



T.C

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı

PLASTİK SANATLARDA ÖZGÜVENİN RESME YANSIMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan: Mehmet KIVANÇ

Öğrenci No: 125110148

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet ÖZET

İstanbul 2014



T.C

İSTANBUL AREL UNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı

**PLASTİK SANATLARDA ÖZGÜVENİN RESME
YANSIMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan: **Mehmet KIVANÇ**

ÖZET

PLASTİK SANATLARDA ÖZGÜVENİN RESME YANSIMASI

Mehmet KIVANÇ

Yüksek Lisans Tezi, Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Dr. Mehmet ÖZET

Aralık, 2014 - 126 sayfa

Sanatçıların, eserleri üzerinden tahlil edilmeleri yapıla gelen bir araştırmadır. Bizim çalışmamızı farklı kılan ise, bu incelemenin özgüven penceresinden bakılarak yapılıyor olmasıdır. Sanat Tarihinde adı geçen bu büyük sanatçıların, yaşayış ve karakterlerinin yansıması, benliklerinin bir parçası ya da kopyası olan bu eserlerinde bıraktıkları izler ya da anlatmak istedikleriyle onların dünyasına kapı aralayacağız. Burada, özgüven özelliklerinden olan; verdikleri kararlarını, cesaretlerini, zorluklarla mücadele etmelerini, zorluklara dayanma güçlerini, çalışma hırslarını, yılmamalarını, kendilerinden emin olmalarını, içlerindeki gücü, girişkenliklerini ve neticesinde başarılarını görmeye çalışacağız. Özgüven, her insanın kendisinde ve çevresinde görmek istediği bir kişilik özelliğidir. Kendini tanıyan, duygularını kontrol edebilen, tutarlı kararlar verebilen, uyumlu yaşayan, çevresine güven veren, başarılarıyla örnek olan, başkalarına da yeni ufuklar açan kişilere her insanın olduğu gibi, toplumun da ihtiyacı vardır. Bu ihtiyacın önemini hatırlamak, yeni bir döneme, fikre ya da akıma kapı açan, kendinden sonrakilere de ışık tutan bu büyük sanatçıların özgüvenlerinin eserlerine yansımalarını anlatmaya çalışmak, bu araştırmanın içeriğini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Özgüvenin resme yansıması, Sanatçı ve yaratıcılık.

ABSTRACT

REFLECTION OF SELF-ESTEEM THE PICTURE ON PLASTIC ARTS

Mehmet KIVANÇ

Master Thesis , Graphic Design Art Department

Supervisor: Prof. Dr. Mehmet ÖZET

December, 2014 - 126 pages

It is a very common type of study for artists to be analyzed by their works of art. What makes our study different is; this research is made through a window of their self confidence. We will open the door to these great artists' lives who are mentioned in the History of Art with marks they left on their works, works that are the reflection of their lifestyles and characters, parts or copies of their self and what they wanted to tell the world. Here, we will try to see what we call the characteristics of self confidence; their decisions, bravery, struggle with difficulties, how they coped with these difficulties, their ambition to work, how they never gave up, their confidence, power they possessed, their entrepreneurialism and finally, their success. Self confidence is a personality trait that every person wants to see in himself/herself and everyone else around. Just like human beings, community also needs people who know themselves, control their feelings, make wise decisions, live in harmony, who are reassuring, who make example with their success and show new possibilities to others. Content of this study includes; along with remembering the importance of this need; understanding how these great artists -who opened the door to a new age, thought or movement and become the guiding light to those who come after them- self confidence reflects on their works.

Key Words: Reflection of self confidence on painting, artist and creativity.

ÖNSÖZ

Bu araştırma, özgüven tanımlamasını yaptıktan sonra, belirlenmiş olan sanatçılar üzerindeki incelemelerden oluşuyor. Sanat Tarihinde yeri olan, bu seçilen sanatçıların sayısını çoğaltmak elbette ki mümkündür. Kabarıklığı hafifletmek, istenilenin az kişi incelemesiyle de mümkün olabileceği, fazlalığa gerek olmadığı düşünülerek kişi sayısı zorlanarak da olsa on'la sınırlandırıldı. İkinci bölümde her bir sanatçıya iki kısım ayrıldı. Birinci kısım genellikle, sanatçının hayat bilgilerinden, kaynakça bölümünde belirtilenlerden esinlenerek, az yorumlanarak kronolojik sıralamaya koyarak oluşturuldu. Bu kısmın varlığı, kişiyi tanımak ve yaşamışlıklarıyla eserlerini bütünleştirmek adına gerekliydi. İkinci kısımda sanatçının eserleri inceleniyor ve genellikle en önemli eserlerinden olan çalışması tahlil edilmeye çalışılıyor. Buradaki kesin yargı gibi görülen cümlelerin kaynağını o eserler oluşturuyor. Temel kaynak kişinin, kendini yansıtır bize sunduğu o eseri oluyor. Diğer yapılan yorumların kaynağı, kaynakçada belirtilenler olup, geri kalanları fikir jimnastiği olarak değerlendirilebilir. Bu eserlerdeki izlerden yola çıkılarak, sanatçının ruhsal dünyasına ışık tutmaya, dönemin etkilerini anlamaya çalışmaktayız. Sanatçıyı etkileyen kullanılan öğeler yada çalışma şekli, ana fikri bize kişiyi anlatıyor. Eser; kişinin yaşantısını neye göre dizayn ettiğini ve hangi doğrultuda sürdürdüğünü gösteriyor. Hoşuna gidenleri, olmasını temenni ettiklerini ya da rahatsız olduklarını eserinde belli ediyor. Anlamamız için eseri buna tek başına da kafidir. Kişi yaptıklarıyla kendini yansıtır, kendisi konuştuğu veya yaptığı hal üzerinedir. Yorumlamak ve parçaları birleştirmek için sadece birazcık genel kültür buna yeterlidir.

Yapılan bu araştırmada, sanatçıların ortaya çıktığı eserleriyle, anlatmak istedikleriyle, tutarlı davranışlarıyla, cesaretleriyle kişiliği tanıyarak ve özgüven konumuza ışık tutacağımızı umuyor, elde edilen bilgilerle faydalı olabilmeyi temenni ediyorum.

Çalışmam süresince bana yardımcı olan, vakit ayıran, yön gösteren, kıymetli hocam, Prof. Dr. Mehmet ÖZET' te çok teşekkür ederim. Beni destekleyen eşime ve çocuklarıma da teşekkürü borç bilirim.

İSTANBUL, 2014

Mehmet KIVANÇ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET -----	i
ABSTRACT -----	ii
ÖNSÖZ -----	iii
RESİMLER LİSTESİ -----	v

1. BÖLÜM

ÖZGÜVEN

1.1. Özgüven Oluşumu -----	1
1.2. Yaratıcı Özgüven -----	6

2. BÖLÜM

SANATÇI İNCELEME VE YORUMLAMALARI

2.1. Vincent Van Gogh -----	11
2.1.1. Tuvalinde Yansıyan Van Gogh -----	17
2.1.2. Şizofrenik Bozukluğun Resimdeki İzleri -----	33
2.2. Edvard Munch -----	35
2.2.1. Özgüven Çılgılığı Munch -----	39
2.2.2. Depresif Bozukluğun Resim Çalışmalarına Etkisi -----	43
2.3. Wassily Kandinsky -----	45
2.3.1. Varoluşçu Kandinsky -----	48
2.4. Piet Mondrian -----	52
2.4.1. Yalın Gerçek Mondrian -----	56
2.5. Pablo Picasso -----	61
2.5.1. Tam Özgüven Picasso -----	64
2.6. Marcel Duchamp -----	74
2.5.1. Özgür Ve Öz Anlatım Duchamp -----	80
2.7. Joan Miro -----	83
2.7.1. Tuvaldeki Güç Miro -----	87
2.8. Salvador Dali -----	94
2.8.1. Rüyalardan Gerçeğe Dali -----	97
2.9. Richard Hamilton -----	104
2.9.1. Tüketim Toplumuna Ayna Hamilton -----	107
2.10. Andy Warhol -----	112
2.10.1. Yeni Bir Çağ Warhol -----	115

3. BÖLÜM

SONUÇ

3.1. Değerlendirme -----	119
KAYNAKÇA -----	122
ÖZGEÇMİŞ -----	126

RESİM LİSTESİ

	Sayfa
Resim 2.1.	Van Gogh Kendi Portresi (1886).....11
Resim 2.2.	Pipo ile Dr. Gachet Portresi (1890).....16
Resim 2.3.	Dr. Gachet Portresi 1. Versiyon (1890).....16
Resim 2.4.	Van Gogh'un Kulağı Bandajlı Kendi Portresi (1889).....18
Resim 2.5.	Rhone Üzerine Yıldızlı bir Gece (1888).....20
Resim 2.6.	Kargalarla Buğday Tarlası (1890).....21
Resim 2.7.	Selviler (1889)22
Resim 2.8.	Arles Manzarası (Çiçeklenen meyve bahçeleri) (1889)...25
Resim 2.9.	Van Gogh Otoportre (1980)26
Resim 2.10.	Yıldızlı Gece (Haziran 1889).....28
Resim 2.11.	Arles'de Yatak Odası (İlk Versiyonu-1888).....31
Resim 2.12.	Sonsuzluğun Eşiğinde (Mayıs1890).....32
Resim 2.13.	Munch Kendi Portresi iskelet Kollar (1895) (1890).....35
Resim 2.14.	Kaygı (1894).....36
Resim 2.15.	Çılgılık-Baskı (1895).....36
Resim 2.16.	Vampir (1895)37
Resim 2.17.	Güneş (1910).....38
Resim 2.18.	Çılgılık (1893).....40
Resim 2.19.	Kağıt üzerine Mürekkep (1925).....45
Resim 2.20.	İlk Soyut Suluboya (1910).....46
Resim 2.21.	<i>Delicate Tension</i> -Hassas Gerginlik (1923).....49
Resim 2.22.	Mondrian Kendi Portresi (1942).....52
Resim 2.23.	Natürmort (1912)53
Resim 2.24.	New York City 1 (1942).....55
Resim 2.25.	Broadway Boogie Woogie(1942-43)55
Resim 2.26.	Kompozisyon 2, Kırmızı, Mavi ve Sarı (1930).....58
Resim 2.27.	Gri Ağaç (1912)60
Resim 2.28.	Picasso Kendi Portresi (1899)61
Resim 2.29.	Yaşlı Gitarist (1903)62
Resim 2.30.	Acrobat ve Genç Soyтары(1905).....62
Resim 2.31.	Avignonlu Kızlar (1907)65
Resim 2.32.	Ağlayan Kadın (1937)67

Resim 2.33.	Tortosa da Tuğla Fabrikası (1909)	70
Resim 2.34.	Ambroise Vollard' ın Portresi (1910).....	71
Resim 2.35.	Guernica (1937)	72
Resim 2.36.	Duchamp Kendi Poertesı (1958)	74
Resim 2.37.	Bisiklet Tekerleği (1913)	76
Resim 2.38.	Çeşme (1917).....	76
Resim 2.39.	Şişe Askılığı 1914.....	78
Resim 2.40.	Kırık Kol (1916).....	78
Resim 2.41.	3 Standatr Stopaj (1913-14).....	80
Resim 2.42.	Paris Havası (1919)	80
Resim 2.43.	Miro Kendi Portresi (1937)	83
Resim 2.44.	Eşek ile Sebze Bahçesi (1918)	84
Resim 2.45.	Gece yarısı Şarkı ve Sabah Yağmuru (1940)	85
Resim 2.46.	Mavi 2 (1961)	86
Resim 2.47.	Güneşin Önünde Kadın (1950)	88
Resim 2.48.	Femme (1973)	90
Resim 2.49.	Harlequin'de Karnaval (1924-1925)	91
Resim 2.50.	Çiçek Buketi . Benim Sarışın ve Gülümseme (1924) ..	92
Resim 2.51.	İlk Patlama Anında Yumuşak İzlem (Sketch 1954).....	94
Resim 2.52.	Diriliş (1945)	102
Resim 2.53.	Hamilton Kendi Portresi (1985)	104
Resim 2.54.	My Marilyn (1965)	105
Resim 2.55.	Moda Resimleri (1970)	106
Resim 2.56.	Günümüz Evlerini Farklı,Çekici Kılan Nedir?(1956).	107
Resim 2.57.	Warhol Kendi Portresi (1978)	111
Resim 2.58.	Coca Cola (1962).....	112
Resim 2.59.	Campbell's Çorba (1968)	112
Resim 2.60.	the Velvet Underground & Nico (1967)	112
Resim 2.61.	Mao (1972)	112
Resim 2.62.	Che Guevara (1968)	113
Resim 2.63.	BMW (1979)	113
Resim 2.64.	<i>Albert Einstein</i> (1980)	115
Resim 2.65.	<i>Sigmund Freud</i> (1980)	115
Resim 2.66.	Marilyn Monroe (1967)	117

1.BÖLÜM

ÖZGÜVEN

1.1. Giriş

Öncelikle; hayatta mutlu olunması isteniliyorsa, kişi kendi sınırlarını tanıyıp onları kabul etmesi gerekir. Bu kendini tanıma uzun yıllar alacağından, hayatın bize nasıl sürprizler sunacağını bilmediğimizden, kişinin bu konuda (özgüven) tam yeterli olunacağına dair aslında net bir garantisi de yoktur. Belki sadece bir olay, inşa ettiğimiz yapıyı ya da keşfedip tanıdığımızı, çözdüğümüzü zannettiğimiz kendimizi tamamen sarsabilir. O zaman, hayat içerisinde her geçen zamanın ve getireceklerinin insanı değiştirebileceği yada etkileyebileceği düşünüle bilir. Toplamda, bu etkileşimlerle, tecrübelerle yoğrulan insan, kendine özgü ortalama bir davranış şekli sergiler. Yaptıklarımızla kendimizi ortaya koyar ve yine yaptıklarımızla zaman içerisinde kendimizi tanır ona göre davranırız. Bu davranış tutarlı olduğu müddetçe kendimize verdiğimiz güven gibi başkalarına da verir çevremizle beraber daha olumlu ve uyumlu yaşarız. Kendisiyle başedebilen insanın, gerçekten güçlü insan olduğu düşünülürse, aynı zamanda hayatın zorluklarının üstesinden gelebileceği, oturmuş bir karakteri de temsil eder.

1.2. Özgüven Oluşumu

Kişinin kendini tanıyıp hayatını ona göre yönlendirmesi diyebileceğimiz; “Özgüven, kişinin bedeni ve davranışıyla kendi dünyası üzerinde denetim ve egemenlik kurduğunu bilmesidir (Gökna, 2014:9).” Bu egemenlik, kişinin dış dünyayla olan ilişkisini belirleyen en önemli etkenlerden birisidir. Dış dünyanın bizim içsel dünyamıza tesiriyle şekillenen davranışlarımızı kontrol altına alabilmek kişinin kendisini tanımasıyla başlar. Kendini tanıyan, potansiyelini bilir, kendine güvenir, kendisi ve çevresiyle barışık özgür ve huzurlu yaşar.

Özgüven, daha bebeklik çağında şekillenmeye başlar. Bebeğin temel ihtiyaçlarının karşılanması, gösterilen sevgi, ilgi, şevkat ve bakımla kendini güven içinde hisseden bebek özgüven oluşumunun ilk adımlarını böylelikle atmış olur. Sonraki yaşlarda da gösterilen alaka çocuğun kendisini iyi hissetmesini sağlar.

Çocuğa gösterilen bu sevginin başarı yada başarısızlıklarla alakalı olmadığını, varolmalarından dolayı seviceceklerinin bilinmesi gerekiyor. Beklediği yakınlığı, ilgiyi bulan, fikirlerine değer verilen, önemsenen, güven duyulan, sorumluluklar verilen ve başarılarında övülen, gurur duyulan, yanlışlarına da yer verilip olduğu gibi kabul edilen çocuk özgüven sahibi olabiliyor.

Çocukluk yaşlarında belirli şartlarda sevildiğini hisseden, bu şartlar oluşmazsa sevgisizlik ve ilgisizlikle cezalandırılacaklarını bilen çocuk bir hata yaptıklarında bunun bir felaket olduğunu düşünüyorlar. Artık sevlilmelerini ancak kusursuz olmalarına bağlıyorlar. Çocukluk döneminde eleştirilen, birileriyle kıyaslanan, dışlanan, yargılanan, ihmal veya terk edilen çocukların özgüveni genellikle zayıf oluyor. Kendisiyle olan ilişkisi zayıf, sağlıksız olan kişi dış dünya karşısında güçsüz, etkisiz ve çaresiz kalarak yetersizlik duygusu içinde kendine güven duygusunu yitirebiliyor.

Çocuklara gösterilen aşırı sevgi ve ilginin dozu da önemlidir. Zorlanmasın diye çocuğun her türlü işini yapanlar iyi niyete rağmen hatalıdır. Genellikle, problem çözemeyen, sorumluluk alamayan, anne ve babasına bağımlı özgüveni eksik bireyler olarak hayata atılırlar.

Etrafındaki kişiler, kolayca şekillenen çocuğun, özgüven donanımlarından yoksun birine dönüştürebilirler. Yapılması gereken öğrenilebilir olan özgüvenin sistemli bir şekilde gerekli niteliklerini geliştirebilmesine zemin hazırlamaktır. Kendinden memnun olan birey, kendisi ve çevresiyle barışık yaşar. Kendini tanır, yapacaklarını bilir, kendinden şüphe duymaz, gerçekçi hedefler belirler. Farklı deneyimler için kendine şans tanır, kendine inanır, küçük görmez. Önemli olan sonuç değil, bu yolda harcanan çabadır, bu yüzden kendini takdir eder. Başarının ölçüsü ille de başarmak değil, başarma isteğiyle bir şeylere başlama girişkenliğini gösterebilmektir.

Başarısı ile şımaran, kibirlenen çocuğun kendisine olan özgüveni yok yada düşüktür. Bununla beraber hak edilmemiş yüksek özgüven saldırganlığa yol açıyor. 2000’li yıllarda *psikolog Roy Baumeister* ve arkadaşlarının yaptığı psikolojik deneylerde, Saldırgan davranış sergileyen suçluların saldırganlığı, kendilerini diğer insanlardan üstün görmelerinden kaynaklanıyordu. Ve bunun sebebi genellikle kendilerini aşağılanmış ve hakarete uğramış olduklarını hissetmelerindendi. Sokak

çete üyelerinin kendileri hakkında düşündükleri birileri tarafından sarsılınca saldırganlaşıyorlardı. Ve zorbalar kendilerini diğerlerinden üstün görüyorlardı.

Kabakuvvet, şiddet, sinir, sapkın davranışlar derinlerdeki güvensizlikleri maskeleyebiliyor. Ve özgüven eksikliği olanlar, olmayanlara göre daha fazla stres ve endişeden mağdur olurlar. Akıl hastalığı daha çok görülür. Geçimsizdirler, hiç evlenemez yada boşanırlar, iş ve okul hayatları da pek iyi değildir. Sigaradan dolayı kansere meyilli olurlar, uyuşturucu ve alkole bağımlılık gelişebilir. Fazla kiloları kalp rahatsızlıklarına yol açabilir, bir suçtan hüküm giyerler yada intihar ederler. Hayatları kötü ve acımasızdır, ortalama yaşam süreleri de kısadır. Ve tüm bu yaşananların onların suçu olduğunu, bunları hakettiklerini düşünür, bu suçlulukla yaşarlar.

Psikolog Dr. Jean M. Twenge, şişirilmiş olan özgüvenin olumsuz yanının narsisizm olduğunu söylüyor. Narsist kişiler eleştiriye tahammül edemez, aldatmaya yatkındır, saldırgandır, fiziksel görünümüne çok önem verirler. Tweng'e göre Amerikan halkının plastik cerrahiye fazlaca başvurmasının altında narsisizm eğiliminin olduğunu sanıyor.

İnsan ruhunu etkileyen düşük özgüvenin, kişi üzerindeki oluşturduğu olumsuz etki olan aşağılık kompleksine dönüşmesini ünlü Avusturyalı psikiyatrist Alfred Adler (1870-1937) buldu. Bu evrenseldi. Bütün çocuklar zayıf doğar fakat zamanla etrafa karşı bu zayıflık, mücadeleyle kendisini geliştirmesine motive eder, zamanla güçlenir. Beraberinde gelen başarı aşağılık duygusunu yok eder. Yada tersi olarak düşük seviyeli bir özgüven aşağılık kompleksine sonuçlanabilir.

İnsanın elinde olmayan fiziksel farklılıklar, değişmesi en zor olan aşağılık duygusunu meydana getirir. Kısa boylu, çirkin, şişman yada başka biçimlerde farklı olmaktan aşağılık duygusu gelişebilir, devamında dengesiz bir kişiliğe bürünülür ve aşağılık duygusu sabit kalır.

Adler burada özgüvenin altını çiziyordu. Çünkü bu, fiziksel engelliliği olan kişilerde önemli bir anahtardı. Bu engelli insanlardan bazıları üstün atletik başarılar elde ederken bazıları da hiçbir şey yapmıyor, baştan yenildiklerini düşünüyorlardı. Aralarındaki bu büyük fark özgüvendi. Fiziksel özelliği ve yapısı gereği zor

dönemler geçiren ünlü ressam Henri de Toulouse Lautrec'in hayatı buna örnek verilebilir.

Almanya doğumlu Amerikalı ünlü bir psikanalist ve sosyolog Erich Fromm'a (1900-1980) göre hayat acı doludur. Hayatı sevmemiz ve katlanabilir hale gelmemiz ancak benliğimizi bulmakla mümkündür. Ve kendini tanımış biri güçlüdür, özgüven sahibidir. Aksi takdirde bağımsızlığımız yok olmuş ve kendi kontrolünüzde değilsinizdir.

Hayata karşı mücadeleyi bizzat yaşamış olan ünlü psikiyatrlarından Victor Emily Frankl (1905-1997) Alman toplama kamplarında dört yıl kadar bir tutsaklık yaşamıştır. Çektiğimiz acılara ancak tepkimizi biçimlendirerek hayata anlam katılabileceğini söyler. Dış dünyadaki kötü şartların varlığına takılmadan bunun üstesinden gelebileceğini tecrübesiyle anlatır. Yine kendi hayattaki deneyimleriyle kendi modelini oluşturan ünlü terapist Virginia Satir (1916-1988) kısmen, bir çiftlikte alkolik bir babayla büyüdüğünü anlatır. Gücü dengeli insanların yetişmesinde, aile içerisindeki karşılıklı duygusal yakınlık, sevgi ve saygının etkilediğini söyler. Bulduğu sevgi ve kabul görme mevcut en güçlü iyileştiricidir.

Kendisine değer verilmemiş insan kendine değer vermesini de bilemez ve başkalarına da değer vermeyi beceremez. Bu yüzden insanları yüceltmesi ve küçük görmesi kendisinde olan eksiklik yüzündendir. Çok beğendikleri hayran oldukları kişilere aslında içten bir kin duyarlar çünkü onlara eksikliklerini hatırlatır. Abartılı olarak ortaya çıkan bu hayranlık tamamen yetersizliklerini bastırma gayretinden kaynaklı olabilir.

Özgüven, insanı çalışmaya ve başarılı olmaya daha fazla motive eden bir etkidir. Beden ve davranışlarıyla kişinin kendi dünyası üzerinde egemenlik ve denetim kurdurur. Hayatının akışına yön verebilen kişilerdir. Başarısız olduklarında, başarısızlıklarını değiştirebilir bir nedene bağlar ve sonraki denemeleri de başarılı olacaklarına inanırlar. Hayattaki her türlü olumsuzluklar karşısında umutlarını yitirmezler, sorunları olduğu gibi kabul eder, hemen yeni hedefler belirlerler. Özgüvenden yoksun kişiler ise başarısızlıkların kendisinden kaynaklandığını düşünür, kolayca umudunu yitirir, büyük bir çöküntü yaşar çaresizce kaderine boyun eğerler.

İlk yıllardan başlayarak temel ihtiyacı karşılanmış olan bireyler yaşama sağlıklı ve güçlü adımlar atarlar. Sonraki yıllarda yaşayacakları mahrumiyetlerde dayanma güçleri fazla olur. İlk yıllarda yaşanan sıkıntılar sonradan etkisini bir eksik olarak gösterir. Kişiliğin gelişme döneminde yaşanan darlıklar, fakirlik mesela, ileride şartlar değişse bile hayatının geri kalanında etkisini yaşamında, eserlerinde göstermesi gibi.

Hata yapmaktan korkan bireyin girişimde bulunma cesaretini ortaya koyamayışının sebebi kendisinin hata yapılabileceği gerçeğiyle yetiştirilmemiş olmasıdır. Yetenekli olduğu halde yaşanan korkular kişinin muhtemelen kişinin özgüven eksikliğinden kaynaklanıyor. Konuşurken ses tonu kendinden emin, çekingen olmazlar. Özgüvenli kişiler başkalarını olumlu yanlarıyla değerlendirirler. Gelecekle ilgili olumludurlar. Olumsuz olayların olumlu yanına inanırlar. Çalışmaya ve gelişmeye isteklidirler. Kendilerini tanırlar ve severler. Kendilerini iyi ifade ederler. Duygularını kontrol ederler. İnsan ilişkilerinde başarılıdırlar. Stresi yenmeği bilirler. Yaratıcılığı geliştirirler. Şansı akıllarıyla yönlendirirler. Başkaların kendisini ezmesine izin vermezler.

Özgüven sahibi kişi huzurlu dünyasında yaratıcı ve üretkendirler. Kendilerini tanıdıklarından neye gücünün yetip yetmeyeceğini, neleri yapıp yapamayacaklarını bilir hedeflerini ona göre belirler ve sürdürdükleri mücadelelerinde başarılı olurlar. Sorunlardan kaçmaz, onlarla yüzleşerek gözlerinde büyütmezler.

Bazı konularda kendimize güvenip bazılarında çekingen olmamızın sebebi, yaşananların iç dünyamızda derinlerde yer etmiş bulunan şartlanmış olumsuz inançlardır. Bilinçaltımıza yerleşmiş bu inançlar bizi etkileyerek eylemimiz olarak yansır. Bu, yetersiz yönlerin tespit edilip çözüm yolları aranmasıyla üstesinden gelinebilecek sorunlar olarak görülür.

1.3. Yaratıcı Özgüven

Konuya yine çocukluk çağından başlayacak olursak; küçük çocuk resimlerindeki özgüvene hayran olmamak mümkün değil. Çevrenin onun için hiçbir önemi yok, farkında da değil zaten. Söylemek istediğini, düşündüklerini kağıdına sıkıntısızca aktarıyor ve işinden son derece güven duyuyor. Yaptığı işten ve ne yapmak istediğinden son derece emin, hemen işe başlar. Sanatını yaptığı süre onun için önemlidir, kendisini öyle iç dünyasına kaptırır, çıkan sonucu da çok önemsemez. Renk kullanımında gerçeğe bağlı kalmaz, resim yaparken ki o coşkuyla boyar. Kendisine ait, kendisinin içinde olduğu ya da sevdiği figürlerin bulunduğu resimleri yaparken daha istekli ve heveslidir. Zamanla rastlantıdan çok kendi buluşları onu daha çok mutlu edecek ve ustalığa erişme isteği olacaktır. Önemsiz parçaları atıp, kendi keşfettiklerinin tekrarı güven verecek ve resmini coşkuyla sürdürecektir. Sanatta kendini geliştirmek, yaşanacak bunalımları hafifletir ve yaratıcılık sürecini uzatır, geliştirir.

Çocuğun sınır bilmeyen bu zengin hayal dünyası büyük ressamların eser oluşturma tarzlarına da ilham olmuştur. Paul Klee, Miro, Matisse, Picasso gibi sanatçıların eserlerindeki etkileycilik buradan geliyor olsa gerek.

Çocuk resimlerinde kendini anlatır ve özgüven varlığını yada eksikliğini ilk bakışta belli eder. Bu bazı ressamalarda da kendini açık eder. Özgüvensiz çocuk resimlerinde belirsizlik hakimdir, netlik yoktur. Yer ve gök çizgisi kullanmaz. Kağıdının az bölümünü kullanır ve çizgiler zayıftır. Korkak, çekingen ve güvensiz olduklarında küçük çizimler yaparlar. Daha önce bahsettiğimiz saldırganlık durumunu çocuk resminde; ellerini kalçasına koyan, ağızda sigara, ayakları geniş olan figürleriyle belli eder. Gösterilen dişler yada cinsel organ saldırganlık ifadesidir. Yine eksiklikten dolayı güçlü görünme arzusuyla büyük çizilmiş resimlere de nadiren rastlanır. Kontrolsüzce yapılan büyük resimler de hiperaktiflerin çalışmaları olabiliyor. Büyük yada küçük kafa zihinsel bakımdan kendini yetersiz görmedir. Büyük ya da çizilmeyen ağız çizenler konuşma ve dil yani iletişim sorununa işaret eder. Kendine güvenme isteği büyük ayaklardır. Ellerin çizilmemesi çevreye uyumda zorluğu ve güvensizliği belli eder, kollar da güç ifadesidir. Yani bir genelleme yaparsak, abartılı çizilen ya da hiç çizilmeyen kısımlarda bir sorun vardır, çocuk resminde bunu bize söyler. İleriki hayatlarının temellerinin atıldığı bu dönemlerde

çözülmesi gereken sorunlar adına üzerinde durulması lazımdır. Sorun yaşadığı kişiler varsa resminde araya engeller çizer yada onu başka sayfaya koyar yada özlediği kişileri ise kocaman çizer . Aslında kendisini etkileyen sebepleri bir bir anlatır, bizden yardım ister.

Kendini resim yoluyla ortaya koyan çocuk, kendini ifade etmenin hazzının yanı sıra, yapmaktan zevk duyacağı bir işin içerisine de girmiş olur. Yaratıcılığın mevcudiyetiyle beraber belki de bu ileri de üstünde yükseleceği sanat temelinin yapı taşıdır.

“Sanat o feyizli sahadır ki insan tabiatı alabildiğine serpilip gelişme imkanı bulur. Gerçekten sanat faaliyeti insan ruhunun en karakteristik faaliyetidir. Ruh hayatı yaratma bahse konu olduğu zaman da en kesif kudretini ve temaşa konu olduğu zaman da en sınırsız enginliğini sanatta bulur. Yaratmak, var olduğunu insanın kendi kendine tasdik etmesidir. Valery, yaratıştaki bu var olduğunu görme iradesini Descartes’inkine uyar bir hükümle ifade etmişti: “Yaratıyorum, o halde varım!”...(Akverdi, 1953: 9)”

Yaratmanın ruhta meydana getirdiği haz kişiye sevinç verir. Kişi kendini öncelikle kendine ve başkalarına ispatlamış olur. Yoktan var ettiğini düşünen kişi, kendi varlığının şuuruna inerek en derin hazzı yaşıyor. Yaratma tamamen psikolojik bir olaydır, duygu ile iradenin zeka kılavuzluğunda meydana getirdikleri sentezlerin en manalısıdır.

Yaratıcılığın bileşenlerine bakacak olursak, yeni bakış açıları, sezgi ve betimleme yollarıyla özgün olmayı içerir. Esin kaynağı olup, başkaların da yeni duygular uyandıran, hayran bırakarak fayda ve yararlılık sağlamaktır. Bir sorun ele alınır, çözdüğünde de ortaya bir ürün çıkar. Yani bireyle başlar, bir sürece girer ve bir ürün meydana gelir.

“Sir Philip Sydney; Kendi dehamızdan gelen ilhamla yazamazsak, ne kadar çalışırsak çalışalım şair olamayız der (Andreasen,2009:8).”

Mevcut özelliklere bakılıp yaratıcı bireyin kişilik özellikleri şöyle sıralanır: Maceraya ve deneyimlere açıktır. Bununla beraber; asi, duyarlı, meraklı ve sadedir. Yeni deneyim arayışı içerisinde, çevreye herkesin bakmadığı gibi baktıkları için başkalarının göremediğini görürler. Yaratıcı birey Toplum içerisinde yalnız kalabilir

çünkü; dayatılan kuralları sevmezler. Kendi içlerinden gelen yönelimle hareket ederler. Dışarıdaki dünyaya uyum sağlayamadıklarından dolayı yaşadıkları çevreye yabancılaşırlar. Yalnızlaşan, iç dünyasının da karmaşasıyla beraber bu yaratıcı kişilerde toplum geneline oranla akıl hastalığı daha fazla görülür. Sınırların zorlanması, duyguların yoğun yaşanması kişinin incinmesi ve acı çekmesine yol açabilir. Vincent Van Gogh'un hayat hikayesini hatırlatan bu özellikler, bu mevcut karmaşa zihin karışıklığına, fiziksel tehlikelere de yol açabilir. Farklı olarak, yaratıcı bireyin hayatına eğlence katacak özellikleri de vardır. Tüm bu karakter özelliklerinin yanında çocuksu yaklaşımları ve neşeli tarafları da olabilir.

Yaratıcı bireylerin en önemli özelliklerinden biride ısrarcı olmalarıdır. Bu ısrarcılık sayesinde sürekli reddedilen, terslenen, kabul görmeyen, az takdir edilen bu özelliği sayesinde hayata, eserine, çalışmalarına devam edebilme gücünü bulurlar. Bir fikir ya da konuya girdikleri zaman normal insandan çok daha fazla çalışarak sonuna kadar götürürler. En önemli şey yaptıkları çalışmadır. İçleri rahat edene kadar işin peşini bırakmazlar, işlerine bağlı, mükemmeliyetçi ve saplantılıdır.

“Tahlili psikoloji bize öğretiyor ki bir sanat eserinin güzelliğini vücuda getiren unsurlardan çoğu hakikatte, şuurlaltına hapsedilmiş isteklerin, ifade edilmekten korkulmuş duyguların sanatkar ruhunda bir (sublimation) a uğrayıp inceledikten, ulvileştikten derin ve özlü bir anlam kazandıktan - binnetice, tanınmıyacak derece şeklini değiştirdikten- sonra dışarıya vurmasından başka bir şey değildir ...(Akverdi, 1953: 85)”

Kişi yaratıcı süreçteyken yoğun bir konsantrasyon ve odaklanma yaşar. “Nereden geldiğini bilmiyorum oluyor işte” ya da ilham perisinin varlığından bahseden ünlü müzisyenler, oyun yazarları, şair veya ressamların yaşadıkları bu yaratıcılık sürecine akıl ve mantık sanki dahil değildir. Fikir hiç beklenmedik anda gelebilir. Belki bir dinlenme sonrasında filizlenebilir. Aklın bir karış havada olması, fikir ve düşüncelerle meşgul olma halinde ve kafa sürekli bir şeylere takılı halde olunuyor. Beyinleri zengin bir iletişim halindedir. Herkeste olmayan bu ender beyin yapısına sahip kişilerde olan bu büyük yetenek aynı zamanda kırılğan yapar.

“Felsefe, politika, şiir ve sanatta öne çıkmış olanların hepsi melankoliye eğilimli insanlardır” (Aristo, Problemata)

“Büyük dehaler elbet çılgınlığa yakındır: Ve aralarındaki sınırı çok ince duvarlar çizer” (John Dryden, Achitopel)

Fazla sorgulayıcı olmaları, geleneklere uymama davranışlarından dolayı eleştirilen ve reddedilen bu kişilerde sosyal yabancılaşma ve depresyon eğilimi vardır. Zihinleriyle oynanacağı, ilaçların doğrudan beyne etki ettiğini bildiklerinden ve yaratıcılıklarına gelecek zarardan korkarlar ve tedavi olmak istemezler. Yaşadıkları buhranlar neticesinde, ruhsal ve şizofrenik hastalarda intihar hadisesi yüksektir. Aralarında: Vincent Van Gogh, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, Sylvia Plath ve Ann Sexton olan tanınmış yaratıcı beyinler, canına kıyanlardan bir kaçıdır.

En büyük etken, özgürlüklerinin kısıtlanması olarak değerlendirilebilecek, bu yaratıcı beyinlerin uyumlu bir yaşam sürebilmeleri bu temel ihtiyaçlarının engellenmesiyle zorlaşır. Çevreye uyum sağlama yoluna gittiği zaman da kendinden ödün vermiş olur. Eksilen derecede sınırlı yaratımlarla kendini gösterebilir.

Çevre şartları, içsel sebeplerle baskı altında kalan kişiye destek olarak özgüvenini canlandırmak, filizlenmesi adına olumlu olur. Bir anlamda, anne babanın sevgi ilgi ve desteğiyle güven kazanan küçük bireyin hayatta özgüven temelini atıldığı gibi, sanatçıya kol kanat geren, destekleyen bir haminin varlığı kişinin kendini kanıtlayıp zirveleri görmesine sebep olabilir. Burada çevre faktörünün önemi devreye tekrar girmiş oluyor. Michelangelo ve Leonardo gibi doğuştan yaratıcı olan kişileri gelişmelerini sağlayacak çevre olmasaydı yaratıcılıklarını meydana çıkarmayabilirdi. Ve çevresindeki başka yaratıcı insanların varlığı da onları geliştirecek önemli bir unsurdur. Bir rekabet haliyle birlikte, kıyaslama ve yeni bağlantılarla yeni fikirler için uygun ortam oluşur. Yani etraftaki başka sanatçıların da olmasıyla, daha üretken ve daha özgün olunuyordu. Çünkü yaratıcı beyine yeni bağlantılar kurma ve yeni fikir üretme ortamı sağlanıyordu.

Diğerleri rakip olduğunda, yapabileceğinin en iyisini kendinden emin bir şekilde yapmaya çalışır. Yaratıcı insanın kibre varacak ölçüde de olsa aynı zamanda kendini eleştiren mükemmeliyetçi tarafı da vardır. Bu özellikler yaratıcılıklarına zaman zaman ket vurabilir. Burada hami devreye girer ve maddi manevi destekle zorlukların üstesinden gelinilir. Ekonomik refahı sağlayan hami aynı zamanda kişiye sağladığı imkanlarla yeni kapılar açmasına imkan verir. Leonardo'nun insan bedeni

üzerinde yaptığı çalışmaları önceki dönemlerde yapılabilmesi mümkün değildi. Floransalı Medici'lerin en büyüğü Muhteşem Lorenzo olmazsa, Michelangelo heykeltıraş olamazdı. II. Julius Sistine tavanına resim yaptırtmasa, fresk yapmaya başlamayacaktı. Kardinal Guilio de'Medici'nin (sonradan papa VII. Clement) verdiği ısmarlama resimlerle Raffaello'yu destekledi. Picasso'nun tablo tacirleri tarafından daima teşvik gördü. Köklü geçmişi olan, usta çırak ilişkisindeki büyük ustanın kendisinden iyi bir yetenek ortaya çıkarmak istemesi ve teşvik eder. Sanatçı ve bilim adamlarını destekleyen varlıklı kişiler yaratıcılığa önemli katkıları olabilir. Tüm zamanların en büyük hamilerinden olan Muhteşem Lorenzo'nun yetenekli gençlere kucak açıp hatta evinde yaşatarak, onlara hem mali hem de psikolojik destek verirdi. Floransa'nın yaratıcı ortamına katkıda bulunur ve onlara, seçkin ve saygı gören bir insanın güvenoyunu sağladı. Ekonomik refah yaratıcılığı besler, mali, teknik, hammadde, fikir zenginliği, iş alanı ve yenilenen büyük şehirler olarak kendini gösterir. Yaratıcılığı desteklenen, onay alan, ödüllendirilen bireyi, bunlar daha ilerisine teşvik eder.

“Yaratıcılık beyinden kaynaklanır. Özünde özgün ve yepyeni şekillerde düşünebilme yeteneği yatar. Tohumları doğa tarafından atılmış olabilir, ama çevre de filizlenmesine yardımcı olur. Doğa kolay kolay değiştirilemez. Ama çevre bizim kontrolümüzde. Sıra dışı yaratıcılık armağanını doğa veriyor olabilir, ama çevre bunun gelişmesine ya katkıda bulunur ya da gelişmeyi engeller (Andreasen,2009:230).”

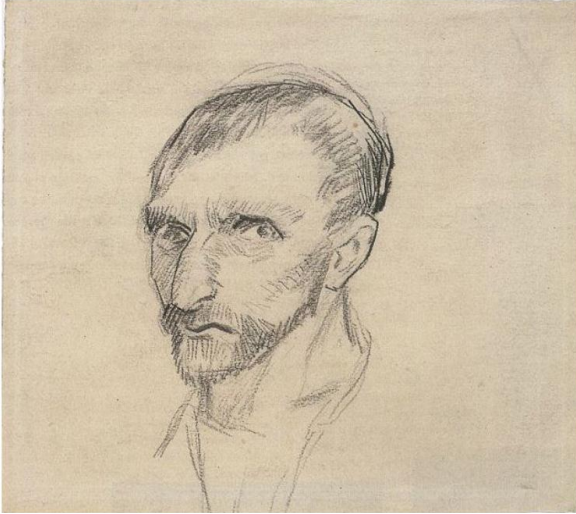
İnsan bedeninin hakimi, her şeyin kaynağı olan beyin, insanın doğumundan yaşamının sonuna kadar çevresindeki dünya tarafından şekillenir. Freud ve psikanaliz hareketi, erken yaşlarda yaşadıklarımızın ileriki yaşamımızda bizi etkilediğini söylerken, nörobilim de tüm hayatımız boyunca yaşadıklarımızın beynimizi sürekli değiştirdiğini ekliyordu. Yani her an beynimizi yeniden yaratıyoruz, tabi ki özgüvenimizi de.

2.BÖLÜM

SANATÇI İNCELEME VE YORUMLAMALARI

Bu bölümde: Sanat Tarihine damgasını vurmuş resim sanatçılardan, bir döneme kapı aralamış, kilit isimlerden bazılarının özgüvenine dayalı araştırmalar sunulacaktır. Düşünce ufkuna yön veren bu sanatçıların, cesaretlerinin, eserlerini oluştururken içinde buldukları ruhsal, ekonomik ve sosyal durumlarının çalışmalarına etkisine bakacağız. Fırçasını tuvale sürerken kendisine o özgüveni veren sebepleri incelemeye çalışacağız.

2.1.1. Vincent Van Gogh (1853-1980)



“Rengin kendisi doğrudan doğruya bir şeyler anlatır”, onsuz yapamaz insan, faydalanmak gerek bundan; güzel olan, gerçekten güzel olan gerçektir aynı zamanda. Van GOGH (Moran, 1966:52)

Kaynak: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Drawing/1451/Self-Portrait.html>

Resim:2.1 Kendi Portresi (1886)

1853 yılında Hollanda tarafında Groot Zundert köyünde rahiplik eden Theodorus van Gogh ve Anna Cornelia van Gogh'un ilk çocuğu Vincent Willem dünyaya geldi. “Vincent daha yürümeye başladığı andan itibaren, başka çocuklara benzemeyen, garip bir yaradılıştta olduğunu belli etmeye başladı. Yalnızlıktan hoşlanıyor, en ufak bir şey karşısında hırçınlaşıyordu. Saatlerce tek başına kırlara çıkar, kimsenin birlikte gelmesine tahammül edemezdi. Sadece kardeşi Theo’yu yanından kovmaya eli varmadığı için, yanı sıra yürümesine göz yumardı. Ama saatler süren bu gezintilerde ağzını açıp tek söz etmediği olurdu. Bu garip inatçı huyu haklı olarak ailesini kuşkulandırıyor (Altuna, 1970: 122).”

