

SANATTA NİYET, PLAN, RASTLANTI<sup>1</sup>

Prof. Dr. Mehmet YILMAZ

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Ankara / Türkiye

mehmet.yilmaz@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-6709-4628

**Öz:** Bu makale bir sanat yapıtının varlık kazanma sürecinde sanatçı niyeti, önceden tasarlanmış plan ve süreç esnasında beliren rastlantısal dinamiklerin rollerini ve bu kavramlar arasındaki diyalektik ilişkiyi incelemektedir. Sanat felsefesi, sosyolojisi ve psikolojisi ekseninde şekillenen makalede, niyet ve plan görünmeyen iç biçimi kuran tasarım basamakları olarak ele alınırken; rastlantı ise niyet edilmemiş sapmalar, kuralsızlıklar ve sürece canlılık katan bir potansiyel olarak tanımlanmaktadır. Çalışma kapsamında, sanat tarihinden yedi belirgin örnek —Leonardo da Vinci’nin *Son Akşam Yemeği*, Marcel Duchamp’ın *3 Standart Donmuş Ölçü*, Jean Arp’ın *Rastlantı Yasalarına Göre Yerleştirilmiş Dörtgenler*, Salvador Dali’nin *Belleğin Sürekliliği*, Meret Oppenheim’in *Nesne*, Jackson Pollock’un *Sonbahar Ritmi* ve David Nash’ın *Dişbudak Kubbe* yapıtları— niyet, plan ve rastlantı ilişkisi bağlamında çözümlenmektedir. İnceleme sonucunda, yapıtın bitmiş biçiminin üretim sürecine dair mutlak bir harita sunmadığı, alımlama aşamasında izleyicinin kendi kültürel ve ideolojik filtreleriyle devreye girerek anlamı yeniden ürettiği ve sanatsal yaratımın niyet ile rastlantının dinamik bir çakışması olduğu ortaya konmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Sanatçı Niyeti, Tasarım, Plan, Rastlantı, Alımlama, Sanat Felsefesi.

## INTENTION, PLAN and CHANCE in ART

**Abstract:** This article examines the roles of artistic intention, pre-designed planning, and serendipitous dynamics emerging during the creative process, as well as the dialectical relationship among these concepts in the realization of an artwork. Framed around the philosophy, sociology, and psychology of art, intention and plan are treated as design stages establishing the invisible inner form, whereas chance is defined as unintended deviations and irregularities that infuse vitality into the process. Within the scope of the study, seven seminal turning points from art history —Leonardo da Vinci’s *The Last Supper*, Marcel Duchamp’s *3 Standard Stoppages*, Jean Arp’s *Rectangles Arranged According to the Laws of Chance*, Salvador Dali’s *The Persistence of Memory*, Meret Oppenheim’s *Object*, Jackson Pollock’s *Autumn Rhythm*, and David Nash’s *Ash Dome*— are analyzed through the lens of the interaction between intention, plan, and chance. The analysis concludes that the finished form of an artwork does not provide an absolute roadmap of its production process; rather, during the reception stage, the viewer engages with their own cultural and ideological filters to reproduce meaning, demonstrating that artistic creation is a dynamic coincidence of intention and chance.

**Keywords:** Artistic Intention, Design, Plan, Chance/Serendipity, Reception, Philosophy of Art.

<sup>1</sup> Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction and Theoretical Framework

The realization of an artwork is a multi-layered phenomenon shaped by various internal and external dynamics. This article examines the complex and dialectical interplay between artistic intention, pre-designed planning, and serendipitous chance occurrences that emerge throughout the creative process. Framed around the philosophy, sociology, and psychology of art, the study posits that intention and planning serve as the foundational design phases that construct the invisible "inner form" of a work. Conversely, chance is defined as unintended deviations, structural irregularities, and spontaneous catalysts that introduce vitality and unique authenticity into the production process. Rather than acting as mutually exclusive categories, these three components interpenetrate to varying degrees based on the socio-political context, the specific artist, and the reception environment, often rendering their individual boundaries indistinguishable in the final product.

### Case Studies from Art History

To illuminate this dialectical relationship, the study conducts a contextual analysis of seven seminal turning points in art history:

**Leonardo da Vinci's *The Last Supper* (1495–98):** This masterpiece highlights the historical coincidence of socio-political patronage, theological traditions, and scientific-artistic curiosity. Despite its highly calculated geometric perspective and methodical composition, the element of chance manifests both in Leonardo's observational "hunting" for real-life facial models and in his experimental, non-traditional paint formulation, which ultimately led to the material degradation and alteration of the work over time.

**Marcel Duchamp's *3 Standard Stoppages* (1913–14):** This work subverts the paradigm of rationalist measurement through a deliberate embrace of natural forces. By dropping one-meter-long threads from a height of one meter, Duchamp introduced "pataphysical doubt" to scientific absolutism, transforming a rigid, standardized metric into a fluid curve. Here, chance is meticulously institutionalized and planned.

**Jean Arp's *Rectangles Arranged According to the Laws of Chance* (1916–17):** Born out of Dadaist anti-rationalism, Arp juxtaposes the contradictory notions of "chance" and "law". By tearing paper fragments by hand and allowing them to fall freely onto a surface, Arp sought to transcend human ego and mimic the unforced, organic order of nature, challenging the absolute authority of the artist.

**Salvador Dalí's *The Persistence of Memory* (1931):** This work exemplifies a conceptual and psychological collision triggered by serendipitous environmental stimuli. The chance intersection of a melting Camembert cheese and a pre-existing landscape painting led to the iconic hyper-realistic rendering of soft watches, demonstrating how chance rewards a prepared, surrealist subconscious.

**Meret Oppenheim's *Object* (1936):** Born from a casual café joke with Pablo Picasso regarding a fur-covered bracelet, this iconic Surrealist object materializes a spontaneous association. By covering a utilitarian teacup with gazelle fur, Oppenheim created a lingering tension between tactile domesticity and repulsive wildness.

**Jackson Pollock's *Autumn Rhythm* (1950):** Representing the apex of Abstract Expressionism, Pollock's action painting merges intention, planning, and chance into a singular, synchronized moment of execution. Through his rhythmic pouring and dripping techniques, chance does not manifest as an uncontrollable accident but as a controlled, physical dialogue with the gravity and flow of the paint.

**David Nash's *Ash Dome* (1977–Present):** A literal living sculpture composed of 22 ash trees planted in a 9-meter circle. While Nash initiated a strict long-term plan via planting and bending techniques, the absolute control of the artwork remains impossible, as it constantly yields to the unpredictable variables of natural growth, seasonal shifts, and environmental weather conditions.

### Conclusion and Insights on Reception

The comparative analysis demonstrates that the finished physical state of an artwork does not provide an absolute blueprint of its creative trajectory. Furthermore, during the reception phase, the viewer plays a crucial role in reproducing meaning. Because human perception is inherently loaded with subjective filters, ideological biases, and cultural preconceptions, the interpretation of intention versus illusion remains fluid. Ultimately, meaning is an active collaboration; once a work is complete, the artist's own explanations simply become one among many entry points into its multilayered reality.

## 1. Giriş

Bir yapıtın oluşumunda sanatçı *niyeti*, *planı*, müşteri *beklentisi* ve sürpriz *rastlantıların* payları ne kadardır? Yapıtın biçiminden bunlar anlaşılabilir mi? Görülen, görülen şeyden mi ibarettir? İzleyicinin taktığı gözlük *yalnızca bazı şeyleri* gösteriyor olamaz mı? İzleyicinin tanıklık etmediği düşünsel ve fiziksel süreçlere dair sanatçının açıklamaları gerekli mi yoksa gereksiz mi? Ya uzmanların yorumları? Alımlayıcı ve yapıt dışındaki her şey devre dışı mı kalmalı yoksa dikkate mi alınmalı?

