

**T. C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**AMERİKAN SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE
RASTLANTISALLIĞIN ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emine ŞENSOY

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Prof. Neslihan ERDOĞDU

OCAK – 2021

T. C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



 SAKARYA ÜNİVERSİTESİ	T.C. SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU				Sayfa 1/1		
Öğrencinin							
Adı Soyadı	EMİNE ŞENSOY						
Öğrenci Numarası	Y176017001						
Enstitü Anabilim Dalı	RESİM ANASANAT DALI						
Enstitü Bilim Dalı	RESİM						
Programı		YÜKSEK LİSANS		DOKTORA			
Tezin Başlığı	AMERİKAN SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE RASTLANTISALLIĞIN ETKİSİ						
Benzerlik Oranı	%14						
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,							
@ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.							
21/12/2020 İmza							
Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir. Bilgilerinize arz ederim.							
-ı -120 İmza							
Uygundur							
Danışman Unvanı ı Adı-Soyadı: PROF. NESLİHAN ERDOĞDU Tarih-.21.12.2020 İmza:							
<table><tr><td>KABUL EDİLMİŞTİR</td></tr><tr><td>REDEDEDİLMİŞTİR</td></tr></table> EYK Tarih ve No:				KABUL EDİLMİŞTİR	REDEDEDİLMİŞTİR	Enstitü Birim Sorumlusu Onayı	
KABUL EDİLMİŞTİR							
REDEDEDİLMİŞTİR							

AMERİKAN SOYUT DİŞAVURUMCU RESİMDE RASTLANTISALLIĞIN ETKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emine ŞENSOY

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez sınavı 12/01/2021 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Neslihan Erdoğan	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Şirin Yılmaz	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Berna Coşkun Onan	Başarılı

ÖNSÖZ

Tez danışmanım Prof. Neslihan ERDOĞDU' ya yüksek lisans eğitimim boyunca ve tez aşamamda vermiş olduğu tüm destekleri için teşekkür ederim. Ayrıca, yüksek lisans eğitimimin tüm sürecinde derslerine katıldığım ve bilgisini paylaşan hocalarıma, bu süreçte beni destekleyen aileme ve arkadaşlarıma da ayrıca teşekkürlerimi sunmaktayım.

Emine ŞENSOY

12.01.2021

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	ii
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: RASTLANTISALLIK.....	4
1.1. Rastlantı ve Rastlantısallık Kavramları.....	4
1.2. Rastlantısallık ile İlgili Diğer Kavramlar.....	7
1.2.1. Otomatizm.....	7
1.2.2. Kendiliğindenlik.....	8
1.2.3. Olasılık.....	9
1.2.4. Kaos.....	10
1.2.5. Doğaçlama.....	11
BÖLÜM 2: SOYUT SANAT.....	12
2.1. Amerikan Soyut Sanatın Tarihsel Süreci ve Öncüleri.....	15
BÖLÜM 3: AMERİKAN SOYUT SANATINDA RASTLANTISALLIK.....	30
3.1. Wassily Kandinsky.....	31
3.2. Jackson Pollock.....	34
3.3. Williem de Koonnig.....	38
3.4. Franz Kline.....	41
3.5. Wols.....	43
3.6. Georges Mathieu.....	47
3.7. Jean Fautrier.....	49
3.8. Mark Tobey.....	51
BÖLÜM 4: TEZ PROJE ÇALIŞMALARI.....	55
SONUÇ.....	73
KAYNAKÇA.....	75
ÖZGEÇMİŞ.....	81

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Pablo Picasso, Boğa, 1945.....	17
Resim 2: Arshile Gorki, Kompozisyon II, 1943, grafit ve mum mum boya, 58,4 x 73,6 cm.....	18
Resim 3: Hans Hofmann, Vazo, 1944, kağıt üzerine guaş boya, 43,2 x 35,6 cm.....	19
Resim 4: Robert Motherwell, Capriccio, 1961, arches kağıdına kollotipi ve renkli fotoğraf ekran baskısı, 51,7 x 39,7 cm.....	20
Resim 5: Barnett Newman, Kantos IV, 1963, litografi, 37,2 x 32,1 cm.....	21
Resim 6: Mark Rothko, Yeşil, Mavi, Yeşil, 1969, keten üzerine monte edilmiş kağıt üzerine akrilik ve mürekkep, 123,2 x 102,9 cm.....	21
Resim 7: Clyfford Still, İsimli, 1940, tuval üzerine yağlıboya, 89,5 x 87,6 cm.....	24
Resim 8: Ad Reinhardt, Boya No. 12, 1950, tuval üzerine yağlıboya, 209,5 x 97,8 cm.....	25
Resim 9: Hans Hartung, T1989-E39, 1989, tuval üzerine akrilik, 130 x 195 cm, Paris-France.....	27
Resim 10: Henri Michaux, Ohne, kağıt üzerinde çalışıyor, 49,5 x 32,5 cm.....	27
Resim 11: Pierre Soulages, Serigraphie 18, baskılar ve katlar, 89 x 68,5 cm.....	28
Resim 12: Camille Bryen, Sans titre, 1960, gravür, 65 x 50 cm.....	28
Resim 13: Jean-Paul Riopelle, Vallée de la Roche blanche ,1975, kağıt üzerine pastel, 43,5 x 67 cm.....	29
Resim 14: Wassily Kandinsky, Doğaçlama Tufan, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 95,0x150,0 cm Münih, Städtische Galerie im Lenbachhaus.....	32
Resim 15: Wassily Kandinsky, Doğaçlama Rüya Gibi, 1913, tuval üzerine yağlıboya 130,7 x 130,7 cm, Münih, Städtische Galerie im Lenbachhaus.....	33
Resim 16: Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken.....	35
Resim 17: Jackson Pollock, Birth, 1941, tuval üzerine yağlı boya, 116,4 x 55,1 cm, Tate, Londra.....	36
Resim 18: Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi, 1950, New York.....	37
Resim 19: Willem de Kooning , Stanton Caddesi'nde Manzara, 1985, kağıt üzeri litografi, 65 x 48,5 cm, Stockholm.....	39
Resim 20: Willem de Kooning, Woman I, 1950–52, tuval üzerine yağ, emaye ve odun kömürü, 192,7 x 147,3 cm, New York.....	40
Resim 21: Franz Kline, Mahoning, 1956, tuval üzerine yağlı ve kağıt kolaj, 203,2 x 254 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York.....	41
Resim 22: Franz Kline, King Oliver, 1958, tuval üzerine yağlı boya, 251,4 x 196,8 cm, New York.....	42
Resim 23: Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), İsimli.....	45

Resim 24: Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), L'ile,1943, el yapımı kağıt üzerine sulu boya ve mürekkep, 16.8 x 14 cm, Almanya.....	46
Resim 25: Georges Mathieu, Boyama, 1959, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 299,7 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.....	47
Resim 26: Georges Mathieu, Omaggio bir Seneca ,1957, tuval üzerine karton üzerine yağlıboya, 51 x 70 cm.....	48
Resim 27: Jean Fautrier, Grand Nu, 1962, tuval üzeri karışık teknik, 81.0 x 130.0 cm	50
Resim 28: Jean Fautrier, Kompozisyon, panelde karışık teknik, 21,5 x 31,5 cm.....	51
Resim 29: Mark Tobey, Advance of History, 1964, kağıt üzerine guaj boya ve suluboya, 65,2 x 50,1 cm.....	52
Resim 30: Mark Tobey, Trembling Space, 1961, kağıt üzerine sulu boya, 68.6 x 50.8 cm.....	54
Resim 31: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 14,5 x 10,5 cm.....	57
Resim 32: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 14,5 x 10,5 cm.....	58
Resim 33: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 10,5 x 7,5 cm.....	59
Resim 34: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 14,5 x 10,5 cm.....	60
Resim 35: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 21 x 12 cm.....	61
Resim 36: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 21 x 12 cm.....	62
Resim 37: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 21 x 29,7 cm.....	63
Resim 38: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 21 x 29,7 cm.....	64
Resim 39: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 8 x 12 cm.....	65
Resim 40: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 21 x 29,7 cm.....	66
Resim 41: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 21 x 29,7 cm.....	67
Resim 42: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 4 x 7 cm.....	68
Resim 43: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 15 x 19,5cm....	69
Resim 44: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 15 x 19,5 cm...	70
Resim 45: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine karışık teknik, 21 x 29,7 cm...	71
Resim 46: Emine Şensoy, İsimsiz, 2018, kağıt üzerine karışık teknik, 15 x 21 cm.....	72

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksel Lisans	☒	Doktora	☐
Tezin Başlığı: Amerikan Soyut Dışavurumcu Resimde Rastlantısallığın Etkisi			
Tezin Yazarı: Emine Şensoy		Danışman: Prof. Neslihan Erdoğan	
Kabul Tarihi: 12.01.2021		Sayfa Sayısı: v (ön kısım) + 81(tez)	
Anabilim Dalı: Resim			
Bilgiye, isteğe, kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma ya da tesadüf üzerinden elde edilen tanımlayan “rastlantı” kavramı gündelik yaşamının her anında olası bir durumu içermektedir. Rastlantının çoğu kez insan hayatında heyecanla karşılanmasının nedeni, beklenmedik bir anda gerçekleşmesi ve yeni bir oluşuma sebep olabilecek farkındalıklar yaratabilmesidir. Bilim, felsefe ve sanat alanları da rastlantı sonucu birçok gelişmeler, buluş ve icatlara tanık olmuştur. Sanatçının yaratım sürecinde kurgunun dışında ya da kurgu esnasında rastlantının etkisiyle keşifler yaptığı ve birçok yeni eğilimlere kapı açtığı bilinmektedir. Ancak doğaçlamaya ve rastlantıya, geleneğe olan karşı duruşları sayesinde, ilk defa bilinçli bir şekilde yer veren Dada Hareketi olmuştur. Dadanın etkisiyle bilinçaltına yönelen sürrealistlerin doğaçlama eğilimleri ise sanatın öznel yaklaşımını soyut bir yöne kaydırmıştır. Somuttan soyuta geçiş evresinde rastlantının etkisi açıkça kendini göstermektedir. Avrupa genelinde birbirinden bağımsız şekillenen bu algı soyut sanatı yaratmıştır. Savaşın etkisiyle yaşanan göçler, dönemin politik gelişmelerine ilişkin birçok faktör ve sanat eleştirmeni Greenberg’ in yeni bir estetik bağlam ve yönelim olarak önerdiği formalizmiyle şekillenen sanat anlayışı ile de Amerikan soyut sanatının temelleri atılmıştır. Dönemin liberal atmosferi ve zamanın ruhu ve özelliğin ön planda olması da doğaçlama ve rastlantısallığı soyut düşüncenin kendini var etmede en önemli aracı olarak benimsetmiştir. Somutun soyuta evirildiği aşamalarda yaratım süreci, sanatsal bir performans olarak “an” ı görünür kılmada öncelik olurken, anın içindeki öngörülemezlik rastlantıyı her daim sanatın bir parçası olarak gündeme getirme potansiyelini ortaya koyar.			
Anahtar Kelimeler: Rastlantı, Soyut Sanat, Doğaçlama, Otomatizm.			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	☒	Ph.D.	☐
Title of Thesis: The Effect Of Coincidences In American Abstract Expressive Painting			
Author of Thesis: Emine Şensoy		Supervisor: Prof. Neslihan Erdoğan	
Accepted Date: 30.12.2020		Number of Pages: v (pre text)+81(thesis)	
Department: Painting			
The concept of "coincidence", which describes what is obtained on the basis of an encounter or coincidence that is not based on information, demand, rules or a certain reason, contains a possible situation at every moment of daily life. The reason why coincidence is often met with excitement in human life is that it occurs unexpectedly and can create awareness that can cause a new formation. The fields of science, philosophy and art have also witnessed many developments, inventions and inventions as a result of coincidence. It is known that the artist made discoveries outside of fiction or during fiction in the process of creation and opened the door to many new trends. However, it was the Dada movement that consciously featured it for the first time thanks to their stance against the tradition of improvisation and coincidence. The improvised tendencies of surrealists who turned to the subconscious under the influence of the dada shifted the subjective approach of art in an abstract direction. The effect of coincidence clearly shows itself in the transition phase from concrete to abstract. This perception, which is shaped independently of each other throughout Europe, has created abstract art. Many factors, such as migrations due to the influence of war, brought abstract art to America and the foundations of American abstract art were laid in this way. The perception and subjectiveness of the period at the forefront also expected improvisation and coincidence as the most important tool of abstract thought in self-existing. While the process in which concrete is developed into abstract is a priority in making the "moment" visible as an artistic performance, the unknownness of the moment has always been and will continue to be an inderable coincidence as part of art.			
Keywords: Coincidence, Abstract Art, Improvisation, Automatism.			

GİRİŞ

Rastlantı hayatımızın birçok yerinde karşımıza çıkmaktadır. Rastlantı kurgudan bağımsız ansızın ortaya çıkan bir durumu tanımlamak için kullanılan bir tanımdır. Olumlu ya da olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Bilinçle erişilemeyecek birçok olgunun tesadüfî karşılaşmalarına olanak sağlayan rastlantı, gündelik hayatın dışında icatlara, buluşlara ve de sanata yön verebilmiştir.

Öznelliğin ön plana çıktığı modern sanatla birlikte özellikle soyut sanat için rastlantısallık, yaratım sürecinin en belirleyici etmenlerinden biridir denilebilir. Yenilikçi alternatif biçimsel etkilere olanak sağlayan rastlantı, zamanın “an” ile olan ilişkisi bağlamında sanatçının yaratım süreci açısından da önemli bir kavramdır.

Özellikle İslamiyet de tasvir yasakları dönemi soyutlama yöntemleri ve sonrasında ortaya çıkan Doğu mistisizmine dayandırılabilir olan doğaçlama, tesadüf, kendiliğindenlik gibi kavramlarla da bağı olan rastlantının, soyut sanata etkisi, dönemin sanata olan belli bir bakış açısını da tanımlar. Genellikle içselliğin ön plana çıktığı dönemde dikkat çeken doğu felsefesine olan merak ve mistizimdir. Bu felsefi yaklaşımların da rastlantısallık üsluplarına olanak sağladığı söylenebilir.

Diğer yönden bu dönemde sanatın ne olması gerektiği gibi sıkça tartışılan bir ortamda soyutun varlığı öznenin kısılcısından çıkamadığı gibi, soyutun tanımı da kesin olarak yapılamamıştır. Somutun nesnel dünyasından arındırılmış bir bakış açısı sunulduğunda resim yüzeyinde geriye renk, çizgi, nokta, leke gibi temel görsel elemanlar ve pentürel etkilere bir başka araç kalmamaktadır. Bu bağlamda doğaçlama ve ona bağlı gelişen rastlantısallık sanatçı için bir kurtarıcı görevi üstlenmiştir.

Amerikan Soyut Sanatında rastlantısallık etkisinin hem dönemsel hem de sanatçı merkezli incelendiği bu çalışmanın birinci bölümünde; rastlantısallık ile ilgili literatür taraması yapılmıştır ve bu kavram farklı fikir ve düşünceler ışığında incelenmiştir. Rastlantısallığın alt başlıkları olarak ise kendiliğindenlik, olasılık, kaos ve doğaçlama kavramları incelenmiştir.

İkinci bölümde soyut sanat kavramı, soyut sanatın tarihsel süreci ve öncüleri ele alınarak, dönemin sanat ortamı ve buna bağlı gelişen sanat anlayışı irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise rastlantısallığın soyut sanat üzerindeki etkisi tartışılmıştır. Konu kapsamında tezin başlığına ilişkin doğrudan örnek teşkil edecek sınırlı sayıda referans sanatçı ve eser örnekleri seçilmiştir. Yapılan araştırmalar ve çözümlemeler sonucunda, rastlantısallığın daha çok doğaçlamaya bağlı bir ilişkiselliği olduğu tespit edilmiştir.

Dördüncü bölümde ise çalışmanın konusu kapsamında araştırmacı tarafından üretilen resimler eser metniyle birlikte sunulmuştur.

Çalışmanın Konusu

Bilgiye, isteğe, kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma ya da tesadüf üzeri elde edileni tanımlayan “rastlantı” kavramı gündelik yaşamın her anında olası bir durumu içermektedir. Rastlantının çoğu kere insan hayatında heyecanla karşılanmasının nedeni, beklenmedik biranda gerçekleşmesi ve yeni bir oluşuma sebep olabilecek farkındalıklar yaratabilmesidir. Bilim, felsefe ve sanat alanı da rastlantı sonucu birçok gelişmeler, buluş ve icatlara tanık olmuştur. Tez çalışmasında sanatçının yaratım sürecinde kurgunun dışında ya da kurgu esnasında rastlantının etkisini araştırmak ve modern dönemde ortaya çıkan soyut sanatta rastlantının sanatçı üzerindeki etkisini ortaya koymaktır.

Çalışmanın Amacı:

Modern dönem ile değişen sanat algısı soyut sanatı geliştirmiştir. Kurgu, ölçü, plan ve düzeni yok sayan soyut sanat ile var olan kavramlardan rastlantı özellikle modern dönem sanatçılarına bir araç, amaç olmuştur. Bu çalışmanın amacı, modern dönemle birlikte dönüşüme uğrayan soyut sanat anlayışını rastlantısallık kavramı ile incelemek ve irdelemektir. Günümüz sanat anlayışı içerisinde ortaya çıkan soyut resimlere getirilen görüşleri dönemin sanatçıları ve eserleri üzerinden ele almaktır.

Çalışmanın Önemi:

Bu çalışma rastlantısallık kavramının sanat tarihi içinde soyut sanata olan etkisinin ortaya çıkarılması, modern dönem içerisinde rastlantı kavramını soyut sanat üzerinden

incelemesi ve bu konu kapsamında ortaya çıkan çalışmalar ile sanata yeni bir bakış açısı sunması bakımından önemlidir.

Çalışmanın Yöntemi:

Bu çalışmada kitap, süreli yayınlar, basın ve internet kaynakları vb. gibi ilgili literatür dikkatli bir şekilde taranmış ve elde edilen bulgular üzerinden çıkarımlar yapılmıştır. Konu ile ilişkili sanat eserleri biçim-içerik açısından ele alınarak yapıt çözümler yapılmıştır.

