

**T.C.KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**İMGE YARATIMI BAĞLAMINDA
SANAT YAPITINDA HAREKET**

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Zekeriya ERDİNÇ

KOCAELİ 2014

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**İMGE YARATIMI BAĞLAMINDA
SANAT YAPITINDA HAREKET**

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Zekeriya ERDİNÇ

DANIŞMAN: Yrd. Doç. Dr. Nevzat ATALAY

KOCAELİ 2014

TC. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

İMGE YARATIMI BAĞLAMINDA SANAT YAPITINDA HAREKET

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Tesiz Hazırlayan: Zekeriya ERDİNÇ

Tezin Kabul Edildiği Enstütu Yönetim Kurulu Karar ve No: 25.06.2014 - 2014/12

Jüri Başkanı: Yrd. Doç. Dr. Nevzat ATALAY

(İmza)

Jüri Üyesi Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU

(İmza)

Jüri Üyesi Prof. İnel İNAL

(İmza)

Jüri Üyesi Prof. İsmet ÇAVUŞOĞLU

(İmza)

Jüri Üyesi Doç. Dr. Yavuz ADUGİT

(İmza)

(Jüri, Yüksek Lisans için en az 3, Doktora için en az 5 öğretim üyesiyle oluşur)

ÖNSÖZ

Enerjiyle ters orantılı olan hareket kavramı yaşamın ve yaşamın bir yansıması olan sanatın, buna bağlı olarak da imge yaratım sürecinin derinden kavranmasını olanaklı kılan bir bakış açısı sunmaktadır. Plastik sanatlarda hareket eksenli analiz, gerçek dünyaya ait hikaye, temsil, klişeler, vb. verilerin, resimde renk, ışık, çizgi, ön ve arka plan arasında meydana gelen uzam, kompozisyon, heykelde boşluk, doluluk, denge, kullanılan malzemelerin olanakları, doğası gibi formel elamanlara indirgenmesini ve yaratım anının dikkate alınmasını zorunlu kılar. Böylelikle yaratılan imge, kültürel uzlaşım boyutunda derinden kavranarak tahrip edilmiş gerçek dünyanın içinden çıkan, gücün görünür olduğu öznel bir mevcudiyet olarak belirir. Bu nedenle, tarih boyunca doğrudan veya dolaylı tüm düşünürleri ve sanatçıları yakından ilgilendirmiştir. Düşünürler imge yaratımı esasına dayalı olarak hareketi karmaşık bir mekanizmayla açıklamaya çalışırken, sanatçılar yapıtlarında yaşamsal öz öngörülerine bağlı olarak ya sınırlı tutup enerjiyi vurgulamışlar, ya da enerjiyi nihayetinde performans, video, sinema, kinetik sanat disiplinleriyle bütünüyle harekete dönüştürmüşlerdir. Böylece harekete dayalı sorgulama, gerçek- imge diyalektiğinde yeni duyumsamaların kapılarını açmıştır.

Özünde nihilist veya dirimsel tavırlara bağlı olarak hakikatin bilgisine ulaşmaya olumlu veya olumsuz katkı veren imgeler, zihinsel ve madde kökenli sanat imgeleri olmak üzere ikiye ayrılırlar. İmgelerin yaratımları bir tür mekanizmaya bağlıdır. İçinde kaçınılmaz bir hareketin varlığına işaret eden bu mekanizmaların araştırılması, imgenin kapsamlı ontolojik niteliğini ortaya koymaktadır. Zihinsel imgede bu mekanizma imgelem, duyular ve bellek olmak üzere üç bilgi yetisiyle kurulmuştur. Madde kökenli sanat imgesinin mekanizması ise bu üç bilgi yetisine ilaveten, harekete dayalı analogik dil gerektiren *modülasyon yasalarıyla* kurulmaktadır.

Modülasyon, içinde gerçeklik olgusunun, yoğun bir hareketliliğin hüküm sürdüğü yaşamın, başka bir deyişle *uzam-zaman* olgusunun ışık ve renk sinyallerine çevrilerek iletilmesi anlamına gelmektedir. Yaşamdaki hareketten beslenen analogik dil kökenli modülasyon, plastik sanatlarda ön ve arka olmak üzere planlara dayalı bir kavramdır. Modülasyon, bireysel özün yakalanmasını öngören, form, kontur çizgisi ve fonun göze aynı uzaklıkta olduğu Antik Mısır'ın alçak rölyefinde *kalıp* (moule) adını alır. Planların ön ve arka olmak üzere birbirinden ayrılarak üçüncü boyutun açığa çıktığı ve kolektif özün yakalanmasını hedefleyen Antik Yunan sanatında *iç kalıp* (module) şeklindedir. Planlardan kurtularak formun mucizevi bir enerji ile sürekli yükselip alçaldığı, yaşamın özgürleşmiş özünü öngören Gotik sanatta modülasyon gerçek niteliği ile ortaya çıkar.

Gotik sanatın özgür ruhunun bir ifadesi olan modülasyon Modern sanatın da mizacını büyük bir ölçüde belirlemiştir. Zira modülasyon sürecinden geçen imge, yaşamın bir temsili (représentation) değil, Dünya'nın yaratımına denk, tam bir *mevcudiyetolma* niteliğini kazanır. Dünya'nın *kaos, felaket, olgu* sürecinden

geçilerek yaratılması gibi mutlak bir mevcudiyet, ikon niteliğinde beliren imgenin de *kaos,diyagram, sanatsal olgu* aşamalarından meydana gelen bir zaman sentezinden geçmesi gerekmektedir.

Diyagram, gerçekliği tahrip ederek içindeki gücü açığa çıkaran kurgulanmış kaos ve felaket anlamına gelmektedir. Bir mevcudiyet niteliğinde ortaya çıkacak sanatsal olgunun varolma koşuludur. Her bir yapıt için özgün bir diyagramın yaratılması gerekmektedir. Diyagram bu haliyle gerçek ile imgeyi, göz ile eli kıyasıya çatıştıran, bütünüyle ele ait bir yaratımdır.

Diyagram Jacson Pollock'un öncülüğünü ettiği soyut dışavurum akımında fırçayı ve şövaleyi resmin temel araç ve gereçleri olmaktan çıkartacak kadar maksimum düzeyde kullanılmıştır. Ortaya çıkan yapıt tam bir kaotik yansıma niteliğindedir. El burada göze karşı mutlak bir zafer kazanmıştır. Cézanne ve Van Gogh'un öncülük ettiği figüral sanatta diyagramın belli bir dengede tutulmaya çalışıldığı görülür. Soyut sanatta ise diyagram resimsel bir kod ile yer değiştirir ve sanat dijital bir nitelik kazanır.

"İmge Yaratımı Bağlamında Sanat Yapıtında Hareket" adlı bu tez, imgede enerji de vurgulansa, hareketin varolduğunu iddia eder. Hareketin ne olduğunu, nelere bağlı olduğunu, sanatsal imgenin esasında herhangi bir şeyin temsili olduğu yanılığını ortadan kaldırarak, içinde gücün görünür kılındığı saf bir mevcudiyete nasıl ulaşılabileceğini araştırmaktadır.

Bu çalışmanın hazırlanmasında mümkün olduğunca çok yazılı kaynaktan yararlanılmaya çalışılmıştır. Kişisel uygulamaların ortaya konmasında teknik ve teorik katkılarından dolayı, Kocaeli Üniversitesi Makina Mühendisliği Bölüm Başkanı Prof. Dr. İbrahim Uzman'a, Prof. Dr. İsmail Çürgül'e ve atölye sorumlusu Abdülkadir Usta'ya, Tornacı İbrahim Aksoy'a çok teşekkür ederim.

Zekeriya Erdiñç/ Haziran 2014

ÖZET

Descartes imgelemi *duyular* ve *bellek* ile desteklenmiş bir mekanizmayla özdeşleştirir ve «*imge bilinci yaratan imgelem mekanizması*» olarak tanımlar. Descartes'ın imgelemin mekanik dünyasını benimseyen Leibniz ve Hume bu mekanizmanın ürünü olan imgeyi *düşünce* ile ilişkilendirirler. İki düşünür de imgelerin dış dünyanın birer *düşüncesi* olduğu fikrinde birleşirler. Düşünceler dış dünyada karşılıklarını bulmuyorsa «*zihinsel*», buluyorlarsa maddi kökene sahip «*gerçek imge*» adını alırlar. Böylece müzik ve edebiyat dışındaki sanat yapıtlarını maddi kökenli gerçek imge olarak kabul etmek gerekmektedir.

Meyerson'un «*İmgenin gün doğumları olduğu gibi gün batımları da vardır; imge doğar, ölür ve ölümü bir diğerinin doğumuna vesile olur.*» sözünden de anlaşılacağı üzere İmge, ürünü olduğu mekanizmanın tüm dinamizmini barındırır.

İmge yaratım mekanizmasını *nihilist* ve *dirimsel* (vitaliste) olmak üzere iki tavır eyleme geçirir. Nihilist tavrın hareketlendirdiği mekanizma dış dünyanın temsili (röprodüksiyon) olan imgeler yaratır. Herhangi bir temsilden uzak ve kendini başlı başına bir *mevcudiyet* olarak ortaya koyan, enerji yüklü veya hareketli imgenin açığa çıkmasında dirimsel tavrın etkin olduğu görülür. Böylece nihilist tavrı *figüratif* sanatın yolunu, dirimsel tavrı ise *figüral* sanatın yolunu açar.

“*İmge Yaratımı Bağlamında Sanat Yapıtında Hareket*” başlıklı bu çalışmada imge kavramının “imgelem” adı verilen bir mekanizma aracılığıyla yaratılması gibi, sanatsal imgenin de yaratılmasında *modülasyon* yasalarının hükmettiği bir mekanizmanın var olduğu tartışmaya açılır. Bu tartışma mekanik hareketler esasına dayanan analogik bir dil aracılığı ile tarihte farklı niteliklerde karşılaşılan, kültürel veya öznel bir uzam-sinyal aktarımı olan modülasyon kavramının etrafında dönmektedir.

Modern sanat, tarih boyunca aktarılan uzam-sinyallerden beslenir. Bacon'un, Van Gogh'un ve Gauguin'in Mısırlı, Kandinsky'nin, Klée'nin, Mondrian'ın Bizanslı, Cézanne'ın, Picasso' nun, Pollock'un Gotik duyumsama içinde olmalarının nedeni budur. Bunun yanında eklektik mizaca sahip modern çağın sanat iradesi, klişelerden arınmış, gücü görünür kılmış mevcudiyet şeklindeki sanatsal olguyu hedefleyen bir irade şeklinde ortaya çıkar.

Bu tezin temel konusu olan hareket, özellikle Gotik sanatın dirimsel bir tavırla ortaya koyduğu ve modern sanatı da derinden etkileyen modülasyondaki *inorganik* canlılıkta aranmaktadır. Bu modülasyon, içinde dünyanın yaradılış anındaki *kaos ve felakete* metaforik göndermeler yapan olguları, göz ile elin kıyasıya çatıştığı *diyagram* kavramını barındırır. Bu modülasyonda varolan inorganik canlılık, ya sanatsal olguda yaratım anının hareketliliğinin donup kaldığı *dengesizlik*, ya da yaratma anının ardışık tekrarları şeklindedir.

Tezin son bölümünde yer alan ve anlatılan kişisel uygulamalar, bu araştırmaların ışığında yapılmaya çalışılmıştır. Deneysel sürecin ağır bastığı uygulamalardaki hareketi, kullanılan malzemelerle yaratılan formların titreşimi olarak algılamak gerekmektedir. Böylece yüzeyde, planda, kütlede algılanan ve kendini bir dengesizlik olarak hissettiren hareketin dışında, mekanik aksamıyla alçalıp yükselerek, inip çıkarak, yer değiştirerek inorganik bir yaşam süren, gerçek bir enerjiyle yüklenmiş *kinetik* sanatta da inorganik bir mevcudiyetin olduğu görülebilmektedir.

Anahtar Kelimeler : Analogik dil, dirimsellik, diyagram, haptik bakış, modülasyon,

ABSTRACT

Descartes identify imagination with a mechanism supported by senses and memory, and imagination can be called as imagination mechanism which creates consciousness. Adopting Descartes's mechanical world of imagination, Leibniz and Hume associate imagination which is a product of this mechanism with thought. Both these philosopher agree that all imagery are thoughts of outside world. If thoughts can not find their counter parts in outside world, they are called «mental image», but if they can, they are called «real image» having a material origin. Thus, it should be accepted that who learnt works but music and literature have material origins and they are real images.

Imagination has both sunrises and sunsets; imagination is born, dies and its death goes between the birth of another. Imagination comprises all the dynamisms of the mechanism of which it is a product.

Imagination sets creation mechanism going in two ways, nihilistic and vital. The mechanism set by nihilistic attitude creates imagery which are reproductions of outside world. It occurs to be that vital attitude is effective when an energy loaded and active imagination comes in too pen by setting it self forth, far from any reproduction. While nihilistic attitude produces figurative art, vital attitude produces figural art.

In this study titled as "Movement in Art Work in the Context of Image Creation" it is open to discussion that concept of image is created by a mechanism called "imagination" and that there is a mechanism controlled by modulation acts in creation of artistic images.

Modern art feeds of prolonged signals transferred through out history. That's why Bacon, Van Gogh, Egyptian Gauguin, Kandinsky, Klee, byzantine Mondrian, Cézanne, Picasso and Pollock were all in a gothic sensation. Besides, having an eclectic mood, art will of the modern era appears to be as a will that is free of stereo types, and that aims an artistic phenomenon in a physical form which has made power visible.

As the main subject of this thesis, movement should be searched in the inorganic vitality with in the modulation that especially Gothic art has revealed in a vital attitude and that profoundly has affected modern art. This modulation includes the diagram concepts that eye and hand are fiercely in conflict with each others, and that give metaphorical chapters and verses to the chaos and disaster during creation. In this modulation, existing inorganic life is either shaped as the instability that mobility of the creation moment stand sagast in artistic phenomenon or consecutive repeats of the creation.

The described personal practices in the last part of the thesis are tried to be practiced in the light of these researches. Movement in practices where the

experimental process predominates should be understood as the vibration of the created forms with the used materials. Thus, apart from this movement which is perceived on the surface, in the project, in the mass and makes it selfevident as an imbalance ; an inorganic existence filled with a real energy can be seen in kinetic art by its falling and rising with mechanical parts, by its fluctuatings and by its displacings.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	V
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	VI
İÇİNDEKİLER.....	VIII
RESİMLER LİSTESİ.....	IX
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM	
İMGE VE İMGELEMDE ÖZNEL HAREKET VE SANATSAL İMGE	
1.1. İmge ve İmgelemin Hareket Mekanizması.....	5
1.2. İmge Yaratım Mekanizmasında İki Tavrı; Dirimsellik Ve Nihilizm.....	10
1.3. İmge Yaratım Mekanizmasında Dijital Dil ve Analogik Dil.....	14
1.3.1. Dijital Dil.....	15
1.3.2. Analogik Dil.....	17
1.4. Sanatsal İmgede Hareket Ve Modülasyon.....	18
1.4.1. Modülasyonda Zaman Sentezi ve Hareket Odaklı Diyagram.....	27
1.4.2. Diyagram Ve Sanatsal Olgı.....	35
1.4.3. Diyagramın Manüel Niteliği.....	43
2.BÖLÜM	
SANAT YAPITINDA NESNEL HAREKETLİLİK	
2.1.Durağan Yapıtlarda Hareket.....	49
2.1.1. Kütle ve Enerji.....	51
2.2. Hareketli Yapıtlar.....	54

3. BÖLÜM:

MODERNİZMDE HAREKET ALGISI

3.1 Uzam- Enerji.....	56
3.1.1.Uzam-Zaman.....	59
3.2. Konunun kişisel Yapıtlar Üzerinden Değerlendirilmesi.....	72
SONUÇ.....	90
KAYNAKÇALAR.....	94
ÖZGEÇMİŞ.....	103

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Şema-1: “Analojik Ve Dijital İletişim Kanalları”.....	14
Şema-2: ”Bilgisayarın İkili Sisteme Göre Bilgiyi İşleme Mantığı.”.....	16
Resim-1: ” Analojiyi Örneklendiren Bir Fotoğraf”.....	18
Resim-2: “II. Ramses’in Hititler ile Savaşı” Abou-Simbel Tapınağı, M.Ö. 13. y.y.....	20
Resim-3: “B. İskender’in III. Darius ile Savaşı” İstanbul Arkeoloji Müzesi, M.Ö.4.y.y.....	21
Resim-4: “İmp. ve İmparatoriçenin Arasındaki İsa” Aya Sofya Müzesi M.S. 11.y.y.....	23
Resim-5: Rafael, “Mucizevi Balık Avı” (500cm x 350) Victoria Müzesi, Ld,1515.....	24
Resim-6: Tintoretto,“Adem İle Havva” (220cmx150cm) La Roche-Sur Müz.1550.....	24
Resim-7: Rubens “Hz. İbrahim İle Melkhiselek’in Buluşması” (204cm x 250cm.) 1518.....	25
Resim-8: “Gargouille” Notre Dame Katedrali, 14. Yüzyıl.....	26
Resim-9: Van Gogh, “Kendi Odası” (72cm. x 90cm.) D’Orsay Müzesi,1888 ...	27
Resim-10: P. Cézanne “Nature Morte”, (81cm. x 100cm.), DOrsay Müzesi, 1905.....	28
Resim-11: J. M. W Turner ‘Işık Ve Renk’, (78,5cm. x 78,5cm) Tate Britain,1848	29
Resim-12: B.Michel-Ange, “Kutsal Aile”. GaleriedesOffice, Fl. 120cm. 1506.....	36
Resim-13: M.Ange, “Cascina Savaşı”, Galeriedes Of. Fl,(76,4cm x 130cm.)1542.....	37
Resim-14: E. Manet “Kırda ÖğleYemeği”, (81,9cm.x 104,5cm), D’Orsay Müzesi, 1863.....	38
Resim-15: P.Cézanne,”Yıkananlar”, (127cmx196cm), Na. Galery, Ld, 1900-1905.....	38

