

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

SOYUT RİTMİK FORMLARIN
HEYKEL PLASTİĞİNDEKİ YERİ VE KİŞİSEL DENEMELER

H. Taylan TANRIKULU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERSİN, 2013

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

SOYUT RİTMİK FORMLARIN
HEYKEL PLASTİĞİNDEKİ YERİ VE KİŞİSEL DENEMELER

H. Taylan TANRIKULU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Mustafa YÜKSEL

MERSİN, 2013

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

H. Taylan TANRIKULU tarafından hazırlanan *Soyut Ritmik Formların Heykel
Plastiğindeki Yeri ve Kişisel Denemeler* başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Ana
Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

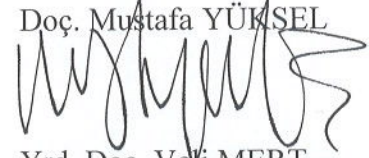
Başarılı



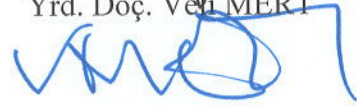
Başarısız



Doç. Mustafa YÜKSEL



Yrd. Doç. Veli MERT



Yrd. Doç. Metin ŞEN



Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

..../..../.....

Yrd. Doç. Hakan ERKİLİÇ
Enstitü Müdürü V.



ÖNSÖZ

Heykel plastiğinde Modernizmle kavramlaşan Soyut Sanat, sanat tarihinde her dönemde değişik biçimlerde varlığını gerçekleştirmiştir. Ritim ise gerçekliğin belirsiz temellerinin soyutluğunda her zaman karşımıza çıkan bir kavram olarak soyut sanatın oluşum biçiminde değinilen temel bir kavrama dönüşmüştür. *Soyut Ritmik Formların Heykel Plastiğindeki Yeri ve Kişisel Denemeler*, soyut ve ritim kavramlarının ilişkisini evren profili üzerinden değerlendiren araştırma, uygulama ve denemeler bütününden oluşan bir çalışmadır.

Araştırmanın önemi; aşkın bir anlatı biçimi olan soyut sanatın örneklerinin anlamlarının kavranmasında yaşanan sıkıntıların irdelenmesi, örneklenmesi ve hatta çözümlenmesi açısından etkindir. Evrenin temelinde duran ritmik formların soyut gerçekliğinin sanatta bulunduğu karşılıkları göstermek; bireysel üretimlerin gelişim süreci açısından da önem arz etmektedir.

Bu araştırmanın amacı; soyut kavramının ritimle olan ilişkisinin incelenmesi, soyut ritmik formlarla heykel plastiğinde estetik değerler oluşturmak ve bireysel bakış açıları geliştirmektir.

Bu çalışmanın oluşumunda değerli katkılar sunan, bilgi ve deneyimlerini paylaşan danışmanım Doç. Mustafa YÜKSEL başta olmak üzere hocalarıma teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bugünlere gelmemde büyük katkı ve emekleri olan aileme teşekkür ederim.

Tez yazım aşamasında kaybettiğim yazar ve şair olan sevgili dayım Ali Hadi GÖZÜTOK'a estetik fikirlerinden ötürü teşekkür ederken aynı zamanda bu çalışmayı kendisine ithaf ettiğimi belirtmek isterim.

H. Taylan TANRIKULU

ÖZET

Soyut Ritmik Formların Heykel Plastikindeki Yeri ve Kişisel Denemeler

Bu araştırma metninde, soyut-ritmik formların heykel plastikindeki yeri konu olarak ele alınmıştır. Konunun çerçevesi içinde soyut ve ritim kavramları irdelenmiş ve heykel plastikinde soyutun ve ritmin nasıl ilişki içinde olduğu açıklanmıştır.

Araştırma çerçevesinde, soyut ve ritim kavramları temel alınarak kavram eşleşmesi diyalektik açıdan incelenmiştir. Soyut sanatın, evrenin ritmik düzeniyle olan ilgisinden hareketle gerçekliğin hallerine göndermeler yapılmıştır. Görsel örneklerle kavram ikilemesinin oluşturduğu anlam sanat alanından heykel plastiği üzerinden tanımlanmaya çalışılmıştır.

Araştırma kapsamında soyut ritmik formların heykel plastikindeki yerine yapısalcı bir çözümleme ile değinilmiştir. Konuya, kavramın ne olduğu sorusuna aranan cevaplarla başlanmış, soyut ve ritim kavramları iki ana başlık olarak irdelenmiştir. Soyut başlığı altında bir kavram olarak soyutun ne olduğu, soyutu kavramada insan algısının geçirdiği tarihsel süreç, soyut sanatın temelleri, doğuşu ve evrimi incelenmiştir. Ritim başlığı altında ritmin ne olduğu, ritmin diyalektik doğası, mitoloji ile ilişkisi ve analogik açılımları incelenmiştir. Genel olarak plastik sanatlarda ve özel olarak heykel plastikinde ritmin soyut kavramıyla ilişkisi incelenmiştir. Uygulamalar ve Denemeler kısmında, gerçekleştirilen heykeller üzerinden tanımlamalar yapılmış ve denemeler gerçekleştirilmiştir.

Günümüz gerçekliğinde bilmek, bilgiye ulaşmak; kırk yıl gibi yakın zaman aralığında hem teknolojik anlamda hem bilim alanında yaşanan büyük değişim ve dönüşümlerle çok kolay bir hal almış ve insan gündelik yaşamında, ihtiyaç duyabileceği

her bilgiye doğrudan ve kolayca ulaşabilme yetisine erişmiştir. Bu duruma rağmen, insanın bildiği ve bilebileceği her gerçeğin sınırlarının temelinde duran düzenin ritmi ve soyutluğu insan algısının temelinde yatan mantık ilkelerinin ötesinde bir gerçeklikle temellenmektedir. Bu anlam karmaşası içinde sanat, özgün diliyle bakış açıları yaratır. Bu çalışmada gerçekleştirilmiş olan tanımlamalar ve örnekleme sanatın varlığı ve işlevinin önemini vurgulamaktadır. Gerçekliğin bilinebilen sınırlarında hareket eden insanın sınırlarını her alanda zorlamasını ve geliştirip değiştirebilmesini sağlamak açısından önem arz etmektedir. Buradan hareketle araştırmada heykel sanatına dair incelemeler aynı zamanda bilim ve felsefe alanında yaşanan gelişmelerden de örneklerle incelenmiştir. Çalışma kapsamında gerçekleştirilen heykeller, yapılan performans ve konuya hâkim sanatçı ve kişilerle gerçekleştirilen görüşmeler konunun örneklenmesinde ve tanımlanmasında kullanılmıştır.

Araştırma kapsamında soyut ritmik formlardan oluşan heykeller beş yıllık deneyimler ve denemeler sonrasında, sekiz aylık bir süreçte gerçekleştirilen heykellerden oluşan sekiz günlük bir sergiyle izleyiciye sunulmuştur. Serginin son günü düzenlenen performansla son iş parçalanmış ve kaidelere yerleştirilen parçalar ayrı ayrı heykeller olarak izleyiciye hediye edilmiştir.

Anahtar kelimeler: soyut sanat, heykel plastiği, ritim

ABSTRACT

Abstract Rhythmic Forms in Sculpture Plastic and Personal Essays

In this researchment text, the subject was the place of abstract rhythmic forms in sculpture plastic. The terms of abstract and rhythm were examined and the relation between abstract and rhythm was explained.

With the frame of researching it was maintained the terms of abstract and rhythm and the term of matching were examined with the dialectic view. Dispatches were sent to the state of reality about abstract art related to rhythmic order of universe. The meaning of visual samples and the terms over sculpture plastic were described.

With in the scope of researchment abstract rhythmic forms in the sculpture plastic were examined with structural solutions. The concepts of abstract and rhythm were discussed as two main topics. First, the meaning of abstract, its historical process through mankind, the base of abstract art. How it borned and its evolution were examined. Next, the meaning of rhythm, the dialectical nature of rhythm, its relation between mythology and analogic evolutions were examined under the rhythm topic. Generally plastic arts and particularly sculpture plastic were discussed with the relation between abstract and rhythm.

After the big progress in both technology and science, reaching the knowledge in as close as 40 years interval, has become very easy to achieve. Nowadays it has been very easy to reach formation and knowledge due to technology and science. People are able to reach formation they need. Even though, the order of rhythm and abstraction of reality is based beyond logic principles, with in the meaning confusion, art creates original opinions. At this work, the function and existence of art was clarified by descriptions with examples. It is important for the people to improve themselves. Researchments about the

sculpture art were researched with examples from science and philosophy. The sculptures made within this work, performing and interviews made with experts and artists were used for descriptions and exemplify of the subject.

In this researchment, sculptures which were created from abstract forms were displayed after lots of experiments. They lasted in five years. These sculptures were created in eight months and they were displayed for eight days. On the last day of the exhibition, the last work broken in to pieces and the pieces were given to spectators as a gift.

Key Word: abstract art, sculpture plastic, rhythm

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ	ix
I. GİRİŞ	1
II. SOYUT NEDİR	14
II.1. Bir Kavram Olarak Soyut Nedir.....	14
II.2. Soyutu Kavramada İnsan Algısının Geçirdiği Tarihsel Süreç.....	18
II.3. Soyut Sanat Nedir ve Tarihsel Değişim Süreci.....	27
II.3.1. Soyut Sanatın Temelleri.....	27
II.3.1.1. Kübizm.....	33
II.3.2. Soyut Sanatın Doğuşu.....	39
II.3.3. Soyut Sanatın Evrimi	47
III. RİTİM NEDİR	58
III.1. Diyalektik ve Ritim.....	61
III.2. Mitoloji ve Ritim.....	66
III.3. Analoji ve Ritim.....	69
III.3.1. Altın Oran.....	73
IV. FORM NEDİR	76
IV.1. Form ve Biçim	76
IV.2. Formun Soyut ve Ritim Kavramlarıyla İlişkisi.....	77
IV.2.1. Plastik Sanatlarda Ritim.....	77
IV.2.1.1 Heykel Plastikinde Ritim.....	79
IV.2.1.1.1.Soyut Heykelde Ritmin Yeri.....	80

V. UYGULAMALAR VE DENEMELER.....	90
V.1.Ritim	90
V.1.1. Bir.....	95
V.1.2.İki.....	97
V.1.3. Üç.....	99
V.1.4.Dört.....	101
V.1.5.Beş.....	103
V.1.6. Altı	104
V.1.7. Yedi	107
V.1.8. Son İş	110
V.1.8.1. Parça 1.....	112
V.1.8.2. Parça 2.....	112
V.1.8.3. Parça 3.....	112
V.1.8.4. Parça 4.....	112
V.1.8.5. Parça 5.....	114
V.1.8.6. Son Parça.....	114
V.2. Sergi Dışı	114
SONUÇ	115
KAYNAKÇA	117

ŞEKİLLER DİZİNİ

- Şekil 1- *Sürüş Alıştırmalar*, Liam Gillick 1
http://25.media.tumblr.com/4533f89cfba6679a15ad9c1055b94074/tumblr_mmhxlwlcP21s2k1moo1_1280.jpg
- Şekil 2- *İmgelerin İhaneti*, Rene Magritt 3
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/2/24/MagrittePipo.jpg>
- Şekil 3- *Sandalye*, Joseph Kosuth 4
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2d/Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg
- Şekil 4 – *Atomun İç Yapısı* 7
<http://bilimgezgini.blogspot.com/2012/07/standart-model-ve-atom-alt-parcacklar.html>
- Şekil 5 – *Ay Tanrıçası*, Ferit Özşen 9
http://www.feritozen.com/scheda_opera_tur.asp?id=61&tab=sculture
- Şekil 6 – *Sfenks* 20
http://1.bp.blogspot.com/_pv73tKLC LqI/S69NuFFzofI/AAAAAAAAAD0/TRg69rh9IhA/s1600/8414e2e786_6784202_o2.jpg
- Şekil 7 – *Kepler Yasaları'nın Grafiği* 21
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/c/c3/Kepler_yasalar%C4%B1.JPG
- Şekil 8 – *Çift Yarıık Deneyi*, Thomas Young ve A.J. Fresnel 25
http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:%C3%87ift_yar%C4%B1k_deneyi.PNG
- Şekil 9– *Cern Deneyi'nde parçacıkların çarpışma grafiği* 27
<http://m.ruvr.ru/data/2012/07/05/1297919969/4cern.jpg>

- Şekil 10 – *İzlenim-Gündoğumu*, Claude Monet 31
- Sérullaz, M.(1998).*Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*.(3. Baskı) (Çev.Devrim Erbil)
İstanbul: Remzi Kitabevi
- Şekil 11 – *Téméraire ile Savaş*, Joseph Mallord William Turner 32
- <http://www.mountainsofravelphotos.com/England%20-%20London/Best/Best/slides/London%20National%20Gallery%20Top%2020%2013%20JMW%20Turner%20-%20The%20fighting%20Temeraire.html>
- Şekil 12 – *Benim Güzel Kızım*, Pablo Picasso 36
- <http://www.pablocicasso.org/images/paintings/ma-jolie.jpg>
- Şekil 13 – *Gitar*, Pablo Picasso 38
- <http://www.pablocicasso.org/images/paintings/guitar.jpg>
- Şekil 14 – *Picasso'ya Saygı*, Paul Klee 40
- http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/0/0f/Hommage_%C3%A0_Picasso%2C_1914.jpg
- Şekil 15 – *Doğaçlama 27*, Wassily Wassilyevich Kandinsky 41
- http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/b/b6/Wassily_Kandinsky%2C_Improvisation_27%2C_Garden_of_Love_II%2C_1912._Exhibited_at_the_1913_Armory_Show.jpg/702px-Wassily_Kandinsky%2C_Improvisation_27%2C_Garden_of_Love_II%2C_1912._Exhibited_at_the_1913_Armory_Show.jpg
- Şekil 16– *Siyah Kare*,Kazimir Maleviç 42
- <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/57/Malevich.black-square.jpg/605px-Malevich.black-square.jpg>

- Şekil 17 – *Uzayda Kuş*, Constantin Brancusi 46
http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_1996.403.7ab.jpg
- Şekil 18 – *Uzayda Devinen Biçimlerin Birliği*, Umberto Boccioni 48
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/%27Unique_Forms_of_Continuity_in_Space%27%2C_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg
- Şekil 19 – *Çeşme*, Marcel Duchamp 50
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Duchamp_Fontaine.jpg
- Şekil 20 – *Noktaların Galası*, Salvador Dali 51
http://c300221.r21.cfl.rackcdn.com/salvador-dali-gala-of-spheres-1359583056_b.jpg
- Şekil 21 – *Eylem Resmi*, Jackson Pollock 53
<http://www.themathhattan.com/wp-content/uploads/2012/06/jackson-pollock.jpg>
- Şekil 22 – Donald Judd 56
<http://eileencarpio.files.wordpress.com/2012/11/donald-judd-02.jpg>
- Şekil 23 – *Dünyanın Kaidesi*, Piero Manzoni 57
http://24.media.tumblr.com/tumblr_lyguuFFdM41qfem5ro1_1280.jpg
- Şekil 24 – Doppler Etkisi 59
<http://images.yourdictionary.com/images/180.20.doppler-effect.jpg>
- Şekil 25 – Makrodan Mikroya Evrenin Görüntüleri 60
H. Taylan Tanrıkulu, *Tasarım*

- Şekil 27 – *Yin Yang*, Yi Çing felsefesinin sembolü 61
<http://www.shinebusinesscentre.co.uk/wp-content/uploads/2013/01/Esoteric-Taijitu-Yin-Yang.jpeg>
- Şekil 28 – Gılgamış tabletlerinden altıncısı 69
<http://www.allaboutarchaeology.org/images/epic-of-gilgamesh.jpg>
- Şekil 29 - *Pantheon Tapınağı*'nın açılışı 71
http://www.conservapedia.com/images/c/c0/Pantheon_views.gif
- Şekil 30 - *Oranları Gösteren İnsan Figürü*, Leonardo da Vinci 72
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/22/Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg/441px-Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg
- Şekil 31– *Parthenon Tapınağı* 73
<http://www.mehmetyuksel.org/wp-content/themes/365life/scripts/timthumb.php?src=http://www.mehmetyuksel.org/wp-content/uploads/2013/01/Parthenon-Tarihi.jpg&h=255&w=700&zc=1>
- Şekil 32 – *Altın Oran Grafiği* 74
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Dial6.jpg>
- Şekil 33 – *Altın Spiral* 74
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Golden_spiral_in_rectangles.png
- Şekil 34 – *İnsan Vücutunda Altın Oran* 75
<http://i.hesaplama.net/images/vucutta-altin-oran.gif>
- Şekil 35 – *Yılan Hikâyeleri*, Mehmet Aksoy 81
H. Taylan Tanrıkulu fotoğraf arşivi.

Şekil 36 – *Sanatçının Boku*, Piero Manzoni 84

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/27/Piero_Manzonei_Artist%27s_shit.jpg/600px-Piero_Manzonei_Artist%27s_shit.jpg

Şekil 37 – *Enternasyonal Anıtı*, Vladimir Tatlin 86

http://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/christo7_200_280.jpg

Şekil 38 – *Büyük Spiral İskele*, Robert Smithson 87

http://file.blog-24.com/utuli/60000/57000/56679/file/land_art/Robert-smithson-From-point-to-Salt-Lake.jpg

Şekil 39 – *Sonsuz Sütun*, Constantin Brancusi 88

http://3.bp.blogspot.com/_nnbsvf-1Zm0/SfxsTNqggYI/AAAAAAAAAPc/l8-uUq98Wh0/s1600/coloana+infinutului.jpg

Şekil 40 – *Üç Motif*, Henry Moore 88

<http://www.verenigingrembrandt.nl/ul/cms/art/item/7/6/5/28765/28765/fancybox/1.jpg>

Şekil 41 – *Sonsuzluğa*, İlhan Koman 89

http://4.bp.blogspot.com/-CE04PKpm4dM/UKyBEjQXvPI/AAAAAAAAAEEs/HasYZ_D1pwM/s1600/7.CONTEMPORARY+ISTANBUL+sanat+fiuar%C4%B1++2012+Egeran-Gallery-To-Infinity-Ilhan-Koman-1986.jpg

Şekil 42– *Soyut Kompozisyon*, Kuzgun Acar 89

<http://3.bp.blogspot.com/-pTKL7xsKRu4/TeS3v8K2HoI/AAAAAAAAACc/w7t51yVC5dU/s1600/soyut+kompozisyon.jpg>

Şekil 43 – *Sergi Kataloğunun Kapak Tasarımı* 90

H. Taylan Tanrıku, *tasarım*

Şekil 44 – <i>Performans Afişi</i>	91
H. Taylan Tanrıkulu, <i>tasarım</i>	
Şekil 45 – <i>Ritim</i> sergisindeki <i>Sergi Dışı</i> isimli heykel	93
H. Taylan Tanrıkulu fotoğraf arşivi	
Şekil 46 – <i>Ritim</i> sergisindeki <i>Birisimli</i> heykel	94
H. Taylan Tanrıkulu fotoğraf arşivi	
Şekil 47 – <i>Foton</i>	96
http://www.kameraarkasi.org/light/terminoloji/foton.html	
Şekil 48 - <i>Ritim</i> sergisindeki <i>İki</i> isimli heykel	99
H. Taylan Tanrıkulu fotoğraf arşivi	
Şekil 49 - <i>Ritim</i> sergisindeki <i>Üç</i> isimli heykel	100
H. Taylan Tanrıkulu fotoğraf arşivi	
Şekil 50 - <i>Ritim</i> sergisindeki <i>Dört</i> isimli heykel	102
H. Taylan Tanrıkulu fotoğraf arşivi	
Şekil 51 - <i>Ritim</i> sergisindeki <i>Beş</i> isimli heykel	105
H. Taylan Tanrıkulu fotoğraf arşivi	
Şekil 52 - <i>Ritim</i> sergisindeki <i>Altı</i> isimli heykel	106
H. Taylan Tanrıkulu fotoğraf arşivi	

- Şekil 53 – *Güneş Sistemi* 107
<http://www.amaroseisamazed.com/wp-content/uploads/2012/03/map-of-the-universe.jpg>
- Şekil 54 – *20ışık yılı uzaklığın gerçeklik grafiği, sistemler* 108
<http://www.amaroseisamazed.com/wp-content/uploads/2012/03/map-of-the-universe.jpg>
- Şekil 55- *Ritim* sergisindeki *Yedi* isimli heykel 109
H. Taylan Tanrıkulu fotoğraf arşivi
- Şekil 56- *Ritim* sergisindeki *Son İş* isimli heykel 110
H. Taylan Tanrıkulu fotoğraf arşivi
- Şekil 57 – *Samanyolu Galaksisi* 113
<http://www.amaroseisamazed.com/wp-content/uploads/2012/03/map-of-the-universe.jpg>
- Şekil 58 – *Galaksiler düzeyi* 113
<http://www.amaroseisamazed.com/wp-content/uploads/2012/03/map-of-the-universe.jpg>

I. GİRİŞ

İnsanlık var olduğu andan itibaren bir anlam arayışı içerisindeyiz. Evrensel bir gerçekliğe ulaşmak amacıyla sabit anlamlı kavramlar var etmek, evrensel bir doğrunun olmamasından ötürü mümkün değildir. Şöyle söylersek, *evrensel bir doğrunun olmadığı evrensel bir doğrudur* cümlesindeki paradoks, kavramların sınırlarının evreni tanımlamak için her koşulda yetersiz olmasından kaynaklanır. Sanat nesnesinin varlığı, sadece kavramların anlamı karşılamadığına dair bir gönderme olarak gösterilebilir ama sanatın kendisi de kavramlardan doğrudan yararlanır. Kavramsal Sanat başlığıyla aranılan tam olarak budur. (Şekil 1)



Şekil 1 - *Sürüş Ağıştırmaları*, Liam Gillick

Kavramlarla tanımlanan gerçeklik; kavramların, gerçekliğin bilinebilen sınırlarına ulaştığında anlam aralığını genişletmesinden ötürü sürekli değişir. Bu noktada kavramlarla oluşturulan dilin sınırlarının içerisinde her bir kavramın anlamı insan algısının bir noktasında sınırlanır. Örnekle; sonsuzluk, bir anlam ifade ettiği düşünülerek kullanılıyor olsa da insanın algılayamayacağı bir şeyi niteler. Diğer bir deyişle bir şeyin sonsuz olabilmesinin ön koşulu mantık dışı olmasıdır. Bu koşulda kavramların somut gerçekliği ifade etme çabasına rağmen soyut bir olgu olduğu söylenebilir. Sanat, kavramların anlamlarının tıkanıdığı yerlerde devreye girer ve bir üst dil olarak gerçekliği yorumlar.

Soyut ve ritim kavramlarının irdelenebilmesinin ön koşulu da kavramların zamanla değişen anlamlara sahip olduklarını kabullenmekten geçer. Kavramların anlamlarının sınırları dönemsel farklılıklar gösterir. Günümüzde kavramlara yüklenen anlamların sınırları yarın daha geniş bir hareket alanında anlamlarını yitirebilir ya da yeni içeriklere sahip olabilir. Kavramlar insanın varlığıyla anlam kazanır ki insan ontolojik anlamda sürekli değişik bir fikir kabulüyle gelişmektedir.

İnsanlık tarihi sözcüklerle düşünce arasındaki ilişkilerin tarihine indirgenebilir.... İnsan başlangıçta dile güvendi; nesnelere ve onları temsil eden işaretler birbirlerinin aynıydı.... Konuşmak işaret edilen nesnenin yeniden yaratılmasıydı.... Fakat yüzyıllar sonra insan eşyalarla onların isimleri arasında bir uçurumun açılmış olduğunu gördü. Nesnelere onların işaretleri arasındaki birlik inancı ortadan kalkar kalkmaz dil bilimleri bağımsızlıklarını kazandılar. Düşüncenin ilk görevi sözcükler için tek ve kesin anlamlar oluşturmaktır; böylece dil bilgisi, mantığın ilk basamağı oldu. Ancak dil ile bilim arasındaki savaş henüz bitmiş değil. Çünkü sözcükler tanımlanmaya karşı direnirler.... Bir yanda sözcüklerle açıklanamayan gerçeklik, diğer yanda da yalnızca sözcüklerle açıklanabilen insan gerçekliği durur (Paz, 1995:27).

İlk insan topluluklarının olayları ve olguları aktarabilmek amacıyla çıkardıkları sesler bu gün dünya üzerinde kullanılan dillerin hepsinin atasıdır. Bir araya gelmiş harfler,

anlamın imgesini oluşturur. Acaba bu imgeler her zihne aynı anlamı mı yükler? Rene Magritte'in *İmgelerin İhaneti* adlı resmi, resim denen şeyin ne olduğunu sorgularken kavramın anlamı karşılamayacağına gönderme de yapmaktadır. (Şekil 2)



Şekil 2- *İmgelerin İhaneti*, Rene Magritte

Jacques Derrida'nın 1967 yılında yayınladığı üç kitapta (*Of Grammatology*, *Speech and Phenomena* ve *Writing and Difference*) geliştirdiği çözümlerinde temel aldığı önemli kavramlardan biri *sous rature*'dür¹. Bu, bir sözcüğün yazılması ve sonra üstünün karalanması anlamına gelmektedir. Sözcük, anlamı karşılamak doğrultusunda eksik ya da yetersiz olduğu için karalanmıştır. Ama yine de insanların bu sözcüğe gereksinmesi olduğundan karalanmış haliyle kullanılmaktadır (Şaylan, 2006:205-206).

Derrida, bu kavramı gösteren ile gösterilen arasında bir temsil bağı olmadığı görüşünü temellendirmek için kullanmaktadır. (Şekil 3) Derrida için söz ile düşünce hiçbir

¹ *Sous rature*: Fransızca'da 'silme koşulunda' anlamına gelmektedir.

zaman aynı ve tek olamaz; gösterge daima bir ayrılaştırmayı yansıtmaktadır. Bu nedenle herhangi bir gösterge okunduğunda anlam apaçık değildir. Çünkü bir gösterge her zaman başka göstergelere gönderme yapmakta ve bu süreç içinde gösteren gösterilene



Şekil 3- Sandalye, Joseph Kosuth

dönüşmektedir (Şaylan, 2006:206). Postmodern düşünür Derrida, bilgiyi dilden ve anlamlandırma çabalarından kaynaklanan kirlilikten arındırmayı ifade etmek için 'dekonstrüksiyon' kavramını kullanmıştır (Şaylan,2006:209). Derrida'nın, dilin göreceliliği ya da kaçınılmaz önemseme farklılıklarının doğru sayılacak bir temsili olanaksız hale getirdiği çözümlemesine dayanarak, bilimin de olanaksızlığını tartışmak mümkündür. Bir nesnel gerçekliğin nesnel gerçekliğe sahip olmayan bir süreç olan dil ile temsilinin mümkün olup olmayacağı postmodern düşünürler tarafından tartışılmaktadır. Postmodern düşünürler dilin taşıdığı özellikler nedeniyle doğruluk temsili yapmaya uygun olmadığını öne sürerek bilimin olabirliğini sorgulamaktadır. Derrida bu noktadaki

paradokssal durumu 'entersubjektivite' kavramı ile aşmıştır. Bu kavrama göre evreni tanımlamak doğrultusunda geliştirilen herhangi bir 'konvansiyon' evrensel bir doğru olmamasına rağmen bir fikir birliği, dolayısıyla bir uzlaşmayı yarattığı için işlevseldir (Şaylan,2006:214). Bu bakış açısı bilimi de bir fetiş olmaktan kurtarır.

Birtakım muğlak olguların, belirsiz şeylerin ve içinde karar almamız, davranmamız veya tepki göstermemiz, pozisyon almamız gereken durumların ortasında yaşıyoruz. Tüm bu şeyler, ne kadar belirsiz olurlarsa olsunlar, bilincimize kavramsal bir nitelikte görünürler; onları adlandırırız; onların üstünde önce zihinsel, sonra da tüm riziko ve tehlikesine rağmen pratik işlemler yaparız. *Yaşamak, belirsiz şeylerle yüz yüze gelmektir* [italik yapan H.T.T] (Moles, 1993:15).

İnsanlar için görme olayının gerçekleştiği *görünür dalga boyu* adı verilen frekans aralığı, sınırları tamamen atmosfer koşullarına ve evrimsel sürece bağlı olarak belirmiştir. Bu frekans aralığı, evrende var olan dalgalar yelpazesinde ancak çok küçük bir alanı temsil eder. Bu haliyle ile doğa, insanın algıladığından farklı bir yapıya sahiptir. Görme işlevini kazanabilmiş her canlı kendine özgü görünür dalga boyuna sahiptir ve sadece fiziksel anlamıyla bile dünyayı farklı algılar. İnsanın algıladığı gerçekliğin bilgi edinim sürecinin delillerinde duran sabitlerin özünün belirsizliği, disiplinleri çoklaştırır. Disiplinlerin doğruyu ararken bulduğu şeylerin temelinde duran estetik, doğanın düzeninden (ritminden) kaynaklanır. Doğru, bütün ve birlik içinde olan her şeyin yapısı algılayana göre farklılaşsa da estetik bir düzen içindedir.

Doğanın ritmik bütünlüğünün her bir parçasını, evreni anlamlandırmak için taklit eden antik budunlar; bilgi üretim sürecinin temellerini mimesis kavramıyla eşleşebilecek bir yapı üzerine kurmuşlardır. Mimesis kavramının temellerine Antik Yunan düşünürlerinden Platon'da da rastlıyoruz. Yansıtma, taklit ya da gerçeklik yansıması yaratma eğilimin köklü biçimde değiştiği, soyut kavramının biçime dönüştüğü Modernizm'de; Kübizm'le sanatta varılan nokta soyutlama olsa da soyutun esin

kaynağının Picasso ve Braque'ın, analitik dönem resimlerindeki geometrik formlar olduğu söylenebilir (Lynton,2004:82).

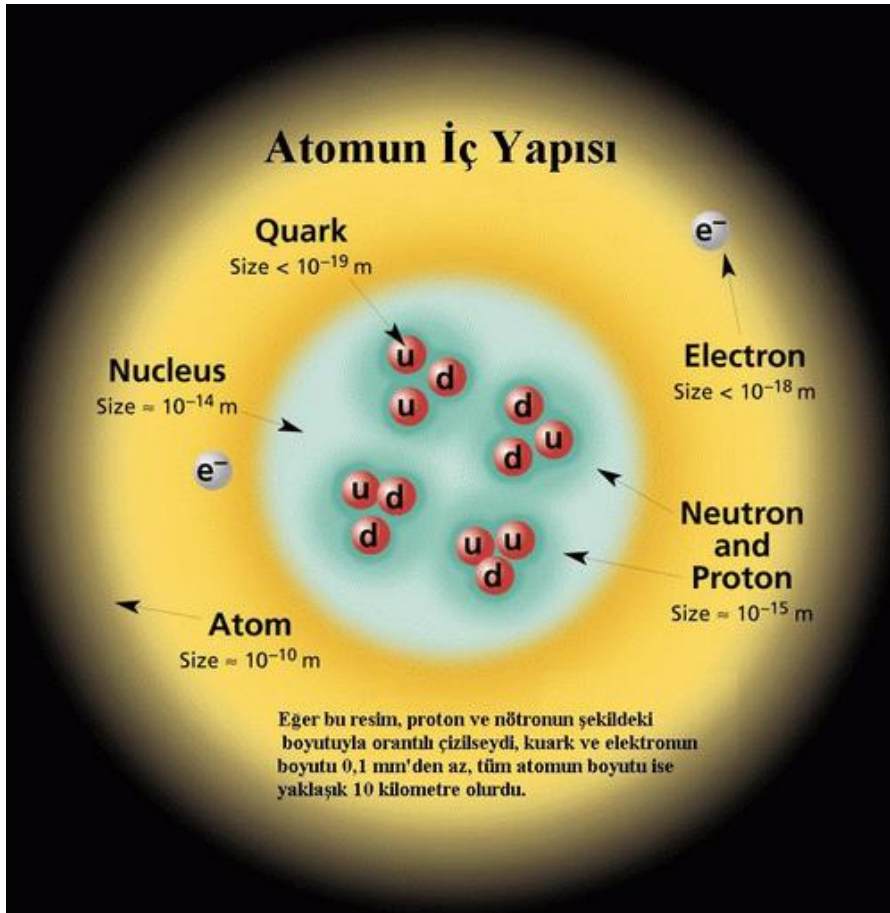
Rönesans'tan beri katı bir varlık olarak ele alınan *madde*, atomun parçalanmasından sonra, kuvvet alanlarından meydana gelen bir enerji yumağına dönüşmüştür. *Madde* denen şeyin böyle *soyut bir tasarım* olarak kavranması, durağan perspektifli bakış açısının yıkılarak bunun yerine devinimli ve perspektifsiz bir evren tablosunun yaratılmasına yol açmıştır. Buna koşut olarak, modern fizikte *zaman* kavramı da değişmiştir. *Zaman* denen şey, artık 'geçmiş', 'şimdi' ve 'gelecek' diye üçe bölünen bir süreç değildir.... Fizikte buna *eşanlılık* denmiş; kübist bir tabloda bir nesnenin aynı anda birden çok bakış açısından verilmesi de, fizikteki bu eşanlılığın sanattaki karşılığı olarak yorumlanmıştır (Yılmaz, 2006:61).

Kübist sanatçılar; analitik dönemde, gerçeğin görünen yüzünün göreliliğinden hareketle soyutu imgelemek için soyutlama yöntemini kullanmışlar, kübizmin sentetik döneminde ise soyut sanata geçiş yapmışlardır. Modern sanatın içerisinde anılan soyut sanatın temellerinin çok daha öncelerde, ilk insan topluluklarında, ilk üretimlerde; büyücülerin totemlerinde ve fetiş nesnelere bile yerinin olduğunu söylemek mümkün.

Soyut kavramının sanattaki karşılığının insanın gerçeklik arayışında hem bilimsel hem de felsefe alanındaki gelişmelerle doğrudan ilgisinin olduğunu ve günümüz sanatçılarının bilgi dağarcığının soyuta olan eğilimlerinde farklı bakış açılarını geliştirmelerini sağladığını belirttikten sonra, tezin *Uygulamalar ve Denemeler* bölümünde değinilecek olan; araştırma kapsamında gerçekleştirilen bireysel, soyut üretimlerin ritim kavramıyla temellendiğini vurgulamak gerek.

Bütün canlı organizmalar bir ritimle var olur. Hatta cansız olarak nitelediğimiz görüngüler de ritmik bir düzenin bütünü olarak var olur. Üst bir başlık olarak düşünülebilecek olan evrenin temelinde ritim vardır. Gece-gündüz, mevsimler, insanın kalp atışları ritmik süreçlerdir. Evrimle gelişen evren bir bütün olarak düşünülürse, evrene dâhil olan her şey, yani evrenin parçaları zaman boyutu ile farklı ritimlerde devinirler.

