

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

**KENDİLİĞİNDENLİK BAĞLAMINDA ‘HEYKELDE
DOĞAÇLAMA’ VE UYGULAMALAR**

Hayırlayan
Serap YILDIZ İLDEN

Danışman
Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR

İZMİR- 2014

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “**KENDİLİĞİNDENLİK BAĞLAMINDA ‘HEYKELDE DOĞAÇLAMA’ VE UYGULAMALAR**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..../...../2014

Serap YILDIZ İLDEN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Heykel Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Serap YILDIZ İLDEN'in “**KENDİLİĞİNDENLİK BAĞLAMINDA ‘HEYKELDE DOĞAÇLAMA’ VE UYGULAMALAR**” konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**TEZ/PROJE VERİ FORMU****Tez/Proje No:****Konu Kodu:****Üniv. Kodu:**

•Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının**Soyadı:** YILDIZ İLDEN**Adı:** Serap**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** “Kendiliğindenlik Bağlamında ‘Heykelde Doğaçlama’ Ve Uygulamalar”**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** “‘The Improvisation At Sculpture’ In The Context of Spontaneity and Applications”**Tezin/Projenin Yapıldığı****Üniversitesi:** D.E.Ü.**Enstitü:** G.S.E.**Yıl:** 2014**Diğer Kuruluşlar :****Tezin/Projenin Türü:****Yüksek Lisans:**☐

Dili: Türkçe

Doktora:☐

Sayfa Sayısı: 166

Tıpta Uzmanlık:☐

Referans Sayısı: 110

Sanatta Yeterlilik:☒**Tez/Proje Danışmanlarının****Ünvanı:** Yrd Doç.**Adı:** Gökçen**Soyadı:** ERGÜR**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

1-Heykel

2-Doğaçlama

3-Kendiliğindenlik

4-Tasarım

5-Sanat

Tarih:**İmza:****İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1- Sculpture

2- Improvisation

3- Spontaneity

4- Design

5- Art

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet ☐Hayır ☒

ÖZET

Kendiliğindenlik kavramı, amaçların ve hedeflerin olmadığı, belirli bir şeyin düşünülüp tasarlanmadığı, anlık ve aşkın bir durumu tarif eder. Gündelik yaşantının büyük bir bölümünde işleve sahip olan doğaçlama ise müzik, tiyatro, resim ve heykel gibi sanatın pek çok alanında, bireyin an itibariyle kendini ifade etmesidir. Doğaçlama eylemlerde genellikle ayrıntılar önceden saptanmamış, hazırlık ya da bir tasarı süreci yaşanmamıştır. Kişinin kültürel, eğitimsel ya da bilinçdışı edinmiş olduğu bilgilerin bir geri bildirimi söz konusudur.

Deneyisel bir süreç olarak ‘Heykelde Doğaçlama’ kavramı ile yaratım sürecinin bizzat kendisini bir performans olarak ele almaktadır. Ortaya konulan ürünün, yapım süreci ve bu süreçte edinilen deneyimler bir anlatım dili olarak kurgulanmaktadır.

Üç bölüm olarak ele alınan “Kendiliğindenlik Bağlamında ‘Heykelde Doğaçlama’ Ve Uygulamalar” adlı bu çalışmada, ilk bölümde doğaçlama kavramı ile doğrudan ilgi içinde olan sezgi, alırlık, rastlantı, oyun, bilinçdışı ve otomatizm kavramları ele alınmış ve doğaçlama ile ilgileri incelenmiştir. İkinci bölümde ise yukarıda bahsettiğimiz bu kavramların Doğu ve Batı sanatlarına yansımaları, Modern sanat ile birlikte Batı sanatında daha bilinçli bir süreç olarak kullanılması incelenmiştir. Son bölümde ise yaratıcılık olgusuna değinilerek tasarım ve üretim sürecinde doğaçlamanın etkinliği, sanatçılar üzerinden incelenmiş ve örnek uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

ABSTRACT

Concept of spontaneity describes a momentary and transcendent state in which there are no aims and objectives and is no ability to think and design. On the other hand, improvisation which have functions largely in everyday life, is the momentary self-expression of individual in the most of art branches like music, theater, painting and sculpture. At the improvised actions there are usually not predetermined details and there have not been experienced any kind of preparation or process for design. All that is a feedback of information acquired by cultural, educational or unconscious processes of individual.

As an experimental process the concept of "Improvisation in Sculpture" takes the creative process itself as a performance. The product that is created, production process and experience gained in this process is conceived as an expression language.

In this thesis, which is called “‘The Improvisation At Sculpture’ In The Context of Spontaneity and Applications” consists of three parts; in the first chapter, concepts directly related to the concept of improvisation such as intuition, receptivity, coincidence, game, unconscious and automatism are addressed and were examined according to their relation with improvisation. In the second chapter; reflection of these concepts in the Eastern and Western art, along with the modern art the usage of them in Western art as a more conscious process were investigated. In the last chapter; referring to the phenomenon of creativity, the effectivity of improvisation in design and manufacturing processes were examined through the artists and sample applications were carried out.

ÖNSÖZ

Bir heykel çalışması yaparken sanatçının, rastlantısallık, sezgi, serbest çağrışım veya kendiliğinden gelişen ve biçimsel nesne ile sonuçlanan bir yaratım sürecinin içinde yer alması, her zaman söz konusu olan bir durumdur. Bu, kullanılan malzemenin olanaklarıyla ilişkili olduğu kadar yaratıcı bireyin anlık olarak, nesneye kazandıracağı form ile de ilişkilidir. Fakat burada üzerinde durulması gereken en önemli nokta, doğaçlama heykel kavramında, yapılan çalışmanın sınırlılıklarının belirlenmesidir.

Heykel sanatında yaratım ve form oluşturma çalışmalarına alternatif bir bakış ve uygulama açısı getirmeyi amaçladığımız bu çalışma, başta danışman hocam Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR olmak üzere, tez izleme jürilerimde yer alan ve bana sürekli yol gösteren hocalarım, dostlarım, arkadaşlarım ve ailemin desteği ile tamamlandı.

Bu vesile ile araştırmalarım başladığım günden beri, araştırmalarımı nasıl yapmam gerektiğini ve elde ettiğim bilgileri nasıl bir sistematik içerisinde kullanmam gerektiği konusunda bana yol gösteren, tezimin isminin konulmasından bitimine kadar olan sürecin her aşamasında vermiş olduğu fikirler ve tavsiyeler ile tezimi bitirmem konusunda bana büyük destek olan sayın hocam Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR'e, tez izleme jürimde yer alan sayın hocalarım Yrd. Doç. Arzu ATIL'a ve Yard. Doç. A. Feyzi KORUR'a,

Çalışmaya katılarak bu çalışmaya katkıda bulunan sevgili Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. Heykel Bölümü öğrencileri: Sezer Deniz, Hazal İnce, Cem Erkel, Özlem Özçelik, Uğur Bilen, B. Saime Çalışal, S. Tuğçe Aytürk, Hatice Gözlü, Yelda Kullap, Nurdan Yurtbay'a; çalıştayın fotoğraf çekimlerini gerçekleştiren sevgili Bora ARAŞLIK'a,

Her zaman yanımda olan, bana her konuda yol gösteren sevgili eşim Yrd. Doç. Serkan İLDEN ve varlığıyla hayatımı aydınlatan biricik oğlum M. Çınar İLDEN başta olmak üzere tüm aileme ve arkadaşlarıma bana verdikleri desteklerinden dolayı "SONSUZ TEŞEKKÜRLERİMİ" sunarım.

Serap YILDIZ İLDEN

İÇİNDEKİLER

KENDİLİĞİNDENLİK BAĞLAMINDA ‘HEYKELDE DOĞAÇLAMA’ VE UYGULAMALAR

Sayfa

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR.....	x
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	x1
GİRİŞ.....	1

KENDİLİĞİNDENLİK BAĞLAMINDA ‘HEYKELDE DOĞAÇLAMA’ VE UYGULAMALAR

1.BÖLÜM

Kendiliğindenlik ve Doğaçlama Kavramları ile Bu Kavramlarla ilişkili Kuramlar

1.1. Kendiliğindenlik (Spontane) Ve Doğaçlama Kavramları.....	4
1.2. Alırlık.....	9
1.3. Sezgi.....	10
1.4. Oyun.....	13
1.5. Rastlantı.....	17
1.6. Bilinçdışı.....	19
1.7. Otomatizm.....	27

2. BÖLÜM

Sanatsal Yaratı Sürecinde Kendiliğindenlik

2.1. Sanatsal Yaratı Sürecinde Doğu Dünyasında Kendiliğindenlik.....	33
2.2. Sanatsal Yaratı Sürecinde Batı Dünyasında Kendiliğindenlik.....	43
2.3. Doğaçlamayı Kullanan Belli Başlı Akımlar.....	50
2.3.1. Kübizm	50
2.3.2. Dadaizm.....	59
2.3.3. Gerçeküstücülük (Sürrealizm).....	66
2.3.4. Soyut Dışavurumculuk.....	77
2.3.5. Happening (Oluşum).....	84
2.3.6. Performans	88

3. BÖLÜM

Tasarım Ve Üretim Sürecinde Heykelde Doğaçlama Ve Doğaçlama Heykel Çalıştay Uygulamaları

3.1. Tasarım Ve Üretim Sürecinde Heykelde Doğaçlama.....	92
3.2. Doğaçlama Heykel Çalıştay Uygulamaları.....	111

Sonuç.....	136
-------------------	------------

Kaynakça.....	140
----------------------	------------

Özgeçmiş

KISALTMALAR;

a.g.e:	Adı Geçen Eser
a.g.m:	Adı Geçen Makale
Bkz:	Bakınız
b.y.y:	Basım yeri yok
çev:	Çeviren
Ltd. Şti:	Limited Şirketi
mtb:	Matbaa
s;	Sayfa
S:	Toplam sayfa
s.n.y:	Sayfa Numarası Yok
vb;	ve benzeri
vd;	ve diğerleri
vs;	ve saire
y.t.y.	Yayın Tarihi Yok
y.y.y.	Yayın Yeri Yok

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Sayfa

Resim 1: Yusuf'un Kuyudan Kurtulması (Minyatür).....	35
Resim 2: Dalgalı Ebru	37
Resim 3: Taraklı Ebru	37
Resim 4: Tezhip Örneği	38
Resim 5: Sumiye Resmi	40
Resim 6: Cold Mountain- Sumiye Resmi	41
Resim 7: Dikişli Shibori Uygulama.....	42
Resim 8: Shibori Tekniği İle Pamuklu Kumaştan Üretilmiş Kimono.....	43
Resim 9: Henry Matisse, Dans II, 1910.....	46
Resim 10: Wassily Kandinsky, Doğaçlama 26 (Kürekler), 1912.....	48
Resim11: Wassily Kandinsky, Fuga (Fugue), 1914.....	49
Resim 12: Georges Braque, Viaduct at L'Estaque, 1908.....	51
Resim 13: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907.....	53
Resim 14: Georges Braque, Keman ve Sürahi, 1910.....	54
Resim 15: Pablo Picasso, Üç Kadın (Ritmik Versiyon), 1908.....	54
Resim 16: Fernand Leger, Les Fumeurs (The Smokers) - 1911- 1912.....	54
Resim 17: Otto Gutfreund, Konser, Kampa Museum, 1912-1913.....	55
Resim 18: Henri Laurens, Genç Kız Başı, 1920.....	55
Resim 19: Jacques Lipchitz, Ai man With Guitar, 1913	55
Resim 20: Pablo Picasso, Gitar, 1912.....	57
Resim 21: Vladimir Baranoff-Rossine, 1 Numaralı Senfoni, 1913.....	57
Resim 22: Marcel Duchamp, 3 Standard Stopaj, 1913-14.....	62

Resim 23: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.....	63
Resim 24: Jean (Hans) Arp, Şans Yasalarına Göre Düzenlenmiş Kareler ile Kolaj, 1916-1917.....	64
Resim 25: Kurt Schwitters, Terleyen Kadınlı Merz 163, 1920.....	64
Resim 26: Raoul Hausmann, Mechanical Head (The Spirit of Our Age), 1920.....	65
Resim 27: Joan Miro, Hermitage, 1924.....	71
Resim 28: Andre Masson, Battle of the Fishes, 1927.....	71
Resim 29: Max Ernst, Saint Cecilia (Görünmez piyano) 1923.....	72
Resim 30: Salvador Dali, Bal Kandan Daha Tatlıdır, 1927.....	72
Resim 31: Meret Oppenheim, Nesne O [bject], 1936.....	72
Resim 32: Max Ernst, The King Playing with the Queen, 1944.....	73
Resim 33: Alberto Giacometti, Gerçek Üstücü Masa, 1933	74
Resim 34: Alberto Giacometti, Boğazı Kesik Kadın, 1932.....	74
Resim 35: Alberto Giacometti, Sabahın Dördünde Saray, 1933.....	74
Resim 36: Rene Magritte, Sonsuzluk, 1935.....	75
Resim 37: Salvador Dali, Belleğin Azmi, 1931.....	76
Resim 38: Salvador Dali, Yanan Zürafa, 1937.....	76
Resim 39: Hans Hofmann, The Lark, 1960.....	78
Resim 40: Jackson Pollock, Number 5, 1948.....	80
Resim 41: Mark Tobey, Crystallizations [Kristalizasyonlar], 1944.....	80
Resim 42: Max Ernst, İsimsiz, 1949.....	81
Resim 43: Mark Rothko, İsimsiz, 1945.....	81
Resim 44: David Smith, Cubi XIX, 1964.....	82
Resim 45: David Smith, Australia 1951.....	83
Resim 46: Kenneth Armitage, People in the Wind, 1950.....	84
Resim 47: Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum” (18 Happenings in 6 Parts),	

1959.....	86
Resim 48: Allan Kaprow, “6 Bölümde 18 Oluşum” (18 Happenings in 6 Parts), 1959.....	86
Resim 49: Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometreleri, 9 Mart 1960.....	90
Resim 50: Robert Rauschenberg, Pelican, 1965.....	91
Resim 51: Medardo Rosso, Ecce Puer, 1906.....	97
Resim 52: Auguste Rodin, Çömelen Kadın, 1881-1882.....	97
Resim 53: Edgar Degas, Çorabını Giyen Dansçı, 1900.....	98
Resim 54: Pablo Picasso, Bull's Head, 1943.....	103
Resim 55: Pablo Picasso, The She Goat (Keçi), 1950	103
Resim 56: Pablo Picasso, Head of n Woman, 1930-31	104
Resim 57: David Smith, Voltri-Bolton X, 1962.....	105
Resim 58: David Smith, Agricola VIII.....	105
Resim 59: Gabriel Orozco, “Cats and Watermelons” (Kediler ve Karpuzlar), 1992.....	106
Resim 60: Andy Goldsworthy, Woven twigs (Dokuma Dallar),	107
Resim 61: Andy Goldsworthy, Stick spires (Sopa Kuleler)	108
Resim 62: Andy Goldsworthy, Işıklı Kar, 1997.....	108
Resim 63: Richard Long, Hoggar Circle, The Sahara 1988.....	109
Resim 64: Richard Long, A Line In Scotland, Cul Mor 1981.....	110
Resim 65: Bruce Cannon, Reanimated Tree, Tree Time, 1998.....	111
Resim 66: South-West University, Blagoevgrad, çalıştay katılımcıları bilgilendirilirken.....	113
Resim 67: South-West University, Blagoevgrad, çalıştay izleyenler.....	114
Resim 68: South-West University, Blagoevgrad, Katılımcı.....	114
Resim 69: South-West University, Blagoevgrad, Katılımcı.....	114
Resim 70: South-West University, Blagoevgrad, Katılımcı.....	115

Resim 71: South-West University, Blagoevgrad, Katılımcı.....	115
Resim 72: South-West University, Blagoevgrad, Katılımcı.....	115
Resim 73: South-West University, Blagoevgrad, Katılımcı.....	115
Resim 74: South-West University, Blagoevgrad, Birinci katılımcının çalışması.....	116
Resim 75: South-West University, Blagoevgrad, İkinci katılımcının çalışması.....	116
Resim 76: South-West University, Blagoevgrad, Üçüncü katılımcının çalışması.	117
Resim 77: South-West University, Blagoevgrad, Üçüncü katılımcının çalışması.	117
Resim 78: South-West University, Blagoevgrad, Dördüncü katılımcının çalışması.....	117
Resim 79: South-West University, Blagoevgrad, Beşinci katılımcının çalışması.....	118
Resim 80: South-West University, Blagoevgrad, Beşinci katılımcının çalışması.....	118
Resim 81: South-West University, Blagoevgrad, Altıncı katılımcının çalışması.....	118
Resim 82: South-West University, Blagoevgrad, Altıncı katılımcının çalışması.....	118
Resim 83: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Çalıştay katılımcıları bilgilendirilirken.....	118
Resim 84: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Birinci katılımcının çalışmasının ön aşaması	120
Resim 85: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Birinci katılımcının çalışmasının ön aşaması	120
Resim 86: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Birinci katılımcının çalışması	121
Resim 87: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, İkinci katılımcının çalışmasının ön aşaması.....	122

Resim 88: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, İkinci katılımcının çalışmasının ön aşaması.....	122
Resim 89: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, İkinci katılımcının çalışmasının ön aşaması.....	122
Resim 90: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, İkinci katılımcının çalışması.....	123
Resim 91: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Üçüncü katılımcının çalışmasının ön aşaması	123
Resim 92: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Üçüncü katılımcının çalışmasının ön aşaması	123
Resim 93: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Üçüncü katılımcının çalışması.....	124
Resim 94: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Dördüncü katılımcının çalışmasının ön aşaması	125
Resim 95: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Dördüncü katılımcının çalışmasının ön aşaması	125
Resim 96: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Dördüncü katılımcının çalışması...	125
Resim 97: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Dördüncü katılımcının çalışması...	126
Resim 98: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Dördüncü katılımcının çalışması...	126
Resim 99: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Beşinci katılımcının çalışması.....	127
Resim 100: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Beşinci katılımcının çalışması.....	127
Resim 101: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Beşinci katılımcının çalışması....	128
Resim 102: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Altıncı katılımcının çalışmasının ön aşaması	128
Resim 103: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Altıncı katılımcının çalışmasının ön aşaması	128
Resim 104: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Altıncı katılımcının çalışması.....	129
Resim 105: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Yedinci katılımcının çalışmasının ön aşaması	129

Resim 106: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Yedinci katılımcının çalışması.....	130
Resim 107: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Yedinci katılımcının çalışması.....	130
Resim 108: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Sekizinci katılımcının çalışmasının ön aşaması	131
Resim 109: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Sekizinci katılımcının çalışmasının ön aşaması	131
Resim 110: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Sekizinci katılımcının çalışması....	131
Resim 111: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Sekizinci katılımcının çalışması...	131
Resim 112: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Dokuzuncu katılımcının çalışmasının ön aşaması	132
Resim 113: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Dokuzuncu katılımcının çalışması.....	132
Resim 114: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Dokuzuncu katılımcının çalışması..	133
Resim 115: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Onuncu katılımcının çalışmasının ön aşaması.....	134
Resim 116: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Onuncu katılımcının çalışmasının ön aşaması	134
Resim 117: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Onuncu katılımcının çalışması...	134

GİRİŞ

Kendiliğindenlik kavramı aktif, bilinçli ve tasarlanarak ortaya konulan eylemin karşıtıdır ve eylemsizlik, edimsizlik kavramları ile bağlantılıdır. Ancak kendiliğindenlik ile kastedilen herhangi bir eylemi yapmamak değil, herhangi bir amaca yönelik, kasıtlara ve sonuçlara dayalı olarak ortaya konulan eylemi yadsımaktır. Dolayısıyla sanatsal yaratının oluşturulmasındaki “Kendiliğinden süreci” de; sanat yaratımında önceden belirlenmiş estetik değerler ile kuram ve uygulamaların, düşünsel, eylemsel yasaların dışına taşmakla bağlantılıdır. Bu süreçte düşünce ve mantığın payı hemen hemen en aza indirgenmiştir. Bu bağlamda “kendiliğinden” süreci düşünsel düzlemden ziyade sezgisel bir duruma işaret etmektedir (Noorazar Khosnab,1996:6). Anlık bir durumun anlatımı, eylemi ve edimi olan kendiliğindenlik, birey fizyolojik, duygusal ve sosyal olarak, o anın ihtiyaçlarını karşılamaya hazır olduğunda ortaya çıkar ve bireyi etkin davranışa sevk eder (Kaner,2006:458).

Sanatsal süreçte doğaçlama ise genellikle müzik, tiyatro, resim ve heykel gibi sanat dallarında, bireyin an itibariyle kendini, algısal tetikleyicilere de bağlı olarak, ifade etmesidir. Dolayısıyla bireyin daha önce planlamamış olduğu eylemler ve sözler doğaçlama anında kendiliğinden ortaya çıkar. Ayrıca doğaçlama yapılan söz, davranış vs. eylemlerde genellikle ayrıntıları önceden saptanmamış, ancak kişinin kültürel, eğitimsel ve toplumsal öğretilerinden kaynaklanan bilinçli ya da bilinçdışı edinilmiş bilgi ve deneyimlerin bir geri bildirimi söz konusudur. Dolayısıyla doğaçlamada, farkında olunmayarak yapılmış bir ön hazırlığın ve önceki deneyimlerin doğaçlama anında ortaya çıkması söz konusudur.

Doğaçlama ve kendiliğindenlik birbirlerine çok yakın kavramlardır. Ancak “doğaçlama” süreci sanat yaratımının özel bir biçimidir. Kendiliğindenlik ise sezgisel ve aşkın bir kavramdır. Bu bağlamda doğaçlama yoluyla yaratma süreci kendiliğindenlik özelliği gösterir. Sanatta doğaçlama süreci daha çok deneysel bir yaratma biçimidir. Herhangi bir ön planlamaya dayanmadığı için anlık bir duygunun ifadesidir.

Sanat tarihine bakıldığında, şiir, müzik, dans, vs.çeşitli alanlarda doğaçlama süreçleri daha açık bir şekilde görülmektedir. Ayrıca sanat dallarının başlangıç noktaları, daha çok doğaçlama yaşanan süreçlerin sonucundaki deneyimlerle oluşmuştur. Örneğin ilk şiir biçimlerinde, toplu çalışmalarda, iş ritmine uyum içinde, kendiliğinden bir doğaçlama sürecin ortaya çıktığını düşünmek mümkündür.

Yaratıcı bir çalışma sürecinde sanatçı, belirli bir an içindeki duygularını, bilinç ya da bilinçdışı etkilerle benlik durumunu ve tüm duygusal yansımaları yapıtına aktarır ve anlık durumlar birer deneyim olarak yapıtı biçimlendirir. Ortaya konulan yapıt anlık bir durumun yansıması olarak biricik ve tekrar edilemez bir özellik kazanır. Çünkü anlık olan, bizzat sanatçının kendisi için de tekrar edilemez bir nitelik taşır.

“KENDİLİĞİNDENLİK BAĞLAMINDA ‘HEYKELDE DOĞAÇLAMA’ VE UYGULAMALAR” isimli Sanatta Yeterlik çalışması üç bölümden oluşmaktadır. 1. Bölümde; kendiliğindenlik ve doğaçlama kavramları ile bu kavramlarla ilişkili Alırlık, Sezgi, Oyun, Rastlantı, Bilinçdışı ve Otomatizm gibi kuramlar, felsefi ve sanatsal bakış açısıyla irdelenmiştir.

İkinci bölüm ise kendi içinde ikiye ayrılmıştır; ilk kısım, sanatsal yaratı sürecinde kendiliğindenlik kavramı, sanatsal yaratı sürecinde Doğu ve Batı dünyasında kendiliğindenlik kavramları ile birlikte incelenmiştir. İkinci kısımda ise tarihsel süreçler ve sanatsal yaratıları göz önünde bulundurularak,doğaçlamayı kullanan Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm (Gerçeküstücülük), Soyut Dışavurumculuk, Oluşum (Happening) ve Performans gibi tezin konusu bağlamında belli başlı akımlar ve bu akımlardaki kendiliğinden ve doğaçlama süreçleri incelenmiştir.

Üçüncü bölüm “Tasarım Ve Üretim Sürecinde Heykelde Doğaçlama Ve Doğaçlama Heykel Uygulamaları” başlığı altında ele alınmış ve tarihsel süreç içerisinde sanatsal yaratılarında doğaçlama ve kendiliğinden kavramlarını kullanarak eserler üreten sanatçılar bağlamında, tasarım ve üretim sürecinde heykelde doğaçlama konusu ele alınmıştır.

Uygulamalar konusunda ise sağlıklı bir doğaçlama sürecin yaşanabilmesi amacı ile eğitim kurumlarında öğrencilerle çalışmalar yapılarak gerçekleştirilmiştir. Bu konu ile ilgili olarak önce Bulgaristan'ın Blagoevgrad kentindeki South-West University "Neofit Rilski"te gerçekleştirilen “National Student Art Festival” kapsamında Mimarlık ve Sanat-Tasarım Fakóltesinde Seramik, Resim, İç Mimarlık ve Tekstil branşlarından Bulgaristan, Makedonya, Ukrayna ve Rusya gibi ölkelerden akademisyen ve öğrenci katılımcılardan oluşan 6 kişi ile bir doğaçlama heykel çalıştayını yapılmış, ardından İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi Heykel Bölümü öğrencileri ile birlikte bir başka çalıştay yapılmış ve bu iki çalıştayın süreç ve kazanımları, tezin bu bölümünde değerlendirilmiştir.

KENDİLİĞİNDENLİK BAĞLAMINDA ‘HEYKELDE DOĞAÇLAMA’VE UYGULAMALAR

1. BÖLÜM

Kendiliğindenlik ve Doğaçlama Kavramları ile Bu Kavramlarla İlişkili Kuramlar

Kuramsal olarak; anlık bir durumun anlatımı, eylemi olan kendiliğindenlik Moreno’ya göre duruma uygun uyarıcılar üretebilmek ya da dışardan gelen uyarıcılara uygun geribildirimler verebilmektir. Kendiliğindenlik ve yaratıcılık güçlendirilirse yaşanan güçlüklerin çözümüne bir adım daha yaklaşılr (Şatıroğlu,1999:118). Kendiliğindenlik; birey fizyolojik, duygusal ve sosyal olarak o anın ihtiyaçlarını karşılamaya hazır olduğunda ortaya çıkar ve bireyi duyarlılığa, imgelem gücünü artırmaya ve dikkatini yoğunlaştırarak etkin davranışa sevk eder (Kaner,2006:58-59).

Doğaçlama ise genellikle müzik ve tiyatro gibi sanat dalları başta olmak üzere her alanda bireyin anlık bir durum karşısında kendini ifade etmesidir. Doğaçlamada daha önceden planlanmamış olan eylemler ve sözler doğaçlama anında kendiliğinden bir biçimde ortaya çıkar ve doğaçlama yapılan söz, davranış vs. eylemlerde genellikle ayrıntıları önceden saptanmamış, ancak kişinin kültürel, eğitimsel ve toplumsal öğretilerinden kaynaklanan bilgilerin geri bildirimi söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla doğaçlama aslında kontrollü bir hazırlık süreci olmadan, ancak farkında olunmadan yapılan birikimlerin, ön hazırlık sayılabileceği bir hazırlığın doğaçlama anında ortaya çıkmasıdır. Bu yapısı itibariyle kendiliğindenliğe benzeyen doğaçlama eylemsel sürecinde anlık olanı baz alması ve çağrıştırmaların etkisiyle ortaya çıkan eylemsellik şeklinde kendini ortaya koymaktadır.

1.1. Kendiliğindenlik (Spontane) Ve Doğaçlama Kavramları

Uzak Doğu düşünce sistemlerinden olan Taoizm ve Zen Budizm’deki “kendiliğindenlik” kavramı, doğanın işleyişinde her zaman var olan temel bir kaide sayılmaktadır. Doğu düşün dünyasında bir noktada mitsizimle içselleştirilmiş olmasından da kaynaklı olarak arınmış, hatta aşkın bir anlam içeren

“kendiliğindenlik” yaşamın ve yaşamdan şekillenen düşün dünyasının kendi iç barışı olarak algılanmaktadır. Kendiliğindenlikle; belirli bir şeyin düşünülmediği, tasarlanmadığı, istenmediği yine de olabilecekleri kavrayan, amaçsız, kişilik ötesi ve kendiliğinden olan bir durum tarif edilmektedir. Bu noktada amaçlar ve hedeflere yer yoktur. Yazar Eugen Herrigel’in Zen ve Okçuluk adlı kitabında bu durumu şöyle açıklar: *“Doğru yolda amaç güdülmez, yarar beklenmez, hedefi vuracağım diye ne kadar çabalarsanız o kadar başarısız olursunuz, amaçtan uzaklaşırsınız. Bir şey başarma tutkunuz yolunuza dikilmiş engeldir”*. Bu durum özden gelen uyanıklıkla yüklü olduğundan buna “burada ve bu anda olma” durumu da denebilir (Herrigel,1993:104). Bu süreç, çocuk davranışlarıyla da benzerlik göstermektedir. Çocukların davranışları da o ana ve duruma bağlı olarak çoğunlukla da kendiliğinden ve doğaçlama olarak gerçekleşmektedir.

Taoculukta; *“Davranışlar, Tao’nun kendiliğinden, bağımsız olma durumuna erişmişse kılavuzları gerekmez, bu bakımdan da tepki göstermeye yönelmez. ‘Dinginlikte, sessizlikte, koşulsuz olmada, eylemsizlikte evrenin geniş ovaların, Tao’nun niteliğini buluruz.’”* (Cooper,1994:104).

Sanatsal yaratı sürecinde de sanatçı, bilinçli düşüncenin kalıplarından çıkarak kendini bu sürecin içinde bulur. Sanatçı çalışmalarını belli bir amaç doğrultusunda adım adım sanat yapıtlarına dönüştürmekten ziyade, var olan an içerisinde kendini duruma veya gidişata bırakmaktadır.

Kendiliğinden (spontane) süreci doğadan insana kadar uzanan çok geniş bir alanı kapsar. Doğanın temel ritimlerinde, genel bir durumu gösterir (Fischer,1995:34). Öte yandan doğaçlama olgusu kendiliğinden süreç (spontane) ile büyük ölçüde benzerlik gösterir. Doğaçlama süreci ise daha çok insana ait olan sanat ürünlerinde bir yaratma biçimidir. Bu bağlamda doğaçlama yoluyla yaratma süreci kendiliğinden özelliği gösterir. Herhangi bir ön planlamaya dayanmadığı için anlık duyguyu ifade eder. Sanat tarihinde, geriye doğru gidildikçe, çeşitli alanlarda (şiir, müzik, dans, vs.) doğaçlama süreçlerini daha açık bir şekilde görebilmek mümkündür. Ancak sanat dallarının başlangıç noktaları (ki bunu her zaman kestirmek olanaksızdır) belli bir gelenek henüz meydana çıkmadığı için daha çok doğaçlama sürecinde var olmuşlardır. Örneğin ilk şiir biçimlerinin, toplu

çalışmalarda, iş ritmine uyum içinde, kendiliğinden, doğaçlama süreci içinde ortaya çıktığını düşünmek mümkündür. Aynı durum müzik ve dans hakkında da söylenebilir (Fischer,1995:30-34).

Ernst Fischer sanatın kökenlerini büyüde bulur ve doğaçlama ile kendiliğinden gelişen bazı süreçleri řu şekilde açıklar:

“Sanat bir büyü aracıydı, insanın doğaya üstünlük sağlamasına, toplumsal ilişkilerin gelişmesine yarıyordu. Ne var ki, sanatın başlangıcını yalnız bu özelliğiyle açıklamak yanlış olur. Ortaya çıkan her yeni nitelik, kimi zaman oldukça karmaşık bir takım yeni ilişkilerin sonucudur. Bir takım parlayan ışıldayan şeylerin (yalnız insanlar değil, hayvanlar için de) çekiciliği ile ışığın dayanılmaz çekiciliğinin faydası olmuş olabilir sanatın doğuşunda. Cinsel çekiciliğin -hayvanlarda parlak renkler, etkili kokular, göz alıcı tüyler; insanlarda da değerli taşlar, güzel giysiler, kandırıcı sözler ve hareketler- başlatıcı bir etkisi olmuş olabilir.” (Fischer,1995:34)

Ansiklopediler ve terminolojik sözlükler doğaçlamayı; Tiyatro, müzik ve diğer güzel sanat dallarında akla kendiliğinden gelen hareket, ezgi ve manzumenin anında söylenerek ya da uygulanarak gerçekleştirildiği etkinlik olarak tanımlar. *“Doğaç: Akla kendiliğinden gelen güzel düşünceleri, çok düşünmeden söyleme yeteneği”* (Büyük Larousse,1986:3263), *“Doğaçlama: Hiç hazırlanmadan, birdenbire ve içine doğduğu gibi söyleme biçimi”* (Püsküllüoğlu,2004:393) olarak açıklamaktadır.

Doğaçlama, herhangi bir ön çalışma ya da plana dayanmayan bir süreç olarak ele alındığında, sanatın başka alanlarında da gözlemlemek mümkündür. Nitekim tiyatro alanında tarihsel olarak “Commediadell’Arte”de büyük ölçüde doğaçlamaya yer verilmiştir.

“Başlangıç itibariyle oyuncunun doğrudan doğaçlamayı kullandığı bir tiyatro formu olan Commediadell’Arte’in zaman içinde doğaçlama özelliği giderek azalsa da, bu tiyatral form kendiliğindenliğe dayanarak varlığını sürdürmüştür. ... Ayrıca Doğu ve Asya tiyatrosunda bir anlatı türü olarak Meddah geleneğinin de doğaçlama kapsamına giren bir yapısı söz konusudur. Örneğin İran ve Hindistan’da öykü anlatma geleneğinin

olduğunu biliyoruz. Ortaoyunu da Commediadell'Arte gibi kısmen doğaçlamaya dayanan geleneksel bir formdur.” (Çevik,2006:9-10)

Doğaçlamanın kökenlerinin, insanın kendi yaşadıklarını, korkularını, sevinçlerini bedeniyle ifade ettiği ritüellere, şaman danslarına, mevsimsel törenlere dayandığını ve bu törenlerde, danslarda doğaçlamanın ilk nüvelerinin oluştuğunu söylenebilir (Çevik,2006:6). Çağdaş sanat ve tarih araştırmacılarından George Thompson sanatın başlangıç sürecini irdelemiş, özellikle de yakın zamanlara kadar uzanan folk sanatları ve ilkel uygarlıkları inceleyerek, şiir, şarkı ve müzik alanlarındaki doğaçlama süreçlerini vurgulamıştır. Ona göre şiir, müzik ve dans aslında tek bir sanat olarak ortaya çıkmıştır ve zaman içinde bu alanlar kendi içlerinde ayrılmaya başlamışlardır. George Thompson eski iş türkülerini nakarat (bir ağızdan söylenen bölümler) ve bireylerin duruma göre uydurdukları türkülerin birleşmesi olarak inceler ve İsveçli bir misyonerin kaydetmiş olduğu, Afrika’da yol yapımında çalışan Thongalı bir çocuğun Avrupalı işverene söylediği türküyü şöyle aktarır:

Bize kötü davranıyorlar, ehe!

Bize hiç acımiyorlar, ehe!

Kahvelerini içiyorlar, ehe!

Bize hiç vermiyorlar, ehe!(Fischer,1995:29-30)

Sanat yaratımındaki doğaçlama süreci, günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Romantizm dönemiyle başlayan Folk ve İlkel sanatlara ilgiyle birlikte doğaçlama ve kendiliğinden süreçlere olan ilgi de artmıştır. Özellikle şiirde, esin aklın ötesinde ve çoğunlukla bilinçdışı bir durum olan ‘ilham’ denilen şeyle bağlıdır. Bu şekilde bilinçdışı öğelerin vurgulanması Modernizmin gerçeküstücü şairlerinde de kendini gösterir. Gerçeküstücü şair, kendinden geçerek, kendisini tamamen duygulanım ve doğaçlama sürecine bırakır. Gerçeküstü şiirde bilinçdışı kendiliğinden harekete geçer ve bilinç geri plana itilir. Serbest çağrışımlara dayanan bilinçdışının işlevi, düşe benzer bir nitelik taşır. Sanatçı önceden belirlenmiş kurallara dayanmayan, yaratma sürecini özgürleştirir. Bu bağlamda “*gerçeküstücü edebiyat, otomatik yazma biçimini önermiştir*” (Antmen,2008:136).

Şiirin tamamen bilinci alıkoyma isteği; uykuya benzer bir durumda şiirin kendiliğinden, şairin dilinden akmaya başlaması ile kendini göstermektedir. İrlandalı şair ve tiyatro yazarı W. B. Yeats; *“Ritmin amacı, hem uyanık, hem de uykuda olan dalma anını uzatmaktır. Bu yaratma bizi monoton bir tekrar ile sessiz kılar ve aynı zamanda kendi çeşitliliği ile uyanık tutar. Zihin o coşkunluk durumunda, irade baskısından kurtulur ve çeşitli simgeler doğurur, diyerek açıklamaktadır”* (Thomson,1987:17).

Eski toplumlarda büyücü işlevini de üstlenen ilkel şairler, şiirlerini yazma olanağı olmadığı için kendilerini dinleyenleri, kendi sesleri ve vücut hareketleri ile olaya katılmakta oldukları düşünülmektedir. Böylece önceden tasarlanmamış bir şiir doğaçlama ile gerçekleştirilmektedir.

Şiirde olduğu gibi, müziğin başlangıcı da doğaçlamaya dayanır. Özellikle tek ses temeline dayanan müzik kültürlerinde doğaçlama daha fazla yer almaktadır. Bunun nedeni doğaçlamayı topluluktan çok solistin daha kolay başarabilmesidir. Batılı ve Doğulu bestecilerin birçoğu özellikle klavyeli çalgılarda doğaçlama ustasıdır. Bu ustalık aynı zamanda seçkin birer yorumcu olan Mendelson, Bach ve Chopin gibi bestecilere, imgelem güçlerini sergileyebilecekleri büyük olanaklar sağlamıştır. Bazı besteciler doğaçlamayı, yaratma sürecinin zorunlu bir aşaması, bir tür hazırlık çalışması olarak görmüşlerdir.

Doğaçlama sözcüğü plastik sanatlarda özel bir kavram olarak ilk kez Kandinsky tarafından resim bağlamında tartışılmıştır. Kandinsky resim ve müzik arasında olan bağları ve benzerlikleri irdelemiş ve belli bir çalışma döneminde, bir dizi resmini Doğaçlama (İmprovisation) adı altında toplamıştır. Kandinsky bu sürecini: *“Doğa taklitçiliğini değil de, kendi iç dünyasını taklit etmeyi amaç edinmiş bir yaratıcı, sanatlar arasında tek maddesiz sanat olan müziğin bu amaca doğal olarak erişmiş olmasına gıpta edecek ve aynı yolu, kendi sanatında denemek isteyecektir”* şeklinde açıklamaktadır (İpşiroğlu,1994:54).

1.2. Alırlık

Alırlık felsefe terimi olarak bilgide edilgenliği dile getiren, dış uyarımları alabilme yeteneğinin adıdır. Kant’a göre alırlık ancak kendiliğindenlikle birleşerek bilgiyi doğurabilir (Güçlü vd.,2008:807).Diğer taraftan duyuşsal uyarımları alabilme yeteneği, idrak kabiliyeti olarak açıklanabilen alırlık, en genel anlamda, dış dünyadan nesnelerin uyarışıyla duyuşsal ya da dışsal uyarımları alabilme yetisi şeklinde tanımlanabilmektedir. Alırlık kelimesi Kant’ın var olan görüşleri alma kapasitemiz olan duyarlık yetisi yerine kullandığı bir başka terimdir (Güçlü vd.,2008:53). Kant’a göre; alırlık kendiliğinden algıya karşıt olarak, tasarımlar edinme yeteneğidir ki bilme yeteneği onun aracılığıyla gerçekleşir. Bakan, işiten, dokunan algılar; ama alırlığı olan bakmak, işitmek, dokunmakla başkalarının algılayamadıklarını da algılar (Hançerlioğlu,1996:10).

Yine Kant’ın görüşüne göre; *“his ve düşüncelerin farklı bilme işlevleri gerçekleştirdiklerini, sahici bir bilginin ancak bağlı oldukları yetilerin işbirliğinin neticesi olarak, his ve düşüncelerin eksiksiz bir şekilde bir araya gelmesiyle ortaya çıktığını düşünür. Bir nesnenin bilgisi, nesnenin şöyle ya da böyle (dolaylı veya dolaysız, fiilen veya zımnın) zihne verili olmasını ve zihninin temsillerimizi bir araya getirmesini gerekli kılar. Zihnin temsilleri, nesnenin sahici tecrübesini, nesneye dair hükümlerin temellendirilmesini, hükümlerin çıkarımlarda ve bu tecrübenin uyumluluğunu göz önüne seren kuramlarda bağlantılandırılmasını mümkün kılacak şekilde bir araya getirmelidir. Bireysel bir nesnenin bilgiye verili olmasını temin eden alırlığa görüş, zihninin temsillerinin bir araya getirilmesini sağlayan etkin işlevine de düşünme (veya kavrayış) adını verir.”* (Öztürk,2013:44)

Yalın anlamıyla alırlık, doğrudan kavramanın sahip olduğu biçime ya da etki altındaki öznenin bulunduğu duruma göre, tamamen duyulur bir doğrudan kavramayla verilmiş tasarım çokluğu sağlar. Bundan dolayı “alırlık” sadece kendiliğindenlikle birleşerek bilginin doğmasına izin verir. Bu birleşmenin doğasını tanımlamaya çalışmak, Kant’ın karşısına çıkan temel felsefe sorunlarından biri olmuştur. Çünkü ne bütün bilginin kaynağının deneyim olduğunu savunan deneycilikte olduğu gibi, kavramları görüşlerden soyutlamak ne de ussal düşüncenin vardığı sonuçlara, yargılara sonuna kadar inanan usçuluğun yaptığı gibi görüşleri

yanlış algılanmış kavramlar saymak istemeyen Kant, alırlıkla kendiliğindenliği birbirinin altına koyarak sıralamayı da tercih etmez. Bu noktada Kant, alırlığı, anlama yetisinin kendiliğindenliğinin sonuçlarını ve aşkınsal nesnenin kanıtlanmamış ön gerçeklerini aynı anda benimsemeden betimleyemediğini fark eder. Kant öncelikle duyulur görü yetisini, çeşitli tasarımlarla etkilenme kapasitesi olarak betimler; daha sonra görü biçimlerine bağlı olarak her bir görünün bu tasarımlarla ilişkili ve deneyim birliği uyarınca tanımlanabilir olduğunu vurgular. Kant’a göre bunlardan sonra tasarımlar nesne sayılır (Güçlü vd.,2008:53-54).