Resim-16: Fr. Bacon, “Çarmıha Gerilme” (197cm.x147cm.) Pinakother, Münih,1965.....	40
Resim-17: Modrian.”Kırmızı, Sarı, Mavi Compozisyon”, Mod. San. Mü. N.York,1921.....	41
Resim-18: Morris Louis, (252cm. x362cm.), New-York, 1960.....	45
Resim-19: Kandinsky,“MaviSegman”(120cm.x140cm.)Gug. Mü. N.York,1921.....	46
Resim-20: M. Ange “Pietà“195cm.175cm, Sen Pier Bazilikası, Vatikan, 1499.51	
Resim-21: Michel-Ange,“ Köle“ 267cm.65.50cm, Louvre, Paris.1536.....	52
Resim-22: BridgetRiley, “İsimsiz”, (58cm.x 63cm), 1966.....	53
Resim-23: D. Velaskes “LasMeninas” (318cmx276cm)Padro Mü., Madrid, 1656.....	58
Resim-24: Dino Valls “İsimsiz” Tuval üzerine yağlı boya.....	59
Resim-25: LucioFontana “Psaziale” Modern Sanatlar Müzesi, Paris, 1960.....	60
Resim-26: Pablo Picasso “Kadın Başı” Bronz, Ulusal Müze, Paris,1909.....	61
Resim-27: Vladimir Tatline “Contre-Relief”, 1915.....	61
Resim-28: RudolfBelling, “Yürüyen Figür“ ,Bronz, 54cm.27cm.14cm, 1921...	62
Resim-29: ConstantinBrancusi “Öpüş Kapısı”, Taş, 1938.....	63
Resim-30: Alexander Calder, “ Mobil”, 1962.....	63
Resim-31: HenriLaurens, “Aynalı Kadın”, Bronz, 1929.....	64
Resim-32: AlbertoGiacometti,“Görünmez obje“ Bronz, 1934.....	64
Resim-33: AntoinePevsner, “Çizgisel Konstrüksiyon”, Aliminyum, İp, 1962.....	65
Resim-34: MarcelDuchamp“Gelin” Cam, Boya, 1923.....	67
Resim-35: YvesKlein,“Atlayış“, 1960.....	68
Resim-36: Jacson Pollock,“Dripping“, Yağlıboya, 1949.....	69
Resim-37: On Kawara,“ Tarih“, Yağlıboya, Gazete Kupürü, 1973.....	70
Resim-38: ”Amazon” Pişmiş Toprak. 120cm.120cm.80cm. 2008.....	71

Resim-39: ”Amazon”.Detay.....	72
Resim-40: “Hakikat“. Metal, 120cm.40cm.40cm. 2007.....	73
Resim-41: “Zelzele“. Metal, 160cm.80cm.60cm. 2005.....	74
Resim-42: “Boğa“, Andezit, 350cm.250cm.200cm. 2011.....	75
Resim-43: Georges Baselitz. “"Elke",1976.....	76

Sayfa

Resim-44: “Kağıt Gemi“, Karışık Malzeme, 700cm.250cm.200cm. 2005.....	76
Resim-45: “ İç ve Dış“, Mermer, 230cm.150cm.140cm. 2005.....	77
Resim-46: “Mezar-1“, Mermer, 210cm.110cm.45cm. 2010.....	78
Resim-47: “Mezar-1“, Detay.....	79
Resim-48: “Mezar-1“ Detay 2.....	79
Resim-49: ”Mezar-2”. Mermer, 210cm.110cm.45cm. 2010.....	80
Resim-50: ” Mezar-2”. Detay.....	80
Resim-51: ”Üç Güzeller Piramit” Metal, 160cm.30cm.30cm. 2011.....	81
Resim-52: ” Üç Güzeller Küp”. Metal, 165cm.30cm.30cm. 2011.....	82
Resim-53: ”Üç Güzeller Küre”. 170cm.30cm.30cm. 2011.....	83
Resim-54: İlhan Koman, “Derviş”,Ahşap, 60x185 cm,1970.....	84
Resim-55: İ. Koman,““SonsuzSütun”, Ahşap, Zincir,İp, (200cm.40cm.30cm.) 1975.....	84
Resim-56: ”Xylenca”. Metal, Elektrik Motoru, 230cm.90cm. 40cm. 2001.....	85
Resim-57: ” Yansıma”. Metal, Elektrik Motoru, 260cm.80cm.80cm. 2008.....	86
Resim-58: ” All-Over” Metal, Elektrik Motoru,İp. 200cm.90cm.80cm. 2009....	87
Resim-59: ”Sistol-Diyastol”, Metal, Elektrik Motoru, 200cm.100cm.100cm. 2011.....	88
Resim-60: “Sistol-Diyastol”, Detay.....	89
Resim-61: “Sistol-Diyastol”, Detay.....	90

GİRİŞ

İnsan “ben” dediğinde kendini dışta bırakır. Kendi dışında olan her şeyi ya tarif ettiği ya da yarattığı, sürekli yaşama öyküner, devinen imgelerle ifade eder. İnsanın algısı dışında kalsa da yaşamın akışkanlığı imgeye hareket ve devinim olarak yansır. İmgenin hareket odaklı araştırılması, yaşamın akışkan özüne sonu kestirilemeyecek bir yolculuktan ibarettir.

“İmge Yaratımı Bağlamında Sanat Yapıtında Hareket” adlı bu teorik çalışma, zihinsel boyutta yaratılan imgenin nasıl ve ne tür bir mekanizmanın sonucu olduğundan yola çıkarak, madde kökenli bir imge olan sanat yapıtını hareket odaklı incelemektedir. Müzik ve edebiyat dışındaki sanat yapıtlarının yine bir mekanizmanın ürünü olduğunu tartışmaya açar. Bu çalışma ikinci, üçüncü ve dördüncü boyutta (ardışık zamanlara bağlı sinema, video, performans, kinetik, vb.) algılanan madde kökenli sanat imgelerinin yaratımında *modülasyon* yasalarının hükmettiği bir mekanizmanın rol oynadığını iddia eder. Çalışmada modülasyon eyleminin gerçekleşme koşulları Antik Mısır’dan başlayarak detaylarıyla ortaya konur. Ayrıca, imgenin temsile (représantation) dayalı sanat yapıtı olmasının ötesinde, yaşamın klişelerinden (benzerlik, hikaye, figürasyon, hazır ve ham veriler) arınarak kendini gücü görünür kılan bir *mevcudiyete*, gerçek anlamda sanatsal olguya bir zaman sentezi sonunda nasıl evirildiğini araştırır. İmge zihinsel olsun veya maddesel olsun yaratımının, gerçek ile imge, duyu ile sezgi, el ile göz, optik görüş ile haptik görüş gibi karşıtların çatışması sonucu eyleme geçen bir mekanizmanın sonucu olduğunu tartışmaktadır.

Sanat yapıtlarında hareket, kendini ya yaratma sürecinin donup kalmış bir anı, ya da yaratma sürecinin ardışık tekrarları şeklinde zaman içinde gösterebilir. Bu araştırma, yapıtta kendini zorunlu olarak iki şekilde hissettiren söz konusu bu hareketin kuramsal alt yapısını oluşturmayı amaçlamaktadır.

Konuya imge ve imgelem kavramlarını 17. Yüzyılda ilk defa kuramsal düzeyde tartışan, başta Descartes, Leibniz ve Hume olmak üzere modern felsefenin metafizik kuramcılarının düşüncelerine yer verilerek başlanır. İmgekonusunu geliştirerek

günümüze taşıyan Kant, Nietzsche, Peirce, Bergson, Sartre, Lyotard ve Deleuze' ün konuyla ilgili yaklaşımlarına dikkat çekilir.

Özellikle Nietzsche ve Deleuze' de, sanatsal imgenin yaratılmasında *dirimsellik ve nihilizm* olmak üzere iki tavır öne çıkar. Nietzsche ve Deleuze imgeyi duyuyla algılanan gerçekliğin bir temsili yapan nihilist tavır ile onu yaşamın tüm klişelerinden arındırarak gücü görünür kılan ve bir mevcudiyete dönüştüren dirimsel tavrı birbirinden ayırırlar. Böylece Deleuze *figüratif* ve *figüral* olmak üzere sanatta iki farklı yönelimin bulunduğunu iddia eder. Bu tez imgeyi içinde gücü görünür kılan bir mevcudiyete dönüştüren figüral sanat ekseninde yazılmaya çalışılmıştır.

Madde kökenli sanatsal imgenin yaratılmasında etkin olan mekanizma *modülasyondur*. Modülasyon uzam-zaman olarak kabul edilen, yaşama ait verilerin ışık ve renk sinyallerine çevrilerek resimde, fotoğrafta, sinemada ikinci boyuta, heykelde, seramikte üçüncü boyuta iletme eylemidir. Psikolojik ve içgüdüsel tavırların ve mekanik hareketlerin yön verdiği *analojik dil* kullanım esasına dayanan bu kavram Antik Mısır sanatından başlayarak incelenir. Modülasyon, ön ve arka olmak üzere, planlara bağlı olarak Antik Mısır'da "*haptik bakışı*" gerektiren "*kalıp*" (moule), Antik Yunan'da "*dokunsal-optik bakışı*", Bizans'ta "*saf-optik bakışı*" gerektiren "*iç kalıp*" (module), Gotik sanatta ise planlardan kurtularak özgürleşmiş formun ifadesi şeklinde yasalaşmıştır. Gotik sanatın miras bıraktığı, formu mutlak özgürlüğe taşıyan modülasyon kavramı modern sanatı da bütünüyle etkisi altına almıştır. Planların artık dikkate alınmadığı bu modülasyonda, birbirine kontrast oluşturan ışıklı ve gölgeli alanların, sıcak ve soğuk renklerin kasılma, gevşeme (sistol-diyastol) yaratmasından yararlanılarak bir dışavurum arayışı söz konusudur.

Bir uzam sinyali aktarımı olan modülasyon, önceden ne olacağı kestirilemeyen, ancak yaratım süresince ulaşılabilecek yaşamsal bir olgudur. Son derece öznel bir yaşamsallık gerektiren bu olgunun her sanatçıda *gereklilik, dengesizlik* ve *diyagram* olmak üzere üç temel kriteri vardır. Ancak bu üç temel kriter yerine getirilebilir ise sanatsal imge yaratılabilir. Gereklilik kriteri sanatçının kendini ifade etmesi zorunluluğu ile ilişkilidir. Dengesizlik, her yapıtta var olması gereken harekete işaret eder. Diyagram ise, boş tuvali, beyaz kağıdı, dokunulmamış kütleyi hınca hınç doldurduğu kabul edilen gerçek hayata ait, *klişe* olarak tanımlanan verilerin (hikaye, figürasyon, benzetme kaygısı, vb.) içine yıkıldığı kurgulanmış "kaos", "felaket" ve

bu iki olgunun içinden çıkan filizlenmiş tohum anlamına gelir. İçinde yoğun bir hareketlilik barındıran diyagram, sanatçının içinden geçmek zorunda olduğu, içinden geçerek “*mevcudiyet*” şeklinde ifadesini bulan sanatsal olguya ulaşacağı koşuldur.

Sanatsal eylem, yaratım öncesini de içeren bir zaman sentezi olarak kabul edilir. Diyagram bu zaman sentezinin ikinci aşamasında kendini gösterir. Sentezin ilk aşaması olan kaosun şiddetine göre, eylem öncesinin ikinci aşamasında resimde boş tuvali, yazıda beyaz sayfayı veya şekillendirilecek malzemeyi istila etmiş klişeleri, hazır ve ham fikirleri, bir anlamda gerçek yaşamın tüm verilerini parazitlendirerek temizlemek üzere, zorunlu olarak ortaya çıkacaktır. Ancak bu süreç sağlıklı işleyebilirse zaman sentezinin üçüncü aşaması olan “*sanatsal olguya*” ulaşabilmektedir.

Diyagram gözün değil elin, optiğin değil, haptiğin etkin olduğu, gözün tamamıyla denetimi ele kaptırdığı bir eylemdir. Bütünüyle ele aittir (manüel). Elin ön plana çıkmasından dolayı resimde vazgeçilmez olan temel olgular önceliğini yitirir. Örneğin çizgiden çok lekeden bahsedilir. Fırça ve şövale resmin koşulu olmaktan çıkar. Fırça yerine kullanılabilen sayısız malzeme resmin araçları arasına girer. Tuvalin yere serilmesiyle, ufuk çizgisinin, gözün ve optiğin bir önemi kalmaz. Sanata artık, kendine göre kuralları olan el ve bu elin yarattığı *üçüncü göz* hükmetmeye başlar.

Optik göze kendini dayatarak üçüncü gözü açığa çıkartan el, “*taktıl*” (dokunsal) “*saf manüel*” ve “*dijital*” olmak üzere üç kategoride inceleniyor. Taktıl, elin gözün direktiflerine tabi olma durumudur. Bu durumda el “dokunur”. Eğer el gözün dayatmalarına karşı gelirse, baş kaldırır, isyan ederse, şiddet uygularsa, buna “*saf manüel*” adı verilmektedir. Dijital ise elin göze olan bağlılığının tamamıyla yok olmasıdır.

Tezin ikinci bölümünde spesifik yapıtlardan yola çıkarak durağan ve gerçek enerjinin gerçek harekete dönüştüğü, kinetik sanat kategorisine giren yapıtlardaki hareket analizleri yapılmaktadır. Durağan yapıtlarda hareket, kütlenin parçalanması oranında algılanan harekettir. Kütlenin içinde yoğun olarak var olduğu düşünülen enerjinin parçalanma seviyesine bağlı olarak enerjinin harekete dönüştüğü iddiası ortaya konmaya çalışılmaktadır. Üçüncü bölümde modern sanatın hareket odaklı

sanat yorumlarına katkı veren uzam, zaman, enerji kavramlarının nasıl ele alındığı ve eklektik bir mizaca sahip olsa da kendine özgü sanat iradesini nasıl şekillendirdiği araştırılmaktadır. Dördüncü bölümde ise tüm bu araştırmaların sonuçlarının kişisel çalışmalara nasıl yansıdığı anlatılmaya çalışılmaktadır.

Bu tezin teorik ve pratik olmak üzere iki ayağı vardır. Teorik çalışmanın gerçekleşmesi için “Kaynakçalar” bölümünde de bulunan çoğunluğu Fransızca, mümkün olduğunca çok sayıda kaynağa ulaşılmaya çalışılmıştır. Gilles Deleuze’un geliştirdiği “Figüral Sanat” adlı kuramının temellerini attığı, Türkçeye “Duyumsamanın Mantığı” adıyla çevrilen “Logique De La Sensation” adlı kitabı ele alınan konuyla ilgilidir. Uygulamalarda herhangi bir malzemeye ağırlık verilmemiştir; malzeme seçimi çalışmalarda sorgulanan harekete bağlı olarak gelişmiştir. Çalışmaların, sergilendikleri mekanla açık bir ilişki kurulabilmesi için boyutlarının büyük olmasına özen gösterilmiştir.

Konuyla ilgili başlıca kavramlar şunlardır:

Modülasyon, dirimsellik, nihilizm, figüratif, figüral, analogik dil, haptik bakış, kalıp (moule), dokunsal-optik bakış, saf-optik bakış iç kalıp (module), sistol-diyastol, diyagram, sanatsal olgu, üçüncü göz, taktil (dokunsal), saf manüel, dijital.

1. BÖLÜM

İMGE, İMGELEMDE ÖZNEL HAREKET VE SANATSAL İMGE

1.1. İmge ve İmgelemin Hareket Mekanizması.

Konuya ilişkin tartışmanın başlaması ve sistematik bir yolda ilerlemesi için ilkin imge ve imgelem kavramlarının felsefi anlamlarına, sonra da tarihsel süreçte nasıl bir iş gördüklerine bakmak gerekmektedir.

İmge ile imgelem aynı kökten gelmiş olmalarından dolayı sıklıkla birbirinin yerine kullanılır. Oysa bu iki kavram arasında özsel bir ayırım vardır. Felsefe sözlüklerinde“(*Alm. Bild, Vorstellung*) (*Fr., İng. Image*) (*Es.Türkçe. Hayal*): *Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşünsel kopyası*” (Akarsu, 1998: 104) olarak tanımlanırken, imgelem, “(*Alm. Einbildungskraft*) (*Fr., İng. Imagination*) (*Lat. Imaginatio*) (*Yun. Phantasia*) (*Es. T. Muhayyile*): *1- Bir nesneyi, o nesne (karşımızda) olmaksızın tasarımlama yetisi. // İmgelem: a. Yaratıcı olabilir, tasarımı kendisi yaratır. b. Yansıtıcı olabilir, anlıkta önceden bulunan tasarımları anımsar. 2- (Kant'ta) Görü ile düşünme, duyarlık ile anlık arasındaki gerçek aracı; görüdeki çokluğu bir tasarım durumuna getiren, böylelikle de her bilgiyi olanaklı kılan önsel koşul*” (Akarsu, 1998: 104) anlamlarında kullanılır. Görüldüğü gibi, imge, bir nesnenin, bir durumun, bir halin, bir hareketin yeniden üretim faaliyeti olan bir zihinsel edimin hem sonucu hem de aracı olarak iş görürken, imgelem bir entelektüel yeti ya da güç demektir.

İmgenin ve imgelemin kelime anlamlarına bakıldığında iki kavramın da zihinle, bilme yetisiyle ilişkili olduğu görülmektedir. Bu nedenle iki kavram da tarih boyunca filozofların çalışmalarında şu ya da bu şekilde yer almıştır. Ancak bilgi kuramsal sorunları felsefenin merkezi sorunu haline getirdiğinden, imge ve imgelem asıl olarak 17. Yüzyılda kuramsal düzeyde tartışılmaya başlanır. Descartes'in başını çektiği modern felsefenin temel konusu olan bu iki kavram, Leibniz ve Hume başta olmak üzere tüm metafizik kuramcıları meşgul eder. Nihai amaçları hakikatin bilgisine ulaşmak olan metafizik bakış açısının bu güçlü temsilcileri, Aristoteles ile başlayan ve 1880'lere kadar etkin olan “çağrışımıcılık” öğretilerini Hıristiyanlık ile bağdaştırmaya çalışan Skolastik gelenekten beslenmişlerdir; ürettikleri de çağdaş psikologlara miras olarak kalmıştır.

Hakikatin ancak “akıl” aracılığı ile kavranabileceğini düşünse de, Descartes akli tek başına yeterli bulmaz. Aklın dışında olan, ama yine de akla bağlı imgelem, duyular ve bellek gibi, akla olumlu veya olumsuz katkı verebilen üç bilgi yetisine gereksinim duyar(Descartes,2010:43). Buradan, ancak akıl ve akla bağlı olan, söz konusu bu üç bilgi yetisinin birlikte çalışması sonucu hakikate ulaşılabileceği anlaşılır. Descartes ayrıca, imgelemi de imge üreten bir güç olarak görür. Bir şeyi anlarken kendine yönelen zihinden farklı olarak imgelem, bilincin dışında var olan ve duyularla algılanan cisimsel bedene yönelir. Böylece hakikatin bilgisine ulaşmada iç içe girmiş ve iki farklı yönde hareket eden bir mekanizmanın varlığına işaret eder.¹

Descartes felsefesinde madde ile bilinç birbirini dışlar. Buna bağlı olarak imgeyi de herhangi bir nesne gibi dışsallığın sınırına koyar. Descartes’a göre, bilincin dışında bulunan her şey bedenseldir ve bir mekanizma aracılığıyla kavranır. Bu yüzden imge de bedensel bir şeydir çünkü imgelem mekanizması aracılığı ile kavranır. Descartes imgelemin mekanik dünyasından hareketle, imgeye bedensel bir nitelik vererek düşünceden ayırır.

