplumsallaştırmanın en etkin yollarını bulmak için toplumun duyduğu sürekli gereksinimi, diğer yandan, toplumun yaşam koşullarındaki değişimlerin, toplumun gereksinmelerinin, çıkarları ve ideolojilerinin sonucu olarak sanatsal etkinliğin yapısındaki değişimi hatırlatır. (Kagan 1993: 239)

Sanatın varlık nedeni, amacı ve işlevi tarihin her döneminde değişmiş ve sanat olgusu yeniden tanımlanmıştır. Her yeni tanımla birlikte felsefe, psikoloji, varlıkbilim vb. disiplinlerden aktarılan kavramlarla içeriği giderek zenginleşmiştir.

Sanat tarihi birbirinden farklı çok sayıda karşıt sanat anlayışı ve akımından oluşan bir yelpaze görünümündedir. Klasik-modern, figüratif-soyut vb. gibi farklı sanat gelenekleri ve anlayışları ile empresyonizm, kübizm, sürrealizm vb. gibi adlar taşıyan farklı sanat akımları bu yelpazedeki yerlerini almıştır.

Sanat olgusuna yaklaşımdaki bu adlandırma/sınıflandırmaların iki özelliği üzerinde durulabilir. İlki; birer sınıflandırma olarak sanata ilişkin inceleme ve tartışmaların ortak dilini oluştururlar. Sanat sözcüğünün, başında (Barok Sanat, Soyut Sanat vb.) ek bir ad/tanım olmadan tek başına bir anlamı kalmamış gibidir. Üzerinde durulabilecek ikinci özellik, bu çalışmanın bakış açısı ile birlikte düşünüldüğünde daha ilginçtir; sanata ilişkin hemen hemen tüm adlandırmaların, birbirine karşıt anlam ve niteliklerle yüklü birer tanım çifti ortaya koymalarıdır. Bu durum önemli sanat düşünürlerinin sınıflandırmalarında (organik-geometrik, Apollonsu-Diyonizoscü vb.) ve sanat terimlerinde de (öz-biçim, açık-kapalı vb.) gözlemlenmektedir. Çalışma boyunca, yeri geldiğinde bu tanım çiftleri üzerinde durulacaktır.

I.2. SANAT VE GERÇEĞİN KAVRANIŞI

Her kuşağın, yeni baştan kendi hayat deneyimine giriştiğini, geçmişin biriktirdiği değerleri kendince sorguladığını belirten Florent Bex, sanatın özünde sonsuz bir yenilenme tavrı görür. "Sanat belli bir tavrı varsayar ve bu, yaratıcınıninki olsun, izleyicinininki olsun, gerçek dünyayla ilişkili olarak alınmış bir tavidir." (Bex 1995: 97)

Sanat olgusuna yaklaşımda birbirine karşıt niteliklerin ele alınabileceği ilk eksen, sanatın gerçek ile olan ilişkisi üzerinden kurulabilir. Bu eksen hiç kuşkusuz sanatın ve gerçeğin tanımlanma biçimlerine bağlı olarak çok geniş bir alanı kapsar. Bu çalışma amacını aşmamak için sanat-gerçek eksenini yalnızca batı düşüncesinin gelişimindeki önemli noktalarla kuracaktır. Bugün bizim de düşünce sistematığımızı ve sanatı kavrayışımızı derinden etkileyen bu düşünce biçimidir.

Bir genelleme yapacak olursak, batı düşüncesi klasik çağlardan günümüze, gerçek kavramına üç biçimde yaklaşmıştır.

1. Tanrının merkez alındığı ve gerçeğin tanrısal buyruklar yoluyla tanımlandığı düşünce biçimi.
2. İnsanın merkez alındığı ve gerçeğin insana dayalı olarak yorumlandığı düşünce biçimi.
3. Merkezsiz düşünce biçimi. (Doltaş 1991: 173).

Bu düşünce biçimlerinin sanata yaklaşımlarındaki karşıtlıkları ele almadan önce birkaç noktaya değinmek yerinde olacaktır.

Birincisi; bu sınıflama ile sanata yaklaşımda önemli bir eksen, modern öncesi-modern-postmodern eksenini ortaya çıkmaktadır. Çünkü ilk ve ikinci düşünce biçimlerinin tarifinde yapıları tanımlama-yorumlama ayrımı, modern öncesi dönem ile modern dönemin bilgiye ve yaratıma yaklaşımındaki karşıtlığı vurgular. Uğur Tanyeli modern öncesi ile modern dönemi ayıran çizginin, sanatçıların önünde hazır eylem ve düşünce kalıplarının olduğu normatif (kural koyucu) bilgi biliminin yerine spekülasyon (kurgul) bilgibiliminin belirlenmesi ile çizilebileceğini savunur. Bu iki bilgibilimi arasındaki karşıtlığın yalnızca mimarlık için değil, tüm sanatların yanı sıra siyaset ve ahlak için de

geçerli olduğunu belirtir. (Tanyeli 1994:44). Bu sınıflandırmada yer alan merkezsiz düşünce biçimi ise, bugün yoğun olarak tartışma konusu yapılan postmodernizmin niteliği olarak belirmektedir. Böylece, sanat-gerçek ilişkisi bize aynı zamanda modern öncesi-modern-postmodern anlayışlarla sanata yaklaşımları içeren eksenini de kurmaktadır.

Ayrıca; ikinci düşünce biçimi hem rönesans hem de modern dönemi kapsadığı için, bu sınıflama bize sanatta tanrı-insan-birey-özne eksenini de sunmaktadır.

Son olarak; bu sınıflamanın dışında kalan dönemde, ilkel topluluklarda sanata, daha doğrusu "her türlü sanatın başlıca özü" (Fischer 1985: 33) olarak yorumlanan sihir ve büyüye, "sadece tapınma ve yatıştırma" (Read 1960: 79) açısından yaklaşıldığı hatırlanabilir. İlkel toplumlar, çalışma sürecinin sanatsal-büyüsel olarak kutsallaştırıldığı, sanatsal etkinlikleri de kapsayan tüm zihinsel ve maddi etkinliğin "doğrudan doğruya içiçe" olduğu bir evreyi gösterir. (Kagan 1993: 240)

Prof. Dr. Dilek Doltaş, tanrının merkeze alındığı düşünce sisteminin klasik Yunan ve Roma döneminden Ortaçağın sonuna kadar geçerliliğini sürdürdüğünü ve bu dönemler boyunca sanatın bilim ve ahlaktan bağımsız bir alan olarak ele alınmadığını belirtir. Bu düşünce biçiminde insanlar farklı, özgün ve özgür kişiler olarak görülmezler. (Doltaş 1991: 174)

Antik çağın büyük düşünürlerinin gerek evrenin yasalarını çözmeye çalışırken, gerekse kendi felsefelerini oluştururken karşıtıklardan yararlandıkları görülür. "Örneğin fizik filozofları ilk öğeler arasındaki karşıtıkları aramaktaydılar. Sıcak ve soğuk, su ile toprak arasındaki karşıtıklar ve bunların arasında oluşan gelişmeler." (Akay 1991: 120). Ancak plastik sanatlara ilişkin özel, bağımsız bir yaklaşım görülmez. Tiyatro ve şiir sanatına getirilen yaklaşımların da mimesiz (taklit), katharsiz (tutkulardan arınma) gibi ikinci derecede ve bağımlı kavramlarla sınırlı olduğu görülür.

Platon'da evrenin ana ilkesi olan iyi-güzel ideası, ancak akıl aracılığı ile

kavranabilir. Böylece tüm nesneler ya da fenomenler (olay ve olgular) dünyası akılsal olan bu evrensel ideaların bir yansıması ya da taklidi olmaktadır. Bu dünyayı sanatına aktaran sanatçının dünyası (sanat eseri) ise taklidin taklidi olmaktadır. (Turgut 1991: 16).

İnsanın özgün ve özgür bir varlık olarak kavranmadığı koşullarda gerçek anlamda sanatsal bir yaratımdan söz edilemeyeceği açıktır. Antikçağ, Ortaçağ ve bu dönemlerdeki Mısır, Çin, Afrika sanatlarında da benzer nitelikler karşımıza çıkmaktadır.

Sanatın anlamının tek ya da çok tanrılı inanç sistemlerinin düşünce kalıpları, içinde belirlendiği toplumlarda, sanatçının amacının tanrıları, kutsal olanı yüceltmek, inananlara iyi örnekler sunmakla sınırlı olduğu görülmektedir. Çünkü sanatın yüzü "tanrı"ya dönüktür.

Doltaş, insanın merkezde yer aldığı düşüncenin Rönesans ve hümanizmin başından modernizmin sonuna kadar geçerli olduğunu belirtir. (Doltaş 1991: 171). Bu düşünce biçiminde tek gerçeğin insanoğlu ve onun aklı, kavrayışı, duyguları olduğu öne sürülür ve evrendeki herşeyin insanın beyni, duygu ve inançlarında anlam kazandığı, değerli kılındığı savunulur.

Ortaçağda insan nedir sorusu unutulmuştu. Oysa Rönesansla beraber bu soru yeniden gündeme geldi. İnsan nedir? İnsanın bu dünyadaki yeri, anlamı nedir? Bilimde, felsefede, sanatta araştırılan budur. Bu tür soruların cevapları bulundu. Bu bir hümanistik çalışmadır. Hümanizma, diyebiliriz ki Rönesans felsefesinin özüdür. (Turgut 1991:33).

Sanatın yüzünü doğaya ve doğanın bir parçası olarak insana çevirdiği Yeni Çağın dünya görüşünün özelliği "bir önceki çağın düşüncesine zıt bir anlayışı ortaya koyması"dır. (Turani 1992: 343). Sanatın kavranışını da belirleyen düşünsel çerçeve olan hümanizm "insanı arar ve dış dünyayı insanla olan ilişkileriyle değerlendirir." (Hançerlioğlu 1982: 347). İnsanın yaratıcı ve özgür bir varlık olarak kavranışı, sanatın da bağımsız bir yaratma alanı olarak açılabilmesinin önkoşulunu yerine getirmiştir.

Her türlü yaratımı katı ve tek kutuplu kılan tanrı kavramının karşısına doğa

kavramının konması, sanat-gerçek ilişkisi ekseninde önemli bir noktayı oluşturur. Dönemin ilginç düşünürlerinden Giardino Bruno'ya "ne yaratan vardır ne de özgürce yaratma işi. Bunların yerine doğayı ve meydana gelme zorunluğunu koymamız gerekir" (Hançerlioğlu 1982: 346) dedirten de, dönemin sanatçıları doğadan çizimler yapıp optik yasaları incelemeye yönelten de doğaya karşı uyanan aynı ilgi ve inançtır. Bir tek Giotto Bondone örneği bile bu düşünce biçiminin sanat açısından önemini göstermeye yeterlidir. Resimlerindeki figürleri için "acaba kımıldasa nasıl kımıldardı?" sorusunu sorarak çalışan Giotto'dan itibaren "sanatın tarihi, büyük sanatçıların tarihi olmuştur." (Gombrich 1986: 154)

Rönesans ve Aydınlanma Çağı olarak nitelenen tarihsel dönemden günümüzün modern toplumlarına uzanan süreç çok sayıda ekonomik, toplumsal, siyasal değişimi kapsar. Burada bu sürecin karmaşık dinamiklerine değinilmeyecektir. Çalışmamız açısından önemli olan; modern olarak nitelenen tarihsel dönemin merkeze aldığı insanın, artık en azından teorik olarak kölelikten kurtulduğu ilan edilmiş, hak ve özgürlükleri yasalarla belirlenmiş bir birey oluşudur. Adnan Turani, demokratik parlamenter yönetimlerin doğuşu ile birlikte beliren "hür birey" kavramının sanatın kavranışı açısından önemine değinir ve bu anlayışla birlikte "sanat için sanat" görüşünün ortaya çıktığını belirtir. (Turani 1974: 55)

Bugün artık, sanatın bireysel bir uğraş olduğu, sanatın amacının ve anlamının sadece bireyin gerçeklikle kurduğu özgün, yaratıcı, ilişkide aranması gerektiği düşüncesi bizlere doğal gelmektedir. Vurgulanmak istenen; bu düşüncenin "sanat ancak her türlü amaçtan kurtulduğu zaman kendini kabul ettirebildiği"dir. (Gombrich 1986: 398)

Sanatın kendini kurtardığı amaçlar aynı zamanda gerçek ile arasındaki ekseni belirleyen noktalardır. Tanrıya adanmış kopyalardan, doğaya öykünen tasvirlerden, herhangi bir düşünce ya da inanç sistemine hizmet edecek görüntülerden, yani her

türlü temsili işareten uzaklaşıp sadece bireysel bir yaratma uğraşının konusu olmuştur. Bu bağlamda, sayısız tanımlanmış olan modern sanat anlayışının yöneliminin "tasvir ve temsil etmeden, işaretin bağımsızlığını ilan etmeye doğru" olduğu söylenebilir. (Nittve 1994: 93)

Üçüncü düşünce biçimi; merkeziz düşünce biçiminde gerçek ne tanrı ne de insana dayanarak tanımlanmaktadır. Kişiden kişiye, toplumdan topluma ve durumdan duruma değıştiğı için evrensel ve tanımlanabilir bir gerçek kavramı yoktur. Prof. Dr. Dilek Doltaş, bu yüzden "merkez", "kaynak", "temel" ve "evrensellik" gibi kavramları kökten sorgulayan postmodernist düşünürlerin, insanı modernistler gibi evrensel nitelikli, benzer duygu, us ve duyulara sahip kişiler olarak ele almadıklarını, bu yüzden de "kişi" yerine "özne" sözcüğünü kullandıklarını belirtir.

Postmodernist düşüncedeki her türlü ayırım ve sınıflandırmaya karşı çıkış, sanatçılarca çeşitli biçimlerde aktarılmaya çalışılır. İmgelerin, sözcüklerin yinelenmesi, parodi, değışik aktarma biçimlerinin aynı yapıtta birlikte kullanılması, anlam birliğini yadsıyan, anlam kayganlığını vurgulayan göstergelere yer verilmesi "postmodernist" diye adlandırabileceğimiz ürünlerde sık sık görülür. (Doltaş 1991: 178)

Bireyin yerini "özne"ye, sanat yapıtının yerini "ürün"e, karşıtlık kavramının yerini "fark"a bıraktığı postmodernist düşüncede sanata ve yaratıma karşıtlıklar bağlamında yaklaşmanın zemini görünmemektedir. Üstelik "unutulmaması gereken nokta, ürünü açıklamak, tanımlamak amacıyla söylenen her söz postmodernist görüşle çelişir. Postmodernist kuram yoktur, sanat sayılan-sanat sayılmayan yapıt ayırımı da yoktur." (Doltaş 1991: 179)

II. BÖLÜM

II.1. SANATSAL YARATIMA YAKLAŞIMDA KARŞITLIKLAR

Bu bölümde yaratım olgusuna yaklaşımdaki karşıt kavramlar üzerinde durulacaktır. Yaratma olgusu modern sanat anlayışı çerçevesinde ele alınacaktır. Çünkü gerçek anlamda yaratıcı sanatçı kavramı ya da "efsanesi", "modern sanatı sarmalayan efsanelerden" birisidir. (Nalbantoğlu 1995: 77)

Eleştirmen Julius Meier Graefe, günümüzde sanat eserlerinin karşı karşıya bulunduğu piyasa koşullarına değindikten sonra, sanatçıların bu boğucu, akıldışı işleyişi bile bile halâ neden yarattıklarını sorar ve şu cevabı verir:

Bazıları erişilmez bir amaç için, her adımı acı ve kanla damgalanmış, ancak az çok metafizik bir retorikle betimlenebilecek bir ideal uğruna yaratıyor: Ele geçmez bir amaç peşinde çabalarken kararlı bir bilinç olarak görkemli ve göz kamaştırıcı, tükenircesine çalışmadan elde edilemeyecek gibi görünen sonuçlar için gerekli bilinçsiz haliyle şaşırtıcı, tanrısal bir tutkuyla ilişkisi olmayan bir vicdanın doyurulması. Yaratmış olmak için yaratma. (Graefe 1994: 44).