1864'te Zundert'e 30 km uzaklıktaki Zevenbergen yatılı okuluna yazıldı. 1866'da ise ortaokul için Tinburg'a geçti. 1868'de eğitimini yarıda bırakarak Zundert'e döndü. Ailesi fakir olduğu ve bir an önce hayata atılıp kendi yağında kavrulması için okulundan alınmıştı. 1869'da, Den Haag (La Haye) şehrinde galeri müdürü olan amcasının yanına verildi. Mayıs 1873 yılında bağlı oldukları Coupil Galerisinin Londra şubesine gönderildi. Burada Ursula Loyer adındaki kıza tutuldu. Vincent'in evlenme teklifine Ursula olumsuz yanıt verince Vincen'in kafası alt üst oldu, şuursuzca dolaştı durdu. Birkaç gün sonra ailesinin yanına döndü. Zihni iyiden iyiye bulanmaya başlamış, bakışlarına garip bir ifade gelmişti. Çabuk sinirleniyor, en ufak bir şeyden nem kapıyordu. Onu avutan tek şey resimdi. Sehpanın başında her şeyi unutuyor, ama işi bitince yeniden kara düşüncelere dalıyordu.

1875 baharında Goupil'in Paris'teki merkezine tayin edildi. Burada inzivaya çekildi. Kimseyle konuşmuyor, kendi dünyasındaydı. Dine karşı eğilimi gittikçe arttı. Çoğu zaman sabahlara kadar süren dini kitaptan bölümler okuyordu, ertesi gün işgücü kırılıyor, sinirleri büsbütün bozuluyordu. Müşterilere olur olmaz bağırıp çağırması, geçimsizliği ve başına buyrukluğuyla buradaki işinden ayrıldı. Ailesi Vincent'in din adamı olmasını, Theo ise ressam olmasını istiyordu. Vincent'in cevabı: “-Ben bu kararı tek başıma almıyorum. İçimde bulunan gizli bir kuvvet bunu bana emrediyor. Bu sebeple babam ve büyükbabam gibi rahip olmam gerekiyor (Altuna, 1970: 125).”

Yardımcı öğretmen olmak için Britanya adasında Ramsgate şehrine bir yatılı okula gitti. Oradan da 1876 yılında Londra'nın en sefil mahallesine Isleworth'a nakledildi. Buradaki sefalet tablosu karsısında içindeki merhamet duygusu kabardı ve kararını verdi kendini dine verip rahip olacaktı. Öğretmenlikten istifa etti. Jones adındaki bir metodist rahibin evine taşındı. İngilizceyi son derece kötü konuştuğu ve aslında iyi bir hatip olmadığı halde, fakir mahallelerde, sokak ortasında dini sohbetler yapmaya başladı. Bu konuşmalarında hüznle ıstırapı, neşe ve mutlulukla kıyaslıyor, bunları çözümlüyor, değerlendiriyor, sonunda da bir fikirler kördüğümü haline getiriyordu. Böylece dinleyenlere manevi destek olmaktan çok, istemeyerek, yaralarını büsbütün deşmiş oluyordu. Yağmur, çamur, kar, fırtına demeden aylarca bu amatör Mesihlik görevine devam etti; sonunda ruhen ve bedenen hastalandı. 1876 yılının noelinde perişan bir halde Hollanda'ya döndü. Ailesinin yanında dinlendi ama bu aile yetişkin birini besleyecek durumda değildi, iş bulması gerekiyordu.

1877 yılının başında Dordrecht'deki kitapçıda tezgahtar olarak birkaç ay durabildi. Papazlar gibi kapkara cüppeler giyerek dolaşıyordu. Nihayet aile Vincent'in rahip olma isteğine boyun eğdi. Amsterdam'a giderek amcası Jan'ın evine yerleşti. Kahredici bir azimle Yunanca ve Latinceye çalıştı. İğne ipliğe dönmüş, sinirleri keman yayı gibi gerilmişti. 1878 temmuzunda üniversiteye alınmadığını öğrendi. Üzüntü içerisinde kıvrılırken Brüksel'de misyoner yetiştiren bir okulun olduğunu öğrendi. "İnsanlık ıstırabını dindirmek için rahip olmak şart değildi ya" diyerek Brüksel'e gitti. Üç aylık kurstan sonra Borinage'daki maden ocaklarında boğaz tokluğuna en sefil şartlarda amelelerin arasında misyonerliğe başladı.

İşler bu da yolunda gitmedi. Brüksel'deki okulda Fransızcasını yetersiz konuşma tarzını acaip buldular. Vincent'in kendine has bir konuşma dili vardı. Konulara dosdoğru girer, kelimeleri süslemeye lüzum görmeden, gelişi güzel konuşurdu. Bu sebeple "Evangelite" ünvanını da alamadı. Ve sinir buhranları büsbütün arttı. Babası devreye girdi Vincent'e hiç değilse serbest vaiz ünvanı tanındı. Mons şehri civarındaki bir kasabaya atandı. Yine Borinage bölgesindeki perişan maden ocaklarına döndü. Bu sefillik içinde, bütün kıyafetlerini başkalarına dağıttı, kendisine kaba çuhadan bir pantolon dikti. Sırtına da eski bir asker ceketi geçirdi. Sefil bir barakada oturuyor, ocağın kenarında kıvrılıp yatıyor, odasını süpürmeye, elini yüzünü yıkamaya bile lüzum görmüyordu. Az maaşını da dağıtıyordu. Vaktinin çoğunu yatalak hastalara kutsal kitaptan bölümler okuyarak geçiriyordu. Vincent'in zorla sefaleti benimsemek kaygısıyla öz kalıbından sıyrılması basit köylüleri bile hayrete düşürmüştü. Kendisini çok sevmekle beraber, ona gerçek bir din adamı gözüyle bakan pek yoktu.

1879 yılında aynı bölgedeki Wasmes kasabasına rahip yardımcılığına atandı. Burada da aynı hataları sürdürdü. Vincent'in misyon çalışmalarının yankıları bağlı bulunduğu kiliseye ulaştı. Bu idealist gencin çalışmalarını yakından görmek için müfettiş gönderildi. Müfettiş bu zoraki sefaleti yersiz buldu ve bir rapor hazırlayarak kilise başkanlığına yolladı. Raporda Van Gogh'un tutumunu "mistik bir çılgınlık" olarak vasıflandırılıyordu. Müthiş sigara tiryakiliği de sağlık durumunu ciddi endişe verecek şekilde bozduğu için kiracısı olduğu fırıncı ustasının karısı durumu mektupla ailesine bildirdi. Babası üç gün sonra geldi, bir deri bir kemik oğlunu basit bir ot minderin üstünde yatar halde bulunca, eve dönmesini istedi. Vincent fazla direnmedi, misyonerlik hayatı da burada biterek evin yolunu tuttu.

Ağır ağır dinden ayrıldı, Theo'nun da tavsiyesiyle kendini resim sanatına verdi. Millet'in sanatı ve bu sanatın toplumsal içeriği onu, ressam olmaya itecek kadar etkilemişti. Brüksele gitti, tekrar buhranlı günler başlayınca avunmak için 1881 nisanında Etten'e dönünce bu buhran daha da arttı. Bir çocuk sahibi genç dul yeğeni Kee Vos-Stricker'a aşık olmuştu. Ölen kocasına bağlı olan bu kadın evlenmeyi istemeyince korkunç krizler yeniden yoklamaya başladı.

1881 aralık ayında Lahey'de ressam kuzeni Anton Mauve'un yanında çalıştıysa da geçirdiği bir sinir krizi neticesinde atölyedeki bütün heykelleri kırıp resimleri paramparça etti. Oysa Mauve onu yedirip içirip şevkatle bağrına basmıştı. Bu sırada Van Gogh'un hayatında yeni bir macera daha vardı. Ocak 1882 sonlarında tanıyıp, Sien adını taktığı beş yaşında çocuğu ve aynı zamanda hamile olup, fahişe olan Christine'i kendi evine almıştı. Vincent çevresinden ve ailesinden sert tepkiler alıyordu. Baskıya direndiyse de Eylül 1883'te Sien ve çocuklarını bırakarak Lahey'den ayrıldı. 1883 sonlarında ise, Nuenen'e taşınmış olan ailesinin yanına döndü. 1884'ün sonbaharında, Margot Begemann adlı bir komşu kızıyla ilişki yaşamaya başladı, fakat çiftin evlenmesine iki tarafın da ailesi karşı çıktı, kızı eve kapattılar. Kız intihar etti, Margot'u Van Gogh hastaneye yetiştirdi, kurtarıldı. Ve Vincent'in son aşk macerası da böylece bitti. 27 Mart 1884'te babası bir inme sonucu hayatını kaybedince Van Gogh derin bir yasa girdi.

Sanatçının garip mizacı çevrede endişe uyarıyordu. Eylül'de model olarak kullandığı kızlardan birini hamile bırakmakla suçlanınca da, kasabanın Katolik baş rahibi, bütün genç kızları toplayarak bu çilgın ressama modellik etmemelerini aksi halde kiliseye bir daha ayak basamayacaklarını kesin dille söyledi. Kapısını kimse çalmadı, yalnız çalışarak kendi kendine yüksek sesle nutuklar veriyor veya okuyordu.

Kasım 1885'te Anvers'e taşınıp bir resim galerisinin üst katına taşındı. Theo her zaman yardım ettiği gibi burada da maddi destek oluyordu. Kendine iyi bakmadığı için sağlık durumu bozuluyordu. Ocak 1886'da Antwerpen Güzel Sanatlar Okulu'na yazıldıysa da birkaç hafta sonra, kötüleşen sağlık durumu ve akademik sanat eğitimine duyduğu güvensizlik yüzünden okuldan ayrıldı. şubat ayının çoğunu hasta geçirdikten sonra, Mart 1886'da Paris'e, kardeşi Theo'nun yanına taşındı. Kasım 1887'de Van Gogh, Danimarka'dan Paris'e gelen Gauguin ile tanıştı. şubat 1888'de,

Güney Fransa'daki Arles kasabasına yerleşti. Mart ayı boyunca manzara resimleri çizdi, Mayıs 1888'de bugün "Sarı Ev" olarak bilinen evin dört odasını tuttu ve atölye olarak kullanmaya başladı. Ağustos ayı boyunca, Ayçiçekleri dizi resmini yaptı.. Gauguin'i de Arles'a davet etti. Uzun tereddütten sonra daveti kabul etti ve Theo'nun parasal desteğiyle Ekim 1888'de Arles'a gelip Sarı Ev'de Van Gogh'un kendisine özel olarak hazırladığı odaya yerleşti.

İki ressamın da dengesiz duygusal yapısı sayesinde, resim tartışmaları giderek kızışmaya başladı, bozulan havalarda ve dar alanda beraber yaşamak ise durumu daha kötü hale getirdi. Olur olmaz sebeplerden tartışıyorlar, kavga ediyorlardı. Ruhsal sağlığı bozulmaya başlayan Van Gogh, 23 Aralık 1888 gecesi bir krizle kulağının alt kısmını kesti. Ve parçayı sarıp genelevde çalışan Rachel adlı fahişeye verdi. Polisler, baygın Van Gogh'u hastaneye kaldırdı. Ertesi sabah Gauguin, Arles'dan ayrıldı ve Van Gogh'la bir daha görüşmedi. Van Gogh birkaç hafta hastanede kaldı.

Ocak 1889'da hastaneden ayrıldı, şubat başında kendi isteğiyle hastaneye geri döndü. On gün sonra hastaneden salındı ama endişeli kasabalının baskısı ile mart başında tekrar polis zoruyla tekrar hastaneye kapatıldıysa da nisan ayında gözetim altında evine gönderildi. İstenmediğinin farkında olan Van Gogh, Theo'nun tavsiyesiyle Arles'a 30 km uzaklıkta bulunan Saint-Rémy kasabesindeki Saint-Paul-de-Mausole akıl hastanesine 8 Mayıs 1889'da gitmeyi kabul etti.

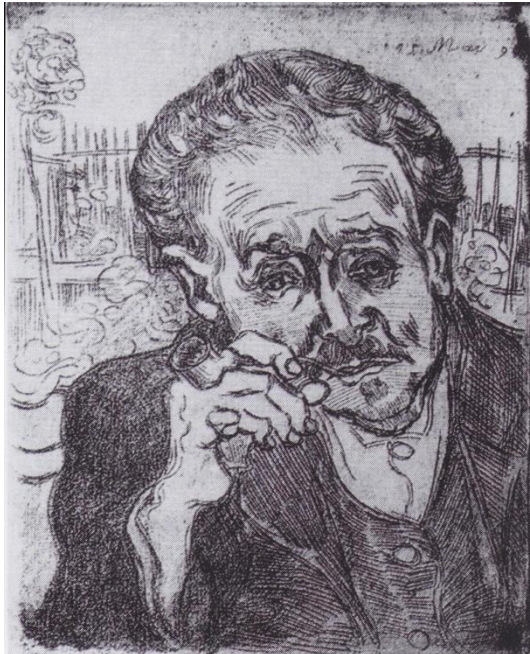
Saint-Rémy'de Dr. Théophile Peyron'un gözetiminde resim yapmaya devam etti. Haziran 1889'da en bilinen eserlerinden biri olan Yıldızlı Gece'yi tamamladı. Aralarda nöbetler geçiriyordu. Dışarıya pek çıkamadığında konu bulmakta sıkıntı çekiyordu. Ünlü eserleri yada kendininkileri yeniden yorumluyordu. 1889 sonu ve 1890 başında yine nöbetler geçirirken aynı zamanda Paris'te ünlenmeye başladı. Ocak 1890'da Mercure de France dergisinde çıkan bir yazıda, Van Gogh'u "dahi" diye anlatıyordu.

Mayıs 1890'da Theo'nun yönlendirmesiyle Paris yakınlarındaki Auvers-sur-Oise'a gelip, ruhsal problemleriyle ressamlarla ilgilenmiş ve ayrıca ressam olan Dr. Paul Gachet'nin gözetiminde kaldı. Tecrübeli hekim Van Gogh'un sadece çalışmayla şifa bulabileceğini anlamıştı. Kısa zamanda sıkı dostluk kurdular (Şekil:2.2),(Şekil:2.3). Doktor onu hastanede yatırmadı, Saint Aubin adında bir kahvehane'nin üst katında

ona oda tuttu. Bağımsızlığına kavuşan Van Gogh hummalı bir şekilde çalışmalarını sürdürdü, huzuru yerindeydi.

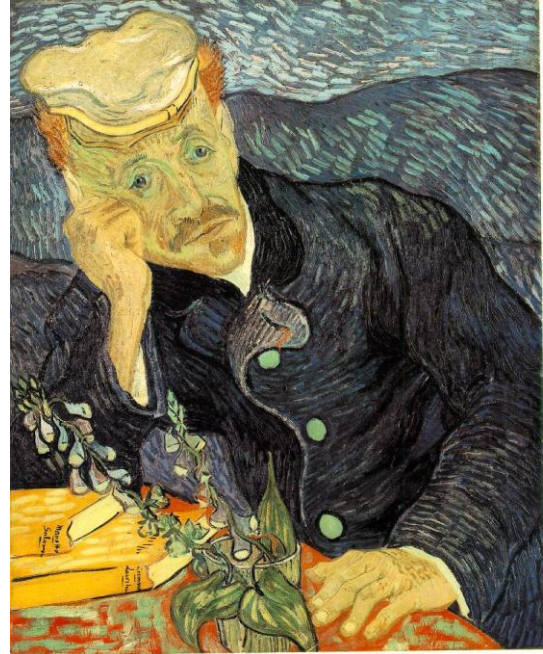
Her ay başı Theo'nun gönderdiği para hazırında gelmeyince Van Gogh Paris'e gitti. Fakat kapısını çalmaya eli varmadı. Başkalarından da yardım isteyemedi, ister istemez Auvers'e döndü. Dr. Gachet Demiryolları işletmesinde de hekim olduğu için o gün orada yoktu. Terk edilmenin ıstırapıyla tarlalara çıktı, resimle avunmaya çalıştı. Artık gücü tükenmişti, 27 Temmuz 1890'da resim malzemelerini alıp bir tarlaya yürüyen Van Gogh, tarlada kalbine sıktığı kurşun ciğerini deldi. Sürüne sürüne evine döndü. Kasaba doktoru Mazery'yi ve Van Gogh'un doktoru Gachet'y çağırıldı. Mermiyi çıkarmanın çok riskli olacağına kanaat getirildi. Theo'ya haber yolladılar. Vincent Van Gogh, 29 Temmuz 1890 sabahı 1:30 sularında, kardeşi Theo'nun kollarında öldü. Ölürken son sözü:“İstirap hiç dinmeyecek” oldu. Vincent'ten altı ay sonra da Theo da ölecekti. İkisinin de mezarı Auvers sur Oise'de yan yanadır.

29 Temmuz'da kendini öldüren Van Gogh için ardında bıraktığı resimler hakkında, aynı zamanda ressam olan doktoru Gachet şöyle dedi: “Onun sanat sevgisinden söz etmek gereksizdir. Bunun yerine onu adeta şehit derecesine kadar varan inancından söz etmelisiniz (Serullaz, 1991:228).”



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Van_Gogh_Bildnis_Doctor_Gachet_mit_Pfeife.jpeg

Resim:2.2 Pipo ile Dr. Gachet Portresi (1890)



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Portrait_of_Dr._Gachet.jpg

Resim:2.3 Dr. Gachet Portresi 1. Versiyon (1890)

2.1.1. Tuvalinde Yansıyan Van Gogh

Yalnız yaşayıp, hep kendi seçtiği yolda ilerleyen ve büyük ölçüde kendini yetiştiren Vincent Van Gogh, modern resmin vazgeçilmez öncülerindedir. İzlenimci sanatı özümsemi ve onu kendi tarzıyla aşip, dışavurumculuğun yolunu açan önemli sanatçılar arasında yer aldı. Başarısız, mutsuz hayatıyla, içini kemiren kuşkuları ve olağanüstü yaratıcı gücü ve bitmeyen çalışma saplantısıyla kendisinden sonraki kuşakların ilgi odağı olarak kalmayı hala başarıyor.

“Henri Ey (1952)’ in yorumuna göre insanların uyumlu yaşamlarını sürdürebilmeleri için sürekli bir yaratıcılık süreci içinde olmaları zorunludur ve bu yaratıcılıklarını ne kadar özgür kullanabilirlerse, o denli uyumlu olmaları mümkündür (Kırılı, 1999: 2).”

Vincent otuz yedi yıllık yaşamı boyunca elde olan eser sayısı sekiz yüzün üstündedir. Başka bir sanatçının bir asır ömre sığdıramayacağı bu eserleri Van Gogh sadece son on yılında yaratmıştır. Yirmi altı yaşında resme başlamış ve en meşhur eserlerini son iki yılında yapmıştır.

“Dinden çok toplumsal yardım konularıyla ilgilenen Van Gogh bütün çabasına rağmen oradaki insanlarla iletişim kurmayı başaramadı. İç çelişkilerinin üstesinden gelmek için çizim yapmaya bu dönemde başlamıştır. İlk başta ömrü boyunca hayranlık duyduğu Jean-François Millet’in eserlerini taklit ederek başlamıştı resme (Krausse, 2005:78).”

Karakteri ve rahatsızlıklarıyla yaptığı resimlerinde sıra dışı tarzıyla kendine dair bize çok şey anlattı. Asosyal kişiliğine, başarısızlıklarına karşın üstün yaratıcılığı ve sanattaki özgüvenini çalışmalarında bize göstererek inceleme fırsatını sundu.

Büyüklik: Çocuk resimleri hakkındaki görüşlerini paylaşan Zerrin Kehnemuyi (2009)’ye göre büyük kullanılan organların kendi kişilikleri üzerindeki derin etkilerinden bahseder. Portre yerine tam boy resimler kişinin insanlarla ilişkisini anımsatır ve resim ressamın bu derdine dikkat çeker. Van Gogh en bunalımlı dönemlerinde kendi portresini çalışmıştır (Resim 2.4). (Çok sayıda kendi portresi vardır.) Bu onun son yardım çığıydı, kendi kendisini tehdit ederek yardım ister. Tüm şizofrenler için bir ben ve onlar vardır, bencildirler. İstekleri yerine gelmeyince

dokuz yaşındaki çocukların tepkisini verirler. Dokuz yaşında oyunu terk ederler, otuz yedi yaşında hayat oyununu.



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/VanGogh-self-portrait-with_bandaged_ear.jpg

Resim: 2.4. Van Gogh'un Kulağı Bandajlı Kendi Portresi (1889)

Çevre: Her ne kadar “benim için hiçbir önemi yok” gibi bir klişe cümle sıkça dile getirilse de, bu cümleyi fütursuzca kullananların büyük bir çoğunluğu ilgiye aç kişilerce sarf edilmektedir. Vincent için, resim yaptığı sürece çevrenin bir önemi yoktu. Bitirdiğinde oluşan farkındalığın altında ezilerek hiçbir işi bitiremeyen

basiretsiz bir serseri oluşunu yüzüne vuran yakın çevresinin eski sözleri beynini kemiriyordu. Çalışma sırasında resim sanatında algımız üzerine; gerçekçilik, perspektif gibi saldırılar onun için önemsizdi. Boyama sırasında yeterince rahatsanız ilk hareket tıpkı adımlardaki gibi beynin, takip edilen süreç ise beyincik tarafından görülür. Deli ve otistiklerin bazı üyeleri bu konsantrasyonu normalden çok daha yoğun yaşar ve daha hızlı çalışabilirler. Çünkü düşündükleri gibi yapamadıklarını fark etmezler. Rüyalardaki gibi orantısız ışık ve ses, gölge vardır bunu algılamayız.

Renk: Rubens'e olan büyük hayranlığı, onun 1885'ten itibaren renkle ilgili deneylere girişmesine yol açtı. Van Gogh, "Rengin kendisi bile bir şeyler anlatır" demektedir (Serullaz, 1991:105)."

Vincent, renkleri paletten çıkmışçasına doğaçlayarak kullandı. Çünkü yıllarca biriktirdiği başarısızlıklar, istediğini başaramama ve muhakeme yeteneği elinden alınmıştı. Ve sondan başa doğru gidersek, intihar etti çünkü; kendine tahammülü yoktu. Tutunamadığı için başarısızdı ama zaman Van Gogh'un dünyadaki en etkili sanatçılardan biri olduğunu gösterdi. Yani Van Gogh kendi başarısını göremeyerek bir yenilgiye daha imzasını atmıştı. Hukukta bir ilke vardır; idam cezası almış bir hükümlüyü aynı anda müebbet yatıramazsınız. Vincent' in hayatını yönlendiren ziyadesiyle deliliğini ve renk seçimini dolayısıyla en büyük kalem bu faktör etkilemiştir.

Renkler canlıdır çünkü: Van Gogh resim yaparken kendine acımaya ara vermiştir. Hızlıca elde edilen renkler elbet tümünden acelece palete bazen de tuvalin üstüne sıkılır. Sanrılar sıkça zihne saldırır, hastalar anıların hücum etmesinden rahatsız olur ve cenin pozisyonu alır, tansiyon yükselir, eller titrer ve ressam boya karıştıracak zamanı bulamaz.

Ressamın tabloları oldukça parlaktır, gece karanlığı görünümleri dahil ışıl ışıldır. Geçişli fırça sürüşleri yerine, renk katmanları devreye girer uykusuzdur ve renkler olduğundan daha parlak görünür (Resim 2.5). Uykusuz insanlar göz sulanması, ağrı, gözde yanma ve kısmi bulanık görme semptomları görünür. İnsanlara olan inancını ve kendi hakkındaki düşüncelerini önemsemediğini göstermek için marjinalleşir. Kardeşi Theo'ya Christine isimli hayat kadınına neden evine aldığına ima eder. Gittikçe radikalleşen Vincent'in bu duruşu: resimde renklerin aynı sertlikte kaynaşmadan varolmasıyla kendini gösterir.



Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Starry_Night#mediaviewer/File:Starry_Night_Over_the_Rhone.jpg

Resim: 2.5. Rhone Üzerine Yıldızlı bir Gece (1888)

Tekrar: Fırçayla yaptığı mücadelede helezonlar resimlerinin neredeyse tamamında kendini gösterir. Çünkü ressam zekasını kullanamaz duruma gelmiştir. Rastlantısal küçük bir buluşa tutunur ve resim kariyerinin tamamına hükmeder. Bu bize çocuk resimlerini hatırlatır.

“Çocuğu resim yapmaya iten güç kendi kendine oluşmuş şeylerden ortaya çıkmaz. Rastlantıya bağlı hiçbir başarı onu sevindirmez; onda elde etmiş olduğu bir buluşun tekrarı ile, ustalığa erişme isteği bulunur. Bu yüzden çocuk resim yapma coşkusunu sürekli bir biçimde sürdürebilir (Kehnemuyi, 2009: 25).”

Diğer ressamlar teker teker başak tanelerine zaman ayırıp boyayarak Rus oligarklara satış yapmanın yollarını ararken, Vincent için anlam önemini kaybetmişti. Binlerce darbe yerine resimleri beş dakikalık skeçleri anımsatır. Kendi hayatını kısaltan adam için, başak tanelerine ayrılan beş dakikanın bile çok olduğunu düşündürür (Resim 2.6) Yakın çevresi ondan tiksindir, deneyip de beceremediği dindarlıkla sürekli mücadele halindedir. Dengesini kaybetmiştir. Sarı kadmiyum'un yanına destursuzca yeşil renk onun hiç kimseye değer vermediğini gösteren adeta bir çılgıktır.



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Vincent_van_Gogh_%281853-1890%29_-_Wheat_Field_with_Crows_%281890%29.jpg

Resim: 2.6. Kargalarla Buğday Tarlası (1890)

Koyu: Resimlerinde boğuk renkler arasında yalnız serviler göze çarpar. Büyük ve görkemli uzayıp gökyüzünü tutacakmış gibi pençeler güçlü bir üçgeni oluşturur. Resmin merkezindeki bu ağaç kendisi olmalı. Hayatta yapamadığı dik duruşu, hayata yani gökyüzüne kafa tutarak güçlü bir üçgenle dimdik duruyor. Kirli bir gökyüzüne, yani bir türlü sevemediği iki yüzlü topluma karşı yükselmek istiyor. Bu ağaçlar onun olamadığı kadar kararlı, net ve ağaçtan beklendiği gibi yeşil görünüyor. Dik ve güçlü olduğu için mutlu, çünkü Vincent için mutluluk belirtisi olan sarı çiçekler var (Resim 2.7).

Sanatçı, hastanede kaldığı süre boyunca (3 Mayıs 1889- 16 Mayıs 1890) resim yapmaya devam etti. Bu dönemdeki resimleri, lirik bir güzellik taşıyan yapıtlardır. Emile Bernard, onun “ bu denli iyi güvenle” hiçbir zaman resim yapmadığını söylemektedir. Lekeler, noktalar, virgüller ve çizgiler halinde parçalanmış izlenimi veren fırça vuruşlarıyla, tualine koyu renk boya uygulayarak, şaşırtıcı bir teknik geliştirmiştir. Bu dönemde yaptığı eserlerinde dokunaklı bir sanrı duyumu yaratmıştır... (Serullaz, 1991:107)”



Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Vincent_Van_Gogh_0016.jpg

Resim: 2.7. Selviler (1889)

Yoğunluk: Tutku suçlarını polis, şiddetli kemik kırıkları, birden fazla ve derin darbelerden çözer. Van Gogh boyayı yoğun kullandı çünkü tutkuluydu. 7-11 yaş arası çocuklar gibi bir an önce olsun, şimdi olsun istiyordu. Günde birkaç saat çabayla fırçasını sevgi, itibar vadeden tuvaline tutkuyla sürüyordu.

İstikrar: Yeni yollar buldukça bu kelimeye tutunabilir ama hayal gücü denizinde yeni olmayan her tür tekrar sanatçıyı tutukluk bataklığına sürükler. Vincent bazı figürlerini tekrar tekrar yaparak, bataklık kulvarında sürüklendiğini göstermiştir. Oysa, örneğin Picasso bu açıdan çok daha girişkendir.

Hayal Gücü: Uzun bir metni yıllarca hatırlamak hafızanın güçlü olduğunu gösterir. Ama uzun bir metinden bir yorum çıkarmak bazılarınca imkansız zamana tekamül eder. Vincent basitleştirerek, resimden atasözleri oluşturmuştur. Çaba gerektirmeyen cesareti takdire değer olup, özgüvenli bir duruş sergilemiştir. Hayata olan kırgınlığı sanatsal bir sapma meydana getirmiş, ondan sonra gelenlere yeni boyutlar kazandırmıştır.

Tutarlılık ve istikrar, bu ikisi olmadan büyük sanatçı olunamaz. Tutarlı olunmazsa tarz olmaz ve sürekli üretileniyorsa hayal gücü zayıftır. Vincent öylesine dengesiz seyreden hayatında nasıl başarılı oldu sorusu Vincent'e sorulduğunda: O ve dönemindeki sanatın iki boyutlu düzlemde boya ile kombinasyonunda, evrensel sınırlara yaklaştığı yorumunu yapabiliriz.

21. yüzyılda boya, geçen yüzyıla nazaran heyecanlandırmıyordu. Paris'te yitip bir akıl, bizi boyayla olabilecek zevklerin sınırına kadar eşlik ettirdi.

Dinamizm: Resimde ana bloğun parçalanıp sistematik olmayan dağılıma helezonik yada belli bir istikamette tekrar etmeyle kendini gösterir. Vincent tıpkı yazı karakterindeki gibi yada göçebe hayatındaki gibi kararsızlığıyla da defahatlerle tutkulu bir hayat dinamik bir ömür geçirmiştir. Son yıllardaki üretim hızı bunun göstergesidir. Renkler ve şekiller uzaysal bir dağılımla kilisenin dinine tebliğ eden tutarsızca inanca yönelir. Sonrasında kendi dışkısını yiyecek kadar sapar. Son resmi; güneş altında salınan buğday taneleri dahi son derece hareketli bir kompozisyonla resmedilmiştir (Resim 2.6).

“Hastalığı ilerledikçe resimlerinde doğanın yüzdüğü, atmosferin dans ettiği duygusu ağır basmaya başlar. Kısa, kalın fırça darbelerini hızla yan yana oturtur. Motifleri adeta resme hakim olabilmek için birbiriyle yarışmakta, kavga etmektedir. Özellikle ağaçları tutuşmuş meşaleleri andırır, bazı nesnelere resmin içinde adeta yüzmektedir (Krausse, 2005: 79).”

Kompozisyon: Altın orana sadık kalınmıştır. Resim içinde birbirini kesen geometrik parçalar resimde renk ve şekiller altın oranın öngördüğü zamanlarda resmi parçalamıştır. Dini hayattan kopmaktan uzun süre korktu, kaideye sadık kaldı çünkü kaderi reddetmedi. Kendini öldürürken bile bunu çağından çarpık kader anlayışını anlatan Byron'ı (1788-1824) okuduğu ve onu etkileyen sanatçılardan aldığı yorumlardan çıkardı. Bir Ağaç şekli yorumlana bilir ama doğru tarzda bitiyordu. Son çalışmalarındaki yenilikçi tavır yoktu. Tabloyu doğru oranlarda kesiyordu, hayatta bir kurgu görüyor, çarpık bir yorumla yazılmış ama uyguluyordu. Ne kadar kiliseye göre günah olanı yapsa da, tekrar Rab'yle konuşuyordu. Tablolarını yeryüzü cenneti gibi görüyordu. Ondaki sorunu işaret etmek için kendisi gibi harika olanların görmesi için, altını çiziyordu. İnsan algısı tanımında onun kusurlu oluşu vardı. Şekli koruyup biryandan esnetmesi ondaki bu kiliseyle dirsek temasını gösterir.

Yalnızlık, burukluk, eğitim, bağımsızlık, özgür, çabuk öfkelenme, saman alevi, dengesiz, yardımsever, işine geldikçe merhamet, inanç var mı? O'na bir tek Allah tahammül edebilirdi. Bu yüzden dini seçti. İstedliğini kadınlardan alamayacağını anladı. Bu yüzden kendi gibilerin sayısını arttırmaya çalıştı. Papaz olmak isteyen Vincent'in Paris'te çevresindeki sanatçılara görüşlerini tebliğ etti, kilisenin verici tavrı yerine daha çok Gaugen ve diğerlerinden aldıkları, sanatını ve hayatını etkiledi. Hayalci, çevresini değişik algılayana denir ama ziyadesiyle Vincent kendini değişik buluyordu. Basiret, sosyal, zeka, ahlak fakiri, nankör, tembel.

Gururlu, çünkü öfke kibirle dolaşır, kibirle arkadaşır. Van Gogh radikal ama para söz konusu olunca koyu resimlerine ışık geliyor (Resim 2.8). Duygusal kişi resimlerinde kendini anlatır, başkalarına uzun süre tahammül edemez, çabası yeterli değil.

“...Paris'i bırakıp, Provence'ta Arles'a gitmişti. Bu konuda şunları söylemiştir: “Fransa'nın güneyine gidip burada çalışmak için sayısız nedenlerim vardı. Öncelikle başka bir ışığı yakalamak istedim. Sonra doğayı daha parlak bir gökyüzü altında görmeği arzuladım; bu bana Japonların neler duyup, nasıl çizim yaptıkları hakkında fikir verecekti. Son olarak da güçlü güney güneşini görmeyi istedim (Serullaz, 1991:106).”



Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#mediaviewer/File:Vincent_Van_Gogh_0018.jpg

Resim: 2.8. Arles Manzarası (Çiçeklenen meyve bahçeleri) (1889)

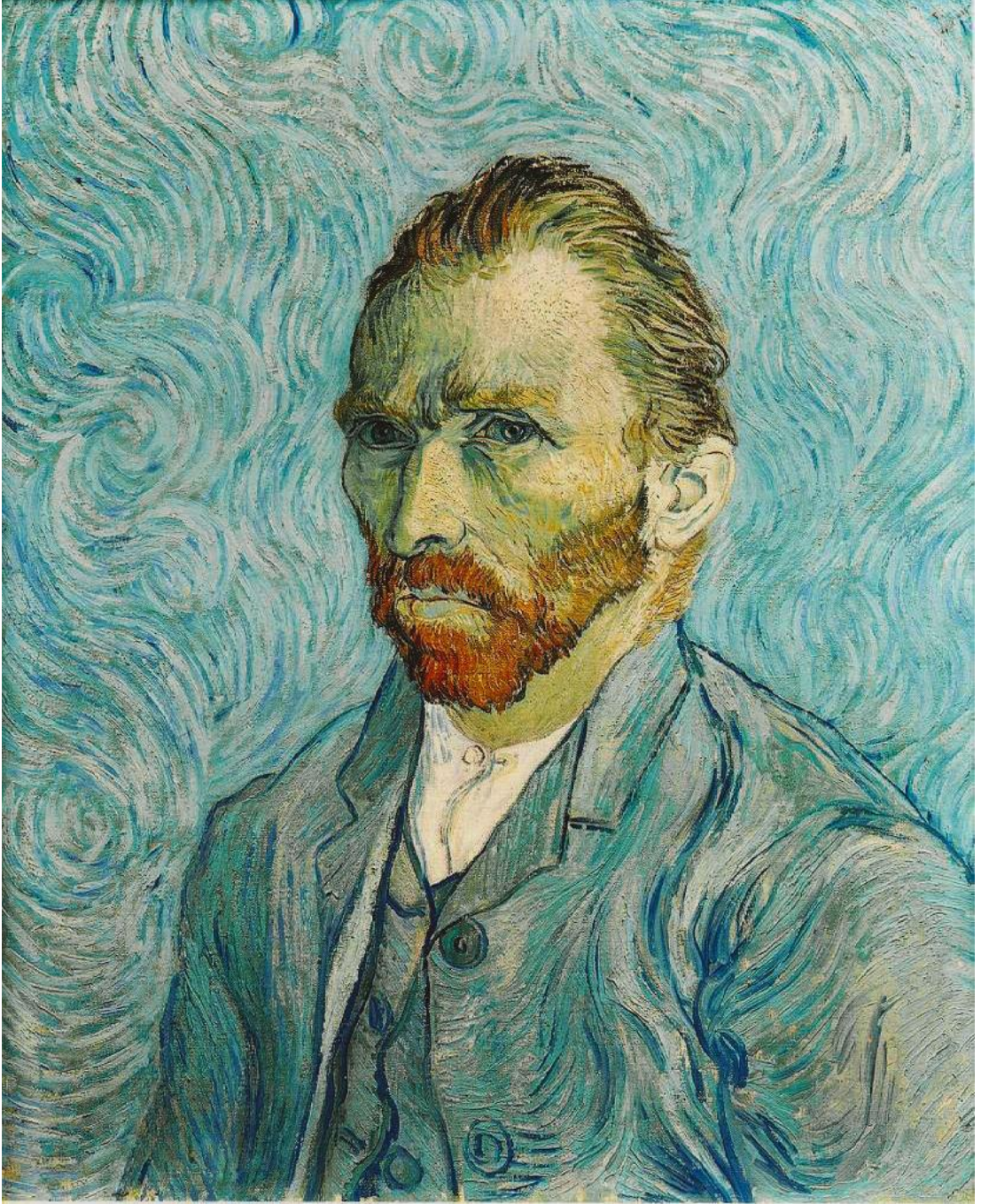
Hayalciler tekrar eder takıntı olur tekrara düşerler. Tekrardan başkalarından etkilenecek çıkarlar. Yönlendirmeye açıktırlar ve bir o kadar bunu bilir ve mücadele ederler. İşte o sırada yorumlama becerileri ortaya çıkar. Karga gibi özü reddediyor, Tanrının amacını sorgulamıyor yalnızca ona ne verdiğiyle ilgileniyor. Mutlu olmak istedi. Ama bu duygu kişisel bir kazanç, fayda ilişkisidir. Aldıkça, sahip oldukça güçlenir, huzuru da uzaklaştırır.

Kargalar alay eder. Ruhlar dünyadan göçerek rahatça gidiyorlar ama o yönlerine giden yola giremiyor çünkü yol bitiyor. Özgür olacaksın karga gibi yoldan çıkmalısın diye düşündü Vincent ve intiharı tercih etti. Bu kadar yardım almayı tercih eden bencildir. Kendi çıkarlarını daha çok seviyordu.

Konu: Asosyal biri toplumsal biri toplumsal olaylara girebilir mi? İnsanlardan kaçan, utangaç biri, dolayısıyla onlarla yüz yüze gelememenin antrenmanını yapar.

Portreleri nasıl biri olduğuna dair ipuçları verir. Seçtiği gri yeşillerle kendi deyimiyle Teo'ya yazdığı mektupta nasıl da yaşayan ölümlere benzediğini söyler (Resim 2.4).

İnsanlara güvenmeyen biri, yine çözüm olarak kendini görür yine portre yapar. Dindar biri bütün eleştiri oklarını önce kendine yönlendirir. Portre resimlerinde kendini Güzel göstermek için uğraşmaz (Resim 2.9).



Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/SelbstPortrait_VG2.jpg

Resim: 2.9. Otoportre (1890)

1890 yılında kendi portrelerinin sonuncusu olan resimde; mavi, turkuaz renkleri, bakını rahatsız eden delilere özgü esrarengiz yüz ifadesiyle, acıklı sonunu önceden hissettirir. İki gün sonra 29 Haziran 1890' da intihar eder (Resim 2.9).

“...Ölümünden sonra, üzerinde kardeşi Theo' ya yazılmış; ama bitmemiş bir mektup bulundu. Mektubunda şöyle diyordu: “ Kısacası sanatım uğruna hayatımı tehlikeye atıyorum ve bu yüzden aklımın yarısını yitirdim (Serullaz, 1991:113).”

Asosyal biri duygusal olur, insanlara tepki veremezsen kendini suçlarsın ve kendini beğenmezsin. Duygusal iç seslerini bastırmak için içki içerler, eğlenceye düşkündürler. Dindar görünüp tersi tepki gösterse de, ahlaki yönden zayıf olurlar. Vincent'te bencil ve duygusallığı fazlasıyla görmek mümkün. Theo her mutluluk rüyasında Vincent kriz geçirir. Kıskançlar, kendilerine daima ulvi bir amaç bulurlar, haliyle kıskancım diyemezler. Her zaman insanlık adına beylik lafları vardır.

Sinirli yapıya sahip biri resim çalışmalarında ister gerçekçi olsun nasıl çalışırsa çalışsın mizaçları onlara hızlı olmalarını söyler. Tabloda kişiler arası oran farklılıkları hızla gerçekleşen figürler, resmin ayrıntılardan yoksun bırakılması, kişilerin orantıdan yoksun bırakılması yaşantılarındaki kararsızlığı sonsuz hoşnutsuzluğu, tedirginliği yansıtır.

“...Tekrarlayacak bir sinir krizinden korktuğu için elini çok çabuk tutması gerektiğine inanmıştır...(Krausse, 2005:79)”

“Bu kümede yer alanların mizaçlarındaki nitelikleri, yazılarında da görürüz. Sabırsızlık taşıyan bir hız, göze ilk çarpan özelliklerdendir. Kelimelerin boyutlarındaki eşitsizlikler, kelimelerdeki parçalanmış, bölünmüş görünüm, harflerin sıkışık, dar, çelimsiz, eğri büğrü biçimleri, yaşantılarındaki kararsızlığı, sonsuz hoşnutsuzluğu, tedirginliği yansıtır (Altınköprü, 2005: 25).”

Sinirli karakterlerin fırça sürüşü gibi özelliklerini yazılarında da görürüz. Kalem bastırarak yazarlar. Bazen harfler şişkin ve büyüktür. Yazılarında da gösterişe kaçarlar. Yerli yersiz uzantılar vardır. Bir kelimedenden diğerine uyumsuz atlayışlar yapar. Heyecan ve kabına sığmama yazılarında da bellidir. Yazıları biçim, yön, büyüklük, ölçü, durum açısından uyumsuzdur.

“...Arles’den yazdığı mektupların birinde esinlenme anlarını anlatarak şöyle diyor: “Heyecanlanmalar bazen o denli güçlü ki, insan çalıştığının farkına bile varmadan çalışıyor... ve fırça vuruşları, bir konuşmadaki veya mektuptaki sözcüklerinkine benzer bir gelişim ve tutarlılıkla birbirini izliyor (Gombrich, 1992:436).”

Vincent, heyecanlı coşkulu ve sinirli biri. Bu mizacı onu kısa hatlı çizgilerle portre yapmaya yöneltmiştir. Bu çizgiler diğer ressamalara oranla son derece kopuk hatlardan ve birbirinden bu denli bağımsız olması ve sert. Fizikte: İki atomun birbirine yaklaşması patlamasına sebep olurken uzaklaşması özgürlüktür. Uzaklaşınca radikal bir anlatıma dönüşür, özgürleşir, farklılaşır. Resimlerinde kullandığı helezonlar rahatsızlığı ile bağlantılıydı (Resim 2.10).



Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/VanGogh-starry_night_ballance1.jpg

Resim: 2.10. Yıldızlı Gece (Haziran 1889)

Sık sık sara nöbeti geçiriyordu. Açlık ve uykusuzluk da birleşince ayılması zaman alıyordu. Çevresini bir süre, bir buzlu cam efektiyle görüyordu. Haliyle gerçekçilik onun için önemini kaybetmişti. Mektuplarından çıkan yegane temalar; başarı, anlaşılmamak ve başkalarının ne dediği idi. Ne kadar özgürce davranmak istese de

yaşadığı buhranlar yaşantısını bir fiil yönetiyordu. Yüzyılın en önemli ressamlarından, belki de en önemlisi olan Vincent elini attığı tüm branşları başarısızlıkla sonuçlandırırken resim alanında bir dahi olduğu ölümünden sonra kabul görmüştür.

Yaşamına son vermek isteyenler şakaklarına yada merminin ağzına gireceğinden emin olurlar. Vincent'in intiharı dahi bir fiyaskoydu. Ona bir anlamda koşulsuz başarı getiren resim görüşünde şizofreni yaşadığı için buhranlarına bağlanabilir ve Vincent gerçekten bir dahi miydi sorgulamak gerekir.

