

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

148593

**RESMİN TAMAMLANMA AŞAMASINDA KARAR
MOMENTİ**

Ş. Suna TÜFEKÇİBAŞI

**S.E.B. Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Serhat KİRAZ

148593

İSTANBUL, 2004

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
RESİM LİSTESİ.....	iii
RESSAMLARIN ALFABETİK LİSTESİ.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
1. GİRİŞ.....	1
2. RESİMDE DÜŞÜNSEL SÜREÇ	6
2.1 Bakış Açısı.....	8
2.1.1 Dönemin Felsefesi.....	12
2.1.2 Nesne –Özne İlişkisi.....	14
2.2 Form Anlayışı.....	18
2.3 Uzam-Zaman Kavrayışı.....	22
3. RESİMDE EYLEMSEL SÜREÇ.....	29
3.1 Resmin Pratik Sorunlarına Yaklaşım.....	31
3.1.1 Işık.....	33
3.1.2 Renk.....	35
3.2 Resmi Gerçekleştirme	39
4. BİLİMSEL ARAŞTIRMA SÜREÇLERİ İLE PARALELLİKLER.....	43
4.1 Newton- Öklid Evren Kavrayışından, Sonsuz Olasılıklı Evren Kavrayışına.....	44
4.1.1 Klasik Fiziğin Bunalımı ve Kuantum Teorileri.....	45
4.1.2 Rastlantı ve Zorunluluk.....	47
4.1.3 Kuantum Fiziği ve Pozitivist Felsefe.....	48
4.1.4 Madde-Dalga İkiliği ve Birleşik Alan Kuramı.....	48
4.2 Sürecin Tamamlanamayışı ve Yeni Sorunlar.....	50
5. RESMİN TAMAMLANIŞI.....	54
6. SONUÇLAR.....	60
KAYNAKLAR.....	63
ÖZGEÇMİŞ.....	65

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Salvador Dali, “Uyanmadan Bir Saniye Önce Narın Etrafında Uçan Arının Neden Olduğu Düş ”	66
Resim 2. Diego Valazquez, “Nedimeler”	66
Resim 3. Vincent Van Gogh, “Kazıcı”	67
Resim 4. Claude Monet, “İzlenim-Gündoğumu”	67
Resim 5. Paul Gauguin, “Selam Maria”	68
Resim 6. Leonardo Da Vinci, “Müjde”	68
Resim 7. Jan Van Goyen, “Durgun Denizde Tekneler”	69
Resim 8. Michelangelo Merisi da Caravaggio, “Kuşkucu St-Thomas”	69
Resim 9. Henry De Toulouse-Lautrec, “Sanatçı Bruant’ın Kabaresi”	70
Resim 10. George Braque, “Keman ve Şamdan”	70
Resim 11. Giacomo Balla, “Soyut Hız- Arabanın Geçışı”	71
Resim 12. Wassily Kandinsky, “Beyaz Sınır”	71
Resim 13. Kasimir Malevich, “Siyah Kare”	72
Resim 14. Piet Mondrian, “Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarı ile Kompozisyon”	72
Resim 15. Jackson Pollock, “No: 12, 1949”	73
Resim 16. Fra Angelico, “Müjde”	73
Resim 17. Paul Cezanne, “Tepedeki Evler (Nehir Kıyısı)”	74
Resim 18. Jan-François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”	74
Resim 19. Pablo Picasso, “Gitar, Gazete, Bardak ve Şişe”	75
Resim 20. Claude Monet, “Rouen Katedrali”	75
Resim 21. Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”	76
Resim 22. Paul Gauguin, “Pandanus Ağacının Altında”	76
Resim 23. Paul Cezanne, “Natürmort”	77
Resim 24. Vincent Van Gogh, “Patates Yiyenler İçin Çalışma”	77
Resim 25. Rembrandt Van Rijn, “Saskia ile Otoportre”	78
Resim 26. Georges Seurat, “La Grande Jatte’de Pazar Öğleden Sonra”	78
Resim 27. Paul Cezanne, “Oturan Adam”	79
Resim 28. Paul Gauguin, “Ölümün Ruhu”	79
Resim 29. Paul Cezanne, “Kurukafa Piramidi”	80
Resim 30. Edward Munch, “Çılgılık”	80
Resim 31. Michelangelo Buonarroti, “Başkaldıran Köle”	81
Resim 32. Auguste Rodin, “Torso”	81
Resim 33. Paul Gauguin, “Nerden Geldik, Neyiz, Nereye Gidiyoruz?	82
Resim 34. Paul Gauguin, “Harika Sular”	82

RESSAMLARIN ALFABETİK LİSTESİ

Angelico, Fra 73

Balla, Giacomo 71

Braque, George 70

Caravaggio, Michelangelo da 69

Cezanne, Paul..... 74, 77, 79, 80

Dali, Salvador 66

Da Vinci, Leonardo 68

Gauguin, Paul 68, 76, 79, 82

Kandinsky, Wassily 71

Malevich, Kasimir 72

Michelangelo, Buonarrdi 81

Millet, Jan-François 74

Mondrian, Piet 72

Monet, Claude 65, 75

Munch, Edward 80

Picasso, Pablo 75

Pollock, Jackson 73

Rodin, Auguste 81

Seurat, Georges 78

Toulouse-Lautrec, Henry 70

Valazquez, Diego 66

Van Gogh, Vincent 67, 76, 77

Van Goyen, Jan 68

Van Rijn, Rembrandt 78

ÖNSÖZ

Mimar Sinan Üniversitesinde aldığım resim eğitimimin devamında, güncel sanat ortamını değerlendirebilecek bilgilere ulaşmak amacıyla, disiplinlerarası sanat anlayışında eğitim veren Yıldız Teknik Üniversitesi Yüksek Lisans Programına katıldım. Farklı disiplinlerden sanat eğitimi almış katılımcılarla gerçekleşen derslerden ve tartışmalardan çok yararlandım.

Tez konumu saptamak amacıyla tez danışmanım Yrd. Doç. Serhat Kiraz'la yaptığım görüşmelerde, resimlerimde karşılaştığım sorunları tartışırken, yapmakta olduğum resimlerin bitme aşamasında, sezgilerimle geleneksel anlamda tamamlanmış bir resim yapmaktan uzak durduğumu söyledim. Bunun üzerine Serhat Kiraz'ın, eczacı olmamdan hareketle, kimyasal bir maddenin ilaç formuna getirilerek tıbbi kullanıma sunulmasına kadar olan süreçte yapılanlarla resmin yapılışı arasındaki benzerliklerden yola çıkabileceğimi söylemesi üzerine tez konum belirlenmiş oldu.

Bu çalışmanın ikinci bölümünde, tarihsel bağlamda sanatın bilim ve felsefe ile ilişkisi temelinde resmin düşünsel süreci ele alındı. Pratik olarak resmin gerçekleşmesi ise sanatçıların anlatımlarından yola çıkılarak üçüncü bölümde saptanmaya çalışıldı. Dördüncü bölümde; bilim alanındaki gelişmelerle sanattaki devrimlerin paralellikleri araştırıldı. Resmin tamamlanma aşamasındaki belirleyiciler beşinci bölümde irdelendi.

Alanı böylesine geniş olan bir konuda yer ve yön belirlemenin güçlüğü tahmin edilebilir. Ülkemizdeki yaygın eğitim anlayışıyla elime bir şablon verilseydi çalışmamda çok daha kolay ilerliyebilirdim. Tam tersine varolan kalıpları sorgulayan bir bakışla yaklaşılmaya yönlendirildim ve bana çok katkısı olduğu inanıyorum. Araştırmalarım sırasında, doğru soruları sormamı ve doğru yöntemi saptamamı sağlayan değerlendirmeleri ile çalışmamda çok önemli katkıları bulunan ve böylece farklı bakış açılarını görmeme yardımcı olan, danışmanım Sayın Serhat Kiraz'a ve beni destekleyen yakınlarıma, arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İSTANBUL,2004

Suna TÜFEKÇİBAŞI

ÖZET

Resmin “tamamlanışı” ya da “karar anı” üzerine bir anlık düşünme bile, kolaylıkla gösterecektir ki, resim sanatı kendi tarihi içinde değişik aşamalardan geçtikçe, yeni akımlar ortaya çıktıkça, yeni anlayışlar ve teknikler geliştirdikçe bu kavramların anlamı da aynı estetiğin “çirkin” ve “güzel” kategorilerinde olduğu gibi ciddi bir şekilde değişmiştir.

Sanatçılarla toplumsal gelişmeler ve egemen kültürel eğilimler arasındaki etkileşimler hesaba katılırsa, “karar anı” sorununa en uygun yaklaşım, resmin özgül tarihi içindeki belirli aşamaları, özellikle kopma noktalarını, zamanın toplumsal, bilimsel ve filozofik gelişmeleri bağlamında gözden geçirmek olmaktadır.

Özellikle böyle kısıtlı bir çalışma içinde, resim tarihindeki sayısız ressamın değerlendirilmesinin imkansızlığını göz önünde tutarak, Paul Cezanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh gibi sonraki sanatçı kuşakları üzerinde derin etkiler bırakmış ve herkes tarafından resim tarihinin kilometre taşları olarak addedilen sanatçılar üzerinde yoğunlaşmayı uygun gördüm.

Onların yaklaşımlarını ve çalışmalarının ayırdedici özelliklerini incelemeye ve “resmin tamamlanışı” konusunda “ucu açık” sonuçlara varmaya çalıştım.

Anahtar Kelimeler: Resim, süreç, tamamlanma.

ABSTRACT

Even a moment of reflection on the concept of “completion” or “decision moment” in painting will easily demonstrate that, as the art of painting has passed through different stages in its history, as new schools have emerged, as new understandings, and consequently new techniques have been developed, the content of these concepts has changed dramatically as well, just like the basic aesthetic categories of “beauty” and “ugliness”.

If the interactions between artists and sociological developments and dominant cultural tendencies are taken into consideration, the most proper way to approach the problem of “decision moment” is; to analyze certain stages, especially breaking points in distinct history of painting, in the context of the sociological, scientific and philosophic developments of their time.

Bearing in mind the impossibility of an examination of vast amount of painters in history, especially in such a short study, I considered appropriate to concentrate on the works of painters who had very profound influence on later generations of artists and unanimously regarded as the milestones in the history of painting, such as; Cezanne, Gauguin and Van Gogh.

I tried to analyze their approaches and distinctive characteristics of their works in order to reach open-ended conclusions on the concept of “completion of a painting”.

Key Words: Painting, process, completion.

1. GİRİŞ

Bir resmin tamamlandığına karar vermek her sanatçının zorunlu olarak vardığı bir noktadır. Karmaşık ve yoğun bir sürecin sonuç anı... Üstelik bu süreç, zihinsel ve pratik anlamda eylemlerle yüklüdür.

Resim yapmak, sanatçı için önceden karar verdiği, ulaşmak istediği amacı gerçekleştirme süreci olduğu kadar, yalnızca bir eylem olarak, boş bir tuval yüzeyini paletinde hazırladığı boyalarla kaplaması sürecidir. Bu süreç özne olarak sanatçının, nesneyle ilişkisini ve evren kavrayışını içerir. Sanat tarihine bakıldığında bu süreçlerin birbirine baskın çıkması, ağırlıklarının farklılaşması ile resimsel sorunların her sanatçı tarafından kendine özgü yöntemlerle ele alındığı ve çözümlendiği görülür.

Özünde sanat zihinseldir. Sanatçı önüne koyduğu problemi bir matematik ya da fizik problemini çözerken başvurduğu akıl yürütmelerle çözmektedir. Bilimsel araştırmalar ve deneylerin metotları ile paralellikler gösteren yöntemlerdir sanatçının kullandığı. Bilimin amacı son çözümlemede insanla evren arasındaki bağlantıyı çözmektir ve bilimsel yöntem doğanın nesnelliğine dayanır.

Kendini dayatan sorun, hangi ihtiyaçtan kaynaklandığı sorusu ile ortaya konur. Tarihinde benzer sorunların çözümleme yöntemleri düşünsel ve pratik yönleriyle göz önüne alınmalıdır. Zira bisikleti yeniden keşfetmek durumunda kalabilir sanatçı.

Resim eğitimi alan kişi 500 yıllık geleneğin bilgisine sahip olduktan sonra, bir amatörün nahifliği ile yada bir çocuğun veya delinin yaptığı gibi resim* yapamayacaktır. Form ve anlayış olarak yapıtında bu geçmişin referanslarını verecektir ressam. Kimi zaman bu referanslardan yola çıkarak, kimi zaman da onları reddederek yeni sorular soracaktır.

Bilim ve felsefe alanında düşünce, akıl yürütme yöntemleri, paradigma değişikliklerinde nasıl kırılmalara uğruyorsa sanatın, sanat yapıtının, sanatçının tanımı da bu süreçlere paralel kırılmalara uğramıştır. Tüm evreni açıklayan Öklid-Newton paradigması 5. postulatın** tamamlanmasıyla yeni teoremler üretemediği için yeni geometriler ve evren kuramları gündeme geldiğinde nasıl tüm soruların yeniden yanıtlanması gerektiyse, sanat tarihinin

* Sanat tarihinde çocuk ve deli resimleri “resim” olarak değerlendirilmezler. (Aysan, Ş. 2002)

** Öklit geometrisinin 5. postulatı: “Bir doğruya dışındaki bir noktadan paralel tek bir doğru geçer.” (Aysan, Ş. 2002)

sanata bakışı ve düz çizgisel ilerlemeci anlayışı da kırılmaya uğramış ve "yeniden okumalar" gündeme gelmiştir.

Resim tarihinde bir dönemin perspektif, espas, ışık, form, kompozisyon v.b. çözümleme ve değerlendirmelerinin, kendinden önceki döneme göre daha ileri ve yetkin olduğu anlayışı yeniden sorgulanmaya başlamıştır.

Jean Baudrillard bir söyleşide şunu söylüyor: "Tüm sanat hareketleri, gelecekte el ayak çekerek geçmişe yönelmiştir.

Nasıl insanoğlunun ilerlemesini çizgisel bir üslûlük denklemi içine oturtamıyorsak, bunu sanat konusunda yapmak da çok zor olacaktır, çünkü sanatın çizgisel işlevi hep bir sorunsal olagelmıştır; hiç kimse sanatın bir uçtan bir uca, bir son noktaya doğru ilerlediğini düşünmemiştir...

...çağın gelişmeleri içinde sanat adına belirleyici, travmatik bir şeylerin olup olmadığını oluşturmak ilginç olabilir, Duchamp gibi birinin birdenbire ortaya çıkıvermesi, örneğin..." (Baudrillard, 2000)

Hegel'den beri felsefenin yücelmeyi ve toplumun yeniden canlandırılmasını sağlayacak yetisi düşkünleştğinde, onun yerini tutabilecek tek şeyin sanat/estetik olduğunun düşünülmesi, toplumbilimcilerin değerleri tehdit edici yozlaşma karşısında sanatın yapıcı rolünü anımsatmaları söz konusu olmaktadır. (Beykal, 2000)

Büyük anlatıların çöktüğü söylenen bu dönemde, aşıldığı sanılan eski filozofların, düşünce sistemlerinin "yeniden okunması"ndan söz edilmektedir. Zihinsel mirasın taşıyıcısı olarak dinin yerini alan sanat sürekli gündemdedir ve sanat yapıtlarının yeniden yeniden okunması söz konusudur. Çağdaş filozoflar makalelerinde sanat yapıtlarının çözümlemeleri üzerinden tartışmaktalar, Baudrillard sanatıyla Venedik Bienali'ne katılıyor, Jean François Lyotard küratörlük, Jacques Derrida sergi düzenleyiciliği yapıyor.

Sanatın temel sorunu her zaman gerçekliğin ele geçirilme mücadelesi olmuştur. Eskiden olduğu gibi bugün de sanat, yerleşik sanat değerlerini sorgulamakta ve gerçekliğin peşinde kendi tarihini yazmaktadır. Çağdaş bilim ve felsefenin kesin doğrulara varmaktan çok kesinsizlik ve görelilik sarmalı içinde eskisinden daha çok bilinmezlik ve soru içermesini de görmeye çalışırsak, gerçeğin ardındaki "hakikat"e ulaşmanın hala mümkün olmadığını söylemek olasıdır.

Yaratıcılık bugün ne 'yeni' bir şey ortaya koyabilir, ne de bir şeye varlık kazandırabilir; yenilik ve varlık kazandırma kavramları da tüketim kültüründe “yeniliğin” hızlı tüketme, varlık kazandırmanın 'imaj kazandırma' durumuna gelmesinden sonra, anlamlarını yitirmiştir. (Madra, 1997)

Batıdaki teknik-bilimsel altüst oluşların neden olduğu devrimler, bilinci her seferinde yeni bakışın gereklerine uyduran bir paradigma değişikliğine yol açmışken, "kendi durumunda böyle olmayan periferi sanatçısı, şimdiki zamanla karışan bir geçmişe (hep o geçmişe atıfta bulunması ve hep o geçmişi diriltmesinden ötürü) ve geleceği olan bir şimdiki zamana sahiptir. O, batı merkezli 'modern' eğitimiyle bunları bilgi alanının dışına yada dibine iten geleneksel dirençler arasındaki gerilimle bilincinde çatlamalar yaşamaktadır. (Daryush, 1997)

Sistemin sürekli kendini yeniden üretmesinin sonuçları olarak farklılıkların, orijinalliğin ve gerçekliğin yerini aynılıkların, üst gerçekliğin aldığını söylüyor günümüz filozofları. Büyük anlatıların yerini küçük anlatılara bıraktığı bu dönemde sistem her yerde aynılaştıkça birey daha derin bir ötekilikle karşılaşmaktadır. Evrenin merkezi insandan, insanın merkezi insana dönüşen birey, artık dünyaya toplumsal perspektiften değil kişisel perspektiften bakmak zorunda kalmaktadır.

Bu bağlamda sanatçı, üretimiyle evrensel ütopyaları değil, bireysel çıkmazını işaret etmektedir. Bundan böyle sanatta hiçbir yöntem öncül ya da ardıl, geri ya da aşkın değildir. Bugün sistemin yeniden üretimi uğruna binlerce yıllık toplumlar bellek yitimine uğramakta. Sistemin bir parçası olurken kimlikler, kimliksizlikle yer değiştirmektedir. Pazarın daha çok tüketime zorladığı kitleler tükettikçe, pazar genişlemekte, bu, sistemin yeniden üretimini sağlarken her şey pazarda kendine yer bulmaktadır. Sistemin verilerini reddetmek için üretilen sanat yapıtı sistemin dışına çıktığında pazar onu da meşrulaştırarak metalaştırmakta ve dolaşıma sokmaktadır.

Bireyin pratik olarak ulaşabileceği mekan, zaman ve bilgi alanı genişledikçe 'anlam'ın kaybolmasıyla yalnızlaşarak içine kapanan sanatçı (birey) de üretiminde bir akımın düşünce ve davranışına bağlı olmaktan koparak öznesine yönelmektedir. Giderek heterojenleşen 'kamusal alan' daraldıkça sanatçının çıkış noktası 'özel alan' olmaktadır.

Bu koşullarda resmin realizasyonu ve tamamlanışı süreçlerine bakarken sanatçının durduğu yeri, nesnel olarak dışındaki dünyayla, resminin nesnesiyle ve nesne olarak resmin yer aldığı tuvalle ilişkisine yaklaşımımız nasıl olmalıdır? Resim yaparken yaşadığım deneyimlerden ve

tez danışmanım Serhat Kiraz'la bu konu üzerine konuşmalarımdan yola çıkarak yaptığım araştırma iki kanaldan gelişti; bir yandan çalışmamın felsefi bakış açısını oluşturabileceğim felsefi metinlere ve tartışmalara, diğer yandan resmin gerçekleşme ve tamamlanma sürecini doğrudan ressamın anlatımıyla aktaran kaynaklara yöneldim. Modern resmin temel taşlarını oluşturan ve her biri ardından yeni sanat akımlarına kaynaklık eden üç büyük sanatçının anlatımlarını 'yeniden okuma'ya çalıştım.

Ardında birçok 'bitmemiş' resim bırakan Paul Cezanne'ın "Finished-Unfinished" (2000) sergisinin katalogunda yer alan değerlendirmeleri, Van Gogh'un mektuplarını, Gauguin'in kitaplarını ve mektuplarını tarayarak resmin zihinsel ve pratik süreçleri üzerine düşüncelerini tespit etmeyi amaçladım. Çalışma metnimde kopukluklar olmasını göze alarak felsefecilerin ve sanat tarihçilerinin yorumlarıyla, sanatçıların o sorun üstüne söylediklerini yan yana getirdim.. Kendi yorumumu aktarmaktan ve genellemeler yapmaktan kaçınarak metinleri olduğu gibi alıntılardım.

İkinci ve üçüncü bölümde, düşünsel (zihinsel) süreçte resme bakış açısı, sanatçı özelinde özne- nesne ilişkisi, form anlayışı ve tüm bunların üzerine zamanın ruhunun etkisini, eylemsel süreçte ise resmin gerçekleştirilmesinde uygulanan yöntem, seçilen teknik, resmin elemanlarına ve sorunlarına yaklaşımı araştırmaya çalıştım.

Resmin tamamlanma süreçlerindeki araştırmalarla bilim ve felsefedeki paralelliklere bakmaya çalışırken Serhat Kiraz'ın önerisi üzerine, daha önce eğitimini aldığım farklı bir disiplinin (eczacılık) çözümleme yöntemleriyle paralellikler buldum. Günümüzde tam da her "şey açıklandı, fiziğin sonuna gelindi" diye düşünülürken deneylerdeki son verilerle fizikte yeni bir bunalım doğmuştur. Bu durum tam da 19. yüzyıl ortalarında başlayan, Öklid geometrisinin yerini yeni geometrilerin, Newton mekaniğinin yerini kuantum mekaniğinin aldığı, atomun parçalanabilir olduğu ve yeni evren teorilerinin gündeme geldiği dönemi anımsatmaktadır. Kaldı ki o dönem, bilimle sanatın birbirinden bağımsız olarak birbirini tamamlayan tutumlar geliştirdiği nadir tarihsel durumlardan biriydi ve Cezanne'nın ardından Kübizm doğmuştu. Dördüncü bölümün ilk kısmında bu konuya ışık tutan makalelerden yola çıkarak ve olabildiğince anlaşılır hale getirmeye çalışarak Öklid-Newton evren anlayışı ile kuantum teorilerinin farkını, ikinci kısmında ise fizikteki yeni bunalımı özetlemeye çalıştım. Haddim olmayan yorumlamalardan kaçınarak görülebilecek paralellikleri okuyucunun yorumuna bıraktım.

Beşinci bölümde resmin tamamlanıp tamamlanmaması sorununa genel bir yaklaşımda bulunmak istedim. Bunu yaparken de resim tarihinde yeni soruları gündeme getiren, kopma ve kırılmalara yol açan sanatçıların önceki bölümlerde anlatılan süreçlerin sonunda resmin tamamlanışına hangi aşamada karar verdiklerini çözümlemeye çalıştım.



2. RESİMDE DÜŞÜNSEL SÜREÇ

Resim sadece resim olarak kalmaz, dile vurulur, çünkü, gösterge sistemleri dille ilişkilendirir. Resimdeki ikonografik şeyler, nesne gösterge olarak dile karışır. Ludwig Wittgenstein'e göre her cümle bir resimdir.

Postmodern teori, bu yüzyılın dil saplantısının bir sonucudur. 20. Yüzyılın en önemli düşünürleri -Bertrand Russell, Wittgenstein, Martin Heidegger ve başkaları- çözümlemelerinin odak noktasını fikirlerden uzaklaştırıp düşüncenin ifade edildiği dile kaydırdılar. Filozoflar ve mantıkçılar, dilbilimciler ve semiyolojistler, hepsi de dil dedektifidirler ve tek bir şey üzerinde anlaşmış gibidirler: "Anlamlı düşünmeyi sağlayan nedir?" sorusuna farklı yollardan da olsa "dilin yapısı" yanıtını verirler (Appignanesi, 1996).

Dilbilim Ferdinand Saussure'den önce, dilin tarihsel kökenlerini araştırma işine gömülmüştü. Bu araştırmanın, anlamın ne olduğunu ortaya çıkaracağı düşünülüyordu. Saussure ise anlamı dil sisteminin işlevi olarak ele aldı. Kendi kendine şöyle sordu: Dil kullanımlarının karmakarışıklığından, dilbilim için tutarlı bir nesne nasıl yalıtılabilir? Bunun için dili bir sistem olarak sözcüklerden ayırdı. Dilin işlemlerini sağlayan, temelde yatan kural ve uzlaşımları aradı. Bireysel sözü değil, dilin toplumsal ve kolektif boyutunu çözümledi. Kullanımı değil grameri, ifadeleri değil kuralları, verileri değil modelleri inceledi. Konuşan herkesin bilinçsiz bir düzeyde paylaştığı, dilin altyapısını bulmaya çalıştı. Bu da tarihsel gelişimle ilgili olması gerekmeyen "derin yapı"dır. Yapısalcılık, artzamanlı olanı (var olan ve zamanla değişeni) değil, eşzamanlı olanı (şimdi var olanı) inceler. Söz artzamanlı, dil ise eşzamanlıdır (Appignanesi, 1996).

Anlamlama, gösteren ile gösterilenin göstergeyi oluşturmak üzere birbirine bağlanması sürecidir. Gösterge, anlamlama sisteminin dışında hiçbir anlamı olmayan bir ilişki olarak anlaşılmalıdır. Buradaki sorun şu: Gösteren, masa imgesine ya da kavramına mı gönderme yapar, yoksa şey olarak masanın kendisine mi? Sesin yol açtığı çağrışım ve temsil ettiği şey, kolektif öğrenmenin (toplumsal pratik içinde kullanmanın ya da Wittgenstein'in "diloyunları" dediği şeyin) sonucudur; işte bu anlamlamadır. Dolayısıyla anlam, kendisi anlamsız olan bir temsil sisteminin ürünüdür (Appignanesi, 1996).

Saussure, postmodern teoriye, büyük önem taşıyan bir ikili model miras bıraktı. Bu modele göre dil, ikili karşıtlıklarla işleyen bir işaret sistemidir. Gösteren/gösterilen ve sentegma/paradigma karşıtlığıdır ve şöyle işler: Sentegmatik dizi (buna ardışıklık ya da

birleşim de denir) tümcedeki dil öğelerinin doğrusal ilişkilerinden oluşur. Paradigmatik dizi (seçme ya da yer değiştirme de denir) bir tümce içindeki öğelerle onların yerine geçebilecek başka öğeler arasındaki ilişkilerden oluşur (Appignanesi, 1996).

Birleşimle yer değiştirme arasındaki bu basit gözüken ikili karşıtlık, daha karmaşık durumlara yol açar. Bunların dilin imgesel ve simgesel kullanımını sağladığı (başka bir deyişle, anlamlı kurguları olanaklı kıldığı) söylenebilir. Paradigmatik yerdeğiştirme, metafor ('sabır abidesi', 'göze batan hata' gibi, sözcük anlamı açısından doğru olmayan betimlemeler) oluşturmaya yarayan benzerlikler içerir. Sentegmatik birleşim ise metonimi ('krallık' yerine 'taç' gibi, bir şeyi onun özelliğiyle ya da eklentisiyle ifade etme) ve sinekdoş ('gemi' yerine 'yelken' gibi, bütünü parçasıyla ifade etme) oluşturmaya yarayan yakınlıklar içerir (Appignanesi, 1996).

Geleneksel edebiyat eleştirisinde metafor ve metonimi her zaman birbiriyle ilişkili ifade özellikleri olarak görülmüştür. Oysa bunlar birbirine karşıttır. Bu karşıtlığın sonucu, ya metaforik ya da metonimik düzenin egemen olduğu genişlemiş söylemlerdir (Appignanesi, 1996).