Bu etkileyici cevapta yer alan "yaratmış olmak için yaratma" ifadesi, sanatsal yaratımın insana ait temel bir nitelik olarak ele alınışını göstermektedir. Platon da tüm yaratışı ve yokluğun varlığa geçişini şiir ve biçim verme olarak tanımlamıştır (May 1994: 128). Buradan hareketle yaratma olgusuna yaklaşımda temel karşıtlığı varlık ve yokluk kavramlarıyla belirleyebiliriz.

"Biz şairlerin yoklukla mücadelesi, onu varlığa çıkartmaya zorlamak için, sessizliği bir müzik yanıtı almak için tıklatırız" (May 1995: 93). Çinli bir şaire ait olan bu ifade ile sanatçının çabası; sessizliği ses, yoku var yapana kadar dünyanın anlamsızlığı ve sessizliği ile, onu anlama zorlamak için mücadele etmek olarak belirir.

Sıkça kullanılan yaratıcılık kavramının kendisinin de karşıt anlamlar içerdiği göze çarpar. Bugün her alanda gelişigüzel kullanılan ve ilginçlik, farklılık gibi anlamlar içeren "yaratıcılık" ile, "bir insanın dünyada kendi varlığını yapışının en temel

görünüü" olan yaratıcılık kavramını ayırt etmek önemlidir. Rollo May, yaratıcılığın sahte biçimlerini yüzeysel bir estetizm olarak görür. Gerçek, otantik biçimini "yeni bir şeye varlık kazandırma süreci" olarak tanımlar. Bu ayrım; yapmacıklı hüner ya da oyun ile saf sanat arasındaki karşıtlığı belirler.

Sanatsal yaratımın yeni bir varlığa gerçeklik kazandırmak şeklinde kavranışı, yaratımı insan varlığının en temel psikolojik, içsel, ihtiyaçlarından biri olarak ele almayı gerektirir. Sözkonusu olan; insanın yaratıcı etkinliğinin sonucu, sanatçının "yaratıcı hayalgücünden çıkmış yeni bir *varlık*"tır. (Kagan 1993: 283)

Yaratımda yüzeysel bir "estetize etme" tavrına karşıt tutum pek çok sanatçının ifadesinde görülür. Leon Tolstoy gerçek sanatın kökeninde "birikmiş bir duyguyu dile getirmenin içsel zorunluluğu"nu görür (Tolstoy 1994: 124). Aynı şekilde Kandinsky için de "dolambaçlı yollarda yol gösterici el", bu içsel zorunluluktur. (Kandinsky 1993: 92)

"Sanatı derin bir psikolojik problem olarak anlayan ve temellendiren" (Tunalı 1985: 7) Wilhelm Worringer, insanın sanat duyarlığını birbirine karşıt iki kavramla ele alır: Özdeşleyim ihtiyacı ve soyutlama içtepisi.

Bu karşıt kavramlardan ilki olan özdeşleyim kısaca şöyle konur. Estetik haz, bir duyulur objede kendimizden duyduğumuz hazdır. İnsanın kendisini bir objede yaşaması, onda hayatı duymasıdır ve organik-güzel canlılığın taklit edilmesiyle bizde meydana getirilen mutluluk duygusu özdeşleyimin şartıdır (Worringer 1985: 13). Özdeşleyim kavramı, H. Read'in sempati kavramına benzeşmesi nedeniyle tercih ettiği empati kavramıdır. Sempati "birlikte duyuş", empati ise "içine girerek duyuş" demektir. (Read 1960: 42)

Worringer'in kurduğu eksenin ikinci kutbu; insanın sanat etkinliğinin gelişmesinde rol oynayan ikinci etken olan soyutlama içtepidir. Soyutlama, yalın

çizgi ve salt geometrik kanunluluk olarak, görünüşlerin belirsizliğinden ve karışıklığından huzursuzluk duyan insana büyük bir mutluluk imkanı sağlar. Çünkü burada en yüksek mutlak biçime, salt soyutlamaya ulaşılır.

Bu karşıt kavramlar sanat ürünlerine uygulandığında, ortaya başka bir düzeyde beliren natüralizm-stil karşıtlığı çıkar. "Natüralizm kavramını özdeşleym sürecine bağladıktan sonra, stil kavramını, insanın sanat duyarlılığının bir başka kutbu ile, yani soyutlama içtepisi ile ilgi içine koymak istiyoruz" diyen düşünüre göre "sanat tarihinin tüm yaratımlarında bu iki kutbun bitip tükenmeyen bir hesaplaşması görülür." (Worringer 1985: 51)

Sanat tarihçisi ve düşünür Herbert Read de benzer bir kavram çifti kullanır. İlkel sanattan günümüze kadar bütün sanat tarihini ve dönem üsluplarını "iki tip karşıt sanat" biçimi arasında kurduğu eksenle ele alır: Organik sanat-Geometrik sanat.

İlkel insan için sanat eseri hayatın kararsızlığından bir kurtuluştur. Bu yüzden sihirli bir yatıştırma kaygusuyla bir sanat eseri yarattığında varlığına hakim olan kararsızlıktan kurtulur ve kendine mutlağın görünen bir ifadesini vermiş olur. Bir an için hayatın akışını yakalayıp, onu somut ve değişmez bir eşya haline getirir... bu istenilen sonuca ulaşmak için iki ayrı yol vardır: Organik ve Geometrik. (Read 1960: 80).

Read, Modern Sculpture adlı kitabında da modern heykel sanatındaki gelişmelere, bu iki sanat biçimi ekseninde eğilmiştir.

Heykelde iki gelişme olduğu söylenebilir. İlkinin kökleri "formu derinden kavra'ya kadar uzanıp genel olarak biçim-yapıcıların geleneğini takip eder. Diğeri ise organik kriterleri ile birlikte hümanist geleneği reddeder. Bunu başka türden gerçekler, 'saf form'un gerçeklerini yaratmak için yapar. Bütün modernliğine rağmen H.Moore gibi bir sanatçı Michelangelo ile aynı türden bir form geleneğinde yer alır. Ama Naum Gabo gibi bir konstrüktivistin oldukça farklı idealleri vardır. (Read 1988:14).

Bu yaklaşıma göre, organik form geleneğinin etkileri klasik Yunan sanatında (Resim 1), Rönesans sanatında (Resim 2) ve A. Rodin (Resim 3), H. Moore (Resim 4), H. Arp (Resim 5) gibi modern sanatçıların yapıtlarında izlenebilmektedir. Aynı şekilde heykel sanatındaki geometrik form geleneği de kendisini tarih öncesine ait yapıtlarda olduğu gibi (Resim 6), çağımızda da, örneğin P. Picasso (Resim 7), N.

Gabo (Resim 8) ve J. Lipchitz (Resim 9) gibi sanatçıların yapıtlarında kendini hissettirmektedir.

Sanatsal yaratımın dinamiklerini arayan bir başka eksenin de "Diyonizoscü-Apollonsu" kavramlarıyla kurulduğunu görüyoruz.

Sanatı, gerçeğin tümüyle birleşme aracı, bireyin kendi dışındaki evrene açılan yol, kendini kendi olmayanla bir görme isteğinin bir belirtisi olarak tanımlamanın" yani bu "Diyonizoscü kendini yitirişin karşıtı da kapsamaz mı sanat? Seyircinin gördüğü ile kendini bir tutmayıp da, ondan bir uzaklaşma sağlaması, gerçeğin bile bile temsil edildiğini görerek onun baskısından kurtulması demek olan Apollonsu bir eğlenme ve beğenme ögesini de kapsamaz mı? Sonra aynı ikilik -bir yandan gerçeklere gömülme, öbür yandan onlara düzen verebilme heyecanı- sanatçının çalışmasında da kendini göstermez mi? (Fischer 1985: 7).

Sanata aynı karşıt kavramlarla F. Nietzsche de yaklaşmıştır. Nietzsche, Yunan sanatının kaynaklarını incelediği kitabı Tragedyanın Doğuşu'nda Apollonsu ve Diyonizoscü öğeleri sadece sanatın değil varoluşun, yani sadece sanatla kısıtlanamayacak olan estetik varoluşun kurucu ilkeleri, belki insandan bile önce gelen ilkeler olarak ortaya koyar. (Baker 1995: 25)

Ancak burada Apollonsu ve Diyonizoscü ilkeler arasındaki ilişkiye E.Fischer ile F. Nietzsche'nin bakış açılarının farklı olduğu belirtilmelidir. Fischer bu öğeleri diyalektik bir karşıtlık ilişkisi içinde yorumlarken, Nietzsche'de farklı bir yaklaşım görülür. Rollo May de bu karşıt nitelikleri önemsemiştir. Yaratma Cesareti adlı kitabında Nietzsche'nin de bu öğeleri "birlikte devinen iki diyalektik ilke olarak" kullandığı yorumunu yapar (May 1995: 2). Ancak bu yorum tartışmaya açık görünmektedir. Çünkü diyalektikte birbirine karşıt ele alınan güçler, Nietzsche'de birbirlerini çoğulcu bir anlayış içinde sadece etkilerler. Nietzsche için "bir güç başka bir güçle ilişkiye girdiği vakit, önündeki güçlerin olumsuzluğunu yadsınmaz, tersine onunla olan farkını ortaya koyar ve bu farklılığından haz duyar." (Akay 1991: 96)

İlk bakışta fazla teorik görülebilecek bu ayrıma, bizce önemli bir noktaya işaret ettiği için değinilmiştir. 1960'ların sonlarında Fransa'da beliren ve günümüzde

ülkemizi de kapsayan bir yaygınlığa ulaşan postmodern düşüncenin Deleuze, Foucault, Derrida, Lyotard gibi önemli temsilcilerinin karşıtlık kavramına karşı fark kavramını öne çıkardıkları görülmektedir. Ali Akay fark kavramının bu düşünürler için taşıdığı önemi belirtir. Hazzın ve olumluluğun nesnesi farklılık, Nietzsche'nin ve ardından Heidegger'in geliştirmiş olduğu bir kavramı oluşturur. Bir istencin söylemek istediği, diğer bir istenç ile farklılığıdır. (Akay 1991: 97)

Sanata yaklaşım ekseninin gerçek üzerinden kurulduğu ilk bölümde, gerçeğin tanımının yapılamayacağını ileri sürmesi nedeniyle çalışmamızın kapsamından ayrılan postmodernist düşünce biçimi, bu bölümde de karşıtlık kavramının yerine fark kavramını koyduğu için tartışma eksenimizin dışına çıkmaktadır.

II.2. SANATSAL GERÇEĞİN KAVRANIŞI

Sanatsal yaratımın doğasına ilişkin karşıt nitelikler hem sanatçıların hem de izleyicilerin gerçek karşısındaki tutumlarını etkilemiştir.

Her bir sanat dalının özgür yaratma alanları olarak tanımlanması ile birlikte, sanatçılar gerçeği sadece aktarmakla yetinmeyip onu yeniden yaratmaları gerektiğinin bilincine varmışlardır. Bu anlayış değişikliği yüzyılımızın başına tarihlenmektedir.

Yirminci yüzyılın başındaki köklü dönüşümler, doğanın bulgulanmasıyla başlayan, doğa araştırmalarıyla süren ve doğada gizli kalan tüm olanakları sonuna kadar deneyen batı kültürü çerçevesinde, sanatın yeni bir gerçekliğe ulaşmak için giriştiği önemli bir hesaplaşma dönemi olarak belirir. (İpşiroğlu 1991:16)

Bu değişimin ve dönemin adı modernizmdir. Modernlik geçmişle bir kopma teşkil eden, yani, "yeni" bir dünya görüşü ile geleneksel bir dünya görüşünü karşı karşıya getiren bir tarihsel dönemi işaret eder. (Kuçuradi 1995: 66)

Modern sanat anlayışının temellerinin yüzyılımızın başında atıldığını belirten

İpşiroğlu, çağ değişimi olarak tanımladığı bu dönemde, aralarında natüralist sanat geleneğini kırarak yeni bir biçim-dili yaratan kübizmin de olduğu çok sayıda akımın peşisıra ortaya çıktığına dikkat çeker. (İpşiroğlu 1991: 16)

Bu bölümde kapsayıcı bir eksen olarak yansıtma-yaratma karşıtlığı üzerinde durulacaktır. Yansıtma-yaratma eksenini ağırlıklı olarak modern sanatçıların yapısı ele alışlarına ilişkin bir tartışma alanı açar. Bu tartışmanın temeli yeni bir gerçek olarak yapının, yani sanatsal gerçeğin nitelikleridir.

Sanatsal gerçeğin kavranışına geçmeden önce, önemli görüldüğü için çok kısa da olsa ikinci bir eksene değinilecektir. Bu eksen de sanatsal gerçeği ele alır, ancak ağırlıklı olarak modern sanatçının tutumuna ilgi gösterir. Bireysellik-evrensellik arasında sanatsal gerçeğin yerini arar. Bu arayışın plastik sanatlar açısından çağımızdaki en önemli girişimleri Bauhaus ve konstrüktivist harekettir.

Bauhaus'un kurucularından ve yaşama katılan, yaşamı kuran sanat fikrinin öncülerinden biri olan W. Gropius, sanat etkinliklerinin tümünü kapsayacak yapı-sanatı kavramını savunmuştur. Bu kavramda, bugün birbirine karşıt görülen sanat-zanaat yaklaşımları birarada değerlendirilir. Aynı şekilde birbirinden farklı sanat disiplinleri de "yeni bir inancın kristal simgesi" olacak geleceğin yapısını birlikte kurarlar. (Gropius 1991: 36)

Plastik sanatlarda, uzayın ve malzeme gerçeğinin kavranışı ile zaman boyutunun ele alınışını derinden etkilemiş olan konstrüktivist hareket de bu bağlamda önemli bir girişimdir. "Mührünü vurduğu mimari ve edebi kulvarlarda apayrı sonuçlar doğurması" nedeniyle tam bir akım niteliği kazanamayan (Batur 1994: 151) konstrüktivizmin temel problemi de sanatçının bireysel yaratıcı etkinliği ile evrensel, özgür bir geleceğin kurulması çabasını birleştirebilmek olmuştur.

Hem biçimsel hem düşünsel olarak geleceği yaratmaktan sözeden bu girişimlerin

bireysel yaratıcılığı evrensel kılmaya çalıştığı söylenebilir. Her ikisi de modern tutumlar olan bu girişimler modern sanatın ütopyaları olarak kalmış görünürler. Oysa hem bireyselliğin hem de evrenselliğin altını aynı anda çizen modern sanatın kendisidir ve gerçek ile kurulabilecek en güçlü karşıtlık da ütopyadır.

Çok farklı boyutları olmasına rağmen J. Beuys'un "her insan sanatçıdır, doğal olarak potansiyel açısından, az veya çok ama potansiyel sanatçıdır ve bütün bunlar gelecekte genişletilmiş bir sanat kavramı altında görülmelidir" (Beuys 1992:68), yaklaşımı da bu bağlamda hatırlanabilir. H. Alptekin, Beuys'un Avrasya adlı çalışmasındaki ikiye bölünmüş haç için akıl ve duygu ile ikiye bölünmüş dünya yorumunu yapar:

...birleşmeyi yapacak olan da artist, sanatçı-insan... Tabii bu bir terapi. Bu terapi ile sanatçı, iki farklı gerçeklik, iki farklı dünya arasında bağlantı kuracak ve dünya ya da yaralı insanın yarası iyileşecek. Aslında son derece ütöpik olan yani, herkese eşit hak, yarar ya da yaşama hakkı tanımayan soyut konumlar ya da bilimin işleyişi bir bakıma ütöpik anlamda yerini, insani gerçekliğini bulacak. (Alptekin 1992: 17).

J. Habermas modern sanatın "yaşamın bütünü" ile ilişkisinde bir mutluluk vaadinde bulunduğunu ancak bu vaadi tutamadığını söyler:

Sanatın toplumla uzlaşma ütopyası inanırlığını yitirmişti. Bir karşıtlar ilişkisi ortaya çıkmıştı; sanat, estetik dünyayla toplumsal dünyanın birbiriyle bağdaştırılmaz niteliğini gösteren bir eleştirel aynaya dönüşmüştü. Sanat kendisini yaşamdan yabancılaştırıp eksiksiz özerkliğin dokunulmazlığına doğru çekildikçe, modernci dönüşümün daha da büyük bir acıyla farkına varıldı. (Habermas 1992: 6).