“Zamanımız delilere, kaçıklara bayılan bir devirdir, nitekim romantizm devri de veremlilere meftun olan bir devirdi (Benito, 1947: 30).”

Heyecanlı yapısıyla Van Gogh, genellikle önemsiz sayılabilecek şeylerden dahi acı çeker, mutsuz olur kedere gömülür. Çünkü hayatında bir rutin vardır. Kendini insan gibi hissettiği, ilginin onda olduğu dönem bu zamanlardır. İlgi çekebilecek, anlatılabilecek bir başarısı yoktu. O da sanrılara sarılır ya Teo yada doktoru onu sarıp sarmalar. Şekeri kapan Vincent yeni bir umutla resme, bir sonraki hezeyanına kadar geri döner.

“...Yakını ve uzağı, Rönesans'tan bu yana resimde uygulana gelen ve uzaktaki rengin daha soluk olması gerektiğini belirten hava perspektifine tamamen aykırı olarak aynı renk yoğunluğuyla betimlemişti. Van Gogh böylelikle resmine görme alışkanlıklarımıza oldukça ters bir yüzeysellik kazandırmış ve nesnel gerçekliğin karşısına kendi heyecanlı, duygusal gerçekliğini yerleştirmiştir (Krausse, 2005:79).”

Heyecanlı yapıya sahip Vincent duygularına refleks yada irade yoluyla ket vurma gibi kontrol mekanizmalarında zayıftır. Deli ve kas uyarıcılarına abartılı cevaplar verirler. Duyumları aşırı hassasiyet gösterir. Bu durum mimiklerde de gözlemlenir. Damar ve iç salgı bezlerinin tepkileri dengesizdir. Küçük damarların açılıp kapanmasındaki anormallikler yüz renginin değişimiyle anlaşılır. Az heyecan verecek uyarıcıların dahi renk değişiminde etkisi büyük olur. Sıcak basması, üşüme gibi etkiler uyandırması, kısmi terlemeler, ağzın birden kupkuru kesilmesi veya sulanması bu yapıya dair özelliklerdir. Sinirsel idrarlar aşırı mide salgıları kriz halinde ağlama veya gülmeler olabilir. Belirli bir uyum içinde konuşurken ses tonunda meydana gelen aşırı değişimler onun zaafı olduğu gerçeğiyle birleşince:

peder olmak isterken nasıl genel evlerde düşüp kalkan birine dönüştüğünü açıklamaya yeter.

Pasif haliyle keder birbirine karışmış güçsüzlük, mecalsizlik duygularıdır. Bu durumdaki kişi çoğunlukla hiçbir şeyden tat almaz. Aktif kederdeyse kişi normalin üzerinde bir hareketliliğe sahiptir. Kederini birinin kontrolüne bırakırsa çekilen acıların telafisi olabilir. Hareketlilik ve aktiflik tıpkı Vincent' deki gibi kişiyi kurtarıcı rol oynar. Kontrolsüz bir öfke halinde ise kırıcı ve yıkıcı etkiler olur. İlerleyen dönemlerde Vincent'ti intihara sürükleyen bu duygulardır.

Bir üzüntü veya sevincin etkisinden çabuk kurtulan birey, bir hiç için kızar, köpürür, öfkelenir, tehditler savurur. Ancak kızgınlıkları hemen geçer, çabuk affeder üzülmüş pişman olurlar. Kızgınlıkları gibi sevinçleri de anidir. Birden sevinir coşar, binbir vaatte bulunurlar ancak bu sözlerin büyük bir çoğunu tutmazlar, yarını düşünmezler, dünü unuttur günü yaşar, serüveni severler, kararsızdırlar.

Sinirliler, heyecanlı, pasif kişilik yapısına sahiptirler. Her an kalkışa hazır lokomotif benzerler. Her an her şeye hazır bir başlangıç içerisindeyler. Ancak boşa vakit harcayarak güçlerini tüketirler. Gayretleri çabalarıyla boşa kürek çekerler, bir çırpınma ve telaşla sağa sola koşuşmadan öteye gidemezler. Kurallardan sınırlamalardan engellemelerden nefret ederler. Sınırsız bir özgürlük içinde hiçbir tabu onlar için değer değil aksine aşılması gereken engellerdir. Çünkü ciğeri yetmeyen sprinter engellerden atlayamazsa göze alamadığı engelin yanından geçer diskalifiye olur. İçlerindeki öfke kendilerine karşıdır. Sorumluluktan söz ederseniz onlar size özgürlüğü anlatır. Böylece bencillik atına dört nala binerler, ta ki kaçınılmaz sona kadar. Kurallara ait olup bir işi düzenli yapamıyor, çocukluktan çıkmayı istediği o an çabasızcı olsun istiyor. Duyguları çok canlıdır, hayal güçleri olağanüstüdür. Buna sahip olmayanlara tahammülsüzdürler. Tıpkı insanların onlara olan bakış açılarındaki gibi. Kaypak, değişken, vefasız, savurgan ve yalancı olurlar. Kıskanç olurlar, kararsızdırlar. Değişik duygu, düşünce ve isteklerinin heveslerinin tutsağıdırlar. İticilik ve kararsızlık temel özelliklerindedir. Şüphencilik ve kötümserliğe düşmedikleri zaman durumlarından üzüntü duyarlar. Çünkü onlar kendilerinin ne olduğunu bilirler. Sınırsız ve sonsuz istekleri vardır ama isteklerine ulaşabilmeleri için aradaki ulaşılmaz uçurumu görebilirler. Eğer iradeleri varsa kendileri ile savaşa girişirler.

İradeleri bu savaştan galip çıkamazsa hayatlarına tamamen duyguları egemen olur. Sürekli olarak büyük acılar, umut ve umutsuzluklar, hazlar ve korkular arasında çırpına çırpına yaşarlar. Figürler fonla birbirine girer, kontrast renkler son derece sert kullanılır. Müthiş bir dinamizm vardır. Biçim deforme olur, büyüklükler önemine ve takıntı boyutuna göre sıralanır. Yatak huzurdur, en çok ona ihtiyaç duyduğu için perspektifte önemine göre konumlanır (Resim 2.11).



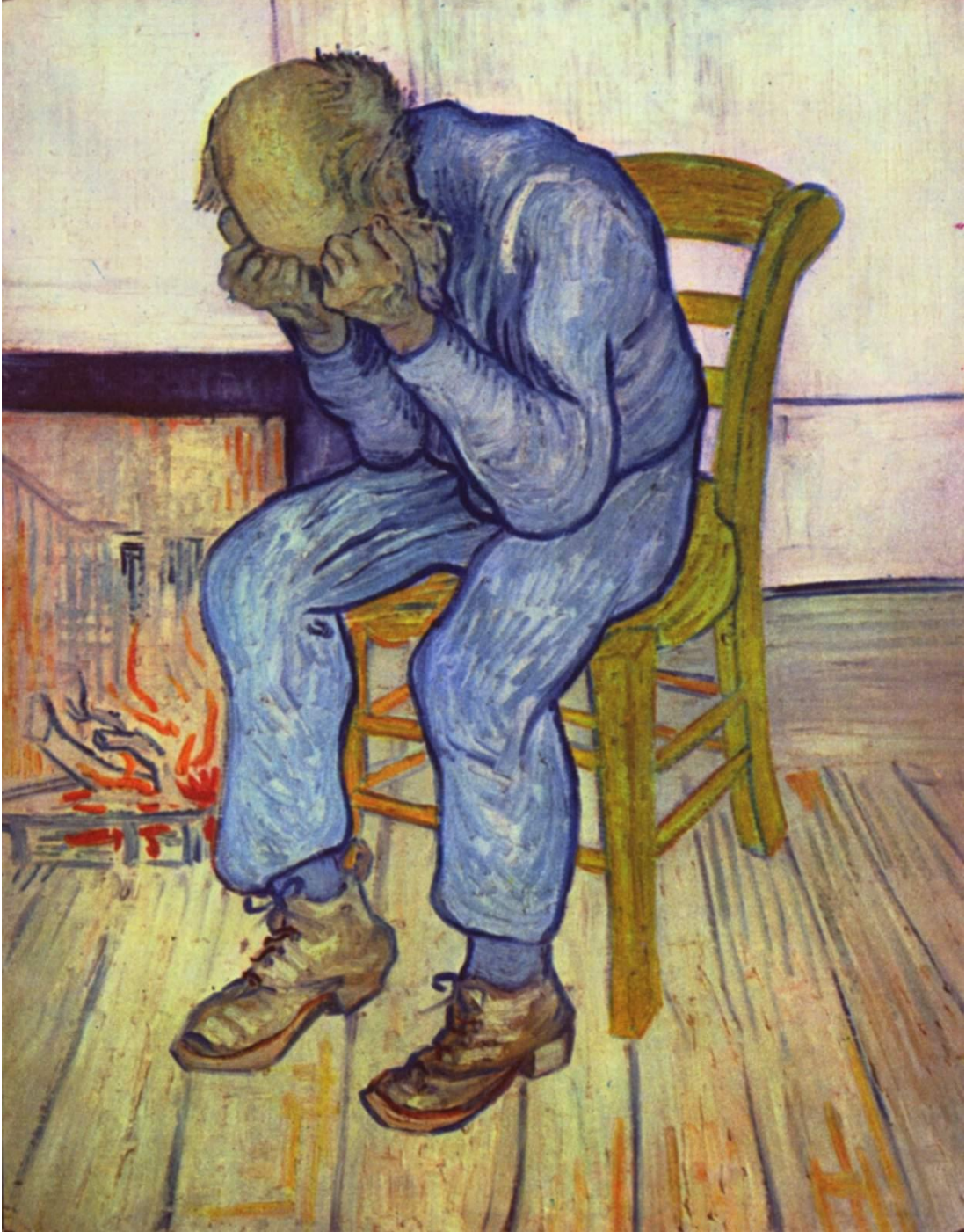
Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/76/Vincent_van_Gogh_-_De_slaapkamer_-_Google_Art_Project.jpg/1134px-Vincent_van_Gogh_-_De_slaapkamer_-_Google_Art_Project.jpg

Resim: 2.11. Arles'de Yatak Odası (İlk Versiyonu-1888)

Mektubunda kendi yatak odası resmini kardeşine anlatırken: "...Daha bütün gün çalışacağım üstünde, ama görüyorsun, anlayış ne denli basit. Gölgeler ve yansımalar kalkmış. Her şey, Japon baskıları gibi, hafif ve basık katmanlarla boyanmış...(Gombrich, 1992:437)" diyor.

Fırça pratik olan aşağı yönü yerine helezonik hareket eder. Çünkü Vincent kararsızdır. Yaratıcının tarzına sadık kalmaya çalışarak kendi varoluşunu yırtıcı bir coşkuyla boyayı yoğun kullanarak kendini tualinde varetmiştir. Şizofreni hastalarında simetriye ve bununla bağlantılı öğelere rastlanır. Hayatlarında denge

kavramını o kadar yitirmişlerdir ki her zaman istedikleri özgürlük yerine patolojik bir takıntıyla denge adına simetriye yönelirler. Bu, yaptıklarında rahatladıkları görülür. Zihinsel olarak rahat değildirler, materyallere verdikleri karşılıkları aşamalı düşünemezler.



Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Vincent_Willem_van_Gogh_002.jpg

Resim: 2.12. Sonsuzluğun Eşiğinde (Mayıs1890)

Algılarını küçük alanlara yönlendirip kompozisyon kavramını yitirirler. Resmin genelinde bir değerlendirme yapamazlar. Vincent resimlerindeki boşluk ziyadesiyle küçüktür. Resmi meydana getiren boya tekniği doku meydana getirir. Dikkatlice incelendiğinde bu teknik boşluğa saldırır. Hayatında huzur ve dinginlik gitmiştir. (Resim 2.12) Aynı anda hüzünlü ve sevinçli olabilir, dokular alanı kapatır ama rengarenk şekilde. Şizofreniye bağlı kişilikteki bölünme Vincent'in resimlerinde net parçalarla kendini gösterir. Arles yatak odasında oluşan geometrik kareler resmini sınırlıyor boşluklar dengeli bırakılmış tabandaki yeşil hatlar gereğinden fazla belirgin, duvardaki tablolara yönlendiriyor. Mizacı gereği aykırı bir çizgide seyredecekti, perspektif de bundan nasibini aldı. Renkler soluk ile canlılık arasında önemli olan huzur canlı renkte ve olması gerek büyük bir yatak. Dış dünyadan ümidi yok, oda camı parçalı ve soğuk rengi koyu, kendini sınırlamak istiyor, dışarıya çıkmaya hazır değil (Resim 2.11).

2.1.2. Şizofrenik bozukluğun resimdeki izleri

Büyük usta Van Gogh'a 1889'da Saint Remy'de sar'a ve şizofreni teşhisi konuldu, ünlü ruh hekimi Dr.Jasper şizofreniye bağlı kişiliğin parçalanması olarak tarif etti. Auvers köyü hastanesi başhekimisi Dr. Gachet Van Gogh' un çalışma sayesinde şifa bulabileceğini anlamıştı. Kısa sürede yüzlerce resim yaptı. En iyi üç yüzden den fazla resmini son bir buçuk yılda tamamladı.

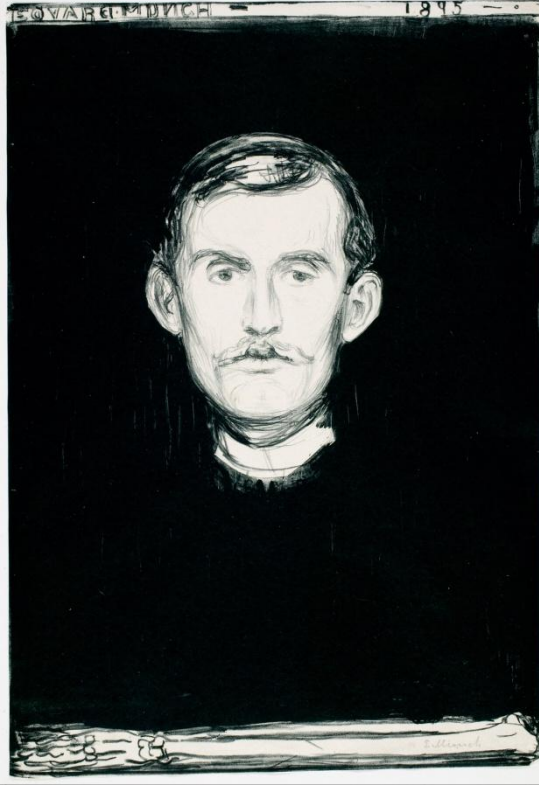
Şizofrenik bozukluk yozlaşmaya yol açan, süreğen gidişli bir hastalık olmakla beraber, kişiler tüm kapasitelerini kaybetmiyor. Sanatsal anlamda çok üretken olabiliyorlar. Resimlerinde, şizofren hastalar parlak ve çarpıcı renkler kullanır. Renkler birbiriyle kontrast haldedir. Bu kararsızlıklar iki zıt düşünceyi, duyguyu beraber yaşatabilir. Bazı dönemlerine, boya katmanlarını da çok yoğun kullanırlar ve en parlak renk altta kalır, üstlere doğru renkler soluklaşır. Bu yine kararsızlığın belirtisidir, bazen farklı temalar da üst üste gelerek resim hiç bitmeyebilir.

Psikotik süreçte hastalar hareket halindeki figürler yapmazlar, ancak ileriki tedavi süreçlerinde düzelmeye beraber hareket görülür. Resimlerinde ayrıntı ve detaylar çok fazla görülür. Genellikle boşlukları doldurmalarla, karalama ve dekoratif elemanlar kendini gösterir. Bu doldurma elemanları felsefik yazılar

olabileceği gibi tuval yüzeyi resmin asıl elemanı ile de kaplanabilir. Ego tatmini gereği mümkün olduğunca az boş alan bırakılır. Hastalığın ileri safhalarında resimlerde çok parçalılık görülür ve bir anlam ifade etmez. Düzeltme sürecinde, kaos ve çok parçalılığın gerilediği ve global bir içerik kazandığı gözlenebilir. Boya tuvale ilkel yöntemlerle, bazen parmakla sürülebilir.

Ölçü ve oran farklılık gösterebilir. Özellikle saplanılmış konular daha büyük çizilir. Hayranlık yaratacak derecede simetri ve denge bulunabilir. Bir iyileşme, bütünleşme istendiğinden eserdeki bütünlüğe de (harmoni) ihtiyaç vardır. Birçok parçanın birleşmesi sonucu ortaya çıkan harmoni, ne kadar belirginse hastalığın o kadar toparlandığı düşünülür. Sağlıklı, mutlu insanın tüm parçalarıyla uyumlu bir bütün olduğu düşünülürse, parçalı karakterlerin sonucu da olsa, bir bütünlük iyiye gidiş belirtisidir. Tutarlı bir şekilde eserlerine yansiyarak somutlaştığında, kişinin ego bütünlüğüne katkısı olur.

2.2. Edvard Munch (1893-1944)



Ben gördüğüm şeyin resmini yapmıyorum, ama görmüş olduğum şeyin resmini yapıyorum. Edvard MUNCH (Cassou, 1994:116)

Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b3/Edvard_Munch_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg

Resim:2.13. Kendi Portresi iskelet Kollar (1895)

Edvard Munch, 12 Aralık 1863’de Norveç - Loiten’de doğdu. Babası doktordu. Çocukluk yıllarını hep hastalık ve ölüm olaylarıyla iç içe yaşandı. Bunlar onun tüm yaşamını etkileyecek hadiselerdendi. Beş yaşındayken annesi, on dört yaşındayken ablası veremden öldü. Beş kardeştiler, para sıkıntısı nedeniyle babası günler boyu odasında dua ederdi. Munch sonraki yıllarda bu döneme ait şunları söyleyecekti: “Hastalık, delilik ve ölüm, beşiğimin baş ucunda nöbet bekleyen ve ömrüm boyunca yanımdan ayrılmayan kötü meleklerdir (Cassou, 1994:114).”

Resim tutkusu nedeniyle, babasının mühendis olması isteği için okuduğu Oslo Teknik Kolejinden bir yıl sonra ayrıldı. Sanat ve Zanaat okuluna yazıldı. Yeteneğini fark eden ressam Thaulow sayesinde üç haftalık Paris gezisi yaptı. Burada Empresyonist resimlerden etkilenerek, döndüğünde bu etkileri resimlerinde uyguladı. 1886’da “hasta çocuk” adlı tabloyu yaptı. Bu resimde kız kardeşinin trajik ölümünün rahatsız edici düşüncelerini ortaya koydu. Aynı yıl bu tablonun pek çok farklı benzerini yaptı. 1886 kasımında babasını kaybederek bir büyük felaketini daha yaşadı.

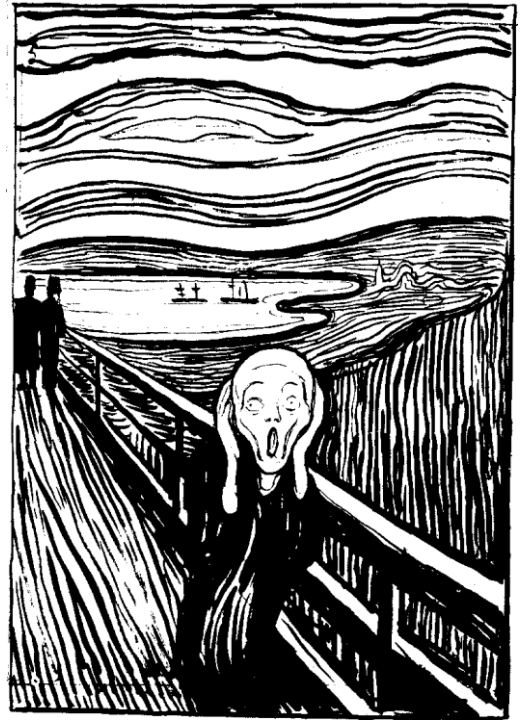
1889’ da yüz on resimden oluşan ilk sergisini Cristiania’da açtı. Resimlerindeki yüzlerin katılığı ve Munch’un sert mizacı açıkça görülüyordu. Sergi sonrasında hükümetin verdiği bursla üç yıl Paris’de yaşadı. Burada Gaugen, Seurat, Manet’i tanıdı.

Resim tekniklerinden etkilense de tekniği kullanmaktan çok onun için neyin resmini yapacağı önemliydi. Munch, “Soluk alıp veren, hisseden, acı çeken ve seven canlı varlıklar olmaları gerekir. Bir dizi bu tür resim yapacağım; insanlar bunların kutsal niteliğini kavrayacaklar ve sanki kilisedelermişcesine bunların karşısında şapkalarını çıkaracaklar (Cassou, 1994:115).” diyordu.

1892’de Berlin’de açtığı sergi basın ve halkın büyük tepkisini çekti ve kapatılmak zorunda kalındı. Yazlarını Norveç’te geçirerek 1908 yılına kadar Almanya’da kaldı. 1896 yılında Paris’e gitti, burada; simbolist şairlerle tanıştı, ağaç ve taş baskılara başladı.1893’de “Çılgılık” tablosunun önce resmini sonra 1895’de gravürünü yaptı (Resim: 2.14). 1894’da yine solgun yüzlerle, ölüm korkusunu yansıttığı “Kaygı” adlı tabloyu tamamladı (Resim:2.15).



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/a/a/e/Edvard_Munch_-_Anxiety_-_Google_Art_Project.jpg
Resim: 2.15. Kaygı (1894)



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/50/Munch_The_Scream_lithography.png
Resim: 2.14. Çılgılık (1895)

Hastalık ve ölüm ruhsal durumunu etkilediği için sanatının da temelini oluşturuyordu. Suluboya resimlerinde obje olarak kullandıkları, ilaç şişeleri oluyordu. Eserlerinde insanların anlayamadığı birçok duygu, tutku, ızdırap, gerilim, keder ve acı öğelerini barındırır. İnsanlar gerçeği görmekten korkuyordu. Onlara göre Munch'ın resimleri dehşet verici ve korkutucuydu. Halbuki Munch, yalnızca içindeki acıyı bir şekilde dışa vurmak ve açıklama ihtiyacı içindeydi. Bir diğer konusu ise kadınlardı. Kadınları dışlayan bir yapıya sahipse de onun için bilmeceydi, kendisine hissettirdiklerini resimlerinde kullandı (Resim: 2.16).



Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch#mediaviewer/File:Edvard_Munch_-_Vampire_-_Google_Art_Project.jpg

Resim: 2.16. Vampir (1895)

“Munch’un sanatının, hem durgunluk, hem de acılıkla yoğrulmuş olan bu içten gelen çılgılığı, kendini açığa vurması, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol göstericiydi (Richard, 1991: 29).”

1908 yılında, saplantı, duygusal çalkantıların ve aşırı alkolün etkisiyle sinirsel bunalıma girdi. Kopenhag’ da sinir kliniğinde yedi, sekiz ay tedavi gördü. Burada

Başlangıç ve Son'a (Alfa ve Omega) isimli portre ve taşbaskılardan oluşan öyküyü yaptı. Sonrasında sanatında şiddet ve uyumsuzluk görülse de kendisinde bir yatışma ve dinginlik vardır (Resim: 2.17). 1909'da Norveç'e döndü mülk olarak yerleşti.



Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/cd/Edvard_Munch_-_The_Sun__Google_Art_Project.jpg

Resim: 2.17. Güneş (1910)

1910 yılında Oslo üniversitesinin siparişi üzerine duvar dekorasyon çalışmaları yaptı. Artık çalışmaları 1890'lı yıllardaki Munch'a benzemez. Ulusal bir üne kavuşunca ve Norveç onu büyük sergiler açarak onurlandırdı. Munch, anlayış olarak sembolist ama üslup olarak ekspresyonizmin ayak seslerinin bulunduğu yapıtlarının özüyle Germen ülkelerini etkiledi. 1912'de Köln'deki sergiden sonra ismi modern resmin klasikleri arasına girdi. 1921-22 yıllarında Oslo'da Freia çikolata fabrikasının duvarlarına panolar çizerek dekorlar hazırladı. 1930 yılında geçirdiği göz rahatsızlığıyla çalışmaları yavaşladı. 1937'de Naziler, yoz ve dejenere diyerek alman müzelerindeki seksen iki eseri kamulaştırılıp satıldı.

23 Ocak 1944 yılında Norveç - Ekely'de kalp krizi sonucu öldüğü zaman, arkasında bin resim, dört bin dört yüz desen ve on beş bin grafik baskı ve suluboya bırakır. Vasiyetine göre Oslo kentinde bir Munch Arşivi ve Müzesi kurulur.

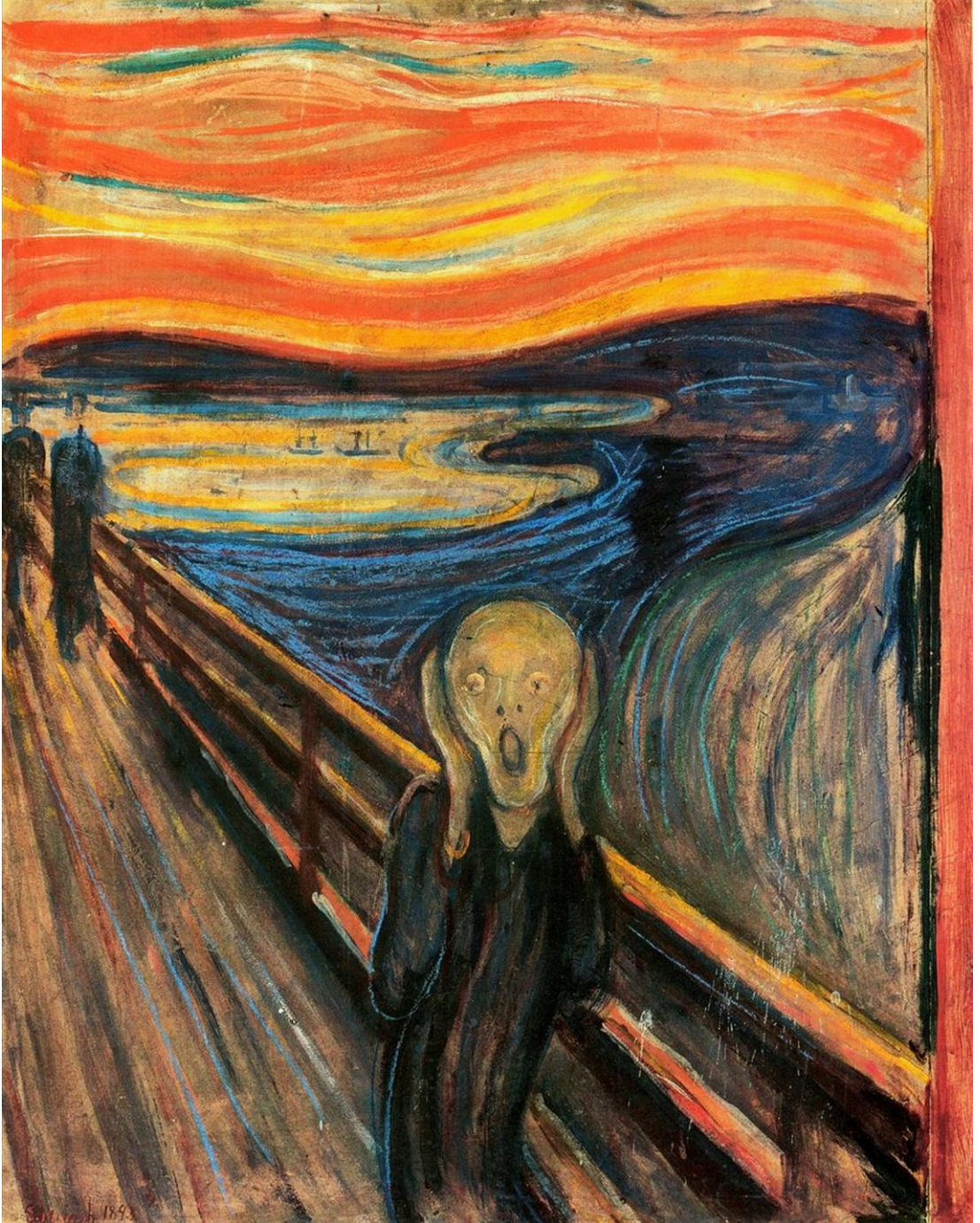
2.2.1. Özgüven Çılgılığı Munch

Paris’de Van Gogh, Gauguin ve Lautrec’in çevresinde önemli dürtüler aldı. Çalışmalarında bu izlenimleri duygusal açıdan geri verdi; Resmini Kuzey Avrupa’nın ikiyüzlülük ve karasevda (melankoli) ile beslenmiş bir Expresyonizmine döktü. Gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görüntüleri; karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm gibi konuların işlendiği resimleri, yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri oldular (Richard, 1991: 29). Munch’un belirgin nitelikleri; umutsuzluk, boğuntu ve hayatı değiştirmeye gücü yetmemektir. Sanatındaki her şey simgesel ya da allegorikti. En çok kullandığı tema aşk ve ölü korkusudur. Resimlerinde yarım bırakılmış fırça lekeleri ve akıtmalar eleştirilse de, konunun dramatikliğini arttırmak için ve yarım kalan hayatı simgeliyordu. Fırçasını acelece tuvaline süren ressam kendi uğraştığı manevi sorunları anlatmaya çalıştı. Eserleri tuhaf ve sanata hakaret olarak görülse de O bu duruma aldırılmamış sanatına güvenmiş ve hissettiği gibi boyamaya devam etmiştir.

“...Munch, bir bunaltı çılgılığının güzel olmayacağını, yaşama yalnızca hoş yanından bakmanın ikiyüzlülük olacağını söylemekle yanıt verebildi. Çünkü ifadeciler, insanın acısını, sefaletini, zorbalığını, tutkusunun öyle derinden duyuyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin pek dürüst bir şey olmayacağına inanıyorlardı (Gombrich, 1992:448).”

Babasının Kendisine sevdirdiği ABD’li şair ve kısa öykü yazarı Edgar Allan Poe’yu (1809-1849) kendi acılarına benzer buldu. Yazılarında hüznün olması olması birçok yazarı ve Munch’ı etkileyecekti. Ölüm ve etrafında gelişen rahatsız edici olayları hikayelerinde anlatı. Yine alt yapısını oluşturan, hayal dünyasını zenginleştiren ünlü İngiliz Roman yazarı Mary Shelley’den (1797-1851) söz etmek gerekir. Yarı uyanık bir haldeyken gördüğü kabusla geliştirdiği hikayeyi Frankenstein’i yayımladı (1816). Diğer yazılarına göre en çok Frankenstein’le anıldı. Frankenstein; kuşaktan kuşağa bir korku klasiği olarak aktarıldı ama öyküde doğrudan korkuya yapılan bir gönderme yoktur aslında. Katil, canavar denilen yaratık ve yaratıcısı Dr. Frankenstein kurbandır. Modern çağa ve rasyonel aklın egemenliğine karşı romantik başkaldırının metaforudur onlar. Yani toplum dışına itilen, kendi savaşını veren ve bu savaşta yenilen farklı insanların acıklı öyküsüdür. Mary Shelley’ in esin kaynağı da Johann Konrad Dippel (1673-1734) olmuştur.

Nitrogliserinle çalışırken, bir kuleyi yok eden Dippel'in, deneylerini insanlar üzerinde yaptığı belirtiliyor. Kulesinde birçok kadavra bulunduran ve ruhu bir kadavradan diğerine aktarmak gibi deneyler yapardı. İtalyan fizikçi Giovanni Aldini (1762-1834) ise insan cesetlerini elektrik vererek canlandırmaya çalışırdı.



Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream#mediaviewer/File:The_Scream.jpg
Resim: 2.18. Çılgılık (1893)

17.yüzyılda Almanya'da Frankestain şatosunda doğmuş olan simyacı Johann Konrad Dippel ve Giovanni Aldini'den esinlenmiştir. Sergi sekiz gün içinde kaldırıldı, skandaldı. Bu olaydan birkaç yıl sonra hastaneye kaldırıldı. O güne kadarki en büyük sanatsal meydan okumayı Edward Munc sergilemişti. Ne var ki o eserini savunamayacak ölüm korkusunu yenmekle meşgul olacaktı. Esere çürüyen bir ceset havası hakim. (Resim 2.18) Küçükken babasının tanıştırdığı Edgar Alen Poe eserlerindeki karakterler gibi, hayat ve ruhlar alemi arasında kalan zombiler onun iki ressam arkadaşıydı. Bu arkadaşlar onun hayatındaki yerleri gibi önemsizce boyanmıştır. Birkaç yıl içinde hastaneye yatacak olan birisine asosyal ve arkadaşlarıyla mesafeliydi demek hiçte münecimlik olmasa gerek. Ana figür gibi onlarda siyah giyimliler çünkü kendisinden olduğu gibi onlardan da memnun değil. Aynı meslektenler fakat cenaze levazımatçısına benzer duruşları eserde yalnızlığın getirdiği dayanılmaz sessizlik, kendine çaresizce acıma nedeniyle eseri terk ederken görüyoruz onları. Ana karakter ressamın kendisi sanatçının ziyaret ettiği Paris'teki Musée de l'Homme'da bulunan Peru'dan gelmiş olan mumyanın yüzüne benziyor. O'nun gibi ağzı, Gözü açık ve elleriyle kulaklarını kapamış. Yaklaşan ölüme karşı, insanların cenin pozisyonunu alırkenki tavrına benziyor. Hayatı boyunca ölümden korkan Munch, eserlerinin genelinde bu temayla bizi baş başa bırakmıştır. İçlerinde ölümün insana vermiş olduğu çaresizliği sunan yegane eser ise çığlık olmuştur. Eserdeki ifade çizgileri deyim yerindeyse öldürülmüştür. Her ne kadar bu onun korkusu da olsa, eserini insanlığa ithaf etmiştir. Ressamın sözü tüm insanlığadır. Çığlık atan adamın yaşını, milliyetini gizlemiş, çevresindekilerin rahatça bohem hayatlarını sürdürürken onun evhamlanmasının gereksizliğini ona anlatacaklarını çok iyi biliyordu. Resimde karakter çizgilerini kullanmadı, Arkadaşları ona acımasınlar diye. O arızalıydı, diğerleri gayet rahattı demek ki. Ailesinin taşıdığı hastalıklar nedeniyle böyle olmalıydı. Yeşil ten rengi tercih edilerek, yaşayan ölü hayattan tat alamaz diyor. Arkadaşları gezmeğe devam ederken o evhamlanıp çığlığı basıyor. Çığlık tablonun tam merkezinde patlıyor. Tek merkezi figürden kaçamıyoruz. Çığlık atanın yüzünden kendimizi alamayız. Eserdeki iki oval beyaz ortada ve onlarda gözler. Kaçışımız yok, çığlık bize kadar ulaşıyor. Dramatizasyon büyük.

Sparta ya da Yunan ekolündeki birey yeterince sağlamsa, çelik gibi dövüle dövüle sövülerek, aşağılanarak düşmanını yeri gelince komutanını öldürerek yetiştirilirdi. Savaşçı on sekizinden sonra doğardı. Ve ortalama beş yıl içinde

cenazesi kalkardı. Bu tarz adamlar yüksek bir uçurumda yaşlı babasını atıyor, acımadan her türlü canlı türünü öldürüyordu. Fakat Edvard Munch'un yetiştiği dönemde, dönün barbarları (Norveç) bambaşka bir kişilik yapısıyla karşımıza çıkıyordu. Sparta askerinin tek istediği savaş meydanında ölmek iken Munch; ne yaşamayı umarak ölümden bu kadar korkuyordu, merak konusu. Belki de askerlerden beklenen kılıç sallamak, yaşamak için öldürmek yerine: Şimdi bana eşi benzeri olmayan bir fikir, yol, üslupla çiz dediklerinde insanlar çok daha zorlanıyordu! Munch doğal olarak çılgılığı basmıştı. Eller pabuç şeklinde, şişen çürüyen ellerden de bu beklenir. Yüksek sele çılgılık atan kişiler seslerini uzağa ulaştırmak istediğinde, ellerini namlu gibi yaparlar. Burada sanki ses yeni çıkmış, kaslar gevşiyor. Oluşan sesteki türken kişi, kulak zarlarını koruyormuş gibi duruyor.

İnsan bedenindeki anatomi omurgasızca dağılıyor, tıpkı sesin yankısı gibi. Dalgalı ses efekti aynı zamanda arka plandaki, "S" kavislerinde bedeninin içine mekanın tamamına nüfuz eden renk tonlarıyla kendini gösteriyor. Gökyüzüne ses ulaşmıyor, mekan sesle çalkalanmış, bir kıyamet günü gibi mekan dalgalanıyor. Gökyüzü kendi renginde bu dalgalanmaya katılıyor. Ressam onu gerçeğe bağlayan arkadaşlarına kadar resimde gerçekçilik uygulamış. Arkadaşları birazdan kadrajdan çıkacak. Zaten belli belirsiz ruh gibiler. Ana figür, arkadaşlarının arkasından çılgılla parçalanacakmış gibi. Bu kıyamet değil, yıkılan ressamın dünyası. Bunu da kendisinin yaptığını biliyor. Arkadaşları normal resmedilirken zombi kafası onda. Demek ki kendisini anormal buluyor.

Resimdeki turuncu tonları gün batımını anlatıyor ama aynı zamanda insanların sonunu. Resimde siyah turuncu kirli sarılar arasında bir mücadele var. Turuncu aynı zamanda bize zaman algısını veriyor. Ressam yalnız girdiği yoldan, alnının akıyla çıkabilmesi için kendi ayakları üzerine de bir savaşçı gibi nice sanatçının arasından sıyrılması gerekiyor. Artık doktor babası da yok. Açık ince hatlı mavi renk, sudaki kırılmalar için çalışılmış. Suyun bizi ferahlatmasını istemiyor. Mavi çok az kullanılmış. Resimdeki cinnet doyumuna ulaşmış. Temiz bir mavi yerine katran denizleri çıkıyor karşımıza. Resimdeki karakter, yerdeki katran deniziyle bütünleşmiş. Onlar gibi kirlenmiş, bozulmuş. Resimdeki ışık yakıcı değerlerde. Resmin geneline yayılmış ama ana karaktere nüfuz edemiyor. Ressam arızalı genlerine güneşin nüfuz ederek güçlendirmesini istemiyor. Kendini toplumdan soyutluyor.

İki yelkenlinin uzaktan silüetine rastlıyoruz. Gerçeklik çok uzak fikri hakim. İnsanlar gerçeğe uzak durmaya çalışarak, ölümlle olan randevularının gelmeyeceğini düşünüyorlar. Fırça darbeleri lekesel, ölümün insanı parçaladığı gibi. Perspektife saldırmayan sanatçı, bu atılımı birkaç sene sonra gelecek olan Picasso'ya bırakmıştır (1907 Avignonlu Kızlar).

Sürrealizm ve soyut sanatının çıkışını sağlayan bu tablo sanat tarihindeki yerini çok geç de olsa 2012 yılında 119.9 milyon dolara satılarak, açık arttırma yoluyla satılan en pahalı sanat eseri olarak tarihe geçip, rekor satış rakamıyla almıştır.

2.2.2. Depresif Bozukluğun Resin Çalışmalarına etkisi

Depresyon bir ruhsal bozukluktur. Hastalık esnasında kişide ruhsal açıdan, ani sinir bozuklukları, aşırı kaygı ve korku, özsaygı yitimi gibi belirtiler görülür.

Resim çalışmalarında ise; kullanılan teknik olarak diğer rahatsızlıklarla benzerlik gösterebilir (Bölüm 2.1.2.). Söz konusu rahatsızlığın renklerin kullanılmasında dikkate alınması gereken bir ilişkisi vardır. Bu anlamda kullanılan koyu renk depresyona işaret eder. Örneğin siyah rengin kullanılması gibi (bir çok kültür için yas rengini ifade eder). Siyah renk ağırlıklı olarak kullanılır diğer renklerin içinde yer alır. Siyah rengin ötesindeki tonlarda silikleşme emosyonlardaki (heyecan, duygu, his) fakirlik ile paralel olabilir. Sıcak ve canlı, parlak renkler emosyonların çok hareketli olduğunun işareti olabilir. O halde depresif hastaların daha koyu renkler tercih ederken, buna karşıt olarak manik hastaların daha canlı ve uçarı renkler kullanılır.

Kullanılan siyahlarla anlatılan depresiflikle beraber, resmin bütününde her ne kadar olumlu bir bütünlük görülüyor olsa da içerisinde kullanılan kırmızının, kan ve acıyı ifade ettiği düşünülebilir ve hastanın çektiği acıyı sürdüğünün işaretidir. Resimlerde kullanılan çıplaklık şizofrenik hastalardaki gibi cinselliği anlatmayabilir. Kullanılan çıplaklık, çaresizlik ve savunmasızlığı anlatmak için de yapılmıştır. Ve diğer kullanılanlar ilk bakışta düşünüleceği, fallik sembolleri içermeyebilir. Resimlerde kullanılan dehşete veya ızdıraba dair açık ve net yüz ifadeleri şizofrenik hastalarda rastlanmayabilir. Ve bu çaresizliğe ait içerikler depresif duyguları yansıtır. Depresif hasta resimlerinde içerik olarak özlediği huzura ulaşamayan figürün

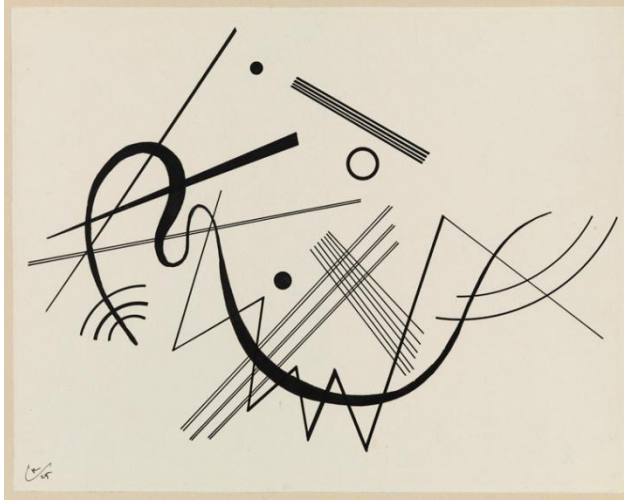
depresif hali vardır. Hastaların yaşadığı hüznün, insanlarla göz göze gelmekten kaçınması yada izolasyona eğilimi resimlerinde net bir şekilde görülür. Şizofrenik bozukluğu olan hastalardaki gibi mandala benzeri figürler göze çarpabilir. Ana rahmine gerileme isteği görülebilir. Depresif hastalarda şizofrenlerde olduğu kadar sembolizasyona ve bilinçaltı içeriklerine rastlanmayabilir. Çünkü bu hastalarda sembolizasyon çok daha direkttir. Sembollerle belirtiler çok daha rahat kurulur. Depresif hastalarda, Şizofrenik bozukluğu olan kişilerde görülebilen kararsızlıktan dolayı boyanın çok katlı hali görülebilir. Yapılan eserlere bakıldığı zaman izleyenlerde hüznün ve kasvet duygusu uyandırır. Konular genellikle: hüznün, ölüm, acı, ızdırap ve çaresizlikleri içerir.

Bazen insanlar sıkıntılarını sözlerle anlatmakta zorluk çekebilirler ya da onlar anlatmalarına rağmen çevredekilerin anlamaları çok güç olabilir. Sanat sayesinde bunları açık bir şekilde görebilmek mümkün oluyor. Depresyonun sonucu intihar niyetleri olabilir. Gerçek hayatta gerçekleştirmek isteyip çeşitli nedenlerle yapamadığı bu eylemi resimlerinde sembolik intihar olarak gösterebilir. Bu depresif hastalarda içe dönmüş saldırganlığın açık bir yansımasıdır. Bu fantastik planda yapılan sembolik intiharların, duygusal boşalığa katkısı vardır. Bu yolla bilinç dışında kendisini intihara zorlayan duygu yükünü azaltmayı, dolayısıyla bu konudaki eğilimiyle başa çıkmayı başarabilirler.