Sanat felsefesi, sanat sosyolojisi ve sanat psikolojisiyle ilgili bu soruların yanıtları yapıtın meydana getirildiği toplumsal, siyasal ve kültürel koşullara, parçası olduğu eğilime, sanatçısına ve alımlayıcısına göre değişir. Niyet, plan ve rastlantı diyalektik bir ilişki içindedir. Bu üçlünün yoğunluk dereceleri her işin oluşum sürecine göre farklılık gösterir. Bunlar yapıta öyle bir nüfuz ederler ki, öyle bir iç içe geçerler ki bazen hangisinin hangisi olduğu anlaşılamaz.

Niyet bir eylemi gerçekleştirmeden önceki zihinsel başlangıçtır, bir şeye yönelme ve onu tasarlama düşüncesidir. Genelde akla önce sanatçının niyeti gelir. Oysa eskiden bir de müşteri beklentisi vardı. Öyle bir durumda ilk niyetin sipariş sahibine ait olduğu açıktır. Müşteri sanatçıya nasıl bir şey istediğini söyler, niyetini aktarır; böylece, sanatçının zihninde de bir niyet canlanırdı. Bu adımla birlikte, niyetlerin kısa devre yaparak sanatçının zihninde bileşik hâle geldiğini hayal edebiliriz. Modern süreçte sipariş geleneği ortadan kalktı; sanatçı yola kendi niyetiyle çıkmaya başladı.

Plan, niyetin şu ya da bu derecede netleşmiş hâlidir, bir yol haritasıdır. Duruma göre, hâlâ zihinde ya da görünür bir yüzeye aktarılmış olabilir. Bir yapıtın meydana gelmesinde niyet ve plan görünmeyen *iç biçimi* kuran ya da o potansiyeli taşıyan tasarım basamaklarıdır.

Rastlantı, niyet edilmemiş çakışmadır, beklenmedik şeydir, sürpriz sapmadır, hata olasılığına davettir. Niyetin olduğu yerde bir tasarım ve yönelim varken, rastlantının olduğu yerde kuralızsızlık, beklenmediklik ve tasarlanmamışlık vardır. Rastlantı yapıta canlılık ve özgünlük katar, sanatçıyı hiç hesapta olmayan yollara yöneltir. Bazı sanatçılar hedeflerine çok az sapmalarla kararlı bir şekilde yürürler. Bazılarıysa kendilerini malzeme ve sürecin tetiklediği akışa bırakmaktan çekinmezler; hatta başlangıçtaki niyetlerinden sapmak için fırsat kollarlar.

Bitmiş bir iş izleyiciye planlı ya da rastlantıyla çıkmış gibi görünebilir. Ama bunun bir garantisi yoktur. Gerçekten öyle olabileceği gibi olmayabilir de. Bazen izleyicinin rastlantı sandığı şey, sanatçının belli bir yöntem ve biçimle kurduğu büyük bir plan olabilir. Bu tip yapıtlarda rastlantı elbette yine vardır; ama o, büyük tasarımın içindeki ikincil ayrıntıdır. Öte yandan, bir başka sanatçı da titiz bir tasarım ve işçilikle, yapıtına rastlantısalmış süsü verebilir. Bu durumda, izleyici sanatçının ustalığı tarafından yönlendirilmiş olur. Algılanan şey gerçek bir rastlantı değil, onun estetiğidir ve o da bir tür yanılsamadır.

Her durumda, yapıt ve izleyici arasında her zaman süreçle ilgili bir mesafe ve belirsizlik vardır. Bu mesafe ve belirsizlik yapıtın oluşum sürecine tanıklık etme ya da sanatçısıyla bizzat konuşma sayesinde azalsa bile, tam olarak asla kapanmaz. Yapıtın biçimi doğum sürecinin ayrıntılarını değil, yalnızca duyumsal bir sonuç sunar. İzleyici kendi algılarından yüzde yüz emin olamaz. Tahmin ve yorumlarını, karşısındaki sonuç ve önceki deneyimleri üzerinden yapar. Hiçbir yorum ya da tahmin, o yapıtla ilgili tek mutlak değildir. Bir yapıt, izleyicinin gördüğü ve anladığı şeyden eksik ya da fazlasıdır.

Makalenin bundan sonraki başlıklarında, sanat tarihinden seçilen belli örnekler üzerinden niyet, plan ve rastlantı arasındaki ilişki ve bu ilişkinin bizde bıraktığı etki irdelenmektedir.

## 2. Kime Niyet Kime Kısmet: *Son Akşam Yemeği*

Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) *Son Akşam Yemeği* adlı duvar resmi Milano'daki *Kutsal Meryem Ana Manastırı*'nda rahiplerin yemek yedikleri salonun kuzey duvarı için Milano Dükü Ludovico Sforza tarafından sipariş edilmiştir. İlk izlenim, resmin *mekâna özgü* dinsel içerikli bir tasarım olduğudur (Görsel 1). Kuşkusuz bu doğrudur; ancak mesele ondan ibaret görünmüyor. O dönemde Leonardo'nun hamisi olan dükün asıl amacı bir taşla üç kuş vurmaktır: İyilik yapmış görünmek, sevap kazanmak ve (daha önemlisi) o manastırı zamanla bir aile türbesi hâline getirmek. Nitekim Leonardo resim üzerinde çalışmaktayken, Sforza'nın eşi Beatrice d'Este 1497'de doğum yaparken genç yaşta ölünce kilisenin koro bölümünün tam merkezine defnedildi. Bunun üzerine dük, eşi

ve gelecekteki kendi cenazesi için muazzam bir mermer mezar anıtı sipariş etti. Dükün niyetinin bir diğer göstergesi de resmin üst kısmındaki kemer boşluklarına bizzat Leonardo tarafından boyanmış aile armalarıdır (Isaacson, 2019, s. 278; Clark, 1993, s.144). O dönemde sipariş sahiplerinin portre, ad ya da armaları genelde resmin bir tarafına sıkıştırılırdı. Burada ise işaretler *konum* olarak açıkça resmin (daha doğrusu, *Tanrı'nın Oğlu'nun* ve havarilerinin) üstündeki alana yerleştirilmiştir. Bu, resmen haminin cüretidir.



**Görsel 1.** Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği / L'Ultima Cena*, 1495-8, duvar resmi, 460x880 cm (URL 1)

Manastır, Sforza ve Leonardo olmasaydı bu resim doğmayacaktı. Burada niyetlerin ve rastlantıların iç içe geçtiği *tarihsel bir çakışma* var. Siyasal bir gücü sürdürme istenci (Sforza), teolojik bir gelenek (Manastır) ve bilimsel/sanatsal bir merak (Leonardo) aynı zaman diliminde ve aynı duvarda buluşmuşlar; sonuçta, *anlamli bir biçim* ortaya çıkmıştır.

Haminin niyetini ve üstteki armaları bir kenara koyalım ve dikkatimizi asıl kompozisyona yöneltelim: Bu, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce on iki havarisiyle bir araya geldiği son akşam yemeği sırasında, içlerinden birinin kendisine ihanet edeceğini bildirdiği anın canlandırıldığı bir çalışmadır. Merkezî figür İsa'dır. İsa binadan, dükten, rahiplerden ve Leonardo'dan önce kutsal bir imge, bir düşünce olarak mevcuttu zihinlerde.



