

SANAT TANIMLARI VE SANATIM ÜZERİNE

Jale N. ERZEN

1. Tarihte ilk edebî eleştiri sayılan Platon'un İon diyalogunda ozanın yaratıcı niteliği üzerinde şu yoruma varılır: "In fact, all the good poets who make epic poems use no art at all, but they are inspired and possessed when they utter all these beautiful poems..." PLATO, *Ion*, Translated by W.H.D. ROUSE, New York: The American Library, 1956, s. 18.

2. Yukarıda ileri sürülen sava göre ozanlar bilinçli bir şekilde yaratmıyor, bir kahin gibi birtakım etmenler altında nöbet geçirirken bazı görüntülere erişiyorlardı.

3. Olgubilim'de(Phenomenology) yaratıcılıkla ilgili kavramlar, algının taklitçi niteliği üzerinde kurtulmuştur. Bk. M. HEIDEGGER, *An Introduction to Metaphysics*, New York: Doubleday, 1961. Özellikle, J. PIAGET, *The Child's Conception of Space*, New York: Norton Library, 1956, kitabında algı mekanizmasının gelişmesinde ve mekansal kavramların ifadelerindekinestetik ve duysal taklitçiliğin rolünden bahsediyor.

4. Sanat uygulamasına son derece teknik ve bilimsel açıdan yaklaşan Kandinsky'nin sanat üzerine esoterik sayılabilecek açıklamaları aydınlatıcıdır. W.KANDINSKY, *Concerning the Spiritual in Art*, New York: Wittenborn, 1947, Futüristler, Marcel Duchamp, Max Ernst, Henry Moore ve daha nice sanatçının açıklamaları sanatın esoterik özelliği üzerindedir.

Sanat ifadeleri ve yapıtları asal olarak toplu bir bilincin ve doğa ile insanoğlu arasındaki belirli devinimin bireysel katta görünümüdür. Sanatçı toplu bilincin ve bu devinimin bir katta biçim bulması için bir katalizör. Bu yoruma göre, sanatta özgünlük yalnız bu bilinci ifadelendiren kanalın ona verdiği sınırlama oluyor. Sanatçı, Platon'un İon'da eleştirdiği ozan gibi¹, bir taklitçi, bir mim ve kahin² olmaktan ileri gitmiyor. Aslında bugün, estetik üzerine birçok yorumlardan ve yaratıcılık ruhbilimi üzerine yapılan çalışmalardan³ görüyoruz ki, doğanın bir aynası olabilmek bir taklitçi şeklinde yorumlanacak kadar değersiz bir özellik değil, tersine gerçek özgünlüğün kaynağıdır. Burada, her sanatçı için ölçüt gerçek ya da doğa tanımının ne olduğudur. Sonuçta, sanatçının kendi sanatı üzerindeki öne sürdükleri ve genel estetik değerleri bu tanıma ve temel amaçlarına bağlı oluyor.

Bu demek değil ki, belirli sanat tutumları içindeki sanatçılar ortak yaşam felsefesi ve amaçları izindedirler ve gerçek tanımları tıpkıdır. Çünkü, yüzeysel çizgiler üzerinde böyle görünse de düşünün ne gibi bir biçim ve ifade dizgesi ile görsel ortama aktarılacağı, her kişi için değişik bir yoruma bağlı olacağı ve kimikez çok kalıplaşmış durumlar dışında evrensel bir simge dizgesinden sözedilemeyeceği için, benzer görsel ifadeler her zaman benzer düşün ve niyetlerin sonucu olmuyor. Bu nedendir ki bugün sanat akımları ve sanatçılar üzerine geçerli sayılan, eleştirici sayısında yorum ve sanat felsefesi olduğu halde, sanat üzerine en dikkate değer yorum ve tanımlar sanatçılar tarafından ve 20inci yüzyıl sanat manifestoları çağdaş sanat tarihinin en önemli belgeleridir ve bunlar çoğunlukla esoterik niteliktedir.⁴ Öte yandan eleştiriciler sanat tartışmalarını nesnel bir temele oturtmak isterler ve sanatçıların ifadelerini rapsodik bulurlar. Bu durumda, sanat deneysel bir gözleme araç olabilir mi sorusunu sormak gerekli. Sanat gözlemleri ve yorumları arasındaki gelişki bunun olanaksız olduğunu ortaya koyuyor. Sanatını sözle açıklamaya çalışan her sanatçı, teknik açıklamalar dışında, tarih öncesinden gelerek gelişen, değişen ve biçimlenen, toplu, evrensel, ırksal ve ulusal bir bilincin ve bilinçaltının kendi bünyesinde yoğun olduğu belirli unsurlarının ve deviniminin dilekli veya dileksiz olarak görsel ortamda biçim bulma sürecinin yazınını yapıyordu. Bu,