BÖLÜM 1: RASTLANTISALLIK

1.1. Rastlantı ve Rastlantısallık Kavramları

Bir kavram olarak rastlantı Türk Dil Kurumu'nun (TDK) tanımına göre; “bilgiye, isteğe, kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma, tesadüf” olarak açıklanmıştır. Rastlantı kavramı ile ilişkili olarak ele alınan olasılık kavramı ise; bir şeyin olabilmesi durumu, olabilirlik, ihtimal; felsefedeki genel kullanımıyla, o zamana kadar yapılan deneylerle bir olayın ortaya çıkmasının beklenilmesi, ancak yine de tam bir kesinliğin bulunmaması durumu olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2020). Bu tanımlara göre rastlantı, ilk anda beliren ve planlanmamış bir durumu ifade eder. Olasılık ise rastlantıyı oluşturacak koşullara birçok alternatif sunmaktadır.

“Rastlantı ve Kaos” kitabının yazarı David Ruelle, rastlantı kavramını determinizm kavramı ile ele almış ve bu iki kavramın karşıt anlamlar barındırmalarına rağmen aralarındaki ilişkiyi mantıksal açıdan uyumlu bulmaktadır. Evrendeki bir sistemin başlangıç durumunun nedensellikleri önceden belirlenmiş koşullara bağlı olabileceğini ve bu durumun belirsizlik içeren tesadüfi rastlantılara da bağlı olabileceğini dile getirmiştir. Ayrıca küçük rastlantıların süreç içerisinde determinizmin koşullarını belirlediğini söylemiştir (Ruelle, 2004, s.37). Emile ise “Rastlantıyı, fiziksel dünyanın bir parçası olarak ele almaktansa, fiziksel dünyanın betimlemesinin bir parçası olarak ele almayı yeğlerim ” (Noel, 1989, s.137) demiştir. Cevizci’ye göre ise;

Pozitif bilimlerin yanı sıra felsefe de ele almıştır rastlantı kavramını. Yunan felsefesinde, evrende, doğa ve insani amaçlılığın yanı başında var olan üçüncü güç; öngörülemeyen, bir planın ya da tasarımın sonucu olmayan bir gelişme, yasaya uygun düşmeyen, hiçbir yasayla açıklanamayan, nedenler dizisinin önceden tahmin edilemeyen, beklenmeyen ve amaçlı olmayan bir tarzda bir araya gelişinin sonucu olan olay olarak tanımlanmıştır (Cevizci, 2005, s.1402).

Felsefede daha çok metafizik öğretilerde yer alan rastlantı, evrenin yaradılışını açıklamak için kullanılmaktadır. Diğer yönden metafiziğin varoluş ile ilgili sorularında rastlantı, bir cevap olarak yerini almıştır. Bilinmeyeni anlamaya veya anlamlandırmaya yönelik çabalarına karşılık gelen birçok yaklaşımda rastlantı, varoluşun nedenselliği olmuştur.

Gündelik hayatta ise rastlantı önceden planlanmamış, kestirilemez durumlarda bireylerin yaşamlarına dair ve çoğu kez “an” ile sınırlı tutulan bir tür karşılaşmalar olarak bir anlam içerir. Bilinmezliği sebebiyle rastlantı, bireyin hayata bakış açısıyla bağlantılı olarak değer kazanır. Bireyin rastlantıya verdiği değer, kültürel ve dini inançlar bağlamında kader kavramıyla ilişkili olabileceği gibi, neden-sonuç ilişkisi kurulmadan sadece “tesadüf” olarak da nitelendirilebilir. Her iki farklı bakış açısının birleştiği nokta, rastlantının yaşamda bilinmeyene dair birçok kapı açtığı ve diyalektik açıdan da yeni oluşumların, açılımların potansiyelini taşıdığıdır.

Rastlantı kavramı sanat, bilim, felsefe bakımından sürekli tartışılan kavramlardan biridir. Herhangi bir olayda rastlantının olması o olayın anlaşılır olmasını zorlaştırmaktadır. Rastlantıda bir sonucun belirsizliği durumu vardır (Atalay ve Kanat, 2017, s.3477). Rastlantı, içerik bakımından çok çeşitli anlamlara karşılık gelen bir kavram olması nedeniyle, hangi olgunun rastlantı olup hangi olgunun olmadığı, tartışma söz konusudur (Hiz, 2012, s.7).

Herhangi bir olgunun rastlantısallığının belirli bir derecede ölçülemez olması onun varlığının tartışılmasını olanaksız kılmaktadır. Herhangi bir olguyu bireyin ölçülebiliyor olması olgunun kendi içerisinde iki veya daha fazla ihtimal barındırıyor olması ile ilişkilidir. Olgunun ölçülebiliyor olması zorunluluk yasası ile temellendirildiğinin göstergesidir. Zorunluluk belirli nedensellik ilkelerine dayanır. Bu nedenle onu değerlendirmek, anlamak bizim için daha anlaşılabilir bir nedensellik taşır (Atalay ve Kanat, 2017, s.3477).

Rastlantı kavramının kendisi de olasılığı içinde barındırmaktadır. Eğer bu kavram olmasaydı her bir olgunun tek bir sonucu olurdu ve nedenselliğini sorgulayabileceğimiz bir karşıt sonucun oluşması mümkün olmazdı. Bahsedilen cümleler David Ruel’ in rastlantı kavramına bakış açısını özetler niteliktedir. Şöyle diyebiliriz ki rastlantı; yaşadığımız dünyayı anlayıp çözümlememizi anlaşılır hale getiren durumlar yaratmaktadır (Noel, 1989, s.32-33).

Sanat alanında rastlantı, sanatçının estetik deneyiminde en önemli araç olmuştur. Sanat tarihinin bile rastlantı ile başladığı görüşü söylenebilir bir yaklaşımdır. Tesadüfi çizilen bir maddenin tesadüfi keşfi bu başlangıcın nedeni olarak görülebilir.

Hasan Bülent Kahraman, Akbank Sanat 'da küratörlüğünü yaptığı, “Sanat Rastlantısı/Rastlantının Sanatı” adlı sergide rastlantıdan şöyle bahsetmektedir;

“Bu bir kazadır. Rastlantı bilince aittir. Ama bilincin ötesindedir. Sanat bir rastlantıdır. Bu bilme/mek/le ilgili bir sonuç değildir. Bilmeye ve bilgiye rağmen sanatın rastlantısallığı söz konusudur. Çünkü bilinç sanatı biçimlendirir ama tayin edemez. Sanat bilinci aşar. Rastlantıya yaslanır. Rastlantı kader değildir. O zaman metafizik de değildir. Olasılıktır. Matematiktir. Bilinenlerin, öngörülenlerin oluşturduğu kendiliğinden oluşan bilinmezdir. Kendiliğindenliktir. Kendiliğinden olmayan sanat söz konusu değildir. En fazlasından bir karar verme anıdır (Kahraman, 2016, par.4).”

Sanatın başlangıcı ve oluşum süreci göz önüne alındığında rastlantı, sanatçı için bir araç olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla rastlantıyı araçsallaştırmak da sanatçının yaratım sürecinin belirleyicisi olarak, rastlantıyı ön plana çıkartmaktadır. Bu durum sadece soyut sanat için öncelikli değildir. Çünkü rastlantılar, kurgunun tüm düzenini bozabileceği gibi yeni bir düzeni de gerekli kılabilmektedir. Sanat, rastlantının getirdiği yeniliklere en açık alandır. Sanat tarihi de bu değişimlerin izlerini taşımaktadır.

Sanat tarihinde an ve izlenim aracılığıyla rastlantısal izlerin takipçileri olarak anılan Empresyonistler soyuttan önce soyutlama sürecinin gelmesi gibi, Dada hareketine ilham veren sanatsal perspektifin Empresyonistlere kadar dayandırılabilmesi bir gelişim ortaya çıktığı görülmüştür. Rastlantısallığın ise bir koşul olarak kabul edilmesi ve kural tanımazlık olarak akıldışılığı ön plana çıkartan ilk akım, 20. yüzyıl modern dönemde ortaya çıkan Dada hareketi olmuştur.

Dada, anti-estetik anlayışıyla, klasik sanatın geleneğini reddetmiş tesadüfün getirdiği anlamsızlığı yeni bir ifade aracı olarak kabul etmiştir. Dada sanatçıları, rastlantının yön verdiği yapıtlarıyla dönemin kurulu düzenini yok saymışlardır. Eserlerindeki rastlantısallık, bilinçten bağımsız birdenbire oluşan izlenimler anlamına gelen doğaçlama sonucu oluşmuştur. Böylelikle, bilinçaltına yönelen sanatçılar özgür ifade ortamına sahip olmuştur. Örneğin, rastgele seçilen kelimelerden yazılan şiirlerde, anlamsızlığın ve düzensizliğin özgür alanı, ancak mantık süzgecinin ortadan kaldırılmasıyla kendini var edebilmiştir.

Sanatta bir devrim niteliğindeki bu tutum sürrealizme de öncülük etmiştir. Bu bağlamda, Freud'un psikanalizi ve Breton'un "Sürrealist Manifestosu" sanatçıların yaratım süreçlerine yeni bir bakış getirmiştir. Bilinçaltına yönelik tüm bu sorgulamalar ve sürrealistlerin bu kendiliğindenliği yakalama amaçları, soyut dışavurumcuların yaratım süreçlerine büyük katkılar sağlamıştır. Sürrealizmin dışında soyut resimde rastlantısallığa bağlı olarak dile getirilen, bilinç dışılık, kendiliğindenlik ve tinselliği ilk defa Kandinsky somut olarak ortaya atmıştır. Kandinsky, sanat eserinin, bilinmeyen, bilinçsiz ve kendiliğinden bir doğuşa sahip olduğunu ifade ederken, soyut sanatın tüm olarak bilinçsiz ve rastlantıya bağlı olarak bir doğaçlama ile meydana geldiğini belirtmektedir (Kandinsky, 1993, s.96).

1.2. Rastlantısallık ile İlgili Diğer Kavramlar

1.2.1. Otomatizm

Rastlantısallık ile ilişkilendirilen kavramlardan ilki otomatizmdir. Kelime ile ilk karşılaşıldığında akla ilk gelen tahmin edileceği üzere seri üretim gibi kavramları çağrıştırmaktadır. Fakat anlam olarak düşünülen anlamların tersine bir kavramdır.

Otomatik kelimesinden türeyen otomatizm, iradeden bağımsız olarak ve bilincin dışında gerçekleşen, kendiliğinden bir faaliyeti tanımlamak için kullanılmaktadır. Otomatizm kavramı fizyolojiden alınmıştır. Sanat da otomatizm ise, "bilinçli düşünce olmadan sanat yaratmayı, yaratıcı sürecin bir parçası olarak bilinçsiz zihinden malzemeye erişmeyi ifade etmektedir. Nefes almak veya uyurgezerlik gibi bilinçli olarak kontrol edilmeyen vücut hareketlerini tanımlamaktadır. Psikanalist Sigmund Freud, hastalarının serbest çağrışım, otomatik çizim veya yazmayı kullanarak bilinçaltını keşfetmeyi amaçlamıştır. Otomatizm terimi özellikle yirminci yüzyıl sanatçıları ve Sürrealizm ile ilişkilendirilmiştir, ardından, Jackson Pollock ve diğerlerinin soyut dışavurumculuğunda rol oynamıştır. Soyut sanat ve arte nucleare (nüklüer sanat) hareketlerinde önemli bir unsur olmuştur ("Otomatizm", t.y., par.5).

Otomatizmin sanat alanında karşılığı hiçbir estetik ön yargıya, prensip ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle kontrol edilmeyen, bilinçsizce otomatik bir şekilde oluşan sanatsal çalışmalardır. 1910'lu yıllarda Dadaist sanatçıların yarattığı bu davranış şekli, 1920 ile 1930 arasında Gerçeküstücü sanatçılar tarafından da kuramsallaştırılmıştır (Sanart, 2012).

Amerikan sanat dünyasının önde gelen isimlerinden John Graham'ın teorilerine göre, her sanatçı kendi otomatik üretimini, ya da kişisel üslubunu çalışmanın ve doğaçlamanın sentezi ile geliştirebilirdi. Otomatik üretimi geliştirmek için akli ikinci bir plana itmekteydi, çünkü “bildiğimiz şeyler, bizim bilmediğimiz şeyleri görmemizi engellerler” diye bir yaklaşıma sahipti. Bu teoriler doğrultusunda New York Okulu'nun ilk evresi olarak kabul edilen Eylem Resmi sanatçıları kendi otomatizmlerini kullanmışlar ve anlık dışavurumsal çalışmalarını üretmişlerdir (Landau, 2005, s.80).

Otomatizmi, sadece mekanik davranış olarak sınırlamak yanıltıcı olacaktır. Fiziksel ve tinselliğin birleştiği yüksek bir davranış biçimine ulaşma çabası olarak tanımlamak gerekmektedir. Çünkü otomatizm için yoğun bir odaklanma süreci gereklidir. Bu da teknik bir beceriyi gerekli kılmaktadır. Sanatçı için tinsel yaşantısında dengeler kurmayı amaçlayan bu anlık oluşlar, ussal açıklamalar gerektirmeyen ve özgürce kullanılan yorumsal araçlarla uygulanmıştır. "Burada özgürlük, ölçülebilen bir sorumluluk durumu olmaktan çok, irade ve umudun bir amacıdır"(Passeron, 1990, s.52).

1.2.2. Kendiliğindenlik

Frolov'a göre kendiliğindenlik (Kendinden-etkime); dış tepilerden çok iç tepilerden kaynaklanan süreçler; içsel dürtüler üstünde etkime, gücü. Felsefi kendiliğindenlik anlayışı, ilk kez, zorunluluk ve rastlantı, olanak ve gerçeklik ile özgür irade sorunlarıyla ilişkili olarak ilkçağ atomcuları tarafından çözümlenmiştir. Kendiliğindenlik'in kabulü tanrı yazgısına inancı ya da gerçekliğin teolojik yorumunu dışarıda bırakmaz. Nitekim Leibniz'in monadolojisinde her monad mutlak biçimde kendiliğinden olup, kendine yeterli bir dünya kurar, bütün monadlar bir öncel düzen dünyasını oluşturur “ (Frolov, 1991, s. 264).

Bu anlamda rastlantı ile arasındaki ilişki ise birtakım belirlemeler üzerinden gerçekleşmeyen ve sadece hayatın ilerlemesi gibi belirsizliğin birleşmesi ile oluşan bir durumdur. Kendiliğindenlik gelişiminde bir sonraki anın bilinmezliği ona yön vermekte ve şekillendirmektedir. Bir sonraki anın iyi veya kötü olumlu veya olumsuz bir şekilde karşımıza bir anda çıkması ve oluşması durumudur. İnsanlar arasında yaşanan kendiliğindenlik hali sıkılma utanma olmadan o anın hali ve gelişimini göstermektedir.

Daha çok soyut resimde vurgulanan, bilinç dışılık, kendiliğindenlik ve tinsel olgular ilk kez somut olarak Kandinsky'de ortaya atılmıştır. Soyut sanatın temellerini atan Kandinsky, "sanat eserinin doğusunun, bilinmeyen, bilinçsiz ve kendiliğinden olduğunu yazıyor; üzerinde önemle durarak, soyut sanatın tüm olarak bilinçsiz meydana geldiğini belirtiyordu" (Kandinsky, 1993, s.96). Bu da soyut sanatçıların aktarım biçimlerini etkileyen düşüncelerden biri olan içsel zorunluluk ilkesidir. Bu ilkeye göre: "Sanatçı gözünü açıp içsel hayatına çevirmeli, kulağı hep içsel zorunluluğun konuşan ağzına dönük olmalıdır. O zaman izin verilen bütün araçlara yöneldiği kadar büyük bir kolaylıkla bütün yasak araçlara da yönelecektir. Mistik zorunluluğu ifadesine ulaştırmanın tek yolu budur. İçsel bir zorunluluğun getirdiği her araç mubahtır. İçsel zorunluluk kaynağından gelmeyen her araç günahtır" (Kandinsky, 1993, s.65,66).

1.2.3. Olasılık

Olasılık Kavramı seyrek olayların birtakım durumlarda kendini rastgele yineleyen olayların bilgisidir. Olasılık, istatistiksel doğası rastgele olan fenomenlerin nesnel yasanın buğulanmasına olanak verir. Olasılıksal oluşan olayların araştırılması, düzenlilik, zorunluluk ile rastlantı arasındaki ilinti sorununa bakış açısı getirir. Herhangi olasılık olayı, olasılık Kavramının öznelci görüşlere bağlananların düşündüğü gibi, bizim gözlemlerimiz sonucu değil, o olayın kendi özelliğidir (Frolov, 1991, s.361). Çalışkan (2018), rastlantı sorununa olasılık kavramı ile yaklaşan Simon L. Altmann'ın iki farklı bakış açısının ön plana geldiğini söylemektedir. İlki Laplace'e kadar uzanan insanın bilgi eksikliğinden kaynaklanan bir cahilliğin meydana gelmesi yaklaşımıdır. Laplace evreni bütünüyle materyalist ve determinist çerçevede ele almakta ve gezegenin hareketlerinden atomların hareketine kadar bütün bu gerçekleşen eylemlerin nedensellikte oluştuğunu ve önceden bilinebileceğini öne sürmektedir. Evrende gerçekleşen her şeyin insanlığın bilgi eksikliğinden olduğunu söylemektedir. Fakat bu tür bir rastlantının en büyük sorunu, evrende insanlığın bilgi eksikliğine dayanmayan ve kendisi açısından rastlantısallık barındıran fenomenlere bir yanıt verememektedir. Yazar atomların davranışlarının rastlantısallığı ile hava koşullarının tüm parametrelerinin bilindiği vakit deterministik bir izaha sağlanabileceği savı kabul etmektedir. Ölçülemeyen rastlantısal parçacık olaylarının ilk koşulu ne olursa olsun birbirlerinden büyük oranda başka neticeler ortaya çıkmasına sebep olduğunun da yansıdığını söylemektedir. Rastlantısal olayları bilimizin

yoksunluğundan daha çok, hadiselerin kendilerine bağlanan başka bir yaklaşımın öne geldiğini söyleyen yazarın bu düşüncesi olasılığın objektif yorumu olarak adlandırılmaktadır. Rastlantı sorunu olasılık üzerinden incelendiğinde problemi doğrudan insan bakımından ele almış olmaktadır. Bundan ötürü yazarın gruplandığı iki fikir, insanın nesne ile kurduğu bağlantıda rastlantısal bir olayın belirlenmesinde meydana gelen belirsizliğin (bilgi eksikliğinin), insanda ve nesnede varsayılmasıyla ilgili bir fikre dayanmaktadır. Parametrelerle alakalı bir bilgi eksikliği sübjektif, parametrelerin direk kendilerinin yoksunluğu ise objektif bir olasılığa sebep olmaktadır (M. Çalışkan, 2018, s.110).