Modern sanat anlayışının sanat gerçeğini bireysel yaratıcılık açısından ele alışı, modern sanatçıların yaratıma bakışı K. Maleviç'in kendi kendisini cevaplayan sorusunda ortaya çıkar.

"Sanatçı evreni başka türlü görmüyorsa, bu görüm sadece onun görümü değilse, yaratış nedir ki?" (Maleviç 1944: 152)

Başka türlü görmek, başka türden bir gerçeğe ulaşmanın yolunu açacaktır. Bu yoldaki çabalar, özellikle doğa gerçeğinden kurtulma çabasını gösterir. Bu çabanın bir

sonucu olarak K. Maleviç (Resim 10) ve P. Mondrian (Resim 11) gibi sanatçıların soyutlamaya yöneldikleri görülür. Bu sanatçılar sanatta evrenselliğe açılabilme ve yaratma özgürlüğüne kavuşabilmek için doğaya bağlılığın kırılması gerektiğini savunmuşlardır.

Ancak pek çok sanatçı için doğa; sadece kendisinden uzaklaşılacak bir biçimler yığını değildir. Aynı zamanda sonsuz, canlı, yaratıcı bir kaynaktır. Hem uzaklaşmayı hem de ilgiyle eğilmeyi içeren zengin bir ilişki eksenidir.

Burada tüm zaman ve uzamın güç santrali -yaratımın beyni ve yüreği de denebilir- her işlevi harekete geçirir. Kimdir orada yaşamayacak olan sanatçı? Herşeyi açabilen gizli anahtarın korunduğu doğanın döl yatağında, yaratılışın kaynağında. Bu kaynaktan gelen şey bir sanat yapıtı oluşturmak üzere uygun yaratıcı araçlar ile birleşirse eğer, ciddiyetle ele alınmalıdır. Sonra bu tuhaf şeyler gerçeklik olurlar, yaşamı bayağılıktan çıkarıp yükselmesine yardım eden sanat gerçeklikleri. (Klee 1995: 53).

Sanat yapıtının yaratımı, kaçınılmaz olarak doğal biçimlerin çarpıtılmasına eşlik eder. Çünkü sözkonusu olan yeni bir biçimsel varlığın kendine has kurallarla doğmasıdır. Klee'nin (Resim 12) yapıt ile doğanın ilişkisini kavrayışındaki derinliği gösteren ifadesi ile, yapıtta "doğa yeniden doğar." (Klee 1995: 21)

"Sanatın ve doğanın birbirinden tamamen farklı iki şey olduğunu" belirten H.Read (Read 1960: 217), The Philosophy of Modern Art kitabında A. Rodin'in heykellerini değerlendirirken, sanatçının "insan doğayı takip ederek herşeyi görebilir. Model olarak güzel bir kadının vücudunu aldığım zaman yaptığım desenler, bana böceklerin, kuşların ve balıkların çizimlerini sunar ki bu inanılmaz görünür, bunu bulana kadar farkında olmam." (Read 1969: 73) ifadesini hatırlatır. Read'e göre Rodin'i heykel sanatı için büyük kılan; pek çok başka nedenin yanı sıra, sanatçının, salt biçim olarak görüntüslere değil gerçeklere, doğanın temelinde yatan fiziksel gerçeklere önem vermesidir. Rodin'in tüm heykelleri modelin mümkün olduğunca yakından gözlemine dayanır, ancak biçim bozmaların kaynağı da onun doğaya olan tutkusundan beslenir.

Hiçbir zaman doğadan tamamen uzaklaşmamış olan P.Picasso'nun (Resim 13) çok sayıdaki çarpıcı ifadelerinden sadece ikisi bile, bize sanat gerçeğinin kavranmasında yol göstermeye yetebilir.

Herşeyin üstünde, birçok kişi için olduğu gibi, dış dünya ile iç yaşamım arasında bir çeşit savaş sözkonusudur. Bu eylemimde çok kez yinelediğim gibi 'doğayı anlatmayı değil, ama onun gibi çalışmayı deniyorum. (Jilot 1994: 283).

Gerçek kelimenin tam anlamıyla delinip geçilmiş olmalıdır. Çoğunun unuttuğu şey, bütünü biricik olduğudur. Doğa bir şeyi asla iki kez yapmaz. (Jilot 1994: 49).

II.3. YARATMA SÜRECİNDE KARŞITLIKLAR

Yaratma süreci sanatsal yaratım etkinliğinin kendisini gerçekleştirme, ortaya koyma sürecidir. Biçimi ortaya çıkartan tüm yaratıcı, kurucu çabaları kapsadığı için bitmiş biçimin kendisinden daha zengin ve canlı bir niteliği vardır.

P. Klee'ye göre; oluşum gerçeğini varlığın üstünde görmek gerekir. Çünkü önemli olan yolun üretkenliğidir. Sanatçı açısından oluşma kavramı ve yaratma süreci, bireyin kendi yaratıcı çabasında dünyanın yaratılışını görmesi şeklinde uç bir noktaya kadar uzanır: Bu "Sonsuz Yaratılış"tır (Klee 1995: 49). "Yaratılış olarak yaratım imajı sanatçıyı doğa imajından, bitmiş biçimden daha fazla derinden etkiler" diyen Klee'nin yaratma sürecine ait tanımlamalarını hep bir doğuş teması içinde yaptığı görülür.

M. Kagan her sanat yapıtının kendisinin bir *süreç* olduğunu söyler.

Çünkü sanat yapıtı, sanatçının hayalgücünün bağrında doğmuştur. Sanatçı, anakarnındaki çocuk gibi, uzun süre kendi yaratıcı hayalgücünde taşımıştır onu; ancak belli bir düşüncenin maddi olarak cisimlenmesi halinde, uzun zaman alan bir evre içinde oluştuktan, olgunluk, yetkinlik ve bitmişlik kazandıktan sonra, kendi yaratıcısından koparak, bağımsızca var olmaya, "günüşiğine bakmaya" başlar. Ancak o zaman, sanatsal algının bir nesnesi olarak işlev görme durumuna girer. (Kagan 1993: 408).

Leon Tolstoy da yapıtın, yaratıcı süreç sonunda oluşan bir tür doğum olduğunu vurgular. "Gerçek sanatın kökeninde birikmiş bir duyguyu dil getirmenin iç zorunluğu"nu bulan Tolstoy için bu süreç "kökeninde aşk bulunan bir gebelik" halidir (Tolstoy 1994: 124). James Lord'a göre; gebelikle doğum arasındaki umutsuz ayrılıkta

yatan çelişki bütün sanatsal yaratımın temelinde vardır ve bu deneyimin kaçınılmaz bir parçası olarak görünen acıyı açıklamada yardımcıdır." (Lord 1995: 47)

Yaratma süreci; sanatçının benliği ile dünya arasında karşılıklı etkileşimle belirlenebilecek, kesintisiz bir serüvene benzetilebilir. Sanatçının benliği; tüm varlığı ile algıladığı gerçekliği süreç boyunca değişime uğratar ve yeni bir gerçek yaratmaya çalışırken kendisi de değişime uğrar. Sözkonusu olan aynı derecede etkin ve yaratıcı iki gücün ilişkisidir. Bu yüzden yaratma sürecinin ana eksenini bu iki güç, benlik ile dış dünya arasında kurulabilir.

R. May yaratma sürecinin anahtar kavramı olarak "encounter" kavramını geliştirmiştir. Dilimize karşılaşma olarak çevrilen bu kavram aslında karşıtlığı, zıtlık içinde biraraya gelmeyi ifade eder. Karşılaşma kavramının her zaman iki kutup arasındaki bir buluşmayı ifade ettiği görülmektedir. Bu kutuplardan ilki öznel kutup, yaratıcı etkinlik içindeki bilinçli kişidir. İkinci kutup ise nesnel kutuptur. Nesnel kutup; sadece çevre ya da öznenin çevresindeki nesnelerin toplamı değildir. Kişinin içinde varolduğu anlamlı ilişkilerin bir modeli olan, karşılıklı etkileşim içinde ele alınan dünyadır. Bu iki kutup arasında "olmakta olan daima bir süreçtir, bir yapmadır. Özgül olarak kişiyi ve dünyasını karşılıklı ilişkiye sokan bir süreçtir." (May 1995: 71)

Yaratma sürecinin ana eksenini oluşturan bu karşıtlık kurulabilecek çok sayıda farklı eksene de anlam kazandırır. Yaratma sürecinde inanç-şüphe, sınırlılık-özgürlük, bilinç-bilinçdışı gibi eksenler, bize, öznenin nesnel gerçeklikle kurduğu karmaşık ilişkilerin dinamiklerini verebilir.

İnanç ile şüphe arasındaki karşıtlık, sanatçıları kendilerini tekrar etme tehlikesinden koruduğu için önemli görünür. Sanatın da, bilimin de kuru bir bildiri, bir dogma haline gelmesini önleyen şüphedir. Ancak gerçeğin mutlak olmadığını, göreceli ve sonsuz bir süreç olduğunu kabul eden birey, kendi şüphelerini kabul edebilen sanatçı gerçeklere açıktır.

Paul Cézanne sanatın geleceğini kökten etkileyebilecek yeni bir uzam biçimi keşfettiğine ve resimlediğine kuvvetle inanırken aynı zamanda her anını dolduran acılı kuşkular içindeydi. Kendini adama ve şüphe arasındaki ilişki hiçbir şekilde uzlaşmaz değildir. Kendini adama şüphe içermediği zaman değil, şüpheye *rağmen* olduğunda en sağlıklıdır. (May 1995: 48).

Tıpkı hayranı olduğu Cézanne gibi A.Giacometti'nin de yaratma süreci boyunca derin kuşkular taşıdığını ve çalışmalarından şüpheye düştüğünü görüyoruz. Desendeki gücü herkes tarafından kabul edilmiş olan F. Bacon'ın "tüm zamanların en iyi desencisi" olarak ilan ettiği Giacometti, sık sık "çizimde hiçbir şey başaramadığını" (Lord 1995: 20) söylemiştir. Neredeyse bir tür şüpheden beslendiği görülen Giacometti'nin çalışmalarına hergün yeni baştan, sıfırdan başlar gibi başlaması ilgi çekicidir.

Yaratma sürecinin en önemli eksenlerinden biri de sanatçının bilinci ile bilinçdışı yaşantısı arasındaki ilişkileri kapsar. Bu ilişkiler modern psikoloji ve psikanalizin konusudur. Bu çalışma açısından önemli olan; bilinçdışı yaşantı ile bilinç arasındaki eksenin, kaygı, düşgücü, kavrama, kendinden geçme, doğaçlama, esin, fantazi vb. gibi, sanatsal yaratım açısından büyük öneme sahip çok sayıda unsuru barındırdığının anılmasıdır.

Carl Jung tarafından bir çeşit kutuplaşma içinde birbirini dengeleyen öğeler olarak (May 1995: 77) tanımlanan bilinçdışı ile bilinç arasındaki ilişkinin ne kadar yakın ve karmaşık olduğunu hatırlamak için Giacometti'nin; işlerinin boyutu konusunda "bana rağmen küçüldüler" ifadesini (Smith 1969: 193), ya da işlerinde algılanan duygu hakkında "olabilir, ama ben koymadım, tamamen bana karşın öyledirler" (Lord 1995: 56) ifadesini anmak yeterlidir.

H. Read baskı altındaki varlıklarının ölçüsünü ve özelliklerini anlamaya çalışan sürrealist sanatçıların, hayatı iki farklı alanda yayılan bir bütünlük olarak gördüklerini belirtir ve ekler:

Birinin sınırları ve parçaları görünür ve kesindir, diğerinin, belki de hayatın daha

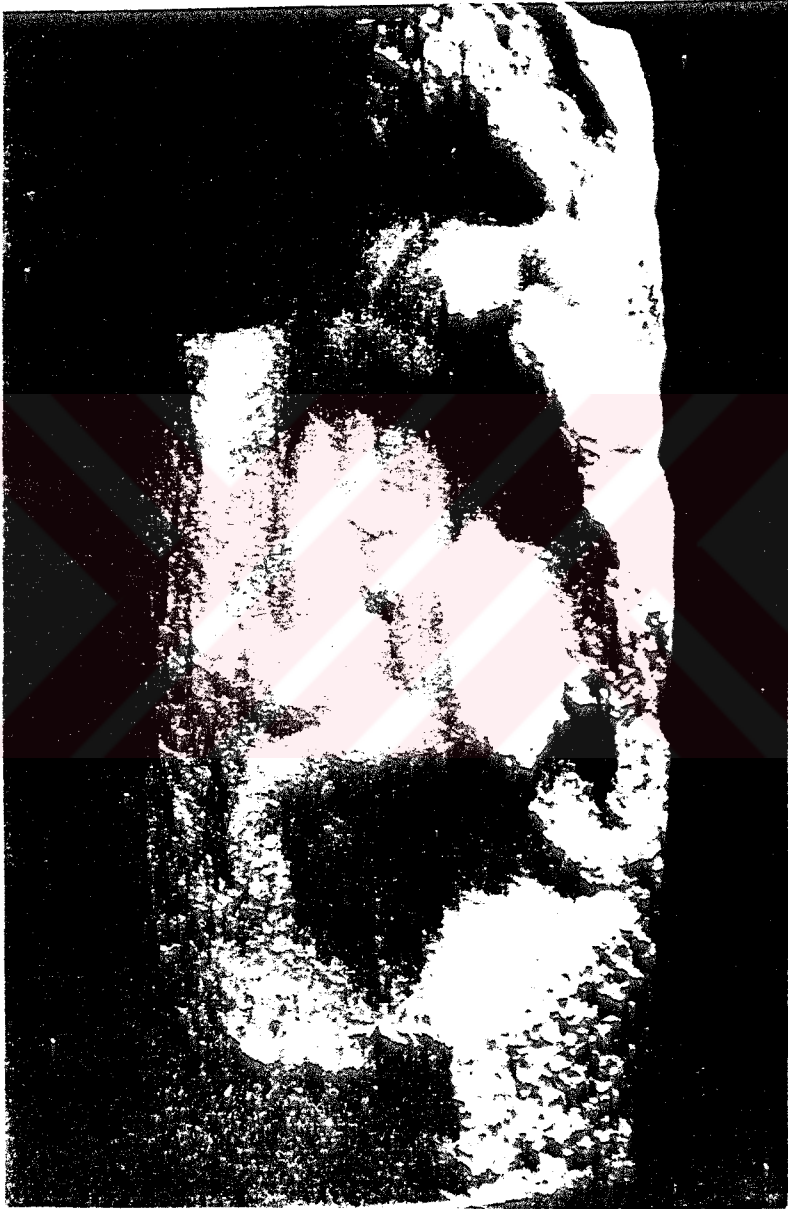
büyük bir kısmı olanı, baskı altında, bulanık ve kararsızdır. İnsan zaman içinde bir buzdağı gibi ilerler, sadece bir kısmı şuurun üzerinde yüzer. (Read 1960: 236).

Yaratma sürecindeki özgürlük-sınırlılık karşıtlığı da önemli bir rol oynar. Tıpkı "bilincin, kendiliğinden olan bir hareketin önüne çıkan *dirençler* karşısında "ortaya çıkışı gibi (Scheler 1988: 19) sanat yapıtının da, yaratma sürecinin *sınırlarının* zorlaması ile ortaya çıktığını düşünebiliriz. Bu sınırlar, açıktır ki, sanatçının önyargılarından politik yasaklara, sanat yapıtının maddi sınırlılıklarından çalışma koşullarına kadar çok farklı şekillerde belirebilir.