“Madde ile bilinç birbirini dışladıkları ve beynin herhangi bir bölümünde maddi olarak resmedilmedikleri için bilinç tarafından canlandırılmış olamaz. İmgeler de dış nesnelere gibi bir nesnedir. Dışsallığın sınırını tam olarak. Dış bedenlerin sınırlar ve duyular aracılığı ile kendi bedenimiz üstündeki eyleminin ürünüdür”(Sartre, 2009:15).

İmgenin beynin bir bölgesinde bilinçten bağımsız bir biçimde maddi olarak resmedilmediğini, düşünme yetisi ile ilişkiye girdiğinde *imgelem* adı verilen imge bilincini yarattığını söyler. Sartre, Descartes’in imge ile düşünce arasında kurduğu ilişkiyi şu şekilde dile getirir:

“İmge bilinci, ya da imgelem ruhun eylemlerini teşvik edebilmek için son derece tuhaf bir özelliğe sahiptir; dış nesnelere neden olduğu beyin hareketleri, kendi kendilerine benzeyişlere yer vermeseler bile, ruhta düşünceler uyandırır; düşünceler hareketlerden kaynaklanmaz, insanda doğuştan vardır; ancak

¹ A.g.k. Sayfa: 100.

hareketler vesilesiyle bilinçte ortaya çıkarlar. Hareketler, ruhta kimi duygular uyandıran göstergeler gibidir(Sartre, 2009:15).

Descartes burada bedensel bir nitelik verdiği imgenin, ruhsal bir düşünce hareketliliği ile açığa çıkan üretim mekanizmasına dair bilgi vererek, imge yaratım sürecinde hareketin önemine işaret eder.

Descartes, Leibniz ve Hume’de imge ile düşünce arasındaki ilişkinin betimi konusunda fikirlerinde farklılıklar bulunur, ama imgenin bizzat kendisiyle ilgili aynı yaklaşımı benimserler. Leibniz, Descartes’ın imge yaklaşımına bağlı kalır, fakat onun düşüncesinde eksik kalan imge ve düşünce karşıtlığı sorununu çözmeye çalışır.Descartes’da imge düşünceden ayrı tutulur fakat Leibniz’de düşünme yetisiyle ilişkilendirilir.

İmge insan bedeninin bir duygulanımıdır; rastlantı, bitişiklik², alışkanlık ise imgeler arasındaki bağıntuların kaynağıdır; anı ise bedenin bir duygulanımının yeniden yaşama dönmesidir ve buna mekanik nedenler yol açar... İmgelem ya da imgeler yoluyla edinilen bilgi, anluktan son derece farklıdır; imgelem yalnız düşünceler kurabilir, hakikati güdükleşmiş biçimde verebilir ancak (Leibniz,1978:86).

Bu ifadeden de anlaşıldığı üzere, imgenin bir düşünce olmasına karşın daha alt seviyede karışık bir düşünce olduğu yargısına varılıyor. Düşüncede anlamın açık-seçik, imgede karışık olduğu belirtilmektedir.

Leibniz, imgeleri duyular ile tam anlamıyla kaynaşmış katıksız bir mekanizmanın ürünü olarak görür. İmgeler, başka bir ifadeyle, karışık düşünceler dünyası ile akıl dünyasını birbirinden ayırır. İmge, düşüncenin basit bir yardımcısı, yani bir gösterge rolü oynamaktan öteye gitmez (Leibniz,1978:87). İmgenin düşüncenin taşıyıcısı olması durumu, onu düşünceden ayırt eden en belirgin özellik olarak öne çıkar. Bu durum imgenin eylemsizliğine işaret eder. Özünde hareketsiz olan imge, düşüncenin etkisiyle eyleme geçerek ete kemiğe bürünür. Başka bir deyişle, düşünce olmadan kendini var edemez. Örneğin maddesel bir temele dayalı olan sanatsal yaratımlar (resim, heykel, seramik vb.)

² Bitişiklik kuramı. İki değişik uyaran – tepki bağlantısının birbirini anımsatmasıdır. Yani iki uyarıcıdan biri ortaya çıktığında diğeri onu hatırlatmaktadır. Birçok bilgiyi ve davranışı uyarıcı ile doğru davranışı tekrar, tekrar bitiştirerek öğrenmişizdir. 1+1=2 gibi.

imge olduğu kadar, birer düşüncedir (Sartre,2009: 48). Sanatsal yaratımları da kapsayan imgenin eylemsiz olmasına karşın, devingen ve dinamik bir yapı olarak kabul edilmesinin nedenini düşünceye bağlamak mümkündür.

“ İmgenin bilinç akışı içinde hep tözel bir durum olarak ele alınmakla birlikte belirli bir devingenliğe sahip olduğu kabul edilir. İmge yaşar, imge dönüşüme uğrar, imgenin gün doğumları olduğu gibi günbatımları da vardır. “(M. Meyerson’ dan aktaran Sartre, 2009: 87) ifadesi imgenin dinamik doğasını anlatır.

Yukarıda düşünceyle ilişkilendirilerek bir organizma gibi betimlenen imge, sürekli bir var oluş halindedir. Sürekli varoluşunu sürdürürken bir taraftan da kavramlar, sanat yapıtları ve düşünce nesnelere yaratılmasına vesile olur. İmgenin bu devingenliğini R.P. Peillaube şu şekilde dile getirir:

“kavramların oluşumu açısından imgeler gereklidir. İnsanda doğuştan gelen tek bir kavram yoktur. Soyutlamanın üretken işlevinin amacı, bizim imgeyi aşmamızı ve imgenin nesnesini evrensel bir biçimde düşünmemizi sağlamaktır. Zihnimiz doğrudan doğruya kavranabilir soyuttan başka bir şey tasarlayamaz. Soyut veya kavranabilir olan, ancak imge aracılığıyla ve anlıksal etkinlik yoluyla üretilebilir. Zeka tarafından işlenmeye yatkın tüm malzemeler duyuşsal ve imgesel kökenlidir” düşüncesi Leibniz etkisiyle yazılmıştır (Sartre,2009:39).

Hume, Descartes’ın ve Leibniz’ in hemfikir olduğu imgelemin mekanik dünyasını devralır; imgeyi fizyolojik olandan ve akıldan yalıtarak, insanın zihinsel çabasının biricik mekanı haline getirir (Sartre 2009:11). Fakat Hume imge ile algıyı, niteliklerinin farklı olduğunu söyleyerek aynı doğaya ait görür. Algı *“güçlü izlenimlerdir”* buna karşın imgeler *“güçsüz izlenimlerdir”*. Güçlü izlenimler, güçsüzleri daha aşağı bir varoluş düzeyine atar.

İmgeyle algının özdeş olduğunu söyleyen başka bir düşünür de Hippolyte Taine’dir. Taine *“algılama hakiki sanrıdır, nesneyle kurulan bir ilişkidir. İmgelerden oluşan bir dünya ile karşı karşıyayız. Dışarıda dengi olan imgelere “hakiki imge” ya da algı denir. Dışarıda dengi olmayanlara ise “zihinsel imge” denir (Taine’ den aktaran Sartre, 2009: 93)*

Yüzyılın sonunda felsefede devrim Bergson tarafından yapılır. “*Bilincin Dolayumsuz Verileri Üzerine Deneme*” ve “*Madde ve Bellek*” adlı kitaplarıyla çağrışımcılığın karşısına kararlı bir rakip olarak çıkar. Bergson’ un çağrışımcılığa karşı çıkışının temelinde de imge anlayışı yatar. Bergson, “beyin imgeyi depolamaz, şey ile doğrudan kurulan bir ilişkidir” şeklindeki düşüncesiyle o da imgeyi algıyla özdeş tutarak ampiristler³ ve Hume gibi evreni bir imgeler dünyası haline sokar. “*İmge bulunduğu çevreye sıkışıp kalmak yerine, bir tablo gibi çevresinden kopar*” yargısıyla, onu sanat yapısıyla ilişkilendirir (Bergson,2007: 29). Hume’ ün gerçekliğin kendi varoluşunu içinde saklı tuttuğunu ve ancak imgenin bilinebildiği saptamasıyla gerçek ve imgeyi birbirinden ayırma çabasına karşılık, Bergson “*şey imgedir, madde imgeler bütünüdür*” düşüncesini savunmaktadır (Bergson,2007: 16).

Descartes, Leibniz ve Hume başta olmak üzere 17. Yüzyılın metafizik kuramcıları, imge-düşünce ilişkisinin betimindeki farklılık gösteren görüşlerine rağmen imgenin harekete odaklı olduğu konusunda birleşmektedirler.İmgeyi mekanik bağlamda tartışan klasik geleneğin bu öncülerinden hareketle, imge konusunu geliştirerek günümüze taşıyan Kant, Nietzsche, Peirce, Bergson, Sartre, Lyotard ve Deleuze’ün konuyla ilgili yaklaşımlarına yer verilerek, “İmge Yaratımı Bağlamında Sanat Yapıtında Hareket” başlıklı bu çalışmada imge kavramının “imgelem” adı verilen bir mekanizma⁴ aracılığıyla yaratıldığı gibi, sanatsal imgenin de yaratılmasında bir mekanizmanın var olduğu konusu araştırılmaktadır.Sanatsal imgenin yaratılmasında *dirimsellik* ve *nihilizm* olmak üzere iki tavrı belirleyicidir.

³Ampirist görüş, Deneycilik, empirizm veya ampirizm, bilginin duyumlar sayesinde ve deneyimle kazanılabileceğini öne süren görüştür.Deneyci görüşe göre insan zihninde doğuştan bir bilgi yoktur.İnsan zihni, bu nedenle boş bir levha (tabula rasa) gibidir.17.ve 18. yüzyıllarda sistemli bir düşünce olarak felsefe tarihinde yerini almıştır. Ampirizmi geliştirerek sistemli bir felsefe görüşü haline getiren önemli düşünürler John Locke, Davit Hume, Condillac, Herbert Spencer'dir.

⁴“İmgelem”, Jean-Paul Sartre: Başlıca kaygısının düşünce ile mekanizmayı birbirinden ayırmaya çalışmak olan Descartes bedensel olanı mekanizmaya indirgemektedir. Ona göre imge de bedensel bir şeydir.

1.2. İmge Yaratım Mekanizmasında İki Tavır; Dirimsellik Ve Nihilizm.

Nihilizm, değerlerin zayıflayarak kaybolduğu ve geride sadece boşluğun kaldığı fikrine dayanır ve daha çok geride kalan bu boşlukla ilgilenir. Yaptığı tek şey, gittikçe genişlediğini düşündüğü boşluğu tanımlamaktır. Nietzsche, nihilizm nedir? Sorusuna, “*Yüce değerlerin depresyon geçirmesi ve sonun bir türlü gelmemesi durumudur*” yanıtını verir (Nietzsche,1995:50). Nihilist tavırda bir değer kaybı söz konusudur ve değer kaybı mutsuzluk içinde yaşandığı kadar, içine düşülen kısır döngü ve buhran kanıksandıktan sonra neşe içinde de yaşanabilir. Nietzsche dirimsel güçleri göz ardı eden hatalı bir evrensel bilincin hüküm sürdüğü geleneksel felsefenin bu şekilde yaratılmış olduğunu iddia eder ve nihilizm konusuyla ilgili birbirinden farklı iki eleştirel tutum geliştirir. Dirimsel güçleri hiçe sayan nihilizmi « gerici » olarak nitelendirir. Diğer taraftan, değer yokluğu durumunun dirimsel güçleri açığa çıkartmanın yolunu açabileceği düşüncesinden hareketle, yeni değerler yaratılmasına uygun « yüksek ve ilerici » nihilizmin gerekliliğine işaret eder. Nihilizm kendi kendisinin panzehiri olarak iş görebilir. Kendi kendisinin panzehiri olabilmesi için yaşama hükmeden kaos ve buhranın körüklenerek <yüksek nihilizm> aşamasına geçmek gerekmektedir (Deleuze,1962:183). Zira buhran ne kadar derin olursa metamorfoz o denli yoğun olacak, buna bağlı olarak da dirimsellik en üst seviyeye çıkacaktır. Bir bakıma nihilizmi, nihilizm ile yenmeyi umut eder. Dolayısıyla Nietzsche felsefesinde anti-nihilizm ve pro-nihilizm olmak üzere iki boyut ile karşılaşılmaktadır (Nietzsche,1995:8).

Bu çizgiyi takip eden Deleuze, Nietzsche'nin etkisiyle nihilist gelenekte reaktif (tepkici), negatif ve pasif olmak üzere yaşamı hiçe sayan üç ayrı nihilist tavır belirler.(Deleuze,1962:169) Hegel'ci diyalektik, hayata karşı tepkisiyle, mevcut yasalara kendi hareket yasalarını dayatmasıyla reaktif nihilizmin en açık örneğidir. Deleuze, Hegel'in değişmeden kalan ve durağan değerlere karşı tarihi değişim ve oluşum fikrine tutunarak negatif nihilizmden kendini kurtarabilmiş olduğunu düşünmektedir. Zira reaktif nihilist tavır, hayatın görüngülerine karşı mücadele eder, değişim yasalarına inancını koruyarak geleceğe dair umudunu canlı tutar. Pasif nihilizme gelince, bireyin ruhani doygunluk aradığı güdusel yaşamdan sonra cehalet içinde öldüğünü söyler. Deleuze, Budizm'i pasif nihilizmin en somut örneği olarak görmektedir (Deleuze,1962: 174).

Yaşamın dirimsel görüngülerini ve güçlerini yok sayarak geçmişi etkisi altına almış bu üç nihilist tavır dirimsellikte karşılaşmayı reddeder. Nietzsche ve Deleuze negatif güçleri (Platon'cu idealist felsefeler) öven, reaktif güçlerin (Hegel'ci diyalektik) zaferini kutsayan ve içgüdüsel yaşamı (Budist bilgelik) hiçe sayan nihilizme kararlılıkla karşı çıkarlar. Deleuze'e göre, nihilizmi alt etmenin yolu, dirimsel güçleri dışavurmaya engel olan temsil etme (röprezantasyon) geleneğine karşı çıkmaktan geçer.

Nietzsche'ye göre yaşam, aralıksız metamorfoz olan, fakat gerçek anlamda evrilmeyen, bütün temsillerden arındırılmış hareketin soyadıdır. Hegel'in sanata ve dine, Heidegger'in metafiziğe düzenlediği cenaze törenleri ölümün rengine boyanmış kederden başka bir şey değildir (Deleuze, 1962 :179). Burada yaşamın herşeyi kapsadığı ve yaşamın kapsam alanına zorunlu olarak giren hiç bir şeyin asla durağan ve sonlu olamayacağı, durağanlığın esasen algının göreceliliğine bağlı bir yanılsama olduğu düşüncesi vurgulanmaktadır.

Bergson bilgiye ulaşmanın "analiz yolu" ve "sezgi yolu" olmak üzere iki yolu olduğunu belirtir. Yani durağan ve hareketli var olanlardan meydana gelen dış dünyaya karşı zeka veya enerji yüklü "evrensel zaman" faktörünün belirlediği sezgisel bir tavırla yaklaşılabilirliğini söyler. İnsan şeyleri analiz yoluyla kavrarken kendini dışta bırakarak onun etrafında döner ve nesne hareketli de olsa onu geometrik esaslara göre, yani durağan algılar. Analiz yönteminin nesneyi katılaştıracağını, oysa sezgi yoluyla nesneye yaklaşıldığında, içine nüfuz edilerek onunla bütünleşileceğini, dolayısıyla hareket kazanacağını belirtir. Sezgiyle hareketlenen, olmaktan olacağı sürekli yaratım halindeki nesnenin mutlak bilgisine ulaşılır. Çünkü bu durumda nesne hiç bir perspektif ve bakış açısının sınırlandırıcılığına tabi değildir. Nesne tüm gerçekliği ile kavranmış olur (Cevizci2009975). Buradan nihilist tavrın doğayı analiz yoluyla, dirimsel tavrın ise sezgi yoluyla kavradığını söylemek gerekmektedir. Dolayısıyla doğayı analiz etme, sanat yapıtını şeyin temsiline, sezgisel kavrayış ise sanat yapıtını özgün bir mevcudiyete götürmektedir.

Deleuze sanatsal imge yaratımında figüratif yaklaşıma neden olan nihilist tavır ve imgenin mevcudiyetine vurgu yapan dirimsel (vitaliste) tavır olmak üzere iki yönelimi birbirinden ayırır. Bu tavırlar doğayı temsile dayalı *figüratif sanat* (röprezantasyon) ve

imgesini bir mevcudiyet şeklinde ortaya çıkartan *figüral sanattır*⁵. Figüral sanat ne bir temsil, ne de her hangi bir formun icadıdır; kozmik evrenin içinde bulunduğu kaosa öykülenerek kurgulanan kaos ve felaket (diyagram) içinden gücün yakalanmasını öngörür. Figüratif sanatın karşıtı olarak nitelendirilen figüral sanatta, kendini bir mevcudiyet olarak dayatan figürün işlevi, görünmeyen güçleri duyumsatmaktır.

Uygarlığın başından beri hangi disipline dahil olursa olsun, belli bir kurgunun (mekanizmanın) ürünü olan tüm sanatsal yaratımlara nihilizmin karşıtı durumundaki *dirimsel* (vitaliste) açıdan bakılabilmektedir. Sanat yaratımına dirimsel tavır ile bakıldığında kültürlerin sahip olduğu "*sanat iradesi*" (*volonté de l'art*) olgusuyla karşılaşılır (Riegl'dan aktaran Maldiney, 2012:255). Gilles Deleuze "*figür estetiği*" kuramının temellerini, sanatsal yaratımın olmazsa olmaz koşulu niteliğindeki sanat iradesi kavramından hareketle atar.

