

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

SOYUT RESMİN DÜŞÜNSEL DAYANAKLARI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**20036087 Birce YILDIZ
(MASTER)**

Danışman: Yrd. Doç. Sedat Balkır

İSTANBUL - HAZİRAN 2006

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
1.BOYUT TEORİLERİ	1
1.1. Bilimsel Boyut.....	2
1.1.1. Euclides espası ve perspektif	2
1.1.2. Euclides dışı geometri teorileri.....	4
1.1.3. Görelilik kuramı.....	6
1.1.4. Atom altı parçacık boyutu.....	9
1.2. Psikolojik Boyut.....	10
1.2.1. Gestalt Psikolojisi.....	11
1.2.2. Adelbert Ames.....	12
1.3. Felsefi ve Dinsel Boyut.....	15
1.3.1. Teozofi.....	15
1.3.2. Edmund Husserl ve Fenomenoloji Felsefesi.....	18
1.3.3. Schopenhauer.....	20
1.4. Estetik Boyut.....	22
2. BOYUT TEORİLERİNİN SANATA YANSIMASI.....	25
2.1.Kübizm.....	25
2.2. Ekspresyonist yaklaşım.....	30
2.2.1. Soyut Dışavurumculuk.....	33
2.3.Malevich ve Süprematizm.....	37
2.4. Duchamp.....	41
2.5.Soyut Sanat.....	47
2.5.1. Geometrik soyut.....	51
2.5.2. Dışavurumcu Soyut.....	53
3.SONSÖZ VE RESİMLERİM.....	60
KAYNAKÇA.....	80
ÖZGEÇMİŞ.....	84

ÖZET

(SOYUT RESMİN DÜŞÜNSEL DAYANAKLARI)

Sanayi devrimi sonrasındaki makineleşme; endüstriyel gelişime, fotoğrafın icadı, ressamların daha farklı biçimsel dil arayışlarına ve bunun yanında, en büyük savaşın trajik etkileri neredeyse bütün insanlığın sosyolojik ve düşünsel evrimine sebep olmuştur. İster olumlu ve isterse olumsuz olsun, tüm bu gelişmeler sanatsal üretim için muhteşem bir kaynak oluşturmuşlardır.

19. yüzyılın ilk yarısından 20. yüzyılın başlarına kadar olan süreçte yaşanan gelişmeler, sanat tarihinde en fazla “izm”lerin yaratıldığı bir dönemi beraberinde getirmiştir.

Empresyonizm öncesindeki klasik betimleme anlayışı neredeyse kökten bir değişikliğe uğrayarak, plastik sanatların hemen her türünü etkilemiştir. Post empresyonistlerin temelini attığı yeni oluşumlar, önce soyutlamalara ve ardından da soyut bir dünya görüşünün oluşmasına sebep olmuştur. Bu da, içinde yaşadığımız fiziksel gerçekliğe bakış açımızdaki değişikliğin bir sonucudur.

SUMMARY

(THE INTELLECTUAL BASIS OF ABSTRACT ART)

Process of industrialization after the industrial revolution caused to industrial development, invention of photography caused to painters' search for different formal languages and, tragic effects of the biggest war caused to sociological and intellectual evolution of humanity. Whether these developments are positive or not, they have created magnificent resources for artistic production.

The developments which took place in the first half of the 19th century until the beginning of 20th century, brought a period with itself which is when a lot of "ism"s created.

Classical portrait understanding before impressionism incurred a radical change and therefore influenced all kinds of plastic art. New formations that post impressionists founded, firstly caused to abstractions and later formation of an abstract world view. This is a result of a change in our point of view about the physical reality that we live in.

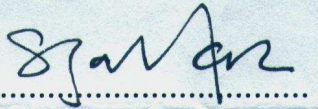
Birce YILDIZ tarafından hazırlanan Soyut Resmin Düşünsel Dayanakları adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 29 / 06 / 2006

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :


İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Sedat BALKIR (Danışman)


.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Ozan BİLGİSEREN (MSGSÜ.Fotoğraf Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Tanju DEMİRCİ


.....

ÖNSÖZ

19. yüzyılın ilk yarısından 20. yüzyılın başlarına kadar olan dönemde bilim ve felsefe dallarındaki yenilikler ve buna ilave olarak sanayileşme ile birlikte de, toplumsal yaşamda değişimler yaşanmıştır. Bu eser metinde o dönemlerde ortaya atılan bilimsel teorilerden yola çıkarak boyut teorileri ve bu teorilerin sanata yansımaları incelenmiştir. Euclides dışı geometri teorileri, Einstein'ın görelilik kuramları ve bunlara ilave olarak atomaltı parçacık teorilerinin ortaya atılmasıyla birlikte içinde yaşadığımız gerçekliği(organik veya inorganik) algılayışımıza dair bilgilerimizde çok önemli değişiklikler olmuştur. Bu durum soyut bir dünya görüşüne sebep olmuş, gerçeklik ve zaman kavramları neredeyse bir ilüzyona dönüşmüştür.

Sanatsal alanlardaki değişimlere paralel olarak; soyut bir dünya görüşüyle temellenen plastik diller ortaya çıkmış, kübist ve ekspresyonist resimlerdeki biçim bozular yerini soyut formlara bırakmıştır. Bu gelişmeler aynı zamanda, soyut düşünme ve soyut resmin oluşum sürecinin başlangıcıdır. Çalışmanın amacı bu süreci ve sanat alanındaki değişimleri ele almaktır. Ele alınan bu eser metin sadece bir deneme olup, kısmen de olsa sonraki araştırmalar için bir taslak niteliğindedir.

RESİM LİSTESİ

1. Polytopes 1, www.cs.sunysb.edu/~cse125/notes/08-4D-Forms.ppt
2. Polytopes 2, www.cs.sunysb.edu/~cse125/notes/08-4D-Forms.ppt
3. Polytopes 3, www.cs.sunysb.edu/~cse125/notes/08-4D-Forms.ppt
4. Adelbert Ames Jr., Panorama kutusu, Balkır Sedat (1995), “Yanılsamaların Algılamaya ve Plastik Dile Etkisi”, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi
5. Adelbert Ames Jr., Ames Room, 1946, http://www.psychologie.tu-dresden.de/i1/kaw/diverses%20Material/www.illusionworks.com/html/ames_room.html
6. Adelbert Ames Jr., Ames Room, http://www.psychologie.tu-dresden.de/i1/kaw/diverses%20Material/www.illusionworks.com/html/ames_room.html
7. Pablo Picasso, Glass and Bottle of Suze, 64 x 50 cm, Washington University Gallery of Art, St. Louis, 1912
8. Georges Braque, Göçmen, 117 x 81 cm, Kunstmuseum Basel, 1911-1912
9. Chaim Soutine, Carcass of Beef, 116.21 x 80.65 cm , The Minneapolis Institute of Arts, 1926
10. Jackson Pollock, Lavender Mist, 221 x 300 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C., 1950
11. Willem de Kooning, Kompozisyon, 79 1/8 x 69 1/8 inches, Solomon R. Guggenheim Museum, 1955
12. Mark Rothko, No. 8, 228.3 x 167.3 cm, National Gallery of Art USA, 1949
13. Kasimir Malevich, Siyah Kare, 106.2x106.5 cm, State Russian Museum, St. Petersburg, 1923-29
14. Malevich'in son fütürist sergisinden bir görünüş, Sanat Dünyamız No:76
15. Marcel Duchamp, Büyük Cam, 272.5 x 175.8 cm, Philadelphia Museum of Art, 1915-23
16. Marcel Duchamp, Büyük Cam'dan detay, Asıl dışı

17. Malevich, Supremus No:56, 80.5 x 71 cm, State Russian Museum, St. Petersburg, 1916
18. Malevich, Suprematist Resim: Uçak uçuyor, 57.3 x 48.3 cm, The Museum of Modern Art, New York, 1915
19. Serge Poliakoff, Kompozisyon bruns, bleus, jaunes, 65x50 cm, Galerie Boisserée Germany, 1949
20. Mark Rothko, No. 10, 229.2 x 146.4 cm ,The Museum of Modern Art, New York, 1950
21. Franz Kline, Resim No:2, 204.3 x 271.6 cm, The Museum of Modern Art, 1954
22. Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi- No:30, 266.7 x 525.8 cm, The Metropolitan Museum of Art, 1950
23. Birce Yıldız, İsimlessiz, 50x110 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2006
24. Birce Yıldız, Doğaçlama-1, 70x50 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2005
25. Birce Yıldız, Doğaçlama-2, 70x50 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2005
26. Birce Yıldız, Devinim, 70x50 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2005
27. Birce Yıldız, İsimlessiz, 70x50 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2005
28. Birce Yıldız, İstanbul'da Olmak, 90x70 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2005
29. Birce Yıldız, İsimlessiz, 90x90 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2005
30. Birce Yıldız, İstanbul, 130x130 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2005
31. Birce Yıldız, Kozmos, 120 x 90 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2005
32. Birce Yıldız, Kabus, 90x70 Cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2004
33. Birce Yıldız, Tılsım, 110x50 Cm, Tuval Üzerine Akrilik, 2004
34. Birce Yıldız, Tutku, 120x120 Cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2004
35. Birce Yıldız, Acımasız Teknoloji, 100x84 Cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2004
36. Birce Yıldız, Aşk, 100x100 Cm, Tuval Üzerine Akrilik, 2004

37. Birce Yıldız, Pencere, 70x70 Cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2002
38. Birce Yıldız, Polifoni, 100x110 Cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2002
39. Birce Yıldız, Dünyanın Armonisi, 100x120 Cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2002
40. Birce Yıldız, Ağıt, 99x99 Cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2002

I. BOYUT TEORİLERİ

19. yüzyılda bilimsel ve felsefi bakış açılarında değişiklikler yaratan bir düşünce reformu yaşandı. Bu döneme kadar dünya yüzeyinde gözlemlenen bütün obje ve mekanların Euclides geometrisine göre düzenlenmiş olduğu tartışmasız kabul edilmişti. Buna göre, her obje üç boyuta sahipti (en, boy, derinlik). Ve bu geometri, bütün bilimsel, felsefi çalışmaların temel aldığı tek kesin gerçeklikti.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başı itibariyle, dört boyutlu katı cisim teorileri ortaya çıktı ve bu cisimler görselleştirilmeye başlandı. Bu konuda özellikle Ludwig Schläfli ve W.I. Stringham'ın çalışmaları çok ilgi çekmiştir. 1850'lerde Ludwig Schläfli dördüncü boyutta bulunan 6 düzgün biçim (polytopes) tanımladı. Bu cisimlerden üç tanesi aşağıda yer almaktadır. (Resim 1, Resim 2, Resim 3)

19. yüzyılda Blavatsky, Ouspensky, Abbot, Hinton, Poincaré, Jouffret ve Pawlowski'nin yazılarının da etkisiyle, dördüncü boyut konusu gündemdeki yerini koruyarak zihinlerdeki soruları çoğalttı. Birçok bilim adamı Dördüncü boyutun varolabilirliği üzerine araştırmalar yapmaya başladı. Ortaya çıkan bir başka gerçek de yeni teorinin her düşünürüne göre farklı açıklanıyor olmasıydı.

1884'te E.A. Abbott "Flatland" adlı, çok boyutlu ve fantastik bir hikaye yayınladı ve bu hikaye o dönemdeki birçok aydını etkiledi. Hikayede çizgisel dünya(Lineland), düzlemsel dünya(Flatland), hacimsel dünya (Spaceland) ve düşünce dünyası(Thoughtland) adları verilen birçok boyuttan bahsediliyordu. Abbot'a göre dördüncü boyut düşünce boyutuydu. Bu tarzda ele alınan dördüncü boyut düşüncesi; Platon'un, herşeyin ortaya çıkış nedeni olarak ele aldığı "idea"

kavramını ve “idealar dünyası”nı çağırıştırır. Düşünce, objelerden önce vardır ve objeleri maddeleştiren neden odur.

Genel olarak akılları karıştıran bu teoriler aslında sadece bazı entelektüel kesimlerde kabul gördü.

1.1. Bilimsel Boyut:

1.1.1 Euclides Espası ve Perspektif Anlayışı

“Eski Mısır’da çizgiler, açılar ve şekillerle ilgili birçok kullanışlı ilke keşfedilmişti. Örneğin bir üçgenin iç açılarının toplamının iki dik açıya eşit olması gibi. Mısırlılar bu ilkelere muhtemelen, gözlem ve deneyle varmışlardı. Yunanlılar, bu deneysel ilkelere yararlandılar fakat geometri ile yalnızca onun pratik yararlılığı açısından değil, kuramsal yapısından dolayı da ilgilendiler. Deneysel yaklaşımdan tatmin olmayıp geometriyi teorik olarak anlamak istediler. Bütün geometri uygulamalarının altında yatan uzamın genel yasalarının katı tümdengelimsel ispatlarını bulmaya çalıştılar. Bazı Yunanlı filozoflar, özellikle Pisagor ve Platon, geometriye entelektüel öneme sahip bir şey olarak baktılar. Çünkü onun saflığı ve soyutluğu onlara, bir din metafiziği gibi gözüktü. Öklidyen öğelerde kendinden öncekilerin bütün temel geometrik keşiflerini sistematik bir biçimde bir araya getirdiler.

Euclides geometrisine klasik yaklaşım bir aksiyomatik sistemdir ve Euclides kanıt gerektirmeyen apaçık gerçekler olarak beş postulat ortaya koyar. Diğer önermeler bu postulatlarla ispatlanır.

Euclides'in Beş Postulatu:

1. İki nokta bir doğru belirtir.
2. Bir doğru parçası iki yöne de sınırsız bir şekilde uzatılabilir.
3. Merkezi ve üzerinde bir noktası verilen bir çember çizilebilir.
4. Bütün dik açılar eşittir.
5. Bir doğruya, dışındaki bir noktadan bir ve yalnız bir paralel çizilebilir. (Paralel Postulatu, aynı zamanda Pisagor teoremiyle ve üçgenin içaçıları toplamının 180 derece olmasıyla özdeşdir.)

Euclides varsayımlarının anlamı üzerine düşünersek, ilk bulgumuz bunların Mısırlıların pratik yaklaşımından farklı olarak ilkesel doğrular olduğudur. İki nokta arasında düz çizgi çizmek her zaman mümkün değildir. Araya dağlar, denizler girebilir. Bir doğruyu sonsuza kadar uzatmak da pratikte mümkün değildir. Yarıçapı çok büyük olan bir çember çizmek de insanoğlunun sınırlarını aşacaktır. Gerçekleştirilsin veya gerçekleştirilmesin, Euclides "ilkesel" olarak "doğru" olanı kavramsallaştırmıştır.

Euclides'in Beş Aksiyomu:

Euclides, postulatlardan başka "ortak kavramlar" anlamında aksiyomlar adı verilen beş ilke daha kullanmıştır. Aksiyomlarla postulatlar arasındaki temel fark, postulatların özellikle geometrinin konusu olan nesnelere hakkında, aksiyomların ise daha genel olmasıdır. Hem postulatlar hem de aksiyomlar açıkça doğru ilkelere ki, hiçbir insan onların doğruluğundan kuşku duymaz. Bu nedenle

ispatlarının olmaması önemsizdir. Artık onlar daha az açık olan doğruları ispatlamada kullanılabilirler.