Sanatçının çabası bu sınırları zorlamak olarak düşünülebilir. Bu yüzden yaratma sürecinin sınırları aynı zamanda sürecin dinamikleridir de. En az özgürlükler kadar önemli rol oynadıkları söylenebilir. Kavram olarak sınırsızlık ya da sonsuz özgürlük belirgin bir anlam içermez. Picasso'nun deyimi ile "kötü bile olsa bir kural gereklidir. Engelleri ortadan kaldırmak özgürlük değildir. Bu bir izindir sadece". (Jilot 1994:201)



Resim 1: Praxiteles "Knidos Afroditi", İ.Ö. 350.



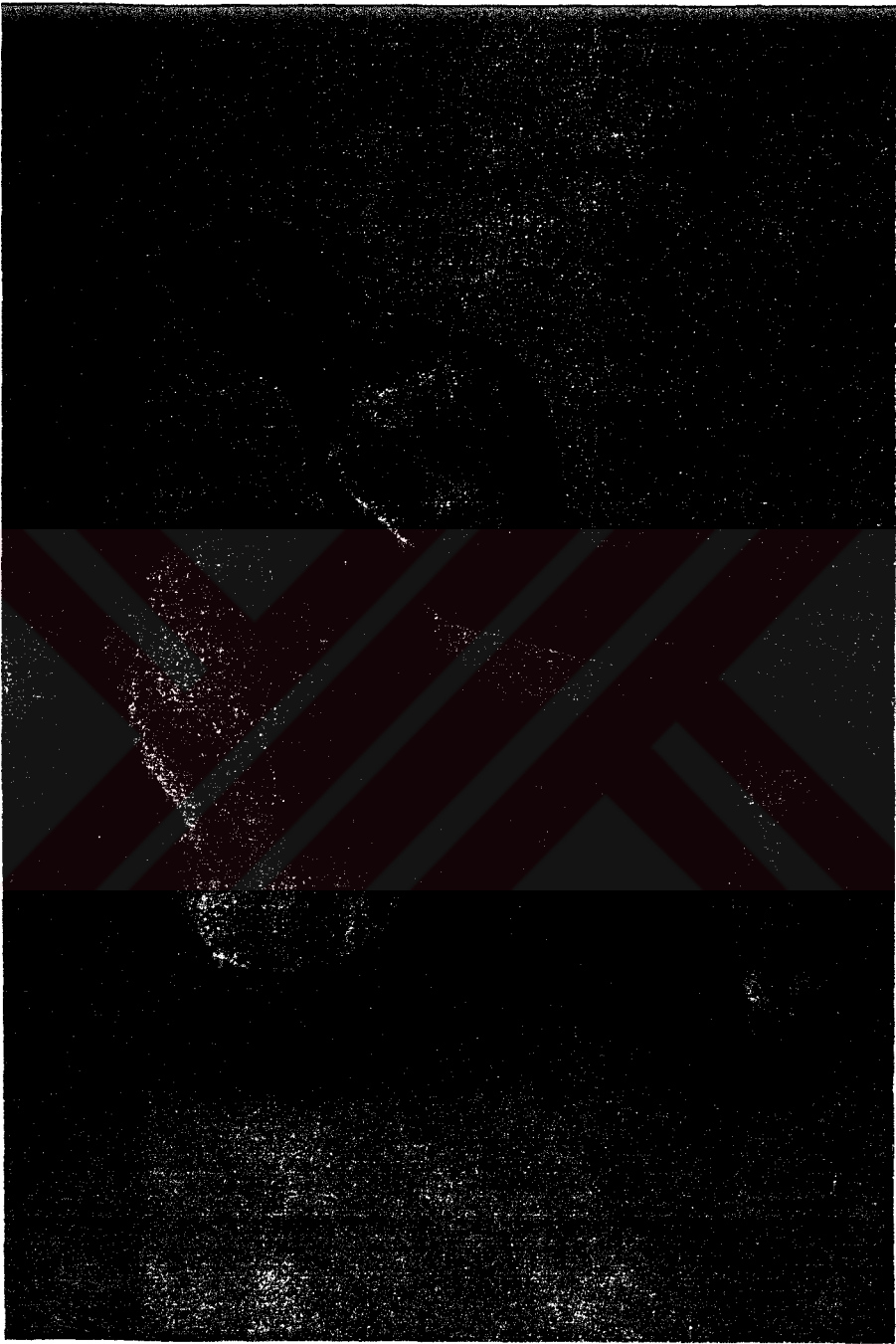
Resim 2: Michelangelo "Köle", 1519.



Resim 3: Auguste Rodin "Danaïd", 1885.



Resim 4: Henry Moore "İki Form", 1934.



Resim 5: Hans Arp "Human Concretion", 1933.



Resim 6: "Bronz At", İ.Ö. 750.



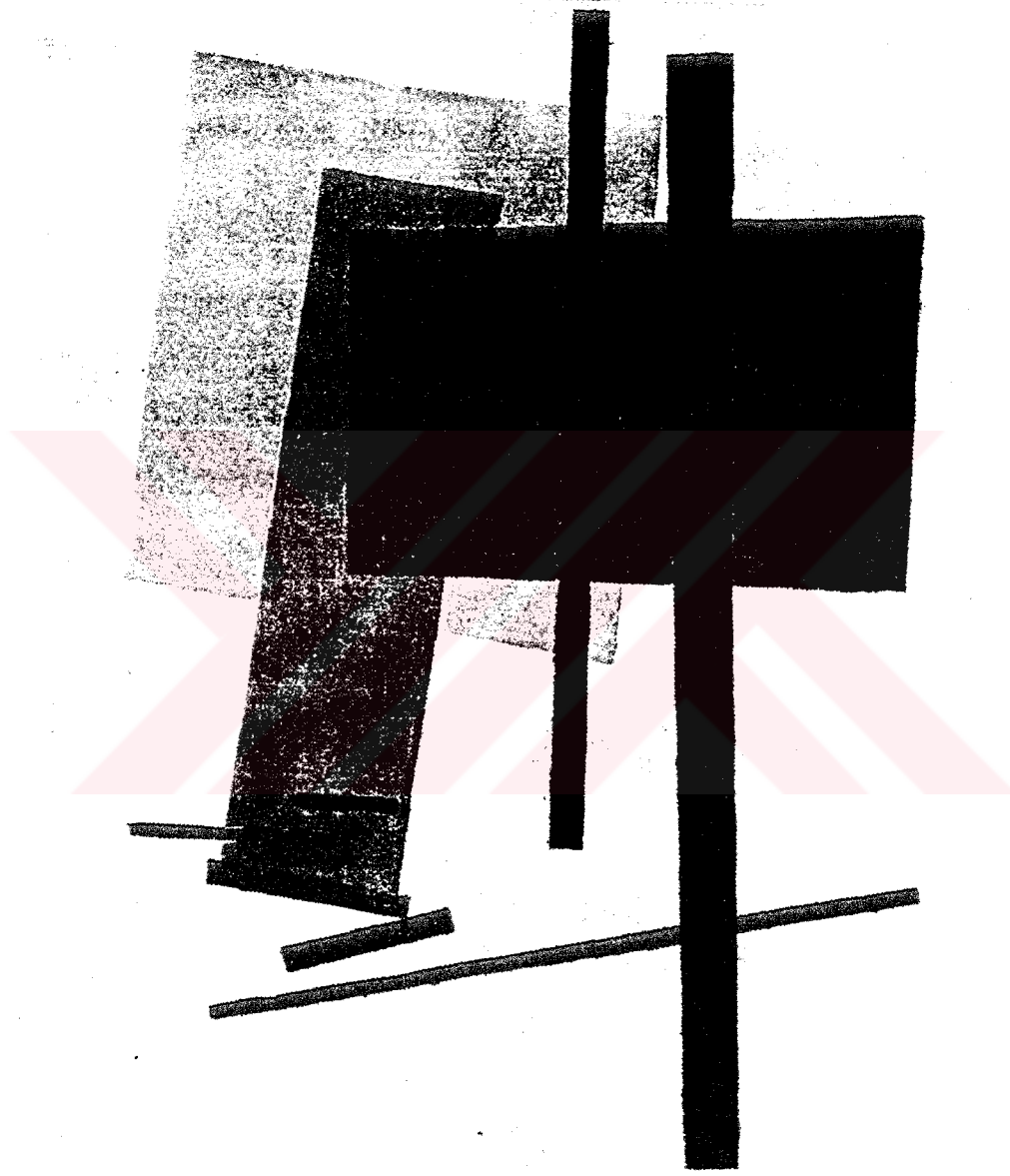
Resim 7: Pablo Picasso "Kadın Başı", 1909-10



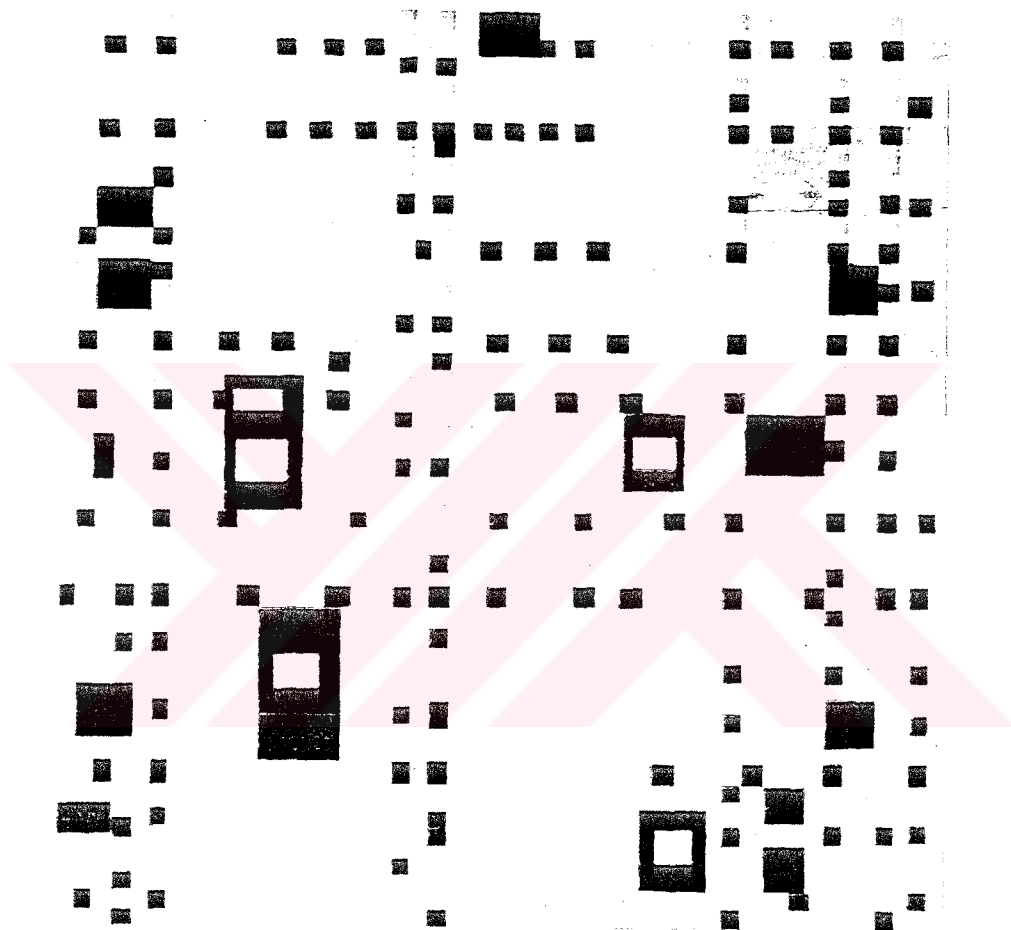
Resim 8: Naum Gabo "Baş", 1916.



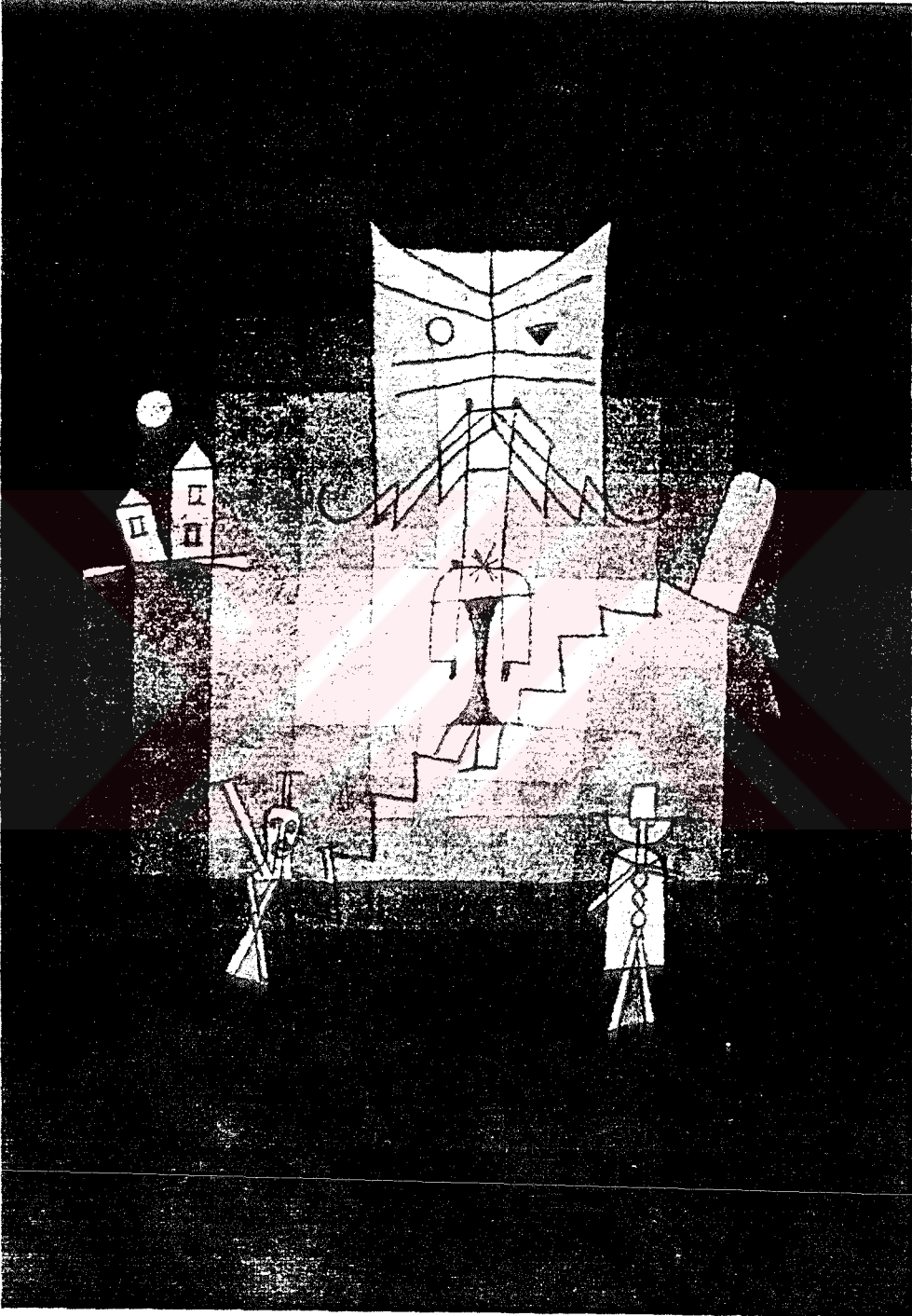
Resim 9: Jacques Lipchitz "Gitarlı Uzanmış Çıplak", 1928.



Resim 10: Kazimir Maleviç "Süprematizm", 1915.



Resim 11: Piet Mondrian "Broadway Boogie Woogie", 1942-43.



Resim 12: Paul Klee "Kutsal Kedinin Dağı", 1923.



Resim 13: Pablo Picasso "Boğa Başı", 1943.

III. BÖLÜM

III.1. SANAT YAPITINA YAKLAŞIMDA KARŞITLIKLAR

Günümüzde yapıt, kendi başına varolan, kendisini yalnızca kendi nitelikleriyle kabul ettirmesi beklenen özgün bir varlıktır. Bu görüşün özellikle modern sanat anlayışı tarafından geliştirildiği izlenebilir.