Deleuze figür estetiğine dayalı sanat kuramını yaratırken, sanat tarihini, alışlageldiği gibi ne Lascaux mağarasının duvarlarına yapılmış fresklerle ne de Yunan sanatıyla başlatır,

⁵ E. Auerbach, "Figura", Tours, Belin, 1944. (Özellikle 1 ve 2. Bölümler). Erich Auerbach, *Figura* adlı kitabında, özellikle Térence, Quintilien, Augustin, gibi düşünürleri ele alarak figür kavramının kökenine iner ve derin bir anlambilim araştırması yapar. Figür kavramının « form » kavramıyla çatışma içinde olduğunu ortaya koyar. Auerbach, form kelimesinin özünde "kalıp" (moule) anlamına geldiğini yazar ve aynı, kalıbın içinden çıkan ve şekli belirlenen, modle edilen ile kurduğu ilişki gibi, formun da figür ile benzer bir ilişki içinde olduğundan bahseder. Figür kavramının model ile modle edilen arasında bir operatör olması nedeniyledir ki genellikle form ve figür birbirine indirgene gelmiş, iki olgu en başından beri birbiriyle karıştırılmıştır. Buna bağlı figür bazen taklidi (kopya, simülakra, benzerlik, vb.) çağrıştırdığı gibi, bazen de icatları, yeni yöntemleri ve özellikle temsil rejiminin dışında kalan özün mevcudiyet şeklindeki doğrudan verilerini ifade eden bir kavram şeklinde algılanmıştır. XX. Yüzyılda bu ikinci figür algısının, yani gerçeklikten ayrılmaz saf bir icat, "şeyin doğrudan mevcudiyeti" şeklindeki içeriğinin açık bir zaferinden bahsetmek mümkündür (Aubral, 1999:197) . Figüratif sanat ve non-figüratif sanat karşıtlığının ortadan kalkmasıyla birlikte, düşünülür dünya ile duyulur dünya arasındaki ayrımın metafizik çözülümü benzer evrene açılmaktadır. Mesela Merleau-Ponty « sanatta figürasyon ve non-figürasyon ikileminin yanlış olduğunu» söylemesinden sonra fenomenoloji bu bakış açısını kazanır (Merleau-Ponty, 1964:87) . Bu haliyle bir fenomen olarak sanatsal deneyim "şeyin kendisi" veya görünen ile görünmeyenin çakıştığı olgu haline gelir. Böylece Lyotard " Discours, figure " adlı yapıtında, rüyalar aleminde kaynağını bulan , değişken arzular ve libidinal enerjilerde karşılaşılan Freudçu bakış açısıyla anlam üzerine geliştirilen fenomenolojik teorilerini kontr-pied'e bırakır. Deleuze güç teorilerini devreye sokarak figüral sanatı mevcudiyetin ifadesi olarak üçüncü bir dışavurum yolu olarak açar.

aksine özü yakalamaya dönük bir iradeye bağlı olarak mısır sanatıyla başlatır. Antik Mısır'dan başlayarak birbirine bağlı, Yunan, Bizans ve Gotik olmak üzere Modern sanatın da mizacını belirleyen dört temel iradenin varlığına işaret eder. Modülasyon kavramının anlatıldığı bölümde ayrıntılarıyla üzerinde durulacak olan ön ve arka olmak üzere, planlara dayalı iradeler şunlardır: Antik Mısır'ın sanat iradesi, yaşamdan damıtılan bireysel özün tek bir planda (ikinci boyutta) kontur çizgisiyle izole edilmesidir. Antik Yunan'ın sanat iradesi, üçüncü boyutta ve ön planın baskınlığında, ön planın güçlü zamanlarıyla arka planın zayıf zamanları arasında, nihayetinde organikleşen kolektif özü ritimlendirmektir. Bizans'ın sanat iradesi, arka planın baskınlığında öze ait ışığı ve rengi çıkartmaktadır. Mısır'da çakışık durumda olan planların birbirinden ayrılmasıyla ortaya çıkan yeni sanat iradelerinin sonuncusu da, planların ayrılmasıyla, planlar arasına düşen, kırık çizgilerin inorganik bir canlılık kattığı, planlardan azat olan formun (figür, ikon) belirlediği Gotik sanat iradesidir (Maldiney,2012:255). Form bu durumda planlardan kendini kurtardığı için dengesi bozulan, enerji yüklü bir kompozisyon veya konstrüksiyon, yoğun bir dışavurum olarak kendini dayatan, hareket halinde ve dirimsel bir “mevcudiyet” şeklinde ortaya çıkar. Hegel'e “sanat öldü” dedirten nihilist ifadenin nedeni, planlar arasına, kendini temsilin (röprodüksiyon) dar sınırlarına sıkıştıran sanattır. Deleuze'ün “Duyumsamanın Mantığı” adlı kitabında teorik temellerini attığı yeni sanat kuramı dirimsel ve anti-nihilisttir. Dirimsel yaklaşımı, yaşamı hiçe sayan nihilizme bir alternatif olarak görmek gerekmektedir.

İmge yaratım sürecinin, imge bilinci yaratan “*imgelem*” mekanizması dirimsel bakış açısıyla sanatsal yaratımlarda *modülasyon*⁶ yasalarıyla açıklanır. Bu mekanizmanın analizi özellikle resim odaklı yapılmaktadır. Heykelden farklı olarak, resmin esasını teşkil eden

⁶ Bir sanat eleştirmeni ve ressam olan Emile Bernard 1904 Temmuz'unda “L'Occident” adlı derginin 32. Sayısında yayınladığı “Paul Cézanne” adlı makaleden bir alıntıdır.

“Doğayı okuyalım; duyumsamalarımızı bir kişisel ve geleneksel estetik aracılığı ile gerçekleştirelim(...)Doğayı resmetmek görüneni taklit etmek değildir, duyumsamalarını gerçekleştirmektir. Ressamda iki şey vardır: göz ve beyin, bu ikisi birbirine yardım etmelidir: bu ikisinin iş birliği için çalışmak gerekmektedir; bu çalışmanın sonunda göz doğa üstü bir görüş, beyin ise dışavurum imkanı verecek kurgulanmış duyumsama mantığı edinmelidir. Doğayı okumak, armonik bir yasaya göre ardı ardına akın eden renk lekelerini yorum örtüsü altında görebilmektir. Bu büyük boyama modülasyon aracılığı ile incelenebilir. Resim yapmak renkli duyumsamayı kayıt etmektir. Bu eylemin özünde çizgi çizme, modle etme işlemi yoktur, sadece kontrastlar vardır. Renk duyumsaması yaratmak için siyah ve beyazda olduğu gibi renkler arası kontrastları görmek gerekir. Renk tonlarıyla kurulan doğru ilişkiler Armonik bir şekilde yan yana geldiklerinde, tablo kendiliğinden modle edilir. Buna modle değil, modüle etmek denmelidir...”

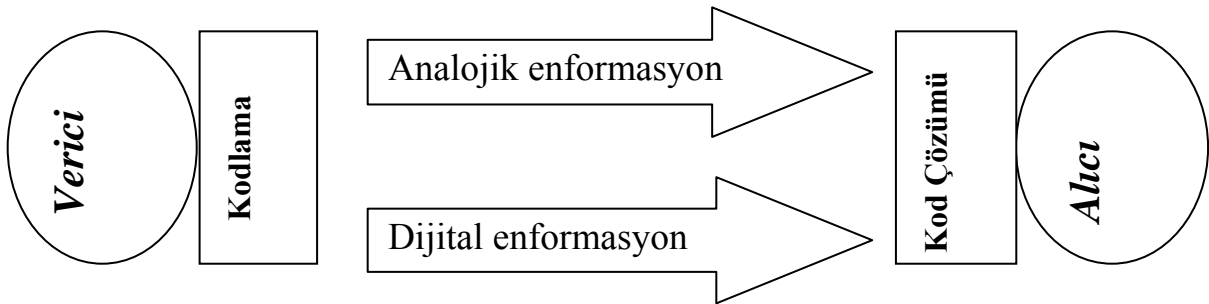
renk ve planlar (ön ve arka) imge yaratım mekanizmasına daha zengin bir açılım sağlamaktadır. Zira resim, içinde yoğun bir hareketlilik barındıran analogi ile yakından ilişkili olan imge yaratım sürecinde en üst seviyede bir *analojik dil* olarak kabul edilmektedir. (Deleuze,2009:106)

Dirimsel bakış açısıyla sanatsal imgenin analizi, her biri hareket yasalarına tabi analogik ve dijital dil, uzam-zaman, modülasyon, diyagram ve sanatsal olgu alt başlıklarını içeren bir sistematığın kurulmasını gerekli kılar.

1.3. İmge Yaratım Mekanizmasında Dijital Dil ve Analogik Dil.

İletişim olgusunun birbirinden ayrı iki şekilde gerçekleştirildiği bilinmektedir. Birincisi, sadece insana özgü olan *dijital dil*, ikincisi ise iletişim halindeki tüm canlıları kapsayan *analojik dil* tarzıdır. Nitelik olarak birbirinden ayrı iletişim kodları yaratmaya dönük bu iki dilin işleyiş mekanizmasını örneklendirmek gerekirse, dijital dil tarzı özü itibarıyla bilgisayarın, analogik dil tarzı ise dişli çark, kayış ve zincirden meydana gelmiş makinaların çalışma mantığına benzetilebilir. Umberto Eco iki tarzın da özünde var olan kodlanma sürecinden bahsederek, dijital iletişimin *sabit*, analogik iletişimin *dinamik* doğasını açıklamaya çalışmıştır.

İletişim kanalını teşkil eden analogik ve dijital dil şekillerinde, alıcıdan vericiye doğru gerçekleşen bilgi aktarımı aşağıdaki gibi şemalaştırılır.



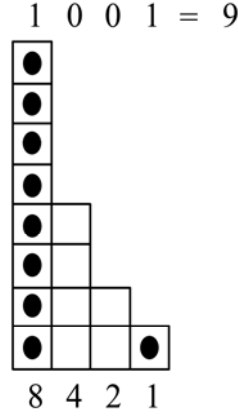
Şema -1: Analogik Ve Dijital İletişim Kanalları.

1.3.1. Dijital dil

Dijital dil, aritmetik, akıl yürütme, basamaklı ve sıralı işlem yapma ve analiz etme becerilerini gösteren beynin sol yarım küresi ile ilgilidir (Saravi,1993:380). Sol beyin duyular aracılığı ile edindiği bilgiyi herhangi bir alıcıya iletilecek mesajı bir bilgisayar gibi analiz ederek dönüştürür. Mesajı meydana getiren bilgiler yazıya, sembollere, sese aktarılmış kodlar şeklindedir. Konuşma dillerinin sahip olduğu en küçük anlam üniteleri olarak kabul edilen kelimeler, yazı veya sese dönüştürülmüş kodlar olarak değerlendirilmektedir. Umberto Eco'un açıkça gözlemlediği gibi, dijital tarzda her kültürel gelenek kendine özgü bir kod sistemi yaratmaktadır. Örneğin Türk dil geleneği "kedi" kelimesini temsil ettiği hayvanı tanımlayan bir kod olarak üretmiştir. Uzlaşımsal karaktere sahip bu kodlar kültürel (öğrenilir) bir olgudur. K, E, D, İ harfleriyle oluşturulmuş "kedi" kelimesi temsil ettiği hayvana "masa" kelimesinden daha fazla benzemez. Kedi kelimesinin ne anlama geldiği sadece Türkçe dilinin geleneği çerçevesinde kalır.

Sol beyin yarım küresinin kod üretme ve bir mesaja dönüştürme prensibi karmaşık olsa da, bilgisayar örneğiyle kabaca şu şekilde anlatılabilir. Bilgisayar tarafından ele alınan tüm bilgilerin, öncelikle iki ögeli dille (binarisation) kodlanması gerekmektedir. Başka bir deyişle, işlenecek olan bilgiler, ilk aşamada bir bit kombinasyonu ile ifade edilirler. Bu işlemde her bite 1 veya 0 değeri verilir. 1 bilginin varlığını, 0 ise yokluğunu temsil eder (Watzlawick,1972:7).

Bilgisayarın kullandığı iki ögeli dilde (langage binaire) bilginin üretilmesi şu şekildedir: Örneğin, 9 sayısını bir bilgi olarak kabul edilirse, iki ögeli dil tarzına göre 9 sayısının karşılığı 1001 (bir, sıfır, sıfır, bir) olarak bulunur. Sonuca şu şekilde ulaşılmaktadır: her birine sağdan sola doğru katlanarak artan (1,2,4,8,16,32,...) değerlere sahip bölmelere ayrılmış bir kutunun her bir bölmesine (ne az, ne de çok, tam olarak belirlenmiş kapasitesi, soldan sağa olmak koşuluyla 8 top, 4 top, 2 top ve 1 toptur) birbirine eşit toplar konur (Şema-2). 9 adet top ile ancak kutunun birinci bölmesi ve sonuncu (dördüncü) bölmesi dolar. Dolmuş bölmelere 1 (devre açık demektir) boş olanlara da 0 (devre kapalı demektir) değeri verilir. Böylece 9(dokuz) sayısının iki ögeli dildeki karşılığı 1001 olarak bulunmuş olur.



Şema-2: “Bilgisayarın İkili Sisteme Göre Bilgiyi İşleme Mantığı.”

Bilgisayarda klavyenin üzerindeki her tuşun sayısal bir değeri vardır. Örneğin” j” harfinin sayı değeri 74’tür. Bu rakamın iki ögeli dildeki karşılığı sağdan sola doğru 1,2,4,8,16,32,64,128... diye katlanarak artan dönüştürme kutusuna göre 01001010 olarak bulunur.

Dijital dilin yararlandığı “*güçlü kodlar*” nesneyi açıkça belirlediği için öznenin ifadesini sınırlandırır. Açık ve kesin bilgiye dayalı “*tekanlamlı*” (monosémique) bu güçlü kodlar anlamı sabitler⁷; Bütün konuşma dilleri dijital karakterlidir. “Kedi” denildiğinde yumuşacık tüyleri olan memeli küçük ev hayvanının kastedildiği açıktır; içinde mağrurluk duygusunu, çeviklik hareketini barındıran kedi kelimesi, başka hiçbir hayvanı çağırıştırır.

1.3.2. Analojik Dil

Analojik dil beynin duygulanımla ilgili sağ yarım küresinden kaynaklanan ve zorunlu olarak istem dışı iletişime açık bir dildir. Sonradan öğrenilmez; doğuştan gelir. Analojik dilde mesaj *çokanlamlıdır* (polysémique). Belirsizliklerle yüklü anlamın dinamik yapısından dolayı zengin bir imge yaratma imkanı verir. Örneğin analojik bir dil olarak kabul edilen resim, heykel, desen veya şiirde “kedi” kelimesi bir köpek düşüncesini, mağrurluğu, çevikliği veya bunlara bağlı olarak bir yığın imgeyi çağırıştırabilir; Böylece analojik tarz, üstü kapalı olarak yoğun bir anlam potansiyeline sahip tüm bir evrenin önerildiği bir dil niteliğinde ortaya çıkar (Watzlawick, 1972:26). Analojik dil kesin bilgi

⁷ Leibniz düşüncüyü tanımlarken, onda anlamın açık-seçik olduğuna işaret eder. Düşünceye dayalı dijital dilde de anlamın açık-seçik, ve sabit olduğu görülmektedir. SARTRE, Jean-paul. “İmgelem”,(Çev: Alp Tümertekin) İlhaki Yayınları, İstanbul, 2009. S.17.

vermez, kısıtlı tanımlamalar içeren, kendini aralıksız metamorfoza maruz bırakan ve sonsuz varyasyonlara açık olan “*zayıf kod*” temeline dayanmaktadır(Eco, 1972:12). Analogik dil iradeye bağlı olarak kontrol edilebilir veya gizlenebilir. Zayıf kodunun formu az veya çok içeriğine, nesnesine benzer.

Analojik dil *ilişkilerin* doğasını anlamaya dönük, kesin olmayan, belirsiz, bazen mantık dışı veriler ortaya koyar ve tüm gücünü buradan alır⁸. Örneğin gözyaşları sevinçten döküldüğü gibi hüzünden de dökülebilir; gülümseme hem memnuniyeti, hem de küçümsemeyi ifade edebilir.

Analojik tarzda temsil edilen ile imge arasında doğrudan bir bağ vardır. Böyle olunca, bir kedinin deseni temsil ettiği hayvana benzer ve sahip olduğu zayıf kodu bir ön benzerlik yaratır. Kedi deseni, kediyeye benzediği oranda beliren bir koddur ve bu desenin tarzı da bir ifade geleneğine dönüşebilir (Eco,1972: 23).

Analojik dil şimdiki zamanla ilgilidir, geçmiş veya gelecek zamanın bir hükmü yoktur. Hareketler, mimikler, sesler, renk değiştirmeler, kabaran tüyler ve çeşitli tavırlar ile kurulan hayvansı ilişkiler etkindir. Buzdolabı açıldığı zaman kedinin gelip sürtünerek miyavlaması « süt istiyorum !» değil, « benim annem ol ! Sana bağımlıyım !» gibi daha özgül bir anlam taşır. Dolayısıyla hayvanların özünde, sözleri değil, sözlere eşlik eden zengin analogiyi anladıklarını söylemek mümkündür (Bateson, 1973:118). Analojinin bu haliyle insan ile hayvanın ortak dili olduğu yargısına varılabilir.

Farklı doğaya sahip dijital ve analogik diller birbirlerini tamamlayarak ifadeyi güçlendirir. Her hangi bir mesajın sadece dijital dil kullanılarak verilmesiyle, analogik dil ile desteklenerek verilmesi aynı duyumsamayı yaratmaz. Örneğin bir çocuğun “*amca bana yardım et!*” mesajının, çocuğun yaşadığı çevresel koşullardan, tavır, yüz ifadesi, hal ve hareketlerden uzak yazı veya söze dayalı dijital dile dönüştürülmesi durumunda mesajın ciddiyetini anlamak zordur(Resim-1). Analogik dile ait olan ses tonlamaları (çocuğa ait sesin tınısı) beden ve yüz ifadeleri, giyim kuşamı mesajın duygu yoğunluğunu artırarak, dört sokulamadığı sanal ortamlarda mesaj duygu yoğunluğu bakımından yavan kalır. Bir duygu aktarımı söz konusu olduğunda dijital dilin analogiye gereksinimi varken, genellikle analogik dil, dijital dil ile desteklenmeye ihtiyaç duymaz. sözcükten (koddan) meydana

⁸Veron, Eliseo. «L'analogie et le continu (note sur les codes non digitaux)». *Communications*, n° 15, 1970, s. 52-69.

gelen cümle, bir felaketin ifadesi olarak algılanabilecektir. Oysa facebook yazışmalarında olduğu gibi analogik dilin devreye



Resim-1: Analogiyi Örneklendiren Bir Fotoğraf.

1.4. Sanatsal İmgede Hareket ve Modülasyon.

Zihinde canlandırılanların dışında kalan ve özellikle resim başta olmak üzere, sinema, fotoğraf, heykel, seramik vb. madde kökenli *sanat imgeleri*, kinetikle (hareket) ilişkili, modülasyon yasalarına tabidir. Gilles Deleuze bu yaratımları modülasyon aracılığı ile yeniden üretilmiş (reproduction), nihayetinde soyut bir ifade şekline ulaşacak kadar dönüştürülmüş veya biçimi bozulmak suretiyle iletilmiş birer *uzam-sinyal* olarak kabul eder⁹. Modülasyon, uzam-zaman olgusunun ışık ve renk sinyallerine çevrilerek resimde tuvale, sinemada perdeye, fotoğrafta kağıda, heykel ve seramikte malzemeye iletme hareketidir denilebilir. Burada uzam-zaman kavramından kastedilenin, yaşamın öznel ya da kültürel uzlaşım boyutunda algılanış şeklidir.

