

T.C.
ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOYUT RESİM ANLAYIŞINI OLUŞTURAN PSİKOLOJİK
KOŞULLAR

Zehra SARĞIN GÜZEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İstanbul 2019



ALTINBAŞ
ÜNİVERSİTESİ

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

SOYUT RESİM ANLAYIŞINI OLUŞTURAN PSİKOLOJİK
KOŞULLAR

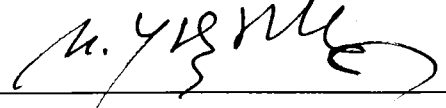
Zehra SARĞIN GÜZEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. Nedret YAŞAR

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans/Doktora tezi olmaya yeterli bulunmuştur.



Doç. Dr. Nedret YAŞAR

Danışman

Komite Üyeleri (İlk isim jüri başkanına, ikinci isim tez danışmanına aittir.)

Prof.Dr. Cevat DEMİR

GSTF, Altınbaş Üniversitesi

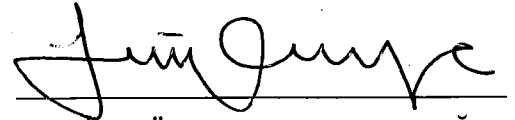
Doç.Dr. Nedret YAŞAR

Sanat ve Tasarım Fakültesi
Yalova Üniversitesi

Dr.Öğr.Üyesi:Berna
KARAÇALI

GSTF, Altınbaş Üniversitesi

Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.



Dr. Öğr. Üyesi: Lütfiye BOZDAĞ

Anabilim Dalı Başkanı

Sosyal Bilimler Enstitüsü onayı: **24 / 06 / 2019**

Doç. Dr. Nuri Ertan KAYAKI

Enstitü Müdürü



Bu dokümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağılı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve özgün olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Zehra SARGİN GÜZEL



TEŞEKKÜR

“Soyut Resim Anlayışını Oluşturan Psikolojik Koşullar” adlı araştırmada önerilerini ve zamanını esirgemeyip çok değerli bilgilerini tüm inceliği ile aktaran değerli danışmanım Doç. Dr. Nedret YAŞAR’ a en içten teşekkürlerimi sunarım. Tez yazım sürecinde yanımda olan arkadaşlarıma ve aileme ayrıca teşekkür ederim.



ÖZET

SOYUT RESİM ANLAYIŞINI OLUŞTURAN PSİKOLOJİK KOŞULLAR

Zehra SARGIN GÜZEL

Yüksek Lisans, Sanat ve Tasarım, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Doç. Dr. Nedret YAŞAR

Tarih: 05, 2019

Anlamanın peşinde olan insan; sınırlı benliğini aşır hayatı anlamlandırmak, yaşamın zorluklarını hafifletebilmek, duygu ve düşünceleri ile geleceğe yön vermek adına ereği özünde saklı bir oyun olarak sanat yapmaktadır. Sanat yapmanın kendisi ilham verici bir durum olup, insanın içsel bütünlüğünü koruyan en etkili yollardan biri sanattır ve bu yüzden insanlık sanattan vazgeçememektedir. Yüzyıllardır var olan resim sanatı da değişen zaman ve koşullarla form ve içerik açısından dönüşme uğramaktadır. 20. Yüzyıl sanatı da sanatın yolunu cesaretle bireyselliğe, düşünce ve duyguya götüren bir dönemdir.

19. Yüzyılda bilimde ve felsefi düşüncede etkili olan anti materyalist ve anti natüralist varlık anlayışı sanatta da etkisini gösterir. 20. Yüzyılda sanatın ve hayatın gerçeğini arayan modernizm deneysel sanatı destekleyerek pek çok yenilikçi akıma ev sahipliği yapmış ve bu akımların ortak duygusu ise soyut sanat olmuştur. Sanatçı soyut bir tutumla objeyi görünüşündeki tesadüfiliğinden kurtararak görünenin ötesindeki öze ulaşır sığınılacak bir huzur noktası aramıştır. Soyut resmi ve soyut resim yapan sanatçıyı anlamaya çalışan bu tez, üç bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın birinci bölümde soyut resim tanımlanmış olup resimde soyuta varan tarihsel süreç incelenmiştir.

İkinci bölümde yaratıcı cesarete sahip sanatçının yaratma ihtiyacı sorgulanmış, sanatçıyı soyut resim yapmaya iten içsel zorunluluğun altında yatan psikolojik sebepler araştırılmıştır. Üçüncü bölümde ise; yaratıcılık kavramı ve yaratıcı insanı anlama üzerinde durulup, yaratıcılığı etkileyen faktörler irdelenirken nörologların, yaratıcılığın insan beyniyle olan ilişkisi ve psikolojik rahatsızlıkların yaratıcılık üzerindeki etkisi ile ilgili araştırmaları incelenmiştir. Bu çalışma ile insanın içsel bütünlüğünü koruyan sanat olgusu ve dolayısı ile sanatçı ve sanatçının sanat yapma ihtiyacı sanatsal, bilimsel ve felsefi alanda yapılan araştırmalarla, bütünsel bir bakış açısı ile ele alınmıştır. Soyut resim yapan sanatçıyı, soyuta götüren içsel zorunluluk anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Soyut Resim, Sanatçı, Modernizm, Bilim, Felsefe.

ABSTRACT
THE PSYCHOLOGICAL CONDITIONS IN PROCESSING ABSTRACT ART
Zehra SARGİN GÜZEL

MA, Art and Design, Altınbaş University
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Nedret YAŞAR

Date: 05, 2019

The human who seeks meaning to make sense of living to exceed the limited self, to ease the hardship of life, to shape his future with own feelings and thoughts creates art as a play with essence within. Making art is an inspiring state and is one of the most effective ways of protecting the intrinsic integrity of the human hence the man can not give up making art. Centuries old pictorial art has had a transformation in terms of form and content as a result of changing time and circumstances. The art of the 20th century is the period that leads the path courageously to the individuality, to thoughts and feelings.

The anti materialistic and anti naturalist approach of existence which are effective on scientific and philosophical thinking in the 19th century has also had an impact on art. Searching for the truth of art and life the 20th century modernism has hosted innovative art movements by assisting experimental art, and the collective context of these movements have been abstract art. The artist seeks to reach a point of tranquility through an abstract approach, by relieving the object from its apparent randomness and getting into the heart of the object beyond sight. This thesis attempts to understand the abstract art and abstract artists consists of three parts. In the first part of the study the abstract art is defined and the historical process of the abstract painting is revealed.

In the second part it investigates the needs of the courageous creative painter and the psychological reasons underlying the requirements pushing the painters to the creation process. Finally in the third part the emphasis is on finding out the concept of creativity and the creative person, investigating the factors that affect creativity. In order to do that the thesis looks at the researches conducted by neurologists, looking at possible connections between human brain and the creativity and the effects of the psychological diseases on creativity are also studied. In this thesis, the matter of art protecting the intrinsic integrity as well as the need of the artist to make art, are considered in a holistic view point looking at the artistic, scientific and philosophical studies on the topic. The intrinsic necessities leading the artist to make abstract art are interpreted.

Key words: Abstract painting, Artist, Modernism, Science, Philosophy.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİM LİSTESİ	v
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SOYUT RESİM

1.1.Soyut Resim Kuramı.....	4
1.2.Soyut Resim Anlayışının Tarihsel Süreci.....	8

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUT RESİM İSTEMİ

2.1. Resim Yapma İsteği	22
2.2. Soyut Resim Yapma İsteği.....	26
2.2.1. Soyut Resimde Öz Arayışı	31
2.2.2. Sanatçı Ve Cesaret.....	36

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE YARATICILIK ÜZERİNE PSİKOLOJİK ÇALIŞMALAR

3.1. Beyin Üzerine İncelemeler.....	40
3.2. Yaratıcılık ve Psikolojik Rahatsızlıklar	43
SONUÇ	53
KAYNAKÇA	56

RESİM LİSTESİ

Sayfa

- Resim 1: Raffaello Sanzio, Madonna of the Meadows, 1506, Ahşap Üzerine Yağlıboya,
88 cm. x 113 cm., Kunsthistorisches Museum, Viena,
<https://artsandculture.google.com/asset/madonna-in-the-meadow/1wH8Q5iTWK8G3Q>
(ErişimTarihi: 08.04.2019).....11
- Resim 2: Dante Gabriel Rossetti, Lady Lilith, 1873, Tual Üzerine Yağlıboya,
96.5 cm. x 85.1cm., Delaware Art Museum, United States,
<https://arthistoryproject.com/artists/dante-gabriel-rossetti/lady-lilith/>
(ErişimTarihi:09.04.2019).....11
- Resim 3: Everett Millais, Ophelia, 1851-52, Tuval Üzerine Yağlı boya,
76.2 cm. x 111.8 cm., Tate Britain, London,
<https://www.sanatla-art.com/haftanin-tablosu-ophelia-john-everett-millais/>
(ErişimTarihi:09.04.2019).....12
- Resim 4: William Holman Hunt, The Hireling Shepherd, 1851, Tual Üzerine Yağlı Boya,
74.6 cm. x 109,5 cm., Manchester Art Gallery, Manchester,
<http://www.rossettiarchive.org/docs/op139.rap.htm> (Erişim Tarihi: 09.04.2019).....13
- Resim 5: Arnold Böcklin, Venus Anadyomene, 1872, Tual üzerine Yağlıboya,
59.1 cm. x 45.7 cm., Saint Louis, Art Museum, St. Louis,
<https://www.wikiart.org/en/arnold-bocklin/venus-anadyomene-1872>
(ErişimTarihi:09.04.2019).....14
- Resim 6: Giovanni Segantini, At the Watering Place, Tual Üzerine Yağlı Boya, 1888,
45,7cm,x27cm., Museum Art Basel, İsviçre,
<https://www.art.com/products/p48268737786-sa-i10856859/giovanni-segantini-at-the-watering-place-cows-in-the-yoke-1888.htm>
(ErişimTarihi: 09.04.2019)15

GİRİŞ

Sanat, çağlar boyunca var olmuştur ve var olmaya da devam etmektedir. Birçok araştırmacıya göre sanatın, özellikle de resim sanatının dönem dönem bittiği düşünülse de bitmeyip değişen zaman ve koşullarla form ve içerik açısından dönüşme uğramıştır. Resim sanatı, hizmet etmeye zorlandığı birçok ihtiyaçtan kurtulduktan sonra bile devam ettiği için resim yapmanın kendisi bir araştırma konusu haline gelmiştir. Sanat yapmak, ilham verici bir durumdur ve sanat, insanın içsel bütünlüğünü koruyan en etkili yollardan biridir; bu yüzden insanlık sanattan vazgeçememektedir. Çünkü sanat yapmak, ereği özünde saklı bir oyundur ve sanatçı için bir ihtiyaçtır. Bu nedenle sanat, insan ve toplumu inceleyen bilim dallarının ve felsefenin de ilgilendiği bir konudur.

Bu çalışma ile sanat, sanatçı, sanatçının sanat yapma ihtiyacı ve sanatçıyı soyut sanat yapmaya iten duygu sorgulanmıştır. İnsan fizyolojisinin, psikolojisinin ve deneyimlerinin duygulara düşüncelere ve yeteneklere olan etkisi incelenmiş, insanı soyut resim yapmaya iten duygu anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Soyut resim, varlığı dış görüntüsünden sıyrarak iç yaşantısını resmetmeye, görülenin ötesindeki öze ulaşmaya çalışmıştır. Bireysel bir tutumla sanatçı, objeyi görünüşündeki tesadüfiliğinden kurtararak sığınacak bir huzur noktası aramıştır. Formlar, objelerin görünür dünyadaki halleri ile var olmadığı için resmin kendi elemanları objeden daha fazla ön plandadır. Formdaki belirsizlik varoluşun gizemi gibi insanı çekmektedir. Sanatçı için de izleyici için de öznellik önemlidir. Soyut resmi anlamlandırabilmek için soyut resimle uğraşan sanatçıyı anlamak gerekir. İnsanı, rengin ve formun insan üzerindeki etkisini çözümlemek önemlidir. Soyut resim algılanan dünyanın bir yansımasıdır. 19. yüzyılda bilimde ve felsefi düşüncede etkili olan antimateryalist ve anti-natüralist varlık anlayışı sanatta da etkisini göstermiştir. Modern çağda bilim ve felsefe soyut bilginin peşindeyken sanat da soyutlaşmıştır. Soyut sanat, sanatın kendi yöntemleri ile kendi gerçekliğini ve görünenin ardındaki gerçeği araştırmıştır. Gerçeği sorgulayan sanat görünenden uzaklaşarak soyuta yönelmiş ve soyut sanat 20. yüzyılda ortaya çıkan akımların ortak dili olmuştur. Sanatın özerkleşmesinde devrimler çağı romantizm ilk adımları atarken modernizm döneminde bozulan form, salt soyut olana ulaşmıştır. Objenin ruhu artık büründüğü formdan daha fazla kıymet görmüş, iç sesi dış sesinden daha çok duyulur hale gelmiştir. Bilim ve teknolojiye yeni yaklaşımlar da sanatçının eserlerinde sanatın kendi dilini kullanmasına olanak sağlamış, dolayısıyla da soyut sanatın gelişmesini desteklemiştir.

İnsanı diğer canlılardan ayıran en belirgin özelliklerden biri de sanat yapmasıdır. İnsanın sanat yapması, sanatsal olanla olmayan arasındaki fark; sanatçıların, estetikçilerin, insanı ve insan topluluklarını inceleyen bilim insanlarının, düşünürlerin konusu olmuştur. Bu konuda kabul görmüş tek bir doğru yoktur, zaman içinde değişebilen farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Sanat ve dolayısıyla da sanatçı, insan ruhuna etki etmeyi başardığı gibi beyinlerindeki özel ve güçlü mekanizmalara da girmeyi başarmıştır. Bu başarı modern beyin araştırmacılarını da sanat olgusunu anlamak için çalışmalar yapmaya itmiştir. Günümüzde insan beyninin sanatı algılayışı ve sanatın da beyni geliştirme konusundaki etkisi ile ilgili çalışmalar devam etmektedir. Özellikle de soyut düşüncenin bir beyinde nasıl temellendiği de merak konusudur. Çoğu zaman sanat izleyicileri, soyut resme doğru yol alınan dönemde formun ve renklerin bozulması ve özgürlüğünü ilan etmesinden sonra birçok çalışmanın altında psikolojik rahatsızlıklar ve hastalıklar aramış, bazı araştırmacılar soyut düşüncenin üstün bir zeka gerektirdiğini düşünmüş olsalar da bazı bilim insanları incelediği vakalar sonucunda; insan zekasının evrimini, sanatı ve sanatçıyı anlamanın; önce basiti, somutun iç ahenginin yaratıcı gücünü anlamaktan geçtiğine varmışlardır.

Nörologların araştırmaları ile insan beyninin sanat yapması konusundaki etkilerinin yanı sıra, sanat yapmanın da insan beyninin bazı bölümlerindeki nöronlarda ölçülebilir bir biçimde gelişmeye neden olduğu gözlemlenmiştir. Sanatçıların eserleri incelenirken insanların beyinlerinde hangi bölgelerin uyarıldığı ve neler olduğu ile ilgili, nöroestetik alanında araştırmalar yapılmaktadır. Araştırmalar sonucu gözlemlenmiştir ki ayna nöronlar sayesinde sanatçıların eserlerini üretirken yaşadığı duygular da izleyiciye aktarılmaktadır. Bu durum, sanatın insanlar üzerindeki gücünün bir göstergesidir. Bilimsel çalışmaların; yalnızca duyulur bilgiye değil, deneyler sonucu artık soyut düşüncenin bilgisine de ulaşabiliyor olması, bilim ve insanlık adına olduğu gibi sanat adına da ilham verici bir gelişmedir.

İnsanın varoluşunu sorgulaması gibi sanatçının da kendisini, sanatını ve sanatsal olanı sorgulaması; sanatçının varlığını ve yapıtlarını daha anlamlı kılar. İnsan; yaşadığı çevre, dönem, ruhu, bedeni ve beyni ile bir bütündür, bu yüzden bu çalışmada; bilim insanlarının sanatçıların, estetikçi ve düşünürlerin görüşleri incelenmiştir. Sanatçı; sanat yaparken bedeni, ruhu, beyni, duygusu ve duruşu ile orada, o andadır ve hepsi ürettiği eserde hayat bulmaktadır.

Pek çok zaman sanatçılar için deli, dahi, dejenere denmiş ya da sanatçılara bazı hastalıklar atfedilmiştir. Peki kimdir sanatçı? Deli midir, dahi mi? Yoksa hayatı hissedip kendi yöntemleri ile hissettiklerine yeni bir hayat verebilecek cesarete sahip insanlar mı?

Bu çalışma ile soyut resim ve soyut eserler üreten sanatçıyı anlamaya çalışılmıştır. Sanatçılarla yapılan röportajlardan, belgesellerden, sanatçıların ve bilim insanlarının çalışmalarından, araştırmalarından, kitaplarından, kütüphanelerden, videolardan faydalanılmış, literatür taraması yapılmıştır.

Sanatçının sanat yapma isteği, H. Tuğrul Atasoy'un "İnsan Neden Sanat Yapar" kitabı, bu isteği harekete geçiren cesareti de Rollo May'in "Yaratma Cesareti" adlı çalışması ile sorgulanmıştır. Soyut sanat ihtiyacı ise Wilhelm Worringer'in soyutlama ve özdeşleşim ve İsmail Tunalı'nın Worringer'in soyutlama kavramına olan eleştirisi ile ele alınmıştır. Soyut resmi anlamak için ise soyut resmin öncüsü Wassily Kandinsky'nin soyut resim üzerine kuramsal çalışmalarını yazdığı kitapları; sanatın tinsel boyutunu ele aldığı sanatta ruhsallık üzerine, sanatın plastik değerlerini ve teknik boyutunu incelediği "Nokta" ve "Çizgiden Yüzeye" adlı kitapları incelenmiştir.

Soyut bir resme bakarken ya da bir nesneyi soyutlaştırırken huzur duyuyorsam bunun bir anlamı olmalı. Kendimi tanıma bu çalışmanın temel amaçlarından biridir. İnsanın kalbi ve elleri onu soyut resme götürüyorsa kalbimizin ve ellerimizin bir bildiği olmalı. Bu tez, gözle başlayıp gözle biten ve kalbimizle ellerimiz arasındaki bilginin araştırmasıdır. Dildeki söze özde burhan gerek demişler, eldeki sözün, özdeki burhanına bir inceleme, sanata ve insana ait iki öz arasına bir bakıştır.

Sanat içsel bütünlüğümüzü koruyan değerli bir uğraştır, ifadesini soyut sanatta bulan sanatçı da soyutlar dünyasında bir huzur noktası aramaktadır. Bilim ve felsefe bu konuya kendi bakış açısı ile açıklık getirirken, bu çalışma ile farklı alanlarda çalışan insanların konuya bakışı ve araştırmaları ele alınarak, insanın, sanatçının ve sanatının ve özellikle de soyut resim üreten sanatçının bütünselliği vurgulanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SOYUT RESİM

1.1. Soyut Resim Kuramı

Soyut kelimesi Türkçede soymak eyleminin kökünden türetilmiş olup nesnelerin, duyularla algılanabilir özelliklerinden sıyrılmış olanı ifade eder. Soyut resimde de amaçlanan nesnelerin duyularla algılanabilir özelliklerinden sıyrılarak öz de olanın yani ruhunun yeni bir formda ifadesine kavuşmasıdır. Sanat, realiteden soyutlanmış olduğu için soyut sanat adını alır (Tunah, 2011: 174). ve artık yeni bir realite aramaktadır. “*Nesnel sanatta elemanın sesi içinde susturulmuş ve geriye itilmişken, soyut sanatta ses, en üst sınırın, üstelik hiçbir baskı görmeden ulaşır.*” (Eroğlu ve Yurdun, 2017: 46).

19. yüzyılda, soyut resmin ilk adımları akademizmin reddini benimseyen ressamlarla atılmıştır. İdeal konular yerine resmin kendi elemanları ile görünen gerçeğin özüne ulaşmak resmin amacı olmuştur. Romantizmle sanatçı otoritelerin hakimiyetinden kurtularak bireyselleşmiş, duygu ve düşünce daha fazla önem kazanmıştır. Deneysel sanat desteklenmiş ve yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Empresyonizm, kübizm, primitivizm, fovizm gibi yenilikçi akımlar biçim ve renkle oynayarak görünenin ardındaki gerçeğe ulaşmaya çalışmışlardır. Form bozulmaya, sınırlar kaybolmaya, lekeler iç içe geçmeye başlamış; katı kurallar ortadan kalkmıştır. 20. yüzyıl sanatının ortak dili soyut sanat olmuş, modernist dönemde sanatçılar sanatın ve hayatın gerçekliğini sorgularken sanat soyuta yönelmiştir. Soyut resme yönelen sanatçılar için renk, form, leke, espas gibi resimsel öğeler resmin temel konularıdır. Kandinsky’nin de dediği gibi, soyut resimle “*Sanat doğayı taklit etmeyi bırakmış, kendi doğasını ortaya koymaya başlamıştır.*” (Antmen, 2012: 81). Soyut resimde çıkış noktası nesnelerin soyutlanmasından oluşabileceği gibi, sanatçının içsel duygularının ifade edilmesi ile de oluşabilir, asıl olan ruhsal değerlerdir. Çıkış noktası ne olursa olsun sanatçı için içe dönüş, içsel olanda huzur bulma söz konusudur. “*Modern birey içsel dinginlik aramaktadır çünkü dışsal yüzünden sağırlaşmış ve sessizliğin, içsel dinginlikte bulunacağına inanmaktadır*” (Eroğlu ve Yurdun, 2017: 29). Soyut sanat, içsel ihtiyaçlarla içsel bir sanat şeklinin aranma çabasıdır.

Kandinsky, sanatçıların bazen bilinçli ya da bilinçsiz, Sokrates’in “kendini bil” sözüne uyduklarını söyler (Kandinsky, 2015: 48). Görünen ile içsel yaşamını harmanlar ve malzeme de doğru anlatıma ulaşmaya çabalar.

Soyut resmin öncülerinden Mondrian’a bir hayranı önceki çalışmalarına hayran olduğunu fakat son resimlerinde yaptığı dikdörtgenlerden hiçbir şey anlamadığını ve anlamak istediğini, bu resimlerle amacının ne olduğunu sorar. Mondrian’ın açıklamasından tatmin olmayıp daha önceki resimlerinde doğayı temsil ettiğini ekler. Mondrian ise kendimi doğa aracılığı ile temsil ediyordum, diye açıklar (Antmen, 2012: 96). Bazen sanatçı için temsil yeterli olmayabilir; sadece sanatın dili ile kendini tanıma, kendini ve sanatsal olanı ifade etme arzusu öne çıkabilir. Bu anlamda en maddi olmayan sanat dalı olarak müzik, soyuta en özgürce ulaşmış olandır. Tamamen soyut bir sanat olan müziğin yöntemleri, resim sanatını da etkilemiştir. Örneğin, müzikteki ritim ve tekrarların resimde de kullanılması, Kandinsky’nin rengi harekete geçirme arzusu gibi. Goethe, sanat dalları arasındaki ilişkinin önemli olduğunu söyleyip özellikle de resim ile müzik arasındaki ilişkilerin çözümlenerek, resmin bu yolu ve müziğin yolunu izlemesi gerektiğini öngörmüştür (Kandinsky, 2015: 63). Bu öngörü ile Goethe, Kandinsky’nin de ifade ettiği gibi, resim sanatının kendi olanaklarını kullanarak soyut düşünceye, saf sanatsal olana ulaşacağını vurgulamıştır. Müziğin soyutluğunu ve resimle arasındaki bağı en iyi anlayabilecek ressamlardan biri elbette ki *“iyi bir piyanist ve çellist”* olan Kandinsky olacaktır (Howard, 2017: 19). Kandinsky, Wagner’in Lohengrin eserini dinlediğinde büyük heyecan duyar, müzikte hissettiği bu yoğunluğu renklerin gücü ile resime aktarma fikri oluşur ve şöyle der, *“Sanatın o ana kadar sandığımdan çok daha büyük bir gücünün olduğunu çok açık bir şekilde anladım. Öte yandan, resmin müziğinkinden aşağı kalmayacak bir güç yaratabileceğinden de emindim.”* (Ünlü, 2007: 25).