1.2.4. Kaos

Kaos bir kavram olarak incelendiğinde kelime anlamı olarak “Evrenin düzene girmeden önceki biçimden yoksun, uyumsuz ve karışık durum” (TDK, 2020) olarak karşılık bulur. Genellikle insanın nereden geldiği sorusuna cevap arayan yaratılış mitlerinde kaos, yaşamın başlangıcıdır. Bu başlangıç bazen bir toz zerresiyle başlatılır, bazen Tiran savaşlarıyla, bazen de suyun yıkıcı gücü gibi doğa olaylarıyla. Düzen yani kozmos için kaostan kurtuluşu gerekli bir başlangıç olarak kabul edilmiştir.

Ahmet Cevizci’ye (2000, s.190) göre kaos ise:

“1 İlk maddenin, evrendeki düzenden önce söz konusu olan düzensiz, karmakarışık, şekilden yoksun ve ayrılmamış hali. Dünyanın yaratılışından önce, bütün maddi öğelerin içinde bulunduğu karışıklık, kargaşalık. 2 Yunan felsefesinde, evrenin, bütün bir evrene yasalılık ve düzen getiren rasyonel ilkelerin var olmadığı bir zamandaki durumu. 3 Tüm öğelerin, düzenleyici bir güç tarafından, bir düzenin temel parçaları haline getirilmezden önceki, iç içe geçme ve karmakarışık olma hali. 4 Anlaşılamayan, kontrol edilemeyen hal, durum, oluşum.” olarak tanımlanmaktadır.

Kaos kavramı gündelik yaşamda olumsuz bir durumu çağrıştırıp, genellikle doğal ve toplumsal olayları tanımlamak amacıyla kullanılsa da bilim, felsefe ve din alanında evreni anlamaya yönelik verilebilecek cevaplara ilham kaynağı olmuştur. Özellikle metafizik alanında tanrısallığın karşılığı olarak “yücenin” tanımında “kaos” önemli bir rol üstlenir. Kaos, yücenin görünürlüğü için bir kanıt olarak sunulur.

Kaos fizik alanı çerçevesinde ele alındığında ise evrende alışlagelmiş düzenliliğin yerine, düzenli olanın aslında düzensizliği de içinde barındırdığı bir sistemin varlığından söz edilebilir. Fizik biliminin özellikle son zamanlarda öne çıkardığı kaos kavramı ucu açık bir uzama sahiptir ve doğrusal olmadığı nitelendirilen, sistem tarafından öngörülemeyen bir düzensiz davranış tutumunun temelini oluşturmaktadır (Uçar, 2010, s.36-37).

Bir tür karmaşaya karşılık gelen kaosu rastlantısallıkla ilişkisi ise kaosu belirsizliği ile ilişkilendirilebilir. Belirsizliğin sonucunda gelen ise kendiliğindendir. Bu kendiliğinden oluşumların uyumu da kozmosu yani düzeni yaratır.

1.2.5. Doğaçlama

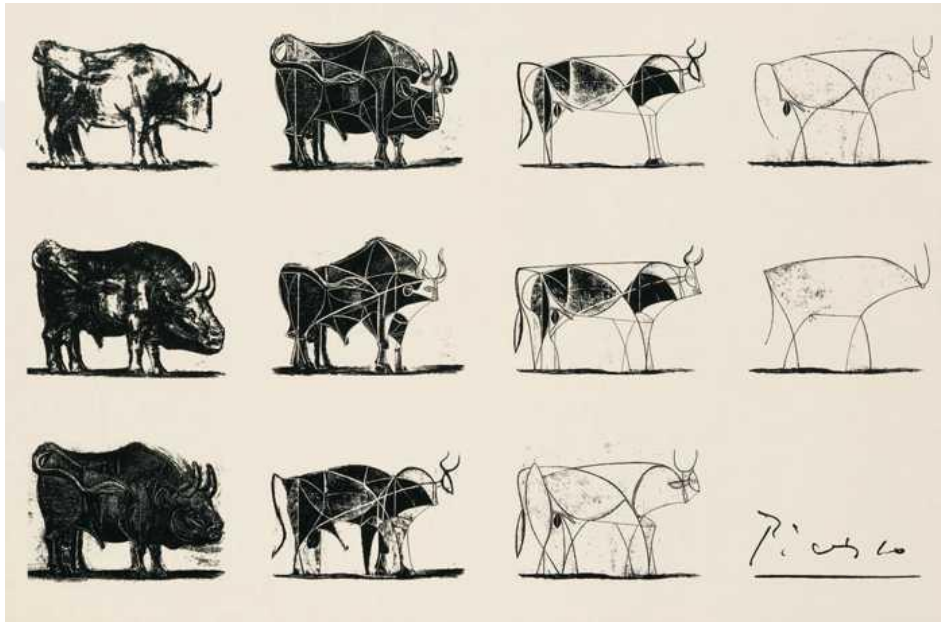
Kavram olarak doğaçlama Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre ‘‘Birdenbire, düşünmeden, içine doğduğu gibi, doğaçtan, doğmaca, irticalen’’ durumu olarak tanımlanmaktadır’’ (TDK,2020). 1950 sonrasında Avrupa'da ortaya çıkan sanat anlayışı, uygulanan üslup ruhsal doğaçlama olarak da tanımlanmaktadır. Sanat alanında bu üslupla çalışırken bir form yaratma gayretinden bütünüyle uzaklaşıp bilinçdışı bir üretim uygulanmaktadır. Bu dönemde sanatçılar üslup olarak Uzakdoğu sanatından etkilenmişlerdir. Genellikle resim sanatında uygulanan bu üslup, sanatçı eylemini özellikle us kontrolünden uzak tutmaya çalışmışlardır (Sanart, 2012).

Sanat alanında doğaçlama da kurgunun olmadığı birçok alanda sanat yapma aracı ve sonucunda bir kurguyla ilişkilendirilmeyen, kendiliğinden gelişen bir durum olarak tanımlanmaktadır. Bununla ilişkili olarak doğaçlama ritmik kompozisyon düzeni ile ilişkilendirilmektedir.

Şeref Bigalı'ye göre doğaçlama renk ve biçimle önem kazanır. Sanatçı kullandığı renkler ve biçimler ile kendi içsel zamansal formlarını izleyiciye olduğu gibi aktarmaktadır. Doğaçlama açısından renk ve biçim vazgeçilmez unsurlardır (Bigalı,1976, s.201).

BÖLÜM 2: SOYUT SANAT

Soyut kavramı; duyularımızda algılayamadığımız nesnelerin varlığını tanımlamak için kullandığımız bir kavramdır. Somut kavramı ise, duyularımızla algıladığımız, kelime anlamı bir kavrama karşılık gelen nesnelerin varlığını tanımladığımız kavramdır (TDK, 2020). Soyutlama ise bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçeklikte ayrılmaz olanı düşüncede ayırma, tecrit, abstraksiyon olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2020).



Resim 1: Pablo Picasso, Boğa, 1945

Kaynak 1: <https://www.kemalunsal.com/2020/10/pablo-picassonun-boga-resmi-bull-bir.html>

Soyut kavramının sanattaki karşılığı ise, somut dünyadaki anlamları olan şeyleri iç dünyamızda süzgeçten geçirip temizleyerek ifade etmek veya hissedilir biçimlerden yola çıkarak ve bu biçimleri bir anlamda arındırarak inşa edilmiş demektir (Bonfand, 1994 s.14).

Worringer (1985: 12), insanın ilk yaratmış olduğu sanatın soyut sanat olmasının nedenini, dış dünya olaylarının sürekli olarak değişmesi, gösterdiği belirsizlik ve ilkel budunlarda evren bilgisinin yetersizliği gibi nedenlerle ilişkilendirir. Buna ek olarak Worringer, bir nesneyi keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınacak bir huzur

noktası bulmaya neden olduğunu ifade eder. Worringer ilkel toplumlarda ve gelişmiş doğu uygarlıklarında soyutlamanın bulunduğunu belirtirken, Grek ve batı uygarlıklarında ise özdeşleyimin bulunduğunu ileri sürer. Doğu ve ilkel uygarlıkların dünya karşısında duyduğu korkuyu, sanatlarında kullandıkları soyutlama içtepisini kullanarak elimine etmek istediklerini de belirtir (Worringer,1985, s.12).

İnsanın benliğini keşfetmesiyle birlikte etrafındaki nesneleri biçimsel niteliklerinden arındırarak ve nesnelerin saf halleriyle aracısız bir ilişki kurulabilmesi ancak sanatın bu saf bağlantısını, Pablo Picasso, Paul Gauguin gibi sanatçıların sahip olduğu ortak ilgi ve ihtiyaçlara sahip olunduğunda anlaşılabilirliğinin imasında bulunulmuştur. Her bir periyotta, bireyin içinde bulunduğu dünyayı ve onu seziş biçimi, görüş ve anlamlandırılışının ipuçlarını yansıtmaktadır. İlkel insan ile modern insan arasında dünyayı algılama biçimi açısından farklılıklar olsa da his bakımından hemen hemen tüm zaman dilimlerinde benzerlik göstermiştir. Bunun sonucunda, bireyler arasında ne kadar dönem farkı olsa dahi, tüm zaman diliminde yaşayan bireylerin soyutlama eylemi ortak gayeler için yani bir kaçış niteliğinde kullanılmaktaydı. Modern insanın soyutlama eylemi için; kolektif çalışmayla birlikte bireyin kendini dış dünyaya karşı ötekileştirmemesi, ortak ilgi ve niyete ihtiyacı olduğu ifade edilmiştir (Çelikkan,2018 s.18).

İçsellikle hareket etmekte olan sanatçıların birbirlerinden habersiz bir şekilde aynı gayede bulunduğu görülmektedir. Bu belli noktaya geliş ile varılan noktada sanatçılar bir takım benzer içgüdüsel hareketler sonucu varılan noktada aynı gayelerin olduğu gözlemlenmiştir.

Sanat tarihine yönelik literatürde, soyut kavramı soyutlama kavramıyla birlikte ya da onun öncel durumu olarak bahsedilmektedir. Modern sanat kuramcısı Clement Greenberg'in açıklaması ile de soyut sanat, tanınabilir nesnelerin temsilini terk etmek anlamındadır. Soyut ya da soyutlama sadece mekân, zaman ve bunların tamamını ifade eden evrenin geri planda bırakılması, sadece düşüncenin kendine dönmesi ile ilgilidir. Bu sebeple ‘‘soyut’’ ve ‘‘soyutlama’’ kelimeleri geride bırakılması zorunlu şeyleri ifade eder ve bu kavramların kökeninde araştırmalar bizleri zorunlulukla negatif tanımlı çağrışımlara yöneltmektedir. Soyutlanmak kelimesinin negatif karşılığı olan dalgın (soyutlanmışsın) anlamı gibi olabilmektedir. Dünyayı geride bırakma girişimi, mevcut dünya algımızın değişmesi sebebi ile mi yoksa gerçek dünyanın ve onun nesnelerinin

tümüyle reddedilmesi anlamında mı anlaşılmalı türünde önemli sorunsallara sebebiyet vermektedir (Çelikkan, 2018, s.23).

Sanatta soyutlama yapan kişi veya bir sanatçının nesneyi betimlerken uyguladığı soyutlama sırasında yapılan betimlemenin çalışma öncesinde, yaptığı şeye dair hiçbir fikir sahibi olmadığı, bunun süreç sırasında ya da bitiminde algıladığı düşünülmektedir. Nesne ile yapacağı betimleme arasındaki bağ da anlık bir şekilde gerçekleşmektedir

19.yüzyılda İzlenimcilerin ve özellikle Cezanne'nin başlattıkları soyutlama eğilimleri zamanla sanatçıları gerçeklikten uzaklaştırarak onları, yavaş yavaş kendi iç dünyalarına ilgi duymalarına ve öznel yaklaşımların popülerleşmesine neden olmuştur. Aslında bu kopuş belirli bir gruba ya da bir akıma tabi olmayan, dış gerçekliğe değil de sanat ile kendi özünü birleştiren ve biçimsel unsurlara yapıtlarında yer veren sanatçılar olarak bir araya gelmişlerdir. 20.yüzyıl başlarında her bir akımın sanatçıları soyutlamayı özümsemiş, sanat için sanat görüşünü ilke olarak benimsemiş, natüralizm ve akademik ifadelerden uzaklaşmışlardır (Antmen, 2012, s.79-80).

Nesnel dünyanın gerçekliğimden bir kopuş olarak değerlendirilebilecek bu süreç zamanla nesneyi tamamen ortadan kaldırarak, duyunun yerini “his”e ve duyguya bırakma eğilimi ile kendini göstermiştir.

Sanat, kuşkusuz özü gereği soyut bir harekettir, ama bizim zannımızca onun daha soyut olduğunu düşündüren şey, sadece kendisini konu olarak alması ve kendi için saf pratik bir soruşturma alanı olmasındandır. Soyut sanat bu saf pratiğin herhangi bir dikkat dağınıklığına sebep olmadan, kendinde hakikatine özellikle dikkat çeker. Bu aynı zamanda bir sanat ontolojisinin de yapılmasına olanak tanır. Sanat yapıtı bir kendinde şey olarak yüceltilir ve herhangi bir dış gerçeklik yerine resmin kendi hakikatine yani kendi gerçeğine dikkatleri çeker. Bu anlamda sanat ve felsefe özellikle daha fazla derinlik ve daha fazla yaratıcı faaliyet gerektirirler. Onlardan beklediğimiz bizlere yüzeysel ve sığ açıklamalar yapmaları ve bilinen dünyanın somut bir göstergesini vermekten ziyade, dünyayı daha manalı ve derinlemesine bir inceleme gayreti ile ele almaları ve bizlere somut dünyanın kuru gerçekleri dışında daha yaşanılabilir, daha içsel, daha soyut bir dünyanın kapılarını aralamalarıdır (Çelikkan,2018, s.17).

Kısacası soyut sanat, biçimden kopması ve kendini sadece ‘‘kendi olan olarak’’, kendi bilinci dışında hiçbir şeye ihtiyaç duymayan olarak tanıtmaktadır. Sadece kendine ihtiyaç duyduğu için saflık yolunda çabalayan, saflığı arayan ve kendi dışında göndermesi olmayan sanattır. Soyut sanat, gözün gördüğünden daha fazlasını isteyen ve görmeyi zorlaştıran her tür duygusal kirlenmeyi an aza indirgemeye çabalayan bir manifestodur (Çalışkan, 2018, s.13).

2.1. Amerikan Soyut Sanatın Tarihsel Süreci ve Öncüleri

20. yüzyıl, geçmiş yüzyıllarla kıyaslandığında, belki de geleceğe yön verme açısından en önemli yüzyıldır denilebilir. 19. yüzyıla yön veren sosyo-kültürel ve ekonomik dinamikler, 20 yüzyılda teknolojinin hızla ilerlemesiyle yaşamın tüm alanları derinden etkilenmiştir. Bu doğrultuda sanat da nasibini almıştır. Bu yüzyılın en öne çıkan özelliği, sanatçıların gerçekte olan bağını yansıtmacı bir bakış açısıyla ortaya koyan sanat anlayışı yerine, öznel bakış açılarına bırakmış olması ve bu doğrultuda sanat tarihinde bir devrim yaratmalarıdır.

20. yüzyıl sanatı bir anlamda çağın ona getirdikleriyle paralel bir şekilde biçimlenmiştir. Turani’ye göre modern çağı şekillendiren etmenlerden birisi de endüstridir. Endüstri; siyasi düşünceler, toplumsal yapı, teknolojik gelişmeler, felsefe ve bilim alanında gerçekleşen buluşlar gibi bir birçok düşünce ve ortaya gelen durumları etkilemiştir. Endüstri alanının etkisinin bu kadar geniş olması, iyi yönde olduğu kadar kötü yönde de olmuştur. Özellikle atomun parçalanması buluşu bilimde büyük bir başarı olarak kabul görse de dünya üzerinde kötü etkileri olmuştur. Bu etkiler savaşlar, politik parçalanmalar ve insanların yaşadıkları huzursuzluklar ile ekonomik kaygılara neden olmuştur. İnsanları iç huzursuzluklara itmiş, kişiliği tehdit eden bir etken durumuna gelmiştir. Bu faktörlerden sanatçılar da etkilenmiş, artistik çalışmaların şekillenmesine neden olmuş, objeleri parçalama eğiliminde bulunmuşlardır. Objeyi resimde bölüp parçalayıp yok etmişlerdir. Sanatçılar ya bulundukları ortamdan ayrılıp içgüdüleri gereği bozulmamış doğaya dönecek ve eserler üreteceklerdi ya da bu ortamın rahatsız edici koşullarına karşı, kalıp yeni bir doğa arayacaklardı. Gauguin ilk ihtimali seçerek bozulmamış saf ortamı aramak için Tahiti adalarına gitmişti. Kübistler ve Ekspresyonistler ise gerçek görüntüyü parçalayarak ilk tepkiyi göstermişlerdir (Turani,2015, s.555). Avrupa’da 20. Yüzyılın ilk

yarısında art arda gelen sanat akımları, çoğulcu bir anlayışa sahip olsa da onları bir araya getiren dönemin onlara sunduğu yenilikler ya da reddettikleri geleneksel anlayışlardır.

İkinci Dünya savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim ise, sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasıdır. Sanatçılar, 1930'lu yıllarda Nazizm' in ilerlemesiyle ideolojik açıdan baskıcı bir ortamda da var olma çabasına girmişlerdir. Artık özgürlükçü sanatçılar Alman ordusunun olmadığı yerlere kaçıyorlardı. Alman ordusu da aynı zamanda Avrupa'ya yayıldığından, sanatçılar, Avrupa'dan göç etmeye başlamışlardı. Almanya ve İtalya gibi ülkelerin egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal oluşumun kökünü kazımaya yönelik girişimler, birçok Avrupalı sanatçının Amerika Birleşik Devletler'ine (ABD) göç etmesine yol açmıştır. İkinci Dünya savaşının patlak vermesi bu göçü daha da arttırmıştır (Antmen, 2012, s.143). Diğer yönden Rus devrimi sonrası özellikle Stalin döneminin yarattığı baskıcı ortam da birçok Rus sanatçının Amerika'ya göç etmesine neden olmuştur. Bir tür sanat göçü olan bu olay, soğuk savaşın etkisiyle, sanatsal ortamın manipüle edilmesi beraberinde Soyut Dışavurumculuğun Sovyet Rusya'nın sosyalist realizmine karşı, liberal Amerikan'ın yeni ulusal sanat anlayışı olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır.