Evrenin büyüklüğü mikro ve makro anlamda sınırları belirlenemeyen sonsuzluğun içerisinde soyutluk kazanır. Dünyanın içinde durduğu güneş sistemindeki zamansal ve mekânsal koordinatlarının grafiği ritmik bir düzeni verir. Ernest Rutherford'un, atomla dünyanın uzayda benzer grafiklere sahip olduğu düşüncesi geliştirilerek dünyanın, kozmosun içinde yer alan canlı bir organizma olduğu söylenebilir ki bu da, özne ve nesne ayrımının; boyut farklarından dolayı ritmik bir düzen içinde anlam farklılığına düştüğü ve soyutluk kazandığı gerçeğini verir. İnsanoğlu, dünyanın parçası olarak, başka parçaların bir bütünüdür. İnsan içine doğru baktığında, bilinebilen en küçük parçacığın bir adı olsa da onu da meydana getiren parçacıkların sonu olup olmadığı yine bir bilinmezliktir². (Şekil 4)



Şekil 4 – Atomun İç Yapısı

² *Kuarkalar*: günümüz biliminde gözlemlenebilen en küçük parçacık fakat gözlemlenemeyen parçacıkların da olduğu kabulleniliyor.

Sonsuzluk sonlu parçalardan oluşur. Her sonlu parça kendisinden küçük ve sonsuz denebilecek kadar çok sayıdaki sonlu parçadan oluşur. Sonsuzluk sonlu parçalardan oluşmuş bir bütündür ve bütünü oluşturabilmesi için sınırlandırılması gerekir. O zaman her bütün sonlu olmak zorundadır. Dolayısıyla sonsuzluk, sonlu bir bütün olmak durumundadır. Bunun mümkün olabilmesinin tek yolu ise; sonsuzluğun varoluş sürecinin devam etmesinde saklıdır. Ritim, bu koşulda evreninin dengesine dönüşür. Mikro ve makro anlamda düşünüldüğünde zaman boyutları farklı olsa da evrenin parçaları birbirine ritmik bir düzenle bağlıdır ve evrenin parçası olarak insan, sonsuzun içinde ritmik bir düzen olarak vardır. İnsan yaratası olarak heykel de bu ritmik sürece dâhil olur.

Ritim denilince hayat pratiğinde insanın aklına ilk olarak müzikte ritim gelir. Müzikte ritim, başı ve sonu olan bir bütünde, eş parçalara bölünmüş zaman aralıkları içerisinde yer alan tonların armonik uyumudur. Ritim, müzikte estetiğin temelidir. Heykelde ritimden bahsedildiğinde ise durum pek de farklı sayılmaz. Ritmi oluşturan temel unsur tekrardır. Ritim birimlerin tekrarından ortaya çıkar ve sonsuzun imgesini sonu olan bir bütünle sınırlar. “Ritim, hareket ve zaman kavramlarıyla yakın ilişki içerisindedir. Ritmik bir düzen estetik bir bütün yaratır. Bütün sanat dallarında hoşça giden şey orantıdır. Orantı ve uyum ise birliği arar. Bu birliğin adı ritimdir. Görülen şeyler, birliğe yöneldikleri için güzeldirler ve güzelliğin ölçüsü de birliğin nasıl gerçekleştirildiğine bağlıdır” (Özşen, 2011). (Şekil 5)

Bir sanat eserinin özünde bir kompozisyon olduğu ve bu düzenin temel ilkelerinden birinin de ritim olduğu rahatlıkla söylenebilir. Sanatçılar, eserleriyle izleyicileri arasındaki iletişimi sağlamak için ritmi, sanat kavramının varlığından önce bile kullanmışlardır. Primitif dönem insanının mitleri, ritüelleri, tören ve ayinleri dünyanın zaman içindeki döngüselliklerinden belirlenmiş bir ritme sahiptir. Hatta bu törenlerdeki

müziklerde bile; o dönemin insanının günümüz müziğinin dili olan nota dizisinden ve ses bilgisinden yoksun olmasına karşın kusursuz bir ritim vardır ³.



Şekil 5 – *Ay Tanrıçası* - Ferit Özşen

Ritim, bilincin herhangi bir yansıması olan üretimin yapısında, biçiminde, usulünde sezilebilir hatta insana dair olan, insan için, insan tarafından gerçekleştirilen her şeyde ritim temel unsurdur. Ritim insanda bir duygu olarak doğduğu andan itibaren vardır. Kalp atışlarıyla varlığını sürdüren insan zihni, ritmin fiziksel karşılığını doğada her yerde

³ Bkz. *Baraka* belgeseli, Ron Fricke

bulur. Doğanın ritmi her dönemde insan üretimlerine doğrudan yansır. Antik ve klasik disiplinlerin mimarisinde, resminde, heykelinde ritim unsuru, bizzat konu olmasa da estetiğinin temelidir.

[...] Sanat istemi Rönesans çağında dış dünyaya ait nesnelere taklit etmekten veya görünüşleri içinde tekrarlamaktan ibaret olmayıp, organik-hayatla dolu oluşun çizgi ve biçimlerini, ritminin hoş giden sesini ve dış dünya karşısında bütün iç varlığını ideal bir bağımsızlık ve yetkinlik içinde her yaratmada, özel bir hayat duygusunun sahip olduğu özgür, durdurulmamış etkinliğe sanki bir sahne yaratmak için tasarlamaktan ibarettir (Worringer, 1993:35).

Soyutluk ve ritim, doğa kavramı üzerinden düşünüldüğünde aynılaşır. Gerçekliğin bilinebilen görüngülerinin temelinde yatan ritmik düzenin bütünü bir bilinmezlik olarak soyuttur. Soyut ritmik formlarla gerçekleştirilen bir heykel de tam bu noktada gerçekliğe bakış açıları getirir. Soyut-ritmik formların heykel plastiğindeki yerini sorgulamak, heykelin ne olduğunu tanımlamaktan ziyade evrenin oluş biçimlerine anlam bulmayı gerektirir. Soyut ritmik formlarla oluşturulan bir heykelin evrende insanın oluşuna da değinen alegorik yapısı, doğanın algılanabilen yüzünden oluşturulan mimetik bir bütünlüğe sahip somutluğu dışlasa da evrenin düzeninde sezebileceğimiz ritimden hareketle fikirsel olarak somutluğa değinir.

Uygulamalar ve Denemeler bölümünde değinilecek olan, araştırma kapsamında gerçekleştirilen heykellerin görselinde Minimalist form anlayışı görülebilir. Minimalist sanatçılar, indirgemeci bir mantıkla temel geometrik formları biçimlemektedir. “Minimalistler yapıtlarını tasarlarken belli öğeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından da vazgeçmişler, öğelerin dizgisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişlerdir” (Antmen,2009;182).

Evrenin var oluşunun temelinde de minimal formlar vardır. Darwin’in *Evrin Teorisi*’nde, *Türlerin Kökeni* adlı kitapta iddia edildiği ve günümüzde –ideolojik karşı

çıkışlar bir yana- genetik biliminin ispatlandığı üzere, tüm türlerin kökeni tek bir türden meydana gelmiştir. Özünde tek olan bir şey doğal seçim sonucunda var olabilmek çabasıyla başka türlere dönüşür. Bu ritmik çoğalmayı kavramlar için de düşünmek mümkündür. Hatta insan yaratısı olan şeylerde de bu gözlemlenebilir. Araştırma çerçevesinde gerçekleştirilen heykellerin konusunda; özünde tek olan bir bütünün zamanla devingenleşmesi ve çoğalma çabası içerisine girmesi, formunda ise birim tekrarı gözlemlenebilir.

Bireysel bir arayışın delilleri olan üretimlerde, estetik haz arayışının öncesinde evrenle ilgili esas sorulara cevaplar bulma çabası vardır. Ritim, heykelde bir estetik unsur iken araştırma çerçevesinde gerçekleştirilen heykellerde bağlamın kendisidir. Bireysel üretimlerdeki heykellerde ritim; boş ve dolu olanın zıtlığındaki hakim karakterin biçimlenmesi ve dizgesel grafiğin kurulmasıyla, planların birbiriyle olan simetrik ve ya asimetrik uyumuyla, dokunun, formun bütününde değişik tonlarda ve biçimlerde şekillendirilmesiyle ve yapısalcı bir mantıkla makro ve mikro boyutların oluş biçimlerine gönderme yaparak, performansın da (parçalama eylemi) dahil olduğu bir kompozisyon kurgusuyla gerçekleştirilmiştir. Uygulamaların altyapısını kuran düşünüş eyleminin sorularına aranan cevaplar, tezin bütününde, konstrüktif bir kurguyla oluşturulan başlıklar altında incelenmiştir. Soyut ritmik bir formun heykel plastiğindeki yerini ifade edebilmek için, *soyut* ve *ritim* kavramları tez içinde iki bölüm başlığı altında incelenmiş ve form başlığıyla soyutu ve ritmi de kapsayan sentez oluşturulmuştur.

İnsan algısında somut olarak atfettiğimiz görünen gerçekliğin içindeki boyutların sonsuza uzanan ritmik düzeni bize soyut kavramının varlığını ispatlar. Heykel plastiği üzerinden düşünüldüğünde ise sonsuz bir form ancak sonsuzun imgesi olarak ritmik formlarla sağlanabilir. Evrenin görünen yüzünün güzelliğinin sonsuzluğunda soyut

ritmik formlar vardır. Buradan hareketle araştırma problemi çerçevesinde soyut ritmik formlar, evren profilinden hareketle ele alınıp, soyut ve ritim kavramlarının ilişkisi irdelenecektir.

Gerçekliğin kavranmasında soyut düşünce ancak bireysel bakış açılarının geliştirilmesiyle mümkündür. Soyut kavramının ritimle olan ilişkisinin incelenmesi, soyut ritmik formlarla heykel plastiğinde estetik değerler oluşturmak ve bireysel bakış açıları geliştirmek araştırmanın amacı olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın önemi; aşkın bir anlatı biçimi olan soyut sanatın örneklerinin anlamlarının kavranmasında yaşanan sıkıntıların irdelenmesi, örneklenmesi ve hatta çözümlenmesi açısından etkindir. Evrenin temelinde duran ritmik formların soyut gerçekliğinin sanatta bulduğu karşılıkları göstermek; bireysel üretimlerin gelişim süreci açısından da önem arz etmektedir.

Bu araştırmada soyut ve ritim kavramlarının sanat tarihinde karşılık bulunduğu akım ve hareketler incelenmiş, örneklerden hareketle karşılaştırmalar yapılmıştır. Soyut ve ritmin gerçeklikle ilintisi diyalektik yöntemle irdelenmiş, tarihsel yöntem ile temellendirilmiş ve yapısalcı bir kurguyla bireysel süreçte uygulamaya konmuştur.

Bu konunun çerçevesi heykel üzerinden çizilmiş olsa da plastik sanatların diğer dallarından ve müzikten örnekler de konuyla ilgisi olduğu biçimde kullanılmıştır. Konunun anlaşılması açısından görsel unsurlarda sanatla doğrudan ilgisi olmayan örnekler de (matematiksel grafikler ve evren haritası gibi) kullanılmıştır. Soyutu kavramının yöntemi olarak, sanatla ilişkisi olduğu ölçüde bilimsel bulgulara ve felsefe alanından görüşlere de yer verilmiştir.

Soyut ritmik formları, soyut ve ritim kavramlarını inceleyebilmek için gereken literatür, sanat tarihini anlatan bütün kaynaklar olarak sunulabilir. Soyutu ve ritmi imgeleyen tüm örnekler ve görseller de kullanılmıştır. Ayrıca konuyla ilgisi olan kişilerle yapılan görüşmeler ve gözlem de veri toplama teknikleri arasında yer almaktadır. Bireysel üretim sürecinden elde edilen görsel verilerle sentez oluşturulmuştur.

II. SOYUT NEDİR

II.1. Bir Kavram Olarak Soyut Nedir

Soyut, en basit tanımıyla insanın duyu organları aracılığıyla algılayamayacağı, somutun karşıtı olan bir kavramdır. Lâtincesi *abstracto* olan kavram Avrupa dillerinde, *ayırt edilmiş* ve *bir şeyden alınıp çıkarılmış* anlamlarını dile getirir. Nesnelerin özelliklerinden sıyrılmış olanı, idrak edilemeyi ifade eder.

Soyut nedir sorusuna verilebilecek ilk cevap onun bir kavram olmasıdır. Soyut kavramı, kavramlarla tanımlanmaya çalışılan gerçeğin içinde tanımlanamayacak olana, ironik bir biçimde bir tanım olarak var olur. Dilbilimde, yapısalcı bir mantıkla incelendiğinde cümle içinde her seferinde yeni bir anlamın üst başlığı olarak tanımlanamayanı ifade eder. Mantık ilkelerinin dışında bir duruşu olan bu kavrama insanoğlunun ihtiyacı; fenomenolojik her olgunun rastlantısallığının altında, var olma sebebinin üstünde duran olgunun bilinmeye çabalanmasından kaynaklanır. Diğer bir söylemle soyut kavramının varlığı özün tanımına yaklaşmak için tanımsıza atfedilen bir başlıktır. Bu da soyutu, somut olanın özü kılar.

Dilbilimde, yapısalcı bir yaklaşımla incelendiğinde soyut ve somut kavramları birer gösterge olarak bir bütünün duyu organlarıyla algılanabilen ve algılanamayan parçalarının birliğini ifade eden kavram eşlemesi olarak ikircikli bir yapıya sahiptir. “‘Dil’, bireyin dışında var olan soyut bir dizge, ‘söz’ ise bireyin dil dizgesinden seçerek oluşturduğu somut bir olgudur. Başka bir deyişle ‘söz’, ‘dil’in yüzeye çıkarılmış soyut bir görüntüsüdür” (Yüksel, 1995:13). Yüksel, yapısalcılığı ele aldığı kitabında; dilbilimde

somut ve soyuta, dili kendi başına bir varlık olarak ele alan, bir nesne olarak düşünen⁴ Saussure (1857- 1913) üzerinden bir örnekle değinir.

Yapısalcılar ve yapısalcılık sonrası dönem düşünürleri, yerleşik yargıların tam tersini savunarak, doğa/kültür, birey/toplum, söz/dil ilişkisinde kültür, toplum ve dil olgularına öncelik (priority) tanır. Bu algılama biçimine göre doğa, birey, söz gibi somut olgular soyut birer dizge niteliği taşıyan kültür, toplum, dil gibi olgulara bağımlıdır ve bu olgular tarafından ortaya çıkarılmıştır. Saussure, yerleşik mantığı alt üst eden bu bakış açısının geçerliliğini 'satranç oyunu' örneğini getirerek kanıtlar: 'soyut' bir olgu olan dizge niteliği taşıyan oyun kuralları, doğal olarak satranç tahtasına ve taşlarına oranla öncelik taşımaktadır. Çünkü satranç tahtasının ve taşların işlevinin (var olma nedeninin) belirleyicisi oyunun kurallarıdır (Yüksel, 1995:12).

Günümüzde satranç eğitmenlerinin iletişim araçlarından herhangi biriyle satranç oyununu, yüz yüze bile gelmeden (satranç tahtası ve taşlarını fiziksel anlamda kullanmadan, soyut bir düzlemde kullanarak) oynayabiliyor olmaları Saussure'un savını doğrular niteliktedir. Soyut kavramı, Saussure'un da belirttiği üzere dilin bir aracı olarak anlamına karşıt bir biçimde somutlaşır. Epistemolojik anlamda yaklaşıldığında soyut nedir sorusuna verilebilecek cevabın varlığını karşılamak için soyut kavramı ontolojik anlamda var olur.

Yapısalcılık için her zaman, sözlerin sınırsızlığını, bu sözlerin kaynaklandıkları ve üretilebilecekleri 'dil'i betimlemeyi başararak denetim altına almak söz konusu değil midir? Anlatıların sınırsızlığı ve bu anlatıların söz edileceği bakış açılarının (tarih, ruhbilim, toplumbilim, budunbilim, estetik, vb. ile ilgili) çokluğu karşısında çözümleneci, dilin karmaşıklığını gören ve bildirilerin görünürdeki kargaşası içinde bir sınıflandırma ilkesi ve bir betimleme odağı çıkarmaya çalışan Saussure'le aşağı yukarı aynı durumdadır (Barthes,1988:9).

Soyutun, soyutluğun varlığı ampirik (deneysel) anlamda gösterilemese de varlığın soyutluğu da inkar edilemez. Soyut ve somutun diyalektik yöntemle ifade edilebileceği gibi özünde tek olan zıt kutuplar olduğu düşünülebilir.

⁴ Ayrıca bakınız; *Estetik*, İsmail Tunalı, sayfa 96

Yüzyılımızın bilimsel gerçekliğinde soyuta olan yaklaşım, somutun varlığının üzerinde bir duruşu olan soyutun tanımlanabileceğine ilişkin eğilime yaklaşırken soyutun ne olduğu hala bilinmezlikle eşitir. Kuantum Kuramı ve Sicim Teorisi gibi yeni yaklaşımlarla evrenin mikro düzeyinde olan olayların algıladığımız zaman boyutunda gerçekleşen fenomenlere nasıl temel oluşturduğundan bahseden bilim insanları, mikro yapıların zaman ve mekândan bağımsız hallerinin soyutluğunu somutlaştırmaya çabalamaktadırlar.

Soyut, sıradan bir birey için algılayamadığı her şeydir. İnsanlık dendiğinde ise bireylerin bütününe birlikteliğinden oluşan bir üst başlık ortaya çıkar. İnsanlık, salt benlikle algılayamayacağı her şeyi algılamak çabasıyla kavram olarak alt başlıklar halinde kategorize eder. Zaten algılanamayacak olan bir şeyi kavramlar vasıtasıyla tanımlar ve üzerine fikirler üretir. Yeni fikirler üzerine konuşuldukça yeni kavramları oluşur ve insanlığın soyut olanı arayışında sonu olmayanı var etme süreci gelişip durur. İnsanın, soyutun gerçek anlamına ulaşip ulaşamayacağı insanlık tarihiyle sınırlı olacaktır fakat insanın da üstünde bir algı biçimi soyutu yaşamaya ve anlamaya çalışmaya devam edebilir hatta bu durum sonsuza uzanabilir. Sonsuzluk kavramı ise bilinç dışıdır.

Her bilinç bir şeyin bilincidir. Bilincin bu tanımı, son derece farklı iki bağlamda ele alınabilir: bununla, ya bilincin kendi nesnesinin varlığının kurucusu olduğunu, ya da en derinlerdeki doğası içinde, bilincin aşkın bir varlıkla münasebet olduğunu kastederiz. Ama formülün ilk kabulü, kendini kendiliğinden yok etmektedir: bir şeyin bilinci olmak, bilinç olmayan somut ve dolu bir mevcudiyetin [présence] karşısında olmaktır. Hiç şüphesiz, bir namevcudiyetin [absence] bilincinde olmak da mümkündür. Ama bu namevcudiyet zorunlu olarak bir mevcudiyet temelinde görünür. Oysa[...], bilinç gerçek bir özneliktir ve izlenim de öznel bir doluluktur. Ama bu özneliktir, aşkın bir nesneye izlenimsel bir doluluk kazandırarak onu ortaya koymak için kendinden çıkamaz. Dolayısıyla, eğer fenomenin varlığının ne pahasına olursa olsun bilince bağımlı olması isteniyorsa, nesnenin de bilinçten kendi mevcudiyeti ile değil de kendi namevcudiyeti ile, kendi doluluğu ile değil de kendi hiçliğiyle ayrışması gerekir. Eğer

varlık bilince ait ise, nesne bir başka varlık olarak değil, ama bir varlık-olmayan olarak bilinç değildir. Bu,[...] sonsuza başvurmadır (Sartre, 2010: 37).

Bilincin fenomen ötesi varlığının yarattığı soyutluğa Sartre; varlık ve hiçliği ele aldığı kitabında, fenomenin alımlayıcısı olan bilincin algısının (percipi) fenomenin varlığından (esse) hareketle tanımlanamayacağına değinir. Sartre'a göre algılanan varlık bilincin önünde durmaktadır ve bilinç ona ulaşamaz (Sartre, 2010:36). Algılayan bilinç olarak insanoğlu, algıladığı görüngüyü boşlukta var eder. Bu noktada Sartre, nesnenin alımlayıcısının (bilinç), olmayan bir şeyi var ettiğini (nesne) ve böyle söylenildiğinde bunun sonsuza başvurmak olduğunu söyler. Bilinç dışı olan sonsuzluğu tanımlamak saçmalamak olabilir.

Var olanı kavrayış konusunda İsmail Tunalı'nın ontoloji üzerinden yaklaşımı Sartre'ın tanımlamalarıyla benzerlik içindedir.

Gerek varlığın veya var-olanın kavranışında gerekse reflexion'a dayanan kavranışında varlığın bir obje, bir süje için var olan bir şey olduğunu gördük. Şimdi, ontolojiye göre varlığı belirlerken yapmamız gereken ilk şey, varlığın obje ile ilgisini veya ilgisizliğini tespit etmektir. Buna göre şu halde obje nedir? Objeye, her şeyden önce bir bilinç korrelatıdır. Şu kalem, şu masa, şu kâğıt bir objedir, çünkü bunlar, benim algı atkımın yöneldiği ve kavradığı şeylerdir, yani, onlar benim birer algı içeriğimidir. Aynı şey tasavvur, fantezi içerikleri için de doğrudur. Böyle olduğuna göre, böyle bir obje olarak, örneğin masa, kalem, ya da hayal ettiğim, tasavvur ettiğim bir şey ancak bu aktlar sürdüğü, devam ettiği sürece var-olabilir. Bu bilinç akt'ları ortadan kalkınca, bu objeler de ortadan kalkar. Bunlar için belki de en güzel formül Berkeley'in klasikleşmiş şu ünlü sözüdür: esse est percipi (var olmak algılanmış olmaktır). Ne var ki, burada esse'nin yerini objectum alır. Ama ontoloji için var-olan ile obje'nin özdeş olarak görülmesi doğru bir anlayış değildir; böyle bir şey, var-olanın yanlış olarak tanınmasına dayanır. "hiç kimse gördüğü şeylerin, kendi görmesiyle ancak meydana geldiğini sanmaz; bir objeyi meydana getirecek bir algıya biz hiçbir zaman algı demeyiz de, olsa olsa tasavvur deriz" Buna göre, diyebiliriz ki, var-olan süje'ye bağlı süje'nin koyduğu (thesai), bir süje'nin tasavvur ettiği bir şey değildir. Böyle bir şey, gerçi bir obje olabilir, ama, bu bilinç aktları hiçbir zaman var-olanı var kılan birtakım koşullar değildir. "Var-olan olarak var-olan açıktır ki, konulmuş, kastedilmiş bir şey olarak var-olan değildir, var-olan, süje ile bağımlı, obje olan bir var-olan

değildir. Varlık hakkında ise bu, varlığın konulmuş olmaktan, kastedilmiş-olmaktan ya da tasavvuredilmiş-olmaktan ibaret olmadığını ifade eder” (Tunalı,2011:20).

Ontolojinin, varlığın hallerine kavram üzerinden getirdiği açılımlar kapsamlı bir kategorizasyon ve aforizmalar oluşturuyorsa da onu soyutluğundan kurtaramaz.

Soyut kavramı birçok düşünceyi kapsar. İnsan üzerinden düşünüldüğünde akla ilk gelen, ‘soyut düşünce’ kavram ikilemesinin oluşturduğu yeni anlam aralığıdır. Soyut, insanüstü bir gerçekliğin içinde duranı nitelerken insanın olmadığı bir düzlemde de olabilir. Dünyanın yaşı *dört buçuk milyar yıldır* ve akıllı insan (homo sapiens) sadece iki yüz bin yıldan beri dünya üzerinde varlığını sürdürmekte ve evrilmektedir. Şu anki teori ve gözlemler, evrenin yaşının on üç buçuk ile on dört milyar yıl arası olduğunu önermektedir. *Big Bang*’den bu zamana görüngünün somutluğu kurgulanabilse de soyutluk evrenimizin başlangıcı sayılan patlamanın öncesinde de sonrasında da, bütününde de aranabilir. Ama soyut düşünce insana özeldir. Soyut düşünceyle insan soyuta ulaşmak çabası içinde olsa da düşünme eylemi somutlanabilir. Soyut düşünce, soyutun kendisiyle bağ kurabilmek için uygulanan analogik bir yöntemdir. Soyutlama ise gerçekliğin görünen yüzündeki öğelerin, özünde soyutla olan bağından hareketle gerçeklikten koparılması ve gerçekten farklılaştırılması eylemidir. Diğer bir deyişle soyut, soyutlanmış olanın niteliğidir.

II.2. Soyutu Kavramada İnsan Algısının Geçirdiği Tarihsel Süreç

İnsan, soyutu bir kavram olarak, dilin icadından buyana değişik platformlarda araştırıyor, inceliyor ve üzerine değiniyor. İlk insanlar, ilk sosyal gruplar, ‘kavram’ın kendisinden yoksun olsalar da, yaşanırlarındaki ritmin döngüsellikinden hareketle; bilinmeyene, korkulana atfen ritüeller geliştirmiş, onlara kurbanlar adanmış ayinler

düzenlemişlerdir. Karşılaştıkları, savaştıkları türlere yüce anlamlar yüklemiş; depremde, selde, yangında bilmeye yaklaşırken fenomenolojik her olguyu yüceltmiş, korku ve saygı duymuşlardır. Bilinmeyenin saçtığı dehşet, soyutu tanrılarla eşleştirmiştir. İnsan, yetilerini geliştirdikçe mağaralara çizebilmekte, evrimsel zaman düzleminde fenomenleri somutlaştırarak birikim edinmekte, bu sayede bilincinin sınırlarını zorlayarak bilinmeyi şekillendirebilmektedir (mitler, ritüeller, totemler, idoller). Toplulukların hayvanları evcilleştirmesi ve tarımı keşfetmesi, yerleşik düzene geçmelerini sağlamış, bu sayede ilk mimari yapıları, yerleşkeleri, tapınakları yapmışlardır. Yerleşik düzen ve dönüşüm farklı toplulukları ve inançları mümkün kılmış; bilinmeyenin arayışında işlevsel olguların (gerekli bilgi) habitatlardan dolayı farklılaşması, kültür kavramını ortaya çıkarmıştır. Her kültürün evrende durduğu yeri algılama biçimi, vahşi doğadan gelen “insan denen memeli hayvan”ın aklına hizmet ederek daha da akıllanmasıyla düşünmeyi, düşüncenin önemini mümkün kılmıştır. *“İnsan ve coşkularını somut doğadan çıkarıp atmak bir bilgisizlik ya da gizemci yöneliş belirtisidir.* İnsanoğlu doğanın bir parçasıdır; birtakım doğal işlevlerin sonucudur. Başka türlü olamaz. Bu olgu, doğal evrimden çıkarılabilir mantıklı bir akıl yürütmeyle. İnsan –coşkularıyla- evrimin ürünlerinden biri olarak doğadan gelmiştir” (Reich,1995;160). Çok tanrılı dinlerle evreni sorgulayan zihinler politikayı, tanrılara hizmet eden sistemleri geliştirirken üretmiştir. Tanrıların ne olduğu ya da kim olduğu sorusu, halk ve sistem denkleminde farklılaşmış, birçok uygarlıkta sisteme yön veren aileler toplumdan ayrışarak yüce makamlarında tanrılaşmış, feodal yapıdan hareketle atadan kalan mirasın sistematüğinde içine düştüğü hilenin bilinçsizliğiyle tanrısal görevler üstlenmiş, tanrıların şekline girmişlerdir. (Şekil 6) Sanatçısından bahsedemeyeceğimiz bir üretmede; tanrısal olana yol gösterenin sistematüğünün yol göstericiliğine güvenen

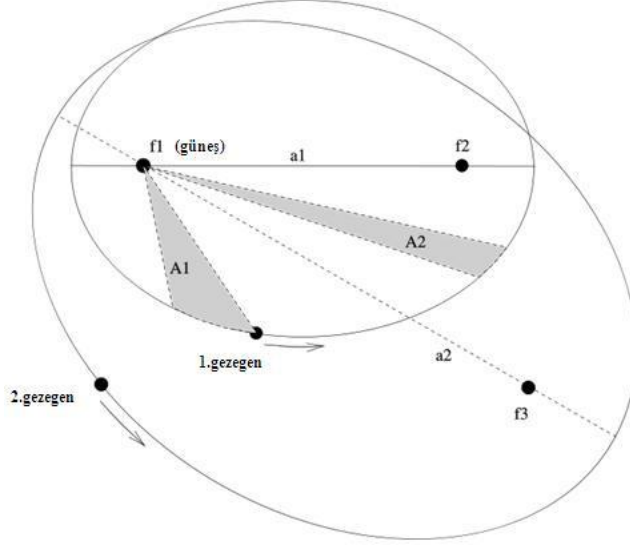


Şekil 6 – *Sfenks*

zihinlerin itaatinin biçimleri olarak, tanrı figürleri heykelleşmiştir. Sonrasında insanlık tek tanrılı dinlerle, bütünü oluşturan parçaların özünde bir olduğu düşüncesiyle, küçük patlama da diyebileceğimiz bir bilinç sistemine yükselmiştir. Bütün bunlar insanlık tarihinde büyük adımlar ve gelişmeler olsa da, soyutun tanrıyla eşleştiği zamanlar; tanrısal olanın gizeminin sistem aracı olarak kullanılmasını, skolâstik düşüncüyü ve sonrasında monarşiyi doğurur. Böyle bir zaman diliminin karanlığında bile insan bilmek açlığını bastıramaz.

Johannes Gutenberg'in (1398-1468) matbaayı bulması, Magellan'ın (1480-1521) dünyanın yuvarlak olduğunu bulması, Copernicus'un (1473-1543) güneş merkezli evren sisteminden etkilenen Galileo'nun (1564-1642) dünyanın dönüyor olduğunu, gezegenlerin uydularının bulunduğunu gözlemlemesi, Kepler'in (1571-1630) dünyanın yörüngesinin elips olduğunu ve bir gezegeni güneşe bağlayan doğru parçalarının eşit

zaman aralıklarında taradığı alanın eşit olduğunu keşfetmesi, (Şekil 7) ortaçağın karanlığını yaşayan ve çıkan insanoğlunun devinimlerinin göstergesidir.



Şekil 7 – Kepler Yasaları'nın Grafiği

Ali Akay, *Tekil Düşünce İçinde Sonluluk Teması* başlığı altında 17. Yüzyıl, 20.

Yüzyıl arasında filozoflarının düşüncü evrimini şöyle tanımlar.

17. yüzyıl filozofları sonluluk fikrinde mükemmelliği buldular ve mükemmel olanın ise Tanrı olduğunu varsaydılar. Klasik Çağ'da tabii ki vardı; ama insan sonsuzluk fikri Tanrı'nın karşısında sonluluk öznesi olarak duruyordu. Klasik Çağ tanrı fikriyle uğraşmıştı: Pascal'ın sıkıntısı buradan gelmekteydi. İnsana bir yer aradı durdu. Sonsuzcasına büyük ve sonsuzcasına küçük arasında insanın yeri nerede olabilirdi? İnsan merkezini kaybetmişti artık. Yaşamın merkezi kaybolmuştu. Evrenin sonsuzluğu içinde sonluluk oluşturmaktan başka yapacak bir şeyi kalmamıştı. Yeni Klasik Çağ sonsuz evren fikrini epistemese içinde taşır; çünkü insan artık merkezini kaybetmiştir. Klasik çağ Öncesi filozofları, güneş mi dünyanın etrafında, yoksa dünya mı güneşin yörüngesinde döner arasında merkezi bulabilmek sorunuyla karşı karşıyadırlar. Önemli olan bir merkezin varlığının bilinmesi gerekliliğiydi. Bu merkezin varlığını bilmek insanları rahatlatmaya yaramaktaydı. Klasik Çağ için evren sonsuz ise, sonsuzluğun merkezi nasıl bulunacaktı.... 17. yüzyıl epistemese ile 20. yüzyıl epistemese aynı olamaz. 20. yüzyılda, Tanrı fikri ve sonsuzluğun sıkıntısı değil, insan fikrinin sonluluğun sıkıntısı ortaya çıkmıştır. Yine 17. Yüzyılda, Spinoza Meyer'e yazdığı mektupta 'her şeyin sonsuzluk düzeni' olduğunu söylemektedir. Ona göre bu sonsuzluk düzeninde insan kendi yerini nasıl bulabilirdi? Soru zor; çünkü insanın kendisi sonsuzluk değil, sonluluk fikrinin

kendisidir. Spinoza'ya göre önce birinci sonsuzluk vardır. (Tanrı) yani kendi kendinin sonsuzluğu; ikinci sonsuzluk düzeniyse bir amaç vasıtasıyla düzenlenir (dünya); üçüncü sonsuzluk düzeni ise kendisine hiçbir rakamın eşit olmadığı bir sonsuzluk düzenidir(Akay, 2004:151-152).

Bilimlerin ve felsefenin ışığında sanat da ufkunu değiştirmekteydi. 14. ve 16. yüzyıllar arasında Avrupa'yı etkisi altına alan Rönesans hareketinin ve Neo-Klasik canlanmanın üzerinde Antik Yunan medeniyetinin büyük izleri görülür. Rönesans'la sanat, kilisenin etkisinden kurtulamamış olsa da insanoğlunun nesneyle olan bağının e-bilmek adına sınırlarına ulaşılmış; kusursuz oranlar, kompozisyonlarla sanat evrilmiştir. 18. Yüzyılın sonunda Fransız Devrimi ile burjuvaziyle, kavram olarak henüz var olacak olan proletarya aynı kanatta yer almış ve monarşi yıkılmış, yayınlanan İnsan Hakları Bildirgesi'yle birey özgür düşünceye kavuşmuş ve sanatsal üretimlerde sanatın asıl anlamına yaklaşmıştır.