Sanatsal yaratımı doğaya ya da toplumsal gerçekliğe ait bir betimleme olmaktan kurtararak bağımsızlaştıran modern sanat anlayışının, sanat yapıtını da bağımsız bir tartışma alanına taşıdığı görülür. Bu alanda yapıt sadece kendi biçimsel problemlerine cevap veren, kendi içinde tutarlı biçimsel bir bütün olarak kavranmaktadır. İlk bakışta sorunsuz görünen bu yaklaşım, bizce bir sanat yapıtının içerdiği karşıtlığın sadece bir yanını vurgular. Bu yan yapıtın biçimsel nitelikleridir.

J.Habermas, 19. yüzyılın ortalarındaki modern sanat anlayışı ile birlikte "renk, çizgiler, sesler ve devinimin öncelikle temsil etme amacından kurtulduğunu, "ifade araçlarının ve üretim tekniklerinin kendilerinin estetik nesnelerin durumuna geldiğini" belirtir. (Habermas 1992: 6)

Bu eğilim genellikle soyut sanatın ortaya çıkışı ile birlikte değerlendirilir. Enis Batur, soyut sanatın, tek başına kendini temsil eden, sanat yapıtı dışında hiçbir dış gerçekliği temsil etmeyen, başka objelere ve konulara gereksinme duymaksızın estetik duygular uyandırmayı hedefleyen teknik olduğu şeklindeki tanımına dikkat çeker. Oysa sanatın her çağda soyutlamaya başvurmuş olduğunu hatırlatarak önemli bir noktanın altını çizer:

Kandinsky'den Klee'ye, Mondrian'dan Dubuffet'ye giden yolda sanatçının yalnızca pratik düzlemde değil, teorik düzlemde de dev kazılara giriştiğini biliyoruz bugün: Teknik ve dil bir boyutta değiştiyse, amaç ve hedef başka bir boyutta sancı konusu edildi: Soyut sanat, gerçekte, plastik sanatların yepyeni gramer kuralları oluşturmak adına klasik kuralları gözden geçirdikleri büyük ve vazgeçilmez bir parantez açmıştır. (Batur 1993: 325).

Bir yapıtı sadece biçim açısından ele almak mümkün görünmemektedir. Çünkü sanat yapıtı aynı zamanda sanatçının karmaşık duygu, düşünce vb. içsel dinamiklerini de somutlaştırır. Bu yüzden yapıta biçimsel niteliklerin yanısıra içerik, öz, anlam, ifadeye ilişkin nitelikler ile de yaklaşabiliriz. Güçlü bir bireyselliğin ürünü olan yapının da tıpkı sanatçısı gibi dışsal ve içsel yaşantılara sahip olması gerektiği düşünülebilir.

Sanat yapıtına, çok değişkenli bir bakış sunduğu için farklı açılardan yaklaşılabilir. Ancak biz geniş kapsamlı bir karşıtlık olduğu için biçim ile anlam üzerinde duracağız.

III.2. SANAT YAPITINDA BİÇİM VE ANLAMIN KAVRANIŞI

Sanat yapıtının bağımsız, biçimsel bir bütünlük olduğu ve "genel, evrensel yasalarla kendine özgü biçimde geliştiği" (Klee 1995: 45) düşüncesinin en çarpıcı ifadelerinden biri Henry Van de Velde'ye aittir:

Bugün her ressam belli karşıtlık ve karşılıklı tamamlayıcılık yasalarına göre, bir fırça darbesinin ötekini etkilediğini bilmelidir, renkleri serbestçe ve aklına estiği gibi kullanamayacağını bilmelidir. *Bir çizgi bir güçtür*, bu güç bütün temel güçler gibi iş görür; aralarında bir bağlantı kurulmuş ama birbirine karşı çizgiler, aynı, birbirlerine karşı yönde etkili olan birden çok temel gücün yaptığı etkiyi yapar. (Bill 1993: 11).

Henry Van de Velde 1902 yılına ait bu ifadesi ve sanatçılara verdiği "tüm nesnelerin biçim ve yapımını, sadece (onların) temel ve öz mantıkları ile varoluş nedenleri doğrultusunda kavrayacaksınız" (Velde 1991: 7) türünden öğütleri ile modern sanatçılara yol göstermiştir.

Her sanat dalının kendine has, çok sayıda biçimlenme aracı ve olanağı vardır. Modern sanatçıların tümünün bu olanaklar üzerinde yoğunlaştığı görülür. Bugün sanat yapıtlarından, kullandığı malzemenin yeni olanaklarını ortaya çıkartması, kapasitesini yeterince değerlendirmesi beklenmektedir. Bu tutumun kaynağı da yapıtı kendi içinde ele alan yaklaşımdır.

H. Van de Velde'in "yakında varacağımızdan eminim" dediği "çizgiler ve biçimleri inceleyen bilimsel kuram", yani morfoloji (biçimbilim) bugün sanat yapıtlarının biçimsel analizine zengin katkılarda bulunmaktadır. Biçimlerin insan organizması üzerindeki etkilerini araştıran, görsel dünyanın ve özelde sanat yapıtlarının nasıl algılandığını inceleyen çalışmaların ortaya koyduğu gerçeklerden biri de, biçimlerin tıpkı Velde'nin söylediği gibi görsel güçler olarak iş gördükleri yolundadır.

İzleyici, algılanan görünümde itici ve çekici örüntüleri (pattern) algıladığı nesnenin bir parçası olarak görür: İlk bakışta (çizili bulunan) karenin merkezindeki dairenin hareketliliğini fiziksel olarak elinde tuttuğu kitabın o sayfasındaki fiziksellikten ayıramaz. Tıpkı fiziksel olarak varolan şeylerin gerçeğinden bir rüyanın ya da halüsinasyonunun gerçeğini ayıramadığı gibi. Bunlara ister illüzyon (yanılsama) diyelim ister demiyelim bu güçlerin varlığı gördüğümüz herşeyin imgesinde etkilidir. (Genç 1990: 67).

Yapıtta yer alacak her biçimsel/görsel öğenin izleyici açısından yeni, farklı yaşantılar doğuracak kadar önemli olduğunun bilinmesi, sanatçıların biçimsel sorunlara bakışını etkilemiştir. Bu gerçek, biçimsel öğelerin bütünüyle beliren kompozisyon sorununun çözümünde önemlidir. Bu yüzden kuruluşlarında denge, hareket, ağırlık, yön vb. görsel etkilerin titizlikle ele alınmadığı kompozisyonların yetersiz kalması kaçınılmazdır.

Ancak unutulmaması gereken nokta sanat yapıtlarında algılanan biçimsel özelliklerin, aynı zamanda bir anlamın taşıyıcıları olduklarıdır. Algılama sürecinin kendisi de, bir tür anlamlandırma süreci şeklinde tanımlanmaktadır. Yani "gözün gördüğü bir anlamda aklın gördüğüdür." (Genç 1990: 91) Bu gerçek hem sanatçı hem de izleyici açısından geçerlidir ve biçim ile anlamı birbirine bağlayan köprüyü gösterir.

Bir sanat yapıtının birşeyler ifade etmesi ise biçimsel bütünlüğünün, "yapıtın içeriğini oluşturan tek tek nesnelerin ortaya koyduklarının ötesine geçmesi" anlamına gelir. (Genç 1990: 124) Sanatçıları "malzemeyi sırf malzemenin kendisi uğruna kullanıp, amaçsız biçimler" yaratmaktan (Tarabukin 1994: 98) alıkoyan şeyin anlam boyutu olduğu söylenebilir.

Fischer, Michelangelo'nun Musa heykelinin (Resim 14); yalnızca bir kişiliğin tahta somutlaşması olmadığını aynı zamanda sanatçının çağdaşları ve efendilerine taşın diliyle bir mesajı aktardığını hatırlatır. (Fischer 1985: 48)

Yapıtta ifade konusunda; H. Read her ifadenin sanat olmadığını söyler. İfade salt birşeyin belirtisi ya da sembolü de değildir. B. Croce'nin sanatta ifadeyi, duygunun peşisıra gelen düşüncelerden çok, duygunun uzaktan seyredilmesi, sükunet içinde hatırlanması olarak ele aldığına değinen Read'e göre ifade, duyulmuş ya da düşünülmüş bir nesnedir. Bu nesnede duygu akıl ile değil gözle görünür hale gelir. (Read 1960: 230)

Bu tanımlamalar bizi, Clive Bell'in sanat yapıtını anlam ile biçimin kesiştiği noktada kavrayan ünlü "sanat anlamlı biçimler yaratmaktır" tanımına götürmektedir. İfade ya da anlamın salt figüratif-soyut gibi kısır bir eksene çekilmesine tepki gösteren Bell, betimlemenin, gerçekçi bir biçimin sanat yapıtına zarar verip vermemesini o biçimin değerlendiriliş tarzına bağlı görür. "Gerçekçi, bir biçim de, kullanılışına göre soyut bir biçim kadar anlamlı olabilir" der. (Bell 1994: 153)

Yapıtta biçim olmadan ifadeden sözedilemeyeceği gerçeği ile "ifade olarak algılanan şeyin aslında görsel örüntü tarafından iletilen bir özellik olduğu" (Genç 1990: 129) gerçeği birbirini tamamlamaktadır. Giacometti'nin olağanüstü ifadelerinden birini odünç alırsak, belki de,

"Sorun, tam bir varlık yaratmakla ilgili, bütünü bir defada." (Lord 1995: 109).



Resim 14: Michelangelo "Musa", 1513-1516.

IV. BÖLÜM

KARŞITLIKLAR AÇISINDAN UYGULAMALARIN ELE ALINIŞI

Sanatsal Yaratımda Karşıtlıklar başlığını taşıyan çalışmanın bu bölümünde, kesintisiz bir sürecin belirli bir dönemine ait olan uygulamalardan bazıları ele alınacaktır.

Önceki bölümlerde sanatsal yaratım kavramının farklı kavranış biçimleri üzerinde durulmuştur. Bu bölümde söz konusu edilecek uygulamaların, temelde, sanatsal yaratımın sanat gerçeğine ulaşmayı amaçlayan bireysel bir etkinlik süreci olduğu anlayışı ile gerçekleştirildikleri söylenebilir.

Ele alınacak uygulamaların temel kaygısı gerilim ya da basınç sözcükleriyle adlandırılmaya çalışılan bir etkinin plastik dilde elde edilebilmesi olmuştur. Gerçekte tek bir kelime ile tanımlanıp sınırlandırılmayacak olan bu etki, daha çok içsel bir ihtiyaca cevap verebilecek, kişisel bir ifade arayışıdır. Bu arayışın ifadesi olan araştırmalarda ve sonuçlarda dikkati çeken özellikler üzerinde durulacaktır. Çalışma boyunca beliren karşıtlık ilişkilerinin özellikle yaratma sürecine ait olanlarının, temelde, ele alınacak uygulamaları gerçekleştiren kişi için de geçerli olduğu söylenebilir. Hemen hemen her deneme/uygulama çalışmasının arkasında karmaşık bir süreç yer alır. Ancak bu süreçteki karşıtlıkları yazıya aktarmaya çalışmak neredeyse, imkânsız ve hatta anlamsız görünmektedir. Bu yüzden, sadece "Nefes" adlı çalışmada, deneme aşamaları ile uygulamanın ilişkisini kurmak önemli olduğu için sürece değinilecektir. Öte yandan sanat yapıtında biçim ile anlam arasında kurulan ilişki, uygulamalarda daha özel bir anlamda, kişinin aradığı ifade ile ifade araçlarını kullanma tarzı arasındaki ilişki olarak ele alınacaktır.

Uygulamalara bir dizi deneme/maket çalışması ile başlanmıştır. Çok sayıda biçim ve kurgunun denendiği, farklı malzemelerin kullanıldığı denemelerde bir süre sonra,

birbirine karşıt sayılabilecek iki tutum belirlenmiştir. Aynı etkinin üzerinde yoğunlaşan "Yay" ve "İçerde" adlı seri çalışmalarda farklı biçimleme olanaklarının denendiği görülmüştür. Kırk kadar denemeyi içeren ilk seri, yay biçiminin plastik ifade açısından araştırılmasıyla ilgilidir. Germe, çekme, burma, bağlama gibi fiziksel etkiler ile bu etkiler sonucunda ortaya çıkan biçim arasındaki ilişkiler gözden geçirilmiştir. Yay biçimi, içinde belirli bir gerilimi barındıran, tek başına da etkili olan temel biçimlerden birisidir ve sıkça kullanılır. Ancak denemelerde yay biçimi üzerinde durulmasının nedeni salt biçimsel açıdan etkili bir sonuca ulaşmak değil, biçimin oluşmasındaki fiziksel enerji ve süreçler ile bu süreçlerin içsel niteliği olarak gerilim üzerinde yoğunlaşmak isteğidir. Biçim ile biçimleyici enerji arasındaki ilişkinin mümkün olduğu kadar dolaysız, birarada gösterilebilmesine yönelik çabanın, aynı zamanda, biçim ile malzeme arasında "doğru" bir ilişki kurma çabası anlamına da geleceği düşünülmüştür. Bu anlamda O. Dinç'in temel geometrik formlara sahip metal çalışmaları örnek gösterilebilir. Bu çalışmalarda metale uygulanan ısı enerjisi ile malzemenin yapısal özelliği gereği gösterdiği genişleme, çekme gibi tepkiler yapıtta tutarlı bir ilişki içinde görülebilir. (Resim 15).

Denemelerde biçimleyici fiziksel enerji lastik, tel, ip gibi malzemeler aracılığıyla korunmaya çalışılmıştır. Bu etkiye cevap olarak beliren yay biçimi, değişik esnek malzemede elde edilmiştir. (Resim 16) (Resim 17) ve (Resim 18) bu denemelerden bazılarını göstermektedir. Aynı dönemdeki denemelerden bir kısmında farklı bir yaklaşım gözlenmiştir. İçerde adıyla anılan bir seri çalışmada ağırlıklı olarak alçı, çimento, balmumu gibi yumuşak malzemeler kullanılmış, bu malzemelerin içine farklı biçimler ya da nesneler yerleştirilmiş ya da gömülmüştür. Sıkıştırma, gömme, saplama gibi işlemler ve görsel düzenlemeler aracılığıyla basınç etkisi araştırılmıştır. Aynı etkiyi elde etme çabası, büyük-küçük, ince-kalın, yumuşak-sert, uzun-kısa vb. karşıtlıklar aracılığıyla, ölçek ve malzeme özellikleri üzerinde yoğunlaşarak sürdürülmüştür.

Bu denemelerin ardından ortaya konan uygulamalardan bazıları (Resim 21)

(Resim 22) ve (Resim 23)'de görülmektedir. Bu uygulamalarda Yay serisinde araştırılan biçimleme tarzı kullanılmıştır. İlkinde çelik lamalar çelik tellerin burulması ile ikincisinde çelik şerit taşın ağırlığı ile yay biçimini almaktadır. Malzeme olarak çeliğin kullanılmasının nedeni yapılan denemelerde kullanılan demir ve sacın istenen gergin, dinamik biçimi vermemesidir. Biçimsel olarak oluşan en küçük bir kırılma ya da yayda istenmeyen bir deformasyonun uygulamanın genel etkisini kökten etkilediği görülmüştür. Bu iki uygulamanın da tehlikeli ve hatta rahatsız edici düzenekler olduğu ve yay biçimi ile biçimi ortaya çıkartan fiziksel enerji arasındaki ilişkiyi doğrudan ortaya koydukları için, belirli bir gerilim etkisini açığa çıkardıkları söylenebilir. Ancak hedeflenen genel etki açısından değerlendirildiğinde, kendilerine has bir canlılık ve enerjiden yoksun ve fazla mekanik oldukları da söylenebilir. Daha sonraki çalışmalara saptanan bu yetersizliğin giderilmesi açısından yaklaşılmıştır. "İskele" adlı uygulama ile bu eksikliği giderecek, daha doyurucu bir sonuç elde edilmeye çalışılmıştır. Bir yandan yalın ve açık bir kuruluş tercih edilirken diğer yandan gerçeküstü bir organizma gibi doğrulma, yükselme etkisi sağlanmaya çalışılmıştır. Sonucun, en azından potansiyel anlamında her iki niteliği barındırdığı görülmüştür. Bu özelliği ile daha sonraki denemeler için ölçü oluşturmıştır.