New York okulu olarak adlandırılan bu akımın gelişmesinde Avrupalı ressam grubu sanatçıların katkısı büyüktür. 1940-1970 yıllarında Amerika hemen her konuda olduğu gibi sanatsal etkinliklerde de ön plana çıkmıştır. Avrupa'nın Mondrian, Leger, Ernst, Dali, Chagall ve Moholy-Nagy gibi önemli sanatçıları savaş boyunca Amerika'da kalıp sanatsal üretimleriyle kendinden önce yapılanlara katkıda bulunmuşlardır (Lynton, 2015, s.227).

Hem sosyolojik hem de kültürel açıdan ikinci bir dalga olarak kabul edilebilecek İkinci Dünya Savaşının etkileri tüm dünya üzerinde dengeleri değiştirmiştir. Sanatçılar için de cazip bir mekâna dönüşen Amerikan sanat ortamı, savaşın izlerini silmekle uğraşan, Andre Breton, Piet Mondrian ve Max Ernst gibi isimlerin bulunduğu Avrupalı aydın ve sanatçılar için bir kaçış fırsatı olarak değerlendirilmiştir. Bu aydın ve sanatçılardan oluşan grup yeni yurtlarına yerleştikten sonra üretme, öğretme ve sanatsal fikirlerini yaymaya başladılar. Bu durum Avrupalı gibi bir geleneğe sahip olmayan Amerika için kaçırılmayacak bir fırsata dönüşmüştür ve Amerikan soyut sanatının temellerini, batıdan aldıklarıyla atmıştır (Hodge, 2013, s.160).

Diğer yönden tüketim kültürünün hızla artması ve iletişim mecralarının etkin kullanılması sonucu Amerikan Soyut Sanatı pazarlanabilirliği üzerinden yeni bir proje olarak inşa edilmiştir. Avşar Karabaş (2016), bunu şu şekilde dile getirmiştir.

“O yıllarda yaşanan büyük ekonomik bunalım sonrasında ekonomisini hızla düzelteren Amerika’da, İkinci Dünya Savaşı sırasında zenginleşme söz konusu olurken, yaşanan lüks konut patlaması sayesinde Soyut Ekspresyonist sanat büyük rağbet görmüş ve alışveriş merkezlerinde dahi bu tarz eserler sergilenmeye başlanmıştır. Yeni sanat ortamının oluşmasını sağlayan galerilerin ve okulların açılması, sanatı destekleyen projeler yapılması, çeşitli dergi ve gazetelerin sanatsal konulara ağırlık vermesi gibi faaliyetler ise bu durumun beraberinde getirdiği olumlu gelişmeler olarak değerlendirilebilir” (Karabaş- Polat, 2016, s.39).

Sanat piyasasında varoluşu kadar, biçimsel ve kavramsal boyutu yeni tartışma alanları açan soyut sanat hem yaratım süreci hem de biçimsel yaklaşımları açısından kendi içinde ayrılmıştır.

Sanat dünyasına hakim bir güç olarak ortaya çıkan Amerikan soyut sanatının bu denli yükselişinden önce Amerikan sanatının gelişim sürecine bakıldığında; “Sekizler” adıyla kurulup sonradan (1908) Ashcan adını alan Robert Henri basta olmak üzere, Everett Shihn, John Sloan, Arthur B. Davies, Ernest Lawson, Maurice Prendergast, Georg Luks, William J. Glackens ve sonradan gruba dahil olan Georg Bellows, sanatı yaşamla iç içe kılıp, yerli niteliklere sahip bir Amerikan resmi yaratma çabasına girdikleri görülmektedir. Gerçekçi olarak nitelendirilebilecek üslupları ile eserlerinde, kent yaşamını, kenar mahalleleri, bilardo salonlarını ve ucuz kiralık apartmanları gerçekçi bir anlayışla betimlemişlerdir (Yılmaz, 2005, s.157).

Yirminci yüzyılın başında Avrupa’da başlayan soyutlama ve soyut eğilimlerinin aksine Amerika Sanatı nesnel bir yaklaşıma sahiptir. Bu dönemde sanatçılar, daha çok dış dünyaya bağlı temalarını gerçekçi bir dille ifade etmektedirler.

“Amerikan Yasamı Resmi içerisinde kendilerini “Bölgeselciler” olarak tanımlayan topluluk ise, özellikle kırsal kesimin yaşam biçimine yönelmiştir. “Bölgeselcilik” adı altında, çağdas teknikleri yadsıyan ve eski akademik tekniklere yönelen bu sanatçılar; Thomas Hart Benton (Jackson Pollock’un eğitmeni), Edward Hopper, Grant Wood, Ben Shahn ve Andrew Wyeth’dir. Bu sanatçılar, ABD’nin Ortabatı ve

Güney bölgelerinin gerek yöresel özelliklerini gerekse insanların fiziksel görünümünü gerçekçi bir üslupla betimlemişlerdir. Etkisi, ABD’de Soyut Dışavurumculuk ortaya çıkana kadar, 1940’ların başına değin sürmüştür.” (Kınacı, 2008, s.15).

Yukarıda bahsedilen Avrupadan göç etmiş sanatçıların varlık göstermesiyle birlikte Avrupada ve Rusyada konstrüktivistlerle, minimalistlerle temelleri atılmış (İzlenimciler, Fovistler, Konstrüktivistler, fütüristler vs.). Amerika’da soyut dışavurumculuk olarak kendine yeni bir alan açmaya başlamıştır. Bu sanatçıların basında, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının da öncüleri kabul edilen, Arshile Gorky (Resim 2) ve Hans Hofmann (Resim 3) gelmektedir. Amerikalı sanatçı Mark Tobey’ ise bu ihraç edilmiş ekolün temellerini atan bir diğer sanatçıdır. Bu sanatçıların çalışmalarındaki özgünlük ve öznellik, daha sonrasında Eylem Resmi sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur.



Resim 2: Arshile Gorki, Kompozisyon II, 1943, grafit ve mum mum boya, 58,4 x 73,6 cm

Kaynak 2: http://www.artnet.com/artists/arshile-gorky/composition-ii-RpH5J_tHYT99QkOJibu6jQ2

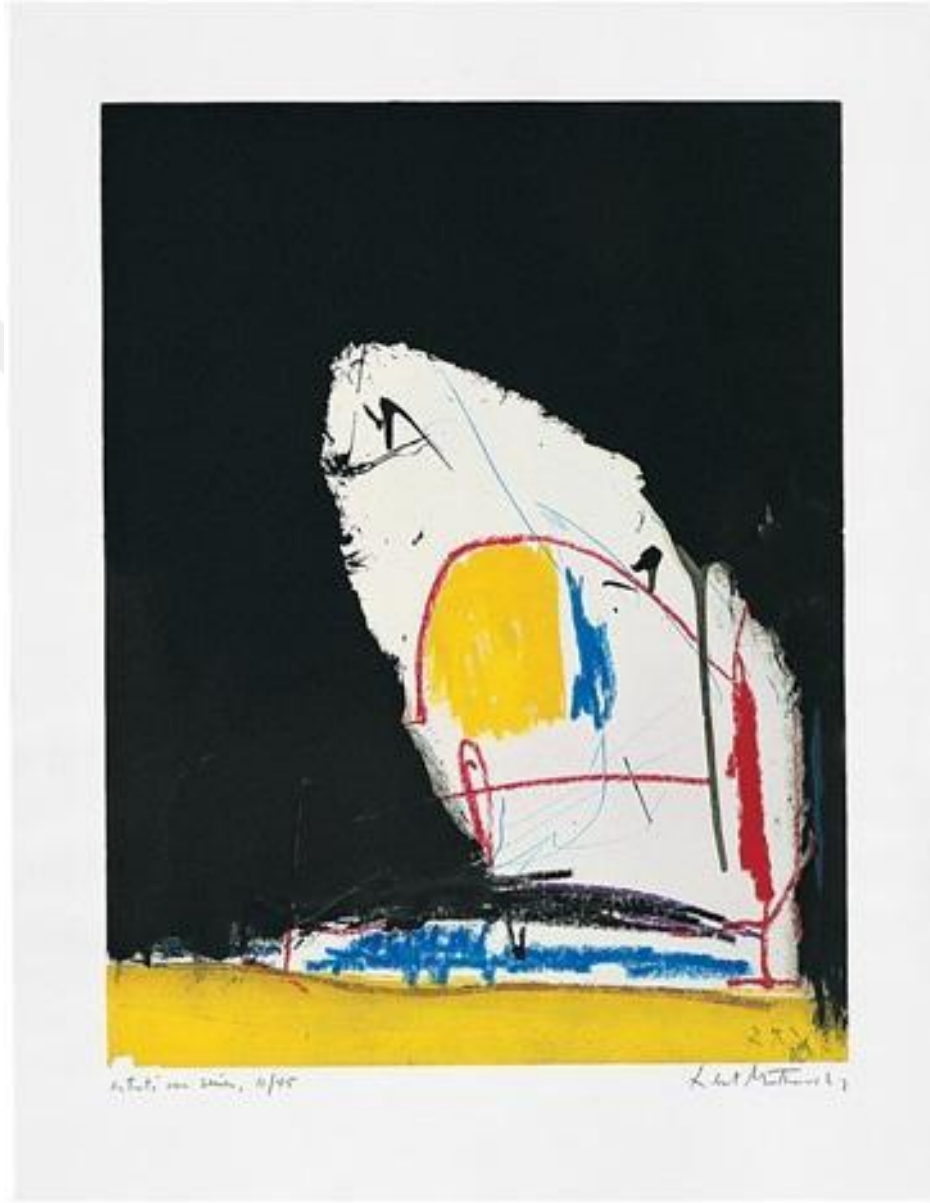


Resim 3: Hans Hofmann, Vazo, 1944, kâğıt üzerine guaş boya, 43,2 x 35,6 cm

Kaynak 3: <http://www.artnet.com/artists/hans-hofmann/the-vase-a-3Omm-frUaF8ZlyCzinGJLA2>

“New York Okulu” 1940’larda ABD’de ortaya çıkmış ve 50’li yıllarda etkisini devam ettirmiştir. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile anılan bu ekolün özelliği sanatçıların tümünün çalışmalarını New York’ta üretip, sergilerini orada düzenlemiş olmalarıdır. Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell (Resim 4), Barnett Newman (Resim 5), Mark Rothko (Resim 6), Ad Reinhardt gibi, Amerikan Soyut

Dışavurumculuk akımının önde gelen sanatçıları New York Okulu'yla birlikte anılırlar. Ancak dikkat çeken bu sanatçıların New York'ta yaşamlarına rağmen, çoğu göçmen sanatçılar olmasıdır. Yukarıda bahsedildiği üzere, yenilikçi Amerikan Resmi, kökenleri Avrupa'ya dayanan sanatçılar ile oluşturulmuştur.



Resim 4: Robert Motherwell, Capriccio, 1961, arches kağıdına kollotipi ve renkli fotoğraf ekran baskısı, 51,7 x 39,7 cm

Kaynak 4: http://www.artnet.com/artists/robert-motherwell/capriccio-a-45H6sc2TNwnVF7y_o5mOA2



Resim 5: Barnett Newman, Kantos IV, 1963, litografi, 37,2 x 32,1 cm

Kaynak 5: <http://www.artnet.com/artists/barnett-newman/cantos-iv-nQPAU6rQQ6xIIrNQ929v4w2>



Resim 6: Mark Rothko, Yeşil, Mavi, Yeşil, 1969, keten üzerine monte edilmiş kâğıt üzerine akrilik ve mürekkep, 123,2 x 102,9 cm

Kaynak 6: http://www.artnet.com/artists/mark-rothko/green-blue-green-yoHkpjhK21_2tH3qVD8eg2

“Soyut Dışavurumculuk” terimi, ilk olarak 1919’da Almanya’da yayınlanan “Der Sturm” dergisinde kullanılmıştır. ABD’de ise, ilk olarak 1929 tarihinde sanat tarihçisi Alfred Barr, Wassily Kandinsky’nin çalışmalarını tanımlarken bu ifadeye yer vermiştir. Bu terimi Amerikan sanatı ile ilgili ilk olarak da 1946 senesinde sanat eleştirmeni Robert Coates kullanmıştır (Barbara,2005, s.6).

“1940 ve 1950 yılları arasındaki on yılda olgunlaşan Soyut Dışavurumculuk akımının iki temel kuramcısı ise Clement Greenberg ve Harold Rosenberg’dir. Greenberg Soyut Dışavurumculuk Akımını “*Amerikan Stili Resim*”, “*Resimsel Soyutlama*” olarak tanımlarken, Rosenberg “*Aksiyon Resmi*” olarak tanımlamıştır. Akım tarihsel açıdan hem Avrupa hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketi olma özelliği de taşımaktadır. Bu iki eleştirmen Soyut Dışavurumcu sanatın oluşmasında ve tanıtılmasında büyük destek vermiştir” (Kamışoğlu, 2012, s.14).

Rastlantısallık ile ilişkili akımlardan olan ve bazılarının Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatının içinde yer alması nedeni ile sırası ile üç ana eğilim içerisinde incelenmektedir. Bunlardan ilki Eylem Resmi, Renk Alanı ve Taşizm’dir

1939-1945 tarihlerinde gerçekleşen savaşın ardından 1952 yılında ilk olarak Harold Rosenberg aracılığıyla dile getirilen eylem resimleri terimi ABD’de akım olarak kabul edilmiştir. Terim, kullanımının sonrasında New York Okulu eleştirmenlerinin bakış açısını değiştirecek bir şekilde katkıda bulunmuştur. Soyut ekspresyonistler sanatçıların önde gelen isimleri, resim üzerine düşüncelerini net bir şekilde ifade etmişler ve Clement Greenberg gibi önemli eleştirmenler sanatçılara destekte bulunmuşlardır (Turani, 2015, s.705-706).

Eylem resimleri yapan sanatçılar yapıtlarını, kendi iç dünyalarını yansıtabilmek için kasıtlı bir plansızlık içerisinde büyük tuvalere fırça ya da daha farklı malzemelerle heyecanlı ve enerjik eylemlerle iz, damlatma gibi çeşitli tekniklerle oluşturmayı tercih etmişlerdir. Kullandıkları teknikleri tüm yüzeye uygulamışlardır. Sanatçılar resimlerini yaparken bedensel hareketlerini kullanmaları nedeniyle, akım Jestüel Soyutlama olarak da adlandırılmaktaydı. Bu sanatçılar arasında Jackson Pollock, William De Kooning, Franz Kline gibi isimler yer almaktaydı. Eylem ressamaları tuvalde tüm yüzeye

bedenleriyle müdahalede bulunurken, Renk Alanı ressamaları daha durağan bir şekilde tüm yüzeye boya ya da diğer bir ifadeyle, renklerle müdahale ediyorlardı.

Renk Alanı ressamalarının nasıl bir yöntem kullandıkları fark etmeksizin hepsi hafıza, din, analiz, düş konularına eğilim göstermişlerdir. Bu sanatçıların ortak gayesi, savaşın ardından yaşanan huzursuzluğu yansıtmak istemeleriydi.

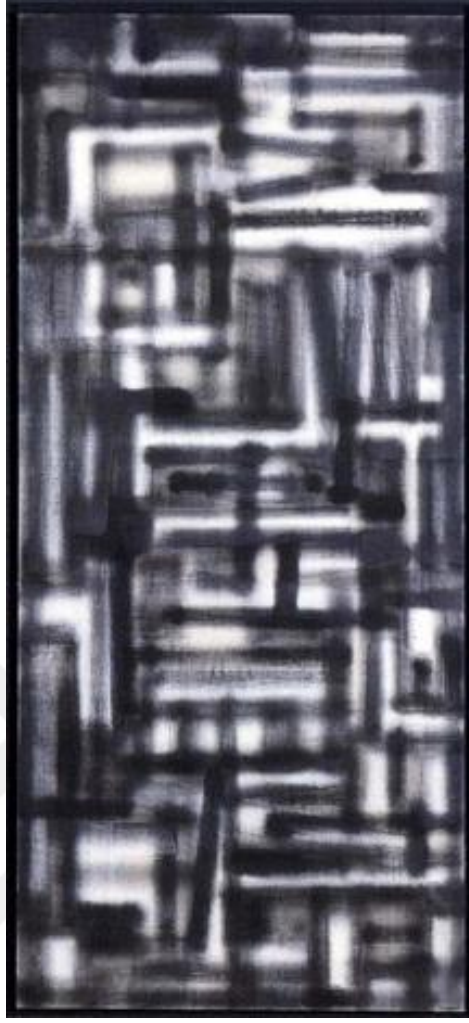
Soyut ekspresyonizme paralel olarak ortaya çıkan bir diğer akım olan Renk Alanı resmi sanatçılar tarafından sonsuzluğun ifadesi olarak adlandırmıştır. Deneyisel boya ve renk uygulamaları yaparak sanatçılar bireysel yorumlarını katmaya başladılar. Fovizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizm'e dayanan renk alanı resimleri; düz ve tek renkle kaplanan geniş alanlar ya da bir arada kullanılan iki veya üç renk boyanın devasa tuvale sürülmesi ve yayılmasıdır. İşledikleri konular arasında din ve mitler olan bu akımın ressamaları, renklerin ifade gücünü kullanarak izleyiciyi tefekküre teşvik eden geniş renk alanları oluşturdular. İnceleyenlere manevi deneyimler yaşatması amaçlanan devasa boyuttaki tablolar, genellikle beraber görülmesi gereken serilerden meydana gelmektedir (Hodge, 2013, s.164).

Renk Alanı Resmi ya da Geç Resimsel Soyutlama olarak adlandırılan bu akımın temsilcileri ise. Barnett Newman, Clyfford Still (Resim 7), Ad Reinhardt (Resim 8) ve Mark Rothko'dur. "Sade bir anlatımın hakim olduğu resimlerini duygu, mitoloji, inanç gibi etmenlerden arındırma isteği ile üreten sanatçılardan Clifford Still tuvallere yukarıdan aşağıya doğru titrek bir kayma hareketi ile düzenlediği kompozisyonları, Barnett Newman az sayıda dikey çizgilerin yüzeyleri birbirinden ayırdığı sınırlı renklerle ifade edilmiş anlatımları, Ad Reinhardt kaba kenarlı yatay fırça darbeleriyle modüler tuğla formlarını andıran yüzeyleri ve Mark Rothko ise tek renkli bir zemin üzerine canlı renklerle boyanmış iki veya üç adet dairesel köşeli dikdörtgenlerden oluşan büyük boyutlu resimleri ile tanınmışlardır" (Karabaş – Yıldız, 2016, s.354).