Gerçekliğin nesnel yüzü (somut) ve ötesi (soyut) tartışmaları 20. Yüzyılda fizik biliminde yaşanan gelişmelerle soyutun özerkliğini kazandığı bir boyuta taşındı. 1897'de J.J. Thopson, elektronu keşfettiği zaman; atomun Yunanca adının içeriğinde olduğu gibi bölünmez olmadığı, parçalardan oluştuğu anlaşıldı (Bronowski, 1987:130). O dönemde soyut resmin önde gelen sanatçılarından Vassily Kandinsky, kendisi için, *atomun parçalanmasının dünyanın parçalanması gibi bir şey olduğunu* yazmıştır (Kandinsky, aktaran Şenyapılı, 2003:43). Atomun parçalanmasının sonucunda, sonu bilinen bir yapının sınırları değişmiş ve mikro düzeyde sonsuza doğru bir adım daha atılarak devrimler başlamıştır. Ernest Rutherford'un 1911'de önerdiği yeni atom modeli; atomun etrafında devinen elektronların, güneş sisteminde güneşin etrafında dönen gezegenlerin grafiğiyle benzerlik gösteriyordu (Bronowski, 1987:130). Sonrasında Danimarkalı fizikçi Niels Bohr'un öncülüğünü yaptığı Kuantum Kuramı ile bilgi üretim sürecinde süje-obje ayrımı

yıkılmış, parçacıklar arasındaki etkileşimde nedensellik değil, rastlantısallığın geçerli olduğu görüşü benimsenmiştir (Şaylan, 2006:183). Einstein'ın, maddenin çözümlenmesini, maddenin yoğunlaşmış enerji olduğuna dayandırdığı Görelilik Kuramı ile mutlak yer ve mutlak zamanın olmayacağı ispatlanmıştır⁵. Yine aynı dönemde küçükler ya da parçacıklar fiziği alanında Nobel Ödülü almış olan Heisenberg'in Belirsizlik Kuramı da bilim felsefesi alanında yeni bir bakış açısının oluşmasına sebep olmuştur. Bu kuram, bir atomik parçacığın aynı anda hem konumunu hem de momentumunu ayrıca hem enerjisini hem de zaman koordinatını tam doğrulukta ölçemeyeceğimizi iddia eder⁶ (Bronowski, 1987:146).

Nedensellik ilkesi 19.yüzyılın ortalarından itibaren egemen konuma gelen ve bu egemenliğini hala bir ölçüde sürdüren pozitivist bilgi anlayışının ortaya çıkmasına temel hazırlamıştır. Pozitivizm'in en önemli ismi olarak anılabilecek sosyolog, matematikçi, filozof Auguste Comte'a (1798-1857) göre, bilim önermeleri görelidir. Bir başka deyişle bilimsel bilginin doğruluğu uzay ve zaman ile sınırlı değildir. Bir bilgiye bilimsel yöntem ile ulaşıldıktan sonra o bilgi her zaman doğruyu temsil edecektir. "Pozitivist bilim anlayışı mantıksal kurgu olarak iki değerli mantık üzerine oturmaktadır. Bir bilgi ya da bilimsel önerme, ya doğrudur ya da yanlıştır. Bu ele alışı doğal sonucu olarak ancak bir tane doğru yanıt olacaktır" (Şaylan,2006:179). 20. Yüzyılda yaşanan devrimlerle çöken pozitivist bilimin temel mantığı olan nedensellik ilkesinin yıkılmasıyla, gerçekliğin artık somut ve bilimlerle (ampirik anlamda) ispat edilebilen bir şey olduğu yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Diğer bir deyimle gerçek olarak atfettiğimiz görüngülerin somutluğu yeni bakış açılarıyla irdelenmeye başlanmıştır. Bilimin

⁵ Bkz; *Rölativite ve Kozmoloji*, William J. Kaufmann

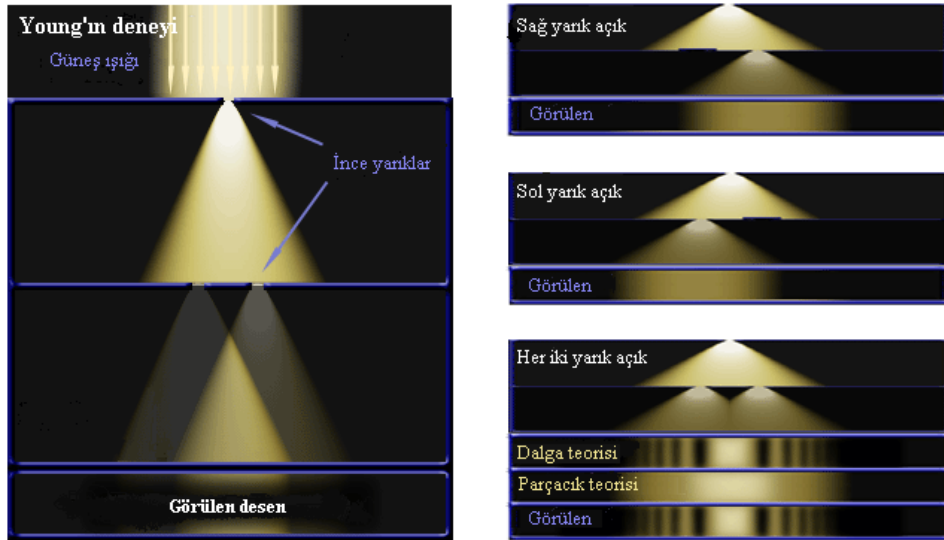
⁶ Ayrıca bakınız; *Parça ve Bütün*, Werner Heisenberg

bulgularında yaşanan hızlı değişimle ilgili karmaşayı Wilhelm Reich, Lecomte du Nouy'un, *Bilim Karşısında İnsan* adlı kitabından alıntılarla şöyle tarif ediyor:

XIX. yüzyıl doğabilimcileri bize evren konusunda bugünkü doyurucu olmayan görüntünün tersine alabildiğine doyurucu ve rahat ettirici bir resim çizmişlerdir. Bizim bilimle büyükbabalarımızın bilimi arasındaki ayrım bir küpçü ya da gerçeküstücünün resmi ile Meisonier ya da Whistler'in resmi arasındaki kadardır. Atomları düşünürken gözümüzün önüne getirmekten hoşlandığımız küçük parçalanmaz kürecikler ilkin yerlerini elektronların gezegen oldukları minik güneş dizgelerine bıraktı. Sonra, enerji kesintisini açıklamak üzere, elektronların bir yörüngeden öbürüne atlamalarına izin vermek gerekti. Söz konusu dönemde, elektronların madde tanecikleri sayılıyordu, ama kısa bir süre sonra, işleri allak bullak etmek için, kütleleri hızlarına bağlanırdı. İçeri doğru doğru hareket ettiklerinde azıcık enerji alıyor, dışa doğru devindiklerindeyse veriyorlardı. Bir yörüngede sekiz elektron bulunabileceği kabul ediliyordu. Elektrondan 1840 kere ağır olan merkezdeki çekirdek -"güneş"- artı yük taşıyor, bu da elektronları yörüngesinde tutuyordu (elektronlar eksi yüklüydü). Bu örnek kusursuz değildi, bir süre güçlük çıkarıyordu (örneğin, bir elektronun yörüngesinde dönüşü ne enerji yayılmasına, ne de emilmesine yol açıyordu, buysa pek açık bir şey değildi). Ama bu görüşe alıştık ve karmaşıklığa karşın onu dost bildik; kusurlarını unutmaya başladık. Hiç değilse 'kavranabilir'di, ayrıca hem madde, hem elektirikte bulunan son bir örneğin varlığı insanın yüreğine su serpiyordu. Tam alıştığımız, giderek bağlandığımız an, büyük bir sarsıntıyla, atom denen şeyin de düzmece olduğunu, gerçek atomun hiçbir zaman bu canavara benzemediğini öğrendik. Atomda 2 değil, en azından üç öge artı yüklü protonla eksi yüklü elektronun yanında bir de yüksüz nötronun, artı ve eksi yüklü mesonların, küçük bir enerji birimi olan fotonun bulunduğunu söylediler bize; bu da hiçbir zaman gözlenememiş olsa da, en azından tartışılmaz iki ögeden oluşuyordu, çünkü hesaplarda gerekiydiler: nötrino ile karşıt-nötrino. Ayrıca, elektron yörüngesinde hep yalnızdı, ve artık yörüngeden de söz etmek olanaksızdı. Doğrusunu isterseniz, bundan bir süre önce verdiğimiz anlamda elektrondan da söz edemeyiz, çünkü elektron aynı zamanda hem-ağırlıksız- bir cisimciiktir, hem de bir dalga. Daha doğrusu, cisimcik de değildir; elektrona yüklediğimiz niteliklerin uzayın bir köşesinde varolabilmesi için başvurduğumuz olasılığın anlatımıdır. Açık söylemek gerekirse, elektron bir olasılık dalgasıdır diyebiliriz. Bu durumda, alışılmış zaman ve uzay kavramları Euclides uzayında değil, çok boyutlu bir uzayda dolaşan bu bireysel varlıklara uymamaktadır artık (Nouy, Akt Reich, 1995: 161-162).

Kuantum kuramı, mikro yapılardaki belirsizliğin ve kaosun bütünü olan görüngülerin de temeli itibariyle belirsiz bir düzlemde olduğunu, dolayısıyla, algılanabilir fiziksel gerçekliğimizin altında ve üstünde duran sistemin olasılıklar evreni olduğuna

vurgu yapmıştır. Kuantum kuramında, mikro yapılarda gözlemlenen bir olgu günlük gerçekliğimizin durduğu fiziksel zemini olasılıklar alanına dönüştürür. Kuantum mekaniğinde küçük ölçeklerde, atom düzeyinde parçacıklar, aynı anda birden fazla yerde olabilirler. Bu olaya “superposition” denmektedir (Kuantum Mekaniği, 2013). Thomas Young ve A.J. Fresnel’in klasik çift yarıkli girişim deneyinde, gözlemcisi (observer) olan bir fotonun (ışık parçacığı), gözlemcisi olmayana göre farklı davranışlar sergilediğini, gözlemlenenin dalga, gözlemlenmeyenin de parçacık olarak hareket ettiği ifade edilir (Feynman, 2005:152). (Şekil 8)



Şekil 8 – Çift Yarık Deneyi, Thomas Young ve A.J. Fresnel

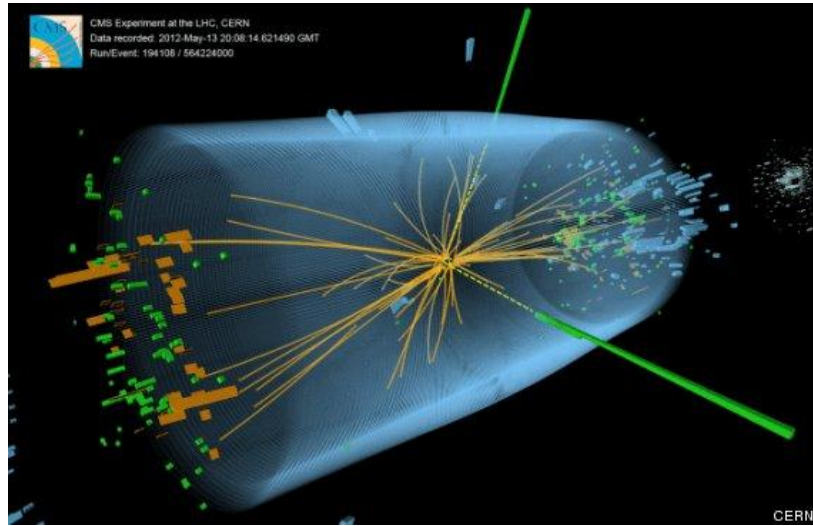
Kuantum kuramına göre, fiziksel gerçekliğimizin durduğu düzlemin boyutuna denk ama algılanamayan boyutlar, aynı zamanda mümkündür. Bir birey seçimleri itibariyle birden farklı boyutta aynı zaman diliminde başka yaşanırları deneyimliyor olabilir. Ama hangi boyutun gerçekliğini deneyimliyor olursa olsun, gündelik dünyada yani bizim zaman ve ölçeğimizde Newton'un yüzyıllar önce keşfettiği hareket yasalarına maruz kalıp, yüksek bir yerden düşüp ölebilir.

Kuantum kuramı, mikro düzeyde bir son öngörmez ama kuantum kuramının bir açılımı olan sicim teorisiyle parçacıkların temelinde titreşen enerjiden bahsedilir. Sicimler farklı titreşimlerde bulunarak farklı temel parçacıkları oluşturur. Sicim, ışığın en küçük dalga boyundan bile küçük olduğundan gözlemlenmesi şimdilik olanaksızdır (Sicim Kuramları, 2002). Bu da sicim teoremini fikir olmaktan öteye götürememiştir.

Mikro düzeyde aranılan ile makro düzeyde olanı temellendirme girişimlerinde en son Cern'de gerçekleştirilen bir deneyle Higgs Bozonu olarak adlandırılan yeni bir parçacığa ulaşıldı. Higgs Bozonu 1964de Peter Higgs tarafından varlığı öne sürülmüş, Cern'de 1990'lü yıllarda başlayan deneyin 2013'de ispatlanmasıyla varlığı kabul edilmiş, diğer parçacıklara kütlelerini veren, spini sıfır olan bir parçacıktır (Higgs Bozonu'nun Keşfi, 2013). Büyük Hadron Çarpıştırıcısı olarak adlandırdıkları mekanizma, dört devasa kamera benzeri detektörle, yirmi yedi kilometrelik kapalı halkanın içinde, on saatte on altı milyar kilometre yol kat edecek olan partiküllerin çarpıştırılması sonucunda ortaya çıkan patlamanın görüntüsünü kaydedecekti. Bu çarpışma olayının büyük patlamanın hemen sonrasında yaşananları resmedeceği iddia edilmişse de, başı ve sonu itibariyle ele alındığında ortaya çıkan; oluşturulan bir laboratuvar ortamında iki parçacığın çarpıştırılmasıdır. Bu durumda Büyük Patlama, öncesi ve sonrası olan bir başlangıç olarak, bilebildiğimiz evrenin doğumu niteliğini korusa da her şeyin başlangıcı olma özelliğini yitirecektir. Cern'de gerçekleştirilen çarpıştırmalar sonucunda ortaya çıkan *küçük patlamanın* verileriyle Büyük Patlama arasında ancak görsel anlamda bir benzerlik kurulabilir. (Şekil 9) Ya da Büyük Patlama'ya atfedilen anlam küçültülmelidir.

Bilim insanları gün aşırı bulgular edinmeye ve yeni verilerle yeni tanımlamalar yapmaya devam ederken, insanlığın evrenin temelleri konusunda vardığı her sonuç, yeni ve kavranamayacak kadar büyük anlamların bilgilerini kategorize etmekten öte bir noktaya

ulaşamamaktadır. Ama bu arayış doğrultusunda insanın evrimi, dünya üzerindeki oluş biçiminin şeklini değiştirmektedir. 19. Yüzyılın atmosferinde de uğabilecek uğaklar günümüzde havadadır. Gün aşırı geręekleřen bulguların ęizdiđi geręeklikler insanı, geręekliđin içinde fiziksel olarak yok denebilecek kadar kğltrken fikirsel olarak önemli olana dönüştürmektedir. Bilmek adına yapılan her deney, ne sürülen her felsefe, sanatın görsel gücüyle tarihe delil olmuş, sanatsal özgürlüklerin sınırlarını genişletmesi devrimleri tetiklemiş, insanın soyutun içindeki somutluğu gün geętikęe artmıştır. İnsan, bilmek adına yaptığı her şeyin sonucunda bir bilgiye ulaşır fakat edindiği yeni bulgular, bilinebileceklerin içinden bir paręa olarak geręeđin bir kısmıdır.



şekil 9 – *Cern Deneyi* 'nde paręacıkların ęarpıřma grafiği

II.3. Soyut Sanat Nedir ve Tarihsel Değişim Süreci

II.3.1. Soyut Sanatın Temelleri

İlk insan toplulukları sanat yaparken sanat kavramından habersizdiler. Onların amacı sanat icra etmek değil, geręekliđi anlamlandırmaktı. Günümüzde sanat kavramının

varlığına ve sanat icra eden sanatçılara rağmen sanatın var oluşunun temeli; evreni anlamlandırmak, var oluşumuzu temellendirmek ve gerçekliğin hallerini göstermektir. Tüm bu arayışlar sanat kavramının kendisiyle nitelenebilir ama bir kavram olarak sanat gerçekliğin tanımını yapmaz. Özerk yapısıyla bir disiplin olarak nesneye doğada olduğundan bağımsız anlamlar yükler. Bu hali ile sanat, sanat nesnesinin üst başlığı olarak durur. Sanat nesnesinin varlığı ise sanatçısından dolaydır ve sanatçının gerçekliğe bakış açısına göre sanat nesnesi; estetik değerini, formunu ve biçimini değiştirir. Bu biçimler arasında soyut formlar, insanın varlığını en dışarıda tutar ve evrenin kendisini özne olarak değerlendirir. Aristoteles'e göre bakarken tanımaktan dolayı sevindiğimiz formlar (Kagan, 1993:451), temsile ya da soyutlamaya dönüşürken soyut; insanın algılayabileceğinin ötesinde bir varoluşun temellerini biçimlendirir.

Temelde 'gerçek' neydi? Apaçık görüleni benzetmek mi, yoksa sanatçının hayalindeki gerçeği gösterebilmek miydi? İşte soyut heykelin kökeni bu fikirden doğdu. 'Gerçek', hayal edilebilen, var olan ya da olmayan her türlü nesneydi. Esinlenen her şey, sanatçının hayalinde bambaşka gerçekleri ve bilinmeyen varlıkları doğurabilirdi; işte gerçek buydu. Bilinmeyeni anlatabilmek çok daha zor ama çok daha heyecanlı olacaktı; çünkü sanatçının önünde sonsuz bir ufuk açılmıştı (Bilge, 2000:4).

Felsefedeki tanımıyla yansıtma teorisi (mimesis) sanat felsefesinin en eski ve en tanınmış teorilerinden biridir. "Bu anlayışa göre, nesnel dünya, doğa biçimleri sanat için daima bir örnek oluşturur. Sanata düşen görev, doğa biçimlerini, nesnel gerçekliği tanımak, onlar üzerine eğilmek ve onları sanatta [...], figüratif sanatlarda yansıtmaktır. Böyle bir sanat teorisi için, sanat biçimleri örneklerini doğadan alacak, sanat güzelliği de doğa güzelliğini yansıtacaktır" (Tunalı, 2007:176). Fakat 20 yüzyılın başlarında yaşanan bilimsel devrimlerle, gerçekliğin görünenden öte bir gerçekliğe sahip olduğu ispatlanmıştır. Diğer bir deyişle doğa; insanın algıladığından farklı bir biçime sahiptir. Bu düşünce biçimine Antik Yunan düşünürlerinden Platon'da da rastlıyoruz. Platon mimesis

kavramını; sanatı, sanatçının yansımanın yansımasını taklit ederek sahtekârlık üretmesini olumsuzlamak için kullanır. Platon'a göre geçekliğin tözü nesnelere dünyasında değil, idealar dünyasındadır "Bu durumda idea ile gerçeklik arasındaki diyalektik, şey ile özü arasındaki diyalektiğe dönüşür.... Ama bir özler ontolojisinde bile, gizliden gizliye olsa da, bu idealist eğilim ile bir şeyin somut olarak var olmasından çok tanımlanabilir olmasının daha önemli olduğu kanısı her zaman vardır" (Eco, 1998:128). Soyut sanat nesnesi bile algılanmak çabası içerisindedir.

Soyutun ne olduğuna dair bilim, felsefe arayış içindeyken sanatın soyutu tanımlaması söz konusu olamaz. Soyut Sanat'ın ise Modern dönemin ifade biçimi olduğu söylenebilir. Modernizmi, devrimlerin ardından totaliter düzenin yıkılması ve sonrasında insan haklarının ve birey özgürlüğünün savunulduğu bir düzenin başlaması ile beraber girilen arayışların ve aşılacak sınırların oluşturduğu düşüncelerin bütünü olarak tanımlamak yerindedir.

Modernlik çağrısı belki de 1830'lar boyunca cumhuriyetçi eleştiri söyleminin en ayırt edici özelliği olmuştur. Gerçi çağdaşlık, dönemin birbirine rakip radikal programlarının kilit unsurudur ve daha 1760'larda sanat eleştirisinde bir tema olarak belirmişti; Bununla birlikte, Decamps ve Laviro gibi isimlerin yazılarında sanatın ahlaki sorumluluklarını yerine getirmesinin ve sanatçının maddi dünyayı hiçbir engelle maruz kalmadan kavramasının önkoşulu haline gelir. Akademi'ye karşı verilen mücadelenin ve daha sahici kültürel ifade tarzları talebinin de ayrılmaz parçası olan modernlik, deneyime dayanması sayesinde sanatçının halk kitlesine açıklıkla ve duygu gücüyle seslenmesini mümkün kılacak bir sanata duyulan özlemin odağıdır (McWilliam, 2011; 450).

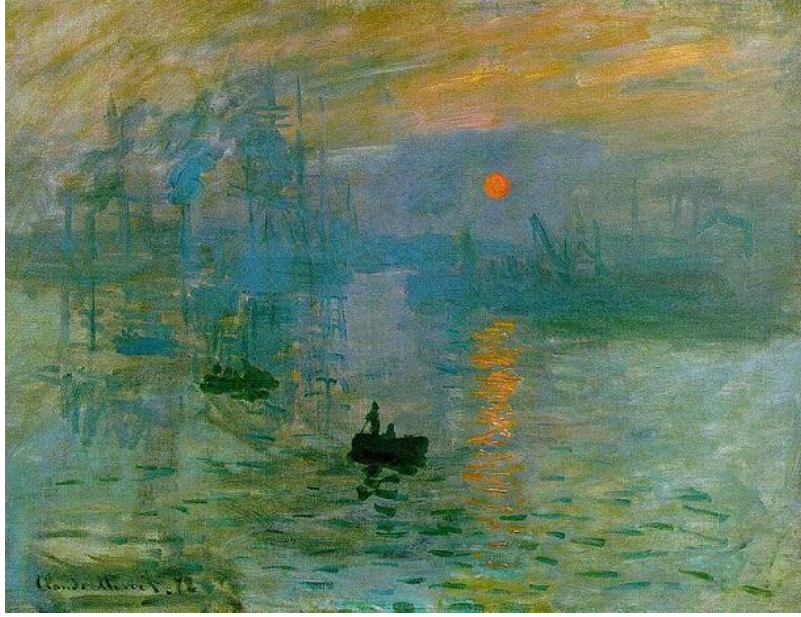
McWilliam'ın 'akademiye karşı verilen mücadele' olarak adlandırdığı Modernizm, Salon mantığını yıkmıştır. Salon sözcüğü 18. Yüzyılda Paris'te aristokrasinin egemenliğinde özel bir oluşumun mekânını nitelemektedir. Soylu sınıfın elinde bulundurduğu güç Salon'a kabul edilen sanat nesnelere niteliklerini belirliyordu.

İlki 1673 yılında sanat akademisinden mezun olan öğrencilerin yapıtlarını sergilemek için düzenlenen, 1725 yılından itibaren Louvre’da “Paris Salonu” adı altında bazen yıllık, bazen 2 yıllık dönemlerde gerçekleştirilen bu sergiler 1748 yılından itibaren ödüllü akademik sanatçılardan oluşan bir jürinin denetiminde düzenlenmeye başlamış, Fransız Devrimi’nden sonra yabancı sanatçıların katılımına da açılmıştır. Ne var ki 19. yüzyıla gelindiğinde mitolojik kaynaklardan belli konuları artık şablonlaşmış bir şekilde sunan bu anıtsal cıvalı yüzey resimleri sanata ilgi duymaya başlayan ve en kalabalık izleyici kitlesini oluşturan yeni orta sınıfın beğenilerine hitap etmez olmuştur. Daha çok gündelik yaşam sahnelerine, manzaralara ve natüremortlara, başka bir deyişle akademik sanat anlayışının hiyerarşik olarak en düşük değeri atfettiği konulara ilgi duyan bu yeni izleyici kitlesinin resimlerin konularından boyutlarına kadar aristokrasiden farklı olan talepleri 19. yüzyılda yaşanan sanatsal sınırlaşmanın nedenleri arasındadır (Antmen, 2009:13).

Akademik sanatçıların yanında eğitim almış olmasına rağmen akademizmi eleştiren Gutave Courbet, Edouard Manet ve Claude Monet gibi avangard sanatçıların yapıtlarının Salon tarafından genellikle reddedilmesi sanatçıları alternatif bir oluşuma sürüklemiş, Salon’a karşı protesto kampanyası başlamıştı. Sonuç olarak 3. Napolyon’un kararıyla 1863 yılında “Reddedilenler Salonu” başlığı altında resmi salona alternatif bir sergi düzenlenmiştir. Salon kültürünün bu avangard oluşumlarla yıkılması sanatın mekânının otoritesini değiştirirken İzlenimciliğin de temelleri atılmıştır.

İzlenimciler, doğanın görünen yüzünden ziyade, değişen yüzünü resmederek klasik tutumun ötesinde bir farklılık yaratmışlardır. İzlenimcilik akımı Paris’te 1874 yılında “Adsız Sanatçılar Birliği” adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmi Salon’a alternatif olarak düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır. Akımın adı, Claude Monet’nin sergide yer alan “İzlenim-Gündoğumu” başlıklı resmiyle ilgili olarak eleştirmen Louis Leroy’nın yazılarından doğmuştur. (Şekil 10) Leroy, Monet’nin resminin bitmemişlik duygusu uyandırdığını bu anlamda da düpedüz izlenimden ibaret kaldığını yazmıştır. Aynı sergide Renoir, Degas, Pissarro, Cezanne gibi sanatçılarda yer almıştır. Akademik resimlerin neo-klasik üslubu ile karşılaştırıldığında izlenimci resimler kuraldan ve sağlam

bir desen temelinden, hatta biçimden yoksun görünür. Karanlık tonların yerini aydınlık, parlak renkler almış, ışık başlı başına bir konu haline gelmiştir. Siyahla elde edilen gölgelendirmeler yok olmuş, açık koyu tonalite farklarıyla elde edilen bambaşka bir hacimsellik ortaya çıkmıştır. Rönesans'tan beri kullanılan bilimsel perspektifin yerini



Şekil 10 – *İzlenim-Gündoğumu*, Claude Monet

çizgiye dayanmayan ve renklerle elde edilen derinlik, fiziksel sınırların ötesinde bir perspektif anlayışı ortaya koymuştur. Tüp boyaların icadıyla sanatçının atölyesi de mekânsal sınırını değiştirmiş, dünyanın kendisi atölyeye dönüşmüştür.

Burjuva sınıfının yükselişi ile aristokrasinin ve kilisenin sanat üzerindeki otoritesini yitirmesi, modern bir dönemin başlangıcını hazırlamıştır. Modern dönemde dinsel öğretinin yerini insan aklına olan güven ve bilim almıştır. Bunun sanattaki yansıması dinsel konuların yerini gittikçe dünyevi, din dışı konulara bırakması şeklinde belirmiştir. Charles Baudelaire'in tanımıyla; “Romantizm ile modern sanat bir ve aynı

şeydir – yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem”(Baudelaire, 2004:97).

“Soyut Sanat, 20. Yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19. yüzyıl sonunda İzlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir.... 20. yüzyılın bu yeni ‘izm’leri öncesinde 19. Yüzyılda soyuta yönelişin erken örnekleri arasında Fransız ressamlar Claude Monet ve Paul Cézanne, İngiliz ressam J.M.W. Turner (1775-1851) ve Amerikalı ressam J.M. Whistler’ın (1834- 1903) resimleri dikkat çeker. Bu ressamların hiçbiri görünen gerçeklikten tam anlamıyla ayrılmamış olmakla birlikte, biçimsel arayışların ve boyasal etkilerin ön planda olduğu resimlerinde ‘modern’in ifadesinin temsili gerçekliğin ötesine uzanan ‘saf sanat’ta aranacağıın ipuçlarını vermişlerdir” (Antmen, 2009:79-80). (Şekil 11)



Şekil 11 – *Téméraire ile Savaş*, Joseph Mallord William Turner

Antmen, soyut sanatın temellerini İzlenimcilerin soyutlama eğiliminde görmüştür fakat o tarihin biraz daha gerilerinde başka bir akım Soyut Sanat’ın ilkil örneği olmaya, dönemin toplumsal olaylarının yarattığı psikolojik eğilimlerle daha yakındır. Fransız Devrimi’nin yıkıcı ama yenilikçi ve özgürlükçü tutumuyla bireysel özgürlüğüne yaklaşan insanın sanatta yaptığı devrimin adı Romantizm olmuştur.

'Romantizm' köken olarak 'romance' kelimesinden gelmektedir. 'Romance', Roma İmparatorluğu'nda halkın konuştuğu ve Latincenin bozulmuş hali olan konuşma dilidir. Zamanla 'romance', halkın ilgi duyduğu olağanüstülüklerle dolu, doğa güzelliklerinin anlatıldığı şiir ve nesir türü eserlerin bu niteliğini belirten sıfat olmuş ve söz konusu nitelikler için kullanılmaya başlanmıştır.... Rasyonalizmin sözkonusu olduğu XVIII yüzyılda, kelimenin anlamında belli bir kayma olmuş ve "gerçekdışı, hayali, duygusal" anlamında kullanılmıştır (Çetişli, 2009: 65)

"En iyi kural, kuralsızlıktır" diyen romantikler, insanın duygularının, düş gücünün hayata geçirilmesini savunurlar (Romantizm, 2013). Klasizm'e tepki duyan Romantik sanatçıların çalışmaları biçimsel anlamda soyut olarak nitelenemese de soyut sanatın temellerinin romantik eserlerin varoluş amacında yattığı söylenebilir. Dine, sisteme, herhangi bir dayatmaya maruz kalmayan özgür ruhun duygulanımı, şiirsel bir dille, fenomenin görüntüsünün üzerinde bir gerçekliğin arayışına girişmiş, biçimsel olmasa da fikirsel anlamda soyutu imgeleyen sanat çalışmaları Romantik dönemde ortaya çıkmıştır. Sonrasında Empresyonizmle dinamik yapıların görselinden yola çıkılarak hareketin soyut imgesine, dünyanın günün her saatinde aynı nesneye başka bir renk ve şekil vermesine odaklanılmış, gerçekliğin görünen yüzünün zaman içindeki dinamiğinin donmuş bir anda imgelemesiyle soyuta bir adım daha atılmıştır. Ekspresyonizm'le ruhun halleri şekil edilmiş, Fov'ların adının anlamında olduğu gibi tuvale vahşice saldıran tutumları ve rengârenk yelpazesini, sanat nesnesinin kutsal değerliliğini yıkmış, oluşan yeni özgürlükler alanında soyut sanata giden yolda biçimsel anlamda, döneminde ilk örneklerinin görüldüğü Kübizm'e ulaşmıştır.

II.3.1.1. Kübizm

20. yüzyıl başındaki temsile dayalı sanat anlayışından koparak devrim niteliğinde yenilikler getiren Fransız sanat akımı Kübizm'in en önemli ve öncül sanatçıları

Pablo Picasso ve Georges Braque'dır. Bu iki sanatçı, nesne yüzeylerinin ardına bakarak, konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekillerin de yer aldığı, figürü sezebileceğimiz resimler yapmışlardır. Bu anlayışla yaptıkları sanat çalışmaları Kübizmin ilk aşaması olan analitik dönemin (1907-1911) *soyutlama* örnekleridir. Kübizm'in ikinci aşaması olan sentetik dönemde (1911-1914) kolaj ve asamblaj yöntemleriyle *soyut sanata* bir adım daha yaklaşılırsa da, akımın en önemli iki temsilcisi olan Picasso ve Braque hiçbir zaman figürü sanatlarından tam anlamıyla çıkarmamışlardır.

Kübizm, Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda Paris'te resim üzerinden gelişen bir akımdır. O dönemde Avrupa'da biçimlenmekte olan modern sanatın arayış içindeki genç sanatçıları, ışığın geçici etkilerini resmeden İzlenimcilerden resimde dinamik bir yapının fikrini ediniyor, Matisse'in çevresinde toplanmış olan Fov'ların renk yelpazesıyla resmin geleneksel kurallarından sıyrılıyorlardı. Cezanne'ın *Provence Manzaraları*'ndaki küpleşen yapılar sanatçılara Kübizmin esin kaynağı olmuştur. "Picasso, resimlerinde üçüncü boyutu geleneksel perspektif ve gölgelendirmeye değil, renk tonalitesiyle elde eden Cezanne'ın ortaya attığı yeni görsel önermeleri yeniçağa, 20. yüzyıla taşımıştır. Picasso'nun 'Avignonlu Kızlar'ının Cezanne'ın geç dönem resimleri arasında yer alan 'Yıkananlar' dizisiyle ilişkisi açıkça görülebilir"(Antmen, 2009:47). Cezanne'dan "babamız gibiydi..." diye bahseden Picasso'nun *Avignonlu Kızlar*'ı Kübizmin biçimine ilk örnek niteliğindedir.

'Avignonlu Kızlar'ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır. Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden, hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı vermektedir. Rönesans'tan itibaren tek odaklı perspektif anlayışına alışık olan gözlere yeni bir görme biçimi öneren bu görsel tavır modern sanatta 'Avignonlu Kızlar'a atfedilen önemi açıklar. Picasso, resimdeki her bir figürün tek başına birer heykel gibi düşünülebileceğini

söylerken izleyicinin optik olarak tek yüzeyde –yani resim yüzeyinin kendisinde- algıladığı nesnelere ve figürleri üç-boyutlulukları içinde kavramış ve yansıtmış; izleyicinin önünde açılan bir pencere varmış gibi kurgulanan geleneksel resimlerdeki perspektif derinliğini dışlamıştır. Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir; resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir (Antmen, 2009:47).

Ahu Antmen'e göre, Louis Vauxcelles'in bir eleştirisinde Kübizm sözcüğünü kullanması, Mehmet Yılmaz'a göre ise Braque'ın Estaque'ta Evler adlı çalışmasını Matisse'in bir sergide 'küplere benziyor' diye eleştirmesiyle Kübizm sözcüğü kavramlaşmış ve akımın adı olmuştur (Antmen,2009:45; Yılmaz,2006:44). Norbert Lynton ise, "Picasso ve Braque'ın yerleşmesi için hiçbir çaba göstermedikleri bu sözcük 1911'de, aralarında Picasso ve Braque'ın bulunmadığı birtakım sanatçıların yapıtlarını Salon des Independants'da sergilemeleri ve kendilerinden Kübistler diye söz edilmesi üzerine bir akımın adı olmuştur" diye bahseder (Lynton, 2004:66). Her kim akımın isim babası olursa olsun, akımın adının küplerle olan ilişkisinin hala karıştırılıyor ve küp sözcüğünden hareketle bir biçim yaratılıyor olduğu bir gerçektir.