Soyut resmin dilini ve yasalarını anlayabilmek adına Kandinsky kuramsal çalışma içine girip bu çalışmalarını kitaplaştırmıştır. Kandinsky, *“Sanatta Ruhsallık Üzerine”* adlı kitabında, resim sanatının elinde temel olarak iki güç olduğunu söyler. Bunlardan biri renk diğeri ise formdur (Kandinsky, 2015: 63). İçsel ve sanatsal olana ulaşma konusunda Matisse’in rengin temsilcisi, Picasso’nun ise formun temsilcisi olduğunu söyler (Kandinsky, 2015: 48). Renk, ışıkla var olan fiziksel bir oluşumdur. İnsan ruhu üzerinde etkilidir ve insanları yönlendirebilir. İnsan üzerindeki psikolojik ve fiziksel etkisinden dolayı tek başına etki edebilme gücüne sahiptir. Önemli bir tasarım ögesidir (Uçar, 2004: 45). Örneğin kırmızının baştan çıkarıcı, tahrik edici ve dikkat çeken hali reklam sektöründe oldukça işe yaramaktadır. *“Doğada da kendini göstermek ya da gizlenmek isteyen hayvanlar renk değiştirirler. Renk, sembolik değeri ile mesajlar verebilir. Simgelediği şeyler bulunduğu coğrafya ve kültüre göre farklılık gösterir* (Uçar, 2004: 45-46). Bir formu daha güçlü hale getirebilir ya da etkisini azaltabilir. Renk tek başına etkili iken yanındaki renklerle başka bir anlama dönüşebilir; bu yüzden rengi tanımak,

diğer renklerle ilişkilerini çözümlemek önemlidir. Her rengin insan üzerindeki titreşimi farklıdır. Her ruhun da renklerden ve seslerden aynı oranda etkilenmediği aşıkardır. Bazı kişiler farklı duyular arasında yoğun bir iletişim kurarlar. Kandinsky de bunlardan biridir. Kandinsky'nin dünyayı algılama şekli renklerle birlikte bütünlük göstermiştir, güçlü hafızası ile geçmişten hatırladığı olaylar onda etki bırakan renklerle canlanmıştır (Howard, 2017: 20). Bazı insanlarda renklerin, tatların önce doğrudan ruha sonra diğer duyu organlarına gittiği söylenebilir. Böylelikle renklere dokunan sanatçı ruh üzerinde titreşimler yaratır.

Form en basit anlamı ile biçim demektir. Tek başına bir resmi oluşturabileceği gibi renkle bir araya gelerek etkisini arttırıp yeni bir şeye dönüşebilir. Form ve renk birbirlerinin etkisini değiştirir. Form, renge çizdiği sınırla onu soyutlaştırır ya da somutlaştırır. Rengin ruh üzerindeki etkisini azaltabilir ya da çoğaltabilir. Formun da renk gibi ruhsal bir değeri vardır. Kandinsky'ye göre form *“içsel anlamın dışsal ifadesidir”* (Kandinsky, 2015: 61). Formu oluşturan ilk hareket, noktadır ve noktaya uygulanan güçle nokta çizgiye; çizgi de forma dönüşür. Kandinsky, noktayı *“sessizliğin ve konuşmanın en zirve birleşimi”* olarak değerlendirir (Eroğlu ve Yurdun, 2017: 22). Nokta sessizdir, tekilliği ifade eder ve içe dönüktür (Eroğlu ve Yurdun, 2017: 22,28). *“Noktanın boyutu ve etrafındaki alan arttıkça ona etrafi tarafından uygulanan baskının sesi azalmakta ve noktanın sesi daha temiz ve daha kuvvetli olmaktadır”* (Eroğlu ve Yurdun, 2017: 24). Beyaz bir yüzeyin ortasında orta hallice koyu tonda bir nokta düşündüğümde bana sessizliğin içinde, çevresinin etkisinden uzak, kendinden emin bir duruş hissettirir. Büyük bir sabırla orada öylece duran, biriktirdiği her şey sanki birden patlayacak ve yeni oluşumlar için harekete geçmeye hazır gibi. Sanki bütün resim noktada saklanmış da fışkırmak için olgunlaşmayı bekliyor hissi verir. Kendi içinden doğacakmış gibi güçlü. Tohum gibi. Tohumun, koşullar ve tohum hazır olduğunda çatlayarak bitkiye, organik bir çizgiye dönüşmesini anımsatır. Kandinsky de tohumu, *“en küçük, kendine yeten ve merkezden kaçan şekiller, birbiri ile gevşek noktalar”* olarak ele alır ve *“doğada nokta sayısız olanaklarla dolu, kendine yeten bir şeydir”* (Eroğlu ve Yurdun, 2017: 35-36) diye ekler.

“Kısa sabit ve çabuk yaratıldığından en kısa en değişmez ve en içsel iddiayı taşır. Bu yüzden nokta, dışsal ve içsel anlamıyla resmin ilk elemanıdır ve özellikle grafiğin de” (Eroğlu ve Yurdun, 2017: 29).

Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı kuramsal çalışmasında, resim ve grafiğin birbirinden ayrılmaya çalışılmasının içsel bir dayanağı olmadığını ve bu ayrımı yapmaya çalışanların resimde nokta ve çizginin kullanılmasına da şüphe ile baktıklarını söyler. Oysaki

Kandinsky, bir nokta ve bir çizginin natüralist bir resimden çok daha fazlasını anlatabileceğini düşünüyordu. “Günümüz resim sanatında bir nokta bir insan figüründen daha fazla şey ifade edebilir. Yatay bir çizgiye eşlik eden dikey bir çizgi neredeyse dramatik bir ses yaratır. Bir üçgen dar açısının bir daire ile temas etmesi Mikelanj’ın eserlerinde tanrının işaret parmağının Adem’inkiyle temas etmesinden daha az etkileyici değildir.” (Ünlü, 2007: 5).

Noktanın biçimi, boyutu, tonu değişince içsel sesi de değişir. Örneğin tohuma benzettiğimiz koyu tondaki noktanın tonu açılrsa dış hatları dalgalansa kendinden emin güçlü nokta sarsılır. Gücünü ve kararlılığını yitirir. Noktanın dışarıdan uygulanan bir kuvvet ile hareket ettirilmesi çizgiyi oluşturur. Bana tohumun hayatla buluşmasını anımsatır ve çizginin yolculuğu başlar. Çizgi bazen forma dönüşür bazen bir yüzeyi böler. Düz, eğri, kırık, ince, kalın, hızlı, açık, koyu gibi çeşitli halleri ile bizi farklı duygularla yolculuklara çıkartır. Kendi başına bir şeyler ifade ederken aynı zamanda formu meydana getiren temel elemandır. Yüzeydeki bütün desensel yolculuklar noktanın hareketi ile doğar, desensel olmayan yolculuklar da aslında. Nokta tohumdur, güneştir, dünyadır, bir kara deliktir ve doğadaki hayatı da başlatır. Başlangıçta olduğu kadar bitişte de güçlüdür.

Nokta ve çizgi bulundukları mekana ve kapladıkları alana göre her an yüzeye dönüşebilirler. Yüzeyler de formları büyüklükleri, aldıkları renk ve dokularla bize farklı duygu alanları oluştururlar. Önemli olan bu elemanları zorlamadan hissederek kullanmak ve bir araya getirmek, formların, renklerin, lekelerin, uyumun ve uyumsuzluğun uyumunu hissetmek sesini duymaktır. Kompozisyondaki formlar gerçek bir nesne olsun veya olmasın, bir nesneyi çağrıştırsın veya çağrıştırmassın aslolan uyumdur ve bu uyumla kompozisyon oluşur. “Resimde güzellik duygusunu yaratan konu, temsil ya da doğanın kendisi değildir. Bunlar, kompozisyon, renk, ve biçim temelinde belli bir tür güzelliğin ortaya çıkmasını sağlar o kadar. Resimde temsili temsil olarak görmeden önce, kompozisyon, renk, ve çizgiyi görmeye çalışmalısınız” (Antmen, 2012: 97) diyor Mondrian. Soyut resim dış dünyanın görüntülerinin yerine resmin kendi öz gerçekliğinin, resmin temel öğelerini oluşturması ile oluşur. Kandinsky, soyut biçimin bir yok oluş olduğunu söyler (Eroğlu ve Yurdun 2017: 26). Nesnenin biçiminde bir yok oluş yaşanırken içsel sesi resmedilmektedir. Kandinsky’nin duyular arası ilişki kurma yeteneğinin araştırmalarına katkısı olmuştur. Örneğin siyah ve beyaz sessizdirler ya da ses onlarda minimumdandır ve fısıltı ile konuşurlar (Eroğlu ve Yurdun, 2017: 55). Kandinsky’e göre, kırmızı sağlam durma özelliği ile sarı ve maviden, içindeki gerilim ve içsel karmaşası ile de siyah ve beyazdan ayrılır örneğin (Eroğlu ve Yurdun, 2017: 57). Kompozisyon konusunda görüşlerini yazarken de kompozisyonun sesini tanımlamaya çalışmıştır (Eroğlu-Yurdun, 2017: 33). Müzik

enstrümanlarının ses çıkarma özelliklerinin nokta ve çizgiye olan benzerliklerine değinmiştir (Eroğlu ve Yurdun, 2017: 84-85). Çizgi çeşitlerinin renkleri, sesleri, tonu ve duygusu, O'nun yazdığı konulardandır. İçsel olanla dışsal olanın, bilimsel olanla sanatsal olanın bağı ve bütünlüğü söz konusudur. Bütün bu çözümlemeler resim sanatının dilini bilimselleştirmeye yardımcı olurken görsel sanatların insan psikolojisi üzerindeki etkisinin önemi ve anlaşılmasını da sağlamıştır.

Soyut resimde sanatçı, ister dışsal bir formdan yola çıksın isterse içsel bir durumdan, elleri ve gözlerindeki ruh ve sanatsal birikimle yeni formlar oluşturur. Bir şeye benzetelim veya benzetmeyelim her form bize bir şeyler söyler ve herkes bunu aynı duymaz. Soyut resmin cazibesi de bu farklı formda ve onu farklı duymada gizlidir. Yani sanatsal olanın gizlendiği yer gibi. Ya da Delacroix'nın yorumu ile “*ruhun ruha ulaşmak için renklere ve çizgilere eklediği şey*” de diyebiliriz (Clauden, 1999: 56). Bu durumu sözcüklerle anlatmakta biraz zorlanırsınız çünkü soyut resimde, resmin ve sanatın sadece kendi dilini kullandığı bir yerden bahsedilmektedir.

1.2. Soyut Resim Anlayışının Tarihsel Süreci

20. yüzyılın büyük hareketi olan modernizmin hayatı, gerçeği varoluşu ve sanatı sorgulama hali bilimi felsefeyi ve sanatı soyut dile yöneltmiştir. Sanat, gerçeği ve kendi gerçekliğini ararken bir çok yenilikçi akıma ev sahipliği yapmak durumunda kalmıştır. 1860'lar ve 1960 arası sanatı kapsayan modernizm çağındaki akımların ortak duygusu ise sanatın kendini yenilemesi gerektiğidir. Sanat kendini sorgularken sanatçılar farklı bakış açıları ve görüşler geliştirmişlerdir, bu görüşler zaman zaman örtüşse de çoğunlukla birbirlerine zıt akımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ortaya çıkan akımlar ne kadar zıt olsalar da hepsi deneysel sanatı desteklemekte, natüralizmin ve akademizmin hâkimiyetini reddetmektedirler (Little, 2006:98). Ne de olsa, John Berger'in de dediği gibi: “*Akademizm, bazı durumlarda ilerici görünebilir, ama sanat adına her zaman öldürücüdür.*” (Berger, 2007: 13).

Gerçekliğin sorgulanması sanatçıyı görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama koparmış, bu kopuşla da döneme hâkim olan başlıca ifade biçimi soyut sanat olmuştur. Sanatçının kendi bakış açısını, gerçeğini ve ifade biçimini bulması önemlidir.

Modernist dönemde ilk motorlu uçak uçar, araba yapımında seri üretime geçilir, bilimde hatırı sayılır ilerlemeler katedilir. Güney Kutbu'na ulaşılır, Albert Einstein görecelilik teorisini

geliştirirken, sanatçının kendi bakış açısını geliştirmesi modernizmde en önemli noktadır (Antmen, 2012: 19). Dış dünyada gördüklerimiz artık göründükleri gibi değildir, biçim bozulur. Formlar, renkler ve düzenlenmesi bazen bir rüya gibidir, gerçeküstüdür. Bu dönemde Sigmund Freud rüyaların yorumunu yayımlamıştır (Antmen, 2012: 19).

Birinci Dünya Savaşı'nın da baş göstermesi ile bu kadar ilerlemeye rağmen, hatta ilerleme de kullanılarak insanlara acılar yaşatılması, içinde bulunduğumuz dünyanın gerçeklerinin sorgulanmasını kaçınılmaz kılmıştır. Kimi için rüyalar, hayaller ve bilinçaltı daha gerçektir artık. Gerçek, kimi için gelecekte, makinelerde bilim ve teknolojiye; kimi için geçmişte, ilkel olandadır. Belki de Coca Cola şişesinin içindedir. Çünkü kapitalizmin simgelerinden biri olan Coca Cola şişesi de bu dönem tasarlanmıştır (Antmen, 2012: 19). Görüldüğü gibi ele geçirilmesi gereken çok şey vardır ve savaş kaçınılmazdır. Savaşlarla korkunçlaşan dünyanın yeni sanatı da soyut dilde ifadesini bulmaktadır. Paul Klee'nin de dediği gibi “*dünya korkunçlaştıkça sanat ta soyutlaşmıştır*” (Antmen, 2012: 84).

İsmail Tunalı, modern sanatın insan için bir sorun olduğunu ve geçmiş dönemlerin hiçbirinde sanatın bu derece uzun süreli çözülmemiş bir sorun olarak yaşamadığını söyler. Kimi zaman sanat olarak reddedilir kimi zaman ise yüceltilir. Kimi psikolog estetikçiler beğeni bozukluğu, kimi sosyolog estetikçiler sosyal yönelişlerdeki gevşeklik, kimi psikiyatri uzmanları ise psikiyatrik fenomen olarak açıklamak ister. Modern sanat karşısında, sağlam sanat kültürüne sahip nice aydınların, toplumların ve rejimlerin de tavır aldıklarını öte yandan ise ‘sanat kültüründen yoksun nice kişinin de modern sanatı bir sinobizm ile olsa bile yücelttiklerini görürüz’ der. National sosyalizmin onu saf olmayan ırkların ürünü olarak görüp reddederken günümüz Marksist rejimlerinin de burjuva sanatı olarak değerlendirdiğini ve bu çelişkili tavırların modern sanatı büsbütün çözülmez bir sorun haline getirdiğini ekler (Tunalı, 2013: 5).

Modern sanat, bize içine doğduğumuz gündelik yaşamın bu dünyanın gerçekliği olup olmadığını sorgulatmıştır. Dünya ve sanat yeniden anlamlandırılmaya başlanmıştır. Yeni sanatı anlamak da çok kolay olmamış ve çaba gerektirmiştir. “*Modern sanatın zor olduğu söylenmiştir sıklıkla: Picasso’yu anlayıp sevmek, Poussin ya da Chardin’i anlayıp sevmekten zordur.*” (Ponty, 2014: 19).

Modernizm, bizi algının dünyasını ve düşünceyi keşfe çıkarmıştır. Çünkü modern sanat, doğruluk ve gerçeklik arayışındadır (Ponty, 2014: 19). “*Gerçek dünya bu ışıklar ve bu renkler değil, gözlerimin sunduğu bu ete tene bürülü görüntü değil; gerçek dünya bilimin bize bu duyu*

yanılsamalarının ardında olduğunu söylediği dalgalar ve parçacıklar.” diyor Ponty (Ponty, 2014: 13). Ponty için insan demek dünyayı kendi gözleriyle gören varlık demektir. Modernist dönemdeki sanatçının da dünyayı kendi gözleri ile görmesi gibi. Klasik resmin akılcılığına karşın, dünyaya ve kendi kendine bile şüpheyle bakan bir dönemdir modernizm. Onun yolu daha zor çünkü keskin kuralları yok. Bitmiş resim, yarım resim ayrımını yapmak zor, hatta yarım resimde bitmiş aramakta, onaylanmak artık onun kaygısı değil. Bu dönem bilimin, biçimin ve içeriğin birbirine karıştığını birbirini var ettiğini söylediği bir dönemdir. Klasik resimde desen ve renk birbirinden ayrı gözlemlenebilir, fakat modern resimde iç içe geçmiştir. Cezanne bunu “*insan renk sürdüğü ölçüde desen çizer*” sözü ile açıklamıştır (Ponty, 2005: 21). Sınırlar zaman zaman ortadan kaybolup, yüzeyler birbirine geçerken, görünen gerçeğin gücü azalmış, akademik gelenekten uzaklaşmış ve soyut düşünce önem kazanmıştır.

Tek bir kişi ya da akımın soyut sanatı var ettiğini söyleyemesek de 19. yüzyıl sanatının modernizm ve soyut resim anlayışının oluşmasında önemi büyüktür. Korkuları ve kuralları ortadan kaldırıp “*sanatın evrimini etkileyecek bütün akımlara kapı açan romantizm*” ve izlenimcilik önemli bir rol oynamaktadır (Clauden, 1999: 56). Soyut anlayışın en belirgin tohumları izlenimcilerin resimlerinde atılmış olsa da Wassily Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı kitabında soyut arayışının daha önce belirttiği üç gruptan bahseder. Bunlar: Rossetti ve arkadaşları William Holman Hunt ve Everett Millaiss, Böcklin ve okulu, Segantini ve takibindeki fotoğrafçılardır. “*Bu üç gruba, sanatta soyut arayışını örneklemek üzere seçtim.*” der (Kandinsky, 2015: 46). Rossetti ve arkadaşları, William Hunt, John ve Everest Millas 1850 lerin başında Royal Academi of Arts’ta öğrenciyken klasik anlayışa karşı Ön Rafaelocu Kardeşlik (Pre-Raphaeliterotherhood) adında bir grup kurarlar. Eğitimini aldıkları akademik geleneği reddederler. Rafaello’yu da en akademik ressam olarak görürler ve Rafaello öncesi sanatı ruhsal açıdan “saf” olarak kabul ederler. Bu saf olan sanata duydukları özlemle de “Rafaello Öncesi” ismini kullanırlar. Doğal formu idealleştirmek yerine ayrıntılarına yoğunlaşmayı tercih ederler. Parlak renkler kullanır Orta Çağ’a ait ve edebiyattan alınmış konuları yeniden keşfederler. Üç arkadaş 1850’lerde birbirinden uzaklaşırken Rosetti ve çevresindeki ressamlar ikinci kuşak Ön Raphaelocular olarak sanatın daha estetikçi olmasında rol oynamışlardır (Little, 2006: 78-79).

Raffael’in resimlerinde figürler bu dünyaya ait değildirler. İlahi bir dünyaya aittirler ve okunmak isterler. Bu yüzden de izleyici kendi ile özdeşleştiremez, duygusal bir ilişki kuramaz.



Resim 1: Rafaelo Sanzio, Madonna of the Meadows, 1506.

Oysa Rosetti'nin figürünü incelersek günlük hayatta sıkça gerçekleştirilen bir iş yapmaktadır. Düşüncelere dalmış umutsuz ifadesi tanınık gelmektedir. Resme bakan kişi, resimdeki kadının hüznünü hissedip ortak bir duyguda buluşabilir.



Resim 2: Dante Gabriel Rossetti, Lady Lilith, 1873.

Everett Millais'ın Ophelia isimli tablosunda da, Lady Lilith de olduğu gibi izleyici Ophelia ile empati kurabilir. Kendini ölümün sularına bırakan zavallı, güzel Ophelia'nın acısını hissetmekle kalmaz onun için üzölür, son nefesini vermeden çekip çıkarmak, kurtarmak ister. Gerçekliğe sıkıca bağlı, yaşam dolu bu güzel manzaranın içinde solmakta olan güzeller güzeli Ophelia'yı görmekteyiz.



Resim 3: Everett Millais, Ophelia, 1851/52.

Shakespeare'in ünlü eseri Hamlet'ten bir sahne. Ophelia, babası Hamlet öldüröldükten sonra elinde bir demet çiçekle kendini nehre bırakır (Khan Akademi: 2014). Ölüme yakışmayacak denli güzelliği, elindeki çiçekler ve özenle işlenmiş elbisesi ile ölümden çok kendini huzura bırakmış gibidir.

Yine Rosetti'nin arkadaşlarından olan William Holman Hunt'ın resmini incelersek konunun günlük hayattan bir kareyi yansıtmakta olduğunu görürüz.



Resim 4: William Holman Hunt, The Hireling Shepert, 1851.

Bu resimlerin üçünde de bütün gerçekliği ve canlılığı ile doğa, parlak renklerle resmedilmiştir. Bize içinde bulunduğumuz hayatı yaşatmaktadır. Rossetti'nin resminde arkada bir kemer ardından görünen manzara ise izlenimci resimleri çağrıştırmaktadır. Doğaya çıkıp doğayı resmetmeye çalışan ilk ressamlar izlenimciler değildir. Bu ressamlarda doğayı çok fazla gözlemleyip resmetmişlerdir. Öyle ki Millais Ophelia'yı resmetmek için nehrin kıyısında oldukça uzun zaman geçirir doğayı tüm detaylarıyla titizlikle inceler ve değişen hava koşullarından ve açık havada çalışmaktan dolayı yaşadığı zorlukları da bir mektupta dile getirir. Ophelia resmini incelerken doğanın bu denli detaylı işlenmesine hayran olmamak mümkün değildir. Fakat bu hayranlık resmin işlenişinin yanında doğaya karşı bir hayranlığı da barındırmaktadır, doğanın kendi içindeki yaradılışına ve ilahi gücüne. Bütün gerçekliği ve canlılığı ile karşımızda duran doğanın insanda o canlılığın ötesindeki gizi arama, otları aralayıp bitkileri var eden tohumunun gücüne hatta daha ötesine ulaşma hissi vermektedir. Raffaello'nun resimlerinde ise doğa gerçekteki görüntüsünden arındırılarak idealleştirilmiştir. Yaşama dair bir his uyandırmamakta bütün donukluğu ile sükûnettedir.

Böcklin ise efsanevi kahramanlarına maddi bir rol vermiştir.