Şekil 1 'Adsız', Mürekkep Çizim ve boya, 1972. Özel Koleksiyon.

5. G.B. Alberti, Piero della Francesca, Kasimir Malevitch gibi matematikçi sanatçıların yapıtları' o derece ruhsal ve esoterik bir düzeydedir.

en bilimsel bir yaklaşımda bile, esoterik olmanın dışına çıkamaz. Nitekim, çok bilimsel, matematik formüllere dayanan sanatın⁵ bile algı ve yaşantı düzeyinde deneysel bir açıklamaya, daha doğrusu sözcüklerle yapılan bir açıklamaya sığmayacağı kesindir. Stravinsky'nin dediği gibi, bir müzik parçasını en iyi ancak başka bir müzik parçası anlatabilir. Bu yalnız sanatın temelindeki bilinmezden değil, insan bilincinin ve bilinçaltının tümü ile ifade ortamlarında dondurulmamasından ileri gelen bir özelliktir. Ayrıca, deneysel bir gözlem sanat yapıtının devingen yapısını ancak ara ara saptayabileceği için, onu durağan bir boyuta indirerek, asıl onu tüme ulaştıran ve ona yaşam veren akışkanlığına ve bunun içinde saklı olan anlamlara erişemez.

Sanat üzerine yapılan bütün nesnel ve deneysel gözlemler gibi, bir sanat felsefesi de hiçbir zaman sanatın tüm süreç, anlam ve hayatını ortaya koyamaz. Çünkü bütün bileşenler saptanabilse bile sanat yapıtı bunların toplamı değil, bunlar arasındaki devingen alış verişin bir yapıdır. Sanatın esoterik niteliği böyle birçok sözle kalıplaştırılmıyan özelliklerden, kökenlerinin katı olarak saptanamamasından ve kendine özgü mantığı olduğu halde bunun sözlü mantıktan bütünü ile bambaşka olduğundan dolaydır. Sanatı birtek ölçek ve felsefeye göre tanımlamak isteyenler ve tek yönlü bir yaklaşım içinde sanat eleştirisi yapanlar, ister istemez dünya sanatının yüzde doksanını hiçe saymış olacaktırlar. Çünkü, insanlığın sanat ile ifadelendirdiği kuşku, ilgi ve yaşantılar sonsuz sayıda olduğu gibi, bunlar her çağ, her yöre ve her sanatçı için değişik görüntülerle ortaya çıkmışlardır. Toplu bilinç ve bilinçaltını devinime geçiren ve onlara biçim veren tüm kuşku, ilgi ve yaşantılar en genel kapsamı ile insan-çevre ilişkileri olarak tanımlanabilir. Toplu bilinç ve bilinçaltının tarih öncesinden gelen sürecinde, kültürel ifadelerin biçimlenmesinde bir sanat anlayışı kurmak için gözününe alınacak etkenler nedir? Bence, sanatçı ister geometrik biçimler, ister gelişigüzel bezemelerle ister siyah beyaz, ister renkli resim yapsın, yaratıcı gücünü kamçılaman toplu ve *archetypal* özellikler hiçbir zaman eksik değildir.⁶ Bilinmezden korku, ölüm, cinsel etmenler, güven duygusu, toplumsal etkenler, değişik algı organlarını devinime getiren çevresel özellikler ve bunlara kültürel değerler çerçevesinde verilen anlamlar, çevreyi egemenliği altında tutmak ve denetlemek kaygısı ve bunun olması