Resim 7: Clyfford Still, İsimsiz, 1940, tuval üzerine yağlıboya, 89,5 x 87,6 cm

Kaynak 7: <http://www.artnet.com/artists/clyfford-still/untitled-3s611B2zX6W7TeM4S6imPQ2>



Resim 8: Ad Reinhardt, Boya No. 12, 1950, tuval üzerine yağlıboya, 209,5 x 97,8 cm

Kaynak 8: <http://www.artnet.com/artists/ad-reinhardt/painting-no-12-1950-XXCo7UNdVwqSpl8OvJNgQ2>

Barnet Newman savaşın ardından yaşanan huzursuzluklardan dolayı yaşadıkları hayatın sonuna gelindiğini ve bunun sonucunda sanatın da sonuna gelindiği düşünmüştür. Artık görünen real dünyayı olduğu gibi resmetmek imkânsız gibi görünmüştür. Soyutu sadece renk alanı ile ifade eden bu sanatçılar gerçek dünyayı betimlemeyi bırakıp, betimleyici özelliğinden arındırılan sanatın ne söyleyeceğini sorgulamışlardır. Ayrıca sanatçının öznelliğini ön plana çıkartmışlardır. Dolayısıyla kurallara uyma zorunluluğunun ortadan kalkmasıyla birlikte sanatçının kendini özgür hissettiği alan da genişlemiştir (Krausse, 2005, s.110).

Ressamlar birbirlerinden ayrı bir şekilde imgesel aktarımın dışında, izleyicilere sunulandan daha fazlasını aktarabileceklerini, sayılamayacak kadar birbirinden farklı sonuçlar ve tecrübeler varmanın yüksek bir ihtimal olduğu fikrini kanıtlamak istiyorlardı. Bu düşünceyi pratiğe dökerek izleyicilerin hisleriyle temas kurabilmek adına fırça darbeleri ya da kontrastlıkların hiçbir şekilde anlam ifade etmediği, kuvvetli renkler eşliğinde büyük yüzeylere resimler yapmışlardır. İç içe geçmiş flu çizgiler, izleyicinin derinlik ve mesafe algısına müdahale ederek yapıtlar üzerinde bir fikir sahibi olmalarını engellemektedirler. Yapıtlarında bir form ya da bir nesne kullanmayarak izleyicinin odağını dağıtmamayı ve tuvalin geneli hakkında fikir üretmelerini amaçlamaktadırlar. Bu şekilde tuvalin tüm yüzeyinin eşit bir şekilde değerlendirilmesi sağlanmaktadır. Yapıtlar ve içinde yer aldıkları dünya ile aralarında bir çizgi olmadığını ifade etmek için resimlerde çerçeve kullanmayı tercih etmemişlerdir (Hodge, 2013, s.165).

Amerikan Soyut Sanatını temsil eden ve Fransa temelli olan bir diğer yaklaşım ise Taşizm'dir. Resim sanatında düzensiz biçimli renk lekeleri ve damlalarının kullanılmasını temel alan sanat biçimi olarak 1957'lerde ortaya çıkmıştır. Fransızca "tache" sözcüğünden türetilen taizim, önceden bir resmetme eylemini yadsıyarak, sanatsal yaratmada rastlantısalcılığın ön plana alınmasını öngörmesi açısından diğerlerinden ayrılır.

'Taşizm' teriminin 1951 yılında Paris'te ya Charles Estenne ya da Pierre Giengeu tarafından ileri sürüldüğü düşünülmektedir, terim hem geometrik soyutlamanın sert ve somut kenarlarına hem de 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransız sanat ortamına egemen olan biçimleme geleneğine karşı koyan bir tutum takınan aksiyon resim üslubuyla ruhunu niteler. *Tache* (leke) sözcüğünün Fransızca etimolojisi, aralarında Wols (1913-51), Jean Fautrier (1898-1964), Hans Hartung (1904-89) (Resim 9) , George Mathieu (1921-2012), Henri Michaux (1899-1984) (Resim 10), Pierre Soulages (d.1919) (Resim 11), Camille Bryen (1907-77) (Resim 12) ve Jean- Paul Riopelle'in (1923-2002) (Resim 13) sayıldığı esnek bir sanatçı grubunu, herhangi bir dış referanstan ziyade malzemelerin canlılığı ve yaratma süreçlerinin kendiliğindenliği altında birleştirir (Melick, 2015, s.112).



Resim 9: Hans Hartung, T1989-E39, 1989, tuval üzerine akrilik, 130 x 195 cm, Paris-France

Kaynak 9: <http://www.artnet.com/artists/hans-hartung/t1989-e39-1989-k-CpF9RmNUFal0Cb3XBhZQ2>



Resim 10: Henri Michaux, Ohne, kâğıt üzerinde çalışıyor, 49,5 x 32,5 cm

Kaynak 10: <http://www.artnet.com/artists/henri-michaux/ohne-titel-a-n3Xz7SYwp-kR6DOFdIpDcw2>



Resim 11: Pierre Soulages, Serigraphie 18, baskılar ve katlar, 89 x 68,5 cm

Kaynak 11: http://www.artnet.com/artists/pierre-soulages/serigraphie-18-1988-a-yow-3WigGMm2-I9ffFhM_Q2



Resim 12: Camille Bryen, Sans titre, 1960, gravür, 65 x 50 cm

Kaynak 12: <http://www.artnet.com/artists/camille-bryen/sans-titre-3-works-o6oT1JNZJ84V6YAGkWeVOA2>



Resim 13: Jean-Paul Riopelle, Vallée de la Roche blanche ,1975, kâğıt üzerine pastel, 43,5 x 67 cm

Kaynak 13: <http://www.artnet.com/artists/jean-paul-riopelle/vall%C3%A9-de-la-roche-blanche-a-JXwn7mA6-GxhXrQqlhbZsA2>

Taşist ressamların çoğunluğu Kandinsky' den ilham almıştır fakat bu akım Jean Fautrier ile Otto Alfred Schölze- Battmann'ın (Wols diye bilinir) bireysel tekniklerinden daha fazla etkilenerek, kendisini göstermiştir.

BÖLÜM 3: AMERİKAN SOYUT SANATINDA

RASTLANTISALLIK

Soyut sanatta rastlantısallık, sanatçının içinde bulunduğu yüzyıla ve yaşamlarında meydana gelen değişime bağlı olarak ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılda ortaya çıkan soyut sanat, sanatçıların içinde bulunduğu sosyal, kültürel, artistik durumları ile geçmişte yaşanan ve oluşumunu tetikleyen durumlarla birlikte şekillenmiştir. Savaşın yıkımlarıyla yüzleşen sanatçılar dengesizleşen dünya karşısında kedi iç dünyalarına kapanmış, dış dünyaya bakmayı bırakmış ve artık tamamen kendi içlerine yönelmişlerdir. Becman: *‘Ben endişeme, üzüntüme egemen olmak için resim yapıyorum’* demiştir. Öznelliği ön plana çıkartan bu ifade 20. Yüzyıl sanat akımlarının bir plana ve kurguya dayanmadığını açıklamaya yetmektedir. Picasso ve Braque da Kübizmi bir akım olarak ortaya çıkarmaya çalışmadıklarını, çalışmalarının ve denemelerinin sonucu oluştuğunu ifade etmişlerdir. Dolayısıyla rastlantı, sanatın özellikle 20. Yüzyıl sanatının en belirleyici unsuru olduğu söylenebilir bir yaklaşımdır. Soyut Sanatın da bir tür rastlantıya bağlı geliştiği ancak rastlantının dönemin sanat algısıyla şekillendiği ve ancak bu rastlantılar sonucu oluşan etkilerin sanatçıların farkındalıkları sonucu ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

Münih, Paris, Moskova, Zürih ve Amsterdam’da sanatçılar birbirlerinden habersiz soyut çalışmalar yapmaktaydılar. Örneğin Kandinsky Münih’te 1910’da ilk soyut suluboyalarını yaparken, Arp ve Magnelli’de birbirlerinden habersiz başka şehirlerde soyut resimler yapmaktaydılar. Görüyoruz ki sanatçıları soyutlamaya yönelten bu dürtü onları bir noktada kesiştiriyordu. Önceden planlanmış, belirlenmiş, taslağı hazırlanmış kompozisyonlardan uzaklaşan sanatçılar artık o anın koşullarına (malzeme, his, mekân, psikoloji) göre çıkan ve rastlantısallıkla şekillenen eserler üretmektedirler. Artık resim o an meydana gelen ve sonu bilinmeyen bir hal almıştı (Turani, 2015, s.559).

Öznelliğin ön plana çıktığı soyut sanatın temellerini atan Avrupalı sanatçılar, yaratım süreçlerinde kurgunun ya da öykünmeciliğin tutsağından kurtulma çabası içinde olmuşlardır. Bu çaba Amerikan sanatında da soyuta ulaşmanın biricik yöntemi olarak kabul görmüştür. Yaratım sürecini sanatın bir parçası olarak öne çıkan anlayış aslında zamanın bir tür izdüşümü olarak da algılanabilir. Mekân ve zaman algısının göreceliği üzerine de okunabilecek bu süreç, “an” la doğrudan ilişkilidir. Soyut resimde görünen

zaman, “an” da yaşanan ve bir daha tekrarı olamayacak bir sürece işaret eder. Dolayısıyla doğaçlama ve doğaçlamanın olanak verdiği rastlantısallık, sanatçının en önemli ifade aracına dönüşür.

3.1. Wassily Kandinsky

(Amerikan Soyut Resmi öncesinde soyuttu sanatta amaç edinen Kandinsky’i bu bölüm başlığı altında ele almak konuya giriş niteliği açısından gerekli görülmüştür.) Resim sanatında rastlantıyı sanatında araçsallaştıran ilk sanatçının Wassily Kandinsky (1866-1944); olduğu kabul edilir. Önce Alman, ardından Fransız vatandaşlığına geçen Rus asıllı ressam; soyut sanatın en önemli temsilcisidir. Moskova Üniversitesi 'nde hukuk ve ekonomi eğitimi gören, otuz yaşına geldiğinde Dorpat Üniversitesi'ndeki profesörlük görevini geri çevirip resim eğitimi almak üzere 1896'da Münih'e yerleşerek tüm vaktini resim ile ilgilenecek geçirmiştir. Ardından sanata yönelerek, bu kararın ortaya çıkışında çocukken aldığı piyano ve viyolonsel derslerinin etkisi olmuş, her zaman resim ve müzik onu büyülemiştir. Çocukluk yıllarında yağlı boya seti almak için para biriktiren Kandinsky'nin çevresini kuşatan doğa ve renklere karşı ilgisinin hep olduğunu göstermektedir (Kandinsky, 2015, s.5).

1903 ve 1908 yılları arasında Batı sanatını daha yakından incelemek ve Avrupa'nın diğer yerlerini görmek üzere yolculuklar yapmıştır. Tunus, İtalya, Fransa, Hollanda ve Almanya'yı ziyaret etmiştir. 1906'da bir yıl kaldığı Paris'te Kandinsky Fovistlerin ilk sergilerinin çoğunu izleme şansı bulmuştur. Bu resimlerde rengin özgürlüğünü gören Kandinsky oldukça etkilenmiş ve bu durum kendi üslubunun oluşmasında etkili olmuştur (Kandinsky, 2015, s.7).

Anton Azbe'nin sanat okulunda eğitim alan, Münih Akademisi'nde de Franz Von Stuck'un öğrencisi olan Kandinsky, soyut sanata yönelerek 1909'da Doğaçlamalar, 1910'da Kompozisyonlar başlığını verdiği resimlerinde müzik sanatından etkilenmiş, renklerle sesler arasında ilişkiler kurmuştur. "Soyut Dışavurumculuk" terimi ilk kez Kandinsky'nin resimlerini betimlemek için kullanılmıştır (Antmen, 2012, s.85).

Temsilden koparak özellikle renk ve şekillere yoğunlaşan ve soyut sanatın önünü açan ilk sanatçı olduğu kabul edilen Kandinsky, resimlerinde kullandığı renklere ifadeler yüklemektedir. Bir çeşit, renge yüklediği anlamı, o renginde yüklenen anlamı

hissediormuşçasına içselleştirip, tuvalle renk arasında bir aracı olmaktadır. Müziğin insanda uyandırdığı ritmik hareketleri, resimlerinde renkler üzerinde bize hissettirmeye çalışmaktadır. Müziği duyan insanların dans etmesi hali gibi, tuval üzerinde renkleri kullanarak onların dans edişini resmetmektedir. Günlük yaşamda nasıl özgürsek resim yaparken de o kadar özgür olunması gerektiğini düşünmektedir. Yapılan resmin izleyiciyle buluştuğu andan itibaren uyandırdığı his ne kadar kuvvetliyse, resim de o kadar başarılıdır. Resim ile müziği birleştirerek aynı etkiyi yakalamaya çalışan Kandinsky resmin, müziğin insan üzerindeki yarattığı etki gibi bir etki uyandırmasını amaçlamıştır. Karl Jasper'ın "Felsefe yolda olmaktır." sözünü; "Sanat soyuta giden yolda olmaktır." sözüne uyarladığımızda resim yapmak ile sanat yapmanın arasında bir fark olduğu düşünülmektedir.

1909'dan sonra yaptığı bazı resimlerini *Doğaçlamalar* (improvisation) şeklinde adlandıran sanatçının, bu eserlerinde kullandığı somut nesneler (figürler, binalar, dağlar vb.) düşündüğümüz gibi somut olarak değil, nesnelerin sanatçıya çağrıştırdığı imgeler ya da işaretler şeklinde yer almaktadır. Kandinsky çalışmalarında somut nesneleri mümkün olduğu kadar, içten gelen bir güdü ile bilinçten bağımlı kopartarak temsil etmiştir. (Lynton, 2015, s.83).



Resim 14: Wassily Kandinsky, Doğaçlama Tufan, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 95,0x150,0 cm Münih, Stadtische Galerie im Lenbachhaus

Kaynak 14: <https://www.wassilykandinsky.net/work-32.php>

Kandinsky'nin "Doğaçlama Tufan" (Resim 14) isimli yatay kompozisyona sahip eserde, renklerin birbiriyle olan etkileşimi dikkat çekmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin yarattı kontrastlık siyah bir fonla derinlik kazanmaktadır. Yüzey üzerinde yer alan anlık oluşumlara işaret eden çizgiler, renklerin devinimine güç katmaktadır. Biçimin ortadan kalktığı bu resimde yaratım sürecinin rastlantısal etkileri, sanatçının bilinci tarafından kontrol edilerek denetlenmiştir.



Resim 15: Wassily Kandinsky, Doğaçlama Rüya Gibi, 1913, tuval üzerine yağlıboya
130,7 × 130,7 cm, Münih, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Kaynak 15: <https://www.wassilykandinsky.net/work-33.php>

“Rüya gibi” (Resim 15), adlı eseri ise kare formda bir kompozisyonudur. Suluboyalarındaki gibi kendiliğinden oluşan etkilerinin hâkim olduğu bu resmin genelinde, dinamikliği oluşturan ince ve kalın yatay şeritler ya da diğer bir deyişle çizgiler yer almaktadır. Birçok rengin kullanıldığı resimde izleyiciye yakın duran üç ana renk mevcuttur. Soğuk ve sıcak renkler bir arada kullanılmıştır. Kompozisyonun bir odak noktası bulunmamaktadır. Resimde kuvvetli bir hareket söz konusudur. Resimde kullanılan renklerin suluboya tekniğini andıran transparan geçişleri, yüzeye hâkim rastlantısal efektlerinin oluşmasına olanaklı kılarken, bir sonraki hareket için de referans kaynağı olmaktadır ve doğaçlamanın getirdiği tüm bu rastlantısal sonuçların etkileri, zamanın ya da “an”ın izleri olarak yüzeyde kendini var etme çabasına dönüşmektedir.

Doğaçlamaya bağlı rastlantısallık sadece Kandinsky için değil ardından gelecek birçok sanatçı için yeni kapılar açacaktır. Kısacası; Kandinsky’le birlikte sanatçı için yaratım süreci, yaşamsal bir deneyim olarak kutsanan bir “an” olarak akışa kendini bırakmada felsefik bir anlama kavuşup, sanatçının kendini ifade etmesinde önemli bir rol oynayacaktır.

3.2. Jackson Pollock

Jackson Pollock (Resim 16), savaş sonrası Amerikan sanatçıları arasında en çok tanınan sanatçıların başında gelir. Soyut Dışavurumcu olarak da tanımlanan Pollock'un damlatma tekniği ile yaptığı resimler ile tanınmıştır. Pollock resmini yapmaya başlarken boyayı planlı bir şekilde değil de harekete geçtiği andan itibaren geliştiğini söylemiştir (“Jackson Pollock,” t.y., par.1).

Jackson Los Angeles’ta okuduğu Manuel Art Lisesi’ne devam ettiği süre içerisinde, hocası Frederik Schwankovsky’nin sanat hakkındaki düşüncelerini benimsemiştir. Burada sanatın temel prensiplerini, Amerika ve Meksika modernizmini öğrenmiştir. Daha sonra 1930’da New York’a taşınmıştır. Jackson kendi içinde bir işleyen bir makine olduğunu düşünmekte, çalışmayı bir kurtuluş olarak görmektedir. Resim yaparken içinde işleyen makinanın varlığını hissettiğini ifade etmiştir.



Resim 16: Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken

Kaynak 16: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/pollock-jackson/jackson-pollock-hayati-ve-eserleri/>

Sanatçılar çalışmalarını her ne kadar soyut ile ifade ettiklerini düşünseler de kendi yaşamlarının birer yansımasıdır. Bu bağlamda Pollok da yaşama bakış açılarını ve bu bakış açılarını oluşturan etmenlerin sonucunda kendi sanatını yaratmıştır. Doğumunda yaşadığı travmatik bir olay onu yaşamla ölüm arasındaki ince çizgide bırakmıştır. Bu nedenle 1930'ların sonlarında Pollock çalışmalarında doğum ve ölüm gibi evrensel konulara yönelmiştir. Bunun ifadesi olarak da her şeyin bir rastlantı sonucu oluşabileceği fikriyle sanatını gerçekleştirdiği çıkarımı yapılabilir.



Resim 17: Jackson Pollock, Birth, 1941, tuval üzerine yağlı boya, 116,4 x 55,1 cm, Tate, Londra

Kaynak 17: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pollock-birth-t03979>

Sanatçının erken dönem resimlerinden olan “Birth” (Resim 17) adlı eseri dikey bir kompozisyona sahiptir. Tablosunda vahşi bir mücadeleyi anlatmaktadır. Tablonun geneli aşağı doğru bir akışa sahip dairesel formlardan oluşmaktadır. Biçimsel anlamda Kızılderili sanatının etkilerinin açıkça görüldüğü bu resimde, tehditkâr dişleri ile baş aşağı duran yüzler arasında Kedi kulaklı kafaya, geniş kalçalara ve kıvrımlı kollara sahip bir anne figürünün ayırt edilebilmektedir. Soyut formlara rağmen annenin varlığı egemendir. Bu da Pollock’un “anneler devdir” düşüncesini yansıtmaktadır (Ingram, 2017, s.22).