Resim 5: Arnold Böcklin, Venus Anadyomene, 1872

Bir doğa tutkunu olan Segantini ise tepeler, taşlar, dağlar, sığırlar gibi sıradan nesneleri gerçekçi bir biçimde resmetmiştir. Resimlerindeki figürler de gerçekçi, hayatın içindeki rolleri ile yer almaktadır. Torunu, “Gioconda Levkauf-Segantini dedesinin sanat anlayışını; Segantini’nin resimleri doğumdan ölüme yaşamın portreleridir aslında, onun sanatı şimdiki zamanın sonsuzluğa dönüşüydü.” (Dedeoğlu, 2007: 104) diyerek özetler.



Resim 6: Giovanni Segantini, At the watering- place, 1888.

Bu üç sanatçının ortak özellikleri; akademik geleneği reddeden, dönemin klasik sanat anlayışından ayrılan bir tutum benimsemeleridir. Sanat çağının devrimini içinde barındırmalıdır. Çünkü Kandinsky'nin dediği gibi *“Sanatın çağının çocuğu olduğunu söyledik. Böyle bir sanat yalnızca ortamın mevcut sanat havasını besler. Yalnızca çağının çocuğu olan, geleceğe yönelik güç taşımayan, geleceğin yaratıcılarından olmayan sanat, kısır bir sanattır. Fanidir ve kendisini besleyen atmosfer değiştiği an yok olur.”* (Kandinsky, 2015: 30).

Geleceğin sanatına ulaşmak için ihtiyacımız olan devrim duygusu da bize romantizmden mirastır. 19. yüzyılda sanata hâkim olan akademi, gücünü kaybetmeye başlamış ve zamanla özel atölyeler yaygınlaşmıştır. Tüm bu gelişmelerin, sanatın evrimini etkileyecek olan akımların oluşumunun, devrimci sıçramaların kapıları romantizmle açılmıştır (Clauden, 1999: 56). Romantizmle sanatçı alıcısının istekleri doğrultusunda resim yapmayı bırakır. Gördüklerini birebir yansıtmayı değil, bıraktığı duygular, sezgiler ve izlenimleri ile resmeder. Bireyselliğini ön planda tutarak özgürlüğünü ilan eder (Clauden, 199: 42, 44). Kurallar, temel ilkeler, tabular ve korkular yoktur artık, her şey mümkündür. Gönül gözüyle de görünen gerçeklik artık sanatçının bireysel tutumuna, imgelem gücüne, düşlerine ve esinlerine göre değişim göstermektedir. Çünkü romantikler, duygusal, akıldışı, mistik, sezgisel ve simgesel olanın akılcı ve kurallarla belirlenmiş olandan daha üstün tutmuşlardır. Romantik sözcüğü klasisizmin akılcı ve kuralcı tutumunun aksine, insanın duygu, sezgi ve güdülerini gibi bireysel durumlarının ön planda olduğu sanat yapıtlarını ifade eder. (Little: 2006, 72). Ruhun ve düşün dünyası olan iç dünyaya yönelik söz konusudur *“Ruh kendi müziği ile dış dünyanın gürültüsünü örter.”* (Clauden, 1999: 25). Sanatın akademi ve kamuoyuna bağlı sınırlarından kurtularak

özgünleşme sürecini başlatır.

“Romantizm tüm sanat dallarında olduğu gibi plastik sanatlarda da yepyeni bir bakışın temelini oluşturur. Rousseau’nun uygar toplumunun değerlerini, Beethoven’in geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını, Wordsworth’ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dil yerine yüceltilmiş bir dili reddettiği, ardından Goethe’nin bir sanat yapıtının kaynağının herhangi bir dış etken ya da dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu belirttiği bu yıllarda sanatta üslup sorunu üzerinde titizlikle durulur ve sanat bir kendini açıklama biçimi olarak görülmeye başlanır. Turner, tabiatçı gelenekçilikten uzaklaşma eğilimiyle soyut sanatın ilk habercilerinden biri olarak kabul edilir.” (Özerden ve Özer, 2006: 42).

Sanatçılar eserlerinde kendi kişiliklerini de ortaya koymaktadırlar. Romantizm öznel tutumun baskın olduğu bir sanat anlayışıdır. Öznelliğin baskın olması da karşımıza stil kavramını çıkaracaktır ki stil, Wörringer’in söylediği gibi soyutlama içtepisi ile ilgi içindedir (Worringer, 1993: 54). Romantizmde bireyin var olana ve kurulu düzene karşı olan hoşnutsuzluğu ve bu hoşnutsuzluğa olan tepkisi ile soyut sanatın, dış dünya görünüşlerindeki huzur bozucu tesadüfiliğine karşı huzur noktaları arama çabası benzeşmektedir. Romantizm de soyut sanat da zihne değil daha çok ruha hitap etmektedir.

“Romantizmde bir başkaldırı tohumu yaşıyordu: metafizik olduğu kadar toplumsal ve siyasal bir başkaldırı. Romantizmin devrimle yakın bir ilişkisi vardır: Bireyin var olana karşı hoşnutsuzluğu, kurulu düzen içinde sıkıntısı, kutsala, sonsuza, ya da yalnızca bir başka şeye olan sevgisi nihayet somutlanmaktadır.” (Claudon, 1999: 16).

Devrim, kardeşlik, özgürlük kavramları bize ve sanata romantizmden kalmıştır (Claudon, 1999: 28). Ne de olsa Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi gibi iki büyük devrimi içinde barındırır romantizm. Bu devrimlerle de otoriteye ve geleneğe karşı oluşturulan özgürlükçü toplumsal tutum sanatta da yerini bulmuştur (Claudon, 1999: 16). Victor Hugo “Romantizm edebiyatta devrimdir. ” demiştir (Claudon, 1999: 21).

Gombrich, “19. yüzyıl sanatının tarihi, hiçbir zaman çağının en çok aranan ve en iyi ödenen ustalarının tarihi olmayacak; tersine karşı -gelenekçi olma korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen geleneksel kurallarını eleştirerek korkmadan didik didik eden ve sanatlarına yeni olanaklar yaratan bir küme dışarıda bırakılmış insanın sanatı olacaktır.” demiştir (Özerden ve Özer, 2006: 42).

1830’larda Saint Simon, bilim adamları ve sanayicilere “*sizlerin avangardı biz sanatçılarız*”der (Bürger, 2003: 11). Çünkü bir yeniliği benimsetmenin, toplumu buna hazırlamanın en etkili yolu sanattır. On yıl kadar sonra, ütopyacı sosyalist, sanat eleştirmeni Laverdant, “*toplumun ifadesi olan sanat, bize en ileri toplumsal eğilimleri bildirir; yol gösterir bilinmeyeni ifşa eder. Dolayısıyla sanatın öncülük misyonunu yerine getirip getirmediğini, sanatçının gerçekten avangard olup olmadığını bilmek için, insanlığın nereye gittiğini, insan soyunun ne menem bir yazgısı olduğunu kavramak gerekir*” (Bürger, 2003: 11) der.

Sanat; sanatçıdan çok ondan faydalanmayı uman siyasetçiler tarafından fazlaca yüceltilir (Bürger, 2012: 11). Fakat sanayi devrimi herkese huzur ve refah getirmez, isyanlar çıkmaya başlar. 1848 olaylarından sonra faydacılık sanatın en büyük düşmanı olur. Bu düş kırıklığının ardından sanat özerkleşmeye başlar.

Sanat “*Sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve popüler kültürden kendini yahtır. Yalıtılmakla kalmaz, hepsine ve dile getirdikleri burjuva zihniyetine düşman olur. ‘İyi’ ‘doğru’ ‘güzel’ artık onun sorunu değildir; tersine metropolün ‘kötü’, ‘sahte’ çirkin’ temsilleri üzerinden bir ‘karşı estetik’ inşa eder. İlerlemenin öncülüğü gibisinden avantmisyonlara itiraz etmekle kalmaz, egemen ‘ilerleme’ dogmasıyla alay eder; vahşi olanı, primitif olanı yüceltir. Bu dogmanın yarattığı modernleşmenin karşısında kendi modernizmini kurar. Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez sadece kendisini temsil eder. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olur. Estetizm ve sembolizm, bu dönüşümü ifade eder. Sanat hayattan kopmuştur. Kendine özgü bir iktidar peşindedir.*” (Bürger, 2003: 13).

Sanatçının romantizmle kazandığı öznel tutum ve konularda özgürleşme izlenimcilerin cesaretinin temelindedir. Monet, Renouir, Degas, Pissaro, Gauguin, Cezanne gibi izlenimci olarak adlandırılan sanatçıların bakış açıları ve çalışmaları da resim sanatının evrilmesinde önemli bir yerdedir. Onların resimlerinde karanlık tonlar, yerini aydınlık ve parlak renklere bırakır. Çizgisel perspektiften uzaklaşılarak renklerin etkisi ile oluşturulan hava perspektifi kullanılmıştır. Derinlik renklerle ifade edilmeye başlanmıştır. Obje karşısındaki izlenimi aynı duyguyla hissettirebilmek için resimlerin detaylarından feragat edilerek, bütündeki görüntüsü ve duygusu ön plana alınmıştır. Bu durum birçok resimde bitmemişlik etkisi de yaratmaktadır.

Önemli olan izlenimi aktarabilmektir. Bitmemiş hissi veren bölümler izleyenin hayal gücü ve gözüne bırakılır. Resimde bitmemişlik hissi barok dönemi sanatçısı, Rembrandt’ ın

eserlerinde de görülmektedir. Çünkü Rembrandt, bir resmin bitip bitmediğinin ressamın amacına ulaşip ulaşmama kararı ile ilgili olduğunu savunur.

“Sanatçı sanatsal amacına ulaştığını hissettiği an, yapıtının tamamlanmış ve bitmiş olduğunu açıklamakta özgürdür. Hiç kimse bu çeşit bir kararın sanatçının bilgisizliğinden olduğunu ileri süremez.” (Gombrich, 1997: 530).

1967’de Rus psikolog Alfred Yarbus, beynin daha fazla ayrıntı toplamak için dünyayı sorgulama biçimini inceler ve şu sonuca varır. *“Beyin dış dünyaya uzanır ve ihtiyacı olan bilgiyi etkin biçimde çekip çıkarır, her şeyi aynı anda görmek zorunda olmadığı gibi, her şeyi depolamak zorunda da değildir; bilmek zorunda olduğu tek şey, aradığı bilgiyi bulmak için nereye yönelmesi gerektiğidir. Gözlerimiz dünyayı araştırıp sorgularken, aradığı verilere ulaşmak için stratejilerini optimize etmeye çalışan birer ajan gibidir.”* (Eagleman, 2015: 30).

İzlenimciler de görünen dünyayı sorgularken gördükleri objelerin görünüşlerine yaklaşımdan ziyade hissettikleri biçimiyle bize göstermeye, hissettirmeye yöneltir. İzlenimciler, daha çok açık havada çalışmış; günün ışığını kaçırmadan ve o anın duygusunu aktarmak onların amaçları olmuştur. Işık, leke, renk ve renklerin bir aradalığından oluşan titreşimler resmin başlıca konusu halini almıştır.

Resim sanatında empresyonist tutumun gelişmesinde, bilimin ve sosyal gelişmelerin de etki ettiği; kolaylıklar sağladığı görülmektedir. Bu kolaylıklar, yağlıboya ların tüplerde satılması, bilim insanlarının renk konusu ile ilgili çalışmaları, Avrupa’nın Japonlarla ticarete başlaması sonucu Uzakdoğu sanatı ve kültürü ile tanışılmasıdır. Modern döneme ait birçok gelişme sanatın içeriğini de etkiler. Artık sanatçının izlenimleri, dünyayı algılama ve görme şekli, yaşadıklarını duyduğu gibi resmetmesi esastır. Resmin konuları artık ideal mitolojik kahramanlar değil, sokaklar, doğa, sıradan yaşamın içinde bulunabilecek her şeyin bıraktığı izlenim ve duygudur. Pissarro’da sokaklar, meydanlar, Manet’nin gündelik yaşamdaki sıradan figürleri, Monet’nin doğa karşısında değişen ışık etkileri, Degas’nın hareketlilik içinde fotoğraf makinesine yakalanmış gibi duran anlık görüntüleri, beklenmedik açılardan resmetmesi, Renouir’ın günlük yaşam manzaralarındaki ışık gölge atmosferi gibi konular örnek gösterilebilir. Örneğin Kandinsky’nin de sanat anlayışını derinden etkileyen onu büyüleyen hatta bilimde ve hukukta aradığı soruların cevabını bulamayıp onun sorularını aydınlatan Monet’nin ot yığınları tablosudur. Resimde herhangi bir obje görememesine rağmen büyük haz almıştır (Howard, 2017: 14).

Bu sanatçılar dış gerçekliğin yerine sanatın kendi gerçekliğini koyarlar, daha çok biçim renk ve derinlik gibi kavramlar üzerinde dururlar. Obje yeni bir bakış açısı kazanır, özgünleşmeye başlar. Doğanın taklidine dayanan natüralizm, izlenimcilikle birlikte duyularla kavranan sübjektif bir natüralizm haline gelir. Önemli olan objenin kendi varlığından öte süje ile ilişkisi, ondaki yansıması, yani obje karşısında süjenin tavrıdır.

İzlenimciler arasında dört isim, Özdemir Altan'ın değimiyle “*empresyonizmin yaramaz çocukları*” Cezanne, Seurat, Gauguin ve Van Gogh izlenimcilikte yeni adımlar atarlar (Kunduzca: 2013). Sonradan yeni izlenimciler olarak adlandırılacaklardır. Onların diğer izlenimcilerden farkı resmi sağlam biçimsel temellere dayandırmak istemeleridir. Görünen dünyaya bağlılığı aşarak, resmin kendi gerçekliğini esas alıp, soyut sanatın yolunu açacaklardır. Cezanne'ın resmin altyapısını sağlamlaştırma çabası, Gauguin'in ilkel olana duyduğu özlemle rengi ve biçimi duygusal etkilerini göz önünde bulundurarak ifadeci bir biçimde kullanması, Van Gogh'un kalın fırça darbeleri ve dışavurumcu tavrı ile hissettirdiği yoğun duygular; izlenimcilik, fovizm, primitivizm, dışavurumculuk, kübizm gibi yeni akımların oluşmasına yol açar. Sanat eleştirmenleri tarafından aldıkları olumsuz eleştirilere rağmen İzlenimcilerin zafer kazanmaları fazla uzun sürmez ve kendilerinden sonra gelen yenilikçi sanatçılara cesaret verir. İzlenimcilikle sanatçı doğayı ve kendini yeniden keşfeder. İzlenimciler arasında Cezanne; soyut resmin büyük kahramanı, düşünselliği de sanata eklemleyen kişi olarak kabul edilir. Dönemin sanat ihtiyacını iyi kavramış ve ona yön vermiştir. Fovizm ve kübizm gibi akımlar da çıkış noktasını Cezanne'dan alır. Aynı zamanda çağdaş geometrik soyut sanatların yolunu da açmıştır. Cezanne, soyut sanatla empresyonizm arasındaki köprüdür. Üçüncü boyutu reddederek resmi bir düzlem üzerinde tutmuş ve maddi nesneyi soyut bir aleme taşımıştır (Kandinsky, 2015: 84). Kandinsky'ye göre resmin sadece plastik dilini kullanarak yeni bir biçim dili oluşturmaya çalışan Cezanne, “*bir çay finanına tinsel boyut yüklemeyi başarmıştır*”. Ölü doğa resimleri içte canlı ve kullandığı her eleman resme ulaşma aracıdır (Eroğlu, 2017: 37,38). Doğayı, silindir, küre gibi ele almış; doğru bir perspektif içine koymuştur. Sınırları ortadan kaldırarak doğayı görünen ve duyulan bir dünya olmaktan çıkarıp düşünsel olarak kurulan kurgusal soyut bir dünya olarak resmetmiştir. Sanatı yeni bir biçim vermeye götürmüştür. Cezanne, soyut sanatın gelişiminde sadece sanatsal değil, kuramsal katkılar da sağlamıştır.

“Sanat doğa değildir; sanat, doğanın, biçim veren tinle işlenmesidir. Sanat, renkli biçimlerin düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir. Sanat dış dünyanın renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılmasıdır.

İşte Cezanne'ın resminde bu renkli biçimler örneği somutlaşır. Cezanne, bunu dış dünyanın nasıl kavranması gerektiğini Emile BERNARD'a yazdığı ve sonra bir dönem sanatının görme ve düşünme mantığını belirleyen şu sözlerle anlatır, doğayı silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki bir objenin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün.” (Tunalı, 2013: 123).

Cezanne'ın bu yeni bakış açısı, objenin ve doğanın deformasyonunu başlatır. Aynı zamanda evreni yeni bir gözle yeniden görme ve yeni bir 'evren tablosu' oluşturma düşüncesidir. Görünenin, duyularla kavrananın ötesindeki özü bulup özlerden oluşmuş yeni bir evren tablosu. “Cezanne, batı sanatı tarihi içerisinde çok önemli bir noktada durur. Bir yanıyla geleneğe bağlıdır, onu sürekli sorgular, öte yandan da yenilikçi ve devrimcidir. Amacı doğayı taklit etmek değil, ona paralel bir görüntü yaratmaktır. Kavram ressamlığı konusunda önemli bir aşama olan kübizm ve özellikle analitik kübizm, doğadan arınmayı bütünüyle gerçekleştirmemekle birlikte, sanatta bir dönüm noktası oluşturur. Modern sanat kuramcısı Seuphor'un tanımına göre: soyut sanat, gerçeği -bu gerçek sanatçının ister hareket noktası olsun ister olmasın- hiçbir yönden hatırlatmayan akla getirmeyen sanattır.” (Özerden ve Özer, 2006: 43).

Mondrian'ın da sözüne kulak verirse “Ancak gerçek soyutlamaya ya da yeni biçim vermeye dayalı resim, tümüyle özgürleşir ve gerçek yeni bir biçim verme olur. Aynı zamanda, bu resim eski değer yargılarının ve anlayışlarının üstüne yükselir ve bütünüyle yeni bir biçim verme olur.” Bu yeni biçim verme, Cezanne'ın doğayı silindir, küp ve konilere dönüştürmeyi öneren sözlerinde sözcül kaynağını bulan soyut sanat olarak somutluk kazanır” (Tunalı, 2013: 124).

Empresyonizmde önemli olan nesnelerin maddeselliği değildir, nesneler renk ve ışık duyumları olarak çözümlenir ama yine de nesneler oradadır. Cezanne, geometrik formlar halinde görmenin yanı sıra nesnelerin konturlarını ortadan kaldırır ve renklerle derinlik oluşturur. Çünkü ona göre doğa derinliktedir ve renkler derinliğin bir ifadesidir. İşte bu yüzden de Cezanne empresyonizmin yolunu en belirgin biçimde soyut sanata döndüren sanatçıdır.

Bu dönem, gerçek görünüme ve ideale ulaşmış olan sanatçıyı, saf eğitimsiz ve ilkel olanın içindeki bilgiyi keşfetmeye de itmiştir.

“Sanatın içten, fakat yetersiz ve eğitimsiz olduğu bir çağdan bir şeyler öğrenmeye çalışan resim, yüzyılların bilgi ve becerilerini bile bile reddetmiş olur.” (Kandinsky, 2015: 15).

Van Gogh kız kardeşi Willhelmina'ya yazdığı bir mektupta: “Resimdeki devrimin nasıl bir şey

olduğunu anlamak istiyorsan aklına orada burada gördüğümüz o manzaralı ve figürlü Japon resimlerinin canlı renklerini getir.” der (Antmen, 2012: 30).

Japon resimlerindeki sadelik ve sonsuzluk onu büyüler. “*Japonların çalışmalarında her şeyin sonsuz bir açık seçiklik içinde olmasına gıptayla bakıyorum. Bu çalışmalar hiçbir zaman bıktırıcı değil ve hiçbir zaman aceleyle yapılmış gibi durmuyorlar. Soluk alıp verecek kadar basit görünüyor; bir figürü birkaç kesin ve emin çizgiyle bir ceket düğmesi iliklercesine kolaylıkla verebiliyorlar.*” (Van Gogh, 2004: 149).

Primitivizm ve dışavurumculukla dışarının izlenimi yerini içerinin dışavurumuna bırakır. Fovizmle canlı ve çocuksu renkler dışarı fışkırır, renk ve doku yoluyla resmin iki boyutluluğu vurgulanır; kübizmle estetik güzelliğin kalıpları yıkılır. Yeni bir dünya için yeni bir sanat diyen fütürizm, geçmişin sanatıyla tüm bağların koparılmasını önerir. Böylelikle ‘sanat için sanat’çı yaklaşımı ile akademik ve natüralist yaklaşımdan ayrılan soyuta adım adım yaklaşılır (Antmen, 2012: 79).

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUT RESİM İSTEMİ

2.1. Resim Yapma İsteği

İnsanın sanat yapma isteği, ereği kendinde olan (Auto-telos) bir oyundur (Tunalı, 2007: 25). Başka dünyaların da mümkün olduğunu ve bu dünyaları mümkün kılma cesaretini gösterebilecek kişilerin oynayabildiği bir oyun. Belki de sanattan haz alan yaratıcı kişilerin hayatta kalabilmek için oynamak zorunda oldukları özgür bir oyun. Bir müzik dinlerken, yaparken, şiir okurken ya da yazarken, resim yaparken veya izlerken, ondan haz almamızdan daha gerçek bir amaç olabilir mi?

Fr. Shiller estetik olanı kendine özgü bir dünya olarak anlar. Estetik bilme ve istemenin özgür oyunundan meydana gelir. Ve, “*Bu özgür oyunla da insan insansal olana kavuşur. Çünkü Fr.Schiller’e göre: İnsan oynadığı yerde tüm bir insandır.*” (Tunalı, 2007: 25).

Sanat istemi, ereği kendinde olması bakımından çocuğun oyun oynamasına benzer. İkisinde de gerçeklikten kaçarak gerçek dışı bir dünya yaratma vardır. Ya da kendi gerçekliğini var etme... Sanat eserlerinin üslubu ne olursa olsun karşısında aldığımız estetik tavrın özü bakımından hiçbir değişiklik yapmaz. Çocuğun oyununda da ne nasıl olursa olsun ‘öz’ ü aynıdır, yaratıcılığı oyunla gelişir. Sanatçı da özgünlüğüne, ‘öz’üne kendi sanat malzemeleri ile olan oyununu oynadıkça, bu oyun üzerine düşündükçe ulaşacaktır. Yeter ki kendinde olan ereğini kaybetmesin.

Riegel, sanat tarihi araştırma yöntemine ‘mutlak sanat istemi’ kavramını koyar. “*Mutlak sanat istemi deyince, yaratmanın objesinden ve biçimden tamamen bağımsız, kendi kendisinden ibaret olan ve biçim istemi olarak davranan gizli iç istek anlaşılmalıdır. Mutlak sanat istemi her sanat yaratmasının ilk ögesidir ve her sanat yapısı, en derin özü bakımından, yalnız bu apriori olarak var olan mutlak sanat isteminin bir objektivleşmesidir.*” (Worringer, 1985: 17).

Hayatı sorgulama, hayatın gizeminde ve varoluşunda içimizde oluşan boşluğa ve var oluşa ve de kendi varoluşuna özgür bir biçimde anlam katma dürtüsüdür, sanatçıyı mutlak sanat istemine götüren. Kurulu düzen karşısında etki altında kalmadan var olan olumsuzlukları yıkan, yerine yeniyi yapan, sorgulayan sorgulatan kişiliklerin hayatta kalma yoludur sanat.