Bu sentez basitçe şöyledir; görünüşler bize duyulama (alırlık), kavramlar da anlama yetisi (kendiliğindenlik) aracılığıyla ulaşırlar. Onların farklı yapıları bu kadar ortada iken nasıl olur da onlar bir araya getirilebilirler? Burada Kant olguyu; onların sentezi zaten her daim vardır olarak açıklamaktadır. Ancak Kant bu fikri ortaya koyarken yavaşça ayrık olarak öğelerden onların sentezlenmiş birlikteliğine doğru ilerlemeye başlar. Şemalar, yani hem duysal hem de zihinsel niteliklere sahip aşkın zaman belirlenimleri bu değişimi mümkün kılar (Freydberg,2012:16).

1.3. Sezgi

Bireyin bir durum ya da olay karşısında içsel bir tepiyi olarak ortaya koymuş olduğu davranış veya söylemler, onun süreç içerisinde edinmiş olduğu bilgiler (öğretiler-tetikleyenler) ile bağlantılı olduğunu göz önünde bulundurulursa, öncelikle üzerinde durulması gereken kavramların başında sezgi gelmektedir.

Sezgi; en genel anlamıyla, gerçekliği dolaysız olarak içten ya da içeriden kavrayabilme, tanıyıp bilme yetisi olarak tanımlanmaktadır. Adım adım ilerleyen gidimli düşünmenin ya da birtakım uğraklardan geçerek yol alan usavurmanın tersine, bir şeyi doğrudan doğruya algılayıp kavrama; bilinçli bir düşünme ve yargıya varma süreci olmaksızın doğrudan, aracısız gerçekleşen anlama ya da bilme; hiçbir çıkarıma dayanmaksızın, dolaysız bir biçimde bilgiye ulaşma yordamı. Başka bir deyişle, önermelerden başka önermelere yönelerek, mantıksal yolla çıkarımlar yaparak ilkelere sonuca ulaşan, tek tek parçalardan bütünlüğü olan bir düşünce oluşturan gidimli düşünme yoluna karşı, doğrudan ya da aracı kullanmaksızın düşünce kuran, bütünü bir kerede, bir bakışta tümüyle ele geçiren, şeylerin özüne dolaysız

bir biçimde, doğrudan doğruya ulaşan, şeyleri tüm bir devingenliği içinde bütünlüklü kavrayan “içten duyma” yolu (Güçlü vd.,2008:53).

Sezi ile sezgi eş anlamlıdır. Aralarında anlam ve tanımlama açısından farklılık yoktur. Sezgi, bilinenlerden hareketle, bilinmeyen ama bilinebilme durumu olan doğrulara ulaşma gücü, şeklinde de ifade edilebilir. Bu ifadede bilinebilme durumundan kastedilen, sezinme ile elde edilen bir doğruyu görüldüğünde, onu önce doğru olarak kabul edip, sonra da niçin olmasın gibi onaylayıcı bir davranışta bulunmaktır (Erinç,1998:76-77).

Sezginin basit tanımı doğrudan doğruya kavramadır ve duyularla, akılla ya da mistik bir tecrübe ile sağlanabilmektedir. Doğrudan doğruya kavramada çıkarımlar, nedenler, öncüller, doğrulamalar ya da bir düşünme süreci bulunmaz. Bu kavramada, kavramlar arası bir ilişki kurulmadan, akıl yürütme olmadan bir zihin işlemi sağlanmış olur. Çıkarım olmadan, ispatlanmamış bir inanç, bir içine doğma, bir iç görüş ya da bir konu hakkındaki hakikatlerin doğrudan bilgisi anlamlarına gelir (Köz,2004:42).

Sezgici felsefeyi kabul eden filozoflar, bilginin akıl ve deneyle değil, sezgi ile kavranacağını öne sürerler. Gerçek bilginin alanının geniş olduğunu, akıl ve deneyin bu alanı sınırladığını düşünürler. Akıl ve deney bilgisi dille ifade edilir; bu ise yetersiz bir ifadedir, çünkü dilsel ifadede kavram ve terimler kullanılır. Düşünce ancak kavram ve terimlerin kapsamı kadar anlatılabilir. Bu nedenle doğru bilginin sezgi ile elde edilebileceğini savunurlar. Çünkü sezgi aracısız olan doğrudan bilgiyi, onu kavramaya çalışana yine aracısız olarak vermektedir. Terim ve kavramlara ihtiyaç duyulmaz. Sezgi bir bütünü bir bakışla, doğrudan kavrama ve sezip keşfetmedir. O hâlde, doğru bilginin kaynağı ne akıl ne deneydir, onlardan daha üstün bir güç olan sezgidir. Sezgi ise, kelimelerle tasvir edilemez; ancak yaşanılarak kavranır (Çüçen,2001:57-58,87).

Sezgi ile akıl yürütme düşüncede iç içe girmiş ve birbirini tamamlayan kavramlardır. Sezgi akıl yürütmeyi hazırlar, ondan önce gelir, ardından gelen akıl yürütme ile de icatlar, keşifler sağlanır. Sezgi bilimde, felsefede ve sanatta akıl

yürütmelere hareket noktası olarak görülür. Düşünce daima ya bir sezgi ile veya bir akıl yürütme ile işe başlar ve sezgi de düşünceye temel oluşturur (Köz,2004:53).

Sezginin gerçekleşmesi için gerekli koşullar konusunda bazı görüşler ileri sürülmüştür. Descartes'e göre yalnızca aklın ışığı ile sezgi gerçekleşir. Kant'ta göre saf aklın kavramlarının algıyı belirlemesi yeterlidir. Bergson'a göre ise sezginin gerçekleşmesi için devamlı ve bilinçli bir şekilde sezgi konusuna hazırlanmak gereklidir. Sezgiye konu olacak şeylerle, ilginin sürekliliği ve devamlı egzersiz, sezginin gerçekleşmesi için gereken şartlardır.

Bergson sezgiyi kişinin iç dünyası ile ilişkilendirmiştir. Sezgi içten olanı, özde bulunanı görmektir. İnsanın gerçeğe ulaşma derecesi sezginin gücü ile orantılıdır. Bir yeti olarak sezginin ortaya çıkması için kişinin kendi iç dünyasına dönmesi gereklidir.

Bergson'a göre kendini sanatta “estetik sezgi” olarak temsil eden sezgi, aynı zamanda dışın idrakidir. Estetik sezgi, *“eşyanın karakteristiğini teşkil eden derin birliği yakalamamızı, kâinatın ruhu ile birleştirmemizi, gerçekliği bütünlüğü halinde yaşamamızı”* sağlar. Kısaca, tabiatla düşünce ya da ideal ile reel arasındaki ezeli uyumu tamamlamak için benliğin tabiatla kaynaşmasıdır (Aydoğdu,2006:180-181).

Sezgi kişinin önceki tecrübelerinin, düşüncelerinin tetiklemeyle ortaya çıkar. Bilinçaltında gerçekleşen tündengelim ve tümevarımların sonucudur. Özel bir alanda çalışma, yoğunlaşma ve düşünme, kişiyi o alanda sezgiye ulaştırır. Örneğin bilimsel sezgi, kişinin bilimsel problemler üzerinde yoğunlaşması ile gerçekleşir.

Sezgi, duyarlılıkla yakından ilişkilidir. Duyarlılığı yüksek insanlarda sezgi yetisi daha güçlüdür. Sezgi ve algı kimi zaman birbirine karıştırılmaktadır, oysa ikisi birbirinden çok farklı kavramlardır. Algı için duysal veya bilinç düzeyinde bir tetikleyici olması gerekmektedir ve buna bağlı olarak zihinde oluşturulan bir bilgi deneyimidir. Sanatsal algı ise aynı zamanda sezgiseldir de¹. Oysa sezgi olmayan, ama olabilecek bir durumun adeta hissedilmesi, keşfedilmesidir (Erinç,1998:77; Langer,2012:52).

¹ Bu konuda detaylı bilgi için bkz: Susanne K. Langer; Sanat Problemleri, Çev: A. Feyzi Korur, Mitos-Boyut Sanat Dizisi 2012 İstanbul

“Croce'ye göre, ... sezgi (intuition) kendine özgü bir bilme yetisi olup, o hem algıdan hem de duyum ve tasavvurdan farklıdır. Şimdi sezgi bunlardan hangi özelliklerle ayrılır? Bunu görmeye çalışalım, ilkin algıdan olan ayrılığı işaret edelim. Croce'ye göre, «algı, şüphesiz sezgidir; içinde yazı yazdığım odanın, mürekkep hokkasının, önümde duran kâğıdın ve yazı yazdığım kalemin, elimle kendilerine dokunduğum ve yazı yazan ve bunun için de var olan şahsımın âletleri olarak kullandığım objelerin algıları; — bütün bunlar sezgidirler». Bütün bu objeler, içinde yazı yazdığım oda, mürekkep hokkası, kalem, vb. bana real olarak verilmiş objelerdir. Ama öte yandan bunları ben bireysel fizyonomileri içinde kavrar ve ifade ederim. Bu yönden de onlar sezgilerdir. O halde belli bir açıdan sezgi ile algı birbiri ile örtüşüyor. Ama tümü ile örtüşmüyor. Çünkü Croce'ye göre, «bir başka odada, bir başka şehirde, bir başka kalemle, bir başka kâğıt üzerinde ve bir başka mürekkep hokkası ile yazı yazıyormuşum gibi, kendi hakkımda bir başka ben'in imgesi aklımdan geçerse, bu da aynı şekilde bir sezgidir». Fakat şüphesiz, bunlar hiç bir yolda algı değildirler, bize hiç bir real objeyi bildirmezler. Gerçi onlar hayaldir, fantezidir ama onları da ben bireysel fizyonomileri içinde kavrarım, real objeleri kavradığım gibi. Bunun için de onlar sezgidir. Buradan sezgi ile algı arasındaki ayrılık bütün açıklığı ile ortaya çıkar.” (Croce, 1983:2-3)

Croce'a göre sanat, anlatımın aracıdır ve temeli sezgiye dayanır. Sanatta önemli olan sanatçının sezgisidir.

Sezgi bütünsel olduğu için “biricik”tir, bu biriciklik sanatta “özgünlük” olarak yansır. Sezginin bürüneceği formlar, önce malzemeye sınırlıdır, sonra da bilincin içerikleriyle sınırlanır. Bu nedenle seçilen malzemenin tüm olanaklarını tanımak, sanatta yetkinleşmek için gerekliliktir. Sezgi bir anlamda “deha”dır, ancak deha koşullarıyla sınırlıdır, işlevini kendini sınırlayan koşulları değiştirip, dönüştürdüğünde ortaya koyacaktır, yoksa kişi bir taklitçi olarak kalır ve giderek dehası (sezgisi) körelir (Merkan,2005:234-239).

1.4. Oyun

Oyun, kökeni insan varlığının ilk dönemlerine kadar inen bir etkinliktir. Oyun oynamanın öncelikle çocuklar için gerekli olduğu bilinse de, tüm insanlar için geçerli

olan, insanı yaşamın sıkıntılı gerçeklerinden uzaklaştıran, rahatlatan, yenedünyalar oluşturmasını mümkün kılan bir eylemdir. Özellikle erken çocukluk evresinde, çocuk oynayarak öğrenir, kaygılarını, korkularını, sevinçlerini kısaca kendini oyunla ifade eder. Hatta erken çocukluk evresi için hayati öneme sahip olan oyun etkinliği en önemli öğrenme yöntemlerinden biridir. Oyun, çocuğun sağlıklı büyümesi ve gelişmesi için gerekli olan temel ihtiyaçlarından biridir. Oyunun bu denli önemli bir olgu oluşu, felsefe başta olmak üzere pek çok alanda, birçok düşün ve bilim adamının üzerinde tanımlamalar ve açıklamalar getirdiği kavramlardan biri olmasına neden olmuştur. Bununla birlikte teknolojinin ve yaşanan dünyanın kazanımları ile paralel olarak çeşitli değişimlere uğrayan, ayrıca kültürel ve teknolojik değişimlere açık olan, bireysel ve toplumsal çeşitlilik gösteren sosyal bir olgudur.

Oyunun çocuğun imgeleme yetisini nasıl geliştirdiği bilinen bir gerçektir. Oyun, çocukların dikkatlerini ‘şeyler’in üstüne çeker ve yine o ‘şeyler’in hatırı için yoğunlaşmalarını sağlar. Ayrıca oyun çocukların imgeleme yetileriyle dünyaya açılan pencereleridir. İnsan oyunda, sevgiyi ve güzeli özgürce oynar. Buradan da özgürce imgelemesini yapar ve yaratıcılığa geçer.

Yunan düşüncesinde oyun kavramının felsefi açıdan kullanımını, ilk olarak Herakleitos'ta görülür. Herakleitos'tan sonra gelen, ardılı diğer bazı filozoflara göre, sanatın kaynağı eğlence ve oyundur. Felsefi ve tinsel açıdan; sanat başta olmak üzere zaman, sorumluluk, eğlence ve hatta kader gibi savların oyun kavramı üzerinden ele alınmış olduğu da görülür. İnsanlar yaşamsal ihtiyaçlarını giderdikten sonra eğlence ya da dinlence amacıyla bir takım oyun faaliyetlerinde bulunurlar. Charles Bordele'e göre bilim, akıl ve deneyden; sanat da hayal gücü ve oyundan çıkmıştır. E. Groesse sanatı, amacı kendinden olan bir faaliyet olarak oyuna benzetir. Bu durumda oyun, sanatın kaynağı olmaktan ziyade, insanın haz duyarak yaptığı özgür bir davranış olarak, sanat faaliyetine benzemektedir (Yıldırım,2005:s.n.y.).

Sanatla bağıntısı içinde “oyun kuramı”, Schiller'ce detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Shiller, gerçek estetik dünyanın oyun dünyası olduğunu ifade eder ve bu faaliyetin de sanata yakın olduğunu belirtir (Yıldırım,2005:s.n.y.). Ayrıca Schiller, “İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar” isimli yazısında,insanın arzulanabilir ve iyi olanla sadece ciddi olabildiğini, ama güzel olan ile oynadığını ortaya koyar.

Schiller'e göre, insan, tam anlamında bir insan varlığı olduğunda oynar ve yalnızca oynadığı zaman tam bir insandır (Uçkan,2012:s.n.y.).

“Yani insan toplumsal bir süreç içerisinde vardır ve de sadece orada üretir ve ürettiği kadar da insandır. Schiller’in hareket noktası sanatın oylumsal bir etkinlik olduğu, yani bir oyun olduğudur. Schiller’e göre, insan iki temel dürtüye sahiptir: duysal dürtü ve biçim dürtüsü. Duyusal dürtü, insanın fizik varlığından, biçim dürtüsü ise ussal doğasından kaynaklanır. Oysa bu iki dürtüyü uzlaştıracak bir üçüncü dürtü mevcuttur aslında insan doğasında. İşte bu Schiller’in tanımladığı oyun dürtüsüdür. Duyusal dürtü, değişimin olmasını, zamanın bir içeriğe sahip olmasını ister. Biçim dürtüsü zamanı ortadan kaldırmayı, hiçbir değişimin olmamasını ister. Her iki dürtünün birlikte etkilediği oyun dürtüsü ise zamanı zamanda ortadan kaldırmayı, oluşu mutlak varlıkla, değişmeyi özdeşlikle değiştirmeyi amaçlamaktadır. Zamanın zamanda ortadan kaldırılması, bir tür “gibi yapmayı” gündeme getirmektedir. Sanki zaman geçmiyormuş, hiç geçmemiş gibi yapmayı...” (Ünlükuş,2012:s.n.y.)

İlk zamanlarında özgür ve kendiliğinden olan oyun etkinliklerinde zamanla bir takım kurallar gelişmiştir. Oyun zamanla ritmik hareketler, müzik gibi pek çok yönüyle taklidin etkisine girmeye başlar. Johan Huizinga’nın (1872-1945) söylemiyle: *“oyun içgüdüğü doğuştan gelen taklit eğiliminin hükmü altına girer”*. Oyun olgusu müzik, dans, plastik sanatlar ve diğer sanatsal çalışmalara bir kaynak oluşturur. B. Croce, *“Sanat, oyun değilse de o türden bir faaliyettir”* demektedir (Huizinga,2006:17). Ancak sanatın özü ve amacı oyundan oldukça farklıdır. Sanat yalnız taklit etmez aynı zamanda değiştirir ve tasarlar. Bunu ise özgür sanatçı gerçekleştirir (Yıldırım,2005:s.n.y.).

Bazı felsefeciler ise oyun teorisini eleştirmişlerdir. Onlara göre oyun fizyolojik ve sosyolojik bir yansımadır ve bir iz bırakmadan kaybolabilir. Sanatta ise sanatçının imgelemi, hayal gücü sanat eserine işlenir ve yüzyıllarca devam eder. Oyunlar, toplumlar ve geleneklere göre değişebilir ancak sanat eseri sürekliliğini devam ettirir. Yıldırım, oyun teorisinin, güzel sanatların daha ziyade tiyatro ve spor dahil tüm gösteri sanatlarının ilgili alanlarındaki faaliyetler için değerlendirilmesinin uygun olacağı görüşündedir. Yıldırım’a göre; *bazıları, sanatın kaynağını oyun ve haz*

duygusunda bulurken, bazıları da bunları bir amaç olarak ortaya koymuştur (Yıldırım,2005:s.n.y.).

Oyun konusunda “Home Ludens² kavramını ortaya atan Huizinga (2006:48) oyunu; özgürce razı olunan, ama kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekan sınırları içerisinde gerçekleştiren, bir amacı olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile alışılmış hayattan kopma ve özgür bir eylem ya da etkinlik olarak tanımlamaktadır. Ayrıca insanı diğer canlılardan ayıran en belirgin özelliğin “*oyun oynama becerisi*” olduğunu dile getirmiştir. Huizinga oyunun, savaş, sanat ve hukuk alanlarına kadar birçok toplumsal etkinlikteki yönleriyle incelenmesi gerektiğini ileri sürer. O’na göre oyun, üretici olmayan, bağlayıcı, özel kuralları, yer ve zamanı olan, gizli ve sınırlı grup ilişkileri yaratan gönüllü bir etkinliktir (Konter,2008:5,30-31). Ismarlama ya da zorlama ile oynanan şey oyun değil, sadece oyunun benzeridir ve boş zamanlarda yapılır. Diğer taraftan oyun bir rütüel veya tören olduğu zamanlarda görev veya ödev kavramlarıyla birleşir. Bu ise oyunun önemli bir niteliği olan özgürlüğün ortaya çıkmasını etkiler. Yine Huizinga’ya göre özgürlükle bağlantılı olarak oyunun bir diğer önemli niteliği gerçek-gündelik yaşamdan farklı oluşudur. Oyun, onu oynayan tarafından gerçek yaşamdan geçici olarak çıkarak, kendi dünyasının içine girdiği bir süreci var eder. Bu durum, tıpkı çocukların oynarken gerçeğin dışında olduklarını bilmeleri gibidir. Oyunun günlük yaşamdan yer ve süre olarak ayrılması da onun başka bir özelliğidir. Bundan dolayı kendine özgü yer ve süre ile sınırlandırılmıştır. Kendine uygun belirlenmiş bir alanda yine belirtilmiş bir sürede başlar ve biter (And,2007:28).

Huizinga’nın bu nitelemeleri özetlenecek olursa; oyun özgür bir eylemdir ve günlük yaşamında dışındadır. Ciddi bir iş olarak görülmemesine rağmen, oyuncu oyuna yoğunlaşır. Oyundan maddi bir kazanç veya çıkar beklenmez. Oyun, kendine ait bir zaman ve yer sınırlandırılmasıyla oluşur, kendine has kuralları ve düzeni vardır. Oyuncularını ve izleyenlerini gizli bir bağla birbirine birleştirir. Böylelikle toplumsal birleşmeyi kolaylaştırır (And,2007:30).

² "Oyun oynayan insan. Homo Sapiens (Düşünen İnsan) ve Homo Faber (Alet Yapan İnsan) kavramlarına karşılık Huizinga tarafından ortaya atılan kavram. Kavram ve Oyun Hakkında Detaylı Bilgi İçin Bkz: Johan Huizinga: a.g.e., s.13 vd.

Bu bilgiler ışığında oyun, doğaçlama ve kendiliğindenlik kavramları birbirleriyle kuvvetli bir ilgi içindedir. Oyun doğaçlamadır, içten gelir ve belirli bir sıraya ya da mantığa ihtiyaç duymaz. Doğaçlama gibi oyun da sonucundan ziyade sürecin önemli olduğu bir olgudur ve en önemlisi oyun oynarken çocuk mutlu olur. Çocuk, oyun içerisinde kendini de tanıyıp, tepkilerini kontrol eder. Sanatçı için de doğaçlama, sanatçının kendini tanıyıp, içsel dünyasını geliştirebildiği bir alandır ve kendiliğindendir.

1.5. Rastlantı

Rastlantı pek çok bilim dalının üzerinde dikkatlice durduğu, tanımlamaya çalıştığı, bununla birlikte genel olarak; iki veya daha fazla olay ya da olgunun eş zamanda, belirlenmiş herhangi bir bilgi, kural, istek veya önceden kararlaştırılmış belirli bir nedene dayanmaksızın gerçekleşmesi olarak ifade edilen bir kavramdır. Bu olay ve olgular aniden ve birbirinden bağımsız olarak gelişirler. *“Arapça tesâdüf kelimesinin karşılığı olan rastlantı, kavramının Batı dillerindeki karşılığı ise chance olup, şans, talih, tesâdüf, fırsat, ihtimal gibi anlamları içermektedir”* (Erdoğan,2005:65). Determinizm³ve nedensellik kuralına⁴ karşı çıkan görüşe göre rastlantı, olayların nedensiz, gelişigüzel bir şekilde meydana gelişine verilen addır.

Felsefede rastlantı, etkin sebebi bilinmeyen, açıklaması yapılamayan ve oluşu, meydana geliş birey tarafından tahmin edilemeyen olaylar için kullanılır. Rastlantı kavramında içerik bakımından iki farklılıktan bahsetmek gerekir. Birincisi, epistemik (bilgiye özgü) rastlantı olup, nedeni bilinmeyen olaylar için kullanılmaktadır. Mevcut algı ve bilgi yeteneğinin üstünde bir nedenden dolayı meydana geldiği düşünülen bu olay ya da olgu, epistemik rastlantı olarak tanımlanmaktadır. İkincisi ise, ortaya çıkması için hiçbir neden olmayan ve ortaya çıkışı tamamen rastlantısal olduğuna inanılan rastlantıdır ve ontik (varlığa özgü)

³Determinizm: Evrenin veya evrendeki olayların ya da bir bilimsel disiplinin alanına giren tüm nesne ve olayların önceden belirlenmiş olduğu, onların öyle olmalarını zorunlu kılan birtakım yasa veya güçlerin etkisiyle meydana geldiklerini ileri süren öğretiye verilen addır. Kısacası, her olayın maddi veya manevi birtakım nedenlerin zorunlu sonucu olduğunu kabul eden felsefi görüştür. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Determinizm>, 17.07.2013

⁴Nedensellik Kuralı: Olay ve olguların birbirine belirli bir şekilde bağlı olması, her şeyin bir nedeni olması, her şeyin bir nedene bağlanarak açıklanabilir olması ya da belli nedenlerin belirli sonuçları yaratacağı, aynı nedenlerin aynı koşullarda aynı sonuçları vereceği iddiasını içeren felsefe terimi. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Nedensellik>, 17.07.2013

rastlantı olarak adlandırılmaktadır. Rastlantı kavramı, zorunluluk ve nedensellik gibi kavramlarla doğrudan ilişkilidir. Rastlantı ve zorunluluğun ne olduğu felsefeci ve dilbilimcilerin üzerinde durduğu önemli konulardan biridir (Erdoğan,2005:65-66).

Sosyal yaşamda ve toplumda zorunluluk, yasanın bir sonucudur. Zorunluluk ve yasa, nesne ve olguların özüdür. Bundan dolayı eyitişimsel (diyalektik) felsefede zorunluluk, yasa ve öz yakın anlamlıdır ve temel iç ilişkiyi dile getirirler. Yasanın olduğu her yerde mutlaka zorunluluk vardır, aynı şekilde nerde bir zorunluluk varsa orda da mutlaka bir yasa vardır (Hançerlioğlu,1996:472).

Zorunluluk temel ve içseldir, rastlantı ise temel olmayan ve dışsal bir bağlantı biçimidir. Bununla birlikte zorunlulukla rastlantı arasında diyalektik bir birlik ve bağımlılık vardır. Yani aynı olguyu, hem zorunluluk, hem de rastlantı olarak görebilmek mümkündür. Dolayısıyla zorunlulukla rastlantı arasındaki bu diyalektik ilişki, bağımlılık içinde birbirlerine de dönüşebilirler. Örneğin ilkel toplumda rastlantı olan alışveriş olgusunun, kapitalist toplumda zorunluluğa dönüşmüş olması gibi (Hançerlioğlu,1996:474).

Felsefe tarihinde “zorunluluk” ve “rastlantı” kavramları sürekli olarak tartışılmıştır. Bu tartışmalarda zorunluluk ve rastlantı kavramları karşıtlık içinde ve birbirlerini dışlayan zıtlıklar olarak ele alınmışlardır. Bu iki görüş de, doğanın işleyişini açıklamakta yetersiz kalan iki zıt fikir olarak karşımıza çıkmaktadır (Erdoğan,2005:66).20. yüzyılda bilimsel açıdan yaşanan iki önemli gelişime olan, Evrim Teorisi ve Kuantum Mekaniği konuları da bağlam açısından rastlantı ile ilişkilidir.

Rastlantının Batı sanatında kullanımı Modernizm’le başlar. Modernizm, Batı sanatında gerçeklik algısının değiştiği bir dönemdir. Modern dönemde pek çok sanat akımında yer verilen rastlantı olgusu tezin konusu bakımından ileride ele alınacak akımlar içinde değinilecektir.

1.6. Bilinçdışı

Bilinçdışı kavramı, Freud'un psikanaliz⁵ kuramından daha da öncelere gitmesine rağmen, radikal bir boyut kazanışı Freud ile olmuştur. Freud'un meta-psikolojisinde bilinçdışı, algı ile bilinç arasında bir şey olarak algılanır (Edgar-Sedgwick,2007:389). Dolayısıyla bilinçdışının tam olarak anlaşılabilmesi için öncelikle “algı” ve “bilinç” kavramların anlaşılması gerekmektedir.

Algı; duyuların sağladığı duyular ya da duysal uyarımlar aracılığıyla dışımızdaki varlıklar hakkında bilgi edinme yetisi ve bu varlıkların bilincine varma yeteneği olarak tanımlanmaktadır. Algı duyularımız aracılığıyla bizi kuşatan dünyaya ilişkin bilgi edinmenin bir yöntemidir. Dünyadan alınan duysal uyarımları anlamlı deneyimlere dönüştürme sürecidir (Güçlü vd,2008:52). Ruhbilim Terimleri Sözlüğü ise algıyı; bir olay ya da bir nesnenin varlığı üzerine duyular yoluyla edinilen yalın bilinç durumu, olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte Felsefe Sözlüğünde ise algı; nesnel dünyanın duyular yoluyla öznel bilince aktarılmasıdır. Algı, dış dünyanın duyularla gelen imgesinin bilinçle gerçekleşen tasarımıdır. Nesneler duyuları etkiler, bu etki ise bilince aktarılır. Ancak algı, arı duyulardan, ansal bir işlevi gerektirmesiyle ayrılır. Alman düşünür Leibniz'e göre algı, bilinçdışı bir işlevdir ve gerçek anlamında öznenin, kendisinin dışında olanı alması demektir (Hançerlioğlu,1996:9).

Algı alanı, belirli bir zaman dilimi içinde ilişki kurulan tüm çevredir. Bu çevreyi yaratan varlıklar ve varlıkların özellikleri algı alanını oluşturur. İçinde yaşanılan doğal ve sosyo-kültürel ortamdır ve bu sosyo-kültürel ortam sanata ne denli etkide bulunuyorsa, sanatsal ortam da sosyo-kültürel yapıya o denli etkide bulunur. Sanat olgusunu oluşturan iki özne olan sanatçı ve alımlayıcı için de algı alanı gereklidir (Erinç,1998:50-51).

Algı yetisi ise iki anlama gelir. Birincisi algı alanı ile ilişki kurma becerisidir. Diğerisi ise algılananlar üzerinde düşünebilme ve oynayabilme becerisidir. Erinç'e (1998:55) göre algı, algı alanı içinde var olan olaylar ve nesnelerin üzerine duyular

⁵ İlk olarak Freud'un geliştirdiği ve daha sonraki psikanalistler tarafından çeşitli yollarla genişletilen bir psikolojik kuram ve psikolojik rahatsızlıkları tedavi yöntemidir. (Marshall,1999:605)

aracılığı ile elde edilen yalın bilinçlenmedir. Oysa her insanın duyu organları farklı ölçülerde çalışır ve kişiden kişiye göre değişiklik gösterir. Bu yapısal farklılıklar nedeniyle her insanın algısı farklılık gösterir ve buna da algı yetisi denilir.

Sanatta algı ise; hissetme, farkına varma gibi süreçleri ifade eder ve artistik hoşlanma ya da artistik duygu olarak bir haza dönüşür. Gerek sanatçı, gerekse alımlayıcı için estetik haz temel unsurdur (Erinç,1998:50-48). Bununla birlikte sanat algısı sorununa estetik kuramcılar öncelikle Aritoteles'in "katersis öğretisi"⁶ ile değinmektedirler. Bu kavram her zaman estetikçilerin öğretileri içinde yer almış bir konudur. Çünkü sanat algısı, bilincin ve bilindisinin derinliklerinde dolaşan, herhangi kesin ve sağlam bir nesnel çözümleme yapmaya bir temel oluşturamayacak biçimde, hemen hiçbir dış görünüş biçimi göstermeyen, bir iç psikolojik süreçtir. Dolayısıyla sanat algısı, her bireyde kendine göre yol alan, bundan dolayı da her kişide, çeşitli etkilere bağlı olarak, değişen bütünlükle, kişisel ve derinlemesine bir süreçtir. S. M. Kagan (2008:338-340), sanatsal yaratım süreci sonunda ürünün ortaya çıkışı ve algılanışıyla birlikte, sanatçı adına, bir yenisinin de harekete geçirilmiş olduğunu vurgular. Böylelikle yeni bir sanatsal etkinlik süreci daha doğar. Sanatsal yaratı sürecinin önemli bir noktası sanatçının kişiliğidir ve bu da eserin sonuçlanmasını sağlar. Bununla birlikte sanatçının yaratma sürecindeki çıkış noktası, nasıl ki kişilik olarak sanatçının kendi nitelikleriyse, yapıtın algısında da alıcının kişiliği yapıtının bitiş noktasını oluşturur. Bir sanat eseri, ne ölçüde yeti ve ustalıkla oluşmuşsa, sanat algısı da, alımlayıcısından o ölçüde ustalığın ve yetinin anlaşılmasını ister.

Görsel bir sanat yapıtının algılanması bir süreç ister. Alımlayıcı çalışmanın ana iskeletini, vurgularını, içeriğini incelemeye başlar ve bu şekilde yapıtı keşfeder. Bunun sonucunda yapıt alımlayıcı için hoş bir anlam kazanır. İnceleme aşamasındaki ilk adım görme duyusunun gücünün, en yüksek düzeyde kullanabilmesidir. Ve basitçe "görme" ya da "bakma" diye anılan şeye nasıl etkin olarak katıldığını açığa çıkarmaktadır (Arnheim,2007:52).

Bilinç ise, insanın kendisini ve içinde yaşadığı çevreyi anlamasını sağlayan güçtür. Herhangi bir an içinde farkında olunan her türlü duyum ve yaşantıların

⁶Katersis öğretisi: Sanatı algılama sürecinde insan ruhunun arınması öğretisi

bulunduğu, ruhsal yapının, doğrudan farkında olunan tek düzeyidir. İnsanın, düşünce, duygu, irade, karakter, heyecan, sezi vb. gibi bütün süreçlerde farkındalığı arttıkça bilinci de artar. Düşünceler bilince iki yoldan gelir. Birincisi duyu organları aracılığıyla algılanan ve dış dünyadan gelen bilgilerdir. İkincisi ise ruhsal yapıdaki, bilinçöncesinde veya bilinçdışında yer alan gizlenmiş olan bilgilerdir (Yazgan İnanç, Yerlikaya;2012:74).

Metafizik bağlamda bilinç; insandan bağımsız ve insana verilmiş olan, evrensel ya da Tanrısal bir güçtür. Metafizik düşünme dizgesi içinde yer alan düşünceliliğe göre de bilinç, özdekten ayrı ve bağımsız bir güçtür. Bu önermeyle temellenmiş olan düşüncecilik kuramı antik dönem Yunan filozoflarından Anaksagoras ile başlamaktadır. Anaksagoras “nus” adını verdiği “evrensel us” fikrini ortaya koymuş ve onu özdeğin karşısına yerleştirmiştir. Aristoteles’in ifadesiyle *“Anaksagoras, nus’un yaratan, özdeğin ise yaratılan olduğunu ileri sürmüştür. Çünkü her şey bir arada iken nus gelip her şeyi düzenlemiş, düzeni sağlamıştır.”* Bu anlayış Decartes’dan geçerek Hegel’e kadar ulaşmış ve onda da uçlaşmıştır. Hegel’e göre, önce “evrensel bilinç” vardır ve bütün doğa bu evrensel bilincin yaratımıdır. Bilinç, toplumsal bir üründür ve dil ile sıkı bir bağı vardır. Çünkü dil başkaları için gerçekleşen pratik bir bilinçtir. Ayrıca bilinç, insanların yaşama biçimlerinin bir ürünüdür ve yaşama biçimini yansıtır (Hançerlioğlu,1996:33-34).

Bilinçdışı, kişinin farkında olmadığı, ancak sözlerinin, duygularının ve davranışlarının çoğunu yönlendiren tüm istek, dürtü ve güdüleridir. Açık ve gözlenebilir davranışların bilincinde olunsa bile bu davranışların altında yatan zihinsel süreçlerin tam olarak farkına varılamayabilir. Freud, bilinçdışının rüyaların, dil sürçmelerinin ve kimi unutmaların altında yatan nedenler gibi ancak dolaylı olarak kanıtlanabileceğini belirtmiştir. Bilinçdışının içeriği bilince doğrudan yansımaz, belli sansürlerden geçerek kendini gösterir. Bilinçdışı ruhsal yapıdaki en derin katmandır ve içgüdüsel dürtülere ve bir şekilde bastırılmış olan anılara ev sahipliği yapar (Yazgan İnanç, Yerlikaya;2012:19).

Bilinçdışı kavramında ruhsal yapı bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı (bilinçaltı) olmak üzere üç düzeyden oluşmaktadır. Topografik model olarak da adlandırılan bu açıklamaya göre kişilik, sözü edilen bu üç farkındalık düzeyinde işlev göstermektedir

(Yazgan İnanç, Yerlikaya;2012:19). Freud’a göre bilinçdışı, zaman ve mekan kavramlarının ve gerçekliğin olmadığı, bebeklik ve çocukluk dönemlerine ait duygu, düşünce ve isteklerin yönettiği ilkel bir psikolojik alanı gösterir. Buradaki materyallerin bilinç düzeyine çıkması ise, yani bilinçdışından bilince sızması durumunda, kişi endişe duyguları yaşayabilir. Rüyalar, oyunlar, büyüler, gündelik hayatta rastlanan dil sürçmeleri, psikopatolojik semptomlar gibi olgular ve sanat yapıtları aracılığıyla, bilinçdışından bilince malzeme geçmesi söz konusu olur. Ancak bu geçiş serbest değildir ve bir tür sansür vardır ve mümkün olduğunca bu geçişi sınırlamaya çalışır. Bu sansür, bilinçdışı ile önbilinç arasında bulunduğu kabul edilen, “baskılama bariyeri” ile gerçekleştirir. “Baskılama bariyeri” için Freud “bastırma mekanizmasının esnekliği” kavramından bahseder ve bariyerin ya da duvarın, geçirgenliğinin bu esnekliği sağladığını vurgular (Cebeci,2009:118-121).

Freud’un ‘kişisel bilinçdışı’ kavramını geliştiren C.G. Jung ise ruhu üç bölüme ayırmaktadır: Ego (ben), kişisel bilinçdışı, ortak bilinçdışı. Egoyu bilinçli zihinle bir tutan Jung, bilinçdışını, bastırılan duyguların kaynağı ve bilincin de biçimlendiricisi olarak görür. Jung bilinçdışını ikiye ayırır: Kişisel (özel) ve Ortak (kolektif). Kişisel bilinçdışı yüzeyseldir ve temelinde insanın doğasında var olan, doğuştan gelen ortak bilinçdışı vardır. Kişisel bilinçdışı hiçbir zaman unutulmayan ama unutulmak istenen anılarla doludur. Kişisel bilinçdışı, unutulmuş, bastırılmış, düşünülüp duyumsanmış nesneleri içerir ve bu içerik istenildiğinde ya da gereksinim duyulduğunda bilinç yüzeyine çıkartılabilir. Ego, bilinç ile bilinç dışı arasında yer alır ve iki alana da uzanır. Ortak bilinçdışı ise insan ruhunda bütün insanlığın tecrübesini taşır. İnsanların toplumsal, ırksal ve zamansal gibi kişisel farklılıklarının söz konusu olmadığı, evrensel durumlara ve olaylara verdiği ortak tepkiler gibi imgelerden oluşan zengin bir birikimdir. Ortak bilinçdışı insanlığın gelişiminin izlerini koruyarak önceki nesillerin deneyimlerini de bir araya getirir ve aktarır. Bu nedenle kişisel bilinçdışından daha farklı ve daha kapsamlı bir işleve sahiptir. Ortak bilinçdışı, her bireyin beyninde yeniden doğan evrenin bütün ruhsal kalıtımını içerir ve bu durumu Jung “*Ortak bilinçdışının içerikleri ilkörnekler olarak bilinir*” biçiminde açıklar (Oğuz,2004:8). Ortak bilinçdışının içeriğini oluşturan ve kuşaklar boyunca aktarılan bu öğeler belirgin anılar ya da fikirler şeklinde değil; deneyimleri belirli bir yönde değerlendirme potansiyelidir. Jung, ortak bilinçdışının içerikleri olan

evrensel düşünme biçimleri ve duyguları başlangıçta “ilk imgeler” olarak adlandırmış, ancak sonraları “arketip” adını vermiştir. Jung’un arketiplerle kastettiği, bir kimsenin atalarına ait olan imgelere sahip olması ya da aynı imgeleri bilinçli bir şekilde anımsaması değil, daha ziyade atalarında da olan, belli yaşantılara, belli yönde tepki verme eğilimine ya da potansiyeline sahip olmasıdır. Sonuç olarak Jung’un, ortak bilinçdışı ve arketiplerle ifade ettiği, deneyimin kalıtsal olması değil, insan beyninin, insanlık tarihindeki eski deneyimlerden etkilendiğini ve bu deneyimlerle biçimlendiğidir. Ve arketipler evrensel oldukları için, her insan aynı temel arketip imgelere kalıtım vasıtasıyla doğuştan sahip olmaktadır (Yazgan İnanç, Yerlikaya;2012:74).

Jung, anne arketipi, baba arketipi, yeniden doğuş arketipi, gölge arketipi, aile arketipi gibi çok sayıda arketip tarif etmiştir. Ayrıca her arketipin aydınlık ve karanlık olan iki yüzü olduğunu ifade etmiştir. Örneğin, anne arketipi “sevecen anne” (Hz. Meryem) olarak ortaya çıkabildiği gibi “korkunç anne” (Kali)⁷ olarak da ortaya çıkabilmektedir. Jung, aynı zamanda her arketipin dişil ve eril kişiliklerde farklı görünüşleri ve işlevleri olabileceğini belirtmiştir. Örneğin, “tamamlayıcı ruh imgesi” kadında “*Animus*”; erkekte ise “*Anima*” olarak görülmektedir (Ersoy,2013:1-2).

Freud, psikanaliz kuramı içerisinde, psikobiyografi kavramını da ortaya koymuştur. Bu kavramda bir sanatçının yaşam öyküsünün hem biyografik verilerden, hem de yapıtlarından yola çıkılarak yeniden kurgulanması ve eserlerinin tekrar yorumlanması söz konusudur. Freud’un Leonardo Da Vinci üzerine yaptığı çalışma psikobiyografi türünün ilk örneğini oluşturur. Bir yapıtın anlaşılması için sanatçısının da ele alınması, incelenmesi gerekip gerekmediği konusunda sanat eleştirmenleri arasında fikir ayrılıkları yaşanmıştır. Bir yapıtı anlamak için sanatçısının kişiliğinin ve hayatının bilinmesinin gerekmediğini savunan “Yeni Eleştiri”⁸ akımından önce,

⁷Kali, kana susamış vahşi tanrıça olarak adlandırılır. Hindu Mitinde dişil gücün eril güce karşı kazandığı bir zaferdir. <http://www.kayipdunya.com/pinar-karaca/kali-ve-guc-uzerine-kisa-bir-makale> Erişim: 04.06.2014

⁸Yeni Eleştiri Akımı: 1920’li ve 1930’lu yıllarda başlayan bir eleştiri akımıdır. Geleneksel eleştiri anlayışının yaygın olarak ilgilendiği yazarın biyografisi veya psikolojisi, eserin edebiyat teorisiyle ilişkisi gibi metin dışı unsurlara bir tepki olarak doğmuştur. Yeni Eleştirciler edebî sanat eserinin özerk (otonom) olarak ele alınması gerektiği görüşünü ileri sürerler. Yeni Eleştircilere göre, dıştan gelen bir takım referanslarla edebî sanat eserini değerlendirmek doğru değildir. <http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Literarytheories.htm> Erişim: 05.06.2014

kamuoyunda sanatçının hayatının öğrenilmesine yönelik büyük bir merak söz konusudur. Sanatçıya yönelik olan bu popüler merak, bir edebiyat yapıtının yazarın kişiliğinin bir parçası olduğunu savunan Romantik edebiyat anlayışı tarafından beslenmiştir. Ancak bir süre sonra sanatçılar kişiliklerinin bu şekilde teşhir edilmesinden hoşnutsuz olmuşlar ve özel hayatlarına saygısızlık olarak algılamışlardır (Cebeci,2009:9-10).