**Görsel 2.** Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği / L'Ultima Cena* için yapılan çizimlerden biri, 1495, kâğıda mürekkep çizim (URL 2)

Sanatçı yaklaşık 900x880 cm boyuttaki duvarda resim için ayrılmış 460x880 cm alanın karşısına geçtiğinde aklından neler geçiyordu? Bunu kimse bilemez. Niyeti kuşkusuz *Son Akşam Yemeği* sahnesini en iyi şekilde canlandırmaktı. Zihninde canlanan ilk imge çok büyük bir olasılıkla bugün bildiğimiz iş değildi. Bunu, son tasarıma ulaşıncaya dek yaptığı ve günümüze kalan 20-25 dolayında çizim ve taslaktan anlıyoruz (Görsel 2). Ön çalışmaların gerçekte çok daha fazla sayıda olduğu tahmin ediliyor (Serafin, 2020). Sanatçı planını adım adım somutlaştırırken ne tür rastlantılarla karşılaşmış olabilir? Bu konuda bizzat Leonardo'nun notlarının yanı sıra Giorgio Vasari ve diğer bazı tanıkların aktardığı rivayetler var. Örneğin, havarilerin hareket ve yüz ifadelerini canlandırma konusunda belki ilham verici birilerini görme umuduyla Milano sokaklarında (özellikle, *kötü karakter* Yahuda figürü için suçluların yaşadığı mahallelerde) elinde defterle dolaşır (bir anlamda, *rastlantı avına* çıkar), çizim ve yazı biçiminde notlar alır; “eğer bulmayı başaramazsam şu münasebetsiz ve ısrarcı başkeşşin başı var hiç olmazsa” dermiş (akt. Vasari, 2013, s. 225-26; Leonardo, 1970 [1883], s. 665-6; Isaacson, 2019, s. 282).

Tahmin edileceği üzere, o dönemde rastlantı denen şeyler bir yapıtı tümüyle değiştirecek türden değil, genel tasarım içindeki ayrıntılardır. Gerek teknik, malzeme ve yöntem, gerek sanatçı ve müşteri ilişkileri konusunda kurallar çok katıydı. Hele de çok figürlü bir kompozisyonun son hâline çizim aşamasında karar verdikten (ve bu da müşteri tarafından onaylandıktan) sonra boyama sürecinde plandan köklü bir sapma olmazdı. Zaten sanatçılar da sonu nereye varacağı belli olmayan bir maceraya pek atılmazlardı.

Geometrik alt yapısı, merkezi tasarımı, biçimlerin belirginliği ve boyama tarzı açısından *Son Akşam Yemeği*'nin bir Rönesans resmi olduğu barizdir. Bizim gibi çağdaşların gözünde, böyle hesaplı bir resmin yapım sürecinde ufak rastlantılar varsa bile yok sayılır. Sanatçı dikdörtgenin köşelerinden çizdiği karşılıklı iki çapraz çizgiyle kompozisyonun tam ortasını belirlemiş ve İsa'nın başını oraya yerleştirmeye karar vermiş. İsa'nın sağ şakağı dolayına (kaçış noktası niyetine) küçük bir çivi çakmış ve ona bağladığı uzun bir iple tavan ve yan duvarlardaki yapısal unsurların perspektif çizgilerini belirlemiş. İstemiş ki gerçek mekân resmin yer aldığı duvarda, İsa ve havarilerinin arkasına doğru devam ediyor gibi görünsün. Gerçek mekânı yanılsama olarak resimdeki mekâna taşımış. Ardından, duvardakilerle birebir boyutlarda olacak şekilde önceden çizip hazırladığı karakterleri *patron* (kalıp, şablon) denen kâğıtlar aracılığıyla İsa'nın sağına ve soluna üçerli gruplar hâlinde aktarmış (Yılmaz ve Yılmaz, 2023, s. 162); hami ve başrahibin baskılarıyla yaklaşık üç buçuk yılda güç bela boyama işini bitirmiş ve herkesi hayran bırakan bir başyapıt çıkarmış.

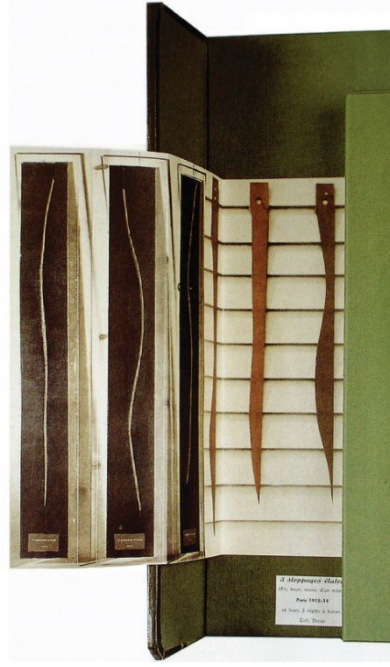
“İnsan plan yaparken Tanrı yukarıdan gülümsermiş” derler. *Son Akşam Yemeği* bittikten bir yıl sonra Milano Dükü Sforza Fransa Kralı XII. Louis tarafından tahttan indirilince (İnan, 2012, s. 176), *Kutsal Meryem Ana Manastırı*'ni aile anıtına dönüştürme hayali suya düştü; geri kalan ömrünü Fransa'da bir hücrede geçirdi. Hamisini kaybeden Leonardo 17 yıl yaşadığı Milano'dan ayrılmak zorunda kaldı. Resme gelince: Boyası birkaç yıl sonra yer yer pul pul dökülmeye başladı. Çünkü sanatçı zamana dayanıklılığı kanıtlanmış geleneksel duvar resmi tekniği yerine, resmini yumurtaboya ve yağlıboya karışımı bir boyayla yapmayı denemişti. Birkaç kez onardı ama boyalar zamanla tekrar bozuldu. Sanatçıdan sonra farklı zamanlarda altı kez daha müdahale edildi; son onarım ise 1978-1998 arasında gerçekleştirildi (Isaacson, 2019, s. 289-290).

Bugün en önemli başyapıtlardan biri kabul edilen *bu* resim, kurgusu aynı kalsa da boya ve renk açısından artık o eski resim değil. Sanatçının niyeti kendinden sonrakilerin kısmetine dönüşmüş durumda.

### 3. Patafizik Kuşku: 3 Standart Donmuş Ölçü

Karşınızda, kutuya benzer dikey bir yeşil altlık ve üzerinde de bazı biçimler. Soldan sağa, her biri beyaz mat cam panolara tutturulmuş lacivert renkli üç ince uzun tuval. Tuvallerin ikisi karşıdan tam görünecek şekilde kutudan sola doğru taşmış; üçüncüsüyse içe doğru kıvrılmış. Her birinin üstüne bir beyaz ip yapıştırılmış. Onların sağında, deliklerinden çivilere asılmış, bir kenarı düz bir kenarı hafif kavisli, uçları sivri cetvel benzeyen üç tahta parçası (Görsel 3).

Malzeme ve biçimine bakınca, oldukça hesaplı tasarlanmış algısı uyanıyor. Birimler rastgele bir araya getirilmiş gibi değil. İnce uzun tuvalerin renk ve boyutları aynı. Üstlerine yapıştırılmış beyaz iplerin boyutları birbirine çok yakın (belki aynı) ama kıvrımları farklı. Dikkatli bakınca, bu ipler sağda cetvel gibi asılı tahtaların eğri kenarlarıyla uyumlu görünüyor. Biçimlerin sayıları da aynı (hepsi üçer tane).



**Görsel 3.** Marcel Duchamp, *3 Standart Donmuş Ölçü / 3 Stoppages-étalon*, 1913-14 (1936); (soldan sağa) üç tane ince uzun boyalı tuvale üç iplik yapıştırılmış ve her biri cam bir panoya tutturulmuş; birer kenarları iplerin şekline göre kesilmiş üç tahta parçası bir kutuya yerleştirilmiş. Kutu 175 x 55 x 30 cm; tuvaler 120 x 13 cm; ipler 80, 82, 85 cm; cam panolar 125x18,5 cm; ağaç cetveller 110, 112, 120 cm (URL 3)

Marcel Duchamp (1887-1968) böyle bir iş yapmayı henüz Paris'teyken düşünmüş, notlar almıştı. Malzemeyle orada bizzat yapıp yapmadığına dair elimizde bir veri yok. Çok büyük bir olasılıkla, Birinci Dünya Savaşı çıktıktan bir yıl sonra, 1915'te New York'a taşındığında parçalar yanında değildi. MoMA'daki kayıtlarda, işin doğum tarihi 1913-14; ABD'li koleksiyoncu arkadaşı Katherine Dreier için üretimi ise 1936 olarak belirtilmiş.