“*Her birimiz varlığımızın gizli boyutlarında kısmen kökensel ve kısmen deneyimden kaynaklanan bazı temel biçimleri taşımaktayız. Sanatçının dışa vurdukları bunlardır.*” (May, 2003: 50).

“Hissetmekten kaçıyorlar. Varoluşunu sistemin monotonluğundan kurtaramadığı için, yaşama motivasyonu yok olan insan, bu motivasyonun yok oluşunun verdiği acıyı, yaşama isteğinin kaybolmasının yarattığı boşluğu hissetmemek adına duygularını sindirmeyi tercih ediyor.” (Kohen, 2015: 108).

Sanatçılar hissetmekten kaçmazlar aksine çalışmaları ile hissettiklerine yeni biçimler vererek, başka insanlara da hissettirme cesaretinde bulunurlar. Duygular hakkında düşünceler, düşünceler hakkında da duygular üretirler. Yeni duygulara ve dünyalara öncülük ederler. Varoluşunu sistemin monotonluğuna ezdirerek değil, keşfedip, onun özüne ulaşarak yaşama katarlar.

Psikoloji eğitimi almış yazar Azra Kohen, “hissetmekten kaçıyorlar” diyerek hayatta duyulan acıya karşı, çeşitli yollarla hayattan kaçmayı tercih eden kişilikten bahseder. Bu duyguyla savaştıracak cesareti bulamayıp, uyumayı, uyuşmayı tercih eden; hissetmeyi, acımayı unutup antidepresanlarla yavaş yavaş kendini öldüren kişileri kasteder. Çünkü *“Bunca mutsuzluk veren şeyler olmasına rağmen hayatından mutsuz olmanın hastalık kabul edildiği bir gezegen burası.”* (Kohen, 2015: 109) der. İnsanı mutsuz edebilecek çok sebep vardır. Sanat insana, mutsuzluk halinde kendini uyutma durumuna karşı kendini var etme şansı tanır. Olumsuzluklara karşı bir sığınak olur, olumsuzluklara karşı olumlu bir tutum geliştirir. O yüzden olumsuzluklara; yıkmadan, dökmeden karşı durmanın bir yoludur sanat. Sanatçının da doğası gereği karşı duruşu yumuşak ve yapıcıdır.

“Kandinsky sanatı dünyayı yok etmekle tehdit etmeyen bir seçenek ve parçalanmış atomun kopardığı fırtınaya karşı koyacak bir sığınak olarak görür. Sanatın onu iç sıkıntılarından kurtulmak, zamanın ve uzayın dışında yaşamak için yeni bir olanak sunduğunu ancak o zaman anlamıştır.” (Eroğlu, 2014: 19).

Mutlak sanat istemi sanat tarihini özce bir yapabilme tarihinden isteme tarihine taşır ve psişik ihtiyaçların niteliğini belirleyen bir ölçü olur. İnsanlık evren tablosu karşısında ruhsal ihtiyaçlarını karşılaması bakımından din tarihine de yakınlık gösterir (Worringer, 1985: 17).

İnsan neden kitap okur, film izler, film çeker, resim yapar, resimlerde bazen kendini bulur, dans eder müzik yapar, tiyatroya gider, izlediği okuduğu bir karakterde -gerçek olmadığını bile bile- kendini doyarsa yaşıyor? Her biri bir dildir, her bir dilin içinde bile farklı diller vardır. Üretenler bu dilleri kullanarak sözünü söyler, fikirlerini, hissettiklerini duyurur, hissettirir de izleyenler için nedir bu? Sadece bir eğlence olabilir mi? Ya da gerçeklerden kaçış mı, kısa süreliğine de olsa başka biri olma, başka yerde yaşama, başka diyarlara dalma isteği

mi? Sanatın insanı kendine bağlayışı, eğlence ve hayaller alemine duyulan hazdan daha derindir.

Atasoy; sanatla akıl ve duygu dünyamızın bütünleştiğini, kavramların hem anlaşılır hem de hissedilir hale geldiğine değinir. Her karşılaşmada aynı bütünleşmeyi yaşattığını ve sanatın içsel bütünlüğümüzü sağlayan en değerli öge olduğunu söyler (Atasoy, 2013: 38).

İnsan kendini eserlerde bularak, duyguları paylaşarak, farklı diller kullanarak, başka başka insanlarla buluşarak; sınırlı benliğinden öte, “İstiyor ki, sınırlı benliğinden öte” de, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Çevresindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı, meraklı, çevreye aç benliğini bilimin, tekniğin en uzak burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yöneltmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleştirmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özliyor.” (Fischer, 2012: 22).

İnsan; kendini aşmak, bütün derinlikleriyle tüm bir insan olmak ister. “Bir ben var benden içeri” işte onu yaşayabildiği kadar yaşamak, çözebildiği kadar çözmek ister. Sanat; dünyayı tanımaya, değiştirmeye, yön vermeye yarayan tılsımlı bir araçtır.

“Resim bir sanattır ve sanat, geçici yalıtılmış ve belirsiz bir ürün değildir; insan ruhunun geliştirilmesi ve arındırılması, yani ruhsal üçgenin yükseltilmesi için kullanılması gereken bir güce sahiptir. Sanat bu işten el çekerse, köprü düşer ve geriye bir yarık kalır. Sanatın yerini tutabilecek başka bir güç yoktur. İnsan ruhunun güçlendiği dönemlerde sanatın da gücü artar. Çünkü sanat ve ruh sıkı sıkıya bağlıdır ve birbirlerini tamamlarlar. Sanatla ruh arasındaki bağ sanki zehirlenmiş bilinç ise yitmiştir. Sanatçıyla izleyici birbirlerinden uzaklaşır ve sonunda izleyici sanatçıya sırtını döner ya da ona, becerisi ve ustalığı alkışa layık bir hokkabaz gözüyle bakmaya başlar. Sanatçının konumunu doğru ayarlaması kral değil ulu bir amacın hizmetkarı olduğunu fark etmesi çok önemlidir. Sanatçı ruhunun derinliklerine inmeli, onu inceleyip geliştirmeli ki sanatının bir temeli, bir anlamı olsun, yoksa elden ayrı düşmüş işe yaramaz bir eldiven gibi kalıverir. Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalı; çünkü amaç bir formda ustalaşmak değil formu içsel anlamına kavuşturmak..” (Kandinsky, 2015: 35).

Sanatın başlangıçta bir büyü olduğu kabul edilse de insanlığı aydınlatmak, geliştirmek, birleştirmek ve eyleme geçirmek başlıca görevi olmuştur. Bu görevi yerine getirirken de tılsımını kaybedemez çünkü bu büyü onu sanat yapar. Nermi Uygur bir konuşmasında bunu baleyle örnekendirerek anlatmaya çalışır: “Bale de nasıl biliyor musunuz, hep bir ayak belli bir biçimde yere basar. Muhakkak onu öbür ayak izler. Başka türlü olmaz, çünkü insan zaten tek ayaküstünde duramaz başka türlü öyle bir ayak olacak ki düşmeyeceksiniz, düşer gibi

olsanız da önceden tasarlanan bir düşer gibi oluş görüntüsü verilecek, işte nesnellik burada ama heyecansız olmaz peki heyecan nerede? İşte heyecan da bir ayakla öbür ayağın arasında.” der. İnsanları büyüleyen, bu büyüü yaratan da o iki ayak arasındaki heyecandır. Ve ekler Nermi Uygur: *“İnsan baleyi öğrenir tabi canım, okulu var; geometrik çizgiler çizersiniz, ışıklar var resimler yaparsınız, ayna karşısında durursunuz, tekrarlayıcı bir hoca tutarsınız, eksikliğinizi gediğinizi size söyler eksiksiz olur ama gene bale olmaz. Nesnellik var heyecan yok, e salt heyecanla çıktım ortaya, bale yok ki. Çok tuhaf bir durum, görsel sanata nerden baksanız büyük bir tuhafılık var.”* Bir oyun, büyü, heyecandır sanat, aynı zamanda hiç kuşkusuz gerçekliğin bir biçime girdiği bilinçli ussal bir eylemdir.

Kurt Schwitters da *“Sanat asli bir kavramdır: tanrı gibi yüceltilmiş, hayat gibi açıklanamaz, tanımlanamaz ve amaçsız. Sanat eseri, öğelerinin sanatsal olarak değerlendirilmesi sayesinde varlığa gelir. Ben yalnızca nasıl sanat yaptığımı bilirim, ne içinini bilmem.”* (Artun, 2013: 157) der.

Sanat zaman zaman hayattan uzaklaşır gibi görünse de, her zaman hayatın içinde, hatta köklerinde insanla insanı buluşturan bir büyüdür. Büyülü bir varoluş yoludur. Mağara resimlerine hayranlıkla bakabiliriz, çok farklı bir coğrafyanın müziğinde hüzünlenip neşelenebiliriz. Sınırlı benliğimizden öte toplumsal, evrensel benliğimize yol alırız.

Toplumsallık bağlamında: Frankfurt Okulu filozofları, özellikle Adorno’nun sanat anlayışına göre; *“Sanat bir gettodur”* (Atasoy, 2013: 91). *Kendisi kültürel olarak eylemci olmasa da, ütöpik olması dolayısıyla gerçek için örnek oluşturur. Toplumsal gerçek kısmen çarpık ve yanlıştır, buna karşın sanat örnek olmak değerine sahiptir.”* (Atasoy, 2013: 91).

Adorno; en doğru sanat, toplumu en doğru şekilde yansıtan sanattır anlayışına karşı çıkar. Sanat yapıtının toplumu doğrudan yansıtmadığını, toplumu kendi içinde bulundurup kendi tarzı içine çektiğini söyler. O’na göre sanat toplumu eleştirme hakkına sahip tek alandır. Sanat, toplumu eleştirir, ayna tutar, geleceğine yön verir, eylemci olmadığını da söyleyemeyiz. Toplumun yanlış gerçekliği içinde sanat, doğruluğu gösteren bir gettodur. (Tunalı, 2007: 127, 128).

Sanatçılar, *“McLuhan’ın tabiriyle ‘sabahın çiyları’ dirler; bize, kültürümüzün başına gelen uzak bir erken uyarı verirler.”* (May, 2003: 50). Olacakları sezen öngörüsü yüksek, gönül gözü açık kişilerdir.

2.2. Soyut Resim Yapma İsteği

Soyut sanatı yalnızca biçimlerin stilize edilmesi olarak göremeyiz. Sanattaki soyuta yöneliş, hiçbir ereği olmayan, salt biçimsel, dekoratif bir değişiklik olamayacağı gibi, tinsel bir ihtiyaçtır. Soyut sanat, görüleni oluşturan temel özellikleri kavrayıp özüne varabilme ve kendi içindeki gerçeği bularak saf ve yalın olana ulaşma çabası ile oluşur. Soyut resim de bu çabanın biçim bulmuş halidir. Mondrian'ın da dediği gibi; *“Soyut stilizasyon ile gerçekleşmez, yalınlaştırma, yabancı elemanlardan arındırma ile görünüşe çıkmaz. Çünkü soyut, daima tinsel evrensel olanın işlevi içinde biçim veren ifadedir.”* (Tunalı, 2013: 148).

20. Yüzyıl başlarında fütürizm, kübizm gibi akımlarla objeler tanınmaz hale gelse de varlığı korunmuştur. Fakat hiçbir nesneyi göstermeyen tam anlamıyla özgürleşmiş ilk soyut üslup, Wasilly Kandinsky'nin resimlerinde görülmektedir. Kandinsky *“yalnızca sanatın sezebildiği ve yalnızca onun, kendine has ifade biçimleriyle ortaya koyabildiği iç hakikat”*ten bahseder (Kandinsky, 2015: 36). Onun resimlerinde de amaçladığı, nesnel görüntüyü aktarmak değil nesnel olanın içsel ifadesini, duygusunu resmin kendi gerçekliği ile aktarabilmektir.

Kandinsky; *“Atomun parçalanması benim ruhumda aynı, bütün dünyanın dağılıvermesi gibi bir etki yaptı. Birdenbire en kalın duvarlar yıkıldı. Her şey güvensizleşmiş, sallantıya girmiş, katılığı kaybetmişti. Açık havada bir taş gözümün önünde eriyip görünmez olsaydı, şaşmam artık. Bilim mahvolmuş gibi geliyordu bana.”* (Eroğlu, 2014: 19) der.

19. yüzyılda da bilimde ve felsefi düşüncede etkili olan natüralist- materyalist varlık kavrayışı yerini anti materyalist ve anti natüralist bir varlık anlayışına bırakır. Örneğin yüzyıllarca “madde” kavramı katılığı olan varlık olarak tanımlanırken modern fizikte “madde” artık katılığı olma niteliğini yitirir ve “kuvvet noktaları alanı” olarak kavranarak değişime uğrar. Böylelikle maddiliği olan bir madde kavramının yerini artık sürekli olarak değişim içinde bulunan kuvvet noktalarının oluşturduğu soyut geometrik bir evren tablosu alır. Madde kuantumlar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak kavranmakta, soyut bir öze sahip olmaya başlamaktadır. Felsefede de egemen olan natüralist materyalist ve pozitivist anlayışlar 20. yüzyılda anti natüralist, anti materyalist ve anti pozitivist bir anlayışa yerini bırakır. Böylelikle felsefenin empirik gerçeklikle ilgisi ortadan kalkar ve “özler”in bilimi olur (Tunalı, 2013: 120).

Sanat da çağın düşünsel biçimleriyle örtüşür. Çağdaş sanatı da çağın düşün biçimi olan çağdaş soyutluk kategorisi içinde düşünmek gerekir. Bilimde, felsefede, sanatta bu soyutlaşma sürecinde empirik gerçekliğe değil, gerçekliğin özüne, empirik gerçekliğin derinliklerine

yönelir. Görülebilen, duyularla kavranabilen gerçekliğin ötesinde bir gerçeklik arayışı söz konusudur.

Duyularla kavradığımız nesnelerin görüntüsü ile ilgilenen sanat, zaman içinde nesnelerin anlamları ile ilgilenmeye başlar. Nesneler somuttur fakat anlamlar soyuttur. Sanat da somut olan nesnelerin görüntülerinin ötesinde bir anlam arayışı ile subjektif tavrı geliştirir. Nesneler duyusal gerçekliği gösterirken, sanat yapıtları ise duyulanın ötesinde aşkın bir varlığı, derinliği gösterirler. Sanatçılar, nesnelerin özündeki gerçeği görünür kılmaya çalışırlar. Ve Klee'nin de dediği gibi, *“Sanat artık görünebilir olan şeyi tekrarlamaz görünür kılar.”* (Tunalı, 2013: 123).

Soyut sanat, duyularla kavrayabildiğimiz görüntülerin ardındaki özü yakalayıp onu görünür kılar. Objenin iç sesi artık görüntüsünü bastırmaktadır. Soyut resim içinde mutlu bir ailenin yaşadığı evi ev ve aile görsellerini kullanmadan resmetmektir. Bir ağaç çizelim dallarında kuşlar uçuşsun ama resimde ağaç ve kuş olmasın demek gibi bir şeydir. Ağacın serinliğini içindeki kuşların yaşamını iliklerinde hissedip, bu duyguya yeni bir biçimle can vermektir. *“Teovan Doesburg’a göre sanat, varlığın derinliğini varlığın özünü kavramak ve buna biçim vermektir. Derinlik bizi sanat yapıtının götürdüğü ‘öz’dür.”* (Tunalı, 2013: 147).

Sanatçı artık dünya karşısında yalnızca duyuları ile değil düşünceleri ile de durmaktadır. Sanat da artık salt duyu ürünü değil, duygu ve düşünce ürünü haline gelmektedir. Duyuları aşan bu ifade dünyasına ancak biçim verme ile ulaşılabilir. Bu yeni biçim verme çağdaş soyut sanatta nesnelerin üç boyuttan çıkarılarak, iki boyuta indirgemesi ile kendini gösterir. Böylelikle objektif natüralizme karşı bir tutum geliştirilmiş olur. Empresyonist ressamların ilkel sanata hayranlıklarının sonrasında iki boyutun soyut sanatta kendini belirgin bir biçimde göstermesi tesadüf olmasa gerek. Kandinsky primitiflere duyulan yakınlık ve kurulan ruhsal ilişkiyi şöyle açıklar: *“Bu sanatçılar da bizim gibi, eserlerinde yalnızca içsel hakikatleri ifade etmeye çalışmış, dışsal forma önem vermemişlerdir.”* (Kandinsky, 2015: 35).

İlkel insan dış dünya karşısında bilgisizlik ve dünya olaylarına karşı çaresizlik içindedir. İnsanlık bilmediği ve hükmedemediği birçok varlık ve durum karşısında çeşitli inançlar geliştirmiş, olaylara ve görünüşlere farklı zamanlarda farklı anlamlar yüklemiştir. İlkeller içinde görüntüden çok onlara ifade ettiği anlam önemlidir. Büyü için, tapınmak için, üstünlük elde etmek için resimleri kullanmışlardır. Resim yapmanın insana güç verdiği, evrensel bir inanıştır. Onlar için önemli olan, resmettikleri şeyin gerçek görüntüsüne yaklaşmak değil, ona yüklediği anlamı, temsili, onun için ne ifade ettiğidir ve yeterince içtendir. Sanatçılar da onlarda

bu içtenliği bulurlar.

“İlkel insan, dış dünya nesneleri arasında yitik, zihinsel bakımdan çaresizdir, dış dünya olaylarının bağlamında ve değişik görünüşlerinde yalnız belirsizlik ve keyfilik görür. Cesaretli bir karşılaştırma yapılırsa: ‘Kendiliğinden şey’ iç tepisi, en güçlü bir biçimde sanki ilkel insanda bulunur. Dış dünyaya zihinsel yönden gitgide egemen olma ve alışkanlık, içtepinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak insan zekası, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alinyazısı olarak ‘kendiliğinden şey’ duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, içinde yaşadığımız bu görünür dünyanın majanın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz görme sanısına ve rüyaya benzeyen kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem yanlış olduğu şeyi tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır.” (Worringer, 1993: 25,26).

Soyutlama iç tepisinde insanın dünya tablosu karşısında duyulan bir iç huzursuzluğu söz konusudur. İlkelerde bilmemeden kaynaklanan bu duygu modern çağda bilmenin bir ürünüdür. Bildiklerimizin bize verdiği huzursuzluk ve çaresizliğin karşısında geliştirdiğimiz bir huzur arayışıdır soyutlama. Birinci dünya savaşının yaşandığı dönemde soyut üslubun kendini daha belirgin göstermesi tesadüf değildir. Savaş insanlarda çaresizlik hissi yaratır, hayatın anlamı ve gerçekler bir anda tepetaklak oluverir. Gerçekler acımasızlaştıkça sanatçı da dünyanın gerçeklerinden koparak kendi gerçekliğinde bir huzur aramıştır ve sanat soyuta yönelmiştir.

Soyutlama, var olan objeyi görünüşündeki fazlalıklarından ayıklayarak kendi ideal dünyamızda bize huzur verdiği kadarı ile yeni bir formda yaşatmaktır. İnsanları tanrıya yaklaştıran belirsizlikle dolu gizemin bir türü vardır soyut resimde. Söylediği şey gizemlidir ve bakan kişinin de yorumuna açıktır. Sanatçı için de bakan her bir kişi için de farklı tamamlanabilen soyut resimdeki belirsizlik, varoluşa ait bilinmezliğin gizemini taşır.

Sartwell’in yaşam sanatı adlı yapıtında da dediği gibi; *“Özellikle ister biçimsel isterse estetik olsun, sanat adına sanat ya da kendi dışında bir anlam içermeyen sanat anlayışını izleyen modernizm, bir hareket olarak soyuta doğru ilerlemiştir. Bu ilerleme, bana göre, gerçek olandan bir kaçış, dünya karşısındaki korkunun ve nefretin bir ifadesi olarak anlaşılabilir.”* (Atasoy, 2013: 44)

Worringer, soyutlama kavramını modern psikolojik estetiğin kurucusu Theodor Lipps'in özdeşleyim kuramından yola çıkarak açıklar. Estetik objeden ziyade estetik objeye bakan, süjenin davranışını konu alan Lipps, bu durumu 'özdeşleyim' (eingfühlung) kavramı ile açıklığa kavuşturur (Worringer, 1993: 12). Kelime Almanca'da sezi yoluyla algılayışı ifade eder. Özdeşleyim; kişinin kendini objede yaşaması, deneyimlemesi objeyle bir empati kurmasıdır. Bu kendini objede deneyimleme halinde algıdan önce belirleyici olan duyudur. Nesne 'ben'in bir parçası olmakta 'ben'e dönüşmektedir.

"Lipps şöyle der: "Objede duyduğum şey genel olarak söylenirse, yaşamdır. Ve yaşam, kuvvettir, içten bir çalışmadır, çabalamadır ve bir şey ortaya koymaktır. Yaşam bir sözle, etkinliktir." (Tunalı, 2007: 42). Lipps, özdeşleyim kavramını olumlu ve olumsuz olmak üzere iki kategoride ele alır. Olumlu özdeşleyim, insanın obje karşısında özgür olduğunu hissetmesi, yaşam hissetmesidir. Bu yaşam, estetik haz ile açıklanır. Süjeyi zorlamayan, süjenin duyulur obje ile bir uyum halinde olduğu bir özdeşleyimdir. Eğer objede hissedilen şey özgürlükten ziyade bir özgür olamama hali ve kendini sınırlanmış hissetme duygusu ise olumlu özdeşleyim de hissettiğimiz estetik haz, yerini tam tersi bir acı duygusuna bırakır. Burada da olumsuz özdeşleyim gerçekleşmiştir. Olumlu özdeşleyim de biçimleri 'güzel', olumsuz özdeşleyim halinde ise 'çirkin' olarak nitelendirir (Worringer, 1993: 14).

Burada özdeşleyim objenin salt duyularla kavranmasından değil, tinsel olarak da hissedilmesinden doğar. Lipps, objeyi şu sözleri ile tanımlar; *"Bir objenin biçimi, daima benim aracılığımla, benim iç etkinliğimle bir biçim olmuş olur. Duyularda verilen bir obje'nin, olduğu gibi alındığında, bir şey olmadığı, var olmadığı, bütün psikolojinin ve haydi haydi bütün estetik'in bir temel hakikatidir."* (Worringer, 1993: 15).

Worringer; 'özdeşleyim' içtepisini bütün sanat yaratmaları için kullanamayacağımızı, 'özdeşleyim'in yalnızca natüralist yaratmaları harekete geçiren bir içtepi olduğunu, anti natüralist sanat eğilimlerinin ise özdeşleyim içtepsi ile açıklanamayacağını, başka bir içtepi ürünü olduğunu savunur. Özdeşleyimin karşısına anti natüralist üslupları harekete geçiren soyutlama içtepisini koyar. Özdeşleyim içtepsinin estetik doyumu organik olanın güzelliğinde bulunduğunu, soyutlama içtepsinin ise aradığı güzelliği hayatı dışlayan inorganik nesnelerde, soyut yasa ve zorunluluklarda bulunduğunu savunur. Soyutlama ve özdeşleyim kitabında; soyutlama ihtiyacının, insanın dış dünya olaylarının karşısında hissettiği tinsel korku ve huzursuzluğun onu huzur arayışına itmesinden kaynaklandığını söyler ve şöyle açıklar: *"Sanatta aradıkları mutluluk imkanı, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığı*

ile kendinden haz duymak değildir; tersine, her bir nesneyi keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır.” (Worringer, 1993: 21,24).