6. C. JUNG, *Man and his Symbols*, London: Aldous Books, 1964, kitabında düşlerde, sanatta ve iletişim ortamlarında kullanılan figür ve motiflerin toplu ve esasal kökenlerinden bahseder.

için çevreyi tanımlayıcı bir simge dizgesi yaratma, çevreyi anlayabilmek için onu kendi kişisel öznel ve nesnel sözlüğüne çevirmek için kullanılan benzetmeler ve insanoğlunun öznel varlığı sanatı biçimlendiren etmenlerdir. Bütün bunlar, değişik sanat ortamlarında çeşitli imge ve biçimler ile kendilerini belli ediyor: Örneğin, bilinmezden korku birtakım canavarlar, olağanüstü varlıklar yaratarak ortaya çıkıyor, güven gereksinmesi görsel bir uyuma kurarak kendini belli ediyor. Kanımca, ilk sanat uğraşları insan-çevre ilişkilerinin bu bileşenlerini ruhsal bir denetlemede tutmak için belirli bir görüntüde dile getiren tapma türünden olayların bir yönü idi. Bugün sanat adını verebileceğimiz bütün yapıt ve uğraşların tarihte ilk örneklerini bu dinsel ve esoterik çerçeve içinde buluyoruz. Hernekadar bugün sanat belirli bir mantık çerçevesine ve teknik uygulama disiplinine oturtulan, bütün yönleri ile ussallaştırılmaya çalışılan, formüllere sokulup ders halinde verilen bir uğraşı olsa da sanatın gerek halk gerek yaratıcı için itici gücü, insan-çevre ilişkilerindeki ussallaştırılmayan etmenleri⁷ görsel, işitsel, dokunma ve mekansal ortamları içinde dile getirmektedir.

7. O. RANK, *Art and Artist*, New York: Agathon Press, 1968, kitabında yaratıcı gücü iten başlıca faktörün ussallaştırılmayan duysal ve yaşamsal güçler olduğunu ileri sürer.

Her sanatçı, yöntem ve felsefesi ne kadar deneysel olursa olsun, yaratıcılığının en itici etmeninin ve sanatının temelini ussallaştırılmayan etmenler egemenliğinde olduğunu farkındadır. Bu nedenle sanatçı için sanatının temelini tanımlamak anlatımların en zorudur. Sanatçının belirli teknik ve estetik bir yöntem saptaması böyle bir yönremin, henüz kalıplaştırılmamış bile olsa, yapıtlarında var olduğunu farketmesi ile başlar. Her sanatçının yaşamında süreli olarak yeni değişimler yoğunlaştıkça, sanki envanter çıkarıp yönün ne olduğunu kestirmek, sanatçının temposunu genellikle kendisinden önde giden sanatına uydurmasını olanaklı kılar. Bu aşamayı yaptıktan sonra sanatçı bazı belirli odaklar üzerine yönelir, ta ki farkında olmadan yavaş yavaş yer alan değişiklikler başka özelliklerde kendilerini yoğun şekilde belirtsinler. Demek oluyor ki sanat yapıtlarına yeni özellikler getiren, kişilik kazandıran nitelikler önce sanat yapıtlarında kendini gösteriyor, sonra sanatçı bunların bilincine varıyor ve bunları kullanıyor, denetliyor. Demek ki sanatçı yapıtlarında, hiç olmazsa kendi tanımınca, *doğa* veya *gerçek*'in belirtisi olan özelliklerin bilinçli yaratıcısı değil, kendi bünyesinde ve bilinçli veya bilinçsiz kuşakları çerçevesinde onların belirlenmesinde bir araç, veya onların bir yansıma veya görünüm ortamıdır.