Bu açıdan resmin dil sorunlarına yapısalcı yaklaşım nasıl olabilir? Resim yüzeyinde yer alan her imge izleyicinin imgeleminde anlamlandırılır. Bu yönden bakıldığında imgenin yol açtığı çağrışım ve temsil ettiği şey, toplumsal pratik içinde kullanımın, yani kolektif öğrenmenin sonucu olacaktır. Resmin kuruluşunda sentegmatik ve paradigmatik diziler yer alır. Birleşim ve ardışıklık ile oluşan sentegmatik dizge metonimik düzeni yaratır. Geleneksel natüralist resim, parça-bütün ilişkisiyle, perspektif kuralları ile üç boyut yanılsamasıyla, geometrik-matematik kuruluşu ile ve içerdiği edebi anlatımla metonimiktir. Seçme ve yer değiştirme ile meydana gelen paradigmatik dizge ise metaforik düzeni yaratır. Bağımsız parçaların bütünü oluşturduğu modern resimde (empresyonist, kübist, lirik soyut v.b.) her izleyicinin zihninde anlamlama farklı olacaktır. Mekan duygusu parçaların boyutsuzluğu ve yan yana , üst üste gelişi ile yok olur. Sürrealist resimde olduğu gibi (Resim 1) nesneler doğadaki gibi resmedilse de bir araya gelişlerindeki aykırılık ve doğaüstü görüntüler ortak bir anlamlamayı olanaksız kılar. Bu yönleriyle metaforiktirler.

Saussure, dil yapısı üzerine teorisini geliştirirken aynı sıralarda Cezanne, geç dönem suluboyalarını yapıyordu. Onun “Herhangi bir terimin değeri... çevresi tarafından belirlenir” gözlemi bizim açımızdan Cezanne’a bir gönderme olabilir. Çünkü Cezanne’nın resminde kontur yoktur, bir biçim sadece kendisine komşu biçimlerin dolayımıyla var olur. Saussure’e göre dil, pozitif niteliklerin bir toplamı olarak değil, sadece bir farklılıkların sistemi olarak

anlaşılabilir. Cezanne'nın resmi de anlamın bir diferansiyel ilkesini gerçekleştirir. Dolayısıyla resmin bitiş anı farklılaştırma (differentiation) sürecinin pratik anlamda bir fonksiyonu olarak belirir. Sistem, yanıtı vermediği için onu kendisinin bulması gerekir. (Benesch, 2000)

Giriş bölümünde sanatın zihinsel bir etkinlik olduğundan söz etmiştik. Düşünsel süreç resmin oluşumunun her aşamasında vardır. Zira sürekli bir sorun ve soruyla karşı karşıya olan sanatçı yanıtlarını akıl yürütmelerle bulmaya çalışır. Bu aynı zamanda bilme sürecidir. Her çağın evren kavrayışı, bilimin ve felsefenin verdiği dış dünya hakkındaki bilgiler sanatçının nesnesine bakışını etkiler. Kimi zaman bu bilginin idealini arar eserinde, kimi zaman onu inkar eder, sorgular. Sanatın geçmişine bakıldığında evren kuramlarının tamamlandığı sanılan dönemlerde sanatın o bilgiyi aşan sorular sorduğu ve ardından onun yeni önermeleriyle örtüşen bilimsel bunalımların ve sonrasında da devrimlerin yaşandığı görülür.

Bu bölümde bazı sanatçıların ve sanat akımlarının resmi kavrayışlarından örnekler vererek düşünsel süreçleri açıklamak amacındayız. Elimizden geldiğince onların üstüne sanat tarihçilerinin yaptığı genellemelerden uzak durmaya ve anıları, mektupları, kitapları ile bize ulaşan birebir düşüncelerini aktarmaya çalışacağız.

2.1 Bakış Açısı

Genel olarak bireyin, özel olarak da sanatçının bakış açısını koşulsuz etkileyen, kimi zaman da belirleyen, çağının gereği din, bilim ve sanat üçlemesinde yaşadığı parçalanmışlıktır.

Sanatsal imge etkin gözlemlleme ile soyut düşüncenin özelliklerini birleştirir. Ancak bilgi edinmenin bu basamaklarından hiçbirisiyle karışmaz. Sanatta imge, gerçek bir görüngünün bağlamı ve tamamlanmış, yapıtın izleği ile uygunluk içinde, estetik yönden anlam aktaran, duyulur ve somut bir biçimdeki belirgin niteliğidir (Ziss 1977).

Fransız dilbilimci ve filozof Michel Foucault, düşünce tarihini incelerken farklı epistemelerden (bilgi düzeni) söz eder. Benzeşime dayalı Rönesans epistemesine karşı, temsile (Representation) dayalı Barok epistemelerini koyar. Foucault'ya göre Diego Velazquez "Las Meninas" adlı yapıtında (Resim 2), kendi görüntüsünü resmin içine yerleştirirken, temsile dayalı bir uzamı yansıtmaya çalışır. Ayrıca bu resimde, karşı duvardaki aynada yansıyan kral ve kraliçenin konumu kesinlik kazanmamıştır. Görünüşte onların gerçek varlığı sanki resmin dışına, yani seyircinin bulunduğu noktaya taşmaktadır. Peki bu durumda bizler (seyirciler) neredeyiz. Velazquez burada gerçek uzamla resmedilmiş uzamın arasındaki

mesafeyi kaldırmaya çalışır. Ressam, modelleri (resim) ve dış dünyayla ortak bir noktada buluşup örtüşür (Khoshknab,1996).

"Bir sanat yapıtı, içinde doğduğu toplumun tüm yapısal özellikleriyle dile getirilmişse, ciddi ve tutarlıdır" diyen Adorno, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllar içinde Avrupa'da karşılaştığımız en etkili felsefe ve estetik anlayışlarından biri olan "Frankfurt Okulu"nın öncülerindendir. Uzun süre dünya gençliğinin devrim heyecanlarını karşılayan Marksist kökenli bu anlayış, asıl etkinlik alanını sanat felsefesinde bulmuştur. Özgün bir sanat anlayışı geliştiren Frankfurt Okulu'nun en etkili düşünceleri Adorno tarafından temsil edilir. Bu anlayışa göre sanat, kentsoylu bireyin sığınağı olarak yorumlanır. Sanatın bir sığınak olarak anlaşılmasının anlamı, sanatın içinde doğmuş olduğu toplumun belirlenmesini gerektirir. Söz konusu toplumun ana niteliği onun bir kentsoylu toplumu olmasıdır. Kentsoylu toplumu ise, Marx'tan beri bilindiği gibi; bozuk bir düzen, yanlış kurulmuş ve kötü işleyen bir toplumdur. Kentsoylu toplumu, doğrulardan yoksun, kötü ve yanlış bir toplum olduğuna göre, sanatın böyle bir toplum içindeki yeri ne olacaktır? Adorno'ya göre bu yer, bir sığınak olacaktır. Ama bu sığınak, burjuva toplumunun kötü "şimdi"si içinde doğruluk (hakikat) olarak var kalan en son yer diye anlaşılır. Yanlışlar dünyasında yer almasına karşın, yanlışlığa katılmadan, ilkece ona karşı duran ve doğruluk savıyla ortaya çıkan bir dayanak noktası arayan Frankfurt Okulu, burjuva toplumu içinde bu yeri bulur. İşte bu yer, sanatın alanıdır.

Adorno., sanatsal faaliyetin ve eleştirel felsefenin geliştirilmesinin varolan dar bir siyasal pratiğe bağımlı kılınmasına da karşı çıkmış, kişisel yaşamında güncel sosyalist pratiğin dışında kalmıştır. Adorno, toplumun yapısı ile kültürel üretim (üstyapısal üretim) arasında doğrudan bir yansıtma ilişkisi kurmuş, böylece kapitalizmin yaşadığımız dönemdeki evresinde (faşizmi de üreten bir evre) ortaya çıkan kültür ürünlerinde, toplumsal yapının yıkıcı izlerini durmadan saptamış ve bunları eleştirmiştir. Kitle kültürü alanındaki çalışmalarında vardığı sonuçlar bir hayli kötümserdir. Bu yüzden de Walter Benjamin'in iyimser modernizmiyle çatışır; bazı bakımlardan Benjamin'e karşı geleneksel sanatın değerlerini savunur; onun, günün birtakım sıradan gelişmelerinde gelecek için "büyük umutlar" okumasına karşı çıkar. Bazı bakımlardan ise Benjamin'den bile daha radikal bir 'modernist'tir. (Bozkurt, 1995)

Platon ve Aristoteles'ten beri gelen 'yansıtma' (mimesis) kuramı ve buna dayalı natüralist anlayışlar yeni bir açıdan değerlendirilmelidir. Tüm bu teori ve anlayışların ortak noktası, sanatın toplumsal gerçekliği yansıtması olayıdır. Oysa, şimdi Adorno'nun anlayışı ile birlikte

bu görüş temelden sarsılır. Bundan da yansıtma öğretisinin tersine çevrilmesi olayı doğar. (Bozkurt, 1995)

Diyalektik düşünceyi yaşamla örtüştüren düşünür Adorno, bir yazısında şöyle diyor: “Sözüm ona bağımsız düşüncede eksik olan eleştirelilik ögesidir. Dış kabuğun içinde gizlenen kozmik sırrın vurgulanması, ikisi arasındaki ilişkinin saptanmasına yanaşılmadığı ölçüde kabuğun da sorgusuz sualsiz kabullenilmesine yol açar...Yine de denenmiş yoldan kaçınan bakış, hunharlıktan nefret, henüz genel şemanın içine alınmamış taze kavramlar bulma çabası, düşüncenin de son umut kapısıdır. Herkesi sorumlu ve emre amade kılan bir entelektüel hiyerarşide, ancak sorumsuz ve başına buyruk tavır hiyerarşinin hiyerarşi olduğunu dolambaçlara sapmadan söyleyebilir... Hiç kimsenin almak istemediği emsalsiz şeyi satışı sunan kişi, bunu istememiş olsa bile, mübadele yasasından özgürleşmiş olmayı temsil etmektedir” (Adorno, 1998).

Vincent Van Gogh, sanata yaklaşımını mektuplarından birinde şöyle dile getiriyordu: (1882) “...İnan bana sanat söz konusu olduğunda o eski değiş hep geçerli: Dürüstlük, en iyi yoldur. Ciddi bir etüt üstünde çok uğraşmak, halkın hoşuna gidecek şıklıklar yapmaktan çok daha iyi. Kimi kez, çok kaygılandığım anlarda, o şıklığı gerçekleştirecek kolaylığa varmayı istemedim değil, ama üstünde biraz düşününce, hayır diyorum,kendi kendime bağlı kalmalıyım -kaba saba bir yolla, sert, kaba ama gerçek şeyler anlatmalıyım. Resim severlerin, aracı-satıcıların peşinden koşmayacağım, isteyen varsa bana gelsin...” (Van Gogh, 1996) (Resim 3)

Bu sözleriyle Van Gogh, Adorno’nun işaret ettiği hiyerarşiyi reddetmekte ve sanatçı sezgisiyle mübadele yasasından özgürleşmeyi seçmektedir.

1855-1900 arasında Avrupa’da ortaya çıkan Empresyonizm (izlenimcilik), romantik ve gerçekçi anlayışların bir biresimi olarak yeni bir estetik ortaya koymaz. Doğa ve kent manzaraları, ışık ve gölgenin şiirsel bir ortam yaratması, bu akımın romantik yanıdır. Gerçeği bütün yönleriyle göstermeye çalışmak, bir önceki akım olan idealizmin öngördüğü, daha önceden belirlenmiş gerçek düşüncesine göre bir gerçek kurgulamaktan kurtulmak, izlenimcilerin başlıca amacıdır. (Madra, 2001). (Resim 4)

Cezanne, gerçekliği bütünüyle reddetmemekle birlikte, onu gözden geçirerek, şeyleri algılayışımızın kesinsizlik içerdiğini savundu. Ona göre temsil, görme ile görülen nesne arasındaki karşılıklı ilişkinin doğurduğu etkiden; görülen şeydeki kuşku olasılıkları ve görüş açısındaki değişikliklerden de sorumlu olmalıydı (Baumann, 2000).

“Boyamak değişik ilişkiler arasında bir harmoni yakalamak, bunları yeni ve orijinal bir mantığa göre geliştirerek renklere tercüme etmektir.” (Cezanne)* (Benesch 2000)

Her resim Cezanne için yoğun bir bütünlük olduğundan bu mükemmellik gerçekten de tek bir fırça darbesine dayanıyordu. Tek bir detayın değiştirilmesi her şeyi değiştirirdi (Boehm, 2000).

Paul Gauguin, Döneminin Sembolist ressamı, şairleri, yazarları ve müzikçileri gibi, yeni biçimlere gerek olduğunu, düşüncenin odağına gitmek, yeni bir sanat oluşturmak için, sanatçının kendi içine dönmesi gerektiğini düşünüyordu. Gauguin'in resimleri yaşam ve ölüm arasındaki geçişle uğraşır ve bu geçiş Tahiti'de, doğanın en gizemli yanlarını yakından tanıyarak sahneye konmuştur. Anlatımı ikilemlidir, ancak biçimleri açık ve kesin, renkleri doygundur. Rönesans'tan bu yana uygulanan çizgisel perspektife karşı çıkan az derinlikli bir mekan anlayışı kurmuştur. (Resim 5)

1901 Kasım'ında, Dominique'ten Charles Morice'e yazdığı mektupta Gauguin şöyle der: “Ben bir ilkelim, uygar insanlar bunu hissediyor. Çünkü benim çalışmalarında bir ilkelin 'bana rağmen'inden başka şaşırtıcı hiçbir şey yok. Bu nedenle o taklit edilemez.. Bir sanatçının işi onun açıklanışıdır. Bu nedenle iki tür güzellik vardır, biri güdülerden kaynaklanan, diğeri eğitimden gelen. Tabii ki ikisinin bileşimi değişik modifikasyonlarla büyük ve çok karmaşık bir zenginlik yaratır. Sanat uzun bir süre fizik, kimya, mekanik ve doğa çalışmaları ile nedeniyle sapmalara uğradı. Sanatçılar bütün ilkelliklerini, güdülerini ve hatta hayal güçlerini de kaybettikten sonra, , yaratmaya güçlerinin olmadığı üretici elemanlar arayarak her yola saptılar. Şimdi onlar, düzensiz bir grup olarak davranıyorlar, çünkü, korkuyorlar ve yalnız olduklarında kayboluyorlar. Bu nedenle yalnızlık herkese önerilmemeli, zira yalnız hareket edebilmek için güçlü olmak gerekli.” (Rewald, 1972).

Paul Klee, "eskiden yeryüzünde görünen şeylerin, görünmesinden hoşlanılan nesnelerin resmi yapıldı" diyor. Evrensel-bütünlüğün sakladığı hakikatler arasında bunlar, ona göre, sadece bütünden kopmuş bir kaç parçaydı. Klee'nin sonradan sanat çevresinde çok tekrarlanan bir sözü "sanat görüneni vermez, onun işlevi (görünmeyeni) görünür kılmaktır" der (İpşiroğlu, 1993).

*Larguier, "Le Dimanche avec Paul Cezanne", Doran, 1978, s. 17

2.1.1 Dönemin Felsefesi

Zeitgeist (Zaman Ruhu) kavramı, yani belli bir çağda bireyler, toplum, sanat ve din arasında karşılıklı bağlantılar olduğu anlayışı modern tarihte çok etkili olmuştur. Felsefeye Hegel'in kazandırdığı bu kavram, diyalektik düşüncenin tez-antitez=> sentez formülüne uygulayarak ifade edersek; öznel ruhun (insan zihninin iç işleyişi=>tez), nesnel ruh (toplumsal ve politik kurumlarda cisimleşmiş haliyle zihin=>antitez) ile sentezi olan mutlak ruhun (sanat, din, felsefe) çağı belirleyen anlayışıdır. Bütünün anlaşılmasının önemi, Marksizmin ve diğer birçok görüşün temeli olmuştur.

Her dönemin felsefe görüşü ile sanat görüşü arasında büyük bir yakınlık ve uygunluk vardır. Bu yakınlık, onların aynı obje yorumuna, aynı varlık kavrayışına dayanmalarından ileri gelir.. "Görme, insanın dünya ile bağlılığını gösterir. İnsan, dünya karşısında nasıl duruyorsa, dünyayı o şekilde görür." * (Tunalı,1996)

Piet Mondrian, "Bütün resim tarihi (biz buna; sanat tarihi de diyebiliriz), bir 'görme' tarihidir. Görme' değişince, teknik de değişir. 'Görme' ise, insanın dünya ile bağlılığını gösterir. İnsan, dünya karşısında nasıl duruyorsa, dünyayı öyle görür. Resim, bütün resim tarihi, bundan ötürü de bir felsefe tarihidir." demiştir. Bu nedenle her sanatçı biraz filozoftur, çünkü, her sanatçı yapıtında, dünya ile olan belli bir bağlılığı ortaya koyar ve belli bir varlık yorumunda bulunur, belli bir obje yorumunu gerçekleştirir (Tunalı,1996).

Felsefe, çok eski çağlardan beri, öğrenmenin herhangi bir dalına oranla daha çok şeye göz dikmiş daha az şey elde etmiştir. Daha Thales'in her şeyin su olduğunu söylemesinden beri filozoflar, şeylerin tümünü kapsayan ivedi savlara yönelmişler; ve yine Anaximandros'un Thales'e karşı çıkışından beri, başka filozoflardan da ivedi karşı çıkmalar gelmiştir (Russell, 1996).

20. yy. felsefesinde Yeni Gerçekçilik ve Yeni Olguculuk akımlarının önemli temsilcilerinden biri olan ve bilimsel felsefeyi savunan Russell'ın, yöntemi aydınlatmak üzere aramış olduğu ana sorun, duyunun işlenmemiş verileriyle, matematiksel fiziğin uzamı, zamanı ve özdeği arasındaki bağıntı sorunudur. Bütün bir anlayış biçimini, fiziksel dünyanın bir çıkarım (inference) değil bir yapım (construction) oluşu üzerine oturtur. (Hançerlioğlu, 1970).

* Marcel Brion 1960

Klasik geleneği ortaya çıkaran ilk dürtü, Yunan filozoflarının, usavurmanın üstün gücüne olan inançlarıdır. Geometrinin bulunuşu onları sarhoş etmiş ve onun önsel (a priori) tüm dengelsel yöntemi evrensel bir uygulamaya elverişli görünmüştü. Örneğin, gerçeğin tek olduğunu, değişimin olmadığını, duyu dünyasının yalnızca bir kuruntu dünyası olduğunu kanıtlayabiliyorlardı. Usa vurmalarının doğruluğuna inandıkları için, vardıkları sonuçların olağan dışılığı onları kuşkuya düşürmüyordu. Böylece artık yalnızca düşünceyle, gerçeğin tümünü içine alan en şaşırtıcı ve önemli doğruların, hiçbir karşıt düşüncenin sarsamayacağı sağlamlıkta saptanabileceğine inanılır oldu. İlk filozoflardaki yaşamsal dürtü yok olmaya doğru gittikçe onun yerini, ana çağda ve hemen de günümüze dek, dizgesel tanrıbilim (systematic theology) ile güçlenen yetke ve gelenek aldı. Çağdaş felsefe, Descartes'tan sonra da, Orta çağdaki gibi yetkeye bağlı olmamakla birlikte, yine de Aristoteles'çi mantığı eleştirisiz olarak kabul ediyordu. (Russell, 1996)

Yeni çağ felsefesinin en önemli problemlerinden biri, 'ben' ve 'ben olmayan'ın, birbiri ile olan ilgisi sorunudur ve çıkış noktası Aristoteles'in form-madde anlayışında bulunur. Bütün Orta çağ, hem Batı, hem de Doğu Orta çağı Aristoteles' in açıklamadan bıraktığı bu ruh ve madde arasındaki ilgiyi çözmek için yüzyıllar boyunca çalışmışlardır...İşte, empresyonist sanatta da aynı şeyi görüyoruz. Örneğin, bir Claude Monet, tıpkı bir filozof gibi, nesneler dünyasını yeni prensipler açısından açıklıyor, yeni bir varlık kavrayışını dile getiriyor, Ernst Mach'ın felsefede yaptığını, o, tuval üzerinde yapıyor; ancak, resmin bunu nasıl yaptığını, resmin dilini bilmek gerekir. Bunun içindir ki, sanata götüren yol, zorunlu olarak felsefeden geçer, diyebiliriz. (Tunalı,1996).

Duyumu, empresyonu idealize eden pozitivizmi en iyi şekilde Mach felsefesi temsil eder. E. Mach'a göre duyum, hem psişik hem de fizik varlığı meydana getiren temel bir elemandır, tıpkı aritmetiğin sayısı, geometrinin noktası gibi. Bütün gerçeklik, bu duyumların, bu basit ve en son elemanların çeşitli konstruktion'larından meydana gelir. Böylece de Mach felsefesi, sonunda konstruktiv bir karakter alır... Duyum elemanlarına dayanmayan bir nesne nasıl olanaksızsa, aynı şekilde duyum elemanlarından meydana gelmemiş bir ben de olanaksızdır. «Nasıl soyut (abstrakt) bir nesne olanaksızsa, aynı şekilde soyut bir 'ben' de olamaz. Nesne ve ben, aynı çeşitten, geçici olarak kabul edilen 'fiction'(kurgu)lardır.»(E.Mach). O halde, ne maddenin, ne de ben'in bir realitesi vardır (Tunalı,1996).

Mach felsefesinde deneyimden çıkarılmış bir eleman olan duyum, bir matematik 'birim' gibi ele alınır ve bununla, bütün varlık dünyası yine matematik olarak kurulur. Maddi ve ruhsal

varlık, aynı elemanların matematik denklemleri olarak belirlenir. Her şey, matematik bir formda, duyu elemanlarının fonksiyonel bağıllığının bilinmesi ile mümkündür. Gerçekliğin bilgisi, elemanların bu işlevsel bağıllığının bilgisinden başka bir şey değildir. Fizik ve psişik genel dünya tablosu, aynı duyum elemanlarından meydana gelmiş homojen bir dünyadır, aynı çeşitten elemanların meydana getirdiği bir konstruktion'dur, varlık ve realiteden yoksun bir görünüşler dünyasıdır. Empresyonlar primer olmaları nedeni ile daha canlıdır; bu empresyonların bir çeşit tekrarlanması demek olan idealar, tasavvurlar ise, impresyonlar gibi canlı değildir. David Hume bütün bilinç yaşamını iki tabaka halinde düşünür, empresyonlar dediği alt tabaka; bütün ruhsal halleri, özellikle de yüksek ruhsal halleri içine alan üst tabaka. Alt tabaka, empresyonlar, en temel ve özgün bir tabaka olup, bütün üst tabakayı üzerinde taşır. Berkeley felsefesinin de çıkış noktası duyum ve duyulur algıdır. Berkeley, elemanları (duyumları), bu elemanların dışında bulunan bir şey ile, yani Tanrı ile şartlı olarak görüyor; buna karşılık Mach'ın görüşü, elemanları hem pratik ve hem de teorik olarak birbirlerine bağlamakla sorunu çözeceğine inanıyor. Berkeley bir teolog olarak Tanrı'nın varlığını kanıtlamak amacını güttüğü halde, Mach, pozitivist bir felsefeyi temellendirmek ister. (Tunalı,1996)

2.1.2 Nesne – Özne İlişkisi

Klasikçi için nesne, rasyonel olan bir şeydir ve yalnız rasyonel olarak kavranır; özne-nesne bağıını burada rasyo (oran) kurar. Böyle bir nesne yorumunun belirlediği estetik obje de yine rasyonel bir düzeni ifade eder: Sağlam geometrik formlar bütün yapıta hakimdir. Ve bu sanat görüşünün gerçekleştirmek istediği estetik değer de yine rasyonel olarak belirlenir. Yapıtı güzel yapan faktörler, harmoni, simetri, ritim, denge gibi matematik olarak belirlenen elemanlardır. (Tunalı, 1996) (Resim 6)

19. yüzyılın objektif-materyalist gerçeklik kavrayışı, 20. yüzyıla girerken yerini subjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu. Beş yüzyıl boyunca Avrupa sanatında egemen olan objenin yerini, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun olarak bir başka varlık almalıydı. Bu varlık 'özne' olacaktı. Doğa varlığı üzerinde bulunan Archimedes noktası, yavaş yavaş varlığı kavrayan özneye kayıyordu. Bu, bilimde ve felsefede en belirgin biçimde kendini gösteriyordu. Sözcelişi, fiziğin dayanağı olan 'madde' birdenbire büyük bir değişime uğrayarak 'katılığını' yitiriyor ve kuantumlar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak kavranırken, gitgide soyut bir öze sahip oluyordu. Bunun sonucu olarak varlık, maddesel varlık, doğa varlığı soyut-düşünsel bir ilgiler sistemi haline geliyordu (Tunalı, 1996).

Felsefe tarihinde özne-nesne ikiliğini aşmak için çeşitli denemeler yapılmıştır. Bu, örneğin Spinoza'da olduğu gibi, panteist bir monizm (bircilik) olabilir. Öte yandan K. Marx'ta olduğu gibi, materyalist bir monizm olabilir. Kuşkusuz, Mach monizmi, bu çeşitten bir monizm değildir; hiçbir zaman bir aşkın (transcendent) Archimedes noktası aramaz.. Empresyonist monizm, spekülasyon değil, daha çok ampirik bir karaktere sahiptir (Tunalı, 1996)

"Görünebilir (duyusal) gerçeklik düşmancadır, bağlayıcı zincirdir, görüntü dünyasıdır. Bende dünya antinomisi bu zincir içinde öyle dayanılmaz bir gerilime ulaşır ki, Van Gogh, Munch, Ensor gibi dehalar, içine düştükleri bu gerilime karşı patolojik bir tepkide bulunurlar. Tüm on yılı belirleyen yaşam tasavvuru gerçeklik içinde canlanır."* (Tunalı, 1996).

Monet'nin peyzajında belirli objeler söz konusu değildir. Onda, sadece duyularımızın kuşattığı ışık, renk tuşlarından başka hiçbir gerçek ile karşılaşmayız. Tek gerçek, renk ve ışık duyumlardır. Bu duyumlar, üst üste, art arda gelir ve onları düzenleyen bir akla gerek kalmadan resmin bütünlüğünü meydana getirir. Bu nedenledir ki, yapıtta mantıksal bir bütünlük de yoktur. (Tunalı, 1996)

Bu yönüyle Monet'nin resmi (Resim 4), Barok dönemin Holladalı ressamı Jan van Goyen'in peyzajı (Resim 7) ile karşılaştırıldığında klasik anlayışın akılcı tavrı farkedilir. Duyularla kavranan bir deniz peyzajı, çeşitli mavi ve gri tonları ile görünür. Onu bir bütün yapan şey, çeşitli renk tonlarını bir genel 'görünüş', bir birlikli görüş halinde birleştiren prensip, aktif zihindir. Jan van Goyen'in peyzajında dayandığı obje, varlık yorumu, ifadesini aynı dönemin ampirist filozofu John Locke'da bulur (Tunalı, 1996)

Cezanne ise doğayı her iki sanatçıdan da farklı ele alır; amacı 'renklendirilmiş duyular' (coloured sensations) dediği görüntü verilerini düzene sokmaktır. Nesnelere dayanan ama sonuçta insan gözünün algılayıcı yetenekleriyle yönetilen yansımalarıdır bu veriler. Sanatçı, onları önce gözlemler, sonra da resmin daha kalıcı diline çevirir (Boehm, 2000).

Bilimsel felsefeci Russell'ın özne, nesne ve duyum sorunlarına yaklaşımı modern çağın Yeni Olguculuk bakış açısıyla madde ve ruhun üstünde üçüncü bir yol arayışıdır. Duyum ile nesnesi arasında bir ayırım yapmak gerektiğini söyler ancak bu ayırım Mach'ın anlayışının tersine, duyumların nedeninin duyulur nesneler olduğu fikrinden kaynaklanır.