Sanatçı kendi bilinçdışındaki materyali diğer insanlara göre daha rahat bir biçimde elde edebilir, çünkü bilinçdışı ile bilinç arasındaki duvar daha geçirgen bir özelliktedir. Freud'un sanatçılarla ilgili çalışmalarında, sanatçının, bir çocuğun aynı cinsten ebeveyniyle rekabete girmesi ve karşı cinsten ebeveynine yakınlık duymasını gösteren ödipal durumu gibi sanat yapıtında da ilksel "baba öldürme isteği"nin farklı bir kurguyla aktarılması ve izleyiciye sunulması söz konusudur. Bunun sonucunda hem baba öldürme istekleri yer değiştirmiş olur, hem de ikincil ve önemli bir kazanım olarak sosyal anlamda bir kabul ve şöhret sağlanır. Buradan da anlaşılacağı gibi Freud, yaratıcılıkla nevroz arasında bir benzerlik görmüştür. Yaratıcılığı açıklamak için ise "yüceltme" (sublimasyon)⁹ mekanizması kavramını kullanmıştır (Cebeci,2009:120-121).

Freud, yaratıcılık ile gündüz düşlerini birbirine benzetmiştir. Günlük hayatta tatmin olmamış kişilerin daha çok fantazi ve gündüz düşleri kurması gibi, Freud yaratıcı kişileri de, özünde mutsuz ve tatmin olmamış insanlar olarak algılar. Çünkü mutlu insanlar fantazi kurmazlar, fantaziler doyurulmamış arzulardan kaynaklanır ve kişi fantazi doyurumu ile kendi dış gerçekliğini düzeltmeye çalışır. Freud'a göre sanatçılar, yapıtlarında gündüz düşlerini gizler, böylelikle de izleyici tepkisinden kaçınmış olur. Buradaki temel sorun, gündüz düşleri kuran herkesin değil, sadece bazı kişilerin sanatçı olma ihtiyacı duymalarıdır. Ancak bazı sanatçılar sanatı, nevrozu aşmak, yeni açılımlar ve sosyal kabuller sağlamak için kullanagelmişlerdir. Bu durum ise Freud ve diğer psikanalist kuşakların, sanatın ve yaratıcılığın özünün anlamaya çalışmalarının ana nedenidir (Cebeci,2009:118-121).

⁹ Yüceltme kavramı, cinsel-saldırgan enerjinin amacını değiştirerek, başka bir amaca yönelmesi biçiminde tanımlanabilir. (Cebeci,2009:121)

Freud'un öğrencisi ve daha sonra da rakibi olan Carl Gustav Jung ise yaratıcılığın iki durumda ortaya çıktığını vurgular. Birincisi psikolojik, ikincisi ise esine dayalı yaratıcılıktır. Psikolojik yaratıcılığın malzemesi insanın bilincidir ve bu türdeki etkinlikler ve yapıtlar insanın anlayışının sınırları içinde kalır. Jung'un asıl üzerinde durduğu alan ise esine dayalı yaratıcılıktır. Burada materyaller insanın kişisel yaşantısından değil, daha derinlerden, ortak bilinçdışından gelmektedir ve yaratıcılık nispeten pasif bir roledir. Eserlerde sanatçının müdahalesinden daha ziyade, bir arketipin canlanması söz konusudur ve Jung'a göre bu şekilde gerçekleştirilen bir yapıt evrensel bir anlam ve önem taşır. Yaratıcılık açısından bakıldığında Jung'un ortaya koyduğu ortak bilinçdışı kavramı ile Freud'un ortaya koyduğu bilindışı kavramının pratikte aynı işlevde oldukları söylenebilir. Jung, sanat yapıtının tahmin edilemeyen yenilik özelliklerini açıklayamadığı için eleştirilmiştir. Buna rağmen Jungcu görüşler günümüz sanat eleştirisinde hala yaygındır (Cebeci,2009:123-124).

Sanatçı kavramı üzerinde çalışan ilk kuşak psikanalistlerden birisi de, kahraman mitleri ve sanatçı figürü üzerine yaptığı çalışmalarla, günümüz sanat eleştirisinde önemli açılımlar sağlamış olan Otto Rank'tır. Rank, sanatçının kendisini eleştirmesine rağmen kendi varlığını da aynı zamanda kabul ettiğini, bu yanıyla, temel faaliyeti kendini eleştirmek olan nevrotik bir kişilikten farklı olduğunu vurgular. Sanatçı kendi varlığını kabul eder, olumlar, sevicecek ve değerli bir şey olarak görür. İrade daha baskındır, içgüdülerinden, bilinçdışından vs. gelen malzemeyi yaratıcı bir etkinlikte bulunmak için dönüştürebilirler. Nevrotikler ise güdülerinde aşırı derecede kontrol kurmaya çalışan kimselerdir. Nevrotiklerin yaratıcı eser ortaya koymaları oldukça güçtür. Sanatçı ile nevrotik kişilik arasındaki temel fark ise, sanatçının geçmişte yaşamış olduğu travmatik olayları aşabilmiş olması ya da bu travmadan kaynaklanabilecek tutuklukları telafi edebilmesidir. Sanatçı eseri aracılığıyla bağımsızlığını gerçekleştirir, ancak onu topluma sunarak yeniden teslim olur. Toplum ise yapıt ile kendi ölümsüzlük gereksinimini karşılar, bunun için sanatçıyı kullanır, içselleştirir ve bir anlamda kurban eder. Bunun karşılığında da sanatçıya şöhret sağlar. Bu da sanatçıya ölümsüzlük verir (Cebeci,2009:124-138).

Ego psikolojisi kuramında¹⁰ iki süreçten bahsedilir. Birincisi: İd'in işlev sürecidir. Burada iç tepiler ve dürtülerin oluşturduğu bilinçdışı alanı söz konusudur. İkinci süreç ise egonun işlev sürecidir. Birincil süreç, içtepilere, içgüdülere ya da isteklere bağlıdır ve hazza dayalıdır. Gerçekliğin olmadığı, düşler, fantaziler gibi yere ve zamana bağlı olmayan, mantık dışı, karmaşık bir işleyişi vardır. Günlük yaşantı içinde espriler, şakalar sırasında ikincil süreç zaman zaman askıya alınır ve birincil süreç baskın duruma geçer. Benzer bir durum yaratıcılık sırasında da gerçekleşir. Sanatçı, yaratma sürecinde bilinçdışından imgeleri, simgeleri, metaforlarını kullanmak amacıyla birincil süreçten yararlanır. Bu durum egonun gerilemesidir, ama yaratıcı kişi, iradesi ve egosu sayesinde bu gerileme ile baş edebilir. Bu gerileme ile baş edemeyen kimselerde ise psikoza girme durumu söz konusudur (Alper,2008:17-18).

Sanata ve yaratıcılığa, deneysel psikoloji açısından, bir diğer yaklaşım modeli ise algılama ile ilgilenen "Gestalt" okuludur. Algı, duyu organları vasıtasıyla kavramayı sağlayan psikolojik bir olgudur ve duyularla algılanan izlenimler de zihinde işlenir. İnsan, bebeklikten itibaren içinde bulunduğu çevre ile uyum sağlamaya ve duygularını tanımaya başlar. Bu süreçte belirli kişiler ya da nesneler, diğerlerine göre daha özel anlamlar yüklenir. Algılananlar ise önemlerine göre aşamalı olarak bilinçdışına girerler. Bu hiyerarşik durum kişiliğin oluşumunda, belirli nesnelerin, belirli bir mekan içinde ve o mekanda yer alan figürlerle birlikte algılamayı sağlar. Bu tanıma etkinliğinde, çizgiler ve renkler birer sembolik değerlere dönüşür. Böylelikle örneğin bir bebek için, anne ve babasının yüz çizgileri, nesnelerin şekilleri ve renkleri bilinmeye ve böylece birer sembolik değer taşımaya başlar. Çizgi ve renklerdeki bu sembolik değerler, bunların birer anlatım aracına dönüşmesini sağlar. Yaratıcılık (aynı zamanda, insanın psişik yapısında gerçekleşen bir işlem olduğunu düşünülürse), görüntü ve biçimlerden oluşan zihinsel

¹⁰ İnsan zihninin katmanları (alt bilinç), ego (benlik) ve süperego (üst benlik)'tir. İd, zevk temelli bir istekler ve aşırı ısrarcı temel enerjinin çıkış noktasıdır. Temel ve en ilkel benliktir. Ana kaynağı cinsellik, açlık gibi ihtiyaçların en bencilce doyurulmasıdır. Ego, id'in bu isteklerini gerçeklikle karşılayan kısımdır. Çeşitli savunma mekanizmaları ile idi dengeler. Ego, id ve süperego arasında dengeleyici unsurdur. Temel görevi kişisel güvenlik sağlamak ve id'in bazı isteklerine izin vermektir. Süperego ise baba figürünün ve kültürel adetlerin içselleştirilmiş bir sembolüdür. İd'in ihtiyaç ve talepleriyle çatışma halindedir. İd'e karşı saldırgandır. Tabuları ayakta tutar. Oidipus kompleksinin çözümü için baba figürünün içselleştirilmesidir.

http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0d,_ego_ve_s%C3%BCpereg%C3%B6 Erişim: 28.03.2014

malzemelerle ifade edilir. Dolayısıyla kişide yer alan organik ya da algısal bozukluklar yaratıcı etkinlikte de kendini gösterecektir.¹¹

Dada ve Gerçeküstücülük akımları, sanatçının, egosunun ve superegosunun güçlerini zayıflatmak için bilinçdışını kullanmışlardır. Tristan Tzara psikanalizin insanları normalleştirmek adına toplumsallaştırdığından bahseder ve bu nedenle de bilinçdışı süreçlerin özgürleştirilmesi gerekliliğini önerir. Andre Breton da Freud'un bilinçdışı araştırmalarını olumlayarak, sanatsal süreçte bilinçdışının özgürleşmesini önermiştir¹².

1.7. Otomatizm

Genel bir ifade ile bireyin bir ya da daha çok sayıda ki eylemleri bilinçdışı, otomatik olarak gerçekleştirilmesi üzerinden savlanan bir kavramdır. Dolayısıyla estetik bir ön yargıya, ilke ya da kurala bağlı kalmadan, bilincin kontrolü dışında, otomatik bir biçimde yapılan sanatsal çalışmalar bu kavram üzerinden kurgulanmaktadır. 1910'lu yıllarda Dadacı sanatçıların ortaya koyduğu bu davranış biçimi, 1920 ile 1930'lu yıllar arasında Gerçeküstücü sanatçılar tarafından da kullanılmıştır (Eroğlu,1997:200)¹³. Bu kavram üzerinden çalışmalarını sürdüren sanatçılar eserlerinde, iç dünyalarına ilişkin “*kendiliğindenlik*” ve “*anlık olan*” kavramları üzerinden ifadelerini kullanmışlardır. Bunu yapabilmek için de görsel otomatizm'den (bilincin sezgisel oluşuna bağlı olarak yapılan desen ve kaligrafiler) faydalanmışlardır. Bu şekilde bilinçdışının en bozulmamış biçimde resme aktarılmasının örneklerini vermişlerdir (Bektaş,1992:51).

Otomatizm (özdevinim), etimolojik olarak ele alındığında; kökeninin eski Yunancadaki Autos (kendisi, kendine özgü, aynı, kendiliğinden) sıfatından türetilmiş olduğu görülür. Dolayısıyla, otomatizmin, insanın bilinçdışından dışarıya yansıyan bir eylem olduğu görülür. İstem dışı ve kendiliğinden ortaya çıkan bir eylemi ifade

¹¹ http://www.sanatpsikoterapileridernegei.org/uploads/6/4/5/5/6455557/farkli_psikoterapi_ekollerinin_sanat_ve_yaratclga_yaklasimlari.pdf Erişim: 1 Nisan 2014

¹² <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2EMA-bRlj1MJ:dergipark.ulakbim.gov.tr/marustd/article/download/1012001788/1012001490+&cd=2&hl=tr&ct=clnk&gl=tr> Erişim:01.04.2014

¹³“Otomatizm” Maddesi; Sanat Sözlüğüm, <http://sanatsozlugum.blogspot.com/2012/05/otomatizm.html>. 21.07.2013

etmesi bakımından, kendiliğinden sözcüğü ile otomatizm'in eş anlamlı olduğu kabul edilebilir. Bu aynı zamanda bir tür doğaçlamadır (Sembol,2012:4).

Günlük konuşmalarda, rastlantı veya kaza sonucu ya da kendiliğinden meydana gelen bir etki karşısında, ortaya çıkan tepki anlık ve doğal bir tepkidir, ayrıca istem dışı gerçekleşir. Bu anlık ve kendiliğinden tepki, aynı zamanda, otomatizm kavramına eş bir anlam taşımaktadır. Sanatta da rastlantı ya da kaza eseri ortaya çıkan herhangi bir ifade ile veya kişinin bilinçaltının yüzeye çıkarmasıyla oluşan bu metot, sanatçının sanat yaratımı karşısındaki bireysel bilincini ikinci plana atarak, sadece bilinç dışından yararlandığı eserler oluşturmasında bir aracılık işlevi görür. Böylelikle, kişide doğal olarak var olanın kendiliğinden ortaya çıkmasını sağlamak hedeflenmektedir. Eserin oluşturulmasında, otomatizm tekniğinin uygulandığı süreç içerisinde, sanatçının, bilinç durumundan uzaklaşarak bilinç dışını etkin hale getirmesi ve böylelikle kendisini ifade edebilmesi amaçlanır. Bu noktada bilinç dışının etkinliği arttıkça, sanatçının da bir araç haline gelmesi söz konusu olmaktadır (Sembol,2012:56). Tabi burada bir taraftan sanatçı bireyin edilgenliği söz konusuysa, diğer taraftan eserin var olma sebebi bakımından sanatçının temel etken olduğu da unutulmamalıdır.

Otomatizmde rastgele imgelerle ortaya çıkan bilinç dışı algıların, kendiliğinden gelen bir doğaçlamayla sanatsal bir eyleme dönüşmesi söz konusudur. Ayrıca, otomatizm sanatçılar tarafından kullanılan bir metot olmasının yanı sıra akıl hastalarının resim ve yazılarında da gözlemlenir (Sembol,2012:3).

Dada, Soyut Dışavurumculuk, Aksiyon Resmi (Action - Painting) İformel Sanat, Lirik Soyut Sanat gibi pek çok akımda ele alınan otomatizm, en belirgin olarak Gerçeküstücülükte kendini göstermiştir. Özellikle de André Masson (1896-1987) sıklıkla kullanmıştır.

Gerçeküstücü sanatçılar, gerçeklik arayışında otomatizmden faydalanmışlardır. Otomatizm ile yapılan çalışmalarda kendiliğinden ve bilindışı ya da yarı-bilinçli çizimler kullanılmıştır. Bunu sağlamak için akıl hastalarının patolojik durumlarıyla ilgilenen, hatta öykünen sanatçılar da olmuştur. Bilinen nesnelerin kullanılmadığı bu çalışmalar, duygu ve düşüncelerin bilincin kontrolünden

çıkarılarak aksettirilmesi şeklinde gerçekleşir. Otomatizmde şans faktörünün yanı sıra, sanatçıda bir çağırışım sonucu ortaya çıkan imgeler de görülebilir. Bazı sanatçılar, Sigmund Freud'dan esinlenerek uyguladıkları serbest çağırışım metodunu bir tür medyumluk ya da spiritüel uygulamalar şeklinde ele almışlardır. Örneğin 'otomatik yazı', serbest çağırışım ve istençdışı yazma yöntemlerinde, medyumlar gibi uzman araçların ruhsal âlemle iletişime geçmek için kullandıkları metotlardan faydalanmışlardır. Ancak medyumlar bu yöntemi, manevi âlemdekilerle temasa geçmek için kullanırken; Gerçeküstücü sanatçılar, bilinçdışını yüzeye çıkarmak için kullanılmaktadırlar. Gerçeküstücü sanatçılarda olduğu gibi Jackson Pollock gibi bazı Amerikan sanatçılar da Otomatizmi, medyumlukla benzer görmüş ve kendilerini primitif ayinlerdeki şamanlarla özdeşleştirmişlerdir. Sanatsal faaliyetlerini bir ayin şeklinde gerçekleştirerek, kendilerini de bu ayin'in bir parçası olarak görmüşlerdir (Sembol,2012:5).

Otomatizmin "kendiliğinden gelen" bir özelliği vardır, bu yanıyla da sanatta var olan "ilham" olgusuyla benzerlik göstermektedir. Bu teknikle ortaya konan eserlerde, sanatçıların çocukluklarına dair bilinçdışı simgeler de gözlemlenmiştir. Ayrıca kişinin bilinçdışındaki ilkörneklere bilinç düzeyine çıkartmasıyla, otomatizm'in primitif bir yönünün varlığı da görülmektedir (Sembol,2012:3-4). Jung'un önemle üzerinde durduğu ilkörnekler; gölge, persona, self, anima – animus dörtlüsünden oluşmaktadır. Bu ilkörnekler kişilik içindeki farklı bölümleri biçimlendirirler. *Gölge*, kişinin kendi kişiliğindeki varlığını kabullenmeyip, başkalarına yansıttığı ruhsal durumun kişilik bulmuş halidir. Kişinin sosyal imgesinin yansıması olan *persona* ise ben ile dış dünya arasında aracılık eder. *Self* (benlik, ego), "*bütünlüğü ve durağanlığı*" sağlayarak, benliği olgunluğa erdirtir. *Anima* ve *animus* ise potansiyel olarak ortak bilinçdışı ile iletişimi sağlayan önemli ve diğer bir ilkörnektir. Animus düşünceyi, anima ise ruhu temsil eder. Jung'a göre; kadınlarda karşı cinse ait ve ortak bilinçdışında sunulan ilkörnekte animus; erkeklerde karşı cinse ait ve ortak bilinçdışında sunulan kadınsı taraf animadır (Oğuz,2004:8-9).

Otomatizm aslında soyut sanat içinde önemli bir nokta olarak yer alır. Gerçeküstücülük akımının kurucusu Breton, otomatizm ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Ressamın eli gerçekten onunla (Andre Mason) birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değildir; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri tanımlar. Deneylerin sağladığı bu biçimler, yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar. ... Sürrealizmin temel keşfi, herhangi bir peşin yargıdan sıyrılmış olarak yazmak ya da çizmekten yorulan kalemin sonsuz değere sahip bir şey yaratmasıdır. (Passeron:2000:39)

Breton, 1924'te yayınlanan Birinci Manifesto'da, Gerçeküstücülüğü 'saf psikik otomatizm' olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlamayla, sözlü, yazılı olarak ya da daha başka bir yoldan düşüncenin gerçek işlevi ortaya konmaya çalışılır. Mantıksal denetimin olmadığı ve önceden herhangi bir estetik ya da moral hazırlık yapılmaksızın düşüncenin yönlendirilmesidir. Bu tanımlama aynı zamanda Gerçeküstücülerin gözünde otomatizm'in ne demek olduğunu da açıklamaktadır. Bu bir bakıma uyur-gezerlerin 'ayaktaki otomatizmi' haline benzer bir durumdur ya da erişkinlerin çocuksuluğa bürünmesi olarak da tanımlanabilir (Passeron:2000:267).

2. BÖLÜM

Sanatsal Yaratı Sürecinde Kendiliğindenlik

Bireyin, bedeni de dahil her türlü malzeme, materyal ve gereçler kullanarak, estetik haz oluşturacak biçimler yaratma kaygısıyla, kendini ifade etme yöntemi biçiminde tanımlanabilecek sanat olgusu, tarihin tüm safhalarında, düşünürler, sanat uygulayıcıları ve sanat araştırmacıları tarafından sürekli yeniden tanımlanmaya, anlaşılmaya ve anlatılmaya çalışılmıştır. Sanatın yaşanılan an içinde sahip olduğu devingenlik ve ifade biçimi, onun sürekli yeniden tanımlanabilir olmasını, dolayısıyla her birey tarafından kendi bakış açıları ile yeniden yorumlanmasını sağlamaktadır.

Sanat konusunda ilk tanımı getiren filozoflardan biri olan Aristoteles, sanatı taklit (mimesis) olarak nitelendirmiştir. Romantik dönemde, içe doğma, coşma, taşma, akıl ve mantığın baskısından uzaklaşma şeklinde sanat yeniden tanımlanmıştır(Kapan Ezici,2005:122-127).Rodin sanatı *“dünyayı anlamak ve anlatmak isteyen bir düşünce çabası”*(Erinç,1998:83) biçiminde tanımlarken, Freud, *“erişkinin, yaşam karşısındaki tavrı, oyun keyfidir”* şeklinde tanımlar (Kapan Ezici,2005:122-127). Fakat tüm bu söylemlerin dışında, Gombrich sanat tanımını bambaşka bir açıdan ele alarak, sanatta yaratıcı bireyi ön plana almıştır. Zira ona göre; *“Sanat adı verilen bir şey yoktur aslında, salt sanatçılar vardır”*(Erinç,1998:25). Tolstoy ise sanatı: *“insanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, bu duyguyu başkalarının da aynıyla duyabilmesi için, devinim, çizgi, renk, ses ya da sözcükler aracılığı ile onlara aktarması”*olarak yorumlamaktadır (San,2003:83).

Tüm bu görüşler “sanat nedir?” sorusuna yanıt aramak için soruluyor olmasına karşın, bugün bile ortak bir yanıt verilememektedir. Fakat *“sanat nedir?”* sorusu, *“sanatçı kimdir?”* ve *“yaratıcı edim nedir?”* gibi soruları da beraberinde getirmektedir.

Sanat eseri, sanat kavramının kapsamı içinde yer alan, ve en genel ifadeyle sanatçının hakim olduğu malzemenin, yine onun yapabilme yetisi çerçevesinde, tasarımsal ve kurgusal sürecine etki eden dünya görüşü ile (içinde bulunduğu kültürel

yapı da buna dahildir), yapıta karakter vermesiyle oluşan, tek ve yeni bir ürün olarak tanımlanabilir. Bu tanımlama bireysel algılara bağlı olarak farklılıklar gösterebileceği gibi bu tanımlama içerisinde yer alan her ürünün de bir sanat eseri olması tabii ki beklenmemektedir..

R. May, “Yaratma Cesareti” adlı kitabında sanat ile özgün sanat arasındaki ayrımı ortaya koyarak, bir ürünün sanat eseri olduğunun kabul edilebilmesi için önce sanatçının, eserinin “*sanat eseri*” olduğunu kabul etmesi gerektiğini söylemektedir. Oysa başka bir görüşe göre ise sanatçı, “*ben yaratıcıyım, benim eserim bir yaratı ürünüdür*” dememelidir. Ancak alımlayıcılar o kimseye sanatçı, onun sanat ürününe de eser değerini yükleyebilirler. Görüldüğü gibi sanat konusunda olduğu gibi sanat eserinin tanımlanmasında da farklı yaklaşımların bulunması kaçınılmazdır (Kapan Ezici,2005:122-127). Fakat sanatçının en önemli süreci daha önce yapılmış olanları öğrenerek onları yinlemek değil, sanatsal etkinlik içinde yeni özgün bir şeyler yaratmaktır. Burada önemli olan ise “*yaratma*” edimidir.

Diğer taraftan sanatçının yaratma sürecinde yaşamış olduğu sıkıntılar ve rahatsızlıklar, yapıtın meydana çıkması ile doyuma ulaşarak haza dönüşür. Yaratma edimi, önceden yapılmamış olanın, yaratıcısının belleğinden –hatta bilinçaltından- başlayarak eyleme dönüşmesiyle birlikte açığa çıkarılmasıdır. Açığa çıkarılanın izleyicisine, alıcısına iletilmesiyle, onlarda da benzer duyguları, hazları uyandırmasıyla yaratım süreci tamamlanır. Yaratıcısının hakim olduğu malzemenin olanakları çerçevesinde ve içinde bulunduğu duygu yoğunluğuyla açık hale getirilmesi, izleyicisine iletilebilir kılınmasıyla sanat yapıtı oluşur. Alımlayıcılar, sanatçının ulaştığı doyuma katılarak, bu duyguyu yaşantılar, yapıtı özümser ve eserin karşısında haz alırlar. Yapıtıyla yeni bir şey söyleyen sanatçının, yaşantıladığı duygusal coşkuyla başarılan her yaratım bir sanat yapıtıdır. Sanat, böylelikle insanın bakış açısını genişletmekte ve tinsel zenginliğini arttırmış olmaktadır (Büyükdüvenci,2006:49).

Sanatsal ve yapıtsal anlamda varoluş, öncelikle bellekte seçme ve biriktirmelerle başlar. Yaşanılan her olay, her iletişim, bilgilenme süreci, kişide bir farkındalık oluştururken, aynı zamanda bilinci de şekillendirir. Yaratma süreci, aslında bir anlama-anlamlandırma çabasıdır, fakat sanatçı düşünsel olanı plastik bir

varlığa dönüştürmeye başladığında, bu çabanın yanında sezgi de işin içine girer. Yaratıcılık, kişinin kendini kendine terk ettiği alandaki duyarlılığın tekrar duyular önüne çıkışıdır (Ergür,2005:s.n.y.). Yaratım sürecindeki işte bu devinim aslında sanatçı bireyde, Jung'un da dediği gibi, ilkel süreçlerden beri var olanın tekrar ortaya çıkışıdır.

Yaratıcılık ve kendiliğindenlik birbirlerine bağlıdır; fakat farklı iki ayrı kategori oluştururlar. Yaratıcılık bir tözdür, kişide zaten var olandır; kendiliğindenlik ise bir katalizördür, yaratıcılığın ortaya çıkmasında etki sağlar. Bir kimsede kendiliğindenlik çok kuvvetli olabilir fakat yaratıcılık yoksa önemli bir şey yaratamaz. Başka bir kimsede ise yaratıcılık güçlü olabilir fakat kendiliğindenlik yok ise güçlü yapıtlar üretemez. Örneğin bugüne kadar pek çok Michelangelo ya da Beethoven dünyaya gelmiştir. Ama bunlardan sadece Michelangelo başyapıtlar ortaya koymuş, sadece Beethoven senfoniler bestelemiştir. Yaratıcı yetenekleri olan bu sanatçıları diğerlerinden ayıran önemli nokta ise kendiliğindenlikleridir (Şatiroğlu,1999:111-126).

2.1. Sanatsal Yaratı Sürecinde Doğu Dünyasında Kendiliğindenlik

Doğu dünyası veya Doğu medeniyeti terimi; Avrupa'nın doğusunda kalan ve çeşitli kültürel, sosyal ve felsefi sistemleri ile Batı dünyasından farklılıklar gösteren Asya kıtasını tanımlamak için kullanılmaktadır. Coğrafi olarak Orta Asya, Yakın Doğu, Hint alt kıtası, Uzak Doğu ve Orta Doğu, bölgelerini işaret etmektedir. Doğu Medeniyetini ya da Doğu Dünyasını; coğrafi konumunun yanında kültürel ve inançsal bağlamı birlikte ele almak gerekmektedir. Kültürel olguların oluşumunda coğrafi konum, inanç sistemleri ve toplumsal yapılar birbirleriyle ayrılmaz bir birliktelik göstermektedir.

Doğu Medeniyetinin kültürel oluşumunda, mistizm ile yakın bir ilişki vardır. Bu nedenle Doğu Medeniyeti ile Batı Medeniyetinin sanat alanında ortaya koydukları eserlerde de farklılıklar görülmektedir. Animizm¹⁴, politeizm¹⁵ ve

¹⁴Animizm; Canlılık, her şeyin bir ruhu olduğu inancı.

¹⁵Politeizm; Çok Tanrılı inanç sistemi.

monoteizm¹⁶ ile bağlantılı dinsel ve inançsal sistemler Doğunun düşün dünyasını şekillendirmektedir ve bu ortamda varlığını sürdüren bireyin dünya algısının biçimlenmesinde önemli bir faktör olmaktadır. Bireyin içinde yetiştiği sosyo-kültürel ortamda, kendisine öğretilenler ve içselleştirdiği olgular; toplumsal yapı içinde sanatçı, düşünür veya sade bir vatandaş olarak ortaya koyduğu her türlü edimin temel çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır. Bundan dolayı Doğu Dünyasında hem kapalı toplumların kendi yaratılarının sürekliliği, hem de savaşlar ve ticaret gibi toplumsal olayların beraberinde getirdiği kültürel alışverişin etkisiyle ortaya çıkan sanatsal yaratı benzeşmeleri görülmektedir.

Dinsel ya da inançsal sistemlerin baskın etkisi ile şekillenen Doğu Dünyasında sanatsal algı ve yaratıları, dinsel ve inançsal oluşumlar çerçevesi içinde incelemek, ortaya konulan sanatsal yaratıların anlaşılmasında yararlı olacaktır. İslam ve diğer dinlerin sanata ve sanatsal yaratıcılığa bakış açıları kökeninde mitler, destanlar, örf-adet ve gelenekleri barındırması bakımından farklılıklar ve benzeşmeler görülmektedir.

Öncelikle büyük bir coğrafyaya yayılmış olması ve pek çok farklı kültürü içinde barındırması bakımından İslam'ın sanata olan bakış açısını irdelendiğinde, soyut olan bir yaklaşımla karşılaşılır. İslam'ın sanatsal yaratıcılığa karşı olan tutumu genellikle tasavvuf düşüncesi içerisinde ele alınmakla birlikte, İslam'da yer alan farklı tarikat ve inanç gruplarının da sanatsal yaratıcılığa yaklaşımlarında farklılıklar görülmektedir. Fakat ortak olan tutum, İslam'ın özellikle plastik sanatlara pek sıcak bakmadığı hatta yasakladığı yönünde olan görüştür.

7. yüzyılda İslam Dini Arap yarımadasında ortaya çıktığında, Arap halklarının eski inanç sistemlerinden gelen ve çoğunlukla da tapınma aracı olarak kullandıkları heykel ve tasvir yapıcılığı dışında, ki bu konu da kesin değildir, belirginbir plastik sanat yaratısına ait, çok fazla belge bulunmamaktadır. İslam'ın gelişinden önceki devirlerden kalan yapıtlar da bunu kanıtlamaktadır. Örneğin Kâbe'de bulunan ve insan şeklinde olan “*Hubal*” adındaki put Kâbe'ye başka bölgelerden getirilmiştir. Diğer taraftan Kur'an'da geçen ve putları adlandırırken

¹⁶Monoteizm; Tek Tanrı inancı olan din anlayışı.

kullanılan “*wathan, sanam ve timthal*” kelimeleri de köken olarak Arapça değildir (Yurdaydın,1954:33; İnal,1995:1). İslam dinini kabul eden toplumlarda halkın, eski inanç sistemlerinin etkisinde kalmamaları için putperestlikle ilişkili tüm objeler yok edilmiştir. Bu durum daha sonraki dönemlerde İslam’da tasvir yasağı konusunun gündeme gelmesinin sebeplerinden biri olmuştur.

Dini etkenlerle sanatsal yaratıdaki bu kısıtlanmışlık olgusu İslam sanatının soyut kavramlarla kendine çıkış yolu bulmasına neden olmuştur. Minyatür dışında genellikle canlı tasvirlerinin yapımından kaçınıp bezemeye yönelmesi de yine bu tutumun bir sonucudur. Minyatürde, anlatım olanakları çerçevesinde, görüntü an olarak durmuştur, soyut bir dil ile birlikte görsel bir anlatım oluşturulmuştur.

Minyatürlerdeki hareket, doğanın hareketine birebir uyan bir hareket değildir, kısıtlıdır ve gerçeklik kaygısı aranmaz. Sanatçı da tıpkı minyatürdeki insan figürleri gibi, sıkışıp kalmıştır, özgürce hareket edemez. (Akın,2009:8).



Resim 1: Yusuf’un Kuyudan Kurtulması (Minyatür)

Kaynak: Yusuf ile Züleyha, Cami, TSMK H. 1084 y.73a

Tarih:1590 civarı, Ölçü:41,5 x 26,5 cm

Her yaratma serüveni sanatçı adına gerçeğin boyutlarının yeniden sorgulanmasıdır. Sanatçının etik endişesi, yaratısında estetik bir soruna dönüşerek, kendince çözümler aramasıyla huzura kavuşan bir algıdır ve bu huzura kavuşma süreci tasavvufun Vahdet-i Vücut düşüncesinde olduğu gibi görünenin ardındakini arama çabalarıdır (Ayvazoğlu,1992:205).Çünkü tasavvufta yapandan ziyade yaptırın olgusu vardır. Eylemi gerçekleştiren asıl varlık sorusu üzerinden düşünüldüğünde

sanatçı bir yerde aracı konumundadır(Kılıç,2013)ve anlatım da soyut bir ifade biçimine dönüşmüştür.

“İslam sanatında soyutlama; bir birimin tekrarındaki metafizik eylemi gelenekle ve tarihle kolayca özdeşleştirmekte, inanç sisteminin birlik inancıyla bağlantı kurarak estetik bir dil oluşturmaktadır. Modern dünyanın metafizik olarak tanımladığı soyut sanatın ruhu, İslam sanatının varlık sebebidir. İslam sanatı kendini matematik ve geometride sembolize edilen varlığın birliğinde bulur. Aynı şekilde olmasa da modern sanatın tinsel eylemi İslam sanatına benzer metafizik öğeyi taşımaktadır. Şöyle ifade etmek gerekirse metafizik: doğa ötesi olana aittir. Soyut sanat da kendini soyutlama yoluyla her bireyde doğuştan var olan düşüncedeki metafizik öğede bulur. Dolayısıyla metafizik, duyular üstü alanda oluştuğundan, soyut sanatta da ulaşılmak istenen asıl amaç değişmeyen ilk şeyde saklı olduğundan soyutlama bu ilkede benzerlik gösterir”.(Yeşiltepe,2011:25)

Tasavvuf düşüncesinde doğrudan anlatımdan ziyade dolaylı bir anlatım yolu kullanılmıştır. Böylelikle hem doğrudan söylemenin getirdiği kısıtlamalardan kaçınılmış, hem de dolaylı anlatımın sağladığı çağrışım zenginliğinden yararlanmıştır. Tasavvufta şiir ve müzik gibi sanatların yanı sıra görsel sanatlar da kullanmıştır. Özellikle hüsn-ü hat, tezhip, ebru gibi geleneksel sanatlar da tasavvuf ile bağlantılı görülmüş, “*renklerde, noktalarda, kâğıtlarda el-Cemîl’in tecellilerinin izini sürmüştür*” (Birler,2013).İslam sanatının en temel temsil yöntemi olan soyutlamada, sanatçının yapmak istediği sembollerle ve sonsuz tekrarlarla izleyicisinin gözünü görünenden kopararak, görünenin arkasında olanı kavramaya, görünmeyen ve ulaşılmaz olana yöneltmektir (Yeşiltepe,2011:27).



Resim 2: Dalgalı Ebru
Kaynak: Serkan İLDEN Koleksiyonu



Resim 3: Taraklı Ebru
Kaynak: Serkan İLDEN Koleksiyonu

Diğer taraftan İslamiyet'teki dünya görüşü bu yaratıların oluşmasının ana unsurudur. Zira sonsuzluğun tek sahibinin Allah olduğu ve geriye kalan her şeyin geçici veya anlık olduğu inancı, inananlarının kendi algı dünyasıyla biçimlendirdiği plastik sanatlar içerisinde (hat, tezhip vs) süreklilik olgusunu meydana getirmiştir. Biçimsel bir bakış açısıyla yüzeylerin düzenlenişinde kendine has bir derinlik kazandıran bu yaklaşım, sonsuzluk prensibi içinde oluşturulan ve birbirlerini izleyen girift dekoratif desenlerdeki motif ve bezemelerin anlamlarını da güçlendirmiştir. Bununla birlikte pek çok çevre tarafından İslam sanatının sadece yüzeylerin yoğun dekoratif unsurlarla bezenmiş olmasından kaynaklı bir zenginliğine sahip olduğu görüşü de hakim olmuştur. Yoğun süsleme unsurlarının sevilerek kullanılmasının yanı sıra, bu unsurların her birinin kendi başlarına ve birlikte kullanımlarının belirli

bir anlam, simge veya sembol taşıdıkları da diğer bir önemli husustur. İslam coğrafyası üzerinde hakim olan sanatsal ortak bir dil olmakla birlikte, sanatçıların sahip olduğu içten bir kendiliğindenliğin etkisi de her zaman görülmüştür.



Resim 4: Tezhip Örneği

Kaynak: S.K. İsmihan Sultan 337. Emir Hüseyinî. Kitab-ı Kenzü'r-Rumuz
255 x 143 mm, 911/1505-6, Sultan Ali Hattı, 1b, Tam Sayfa Zahriye Tezhibi

İslam coğrafyası üzerinde yer alan bu sanatsal algılayışın bir başka yansıması Japonya ve Çin gibi Uzak Doğu ülkelerinde de görülmektedir. Çoğunlukla kapalı bir toplumsal yapı sergileyen bu halklarda yine metafizik bir algı çerçevesinde gelişen felsefi ve sanatsal yaratımların oluşturulduğu görülmektedir. Özellikle Taoizm ve Zen Budizm gibi inanç sistemlerin hakim olduğu toplumlarda düşünsel olanın sanatsal olana dönüşümünde soyut bir dilin kullanımı görülmektedir.

Taoizm, medeniyete karşı pasif bir duruşun sergilendiği, doğal ve saf olan bir hayatı arayan bir düşünce ve inanç yapısıdır. Taoizm'de gerçeğin tek olduğunu kabul edilir ve bir düzen ve birlik ilkesi vardır. Bu ilke sır doludur ve adlandırılmaz; hem

aşkın hem de içkindir. Bu ilkeye “*Tao*” yani “*yol*”¹⁷denilir. Taoizm Çin’de, felsefi ve dini iki akım için kullanılan ortak addır. Felsefi Taoizm, Lao-Tzu ve Chuang-Tzu ile özdeşleştirilirken dini Taoizm ise pek çok farklı ekolden oluşmaktadır. Felsefi Taoizmin temelinde üç kavram bulunmaktadır. Bu kavramlar Tao, Te ve Wu-Wei’dir. Tao (yol), Te (erdem, kudret ve güç), Wu-Wei (yapmamak, müdahale etmemek, eylemsizlik, tasarlanmamış eylem) gibi mistik kavramları içerir. Dini Taoizm akımı, bu mistik unsurları kullanarak ölümsüzlük idealine (Ch’ang-Sheng Pu-Ssu) ulaşma yöntemlerini içerir (Salt,Çobanlı). Felsefi Taoizm Çin’de erken manzara resminin gelişimi, doğa şiiri, bahçe kültürü ve edebi sanatın esin kaynağı olmuştur.¹⁸

Zen-Budizm ise; içe dönüş yoluyla, insanın nihai ve en yüksek gerçekliğe ulaşmasını hedefleyen Budist sistemdir (Cevizli,2002:1141). Zen, Mahāyāna Budist okulunun ismidir ve kökeni Hindistan’daki Dhyana okuluna kadar uzanır. Hindistan’dan Çin’e geçen okul burada Ch’an olarak ismini duyurmuştur. Çin’de Tang Hanedanlığı döneminde önemli Budist okullar arasına girmiş, daha sonra Çin’den Kore, Vietnam ve Japonya’ya geçmiştir. Batı’da 20. yüzyılda tanınmaya başlayan okul, İngilizce ve diğer Batı dillerine Zen ya da Zen-Budizm ismiyle almıştır. Aydınlanma amacıyla yapılan meditasyona verdiği önemle Zen’i diğer Budist okullarından ayırır. Bu nedenle Zen Batı’da çoğunlukla bir meditasyon pratiği şeklinde algılanmaktadır.¹⁹

Genel bir tanımlamayla Zen; insanın kendi iç varlığını ve varlığının derinliklerini görebilme sanatıdır. İnsanı bağımlılıktan özgürlüğe götüren bir yoldur. Kişiye yaşamı doğrudan anlama olanağı verir, böylece de ölümlü olan insanoğlunun kendisine sürekli acı veren boyunduruklarından kurtulmasını sağlar. Çünkü tüm insanların içinde sıkışıp kalmış olan enerjinin açığa çıkmasını sağlamaktadır (Suzuki,1997:35).