Deleuze resim üzerine verdiği derslerinde, yeniden üretilerek veya dönüştürülerek resimde, sinemada, fotoğrafta ikinci boyuta, heykelde ve seramikte üçüncü boyuta iletilen uzam-sinyalin içinde yoğun bir hareketlilik barındıran *analoji* aracılığı ile

⁹ Gilles Deleuze'ün resim üzerine verdiği derslerin 26 Mayıs 1981 tarihindeki konusu resmin, analogik modülasyon yasalarıyla yeniden üretilmiş veya iletilmiş bir uzam-sinyal olduğudur. "ressam bir şeyin resmini yapmaz, daima uzam-zamanın resmini yapar; uzam-zamanı ışık ve renk sinyalleri aracılığı ile tualde yeniden üretir veya iletir; bu işlem de analogi kökenli modülasyondur. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=105

gerçekleşebildiğini söylemektedir¹⁰. Sanat tarihinde, söz konusu edilen analogjiyle, nicelik ve nitelik olarak farklılık gösteren bir *modülasyon* şeklinde karşılaştırılır.

Tarihte birbirinden çok farklı karakterlere sahip Mısır, Yunan, Bizans ve Gotik olmak üzere dört temel uzam ve buna bağlı olarak dört temel modülasyon tipiyle karşılaştırılır (Riegl, 1973:32). Deleuze, Alman sanat tarihçisi Aloïs Riegl’in çalışmalarından aldığı bir kavram olan ve özellikle alçak rölyeflerde somutlaşan mısır uzamını, «haptique» (Yunanca’da dokunmak demek olan *aptô*’ dan fiilinden gelir) olarak tanımlar (Deleuze,Guattari,1980:614).

Alçak rölyefin temel karakterini, heykel (dokunsal sanat) ile resim (optik sanat) arasında bir yerde oluşu belirler. Bu haliyle alçak rölyef göze, formun konturlarını takip eden manüel bir işlev yükler. Bir bakıma göz, formu konturlarına dokunarak izler. Riegl’in çözümlenmelerinden yola çıkarak Maldiney “*haptique* uzamda gözün görme işlevi dokunma işlevine dönüşür” der. Göz, derinliği olmayan, perspektiften yoksun, formu sınırlayan geometrik kristalin konturu, elin heykelin silüetini yoklarcasına yaptığı gibi boyanmış düz zemin üzerinde bireysel özleri yakalamak için dokunur. Maldiney’e göre gözün piramitle ilişkisi de bundan farklı değildir. Göz Piramidi meydana getiren düz planların kontur çizgilerini *haptique* tarzla, yani manüel optik bir nitelik kazanarak takip eder, birbirinden bağımsız form, fon ve konturu aynı planda kavrayarak geometrik özü yakalamış olur (Resim-2). Asıl amacının bireysel özü yaşamın tüm etkilerine karşı korumak olan mısır kültürü, geometrik kristalin nitelikli kontur çizgisi ile özellikle ışık ve gölgeden arındırarak amacına ulaşır. Mısır uzamı hareketten uzak olduğu kadar enerji yüklü plan üzerinde, yalıtılmış bireysel özün ifadesi şeklindedir (Maldiney,1973:194).

Mısır uzamında fon, kontur ve form göze aynı uzaklıktadır. Göz bu üç temel unsura da aynı anda dokunur. Riegl gözün bu eylemine optiğin karşıtı olan “*hapdik görüş*”(vision Haptique) adını vermekte ve buna bağlı olarak uzam da “*Hapdik Uzam*”(espace haptique) adını alır. En somut şekliyle “yüzeyin bilinçlendirilmesini” gerektiren alçak rölyef şeklinde ifadesini bulan mısır uzamının modülasyon hareketi “*kalıp*“ (moule) ile açıklanır. (Riegl,1973:333)

¹⁰ Gilles Deleuze, Resim Üzerine Ders Notları,6.seans.http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=105



Resim-2 :“II. Ramses’in Hititler ile Savaşı” Abou-Simbel Tapınağı, M.Ö. 13. Yüzyıl.

İkinci uzam, formun plandan kopmasıyla ışık ve gölgenin açığa çıktığı, böylelikle Mısır’ın enerji yüklü bireysel özünü (yaşamın tüm etkilerinden uzak, değişmeden kalan şeyler) ışık ve gölgenin ritmiyle harekete dönüştürmüş Yunan uzamdır. Yunan uzamı gözün ışık ve gölgeyi takip etmek üzere planlar arasında gezindiği “*dokunsal-optik*”(Tactile-optique) bakışı zorunlu kılar (Resim-3). Başka bir deyişle dokunsal referanslara gereksinim duyan optik bir uzamdır. Adeta el gözü takip ederek ışık ve gölge oyunlarına katılır. Bu nedenle Yunan uzamına da “*Dokunsal-Optik Uzam*” adı verilmektedir(Riegl,1901:333).

Yunan heykel kompozisyonlarında, malzeme yaklaşımına bağlı olarak ortaya çıkan derinliklerin karmaşık oyunu, ikinci boyutta yakalanan mısır sanatındaki özlere kontrast oluştururlar. Yunan heykelinde özler düz planlarda gözün çizdiği konturlarla doğrudan verildiği gibi verilmemişlerdir; maddesel rastlantıdan açığa çıkan aşkın formlardır. Özün yakalanması mısırdaki olduğu gibi fiziksel mesafeye dayalı bir ilişki kurulmasına bağlı değildir. Zira yunan sanatında form, mısırdaki biricik planın ön ve arka olmak üzere ikiye bölünmesiyle gözden uzaklaşmıştır. Yunan heykelinde formun kavranması dokunsal referanslara ve gözün konturları takip etmesine bağlıdır.

Yunan sanatında kontur, mısırdaki olduğu gibi tek boyutlu değildir; organik bir canlılık kazanması nedeniyle karmaşıklaşmıştır. Yunan konturu, örneğin İskender lahitinin

kabartmalarında olduğu gibi, gözlerimizin önünde yaşanan idealleştirilmiş canlı bir hikayeyi anlatabilir. Çünkü, dokunsal değerler gözün optik işlevine dahil olmuştur.



Resim-3:“Büyük İskender’in III. Darius ile Savaşı” İstanbul Arkeoloji Müz. M.Ö. 4.Yüzyıl.

Yunanlılarda özler rastlantıların, değişim ve dönüşümün hüküm sürdüğü olgular dünyasının ayrılmaz bir parçasıdır. Özleri Mısırlılarda olduğu gibi bireysel değil kolektiftir. Bu özler “*organon*” adını verdikleri tüm organizmaların özüdür. Yunanlılarda formlar “*sgema*” ve “*rutmos*” olmak üzere iki farklı ad altında toplanmıştır. Yunan özünü ritim kelimesinden türetilmiş olan rutmos, mısır özünü ise, günümüzde *şema* kelimesine dönüşmüş olan *sgema* tarif eder. Örneğin zamansal çeşitlilik gösteren ve tek bir ölçüye sahip olan dans, Yunan özünün bir durumudur (Benveniste,1980:334). Böylelikle bireysel özün, bağımsız kontur çizgisiyle yaşamın tüm etkilerinden yalıtıldığı Mısır’ın *sgeması*, Yunan’da forma bağımlı hale gelerek organikleşen konturun ve aralıksız değişimin ritmine dayalı rutmosunun, yani hareket halindeki madde anlamına gelen formun sanatsal içeriği köklü bir şekilde değiştirdiğini söylemek mümkündür.

Haptik-görüş gerektiren mısır uzamından farklı olan, optik-görüş esasına dayanan yunan uzamında, ön ve arka olmak üzere planlar birbirinden uzaklaşmıştır. Formu barındıran ön planın arka plana göre daha etkin olduğu bu uzamda, ön planda meydana gelen ışıklı rölyeflerle, arka planda meydana gelen gölgeler ritim yaratırlar. Işıklı rölyeflere “*güçlü zamanlar*”, gölgelere ise “*zayıf zamanlar*” adı verilmiştir. Riegl yunan heykelinin, güçlü zamanlarla zayıf zamanların birbiriyle ve kendi içlerinde

sonsuz ritim kombinasyonu yaratarak hareket eden bir organizma olduğunu ifade eder. Dokunsal-optik Yunan uzamı bu haliyle 16. Yüzyıl Rönesans uzamına esin kaynağı olmuştur. Dolayısıyla ritim temeline dayalı ve dokunsal-optik karakterli Yunan ve Rönesans uzamının modülasyon hareketi, “içsel kalıp” anlamına gelen *modül*¹¹ şeklinde ortaya çıkar (Riegl,1901:334)

Analojik dil kökenli modülasyonu tetikleyen temel etkenin formu taşıyan planlar olduğu anlaşılmaktadır. Birbirinden bağımsız geometrik kristalin kontur, form ve fonun haptik-görüş ile aynı düzlemde yakalandığı Mısır uzamında modülasyonun var olan tek bir planda gerçekleştiği söylenebilir. Ön ve arka olmak üzere planların birbirinden ayrıldığı yunan uzamında modülasyon, formu taşıyan ön planın baskınlığında gerçekleşir, arka plan ise formun ritim kazanmasına katkı verir.

Riegl yunan sanatının geç döneminde (İskender Dönemi) Bizans sanatını etkileyecek, uzamsal yapının alt üst edildiği, köktenci gelişmelerin yaşandığından bahseder. Bu gelişmeler arka planın modülatör rolünü üstlenmesi şeklindedir. Bundan böyle ışık, renk ve hareket başta olmak üzere her şey adeta fondan çağlar. “*Formu ön planın değil de arka planın belirlemesi, Kopernik’in Güneş Dünya’nın etrafında dönmüyor, Dünya Güneş’in etrafında dönüyor! demesi kadar köklü bir devrim niteliği taşır*”.¹² Arka planın belirleyici olduğu bu durumda figür tamamıyla gölgeden çıkar; figürün bakışları fonun içinden çıkarak adeta her tarafa yayılır. Modülasyonda arka planı etkin kılan Bizanslılar, mermerin beyazı, asfaltın siyahı ve altının sarısı ile

¹¹ Canlıların üremesi problemleriyle ilgili olarak, çelişik karakterlerin altını çizmekle beraber, içsel kalıp kavramını ortaya atan – zira kalıp burada “kütlenin içine girmek” anlamındadır- Buffon’dur (Histoire Naturelle Des Animaux, Oeuvres Complètes,III,s.450). Buffon’un kendisinde de bu içsel kalıp , ışığın Newton’cu anlayışıyla ilişkilidir. Modülasyonla kalıba dökme arasındaki teknoloji farkı için Simondon’un yakın zamandaki çözümlerine başvuracağız: Modülasyonda “hiçbir zaman kalıptan çıkartmak için duraklama yoktur, çünkü enerji kaynağının dolaşımı, sürekli bir kalıptan çıkarmaya denktir; bir modülatör devamlı, zamansal bir kalıptır...Kalıba dökmek kesin bir şekilde modüle etmektir, modüle etmek devamlı ve daima değişen bir biçimde kalıba dökmektir” (L’individu et sa genèse physico-biologique, PUF, s. 41-42).

¹² Gilles Deleuze, Resim Üzerine Ders Notları,6.seans. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=105

karmaşık renk gamları yaratan ilk ışıkçılar ve renkçiler olarak da kabul edilirler¹³
(Resim-4).



Resim-4: “İmparator ve İmparatoriçenin Arasındaki İsa” Aya Sofya Müzesi M.S. 11. Yüzyıl.

16. Yüzyıl uzamı, Yunan uzamı ile ön plan, 17. Yüzyıl uzamı da, Bizans uzamı ile arka plan etkinliğinde teknik bir sinyal alış verişini içindedir. 16. ve 17. yüzyıl resmi üzerine detaylı bir araştırma yapan Wölfflin, 16. yüzyılda Yunana ait olan, Dürer ve Leonardo'nun öncülüğünü ettiği *dokunsal-optik* uzamdan, 17. yüzyılda bir devrim niteliği taşıyan ve Rembrandt ile zirveye çıkan, Bizans'ın *saf optik* uzamına geçildiğini ortaya koymaktadır. Wölfflin, ön planın belirleyici olduğu 16. Yüzyılın dokunsal-optik, 17. Yüzyılda da saf optik uzamsal yapının hakim olduğunu sanatçılardan hareketle şu şekilde anlatır: Raffael ön plana, arka planı kapsayacak şekilde bir kavisi kazandırmıştır. Wölfflin bu kavisin ancak ön plana verilebileceğini söyler. Yunan sanatının, her bireye özgü bir kontur şeklindeki mısırın bireysel çizgisine karşılık icat ettiği, tüm bireyleri içeren bir bütünün konturu şeklindeki kolektif çizgi Raffael'in “Mucizevi Balık Avı” adlı tablosunda açıkça görülmektedir. Bu tabloda havarilerin hepsinde ortak bir çizgi kullanılmıştır (Resim-5). Buradan da kolektif çizginin de ön plana ait olduğu sonucu ortaya çıkar. Yunan'ın çok

¹³ Gilles Deleuze, Resim Üzerine Ders Notları, 6. seans. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=105

figürlü heykellerinde de yine bütün figürler için tek bir çizgi kullanılmış olduğunu görülmek mümkündür.¹⁴



Resim-5: “Mucizevi Balık Avı”, Sanzio Raffael. (500cm x 350) 1515.



Resim-6: “Adem İle Havva” Jacopo Tintoretto. (220cmx150cm) 1550

Bizans’ ta ve 17. yüzyılda ışığın fondan çıktığına bakarak arka planın daha etkin olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin Tintoretto’nun “Adem İle Havva” adlı resminde diyagonal bir kompozisyon vardır (Resim-6). Gerçekte tam bir ön plan yoktur. Ön plan fona doğru yönelmekte veya fondan çıkmaktadır. Adeta ön plan delinmiş gibidir. Bu olgu

¹⁴ A.g.k

Rubens'in "Hz. İbrahim İle Melkhiselek'in Buluşması" adlı tablosunda da açıkça görülebilir (Wölfflin, 1985: 98) (Resim-7). Bu resimde karşılaşan figürler arasında arka plana bağlanan bir geçit yaratılmıştır. Bu geçit figürlerin arka plandan çıkıp ön planda buluştuklarına işaret eder. 16. yüzyılda bu buluşma arka plan dikkate alınmadan doğrudan ön planda olurdu.¹⁵



Resim-7: Paul Rubens "Hz. İbrahim İle Melkhiselek'in Buluşması" (204cm x 250cm.) Louvre, 1518.

Bir de ne ön planın ne de arka planın, bizzat formun belirlediği dördüncü bir uzamla karşılaşılmaktadır. Bu uzam "*Barbar Sanat*" (Gotik) adı verilen sanat anlayışının yarattığı, planların etkisinden kendini kurtararak özgürleşen forma dayalı bir uzamdır (Resim-8). Form kendini kurtararak planların arasına düşer ve mucizevi bir enerji ile yükselir; planlar arasında sürekli bir iniş-çıkış halindedir. Batı sanatında Hıristiyan dünya görüşüne bağlı olarak, figür ya düşer ya da yükselir. Formun bu sürekli *Dengesizlik* hali, figürün bu iniş çıkışı onu sürekli canlı kılar. Bundan böyle öz, rastlantılarla kuşatılmış olacaktır. Mısırlı özü korurdu, batılı sanatçı planlardan azat olmuş özün sürekli yükselip alçaldığı *rastlantısal olayların* uzamında yaşamaktadır.¹⁶

¹⁵ A.g.k

¹⁶ A.g.k



Resim-8: “Gargouille” Notre Dame Katedrali, 14. Yüzyıl.

1.4.1.Modülasyonda Zaman Sentezi ve Hareket Odaklı Diyagram.

Kinetik (hareket) olgusunun hükmettiği modülasyon sürecinden geçmiş sanat yapıtına, yaratma öncesini de kapsayan öznel bir zaman sentezi olarak bakılabilir. Modülasyon, resim yüzeyinin ön ve arka planları arasında bir sinyal alışverişi olmakla beraber, özellikle planlardan azat olmuş forma bağlı olarak, resimde birbiriyle etkileşime giren sıcak, soğuk renk tonlarının yarattığı büzülme ve genişleme oyunu aracılığıyla açıklanır. Bu oyunda nesnelere renklerin taşıyıcısı, duyumsamanın vesilesi durumdadır. Örneğin Van Gogh’un kendi odasını imgeleştirdiği resimdeki modülasyonda, eşyaların (masa, sandalyeler, yatak) sarısı (sıcak renk) ile duvarların mavisi (soğuk renk) algılandıkları zamanın canlılığıyla bir kasılma ve gevşeme (sistol-diyastol) ritmi yaratır. (Maldiney,2012:252) Odada birbiriyle derin ve sessiz bir iletişime sokulan eşyalar huzur duygusunu açığa çıkartırlar (Resim-9). Figür resminde, resim öncesine ait olan nesnelere, yapıları da belli oranda korunarak modülasyona dahil edilmişlerdir; oysa soyut resimde modülasyon, renge öncelik verip, nesneyi yapı itibarıyla resim öncesi zamanda bırakmayı gerektirir. Klée’ nin resmin bir konstrüksiyondan çok bir kompozisyon olduğunu belirtmesinin nedeni budur. (Klée,2011:43)



Resim-9: Vincent Van Gogh, “Kendi Odası”, (72cm. x 90cm.) 1888.

İletilecek olan uzam-sinyal (modülasyon) bilinmeze çıkılan bir yolculuktur, dolayısıyla her şeyiyle önceden tasarlanamaz. Başka bir deyişle, çıkılacak sanatsal yolculuğun sonunda alınıp getirilecek hazır bir şeyler yoktur. Bilinmeze çıkılan bu yolculuk daha eyleme geçmeden başlar. Asıl irdelenmesi gereken sanatçıdan sanatçıya değişiklik gösteren bu son derece karmaşık yolculuğun niteliğidir. Gilles Deleuze karmaşık olsa da, söz konusu bu sanatsal yolculukların kaçınılmaz olarak üç noktada kesişmek zorunda olduklarını söylemektedir. Birincisi “*gereklilik*” noktası. Gereklilik noktası uzam-sinyal iletmenin sanatçının kendini ifade etme zorunluluğuyla ilişkili hayati bir önem taşımaktadır. İkinci nokta hareketi anlık ta olsa duyumsatan “*dengesizlik*” etkenidir. Üçüncü nokta ise, boş tuvali, beyaz kağıdı, dokunulmamış kütleyle hınca hınç doldurduğu kabul edilen gerçek hayata ait, *klişe* olarak tanımladığı verilerinin (hikaye, figürasyon, benzetme kaygısı, vb.) içine yıkıldığı kurgulanmış “kaos”, “felaket” ve bu iki olgunun içinden çıkan filizlenmiş tohum anlamına gelen “*diyagram*” kavramıdır(chaos-germe, catastrophe-germe)¹⁷. İçinde yoğun bir hareketlilik barındıran diyagram, sanatçının içinden geçmek zorunda olduğu, içinden geçerek “mevcudiyet” şeklinde ifadesini bulan sanatsal olguya ulaşacağı koşuldur. Sanatsal yaratımda hareket olgusunun açığa çıkmasına neden olan bu etkenler, belli başlı sanatçılardan hareketle incelenmeye çalışılmıştır. Bu sanatçılar, Michelange, Turner, Cézanne, Van Gogh, Paul Klée, Bacon ve Pollock’ tur (Deleuze, 1981:65).