* Werner Haftman 1954

'Duyulur nesne' dendiğinde, bir masa gibi, hem görülüp hem dokunulabilen, birçok kimsenin aynı anda görebildiği ve az çok kalıcı bir şey anlaşılmamalıdır. Denmek istenen şey, masaya bakıldığında bir an için görülmüş olan renk parçası, ya da bastırıldığında duyulan özel sertlik, ya da tıklatmayla duyulan o özel sestir. Hem felsefenin kendinde şeyi, hem de fiziğin özdeği, duyulur nesnenin olduğu gibi duyumun da (eğer bunlar aynıysa) nedenleri olarak görünürler (Russell, 1996)

Van Gogh'un nesneyi kavrayışı görünümüne bağlı, ancak onun duygusunu dışa vurmaya yöneliktir ve gerçekçilik sorununa çağdaşı pek çok ressamdan farklı bir bakışı vardır, şöyle yazar: (1885) "Geçen hafta, bir tanıdığın evinde, kesinlikle ustalıkla yapılmış, gerçekçi bir yaşlı kadın başı etüdü gördüm; Bu belirti gittikçe daha çok genelleşme eğilimi göstermeye başlıyor. İnsan, gerçekçiliği çizgisi çizgisine doğruluk anlamında alırsa, yani, aynen olduğu gibi çizmek ve yerel renklerden şaşmamak anlamında işin içinde çok daha başka şeyler var oysa.." (Van Gogh, 1996).

Temmuz 1885'te Nuenen'den yazdığı mektupta nasıl gerçekliği dönüştürmek istediğini ifade etmeye çalışır: " ..benim gerçek sanatçı saydığım kişiler Millet ile Lhermitte'dir. Bunun nedeni de, her şeyin resmini olduğu gibi, kuru, irdeleyici bir kopya gibi çizmeyip, kendileri -Millet, Lhermitte, Michelangelo gördüklerini nasıl duyumsuyorlarsa öyle çizmeleridir... hayattaki en büyük özlemim, aynı tür yanlışları, onlarınki gibi sapmaları, gerçekliği dönüştürmeleri öğrenmektir, ki yaptıklarım belki sizlerin deyimiyle yalan olsun ama aynen kopyanın gerçeğinden daha gerçek olsun." (Van Gogh, 1996).

Paris sanat çevrelerindeki tartışmaları küçümseyerek figürü anlatmak için kullanılan 'karakter' sözcüğüne itiraz ediyor ve gerçekçilik anlayışını tam da yaşadığı hayattan çıkararak şöyle devam ediyor Van Gogh: "Bir köylü resmi köylü olmalı, bir kazmacı resimde toprağı gerçekten kazmalı, diyorum; o zaman bu resimlerin temelinde gerçekten bir çağdaşlık olabilir, diyorum. Ancak, tam da bu dediklerimden benim hiç de ileri sürmeyi düşünmediğim birtakım sonuçlara varılabileceğini de, daha uzun uzun derdimi anlatmaya çalışsam da varılacağını anlayabiliyorum." (Van Gogh, 1996).

Adorno, nesnel dünyanın algılanışında salt görünenle yetinen kolaycı bakışı eleştirir ve sürecin karmaşıklığının zıtlıkların birliğinden kaynaklandığını gözden kaçırmamaya çalışır: "...bir düşüncenin değeri, bilinenin devamlılığına olan uzaklığıyla ölçülür. Bu mesafe kapandıkça düşünce de nesnel olarak değer yitirir; varolan standarda ne kadar yaklaşırsa antitez oluşturma işlevi de o kadar azalır - oysa düşünceyi düşünce yapan şey de kendi

yalıtılmış varlığı değil, karşıtıyla kurduğu bu bağlantıdır. Telaşla her adımı kaydetmeye çalışan metinler sonunda bayağılığa ve sadece okurda yarattıkları gerginlikten değil, daha çok kendi tözlerinden gelen bir monotonluğa düşerler. Örneğin Simmel'in yazılarının zaafi, sıradışı konularıyla biktırıcı ölçüde açık anlatımları arasındaki oransızlıktır.* Bu çok şaibeli çağrıya bir kez olsun uyarak, düşünme sürecini sunuşa da yansıtmaya çalıştık diyelim: Bilginin Tanrı katından inişinde ne kadar adım adım ilerleme varsa bunda da o kadar olacaktır. Bilgi, aslında, önyargılardan, kanılardan, apansız cesaretlenmelerden, kendi kendini düzeltmelerden, ön varsayım ve abartılardan oluşan bir ağın içinden gelir bize; yoğun, sıkışık, köklü, ama yine de her an saydam olmayan o deneyim süreci içinden gelir. "Zihnimizin erişebileceği o açık ve su götürmez bilgiye ulaşmak için" sadece nesnelere yönelmemizin yeterli olduğu söyleyen Kartezyen kural, varsaydığı bütün düzenlilik ve hedeflilikle, bu deneyim sürecinin çok yanıltıcı bir resmini sunmuştur bize - tıpkı karşısında yer alan ama aslında onunla çok derinden ilişkili olan özlerin görülmesi doktrini gibi. **

Eğer bir yaşam kendi misyonunu dolaysızca gerçekleştirseydi, onu kaçırmış olurdu. Geç yaşta ve görünüşte lekesiz bir başarıya sahip olduğu bilinciyle ölen kişi, sırtında görünmez bir çantayla yaşamın bütün aşamalarından hiç boşluk bırakmadan ve hiçbir şeyi ihmal etmeden sıyrılan o örnek öğrenciyi anımsatır. Buna karşılık, kof ve beyhude olmayan her düşünce, tam olarak meşrulaştırılmasının imkansızlığını, bir yara izi gibi taşıyacaktır üzerinde: Tıpkı, yatakta geçireceğimiz mutlu bir sabah adına kaçırdığımız o matematik dersinin hiçbir zaman telafi edilemeyeceğini bize söyleyen düşlerimiz gibi. Düşünce, bir sabah kaçırılmış olanın anısıyla uyandırılmayı bekler - ve böylece öğretiyeye dönüşmeyi." (Adorno, 1998).

Van Gogh nesneye nüfuz etmek ister: (1882) "Başka şeylere olan ilgim gittikçe azalıyor ve o ilgilere kurtulduğum oranda, gözüm resimsel olanları daha çabuk yakalayabiliyor. Sanat inatçı bir çalışma istiyor, her şeye karşın bir çalışma ve sürekli gözlem." .. "Son zamanlarda ressamlarla çok az temasım oldu. Benim için kötü olduğunu da söyleyemem. İnsan ressamların dilini değil, doğanın dilini dinlemeli.... Nesnelerin kendilerini hissetmek, gerçeği hissetmek, resimler karşısında duygulanmaktan çok daha önemli -hiç değilse daha verimli, daha dirimsel..." "Şimdi sanat ve yaşam -ki sanat yaşamın özüdür- üstüne öylesine geniş,

* Georg Simmel (1858-1918): Marx'ın etkisini yansıtan Paranın Felsefesi (1900) adlı kitabıyla tanınan felsefeci ve sosyolog. György Lukacs'ın da hocası olan Simmel, Alman "yaşama felsefesinin" (Lebensphilosophie) en önemli temsilcilerindendi.

** Özlerin görülmesi: Husserl'in fenomenolojik yönteminin temel işlemi. Bir "öz"ün tarihsel koşullardan bağımsız olarak deneyimlenmesi ve düşünülmesi.

öylesine her şeyi kapsayabilen duygularım var ki, biri beni bir şeye zorlamaya kalktığında sahte geliyor, sabrım taşıyor.”... Ve neredeyse hem görsel hem dokunsal olarak nesneyle özdeş bir resim oluşturmaya çalışır: (eylül 1882) Ancak, bu algı kalıcı, durağan olmadığı için, çok hızlı çalışmam gerekti. Figürleri bir seferde, sağlam bir fırça ve birkaç sert çizgiyle belirledim. Fidanların körpe gövdelerinin toprakta nasıl da sağlam kök salmış olduklarını görmek de çarpıcıydı benim için. Bunları fırçayla yapmaya başladım, ama temel zaten o kadar kalın ve pıhtılıydı ki, fırça vuruşları kayboluyordu, bu yüzden kökleri ve ağaç gövdelerini yapmak için boyayı doğrudan doğruya tüpten kağıda sıktım, fırçayla biraz biçimlendirdim.” (Van Gogh,1996).

Klasik resmin natüralist doğa kavrayışı bir kez empresyonizm ile kırıldıktan sonra ardından gelen modernist akımlar doğanın dışında, hatta üstünde biçim arayışlarına girmiştir. Soyut resimde doğa tümüyle dışlanır, öznenin zihinsel yaratıcılığı lehine nesne yok olur. Paul Klee 1924’te Jena’da yaptığı "Sanatta Çarpıtma ve Olası Dünyalar" başlıklı konuşmasında dünyaya bakışını şöyle ifade eder:

"Her şeyden önce sanatçı, doğa biçimlerine, durmadan eleştiri yapan realistlerin verdiği önem ve anlamı vermez. O denli bağlı da duymaz kendini bu gerçeklere; çünkü ona göre, doğal yaratma sürecinin özü, bu bitmiş-biçimlerde değildir. Biçimleyici güçler, bitmiş-biçimlerden daha önemlidir sanatçı için. Belki de istemeksizin filozoftur sanatçı., kendi kendine şöyle diyebilir: Dünya -bugünkü biçimiyle- olabilecek tek dünya değildir. Böyle diyen sanatçı, doğanın biçimlenmiş olarak sergilediği şeylere (dışta kalmayan) içe işleyen bir bakışla bakar. Bakışlarını derinleştirdiği ölçüde dünle bugün arasında daha kolay bağlantı kurulabilir ve kafasında tamamlanmış bir doğa görünümü yerine, yaratılışın oluş olarak görünümü yer eder. Böylece yaradılışın sonuna ermiş olamayacağını düşünür ve dünya-yaratma etkinliğini daha ileri götürür; yani oluşumu sürdürür, ona süreklilik verir. Daha da ileri gider. Şöyle der dünyamızın sınırları içinde kalarak: Bir zamanlar başkaydı bu dünyanın görünümü, ilerde de başka türlü olacak. Öte yandan dünyamızın sınırlarını aştığında şöyle düşünür: Başka yıldızlarda çok başka biçimler oluşmuş olabilir (İpşiroğlu, 1993).

2.2 Form Anlayışı

Form, biçim dendiğinde kalıcı olana, görünenin ardındakine referans veriyor demektir. Öz ve biçim ilişkisi hakkında Adorno’nun yaklaşımı çok açıktır: “Sanat yapıtı bir menteşe gibidir. Bir yanında dile getirdiği gerçeklik dilimi (öz, içerik), öteki yanında bu gerçeklik diliminin dile geliş biçimi (form) vardır. Bu iki yaka birbiriyle uyum kuramaz, tutarlı bir ilişki ortaya

koyamazsa, kapı gıcırdayacaktır. Daha da kötüsü, çağdaş bir içerik çağdışı bir biçimle verilmek istenirse, kapı ne açılacak ne de kapanacaktır.” (Bozkurt, 1995)

20. yüzyıla kadar geleneksel form anlayışı, nesnelerin ve doğanın geometrik yapısını ele alır. Heinrich Wölfflin'in “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” kitabında, Rönesans ve Barok resmin form anlayışının farklılıklarını ele alırken ilk kez açık ve kapalı formdan söz eder. Klasik sanatın yatay ve dikeylere dayanan, simetri, denge, tuval yüzeyinin verdiği alana uyum, perspektife bağlılık, durağanlık, katılık, şematikliğiyle tektonik bir sanat olduğunu ve form anlayışının kapalı form olduğunu söyler (Tunalı, 1996).

Evren kavrayışı doğa ve nesne ile barışık objektif natüralist kavrayış doğanın ve nesnelerin görünen yüzünü yani maddesel varlığını kabul eder ve onun en doğru, 'ideal' formunu bulur. Bu form "kapalı form"dur. Her şey ölçü ve oranlarla belirlenmiştir. Doğadan şüphe duyan, nesnenin varlığını sorgulayan sübjektif evren kavrayışı ise görünenin ardındaki metafizik hakikati arar (Tunalı, 1996).

Wölfflin, Klasik sanatı tektonik olarak nitelerken, ona karşıt olan Barok sanatın, yatay-dikey yerine diyagonallere dayanan, kararlı dengeyi kararsız dengeye çeviren, duygunun simetriye üstün olduğu, tuval alanının resimle ilişkisinin rasgele olduğu ve ışığın ön plana çıkışıyla geometrinin gizlendiği açık form anlayışını getirdiğini söyler (Tunalı, 1996). (Resim 6, 8)

Empresyonist yapının da formu anti-matematik, anti-geometrik bir formdur; kapalı değil, açık, serbest bir formdur.. Resmin hiçbir plastik yanı yoktur, sadece birbirleri içinde eriyen renkli gölgelerden ibarettir. Bunların dışında hiçbir form elemanı yoktur. Çünkü ilk defa empresyonistler ile beraber geçmişin form geleneği ile olan köprü tamamen yıkılmıştır. (Resim 4)

Bu form anlayışı geleneksel form anlayışından, renk tuşlarının dengesine dayanmakla ayrılır; oysa, geleneksel form anlayışı, matematik bir dengeye dayanır (Tunalı, 1996).

Cezanne, 20. yy.a kadar yerleşmiş bir kavram olmayan “açık yapıt” fikrine değer verir. Bugünün informel art ve action painting, otomatizm v.b. ile yakınlığı olan izleyiciler kendi deneyimlerini Cezanne' ın çalışmalarına dayandırma eğilimindedir. (Boehm, 2000)

Cezanne'nın amacı, motifleri taklit anlamında yeniden üretmek değildi. Onları analiz etmek, ayrıştırmak ve bir görüntü olarak yapılandırmaktı. Bu amaçla nesnel kriter aradı ve onları doğada içerilmiş geometrik biçimlerde buldu (Benesch, 2000).

Cezanne'da, çıplak gözle algılanan 'gerçeklik' olgusu yerini imgeye, tanımlamakta güçlük çekilen bir 'görüntü farklılaşması'na bırakmıştır. Picasso'nun ve Braque'ın Analitik Kübizmi temellendirirken bu özelliği birkaç adım öteye taşıyarak, bilinen anlamıyla 'resmin motifini' parçalamaları Modern Sanatın serüvenini farklı ufuklara çekebilmiştir. O'nun form bütünlüğünü parçalayarak, bir biçimde soyutlamaya tabi tutması, ressamın sadece gördüğünü değil, bir hareketi tanımlaması gerekliliğini ortaya atmıştır. Böylece 19. yüzyıl aktöresi bozulmuş, İzlenimcilerin sade gün ışığının değişmesiyle algıladıkları 'form ayrışması' yerini ressamın 'tin devinimiyle' temellendirmek zorunda olduğu farklı bir soruna bırakmıştır (Sönmez, 2000).

Cezanne'ın, doğanın küp ve konilere göre resmedilmesini istemesinin temelinde değişen bir evren tablosu düşüncesi bulunur. Bu değişme, doğanın yeni bir açıdan, öze yönelik bir açıdan yorumlanması olarak kendini gösterir. Evrende duyularla kavranamayan duyu üstü bir özler dünyası vardır. Duyu gerçekliğini, 'paranteze alarak', duysal görüntüşleri ortadan kaldırarak özlere (essentia) ulaşılabilir. O'na göre, salt geometrik biçimler, duysal doğanın ve nesnelerin özlerini oluştururlar. Nesnelerin geometrileştirilmesi ile, yeni bir dünya, nesnelerin özünü oluşturan bir özler (essentia'lar) evreni elde edilir. Bu özler evreni, biçim ve yapı yasaları ile kendine özgü olan, Cezanne'ın deyimi ile, 'doğaya koşut' olan bir evrendir ve ona yalnız doğadan hareket edilerek varılır. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelerin deformasyonunu içerir ve sonunda doğa ve nesneler, ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade eder. Mondrian, "Cezanne'a göre, resim sanatı gitgide doğanın dış görünüşünden kurtulur: Fütürizm, kübizm ve pürizm yeni bir biçim vermeye ulaşır." diyordu.* (Tunalı,1996)

Gauguin, uygarlığı reddederek, ilkel yaşamı ona üstün tutarken ilkel dönem sanatının formlarından etkilenir. Resimlerinde insan figürünü, klasik sanatın anatomik çözümlemesine karşıt kütleli, güçlü bir formda resmeder. Doğaya, perspektifi, dengeyi, natüralist bakışı dışlayarak yaklaşır ve orada geniş, canlı renk alanlarıyla oluşan yeni formlar bulur. Merkezi kompozisyonundan kaçır, bu yönüyle allover resme yaklaşır ve kullandığı formlar kapalı olmaktan çok açık formlardır. Bu form anlayışı Fovizm ve Arte Neuva resmini de etkilemiştir. (Resim 9)

Van Gogh'un form anlayışı, aşağıdaki mektubu yazdığı yıllarda hayranı olduğu ustaların etkisiyle klasik öğretiye yatkındır. O gerçek çıkışını renk kullanımında getirdiği yeniliklerle yapacaktır: (1885) "Demek istediğim şu ki, desen için olsun, renkler için olsun insanlar değil

*Piet Modrian, Die neue Gestaltung, s.9

de belirli kurallar yada ilkeler yada temel doğrular var ve kişi gerçek bir doğru yakaladı mı ancak bunlara tutunabilir...Örneğe desende -insan figürü çizme sorununun daireden başlaması- yani, temel olarak eliptik planların alınması.. Bu kuralı eski Grekler de biliyorlardı; dünyanın sonu gelene dek de değişmeyecek... Kısaca, bu mektupla Portiere anlatmak istediğim şey, Delacroix'ya ve onun döneminin ressamlarına olan kesin inancım"... Daha sonra şunu yazar: (1885)"...insanların resmini yapmak, eski İtalyan sanatı buydu, Milleti'nin yaptığı da buydu, Breton'un yaptığı da bu. Sorun, hareket noktası olarak ruhu mu yoksa giysileri mi seçtiğin; bir de formu, üstüne kurdeleler, fiyonklar asılacak bir askı olarak mı kullanacaksın yoksa anlamı ve duyguyu ortaya çıkaracak bir araç olarak mı göreceksin; bir de, modellik yapan kişi bunu iş olsun diye mi yapıyor yoksa başlı başına sonsuz güzel bir olay olduğu için mi? " (Van Gogh, 1996).

Van Gogh, boyayı tuvalin yüzeyine kalın bir tabaka halinde 'bırakarak' görünümün nesnelliğinin önüne tuvalin nesnesini getirir. Bir doğa betimlemesi olmasına karşın boya parçalarının ve fırça izlerinin yarattığı hareket tüm tuval yüzeyinde farklı bir espas oluşturarak dolaşır. Bu yönüyle allover resme dönüşür ve açık bir form yapısı vardır.

Ekspresyonist sanatçı doğaya duygularıyla yaklaşır, geleneksel görünümün duyu verilerini gerçek rengi, formuyla resmetmeyi reddeder. Form anlayışı, duygunun en iyi aktarıldığı, izleyicide çarpıcı etkiler yaratan doğa kaynaklı spontane bir süreçte oluşan özgün formlardır.

1910'larda kübizm ile gündeme gelen form arayışı, yeni biçim-dilinin sağlam bir temele oturtulması amacıyla, öznellikten arınmış, nesnellik düzeyinde, herkesin kabul edebileceği basit geometri biçimlerinden oluşmasını getirir. Bu dil, tekbakış-noktasını kıran bir kavram ressamlığı olarak ortaya çıkar. (Tunalı, 1996) (Resim 10)

Fütüristler formu hızın ve teknolojinin yüceltilmesinin bir ifadesi olarak ele alırlar. Doğadaki figürlerden yola çıkar, ancak onu kübizmin formu parçalaması gibi bozar, hızın görünümdeki devinimini vermeye çalışırlar. (Resim 11)

Soyut resimde form, sanatçının zihinselliğini taşıırken doğadan hiçbir çağrışım içermeyen, izleyicide renk ve biçimlerin ritmi ve titreşimiyle yeni yaşantılar oluşturan formlardır. Lirik Soyut olarak adlandırılan bu tavır doğal ve tasarlanmış tüm formları dışlar. (Resim 12)

Suprematizmin kurucusu Maleviç ise soyutlamayı en üst düzeye taşıyarak, formda resimsel, geleneksel, doğal olan tüm elemanları ayıklayarak yeni bir evren kavrayışının 'hiçlik'in

formunu arar. En temel form, kare ve renksizlik (beyaz) ile sonlandırır. Maleviç nesneler dünyasından kurtuluşun sembolünü 'Sıfır-Biçim' de görür. "Sanatı nesneler dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım" der. Minimal ve kavramsal sanatlarda indirgeme anlayışı süreçlerinin sonucu olarak formlar temel geometrik formlara indirgenirken aralarında kurulan matematiksel ve kavramsal ilişkilerle yeni formlar oluşur (Josef Kosuth, Sol Le Witt). (İpşiroğlu, 1993) (Resim 13)

De Stijl sanatçılarının form anlayışı, formu geleneğe ve doğaya hiçbir göndermesi olmayan, yatay-dikeye, kare-dikdörtgene, temel renklere (kırmızı, sarı, mavi) indirgenmiş bir hale getirmektir.. Lirik soyuttan farklı olarak izleyende hiçbir duygu, heyecan yaratmak istemez. Ona yeni bir doğa kavrayışı sunar. Geometrik ve aritmetik dizilerden oluşan formlarla, bu anlayış Minimalizm'de de görülür. Minimalizmin saf modernist anlayışı, fizik, matematik ve mantığın yöntemleriyle çözümlemeler yapan çağdaşları filozofların evren açıklamalarına paralellilikler gösterir. (Resim 14)

Dr. Whitehead'in* mantıksal soyut yöntemleri, ruhsal uzama da, fiziksel uzama, zamana ve uzam-zamana da aynı biçimde uygulanabilir. Geometri ve fiziğin uzamı sonsuz sayıda noktalardan oluşur, ancak bu noktaları gören ya da onlara dokunan olmamıştır. Duyulur bir uzamda noktalar varsa bunlar çıkarım olmalıdır. Bu noktaların bağımsız nesneler olarak, verilerden sağlamca çıkarımlanabilecekleri bir yol bulmak kolay değildir; demek ki burada da, olanak varsa, noktaların geometrik olarak gerektirdiği bir mantıksal yapıyı, dolaysız verilmiş nesnelerin bir karmaşık toplanımını bulmamız gerekecek. Noktaları basit ve sonsuz küçük diye düşünmek alışkanlık olmuş, ancak geometri onları böyle düşünmemizi istemez. Geometri için gerekli olan, onların, sayıp gösterilmiş belli soyut özellikleri olan karşılıklı bağıntıları olmasıdır, ve duyumların verilerinin bir toplanımının bu amacı sağlaması olasıdır. (Russell, 1996)

Otomatizm, Action Painting ve Abstract Ekspresyonizmde form, sanatçının içgüdüsel, spontane ve bedensel devinimiyle oluşur. Mantıksal, matematiksel, akılcı tüm kurguların dışlandığı, sanatçının hareketinin izleriyle oluşan formlardır. (Resim 15)

2.3 Uzam-Zaman Kavrayışı

Uzay, Hegel'in terminolojisini kullanırsak, maddenin "başkalığı"dır, zaman ise, maddenin (ve aynı şey olan enerjinin) onun aracılığıyla, olduğu şeyden bir başka şeye sürekli değiştiği

* Whitehead, Analitik Felsefenin önemli temsilcilerindendir.

süreçtir. Zaman –“içinde hepimizin tükendiği ateş”– çoğunlukla yıkıcı bir etken olarak görülür. Zaman, sürekli öz-oluşum sürecinin ifadesidir, ki bu süreç vasıtasıyla madde sürekli olarak sonsuz bir biçimler dizisine dönüşüp durur. Bu süreç, organik olmayan maddede ve atom altı düzeyde çok açık bir biçimde görülür (Tunalı, 1996).

Her şeyi kaplayan bir uzam verilmişse de, uzamsal denebilecek değişik duyulara göre her kişi için birçok uzamlar vardır. Deney bize bunlardan bağlantı yoluyla bir uzam elde etmeyi, ve bir de içgüdüsel kuramlaştırmayla birlikte, kendi uzamlarımızı da başka kişilerin duyulur dünyasında varolduğuna inandığımız uzamlarla bağlantılandırmayı öğretir. (Russell, 1996)

Geleneksel, akademik resim anlayışında 'an' donmuştur. Öncesiz ve sonrasızdır.

Uzam, uzayın (insandaki) bilgisidir. Resimde izleyicinin algıladığı derinlik (espas) resmin uzamını oluşturur. Bu nedenle de resmin form anlayışı onun uzamını belirleyecektir. Nesnel dünyayı görüşümüz uzaklıkla ve atmosferin etkisiyle değişir. Yakınıımızdaki nesneleri daha okunaklı ve büyük görürken, uzakta olanları küçük ve silik görürüz. Bu değişim Perspektif Biliminin konusudur. Klasik resim anlayışında geometrik, formel perspektif ile nesnel dünyaya öykünen, akılcı bir mekansal kurgu vardır. Rönesans resminde nesneler, yan yana oluştta ve arka arkaya yer alıştta mekansal uzaklıklarla birbirlerinden ayrılır. Böylece iki boyutlu tuval üzerinde üç boyutlu bir uzam oluşturulmaya çalışılır. Rönesans resminde tek gözle belirli bir noktadan bakış ile oluşan geometrik anlayışta bir perspektif söz konusudur. Barok resminde ise figürler oldukları gibi resmedilmeye çalışılırken ışığın etkisiyle oluşan tonal değerler hacim ve espası yaratır. Ancak Rönesans'taki gibi sonsuza giden, ufuk çizgisiyle son bulan mekan anlayışı yerine karanlığa gömülen izleyenin imajında oluşan bir uzam ve izleyicinin hayal gücüyle tamamlanan bir mekan vardır.

Gerçek dünya uzayının Öklid uzayı olduğu düşüncesine ve çizgisel geometrik perspektifle resimde temsil edilebileceğine karşı çıkan Pavel Florenski, Ortaçağ sanatındaki ters perspektifi beceriksizlik olarak gören sanat tarihçilerine aksini kanıtlamaya çalışmıştır.

Rönesans'la birlikte yükselişe geçmiş olan sanat ve dünya tarihinin Aydınlanmacı şeması uzunca bir süre değişmeden kalmıştır. Bu şema olağandışı bir kolaylığa da sahiptir. Temelindeki neden, 20.yy.'ın ikinci yarısında yüceltilerek adeta metafizik alana dahil edilen burjuva uygarlığının değerine, nihai kusursuzluğuna ve kanununa duyulan sarsılmaz inançtır (Florenski, 2001). (Resim 16)

Leonardo'nun, Descartes'ın ve Kant'ın dünya görüşleri de Rönesans'ın bu temelleri üzerinde yükselir, ve bu dünya görüşüne uygun olan sanatsal temsil yöntemi, yani merkezi ya da paralel perspektif ortaya çıkmıştır. Beş yüz yıllık bir tarih boyunca başarısızlığa uğramış bu deneyimin ardından şunu itiraf etmekten başka çaremiz yokmuş gibi görünüyor: Dünyanın perspektifle oluşturulmuş imgesi bir algı durumu değil, olabildiğince güçlü ve fazlasıyla soyut düşüncelerin taleplerinin bir sonucudur... Üzerinde durulması gereken asıl nokta, perspektifin, özünde az ya da çok metafizik özellikler taşıyan arı sanatta değil de, aksine gerçekliğin hakikati yerine görünüşün olabilirliğini kendine görev edinen kullanmalık sanatta dekoratif bir öge olarak ortaya çıkmış olmasıdır. İşte bu yüzden ki, bir önceki yüzyılın ortalarından bu yana Ruskin'le ve Bergson'la, Cezanne'la ve izlenimcilerle, göze masumiyetini ve vahşiliğini yeniden bahşetme, Ruskin'in deyişiyle, birden gözleri açılan bir kör gibi görme çabası kendini gösterir (Florenski, 2001)

Empresyonist resimde, eski resmin geometrik formel perspektifi yoktur. Resimde, her yer, her yerden düz bir yüzey içinde kavranır; hiçbir derinlik algısı, resmin üçüncü boyutu olarak işe karışmaz. "Her şey, birbiri içine akıyor, ne yan yana oluşun konturları ne de arka arkaya oluşun mekansal uzaklıkları, onları birbirinden ayırmıyor." der R. Hamann. Böylece resim, bütün mekan değerlerinden uzak bir yüzey resmi olarak, sadece renk ve ışık empresyonlarının belirlediği bir resim olarak ortaya çıkar. (Tunalı, 1996) (Resim 4)

Cezanne'nın mekan anlayışı, hareket halindeki bakışın, nesnelerin formunda yarattığı değişimi görmeye çalışmasıyla farklılaşır. Resminde görülen, geleneksel perspektifi dışlayan tuval yüzeyine dağılmış renk alanlarının birbiriyle ilişkisinde oluşan bir espastır...Cezanne'ın suluboyalarında kendini daha açık gösteren özelliklerinden biri de resmedilen ile resim yüzeyi arasında şeffaf bir arakesit oluşturmasıdır. Perspektifin sınırlandırıcı etkisini kırmak için, yanlış çizmeyi göze alır.. Giriştiği deneylerden biri de 'gölge' olgusunu ortadan kaldırmaktır. (Sönmez, 2000).