Duchamp 1910'ların ortalarından itibaren bir yandan tuval resmini bırakıp bırakmama, bir yandan da sanat yapıtının doğumunda, bilinçli tasarım ve rastlantının rolleri konusunda kafa yormaya başlamıştı. İşe dair ilk niyet (zihindeki imge) ne olursa olsun, ortaya çıkış sürecinde az ya da çok mutlaka değişiyordu. Mademki kontrol dışı gelişmeler doğaldı, öyleyse *kontrolü kasten bırakmak* ya da *rastlantıyı planlamak* yeni kapılar açabilirdi.

Notlarından öğrendiğimize göre, “rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak,” yani, uluslararası standart uzunluk birimi kabul edilen ‘1 metre’yi, “metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan” çıkarıp “eğri çizgi biçimine” sokmak ve “iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının ‘patafizik’ bir kuşkuyla karşılanması”nı sağlamak üzere bir deney yapmaya karar vermiş. İlk adım olarak, birer metre uzunluğundaki üç ip parçasını, yatay konumda, ayrı ayrı, bir metre yükseklikten yerdeki boyalı tuvalerin üstlerine bırakmış ve düştükleri şekliyle yapıştırmış. Bir sonraki adımda, bu iplerin biçimlerini üç tahta parçasının kenar kavislerini belirlemek için kullanmış; en sonunda da tüm parçaları bir kutu içinde belli bir düzene göre bir araya getirmiş (akt. Lynton, 2004, s. 130; Yılmaz, 2013, s. 163).

Sanatçının yukarıdaki notlarında geçen *patafizik* sözcüğünün ilham kaynağı, sıra dışı Fransız oyun yazarı Alfred Jarry idi (1873-1907). Jarry bu sözcüğü 1896'da *Kral Übü* adlı oyununda kullanmıştı. Patafizik (kendi ifadesiyle, ‘istisnalar bilimi’) felsefede ve sanatsal yaratımda çok önemliydi ve bunun yolu da kuşku, mizah ve saçmalıktan geçmekteydi. *Patafizik kuşku*, evrenin düzenli, mantıklı ve anlaşılabilir olduğuna dair her türlü inancın askıya alınmasıydı. Bu, yıkıcı bir şüpheden ziyade, dünyayı bir oyun alanı olarak gören yaratıcı bir belirsizlik hâli demekti (akt. Dworkin, 2007, s. 31-32).

Duchamp'ın *3 Standart Donmuş Ölçü*'sü bu açıdan önemlidir. Modern sanatın inşa sürecinde yaratılan bu iş, *mutlak doğru* ve standartlara olan genel eğilime meydan okuma bağlamında simgesel adımlardan biridir. *Modernlik* ile *modernizm* arasındaki gerilimi anlama açısından öğreticidir. Sanatçı metre gibi *değişmez* kabul

edilen bir ölçü birimini, yerçekimi ve rüzgâr gibi doğal güçlere emanet etmiş; standart metreyi bir *eğriye* dönüştürmüş; bilimin mutlaklığına kendince ironik ve patafizik bir kuşku düşürmüştür.

Tabii, bu yapıtta kilit kavram *rastlantı* değil, *düşünce*dir. Sanatçı ilk adımda kontrolü kasten bırakmayı düşünmüş, ikinci adımda bunu deneyimlemiş, sonra çok hesaplı bir şekilde ilerlemiştir. Rastlantı bu yapıtta plan, düşünce ve el becerisiyle harmanlanmıştır. Bugün dünyanın farklı müzelerinde bu işin farklı biçimlerde kopyaları vardır. Bunlar *özgün kopyalardır*. Duchamp, kavramsal bir işin yeniden üretilmiş biçimlerinde ufak tefek değişiklikler olsa da anlamının değişmeyeceğine (çünkü asıl işin zihinde olduğuna) inanıyordu.

#### 4. Plansız Biçimin Doğallığı: *Rastlantı Yasalarına Göre Yerleştirilmiş Dörtgenler*

Jean (Hans) Arp'ın (1886-1966) *Rastlantı Yasalarına Göre Yerleştirilmiş Dörtgenler* adlı kesyapı (Görsel 4) kontrolü kasten bırakma açısından Duchamp'ın *3 Standart Donmuş Ölçü*'süyle akrabadır. Ancak tasarımı daha yalın ve doğrudan görünüyor. 1915 öncesinde, Paris'i terk etmeden önce her iki sanatçı sanat çevresindeydi; ancak bizzat tanıştıklarına dair elde kesin bir bilgi yok. Tanışmalarının 1917'de Francis Picabia'nın (1879-1953) *Zürich Dada* ve *New York Dada* bağlantısını kurduğu süreçte gerçekleştiği tahmin ediliyor. Ama Alfred Jarry'nin etkisiyle, burjuva düzenine ve akılcılığa saldırı, mizah, belirsizlik, rastlantı ve saçmalığa yakınlık duyma bağlamında kuşkusuz daha önce düşünsel bir yakınlıktan söz edilebilir. Bu ortak tavrın arkasındaki bir diğer dışsal etki de Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu korku, yıkım ve kaos ortamıydı.

Arp rastlantıyı devreye soktuğu bu tip kesyaplarından hemen önceki süreçte sevgilisi Sophie Taeuber'le birlikte geometrik soyut resimler yapmaktaydı (Artun, 2017). Rivayete göre, bir gün bir çizim üzerinde çalışırken sonuçtan memnun kalmamış, kâğıtları yırtıp yere atmış. İşte o an yerdeki parçaların oluşturduğu rastlantısal yerleşimin hesaplı geometrik tasarımlardan çok daha *doğal* ve ikna edici olduğunu fark etmiş. Böylece, *yaratıcı deha* rolünden sıyrılıp doğanın rastlantısal (akıl almaz) işleyişine teslim olmaya ya da en azından onun gibi davranmaya karar vermiş. Makasla özenli bir şekilde kesme yerine, elleriyle yırtarak hazırladığı dörtgenleri belli bir yükseklikten yerdeki büyükçe bir kâğıdın üstüne bırakmış ve düştükleri şekliyle yapıştırmış ve böyle bir dizi iş yapmış (Richter, 1997, s. 51; Lynton, 2004, s. 131-132).



**Görsel 4.** Jean (Hans) Arp, *Rastlantı Yasalarına Göre Yerleştirilmiş Dörtgenler* /  
*Collage avec carrés disposés selon les lois du hasard,*  
1916-17, kâğıt kesyap, 48,5 x 34,6 cm (URL 4)