Sadece bir fikirle yola çıkılan bu resmin yaratım süreci, anlık doğaçlamalar içerir. Bu jestüel tavır, imgelerin birbirini kovaladığı yüzey üzerinde sezinlenebilir. Biçimsel anlamda kullandığı sert leke ve renklerle aynı zamanda Alman Ekspresyonistleri de andıran eserinde, bilinçaltından doğum ve ölüme dair izler bulmak mümkündür.



Resim 18: Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi, 1950, New York

Kaynak 18: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/pollock-jackson/jackson-pollock-sonbahar-ritmi-11724/>

Sanatçının eylem resmi olarak onu var eden eserlerinden biri olan “Sonbahar Ritmi” (Resim 18) adlı eseri ise yatay bir kompozisyona sahiptir. Sanatçı eserini tuval bezi gerilememiş bir haldeyken yere serili bir şekilde yapmıştır. Eserinde odaksal bir merkez yoktur. Kullandığı damlatma tekniği ile esere bir dinamiklik kazandırmıştır. Rastlantısallığa olanak sağlayan bu resmin dinamiklik yapısı anlık eylemsel hareketlerle sağlanmıştır. Üst üste binen lekelerin oluşturduğu katmanlar ile resmin pentürel dokusu, bir kaosu anımsatmaktadır. Evrenin ilk oluşumuyla da ilişki kurulabilecek bu kaotik yüzey, kendi karmasıyla düzeni yeniden var etme çabası olarak sanatçıyı bir şamana dönüştürmektedir.

Jackson Pollock şaman eylemi gibi gerçekleştirdiği yaratım süreciyle, geleneksel resim anlayışını hem biçimsel hem de eylemsel olarak reddetmiştir. Resimlerinde dokuyu oluşturmak adına birçok malzemeyi kullanmış ve resmin her alanında gezinerek müdahalede bulunmuştur. Tüm bu tavırıyla birlikte, el-kol hareketlerinin kendi iç güdüsü tarafından yönlendiriliyor olması onun çalışmalarının doğaçlamaya bağlı olarak rastlantısallıkla şekillendiğini göstermektedir.

3.3. Williem de Koonig

Soyut Ekspresyonist sanatın önemli temsilcilerinden Amerikalı-Hollandalı Willem de Kooning, genellikle çalışmalarında figürlere, manzaralara ve natürmortlara yer vermektedir.

On iki yaşındayken okulu bırakıp, resim yapmayı öğrenmek için bir ressamın yanında çırak olarak çalışmaya başlayan sanatçı, Rotterdam Akademisi'nin akşam kurslarına katılmıştır. Akademi hocaları onu Kooning'i "De stijl" akımına yönlendirmiştir. Bu süreç içerisinde bir yıl Belçika'da bulunmuş ve Flemenk Ekspresyonistlerin resimlerinin etkisi altına girmiştir. Daha sonra ABD'ye göç etmiş ve bu sefer bir ressamın yanında kalfalık yapmıştır. Kalfalığından sekiz yıl sonra ilk soyut resmini gerçekleştirmiştir (Turani, 2015, s.706).

1930'larda Arshile Gorky ile tanışmış olması kariyeri için önemli bir başlangıç olmuştur. Kooning'in son dönem resimlerinde, sıkça yer alan kadın figürleri ve mekana dair unsurlar kaba fırça darbeleriyle oluşturulmuştur. Bu yaklaşım onu soyut biçimlendirme tekniğine yöneltmiştir. Kooning; zihninde belirlenmiş bir fikir ile değil de onu heyecanlandıran şeylerin aracılığıyla resim yaptığını ifade etmiştir (Turani, 2015, s.706). Bu kurgudan yoksun yaklaşımı da onu, doğaçlamanın olanak sağladığı rastlantısal bir eğilime yaklaştırmıştır.

De Kooning dolaysız, enerjiye dayalı bir üslup benimser. Kimi eserlerinde vahşice uygulanmış boya ile tuvale kusulmuş izlenimi uyandıran bir renk kullanımını benimserken bazı resimlerinde de renkten tamamen vazgeçerek formda ve formun dışavurumcu gücünde yoğunlaşır.



Resim 19: Williem de Koonig, Stanton Caddesi'nde Manzara, 1985, kâğıt üzeri litografi, 65 × 48,5 cm, Stockholm

Kaynak 19: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kooning-landscape-at-stanton-street-p77158>

Sanatçının “Stanton Caddesi'ndeki Manzara” (Resim 19) isimli çalışması, yoğunluğu değişkenlik gösteren siyah çizgilerden ve mürekkep lekelerinden oluşmaktadır. Serbest, jestüel fırça vuruşları, Kooning'in üslubunun en belirgin özelliğidir ve kariyerinde belli bir dönem uğraştığı baskı resimlerinde bu eğilimi devam ettirmiştir. Bu çalışmasında Kooning'in muhtemelen bildiği bir sokağa atıfta bulunduğu düşünülmektedir (“Williem de Koonig”, t.y., par.2).

Malzemenin rastlantıya verdiği olanağın örneklerinden biri olan bu çalışma, su ve mürekkebin birleştiği anda sanatçının kontrolünden çıkmakta ve kendiliğinden bir şekil almaktadır. Ancak sanatçının iradesinin devreye girdiğini ve akışı fırça darbeleriyle bozduğunu dolayısıyla rastlantıya yön verdiğini sezdiğimiz bu çalışma, resme adını veren somut gerçeği soyuta dönüştürmenin en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilebilir.



Resim 20: Willem de Kooning, Woman I, 1950–52, tuval üzerine yağ, emaye ve odun kömürü, 192,7 x 147,3 cm, New York

Kaynak 20: <https://www.moma.org/collection/works/79810>

Woman I (Resim 20), de Kooning'in en ünlü çalışmalarındandır. Dikey bir kompozisyona sahip bu resimin odağında antik dönem anatanrıçaları anımsatan bir kadın figürü yer almaktadır. Eserin geneline soft ve soluk renkler hakimdir. De Kooning, bu çalışmasında güzel bir kadın resmetmeye niyetlendiğini, ancak figürün ister istemez bir canavara dönüştüğünü belirtmiştir. Resimdeki fırça darbeleri ve renklerin birbirine girip akışkan bir yol alışı, zamanın izini ve sanatçının yaratım sürecinde yaşadığı kararsızlıklarını izlemeyi olanaklı kılmaktadır. De Kooning bu değişimi planlamadığını, kendiliğinden oluştuğunu söylemiştir ve bu bakımdan bu çalışmada, kurgunun yaratım sürecinde doğaçlamaya dönüştürdüğü ve bir rastlantının buna sebep olduğu söylenebilir bir yaklaşımdır (Kınacı, 2008, s.44).

3.4. Franz Kline

Soyut sanatın kaligrafiye ilişkini ön plana çıkartan 1910 Pennsylvania doğumlu Franz Kline, Gençlik yıllarında endüstriyel ortamın görünümünü resmetmiş, daha sonra madenci kasabalarının siyah görünümü, resimlerinde büyük siyah fırça lekelerini kullanması açısından etkili olmuştur. Franz Kline’ da Amerika’daki Soyut Ekspresyonizm’ e eğilim göstermiştir. 1938’de New York’a taşınmasının ardından, onun soyutlamaya ilgi duymasını sağlayan Willem de Kooning ile tanışmıştır. Kooning’ le tanışmış olmasının ardından Amerikan Soyut Ekspresyonist’ lerin üslubunu benimsemeye ve soyutlama tekniğini kullanmaya başlamıştır.



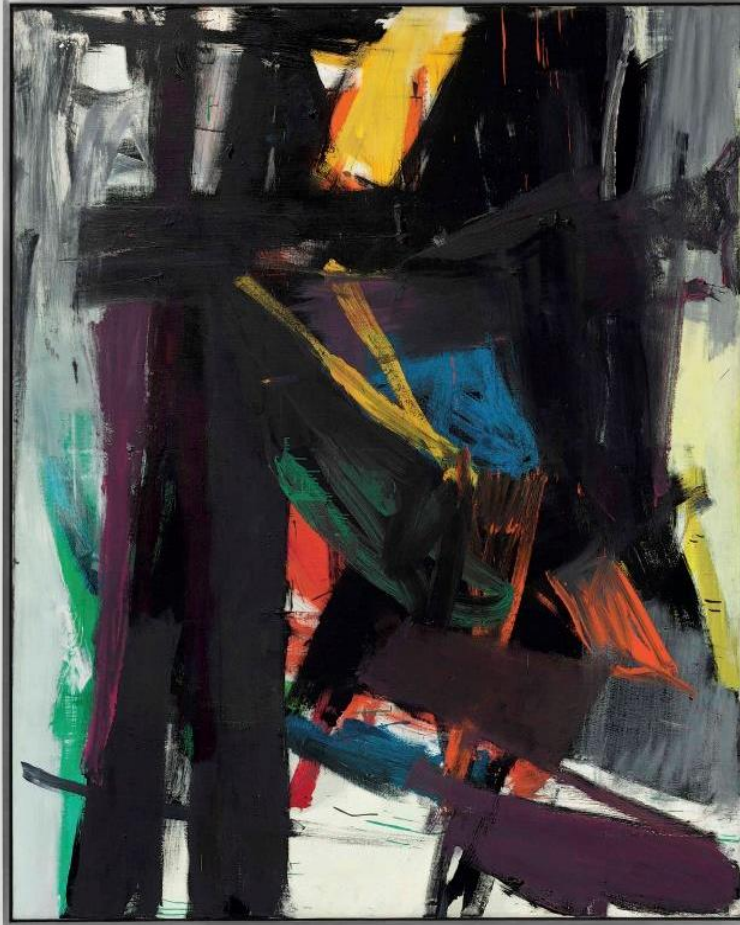
Resim 21: Franz Kline, Mahoning, 1956, tuval üzerine yağlı ve kâğıt kolaj, 203,2 × 254 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York

Kaynak 21: <https://www.wikiart.org/en/franz-kline/mahoning-1956>

Kline’nın “Mahoning” (Resim 21) adlı bir anlık fırça darbeleriyle oluşturulmuş bu eseri kareye yakın bir kompozisyona sahiptir. Beyaz zemin üzerine siyah fırça darbelerinin hâkim olduğu resimde fırça kullanımı üzerine bir aksiyon izlenir. Franz Kline, 1950’ li yıllarda geliştirdiği Doğu kaligrafisini anımsatan, beyaz bırakılmış zemin üzerine siyah fırça vuruşlarıyla, beyaz ve siyah rengi hacim ve biçim yaratmada ustalıkla kullanmıştır.

Hareketli-soyut eserlerindeki siyah-beyaz hakimiyetinin yanı sıra farklı renklerde eserler üretmesine rağmen yaşadığı dönemlerde siyah-beyaz üslubunu sürdürdüğü görülmektedir. Son dönem eserlerinde ise oldukça sadeleştirilmiş, eşit kütlelerin sunulduğu eserlerle karşılaşılır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.1027).

1952 yılında Art News dergisinin Aralık sayısında, Harold Rosenberg ile gerçekleştirdiği konuşmasında Kline, tuvalin sanatçı için bir aksiyon alanı olduğunu dile getirmiştir (Turani, 2015, s.706). Bu aksiyon da sanatçının üretim esnasında gerçekleştirdiği doğaçlama fırça darbelerini, birbirini şekillendirmesi ve forma dönüştürmesi açısından rastlantısallıkla ilişkilendirilebilir.



Resim 22: Franz Kline, King Oliver, 1958, tuval üzerine yağlı boya, 251,4 x 196,8 cm, New York

Kaynak 22: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/franz-kline-1910-1962-king-oliver-5846078-details.aspx>

Dikey bir kompozisyona sahip “King Oliver” (Resim 22) isimli eserinde ise üst üste bindirilen renk darbeleri yer alır. Süreçte yer alan geçmişin üstünü kapatırcasına alta lalan renklerin üstünü kaplayan siyah lekeler, kompozisyonda derinlik yaratmaktadır. Sanatçının tüm eylemsel hareketlerinin izlenebildiği resimde bir kurgunun olmadığı hissedilebilmektedir. Sükûnetten ziyade öfkenin resmi gibi okunan bu resimde, doğaçlama resmin tüm akışına yön vermiştir.

3.5. Wols

Alfred Otto Wolfgang Schulze, 27 Mayıs 1913'te Berlin’ de dünyaya gelmiştir, sanatla ilgilenen varlıklı bir ailede yetişmiştir. Daha sonra yurtdışına çıkmış ve bu süreçte sonra çeşitli öğretmenlerden fotoğrafçılık ve resim eğitimi aldıktan sonra Paris'e yerleşti. Paris'te Fernand Léger ve Max Ernst'le tanışmış ve çalışmaları ilk kez sergilerde yer almaya başlamıştır. Yaşamı boyunca çok fazla bilinmemesine rağmen, Wols'un eserleri sanat severler tarafından ilgi görmüş ve bugün Chicago Sanat Enstitüsü, Londra'daki Tate Galerisi, New York'taki Modern Sanat Müzesi ve Hammer Müzesi koleksiyonları arasında yer almaktadır (“Wols,” t.y., par.1).

Wols, Fransa’daki soyut sanatçıların Tachisme hareketine katılmasıyla bilinen bir Alman sanatçıdır. Wols çalışmalarında, zamanının estetik ve sanatsal teorisine hiçe sayar ve çalışmalarında damla ve de çiziklere yer vermiştir. Bu yaklaşım onu sonraki dönemlerde Lirik Soyutlama hareketinin öncüsü haline getirir.

Uzakdoğunun etkisinde kalan birçok soyut sanatçı gibi Wols, diğer yönden varoluşçuluğun da etkisi altındadır. Kendisini Sarte’ye yakın bulan Wols, varoluşun rastlatıyla olan ilişkisi belki de onun yaratım sürecine yön veren en önemli unsurların başında gelmektedir.

“Varoluşçuluk felsefesinde, insan varoluşunun anlamı söz konusudur. İnsanın kendi kendini gerçekleştirmesi, insan varoluşunun rastlantılar içinde oluşu, güvensizliği söz konusudur; güçsüzlüğü ve hiçliği içinde insan, zaman içinde ve tarihselliği içinde insan, ölüme mahkûm bir varlık olarak insanın varoluşu, hiçlik karşısında insanın varoluşu, insan varoluşunun halisliği ve bu halis olmaya çağrı, özgürlüğü içinde insanın varoluşu, topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın kendini bulması, doğruluk ve ahlak

karşısında sahici davranışı, tutumu, bütün bu sorunlar söz konusudur varoluşçuluk felsefesinde ” (Akarsu, 1987, s.187).

Wols, çalışmalarında bir öyküyü anlatmaktan ya da olayları resimlemekten uzak durur. Renk ve biçimsel elemanlarıyla oluşmuş ruh durumlarını ve zihinsel durumları dolaysız bir şekilde izleyiciye aktarmayı hedefler. Bunu da pentürel alanlarla oluşturduğu, yüzeyler aracılığıyla yapar.

“İsimsiz” (Resim 23) eserinde pentürün ağırlık kazandığı yüzey, dokuların kendi içinde uzamsal bir etkileşime girmesine neden olmaktadır. Kareye yakın bir kompozisyona sahip resimde renkten ziyade rastgele karalanmış ve çizilmiş çizgiler, Uzakdoğu kültürüne yakınlığının bir sonucudur. “Renkte görülen özerkleşme durumu çizgi için de geçerlidir. Çizgi formel bir resim anlayışı içerisinde kullanılan bir unsurdur. Figüre olan bağımlılık ortadan kalkınca onunla ilgili belirleyici niteliği olan çizginin de bu yanlı görevi kalmamış, bağımsız bir duruma gelmiştir. Çizgi bir durum, nesne ya da şeyi biçimlendiren sınırlandırarak anlamlandırmamıza yardımcı olan bir görsel değil, tek başına bir gücü ifade eden, bir duyguyu taşıyan organik yapıya bürünmüş bir eleman haline gelmiştir” (Özal, 2006, s.34).

Bir karalama defterini anımsatan bu çalışmada, sanatçının rastlantıya dayanan anlık dışavurumlarını hissetmek mümkündür. Ancak biçimsel açıdan soyut bir ifadeye sahip olması onu kavramsal olarak anlamlandırmayı olanaksız kılmaktadır. Amacın da bu olduğu soyut sanat için aşikârdır. Her ne kadar soyut sanat için temel alınan bu olsa da izleyici açısından yaratım sürecinde sanatçıyı etkisi altında bırakının ne olduğunu merak etmek kaçınılmazdır. Bu nedenle zamanın izlekleri olma açısından değerlendirilebilecek bu tarz eğilimler için sanatçının hayat felsefeleri öne çıkmaktadır. Wols’un da bu bağlamda doğu mistisizmine dayandığı hayat felsefesi onu sanatında lirik bir boyuta sürüklemiş ve onun ve pek çok sanatçının sanatını anlamlandırmanın bir yolu olarak kullanılmıştır.



Resim 23: Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), İsimsiz

Kaynak 23: <https://arthur.io/art/wols-alfred-otto-wolfgang-schulze/1>

Wols çalışmalarına tarih ve ad belirtmezdi. Bugün görmekte olduğumuz eserlerinde belirtilen adlar vefatının ardından yapıtlarının kendi içleri arasında ayrılması bakımından eşi Greta Wols ve Fransız bir koleksiyoner olan Henri-Pierre Roche aracılığıyla düzenlenmiştir. Wols'un yapıtlarını adlandırmamasının sebebi belirli bir görüntüyü ifade etmek istememesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Çünkü yapıta verilen ad yapıtın genel bir bağlayıcısı olur. Yapıtlarla dolaysız ve engebesiz bir şekilde bağ kurmamızı engellemektedir. Kavram ve nesnenin göstergesi bizi kendi yönlendirmesinin boyunduruğuna sokar. Halbuki Wols, Taoist fikirlerden öğrendiği şekliyle de mutlak olanı belirsizliğin içinden seçmek istiyordu. Informel Sanatın isminden de anlaşılır şekilde şekilsizliği ve nesnel formülasyonlardan uzak oluşu onu dar bir biçime sokan kavramı yani ismi içinde aynıydı. Bu da onun, gerçeği kavrama ve aktarma şekli olarak tek bir yapı içerisinde, tek bir formülde duraksamamasına neden olur.