Cezanne'da uzam kavramı oldukça ilginçtir. Bu uzam hem nesnelerin biçimlerini kendi içinde barındıran, hem de onları salt renkli lekeler (Tach) dönüştüren bir olgudur. Kendisi şöyle der: " Ben uzamı dış yönü itibarıyla görmüyorum. Ben onun içindeyim ve onunla yaşıyorum. Dünya benim karşımda değildir ve çevremi her taraftan kuşatmıştır" (Khoshknab, 1996)

Cezanne'ın merkezi perspektifi inkarı, yüzde ve vücutta yaptığı deformasyonlar ve akademik olarak kotlanmış manzara kompozisyonunu ihlali bir erken sanatsızlık sanatının, bilinçli bir öğrenmemenin belirtileridir. (Schröder, 2000). (Resim 17)

Cezanne'ın resimlerinde ışık gölge yapamaz, ve anı inkar eder. (Benesch, 2000)

Doğadan seçtiği motifleri form bütünlüğünü parçalayarak, onu ancak bir araya geldiğinde bir 'anlam'a ulaşacak lekelerle ayırması, görme olgusunun yeniden yapılandırılması demek olduğu için Cezanne, ressamın gözüyle belleği arasında 'eşzamanlılığı' ortadan kaldıran ilk sanatçıdır. Cezanne empresyonistlerin tersine geçiciliği reddeder. Resmi bir anın saptanması olarak almaz, zaman boyutundan kaçınır. Fakat biçime bağlı kalır (Sönmez, 2000).

Van Gogh hayranı olduğu ustaların (Delacroix, Millet) (Resim 18) resmindeki atmosferi yakalamaya çalışmıştır. Van Gogh'un mektuplarından resimde uzam sorununu çözmek için perspektifi doğru görebileceği bir tahta düzenek edindiğini öğreniyoruz: (1882) İki tane de uzun sopa var; çerçeveyi bunlara ister dikey ister yatay tutturabilirim, kalın tahta mandallarla...Böylece, deniz kıyısında olsun, çayırlarda ya da tarlalarda olsun, bunun aracılığıyla sanki pencereden bakarmış gibi bakabilirim herhangi bir görünüme. Dikey çizgiler, çerçevenin dik açısı oluşturan çizgisi ve eğik çizgiler, kesişme noktası, karelere bölünmüşlüğü, birkaç temel işaret yeri sağlıyor kesinlikle. Bunların yardımıyla temiz bir desen çıkarılabilir, esas çizgiler ve oranlar göz önünde tutularak tabii, perspektif konusunda az buçuk içgüdü olan, perspektifin çizgilere görünüşte nasıl ve niçin bir yön değişikliği, planlara ve bütüne nasıl ve niçin bir boyut değişikliği verdiğini anlayan biri için geçerli bu., Yoksa bu küçük araç hiçbir işe yaramaz, içinden bakanın başını bile döndürebilir."...Resmin uzamı önemli bir sorundur onun için: (1883) "Resim söz konusu olduğunda, bakış açısındaki bir hatanın ne anlama geldiğini çok iyi bilirsin - yani, şu ya da bu ayrıntının yanlış çizilmesinden çok daha başka, çok daha kötü bir şeydir. Hangi eğimin çok, hangisinin az olacağı bir tek noktadan belirlenir: tüm kompozisyondaki objelerin yan planlarının sola doğru mu yoksa sağa doğru mu gelişeceği de... modeli hiç durmadan incelemekle doğru yolda ilerlediğime inanıyorum." (Van Gogh, 1996)

Gauguin de akademik anlayışı reddettiği için bilinen perspektif kurallarını uygulamaz, onun mekan algısında yaratmaya çalıştığı şey el değmemiş vahşi doğanın esrarengiz atmosferidir.

Kübizimde resmin derinliği tuval yüzeyiyle örtüşür, perspektif sıfır noktasına varır. Nesnelerin çevresinde dönüyormuş gibi farklı açılardan görünüşleri yan yana getirdiklerinde nesnenin

üç boyutlu yapısını anımsatır, ancak hiçbir parça diğeri ile ön- arka ilişkisi içinde değildir. İki boyutlu bir yüzeyde nesne yeniden kurgulanmıştır. Tuval yüzeyine yapıştırılan malzemeler ile espas sıfır noktasından, yani tuvalin yüzeyinden izleyiciye doğru ilerlemiştir. Bu durum giderek asamblaj, anvironman ve enstelasyona olanaklar sağlar. (Resim 19)

20.yy. modern resminde mekan sorunu, resmin kendi uzamını oluşturmak üzere ele alınır.

Klasik resmin zamanı bir "an"da donmuşken, modern resimde bir süreç ve onu kapsayan zaman vardır. Monet'nin "Ruel Katedrali" serisi gün ışığının değişimiyle farklılaşan görünümelerde zamanın akışını da gösterir. Modern resim, sanatçının resmi yaptığı süreyi içerdiği için zamanı da gösterir. Örneğin Pollock'un resimlerinde boyaların akıtılma sırası ve süresi izlenebilir. (Resim 20)

Zaman bakımından ruhbilimle fiziğin bağıntısı şaşırtıcı kolaylıktadır. Deneyimizin zamanı, fizikte, bedenimizin başlangıç olarak alınmasının verdiği zamandır. Fizikte, deneyimin bütün olayları bedenimde bulunduğuna göre, olayların zaman-aralığı, görelilik kuramında onların arasındaki (uzam-zaman içindeki) 'aralık' denen şeydir. Böylece, bir kişinin deneyinde, iki olay arasındaki zaman aralığı, bağıntılılık kuramında doğrudan fiziksel bir anlam taşır, ancak fiziksel uzam ve zamanın uzam-zaman olarak bireşiminin ruhbilimde bir karşılığı yoktur. Benim deneyimde eşzamanlı olan iki olay, uzamsal bakımdan, ruhsal uzamda ayrı olabilirler, örneğin iki yıldızı birden gördüğümde olduğu gibi, ancak fiziksel uzamda bu iki olay ayrı değildir ve gerçekten uzam-zamanda aynı yerde ortaya çıkarlar. Böylece, bu yönden, bağıntılılık kuramı algılamayla fiziğin bağıntısını karmaşıklaştırmıştır (Russell, 1996).

Russell'in mantık ve matematik dizgeleri yöntemiyle çözümlediği uzam, zaman anlayışına karşıt olarak, Henri Bergson bu tavrın nitel olanı nicele indirgeyerek soyut bir dizi oluşturulduğunu söyler.

Bergson'un felsefesinde zaman ve beden birbirine kopmazcasına bağlıdır: "Herhangi bir şeyin yaşadığı yerde zaman da kaydedilir" (Game, 1998).

Soyut resmin öncüsü Kandinski, görünen dünyanın ötesinde zihinsel bir uzam yaratmayı ve müziğin zamansal yapısını resimde oluşturabilmeyi amaçlamıştır. Soyut biçimlerin, güçlü renklerin yarattığı görsel bir senfoni oluşturacaktır. İzleyici tek bir bakışla, gösterileni göremez, ancak bir konseri dinler gibi biçimleri renkleri izleyerek, resmin yarattığı düşsel dünyayı duyumsayacaktır. Resimde anın donması yerine zamanın akışı oluşacaktır.(Resim12)

Bergson, bilimsel düşünce yöntemlerine karşı çıkan irrasyonalist, düalist ve yaratıcı bir evrimcidir. Bergson düşüncenin de evrene benzediğini söyler: Bir yanda yaşam gücünden kaynaklanan sezgi, diğer yanda da maddeye dayanan yapay sistemlerden kaynaklanan çözümleme vardır. Bergson'un 1907'de yayınlanan "Yaratıcı Evrim" adlı yapıtı hem felsefede hem de edebiyatta büyük etkiler yapmıştır. Zaman konusundaki fikirleri Proust sayesinde daha da fazla tanınmıştır.(Osborne, 1998).

Maleviç'in yaratıcı oluşum süreci Bergson'un 'yaratıcı evrim' (evolution creatrice)' ini anımsatır. Maleviç, insan varlığını sarsan evrensel titreşimi anlatırken, Bergson 'un 'yaşam atılımı' (elan vital)'na benzeyen içgüdüsel güçlerden, bilinçaltı kaynaklardan söz eder. "Evolution Creatrice" 1910'da çıktığı zaman büyük yankılar uyandırmıştı, Maleviç gibi felsefeye yatkın bir sanatçının bu kitabı okumamış olması düşünülemez. 20.yy.'ın başında, hızla gelişen teknolojinin getirdiği yeni sorunların uyandırdığı kaygı içinde, tekniğe ve materyalizme karşı bir tepki başlamıştı, Maleviç'le Bergson arasındaki benzerlikler, düşünürlerle sanatçıların bu ortamda materyalizmin üstünde ve ötesinde yeni bir insanlık anlayışı içinde buluştuklarını gösterir. Çağının insanı olarak Maleviç, din aşamasının çoktan geride bırakıldığına inanıyordu. Fakat Suprematizm çağında gerçekleşecek olan insanlık idealini anlatırken, dinsel bir bağnazlıkla bu sanatın insanlığı yeni bir hakikate kavuşturacağını savunur. (İpşiroğlu, 1993) (Resim 13)

Bergson'a göre, 'herşeyin değişirken olduğu gibi kaldığı' hep hareketlilik halinde olan bir süreklilik vardır. Ve her süre kendi ritmiyle işler. Şu halde, süre, nitel bir çokluktur. Bergson, yalnızca benzerlik ya da tekrarı gören mekanik düşünce biçimlerini eleştirir: "Böylece, yalnızca aynıyı aynıyla kaynaştırmakla uğraşan, tekrarlanan üzerinde yoğunlaşmış olan anlık, zaman tasavvurundan uzaklaşır. Anlık akışkan olandan nefret eder ve temas ettiği her şeyi taşlaştırır. Gerçek zamanı düşünmeyiz. Gerçek zamanı yaşarız" (Game, 1998).

Derrida, Bergson'un 'öteki'nin zaman açısından zorunlu olduğunu gözden kaçırdığını iddia eder. 'Öteki' olmaksızın zaman da yoktur; çünkü benlik, öteki olmaksızın kendi kendisiyle özdeşliğe kilitlenir, hareketsiz kalır. (Game, 1998).

Derrida, özcü 'anlam kesinliği' anlayışına karşı, yapısalcılığın temel fikrini, yani anlamın imlerde ya da onların gönderme yaptığı şeylerde içkin olmayıp imler arasındaki ilişkilerin sonucu olduğu görüşünü harekete geçirir. Bu görüşün radikal 'post-yapısalcı' içerimlerini ortaya koyar. Ona göre anlam yapıları (ki onlarsız bizim için hiçbir şey varolamaz) onları gözlemleyenleri de içermektedir. Gözlemlemek, etkileşimde bulunmak demektir. Dolayısıyla,

yapısalcıların ve diğer rasyonalist görüşlerin kendileriyle gözlemlenen arasına 'bilimsel' bir uzaklık koymaları savunulamaz (Appignanesi, 1996).

Yapısalcılığın görüşünde yanlış olan, akıldan geçen her şeyin evrensel, zaman dışı ve durağan olduğunu varsaymaktır. Bütün anlamlar ve kimlikler (kendimizinki de dahil) geçici ve görelidir, çünkü bunlar tam kapsayıcı değildir -daha önceki bir farklılıklar ağına kadar izlenebilir, oradan da daha öncekine götürülebilir ve bu durum sonsuza (ya da anlamın 'sıfır derecesi'ne) kadar uzatılabilir. (Appignanesi, 1996).

Sanatta soyutlama Kübistlerle başlamıştır. Mondrian' a göre, kübist sanat soyutlayıcıydı ama soyut değildir. Çünkü doğayla ilişkisini koparmamış hacme bağlı kalmıştır. "Bu yüzden" diyor, "hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu yüzeyi kesen çizgilerin aracılığıyla yapıyordum. Ama yüzeyi yok etmek için bunlar yetmedi. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi tek sorun, renk karşıtıllıklarıyla çizgileri yok etmede." (İpşiroğlu, 1993). (Resim 14)

Kazimir Maleviç yapıtına (beyaz zemin üzerinde siyah kare) "Sıfır-Biçim" adını vermiştir. Bu adlandırmayla Maleviç, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş olur. Bu inancı Mondrian'ın da Maleviç'le paylaştığını görülür. Yıkıcılık onun da sanatının temel ilkesidir. Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermez, bir şey anlatmaz. Yalnız nesnelerden değil, onların uyandıracakı duygular, çağrışımlar ve her türlü 'ruhsal titreşim'lerden arınmış olan biçimdir. Maleviç'in bir sözüyle bu resim 'susan hiçliğin sembolü'dür (İpşiroğlu, 1993). (Resim 13) (Resim 20)

3. RESİMDE EYLEMSEL SÜREÇ

Resmin gerçekleştirilmesi, düşünsel süreçle birlikte ilerleyen eylemsel bir süreçtir. Sanatçının nesnel dünyayı algılaması doğrudan düşünsel sürece etki eder. Bunu izleyen eylemsel oluşturma, nesnelerin algısının özümlemesinin doğal bir sonucudur. Bu aşamada evrenin, sanatçının algısındaki halinin bir başka 'nesne'ye, tuvale aktarılışı önem kazanır. Devreye ışık, renk, mekan ve zaman sorunları girer. Kullanılan malzeme, seçilen teknik ve yöntem, resmin karakterini belirleyecektir.

Sanat tarihinin belirli dönemlerinde, çağın felsefesi, bilimi ve evren kavrayışı resmin oluşum sürecinde sanatçının tavrını kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Buna bağlı olarak da kimi zaman düşünsel yanı, kimi zaman da pratiği ön plana çıkmıştır. Özellikle 20.yy modern sanatında bu farklılıkları gözlemlemek olasıdır. Örneğin, soyut resimde, Kandinsky'nin lirik soyutlamaları eylemsel sürecin baskın olduğu doğaçlamalardır. Mondrian'ın , Maleviç'in soyut geometrik resimleri ise zihinselliğin ağırlıkta olduğu, neredeyse eylemsel sürecin en aza indiği resimlerdir. Soyut Ekspresyonizm'de artık düşünsel süreç tamamen terk edilir ve sanatçı bir Zen Budisti gibi resmi gerçekleştirme eylemi ile bütünleşir, bilinç en alt sınırındadır. (Resim 12, 14)

Genellikle ressam, beyaz tuvalin karşısına geçerek doğrudan boyamaya koyulur. Resim yapma sürecinin kendisi, katıksız ve çıplak olarak yapıtlara yansır. "Ben ön hazırlık yapmadan doğrudan resme yaklaşıyorum. Resim yaptığım zaman ne yaptığımın bilincinde değilim. Benim bütün çabam resim yaşantısının akmasına izin vermektir." der Jackson Pollock (Abrams, 1987) (Resim 15)

Resmin pratiği son kertede çok öznel bir olaydır. Sadece resmi gerçekleştiren sanatçının, tuvalin karşısına geçtiği andan, onu bıraktığı ana kadar geçen süre içindeki eylemlerden oluşur. Bu serüven her sanatçı için olduğu kadar onun her resmi için de biriciktir. İşte bu nedenle, genel bir anlatımla dillendirmek olanaksızdır. Konuyu açımlayabilmek için sanatçıların anlatımlarına başvurmak kaçınılmazdır. Bunun yanı sıra belirli dönemlerde resmi oluşturan ışık, renk, malzeme gibi temel elemanlara yaklaşım ve kullanma yöntemleri açısından ortak yanlar görülebilir. Kimi sanat tarihçilerinin değerlendirmelerinden yararlanarak bazı sanat akımlarının bu elemanlara yaklaşımlarını, aralarındaki ilişkilere ve farklılara işaret ederek vermeye çalışacağız.

Adorno, sanatçının yaratıcı eylemine şöyle yaklaşır: "Yetenek belki de yüceltilmiş öfkeden başka bir şey değildir: İnatçı nesneleri yok etmek amacıyla vaktiyle uç noktaya götürülmüş enerjileri sonradan sabırlı gözlemin yoğunlaşmasına dönüştürme ve böylece şeylerin yüzünü ortaya çıkarana kadar uğraşma kapasitesi...Yaratışın coşkusu içine kendinden geçmiş sanatçı, "öfkeden gözü dönmüş gibi çalışmak" sözünde de ifade bulan bir hunharlığa hedef olduğunu hissetmiyor mudur? Üstelik kişinin hem kısıtlılıktan hem de kısıtlanmışlığın sonucu olan öfkeden kurtarması için tam da böyle bir öfkeye ihtiyacı yok mudur? Sanatın uzlaşmacılığı, sadece yıkıcılığından alınmış bir ödül olamaz mı?" (Adorno, 1998).

Resim yapma eylemi Van Gogh için yaşamsal bir süreçtir. Tüm benliğiyle katılır ve başarısızlığına, yaşamın güçlüklerine öfke doludur. Sanki yukarıdaki alıntıda Adorno'nun yazdıkları onun için söylenmiştir: (1883) "Bir ressam, ilk dönemlerinde,bilincine varmadan yaşamı kendine zorlaştırıyor –işin ustası olmadığı duygusundan kaynaklanıyor bu- günün birinde ustalaşıp ustalaşmayacağını kesin olarak bilmemesinden -ilerleme kaydetme hırsından, kendine güvenememesinden- karmakarışık bir çalkantı, heyecan duygusundan kurtulamıyor ve aslında acele etmek istememesine karşın, garip bir aceleye kaptırıyor kendini. Buna engel olmak kimsenin elinde değil.. Herkesin geçirmesi gereken bir dönem; bana sorarsan başka türlü olamaz.. Olmamalı...Etütlerde de belli bir sinirliliğin, kuruluşun bilincine varıyor insan. Bu da, aslında varmak istediği sakin, rahat vuruşların tam tersi.. Ancak, o rahat vuruşa varabilmek için çok uğraşmak, çok üstüne düşmek iyi sonuç vermiyor." (Van Gogh, 1996). (Resim 21)

Ölümünden 2 yıl önce, yani ustalık döneminde, kardeşi Theo'ya yazdığı bir diğer mektupta anlattıklarına bakılırsa mücadelesi aynı güçlüklerle sürmektedir: (1888) "...gövdemse, değirmen taşlarının arasındaki mısır tanesi gibi, güzel sanatların dişli çarkları arasında öğütülmekte... fırça vuruşlarımı denetlemeyi imkansız kılan karayele karşı sürekli savaş halindeyim... bu durumda daha canlı olmamaları benim suçum değil... Gauguin burada olsaydı bu konuda ne derdi acaba? Daha sığınaklı bir yerde çalışmamı önerir miydi? Kendimi her zaman bir yerlere, bir hedefe doğru yol alan bir yolcu gibi hissediyorum. Öyle bir yerin, bir hedefin var olmadığını kendi kendime söylediğimde ise gayet akla yakın, doğru geliyor bana." (Van Gogh, 1996).

Cezanne sanatsal istemlerin, amaçların yerine getirilmesini bir mutlak görev sayar. Ama resim yapmak gerçekten de mutlak bir amaca ulaşmaksa, bu noktayı kim belirleyecek? Sadece Cezanne. Ama o da nasıl karar verebilir ve nasıl emin olabilir bundan. Ne doğa, ne de

kendisinin öznel inançları yardım edebilir ona. Yalnız boya darbelerinin tuvale nasıl düştüğü gözlemi –bu öyle bir şekilde olmalı ki fırçanın son darbesi ile resim, onun algılamış olduğu belirli bir anlamın mükemmel karşılığı olsun. Sadece Cezanne böyle bir onaylama eylemine girişebilir, çünkü gördüğü gerçeklikle resmi yapma süreci arasındaki ilişki sadece onun aklında oluşmuştur (Boehm, 2000). (Resim 17)

Cezanne, resmi sadece bir eylem olarak tanımlamıştır: “Resim, etkileri birleştirme, yani renkler, çizgiler (kontur) ve yüzeyler arasında ilişkiler oluşturma sanatıdır.” (Benesch, 2000).

3.1 Resmin Pratik Sorunlarına Yaklaşım

Her sanatçı sanatsal eylemini gerçekleştirirken geçmişteki tüm deneyimini 'iş'ine aktarır. Buna rağmen boş tuvalin karşısına geçtiği her yeni başlangıçta ilk günkü heyecanını ve acemiliğini yaşar. Zira yapıt kendisi olarak biricik olduğu kadar gerçekleşme süreci de tektir. Sonuç, düşünsel ve eylemsel tüm etkinliği, sanatçının bilincini, bilinçaltını ve daha pek çok şeyi içerecektir.

"Öznel göreceliğe yöneltilen biçimsel itirazın kofluğunu anlamak için onun kendi özgül alanına, estetik yargı alanına bakmak yeter. Bir sanat yapıtının onda bıraktığı izlenimi tam olarak tanımlayabilen kişi, bu izlenimden aldığı güçle yapıtın disiplinine, içkin biçim yasasına, yapısının zorlayıcılığına gönüllü olarak boyun eğmeyi başardığında, yaşadığı deneyimin öznel niteliği ile ilgili itirazın da acınası bir yanılsama gibi bir anda silinip gittiğini görecektir: Çok öznel bir tutkuyla konunun merkezine doğru attığı her adım, ancak böyle deneyimleri öldürmek pahasına bilimsellik statüsüne özenen 'üslup' gibi şeylerin o pek kapsamlı ve pek destekli analizleriyle karşılaştırılamayacak kadar büyük bir nesnel güç içerir." (Adorno, 1998).

Van Gogh, doğadan yola çıkar, çabası onu çözmeye yöneliktir: (1882) "... başarıya götürecek olan yol, doğaya bakarak, modele bağlı kalarak enerjik biçimde çalışmaktır. Doğa duygusu ve sevgisi, er ya da geç sanatla ilgilenen kişilerde karşılığını bulur. Ressamın görevi tüm benliğiyle doğaya dalmak ve yapıtında duyguyu anlatabilmek için tüm zekasını kullanmaktır." Çağdaş ressamların, resmin sorunlarına bakışlarını izler ve eleştirir. Güçlü bir deseni resmin olmazsa olmaz kuralı sayar:(1882) "... asıl sorun desenin bozukluğunda...O alandaki eksiklerimi tamamlayacağım ama, desen çizerken ve perspektif kurarken elimin yanılmayacağı duruma gelinceye dek çok çok çalışarak. Öte yandan, genç ressamların kafadan, hatırladıkları kadarıyla desen oluşturup çizdiklerini -sonra da boyaları gelişi güzel,

keyifleri nasıl isterse öyle, gene hatırladıkları kadarıyla sürüştürdüklerini- gerileyip uzaktan bakarak, yüzlerinde esrarlı ve kasvetli bir anlamla, yaptıkları işin neye benzediğini anlamaya çalıştıklarını ve sonunda kendilerine göre işi bitirdiklerini, hep hatırladıkları kadarıyla - gördükçe midem bulanıyor bazen. Her şeyin son derece saçma sapan ve sıkıcı olduğunu düşünüyorum." Van Gogh, bir yıl sonra ulaşmaya çalıştığı hedefine daha yakın hissetmektedir kendini ve resmin sorunlarını sürekli çalışarak çözebileceğine inanmaktadır: (1883) "Böylece, en cahil bir adam gibi yolumu sürdürürken bildiğim tek şey var; birkaç yıl içinde, bir yapı oluşturabilecek çoklukla iş yapıp bitirmem gerek. Çok fazla acele etmem zorunlu değil, zaten iyi de olmaz öylesi - ancak, serinkanlılıkla ve sükunetle dolu olarak, elimden geldiğince düzenli ve yoğun, olabileceğince özlü ve tutumlu çalışmam, çalışmam gerek....modeli hiç durmadan incelemekle doğru yolda ilerlediğime inanıyorum.." (Van Gogh, 1996).

Gauguin, doğanın renkleri ve pırıltısı karşısındaki coşkusu tuvale aktarmak için, resmi gerçekleştirme eylemini her türlü öğretinin üstünde tutar ve 'dejenere yarışma anlatımı' dediği geleneksel resim anlayışının yetersiz olduğunu hisseder: "Bazen bakmanın korkunç olduğunu düşünüyorum. Şimdiye kadar olağanüstü bir şey yapmadım. Biraz çizmeyi öğrenmek için kendi içime baktım, doğaya değil. Çizmek gibisi yok.... Manzara saf ve parlak renkleriyle gözlerimi kamaştırdı ve körleştirdi. Bir defasında öğleden sonra 4'e kadar sürekli el yordamıyla ve emin olamadan çalıştım... Gördüğüm gibi çizmek öyle kolaydı ki, fazla ölçüp biçmeden tuvale bir mavi, bir kırmızı sürüvermek.. Deredeki altın formlar beni büyüledi. Niçin bu altını, güneş çağlayanının tüm keyfini tuvalimin üstüne koymakta tereddüt etmeliyim? Eski Avrupa alışkanlıkları, dejenere yarışma anlatımı ürkekliği..." * (Rewald,1972) (Resim 22)

Klee, Bauhause Derslerinde (1922), "Doğa Savurgandır-Sanatçı Tutumlu Olmalı" başlıklı bir konferans verir ve resim yapma eylemini şöyle anlatır:

"Tıpkı insan gibi resmin de bir iskeleti, kasları ve derisi vardır. Resmin kendine özgü bir anatomisi olduğu söylenebilir. Konusu 'çıplak insan' olan bir resim, insan anatomisi açısından değil, resim anatomisi açısından biçimlendirilir. Yapılacak resim için, önce resmin yapısını belirten bir karkas kurulur. Bunun ötesinde ne yapılacağı sanatçıya kalmış bir şeydir. Kimi zaman bu karkasın uyandıracığı sanat etkisi, bitmiş resminkinden daha şiddetlidir.

* Gauguin, P., (1897) Noa Noa kitabından alınmıştır.

Uyaran, bize can katan tek bir sözcüğü, sözcükler yığınınna, cilt cilt kitaplara yeğlerim ben. Ama sözü dinlemesini bilmeli. Onda gizli-kapaklı kalmış olanı aydınlığa çıkarabilmeli. Kitaplar harflerden, söz parçalarından oluşur. Bu işe sadece meslekten gazeteci zaman ayırabilir. Düşünen sanatçı gevezeliğe düşmez, sözün değerini bilir.

Doğa, savurgandır: Sanatçıya gelince, o sonuna değin tutumlu olmak zorundadır. Doğa kimi zaman bir kargaşaya yol açacak denli konuşkandır; sanatçıya düşen ise susmayı da bilmektir. Bunların dışında başarı için önemli olan, bitmiş bir örneği göz önünde tutmaksızın işe başlamaktır. Çalıştığı sırada resmin neresini oluşturuyorsa, kendisini bütün varlığıyla oraya vermeyi bilmeli. Bütünün etkisini kısıtlamamak için ayrıntılara gitmemeli. Bütünlüğe erişebilmek için hesaplı ve tutumlu olmak zorundayız.

İstenç ve disiplin her şeydir. Disiplin yapıtın tümü açısından, istenç onun tek tek parçaları açısından önem taşır. İstenç ve yapabilme burada özdeştir, başaramayacak olan isteyemez de. Yapıt, sonunda bu tek tek parçalardan ve bütüne yönelik bir disiplinle tamamlanır. Kimi zaman yapıtlarım ilkelmiş etkisi bırakıyorsa, bu "ilkellik", işi basitleştirme yolundaki disiplinli tutumdan kaynaklanır. Demek ki bu ilkellik, tutumluluktur yalnızca, yani bu uğraşın en temel bilgisidir. Başka deyişle gerçek ilkeliliğin tam tersidir.