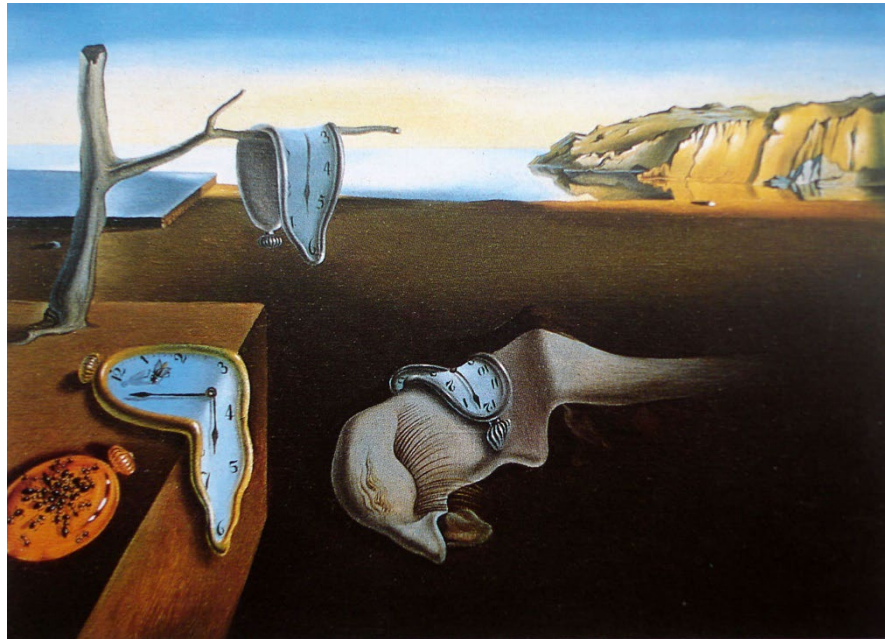
Arp için rastlantı bir karmaşa değil, doğanın kendi düzeniydi; yeni bir dürüstlük biçimiydi. Ona göre yerçekimi ve rüzgâr gibi doğal dinamiklerin belirlediği düzen, insanın aklıyla kurguladığı düzenden çok daha üstündü. Dörtgenlerin kenarlarının makas yerine elle yırtarak biçimlendirmesi mekanik kesimin mükemmelliğine karşı doğanın pürüzlülüğüne bir göndermeydi. Arp daha sonraki bir açıklamasında, o kesyapların “insan bencilliğine olan bir isyanı temsil” ettiğini belirtmiştir (akt. Demos, 2005, s. 21).

Arkadaşlarının sanatçıdan aktardığı bilgileri bir yana koyup Rastlantı Yasalarına Göre Yerleştirilmiş Dörtgenler’e yoğunlaşalım: İşin adı, bize kendisinin ‘rastlantı yasaları’na göre oluşturulduğunu söylüyor. İyi de, rastlantı ve yasa birbiriyle çelişen iki kavram değil mi? Rastlantının bir yasası olabilir mi? Arp bu iki kavramı kasıtlı olarak bir araya getirmiş. Demek ki rastlantıyı başıboş bir anlamsızlık olarak değil; aksine, insanın aklıyla kavrayamadığı, kontrolü dışında işleyen daha büyük bir doğa yasası olarak görüyordu. Yani, öyle tahmin ediyoruz.

İşe dönersek: 48,5 x 34,6 cm boyutundaki gri bir yüzeyde on beş dörtgen var. Bazıları kare, bazıları dikdörtgen biçiminde. Beşi beyaz, onu lacivert. Hepsinin boyutu farklı. Kenarları tırtıklı; çünkü elle yırtılarak biçimlendirilmiş. Evet, daha önceki resimleriyle karşılaştınca, bu kesyap rastlantısal görünüyor. Ama biçimlerin boyutları, açık koyu dağılımı ve düzeni açısından aynı zamanda göze estetik ve planlı geliyor. Sanki iş tümüyle tesadüf olamazmış gibi. İster istemez kuşku ve sorular belirliyor zihinlerde (Hauptman, 2004, s. 26; Yılmaz, 2013, s. 157-58).

Sanatçı belli bir yükseklikten yere bıraktığı bu kağıt parçalarının rastlantısal düzenine, onları yapıştırmadan önce hiç müdahale etmemiş olabilir mi? Parçaların bazıları yerdeki kartonun dışına ya da birbiri üstüne düşmüş olamaz mı? Bunların aynen burada görüldüğü gibi düşme olasılığı elbette var; ancak bu çok düşük bir olasılık. Binlerce kez denedikten sonra da bu hâle gelebilir, ilk denemede de. Normalde böyle bir işin yapımı birkaç dakika sürer. Ama tarihi 1916-17 olarak görünüyor. Demek ki sanatçı bu kesyapı bir çırpıda yapmamış. Ya da, 1916’yı 1917’e bağlayan gece çıkarmış. Üzerinde daha uzun bir süre çalışmış olması bir başka olasılık. Her durumda, bir belirsizlikle karşı karşıyayız.

Dada’nın doğasında her zaman bir parça oyun, muziplik ve gizem vardı. Arp gitti, geriye bu kesyap kaldı. Bu iş bizi akılcı düzen ve rastlantısal düzen arasındaki muğlaklıkla baş başa bırakarak, sanatın kutsallığını ve sanatçının mutlak yaratıcı rolünü sorgulamaya yöneliyor. Önümüzdeki bu belirsizlik, sanki bir canlı varlık gibi, yapıtı bitmiş bir nesne olmaktan çıkarıp ucu açık bir tartışmaya dönüştürüyor.



**Görsel 5.** Salvador Dali, *Belleğin Sürekliliği / La persistència de la memoria*, 1931, tuvale yağlıboya, 24 x 33 cm (URL 5)

## 5. Sert ve Yumuşak Olanın Buluşması: *Belleğin Sürekliliği*

*Belleğin Sürekliliği*'nin (Görsel 5) doğum süreci hakkında Salvador Dalí'nin (1904-1989) şöyle bir açıklaması var:

Mükemmel bir akşam yemeği yemiştik. Yalnız kaldığım bir an, dirseklerimi dayamış vaziyette masanın üstündeki erimiş peynire bakarken düşünmeye başlamışım... O sıra Llga Limanı yakınlarında, kaybolmakta olan şeffaf gün ışığının uçurumları aydınlatığı bir manzara üzerinde çalışıyordum. İşte o manzara bir düşüncenin temeli oldu. Peki ama hangi düşüncenin? İlginç bir şey arıyor ama bir türlü bulamıyordum. Işıkları söndürdüm ve işte o an tam aradığım şeyi gördüm: Biri iki büküm, bir zeytin ağacının dalında asılı, iki yumuşak saat görmüştüm (Dalí'den akt. Von Lngerke, 1996, s. 613).

Sanatçının bahsettiği anın daha öncesini, yani, zihninin o manzaraya hamile kaldığı anı hayal edelim. Demek ki güneşin aydınlatığı o uçuşumu resmetmeye değer görmüş. Görüngübilim felsefesinden ilhamla (Merleau-Ponty, 2003, 33, 40, 43), özne ve nesne ilişkisini tersine çevirip şöyle de ifade edebiliriz: O sert Katalan sahilindeki *kayalıklar Dalí'ye görünmüş*; onun gözüne, bedenine ve tinine kendini dayatmış, sızmış, onu uyarmış. Her iki durumda da bir rastlaşma, bir çakışma var. İkinci uyaran ise erimiş peynirdir. Dalí'nin rastlantı ve ilham için her an tetikte bekleyen zihni erimiş peyniri erimiş saatlere dönüştürmüştür. Sert kütleler (kayalıklar) ile yumuşak kütleler (saatler) yaratıcı bir beyin ve yetenekli bir el sayesinde aynı kompozisyonda bir araya gelmişler, bir potada erimişler. Mekânsal, bedensel, zihinsel ve kavramsal bir çakışmadır bu. Tam da bir zamanlar Louis Pasteur'ün "şans hazırlıklı zihinlere güler" (akt. Judith, 2022) dediği türden bir durum var karşımızda. O doğal unsurlarla kuşkusuz başkaları da karşılaşmıştı ama böyle bir resmin doğması için demek ki Dalí gibi birinin devreye girmesi gerekiyormuş.