1. Aynı şeye eşit olan şeyler birbirine eşittirler.
2. Eşit şeylere eşit şeyler eklenirse toplamlar eşit olur.
3. Eşit şeylerden eşit şeyler çıkarılırsa kalanlar eşit olur.
4. Birbirleriyle çakışan şeyler eşittir.
5. Bütün parçasından büyüktür. ¹

1.1.2. Euclides Dışı Geometri Teorileri:

Euclides geometrisi görünen dünyayı tanımlıyordu. Fakat mikroskobik ve makroskobik diye tanımlanan, çıplak gözle göremediğimiz bir gerçeklik de vardı, ve bu geometri bu alanlardaki çalışmalar için yetersiz kalıyordu. Burada geçerli olan hiperbolik ve eliptik geometriler ise Euclides dışı geometri teorileridir.

“Euclides geometrisinden başka bir geometrinin de varolabileceğini ilk farkedenden Gauss olmuştur. Gauss Euclides'in beşinci postulatını ele aldı. Bunu değiştirerek "Bir doğruya, dışındaki bir noktadan birden fazla paralelin çizilebildiği" bir geometri tasarladı. Bu yeni varsayımın Euclides'in ilk dört varsayımıyla çelişmediğini hissediyordu. Yaptığı çalışmalar sonucu kendi içinde tutarlı bir çok sonuç elde etti. Eleştiriye açık olmayan Gauss çalışmalarını yayınlamadı. 1829 da Rus matematikçi Lobachevski, 1831 de ise ondan bağımsız olarak Macar matematikçi Janus Bolyai, Gauss'un çalışmalarının benzeri çalışmalarını yayınlamışlardı. Lobachevski kuramını 1840'ta Almanya'da, 1855'te Fransa'da yayınladı. Çalışmaları ilgi görmedi. Hiperbolik geometri ancak 1855 'te

¹ <http://arcsinx.com/m8.htm>

Gauss'un ölmesinden sonra yazışmalarının yayınlanmasıyla matematikçilerin gündemine girdi.”²

Eliptik geometri’yi ise Riemann ortaya atmıştı. “Göttingen Üniversitesinden Bernhard Riemann, Euclides’in 1.,2. ve 5. postulatlarını şu yenileriyle değiştirdi:

1. İki farklı nokta en az bir doğru belirtir.
2. Bir doğru parçası iki yöne de sınırsız bir şekilde uzatılamaz.
5. Bir düzlemdeki herhangi iki doğru kesişir. (Paralel doğrular yoktur)”³

Euclides dışı geometrilerin ortaya çıkması, bilimsel çevrelerde şaşkınlık yarattı çünkü o zamana dek inanılan ve doğruluğu kanıtlanan tek bir geometri vardı. Ve bu da sonsuz ve homojen bir uzay düşüncesini ortaya koyuyordu. Her biri kendi içinde tutarlı birden fazla geometri nasıl olabilirdi? Bu durumda farklı uzay ve zaman teorileri olmalıydı. Bu teoriler arasında nasıl bir ilişki olabilirdi?

“Felix Klein, bu geometrilerin birbirleriyle olan ilişkilerini gösterdi. Üzerinde yaşadığımız dünyada yani orta ölçekli boyutlarda Euclides geometrisi geçerlidir ama Einstein’ın görelilik kuramlarını oluşturan Riemann’ın eliptik geometrisidir.”⁴

Daha açık söylemek gerekirse Euclides dışındaki geometrilerden biri mikrokozmik dünyayı, yani gelişmiş mikroskoplarla gözlemlenebilen küçük ölçekli uzayı, diğeri ise teleskoplar vasıtasıyla evrenin makrokozmik boyutunu gözleme ve ölçümlemede kullanılmaya başlandı.

² <http://arcsinx.com/m8.htm>

³ <http://arcsinx.com/m8.htm>

⁴ <http://www.bilimtarihi.gen.tr>

1.1.3. Görelilik Kuramı:

Bu tartışmalar sürerken, Einstein Görelilik kuramlarını yayımlandı . Bu kuramlar “uzay”,“zaman” ve “madde” kavramlarına bakışımızda çok büyük değişiklikler yarattı.

“Özel görelilik iki temel önermeye dayanır: 1.Hareket görelidir. 2.Evrendeki en yüksek ve mutlak hız, ışığın hızıdır.”⁵ Yüksek hızlarda, zaman yavaşlar ve de uzunluklar kısalır. Böylece uzayın ve zamanın mutlak olmadığını öğreniriz. Uzay da zaman da içinde bulunulan şartlara göre değişebilir. Bu durumda şu sonuca ulaşabiliriz: Mutlak, tek bir gerçeklik yoktur, herşey görecelidir.

“Einstein, yeni kuantum mekaniğinin keşiflerinden yola çıkarak, ışığın uzayda bir kuantum biçiminde (enerji paketleri olarak) hareket ettiğini gösterdi.”⁶ Bu ışığın dalga teorisini yok eden bir kuramdı. Bu kurama göre, ışık bazen parçacık, bazen de dalga olarak, enerji olarak beliriyordu. Yani özel göreliliğin sonuçlarından biri de; kütle ile enerjinin aynı şey olduğu düşüncesinin ortaya atılmasıydı. Eğer kütle ile enerji aynı şey ise, bu durumda etrafımızda gördüğümüz herşey enerjidir.

Genel görelilik kuramı ise, çok büyük ölçeklerde uzay-zaman yapısıyla ilgilidir. O her şeyden önce, uzayın eğriliğinden ileri gelen bir çekim kuramıdır. “Einstein, Euclides geometrisinin yalnızca ideal olarak düşünülmüş bir soyutlama olan “boş uzaya” uygun olduğunu gösterdi. Gerçekte, uzay “boş” değildir. Uzayın

⁵ <http://www.bilimtarihi.gen.tr>

⁶ <http://www.zamandayolculuk.com> (Çetin Bal)

geometrisi, içerdği madde tarafından belirlenir. Ve “**eğri uzay**’ın” gerçek anlamı budur.”⁷ Uzay içerdği maddenin çekim kuvvetinden dolayı eğrilmiştir.

Einstein genel görelilikte, Riemann’ın bükülen uzaylar kavramını, çekim ispatlamalarına temel olarak kullanmıştır. “Kütle halindeki objeler, uzayda etraflarında bir çukur oluştururlar. Bu yüzden diğer fizik objeleri, kütleyle sahip olmayan fotonlar dahil, bu bükülen uzayla karşılaşır ve obje etraflarında amaçsızca dolanırlar. Bu uzaydaki bükülme, objelerin izledikleri yolu belirler ve çekim kuvvetini oluşturur.”⁸

Einstein’ın kuramları ve Euclides dışı geometrilerin birleşmesiyle evrenin sadece üç boyuta sahip olduğu iddiası tamamen çürütüldü. Ve dördüncü bir boyutun varlığı kanıtlandı.

Uzay; zaman olgusunu da içeren bir dört boyutluluktur. Kartezyen anlayışta lineer zamandan bahsedilirken şimdi zamanın üst üsteliğinden kaynaklanan(geçmiş, şimdi, gelecek) bir sarmallıktan bahsedilmektedir. Bu durumda zaman kavramını algılayış şekli değişmiştir. Zaman artık tek yönde ilerleyen bir sürekli değildir, aynı anda üst üste ilerleyen çeşitli zamanlar vardır. Kozmosun tümüne bakıldığında farklı özellikteki çeşitli zamanların bir aradaki sürekliliği gözlemlenir. Zaman, şimdilerden oluşan bir sürekliliktir. Şimdi biraz önce geçmişi oluşturur ve biraz sonra da geleceği oluşturacaktır. Artık zamanda geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde bir bölünme yoktur, hepsi bir arada akar.

Özel görelilik kuramının ortaya atılmasından üç yıl sonra, 1908'de, H. Minkowski, uzay ve zamanın yan yana konduğu değil, kaynaşmış bir bütün oluşturduğu bir yapı ortaya koydu.

⁷ <http://www.zamandayolculuk.com>

⁸ <http://www.atominsan.com>

“Einstein' dan önce evren, genellikle, sonsuz bir uzay denizinde yüzen madde adası olarak düşünülürdü. Uzay, bitimsizdi. (.....) Fakat evreni bir madde adası gibi düşünmek de zorluklar çıkarıyordu. Böyle bir evrenin içindeki madde miktarı uzayın sonsuzluğuna oranla o kadar küçük kalıyordu ki, galaksilerin hareketini yöneten dinamik yasaları bu maddeyi bulut damlacıkları gibi dağıtır, evren bomboş kalırdı. Einstein de astronomik gerçekleri dikkate alarak yeni bir evren modeli ortaya attı. Euclides geometrisi, bir çekim alanı içinde geçerli değildir. Çekim alanında doğruların, düzlemlerin anlamı olsa bile pek basittir. Işık bile çekim alanı içinden geçerken düz bir çizgi üzerinde gitmez. Çünkü çekim alanının geometrisi, içinde doğru bulunmayan bir geometridir. Işığın çizebileceği en kısa yol bir eğri, yada alanın geometrik yapısının belirlediği büyük bir çemberdir. Bir çekim alanının yapısını düşen cismin kütlesi ve hızı belirler. Bir bütün olarak evrenin geometrik yapısına biçim veren de evrende bulunan maddelerin toplamı olmalıdır. Evrende her madde toplanmasına karşılık uzay-zaman sürekliliğinde bir biçim bozulması vardır. Her gök cismi, her galaksi uzay-zamanda, bölgesel bozukluklar meydana getirir; denizdeki adaların çevresinde görülen çalkantılar gibi. Maddede toplanması ne kadar yoğun olursa, bunun sonucu olan uzay-zaman eğrilmesi o kadar büyük olur. Sonuç olarak tüm uzay-zaman süreklisi bir bütün eğridir. Einstein evreninde doğrular yoktur; yalnız büyük çemberler vardır. Uzay sonsuz değildir, fakat sınırsızdır.”⁹

1.1.4. Atom-Altı Parçacık Kuramı

Nesnelere ve tüm evrene bakışımızı değiştiren çok önemli buluşlardan biri de; atom çekirdeğinin parçalanmasıyla, atom altı parçacıkların ortaya çıkışıdır.

Maddenin kuvvet noktalarına dönüşmesi, kuantum fizikçilerinin şaşırtıcı buluşlarından biriydi: “Bir maddeyi en küçük parçalarına varıncaya dek

⁹ <http://www.atominsan.com>

parçalayacak olursanız, sonunda öyle bir nokta geliyor ki, bu parçacıklar - elektronlar, protonlar vb.- artık o nesnenin ayırt edici özelliğini taşıyamaz oluyordu. (..) Bir elektron bazen yoğun, ufak bir parçacıkmiş gibi davranırsa da, fizikçiler onun aslında sözcüğün tam anlamıyla hiçbir boyuta sahip olmadığını görmüşlerdir. Bu, bizim için hayal edilemeyecek bir şeydir, çünkü bizim varlık düzeyimizdeki herşeyin boyutları vardır. Ancak yine de bir elektronun genişliğini ölçmeye kalkışırsanız, bunun olanaksız bir iş olduğunu görürsünüz. Basitçe söyleyecek olursak, bir elektron, bizim anladığımız anlamda bir nesne değildir. Elektronlar bazen bir parçacık, bazen bir dalga olarak belirirler. (..) Fizikçiler bunlara kuantum(quanta) adını verir ve bunların tüm evreni oluşturan temel madde olduğunu söylemişlerdir.”¹⁰

“**Quantum fiziği**’nin özü Einstein’ın özel ve genel görecelik kuramından çıkmıştır. (...) Zaman mutlak değilse, uzayla zamanı kesin olarak farklı iki varlığa ayırmak olanağı yoktur. Gerçekten de hareket, uzayda, zamanın akışı ile yakalanan bir yer değiştirir; ama zamanın akışının kendisi de hareketin hızına, yani uzayda aşılacak uzaklığa bağlıdır. Bu nedenle, uzayla zamanı, dört boyutlu bir tek uzayda birbirine bağlanmış olarak düşünmek ve buna uzay-zaman adını vermek daha elverişlidir. Böylece Einstein, görecelik kuramının önermelerinin, klasik fiziğin enerji ve kütle ayırımı ve ayrı korunum yasaları olması düşüncesinin bırakılmasını gerektirdiğini keşfetti. Bu sarsıcı keşif onun $E=mc^2$ denkleminde özetlenmiş olan şeydir. Basitçe kütle ve enerji aynı şeyin farklı görünümüdür. Çevremizde gördüğümüz tüm kütle bir çeşit bağlı enerjidir. (...) Madde, atom-altı düzeye inildiğinde, ikili bir görünüme bürünür. Yani hem parçacık, hem de dalga olarak karşımıza çıkar. Bu ikilikten hangisinin geçerli olduğu, o anki duruma bağlıdır. Yani bazı durumlarda parçacık görünümü baskın iken, diğer bazı durumlarda da parçacıkların dalga görünümü öne çıkmaktadır.”¹¹

¹⁰ Michael TALBOT, Holografik Evren, 61-62.

¹¹ <http://www.zamandayolculuk.com>

Nesnenin nasıl ve neden yapıldığını öğrenmek için, nesneyi parçalara ayırdığımızda, onun aslında deneylerle kanıtlanabilir ve ölçülebilir bir maddeden yapılmadığını öğrenmek son derece şaşırtıcıdır. Bu durumda bizim bütün evren ve doğa anlayışımız değişir. Bütün mekan ve madde sanki soyut bir hale gelir ve gördüklerimiz bir ilüzyona dönüşür. İnanılan ve görülen hiçbir şeyin artık bir gerçekliği yoktur, ve madde, katı madde kavramını yitirmiştir.

1.2. Psikolojik Boyut

“Ondokuzuncu yüzyıl ortalarında doğa bilimleri teknikleri zihinsel olaylara uygulanmaya başlanmıştı. Bu dönemde yeni araştırma teknikleri geliştirilmiş, önemli kuram ve ilkeler öne sürülmüş, kitaplar yazılmış, İngiliz görgülcü ve çağrışımçıları duyumların önemini vurgulamış, Almanlar ise duyumların nasıl oluştuğu ve duyu organlarının nasıl işlediğini açıklamıştır. Helmholtz zihinsel olayların maddeye dayandığını deneysel olarak göstermiş, Fechner ise madde ile zihnin ilişkisini gösteren yasayı açıklamış, zihni ölçmede kullanılacak psikofizik teknikleri geliştirmiştir.”¹²

“Wundt’un, Leipzig’de, 1879’da bir deneysel psikoloji laboratuvarı açmasıyla psikoloji bilimi resmen kurulmuş oldu. Bu tarihte psikoloji; felsefe ve fizyolojinin bir birleşimini içeren, konusu bilinçli deneyim olan, yöntemi analitik ve deneysel, amacı ise zihnin kapsam veya yapısını öğeler ve bu öğelerin birleşimi ile açıklamak olan bir daldır.”¹³

¹² <http://www.neuroquantology.com/2003/02/232.265.pdf>, Prof. Dr. Sirel KARAKAŞ Uzm. Psk. Belma BEKÇİ, NeuroQuantology Zihin- davranış ile beden- organizma ilişkilerini ele alan bilim dallarının doğuşu ve gelişimi, 254-255

¹³ A.g.k., s:257

1.2.1.Gestalt Psikolojisi

“1913’de Almanya’da Gestalt ekolü kuruldu. Bu ekolün etkinliği 1930’lara kadar devam etti.”¹⁴ Gestaltçılar algı mekanizmalarını incelemişler, algı organizasyonuna ait ilkeler ortaya atmışlardır. “Algı, dıştan gelen uyarıcıların beynimizde anlamlı bir bütün kazanmasıdır.”¹⁵

Gestalt ilkelerine göre;

“1-Zamanda ve mekanda birbirine yakın olan öğeler birlikte algılanma eğilimi gösterirler, örneğin “ II II II II ” bu harfler 8 adet olmasına rağmen, 4 çift olarak algılanıyor.