Natüralist çalışmalarımın verdiği taze güçle yine o en eski alanıma, ruhsal doğaçlamalara dönmek yürekliliğini gösterebilirim. Belli belirsiz bir doğa izleniminin etkisiyle içimden geldiğince biçimlendirmek yürekliliğini. Gecenin koyu karanlığında bile çizgiye dönüşebilecek olan yaşantıları not edebilirim. Bir yeniden yaratma olanağı açılıyor; yalnızlığa düşme korkusuyla yeterince yararlanılamayan bir olanak. Böylece kişiliğim dile gelebilecek ve özgürlüklerin en büyüğü içerisinde kendini özgür kılma olanağına kavuşabilecek.

Bir yapıtın oluşmasında parçalardan bütüne yönelen biçimlendirme deneyimlerimi size iletirken, hoca olarak bana düşen görevi daha açık görüyorum. Bu deneyimi size kısmen sentez, kısmen de analiz olarak iletiyorum. Yani yapıtlarımı olduğu gibi ya da ana parçalarına bölerek önünüze koyuyorum. Bunları oyuncak diye, oynamanız için elinize veriyorum. Nasıl yapıldıklarını anlamak için bunları bozarsanız, size kızmam, hak veririm." (İpşiroğlu, 1993).

3.1.1 Işık

Işık, görünenle ilgilidir. Görmeyi olanaklı kılan ışıktır, nesnenin üzerinden yansıma şiddetinin farklılaşmasıyla ön, arka ilişkisi ve hacim oluşur. Objektif-natüralist anlayışla yapılan tüm

resimlerde ışığın etkisini ele alış önemlidir. Klasik anlayışta, belli bir kaynaktan gelen, nesnelerin konturlarını oluşturmak üzere tüm resmi dolaşan bir ışık vardır. Diğer elemanlarla eş değerdedir. Işık konturları oluşturmaz, formun hatları yumuşar. Barok dönemde ışığın etkisi ön plana çıkar. Artık ışığın kaynağı resmin, hatta figürün içindedir. Güçlenen ışık etkisiyle form çarpıcı bir şekilde görünürken karanlıkta kalan kısmı derinliğe gömülür. Natüralist, realist, romantik resim anlayışlarında ışığın bu işlevi yer değiştirerek sürer.

Empresyonizmde doğal ışık, gün ışığı ve onun doğanın görünümünde yarattığı değişimler önem kazanır. Form sorunu dışlanır. Işığın formu parçalayıcı etkisi ön plandadır. Postempresyonist olarak nitelenen Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Leutrec gibi sanatçılar, doğa kaynaklı resimlerinde, ışığı kendi resim anlayışlarını realize etmede bir araç olarak kullanırlar. Cezanne, doğada temel formları ararken ışığın formu parçalayıcı etkisinden yararlanır, ancak onun renkleri parlatan ve grileştiren etkisinden uzak kalır.

Cezanne'nın resimlerinde ışığın yönü belirsizdir, gölge yapamaz, yol göstermez. (Benesch, 2000)

“Cezanne doğanın rengini analiz etmez, fakat ışık ve gölgesinin oranlarını renk karşıtlıklarına indirgeyerek onu yorumlar.” *Cezanne diyor ki: “Açık veya koyu diye resim yoktur, sadece ton ilişkileri vardır. Bunlar doğru olarak yerleştirilirse harmoni kendiliğinden oluşur. Bu ilişkiler ne kadar fazla ve çeşitli ise, onların gözde bıraktığı etki o kadar güçlü ve hoş görünür” ** (Feilchenfeldt, 2000)

Cezanne'nın mümkün olan en yüksek derecede overall resimsel gerçeğe ulaşma çabası, resmin içindeki tüm öğelerin bu amaca hizmet etmesine yol açtı. Yaşamının son yıllarında Bahçıvan Vallier'in resimlerini yaparken niyeti, modelin psikolojisine nüfuz etmek bir yana, tam bir benzerini yaratmak bile değildi. Daha çok bu görüntüler, belirli bir konunun resimsel olarak geçerli bir biçimini bulma çabasını oluşturuyordu.-bir bahçede oturan yaşlı adam figürü. Cezanne overall resimsel gerçeğe ulaşma çabasını figür kompozisyonlarında –Yıkılanlar-peyzajlar ve natürmortlarda yoğunlaştırdı. Natürmortlar amacına çok uygundu, çünkü bunlarda dokunsal eleman, nesnenin açık tanımı doğal olarak öne çıkar. Peyzajlarda ise tersine optikal faktör yani ışık, derinlik, atmosferin etkisi ve hareket belirleyicidir ve resimsel çözümleme gerektirir. (Baumann, 2000) (Resim 23)

* Strauss 1983, s. 173

** Languier 1978, s.16

Van Gogh, ilk dönem eserlerinde (Ör: Patates Yiyenler) Rembrand'ın etkisinde kalarak lokal ışığın formu parçaladığı resimler yapsa da kendi resim anlayışını oluşturduğu geç dönem resimlerinde rengin duygusal etkilerini ön plana çıkarır ve ışığı rengin içinde bulur. (Resim 24)

Gauguin, doğaya bakarak resim yaparken gözünü kamaştıran ışığın onun görüşünü etkilediğini ve formları parlayan renk alanları olarak algıladığını, resminde de bu algılayışı yansıtmak istediğini yazmıştır.

Kübist anlayışta ışık ve hacim etkisi, geometrik biçimlere uygulanmıştır. Analitik döneminde ışığın doğadaki etkisi görülürken, sentetik dönemde bu özelliğini kaybeder. Resmin oluşumunda açık ve koyu ton etkisiyle kompozisyonun oluşturulmasında sentetik olarak kullanılmıştır.

Kübizm sonrası modern resim tarihinde ışık, kendi başına bir sorun olmaktan çıkar, amaçlanan biçime hizmet eden bir eleman olur.

3.1.2 Renk

Resim tarihinin önemli bir bölümünde resmin vazgeçilmez elemanı olan renk, her dönemin resim anlayışı içinde farklı ele alınmıştır.

Wölfflin, Rönesans ve Barok dönemin resim anlayışlarının farklarını ele alırken kitabına renkli bir klişe koymamak için kısaca değindiğini söyler. Konturların belirsiz olduğu Barok resmini belirtmek için gölgesel terimini kullanır. Gölgesel ile renk birbirinden apayrı iki şeydir, ama gölgesel bir renkle, gölgesel olmayan bir renk vardır, der. Dokunuma hitap eden resimle görmeye hitap eden resim kavramları burada doğrudan doğruya kullanılamaz, ama bunlardan birinde renk, kalımlı bir eleman olarak kabul edilmektedir, ötekindeyse görüntüdeki değişimler esastır. 16.'dan 17.yy.'a geçiş sırasında temel farklar açık bir şekilde belirmiştir. Leonardo, yada Holbein için renk, maddi bir gerçekliği olan ve bütün değerini kendinde taşıyan güzel bir maddedir. Işıklı ve gölgeli yerlerdeki ayrılıklara rağmen renk aynı kalmaktadır. Bu sebeple Leonardo gölgelerin, nesnenin rengine siyah katarak gösterilmesini tavsiye etmektedir; bunlar için 'gerçek gölgeler'dir der... Leonardo gölgelerde tamamlayıcı renklerin de belirmediğinin farkına varmıştır. Ama bu nazari görüşünü sanatına uygulamayı aklına bile getirmemiştir. Sadece doğa gözlemlerinin üslup üzerine ne kadar az etki yaptığı ve son hükmü verecek olanın daima dekoratif esaslar ve zevkin kanısı olduğu bundan da

anlaşılmaktadır. Dürer'in gençliğinde yapmış olduğu renkli tabiat etütlerinde tablolarındakinden başka türlü davranışı da aynı ilkedен gelmektedir.. Barok'ta ise durum farklıdır; Rembrandt eğer kırmızı bir manto resmederse, önemli olan artık mantonun tabii renginin kırmızısı değil, rengin seyircinin gözü önünde nasıl değişip durduğudur: Gölgelede keskin yeşil ve mavi tonlar vardır ve ancak yer yer salt kırmızı ışığa çıkar. Vurgu artık nesnelerin gerçekliklerinde değil, onların oluşları ve başkalaşmalarındadır . Böylece renk yeni bir hayat kazanmıştır, her türlü tanımlamadan kurtulmuştur. 19.yy.'ın çizgi sanatının, görüntü tasvirinde en son sonuçlara varışı gibi, rengin kullanılışında da Empresyonizm, Barok'u çok geçmiştir (Tunalı, 1996). (Resim 25)

İzlenimci fırça tekniği 1880-85 arasında geliştirilmiştir. Renkler, tayfin (spectrum) renk dizgesine göre parçalanır ve izlenimci paletinde ana renkler yer alır. Renklerin çizgilerle yerleştirilmesi iki sonuç doğurur: Resim bir ritim kazanır ve bilinen görme biçimlerinin sınırlamalarından kurtulur (Madra, 2001).

İzlenimcilikte renk, ışık gibi temel elemanlardandır. Işığın tayf renklerine dönüşen renk, palette hazırlanarak tuvale aktarılmaz. Tüpten çıkan boya doğrudan kullanılır, izleyicinin gözünde karışarak görüntüyü oluşturur. Neoempresyonistlerde renk, ışık renklerine indirgenir ve yan yana konan noktacıklar olarak tuvale aktarılır. Bu çözümleme, ileriki yıllarda ofset baskı tekniğinin temelini oluşturur. Post empresyonistlerde renk önemini sürdürür. Cezanne ile renk parçaları genişler ve doğanın geometrik çözümlemesinde öne çıkar. (Resim 26)

Cezanne'ın, doğaya bakarken, doğru bir desen çizmekten çok, renklerin ritimlerini yakalamaya çalışması resimlerine bir iç hareketlilik getirmiştir. (Sönmez, 2000). Cezanne için önemli olan nesnelerin biçimi, konturları, ya da hacmi değildir. O, daha çok nesneleri renk parçaları (peatches) olarak algılar... Bitmemiş resimlerinde bu parçalar açıkça görülmektedir (Boehm, 2000). Cezanne, "Saf çizim bir soyutlamadır. Çizim ve renk ayrı şeyler değildir, doğada her şey renklidir." der* (Benesch,2000). Motiften özgürleşmiş bulunan çizgiler ve boya darbeleri anlamlarını bitişikte olanlarla ilişki içinde bulur (Schröder, 2000). (Resim 27)

Van Gogh, rengin yarattığı duyguları keşfeder ve bu daha sonra ekspresyonistlerin kullanacağı gibi öznel algılamamanın ve dışavurumun aracı olur. Mektuplarında Theo'ya renk sorunlarıyla boğuşmasını şöyle anlatır: (1885) ".. Renk konusuna gelince, sonsuza dek sürebilecek problemler var; örnekse, Corot'nun Français'ye sorduğu ilk soru.. O sırada

* Languier 1978, s. 16

oldukça yaygın bir üne sahip olan Français gelip de Corot'ya (ki onun o dönemde olumsuz, hatta kötü bir ünü vardı) soru sorduğunda, ondan bilgi almak istediğinde sormuş Corot: "Qu'est-ce que c'est un ton rom- pu? Qu'est-ce que c'est un ton neutre?" *Ki bunu palet üstünde göstermek kelimelerle anlatmaktan daha iyi, daha kolaydır." (Van Gogh, 1996)

Van Gogh'un renk araştırması da doğaya dayanır: (1882) "Doğada kesin, mutlak siyah yok. Ama beyaz gibi siyah da hemen hemen her rengin içinde var ve sonsuz gri çeşitleri oluşturuyor –hepsi de ton ve güç bakımından birbirinden farklı. Öyle ki doğada bu ton ve koyuluklardan başka bir şey görmüyor insan gerçekte." Van Gogh, etüd etmekten vazgeçer ve rengi ön plana alan farklı bir bakış açısı geliştirir. Böylece daha özgür ve yaratıcı olacaktır: (1883) "...Kendimi biraz bıraktım ya bu günlerde, her şeyin yapısını irdelemek, eklem yerlerine dikkat etmektense kirpiklerimin arasından bakmaya başladım ya, karşımdakileri doğrudan doğruya yan yana gelmiş renk lekeleri olarak görmeme yardımcı oluyor bu." (Van Gogh, 1996).

Renk kullanımı Van Gogh için çok önemlidir, bu konuda aşama yapmayı amaçlar: (1883) "...yağlıboya çalışırken içimde belirgin bir renk erki uyandığını duyumsuyorum, bu duygu şimdiye dek duyumsadığımdan daha güçlü, daha değişik bir şey... Bu günlerdeki sinirliliğim, çalışma biçimimde meydana gelen bir tür devrimle ilgili olabilir...Geçen yıl yaptığım ormanda birkaç ağaç gövdesi gösteren resmimin de gerçekten kötü olduğu kanısında değilim ama, renk kullanmayı iyi bilen ressamların yapıtlarından farklı. Renklerin bazıları doğru olmasına doğru ya, gene de gerekli etkiyi vermiyorlar; boya da bol bol sürülmüş ama, gene de kuru, yavan bir etki bırakıyor. O resmi bir örnek olarak ele alıyorum şimdi ve sanıyorum son yaptıklarım da onca bol boya sürmemiş olmama karşın renkler daha keskin, daha güçlü, sonra birbirlerinin içine daha çok geçmiş gibi; fırça darbeleri de üst üste geliyor, birbirini örtüyor ve böylece daha yumuşak bir etki doğuyor, hani bulutların ya da çimenlerin tüylümsü havası gibi...Renk kullanımı açısından hiç ilerlemediğimden dolayı kaygılandığım zamanlar olmuştur, ama bu günlerde yeniden umutluyum." (Van Gogh, 1996). (Resim 21)

Doğal olarak, renk konusundan söz ettiğimizde bu konuya hayatını adanmış olan Van Gogh'dan çokça alıntı yapacağız. 1885 Nisan'ında yazdığı mektuptan: "Millet'nin figürleri (Resim 18) hakkında söylenen şu söz ne tipik... 'Onun köylüsü, sürdüğü toprağın boyasıyla boyanmış gibidir,' (!?)...Adı olmayan ama her şeyin temelinde yatan o renkleri palet üstünde karıştırarak bulmak nasıl da önemlidir.. Belki de, renk sorunları, kırık ve nötr renkler konusu,

* Kırık ton nedir? Nötr ton nedir?

seni yeniden meşgul edecek. Galeriler, resim satıcıları bu konuda son derece belirsiz ve keyfi konuşuyorlar bence. Ressamlar da öyle." Ve artık renk anlayışında doğadan özgürleşmektedir Van Gogh: "Doğadan alıkoyduğum şey tonları yerleştirmekte belirli bir sıra, belirli bir doğruluk; doğayı inceliyorum ki saçma-sapan şeyler yapmayayım, aklı başında kalabileyim.. Öte yandan, kullandığım renk doğadaki aynısıymış, değilmiş bu beni çok ilgilendirmiyor tuvalimde güzel durduktan -doğada olduğu kadar güzel durduktan- sonra.." Ekim 1885'te vardığı noktaysa: "...tonal gamı doğadakinin daha düşük olan bir resmi bile, doğayı tıpatıp yansıtan bir resme yeğ tutarım." (1888) "Hem değerleri hem renkleri yakalamak olanaksız "(Van Gogh, 1996) (Resim 21)

Gauguin, ilkelerin sanatındaki yalınlığı kendi resimlerinde bulmaya çalışırken, kadın figürlerinin anatomisinde yaptığı sadeleştirmeyi renk kullanımında da uygular. Empresyonistlerin tersine, tuval yüzeyinde rengi, doğada gördüğünden farklı ve tek renkli geniş alanlarda kullanır. Bu da Gauguin'in resme getirdiği yeniliktir. Doğanın göz kamaştıran ışığında formları renk alanları olarak yakalar. Olduklarından farklı bir şekilde, geniş, parlak görünümüler olarak yeniden kurgular. (Resim 5)

Kübizmin yapısal çözümlemeci yaklaşımında renk arka planda kalırken analitik dönemde monokroma yaklaşan bir anlayışla resimde yer alır. Sentetik kübizmin kurgusunda daha güçlü bir renk etkisi vardır.

Lirik soyut resimde renk yine çok önemlidir. Kandinsky rengi, zihinsel formların müziğini oluşturmak üzere ele alır. 1913'de "Sanatta Tinsellik Üzerine" adlı kitabını yayımlar. Bu kitapta, renklerin etkileri üzerinde durur. Müzik ve resim alanlarını birleştirmeye çalışır. Müzikte notaların ve seslerin yığılması, melodilerin yayılıp .açılması, gerilemesi, yükselmesi ve duraksamaları, resim alanında renklerin ve biçimlerin verdiği etkilerle örtüşür (İpşiroğlu, 1993).

Stijl dergisindeki yazılarında Mondrian, resmin nesnelerin boyunduruğundan kurtarılması anlayışıyla, temel geometrik formların yanında renklerin de üç temel renge indirgenmesini savunur. Yatay-dikeylerle parçalanmış dörtgen tuval yüzeyi, farklı büyüklüklerdeki kırmızı, sarı, mavi renk alanlarıyla sarsılmaz bir denge oluşturur. (Resim 14)

Suprematizmde ise ayıklama, soyuma işlemi renk üzerinden de devam eder ve hiçliğin ifadesi olarak renksizliğe, siyaha ve sonra da salt beyaza dönüşür. (Resim 13)

Temel renklerin kullanımı, Pop Art'ta reklam ve çizgi romanın ofset baskısına bir gönderme olarak Andy Warhol'un baskılarında, Litgenstein'in çizgi roman karelerinde de söz konusudur.

3.2 Resmi Gerçekleştirme

Nesnel dünya üstüne bilgi edinme süreci, etkin gözlemlemeden soyut düşünceye, oradan da pratiğe doğru ilerler. Resmin yapılış sürecinde zihinsel ve pratik eylem iç içe yürür. Bunun işleyişine, bitmiş resmi değerlendiren eleştirmenin dışardan bakışı yerine doğrudan sanatçının kendi bakış açısından yaklaşmak bize daha doğru görünüyor. Gauguin eşine yazdığı bir mektupta "Manao Tupapau" (Ölümün Ruhu) ((Resim 28), (1891) adlı resmini ne düşünerek ve nasıl yaptığını anlatıyor: "İyi çalışıyorum, şimdi toprağı ve onun kokusunu biliyorum. Ve çok gizemli bir şekilde resmettiğim Tahitililer, yine de Maoriler ya da Les Batignolles'li Oryantal'ler değil. Bunu anlamam yaklaşık bir yılımı aldı... Son çalışmalarımın memnunum ve hissediyorum ki, Oceanian karakterinin ustası olmaya başlıyorum. Seni temin ederim, daha önce kimse yapmadı ve Fransa'da da bilinmiyor...Bir kızın nü resmini yaptım. Bu pozisyonda gereksiz bir katkı onu berbat edebilir. Ve henüz onu bu şekilde istiyorum, çizgiler ve hareket beni ilgilendiriyor. Onun yüzüne biraz korkmuş ifadesi verdim (korku açıklanmasa da 'miş' gibi olmalı ve kişinin karakterinde -bir Maori- verilmeli). Kızlarımızdan biri (Fransız) aynı durumda (ölü odasında) olmaktan ürkerdi (burada ki kadınlar asla). Buradaki insanlar ölümlerin ruhlarından çok korkuyorlar. Bu korkuyu olabildiği kadar az edebi araçlarla izah etmeliyim. Bu nedenle şöyle yapıyorum, genel armoni sombre (kasvetli), üzüntülü, korkutucu, göze bir ölüm çanı sesi veren viyole, koyu mavi ve portakal sarısı. Keteni yeşil sarı yapıyorum çünkü vahşilerin keteni bizimkinden farklı ve yapay ışığı öne çıkarıyor. Maori kadını karanlıkta yatmaz buna rağmen lamba ışığının etkisini de istemiyorum, bu çok sıradan. Turuncu sarı kahverengi ile birleştiren sarı armoniyi tamamlar. Arkada bazı çiçekler var, gerçek gibi olmamalılar, onları ışık parıltısına benzettim. Maoriler gecenin fosforunun ölümlerin ruhu olduğuna inanırlar. Ve sonunda hayaleti masum küçük bir kadına benzettim, çünkü kız, Fransız ruhçularının tiyatrosunu bilmiyor ve ölümlerinin ruhlarının kendi ruhlarına eriştiğini bilemez." (Rewald, 1972).

Cezanne, resminde doğanın görünümünü realize etmeye çalışır. E. Bernard 1904'te Cezanne'ı Aix-en-Provence'deki stüdyosunda bir ay süreyle "Üç Kafatası...."nı (Resim 29) çizerken ziyaret eder, gözlemi şudur, "...bu resim hemen hemen her gün renk ve şekil değiştiriyordu. Oysa stüdyoya girdiğim ilk gün bile bitmiş bir resim olarak şövaleden

indirilebilirdi.” Daha sonraki bir ziyaretinde Bernard resmin bırakılmış olduğunu görür. Bu eserle ilgili Cezanne'nın şöyle dediğini aktarır: “ Bende eksik olan şey realizasyon. Belki başaracağım, fakat yaşlandım ve bu büyük amaca ulaşmadan ölebilirim: Gerçekleştirici ! Venedikliler gibi.” * Bu yüce amacın peşinden gidiş, resmi bilinmeyene bir yolculuğa dönüştürür. Aklın kestirilemeyen bir sonuçla macerası. O, içsel olarak, dengeli bir resim peşinde koşar, fragmanların değil. (Boehm, 2000)

Cezanne şöyle diyordu: “Çok yukarı ya da aşağıyı hedeflersem her şey başarısızlığa uğruyor. Tek bir gevşek halka bile olmamalı... Bütün tuvalde aynı anda ilerliyorum. ** "Aynı harekette aynı anlayışla dağınık olan her şeyi ilişki içine sokuyorum. Bu renkleri, tonları, gölgeleri, sağdan soldan, oradan buradan her yerden alıyorum. Düzenliyorum, bir araya getiriyorum. Onlar hatlar oluşturuyorlar. Nesne, kaya, ağaç oluyorlar, ben düşünmeden. Hacimleniyorlar, bir değerleri var” (Benesch, 2000).

Geleneksel resimde parça ile bütün karşılıklı bağımlılık içindeydi, her ikisi de tamamlayıcıydı. Cezanne'nın bütünlüğü öne çıkarması geleneksel dengeyi bozar.

Cezanne'ın görüşüne göre, doğa 'olduğu' gibi görülemez ve yargılamaz. Bu sadece, 'yorumun peçesinden' yapılabilir,*** insan idrakinin aynası yoluyla, insan duyarlılığı yoluyla. Fakat duyarlılık çok kaotiktir ve düzenlenmeyi gerektirir. Kendi ışığı altında, doğa kendini amorf, insan kavrayışının ötesinde ifade eder...Görmek eylemi, bakmaktan çok başka bir şey olarak tam anlamıyla emek gerektiren bir süreçtir. Sanatçı tarafından kaydedilen görsel verileri dengelemekle ilgilenen resim için bu daha da doğrudur....Bu ifadelerin taklit üzerine dayanan bir estetiği ifade ettiğini düşünmek yanlış olur. Çünkü doğa biçimin özünü temsil etmez ve başarılı yaratı için bir el kitabı değildir... dolayısıyla, Cezanne'ın yapıtlarını tamamlamada düştüğü sıkıntı, sanata yaklaşımından kaynaklanır (Boehm, 2000).Bir düzen sistemi ve yapıyı arama Cezanne'nı olanaklı bir gerçekleştirme biçimi olarak soyutlamaya yöneltmiş olmalıdır (Benesch, 2000).

Van Gogh da Cezanne ve her ressam gibi teknik çözümler yapmaya çalışır: (1882) "Bu yaptığım yağlıboya peyzajlardan teknik konusunda yeni bir şeyler öğrenmeye kesin kararlıyım; yani, değişik maddeleri, tonları, renkleri ifade edebilme açısından. Tek kelimeyle, nesnelerin yoğunluğunu -gövdesini- ifade edebilmek." ...Van Gogh resmini yaptığı nesnel

* Bernard, "Souvenirs sur Paul Cezanne" in Doran,1978, s.65

** Gasquet, "Le Motif" in Doran , 1978, s.108

*** Bernard, "Paul Cezanne" in Doran, 1978

dünyaya özdeş dokunsallıkta resim yapmak ister ve şöyle ifade eder: (1882) "Kimi kez yaptığım resmin konusu, ince, hafif boyama istiyor, kimi kez de o madde, nesnelerin özgül nitelikleri, kalın boya gerektiriyor."... "Hiç durmadan arıyorum, mükemmele erişemiyorum." ... "Yaşam da desen çizmek gibi. Kimi kez çok hızlı davranmak, kararlı olmak, büyük enerjiyle başlamak, esaslı belirleyen çizgileri şimşek hızıyla kağıda geçirmek gerek." (Van Gogh, 1996).

Van Gogh resmi gerçekleştirme sürecini mektuplarından birinde şöyle anlatıyordu: (1882) "O an karasızlığa, kuşkuya hiç yer yok; el titremeyecek, göz başka yere kaymayacak, önünde ne varsa sırf ona bakacak. Ve kendisini öyle verecek ki işine, kısa sürede kağıt ya da tuval üzerinde daha önceden orada olmayan bir şeyler belirecek, sonradan baktığında insan onun oraya nasıl geldiğini tam olarak kestiremeyecek... Tartışma, düşünme zamanı harekete geçmeden önceki aşama.. Bir kez harekete geçildi mi, öyle kafa yormaya, tartışmaya fazla yer yok....." (Van Gogh, 1996). Van Gogh'un kardeşi Theo'ya, 1888'de yazdığı mektuptan: "Burada bir şeyler keşfettiğimi umut ediyorum. iki tümleyici (complementary) rengin evlenmesi, bunların karışımı, akraba renklerin gizemli titreşimleri arasında birbirini seven iki aşığı ifade etmek gerekir: Bir alındaki düşünceler, koyu bir geri yüzey üstüne açık tonun parlaklığıyla, umut herhangi bir yıldızla, bir varlığın ateşi batan bir güneşle. Bu, kuşkusuz gerçekçi bir yanılsama tekniği değildir, ama gerçekten var olan bir şey değil mi?...Manzaraya, insana verdiğim anlamı vermeye çalıştım; kaynaklarını topraktan alan bir gerginlik ve ihtiras ve fırtınalarla bundan kurtulma." (Van Gogh, 1996)

Van Gogh yaşamdan görüntüler boyadığı zaman, bunlar kendi iç dünyası ile ilişkiliydi, insanlar arasındaki iletişim olanaklarının zorluğu ve acı verici durumu üstüne odaklanıyordu. Doğa, bu resimlerde, insana güç ve umut veren bir kaynaktır; yaratıcı bir değişim ve kozmik bir güç içerir. Ritmik fırça vuruşları, onun iç gerilimlerini çözen titreşimlerdir.

Van Gogh çizgiye ağırlık vererek izlenimci renk bilgisini basitleştirmiştir. İlk izlenimcilere göre Van Gogh'un fırçasında renk mekanı kavrayan bir maddecilik içerir. Çevrenin, sanatçının iç dünyasının bir yansımasına dönüşmesi, Ekspresyonistlerce benimsenmiştir; örneğin erken Ekspresyonist ressam Edward Munch'un manzaralarındaki korku ögesi, iç yalnızlığının, çaresizliğinin ifadesidir ve hızla değişen kapitalist toplumda bireyin sisteme yabancılaşmasıdır. (Resim 30)

İzlenimci ressamalar, Monet, Renoir ve Sisley, çevrelerindeki dünyayı yanıltıcı olmayan bir biçimde vermeye çalışmışlardır. Us (ration) ve düşlem (fantasy), gerçeğin nerdeyse

dokunulabilir olan yapısını, görmeyi belirli bir sistemle sınırlayarak, insana yabancılaştırır. Bu nedenle izlenimciler, doğayı ve nesneleri renk dürtülerinin toplamı olarak ele alırlar ve renk çizgileri ve lekeleri içinde çözerler (Madra, 2001).