Aynı dönemde gerçekleştirilen "Nefes" çalışması ile farklı bir arayışa gidilmiştir. Düzenlenecek bir sergi nedeniyle Ankara Atatürk Kültür Merkezi salonlarında, mekân özelliklerini değerlendirerek çalışabilme şansı doğmuştur. (Resim 25) (Resim 26) (Resim 27). ve (Resim 28) bu çalışmanın değişik aşamalarını göstermektedir. Aralıklarla on gün süren çalışmanın ilk aşamasında yapının ve sergi salonunun özellikleri üzerinde durulmuş, salondaki sergileme duvarları arasında yer alan metal bir plakayı tutan vidalardan bazılarının gevşek olduğu dikkat çekmiştir. Metal plakanın arkasında dar ve uzun, karanlık bir aralık bulunduğu farkedilmiş, aralığın aslında tavan boyunca, karşı duvarda ve yerde devam ederek tamamlanan bir hattın parçası olduğu anlaşılmıştır. Toplam sekiz tane olan bu hatların, Kültür Merkezinin genel planında

dışarısı ile iç avluyu ayıran sergi koridorlarının köşelerinde, yapısal birleşme yerlerinde bulunduğu görülmüştür. Yapılacak çalışmada salondaki hareketli bölme elemanlarıyla birlikte bu hattın değerlendirilmesine karar verilmiştir.

Başlangıçta uzun, esnek plastik çubuklarla çalışılmış ve karşılıklı bulunan iki aralıktan çıkacak ya da içine uzanarak kaybolacak şekilde yay biçimleri kurulmuştur. Ancak düzenlemenin mevcut haliyle istenen etkiyi sağlamadığı tespit edilmiştir. Farklı bir boyutu sağlayabileceği için ses kullanma düşüncesi geliştirilmiştir. Aralıkların bir bakıma yapının nefes aldığı hatlara ait olduğu gözönünde tutularak, karşılıklı iki aralığa nefes alma-verme sesi verecek kayıt aletleri koymaya karar verilmiştir.

Nefes alma-verme sesinin zaman aralığı, uygulayan kişinin nefes süresi ölçülerek 4 saniye olarak saptanmıştır. Ancak bu düşünce de gözden geçirilerek geliştirilmiştir. Son aşamada aralıklara ses yerine, aynı karşılıklı nefes alma-verme periyodunda ve benzer etkiyi sağlayacak şekilde düzenlenecek güçlü ışık kaynakları yerleştirilmesi kararlaştırılmıştır. Özel olarak düzenlenen elektronik bir aygıt ve kurulan devreler ile uygulama gerçekleştirilmiştir.

Çok farklı görünmesine rağmen bu çalışmanın da diğer uygulamalardaki ortak kaygıyı paylaştığı söylenebilir. Bir yandan; büyük ve soğuk bir yapıda nefes alıp-verme gibi organik, tuhaf ve sıcak bir etki yaratıp imgelemi uyarmak, diğer yandan; hem aralıkların gerisinde saklı olan çimento ve tuğla parçalarını göstererek yapıya ilişkin, hem'de ışık efektini üreten aygıtı şeffaf bir koruma içinde ortaya yerleştirip kablo bağlantılarını aralıklar arasındaki derz boyunca çıplak bırakarak uygulama araçlarına ilişkin açık, sert ve soğuk sayılabilecek bir kuruluşa gitmek.

Yapılan çalışmaların ışığında, kuruluştaki açık, yalın ve sert bir etkinin elde edilmesine yönelik denemeler ile, çağrışım gücü yüksek, canlı ve imgelemi uyarıcı biçimsel çözüm arayışları içiçe devam etmiştir. Biçim ile biçimleyici enerji arasındaki ilişkinin önemli bir parçası olduğu için kullanılan malzemelerin yapısal özellikleri

üzerinde durulmuştur. Kullanılan malzemelerin hem uygulanan kuvvetler karşısındaki yapısal tepkileri hem de kendilerine has dokunsal özellikleri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu çabada "demir, cam vb. malzemelerin kendi plastik özellikleri ile gerçek uzayda gerçek malzemeler olarak bir yapıtta biraraya gelebileceğini", "hazır nesneler ve kullanılmış malzemelerle gerçek bir boşluk içinde hiçbir şeyi temsil etmeden düzenlenmiş yeni bir heykel yaratmanın mümkün olduğunu kavramış olan" (Read 1989: 90) V. Tatlin'in yapıtlarının yol gösterici olduğu söylenebilir. (Resim 29).

(Resim 30)'da; pirinç levhalardan oluşan bir çift rulonun, uygulanan fiziksel güç karşısında gösterdiği tepkilerden birisi görülmektedir. Farklı şiddetlerde ve farklı noktalardan uygulanan güce karşı metal malzemenin verdiği tepki değişik denemelerle devam etmiş, uygun ölçekte kurulduğunda biçimsel olarak zengin ifade olanakları sunabileceği görülmüştür.

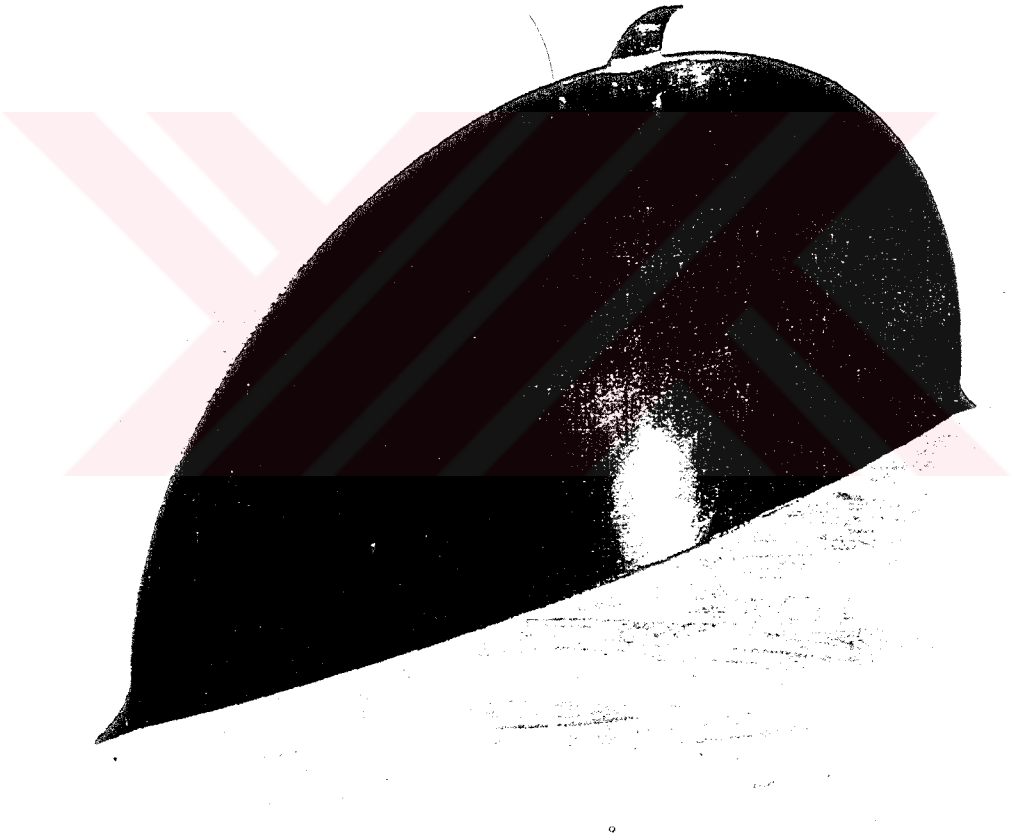
(Resim 31)'de görülen çalışmada kullanılan uzun demir lamalar normalde bir ucundan tutulduğunda kolayca esneyip eğilen malzemelerdir. Ancak dik, kılıcına tutulduğunda bükülmeden uzun ve düz bir hat oluşturmaktadır. Kolayca anlaşılır olsa da üç metre olan çalışma ölçeğinde şaşırtıcı ve etkili bulunan bu özellik üzerinde çalışılmış, yine kılıcına durmanın çağrıştırdığı saplama işlemi ile bir çift kalasla ilişkiye sokulmuştur. Kalasların birleşme yerlerinde de lama parçaları kullanılmış, ancak bu kez lamanın kısa parçalar halinde kesildiği zaman gösterdiği güçlü dirençten yararlanılmıştır. Soğuk ve sert sayılabilecek bu kuruluştaki saplanma noktalarına yerleştirilen bakır levhalar aracılığıyla karşıt bir etki aranmıştır.

(Resim 32) ve (Resim 33) aynı döneme ait denemelerden ikisini göstermektedir. Bir maket çalışması olan ilkinde; bir çift ağır kalasın farklı bir yerleştirimle yaratabileceği tedirginlik ve kalasların uç kısımlarında ayak tabanını çağrıştıracak küçük bir müdahale ile verebileceği etki birarada görülmeye çalışılmıştır. Hurda bir

kürek parçasının kullanıldığı ikinci çalışma bir rölyeftir. Isı enerjisi ile biçimleme olanaklarının araştırıldığı bir dizi denemede ağırlıklı olarak kurşun, mum ve balmumu kullanılmıştır. Bu çalışmada küçük bir balmumu parçasının basit, akıcı biçimi ile hem uygulanan enerji ile arasındaki dolaysız bağı, hem de kürekteki çukur içinde ilerleyişi ile canlı, gizemli bir etkiyi bir arada gösterebilmesi amaçlanmıştır.

Daha önceki denemelerde sıkça kullanılan ikili kompozisyon yapısı, adı "Bağ" olarak belirlenen ve örnekleri (Resim 34) (Resim 35) ve (Resim 36)'da görülen bir dizi çalışmada açılış şeklinde düzenlenmiştir. Bu uygulamaların kuruluşunda ve kullanılan malzemenin değerlendirilişinde de yalın ve dolaysız bir yaklaşım korunmaya çalışılmıştır. Kullanılan kalasların bir yanları kesilmiş diğer yanlarında ağacın doğal yapısı korunmuştur. Müdahale yalnızca temizleme ve kesme ile sınırlı tutulmuştur. Ancak kesim çizgisinde küçük bir kayma yaratılarak algılamada önemli olabilecek bir uzama etkisi aranmıştır. Birleşme noktalarında her biri için farklı biçimlerde hazırlanan bronz dökümler kullanılmıştır. Bronz parçalar Bağ kavramının içerdiği çok anlamlılığı ve hayalgücünü sınırlamayan, farklı çağrışımlara açık biçimler olarak ele alınmıştır. Kuruluştaki istenen yalınlığa ulaşmak için ahşap ile bronz parçaların birleşme detayları gizlenmiştir. Ancak bu tür işlemlerin aynı zamanda tam tersi bir sonuca, biçim ile biçimleme ilişkisi açısından önemsenen dolaysızlığın ve sertliğin kaybolması sonucuna da götürebileceği gözlenmiştir.

Bu açıdan, uygulama sorunları çözülmemiş olsa da (Resim 37)'de görülen maket çalışması üzerinde durulabilir. Uygun çözümler bulunabilirse, hem kuruluştaki yalınlığı ve biçimin "biçimlenişi"ndeki açıklığı hem de kendine has bir canlılığı bir arada tutabileceği, bu yüzden üzerinde durmaya değer olabileceği düşünülmektedir. Bir başlangıç noktası olarak.



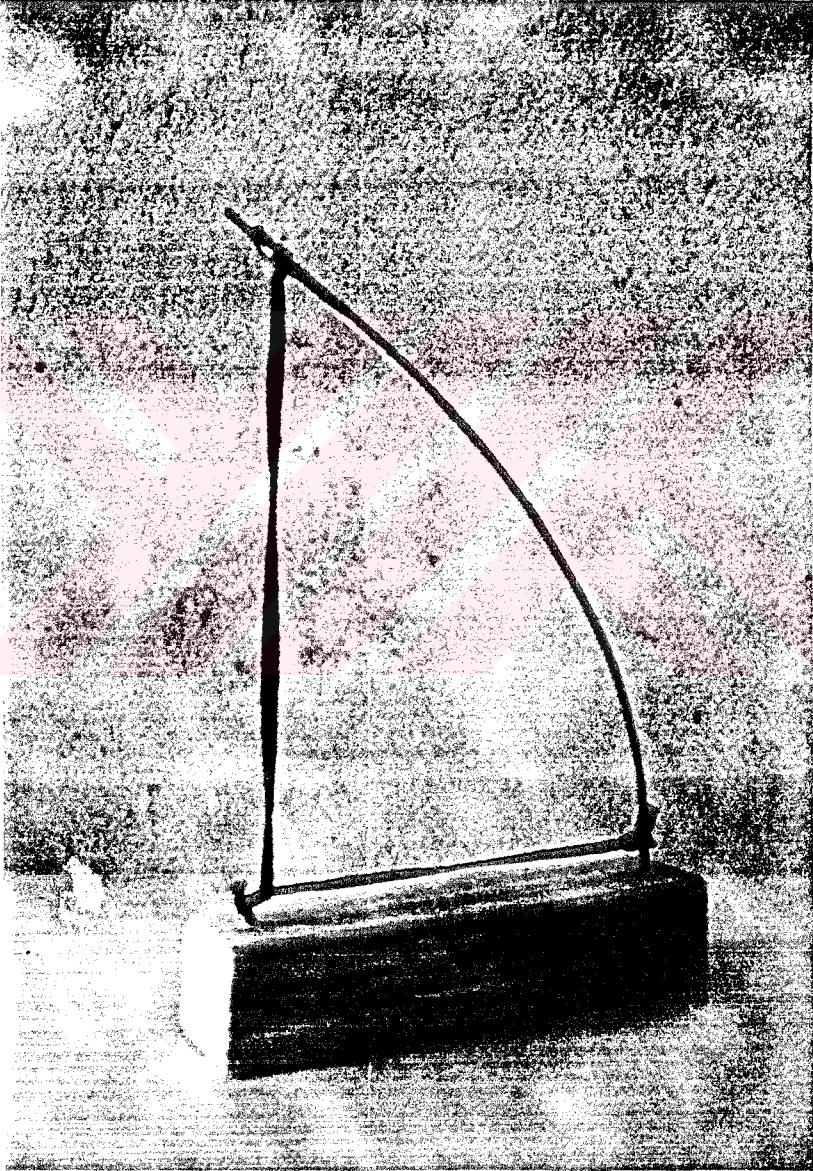
Resim 15: Osman Dinç, "İsimsiz", 1990.



Resim 16: "Yay 17", 1994.



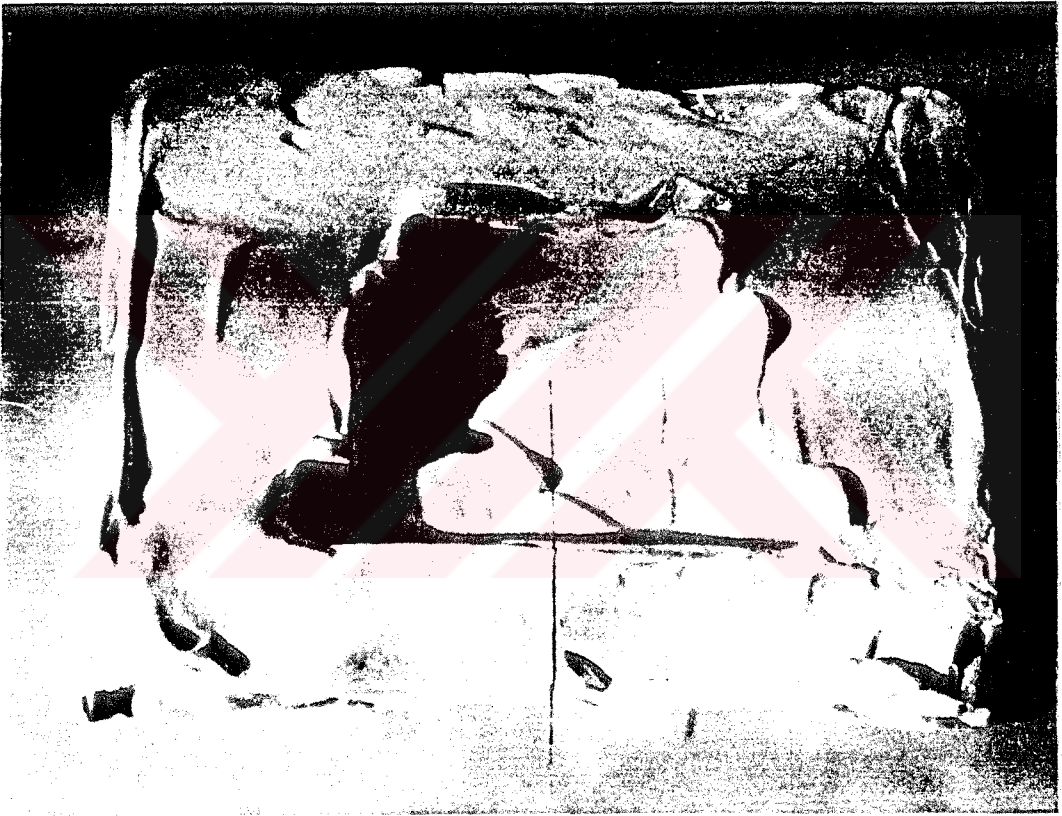
Resim 17: "Yay 18", 1994.