Bu huzur noktası objeyi tesadüfi görünüşünden alıp mutlak değerlere götürmekle olacaktır. Bu da reel dünyada değil özler dünyasında mümkündür. Felsefe de sanatta duyulur gerçekliği aşan, varlığın özüne mutlak olana yönelir. İsmail Tunalı ise sanatın duyusal olandan uzaklaşa uzaklaşa soyuta ‘öz’ e ulaştığını savunur. Sanat tarihinin soyuta ulaşma sürecine baktığımızda da bunun böyle olduğunu görürüz. Soyuta somuttan aşama aşama koparak ulaşılmıştır.

“Zihinsel bilgisinden ötürü, insan, dış dünyanın görünüşleriyle ne denli az dost ve seni-benli ise, onu en yüksek soyut güzelliğe götüren güç, o derece büyük olur.” (Worringer, 1993: 24).

Worringer, natüralist tutumda, süjenin kendisini dış dünyanın etkinliklerinde ya da objede bulunduğunu, objeyle dost olduğunu ve objede duyduğu şeyin haz olduğunu söyleyerek soyut yaratmaları özdeşleyim kavramından ayrı tutar. Soyutlama içtepisinin sanat yaratmaların başında geldiğini savunur. Fakat Öz bilimcisi Husserl’a göre özleri görmenin yolu duyusal olanı görmeden geçmektedir. İsmail Tunalı, Husserl’ın bu görüşüne dayanarak bu nesneler dünyasına karşıt olan duyular üstü dünyaya ulaşmak için, duyulur dünyanın gerçekliğinden yola çıkmak gerektiğini savunur. Ancak ondan adım adım uzaklaşarak özler dünyasına ulaşılabileceğini söyler. *“Worringer’in düşüncesinin aksine, sanat soyuttan duyusala değil, duyusal olandan uzaklaşa uzaklaşa soyut, öz’e ulaşıyor.”* (Tunalı, 2013: 144). Fakat bu soyutçu ve özdekçi iki farklı tutuma sahip sanatçıların dünyayı kökten farklı algıladığı gerçeğini değiştirmez.

Duyulur objenin içselleştirilmesi ile özüne ulaşılabilir. Duyusal olanı görebilirsek derinliğindeki anlama ulaşabiliriz, objeyi yalınlaştırabilir ve yorumlayabiliriz. Bu yorumlamaların sonunda ulaşılan soyut, bize sağlam olanı verecektir. Var olan formu geride bıraksak da objenin tınısı oluşturduğumuz yeni formunda yaşamaktadır. *Varlık yorumuna, obje yorumuna dayanmayan bir estetik obje ya da bir estetik değer araştırması, bize öyle geliyor ki, daima eksik kalacaktır.”* (Tunalı, 2013: 12).

Husserl’ın öz ile ilgili çalışmalarında, nörologların araştırmalarında da varılan sonuca göre, soyuta ulaşmanın yolu somut olanı kavrayabilmekten geçmektedir. Sanat eğitiminde de bu yol izlenmektedir. Soyut, zihnimizdeki somut kavramların üzerinde yükselmektedir.

“Tam ve sağlıklı gelişmiş, soyutlama yeteneği iyi olan bir zihnin temelini, somut kavramlar oluşturur. En soyut kavramlarımız bile o somut nesnelleştirilmiş kavramlarımızın üzerinde ayakta dururlar.” (Atasoy, 2013: 63).

2.2.1. Soyut Resimde Öz Arayışı

Görülür dünyanın görüldüğü gibi olmadığı, bir tasavvur olduğu görüşü ilk çağlardan beri vardır. Sanat da görünüşlerin mutlak olanı, hakiki fenomeni vermeyeceğini tespit etmiştir. Soyutla da sanat ‘öz’e, görünen dünyanın ötesindeki mutlak olana ulaşma çabası içindedir. Öz, varlığın derinliğinde bulunur. Soyut sanatın kurucusu ve kuramcısı Teo Van Doesburg, ‘*sanatın ereği, sanat araçlarıyla gerçek öz temeline biçim vermedir*’ der; varlığın derinliği ve özünü kavrayarak ona biçim vermekten bahseder (Tunalı, 2013: 147).

Sanatın başlıca ifade biçiminin soyut sanat olduğu dönemde, Edmund Husserl’in bilimlerin bilimi olarak adlandırdığı fenomenoloji de empirik gerçekliğin ötesinde bir gerçeklik arayışı içindedir. Duyularla kavradığımız empirik gerçekliğin bize mutlak olanı vermediğini, yalnız görünüşleri verdiğini, hakiki bir varlık dünyasını duysal görünüşlerin ötesinde aramak gerektiğini söylemektedir. Husserl’a göre bize mutlağı vermeyen duyularımızla elde ettiğimiz görünüşü ortadan kaldırmak gereklidir. Bu ortadan kaldırmaya Husserl, paranteze almak demektedir. Yalnız paranteze alınan şey sadece duyulur dünya değil, ‘bilinç’tir de. Çünkü bilinç, zamanlı yaşantılardan meydana gelmektedir. Reel dünyada yaşayan vücutla birlikte vardır. Eğer bütün dünya, düşüncelerimiz ve biz parantez içine alınırsak geriye ‘eidios’ kalacaktır (Tunalı, 2013: 140-143). Yani İsmail Tunalı’nın deyişiyle; “*dünyanın özünü, varlığından soyarak nesneleri dünyayı bir öz, bir eidios olarak kavrayabilmek*” (Tunalı, 2013: 143). Çevremizi saran nesneleri ve olguları tesadüf kategorisi ile ele alır ve bu tesadüfi olan dünyanın realitesini arar. Amacı, nesneler dünyasını ortadan kaldırarak öz ‘eidos’a yani mutlak olan, zaman ve mekân üstü varlığa ulaşmaktır. Tıpkı döneminin sanatı gibi ikisi de mutlak olanı empirik gerçekliği ortadan kaldırarak düşünsel bir dünyada bulur, özlerin dünyasında.

Husserl, kendini bir öz araştırmacısı olarak tanımlar ve ‘öz’lere yönelmiş görüşlerin peşinde olduğunu söyler. Özlerin formları vardır, rastlantısal değillerdir ve zaman içinde değişmezler (İnam, 1995: 44).

Husserl'a göre, “Özler, psişik kurgular değildir, ne “ruh”ta ne bilinçte, ne de herhangi bir yerdedirler, ama yaşantıları vardır. Yaşantılar özgün olanı verirler. Her özgün olanı veren görü bilginin haklılık kaynağıdır. Özler doğrudan ‘görülebilir’. Bu görme, duyuşsal, deneysel bir görme değil, hangi biçimde olursa olsun bilince özgün olarak verilen; ilk elde verileni görmektir. Özler birdenbire hemen görülemez çaba ister. Yöntem ister, yetenek, sezgi ister. Özleri görme ilke olarak, duyuşsal görüden başlar. Özleri görmenin basamakları evreleri vardır. Her görme yapısı gereği yetkin değildir ama yetkinleştirilebilir.” (İnam, 1995: 18-19).

Öz bilimi, olgusal bir bilim değil bilinçle ilgili bir kavramdır. Husserl'ın çalışmalarını yaptığı yıllarda bilim ve felsefeyi etkisi altına alan çeşitli psikolojik çalışmalar vardır. Fenomenoloji ve psikolojinin yakınlıklarından biri, ikisinin de öznel olanı aydınlatma, psişik olana ışık tutma çabasıdır.

Kantçı anlayışa göre ‘kendinde şey’ (ereği kendinde olmak) olarak anlamlandırılan soyut (Antmen, 2012: 80), soyutlamanın da ötesinde bir ifade arayışı, öz arayışıdır. Bloom insanların “özcü”olduğunu söyler (Atasoy, 2013: 37). İnsan, doğası gereği özcüdür, doğanın, insanın özünü ararken resmin de özünü aramaktadır. Bir eser ister natüralist olsun ister soyut, sanat eseri olma özelliğini soyut dilinin gücünden alır, bizi büyüleyen onun soyut dili, aynı türden bir duygunun titreşimidir. Soyut her yerde ve her şeydedir o yüzden soyuttan kaçış yoktur. Özdemir Altan, “En natüralist resmi alın ters çevirin artık o soyuttur.” der.

Cezanne'nın doğayı geometrik formlar olarak ele alma yöntemi de onun öze ulaşma biçimidir, özlerden oluşan yeni evren tablosuna ulaşma biçimi. Cezanne, doğanın yüzeyde değil derinlikte olduğunu ve renklerin bu derinliklerden yüzeye çıktığını söyler. Derinlik bizi sanat yapıtının götürdüğü özdür. Modernler de resimde tinsel olanı varlığın içyüzünü ‘öz’ ünü resmetmişlerdir. Tinsel dünya sanat yapıtında biçim bulur (Tunalı, 2013: 146,147). Soyut sanatçılarda artık nesneler dünyasına baktığında öz yapılarını görür, bu görüşle düşünsel, soyut geometrik bir evren tablosu yaratırlar. Artık bu evren duyuy değil bir düşünce ve bilgi ürünüdür.

“Bir sanatı iyi anlamak için, her şeyden önce onun dayandığı felsefi temeli, bilgi objesini belirlemek gerekir, diyoruz. Bu incelemekte olduğumuz soyut sanat içinde geçerlidir. Biz soyut sanatın dayandığı bu felsefi temeli, aynı dönemin felsefesi olan fenomenolojinin bilgi objesinde buluyoruz. Bu ortaya koymaya çalıştığımız fenomenolojik bilgi objesi anlayışının ışığı altında, sanıyoruz ki soyut sanatın getirdiği sistem ve yapı daha belirgin olarak gün ışığına çıkacaktır.” (Tunalı, 2013: 144).

Gördüğümüz objeler, görünüşlerinin ötesinde aynı zamanda bir bilgi objesidirler. Bu bilgi duysal, duygusal, düşünsel ve sezgisel bir bilgi olabilir. Herkes için de farklı anlamalar taşır ve farklı formlarla ifadesini bulur. Biz, yaşamışlıklarımız ve objenin kendi varlığı birleşir, yeni bir şekle bürünür. Artık o sanatçının özgünlüğü ile ortaya çıkmış yeni bir üründür. Yeni bakış açıları ve yeni ürünlerle yeni dünya form bulmaya başlar.

Bir eseri sanat yapan en önemli niteliklerinden biri özgünlüğüdür ve özgünlük de insanın özünden gelir, sanatın özü ise kendi gerçekliğini barındıran soyuttur. Soyut anlamla ilgilenir ve “*Sanat anlamın şekilde hayat bulmasıdır.*” (Kohen, 2015: 266).

“*Konu ancak sanatçının tutumu ile öz aşamasına yükselebilir, çünkü öz yalnız neyin sunulduğu ile değil, nasıl sunulduğu, nasıl bir ortamda ne derecede toplumsal ve bireysel bir duyarlılıkla sunulduğu demektir. “Hasat” gibi bir konu sevimli bir kır yaşantısı, kalıplaşmış bir günlük yaşayış resmi, insanlık dışı bir sıkıntı sanatçının görüşüne, yönetici sınıfın sözcüsü gibi mi, duygulu bir tatil ressamı mı, öfkeli bir köylü mü, yoksa devrimci bir toplumcu gibi mi konuştuğuna bağlıdır.*” (Fischer, 2012: 156).

Sanat içsel ihtiyaçtan doğar ve içsel ihtiyaçla yol almalıdır. Sanatçının bakışı hayata karşı duruşu, üslubu işlediği konuya yansıyacaktır. Aslında önemi de buradan gelmektedir. Sanatçı için konunun anlamı ne ise o anlam resminde konunun görüntüsüne yansıyacaktır. Soyut resimde ise konu dışsal formundan tamamen kurtulup içsel hissi ile yeni formunu bulacaktır.

Öz ve biçim sorunu yalnızca sanat alanında geçerli değildir. “*Özü bir yana bırakma, biçimi tek önemli şeymiş gibi önemseme eğilimi, kapitalist düzendeki huzursuz aydınların çoğunu etkilemiş ve sanat alanında ‘biçimcilik’ olayını yaratmıştır.*” (Fischer, 2012: 155).

Öz ve biçim ne kadar ayrıştırılmaya çalışılırsa çalışılsın, objenin kendi biçimi ne kadar kalırsa kalsın ya da tamamen uzaklaşsın Kandinsky’nin de deyişiyle “içsel notası” daima duyulacaktır. Objenin de sanatçının da içsel notası ve ikisinin de karşılaşmasından doğan içsel nota hep duyulacaktır. O yüzden içselleştirilmemiş konular soğuk ve yavan kalacaktır. İçselleştirilmemiş bir objenin soyut forma ulaştırılma çabaları da boşunadır. Dekoratif bir süslemeden ileri gidemeyecektir.

Soyut resimde objenin belirsizliği büyüleyicidir, tıpkı yaşamın gizeminin belirsizliği gibi. İnsanda merak uyandırmakta ve hayal gücünün sınırlarını zorlamaktadır. “*Bir yapıttaki belirsizlik ancak bir içsel gereklilik olduğunda hoş görülebilir.*” (Klee, 2013: 25) sözleri ile

Klee de içsellikğin önemini vurgulamıştır.

Kandinsky ve Worringer'in soyutlama üzerine kuramsal çalışmaları yakın dönemlere denk gelmektedir. 20. yüzyıl sanatını şekillendiren ve anlamlandırmak için yol gösterici temel kaynaklar olmuşlardır. Beethoven, Schönberg ve Wagner Kandinsky'yi derinden etkileyen müzisyenlerdir. Kandinsky Wagner'in Lohregren adlı eserini Moskova'da dinler ve üzerine bu eseri dinlerken kafasındaki tüm renklerin gözlerinin önünde canlandığını söyler. Sanatın gücünün büyüklüğünü o anda fark ettiğini ve resmin de müzik kadar insanı sarmalamasını istediğini dile getirmiştir. Bir mektupta Schönberg'e müziğin pratik amaçlardan arınmış olmasının ne kadar değerli olduğunu ve resminde bu aşamaya gelmiş olmasını arzuladığını yazmıştır. Burada kastettiği, sanat dallarının kendi dilini kullanarak, içsel olanı ifade ile soyuta yaklaşmasıdır. Sanatta tinsellik üzerine adlı kitabında ise Schönberg'in müziği için *“Onun müziği bizi, müzik deneyiminin kulak değil ruh meselesi olduğu bir dünyaya taşır; geleceğin müziği de bu noktada başlar.”* (Kandinsky, 2015: 46) ifadesini kullanmaktadır.

Schönberg için de Kandinsky için de kendinden başka bir şeyi anlatma kaygısı olmayan sanat için en önemli unsur içsel zorunluluktur. İki sanatçı kuramsal olarak birbirlerini etkilemişlerdir. Edebiyat alanında ise sembolizm akımının öncülerinden Maeterlinck, Kandinsky'yi sözcükleri kullanma biçimi ile etkilemiştir (Eroğlu, 2017: 34). Maeterlinck'in yoğunlaştığı konular, insanın ölüm olgusu karşısındaki çaresizliğidir. O dönemler popüler olan teozofi kuramı da sanatçılara yön vermiştir. Kaynağını Hint mistisizminden alan teozofi, tanrının bilgeliğine ulaşma olarak tanımlanabilir. Yunanca theos (tanrı) ve sophos (bilge) sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşmuştur. İlahi öz, ruh ve can'ın doğası üzerine düşünür (Gül, 2017: 3,4).

Kandinsky'nin en etkilendiği isimlerden biri de teozofi kuramının öncülerinden çok yönlü bir filozof olan Rudolf Steiner'dır (Eroğlu, 2017: 11 - Eroğlu, 2014: 10 – Howard, 2017: 25). Hatta Eroğlu, Steiner'ı anlamadan Kandinsky'nin sanatta tinsellik üzerine çalışmasını yorumlamanın eksik bir çalışma olacağını söylemektedir (Eroğlu, 2017: 17). Kandinsky, içsel olanın peşinden gitmiştir. Bu noktada Steiner'ın *“İnsan yüce alemlerin sezgisine nasıl ulaşabilir?”* sözü önemlidir (Eroğlu, 2017: 13). Steiner, yüce alemlerin sezgisini ararken, Kandinsky derin hislere dayanan gerçek ve yaratıcı sanatı anlamının, yüksek sanatın sezgisine ulaşmanın yollarını aramıştır. İşte Kandinsky'nin sanatta tinsellik üzerine kuramsal çalışması bu arayışın bir ürünüdür. Steiner insanı, Kandinsky ise sanatı ve sanat eserini canlı varlık olarak ele alıp duyuüstü evrene taşıyarak anlamlandırmaya çalışmışlardır. İkisi de hisler üstü bir aleme

ulaşmanın peşindedirler. Bu yolda akıl ve his birlikte ilerlemektedir. Steiner'ın yüksek alemi Kandinsky'de derin ve sağlam bir sanata, tinsel olana ulaşma çabasıdır (Eroğlu, 2017: 14-17).

“İnsan, üç dünyanın hemşehrisidir: bedeniyle, tene onunla algıladığı dünyaya aittir. Ruhuyla- bizce ve de zihniyle- kendi dünyasını kurar. Tiniyle, diğer ikisinin üstünde bir dünya açıklığa kavuşur.” der Steiner (Eroğlu, 2017: 15).

Onlara göre tek bir hakikat yoktur ve her şey hakikatler arasındaki uyumda gizlidir. Kendini bütünüyle vererek üzerinde çalışan, bilgiye mutlaka ulaşır. Kişi aradığı derinlik kadar kendi de derin olmalı kendini derinleştirmelidir. Bu derinliğe ulaşmanın yolunda tevazu mutlaka olmalıdır. Bilgiye; saygı, kendini adama ve öz disiplinle ancak ulaşılabilir. Sanatçı ne ise sanatı da odur demiştik, Steiner'a göre de insan önce kendi üzerinde çalışmalıdır. Günümüz koşullarındaki bu maddiyatçılıkla ise bu gittikçe zorlaşmaktadır. Bütün bu içsel yaşama ulaşmanın temelinde içsel huzura ulaşma vardır. Steiner da Kandinsky de iç huzura ulaşma kaygısı ile güce tapmak yerine alçakgönüllülükle emeklerinin karşılığını almışlardır. Ahlaki güç, içsel sağlamlılık ve gözlem gücünün artırılması Kandinsky'nin sanat kuramının temel gereklilikleridir. Cesaret ve kendine güven de bu gerekliliklerdendir (Eroğlu, 2017: 20-25).

Blawatzky için teozofi sonsuz gerçeğe eşittir. Eroğlu, Blawatzky'nin *“Der Schlüssel Der Theosophie”* kitabında yer alan *“Yirmi birinci yüzyılda yeryüzü, şimdiye göre bir cennet olacaktır.”* sözünün madde yönünden olamayacağını, ruhsal açıdan öngörmüş olduğunu belirtmektedir (Eroğlu, 2017: 34).

Bu dönemde birçok sanat dalı içsel olana soyuta yönelmiştir. En iyi ifadeyi kendi dallarına ait elemanlarda bulmuşlardır. Bu yolda en önde görünen dal müzik olmuştur. Bu yüzden de çeşitli sanat dalları müziğe yönelmişlerdir. Sanat dalları kendi elemanları ile tin arasındaki ilişkiyi anlamlandırmaya çalışmışlardır.

“Tin: felsefe dilinde en genel anlamda evrenin usunu, canlılığını, doğasını anlatmak için kendisine başvurulmuş maddeci olmayan töz olarak açıklanır” (Eroğlu, 2017: 13). Her şeyin özü temeli ya da yapıcısı olarak benimsenen soyut varlıktır.

Doğada çıplak gözle gördüğümüzden ve duyduğumuzdan çok daha fazlası vardır ve ancak ruhumuzla derinliklerinde gizlenenleri duyabilir ve görebiliriz. Bunun için de içsel yaşantımızı sağlamaştırmalı kendimizi eğitmeliyiz. Soyut düşünen ve gören bir sanatçı ruh içsel huzuru, sağlam bir soyut sanata, tinsel olana ulaşmakta bulacaktır. Dış görüntüden sıyrılarak bilgi ve çaba ile öze, gerçek olana ulaşılır ve bu durum resimde soyut üslupta

ifadesine kavuşur. Doğası gereği özcü olan insanın özü de özgündür. Sanatçı, ruhu ile varlığın derinliğini kavradıkça kendi gerçeğine ulaşabilir. İki özün birleşimi ile oluşan yeni bir öz ve özgün bir gerçekten söz edilmektedir.

2.2.2. Sanatçı ve Cesaret

Göründüğü gibi değilmiş, uzaktan görüldüğü kadar mutlu değilmiş, korkunç değilmiş, güzel değilmiş, öyle değilmiş...

Bir düşünsenize insan hayatında kaç kez buna benzer cümleler kurar. Ama yine de vazgeçmez yüzeysellikte kararlar vermekten, yargılamaktan. Bu yargılamalardan en çok nasibini alan belki de sanatçılardır. Hastalıkları ve delilikleri eserlerinin önüne geçen, deli, dahi, çılgın, dejenare ressamı. Oysa belki de sadece daha cesurlar, daha gerçekçiler; hayatı ve hayatın özünü hissetmekten, olduğu gibi görmekten ve göstermekten korkmayacak kadar. Bu ancak cesur insanların yapabileceği türden bir şeydir, ruhsal özgürlüğünü elde edebilme cesaretini göstermiş insanların. Rollo May'ın Yaratma Cesareti adlı kitabında bahsettiği şekliyle cesaret, *“Cesaret, sevgi ve sadakat gibi diğer kişi değerleri arasında yer alan bir erdem ya da değer değildir. Cesaret tüm diğer erdemlerin ve kişi değerlerinin altında yatan ve onlara gerçeklik kazandıran temeldir. Cesaret olmaksızın sevgimiz salt bağımlılık olarak solar, cesaret olmaksızın sadakatimiz uyumculuk halini alır.”* (May, 2003: 41,42).

Cesaret (courage) sözcüğü, ‘kalp’ anlamına gelen Fransızca sözcük cesur ile aynı kökten gelir. Kalbin kollara bacaklara ve beyne pompaladığı kan ile tüm diğer organlara kazandırdığı işlev gibi, cesaret de tüm psikolojik erdemleri olanaklı kılar. Cesaretin yokluğunda diğer değerlerden, çürüyen erdem müsveddeleri olarak söz edilebilir.” (May, 2003: 42).

Ama biz nedense sanatçılara gösterdikleri onca cesaret örneklerine rağmen, cesaret kavramındansa, bohem bir hayatı, hastalıkları, kişilik bozukluklarını daha yakışır bulmuşuzdur, algımız bu yönde eğitilmiş, bu yönde imajlar oluşmuştur zihnimizde. Oysaki yeni fikirler, bakış açıları geliştirmek onları yeni biçimlere dönüştürmek cesaret gerektirir, yenilik cesaret gerektirir. Hem de Rollo May'ın *“tüm cesaret çeşitleri içinde en önemlisi”* dediği yaratıcı cesareti gerektirir (May, 2003: 48).