1930'da De Stijlcilerin yapıtlarına Doesburg, somut denilmesinden yanadır. Çünkü sanatçının düşünme ve oluşturma gücü bu yapıtlarda biçim alır, somutlaşır. Doesburg'a göre soyut olan doğa biçimleridir. Gerçi doğa somuttur ama, resme aktarıldı mı soyut olur, canlının resmi cansızı verir. Buna karşılık soyut düşünce, resimde biçim alır, somutlaşır. Soyut resimler, somut düşün-biçimlerini verir. "Biz düşün-biçimlerini tasarlıyoruz" der Doesburg "yaratıcı düşünmenin somutlaşacağı bir döneme doğru gidiyoruz" * (İpşiroğlu, 1993). (Resim 14)

Soyut ve somut sanatın ardından süren sanat nesnesinin yapısında yenilik arayışları ve avangard tavırlarla, giderek tuval terk edilir. Örneğin Schwitters parçayı, bütünün bölünmezliği ve sürekliliği içinde somut olarak göstermek ister. Bu nedenle "Merz sütunu" diye adlandırdığı büyük bir plastik yapıya başlar. Bu yapı türlü buluş ve buluntuların (objets trouves), çağrışım ve anıların bir karmasıdır ve her gün bunlara yenileri eklendiği için, durmadan biçim değiştirir (İpşiroğlu, 1993).

* Theo van Doesburg, De Stijl, yıl 12, sayı 6/7

4. BİLİMSEL ARAŞTIRMA SÜREÇLERİ İLE PARALELLİKLER

Felsefede madde, uzam, zaman kavramlarına sağlam bilimsel dayanaklar arayan Russell fizikçilerin ve metafizikçilerin yaklaşımlarını şöyle eleştirmiştir:

Felsefeyi bilmeyip ona yukarıdan bakan fizikçiler, kavramlarının *felsefe* bakımından sağlamlığını savunmadıklarını alaycı bir incelikle kabul ederler. Metafizikçilerse, özdek, uzam ve zaman kavramları arasındaki sözde çelişkiyi yineleyip durdular, bu yüzden de cisimcikler, noktalar ve anlar üzerine bir kuram bulmak için çaba göstermediler. Ham duyunun sağladığı gereçlerin karışık doğasını aydınlatmakta önemli katkıları olan ruhbilimciler ise matematik ve çağdaş mantıktan bilgisiz kaldılar. Bu nedenle, özdek, uzam ve zamanın "düşünsel yapılar" olduğunu söylemekle yetinerek, ne düşüncenin onları nasıl yapabileceği, ne de fiziğin onlarda varlığını gösterdiği şeylerin kılğısal sağlamlığının nereden geldiğini göstermek için hiçbir girişimde bulunmadılar (Russell, 1996).

19.yy.'ın sonuna gelindiğinde, felsefe çözmek için yola çıktığı sorunların hepsini çözememişti. Büyük felsefe sistemlerinin çoğu dağılıp gitmekte gibiydi. Newton'un kozmolojisinden evrim kuramının biyolojik determinizmine kadar, bilimsel düşünce tarzları her yerde egemendi. Kantçı ve Hegelci felsefe hala ayakta idi ama bilimin otoritesi daha fazlaydı. Sonra Batı felsefesinde, akılcılığı ve bilimsel çözümlemeyi reddeden, entelektüalizm karşıtı bir dalga yükseldi. Bu gelişmenin temelinde Bergson vardı. Bergson, bilimin asıl bilgi kaynağı olduğunu reddetti ve sezginin daha önemli olduğunu savundu. (Osborne, 1998)

Bilimin, felsefenin, sanatın amacı yalınlıktır Bütün bilimler kendine geometriyi model almıştır. Az sayıda elemandan başlayıp bütün önermeleri içeren bir şey yapılmak istenir... Resmi yaparken de içine ne kadar eleman konursa konsun, o, bire indirgenmiş olur. Kompoze edilmiş, terkip edilmiş, parçalardan oluşmuş birlik anlamında birliktir resim. Oranlar açısından bu birlik, tablonun boyutlarına bağlıdır, resim ilişkiler bütünüdür. Resmin birlik'i beş yüzyılı aşkın süre içinde bilim, felsefe ve sanatın evren kavrayışında artarda gelen rasyonel-irrasyonel dönemlerinde de sürmüştür. Ta ki sanatı reddeden Dada Hareketi ve ardından Duchamp'ın hazır yapımları gündeme gelene kadar.

Sanatsal imge bilimsel düşünce kategorilerinden (kavram, yargı, çıkarım vb.) dolayimsız olması yönünden de ayrımlaşır. Öte yandan, duyum, algı, tasarım gibi gözlemlene kategorisinden de şu noktada ayrılık gösterir: Sanatsal imge gerçeğin dolayimsız yansıması olmaktan başka, yaşamla ilgili olayların kendine özgü bir bireşimi olmayı da amaçlar. Söz

konusu olayların özlerine girer ve derindeki anlamlarını düzene koyar. İmge hem gözlemden, hem de soyutlamadan kaynaklanır, ama onları mekanik bir biçimde birleştirmeye gitmez. Çözümleme, bireşim ve soyutlama çok özgül bir biçimde onda kendini gösterir. (Ziss 1977)

Cezanne'ın resminde gerçekleştirmeye çalıştığı yapı çözümü, gözlemcinin konumuna göre verileri değişen doğayı kavrama çabasıdır. Aynı yıllarda bilim adamları Kuantum Fiziği ve Görelilik Kuramını, maddenin sabit, katı bir yapısının olmayıp gözlemcinin konumu ve gözlenenin durumu ile farklılıklar içerdiğini tartışıyorlardı. 20. yy.ın resim tarihi (empresyonizmden başlayarak) tuval yüzeyinin tanımlanması olmuştur.

Doğadaki değişimler, Cezanne'ın özcü yaklaşımı için, aşılması gereken yeni sorunlar yaratan bir engeldir: “Çok ağır ilerliyorum. Doğa bana kendisini büyük bir karmaşa olarak gösteriyor, her zaman sağlanacak bir ilerleme var.” Sürekli değişme, onun yapıları kavramasında sorun yaratır, çünkü o, doğal görüntüleri temel biçimlere indirgeme çabasıdadır...Tek tek parçalar, motiften uzaklaşır ve kendi potansiyel anlamlarını araştırmaya girişirler. Parçalar kendi başlarına var olurlar ve ancak diğer parçalarla birlikte okunduğunda bize görünür bir dünyanın yüzünü gösterebilirler. Fırça darbelerinin otonomluğu birlikte yaratacağı etkiyi riske atar ve iyi harmonize edilemezlerse kendi hiçliklerini ortaya koyarlar. Önemli olan onları bütünün konuşabileceği bir şekilde organize etmektir. Böylece görünen doğanın eşdeğeri olarak tanınıp algılanabilirler (Boehm, 2000)

Derrida, özcü 'anlam kesinliği' anlayışına karşı, yapısalcılığın temel fikrini, yani anlamın imlerde ya da onların gönderme yaptığı şeylerde içkin olmayıp imler arasındaki ilişkilerin sonucu olduğu görüşünü harekete geçirir. Bu görüşün radikal 'post-yapısalcı' içerimlerini ortaya koyar. Ona göre anlam yapıları (ki onlarsız bizim için hiçbir şey varolamaz) onları gözlemleyenleri de içermektedir. Gözlemlemek, etkileşimde bulunmak demektir. Dolayısıyla, yapısalcıların ve diğer rasyonalist görüşlerin kendileriyle gözlemlenen arasına 'bilimsel' bir uzaklık koymaları savunulamaz (Appignanesi, 1996).

4.1 Newton-Öklid Uzayında Evren Kavrayışından, Sonsuz Olasılıklı Evren Kavrayışına

Bilim tarihinde yüzyılımızın ilk çeyreği, devrimsel atılımların birbirini izlediği, fırtınalı bir dönemdir. Plank'ın kuantum, Einstein'ın rölativite kuramları ve Rutherford'un atom modeli, bu atılımların başlıcalarıdır. Bohr'un 1913'te ortaya koyduğu kuantum atom modeli ve 'kuantum yörüngeleri' 1920'lerde genç fizikçilerin ilgi odağı olmuştur. Ne var ki bu model, bazı önemli noktalara ışık tutmakla birlikte, yeterince belirgin ve tutarlı olmaktan uzaktır.

Üstelik, Bohr'un dediği kavram için ortada deneysel kanıt da yoktur. Modele dayanan varsayımlardan, görsel imgelerden kaçınan Werner Heisenberg, varsayımlar ve görsel modeller yerine, doğrudan deneysel verilere dayanan matematiksel bir dizge arar ve farkında olmaksızın 'matris cebir' denen bir sistemin kimi kurallarını yeniden keşfeder. Hocası Max Born'un yardımıyla aradığı teorinin (kuantum mekaniği) matematiksel temelini oluşturmakta gecikmeyecektir. (Web.1, 2003)

4.1.1 Klasik Fiziğin Bunalmı ve Kuantum Teorileri

Klasik fizik denince bugün anlaşılan, temel olarak mekanik ve elektrodinamik teorilerdir... Matematikçilerin mekanikte getirdikleri yenilikler, kuramın temelinde bir değişiklikten çok, dünya görüşümüzün felsefi temelini oluşturmak için zemin hazırlamış olmaları açısından önemlidirler... Atomcu görüşü kabul eder ve katılar, sıvılar, gazlar gibi çok parçacıklı sistemleri düşünürseniz bildiğimiz mekaniğin ya da elektromagnetik teorinin yasalarını pratikte bu sistemlere uygulamanın olanağı yoktur(Dereli, 2003).

1905 senesinde o zamanın en prestijli dergisi olan Annalen Der Physik'te Einstein'ın peş peşe üç makalesi yayınlanır. Birinci makalesi özel görelilik kuramı, ikincisi fotoelektrik etki, üçüncüsü ise Brown hareketi üzerinedir. Bunların üçü de aslında tek başına Nobel alacak düzeyde katkılardır. Fotoelektrik etki bilinen klasik fizik yasalarıyla anlaşılamayan bir diğer fiziksel olaydır. Einstein, Planck varsayımını kullanınca, yani foton adı verilen ışık kuantumunun varlığını, ışık enerjisinin paketleri halinde aktarıldığını kabul edince, fotoelektrik etkinin çok basit bir açıklamasını bulur. Kuantum fiziğinin başlangıcında Einstein'dan sonra en önemli adımı Louis de Broglie atar. Broglie, ışığın nasıl foton dediğimiz enerji kuantumu varsa bunun tersinin de doğru olması gerektiğini öne sürer. Yani bir dalga parçacık nitelikleri taşıyorsa tersine bir parçacık da dalga nitelikleri taşımalıdır der. Çok basit gibi görünse de bu, kavramsal açıdan karmaşık bir durumdur. Klasik fizikte, dalga-parçacık ayırımı mutlaklıdır. Ya parçacık hareketinden söz edilebilir ya da girişim, kırınım gibi dalga olaylarından söz edilebilir. Kuantum fiziği gelince artık bu sorular anlamını yitirmiştir. Cisim aynı cisimdir fakat, bu cismi alıp gözlem yaparken eğer cismin dalga niteliklerinden yararlanarak bir deney düzenlenirse, cismin dalga nitelikleri gözlenir. Ama eğer başka bir deneyde, parçacık niteliklerinden yararlanacak şekilde hareket edilirse, o zaman bu cisim parçacık olarak gözlemlenir. Yani gözlemcinin hangi gözlemi yapacağına karar vermesi, cismin hangi niteliğinin öne çıkacağını belirlemiş olmaktadır.

Klasik mekanik geçerliliğini yitirmiş değildir. Bir uydu gökyüzüne yollanırken kuantum fiziğinin yasaları kullanılmaz, Newton'un klasik fizik yasalarını kullanılır. Ama atomlar incelenirken klasik fizik yasaları kullanılmaz. Akla şu soru gelir: Her cisim atomlardan yapılmıştır, onları tarif edebilmek için kuantum fiziği kullanılırken, bu atomların oluşturduğu bir cismin hareketini açıklamak için neden klasik fizik kullanılır? Klasik fizik ile kuantum fiziği arasında bir tutarlılık olmalıdır. Küçükten büyüğe doğru giderken kuantum fiziğinden klasik fiziğe kesiksiz bir geçiş olmalıdır. Bu düşünce, çok kabaca Niels Bohr'un 'karşılırlık ilkesi' dir. El yordamıyla, Planck (h) sabitini çok küçük olduğu veya sıfıra gittiği limite kuantum mekaniğinden klasik fizik yasaları elde edilir denmektedir ama, bunun matematik formülasyonu kulağa geldiği kadar kolay değildir (Dereli, 2003).

Tam bu sırada beklenmeyen, dahası şaşkınlık yaratan yeni bir gelişme ortaya çıkar: Erwin Schrödinger, matris cebirine başvurmaksızın atomik yapıyı, dalga olayına uygulanabilen bir diferansiyel denklemle çözer. Böylece, klasik fizik yasalarıyla çelişen kuantum kurallarına gerek kalmadan, atomun kesintili enerjisi açıklanabilir. Schrödinger'e göre madde, dalgasal bir olaydır; 'elementer parçacık' diye nitelenen şey, aslında, dalgaların birbirini pekiştirdiği küçük uzay bölgelerinden başka bir şey değildir.

Fizik dünyası bir ikilemle karşı karşıyadır. Bir yandan parçacık kavramına dayanan kuantum mekaniği, öte yandan parçacık kavramını dışlayan dalga mekaniği. Aynı olgu kümesini açıklamaya yönelik birbirine ters düşen iki teori vardır. Heisenberg, iki teori arasında bir uzlaşmaya olanak tanımaz, O'na göre belli bir fiziksel olgu ya parçacık, ya da dalga kavramıyla açıklanabilmelidir, ikisiyle birlikte açıklanması bilimin özüne aykırıdır. Doğa, birbirine ters düşen iki kavrama aynı bağlamda elveren bir çelişki ya da karışıklık içinde olamaz.

Sıkıntı bir ölçüde, yine Heisenberg'in ortaya koyduğu bir ilkeyle, 'belirsizlik ilkesi'yle giderilir. Belli bir anda, konum ve momentinin birlikte ölçümünün, en az Planck sabiti kadar bir belirsizlik taşıması kaçınılmazdır. Başka bir değişle, konum ve moment birbirinden bağımsız değişkenler değildir; biri tam olarak belirlendiğinde diğeri belirsiz kalır. Bu yüzden, yetersiz belirlemeyle yetinmek koşuluyla, bir tür nedensel bağıntı kurulabilir.. Kuantum mekaniğinde olasılıklara yönelik istatistiksel belirleme yöntemi, matematiksel sembolizmin özünü oluşturmaktadır.

4.1.2 Rastlantı ve Zorunluluk

Olasılık kavramının kuantum mekaniğine girmesi ile, olasılık tanımı çevresinde geliştirilen diğer yardımcı kavramlar, klasik fizikte bilinen pek çok temel ilke ve kavrama karşıttır. Özgürlük ve zorunluluk arasındaki, kaos ve düzen arasındaki, rastlantısallık ve belirlenmişlik arasındaki diyalektik ilişki, 19.yy. biliminin pek az bildiği bir konudur. Klasik fizik rastlantısal olgulara (istatistiğe) hükmeden yasaları, klasik mekaniğin belli denklemlerinden bütünüyle ayrı ele alır. Belirsizlik ilkesi, determinizmin nitelik değiştirmesi ve nedensellik ile ilgili sorunlar, olasılık tanımının sonuçlarından bazılarıdır. (Dereli,2003)

Olasılıklara hükmeden kesin ve harikulâde yasalar keşfetmiş olan kuantum mekaniği, bunu, bilimin temel belirsizlik handikabının üstesinden gelmesini sağlayan çokluklarla başarır. Bilimin cesur öngörülerde bulunması bu araçlar sayesinde. Bilim, tekil elektronların ya da fotonların yahut diğer temel varlıkların kesin davranışını önceden söylemekteki aczini bugün tevazuuyla itiraf etse de, büyük bir güvenle size, bunların büyük sayılara ulaşan miktarlarının nasıl davranması gerektiğini söyleyebilir.* (Web.3, 2003)

Görünüşteki tesadüfilikten bir desen ortaya çıkar. Tüm bilim tarihinin temelini oluşturan şey, böylesi desenlerin, yani temelde yatan yasaların araştırılmasıdır. Bilimsel gözlemlerin büyük bir çoğunluğunda, belirsizlik derecesi o kadar küçüktür ki, pratik amaçlar bakımından ihmâl edilebilirler. Gündelik nesneler düzeyinde, kesinsizlik ilkesinin tümüyle kullanışsız olduğu görülmektedir. Bu nedenle, ondan genel felsefi sonuçlar çıkarma ve onu bilgiye ve genel olarak bilime uygulama girişimlerinin tümü yalnızca aldatmacadır. Atomaltı düzeyde bile, bu ilke, belli öngörülerde bulunamayacağımız anlamına gelmez. Tersine, kuantum mekaniği çok kesin öngörülerde bulunmaktadır. Tekil parçacıkların koordinatları hakkında yüksek bir kesinlik düzeyine ulaşmak mümkün değildir, bu nedenle de bunun rastlantısal olduğu söylenebilir. Ama yine de, günün sonunda, rastlantısallıktan düzen ve tekbiçimlilik çıkmaktadır. (Web.3, 2003)

İlk bakışta, muazzam sayıda rastlantılar içinde kaybolmuşuz gibi görünür. Ama bu şaşkınlık yalnızca görünüştendir. Belli bir noktada, zorunluluk kendisini rastlantı olarak açığa vurur.. Evrim teorisindeki doğal seleksiyon mekanizması en iyi bilinen örnektir. Ve daha birçok başkası da vardır. Son birkaç yıldır, kaos ve karmaşıklık teorisi alanında birçok buluş

* Hoffmann, The Strange Story of the Quantum, s.152.

yapılmıştır, bu buluşlar bilhassa “kaostan düzenin çıkmasını” ele alırlar. Yüz elli yıl önce Hegel’in üzerinde titizlikle çalıştığı konu da tastamam budur (Dereli, 2003).

Günümüzde evreni açıklama teorilerinden biri de olasılıklar üzerine oturtulur. Evren sonsuz olasılıktan biridir ve oluşumu zorunluluk yasalarıyla açıklanamayacak bir rastlantıdır.

4.1.3 Kuantum Fiziği ve Pozitivist Felsefe

Kuantum fiziğinde, üzerinde ölçüm yapılan bir sistem hakkında sorulan her soruya yanıt bulunamaz. Kuantum mekaniğinin kavramsal olarak getirdiği yeni olgu esasında bir dil sorununa indirgenebilir. Yani atom üzerinde her türlü gözlemsel veri elde edebilirsiniz fakat sorup yanıtını arayacağınız sorular artık farklı olmalıdır. Bir gözlemci olarak gözlenen sistemin durumunu değiştirmeden ölçüm yapmanız olanaksızdır. Böylece gözlemci kuantum fiziğinin kavramlar bütünü içerisinde merkezi bir yer edinmiş olur. Doğal olarak bu, felsefe açısından sorunları beraberinde getirir. Çünkü mekanik ve elektromagnetik teoriden alışkanlıkla; objektif bir dünya vardır, gözlemci olsa da olmasa da bu objektif dünyada fiziksel olaylar cereyan etmektedir denir. Gerçeklik problemi kısaca şudur: Bir gözlemcinin var olması veya olmaması olayları ve fizik yasalarını etkilemez. Fakat kuantum mekaniğinde, gözlemci, kavramlar bütünü içine vazgeçilemeyecek oranda girmiştir. Bu durum, pozitivist görüşlerle çok yakından ilgilidir. Çünkü pozitivistlere göre, gözlemcinin yaptığı gözlemler yahut ölçümler, işlevsel olarak tanımlanarak kullanılabilir ve bunun dışında bir soru sorulamaz. 20. yüzyılın başında kuantum fiziğini geliştiren fizikçiler, aslında pozitivist felsefe ile yetişmiş fizikçilerdir ve belki bilinçli belki de bilinçsiz bu felsefi görüş kuantum mekaniğinin kavramsal temelini, gelişmesi sırasında şekillendirmiştir (Dereli, 2003).

4.1.4 Madde-Dalga İkiliği ve Birleşik Alan Kuramı

Gözlemci, gözlenen, ölçüm süreci gibi kavramların kuantum fiziğinde temel bir önem taşıması, ışın içine en temel düzeyde girmesi, klasik fizik ile kuantum fiziği arasındaki kavramsal farklılıklardan birincisidir. Diğer bir temel fark, dalga ve parçacık kavramları ile karşımıza çıkar. Örneğin ışığın taneciklerden mi yoksa dalgalardan mı oluştuğu tartışması Newton döneminin en önemli tartışmalarından birisidir. Işığın bir ortamdan diğer ortama geçerken kırılmasını tanecik modeliyle açıklanabilir. Öte yandan girişim ve kırınım olaylarını dalga modeliyle açıklamaktan başka yol yoktur. Mekanik, taneciklerin hareketiyle ilgilenir. Elektromagnetik teori ise dalga hareketini tanımlar. Böylece dalga ve madde ikiliği 19. yüzyılda artık en uç noktasına ulaşmış bulunuyordu.

Parçacıkların aynı zamanda, dalgalı özellikleri dolayısıyla bakış açısı ayrı bir noktaya taşınmıştır. Çünkü iki elektron arasındaki etkileşimi sağlayan fotonlar, aynı zamanda birer elektromanyetik dalga oldukları ve bu dalgalarda titreşen alanlardan meydana geldikleri için “kuantum alanı” denilen yeni bir kavram ortaya konarak alanlarla, parçacıkların aynı olgunun iki farklı görünümü olduğu ortaya çıkmıştır. Böylece Einstein’ın yerçekimsel alan kuramı ile kuantum alan kuramını birleştirme düşüncesi gündeme gelir. Parçacıkların kendilerini çevreleyen uzaydan ayrı düşünilemeyeceği ve bu parçacıkların bir yandan uzayın yapısını belirlerken, öte yandan da, yalıtılmış varlıklar değil, uzayın her yerinde bulunan bir alanın bölgesel yoğunlaşması olduğu ileri sürülür. Dolayısıyla, her temel parçacık bir kuantum alanının kuantumudur. Yani fotonlar, elektromanyetik alanın, elektronlar bir elektron alanının, kuarklar bir kuark alanının ...vb parçacıklar da kendi mertebeleri olan alanların kuantumlarıdır. (Dereli, 2003).

Einstein bunu bir adım daha ileri götürerek; ”Bundan dolayı maddeyi alanın aşırı derecede yoğunlaştığı uzay bölgelerinden oluşan bir şey olarak algılayabiliriz. Söz konusu yeni fizik anlayışında , hem alana ve hem de maddeye ayrı ayrı yer yoktur. Çünkü burada “ALAN” TEK gerçekliktir.” diyerek ömrünün son otuz yılını tüm alanların aslında Tek bir alanın farklı görünümleri olan Büyük Birleşik Alanlar teorisine adanmış, fakat tamamlayamaz.

Fizikçiler, dünyanın çekirdeğini bulmaya yönelik yüzyıllardır süren arayışlarında, sürekli maddenin derinliklerine ulaştılar. Önce atomları, sonra bin kat daha küçük olan atom çekirdeğini, ardından da atom çekirdeğindeki alt yapılar olan protonları, nötronları ve diğer yüzlerce 'elementer parçacıklar'ı keşfettiler. En sonunda hayvanat bahçesini andıran bu parçacıklar dünyasını, “Standart Teori” adını taşıyan karmaşık bir teoriyle düzenlediler.

Bu teoriye göre, dünya, en merkezde sadece iki parçacık grubundan oluşur: altı farklı yapıdaki kuarklar ve akrabalarıyla birlikte elektronlar. Dünya, çeşitli kuvvet parçacıklarının meydana getirdiği dört temel kuvvet sayesinde bir arada kalır. Bunlardan birincisi, elektronları atom çekirdeğine bağlayan, elektrik akışını sağlayan ve bütün kimyasal olayların temelinde yer alan 'elektromanyetik kuvvet'. İkincisi, günlük yaşamda kesinlikle fark edilmemekle birlikte radyoaktif parçalanma ve güneş üzerindeki olaylarda rol oynayan 'zayıf kuvvet'. Üçüncüsü, atom çekirdeğinin dağılmasını önleyen ve atom bombasının patlaması sırasında açığa çıkan 'güçlü kuvvet'. Dördüncüsü ise, elmanın ağaçtan düşmesini sağlayan, yeryüzünün dağılmasını önleyen ve yıldızlar, gökadal ve gökada yığınlarının şekillenmesini sağlayan 'kütle çekim kuvveti'dir (Web.2, 2003).

Bir yoruma göre Standart modelde yanlışlar bulunmaktadır. Örneğin, evrenlerin oluşumunu sağlayan büyük patlamayı açıklamada, model hata verir. Kâğıt üzerinde, içindeki hiçbir şeyin işlemez hale geldiği bir uzay-zaman köpüğü meydana gelir. Diğer bir yorum ise mistik ve neredeyse Tanrı düşüncesine varır; tek bir kuvvetin değişik görünümleri olan dört temel kuvvet, evrenin yaratılışındaki $t=0$ ile $t=10$ üssü (-43) saniyelik zaman ve 10 üssü (-33) cm.'lik uzayın en kısa mesafe aralığında birleşik olarak tek bir haldedir. Evrenin $t=0$ zamanında yaratılmasına karşın, uzay ve zamanın olmaması, sıcaklığın ve yoğunluğun sonsuz olmasından dolayı "Plank uzayı" denen bu boyuta soru işareti konularak, zamanın bölünen en ufak anı olan 10 üssü (-43) saniyesinden sonra enerji ve zaman tarif edilmeye, mekân hesaplanmaya başlanmaktadır *. (Web.3, 2003)

Plank uzayında birleşik olan dört kuvvet, soğuma fazlarına bağlı olarak simetrileri bozulup ayrı ayrı kuvvetlere bölünür. Ayrılma fazlarını daha iyi betimlemek ve ortaya atılan simetri kırılmasını daha iyi anlamak için şu örneği verebiliriz:

Donma noktasının üzerinde, sıvı olan su, yüksek derecede bir homojenlik gösterir ve bir su molekülünün bardağın içindeki bir noktada bulunma olasılığı, bir başka noktadakiyle tam olarak aynıdır. Buna karşın, su donduğu taktirde uzaydaki farklı noktalar arasındaki bu simetri kısmen yitirilir ve buz bir kristal örgüsü oluşturur. Su molekülleri bu örgüde düzenli ve belli aralıklı konumlara yerleştiğinden, su moleküllerinin bir başka yerde bulunma olasılığı neredeyse sıfıra iner. Böylece sıcaklık düşüp, evren soğudukça da simetrilerin aynı şekilde kırıldığı öne sürülür.

4.2 Sürecin Tamamlanamayışı ve Yeni Sorunlar

Günümüzde yeni deney ve gözlemlerin dayattığı sorular söz konusudur. Evren'nin yapısını açıklamakta yetersiz kalan kuramlar yüzünden "Fizikte Bunalım" hüküm sürmektedir. Tam da her şey açıklandı , fiziğin sonuna gelindi derken tarihte olduğu gibi yine en başa dönmüş gibidir. Yeni bir evren açıklaması getirecek ve hala geçerli kuramları da içerecek modelini yaratmak zorundadır fizik. Aşağıda büyük kısmı Demir Küçükaydın'ın İnternet sitesinde yayınladığı "Fizikte Bunalım: Karanlık Madde ve Karanlık Enerji" makalesinden alıntılanan bölümde bu konu tartışılmaktadır.

* Buna kıyasla, daha öz boyutta bu kavramı mistisizm de; zamanın varlığını Esmadan, Esmanın da varlığını "An" dan aldığını söyleyerek, "An"ın da bildiğimiz gibi,zamanın kısa bir parçası değil, önü ve arkası olmayan, hareketlilikte durağan bir kavram olarak düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir. (Bkz. Sufizm ve İnsan/tasavvuf-Hiçlik).