¹⁷C.S. Pierce, geliştirdiği “diyagram” kavramını, şeyler arasındaki ilişkileri, işaretler arasında da var olan benzer ilişkilerden hareketle betimlemek için kullanmıştır. “*Tinin Gözü ve İşareti*” s. 165 Francis Bacon resimdeki deformasyonların gerekçelerini bu kavramla açıklamıştır.

Bir uzam-sinyal iletimi olan sanatsal yaratım, bu çalışmada bir imge yaratma uğraşı şeklinde ele alınmıştır. Söz konusu bu imge, yaratım anından itibaren içinde hareket olgusunun varlığının bir ön şart, ve bu hareketin yapıtta kendini asgari ölçekte bir *dengesizlik* şeklinde hissettirdiği fikrinden beslenir. Caudel'e göre dengesizlik, kompozisyonun olmazsa olmaz koşuludur. Hatta kompozisyonu dengesi bozulan bir yapı olarak tanımlar. Yapıtın tamamını etkisi altına alan, ona hareket katan temel bir unsurdur (Resim-10). Cézanne'ın, Claudel tarafından "sarhoş" olarak nitelendirildiği sürahisinde olduğu gibi, bir bardağın devrileceği, bir perdenin düşeceği hissini duyumsatmak, başka bir deyişle "*düşme anının tan vakti ve düşüşün doğuş anıyla*" kurulan dengesizliktir (Claudel, 1990:196). Dengesizlik bu anlamda kütlenin içinde saklı bulunan yoğun enerjiyi harekete dönüştüren bir unsur olarak kabul edilebilir. Zira formun içindeki enerjinin harekette dönüşmesi parçalanmaya, simetrisinin bozulmasına, planlar arasındaki asimetri olarak tabir edilen dengesizlik etkenine bağlıdır.



Resim-10: Paul Cézanne "Nature Morte", (81cm. x 100cm.) 1905)

Ressamların özünde lokal bir dengesizlik yaratarak felaketi resmettiği söylenebilir. Örneğin Turner'ın 1830 yılına kadar yaptığı resimlerde dengesizliğe neden olan "Fırtına" ve "Çığ" temalarıdır. Turner burada sadece çığ veya fırtına ile felaketin temsilini yapmış olmaktan öteye gitmez. Kastedilmeye çalışılan sanatsal dışavurumun bizzat kendisini etkileyen gizli bir felaket kategorisidir (Shanes, 2008:56.) Hatta sanatsal dışavurumun kendisidir denilebilir. Zira Cézanne'ın kâseleri felaket temsili değildir. Çünkü bir deprem

olmuyor. Rembrandt'ın bardakları deprem nedeniyle sallanmıyor. Burada, sanatsal eylemi daha derinden etkileyen, eylemin yansıması olan bir felaket söz konusudur.

Turner' de resim yapma eyleminin felaket olarak yansımasının tarihi 1830 olarak biliniyor. Bu yeni evrede resimleri buhar fişkırması ve alev topunu andırır ve formlar alevler içinde kavrulur (Resim-11). "Işık ve Renk" adını verdiği resminde tuval adeta alev, alev yanan bir fırına dönüşür ve altın sarısı koruyla gemileri eritir. Resmine bu adı Goethe'nin "Işık ve Renk " adlı, renk üzerine teorilerini kaleme aldığı kitabından esinlenerek verdiği anlaşılmaktadır. Gothe'ye "ışık ve renk", sonsuz hareket varyasyonlarının tetiklendiği "tufanın ertesi günü" gibi yansır (Mérédieu, 1994:94). Turner'in felaketi gerçek anlamda duyumsadığı bu ikinci dönemi onun yeniden doğuşu, Gothe'nin etkisiyle aslında resmin bir temsil olmadığı, renkler aracılığı ile dünyanın yaradılışına denk bir eylem olduğunu fark etmesi anlamını taşımaktadır.



Resim-11: Joseph Mallord William Turner 'Işık Ve Renk', (78,5cm. x 78,5cm), 1848.

Cézanne ve Klée' de de durum aynıdır. İki sanatçıda da rengin açığa çıkması için kurgulanmış kaos, felaket ve her şey yolunda giderse sanat yapıtına dönüşecek olan, içlerinde filizlenen tohum anlamına gelen, yıllar sonra Francis Bacon' un *diyagram* kavramıyla somutlaştırdığı süreçte geçmek zorunda olduklarını dile getirirler. (Sylvester, 1976:110) Cézanne, " *felaket, resim yapma eylemini etkisi altına alır, rengin çıkması, yükselmesi için felaketi duyumsamak gerekir*" der. Buna karşın Paul Klée

kaosun gerekliliğine işaret eder; yumurta (cosmogénes) olarak tanımladığı “sanatsal olguya” ancak kaostan geçerek ulaşılabileceğini söyler (Maldiney,2012:205).

Cézanne’ın kaos ve felaket olarak tanımladığı, Bacon’un diyagram adını verdiği kavramın felsefi temeli Kant’a dayanmaktadır. Cézanne resim yaparken Kant’ın yarattığı “noumenon” kavramının yoğun etkisi altına girer. Noumenon kavramının etkisiyle Cézanne içinde bulunduğu sanatsal duyumsamayı şu şekilde ifade eder: “*Renklerin duyarlılığın formları olmaları için uzamı ve zamanı resmetmek istiyorum. Zira ben de renkleri noumenal nitelikler olarak düşünüyorum ve görüyorum.*” Cézanne’ın da Kant gibi, renkleri zamansal ve uzamsal bir boyutta algıladığı anlaşılmaktadır.

“Noumenon duyularla kavranan şeylerin karşıtı olarak usla kavranan şey. Duyulur görünün değil, duyu üstü görünün konusu olan şey, görüngü karşıtı; algılayan özneyle hiçbir bağlantısı olmaksızın var olan gerçekler dünyası. Duyarlığa gereksinme duymaksızın görülebilen; şeyleri doğrudan doğruya kavrayabilen bir anlık, tanrısal bir us vardır. İnsan duyularla bağı olduğunda böyle bir kavramı görüleyemez, onu düşünebilir yalnızca (Kant,1993:300).

Cézanne’ın çağdaşı olan ve onunla özellikle Kant üzerine uzun uzun konuştuğu filozof, şair Johachim Gasquet’in de renklerin noumenon gerçekliklerle ilişkili olduğuna dair saptamaları şunlardır:

“Renkler noumenal idealardır, renkler noumenlerdir. Uzam ve zaman noumenal görüngülerin formlarıdır. Renkler zaman ve uzam içinde kendilerini gösterirler. Aynı zamanda kendileri de uzam ve zamandırlar” (Gasquet,2003:264).

Cézanne noumenon kavramına dayalı imge yaratım eylemini, yaratım öncesi an da dahil olmak üzere dünyanın yaratılışına benzetir. Cézanne içinde kaos ve felaket anlarının olduğu zamansallığı şu şekilde dile getirir.

“Dünyanın tarihi iki atomun karşılaştığı, iki girdabın birbirine kaynaştığı gün başlamış olduğunu hayal ediyorum. Başımın üzerinde büyük gök kuşakları, kozmik prizmalar, yağın ince yağmur altında dünyanın bekaletini soluyorum. Kendimi sonsuzluk ile renklendirilmiş hissettiğim bu andan itibaren, tablomla bütünleşiyoruz.” (Maldiney,2012:243).

Burada bahsettiği tablo, yapılacak olan, yoğun bir şekilde duyumsadığı kaos içindeyken henüz başlanmayan tablodur ve bu tablo İnsanın ve dünyanın henüz var olmadığı anı betimliyor.

Cézanne resim öncesi zamanda içinde bulunduğu kaosu şu şekilde yaşamaktadır:

“kendimi kaybediyorum, düşünüyorum, güneş uzak bir dost gibi sessizce içime işliyor, varlığını ısıtıyor. Çilleniyorum! Hayat adeta üzerime yeniden seriliyor; şimdiye kadar resmetmediğimi resmedeceğim. Kendimi dünyadan alı koymam, dünyanın şu köşesinde eridiğim yerden kurtulmam için geceyi beklemem gerekiyor. Ertesi gün, sabah vakti. Hala resim öncesi andayım. Hiçbir şeyi görmüyor, onun motifi ile iç içe giriyorum. Gözler kıp kırmızı! Bir sonraki günün sabah vakti, yavaş, yavaş jeolojik yapılar görünür, katmanlar ortaya çıkar. Tuvalin büyük yüzeyine taştan, kayadan yapılmış iskeleti çizdiğimi varsayıyorum. Kayaları suların altında görüyorum, gökyüzünün ağırlığını hissediyorum. Kahve yengine çalan kırmızı topraklar bir kaosun içinden çıkmaya başlıyor. Manzarayı, bu yeni dünyanın ölçüsü olan geometriyi gözlerim kan çanağına döndüğünde görmeye başlıyorum. Resim öncesinin ilk anı! Kaos anı! Bu kaos içinden geçmek şart!” Bu kaostan çıkabilirse, tuvalin armatürü olan planlar açığa çıkar. Fakat kaos her şeye hükmettiğinde planlar yerli yerine değil, üst üste düşer. İşte o an her şeyin mahvolduğu andır” der (Maldiney, 2012:169).

Kant’ın romantizmin temellerini attığı iddia edilen “Yargı Gücünün Eleştirisi” adlı kitapta geliştirdiği “yüce” kavramı, *Matematiksel* veya *Geometrik yüce* ve *Dinamik yüce* olmak üzere iki mizaca sahiptir. Cézanne’ın planların görünür olduğu kaos ve bu planların alt üst olarak renklerin açığa çıkıp yükseldiği felaket anları, geometrik yüce ve dinamik yüce ile ilişkilendirilebilir (Kant,2006:109,120)

Cézanne resim öncesi zamanı, bir bakıma sanat yapıtının var olabilme koşulu olan diyagramı duyumsamaya başladığı anı, ilkinde armatüre ulaştığı “kaos” ve ikincisinde yoğun bir duygusallığın içine düştüğü “felaket” olmak üzere iki aşamalı yaşamaktadır. Renklere ulaştığı bu duygusallık boyutunu kendinden geçme hali olarak nitelendirmek mümkündür.

“Dünya ile Güneş arasında karşılıklı alış veriş vardır; renklerde bir atmosfer mantığı hakimdir. Kaos anında dünyasal bir mantık vardı, arkasından içine düştüğüm felaket anında ise göksel mantık hakim olur. Bu göksel mantık aniden kendine has, katı, geometrik oluşumlarıyla inatçı geometrinin yerini alır. Her şey (ağaçlar, kırlar, evler) sanki sıfırdan başlarcasına yeniden organize olur. Göz adeta yeniden yaratılmıştır. Bu göz Jeolojik oluşumları Lekeler halinde, lekeler aracılığı ile Leke, leke görür” (Maldiney, 2012:204).

Kaos anından sonra açığa çıkan armatürün felaketin içine düştüğünü, yerle bir olduğunu ve her şeyi leke, leke, renk, renk yeniden gördüğünden bahseder. “Renkler mutlaka çıkmalıdır bu fırından, bu evrensel kordan.” İfadesiyle kendini adeta bir seramikçi ile özdeşleştirir. Cézanne resim öncesinin bu ikinci aşamasını tam bir kıyamet gününe benzetir.

Paul Klée sanatsal yaratımın ön koşulu olan Kaosu “*Gri Nokta*” ile örtüştürmekte ve gri nokta odaklı kaosu şu şekilde açıklamaktadır:

“Gri nokta kavramsızlığın sembolü olan noktadır. Reel bir nokta değil, matematiksel bir noktadır. Yani boyutsuzluk boyutunda bir noktadır. “hiç” tir. Dolayısıyla kaos da kavram değildir. Düzenin karşıtı olan kaos gerçek bir kaos değildir. Gerçek kaos kozmik düzene aittir; bir terazinin kefesine değil daha çok terazinin merkezine konabilir. Kaosu her hangi bir düzenin, şeyin antitezi olarak görürseniz veya bir mantık üzerine oturtursanız içine giremezsiniz. Girerseniz geri çıkamazsınız. Kaosun mantığı, tersi yoktur. Kavram olmayanın kavramı, çelişkinin çelişkisizliğidir, çünkü hiçbir karşılığı yoktur. Kaos göreceli değil mutlaktır!” (Maldiney,2012:242).

Klée’ gri noktayı mutlak kaosun resimsel işareti olarak değerlendirir.

Kaos olan bu nokta gridir çünkü ne beyazdır ne siyahtır. Ya da beyaz olduğu kadar siyahtır. Gridir çünkü ne üsttedir ne de alttadır. Yukarıda olduğu kadar aşağıdadır. Gri ne sıcaktır ne soğuktur; bir renk olarak algılanamaz! Gri nokta boyutsuzdur (non-dimensionelle). Boyutlar arasında bir noktadır. Şeylerin kesiştiği yerdedir (Maldiney,2012:243).

Kl e kaos içinde bir nokta yapmak, resmi, evrenin yaradılış mekanına çevirmek olarak algılar. “Cosmogen e” olarak adlandırdığı bu olguda tüm başlangıçların tetiklendiği “ yumurta” kavramı vardır.

Resmin “Cosmogen s”i kendi kendinin üzerinden atlıyor. Kendi kendisinin üzerinden atlayarak mekanda, bağlı bulunduğu alanda düzeni yaratıyor. Eğer bu gri çok genleşirse ve görünen her Şeyi işgal ederse, o zaman kaos yön değiştirir ve yumurta ölür! Böylece yapıt gerçekleşemez” (Kl e,2006:49).

Eylem  ncesi duyumsamayla başlayan resimde gri nokta, sabit merkez olma işlevini üstlenir. Merkez olma işlevini üstlenen nokta kendi kendisinin üzerinden atlayarak kırmızı-yeşil grisine dönüşür; böylelikle yumurtanın yaratılmasını olanaklı kılan düzeni kurar (Kl e,2006:56).

Metaforik ifadelerle yüklü bu alıntılar sanatsal yaratımın dinamik doğasını yansıtılmaktadır. Metaforlarla yüklü olmasının nedeni, sanatın duyularla kavranan gerçekliklerin dışında, imgelerden meydana gelen gerçek üstü bir evren önermesinden kaynaklanıyor. Bu evrende gerçek olan dönüştürülmüş, tahrip edilmiş, yıkılmış veya yok edilmiş, geriye gerçeklikler dünyasından arta kalan ışık, renk ve hareketin aroması kalmıştır. Sanatsal yaratımlarda daha sonraları “Diyagram” adıyla kavramlaşacak olan metaforik anlamdaki kaos, felaket ve tufanın gerekliliği burada aranabilir.

Bacon yapacağı resme başlamadan önce boş tuvali hınca hınç istila eden ve felaketi zorunlu kılan *klişelerin* garip bir baskısıyla karşılaştığını söyler. Bunlar C zanne’ı da canından bezdiren hortlaklar, hayaletlerdir. Klişeleri boğmak için bir *tufan* gereklidir. Eğer sanatçı felaketten geçmez ise klişelere mahkumdur. İzleyici göremese de C zanne için klişe olarak kalan birçok Şey vardır (Maldiney,2012:224).

Sanatsal disiplinlerin tümünde esas olan klişelerin elenmesidir. Yaratımlarda sanat iradesinin ortaya konması ve özün yakalanması her zaman bu koşula bağlı olmuştur. Antik Mısır’ın bireysel özü yakalamak ve onu yaşamın hareketliliği anlamına gelen ışık ve gölgeden korumak adına yüzeyde kontur çizgisiyle formu izole etme çabası, Yunan sanatının sadece  n planın ışıklı güçlü zamanlarıyla arka planın zayıf zamanları arasında ritim halindeki öz arayışları, Bizans’ın arka plana yaslanmış ikonlarıyla ışığı ve rengi mekana yayma çabası, klişeleri yok etmeye dönüktür. Müzikte ve edebiyatta da müziksel

ve yazınsal özün yakalanması diyagram aracılığı ile klişelerin tahrip edilmesine bağlıdır. Deleuze edebiyattaki klişelerle ilgili olarak şunları söyler:

“Yazmadan önce “boş sayfayla” karşı karşıya olunduğu düşüncesi doğru değildir; boş gibi görünen sayfa o kadar doludur ki, yer bile yoktur herhangi bir şey ilave etmeye. Yazmak, özünde silmeye, yok etmeye, elemeye dayalıdır. Beyaz kağıt yazmaya başlarken sonsuz saçmalıklar dünyası ile doludur. Yazmadan ve konuşmadan önce kafa, kayda değer bulunan, oysa eyleme geçildiğinde elenmesi gereken ham, hazır ve yanlış fikirlerle doludur. Yazmak ve konuşmak fantastik bir eleme ve saflaştırma eylemidir”(Deleuze,2006:82).

1.4.2. Diyagram Ve Sanatsal Olgu

Üç aşamadan meydana gelen ve bir zaman sentezi olan sanatsal eylemde klişelerin yok edilmesi için kurgulanmış felaket anlamına gelen *Diyagram* kavramına ihtiyaç duyulmaktadır. Gerçek harekete koşullu diyagram, göz ile el, gerçek ile imge arasındaki gerilim vurgulanarak bir bakıma felaketi tahrik eder. Diyagram söz konusu zaman sentezinin ikinci aşamasında kendini gösterir. Sentezin ilk aşaması olan kaosun şiddetine göre, eylem öncesinin ikinci aşamasında resimde boş tuvali, yazıda beyaz sayfayı veya şekillendirilecek malzemeyi istila etmiş klişeleri, hazır ve ham fikirleri, bir anlamda gerçek yaşamın tüm verilerini parazitlendirerek temizlemek üzere, zorunlu olarak ortaya çıkacaktır. Ancak bu süreç sağlıklı işleyebilirse zaman sentezinin üçüncü aşaması olan *“sanatsal olguya”* ulaşabilmektedir (Deleuze,1981:65).