“...Sanat ürünlerinde, ürünün türü ne olursa olsun kendi hayatlarından bir parçayı yansıtır ve bunu paylaşmak zorundadırlar çünkü acılar ve çatışmalar paylaşıldıkları oranda azalır. Bu yüzden bir ressam sergi açtığında büyük acılar çekerek yaptığı eserlerden zevk alan insanları seyrederken rahatlar yada bu eserler beğenildiğinde yada satın alındığında haz duyar. Çünkü o insanların kendi çatışmalarını ve acılarını paylaştıklarını ve yaşamış olduklarını bilir. Bu sayede çatışmalar ve sorunlar kişisellikten evrenselliğe ulaşır ve evrensel sorunların insanlara yükleyeceği anksiyetesinin seviyesi çoğunlukla kendi çatışmalarımızın yükleyeceğinden çok daha azdır (Kırlı 1999:203).”

Dolayısıyla ortaya çıkarılan sanat eserinin kişiye, kişilik gücüne katkısından öte paylaşımın getirdiği ruhsal etkinin büyük katkısı vardır.

2.3. Wassily Kandinsky (1866-1944)



“Eğer bizi doğaya bağlayan bağları hemen koparmaya başlar ve kendimizi sadece saf renk ve soyut formun birleşimine adarsak, yalnızca süsleme niteliği olan ve boyun bağlarına ya da halılara uygun eserler üreteceğiz (Kandinsky,2001:120).”

Kaynak:https://www.mtholyoke.edu/sites/default/files/1970_1_s_RIVXL_0.jpg

Resim:2.19. Kağıt üzerine Mürekkep (1925)

04.12.1866 yılında Moskova’da dünyaya geldi. 1886’da Moskova’da hukuk ve siyasal ekonomi öğrenimini tamamladı. 1892’de Üniversitede görev aldı. 1895 yılında Fransız Empresyonistler sergisinde Monet’in “Ot Yığınları” resminden etkilendi. 1896’da Dorpat Üniversitesi Hukuk Kürsüsü’nde verilen görevi istemeyerek Münih’e taşınıp kendini tamamen resim çalışmalarına verdi. Almanca bildiği için ve eski Rus milliyetçilerinin çoğunlukta olduğu ayrıca sanat eğitimi için önemli bir merkez olan Münih’i tercih etmişti. 1900 ve 1908 yılları arasında Moskova Sanatçılar Birliği beraberinde sergiler düzenledi. Diğer yandan Münih sanat ortamına girdi ve sergilerde ismi görünmeye başladı. Öğretmeni olacağı aynı zamanda sergiler düzenleyen 1902-1904 yılları arasında başkanlığını da yaptığı Phalanx sanat gurubunu kurdu. On yıl birliktelik yaşayacağı Gabriele Münter ile burada tanıştı.

“1904’de beraber çıktıkları 4 yıl sürecek olan Venedik, Tunus, Hollanda, Fransa ve Rusya gezilerine başladılar. Van Gogh, Gauguin ve Monet gibi empresyonistlerin sanat yaklaşımları incelediler. 1908’de tekrar Münih’e döndüler. Gezi esnasında olmasına rağmen; 1902’de Berlin Sezession’un, 1904’te Salon d’Automne’un seçici kuruluna seçildi, 1906’da Dresden de Die Brücke’nin ikinci sergisi katıldığı bazı sergilerdendi.“...Kandinsky, dış gerçek ve sanatçı tarafından yaşanan iç dünya arasındaki bir bileşimi arayan yoldaydı (Richard, 1991:65).”

“1906’ya kadar resimlerini salt rengin uyandırdığı duygular üzerinde bina eden İzlenimcilerin resimlerinden etkilendi. Resimlerinde iz bırakacak olan bir diğer esin kaynağı ise, rengarenk folklorik motifleri ve soyut süslemeciliğiyle masalsı ve mistik duygular uyandıran anavatanı Rusya’nın sanatıdır (Krausse, 2005:91).”

1908’de Münih’in güneyindeki Murnau kasabasına taşındı. 1909’da Münih Yeni Sanatçılar Birliği’nin kurucuları arasındaydı. Birkaç yıldır yazmakta olduğu “Sanatta Ruh” isimli kitabının taslağını tamamladı. Bu çalışmasında; Soyut Sanatın estetiğini kurar ve dış doğa etkisiyle doğaçlamanın gerçekleştiğini, izlenimin ise iç doğanın irade dışında olan devinimlerden kaynaklandığını anlatmıştır. Kararlı bir adım atmak için artık gerekli her şeyi vardı. 1910’da ilk soyut resmini suluboya ile yaptı. “1910’da Kandinsky’nin ünlü bir suluboya eseriyle başlayan soyut sanat olgusu, biçimlerin yaşamından gerçek bir kopmayı temsil eder. Renk sadece iç zorunluluğu ifade etmede kullanılmıştır. Kandinsky nesnenin yerine neyi koymalı? Sorusuna cevap aramaktaydı (Eroğlu,2006:330).” (Şekil: 3.20)



Kaynak: <http://uploads0.wikiart.org/images/wassily-kandinsky/untitled-first-abstract-watercolor-1910.jpg>
Resim:2.20. İlk Soyut Suluboya (1910)

1911’de Yeni Sanatçılar Derneği’nde çözümler başladı. Sonrasında oluşan yeni grup “Der Blaue Reiter (Mavi Binici)” Kandinsky’nin önderliğinde Matisse,

Picasso, Delauney ve Klee gibi zamanın önemli yaratıcılarını etrafında toplamıştı. Çok yönlü sanat içeriğinden dolayı, Münih dünyada önemli bir sanat merkezi haline geldi. 1911 ve 1912 yıllarında Der Blaue Reiter grubu, önce Münih, sonra Berlin'deki Sturm Galerisi'nde olmak üzere iki sergi düzenledi. O yıllarda çıkan savaş, bu verimli sanat dönemini de etkiledi. Grup, Sturm'daki kolektif bir sergiden sonra 1914'de dağıldı. 1913'de "Sanatta Ruhsallık Üzerine" yi yayınladı. Bunu "Geriye Bakış ve Tonlar" izledi. 1914'e kadar varlığını sürdüren grup, sanat eserini gerçeğin yansıtılması işinden tamamen arındırmayı amaçlıyordu. "...İçimizde birikmiş duyuları dışa vurmak için bir üslup aradığından, Kandinsky'nin imgesel biçimler'i kullanarak doğaya yakınlıktan giderek uzaklaşması olanaksızdı. Böyle biçimleri ancak hayal gücünde kendiliğinden oluştuktan sonra, olduğu gibi resme geçirerek kullanabiliyordu. Bunun sonucunda soyut resimler yanında, uzun bir süre bir takım konulara değinen resimler üretti. Bu durum, 1913-1914'de Kandinsky'nin düşsel gücünü yoğunlaştırarak, bir nesnenin son izlerini de elemeyi başarmasına kadar sürdü. Artık Kandinsky soyut Ekspresyonizmin doruğuna erişmişti (Richard, 1991:65)."

"Kandinsky yeni ve iletişimci bir resim sanatı için müziği ve onun armonilerini örnek almıştır. Seslere benzettiği renkler birleşerek bir ritm oluşturacak, renk akordları meydana gelecek, bunlar seyircide armoni veya disonans duyguları oluşturacaktı. "Bir resmi bir müzik gibi bestelemek lazımdır" diye yazar Kandinsky, "sonunda bir renk senfonisini çağrıştırmalıdır (Krausse, 2005:91)."

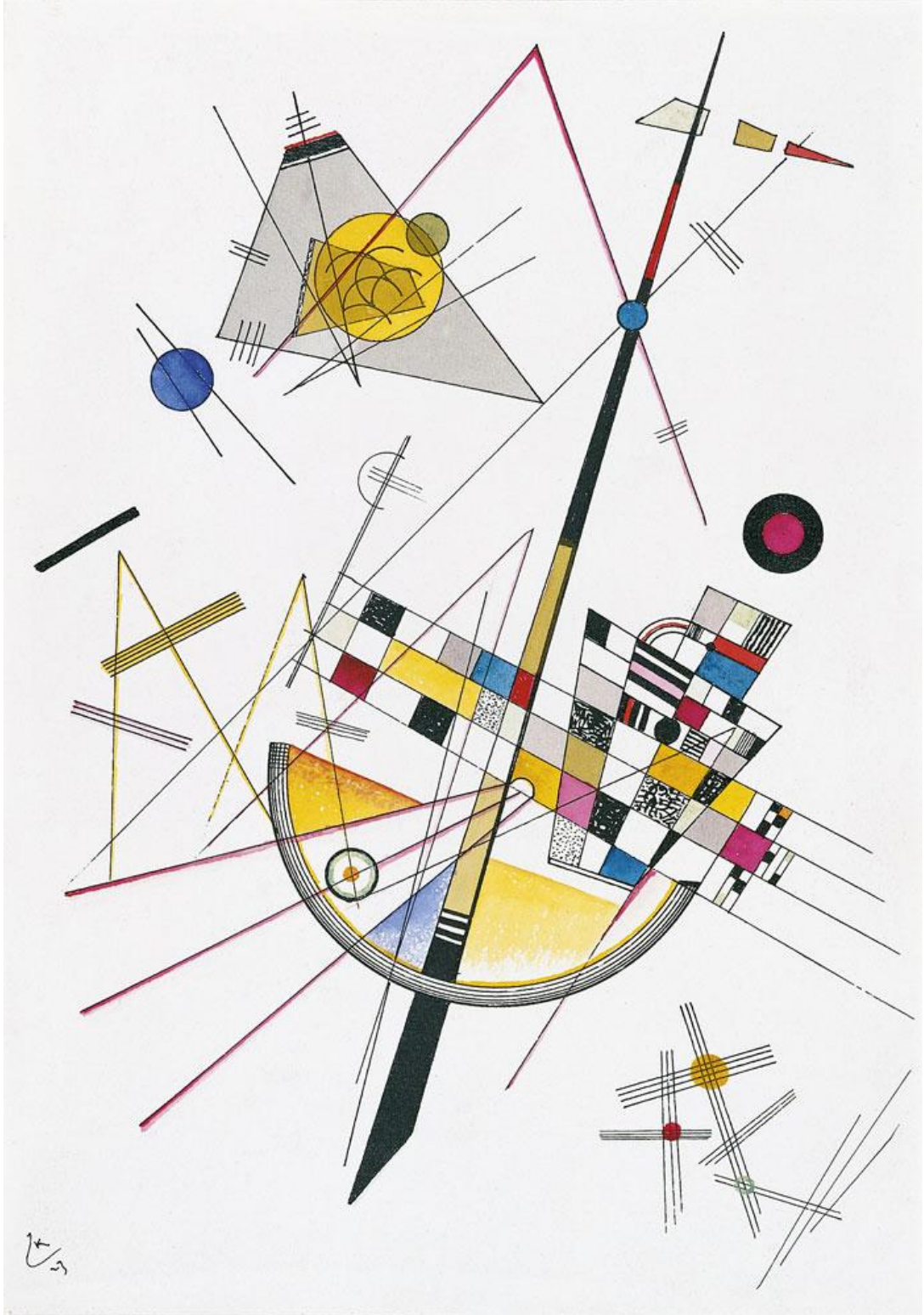
1914'de savaş başladığında Kandinsky Rusya'ya geri döndü, ve Nina Andrevskaya ile evlendi ve bir çocuğu oldu. Gabriele Münter Münih'de kalmıştı. 1917'de Moskova'ya yerleşti. 1918 yılında Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde profesörlüğe ve Halk Eğitim Komiserliği'nin sanat bölümü üyeliğine getirildi ve devlet tarafından kişisel bir sergi düzenlenerek onurlandırıldı. 1922'de ünlü tasarım okulu Bauhaus'ta ders verme teklifini kabul etti ve biçimsel tasarım dersleri verdi. İki savaş arasındaki dönem resimlerinde geometrik biçimleri belli başlı sistemler oluşturacak şekilde geliştirmiş ve resimlerinin ana unsuru yapmıştır.1933'de Hitler Bauhaus'u kapattıktan sonra Paris'e yerleşti. 1939'da Fransız vatandaşlığına geçti. Fransa'da pek çok önemli eser yaptı. 23 Aralık 1944'de Paris'te yaşamını yitirdi.

2.3.1. Varoluşçu Kandinsky

1910'dan sonra Soyut Sanat'ta kendine yer arıyordu. Renk bi zatihi konu oldu. Resim sanatına 1893 Edvard Munc'ın getirdiği soyutlama tekniği 1907 Avignonlu kızlarla karşılık görmüştür. Her türlü çizgi ve değeri, dokunuş evrensel zenginlikte düşünce yada basitçe galaksilere dönüştü. Bazı temel ilkeler eserlerinde kendini gösterir.

Kareler: İnsanlar gibi küçük ve çaresiz, birbirine dokunmuyor (Resim: 2.21). Böylece balık sürüleri gibi güçlü ve köşeli bir görünüme bürünüyorlar. Beyaz atmosferde birbirinden tamamen farklı kişilikler yani kareler var. Etkileşimden reaksiyon doğar. Bize fizik yasalarını anımsatıyor. Formüle benzer resmiyle bir tarla gibi fakat farklılaşan insan karakterleri kendilerine dikine varlığın tehdit eden blokla kestiğinde ayrılma genişleyen çizgilerle sağa açılıyor. Dışarıdan meteorlar gibi saldırgan üçgen, başka bir medeniyetin kültürel ve fiziksel saldırısı gibi görünüyor. Meteor gibi medeniyetleri tehlikeye sokuyor. Bağımsız ve yurtsuz, kişiliği saldırı temelli. Anarşist üçgen, tüm bunları din gibi kuşatan kase ve onu dikine kesen otorite uzun üçgen, çubuk bir kral yada başkan gibi. Dini de aşan bir noktada. Dinle ters düşmesi pahasına gemiye kaptanlık ediyor. Gökyüzündeki yelkenlinin arkasında güneş bulut, üçgenin arkasında gökteki gezegenleri görüyoruz. Kırmızı mars ateşli ama insanlığın yönünü bulmasında etkili bir rehber. Merkür ve Venüs kompozisyonda üçgen oluştururken önemleri, büyüklükleri merkezi konumları ile insanlığa yön vermeye devam ediyor. Rotaları uzay boşluğunda, bizim insanlık gemisi, medeniyetler yol aldıkça izlerimizi bırakmış. Sağ altta, mayınlar var, gerçekte olduğu gibi gri ve net şekilde gözüken flama insanları ortak bir çatıda toplayan, rota veren hümanizm.

Yetişme çağlarını da düşünecek olursak, Kandinsky resim yapmaktan zevk almamaya, yıllarını insan figürünü gerçekçi çizmek adına adadıktan sonra tüm temel ilkeleri çöpe atmak, özellikle basit suluboyayla (William Homer'e kadar suluboya ciddiye alınmıyordu) kısa sürede sanat eseri çıkarmak fedakarlık gerektirir. Farklı olmak adına resimden zevk almamak Wassily'nin ödevini iyi çalıştığını, kendisinden önce çığır açanlar kervanına katılanlar gibi iz bırakmak adına resimlerdeki temel karakterler gibi yalnız olduğunu gösteriyor. Resimde çok bariz bir netlik var. Son derece net. O kadar ki bir sonraki eserde sürdürülemez kadar sıkıcı. Sanata olan



Kaynak: http://www.museothyssen.org/img/obras_descarga/1977.77.jpg

Resim: 2.21. *Delicate Tension* - Hassas Gerginlik (1923)

tutkusu, orantılılık, netlik, katılık konularından ödün vermeden sanatçıyı dışavurumcu, spontane oluşumlarla üretmeğe itti. Bu aşama öyle bir noktadaydı ki, bir sonraki akım pop sanattı. Ve politik bir gönderme dışında sanata bir katkısı

olmayacaktı. Soyut sanat resim sanatının son noktasıydı. İki boyutlu düzlemde denenmemiş en son artistik patinajda dörtlü tam dönuştü. Beşli dönüş, insan için mümkün gözüküyor. Her ne kadar zihin reddetse de realite istekleri haklı çıkarmaz.

1910'dan bu yana resim sanatı dörtlü dönüş dışına çıkamıyor. Kandinsky soğuk ve mesafeliydi çünkü anlaşılmaz olmak adına diğerlerinden daha büyük bedel ödemişti. Özensiz biri çünkü dışavurumculuk adı altında eserleri abartılı karalama taklitleriydi. Bunu gizlemek adına aşırı kübik güç tutkunu tarafı yalnız kalmadı. Özel hayatında sürekli onu takdir edecek birilerine ihtiyaç duydu. (1917 yılında henüz ondokuz yaşındayken evlenen Nina Andreevskaya Kandinsky, bütün ömrünü büyük bir aşkla sevdiği ve sanatına sonsuz bir hayranlık duyduğu kocasına adamıştı. Bu adanış, anılarını yazdığı "Kandinsky ve Ben" adlı kitabında ne kadar çok Kandinsky, ne kadar az "ben" olduğundan da anlaşılır) Yaptığı işin takdir edilmeme ihtimaline karşı tabloya saldırdı ve koyu çizgilerle işaretledi. Kararlı gözükmek, kararlı olmaktan daha önemliydi. Böylece bir sonraki eşini evliliğe ikna edebiliyordu. Esnekti türler arası geçişi zorlanmadan gerçekleştirdi (dışavurumculuktan soyut sanata geçti).

1910'dan sonra soyut çalıştı. Kendini ispat etmeğe ihtiyacı vardı. Bu fikre sadık kaldı. Diğer sanat akımlarına (kavramsal sanat) kendini kapadı. Bazen sanatçı bir defa cesur davranır. Bu O'nun için ölüm kalım savaşıdır. Hayatta kalması durumunda (fikir tutarsa) kendini statükocu ve sonradan demode olacak fikirlerin bir ömür savunucusu olarak bulur. O'nu zirveye taşıyan cesareti iki defa göstermek sanatçıya zirveye veda etmek olarak geri dönebilir. Resimleri sıkıcıydı, (çok ürettiği için) buda resme tutkuyla bağlı olduğunu gösteriyordu. Çok çalışması sıkıcı olmalarını gidermedi. Kuşkusuz sanatta bir kestirme bulunmuştu fakat gerçek hayattakilerin aksine bu kestirme sıkıcıydı. Yolu kullanan da takdir görmüyordu. Dolayısıyla sanatçı açıklarını büyük kavramlarla kapatmaya çalıştı. O kadarki sanatçı tek düzeliğinin arkasına saklanabiliyordu (büyük davalara bakıyorum gibi). Neyse ki geometrik resimler dışına çıkarak Kandinsky bunu kısmen kırdı. Tüm duygusallar gibi kendini biliyordu ve eserleri biraz psikoloji bilgisiyle yorumlanabilirdi (Froyd'un fikirleri Amerika'da büyük yankı bulmuştu). Bu noktada yorumlarda görecelilik ortaya çıktı. Gerçeküstüncülükteki gibi ama çok daha belirgin bir şekilde Kandinsky'e bakan her göz farklı pencereler görebilirdi. Küçük bir tuvale bir kainat ve ressamın egosu sığabiliyordu. Gökdelenler Manhattan'da yükseliyordu. Kaba

basit temalı gökdelenler şehrin geneline bakıldığında Kandinsky'nin eserleri gibi teğet geçiyor, iç içe şehre yerleşiyordu. Modern insan, fil kulesinden bu yana ilk defa gökyüzüne bu kadar yaklaşmıştı. Eserlerindeki soğukluk olaylara tarafsızlığını gösteriyor soyut sanatın dokunmatik olmamasıyla ilgili değildi. O büyük konulara, insanların küçük meseleler için canlarını ortaya koyduklarını bilerek girmiyor, görecelilik girdabında seyirciyi yalnız bırakıyordu. Başlangıçta demokrat bir tavır gibi görünen bu davranış, ressamın sonradan keşfettiği bir özellikti. Renklerin anlamlarını açıklarken, gizem peşinde koşan ve çözülecek olmaktan rahatsızlık duyan Picasso gibi değildi. İzleyenlerine kendini açık eden, daha paylaşımcı bir çizgide kalan Kandinsky'di.

2.4. Piet Mondrian (1872-1944)



“...Hollandalı Piet Mondrian tablolarını, en basit öğelerle kurmak istiyordu: Doğrular ve salt renklerle. Açık-seçiklik ve öz denetimin, doğa yasalarının nesnellliğini bir anlamda yansıtabileceği bir sanat özlüyordu. Çünkü Mondrian da Kandinsky ve Klee gibi bir gizemciydi. Resimlerinin duysal görüntünün hep değişen biçimlerinin ötesinde, şeylerin kalıcı gerçekliğini ortaya koymasını istiyordu (Gombrich 1992:464).”

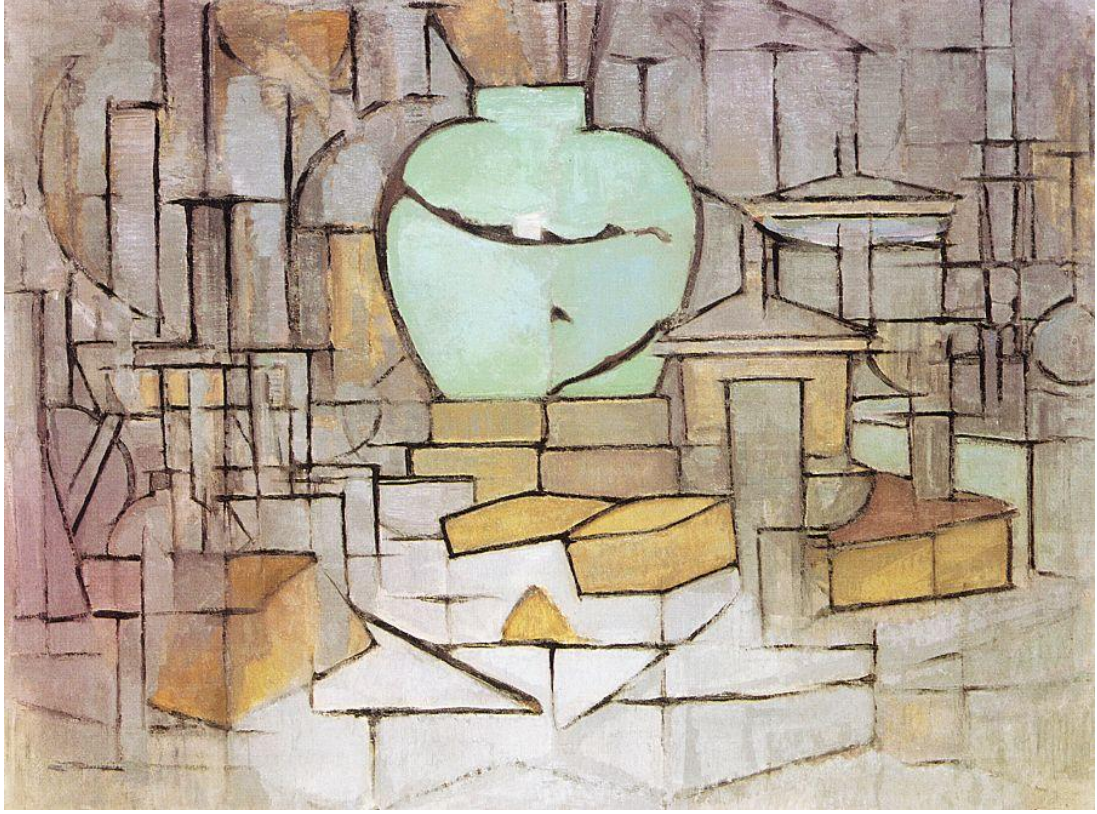
Kaynak:<http://www.theuntappedsource.com/blog/piet-mondrian-self-portraits-sundayselfie/>

Resim:2.22. Kendi Portresi (1942)

1872 yılında Hollanda, Amersfoot'ta doğdu. Babası koyu Protestan bir resim öğretmeniydi. Henüz küçük bir çocukken, kiliseler için dinsel içerikli resimler, taşbaskılar yapan babasına yardım ediyordu. Katı bir Protestan eğitiminden sonra 1892'de Mondrian, Amsterdam Sanat Akademisine girdi.

“Dinsel simgeler olan çiçek resimleri ve Hollanda kırsal manzaraları çizen Mondrian, 1909 yılında Hollanda Teosofi Derneği'ne (Theosophical Society) katıldı. Mondrian'ın sanat çalışmaları her zaman içtenlikle onun tinsel ve felsefik çalışmaları ile ilgilidir. 1908'de, Helena Petrovna Blavatsky'nin 19. yüzyıl sonunda başlattığı teosofik hareketle ilgilendi. Blavatsky, kuramsal yöntemlerle sağlanandan daha derin bir doğa bilgisi elde edilebileceğine inanıyordu ve yaşamının geri kalanında Mondrian'ın çalışmasının çoğu, bu tinsel bilgiyi araştırmasından esinlendi (Deicher, 1999: 93).”

Mondrian'ın daha sonraki çalışmaları 1911'de Amsterdam'daki Moderne Kunstkring Cubism sergisinden ve Picasso ve Braque'ın çalışmalarından derinlemesine etkilendi. Paris'teyken Picasso ve Braque'nin Kübizm stiline etkisi Mondrian'ın hemen hemen nerdeyse tüm çalışmalarında belli olur (Resim: 2.23).



Kaynak: <http://uploads7.wikiart.org/images/piet-mondrian/still-life-with-gingerpot-2-1912.jpg>

Resim: 2.23. Natürmort (1912)

1911’de Mondrian Paris’e taşınır ve Mondriaan olan isminden bir “a” düşürerek değiştirir, Hollanda’da yaptığı çalışmalarından çok farklı bir döneme girdiğini belli eder.

“Paris’teki çalışmalarında, kübistlerden aldığı, nesnelerin sınırlarını belirleyen siyah çizgileri resimlerinde kullanmaya başladı. “Çiçeklenmiş Ağaçlar” resminde Mondrian’ın soyutlama çabası gözlenebilmektedir. 1912’den bu yana siyah hatları resmin yüzeyine yayarak bir ızgara gibi (grid) kullanıyordu; örneğin, Ağaçlı Manzara’da, şekiller vitray gibi kapatılmıştır. Mondrian’ın durumunda, hatlar resmin ana çerçevesi olur. Yüzey, siyah çizgi ağlarıyla sınırlanır. Sanatçı şekillerini, sanki yüzeyde yazıyor gibi, çizgiler arasına koyar (Deicher, 1999: 33).

Kübistlerin aksine, Mondrian hala ruhani ilgilerini, sanatıyla birleştirmeye çabalıyordu. Ve 1913’de teozofi çalışmalarıyla sanatını birleştirerek temsili resimden çıkıyordu. 1914 yılında ailesini ziyaret için Hollanda’ya gittiği zamanda 1. Dünya savaşı çıkacak ve Mondrian 1919 yılına kadar burada kalacaktı. Bu süre içerisinde Bu dönemde Laren’in sanatçı kolonisinde kalır ve tanıştığı, Bart Ven der Leck’in

(1876-1958) sadece ana renkleri kullanması onu etkiler ve Theo van Doesburg'la (1883-1931) 1917 yılında yayınlanan “De Stijl (Stil-Üslup)” adlı dergiyi kurdular. Bu sıralar Mondrian az resim yapıyor daha çok yazıyordu. Yazılarında soyut sanatın temel taşlarını koyuyordu. Aynı zamanda De Stijl; 1917 ve 1931 arası etkisini göstermiş Hollandalı sanatçının çalışmalarını belirtmek için kullanılan geometrik soyutlamanın öncülüğünü yapan bir fikir topluluğuydu. De Stijl taraftarları ruhsal bütünlük ve düzenin yeni ütopyik idealin peşindedirler. Form ve renkleri basite indirgemişlerdir, eserleri sadece yatay ve dikey çizgiler, siyah ve beyazla birlikte ana renklerdir. Mondrian'ın 1912'den 1917'ye kadar süren kuramsal ve plastik araştırmalarının sonucu olarak kurduğu bir akım olarak da Neo Plastisizm'i görürüz.

“...Mondrian Neo Plastisizm adını verdiği bu yeni yaklaşımla, düz çizgiler ve temel renkler aracılığıyla son derece yalın bir tavrı sergileyerek evrenin kurallarını yansıttığını düşünüyordu. Mavi, kırmızı ve sarının yanı sıra siyah, beyaz ve gri dışında renk kullanmayan Mondrian, bu renkleri asimetrik bir biçimde tuval üzerinde düzenleyerek biçimsel ızgaralar oluşturuyordu (P.Sanat Kültür Antika: 2000:54)”

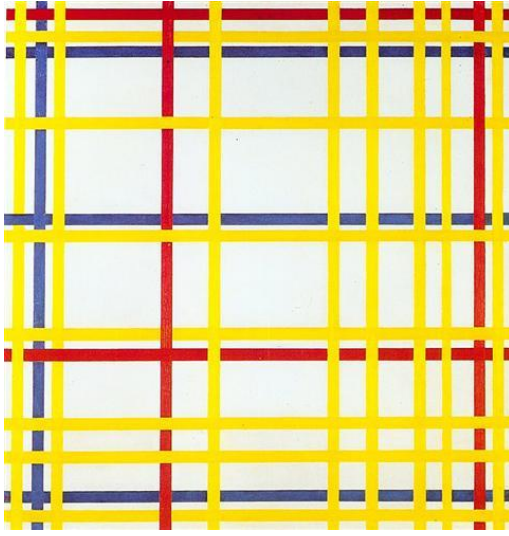
“Mondrian, “Doğada biçim ve renk özelliklerinin öznel duygular uyandırarak, salt gerçekliğe gölge düşürdüğünü bulgulayınca değin çok zaman geçti” diyerek, salt gerçekliğe varabilmek için, doğadaki biçim ve renklerden temel yönlere ve renklere (mavi, kırmızı,sarı) gitmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993: 57).”

1919'da savaş sona erdiğinde 1938 yılına kadar kalacağı Fransa'ya geri döndü. Paris'in entelektüel özgürlükçü ortamında 1920'lere doğru onun tanımlayan çalışmalarını ortaya çıkarmaya başlar. Kullandığı çizgiler daha ince ve siyah yerine gridir. Çizgiler resmin köşelerine doğru gittikçe soluklaşmaya başlar. Biçimler daha sonraki çalışmalarındakine göre daha küçük ve daha fazla sayıdadır. Neredeyse hepsi ana renkler, siyah ve gri renklerle boyanmıştır sadece bazıları beyazdır. 1920 ve 1921 yıllarında olgun şekillerine kavuşmaya başlamıştır. Daha sık ve daha geniş olan siyah kalın çizgiler şekilleri ayırmış ve oluşan şekillerin bir çoğu daha öncekine göre beyazdır.

1921'deki çalışmalarında siyah çizgilerin birçoğu tuvalin köşelerinden daha uzaktır. şekiller aynı olsa da artık daha az renklidir beyaz çoğunluktadır. Bu yönelim

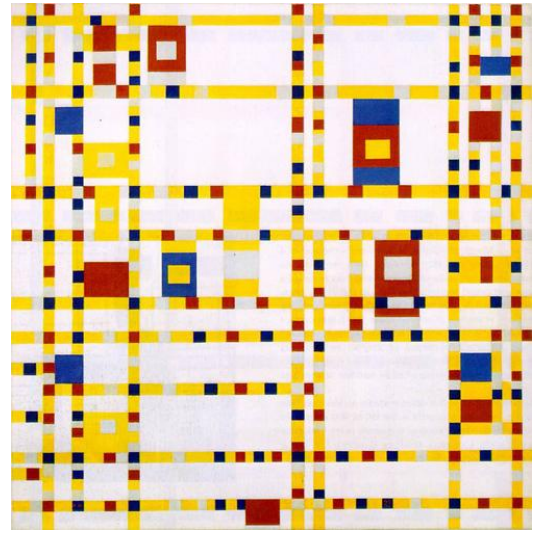
1920'ye doğru yaptığı, 45 derece eğim verilmiş olan“lozenge” çalışmasında daha belirgin örneğidir.

1938 yılının Eylülünde savaş yüzünden Paris'ten Londra'ya gitti. Oradan 1940 yılında New York'a gitti. Londra ve Paris' te başladığı tablolarını orada tamamladı. Son dönem çalışmalarında siyah rengi attı. “New York City” (Resim: 2.24) adlı tablosunda yalnız sarı, kırmızı ve mavi çizgiler vardır. “Broadway boogie-woogie” (Resim:2.25) adlı tablosunda çizgiler neşeli yaylı saz telleri gibi küçük dikdörtgenlere bölünme eğilimindedir.



Kaynak:<http://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/new-york-city-i-1942>

Resim: 2.24 New York City 1 (1942)



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/13/Mondrian_Broadway_Boogie_Woogie.jpg

Resim2.25.Broadway Boogie Woogie(1942–43)

“Ressamın tamamlayamadan öldüğü ”Victory boogie-woogie” adlı tablosunda ise kıvanç bir senfoni halinde tamlığa varır. Bu tabloda ölçü ve özgürlük, çekingenlikle coşku yetkin bir birlik kurarlar ama yapıtın bütününde yatay-düşey neo- plastik veri temel kanun olarak belirir gene de (Moran, 1966:91).”

Soyutun en çorak zirvelerinde bile resme sıcaklık katan, insanlık duygusu ekleyen, resmi taklit edilemez bir hale getiren, yüzyılımızın resimdeki önemli ismi Mondrian, 1944 Şubat ayında akciğer iltihabından hayata gözlerini yumdu.

2.4.1. Yalın Gerçek Mondrian

1908 Helena Petroua Blavatsky 19. Yüzyılda ortaya çıkan Teozofi akımıyla ilgilendi. Blavatsky, kaynağını esas olarak Hint mistisizminin insan ile evren ve Tanrı arasındaki ilişkileri açıklayan felsefesi denebilecek Hint teozofisinden almış olup teozofiyi Batı'da kurumsallaştıran kişidir. Mondrian 1909' da bu topluluğun Hollanda bölümüne katıldı. Aynı topluluğa bağlı olan Rudolf Steiner sonradan "hakikat yolu"nun salt Doğu mistisizmine dayandırılmayacağı gerekçesiyle buradan ayrıldı ve 1913'te reenkarnasyonu ilke edinen ve spiritüel gelişim yolu" olarak tanımladığı Antropozofi Cemiyeti'ni kurdu. Blavatsky'nin çalışmaları ve ruhani bir akım olan Rodolf Steiner'in Antropozofi estetik görüşünün daha sonraki gelişimini yakından etkilemiştir. Blavatsky'ya doğa hakkındaki bilgileri gözlemlemeye dayanan yollardan daha farklı bir şekilde elde etmek mümkün. Mondrian hayatının geri kalanında yapacağı çoğu çalışma bu ruhani anlayış üzerine yapacağı bu ruhani arayıştan ilham alınarak yapılacaktır.

"Dönemin Teosofist düşünürlerinin ortaya koydukları düşüncelerden Kandinsky gibi Mondrian'da etkilenmişti. Teosofist'ler "...renk ve form'un da, tıpkı müzik gibi, ruhu zenginleştiren titreşimler uyandırma gücüne sahip olduğu inancındaydılar (...) Teosofik düşüncede yer alan geometrik elemanların anlamına göre resimlerinde daha da derinlemesine yol almaya başlamıştı. Teosofik düşüncede; "...yatay çizgiler göksel olanı ve erkeği, dikey çizgilerse dünyevi olanı ve kadını temsil etmekteydi, ...teosofik düşünceye göre, dikey ve yatay çizgilerin çaprazlanması, tek ve mistik bir hayat ve ölümsüzlük kavramını göstermekteydi. Bu tür düşünceler, Mondrian'ın renk bloklarıyla vurgulanan geometrik kare ve çizgilere dayalı soyut resminin gelişiminin tohumlarını oluşturuyordu." (Vickery: 1999/2000:171)."

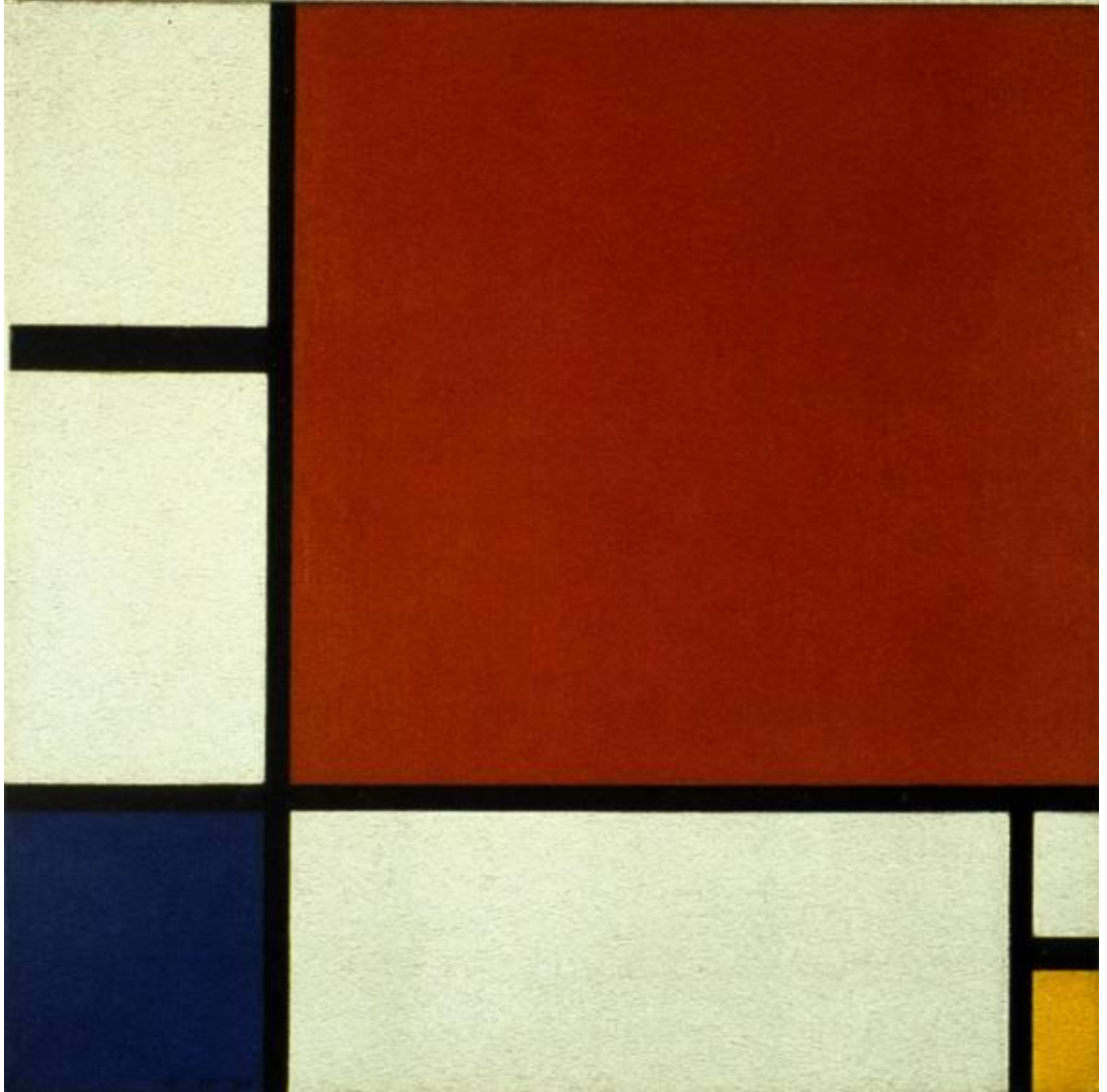
"Teosofi, gizemcilik (mistisizm), bilinmezlik (agnostizm), kabala (Yahudi gizemciliği), Budhacılık gibi kökleri çok eski çağlara dek uzanan öğretisi ve inançlardan oluşmaktadır. Teosofi'nin sözlük anlamı; bireyle Tanrı ya da melekler arasında doğrudan bağlantı kurmayı amaçlayan dini bir sistem, Budist ve Brahman sistemine benzer yeni bir din ve felsefe sistemidir (Redhouse English-Turkish Dictionary, 1991: 1016)."

Saf sanat anlayışın peşinde koşup, en çok öne çıkan isimlerden Mondrian gibi, bir diğer isim de Rus sanatçı Kazimir Maleviç (1879-1935). Soyut dışavurumculuğun biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak doğan Minimalizm'in temellerini atar. Sanatsal biçimin aşırı yalınlığını savunan sanat anlayışı için kullanılan ; "minimum" anlamına gelen "minimal" kelimesinden türeyen, birey için gerekli en az veya en küçük miktar olan, "Minimalizm" terimi ilk kez 1965 yılında Richard Wolheim tarafından kullanılabildi kadar, farklı adlandırmalar yapılmıştır. "Akımın ismi "Cool Art", "ABC Sanatı", "Serial Art", "Primary Structures", "Art in Process", "Systemic Painting" gibi ifadelerle anılmış olsa da, hiç birisi "minimal" sözcüğü kadar açıklayıcı bulunmamıştır (Germaner, 1997: 43)."

Kazimir Malevich kendi geometrik soyut anlayışı için Süprematizm ifadesini kullandı. Malevich, 1913'de sanatı objeye bağlı kalmaktan kurtararak, soyut resimde bulunan bütün öğelerin ortadan kaldırılmasını ve mutlak saf biçimleriyle, basit uyumların kurulmasını, kullanılmasını önermektedir. "Malevich, resim sanatına yeni bir soluk getirmişti. Süprematizm, salt geometrik soyutlamaya dayanan ilk akımdı ve bu akımın temel düşüncesi "(...)sanatçının dış dünya ile ilişkisini keserek, saf biçimin üstünlüğünü ortaya koymasındır...(Eroğlu, 2004:9)" Süprematistler, eserlerinde açı, çember, dikdörtgen ve haç biçimlerini kullanmışlardır. Dolayısıyla sanat yapıtında ilk kez "az biçim, çok düşünce sorgulanmaya başlanıyordu. Malevich 1915 yılında yaptığı "Siyah Kare" üzerinde en çok konuşulan ve yorum yapılan sanat eseri olmuştur. Resimlerindeki kendi geometrik formları hakkında; "...her hangi bir nesneden soyutlanarak yaratılmamıştır. 'Beyaz Üzerine Siyah Kare', gerçekliğin bir türevi veya boyanmış bir anlatımı değildir. insanı 'hiçbir şey' ile 'her şey' karşısında bırakan sonsuz bir potansiyel barındırır. Evrendeki her şeyi anlatabilmenin bir olanağıdır. Siyah Kare bos bir kare değildir; aksine herhangi bir nesnenin yokluğuyla doludur. Siyah karenin dışındaki beyaz ise dış mekanın sınırsızlığıdır (Giderer, 2003: 118-119)." der. Burada siyah kare; "(...) Kare bir bilinçaltı formu değildir. Tersine sezgisel aklın yaratımıdır, yeni sanatın yüzüdür. Kare yaşayan bir kraliyet çocuğudur ve sanatta saf yaratımın ilk adımını oluşturur (...)" (Harrison&Wood, 1992: 174)."

Aynı tarz sanat anlayışına sahip Harry Holtzman (1912-1987) arkadaşı ve aynı zamanda sponsoruydu. Dini eğilimleri gerçeği bulmaktan ziyade ticaretti.