¹⁷ Taoizm nedir?http://www.filozof.net/Turkce/dinler-tarihi/3909-taoizm-dini-taoist-kimdir-nedir-nedemektir-tanimi-tarihi-kurucusu-lao-tzu-dzi-kitaplari-ibadetleri-dusunce-ve-inanislari-inanclari-hakkinda-konusu-dini-toren-ayinleri-ulkeleri-mensei-kaynaklari-kitap-adlari.html, Erişim tarihi: 21.08.2013

¹⁸http://www.artsmia.org/art-of-asia/explore/explore-collection-taoist-art.cfm,Erişim:21.08.2013

¹⁹ http://tr.wikipedia.org/wiki/Zen#cite_note-1, Erişim Tarihi: 21.08.2013



Resim 5: Sumiye Resmi

Kaynak: <http://dafragments.net/category/zen-buddhism/>

Zen ve Taoizm’de önemli olan nesnelerin kendiliğindenliği, oldukları gibi öylece oluşları ve doğallığıdır. Bunun farkına varabilmek ise asıl bilgeliktir ve Zen sanat dalları olan Sumiye (resim), Haiku (şiiir) ve Bonsai (bahçe)’de de bu bilgeliğe ulaşılmaya çalışılır. Tüm mucize bu kendiliğinden oluşturun ve başka bir güce de ihtiyaç yoktur. Bu mucize sadece ibadetle ya da öğrenimle değil, kimi zaman otururken, su taşırken veya başka herhangi bir eylemi yaparken birden fark edebilir. Sadece görmek istemesi ve sezgilerine, duyularına güvenmesi yeterlidir (Atasoy,1997:sny).

Zen düşüncesi Japonya’ya 12. yüzyılda girmiş ve sekiz yüz yıllık tarihi boyunca Japon yaşamına çeşitli etkiler yapmıştır. Bu etkiler yalnızca manevi hayatta olmamış bunun yanı sıra sanatsal anlatım yöntemlerini de biçimlemiştir. Zen’in resimsel yöntemlerinden biri de Sumiyedir ve aslında tam anlamıyla resim sayılamaz. Sumiye mürekkep, is ve tutkalın karıştırılmasıyla ve özel bir fırça kullanılarak yapılan siyah-beyaz bir çiziktirme, bir karalamadır. Koyun ya da porsuk kıllarından yapılan fırçanın en önemli özelliği kıllarının içinde çok miktarda mürekkep tutabilmesidir. Ayrıca kullanılan kâğıt da çok ince ve mürekkebi kolay emen cinsten özel bir kâğıttır. Bu şekilde ince yapılı, dayanıksız, kolay bozulan bir kâğıdın seçilmesinin sebebi ise, sanatçıyı olabildiğince çabuk çalışmaya zorlamaktır. Şayet fırça kâğıdın üzerinde duraklayacak olursa kâğıt hemen yırtılır. Çizim yapılırken çizgiler olabildiğince az olmalı ve çok hızlı çizilmelidir. Kâğıdın yapısı

sanatçıya; çizim üzerinde düşünmeye, silip yeniden yapmaya, değiştirmeye, yeni bir biçim vermeye ya da eklentiler yapmaya izin vermez. Sanatçı çalışmasını bir fırça hareketiyle, içtenlikle gerçekleştirmeli, elleri ve fırçası ile esinine teslim olmalıdır. Böylece sanki fırça sanatçıdan habersiz, kendiliğinden resmi yapıyor gibidir; sanatçının ise olaya bilinçli bir katkısı olmadan, fırçanın hareketlerine uymakla yetindiği bir resim yapma eylemi gerçekleşmektedir. Fırçayla kâğıt arasına herhangi bir düşünce ya da mantık girdiği takdirde resim bütün etkinliğini yitirmektedir (Suzuki,1997:113-114).



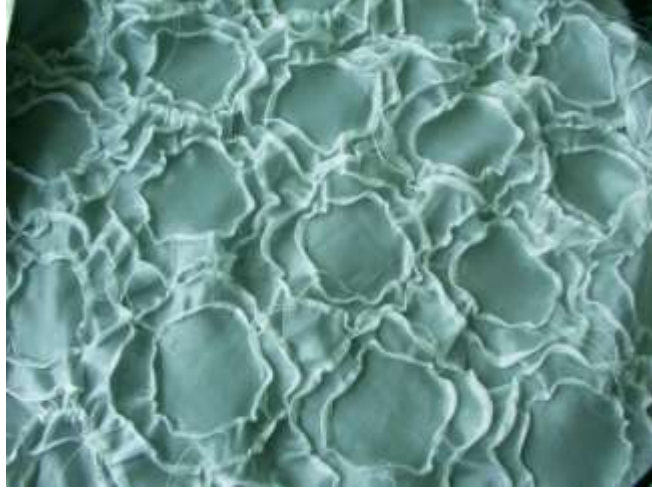
Resim 6: Cold Mountain- Sumiye Resmi

Kaynak: <http://www.flickrriver.com/photos/65859642@N00/1957761917/>

Zen'in Uzak-Doğu resim sanatı üstündeki etkisi Japonya'nın yanı sıra Çin'de de görülür. Sumiye ile Zen arasında, maneviyat ve içselleşmiş olanın görünür olduğu bir ilişkisi vardır. Zen'in yaşamla yapmak istediğini Sumiye sanatçısı da kâğıdıyla, fırçasıyla ve mürekkebiyle yapmaktadır. Yaratıcı ruh her yerdedir ve bundan dolayı her yerde yaratıcılık eylemi gerçekleştirilebilir. Sumiye sanatçısı bir çizgi çizdi mi bu çizgi geriye dönüşü olmayan bir kesinlik taşır ve Sumiye resmi de güzelliğini bu geri dönülmezlikten alır (Suzuki,1997:115-120).

Zen Felsefesi ile bağlantılı diğer bir Uzak Doğu (Japon) sanatı ise bir çeşit kumaş boyama ve süsleme sanatı olan Shibori'dir. Mantık olarak Sumiye'ye benzeyen bu sanat, sabır ve dikkat gerektirir. Farklı tekniklerle bağlanan veya sıkıştırılan kumaşların desenlendirilmesini şeklinde gerçekleştirilir. Ancak desenlerin oluşturulurken bilinçli küçük kazalara da yerilmektedir. İpekli, yünlü ya da pamuklu

kumaşlar doğal boyalarla desenlendirilir, bu süreçte kumaş üzerinde yapılacak en küçük bilinçsiz hata şekillendirmenin baştan yapılmasını gerektirmektedir. Batikle de benzerlik gösteren shibori tekniğinde; kumaş bağlanır, boyanır ve kurutulur. Ancak bu işlemlerde uygulanan dikkat ve işçilik batikle kıyaslanamayacak ölçüde fazla ve değerlidir (Kırmızı,2005:20-25).



Resim 7: Dikişli shibori uygulama

Kaynak: Gül Menet Kırmızı;a.g.e., s.35

Shibori tekniği ile yapılan tasarımlar kendiliğindenlik özelliği taşırlar. Zen felsefesinin temeli olan kendiliğindenliğin, oldukları gibi öylece olması olgusu Shibori'nin de özünü oluşturur. Temel olarak Shibori sanatçısı yaratısını oluştururken, doğanın bütünlüğü içinde düşünüp, biçimin oluşturulmasında nesnenin içinde olan ruhun kendisi işe karışmadan düşünsel bir yorum içinde ortaya koyması süreçlerini takip etmektedir. Ancak ortaya çıkan ürün tek ve biricik olması itibarıyla yaşamın da bir aynasıdır aynı zamanda. Sanatçı çalışmasında sadece o anı cisimleştirebilir. Nesnenin içinde var olan ile yaratıcısının duygusal ve aşkın ve tamamen tesadüfi ve anlık eyleminin sonucu olarak tekrarlanmaz bir biçimselliğin oluşmasını sağlar.



Resim 8: Shibori Tekniği İle Pamuklu Kumaştan Üretilmiş Kimono

Kaynak: Shibori Yukata Japan, Taisho (1912-1926) veya erken Showa Dönemi
122 x 143 cm

“Budizmin çeşitli okulları içinde en çok Zen Okulu Japon yaşamını etkilemiştir. Hele estetik bakımdan Zen’in etkisi öteki Budist okullarından hiç birisiyle karşılaştırılamayacak kadar büyüktür. Bunun nedeni Zen’in kavramlarla ilgilenmekten çok doğrudan yaşamın gerçeklerine eğilmesindendir. Aklın yaşamla ilişkisi her zaman dolaylıdır. Akıl her zaman için bir genelleştirme aracıdır. Genelleştirilmiş şeylerse içgüdüsel gücünü yani istenç gücünü yitirir. Zen, yalnızca istençten oluşmaz, sezgiye dayalı olmak koşuluyla bir ölçüde, akli da içeri alır. Öteki Budizm okullarındaki kavramsallık eğilimine tam bir karşıtlık içinde Zen’de yaşam’a verilen önem her zaman temel öğedir. Zen’in Japon yaşamına o kadar kuvvetli etki yapmasının nedeni budur”.(Suzuki,1997:126)

2.2. Sanatsal Yaratı Sürecinde Batı Dünyasında Kendiliğindenlik

Çoğunlukla Batı Sanatı olarak isimlendirilen Avrupa sanatı, Ortaçağ ve devamında gelen Rönesans gibi dönemlerde içinde bulunduğu süreçlerin de etkisiyle toplumsal düzende olan değişimlere paralel bir gelişim sergilemiştir, ancak buna rağmen Batı Sanatı en önemli değişimi 1789 Fransız Devrimi ile yaşamıştır. Bu değişimlerde Avrupa kıtası ekonomik, sosyal ve bilimsel alanda yeni bakış açılarının ve toplumsal düzenlerin olduğu bir kıta haline gelmiştir. Hayatın her anına tanıklık eden ve dolayısıyla bu anların göstergesi olan sanat da bu toplumsal hareketlerden

etkilenmiş ve önemli değişimler sergilemiştir. Devrimin ardından özgürlükle tanışan toplum bireyleri gibi sanatçı da önceki devirlere olan bağımlılıktan ve tekrardan kurtulmuş kendi sanatsal zevkini yaratılarına aktarmaya başlamıştır. Sanatçıların çalışma alanı atölyelerdeki akademik süreçlerinin dışına taşmış, hayatı ve kendilerini sorgulamış, bireysel üslup ve beğenileri sanatlarının merkezine oturmuştur.

Sanatçı kendi dünyasına, iç hesaplaşmalarına yönelerek bir noktada yalnızlaşmaya başlamıştır. Bu yalnızlık, sanatsal olarak, özgür kişiliğinin ve üslubunun yaratılarına yansımaları sağlamıştır. Sanatçılar, Kutsal Kitap'tan alınmış dinsel konular ya da mitolojik kahramanlık hikâyeleri dışında konular seçmeye başlamışlar, hayal güçlerine ve ilgi alanlarına göre istedikleri her türlü konuyu yaratılarının merkezine almakta kendilerini özgür hissetmişlerdir. Bu dönemin başkaldıran, yalnızlaşan sanatçıların ortak noktası, geleneksel konuların dışına çıkmaları ve geleneksel yöntemlerden uzaklaşmalarıdır (Gombrich,2007:481).

Kendine dönüş sürecinin diğer bir etkisi de, Modernizmle birlikte doğayı takip etmekten vazgeçen sanatçıların, nesnenin özüne inmeye çalışması ve bunun için de yeni konular ve üsluplar içeren Doğu ve Afrika sanatlarıyla ilgilenmelerine neden olmuştur. Bu sanatçılardan bazıları Matisse, Derain, Vlaminck, Picasso ve Braque'dır.

Carl Einstein "Zenci Heykel Sanatı" adlı makalesinde bu ilgiyi şöyle anlatır:

"Bir kaç yıl önce, Fransa'da, bütün perspektifimizi yeniden tanımlayan bir sanat krizi yaşadık. Büyük entellektüel çabanın bir sonucu olarak, sonunda hâkim sanatsal yordamların oldukça yersiz ve sorgulamaya açık olduğunu kabul ettik. Bazı ressamlar mekanik bir şekilde debelenen bir zanaate yüz çevirme cesaretini gösterdiler. Hâkim yöntemleri reddederek, uzamsal algıda yer alan temel öğeleri sorguladılar, uzamsal algıyı üreten ve karakterini belirleyen öğeleri. Bu önemli çabanın sonuçları artık yeterince biliniyor. Tam da bu sırada zenci heykelini keşfetmeniz ve onun tek başına çoktan, özünde saf heykel biçimlerini geliştirmeyi öğrenmiş olduğunu kabul etmemiz kaçınılmazdı." (Harrison, Wood,2011:137-138)

Bu dönemde Afrika ve Avustralya'da yaşayan ilkel halkların, Hint, Japon, Çin ve Amerikan yerli halklarının, inanç ve tapınç amaçlı kullandıkları nesneler dikkat çekmiş, gelenekten arınmış, insanın en saf ve içten duygularla yaptığı gerçek sanat nesneleri olarak kabul edilmiş ve batı sanat merkezlerine taşınarak, müzelerde sergilenmeye başlanmıştır.

“1906'dan sonra Matisse'den başlayarak Derain, Picasso, daha sonra Braque Okyanusya ve Afrika figürlerini, masklarını satın almaya başlarlar. Zamanla bu sanatların artistik değerinden anlayacak bir grup oluşur. 1907'den itibaren Paris ve Dressen'de 1911-1912'den sonra Berlin ve Londra'da, 1920'den sonra neredeyse tüm ülkelerin sanat eserlerinde ilkel sanat etkileri görülür. Modern dönemin sanatçılarının ilkel sanattan etkilenecek çalışmaları üzerine birçok yorum yapılır. Örneğin Gombrich'e göre bazı sanatçılar ticaret ruhuyla kirlenmiş olduğunu hissettikleri bir uygarlıktan kaçmak için ilkel sanata özlem duyarlar. Eugene Delacroix'in Kuzey Afrika'ya, Paul Gauguin'in ise güney denizlerine girmesine yol açan bu romantik özlem olur. Ayrıca birçok sanatçı, müze ve sergilerin, inanılmaz ustalık ve beceri eseri olan yapıtlarla zaten dolup taşıdığını; aynı yolda ilerlemenin onlara yeni bir şey kazandırmayacağını düşünürler. Bu sanatçılar tekrar çocukluğa dönmedikleri sürece, resim ve heykel üreten hilekârlara dönüşeceklerinden ve ruhlarını yitireceklerinden korkarlar.”
(Huntürt,2011:216-217)

Özellikle Avrupa'nın önemli şehirlerindeki galerilerde açılan sergiler ve müzelerde sergilenen Uzak Doğu, İslam ve Afrika sanatı ile ilgili eserler bu dönem sanatçıları için önemli bir ilgi odağı olmuştur. Bu ürünlerin kendiliğinden ve doğal olan anlatım dilleri sanatçıları kendilerine hayran bırakmışlardır.



Resim 9: Matisse, Dans II, 1910

Ölçü: 260 x 391 cm, : Hermitage, St. Petersburg, Rusya

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/henri-matisse/dance-ii-1910>

19.yy.dan sonra İzlenimcilerle başlayan soyutlama eğilimi 20.yy. Modernizminin başlıca ifade biçimi olmuştur ve sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir.

Bu kopuşla birlikte 20.yy'ın başında, akademik ve naturalist ifadeden ayrılarak, 'sanat için sanat' yaklaşımı başlamış ve bunun beraberinde 'soyutlama' genel bir eğilim olarak benimsenmiştir. Özellikle Paul Klee, Mondrian, W. Kandinsky, Maleviç, Tatlin, Brancusi, Modigliani, Matisse gibi ressam ve heykeltıraşlar çalışmalarında soyutlamaya yönelmişlerdir. Soyutlama eğilimi, sadece bir akımı ya da bir sanatçıyı değil, sanatta dış gerçekliğin yerine sanatın kendi arınmış gerçekliğini koyan ve böylelikle renk, çizgi, şekil ve boşluk gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı ve Fovizm, Kübizm, Fütürizm Konstrüktivizm gibi birbirinden farklı pek çok akımı etkilemiştir. Soyutlama, bu dönemde genel bir ilke olarak kabul edilmiştir, ancak biçimlerin parçalanarak soyutlandığı, nesnelerin tanınmaz bir hale geldiği Analitik Kübist resimlerde bile nesne bir şekilde varlığı korumuş, tam ve saf bir soyutlama gerçekleşmemiştir (Antmen,2008:79-80).

Soyutlama yönündeki çeşitli eğilimleri bünyesinde bulundurmasına karşın soyut sanat, esas olarak soyutlamanın da ötesindeki bir ifade arayışının sonucudur. Bu açıdan bakıldığında dış dünyadaki bir görünümünden 'soyutlanarak' gerçekleştirilen yapıtlarla, herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan, Kantçı anlamda salt bir tür 'kendinde şey' olarak

ortaya çıkan 'soyut' yapıları birbirinden ayırmak gerekir. Bu ayrım, soyuta giden farklı yolların belirlenmesinde de rol oynar. Yalnızca dönemin sanatsal merkezi Fransa'da değil Almanya, Avusturya, Hollanda ve Rusya'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada özellikle 1910-20 yılları arasına tarihlenen süreçte modern sanatın egemen üslubu haline gelen soyut, Kandinsky, Maleviç, Mondrian, Brancusi, Tatlin gibi sanatçıların farklı eğilimlerini kapsamakta, dolayısıyla farklı biçimsel arayışları bünyesinde barındırmaktadır. Amerikalı müzeci Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), 1936 tarihli "Kübizm ve Soyut Sanat" kitabında tüm bu yönelişleri iki genel eğilim altında ele almış ve günümüzde de geçerliliğini koruyan bir ayrımın altını çizmiştir. Barr'a göre soyut, biri Kazimir Maleviç'e, diğeri Wassily Kandinsky'e dayandırılabilir iki koldan gelişmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğeri içgüdüsel ve duysal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basmıştır. Birini belli ilkelere bağlı ve rasyonel, diğeri mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve irrasyonel olarak değerlendiren Barr, bu ayrımlardan yola çıkarak soyut sanatı 'Klasikçi' ve 'Romantik' olmak üzere iki farklı eğilim üzerine temellendirmiştir. Bu ayrım üzerinden bakıldığında soyut sanatın yapısal/geometrik kanadında Cézanne-Kübizm-Maleviç-Mondrian arasında; daha organik biçimlerin egemen olduğu dışavurumcu/geometrik olmayan kanadında Gauguin-Matisse-Kandinsky arasında köprüler kurulabilir (Antmen,2008:79-80).

Soyut sanat diğer bir deyişle temsili olmayan sanat 20. yüzyıldan önce, İslamiyet ve Musevilik gibi, inançları gereği insan başta olmak üzere, canlılarının resmedilmesinin yasak olduğu toplumlarda, kaligrafi ve hat gibi süsleme sanatlarında kullanılmıştır. Ancak süsleme sanatları ile soyut sanat arasında farklar vardır. Süsleme sanatları daha çok dini ya da inançsal kaygılarla ve dekoratif amaçlı yapılırken, soyut sanat dini ya da başka sebeplerle değil, sanatçının sadece eserin kendisine yoğunlaşmasıyla gerçekleşmektedir²⁰.

Soyut sanatın öncüsü Rus ressam Wassily Kandinsky olarak kabul edilmiştir. Resimleriyle 20. yüzyıla damgasını vurmuş ve sonraki çalışmalarını hem kuramsal yazılarıyla hem de soyut resmi geliştirerek yaşamının sonuna kadar sürdürmüştür.

²⁰ http://tr.wikipedia.org/wiki/Soyut_sanat, Erişim Tarihi:26.08.2013



Resim 10: Wassily Kandinsky, Doğaçlama 26 (Kürekler), 1912

 l : 97 x 107.5 cm, Munich, Stadtische Galerie in Lenbach, Almanya

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/improvisation-26-rowing-1912>

Kandinsky'nin ortaya koyduğu soyut sanatta mutlak olan, doğanın sanattan ayrılmasıdır. Sanatçının ilham alması gereken tek şey, görünen nesnelerin temsili değil, içsel anlamın kavranı ıdır. Bu görünüş   yle açıklar: “*sanattaki ilişkiler, dışsal forma dayalı değillerdir; içsel anlamın kavranışına dayanırlar*” (Kandisky,2005:20).Kandisky'e göre duyguların gerçek ifadesini bulması için i     ler gibi primitif öğeler gereklidir ve sanatsal yaratının başlıca koşulu da duyguların doğrudan ifadesidir. Ayrıca Kandinsky, müziği, doğrudan ifadeyi ve sanatçının i  dünyasını en iyi yansıtabilmeyi sağlayacak araçlardan birisi olarak ele almıştır (Antmen,2008:81;    iro lu.1995:49-50).

Kandisky, resim sanatının gelişim sürecinde kompozisyon yapısını ikiye ayırır: Yalın ve karmaşık kompozisyonlar. İlk bakışta açık seçik bir geometri biçiminin egemen olduğu yalın kompozisyona melodik diyor. Karmaşık kompozisyon, resme egemen olan tek bir biçime bağımlı olarak değişik biçimlerin bir araya gelmesinden oluşur. Buna da senfonik diyor. ... Senfonik yapıya örnek olarak    gurupta topladığı kendi resimlerini gösterir Kandinsky: İzlenim, Doğaçlama, Kompozisyon. ... Doğaçlama, dış-dünya olgularından bağımsız, i -olguların genellikle bilinçsiz, birdenbire oluşan izlenimleridir. Bunlara tinsel izlenimler de denilebilir. Buna  rnek olarak Kandinsky'nin aynı zamanda 'Fuga' adını verdiği resmi alıyorum. Tema bir çizgi çifti; çeşitli çizgilerle ve yuvarlak biçimlerle kesişerek çok renkli karmaşık bir doku oluşturuyor. ... burada f  g biçiminin özelliği olan belirgin

yapı, mantıksal gelişime, kaçan ve kovalanan çizgilerin yarattıkları gerilimden çok, füğde olmayan bir şey, bir birdenbirelik ağırlıkta. Kanımca resmin ikinci adı olan 'Denetimli Doğaçlama' bu resme daha çok uyuyor. (İpşiroğlu.1995:49-50)



Resim 11: Wassily Kandinsky, Fuga (Fugue), 1914

Ölçü: 129.5 × 129.5 cm

Kaynak: <https://artsy.net/artwork/wassily-kandinsky-fuga-fugue>

Kandinsky'nin yanı sıra Matisse de nesnenin dış görünüşünden ayrılması gerektiğini ve bir içsel doğruluk içermesi gerekliliği görüşündedir. Bu ise, kendiliğinden, bilinçdışı ve doğaçlama ile mümkündür. Breton'a göre de doğaçlama, otomatizmdir. Klee'ye göre ise yaratım sürecinin asıl malzemesi doğal biçimler değil, doğal biçimlerin bozulmasıdır. Böylelikle doğa yeniden canlanır ve gerçek sanat kendiliğinden ortaya çıkar. Klee 1948 yılında yazdığı "Modern Sanat Üzerine" adlı makalesinde şöyle ifade eder:

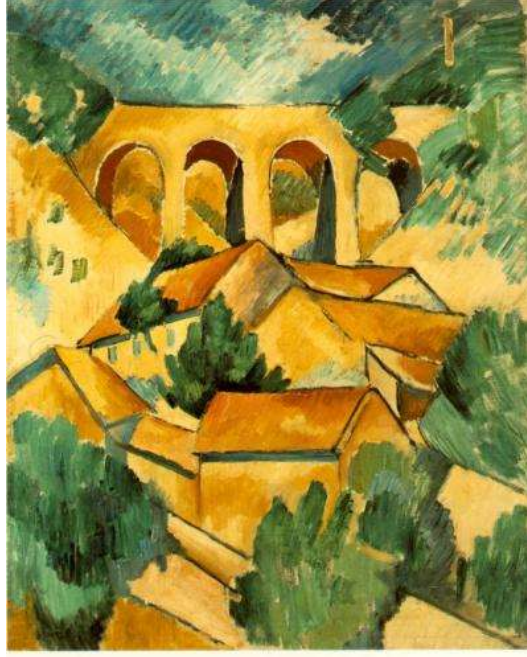
"Her koşulda insanı olduğu gibi temsil etmeyi istemiyorum, olabileceği gibi temsil etmek istiyorum. ... İnsanı olduğu gibi temsil etmek isteseydim, şaşırtıcı bir çizgi karmaşası kullanmam gerekirdi ki, saf temsil konu bile olmazdı."(Harrison, Wood,2011:403)

2.3. Doğaçlamayı Kullanan Belli Başlı Akımlar

2.3.1.Kübizm

Paris’te, 1907 yıllarından itibaren ortaya çıkan, 1910’lardan itibaren gelişen, düşünsel ve pratik anlamında ortaya koyduğu yapıtlarla sanatın estetik anlayışında devrim yaratarak, resim başta olmak üzere sanat yaratımının ve kuramının tümüyle dönüşüm geçirmesine yol açan modern sanat akımıdır. Picasso ve Braque’ın öncülüğünde gelişen bu sanat akımı, eleştirmen Louis Vauxcelles’in yazdığı bir yazı sonucu “Kübizm” olarak adlanmıştır. Albert Gleizes, Jean Metzinger ve Fernand Léger gibi sanatçıların 1909’dan itibaren önce Bağımsızlar Salonunda, daha sonraki yıllarda Sonbahar Salonu’nda Picasso ve Braque’ın yapmış olduğu tarzda resimler sergilemeleriyle yaygınlık kazanmıştır. Akımın gerçek isim babasının ise Henri Matisse olduğu söylenir. 1908’de Sonbahar Salonu jürisinde yer alan Matisse, sergide Braque’ın “L’Estaque” isimli eserinde ki formları küçük küplere benzetmiş olduğu, Vauxcelles’in de bu benzerlikten esinlendiği çeşitli kaynaklarda yer almaktadır (Antmen,2008:45).

Kübist resimlerde; konu olarak ele alınan nesnelerin görüntüsü tuval yüzeyinde çözülerek parçalara ayrıldığı görülür. Bu eşzamanda birden fazla bakış açısıyla formun gösterilmesi anlamına gelmektedir. Eşzamanlılık olarak adlandırılan bu tutum resme aynı zamanda dördüncü bir boyutun, yani zaman boyutunun da eklenmiş olmasını göstermektedir (Yılmaz,2006:44). Cézanne’ın genç bir ressam olan Emily Bernard’a yazmış olduğu mektuplardan birinde resimlerini düzenlerken temel cisimleri aklından çıkarmaması gerektiğini anlatmak için doğayı küreler, koniler ve silindirler şeklinde görmesi gerektiğini ifade eder. Picasso ve arkadaşları ise bu öğüdü hiç yorumlamadan, uygulamayı denemişler ve böylelikle nesneleri göze gördükleri gibi değil, kendi zihinlerindeki motiflerin resimlerini betimleme çabası içine girmişlerdir (Gombrich,2007:574).



Resim 12: Georges Braque, Viaduct at L'Estaque, 1908,

Ölçü: 72.5 x 59 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/georges-braque/viaduct-at-l-estaque-1908>

Çünkü kübizmden önce resimde, genellikle doğayı görmeyi ve onu tekrarlamayı amaç edinen çeşitli anlatım biçimleri mevcuttur. Oysa kübizm ile beraber sanatta tamamen yeni bir anlatım biçimi gelişmiş ve bu anlatım biçimi 20. yy öncesi Avrupa sanatı ile bağlanamayacak bir kopukluk sergilemiştir (Tunalı,1996:164).

“Kübizm, evren karşısında, varlık yorumunda yarasını beraberinde getirdiği bir devrimi ifade eder. Bu devrim, her şeyden önce varlıkla olan ilgide somutluk kazanır. Daha önceki sanatta, insan ile doğa arasındaki ilgiyi kuran ‘izlenim’ (impression), şimdi yerini yeni bir ilgi biçimine bırakır. ... Aklın kavradığı evren, artık, soyut, rasyonel bir evrendir. ... Nesnelerin subjektif niteliklerden kurtarılması, bu anlamda soyutlanması, resim sanatı için tutulacak en doğru yol olarak belirleniyor. Soyut resim, buna göre, evreni soyut-geometrik bir varlık, onu bütün tesadüflerin, değişmelerin ötesinde, değişmeyen, mutlak bir varlık olarak kavrayacaktır. Resim sanatı bunu yaparken asıl görev alanını da bulmuş olur. Bu alan, ‘salt resim’ alanıdır” (Tunalı,1996:165-166).

Cézanne tarafından ortaya konulan, doğayı ve nesneleri duyusal görüşlerinden vazgeçilerek, onlara sağlam, biçimsel bir varlık sağlamak düşüncesi Kübizmin temellerini atmıştır. Bu düşünceye göre; objeleri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve objeler arasında ideal ilgileri parçalamak için biçimler parçalanmalıdır. Nesneler duyusal görüşlerinden kurtarıldığında geriye yalnızca biçim kalır ve biçime ulaşmanın yolu da nesnelerin analizi ile biçimin serbest kalmasıdır. Cézanne'ın bu analitik düşünceleri, Picasso'da ve Braque'da biçimsel yöntem olarak olgunlaşır ve bu yöntem daha sonra Analitik Kübizm adını alır (Tunalı,1996:165).

Kübizmin savunuculuğunu ve sözcülüğünü yapmış olan, şair ve eleştirmen Apollinaire, (1880-1918) Kübizmin önemli bir biçimsel devrim olduğunu ifade etmiştir. O'na göre Kübizm Fransa'da döneminin en önemli sanat akımıdır. Nasıl ki Fovizm renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmüştü, Kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış yepyeni bir görsel dil yaratmıştır. Kübizmin ilk işaretinin Picasso'nun 1907 tarihli Avignon'lu Kızlar isimli tablosu olduğu söylenebilir. Kübizme giden yolu açmakla birlikte henüz tam anlamıyla Kübist olmayan bu resimde, estetik güzel-çirkin değerlere ilişkin geleneksel ayrımların ortadan kalktığı, resme dair yeni kuralların oluştuğu bir tavır göze çarpmaktadır. Bu tabloda Afrika masklarını ve İberya heykelticiklerine benzeyen, deforme olmuş vücutlarla, primitif sanatın etkileri vardır. Picasso bu tablosundaki her bir figürün tek başına birer heykel gibi düşünülebileceğini söyler. Resimde izleyicinin optik olarak resmin yüzeyinde algıladığı nesneleri ve figürleri üç boyutlu olarak kavramış ve yansıtmış ayrıca resimdeki perspektif derinliğini dışlamıştır (Antmen,2008:45-47).

Kübizmin 1907-1911 yılları arasındaki dönemine Çözümsel (Analitik) Kübizm denilmektedir. Braque ile Picasso'nun bu dönem resimlerinde izleyiciye resmedilen nesnenin etrafında yürüyormuş ya da onu bütün açılardan görüyormuş duygusu verilmeye çalışılmıştır. Braque'ın 1910 tarihli 'Keman ve Sürahi' isimli natürmort çalışması bu çabayı gösteren önemli bir yapıttır. Bu tablo aynı zamanda Kübist resmin zaman boyutuna da yer verdiğini göstermesi bakımından da önemli bir örnektir (Smith,2004:65).



Resim 13: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907

Yağlıboya, 243.9 × 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi New York

Kaynak:<http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907>

Bu gruba giren diğer kompozisyonlarda da karşılaşılan nesneler, sanatçılar tarafından çoğunlukla modele bakılmadan, akılda kalan imgeye bağlı olarak resmedilmiştir. Buradaki amaç, nesneyi geleneksel perspektif anlayışından çıkararak, onu düşünsel bir perspektifte göstermektir. Bu yeni bakış açısında kompozisyonlardaki biçimler ne kadar parçalanmış olurlarsa olsunlar bütünü tanınmaz değildirler, çıkış noktası hala doğadandır. Diğer taraftan çözümsel kübizmde sanatçıların biçim ve bakış kaygıları olmasından dolayı, renk ikinci plana atılmış ve genellikle kahverengi, bej ve gri tonlar kullanılmıştır (Yılmaz,2006:46).

Analitik Kübizmin heykel alanına yansımada ise, figür tamamen ortadan kalkmamış, ancak yeniden kurgulanmıştır. Doruk noktası ise 1911 yılı Sonbahar Salonu'dur. Dönemin sanatçılarına örnek olarak Picasso, Otto Gutfreund, William Wauer German, Jacques Lipdhit, Henri Laurens ve Alexander Archipenko gösterilebilir (Huntürk,2011:233).



Resim14: Georges Braque, Keman ve Sürahi, 1910,

T.Ü.Y. Kunstmuseum / Basel – İsviçre

Kaynak:<http://www.wikiart.org/en/georges-braque/violin-and-jug-1910#close>



Resim 15: Picasso, Üç Kadın (Ritmik Versiyon), 1908, Ölçü: 91 x 90 cm, Sprengel Museum, Hannover, Almanya,
Kaynak:<http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/three-women-rhythmical-version-1908>



Resim16: Fernand Leger, Les Fumeurs (The Smokers) - 1911- 1912,
T.Ü.Y.B, Ölçü: 129.2 x 96.5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York Kaynak:
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2434>



Resim 17: Otto Gutfreund, Konser,
Kampa Museum, 1912-1913,
Ölçü: 2, 816 × 2, 112 cm Kaynak:
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Otto_Gutfreund](http://fr.wikipedia.org/wiki/Otto_Gutfreund#mediaviewer/Fichier:Otto_Gutfreund_%28koncert%29.jpg)
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Otto_Gutfreund_%28koncert%29.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Otto_Gutfreund#mediaviewer/Fichier:Otto_Gutfreund_%28koncert%29.jpg)



Resim 18: , Henri Laurens,
Genç Kız Başı 1920, TATE
Galerisi, Londra



Resim 19: Jacques Lipchitz, bAi man With
Guitar 1913 Kaynak:
<http://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/esculturas-s-xx/ai-man-with-guitar-1913-jacques-lipchitz/>

Kübizm akımında 1911-1914 yılları arası ise sentetik kübizm dönemi olarak ele alınır. Bu dönemde Picasso ve Braque, resmin yüzeyine gazete, muşamba, duvar kağıdı gibi o güne kadar resimde hiç kullanılmayan ‘sanat dışı’ malzemeler yapıştırmaya başlamışlardır. Sanatçı kompozisyonda istediği imgenin resmini

yapmak yerine, imgeye ait nesnenin bizzat kendisini koyması ile başlayan bir süreçtir. Önce Braque ardından Picasso'nun resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlaması ve resimsel konuyu derinleştirmek için boyaya kum ve talaş gibi farklı materyalleri denemeleri ile başlayan kolaj tekniği bu dönemin en önemli buluşudur (Yılmaz,2006:47).

Braque, 1912 yılından itibaren kesik kağıt parçalarının resim yüzeyine yapıştırılması ile elde edilen ve 'papier collé' olarak adlandırılan bir kolaj tekniği kullanmaya başlamıştır. Picasso ve Braque bu dönemde, içinde yaşadıkları toplumun siyasi ve kültürel gelişmelerine ilişkin ipuçları içeren gazete kupürleri ve reklam imgelerini çalışmalarında kullanmışlar, böylelikle, biçimsel kaygıların yanı sıra toplumsal bir takım duyarlılıklarının da çalışmalarına yansımaları sağlamışlardır. Gazete, afiş, kartpostal gibi yayıncılık ve baskı tekniklerinin gelişmesi ile kolaj, 20. yy'ın en önemli sanat tekniklerinden biri haline gelmiştir (Antmen,2008:48).

Sentetik kübizm, heykel sanatına yeni bir malzeme anlayışı kazandırmıştır. Heykelde hazır nesneler kullanılarak yeni yapılar oluşturma yöntemi başlamıştır. Bu yöntemin en önemli örneği Picasso'nun '*Gitar*' isimli çalışmasıdır. Ayakta duramadığı için duvara asılarak izlenebilen bu çalışma, resim veya kabile maskesi olarak ya da gerçek bir gitar olarak da düşünülebilir. Geleneksel malzemeler yerine metal, plaka, tel kullanarak, üretilmiş ve atıl olan hurdalık malzemeleriyle, yeni bir üç boyutlu form olan bu eser aynı zamanda yapısalcılığı da etkilemiştir. Yine bu dönem içerisinde Vladimir Baranoff-Rossine boyanmış ahşaplarla yaptığı '*1 Numaralı Senfoni*' isimli çalışmasını gerçekleştirmiştir. Kübist üslubu heykele ilk uyarlayan heykeltıraşlardan biri de Fransız Henri Laurens'dir. (1885-1954) Laurens, ahşap, plexiglas ve metal kullandığı, Polyteknik heykel adını verdiği bir teknik geliştirmiştir. Amerikalı heykeltıraş Aleksander Archipenko (1887-1964) ise Mısır sanatına duyduğu ilginin de etkisiyle ile Kübizm akımına dahil olmuş, 1912 yılında itibaren heykellerinde Picasso'nun assemblajlarının da etkisiyle, atık malzemeler kullanmaya başlamıştır (Huntürk,2011:235-236). Diğer taraftan bu yeni kompozisyonlar, analitik kübist resimlere göre, daha fazla yüzey resmi haline gelmiştir. Böylelikle de biçim sorunu halledildiği için daha sonra yapılan resimlere renk de dâhil edilmiştir (Yılmaz,2006:47).

Hazır nesne kullanımı özellikle heykel sanatında doğaçlamaya da daha büyük imkan sağlamıştır. Hazır nesneler zaman zaman rastlantısal öğelerle, sezgi ve serbest çağrışımlarla bağlamlarından çıkartılarak doğaçlama olanaklarını genişleten bir anlatım diline kapı açmıştır.



Resim 20: Picasso, Gitar, 1912,
66 x 33,7 x 19,3 cm, MOMA,
New York



Resim 21: Vladimir Baranoff-Rossine, 1 Numaralı Senfoni, 1913,
Ölçü 161.1 x 72.2 x 63.4 cm, MOMA, New York

Analitik kübizm ile sentetik kübizmin prensip olarak bir karşıtlık içinde oldukları söylenebilir. Çünkü Analitik kübizmin çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri iken, sentetik kübizmin çıkış noktası ise düşünce dünyası ve geometridir. Bu durumu Werner Haftmann'ın şöyle açıklar; “*Analitik kübizm bir şişeden soyut bir konik biçim meydana getirirken, sentetik kübizm soyut bir konik biçimden bir şişe meydana getirir. Çünkü, sentetik kübizmde nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün terk edilmez.*” Bununla birlikte amaç doğayı ve nesneleri resim sanatının dışında bırakmaktır. Bundan dolayı sentetik kübizmde artık doğadan soyut düşünsel biçimlere değil, tersine soyut düşünsel biçimlerden doğaya gidilme arzusu ön plana çıkmaktadır ve analitik tasvir yerine, ressam eğer isterse, objenin sentezini de yaratabilir. Yani

Kant'ın ifadesiyle *'farklı kavramları bir araya getirir ve onların türlü çeşitliliğini tek bir algı içinde toplar'* (Tunalı,1996:172-173).

Kübizm, sanatta, yeni bir zaman-mekan ilişkisini görünür kılan anlayışıyla devrim yaratmıştır, bu devrim dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle de ilişkilendirilmiştir. Einstein'ın 1905 tarihli *"Görecelik Kuramı"* ve atomun parçalanmasıyla Kübizmin aynı döneme denk gelmesinin ilişkili olduğunu gündeme getirenler de olmuştur. Oysa Picasso Kübizmin resmin dışında bir ilgi alanının olmadığını vurgulayarak *"Kübizmi daha kolay yorumlayabilmek için matematikten trigonometriye, kimyadan psikanalize, müzikten bilmem neye kadar türlü türlü şeyle ilişkisi kuruldu bugüne kadar. Hadi saçmalık demeyelim ama edebiyattır bunların hepsi, sonuçları da kötü olmuştur çünkü insanları kuramlara boğmuştur. Kübizm her zaman resim sanatının sınırları içinde kalmış, bunun ötesindeymiş gibi yapmamıştır"* (Antmen,2008:46) demektedir.

Fakat kübizmin kuramcıları kübist sanatın felsefi dayanaklarını Kant felsefesinde, özellikle de Kant'ın *"kendiliğinden şey"* kavramında bulurlar. Kübizm değişmez olan asıl varlığı resmetmek ister, Kant felsefesinde, duyuların sağladığı görüşlerin dışındaki bu varlık *"kendiliğinden şey"* olarak temellenir. Kant'a göre; *"biz nesneleri olduğu gibi değil, sahip olduğumuz düşün biçimlerine, düşünce kategorilerine göre biliriz. Eğer insan zihni, başka türlü olsaydı yani deneyden gelmeyen (apriori) farklı bir zihin yapısında olsaydı, doğayı ve nesneleri daha başka türlü bilecek ve doğa bizim için bugün algıladığımız ve tanıdığımız doğadan daha farklı olacaktı"* (Tunalı,1996:172,174). Kant'ın bu düşünceleri çağın düşünürleri ve sanatçıları kübizm üzerine düşünmeye itmiştir.

1914-1919 yıllarına gelindiğinde ise Kübist hareket içinde ki sanatçılar dağılmaya ve soyut sanat gelişmeye başlar. Tarih olarak kısa bir süreyi kapsamış olmasına rağmen kübizmin çağdaş sanat üzerindeki etkisi oldukça büyük olmuştur. Uzam-biçim ikiliği içerisinde, içerik formun önüne geçerek, düşüncenin ve objenin birlikteliği sanat nesnesine dönüşmüştür. Ayrıca kendi söylemini soyut yaratımlarla kuran akımların da öncüsü olmuştur.

2.3.2. Dadaizm

1. Dünya Savaşı, toplumları etkilemiş, güvensizlik ve yıkımlar yaratmıştır. Bu dönemde Avrupa'da savaş karşıtı sanatçılar, düzenin çarkına hizmet ettiğini düşündükleri sanata da karşı çıkmışlardır. Sanatta konu ya da malzeme bakımından özel kabul edilen her şeye, ayrıca sanat eserinin de bir meta haline gelmesine tepki göstermişlerdir. Savaştan kaçarak, tarafsız olan İsviçre'ye giden sanatçılar, sol görüşlü şair, yazar ve müzisyen olan Hugo Ball'ın, 1916'da, Zürih'te kurduğu Cabaret Voltaire adlı gece kulübünde toplanmışlar, öncelikle savaşı çıkaran Almanya'ya ve Batı uygarlığının tümüne karşı çıkmak amacı Dada oluşumunu gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatçılardan bazıları Emmy Hennigs, Walter Serner Romen ressam ve mimar Marcel Janco, ressam, heykeltıraş ve şair Hans Arp, şair Tristan Tzara, yazar Richard Huelsenbeck'dir (Lynton,1991:124-128).