Bu yaratma dokusu bir sanatçının değişik atılımlarının çizelgesini çıkarmaya yarar. Bunun yanısıra, bütün sürekli aşamalardan arta kalan bir değişmez var ki, eleştirici için olsun, sanatçı için olsun, onu tanımlamak en zor şeydir. Birçok sanatçılar, belirli bir akımın kurucusu olmadıkça, sanatlarını herhangi bir başlık veya sıfatla tanımlamaktan, bu nedenle çekinirler. Kişisel olarak, kimikez önyargılara neden olsa da, genel bir sıfat veya başlığın, anlayışa veya yaklaşıma kılavuz olması nedeni ile birçok durumlarda yararlı olduğuna inanıyorum. Sanatımı tanıtırken, sanat ortamında alışıl gelmiş ve bundan ötürü anlam kazanmış olan STRÜKTÜREL EKSPRESYONİZM terimini yeni Türkçesi olan *Yapısal Dışavurumculuk* terimine yeğliyor ve bu başlığın okuyucuda sanatımın asal niteliklerine uygun sorular uyandıracağına inanıyorum.

8. Batı uygarlığında Apollo ve Dionisos kültlerinin rolleri üzerine en açıklayıcı kaynak F. NIETZSCHE'nin *The Birth of Tragedy* yazısıdır.

9. 20'inci asır sanatında zıt nitelikler ilkesi L. STEINBERG'in *Other Criteria, Confrontations with 20th Century Art*, London: Oxford University Press, 1972 kitabındaki denemelerinin başlıca konusudur.

10. Varoluş kavramların Heraclitus ve Bergson'un felsefelerinin temelleri devinim ve süreklilik ilkesine dayanıyor. Estetik anlayışında da bu temelden hareket etmekteyim.

11. Okuma sözcüğü, burada İngilizce'de güzel sanatlar alanında kullanıldığı gibi görsel anlayış, gözle takip etme manasına gelmektedir.

Rönesanstan buyana gelen Batı sanat kavramları içinde ve hatta kökleri Klasik Yunan medeniyetinde Dionisos ve Apollo⁸ kültlerine uzanan dışavurumcu ve biçimci yaklaşımlar sanat felsefesinde her zaman bir diyalektik yaratmışlar ve Batı sanatı tarihi dokusunda, bir etki tepki zinciri şeklinde birbirlerini izlemişlerdir. Bu adların geleneksel tanımları içinde, bunları estetik olarak birbirleri ile bağdaştırmak şöyle dursun, biçimci ve usa hizmet eden bir sanat yaklaşımına duyguları etkileyen usdışı, dışavurumcu bir tutum sokmak son derecede küçük düşürücü idi. Son iki yüzyılın geçiş dönemlerinde bilimsel ve politik olgular sanat kavramlarına bir zenginlik ve çok yönlülük getirdiği gibi, sanat devrimlerinin başında, uyuşum ve tek sav yerine, zıtlık ve ikilik ilkesini getirdi.⁹ Gerçeküstülük, Dada, Soyut Sanat, Kavramsal Sanat, Sanat Olayları, Yaşamsal Sanat Devinimleri önce tepki yaratmışsa da, hiç olmazsa başka sanat tutumları içinde daha çok hoşgörü, açıklık ve zenginlik barındırılabilmesinde işlevsel olmuşlardır. Özellikle 1960 yılından bu yana, sanat yazınında en çok sözü geçen kavram zıtlık ilkesidir. Bugün, zıt özelliklerin bağdaştırılmasından doğan başlı başına birçok sanat tutumları mevcuttur. Rothko, Hopper, Pearlstein, Lorser Feitelson ve Elsworth Kelly estetik savlarına zıt nitelikleri bir arada barındırma üzerine kurmuş sanatçılardır. Lorser Feitelson uzun seneler hocam oldu. Kendisinden, bütün güçlü sanat yapıtlarında ve yaratıcılıkta asal olan ikiliğe karşı duyarlık kazandım. Sanatım için *Strüktürel Ekspresyonizm* (Yapısal dışavurumculuk) başlığını kullanırken savım ise bunların zıt kavramlar oldukları halde bir çelişki doğurmaktan çok, kişisel estetik kuşkularına biçim verme açısından birbirlerini besleyici olduklarıdır.