2-Benzer öğeler birlikte algılanırlar

3-Belirli bir yöne giden nesnelerin kendisinden çok, o yönü algılıyoruz.

4-Bir kimse belli bir organizasyon(gruplaşma, bütünlük, kümeleşme) görürse, ilk algıyı ortaya çıkartan etkenler ortadan kalksa bile bu organizasyonu görmeye devam eder.

5-Daha büyük bir grup içinde, benzer şekilde yön değiştiren öğeler kendi aralarında gruplaşırlar.

6-Şekiller, uyarıcı koşulların el verdiği ölçüde anlamlı olarak görülürler. Algı, içinde bulunulan alanın tam karakteristikleri tarafından saptanır. Algıda geçmiş yaşantılar değil, şu anda varolan uyarıcılar rol oynar.

Ayrıca Gestaltçılara göre; Bütün, parçalardan üstündür. Psikolojinin asıl inceleme alanı bütündür. Bütün, kendini oluşturan parçaların basit bir toplamı, ürünü ya da fonksiyonu değildir. Gestaltçılar yaptıkları gözlemlerden hareketle fizyolojik bulgulardan çıkarımlar yapmaya yönelmişlerdir. Gestaltçılarda eşbiçimlilik(isomorphism) birebir ilişki anlamına gelir ve yaşantı ile beyindeki alanlar arasında böyle bir ilişkinin varolduğu sayılır.”¹⁶

¹⁴ A.g.k., s:258

¹⁵ <http://www.rehberogretmen.com/rehfiles/bilcalis/kisilik%20kuramlari.htm>

¹⁶ <http://www.rehberogretmen.com/rehfiles/bilcalis/kisilik%20kuramlari.htm>

Algı yönelik araştırmalar ve algının ilkelere dayandırılması konusundaki gelişmeler sanatı da etkilemiş, resim yüzeyindeki formlar, insan algılarına göre düzenlenmeye başlamıştır.

1.2.2. Adelbert Ames Jr.

“Kendisi de bir sanatçı olan Amerikalı Adelbert Ames Jr, ruhbilim laboratuvarı için bir dizi göz yanıltıcı çalışma yapmıştır. Bu örnekler perspektif teorisinin doğru olduğunu, fakat perspektif imgenin izleyicinin katkısını gerektirdiğini açıklamaktadır. (...) (Resim 4)

Ames bir ‘panorama kutusu’ yaptırmıştır. Fotoğrafta üç ayrı sandalye görüntüsüyle karşı karşıya kalırız. Üstteki görüntüler, sanatçının bakılmasını istediği noktadan elde edilenler; alttakiler ise, onların değişik açılardan oluşan gerçek görüntülerine ait fotoğraflarıdır. Anlaşıldığı üzere sandalyelerden yalnızca bir tanesi gerçek sandalye formundadır. Ortadaki, hiçbir bütünlüğü olmayan birkaç telden oluşurken, sağ taraftaki deforme edilmiş bir sandalyeyi göstermektedir. Bu durumda; ikinci ve üçüncü görüntüler birer yanılsamadır. Olayın ne olduğu konusundaki fikrimiz tamamen netleşmiş olsa bile, deliklerden yeniden bakıldığında insanı şaşırtan şey, yanılsamanın sergilediği inatçılık ve gözüün yanılsamaya tekrar tekrar boyun eğmesidir. Burada yanılsamanın temelini, delikten görünen oluşumun, sadece tek bir yoruma olanak verdiği varsayımı oluşurmaktadır. Başka olasılıkları göremememizin tek nedeni, bu nesnelerin varlığını tasarlayamamamızdır. Sandalyeleri hayalimizde canlandırabilsek

bile; kesişen tellerden oluşma karışımları aynı ölçüde bildiğimizi ya da algıladığımızı söyleyemeyiz.”¹⁷

Sanatçı bu şekilde bir dizi çalışma yapmıştır. En bilinen çalışmalarından biri de Ames Room’dur (Ames Odası, 1946). İkizlerin aynı oda içerisinde bu şekilde görülmesi; bütün bilinen perspektif kurallarının ihlali gibidir ve fiziksel olarak imkansız olarak nitelendirilebilir. Fakat Ames Jr. bu ilüzyona ulaşmak için, aslında bildiğimiz perspektif kurallarını ve insanın algılarının ilüzyonunu kullanmıştır. (Resim 5)

Deforme edilmiş bu odayı kurarken sanatçı, Herman Helmholtz’dan esinlenmiştir. Bu oda içinde iki ayrı ilüzyon tekniği kullanılmıştır; bunlardan ilki kübik etkidir. Odaya belli bir bakış açısına sahip bir delikten, tek göz ile bakıldığında; oda kübik olarak görünür fakat aslında yamuklardan oluşan prizmadır. (Resim 6)

Ve ikinci olarak; bu odada figürler veya objeler, bir noktadan diğerine geçerken büyümüş veya küçülmüş görünürler.

¹⁷ Sedat BALKIR, Yanılsamaların Algılamaya ve Plastik Dile Etkisi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, M. S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Eylül 1995, 36

1.3. Felsefi ve Dinsel Boyut

1.3.1. Teozofi

19. yüzyıl bilimin her alanında yeniliklerin yaşandığı pozitivist bir dönemdi. Bu gelişmeler toplumsal yaşamda da değişikliklere yol açmış, deyim yerindeyse materyalist bir zihniyet döneme hakim olmuştu. Bu sıralarda ; H.P.Blavatsky, H.S.Olcott ile birlikte 1875'te Newyork'da Teozofi topluluğunu kurdu. Bu topluluk o dönemde hüküm süren materyalist zihniyete karşı ruhsal bilinçlenmeyi canlandırmayı amaçlıyordu.

Theosophia kelimesi theos (tanrı) ve sophos (bilgili, bilge..) olarak iki yunanca sözcüğün birleşiminden meydana gelir ve tıpkı diğer dinler gibi kişinin iç disiplinini sağlayıcı kurallara sahiptir. Teozofi doğrudan tanrısal-dinsel bir çağrışım yapıyor olsa da, bu olguyu diğer semavi dinlerle aynı platformda değerlendiremeyiz. Kökeni eski hint destanlarına, upanishad'lara, vedanta'lara ve budizme dayanan teozofinin eklektik bir felsefe olarak tanımlanması; onun bütün gizli efsaneleri, anlatıları, mitleri ve gizemleri birbirleriyle belli birtakım kurallar bütünü çerçevesinde karşılaştırması ve dış dünyada süregelen fenomenlerin, evrimleşmelerin çeşitli deneyimlerle insan ruhuna yansımaları hakkında yaptığı araştırmalardan kaynaklanmaktadır. "Eklektik Teozofi üç bölüme ayrılır: 1)Mutlak, tanımlanamaz, üst seviyede bulunan bir varlığa olan inanç 2)Evrensel ruha ulaşmak ve onunla bir olmak bağlamında, insanın ölümsüz olduğu inancı 3)Teurgia, 'kutsal çalışma', veya tanrıların bir işini yapmak."¹⁸ "Teurgia doğanın kör noktalarına insanın potansiyel güçleriyle hükmetme olayıdır."¹⁹

¹⁸ H. P.BLAVATSKY, The Key To Theosophy, Section 1

¹⁹ A.g.k.

Blavatsky'nin yazıları özellikle sanatçı ve düşünürleri çok etkilemiştir. Onun yazılarından etkilenen ressamlar arasında; Kandinsky, Malevich, Mondrian ve Kupka'nın isimleri sayılabilir.

Kandinsky “Über Das Geistege in der Kunst” adlı kitabında o materyalist dönem için şunları söylüyordu: “Sanatın yüce bir savunucusunun olmadığı, gerçek ruhsal gıdanın eksik olduğu bu gibi dönemler, ruhsal dünyada yozlaşma dönemleridir. Ruhlar, üçgenin yüksek bölümlerinden aşağıya doğru durmaksızın düşer ve bütün, hareketsiz, hatta aşağıya ve geriye doğru gidiyor gibi gözükür. İnsanlar, yalnızca görünürdeki sonuçları değerlendirip, maddesel iyiliği düşündüklerinden, bu kör ve sağır dönemlere özel bir değer atfetmektedirler. Cisimden başka hiçbir şeye faydası olmayan teknik ilerlemeyi, ‘büyük başarı’ olarak adlandırırlar. Gerçek ruhsal kazanımlar ya hafifsenir ya da tamamen yok sayılır. Önsezi sahibi insanlar, küçümsenir ya da anormal ve tuhaf olarak görülür. Uyuşukluğa bürünmemiş olan ve ruhsal yaşantı için belirsiz bir özlem duyanlar, kendilerini teselli edecek kimse olmaksızın, acı korolar halinde ağlarlar. Ruhun gecesi gitgide daha da kararır. Bu kör ve dehşet içindeki kılavuzların ve onların takipçilerinin acısı gittikçe derinleşir.”²⁰

Teozofistler içinde yaşadığımız bu dünyasal gerçekliğin bir yanılsama olduğuna inanıyorlardı. Onlara göre tinsel öz, evrensel öz her şeyin içindedir ve biz yaşadığımız boyutta bu özü göremiyoruz. Bu öz her şeyin içindeyse ve gerçeklik de o ise, biz özü göremediğimiz için gerçekliği de göremiyoruz ve sadece yanılsama görüntüler içinde yaşıyoruz demektir. Ayrıca bu dünyayı ‘daha üst’ bir dünyanın sadece bir yansıması olarak görüyorlardı. İnsanlar bu dünyada daha üst bir dünyayı yaşayabilmek için kendi içlerine dönmeli ve ruhlarını geliştirmeliydiler çünkü onlar sadece sahip oldukları fiziksel bedenden ibaret değillerdi, bir de ruhsal varlıkları vardı. Bu gelişim ise sadece sevgiyi yüceltmek, sevgiyi yaymakla olanaklı olabilirdi. İnsanın varlığı beden, ruh ve tin olarak üç ayrı düzeyden oluşmuştur. Dolayısıyla insan dünyayla üç ayrı biçimde iletişim

²⁰ Wassily KANDİNSKY, Sanatta Ruhsallık Üzerine, 47-48

kurar. “İnsan bedeni sayesinde, dış dünyanın duyularıyla algılayabildiği kısmıyla haşır neşir olur. Bedeni dış dünyanın özdeklerinden oluşur; dışındaki etkin güçler, içinde de etkindir. Duyuları sayesinde kendi bedensel varlığını da, dış dünyayı gözlediği gibi gözlemleyebilir.”²¹

İnsan, tinsel varlığıyla ise; “algıladıkları ve davranışları üzerinde düşünür. Algıladıklarını düşünerek kavrayışını geliştirir; davranışları üstünde düşünerek de yaşamına ussal bir düzen getirir. Algılama ve davranışlarında ancak doğru düşünceleri izlediğinde insanlık görevini onurlu bir biçimde yerine getireceğini de bilir. (...) İnsan kendini, bedeniyle olduğundan daha yüksek bir düzenin mensubu yapar. İşte bu düzen tinsel olan düzendir. Ruhsallık tin için daha çok bir zemin oluşturur, tıpkı fiziksel bedenin ruha zemin olması gibi.”²²

Teozofist yazarlardan, Ouspensky dünyayı devinim halindeki düzlemler olarak görüyordu. Bunlara ‘Plane Beings’ demişti ve bu düzlemler ruhsal, tinsel, fiziksel olmak üzere çeşitli boyutlara tekabül ediyorlardı. Bizler bunların arasında sadece üç boyutlu ve maddesel olanı yani fiziksel boyutu algılayabiliyoruz.. Ouspensky’nin Plane Beings kavramından Malevich de çok etkilenmiş ve bu yönde çalışmalar yapmıştır.

Yaşadığımız gerçekliği üç boyutlu olarak değerlendiriyorsak, teozofist görüşün dördüncü boyuta denk düştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Tabii ki bu belirliliği kanıtlanamayan boyutu her düşünür farklı yorumlamıştır. Genel olarak teozofistler, dördüncü boyutu tinler dünyası olarak adlandırır. Tinler dünyasında : “ fiziksel ve ruhsal dünyada var olan bütün şey ve varlıkların ana-örnekleri görülür.”²³

²¹ Rudolph STEİNER, Teozofi , 45

²² A.g.k., 48-49

²³ Rudolph STEİNER, Teozofi , 114

Platon'un **mağara metaforu** örneğini düşündüğümüzde, teozofistlerin **idealist** felsefeden çok etkilendiklerini ve yaşadığımız gerçekliği bir ilüzyondan ibaret saydıklarını görüyoruz.

1.3.2.Edmund Husserl ve Fenomenoloji Felsefesi

Soyut sanatın oluşmasına kaynaklık eden etmenlerden biri de Edmund Husserl'in fenomenoloji felsefesidir. Fenomenoloji gerçek bilgi'nin ne olduğunu araştırır. Kendinden önce doğruluğu kabul edilmiş olan bütün bilgilere eleştirel bir şüphecilikle yaklaşarak, fenomenolojik bir bakış açısına sahip olabilmek için inandığımız bütün değerlerden vazgeçmemiz gerektiğini savunur. Neredeyse bütün bildiklerimizden vazgeçip, kendimizin doğru bilgilere ulaşması gerektiğini savunur. Fenomenoloji sadece bir bilgi felsefesi değil, aynı zamanda bir düşünme biçimi ve yöntemidir. Bilimde ulaşılan yeni bilgilerle, gerçeğin sarsıldığı bir ortamda bu felsefe tamamen o dönemin düşünme biçimini ve mantığını açık bir biçimde gözler önüne serer.

“Bilgi eleştirisinin başlangıcında bütün dünya, yani fiziksel ve ruhsal dünya, sonunda bu nesnelere konu edinen bütün bilimlerle birlikte insanın kendi “ben”i de sorgulanmalıdır. Onların varlığı, geçerliliği bir yana bırakılmıştır.”²⁴ Fenomenoloji için nesnelere dünyasının bir önemi yoktur. Bilgi, nesnelere yola çıkılarak bulunmaz.

“Fenomenoloji için varlık, asıl varlık, gerçek varlık denilince anlaşılan şey, artık nesnelere dünyası değil, tersine nesnelere dünyası için aşkın(transcendent) olan bir dünyadır. Buna göre de nesnelere dünyasının varlığı ya da yokluğu fenomenoloji felsefesi için ön planda bir sorun değildir.”²⁵

²⁴ Edmund HUSSERL, Fenomenoloji Üzerine Beş Ders, 55

²⁵ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, 137

“Görünüş, bütün empiristlerin, pozitivistlerin ileri sürdüklerinin aksine, varlıkla aynı şey değildir. Duyularımız bize yalnız görüşleri, fenomenleri verir. (...) Fenomenoloji için de hareket noktası, adından anlaşıldığı gibi fenomendir.(...) Fenomenolojinin fenomen deyince anladığı şey, duyu veri’lerine dayanan görüşler değil, tersine varlık objektivleşmeleridir. Bunu daha açık söylersek: Fenomenolojinin fenomen deyince anladığı şey, ‘parantez içine alınan’ duysal görüşlerin arkasında kalan, artık kendisini paranteze alamayacağımız şeydir. (...) Varlık aynı zamanda zaman ve mekandan da soyutlanmalıdır.”²⁶ Yani fenomen, duysal görüşlerin ardındaki, fiziksel duyumlarla kavrayamayacağımız bir şeydir. Fenomenoloji, fiziksel olarak algıladığımız dünyadaki görüşleri değil; düşünsel, soyut, metafizik öze sahip, bizim “gerçeklik” dediğimiz fizik dünyanın ardındaki şeyleri, varlığın temel özünü, öz bilgiyi inceler.