Sanatsal olgu ister resimde, isterse heykelde olsun her çağda bir *mevcudiyet* şeklinde kendini gösterir; bu anlamda Mondrian’ın karesiyle, Michelange’ın “Davut” u arasında hiç bir farkın olmadığı kabul edilebilir. İkisinde de bir mevcudiyet ile karşılaşmaktadır. Örneğin “bir porte ressamı kralın, kraliçenin veya küçük prensesin temsilini yapmaz bir mevcudiyet açığa çıkartır” ifadesi, “sanatçı sanatsal bir olgu yaratır” anlamı taşımaktadır. Gerçek sanatçı hayatın verilerinden (datum) yola çıkarak diyagram aracılığı ile bir olgu (factum) yaratır.¹⁸

Sanatçıların klişeleriyle mücadele etmek için her seferinde özgün bir diyagram yaratması gerekmektedir. Diyagram aynı zamanda ulaşılacak asıl olguya evrilecek, sayısız

¹⁸ Gilles Deleuze, Resim Üzerine Ders Notları, 07/04/1981. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=105

sanatsal olgu seçeneklerinden birini sunar. Algıya tabi bütün verileri, klişeleri parazitlendirerek ¹⁹, temizlemek için gereklidir. Lawrence Cézanne'ı konu edindiği yazısında “Allahtan Cézanne’ın hiçbir yeteneği yoktu! Yaptığı tek şey kendi klişeleriyle kıyasıya mücadeledir. Ömür boyu mücadelesinin sonunda sadece ‘elmanın elmamsı, sürahinin sürahimsi karakteri’ olan sanatsal olguyu anladı. Fakat kadının kadınsı karakterini hiç anlayamadı, ancak karısını da elma karakterinde resmederek sorunu çözebiliyordu. Bayan Cézanne elmanın ruhuna sahip. Bir elmayı ve iki sürahiyi anladım ömrümün sonuna kadar diye yakınır”; (Deleuze, 2006:83). Bu bile olağan üstü başarıdır. Deleuze, Michelange’ın bütün hayatı boyunca sanatsal olgu adına anladığı ise sadece “geniş erkek sırtıdır” saptamasını yapar. Çok az sayıda sanatçı çok az şey anlar, yani sanatsal olguyu gün ışığına çıkartabilirler.



Resim-12:Lodovico Buonarroti Simoni Michelange, “Kutsal Aile”. 120cm. 1506.

Üzerinde çalışılacak olan konu başlangıçta bir klişedir. Michelange verilen konu ne olursa olsun, o ana kadar hiç görülmediği şekilde, konusuna tam bir eşitlik duygusuyla yaklaşır. Michelange ile birlikte, ele alınan konuda obje hiyerarşisi yıkılır. Örneğin “Kutsal Aile” adlı tablosunda arka planda homoseksüel çağrışımlar yapan dört tane çıplak erkek figürü göze çarpar (resim-12). Arka plandaki bu sahneyle resmin konusu çelişir. Yine

¹⁹ Parazitlendirmek, duyarlar yoluyla edinilen nesnel bilgilerin öznel dönüşümleri için nesnenin algısının bozulması anlamına gelmektedir.

başyapıtlarından biri olan “Cascina Savaşı» adlı kompozisyonda suda yıkanan çıplak delikanlılar ve arka planda askerler resmeder (Resim-13). Rivayete göre Floransalı askerlerden bir grup, komutanlarından habersiz yıkanırken düşman askerleri tarafından fark edilirler ve kılıçtan geçirilirler. Michelange’ın konuya bu denli farklı yaklaşmasının nedeni klişelerin önüne geçebilme kaygısı taşımasındandır. Böylece obje hiyerarşisini ortadan kaldırarak sanatsal olguya ulaşmaya ve objeler aracılığı ile klişeleri parazitlendirmeye çalıştığı anlaşılır (Bellosi,1971:39).



Resim-13: Buonarroti Simoni Michelange, “Cascina Savaşı”, (76,4cm x 130,2cm.)1542

Hıristiyanlığı yücelten Bizans sanatı ikonları ve mozaikleriyle sanatsal olgunun öncelikli olması konusunda Michelange‘ a esin kaynağı olduğu bilinir. Bizans Sanatının etkisini taşıyan Michelange figürasyon ve hikayenin (narasyon) egemen olduğu bir devirde, bu iki zorunlu veriden sanatsal bir olgu çıkarabilmiştir. Michelange’ ın “Kutsal Aile” isimli tablosundaki güçlü sanatsal olgu şu şekilde analiz edilebilir. Arka planda konuyla doğrudan ilişkisi olmayan homoseksüel tavırlar içindeki figürlerle, unsurlar arasında var olan hiyerarşik düzeni yok etmeye çalışır. Ön plandaki üç figür yılanımsı bir hareket ile birbirlerine dolanmışlardır. Küçük İsa, Bakire Meryem’in omuzlarındadır; Michelange’ın kıvrım, kıvrım harekete sanki aralıksız akıyor hissi kazandırdığı görülür. Yılanımsı hareket, çocuk İsa’ya hükmeden bir özellik katar. Böylelikle üç beden yalnız ve tek bir figürün içine akar gibidir. “Kutsal Aile” tek bir figür için üç beden kullanma kaygısından başka hiçbir hikaye barındırmaz. Manet’nin “Kırda Öğle Yemeği” adlı yapıtında olduğu üzere, figürasyon büyük bir ölçüde yıkılır(Resim-14). Buradan itibaren

yılanımsı form bütünüyle renk gamına dönüşür ve yılanımsı kıvrım tam anlamıyla diyagram rolünü üstlenir. Bu tabloda sanatsal olgu, üç bedenin tek bir figür meydana getirmesidir (Bellosi,1971:26).



Resim-14: Edouard Manet “Kırda Öğle Yemeği”, (81,9cm.x 104,5cm), 1863.

Figürasyonu yok etme amacı taşıyan bu anlayış Bacon’ da da açıkça görülmektedir. Bacon diyagram sürecinden geçerek ulaşılan sanatsal olguyu şu şekilde açıklar.“ Sanatsal olgu, tabloda bir çok figür olmasına karşın hiçbir hikaye anlatmaması durumudur.” Buna verilebilecek en çarpıcı örneklerden biri Cézanne’ ın “Yıkananlar” adlı resmidir (Resim-15). Kompozisyonda birçok figür olmasına karşın resim hiçbir hikâye anlatmaz. Döneminde tam bir skandala yol açmış olan Manet’ in “Kırda Öğle Yemeği” adlı yapıtı da son derece gerçekçi bir üslupla ele alınmış olmasına rağmen, hikayenin yok edilmesiyle sanatsal değer kazanır (Resim-14) Resim figüratif olsa da hikâye, giyinik ve çıplak bedenlerle meydana getirilen kontrastlık, ışık ve renk gamlarıyla yok edilmiştir (Deleuze, 2006:14).



Resim-15: Paul Cézanne, ” Yıkanaanlar”, (127cmx196),1900-1905.

Ressam görünmeyi yakalamak için görüneni resmeder. Burada sanatsal olgu, formdaki gücü açığa çıkarmaya odaklıdır. Klée Bununla ilgili olarak “resim görüneni vermek değil, görünür kılmaktır.” Der. Bir başka deyişle, görünmeyi görünür kılmaktır. (Klée,2010:9)Bacon’ın da oldukça zor renk gamlarıyla çok sayıda geniş erkek sırtları resmettiği bilinir. O’nun da asıl niyeti görüneni değil, görünmeyi vermektir. Amaç sadece bir sırt çizmek değildir, bir heykeltıraş tavrıyla gücü, sırtta hissedilen gücü yakalamaktır.

O halde figürasyon ve narasyon olarak tanımlanan görünen şeyin, felaket aracılığı ile yıkılması, parçalanması gerekmektedir. Cézanne “Ressamlar değiştirmez, deforme eder!” sözünden de anlaşıldığı üzere figürasyonun yıkılması, formların deforme edilmesi, içindeki gücün görünür kılınmasına yöneliktir. Zira gücün formu yoktur; kendi kendine bir forma sahip değildir. Forma sahip olmayan bir şeyin ele geçirilebilmesi, her şeyden önce disiplinler arası bir yaklaşımı gerektirir (Deleuze, 1981:40).

Bacon’ın “Uyuyanlar”, “parçalanmış etler”, “ çarmıha gerilme”, “ağız”, “çığlık” temalarını işlediği resimleri incelendiğinde, sanatsal olgunun “görünmeyi görünür kılmak” konusuyla ilgili olduğu daha da iyi anlaşılır. Bunlar başlangıçta narasyon ve figürasyon verileriyle resmedilmiş konulardır. “Uyuyanlar” da uyku halindeki bedenin hacmini kaybetme anındaki “yassılma gücünü”, “parçalanmış etlerinde” ve “çarmıha gerilme” konularında etin kendine has yerçekimiyle kemiklerden aşağı inme, sarkma gücünü, “ağız”, “kusma” veya “çığlık” konularında ise tüm bedenin kendine ait bir delikten kaçıp gitme gücünü görmek mümkündür. Bacon da bu güçleri görünür kılmak için formları deforme etmektedir (Deleuze,2009:59).

Bir gücün açığa çıkabilmesi veya görünür olabilmesi için birbirine karşıt olan iki etkene ihtiyaç duyulur. Bu iki karşıt unsur dengeyi bozar ve hareket olgusunu tetikler. Güç de buna bağlı olarak görünür olabilir. Bacon'ın "Uyuyanlarında, "parçalanmış etlerinde" ve "Çarmıha Gerilmelerinde" güç, dikey ve düşey karşıtlığının bir sonucu olarak ortaya çıkar (Resim-16). Dolayısıyla bu güçler aynı doğaya sahiptir. "Çarmıha Gerilme" de dikey etken haç, düşey etken ise yerçekimine maruz kalmış olan bedendir. Yine "Çarmıha Gerilme" adını verdiği parçalanmış etlerinde dikey etken kasap kancası ve kemikler, düşey etken ise kemiklerden sıyrılmaya çalışan etlerdir. "Uyuyanlar" adlı resimlerindeyse dikey etkeni, yukarı doğru kaldırılan kollardan ve bacaklardan biri veya kalça meydana getirir. Beden yukarı doğru dikilmiş bu kol, bacak veya kalçadan kendine ait ağırlığı ile aşağı doğru inerek yassılma hissi uyandırır. Burkularak uyuyan bir beden kemiklerden inen, sarkan bir ettir. Bedenin yassılma gücünü görünür kılmaktan başka bir hikaye anlatmaz.



Resim-16: Francis Bacon, "Çarmıha Gerilme" (197cm.x147cm.) 1965

Bacon bir röportajında belli başlıları, "Çarmıha Gerilme", "parçalanmış etler", "haykıran bir ağız" olmak üzere, korku ve dehşet sahnelerine karşı kendini yakın hissettiğinden bahseder. Bir dönem Turner'in 1830 yılına kadar felaket temsilleri yapması gibi, ağırlıklı olarak korku ve dehşet konularını çalışır; başlangıçta birer klişe olan bu konuların, görünmeyen görünür kılındığı sanatsal olguya, yani korku ve dehşetin "çılgılığa" dönüşmesi gerektiği ile ilgili olarak, "*Biliyor musunuz, aslında ben korku ve dehşetten çok çılgılığı resmetmek istedim. Korkuyu resmetmek figüratiftir, hikayedir. Korku*

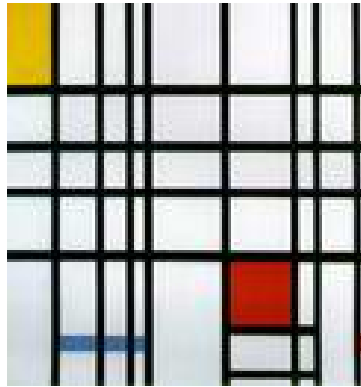
ve dehşeti resmetmek çok kolaydır. Gittikçe mütevazı bir yalınlığa, “çığlığa” ulaşmak iğrenç bir sahne resmetmekten geçer” diye yazar (Bacon, 1996: 75). Bacon’un sanatsal olguya ulaşmak için kullandığı formül kabaca şudur:

“İlk aşamada, figüratif ve naratif olan korkunç bir sahne ve bu sahnenin önünde çığlık çığlığa bir ağız resmediyorum. İkinci aşamada sahneyi siliyorum; yarattığım diyagram aracılığı ile tüm figürasyonu içine sürükleyen felaketten çıkmaya çalışıyorum. Böylece çığlık atan bir ağız resmederek çığlık attıran geleceğin şeytani güçlerini savuşturmuş olurum. Böylece bağıran ağız bu güçlerin düşmanı yerine, dostu haline geliyor” (Bacon,1996:25).

Bağıran ağız bu güçlerin şeklini değiştirmektedir. Bacon tüm bunları korku ve dehşet sahneleri içinden çıkartıyor. Kusan bir sırtın, tüm gücünü kusma eylemine harcayan bir sırtın da sanatsal olguya dönüşme süreci bu şekilde açıklanabilir. Çığlık, uyku ve kusmanın ortak paydası, görünür kılınan güçlerle ilişkilidir.

Çığlık ile uyku, ya da kusma arasında sanatsal olgu bakımından hiçbir farkın olmadığı anlaşılmaktadır. Her ikisinde de bedenler bir güç ile ilişkileridir; İçe veya dışa ait bir gücün çatışması söz konusudur. Bedenler bu güçlerle dayanılmaz bir ilişki içine girmişlerdir.

Sanatçının görünmeyen güçle mücadelesi “gölgeyle mücadele” etmeye benzer. Ölümü konu edinen bir sanatçı ölümün gücünü görünür kılmak zorundadır. Bunu da sayısız korkunç, figüratif, naratif, kolay klişeleri ikinci plana iterek başarabilir. Kafka bir mektubunda konuyla ilgili olarak: *“Geçerli olan görünen, kapıya vuran geleceğin şeytani güçlerini yakalamak değil, tespit etmektir”* der (Wagenbach,1967:156).



Resim-17: Piet Mondrian. ” Kırmızı, Sarı, Mavi Kompozisyon”, 1921.

Eylem öncesinde figürasyon, hikaye, klişeler, hazır ham fikirler, vb. boş tuvali veya işlenecek malzemeyi hınca hınç doldurmuş bu unsurlar, sanatçının kaygılarının toplamını meydana getirir. Aynı kaygıların soyut sanatçı için de geçerli olduğu bilinmektedir. Mondrian'ın karesi de resim öncesinde eksiksiz bir kare düşüncesi halindeydi (Resim-17). Pollock'un tuvalin bir köşesinden diğerine aralıksız akan çizgisi de boş tuvali hınca hınç dolduran kurgular, eksiksiz fikirler, klişeler halindeydi. Bu nedenle hiçbir sanatçı bir diğerine göre daha avantajlı durumda değildir (Resim-34). Sanatsal olguyu amaç edinen her sanatçının yaşama ait verileri yok etmek için, kurgulanmış felaket, düzenlenmiş yıkım anlamına gelen bir diyagram yaratması gerekmektedir. Diyagram felaketten geçişin şahitliğini yaparcasına bir tabloda somut olarak bulunmak zorundadır. Diyagram salt uzamsal bir olgu değil, bir zaman sentezi olarak kabul edilen sanatsal yaratımın ön koşuludur. Görsel düzene ait verilerin yıkılmasıyla yaratılan kaos ve felaketin içinden çıkıp, sanatsal olguya ulaşıp ulaşılamayacağını diyagram belirlemektedir. Klée' nin de söylediği gibi; “Eğer gri nokta her şeyi işgal ederse yumurta ölmüş demektir”(Maldiney, 2012:206). Deleuze sanatsal eylemi söz konusu bu klişeleri diyagram aracılığı ile parazitlendirerek felaketin içinden geçirebilme savaşımı olarak tanımlamaktadır. Bu nedenle diyagramın, kaos ve felaketin olduğu kadar güçlerin de mekanı olduğu anlaşılmalıdır (Deleuze,2006:91).

Figürasyonu yıkan diyagramın temel işlevi özünde benzerliği bozmak olduğu söylenir. Sanatsal yaratım öncesine ait olan benzerlik diyagram aracılığı ile bozulmaktadır. Bu durumda figüratif resimde benzerlik korunmuş olsa dahi, ressamın ön koşulu olmadığı ortaya çıkar. Örneğin Cézanne, “daha derin bir benzerlik için, benzerlik bozulmalıdır” der. “Daha derin benzerlik” değimiyle anlatılmak istenen “mevcudiyet” şeklinde görünür kılınan imgedir (Deleuze,1968:7). İmgenin açığa çıkartılması için benzerlik bozular. Başka bir deyişle sanatta, yaşama ait olan “temsil” olgusu kaos ve felaket anlamına gelen diyagram aracılığıyla yıkılıp “mevcudiyetin” (sanatsal olgu) yaratılması söz konudur.

Diyagram benzerliği yok ederek imgeyi açığa çıkarmaktadır. Bu nedenle imgenin benzerlikten yoksun olduğu söylenebilir. Benzerlikten yoksun imge düşüncesini geliştiren Hıristiyan öğretisine göre, “tanrı insanı kendi imgesinde, benzerliğinde ve günahla yaratmıştır.” İnsan tanrı imgesini korumuştur fakat günah yüzünden onun benzerliğini kaybetmiştir. İşte bu nedenle Bizans sanatı “ikon” adı verilen benzerlikten yoksun imgeler yaratmıştır. İkonları herhangi bir şeyin temsili değil, birer mevcudiyet, birer imge

olarak algılamak gerekmektedir (Mondzain,1989:284). Sonuç olarak imge benzerlikten yoksun kendi kendine bir varoluş olarak ortaya çıkmaktadır.

1.4.3. Diyagramın Manüel Niteliği.

Almanca “resim” (Malerei) kelimesi, resmi çizgi-leke²⁰ (traits-tache) çiftine, yani manüel boyuta, Fransızca resim (Peinture) kelimesi ise çizgi-renk, yani görsel boyuta çeker. Dolayısıyla resmin çizgi-renk sistemine göre “görsel”, çizgi-leke sistemine göre ise “manüel” bir tanımlaması yapılmış olur (Maldiney,2012:233). Bu tanımlar birbirinden çok farklı iki resim anlayışına işaret etmektedir. Resmi, çizgi-renk veya çizgi-leke sistemlerini içeren bir sanat olarak algılamak mümkündür. Hep olageldiği gibi resmin çizgi renk sistemi olduğunu iddia etmek görsel karakterine vurgu yapar. Oysa resim “çizi-leke” temeline göre sistemleştirilirse manüel boyuta taşınmış olur. Güçlü bir akım olan “Lekecilik” (tachisme) çizgi-renk değil, çizgi-leke sisteminin bir sonucudur. Çizi-leke resmin manüel yan anlamına işaret eder(Deleuze,1969:66).

Benzerlikten yoksun ve kendisini bir mevcudiyet olarak ortaya koyan imgenin modern sanatla birlikte yoğun bir şekilde sorgulanması, resmin çizgi-renk ve çizgi-leke boyutlarıyla dikkate alınmasının yolunu açmıştır. Bu durumda plastik sanatlarda tuval ve malzemenin, el ile gözün kıyasıya çatıştığı arenaya dönüştüğünü söylemek mümkündür. Zorunlu olarak yaşanan bu dinamik yaratım sürecinde yeniden diyagram kavramına ulaşılmaktadır. Özgürleşmiş bir elin ürünü şeklinde de ifadesini bulan diyagramın resimde kullanılan şövale, tuval, fırça dışında yere serilmiş tuval, ağaç dalı, bez parçası, pasta şırıngası gibi yöntem ve malzemelerin kullanılmasına imkan sağlayarak el ile göz arasında var olan gerilimi kıyasıya bir çatışmaya çevirir. Bu çatışmanın sonucunda sadece ressamın ait olan bir “üçüncü göz” yaratılmış olur.