Resim 18: "Yay 33", 1994.



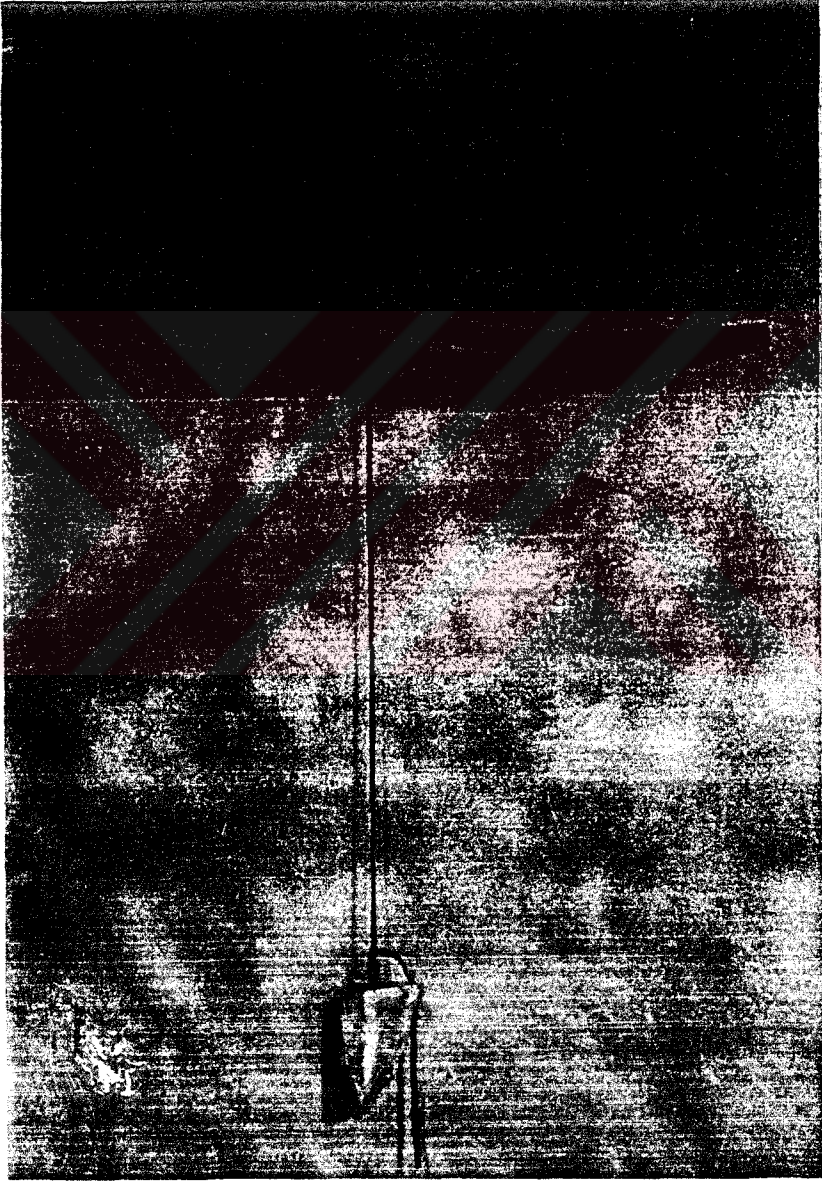
Resim 19: "İçerde 4", 1994.



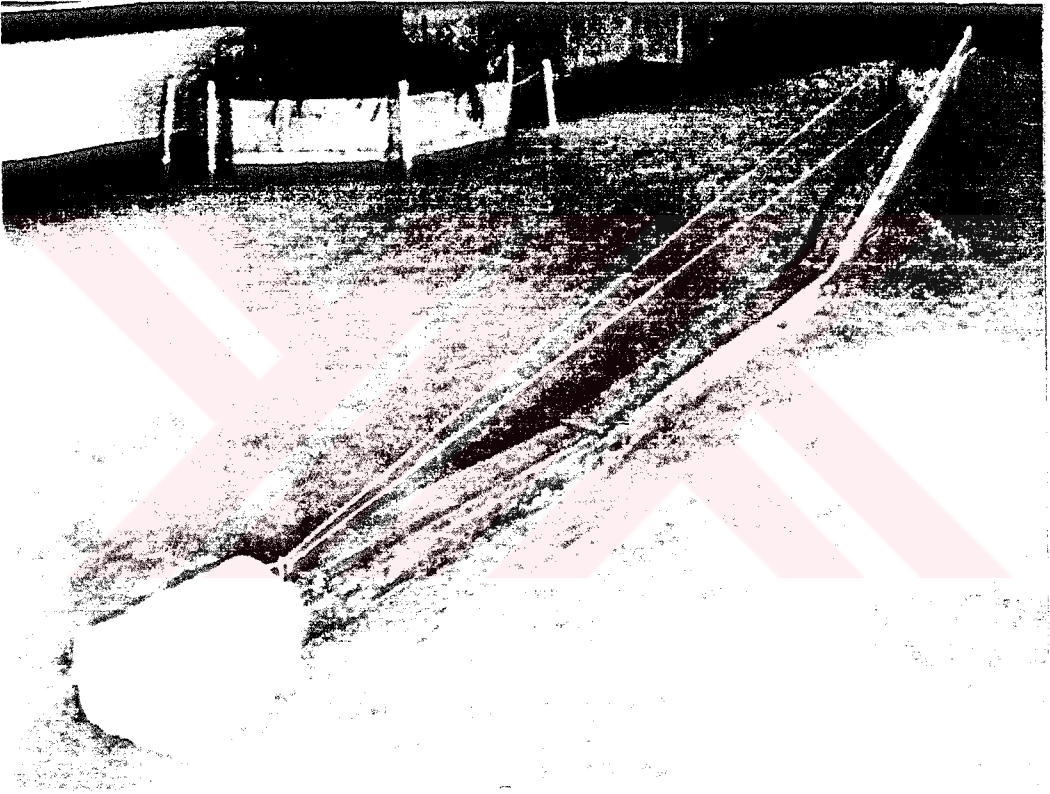
Resim 20: "İçerde 26", 1994.



Resim 21: "Adsız", 1994.



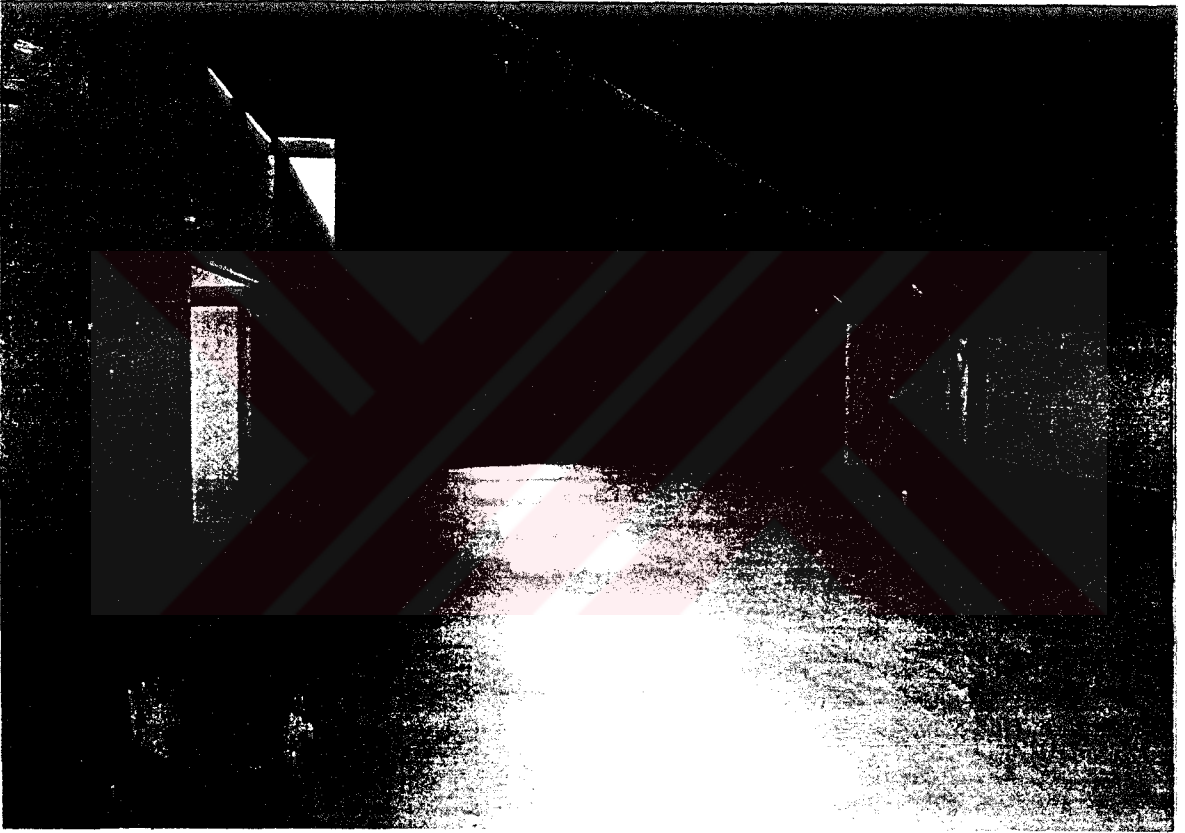
Resim 22: "Adsız", 1994.



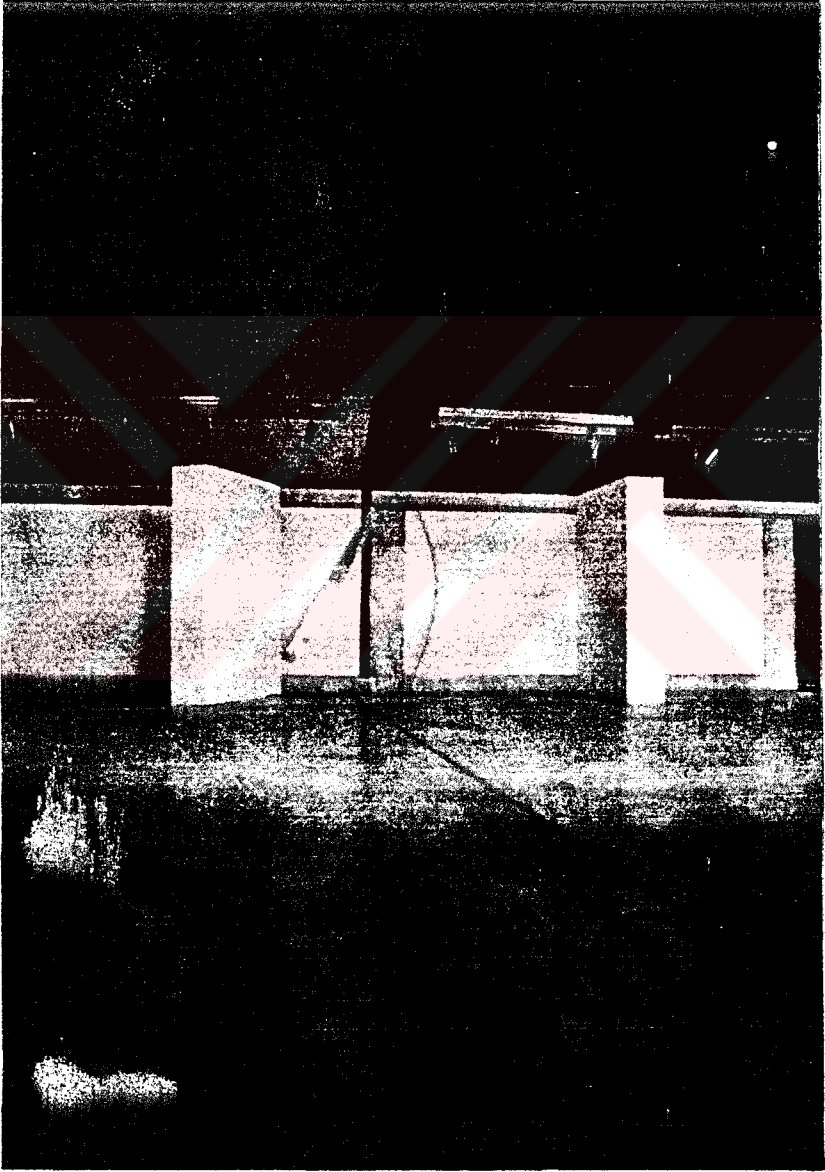
Resim 23: "İskele", 1994.



Resim 24: "İskele" (Detay), 1994.



Resim 25: "Nefes", 1994.



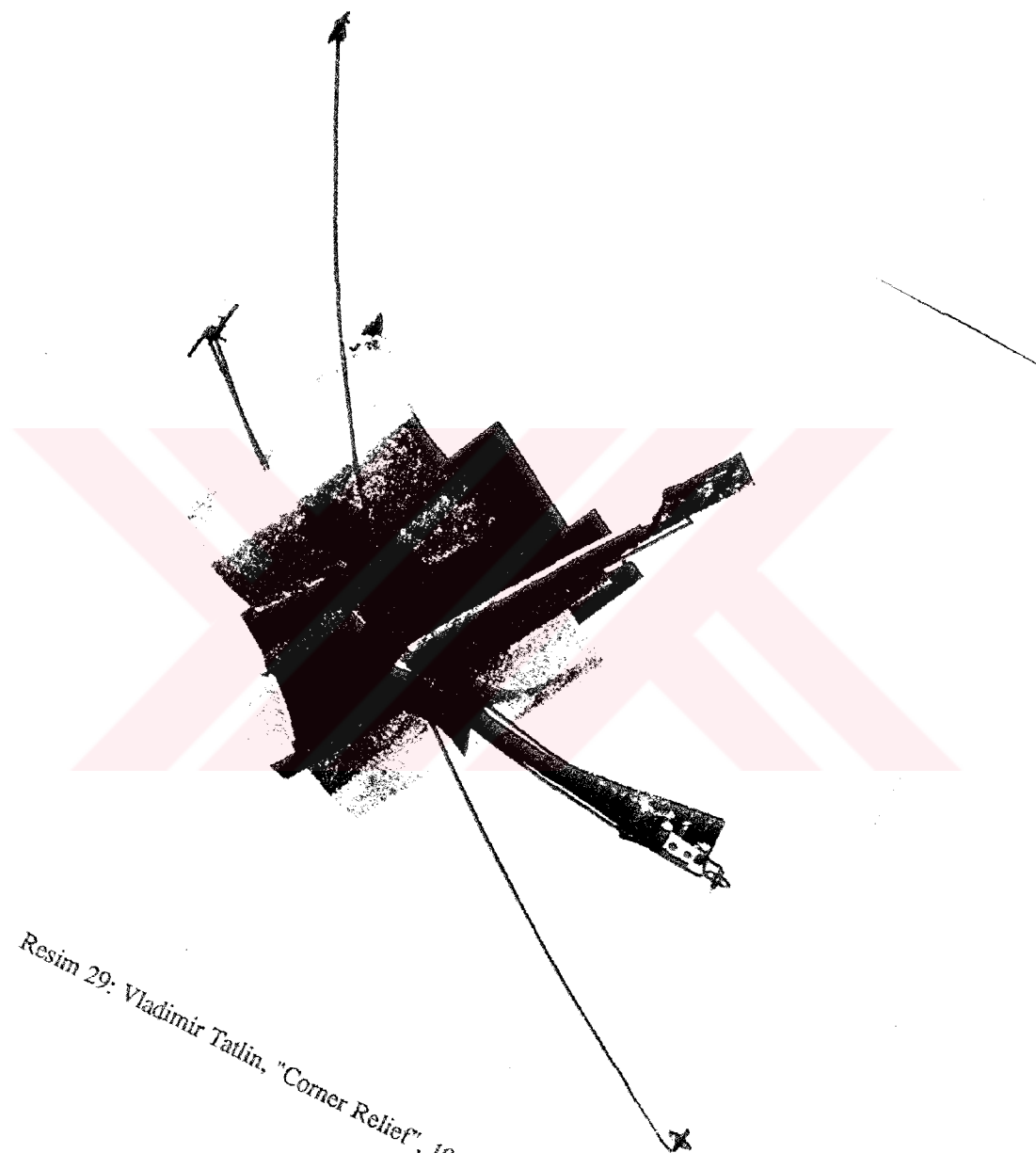
Resim 26: "Nefes", 1994.