İtalya'daki Fütüristlerle de yakın ilişki içindeki Dadacılar, Kübizme de ilgisiz kalmamışlardır. Dada hızla yayılarak 1917'de uluslararası bir üne kavuşmuştur. Galeri açan Dadacılar, dergi çıkarmaya başlamışlar ve 1918'de de Tzara'nın kaleme aldığı Dada manifestosu yayımlamışlardır. Ancak Dada hareketinin uluslararası bir yaygınlığının artmasıyla birlikte, Zürih olan merkezi dağılmaya başlamıştır. Richard Huelsenbeck, 1917'de Berlin'e dönmüş ve burada Berlin Dada grubunu kurmuştur. Ball'da gruptan ayrılmış ve Katolik Kilisesine katılmıştır. Tristan Tzara 1920'de Paris'e yerleşmiş ve Sürrealizm'i başlatan sanatçılarla bir araya gelmiştir. Hans Arp ise 1919'da Köln'de Max Ernst ile Köln Dada grubunu kurmuştur (Lynton,1991:124-130).

Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına rasyonel aklın tam karşısına, denetimsiz bir akıl-dışı'na öncelik veren Dadacılar, kendi absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir. Şiir yazmanın, resim/heykel yapmanın, tiyatro oynamanın geleneksel yöntemlerini reddederek düzen-karşıtı bir tavır takınan Dadacılar, düzen adına insan yaratıcılığını sınırlayan tüm verilere karşıdır. Sözgelimi Tzara'nın "Dadacı bir şiir yazmak" için verdiği reçeteye göre: Bir gazete ve makas alınır. İstedığınız şiirin uzunluğunda bir makale kesilir.

Makaleyi oluşturan bütün sözlükler teker teker kesilip bir torbaya konur. Torbanın içi iyice karıştırılır. Sonra sözlükler torbadan sırasıyla çekilir, torbadan çıkarıldıkları sırayla kâğıda yazılır... “İşte buyurun” der, Tzara: “Cahil çoğunluğun anlayamayacağı özgün bir yazarın eseri!” Hans Arp, benzer bir yaklaşımı resimlerinde benimsemiş, “Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dörtgenler” (1916-17) gibi yapıtlarında yere attığı kağıt parçacıklarının rastgele düzeninden kolajlar yapmıştır (Antmen,2008:123-124).

Tzara’nın kaleme aldığı Dada manifestosunda Dadacılık’ın yeni bir gerçeklik olduğu ifade edilir ve dışavurumcular “zamana karşı duygusal direnç” göstermekle suçlanırlar. Toplumun Birinci Dünya Savaşı katliamına yol açan milliyetçilik ve maddecilik anlayışından silkinmesini uman Dadacıların temel taktikleri, yapıtlarının ve eylemlerinin şok etkisi yaratmasıdır (Little,2006:111). Dada hareketi, topluma sataşan, sanatın yitirilmesini öneren, burjuva toplumunun üstüne kışkırtıcılık yaparak çekinmeden giden bir tutuma sahiptir. Bir yandan alışılmış, geleneksel sanatsal değerlere saldırırken, diğer taraftan da sanatta rastlantının ve şansın varlığını arayan, bir topluluk görünümündedir. Hans Richter, “*Dada, Art And Anti Art*”, isimli yapıtında “*tıpkı bakterilerle antibiyotikler arasındaki ilişkide olduğu gibi, toplum vermiş olduğumuz bir mesaja ya da yaptığımız provokasyona alıştığı zaman, onu hemen terk edip yenisini arıyorduk*” demektedir (Bozkurt,2004:56).

Ana öğeleri rastlantı ve saçmalık olan Dada hareketinde, bilinçaltının günlük yaşamdaki rolüne ilişkin yeni bir bilinç tanımlamıştır. Bilinç ve mantık süzgecinden geçmemiş, ilkel ve içten olana özlem duyan Dadacılar, doğaçlamayı da özel bir hazırlık yapılmadan ve kendiliğinden gelişen bir durum olduğu için önemsemiş ve kullanmışlardır. Ayrıca Picasso ve Braque’ın kullandığı; sıradan buluntuların bir araya getirilmesiyle oluşan kolaj tekniği de Dadacıların ilgisini çekmiştir.

Tüm Dadacı sanatçılar, sözel anlatım ile görsel anlatımı birbirinden ayırmama konusunda hem fikirdirler. Sanatsal etkinlik, edebi, teatral, plastik ve müzikal unsurları birbirine eklenmesiyle ortaya konulmalıdır. Dadaizm, bütünsel sanat öğretisinin ötesinde, bütünsel bir insan öğretisi önermeye kadar gidecektir ve her bireyin, sadece doğallık, absürtlük, bilinçdışılık ve rastlantı yasalarına uyarak kendi

çok yönlü yaratıcılığını gerçekleştirmesinin gerekliliğini vurgulayacaktır (İnce,1975:4).

Toplumsal yaşam içerisinde kendi yaşamsal ve düşünsel alanına her türlü olumsuz müdahalelere karşı, genç kuşakların tepki vermesi, karşı çıkması doğal bir olgudur. Ancak, Dadaistler için topluma karşı çıkmak, onun her türlü geleneksel yaklaşımına, dayatmalarına ve hatta sanat anlayışına karşı çıkmakla eş anlamlıdır. Dada'nın kendisini tümüyle bir sanat akımı olarak değil, aynı zamanda bir devrim hareketi olarak görmesi de bundan kaynaklanmaktadır. Sanata da karşı olan Dadacı sanatçıların dergi ve makaleler dışında kalıcı eserleri de oldukça azdır.

Dadacı sanat anlayışında, rastlantısallık olgusu özellikle vurgulanmıştır. Bu olgu kontrolü bilinçli olarak bırakma ve rastlantı yasalarına göre hareket etme görüşü Duchamp'ın eserlerinde de önemli bir yer tutmaktadır. 1913'te birer metre uzunluğundaki üç parça ipi bir metre yükseklikten tuval üzerine atarak, düştükleri düzensiz biçimleri ile tuval üzerine sabitler. "Üç standart Stopaj" adını verdiği bu çalışma ile 1799 yılında Fransız Yasama Meclisinin yeryüzünün çevresinin ¼ ünün on milyonda birini 1 metre olarak belirlediği, metrik sistemin, rastlantı bağlamında yeniden ele alarak metrik birimi yararsız bir duruma sokmuş olur (Lynton,1991:132). Duchamp şöyle açıklar: *"Sanatçının zihinsel etkinliği, yani düşünsel anlatım gücü, yaratılan nesneden daha önemlidir. ... Bilimin belirliliğini, kesinliğini sunmakla ilgileniyordum ama bu, bilim aşkı için değil, tam tersine, onu kibarca gözden düşürmek içindi. Yaklaşımım ironikti"* (Bozkurt,2004:57).



Resim 22: Marcel Duchamp, 3 Standard Stopaj 1913-14

Replica:1964, Ahşap, Cam ve Tuval üzeri Boyama, Ölçü: 400 x 1300 x 900 mm
Tate Collection, Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507>

Duchamp, Kübizmle kullanılmaya başlanan buluntu nesne kavramının yanına bir de hazır nesne, ready-made'leri eklemiştir. Ready-made'ler yoluyla, geleneksel zanaatkarlığı ve sanat sınıflamalarını reddettiğini göstermek isteyen Duchamp'ın amacı, sanat yapıtlarını etiketlemeye ve yargılamaya aracı olan tanımların ve standartların, sanatın kendisinin yanında ikincil olduğunu ve ortaya koymaktır (Little,2006:111). 1914'ten itibaren hazır nesnelerle çalışmalar yapan sanatçı, 1917'de porselen bir idrar kabını 'R. Mutt' imzası ile bir sergiye göndermiştir. Kavramsal sanat için bir dönüm noktası sayılan bu eserle, sanatın değerini sorgulayan bir eylem gerçekleştirmiştir. Bir tür içgüdüyle ve rastlantısal olarak, seri üretilmiş bir günlük kullanım nesnesi seçmiş, bu nesneye bir anlam değişikliği katarak sanat nesnesine çevirmiştir.

“Sanatçı dış ya da içgüdüüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu, hem de Duchamp'ın vurguladığı gibi rastgele bir biçimde seçiyordu. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliği idi (sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme de buna bir katkıda bulunabilirdi; örneğin, fırçayla ressamca yazılmış 'R. Mutt' imzası bu sıradan soğuk parçaya belli bir özellik kazandırmıştı). Sanat seyircisi, böylece sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu

gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yaptın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu. Sanatçının bu durumda katkısı -buna katkı denilebilirse- en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerinin yok olması sorunu ile karşı karşıya kalıyordu” (Lynton,1991:133-134)



Resim 23: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Ölçü: 23.5 x 18 cm, Tate Gallery, London, UK

Felsefi olarak Dadaizm, gerçeklik kavramının sorgulandığı ve nedensellik vurgusu yapılan bir harekettir. Bununla birlikte burjuva ve kapitalist sisteme de bir tepki söz konusudur. Kapitalist mekanizmaları ortadan kaldırmak için sanatın kendisinin bir eylem olarak kullanılabileceğini öne süren dadaist sanatçılar; anti-rasyonel bir tavır sergileyerek, rastlantısal, saçmacı, şaşırtan ve alaycı deneyimlerini sanatlarına yansıtmışlardır. Dadaizmin modern sanata en önemli katkılarından biri de “şans” faktörünün sanatta bir yöntem olarak kullanılmaya başlanmasıdır.

Hans Arp 1917’de küçük kağıt parçalarını zemin üzerine rastgele atmış ve düştükleri noktalara sabitleyerek “Şans Yasalarına göre düzenlenmiş Kareler ile Kolaj” adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Geometrik şekillerin birbirlerini kesmemesine dikkat ederek oluşturduğu düzenleme ile rastlantı kavramının resim bağlamında sorgulamasını yapmıştır.



Resim 24: Jean (Hans) Arp, Şans Yasalarına göre düzenlenmiş Kareler ile Kolaj, 1916-1917, 48.5 x 34.6 cm, MOMA, New York



Resim 25: Kurt Schwitters, Terleyen Kadınlı Merz 163, 1920

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Dada ile birlikte farklı ve buluntu pek çok malzeme heykelde ve rölyefte kullanılmaya başlanmıştır. Berlin Dada hareketinin sanatçılarından biri olan Raoul Hausmann'ın (1886-1971) 1920'de gerçekleştirdiği "*Mekanik Baş*" (Çağımızın Ruhu) adlı çalışması bunun örneklerinden biridir. Kuaförlerde kullanılan bir model başını cep saati, kamera parçaları, şerit metre ve diğer bazı nesnelerle birlikte kullanarak, gerçekleştirdiği bu çalışma ile heykelde kullanılabilecek malzemele sınırlarını zorladığı görülmektedir (Huntürk,2011:261-262).



Resim 26: Raoul Hausmann, *Mekanik Baş (Çağımızın Ruhu)*, 1920

<http://facweb.cs.depaul.edu/sgrais/readymades.htm>

Bir diğer sanatçı da Alman ressam ve heykeltıraş Kurt Schwitters'tir. Yeterince politik bulunmadığı için Berlin Dada grubuna kabul edilmeyen Schwitters, 'Merz' adını verdiği kolajları ve daha sonradan enstalasyon yöntemine kaynaklık edecek olan, 'Merzbau' adını verdiği heykel-mimari arası çalışmaları ile Dadacı heykel anlayışına önemli örnekler vermiştir. 'Merzbau' isimli mekan düzenlemeleri, mimari-resim-heykel arasındaki sınırları kaldırmaya yönelik çalışmalardır. Bu yöntemde, sanatçı karton, kereste benzeri malzemeler kullanarak yeni iç mekanlar oluşturur. En sonunda mekanın kendisi de, üç boyutlu bir sanat eseri olarak algılanır (Huntürk,2011:263).

“Örneğin Hannover'deki evinin bodrumunda, topladığı malzemeleri kullanarak yerleştirmeler yapmaya başlamıştı. Ama bir süre sonra işin kendisi sanatçıya yol göstermeye başladı ve günden güne, üç katlı binanın tamamına yayıldı; iş eve, ev işe dönüştü. Schwitters buna Merz Binası diyordu. Hızını alamamış olacak ki Merz binalarına Norveç'te ve sonra da

İngiltere'deki malikanelerinde devam etti. Bu işleri sabit olmaktan ziyade, tıpkı yaşam gibi sürekli değişiyordu (Yılmaz,2006:114).

Dadaizmde en önemli vurgu yazı ile yapılmaktadır. Zürich, Berlin, New York, Köln, Moskova ve başka yerlerde yayımlanan dergilerle, sanatçılar görüşlerini öncelikle sözcük'lerle ifade etmişlerdir.     rtici ve anlamsız basım özellikleri, anlaşılmaz resimlemeler ve  rkiltici bir görünüşleri olan bu dergilerde, içerik olarak, bir okur kitlesine seslenen yazılar yer almaktadır. Üç farklı yerlerde düzenlenen Dada gösterileri, ancak belli çevrelerle ilişki kurabilmekte, ancak, basılı dergiler çok daha geniş kitlelere ulaşabilmektedir (Lynton,1991:128).

Dadaist sanatçılara göre sanatın tüm özneleri sanatsal etkinliğin içinde olmalıdır. Bu sebeple Dada, izleyici, yapıt, sanatçı arasında var olan monotonluğu ortadan kaldırmak istemiş, bunun yerine, konuşan, yorum yapan ve sanatın içerisinde aktif rol alan bir izleyici kitlesini yaratmaya çalışmıştır. Ayrıca Dada, sanatçının, kural ve dogmalardan kurtularak, kendi gerçeğine daha çok yaklaşmasını istemiştir. Şans eseri olarak, bilincin kontrolünden çıkılarak yapılanın, sanat bakımından daha etkin olduğunu düşünen Dadaistler, kendiliğinden (spontane) olanı planlı davranışlarla birleştirmenin yollarını aramışlardır (Kaplanoğlu,2008:269).

2.3.3. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Dadaizmin bir devamı sayılan Gerçeküstücülük, Avrupa'da 1920'li yıllarda kurulmuş, 1924 yılında Paris'te  air Andr  Breton'nun yayımladığı "Gerçeküstücü Manifesto" ile tanımı yapılmıştır. Gerçeküstücülük hareketinin babası sayılan Fransız  air Andr  Breton, 1922 yılında 'modern arayışların' geleceğini tayin edecek uluslararası bir kongre tasarlad  nı açıklayarak, Gerçeküstücülük akımının ilk adımı nı atmıştır. Kongrede o güne kadar varolan bütün modern sanat akımlarının ele alınmasını amaçlayan Breton, K bizim ve F t rizim gibi akımların arasında Dada'yı da saymış ve böylece Dada'nın da miladının dolduğunu ima etmiştir (Antmen,2008:133). Gerçeküstücülük düşünsel açıdan Dada hareketinin sanattaki olumsuz ve yıkıcı bakış açısını olumlu bir eylem biçimine dönüştürmüş ancak, isyancı bakış açısını da s rd rm  tir. Özellikle de Fransız Ger ek st c l   n n Dada'dan aldığı düşünceleri geliştirdiği görülmektedir. Ancak Gerçeküstücülük

tinsellik, Freudyen psikanaliz ve Marksizm’le, Dadaizm’e göre daha fazla ve açıktan ilgili olmuştur. Sürrealist akım içerisinde usa dayalı yapının eleştirisi, Freud’un bilinçaltı teorisinin kurgulanması ile oluşmuştur (Bozkurt,2004:59).

André Breton’un 1922 yılında kongrede yapmış olduğu çağrısı ile 1924’te yayınladığı ilk “Gerçeküstücü Manifesto” arasında geçen iki yıllık sürede içerisinde, sonradan Gerçeküstücü gruba katılacak olan; Paul Eluard, Robert Desnoy, René Crevel ve Max Ernst gibi şair ve sanatçılar, hipnoz ve uyuşturucu aracılığıyla ruhsal otomatizmin ve rüyaların etkilerini araştırmışlardır. Fakat bazı beklenmedik kazalar, zaman içinde dış uyaranların tetiklenmesine neden olmuştur. Oysa Breton yayınladığı gerçeküstücü manifestoda; gerçeküstücülüğü dış etkenlerle ilişkili olmayan, tümüyle doğal bir eylem olarak tanımlamaktadır (Antmen,2008:133-135).

Gerçeküstüçülere göre akıl ve mantık yoluyla kavranan salt gerçeklik, yalnızca bir yanılsama ve kandırmacıdır. Geleneksel mantık ve düşünce biçimine karşıt olarak gerçeklik dışı bir idealizm ya da belirsiz bir karmaşa seçeneğini sunan Gerçeküstücü sanat anlayışı, böylelikle daha üstün ve somut bir gerçekliğe ulaşmayı hedefler. Bu anlayışın doğaya değil, ancak onu yorumlayan insanın düş gücünü temel almaktadır. Bu düş gücü, kendini, çocuk oyunlarında, akıl hastalarının amaçsız davranışlarında, ilkel toplumların törenlerinde ve uygar insanın düşlerinde göstermektedir. Breton, sanatçıları, içgüdülerini serbest bir şekilde ortaya çıkarabildikleri bir dünyaya çağırmaktadır (Bozkurt,2004:59). Bu dünyayı Breton şöyle tanımlar:

“Hareket noktamız, mutlak akılcılığın, mantığın böldüğü, aynı zamanda egemen olduğu ve tüm realite ve gerçeklik olarak sunduğu, aklın tek başına kurduğu böyle bir yaşantılar dünyasına karşı, ondan hiç de daha az olmayan bir gerçeklik daha vardır: Tasavvur, hayal gücü, sezgi ve bilinçaltı dünyası” (Tunalı,2003:203).

Andre Breton Gerçeküstücülüğü bir akım olarak tanımladıktan sonra, pek çok sanatçı da bu akıma katılmaya başlamıştır. Bunlardan bazıları; Max Ernst, Jean Arp, Salvador Dali, Joan Miro, Yves Tanguy, Alberto Giacometti, Man Ray, Giorgio de Chirico, Pablo Picasso, Francis Picabia, Marcel Duchamp ve René Magritte gibi

ressam ve heykeltıraşlar, Louis Aragon, Philippe Soupierrezpault, Benjamin Péret, Robert Desnos, Réne Crevel, Jacques Prévert, René Char, Pierre Naville ve Raymond Quenau gibi şair ve yazarlar, Antonin Artaud gibi tiyatrocular ile Louis Bunuel gibi sinema yönetmenleridir (Bozkurt,2004:60).

Gerçeküstücüler, Dadacıların kullandığı sözcükleri rastgele seçerek düzenleyip, belli bir anlam yüklemeyen, gizli ya da çok yönlü anlamlar ortaya çıkarma yöntemini, benimsemiş ve aynı yöntemi imgelerle gerçekleştirmişlerdir. Bunu yaparken de 19. yy'ın ünlü şairlerinden Lautréamont'un; *"Bir dikiş makinesinin ameliyat masasında bir şemsiye ile rastlaşması olarak güzellik"* gibi sözlerini sık sık kullanmışlardır. Gerçeküstücüler, sözel veya görseli kullanarak ortaya koydukları yapıt ile usa dayalı mantığın izleyici üstündeki egemenliğinin azalmasına ve ona usa dayalı yorumlar yapma olanağı tanımayan veriler sunmayı amaçlamaktadırlar (Lynton,1991:172).

Gerçeküstücüler, kültürel ve toplumsal yapının ahlaken iflas ettiğini vurgulayarak, bunu aşabilmek için bilinçdışına, rüyalara ve aklın ötesine yönelmeyi önerirler. Toplumsal düzeni bir baskı unsuru olarak tanımladıkları için psikanalizin yanı sıra, Marksizm'e de ilgi duymuşlardır. Bu nedenle Freud'un psikanalitik yaklaşımı ve Jung'un kolektif bilinçaltı kuramından yararlanırlarken, bir yandan da Fransız Komünist Partisi'ne üye olarak, toplumsal isyanlarını sanatsal zeminin yanı sıra, bir eylem alanına da taşımışlardır. Gerçeküstücülükte görülen "devrimci" tutum buradan gelmektedir. Çünkü gerçeküstücülere göre sanatçı, *"küçük burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine isyan eden bir tür romantik devrimcidir"* (Antmen,2008:135).

Gerçeküstücüler, ideallerini, hayallerin, rüyaların, bilinçaltının derinliklerine inen bir sanatta aramışlar, bu bağlamda bilinçaltını da, şimdiye kadar baskı altına alınmış ve içerisinde muazzam bir sanatsal yaratıcılık olan geniş bir depo olarak görmüşlerdir. Usa dayalı mantığı da, Freud'dan büyük ölçüde etkilenecek, bu depoya girişi engelleyen bir muhafız gibi görmüşlerdir (Little,2006:118). Jung'ın, bilinçaltında semboller dünyasının olduğu ve bu sembollerin kolektif bilinçaltında yaşantılarını sürdürerek, sanatta, rüyalarda yeni biçimlerde göründükleri görüşünü de benimsemişlerdir (Huntürk,2011:264). Bu bağlamda "otomatik" sanatını önererek, mantık, ahlak ya da estetik algılarla biçimlenmeden, doğrudan bilinçdışından çıkan

yaratmayı amaçlamışlardır. Bunlar şaşırtıcı, beklenmedik imgelemler yaratmayı amaçlayan biçimlerdir (Bozkurt,2004:58;Little,2006:118). Breton'un Gerçeküstücü sanatçılar için önerdiği "*Ruhsal Otomatizm*", büyük ölçüde psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yönteminin etkisini taşır. Otomatizmde, herhangi bir mantık dizgesi izlemeden, akla gelen her şeykâğıda aktarılır. Breton'a göre; "*Gerçeküstücülük; sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal bir otomatizmdir ve usun hiçbir denetlemesi, hiçbir etik ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendisini ortaya koymasıdır*" (Antmen,2008:136; Bozkurt,2004:59).

Hayatı, inançları oluşturan değer ve kurumların hâkimiyetini, aklın ve mantığın egemenliğini kırarak; insanın çıkar hesaplarından ve ikiyüzlülüğten kurtulduğu yeni bir dünya kurmak arzusunda olan Gerçeküstücüler, mizah ve alaya da önem vermişlerdir. Bu nedenle sanatlarında da hayata ve topluma karşı alaycı bir tavır sergilemişlerdir. Önerdikleri yenedünya arayışında, akıl ve mantık ile kavranan gerçeklik olgusu da Gerçeküstücülerin aşmak istediği bir durumdur. Bunun için komik, olağanüstü ve esrarlı içeriklerle hayal fantezi ve rüyaların dünyasına girmeyi, böylelikle de akıl ve mantığın denetimini yitirmesini hedeflerler. Rüyalarla iç dünyaya yönelerek, bu dünyanın sınırlarını aşmak isteyen Gerçeküstücüler, rüyaların uyanırken yaşanan gerçeklerden daha gerçek bir hayatı gösterdiğini düşünürler. Bilincin bastırdığı tüm sembolik diller, ikiyüzlülük ve çıkarlardan uzak olarak, rüyalarda kendini gösterir. Bir diğer ilgileri de çılgınlık halidir. Bu nedenle akıl hastalarına, paronayalara ve uyuşturucu madde kullananlara da özel olarak odaklananlar olmuştur.

Ayrıca çocukların davranışlarındaki doğrudanlık, içtenlik ve saflık da sanattaki arayışlarına uygun olduğu için çocukluğa öykünen sanatçılar da olmuştur.

"Çocuk çizimlerinden hoşlanıyorum. Şüphesiz gerçeklik orada" (Andre Derain)

"Yaşlandıkça araç gerece daha fazla hakim olurum, daha çok en erken dönem deneyimlerime dönüyorum. Hayatımın sonunda çocukluğumdaki gücün tamamını yeniden elde edeceğimi düşünüyorum" (Joan Miro)

“Çocuk gibi çizmeyi öğrenmek hayatımın tamamını aldı” (Pablo Picasso)
(İşler,2004:59)

Breton, 1924’te yayımladığı Birinci Manifesto’da Gerçeküstücülüğü “Saf psikik otomatizm” olarak tanımlamaktadır. Düşüncenin, önceden herhangi bir estetik ya da moral hazırlık yapılmadan ve mantıksal denetimden çıkarılarak, gerçek işlevinin ortaya çıkarılması vurgulanmaktadır. Bu aynı zamanda Gerçeküstücülerin otomatizmi nasıl tanımladıklarını da göstermektedir. Onlara göre, soluk alma gibi doğuştan veya yürüme gibi sonradan edinilmiş reflekslerle ya da alışkanlıklarla ilgisi olmayan, bir bakıma uyur-gezerlerin “ayaktaki otomatizmine” ya da Clérambault’un “mental otomatizmine” yakın olan bir durumu göstermektedir. Çocuksu davranışlara bürünen erişkinler olarak da tanımlanabilir. Freud ise bunu “repetitif otomatizm” olarak isimlendirmiştir (Passeron,2000:266).

Resim ve heykel otomatizmine doğru genişleyen otomatik yazı, Breton’a göre “Sürrealizmin iki ana yaklaşımından biri” olmuştur. (Diğeri ise düşlerin resmedilmesidir). Bu görüşe göre otomatizm, mekanik davranışlara yapılan bir dönüş olmadığı için psikoloji ile de ilgisi yoktur, Breton’un tanımladığı otomatizm daha çok, zorlukla elde edilebilen daha yüksek bir davranış biçimine ulaşma çabasıdır. Rue Blomet grubunun üyeleri olan Masson ve Miro, 1923’lerden itibaren bu tür spontane resim çalışmaları yapmışlardır. İspanyol sanatçı Joan Miro farklı biçim ve renk kullanımıyla dikkati çekmiştir. Resimlerinde yıldız, kuş, kadın gibi kendine has simgelerle düşsel ve çocuksu bir dünya yaratmıştır. Ayrıca Crépin ya da Lesage gibi medyum-ressamların yapıtlarında da otomatizmin etkilerini bulmak mümkündür (Passeron,2000:266).



Resim 27: Joan Miro, Hermitage (İnziva Yeri)1924

Ölçü: 114.3 x 147 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA



Resim 28: Andre Masson, Battle of the Fishes, (Balıkların Savaşı) 1927

Ölçü: 48 x 60.3 cm, MOMA, New York

İçeriğinde “şans” faktörünü de barındıran bir uygulama olarak Otomatizmin resim bağlamında uygulanması; sanatçı herhangi bir kurguya/kurgulamaya başvurmaksızın, elini otomatik olarak, bilinçdışı (bilinçaltının güdülemesiyle) bir şekilde, yüzey üzerinde hareket ettirmesiyle gerçekleşmektedir. Bu da herhangi bir sanatsal yetenek, tasarım ve sunum kaygısı güdülmeksizin, bilinçdışının kendini ifade etmesi olarak görülmektedir. Ayrıca “deha” olarak sanatçı tanımlamasının reddi açısından, Breton’un, “Dehanızı, yeteneklerinizi ve başka herkesin yeteneklerini unutun” söylemi de Gerçeküstücü akımının yöntemselliği açısından vurgulanması gereken önemli noktalardan biridir.



Resim 29. Max Ernst, Saint Cecilia (Görünmez piyano) 1923,Ölçü: 101 x 82 cm, Staatsgalerie, Stuttgart, Almanya



Resim 30: Salvador Dali, Bal Kandan Daha Tatlıdır, 1927, Ölçü: 36 x 45.5 cm

1936 yılında Paris’te açılan “*Gerçeküstücü Objeler Sergisi*”, Gerçeküstücü heykel için önemli açılımlar sağlamıştır.

“Arp, Breton, Dali, Ernst, Magritte, Amerikalı ressam ve fotoğrafçı Man Ray, Alman-İsviçreli ressam ve heykeltarihi Oppenheim (Kürkli objesiyle), Miro, İngiliz Ressam Roland Penrose gibi Sürrealist çevreden ressam ve yazarların özellikle bu sergi için hazırladıkları pek çok sayıda obje ile temsil ediliyordu. Eski ve yeni, Batılı ve yabancı sanat, bilinçli sanat, bilinçaltı sanat ve doğada bulunmuş objeler, burada değişik obje türleri olarak özgürlüğe kavuşmuş insanın gözleri önüne serilmişti” (Lynton,1991:195).



Resim 31: Meret Oppenheim, Object [Nesne], 1936 fur-covered cup, saucer, and spoon [Kürk kaplı fincan, tabak ve kaşık]

Kaynak: <http://instruct.uwo.ca/english/785a/Oppenheim.html>

Gerçeküstücülüğün öncü sanatçılarından biri olan Max Ernst, Jung'un fikirlerini benimser. Kolektif bilâçışında yaşamını sürdürerek içimizde uyuyan sembollerin, sanatta ve rüyalarda yeni biçimlerle kendini gösterdiğini belirten Ernst, heykellerinde, psişede yer alan kral, kraliçe gibi sembolleri kullanmaktadır.



Resim 32: Max Ernst, The King Playing with the Queen, (Kraliçe ile Oynayan Kral) 1944,

Museum of Modern Art, Ölçü:96.2 x 83.8 cm, New York, USA

<http://www.wikipaintings.org/en/max-ernst/the-king-playing-with-the-queen-1944>

Bu topluluğa katılan ilk sanatçılardan birisi de Giacometti'dir. Özellikle 1930-1935 yıllarında Sürrealizmin önde gelen heykeltıraşlarından biri sayılan sanatçı, 1935'ten itibaren yeni bir yöntemle figüratif heykeller yapmaya başlaması sonucu Breton tarafından Gerçeküstücü gruptan çıkartılır. Giacometti'nin bu akıma dâhil olduğu zamanlarda gerçekleştirdiği önemli eserlerden biri 1933 yılında yapmış olduğu "*Gerçeküstücü Masa*"dır. Dört ayaklı bir masa üzerinde yarısı örtüyle gizlenmiş ve henüz bitmemiş ya da sanatçısı tarafından yarım bırakılmış bir büst vardır. Sanatçı masa ve üzerinde yaptığı kompozisyonla gerçekleştirdiği çalışmasına, mekânı ve boşluğu da dâhil ederek heykelini tamamlamıştır (Akalin,2013:2). Bir diğer çalışma ise şiddet ve cinselliği yansıtan "*Boğazı Kesik Kadın*" heykelidir. Yerde sergilenmek üzere yapılan çalışmada figür kadından ziyade bir böceği andıran bir toraktır. Giacometti, zaman ve mekan kavramları üzerine düşündürten "*Sabahın Dördünde Saray*" adlı çalışmasında ise gerçeküstücü rüya görüntüsünü ve mekânı cam, tel, ip kullanarak betimlemiştir (Huntürk,2011:266).



Resim 33: Alberto Giacometti, Gerçek Üstücü Masa, 1933

Bronz Ölçü: 143 x 103 x 43cm,

Musée national d'art modern, Centre Pompidou, Paris

Kaynak: <http://www.artabase.net/exhibition/3027-surrealism-the-poetry-of-dreams>



Resim 34: Alberto Giacometti, Boğazı Kesik Kadın, 1932

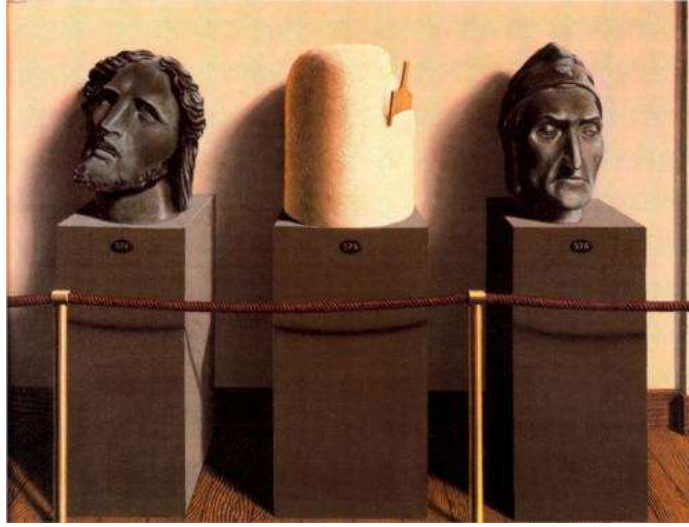
<http://volumepraiabarranha.blogspot.com.tr/2010/10/analise-e-interpretacion-formal-de.html>



Resim 35: Alberto Giacometti, Sabahın Dördünde Saray, 1933

<http://volumepraiabarranha.blogspot.com.tr/2010/10/analise-e-interpretacion-formal-de.html>

Sıradışı bir tarzı olan Belçikalı sanatçı Magritte, Brüksel'e giderek yeni ve parlak bir üslup geliştirmiştir. 1925'te yaptığı ilk tablosu olan '*Kayıp Jokey*'den, itibaren hayatının sonuna kadar Gerçeküstücü yapıtlar üretmiştir. Magritte, kendine has, özgün çizgide ilerleyen çalışmalarıyla Belçika Sürrealist Grubunun önde gelen sanatçılarından biri olmuştur. Felsefeye de hayranlık duyan sanatçı, usa dayalı mantığın '*gerçeklik*' kavramını ironik bir şekilde sorgulamış, akıl ile akıl dışı arasındaki çizgiyi yok eden resimler yapmıştır ayrıca felsefi kavramları estetik bir bütünlükle çalışmalarına yerleştirmiştir.



Resim 36: Rene Magritte, Sonsuzluk, 1935

Ölçü: 65 x 80.9 cm, Museum of Modern Art, New York

Adı Gerçeküstücülük akımı ile özdeşleşen, sıra dışı bir sanatçı olan Salvador Dali (1904-1989) 1929'da İspanya'dan Paris'e gelerek ilk Gerçeküstüçülere katılmıştır. Eriyip akan saatler, gövdesinde çekmeceler bulunan insanlar, uçan eşyalar şeklinde düşlerinden ve hatıralarından şaşırtıcı imgeler ile Magritte'ten esinlenerek, rüya imgelerini ve erotizm yüklü hayali görümleri ve Freudyen sembolleri kullanmıştır. Gerçeküstücülük akımının diğer önde gelen ressamaları Paul Klee, Yves Tanguy, André Masson, Francis Picabia, Man Ray ve Giorgio De Chirico'dur.



Resim 37: Salvador Dali, Belleğin Azmi, 1931,
Çağdaş Sanat Müzesi New York

Kaynak: <http://tasarimtarihi.wordpress.com/2014/01/04/salvador-dali-eserleri-ve-anlamlari/>



Resim 38: Salvador Dali, Yanan Zürafa, 1937,

Kunstmuseum/Basel, Kaynak:

<http://tasarimtarihi.wordpress.com/2014/01/04/salvador-dali-eserleri-ve-anlamlari/>

Gerçeküstücülük, idealleri, uluslararası yaygınlığı, yarım yüzyıl kadar süren etkinlikleri ile pek çok sanatçıyı ve akımı etkileyerek, 20. yy'ın en büyük sanat akımlarından biri olmuştur. Akımın kuramcısı olan Breton, akımın bütün ilkelerini

büyük bir titizlikle savunmuş ve bu katı tutumu yüzünden sonunda yalnız kalmıştır. Buna rağmen sanatsal yaratıcılığı siyasal yönelimin ve partinin hizmetine sokmadan, gerçeküstücülüğün özgürlüğünü yaşamı boyunca korumaya çalışmıştır. Breton'un yalnızlaşması ve II. Dünya Savaşı sonrası Varoluşçuluğun etkisi ile gerçeküstücülük akımının giderek etkinliğini yitirmiştir (Bozkurt,2004:58-61).

2.3.4. Soyut Dışavurumculuk

II. Dünya Savaşı yıllarında sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınmıştır. Bu değişikliğin ardında, 1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya olmak üzere Avrupa'da kurulan totaliter rejimlerin sanatsal yaratıcılığa engel olan bir takım girişimleri söz konusu olmaya başlamıştır. Ardından II. Dünya Savaşının başlaması ve bu esnada da Amerikan ekonomisinin düzelmeye başlaması ile birçok sanatçı Avrupa'yı terk ederek Amerika'ya göç etmiştir. Bu göç Amerikalı sanatçıları da etkilemiş, onlara modern sanata dair geniş bir üslup çeşitliliği kazandırmıştır. Avrupalı sanatçılar, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun ya da New York Okulu olarak adlandırılan ressamlar grubunun gelişiminde büyük ölçüde etkin olmuştur. Hatta Kandinsky'nin resimlerine yönelik bir niteleme olan "soyut dışavurumculuk" terimi bile, yine Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından, Alman ressam Hans Hofmann'ın 1946'da New York'ta sergilediği resimleri için kullanılmıştır. 1932'de Amerika'ya göç eden Hofmann, ilk kuşak Amerikalı Soyut Dışavurumcular üzerinde yoğun bir etkiye sahip olmuştur. Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun önde gelen kuramcısı olan Clement Greenberg, Hofmann'ı, "*zamanımızın en önemli sanat eğitmeni, resimsel devrimi Mondrian'dan, Kandinsky'den, Lhote'tan, Ozenfant'dan daha iyi anlamış bir sanatçı*" olarak nitelemiştir (Antmen,2008:143).



Resim 39: Hans Hofmann, The Lark, [Tarla Kuşu] 1960

T.Ü.Y.B. Kaynak: http://www.hanshofmann.net/art/the_lark.htm#.U4tHZXJ_shM

Resimlerinde, özne ve çevresindeki uzayın ilişkisini ele alan Hofmann, bunu renkler, çizgiler, kaligrafik karalamalar ve alan kullanımı ile göstermeyi amaçlar. "İtme ve Çekme" adını verdiği resim yapma tekniği ile denge ve resim düzleminde bir yüzey canlılığı oluşturur. Resimlerinde Otomatizm'den ve Action Painting faydalanarak serbest ve canlı yüzeyler oluşturmuştur. Nesne alanları oluşturmak için negatif ve pozitif boşlukları kullanan Hofmann, kullandığı renkli dikdörtgenlerle de biçim ve renk gerilimleri yaratmıştır.²¹

II. Dünya Savaşı sonrasında egemen bir üslup olarak gelişen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, aslında savaştan önceki çeşitli modern sanat akımlarının da mirasçısıdır. Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğu, Matisse'in öncülük ettiği saf renk alanları, Mondrian'ın biçimsel soyutlamaları, Mirô'nun organik formları ve Van Gogh'un ham dışavurumculuğu ile Sürrealistlerin ileri sürdüğü psikolojik otomatizmi de içerisinde barındırmasına rağmen, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, kendine özgü tavır ve tutumlarıyla bu akımlardan tamamen farklılık gösterir. Hofmann'ın, derslerinde bahsettiği "*resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne*

²¹<http://www.hanshofmann.net/>

kavuşması” görüşü, Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği olan, bir ‘resimsel bütünselliğin’ yakalanmasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına sebep olmuştur. 1951’de New York Museum of Modern Art’da yapılan “*Amerika’da Soyut Resim ve Heykeltçilik*” isimli bir sergide bu üsluplar bir araya toplanmıştır. Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg, bu akımı “*kendinden başka bir şeye göndermesi olmayan saf bir sanat*” olarak savunmuştur (Antmen,2008:147).

Saf sanat düşüncesiyle, henüz imge oluşturmayı bilmeyen çocukların yaptıkları karalamalara benzer bir sadelik ve kendiliğindenlik arayışına giren sanatçılar, deneysel ve rastlantısal süreçlerle kendi iç gerçekliklerine yönelmişlerdir.

Soyut Dışavurumcular genelde farklı yaratıcı yaklaşımlarına uygun olarak iki gruba ayrılmaktadırlar. *Aksiyon Resmi* (Jackson Pollock, Williem de Kooninh, Franz Kline vs) ve *Boyasal (Renk) Alan Resmi* (Mark Rothko, Barnett Newman, Clyffort Still, Adolph Gottlieb vs) olarak adlandırılan bu gruplardan Jackson Pollock “*Aksiyon Resmi*”nin, Mark Rothko ise “*Boyasal Alan Resmi*”nin başlıca temsilcileri olarak kabul edilmektedir.

“*Aksiyon Resmi*” terimi, 1952’de, eleştirmen Harold Rosenberg’in bu akımı, resim ve tuval arasındaki “malzemedan malzemeye çarpıştırma” olarak tanımlamasıyla ortaya çıkmıştır. Sanatın öznesi, resim yapma eyleminin kendisi olmuş, sanatçı da, artık zihinsel bir imgeyi resim şeklinde iletme çabasından vazgeçmiştir (Hollingsworth,2009:471-472).

Soyut Dışavurumculuğun önde gelen ressamlarından olan Pollock, önceleri Gerçeküstücülükle ilgilenmiş, ancak daha sonra tablolarında Gerçeküstücü imgeleri kullanmayı bırakarak, soyut çalışmalara yönelmiştir. Pollock, fırça ve palet kullanmadan, yere gevşekçe serdiği büyük boyutlardaki tuvalerin üzerine, eline boya kutusu ve uzun bir sopa alıp, *gezinerek* resimler yapmayı, deneysel bir yöntem olarak kullanmış, boyayı damla damla akıtarak, dökerek ya da fırlatarak, rastlantısal biçimler elde etmiştir. Boyaları, değişik kalınlıklarda ve birbiri üstüne getirerek kullanan, tuvalin her tarafında ritmik bir şekilde gezinen sanatçı, görsel bir derinlik oluşturmuştur. Aslında daha önceleri Max Ernst, altı delik kutulardan boyaları tuval

üzerine damlatarak bazı denemeler yapmıştır ve Tobey de koyu tonlu zeminler üzerinde beyaz çizgilerle mistik resimler denemiştir. Ancak Ernst ve Tobey, Pollock'ın da bildiği bu uygulamaların üzerine gitmemişler, Pollock ise bu teknik üzerinde ısrarla çalışmış ve kişiselleştirerek olgunlaştırmıştır (Yılmaz,2006:163). Rastlantısal tekniklerle resmin yapma konusunda, en önemli öncülerinden biri olarak kabul edilen Pollock'un resimlerinde rastlantı en üst düzeyde yer almaktadır. Deneysel süreç içerisinde, dış gerçeklikten uzaklaşan resimlerinde, en önemli unsur olarak bilinçdışı varlığını göstermektedir.



Resim 40: Jackson Pollock, 5 Numara, 1948, 243.8 x 121.9 cm, Sotheby's Müzayede Evi tarafından 2006 yılında ismi açıklanmayan bir alıcıya 140 Milyon dolara satılmıştır.