Dalí resmin yanı sıra fotoğraf ve film teknolojisine de ilgi duymaktaydı. Resimlerine "elle yapılmış düşsel fotoğraflar" demesi bu ilgisiyle bağlantılıdır. Bu ifade, *biçimsel bir çakışmanın* ipucunu veriyor bize. Normalde yan yana gelmesi olanaksız şeyler *fotogerçekçi* bir teknikle ikna edici bir şekilde bir araya getirildiğinde demek ki böyle *gerçeküstücü* bir hava ortaya çıkıyor. Yöntem ve teknik bir kez öğrenilip birkaç imge ortaya çıktıktan sonra hiçbir düş ya da hayal görmeden, zihnin en uyanık olduğu anlarda bile gerçeküstücü işler kurgulanabilir. Dalí resimlerini doğadan, düşlerinden, rastlantılardan, psikolojik bulgu ve yorumlardan yararlanarak yapmıştır. Aslında bir noktadan sonra bu uyaranlardan hangilerinin daha baskın olduğunun bizim için pek de bir önemi olmayabilir. Tuvaldeki imgeye bakıp, ne yapar eder kendi yorumlarımızı yaparız. İlginç bir şey görmek bizi hem şaşırtır hem mutlu eder. Kurnaz sanatçı elbette biliyordu insanın bu yalana inanmaya hazır huyunu. İlgisiz şeyleri bir araya getirmiş, ayrıntı içine ayrıntılar gizlemiş, hayal gücümüzü tahrik eden imgeler yaratmıştır (Yılmaz, 2013, s. 191).



**Görsel 6.** Meret Oppenheim, *Nesne (Kürkü Öğle Yemeği) / Objet (Le Déjeuner en fourrure)*, 1936, kürkle kaplı fincan, tabak ve kaşık (URL 6)

## 6. Kürklü Bilezik + Picasso: *Nesne (Kürklü Öğle Yemeği)*

*Nesne (Kürklü Öğle Yemeği)*, Meret Oppenheim'in (1913-1985) en bilindik işlerindendir (Görsel 6). Bir diğer önemi, MoMA koleksiyonuna dahil edilen ilk *gerçeküstücü nesne* olmasıdır.

Sıradan bir seramik fincan, tabak ve kaşığın ceylan kürküyle kaplanmasından oluşan bu işle ilgili şöyle bir öykü var: O sırada yirmi iki yaşında genç bir sanatçı olan Oppenheim bir gün Pablo Picasso ve sevgilisi Dora Maar ile bir kafede çay içiyorlarmış. Bileğinde kürkle kaplı kendi tasarladığı bir bilezik varmış. Picasso hayranlıkla Oppenheim'in bileziğine bakarak "Harika! Demek ki insan neredeyse her şeyi kürkle kaplayabilir" diye şakayı patlatmış. Oppenheim de bu şakayı havada kapmış: "Evet, örneğin şu fincan ve tabak gibi..." Bir süre sonra çayı soğuyunca, şakacı bir edayla, garsondan 'biraz daha kürk' istemiş. Kafeden ayrılınca bir ucuzluk pazarına giderek *Nesne*'de kullandığı fincan, tabak ve kaşığı satın almış (Oppenheim'dan akt. Barr, [1936] 2026).

Oppenheim bu işi 1936'da Paris'te André Breton'un düzenlediği *gerçeküstücü nesneler sergisi* için hazırlamıştı. Breton sanatçının düşündüğü *Nesne* adını belirsiz bulmuş ve (Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* ve Leopold von Sacher-Masoch'un *Kürklü Venüs*'ünden ilhamla) *Kürklü Öğle Yemeği*'ni de eklemeyi önermiş. Başlığa yapılan bu ekleme işin anlam alanını da kısmen genişletmiş. Oysa sanatçı, kürkü, fincandaki sıvıyı daha sıcak tutan bir eğretilene olarak düşünmüştü.

Sanat tarihçisi Whitney Chadwick soğuk ve pürüzsüz seramik ile metal yüzeylerin kürkle kaplanmasıyla birlikte, *Nesne*'nin sıcak ve dokunsal bir nitelik kazandığını, bunun da gerçeküstücülerin simyasal dönüşüm arzusuyla örtüşüğünü belirtmiştir (akt. Rose, 2024). Kürkün sıcaklık ve yumuşaklık hissi verdiği kabul edilse bile kürkle kaplı bir fincandan çay içme düşüncesinin itici olduğu ortadadır. Picasso'nun o gün Oppenheim'in kolundaki kürklü bileziğe yaptığı hayranlık dolu yorum olmasaydı, dokunma arzusuyla tiksinti hissini, evcil olanla vahşi olanı, erotizmle gündelik yaşamı birbirine geçiren bu efsanevi yapıt belki de hiç var olmayacaktı. 1936 tarihli olmasına karşın hâlâ güncel görünen *Nesne (Kürklü Öğle Yemeği)*, aynı zamanda gerçeküstücülük ile kavramsal sanat arasındaki tarihsel bağ ve sürekliliğe de işaret etmektedir.

## 7. Alışkanlığa Dönüşen Rastlantı: *Sonbahar Ritmi (No 30)*

Sanatta *rastlantı* denince bazılarının aklına hemen farklı türevleriyle *dışavurumcu* ifade tarzı gelir. Bu normaldir. Çünkü bu eğilimdeki sanatçılar, özellikle de soyut dışavurumcular, genelde üzerinde düşünülmüş herhangi bir ön çalışma yapmaksızın doğrudan eylemin ve malzemenin çağrısıyla yola çıkarlar. Bir taslak yapsalar bile ondan sapmaktan çekinmezler. Onlara göre yaratım süreci sürprizlere açık, sonu belirsiz heyecanlı bir maceradır; sonuç kadar süreç de önemlidir. Tabii, madalyonun bir de diğer yüzü var: Sanatçı bu yöntemde zamanla ustalaşabilir, eylemi alışkanlığa dönüşebilir.

Jackson Pollock (1912-1956) bu konuda ilginç bir örnektir. 1930'larda figüratif resimler yapan sanatçı, 1940 başlarında Picasso, Miro ve Gorky'nin etkisine girdi. Onlardan öğrendikleriyle Kızılderili imgelerini harmanlayarak *soyut gerçeküstücülük* denebilecek bir biçim geliştirdi; derken, soyut dışavurumcu bir dile ulaştı. Bu süreçte hangi rastlantıların ne derece rol oynadığı bilinmiyor. 1948'de açtığı sergideki resimler diğerlerinden açıkça çok farklıydı. Genellikle büyük boyutlu tuvalerin yüzeylerinde rastgele damlatılmış izlenimi uyandıran çizgisel ve katmanlı boya ağırları vardı. Zaten bir süre sonra Pollock'u çalışırken gösteren fotoğraf ve filmlerde, yöntemi ayan beyan ortaya serildi. Şasiye gerilmemiş oldukça büyük boyutlu bir tuval bezi üzerinde, bir elinde boya kutusu, bir elinde sopa ya da ucu kurumuş fırçaya benzer bir şeyle geziniyordu sanatçı. Boyaları bazen altı delik bir kutudan akıtıyor, bazen elindeki fırçamsı sopayı boya kutusuna daldırıp çıkarıyor ve sonra boyaları yukardan damlatıyordu. Tuvalin her tarafına ritmik bir şekilde dağıtılmış inceli kalınlı ve birbiri üstüne binmiş boyalar ilginç bir görsel yapı oluşturuyordu. Sanatçının tuval yüzeyindeki eylemlerinin boyasal kayıtlarıydı bu resimler (Yılmaz, 2013, s. 227-228).



**Görsel 7.** Jackson Pollock, *Sonbahar Ritmi (No 30) / Autumn Rhythm (Number 30)*, 1950, tuvale yağlıboya, 267x526 cm (URL 7)

Bu tekniği Pollock keşfetmemiştir aslında. Max Ernst (1891–1976) ve Mark Tobey'nin (1890–1976) bazı resimlerini bu yöntemle yaptıklarından haberdardı sanatçı. Onlardan farkı, bu konuda ısrar etmesi ve tekniği kişiselleştirmesiydi. Pollock'un yeni resimleri ilk kez karşılaşanlar vahşi ve rastgele bulmuşlardı. Oysa Lynton'a göre bu resimler vahşi değil, zarif; rastgele değil, ritmikti (Lynton, 2004, s. 230). Öte yandan, bu resimlerin biçimi gerçeküstücülerin çok önemseydiği *ruhsal özdevinim* yöntemine çok uygundu. Hatta, Dali ya da Magritte'in hesaplı resimlerinden ziyade, içsel yaşantının bir *doğaçlama* yoluyla özgürce dışavurulması konusunda çok daha elverişliydi.