“Nesneler dünyasını, Husserl’a göre, belirli bir kategori ile kavrayabiliriz. Bu kategori ‘tesadüf’ kategorisidir. Bilincime bağlı olan bu tek tek şeylerin dünyası tümüyle tesadüfidir. Ne türden olursa olsun, bireysel varlık, genel olarak konuşulursa, tümüyle tesadüfidir. O böyledir, ama, özce başka türlü de olabilirdi. Ama, nesnelere dünyasının, görüşler dünyasının bu tesadüfiliğine karşı, nasıl olur da doğa yasalarından söz açabiliriz? Çünkü, doğa yasaları görüşleri tesadüfi değil, tersine zorunlu bağılıklar içinde düşünülür. Oysa, doğada tesadüf egemendir demek, doğada hiçbir zorunluluk yoktur demektir. Doğada bir zorunluluk yok mudur? Doğada bu anlamda olaylar belirlenmiş değil midir? Fenomenolojiye göre, gerçi doğada doğa yasaları vardır, ama, doğa yine de tesadüfi bir varlıktır.”²⁷

²⁶ A.g.k, s:141-142

²⁷ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, 134-135

1.3.3.Schopenhauer

Görünenin görüldüğü gibi olmadığı, herşeyin tamamen bir ilüzyon olduğu düşüncesi Schopenhauer tarafından sistemleştirilmiş ve sonrasında bu felsefe bir psikolojik bunalıma dönüşmüştür. Bunun sonucunda o, yaşamın sadece acı çekmekten ibaret olduğu görüşüne varmıştır. Schopenhauer ontolojisinin temeline “irade”yi koyar. İrade tüm alemi şekillendiren, organize edici prensiptir ve ebedidir. İrade olmaksızın evren var olamaz. “Doğmak ve ölmek iradeye değil, yalnızca onun görünüşlerine, fenomenlere aittir.”²⁸

“Zamanındaki bütün büyük felsefe akımlarına karşı çıkan Schopenhauer, gerçekte kendi felsefesini kurarken Kant'tan ve Fichte'den esinlenir. Bunlara Hint felsefesinden edindiği yaşama kavramı isteğini de ekleyerek kendi irade ve tasavvur felsefesini kurar. Schopenhauer, bütün doktrinini özneyi de, nesneyi de kapsayan tasavvur ve irade gücü kavramı üstüne kurmuştur. Dünya bir tasavvurdur, yani o akılda tasavvur edildiğinden başka bir şekilde düşünülemez (*idealizm*).”²⁹

“Biz, öz bakımından iradeyiz ve esas tabiatı bakımından evren, baştan aşağı, objektifleşen, kendi kendinde bir vücut, hakiki bir varlık veren bir iradedir. (...) İrade, bazen saf haldedir yani bir zekaya bağlı değildir; bu takdirde o, kanın dolaşmasını, sindirimi, salgıları belirleyen gizli güçle, tepkililikle(l'irritabilite) aynı şeydir; bazen o, zihinsel fenomene bağlıdır, bilinçlidir ve, bu durumda, halk dilinde özgürlük denen şeydir. (...) Bilinçli olsun veya olmasın, irade bizde aralıksız olarak etki yapar.”³⁰

²⁸ Alfred WEBER, Felsefe Tarihi, 381

²⁹ <http://www.geocities.com/boraweb/schsistem.htm>

³⁰ Alfred WEBER, Felsefe Tarihi, 378

“Ona göre irade, belli varlıkları, mekan ve zamanda yaşayan bireyleri meydana getiren bilinçsiz güçtür; bu var olmadığından, var olmak isteyen, kendi kendine hayat veren, bireysel varlıklarda objektifleşen şeydir; bu bir kelime ile, var olmak isteği’dir. Kendiliğinde irade, ne yerkaplamanın ve sürenin kanunlarına tabiidir, ne de bilinebilir. (..) İrade sürekli var olma arzusudur ve bundan durmaksızın fenomen alemini çıkmaktadır. Bir irade olduğu sürece, bir evren de olacaktır.”³¹

“Schopenhauer’ın kendi felsefesindeki hareket noktası ‘dünya nedir?’ sorusudur. Bu soruyu ‘varolanı nasıl biliyoruz’ sorusuyla, yani bilgi teorisinden hareketle ele almıştır. Schopenhauer ‘dünya nedir’ sorusuna; ‘Dünya benim tasarımımdır.’ şeklinde cevap vermiştir.”³² Ayrıca Schopenhauer kendiliğinden olan alemlerle, fenomenler alemini ayırır. “Realite olarak alem, benden bağımsız olarak vardır; ama duyarlılığın ve zekanın objesi olarak ya da, bir kelime ile, fenomen olarak, onu algılayan süjeye bağımlıdır ve onun yapılışına göredir; o tamamıyla rölatif şeydir ve onu oluşturan ben’dir, düşüncenin a priori şartlarıdır. (.....) Benim algım, benim fikrim, benim zihin yapımın ürünü olan fenomen alemdir; o kadar ki, eğer ben başka türlü yapılmış olsaydım, alem başka türlü olacaktı ya da, hiç değilse, bana başka türlü görünecekti, başka fenomenlerden(benim için) oluşmuş olacaktı.”³³

“Schopenhauer’ın bize sunduğu bir deneysel metafiziktir.(...) O, deney ve spekülasyon’u, realizm ve idealizm’i, pozitivizm ve metafizik’i birleştiriyor. Bu felsefe spekülatifdir, çünkü evrensel yükselmektedir; fakat deneyseldir, çünkü oraya indüksiyon yoluyla yükselir; bu, bir ontolojidir, çünkü konusu eşyanın özü ve, söylemeye cesaret edersek, gizli güdücüsüdür; ve pozitivisttir, çünkü olayların sağlam temeli üzerinde kurulmaktadır; o, materyalizme verdiği, esasen gereğinden fazla imtiyazlar dolayısıyla realisttir; fenomen aleminin kendine özgü

³¹ A.g.k., s:381

³² www20.uludag.edu.tr/~felsefe/kaygi/dergi002/3-2.pdf - Çetin Türkyılmaz, “Kant’ta ve Schopenhauer’da kendinde şey”

³³ Alfred WEBER, Felsefe Tarihi, 377

varlığını inkar etmek ve onu tamamıyla bizim zihin yapımıza tabi kılmak itibariyle idealist ve eleştiricidir.”³⁴

1.4.Estetik Boyut

“20. yüzyıl estetiği, başlangıçta empirist çıkışıdır. Bazen seyredenden (estetik süje) bazen de sanatsal yaratmadan yola çıkılarak, kuramlar ortaya atılmıştır. Örneğin Nietzsche'nin izinde gidenler biyolojik temelli sanat kuramları geliştirmişler; Groos, sanatta özel bir oyun formu görmüş, psikoanalizden etkilenen kuramcılar, sanatı, cinsel doyum ve fantazi içinde simgesel yoldan karşılayan bir ikame biçimi saymışlardır. Psikolojik ağırlıklı araştırmalar içinde şunlar vurgulanmıştır: Sanat, psikolojik yaşamın temel ihtiyaçlarının doyumu olarak geçerlidir (Volkelt); sanat "bilinçli bir kendini aldatıştır. (K.Lange); sanat bir "duygusal doyum"dur (Müller-Freienfels). Psikolojist estetiğin en önemli temsilcisi Theodor Lipps de şunları öğretir: Estetik yaşantı, "özdeşleyim"e (Einfühl) dayanır. Ben bu edimle kendi duyusal etkilenimlerimi sanat yapıtının içine taşıyım, Öyle ki, "estetik hoşlanma, objektifleşen kendinden-hoşlanmanın duyumudur". Ama estetik yaşantı, aynı zamanda sanatsal yaratmanın "içten taklidi" de olabilir. Bu gibi kuramların çoğu içerik sorununa fazla eğilmediklerinden formalist kuramlar sayılabilirler. Formalist ve aynı zamanda normatif bir kuram da Yeni-Kantçı estetikdir (H Cohen J Cohn). Yeni-Kantçılara göre "estetik değer bir gereklilik karakteri taşır." Günümüzde felsefi estetiği çözülmeye doğru götüren bir olgu da şudur: Bir zamanlar felsefenin çözmeyi denediği estetik problemlerin çözümünü üstlenen bir çok disiplin ve bilim ortaya çıkmıştır; Sanat bilimi (Kunstwissenschaft), filoloji, özellikle empirik sosyoloji ve son olarak Marksist kuramlar bunlardan bazılarıdır. Tüm bu çabalara, parçalı

³⁴ A.g.k., s:384-385

kalsa da aydınlatıcı çözümler ortaya koyduklarından ötürü çok şeyler borçluyuz. Bu çözümler, parça parça estetik alana taşınmakta ve bunlar hermeneutik yöntemlerle birleştirilmeye çalışılmaktadır. Ama tüm bunları sanat üzerine özgül belirlemeler olarak geçerli saymak gerekir.

Bu gelişmelere karşılık, kıta Avrupası felsefesinin bir bölümünde, estetiği yeniden metafiziksel yoldan temellendirmek denenmiştir. Benedetto Croce'nin (1866-1952) bu denemesi oldukça ün kazanmış ve etkili olmuştur. Croce, kendi felsefesi içinde sanatı "sezgici bir etkinlik" ve güzelliği mutluluk veren bir ifade (Expression) olarak anlamıştır. Sanat yapıtı ise, içten gelenin ifadeye dökülmesidir (expression) ve öbür yandan içten gelenin bir yeniden-yapımı olan bu ifadenin kendisi, seyreden (estetik süje) için duygu-uyancı bir obje (Reizgegenstand) olma işlevi taşır. Bu yüzden sanat yapıtı, hiçbir şekilde bir şeyin, bir izlenim ya da etkilenimin taklidi değildir; tam tersine o, bizzat bir ifade, dışa vurulmuş bir şey (bu anlamda; artık tinsel bir nesnellik kazanmış şey) olarak, en bireysel bir gerçeklik taşır. Günümüzde hem kültür tarihi, hem de felsefi açıdan birlikte sürdürülmekte olan estetik çalışmalar, daha çok fenomenoloji çevresinden çıkmaktadır. Burada Moritz Geiger, Max-Scheler ve özellikle Nicolai Hartmann ın adları anılabilir.”³⁵

³⁵ http://www.geocities.com/temellicus/felsefe/estetik/Estetik_Tarihi.htm (“Günümüzde Felsefe Disiplinleri- Estetik- Ivo Frenzel- Türkçesi: Doğan Özlem -Ara Yayıncılık-1990”dan alıntı)

II. BOYUT TEORİLERİNİN SANATA YANSIMALARI

19. Yüzyıl endüstri ve sanayide tamamen deney ve buluşlar yüzyılı olmuş; bilim felsefeyi bile etkilemişti. Felsefenin fizik ve doğa bilimlerine bağlanmasıyla, “gerçek”in gözlemlenebilen, deney ve ölçümlerle kanıtlanabilen bir olgu olduğu düşünölmeye başlanmıştı. Yani sadece kanıtlanabilir olan gerçektir ve bunun dışında hiçbir şey gerçek kabul edilemezdi. Böylece toplum bilincinde değişimler yaşanırken, doğal bir süreç olarak sanata yansımaları da olmuştur.

Bilimsel gelişmeler sosyal hayatı etkilemiş olsa da, bu etki sanatta çok daha çarpıcı değişimlere sebep olmuştur. Örneğin resim sanatının biçim, espas ve kurgusal mantığındaki değişim, yeni sanat anlayışlarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Diğer bir deyişle bu değişim sürecine ait sanatsal karşılığın postempresyonizm ve sonrasında da kübizm olduğunu söyleyebiliriz.

2.1. Kübizm

Kübitler resimlerinde bir form analizine giriştiler. Bu analitik dönem sonrasında, ilk soyut açılım olarak nitelendirilebilecek sentetik dönem oluştu. Bu sanatçılar resimdeki gerçekliği ve Öklidyen boyutu sorgulamaya başladılar. Nesneyi olduğu gibi taklit etmenin (nesneyi tek bir açıdan çizmenin), o nesneyi tam olarak ifade etmeye yetmeyeceğini düşündükleri için nesnelerin tek bir açıdan görüldüğü gibi, sabit bir noktadan çizilmesine karşı çıktılar. Çizilen objeyi en iyi şekilde gösterebilmek için, objeye çeşitli açılardan bakılması ve tek bir resim olarak aynı anda oluşturulması gerektiği görüşünü taşıyorlardı.

Biçimlere ait farklı açların aynı anda ve aynı kadrajda kullanılmasıyla beraber görünen gerçeklik sorgulanır hale gelmiş ve düşünsel yanın resme katılmasıyla, resim yüzeyinde farklı plastik düzenlemelere gidilmiştir.

Biçime, derinliğe ve dördüncü boyuta dair araştırmalar neticesinde, resme eşzamanlılık diye yeni bir kavram girdiği gibi, resmin en önemli unsuru olan yanılama alanı fikri artık tuval yüzeyinden içeriye değil, izleyiciye doğru olmak üzere devrimsel bir değişim geçirmiştir.

“Kübizm’in ilk postulatı, nesnelere düzenidir; ama, natüralist olarak kavranan nesnelere değil de, soyut biçimlerin düzenidir. Kübizm, mekanı çizgi, mekan elemanları, dikdörtgen ve kubus eşitliklerinin ve denge ilgilerinin bir sentezi olarak anlar.”³⁶

Empresyonistler gördükleri dünyayı, dünyadan aldıkları izlenimler doğrultusunda resim yüzeyine geçirmişlerdi. Işık ve gölge renklerine ait devrimsel değişim dışında, biçimsel veya espasa dair iddiaları olduğundan pek sözedemeyiz. Kübistler ise çalışmalarında deneyle sonuçlanan şüpheli tutumları yoluyla görünen empirik gerçekliği sorgulama gayreti içindeydiler.