Yaratıcı cesaret, yeni bir toplumun inşasında yeni biçimlerin, yeni sembollerin, yeni modellerin bulunmasını sağlar. Her uğraş yaratıcı cesaret gerektirebilir ve gerektir. *“Oysa yeni*

biçimleri ve sembolleri hemen dolaysızca ortaya çıkaranlar sanatçılardır: oyun yazarları, müzisyenler ressamalar, şairler dansçılar ve dinsel alanın şairleri olan ermişler. Yeni sembolleri (şiiirsel, işitsel, plastik, dramatik) imgeler biçiminde resmetmekteler. Kendi imgelerini sonuna kadar yaşıyorlar. Birçok kişi tarafından sadece düşlenen semboller, sanatçılar tarafından grafik bir biçimde ifade bulmaktalar.” (May, 2003: 49).

Rollo May’a göre sanatçılar kendi dünyalarında yaşayan yumuşak huylu insanlar olmasına rağmen ölümlü kaderlerine kafa tutabilen cesarete sahip insanlardır (May, 2003: 56). Sanatçılar yaratıcı kişiliklerdir ve yaratıcılık cesaret gerektirir.

“Sanatçılar genellikle kendi iç imgeleri ve hülyalarına dalmış yumuşak huylu insanlardır. Ama tam da bu onları baskıcı bir toplum için korkulu kılar. Çünkü sanatçılar insanoğlunun süregelen kafa tutma gücünün taşıyıcılarıdır.” (May, 2003: 56). May, bunu söylerken bu yapıcı kafa tutmayı tanrının kaostan biçimi yaratmasına benzetir. Gündelik düzende ezbere ve duygusuz yaşama katlanamayıp yeni bir hayat oluşturma gücü, cesareti ve çabasını gösterdiklerini anlatır. Sanatçının ona olumsuz duygular yaşatan durumları dönüştürebilme cesaretini gösterebilmesi sadece kendisi ve sanat için değil toplum için de önemlidir.

“Sanatçı bilinçli bir niyetle ahlak yaratmaz, o sadece varlığında kendini gösteren görüyü duymak ve bunu ifade etmekle ilgilenir. Ama sonra sanatçının gördüğü ve yarattığı sembollerden, toplum etik yapısı yontulacaktır.” (May, 2003: 52).

Sanatçı; hayatın gerçeğini yakalayan, kendini, gerçekliğini arayan ve kendine ait ifade gücü ile bu gerçekliğe yeni biçimler kazandıran kimsedir. İnsanlığa yeni biçimlerle düşünme zenginliği verir. Miro’nun düşsel ve simgesel figürleri; kadınları, kuşları örneğin. Picasso’nun bir figürün farklı açılardan görünüşünü tek bir açıda göstermesi ya da Van Gogh’un fırça darbeleri ile dans eden coşkulu dünyası bunun birer göstergesidir. Platon’un da dediği gibi gerçek sanatçılar, yeni bir gerçekliğe yaşam vermektedirler. Bir duyguya biçim verip onu yeni bir biçimde yaşatan kişilerdir. Yeni hayatlar sunmaktan ve inandıkları gibi yaşamaktan çekinmezler. Bu özgün biçimler ve hayatlar herkes için makul görülmeyebilir. Oysaki özgünlük yaradılıştta gizlidir. Stuttgart’taki Aerospace Enstitüsünde suyun hafızası ile ilgili araştırmalar yapılır. Birçok öğrenciye aynı sudan bir miktar verilir ve damlalar oluşturmaları istenir. Her bir bireyin oluşturduğu damlalar farklı imajlar meydana getirir. Fakat öğrencilerin kendilerine ait damlaların imajları tamamen benzerlik göstermektedir. Daha sonra suya canlı bir çiçek bırakılır ve çiçeğin oluşturduğu damlaların imajları da birbirine benzemektedir. Suyu farklı bir çiçek

birakıldığında ise imaj tamamen değişir ve o çiçeğin bıraktığı damlaların imajları da o çiçeğe benzemektedir. Böylelikle suyun hafızası olduğu kanıtlanmaktadır. Bilim insanlarına göre belki de yağmur damlaları dünyaya bilgi taşıyan veri ortamı olabilir (Okyanusyumtv, 2012). İnsanlığın ve yaradılışın özgünlüğünü yöneticiler ve insanlar unutturmaya çalışıp tek tip bir insan ırkı oluşturmaya çalışsalar da yaşamın kaynağı su, fısıldar. Özgünlük her yerde ve her şeydedir. Bu gizlenemez.

George Bernard Shaw, “*Makul kişi kendini dünyaya adapte eder; makul olmayan kişi ise dünyayı kendine adapte etmek için ısrar eder. Bu yüzden tüm ilerleme, makul olmayan kişiye bağlıdır.*” der (Bender, 2014: 21). Çünkü makul olmayan kişi herkesin kabul ettiği bir gözlükle değil, kendi gözleri ile dünyayı görür, yeni bir gözle. Yeni sorunlar ve yeni sorunlara yeni çözüm önerileri üretmek ilerlemenin en önemli koşullarındandır.

Makul olmayan kişiler çoğunluğun normlarına uymayan çoğu ortamda normal dışı olarak tanımlanan kişilerdir. Biz buna özgün de diyebiliriz, tam da sanatta aranan şey. Özgünlüğün insanın özünden geldiğini söylemiştik. Dünyada milyarlarca insan varken ve hiçbirinin duygu ve düşünceleri; bedenleri, renkleri, saç, baş, göz, elleri bile aynı değilken, herkesi ayırt edebiliyorken, aslında herkese özgünlük bahşedilmişken herkes tek ve özelken neden aynı olmak için çabalayalım?

Bir sanat eserinin ilk ve değişmez koşulu özgünlüktür ve zaten özgün olarak yaratılmış insan kendini ve dünyayı tanımalı, keşfetmeli, keşifleri sonucu da hayatın içinde duygu, düşünme ve cesaretle bir tavır takınmalıdır. Cesaret şarttır, kimsenin yapmadığı bir şeyi yapacakken, çünkü cesaret yandaş aramaz. İnsan nerede ve nasıl durursa eserleri de orada öyle durmaktadır. Kendisi neyse eserleri de odur. Hayatı yaşadığı gibi resim yapar, hayatta neyi ararsa resimde de onu arar. Özellikle empresyonizm ve sonrası önemli olan subjektif tavırla da birlikte bireyin (sujenin) kendini geliştirmesi, duruşunu sağlamlaştırması daha da önem kazanmıştır. Özgünlükten ödün verilmesini sanat kaldırmaz, çünkü o hepimizden akıllıdır, aynı hayat gibi. Azra Kohen’in “Fİ” kitabında da söylediği gibi, “*Kendileri olmadıkları için sürekli değişip başka biri olmaya çalışıyorlar ama hayat hepimizden daha akıllı, başkası olmamıza da izin vermiyor. Sürekli şekil değiştiren yaratıklar haline geliyoruz, ta ki kendimize geri dönene... Ya da ölene kadar.*” (Kohen, 2014: 62).

Her şey gerçekliğini özünde taşır. Gücünü özünden alır. Her bitkinin kendisini tohumunda saklaması, tohumundan yeniden doğması gibi. Ve insanlık, tohumlarını kaybetmektedir. Daha fazla yiyebilmek için, sanki daha lezzetliymiş gibi. Kandırıldığı bir

dünya düzenine evet demiştir. Daha fazla yiyebilmek adına kavun yerine kabak yemekte ama sorun yok çünkü kavunun tadını da hatırlamamaktadır. Bir kum tanesi kadar gerçeğin, milyonlarcası kadar sahtesinden değerli olduğunu unutmaktadır. Çünkü çok ama çok tüketmesi gerektiğine inandırılmaktadır. Oysaki sanatçılar yaradılışlarındaki özüne ulaşmaya çabalayan, üreten kimselerdir.

Gerçek bir şeyler üretmenin hazzından uzaklaşmaktayız. Herkes gerçek bir resme sahip olmak ister. Bazılarının resimleri daha çok sahiplenilmek istenir ve onlar da kendi resimlerini kopyalarlar. Bazen de çalışanlarına kopyalatırlar ama hiçbir zaman gerçeği olmaz. Her resmin bir hayatı vardır ve kendini yaşmalıdır. Bir resmi, bir yaşam gibi ele alabiliriz hatta bir filmi, müziği, dansı. Hepsi için de aynı kanunlar geçerlidir, ritim denge renk ama en önemlisi de samimiyet. Tam anlamlandırıp kelimelere dökemesek de birçoğunu sezgilerimiz yoluyla kestirebiliriz ve bilim ilerledikçe de sezgilerimiz daha fazla çözümlenmekte.

İşte sanatçının bilgeliği buradan gelmektedir. Hayat ve sanat çok benzer. Hayatı tanıdığımız çözdüğümüz kadar sanatı anlamış ve çözmüş oluruz çünkü kurallar değişmez, hepsi birer denge işidir balede olduğu gibi. *“Sanat bir ölçü işi, denge işi ölçüsünün ve dengesinin tarifi olmayan avangard bir cesaret işi.”* der Nermi Uygur bir söyleşisinde. Ve şimdi sanatçı sanatın özüne ve kendi özüne ne kadar saygı duymakta ve ne kadar hâkim. Sanat yapmasını kaçınılmaz kılan, bu yolu birçok engele, cesaretle karşı çıkarak seçmesini sağlayan o güce ne kadar sadık? Ne için başlamıştır sanat yapmaya ve ne yapmaktadır? Donkişot gibi savaşı benliği sahte alkışlarla, övgülerle ve sahip olmanın sarhoşluğu ile bozguna uğrayarak avangard ruhunu zedelemekte midir?

Yalnızca kendi özüne sahip bir amaç uğruna çıkılan bu yol artık dayatılan değerlere sahip olmak adına feda edilmektedir. Alkış tatlıdır, bir kez kazandı mı tekrar duymak adına kendi resimlerinin replikasını defalarca yaptırtacak, amacını şaşırtacak kadar. Ama gerçek sanat alkışlardan çok uzakta da olabilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE YARATICILIK ÜZERİNE PSİKOLOJİK ÇALIŞMALAR

3.1. Beyin Üzerine İncelemeler

Konserler, filmler, dans gösterileri, resim ve heykeller dünya çapında milyonlarca insanı cezbetmektedir. Görsel sanat ve müzik, insan türünün ortaya çıktığı ilk andan itibaren bizimle birlikte. Sanatın ve dolayısıyla da sanatçıların insanların ruhlarını etkilemeyi başardığı gibi beyinlerindeki özel ve güçlü mekanizmalara da girmeyi başardığı anlamına gelmektedir. Bu sanatsal başarı aynı zamanda sanat olgusunun anlaşılmasında, modern beyin araştırmacılarının da konusu olmuştur (Segev ve Martinez ve Zatorre, 2014: 1). Sanat eserleri beynimize girerken beynimizin sanat eserlerinin üretiminde nasıl bir rol oynadığı da merak uyandırmaktadır. Beynimizdeki nöronların her biri kendi programını yaparken bilinçli durumdaki biz ve bizimle birlikte sabah uyanan “ben” beynimizde olup bitenlerin dışarı taşan küçük bir parçasıdır aslında (Eagleman, 2013: 4). Bütün bu olağan beyin aktivitelerinin dışında bir de esrarengiz davranış ve duyu bozuklukları vardır ki tarihler boyunca doktorların ilgisini çekmiştir. Sol tarafı felçli olduğu halde felçli olmadığına ısrar eden bir öğretmen, bir kaza sonucu kafa travması geçirip de gerçek anne ve babasının gerçekleri yerine kopyalarının geçtiğini iddia eden Arthur ya da tanrı ile konuşmalarını doktoruna anlatan ve o dönem temporal lob epilepsisi teşhisi konulmuş bir hasta gibi bir çok ilginç vaka örneği tarihte yerini almıştır. Doktorlar bu vakaları tedavi etmeye yönelik çalışmışlar, ancak bu hastalıkların altında yatan psikolojik, nörolojik ve medikal sebeplerinin üzerinde durmamışlardır. İnsan davranışlarının altında yatan sebepler daha çok filozofların konusu olmuştur. Buna rağmen bu konuların çözülebileceği ve bu hastaların laboratuvar ortamına alınarak beyin mimarisinin deneyler sonucu daha iyi anlaşılabilmesi tespit edilmiştir. Beynin bilgi ve inancı nasıl temsil ettiğinin araştırılmasına Freud’un çalışmaları öncülük etmiş olup fiziksel ve zihinsel beyin ilişkisi ile ilgili çalışmaların da yolunu açmıştır (Ramachandran ve Blakeslee, 2012: 22,23). Beynin, fiziksel ve zihinsel olarak ikiye ayrıldığı düşünülse de zaman içinde ikisi arasındaki sınırların çok bulanık olduğu ve birbirinden ayrı düşünülemediği öne sürülmüştür. Temporal lob, epilepsisi gibi sinirsel hastalıklar, bu sınırların daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Aristoteles, Descartes ve Cajal’ın üzerinde çalışıp çözemediği zihin ve beden arasındaki ilişkiyi anlamak için tecrübesiz bir cerrah olarak Penfield de bu konuda çalışmalar yürütmüştür (Kean, 2014: 217). Penfield’i insan beynini incelemeye iten güç, insanoğlunun içinde saklı olan ve onu yöneten özü bulma arzudur çünkü Penfield insan bilincinin, iç benliğimizin, ruhumuzun beynimizde bir yerlerde

gizli olduğuna inanmaktadır. Bazı inanışlara göre ise üçüncü göz (kalp gözü) olarak tasvir edilen epifiz bezi, zihnin pisişik algı merkezi olup beynin epitalamusunda yer alır ve kozalağa benzer. (Turgut ve Uysal ve Yurtseven, 2003: 1). Descartes ve diğerleri gibi Penfield de zihin, beden ve ruh paradoksunu çözememiştir. Penfield insan beynini bilgisayara benzetse de onu bir ruhun bir özün kumanda ettiğine inanır. Sinir bilimciler ise karaciğer nasıl safra salgılıyorsa beynin de düşünce salgıladığını savunurlar. (Kean, 2014: 237)

Temporal loblar yüz ve nesne tanımak için özelleştirilmiş bölgelerdir. Temporal lob epilepsisine maruz kalan insanlarda duygusal yoğunluklar yaşandığı ve doğaüstü nitelikler hissedildiği gözlemlenmiştir. Ruhlarının hangi tanrıya inanıyorlarsa onunla buluştuğuna inanıp tanrı ile iletişime geçtiklerini söylediklerine sinirbilimciler tarafından tanıklık edilmiştir. Epilepsi nöbetleri birçok nedenle tetiklenebilirken hastaları her zaman olumsuz etkilememekte, hatta bazı durumlarda etkilerinden fayda bile sağlanabilmektedir. Bazı hastalar ilk nöbetlerinde aniden çok daha iyi resim yapabildiklerini ve şiirden anladıklarını da söyleyebilmişlerdir. Kanadalı psikolog Dr. Micheal Persinger bir cihazla temporal loblarını uyarır ve hayatında ilk kez tanrıyı hissettiğini söyler (Ramachandran ve Blakeslee, 2012: 206). Bu yüzden antik çağ doktorları da epilepsiye “kutsal hastalık” adını vermişlerdir (Kean, 2014: 227). Örneğin, Dostoyevski’nin stresli bir andan sonra oluşan temporal lob epilepsisi olduğu düşünülmektedir. Dostoyevski, arkadaşına nöbet esnasında acı verecek derecede bir mutluluk ve uyum hissettiğini yazsa da sonrasında romanlarında kendini çökmüş ve kötü hissettiğine değinir ve böylesi bir duygunun bir saniyesi için on yılını verecek kadar değerli olduğunu söyler (Kean, 2014: 22-227). Toplam yedi tane hikaye ve romanında epilepsi ve epileptik nöbetlerden bahsetmektedir. Peter Wolf; Dostoyevsky’nin, karakterlerinin epilepsi nöbetlerini bu denli ayrıntılı anlatabilmesinin kendi nöbet deneyimlerinin tecrübesi olduğunu düşünmektedir (Atasoy, 2013: 52).

Prosopagnosia yani yüz körlüğüne sahip insanların, yüzleri tanımlamakta güçlük çektikleri bilinmektedir. Bu nörolojik hastalıktan muzdarip hastalar üzerinde yapılan çalışmalar ise vücudun tanıdık yüzler gördüğünde farklı tepkiler verdiğini göstermiştir. Örneğin, sevdiği kişilerin fotoğrafı gösterildiğinde kişiyi tanıdığının bilincinde olmasa dahi kişide pozitif duygusal yanıt oluşur ve vücudun elektrik akışında belirgin bir yükselme görülür. Nöroloji uzmanları da yeni anılar ve düşünceler edindiğimizde beynimizin de fiziksel olarak değişikliğe uğradığı görüşündedir. Penfield beynin haritasını çıkartırken her beynin kendine özgü bir haritası olduğunu ve zamanla da değiştiğini fark etmiştir (Kean, 2014: 235).

Bir de yüz körlüğünün tam tersi Capgras sendromu vardır, nörolojik rahatsızlıkların en dokunaklılarından. Hasta yüzleri görür ama arada bir bağ hissetmez, bu kişilerin duygusuzlaştıkları anlamına gelmez, sadece yüzleri gördüğünde bir şey hissetmezler. Eskiden hissettikleri ile şimdi hissettikleri arasındaki boşluk acı vericidir. Fakat telefonla konuştuklarında eskisi gibi tepki verebilirler. Yani yüzünü göremeyip sesini duyduğunda eskisi gibi hissedebilir. Bu da demek oluyor ki, beyinde görsel limbik devre zedelenmiş ama işitsel limbik devresi kurtulmuştur. Akıl ve duygu birbirini desteklemektedir. Ama Capgras sendromu akıl ve duygu ayrılığını ortaya koyar. Capgras sendromu duygunun daha ilkel ve güçlü olduğunu gösterir (Kean, 2014: 251-254).

Sanatçıların eserleri incelenirken insanların beyinlerinde hangi bölgelerin uyarıldığı teknolojiler kullanılarak gözlemlenebilmektedir. Günümüzde henüz emekleme aşamasında olup araştırmaları devam etmekte olan bu alana Semir Zeki'nin katkıları ile nöroestetik adı verilmiştir. Bu çalışmaların gösterdiği en ilginç bilgilerden biri, görsel sanat eserlerinin gerçekleri ile insanlarda aynı şekilde algılanıyor olması. Örneğin bir manzara resmi seyretmek ile doğal ortamda olmanın beyinde aynı bölgeleri uyarması (Çiftçi, 2017: 1-5). İşte bu bölgelerde resim yaparken ve izlerken neler oluyor sorusuna ilişkin çalışmalar devam etmekte olup bazı bilim insanları tarafından olumsuz tepkiler de almaktadır. Zaman içerisinde yapılan çalışmalarla ilgili gelişmeler bize neler olduğunu gösterecektir.

2003 yılında Alzheimer hastalığına karşı A-1001 adlı bir ilaç geliştirilmiştir. Söz konusu ilaç ile Alzheimerdan muzdarip hastalar üzerinde yapılan altı aylık çalışma sonucunda hastalığın ilerlemesinin durdurduğu tespit edilir. Bu ilacın araştırmasını yürüten Quebec Üniversitesi Nöroloji Profesörü Dr. Emile S. Vorta'nın takip ettiği dört sinesteziktir. Aralarında bu araştırmaları başlatan Noel Burun'dur. Annesi Alzheimer hastalığına yakalanmıştır ve onun hastalığına bir çare aramaktadır. Burun; artistik, bilimsel yaratıcılığı yüksek bir beyne ve hiçbir şeyi unutmayan bir hafızaya sahiptir. Hissettikleri karşısında çeşitli renkler ve görseller beyninde canlanmaktadır. Babasının iyi bir kimyager olması da Noel'e bilgi ve deneyim anlamında önemli bir miras bırakmıştır. Bu mirasla birlikte dört sinestezik arkadaş, çok kişi için hastalık kabul edilen farklılıkları sayesinde Alzheimer için önemli bir buluşa imza atmışlardır (Moore, 2016).

Sinestezi, algılamada duyuvar arasında farklı bağların kurulmasıdır. Duyu karmaşası da diyebiliriz. Bir rengin kulakta tiz bir sese neden olması, bir müziğin beyninizde havai fişek gösterileri oluşturması, bir harfin rengi olması ya da bir görüntünün ağzımızda bir tat bırakması

gibi. Gerçeğin farklı duyu algılarının birbirine karışarak algılanmasıdır. Kimi araştırmacılar tarafından hastalık olarak kabul edilen sinestezi, kimileri içinse mucizevi bir yetenektir. Belki de bu birçok farklı disiplinin ortak özelliklerinin gizli bileşenleridir. Bir resimde bir müzik hissetmek olağandır, ya da her insanın bizde bir renk hissettirmesi gibi. Kurallar birçok disiplinde ortaktır. Mesela ritmi ya da dengesi olmayan herhangi bir şey söyleyebilir miyiz? Bir duyuya hitabeden bir şeyin başka hiçbir duyuya hitap etmediğini söyleyebilir miyiz? İnsan beyninin bağlantıları çok karmaşıktır. Sinestezikler kadar yoğun hissetmesek de farklı duyular arası bağlantılar kuramasaydık insanlığın algıyı oluşturması ve yönetmesi bu kadar gelişmiş olmazdı. Soyut algımızı oluşturan, göstergebilimde de olduğu gibi görülenin ardındaki şeylerin harekete geçirdiği duyularımız ve çağrıştırdıklarıdır. Detaylar arasında çok farklı bağlantılar hissedebiliriz. Örneğin iki rengin bir araya gelişindeki titreşim herkesi aynı şekilde etkileyebilir. Müziğin resmini yapmak, kareye saygı duymak, görüntüleri kişileştirmek ve hatta eşyaların tasarımını önemsemek bence aynı soyut temele dayanmaktadır. Günümüzde dünyanın düzeni algı yönetimi üzerine kurmuştur. Göstergebilimin gelişmesi, insan psikolojisine etki eden faktörlerin çözülmesi ve reklam sektöründe etkin şekilde kullanılması da soyut güç ile mümkün olmuştur.