O dönemde Braque ve Picasso birbirlerininine çok benzer teknikler içeren resimler yapmaktaydılar. "Bir süre iki sanatçı aynı binada oturdular, birbirlerini ve yaptıkları işleri sık sık gördüler. Birbirine benzemeyen iki insan olmakla birlikte, bu gün bile o dönemde yaptıkları resimlere bakarak, hangi resmin kim tarafından yapıldığını söyleyebilmek güçtür"(Lynton, 2004:57). Her ikisi de hacimlerin iç içe geçtiği portreler, manzara resimleri, natüremortlar yapıyorlardı. Onlar iki boyutlu (en ve boy) olan tuvalin yüzeyine doğada üç boyutlu (en, boy, genişlik) olan nesnelere çizebilmenin, bu çok boyutluluğu yansıtabilmenin yöntemlerini araştırıyorlardı. Bu yeni bir sorun olmamasına karşın duruma daha önce kimse onların yaklaştığı gibi yaklaşmamıştı. O zamana kadar derinlik hissi perspektif tekniği ve boyaların karşıtlık ilişkisiyle kurulan tekniklerle

veriliyordu. Pablo Picasso ve Georges Braque önce bir tablonun iki boyutlu bir düzlem olduğunu unutturan perspektif yöntemini geleneksel yollarla aktarmayı bıraktılar. Onların niyeti gerçeği gördüğümüz gibi değil olduğu gibi yansıtmaktı. Diğer bir deyişle iki boyutlu yüzeyde üç boyut yanılması yaratan perspektifin tersi bir mantıkla, üç boyutlu nesnenin iki boyuta indirgenmesinin resim örneklerini gerçekleştirmişlerdir. (Şekil 12)



Şekil 12 – *Benim Güzel Kızım*, Pablo Picasso

Fenomenin görüldüğü gibi değil de olduğu gibi yansıtılması amacıyla iki boyutlu düzlemde üç boyutun yanılması dışında bir yaklaşım, soyutlama yöntemiyle algı sorunsalını dile getiriyordu. Kübizm'den önceki örneklerde soyutlama, figürün duygulanımı ya da görüngünün görünüşü üzerine değinirken Kübizmle algı kavramını irdeleyen bir soyutlama gerçekleşmiştir.

1911'e doğru Braque ve Picasso için, nesnelerin katlarını açıp, küçük yüzeylere bölmek, kenar çizgilerini kırmak gerçek bir oyun haline geldi. Sanatın ve hatta hayatın özünde olan oyun, bilimin belirsizliklere atfettiği yeni kavramlarla sanatçıların ufkunda yeni bir gerçekliği yorumlama biçimine dönüşmüştü. Bu durum öylesine eğlenceli geliyordu ki bir zaman sonra ortaya çıkan eserlerinde figürün anlaşılması imkânsızlaştı, hatta figürsüz küp etkiler oluşmaya başladı. İki sanatçı, o sıralar Avrupa'nın başka merkezlerinde doğmakta olan soyut sanata çok yaklaşmışlardı. Görelî gerçeğin görüldüğü gibi olmaması durumuna eğilen sanat, artık her anlamda bilmenin belirsizliğinin görsel delilleri olarak tarihin dokümanları olma niteliği kazanmıştı.

Kübizmin sentetik döneminde sanatçılar resimsel tüm sınırlamalardan kurtulmayı, gerçeği özgün bir dille yansıtmayı amaçladılar. Resme, kâğıt parçaları, gazete, kibrit çöpleri, hasır gibi tamamen yabancı öğeleri yerleştirmeye başladılar. Boyalarına kum karıştırdıkları da oluyordu (Antmen, 2009:48). “[...] bu yapıtlar doğadan değil de, sanattan ya da yapma nesnelere kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu. Resim sanatı geleneksel olarak – İngilizce ve Fransızca da sözlük anlamıyla da- bir yüzeyi boyama sanatıydı”(Lynton, 2004:62). Resmin kavramsal içeriğini değiştiren sanatçıların amacı, bir tablonun her şeyi yüzeyine alabileceğini, boyut denen kavramın o güne kadarki algılanışının yanlış olduğunu ispatlamaktı. Yeter ki tablo, biçimlerin tutarlı bir kompozisyonunu, ritmik düzenin dengesini oluştursun.

Kübizmin bu boyut arayışını aynı mantıkla heykele uygulamak mümkün değildir. Zaten üç boyutta şekle gelen bir nesnenin bir obje olarak indirgenebileceği düzlem, resmin çerçevesiyle sınırlanacaktır. Picasso'nun 1912 tarihli Gitar adlı heykel çalışmasını incelediğimizde bu boyut karmaşasına tek açılı heykel mantığıyla yaklaştığını fark edebiliriz. (Şekil 13) Diğer açılarından ne olduğu anlaşılamayacak olan heykelin gitarı



Şekil 13 – *Gitar*, Pablo Picasso

simgeleyen yüzü, heykeli tek açığa indirgemıştır. Diğer bir deyimle kübizmin sentetik döneminin kolajı bir kademe kabarak assemblajı oluşturur ⁷ve o da bir kademe daha kabarak çerçevesinden kurtulur. İzlenimle, ışığın gerçekliği hareketlendirdiğini resmeden sanatsal farkındalık, üzerine çok açının hareketini de ekleyerek, heykelin klasik tutumuna alternatif bakış açısı getiren, modern heykelin sınırlarını aralayacak ilk adımı resmin heykele yaklaşmasıyla gerçekleştirmiştir.

Kübizm, döneminde heykel sanatçıları arasında da taraftar bulmuştur. Kübist üslubu, kavramın ilk anlamından hareketle heykele uyarlayan sanatçı Henri Laurens'dir (1855-1954). Rus asıllı Amerikalı sanatçı Alexander Archipenco (1887-1964) Mısır sanatına duyduğu ilginin yansıması olarak Kübizme yaklaşmıştır.

⁷ Assemblajın ilk örnekleri bu döneme aittir.

Kübizm, Birinci Dünya Savaşının gündeme olan etkisiyle önemsizleşmiş, sanatçılar savaş ortamının karmaşasında sanatsal enerjilerini eyleme dönüştürememiş ve kübizmin deneysel üretim aşaması sonlanmıştır. Fakat sanatta yaptığı devrim, sonrasına yön vermeye devam edecektir.

II.3.2. Soyut Sanatın Doğuşu

“Soyut sanatın ortaya çıkışını bütün ayrıntılarıyla açıklayabilmek kolay değildir. Bunda pek çok etkenin payı vardır ve böyle bir açıklama pek çok tanımı gerektirir. Fakat Picasso ile Braque’ın, özellikle 1909 ile 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde, betimlemeye (*Figuration’a*) karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar”(Lynton,2004:56).

“Bazı ressamalara göre Kübizm, açıkça tam **soyutlamaya** (*soyuta*) giden bir yoldu. [soyutlamayı boldface yapan ve (*soyuta*)’yı metne ekleyen H.T.T] Bu ressamlar, bu yolun sonuna kadar gitmek istemeyenleri, sanatta betimleme geleneğinden ayrılmaktan korkmakla suçluyorlardı” (Lynton,2004:74). Kübizm ve en önemli temsilcisi Picasso; döneminde soyut sanata yönelen diğer ressamlar tarafından, soyut sanatın saf, görünen gerçeklikten kopan yenilikçi tavrına ayak uyduramamak, figüre bağlı kalmakla suçlanmışsa da, soyutlamanın sınırlarını ve boyutlarını değiştirip soyut sanata yol gösteren olmuştur. Paul Klee’nin 1914 tarihli Picasso’ya Saygı adlı tablosu Lynton’a göre daha çok Delaunay’ın resimsel özelliklerini barındırıyor olan bir soyutlama olsa da, resimde figürün hiçbir hali yer almaz (Lynton,2004:73). (Şekil 14) Ama resmin yapılış sebebinin



Şekil 14 – *Picasso'ya Saygı*, Paul Klee

ithaf edildiği kişi bir figürdür. Üzerinde betimlemenin olmaması anlamında soyut olan bu resimle Klee, biçiminden anlaşılacağı üzere Kübizme, adından anlaşılacağı üzere de Picasso'ya saygılarını ifade etmek için ithafta bulunmuştur. Soyut sanat örneklerinin ilk görüldüğü alan olan resmin o dönem ressamlarının birkaç yıl aralığındaki çalışmaları tarihsel dizgeyle sıralansa, yaşanan dönüşümün soyutlamanın dozajının artırılarak gerçekleştirildiği fark edilebilir. “Resme zararlı olduğu gerekçesiyle doğal görüntüleri ilk eleyen ressam Wassily Kandinsky (1866-1944) olduğu için, kendisi soyut ya da *non figüratif* denen sanatın ilk uygulayıcısı olarak kabul edilmektedir” (Yılmaz, 2006:63)⁸. Ama Kandinsky'nin Soyut Sanatı keşfi ne döneminin sanat eğilimlerinden hareketle ne de döneminin bilimsel gerçekliğinin açılımlarından hareketle değil gibidir. Mehmet Yılmaz'ın Ingo F. Walther'den aktardığı, Kandinsky'nin kendi sözleri gibi ifade edilen tasvirde; akşamüstü ışığına gelen düşünceli bir adamın ilk bakışta kendi resmini yanlamasına

⁸ Ayrıca bakınız; Gombrich, age.570 ve Antmen, age. 81

durduğu için, içinde betimlenen bir şey olmayan, renklerden oluşan bir bütün olarak algılaması ve buna hayran olması durumu vardır (Yılmaz, 2006:63). Yılmaz'a göre Fov'ların renklerinden esinlenen Kandinsky,⁹ Gombrich'e göre Ekspresyonizmden esinleniyor,¹⁰ soyut resmin ilk örneklerinde “rengin müziğini” resmediyordu (Gombrich,1999:570). (Şekil 15) “Birçok Alman ressam arkadaşı gibi, gelişmenin ve bilimin ortaya çıkardığı değerlerden hoşlanmayan Kandinsky, dünyanın, saf ‘ruhsallığı’ temsil eden yeni bir sanat tarafından yenilenmesini özleyen bir gizemciydi” (Gombrich,1999:570).



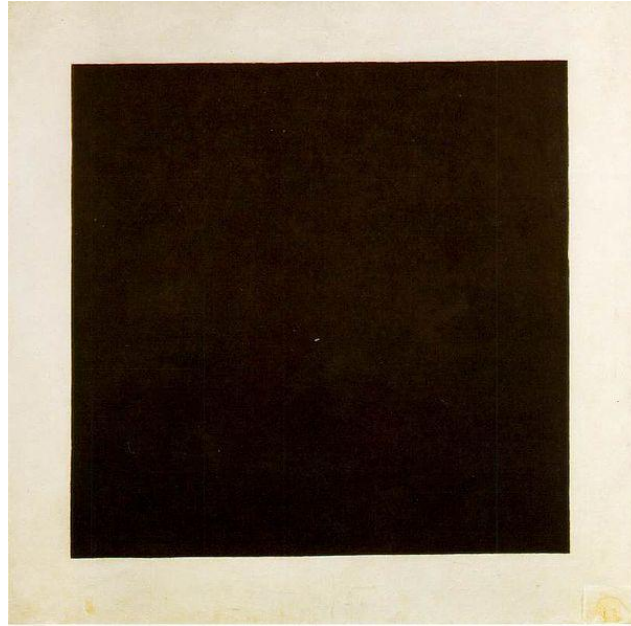
Sekil 15 – *Doğaçlama 27*, Wassily Wassilyevich Kandinsky

İlk gerçek soyut resimlerin 1910'larda Kandinsky tarafından yapıldığı söylenebilir de, aslında soyut eğilimler sanatta tarih boyunca var olmuşlardır. Ayrıca Modern Sanatın kendisi çok büyük oranda soyut anlayışa yöneliktir. 1900'lü yılların

⁹ Bkz. Yılmaz, age.63

¹⁰ Bkz. Gombrich,age.582

ortalarına kadar yapılan soyut-somut atışmalarında “Figüratif anlatım geçmişe aittir; modern olan, soyuttur; bu, sanatın bundan böyle gitmesi gereken yoldur” demeye kadar vardırılan iddialar, sadece dönemin yeni anlatım biçiminin heyecanına kapılanların yanlışıdır (Heykel Sanatı, 2006:182). Sanat, tarihi boyunca nerde kim hakkında kesin bir iddiayla tanımlamada bulunuyorsa onu (içinde barındırıyor olsa da) anlamsız kılmıştır. Vassily Kandinsky, Piet Mondrian, Robert Delaunay gibi dönemin diğer soyut sanat ressamlarının üzerinde bir iddiayla Süprematizm adı altında Kazimir Maleviç’in gerçekleştirdiği resim *Siyah Kare* soyut resmin ölümünü imgelercesine bu gün hala Maleviç’in mezarının başında durmaktadır. (Şekil 16) Maleviç, Süprematist resimlerinde saf biçimlere derin anlamlar yüklemiş, mutlak ve sonsuz olanın biçimsel ifadesini geliştirmeye çalışmıştır.



Şekil 16– *Siyah Kare*, Kazimir Maleviç

Kandinsky, Maleviç, ve Mondrian gibi sanatçıların sanatlarını temellendirdikleri kuramlarını açıklamalarından önce, 1906’da Wilhelm Worringer; sanat

tarihine yeni bir araştırma mantığı getireceğini düşündüğü Soyutlama ve Özdeşleyim adlı doktora tezini yayınlamıştır. Bu teze göre insanın iki iç tepisi vardır. Bunlardan biri, bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı özdeşleyim (Einfühlung) içtepsi, öbürü de soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı soyutlama (Abstraktion) içtepsidir. Worringer; bir kavram olarak Theodor Lipps'ten aldığı özdeşleyim içtepsisini en yalın haliyle şöyle tanımlar. “Estetik haz, bir (duyulur) obje’de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje’de kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir” (Worringer,1985:13). Ancak Worringer; Th. Lipps'in tüm sanat yaratmalarına temel olduğunu söylediği özdeşleyim içtepsisinin yalnız natüralist olanlara uygulanabileceğini söyler. Özdeşleyim içtepsisinin karşıtı olarak soyutlama içtepsisini gösteren Worringer; “büyük tinsel uzay korkusu” diye tanımladığı evren algısında bireyin huzur hissedebilmesi için soyutlama eylemine gittiğini söyler (Worringer, 1985:23). Worringer’in kendi sözleriyle ifade edersek; “Psişik açıklanmasını insanın soyutlama gereksinmesinde bulan tüm sanat yapıtı elemanlarını stil kavramı altında topluyoruz, oysa özdeşleyim gereksiniminden doğan sanat yapıtı elemanları natüralizm kavramı içine girer” (Worringer, 1985:54). Bununla Worringer, tüm sanat üslûplarını ve sanat tarihini açıklayabilmek için iki kavram üzerinden iki temel içtepi ortaya koyuyor. Bu iki kavram iki psikolojik yetiyi ifade ettiği için, tüm sanat üslûpları ve bu üslûplardan oluşan tüm sanat tarihi, psikolojik bir temele oturtulmuş oluyor.

Worringer’in bahsettiği insana dair olan iki içtepi, dönemin gerçekliğinde sanatsal açılım yaratan bir kategorizasyon olması dışında yanlıştır. İnsanın bir tek iç tepisi vardır o da anlamlandırmak. Anlamın temelinde bilgi, bilginin temelinde de soyutluk vardır. Birey anlamlandırmak adına fénomene de soyuta da ulaşabilir. Bu yolla başvurduğu kavrama ve ifade etme biçimlerinin hepsinin kökleri doğadan gelir. İnsan yarattığı olan

objeleri, kavramın kendisini ve düşünceyi doğadan bağımsız bir şey olarak kategorize etmeye çabalamak yanlıştır. İnsanın düşünme eylemi de, insan doğanın bir parçası olduğu için doğaya aittir. Düşünüle varılan ve herhangi bir yolla ifade edilen şeyin kendisi de doğanın parçası olarak durur. Diğer bir deyimle, düşünme eylemi doğanın bir parçasıdır. Doğanın durduğu düzlemin kavranabilir sınırlarının hareket alanında insan tarafından gerçekleştirilen her şey doğaya aittir. Ayrıca sanat tarihinin stilleri, üslupları, oluş biçimleri, sadece sanatçı ya da birey üzerinden düşünülemezden bireye ait olan içtepi sanat tarihini karşılamaz. Anlamlandırmak içtepiyle birey sistemin aracı olarak iyiyi de, kötüyü de, bilimi, felsefeyi, sanatı da gerçekleştirir. İnsanın, yaşadığı doğa parçasını yok ediyor olması da doğanın ritmik işleyişinde vardır. Kavrama ve anlamlandırma arzusunun şekle gelen hali, plastik sanatlar da insan yarattığı bir oluşla doğaya dâhil olur. Bu sürecin içtepi olan anlamlandırmanın ifade biçimleri olan üretimler, doğanın temelinde yatan *estetik olmaya* eğilirken doğanın kurallarından elde edilen verilerin sistematikliğini kullanır. Doğa dediğimiz; soyutluğun, duyu organlarımızla kavrayabildiğimiz kısmıdır. Düşünmeyle kavranmaya çalışılan soyutluğun; düşünme eylemine temel olan doğadan hareketle gerçekleşmesi, düşünme eylemini doğanın bir parçası kılarken, doğayı da soyutluğun bir parçası kılar. Doğa diye bahsedilen, sadece insanın yaşam alanı olan dünya değil, evrenin makro ve mikro anlamlarda bilebildiğimiz her kısmıdır.

Soyut sanatın doğumunun, henüz gün yüzüne çıkmamış, ana rahmindeki hali soyutlamadır. Masum bebek, doğumuyla başka bir boyuta gözlerini açar ama anne karnındayken de doğumundan sonra da *var olduğu yer* soyuttur. Soyutla soyutlamının arasında duran figür (tanımlanabilir olan) evrenin bir parçasıdır. Eğer evrenin kendisi bilinebiliyor olsaydı o da bir figür olacaktı. Buradan hareketle soyutlamayla da soyutla da

arananın bir figür olduğu söylenebilir. Kandinsky'nin soyutla bulduğu figür, inançlarından dolayı tanrıyla eşlenebilir. Figürün gündelik hayatta kullanıldığı anlamıyla somutluğu ise bilimin o dönem bulgularıyla tartışmaya açılmıştır.

Einstein'ın $E=MC^2$ denklemiyle bulduğu şey somutluğun anlamını yıkmıştır. Einstein, 1905 yılı başından o yılın sonuna kadar yayımladığı makalelerle özel görelilik kuramını anlatıyor, evrenin görünen yüzünün somutluğunu enerjiye denk kılıyordu. Kütleyle, saniyede 300000 km hız ile hareket eden ve evrende sabit tek değer olan ışık hızının karesinin çarpımının enerjiye eşit olması durumu; kütlenin enerjiye, enerjinin de kütleyle dönüşebileceği gerçeğini veriyordu.¹¹ Bu gerçek; gözle görülebilen, dokunulabilen her objeyi hatta insanı enerjiyle eş kılıyordu. Bu bir anlamda figürün ölümüydü. Einstein'ın bulgusunu 1905'te yayınladığından hareketle sanatçıların bu durumun yarattığı soyutluğun farkındalığını biraz geç idrak ettikleri söylenebilir. Artık, görelilik gerçeğinin görsel yorumcuları olan resim ve heykel sanatçılarının ufkundan ötürü sanat nesnelere bireysel ve saf olma niteliği yükleniyordu. Artık ne zamanın, ne de mekânın sabit olmadığı bir gerçeğin dili olan sanat çalışmaları; biçimi ne olursa olsun, gerçeğin soyutluğuna değiniyordu.

Tüm bunların yaşandığı dönemde heykel sanatındaki örnekler, resimde yaşananlardan ayrışarak, biçimini soyutlamanın sınırlarında tutmaktaydı. Constantin Brancusi'nin "Benim işlerimi soyut olarak adlandıranlar ahmaktır. Soyut olduğunu düşündükleri şey gerçektir, çünkü gerçek dıştaki form değildir; düşüncedir, şeylerin özüdür"(Brancusi, aktaran Yılmaz 2006:73) sözleriyle formunda hiçbir şekilde bir kuşun imgelerini bulamayacağımız heykellerinin, soyutlamanın sınırlarında yer aldığını ifade

¹¹ Bir örnekle açıklanırsa: her hangi bir araca ışık hızına ulaştıktan sonra yüklenen enerji aracın kütlesine eklenir ve araç ışık hızını geçemez.

etmişse de soyut sanatın formunun gelişmesinde arketip olma vasfını taşımaktadır. (Şekil 17)



Şekil 17 – *Uzayda Kuş*, Constantin Brancusi

II.3.3. Soyut Sanatın Evrimi

Sanatın kendisinin, günümüz gerçekliğinin soyutluğundan yola çıkılarak soyut olduğu söylenebilir. Sanat tarihi, soyut sanat kavramının doğumundan günümüze, bu bağlamda ele alınırken; dönemlerin toplumsal gerçekliklerinin sanata atfettiği anlamlardan bağımsız, farklı bir düzlemde incelenmelidir. Konu sanat olunca söylenebilecek sözcükler doğal olarak söylendiğinden de farklı bir anlama sahip olacaktır. Sanatın farklılığının temelinde, kavramlarla tanımlanan gerçekliğin ne kadar gerçek olduğuna dair üretilen fikirlerden oluşan entellektüalitenin saldırgan tutumu yatmaktadır. Böyle söylenildiğinde bu tutum olumlu bir anlam kazanırken olumsuzlamak için, toplumsal hegemonyanın belirttiği empoze davranışlar da denebilir. Sanatı özel kılan şey onun doğasındadır. Sanatın ne olduğu üzerine kesin bir söz söylendiği andan itibaren sanat bu savı yıkmak için saldırır ve yıkar. Sanat tarihi boyunca hüküm süren, sabit bir düşünce, üslup olmamıştır. *Evirilen zihin bilir ki bu günün doğrusu, yarının yanlıştır.*

Soyut kavramının biçim olarak sanata dâhil olduğu dönemin temel problemi; soyut sanata dâhil olan örneklerin biçimlerinin, görüngünün öğelerini alanlarından dışlıyor, saf ve öze dair olan geometrik biçimleri kabulleniyor olmasıydı. Modernizm'in ileri aşamalarında bu probleme yaklaşım, 'doğal nesne' üzerinden değil nesnenin kendisi referans alınarak sınırları değiştirilmiştir.

Kübizmin sanat dışı nesnelere asanblaj yöntemiyle resme kabul etmesi, heykelle resim arasındaki sınırları değiştirmişti. Auguste Rodin'in; *Kaleis Burjuvaları'nı* yüksek makamlarından, kaidelerinden indirmesiyle heykelde gerçekleşen devrimden sonra gerçekleşen en büyük devrim Picasso'nun sanat dışı malzemeleri heykel plastiğine kazandırmasıdır. Kübizm, sadece dönemini ve döneminin sanat anlayışını değiştirmemiş,

sonrasının ufkunu da genişletmiştir. Fütürizmin ve Konstrüktivizmin; Kübizmin, döneminin ötesine uzanan dalları olduğu söylenebilir.

Fütürizm'in Manifestosunu, hâlihazırda bir sanatsal üretim gerçekleştirilmemişken yayımlayan ve sanatın nasıl olması gerektiğini; İtalya'nın savaş hazırlıkları yaptığı bir dönemde gayet hırçın bir dille ifade eden İtalyan şair ve oyun yazarı Flippo Tomasso Marinetti, amacına ulaşmış ve oluşum biçimi itibariyle de gelecekçi bir akımı başlatmıştır. Fütürizmin temel kavramı ritim, bunu imgeleme biçimi ise hareket ve hızdır. Dönemin gerçekliğinin ritmini, makineler üzerinden değerlendiren sanatçıların üretimleri kübizmin ileri aşaması niteliğinde bir biçime sahiptir. Umberto Boccioni'nin *Uzayda Devinen Biçimlerin Birliği* isimli heykel çalışması, kübizmin küplerinin birleşerek oluşturduğu bir figürün savaşa hareket ediyor hali gibidir. (Şekil 18)



Şekil 18 – *Uzayda Devinen Biçimlerin Birliği*, Umberto Boccioni

Fütürizmin hareket kavramına yaklaşımını konstrüktivist bir dille değerlendiren Alexander Calder, heykel plastiğindeki bir kavramın; hareketin biçimini değiştirmiştir. Calder'in heykelde hareketi, bir yanılısama olmaktan çıkarıp, heykelin bir ögesi kılmasıyla heykel, stabil olan bir şey olmaktan çıkmış, katatonik kavramının içi boşalmıştır.

Kübizmin etkileri Konstrüktivizm'de de kendini doğrudan gösterir. Endüstrinin hammaddeye verdiği yeni biçimin sanatta kullanılışının temellerinde, Picasso'nun Kübizmle sanat dışı maddeleri heykel plastiğinde denemesi öngörülebilir. Savaş ortamının yarattığı toplumsal çöküşün hezeyanlarında sanatçıların amacı, toplum bilinciyle fayda sağlamak üzerinden 'işlev' sözcüğünü sanata adapte etmek olmuştur. Konstrüktivizmin, dönemin gerçekliğinden hareketle incelenirse soyut estetik bir hareket olmadığı, topluma ve kolektif bir ruha hizmet etmeyi amaçlamış bir hareket olduğu fark edilir. Günümüz gerçekliğinden bakıldığında soyut sanatın kademelerinden biri olduğu ve boşluğun inşasını gerçekleştirdiklerini söylemek mümkündür. Boşluğu delen dev metal sütunların birlikteliğinden oluşan yapıların sunduğu olanaklar, evren profilinde de örneğini görebileceğimiz bir biçimde boşluğun büyük kütleler şeklinde meydana gelmesini sağlamıştır.

Soyut sanatın nesneyle olan sorunsalı Dada'da biçimini tamamen değiştirir. Çünkü Dadacılar geçmiş sanatın kendisini hiçleyen, yok sayan bir tutumla sanata dahil olurlar. Sanatı, estetiği, sanat nesnesini dışlayan tavırları onlara sanatın ne olduğunu sorgular. Nesnesini değil, kendisini bile hiçleyen bir anlayışın kendisi sanata, ürünleriyse sanat nesnesine dönüşmüştür. Dada; savaşın yıkıcı etkilerine maruz kalmayan tarafsız bir bölge olan Zürih'te ortaya çıkmıştır.

1916'da Zürih'te adı konan ama 1920'lere kadar Avrupa'nın birçok kentine yayılan Dada, bazı genç sanatçıların dünya siyasetine ve burjuva değerlerine karşı muhalefet biçimi olarak gelişmiş, herhangi bir ortak sanatsal program izlenmemiştir. Sanatı doğrudan politik bir duruşun dışavurumu olarak kullanan Fütüristler gibi sanatı değiştirmek değil yok etmek isteyen Dada'nın yadsımacı tavrı, özünde dünyanın gidişatına ilişkin derin bir çığılım ifadesidir. Dada'nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi, 'anti-sanat' terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır-nesnelere (Antmen,2009:124).

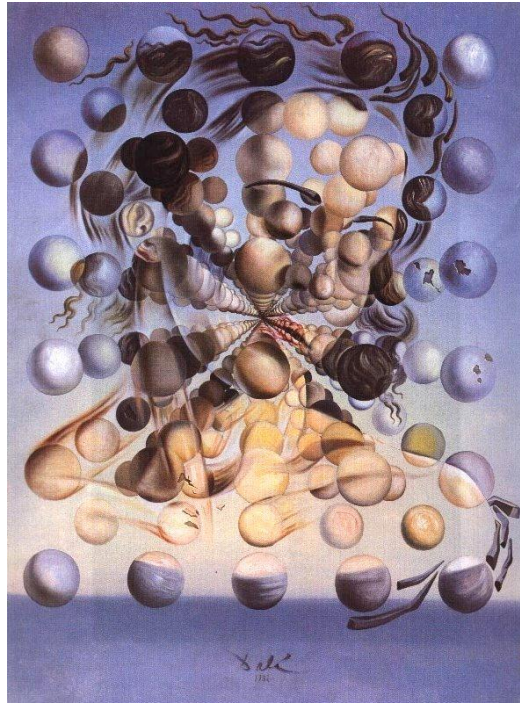
Dada'ya eş zamanlı olarak Amerika'da Dada'nın etkisiyle Marcel Duchamp; avangart bir tutumla *Çeşme*'yi, yani sanat dışı, hatta çirkin bir imajın simgesi olan pisuarı, hazır nesneyi, bir imzayla galeriye sokarken sadece sanatı sorgulamıyor, fikrin estetiğini sanata sokuyordu. (Şekil 19) Estetik bir nesnenin fikri değil, estetik bir fikrin nesnesi; sanatın nesnesini fikre yükseltiyor, soyutun imgesini estetik nesneden bağımsız hale getiriyordu (Kuspit, 2006:38).



Şekil 19 – *Çeşme*, Marcel Duchamp

Dada'nın, estetiği umursamayan hatta hiçleyen tavrının hemen sonrasında Sürrealizm, bu durumdan hiç etkilenmeksizin estetiğin konularını bilinçaltına, hayallere,

düşe, rüyalara dayandırılıyordu. Gerçekliğin görünen yüzünün gerçek üstü halini, biraz politik biraz popüler bir tavırla izleyiciye sunuyorlardı. 1924 yılında Sürrealist Manifesto'yu yayımlayan Fransız şair-yazar Andre Breton, "ruhsal otomatizm" adını verdiği yöntemiyle gerçeküstücülere yeni bir ifade biçimi öneriyordu. "Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır"(Antmen, 2009:136). Breton'un estetiği hiçleyen tavrına rağmen plastik sanatlar alanında üretimler, kurallı bir estetik dizgeyle gerçekleşmiştir. Sürrealizmin var olduğu alan olan şiir, yazı, kavram eşleşmesinden etkilenen Sürrealist sanatçı Rene Magritte'in üretimleri Kavramsal Sanata ön örnek olmuştur. (Şekil 2) Sürrealistler arasında döneminde de, günümüzde de en popüler olan sanatçı Salvador Dali, düşsel, heykelsi amorf yapılarla kurduğu soyutlama örneklerini hem resim hem de heykel sanatında uygulamıştır. (Şekil 20)



Şekil 20 – Noktaların Galası, Salvador Dali

Soyut sanatın evriminde geçirdiği dönüşümlere çoğu zaman Avrupa, Paris merkez olmuştur. Dünya savaşlarıyla Avrupa'dan göçen sanatçılarla dolan Amerika 1940'lardan itibaren alternatif bir merkeze dönüşmüştür (Antmen, 2009:145). 1920'li ve 1930'lu yıllardaki büyük bunalımdan sonra Amerika'nın ekonomisini düzeltmeye başladığı yıllarda Soyut Dışavurumculuk, Avrupa'nın o güne kadarki sanatının birleşimi niteliğinde Amerika'da belirir. "Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı Sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-67) deyimiyle, 'gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı' bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır" (Antmen, 2009:146-147). Soyut Dışavurumculuk, 1920'lerde Kandinsky'nin resimlerine yönelik bir nitelemeyken, Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından Alman ressam Hans Hofmann'ın 1946'da New York'ta sergilediği resimleri için kullanılmıştır (Antmen, 2009:143). Avrupa'dan ithal edilen bu kavramla sanatçılar soyutluğun ifadesinde içsel olanı, derin özneliği yücelten bir tavırla özgür bir eyleme dönüştürmüşlerdir. Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'in ifadesiyle Soyut Dışavurumla 'artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır'(Rosenberg, aktaran Antmen 2009:144). Sanat eleştirmeni Clement Greenberg ise *Soyut Dışavurumculuktan Sonra*'da biraz hırçın ve dışlayan bir tavırla Soyut Dışavurumculuğu şöyle tanımlar;

'Soyut dışavurumculuk' yaftasının herhangi bir anlamı varsa bu resimsiliktir: gevşek, seri dokunuşlar ya da böyle bir görünüm; birbirinden ayrı duran biçimler yerine lekeli, iç içe geçmiş kütleler; geniş ve bariz ritimler; bozuk renkler; eşit olmayan doygunluk ya da yoğunlukta boyalar, bariz fırça, parmak ya da bıçak izleri; kısacası, barok sanattan *Malerische* kavramını seçip çıkaran Wöfflin'in tanımladıklarına benzer bir nitelikler kümesi (Greenberg, aktaran Danto 2010:133).

Soyut Sanatın doğum sancılarında yaşanan soyutlama-soyut tartışmaları Soyut Dışavurumculukta anlamını yitirmiş, sanatın soyutluğu, sanatçıların üretimlerine her iki

biçimde de yansımıştır. Soyut Dışavurumcu Akımın temsilcilerinden biri olan Pollock'ın akışkan noktacıklardan oluşan resimlerinin temelinde Postmodern dönemin kavramı olan Performansın izleri sürülebilir. Delik kutulardan damlatma yöntemiyle tuvale serpiştirdiği boyalarla resmettiği tuvalleri onun hareketinin, deviniminin kanıtı gibidir. Pollock sayesinde *Eylem Resmi* adı altında bir teknik gelişmiştir. (Şekil 21) Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir şekilde temsil eden şey olmaktan çıkmış; ressamın



Şekil 21 – *Eylem Resmi*, Jackson Pollock

hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın izleriyle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştur. Genç sanatçılar o dönemde Pollock'tan oldukça etkilenmişler ve çılgınca yöntemler kullanarak duygularını bireysel olarak ifade etmenin yollarını aramışlardır. Aralarında boyayı tuvale fırlatanlar, bisikletle üzerinden geçenler, boya dolu torbaları nişan alıp patlatanlar, boyanmış çıplak bedenleri tuval üzerinde yuvarlayanlar olmuştur. Gerçekte Pollock'un

1947-1951 yılları arasında yaptığı resimler vahşi ve çılgınca olmaktan çok, zarif; rastgele olmaktan çok ritmik, baleyi andıran törensi bir etkiye sahipti. Sınırları aşan niteliğiyle Pollock resimleri günümüzde kolayca ayırt edilebilmektedir. Jackson Pollock'un; bilinçaltına değinen resimlerindeki ritim; bir performansın delilleri, dansının müziği olarak tuval üzerine serpiştirilen notalar gibidir. Sergilenen; sonuç, yani resimleri olsa da Performans Sanatının ön örneği olmuştur (Antmen, 2009:154).

Kapitalizm, Komünizm ve Faşizm denklemindeki sistem savaşları, İkinci Dünya Savaşında Kapitalizmin Faşizme karşı zaferiyle sonlanmıştır. Birinci Dünya savaşı sonlarında Rus'lara komünist düşüncelerin tohumunu eken Almanya, İkinci Dünya Savaşı'nda Faşist İtalya ve Japon İmparatorluğunun desteğine rağmen Sovyetler Birliğinin, Fransa'nın ve Birleşik Krallığın kuşatmasında Amerika'nın da savaşa dahil olmasıyla yenilmiştir. Japonya'ya iki kere Atom Bombası atan Amerika dönemin en büyük gücüne sahip olmuştur. Sonrasında ortalama kırk yıl kadar Batı ve Doğu Blokları arasında soğuk savaş yaşanmış, SSCB'nin dağılmasıyla Amerika güçler dengesinin lideri olmuştur. Pop Sanat, İkinci Dünya Savaşı'ndan galibiyetle çıkan ve ganimetinin tadını çıkaran Amerika'nın zenginliğinin modern topluma yansımalarıyla, tüketim toplumuna dönüşümüne şahitlik eder bir biçimde, pop sözcüğünün İngilizce anlamında olduğu gibi pat diye oluşmuştur.