Sanatımda değişmez devinim ilkesidir. Bu, estetik felsefem ve varoluş kavramlarımla¹⁰ dolaysız ilgili olduğundan sanatımın en ana özelliği olduğuna eminim. Estetik, algıların en etken ve apaçık şekilde devinime getirilmesi ilkesine dayanır ki, bu da özellikler arasındaki alışveriş ve titreşimler devininin en işlevsel bir yapıya bağımlı tutulması ile olur. Böylece, estetik bakımdan *ekspresyonist* (dışa vurumcu) bir tutuma uygun düşen devinim ilkesi, ki bunun içine karşıtlık, çelişki, süreklilik girer, ancak ona en elverişli sürekliliği sağlayacak bir yapı ile güç ve anlam resim uygulamalarımda, teknik ve estetik olarak buna olanak veren belirli yöntem ve yaklaşımların başında resim yüzeyinde zıtlık, benzerlik, kümeleme, yön verme gibi niteliklerle belirli bir okuma¹¹ çizgisi kurmak gelir. Anlaşılır ve kolay izlenir mekansal bir dizge yaratmak için resim yüzeyini, birbirleri ile renk, biçim, genel etki, v.s. aracı ile çeşitli ilişkiler kuracak belirli alanlara ayırırım. Bu alanlar bir *higerarki* içinde yönlere bağımlı olurlar, bunlar arasında geçiş alanları yer alır. İzleyiciyi belirli yönlere itmek için önce onu yüzeye çekmek ve ilgisini orada tutmak gerekir. Bunun için de doğrusal bir hareketten çok, ilgiyi resmin dışına dağıtmayacak merkezi bir hareket ararım. Resimlerimde ilk dikkati çeken devinim bir girdap gibi çerçeveyi izleyerek yürür. Biçimsel olarak devinim ve yapı ilkelerinin uygulanması ilk planda büyük tonal zıtlıklar ile oluyor. Belirli ton ayrılımları yüzeydeki hareketleri yöneltmek üzere yüzeyde bir yapı dokusunun okunmasına yardımcı olduğu gibi, heyecan verici ve ifade dolu bir yüzey titreşimi yaratıyor. Nitekim, İtalya'da resim sanatı Barok'a dönüşürken, örneğin Tintoretto'nun yapıtlarında, bu tür bir uygulama en asal niteliği oluşturuyordu. 'Tenebrism diye adlandırılan bu nitelik resminin başlıca özelliklerindedir.



Şekil 2 'Adasız Gravür', 1973.



Şekil 3 'Geriye Bakış', Mürekkep Çizim, 1973. Özel Koleksiyon, Los Angeles. Jessie James izni ile.

Sürekli ve çizgisel devinimi iki boyutluluktan üstüste gelmeler (*overlappings*), düğümlenmeler ve birbirinin içine girmeler (*Interpenetration*), arabeskler ve üç boyut duygusu veren alanlar kurtarır. Önce göze çarpmıyan figür grupları veya derinlikler ikinci derecede *okumalar* yaratarak çok boyutlu bir yüzey oluşturur. Yüzeye derinlik vermek ve biçimlere yapısal bir hacim kazandırmak için formların içinde olmıyan derinlikten, derin atmosferik bir perspektiften kaçınıyorum. Bence resim olayı yüzeysel bir oluşma olduğundan, bu ortamı oluşturan renk, biçim, ton, boya, tuval gibi öğelerin görsel vurgular yüzeyden uzaklaşmadıkça değer kazanacaklarına inanıyorum. Bunun yanında, birçok çağdaş soyut ressam gibi resmi tümü ile iki boyuta indirmek bence bir polemik sonucudur. Yukarıda sözettiğim resim öğelerinin hepsinde belirli bir çok-boyutluluk vardır ve bunu bütün olasılığı ile kullanmak bu ortamın asıl estetik gücünü ortaya koyacaktır. Ben gözün