Resim 24: Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), L' ile, 1943, el yapımı kâğıt üzerine sulu boya ve mürekkep, 16.8 x 14 cm, Almanya

Kaynak 24: <https://van-horn.net/exhibition/vanessa-conte-wols/>

Rastlantısallığın görünürlüğü açısından taşızmin en güzel örneklerinden biri sayılabilecek Wols'un (Resim24)'teki suluboya çalışması dikey bir kompozisyona sahiptir. Eserin odak noktası yüzeyin merkezinde yer alır. Organik bir hücresel yapıyı andıran bu form, lekenin akışkanlığında rastlantısal bir doku ile oluşturulmuştur. Paslı bir yüzeyi andıran kompozisyonun mekânı, doğadaki bir çürüme evresini andırmaktadır. Doğada da sıkça karşılaşılan bu doku, sanatçının doğa ile kurduğu bağı da açığa çıkartmaktadır. Doğanın yüzeyler üzerinde rastlantı sonucu veya tepkime sonucu verdiği reaksiyonlar gibi, Wols'un bu resmi, ölümle yaşam arasındaki varoluşçu bağa bir gönderme niteliğindedir.

3.6. Georges Mathieu

Georges Mathieu (1921-2012), İkinci Dünya Savaşı sonrası Paris'te Lirik Soyutlama hareketini ve Enformalizmin daha büyük eğilimini başlatmasıyla tanınan Fransız bir ressam ve teorisyen idi. Resim yaratmada önemli unsurlar olan hıza, bilincin yerinde olmadığı bir yerden beslenme ihtiyacı duymadan yapılan resme öncelik veren Lirik Soyutlama prensiplerinden kısaca bahsettiği birkaç manifesto yayımlamıştır. Çalışmaları, bilhassa Jackson Pollock'a benzemekte, kendine has bir kaligrafi ve ritmik niteliğe sahiptir. Mathieu, çoğunlukla boyayı tüpünden olduğu gibi tuvale sıçratmış ve içgüdüsel bir anlatım üslubu için seri bir pratik uygulamanın olması gerektiğini ifade etmiştir. Vahşi olan anlatımını barok renklerini kullanarak yansıtmıştır. Genellikle Fransız televizyonunda canlı performanslar düzenleyerek, yaptığı workshoplar hakkında en önemli düşünülen şey, Mathieu toplum karşısında yaptığı resim esnasındaki deneyimi onun için en önemli anlardan biridir ("Georges Mathieu", t.y., par.1).



Resim 25: Georges Mathieu, Boyama, 1959, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 299,7 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Kaynak 25: <http://www.artnet.com/artists/georges-mathieu/le-duc-dalen%C3%A7on-38nRvrzwHW46HfAA2jTtmg2>

Tarih öncesinde yaşamış insansı yahut primatların, mağara duvarlarına; bitki köklerinden elde ettikleri boylarla çizdikleri duvar resimlerini andıran bu eser (Resim 25) yatay bir kompozisyona sahiptir. Resmin fonunda gördüğümüz grili ton, çalışmanın genelini nötrleyerek üzerindeki; belki de sanatçının yaşamından bizlere imgeler sunan siyah ve beyaz çizgileri tüm yüzeyde eşit bir şekilde algılamamıza olanak tanımaktadır. Resmin ortasındaki kırmızı şerit ise adeta tüm dikkati kendine çekerek, sağ ve solundaki şekilleri tam ortadan böler ve birbirlerine hiç benzemeyen bu şekil ve çizgileri ayna gibi; aynıymış gibi algılamamızı sağlamaktadır. Resim yaptığı esnada izleyici dahil ederek hem o an ki gerilim hissini hem de izleyicilerin rastlantının şekillendirdiği, bu anın meydana getirdiği resmin oluşturduğu ana tanıklık etmelerine olanak sağlamıştır.



Resim 26: Georges Mathieu, Omaggio bir Seneca ,1957, tuval üzerine karton üzerine yağlıboya, 51 x 70 cm

Kaynak 26: <http://www.artnet.com/artists/georges-mathieu/omaggio-a-seneca-a-JjVGrhLMK1xJ3SmdYcmQmw2>

Ortasındaki siyah, kalın çizgi ile; günbatımının olanca sıcaklığı ve olanca kızılılığıyla, engin denizlerde yalnız başına salınan yorgun bir kayığı andıran bu eser yatay bir

kompozisyona sahiptir. (Resim 26) Fonda uygulanan renk ve rengi uygulama biçimi adeta şizofrenik bir kopuşun ürünüymüş gibi olanca rahatsız ediciliği ile yüzümüze vurur. Ancak bu rahatsız olma durumu izleyicide tekrar tekrar resme bakma isteği uyandırır. Sanatçı kendi takıntılarına, kendi hisleri ve kurtulamadığı düşüncelere izleyici de dahil etmenin yolunu bu şekilde bulmuş gibidir. Üzerinde kullandığı siyah formlar ise kendi içinde bir sisteme dahildir. Hızlıca atılmış bir imzayı anımsatan bu hareket, hatayı kabul etmesine olanak tanımayan bir usta tavra sahiptir. Bu resimde doğrudan bir rastlantıdan söz etmek mümkün değildir. Ancak jestüel tavrı ve şiirsel yaklaşımı onun yaratım sürecini rastlantılara açık hale getirmektedir.

3.7. Jean Fautrier

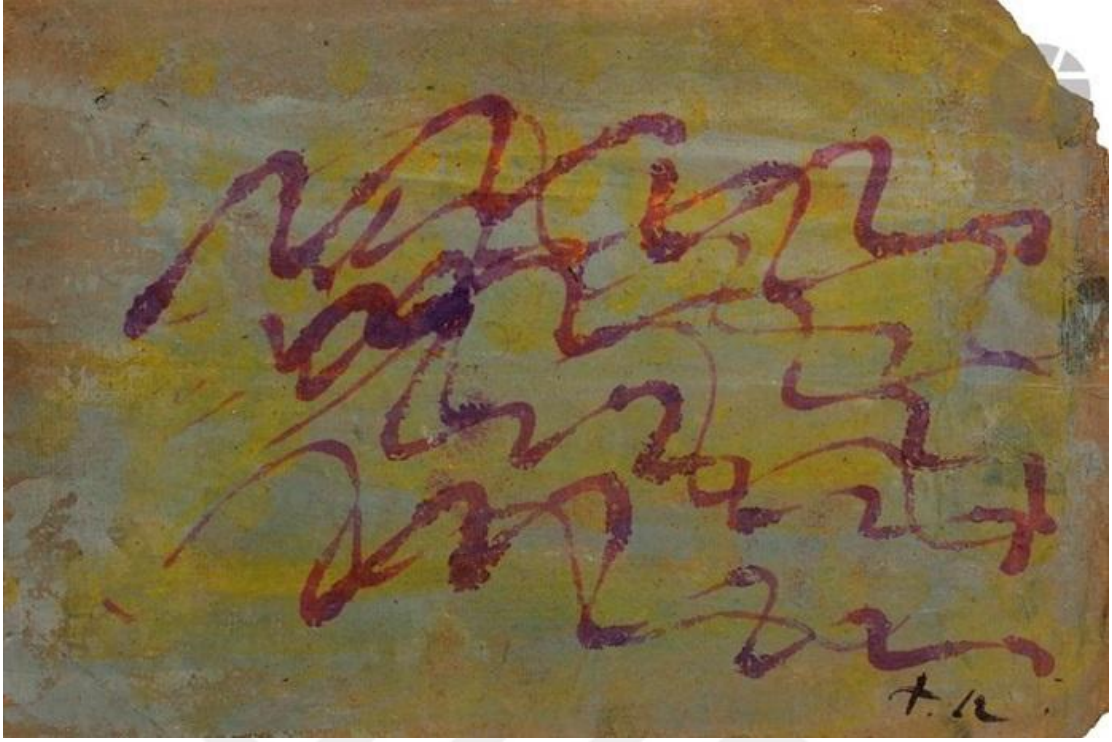
Jean Fautrier (1898-1964), Art Informel grubundaki katılmasıyla bilinen Fransız bir ressam ve heykeltıraştır. Fautrier'in sanatının ilk evreleri natüralizme bağlı soyutlamalar şeklinde kendini göstermiştir. Bu anlayış zamanla tamamen soyuta dönüşmüştür. Çoğunlukla mikro ölçekli ve kâğıt üzerinde karışık teknikleri içeren eserler üretmiştir. Fautrier, Nazilerin II. Dünya Savaşı sırasında Fransız vatandaşlarına yaptığı eziyetlere şahit olmuş ve hatta Gestapo tarafından tutuklanmıştır. Bu olayların etkileri çalışmalarında üzerinde çarpıcı bir şekilde kendini göstermiştir. Eserleri, Chicago Sanat Enstitüsü, New York'taki Modern Sanat Müzesi, Washington DC'deki Ulusal Sanat Galerisi, Londra'daki Tate Galerisi ve Paris'teki Musée d'Orsay koleksiyonlarında yer almaktadır ("Jean Fautrier", t.y., par.1).



Resim 27: Jean Fautrier, Grand Nu, 1962, tuval üzeri karışık teknik, 81.0 x 130,0 cm

Kaynak 27: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/grand-nu>

Sanatçının “Grand Nu” (Resim 27) isimli doğaya atıf yapan ve kar fırtınasını andıran bu eser, yatay kompozisyona sahiptir. Kirlenmiş beyaz bir fon üzerinde defalarca çalışılmış bir leke yer almaktadır. Bir tür tutsaklık sembolü gibi karın içinde yatan ölü bir kuşu andıran bu lekelerin gerilimi resmin tüm yüzeyine hâkim olmaktadır. Boyanın kalın tabakası, rölyef etkisi yapmakta ve odağı lekeler üzerinde toplamaktadır. Doğaçılama sonucu oluşan bu etkilerin raslantısallığa olanak verdiği ancak rastlantının forma dönüştüğü rahatlıkla sezilebilmektedir. Sanatçının yaşadıklarından yola çıkarak, buhranı yahut peşini bırakmayan anıların bir kar fırtınası gibi üzerine çöküşünü bu şekilde anlattığı düşünülebilir. Resmin merkezinde yer alan birbiri içerisine geçmiş koyu renkler de içinden çıkılması zor bir durumu ifade etmektedir. Belki de ölüm ve yaşam arasındaki çizginin giderek incelmesi II. Dünya Savaşı yıllarında; kaybolan hayati değerlerin birbiri içerisine geçip anlamsızlaştığı hissiyatını bu şekilde izleyiciye aktarmak istemiştir.



Resim 28: Jean Fautrier, Kompozisyon, panelde karışık teknik, 21,5 x 31,5 cm

Kaynak 28: http://www.artnet.com/artists/jean-fautrier/composition-yxCCGWFWelGV-cak-H1a_w2

Fautrier'ın (Resim 28)'de yer alan bu eseri ise, rutubetten nem almış ve boyaları dökülmüş bir duvarı andırmaktadır. Gündelik yaşamda sıkça karşılaşılabilecek bir dokunun kendiliğinden oluşumu sanatçı için pentürel bir ilham kaynağı olmuştur. Sanatçının yaşamından yola çıkılarak bakıldığında ise hapisane duvarını anımsatmaktadır. Fonun bu dokusu da üzerindeki kırmızı renkli şekil ve çizgileri bir el yazısı gibi algılatmaktadır. Dört sıra halinde alt alta sıralanmış hareketli çizgiler fırçanın boya tutuşuna bağlı olarak rastlantısal ton geçişlerine sahiptir. Hem dokusu hem de kan rengi çizgilerle harabeleri anımsatan bu resim için, sanatçının anılarında derin izler bırakan geçmişinin bugüne taşınmasına aracılık ettiği söylenebilir.

3.8. Mark Tobey

Amerikalı bir sanatçı olan Mark Tobey (1890-1976), uzak doğu kaligrafisi sanatının etkisinde kalsa da onun sanatı daha çok soyut dışavurumcu özelliklere sahiptir. Birçok Amerikan soyut sanatçı gibi o da doğu mistizminden etkilenmiş ve doğu felsefesinin yönlendirdiği içsellığı, sanatına dahil etmiştir. Yaşamı boyunca sürekli seyahat eden Tobey, Meksika, Avrupa, Filistin, İsrail, Türkiye, Lübnan, Çin ve Japonya'ya gitmiştir. İranda

varlık gösteren Bahai dinin bütün ruhların nihai bütünlüğünü savunan görüşlerin etkisinde kalmış, yaşamının önemli bir yönünü bu bakış açısıyla şekillendirmiştir (‘‘Mark Tobey’’, 2019, par.2).

Sanatın meditasyon temelli olmasını gerektiğini savunan Tobey, Asya etkileri ve Bahai dinine olan inancı, Tobey'in sanatsal çalışmalarında boyut kazanmıştır. Bu felsefik bakış onun kompozisyonlarında kullandığı hareketliliğe ilham vermiştir. Soyut kompozisyonlarında bir dinginlik duygusu ortaya çıkaran Tobey, renk ve fonlarla karşı güçleri dengeleyerek, Doğu sanatına, Zen ruhani uygulamalarına, Çin kaligrafisine ve Bahai öğretilerinde çok belirgin olan ruhani ve dinsel birliğe olan ilgisini ortaya koymuştur (‘‘Mark Tobey’’, 2019, par.5).



Resim 29: Mark Tobey, Advance of History, 1964, kâğıt üzerine guaj boya ve suluboya, 65,2 x 50,1 cm

Kaynak 29: <https://www.guggenheim.org/artwork/4057>

“Advance of History” (Resim 29) isimli bu çalışmasında her ne kadar bir karmaşa hâkim olsa da pentürün yüzey üzerinde homojen dağılımı, bir dinginliği de beraberinde getirmektedir. Dikey bir Kompozisyona sahip bu eserde fonun rengi seçilmemektedir. Ancak renklerin sıcak soğuk, açık-koyu etkileşimi optik bir algı yaratmakta ve yukarıdan sık bir ormana bakıyor gibi hissettirmektedir. Kompozisyonun yoğunluğuna rağmen, yüzey birbirini tekrar etmemektedir. Böyle hissettirmesi resimdeki odak noktasını tamamen kırmaktadır. Pollock’un satında da bahsettiğimiz bu durum, Amerikan soyut sanatının tipik bir özelliği olarak kabul edilebilir. Advance of History adlı eserinde tuvalin rastgele dağıtılmış şeritler ile bölerek oluşturduğu kompozisyonu bir doğaçlama ürünüdür. Doğaçlamanın olanaklı kıldığı rastlantısal etkilerin de sanatçının kontrolü altında tüm yüzeyi doldurduğu görülmektedir. İzleyici nereye odaklanırsa resmin merkezi orası olur. Belki de bu durum sanatçının bunu kurgularken özümsemiği Bahai felsefesinin ruhani bütünlüğü savunan görüşün bir yansımasıdır.



Resim 30: Mark Tobey, Trembling Space, 1961, kâğıt üzerine sulu boya, 68.6 x 50,8cm

Kaynak 30: <https://www.guggenheim.org/artwork/14073>

Tobey'in bir önceki resmi gibi bu resim de dik bir kompozisyonudur, ancak yine bir önceki resminde uyandırdığı karmaşıklık hissi bu resimde yerini renklerin kontrastlığının azaltılması ile dengeli bir karmaşıklığa bırakır (Resim 30). Her ne kadar izleyiciyi yormayan bir kurgusu olsa da açık renkli fon üzerine otomatik bir şekilde uygulandığı düşünülen bu koyu renkli zayıf çizgiler, şekiller ve harfler alanın belli bir yüzeyine doğru hareket ediyor gibidirler. Bu hareket resimdeki informal dengeyi besleyen en önemli sanat unsurlarından birisidir. Genel olarak resimlerinde bir merkez bulunmamaktadır, resmin geneli odak noktasıdır. Soft renkler üzerine kullanılan ince siyah çizgiler karmaşık bir yazı hissi vermektedir. Anlık olarak yan yana gelen bu çizgilerin, Tobey'in kaligrafiye olan ilgisi göz önünde bulundurularak bu ifadeleri soyutladığı düşünülmektedir.

BÖLÜM 4: TEZ PROJE ÇALIŞMALARI

Doğaçlama ve rastlantı gibi kendiliğinden oluşumların sanatta varlığı yadsınamaz. Ancak bu oluşumların olduğu gibi sanatta görünür kılınması ve bunun araçsallaşması, özellikle birlikte olanaklı olmuştur. Bu bağlamda Soyut ekspresyonistlerin doğaçlama ve rastlantısallığın bir ifade aracı olarak kullanmaları benim sanatım için büyük bir referans kaynağı olmuştur.

Yaratım sürecini kurgunun kontrolünden çıkarmayı ve “an” da bir duygu aktarımı yapmayı ve o “anlık” oluşumlarla rastlantıyı resimlerimde görünür kılmayı amaçlamaktayım. Resimlerimin oluşum aşamasında iç dünyamdan ve bilinç altımın bana sunduklarıyla hareket etmekteyim. Kurguya yer vermediğim çalışmalarında resme başlamak, yaratım sürecimin en belirleyici faktördür. Temel alınan ise deneyimlenen süreç ile bir sonuca varılmaktır. Bilincinde olmama durumunu bilinçli olarak deneyimlemekte ve andan beslenilmektedir.

Diğer yönden bu çabam, toplumdan ve yaşamın getirdiklerinden bağımsız düşünölemeyecek bireyin, görünen dünyayı kendi süzgecinden geçirerek yeni bir dünya oluşturma çabası olarak da değerlendirilebilir. Görölen her somut nesne, sanatçıda bir his olarak karşılık bulmaktadır.

Rastlantı benim için sadece yüzey üzerinde kendiliğinden oluşan bir dokudan ziyade, daha fazla bir anlam içermektedir. Günlük yaşamda rastlanılan her bir nesne, his, ses ya da içinde bulunduğumuz bir ruh hali, resim yapmaya başlamama ve o anı etkilemesi açısından önem taşımaktadır.