Pollock'un şu açıklaması çalışma yöntemini özetlemektedir:

Gerilmemiş tuvali duvara veya yere çivilemeyi tercih ederim. [...] Yerde daha rahat ederim. Kendimi daha yakın, daha bir resmin parçası hissederim, zira bu şekilde resmin etrafında yürüyebiliyor, dört köşeden çalışabiliyor ve gerçek anlamda resmin içinde olabiliyorum. Bu, Batı'daki Kızılderili kum ressamlarının metodunun bir benzeri. [...] Resmimin içinde olduğumda, ne yaptığının farkında olmam. [...] Değişiklik yapma, görüntüyü bozma gibi kaygılarım yok, zira resmin kendi yaşantısı vardır. [...] Çizimlerden veya renkli eskizlerden çalışmam. Boyanın akışını kontrol edebilirim: Bir kaza olmaz, bir başlangıç ve sonun olmadığı gibi (Pollock, 1998, s. 69-73).

Pollock'un olgunluk dönemi resimlerinden *Sonbahar Ritmi* 1950 sonbaharında New York'taki evinin arkasındaki işliğinde, aynen sanatçının yukarıda tarif ettiği gibi bir süreçte doğdu (Görsel 7). Resmin yapım süreci, fotoğrafçı Hans Namuth tarafından hem fotoğraf hem film biçiminde belgelendi. Bu kayıtlar, resmin gelişigüzel boya damlatmalarından ibaret olmadığını, aksine, oldukça kontrollü ve ritimli bir eylemin ürünü olduğunu göstermektedir. Sanatçı önce dikkatli bir şekilde damlattığı siyah boyalarla karmaşık bir alt iskelet oluşturdu. Ardından, tuvalin her tarafında adeta bir dansçı gibi gezinerek kahverengi, turkuaz ve beyaz katmanlar ekledi; tüm eylemlerini boyanın ritmine dönüştürdü.

Sanatçı yukarıdaki açıklamasında, boyanın akışını kontrol edebildiğini ve bu süreçte beklenmedik bir kaza çıkmadığını söylemişti. Ancak bu ifade, resme başlamadan önce tuval üzerindeki tüm boyasal yön ve yoğunlukları, katmanların kalınlıklarını ya da kendi beden hareketlerinin her ayrıntısını önceden planladığı anlamına gelmez. Rastlantı elbette olmuştur; ancak bu, resmin gidişatını kökten değiştirecek türden değil, genel yapı içindeki ayrıntılar düzeyinde gerçekleşmiştir. Damlalar şuraya değil de oraya düşmüş olsaydı, resmin genel havası kökten değişmezdi. Tıpkı ruhun bedenden ayrı ve önce var olmayıp onunla eşzamanlı oluşması gibi, biçim ve anlam resmetme sürecinde eşzamanlı ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Pollock'un diğer resimlerinde olduğu gibi bunda da niyet, plan ve rastlantı birbirini izleyen aşamalar olmaktan çıkarak tek bir oluş sürecinde birleşmiştir. Sonuçta

gördüğümüz şey şaşırtıcı ölçüde farklı bir resim değil; o süreçte diğer yaptıklarıyla *ailevi benzerlik* içinde olan bir resimdir.

## 8. Mutlak Kontrolün Olanaksızlığı: *Dişbudak Kubbe*

David Nash (d. 1945) işlerini yalnızca ağaçlarla yapan bir sanatçıdır. Londra'nın dışında, Kuzey Galler'deki Festioniog Vadisi Nash'in hem ilham kaynağı hem işliği hem açık hava sergi alanıdır. Sanatçı genelde o vadideki ormanlık alanda geziye çıkar, işine yarayabilecek ağaç parçaları arar.



**Görsel 8.** *Dişbudak Kubbe / Ash Dome*, 1977-2000, 22 dişbudak ağacı, kış aylarından bir görüntü. (URL 8)

Nash kurumuş ağaçların yanı sıra canlı ağaçlarla da çalışır; onları sanat yapıtlarına dönüştürür. 22 dişbudak ağacından oluşan *Dişbudak Kubbe* canlı ağaçlarla çalışmaya başladığı ilk işidir (Görsel 8). Sanatçı 1977'de, '21. yüzyıla merhaba' niyetiyle tasarladı bu canlı çalışmayı. Zihnindeki imgeyi somutlaştırma sürecinde, ilk adım olarak bazı çizimler yaptı. Ardından, vadideki uygun bir düzlüğe 9 metre çapında bir çember çizdi; 22 dişbudak fidanını çemberin üzerine eşit aralıklarla dikti. Bu fidanları kendi hâline bırakmadı; büyürlerken gövdelerinin biçimlerine müdahale etti. Topluca bakıldığında, gövdelerinin bir ritim oluşturacak şekilde özenle büyümelerini sağladı; düzenli olarak ziyaret ederek bakımlarını yaptı. Ve nihayet, tam da planlandığı gibi, Nash ve eşi canlı kubbenin içine 1999'u 2000'e bağlayan gece girdiler, ağaçlara ve yıldızlara bakarak ellerinde kadehleriyle 21. yüzyıla merhaba dediler.

Sanatçı sonsuzluk iddiasıyla doğa koşullarına direnen ya da müze denen kapalı bir mekâna hapsedilen değil, kendine göre bir yaşamı olan, çevresine daima yanıt veren, diğer ağaçlarla ve insanlarla uyum içinde bir iş olarak tasarlamıştı *Dişbudak Kubbe*'yi. Bu yeryüzü çalışması, sanatçının 22 dişbudak fidanının oluşturduğu mekâna ilerde zaman zaman gelerek içinde yaşayacağı sözünü verdiği karşılıklı bir anlaşmaydı. Onun gözünde, insan doğaya iyi davrandığında, doğanın da onu olumlu bir tepkiyle karşılayacağını kanıtıydı (Grande, 2001; Dean, 2020).

Görsel 8'de, ağaçların bir çember çizgisi boyunca birbirini belli bir ritimde takip eden notalar gibi sıralandığı açıkça görülmektedir. Tabii, sanatçının planlı müdahalesi ancak belli bir yere kadar mümkündü. Gövdeler kalınlaştıkça biçimlerini yönlendirmek olanaksız hâle gelmiştir. Sanatçı alçakta kalan ve kubbe hissine zarar veren dalları zaman zaman budamayı sürdürmüş, yüksektekileri ise mecburen serbest bırakmıştır. Gövdelerden ayrılan dallar kendilerince büyümüşlerdir. Kendi içinde bir yasaya (kimilerince *altın orana*) göre ilerleyen bu ritmi, bitkibilimcilerin kolayca gördüğü söylenir. Nash'in karışmadığı, daha doğrusu, çok sevdiği bir diğer şey hava koşullarının neden olduğu değişkenliktir. Yılın her mevsimi, hatta her ayı farklı görünümündedir *Dişbudak Kubbe*

(ki bu da bir başka ritimdir). Zarar vermemek koşuluyla içinde piknik yapmak, ağaçlara dokunmak hatta üstlerine çıkmak serbesttir. İnsanların ziyaret ettiği bu canlı yapı, kuşların daimî yuvasıdır.

## 9. Sonuç

Her yapıt bir süreçte doğar. Sanatçının niyetiyle başlayan bu süreç, duruma göre, gayet planlı ya da rastlantılarla ilerleyerek sonuçlanabilir. Yapıtın biçimi bize sürecin mutlak haritasını değil, yalnızca sonucun estetik etkisini sunar. Bitmiş bir yapıt karşısında izleyicinin yapabileceği tek şey, önceki deneyimlerine, uzmanların yorumlarına ve sanatçının o bağlamdaki diğer yapıtlarına (ve varsa, ipucu sayılabilecek açıklamalarına) dayanarak süreçle ilgili tahminlerde bulunmak; bu arada eğer duyarlı ve yaratıcı biriye, yapıtın anlam katmanlarına katkı sunmaktır.