derinlere ve uzaklara dalmasından çok yüzeydeki titreşim, gerilim ve kabartmaya takılmasını öngörürüm. Aynı biçimde, resimde, çevresinde sanki dolaşılabilir, üç boyutlu mekan duygusunu veren hacim yerine belirli derinlikler ve çıkışlar yüzey üzerinde daha fazla mekân ve hacim duygusu verir kanısındayım. Bence mekânı en zengin şekilde ifadelendiren insan figürlerinin jestleridir. Özne yönelmelerden dolayı figürler arasındaki mekânlar yoğun veya boş olabilir: örneğin, birbirine dönük iki figür arasındaki mekânların öznel ayrıcalığı. Böylece, insan formları bir mekân dizgesi ve sözlüğü oluşturmak için en elverişli öğeler oluyor. Bunları, yüzeyde değişik, estetik ve ruhsal devinimler yaratmak için genellikle değişik teknik uygulamalara bağlı tutarak kullanırım ve böylece bir okuma hiyerarkisi olduğu kadar gerek doku, gerek çizgi sözcüğü bakımından çok yönlü bir yüzey oluşturma olanağı doğar.

Sanatımda imge ve biçimleri, insanoglunun tüm bulgu ve buluntularının tüm gelişmelerinin temeli olan insan vücudu üzerine, veya doğanın en devingen ve anlam dolu biçimleri olan su, ağaç, ışık motifleri üzerine kuruyorum. İnsan vücudu doğanın en zengin biçim ve mekanizma hazinesi olmakta sanatçılar için tarih öncesinden dek özel bir yeri vardır. Ayrıca, izleyici için öznel niteliği, tümünün veya parçalarının devinim-yapı mekanizması içinde işlevsel bir biçimde kullanılmasına elveriyor. Son yüzyılda, ve özellikle 1940'lardan sonra, resimde insan figürü çoğunlukla tutuculuk ve romantizm ile bir görülüyor, dolayısı ile gerici bir tutum olarak yargılanıyor. Ancak, 1970'lerden sonra figür bir takım yeraltı sanat gruplarında, toplumsal ve politik savlara araç olmadan estetik ve öznel niteliği için kullanılmaya başlanmıştır. Son zamanlarda fotoğrafın önem kazanması ile insan figürü tekrar ön plana gelmiştir. 50 yıl kadar sanatçılar atelye kapılarını modellere kapadıktan sonra bugün sanat merkezlerinde anbarlar bile geceleri model çizmek için kullanılıyor. Benim sanatımda ise insan ne fotografik olarak, ne de akademik bir çizime elverdiği



Şekil 4 'Irmak', Mürekkep Çizim ve Boya, 1973. Özel Koleksiyon, Los Angeles. Verne Wilson ve Eşi izniyle.

12. İnsan figürünün biçimlerini abartarak ruhsal ve öznel anlamlar için kullanmak El Greco'nun sanatında belirli bir düzeye varmış, aynı doğrultuda çeşitli uygulamalardan sonra çağımızda Picasso'nun "Mavi Çağ"ında başlayarak bu sanatçının toplumsal, kültürel, ve estetik yorumlarına ve insanlığın ruhsal ilişkilerine biçim vermek için kullanılmıştır. Henry Moore'un sanatı üzerinde yaptığı açıklamalardan hernekadar asal olarak biçimsel olsa da ruhsal kuşularına bu şekilde anlam verdiğini öğreniyoruz.

için önemlidir. Kemik, kas, ve hareket mekanizmasının zenginliği, yüzeylerinde ışıkla, hacimle kurulabilecek ilişkiler, ve biçim yaratma olasılığı bakımından estetik bir özelliği olduğu halde, bence en önemli özelliği ruhsal, toplumsal, esoterik, ve archetypal (atasal) anlamlar taşımasıdır. İnsan figürü ne kadar değiştirilirse, soyutlaştırılırsa, yine onunla olan öznel ilişkimizden dolayı sanki bir sözlük kaynağıdır. Resimlerimde insan biçimlerini soyutlarken veya formel olarak abartırken bunu kendi içinde bir amaç olarak gütmekten çok El Greco, Picasso, ve Henry Moore geleneginde¹² simgesel, biçimsel, ve estetik nedenlerle yapıyorum. İnsan figürü zaman ve mekan boyutlarını aşarak insanı insana, kendine ve evrene en çok yaklaştıran ve tanıtan bir simge, ve evrensel bir anlam için temel anahtardır.