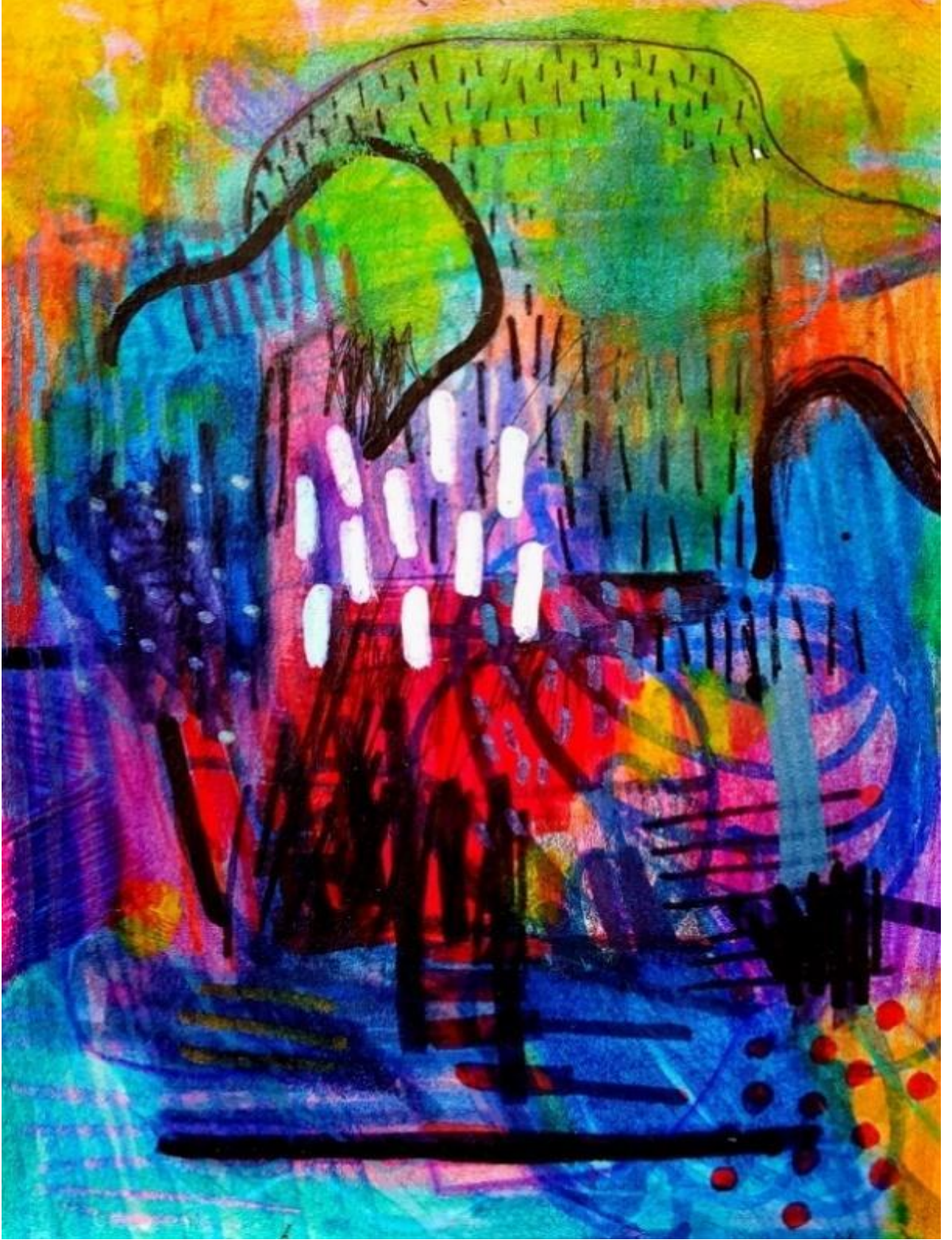
Resimlerde herhangi bir malzemenin ya da rengin kullanılması, onla karşılaşıldığı anda ne ifade ettiğı ne hissettirdiğı ile ilgilidir. Resim yapmak için geleneksel boya malzemelerinin olması şart değildir. Kullanılan yüzeyler içinde bu durum geçerlidir.

Daha açık bir ifadeyle belirtmek gerekirse, bu çalışmalarda bir sanat eserinin yıllara meydan okuyan kalıcılığı bir önem teşkil etmemektedir. Resmi yapan kişi kendisinin de zamanla değişip dönüştüğü gerçeğı gibi, yapılan resmin de dönüşöme uğraması ve zamanın akışıyla değişmesi, rastlantıyı sürekli kılması açısından değerlidir. Bu bakış açısından yola çıkılarak oluşturulan çalışmalarda, rastlantının olanakları zamansal süreçle

birlikte görünür olması amaçlanmıştır. Belki çerçevedeki çiviler çalışmayı paslandıracak veya çalışma yağmurlu bir günde çantada duruyorken ıslanacak belki de üzerinde kullanılan malzeme zaman aşımına uğrayıp dökülecek ve onu deforme edecek. Sanatı yaşayan organik bir yapı gibi görmem onun sonunu hazırlasa da “an” da yaşamak ve anın getirdiklerine açık olmak, sanat anlayışımın ve sürecimin bir parçasıdır.

Çalışmaların yüzeyleri bir deney alanı gibi görmektedir. Birçok malzeme bir arada kullanılarak, rastlantısal etkilere olanak sağlamaktadır. Renklerin birbiri ile olan etkileşimi kullanarak mekâna uzamsal bir boyut kazandırması ve de çizgi, nokta, leke, yazı gibi birçok plastik unsurla birlikte çalışmalar soyut bir dile dönüştürmesi amaçlamaktadır.

Bir çeşit günce gibi de görülen çalışmalar aslında sanatçı için somutun soyuta evrilmesinden ziyade, soyutun somuta dönüşmesidir. Bunun yanı sıra sanatçının çalışmalarında soyutlamalar da görülmektedir. Rastlantılarla şekillenen günün ne getireceğini bilmeyen bireyin gün sonunda içini döktüğü günlüğü gibi sanatçı için de sanat doğaçlama yolu ile rastlantının izini sürmektir.



Resim 31: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 14,5 x 10,5 cm



Resim 32: Emine Şensoy, İsimli, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 14,5 x 10,5 cm



Resim 33: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 10,5 x 7,5 cm



Resim 34: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 14,5 x 10,5 cm



Resim 35: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 21 x 12 cm



Resim 36: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 21 x 12 cm



Resim 37: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 21 x 29,7 cm



Resim 39: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 8 x 12 cm



Resim 40: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 21 x 29,7 cm



Resim 41: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 21 x 29,7 cm



Resim 42: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 4 x 7 cm



Resim 43: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 15 x 19,5cm



Resim 44: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 15 x 19,5 cm



Resim 45: Emine Şensoy, İsimsiz, 2019, kâğıt üzerine karışık teknik, 21 x 29,7 cm



Resim 46: Emine Şensoy, İsimsiz, 2018, kâğıt üzerine karışık teknik, 15 x 21 cm

SONUÇ

Yaşamın akışına ve gelişimine bireyden bağımsız ve onu kontrolü dışında eşlik eden rastlantı çoğu kez bir tür kader algısı olarak görülmektedir. Bu tür rastlantının bilinmezliği bilimin de alanına girmiş olsa da çoğu kez tanımsız kalmıştır. Ansızın beliriveren ve olayın akışını değiştiren rastlantının yaşamın her alanında etkisi tartışılmazdır. Burada dikkat çekilmesi gereken ise rastlantının farkına varılması ve neden-sonuç ilişkisi bağlamında analitik bir yaklaşımla rastlantının kontrol edilmesidir. Aksi taktirde rastlantı bir kader olarak tek bir ana ait bir durum olarak kalacaktır. Soyut sanatçılar üretim sürecinde kendi iç dünyası ile hareket ederek kendiliğindenliğini yansıtmaktadır. Bu kendiliğindenlik zamansallık kavramı ile ilişkilidir. Sanatçıda bulunan içsel formlar deneyselliğin en önemli unsurudur. Deneysel içerik olmasaydı rastlantı kavramı da ortaya çıkmazdı. Örneğin bir sanatçının yapmış olduğu resimde rastlantısallık sayesinde ortaya çıkmış olan oluşumu beğenmesi ile farkına vararak bir sonrakini bilinçli olarak yapması halidir. Bu deneyimin diyalektiği olarak şunu söyleyebiliriz; rastlantının ilk zamanlarda kadercilik olarak algılanması, daha sonra sanatçı örneğinde de bahsettiğimiz gibi rastlantının araçsallaşması ve kadercilik algısı birleşerek rastlantı kavramı bu ikisi arasında yeniden şekillenmiştir.

Gündelik yaşamdaki akışı etkilemesi gibi sanat için de rastlantı, birçok yeni kapılar açması bakımından sanatçıların varoluşunda ve yaratım süreçlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Rastlantı sonucu ortaya çıkan pek çok durum sanatın yönünü ve sürecini etkilemiştir. Unutulan açıkta kalan bir boyanın hava ile teması sonucu oksitlenmeyle renk değiştirmesi, ya da farkında olmadan yanlışlıkla yapılan müdahaleler gibi sayısını çoğaltabileceğimiz birçok olay, tesadüfi gelişmeleri beraberinde getirdiği gibi, yeni fikirlerin oluşmasında önderlik etmiştir.

Rastlantıyı amaç edinmek, kurgunun kontrolünden çıkmakla mümkün olmuştur. Geleneği her anlamda reddeden ve onu yıkmak adına eylemler gerçekleştiren Dada hareketiyle başlatılabilecek bu süreçte rastlantı, sanatın merkezinde yer almaya başlamıştır. Doğaçlamayla birlikte rastlantının tüm ona sundukları olanaklarla sanatçı, sanatı deneysel bir alana çevirmiştir. Rastlantının onlara sağladıkları ise bir kereye

mahsus etkileri yakalayabilmeleridir. Tekrarı bir daha birebir anlamda yapılamaması ise sanatın biricikliğini özneliği üzerinden kuvvetlendirmiştir.

Soyut sanatın doğuşunu temellendiren bu yaklaşımlar, nesnenin varlığını ortadan kaldırırken, “an” ı zamanın akışından çıkartıp, yaratım sürecinin en önemli enstrümanı olarak sanatın merkezine doğaçlamayı koymuştur. Kurgusuz, kendiliğinden gelişen bu süreçte her rastlantı, sanatçı için belirleyici olmuştur.

Soyut sanatın mirası olarak değerlendirilebilecek bu durumun yansımaları günümüzde de devam etmektedir. Zamanı ve akışı yakalamak adına birçok performatik sanat doğaçlamanın getirdiği rastlantısallıktan beslenmişlerdir.

Kısacası, Deneysel yaklaşımların günümüz sanatındaki yeri düşünüldüğünde, rastlantının hayatımızdaki etkileri de hesaba katıldığında rastlantısallığın sanat ile olan bağının, hiç kopmayacağı ve sanatı var etmede hep bir önemli rolü olacağı öngörülür bir yaklaşımdır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- AKARSU, B. (1987). *Çağdaş Felsefe*, İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- ANTMEN, A. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BARBARA, H. (2005). *Abstract Expressionism*, Taschen, Almanya.
- BİGALI, Ş, (1976). *Resim Sanatı*. İstanbul: Yaylacık Matbaası.
- BONFAND, A. (1994). *Soyut Sanat*, Ankara: Dost Kitabevi.
- CEVİZCİ, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- ÇALIŞKAN, M. (2018). *Rastlantı Bilim ve Felsefenin Ortasında*, İstanbul: Küre Yayınları.
- ÇELİKKAN, Ş. G. (2018). *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi*, İzmir: Mungan Kavram Yayınevi.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ. (1997), 2.Cilt, İstanbul: Yem Yayın.
- FROLOV I. (1991). Çeviri: Aziz Çalışlar, *Felsefe sözlüğü*. İzmir: Cem Yayınevi.
- HODGE, S. (2013). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, İstanbul: Domingo Yayınevi.
- INGRAM, C. (2017). *İşte Pollock*, İstanbul: Hep Kitap Yayınevi.
- KANDINSKY, V. (1993). Çev. T. Turan, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KANDİNSKY, W. (2015). Çev. G. Ekinci, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.

KRAUSSE, A. C. (2005). Çev. D. Zaptıcioğlu, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

LANDAU, E. (2005). *Jackson Pollock*, Londra: Thames & Hudson.

LYNTON, N. (2015). Çev. C. Çapan ve S. Öziş, *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

NOEL, E. (1989). *Günümüzde Bilimsel Görüntüleriyle Rastlantı*, İstanbul: Pencere Yayınları.

MELİCK, T. (2015) *Tarih Boyunca Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

PASSERON, R. (1990). Çev. S. Tansug, *Sürrealizm*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

RUELLE, D. (2004). Çev. D. Yurtören, *Rastlantı ve Kaos*, Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

TURANİ, A. (2015). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

YILMAZ, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

WÖRRİNGER, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi

Sürelî Yayınlar

ATALAY, M. C. ve KANAT, S. (2017). Görsel Sanatlarda Rastlandı ve Yaratma Etkisi, *İdil Dergisi*, 6(39), 3475-3502.

KARABAŞ, A. P. ve POLAT, A. (2016). Yükselişi ve Öncü Sanatçılarıyla Soyut Dışavurumculuk. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 4(1), 37-52.

KARABAŞ, A. P. ve YILDIZ, G. (2016). Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 2(2), 351-364.

Diğer Kaynaklar

ARTNET (t.y.). (Jackson Pollock). 4 Mart 2020 tarihinde <http://www.artnet.com/artists/jackson-pollock/> web adresinden erişilmiştir.

ARTNET (t.y.). (Jean Fautrier). 15 Mart 2020 tarihinde <http://www.artnet.com/artists/jean-fautrier/> web adresinden erişilmiştir.

ARTNET (t.y.). (Wols). 15 Mart 2020 tarihinde <http://www.artnet.com/artists/wols/> web adresinden erişilmiştir.

BRYEN, C. (1960). <http://www.artnet.com/artists/camille-bryen/sans-titre-3-works-o6oT1JNZJ84V6YAGkWeVOA2> Erişim Tarihi: 19 Eylül 2020.

GORKI, A. (1943). http://www.artnet.com/artists/arshile-gorky/composition-ii-RpH5J_tHYT99QkOJibu6jQ2 Erişim Tarihi: 14 Kasım 2020.

HARTUNG, H. (1989). <http://www.artnet.com/artists/hans-hartung/t1989-e39-1989-k-CpF9RmNUFal0Cb3XBhZQ2> Erişim Tarihi: 9 Ekim 2020.

HİZ, G. (2012). Rastlantı Kavramının Kent Keşifleri Özelinde İncelenmesi, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

HOFMANN, H. (1944). <http://www.artnet.com/artists/hans-hofmann/the-vase-a-3Omm-frUaF8ZlyCzinGJLA2> Erişim Tarihi: 17 Eylül 2020.

KAHRAMAN, H.B. (2016). Sanat rastlantısı-rastlantının sanatı. 04 Kasım 2020 tarihinde <https://www.akbanksanat.com/sergi/sanat-rastlantisi-rastlantinin-sanati> web adresinden erişilmiştir.

KAMIŞOĞLU, S. Ö. (2012), Jackson Pollock ve Jung İlişkisi, *Yüksek Lisans Tezi*, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KANDINSKY, W. (1913). <https://www.wassilykandinsky.net/work-32.php> Erişim Tarihi: 14 Ekim 2020.

KINACI, Ş. V. (2008), Soyut Eylem Resmi, *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

KLINE, F. (1956). <https://www.wikiart.org/en/franz-kline/mahoning-1956> Erişim Tarihi: 1 Ekim 2020.

KLINE, F. (1958). <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/franz-kline-1910-1962-king-oliver-5846078-details.aspx> Erişim Tarihi: 6 Eylül 2020.

KOONNIG, D. W. (t.y.). Tate: Sanat ve sanatçılar içinde. 19 Eylül 2020 tarihinde <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kooning-landscape-at-stanton-street-p77158> web adresinden erişilmiştir.

MATHIEU, G. (1959). <http://www.artnet.com/artists/georges-mathieu/le-duc-dalen%C3%A7on-38nRvrzWHW46HfAA2jTtmg2> Erişim Tarihi: 16 Eylül 2020.

MICHAUX, H. (ty). <http://www.artnet.com/artists/henri-michaux/ohne-titel-a-n3Xz7SYwp-kR6DOFDlpDcw2> Erişim Tarihi: 2 Kasım 2020.

MOTHERWELL, R. (1961). http://www.artnet.com/artists/robert-motherwell/capriccio-a-45H6sc2TNwnVF7y_o5mOA2 Erişim Tarihi: 12 Aralık 2020.

NEWMAN, B. (1963). <http://www.artnet.com/artists/barnett-newman/cantos-iv-nQPAU6rQQ6xIIrNQ929v4w2> Erişim Tarihi: 4 Ekim 2020.

OTOMATİZM, (t.y.). Tate: Sanat Terimi içinde. 12 Eylül 2020 tarihinde <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism> web adresinden erişilmiştir.

ÖZAL, A. C. (2006). İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze, *Sanatta Yeterlilik Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

REINHARDT, A. (1950). <http://www.artnet.com/artists/ad-reinhardt/painting-no-12-1950-XXCo7UNdVwqSpl8OvJNgQ2> Erişim Tarihi: 1 Aralık 2020.

RIOPELLE, J. P. (1975). <http://www.artnet.com/artists/jean-paul-riopelle/vall%C3%A9-de-la-roche-blanche-a-JXwn7mA6-GxhXrQqlhbZsA2>

Erişim Tarihi: 1 Eylül 2020.

ROTHKO, M. (1969). http://www.artnet.com/artists/mark-rothko/green-blue-green-yoHkpjhK21_2tH3qVD8eg2 Erişim Tarihi: 2 Eylül 2020.

SANART, (2012, 7 Mayıs). Sanat Sözlüğü içinde (otomatizm). 03 Aralık 2020 tarihinde <https://sanatsozlugum.blogspot.com/2012/05/otomatizm.html> web adresinden erişilmiştir.

SOULAGES, P. (t.y). http://www.artnet.com/artists/pierre-soulages/serigraphie-18-1988-a-yow-3WigGMm2-I9ffFhM_Q2 Erişim Tarihi: 25 Eylül 2020.

STILL, C. (1940). <http://www.artnet.com/artists/clyfford-still/untitled-3s611B2zX6W7TeM4S6imPQ2> Erişim Tarihi: 22 Eylül 2020.

TOBEY, M. (2019). Bahai İnancına Neden 'Modernizmin Yaşayan Özü' Dedi? (Mark Tobey). 12 Eylül 2020 tarihinde web <https://bahaiteachings.org/why-mark-tobey-called-bahai-faith-living-core-modernism/> adresinden erişilmiştir.

TÜRK DİL KURUMU, (TDK), www.tdk.gov.tr Erişim Tarihi: 11 Ağustos 2020.

UÇAR, S. (2010). Kaos Teorisinin Felsefi Özellikleri, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Emine Şensoy, 2012 yılında Bursa Feriha Uyar Kız Teknik ve Meslek Lisesi Grafik ve Fotoğrafçılık Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl içerisinde Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne başladı.2016 yılında lisans eğitimini tamamlayıp, 2017'de Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başladı.