Resim 41: Mark Tobey, Crystallizations [Kristalizasyonlar], 1944

Pollock'ın, John Graham'ın 1937 yılında yazdığı '*Primitif Sanatlar ve Picasso*' adlı makaleyi okuması, kendi sanatı açısından bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bilinçdışının sanatüzerine etkisi konulu bu makale, kendi iç dünyası ile ilgilenen sanatçı için, çalışmaları konusunda yol gösterici olmuştur. Buna bir de 1939'da alkolizm ve depresyon sorunları yaşamasına bağlı olarak, Jung ekolünden gelen bir psikoterapiste gitmeye başlaması da eklenince, mistizm ve kolektif bilinçdışına olan ilgisi daha da arttırmıştır. Bu etkiler ile resim yapmayı, trans

halinde olan bir şaman edası ile doğaçlama ayine dönüştürerek, sürecin de önemini vurgulamıştır (Solaker,2011). Pollock kendi resim yapma eylemini şöyle anlatır:

“Resmimin içindeyken ne yaptığımı bilmem. Ancak bir “tanışma” döneminin ardından ne yaptığımı görürüm. Değişiklik yapmaktan, imgeyi bozmaktan vb. korkmam, çünkü resmin kendine has bir yaşamı vardır. Kendisinin çıkıp gelmesini beklerim. Ancak sonuç bir karmaşa olduğu zaman resimle teması kaybederim. Yoksa saf uyum, rahat bir alış ve veriş vardır, resim de iyi çıkar. Benim resmimin kaynağı bilinçdışı. Resme çizime yaklaştığım gibi yaklaşıyorum. Yani doğrudan, hazırlık çalışması yapmadan. Yaptığım çizimler resmime bağlıdır ama onun için değildir” (Harrison,Wood,2011:610-611).



Resim 42: İsimsiz, Max Ernst, 1949,
Ölçü: 23.7 x 19.2 cm, Tate Gallery,
Londra, İngiltere



Resim 43: Mark Rothko,
İsimsiz, 1945

Bununla birlikte Tobey’in yapmış olduğu resimler mistik olarak adlandırılırken, Pollock’un yapmış oldukları düşünsel olarak adlandırılır, ayrıca Ernst’in çalışmaları büyüselse, Pollock’un çalışmaları yaratıcı, taze ve çekici olarak görülmektedir. İlk görüldüğünde vahşi ve rastgele bulunan, Pollock’un resimleri, Lynton’a göre vahşi değil zarif, rastgele değil ritmiktir (Lynton,1991:235). Tüm sanatçılar için önemli olan nokta ise gerçeküstücü akımda önemsenen ruhsal özdevinime, bu resmetme yönteminin çok uygun olmasıdır. Gerçekten de Salvador

Dali'nin ya da René Magritte'in yapmış olduğu hesaplı resimlerinden ziyade, Ernst ve Tobey'in denedikleri ve Pollock'un geliştirdiği bu yöntem, içsel yaşantının bir doğaçlama yoluyla dışa vurulmasında çok daha etkili ve uygun bir yöntemdir (Yılmaz,2006:164).

Soyut Dışavurumculuğun '*boyasal alan resmi*' türünde çalışmalar yapan ve akımının öncülerinden biri olan Rothko, soyut sanatın izleyicide güçlü duygusal tepkiler uyandırabileceğine inanmıştır. Kendi derin duygularını iletmek için, geniş renk alanlarını kullanan Rothko'ya göre, herhangi bir izleyici, resimlerinin birisi önünde, birden ağlamaya başlarsa, çalışmasının başarılı olduğunu bilecektir (Hollingsworth,2009:472). Bununla birlikte tuvalini yere sererek, adeta dans eder gibi ya da bir ritüel halinde resim yapan Pollock ile rengin farklı tonlarında ruh hallerini açığa vuran Rothko'nun resimleri arasındaki ilişki, kendiliğindenlikte anlamını bulan saf bir sanat anlayışıdır (Antmen,2008:150).



Resim 44: David Smith, Cubi XIX, 1964,

Paslanmaz Çelik, Ölçü: 2864 x 1480 x 1016 mm 225 kg, TATE, İngiltere



Resim 45: David Smith, Australia, 1951.

Briket Kaide Üzerine Boyanmış Çelik (44.5 x 42.5 x 38.7 cm)

http://www.moma.org/learn/moma_learning/david-smith-australia-1951

Amerikan resminde Soyut Dışavurumculuk akımına heykel alanında yanıt veren başlıca sanatçı, 20. yy'ın en büyük heykeltıraşlarından birisi olarak kabul edilen David Smith'tir (1906–1965). Kübizm, Konstrüktivizm ve Gerçeküstücülüğün heykel alanındaki, biçimsel belleğini içselleştirmiş ve kendine özgü bir yorum getirmiştir. Erken dönem çalışmalarında Amerikan Soyut Dışavurumcu resminin etkileri ile üç boyutlu metalik kaligrafilere benzetilen, açık, yassı metal heykeller yapmıştır. Bu heykellerde, boşluğu bir tuval gibi kullanarak, boşlukta desenler çizer gibi çalışmıştır. 1950'li yıllardan sonra ise bu yapıtlarını daha büyük boyutlu ve anıtsal heykellere dönüştüren Smith, oldukça zengin bir endüstriyel malzeme çeşitliliğini barındıran ve zaman zaman primitif totemleri de andıran heykeller üretmiştir. İçinde bulunduğu çağın, ortaya koyduğu tüm çağrışımları, bir malzeme olarak metalde birleştirmeyi amaçlayan sanatçı, malzemenin bizzat kendisini de simgesel bir öge olarak ele almış, içinde yaşadığı dönemin endüstriyel ve teknolojik gelişimi dolayısıyla ortaya çıkan ilerleme hırısı ve tahrip ediciliği de metal malzeme ile vurgulamak istemiştir (Huntürk,2011:279-280; Antmen,2008:151-152). Smith'in *Cubi* adını verdiği, bir dizi, paslanmaz çelikten ürettiği heykelleri; temel geometrik biçimlerin aktarım gücünden yararlanmak için tasarlanmıştır. Kendilerini çevreleyen ortamdaki renklerin de üzerine yansımaları istediği için bu heykelleri açık havada sergilenmiştir (Hollingsworth,2009:472).

İngiliz sanatçı Kenneth Armitage ise heykellerinde seçtiği biçimlerin, bilinçaltından gelmiş olabileceğini ve savaşta kullanılan uçaklardan, tanklardan

etkilenmiş olabileceğini ifade eder. ‘Rüzgarda İnsanlar’ isimli kompozisyonunda da soğuk savaşın yarattığı endişeleri, umutsuzlukları ve bunlara meydan okuyarak, ayakta kalabilmeyi vurgulamaktadır (Huntürk,2011:280).



Resim 46: Kenneth Armitage, Rüzgarda İnsanlar, 1950,

Bronz, Ölçü: 648 x 400 x 343 mm

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/armitage-people-in-the-wind-t00366>

2.3.5. Happening (Oluşum)

Pop sanat öğelerinin kullanıldığı, assemblage ve kolajlarla rastgele oluşturulan ya da seçilen bir mekanda, belirli bir senaryosu olmadan ve tamamen doğaçlama bir şekilde yapılan teatral bir etkinliktir. Sanat tarihinde ilk kez, 1959’da Allan Kaprow, sanatın, seyirlik bir olgu yerine bir deneyim olması gerektiği fikrinden hareketle “6 Bölümde 18 Oluşum” isimli gösterisiyle ilk Happening’i gerçekleştirmiştir (Sanat Dünyamız,1995:71;Antmen,2008:229;Kınay,1993:330).

Happening, özellikle New York, Paris, Venedik, Viyana, Düsseldorf, Buenos Aires ve Tokyo’da yaygınlaşmıştır. Sanatçılar, bir şeyler okuyarak, pantomim yaparak, resim çizip, keman, flüt ya da gitar çalarak, çeşitli deneyimler yaşamışlardır. Happeninglerde, slayt gösterileri, dans etme gibi duyuşal hislere hitap eden çeşitli etkinlikler sahnelenmiş ve bu esnada izleyicinin de katılımı sağlanarak, eylemin estetik etkilerinin tümü, bir bireşim olarak kabul edilmiştir (Ragon,1987:40).

Burada seyirci bütün bu farklı doğaçlamalar arasında bağ kuracak olan esas öge olarak görülmüştür.

Resim alanında öğrenim görmüş olan Kaprow, kendi kuşağındaki birçok genç ressam gibi soyut dışavurumculuğun eylem resmi kolundan, en çok da Pollock'un resimlerinden etkilenmiştir. Fakat Kaprow için asıl ilginç olan Pollock'un resimlerinden ziyade Pollock'un kendisidir. Çünkü Pollock için tuval, yanılısama yaratılan bir mekan değil, daha ziyade eylemde bulunulan bir alandır. Tuvale yaptığı müdahaleler sonucu oluşan şey, bir resimden ziyade bir olaydır, kısaca, resim boyama eyleminin bizzat kendisidir. Ressam tuval denilen sahada gezinen bir oyuncu olarak, bu eylemin kahramanıdır ve bu noktada izleyici de Pollock'un resim yapma eylemine, tıpkı bir tiyatro oyunundaki başlangıç, süre, ruhsal durum, yoğunlaşma ve arzusun rahatlatılması gibi aşamaları düşünerek bakmalıdır. O zamana kadar hep, sanatçısı tarafından imzalanmış bir sonuca odaklanan seyirci, şimdi o sonucu ortaya çıkaran kişinin eylemlerini ve yaratma sürecini mercek altına almaya başlamıştır. Bazı farklılıklara rağmen, Soyut Dışavurumcu resimde, eser ile izleyici arasındaki ilişki, Happening'teki eylem ile izleyici arasındaki ilişkinin benzer bir durumudur. Ancak Happening'de olay yassı ve sınırlı olan bir tuval üzerinde değil, galerinin her alanında gerçekleşmektedir. Ayrıca Happening'de, bazı izleyicilerin bizzat deneyerek gördükleri gibi, sanat yapma işinin gizemli bir tarafının olmadığı, sıradan bir insan eylemi olduğu vurgulanmaktadır (Yılmaz,2006:258-261).

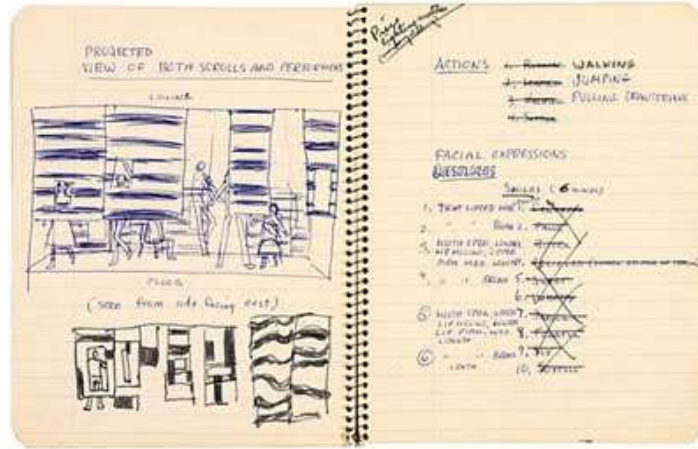
Allan Kaprow'un ortaya koymuş olduğu Happening'ler özellikle ABD'li sanatçılar tarafından geliştirilmiştir. Kaprow 1957-1959 arasında iki yıl kadar John Cage'in New York Yeni Toplumsal Araştırmalar Okulu'ndaki deneysel müzik derslerini izlemiş, bu süreç içinde de Zen Budacılığını, Duchamp'ı, Artaud'yu²² tanımıştır. Kaprow, Happening'e yönelik ilk deneyimini 1958'de, New Jersey'deki bir çiftlikte, New York Hansa Galerisi üyeleri için gerçekleştirmiştir. Halka açık olan

²² Antonin Artaud'nun 1948'de yazdığı bir mektupta dile getirdiği tiyatro anlayışında; "Öyle bir tiyatro tasarlıyorum ki, yalnızca oyunu sahneleyen oyuncunun değil, oyunu seyreden izleyicinin bedeninde kıpırtılar yaratacak; oyuncu oyunu sahnelemeyecek, sahnedekeyken yaratacak. Yaratın kendisi o anda ortaya konmuş olacak" demektedir. Bu tiyatrodaki ki vurguyu oyunun kendisinden, oyuncunun performansından, performatif beden üzerine çekmesi, üstelik izleyiciyi de o anki dramın bir parçası olarak görmesi, geleneksel tiyatroyu sorgulayan son derece yenilikçi bir yaklaşım olmasının yanı sıra günümüz performanslarına ilişkin bir öngörü içermektedir (Antmen,2008:222).

ilk Happening'i ise Reuben Galerisi'nde gerçekleştirdiği “6 Bölümde 18 Oluşum”dur (Atakan,2008:69-70).



Resim 47: Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum” (18 Happenings in 6 Parts) ,“ 1959, Sanatçı Performans Esnasında



Resim 48: Allan Kaprow, “6 Bölümde 18 Oluşum”(18 Happenings in 6 Parts), 1959

Sanatçının Performans İçin Tasarımlarını Yaptığı Not Defteri.

Kaprow, Happening'lerini farklı mekânlarda ya da açık alanlarda, birbirini tanıyan kimselerden oluşan küçük gruplara sunmuştur. Katılımcılar, çevresel yapıları bir araya getirirken, seyircilerde olaya çok yakın bir konumda yer alırlar. Bazen seyircinin arasına dalarak, onları da harekete geçirerek gerçekleşen bu Happening'lerde, teknikler ne kadar esnek olursa olsun, seyirci yine de durağan bir konumda yer almıştır (Sanat Dünyamız,1998:82). Happening'lerde izleyiciye çeşitli

duygular verilmiş, ama bu duygulara ilişkin hiçbir yorum aktarılmamıştır. Kaprow, 1971’de yayımladığı “*Education of Un-Artist*” isimli makalesinde “*sanat olmayan, sanat’tan daha fazla bir şeydir*” ifadesine yer vermiştir (Germaner,1997:22). Bu ifade, sanatçılar arasında bir bakıma bir özendirici etki sağlamış ve akımın dünyanın birçok bölgesinde çok hızlı bir biçimde yayılmasının neden olmuştur (Sanat Dünyamız,1995:72).

Tipik bir Happening sözsüz, kesintili, çok odaklı ve açık uçlu olduğundan, ayrıca birbirini izlemediğinden ve tekrarlanamadığından dolayı, izleyici, sahnede yer alan bu doğaçlamaların yarattığı etkileşimlerle, olayın anlamını kendi üretmek zorundadır. Avangard sanatın, estetik bir etkinlik olarak değil, doğruyu arayan felsefi bir araştırma olduğu varsayımı, Happening’lerin değişken unsurlarını belirlemiştir. Happening sanatçıları, alışkanlıkların yerine deneyi ve araştırmayı koymayı amaçlamışlardır (Atakan,2008:70).

Sanatın müzeler aracılığıyla toplumdan koparıldığını savunan Kaprow’a göre galeriler artık modası geçmiş ortamlardır. O, derslik ya da jimnastik salonları gibi farklı mekanlarda, küçük gruplarla etkileşim ortamı sağlayan Happening’lerinde, yeni anlatım olanaklarından yararlanmıştır. Fakat nihayetinde, izleyicilerden de katılımcı olunması istenmesine rağmen izleyiciler, gösterinin olduğu alandan uzak durmaya özen göstermişlerdir.

Ayrıca Happening’ler birer gösteri sanatı olmakla birlikte, tiyatro sanatından farklılıklar gösterirler. Bu farklar şöyle sıralanabilir:

- a) *Sanat ile yaşam arasındaki çizgi olabildiğince akışkan ve belirsiz tutulmalıdır.*
- b) *Temaların, malzemelerin, eylemlerin ve bunlar arasındaki ilişkilerin kaynağı; sanatların, onların türevleri ve çevresi dışında, herhangi bir yerden ya da dönemden türetilmelidir.*
- c) *Oluşumun gösterimi, oldukça aralıklı, kimileyin devinen ve değişen yerlerde gerçekleşmelidir.*
- d) *Mekan sorunlarıyla yakından ilgili olan zamanın, değişken ve kesintili olması gerekir.*

- e) *Oluşumlar yalnızca bir kez gerçekleştirilmelidir. (Zaten istense bile aynen tekrar edilemez)*
- f) *Bir süre sonra izleyicilerden tümüyle vazgeçilmelidir. Bu da tüm izleyicilerin olaya katılması demektir (Yılmaz,2006:261).*

Happening Dada'dan oldukça etkilenmiştir. Happening'in önde gelen isimlerinden John Cage, Dada'nın bu etkisini çeşitli yerlerde vermiş olduğu konferanslarda etkin bir biçimde anlatmıştır. Happening, 1960'lı yılların sonlarına doğru yerini Body Art ve Performans'a bırakmıştır. Claes Oldenburg'un "Dükkan" (*Store*) (1961), "Oto-bedenler" (*Autobodies*) (1963), ve "Yıkamalar" (*Washes*) (1965); Robert Rauschenberg'ün "Harita Odası II" (*Map Room II*) (1965); Robert Whitman'ın "Amerikan Ayı" (*The American Moon*) (1960); ve Kaprow'un "Çağrı" (*Calling*) (1965) isimli eserleri önemli Happening'ler arasında sayılabilir.

2.3.6. Performans

1960'lı yıllarda başlayarak, sanatsal bir eylem olarak, başta ABD, Avrupa ve Avustralya'da kendini gösteren Performans sanatı başlangıçta, yalnızca Kavramsal bir girişim olarak sınırlı tutulmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliği ile dikkat çeken bu sanat, "Body Art", "Happening", "Aksiyon" gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar içerisinde de uygulanmıştır (Sanat Dünyamız,1995:89;Antmen,2008:219).

Performans Sanatı, müzik, dans, şiir, tiyatro ve videodan yararlanılarak canlı bir izleyici kitlesi önünde yapılması yönünden tiyatroyu ya da dansı anımsatır ancak, sanat galerilerinin içinde ya da dış mekânlarda yapılması bakımından bu disiplinlerden farklılık gösterir. Performans Sanatı, Happening ile de benzerlik göstermesine rağmen, Happening, daha anlık, planlanmamış ve daha fazla izleyici katılımı gerektiren bir sanatsal eylem türü olması yanı sıra Performanstan ayrılır. Performans sanatı; sanat etkinliklerini görsel bir iletişime dönüştürme isteğiyle, sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtararak, bir yandan tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinlerin arasındaki sınırları yıkmış, bir yandan da kullanılabilecek mekan, malzeme ve konu dağarcığını genişletmiştir (Atakan,2008:72).

Performans sanatı, izleyici önünde sahnelenen bir tür olması açısından tiyatro ile bir benzerlik taşımasına rağmen, özünde Kavramsal sanatın bir kolu olarak gelişme göstermiş, tiyatro ile olan ilişkisi görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olmuştur. Bir ya da birkaç sanatçı ile izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak, birkaç dakika, birkaç saat veya birkaç gün sürebilen, zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenebilen bu sanat, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiştir (Antmen,2008:219).

Özellikle Kavramsal sanata yönelen sanatçılar için Performans sanatı, kendilerini bedenleriyle ifade edebilmelerinin en olanaklı yolu haline gelmiştir. Performansla birlikte, resimde iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, sergilenebilen sanatsal bir malzemeye dönüşmüştür. 1960-80 arası süreçte, sanatçılar ya da çeşitli gruplar Performans Sanatının çok çeşitli örneklerini gerçekleştirmişlerdir. Performans, diğer kavramsal akımlar için de önemli açılımlar sağlamış ve onlarla etkileşimlere girmiştir. Örneğin Fluxus akımı neredeyse tümüyle Performans temelli bir oluşum olarak dikkat çeker. 1960-70’li yılların feminist sanatçılarının başvurdukları başlıca sanatsal ifade biçimi de Performans olmuştur. Çünkü Performansla sağlanan, bedenin kendini ifade etmesi olgusu, bastırılmış tüm dürtülere, duygulara ve düşüncelere yönelik bir başkaldırı olmuş, bir eylem alanı ve aracı olarak kullanılan kişisel veya toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimine dönüşmüştür (Antmen,2008:222-225).

Fransız sanatçı Yves Klein’in 1940’lı yıllarda yaptığı resimlerinde, ruhsal alana ve Uzakdoğu’ya duyduğu ilgisi kendini göstermektedir. 1958’de gerçekleştirdiği “*Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri*” çalışmasında, judo çalışmaları sırasında hızla düşen bir dövüşçünün minderdeki izinlerinden etkilenmiş, bunu bir kâğıt üzerinde denemek istemiştir. Bu amaçla aynı yıl judocu bir arkadaşının evinde yere kâğıtlar sererek ve bir çıplak kadın modelin vücudunu maviye boyayarak bir takım “*beden baskıları*” yapar. Ancak yeterince tatmin olmadığı için, belli aralıklarla bu çalışmayı tekrarlar. 22 Şubat 1960’ta kendi evinde, aralarında yazar Pierre Restany’nin de bulunduğu yakın arkadaşlarından oluşan izleyicilerin önünde, bir kadın modeli göğüslerinden dizlerine kadar boyar ve modelin *canlı bir fırça* gibi, duvara asılmış kâğıtlara kendi kendini bastırarak izler bırakmasını ister. Yazar

Restany'nin, *"Bunlar Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri"* şeklinde kurduğu cümle ile Klein, sonraki gösterilerinin ismini de bu şekilde kullanır (Yılmaz,2006:293-294). 9 Mart 1960'ta ise Paris'teki Ulusal Sanat Galerisinde düzenlediği gösterisini ise Mehmet Yılmaz şöyle aktarır:

"Gösteri akşamı izleyicilerde müzisyenler kendilerine ayrılan sandalyelere oturdular. Siyah takım elbiseli Klein ve üç çıplak model, ortalıkta yerlerini aldılar. Derken, yirmi müzisyenden oluşan orkestra yirmi dakika sesli, ondan sonraki yirmi dakika da sessizlikten ibaret "Monoton Senfoni"yi çalmaya başladı. Süre başladığında Klein kendi elleriyle üç çıplak modeli dizlerinden göğüslerine kadar boyadı; ve sonra, yer ve duvarlardaki kağıtlara ve ipek bezlere boyalı bedenlerini basturmalarını istedi. Bedenlerdeki boyalar azaldıkça, bu "fırça kadınlar" yerine göre, birbirlerini boyadılar, birbirlerinin ve kendilerinin vücut baskılarını yaptılar. Bu "baskı resimler", bir ressamın önce modele bakıp sonra da önündeki yüzeye yaptığı gibi değildi. Kağıt ya da bezdeki bu beden izleri çok daha taze ve doğrudandı. Sanatçı elinden geldiğince devre dışı kalmıştı çünkü" (2006:294).



Resim 49: Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometreleri, 9 Mart 1960

Robert Rauschenberg 1963'de Merce Cunningham'la birlikte gerçekleştirdiği *"Pelikan"* çalışmasında, sırtına bağladığı paraşüt gibi büyük bir şemsiye ile bir paten pistinde kaymıştır. ABD'li Trisha Brown 1969'da gerçekleştirdiği *"Bina Cephesinde Yürüyen Adam"*'da, dağcılık araç gereçleriyle donanmış bir adamı yedi katlı bir

binanın cephesinden aşağıya doğru kaydırılmıştır. Hareket eden bedenlerin olanakları ile zaman-mekan sorununu irdelemek üzere Robert Morris, Simone Forti, Yvonne Rainer ve Robert Whitman’la birlikte çeşitli gösteriler düzenlemiştir (Atakan,2008:72-74).



Resim Robert Rauschenberg, 50: Pelican, 1965

First New York Theater Rally’deki performansı, (ilk kez 1963’teki Pop Art Festival’de gösterilmiştir.) (Foto: Peter Moore Arşivi)

1960’lardan günümüze kadar uzanan süreçte, izleyicinin pasif konumuna müdahale eden, sanatçı izleyici ilişkisini yeni boyutlara taşıyan yeni gelişmeler yaşanmış, izleyicinin dahil olduğu performanslar başlı başına bir tür olarak gündeme gelmeye başlamıştır. Sosyal ortamlarda gerçekleştirilen ya da kendi sosyal ortamını kurgulayan, izleyicinin sanatçı ile işbirliği yapmasına dayanan bu tür sanat örnekleri Fransız sanat kuramcısı ve küratör Nicolas Bourriaud tarafından “*İlişkisel Estetik*” başlığı altında ele alınmış ve bu isimle anılmıştır. İzleyici kavramını yok ederek, tüm izleyicileri birer katılımcıya dönüştüren bu sanatın örnekleri arasında Arjantinli sanatçı Rirkrit Tiravanija’nın izleyici için yaratılmış yemek yeme-okuma-film izleme ortamlarıyla, Alman sanatçı Carsten Höller’in izleyicinin katılımıyla işlevsel hale gelen enstalasyonları gösterilebilir. “*İlişkisel Estetik*”, izleyici katılımını ya da paylaşımını sağlayarak sanatı sosyal etkileşim için yeni bir araç haline getirmesi nedeniyle son derece olumlu karşılanırken, sanatçının yönlendirdiği biçimlerde hareket eden izleyici-katılımcı kitlesinin dolaylı olarak yine pasifize edildiği gerekçesiyle bazı kesimlerin de eleştirisine uğramıştır (Antmen,2008:226).

3. BÖLÜM

Tasarım Ve Üretim Sürecinde Heykelde Doğaçlama Ve Doğaçlama Heykel Çalıştay Uygulamaları

3.1. Tasarım Ve Üretim Sürecinde Heykelde Doğaçlama

Bir sanat yapıtının ortaya konması, yaratıcısı olan sanatçı bireyin düşünsel ve pratik sürecinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla sanat yapıtı, sadece bitmiş bir ürünün ismi olmaktan çok, o ürünü ortaya koyan sanatçı bireyin, dehasından, içinde yetiştiği kültürel ortamdan, almış olduğu eğitime kadar çeşitli etmenlerin biçimlendirmesiyle ve yaratıcı bireyin kendi iç dünyasında yaşadığı ve ortaya koyduğu her türlü imge ve düşlemin ortak paydası olmaktadır. Sanatsal yaratının düşünsel olarak kurgulanmasından, sonuçlanmış bir biçimle izleyiciye sunulması ile devam eden süreç ise yaratım, yaratıcılık olarak vurgulanmaktadır.

Yaşamın pek çok alanında olduğu gibi sanat ve bilim alanında da kullanılan yaratıcılık sözcüğü, yaratma eyleminin gerçekleşmiş hali olmakla birlikte, bireyin doğal bir dürtüsü, var oluşa yeni şeylerin katıldığı zihinsel bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı yaratıcılık eylemi ilk insanın varlığıyla birlikte başlayan, insanın uygarlaşmasıyla gelişen ve insan olma özelliklerinden biri olarak düşünülebilir. Kişinin kendisiyle dış dünya arasında var olduğunu hissettiği bir boşluğu doldurma ya da bir bağlantısızlığı giderme dürtüsünden doğduğu düşünülen sanatsal yaratıcılık olgusunun, tamamen kişiye özgü olduğu kabul edilebilir bir gerçektir (Ezici,2005:124).

Rollo May sanatsal yaratıcılığı “*yaratıcılık, içeriden, ölçülemez ve açıklanamaz derinliklerden çıkıp gelen bir şeydir, dışarıdan, dünyanın zorunluluğundan değil. Tam da yaratıcı edimi kavrama isteği, onu kavrayamamamın nedenidir. Yaratıcı edimi kavramak, onun temelsiz ve açıklanamaz olduğunu tanımak demektir*” (May,2008:25) şeklinde tarif ederken, Rıfat Şahiner, “*kendiliğindenlik ve sınırlamalar arasındaki gerilimde ortaya çıkan ve baskı altına alındığında sanat biçimlerine yönelen bir edim*” olarak yaratıcılığı tanımlamaktadır (Ezici,2005:124). M. Kagan ise, estetikte kullanılan “*sanatsal yaratım*” ya da “*sanatsal*

yaratıcılık” kavramının “*sanat*” kavramı ile neredeyse eş anlamlı olarak kullanıldığını vurgulamıştır. Kagan’a göre sanattaki yaratıcılık ögesi iki türlü karşımıza çıkar. Birincisi, *pratik-zihinsel etkinlik* olarak hayal gücünün yaratıcı etkinliğinin bir sonucu, yaşamın imgesel modelinin çizilmesi şeklindedir. İkincisi, taş, metal, ses, sözcük ve vücut hareketleri gibi gereçlerle, sanatsal etkinliğin taşıyıcısını var edecek ve de emeğin özel bir biçimi olarak, *pratik-maddi yaratım* biçimindedir (Kagan, 2008:253).

Nancy C. Andreasen ise yaratıcılığı üç bileşen ile ele almıştır:

Özgünlük, işe yararlık ve yaratma. Özgünlük, yeni ilişkiler, bakış açıları ve farkındalıklar şeklinde tanımlanmıştır. Sanatsal yaratıcılık açısından işe yararlık, bir başkasında yeni, farklı duygular uyandırması, etkile(n)me yoluyla yeni çağrışımlar oluşturmaya anlamına gelmektedir. Son bileşen olan yaratma ise ürün oluşturmakla ilgilidir. Andreasen ayrıca, yaratıcılığı farklı aşamaları olan bir süreç olarak da tanımlamıştır. Süreç, bilgilerin ve becerilerin bir araya getirildiği hazırlık ile başlar, kuluçka ile devam eder. Bu aşamada kişi problemi çözmek için aktif olarak uğraşır da, bilinçdışında çeşitli bağlantılar kurulmaya başlanır. Kuluçka aşaması ilhamı doğurur, yani kişi aniden sorusunun cevabına ulaşır. Süreç, elde edilen içgörülerin ve kavrayışların işe yarar şekilde bütünleştirildiği üretim aşaması ile son bulur(Maçkalı vd.,2013:2).

Jung ise sanatçıyı, kolektif bilinçdışının taşıyıcıları olarak görür ve sahip oldukları üstün özellikleri nedeniyle ayrı bir yere koyar. Ayrıca kişisel bilinçdışının ortaklaşa bilinçdışının bir parçası olduğunu ve bu ortak parçanın insan ve hayvan geçmişinden “arketipler” içerdiğini vurgular. Sanatsal yaratı yeteneği olan insanlarda bu arketiplerin bilinçdışı canlanması olarak, sanat yapıtının ortaya çıktığını ifade eder. Bu bağlamda sanatçılar, insanlığın ortak bilinçdışı deneyim ve kültürel özelliklerini yaşadıkları dönemlere taşıyan kişiler olmakta ve bu bakımdan evrensel bir işlev görmektedirler. Çünkü ortaklaşa bilinçdışı evrenseldir ve evrenin bireyde yansıyan bölümüdür (Alper,2002:23).

Nietzsche’ye göre, yaratıcılığın ortaya çıkması bilincin ölmesiyle ilişkilidir. Burada, sanatsal yaratım ediminin bilinçli bir çaba olmadığı, dolayısıyla da akla aykırı olduğu görülür. Fakat sanatsal yaratıcılık, var olmayandan oluşturmak gibi

mistik, metafizik bir anlam taşımaz. Sanatsal yaratıcılık algı yetisi üzerine düşlemek, bir anlatım katmak, bunun için de sezgiyi kullanabilmek demektir (Ezici,2005:124). Genel bir kabul olarak, yaratıcılık dendiği zaman ilk akla gelen şey yetenektir. Ancak yaratıcılık için yeteneğin yanı sıra, güdülenme ile birlikte eğitim ve fırsat gibi çevresel faktörler de gerekli olmaktadır (Güney,1999:42).

Sanatsal yaratıcılık olarak adlandırılan olgu genellikle, yapıt veya eser olarak adlandırılan ve alımlayıcısıyla buluşmuş olan ürünlerin, düşün aşamasından sunum aşamasına kadar geçen uzun bir yaratım sürecine verilen isimdir. Bu süreç, tasarlanan bir yapıt için, pek çok kez üzerinde değişiklikler yapılan, ekleme ve çıkartmalarla tekrar biçimlenen, bununla birlikte izleyicisi tarafından sadece ortaya konulan ürünün, yapıt-eser olmuş haliyle alımlandığı bir zamanı kapsamaktadır. Ancak izleyicinin yapıt karşısında vermiş olduğu tepki (beğenme, şaşırma ve hatta beğenmeme vs) üretim süreci bitmiş bir esere karşı olan refleksidir ve bu tutum ise sanatçının dışında gerçekleşmektedir.

Gerek sanatçıların gerekse izleyicilerin yapıt karşısında takındığı tutum, kendi benlik algıları ile ilişkilidir. Rotenberg'in sanatsal yaratıcılık kavramına bakışı benlik psikolojisi açısından olmakta ve yaratıcı sürecin ortaya çıkmasında benlik nesnelerinin gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Kohut, bir çalışmada, sanatsal yapıtın bizzat kendisinin ve varsayılan izleyicinin de benlik nesnesi ²³ işlevi sağladığını öne sürmüştür (Güney,1999:43).

Kohut'un da vurguladığı gibi sanatçı için sanat nesnesinin gerçekleşme süreci; benlik ve benlik nesnesi olmak üzere iki türlü ilişki içinde gerçekleşir. Bu, bir nevi, sanatçının yapıtıyla kurmuş olduğu ilişkidir ve onun hem yapıtın kendisiyle, hem de yapıtını yaratırken içselleştirdiği kendi algı dünyasının yansımasıdır. Bu dünyanın, izleyici tarafından algılanması ise, yapıtın amacına ulaştığının göstergesi olmaktadır.

²³**Benlik nesnesi:** Kohut'a göre, kişinin duygusal yatırım yaptığı az ya da çok benliği içine yerleşmiş nesnelerdir. Benlik nesneleri benliğin devamını ve bütünlüğünü korumak ve beslemek işlevini sağlarlar. Benlik kapasitesini hem duygulanım hem de gelişim açısından desteklerler. Benlik nesne işlevleri uygun ise benliğin kuruluş, devamlılık, sağlamlık, girişimcilik, canlılık ve değişim gibi özelliklerini korur. (Güney,1999:43)

Yaratıcı bir çalışma sürecinde sanatçı, belirli bir an içindeki duygularını ve bilinç ve/veya bilinçdışı durumlarını yapıtına aktarır. Ortaya konulan yapıt anlık bir durumun yansıması olarak biricik ve tekrar edilemez bir özellik kazanır. Çünkü anlık olan, bizzat sanatçının kendisi için de, benlik durumu bakımından tekrar edilemez bir nitelik taşır. Bu nedenle sanatçı, bilinçli ya da bilinçdışı etkilerle benlik durumunu, anlık tetikleyicilerin de etkisiyle ve tüm duygusal tüm yansımaları ile yapıtına aktarır. Böylelikle anlık durumlar birer deneyim olarak yapıtı biçimlendirir.

Sanatçının bu anlık durumu, doğaçlama veya kendiliğinden gelişen tutumla, yapıtında biçime ulaşmış hale getirmesi hatta bu sürece izleyicisini de dâhil etmesi, ortaya konulan sanatsal eylemin çeşidine bağlı olduğu kadar, sanatçının kendini ifade etmek için seçmiş olduğu anlatım diline ve sezgisine de bağlıdır. Her sanat yapıtında yaratıcı çalışma süreci, gerilimli bir süreç olduğu kadar, birdenbire ortaya çıkan bir aydınlanmadır da. Çünkü yaratım süreci, üzerinde düşünülmüş, hesaplanmış biçimler kurmanın yanı sıra, sanatçının bizzat kendi yaşamının da biçimlerin içerisinde yer alması ile oluşur. Ritmik, fonetik ya da plastik tüm sanatsal yaratıcı etkinlik biçimleri için bu geçerli bir durumdur. Ancak ortaya konulan yapıtın estetik değer taşıyabilmesi ve özgünlüğünün olabilmesinin ise sanatçının yetisine ve ustalığına bağlı olduğu da unutulmamalıdır (Kagan,2008:367).

Sanatçının yetisi, onun imgesel düşünebilme, dünyayı salt sanatsal olarak özümleyebilme yeteneğini göstermektedir. Ayrıca sanatçının deneyimleri de ortaya koymuş olduğu yapıtın içeriğini bildirir. Sanatsal ustalık ise; ortaya konulan sanatsal düşünce ve bunun estetik düzeyinin niteliği ile kendini göstermektedir. Yeti ve ustalıkla biçime kavuşan sanat yapıtı, düşüncenin olgunlaşması ile biçimlenmesi arasında geçen sürecin uzun veya kısa olması, iki çeşit sanatçı profilinin oluşmasına neden olmaktadır. Birincisinde düşüncenin olgunlaşması ve biçimlenmesi süreci uzun bir zaman alır. İkinci sanatçı profilinde ise; birey düşünceyi kafasında daha fazla tutamaz ve hemen biçimlendirmek üzere malzemeye çalışmalar yapar. Ancak her iki sanatçı profili arasındaki bu bireysel farklılığa rağmen, her ikisinde de ortak yanlar mevcuttur. Bu ortak yanlar, yaratıcı düşüncenin olgunlaşmasından, biçime kavuşturulma sürecine kadar, ifade edilmek istenilen düşüncenin varlığını zihinsel bir etki olarak hissettirmesidir (Kagan,2008:366-385).

19. Yüzyılın sonlarına doğru görülen siyasi, ekonomik ve düşünce alanlarındaki değişimlere bağlı olarak, gelişen modern sanat döneminde sanatçıların, sanatsal yaratılarını oluştururken, anın yansımaları yapıtlarında görünür ve hissedilir hale getirme gayreti içine girdikleri görülmektedir. Bu aşamadan hemen sonra ise sanatçılar dışavurumcu bir tavırla, kolajlar, assemblajlar, lekeler veya performanslarla; Kübizm, Dada, Fütürizm, Dışavurumculuk, Happenig, Performans gibi akımlarla bireysel ifade dillerini geliştirmişlerdir.

Bu akımlarla sanatı yeniden tarif eden sanatçılar, bir yandan da sanatı yeniden anlamlandırma ve bazı durumlarda “*bana göre sanat*” fikrini sorgulama tavrını benimsemişlerdir.

Bu süreçte, heykel sanatı da salt naturalist ve ideal biçimlendirme aracı olmaktan çıkarak, duygu ve düşüncelerin dönemin sağladığı materyal, teknik ve malzeme olanaklarına bağlı olarak yansıtıldığı bir sürece girmiştir. Bu dönem için sanat “*dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendi kendinden haz duymak değildir; tersine, her bir nesneyi keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınacak bir huzur noktası bulmaktır*” (Tunalı,1996:126).

Bu huzur noktası İzlenimcilikte Herakleitos’un “her şey akıp gider” söylemin doğrultusunda kalıcı olanı aramak yerine, her şeyin akıp gitmesi üzerine kurgulanmıştır. Dönemin ressamaları ışık ve renk duyumlarını yakalamaya çalışırken, heykeltıraşlar ise anın duyumlarını yakalamaya çalışmışlardır. Bu anlık durumu yakalama yani anın izlenimi, sanatçısı için her türlü anlık görüntünün konu olarak ele alınmasını sağlamıştır. İzlenimciler, çömelme, kalkma, yürüme gibi anlık değişebilecek hareketleri çalışmaya başlamış ve geleneksel konulardan uzaklaşmışlardır. Medardo Rosso’nun bitmemiş görünümlü, belirli bir anın izlenimini yansıtan ve daha sonraki yıllarda bronz dökülecek olan balmumu ve alçıdan yapılmış heykelleri, Rodin’in “*Çömelme Kadın*” “*Yürüyen Adam*” ya da “*İris*” gibi heykelleri, Degas’ın “*Çorabını Giyen Dansçı*” gibi çalışmaları, biçimin, anlık olan hareketin bizzat kendisinin konu olarak ele alındığı çalışmalara örnek oluşturur (Huntürk,2011:197-212).



Resim 51: Medardo Rosso, Ecce Puer, 1906

Ölçü: 72.5 x 40.5 x 40.5 cm, Özel Koleksiyon, Venedik



Resim 52: Auguste Rodin, Çömelen Kadın, 1881-1882

Terracotta, Ölçüler: 25.5 x 21 x D. 21 cm, The Gates of Hell Gallery



Resim 53: Edgar Degas, Çorabını Giyen Dansçı, 1900

Bronze, 470 x 222 x 267 mm, TATE, Londra

Kübizm, Modern sanatın dönüm noktası sayılmış, yaklaşım, malzeme ve sanat eseri bağlamlarında modern sanatın yeniden tarif edilmesinde ön ayak olmuştur. Modernist sanat içten olmalı, saf olmalıdır. Akademilerde öğretilen dayatmalarla yapılan beceri öğelerinin yerini, sanatçı dehası ve yaratıcılığı almalıdır. Bunun için sezgiye, oyuna, bilinçdışına, otomatizme, anlık olana ve kendiliğindenliğe yönelen kimi Modernist sanatçılar, zaman zaman bu olguları bir şekilde içeren doğaçlama unsurları da kullanmaya başlamıştır.

Yaratıcı süreç içerisinde bireyin tasarlama olgusunun geliştirilmesi konusunda önemli bakış açılarından biri 19. yüzyılda Fransa'da Ecole des Beaux-Arts ekolüdür. Ekolde, iki boyutlu ve simetrik kompozisyon anlayışıyla, elitist ve aristokratik bir yaklaşımla klasik mimari eğitimi verilir (Arıdağ- Aslan,2012:50).

Modern sanat dönemindeki tasarım eğitime bakış açısı olarak, Bauhaus ekolü önemlidir. Bauhaus, gelenekçi yapıdaki Beaux-Arts ekolünde oldukça farklıdır. En büyük farkı öğrenciyi koşullamalardan çıkararak yaratıcılığını, hayal gücünü, bireysel ifade olanaklarını ön plana çıkarmaktır. Bauhause'taki eğitimin

amacını Gropius; belli bir bilgi-beceri kazandırmaktan ziyade, sorunlara bir yaklaşım biçimi, bir yöntem öğretmek şeklinde ifade eder. Bundan dolayı akademik gelenekte önemli bir yer tutan çizim ve tarih derslerine daha az yer verilir. Buna karşılık olarak ise görsel iletişim ve biçimsel dilin geliştirilmesi yönünde daha nesnel bilgi kaynaklarına güvenilerek, optik, biyoloji, fizyoloji ve psikoloji dallarındaki gelişmelerin yakından izlenmesi gerektiğini savunulur (Arıdağ- Aslan,2012:50).