Diğerlerinin söylemeye çekindiği dini felsefi eğilimleri vardı. Protestanlığın yahudiliğe daha yakın bir koluydu. Rahatlayan Protestanlar yüzyıl savaşlarından da galip ayrılmışlardı. Dünya ve algımız üzerine uzun süredir beklettikleri fikirlerini yaymaya girişmişlerdi. Modernizmin aksine ruhu ön tutuyordu. Soyutlanmadan (ölmeden) gerçeği göremezsiniz düşüncesi hakimdi. Gerçek yalındır. Bu yüzden beyaz insan aklı sınırlıdır. Bu yüzden kare tablo yaptı (Resim: 2.26). Aklın şekli karedir çünkü. Ben diyen ovalden kopan parçadır. İçeride mavi eğlence tıpkı insan ömründeki gibi kısıtlı zamanlarda kendini gösterebilir. Kırmızı şiddet, ölüm eğlenceden daha büyük, sıkça karşılaşıyor. Sarı barınma yiyecek, onca istek ve beklenti yerine insanın belki de bir dir. İnsana nizam veriyor. Böyle oluyor, buyuruyor. O'na katılmamız için tehdit ediyor. Konturla sesini yükseltiyor.



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/fe/Mondrian_Composition_II_in_Red%2C_Blue%2C_and_Yellow.jpg
Resim: 2.26. Kompozisyon 2, Kırmızı, Mavi ve Sarı (1930)

Din nasihatir, dolayısıyla bunca doğru söz bir süre sonra defaatlerce tekrar eden dönemseller farklılıklar gözlemlenir. Dev pagan ağacı (Resim: 2.27), sanatçı emin olmadığı için renkleri temiz kullanmadı. Hristiyanlık öncesi eski tartışılmaz çünkü bilinmediği için ölü (artık inanılmıyor). Bir inanç oysa temada hayatın başlangıcı konusu var, emir değil. Konturlar bu kez oldukça kalın, gelebilecek eleştiriler için gardını alıyor. Dini eğilimlerde bacaklarına kendin ağırlığının dışında başkalarının salâhiyetinin sorumluluğu da biner. Kilise bu yüzden evlere servis mantalitesi ile hareket eder (misyonerlik). Kendi aklının üstünde bir akıl fikri ile kilisenin sözleri tartışılmaz olur. Eserlerindeki ilk dönem (1910'dan 1920'ye kadar) kalın konturlar belirgindir. Duruşunu koruyamaz çünkü pagan ağacında karamsar bir tablo ile memnuniyetsiz bir şekilde gerçek fikirlerini insanlara sunar. Tanrı parçası insan modeli olarak uzun süre kendini gizlemek zorunda kalmak onu rahatsız etti ve kendini sembollerle ifade (gizleme) etmede ustalaştırdı. Binlerce yıldır bir mühür olanca basitliğiyle (kral) ve sadeliği ile (gamalı haç) insanları ürkütmüş, kültürel muskaların saklandıkları yerlerden çıkması şimdi hakim olunan bölgelere basın yoluyla çıkarma yapma vaktiydi. Din buyurgandır. Öyleyse Pied'de kontur çekip bir çiftçi gibi (Resimleri bazen arsa yada renkli tarladır) arazisini işaretler. ABD'de Protestan , Katolik yerleşkeçilerin ailerin yarışmalarındaki gibi.

Mutlak gerçeklik fikri, dini temeller üzerine inşa edildiğinde basitlik hediyesidir. Havari yada tebliğ eden kişi en duru şekliyle ölümün eşiğindeki ruha seslenir ve onu beyazla betimlenmiş sadeliğe gerçekliğe yönlendirir. Beyaz kadar kabullenmesi kolay olan bir renge saflık adına davet edilimiz.

Pagan ağacı mekana tutunuyor izleniminde, salkım söğüt gibi ama uzaya gökyüzüne kurgusal örümcek ağı gibi yerleşmiş. Tıpkı ağı yapan zeka gibi cansız gözükken ağacın kurgusuna işaret ediyor. Hayata baktıkça nasıl başroller, figüranlar yer değiştirebiliyorsa, bu ağaçta da kim önde kim arkada belli değil. Cılız, dal bir bakıyoruz gökyüzünü tutan dal yada her şeyi gören gözün parçası. Senaryo içinde senaryoyu okuyoruz, kaderi yaşadığımız gibi. Kendi şüphesinin konuklarıyız çünkü pagan sembol resmin ana teması, dönüp baktığında ancak hayatının sonunda söyleyebileceğin bir soruyu soruyor, iyimiydi? Ben iyi miydim? bu ağaç yalnız mıydık yoksa büyük resimde kurguyu fark edebiliyor muyuz? Benzer anlatımlı karanlık temalı resimler büyük buhran döneminde resmediliyor. Ve bir çok sanat devî dönemi kasvet renkleri ile yorumlamış.

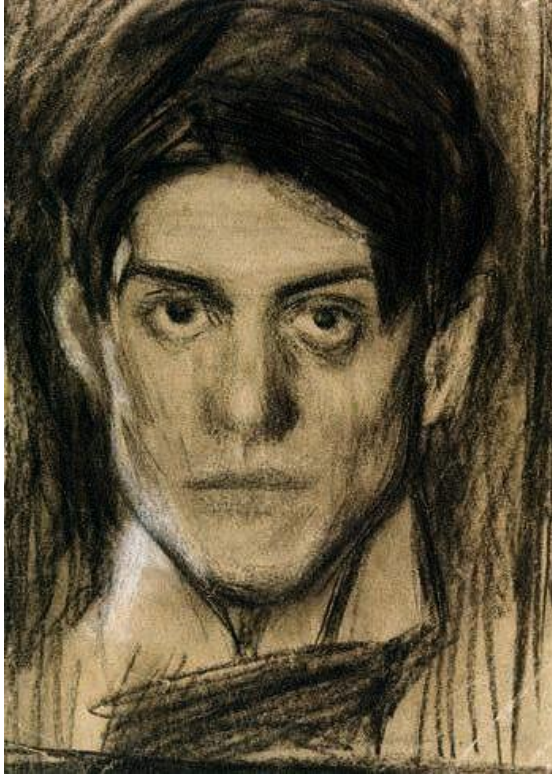


Kaynak: <http://www.piet-mondrian.org/images/paintings/gray-tree.jpg>

RResim: 2.27. Gri Ağaç (1912)

Özetle yardımsever, çünkü kendi bulduğu temada ve sınırlarını çizirken dahi insanlara, mesajının kaygısındaydı. Tanrı gibi yalınlığı tercih etti. Anlaşılmak, takdir edilmek önemliydi. İç içe geçmiş algıda yanılısama örneklerini kullandı. Anlaşılma kaygısıyla basit bulunup tozlu müze arşivlerinde harcanmamak için cesur davrandı. Onca basitliğe rağmen gerçek sanatın sadelikte olduğunu iddia ettiği için. Düşünceli biriydi hırçınlaşmak yerine oturup manifestosu ile kendini savunduğu için inatçıydı. Çünkü: sanatına başkalarının yakıştırdığı soyut sanat ismi tam otursa da O neoplastisizm o dediği için (Mondrian'ın kurduğu, ilkel renkler ve basit geometrik biçimler arasındaki ilişkileri araştıran akım). Gurur inada gebedir, bazen kararlılık kisvesinde gizlenir. Hayatın da sana ne olduğunu bir kere yaptıkların değil, sürekli tekrarladıkların söyler.

2.5. Pablo Picasso (1881-1973)



Kaynak:http://cultured.com/image/4334/Pablo_Picasso_Self_portrait/#.VG1P_WdalqQ

Resim: 2.28. Kendi Portresi (1899)

“Kendini ifade etme ihtiyacıyla bir yandan öbür yana atılan Picasso, bir üsluptan diğerine koşar. Bazen, arka arkaya gelen üsluplar arasında büyük bir uçurum oluşturur; çünkü Picasso, cesaretle sıçrar ve takipçilerinden oluşan sersemlemiş topluluk, onu her defasında en son gördükleri noktadan çok farklı bir yerde bulurlar. Wassily KANDINSKY (Kandinsky, 2001:67)”

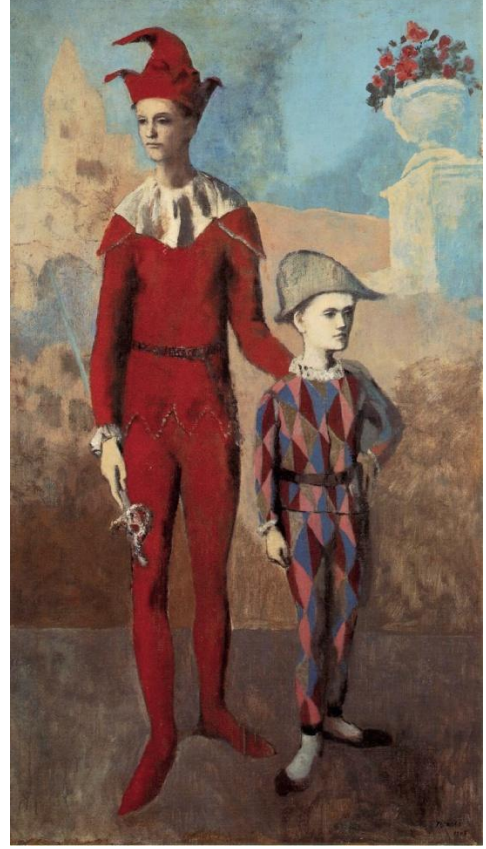
İspanyol Pablo Picasso 20. Yüzyılın kuşkusuz en ünlü ressamlarından. Bitmek tükenmek bilmeyen enerjisiyle modern resim ona çok şey borçludur. 15 bin kadar resim, 660’ı aşkın heykel, sayısız desen, grafik ve seramik çalışmalarıyla sanat tarihinin en üretken sanatçılarından biri olmuştur.

25.10.1881’ de Malaga’da Resim öğretmeni Leon Ruiz’in oğlu olarak dünyaya geldi. Küçük yaşta resim yapmaya başladı. 15 yaşındayken babasının öğretmen olduğu sanat kolejinde kabul edildi. 1896’da ilk atölyesini kurdu. 1897’de San Fernando Akademisi’nin sınavını kazandı, burada kısa süre kaldı. 1900’ de ilk Paris gezisini yaptı. 1901’de Paris’e tekrar döndü, Seurat ve Van Gogh konusundaki bilgisi renk kullanmasında yardımcı oldu, fırça sürüşünde Gauguin etkisi görüldü. İlk kişisel sergisini Paris’te açtı. Burada Cezanne, Degas, Lautrec’in eserleriyle tanıştı. Konusunu onlardan esinlenerek fakat kendi erken dönem tarzında resimler yaptı. Pablo Ruiz Picasso, yirmi yaşından sonra annesinin kızlık soyadı olarak sadece Picasso’yu kullanmaya başladı. Desenleri İspanyol dergisi Juventut’ta yayımlandı.

1901-1904 yılları arasında soğuk bir mavi yeşil tonlarında Mavi Dönemini oluşturan resimler yaptı (Resim: 2.29). 1904 yılında Paris'e yerleşti. 1904-1906 yılları arasındaki çalışmalarında pembe tonları ağır bastığından bu devreye bu Pembe Dönem denildi (Resim: 2.30). Georges Braque ve "Pembe Dönem" e ait tüm resimlerini alacak olan galerici Ambroise Vollard ile tanıştı.



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/bc/Old_guitarist_chicago.jpg
Resim: 2.29. Yaşlı Gitarist (1903)



Kaynak:<http://uploads7.wikiart.org/images/pablo-picasso/acrobat-and-young-harlequin-1905.jpg>
Resim: 2.30. Acrobat ve Genç Soyтары(1905)

O güne kadar oldukça yoksul bir hayat sürmüş olan Picasso, artık mali durumunu güvenceye almıştı ve o cesaretle 1907'de Avignonlu Kızlar resmini yaptı. Resim içeriğinde değil mekanı ve figürleri parçalama, bozmayla bir ilki yaşattı. Resminde ifadeyi güçlendirmek için, bir çoğu gibi esin kaynağını Afrika'nın ilkel sanatı ve arkaik görüntüsü veren maskelerde buldu.

1907-1914 arası Georges Braque'la beraber geliştirdiği, 20. Yüzyıl sanatına yeni ufuklar açtığı "Kübizm" in başlangıcını ilk Avignonlu Kızlar resimle ortaya çıkardı.

1937 yılında Almanya'nın desteğiyle Franko, İspanya'nın Guernica kasabasını bombalayarak sadece kırk beş dakikada yerle bir etmiştir. Picasso 351x782 cm. ebatlı "Guernica" adlı eserinde; bu korkunç olayın kendisinde yol açtığı dehşet, öfke ve üzüntüyü anlatır.

Picasso önceleri siyasetten uzak durmasına rağmen sonrasında siyasetten yana tavır almayı normal buldu. Kendi sözleriyle: "Siz sanatçının ne olduğunu zannediyorsunuz ki? Gözlerinden başka bir şeyi olmayan bir geri zekalı mı? Hayır, resim sanatı evlerin duvarları süslensin diye icat edilmedi. O, düşmana karşı bir silah ve savunma aracıdır (Krausse, 2005:93)."

1944'te Fransız Komünist Partisi'ne üye oldu. 1950-1960 yılları arasında afiş, litografi, gravür ve klasik resimleri kendi tarzıyla yorumlama çalışmaları yaptı. Hiçbir yöntem ve teknik, onu uzun süre doyurmaz. Yontuculuk yapar, bazen seramik çalışmak için resmi bırakır. Akıl almaz çizim ustalığı ve üstün teknik becerisiyle karışıklıktan kaçıp bazen yalınlığa ilgi duyar.

Picasso'nun etrafında, akıl almayan fikirleri, şaşkınlamış bir halka karşı anlatan bir edebiyatçı gurubu oluşmuştu. Edebiyatçılar hep onu överlerdi. Tablo tacirleri, sürekli kapısının önünde sıraya girerlerdi. Çağımızın en büyük ustasının elinden çıkan her iş hayranlık uyandırıyor, merakla bekleniyordu. Ünü dünyayı sarmıştı. Medya tarafından kuşatıldı, eserleri ve tarz değişikliği hep tartışma yaratıyordu. zekası, yeteneği ve özgüveniyle sanatın her boyutunda başarılı oldu. Picasso modern resmin kralıydı.

Deney yaptığını yadsıyor Picasso'nun kendisi. Aradığını değil, bulduğunu söylüyor. Sanatını anlamak isteyenlere gülüyor. "Herkes sanatı anlamak istiyor. Niçin bir kuşun ötüşünü anlamaya çabalamıyorlar (Gombrich, 1992:457)."

Ressam kendi sanatçı kariyerini yarı gurur yarı alaylı bir dille şöyle tanımlamıştır: " Ressam olmak istemiştin, Picasso oldum (Krausse, 2005:93)."

08.04.1973 yılında 91 yaşında güney Fransa'da hayata veda etti.

2.5.1. Tam Özgüven Picasso

Fakirlik, çirkinlik, kısa boy insanı ezikliğe götürür fakat: bu karışım biraz zeka ile birleşince hangi branşta olursa olsun kendi sınırlarını zorlamak kıskançlığın iteklediği üretken bir yapıya bürünür. 20.yüzyılın ilk resminin mimarı (Avignonlu Kızlar) fakir çocukluk yıllarının acısını, rahatça para harcadığı “Guernica” tablosuna kadar, kendisi gibi fakir topluluklar için kayda değer bir tavır sergilemeyen biri olarak çıkardı. Sonunda taraf değiştirdiğinde gösterdiği tepki oldukça mesafeli olmuştu.

Beklentiler: Kısa kaslı güçlü işçilerken Picasso komünist partisini hüsrana uğratacak sanat yorumcuları için can sıkıcı ve mesafeli olmalarına sebep olacak 1237 tarihli Guernica’yı kısa bir sürede gerçekleştirmiştir. Sanat yorumcuları can sıkıcı bir şekilde Picasso’ya mesafeli davranmışlardı. Ezik olmanın en açık göstergesi, köşeye sıkışan tüm hayvanların sergileyeceği bir hızla gerçekleşen saldırıdır. Matiss’le tablo değişimi gösterisinde elinde kalan tabloya öğrencilerine ucu kapalı dart attırmıştır. Sonunda daha büyük olduğu çevresi tarafından da takdir edilmesi onu başkasını (rakibini) aşağılama girişiminden geri durdurmamıştır. Döneminin fikir yapısı, yazıp çizilenler insanları düşünce ufkundan tevazu kelimesini çıkarmıştı. Henri Matisse’le tanıştıran menajeri, karşı karşıya geldiği büyük üstadı alt etmeden sahnenin kendisine devredilmeyeceğini Pablo’ya kendince belirtmişti. 1907 Avignonlu Kızlar ile Picasso karşılaşmadan galip ayrılmıştı (Resim: 2.31). Ama yazılıp çizilenler ona yetmiyordu. İki yüzlü bir şekilde flaşlar patlarken saygın atölyesinde (Jungle) Franco’ nun insanlara baktığı bibi, nazilerin kitaplara yaptığı gibi matisse’in tablosuna dart attırıyordu. Picasso firavunlarla, diktatörlerle yarıştıyordu. Onlara gösterilen saygı ayaklarına serilinceye kadar saldıracaktı. Tıpkı, fakir, kısa, çirkin, basit biri gibi. Tanrı kompleksinde kişi kendi gölgesinde boğulur. Aşağılık kompleksinde sanatçı kendine tahammül edebilsin diye beyninin başka bir bölümünden sağ korteksten yardım alır. Sağ duyu sol korteksin tüm şüpheciliğini kapatır. Sanatçı kendi evreninde tanrı olur, sorgulanamaz (Picasso nasıl ürettiğini hiçbir zaman anlatmadı), her yerde (basın yayın ve televizyonla kendisinden önce hiçbir sanatçının göremediği ilgiyi gördü), güç binlerce kişilik silahlı ordusuna rağmen Franco’ya meydan okumuştur).

Kendini atölyesine (olimos) kapatır. Kafasında eski mitler vardır. Afrika maskeleri sergisine gider, hayatı boyunca reddettiği bu gezi (ölümünden sonra çıkan arşiv fotoğraflarında geziye gittiği görülüyor) Avignonlu Kızlara benzetildiğinde onun yaratıcı beynine bir hakarettir. Yaratıcılığı etkileşme, kendinden ışıklı bir insan üstü varlık gösterisine girer (gaia). Eşlerini daima aldatır çünkü tanrılar hesap vermez, dilediğini yapar. İnsanların kurallarına tabii değildir. Afrika kartpostallarından etkilenip Avignonlu kızları yapar, ama esin kaynakları üzerine, Cezanne üzerine iki söz etmez.



Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/4c/Les_Demoiselles_d%27Avignon.jpg
Resim: 2.31. Avignonlu Kızlar (1907)

O kadar büyüktür ki, Guarnica bir bulmacadır, aklı yeterince büyük olanların anlayabileceği türden. Olimpos sakinlerine hitap eder. Bir avuç küratör ve sanat tüccarına. Yeni bir dil geliştirmiştir, yazı ya da hiyeroglif değil. İlk etapta

çözölemeyen bu mistik dil kadar ilginç eserinin arkasındaki mizaç. Aşağılık kompleksinden beslenen Tanrı kompleksidir.

Picasso savaş tanrısıdır (mars). Savaşlar oldukça bilimsel gelişimin arttığı görölmüştür. İspanya iç savaşından beşlenen Picasso az sayıda sanatçıya yüzyılda bir nasip olabilecek başyapıt üretmiştir. Fakat sosyal hayatındaki sürat, ölümden ölesiye korktuğunu, bir ömre birbirine çakışan düzinelerce kadın sıkıştırdığını, destansı, gizemli bir hayatın özlemine kurduğunu gösteriyor. (1920' lerde ikinci karısı olan Rus asıllı sahne dekoratörü balerin Olga Kokhlova ve çocuğuyla lüks bir evde yaşıyordu. 1927 ocak MarieTherese Walter adında 16 yaşında güzel çekici sarışını bir mağazanın önünde görür görmez kızın yanına gitti ve “ Matmazel, bugüne kadar gördüğüm en ilginç ve güzel yüze sahipsiniz, sizin resminizi yapmak istiyorum. Benim adım Picasso.” Kısa süre sonra MarieTherese sevgilisi ve resimlerinin konusu oldu. Sonrasında bir cafede tanıdığı Dora Maar onun için esin kaynağı olacak bir sevgili ve yaratıcı ortak bulmuştu. Dora Maar'ı atölyesinin demirbaşı ve gayri resmi fotoğrafçısı olmuştu. Ve hayatına girip resimlerine konu olan bilinen diğer kadınlar: Jacqueline Roque, Sylvette David, Françoise Gilot, Lydia Corbett'ti.) Tanrıların yanındaki Afrodit'i arar. O'nun aksine Picasso'nun yanındaki güzeller yaşlanır. Olimpos' un kuralları bellidir. Ölümlüler Olimpos' ta yaşayamaz. Hayatındaki kadınlara değer verdiğini gösteren resimlerini yapar. Yada şekilsiz, deforme, aşırı acılı, gözü yaşlı. (Resim: 2.32) Komiktir, acısı gereksizdir. Kurallar baştan belirliydi. Bu kadar ajitasyona gerek yoktur der. Picasso sevgililerinin acılarını anlamak istemez. Kendini bir kadına denk görmez. Onun üst ihtiyaçlarına cevap veren bir formdur kadın. Yeni olduklarında kendini onlara açman gerekmez, onun katagorisine erişemezler. Gizemli Picasso, tanrıdır. Ne zaman nikah masasındaki kıyım gerçekleşir, kanıksanmış Picasso kendisine tahammül edemez. Tanrı kendini de sorgulayamayacağına göre Afrodit'leri sürekli yeniler. Onun dehasının yanında 15 yaşında taze genç bir kızın Picasso'yla paylaştıkları önemsizdir. Taktir edildiği sürece hislerin bir önemi yoktur. Böcekler kadar acımasızdır. Bombaların öldürdüğü insanların yakınları ne kadar ağlıyorsa, genç kızın üzüntüsü de o denli sarsıcıdır. Sinema (b sınıfı filimler), yazı dünyası (Alen Qatermain) afrikayı tarif ediyor. Tanrı utanmaz ama o mabedinde (atölye) çıplak dolaşmaktadır. Afrika medeniyeti onca geriliğe karşın tanrılar gibi özgürce dolaşmaktadır. Onun gibi düşünmeseler de utanmazlıkları Picasso'ya revü kızlarını anımsatır. Modernizmin tanrısı Picasso, bu

kadınlara hayrandır ancak medeniyet içinde ifade edecek kadar değil. Gizlemek için, eserinin ismi Genelevdir (Avignonlu Kızlar). Eseri, bu isimle menajeri lanse etmez. Aşağılamak istemez, modern tanrı Picasso'nun tutarsızlığını esere “Avignonlu Kızlar” ismini vererek giderir (Resim: 2.31).



Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/14/Picasso_The_Weeping_Woman_Tate_identifier_T05010_10.jpg

Resim: 2.32. Ağlayan Kadın (1937)

Devrin militarist yapısı, büyük buhran döneminden ikinci dünya savaşına kadar Ruslar önemli bir tehditti. Sanat çevrelerinde hayranlık konusuydu. İştahla büyümüş imparatorluklar petrol zenginlerinin cebini doldururken, kralların borçları

birikiyordu. Daha önceleri biriken borçlar için haçlı ordularını kiliseyle ortaklık kurarak doğuya sürüyorlardı. Tekstil devleri ve makineleşmenin yeni patronlarının taze kana ihtiyacı vardı. Bu taze kan, kara elması. Günümüzdeki şirket imparatorluklarının temeli büyük buhranın doğurduğu ikinci dünya savaşı sonunda atıldı (Birleşmiş Milletler). Kralların yörüngesinden çıkan şirketler, kendisine ayak bağı olacak krallıklara cumhuriyetle karşılık verdiler. Önce Rusya gitti ve ardından Osmanlı. Büyük buhran etkisindeki Fransız aydınları basınla yoğruldu. Ordu içine yerleştirilmiş petrol baronlarının akrabaları yeni oluşumun faturasının kendisine kesilmemesi için tüm dünyada yeni bir kötüye ihtiyaç duydu. Tarihte Hz. Musa, Firavun, Hz. İbrahim ve kırmadığı son put, kuzeyden Kaymera (Kuzeyden efsane iyi ve kötü hikayesi, Kaymera kötü olmadığı için kendinden kötüyü doğurur.) Degoul, tıpkı efsanelerdeki gibi kendine yeni bir kötü yaratarak Fransa'daki krallığa son verdi (1930), daha sonradan Fransa'nın cumhurbaşkanı oldu. Zayıflayan Fransa Kendisini üçyüz yıl geride bırakacak olan İngiltere yenilgisinin etkisiyle İtalya'ya ve Almanya'ya karşı koyamayacak devletçi politikalarla daha savunmacı bir karakter belirlemişti. Fransız hükümeti ve aslan avına çıkan çakallar (İngiltere, Almanya) halkı susturabilecek pazara yöneldiler, yani Osmanlı'ya. Ne var ki sömürmek için önlerine çıkan rakiplerini ekarte etmeliydiler. Bu politik atmosferde sözcülere büyük roller düşüyordu. Almanya ve İtalya'ya kadar gelişemeyen Fransız'lar uzun süre İngiltere gölgesinde (Fransa krallık ailesinin evlilikleri İngiltere ile ve 5. Henry Fransızların boyunduruk altına almasının etkisiyle) kaldıklarından askeri anlamda İngiltere kendisine tehdit oluşturabilecek bir yapılanmada Fransa'nın olmasına karşı çıkmıştır. İngiltere korkusuyla askeri anlamda geri kalan Fransa tüm kaynakların bilimsel ve kültürel gelişime aktarılmasına neden olmuştur. İspanya'dan devşirilen Picasso Fransız'lar için modern resmin Zeus'u olmuştur. Bu politik atmosferde yeni anlatım şekilleri katlettikleri dini (Tanrı'yı) halkın elinden aldıklarında, yıllardır karın tokluğuna çalışan yeri gelince itip kakılan patates yumrusu gibi resmedilen kadın yeni tanrı olarak sunuldu.

Kadınlar; revü, sinema, dergiler gurur ve kibirle milliyetçilik adına hatta ırkları için insanlara ölmek için yeni sebepler sundular. Sanat yönüne ise Picasso gibi gençler eşlik ediyordu.

Kilise kurgudur, temalar, göndermeler, yazgı. Öyleyse yeni tanrı Picasso kurguya saldırır. Tıpkı Zeus'un ilk icraatının Titan'lara saldırması gibi. Hikayesinin

bir sonu yoktur, insana yalnızca gerçeği algılama biçiminin yetersiz olduğunu söyler. Öyleyse hiç bir şeyin üstüne fazla düşünmeye değmez demek için, bir genelevi resmin konusuna sokar. Tüm ayrıntıları örter. Resim neredeyse soyuttur, detaylardan kendisine ulaşılmasını istemez. Yaftalanmak, sorgulanmak, anlaşılmak karşısında Hades'ten çekinen Zeus gibidir. Üstün zekası önünde nice Afrodit'in diz çöküşünü görmek ister. Sıradan insan, üç mayıs kurşuna dizilenler tablosu ile (Goya) resmin konusuna nasıl girdiyse, toplum dışına itilenleri insanların gözü önüne, duvara (beş metre) öylece getirir. Picasso eserdeki gözlerle izleyicileri hapseder. Hades'in krallığındaki, üç gözlü kahin edasıyla göz gözeyizdir. Çeşitli üslupların çarpılmasıdır. Başladığı işi bitiren, basiretlidir. Kendine bunu dedirtmemek pahasına tutarlılığı reddeder. Artık tutarlılıkta eski tanrının kanunlarıdır. Yeni tanrı kendine tutarlılığı ilke edinmemiştir. Karl marx'ın fikirlerindeki gibi çevreye alıştığımız için güzel bulduğumuzu iddia eder (güzeli çirkin olarak tanıtılan bebek deneylerinin, sonuçları kamuoyuna açıklanmadı, izole hatları gerektirdiği için) Picasso bağlı oldukları kanunla devrin politikasına suyun rengi karışmıncaya kadar uzak kaldı. O'na bir şey dayatmalarını, onların kendisini etkilemelerine izin vermek istemiyordu. Doğayı taklit etmek marabaların işiydi. Normal bir peyzajda binalar çevre ile olan etkileşimini altın orana göre oluştururken Pablo'nun "Brick Factory at Tortosa" adlı eserinde böyle değildir (Resim: 2.33). Avignonlu kızlardan sonra yapmıştı, eserinin gücünü biliyordu ama sıradan ölümlülere kendini açıklamak istemiyordu. Bu Zeus'a göre değildi. Basın yada eleştirmenler onun gözünde Titan'lardı. O'nu evren yasalarına davet ediyorlardı. O ise Titan'ları yeniden programlamak istiyordu. Matisse'le yarış halindeydi. Dehası önünde eğilmeyenler, Picasso'nun sessizce atölyesindeki tabloyu demlendirirken, Avignonlu kızların 20.yüzyılın ilk tablosu olarak anılmasına şahit olacaklardı. Kalabalık ziyaretçiler, öğrenci ve eleştirmenlerin katkılarıyla. İnsanlara mesafeliydi, iyi bir amaç yoksa (karşı cinse yaklaşmak) kendini açık etmiyordu. Kıskançtı, O bitti değinceye kadar. O'nun olan O'nun yanında olmalıydı. Avignonlu Kızlar'daki kontur (eserin arkasında durmak istediğini gösterir), sonuçta taktir edilmese bile eserinin arkasında durmak istediğini gösteriyor. Eserine hayranlık duydu, tek kalması için Ambroise Vollard'ın portresi gibi çizgisi düşük kübizme yöneldi (Resim: 2.34). Sanatsal açıdan üst çizgiden alt çıtaya indi. Menajer ve eleştirmenleri (Şeytan ve Hades) kızdırmayı göze alamadı. 1937 yılına kadar tanrı gibi davranmadı. Sosyal hayatı çalkantılıydı. Hades'le kardeş olduğunu hatırladı. Ve ortak çalıştılar.



Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1909,_Brick_Factory_at_Tortosa,_oil_on_canvas,_50.7_x_60.2_cm,_The_State_Hermitage_Museum,_Saint_Petersburg.jpg

Resim: 2.33. Tortosa da Tuğla Fabrikası (1909)

İnsanlar, onlar için fedakarlık yapılmayacak kadar değersizdi. Komünist parti saflarında, kendini baskı altında hissediyordu. O'da İspanyadaki iç savaşa evrensel bakış açısıyla bakıyordu. Kendisi konuya, gazete sayfalarından dahil olmuştu. Büyük drama iki satır okuyarak tanık olanlara mı kızgındı yoksa evrensel, kozmik Picasso'yu kendi adıyla değil de İspanya iç savaşıyla anılan (Goya gibi) etnik bir değere dönüştürecek olanlara mı kızgındı? O kömür madenlerindeki Vincent değildi. İnsan zihnini zorlayan, yeniden yorumlayan daima genç dahi olmalıydı. Konjonktür gereği Komünist Parti (Hades) ile çalıştı. Eser oldukça uzun süre çalışılmayı bekledi fakat sosyal hayatı çalkantılı Picasso eserini kısa sürede tamamladı. Kendini değişen siyasi yapıya hazırladı. Hades'le çalışmak istemiyordu. Bu yüzden Fotoğrafçısı Dora Maar'ı kendine yakın tuttu. Daha önceki gibi kendini kapatabilirdi. Önceki başarısının doyumunu ve gönülsüzlüğü, eserini geciktirdi.



Kaynak: <http://uploads8.wikiart.org/images/pablo-picasso/portrait-of-ambroise-vollard-1910.jpg>

Resim: 2.34. Ambroise Vollard' ın Portresi (1910)

MarieTherese Walter ile ilk tanıştığında yaptığı eser Avignonlu kızların çizgisinde değildi (onun tek kalmasını istiyordu). Oysa eserini ve gücünü çok iyi biliyordu.

Gelinlik kız gibi saklıyordu. Ancak yetkili gözler, sanat simsarları, öğrenciler yani Olimpos sakinleri görebilirdi. Öyleyse genç sevgili takdir etsin diye ona ihanet etmişti. Ayrılık resmindeki alay, alaycı çizgiler kendine göndermeydi.

Guernica'da Picasso tekrar radikalleşti (Resim: 2.35). Bir tanrıya göre zayıftı. Çünkü çıkarı için yaratma sivilini değiştiriyordu. Hayatındaki kadınlar onun dehasının önünde engellerdi. İhtiyaç duyduğunda ise ilhamı.



Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/archive/7/7f/20081014201323!Picasso_Guernica.jpg

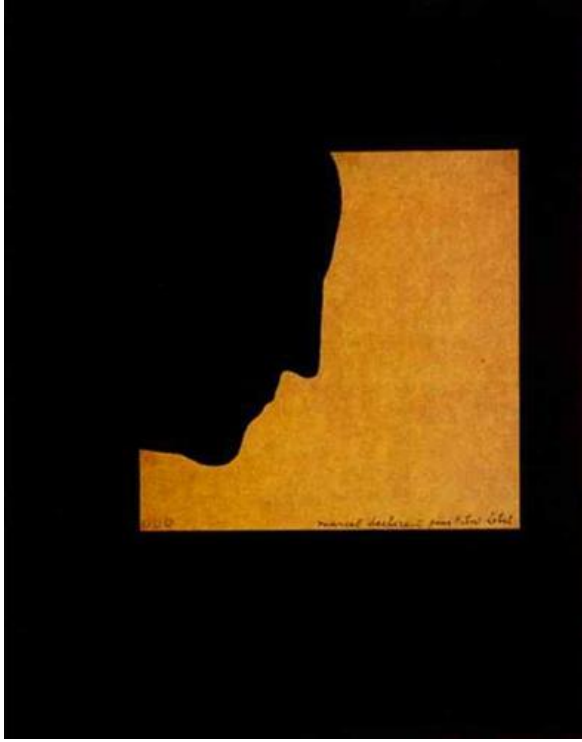
Resim: 2.35. Guernica (1937)

Guernica, umutsuzca gridir. Röntgen ışınları ile çekilen fotoğraflarda beygirin karnındaki umudun sembolü ejder resmin ilerleyen aşamalarında kapatıldı. Picasso umudun, güzelliğin resimlerini yapamayacak olduğu için mi griyi tercih ediyordu yoksa Komünist Partinin dayatmalarına boyun eğmeyip evrensel değerler yerine etnik bir hadiseye değinmek zorunda kaldığı için mi griyi tercih ediyordu? Umutsuzluk tabloya hakim çünkü ona konu dayattılar. Dua (Zeus dua ile beslenir) yerine alkış ve taktirle beslenen Pablo ona konu dayatan gazete ve dergi figürlerini kaplıyor (meyve yemeye başlıyor). O'nun zihnindeki İspanya poster, dergi ve gazetelerle şekilleniyor. Şamanlar hikaye anlatıcılarıydı. Halka genel bir sesleniş yapar, belli temaları olurdu. Kahramanlık, fedakarlık, güç, bilgi gibi. Temaya sadık kalınmadığında insanlar için bir değeri yoktu. Yaşam tarzları Afrika'da basitliği gerektiriyordu. Koşullar güçleştikçe lidere olan bağlılık danışma artıyordu. Açlık tek başına çözülebilecek bir mevzu değildi. Otorite destekçisi şaman kabileyi hizaya sokuyordu. Ne kadar sıkıntı çoğalırsa kabile şaman ve lider tarafından o kadar korkutuluyordu. Guernica'daki totem kafalar insanları korkutuyordu. İspanya için

boğa, özgürlük için üç mayıs katliamındaki kollarını açmış X adam. Picasso Komünist Partiye bağlanmaktan korktu ve yeni tarzını doğurdu. Vicdanı rahat değil küçük küçük sızlıyor alevlerde tırnaklar var şekil değiştirip tırnağa benzeyen alevler gibi Picasso'da form değiştiriyor. Kapitalist bir bohem yaşantıdan oynayabildiği kadar cesur dava adamına. Bozulan ekonomik yapı Picasso'ya dokununcaya kadar sanatçı gerilemiştir. Taki Guarnica'yı yapıncaya kadar.

Canını yakıyor ve değişip canavarlaşıyor. Kendine ihanet olarak algılamış, dün Zeus'tu bugün partizan. Kurgu paramparça. Geçen seferki gibi bir mekanda geçiyor, fakat oldukça iç içe, sanki Komünist Parti'ye istediğinizi verdim ama zevk alacaksınız dememiştim demek istiyor. Komünizm ile pazarlık yapıyor. Dar sokakta felsefeye davet ediliyoruz. İnsanlığın büyük dramına tanıklık edenler, ümitsizliğe şahit olanlar ressamın engin görgüsünü takdir ediyor. Boğanın yüzünde bebekten daha fazla ifade var. Çocuk başrole çıkabilir düşüncesiyle karakter çizgileri hafifletilmiş. Picasso rol çalmalarına karşın karakterlerini pagan sembollerine dönüştürerek saklamış. Onlara baktığımızda acı görüyoruz ama ressam bize içselleştirebileceğimiz hiçbir detay sunmuyor. Guarnica'dan Komünist bir dramı çıkacaktı yoksa kendi tarzının efendisi Picasso'mu?

2.6. Marcel Duchamp (1887-1968)



Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/self-portrait-in-profile-1958>

Resim:2.36. Kendi Poertesı (1958)

“Bir sanat eserine ancak yargılayıcı olmadan yaklaşıldığı takdirde sanatçının kişiliği, yaratıcılığı ve bu ikisinin ilişkisi açığa çıkmaya başlar. Duchamp daha da ileri gider: Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı, gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır, yalnızca var olmaya çalışmalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır (Kuspit:2010,36).”

25 Ekim 1806’da Bayreuth’da doğan Max Stirner (Johann Caspar Schmidt), Marcel Duchamp’ın şekillenmesinde en az onun egosu kadar etkili olmuştur. Duchamp Ekspresyonist’ler, Soyut sanat’çılar, Kübist’ler arasından sıyrılışının çıkış noktası, Dada hareketine destekmiş gibi algılanan “Çeşme” isimli pisuvarının daha sonradan kavramsal sanata (Sol Lewit) başlangıç dersi olan çalışmasıyla mümkün olmuştur. Stirner kendisinden sonra gelen çağa Anarşizm tohumlarını ekerken “ Biricik bir sözcüktür ve bir sözcüğün altında düşünecek bir şey olmalıdır. Bir sözcük düşünce içermelidir. Oysa biricik düşüncesiz bir sözcüktür, düşünce içermez (Stirner,1986:152).” İfadesiyle dönemin yükselen yıldızları Marx ve Hegel’e ben merkeziyetçi dünyasında vergiye, devlete ihtiyaç duymadığını, saygı kavramını kişinin kendisine (özgüven) yönlendirmekle varolabileceğini ve tüm otorite çağrışımlarının bireyin önünde eğilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bir Anarşist olarak Duchamp Solipsizm (tek bencilik) olarak adlandırılabilen Stirner’in fikirlerinin ağırlığıyla henüz karşılaşmadan 28 Temmuz 1887 Blainville - Crevon Fransa’da karşımıza çıkar. Asıl adı Henri Robert Marcel Duchamp olan sanatçı, ikinci dünya savaşından kaçan ailelerden yeşeren Pop ve Kavramsal sanata fikir

öncülüğü yapmıştır. Duchamp öncelikle Post İzlenimci tarzda var olurken sonrasında Anarşizm'in alaycılık silahına sarılıp "Çeşme" isimli çalışmasıyla etkili Dada akımı eserlerinden birine imza atmıştır. Birinci dünya savaşına cephe almış, Amerika'ya vatandaş olma amacıyla kaçtığı bilinir. Dünya savaşı öncesi yapılan çalışmalar, göze hitap eden (Retinal) olarak niteleyen Marchel, sanatı "Yeniden zihnin hizmetine sunmak gerektiğini" ifade ederek alaycı Dada hareketi kendine bir nefer edinmiş olur. Septisizm (şüphencilik) soslu Anarşizm tabanı üzerine ironi ve yergi katarak bizi yeni bir akıma sürüklüyordu. Akıl, temelde ışık gibidir. Işığı tarif ederken yayılma, genişleme kelimeleri temel alınabilecekken Anarşizm'de parçalanma kelimesi düşünceyi ifade eden en geniş temalı dar anlatım biçimi olur. Evet parçalar, çünkü: dogmatik iyilik yerine şüphenin yetiştirdiği sorgulama kelimesi almıştır. Milletlerin savaşacak bir sebebi varken (Kilise) şimdi bireyin doyumsuz istekleri adına, konfor tanrısı adına düzinelerce savaş sebepleri türemiştir. Tıptaki uzmanlık alanlarının gittikçe küçülmesindeki gibi sorgulama bilinci güçlenir ve bir o kadar da ayrılık sebepleri. Her doğum (yeni düşünce) bir öncesine aykırıdır. Modern üretimler çok daha sancılıdır. Üretim alanlarının zafiyetleri patronların üretim sahalarını uzaklara, hatta kıtasal mesafelere çekmesine neden olmuştur (Günümüz batı coğrafyası, tüm nitelikli üretimlerini bir kıta uzağa, Çin'e yönlendirmiştir). Bireyci aklın sanrıları büyük olur. İki bin yıldır gözükmeyen birey (ikinci Ramses); kaybettiği zamanı sanat üretim yöntemlerini yergiyle yıkan Duchamp'la vücut bulur. Buluntu nesnelere yoluyla onu Dadaist'ler katagorisine sokan 1913 "Bisiklet Tekerleği"(Resim: 2.37), geciken bireyin açılış cümlesi gibidir. Tıpkı Anarşist'ler gibi bireyin olduğu yerde organizasyon yoktur. Birey uzlaşmaz ve birey kendisini tanımladığı gibi yalnızlıktır. Haliyle primitif kabileler gibi Vandalca üretime saldırır. Şarap kapları için kilise yağmalayan Vandallar gibi sanata saldırır. Başkasının ürettiği tekerlek, gönderme adı altında galeriye taşınır. İzlenimcilere tepkisini, insan aklının sınırlarını zorlama, tabulara saldırma şeklinde gösterir. Bu tarz bir varoluş tüccarlarda görülür. Tıpkı onlar gibi üreticiden daha itibarlı, daha güçlü olur, yapılanı taşımakla. Ve nerede kaç liraya satılacağına karar vermektedir. Bisiklet tekerleği Duchamp tarafından yapılmadı. O nerede, ne kadar duracağına karar vermişti. Şairler nadiren yeni kelimeler türetir ama onların kelimelerle olan kombinasyonları notaların stabil kombinasyonlarının daha yüzyıllarca insanları etkileyecek zenginlikte oluşu Duchamp'ın hazır nesnelere yaratıcı yorumlarla sanat eserinin kavramsal değerini algılamamıza yardımcı olur.