“Sanat, ön planda parçalanmış olan bir dünyada, onda egemen olan yaratışın izlerini arar ve bu izleri de, aynı zamanda mutlağın iç düzenini ifade eden yalın nesne biçimlerinde bulur. Bu yalın nesne biçimlerinin ne olduğunu soracak olursak, o zaman karşımıza geometrik biçimler çıkar. Böylece kübizm, dünyanın özünü geometrik figürlerde bulur ve biçimi de matematik özü içinde çözümler.”³⁷ (Resim 7)

³⁶ İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, 167

³⁷ A.g.k., 169

“Kübitler, insan duygularının karşılığı olan rengi de reddettiler. Renk duygusallığı yerine, akla dayalı soğukkanlı parçalama operasyonları için siyah, gri ve kahverengi gibi, çekicilikle ilgisi olmayan silik renkleri benimsediler.”³⁸

Metzinger’in 1911 tarihli bir makalesinde : “Kübitler; ressamın bir obje karşısında sabit, belli bir uzaklıkta durması gerektiği ve tuval üzerine bir fotoğraf görüntüsüne benzeyen görüntülerden başka bir şey yapamaması geleneğinin kökünü kurutmuşlardır. (.....) Ressamlar, obje çevresinde hareket edip, değişik açılardan bakarak, mantık çerçevesinde düzenlenmiş somut bir biçim oluşturabilirler.” “(.....) Önceleri bir resim sadece boşluğa- mekana(spazio) hükmediyordu, şimdi ise zamanda yaşıyor. (..) Gölge-ışık elemanları biri diğerini yaratacak biçimde dağıtıldığında, bu kırılmaları (kübit resimlerdeki kırılmalar) plastik terimlerle doğruluyorlar; Kırılmaların armonizasyonu “Ritim” yaratıyor.”³⁹ şeklinde bir açıklamada bulundu. (Resim 8)

G.Apollinaire yeni bilimsel kazançların sanatı nasıl etkilediğini ilk yazarlar arasındaydı. 1913’te Pariste yayınlanan Kübit Ressamlar adlı kitabında: “Ne eski ressamların ne de yenilerinin istediği bir şey değildi geometrici olmak. Ama, yazı sanatında dilbilgisi neyse, plastik sanatlarda da geometrinin aynı şey olduğunu söyleyeceğiz. Oysa, günümüzde bilginler artık Euklides geometrisinin üç boyutuyla yetinmiyorlar. Ressamlar tümüyle doğal biçimde ve deyim yerindeyse sezgisel olarak, alanın yeni olanaklı ölçüleriyle ilgilenmeye başladılar; buna modern atölyelerin dilinde bütün olarak ve kısaca dördüncü boyut deniliyordu. Plastik açıdan baktığımızda, zihnimize görüldüğü biçimiyle dördüncü boyut, bilinen üç ölçü tarafından yaratılır: Belirli bir anda tüm yönlerde ebedileşen mekanın büyüklüğünü gösterir. Mekanın kendisidir, sonsuzluğun boyutudur; odur nesnelere plastiklik kazandıran da. Nesnelere yapıtta hak ettikleri oranları da veren odur, oysa sözgelimi Yunan sanatında bir bakıma

³⁸ Adnan TURANİ, Çağdaş Sanat Felsefesi, 79

³⁹ Antonio GASBARRİNİ’nin makalesi <http://www.angelusnovus.it/catalogo/quartadi.htm>

mekanik bir ritim, aralıksız biçimde parçalar oranları. Sonsuzluk ne kapsanabilir ne tanımlanabilir. Yunan sanatının güzellik anlayışı tümüyle insansaldı. İnsanı, yetkinliğin ölçüsü olarak kabul ederdi. Yeni ressamların sanatı da, sonsuz evreni ideal olarak kabul eder.”⁴⁰ demişti.

“Gerçeğe uygunluğun artık hiçbir önemi yok, çünkü sanatçı keşfetmediği ama varsaydığı daha yüksek bir doğanın gereklerine, hakikatlerine feda etmiştir her şeyi.”⁴¹

Kübistler resim yüzeyine kağıt parçaları yapıştırarak kolajlar, üç boyutlu objeler monte ederek de asamblajlar yapmışlar ve tuval yüzeyinde ‘gerçek’ maddenin boyayla beraber kullanımıyla, sonraki sanat akımları için yeni biçimsel oluşumlara sebep olmuşlardır. Daha sonra Magritte’in de irdelediği, ‘gerçek ile illüzyon’ kavramlarının sorgulanmasını sağlayacak, yenilikleri resim sanatına getirmişlerdir.

Kübistler temelde Cezanne’ın geometrik biçime dayalı form anlayışını benimseyen, yeni bir plastik dil oluşturdular. O dönemlerde kübistlerin Afrika sanatından çok etkilendikleri ve ilkel sanat örneklerindeki bazı nitelikleri (örneğin sadelik ya da en basit şekilde özü anlatmak gibi) alıp kendi resim anlayışlarına uyguladıkları görülmektedir. Başka bir deyişle, ilkel sanat ürünleri, kübistlerin yeni bir plastik dil oluşturma gereksinimleri için iyi bir esin kaynağı olmuşlardır.

⁴⁰ G.APOLLINAIRE, Kübist Ressamlar, 15-16

⁴¹ A.g.k., s:12

2.2. Ekspresyonist yaklaşım

19. yüzyıldaki bilimsel gelişmelerin etkisiyle toplum düzeni çok farklılaştı. Sanayi toplumu olmanın sonucu olarak; yoğun çalışma saatleri ve makinelerin işleyişindeki dinamik monotonluk insanların ruh durumlarını da olumsuz etkiliyordu. Makineleşme, bireylerin doğa ile ilişkilerini zayıflatırken aynı zamanda kendilerine ayırdıkları zamanı da azalttığı için, insanlar sanki fabrikaların ve makinelerin kölesi haline gelmişti. Toplum yaşamı dinamik bir yapıda süregiden bir gelişim görünümünde olsa da, insanlar dinamik görünen bütün bu yapı içinde sıkışmış, monoton bir yaşam sürüyordu.

Sigmund Freud bu gelişmelerin etkisindeki insan karakterini incelerken onu izleyen Carl Gustav Jung, kolektif bilinçaltının toplum yaşamındaki etkileri üzerine araştırmalar yaptı. Böylece, bilinçaltının ruhsal ve fiziksel durum üzerindeki etkilerinin önemi ortaya çıkıyordu.

Bu sıkıntılı süreç tabii ki öncelikli olarak sanat ortamını etkilemiş; dış dünya ile kendi iç dünyaları arasında sıkışıp kalan sanatçılar, sanat tarihinin en çok “izm” yaratılan dönemine imzalarını atmışlardı.

Empresyonistlerden fovistlere kadar renk, biçimlere hizmet ediyorken; ekspresyonistlerle birlikte renk bağımsızlığını ilan ederek, sanatçıların ruhsal tepkilerini dışavuracak bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır denilebilir.

“İrin renklerinden, acı sarılara, yalın siyah yada kahverengilerden ateş gibi yanan kırmızılara değin renkli boyalar, doğasal biçimi yok edercesine disonanslar ve uyumsuzluklar içinde, insanı titreten meşum bir iç dünyasının isyanını anlatıyorlardı. Bu insanın sanata bulanmış çılgınlığı idi. Tarihin hiçbir

döneminde, sanatçı böylesine içten gelen bir çılgınlıkla yaşama olan nefretini belirtmemişti.”⁴²

Bilinçaltı ve ruhsal çalkantıların dışavurumu o kadar önem kazandı ki; doğanın gerçekçi betimlenmesinden uzaklaşmaya başlandı. Nesne, sadece görünen yüzeysel bir kabuktu. Önemli olan onun içindekini yansıtmak, öze inmekti ve bunu da dış betimleme ile sağlamak imkansızdı. Sanatçılar gerçek özü aramaya ve sonra da onu resimlemeye koyuldular. Resimdeki gerçekçi dil yerini biçim bozmaya bırakmış, renk çok önemli bir ifade aracına dönüşmüştü. (Resim 9)

Ortada acıları olan bir kuşak vardı. 19. yüzyılın getirdiği düşünsel çıkmazları göğüslemeye çalışan bu insanlar, diğer yandan 1. Dünya Savaşı ile yüzyüze gelmiş ve savaşın bütün çirkinliği ve acılarını yaşamışlardı. Bunun için alışılmışın dışında bir uygulama tavrı göze çarpıyordu. Deforme edilmiş hatta çirkinleştirilmiş biçimler, şiddetli renkler kullanılarak, neredeyse tamamen sert, hırçın ve saldırgan bir üslupla resmediliyordu. Bu protest tavrı, sadece toplumsal bunalımlara karşı bir sanatçı tepkisi olarak değerlendirmenin eksik olacağını, bunun aynı zamanda; güzellik, ölçülülük, doğruluk, sağlamlık ve beceriklilik gibi unsurlarla oluşturulagelen klasik resimsel değerlere de bir saldırı niteliği taşıdığını bilmemiz gerekir.

“Kandinsky’nin dünyadaki ilk soyut akvareli, kendi ekspresyonist anlatımlı aşaması olan Murnau döneminden sonra yapışı, çok ilgi çekicidir. Alman Ekspresyonistlerinin bir diğer grubu olan Der Blaue Reiter sanatçılarının hemen hepsinin, sonunda soyutlamaya yönelen bir anlayışa varmaları ve bunu yazılarıyla belirtmeleri, Ekspresyonizmin soyutlama ile son bulduğunu gösteren önemli bir kanıttır. Hatta çok daha önemlisi, Max Beckman’ın gençliğinde öne sürdüğü soyut hakkındaki olumsuz görüşlere rağmen, daha sonraları

⁴² Adnan TURANİ, Çağdaş Sanat Felsefesi, 69

soyutlamanın kaçınılmaz olduğunu kabul edişi, ekspresyonizmin soyutlamayla sonuçlandığı görüşünü kuvvetlendiren bir başka açıklamadır.”⁴³

20. yüzyıl başındaki dışavurumcu hareket; biçimsel özellikleri itibariyle, kendinden sonra gelen akımlardan soyut dışavurumculuğun bir yönünü fazlasıyla etkilemiştir.

2.2.1. Soyut Dışavurumculuk

Soyut dışavurumculuk 1940’ların başında, II. Dünya savaşının yarattığı etkilerden kaçan bazı gerçeküstücü sanatçıların New York’a yerleşmeleriyle, New York’da ortaya çıkmıştır. Bu sebeple soyut dışavurum akımı ilk olduğu yıllarda gerçeküstücülüğün etkilerini taşır. Ortaya çıkan eserlerin tümü soyut değildir, figür kullanılan işler de vardır. Ancak hepsinin ortak yönü gerçeküstücülüğün temel ilkelerinden olan çağrışımlar(free association) ve otomatizm’den yola çıkmış olmalarıdır. “Çağrışımlarla bilinçaltı özgür kılınıyor; yapıt bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim buluyordu. Bu biçimler genellikle yüzen lekeler gibiydi. Uygulanan bu yöntemle, resim yapma süreci önem kazanıyordu. Parçalardan oluşturulan bir kompozisyon yerine, “bütüncül” bir kompozisyon anlayışı vardı. Resim parçalara ayrılamayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan, tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkıyordu.”⁴⁴

⁴³ Adnan TURANİ, Çağdaş Sanat Felsefesi, 82

⁴⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, 1688

1940'ların sonlarına doğru Jackson Pollock ve Willem de Kooning öncülüğünde bir grubun, sürrealist etkilerden kurtularak aksiyon resmini(action painting) geliştirdiklerini görüyoruz. (Resim 10, Resim 11)

“Jackson Pollock, Ocak 1948’de, boya ları damlalar halinde akıtarak yaptığı resimlerini, ilk kez sergiledi. De Kooning’in sonradan söylediği gibi bu resimlerle Pollock adeta ‘buzları eritmişti’, bu resimler ve bunları ortaya çıkaran resim yapma eylemi, insanların yeni sanatı algılama biçimine egemen olmuştu. Bunlar, ressamın yere serilen geniş tualler üzerine bir teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak, dökerek yaptığı resimlerdi. Tual üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tual yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu. Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil eden şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın ‘izleri’yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştu.”⁴⁵

İlkel sanat örnekleri de Pollock’un ilgisini çekiyordu, resimlerini oluştururken; “Pueblo kızılderi lilerinin farklı renklerde kumları ince ince dökerek, dinsel amaçlı simgeler oluşturdukları”⁴⁶ ayinlerden etkilenmiştir.

Soyut dışavurumcu sanatçıların bir kısmı, zen budizmi felsefesinden etkilenmişler, “Tobey, Çin’e ve Japonya’ya giderek, Uzakdoğu’daki bir Zen manastırında bir ay kalmıştı.”⁴⁷

Bir taraftan bazı ressam lar aksiyon resmi yaparlarken; Mark Rothko, Kenneth Noland, Frank Stella gibi ressam lar da renk alanı resmi(Colour Field

⁴⁵ Nobert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, 230

⁴⁶ A.g.k., s:231

⁴⁷ A.g.k., s:229

Painting) denen bir resimsel dil oluşturdular. Eleştirmen Greenberg bu üslubu geç resimsel soyutlama (Post-Painterly Abstraction) diye adlandırdı.

(Resim 12)

“1947-1950 yılları arasında Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzenini tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirdi. Bu renklerin hiçbiri berrak ve kesin değildir: Önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür; zemindeki renkler de neredeyse görülemeyecek kadar değişmeye yatkındır. Anlatılmak istenen çok basittir (belki de Newman’inkilerden bile basit): insana İlahi Kudret’in nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri öyledir ki, en iyi Rothko tabloları bilinçaltında hareket ediyormuş gibi algılanır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olur.”⁴⁸

“Kuşkusuz Rothko’nun resmindeki güç ve anlam zenginliği, tüm biçimsel kusursuzluklarına karşın, bunların yaşam bunalımına, dinsel sorulara ve ahlaki ikilemlere birer psişik çözüm olarak ele alınmalarından gelmiştir.”⁴⁹

Geç resimsel soyutlama, oluşumundan belli bir dönem sonra iki ayrı yönde gelişmiştir.

“1960’larda Soyut Dışavurumcular’ın tüm tuvale yayılan imge anlayışını, fırça darbeleriyle uygulanan farklı renklerin görünüşte birbirine akışkanlığını ve renkçiliğini tavır olarak sürdürmekle birlikte, gerilim ve hareket yerine, uyum ve denge niteliklerini benimseyen yeni bir soyutlama türü belirlemiştir. Aynı dönemde gene Soyut dışavurumculuk’un bazı özelliklerini benimseyen ancak ona karşıt

⁴⁸ Nobe LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, 239

⁴⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3.Cilt, 1581

tutumunda ikinci bir tür soyutlama ortaya çıkmıştır. Yalınlığı, renk alanları arasındaki kesin sınırları ve geometrik netlikteki biçimleri yeğleyen bu soyutlama farklı bir tavır içinde gelişmiştir (Minimal sanat). Her iki soyutlama da önceleri geç resimsel soyutlama adı altında anılmışsa da giderek Renk Alanı Resmi ve Minimal Sanat olarak birbirinden ayrılmışlardır.”⁵⁰

“Renk alanı ressamı (...) belirgin boya tuşlarını dışlayarak, renklerin atmosferik bir yumuşaklıkla değiştiği büyük ölçekli lirik uygulamalara yönelmişlerdir. Bu ressamın çoğu da boyalarını tuvale bezin emdiği büyük lekeler olarak uygulamışlardır. Resimdeki geleneksel çizim/boyama ikilemini ortadan kaldıran bu akım, yapıtlarının çoğu doğadan kaynaklanan bir soyutlama duygusu uyandırmaktadır.”⁵¹ Bu ressamın çoğu resimlerini astarlanmamış tuval üzerine yapmışlardır.