Bauhaus'daki eğitiminin amacı, bireyin önceden edindiği düşünce kalıplarını tekrar sorgulaması, bunları kişiliğinin bütünlüğü içinde içselleyerek deneyimleyebilmesini sağlamaktır. Bauhaus'da, Beaux-Arts'dakinden farklı bir usta-çırak ilişkisi olmakla birlikte, yine de atölyelerde tamamen ortadan kalktığı söylenemez. Beaux-Arts'da usta, otorite sahibi ve tasarımın oluşmasında etkin güç olarak varlık gösterir ayrıca burada kesin kurallarla ve hazır biçimlerin tekrar edilmesiyle elde edilen deneyimler kullanılır. Kullandıkları yöntemler farklı olmasına rağmen, Bauhaus ile Beaux-Arts arasında bazı ortak yönler de bulunmaktadır. Örneğin her iki ekolde de tasarım eğitimi bir davranış geliştirme süreci olarak görülür (Arıdağ- Aslan,2012:50).

Ünlü Amerikan filozof John Dewey'in (1859-1952) "*Deneyim ve Eğitim*" adlı kitabında; nesnelerle kavramlar arasında nedensel ilişkiler kurmayı, deneyerek öğrenmeyi geliştirmek için iyi bir yol olarak ele alınmaktadır. Tasarım ise kişisel ve bütүнleştirici bir düşüncenin pratiğı olarak tanımlanır, her birey kendi ilgilerine ve yeteneklerine göre ele alınması gerektiğı ve o doğrultuda eğitim olanakları sunulması gerektiğini vurgulanır. Dewey'e göre, kavranan neden sonuç ilişkileri, başka durum ve zamanlarda yeniden kurgulanabilir, yeni ve anlık durumlara ya da sorunlara çözüm üretmekte kullanılabilir. Sanat eğitiminde de deney çokluğunun önemini vurgulayan Dewey'in, deney çokluğu ile kazanılan deneyinim fikri ve buna bağılı olarak geliştirdiğı sanat kuramının temelinde doğaçlama olduğı söylenebilir (Sawyer, 2000:159).

Dewey'in bu yaklaşımı günümüzde, "flesh" (beden) kavramıyla farklı boyutlarda geliştirilmiştir. Beden (flesh), görünür maddi bedenin katı, dolu ve yerçekimine bağılı durumunun tersine, boşluklu ve dış dünyanın etkilerine açık olarak da şeffaftır. Dış dünyadan gelen tüm veriler bu boşluk sayesinde bedenin içinde

yankılanabildiği için boşlukludur ve tüm deneyimler, anlam üretimleri, kavrayışlar bu yankılanma üzerinden oluştuğu için de şeffaftır. Beden duyumsamaların, hissedişlerin ve değerlendirmelerin mekânı halini alır. Dış dünyadan gelen verilerin anlamlı hale gelmesi, ilişkiler kurulması ve bunların kaydedilmesi ile de deneyim oluşur. Yani birey tasarıma beden olarak uyum sağlar. Yaratıcı süreçteki bireyin tasarım deneyimleri, beden olarak uyum sağlayabilmeleriyle gerçekleşir (Arıdağ-Aslan,2012:51).

Sanatçıların ‘an’ ile olan ilişkileri, yani an’ı yansıtırma süreçleri aslında modern sanatın kendisi ile olan, değişim ve öteki olma mücadelesinde bir başlangıç ve çıkış noktası durumudur. Süreç içerisinde postmodern görüşün hakim olduğu 1960’lar ve sonrasına²⁴ gelene kadar, pek çok sanatsal akım ortaya çıkmış, bütün bu akımların temelinde ise yaşanılan dünya ile bireyin kendi olma kavgası görülmüştür. Zira sanat denilen olgunun, tekrar tekrar ele alındığı, tümüyle sorgulandığı ve hatta yok edilmesi gerektiği düşüncesinin yaygınlaştığı bir sürece girilmiştir. Sanat nesnesinin bir pazarlama nesnesi olarak metalaştığı, bu nedenle de insanileşmediği düşüncesi ile; sanatı sorgulayan, bir eseri, eserin yaratıcısı ile izleyicisinin bütünlüğü ile ele alan 1960’lar ve devam eden süreçte, sanat dünyası için, düşünsel ve eylemsel farklılıklar ortaya çıkmıştır.

Postmodern anlayış, Modernist anlayışta güçlü ve seçkin bir konumda olan sanatçı olgusuna tepki vermiştir. Belirsizlik, parçalılık, farklılık, alt-kültür, kültürel çoğulculuk, yerellik, özgünlük ve özgürlükler gibi kavramlar önemli kavramlar olarak ele alınmış ve Postmodernizm bu kavramlar üzerinden çıkış noktasını bulmuştur. Modernizm ise biçimsel, tekdüze ve kuralcı olarak görülmüş ve karşı çıkmıştır. İnsanın özgürleşerek bağımsızlaşmasını, yeni ve özgün eserler ortaya koymasını savunan Postmodernizmin, Modernizme yaptığı temel eleştirisi, Batı’nın katı mantıksal kuralcılığına karşıdır. Postmodernistler, temelleri Aydınlanma felsefesine dayanan Modernizmi eleştirmişler, Hiroşima’ya ya da Auschwitz’e gönderme yaparak, böyle bir rehberliğin olanaksızlığını vurgulamışlardır. Ayrıca sürekli bir devinim ve değişkenlik halinde olan bireylerden oluşan bir toplumda,

²⁴1960-1990 arasındaki tüm eserler postmodern olarak kabul edilmez.

geleceğe yönelik böylesi bir öngöründe bulunmayı olanaksız görmüşlerdir (Okat Özdem-Geçit, 2013:154).

“Modernist büyük harfli ‘Özne’den’ ve bu ‘Özne’nin kendisine kesin ve sağlam bir nesnellik arayışından, büyük harfli ‘Tarih’ten, büyük harfli ‘Sanat’tan, büyük harfli ‘Bilim’den mutlak bir geri çekilişi ve kopuşu temsil eder görünür. Modern filozofların büyük harfli ‘Özne’si postmodern filozof tarafından tahtından indirilir. Bu, özne metafiziğinden tam bir vazgeçiş değildir; tam tersine ‘Özne’nin iktidarı tek tek bireysel ‘öznelere’ dağıtır ve böylece daha da sağlamlaştırır” (Hünler,1998:337).

Modernizmle birlikte heykel sanatına *hazır nesne* ve demirin kullanımı gibi farklı malzemeler girmiştir. Kübist montaj da heykelde yeni anlatım biçimleri yaratmıştır. Bu malzeme ve teknikler, heykel sanatında anlık çalışmaya, rastlantısal öğelerin kullanımına ve doğaçlama gibi deneysel çalışmalara büyük olanaklar sağlamıştır.

Sanatsal yaratının ortaya konulmasında öncelikle tasarım becerilerinin ve yaratıcılığın geliştirilmesi hayati bir öneme sahiptir. Ancak tasarım ve yaratıcılığın geliştirilmesi yöntem açısından, bilinmezlikler içeren zorlayıcı bir süreçtir. Çünkü yaratıcı bireyin kendi kendine edindiği şartlandırıcı öğeler ve ön yargılar, onun tasarım ve uygulama aşamasında bir engel olarak önüne çıkabilmektedir. Bu bağlamda doğaçlama ve diğer deneysel çalışmalar bu şartlanmalardan ve ön yargılardan kurtulması için önemli bir kapı açmaktadır.

Deneysel sanatta doğaçlama pek çok şekilde karşımıza çıkabilir. Bunlardan biri doğaçlama sürecinin izleyiciye açık olmadığı, sanatçının kendi içinde deneyim kazanmak için bir nevi malzemeyle oynadığı süreçtir. Burada izleyici sadece, sanatçı seçkisi sonucu bitmiş olan ürüne tanıklık eder. Diğerisi ise izleyiciye açık olan, sürece ve sonuca izleyicinin de şahit olduğu performans doğaçlamadır.

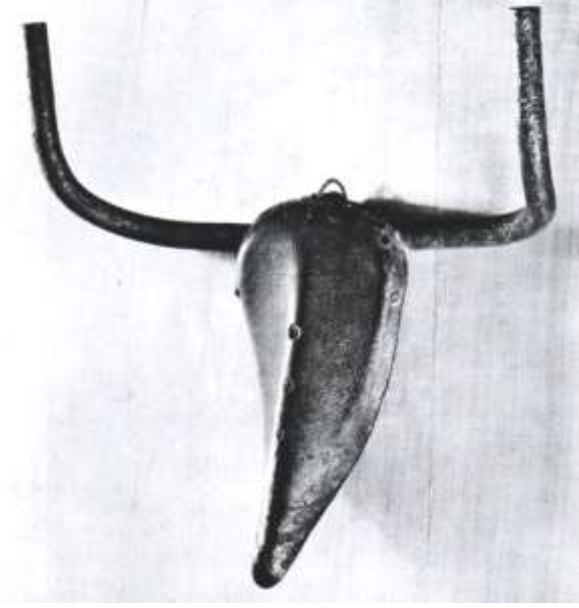
Bir sanatçı olarak Picasso, yılmak bilmeyen bir araştırmacı ve deneycidir. Çalışmalarında sezgisel, kendiliğinden, rastlantısal, mistik, çağrışım öğelerini sonuna kadar kullanarak, her türlü malzeme ve olanaktan faydalanmaya son derece açık olan

sanatçı, sıklıkla doğaçlama çalışmalara da yönelmiştir. Picasso'nun bir doğaçlama deneyimi Claude Renoir'in "*Picasso'nun Gizemi*" adlı filminde, şöyle aktarılır:

"Picasso stüdyosunda, kafasında önceden şekillendirdiği bir imge ya da kompozisyon olmaksızın serbest formda resim yapmaktadır. Renkler, şekiller ve o anki ruh halleri ile deneme yanılmalar yapmaktadır. Yatmakta olan bir nü figür ile işe koyulsa da daha sonra buna olan ilgisini yitirir. Kadının bacağına kıvrımı ona arenadaki, boğa çarpmasıyla havada savrulan bir matadorun bacağına anımsatır. Böylece nü üzerinde resim yaparken çalışmayı bir matador ve boğa imgesi ile tamamlar. Ki asıl yaratısı da budur. Öte yandan bu durum onu başka bir düşünceye yönlendirir. Boğa güreşi imgesi üzerinde çalışırken su kayağı yapanlar, bikinileri ile suya giren kadınlar ve pitoresk bir dağ köyünü kapsayan bir Akdeniz liman kasabası üzerinde yoğunlaşır. Serbest form esini böylece devam edip gider. 5 saat sonra Picasso çalışmayı keserek işe yaramadığı gerekçesi ile üzerinde çalıştığı tuvali atması gerektiği düşüncesine ulaşır. Bazı yeni fikirler keşfettiğini görür. Bunlar tuvalle etkileşimi sonucunda ortaya çıkan, bir sonraki resminde kullanabileceği fikirlerdir. Ve Picasso şöyle der: "bu çalışmayla nereye yönelebileceğimi algılayabildiğime göre bu durumda, yeni bir tuval alıp işe tekrar başlarım" (Sawyer,2000:149-150).

Sezgileri her zaman kuvvetli olan Picasso, rastlantı sonucu çöplükte gördüğü bir bisiklet gidonu ve selesini anlık bir çağrışımla "*Boğa Başı*"na dönüştürmüştür. Yine hurdalıklardan topladığı malzemeleri montajlayarak, palmiye yaprağı, sepet ve seramik kavanozlardan "*Keçi*" heykelini; kevgir, yaba çatalı ve çamaşır mandalından "*Kadın*" heykeli gibi doğaçlama anlayışla heykeller yapmıştır. Şahiner Picasso'yu şöyle anlatır:

"Yaratı kaynağı olarak çöpleri gösteriyordu ve çöplükte eşelenip, sıradan atık nesneleri toplayarak bunları canlı birer sanatsal objeye dönüştürüyordu. Bir bisiklet selesiyle gidonunu 'boğa başına', bir oyuncak arabayı 'maymun yüzüne', tahta parçalarını 'insan figürlerine' çevirmiştir. "Sanatta soylu-soysuz malzeme yoktur." der Picasso... En sıradan nesneyi bile sanatsal bir enerjiye dönüştürmek. Sanatın, kavranabilir ilişkilerle, oyun ve büyüünün toplamı olduğunu duyumsatmak. İşte Picasso'nun büyüklüğü buradadır. O modern yüzyılın 'ilkel' büyücüsüdür!" (Şahiner,2000:11)



Resim 54: Pablo Picasso, Boğa Başı(Bull's Head) 1943
Musee Picasso, Paris, Kaynak: <http://www.all-art.org/Architecture/24-5.htm>



Resim 55: Pablo Picasso, Keçi (The She Goat), 1950,
Kaynak: <http://www.pablopicasso.org/she-goat.jsp#prettyPhoto>



Resim 56: Picasso, N Kadın Başı, (Head of n Woman) 1930-31,
Boyalı Demir, İnce Metaller, Yaylar ve Süzgeçler, Ölçüler:100 x 37 x 59 cm. Musee Picasso,
Paris Kaynak:<http://www.all-art.org/Architecture/24-5.htm>

Doğaçlama sonucu ortaya çıkan eser geçici veya kalıcı olabilir. Örneğin Picasso buluntu nesneler ve yaprak gibi organik nesneleri montajlayarak bir araya getirmiş ardından bunları kalıcı hale getirmek için bronza döktürmüştür.

Heykeltıraş David Smith'in çalışma biçimi Pollock ve Kooning'in resim yöntemlerinin heykele uyarlanması gibidir. Deneyimlerle, sezgilerle, malzeme ve tesadüflerle başladığı çalışmayı, sonucunu kestiremediği deneysel bir serüven olarak sürdürerek, doğaçlamanın olanaklarından faydalanmıştır. 1930'lu yıllarda Picasso ve Gonzaléz'in kaynakla yaptığı heykellerinin etkisiyle, hurdalıkta bulduğu demir parçalarından çizgisel karakterler taşıyan çalışmalar yapmıştır. 1950'lerden itibaren çizgisel öğelerin yanı sıra hacimlere de yer vermeye başlayan sanatçı daha sonra paslanmaz çelikten meydana getirdiği parlak kübik biçimler çalışmıştır (Yılmaz,2006:173-175). Smith, çalışma yöntemini şöyle ifade eder:

“Genellikle, işin gidişatını daha önceden yaptığım çizimlere pek dayandırmam. Başlangıçta heykelle ilgili çok yoğun duygular içindeysem, sonucun ne olacağını bilme gereksinimi duymam; en önemli şey, çözüm için yapılan mücadeledir. İşin sonu, gereğinden fazla tam ve gidilebilecek son noktaysa, yani yeni bir sorun ortaya koymayacaksa, bir çözümden ziyade bir

sorun ortaya koyacak bir sondan başa doğru çalışmaya hazırlarım kendimi. Bazen bir heykele başladığımda, ilk başta kafamda sadece belli bir parçası vardır; gerisi, sanki bir rüya, gidişatı gibi bilinmeyen bir yolculuktur. Sanatı ortaya çıkaran şey, o işin tekniği, malzemesi ya da kesinliği değil, yaratının kendi içindeki çelişkisidir” (Yılmaz,2006:175).



Resim 57: David Smith, Voltri-Bolton X, 1962

Çelik, Jerome and Ellen Stern Koleksiyonu,

Kaynak: http://pastexhibitions.guggenheim.org/smith/special_values.html



Resim 58: David Smith, Agricola VIII, 1952

Bronz ve Çelik, Boyanmış Nesne, Ölçü: 806 x 539 x 476 mm

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/american-abstract-artists>

Doğaçlama kimi zaman çeşitli hazır nesnelerin anlık kurgularıyla, kimi zaman geleneksel malzeme ile ve geleneksel yöntemlerin doğaçlama sürecine uyarlanmasıyla, kimi zaman da doğada rastlanılan organik nesnelere Richard Long'un yaptığı gibi, doğaya alçak gönüllü bir müdahale-dokunuş ile gerçekleştirilebilir.

Sanatçı bazen rastlantısal olarak karşılaştığı gündelik bir durumu ya da nesneyi oyuncu ve doğaçlamacı bir bakışla sanat yapıtına dönüştürebilir. Sıradan gibi görünen bir durum ya da nesneyi bellekte yer bulacak imgelere dönüştürür. Meksikalı sanatçı Gabriel Orozco örneğinde olduğu gibi, izleyiciye “*bir de bu şekilde bak*” mesajını verir. Günlük hayatında gözüne takılan ya da tanık olduğu anları fotoğraflayan Orozco, bunları dönüştürücü bir bakışın yorumları olarak izleyiciye sunar. “*Kediler ve Karpuzlar*” isimli çalışmasında, kedi maması kutularını karpuzların üzerine yerleştirerek, marketin işlevsel düzenlenişine, oyuncu bir tavırla bir bozulma yaratılmıştır. Ayrıca mama kutularının üzerinde kedi fotoğrafı ile üzerine yerleştirilen karpuzlar arasında bir ilgi kurmuştur. Bu düzenleme ile gündelik ve sıradan görünen bir durum, çağrışım ve benzetme ile farklı bir algıya yönlendirilmiştir. Orozco'nun fotoğrafları, sanatçının tanık olduğu, anların belgeleridir. Bu belgeleme, sanatçı için, “*hazır yapıt olarak rastlanılan durum*” ile “*sanatsal bir müdahale*” arasında gelip giden bir alan açar (Kavcar 2011:26).



Resim 59: Gabriel Orozco, Kediler ve Karpuzlar, (Cats and Watermelons)1992

Kaynak: <http://www.pbs.org/art21/images/gabriel-orozco/cats-and-watermelons-1992?slideshow=1>

Çoğunlukla geçicilik esasına göre çalışan yeryüzü sanatçıları gibi doğaya çeşitli müdahalelerde bulunan sanatçılardan bazıları, bunu bir doğaçlama sürecine dönüştürmüşlerdir. Bunlardan biri de Andy Goldsworthy'dir. Sanatçı, doğada rastlantı sonucu karşılaştığı organik nesnelerle doğanın doğasını ve gücünü göstermeyi amaçlayan çalışmalar yapmıştır. Doğada bulduğu taş, yaprak, dal gibi malzemelerle çalışmış, canlıların ve doğanın enerjisi olan devinimi, büyüme ve çürüme süreçlerini, dokunarak müdahale ile toprağın direncini vurgulamıştır. Bunu doğadan kopmadan, doğanın yönlendirmelerini takip ederek, mevsimsel durumlara göre çalışmalarını şekillendirmiştir. Örneğin karlı bir havada, kardan heykel ya da sonbaharda kuru yapraklarla çalışmak gibi. Doğaya olan saygısının ve çalışmalarının içselliğini göstermek adına, çalışmalarında çok büyük kayaların yerlerini değiştirme dışında hiçbir şekilde makine ve teçhizat kullanmamış; yapıştırma, dikme, kaynak yapma gibi yöntemlerden de uzak durmuştur. Richard Long gibi doğada çalışıp fotoğraflarını sergileyen sanatçının, Long'dan farkı ise malzeme çeşitliliği ile renkli ve geleneksel plastik kaygıları güdüyor olmasıdır. Bu yanı ile çalışmaları soyut sanat geleneği ve yeryüzü sanatının bir sentezi sayılabilir (Kozlu, 2013:363; Yılmaz, 2006:252-253).

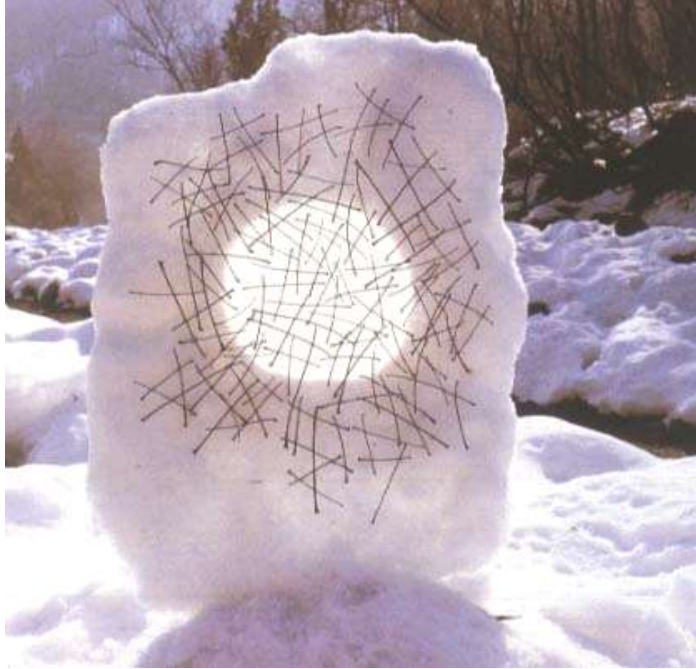


Resim 60: Andy Goldsworthy, Woven twigs (Dokuma Dallar),
Brough, Cumbria, Mayıs-1982

http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_02188&backimg=ag_02173&t=1



Resim 61: Andy Goldsworthy, Stick spires (Sopa Kuleler),
Helbeck, Cumbria, 10 March 1983 Kaynak:
http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_02524&t=1



Resim 62: Andy Goldsworthy, Işıklı Kar, 1997
Malzeme: Kar ve dal, Kaynak:<http://solaceofbeauty.blogspot.com.tr/2011/06/beauty-in-art-andy-goldsworthy.html>

Yeryüzü Sanatı'nın en bilinen ismi İngiliz sanatçı Richard Long, bir derviş edasıyla çıktığı uzun doğa yürüyüşlerinde, sanatı bir yolculuk olarak, sanat yapıtının kendisi ise yürüme eyleminin bir parçası olarak ele almıştır. Long, doğa yürüyüşleri sırasında orada bulduğu malzemelerle gerçekleştirdiği, geçici çalışmalarında doğaya yeniden dönüş ya da doğaya karşı alçak gönüllü bir eylem söz konusudur. İrlanda, İngiltere, Moğolistan, Japonya, Afrika, Bolivya ve Kanada gibi farklı yerlerde, tek başına çıktığı yürüyüşlerinde, dağlarda, çöllerde, nehir ve göl kenarlarında rastladığı çimen, su, taş, yosun, ağaç dalları, çamur, deniz kabukları gibi doğal malzemeleri kullanarak, anlık ve kendiliğinden bir tepki ile gerçekleştirdiği peyzaj heykellerle, bir gezgin, bir bahçıvan ya da bir derviş gibi doğaya küçük dokunuşlarda bulunarak, sanatsal eylemini de adeta bir ritüele dönüştürmüştür. Long'un çalışmalarında yapıt, sanatçının kendisidir. Sanatçı hem oyuncu, hem sanatçı, hem de eserdir. *“Her adım bir anın saptamasıdır ve sanatçı bedeniyle her anı saptayandır.”* Long, çalışmalarını fotoğraflar, haritalar ve gezi notları aracılığıyla izleyiciye sunmuştur (Kedik,2010:109-111).

“Long'un çalışmaları zamanın rafine edilmesinden, saflaştırılmasından elde edilen “an”ın sanatıdır, denilebilir. Çünkü Long, bir bakıma yürürken aynı zamanda çalışmanın da kendisi olmakta ve zamanın hesaplanmasını adım adım kaydetmektedir. Yani, bir anlamda sanat, var olduğu “an”da yapılmaktadır. Dolayısıyla Long'da insan vücudu adeta bir ölçüm aracı, zamanın kaydedicisi durumundadır” (Kedik,2010:109-113).



Resim 63: Richard Long, Hoggar Circle, The Sahara 1988
<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/hoggcirc.html>



Resim 64: Richard Long, A Line In Scotland, (İskoçya’da bir çizgi) Cul Mor 1981

<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/scotline.html>

Doğaçlama heykele bir diğer örnek ise Bruce Cannon’a aittir. Cannon, 1998 yılında Paul Stout bölge parkında gezerken bulduğu düşmüş bir ağaç dalını, kendince yeniden canlandırarak, robotik bir heykele dönüştürmüştür. Sanatçı, malzemenin bulunmasını ve bu malzemenin organik formundan yola çıkarak yapmış olduğu heykel fikrinin tamamen doğaçlama ve kendiliğinden gelen bir esinlemeye bağlamaktadır. Yapmış olduğu bu oldukça yavaş hareket eden robotik heykel, doğanın kendi varoluşu içinde ağacın süreklilik arz eden konumlanması ve bununla beraber ağacın hareket etmesi için kullanmış olduğu motorlar yardımıyla, belirli süreler içerisinde hareketler ortaya koyması fikri üzerinden tasarlanmıştır. Burada ağacın çok yavaş ve uzun süreler içinde kısıtlı olan hareketleri, izleyicisi ile arasında uzun bir süreye yayılmış bir etkileşim yaratabilme gayesini taşımaktadır.²⁵

²⁵<http://www.genetology.net/index.php/category/biologie/dendrology/> Erişim: 15.05.2014



Resim 65: Reanimated Tree, (Tekrar Canlandırılan Ağaç) Tree Time, (Ağaç Zamanı)
Bruce Cannon, 1998 <http://www.genetology.net/index.php/category/biologie/dendrology/>

3.2. Doğaçlama Heykel alıştay Uygulamaları

Gündelik yaşantımızın çok büyük bir kısmında, karşılaştığımız kişi ve durumlar karşısında mutlaka kendiliğinden, sezgisel, anlık ve doğaçlama tepkileri kullanırız. “*Gayrı İhtiyar-i*”, “*ansızın*”, “*ağzımdan kaçırverdi*”, “*görünce ben de hemen*”, gibi alt alta sıralayabileceğimiz sayısız söylemler, anlık doğaçlama tepkilerimizin göstergeleridir. Yaşantımızda bu kadar büyük bir yer tutan bu olgu, sanatsal yaratı sürecinde de kaçınılmaz olarak varlığını göstermektedir. Sanatçı alışmaları esnasında anlık, çağrışımsal, sezgisel, kendiliğinden ve doğaçlama süreçleri farkında olarak veya olmayarak mutlaka yaşamaktadır. Dolayısıyla her türlü sanatsal yaratımda bir doğaçlama olgusu mevcuttur. Ancak yapmış olduğumuz bu çalışmalarda özellikle üzerinde önemle durularak, vurgulanan nokta, doğaçlama-kendiliğinden olarak adlandırılan bu sürecin bilincine varılması ve oluşturulmak istenilen bu farkındalığın sanatsal yaratı sürecine açık bir şekilde aktarılmasıdır. Böylelikle sanatsal yaratı sürecini, ezberlenmiş biçimlerden, ön yargılardan uzaklaştırılarak, yeni, özgün ve içten çalışmalar ortaya koymak adına, önemli olanaklar yaratmaktır.

Doğaçlama olarak yapılacak sanatsal yaratı sürecinde aşama ya da sınırlar önceden planlanarak yol haritası çizilir. Çünkü konunun ya da temanın seçilmesi, ölçüler, malzemeler ve belirlenmiş süre gibi sınırlar ile katılımcıların sanatsal yetileri ve bu yetilerin gelişmesi süresince almış oldukları eğitimler ya da önceden geçirmiş oldukları deneyimler, doğaçlamanın gidişatını etkileyen unsurlardır. Diğer taraftan katılımcıların ne amaçla bu çalışmaya katıldığı, bu çalışmadan neler beklediği, ayrıca katılımcıların yeni deneyimler kazanmaya zihinsel olarak açık olmaları da, doğaçlamanın hedefleri bakımından önemlidir. Ortaya konulacak doğaçlama çalışmalar, katılımcılar için, hem yaratıcılık sürecini besleyecek, hem de belirli ezberlerden çıkarak, daha özgün eserler üretmesine katkı sağlayacak olanaklar yaratacaktır.

“Doğaçlama Heykel” kavramı, kullanılan malzeme ve üretim teknikleri bakımından, taş, ahşap, metal, doğadan organik nesneler ya da endüstriyel hazır nesnelerin malzeme olarak kullanılması gibi, çok geniş bir alana ve çeşitliliğe sahiptir.

Her ne kadar yaratı sürecinin pek çok aşamasında çeşitli şekillerde ve boyutlarda doğaçlama süreçleri yaşanmakta ise de, tezin konusu bağlamında, sınırları belirtilmiş bir doğaçlama süreç gerçekleştirebilmek için uygulamalar “*heykel eğitiminde doğaçlama*” odaklı olarak gerçekleştirilmiştir. Böylelikle sanat eğitimi alan bireylere de özgün formlar oluşturma konusunda yeni olanaklar sağlamak amaçlanmıştır. Bu nedenle tezin bağlamına yönelik yapılan iki çalıştay da sanat eğitimi veren kurumlarda ve öğrencilere yönelik olarak gerçekleştirilmiştir.

Gerçekleştirilen doğaçlama çalışmalarda amaç yalnızca form geliştirmeye sınırlandırılmıştır. Yine doğaçlama heykel çalışmalarında süreler, malzeme ve kullanılan tekniklere de bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Bu bağlamda yapılacak doğaçlama heykel çalışmasında, süreç ne kadar kısa tutulursa anlık, kendiliğinden, sezgisel, bilinçdışından gelecek öğelerin, daha çok açığa çıkacağı düşüncesinden hareketle, süre kısıtlı olacak şekilde belirlenmiştir. Bu nedenle bu çalışmalarda süreyi kısa tutmayı ve buna bağlı olarak da kullanılacak malzemelerin hızlı sonuç alınabilecek, hazır üretim malzemeleri olmasına özen gösterilmiştir.

Doğaçlama bir grup çalışması yapılırken içinde bulunulan fiziki ortam ve bu ortamdaki uyarıcılar da katılımcıların algılarını etkilemektedir. Ortamın bir açık doğa alanı ya da kapalı bir atölye alanı olması, ortamda bulunan nesneler ya da fonda duyulan müzik, katılımcıların kurgularını oluştururken esinlendikleri duyumsal ve duygusal süreçlerini, yani algılarını ve ruhsal yapılarını etkiler. Bundan dolayı yapılacak olan bu çalışmalar planlanırken, çalışmanın yapılacağı ortamda duyulur seviyede bir müzik yayının olması, ritimlerdeki iniş çıkışların katılımcılarda bir etki yaratması bakımından tercih edilmiştir.

Tezin bağlamına yönelik yapılan iki çalıştay uygulamasından birincisi Bulgaristan'ın Blagoevgrad kentinde South-West University tarafından yapılan “*National Student Art Festival*” kapsamında 30 Ekim 2013 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Yapılan çalıştay, eğitim süreçleri içerisinde heykel veya modelaj eğitimi almış olan Resim, Seramik, İç Mimarlık ve Tekstil alanlarından, Bulgaristan, Makedonya, Ukrayna ve Rusya gibi ülkelerden katılımcılardan oluşan 6 kişi ile gerçekleştirilmiştir. Süre 1 saat ile sınırlandırılmıştır.

Tespit edilen bu 6 katılımcıya öncelikle kendiliğindenlik ve doğaçlama konularında kısa bir bilgilendirme yapılmıştır. Atölye çalışması süresince kullanacakları ve hızlı sonuç vermesi bakımından alçı bez, ince tel, plastik bardak, ahşap çubuk olarak belirlenen malzemeler katılımcılara gösterilmiştir. Katılımcılardan konu sınırlaması olmaksızın, bu malzemeleri kullanarak form üretmeleri istenmiştir.



Resim 66: South-West University, Blagoevgrad, çalıştaykatılımcıları bilgilendirilirken

İzleyicilerin ve katılımcıların yerlerini almalarının ardından çalışma başlamış, katılımcıların kendilerine verilen malzemeleri o an için kurguladıkları formlara dönüştürmeleri izlenmiştir.

Katılımcılar, ellerindeki malzemeyi kullanırken, farklı biçimlere yönelmişler ve malzemelerin kullanım olanaklarına da bağlı olarak kendilerini form üretme konusunda zorlamaya hevesli oldukları gözlemlenmiştir. Ayrıca katılımcıların sanatsal faaliyetlerini farklı alanlarda sürdürüyor olmaları nedeniyle yapılan uygulamalarda kendi alanlarına dönük formlara yöneldikleri görülmüştür.



Resim 67: South-West University, Blagoevgrad, çalıştay izleyenler



Resim 68: South-West University, Blagoevgrad, Katılımcı



Resim 69: South-West University, Blagoevgrad, Katılımcı



**Resim 70: South-West University,
Blagoevgrad, Katılımcı**



**Resim 71: South-West University,
Blagoevgrad, Katılımcı**



**Resim 72: South-West University,
Blagoevgrad, Katılımcı**



**Resim 73: South-West University,
Blagoevgrad, Katılımcı**

Katılımcılara verilen 1 saatlik süre tamamlandığında, kendilerinden malzemelerini bırakmaları ve ortaya koymuş oldukları formları standlar üzerine yerleştirmeleri istenmiştir. Katılımcıların yaptıkları çalışmalar her ne kadar anlık kurgular olsalar bile, ortaya çıkan sonuçların algı süreçleri içinde kendilerini tetikleyen öğretilere bağlı olarak biçimlendiği ilk göze çarpan nokta olmuştur. Çalışma sonrası katılımcılar ile yapılan görüşmeler neticesinde de bu konu gündeme gelmiştir.

Birinci katılımcının çalışmaya katılmadan birkaç saat önce moda gösterisini izlediği ve orada dekoratif çiçek yapımı ile ilgili bir çalışmanın onu etkilediği

öğrenilmiştir. Keza kendisi de yapmış olduğu çalışmanın dekoratif bir görünüme bürünmesini buna bağlamıştır.



Resim 74: South-West University, Blagoevgrad, Birinci katılımcının çalışması

İkinci katılımcı ise piktogramlar ile ilgili çalışmalar yaptığını belirtmiş ve kullanmış olduğu malzemelerin ona böyle bir formu çağrıştırdığını söylemiştir.



Resim 75: South-West University, Blagoevgrad, İkinci katılımcının çalışması

Üçüncü katılımcı da, çalıştay ile ilgili yapılan ön bilgilendirme çalışması sırasında, malzemelerin kullanım olanakları hakkında bilgi verirken, örnek olarak yapmış olduğumuz formdan esinlendiğini ve bu formu kendi düşüncesindeki biçimin çıkış noktası yaptığını söylemiştir.



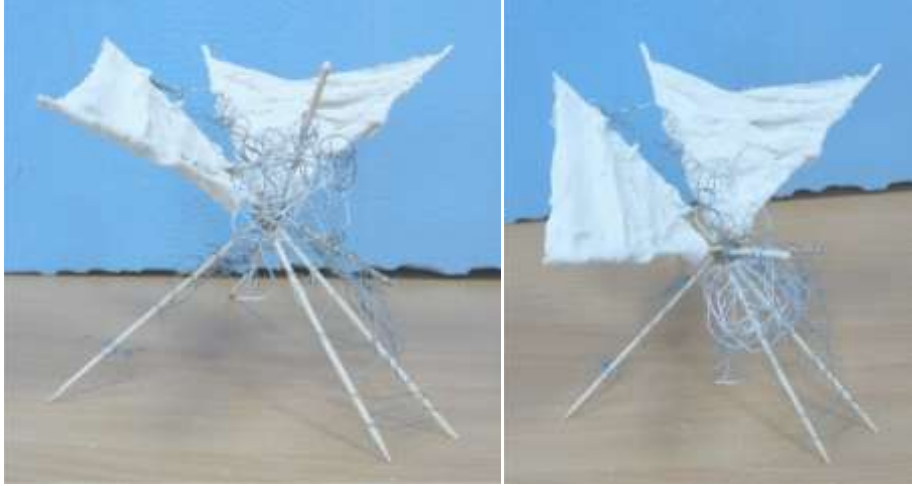
**Resim 76-77: South-West University, Blagoevgrad,
Üçüncü katılımcının çalışması**

Bunlarla birlikte dördüncü katılımcı ise aslında aklına tam bir fikir gelmediğini, çalışmayı yaparken o andaki ekleme ve çıkarmalar ile figürü oluşturmayı denediğini, fakat izleyicilerin “*korkuluğa benzedi*”, “*Oz Büyücüsü masalındaki adama benzeyecek*” gibi sözlerinin üzerine formuna daha fazla ekleme yapmadan o haliyle bıraktığını söylemiştir.



**Resim 78: South-West University, Blagoevgrad,
Dördüncü katılımcının çalışması**

Beşinci katılımcı ise formu oluştururken bir iskelet hazırlamak için bir araya getirdikleri malzemenin o anda sahip olduğu görünüm üzerinden yola çıktıklarını, rastgele yaptıkları eklemelerin onlarda çağrıştırdığı biçimler ve figürler üzerinden formlarını oluşturdukları belirtmişlerdir.



**Resim 79-80: South-West University, Blagoevgrad,
Beşinci katılımcının çalışması**



**Resim 81-82: South-West University, Blagoevgrad,
Altıncı katılımcının çalışması**

Yapılan çalışmada bireylerin form oluştururken temelde iki ayrı çıkış noktası üzerinden hareket ettikleri görülmektedir. Bunlardan birincisi; ilgi alanlarının yönlendirmelerine bağlı olarak zihinsel süreçleri içerisinde kendilerini etkileyen ya da tetikleyen faktörlere bağlı olarak formları biçimlendirdikleri, ikincisi ise; almış oldukları eğitim ve sahip oldukları malzemenin kullanım olanakları karşısında, yapabilme yetilerine bağlı olarak, anlık ve sezgisel durumların biçimsel dönüşü şeklindedir. Özellikle katılımcıların doğaçlama form ortaya koyarken takınmış oldukları tavır ile anlık duruma karşı geliştirdikleri bir biçimsel çözüm olanakları dikkat çekmektedir.

Katılımcılar yapmış oldukları çalışmalar ile ilgili konuşmalarında genel olarak *“zaman daha fazla olsaydı muhtemelen hemen yapmak yerine, biraz daha düşünüp daha farklı formlar üretebilirdik”* sözlerini ifade etmişler bununla birlikte yeni fikirler geliştirdiklerini de dile getirmişlerdir.

Diğer Doğaçlama Heykel Çalıştayı ise 06 Haziran 2014 tarihinde İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü öğrencileri ile gerçekleştirilmiştir. Dokuz Eylül Üniversitesi’nde yapılan çalışma, South-West University’de yapılan çalışmadan biraz daha farklı gerçekleşmiştir. Bu farklardan biri; South-West University’de katılımcılar Heykel alanı dışından seçilmişler, ancak Dokuz Eylül Üniversitesi’nde Heykel bölümü öğrencilerinden seçilmişlerdir. Diğer bir fark ise Dokuz Eylül Üniversitesi’nde süre 3 saat olarak daha uzun tutulmuştur. Son olarak da Dokuz Eylül Üniversitesi’nde katılımcılara çalıştay öncesinde, kaç yıldır heykel çalıştıkları, heykel yaparken en çok haz aldıkları noktalar, heykel çalışmalarında tema ya da malzeme gibi seçkileri olup olmadığı ve çalışmaya katılmalarındaki beklentileri konusunda çeşitli sorular yazılı olarak sorulmuştur. Çalıştay sonrasında ise çalışmanın kendilerine faydalı olup olmadığı, kullandıkları malzemelerle ilişki kurabilip kuramadıkları, doğaçlama çalışmanın kendileri için bir çalışma yöntemi olabilip olamayacağı ve çalışmadan keyif alıp almadıkları yönünde yazılı sorular yöneltilip cevaplamaları istenmiştir. Bu sorular ve yanıtları daha verimli bir çalışma yapılmasını mümkün kılmıştır.

Öncelikle okulda duyuru yapılmış ve gönüllülük esasına göre katılımcılar belirlenmiştir. Çalışmaya başlamadan önce katılımcılara, kendiliğindenlik ve

doğaçlama konularında kısa bir açıklama yapılmış, ayrıca nasıl bir çalışma yapılacağı, malzemeler ve süre konusunda bilgiler verilmiştir.



Resim 83: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, çalıştay katılımcıları bilgilendirilirken

Birinci katılımcı çalışmada, sürenin kısa olduğu ve daha önce hiç çalışmadığı malzemeler olduğu için biraz zorlandığını ancak bu malzemelerle yeni bir form oluşturma konusunda böyle bir çalışma yapmanın kendisi için olumlu etkileri olduğunu ifade etmiştir. Yeni malzemelerle farklı bir çalışma biçiminin kendisi için deneyim olduğunu ve bu süreçten kesinlikle keyif aldığını belirtmiştir.



Resim 84-85: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir, Birinci katılımcının çalışmasının ön aşaması



**Resim 86: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Birinci katılımcının çalışması**

İkinci katılımcı, çalışmanın form geliştirme konusunda kendisine faydalı olduğunu, kısa bir süre içinde hızlı düşünerek, ortaya bir şeyler çıkartmanın kendisini mutlu ettiğini ifade etmiştir. Malzemelerin önceden de kullandığı malzemeler olmasının, kullanım olanakları bakımından kendisine kolaylık sağladığını ve hızlı bir düşünme-karar verme süreci içinde, sezgileri ve deneyimleri ile formu oluşturduğunu belirtmiştir. El formunun kendisi için özel bir anlamı olduğunu ifade eden katılımcı, ilk kez gördüğü sıva filesini de oluşturduğu forma saydam ve sınırlı bir alan yaratmak için kullanarak bir kısıtlanmışlık etkisi oluşturmuştur. Ayrıca katılımcı yaptığı çalışmanın kendisini ifade ettiğini de vurgulamış ve bu tür bir çalışmayı farklı malzemelerle de yapmak istediğini ifade etmiştir.