Resim 27: "Nefes", 1994.



Resim 28: "Nefes", 1994.



Resim 29: Vladimir Tatlin, "Corner Relief", 1915.



Resim 30: "Adsız", 1995.



Resim 31: "Adsız", 1995.



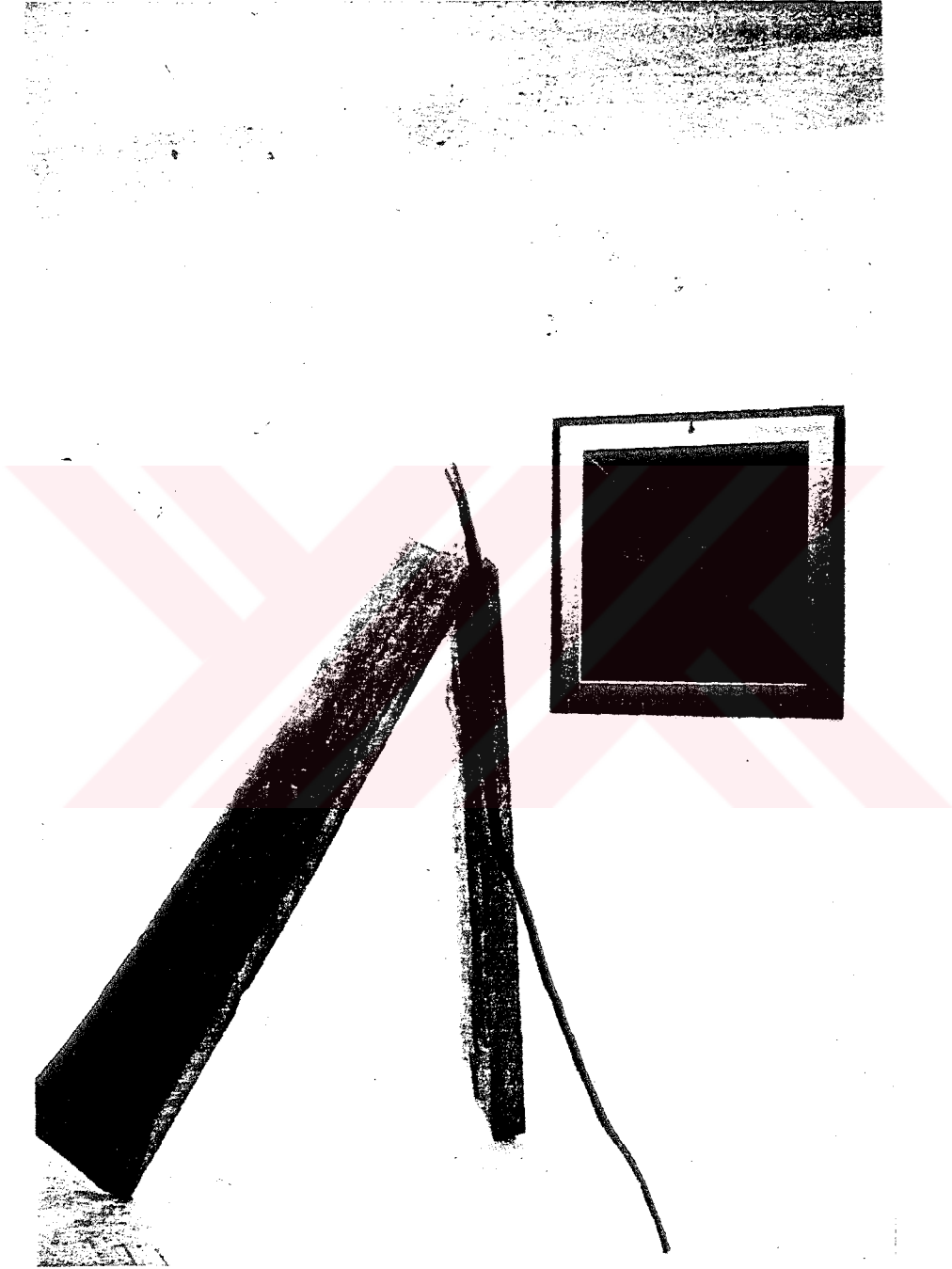
Resim 32: "Adsız", 1995.



Resim 33: "Rölyef", 1995.



Resim 34: "Bağ 3", 1995.



Resim 35: "Bağ 4", 1995.



Resim 36: "Bağ 5", 1995.



Resim 37: "Adsız", 1995.

SONUÇ

Sanatsal yaratıma karşıtlıklar açısından yaklaşmak, yaratma süreci boyunca etkili olan karşıt niteliklerin araştırılmasını gerektirmiştir. Sanatın tanımlanma çabalarında da, yaratma olgusu ve sanat yapıtını konu edinen düşünsel yaklaşımlarda da karşıtlık ilişkisinden yararlanıldığı görülmüştür.

Karşıtlık ilişkisinin önemi, öncelikle gerçeğin kavranışında ortaya çıkmaktadır. Gerçeğin farklı kavranış biçimleri temelinde yapılan inceleme ile, sanatsal yaratımın anlam ve önemi konusunda birbirinden çok farklı yaklaşımlara ulaşılmıştır.

Sanatsal yaratım kavramının, tarihsel gelişim içinde, kendisini her türlü bağımlılıktan kurtardığı gözlemlenmektedir. Bugün ağırlıklı olarak, kendine özgü problemleri ile uğraşan, kendi problemlerini amaç edinen bağımsız bir alana ait olarak kullanılmaktadır. Bunda, modern sanat anlayışının etkisi büyük olmuştur. Modern sanat anlayışı ile birlikte her sanat dalı özgür yaratma alanları olarak kavranmıştır.

Yüzyılımızın başında belirginlik kazanmış bu köklü kavrayış değişikliği ile birlikte, sanatçıların gerçeği sadece aktarmakla yetinmeyip onu yeniden yaratmaları gerektiği bilincine ulaştıkları görülür. Modern sanatçıların, sanat yapıtını doğal/verili gerçekliğe bağlı değil ona paralel, farklı türden bir gerçeklik olarak kavrayışları önemli bir karşıtlığı, yansıma-yaratma karşıtlığını ortaya çıkartmaktadır. Doğal gerçeklik sadece yansıtılacak ya da kendisinden uzaklaşılacak bir biçimler yığını olmaktan kurtulmuş, sonsuz, canlı, yaratıcı bir kaynak olarak kavranmaya başlanmıştır.

Yaratma süreci; sanatçının benliği ile dünya arasında karşılıklı etkileşimle belirlenebilecek, kesintisiz bir süreçtir. Bu sürecin temel karşıtlığı, öznel ve nesnel kutuplar olarak, yaratıcı birey ile bireyi kuşatan çok yönlü nesnel koşulları ifade eden dünya arasında ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu sürece ait olan inanç-şüphe, bilinç-bilinçdışı, sınırlılık-özgürlük karşıtlıklarının hem yaratım hem de yapıt açısından

önemli dinamikler olduğu saptanmıştır.

Yapıtta yer alacak her biçimsel ögenin, algılama açısından yeni, farklı yaşantılar doğuracak kadar önemli olduğu görülmüştür. Her yapıtın, içerdği biçimsel unsurların ötesine geçerek bir anlamın taşıyıcısı olduğu gerçeği ile yapıtta anlam/ifadenin biçimsel unsurlar tarafından iletilen bir özellik olduğu gerçeğinin birbirini tamamladığı saptanmıştır.

Sonuç olarak karşıt nitelikler arasında eksenler kurmanın hem kavrayış açısından hem de gerçekleştirilen uygulamalar açısından önemli olduğu görülmüştür. Kendilerine has bir sentez niteliği taşıyan ve bize çok yönlü, karmaşık yapılar sunan sanat yapıtlarında karşıtlık ilişkilerinin önemli dinamikler olduğu ortaya çıkmıştır.



K A Y N A K Ç A

AKAY, Ali

- 1991 Tekil Düşünce
İstanbul: Afa Yayınları.

ALPTEKİN, Hüseyin

- 1992 "Beuys ve Avrasya Paneli"
Üç Gün
İstanbul: PSD Yayın Dizisi.

BATUR, Enis

- 1993 Yazının Ucu
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BAKER, Ulus

- 1995 "Seminer Grupları: Kavramlar Grubu"
Sanat ve Tabular
Ankara: Sanart Sempozyum Bildiri Metinleri.

BELL, Clive

- 1994 "Estetik Hipotez"
(Çev. Doğan Şahiner),
Modernizmin Serüveni 2
Yapı Kredi Yayınları.

BEUYS, Joseph

- 1992 "Buradan İtibaren" adlı film metni
Üç Gün
İstanbul: PSD Yayın Dizisi.

BEX, Florent

- 1995 "Bugünün Müzesi"
(Çev. Deniz Şengel),
Kimlik, Sınırsallık, Mekan
Ankara: Sanart, Sempozyum Bildiri Metinleri.

BILL, Max

- 1993 "Önsöz" Yazısı.
Sanatta Zihinsellik Üstüne
 (Çev. Tefik Turan),
 İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BURNHAM, Jack

- 1967 Beyond Modern Sculpture
 New York: Georg Braziller Inc.

DOLTAŞ, Dilek

- 1991 "Postmodernizmin Getirdikleri ve Götürdükleri"
Çağdaş Düşünce ve Sanat
 İstanbul: PSD Yayın Dizisi.

ELSEN, E. Albert

- 1974 Origins of Modern Sculpture
 London: Phaidon Press.
 1979 Modern European Sculpture
 New York: George Braziller Inc.

FISCHER, Ernst

- 1985 Sanatın Gerekliliği
 (Çev. Cevat Çapan),
 Ankara: Kuzey Yayınevi.

GENÇ, Adem ve A. SİPAHİOĞLU

- 1990 Görsel Algılama
 İzmir: Sergi Yayınevi.

GENET, Jean

- 1990 Giacometti'nin Atölyesi
 (Çev. Hür Yumer),
 İstanbul: Metis Yayınları.

GOMBRICH, E.H.

- 1986 Sanatın Öyküsü.
(Çev. Bedrettin Cömert),
İstanbul: Remzi Kitabevi.

GRAEFE, Julius Meier

- 1994 "Modern Sanatın Gelişimi"
Modernizmin Serüveni 2
(Çev. Doğan Şahiner),
Yapı Kredi Yayınları.

GROPIUS, Walter

- 1991 "Bauhaus'un Programı"
20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar
(Çev. Dr. Sevinç Yavuz),
Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

HABERMAS, Jürgen

- 1992 "Modernlik Eksik Kalmış Bir Proje"
(Çev. Yurdanur Salman; Gülşat Aygen),
İstanbul: PSD Yayın., Sayı: 5, 6-7.

HANÇERLİOĞLU, Orhan

- 1982 Felsefe Sözlüğü
İstanbul: Remzi Kitabevi.

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar

- 1991 Sanatta Devrim
İstanbul: Remzi Kitabevi.

JILOT, François; H. LOWGTHON

- 1994 Picasso ile Yaşamak
(Çev. Kayıhan Keskinok),
Ankara: İlke Yayınları.

KAGAN, M.

- 1993 Estetik ve Sanat Dersleri
(Çev. Aziz Çalışlar),
Ankara: İmge Kitabevi, 2. Baskı.

KANDİNSKİ, Vasili

- 1993 Sanatta Zihinsellik Üstüne
(Çev. Tefik Turan),
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KLEE, Paul

- 1995 Modern Sanat Üzerine
(Çev. Rahmi G.Öğdül),
İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

KUÇURADI, İonna

- 1995 "Demokratik Toplum Yapısında Kültür ve Parçalanma"
Kimlik. Sınırsallık, Mekan
Ankara: Sanart, Sempozyum Bildiri Metinleri.

LORD, James

- 1995 Bir Giacometti Portresi
(Çev. Erkut Sezgin),
İstanbul: Nisan Yayınları.

LUCIE-SMITH, Edward

- 1969 Late Modern
New York: Frederick A. Praeger Inc.
1987 Sculpture Since 1945
New York: Universe Books.

LYNTON, Norbert

- 1982 Modern Sanatın Öyküsü.
(Çev. Cevat Çapan; Sadi Özış),
İstanbul: Remzi Kitabevi.

MAY, Rollo

- 1995 Yaratma Cesareti
(Çev. Alper Oysal),
İstanbul: Metis Yayınevi.

NALBANTOĞLU, Ünal

- 1995 "Yaratıcı Deha: Bir Modern Sanat Tabusunun Anatomisi"
Sanat ve Tabular
Ankara: Sanart, Sempozyum Bildiri Metinleri

NITTVE, Lars

- 1992 "Post Duchamp Krizi"
Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji
İstanbul: PSD Yayın Dizisi.

READ, Herbert

- 1960 Sanatın Anlamı
(Çev. Güner İnal; Nuşin Asgari),
Ankara: T.İş Bankası Kültür Yayınları.
- 1969 The Philosophy of Modern Art
London: Faber Inc.
- 1989 Modern Sculpture
Thames and Hudson.

SCHELER, Max

- 1988 İnsanın Kosmostaki Yeri
(Çev. Tomris Mengüşoğlu),
İstanbul: Yaprak Yayınevi.

STANGOS, Nikos

- 1991 Concepts of Modern Art
Toledo: Thames and Hudson.

TANYELİ, Uğur

- 1994 "Modernizmin Sınırları ve Mimarlık"
Modernizmin Serüveni 1
 Yapı Kredi Yayınları.

TARABUKIN, Nicolai

- 1994 "Sehpadan Makineye"
 (Çev. Doğan Şahiner),
Modernizmin Serüveni 1
 Yapı Kredi Yayınları.

TOLSTOY, Leon

- 1994 "Sanat Nedir?"
Modernizmin Serüveni 1
 Yapı Kredi Yayınları.

TUCKER, William

- 1988 The Language of Sculpture
 London: Thames Hudson Ltd.

TUNALI, İsmail

- 1985 "Önsöz" Yazısı.
Soyutlama ve Özdeşleyim
 İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURANİ, Adnan

- 1974 Çağdaş Sanat Felsefesi
 İstanbul: Varlık Yayınevi.
 1992 Dünya Sanat Tarihi
 İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURGUT, İhsan

- 1991 Sanat Felsefesi
 İzmir: Bilgehan Matbaası.

VELDE, Henry Van de

1991 "Credo (İnanç)"

20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar

(Çev. Dr. Sevinç Yavuz),

Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

WORRINGER, Wilhelm

1985 Soyutlama ve Özdeşleyim

(Çev. İsmail Tunalı),

İstanbul: Remzi Kitabevi.