19.yy.'ın sonuna doğru bazı bilim adamları, fizik biliminin yakında biteceğini, keşfedecek bir şey kalmayacağını söylemişlerdir. Ama daha bu kehanetlerin mürekkebi kurumadan, öyle olaylar gözlemlenmeye başlanmıştır ki, fiziğin sonuna gelinmesi bir yana, var olan fiziğin temelleri sarsılmıştır. İzafiyet ve Kuantum teorileriyle bir devrim gerçekleşir ve bu yeni teorilere dayanan fizik, hemen hemen yirminci yüzyıl boyunca, mikro ve makro kozmostaki olayları açıklamak için mükemmel bir teorik temel sağlar. Ancak, 21.yy.'ın başında, tıpkı 20.yy.'ın başında olduğu gibi, fizik tekrar bir bunalıma girmiştir.

19.yy. sonu ve 20.yy. başındaki bunalıma yol açan gözlemler, ışığın dalga-parçacık özelliği ve hızının sabit olması ile ilgilidir. Işığın bu iki azizliği, 20.yy. fiziğine damgasını vuran ve fizikte bir devrim anlamına gelen iki büyük teorik sistemin kurulmasıyla aşılmıştır: İzafiyet teorisi ile, ışığın hızının yol açtığı sorun çözülür; Newton fiziğinde Hız değişken, Kütle ve Zaman sabit iken, bu kez, hız değişmez sabit olarak alınır (Işık hızı), Kütle ve Zaman değişir. Örneğin kütle artarsa saatler yavaşlayabilir. Çözüm çok basittir; sabit ve değişkenlerin yeri değiştirilmiştir ve her şey başka bir görünüm alır. Sağ duyuya aykırı gelse de, büyük hızlar ve uzaklıklarda deneyler bu yeni teoriyi doğrular.

Kuantum ve İzafiyet teorileri her ne kadar ortak bir kavram sistemi içinde birleşmiş değilseler de, Kuantum, atom altı alemde; İzafiyet ise astronomik alemde, harika bir tutarlılıkla olguları açıklamayı mümkün kılar. Hatta, bu iki alanı tek teoride birleştirecek, 'Evren Formülü' ya da 'Birleşik Alanlar Kuramı' denen umut verici atılımlar yapılır. Son yıllarda, atom çekirdeğindeki Zayıf ve Kuvvetli kuvvetlerin birliği gösterilir, geriye elektromanyetik kuvvetin ve çekim kuvvetinin de bu çekirdek kuvvetleriyle birliğinin gösterilmesi kalır. Ayrıca matematik modeller kullanarak on veya daha çok boyutlu ipliklerden oluşan bir evren modeliyle dört temel kuvveti bir tek teoride birleştirme yönünde teorik ilerlemeler kaydedilmiştir. Yani, yine fiziğin 'sonuna' gelinmiş gibi görünür.

Tam bu sırada, 19.yy.'ın sonunda, var olan fiziğe, ışığın yaptığı azizliği bu sefer 20.yy.'ın sonunda 'çekim gücü' yapar ve bütün teorik sistemi tehdit eden yeni gözlemler tespit edilir. Bu gözlemlere bağlı olarak, nasıl 19.yy.'ın sonunda, hiçbir şekilde varlığı kanıtlanamayan ama dalganın boşlukta gidemeyeceği var sayımıyla 'Esir' denen bir şeyin varlığı kabul edilerek sorun çözülmeye çalışılmışsa, bu sefer de benzer şekilde 'Karanlık Madde' ve 'Karanlık Enerji' denen şeyler ile sorun çözülmeye çalışılmaktadır.

Gezegenlerin yörüngelerini ve hareketlerini tanımlayan Kepler yasasının 'Rotasyon eğrisi'ne göre, bir gezegenin Güneş'e olan uzaklığı arttıkça hızı azalır. Fizik yasaları her yerde aynıdır.

Sadece Güneş sistemi için değil, bütün başka sistemler, hatta galaksiler için de geçerli olmalıdır. Dolayısıyla galaksilerin spiral kollarında da aynı yasaya uygun olarak, dışa doğru gittikçe, merkez etrafındaki dönüş hızının yavaşladığı varsayılır. Ancak, gözlemler sonunda Rotasyon eğrisinin uzaklıkla azalmadığı, sabit kaldığı görülür. Uzaklık arttıkça hız azalmaz, hatta o kadar hızlıdırlar ki, normal olarak, merkezkaç kuvvetinin etkisiyle galaksinin çekim alanından fırlayıp gitmeleri gerekir. Ne var ki, hiç biri bu davranışı da göstermez.

O zaman, onları orada tutan bir çekim gücü olmalıdır. Galaksinin bütün görünür maddesi (galaksilerdeki kara delikler, pulsarlar, beyaz ve kahverengi cüceler, yıldızlar, gezegenler, tozlar, gazlar, hasılı bilinen her şey) toplandığında ise, fırlamayı engellemek için gerekli olan kütle için sadece %10'nu vardır. O halde galaksilerin dağılmasını engelleyen çekim gücü nereden gelmektedir? Bu kendi varlığını sadece çekim gücüyle göstermekte olan, elektromanyetik ışımlarla hiçbir iletişim içinde bulunmayan şeye “Karanlık Madde” denir. Kaldı ki “Karanlık Madde” varsayımını gerektiren gözlemler sadece galaksilerin dönüşünde görülmez, başka gözlemler de bu var sayımı zorunlu kılar.

Einstein'den beri, çekim gücünün etkisiyle uzayın veya ışığın yolunun eğildiği önce ön görülmüş sonra da kanıtlanmıştır. Bundan şöyle bir olanak doğar; madem ki büyük kütleler, daha arkadaki bir cisimden gelen ışığı eğmektedir, galaksiler veya galaksi yığınlarının çekim gücü, tıpkı bir mercek gibi kullanılabilir ve çok daha uzaklardaki galaksiler gözlemlenebilir. Mercek etkileri incelendiğinde, o çapta bir ışık eğilim veya kırılması için, galaksilerin görünebilir kitlesinin yetmediği görülür. Karanlık madde olmadığı takdirde, galaksiler, yıldızlar, dolayısıyla gezegenler ve bizlerin var olması mümkün değildir.

Bir süre sonra, başka gözlemler de yapılır; Einstein'ın teorisine göre, evrenin genişlemesinin giderek yavaşlaması gerekirken gözlemler, evrenin giderek artan bir ivmeyle genişlediğini, galaksilerin giderek artan bir hızla uzaklaştıklarını göstermektedir. Bu genişlemeyi yaratan bir güç olması gerekir. Tıpkı Karanlık Madde gibi, hakkında en küçük bir bilgi olmayan bu güce de 'Karanlık Enerji' denir. Hesaplamalara göre, evrenin %73'ü Karanlık Enerjiden, %23'ü Karanlık Maddeden, geriye kalan %4'ü de bilinen bütün maddeden oluşur.

Fiziğin karşısında iki yol görünür: Birinci olasılık, bu karanlık madde ve enerjinin bir şekilde mahiyetinin kavranmasıdır. Örneğin, diyelim ki, nötronların kütlesi varsa, bu, en azından karanlık madde için bir açıklama sunabilir. Diğer bir olasılık da, fizikçilerin tıpkı bir zamanlar, var olan teorik sistemi kurtarmak için 'Esir' ya da 'Eter'i var saymaları gibi; 'Karanlık Madde' ve 'Karanlık Enerji'nin varsayılmasıdır. Belki de yapılması gereken, bu

varsayımlara ihtiyaç bırakmayacak yeni bir teorik sistemin aranması olmalıdır. Tıpkı bir zamanlar Einstein'ın her şeyi bambaşka bir ışıık altında görmesi gibi...

Ama, Kantum ve İzafiyet teorileri öyle mükemmel bir sistem sunarlar ki, yeni sistemin kesinlikle onları içermesi gerekir. Tıpkı, Einstein'ın teorisinin, Newton fiziğini özel bir hal olarak içermesi gibi. (Küçükaydın,2003)



5. RESMİN TAMAMLANIŞI

Klasik sanatta, daha çok da modern sanatta dolaylı anlatımlarında tamamlanmamış imgeler taşıyan çok sayıda yapıt bulunmaktadır (sözgelimi Mikel Angelo'nun "Başkaldıran Köle"sinde (Resim 31)). Kimi estetikçiler yapıtlardaki bu tamamlanmamışlıkta modern sanatın bir özel belirtisini görürler. Aslında bu sanat izleyiciye kendisinin bir yanıt bulmasını ve imgeleminde daha tamamlanmış bir tablo yaratmasını önerir çoğunlukla. Öneri durumunda iken de, tamamlanmamış yapıtlarda da, sanatsal imgelerin estetik düzlemde yaşamın bağlamı ve tamamlanmış bir tasarımı gibi görünmelerinin nedeni de işte budur. Önemli olan, bunların dile getirilişinde izlenen yöntemler ile bu biçimde dile gelen imgenin, yapıtın alıcısıncı ne ölçüde bir yorumlama gerektirdiğidir (Ziss, 1977).

Geleneksel resimde obje kavranabilen bir gerçekliktir. Böyle bir obje yorumunun belirlediği resim de yine rasyonel bir düzeni ifade eder. Sağlam geometrik formlar tüm yapıta hakimdir ve bu sanat görüşünün gerçekleştirmek istediği estetik değer de yine rasyonel olarak belirlenir. Yapıtı oluşturan faktörler, harmoni, simetri, ritm, denge gibi matematik olarak belirlenen elemanlardır.

Klasik anlamda resim tamamlanır. Objektif-natüralist evren kavrayışında nesnel dünya katı bir gerçekliktir ve Öklidyen geometri anlayışıyla bir yansıma eylemi olarak resmedilir. Kendi içinde obje anlayışıyla farklılıklar gösterse de tuval bu yansımanın taşıyıcısıdır. H. Wölfflin'in çözümlemelerinde anlattığı gibi çizgisel-gölgesel, düzlemsel-derinlikli, kapalı form-açık form, çokluk-birlik ve belirlilik-belirsizlik gibi karşıtlıklar bulunabilen farklı dönemlere ayrılabilirler. Ancak resim her koşulda tamamlanmış bir bütündür.

Düşünce tarihinde birbirini izleyen dönemlerin rasyonel ve irrasyonel karakterleri sanat tarihinde de görülür. Objeye kavramı rasyonel dönemlerde kapalı formu, önceden belirlenmiş formları üretirken irrasyonel dönemler açık formları yaratmıştır.

Barok resmi, Rönesans'ın 'bitmiş sanat yapıtı' kuramına karşın, bitmemişlik ya da tamamlanmamış resim kavramının belirlenmesi, geniş ve hareketli uzamları, seyirciye yakın planları ve dokunabilirlik özellikleriyle farklılaşır (Khoshknab, 1996).

Empresyonizmde resmin tamamlanışı deneyimden çıkarılmış bir eleman olan duyum, matematik, birim gibi ele alınır ve bununla bütün varlık dünyası yine matematik olarak kurulur. " Bilmeyi istediğimiz her şey matematik bir formda, bir problemin çözümü gibi,

duyu elemanlarının işlevsel bağlılığının bilinmesi ile mümkündür. Gerçekliğin bilgisi, elemanların bu fonksiyonel bağlılığının bilgisinden başka bir şey değildir.” (Tunalı,1996)

Bilim ve felsefede olduğu gibi, sanatta da özcü yaklaşımlar tamamlanamayan süreçlerdir. Evrenin özüne ulaşmayı amaçlar ve görünenin ardındaki değişmeyen temel varlığı arar. Ama bu yüzden insanla ilgili deneyim tükenir, evren tükenmez, arayış sonsuzdur. Cezanne bu arayışını hiçbir zaman sonlandıramamıştır.

'Tamam' yada 'mükemmel' terimlerine yüklenen anlamlar, güzel ve çirkin gibi diğer temel estetik kategorilerde olduğu gibi sürekli olarak değişmiştir. Terminolojik kesinlikler olarak ifade edilseler de, tarihsel bakıldığında yine de kararsız kategorilerdir. Bir sanat eserinin tamamlanma derecesinin kararında hayati faktör, yaratıldığı dönemden daha çok, değişik dönemlere özgü değerlendirilme tarzlarıdır. Cezanne'la bu algılama estetiği problemi ilk kez bir üretim estetiği olarak su yüzüne çıkar. Bu iki yön arasındaki gerilim tam olarak teknik anlamda 'bitmiş' ile bir estetik değerlendirme olarak 'bitmiş' farkını yaratır. (Schröder,2000)

Resmin bitmemişliği Cezanne ile başlar. Tarihsel olarak değerlendirilirse 'bitmemiş' Cezanne, modern Cezanne'dır

“Uyumsuzluğu bir overall harmoni içinde billurlaştırma, ki onları birbirine bağlamakta ve eseri biçime olan aşırı özenden kurtarmaktadır, ne büyük bir çaba gerektirir. Bu bitmemiş üslup beni hiç de rahatsız etmiyor.” * (Baumann, 2000)

Cezanne' nın çalışması biçimsel benzerliklerin keşfini, temel olana yoğunlaşmayı ve bütünün kavranması kararlılığını içerir. Bu amaç çerçevesinde, sanatsal kurallar ve geleneksel algılama tarzları artık egemen bir rol oynamaz ve doğal olarak bir resmin geleneksel anlamda 'tamam' oluşu sorununu da kapsar. Daha önce hiç görülmemiş biçimde bir resmin bitirilişi, tuvalin boyayla örtülmesi birinci dereceden bir amaç olmaktan çıkar. Cezanne'nın çalışmasının bu yönüdür ki, 20.yy. başlarında resimde önemli sonuçlara yol açacaktır. (Baumann, 2000)

Cezanne'ın tek tek görüntüleri (image) potansiyel olarak birden fazla durumda (halde) varolurlar. Bunların her birinin, sürekli bir değişim sürecinin içinde yer alsalar da, “bitmiş” olarak yorumlanması tesadüf değildir. Çünkü, her durumda bütün parçalarda yüksek derecede dengeye ulaşılmıştır. Cezanne- ki bu onun modernliğinin bir parçasıdır- daima bütün resmi çizmiştir (Schröder, 2000).

* Körner 1988

Bu yaklaşım onun bir resminin bitmeyeceği ya da başarısız olacağı ihtimalini ortadan kaldırmaz. En azından her bitmemiş iş mükemmel değildir. Yine de O'nun çalışmalarında motifin tam olarak yapılmamış olduğu alanlar hata olarak nitelenemezler. Bu tarz bitmemiş resimde boşluk, resmin yüzeyi tarafından görüntünün aktif bir parçası olarak absorbe edilir. Bitmemişin özerkliği 'nonfinito'nun bir potansiyel bütünlük olarak kendisini ortaya koymasına izin verir. O'nun bitmemiş resimleri, kendine yeterli birimler (varlık) olarak fragman ve torso (gövde) hakkındaki 'Rodin Tartışması'nın dışında varolurlar. Rodin'den farklı olarak, ki O'nda gövde bütünü bir metaforu olarak varolur, Cezanne'da bir estetik biçim olarak 'bitmemiş' bu bütünü kendisidir. Kendisinin de belirttiği gibi Cezanne tamamlayamamaktan korktuğu kadar hiç bir şeyden korkmamıştır ve sadece bu korkuda gelenekçidir. Resimde geleneği yenmiştir. En çok da bitmemiş resimlerinde.. (Schröder, 2000). (Resim 27)

Cezanne'nın sanatsal özlemi bir soyutlama süreciyle görüşü nesnelleştirme ve motifin üstünde ve ötesinde görünenin yapısını tanımlamaktır. Teknik anlamda resmi tamamlamak yerine motifte içerilmiş yapıları tanımak ve temsillendirmek esas ilgilendiği şeydir. (Benesch, 2000)

Cezanne'nın çok sayıda resmi, çizgi ile renk arasındaki gerilim etrafında yapılandırılmıştır ve bunlarda, görüntülerin kenarlarında ya dokunulmamış ya da tam olarak entegre edilmemiş boşluklar vardır. Örneğin; Tepedeki Ev, Giverny' adlı resmi boyanmamış yan alanlarla dikkati çeker. Richard Shiff'in argümanına göre bu manzara sadece resmin değil fakat tek tek formların da tamamlanmamış ve bitmemiş bırakılabileceğini gösterir. Burada tek tek formlar sadece birbirleri ile ilişkileri içinde belirir (Benesch, 2000). (Resim 17)

Cezanne, bazı resimler henüz ilerlemekteyken çalışmasını durdurup onları bırakır. O'na bir resmi bitmiş olarak değerlendirmek daima zor gelmiştir. Cezanne'na göre 'dahilik' bir kimsenin doğayla günlük temasları içinde duygularını yenileme kapasitesidir. O'na göre doğa bir 'başyapıt' dır. Ulu yaratıcı kendini peçeli bir şey, bir 'sır' olarak ifade etmektedir (Boehm, 2000).

Her resim Cezanne için yoğun bir bütünlük olduğundan bu mükemmellik gerçekten de tek bir fırça darbesine dayanır. Tek bir detayın değiştirilmesi her şeyi değiştirir. Portresi yapılırken ellerinde iki yerin boyanmamış olduğunu fark eden Vollard'ın sorması üzerine Cezanne şöyle yanıtlar: "Anlamalısınız, Monsieur Vollard, eğer oraya rasgele bir şey koysaydım, bu noktadan başlayarak bütün resmi yeniden yapmam gerekirdi. " Cezanne için resim sadece güzel zanaat değildir, fakat bütün yeteneklerini kapsayan bir eylemdir. Bu nedenle bazen tamamlanmışlık sorununa, bir işi bitirip bitirmediğine belirli bir ilgisizlik gösterir. 1874'te

annesine şöyle yazar: "sürekli çalışmalıyım, fakat bir sona (finişe) ulaşmak için değil, ki bu ahmakların hayranlığını çeker...Daha doğru ve daha bilge olmak tatminine ulaşmak için tamamlamaya çabalamalıyım....Sanatın önemi onun hemen ortaya çıkan evrensel sonuçlarında görülemez."...Cezanne bir fragmentalist değildir. Onun yarım bıraktığı işler, 'Bir sanatsal tarz olan torso'* örneği olarak değerlendirilemez. Romantizmin sonlarında yerleşen bu tarzda 'tamamlanmamış' tamamlanmıştır. Cezanne için bugün bize hayranlık verici gelse de bitirilmemiş resimleri başarısızlığın örnekleriydi ve sanatçı onları ortaya sunmamıştır. Cezanne tamamlanmamışlığı bir estetik ideal olarak ilan etmez. Bazıları için bu bir kaçış yoludur. Cezanne'ı sanatsal eyleminde güden düşünce 'denge' düşüncesidir. (Boehm 2000). (Resim 32)

Her ressam gibi Van Gogh da resmin tamamlanışıyla ilgili sorular sorar, kaygılanır, bir başkasının kararına katılmasını ister: (1883) "Yaptığım kimi etütler üstünde görüşlerine ihtiyaç duyuyorum. Örneğin, şu işe yarar mı, ya da bunu yapsam iyi olur mu, yada ötekinin üstünde daha derinden durmak gerekir mi?...O kompozisyonda benim canımı sıkan şey çizgilerden çok -ki sen de bunu fark etmişsin- iki figürün ton olarak çok birbirinin aynı olması.. Bu kısmen her ton değişikliğini belirtmeyen kuru boyanın suçu.. Litografik boyayla güçlendirmek istiyor insan örneğin. Ama, bundan daha önemli ve asıl neden, istediğim kadar uzun uzadıya çalışacak vaktimin olmaması genellikle. İnsan bir desen üstünde uzun süre çalışırsa, ayrıntılara daha çok girmek, çeşitli tonlar aramak olanağını buluyor. Oysa, çoğu kez acele çalışmak zorundayım.". Bundan 2 yıl kadar sonra ise şunu yazar: "Belli belirsiz boyanmış, sanki bitmemiş gibi duran bir suluboya resim de, doğayı körü körtüne taklit eden düzgün bir suluboyadan daha iyidir...."Ne pas peindre le ton local" ** sözünün anlamı çok geniş aslında. Bir bütün oluşturan, birbiriyle uyumlu, ama başka bir renk bileşiminin yanına kondu mu daha çok göze çarpacak, karışıklık yaratacak renkler arama olanağını sağlıyor ressama." (Van Gogh, 1996).

Klee bir yazısında şöyle der: "Sanat yapıtı her şeyden önce bir oluşumdur. Ona bitmiş bir ürün olarak bakmamalı. Oluşturucu bir ateş canlanır, elden geçerek tuvale akar. Tuvalde yayılır, kıvılcım olarak sıçrar, çemberi kapayarak geldiği yere, göze ve daha ilerisine döner (İpşiroğlu, 1993).

Bir diğer devrimci sanatçının resmin tamamlanışı üzerine yazdıklarını aktaralım. Gauguin, 'uygar' Avrupa'nın yoz sanat ortamını terk ederek insanlığın bozulmamış, saf haline dönmek

* Rodin'in bitmemiş heykellerine gönderme yapılmaktadır. Örneğin 'Baskaldıran Köle'sine. (ç.n.)

** Lokal tonu boyamamak

ister ve ilkellerle yaşamak üzere Tahiti'ye gider. Gerçek uygarlığın orada olduğuna inanmaktadır. Uzun süren bir mücadeleden sonra 1898 başlarında, yaşam koşullarının güçlüğü karşısında umudunu yitirir ve intihar girişiminde bulunur. Ölmeden önce tüm sanatını ve yaşamını ortaya koyduğu büyük bir resim* yapar. (Resim 33) İntihar girişiminin başarısızlıkla sonuçlanması üzerine bir mektubunda şunları yazar:

“Sağlığıma kavuştuğum ve doğal bir ölüm umudu olmadığı için kendimi öldürmek istedim. Cesedimin karıncalar tarafından yok edileceği dağlara gittim ve saklandım. Tabancam yoktu, ama egzama derdimden kalan biraz arsenik vardı. Dozu mu fazlaydı, yoksa kusmalar zehrin etkisini mi azalttı bilmiyorum. Sonunda bir gece boyunca müthiş acılardan sonra eve döndüm... ve göreceğiz, başka yoldan, nasıl yeniden başlayacağız. Şunu söylemeliyim ki Aralık'ta aklım yerindeydi, kararımı vermişim ve ölmeden önce aklımda olan büyük bir tuval boyamak istedim. Bütün bir ay boyunca gece gündüz, ateşler içinde çalıştım. Tanrı şahittir, bu bir Puvis de Shavan gibi yapılmış bir tuval değil, doğada yapılan taslaklar, hazırlık çizimleri falan v.s yok.... Doğrudan fırça ile, cesurca çuval kumaşı (ki düğümler vs. ile dolu kaba bir kumaş) üzerine yapıldı.

“Diyecekler ki, gevşek... bitmemiş. Bir insanın kendisini doğru değerlendirmesi mümkün değil, doğrudur. Fakat inanıyorum ki bu resim daha öncekileri aşmakla kalmıyor, bir benzerini ya da daha iyisini hiçbir zaman yapamayacağıma inanıyorum. Ölmeden önce ona bütün enerjimi verdim. Korkunç şartlar altındaki öylesine acılı tutkularla ve hiç değiştirmeden, o kadar keskin bir görüş ile yaptım ki motif yok oluyor ve yaşam fişkırıyor. Bu resim model kokmuyor, profesyonellik kokmuyor ve sözde kurallar –ki dikkatlice de olsa her zaman ihlal ettiğim- kokmuyor.

“Bu büyük resmim, gelecekteki bir süre için bütün enerjimi ve hayatietimi aldı. Sürekli olarak ona bakıyorum ve (itiraf ediyorum ki) ona gerçekten tapıyorum. Onu gördükçe yaptığım büyük matematiksel hataları kavırıyorum ve hiçbir koşulda onlara yeniden müdahale etmeyeceğim. Böyle olduğu gibi, eğer öyle denebilirse taslak halinde kalacak. Fakat beni şaşırtan şöyle bir soru da var: Bir resmin yapılışı nerede başlar ve nerede biter? Bir insanın derinliklerinde aşırı duygular birbiri içinde eridiğinde ve bir volkandan fişkırان lav gibi bütün zihin dışarı aktığında. Bu, aniden yaratılan ışın ışıması değil midir? Aklın soğuk hesaplamaları bu ışımada belirleyici olmadı. Fakat bir insanın iç derinliklerinde “iş”in ne zaman başladığını kim bilebilir? Belki bilinçaltında” (Rewald, 1972).

* "Nerden geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?" (Whence Do We Come? What Are We? Where Are We Going?) 1897, Tahiti

Bu resim (Nerden Geliyoruz...), Gauguin'in felsefesi ve stil araştırmalarının sonucu ve bir özetiydi. Onu bitirdikten sonra hayatına son vermeyi düşündüğüne göre ruhsal ve sanatsal ahitiydi. Aynı yıl 1898'de Gauguin başka bir kompozisyon çizdi: Faa Iheihe. (Resim 34) Yeni resim her bakımdan öncekiyle zıtlık içeriyordu. Konusu, havası, renk ve kompozisyon anlayışında farklılıklar vardı. "Nerden Geliyoruz..."un bütün figürleri Gauguin'in daha önceki yıllarda yaptığı resimlerden alınmıştı. Fakat bu büyük kompozisyondaki hiçbir şey daha sonraki eserlerine (1898 ve 1903'deki iki resmi hariç) taşınmamıştır. Faa Iheihe için ise tersi doğrudur. Bu resimdeki hiçbir şey 1898 öncesi çalışmalarından türememiştir. Buradaki bütün figürler ise sonraki çalışmalarında kullanılmışlardır. Dolayısıyla "Nerden Geliyoruz..." Gauguin'in önceki yaptıklarının bir sonucu ve özetiyken, Faa Iheihe bir başlangıç ve kaynak olmuştur (Wildenstein, 1972).



6. SONUÇ

Her araştırmada olduğu gibi, bu çalışmada da itici güç, daha fazla bilgiye ulaşma arzusuuydu. Ancak, çalışmayı sonlandırma aşamasında kaçınılmaz olarak geldiğim yer, henüz çok az şey bildiğimin farkına varmak oldu. Roland Barthes'ın dediği gibi: Yazarın niyeti ne olursa olsun okuyucular kendi anlamlarını yaratırlar.

Yine de okuyana bir sonsöz borçluyum. Sanat tarihinde resmin serüvenine bakıldığında 19. yy. ve 20. yy.da önemli kırılmaların yaşandığı dönemlere damgasını vurmuş sanatçıların, yaşamları süresince yaptıkları, tuval sayısıyla belirtilecek bir nicelik değil, tüm yaşamları boyunca gerçekleştirdikleri tek bir niteliktir. Bir çiviye çakar gibi her çalışma bir darbedir, giderek daha derine ve sağlam zemine doğru ilerler.

Cezanne, hiçbir resmini bitirmemiştir, çoğunlukla onları bırakmak zorunda kalmıştır; çünkü O'nun varmak istediği hedef, yapmak istediği şey bir resimden diğerine sürmüştür. Einstein'ın 'görelilik' ve Heissenberg'in 'belirsizlik' teorilerinde yaptıkları gibi alışılmış bakış açısının tam tersinden bakmakla, parçadan (belirlenenden), bütüne (belirleyene) ulaşmak Cezzane'nın amacıdır. Onun yapıtlarının tümü bir bütündür ve hiç bitmemiştir. Eserleri, O'nun bıraktığı gibi günümüzde varolmaktadırlar ve birçok sanat eleştirmeni için yarım bıraktığı işleri tamamladığı işlerinden daha 'bitmiş'tir. Ardından gelen sayısız ressam, Cezzane'nın resimlerinden yola çıkmıştır. Bu anlamda, yapıtları şimdi olduğu gibi yarın da sürecek, bitmeyecektir. Oysa beşyüz yıldır binlerce ressam 'yapılmış'ı yeniden yaparak sanat ortamının tüketimine sunmuş ve onların eserleri pazarda değeri olan her mal gibi tüketilmiştir. Onlar, baştan "bitmiş" bir resmi yapmışlardır.

Gauguin intihar etmeye karar verdiğinde tüm yaşamını bir tuvalin üzerine koymak istediğini söylemişti. Sanatsal amacına ulaşmak için gerçekleştirdiği tüm resimlerin toplamını yapmak ve onları tamamlamak istemişti. Bir intihar mektubu yazmayı değil de, son sözünü resimle söylemeyi seçmesi, onun kendini ifade etmesinin ve dünyayı kavrayışının tek yolunun resim yapmak olmasından kaynaklanır.