Kaynak:<http://infospigot.typepad.com/.a/6a00d83451588769e20115720416f6970b-pi>

Şekil: 2.37. Bisiklet Tekerleği (1913)



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f6/Duchamp_Fontaine.jpg/175pxDuchamp_Fontaine.jpg

Resim: 2.38. Çeşme (1917)

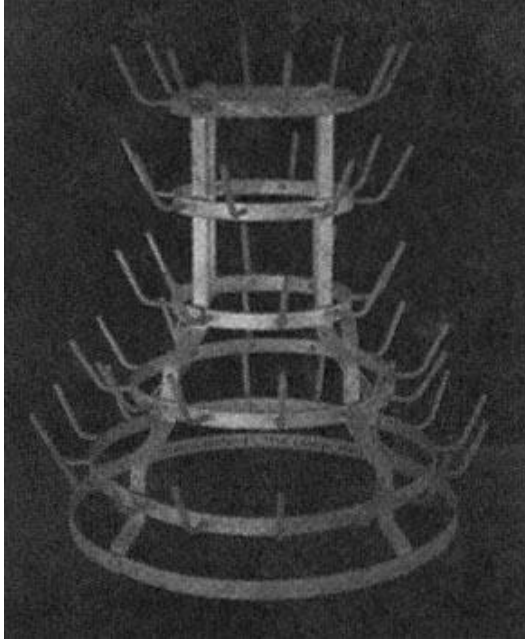
Stirner, kelimelerin manasızlığına rağmen anlamlı konuşmak için onları kullandığımızı ve bunu kendisince gereksiz bulduğunu ifade ederken “Bisiklet Tekerleği” sanatçıların eski üretim tekniklerine sıkı sıkıya bağlı oluşlarına bir tokatmışçasına Duchamp tarafından gözümüze sokulur. En ünlü hazır nesnesi ters duran pisuvar olan “Çeşme”(Resim: 2.38), idrar gibi bayağı bulunan bir parçanın dahi, insana ait oluşunu, doğayı taklit ederken çıkan hayal edilen tüm sanat çalışmalarının idrar kadar değerli olmadığını anlatmakta kullanır. Çünkü idrar insandandır, fakat narsist bir Anarşist için üretmek varken taklit etmek zihin yerine mesaneyi boşaltmaktır der sanatçı. İnsanlara bugüne kadar idrar gibi değersiz gördükleri dışkı türlerini sunduklarını söyler. Yoktan var etmenin hedef olması gerekirken, taklit kültürünün yonttuğu sanatçıların ürettiklerinin Çeşme gibi insanlara sunulduğunu iddia eder. Anarşist birey her ne kadar ben merkezîyetçi olsa da, İsteklerine kavuşması için başkalarının emeklerine ihtiyaç duyduğunu hesap etmez. Ve nedense zengin ve iyi yetiştirilmiş aile çevrelerinde kendine çokça yer bulur. Yoksa birey yetişmesi gereken yumurtaların kabukları hizmet edenlerden oluştuğu için mi bilinmez. İzolasyon ve parayla yoğrulmuş Duchamp farklı olmak adına zorlanmadan Anarşizm’den beslenebilmiştir. Özü gereği çatışmadan doğan Anarşizm üretkenliği de tetikleyen yapısını da arkasına alarak modern aklın kaotik geleceğine bizi sürükler. Süregelen süreçte Anarşizm birçok parçaya tıpkı onu var eden tepki kelimesindeki gibi bölünmüştür. Fakat Duchamp’ı tetikleyen toplayıcı kültüre geçişi savunan ya da sendikal Anarşizm değildir. Elindeki para gücünü paylaşmak zorunda

olmadığı Stirner ona çok daha cazip gelmiştir. Anarşizm'i onu sanat tarihinde var edebilecek bir süreç gibi çığnemiştir. Fakat bireyi ön plana çıkaran fikrin esneklik oranlarını düşünecek olursak birey olabilmek, çıkarını korumak, insanları kullanmak, yanılmak hatta yalan söylemek Anarşizm'le ters düşmeğe neden değildir. Fikrin akrabalığına bakacak olursak Satanizm'den farklı kılan yalnızca “Evil” yerine bireyin konmasıdır.

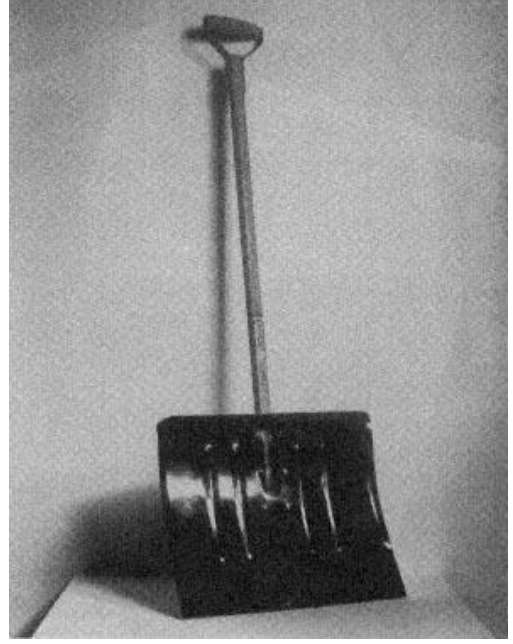
Çeşme isimli eserini “R.Mutt” ismiyle imzalarırken Amerikalı sanatçıya, ürettiği işlerin idrar olduğunu söyler. Bir yandan da Alman'ca Armut - Fakirlik kelimesine benzerliğiyle gettoda yaşamayı pisuvardan su içmeğe benzetmiştir. Duchamp bir diğer padodisi de Mona Lisa reproduksiyonuydu. Çizdiği sakal ve bıyık ayrıntılarıyla eser: gördüğünü resmeden, algı eşiğimizi genişletmek adına hiçbir etkisi olmayan sanatçılara bir baş yapıta saldırarak ti'ye almıştır.

1923 yılından sonra satranç oynamak neredeyse tüm zamanını almıştır. 1930'lu yılların ortalarında gerçek üstücülerle çalışarak sergilerine katılmıştır. Newyork'a 1944 yılında tam zamanlı taşındıktan sonra Max Ernest (1891 – 1976) ve Andre Breton'la (1896 – 1966) birlikte “Sürrealist VVV” dergisini yayınlamıştır.

Eserlerinde analogi ve mizah bakış açısını tanımlayabilecek önemli temalardandır. Atölyesi veya sergilenen galeriler yaşadığı ülke ve şehrin anımsatıcı hazır üretimlerine benzer. Paris anıtlarla süslenmiş bir şehirdir. 1842'de Louis-Napoléon Bonaparte, kendisini imparator III. Napolyon ilan etmeden önce, “ikinci Augustus olmak istiyorum... çünkü Augustus... Roma'yı mermerden bir şehir yaptı” diye yazmıştır. Bu tavrıyla ismini anıtsal mimari örnekleriyle imza gibi inşa etmiştir. Şehrin dokusunda şan olabilecek yapılar için, mücevher gibi işlenebilecek yeni bölümler açtı. Bu bölümlerin üzerindeki; zafer anıtı Arc de Triomphe, Vendome Sütunu, Paris Operası, Eiffel Kulesi, Sacre Coeur Bazilikası 19.yy' da renkli litografi yöntemiyle bastırılarak turistler için gezi rehberi olarak kullanılıyordu. Eiffel insan kemik yapısının mucizevi tasarımından etkilenip eserlerini çıplak bırakarak, mucizevi dokuya saygı duruşunda bulunmuş yapılarını örtmemiştir. Duchamp Eiffel Kulesi'ni şişe askılığına benzeterek insanların kendilerinden büyük bir kavramın gölgesinde kalmalarını provakatif tepkiyle karşılık vermiştir (Resim: 2.39). Son derece kaba bir kule turistlere Paris'in ihtişamını göstermek dışında işlevsiz. Eiffel'in kemik



Kaynak:<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft9h4nb688;chunk.id=d0e2211;doc.view=print>
Resim: 2.39. Şişe Askılığı 1914-Roproduksiyon



Kaynak:<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft9h4nb688;chunk.id=d0e2211;doc.view=print>
Resim: 2.40. Kırık Kol (1916)

yapısından tanrıyı bulması, Duchamp'ın tepki duyarken, bir yandan da kavramlar için bağlantısız nice yollara nasıl başvurulabileceğini anlatılmak istenen varlıkların istenen nesnelerin insanlara nasıl sunulacağına dair bir fikir veriyordu. Duchamp Paris'den ayrılmadan önce araştırmalar yaparak kendi yol haritasını tıpkı haritalara bakan turisler gibi hazırlamıştı. Üç eserini tamamlayarak Amerika'ya gitti. Bisiklet Tekerleği (Dönme Dolap), Ampül. Newyork stüdyosunda kendi Paris'ini kurdu. Peyzaj sanatçıları gibiydi fakat kullandığı teknik ve malzeme, geldiği nokta bambaşkaydı. Napolion dönemi anıtsallığı, zirveyi kilisede yaparken Duchamp'ın gözünde bu zirve tıpkı bazilika gibi tasavvur etti, ona benzemesi için ters koyduğu pisuvardı (Resim: 2.38). Kutsal su göndermesi oldukça sert olmuştu. Üstelik bazilika şehir halkının gözünde “kutsal kalbin ulusal yemini” gerici bir kefarete eylemi olarak inşaa edilmişti. Çevresi her türlü seküler eğlence merkeziyken, kilisenin varlığı sanatçıyı rahatsız ediyordu. Duchamp şöyle diyordu:

“Bana göre kelimeler sadece iletişim araçları değildir. Bilirsin cinaslar her zaman ince zekânın zayıf formları olarak düşünüle gelmiştir; fakat ben cinasları hem gerçek sesleri nedeniyle hem de tamamen farklı kelimelerin karşılıklı bağlantılarına eklenmiş beklenmeyen anlamları nedeniyle dürtü kaynağı olduklarını düşünürüm. Bana göre mutluluğun sonsuz alanıdır – ve her zaman el altındadır. Bazen dört veya beş farklı anlam derecesi ortaya çıkar. Eğer tanıdık bir kelimeyi yabancı bir

atmosferde sunarsanız, resimdeki biçimsizleştirmeyle kıyaslanabilecek, şaşırtıcı ve yeni bir şeye ulaşırsınız (Kuh,1962:88,89).”

Atölyesindeki çeşmenin karşısındaki silindir şapka, Chapelle çoğulu chapeaux (silindir şapka) Porte Dela Chapelle olarak kendini gösterir. Çeşmenin batısında 1914 yılında yaptığı “Kırık Kol” (Resim: 2.40) yerine ismindeki hazır yapım kar küreği asılıdır. Parizyen Köyü Courbevoie’nin adına yönelik göndermesiyle Courbevoie Cuvredvay ismine benzeyen “Kıvrılan Yol” olarak çevrilir. Kar küreğinin sapı gibi bükülen, kıvrılan Courbevoie ismini temsil eder. Fransızca “Sousbois” olarak isimlendirilen, sıklıkla seksüel sapkınlık ruhu taşıyan resimler İngilizce karşılığı *Under wood* (ağaç altında büyüyen çalılar)’da aynı anlam yoktur. Duchamp tüm çalışmalarında kelime oyunlarını kullanmayı sever. “Etant donnees” (Verilmiş) adlı eseri (1946–1966) 19.yy sonu popüler olan belirli bir tür manzara resmine karşılık gelir. Ölümünden sonra ortaya çıkmış olan eser, kapıdaki gözetleme deliğinden bir kişi tarafından görülür. Küratör Anne d’Harnoncourt (1943-2008) ve küratör Walter Hopps (1932-2005) bu görüntünün tuhaf etkilerini şöyle anlatırlar:

“Bir kimse tuğla bir duvardaki kertikli delikten birkaç fit [30,48cm] ötede, sırt üstü bir yığın çalı ve yaprağın üstünde yatan çıplak bir kadına bakar. Yüzü izleyiciden uzaktadır ve tamamen dalgalı sarı saçlarıyla örtülmüştür. Bacaklarını kapıya doğru uzatmış; ayakları tuğla duvar tarafından gizlenmiştir. Sağ kolu görülemez fakat sol kolunu yukarı kaldırmıştır ve elinde dikey küçük bir gaz lambasının hafifçe parlayan cam aparatını tutar. Uzakta bir tepede ağaçlık bir manzara bir havuzun suları üstünde yükselir. Mavi gökyüzünde bulutlar yumuşak ve beyazdır. Sağda uzakta bir çağlayan – sessiz tablodaki görünmez bir kaynaktan parlak ışığa dalan tek hareketli elemandır– akar ve sonsuzca parıldar. Sahne, ilk elde korkutucu şekilde natüralist ve tuhaf bir şekilde gerçekdışıdır. Gerçekdışı oluşun niteliği bir şekilde görüntüdeki insan yapımı bir nesneye odaklanır: uyumsuzluğu yine de tüm fikrin tamamlayıcı bir parçası olan küçük gaz lambası (D’Harnoncourt ve Hopps ,1973:8).”

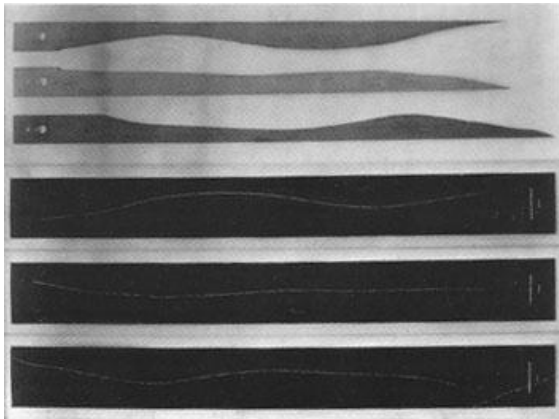
“*Ready-made*’lerin karmaşık ve katmanlı biraradalıkları, Duchamp’ın tüm yaratıcı üretimlerini oluşturan çalışmalarında tek başına veya toplu olarak mevcut olan anlam çokluğuyla uyumludur. Duchamp’a göre şeyler, sadece göründüklerinden ibaret değildirler. Bir parça kanlı sargı bezi, George Washington’un profili haline gelebilir; fakat başka bir perspektiften bakınca aynı çalışma, başkanın temsil ettiği fiziksel ulusun bir haritası haline gelir (Schwarz,1997:769).”

2.6.1. Özgür ve Öz Anlatım Duchamp

Duchamp 1914' te var olan bazı objeleri sanat yapıtı olarak ele alan çalışmalara girişti. Kendi deyimiyle 'görsel aldırma' anlayışından yola çıkarak Paris'ten aldığı yuvarlak bir şişe kılıfının üzerine yazı yazmakla yetindi. 1915'te de bir kar küreği bularak buna Kırık Kolun Önü adını verdi. Gene New York'ta, 1917'de Mott Works firmasının yaptığı bir porselen idrar kabını 'R. Mutt' imzasıyla bir sergiye gönderdi... (Lynton, 1991: 133)”

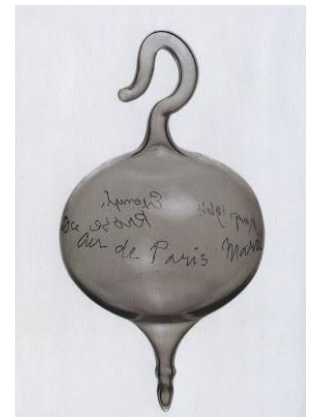
“Marcel Duchamp'ın herhangi bir estetik kaygı olmaksızın ortaya koyduğu “Çeşme” isimli çalışması olmak üzere ve sonraki hazır yapım çalışmalarıyla, sanatın yönü bir anda değişmiş ve birçok tartışmayı da beraberinde getirmişti. Çünkü Pisuar'la birlikte “Bu niçin sanattır?” sorusuna cevap aranmıştır. Duchamp'a göre yetenekten ziyade, fikir ön plandaydı. Yani sanat, çevremizde gördüğümüz her şeyle yapılabilirdi, önemli olan sanatçının niyetiydi. Dolayısıyla Duchamp'dan sonra ilk olarak ‘sanat ve hayat’ın içkin özelliğine dair temellerinin atıldığı bir durumdu bu. “Duchamp, imal edilen nesnelere sanatta “hazır eserler” sayıyordu. Seçimlerini asla beğeninin belirlemediğini iddia eden Duchamp'ın üslubu ‘görsel kayıtsızlığa tepkiye dayalı’ idi. Nesnelere bildik bağlamlardan koparıp onları sanat nesnelere olarak sunmayı öngören bu Dadaist pratik, görsel sanattaki uzlaşmaları kökten değiştirecekti (Dempsey:2007,118).”

Duchamp'ın atölyesinde düzenlediği Paris manzarasına bir eklemesi de, “Paris Havası” olmuştur. Paris'de bir eczaneden aldığı bir ampul serum şişesine, eczacıdan ampulün içindekileri boşaltarak yeniden kapatmasını ister. Böylece gerçek Paris havasını içeriye kapatmış olur ve eve dönerken, patronu olan Walter Arensberg'e hediye etmek üzere biraz Paris getirmişti (Resim:2.42).



Kaynak:http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Standard/Stoppages.html

Resim: 2.41. 3 Standatr Stopaj (1913-14)



Kaynak:http://dadasurr.blogspot.com.tr/2010/02/blog-post_23.html

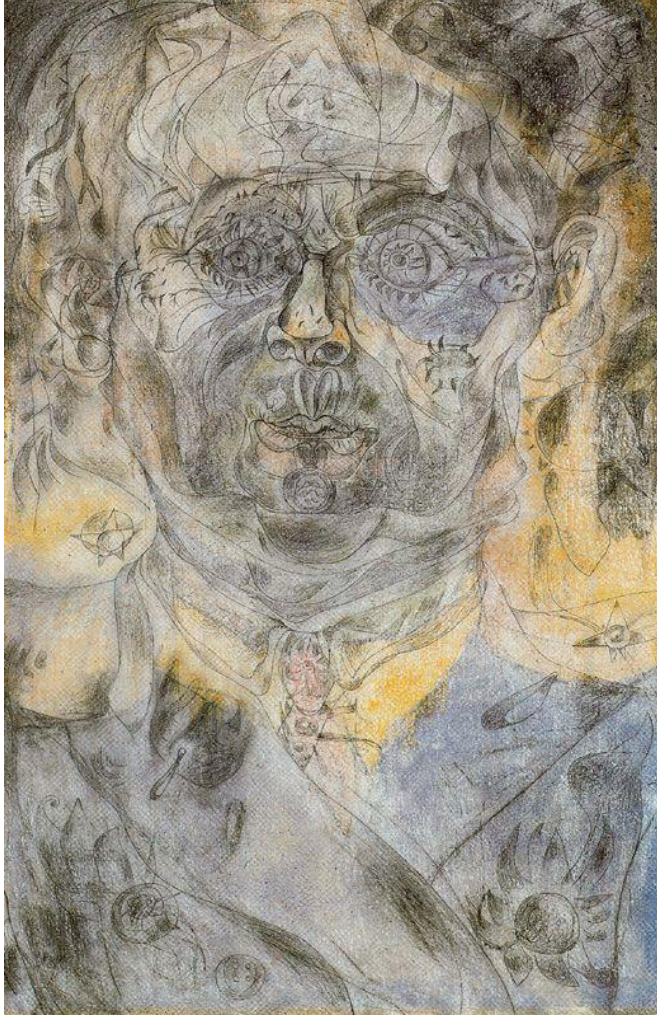
Resim:2.42.Paris Havası (1919)

“...1913’te birer metre uzunluğunda üç iplik parçasını bir metre yükseklikten bir tuval üzerine atarak bu iplikleri, düştükleri düzensiz biçimde tuval üzerine tutturdu ve sonuca 3 standard stopaj adını verdi (Resim: 2,41). Böylece, Fransız Yasama Meclisinin 1799 yılında, yeryüzünün çevresinin çeyreğinin on milyonda birini bir metre olarak belirlemesi ve metrik sistemi kabul etmesi örneğinde olduğu gibi, yalnız insanların işine yarayan ve insanların kararlaştırdığı ölçüler, doğa güçlerinin araya girmesiyle yararsız duruma sokulmuş oluyordu. Nasıl yararsız? Duchamp bu iplikleri, yaptırmış olduğu bir tahta kutuya, metal metre ölçüsü için gösterilen bir dikkatle yerleştirmişti. Daha sonra bu konuda şunları yazıyordu: ‘Bu deney 1913’te rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca, uzunluk birimi – bir metre – metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının ‘patafizik’ bir kuşkuyla karşılanması sağlandı (Lynton: 1991,132).”

Meydan okuyor, aşağılıyor, belirgin bir zeka göstergesiyle. Karakter göstergesi değil fakat satranç oynamak için yani oyun, sanatı, en iyi yaptığı işi bırakmak geldiğim yere yetişseniz dahi benim reddettiğim yerde olacaksınız demektir Marchell Duchamp. 19 yy’la kadar bütün sanat akımlarına ve temsilcilerine resmettikleri için karşı durmuş hatta alay etmiştir. Perspektifi reddetmiş, hazır yapım sayesinde, oran orantı onun gerçekliğin kendisine yarayacak kısmını (ben merkezietçi Anarşist) narsistçe sarılmasına, anlaşılmama korkusuna karşılık kavramlarının gönderme yaptığı noktalarda gerçek mekanlara bazilika adı, yerlere gönderme yapmasına olanak sağlamıştır. Anarşizm denge üzerine kurulu bir düşünce değildir. Sorgulama kültü tanımlama gereği duymadan anı yaşar, canı ister, avcı leopar, fikri tutmadığında, küratörden kaçan ceylan izlenimci olur. Saldırmak için özel bir çaba harcayarak eseri izleyene, tek bir yön yerine alternatif geliştirmiştir. Kendi ifadesiyle değişik bakış açılarına açık kapı bırakmıştır. Narsist bir sanatçı için farklı fikirlere pencere açmak Einstein’ın görecelilik kuramını yayınlamasından sonra bilimsellik, rasyonel düşüncenin yeni formuydu. Çelişkili olsa da izleyiciye buyurgan dayatma yapamayışını eser isimlerindeki belli mekanlara gönderme isimlerle kendini kısmen rahatlatıyordu. Hazır Yapım (Ready Made), fotoğraf çekmek gibiydi. Doğru açı burada yerini bakış açısına bırakıyordu. Esere yarıktan bakılma izlenimi verilmesi, kendini taktir etmek için izleyiciye atlanabilir engel olarak önüne sürmüştü. Diğer eserlerinin aksine üstüne düşmüş, açıklama gereği

duyuyordu. Beklentileri karşılamıyor, güvensiz bir hava çiziyordu. Buna karşılık bir bilmece sorduğunu düşünmemizi gerektirecek kopuk bağlantılarla puzzle çözmeğe davet ediyoruz. Her parçası farklı materyalden bu puzzle, çözümlene, çıkarım yapabilecek zekalar tarafından algılanan elegant bir kültür seviyesiyle bulmacalarını çözecek zekaya, kurtuluş, kurtarıcı sunmak yerine kendi kutsalını sunar, insan zekası. Çıta sınıf konusu hiçte Anarşizm'e göre olmasa da yeterince hücreli olmayan bireyleri "Rope"(1948-Alfred Hitchcock) filmindeki gibi öldürmelerini söyleyebilecek destursuzlukta elit çevrelere sanatını yapar. O'da tiyatrosunu oynar maskesini takar. Özgürlük, özellikle sınırsız özgürlük sanatçı için Pandora'nın kutusu gibidir. Kaçınılmaz merakla açılır, sonsuz ızdırapla cezalandırılır. Sınırsız aklın kombinasyonları her türlü düşünce akımını doğurur ama mutlu olmakla olmamak arasında şekillenen birey için bu fikirler ya yararlıdır ya da zararlı. Öyleyse tüm fikirlerin mutlu etmeyeceğini kolaylıkla görebiliriz. Sanatçı iyi ve kötü gözetmeksizin üretir. Çocukça sorgu becerisini rafa kaldırır. Sorumluluk duymaz. Yeni fikirlere açıktır, bize de önerir amaç müzik dinlemek gibi önemsizdir, o an önemlidir. Samimiyet Freud'un bilinci (aklı) üçe ayırmasına rağmen Duchamp onu orangutan gibi algılar. Ne istiyorsan onu yap ye, iç, üre niçin sorusu Jungleda ATM aramak gibidir. Duchamp'ın eserleri metropolde bir çeşit şiir gibidir. Fakat uyum: yazılan tüm şiirlerde bütünlük, benzeşim kelimeleri anlatabilecekken Duchamp kendi şiirine zıtlıkların karşılıklarını bulmak için göstermiş olduğumuz zihinsel performansa güvenir. Oldukça özgüvenli bir tavırla şiiri, anlaşılmazlık sınırlarını zorlar. Kendine güveni tamdır. Yeterince akıllı olmayanlar için sanatını aşağılama aracı olarak kullanacak kadar bencildir. Görecelilik eserine güç katan bir boyut olarak karşımızda Eiffel gibi kemik yapısından feyiz almak yerine aynı dokunun kendisine hiçbir anlam ifade etmemesi eserlerinin tarihte bıraktığı tortuyu arttırdığı için kaçınılmaz bir biçimde Freud sonrası sanat dünyasını etkilemiştir. Hasar gören eserinin kalıcılığı nefes almasına bağlı olduğu için "İşte şimdi gerçek bir sanat eseri oldu" diyerek kalıcılık adına bir isteği olduğunu ifade eder. Fakat medeniyetin nefes alması daima taze fikirlere, oksijen gibi sanatçılara bağlıdır. Duchamp'ın hatırlanmak isteği uzun süre onu aşabilecek bir sanatçıyla karşılaşmak istememesi anlamına gelir. Kendisinden sonra gelen sanatçılara sanatta reddedilmeyecek hiçbir tema bırakmaksızcasına resimden keyif alabileceğimiz deseni alır.

2.7. Joan Miro (1893-1993)



“Bir tablo kıvılcımlar gibi olmalıdır. Bir kadının, ya da bir şiirin güzelliği gibi gözleri kamaştırmalıdır. Işınlr yaymalı bir tablo... Pirene çobanlarının pipolarını yakmak için kullandıkları taşlara benzemelidir.” Joan MİRO (Moran, 1966:113)

Kaynak:http://www.wikiart.org/en/joan-miro/not_detected_227982

Resim: 2.43. Kendi Portresi (1937)

20 Nisan 1893 yılında İspanya, Barcelona’da doğdu. Babası kuyumcuymdu. 1907’de Barcelona Güzel Sanatlar ve Endüstriyel Sanatlar Okulunda üç yıl sanat eğitimi aldı. 1910’da aile baskısıyla resmi bırakarak aynı okulda memurluk yaptı. 1912 – 1915 yılları arasında Barsellona’daki Gali Sanat Okulu’na girerek resme başladı. 1918’de ilk sergisini Barcelona’da Delmau’da titizlikle işlediği manzara resimleriyle açtı (Resim: 2.44). 1924’te orada fena halde çarpıldığı Paris’e gitti. Kendisinden portresini alan Picasso ile tanıştı. 1920’ de ve sonrasında yazlarını Montroig’de (İspanya), kışları Paris’de geçiriyordu. Dada hareketine katıldı. 1921’de Paris’te ilk sergisini açtı. 1924’te Sürrealistlerle tanışması “resimsel şiir” yönünden ilerlemesine ve iki planda düşsel objelerin düzenleme çalışmalarında etkili oldu.



Kaynak: <http://www.cityfarmer.info/2009/09/29/the-vegetable-garden-with-donkey/>
Resim: 2.44. Eşek ile Sebze Bahçesi (1918)

“...Düşlerine akışkan, gevşek biçimler, kurtçukları andıran objeler girmektedir. Miro aynı zamanda mizah öğesinin kullanılmasına da inanmaktaydı ve Breton’u iğrendiren böceğe-benzer, oyuncakçı-andırır öğelerden yararlanmıştı. Breton’a göre bu ressam “kişiliği çocukluk evresinden ileri geçememiş olan, bu nedenle ayrıntılardan, eşit olmayıştan ve oyundan korunamayan biri” olarak dünyayı göstermekteydi (Passeron, 1982:210).

Ekonomik sıkıntılar içerisine düştü ama istikametini belirlemiş durumdaydı. Paul Klee’den etkilendi. Yavaş yavaş parasal sorunlarının üstesinden geldi. 1929’da evlendi. 1930 yılında ünü Amerika’ya kadar ulaştı ve eserleri New York’taki Valentine Galerisinde sergilendi. Sanatçı çalışma alanını genişletti. Tasarımlarını çok farklı malzemelere de uyguladı. 1932’ New York’ta Matisse ile tanıştı. Biçimlerine vahşet ve dehşet karabasanları hakim olmuştu. 1936 İspanya iç savaşı öncesi,

İspanya'yı terk etti. Paris'teki Evrensel Sergi'nin İspanya Cumhuriyeti için Biçme Makinesi adlı büyük bir duvar resmi hazırladı. Bu dönem resimlerindeki kadınlar, sado-Mozoistik yönleriyle Sürrealizm imgelerinin en gaddarlarıydı. Avrupa toplumunun yanlış yol tutumuyla giderek kaba kuvveti, ırkçılığı savaşı tercih etmesini, Miro diğer Sürrealistlerin de yaptığı gibi resimlerinde kadın figürlerini sadist bir şekilde değerlendirdi.

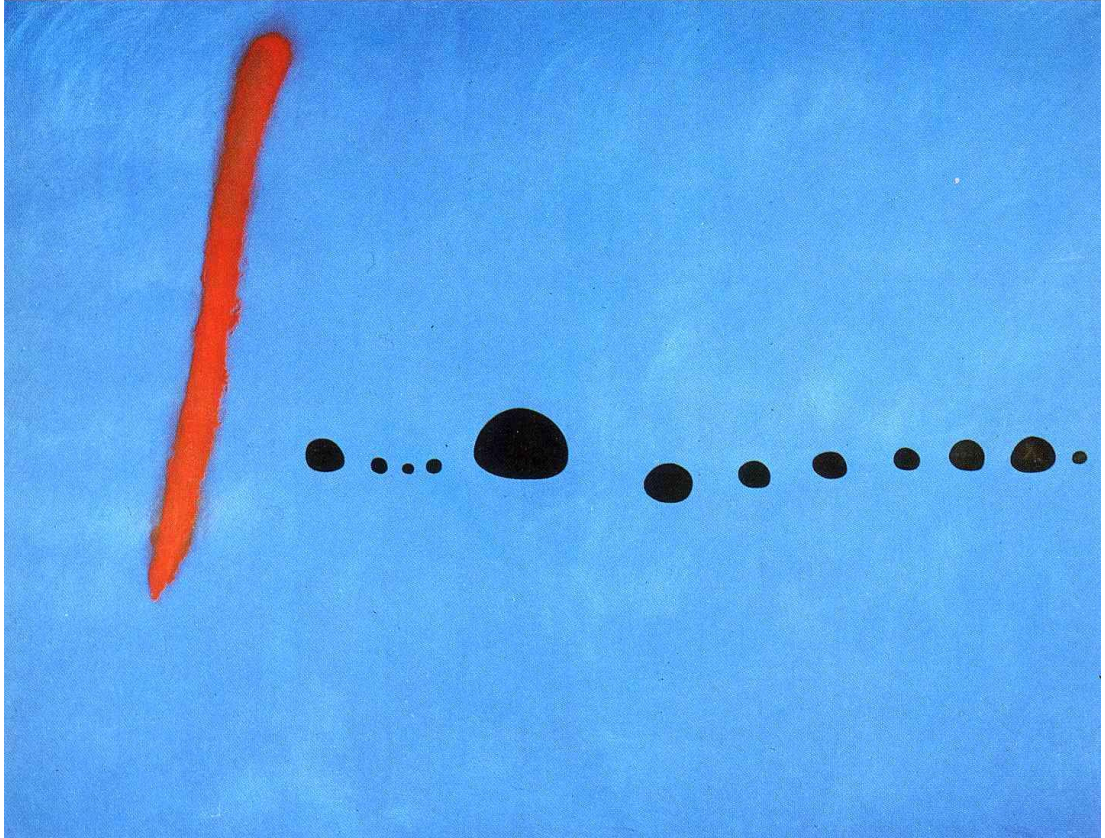


Kaynak: <http://uploads8.wikiart.org/images/joan-miro/the-nightingale-s-song-at-midnight-and-the-morning-rain.jpg>
Resim: 2.45 Gece yarısı Şarkı ve Sabah Yağmuru (1940)

1940'larda tanınmış "Takım yıldızlar" adlı dizisine başladı (Resim: 2.45). Birçok ressamın sürrealist resmin ölmediğini gösterdi. 1941 yılında New York geriye-dönük bir Miro sergisi ilk defa Modern Sanat Müzesi'nde sergilendi. Takım yıldızlar dizisi 1945'te New York'ta sergilendi. Cincinnati'deki dekorasyon ücretini alana yani 1947 yılına kadar ABD'ye gitmedi. 1947'de Cincinnati'deki Hilton Oteli ve 1950'de Harvard Üniversitesi için duvar resimleri yaptı ve 1959'da Artigas'la birlikte Paris'teki UNESCO sarayı için ve 1970'de Harvard ve Barselona'da seramik bir duvar hazırladı. 1949 Bern'de, 1954 Venedik'te, 1956'da Brüksel, Amsterdam, Basle, 1959'da New York, 1962'de Paris, 1964'te Londra, 1966'da Tokyo ve Kyoto,

yaş günü onuruna 1969'da Saint Paul de Vence, 1972 ve 1973'de New York, 1974'te Paris'te peş peşe geriye dönük sergileri yapıldı. Ünü tüm dünyaya yayılmıştı.

1955 ve 1959 yılları arasında resim çalışmalarını bırakarak kendini seramik ve tahta oymaları çalışmalarına bıraktı. 1960 yılında yeniden resme başladığı zaman çalışmaları beyaz zemin üzerine her yanı mavi olan resimlerden oluşuyordu (Mavi I, II, ve III) (Resim: 2.46). Miro çevredeki etkilerden ve çalışmalardan uzak kalamadı, çalışmalarında dönem dönem tuvallerini yaktı, yırttı, deldi ve dökme heykeller yaptı.



Kaynak: <http://uploads5.wikiart.org/images/joan-miro/blue-ii.jpg>

Resim: 2.46. Mavi 2 (1961)

1962'de Paris'teki Ulusal Modern Sanat Müzesi'nde ilk toplu sergisini açtı. 1964'te içerisinde Miro salonunun da olduğu Maeght Vakfı bahçesine ay ve sığır heykelleri yerleştirildi. 1980'de İspanya'nın Genel Sanatlar Altın Madalyası'nı kazandıktan sonra Madrid'de bir meydana adı verildi. Miro ve figürleri Sürrealizmi hatırlatır ama dokrin açısından Sürrealist değildir. Miro'nun yapıtlarında resimsi şiir ortaya çıkmaktadır. Şiirle resim arasında hiçbir fark görmediğini söyleyen sanatçı, serbest yazıyı da kullanması onu önde gelen şairler arasına koyar. Miro, 25 Aralık 1983'te İspanya'nın Palma de Mallorca şehrinde hayata gözlerini kapadı.

2.7.1. Tuvaldeki Güç Miro

Gururlu; insan ve kainat onun için bir çizgi. Yeri gelir bir noktadan ibaret, korkunç bir özet, milyar cümle sanat tarihinde onca atasözü yerine bir çizgi çekmek insanlık tarihinde adı geçen düşünürlere, yaşanmışlıklara meydan okumaktır. Ben çözdüm, kader yok (yada var), onca söz, zaman boşuna, bana güvenin! Anlatacak pek bir şey yok demektir. Dolayısıyla Miro gururludur.

Nesneler arası boşluk önemli bir yer tutuyor, asosyaldi. Bağlantılar ince çizgisel ve koyu zayıftı. Aile ilişkilerinde ve insanlara karşı mesafeliydi. Koyu ince çizgiler gibi görülmeğe değer ama bu köprü kuran çizgileri beğenmiyordu. Resimdeki kalıpları yumuşatılmış geometrik çizimlerdi. Kendisine itiraz edileceğini biliyordu. Medeniydi bu yüzden renklerini temiz kullandı. Anlaşılacak istiyordu ama kolay lokma değildi. İnsanlarca resimleri farklı farklı yorumlanabilirdi. Geldiği noktayı dayatmıyordu. Sen ne görüyorsan oydu. Kainat ya da insan. Konu kadınlara geldiği zaman zafiyetini söyletecek kadar kıvrımlara saygılı davranmıştı. Kainatı çizgiyle anlatabiliyordu ama konu kadınlar olunca kıvrımlar için zaman kaybedebilirdi. Ayrıntılara girdi. Aşk, düşünce mekanizmasının merkezine koymuştu. Savaş barışa, ölüm kalıma mesafeli davrandı. Hiç gelmeyecekmiş gibi uzaktaydılar resimlerinde. Renkler tertemiz, insanları da böyle görmek istiyordu. İki yüzlü, riyakarları sevmiyor, insanlara tanrının gözünden bakıyor kendi evrenini tabloda yaratıyor. Bu evren aynı anda hem iyi hem kötü değil. Her şey net, şekillere farklı tematik anlamlar yüklense de tablolarında uyum zayıf, nasıl bakarsak bakalım bizi kendi fikrine davet ediyor. Bakar bakmaz nesnelere beynimiz benzerleriyle yorumlar. Ortaya farklı fikirler çıksa da seyirci için siyah siyahtır. Haliyle kötülük olumsuzluktur. Bu açı Miro resimlerinin evrensel oluşunun temelidir. Escher'deki gibi merdiven aşağıyı, yukarıyı gidiyor diye düşünmeyiz. Tabloyu yorumlamaktan aciz bir kişilik dahi kendine verilen bu kopyadan yararlanabilir. Renk grafiksel amaçlarla kompozisyon amacıyla kullanılmıştır. Ve ölçülü tercih edilmiştir. Miro insanlara örnek olmak istemiştir. Bunu kolay lokma olmadan çevresini sorgulayan insanların onu anlamasıyla sağlamıştır. Bir diyalektik geçmişi var. Ve kendisiyle muhatap olacakların, O'na soru soracakların en azından bu temel değerlerden haberi olmasını istemektedir. Hatırı sayılır bir azınlığa seslenir, asosyaldır, kainatı konuşur ama zengin ve şanslı bir kesime. Samimi değildir. Büyük laf etmiştir, pratik çözüm sunar, kısa ve nettir ama bu halkı ilgilendirmiyor gibidir. Soğuktur, resimlerinde arada

sırada sıcak lekeler kullanır. Bunlar bazen rahatça vurulmuş lekelerdir. Tarzını saptıran bu lekeler bütün resimlerinde kendini göstermez, bunlar sorgulama lekeleridir. Yaptığı işten, bakış açısından şüphe duydu. Yalın büyük içi boş kadın, onun için güzelliği, kim olduğunun önemi yoktu (Resim: 2.47).



Kaynak: http://ayay.co.uk/backgrounds/paintings/joan_miro/woman-in-front-of-the-sun.jpg
Resim: 2.47. Güneşin Önünde Kadın (1950)

O'nun kadınlarda gördüğü doymak bilmeyen güzelliği. Tüketim toplumuna göndermesiydi. Kadının metalaşmasına verdiği cevaptı. Ne kadar iğrenç olsa da O bunu pürüzsüzce çizmişti. Modern toplumda harcamaların, açlığın fikir babası kadınlardı. Kadının kurgusunu buna sorumlu tutuyor, tanrının seçimi ve tanrıya saygılıydı. Evrensel bir kural gibi görüp eleştirmiyordu. Hayatını rahat kazanıyordu, eserlerinde zorlanma belirtisi yoktu. O kozmik olayları özetleyen bir adamdı. Kendini önemsiz bir parça gibi resmin dışında tuttu. Tevazu, alçak gönüllü bir tavırla sanatçılarda gözlemlenmeyecek bu özelliği gizemli bir tavır arkasında tutuyordu. Yada dünya otuz dakikada biten çabayla özetlenebilirse kendisine buraya uygun bir büyüklük bulamamıştı. Narsist olarak yorumlanmaktan korktu. Onu diğer çalışmalarında aramalıyız. İlerleyen dönemlerde, insanların bu denli saf olmadıklarını gördü. Meşhur oldukça, çabasızca kendinden beslenenleri, riyakarca yanına gelenleri gördü. Bu duygu resimlerine insan figürlerini aynı basitlikte fakat çok daha rahatça, kötücül, kişisel hissiyatlarını kattığını gösteriyor. 1973 Femme adlı eser (Resim: 2.48) insana, kadına bakışını özetler.

Avrupa: medeniyet olarak kendini üst bir sınıfta görüyor. Yurt dışında yeni bir şey olmadığını National Geographic dergisiyle takip ediyorlardı. Değişik kültürleri merak ediyorlar ve kazılardan Afrika kıtasının insanlığın başlangıcı olduğu konuşuluyordu. Paris ilgi çekici olmaktan çıkmıştı. İnsanlığın beşiği Afrika desenleri, doğu kaligrafisi rağbet görüyordu. Önemli olan doğu felsefesindeki gibi ruhtur diyor, hayvani içgüdülerine yenik düşen insanları eleştiriyor. Froyd'un fikirlerinden etkileniyor ve insanın temelde ne olduğuyla ilgilenmiyordu. Resimde kadın çirkin, Miro çirkin, bu sayede izleyiciye kadının çirkinliğini anlatan kendisine değer vermemizi yönlendiriyor. Cazibe unsuru saç, resimde perspektifi reddeder şekilde dikine duruyor (Resim: 2.48). Her zamanki gibi salınmıyor, komik duruyor. Ressam salınmayı dönemin politik atmosferinde kapitalistler gibi sahip olmak yerine paylaşmayı ilke edinen doğu kültüründeki perspektifsiz minyatürler gibi işlemiştir. Kaligrafi dersi almış ve minyatürdeki gibi su bazlı boya kullanmıştır. En çok beğenilen gözleri burada ölü balığa benzetmesi, gözdeki zeka yerine zıt bir sarı renkle zekanın parlaklığının verilmeye çalışılması rahatsız edici ve kışkırtıcıdır. Çünkü toplum hayatına Femme Fatale bir kadın zarar verirdi. Dergileri süsleyen güzel bir gülüş bu resimde rahatsız edici bir zorlamayla çünkü Playboy'daki rahatsız edici bir zorlama tebessümü temsil ediyor. Kollar orantısız belli bir açıyla poz verirdi

fakat Yunan heykelleri gibi duran pozlar burada cazibesini yitirmiş tıpkı böcekler gibi duruyor. Kadının içi yine boş ruhun açlığını doyumsuz güduları anlatıyor. Eğlencenin rengi mavidir. İçeride renk verilmemiş, eğlence ruhu doyurmaz diyor.



Kaynak: http://www.sakipsabancimuzesi.org/sites/default/files/exhibitions/highlights/miro_8.jpg
Resim: 2.48. Femme (1973)

Ressam çevrede nedensiz lekeler ve mekana eşit yansımalar var etmiş. Bu bakış açısı acıyı (kırmızı renk) arttırıyor. Yeşilde (resimde az ve yerinde değil) zarar veriyor. Arka plan hiçlik. Çünkü o dönem uzayı sonsuz biliyorduk. Arka plan aşırı sade, figür büyük. Ressam anlaşılma konusunda kararlı, net bir anlatıma sahip. Dünya kusmuk rengi ümitsiz ama bir yandan da oldukça iddialı melankolik kaosu övüyor ve alkış alıyor. Eserlerinde Miro'yu göremememiz onun kendini beğenmediğini bize anlatıyor.



Kaynak: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2d/The_Harlequin's_Carnival.jpg

Resim: 2.49. Harlequin'de Karnaval (1924-1925)

Büyük buhran yıllarında yaptığı eserlerde kaotik bir karanlık, sarsıntılı bir yapı eserlerine çökmüştür. Doğduğu ülkeye diktatörlük nedeniyle gitmeyeceğini açıklamıştı. Sözünü tutmak adına mı yoksa, evrensel olmak daha çok mu O'nu yansıtıyordu anlayabilmek adına kendi kültürünü insani değerlerinden yüksek tutmadığı için uzay, kadın, kuş (özgürlük) temaları üzerinden insana dair tuvaline konuşmuştur. Canavarlaşan sadomazoist kadın figürlerinde erkek zafiyetiyle beslenen kadın açlığı ve üretmek, yaratmak arasındaki etkileşimleri anlatmıştır. İnsan düşüncesi söylemek istediğini ima eder (ressam sembol kullanır). Direkt söyler (ressam resmi gerçekçi bir şekilde yapar) yada geometrideki karşılığında yararlanır.

Tuval üzerinde konuşan Miro insanlara imaların diliyle yada geometrik tabanlı, kendini ifade etmesi: pozitivist ataist olmasıyla açıklanır. Resimlerdeki çelişkiler, göndermeler bu konuda yeterince dürüst davranmadığını (kilise için süsleme yaptı) düşünmemizi sağlıyor. Pratiklik tembellik göstergesidir ve Joan Miro tembelce insanlık tarihine girmiştir.