2.3.Malevich ve Süprematizm

Malevich 1912 yıllarına doğru soyut bir resim anlayışına varır; “Bu anlayışın özelliği, onun, resmi bir mimari yapı gibi görmesidir. Bu, bir anlamda konstruktif bir resim tarzıdır ve bir bakıma Malevich’in bu noktaya kübizmden gelmiş olduğunu da gösterir. Ama, Malevich’in getirdiği ve ortaya koyduğu bu resim anlayışı, Malevich’e göre, ne konstruktivizm’dir ne de kübizm’dir. Resmi yabancı elemanlardan arındırmak anlamında, buna belki pürizm denebilir. Buna göre, resmin dışında bulunan herşey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu bir ‘sıfır noktası’na götürmek ister. Bu sıfır noktası, resmin bir Archimedes noktası olur. Böyle bir noktada ortaya çıkan resim, en basit bir geometrik eleman olarak düşünülür ve bu da yüzey üzerinde bir dikdörtgen olarak biçim kazanır.”⁵² Malevich bu yeni sanat anlayışına

⁵⁰ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3.Cilt,1547

⁵¹ A.g.k.,1547

⁵² İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, 182

suprematizm(süprematizm) adını verir. “Latince ‘suprema’ (en üst, en yukarı) sözcüğünden türetilen bu deyim, sanat için yeni bir çalışma alanını göstermek istiyordu. Bu alan, en üstün, en yukarı bir alan olacak, salt geometrik-soyut elemanlarla çalışan bir sanat olacaktı. Bu açıdan süprematizm ile De stijl hareketi arasında bir paralellik olduğu kolayca görülebilir. Ayrıca, bu iki hareket, aynı yıllar içinde tüm batı kültürünün ve sanatının eksenini oluşturur.”⁵³

“Malevich, nesnelere dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanır. "Sıfır-Biçim" bu inancın bir sembolüdür. Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyor, birşeyi anlatmıyordu. Yalnız nesnelere değil, onların uyandıracığı duygular, çağrışımlar ve her türlü "ruhsal titreşim"lerden arınmış olan biçimdi. Malevich'in bir sözüyle bu resim "Susan Hiçliğin Sembolü" idi. Nesnelere dünyası, Malevich'e göre insan tasarısının bir ürünüdür. (...) Nesnelere dünyasından kurtuluşun sembolünü Maleviç "Sıfır-Biçim" de görür. Ve "Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım" der. Fakat "Sıfır-Biçim" Malevich'e göre yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüydü. "Sıfır-Biçim" insanlık tarihinde nesnelere, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu çağa Malevich "Suprematizm - Nesnesiz Dünya" çağı diyor.

Suprematizm çağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı. Suprematizm çağı yaratıcılık çağı olacaktı. Nesnelere dünyasından sıyrılan insan, "Hiçlik" içine atılacak ve onun içinde eriyecekti. Fakat hiçlik içinde erime yok olma demek değildi. "Hiçlik" nesnelere boyunduruğundan kurtulmaydı, özgürlüktü, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü. İrade ve isteklerin sustuğu "Hiçlik" içinde insan, Malevich'e göre "evrensel

⁵³ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, 182

titreşimler" in ürpertiyle sarsılır, materyalizmin üstünde ve ötesinde yeni bir insanlık anlayışı içine girer. (.....) (Resim 13)

“Beyaz bir düzlem üzerindeki siyah kare” geometrik soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut-somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Bu aynı zamanda resim için bir sıfır noktasıdır. Ama bu nokta tümüyle yeni bir soyut resim anlayışını ortaya koyar. İfadeci ve tasvirici soyut ekspresyonizm kaybolur, konstruktivist olan egemenlik kazanır. Düzlem üzerinde kare, ‘yalnız içeriksizliğin’ spontan simgesi değil, o aynı zamanda mutlak bir resminde ilk yapı taşı olarak kendini gösterir. Mutlak resim mutlak gerçekliğin resmidir.”⁵⁴ İçeriksizlik Malevich’e göre, varlığın, doğanın ve yaşamın özüdür.

“Malevich, aralık 1915 sergisi sırasında, Siyah Kare olarak adlandırdığı ünlü Dörtgen’ini şöyle yorumlar: ‘Düz-yüzey canlıdır, doğmuştur.’ Tümüyle nesnel olan bu olumlamayla, yeni resim bir yansıma olmaktan çıkmaktadır: Tamamlanmış erginliğini, ‘organizma’ olarak özerkliğini göstermektedir. Bu kurtuluş sayesinde, yeni resim ‘biçimlere yaşam ve bireysel varoluş hakkı verir.’ Resme ilişkin yeni alfabenin bu ilk ögesi, hiçbir şekilde yeni bir varlık değil, ama ‘kısmi işlevlerin devşirilmesi’ (1920) olarak düşünülmesi gereken ‘çeşitli öğelerin bir araya getirilmeleri’yle oluşturulmuş eski mantıksal söyleme yetkeci bir tarzda cevap vermektedir. Buna karşılık, düz-yüzeylerin ilk semantik birimini oluşturduğu yeni resim, ‘düz-yüzeylerin uzam içindeki inşaası’ uğruna çabalamaya koşulmaktadır.(..) Malevich bir yerde yeni resmi şöyle tanımlamıştır: ‘Sanat, formlar ve renk arasındaki ilişkilerden kaynaklanmayan (...) ama devinimin ağırlığı, hızı ve yönü üzerinde kurulmuş olan bir yapıyı yaratma yetkinliğidir.’ ”⁵⁵ (Resim 14)

⁵⁴ <http://www.siyahkare.com/siyahkare.php>

⁵⁵ NAKOV, Andrei, (2000) “Siyah kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması”, Çev. Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız, No:76, 183

“Kozmik öznellik ilkesi, ‘düz yüzeylerin özgürce yüzmesi’, Malevich sisteminin; yalnızca ‘sonsuz’un ‘sıkıştırılmış’ bir kavranışına dayanan ve olağanüstü bir gerimsel canlılığa tanıklık eden bu sistemin temelidir. Yegane kaçış noktasının yetkisi yok edildiğinden, süprematist biçimler, sanki kozmik bir rüzgar tarafından emilmişçesine, hızla birçok yöne doğru atılırlar. Onları yönlendirmek için burada hiçbir sağlam iskelet yoktur; varoluşlarının ilk parametresi olarak ortaya çıkan devinimi belirleyen tek şey, dinamik potansiyellerinin öznel varoluşudur.”⁵⁶ Malevich teorilerini oluştururken teozofiden ve özellikle de teozofist bir düşünür olan Ouspensky’den oldukça etkilenmiştir. ‘Plane Beings’ kavramından etkilenerek, sonuncu fütürist sergisinde resimlerini çok farklı bir şekilde sergilemiştir. Burada “söz konusu olan, uzam içine özgürce yansıtılmış olan düz-yüzeylerin uzamsal bağımsızlığını, mevcut imkanlarla doğrulamaktır.”⁵⁷

2.4.Duchamp

Dördüncü boyut düşüncesini resimlerinde ele alan sanatçılardan biri olan, Marcel Duchamp’ın bu olguyu resme nasıl aktarabileceği yolunda çok uzun süren bir hazırlık aşamasından sonra, “Büyük Cam” adlı yapıtıyla düşüncelerini somutlaştırdığını görüyoruz.

“Sadece düşünsel bir kıyaslama yoluyla –güneşin yer üzerindeki izdüşümünün iki boyutlu oluşu gibi- herhangi bir nesnenin, üç boyutlu bir şeyin, izdüşümsel görüntüsünün (taşınmış gölgesinin) elde edilebileceğini düşündüğüm için, dördüncü boyutun, üç boyutlu bir nesneyi yansıtabileceğini göz önünde

⁵⁶ NAKOV, Andrei, (2000) “Siyah kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması”, Çev. Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız , No:76, 184

⁵⁷ A.g.k., 184

bulunduruyordum, diğer bir deyişle, umursamazlık içinde baktığımız her üç boyutlu nesne, tanımadığımız dört boyutlu bir şeyin izdüşümüdür.”⁵⁸

(Resim 15)

Bu yapıt iki ayrı cam pano birleştirilerek yapılmıştır. Jean Clair yazdığı bir incelemede “Büyük Cam” üzerine derin bir çözümleme yapmıştır. Bu incelemede belirtildiğine göre, Pawlowski’nin ‘Dördüncü Boyut Ülkesine Yolculuk’ adlı romanı ve Duchamp’ın “**Büyük Cam**”ının oluşumu aynı yıllara denk gelmiş ve ikisi de kuramsal bir bölüm içeren yapıtlar, aynı yılda yani 1923’de bitmiştir.

Kuramsal bölüm olan “Kutu’daki sarı bir dünya adlı notunda, Duchamp, kütlelerin aynı anda, ‘hem altının, hem üstünün’ görülebilmesine dayanan uzamsal çelişkiyi düşlemiştir. Bu Pawlowski’nin düşlediği, ‘basamakların belirgin olarak art arda gelişini izleyerek, sizi başladığınız noktaya geri getiren’ yatay merdiven sorununa yakındır. Ama asıl 1934’teki Yeşil Kutu’da, dördüncü boyuta yapılan göndermeler belirgin ve ısrarlıdır.(...)

Duchamp tarafından A L’infinatif başlığı altında yayınlanan son notlarındaki ve 1967 tarihli Boite Blanche’ta(beyaz kutu) bütün kanıtlamaların, neredeyse tamamının, dördüncü boyutun çevresinde odaklandığını görmek şaşırtıcıdır. Üstelik Duchamp daha birçok söyleşide, bu dördüncü boyut konusuna geri dönmüştür. 1955’te André Breton’a yazdığı mektupta şöyle söylemiştir: ‘Gelin (...) üç boyutlu dünyamızda (ve bu üç boyutun, iki boyutlu bir yüzey üzerine yeniden yansıdığı bir yassı cam durumunda da) dört boyutlu (...) bir yansımadır... (..)

⁵⁸ Jean CLAİR, Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu, 25

Büyük Cam'ın düzeninin dayandığı postulat ile, Pawlowski'nin Yolculuk'unun imgelemelerine yön veren postulat gerçekte aynıdır; resmin üç boyutlu bir evrenin iki boyutlu bir yüzey üzerindeki yansıması olması gibi, bu evrenin kendisi de, belki dört boyutlu bir varlığın(kendilik) yansıması olabilir.”⁵⁹

“Büyük Cam'ın bütün sorunsalı, gerçekte, bir bakış açısı, bir perspektif sorunudur. Gözlemcinin konumuna göre (gözlemlenen nesneye, ama aynı zamanda, bu gözlemcinin yaşadığı –iki, üç, ya da n boyutlu- dünyaya uygun olarak kullandığı referans sistemine bağlı olan konum), biçim, değişime uğruyor. Böylece her şey bir yansıma sorununa indirgeniyor. Üç boyutlu bir nesnenin bir düzlem üzerine, dört boyutlu bir “kendilik”in bir hacim üzerine yansıtılması vb., bu izdüşümler, buldukları açığa göre kendi kendilerine değişiyorlar.”⁶⁰

(Resim 16)

“Dördüncü boyutun, insan gövdesinin oluşumuna katılması, şeylerin doğal düzeninde en tehlikeli karmaşalara yol açmıştır. (...) Gerçekte insan gövdesi, üç boyutlu uzamın verilerine göre yapılanmıştır. Kemik iskelet, evrenin bu geçici görüşüne göre kurulmuştur ve organlar, üç boyutlu bir uzam içinde, kaslar ve deri ile kaplanmıştır. İnsan gövdesinin, dördüncü boyutun gereklerine göre oluşturulmak istendiği gün, gövde en tehlikeli güvensizliklere maruz bırakılmıştır.. Görünür bir yara ve fark edilir bir yarılma olmaksızın, bazı organlar gövdenin dışına taşınmış görünürler ve kasların doğal zorlaması altında her türlü belirgin anatomiden kaçınarak, bilinen her türlü kurala karşı koyarak, betimlemesi olanaksız bir yığın halinde gruplaşırlar. Elbette bu biçimde değişime uğrayan bir gövdenin, ezilmiş, öğütülmüş, veya parçalanmış olduğu söylenemez... Gövde yaşamaya devam eder, ama üç boyutlu bir uzamdaki insan gövdesinin alışılmış görüntüsünü sunmadan. Havada Asılı Dişi daha doğru bir

⁵⁹ Jean CLAİR, Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu, 35-36

⁶⁰ Jean CLAİR, Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu, 38

biçimde betimlenemezdi. Büyük Cam’da yavaş yavaş yükseldiğimiz zaman, fiziksel özelliklerin değiştiği bir evrene, daha belirgin olarak, üç boyutlu dünyadan dört boyutlu bir dünyaya geçiyoruz. Duchamp’ın notları bunu belirtmiştir. “Bekar makinenin ana biçimleri kusurludur, (...) yani gövde ölçüleri bellidir.” Tam tersine Gelin ve Asıl dişi, “gövde ölçülerini” kaybederler. Diğer bir deyişle, alt panoda, üç boyutlu dünyada, biçimler, öklidci geometriye bağlıdır. Dördüncü boyutta “yer alan” üst panodaki biçimler her türlü ölçüden kaçıyorlar: “Gelin’de bir kürenin herhangi bir çapı olabilir.”Ama üst panoda, “maddi betimleme bu özgür ana biçimlerin her biri için sadece bir örnek olacaktır.”⁶¹

Duchamp rastlantısallığın sanattaki rolü üzerine de çalışmalar yapmıştır. “1913’te birer metre uzunluğunda üç iplik parçasını bir metre yükseklikten bir tual üzerine atarak bu iplikleri, düştükleri düzensiz biçimde tual üzerine tutturdu ve sonuca 3 standard stopaj adını verdi. (...) Duchamp bu iplikleri, yaptırmış olduğu bir tahta kutuya, metal metre ölçüsü için gösterilen özeni aynen göstererek, dikkatle yerleştirmişti. Daha sonra bu konuda şunları yazıyordu: ‘Bu deney 1913’te raslantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca, bir uzunluk birimi –bir metre- metre olarak niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri bir çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının ‘patafizik’ bir kuşkuyla karşılanması sağlandı.’ 1914’te Duchamp, bitmemiş bir figüratif resmin ve yapmayı tasarladığı anıtsal Büyük Cam’ın ilk eskizlerinin izlerini taşıyan eski bir tual kullanarak Stopaj Ağı tablosunu yaptı. Bu resim Standard Stopaj’ların her birinin üç kere kullanılmasıyla elde edilmiş bir demiryolu haritasını andırır. Bu harita daha sonra Büyük Cam’daki oyuna katılan toplulukların her üyesinin yerini belirlemek için kullanılmıştır. Böylece raslantı sonucu elde edilmiş biçimler, sanatçının daha sonraki yapıtlarında denetleyici öge durumuna gelmiştir.”⁶²

⁶¹ Jean CLAİR, Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu, 94-95

⁶² Nobe LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, 130-131

Rastlantısallık, yaratımı oluşturan, yaşamsal düzeni var eden temel ilkelerden biridir ve doğaya kesinlikle doğa yasaları egemendir. Ne var ki, bu yasaların bile bir rastlantısallık içerebileceğini de gözönünde bulundurmalıyız.

Rastlantısallık ilkesi, çeşitli bilim dalları tarafından araştırılmış ve rastlantısallığın hesaplanabilirliği “olasılık” hesapları olarak adlandırılan teorilerle ortaya konulmuştur. Fakat bunun yaratımda nasıl ortaya çıktığı büyük bir soru işaretidir. Rastlantısallık belki de daha üst bir düzen tarafından tasarlanıp, hayata geçirilmiştir. Rastlantı dediğimiz şey bile aslında belirli bir sistemin parçasıdır.

2.5.Soyut Sanat

Yeni boyut teorileriyle birlikte sanatta da dönüşümler olmuştur. Tuval yüzeyinin, klasik resimsel dizgenin aktarım aracı olmaktan çıkmasıyla birlikte; daha önce Cezanne’ın sarstığı “görünür gerçekliğe dair sahne” yıkılarak, soyut resmin oluşumuna olanak sağlanmıştır.

Soyut resim iki ayrı yönde gelişme göstermiştir. Bir grup ressam Cezanne’ın söyleminin de etkisiyle geometrik soyut biçim düzenlemelerine dayanan resimler oluşturarak, kübistlerle başlayan metafizik sorgulamayı, tamamen geometrik öze indirgeyerek sonuçlandırmışlardır. Kübistler bu sorgulamayı başlatmış olsalar da, bazı sentetik kübist örnekler dışında tam olarak

soyut resim üretmiş değillerdi. Hatta, soyut sanatın oluşumunun neredeyse tek sorumlusu kendileri olduğu halde, daha sonraları gündeme gelmiş “soyut-somut” tartışmalarında hep, gerçeklikten yana olduklarını belirtmişlerdir.