Van Gogh, intiharının ertesinde cebinden çıkan, kardeşi Theo'ya yazdığı son mektupta "Gerçek olan şu ki yalnızca resimlerimizi konuşturabiliriz." der. Onun yaptığı 'yapılmış'ı tekrar üretip pazara sunmak değildir. Yaşamla mücadelesini realize ettiği alandır tuvali. Einstein'ın yaşamı boyunca "Birleşik Alan Kuramı" üzerinde çalışması gibi...

20. yy. modern sanatında kırılma yaratan Duchamp'ın, sanat nesnesine yaklaşımda yaptığı devrimle (nesnenin sanatçı tarafından seçilmişliği ve sanatın meşru mekanında sergilenişi) hazır-yapım nesne sanatın alanına dahil olur. Bu sonsuz olasılıklı durum, rastlantı ve zorunluluk teorilerinin bilim alanında vardığı "evrenin sonsuz olasılıklardan yalnızca biri olması" sonucuyla örtüşür. Duchamp, seçtiği nesneyi dönüşüme uğratar. Onu, sanatsal bağlama kaydırır, işlevsizleştirir, imzalar, tarihlendirir, isimlendirir, sergiler ve olay basında yer alır, yani alenileşir. Duchamp, bu aşamalardan geçen ve sanat yapıtına dönüşen hazır yapımların sonsuz olanaklı tekrarını önlemek için sayısını sınırlandırır. Böylelikle hazır yapım sanat ürünü nesnel olarak tamamlanmış olur. Sayısının sınırlandırılması teknik anlamda tamamlanma olarak yorumlansa da Duchamp'ın sanat yapıtını izleyen bir fonksiyonu olarak değerlendirmesi "bitiş" olgusunu da sonsuza taşır.

Bugün Sistine şapelindeki restorasyon çalışmalarından sonra, oradaki fresklerin Michelangelo'nun ilk yaptığı zamanki eser olup olmadığı tartışılmaktadır. Boyanın kimyasal süreçleri ve restorasyon olgusu sanat eserinin zamanla değişimini gündeme getirir. Artık eser, sanatçının bitirdiği ilk andaki halinde değildir. Şimdi müzelerde sergilenen eserler, zamanın etkisi ile değişmiş olan eserlerdir. Zaman resmi yapmaya devam eder. Resmin tamamlanışı zaman tarafından gerçekleştirilecektir ve bu sonsuza dek sürer. Benzeri bir bakış, Duchamp'ın şu yaklaşımında da görülebilir: "Bence sanat yapıtının yaşamı bir insan ömründen daha kısadır. Ben yirmi yıl kadardır diyorum. Yirmi yıl sonra izlenimci resmin izlenimi kalmaz. Çünkü, renk, boya, gereç kararmıştır. Benim sanata uyguladığım bir bakış tarzıdır bu. Yaşamını sürdüren yapıtlar sanat tarihinin zimmetine geçirdikleridir. Sanat tarihi ise sanat değildir."* E. H. Gombrich de, "Sanatın Öyküsü"nü yazarken; "Sanat yok, sanatçılar vardır" diyerek kitabın anlatımında öykü biçimini tercih etmiştir.

Pek çok bilimsel araştırma bir varsayımı, öngörüü ispatlamak amacıyla yola çıktığı halde tersinin doğrulanması ile sonuçlanmıştır. Gerçek devrimler öngörülmeenin ardında gizlidir. Johannes Kepler, dünyanın güneşin etrafında dairesel bir yörüngede döndüğü varsayımıyla gezegenlerin yerlerini belirlemek için hesaplamalar yaparken sapmalar olduğunu fark eder ve yörüngelerin eliptik olduğunu keşfeder. Bu varsayımla yaptığı hesaplamalar sonucunda bilinmeyen iki gezegenin daha olduğunu tespit eder. Yüz yıl sonra o gezegenlerin varlığı ispat edilir.

*Marcel Duchamp, (1984), Sanat Tanımı Topluluğu Yayımı, İstanbul, sf. 24

Tez çalışmamın önsözünde resmin tamamlanışına karar verilebileceği varsayımıyla yola çıktığımı anlatmıştım. Sonsöz olarak ancak, "Duchamp'ın dediği gibi, tabloları oluşturanlar onların izleyicileriye resim ne zaman tamamlanır?" diye sorabilirim.



KAYNAKLAR

- Abrams,H.N., (1987), Abstract Expresyonizm, Inc.Publishers, New York.
- Adorno, T.W.,(1998), Minima Moralia, (Çev.,O. Koçak ve A. Doğukan), Metis Yayınları,İstanbul
- Appignanesi, R., Garratt, C., Sardar, Z. ve Curry, P., (1996), Postmodernizm, (Çev. D. Şahiner), Doğan Yayın Holding, İstanbul
- Baudrillard, J., (2000), “Ütopya ve Öngörü Arasında Sanat”, Scheps.R. Ropörtaj, (Çev., C. İleri),Sanat Dünyamız, 76:90-96.
- Baudrillard, J., (2000), “Sanatın Komplosu”, (Çev., C. İleri), Sanat Dünyamız, 76:90-96
- Bauman, F., Benesch, E., Feilchenfeldt,W. ve Schröder, K.A., (2000), Finished Unfinished Cezanne, Hatje Cantz Publishers, New York.
- Beykal,C., (2000), “Sanat Ölüyor mu?”, Sanat Dünyamız, 76:107-111.
- Boehm, G., (2000), “Precarious Balance: Cezanne and Unfinished”, Finished Unfinished Cezanne, Hatje Cantz Publishers, New York, s.29-39.
- Bozkurt, N., (1995), Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Daryush S., (1997), Yaralı Bilinç, (Çev., H. Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Dereli,T., (2003).”Kuantum dünyası” <http://www.comlink.de/demir/> ,Tarih, gün ve saat : 25. 12. 2003, 21:05:22.
- Florenski, P., (2001), Tersten Perspektif, (Çev.Y. Tükel), Metis Yayınları, İstanbul.
- Game, A., (1998), Toplumsalın Sökümü, (Çev. M. Küçük), Dost Kitabevi, Ankara.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., (1993), Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O., (1970), Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Khoshknab, N., (1996), Resim Sanatında Doğaçlama ve Spontane Süreç, Yüksek Lisans Tezi, MSÜ Sosyal Bilimleri Enstitüsü (yayımlanmamış).
- Küçükaydın, D.,(2003) “Fizikte Bunalım: Karanlık Madde ve Karanlık Enerji” <http://www.comlink.de/demir/> , Tarih, gün ve saat : 25. 12. 2003, 17:19:22.
- Madra, B., (1998-2002)YTÜ, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Programı Ders Notları, İstanbul.
- Osborne, R., (1998), Herkes için Felsefe, (Çev. D. Şahiner), Doğan Yayın Holding, İstanbul.
- Rewald, J., (1972), Gauguin, Heinemann Ltd. (with The Hyperion Press), London.

Russell, B., (1996), Dış Dünya Üzerine Bilgimiz, (Çev., v. Hacıkadıroğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Sönmez, N., (2000), "Form Bütünlüğünün Parçalanışı ve Renklerin Özgürleşmesi", Sanat Dünyamız, sayı:76, 2000, YKY, İstanbul.

STT,(1984), Marcel Duchamp, Sanat Tanımı Topluluğu Yayımı, İstanbul, sf. 24

Tunalı, İ., (1996), Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitapevi A.Ş., İstanbul.

Van Gogh, V., (1996), Theo'ya Mektuplar, (Çev. P. Kür), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Wildenstein, D. ve Cogniat, R., (1979), Gauguin, Thomas and Hudson, London.

Ziss, A., (1977), Elements d'esthétique marxiste, s. 66-71., <http://www.halksahnesi.org/yazilar/imge/imge.htm>, Tarih, gün ve saat: 06/01/2004, 21.50.

Web.1, (2003), "Wener Heisenberg (1901-1976)", <http://asiv.biltek.tubitak.gov.tr>, Tarih, gün ve saat: 02. 11.2003, 23:24:15.

Web.2, (2003), "En Küçük Parçacığın Peşinde", <http://focusdergisi.com.tr/bilim/00153>, Tarih, gün ve saat: 29.10.2003, 11.01.03.

Web.3, (2003), "Kesinsizlik ve İdealizm", <http://www.marksist.com/kitaplik/onlineKitap/AI/bolum6.htm>, Tarih, gün ve saat: 29.10.2003, 11.30.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi: 06.06.1955

Doğum Yeri: Yozgat

Lise: 1969-1972 Çankaya Lisesi

Lisans: 1972-1977 Hacettepe Üniversitesi Eczacılık Fak.

Yüksek Lisans: 1977 " " "

Lisans: 1995-2000 Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak.
Resim Bölümü

Yüksek Lisans: 2001-2003 Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Ana Dalı, Sanat ve Tasarım Programı

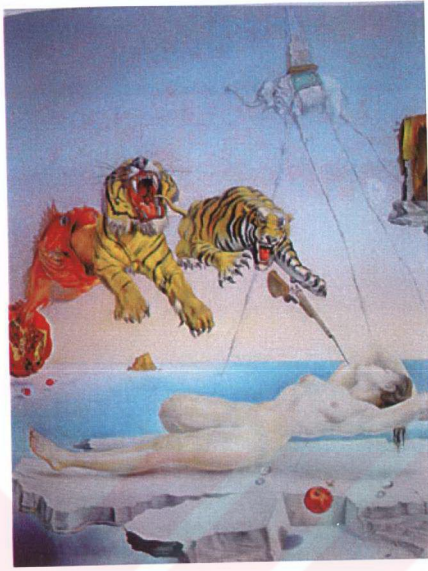
Çalıştığı Kurumlar

1977-1979 S.S.Y. Bakanlığı Merkez Hıfzısıhha Enstitüsü

1979-1980 Haydarpaşa Numune Hastanesi

1984-2000 Eczane Eczacılığı

2002-Devam ediyor " "



Resim 1. Salvador Dali, “Uyanmadan Bir Saniye Önce Narın Etrafında Uçan Arının Neden Olduğu Düş”, 1944



Resim 2. Diego Valazquez, “Nedimeler”, 1656

¹ Kaynak: Descharnes, R., (1997), Salvador Dali, Benedict Tachen, Hamburg.

² Kaynak: De Beaucorps, M., Ergmann, R., (1998), Great Masters of European Painting, Abrams Inc., NY, S.252



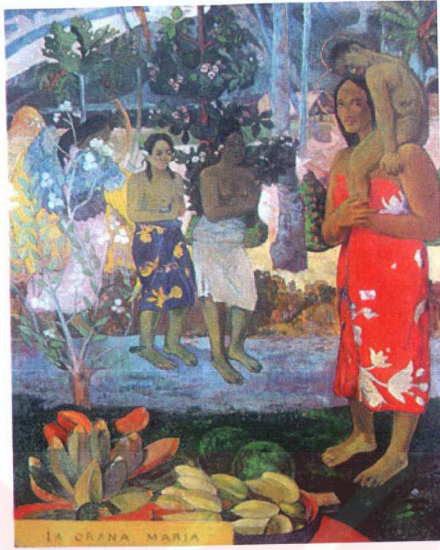
Resim 3. Vincent Van Gogh, "Kazıcı", 1882



Resim 4. Claude Monet, "İzlenim-Gündoğumu", 1872

³ Kaynak: http://www.vangoghgallery.com/drawings/p_0908.htm

⁴ Kaynak: Hamlin, P., (1969) Art Treasures of World, Hamlyn Published, New York.



Resim 5. Paul Gauguin, "Selam Maria", 1891



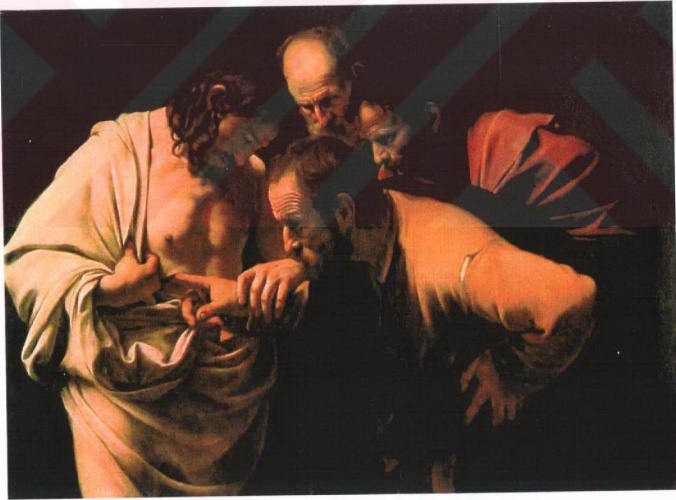
Resim 6. Leonardo Da Vinci, "Müjde", 1472-1475

⁵ Kaynak: The Metropolitan Museum, (1997), Master Pieces of Art, Metropolitan Museum, New York.

⁶ Kaynak: <http://www.lairweb.org.nz/leonardo/annunciation.html>



Resim 7. Jan Van Goyen, "Durgun Denizde Tekneler", 1646



Resim 8. Michelangelo Merisi da Caravaggio, "Kuşkucu St-Thomas", 1601-1602

⁷ Kaynak: De Beaucorps, M., Ergmann, R., (1998), Great Masters of European Painting, Abrams Inc., NY, S.224

⁸ Kaynak: <http://www.artchive.com/artchive/C/caravaggio/stthomas.jpg.html>



Resim 9. Henry De Toulouse-Lautrec, “Sanatçı Bruant’ın Kabaresi”, 1892



Resim 10. George Braque, “Keman ve Şamdan”, 1910

⁹ Kaynak: Gombrich, E. H., (1999), “Sanatın Öyküsü”, Remzi Kitabevi, İstanbul, S. 554

¹⁰ Kaynak: http://www.tamu.edu/mocl/picasso/braque/braque_candlestick.jpg



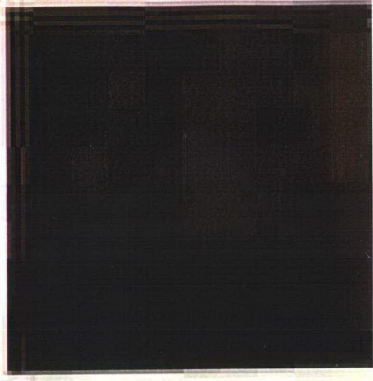
Resim 11. Giacomo Balla, “Soyut Hız- Arabanın Geçışı”, 1913



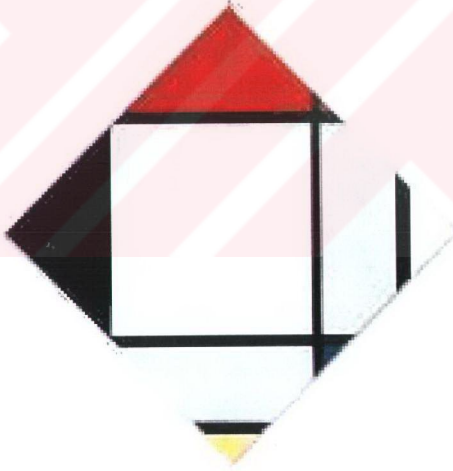
Resim 12. Wassily Kandinsky, “Beyaz Sınır”, 1913

¹¹ Kaynak: http://www.trindera.pwp.blueyonder.co.uk/Year%2010%20&%2011/giacomo_balla.htm

¹² Kaynak: <http://www.sassyswitches.com/?go=categories&plate=179>



Resim 13. Kasimir Malevich, “Siyah Kare”, 1913



Resim 14. Piet Mondrian, “Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarı ile Kompozisyon”, 1925

¹³ Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/sup/>

¹⁴ Kaynak: <http://www.artchive.com/artchive/M/mondrian/lozenge.jpg.html>



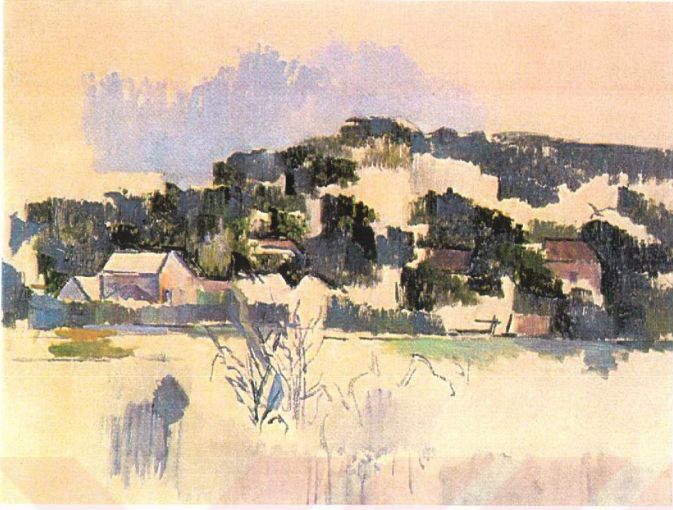
Resim 15. Jackson Pollock, "No: 12, 1949", 1949



Resim 16. Fra Angelico, "Müjde", 1430-1440

¹⁵ Kaynak: <http://www.artnet.com/Auction/AuctionsOnLineDetail.asp?LotID=2963603&AUID=27294&T=16>

¹⁶ Kaynak: <http://cgfa.sunsite.dk/angelico/p-angelic3.htm>



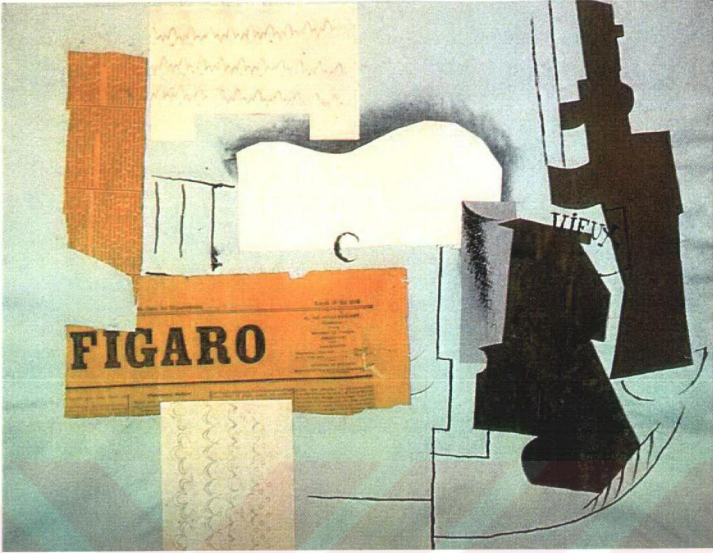
Resim 17. Paul Cezanne, “Tepedeki Evler (Nehir Kırması)”, 1900-1906



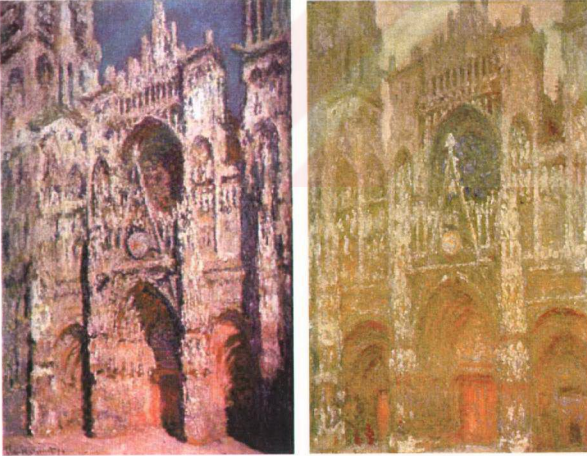
Resim 18. Jan-François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, 1857

¹⁷ Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/land/cezanne.houses-hill.jpg>

¹⁸ Kaynak: Gombrich, E. H., (1999), “Sanatın Öyküsü”, Remzi Kitabevi, İstanbul, S. 109



Resim 19. Pablo Picasso, “Gitar, Gazete, Bardak ve Şişe”, 1913



Resim 20. Claude Monet, “Rouen Katedrali”, 1894

¹⁹ Kaynak: http://pc235.cs.cas.cz/hakl/Art_Galery/Picasso_Ruiz_y_Pablo_1881-1973/Guitar_Newspaper_Glass_and_Bottle_1913_.jpg

²⁰ Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/monet/rouen/>



Resim 21. Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 1889



Resim 22. Paul Gauguin, “Pandanus Ağacının Altında”, 1891

²¹ Kaynak: Hamlin, P., (1969) Art Treasures of World, Hamlyn Published, New York.

²² Kaynak: Hamlin, P., (1969) Art Treasures of World, Hamlyn Published, New York.



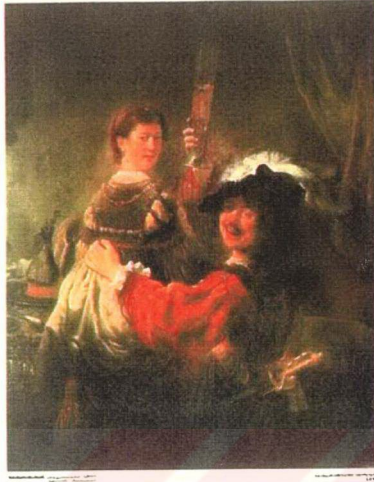
Resim 23. Paul Cezanne, “Nattürmort”, 1890-1891



Resim 24. Vincent Van Gogh, “Patates Yiyenler İçin Çalışma”, 1885

²³ Kaynak: Hamlin, P., (1969) Art Treasures of World, Hamlyn Published, New York.

²⁴ Kaynak: http://www.vangoghgallery.com/painting/p_0077r.htm



Resim 25. Rembrandt Van Rijn, “Saskia ile Otoportre”, 1632



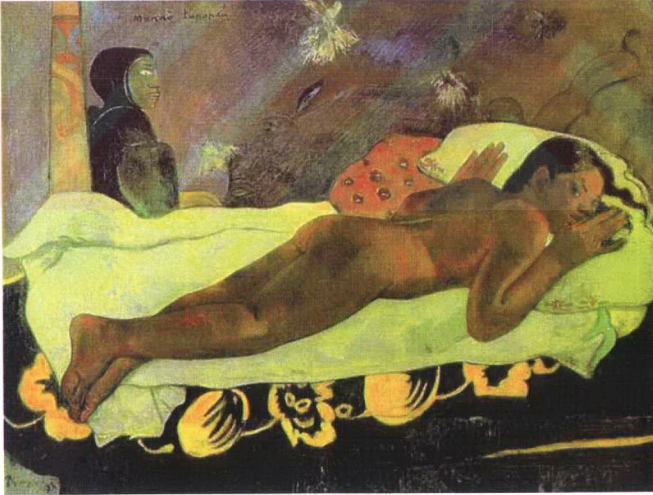
Resim 26. Georges Seurat, “La Grande Jatte’ de Pazar Öğleden Sonra”, 1884-1886

²⁵ Kaynak: <http://www.art.com/asp/sp.asp?PD=10067115&RFID=490457>

²⁶ Kaynak: Hamlin, P., (1969) Art Treasures of World, Hamlyn Published, New York.



Resim 27. Paul Cezanne, “Oturan Adam”, 1905-1906



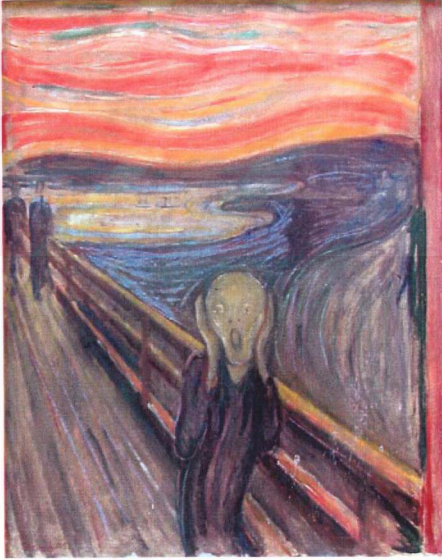
Resim 28. Paul Gauguin, “Ölümün Ruhu”, 1891

²⁷ Kaynak: <http://www.cosmopolis.ch/english/cosmo4/cezanne.htm>

²⁸ Kaynak: Kaynak: <http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin43.html>



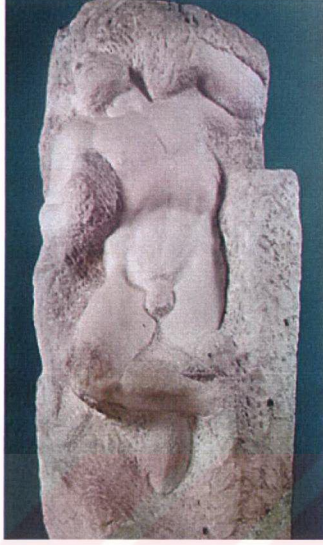
Resim 29. Paul Cezanne, “Kurukafa Piramidi”, 1901



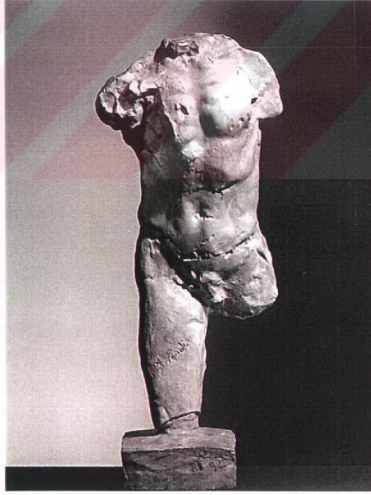
Resim 30. Edward Munch, “Çığlık”, 1889

²⁹ Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/sl/cezanne.pyramid-skulls.jpg>

³⁰ Kaynak: <http://www.museumsnett.no/nasjonalgalleriet/munch/eng/innhold/ngm00939.html>



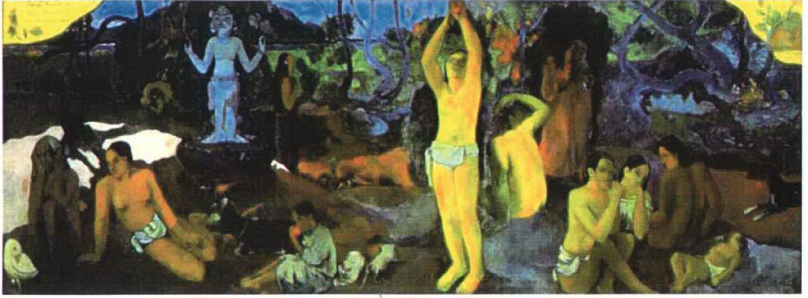
Resim 31. Michelangelo Buonarroti, "Balkalıran Köle, 1519



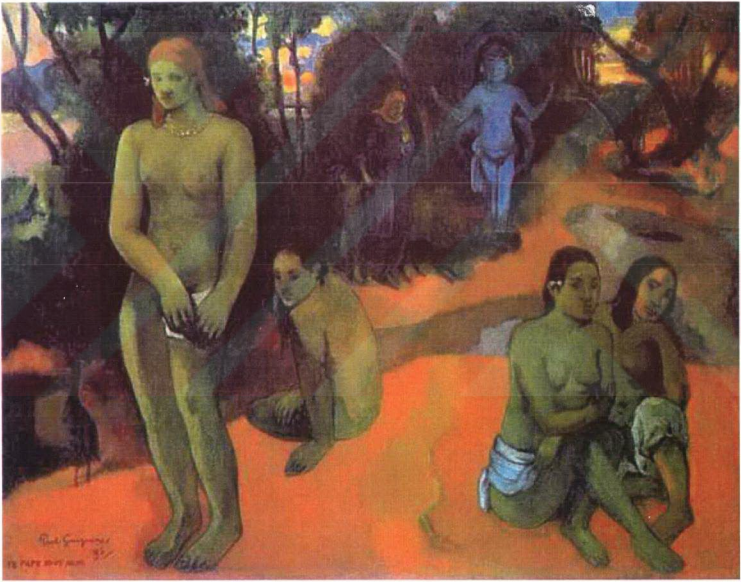
Resim 32. Augusto Rodin, "Torso", 1877³²

³¹ Kaynak: Heusinger, L., (1978), Michelangelo, Constable Inc., Londra

³² Kaynak: http://www.aaronquinnbrophy.com/rodin_torso.htm



Resim 33. Paul Gauguin, “Nerden Geldik, Neyiz, Nereye Gidiyoruz?”, 1897



Resim 34. Paul Gauguin, “Harika Sular”, 1898

³³ Kaynak: <http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin68.html>

³⁴ Kaynak: <http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin128.html>