3.2. Yaratıcılık ve Psikolojik Rahatsızlıklar

Yaratıcılık yalnızca sanatçılara ait bir özellik değildir. Hayatın her alanında yaratıcı olunabilir. Yaratıcılık insanlarda soyut olarak bulunan ve özel insanlara ait bir kavram olmadığı için insanları yaratıcı olan veya olmayan diye ayırmak doğru değildir. İnsanlar ancak eylemde yaratıcı olabilirler, yaratıcılık öğrenilebilir, geliştirilebilir ve özgünlük içeren değerli bir özelliktir (Robinson, 2008: 134,135). Tüm bireyler farklı zeka türlerini içeren bir çeşitliliğe sahiptir. İnsanda yedi tür zeka olduğunu söyleyen Gardner da sonraki çalışmalarında daha başka çok çeşitli zeka türleri olduğunu kabul eder (Robinson, 2008: 123). Zeka çok yönlüdür ve insan zekası yaratıcıdır. Hepimiz farklı zeka türlerini kullanıp farklı yollarda hayatı yaşar ve anlamlandırırız. Böylelikle içinde yaşadığımız dünyayı yaratırız. Yaratıcı olmak için eyleme geçmek gerekmektedir. “Yaratıcı kavrayışlar, genellikle böyle karşılanır. Ortaya çıktıkları dönemin önünden giderler ve kalabalıkların aklını karıştırırlar” (Robinson, 2008: 137). Çevre, zeka, duyular, sezgiler, deneyimler hepsi yaratıcılığın gelişmesinde etkilidir. İnsanı parçalara bölmek olanaksızdır. Duygularını mantığından, sezgilerini deneyimlerinden ayırarak değerlendiremeyiz. İnsan bedeninde farklı işlevleri olduğu kanıtlanmış sağ beyin sol beyin bile

birbiri ile kontak halindedir (Kean, 2014: 223). Beynin sağlıklı çalışabilmesi için bütünselliğinin önemini gözden kaçırmamak gerekir (Atasoy, 2013: 77,78). Bağırsaklarımızdaki bir durum beynimizi etkilerken beynimizdeki bir durum duygularımızı şekillendirmektedir (Önal, 2015). Her organ kendi işlevini yerine getirirken aynı zamanda içinde yer aldığı bütüne de etki etmektedir. Bedenimiz, psikolojimiz ve beynimiz birlikte değişim gösterirler. İşte üretimlerimiz de tüm bunların eseridir. Bilim teknoloji ve tıp alanındaki gelişmeler günümüzde bu bütünselliği desteklemektedir. Doktorların karşılaştığı bazı vakalar sonucu psikolojik bozukluklar ve yaratıcılık arasında bir bağ olabileceği düşünülmüştür. Özellikle de soyut çalışmalar bu araştırmaların odağında olmuştur, görünen gerçekliğin ötesinde bir dünya arayışının daha ilgi çekici ve daha zor anlaşılır olmasından olsa gerek. Dikkat dağınıklığı, bipolar bozukluk, epilepsi ve şizofreni gibi hastalıklarla aralarında benzer özellikler bulunsa da bilimsel bir şekilde kesin bir kanıt bulunamamıştır. Bir şeyin bir şeyle benzerlik göstermesi onu kendisi değil de benzediği şey yapar mı? Psikolog ve sosyolog Serap Duygulu, katıldığı bir programda bir genden bahseder. Şizofren, psikopat ve depresiflerde olan bir genin aynı zamanda sanatçılarda bulunduğunu söyler. Bu durumun olumsuz örneklerle ortak bir özellik olsa da sanatçıların olumluya çevirdiğini de ekler (Cnn Türk, 2017). Dr Miller, resim yeteneği yüksek hastalar üzerinde çalışmalar yapmıştır. Hastalarının birçoğunun beyinlerinin sol kısmında dejenerasyon tespit edilip sağ kısımlarının normal olduğu görülmüştür. Soldaki aktivite eksikliğinin sağ beyinin daha iyi çalışmasına sebep olduğu düşünülürken doktorlar bazı hastaların sol temporal loblarını aldıklarında ve ameliyat sonrası yaratıcılıklarındaki artışı ölçtüklerinde belirgin bir artış tespit edilmemiştir. Dikkat kaybı olan yaratıcı kişilikler arasında yapılan tespit ise ön beyin ciddi olmayan oranda zarar görmesi hem dikkat kaybı bozukluğuna hem de yaratıcılıkta yükselmeye neden olmaktadır. Usta sanatçılar resim yaparken daha çok sağ beyinini kullanırken deneyimsiz olanlar ise iki beyni de eşit kullanmaktadırlar. Sanatçıların sol beyinlerinde hasar olduğunda daha özgürce resim yaptıkları ve daha çok renk kullandıkları da gözlemlenmiştir (Çiftçi, 2017: 7).

Yıllar önce izlediğim bir belgeselde bilim insanları sıradan bir öğrenciden at resmi çizmesini istiyorlar. Ardından beyaz zemin üzerine dağınık bir şekilde yerleştirilmiş onlarca noktanın sayısını tahmin etmesini istiyor ve bilindik kalıplaşmış, içine yazım yanlışı eklenmiş bir dördlüğü okutuyorlar. Daha sonra çocuğun başına yerleştirdikleri bir makine ile beyninin bir bölgesine belli aralıklarla küçük darbeler uyguluyorlar. Bu uygulamadan sonra aynı şeyleri çocuktan tekrar istiyorlar. Çocuğun birinci çizdiği at oldukça amatörceyken, ikinci çizdiği at çok daha başarılı oluyor. Noktalardaki tahmin sayısı gerçeğe daha yakın çıkıyor ve birinci

dörtlükte yanlışı fark etmezken ikinci denemede fark ediyor. Yine izlediğim belgesellerde, geçirdiği travmalar sonucu resim yapmaya, şiir yazmaya başlayan insanlar görmüştüm. Bu durum bende, beynimizin de sanat yapmamızda ekili olduğu fikrini oluşturmuştur. Görme, hareket ve duygularımız beynimizde birbirine bağlanan devre ağları ile meydana gelir (Kean, 2014: 248). Beynimiz bizi, biz beynimizi oluştururuz. Beynimiz yalnızca algılarımızı etkilemez, her organımızın beynimizde merkezi vardır. Resim yapan ellerimizin de beynimizde bir yeri olduğu gibi (Kean, 2014: 234). Ruhlarımızın da beynimizde saklı olduğuna inanan pek çok bilim insanı vardır.

Kafamızın içinde bulunan, yüz milyarlarca hücreden oluşan, bizimle ilgili bütün operasyonu yöneten ve yaklaşık 1,400 kg ağırlığındaki beynimiz. Elbette ki onunla varız ve evrende keşfedilmemiş en karmaşık şey olarak her davranışımızı yönetmekte ve beynimizde gerçekleşen her değişiklik, sanatsal yaratmalarımızı da etkilemektedir. Birçok ressamın nörolojik olaylar sonrası şekil ve yüzleri ayrıntısız, kaba ve renk açısından inceliksiz çizdikleri görülmektedir. Alman ressam Lovis Corinth de yaşadığı sağ hemisfer inmesi sonrasında çizdiği otoportre ve karısının portrelerinde daha az detay kullanır. Aynı şekilde Bulgar sanatçı Zlatyo Boyadjev de klasik tarzda çalışırken hemisfer inmesi sonrası resimleri daha zengin, renkli, enerjik ve fantastik bir hal alır (Finger ve Dahlia ve Boller ve Bogousslavsky, 2013: 74-84). Otistik hastalarda da görsel sanatlarda belirgin yeteneklerin olabileceği gözlenmiştir (Atasoy, 2013: 59-60). Ama yeteneği oluşturan hastalık olsaydı bütün otistiklerin yetenekli olması gerekirdi. İlginç olan otistik bir hasta kaslarını ve uzuvlarını istediği gibi yönetemezken hastalık öncesi dans ederek eşlik ettiği bir müziği dinlettiğinizde eskisi gibi dans edebilmesi, işin içine estetik haz ritm duygusu ve melodi girdiğinde beynimizin farklı bir yol izlemesi. (Atasoy, 2013: 61).

Biliyoruz ki bir varlığı soyutlayabilmek için onu iyi tanımalıyız. Aynı konu üzerinde çalışıyorsak ilk çizimlerinin gerçeğe oldukça yakın olmasından ve aşama aşama gerçek görüntüsünden koparak soyutlanmasından, yalınlaşmasından ya da kişiselleşmesinden daha doğal olamaz. Bu bir nesnel gerçeklik olan kedi ile bir insan olan Louis Wain'ın karşılaşmasından doğan yeni bir şeydir ve aralarındaki tanışıklık ilerledikçe yeni biçimlere gebedir. Wain'ın kediyi gerçekçi işlediği resimlerine ilk karşılaşma dersek, ilk karşılaşmadaki Wain ile sonraki karşılaşmalardaki Wain ve onun kediye bakışı aynı değildir. Ressam Louis Wain'i örnek göstermemin sebebi ise internette psikolojik rahatsızlıklar ve sanat dediğimizde Wain'ın kedi resimlerinin ilk sıralarda örnek gösterilmesi. Yaşadığınız şehre ilk gittiğiniz anı düşünün ya da biriyle tanıştığınız anı. Zaman geçtikçe şehre ve insana bakışınız değişir. Sizin

için anlamları farklılaşır. Zaman içinde siz değişirsiniz. Zaman ve yaşananlar, şeyler ve durumlar karşısındaki tutumumuzu değiştirir. Aynı şeyi defalarca resimlesek, her seferinde ortaya çıkan farklı olacaktır çünkü orada o an gizlidir dış görünüşünde de yerini o ana bırakmasından doğal ne olabilir. Soyut tutum ile de resmettiğimiz objeler zaman içinde dış görünüşünden sıyrılır, yerini belki özüne belki sanatçının obje üzerindeki ve kendisindeki o an duygusuna bırakır. Soyut resim var olandan doğar. Üzerinde çalıştığımız objenin görüntüsünü, varlığının özünü, duygusunu ne kadar iyi kavrayıp içselleştirebilirsek soyutlamalarımız da o derece başarılı olacaktır.

“Bizi doğaya bağlayan bağları aceleyle koparmaya başlar ve saf rengin soyut formla birleşiminden başka şey görmez olursak, yalnızca süsleme niteliği taşıyan ve boyun bağlarına ya da halılara yaraşır eserler üretiriz.” (Kandinsky, 2015: 35).

Biz sanatı ve sanatçıyı anlamayı ne kadar karmaşık hale getirmeye çalışsak da içsel bütünlüğümüzü sağlayan sanat ediminin temelleri basiti ve somutu anlamaktan ve bu somut şeylerin iç ahengini yakalamaktan geçmektedir (Atasoy, 2013: 63).

Ponty, Cazane’nın amacının “izlenimcilikle müzelerdeki sanat gibi sağlam bir şey kurmak” olduğunu söyler (Ponty, 2014: 77). Soyut resimle de amaç, gerçekçi bir forma ihtiyaç duymadan salt renk ve biçimle gerçek resimler üretmektir.

Sanatçının hayal gücü mü kuvvetlidir, gerçeği duyma gücü mü? ‘İnsan Neden Sanat Yapar?’ kitabının bazı satırları durumu aydınlatmaya yardımcı olur: *“Sanatsal yaratıcılık üstün bir zeka ve soyut düşünebilme yetisi olmaz ise olmaz şeklindeki önyargımızdan kurtulmalıyız. Böylelikle içsel bütünlüğümüzü sağlayan sanat ediminin temelinin basiti ve somutu anlamaktan ve bu somut şeylerin iç ahengini yakalamaktan geçtiğini görebiliriz. Sonra arkalarında ölümsüz yapıtlar bırakan zekasına ve dehasına hayran olduğumuz sanatçıların tüm yaratıcı yeteneklerini, üç beş akıl ya da ruh hastalığına veya hayatlarındaki kimi eksikliklere bağlamaktan ve hatta bu sanatçıların yapıtlarını altüst edip, yapıtların renklerinde ya da karakterlerinde hastalık bulguları aramaktan vazgeçmeliyiz.”* (Atasoy, 2013: 63).

Amerikan Psikologlar Birliğinin oluşturduğu, ‘Mental Bozulukların Teşhisi ve İstatistiği Elkitabı’nı günümüze kadar geliştirerek bu dünyada yaşayan herkesi bu listede kategorize edilmiş birçok bozuklukla sınıflandırabildiğimizi de düşünürsek durum daha da karmaşık bir hal alabilir. Yani bu kitabın içeriğine göre hepimiz hastaysak (Kohen, 2015: 113)?

“İlk önce basit ve somutun iç ahenginin yaratıcı gücünü ve kendi iç dinamiğini anlayıp çözümleyebilirsek, sanatın ve insan zekasının evrimini insanı, insan edimi olarak sanatı, sanatın bireysel ve toplumsal rolünü, birey olarak sanatçıyı sanırım daha iyi anlayabiliriz.” (Atasoy, 2013: 63). H. Tuğrul Atasoy, Nörolog Oliver Sacks’ın bazı olgularını okuyana dek; sanatsal yaratıcılığın, ortalamanın üstünde bir zeka ve iyi bir soyut düşünebilme yetisi gerektirdiği inancına yakın olduğunu söyler. Fakat Sacks’ın vakalarında yaşadığı olgularını okuduktan sonra fikri değişir. Bu vaka örneklerinden biri olan Jose, kendi iç dünyasında yaşayan ve dışarı ile bağı tamamen kopmuş, ileri derecede engelli, konuşamayan bir hastadır. Çok ilginç ve güzel resimler çizmektedir. Sacks, Jose ve resimleri hakkında şunları yazar: *“Zihni kavramsal olanı, soyut şeyleri anlamaya uygun olarak yapılanmamıştı. Bu yoldan gerçekliğe ulaşamıyordu. Onun yolu doğadan geçmekteydi. Gerçekliğe ve doğruya doğayla kavuşuyordu. Otistik kişinin soyutluğa ve kategorik olan bilgilere ilgisi yoktur. Onun için her şey somut ve tekildir. Jose hem otistik hem de yalın bir kişiydi. Şekillere formlara somuta dair becerisi onu aynı zamanda doğuştan yetenekli bir artist yapıyordu. Dünyayı formlar halinde kavıyor ve onları kopya ediyordu. Bu yeteneğinin yanında figüratif bir becerisi de vardı. Bir çiçeği bir balığı tıpatıp benzer çizebildiği gibi, bir duygunun bir rüyanın temsili olarak da çizebiliyordu. Bir de otistiklerin hayal gücünden ve sanattan uzak olduklarını söylerler”* (Atasoy, 2013: 59,60).

Yaratıcılık üzerine pek çok psikolojik çalışma yapılsa da sanatçıların yaratım süreçlerinde yaşadıklarıyla bu araştırmaların sonuçlarının ne kadar örtüştüğü tartışılır. Örneğin Alfred Adler, yaratıcılığı bir telafi etme olarak kuramsallaştırır, *“İnsanlar sanatı, bilimi ve kültürün diğer yanlarını kendi yetersizliklerini telafi etmek için üretirler.”* der. Kabuğunun içine istenmeden giren bir kum zerresinin üstünü örtmek için inciye üreten istiridye sık sık basit bir örnek olarak gösterilir. Beethoven’ın sağırılığı da Adler için yüksek düzeyde yaratıcı bireylerin yaratıcı edimleriyle, bir eksikliği ya da organ geriliğini nasıl telafi ettiklerine bir örnektir. Rollo May’a göre, *“Adler’in kuramının belli bir değeri var ve bu konuda çalışanların gözden uzak tutmaması gereken önemli kuramlardan biri. Ama bu kuramın hatası, yaratıcı süreçle olduğu gibi ilgilenmemesidir. Bir bireydeki telafiye yönelik eğilimler onun yaratısının alacağı biçime etki edecektir, ama yaratıcılık sürecinin kendisini açıklayamaz. Telafiye duyulan ihtiyaçlar kültürdeki ya da bilimdeki özel bir yönelime ya da kavislenişe etki ederler, ama bilimin ya da kültürün yaratılmasını açıklamazlar.”* (May, 2003: 61).

Bu yüzdendir ki Rollo May, yaratıcılığı açıklamaya çalışan kuramlara karşı hep bir şüphe duyduğunu söyler. Bu kuramlara karşı temel sorusu; kuramın yaratıcılığın kendisiyle mi

yoksa sadece yaratıcı edimin bir ürünüyle, kısmi, sathi bir çehresiyle mi ilgileniyor olduğudur. Atasoy da ölümsüz eserler üreten zekasına ve yaratıcılığına hayran olduğumuz sanatçıların yeteneklerini üç beş akıl hastalığına ya da ruh hastalığına ve ya hayatlarındaki bazı eksikliklere bağlamaktan, yapıtlarında ve karakterlerinde hastalık bulguları aramaktan vazgeçmemiz gerektiğini söyler (Atasoy, 2013: 63).

May, yaratıcılık üzerine çalışan kuramların iki özneteliği olduğuna değinir, bunlardan birincisi indirgeyici olmalarıdır, yani yaratıcılığı bir diğer sürece indirgerler. İkicisi ise yaratıcılığı nevrotik ruh hallerinin bir dışavurumu olarak kurmalarıdır. *“Psikanalitik çevrelerde Yaratıcılığın sık kullanılan tanımı egoya hizmet eden bir gerilemedir (regression). Zaten gerileme teriminin kullanılması, indirgemeci yaklaşımın açık bir göstergesidir. Empatik yaklaşmayı benimsediğim için yaratıcılığın bir diğer sürece indirgenerek anlaşılmasını ya da özde nevrozun bir dışavurumu olarak alınmasını kabul etmiyorum.”* (May, 2003: 61).

Tuğrul Atasoy da sanatçıların eserlerinin analitik yönden incelendiğinde sanatçının ruh hali ile ilgili sayfalarca yazı yazılabileceğini fakat bu tip incelemelerde bazen küçümseme ve yaratıcı eylemi basite indirme çabası gözlemlendiğini belirtmektedir. Bugüne kadar hiçbir şizofren ya da manik depresif hastanın hastalığının aktif döneminde bu bir çeşit şehir efsanesi haline gelmiş düşünceyi haklı çıkaracak üstün nitelikte sanat yapıtı üretmediğini de eklemektedir (Atasoy, 2013: 57).

İnsanların gözünde yaratıcılığın ciddi psikolojik sorunlarla bütünleştiği aşikârdır. Van Gogh çıldırmıştır, Gauguin içine kapanıktır (schizoid), Poe alkoliktir, Virginia Woolf ciddi bir çöküntü içindedir ve daha niceleri. Yaratıcılık ve özgünlük, genel yaşam kurallarını bozan norm dışı insanlarda bulunan bir özellik olarak kabul görür. Bu yaratıcılığın bir nevroz ürünü olmasını gerektirmez.

“Yaratıcılığın nevrozla bütünleşmesi karşımıza bir ikilem çıkarır. Yani sanatçıların nevrozunu psikanalizle tedavi edersek artık yaratmayacaklar mı? Diğerleri gibi bu çatallanmanın kökü de indirgeyici kuramlarda. Daha ileri gidersek, yüceltme ile (sublimation) ima edildiği gibi, affekt ya da dürtünün aktarılıp (transfer) yer değiştirmesi yolu ile yaratıyorsak, ya da yaratıcılığımız telafi ile kastedildiği gibi, sadece bir başka şeyi başarmaya çabalamanın yan ürünü ise, tam da yaratıcı ediminin değeri bir sahte değer olmaz mı? Yeteneğin hastalık, yaratıcılığın da nevroz olduğunu sokuşturmaya çalışan bu savlara karşı gerçekten güçlü bir tavır almalıyız.” (May, 2003: 62).

Sanat ve bilim birbirinden çok da farklı değildir aynı kökene sahiptir. Fakat günümüzde zıt iki etkinlik olarak algılanılmaktadır ve insanların gözünde iki zıt kutbu temsil etmektedir. Sanat daha akıldışı, hayalperest, romantik, savruk bir eylemken bilim ise akılcılık ve gerçekle bir arada düşünülür. Bir bilim insanı ile sanatçının çizdiği imajlar da apayrıdır. Sanatçı; hayalperest, disiplinsiz, aşırı duygusal, uçlarda yaşayan akılcılıktan uzak, sanatını her şeyin ötesinde tutan, tepkileri önceden kestirilemeyen, giyim kuşamı fazlaca çılgın, oldukça da alkolik, ulaşılması zor yapay bir insan olarak betimlenirken, bilim insanı ise mesleğine aşık, önyargısız, soğuk, katı, duygusuz üstün zekalı, inançlardan, tutkulardan, dogmalardan arınmış çok iyi bir eğitim almış, yalnızca nesnel doğruların peşinde koşan başka bir yapay kişilik olarak tanımlanır. Bu tanımlara göre iki kişiliği bir arada düşünmek oldukça zordur, fakat bu yargıları yıkan her iki alanda da kendini kanıtlamış insanlar vardır; Ömer Hayyam, Goethe, Leonardo, Kandinsky gibi (Atasoy, 2013: 120). Hayal gücü bilimde, sanatta olduğundan daha mı az önemlidir ki? Uzaya çıkmak, uçmayı gerçekleştirmek hayal etmekle başlamıştır.

“Bilinmeyen bir konu birilerinin hayal gücünü harekete geçirmiyorsa, hep bilinmez ve çözülmemiş olarak kalacaktır. Ancak sadece hayal ederek bir yere varamazsınız. Hayal ettiğiniz şeyleri bir sonuca, ulaştırabilmeniz için çok çalışmanız emek harcamanız gereklidir. Çalışmaların uzaması beklenen sonuçların alınamaması bilim insanını umutsuzluğa ve yılgınlığa sürükleyebilir. Bu umutsuzluğun ve yılgınlığın yine en iyi ilacı hayal gücüdür. Çalışmanın tıkanıdığı yerde, bu tıkanışın daha önceden öngörülmemiş nedenlerinin anlaşılabilmesi ve tıkanmayı aşabilmek için çalışmaya yeni açılımlar getirebilmesi hayal gücü ile olasıdır. Hayal gücünü dışlayıp yalnızca çok çalışmak yoluyla alabileceğimiz yol nispeten kısıtlıdır.” (Atasoy, 2013: 121).

Şu an kullandığımız teknolojileri bundan yüz yıl önce anlatsak insanlara bir hayal gibi gelirdi. Önce hayal edip merak ettiklerimiz bilimi de harekete geçirmiştir. Bilim de kendi yolunu her buluşta, açıp ilerletmiş, tıkanıdığı yerde de yine hayal gücü bilime ışık tutmuştur. Birbirini besleyen bu ilerleme sonsuza dek devam edecektir. Sanatın ilerlemesi bilimi, bilimin gelişimi de sanatı değiştirecektir. Tıpkı hayatı etkiledikleri gibi. Gelişirken aynı zamanda da yaşamda var olan gizlerin düğümleri de ardı ardına çözülmektedir. Her şey hayal etmek ve merak etmekle başlar.

Tuğrul Atasoy’un da dediği gibi, *“bilim ve sanat, yapışık ikizler, başları kimi zaman ayrı yönlere dönük olsa da, aslında gövdeleri aynı: hayal gücü. Bir dalın içine gömülüp kalmak, hayal gücünü dışlamak ve insan edimlerinden en güzel ve en kutsal olan sanata sırtını dönmek,*

insanlık olarak alabileceğimiz yolun uzunluğunu ve bu yoldaki hızımızı düşürmektedir.”
(Atasoy, 2013: 127).

Günümüzde sanat ve bilimin ve de farklı birçok disiplinin bir arada ortak işlerde yer aldığını görmek mümkündür. Bir şeyler söylemek için ve bunu en etkili biçimde yapabilmek için disiplinler birbirlerinin güçlerinden faydalanırlar ve burada en önemli ortak unsur yaratıcılıktır. Yaşanılabilir bir dünya için bütün disiplinler bir arada yaratıcı bir şekilde çalışmalıdır. Bilim, sanatın imkanlarını geliştirirken sanat da bilimin yoluna ışık tutmaktadır.

Sanatçı ve bilim insanının tanımına ön yargılarımız sonucu ulaşılmıştır, daha detaylı ve ön yargısız düşünüldüğünde bilim ve sanat arasında bu kadar keskin bir ayrımın olmadığı kolaylıkla görülür. Bize sunulan hatta dayatılan değerlerin yargılarımızı oluşturduğunu görürüz. Bu yapay sanatçı tanımının oluşmasında sanatçıymış gibi görünmeye çalışanların da rolü büyüktür. Sanat üretimi oluşturma adına yola koyulanlarla, ürettiyor gibi yapanlar arasındaki fark uçurum kadardır. Oysa sıklıkla karşılaştığımız bir mağduriyettir ki genelde sanatçı gibi görünenler daha çok sanatçıymış gibi yapanlardır. Bana göre bu da bir indirgeme basitleştirme ve sanatı itibarsızlaştırma çabasına bilinçli ya da bilinçsiz yardımcı olmaktadır.