İspanya'ya sırt çevirmekse korkaklık göstergesidir. Sembollerden oluşan bir dille konuşmak Miro'nun alfa olmadığını bu yüzden Paul Klee' den etkilenerek sanat anlayışını geliştiren Miro kendisine eğitim alanında destek çıkmayan ailesine karşı koyamamış, sinir buhranı geçirerek psikolojik tedavi görmüştür. Kararlılık, O'nu tanımlayan kelimelerden olamamıştır. Ailesinden gördüğü yardımla sinir buhranından çıkabilmiştir. Soyut anlatıma yönelen Miro açıklık, göğüs germe, karşı koyma eğilimlerinin zayıf olduğu görülmüştür. Miro'nun soyut sürrealist çizgideki bazı eserleri örneğin "Karnaval" ziyadesiyle detaylıdır (Resim: 2.49). Tutarlı davranmamış, çizgisini korumayı düşünmemiştir. Eleştirdiği anlatım biçimi ona keyif vermediğinde daha ayrıntılı ipuçları vermeyi hedeflemiştir. Gizemli adam imajını örselemiştir. Bu kararlı bir çizgi değildir.



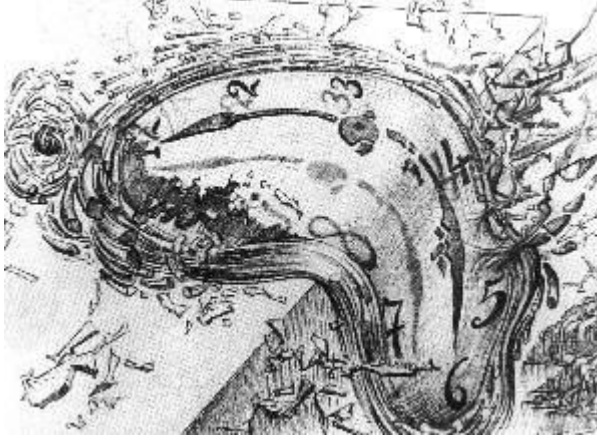
Kaynak: <http://willemsconsultants.hautetfort.com/media/01/00/1011403758.jpg>

Resim: 2.50. Çiçek Buketi . Benim Sarışın ve Gülümseme (1924)

Gizemli adam ilkel kùltùrlerde Őamandır. Vukuatın içinde değildir (savaşa girmez, akıllıdır). İktidar devrildiğinde yeni reisin de danıŐmanıdır. Gelecek nesiller için de resimleri çizer, tarihi saptırır. Miro kendisini Őamanın akıllı seçimini yapmış biri olarak gùrùr. İnsanlığa primitif dònemlerdeki saflıkta, resimlerini armağan eder. Karl Max'ın evrensel dùŐünme ufku gùndermelerine inanır. Dolayısıyla gerçek bir Şaman gibi insanları yùnlendirecektir. Kapitalist vahşi üretici doğurgan fięùr, peygamber devesi, yusufcuk gibi òleceęini bile bile insan gibi yaşar. İnsanı mahvetse de bu fikirlerle kazdıķa kazar. Sahip oldukça, başkalarına zarar verdiklerini sandıka aslında kendini canavara dònüŐtùren sùreci baŐlatır (Resim: 2.50).

Miro dònęù gùrùr ama yukardadır. Olayları kendinden òtelemiŐtir. Resimde mekanı tıpkı mağara resimlerindeki gibi alır (mekan yok gibi). Ònemli olana bizi davet eder, gùrmemizi anlamamızı ister. Ama gizemli adam elini taŐın altına koyamaz. O hep dıŐarıdadır. özùm için yardım da etmeyecektir. Mesafesini sosyal hayatında da gùrùrüz (Picasso ile mùnasebeti). Gùstermek ona yeter. Kozmik olayları evrensel bakış açısıyla bir memur gibi seyreder. Kibirlidir, dolayısıyla tekniğini geliŐtirmenin peşinden gitmez. Kibirli adam kendini sever.

2.8. Salvador Dali (1904-1989)



Kaynak: <http://drawingatduke.blogspot.com.tr/2009/10/salvador-dali.html>

Resim: 2.51. İlk Patlama Anında Yumuşak İzlem (Sketch 1954)

“Dali’nin resimleri ise, izleyiciyi her türlü mantığın ve rasyonel düşüncenin ötesinde duygularından vuran, açıklaması imkansız imajlarla ve şifrelerle dolu düşsel vizyonların gün ışığına çıkarılmış hallerine benzer. Kendisini resim yapan bir rüya fotoğrafçısı olarak tanımlayan Dali, “illüzyonist” (yanılsamacı) veya “verist” Gerçeküstüncüler olarak tanımlanan grubun bir parçasıdır. Nesnel dünyayı yabancılaştırarak izleyiciye daha derinlerdeki bilinç katmanlarına erişmesi için yardım eder ve görünür gerçeğin ardındaki gerçekliğin yolunu açmaya çalışır. (Krausse:2005,103).”

Salvador Dali (Salvador Domingo Felipe Jacinto Dali y Domenech), İspanya'nın Katalonya bölgesinde bulunan Figueres kentinde, 11 Mayıs 1904’de doğdu. Babası hukukçuydu. Annesi kendisine aşırı düşkün olan Salvador, çok sinirli bir çocuktur. Ressam olmaya erken yaşta karar verdi. 1914’te annesinin desteğiyle özel bir resim okuluna yazılan Dali, 1919’da Figueres Belediye Tiyatrosu’nda ilk sergisini açtı. 1921’de ise çok sevdiği annesini kaybetti. Annesinin ölümü için; hayatında aldığı en büyük darbe olduğunu, ona taptığını söyleyecek ve ruhumun kaçınılmaz kusurlarını görünmez kılabilen, hep güvendiği varlığın ölümünü kabullenemeyecekti. 1927’de büyük keşfi, Sürrealizm’i dergilerden tanıdı. 1927’de “Kan baldan tatlıdır” adlı resmini yaptı. 1929’da kurgusunu planladığı “Un Chien andalou” adlı film Paris’de büyük skandal yarattı. Miro, Daliyi Sürrealistlerle tanıştırdı. Merak uyandıran davranışlarıyla ve önüne geçilmez kahkahasıyla onları şaşırttı. 1929’dan beri birlikte yaşadığı Gala (Helena İvanovna Diakonova) şiirlerinin ve resimlerinin esin kaynağı oldu. Gala’yı erotik resimlerine soktu, 1949’da Leda Atomica yada 1950’de hamile Madonna olarak resimledi. 1982’de kaybettiği çok sevdiği karısı; menajeri, modeli ve ilham perisidi.

“Dali ve Gala’nın bu eşsiz aşkları, Sürrealistçe duygusallığın önemli bir özelliğine uygun düşmekteydi. Bu eşsiz aşk özellikle Dali’nin: Aşkta ben, sapıklık ve ayıp denen her şeye özel bir değer veririm. Bana göre her ikisi de düşüncenin ve eylemin en devrimsel şekilleridir. Yine bana göre aşk, bir insanın yaşamındaki biricik değerli davranıştır. Gibi deyişleriyle bağdaşmaktaydı. Sürrealistler arasındaki

kişisel otoritesi daima sürüp giden Gala, Dali'nin Sürrealizmle bütünleşmesine büyük ölçüde yardım etmiştir (Passeron:1982,144).”

1929'da Paris'te ilk sergisini açtı. Dali kışkırtıcı, yapmacıklı idi ve muhteşem bir konuşmacıydı. Bu dönemde yaptığı akademik tarzda ele aldığı ve ince ayrıntılarla yaptığı ünlü resimleri: “Aydınlatılmış Zevkler, İç Karartıcı Oyun, İsteğin Bulunduğu Yer” ve 1931'de yaptığı ; “Düş, Belleğin Devamı” gibi resimlerdi. 1929'da yaptığı, “Çocuk Kadına İmparatorlara Layık Abide” Dali'nin o zamanki deneyimlerinin özeti idi. 1930'da kendi kuramlarını açıkladığı “La Femme visible” adlı kitabını yayınladı. 1931'de “L' Age d'or” adlı filme işbirliği yaptı. Yine 1931 yılında Dalí, en meşhur eseri olan Belleğin Azmi'ni bitirdi. Eser genel olarak, katı ve değişmez zaman kavramına karşı bir protesto olarak yorumlanır. Dalí sonradan bu resmin ilhamını, sıcak Ağustos güneşi altında erimekte olan bir Camembert peynirinden aldığını yazacaktı. 1934 yılında “Chants'de Maldoror”unu tamamladı. Amerika'ya ilk gezisini yaptı.

1936'da Londra Uluslararası Sürrealist Sergisi'nde bir konuşma yapması istenince, sahneye eski tip hantal bir dalgıç tulumu içinde çıktı. Tulumun beline mücevher işlemeli bir kama takmıştı; bir elinde bir bilardo ıstakası tutuyor, diğer eliyle de bir çift kurtköpeğini çekiştiriyordu. Dali neredeyse boğulacak hale gelmiş, ancak çevredeki herkes bunun önceden hazırlanmış bir gösterinin, şakanın bir parçası olduğunu düşünmüşlerdi. Prezervatif kadar ıslak iki azgın köpeği, nefisini tuttuğu gibi tutuyor sanat camiasına meydan okuyor kimsenin kontrolüne giremez adının önüne sıfat eklemeye çalışanlar (Komünist, Deli...) tehdit eder tarzda beş dakikalığına erkeklik ikonu oluyordu.

1937 yılında İtalya'ya gitti. “1938 yılında Paris'de açılan Sürrealistler sergisinin girişinde meşhur “Yağmurlu Taksi” de vardır. (bunun balmumundan yapılmış yapılmış olağanüstü güzellikteki yolcunun üzerinde gerçek salyangozlar yürümektedir) (Passeron:1982,149).” 1939'da biten İspanya iç savaşında Franko'yu desteklemesi, ona olan sevgisi ve Jean Louis Ernest Meissonier (1815-1891) gibi bir savaş ressamını beğenip onu Sürrealizmin öncüsü olarak belirtmesi, fikir ayrılıkları, uyuşmazlık ve de; tavırlarının abartısının uzun süredir hazmedilememesi nedeniyle Dali gruptan atıldı. Ve çekişmeleri ömür boyu sürdü. 1940'da Dali ve Gala, tüm Avrupa'yı etkisi altına almaya başlayan II. Dünya Savaşı'ndan kaçarak Amerika'ya

yerleşti.1941'de New York'taki Çağdaş Sanat Múzesinde eski yapıtlarından sergi açıldı. 1942'de kendi yaşantısını yansıtan "Salvador Dali'nin Gizli Yaşantısı" adlı kitabını yayınladı. Tanınmış kişilerin portrelerini çalıştı. 1945-46 yıllarında, Walt Disney ile beraber Destino, Alfred Hitchcock ile beraber Spellbound filmlerinin yapımında çalıştı. 1949'da Dali, karısıyla beraber Avrupa'ya döndü ve memleketi Katalonya'ya yerleşti. Hayatının sonuna kadar burada kaldı.

1951'de Mistik Manifestoyu yayınladı. II. Dünya Savaşı sonrası eserlerinde, Katolik temalar ve modern bilim kavramları öne çıktı. Dali hayatı boyunca bilimle ilgilendi yakından takip etti. Hiroşima'ya atılan bombadan etkilenmiş, hayatının bu dönemine "nükleer mistisizm" adını vermişti.

1960'da Figueres belediye başkanı, Belediye Tiyatrosu'nu "Dalí Tiyatrosu ve Múzesi" yapmaya karar verdi. Açılışı 1974' e kadar süren yapımında ve 1980'lere kadar süren eklemelerde Dali bizzat kendisi ilgilendi. Son dönemlerinde burada yaşamaya başlamıştı, öldüğünde de bu müzenin mahzenine gömüldü.

Hayatı boyunca, 1500'den fazla resim ve onlarca heykelin, çeşitli taş baskı eserler, kitap illüstrasyonları, tiyatro dekorları ve kostümleri, moda tasarımları ve sinema filmleri yapan Dali, 23 Ocak 1989 yılında (84 yaşında) memleketi Figueres, Katalonya, İspanya'da hayata gözlerini yumdu.

"Sıkıntılar içerisindeki bir medyum olarak kendi dehasının ortaya çıkmasını bekleyen bu Dali imgesi, gazetelerden ve televizyondan onun büründüğü kılıklara alışkın olanlar (sürme çekilmiş gözler ve dikey olarak balmumu sürülmüş bıyıklar) için düzeltici niteliktedir. Zorla gülümseyen bu kişinin ardında, hayal gecelerini ve dehanın sırrını arayan bir çocuk vardır. Annesini yitirdikten sonra aradığı koruyucu sevecenliği, katolik kilisesinde de, İspanya'da da, Gala'ya olan aşkında da, kazandığı ünde de ne yazık ki bulamamıştır (Passeron:1982,150)."

2.8.1. Rüyalardan Gerçeğe Dali

19. yüzyılın ikinci yarısından bu yana, insanı kendisine hizmet etme zorunluluğunda bırakan makineleşmenin etkisiyle kişi kendisini dinlemeye zaman bile bulamamış, varlığını duyamaz hale gelmişti. Kendi istediği gibi yaşayamayan kişide çevresine karşı sevgisizlik ve düşmanlık meydana geldi. Ve bunlar bilinçaltında birikmeye başladı. Bunu İspanyol filozof Ortega Y Gasset (1883-1955): “Bence kitlelerin ayaklanışını hazırlayan da bu içe kapanmışlığıdır (Gasset:1958,97).” derken, bilinçaltı üzerine araştırmalar yapan Avusturyalı nörolog ve Psikoanalitik Kuram'ın kurucusu Freud bir sözünde (1856-1939): “Biz ekonomik dünyadan psikolojik dünyaya kaydık (Turani:2003,60).” diyordu. Ve bu psikolojik birikimin çözümü için, rüyalar ele alınıyor bilimsel bir temele oturtmak isteniyordu.

Endüstri toplumunda, köle olan ve gelecek korkusu yaşayan birey psikolojik bunalımının temelini oluşturmuş oluyordu. Gelecek korkusuna tepki olarak: yarınını düşünmeyen, sorumsuz, çılgın yaşama eğilimli kişiler ortaya çıkıyordu. Bu sanatsal alanda çılgın bir duygu boşalımı olarak gözleniyordu. Kişisiz endüstri atıklarından oluşan plastik düzenlemeler yada elektronik müzik aletlerinin çılgın temposu gibi. Bilinçaltı dünyası araştırmalarına Freud’ dan sonra İsviçreli psikiyatr, analitik psikolojinin kurucusu olan C.G. Jung’ da (1875 -1961) çalıştı. Ruhsal bozukluğun temelinde aşağılık duygusunun olduğu görüşü ortaya, kişilerde pasif yada aktif tepkiyi çıkarıyordu. Bu etki pasiflerde, zayıflık ve kendinden emin olmamalara yol açarken aktif tepkide protesto ve kuvvet gösterilerine sebep oluyordu.

“C.G. Jung’un büyük keşfi, kolektif bilinçtir. Jung, egemen ve pozitif kuvvetlerin, bilinçaltından insanın kalıtsal eğilimine ve bilincine etki yaptığına inanıyor. Ayrıca bilinçaltında bir semboller dünyası oluştuğuna ve bu sembollerin içimizde uyuduğuna, sonra dış yaşantımız olanak verdiğinde, bunların sanatta, efsanelerin oluşmasında, masal ve rivayetlerde, rüyada ve özellikle mit’lerde yeni biçimler altında görüldüğüne inanıyor. Ancak semboller, insan tasarımında ortak bir anlatım biçiminde görünüyor ve kolektif kitle bilinçaltında yaşantısını sürdürüyor. Birey, bu sembollerin büyü dünyasına bağlı kalıyor ve kendini bunların etkisinden kurtaramıyor (Turani:2003,60).”

Birey kendi yarattığı bu bunalımlı endüstri ortamından kaçacağı yer, psikanaliz yoluyla yine kendisinin bulduğu ve huzuru burada arayacağı, yeni bir evren olan bilinçaltıydı.

“...19. Yüzyılın son çeyreği ile 20. Yüzyılın ilk çeyreği arasındaki sanatçı için, ön planda onun ruhsal gerçeği yer almaktadır. Bu dönemde sanatçı kendi bilinçaltının derinliklerini rüya yorumları ve anımsamalarla keşfediyor ve sonra ruhsal dünyasına özgü bir dille, kendiyile bir konuşma “monologue interieur” yapıyor. Bu yoldan giderek hiç tanımadığı kendi bilinçaltını görür hale getiriyor. Böylece rüyalarına ait öğeleri esrarlı bir sembolik biçim ile gösteriyor; ani bilincin dışında pluşan ruhsal yaşantısını ortaya koyuyor. İşte Expresyoniz ile Sürrealizm’in kendine özgü biçimleri aradıkları kaynak, bu nedenle insanın bilinçaltı oluyordu (Turani:2003,61).”

“Düşlerin yorumu” adlı eseri, 1899 tarihinde C.G. Jung’un büyük keşfi kolektif bilinç kavramından hemen önce yayınlanarak Sigmund Freud’un sanat tarihine bir akımın kurucusu olmadığı halde icrasıyla prototipleri geride bırakan Salvador Dali’ye esin kaynağı olmuştu. Eserle Freud rüya incelemelerinin bilimsel olamayacağı yönüyle eleştirilirken bir yandan da İngiliz biyolog ve doğa tarihçisi olan Charles Robert Darwin’in (1809-1882) Türlerin Kökeni (1859) adlı eserinde hayvanlığımıza kanıt aramasındaki gibi Oidipus kompleksi (çocuğun karşı cinsteki ebeveyni sahiplenme, beslediği duygu, düşünce, dürtü ve fantezi teorisi) bölümüyle perçinlemek isteyen tavrını ortaya koyuyordu. Her ne kadar Alman filolog, filozof, kültür eleştirmeni, şair ve besteci Friedrich Nietzsche’nin (1844-1900) Tragedya’nın Doğuşu (1872) isimli eserindeki benzerlikler göze çarpsa da bilimsel anlamda gerçek dışı hayatımıza yaklaşan ilk eser olma özelliğini koyuyordu.

Rüyaların biyolojik içeriği, işleyiş ve maksatları tam olarak anlaşılammıştır. Bu bilinmezlik sanatçılar tarafından yıllarca konunun ziyaretçisi olmalarını sağlamıştır. Duyusuz algı veya nesnesiz algı olarak ifade edebileceğimiz bu süreç inanç ve tahminlerden beslenirken egzantrik ve yoruma açık oluşlarıyla Salvador Dali’yi derinden etkilemiştir. Tıpkı Sigmund Freud’un kendi gördüğü 23-24 temmuz 1895 "Irma" rüyasını çözümleme tekniklerinde sembolizm ve şifreleme kullandığını gören Dali, tanıştığı Sürrealistlerden derinlemesine etkilenerken bilinçaltının sırlarını fütursuzca önümüze serer. Çocukluk yıllarında kardeşini menenjit hastalığı nedeniyle

kaybeder ve annesi bu yıkımın altından sağlam kalan tek duvar, kalan evladına sarılarak kurtulmaya çalışacaktır. Ne var ki, abartılı ilgi ve alaka Dali'ye hiperaktiflik boyutunda ilgi ihtiyacına ve hırçınlığa neden olarak çocukluk yıllarında şekillenmesine etki edecektir. Freud kitabının üçüncü bölümünde rüyaları bir dileğin gerçekleşme aracı olarak bilinçaltının organize ettiği bir eylem olarak sunarken, Dali gerçekleşmemiş şekiller hatta imkansız şekiller bulabilmek amacıyla, sabahın ilk ışıklarına kadar uyur uyanık vaziyetle zihninin ona oyun oynamasını, yeni şekiller armağan etmesini bekler. Freud rüyaların doğrudan güduları doyum yerine çarpıtmalarla kendini göstermesine, bilincin rüyalara uyguladığı sansür olarak ifade ederken kendisinden sonra gelenlere medeniyet yularının fırlatıp atılmasını yeterince güçlü kişiliklerin (Friedrich Nietzsche) sembollerin arkasında saklanmadan yaşaman gerektiğini ifade etmektedir.

Mesajı doğru alan Dali, eserlerinde sansüre meydan okurcasına saklı istek ve arzuların perdesiz resimlerini yapar. Gündüz yaşanmışlıkların gece rüyalara esin olacağını bilen Dali, önemli detayları değil de arada kalmış garnitür detayları büyütür, konunun önüne geçen detaylar Dali tarafından büyük yer tutacak şekilde işlenirken ölümsüz olmanın bedelinin yerleşik konu ve tabuları devirmekle mümkün olduğunun bilincinde olarak zaman algısı oluşturabilmek için eserlerinde nesne ve figürlere deformasyon uygular. Tekrar eden sembolik temalar neredeyse tüm hayatını esir almıştır. Cinsellik kavramını sunan şematik tekrarlar takıntılı olduğuna işaret eder. Freud, Rüyada duyulan utanç ise bilinçaltındaki ikincil alanın sansürcü olarak devreye girmesidir diyerek Dali ve hayat arkadaşı Gala için utanç hissini özgüveninin önünde zeka ile üretme arasında duran en büyük tabu olarak görmesini sağlamıştır. Utanç hissini gettoda dışa vurumu suçtur. Ama utancın sanat çevresindeki dışavurumu çıplaktır. Teşhircilik bebeklik dönemine bağlanırsa (Freud) sorgulanamaz temel içgüdü olarak kabul gördüğünde insanların kendilerine karşı koymak adına da bir sebepleri kalmamış demektir.

Bilimsel araştırmalardaki tek yönlü kısır bakış Freud'un fikirlerine şiddetle karşı çıkan bir kesimin varlığına rağmen alternatifsizlik nedeniyle rüyalara Freud'un taktığı kulplar kalıcı olmuştur. Freud, çocuğun bilinçaltında babanın yerini alma ve anneye tamamen sahip olma (bebeklik dönemindeki gibi) dileği yer edinir. Tipik rüyalar altında erkek çocuğun babasının ölümünü dilemesinden bahsederken ünlü

Oedipus teorisini de ilk defa ortaya koyuyor ve bu Oedipus Kompleksi'ni edebi metinlerle destekliyordu.

“Freud’un kuramında da merkezî bir konumda olan Oedipus’un annesinin adı ise farklı anlatılarda farklı şekillerde geçer. Epikaste ya da Iokaste olarak anılan anne ile Oedipus’un ilişkisi, efsanedeki temel olaya vücut verir. Efsaneye göre Thebai’de kâhinler, kralın doğacak çocuğunun, babasını öldürerek annesi Iokaste ile evleneceği kehanetinde bulunurlar. Bu kehanet üzerine doğan Oedipus, ebeveynince bir ormana bırakılır ve vahşi hayvanların onu yiyeceği düşüncesiyle lânetli kehanetin önüne geçildiği zannedilir. “Şiş Ayak” anlamına gelen “Oedipus” ismi de çocuğun sıkıca bağlanmış olan el ve ayaklarının şişmesi nedeniyle, ona isim olarak verilir. Çobanlar, Oedipus’u bularak onu Kral Polybos’a götürürler. Oedipus büyür ve Polybos’un kâhininden kaderinde bulunan lâneti öğrenir. Bu yüzden Oedipus, gerçek anne ve babası zannettiği üvey ebeveyninden uzaklaşır. Yolda Thebai Kralı ve aynı zamanda gerçek babası olan Laios’u öldürür. Yolculuklarından birinde doğum yeri olan Thebai’ye gelir. Thebai’de insanları yiyen dev bir Sfenks [insan başlı aslan] peyda olmuştur ve bu şehrin halkı Sfenks’i alt edecek kahramanın Kraliçe Iokaste ile evlenip Kral olması gerektiğine karar vermiştir. Oedipus, Sfenks’i alt eder ve bilmeden annesiyle evlenir. Gerçeğin anlaşılması üzerine Iokaste kendisini öldürür; Oedipus ise kendi gözlerini dağlar (Fromm 1991: 53-55).”

Hayranı olduğu Freud’un yazılarını takip etmiş, resimlerine esin kaynağı yapmış yada resminin alt yapısını tamamen onun düşünceleri üzerine kurmuştu. Dolaylı yollardan anlatacağı gibi bazen eserlerine fikirlerinin direkt ismini koyacaktır (*Oedipus Complex*, 1930 gibi). Freud’la ileride bizzat tanışacak ve resmini yapacaktı.

Freud’un “yoğunlaştırma” olarak ifade ettiği oldukça az olan rüya malzemesinin aynı anda birçok düşünce ve duygunun ifadesi olması Dali’nin resimlerindeki çubuk sopalardaki gibi kendini gösterir. Rüyalar gerçeğin sembolü değil, aynı anda bir çok işlemden geçmiş ifadeleridir, yaklaşımını Salvador Dali bilhassa psikanaliz metodunun yaygınlaşmasına esin kaynağı olacak 500 eserle taçlandırmıştır. Çağrışımlar alanından (rüyalar) kurulacak bağlantılarla Dali’nin resimlerini anlamamıza yardımcı olur. Dali’nin resimlerinde mantık bağlantıları, neden sonuç ilişkileri ya da çelişkiler doğrudan belirmez. Görsel olarak yer bulamayan temalar,

kavramlar melez şekillerle (modern), imajlarla yönlendirilerek bizlere eşanlı sanat eserleri bırakır.

Dali bizleri tavşan deliğine (Alice harikalar diyarı) davet eder, tıpkı Oz Büyücüsündeki (1939) Dorothy gibi komadaki zihnimiz eğlenceli, zevkli bazen korkulan imajlarla yoğrulurken Freud'un rüyada hesap işlemleri ve konuşma bölümünde ifade ettiği gibi matematik uyuyan kortekslerimizin azizliğine uğramıştır, zaman algımız çökmüştür, eğlencenin olduğu yerde saate kimse bakmaz. Delikten çıkmamız için sorgulanabilen, uçar ve aşırılıklardan Dali'yi utandırmamız için zamanı akan bir saat olarak resmetmiştir. Freud dikkatimizi kopuk anlamsız rüyalara çekerken, rüyaların kendi yargı mekanizmaları olmamasına işaret eder. Dolayısıyla Dali, eserlerinde cinsellik temasını rahatça kullanmıştır. Rüya süpergonun ben'e (id'e) mesajıdır. Acıkmak gibidir, tarif edemezsek de bizi yönlendiren alarm saati gibi, açlık zihnimizde nasıl belirirse, insan nefsi aklımıza imaj diliyle ne istediğini söyler.

Ünlü İngiliz edebiyatçısı George Orwell (1903-1950) tarafından "Fransa tehlikeye düştüğünde, fare gibi kaçmakla" eleştirildi.

Eserlerinde her ne kadar anlam tehlikeye düşse de, ilgi fakiri bir çocukluk geçiren tüm çocuklar gibi isteklerinin gerçekleşmesi için zaman kaybetmeye tahammülü yoktu. Dali'nin beğenilme arzusu insan formlarını her ne kadar deforme de etse insanlarda görsel algımıza keyif verebilecek plastik tonlamalar, ışık gölge oyunlarına daima bağlı kalmıştır. İlgisiz yetişen çocuklar çabuk büyür, yetişkinlere özel (cinsel) hayatları çabuk şekillenir. Dali' de kural tanımaz, dışavurumculuğuyla hayatını sorgulamak yerine ilginç sayılabilecek aktivasyonlarla desteklemiştir. "Diriliş" (Resim: 2.52) adlı eserinde görüldüğü üzere; konunun korkutucu, kavurucu teması yerine cinsellik, estetik kaygılar yine ön planda durmaktadır. Tanrı kavramı yerine piramidin ortasında yer alan iki rahibe onlara güven duyulanın (tanrının) haklı çıkacağına garanti ederken bizi çıkardığı zaman ve mekan yolculuğunda piramidin tepesine yükselirken giysileri beyazlaşan kurtarılmış kitle hiçte kiliseye özgü değildir. Ziyadesiyle Katalon ressam, bale resitalindeki figürlerle koşan bu kitle bir piramitte tımandırılmaktadır. Çürümüş ve kaybedenleri ayıran piramidal ayırım kilise ikonalarındaki gibi değildir. Burada cennet onaylanırken kontrolsüz tavırlı anarşist Dali, kendi cennet algısını sunmaktadır. Yargılama ve kaybetmenin olmadığı halen son anda dahi gözüne karşılık hayat kadınına teklifte



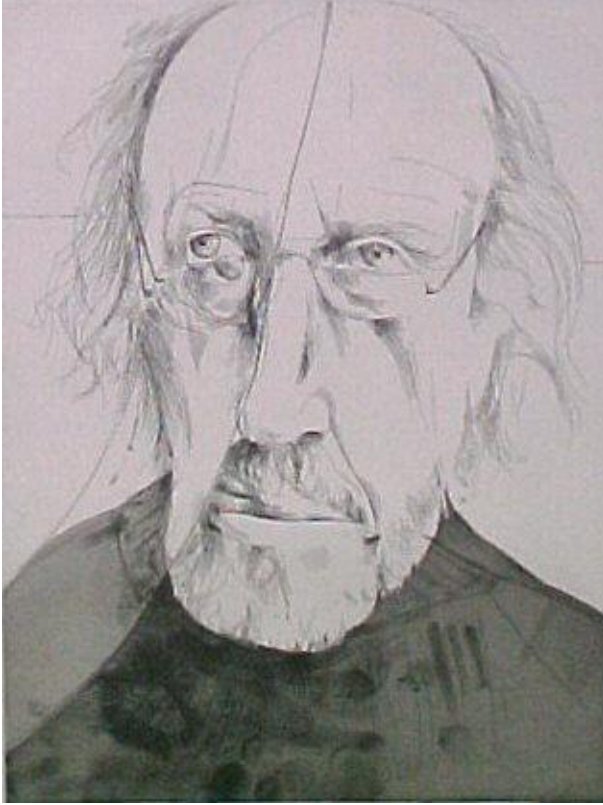
Kaynak:<http://uploads0.wikiart.org/images/salvador-dali/resurrection-of-the-flesh.jpg>

Resim: 2.52. Diriliş (1945)

bulunabilecek rahat bir mahşer tablosundaki oldukça gerçekçi Hellzapoppin (1941) filmi gibidir. Karikatürize edilmiş olanca gerçekçi, görsel açıdan doyurucu parlak renklerle çalışan sanatçı burada insan doyumsuzluğunu sanki kendi tercihi değilmişçesine sorumsuzca, hadiselere yargı belirtmeden yaklaşır. Dali manipüle eder ayartır, hakim tavır her ne ise ona hicivle saldıracaktır. Sağ alttaki kemikler

parçalanmış ceset yok oluşu pahasına topraktan çıkarken dahi açlığı için (eğlenmek kendini sorgulamayı geciktiren en önemli aktivite olduğu için) para, şan ve şöhret adına cinselliğe sarılır cennet belli ki bu. Dali belli ki yükselen piramidin üstünü merak etmiyor bir ayağı toprakta, onun oraya gitmek gibi bir niyeti yok. Sol tarafta manken edasıyla catwalk yapan mavi şallı bir bayan var. Son derece gururla atmosferi süzüyor hatta durmuş, burada olan biteni beğenmezse geri dönecekmiş gibi çekimser. Dini inancı olduğunu söyleyen Dali kiliseye inanmıyordu. Eserde bu temel duruş üzerine kuruluydu. Parçalanmış vebalı gibi üstleri örtülü cesetler kendince önemli olan bölgeleri, bacakları sahneye estetik katması için ve kişiselleştirip drama çizgileriyle eserde onun istemediği hüznün duygusu hakim olmaması için yüzleri kapalıydı. Malum, Dali eğlenceli biriydi, iyi konuşmacıydı. Para için sanat duruşunu değiştirebilir ve yine kişisel rahatı için savaş sonrası İspanya'ya geri dönebiliyordu. Eserdeki kahverengi, farklı zaman aralıklarını betimleyecek şekilde resmedilmiş güçlü spot ışıkları altında sunulmuştur. Solda ilerleyen örtülü beyaz kadın iffetli duruşuyla orada bulunmayı hak eden, onun sıkıcılıkları nedeniyle mesafeli durduğu katalan bir hristiyan, resimde de ona mesafeliyiz. Küçük ve ayrıntısız sıraya dizilmiş iki fırka, tanrı yanılışını selamlıyor. Solda rahibe daha rahat, onlar bize dönük. Sonucun cevabını biliyoruz tavırla gelenlere bakıyor (buraya geldiniz biz haklı çıktık der gibi). Roma lejyonları uğurlanıyormuş gibi bu selamlama gösterisi; sağ tarafta beyazlara saklanan onları kıskanan bir konumda bölünmüş. Dali'ye göre burada da Anarşizm olacak (olmazsa bilindik, tekdüze olurdu), insanların hem fikir olması önce dahi numarası yapmasına ilgi çekmesine engel olur çünkü.

2.9. Richard Hamilton (1922-2011)



Kaynak: <http://uploads7.wikiart.org/images/richard-hamilton/self-portrait-in-a-cracked-mirror-1985.jpg>

Resim: 2.53. Kendi Portresi (1985)

“Richard Hamilton Pop Sanat’ı “[...] popüler, halk için üretilmiş, geçici, sürekliliğini korumayan, tüketilebilen, kolayca unutulabilen, ucuz imal edilen, büyük sayılarda üretilen, genç, esprili, zeki, seksapelli, göz boyayıcı, lükse düşkün ve para ile ilişkili bir sanat olarak” tanımlar (Görsel 20.Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984: 1212).”

24 Nisan 1922 yılında doğan ve 13 Eylül 2011 yılında hayata veda eden Richard Hamilton, İngiliz ressam ve kolaj sanatçısıdır. Sanat yaşamı boyunca çalışmalarında kendine has estetiğiyle takdir toplar. Önceki yüzyıllarda yaşayan sanatçıların doğayla kurduğuna benzer bir ilişkiyi kitle kültürüyle kuran Hamilton, bunu yaparken işlerinde sadece popüler kültüre yer vermekle yetinmeyip, daha geniş bir çerçevede medyanın toplumu dönüştürme kapasitesi üzerinde yoğunlaştı. 1956 yılında sergilediği "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?" adlı kolajı, Pop Sanat akımının ilk örneği olarak değerlendirilir.

“13 Eylül günü 89 yaşında ölen Richard Hamilton, Independent Group içindeki arkadaşlarıyla birlikte, elli yıl önce Pop sanatı fikrini icat etti. Hamilton, 1959’da yaptığı “Kandıran İmge” konuşmasında, tüketim toplumunun tasarım aracılığıyla yaratılan arzuya dayandığını öne sürüyordu. Şimdi herkesin kabul ettiği bu argüman o yıllarda henüz pek işitilmemişti... Bugün, bir “homo imago” olarak yaşadığımız hayat artık bize doğal geliyor.Ve şimdi her birimiz, Hamilton’ın öngördüğü gibi, çevremizdekilerin

‘nasıl görüldüğü’ konusunda uzman kesildik; aynı zamanda hem tasarlıyoruz hem tasarlanıyoruz (Foster, 2011:37).”

1963’da arkadaşı Marcel Duchamp’la beraber ilk kez Amerika’ya seyahat ettiğinde o zamanlar New York popunun yeni yetmeleri olan Andy Warhol, Roy Lichtenstein ve Ed Ruscha ile tanıştı. Warhol’dan çok önce Marilyn ikonunu keşfetti (Resim: 2.54).



Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-my-marilyn-p04251>

Resim: 2.54. My Marilyn (1965)

Burada Pop, özündeki politik, eleştirel damarı giderek yitirmişti, Popüler kültürün sadece imge dünyasına değil, bu dünyayı yöneten paranın çekiciliğine de kapılmıştı. Mesela; Warhol’un gözünde “en müthiş sanat para kazanmak” oluyordu. Sanat Ticarî şekle dökülmüştü. Bir pop artisti:“Biz şarap şişesi yerine coca-cola şişesinin resmini yaparız.”diyordu. Popüler kültür, onun karşısında uyanık kalamayan popüler sanatı yutmuştur. Bugün iş dünyası ve sanatın büyük markaları, aslında Hamilton’ın buluşunu paraya tahvil etmektedirler. Oysa Hamilton ölene kadar, sadece Marilyn gibi fetiş imgelerin barındırdığı iktidarı sökmekle yetinmemiş, sanatında ABD ve Britanya’nın uyguladığı şiddetin ‘popüler’leşmesine direnmiştir. Richard Hamilton, insanın teknoloji

ve kültürel araçlarla bir objeye dönüşüp yabancılaştığını söyler. Sanatını aynı zamanda felsefi bir düzleme taşır. Derdi sadece estetik değildir, felsefi bir soruna da işaret eder. İnsanın yaşam biçimini, oluşturduğu kültürü ve ideolojisinin nasıl yönlendirildiğini gösterir. Kullandığı farklı biçimler ve kolaj yöntemiyle de insanın karmaşık yapısına dikkat çeker (Resim: 2.55).



Kaynak:http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2012/05/019_RICHARD-HAMILTON_Fashion-plate.jpg
Resim: 2.55. Moda Resimleri (1970)

2.9.1. Tüketim Toplumuna Ayna Hamilton

Anarşist Marcel Duchamp, çeşme isimli pisuvarının sanat galerisine girmesinden sonra sanat iki farklı akıma ev sahipliği yapmaya hazırlanıyordu. Bunlardan biri kavramsal sanat, diğeri 1956 tarihli Richard Hamilton “Bugün evleri bu kadar farklı, cazip kılan nedir” adlı eseriyle pop sanattı (Resim: 2.56). Kendi ifadesiyle tüketim toplumunun ikilemini yermek amacıyla eserini gerçekleştirmişti.



Kaynak:<http://uploads2.wikiart.org/images/richard-hamilton/http-en-wikipedia-org-wiki-file-hamilton-appealing2-jpg-1956.jpg>

Resim: 2.56. Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir? (1956)

İnsanlara, satın aldığımız ürünleri kölesi oluncaya kadar çalışmak zorunda oluşumuzu, modern aile düzeninde imaj algılarıyla nasıl köleleştığımızı anlatmak istemiştir. Köleleşme korkusu, makinelere esir olmak sanayi inkılabıyla başlayan süreçte izleyenlerin gözüne ilk kez bu denli net sokulmuştur. Provokatif bir biçimde ,

kayıtsız kalamayacağımız bir örgüyle çıplaklık nedensiz rahatlık ve son derece modern bir evde bizi yakalar çalışma. Fabrikadaki ürünler gibi figürlerde montajdır. Üretim için insanı makineye benzetir, çağın bizden bunu beklediğini anlatır ve kaçınılmaz bir biçimde kendimizle yarışamayacağımız koşullara (fabrika hızında üretim yapmak, fotoğraf makinesi gibi resmetmek) kendimizi soktuğumuzu ifade eder. Şikayet ettiği; içinde bulunduğumuz ortama yabancılaşma, köleleşmedir. Eserde ve eserlerinde bir çıkış yolu yoktur. Tıpkı George Orwell'in "Bin Dokuz Yüz Seksen Dört" (1949) isimli kaotik eserindeki gibi düzenin kölesiyizdir ve eserin sonundaki gibi bize biçilen rolü oynamaktayız.

Eser içinde sıkışık sayılabilecek bir düzen var. Bir dükkanın alt katı gibi. Duvarı pis diyebileceğimiz kadar rutubetli hatta rutubeti aşan seviyede üstten gelen su akıntıları var. Uzun süredir temizlenme bakım yapılmadığını ifade edebileceğimiz kadar kadrajda yer etmiş. Şık koltuklarla kıyaslandığında, tavanın eserde az yer alması ve kirli oluşu üstte dar açılı bir üçgenle bizi sıkıştırmak istendiği izlenimi bırakıyor. Eserde genişletici, ferah alanlar yok. Bize kalan düz alanlar koltuk ve duvardaki sarımsı bölgeler. Algımızı zorlayan rahatsız edici, bize gözüne far tutulmuş tavşan muamelesi yapıyor. Eserden kaçamıyoruz. Sol taraftaki deri koltuğun yanında eseri ortalayan evin içinde neler olduğunu anlamamıza yarayan kayıt cihazı var. Eserde siyah leke oluşturmak dışında tatmin olmak, haz alabilmek için dahi makinelere ihtiyaç duyduğumuzu söylüyor (eserin ismi bizi genellemeye eleştirmeğe davet ediyor). Kadın ve erkeğin birbirlerine yakınlık duyan bir aile, çift değil olsa olsa ihtiyaçlarını karşılamak için anlaşmış partnerler olabileceğini ifade ediyor. İhtiyaçları olmayan eşyalar almak için, nasıl köle gibi çalışmalarını gerekiyorsa birbirleriyle temas kurmak için parodi ses kaydı ve kameraya anlamsızca rol kesen hazırlıklara ihtiyaç duyuyorlar. Anlamsızca bakan kadın ve erkek bu poz verme edasıyla izleyiciyi manipüle ediyor. Erkek abartılı yunan atlet pozuyla bir bodybuilding yarışmasından fırlamış gibi elinde büyütülmüş lolipop şekeri tutuyor. İma edilen teklife kırmızı renk verilerek dikkat çekilmiş. Kadın karakterinin tavrı bu imaya bedeniyle cevap vermiyor tarzda. Soldaki turuncu deri koltukla kırmızı başlıklı lolipop eserde renkli unsurlara gözlerimizin geçiş yapmasını kolaylaştırıyor. Biraz sonra birbirini kullanacak olan iki kişinin imajlardan beslenmek zorunda kalmalarını bilmek son derece küçük düşürücü. Erkek objesinin vücut tipi abartılı o da kendine biçilen güçlü koruyucu aile babası yerine (1940'lı yıllardaki Amerikan aile babası savaş sonrası değişime uğramıştı) kof, içi boş, eğlence düşkünü, beşinci

caddede yürümek için ihtiyacı olmayan vücut yapısıyla tıpkı bir kadın gibi salonda arzı endam ediyor. Tıpkı kadın gibi metalaşan vücudu artık bir etkileme aracı değil, toplumun makine düzeninin dayattığı bir meta oluyor.

Kadın, baştan çıkartıcı oturuşunu destekleyen el hareketi kendi içinde tutarlı. Bulunduğu ortamla bedeni, tarzı arasında bir tutarlılık var. Fakat bakışımız kadını üst tarafına yükselince kafasına da abajur, yatak odasına reklam alan bir kadın görünümü veriyor. Adam ve kadın belirli bir amaç için orada değil, mutlu olmaya bu kadar yakinken imajlarını yarıştıyorlar, bu onların yeni konuşma biçimi. Son derece özgüvenliler, duruşlarından ödün vermiyorlar. Ne kadar komik oldukları umurlarında değil. Özgüven kendini sorgulayabilenlerin en geç ulaştıkları bir doyumdur. Kadın rolüne kendini kaptırmış bir ifadeyle eski yunan heykellerindeki gibi pürüzsüz, fakat Latin.