Diğer grup ise; Freud ve Jung’un bilinçaltı çalışmalarının da etkisiyle gelişmiş ekspresyonizm akımının bir devamı niteliğinde ilerleyen ve kaynaklarını bilinçaltından, yaşanan ruhsal etkileşimlerden ve çeşitli metafizik araştırmalardan alan soyut resimlerle evreni yorumlamaya çalışan sanatçılardan oluşuyordu.

Soyut resimler, tanımlanabilir, empirik gerçeklik içermeyen resimlerdir. Resme bakıldığında görünenler, dünyasal gerçeklikten uzak biçim, renk ve ritim oluşturma amaçlı alternatif kurgulardır.

“Her sanat yapıtı, içinde yaratıldığı dönemin felsefesinde temellenen bir bilgi objesi üzerinde yükselir. Bunu daha somut olarak söylersek: Sanatçı, resmettiği bir objeyi bir bilgi objesi olarak nasıl kavriyorsa, öyle resmeder. Sözcüleri, ekspresyonist sanatçı evrene baktığında gördüğü nesnelere duyum kompleksleri olarak kavradığı ve aslında böyle gördüğü, böyle bir bilgi objesi olarak kavradığı için, estetik objeyi de bir duyumlar kompleksi olarak resmeder. Sanatçının resmettiği obje, aslında evrene bakarken kavradığı bilgi objesidir.”⁶³ Soyut resimler yapan bir sanatçı da aslında kendi gördüğü dünyayı, kendi algıladığı bilgi objelerini resmeder. Felsefe ve bilimde, görünen objeler dünyasındaki temel yapı taşı olan, madde eğer ortadan kalktıysa, maddenin yapı taşı eğer görülemeyen ve ölçülemeyen bir birime dönüştüyse; evrenin görünen fiziksel, maddelere dayanan bir kesinliği yok demektir. O halde sanatçı da bu yaşadığı düşünceleri resminde, bir soyut biçimler dünyası olarak aktarır.

Gerçeklik denince, bu ana kadar, yaşadığımız fizik dünya, maddeler dünyası anlaşılıyordu ve deneylerle kanıtlanabilen bir “gerçeklik” anlayışı vardı.

⁶³ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, 143-144

Soyut olan ise gerçek olmayan olarak, hayali bir şey olarak düşünülüyordu. Ortaya çıkan bilimsel değişimlerle beraber artık neyin “gerçek” neyin soyut olduğu tartışılır bir duruma geldi. Belki de soyut olarak nitelendirdiğimiz şey asıl “gerçek”ti ve biz bir ilüzyon içinde yaşıyorduk.

Platonizmde “soyut gerçek midir?” sorusunun yanıtı bir anlamda bulunabilir. “Platon’a göre, idealar (...) reel varlıklardır. Onların realitesi asıl ve salt bir realitedir. Buna göre sözgelimi, ağaç ideası, empirik olarak kavradığımız tek tek ağaçlara oranla asıl gerçek, salt reel varlıktır. Bu açıdan bakınca, soyut sanatta da ‘soyut’ olan ile ‘somut’ arasında bir ontolojik ilginin, bir örtüşme ilgisinin söz konusu olması düşünülebilir.(...) Piet Mondrian’a göre: “Değişen doğal biçimlerin arkasında değişmez salt realite bulunur. O halde doğal biçimler, salt değişmez ilgilere geri götürülmelidir.” Böyle salt bir realite, empirik realiteyi aşan, onun dışında bulunan, aşkın (transcendent) bir realitedir. Nasıl bir empirik realite, gerçeklik varsa, bir transcendent, metafizik realite de vardır. İşte, soyut sanatın varmayı amaçladığı realite, empirik realiteye paralel, empirik realitenin dışında olan bu öz’ler (essentia’lar)dır.”⁶⁴

İnsanın bugün içinde bulunduğu karmaşadan ortaya çıkardığı soyut anlayış, ilkel toplumlardaki soyutlama anlayışıyla benzerlikler içerir.

“ İlkel toplumlarda dış dünya olaylarının gösterdiği belirsizlik ve değişiklik, onların evren hakkındaki bilgilerinin yetersizliğinden ötürü bu toplumları soyut sanata götürmüştür. Çünkü, ilkel toplumlar, dünya tablosundaki bu karışıklık karşısında duydukları korku nedeniyle güvenilecek sağlam bir nokta, bir huzur noktası ararlar ve bu huzur noktasını da değişmez, mutlak biçimlerden oluşan soyut sanatta bulurlar. Soyut sanat biçimlerinde buldukları bu değişmez, mutlak düzen onları empirik dünyanın değişmelerinden ve belirsizliklerinden kaçıp, soyut sanatın değişmez biçimlerinde huzur duymaya

⁶⁴ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, 153

götürür. Worringer'e göre, bundan ötürü insanın ilk yarattığı sanat, soyut sanattır."⁶⁵

“Ancak toprağa ilk yerleşme belirtileri sırasında görülen soyutlamaya yönelik biçimleme, mutlak bir soyut anlatıma değil, bir nesne figür görüntülerinin sembolize edilmesine dayanır; yani sembolize edikten doğan bir soyutlamadır. Bu bakımdan ilk kez XX. Yüzyılda sanat alanında, mutlak bir soyut anlayış bilincine varılmıştır.”⁶⁶

Kandinsky resimde soyut algılayışa nasıl ulaştığını, yaşadığı bir an'ı betimleyerek, şu şekilde ifade etmiştir: “Bir keresinde Münih'te stüdyomda hiç beklenmedik, büyüleyici bir deneyim yaşadım. Hava kararmak üzereydi; açık havada yaptığım bir çalışmanın ardından, kolumun altında resim kutumla eve yeni dönmüştüm. Hala dalgındım, yapmakta olduğum çalışmaya kaptırmıştım kendimi. Derken, gözlerim birden anlatılmaz derecede güzel, adeta içten içe ışıldayan bir tabloya takıldı. Bir an şaşırıp kaldım; bakınca şekillerden, renklerden başka bir şey göremediğim, içeriğini anlayamadığım bu gizemli tabloya yöneldim. Bilmeceyi hemen çözmüştüm; benim yaptığım tablo, duvara yaslanmış yan duruyordu. Ertesi gün, gün ışığında tablonun bana akşam vermiş olduğu izlenimi yakalamaya çalıştım yeniden. Tam anlamıyla başarılı olamadım. Yandan baktığımda bile çizdiğim nesnelere seçebiliyordum, önceki akşam alacakaranlığın yarattığı saydam renk tabakası yok olmuştu. Artık konunun tablolarıma zarar verdiğine emin olmuşum.”⁶⁷ Ve Kandinsky bir başka yerde şöyle der: “Objenin görüntüsüne dayanan biçimlendirme, birçok yönden terk edilme durumu ile karşı karşıya kalmıştır. Objeye, hem madde, hem görünüş ifadesi bakımından değerini yitirmiştir. Bu bir bakıma da maddenin sınırsız değerlerinin, bir görüntü biçimi ile gösterilemeyeceğinin bilinçli olarak anlaşılmasından

⁶⁵ A.g.k., 126-127

⁶⁶ Adnan TURANİ, Çağdaş Sanat Felsefesi, 81

⁶⁷ EDWARD Lucie-Smith, “20. Yüzyılda Görsel Sanatlar” (Kandinsky, “Sturm Abum”, Berlin, 1913, s:xv'den çevrilmiştir.) Akbank Kültür Sanat Dizisi: 72, 92

doğuyordu. Öyle ise, dış biçim bir zarftı; iç değildi ve daha doğrusu gerçek değildi.”⁶⁸

Biçim, renk ve mekana dair değişimlerle beraber, üç boyutlu perspektif anlayışının da yıkılması yeni bir ‘gerçeklik’ algılayışına ve devamında, soyut resmin oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Worringer’e göre: “Uzay, bütün soyutlama çabasının en büyük düşmanıdır ve tasvirde ilk planda uzayı ortadan kaldırmak gerekir. Bu istek üçüncü boyutun, derinlik boyutunun tasvirinden uzaklaştırılması isteğiyle sıkı sıkıya bağlıdır; çünkü derinlik boyutu asıl uzay boyutudur. Derinlik ilgileri yalnız perspektifler ve gölgelerle dile gelir; derinliğin kavranması için, o halde bir alışkanlığa ve obje ile bir senli benli olmaya ihtiyaç vardır.(...) Uzay tasvirinden kaçınma ve derinlik ilgilerinin ortadan kaldırılması aynı sonuca götürür; tasvirin yüzeye yaklaşması sonucuna, yani tasvirin yükseklik ve derinliğe doğru yayılması ile sınırlanması.”⁶⁹

“Uzay tasvirinin ortadan kaldırılması, soyutlama içtepisinin bir buyruğudur; çünkü nesnelere birbiriyle doğrudan doğruya bağlayan ve onlara dünya tablosu içinde görelilik sağlayan uzaydır ve uzay da birleştirilemez.”⁷⁰

Derinliğin ortadan kaldırılmasıyla beraber, önceleri tuval yüzeyinin içinde, geriye doğru bir ilüzyon olan derinlik, değişmiştir. Artık resmedilen alan, belirli bir mekan ile sınırlandırılmamıştır ve göz artık mistik bir sonsuzluğa ulaşabilmektedir.

⁶⁸ Wassily KANDİNSKY, Sanatta Ruhsallık Üzerine, 80

⁶⁹ W. WORRINGER, Soyutlama ve Özdeşleşim, 45

⁷⁰ A.g.k., s:29

2.5.1.Geometrik Soyut Resimler

Görünenin ardındaki özü yansıtmaya çalışan, geometrik soyut tarzda resimleme diline sahip ressamlar, bu özün, ancak asal formlar denen (daire,üçgen,kare), doğadaki temel formlarda olabileceğini düşündüler ve resimlerini de bu geometrik biçimleri kompoze ederek oluşturduklar. Onlara göre kozmosun özü, ancak asal biçimlerle elde edilebilirdi çünkü bu biçimler yaratımın özünü temsil ediyorlardı. Evrenin yaratımları incelendiğinde asal biçimler ortaya çıkıyordu. (Resim 17, Resim 18)

“Evrensel realite nasıl duyuşal gerçeklik için bir temel varlık ise, aynı şekilde evrensel realitenin var oluş biçimleri için bir ilk örnek, bir estetik ontolojik ilk örnek, prototip olacaktır. Bu ilk örnekler, varlığın ilk biçimleridir. Bu ilk biçimler nerede bulunurlar diye sorduğumuzda, buna verilecek yalın bir karşılık, geometride, geometrik biçimlerde tarzında olacaktır. Soyut resmin geometrik biçim düzeninde, mutlak olan, ontolojik ilk örnekler olarak somutlaşır.”⁷¹

“Sanatın geometrileştirilmesi, geometrik bir yapıya kavuşturulması ne ifade eder? Bu, temelde sanatın yaşam ilgilerinden kopması anlamına gelir.

Yaşam ilgileri deyince de, her şeyden önce insan ile dış dünya arasındaki empirik-duyuşal ilgiler anlaşılmalıdır. Bundan ötürü, geometrik sanat, yeni ilgiler düzeyinde, düşünsel ilgiler düzeyinde varlık koşullarını bulur, salt soyut bir sanat olarak kendine özgü varlığını elde eder. Böyle bir varlık olarak da: “O, duyuşlardan tümüyle kaçan, duyuşal tasavvurlar ve duyuşlar yerine, düşünce süreçlerini soyut komposition elemanları olarak kullanan bir hesap sanatı olur.” Böyle bir hesap sanatının beraberinde getirdiği estetik de, yine ilkelerini

⁷¹ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, 152

matematikte bulan bir estetikdir. (...) Böyle bir estetik temele dayanan geometrik sanat, sanat yapıtını soyut-düşünsel bir konstrüksiyon olarak anlar.”⁷²
(konstrüksiyon; yapı, yapılanma anlamında kullanılmıştır)

2.5.2.Dışavurumcu Soyut Resimler

Soyut dışavurumcular var olanın özüne, geometrik, katı ve statik biçimlerle ulaşacaklarına inanmadıkları için, resimlerinde bu unsurlara yer vermemeyi daha doğru bulmuşlardır.

Onlara göre duyular ötesi, zaman-mekan dışı mutlak varlık ve öz geometrik biçimlerle elde edilemezdi. Çünkü herşeyin temelinde bulunan madde, mutlaka hareket halinde olmalıdır. Oluş sadece hareketle belirlenebilir ve evren sürekli bir devinim, sürekli bir oluş içindedir ve bu bakımdan da öz, statik, somut biçimlere indirgenemez. Özü resmetmek için evrenin temelde dayandığı ilk kanunları ve hareketin işleyiş biçimini incelemek gerekir. Öyleyse, düzenli bir hareketle devinen evrenin özüne ulaşmak için iyi bir konsantrasyonla derinliği anlamak gereklidir.

Soyut dışavurumcular bu derinliği anlamak için, kendi içlerine yöneldiler ve kendi duyum ve algılayışlarından yola çıkarak soyut biçimlere ulaştılar. Kesin kurallar veya mutlak doğrulardan bahsedilemeyeceği için de, elde edilen sonuçlar her sanatçıya göre değişiklikler gösterir. Sonuç olarak resimlerin temelinde belirli bir rastlantısallık vardır. Örneğin, her bir ağacın ağaç formunda olup da, birbirinden farklı özgün yeni bir ağaç olması gibi, yaratı olgusu da bu ilkeye göre

⁷² İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, 176-177

oluşur. İşte bu ressamın resimlerinde kullandıkları rastlantısallık da doğada görülen rastlantısallığa benzer bir yapıdır.

“Soyut sanatın kurucusu ve kuramcısı Teo Van Doesburg’a göre, sanat, varlığın derinliğini, varlığın özünü kavramak ve buna biçim vermektir. Derinlik, bizi sanat yapıtının götürdüğü özdür, varlığın özüdür. Buna göre de, öz, temel varlık, derinlik, duysal değil, metafizik bir dünyadır.”⁷³

Ressamlar, tuval yüzeyinde fırça darbeleri veya boya akıtmalarıyla çeşitli soyut kompozisyonlar oluştururlar. Ama yine de bu çalışmalar tamamen rastlantısal değildir çünkü bu resimleri oluşturan kişiler, her ne kadar bir serbestlik, kuraldışılık peşinde olsalar da kendilerini kolayca kurtaramayacakları bir kurgusal resim bilincine sahiptirler. Örneğin herhangi bir biçim veya rengin kullanımı belirli bir denge içerir. Bu denge de bilinç tarafından oluşturulur. Oluşan kompozisyonlarda, rastlantısallık ve bilinç aynı anda bulunur.

“Soyut sanatın bu biçim dengesi, Kandinsky’ye göre, akıl ile sezginin dengesidir ve Kandinsky, bu dengede tüm yaratmanın evrensel yasasını bulur: “Genellikle kafa(bilinç elemanı) ile kalp (bilinçsiz eleman, sezgi) arasındaki ideal denge, yaratmanın bir yasasıdır. Bu, insanlık kadar eski bir yasadır.”⁷⁴

Metafizik özün rastlantısallıkla bağlantılı olduğunu düşünen bu ressamın için renk, resmin temel elemanlarından biriydi ve vazgeçilmezdi, çünkü onlar soyut ekspresyonistlerden gelen anlayışı devam ettiriyorlardı ve renkler, onlar için duyguları en iyi biçimde dışa vurma biçimiydi. Fakat renge önem vermeleri, çok fazla rengi bir arada kullandıkları anlamına gelmiyordu, onlar rengin sadece

⁷³ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, 147

⁷⁴ A.g.k., s:159

ekspresif ve psikolojik tutumuyla ilgilendiler. Kimileri sadece siyah ve beyaz kullanarak resimler yaptı. Önemli olan rengin niteliği ve duygusuydu.