May'e göre; yaratıcı edimde, bu hangi alanda olursa olsun dikkat çeken önemli unsurlardan biri karşılaşma (encounter) olmasıdır. Karşılaşma sonucunda yaratıcılığımız gün yüzüne çıkmaya başlar ve herkes kendi malzemeleri ve yöntemleriyle, karşılaşmayı dönüştürür. Bu bir müzisyen için seslerin dizilişine, bir ressam için renklerin ve formların özgün bir araya gelişindeki tılsımlı dengeye, bilim insanında yeni bir fikirle deneylere, bir çocukta yepyeni bir oyuna dönüşür. Bahsettiğimiz sanatçıymış gibi görünmeye çalışanlarda ise işte bu karşılaşma eksiktir. Onlar için ortaya çıkan üründen ziyade ürettiyor gibi görünme önemlidir. Genellikle sanatı boş zamanlarda yapılacak bir hobi olarak görünmesine sebep olurlar. Pazar günü ressamaları, bezemecilikten öteye gidemeyen, yüzeysel bir güzellik oluşturmakla yetinenlerdir. Bu kişilerin sanatın indirgemesine bilinçli ya da bilinçsiz katkılarından bahsetmiştim. Bilinçli ya da bilinçsiz diyorum çünkü bu indirgemenin bazı çevrelerce bilinçli yapıldığı düşünülmektedir. Bu çevreler elbette ki sermayeyi ve pazarı elinde tutan güçler. İnsanları, toplumları, bütün canlıları tüm kaynakları ile sömürmeye çabalayan emperyalizm ve tek tip insan yaratma çabası. Onların normlarına uymayan, tek tip yerine özgün olmayı amaç edinen ve bunun önemini vurgulayan farklılıklarla daha zengin bir birliğin mümkün olacağını savunan sevgi, barış, birlik ve etğin önemini dillerinden düşürmeyen anlamın bekçileri sanatçılar, tabii ki bu güçlere ters düşerler ve istenmezler. Bilinir ki etkileri ve ikna güçleri

toplum üzerinde kuvvetlidir.

“Sanat bence, en büyük sayıda insanı, ortak acılar ve sevinçlerle coşturacak görüntüleri, biçimleri bulmaktır. Demek ki sanat, sanatçıyı insanlardan ayrılmamaya zorlar; onu en gündelik ve en evrensel gerçeğe bağlar.” (Camus, 1989: 13).

Sanat insanları buluşturan birleştirici bir güce sahiptir. İnsanları üretimde birleştirip, gerçeğe ve anlama ışık tutarak oraya çağırır. *“Anlamı yok edemezsin, belki şekil almasını erteleyebilirsin ama asla engelleyemezsin, anlam var olsun diye gerekirse milletler yok olur, medeniyetler çöker. Şimdi ihtiyaç üretime geçen anlamın askerleridir. Tek silahları sanat, kalkanlarıysa evrendir.”* Bütün kötülükler, *“müzikle inceltilmeli, kitaplarla silkelenmeli, filmlerle yıkanmalı”* (Kohen, 2015: 267). Bunu ancak sanat başarabilir, anlamın kaybolması için kurulan tuzakları cesaretle aşarak anlamı tekrar fark ettirecek güce sahip olanlar gerçek sanatçılardır.

H.Tuğrul Atasoy, İnsan Neden Sanat Yapar kitabında yeni bir çağ olan biyoteknoloji çağında olduğumuzu ve canlıların genetik kodlarının çözülmesinin çok yakında tamamlanacağını ve yeni organlar türler oluşturulabileceğini belirtmekte. Bu gelişmelerin özellikle tıp alanında insanlığa olumlu katkıları olsa da gelişmelerden faydalanmanın oldukça pahalı olup herkesin faydalanmasının zor olacağını en kötüsünün de üstün insan ırkı yaratmak için kullanılacağını söylemekte. Atasoy’a göre bu insanlığı geri dönüşü olmayan oldukça sorunlu bir çıkmaza sürükleyebilir. Egemen sermaye güçlerinin eline şimdiye kadar sahip olmadıkları derecede bir güç de sağlayabilir. Tabii ki bilimkurgu kitaplarından alınmış gibi görünen bu ırk için etik, estetik, ahlak ve felsefe gibi konuların bir önemi yoktur ve sanattan hiç bahsedilmemektedir.

“Benzer çevreler, sanatı ve sanatçıyı ruhsal ya da bedensel hastalıklarla açıklamaya çalışmadılar mı? Biliyorlar ki, bilimin vardıdığı birçok noktaya, zaten sanat ve sanatçı aslında bilimden çok önce varabilmiştir. Bilimle insanlığın ulaştığı tüm olumlu ya da olumsuz kazanımlar, sanat ve sanatçı tarafından zaten çok önceden kurgulanmış ve tartışılabilmiş olgulardır. İnsanlığın hayal gücünü, insanların çeşitliliğini, sanatın yaratıcı, uyarıcı ve harekete geçirici gücünü istemediler hiçbir zaman ve istemeyecekler. Evrim çizgimizi milyonlarca yıl geriye döndürüp, tekrar karınca ve arı toplulukları olma hedefine yöneleceksek ya da buna izin vereceksek, aldığımız bunca yola, kurduğumuz bunca hayale, yaşadığımız bunca duyguya ne gerek vardı? Geleceğimiz hayal edip, hissedebilip yaratabilme özgürlüğümüz elimizden alınmadan, şapkamızı ya da genlerimizi önümüze alıp düşünmemiz

gerekiyor sanırım. Yoksa geç olabilir her şey için.” (Atasoy, 2013: 150).

İnsan kopyalamanın konuşulduğu, yakın olduğu şu günlerde insan beynine, genlerine müdahale olacaksa sanata ne olacak? Korkarım ki insanları harekete geçirebilecek ve ışığı etrafında toplayabilecek sanatçılar istenmeyecektir. Aslında birçok filme de konu olmuştur, ideal şekilde üretilmiş insanlar. Hatırlayalım sonu hep hissedememenin mutsuzluğu ile biter. Sanatçılar ileri görüşlülükleri ile yıllar öncesinden uyarılarını vermişlerdir.

Sanatçıların itibarsızlaştırılması, insanların çeşitliliğinin yok edilmesi, insanlar üzerindeki kontrolü kolaylaştıracaktır. Kimi çevrelerce, onlara bağımlı sorgulamayan ve üretmeyen sürekli tüketen toplumlar oluşturmak için uğraşlar verilse de üretim insanı kurtaracaktır. Ve geleceğin insanının üreten insan olması umudumuzdur. Bu umudun ışığını fark edecek olanlar ve insanları o ışığa çağırarak olanlar da sanatçılar olacaktır. Çünkü sanatçı, Tolstoy’un tanımı ile “her şeyi resmedebilen ve boyayabilen kişi” değil, Schumann’ın dediği gibi “insanların karanlık kalplerine ışık götüren” kişidir (Kandinsky, 2015: 29).

SONUÇ

Soyut sanat, insanın görünür dünyanın ardında yatan öze ulaşma dürtüsü ile; görünenin, sanatçıların kendi dünyalarında, kendi yöntemleri ile görüntülerinin dışında bir formda hayat bulması ile oluşur. Sanatçı kendi dünyasında bir huzur noktası aramakta ve var olanın ruhunu koruyarak, o noktada yeni biçimi ile yeniden var etmektedir. Soyut resim dış dünyanın görüntülerinin yerine resmin kendi öz gerçekliğinin, resmin temel öğelerini oluşturması ile oluşur.

Söz konusu çalışmada, insanın sanat yapma ihtiyacı ve gördüğüyle yetinmeyip görünenin ötesindekini arayarak soyut sanatı var edişinin sebepleri sorgulanmıştır. Sanatçıların eserlerinden, sanatçı bilim insanı ve felsefecilerin konu ile ilgili makale ve kitaplarından, benzer konular üzerinde yayınlanmış belgesel, dergi, ve videolardan faydalanılmış, literatür taraması yapılmıştır.

Sanatçıların da bilim insanları gibi varlığın kendisine duydukları merak, hayatı daha güzel, daha yaşanılabilir ve anlamalı kılma çabası onları üretime geçirmektedir. Kendini gerçekleştirmek ve yaşadığımız dünyayı anlamak sanatı da daha anlamlı hale getirmektedir. Sanatçının özgünlüğü insanın biricik olduğunu vurgular. Varlığıyla ve yaşantısıyla her insan tektir ve özgündür. Bu özgünlük kendi özüne ulaştıkça ortaya çıkacaktır. Worringer, resim sanatını anlamlandırırken iki tür tutumdan bahseder. Biri mutluluğu objede bulan natüralist resim üreten özdekçi tutum, diğeri ise mutluluğu kendi iç dünyasında bulan soyut üsluptur. Natüralist ressamlar objeyle uyum içindedir, onunla bütünleşirler. Objenin kendi halindeki varlığından mutludurlar. Resim yaparken objenin formunu değiştirmek istemezler. Fakat soyutlama eğilimli ressamlar, objeyi stilize eder, sadeleştirir kendi iç dünyalarında yeni bir forma kavuştururlar. Mutluluk kendi iç dünyalarında gizlidir ve duygularını, düşüncelerini de ideal hale getirme çabası içindedirler. Kendi değerlerini üreterek o değerlerle hayata bağlanırlar. Kesin sözcükleri olmadığı için soyut eğilimli resimlerin anlaşılması ve kabul görmesi natüralist resme oranla daha zordur. Çünkü natüralist resimde gizlenmiş olan öz soyut resmin temelidir. Soyut resim; sözünü direkt söylemeyen, belirsizliğin gizemi ile salt renk, form, leke ve derinlik kavramlarının uyumu yani resmin kendi dili ile duygusunu ve sözünü hissettiren bir dildir. Rengin ve biçimin var olan objenin formunu aşarak ama iç sesini de hissettirerek özgürlüğüne kavuşmasıdır. Bu formu aşma, formdan uzaklaşmadan çok, çoğunlukla objenin derinine inerek oradaki özü yakalama şeklindedir. Sanatçının tutumu, bakış açısı ve dünyayı algılama şekli soyutlamadaki üslubunu belirler. Soyut resim dünyanın renk ve

form gerçekliği önünde eğilmesidir. Sanatı kendi gerçeğine kavuşturanlar kendi gerçeklerinin de peşinde olan öz avcısı sanatçılardır.

Soyut resminin yolunu açan sanatçılar dünyayı yeni gözlerle görüp anlamlandırmışlardır. Görülenin ötesindeki özü ararlar. Anlamın peşindedirler ve görünüşleri var oluşundaki tesadüfiliğinden kurtarıp kendi benlikleri ile birleştirip bir huzur noktası yaratırlar. Anlam, sanatçıların da bakışı ile soyut üslupla yeni bir formda ifadesini bulur. Sanatçılar yeni formlarla yenedünyanın mimarları olurlar. Çevremizdeki varlıkların ve durumların bizde bıraktığı gizli etkileri çözüp gözlerimizin önüne seriverirler. Natüralist çalışan bir ressamla soyut çalışan bir ressamın dünyayı kökten farklı hissettiği ortadadır. Soyut gören bir sanatçının sağlam bir soyut resme ulaşma çabalarının özünde içsel huzur arayışı vardır. Bir başka deyişle içsel huzura giden yol, onun için soyut olanı keşfetmekten geçer. Soyutlamalar var olan görüntülerin soyutlanması ile olabileceği gibi, içten gelen hislerin ifadesi ile de oluşabilirler. 19. yüzyıl devrimleri ve 20. yüzyıl savaşları sanatın yolunu soyuta doğru çevirmiştir. Yaşamın zorlaştığı ve anlamını yitirdiği savaşlar döneminde gerçek sorgulanmış ve Klee'nin söylediği gibi “*dünya korkunçlaştıkça sanat da soyutlaşmıştır*” (Antmen, 2012: 84). Korkunçlaşan dünyanın sanatçısı, kendi dünyasında sığınacak bir huzur noktası arayıp soyut resimle ruhuna ve sanatına bir çıkış yolu bulmuştur.

Bir resim ister natüralist olsun ister soyut o resmin bizi cezbeden gizli gücü soyut dilindedir. Bana göre sanatın dili soyuttur, gücü soyuttan gelir. Soyut, sanatın özüdür ve bu özü yitirdikçe bir resim, sanat olma özelliğinden uzaklaşır. Bir resimde gördüğümüz objeleri kendi var olma halinden dolayı, şu ya da bundan ötürü sevebilir ya da sevmeyebiliriz. Fakat bir sanat eserinin dili içinde barındırdığı objeyi aşan bir özelliktir.

Plastik sanatlar öz ve biçimin bir aradalığından oluşur aynı insanda olduğu gibi. Biçim ve özü birbirinden ayırmak olanaksızdır, öz biçimle varlığını ortaya koyar ve her biçim bir öze sahiptir. Öz, konu ile değil daha çok anlam ile ilgilidir. Konunun ele alınış biçimi, özü ile ilgilidir ve sanatçının özünden gelir. Öze ulaşma soyut resmin temel kaygısıdır. Soyut resimle sanat da kendi özüne ulaşmıştır. Soyut resim, Rönesans formunun, Barok ışığının ve empresyonizmdeki renklerin ve kişisel ifadenin özgürlüğünü ilan ettiği yerdir ve her birinin önemi, birbirine etkisi ve insan algısındaki yerinin keşfi ile oluşmuştur. Soyut resim ideal olanın peşindeyken ressamı da ideal dünyanın peşindedir. Onları gündelik hayatın bağları ile esir almak zordur.

İnsanın keşfi ve sanatın kendini keşfetmesi doğru orantılıdır. İnsan psikolojisi, iç dünyası ve dış dünya ile olan bağları, kaygıları, korkuları, deneyimleri ve algıları hatta fiziksel varlığı sanatını yönetmektedir. Duyularımız, düşüncelerimiz, zekamız; koşullarımız ve yaşadığımız çağ içinde, milyonlarca kombinasyondan biriyiz ve tekiz. Her insanın beyninin bile kendine özgü ve değişim içinde olduğu bilim insanlarınca kabul edilmiş durumdadır. Beynimiz yaratımlarımızı etkilerken sanatın da beyin haritamızı değiştirdiği gözlemlenmiştir. Yaratıcılığımız ve sorunlar karşısındaki çözümlerimizde milyonlarca kombinasyondan birinin sonuçlarıdır. Ne var ki bir o kadar da birbirimize benzemekteyiz. Algılarımızın yönetilmesiyle tek tip hale getirilmeye çalışılmaktadır. Duyular arası bağlantılardan ve algıdan bahsettik. Algının belkemiğini oluşturan şey görülenin ardındaki özün, soyut dünyanın keşfine çok şey borçludur.

Soyut anlamı arayan, en kıymetli cesarete sahip olan sanatçılar, indirgeyici tutumlarla karşı karşıya kalmaktadırlar. Çünkü düzene ayak uydurmak yerine, sorgulayan ve daha fazla anlam katmaya çalışan insanlardır. Yaratıcılıkları ile hayranlık uyandırırken kalabalıkların aklını karıştırabilir, kitleleri peşinden sürükleyebilirler. Bu da düzen kurucuların istemediği bir insan tipidir. Farklılıklarımız, bizi biz yapan ve dünyayı zenginleştirecek şey iken yok edilmeye çalışılmaktadır. Sanatı indirgeyici yaklaşımlara karşı, sanatçılar sağlam durmak durumundadır. Özünü keşfetmeli, ahlaki ve içsel gücünü sağlamlaştırmalı, gözlem gücünü sürekli arttırmalı. Gerçek olduğunu hissettiklerinden ödün vermeyip, alçak gönüllülüğü elden bırakmadan, cesaret ve kendine güvenle üretmelidir. Üreten insan geleceğe şekil verecek insandır.

Soyut sanatı anlamak; sanatı, algı dünyasını ve insanın içindeki yaratıcı gücü anlamak için önemlidir. İnsan bedeni ve ruhu, duygu ve düşünceleri ile bir bütündür ve bütünselliğini en derin hissettiği yer de kendinden başka ereği olmayan sanattadır ve bu erek soyut bir yerde, soyut bir biçimde varlığını korumaktadır. Candaki giz, hayattaki sır, bir karşılaşmadaki tılsım nasıl soyutsa sanattaki gizli güç de soyuttur. Şunu da söylemeliyim ki soyut somutla görünür olur ve soyutu somuttan, somut olanı ise soyuttan ayırmak, ruhu bedenden ayırmak kadar olanaksızdır. Soyut olanın gizemine ulaştıkça sanatçı, yaradılışın ve varlığının gizemine, özüne yaklaşmış gibi içini bir huzur kaplamaktadır, sanatçıyı soyuta götüren güç de burada gizlidir.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul: 2012.
- Artun, Ali (2010). *Sanat Manifestoları*, İletişim Yayınları, İstanbul: 2013.
- Atasoy, H. Tuğru (2013). *İnsan Neden Sanat Yapar?*, 7renk Basım Yayım ve Filmcilik Ltd. Şti. İstanbul: 2013.
- Berger, John (1969). *Sanat Ve Devrim*, Çev: Bige Berker, Agora Kitaplığı, İstanbul: 2007.
- Berger, John (1972). *Görme Biçimleri*, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul: 1986.
- Bürger, Peter (1974). *Avangard Kuram*, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul: 2003.
- Camus, Albert (1960). *Denemeler ve Bir Alman Dosta Mektuplar*, Çev: Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Say Yayınları, İstanbul: 1989.
- Clauden, Francis (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1999.
- Eagelman, David (2011). *Incognito*, Çev: Zeynep Arık Tozar, Domingo Yayıncılık, İstanbul: 2015.
- Eroğlu, Özkan (2003). *Resim Sanatı Sözlüğü*, Yorum Sanat ve Kitapçılık, İstanbul: 2006.
- Eroğlu, Özkan (2014). *Sanatçı ve Düşünür Kandinsky*, Tekhne Yayınları, İstanbul: 2014.
- Eroğlu, Özkan (2017). *Sanatta Tinselliğin Özü*, Tekne Yayınları, İstanbul: 2017.
- Finger, S.D, W. Zaidel - Boller, Francois - Bogousslavsky, Julien (2013), *Progress In Brain Reserch- The Fine Arts, Neurology, And Neuroscience*, Amsterdam: Elsevier 2013.
- Fischer, Ernst (2012). *Sanatın Gerekliği*, Çev: Cevat Çapan, Sözcükler Yayınları, İstanbul: 2012.
- Fletcher, Marc (2017). *Sanatın Kısa Öyküsü*, Çev: Deniz Öztok, Hep Kitap, İstanbul: 2018.
- Gombrich, Ernest (1995). *Sanatın Öyküsü*, Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul: 2009.
- Howerd, Annabel (2017). *İşte Kandinsky*, Hep Kitap, İstanbul: 2017.
- İnam, Ahmet (1995). *Edmund Husserl Felsefesinde Mantık*, Vadi Yayınları, Ankara: 1995.

- Kandinsky, Wassily (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çev: Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Kandinsky, Wassily (2017). Aktaran: Eroğlu Özkan, Yurdun Ömer Aybars, *Kandinsky Nokta ve Çizgiden Yüzeye*, Tekne Yayınları, İstanbul.
- Kean, Sam (2014). *İnsan Beyninin Gizemi*, Çev: Berna Kılınçer, Kollektif Kitap, İstanbul: 2016.
- Klee, Paul (1948). *Modern Sanat Üzerine*, Çev: Kaan Çaydamalı, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul: 2013.
- Kohen, Azra (2014). *Fi*, Destek Yayınları, İstanbul: 2015.
- Kohen, Azra(2014). *Pi*, Destek Yayınları, İstanbul: 2015.
- Litte, Stephan (2006). *İzmler - Sanatı Anlamak*, Çev: Derya Nükhet Özer, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Lynton, Norbert (1989). *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul: (2015)
- May, Rollo (1975). *Yaratma Cesareti*, Çev: Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul: 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002). *Algılanan Dünya*, Çev: Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul: 2014.
- Moore Jeffrey (2008). *Sinestezya*, Çev: Ergin Kaptan, April Yayıncılık, İstanbul: 2016.
- Ramachandran, V.S ve Blakeslee Sandra (2000). *Beyindeki Hayaletler*, Çev: Levent Öztürk, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul: 2012.
- Robinson, Ken (2001). *Yaratıcılık Aklın Sınırlarını Aşmak*, Çev: Nihal Geryan Koldaş, Kitap Yayınevi, İstanbul: 2008.
- Sarı Ahmet, (2006). *Sanat Ve Normaldışılık*, Salkım Söğüt Yayınları, İstanbul: 2006.
- Tualı, İsmail (2010). *Estetik Beğeni*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 2011.
- Tunalı, İsmail (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 2013.
- Tunalı, İsmail(1978). *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 2007.
- Uçar, Tevfik Fikret (2004). *Görsel İletişim Ve Grafik Tasarım*, İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri, İstanbul: 2004.

Ünlü, Burçin (2007). “*Wassily Kandinsky*”, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.

Van Gogh, Vincent (1985). *Theo'ya Mektuplar*, Çev: Pınar Kür, Yapıkredi Yayınları, İstanbul: 2004.

Worringer, Wilhelm (1985). *Soyutlama ve Özdeşleşim*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1993.

İnternet Kaynakları

Segev, Idan & Martinez, Luis M. & Zatorre, Robert J. (2014), Brain and Art, Frontiers in Human Neuroscience 8, 465: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00465>, (Erişim Tarihi: 01.04.2019).

Bingöl, Ulaş (2014). *Estetik Süreç Çözümlemesi Yahut Tevfik Fikret'in Heykel-i Giryan*, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 3/3 2014 s. 146-162, Türkiye http://www.tekedergisi.com/Makaleler/1776700791_9bing%c3%b6l.pdf, (Erişim Tarihi: 01.04.2019).

Kula Özerden L. & Özer F.(2006) *Soyut Sanatın Habercileri*, İtüdergisi/b 3/1. http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/viewFile/1084/1073, (Erişim Tarihi: 01.04.2019).

Dedeoğlu, Nevin (2007). *Giovanni ve Segantini Müzesi*, www.butundunya.com/pdfs/2007/05/101-104.pdf, (Erişim Tarihi: 01.04.2019).

Tekin Bender, Merih (2014). *Yaratıcılık Kişilik ve Sanatsal Yaratma Üzerine*, Erciyes Sanat, Erciyes Üniversitesi Enstitüsü Dergisi, Sayı: 1 :21, <http://erciyessanat.erciyes.edu.tr/article/view/1051000126>, (Erişim Tarihi: 01.04.2019).

Çiftçi, Talat (2017). *Nöroestetik Perspektifinden Görsel Sanatlara Bakış*, Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science / Yıl: 4, Sayı: 14, Eylül 2017, s. 1-14.

Okyanusyumtv, (2012). *Suyun Hafızası Var*, <http://okyanusum.com/belgesel/suyun-hafizasi-var>, (Erişim Tarihi: 01.04.2019).

Kunduzca, (2013). Ders Belgeliği Söyleşileri Özdemir Altan, <https://www.youtube.com/watch?v=sLO-fqv0qhY> (Erişim Tarihi: 11.04.2016).

Khan Akademi, (2014). Millais' in Ophelia İsimli Tablosu,

<https://www.youtube.com/watch?v=h1nN6WTzO3Q> (Erişim Tarihi: 01.04.2019).

Cnn Türk, (2017), Beynin Sırları - Gündem zel 4-Mart 2017 Cumartesi
<https://www.youtube.com/watch?v=Y46dVk9RLwE&t=12357s> (Erişim Tarihi:
01.04.2019)