İzleyicinin gördüğü, hiçbir zaman gördüğünden ibaret değildir. Her izleyici dünyaya kendi ideolojik, kültürel ve bireysel gözlüğüyle bakar. Bu gözlük bazı ayrıntıları parlatırken bazılarını göstermez. Algı saf değildir; her zaman bir ön bilgi ya da önyargıyla yüklüdür. Algılarımızdan yüzde yüz emin olamayız. Duyularımız hem biyolojik hem zihinsel filtrelerle çalışır. Sanatçı, tam da bu muğlaklığı kullanarak bizi şaşırtır ve dünyayı farklı bir perspektiften görmeye zorlar.

Bir yapıtı dünyadan, ideolojiden, tarihten, toplumdan ve sanatçısından soyutlayarak incelemek onun yaşamsallığını yok saymaktır. Yapıt dünyadan beslenir ve dünyaya seslenir.

Bir yapıtta içerili olan bir şeyi bizim göremiyor oluşumuz, onda o şeyin olmadığı değil, bizim onu göremediğimiz anlamına gelir. Yapıtta gördüğümüz bir özellik o yapıtla birlikte doğmuş olabileceği gibi, ona sonradan yüklenmiş de olabilir.

Sanatçıların çoğu işleri hakkında ayrıntılı açıklamalar yapmazken, çok azı bu konuda isteklidir. İzleyicinin tanıklık etmediği süreçlere dair sanatçının verdiği bilgiler yapıtın kavramsal zemininin ve doğum macerasının anlaşılmasını kolaylaştıran birer anahtardır. Bazı izleyiciler bu açıklamaları önemser. Bazılarıysa, hayal gücünü ve yorumlarını kısıtladığı gerekçesiyle sanatçı beyanlarını zararlı bulur. Bu konuda mutlak bir doğru yoktur. Gerçek şu ki, yapıtın anlamı yalnızca sanatçı tarafından değil, alımlayıcı tarafından da belirlenir. Anlam ortak bir çabanın ürünüdür. Yapıt bittikten sonra sanatçı izleyicilerden biri hâline gelir; onun açıklama ve yorumları da diğerlerinin arasına karışır. İzleyici kuşkusuz bunlardan hangilerini dikkate alıp hangilerini eleyeceği konusunda özgürdür.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Katkı Oranı Beyanı:** Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır.

**Çatışma Beyanı:** Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması söz konusu değildir.

---

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contribution Statement:** The authors contributed equally to this study.

**Conflict of Interest Statement:** The authors declare that there is no potential conflict of interest regarding this study.

---

## Kaynakça

- Artun, Nur Altınyıldız. (2017). “Sophie Taeuber ve Hans Arp’in Soyutlamaları”, e-skop, 16.07.2017, <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-sophie-taeuber-ve-hans-arp-in-soyutlamalari/3438> (erişim 14.05.2026)
- Barr, Alfred H. (1936). “A Sensational Teacup: Meret Oppenheim’s *Object* (1936)”, *MoMA*, <https://www.moma.org/collection/works/80997> (erişim 17. 05. 2026)
- Clark, Kenneth. (1993). *Leonardo da Vinci*, Penguin Books.
- Dean, Remy. (2024). “The Ashes of Nash”, *Medium*, October 2020, <https://medium.com/signifier/the-ashes-of-nash-5f91dfe6b6f1> (erişim 27.07.2024)
- Demos, T. J. (2005). “Zurich Dada: The Aesthetics of Exile”, *The Dada Seminars*, Ed. Leah Dickerman & Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art), s. 21.
- Dworkin, Craig Douglas (2007). “The Imaginary Solution”, *Contemporary Literature*, XLVIII, Board of Regents of the University of Wisconsin System, s. 29-60
- Grande, John. (2001). “Real Living Art: A Conversation with David Nash”, *International Sculpture Center*; [www.sculpture.org/documents/scmag01/dec01/nash/nash.htm](http://www.sculpture.org/documents/scmag01/dec01/nash/nash.htm) (erişim 16.12.2012)
- Hauptman, Jodi. (2004). *Drawing from the Modern: 1880–1945*, New York: The Museum of Modern Art.
- Isaacson, Walter. (2019). *Leonardo da Vinci*, çev. Emre Gözgü, Bkz Yayıncılık (Domingo)
- İnan, Sertuğ Galip. (2012). “1494-1559 İtalyan Savaşları ve Osmanlı Devleti’nin Bu Savaşlara Katılması / 1494-1559 Italian Wars and the Participation of the Ottoman Empire in These Wars”, *History Studies: International Journal of History*, ISSN: 1309 4173 (Online), 1309 - 4688 (Print) Volume 4 Issue 2, s. 169-196.
- Judith. (2022). “Chance & The Prepared Mind – A 21st Century Perspective”, *Read for Life*, <https://read4life.today/2022/02/14/chance-and-the-prepared-mind-a-21st-century-perspective/> (erişim, 17. 05. 2026)
- Leonardo da Vinci. (1970). *Codex Forster*, 2:62v/1v-2r; *Notbooks* / J. P. Richter (ed.), Phaidon.
- Lynton, Norbert. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Sadi Öziş – Cevat Çapan, Remzi Kitabevi.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2003). *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları.
- Pollock, Jackson. (1998). “İç Açıklama”, çev. Liz Amado, *Sanat Dünyamız*, sayı 67, s. 69-73.
- Richter, Hans. (1997). *Dada: Art and Anti-Art*, translated by David Britt, Thames & Hudson.
- Rose, Josh R. (2024). Steven Zucker, Beth Harris, “Meret Oppenheim, Object (Fur-covered cup, saucer, and spoon)”, *smarthistory*, <https://smarthistory.org/meret-oppenheim-object-fur-covered-cup-saucer-and-spoon/> (erişim 06.07.2024)
- Serafin, Marek (2020). “Leonardo da Vinci’s Preparatory Study for the Last Supper”, June 8, <https://leonardodavinci.site/preparatory-study-for-the-last-supper/> (erişim 09.05.2026)
- Vasari, Giorgio. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık.
- Von Lengerke, Chirista (1996). *Masterpieces of Western Art*, volume II, Taschen.
- Yılmaz, A. Nahide - Mehmet Yılmaz (2023). *Sanat ve Kavramlar*, Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Mehmet (2026). *Bildiğim ve Yaptığım Çağdaş Sanat*, Piramid Yayıncılık.
- Yılmaz, Mehmet Yılmaz (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya Yayınevi.

## Görsel Kaynakçası

**Görsel 1.** URL 1: <https://www.pivada.com/tr/leonardo-da-vinci-son-aksam-yemegi>, (Erişim Tarihi: 27.05.2026)

**Görsel 2.** URL 2: <https://tr.pinterest.com/hasama5/da-vincis-sketches/>, (Erişim Tarihi: 27.05.2026)

- Görsel 3.** URL 3: <https://www.moma.org/collection/works/78990>, (Erişim Tarihi: 28.05.2026)
- Görsel 4.** URL 4: <https://www.moma.org/audio/playlist/198/2645>, (Erişim Tarihi: 30.05.2026)
- Görsel 5.** URL 5: <https://www.moma.org/collection/works/79018>, (Erişim Tarihi: 02.06.2026)
- Görsel 6.** URL 6: <https://www.moma.org/collection/works/80997>, (Erişim Tarihi: 04.06.2026)
- Görsel 7.** URL 7: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488978>, (Erişim Tarihi: 05.06.2026)
- Görsel 8.** URL 8: <https://www.thisiscolossal.com/2016/05/ash-dome-david-dash/>, (Erişim Tarihi: 07.06.2026)