**Resim 87-88: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
İkinci katılımcının çalışmasının ön aşaması**



**Resim 89: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
İkinci katılımcının çalışması**



**Resim 90: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
İkinci katılımcının çalışması**

Üçüncü katılımcı çalışmada, genelde kullandığı malzemelerden farklı ve alışkanlığının dışında yeni malzemeler kullanmış olduğunu belirterek, bu çalışmadan memnun olduğunu ve çıkan sonuçtan keyif aldığını ifade etmiştir.



**Resim 91-92: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Üçüncü katılımcının çalışmasının ön aşaması**

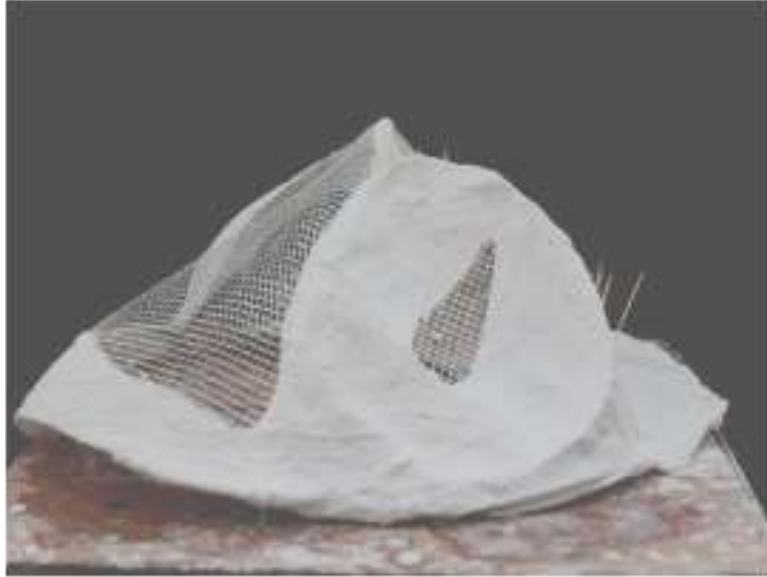


**Resim 93: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Üçüncü katılımcının çalışması**

Dördüncü katılımcı çalışmanın, normalde çok başaramadığı hızlı karar verip, hızlı bir şekilde üretime başlamak konusunda kendisine katkıda bulunduğunu ifade etmiştir. Ayrıca şimdiye kadar kullanmadığı malzemelerle çalıştığını, ancak hızlı sonuç veren malzemeler olmasının, form çeşitliliği açısından keyifli olduğunu da vurgulamıştır. Yaptığı çalışmanın kendisini ifade ettiğini ve doğaçlama çalışmanın kendisi için bir yöntem olabileceğini de belirtmiştir.



**Resim 94-95: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Dördüncü katılımcının çalışmasının ön aşaması**



**Resim 96: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Dördüncü katılımcının çalışması**



**Resim 97-98: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Dördüncü katılımcının çalışması**

Beşinci katılımcı, çalışmanın kendi çalışmaları açısından faydalı olduğunu, malzeme konusunda iyi bir pratik sağladığını ifade etmiştir. Fonda dinletilen müziğin biraz gerginlik yarattığını ve acele etmesine neden olduğunu, ancak müzikleaklındaki kurguları birleştirdiğini de ifade etmiştir. Çalışmanın kendisine hissettirdiği duygunun ise hazırlıksız, ansızın gelen küçük bir deney gibi olduğunu belirtmiştir.



**Resim 99: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Beşinci katılımcının çalışması**

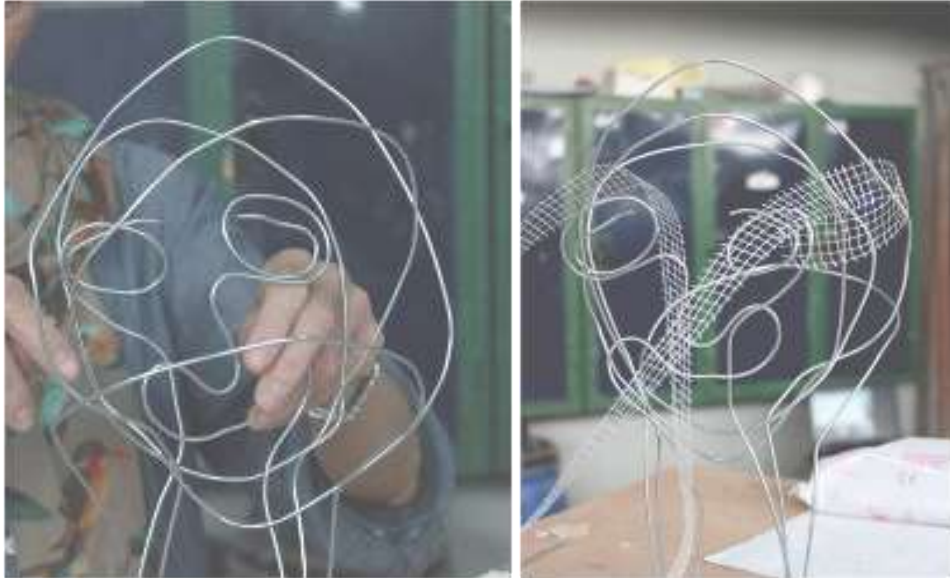


**Resim 100: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Beşinci katılımcının çalışması**

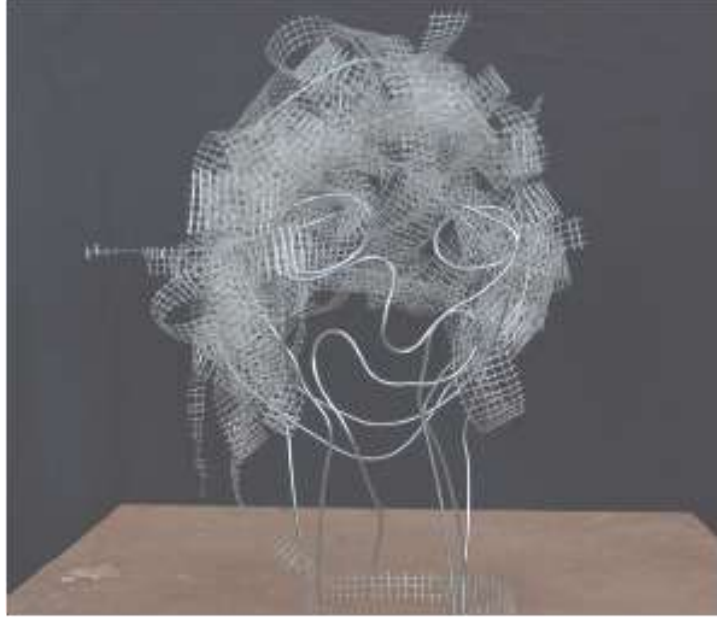


**Resim 101: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Beşinci katılımcının çalışması**

Heykeli resmin üç boyutlu hale gelmesi olarak çok sevdiğini belirten altıncı katılımcı, bu çalışma biçiminin pratik yapmak için çok faydalı olduğunu ifade etmiştir. Malzemelerle ilişki kurabildiğini vurgulayan katılımcı, daha fazla malzeme olsa belki daha iyi olabileceğini ancak belki de karar verme sürecini daha zorlaştıracağını belirtmiştir. Yaptığı çalışmanın kendisini ifade ettiğini, bu çalışma biçiminden keyif aldığını ve tekrar bu şekilde çalışmak istediğini vurgulamıştır.



**Resim 102-103: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Altıncı katılımcının çalışmasının ön aşaması**



**Resim 104: Dokuz Eylül Üniv.G.S.F. İzmir,
Altıncı katılımcının çalışması**

Yedinci katılımcı çalışma biçiminden hoşnut olmadığını, çok defa bırakmak istediğini ama sonuçlandırmak için devam ettiğini belirtmiştir. Çalışmadan keyif almama nedenini, çalışmanın bütün süreçlerinde kendi seçimlerinden malzemeler ve teknikleri kullanmak istemesine bağlamış, ayrıca atölye düzenindeki dizilimden ve çalışmayı kayıt altına almak için yapılan fotoğraf çekimlerinden rahatsız olduğunu belirtmiştir. Çalışma sürecinde fotoğraf çekimlerinin kendisinde inceleniyor duygusu yarattığını vurgulamıştır.



**Resim 105: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Yedinci katılımcının çalışmasının ön aşaması**



**Resim 106: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Yedinci katılımcının çalışması**



**Resim 107: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Yedinci katılımcının çalışması**

Sekizinci katılımcı çalışma biçiminden memnun olduğunu, daha önce hiç yapmadığı ve deneysel açılarından yeni bir form oluşturma olanağı olduğunu ifade etmiştir. Çalışma sürecinin başlarında malzemelerle ilişki kurmakta zorlandığını ancak daha sonra bunu başardığını, ayrıca daha önce hiç yapmadığı ve uzak durduğu bir form ortaya çıkartmasının kendisini şaşırttığını belirterek, doğaçlama çalışmanın kendisi için bir yöntem olabileceğini ifade etmiştir.



**Resim 108-109: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Sekizinci katılımcının çalışmasının ön aşaması**



**Resim 110-111: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Sekizinci katılımcının çalışması**

Dokuzuncu katılımcı çalışma biçiminin heykelde özgürleşme ve serbest malzeme kullanımı konusunda esnekleşme açısından kendisine olanaklar yarattığını belirtmiştir. Ayrıca daha önce deneyimlemediği malzemeler olduğu için başlangıçta tedirgin olduğunu, sonradan olaya ısınarak süreçten keyif aldığını, doğaçlama çalışmanın kendisi için kesinlikle iyi bir çalışma biçimi olduğunu ve malzemelerin kendisini sınırladığını hissetmesine rağmen çalışmadan memnun olduğunu ifade etmiştir.



**Resim 112: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Dokuzuncu katılımcının çalışmasının ön aşaması**

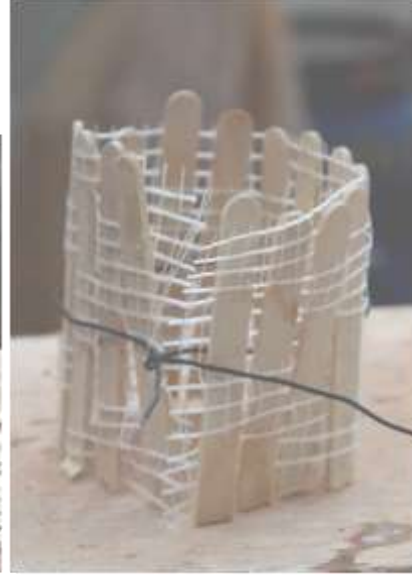


**Resim 113: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Dokuzuncu katılımcının çalışması**



**Resim 114: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Dokuzuncu katılımcının çalışması**

Son katılımcı ise farklı malzemelerle çalışmanın, ne yapabilirim düşünmenin, arayış içine girmenin kendisi için heyecan verici olduğunu vurgulamıştır. Sürecin başlangıcındaki şaşkınlığını giderdikten sonra aklına bir anda bir uçan balon yapma fikrinin geldiğini, yükseklik korkusu olan birinin böyle bir çalışma sürecinde uçan balon yapmasının, kendisinin bilindişından bir sızma olması bakımından manidar olduğunu ifade etmiştir. Çalışma sürecinde kendilerine dinletilen müziğin hızlı ritimlerde oluşunun, bir hızlı olma durumu oluşturduğunu ve bu aciliyet duygusunun kendisinde gerginlik yarattığını da belirtmiştir.



**Resim 115-116: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Onuncu katılımcının çalışmasının ön aşaması**



**Resim 117: Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. İzmir,
Onuncu katılımcının çalışması**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü öğrencileri ile gerçekleştirilen çalıştayda, katılımcıların heykel alanından olması ve bazılarının serbest malzeme ve serbest tekniklerle çalışıyor olmaları, çalıştayın onlar açısından daha verimli geçmesine neden olmuştur.

Katılımcıların büyük bir bölümü çalışmadan memnuniyetini bildirmiş ve bu tür çalışmalara yeniden katılmak istediklerini bildirmişlerdir. Zaman ve malzeme kısıtlılığı ayrıca hızlı ritimlerdeki müzik yayının olmasının kendilerinde acele etme duygusu ve bir gerginlik oluştuğunu belirtmekle birlikte büyük bir kısmı kendileri için faydalı bir çalışma olduğunu ifade etmiştir.

Bu tür deneysel çalışmaların sanat eğitimi alan bireylerle dönem dönem gerçekleştirilmesinin, zihinlerinde yeni enerjiler oluşturmak ve özgün biçimler geliştirmek adına oldukça faydalı olacağı düşünülmektedir. Ayrıca süre, malzeme, mekan ve müzik varlığı gibi sınırlılıklarının değiştirilerek, daha da çeşitlendirilecek farklı doğaçlama alıştırmalarının sanat/heykel çalışmaları yapan pek çok insan için farklı deneyimler yaşamalarına ve zihinsel açılımlar oluşturmalarına olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

Yapılan bu çalışmaların temel vurgusu, doğaçlama olan bu deneysel sürece yönelik bir farkındalık yaratmak ve bu farkındalığın yaratı sürecine açık bir şekilde aktarılmasını sağlamaktır. Böylelikle bu çalışmalar, özgün, yeni ve içten çalışmalar gerçekleştirilmesinde besleyici bir faktör olacaktır.

SONUÇ

Deneyisel bir sanat olarak ortaya koymuş olduğumuz *'Kendiliğindenlik Bağlamında 'Heykelde Doğaçlama' Ve Uygulamalar'* isimli bu çalışmada yaratım sürecinin bizzat kendisi bir performans olarak ele alınmakta ve ortaya konulan ürünün, bitmiş halinden ziyade yapım süreci ve bu süreçte edinilen deneyimler bir anlatım dili olarak kurgulanmaktadır. Malzemenin seçiminden başlanarak, ortaya konulacak sanatsal yaratının bitmiş haline kadar olan süreç; sanatçı, yaratım malzemesi ve zaman zaman izleyici işbirliğinde, gerçekleştirilmesini içermektedir.

Doğaçlama heykel, malzemenin kullanım olanakları çerçevesinde, yaratıcı bireyin an itibariyle düşünsel kurgusunu form üzerinde görülebilir hale getirmesini içermekle birlikte, bireyin form algısı ve sezgisinin artmasına olumlu katkılar sağlaması bakımından da önemli bir uygulama çalışması olmaktadır. Ayrıca birey uygulamalar esnasında, çeşitli kereler, aynı malzemeyi tekrar kullanırken, her defasında birbirinden farklı ve özgün formlar oluşturma olanağına kavuşmakta ve bu da yaratıcı bireyin tekdüzelikten kurtararak, özgün yaratılar ortaya koymasına olumlu katkılar sağlayabilmektedir.

Doğaçlama heykel çalışmaları, yapılacak sanatsal eylemin türüne, niteliğine, eylemi gerçekleştirecek birey ya da bireylerin sanatsal yeti ve ustalığına bağlı olarak estetik bir dile dönüşebilmektedir. Burada üzerinde durulması gereken en önemli konulardan biri; malzeme ve malzemeyi kullanan bireyin malzeme ile kurduğu ilişkidir. Çünkü çalışmada kullanacağı malzemeye hakim olabilen bir sanatçı için, yapılan çalışmanın performans olarak süreci de başarılı olacaktır. Bilindiği gibi doğaçlamanın niteliğinde, sanatçının dehası ve becerileri en önemli faktördür. Sanatsal yetkinliğin kazanılması, yaratıcı bireyin kişisel gelişimi (bilgi, yetenek, vs.) ile ilgili olduğu kadar, edinmiş olduğu bilgi birikimini, üzerinde çalıştığı malzeme ile harmanlayabilmesi, yorumlayabilmesi ile de ilişkilidir. Bu noktada doğaçlama hem malzemenin kullanım olanaklarının genişletilmesi, hem de farklı yorum dağarcığının artırılması bakımından etkin rol oynamaktadır.

Doğaçlama heykel çalışmaları sanatçısına, hareket alanları belirtilmiş bir sınırlılık içerisinde, belirli bir özgür yaratım olanağı sağlamaktadır. Sanatçı bireyin,

malzemenin kullanım olanakları, zaman, boyut, kavram gibi çeşitli çıkış noktaları kullanarak veya tamamen kendi hayal gücüne, imgesel dünyasına bağlı olarak yaratma eylemi içinde yer alması, onun mevcut zihinsel birikimlerini etkin bir şekilde kullanılabilmesi ile doğrudan ilişkilidir.

Bir heykel çalışması yaparken sanatçının, rastlantısallık, sezgi, serbest çağrışım veya kendiliğinden gelişen ve biçimsel nesne ile sonuçlanan bir yaratım sürecinin içinde yer alması, her zaman söz konusu olan bir durumdur. Bu durum, kullanılan malzemenin olanaklarıyla ilişkili olduğu kadar, yaratıcı bireyin anlık bir şekilde, bilinçli ya da bilinçdışı olarak nesneye kazandıracığı form ile de ilişkilidir. Fakat burada üzerinde durulması gereken en önemli nokta, doğaçlama heykel kavramında, yapılan çalışmanın sınırlılıklarının belirtilmesidir. Çünkü doğaçlama ile yapılacak çalışmada, hem zaman ya da tema anlamında hem de kullanılacak malzemenin çeşitliliği, miktarı ve boyutu gibi sınırlılıkların belirlenmesi yapılan deneysel eylemin niteliklerini etkileyecektir.

Doğaçlama heykel çalışmalarının bir diğer özelliği, tekrarı olmayan ve yeniden dönüp değişiklik yapmaya izin vermeyen bir çalışma biçimi olmasıdır. Performans bağlamında yapılan bir doğaçlamada, sanatçının her hangi bir seçki ya da düzeltme yapmasına olanak vermemektedir.

Doğaçlamada en önemli noktanın süreç ve süreçte yaşanan-kazanılan deneyimler olduğu düşünülmektedir. Geri dönüş ve seçki ya da düzeltme yapmaya izin vermeyen bu süreç, bilincin de kontrolünün azalmasına ve anlık çağrışımların, sezgilerin de işin içine girmesine neden olmaktadır. Bu yanı ile de doğaçlama çalışma sürecinde bilinçdışının işlev kazanması söz konusudur. Böylelikle taklitten ya da tekrardan uzaklaşan sanatçı, özgün eserler ortaya koymak adına yeni olanaklar ve deneyimler yaşayarak, algı dünyasını genişletebilmektedir.

Doğaçlama yapılan çalışmalarda, malzeme ile oynamanın yanı sıra, malzemeye hayat vermek de önemli bir noktadır. Burada sanatçının dehasının en önemli etken olduğu düşünülmektedir. Doğaçlama heykel çalışmasında, karşılaşılan ya da elde olan malzeme ile girilen etkileşimle, malzeme ruhun ve sezginin

süzgecinden geçmekte ve yeni bir serüven başlamaktadır. Sanatçı da malzemenin sunduğu olanaklar doğrultusunda, etkili biçimler geliştirebilmektedir.

Doğaçlamanın kazandırdığı en büyük katkı, yaratıcı bireylerin kendiliğinden veya aniden ortaya çıkan öğelere karşı vermiş oldukları tepkilerdir. Çünkü önceden tasarlanmış biçimlerle kendisini sınırlamayan birey, oluşturmuş olduğu soyut veya somut mekan içerisinde, yaratıcılık becerisini malzemenin olanaklarıyla buluşturabilme kaygısı içinde hareket etmektedir. Bu bir noktada otomatizmin işlev kazanmasıdır. Bireyin yetenekleriyle, var olan malzemenin buluşması neticesinde, halen keşfedilmemiş olanın varlığı gün yüzüne çıkabilecektir.

Doğaçlamada herhangi bir ön hazırlık yapılmamakta, sanatçı o anda ve orada olan malzemelerle kendiliğinden, anlık, sezgisel ve çağrışımlarla çalışmaktadır. Otomatizm de yaratıcı süreçte bir gereksinim olarak sanatçının benliğini gün yüzüne çıkarmaktadır.

Doğaçlama varlığını uygulamada göstermektedir. Bu uygulamanın gerçek ve etken öznesi malzeme değil bizzat sanatçının kendisidir. Sanatçıya tüm sınırlarını zorlayan ve kendi ile ilgili farkındalık sağlayan bir çalışma ortamı yaratmaktadır. Sanatçı, çalışmanın bizzat etken ögesi olarak, kendinde ve izleyici üzerindeki etkilerin ve sonuçların sorumluluğunu da taşımaktadır.

Heykel bağlamında her türlü teknik ve malzeme ile doğaçlama çalışmak mümkündür. Ancak karşılaşılan malzemeyi kullanabilecek teknik bilgi ve beceri de önemlidir ve anlatımı etkilemektedir. Doğaçlama kişinin gerçek performansı ortaya çıkarak, kişi beklenmedik bir olayla karşılaştığında, düşünüp çalışma sürecine ve sonuca dair tasarılar yapmadan, anlık, doğrudan dışavurumlarla kendini ortaya koymasına olanak yaratmaktadır. Gündelik hayatta doğal olarak ve sürekli yapılan bu davranış biçimi, sanatta da o anda zihinde canlananın etkisiyle, kaynağını bireyin kendi yaşantısından bulan, özgün ve arı bir şekilde gerçekleştirilen keyifli bir çalışma biçimine dönüşmektedir.

Doğaçlama sanatçının, önceden ezberlemiş olduğu tekrarlardan, formlardan ve edinilmiş düşünce alışkanlıklarından çıkarak, birikimlerinin kazandırdığı sınırları

genişletmesine ve yeni dūřünce yolları geliştirmesine olanak sağlamaktadır. Buna ilave olarak bağımsız dūřünme, duyarlılık yaratma ve yeni anlatım yolları geliştirmede önemli etkiler oluşturmaktadır. Doğaçlamanın içerdii deneysellik, sanatçıyı sürekli yenileyen ve tazeleyen bir ortam yaratarak, deneysel, anlık ve hazırlıksız bir dışavurum sağlamaktadır.

Doğaçlamada yanlış diye bir kavrama yer bulunmamakta, rastlantılar ve deneyimler söz konusu olmaktadır. Ortaya çıkacak sonuç önceden tasarlanmadığı için, doğaçlama yapan sanatçı, ortaya çıkan sonuçtan memnun kalmasa bile, sonuç yeniyi, özgünü araştıran ve sınırları zorlayan deneysel ve dışavurumsal bir deneyim olarak doğruluk taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- **AND, Metin.,** *Oyun ve B   *, Türk Kültüründe Oyun Kavramı, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007
- **ANTMEN, Ahu.,** *20.yy Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008
- **ARNHEİM, Rudolf.,** *Görsel Düşünme*,   ev: Rahmi    d  l, Metis Yayınları, İstanbul, 2007
- **ATAKAN, Nancy.,** *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Editör ve   evirmen: Zeynep RONA, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir, 2008
- **AYVAZOĞLU, Be  ir.,** *İslam Estetiği*, A  a   Yayınları, İstanbul, 1992
- **BEKTA  , Dilek.,** *  a  da   Grafik Tasarımın Gelişimi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992
- **BOZKURT, Nejat.,** *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, 4. Basım, Bursa, 2004
- **CEBECİ, Oğuz.,** *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2009
- **COOPER, Jean C.,** *Erdemin Işığı*,   ev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 1994
- **D.T. Suzuki'den Seçme Yazılar; Zen-Budizm**,   ev: İlhan GÜNGÖREN, 3. Basım, Yol Yayınları, İstanbul-Temmuz, 1997
- **EDGAR, Andrew -Peter SEDGWICK.,***Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar Sözlüğü*, A  ılımkitap Yayınevi, İstanbul, 2007
- **ERİNÇ, Sıtkı M.,***Sanat Psikolojisine Giriş*, Ankara,   topya Yayınevi, 1998
- **EROĞLU,   zkan.,** *Resim Sanatı*, F.  zhan Matbaacılık, Bursa, 1997

- **FİSCHER, Ernst.**,*Sanatın Gerekliiği*, Çev: Cevat ÇAPAN, Payel Yayınları / Sanat Kuramı Kitapları Dizisi, İstanbul, 1995
- **Fragmanlar**, Çeviren ve Yorumlayan: Cengiz Çakmak, Kabalcı Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 2005
- **GABAR, Oleg.**,*İslam Sanatının Oluşumu*, (3.Baskı) çev: Nuran YAVUZ, Kanat Kitap Yayınları, İstanbul, 2004
- **GERMANER, Semra.**,*1960 Sonrası Sanat*, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997
- **GOMBRİCH, E. H.**,*Sanatın Öyküsü*, 5. Baskı, Çevirenler; Erol ERDURAN ve Ömer ERDURAN, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007
- **HARRISON, Charles-Paul WOOD.**,*Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev: Sabri Gürses, Küre yayınları, 2011, İstanbul
- **HERRİGEL, Eugen.**,*Zen ve Ok*, Çev: Ömer Cemal GÜNGÖREN, Yol Yayınları, İstanbul 1993
- **HOLLINGSWORTH, Mary.**,*Dünya Sanat Tarihi*, Çev: Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2009
- **HUIZINGA, Johan.**,*Homo Ludens, Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, 2. Baskı. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006
- **HUNTÜRK, Ozi.**,*Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2011
- **HÜNLER, Hakkı.**,*Estetik'in Kısa Tarihi*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1998
- **İNAL, Güner.**,*Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)* Atatürk Kültür Dil ve Tarih Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, sayı-63, Ankara, 1995
- **İNANÇ, Banu YAZGAN - Eşef Ercüment YERLİKAYA.**,*Kişilik Kuramları*, 6. Baskı, Pegem Akademi, Ankara, 2012

- **İPŞİROĞLU, Nazan.,***Resimde Müziğin Etkisi*, Remzi Kitabeci, 2. Basım, İstanbul, 1995
- **KAGAN, S. Moissej.,***Estetik ve Sanat Notları*, Çev:Aziz Çalışlar, Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008
- **KANDİNSKY, Wassily.,***Sanatta Ruhsallık Üzerine*. Çev. Gülin Ekinci, 2. Basım, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2005
- **KANER, Sema.,***Psikodrama –Kuram, Teknik ve Amaçlar*, Yaratıcı Drama 1985-1998 Yazıları. İkinci Baskı, Naturel Kitap Yayın Dağıtım, Ankara, 2006
- **KINAY, Cahit.,***Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara -1993
- **KONTER, Erkut.,***Eylemde Bulunan Bir Varlık Olarak İnsan Neden Oynar*, Kanyılmaz Matbaası, İzmir-2008
- **LANGER, Susanne K.,***Sanat Problemleri*, Çev: A. Feyzi Korur,Mitos Boyut Tem Yapım Yayıncılık Ltd. Şti., İstanbul, 2012
- **LITTLE, Stephen.,***İzmler, Sanatı Anlamak*, YEM Yayınları, İstanbul-2006
- **LYNTON, Norbert.,***Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, Çev: Cevat Çapan, 2. Basım, İstanbul, 1991
- **MAY, Rollo.,***Yaratma Cesareti*, Çev Alper OYSAL, Onbirinci baskı, Metis Yayınları, 2008
- **PASSERON, René.,***Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çeviren: Sezer Tansuğ. Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000
- **RAGON, Michel.,** *Modern Sanat*, Çev: Vivet Kanetti, Cem Yayınevi, İstanbul, 1987
- **SAN, İnci.,***Sanat ve Eğitim*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003

- **SMITH, Edward LUCİE.,**20. Yüzyılda Görsel Sanatlar,Çev: Ebru KILIÇ-Begüm KOVULMAZ-Osman AKINHAY, Akbank Yayınları, İstanbul, 2004
- **THOMSON, George.,**“Marksizm ve Şiir”, Çev: Cevat ÇAPAN, V Yayınları, Ankara, 1987
- **TUNALI, İsmail.,***Felsefenin Işığında Modern Resim*, 5. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1996
- **YILMAZ, Mehmet.,** Modernizimden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınları, Ankara, 2006

Makaleler

- **AKALIN, Tolga.,***Modern Sanatın İçerisinde İnce Uzun Bir Figür (Alberto Giacometti)*, İdil Dergisi, 2013, Cilt 2, Sayı 8, Volume 2, Number 8 DOI: 10.7816/idil-02-08-13
- **ALPER, Yusuf.,***Freud’dan Bugüne Yaratıcı – Sanatçı Psikodinamiğine Bakış*, XI. Anadolu Psikiyatri Günleri Tam Metin Kitabı, ÇÜTF Psikiyatri ABD, Adana,2008
- **ARIDAĞ, Levent - A. Esra ASLAN.,***Tasarım Çalışmaları-1 Stüdyosunda Uygulanan Yaratıcı Drama Etkinliklerinin Mimarlık Öğrencilerinin Yaratıcı Düşünce Becerilerinin Gelişimine Etkisi*, MEGARON 2012, Cilt 7, Sayı:1
- **ARSLAN, Fatih.,***Anakronist (Anachronist) Dünyayı Yeniden Yorumlamada Tanzimat-Sanat-İnsan Algılaması*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,(2003-2010) Cilt: 20, Sayı: 1, Sayfa Aralığı: 203-210, ELAZIĞ-2010

- **ATASOY, H. Tuğrul.**,*Sonsuzluğun Duyarlılığı*, Son Yeni Biçem Dergisi, Sayı:55, Kasım 1997
- **BERNARD, Freydborg.**,*"Kant'ın Analitik'inde Transendental Ve Formel Mantık"* İstanbul Üniversitesi Felsefe Arşivi Dergisi 34/2012
- **BÜYÜKDÜVENCİ, Sabri.**,*Sanat Ve Değer*, Felsefe Dergisi, Sayı:2, 2006
- **ÇEVİK, Kadir.**,*Kendinden Başka Birini Oynamayı Öğrenme Sürecinde Sanatsal Bir Araç Olarak Doğaçlama*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü Sayı: 22, 2006
- **ERDOĞAN İsmail.**,*Aristoteles ve Farabî 'nin Felsefesinde Rastlantı 'nın Yeri*, Felsefe Dünyası,(2005/2), s. 42
- **EZİCİ, Ayla KAPAN.**,*Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi*, Anadolu Psikiyatri Dergisi 2005; Sayı: 6 Sayfa Aralığı:122-127
- **GÜNEY, Melike.**,*Sanat, Benlik Nesnesi ve İlham*, Klinik Psikiyatri Dergisi, 1999;1, s.42-45
- **İNCE, Özdemir.**, *'Dada Sanatının Amacı ve Serüveni'*, Milliyet Sanat, Sayı:161, 5 Aralık 1975
- **İŞLER, Ahmet Ş.**,*Çocuk Resmi, İlkel Sanat ve 20. Yüzyılın Başındaki Öncü Sanat Anlayışları Arasındaki İlişki*, Uludağ Ün. Eğitim Fakültesi Dergisi XVII (1), 2004, Sayfalar: 53-64
- **KAPROW, Allan.**,*Assemblages, Enviroments and Happenings'den*, Çev: Emre EREN, Sanat Dünyamız, Dosya: Performans, Sayı:67, Yıl:1998
- **KEDİK, Ayşe Sibel.**,*Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri*, Gazi Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Ve Tasarım Dergisi, Sayı:5 Ankara, 2010

- **KOZLU, Düriye.,***Andy Goldsworthy ile Doğaya Dokunmak*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 6 Sayı: 25, 2013, s.356-363
- **KÖZ, İsmail.,***Sezgi'nin Bilgideki Yeri Ve Önemi*, Felsefe Dünyası, Sayı 40, 2004/2
- **MAÇKALI, Zeynep- Sinan GÜLÖKSÜZ- Timuçin ORAL.,***Yaratıcılık ve İki Uçlu Bozukluk*, Türk Psikiyatri Dergisi 2013;24
- **MERKAN, Betül.,***Estetik Sorunu*, Us ve Düşün Ötesi, Anadolu Aydınlanma Vakfı Dergisi; Sayı:9, Kış-2005, s. 234-239
- **OĞUZ Ayla.,***Toni Morrison'ın Sevilen (Beloved) Adlı Romanında Anima Ve Animus İlkörnekleri*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi / Journal Of Graduate School Of Social Sciences, Cilt 4, Sayı 2, Erzurum, 2004
- **ÖZDEM Özen OKAT- Erdem GEÇİT.,***Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları*, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi - Sayı 36 / Bahar 2013, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Süreli Elektronik Dergi, E-ISSN: 2147-4524
- **ÖZTÜRK, Ümit.,***Eleştirel Felsefesi Bağlamında Kant'ın "TransendentalEstetik"i*, Kaygı, Uludağ Ün. Felsefe Dergisi, 20/2013
- **Sanat Dünyamız.,***Avant-garde 1945-1995*, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, Yıl:20, Sayı:59, Bahar-1995
- **Sanat Dünyamız.,***Happening (Oluşum)*, Avant-garde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, Yıl:20, Sayı:59, Bahar-1995
- **Sanat Dünyamız.,***Performance*, Avant-garde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, Yıl:20, Sayı:59, Bahar-1995

- **SAWYER, R. Keith.**, *Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts (Spring, 2000), pp. 149-161
- **ŞAHİNER, Rıfat.**, “*Bir sürgünün büyüğü yüzü: Picasso*”, Cumhuriyet Kitap, Sayı 556, 12 Ekim İstanbul, 2000
- **ŞAHİNER, Rıfat.**, *Yaratıcı Bir Cesaret Üzerine*, İstanbul, Cumhuriyet Dergi Eki, 14 Ekim 1999
- **ŞATIROĞLU, Ayşen.**, *J. L. Moreno ve Sosyometri Üzerine*, Sosyoloji Dergisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Sayı: 5, Sayfa Aralığı: 111-126 1999
- **YILDIZ, Erdal.**, *Aiōn'un Oyunu: Kutadgubilig*, Felsefe Bilim Araştırmaları Dergisi, 2007
- **YURDAYDIN, Hüseyin Gazi.**, *İslam Resminin Menşeleri ve Başlangıçları*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c:3, Sayı:3-4, Yıl:1954

Tezler

- **KAPLANOĞLU, Lütfü.**, *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm Ve Dada*, Doktora Tezi, Atatürk Ün. Sosyan Bil. Ens. Erzurum, 2008
- **KAVCAR, Evrim Özlem.**, *Gündelik Durumların Sanat Yapıtına Dönüştürülme Sürecinin İrdelenmesi*, Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011
- **KIRMIZI Gül Menet.**, *Giyilebilir Sanat Bağlamında Gelenekselden Güncele Shibori Tekniği Uygulamaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2005

- **SEMBOL Efe.,***Otomatizm'in Sanattaki Yapısal Bağlılıkları*, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 2012
- **YEŞİLTEPE, Şadiye.,***Tasavvuf Düşüncesi Işığında Erol Akyavaş: Resmi Ve Anlam Çözümlemesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin, 2011
- **NOORAZAR KHOSHKNAB, İsa.,***Resim Sanatında Doğaçılama ve Spontan Süreç*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1996

Sözlük ve Ansiklopediler

- **BÜYÜK LAROUSSE.,***“Doğaçılama-Doğaç” Maddeleri.* c.VII., Türkiye: Milliyet Gazetecilik A.Ş. 1986
- **GÜÇLÜ, Abdülbaki - Erkan UZUN-Serkan UZUN-Ümit Hüsrev YOLSAL.,***Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2008
- **HANÇERLİOĞLU, Orhan.,***Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 10. Basım, İstanbul, 1996
- **MARSHALL, Gordon.,** *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev: Osman AKINBAY- Derya KÖMÜRCÜ, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999
- **PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali.,***Türkçe Sözlük*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004

İnternet Kaynakları

- **ABALI, Nefise.,***Zincir Mektupların Jung'un Bilinçdışının Dinsel İşlevi Ve Arketipleriyle Okunması*, http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/79/10_.pdf, Erişim Tarihi: 19.07.2013

- **AKIN, Banu Ayten.**,*İslamiyet'in Yarattığı Dünyada Sanatın Yeri*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı:22, Yıl:2009, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2190/2188>, Erişim Tarihi:20.08.2013
- **BİRLER, Ahmet.**,*Sufi ve Sanat*, Semerkand, Aylık Tasavvufi Dergi, Şubat 2010, Sayı: 175, <http://semerkanddergisi.com/sufi-ve-sanat/> Erişim Tarihi:20.08.2013
- **CEVİZLİ, Ahmet.**,*“Zen-Budizm ” Maddesi*, Paradigma Felsefe Sözlüğü, 5.Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul, Ekim-2002 http://tr.wikipedia.org/wiki/Zen#cite_note-1, Erişim Tarihi: 21.08.2013
- **ERGÜR, Özlem.**,*Şeyma Reisoğlu ile Sanatta Yaratma Süreci Üzerine Söyleşi*, Us Düşün ve Ötesi İnternet Dergisi, Estetik Sorunu, 2005, Sayı:9, <http://www.usdusunveotesi.net/yazilar2.asp?yno=98&bant=9&katno=9>, ErişimTarihi:22.07.2013
- **ERSOY, Elif.**,*Jung'un Arketip Kavramı*, Anadolu Aydınlanma Vakfı, http://www.anadoluyaydinlanma.org/Yazilar/jung_arketip.pdf, Erişim Tarihi: 12.07.2013
- **KILIÇ, Mahmet Erol.**, *İslam Sanatlarının Arka planında Tasavvufun Rolüne Dair Konuşma*, Gelenekten Geleceğe, Kültür Sanat Dergisi, Sayı:1, 2013 ISSN: 2147-5539 <http://www.gelenektengelecege.com/islam-sanatlarinin-arkaplaninda-tasavvufun-rolune-dair-konusma-mahmet-erol-kilic/>, Erişim Tarihi: 20.08.2013
- **Otomatizm Maddesi**,*Sanat Sözlüğü*, <http://sanatsozlugum.blogspot.com/2012/05/otomatizm.html>.Erişim Tarihi: 21.07.2013

- **SALT, Alparslan - Cem ÇOBANLI.,***Taoizm*, Meta Ansiklopedi,
<http://www.spiritualizm.com/kitap/kitaplikmetaan29.html>, Erişim
Tarihi:21.08.2013
- **SOLAKER, Rana.,***Modern Zaman Şamanı - Jackson Pollock*, 28.12.2011
<http://ekavart.tv/Yazi/modern-zaman-samani-jackson-pollock>,
ErişimTarihi:28.05.2014
- **Taoizm nedir?**<http://www.filozof.net/Turkce/dinler-tarihi/3909-taoizm-dini-taoist-kimdir-nedir-ne-demektir-tanimi-tarihi-kurucusu-lao-tzu-dzi-kitaplari-ibadetleri-dusunce-ve-inanislari-inanclari-hakkinda-konusu-dini-toren-ayinleri-ulkeleri-mensei-kaynaklari-kitap-adlari.html>, Erişim tarihi: 21.08.2013
- **UÇKAN, Özgür.,** *Sanat Felsefesi: Dün, bugün, gelecek...* The Empire Project, İstanbul, 2012 <http://prezi.com/gqwg0qeswrol/dr-ozgur-uckan-vol-2-kant-ve-schiller-yarg-yetisi-oyun-terapi-politika-ve-sanat/> Erişim
Tarihi: 21.07.2013
- **ÜNLÜKUŞ, Ezgi.,***Oyun Olarak Sanat*,
<http://lisefelsefe.blogspot.com/2009/02/oyun-olarak-sanat.html>,
ErişimTarihi: 21.07.2013
- **YILDIRIM, Ömer.,***Oyun Olarak Sanat Nedir*,
http://www.felsefe.gen.tr/sanat_felsefesi/oyun_olarak_sanat_nedir.asp Erişim Tarihi: 04.04.2014
- <http://sanatsozlugum.blogspot.com/2012/05/otomatizm.html>. 21.07.2013
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Determinizm>, Erişim Tarihi:17.07.2013
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Nedensellik>, Erişim Tarihi:17.07.2013
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Soyut_sanat, Erişim Tarihi:26.08.2013
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Soyut_sanat, Erişim Tarihi:26.08.2013

- <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2EMA-bRlj1MJ:dergipark.ulakbim.gov.tr/marustd/article/download/1012001788/1012001490+&cd=2&hl=tr&ct=clnk&gl=tr> Erişim Tarihi: 1 Nisan 2014
- <http://www.genetology.net/index.php/category/biologie/dendrology/>
- www.felsefe.gen.tr/felsefe_acisindan_sanat.asp, Erişim tarihi: 19.07.2013
- <http://www.artsmia.org/art-of-asia/explore/explore-collection-taoist-art.cfm>, Erişim Tarihi:21.08.2013
- http://www.sanatpsikoterapileridernegi.org/uploads/6/4/5/5/6455557/farkli_psikoterapi_ekollerinin_sanat_ve_yaratclga_yaklasimlari.pdf Erişim Tarihi: 1 Nisan 2014
- <http://www.usdusunveotesi.net/yazilar2.asp?yno=103&bant=9&katno=9> Erişim Tarihi: 28.01.2014

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Serap YILDIZ İLDEN

Doğum yeri ve yılı: Kırşehir 1977

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim

Yüksek Lisans: 2007, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı

Lisans: 2001, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

Lise: 1994, Kırşehir Lisesi

İş tecrübesi: 2002-2004, Afyon Kocatepe Üniversitesi GSF Heykel Bölümü

2004-2010, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Heykel Bölümü

2010- Halen, Afyon Kocatepe Üniversitesi GSF Heykel Bölümü

Yayınlar:

- “*Heykeltıraş Hakkı Atamulu (Yüksel, Yıldız İlden)*” 1. Uluslararası Nevşehir Tarih Ve Kültür Sempozyumu, Nevşehir 16-19 Kasım 2011 (Bildiri)
- “*Meriç Hızal Heykelleri (Baran, Yıldız İlden, Yüksel)*” Uluslararası Türk Kültür Ve Sanatı Çalıştayı, Florida, Jacksonville, U.S.A., Nisan 2011 (Bildiri)
- “*Meriç Hızal’ın Güneş Saati Heykelleri (Yüksel, Baran, Yıldız İlden)*” Safranbolu Saat Kulesi Ve Zaman Ölçerler Sempozyumu, Karabük, 2010 (Poster Bildiri)
- “*İlkel Sanatın 1900 - 1950 Yılları Arası Heykel Sanatına Etkileri (Yıldız)*”, II. Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu, Afyonkarahisar, 2008 (Bildiri)