Resimler, serbest fırça darbeleri ve boya akıtmalarla elde edilen biçim ve renk organizasyonlarıydı. Bu şekilde tamamen evrenin özüne ulaşmayı hedefliyordu.

Yaratmanın öncelikli unsurları olan akıl ve sezgi bütünlüğü konusunda tipik örneklerin Pollock, Kline, Hartung, Wolls, Soulages gibi sanatçılar tarafından gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz. (Resim 19)

Serge Poliakoff'a göre: "Braque ve Picasso'dan sonra figüratif resmin düşüşü başladı. Dış evreni çarpıttılar ve onu bir hastalık gibi öldürdüler; ondan kopmak gerekiyordu, başka türlü yapılamazdı. Biçimler eskimişlerdi. O zaman, daha içlere doğru aramaya başladık, gözler boşlukta ve kozmosta yeni biçimler aradı... Şimdi gerçekten kendi kozmosumun içindeyim."⁷⁵

"Soyut, figüratiften farklı bir tekniktir, kuruluş olarak özellikle. Gerçekten, soyutta gölge değerlerinin artık önemi yoktur. Fon nerededir bilinmez. Kompozisyonun her kısmı biçim sayılabilir. Sırasıyla ya majör biçim, ya da minör biçimlerdir, ya da müzikle karıştırmak istemiyorsak; temel biçim ya da ikinci derecede biçimler."⁷⁶

Resim yüzeyinde fonun ortadan kalkmasıyla birlikte, yüzey tamamen bir özgürlük alanına dönüştü.

⁷⁵ Michel RAGON, Modern Sanat, 55

⁷⁶ A.g.k., 55

Mark Rothko, metafizik öze tuval yüzeyini renk alanlarına ayırarak ulaşmıştır. Rothko da artık tek bir renk, içinde barındırdığı bütün anlamlarla beraber, bize herşeyin özünü algılatır. Tek tek renkler, aslında ‘bütünün’ tamamını içerir ve belirli bir dinginliğe sahiptirler. (Resim 20)

Metafizik özün hareketliliği üzerine çalışan ressam, sürrealizmden devraldıkları otomatizm’i de benimserler. Buna göre, çağrışımlarla bilinçaltı özgür kılınır; yapıt bir ön düşünce ya da taslak olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim bulur.

Anlık düşünceler öyle kuvvetli biçimler oluştururlar ki, bu resimlere bakıldığında denge kendini ortaya koyar. İşte bu ortaya çıkan rastlantısallığın yarattığı denge ve düzendir. (Resim 21)

Dışavurumcu soyutçulara göre evren; hareket halinde, değişken bir yapıyken, geometrik soyutçulara göre ise, statik, mutlak ve değişmezdi. Bu değişmezliği de geometrik formlarla oluşturdukları kompozisyonlarla, matematik ögenin varlığıyla biçimlendiriyorlardı. Kompozisyon, bu geometrik biçimlerin düzenlenmesiyle oluşuyordu. Renk onlar için önem taşııyordu ve kullandıkları renkler sınırlıydı. Bazıları kompozisyonlarında, üç ana rengin yanında, siyah ve beyazı kullanıyorlardı. Bazıları ise sadece siyah ve beyazı kullanıyordu. Dışavurumcu soyutçular ise, istedikleri her rengi resimlerinde kullandılar.

Rastlantısallığın doğaya egemen olması fikri o güne kadar süregelen düşünme biçimlerine tamamen zıttır. Çünkü doğa kendi yasalarına göre işler ve bu yasalar da kesin ve değişmezdir. Ancak birtakım gelişmeler doğa yasalarının bile değişebileceğini ortaya çıkarmıştır. Rastlantısallık belki de daha üst bir

düzen tarafından ayarlanıp, sürekli kılınmıştır. Rastlantı dediğimiz şey bile aslında belirli bir sisteme dahildir.

Bu sistem birçok ressamı da etkilemiştir. Eğer doğa yasalarından daha üstün bir rastlantısallık düzeni varsa ve eğer evrenin oluşumunu ve düzenini belirleyen kanunlardan biriye, bu resim yüzeyine de yansiyabilir ve bu durum kaos değil de düzen meydana getirebiliyorsa, bu tuval yüzeyinde de yeni araştırmalar ve sonuçlar anlamına gelecektir. (Resim 22)

SONSÖZ VE RESİMLERİM

19. yüzyılda ortaya çıkan bütün yeni teorilerin sonucunda evren ve doğa anlayışımızda büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Nesnelerin atomaltı düzeyde enerji parçacıklarından oluştuğunun ortaya çıkmasıyla beraber, mekan ve madde gerçekliğini yitirmiş, bütün gördüklerimiz neredeyse bir ilüzyona dönüşmüştür.

Yeni boyut teorileriyle birlikte sanatta da dönüşümler olmuş, tuval yüzeyinin klasik resimsel dizgenin aktarım aracı olmaktan çıkmasıyla beraber, “görünür gerçekliğe dair sahne” yıkılarak, soyut resmin oluşumuna olanak sağlanmıştır.

Soyut dünya görüşü resimde kendini iki ayrı biçimde ifade etmiştir: geometrik soyut ve dışavurumcu soyut resimler. Geometrik soyut tarzda resimleme diline sahip ressam, görünenin ardındaki öze, ancak asal formlar (daire, üçgen, kare), kullanarak ulaşabileceğini düşündüler ve resimlerini de bu geometrik biçimleri kompozite ederek oluşturdular. Soyut dışavurumcular ise bu öze, katı ve statik biçimlerle ulaşamayacağını düşündükleri için resimlerinde geometrik unsurlara yer vermemeyi daha doğru buldular. Onlara göre herşeyin temelinde bulunan madde mutlaka hareket halinde olmalıdır, oluş sadece hareketle belirlenebilir ve evren sürekli bir devinim, sürekli bir oluş halindedir. Bu bakımdan da öz, statik, somut biçimlere indirgenemez. Metafizik özün rastlantısallıkla bağlantılı olduğunu düşünen soyut dışavurumcu sanatçılar, soyut ekspresyonistlerden gelen renk anlayışını devam ettirdiler. Resimler, serbest fırça darbeleri ve boya akıtmalarla elde edilen biçim ve renk organizasyonlarıydı.

Soyut dışavurumcu olarak nitelenebilecek kendi resimlerimde, evrenin özüne ulaşmak için, fizik ötesi bir boyutu kurgulamaya çalışıyorum. İçinde

yaşadığımız bu dünyasal gerçeklik, bence bir yanılsama ve ben yanılsamalardan ibaret bu düzende yaşarken, duyu-ötesi bir boyutun izdüşümlerini ve onun bilinçaltıma yansımalarını resim düzlemine aktarmaya çalışıyorum.

20. yüzyıl içinde ortaya çıkan yeni plastik diller ve resimlerini soyut bir görüşle temellendirmiş pek çok sanatçıyı incelemek, kendi resimsel anlayışımı belirleme konusunda bana esin kaynağı olmuştur.

(Resim 23, Resim 24, Resim 25, Resim 26, Resim 27, Resim 28, Resim 29, Resim 30, Resim 31, Resim 32, Resim 33, Resim 34, Resim 35, Resim 36, Resim 37, Resim 38, Resim 39, Resim 40)

KAYNAKÇA

- ABBOT Edwin A. (1884), **Flatland** , Project Gutenberg e-text
- AKMAN, Toygar (2003), **Euclides'den Günümüze Felsefe ve Bilim Dünyasında Boyutlar**, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1996), **Kübist Ressamlar**, Çev. Alp Tümertekin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BALKIR Sedat (1995), **“Yanılsamaların Algılamaya ve Plastik Dile Etkisi”**, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- BARASCH, Moche (2000), **Theories of Art 1** (From Plato to Winckelmann), Routledge, New York.
- BATUR, Enis (1999), **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BERNARD, Emile (1997), **Cezanne Üzerine Anılar**, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara.
- BLAVATSKY H. P. (1889), **The Key To Theosophy**, Theosophical University Press, Section 1, e-text
- BLAVATSKY H. P. (1888), **The Secret Doctrine**, Theosophical University Press, e-text.
- CLAÏR, Jean (2000), **Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu “Büyük Cam’ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme”**, Çev. Özge Açikkol, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- DÍ STEFANO Eva (1993), **Kandinsky Özel Eki**, Art e Dossier No:80, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze.
- EFLATUN (1943), **Timaos**, Çev. Erol Güney, Lütfi Ay, Maarif Matbaası, İstanbul.
- EINSTEIN, Albert (2001), **İzafiyet Teorisi**, Çev. Gülen Aktaş, Say Yayınları, İstanbul.
- FOCILLON, Henri (1992), **The Life of Forms in Art**, Zone Books, New York.

- GOMBRICH E.H. (1980), **Sanatın Öyküsü**, Çev. B. Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul
- HAWKING, W. Stephen (2004), **Zamanın Kısa Tarihi**, Çev. Sabit Say, Murat Uraz, Doğan Kitap, İstanbul.
- HEAT Adrian (1953), **Abstract Painting (Its Origin and Meaning)**, Alec Trianti L.T.D., London.
- HİNTON Charles H. (1904), **The Fourth Dimension**, chapters 1,4 and 5, e-text.
- HUSSERL, Edmund (2003) **Fenomenoloji Üzerine Beş Ders**, Çev. Harun Tepe, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar (1979), **Sanatta Devrim**, Ada Yayınları, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar (1977), **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Kısa Tarihi**, Cem Yayınları, İstanbul.
- JUNG, Carl Gustav (2001), **Doğu Metinlerine Psikolojik Yaklaşım**, Çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul.
- KANDİNSKY Wassily (2001), **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, AltıKırkBeş Yayınları, İstanbul.
- KANDİNSKY Wassily (1981), **Sanatta Manevilik Üzerine**, Çev. A.Necati Bigalı, İrfan Klişe, İzmir.
- KLEE Paul (1995), **Modern Sanat Üzerine**, Çev: Rahmi G. Ögdül, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- LOWRY Bates (1972), **Sanatı Görmek**, Çev. N.Yurtsever-Z.Güvemli, Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul.
- LYNTON, Norbert (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. C.Çapan, S. Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- NAKOV Andrei (2000), **”Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması”**, Çev. Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız No:76, 173-191 .
- OLİVA Achille Bonito (2002), **Pollock Özel Eki**, Art e Dossier No: 177, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze.
- PETROVA E.A. (1990), **Malevich: Artist and Theoretician**, Flammarion, Paris
- PONTY Maurice Merleau (1988), **“Cezanne’ın Kuşkusu”**, Çev: Mehmet Adam, Defer No:7.

- RAGON, Michel (1987), **Modern Sanat**, Çev. Vivet Kanetti, Cem Yayınevi, İstanbul.
- SAARİNEN, Eliel (1967), **Form Araması**, Çev. Mukbil Gökdoğan, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul.
- SERULLAZ, Maurice (1983), **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- STEİNER, Rudolph (2002), **Teozofi**, Çev. Ayşe Domeniconi, Omega Yayınları, İstanbul.
- TALBOT, Michael (2004), **Holografik Evren**, Çev. Güray Tekçe, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul.
- TUNALI, İsmail (2003), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, RH+ Yayınları, İstanbul.
- TURANİ, Adnan (1999), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- WEBER, Alfred (1998), **Felsefe Tarihi**, Çev. H. Vehbi. Eralp, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- WORRİNGER, Wilhelm (1985), **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

İNTERNET:

- BAL Cetin, “**Görelilik Kuramı Nedir?**”,
<http://www.zamandayolculuk.com/cetinbal/OZELGORELILIKKURAMINEDIR.HTM>.
- GASBARRİNİ Antonio, <http://www.angelusnovus.it/catalogo/quartadi.htm>
- FRENZEL Ivo (1990), “**Günümüzde Felsefe Disiplinleri- Estetik**”, Çev. Doğan Özlem, Ara Yayıncılık,
http://www.geocities.com/temellicus/felsefe/estetik/Estetik_Tarihi.htm.
- KARAKAŞ Sirel BEKÇİ Belma (2003), “**NeuroQuantology, Zihin/ davranış ile beden/ organizma ilişkilerini ele alan bilim dallarının doğuşu ve gelişimi**”,
<http://www.neuroquantology.com/2003/02/232.265.pdf>, Ankara.

OSSERMANN'ın Stanford Üniversitesi'ndeki konuşmasından,

<http://www.scienceblog.com/community>.

TÜRKYILMAZ Çetin, “**Kant'ta ve Schopenhauer'da kendinde şey**”,

www20.uludag.edu.tr/~felsefe/kaygi/dergi002/3-2.pdf .

VİVARELLİ Viviana, “**Spiritualita' e Pittura: Vasilij Kandinskij**”

<http://www.fuoriradio.com/alternuke/article2333.html>.

<http://psylux.psych.tu->

dresden.de/i1/kaw/diverses%20Material/www.illusionworks.com/

html/ames_room.html.

<http://www.geocities.com/boraweb/schsistem.htm>.

<http://www.matder.org.tr>.

<http://www.mathworld.wolfram.com>.

<http://www.bilimtarihi.gen.tr>.

<http://www.atominsan.com>.

<http://www.zamandayolculuk.com/cetinbal/standartevrenmodelleri.htm>.

<http://arcsinx.com/m8.htm>.

<http://www.rehberogretmen.com/rehfiles/bilcalis/kisilik%20kuramlari.htm>.

BİRCE YILDIZ

1979 yılında İstanbul'da doğdu. 1998 yılında İtalyan Lisesi'nden mezun oldu. Aynı yıl Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümüne girdi. 2003 yılında lisans eğitimini tamamladı ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümünde Yüksek Lisans programına girdi. 2006'da yüksek lisans programını bitirdi.

Karma Sergiler

- 2004, Grup Bir sergisi, Profilo Alışveriş Merkezi – Kültür Merkezi Salonları, 2. İstanbul Çevre Kısa Film Festivali kapsamında, İstanbul
- 2005, 5 Sanatçı 5 Üslup Karma Resim Sergisi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul
- 2005, Yaz/Summer Resim, Özgün Baskı, Heykel, Seramik, Kolaj Sergisi, Bahariye Sanat Galerisi, İstanbul
- 2005, Karma Resim Sergisi, Moda Deniz kulübü Sanat Galerisi, İstanbul
- 2005, 35 Sanatçı 70 Eser Karma Resim Serisi, Çekirdek Sanat Topluluğu, İstanbul
- 2005, BİZ DE VARIZ! Karma Resim Sergisi, Artist 2005 15. İstanbul Sanat Fuarı, Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi, İstanbul
- 2005, Romantizm Karma Sergisi, Bahariye Sanat Galerisi, İstanbul
- 2005, Ekim Geçidi IV, Galeri-X, İstanbul
- 2006, Devrim Erbil ile Işık ve Renk Sergisi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Eskişehir

Kişisel Sergiler

- 2004, Gümüşlük Sanat Galerisi, Gümüşlük/Bodrum
- 2004, The Marmara Oteli, Taksim/İstanbul

Yer Aldığı Kataloglar:

- Bahariye Sanat Galerisi Romantizm Sergi Kataloğu
- Galeri X Ekim Geçidi IV Sergi Kataloğu
- Artvisit 1 Uluslararası Tasarımcı ve Sanatçı Kataloğu