1960'larda Fransa'da Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu yazan Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany'nin dile getirdiği biçimde 'tüm dillerin ve tüm üslupların tükendiği bir nokta'da doğan Yeni Gerçekçilik'le insan; gerçeklik yanılısamasında, yapabilmek anlamında insanın sınırlarını yeniden denemiş, fotoğraf kadar net ve gerçekçi resimler, gerçeğinden ayırt edemeyeceğimiz figürlerle heykeller yapmışlardır (Antmen, 2009:175).

Her ne kadar gerçek gibi olsalar da gerçek olmayan mimetik yaklaşımlar, soyutluğun insan tarafından algılanan yüzünün en başarılı taklitleri olarak Hiper Realizm'i sanat tarihinde en çok ilgiyi gören ve sanat tarihindeki her yaklaşımın ürünlerinin doğrudan kıyaslandığı bir akıma dönüştürmüştür. Figürün doğru oranlarını şekil edebilmenin gerektirdiği anatomik bilgiye konu olan bedenin karmaşık varoluşunun durduğu düzlem, evrenin ne olduğu belirsizken, bulunduğu boyutun bilinen kurallar silsilesinde alabileceği bu yeni şekille, kavramı niteleyebilirdi.

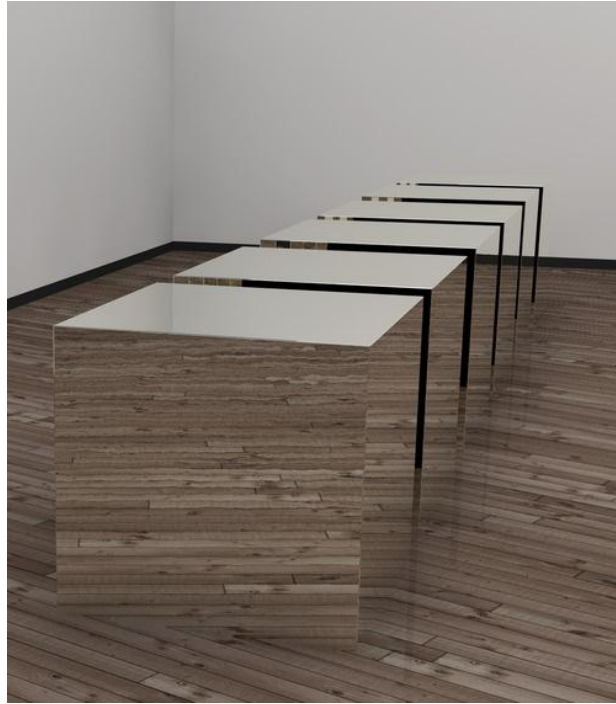
Aynı dönemin başka bir yaklaşımı, Minimalistler ise somut görüngünün taklidinin tam zıttı bir noktada, azın yeterli olduğu kanısıyla, hem biçimsel hem de fikirsel olarak soyut örnekler sergilemekteydiler. Soyut Sanatın ilk örneklerinden olan Piet Mondrian ve Kazimir Maleviç'in resimlerinin heykelleşmesi halini sezdiren Minimalizm, sanat nesnesiyle nesne arasındaki ayrımı hiçler.

Minimalizmin 'spesifik nesne'si, ne resim ne de heykel olarak yeni bir sanatsal kategori önerisi getirirken, tarihsel süreçte öncesiz değildir; sanatçıları da bunun farkındadır. Sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik tavrıyla Maleviç'e göndermede bulunurken, endüstriyel malzemeyi ham haliyle kullanmak ve göstermek, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmak ve 'biçimi belirleyen işlevdir' söylemini, 'beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir' gibi bir söyleme dönüştürmekle Minimalistler, Rus Konstrüktivistlerinin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır (Antmen,2009;183-184).

Minimalist bir yapıt, soyut temel geometrik formlardan oluşmasının ötesinde, hammaddesinin paslanması, aşınması, renk değiştirmesi ya da temiz-aşınmaz yüzeyinin bulunduğu mekânın dokusunu yansıtması haliyle de yaşayan bir form olarak simgelediği evrenlerin ritmini üzerinde barındırır. (Şekil 22)

Kavramsal Sanat'la, plastik sanatların biçiminde nesneden kurtulmanın yolları denenmişse de, kavramın karşıladığı imgenin nesnenin olmadığı yerde anlamını yitirmesinden dolayı, kavramın kendisinin nesneleştiği sanatsal üretimler

gerçekleştirilmiştir. Modernizmin saflaşmacı yaklaşımını yıkan Postmodernizm, Kavramsal Sanat başlığı ile filozofun kelimelerini elinden almıştır. Modernizmde, boşluk, hareket, zaman, denge, mekan, ışık ve ritim gibi kavramlar heykelin temel konularıdır. Bu kavramlardan hareketle heykel kendi başına bir dil olarak var olur. Kavramsal sanat ise kelimenin, cümlenin hatta kavramın ta kendisini heykele dönüştürmüştür. Soyut sanatın madde ile olan sorunu, kavramsal sanatla anlamın maddeleştiği bir hale bürünmüştür. Kavramsal sanatın ne olduğunu, kökleri ve sınırlarının nerelere uzandığını, bu bağlamda iş üreten sanatçıların kim olduğunu kesin olarak saptamak oldukça zor. Ancak kavramsal sanatın soyut resimden ilham aldığını ve Duchamp ile formunu bulduğunu ya da daha doğrusu form anlayışını yitirdiğini söylemek mümkün.



Şekil 22 – Donald Judd

Body Art, Performans ve Happening sanatlarında bedenin kendisi sanat nesnesine dönüşürken Land Art'la makro evrene bir adım daha yukardan bir gözle

bakılarak dünyanın parçası ve kendisi sanat nesnesine dönüştürülmüştür. (Şekil 23) Land-Art, galericilik düzenine karşı oluşmuştur. II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan yenilikçi sanat tavrı, resim, heykel ve benzeri disiplinler arasındaki sınırları kaldırırken sınırsız malzemeyi barındıran çevreye yönelim başlamıştır. Akım çerçevesinde gerçekleştirilen eserler dünyayı bir sergi salonuna dönüştürmüştür.



Şekil 23 – *Dünyanın Kaidesi*, Piero Manzoni

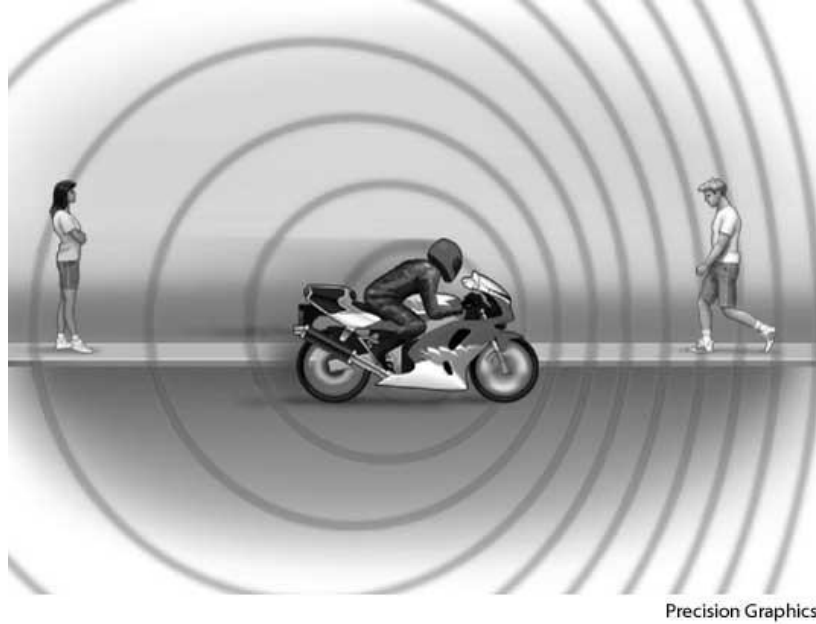
III. RİTİM NEDİR

Ritim kavramı insan aklında ilk olarak müzikte karşılığını bulur. Bu durum, ritmin kavram olarak en yaygın biçimde müzikte kullanılmasından kaynaklanır. Oysa ritim var olarak ifade edebileceğimiz her bütünlüğün temelinde bir ortak paydadır. Müzikte; başı ve sonu olan bir yapının zaman aralığının eşit parçalara bölünmesiyle oluşan noktaların herhangi bir sesle doldurulmasıyla oluşan simetrik yeni bütünün tınısı, ritmi verir. Ritme, simetrik eklenen sesler melodiyi, asimetric eklenen sesler de atonal bir yapıyı oluşturur. Armoni; melodik bir yapıyla eş zamanlı oluşturulan diğer bir melodik yapının¹² ilişkisiyle ortaya çıkar. Ritim, müzikte estetiğin temelidir. Ritim birimlerin tekrarından ortaya çıkar ve sonsuzun imgesini sonu olan bir bütünle sınırlar. Müziğin yazı dili olan nota dizgesinin yer aldığı dizelerin oluşturduğu kompozisyonun (porte) sınırlandırılmış aralığının ritmini belirleyen ölçü; kompozisyonun türüne göre değişik hızları gerektirdiğinden usullere ayrılmıştır. En temelde Doğu, Batı diye kategorize edebileceğimiz bu usullerin kültür kavramıyla eşlenebileceği söylenebilir. Örneğin, 17. Yüzyıldan itibaren Afrika'dan Amerika'ya köle olarak çalıştırılmak üzere getirilmiş zenci kolonilerinin ortaya çıkardığı Blues Müziğin ritimsel temelini çoğunlukla *half time shuffle* oluşturmaktadır (Blues Müziğin Tarihi, 2010). Blues kavramı mavi gökyüzü anlamında özgürlüğü ve umudu simgeler. *Half time shuffle* ritminin öyle bir yapısı vardır ki, düşük metronomla çalındığında hüznü, yüksek metronomda çalındığında neşeyi ve eğlenceyi hissettirir. Ritmin müzikteki karşılığının, doğanın dengesinde habitatların gerçekliğinden hareketle gelişen bir kategorizasyonla oluştuğu söylenebilir.

Müziğin kaynağı sestir. Ses ise dalgadır. Dalganın yayılım ilkelerinde *Doppler Etkisi* ritmin estetik nüansından biridir. Doppler Etkisi veya Doppler Kayması, adını bilim

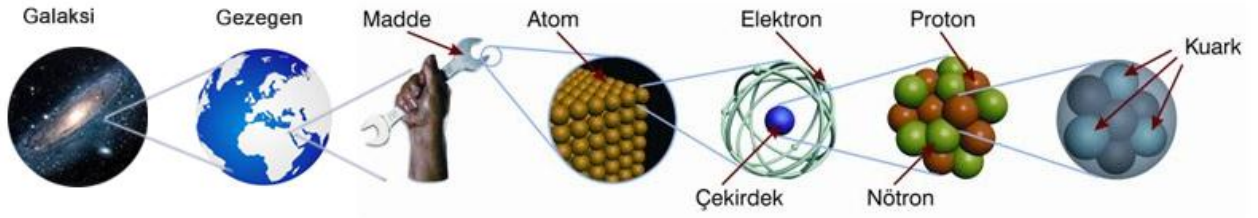
¹² Belirli kurallar çerçevesinde; üçlü beşli yedili ve gibi

insanı, matematikçi Christian Andreas Doppler'den alır. Kısaca, dalga özelliği gösteren herhangi bir fiziksel varlığın frekans ve dalga boyunun hareketli bir gözlemci tarafından farklı zaman veya konumlarda farklı algılanması olayıdır (Doppler Etkisi, 2013). (Şekil 24) Evrenin ritminde bir gözlemci olarak insanın algısının hız eşiğinde de fark edebileceğimiz bu kaymalar hareket halindeki bir aracın yanında ve uzağında duran iki insanın aynı anda aynı araçtan iki farklı tonda ses alması haliyle örneklenebilir. Bu sürecin temelinde ritmin hareket kavramıyla doğrudan ilişkisi gözlemlenebilir. Ritim kavramına genel anlamıyla doğanın dengesinin estetiği demek mümkündür.



Şekil 24 – Doppler Etkisi

Ritim, bütüne sahip her şeyin temel öğelerinden biridir. Maddenin yapıtaşları ritmik bütünlerin birlikteliğinden oluşan yeni bütünlerin birleşerek üst bir bütünü oluşturması şeklinde mikro evrenden makroya doğru büyümektedir. (Şekil 25) Bu, küçük-büyük ilişkisinde oluşan parçaların her biri, başka bir bütünün parçası olarak; içinde durduğu, başı ve sonu olan bütünün ritmik düzeninin denge faktörlerini gerçekleştiren



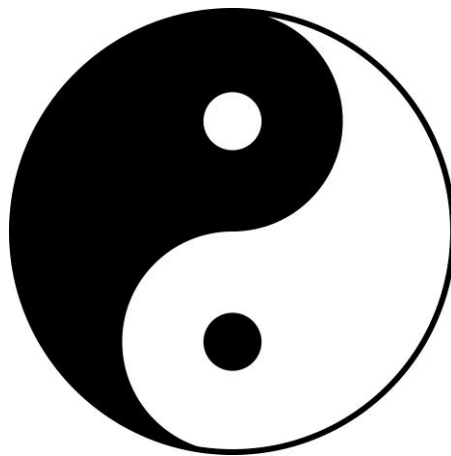
Şekil 25 – Makrodan Mikroya Evrenin Görüntüleri

noktalardır. Burada işi çıkmaza götüren durum; bütünü oluşturan parçaların, mikro düzlemde bilinebilen sınırının bir son olmaması kadar, makro bir büyüklüğün de başka bir bütünün parçası olması durumunda ortaya çıkan yeni bütünün üstünde bilinebilen sınırdan sonra bir son olmaması halidir. Kısaca söylenebileceği gibi evren; hem makro hem mikro boyutlarda sonsuza uzanmaktadır. Başı ve sonu belirlenemeyen bir şeyin var olduğu bile ispatlanamazken insan soyutluğu bilinebilen sınırları kategoriler halinde parçalara ayırarak anlamlandırır.

İnsanın algıladığı her şeyin bir ritmi vardır. Bebek, anne karnında annesinin kalp ritmini dinleyerek hayata doğar ve doğada karşısına çıkan ritmik her olguda güzeli ve dinginliği sezinler. Doğada, karşımıza çıkan her şeyde ritim ögesi olduğu için buna hayatı sevmek de denebilir. İnsan için doğa estetiğin kaynağıdır. İnsan, vahşi doğanın dengesinde gördüğü ritmi doğal kabul edip, bir aslanın parçaladığı ceylanda doğal olanı ritim kavramı üzerinden sezinler. Evrenin algılanamayan bütünlüğüne, algılanan parçaların ritmik düzeninden hareketle atfedilen anlam; insanın evrim sürecinde her dönemde yeni bir bakış açısını karşılarsa da günümüzde belirsizliği kabullenilmiş bir şekilde arayışına devam edilmektedir.

III. 1. Diyalektik ve Ritim

“ ‘Diyalektik’ sözü, bir kavram olarak ilk defa Platon’da karşımıza çıkar” (Kuçuradi, 1997: 93). Fakat Platon’un, yazılı bir metni olmayan ve fikirlerini Platon’un yazılarından bilebildiğimiz Sokrates’ten bu kavramı aldığı söylenebilir. Platon’a göre diyalektiğin tek bir anlamı yoktur. Bir metot olarak diyalektik hem bir ‘yürüyüş’ (*poreia*) hem de bir ‘ustalık’tır (*tehne*), bunların yanında bir bilgi türü, bir bilme biçimidir (*episteme*) (Kuçuradi,1997:93). Genel anlamıyla zıtların birliği şeklinde tanımlayabileceğimiz diyalektik kavramıyla evrenin döngüsel düzeni arasında kurulan ilişki zaman kavramıyla birlikte ritmik bir süreci tanımlar. Bilginin kaynağı olan evrenin; insan gerçekliğinde algılanabildiği fiziksel halinin, ritmik çoğalma diye tanımlayabileceğimiz bir düzen içinde bilgiyle, diyalektik kavramının anlam içeriğindeki zıtlık üzerinden ilişki içinde olduğu söylenebilir. Yani; dolu-boş, iyi-kötü, kadın-erkek gibi denk zıtlıklarda olduğu gibi maddenin bütünlüğünü iki karşıt anlama bölen aslında bilgidir. Zıt iki kutbun olduğu bir düzlemde zaman, bu kutupların birliğini ritme dönüştürerek sonsuza uzanır. (Şekil 26)



Şekil 27 – Yin Yang, Yi Çing felsefesinin sembolü

M.Ö. 600 civarında Lao Tsé tarafından oluşturulan ve Çin tarihçileri tarafından beş yüzyıl yıl sonra yazıya dökülerek ölümsüzleştirilen ve en eski diyalektik metinlerinden biri olarak kabul edilen *Yol ve Erdem*'de (Tao Te Ching) maddenin bütünlüğü vurgulanır. Bilginin zıtlıkları tanımlayarak bu bütünlükte yer alan parçaları ortaya çıkarmasına, ikinci, on birinci ve yirmi ikinci bölümlerde şöyle değinilir.

2

İnsanlar bir şeyleri güzel olarak gördüklerinde

diğer şeyler çirkinleşir

İnsanlar bir şeyleri iyi olarak gördüklerinde

diğer şeyler kötüleşir.

Olmak ve olmamak birbirini yaratır.

Zor ve kolay birbirini destekler.

Uzun ve kısa birbirini tanımlar.

Yüksek ve alçak birbirine göre değişir.

Önce ve sonra birbirini takip eder.

Bu yüzden Usta

Hiçbir şey yapmadan hareket eder

Ve hiçbir şey söylemeden öğretir.

Şeyler ortaya çıkar ve o gelmelerine izin verir.

Şeyler kaybolur ve o gitmelerine izin verir.

Sahiptir fakat sahiplenmez.

Hareket eder fakat oluşları beklemez.

İşi bittiğinde işi unuttur.

İşte böyle sonsuza kadar devam eder.

11

Telleri bir çemberin içine dizeriz

fakat merkezindeki deliktir

aracı hareket ettiren.

Kile şekil vererek testi yaparız

fakat içindeki boşluktur
 ne istiyorsak içinde tutan.
 Tahtaya çekiç vururuz bir ev için
 fakat içindeki alandır
 onu yaşanılır kılan.
 Varlığımızla çalışırız
 fakat yokluktur kullandığımız.

22

Eğer bütün olmak istiyorsan,
 bırak parça olasin.
 Eğer düzgün olmak istiyorsan,
 bırak eğri olasin.
 Eğer dolmak istiyorsan,
 bırak boş olasin.
 Eğer yeniden doğmak istiyorsan,
 bırak ölesin.
 Eğer her şey sana verilsin istiyorsan,
 her şeyini terk et. (Yol ve Erdem,1988)

Diyalektikte ritimsel bir süreç vardır. Birbirini karşılayan parçaların zaman içerisindeki devinimi ritmi, evrenin estetiğini oluşturur. Diyalektik sözcüğü tarihte birçok alanda değişik anlam içerikleriyle kullanılmıştır. Birçok düşünür tarafından değişik biçimlerde ele alınmış ve nitelenmiştir. Evreni anlamak ya da yorumlamak doğrultusunda bilgiyi etüt edebilmenin metodu olarak sıkça kullanılan bu kavram, evrenin dengesini en iyi niteleyen anlam aralığına sahip olmuştur. Aristoteles'e göre diyalektik bir metottur. Bir akıl yürütme yöntemidir. O, akıl yürütmenin amacına göre diyalektiği temellendirme ve yoklama metodu olarak tanımlar. Bunu başaran bir düşünür için diyalektik bir ustalıktır. Bu akıl yürütmenin ve ustalığın koşullarının bilgisi ise, bir çeşit metodoloji meydana getirir (Kuçuradi, 1997: 99).

Batı felsefesi tarihinde ilk defa Parmenides'te karşılaştığımız, varlığı ispat etme çabası Plotinos'tan sonraki orta çağ düşünürlerinin ana sorunlarından. Plotinos'a göre diyalektik, yapısı uygun kişilerin edindiği yetenektir. Bu yetenek ise bir şeyin ne olduğunu, başka şeylerden farkı ve ortak yanının ne olduğunu; neler arasında yer aldığını ve bunların yerini, varlığını, var olanların ve var olmayanların niceliğini, var olanlardan farklı olanları temellendirerek gösterebilme yeteneğidir. Platon'daki bir bilme olan diyalektikle benzerlik gösteren Plotinos'un diyalektik kavramında, bir yetenek olarak diyalektiğin, bir şeyin varlığı ve yokluğu konusunda da karar veren bir yetenek olması hususunda değişiklik gösterir.

Plotinos'tan sonra diyalektik kavramını Kant'ta görürüz. Kant, Aristoteles'te belirli çeşitten bilgileri temellendirme metodunun var oluşu temellendirmeye ve belirli türden bir bilgi için doğru mu yanlış mı sorusunun bir var mı yok mu sorusuna nasıl dönüştüğünü görmemizi sağlar. Kant diyalektikten kuruntunun mantığı diye bahsederek geçmişteki bilme biçimlerini yerer ve bunu yeni bir kavramla, 'Transzendental Diyalektik' ile adlandırır (Kuçuradi, 1997:101-102).

Transzendental (aşkın) kavramı şu şekilde tanımlanabilir: aklın biçimsel, yani lojik bir kullanılışı – dolaylı sonuç çıkarma- ve real bir kullanılışı vardır. Real kullanılışında akıl, bazı kavramları, ideleri ve ilkeleri üretir. Transzendental bir yeti olarak akıl, deneye veya herhangi bir nesneye kadar gitmez; ancak deneye hep ilgisi olan anlama yetisine kadar gider ve bu yetinin kurallarını ilkeler altında toplayarak onlara birlik sağlar.

Kant diyalektiğe yüklediği bu yeni anlamın altını antinomilerle (çatışıklarla) doldurur. Kant çatışkı terimini duyusal algı evrenine ya da deneysel (fenomenal) evrene özgü aklın kategori ve kriterlerini, saf düşünce evrenine uygulamanın akla yatkın olduğu

kadar da çelişkili olan sonuçlarını tanımlamak için kullanır. Kant'ın epistemolojik çalışması, deneyin olanaklılık koşullarının belirlenmesi üzerine kuruludur. Dolayısıyla da aklın olanaklı deney alanı ötesinde ortaya bir bilgi koymak mümkün olmadığı tezinden yola çıkarak Kant bu terimi öne sürer ve bu alana ilişkin önermelerin kaçınılmaz olarak apriorik (çatışkılı) olduğunu belirtir. Çünkü bu tür önermeler eşit ölçüde geçerli ya da geçersiz karşıt önermelerle karşılaştırılabilir. Zaman, sonsuzluk, gerçek, öncesizlik-sonrasızlık gibi pek çok kavram ve kategoride çatışkılı önermeler ortaya konulabilir.

Hegel ise karşıtlardan birer kavram veya sistem olarak gördüğü tez ve anti tezden ve karşıtların birlikte var olmasından başka bir şey anlayarak Aristoteles'le yalnızca metod sözcüğü bakımında ilgisi olan, Kant'ın parmak bastığı diyalektiğe ise aslında ilgisi olmayan bir anlam yüklemektedir diyalektik kavramına. Hegel'e göre diyalektik her türlü zorunlu hareketi belirleyen ilkedir (Kuçuradi,1997:110).

Engels ise diyalektiği; gerçekliği bir görme tarzı, metafizik düşünüşün karşısına konan bir düşünüş ve bir bilme biçimi olarak tanımlar (Kuçuradi,1997:121). Engels Hegel'in diyalektiğini yererek onun felsefesinin yalnızca kavramların diyalektiği olduğunu söyler. Oysa diyalektik, materyalizmle birleşince bir bilim oldu, yasalarını ortaya koydu ve felsefenin iki kısmından biri oldu. Böylece diyalektik dış dünyanın ve insanın düşüncesinin hareketlerinin genel yasalarının bilimi oldu.

Marx'a göre diyalektik toptan bir gerçeklik görüşü değil yalnızca bir toplumsal değişme görüşüdür (Kuçuradi,1997:127).

Algının temel kavramları olan mekân, hareket, boşluk, sonsuzluğun dengeyle diyalektik kavramı üzerinden bütünleştiğini ve böylece ritmik bir sürece dönüştüğünü, varlığından bahsedebildiğimiz bir şeyin, dengede kalmasını sağlayan eksi kutbunun

algılayamıyor olsak bile var olduğunu ve bu sürecin ritme dönüştüğünü söylemek gerek. Evreni anlamak ya da yorumlamak doğrultusunda bilgiyi etüt edebilmenin metodu olarak sıkça kullanılan diyalektik kavramı, evrenin dengesini en iyi niteleyen anlam aralığına sahip olmuştur. Budist rahiplerin tanrı sözcüğüne eş tuttuğu diyalektik kavramı, evrenin dengesinin tam da içimizde, bireyin kendisinde olduğunu nitelemektedir.

Kavramların zihnimizde yarattığı anlamlar boşluğun bir noktasında sınıra ulaşırlar, ötesini algılayamayız. Sanat bu noktada var olur ve somut olanın, gerçek olarak adlandırılanın ya da fikir diye öne sürülenin ötesinde de bir şeyler olduğunu hissettirerek sınırları değiştirir.

III.2. Mitoloji ve Ritim

İnsan evreni, tarihte birçok biçimde anlamlandırmaya çalışmış ve bu çabayla ona birçok anlam yüklemiştir. Dünyanın küre olduğu gerçeğinin bilgisinin olmadığı bir dönemde de insan; duyu organlarıyla algıladığı gündelik gerçekliğinin, makro büyüklüğünün ritmik hareketliliğinden kaynaklanan yaz-kış, gündüz-gece, soğuk-sıcak diyalektiğine ritmik bir anlam yüklüyor, gerçekliğin hallerine ritmik ritüeller gerçekleştiriyordu. İlkel budunların; doğanın hareketliliğinden kaynaklanan ritmine atfen gerçekleştirdikleri ritüellerin temelinde mitler, biçiminde de ritim; müzik ve dans vardı. O gün için ritim kavramının kendisinden bahsedemsek de, günümüzde ritim kavramının insan algısında ilkil olarak müzikte karşılık buluyor olmasının sebebinde mitler ve ritüeller yer almaktadır.

[...] mitler yeryüzünde çok büyük olayların olup bittiğini ve bu görkemli geçmişin belli bir oranda yakalanıp geri alınmaya elverişli olduğunu sürekli bir biçimde hatırlatırlar. Kalıplaşmış

törenselleştiren jestleri taklit etmenin bir olumlu yanı, insanın kendini aşmaya zorlamasıdır. Bu yolla insan, olağanüstü mitsel kahramanların veya tanrıların yanında yer almak zorunda bırakılır. Bu zorlamadan amaç söz konusu tanrısal kahramanların eylemlerini insanın da yapabilmesini sağlamaktır. Bu bağlamda, mit insanın doğrudan doğruya veya dolaylı olarak 'yücelme'sini sağlar. Mit, anlatıldığı toplumda inanca uygundur, inancı oluşturan ve yönlendirendir. O, inanılmak üzere anlatılır. Mit, inançsızlara, bilgisizlere ve şüphe etmeye karşı cevaplarıyla birlikte kendini ortaya koyar. Mitler doğmanın temelidir ve çoğunlukla kutsal ve törenlerle ilgilidir. Miti bir sembol olarak değil, uzak geçmişte yaşanan bir gerçeğin ifadesi olarak düşünen bilim insanları da vardır. Onlara göre, mit uzak geçmişteki bir gerçekliğin anlatı biçiminde yeniden yaşanılmasıdır. Dahası, bu bilgi derin ihtiyaçların, ahlaki amaçların, toplumsal tabiliğin karşılanması için haklar, hatta pratik gereçler nedeniyle verilir. Bu bağlamda, mitin ilkel kültürlerde vazgeçilmez bir işlevi vardır. O da, inancın ifadesidir, onu derinleştirir ve erginler. Ahlakı korur, ona güç verir. Yapılan veya yapılacak olan ayinin üretkenliğine mitler kefil olur. İnsanoğlu için örnek olacak pratik kuralları içerir. Buna göre, mit insan uygarlığının bir parçasıdır. O değersiz bir anlatı değil, zor elde edilen aktif bir güçtür. Mitler entelektüel bir açıklama veya sanatsal bir canlandırma olmayıp ilkel inancın ve ahlaki bilgeliğin bir bildirgesi ve toplumsal yaşamın bir yönergesidir. Vücudumuzla birlikte fiziki varlığımızın da dahil olduğu dış dünyayı veya her şeyi içine alacak şekilde eşyayı 'var kılar' ve yine var olduğunu var/sayıdığımız/inandığımız/ bildiğimiz 'varlık hususiyetlerine' göre sınıflayıp 'tasnif' ederken 'akıl' ve 'dil'den başka hiçbir aracımız yoktur. Mitler işte böylesi bir dünyanın çocukları ve ilkel yahut ilksel veya arkaik eskilikteki zamanların yeryüzünde vücut bulan toplumlarının 'kaosu' (kargaşayı) 'kozmos'a (kainata) dönüştüren düşüncenin ilk ürünleridir (Çobanoğlu, 2011:10-11).

Antik Yunan'da, mitolojilerin yarattığı toplumsal düzenin yaşanış biçiminde, doğanın ritmi ve beden arasında kurdukları ilişki diyalektiğin fiziksel olarak insan bedeninde vücut bulmuş hali gibidir.

Yunanlılar 'dişil' ve 'eril' in bedensel bir sürekliliğin iki kutbunu temsil ettiğine inanıyorlardı.... Hatta Yunanlılar erkek ve kadın anatomilerini anlama ilkelerini bu üreme fizyolojisinden türetmişlerdir: erkek ve kadının tenasül organlarında aynı organlar ters yüz edilmiştir. Pergamonlu Galenos bir tıp öğrencisine şöyle diyordu: 'Kadının vajinasını dışarı doğru çevir ve erkeğin penisini içe doğru çevirip ikiye katla, ikisinin de her yönden aynı yapıya sahip olduğunu göreceksin'. Galenos'un görüşleri Batı antik çağından Arap doktorlar yoluyla ortaçağın Hıristiyan tıbbına, hatta Rönesans'a kadar geçerek neredeyse iki bin yıl bilimsel hakikat olarak görülmüş, geçerliliklerini ancak on yedinci yüzyılda yitirmişlerdir (Sennett, 2001:35).

“Antik Yunanda vücut ısısının insanın oluşum sürecini yönlendirdiği düşünülüyordu. Hamileliğin başlarında rahimde iyi ısınan ceninlerin erkek, bu ilk ısıdan yoksun kalanların da kız olacağı düşünülüyordu. Rahimde yeterli ısının olmayışı ‘erkeklerden daha yumuşak, daha akışkan, daha nemli ve bütünüyle daha şekilsiz’ bir yaratık çıkmasına neden oluyordu” (Sennett, 2001:34). Bu inanış içinde Yunan heykellerinde, kadına atfedilen negatiflik hali yüzünden kadın figürler de erkek modellerden yararlanılarak gerçekleştiriliyordu.

Mitlerin öğretileri, *zamanın döngüsel düzleminde*; günümüzde istatistikî bilgiyle ulaşılan öngörülerini içermektedir. Evrenin ritminde devinen insan, bilgiye ulaşmak için inancı araç olarak mitlerde somutlaştırmıştır.

Sümer ülkesindeki hükümdarlığına ait bilgiler destansı bir şekilde birçok kez tabletler ile kayda geçirilmiş Kral Gilgamesh’a ait efsaneler, Akkadlar döneminde de genişleyerek anlatılmaya ve kaydedilmeye devam etmiş ve bir mitoloji haline almıştır. (Şekil 28) Bu mite göre Kral Gilgamesh’ın mutlak hükümdarlığını doğaya ve insanların huzuruna karşı bir tehlike olarak gören tanrılar Gilgamesh kadar güçlü bir vahşi hayvanı, Enkidu’yu yaratmış ve Uruk ülkesine göndererek doğanın dengesini tekrar sağlamaya çalışmışlardır. Fakat doğanın insana karşı tekrar kazandığı gücü temsil eden Enkidu’nun bir ‘yosmanın’ kollarında insana ait aşk ve cinsellik deneyimlerini yaşaması onu ehlileştirilmiş ve vahşi doğadan koparmıştır (Bottéro,2005: 63-85). Enkidu insanlaşmış bir güç unsuru olarak artık Kral Gilgamesh’ın en iyi dostu ve rehberi haline gelmiştir. Bu hikâyedeki tanrısal gücün dünya üzerindeki dengeyi sağlamak için Gilgamesh’a karşı Enkidu’yu yaratması, güçler dengesinin ritmik sürecine bir gösterge olarak ele alınmıştır.



Şekil 28 – Gilgamesh tabletlerinden altıncısı

Mitlerdeki aşkın gücün kaynaklarının insansı karakterlerle ilişkilendirilmesindeki analogi, insanoğlunun hala evreni anlamlandırmak adına uyguladığı ritmik bir yöntemdir. Günümüz kahramanları, mitlerin kahramanlarına denktir. İlkil olanı bulan bilge, güçlü olan ise hükümdardır.

III.3. Analogi ve Ritim

Ritim; hareket ve zaman kavramlarından bağımsız düşünülemez. Daha doğrusu insan, gerçekliği zaman içerisinde hareket olarak algılar. İnsan algısında doğanın ritmi; zaman içerisindeki hareketin döngüselligi şeklinde tanımlanabilir. Hatta insanın kendisini de doğanın bir parçası olarak düşündüğümüzde insan bedeni; canlı bir organizma şeklinde, ritmik düzenlerin bütünü olarak vardır. Çevremizdeki varlıklar, bilimsel anlamda canlı ve cansızlar olarak iki grupta inceleniyor. Canlıların ortak özellikleri; hücrelerden oluşması, beslenmesi, boşaltım yapması, hareket etmesi, büyümesi ve genişlemesi, uyarılınca tepki göstermesi ve üremesidir. Fakat canlıyı cansızdan ayıran temel özellikler, makro bir büyüklüğün çerçevesinden bakıldığında, canlı ve cansızın bir bütün içinde teklik özelliği

kazandığı bir hale bürünür. Temel özelliğinden biri hücrelerden oluşması olan canlılık özelliği gösteren en küçük yapı birimi olan hücreye yerleşerek üreyebilen virüsün cansız olduğunu iddia etmek mümkün müdür? Mikro kozmosun bilinebilen en küçük yapı taşları, bütününde cansız olarak atfettiğimiz herhangi bir maddeyi veriyor olsa dahi, kendi ritmi içerisinde daimi bir hareket ve devinim halindedir. Disiplinlerin sınıflara ayırarak incelediği gerçekliğin kategorize edilmiş herhangi bir gurubu, insanın algıladığı zaman kavramının altında veya üstünde bir metronomun hızında incelendiğinde, üzerine yapılan tanımların hepsinin anlamı değişir. Dünya üzerinde herhangi bir alan, yüz metre yukarıdan kuş bakışıyla, kamera kadrajına sığıdığı kadarıyla; en boy yükseklik anlamında bir denklikle, yüksekliğindeki birim kadar hızlandırılmış bir zamanla izlendiğinde, o alanda bulunan canlılık ve cansızlık şekli değişir. İnsan, görülemez bir küçüklüğe bürünür ve hıza ulaşırken arabaların oluşturduğu trafik, canlı bir organizmanın damarlarında akan sıvının şeklini alır. Böyle algılanan bir biçimden dünyanın kendisinin canlı bir parçacık olduğu söylenebilir.