Sanat her belirmesinde evrensel bir dil yaratmasa da, ve her zaman herkes tarafından anlaşılması şart olmasa da, insan ve insan arasında tüm sınırları aşabilme olasılığı olan tek dildir. Bu yalnız etkilediği algıların doğal niteliğinden dolayı değil, itici etmenlerinin ve temel kuşularının bütün insanlık tarafından paylaşıldığındandır. Ayrıca insan ve çevre arasında en etken iletişim ortamıdır. Sanatın özgürlüğü ve özgünlüğü ancak, onu harekete getiren toplu bilincin mekanizmasının dokusunu oluşturan çevresel özelliklerin ve ruhsal algı koşullarının bütünüyle egemenliği altında olduğu vakit ortaya çıkabilir. Modalar, günlük felsefeler, ve bütün maddesel koşullara ödün vermeksizin üzerinde durduğum nokta, beni besleyen kültür ve doğa çerçevesinde sanatımı zaman ve mekan sınırı ötesinde bir toplu bilincin ve gündelik koşullar ötesinde bir varoluş süreci anlayışının malı etmektir.

ON ART DEFINITIONS AND MY WORK

ABSTRACT

The essence of art lies in its being the manifestation, on an individual level, of the collective consciousness and the relationships between man and the environment. Thus, originality in art is dictated basically by the limitations of the individual catalyst, and real creativity lies in being able to let the dynamism of existence and of man/environment relations appear through one's expressions.

Ultimately, an artist's aesthetic values and artistic claims depend upon what his definition for this existential dynamism, in other words, for 'reality' or 'truth' may be. The fact that, in spite of art-critics attempts at objectivity and empiricism, the most noteworthy documents of art are the often rhapsodic and esoteric art statements of artists themselves, prove that the process of creativity is rooted in the unknown psychological history of mankind, and that efforts at formulating its invariables objectively often end in esotericism.

Therefore, for an artist to give a clear definition of his work, let alone a descriptive title, is the hardest thing to do. Yet, in spite of the prejudices it might cause, in order to guide apprehension I find it helpful to use the title Structural Expressionism in introducing my work. Although these two terms have represented contrary attitudes throughout the history of Western Civilization, quite in line with the aesthetic principles of the 20th Century, which are often based on the concept of complements and paradoxes, it is my claim that they are necessary complementaries in the actualization of my aesthetic philosophy. In my definition, an aesthetic application is the most efficient and intense stimulation of sensory faculties through the manipulation of proper stimuli, within the context of intended communication or clarification. In my work, the life forces, or movements of the multidimensional perceptual elements are organized into a hierarchic structure that will regulate the reading into specific patterns, and thus call attention to specific perceptual elements or phenomenonae. The subject matter is the human figure, not only for the formal potentialities it supplies because of the richness of its form and its pictorial malleability, but essentially because of its subjective and symbolic character which has been used in art as a source of truly universal vocabulary. The human figure in its rich archetypal symbolism, and in its being the richest and clearest reflection of the mechanism of the existential process, is my key to the search for the personal expression of a universal aesthetic communication.



Şekil 5 'Ayin I', rekbaskı gravür,
1974.

KAYNAKLAR

HEIDEGGER, M. *An Introduction to Metaphysics*, New York: Doubleday, 1968.

JUNG, C. *Man and His Symbols*, London: Aldous Books, 1964.

KANDINSKY, W. *Concerning the Spiritual in Art*, New York: Wittenborn, 1947.

PIAGET, J. *The Child's Conception of Space*, New York: Norton Library, 1956.

PLATO, *Ion*, tr. by: W.H.D. Rouse, New York: The New American Library, 1956.

RANK, O. *Art and Artist*, New York: Agathon Press, 1968.

STEINBERG, L. *Other Criterie, Confrontations With 20th Century Art*, London: Oxford U. Press, 1972.