Modern insan taklit eder, O' imiş gibi yapar. Rahat olmak adına kaç bin kişi katledilmiş, kaç savaş çıkmış umurunda değildir. Abajur şapkalı kadının solunda siyah zemine (gözükmesi için) Ford amblemi metal olarak basılmış. Evin içini doldurmak; firmanın Küba da araba satmak adına bir ülkeyi nasıl sömürdüğünü Amerikan halkının oturma odası genişliğinde arabalara binmek için ikinci dünya savaşına nasıl dahil edildiğini sorgulamamızı hatta kendimizden utanmamızı ister. İkinci dünya savaşı sonrasında Amerikan aile modeli büyük bir değişim geçirmişti. Sinema, müziklerle savaşı unutmaya çalışıyordu. Savaşta erkekler yerine işe giren kadınlar sosyal hayatın içine reklamlarla tüketmeye davet ediliyordu. Detroit otomobil endüstrisi reklam veren şirketlerin en büyük kalemını oluşturuyordu. Yıkılan toplum, sinema, tiyatro, gazino Las Vegas' la uyuşturuluyordu. Reklam endüstrisi altın çağını yaşıyordu. Bu yüzden; üstünde meyveler olan televizyon eserde; insanları hipnotize edici rahat, güzel ve pahalı zevklerin zerrelere enjekte edildiği hoş bir müzik eşliğinde partnerlerimizi bir sonraki aşamaya hazırlıyor. Kadın metalaşmış, en az Pompei' deki kadınlar (ünlü mozaik) gibi kullanılmaya hazır, bu kez togaları dahi yok bizi tüketim toplumunun yeni kurallarına uymaya davet ediyor. Tükettiğin sürece varsın!

Duvarda, beyinde bir çiklet kadar etki uyandırmayacak Jack Kirby' nin çizgi roman karesi çerçevelenip asılmış. Rus saray ressamlarından bir örnek beklemek olmaz. Basit bir "B" sınıfı suç filmi gibi duran enteresan ve basit sloganik repliklere

sırtını dayayan örneklere gönderme yapıyor. Humphrey Bogart Malta şahini ve James Cagney'in tamburalı thomsonlu filmlerindeki gibi. Eserin sol bloğunda merdivenleri takip ederek dışarı açılıyor. Diğer kültürlerle motor teknolojileri satarak, zengin olan Amerikan toplumu evin içindeki en zayıf halka (Adem ile Havva hikayesinde dişi olan bu yönünü ispat etmişti zaten) kadın, bu kez süpürme makinesiyle zarif bir kuğu gibi size karınız gibi çemkirmez iş yaparken zevk alabilirsiniz imajıyla bizi merdivenlerden uğurluyor. Tüm olan biten bu stüdyo dairede tüm olan bitenler dışarıdan görülebiliyor. Perde kavramı 3+1 gibi rafa kaldırılmış. Tüketmek adına yaşayan bu grup, utanmak adına vakit kaybedemez. Dışarıda sabaha kadar sürecektir eğlence Frank Sinatra gibi bizi bekliyor. Metalaşan kadın beşinci caddede eğlenmek varken evde oturup temizlik yapmaz, yemekle hiç uğraşmaz. Savaş sonrası mülteci alımına başlayan Amerika, sektördeki kişileri yönlendirmek için alım güçleri zayıf olması gerekçesiyle uzun süre adım atmadı. Fakat Ava Gardner kısmen Latin göçmenler için esin kaynağı olmuştu (Çıplak ayaklı Kontes 1954). Kadın domuz jambonunu açar, son derece şık kutusu sanki otomobil parçasıdır. İğreti bir şekilde masada dahi durmaz, biblo gibi sehpa kendine yer beğenir. Biraz önce içilen kahve reklam çekimlerinden fırlamış gibi duran bu 1+1 dairede yaşanmışlık havası vermek için bırakılan çekim detayı gibi durmaktadır. Halı kumlu bir görüntüde detaylı İran halılarına benzemiyor. Detaycılık, sabır olsun, şimdi olsun diyen modern insana özgü bir kavram değil. Sanatçı her ne kadar resmetmese de soyut dışavurumculardaki gibi bizi nesnelere özüne davet etmek yerine insanın neye (sabun köpüğü) dönüştüğüne ve bunu sorgulamaya davet ediyor. Prometheus kadar cesur olup, bilgi için yanmayı göze alamayan modern bireyi özüne dönmeye davet eder. Eserdeki özgüvenli gözükmeye çalışan ideal tüketiciler saldırgan ve alaycı bir lisanla tüm medeniyeti imparatorlukları kralları deviren endüstri patronlarını karşısına almıştır. Belki bu kez bir sanatçı insan doğasını karşısına almıştır. Sahip olma içgüdüğü paylaşma içgüdüğünden sonra oluşur ve doyurulur. Richard Hamilton bunu hedef tahtasına oturtarak cesur bir hamleyle karşımıza dikilmiştir. Sıkışık bir kompozisyonla bizi yönlendirmiş evdeki gereksizleri görmemize yardım etmiştir. Bu yapı kafasındakilere hazırlandığını işini ciddiye aldığını gösterir. Bize bir şey anlatmak istiyor. Saldırgan tavrı eseri komedi sosuyla karşımıza çıkıyor. Kurgu ve göndermeler hesaplı oturtulmuş, çalışmasının bir felsefi manifestosu var. Rahat biri, biraz düşününce bütün parçalar kendini çözümlemeye yönelik. Ressam gizem peşinde olmak yerine, kapitalizmle olan

savaşına bizi de dahil etmek istiyor. Siyah beyaz parçalar kısmen renklendirilmiş, çıplak insan teninin etkisiyle göndermesinin etkisinin zayıflamasına ucuz bir iş olarak algılanmak istememiş. Yeterince cesur değil. Doğana karşı çıkacaksan kazanıp kaybetmeyi geride bırakacaksın. Eserde insanın iki yüzlülüğü imaj için deli gibi davranması (abajur) kendini küçültmesi var. Kişi, kendini, başkalarını tanımlarken anlatır. Ressam yetiştirildiği dönemlerde eleştirel bakışlara maruz kalmış olmalı. Bizi bir sonuca davet ediyor, sosyal düzene. Fakat özgürlükçü bir yapıda. Problemi otoriteyle. Eleştirel ebeveynler kendini hissettiriyor. Otorite kavramı sosyal düzende aykırılıklara izin vermediğinde izin almak zorunda kalacağı için yine aykırı olmayı tercih ederdi Richard Hamilton.

2.14.1. Andy Warhol (1928-1987)



“İş resmi, resimden sonra gelen adımdır. İş ressamı olarak başladım ben ve iş ressamı olarak bitirmek istiyorum. Resim ya da her ne ad veriliyorsa, böyle şeyler yaptıktan sonra, iş resmine geçtim. Bir sanat iş adamı ya da bir iş ressamı olmak istiyorum. İşte iyi olmak en büyüleyici sanat türüdür. Hippiler iş düşüncesini aşağılar, para kötüdür, çalışmak kötüdür derlerdi, fakat para kazanmak sanattır, çalışmak sanattır, iyi iş ise en iyi sanattır. Andy WARHOL (Yapı Kredi,2001, s. 90)”

Kaynak:<http://www.gallerywarhol.com/andy-warhol-self-portrait-1978-FS-II.156A.htm>

Resim: 2.57. Kendi Portresi (1978)

1928’de Pittsburgh’da doğdu. Gerçek adıyla Andrew Warhola, Çekoslovakyalı göçmen bir ailenin dördüncü çocuğuydu. Sekiz yaşındayken ciddi bir rahatsızlık geçirdi, bu yüzden uzun süre okuldan uzak kaldı. Hasta olduğu dönemde vakit geçirmek için yaptığı çizim ve kolajlar Warhol’un sanatının temelini oluşturdu. 1945 yılında liseyi bitiren Warhol,1949 yılında sanata olan tutkusu yüzünden Pittsburgh"daki Carnegie Mellon Üniversitesi"nde sanat eğitimi aldı. 1949’da New York’a taşındı. Fakir bir aileden gelen sanatçı, dergilere serbest çizimler yaparak para kazanmaya başladı. “I Miller” ayakkabı firması için yaptığı çizimler Warhol’un adının ilk kez ciddi olarak New York’ta duyulmasını sağladı. İlk solo sergisini New York’taki Hugo Gallery’de açtı. Serginin adı “Truman Capote Yazılarına Dayanan 15 Çizim”di. 1960’da Pop sanatının temelini oluşturacak Coca-Cola şişeleri (Şekil:2.58), Campbell’s çorba kutuları gibi resimleri yapmaya başladı (Resim: 2.59). Los Angeles’taki Ferus Gallery’de ilk kez Campbell’s çorba kutularını sergiledi. 32 Campbell’s çorba kutusu resmi 1.000 dolar’a satıldı. Ferus Gallery’deki bu sergi Warhol’un ilk önemli sergi olarak kabul ediliyor. 1963’te ilk defa bir stüdyo kiraladı. Ölümüne kadar üç kere taşınan stüdyosu “the Factory (Fabrika)” olarak anılacaktı. 1960’lardan itibaren Warhol tarafından şöhrete kavuşturulan Edie Sedgwick, Viva,



Kaynak:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/95/Warhol-Campbell_Soup-1-screenprint-1968.jpg

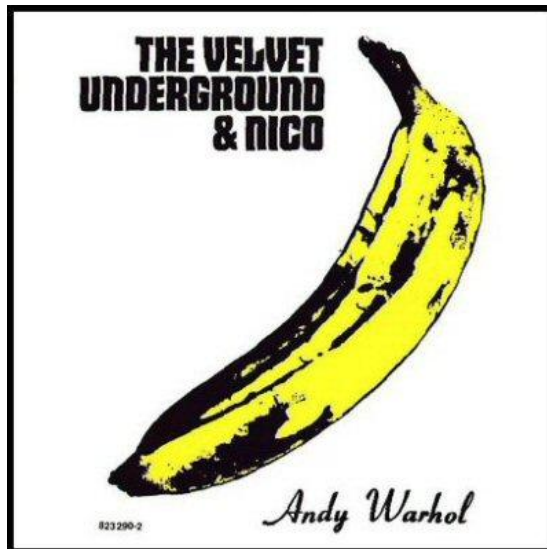
Resim: 2.59. Campbell's Çorba (1968)



Kaynak:http://aasavina.free.fr/IMG/jpg/19-Andy_Warhol-_Grand_Coca_Cola_-_1962_-_208_3x144_8cm.jpg

Resim: 2.58. Coca Cola (1962)

Nico, International Velvet, Ultra Violet gibi birçok genç “Warhol Süperyıldızları” olarak anılıyordu. 1966'da çektiği "Chelsea Girl" adlı filmi, ticari salonlarda gösterilen ilk underground film olarak tarihe geçmişti. 1967'de kapağındaki Andy Warhol tasarımı muz resmi ile bilinen “the Velvet Underground & Nico“ albümü piyasaya çıktı (Resim: 2.60).



Kaynak:http://www.examiner.com/images/blog/wysiwyg/image/Velvet_Underground_Nico_Andy_Warhol2.jpg

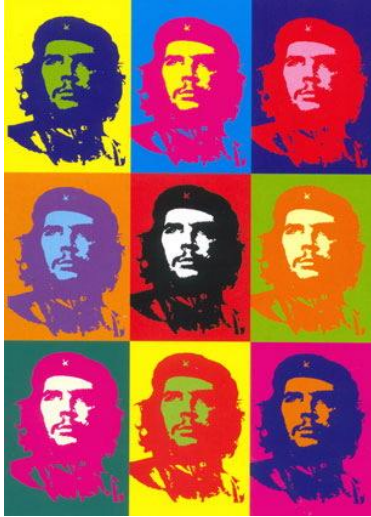
Resim: 2.60.the Velvet Underground & Nico (1967)



Kaynak:<http://estetico.me/files/uploaded/GnP7W3A2tV.jpg>

Resim: 2.61. Mao (1972)

3 Haziran 1968'de feminist yazar Valerie Solanas tarafından Fabrika'da tabancayla vuruldu. Üç kurşunun biri vücuduna isabet eden ve ağır yaralanan Warhol, sekiz hafta hastanede yatmak zorunda kaldı. 1969 yılında "Interview" dergisini kurdu. Warhol portresini yaptığı isimleri birer pop sanatı ikonuna çeviriyordu. Mao Zedong (Resim: 2.61), Lenin, Che Guevara (Resim: 2.62) gibi politik figürleri de kullandı. 1970'lerde Andy Warhol'a eser siparişi veren İran Şahı Rıza Pehlevi ve eşi Farah Pehlevi, Brigitte Bardot, John Lennon, Diana Ross gibi birçok ünlüler vardı. David Bowie 1971'de "Andy Warhol" isimli bir şarkı kaydetmiştir. 1979'da "BMW Sanat Arabası" projesi için bir BMW M1'i boyadı (Resim: 2.63). 24 saat süren Le Mans yarışına bu araba da katıldı. 22 Şubat 1987'de safra kesesi ameliyatı sonrası geçirdiği rahatsızlık nedeniyle 59 yaşında hayatını kaybetti.



Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Guerrillero_Heroico#mediaviewer/File:WarholChe.jpg
Resim: 2.62. Che Guevara (1968)



Kaynak:http://farm4.static.flickr.com/3001/3028570316_12d9deb7cf_o.jpg?width=1024&height=770
Resim: 2.63. BMW (1979)

“Warhol çağdaş sanatın yeni ilerleyişini gördü. Zamanın, toplumun eğilimlerini ve beklentilerini takip etti. Farklı şekilde göstermesini bildi. Sanat yaşamına bakıldığında, Warhol acılar çeken bir deha olmadı, bütün medya araçlarını kendi isteğine göre kullanan bir tür profesyonel sanat menajeri oldu. Yöntemi modern tüketici sanayi toplumunun içindeki gizli mekanizmaları ortaya çıkarttı, derinlemesine çözümlenelerde görülebilecek bağlantıları gösterdi .(...) Bu bakış açısından sonra sanat çok daha farklı bir yöne yürümeye başladı (Yapı Kredi, 2001:46).”

2.10.1. Yeni Bir Çağ Warhol

İnsan akli yerinde durdukça, onu düşünmeye zorlayacak sınırları ile mücadele ettirecek dinamikler olacağına inanabiliriz. Fakat 1962 yılında akıl hastalarına ithaf ediliyormuşcasına ortaya çıkarılan pop sanat, sanki gizli sevislerin tüketim hızımızı hint ineği sakinliğinde arttırmamız için geliştirilmiş ileri beyin yıkama teknikleri üzerine kurulu bir akımdı.

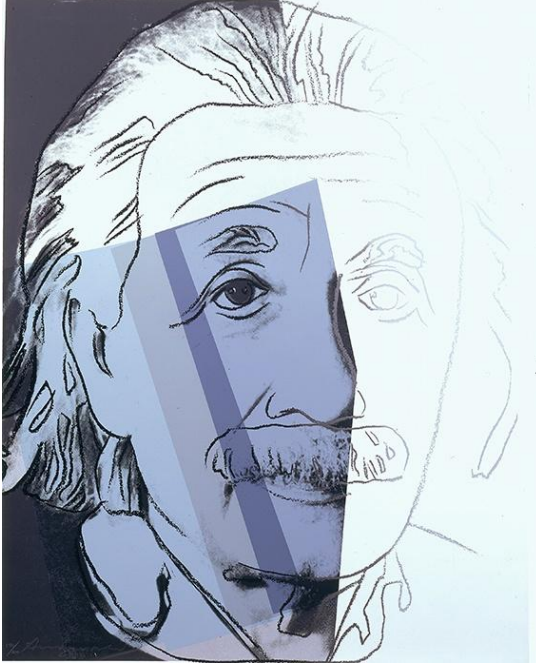
“Tüylar ürpertici bir fotoğrafı tekrar tekrar gördüğünüzde artık hiçbir etkisi olmaz. (...) Warhol tekrarları, travmatik etkiyi sadece yeniden üretmez; aynı zamanda üretir. Bu tekrarlar da bir şekilde birçok çelişkili durum aynı anda oluşur. Örneğin travmatik önemin hem geçiştirilmesi, travmatik etkiye hem karşı durulması hem gösterilmesi gibi (Foster, 2009:167).”

İnsan akli dakikada yirmi dokuz cümleden sonra sorgulama becerisi yapamaz ve tekrarlanan imajlara karşı beyinde bir tortu kalır. Bu tekrar fasılları artınca insanın aynı davranışları sergilediği ve o kelimeleri kullandığı görülür. Andy Warhol: fakir çocukluk yıllarını para karşılığı resim yeteneğini şirket imparatorluklarına satmış. Sanat akımı üretmede geciken Amerika'nın, suni sancıyla bebek doğurtmaya çalışan onu da İngiltere'den çalan, umudu Amerika'da aramaya gelen hayallerini paraya satan, şirketlerin sanatsal avukatıydı.

Warhol kendi sanatını şöyle açıklar: “Amerika'ya tapıyorum... Benim resmim bugün Amerika'nın üzerine inşa edilmiş olduğu kişiliksiz, kaba ürünlerin ve sakinması olmayan maddi nesnelere ifadesidir. Bizi ayakta tutan yararlı fakat dayanıksız simgelerin, alınıp satılan her şeyin yansıtılmasıdır. Sanat metadır ve meta olduğunu işaret eder (Bürger, 2009: 25,26).”

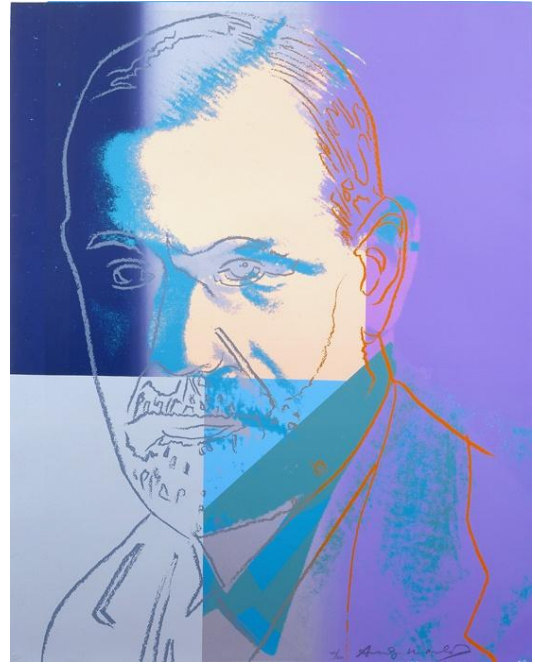
Konuya açıklık getirmek adına, bir metafor ilaç gibi gelecektir. Andy bir minyatür sanatçısıydı. Biri Sultan'a diğeri şirkete satış yapıyordu. “20. yüzyılda On Yahudi Portresi”, çalışmasını aldığında hatta çalışma bittiğinde bu kişileri tanııyordu. Hiç birisi Andy'ye hiç bir şey ifade etmiyormuş, sadece resimlerini yapmış olmak için yapmış gibidir (Resim: 2.64), (Resim: 2.65).

Son çalışmalarını anlatırken, öncekilerle şöyle kıyaslıyordu: “Benden istenileni yapıyordum ve o işten para kazanıyordum. Örneğin ‘bir ayakkabı çiz’ dediklerinde, çiziyordum: düzeltmemi istediklerinde de düzeltiyordum. (...) o zaman bir buluş yapmak zorundaydım, ama şimdi değilim. Bütün düzeltmelerden sonra o reklam çizimleri duyarlı olmalıydı, hepsinin bir biçemi olmalıydı (Yılmaz, 5005: 191).”



Kaynak:http://thejewishmuseum.org/uploads/exhibition_hero_images/2008_warhol_einstein_hero.jpg

Resim: 2.64. Albert Einstein (1980)



Kaynak:http://thejewishmuseum.org/uploads/exhibition_hero_images/2008_warhol_freud_hero.jpg

Resim: 2.65. Sigmund Freud (1980)

Minyatürcü olayları anlatır etkileycilikten uzak, konu ona gelir Andy gibi. Konuya gitmez. Tam olarak tarife uyar, yani kendisine dayatılan resmi tarihe. Minyatürcünün üslubu tarzı yoktur. 19. yüzyılda bunlardan biriyle bile nice sanat akmaları doğmuşken saray bire on alır , itibarının gölgesinde yaşamak sanatçıya yetmelidir. Warhol üslup geliştirme namına bir çabası olmadığı gibi olanca sıradanlıkta insanları bize nesneymişcesine patates menüsü gibi renklendirerek sunar. Bir menü öncelikle şirketin logosunu, renklerini, üçüncü olarak satılan malı hafızamıza kazıma peşindedir. Çalışmalardaki kişiler ürün mal muamelesi görür iştah açıcı bir but gibidir. Sıradan insanın beş dakikada kutuyu tüketmesindeki gibi, O bu anlayışa beş dakikamızı ayırmayı yeterli bulmaktadır. Soyut dışavurumcuların eserlerindeki gibi iki çizgi için iki saatlik konferans verilmesini yersiz bulmaktadır. Minyatür gibi fabrikasyondur. Sanatçının her türlü saklanma, kendini gizleme çabası imzasını da atmaması Pop Sanat'ta üslupsuzlukla sancısız üretimle kendini gösterir. Minyatürcü etkilemekten korkar, perspektifi unuttur, Warhol etkilemek adına ismindeki son harfi. Minyatürcü mahkeme resimlerindeki gibi anlık ifadeleri yakalama yada Fransız ihtilali sonrası yapılan neoklasik resimlerdeki Caravaggio tablolarından yükselen figürlerin birbiri ile olan bağ ve etkileşimlerini anlatma peşinde değildir. Pop Sanat'ta çalışılan sanatçıyı anlatmak topluma örnek olmak derdinde değildir. Andy için önemli olan imajdır. Kişi kendinden geçtiğinde ulaşılacak büyük bir ideal adına "Nirvana" için "Enel Hak" adına kendinden vaz

geçer, en azından sultanın imparatorluğunda. Fakat Andy üslupsuz çalışmalar üretmeyi, para için FBI (Federal Soruşturma Bürosu), CIA (Merkezi İstihbarat Teşkilatı) başka ülkeler işgal ederken tavuk butundan, ikonlardan destek alsın diye yapmıştır. Şirketler işgal planlarını Basel'deki gibi tapınaklarda, Hoover'in (FBI baskanı) talimatı olmadan alabilir, tıpkı tımarlı sipahi organizasyonuna benzer bir oluşumla sultanların bıraktığı boşluğu imparator şirketler cola ile doldurmaktadır. Kilisenin kutsal suyu yerine geçen meyhan kökü suyu. Freud'un konuşması sırasında kasık bölgesini avuçlayarak kainatın merkezi burada demesi Andy Warhol'a yeni ikon sunmak adına fırsat Verdi. Marilyn Monroe, klise ikonları gibi uyuşturuyor hatta canını malını tehlikeye atman, kıtalar arası haçlı seferleri düzenlemen gerekmiyordu. O'nun tek istediği satın almandı satın al bileti ve iki saatliğine seninle yada senin olsun, satın al iki saatliğine seni yok etmek istese de gerilla ol. Taban tabana zit olsan da imajına bürün, onun gibi giyin konuş ama kutsal sudan Cola'dan sakın ödün verme. Liberalizm'in son aşaması eşitlikçi yaklaşımda bulunan Adam West bize beklenen zamanın yaklaştığını haber vermek için, Warhol "Herkes cola içiyor başkan ve yardımcılarını da öyleyse eşitlik budur" derken üzerinde yoğunlaşan etiketin damgalayıcı tavrından kurtulmaya çalışıyordu. Andy kolaycı biriydi, boyamak yerine fotoğraf, serigrafi tercih etmişti. Kendiyle barışık değildi. Çünkü estetik yaptırmıştı, dahası konuşulmak adına manayı reddettiği için.

Psikopatları neyin tetiklediği tam olarak bilinmiyor, insanlar anlamakta zorlanıyor çünkü normal bireyler için hayatın her anında neden sonuç ilişkisi devam eder. Psikopatlar içinse bu ilişki yoktur. Hislerin olmadığı öyleymiş gibi yaparak, insanları taklit ederek avlarına, insanlara yaklaşırlar. Pop Sanat'ta bir gönderme, hedef yoktur, bir psikopatın beyni gibi hedefsizdir, imajlar kişiyi doyurur. Dekoratif unsur olmak dışına çıkamaz. Psikopat hissetmez bizde Pop Sanat'ta hissedecek bir tema bulamayız. Olsa olsa imajın verdiği tazelik, yenilik hissi. Liberaller gibi sınırsız bir özgürlük vaat eder, tüm kuralları yıkmaktır bu. Dolayısıyla aynı sanatçı Monroe, Guevara'yı çalışabilir esnaf gibi, sorarsan; bir hafta sonra tercih ediliyor diyerek tezgahına getirir. Soğuktu, onu çözebileceğimiz bir vuruş, darbe bize vermediği için, kendiyle barışık değildi, saklandığı için. İki yüzlüydü, bir kapitalist olduğunu itiraf etmek yerine kenarında debelerek tereyağı gibi para elde ettiği için. Zıt kutuplar arası seyahat liberallere özgüdür, sıçranan dallar yukarıda aşağıda olmuş farketmez. Her görüş potansiyel müşteridir, tıpkı silah satıcıları gibi. Her satış ülkeye ihanettir ve ihanetin karlı bedeli o kadar büyüktür ki, Andy gibi nicelerinin sanatı kazdıkları bu

çukura gömmelerini sağlamıştır. Zeki değildir, sığ olarak tanımlanabilecek imaj kültürünü, kendini makine olarak tanımlayabilecek yaratıcılık hayalleriyle tanrıya karşı gelen insan düşüncesine destek çıkmadığı için. Tembeldir işini başkalarına az zahmet içermesine rağmen yaptırdığı için. Cesur davranamaz, ortada bir fikir yokken sırtını holdinglere dayamıştır. Sanki ortaçağ kilisesi tekrar hortlamış Warhol'de bayraklarını yapan işçiymiş gibi.



Kaynak: http://images.forwallpaper.com/files/thumbs/preview/67/679964__warhol-marilyn-monroe-2_p.jpg

Resim: 2.66. Marilyn Monroe (1967)

Monroe çalışmaları bayrak gibi ipeğe basıldı. Eserleri bayrak renklerinde ve o zıt karakterlerdedir bizi imajlarıyla hipnotize eder (Resim: 2.66), CIA iskence tekniklerindeki gibi yüksek ses acı ve sürekli tekrarla. Domuzlar burnu operasyonu başarısızlıkla sonuçlanmış, Kenedy operasyonu komünist olması nedeniyle ordu ve cumhuriyetçi kanatla anlaşamaması nedeniyle fiyaskoya sürüklemişti. Küba füze krizi hadisesi insanları 3. Dünya savaşının eşiğine getirmiş olduğu bir dönemde Marilyn askeri basiretsizleri örtmeğe Amerika'ya yeni bir sanat akımıyla yardıma geliyordu. Tıpkı savaş sırasında askerleri ziyaret eden Monroe'nun yaptığı gibi gündem değiştirme görevi Warhol'undu bu kez. Amerika bundan Irak işgaline kadar bütün operasyonların da başarısız olacaktı. Sayısız darbe, isyanlar CIA'in karnesine yazılıyor, askeri müdahaleler pahalıya patlıyordu, Warhol ikinci dünya savaşı sonrası kaçan, Avrupa'dan kaçan sanatçılara ev sahipliği yapıyor, İngiliz menşeyli pop sanatın bayraktarlığını yapıyordu.

1.BÖLÜM

SONUÇ

3.1. Değerlendirme

Özgüvenin, kişinin kendini tanıması, potansiyelini bilip kendine güvenmesi, kendisi ve çevresiyle barışık yaşaması olarak değerlendirdiğimizde, yaşadıklarımızın aslında bizim şekillenmemizde ne kadar önemli olduğunu anlıyoruz. Aynı zamanda bebeklik ve çocukluk dönemlerindeyken bizim kontrolümüzün dışında yaşananlardan da etkilenmiş olduğunu bilmek, bunun sadece bizim elimizde olmadığını da hatırlatıyor. Çevresindeki ilgili bir bakıcının çocuk üzerindeki olumlu etkilerinin altını çiziyor. Aslında çocuğun şekillenmesinin çevre ve çevresindekilerin rolünün önemini vurguluyor. Gösterilen bu ilgi sevgi ve alakayla çocuk özgüvenin temellerini de atmış oluyor. Çocuğun kendi niteliklerinin gelişmesine zemin hazırlayan aile ya da bakıcı her kimseden aldığı destek, bireyin hayatına olumlu etki yapıyor. Bu etki aslında tüm hayatında kişiye lazım olan önemli bir unsur olarak karşımıza çıkıyor. Çocuk yada kişi için kendisini koruyan destekleyen, olanaklar sunan bir haminin varlığı ilerleyebilmek adına ihtiyaç olduğu görülüyor. Bu hami, küçükken anne, baba yada ilgili bir yakınen ileriki hayatında belki bir şirket, patron yada bir topluluk yada ülke olabiliyor. Medici ailesinin sanata ve sanatçıya etkisinin yok sayılamayacağı yada sarayın Goya'yı desteklemesi gibi. Bu bağlamda bir örnekle genelleme yapacak olursak; Van Gogh'un hayatında ona her sıkıştığında kucak açan kardeşi Teo veya hastalık dönemlerinde iyileşmesi için ancak çalışması gerektiğini düşünüp, onu destekleyen doktoru Gachet olmasaydı Van Gogh belki de yapabildiği en iyi işi bile yapamayacak hale gelebilirdi. Yani bu faktörün özgüven oluşumunda gözardı edilemeyecek önemli bir unsur olduğunu hatırlatmakta fayda var.

Araştırmamızın asıl gövdesini oluşturan sanatçı incelemelerine geçtiğimiz zaman, geri plandaki hayatlarıyla beraber tuvale veya çalıştıkları nesnelere yansımaları özgüvenleri konusunda bizlere ipuçları verdi: Van Gogh; başarısızlıklarla, kuşkularla, mutsuzluklarla dolu asosyal bir kişiydi. Ama bitmeyen bir çalışma hırısı vardı. Çevreyle uyumlu yaşayabilmesi ancak çalışmasıyla mümkündü. Tamamen iç dünyasını yansıttığı eserlerinde izleyenleriyle sıkı bir bağ kurdu. Çünkü resim yaparken kendinden çok emin, kendini tanıyan ve başkalarına da tanıtmak isteyen izler bırakıyordu. Acılarla dolu sosyal hayatında bunu göremezsek

de resim alanında özgüveni tam bir dahi olduğu ancak öldükten sonra anlaşıldı. Munch'la aralarındaki benzerlikleri fazlaydı. Munch 'ın da hayatı pek mutlu sayılmazdı. Hastalık, delilik ve ölüm korkusu ile geçen ömründe, kendisini rahatsız eden her şeyi resimlerinde kullanıp, paylaşacak kadar özgüven sahibiydi. Resimlerine acı, hüznün ve kaygı hakimdi. Munch hayata tek bir yönden bakılmasının dürüstçe olmadığını söylüyor, tek korkusu ölümle bizleri de yüzleştiriyordu. Her ikisi de hayatlarındaki yarım kalmışlıkları vurguladılar. Anlatmaya çalıştıklarını resimlerle söylediler. Kandinsky bunu farklı bir şekilde anlatıyor, anlaşılacak adına farklı bir tarza yöneliyordu. Gerçekçi figür çizme ilkelerini çöpe atıyor, resmin son noktası olan soyut sanatla yeni bir çığır açıyordu. Kandinsky ile etkilendikleri nokta aynı olsa da Mondrian ruhani ilgilerini sanatıyla birleştirmeye çalışıyordu. Az biçim çok düşünce diyordu, özgüveni Mondrian'ı en yalın haliyle resim yapmaya yönlendiriyor, oluşturduğu tarzına da yeni bir ad veriyordu. Eserlerinde çözülemeyen mistik bir dil geliştiren ise Picasso'ydu. O sanat tarihinin en üretken sanatçısıydı. 20.yüzyılın ilk resminin mimarı, modern resmin kralıydı. Zekası, yeteneği ve özgüveniyle sanatın her boyutunda başarılı oldu. Kesinlikle asosyal birisi değildi, sanat alanındaki başarısıyla tüm dünyanın dikkatini çektiği, yazarları, tacirleri ve hayranları peşinden koşturduğu gibi sosyal hayatında da merakla takip ediliyor, söyledikleri ve yaptıkları dikkate alınıyordu. İsmi bir marka, yaptığı her şey ise sanat oluyordu. Estetik kaygısı olmaksızın hazır nesnelere çalışmalarını yaparak sanatın yönünü değiştiren ise Duchamp'tı. Zeka göstergesiyle aşağılıyor, zekilere hitap ediyor, yetenekten ziyade fikri ön planda tutuyordu. Taklit kültürüyle dalga geçiyor, eskiye söverek kendi sanatını ortaya koyuyordu. Eserlerinin göze hitap etmediğini, zihnin hizmetinde olduğunu söylüyordu. Başkalarının ürettiği hazır nesnelere alıp sergi salonuna gönderecek ve bunu savunacak kadar özgüven sahibiydi. En saf haliyle mesajını vermek isteyenlerden bir diğeri de Miro'ydu. Sembollerden oluşan bir dil kullanıyor, primitif dönem saflığıyla resimler sunuyordu. Anlaşılacak adına net bir anlatım tarzı ortaya koyuyordu. Tüm kainatı sadece bir çizgi ile gösterecek kadar kendine güveniyor, eserlerinde zorlanma belirtisi olmadan gayet rahat tamamlıyordu. Kendini gizemli olarak görüyor, kozmik olayları özetliyordu. Tüm düşünürlere ve yaşanmışlıklara meydan okuyor ve insanlara örnek olmak istiyordu. Nesnelere arasındaki boşluklardan aslında asosyal biri olduğu izlenimi oluşuyor. Bu ise Dali' de tam tersi oluyordu. O ilgi çekici imajlarıyla, muhteşem konuşmacılığı, şovları ve kurgularıyla merakla izlenen birisiydi. Bu uçukluğu resimleriyle de

paraleldi. Bilinçaltının yansıması olan karmaşık rüyalarını resmediyor insanları şaşırtıyordu. Bu tarz ve cesaret özgüven işiydi. Belki de bu özgüvende annesinin büyük rolü vardı. Ondan aldığı destek ve ilgiyle büyümüşü. Kaybettiğinde de en büyük darbeyi aldığını söyleyecekti. Hayatta alınan her kararın, belirlenen yöntemin, tercih edilen alanın arkasında bir kontrol mekanizması bir özgüven olduğundan hareketle Hamilton zor bir işe giriyordu. O yıllarda yeni olan, tasarımlarla bir arzu oluşturuluyor ve tüketim toplumu yönlendiriliyordu. O sanatın popülerleşmesine karşıydı. İnsanın, teknoloji ve kültürel araçlarla bir objeye dönüşmesine direnir, imaj algısıyla köleleştirmizi anlatıyor, makinelere esir olduğumuzu, ortama yabancılaştığımızı söylüyor, bunu felsefi bir düzleme taşıyordu. Hamilton, gizem peşinde olmadan felsefesini çalışmalarında anlatıyor, kapitalizmle olan savaşına bizi de çağırıyordu. Bunu Warhol'da hiçbir zaman göremeyecektik. O güne kadar ki sanatı neredeyse elinin tersiyle itmiş, çalışmalarında kullandığı her figürü bir nesne, mal haline sokmuştu. Warhol topluma örnek olma, sanatını anlatma derdinde değildi. Onun için önemli olan sadece imajdı. O imajlar dünyası oluşturmuş, her şeyin de imajlardan ibaret olduğunu ve karşılığının da para ve şöhret olduğunu göstermişti. Bütün kuralları yıkmış, gündem değişmiş, yeni bir çağ başlatmıştı.

Bahsettiğimiz sanatçıların; kendinden emin, başarılarının, çalışma hırslarının, üretkenliklerinin, büyük cesaretlerinin, kendilerini iyi ifade edebilmelerinin arkasındaki kendilerini tanıyıp ona göre girişimde bulduklarını tanımlayan özgüvenine dair bir deste örnekti. Her insanın hayatta bir şeyler yaratma arzusunu, sanatçılar her daim yaşamakta iken, bir eser dahi, ortaya çıkararak sadece kendini tasdik etmekle kalmamış, bulunduğu çevreyi, yaşadığı toplumu, ülkeyi, tüm dünyayı etkilemiştir. Bu değerli kavramının kişide varolmasının önemini vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akverdi, H. (1953). *Sanatta Yaratma*. 1.Basım. Ankara: Milli Eğitim Basımevi
- Altinköprü, T. (2005). *Yazı ve Karakter*. 5.Basım. İstanbul: Hayat Yayıncılık.
- Altuna S. (1970). *Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. 2.Basım. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- Andersen, N.C. (2009). *Yaratıcı Beyin Dehanının Nörobilimi*. 3.Basım .Kıvanç Güney (çev.) Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Benito, E.G. (1947). *Yeni Resim Hakkında*. 1.Basım. Celal Esad Arseven (çev.) İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.
- Bürger, P. (2009). *Avangard Kuramı*. 4.Basım. Erol Özbek (çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cassou, J. (1994). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. 2.Basım. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş (çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Deicher, S. (1999). *Mondrian*. Köln: Taschen Verlag. (Çeviri: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 47, 1 (2007) 1-19, Güler Altunöz, *Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması*)
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat, Üsluplar Ekoller Hareketler*. 1.Basım. Osman Akınhay (çev.) İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi
- Eroglu, Ö. (2004). *Figür-Atak*. 1.Baskı. İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.
- Fromm, E.(1991). *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları*. 1.Basım. İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Foster, H. (2011). *On Richard Hamilton*. *London Review of Books*. (Çeviri: skopbülten 31/10/2011, http://www.e-skop.com/skopbulten/popun-mucidi-richard-hamilton-oldu/427#_ftn1 (Erişim: 27 Ekim 2014).
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. 1.Basım. Esin Hoşsucu (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gasset, Ortega Y, (1958) *Kitlelerin Ayaklanması*. 1.Basım Seçkin Çağan (çev.) İstanbul: May Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. 1.Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Giderer, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. 1.Basım Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gökner, Ö. (2014). *Özgüven Kazanmak*. 4. Baskı. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Görsel 20.Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi*, 1984:1212
- Gombrich, E.H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. 4.Basım. Bedrettin Cömert (çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1995). E. H. Gombrich: Resimde Anlam Sorunu. 1.Basım. UşunTükel (Hazırlayan) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. (1993). *Sanatta Devrim*. 1.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Kandinsky N. (2003) *Kandinsky ve Ben*. 1.Baskı. Gülner Öney (çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. 1.Basım. Gülin Ekinci (çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Kasatura, İ. (1998). *Kişilik ve Özgüven* 1. Baskı. İstanbul:Evrım Yayınevi.
- Kehnemuyi, Z. (2009). *Çocuğun Görsel Sanat Eğitimi*. 6.Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kesley, R. (2014). *Biraz Daha Özgüven Alırmıydınız?*. F.Ceyda Erdemli (çev.),Ankara: Kahve Yayınları (orijinal baskı tarihi 2013)
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. 3.Basım. Yasemin Tezgiden (çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kırlı, S. (1999) *Psikiyatri ve Yaratıcılık*. 1.Basım. Bursa: Psikiyatri ve Sanat Yayınevi.
- Krausse, A.C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. 1.Baskı. Dilek Zaptçioğlu (çev.) Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Lynton, R. (1991). *Modern sanatın öyküsü*. 2.Basım. Cevat Çapan ve Sadi Öziş (çev.)İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Moran, A. (1966). *Manet'den Picasso'ya 20 Çağdaş Ressam ve ötekiler*. 1.Baskı. İstanbul: Kitapçılık Ticaret Ltd. Yayınları.
- Passeron, R. (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. 1.Baskı. Sezer Tansuğ (çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

P Sanat Kültür Antika. (Kış:2000) *Yirminci Yüzyıl Sanatı*. Sayı:16. İstanbul: Portakal Sanat ve Kültür Evi

Redhouse English-Turkish Dictionary. (1991). İstanbul: Redhouse Yayınevi.

Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. 2.Basım. Beral Madra,Sinem Gürsoy,İlhan Usmanbaş (çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Serullaz, M. (1991). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. 2.Basım. Devrim Erbil (çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Stirner, M. (1986). *Parerga. Kritiken. Repliken*. Germany: LSR-Verlag. (Çeviri: H. İbrahim Türkdogan, <http://www.projektmaxstirner.de/alinti.htm>, Erişim: 1 Aralık 2014).

Turani, A. (2003). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. 4.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Vickery, J. *Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş Soyut Sanat*. Asuman Kafaoglu Büke (çev.) P Sanat Kültür Antika (Sayı:16, 1999/2000) İstanbul: MAS Matbacılık.

Yapı Kredi. (2001) *Sanatı Ve Yaşamıyla Andy Warhol*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Yavuzer, H. (1998). *Resimleriyle Çocuk*. 7.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 1.Basım. Ankara: Ütopya yayınevi.

Harrison C. Wood P. (1992) *Art in Theory 1900-1990. An Antholgy of Changing Ideas*. Massachusetts: Blackwell. http://www.amazon.com/Art-Theory-1900-Anthology-Changing/dp/0631227083#reader_0631227083 (25 Kasım 2014).

Housefield J. (2002) “Marcel Duchamp’s Art and the Geography of Modern Paris”, *Geographical Review*, Vol.92, No.4, sf. 477-502. Ayşe Önuçak Bozdurgut (çev.) <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986> (20 Kasım 2014).

Simon Schama (written and Presented) Steven Condie (Produced & Drected) , BBC, Pablo Picasso Belgeseli - Sanatın Gücü (TRT)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/özgüven> (22 Ekim 2014).

<http://www.psikolojist.com/makaleler/ozguven> (22 Ekim 2014).

<http://www.e-psikiyatri.com/asiri-ozguven-mutsuz-ediyor-32593> (22 Ekim 2014).

http://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh (16 Ekim 2014).

http://tr.wikipedia.org/wiki/Mary_Shelley (25 Ekim 2014). (Edvard Munch)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Edgar_Allan_Poe (25 Ekim 2014). (Edvard Munch)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Majör_depresif_bozukluk (26 Ekim 2014). (Munch)

<http://www.biyografi.info/kisi/joan-miro> (27 Ekim 2014).

http://tr.wikipedia.org/wiki/Joan_Miro_Ferra (27 Ekim 2014).

http://tr.wikipedia.org/wiki/Vasiliy_Kandinskiy (31 Ekim 2014).

<http://www.biyografi.info/kisi/wassily-kandisky> (31 Ekim 2014).

<http://www.aksam.com.tr/trend/andy-warhol-hakkinda-bilmeniz-gerekenler/haber-304718> (11 Kasım 2014).

<http://www.e-skop.com/skopbulten/popun-mucidi-richard-hamilton-oldu/427>
(27 Ekim 2014). (Richard Hamilton)

<http://www.biyografi.info/kisi/andy-warhol> (11 Kasım 2014).

http://tr.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Steiner (15 Kasım 2014). (Piet Mondrian)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian (15 Kasım 2014).

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Teozofi> (15 Kasım 2014). (Piet Mondrian)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Neoplastisizm> (15 Kasım 2014). (Piet Mondrian)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian (15Kasım 2014).

http://tr.wikipedia.org/wiki/De_Stijl (15 Kasım 2014). (Piet Mondrian)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp (1 Aralık 2014).

http://tr.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dali (4 Aralık 2014).

<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/454877.asp> (4 Aralık 2014). (Salvador Dali)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

ADI VE SOYADI : Mehmet KIVANÇ

D. YERİ VE TARİHİ : Malatya - 1975

MEDENİ HALİ : Evli

E-MAIL : mehmetkivanc@gmail.com

ADRES (EV) : Fulya Mah. Ortaklar Cad. Ruhi Sarıalp Sok.No:1/2 Şişli/İST.

ADRES (İŞ) : Ergün Öner Mehmet Öner Anadolu Lisesi Güngören/ İST.

TELEFON : 0507.465.89.69

(EV/CEP) : 0532.276.37.04

(İŞ) : 0212.481.63.87-88

EĞİTİM DURUMU

1994 – 1998 : Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi
Bölümü / Grafik Ana Sanat Dalı Mezunu

YABANCI DİL

Orta derece İngilizce

İŞ TECRÜBESİ

1998 yılından bu yana Resim öğretmenliği yapmakta ve kendi resim atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir. Karma resim sergilerine katılmış, bir kişisel sergisi bulunmaktadır.