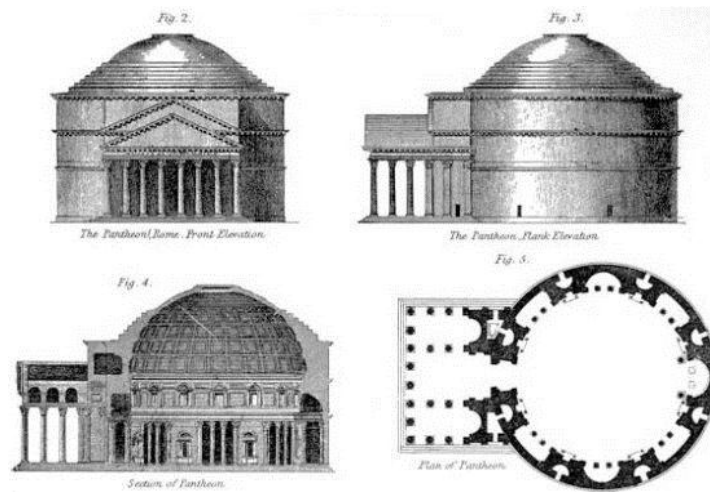
İnsanlar bugün atalarımızın hayal bile edemeyeceği hızlarda seyahat ederler. Otomobillerden kesintisiz uzayıp giden dökme beton otoyollara kadar uzanan hareket teknolojileri insan yerleşimlerinin sıkışık merkezlerden çevre mekânlara genişlemesini mümkün kılmıştır. Böylece mekân salt hareket amacının aracı haline gelmiştir Kent mekânı salt hareketin bir işlevi haline geldikçe, kendi içindeki uyarım kapasitesini de yitirir; sürücü mekânın içinden geçip gitmeyi ister, onun tarafından uyarılmayı değil (Sennett, 2002:13).

Richard Sennett; Ten ve Taş adlı kitabının bütününde; insanın evriminde, insan bedeni esas alınarak gerçekleştirilen şehir yapılarının canlılıkla olan ritmik dönüşüm ilişkisine değinir. Filozof John of Salisbury üzerinden tanımladığı “siyasi beden” metaforuyla, bedenle şehrin analogik ilişkisini şöyle ifade eder.

Filozof John of Salisbury, 1159’da ‘devlet (*res publica*) bir bedendir,’ diyerek siyasi bedenin beklide en birebir tanımını sunmuştur. Bununla, toplumun yöneticisinin tıpkı bir insan beyni

gibi, yöneticinin danışmanlarının da kalp gibi işlev gördüğünü kastediyordu; tüccarlar toplumun midesi, askerler elleri, köylüler ve kol işçileri de ayaklarıydı.¹³ Hiyerarşik bir simgeydi bu; toplumsal düzen yöneticinin organı olan beyinle başlar. John of Salisbury daha sonra insan bedeninin şekli ile bir şehrin formu arasında da bağ kurmuştu: Şehrin sarayı ya da katedralini başı, ana çarşısını midesi, evlerini de elleri ve ayakları olarak görüyordu. İnsanlar bu yüzden bir katedraldeyken yavaş (çünkü beyin düşünce organıydı), çarşıda hızlı (çünkü midede sindirim çabuk yanan bir ateş gibi oluyordu) hareket etmeliydiler (Sennett, 2002:18-19).

Salisbury'nin benzetmeleri, döneminin bilgi sisteminin sınırlarında öngörüsü yüksek olsa da abartılıdır. Yine de, bir amfi tiyatronun sesle olan ilişkisinin, günümüzde ses veren bir donanım olan amfiyle biçimsel anlamda gösterdi benzerlik, Salisbury'nin büyükle küçüğü doğrudan eşlemesindeki mantığı haklı çıkarır niteliktedir.



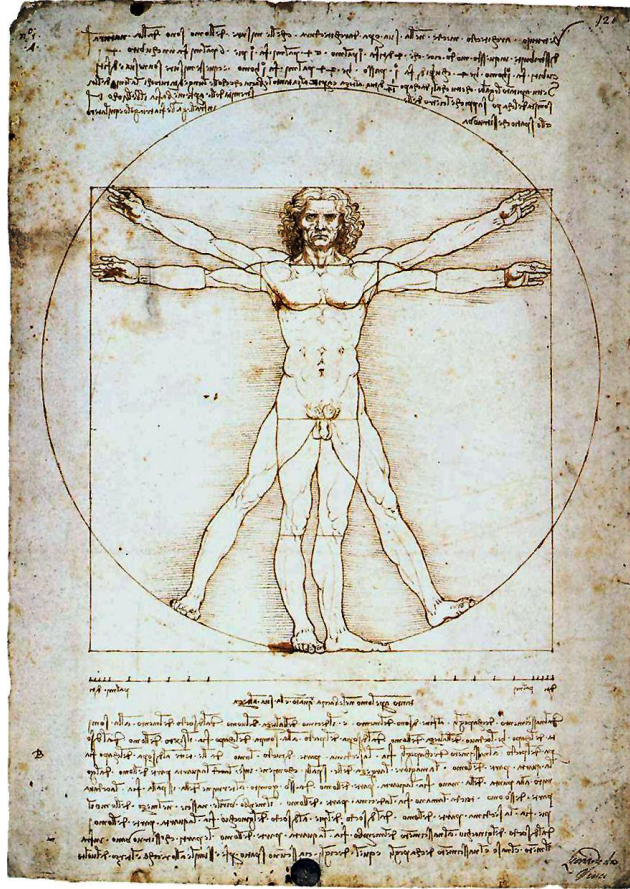
Şekil 29 - Pantheon Tapınağı'nın açılırları

(Şekil 29) Sennett, aynı kitabının *Bedenin Geometrisi* adlı bölümünde bir Roma tapınağı olan Pantheon'un mimarisinin bedenin geometrisiyle olan ritmik ilişkisine Mimar Vitruvius' tan etkilenen Sebastian Serlio ve Leonardo da Vinci'nin çizimleri

¹³ Sennett'in alıntı yaptığı kaynak ve açıklamaları; John of Salisbury, *Policraticus*, der. C.C.J. Webb (Oxford: Oxford University Press, 1909; özgün metin 1159), pt. 5, no.2. Bu metin kötü olduğu için, buradan yapılan alıntılar şu yazıdaki versiyonu izlemektedir; Jacques Le Goff, "Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages," *Fragments for a History of the Human Body*, Üçüncü Bölüm içinde, der. Michel Feher, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi (New York: Zone Books, 1990), 17.

üzerinden değinir (Sennett, 2002:90). (Şekil 30) “ Hadrianus’tan bir yüzyıl, hatta daha fazla süre önce mimar Vitruvius insan bedeninin geometrik ilişkilerle, başta da kemikler ile kaslar, gözler ile kulaklar arasındaki iki yönlü simetrimlerle biçimlenmiş olduğunu göstermiştir. Vitruvius bu simetrimleri inceleyerek beden yapısının bir tapınağın mimarisine nasıl tercüme edilebileceğini göstermişti” (Sennet,2002:77-78).

Vitruvius *Mimari üzerine On Kitap* başlıklı eserinin ‘Tapınaklarda ve İnsan Bedeninde Simetri Üstüne’ adını taşıyan üçüncü kitabında insan bedeninin orantılarıyla bir tapınağın mimarisini yönlendirmesi gereken orantılar arasında dolaysız bir bağlantı kurmuştur. ‘Doğa insan bedenini uzuvların bir bütün olarak çerçeveyle uygun bir orantıda olacağı şekilde tasarlamıştır,’ diye yazmıştır; bina yapan bir kişi çember ve karenin ilişkisi yoluyla bunu taklit etmelidir (Sennet,2002:92).



Şekil 30 - Oranları Gösteren İnsan Figürü, Leonardo da Vinci

Algıladığımız boyutun uzay zamansal düzleminde bütünü oluşturan herhangi bir yapının birimleri, evrenin sistematığının görselindeki ritmik formlarla benzerlik içindedir. Bu benzerliğin temelindeki ritim, ortak paydayı; oranların boyut farklarına rağmen denk bir yapıda sonsuza uzanması üzerinden kurar.

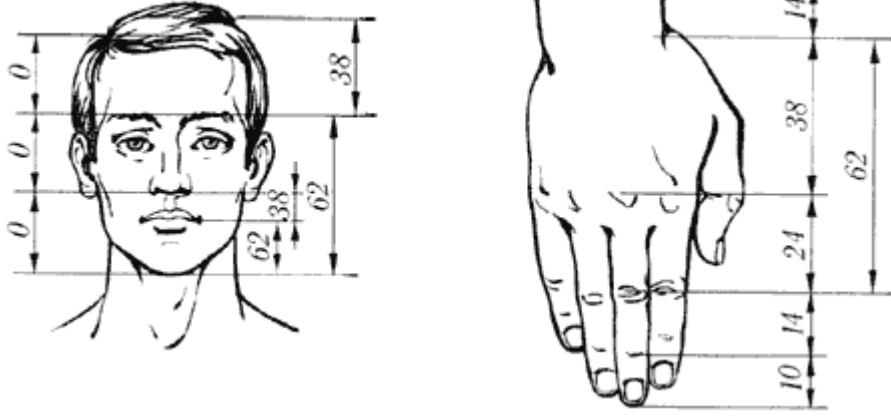
III.3.1. Altın Oran

Leonardo'nun ve Serlio'nun kusursuz insan bedeninden yola çıkarak bulmaya çalıştıkları kusursuz oran, Rönesans dönemi sanatçılarının estetik kompozisyon kurgularında çoğu kez yöntem olmuştur. Yunan mimarisinde; Parthenon Tapınağı'nda uygulanan bu oran Rönesans'la birlikte tekrar önem kazanır. (Şekil 31) Roma mimarisinde



Şekil 31– *Parthenon Tapınağı*

Panteon Tapınağında, bu oranın biçimsel eşleşmesinden ziyade fikrinin simgeleştirilmesi mantığı daha hâkimdir. Günümüzde 'Altın Oran' olarak adlandırılan ve evrenin estetiğinin ritmini kuran bu oranın matematiksel grafiğini ilk olarak Orta Çağ matematikçisi Leonardo Fibonacci'nin oluşturduğu sayı dizgesinde görürüz. Fibonacci sayı dizgesinin özelliği; 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584... örneklemeinden anlaşılacağı gibi, kendinden önceki iki sayının toplamının kendisinden sonraki sayıya eşit



Şekil 34 – İnsan Vücutunda Altın Oran

IV. FORM NEDİR

IV.1. Form ve Biçim

Form sözcüğü birçok açıdan ele alınabilir. Felsefede form sözcüğüne, özün delili niteliğini taşıyan ve şeylerin özü olarak birçok defa değinilmiştir. Türkçede gündelik dilde *form* sözcüğü *biçim* sözcüğüyle eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Böyle bir yaklaşım, bilimde kavramın ifade ettiği anlamın durduğu uzay zaman düzleminde kesin bir karşılığı olamayacağı için doğru varsayılabilir. Tez kapsamında form sözcüğüne üç boyutlu obje, şekli olan, gözle görülebilir, elle tutulabilir olan biçiminde yaklaşılmış ve biçim sözcüğü, formun oluş biçimi şeklinde düşünülmüştür. Bu yaklaşımla; düşüncenin formu yoktur ama düşünce forma dönüştürülebilir. Form kavramı, bilimde ve felsefedeki tanımlarının üzerinde, sanatla; formun kendisini kullanarak tanım olmanın üstünde bir anlamı yaratır. Doğada yer alan bir form, herhangi bir özne üzerinde etken olmadığına biçimini evrenin oluş biçiminden alır. Böyle bir durumda formun oluş biçimine etken doğadır (bu oluş, temeli belirsizliğini koruduğundan kimilerince tanrıya aittir). Bir dağın formu, edilgen bir biçimi barındırmaz. İnsanın da doğal bir form olduğu düşünülebilir fakat insanın üzerinde etken olduğu bir form; biçimine karar veren, oluşturan bir öznenin dolayısıyla doğada kendiliğinden olandan ayrışır. İnsan tarafından oluşturulan bir formun biçimi evrende olandan bağımsız olarak anlamlandırılabilir. Örnekle; bir ağaç ahşaptan yapılmamıştır. Bir heykel ise ahşaptan da yapılabilir ve ölü bir doğa parçası olması dışındaki anlamları da üzerinde barındırır. Bu durumda sanatçı evreni yorumlarken ahşabı yaratma biçiminin aracı olarak kullanmıştır. Tanrının var eden olmadığı, evren sözcüğünün üst başlık olduğu, oluş biçiminin temeli belirsiz kabul edilen doğada insan yaratısı bir form, yapılış biçimi itibarıyla sanatsal nitelikler kazanarak sanat nesnesi olabilir. Nesne ve sanat nesnesi ayrımında; sanatsal bir anlamı üzerinde barındıran form, doğada insan

aracılığıyla oluşturulan diğer formlardan biçimi itibariyle ayrılır. Bir galeride boşluğu sergileyen sanatçı, içinde bir form olmaksızın forma gönderme yapan nitelikte bir yaratma sergileyebilir (sergi mekânının kendisinin de bir formu olduğu gerçeği göz ardı edilerek) fakat bu anlatıda kullanılan boşluk, dolunun zıttı niteliğini yitirip düşünsel bir alanda var oluşunu kurar. Elle tutulabilir, gözle görülebilir olan form üzerinden gerçekleştirilen bir anlatıda soyut bir anlamı imgelemek, biçimi bilinçle kurulmayan (özne tarafından gerçekleştirilmeyen), doğada kendiliğinden var olan şeylerin görüntüsünü taklit etmeme koşulunda kurulabilir. Doğanın biçimini birebir taklit edebilmek yeni bir doğa yaratmak olur. Bu nokta da sanatta nesne üzerinden gerçekleştirilen taklit, gerçeğin kendisi değildir. Form üzerinde soyut bir anlatım ise, gerçekliğin görüntüsünü değilse de, görüntüsünden elde edilen verilerin bilgisini içeren kavramları taklit eder. Ritim, bütününde belirsiz bir yapıya sahip olan evrenin soyutluğunda tanımlanabilir olan görüngüsündeki düzenin temel kavramıdır. Sanatçı; gerçekliği yorumlarken form üzerinde birim tekrarı oluşturmasıyla soyutluğu imgeleyen bir biçimde gerçekliği bir kavram olan ritim üzerinden taklit eder.

IV.2. Formun Soyut ve Ritim Kavramlarıyla İlişkisi

IV.2.1. Plastik Sanatlarda Ritim

Plastik sanatlar sözcüğündeki plastik kavramı, günlük dilde kullanılan plastik kavramından çok daha geniş bir anlam içeriğine sahiptir. Sanatsal bir içeriği olan plastik kavramı; biçim verilebilen malzeme, madde anlamına gelir. Taş, kil, metal, ahşap, alçı, polyester ve eğer biçim verebiliyorsanız herhangi bir malzeme plastik bir malzemedir. Plastik; elastik olmayan anlamında, şekil verildiğinde formunu koruyan olarak düşünülebilir ama elastik bir malzeme de plastik sanatların malzemesi olabilir. *Plastik sanatlar* ise genellikle resim ve heykel için kullanılan üst bir başlıktır. Kavram; *Heykel*

plastığı şeklinde kullanıldığında, heykel sanatının dilini ifade eder. Plastik sanatlarda ritim; sanatçının üretim aşamasında estetiği kurmak için kullandığı temel unsurlardan biridir. Sanatçı, sanat eserinde, kompozisyonunun temel öğelerinin birbiriyle olan ritmik ilişkisi üzerinden estetiği kurabilir.

Plastik sanatların malzemesi olan madde, varoluşunda ritmin gözlemlenebileceği bir sistematığe sahiptir ve günümüzde sanatçının malzemeye eğilimi çoğu kez maddesel estetiğinden hareketlidir ama eski kültürlerin, antik budunların maddeye sanatsal anlamda yaklaşımları, malzemenin dayanıklılığı ve şekil verilebilirliği üzerinden gerçekleşir. Maddenin işlenebilirliği ve dayanıklılığı, ters orantılı bir şekilde estetiğin kurulmasında sınırlar yaratır. Buna karşı, alet kullanımı, ustalık ve teknik gelişme; sanatçının dayanıklı bir materyalde mimetik bir bütünlük kurmasında gerekli evrimsel süreçlerdir.

Sanat nesnesine dönüştürülecek materyalin dünya üzerinde bulunduğu yere özgü olan doğası, bu yere bağlı olan sanatçının da teknik ve sanatsal arayışına yön vermiştir. Hatta bazı zamanlarda hammaddenin coğrafyaya bağlı olanakları, kültürlerin sanatsal üsluplarının ve uzmanlıklarının kaderini belirler.

Okyanusya'da taş devri geçen yüzyılın sonuna kadar sürmüşse bu, oralarda yaşayan halkın zihniyet bakımından daha aşağı olmasından değil oralarda hiç maden bulunmamasındandır.... Malzeme plastik şekiller üzerinde geciktirici veya hızlandırıcı bir etki yapar, arkaik Yunan'da, örneğin taş heykellerde kollar vücuda yapıştı, hâlbuki bronz ve toprak heykellerde işçi için çıkıntılı kısımların çekiç vururken kırılması korkusu olmadığından, kollar vücuttan ayrı ve serbesttir. (Deonna, 1974: 99-100).

Plastik sanatları tarihsel gelişim sürecinde arkeolojik bulgular üzerinden değerlendiren Waldemar Deonna *Sanatta Ritimler ve Kanunlar* isimli çalışmasında medeniyetlerin gelişim süreçlerinde yarattıkları erken, orta ve geç aşamaların her kültürde

ve çağda sanat açısından paralel evrimsel süreçleri yaşadıklarından hareketle sanat tarihinin ritmik devrim içerisinde bir sürece sahip olduğuna değinir.

IV.2.1.1. Heykel Plastikinde Ritim

Heykel sanatı insanlık tarihinin ilk aşamalarından günümüze uzanmaktadır fakat *heykel plastiği*; modernizmle girilen arayışlar doğrultusunda kavramlaşmış ve heykel plastikinde değinilen kavramların birçoğu modernizmle biçimlenmiştir. Öncesinde de heykelin dili, üslubu, tekniği varken modernizmle, heykel plastiği bu kavramların hepsine üst bir başlık olmuştur. Ritim, heykel plastiğinin temel kavramlarından biridir. Heykel plastiğinin temel kavramlarının hepsi ritim kavramıyla ilişkilendirilebilir. Örneğin; boşluk kavramının zıt dengiyle olan diyalektik ilişkisinin formun bütününde oluşturduğu ritmik kompozisyon ya da; ışık kavramının zıt denginde karşılık bulan gölgenin formun bütününde oluşturduğu ritmik kompozisyon, heykel sanatında estetiği kurarken kavram imgelerinin kullanılması ile gerçekleşir.

Genel anlamda sanat eseri evrensel olan ile tekil olanın birliği şeklinde tanımlanır. Bu birliğin bulunmaması halinde sanat eseri tasavvur edilemez, ama sanat tarihinin değişik dönemlerinde bu birlik çok farklı şekillerde gerçekleştirilmiştir. Organik (simgesel) sanat eserinde, evrensel ile tekilin birliği dolaylıdır; buna karşılık organik olmayan (alegorik) sanat eserinde – avangardist eserler de buna dâhildir- söz konusu birlik dolaylıdır (Bürger,2004; 114).¹⁴

Postmodernizmin disiplinler arasındaki sınırları değiştirmesiyle, üretim ve sergileme biçimi itibariyle bazı dört boyutlu sanatsal üretimler heykel sınıflandırmasından bağımsız yeni isimlerle değerlendirilmiş, düzenleme, yerleştirme gibi yeni kategoriler oluşturulmuştur. Bu kategorilerde de heykel plastiğinin temel kavramları aranabilir ama

¹⁴ *Uygulamalar ve Denemeler* bölümünde, görseller üzerinden değinilecek olan, araştırma kapsamında gerçekleştirilen heykeller; sanatın neliğini sorgulaması doğrultusunda soyutluk kazanan avangard tutumun dışında, evrenin soyutluğunu imgeleyen üretimler olarak, yukarıda Peter Bürger'in Adorno üzerinden değindiği 'organik' kavramı üzerinden tanımlanabilecek, soyut heykel kategorisinde yer almaktadır.

bulunan şey sanat nesnesinin estetiğinden çok fikrin estetiğine yönelik olacaktır. Örneğin Marcel Duchamp'ın *R. Mutt* imzasıyla galeride sergilediği *Çeşme* isimli çalışması bir hazır yapım nesnesi olan pisuardır ve sanatçının, üretim aşamasıyla doğrudan bir ilgisi yoktur. “[...] Duchamp'ın rastgele seçtiği seri üretim nesnelerini imzalayıp sanat sergilerine göndermesindeki provokasyon, öncelikle neyin sanat olduğu konusunda bir anlayışın varlığını gerektirir. Hazır nesnelere imzalaması, eser kategorisine açık bir göndermedir” (Bürger, 2004; 115). Böyle bir çalışmada biçim estetiğinde sanatsal bir değer olarak ritim kavramını arayamasak da, sanayi ürünü hazır yapım bir nesnenin çokluk fikrindeki ritmin, fikir estetiğine doğrudan katkısı olduğu söylenebilir.

Heykel üretim sürecinin tekniğinde de ritmik unsurlar vardır. Antik çağlardan bu yana heykel üretim sürecinde kullanılan klasik bir yöntem olan kalıp alma ve döküm; boşluğu dolduran kütle olarak heykelin, boşluğun tutulduğu negatifin doldurulmasıyla gerçekleştirilmesindeki süreç olarak ritmik bir tekniğe sahiptir. Negatif-pozitif ilişkisini teknik olarak kullanmanın dışında bir imge olarak kullanan sanatçılar da vardır. Örneğin heykeltıraş Mehmet Aksoy, heykellerinde bu sürecin estetiğinden hareketle biçimleştirdiği bir teknikle, kütleyle negatif üzerinde kurar. (Şekil 35) Böyle bir çalışma; metaforik bir tanımla “Heykel, boşluğa biçim vermektir” şeklinde tanımlanan heykel sanatına gönderme yapmaktadır (Yılmaz, 2006;14).

IV.2.1.1.1. Soyut Heykelde Ritmin Yeri

Soyut heykel, sanatçısının ona yüklediği anlam üzerinden değerlendirilebilecek, kapalı, kendini açık etmeyen bir yapıya sahiptir. Soyutlanmış bir heykelle soyut bir heykel arasındaki temel fark, soyutlanmış olanda sezilen göstergenin görsel anlamda dünyada karşımıza çıkabilecek bir şey olmasıdır. Soyut heykelde biçim, bir



Şekil 35 – *Yılan Hikâyeleri*, Mehmet Aksoy

yanılsama olmaksızın evrenin özünde olanı arayan bir tutumla maddeyi kendi gerçekliğinin üstünde bir yapıyla sunmak çabası içindedir. Soyutlanmış bir heykelde anlatı, izleyicinin duygulanımına madde üzerinden hitap ederken soyut bir heykelde maddeyi, gördüğümüz gerçeklik üzerinden sezemeyeceğimiz bir anlatım vardır. Daha doğrusu insan algısını zorlar nitelikte tanımsızlara atfen imgeler vardır. Tanımlanabilir herhangi bir figürün duygulanımından arınmış, düşünceyle ulaşılmak istenen soyutluğun maddede biçim bulmuş hali olarak soyut heykel gizem dolu ve belirsizdir. Sanatçısının eğilimini sergilemediği, alt metni olmaksızın karşımıza çıkan soyut bir heykel, heykel olduğu hususunda insanı şüpheye düşürebilir. Soyut bir heykeli tanıtır kılan; soyut heykelin formunda, doğanın estetiğinde karşımıza çıkan biçimlerle eşleşebilecek yapıyından hareketle sezebileceğimiz kavramlardır. Ritim, bu kavramlardan biridir. Soyut heykel, diyalektiğin zıtlıklarını imge olarak alır ve heykel plastiği içinde, formun üzerinde duran dolu-boş, eğri-doğru, uzun-kısa, katı-yumuşak, donuk-akışkan gibi eşleşmelerin yarattığı

dinamiğin diliyle kavramları simgeler ama amaç, bu simgeler aracılığıyla gerçekliğin görünen yüzünün üstünde bir anlamı bulmaktır. Evrenin ritminde algılayan olarak insan, algısıyla ulaşmaya çalıştığı gerçeklikte, kendi algısına ifade edebilecek olan gerçeklikleri bilir. Ötesi, soyut sanatın denemeleri olarak, gerçekliği birebir ifade edebilmiş olsa dahi gerçekliğin kendisi olmaksızın izleyene sezgisel anlatımlarda bulunur. Heykel plastiğinin evreni yorumlama biçiminde soyut heykel, diğer anlatım biçimlerinden farklı olarak; insan algısına yönelirken insanın algılayamayacağı bir anlamı imgeler. Bu durumun tezatlığı, heykel sanatında soyut anlatımları özgün olsa dahi anlaşıl maz kılmaya mecbur bırakmıştır. Sanatçısının üretimini anlamlandırırken başvurduğu kavramlar, gerçekliğin soyutluğunu ifade ederken; gerçekliğin elle tutulur, deneyimlenebilir görüngülerinin üstünde bir halinin olduğuna değinir. Bu belirsizlikler karmaşasında soyut heykelin ifade gücünü kuran kavram imgeleri arasında ritim; doğada gözlemleyebileceğimiz, varoluşun kökenine değinen ve soyut heykelin dinamik yapısını kuran temel kavram olarak karşımıza çıkar. Bu tanımlamalar, soyut sanatta heykel plastiğinde ritmik formlarla ifade edebilmenin tek bir yöntemi değildir. Soyut, ona ne yüklenirse onu taşıyabilecek açıklıkta bir belirsizliğin kavramı olarak tanınabilir olan ritmik formlarla ifade edildiğinde; izleyenin ritim algısının temellerinde yatan denge, boşluk, mekân, zaman, sınır ve gibi açım layabileceğimiz bütün kavramlara gönderme yaparak herhangi bir şeyi ifade edebilir.¹⁵ Soyut Sanat, yansıtma (mimesis) fikrinden kurtulma çabasıyla doğmuş ve evriminde, ilkil anlamından farklılaşmıştır. Sanat tarihinden soyut sanat üzerine eğilen hangi sanatçıyı ya da eseri örnek alınacak olursak olsun, sanatçısının alt metninde tanımladıklarının ötesinde, görsel olanın kendisine bakıldığında karşılaşılan şey, doğada olmayan bir forma eğilimdir. Şu anki

¹⁵ Bu noktadaki vurgu; post-modern bir zamanın ifade biçimleriyle antik bir kültürün ifade biçimleri arasındaki farka rağmen, ritim kavramını hepsinde görebiliyor ve göstergenin biçiminden döneminin bilgi sistemine dair anekdot noktaları fark edebiliyoruz.

teknolojide mikro ve makro yapılarda gözlemlenebilen temel geometrik formlar, insanın bilgisine sahip olmadığı bir zeminde, duyu organlarıyla algılanan doğanın görselinde yoktur. Kusursuz bir daire, kare, üçgen, dikdörtgen, prizma, küp insan eliyle yaratılan şeylerde vardır. Soyut sanatı doğuran, temel geometrik formlar olmuş olsa da bu gün itibariyle insan, doğada temel geometrileri rahatlıkla bilebiliyor.

Sanat nesnesine yüklenen anlamın tekil olması koşulunda üretim gerçekleştiren bir sanatçının, öncesinde üretilen sanat nesnelere taklitten de kaçınacağı bir durumda özgün olan bir şey yaratabilmesi, estetik kavramını günceller. “Yaratıcı edimin incelenmesini bunca zor kılan, tam da yaratıcı edimin iki kutup arasındaki bir karşılaşma olmasıdır. Özne kutbu olan kişiyi bulmak, ortaya çıkarmak yeterince kolaysa da, nesnel kutbu, ‘dünyayı’ ya da ‘gerçeklik’i tanımlamak çok daha zordur” (May, 1991:93). Bu noktada estetiği temel almayan ve yaratma ediminin arzusunu yaşamayan sanatçıların üretimleri kiçleşir. Günümüzde ise estetik sadece nesnesinin biçimi üzerinden düşünülemez. Piero Manzoni’nin “*Sanatçının Boku*” adlı eseri, saldırgan ve itici bir imgeye sahip olsa da ilkil olması doğrultusunda, sanatın, sanat nesnesinin ne olduğu konularını sorgulayan olarak estetik bir fikri barındırır. (Şekil 36) Başka bir sanatçıya ait dışkılama ve sergileme eylemi, taklit olması itibariyle sanatın içine eder. “Ne olursa olsun saçmalıklar sanatta vardır. Bu saçmalıklar toplumumuzun üst tabakasında bir kere kabul gördüğünde, onları açıklamak ve onaylamak için çabucak bir kuram uydurulur” (Tolstoy, 2000:166). Tolstoy (1828-1910) bu sözleri Modern bile olmayan bir dönemin üretimlerine atfen yazmışsa da günümüzde kiçleşen üretilere bu sözler yinelenerek gönderme yapılabilir. Sanat nesnesinin var olma sürecindeki ritimde ilk olma ve sonrasında çoğalma ile anlam imgesini yitirme durumu, müzikteki kısılma (fade out) efektinin grafiğiyle benzerdir.



Şekil 36 – *Sanatçının Boku*, Piero Manzoni

Organik, form anlayışıyla üretilen bir çalışmada estetiğin kurulabileceği alan, fizik biliminin tanımladığı kanunlar çerçevesinde sınırlıdır. Örneğin; insanın yerçekimine maruz kalmayan, havada duran bir form yapabilmesi imkânsızdır. Böyle bir şey ya yanılısma olarak yapılabilir ya da fizik kurallarına uyulması gerekir. Bir galeride havada asılı duran bir küre görüldüğünde bakılacak olan ilk şey nerden neyle asılmış olduğudur. Herhangi bir araç göremeyip ona dokunduklarında, çektiklerinde geri yerine gidiyor olduğunu gördükleri anda hissedecekleri şey şaşkınlık, ürperme ve sonrasında hayranlıktır. Sanatçının genellikle üretmesinin ya da üretimini sergilemesinin amacı budur. Artı kutupta manyetizmayla donattığınız bir salonda eksi kutuplu bir hammaddeyle küreyi havada asılı kılmak fiziksel anlamda mümkündür. Ama böyle bir şeyi yapabilmek için gereken donanım, gündelik hayatta kolaylıkla bir araya getiremeyecek bir süreci, bilgi birikimini, beceriyi, isteği ve parayı gerektirir. Böyle bir sunumla amaçlanan ifade; yaratıcı, yeni, ilginç, estetik olsa dahi bunu başarabilmek için *gerekenler faktörü* çokludur. Tasarımda sınır, fizik ötesi olması dışında kişinin donanımına bağlıdır. Bu açıdan bakıldığında, günümüz soyut sanatında, organik üretimlerin estetiğinin kurulduğu biçimin doğanın temel

ilkelerindeki düzenin ritmini taklit ediyor olmasından yola çıkılarak; soyut sanatın mimetik olanı dışlıyor olmasına karşın taklidi barındıracağı gerçeğiyle karşılaşılır. Bu olumsuz bir koşul değildir. Zaten taklidi yadsıyor olmanın amacı gerçekliğin görünen yüzünün ötesinde yeni bir oluşumu keşfetmek arzusudur. Dünyada ulaşılan her bilgi, ulaşılmadan önce fizik ötesidir. Bir dil olarak organik-soyut üretimler, evrenin görünen yüzündeki mantık ilkelerinin altında ya da üstünde bir anlamı, gerçekliğin fark edilmemiş parçalarında ararken evreni taklit eder. Ortaya çıkan yansıtma, özünde bir şeyi taklit ediyor olsa dahi bilinmeyeni içinde barındırır.

Sanat tarihinde soyut organik üretimlerin hepsinde ritim kavramı aranabilir fakat ritmi konu alan çalışmalar sayılıdır. Vladimir Tatlin'in 3. Enternasyonal Anıtı bu örnekler arasında en göze çarpanıdır. Bir anıt olarak kent mekânında yerini bulamamış olsa da, anıtın maketinin görselleri sanat tarihinde örnek olmuştur. 3. Enternasyonal Anıtı; sonsuzluğun mekânı olarak düşünülebilecek boşluk kavramının sanattaki biçimsel yansımalarına, formun boşlukla şekil edilmesi olgusu üzerinden en iyi örnektir.

Konstrüktivist hareketin içinde yer alan Tatlin, aslında; Sovyet Devrimi (1917 Ekim Devrimi) ile Rusya'da kapitalizme karşı duruş sergileyen sanatçıların protest tavrına itafen bir anıt tasarlamıştır. Tatlin'in Enternasyonal Anıtı kapitalizmin imgelerinden biri olan Paris'teki reklam ve eğlence amacıyla dikilen Eiffel Kulesi'ne bir yanıt olarak tasarlanmış fakat gerçekleştirilememiştir. (Şekil 37)

Anıt, bir bölümü kafes biçiminde ve atmış derece yatay kirişin taşıdığı sarmal yapı üzerine üç hücre yerleştirilecek biçimde tasarlanmıştı. Küp biçimindeki mekân



Şekil 37 – *Enternasyonal Anıtı*, Vladimir Tatlin

toplantı ve tartışma salonu, bir yana yatmış konumda ve piramit biçimindeki mekân sekreterlik bürosu, üzerine yarım küre oturtulmuş silindir biçimindeki üçüncü mekan da danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak tasarlanmıştır. Simgesellikle işlevselliğin uzlaştırıldığı bu yapı, çelik ve cam malzemeden oluşacaktı. Asansör, yapının giriş omurgasına yerleştirilecekti. Tümüyle bir gözlemvine benzeyecek olan bu yapının eğik eksenini Kutup Yıldızına doğru yönelecekti. Kozmik bir yapı tasarımı olarak çağının sınırlarının ötesinde bir imgeye sahipti. Yapının içine yerleştirilen hücreler, evrenle uyumlu olarak dönecekti. Toplantı salonu, dünyanın güneşin etrafındaki dönüşünü simgeleyerek yılda bir kere, sekreterlik; ayın dünya çevresindeki dönüşü gibi 28 günde bir, danışma merkezi ise dünya gibi günde bir kere dönecekti. Böylece kule, insanın zaman içerisindeki var oluşunu simgeleyen ve betimleyen, somut imgelerden oluşan soyut bir saat işlevini yüklenecekti.

Soyut ritmik formlar sanat tarihinde başka örnekler üzerinden de değerlendirilebilir. Örneğin, Max Bill'in sonsuzluğu imgeleyen burma formunda heykelleri, Anthony Caro'nun ve David Smith'in metal konstrüktif heykelleri, Dan Flavin'in floresan lamba düzenlemelerinin formu, Carl Andre'nin hem heykelleri hem düzenlemeleri, Ben Nicholson'ın rölyefleri hatta Robert Smithson'un biçim verdiği yeryüzü parçaları ritmiktir. (Şekil 38) Soyut Sanatın öncü örneklerinde ise Brancusi ve Henry Moore, form anlayışında ritmi temel kavram olarak ele alan sanatçılardandır.



Şekil 38 – *Büyük Spiral İskele*, Robert Smithson

Brancusi'nin *Sonsuz Sütunu*, sonsuzluğu sonu olan, bütün bir yapıyla sergiler fakat bu bütün, kütesinin ince uzun biçimiyle öylesine yükseklerle tırmanır ki hiç bitmeyecekmiş hissi uyandırır. (Şekil 39) Sonsuzluğu sonu olan bir bütünle kurarken uyguladığı birim tekrarı, ritim kavramını sonsuzlukla eş değer bir noktaya taşır.



Şekil 39 – *Sonsuz Sütun*, Constantin Brancusi

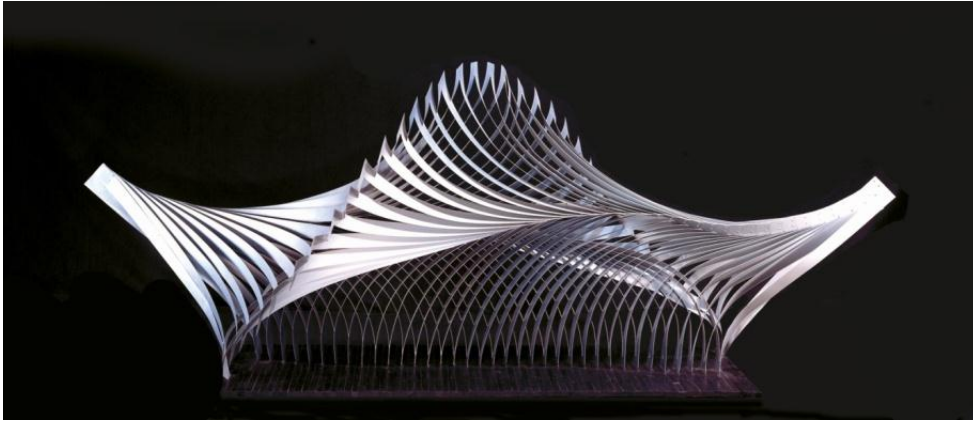
Şekil 40 – *Üç Motif*, Henry Moore

(Şekil 40) Henry Moore'un heykelleri, soyut ve soyutlama arasında devinin içerisinde. Moore'un heykellerinde doğanın güzelliğindeki ritme yaptığı vurguyu şu sözlerinden çıkarabiliriz.

Doğa gözlemi, sanatçının yaşamında önemli bir yer tutar. Doğa, sanatçının biçim bilgisini genişletir. Sanatsal kalıplardan koruyarak hep tazelik verir. İnsan figürü beni en çok etkileyen konudur; ama biçim ve ritim hakkındaki temel ilkeleri, doğal nesnelere (kemikler, çakıl taşları, kayalar, ağaçlar vb.) öğrendim. Kemiklerin dayanıklı ve yoğunluklu yapıları bir biçimden diğerine olan ustalıklı geçişleri, akıllara durgunluk verecek derecede zengin kesitleri, bütün bunlar, mükemmeldir. Çakıl taşları ve kayalar; taşın nasıl çalışılacağını doğal yollarını gösterirler. Deniz suyunun aşındırdığı pürüzsüz çakıl taşları, yavaş yavaş yok olmayı, bakımsızlığın (asimetrikliğin) kurallarını ve taşın ovulmuş durumunu gösterirler. Girintili çıkıntılı canlı bir kütlemin ritmini taşıyan kayalar, taşın gelişigüzel aldığı biçimleri gözler önüne sererler. Ağaçlar; bir kesitten diğerine olan basit geçişlerin, bağlantılarının ve büyüüp serpilmenin temel ilkelerini gösterirler. Yukarı doğru kıvrılarak yükselen bir ağaç heykel

hakkında mükemmel fikirler verir. Tek- biçimin tamlığına (kendi kendine yeterliğine harika örnekler olan kabuklar, doğanın içi boş, ama sağlam biçimlerini gösterirler. Doğadaki biçim ve ritimler sınırsızdır. Bunlar heykeltıraşın biçim bilgisini ve deneyimini genişletirler. Mikroskop ve teleskopun da devreye girmesi biçim bilgisi alanını iyice zenginleştirir (Moore, aktaran Yılmaz(H.S), 2006:178).

Türk sanatçılardan ise Kuzgun Acar ve İlhan Koman, heykellerinde soyut ritmik formları doğrudan ifade biçimi olarak kullanmışlardır. (Şekil 41- 42)



Şekil 41 – *Sonsuzluğa*, İlhan Koman



Şekil 42– *Soyut Kompozisyon*, Kuzgun Acar

V. UYGULAMALAR VE DENEMELER

V.1.Ritim

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen heykeller, *Ritim* başlığıyla, sekiz işten oluşan bir bütünlükle sergilenmiştir. (Şekil 43) Sergi kataloğunun kapak tasarımında sergilenecek sekiz işin yedisi, kuşbakışı bir açıdan, sergi mekânının tavan yüksekliği



Şekil 43 – Sergi Kataloğunun Kapak Tasarımı

oranında bir yükseklikten, bilgisayar ortamında hazırlanan bir tasarıma yerleştirilen fotoğraflarla gösterilmiş, sekizinci iş soru işareti simgesiyle gösterilerek, *Son Gün Son İş Parçalamak İçin* isimli performansa işaret edilmiştir. (Şekil 44) Sergi salonunun fiziksel koşulları (ikinci katından sergi alanının izlenebiliyor olması) düşünülerek oluşturulan bütünlükte heykeller, diyagonal açıdan da izlenebilmiştir. Serginin son günü düzenlenen performansla son iş, tasarımının elverdiği düzenle kontrollü bir şekilde parçalanmış ve elde edilen yeni parçalar, öncesinde hazırlanan plastik, metal, buluntu malzemelerden oluşturulan kaidelere yerleştirilip izleyicilere hediye edilmiştir. Parçalama esnasında kontrolsüz kırılan küçük parçacıklar da sonrasında temizlenip, üzerlerine açılan delikler aracılığıyla takıya dönüştürülmüş ve hediye edilmiştir. Tüm bu süreçlerin bütünü olan Ritim sergisiyle amaçlanan; heykel formunun bütünlüğe sahip yapısına gönderme yapmak,

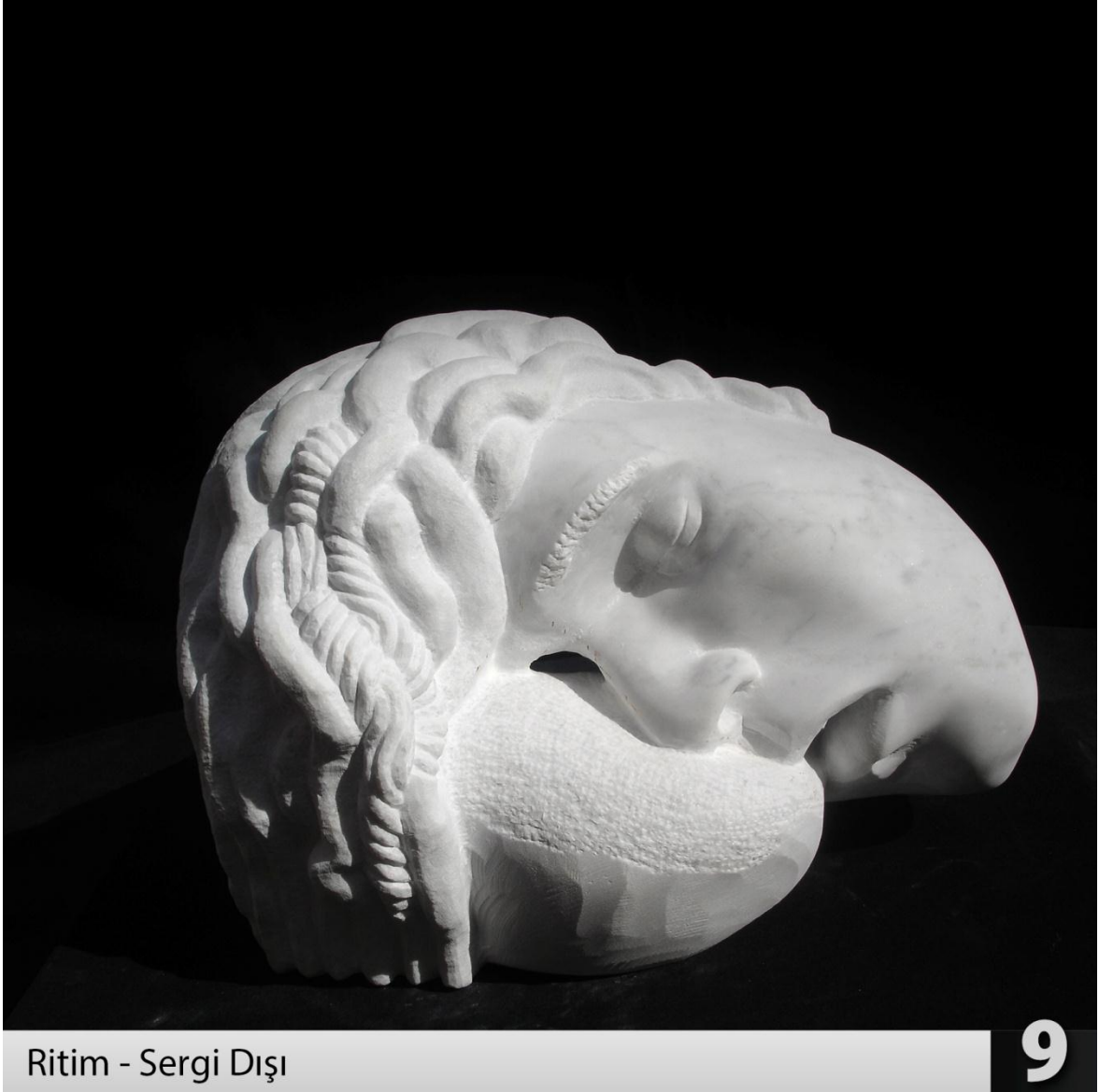


Şekil 44 – Performans Afişi

evren profilinde ele aldığımız herhangi bir bütünlüğün alt yapılarında yer alan parçacıklarının da bütünlüğe sahip olduğundan hareketle gerçekleştirilen birim tekrarıyla sonsuzluğun oluş biçimine gönderme yapmak kaygısı vardır. “Sanat yapıtı, bütünü oluşturan parçanın, yine bütünlük ile kurduğu özel bir durumdur. Estetik denilen de; bütün ve parça arasında hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir çakışma yerine yeni bir ilişki önerir” (Zeytinoglu, 2003;35). Ritim konsepti altında gerçekleştirilen heykeller; klasik bir malzeme olan mermerin yontulması yöntemiyle oluşturulmuş fakat klasik üslubun teknik özelliklerine aykırı bir şekilde mermer, kırılğan bir inceliğe sahip, soyut formlara dönüştürülmüştür. Bu hali ile klasik bir malzeme kullanılmış, modern dönemin imgesi olan soyut formlar gerçekleştirilmiş ve postmodern bir yaklaşımla sanat nesnesinin bütünlük ilkeleri sorgulanmış; yapısalcı bir kurguyla oluşturulan bütünlüğün içinde ritim kavramı hem biçimsel hem de fikirsel olarak irdelenmiştir. Sergide yer alan her iş, birden başlayan sıralı bir rakamla isimlendirilmiştir. Son iş parçalandığı ve her bir parçası ayrı birer heykel olarak değerlendirildiği için, bütün bir form imgesi yaratması amacıyla verilen rakamlardan bağımsız bir isimle Son İş olarak adlandırılmıştır. Ayrıca sergi kapsamında gerçekleştirilen, figüratif, soyutlanmış bir form olan heykele, metaforik bir yaklaşımla *Sergi Dışı* denmiş (Şekil 45) ve sergi salonunun giriş kısmında, serginin dışarı kısmında sergilenerek; ritim kavramına, evren profilinden bir parça olan insan figürü üzerinden değinilmiştir. Soyut ritmik formlardan oluşan bütünlükte figüratif soyutlanmış bir heykelle biçimsel anlamda içerisiyle dışarı arasında yaratılan farklılıkla; insan algısının durduğu uzay zaman boyutunda yer alan figürün altındaki ve üstündeki boyutlardan farklı bir biçime sahip olduğu imgenmiştir.

Heykeller, biçiminde kırılğan bir yapıya sahiptir. Taşı, ışığı geçirecek kalınlığa inceltmenin doğal sonucu olan kırılğanlık; evrende canlı-cansız var olan her şeyin

düzeninde kırılğan bir yapının olduğunu imgeler. Karanlıkta görünmezken (yokken) içinden ışık geçen taş, dokusuna ve mineral yapısına bağı olarak içindeki deseni de sergiler. Kütleinin içinde varlığı gözlemlenemeyen yapılar, ışığın ulaşmasıyla varlığını ispatlar.



Şekil 45 – *Ritim* sergisindeki *Sergi Dışı* isimli heykel

Heykeller, evren profilinden bir bütünlüğün görüntüsü olması doğrultusunda mimetik bir figürdür fakat taklit edilen şey, evrenin insan tarafından algılanan gerçeklik

boyutundaki yasalarından hareketle oluşturulan analogik bir yapıya sahip olmasına karşın hayal ürünüdür. Dolayısıyla, üzerine yüklenen anlam doğrultusunda figürü karşılmasına rağmen gerçekliği bilinemeyecek bir boyutun görselleri olarak soyuttur.



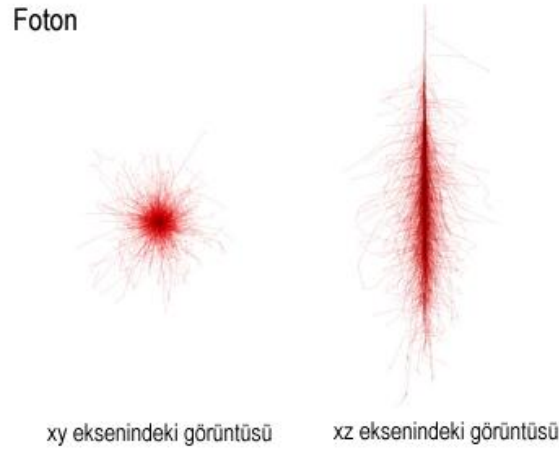
Şekil 46 – *Ritim* sergisindeki *Bir* isimli heykel

V.1.1. Bir

Bir; sergilenen işlerden ilkinin adıdır (Şekil 46). Bir, sıfıra işaret eder. Bir şeyin ilk olanı; ya keşfedileni ya da icat edilenidir. Analogik bir yaklaşımla; insan birlikteliğinden oluşan sistematik yapının içinde sanat nesnesi de tek olmak, ilk olmak arzusu içindedir. Ama bir şeyden bir tane varsa ikincisi de vardır, ya da olur. Evren, Big Bang'e göre birlikten dağılan bir yapıya sahiptir. Algı frekansımızın altında ve üstünde, bir birlik mümkünken, algımız; zaman, hareket, mekân, boşluk, madde kütle hacim, zıtlık, denklik kavramlarını her anlamda çoklaştırır. Özünde bir bütün varsa dahi, insanlığın evriminde bu aşamada böyle bir algı mümkün değildir. “Biz bütünlüğü unutabiliriz, ancak bütünlük bizi her halükarda, en mikroskobik düşüncelerimizde bile unutmayacaktır” der Terry Eagleton (Eagleton, 1998;358). İnsanlık, önce fenomenlerden hareketle, tanımlayamadığı çoklu güçlere tekil özellikler yükleyerek tanrılaştırmış, sonra tek tanrılı dinlerde bütünün içinde insan çoklaşmıştır. Günümüzde bireyin inancı bireysel haklarından ötürü sorgulanamasa da inanç, gücün kaynağının bilirsizliğinden hareketle sorgulanabilir. İnsan, dünyayı yok eden bir virüs olabilir. Dünyanın yok olması gerekli bir ölüm de olabilir. Dünya üzerinde ölümsüzlük, dünyanın ölümünü hızlandırır. Bir şeyin başı varsa sonu da olmalıdır. Evren, başlangıç ve bitişlerin boyutlarda ritmik tekrarıyla sonsuzu kuruyor olabilir. Bilinmeyen bir şeyin olduğu bir yerde bilinen her şey yanlış olabilir.

Bir; üretim aşamasında, yukarıda değinilenlere benzer, kavram üzerine odaklı birçok düşüncenin imgelerine sahip olmasına karşın, tüm bu düşüncüler sonrasındaki nicelikten daha tanınabilir nitelikte bir kavrama, fotona (Şekil 47) odaklanan; ışığın parçacık mı dalga mı olduğunu sorgulayan bir form arayışıyla, ışığın belirsizliğine değinen bir heykeldir. Bu hali ile mimetik olmasına karşın, yansıtacağı şeyin ne olduğu ampirik olarak kesinlik kazanmamıştır. Işık, hem dalga hem de parçacık özelliği gösteren

niteliklere sahiptir. Parçacık taşıyan dalga olması olasılığı çok yüksektir. Maddenin, algımızda görünür olmasını sağlayan olarak ışık, aslında her şeyin kaynağıdır. Sergi konsepti içinde gerçekleştirilen tasarımda, numaralandırmada ilk heykel olmasının sebebi heykel plastiğinin temel sorununun da ışık olmasıdır. Teknik anlamda da düşünüldüğünde, sergilendiği yerde ışık olmayan bir heykel görülemez, dolayısıyla algılanamaz. Sergi mekanındaki ışık düzenlemesi, odak noktaları heykeller olacak şekilde, izleyici de dahil her şeyin silikleşeceği bir biçimde tasarlanmıştır.



Şekil 47 - *Foton*

Bir; sergide yer alan diğer işlerin öncesinde, ilkil olma özelliği taşıyan bir imgeden, ışık üzerinden formlaştırılmıştır. Formun yapısındaki bükülmeler ve yarı daire şeklindeki çizgisel hareketler, dalganın yayılım ilkelerini imgeleyen eksenler olarak düşünülebilir. Bükümlerin aşağıda kalan kısımları ışığı alamamasından ötürü gölgede kalmıştır. Çizgisel eğrilerin oluşturduğu yüzeylerin ışık ve gölge ayrımı, çokluğu tekil bir form üzerinde imgeler. Heykelin alt kesiminde gördüğümüz yarı küre ışığı tutar, parıldar. Diğer kesitlerin gölgeyi ve boşluğu barındıran yapısı kaynağın yarı küre olduğuna işaret eder. Kesitlerin geçişlerindeki çizgi, sayılabilir yapılar üzerinden sonsuzda hareketin

ritmini imgeler. Formun bütününde yer alan boşluktan oluşan dörtkenar eğriler, ışık parçacığı olan yarı kürenin hareketinin eğiminin izi olarak düşünülmüş, ışığın izi boşlukla eşleştirilmiştir. Her bir dalga çizgisinin boşluğa dayanan sınırları, boşluğun bir kısmını içeride tutacak ve boşluğa eklemenebilecek şekilde tasarlanmıştır. Heykelin sağda açık solda kapalı dağılan formu ve aşağıdan yukarıya yüzey kesitler küçülürken boşlukla eklemene çıkıntı kesitlerin büyümesi durumuyla ışığın boşlukta yayılım ilkeleri sorgulanmaktadır. Heykelin ters yüzü, öbür yüzünün negatifi özelliğini taşıyacak şekilde hacim kırılğan bir inceliğe indirgenmiş, parçacık olmasının yanı sıra dalga olan bir şeyin niteliklerini de taşıyacak şekilde kütle nerdeyse çizgisel bir düzlemde gerçekleştirilmiştir. Formun bütününü temiz, pürüzsüz bir dokuyla gerçekleştirilerek akışkan bir hareket sağlanmıştır. Kompozisyonunda doğrudan karşımıza çıkan; dolu bir küreyi hissettiren yarı küre, dağılan eksenlerden oluşan yüzeylerin eklemenebilme hissi yaratan açık formu, yön eğimini ve hareketi hissettiren boşluk, tek ve bütün bir form üzerinde kurularak, çoğul birliktelik tekilde gerçekleştirilmiştir.

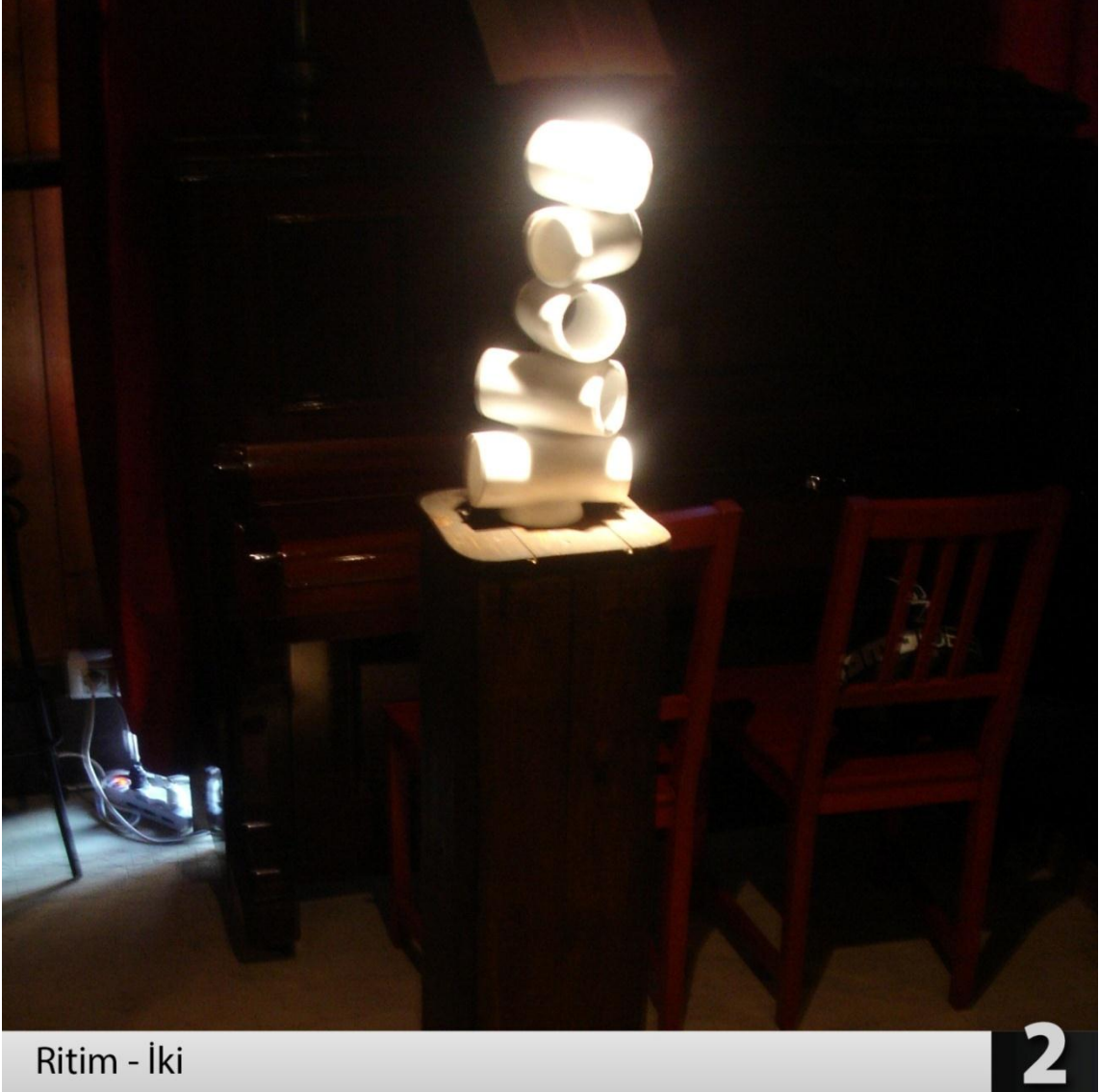
V.1.2. İki

İki; sergideki ikinci işin adıdır. (Şekil 48) İki; üçüncüye dördüncüye ve beşinciye işaret eder. Üst üste binen boru parçaları gibi duran bu heykel, boşluğu çevreleyen boyutları tutan parçaların doğru orantılı geometrisiyle yukarı hareket hissi yaratır. Tanınabilir bir obje olan borular insan gerçekliğinde, mimarının içinde, şehrin altında, evimizin duvarında yer alan olarak içyapı dinamiğine gönderme yapar. *Bir*'den hareketle düşünüldüğünde, bir şey karşıtıyla birlikte vardır. Bu da aslında birin ikiyi içerdiğini gösterir. Madde- antimadde, eğri-doğru, doğru-yanlış zıtlıkları bütündür ve bu zıtlıklar kendi içlerinde de zıtlaşarak bölündükleri için çoklaşırlar. Heykelde beş parçadan oluşan bir işin ikiyi imlemesindeki bağıntı, çoklaşma fikri üzerinden kurulmuştur. Her bir

parça diğerleriyle çok yaklaşık bir oranla ayındır. En üstten alta doğru parçalar bir öncekinden çok küçük bir oranla ayrışarak büyür. En alttaki parçanın üsttekenden küçük bir oranla farklılaşmasında; tekilin hareketiyle oluşan tonal yükselme ve alçalmada biçimsel büyüme ve küçülmelerin yarattığı *doppler etkisi* gözlemlenebilir. Sarmal yapıyla yukarıya doğru bir hareketle dönen heykele kuşbakışı bir açıdan bakıldığında daire biçiminde bir form, daha da yukardan bakıldığında nokta görülür. İki'nin uzay zaman denkleminde insan algısında bakışsal düzlemde görünen parçaları birden fazlayken, kuşbakışı tektir.

İki; bakış açısında sonsuzun imgesi olan spiral yapısıyla ve kuşbakışı daire yapısıyla, mikro düzeyde parçaların birleşerek oluşturdu başı ve sonu olan bir parça olarak, boşluğu artık küreden bağımsız bir forma dönüştüren çokluğun simgesi niteliğiyle tekil ve çoğulu aynı görsel üzerinde barındırır. Mikro yapılardan molekülerin görülebildiği bir küçüklüğe denk bir boyutun görseli olarak düşünülebilir. Heykelde silindir formundaki planların boşlukları atomlarla eşleştirilmiş, tek tip atomdan meydana gelen bir molekül olmasıyla da element olarak düşünülmüştür.

Kompozisyonun kapalı formu, heykel etrafında gezinen izleyicinin her seferinde bir kesitin boşluğundan karşıyı görmesiyle tamamen kapalı bir form olmaktan kurtulur. İzleyici heykel etrafında hareket ettikçe, boşluk da izleyicinin ritmiyle hareket eder. Her bir planın simetrik bir oranla hareketiyle gerçekleşen spiral yapının dikine bir ekseninde yaptığı hafif eğim, planların hareketliliğinden öte, bütünün hareketini sağlar. Planların oluşturduğu kütleler, hacimsel anlamda düşünüldüğünde parçacık etkisi yaratırken yüzey olarak hareketli bir dokuyu verir. Planların yüzeyleri temiz bir dokuya



Ritim - İki

2

Şekil 48 - *Ritim* sergisindeki *İki* isimli heykel

sahipken bağlantı noktalarındaki küçük kesitler kirli bir dokuya sahiptir. Bu hali ile planlar, formun bütününde bağlantı noktalarıyla ayrışarak sayılabilir özellik kazanır. Yüzeylerin dışbükey yapısı, genişleme, patlama hissiyatıyla formun bütününde büyüme hissi yaratır.

V.1.3. Üç

Üç; *İki*'ye işaret eder. (Şekil 49) Form, daire plan üzerine kurulu, eş üç kesitten birinin çıkarılmasıyla gerçekleştirilmiştir. *Üç* birimin tümüne sahip olduğunda bir

olacakken üçüncü birim boşlukla ilintilenmiş ve iki birimin olduğu yerde üçüncünün varlığı imgenlenmiştir. Üç birimin olduğu bir bütünde ağır basan bir taraf oluşabilir. Bu heykelde iki birimin dolu yapısının bir birimdeki boşluğa hakim bir hali vardır. Ayrıca formun bütününde dalga biçimiyle eşleşen daire planda yer alan bükümlü kesitlerin, merkezdeki tam küre hissini veren yarı küreye oranı ikiye birdir. İki çizgisel (dalga) bir noktasal (madde) bileşenle elde edilen *bileşik* yapının savaşında bakışsal düzlemde dalganın hâkimiyeti gözlemlenebilecekken kuşbakışı bir açıdan, çizgisel bütünlükte bir kütlelerin eş iki parçasındaki denk gücün kazananının belirsizliği görülür.



Şekil 49 - Ritim sergisindeki Üç isimli heykel

Heykel, plan birleşim noktalarının belirsiz geçişliliğe sahip olmasından dolayı tek planda dalgalı bir yüzey gibi durmaktadır. Ama yüzeyin biçimi kütlede de biçimdir. İçinden ışık geçiren kütlede yüzeyinde görülen desenler taşın damarlarıdır. Katı bir kütlede içinden koparılan bir parça olarak Üç, bütünüde eksiklik hissi yaratır. Heykel, formunun temelinde yer alan dairesel çizgi ve kütle imgesi yaratan küreyle mikro yapılarda bileşik grafiğini andıran bir büyüklüğü imgeler. Kuşbakışı-diyagonal açısında her iki kesitin üzerinde simgesel olarak üç rakamı görülebilir.

V.1.4.Dört

Dört; canlılığın başladığı bir büyüklüğün (hücre düzeyi) canlı bir parçası olarak düşünülebilir. (Şekil 50) Bakışsal düzlemde, boşluğun sıvılaştığı bir uzayda devinen dört hücreli bir canlılık hareketi sezilebilir. Heykelde canlılık, birden fazla parçanın dengesi kuran bütünlükte teklediği, bütünüde sisteminde birbirine bağlanan parçalardan oluşur. Bu heykeldeki hareket, canlıdır. Önceki işlerin hareket biçiminden farklılaştırılarak işlevsel uzuvların fiziğini imgeleyen çok hareketli bir form gerçekleştirilmiştir. Form, bakışsal düzlemde hem çok ince ve kırılğan bir yapının formuna hem de tekil bütünlüğün hacmini imgeleyen dikey katı bir yapıya sahiptir. Dört kesitin bağlantı noktaları, bütünde kırılğanlığın en fazla olduğu noktalardır. Algıladığımız gerçekliğin gözle görülebilir boyutundaki canlılığın herhangi bir türünün bütünlüğünü oluşturan formunda da parça birleşim noktaları, bütünlük ilişkisinde parçalardan daha zayıf bir yapıya sahiptir.

Mikro evrenin canlılık algılanabildiği boyutunun kuş bakışı açısında¹⁶ karşımıza çıkan canlılığın görseli, hareketli fakat düzlemseldir (en-boy). Oysa gerçekte kuşbakışı görselinin yanılması ötesinde uzay-zamanın hacmine sahiptir. Hareket

¹⁶ Mikroskobik açı ve tanrısal bakış açısı arasında kalan

etmek için bedenini bükerek dalgalandıran mikroskobik bir canlının görselini imgeleyen heykel, profilinde hacim duygusundan arındırılıp gerçekte olandan soyutlanarak, mikroskobik bakışın düzlem yanılmasına gönderme yapılmıştır.

Heykel, dört kesitin her birinin oluşturduğu kütlelerde bakışsal düzlemde farklı açılarda hem katı kütle hacmine hem de hacminden arındırılmış kütle yapısına sahiptir.



Ritim - Dört

4

Şekil 50 - *Ritim* sergisindeki *Dört* isimli heykel

Sergi kapsamında gerçekleştirilen heykeller arasında, taşla ulaşılabilecek inceliğin sınırlarını en çok zorlayan işlerden biridir. Hem merkezi hem de cephesel bakış açılarında farklı görselleri sergileyen heykelin kompozisyon kurgusu, canlının kırılğanlığına gönderme yapmak için olabildiğince inceltmiştir. Her bir kesitin diğerine oranı denktir. Canlılığın bütünselliğindeki denge, fiziksel anlamda hareket edebilmenin eş birimlerin zıt yönlerde eğilimindeki hareketin işlevselliği üzerinden düşünülmüştür. Bakışsal açının profilinde aşağı-yukarı doğrultusunda görebileceğiniz eğri eksen, canlının yönelme hareketinin eğrisidir. Heykelin temiz yüzeyi ışığı yansıttığı kadar yutmaktadır. İçinden ışık geçtiğinde ortaya çıkan taşın damarlarının oluşturduğu desen, mikro düzeyde bir canlının şeffaf yüzeyini yansıtmaktadır. Soyutlanmış bir figür olmasına rağmen, alt metni olmaksızın doğrudan çözümlenemeyecek bütünselliğinde soyut bir form taklidi yapmaktadır. Sergideki diğer işlerde de görebileceğiniz bu yanılsama ile heykeller, doğrudan adı konulabilir bir formu karşılamadığından ve alt metni olmaksızın ne olduğunu açık etmeyen duruşuyla soyuttur.

V.1.5. Beş

Beş; canlının tekil bütünlükte çoklu parçalardan oluşan en küçük yapısının üstünde, dokusal bir düzeyin temsilini gerçekleştirir. (Şekil 51) Canlı bir bütünlük, hacminin yüzeyinde, işlevsel dokuya sahiptir ve canlılığını yitirdiğinde dokusu bozulur. Cansızda ise karakteristik doku değişik tonlarda sabitliğini korur. Cansızın dokusu, ritmik sürecinin içinde canlının müdahalesiyle büyük dönüşümler geçirir. Heykel yapmak, cansıza canlı bir doku kazandırmak olabilir. Heykel; cansız olmasına karşın canlı bir yapıyı taklit ettiğinde, dokusunda görebileceğimiz şey yanılsama ya da yanılsamadır. Soyut ritmik bir form olarak heykelde doku, üzerine yüklenen anlam doğrultusunda taklit olmaktan kurtulmuş gibi görünmesine karşın, yüklenen anlamın temel kavramlarının görsel

eşleştirmesinde eşleştiği biçimleri taklit ediyor olmasından dolayı mimetik olmaktan kurtulamamıştır. *Beş*'teki dokunun imgelediği şey dokunun kendisidir. Dokunun oluş biçimine göndermeler yapar niteliktedir.

Bakışsal düzlem açılarında heykelin profili, boşluğun tutulduğu dairesel kesitlerden oluşan hacimsel boş kütlelerin oluşturduğu canlı bir dokunun kesiti olarak düşünülebilir. Heykelin diğer açısı, dolu yüzeyin bir kesiti olarak dokunun yüzeyini imgeler. Profilde, eğri ekseninde beş birimin oranları eşittir. Profilde, dolunun boşa oranında boşluğun hâkimiyetine rağmen bakışsal düzlemin diğer açısında dolu bir bütünün kesiti algılanır. Kompozisyon kurgusundaki zırhı andıran form, dokunun iç ve dış yüzeyler arasında ayırıcı, koruyucu görev üstlenmesini metaforik bir yöntemle imgeler. Diyagonalinde beş rakamının alt biriminin eğrisini simgeler. *Beş*, mikro evrenden makroya doğru bir büyüklüğün beşinci adımı olarak algılanan gerçeklikte canlı cansız herhangi bir şeyin dokusu olarak düşünülebilir.

V.1.6. Altı

Altı; Makro bir büyüklüğün soyutlanmış bir görüntüsü olarak düşünülebilir. (Şekil 52) Gerçekteki halinin negatifi şeklinde düşünülmüş, maddenin yerini boşluk almıştır. Bakış açısında simgesel anlamda altı rakamını çağrıştıran heykel, çoklu öğeleri denk zıtlıkta dengede olacak şekilde tasarlanmıştır. Uzaydaki hareketi, eksen eğrisinden anlaşılan merkezdeki parçacığın yörüngesinde beş gezegen vardır. (Şekil 53) Toplamda altı parçacığın olduğu sistemde ışığın kaynağı merkezdeki boşluktur. Sergi salonunda ona yöneltilen ışık kaynağı ise karadelik olarak düşünülmüştür. Algıladığımız zamanın çok üzerinde bir hızın görseliyle yörüngedeki parçacıklar yörünge eğrisi üzerinde genişlemiş, aynı anda birden fazla yerdeymiş gibi görünmektedir. Kuantum Kuramında bir elektronun

birden fazla yerde aynı anda olması durumuna makro bir sistemin grafiğinin hızı artırılarak ulaşılmak istenmiştir. Bu haliyle mikro düzeyin makroda taklidiyle gerçekleşen ritimde birim tekrarı, Fibonacci Sayı Dizgesi'nde olduğu gibi sıfırdan çoklaşan bir yapıya sahiptir.



Ritim - Beş

5

Şekil 51 - *Ritim* sergisindeki *Beş* isimli heykel



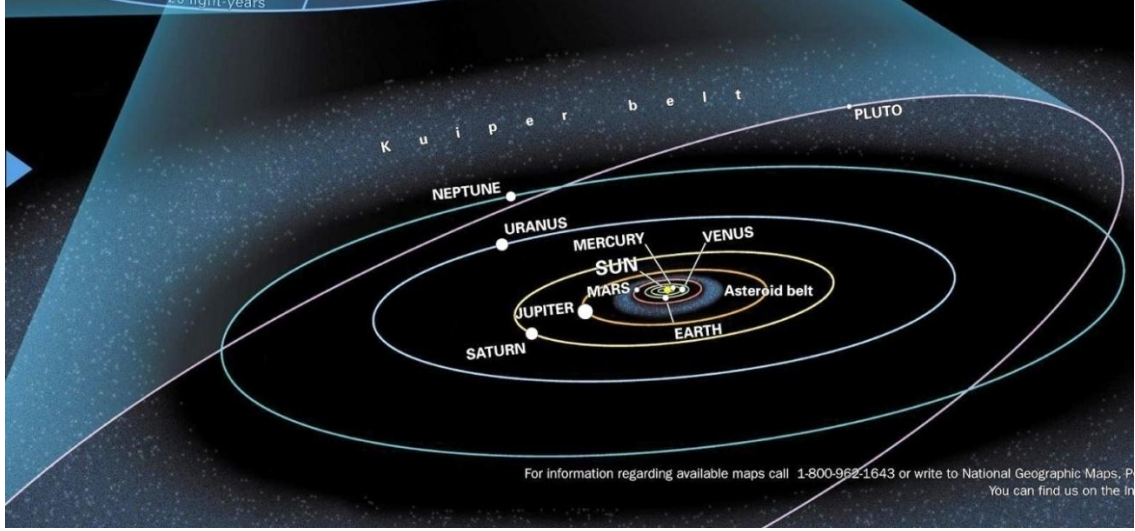
Ritim - Altı

6

Şekil 52 - *Ritim* sergisindeki *Altı* isimli heykel

Heykelde eksen eğrisi, yüzey üzerinde yukardan aşağı doğru, her kesitteki birimin öncekine oranı daha büyük olacak şekilde tasarlanarak, merkezdeki parçacık perspektif yanılısamayla izleyiciye doğru geliyormuş gibi gösterilmek istenmiştir. Heykelin diğer bakış açısındaki yüzey, heykelde algılanan kütlenin negatifini verir. Heykele diyagonal açıdan bakıldığında, yarısı aydınlık bir küre uzayda görülemez uzaklıkta bir

şeyin yörüngesinde hareket ediyormuş gibi görünür. Yani merkezi bakış açısında güneş sistemimiz gibi bir sistemi simgeleyen heykel, profile ve diyagonalde parçacığı simgeler.

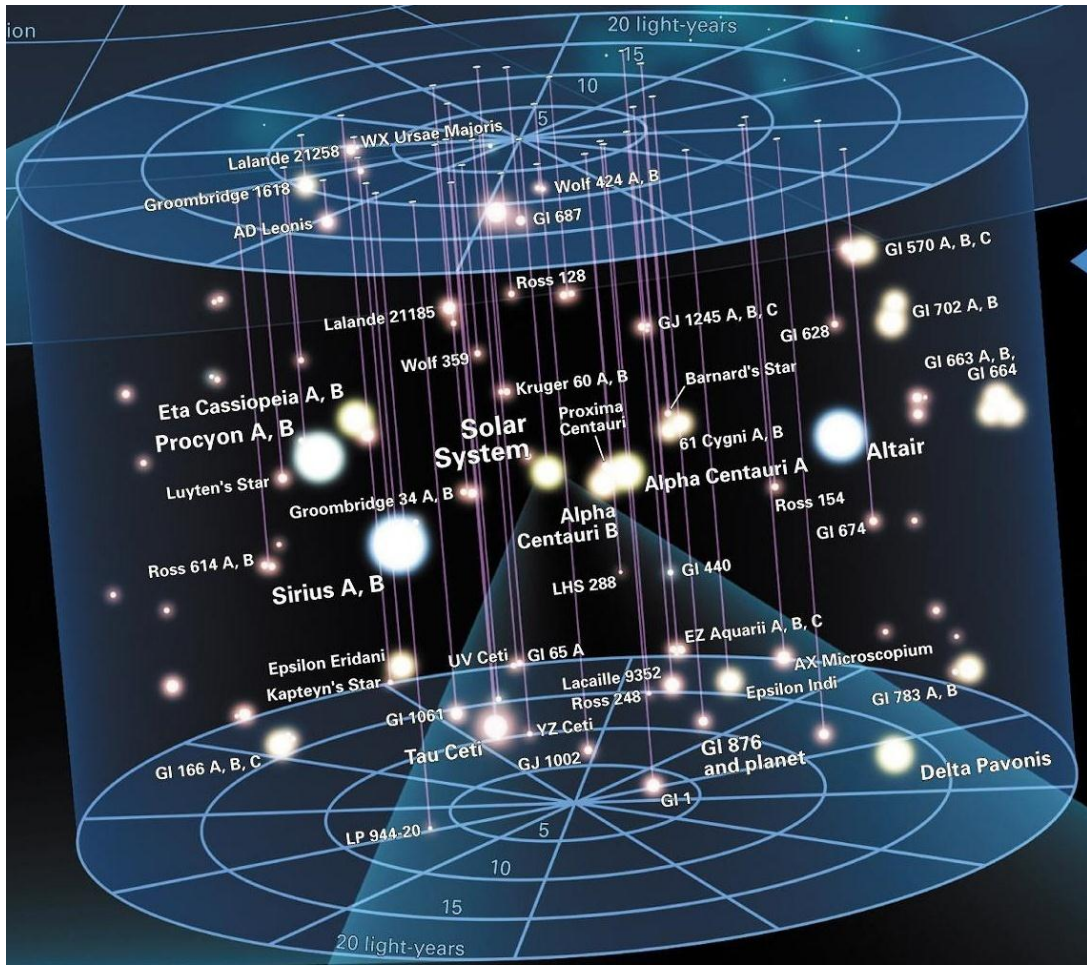


Şekil 53 – Güneş Sistemi

V.1.7. Yedi

Yedi; *Altı*'daki sistemin diğer sistemlerle birleşerek oluşturduğu bir form olarak düşünülebilir. (Şekil 54) Bakış açılarında her seferinde başka bir sistemin (kesitin) uzay-zamanı bükerek oluşturduğu yapının bir diğeriyle bağlanmasıyla, spiral bir yapıda altı kesitten oluşur. (Şekil 55) Altan ikinci kesitin yüzeyinde boşlukla oluşturulan dairesel yapı yedinci sistemi imgeler. Bütünde, maddesel anlamda algılanamayan bu sistem aracılığıyla, sonsuzluğun döngüsel ritminde boşluk bir birim olarak ele alınmış ve yedi birimlik ritmik düzenin yedinci elemanı olmuştur. *Yedi*, makro evrenin insan tarafından gözlemlenemeyecek büyüklükte bir kesitini tekil bir form üzerinde simgeler. Sergideki en kırılğan iş olan *Yedi*'ye, tek parça mermeri yontarak bir bütün olarak üçünce denemede kırmadan ulaşılmıştır. Mikro evrenden makroya doğru insanın varlığının durduğu düzlemin görülemeyeceği büyüklükte bir alanı uzaydan koparıp formlaştırılan bu heykel, gerçekte

sergideki diğer işlemlerle yakın oranlara sahip olmasına karşın aralarında en büyük alanı simgelen formdur. Ondan daha büyük alanları ters bir mantıkla parçacık heykeller simgeler. DNA sarmalını anımsatan form, mikro bir boyutun makroda denkleşebileceği bir yapıyla oluşan ritimde sonsuza uzanabileceği fikrini sorgular. Heykelde her kesit diğerine temas ettiği noktadan bağlanır. Bağlantı noktalarında geçiş, kesitler birbirine yaklaştıkça kütleleri çekiliyormuşçasına eğilir. Tek başına kırılğan soyut bir form iken, canlı cansız birçok parçanın oluşturduğu bütünlerin ritmik sistematığının üstünde bir yapının estetiğini ritim kavramının biçimsel düzeneği üzerinden sezdirir. Heykelin etrafında dönen bir izleyici kesitlerin yukarı ve ya aşağı hareketiyle yukarı-aşağı görsel bir çekilme algısı içine



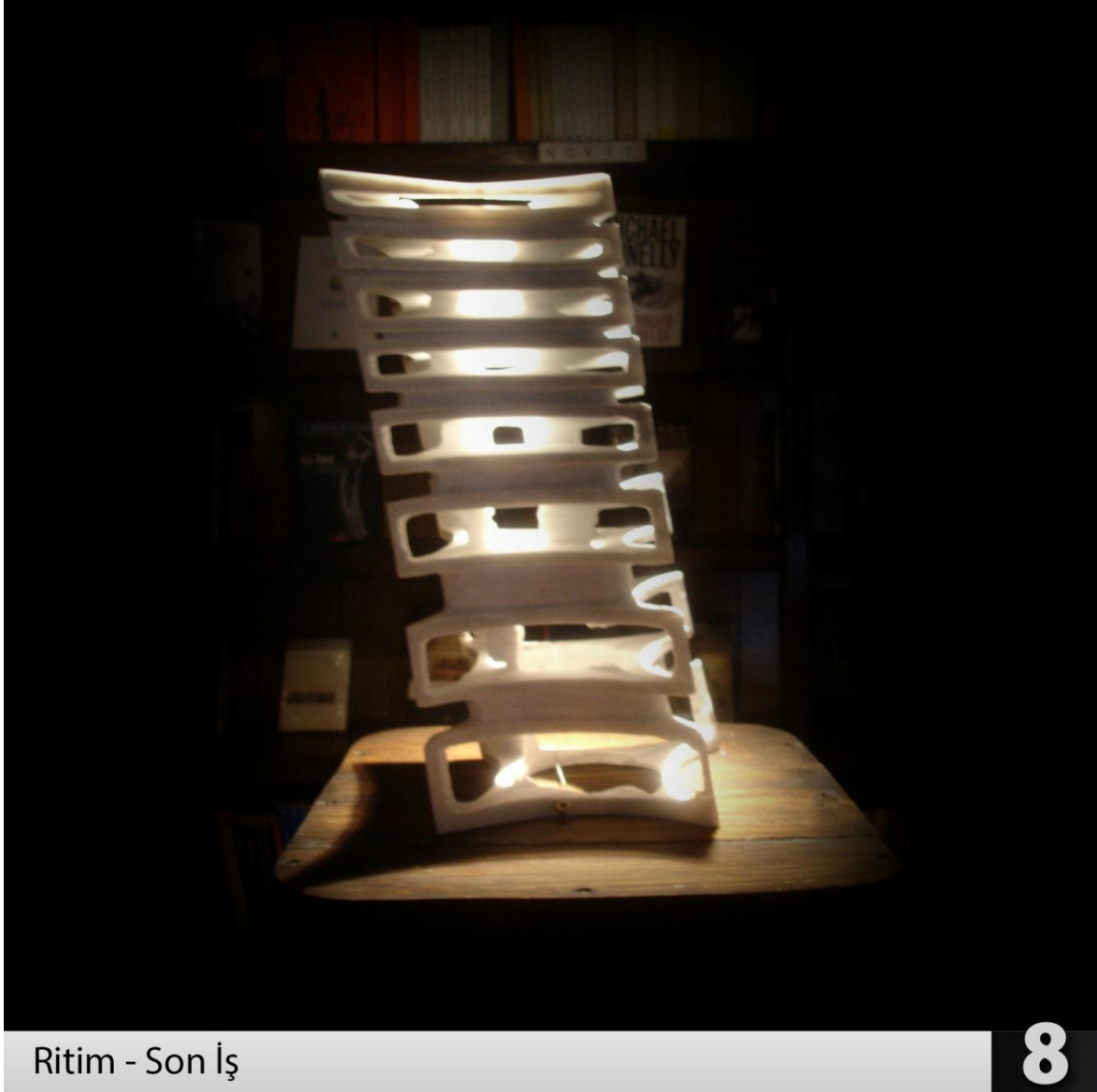
Şekil 54 – 20 ışık yılı uzaklığın gerçeklik grafiği, sistemler



Ritim - Yedi

Şekil 55- *Ritim* sergisindeki *Yedi* isimli heykel

girer. Yüzeyinde boşluktan oluşan sistemi barındıran yarı küreye ulaşıldığında, müzikteki duraksamayı veren *es* hareketinde olduğu gibi ritmin boş birimine ulaşılır. Boşluğun eklemlendiği yapının bütünü, yedi birimlik bir ölçüyü karşılar. Diyagonalinde katı bir kütlesi olan sütun gibi duran heykel; makro düzlemin kırılğan yapısına rağmen insanın durduğu gerçeklikten bir müdahaleyle bozulamayacak bütünlüğüne işaret eder.



Şekil 56- *Ritim* sergisindeki *Son İş* isimli heykel

V.1.8. Son İş

Serginin son günü parçalamak için tasarlanan *Son İş*, bakış açısında, içi boş olmasına karşın hacimli bir kütleyi anımsatır. (Şekil 56) Kuşbakışı açısı tasarımda soru işaretiyle simgelenen heykelin diyagonal açısı, gözlemcisinin yanılmasını ve beyaz kare plan üzerinde siyah daire görmesini sağlayacak şekilde heykel, aşağıdan yukarı doğru diyagonal açının eğrisinin merkezine hareket eden bir eğimle gerçekleştirilmiş ve sergi

salonunda bu yarılsamaya hizmet edecek şekilde yerleştirilmiştir. Sergi öncesinde, heykellerin üretim aşamasında da gözlemci olan izleyici, performansın afişe edilmesinden sonra hazırlanan taştan bir balyoz heykel aracılığıyla *Son Gün Son İş Parçalamak İçin* konseptiyle düzenlenen performansta *Son İş*'in serginin son günü hırçın bir eylemle ve saldırgan bir tutumla parçalanacağı fikrine kapılmaları sağlanmış fakat heykel; tasarımının elverdiği ölçüde, parçaları da estetik birer obje olabilecek biçimde kontrollü bir şekilde parçalanmıştır. Performans öncesinde yapılan hazırlıklar sırasında yaşanan bir kaza sonucu, performansta parçalanacak heykel düşürülmüş ve paramparça olmuştur. Tasarlanan sürecin sunumuna darbe vuran bu engel, beş saatlik yoğun bir çalışmayla heykelin her parçasının yeniden yapıştırılması, taş tozuyla boşlukların doldurulması ve temizlenmesiyle gerçekleştirilen restorasyonla doğal sürecine geri döndürülmüştür. Şanssızlık sonucu yaşanan deneyim videoya kaydedilip, sürecin parçası olarak parçalama eyleminden sonra sergi alanının bir duvarına yansıtılan videoyla sergilenmiştir. Bu hali ile bütünlük ilkesiyle tek parçadan oluşturulan kırılğan bir forma sahip heykel, düşürülüp kırılmış, yeniden inşa edilmiş ve kontrollü bir biçimde yeniden kırılmıştır. Performans öncesinde hazırlanan, buluntu malzemelerden oluşan kaidelere yerleştirilen parçacık heykellerin her birine parçacık denmiş, kırma eylemi bilinçli olmasına karşın ortaya çıkan spontane formların her birinin biçimi, hediye edilen kişiyle özdeşleştirilmiştir. Bu şekilde tıpkı ışık parçacığının izleyeni olduğunda farklı tepki vermesindeki gibi izleyiciler sürece dâhil edilerek Ritim konseptinin oluşumu sanatçısının kontrolünün dışında bir etkileşimle varlığını sürdürmektedir.

Son İş; numaralandırılmış heykellerden farklı olarak, tam da algıladığımız gerçekliğin görünen yüzünde bir şeyi simgeler. Bir bina, inşasında birçok parçanın birleştirilmesiyle oluşur. Bir bilgisayarın mantığının birimi olan sıfır ve birler, bilgisayarın

donanımında herhangi bir parça olmaksızın doğru eylem gerçekleştirmez ya da eylem gerçekleştirmez. Herhangi bir birey, kalp ritmi olmaksızın bütünlük ilkesini koruyamaz. Sergide parçalanmış heykel, parçalarından biri olmadan yeniden bir bütün olamaz. *Son İş*; bakış açılarında her yüzeyinde sekiz rakamını simgesel olarak taşısa da, sayılabilir bir birim olma özelliği parçalanarak yok edilmiştir. Bütünden Sekiz ismini alacak olan heykel, bütünlüğün kurulduğu alana sürecin de dâhil edilmesiyle (heykelin süreç sonundaki haliyle) bütünlük ilkelerini yitirmiş, farklı bütünlükler kazanmıştır. Gerçeklik; insanın algıladığı boyutun görselinin üstünde ve altında, algılanan zamanın hızında ve yavaşında, algılanandan başka şeyleri içinde barındırıyor olabilir.

V1.8.1. Parça 1

Kavramlarla tanımlanan gerçeklikten herhangi bir şeyin simgesi olma özelliği taşımaktadır.

V.1.8.2. Parça 2

Zamanın da bir parçacık olma ihtimalinden hareketle evrenin ritminde zamansal bir parçayı simgeler.

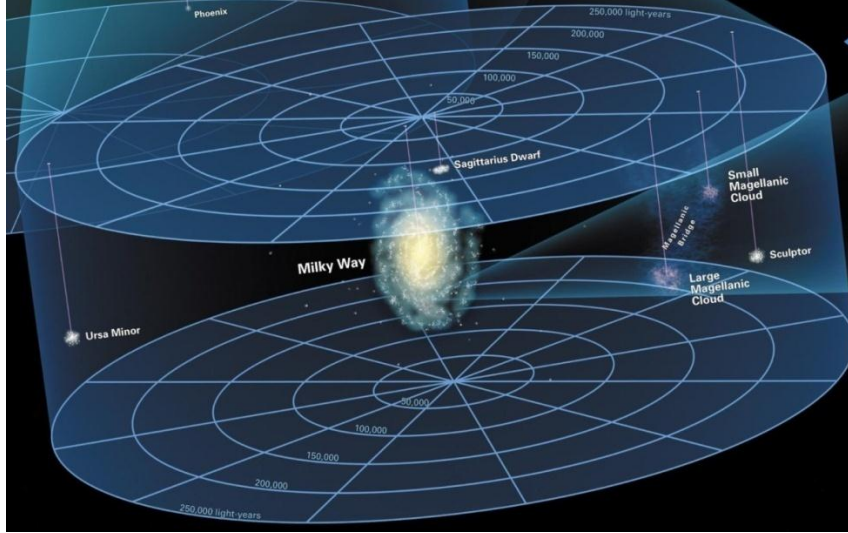
V.1.8.3. Parça 3

Samanyolu Galaksi (Şekil 57) büyüklüğünde bir görselin dengi olan parça, galaksinin spiral yapısı taklit edilerek takılaştırılmıştır.

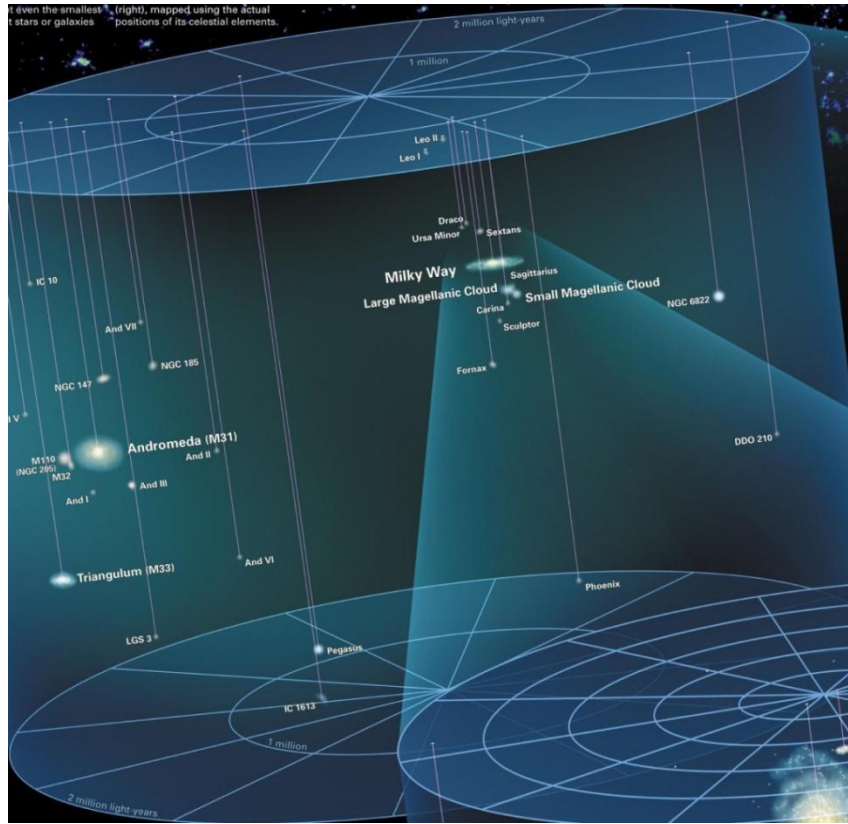
V.1.8.4. Parça 4

Diğer parçalara göre daha büyük ve kırılabilir bir kütlesi olduğu için hediye edilen kişinin hareketine göre bir gün bir yerde parçalanabilir. Parçanın formu, hem

dairesel hem de çizgisel ögeleri barındırır. Sergilenen heykellerden dördüncünün boyutsal büyüklüğüne denk olsa da, onun ritminin üstünde bir hızın görseliyle küçülmüştür.



Şekil 57 – Samanyolu Galaksisi



Şekil 58 – Galaksiler düzeyi

V.1.8.5. Parça 5

Diğer parçalardan ayrılma özelliği kütesindeki şeklin diğerlerinden farklı olması olsa da, diğer parçaların var olma biçimiyle benzerlik göstermektedir. Diğer bütün parçalar bütünü varlığında çok küçük bir ölçüyü karşılarsa da var oluşu, bütünü ritminin estetiğini şekillendirir. Galaksiler düzeyinde bir büyüklüğün kütleleşmiş haline gönderme yapar. (Şekil 58)

V.1.8.6. Son Parça

Sanatçısının kendine sakladığı bu parça, bütün sürecin simgesi olarak taklaştıırılarak estetik varoluşunu işlev üzerinden gerçekleştirmektedir.

V.2. Sergi Dışı

Sergi Dışı; sanatçısının kendisini model aldığı, sürrealist soyutlamayla gerçekleştirilmiş bir heykeldir. (Şekil 45) Uyku halindeki figürün *Ritim Sergisi* 'ne dair düşünceleri, heykelin biçimine yansımıştır. Figürün saçları aynı zamanda düşünme eylemini nitelemek için beyin gibi düşünülmüştür. Figürde alt gözün olması gereken yerdeki boşluk tek gözü açık hissi yaratır. Bu boşluk, heykeldeki kırık yer olarak figürün, *Son Gün Son İş Parçalamak İçin* isimli performansı düşlemesine bir imge olarak da düşünülmüştür. Gerçekçi etüdün imgesel formlarla kırılan yapısıyla heykel, soyut heykel plastiğinin temel kavramlarından ritmi düşleyen bir figür olmasının yanı sıra soyutlama biçiminde ritim kavramını formlaştırır. İsmi itibariyle sergiden dışlanan bu heykel, soyut ve soyutlama kavramlarının ayrışma noktasına gönderme yapar.

SONUÇ

Bu araştırma ile heykel plastiğinde soyut ritmik formlar; gerçeğin soyutluğunu ve insanın evren algısındaki düzenin ritmini imgelemek için kullanılmıştır. Araştırma kapsamında gerçeğeştirilen sergi ile soyut ritmik formlara sahip sekiz iş sergilenmiş sekizinci heykel düzenlenen performansla parçalanarak her biri başka heykeller olarak sunulmuştur. Bu anlatıyla organik bir yapıya sahip mermer heykellerin bütünlük ilkesi sorgulanmış klasik bir malzemeye modern bir yöntemle post-modern bir fikir uygulanmıştır.

Tez bölümlerinde geçmişten günümüze soyut ve ritim kavramlarının bilimde, felsefede, sanatta karşılık bulduğu halleri irdelenerek; *belirsizlikler biliminde* üretilen fikirlerden oluşan felsefelerin sanattaki yansımaları şeklinde bir mantıkla kesinlik iddiası olmaksızın denemeler gerçeğeştirilmiştir. Araştırma kapsamında üretilen bazı heykellerin uygulamasında; pozitifin varlığının biçimlendiği pozitivist bir yaklaşım görülebilir fakat nedenselliğinin kaynağı olarak gösterilen maddenin belirsizliğinden yola çıkılarak pozitif bilimin sınırlamalarının ötesinde imgeler kullanılmıştır.

Tez kapsamında gerçeğeştirilen tanımlamalar, uygulamalar ve denemeler sonucunda, evren profilindeki görüngenün yapısalcı bir mantığın doğru orantılı simetrik görseliyle benzerlik içinde olduğu kanısına varılmıştır. Algıladığımız gerçeğin görselindeki çokluğun her parçası; anlam üzerinden özünde tek olan bütün bir yapının simgelerini taşır. Heykel plastiğinde, kavram ve simgeleri aracılığıyla gerçeğin görünen yüzünün üstünde bir anlam aranır. Heykel plastiğinde ritmik bir dizgenin kurduğu estetik, doğada karşımıza çıkan şeylerin estetiğinin temel ilkesi olan ritim kavramıyla eşleşir. Sonsuzluğun mantık dışı tanımsızlığının **soyutluğu** içinde, algılanabilir bir sürecin sınırları

bilinebilen alanındaki kavramanın bir kavramı olarak **ritmin**, heykel plastiğinde evreni yorumlarken dolaysız başvurduğumuz bir taklit yöntemi olduğu gerçeğine ulaşılmıştır. Her şeyin sonucunda; soyutun kavramlaşması sonrasında, anlamını yitirdiği; üzerine değinildiği takdirde asıl anlamına ulaşamayacağı fikrine varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2004). *Tekil düşünce*. (3. baskı) Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Antmen, A. (2009). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. (2. baskı) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barthes, R. (1988). *Anlatıların yapısal çözümlemesine giriş*. (Çev. Mehmet Rifât, Sema Rifât) İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Baudelaire, C. (2004). *Modern hayatın ressamı*. (2. baskı) (Çev. Ali Berktaş) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilge, N. (2000). *Modern ve soyut heykelin doğuşu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Bottéro, J. (2005). *Gilgamiş destanı*. (Çev. Orhan Suda) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bronowski, J. (1987) *İnsanın yükselişi*. (Çev. Aykut Göker) Ankara: V Yayınları.
- Bürger, P. (2004). *Avangard kuramı*. (2. baskı) (Çev. Erol Özbek) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çetişli, İ. (2009). *Batı edebiyatında akımlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Çobanoğlu, Ö. (2011). *Türk edebiyatının mitolojik kaynakları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Danto, A.C. (2010). *Sanatın sonundan sonra*. (Çev. Zeynep Demirsü) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deonna, W. (1993). *Sanatta ritimler ve kanunlar*. (Çev. Süleyman Kazmaz) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Eagleton, T. (1998). *Estetiğin ideolojisi*. (Çev. Ayhan Çitil) Ankara: Özne Yayınları.

Eco, U. (1998). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik*. (Çev. Kemal Atakan) İstanbul: Can Yayınları.

Prof. Dr. Ferit ÖZŞEN ile görüşme, Konu;Yeterlilik Tezi: *Heykel Sanatında Ritim ve Çağdaş Uygulamanın Getirdiği Boyutlar*. Görüşülen yer: 9. Hüseyin Gezer Taş Heykel Sempozyumu alanı, Atatürk Parkı, Mersin. Tarih: 26.11.2011

Feynman, R.P. (2005). *Fizik yasaları üzerine*. (19. baskı) (Çev. Nermin Arık) Ankara: Tübitak Yayınları.

Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın öyküsü*. (2. Baskı) (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitapevi

Heisenberg, W. (1990). *Parça ve bütün*. (Çev. Ayşe Atalay) İstanbul: Düzlem Yayınları.

Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri*. (2. baskı) (Çev. Aziz Çalışlar) Ankara: İmge Kitabevi.

Kaufmann, W.J. (1994). *Rölativite ve kozmoloji*. (Çev. Sacit Tameroğlu) İstanbul: Sarmal Yayınevi

Kuçuradi, İ. (1997). *Çağın olayları arasında*. Ankara: Ayraç Yayınevi.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. (2. baskı) (Çev. Yasemin Tezgiden) İstanbul: Metis Yayınları.

Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. (3. baskı) (Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş) İstanbul: Remzi Kitapevi.

May, R. (1991). *Yaratma cesareti*. (3. baskı) (Çev. Alper Oysal) İstanbul: Metis Yayınları.

McWilliam, N. (2011). *Sanat ütopya - mutluluk hayalleri*. (Çev. Esin Soğancılar) İstanbul: İletişim Yayınları.

Moles, A. (1993). *Belirsizin bilimleri*. (Çev. Nuri Bilgin) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Paz, O. (1995). *Şiir nedir*. (Çev. Ömer Saruhanlıoğlu) İstanbul: Era Yayıncılık

Reich, W. (1995). *İnsanın doğadaki yeri*. (2. baskı) (Çev. Bertan Onaran) İstanbul: Payel Yayınevi.

Sartre, J. P. (2010). *Varlık ve hiçlik - fenomenolojik ontoloji denemesi*. (3. baskı) (Çev. Turhan Ilgaz) İstanbul: Eksen Yayınları.

Sennett, R. (2008). *Ten ve taş – batı uygarlığında beden ve şehir*. (3. Baskı) (Çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Şaylan, G. (2006). *Postmodernizm*. (3. baskı) Ankara: İmge Kitapevi.

Şenyapılı, Ö. (2003). *Otuz bin yıl öncesinden günümüze heykel*. Ankara: ODTÜ Yayınları.

Tolstoy, L.N. (2000). *Sanat nedir*. (Çev. Kabil Demirkıran) İstanbul: Şule Yayınları.

Tunalı, İ. (2007). *Estetik*. (10. baskı) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2011). *Sanat ontolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Worringer, W. (1983). *Soyutlama ve özdeşleşim*. (3. baskı) (Çev. İsmail Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2006). *Heykel sanatı*. (2. baskı) Ankara: İmge Kitabevi.

Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve bir uygulama M. Cevdet Anday tiyatrosu*. (2. baskı) Ankara: Gündoğan Yayınları.

Zeytinoğlu, E. (2003). *Sanatın suç ortakları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Blues müziğinin tarihi. (2010, Ağustos 8). Erişim tarihi: 9 Mart 2013,

<http://www.haberlink.com/haber.php?query=52185#.UZ0J6hg0-HZ>

Doppler etkisi. (2013, Aralık 21) Erişim tarihi: 18 Mayıs 2013,

http://en.wikipedia.org/wiki/Doppler_effect

Fizik'te 21. yüzyıl devriminin başlangıcı: higgs bozonu'nun keşfi. Erişim tarihi: 14 Mart

2013, <http://evrimagaci.org/makale/376/>

Kuantum mekaniği. (2013, Nisan 1) Erişim tarihi: 4 Mayıs 2013,

http://tr.wikipedia.org/wiki/Kuantum_mekani%C4%9Fi

Romantizm. (2013, Mart 8) Erişim tarihi: 4 Mayıs 2013,

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Romantizm>

Sicim kuramları. (2002, Ağustos) Erişim tarihi: 16 Şubat 2013,
<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/bdergi/yeniufuk/icerik/sicim.pdf>

Yol ve erdem. (1988) Erişim Tarihi: 10 Nisan 2013,
<http://terebess.hu/english/tao/mitchell.html#Kap02>