Manüel resimsel bütünlük olan çizgi-leke, “üçüncü gözü” açığa çıkarmak için görsel verileri felakete sürükler. Diyagram da gözün tüm dayatmalarından azat olmuş bir elin ifadesi olarak ortaya çıkar ve sanatsal sürecin her aşamasında görsel düzenin yıkımını tetikler. Böylece diyagram, elin yarattığı üçüncü göz ile ilişkilendirilebilir.

²⁰ “trait” kelimesi latince “trahere”, yani “çizmek” fiilinden türemiştir. Fransızca’ da bu kelime biçimsel özellikleri niteleyen imler anlamında da kullanılmaktadır. Biz de bu kelimeyi, “ligne” den (çizgi) ayırabilmek amacıyla, yine çizmek fiilinden türemiş “çizi” kelimesiyle karşıladık. Gilles Deleuze’ün “ Logique de La Sensation” adlı kitabını Türkçeye çeviren Can Batuhan ve Ece Erbay,2009

Üçüncü gözün açığa çıkmasıyla birlikte optik ile ilgili olan iki göz büyük bir baskıya maruz kalır ve denetimi ele, yani elin yarattığı üçüncü göze bırakır. Cézanne'ın kan çanağına dönen gözleri hiçbir şey göremez, dolayısıyla eline de hükmedecek durumda değildir (Gasquet, 2003:246). İki organ arasındaki ilişkinin alt üst olduğu bu durumda göz diyagramı izlemekte zorlanır. Artık gözlerin açık veya kapalı olmasının bir önemi kalmamıştır. Elin, gözlerin kapalı haldeyken çizdiği karalamalar, birer kaotik yansıma şeklinde kendini gösterir. Karalamalar şeklinde ortaya çıkan çizgiler, tesadüfler olarak değil, kendine has manüel kuralları olan bir elin ürünü gibi değerlendirilmelidir (Sylvester,1976:48).

Sanatçıların karşı karşıya kaldığı iki tehlikeden bahsedilir. Bu iki tehlikenin en kaçınılmazı, felaketin içine girmeye cesaret edememek ve etrafında dolaşmaktır. Bu durumun sanatçılık tavrını zafiyete uğratacağına inanılır. Çok sık rastlanan başka bir tehlike de felaketin içine girip de çıkamamaktır; yani yapıtın felaketin içinde yok olmasıdır. Klée ikinci felaket çeşidini “gri nokta genişledi, kendi kendisinin üzerinden atlayacak yerde genişledi!”. Cézanne ise “planlar yerli yerine düşeceği yerde üst üste düştü!” şeklinde dile getirirler (Maldiney,2012:206). İçine düşmenin zorunlu ve düştükten sonra da içinden çıkmanın çok zor olduğu, her şeyi yok etme tehdidi taşıyan bu felaket sanatsal yaratımın olmaz ise olmaz bir koşulu şeklinde karşımıza çıkar. Zira felaketten kaçınmak klişelere mahkum olmak, içinden çıkamamak tablonun yok olması suretiyle, amaçlanan sanatsal olguya ulaşamamak anlamı taşımaktadır.

Bacon “tuvali istila eden klişelerden temizlemek için rast gele işaretler koyuyorum.” Cézanne resmin aynı aşamasında, büyük planların belirttiği kaos anında, Bacon tuvali rast gele işaretlemektedir. Felaket tamamını kaplamasın diye eline bir fırça veya bir bez parçası alıp tablonun bir bölümünü temizler. Bu tavır hem felaketi tahrik, hem de kontrol etmeye dönüktür (Deleuze,1981: 67). Bacon bir bölümü temizlenmiş tabloyu, içinde olabilecek her şeyi görebildiği bir “diyagram” gibi değerlendirir. Zira diyagram bir yönüyle muhtemel sayısız sonuçlardan biridir. Bacon’a göre eğer bu diyagram olmasa resim bir karikatüre dönüşür. Deleuze’ e göre de her sanatçının kendi tarzına uygun ve her yapıtın, adeta genetik kodu niteliğindeki bir diyagrama gereksinimi vardır. Burada diyagram tamamıyla gri nokta ile aynıdır ve bu diyagram sürekli değişik görünüşler sergileyen çölün, harekete odaklı bir anlık görüntüsüne benzetilir (Bacon’dan aktaran Deleuze, 1981: 65).

Diyagram felaketin üstesinden gelmek için akıl dışı, tamamıyla sezgisel bir yöntemin icadıdır. Diyagram adı verilen bu yöntem her yapıt için özgün bir analogik dil yaratma esasına dayanır. Bu analogik dil özü itibariyle göze ait optik yasaların değil, ele ait dokunsal (haptik) yasaların hükmettiği manüel bir dildir. Manüel yasalar (ele ait) *figüral* soyutlamada görüldüğü üzere, göze şiddet uygulayabilecek kadar güçlüdürler.

Wilhem Worringer resim ve heykel analizleri yaptığı “Gotik Çizgi” adlı kitabında gotik çizgiyi tanımlarken şu ifadeleri kullanır: “Sanki el garip bir irade ile canlanmıştır ve gözü, nereye sürükleniyorum? Dedirtircesine çılgına çevirir” (Worringer, 1947: 86). Worringer Daha ileride anlatılacak olan “gotik” çizgiden, kendini göze dayatan, zincirlerinden boşalmış, manüel çizgiyi kastetmektedir.

Optik göze kendini dayatarak üçüncü gözü açığa çıkartan el “*taktil*”²¹ (dokunsal) “saf manüel” ve “*dijital*” olmak üzere üç kategoride inceleniyor. Taktil, elin gözün direktiflerine tabi olma durumudur. Bu durumda el “dokunur”. Eğer el gözün dayatmalarına karşı gelirse, baş kaldırır, isyan ederse, şiddet uygularsa, buna “saf manüel” adı verilmektedir. Dijital ise elin göze olan bağlılığının tamamıyla yok olması durumudur. El bundan böyle dokunsal değerleri gözün denetimine bırakmaz, görsel ikili tercihler arayıp bulabilmek için bir parmağa dönüşecek kadar erimiş, klavyenin tuşuna basabilmek için parmağa indirgenmiştir. “Enformatik el” olarak ifade edilen bu elsiz parmak ile saf optik nitelikli, kodlanmış, *dijital* bir uzam yaratılır (Deleuze,2009:143).

Elin saf manüel, dijital ve taktil niteliklerine bağlı olarak üç ayrı diyagram çeşidi ve diyagramatik yöntem meydana gelir. Birinci yöntemde diyagram tabloya azami ölçüde yayılır. Bu diyagram yöntemi her şeyden önce yaratma anının hareketliliğini vurgulayan “*Soyut Dışavurum*” akımı kullanılır (Resim-18). Başta Pollock ve Morris Louis olmak üzere soyut dışavurumcular, kaos her şeyi içine çekebilecekken diyagramı maksimum düzeyde tabloya yaymak suretiyle tehlikeyi savuşturur ve sanatsal olguya ulaşmaya çalışırlar.

²¹Gilles Deleuze’ün Paris’de resim üzerine verdiği 05/05/1981 tarihli ders notları. S. 2.



Resim-18: Morris Louis, (252cm. x362cm.), 1960.



Resim-19: Wassily Kandinsky, "Mavi Segman" (120cm. x 140cm.) 1921.

İkinci diyagramatik yöntem *soyut sanata* özgü olup, diyagramı minimum düzeye indirgemek ve bir "kod" ile değiştirmeyi gerektirir. Soyut yaklaşımı benimsemiş tüm ressamlar resimlerinde gözün ikinci plana itildiği ve elin parmağına indirildiği, dijital bir kod icat ederler (Resim-19). Bu kodlar konuşma dillerinin kelimeleri, müziğin notaları kullanma mantığını taşır. Konuşurken veya yazarken, bir duygunun iletilmesinde

kelimelerin işlevi, müzikte ses kodlarına indirgenmiş notaların işlevi neyse, soyut resimde de renklerin ve formların işlevi aynıdır. Resimde ve dilde yaratılan kodlar öncelikli olarak dış dünyaya ait verilerin dilde “anlam ünitelerine”, resimde renk ve formlardan ibaret “temel elamanlara” indirgenmesini gerektirir (Kandinsky, 2009:103). Resimsel kodun yaratılabilmesinde, dil biliminde anlam ünitelerine (kelimeler) karşılık gelen bu temel elamanların her birinin belli sayıda “ikili ilişkiler” kurmasına bağlı olarak müziksel bir etki arayışı vardır. Müzikte farklı seslerden oluşan melodinin kulakta yarattığı etki, resimde farklı renkler ve formların bir araya getirilmesiyle gözde yaratılmaya çalışılmaktadır (Deleuze,1996:97).

Üçüncü diyagram yöntem ise “uyumluluk” yöntemi olarak tanımlanır. Analogik karakterli el ile dijital karakterli kodlara tabi gözün uyumu aranır ve böylece kaos belli bir dengede tutulmaya çalışılır. Diyagramı çok fazla daraltmadan veya çok fazla genişletmeden felaketin içinden geçebilmeyi ön görür. Cézanne’ın gözlerini kan çanağına, Van Gogh’u çığına çeviren işte bu denge arayışıdır denilebilir.

Üçüncü diyagramatik pozisyonun belirlediği sanatsal yönelimin sonunda ortaya “figüral” çıkmaktadır. Lyotard’a göre figüral, figüratifin karşıtıdır. Figüratif olanın benzerlik olgusu taşıdığını, dolayısıyla da temsili öne çıkardığını söylemektedir. Oysa figüralde ne benzerlik, ne de herhangi bir temsil vardır; sadece bir “mevcudiyet” söz konusudur (Deleuze,2009:14).

Burada “*Haptik Görüş*”²² (vision haptique) ve “*optik görüş*” (vision optique) olmak üzere iki kavrayışla karşılaşılır. Haptik görüş, daha önce dile getirildiği gibi ön plan ile arka planın birbiriyle çakışık olma durumunda, derinliğin dikkate alınmadığı, form, fon ve kontur çizgisinin göze aynı mesafede yani gözün bu üç temel elemana da aynı anda dokunduğu bir kavrayış şeklidir. Haptik görüşte sadece ressama ait olan ve renkleri algılayan üçüncü bir gözün (haptik göz) varlığına inanılır. Haptik göz el gibi dokunan bir gözdür. Dolayısıyla ressama, fırça ve şövaleyi resmin ön koşulu olmaktan çıkartma olanağı verir (Maldiney,2012:194). Böylece sanatsal olguya ulaşmak adına resim, heykel, seramik

²²A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*. Deleuze, Guattari ile yaptıkları ortak çalışmada *Mille Plateaux*, adlı ortak çalışmada Riegl’i araştırırlar Paris, Minuit, 1980, p. 614-615. Riegl bu kitapta gözün manüel işlevini tanımlamak için «tactile» (dokunan) sıfatını kullanır. Eleştirmenlere daha sonraları yayınladığı bir makalede «tactile» kelimesi yerine «haptique» gibi yeni bir kelime üreterek kullandığını söylemiştir. . Cf. Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L’Âge d’homme, 1973, s. 194, note 79.

başta olmak üzere tüm disiplinler arasında bulunan sınırı da ortadan kaldırmış olur. Bu durumda haptik görüş, ufuk çizgisine bağlı olarak ışığı ve uzamı kavrayan optik görüşten ayrılır. Deleuze, Jackson Pollock' un tuvali yere sererek ufuk çizgisini ayaklar altına aldığını söyler.²³

Şövale resminin optik görüş (vizyon) temeline dayalı olmasından dolayı *organik* olduğu kabul edilir. Bu organik varoluş tablonun merkezi ve sınırları olmak üzere iki temel problemi çözmeyi gerektirir. 16.yüzyılda “Kapalı Form”, 17. yüzyılda “Açık Form” başlıkları altında bu sorunlar ele alınmıştır (Wölfflin,1985:150). Fakat gözün değil elin hükmettiği *inorganik* soyut dışavurumcu akımda bu sorunlar göz ardı edilir. Amerikalı soyut dışavurumcular “All Over” adı verilen çizgiyle yapılan bu sanatsal tavra “Action Painting” adını verirler. Çizgi sanal olarak önceden başlar, tablo yakaladığı kadarıyla yakalar; dolayısıyla merkez ve sınırlar “muhtemel” merkez ve sınırlara dönüşmüş olur (Mérédiu,1994:326).

Ayrıca, Pollock' a ait olduğu bilinen “All Over” karakterli çizgi herhangi bir formu tanımlayan bir kontura dönüşmez. Sınırların dışından başlayarak yine sınırların dışına çıkan, bir uçtan diğerine giden, sonra kendi üzerine dönen ve böylece tablonun tamamını kaplamaya meyilli, başlangıcı ve sonu olmayan bir çizgidir. Dolayısıyla ne bir içi, ne bir dışı tanımlar. Çizgi “saf çizgi” olma karakterini koruyarak, yüzey olmaya niyetli, yüzeyin dengi olmaya aday fraksiyonel bir gücü içinde barındırır (Resim-34). Başka bir deyişle, bir, iki olmak için sonsuzluğun gücüyle yüklenmiştir. Dolayısıyla planın volümleşmesini, üçüncü boyutta kendini ele veren volümün dördüncü boyuta geçerek hareket kazanabileceğini sezdiren bir çizgidir. Bu haliyle tuval üzerinde tam bir kaos yaratmış olur (Fried, 1976:15).

²³ Gilles Deleuze “ Resim Üzerine Ders Notları”. 4. Ders.Tarih:05.05.1981. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=48

2. BÖLÜM

İMGENİN NESNEL HAREKETİ

2.1. Durağan Yapıtlarda Hareket.

Sanat yapıtlarını, durağan (sabit) imgeler ve hareketli imgeler olmak üzere iki ana kategoriye ayırmak mümkündür. Durağan (resim, heykel, seramik, desen vb.) ve hareketli imgelerdeki (sinema, video, performans, kinetik, vb.) hareket olgusu birinci bölümde dirimsel bir tavırla figür estetiği bağlamında ele alınmaya çalışıldı. Figür estetiği analogik ve dijital dil, uzam-zaman ve modülasyon, zaman sentezi ve diyagram konularıyla iç içedir. Dirimsel bir tavır gerektiren figür estetiğinde hareket, sanatsal olgunun var olma koşulu olan gücün görünür kılınması ile ilgili veyoğun bir duyumsamanın açığa çıktığı yaratım öncesi ve sonrası olmak üzere, yaratma sürecinin yansıması şeklindedir (Klée,2010:9). Bu yaratma sürecinin sonunda ulaşılabilecek olan sanatsal olgu herhangi bir temsil değil, bir mevcudiyet olarak açığa çıkacaktır.

Durağan yapıtlarda içinde gücün görünür kılındığı söz konusu bu mevcudiyet, her çağın kendine özgü bir sanat iradesi olması gerektiği ön koşuluna bağlıdır. Örneğin Antik Mısırdaki tek bir plan üzerinde formu yaşamın tüm etkilerinden korumak adına, kontur çizgisiyle izole edilen, enerji şeklindeki *bireysel öz* olarak yakalanır. Antik Yunanda bu güç, ön plan ve arka plan olmak üzere, planların birbirinden ayrıldığı ve ön plandaki ışıklı rölyeflerle (güçlü zamanlar) arka plandaki gölgeler (zayıf zamanlar) arasındaki ritimle *kolektif öziin* yakalanmasına bağlıdır. Bizans' ta, Ayasofya kilisesinde görüldüğü üzere, arka plana yaslanmış form aracılığı ile ön plana ve oradan da insanı içinde küçücük kılan kubbeleri ve sonsuzluğa yönelmiş muazzam çan kuleleriyle ses, ışık ve renk olarak çağlar. Gotik dönemde planlardan kurtulan formun mucizevi bir enerjiyle yükselip alçalması şeklinde kendini hissettirir. Gotik sanatın görünür kıldığı, aralıksız alçalıp yükselen ve kendine has mekanik çizgisiyle yarattığı forma inorganik bir bayat veren güç, özellikle kinetik sanatta somutlaşan, modern çağın da mizacını büyük ölçüde belirlediği bilinmektedir.

Sanatçıların yapıtlarının altına imzalarını atmaya başladığı Rönesans döneminden itibaren, belli başlı sanatçılardan hareketle, durağan yapıtlarda yaşama ait klişelerin yıkılmak suretiyle elde edilen bu güçlerin izini sürmek mümkündür. Örneğin Michelange, kompozisyonlarında işlediği konularda elemanlar arasındaki hiyerarşiyi yok ederek

klişeleri yıkar ve erkek sırtlarındaki gücü, başka bir deyişle erkek sırtları aracılığı ile bu gücü yakalar. Turner işlediği çığ ve fırtına konuları başta olmak üzere, doğadaki felaketi alev, alev yanan renklere çevirerek klişeyi yıkar, gücü görünür kılar. Cézanne, doğa karşısında küre, koni ve silindir gibi temel formlara, *noumenal* boyuttaki renklere dayalı duyumsamayla klişeleri yıkar ve dengesizlik şeklindeki bu güce ulaşır. Van Gogh, klişeleri, doğayı algılayan optik gözle, ele ait haptik gözün (üçüncü göz) çatışmasıyla yıkar ve fırça darbelerini gücün manyetik alanına sokarak onu görünür kılar. Paul Klée gücü, evrenin içinde bulunduğu kaosu müzikte notaların, resimde kırmızı -yeşil tonlarından meydana gelen grilerin senfonisine çevirerek açığa çıkartır. Bacon figürasyonu, narasyonu, klişeleri yok etmeye dönük biçim bozmalarıyla, uykunun bedeni yassıltan gücünü, bedenin ağızdan kaçıp gitme gücünü, haçtan bedenini, kemiklerden etin aşağı sarkma gücünü yakalayabilmiştir. Pollock ise, figürasyona düşmeyen, göze şiddet uygulayan, kendini dayatan köktenci manüel çizgisiyle, birinci boyuttaki çizgiyi, ikinci boyut (yüzey) olmaya meyilli bir güçle donatmıştır (Resim-34).

2.1.1. Kütle Ve Enerji.

Gotik sanat iradesinin tanımladığı planlardan azat olmuş form, mucizevi bir enerjile yüklenerek sürekli alçalıp yükselir. Durağan imgelerde donup kalmış bir anın ifadesi olan bu hareket bir dengesizlik şeklinde kendini hissettirir. Dengesizlik Cézanne'nin kompozisyonlarında olduğu gibi formun alçalıp yükselme anının tan vakti, doğuşudur.

Sürekli hareketin bu dengesizlik anı ikinci boyuttaki durağan imgelerde (resim, grafik, fotoğraf, vb.) yüzey, üçüncü boyutta ise (heykel, seramik, mimari) kütle odaklı bir analizi gerektirir. Kandinsky'nin, planın çizgi, çizginin de noktanın hareketinden meydana geldiğine dair ifadelerini bu yönde anlamak gerekmektedir. Planın hareketiyle de üçüncü boyuta vurgu yapılmış olur (Méredieu, 1994:,311). Bu düşünceye paralel olarak, hareket olgusunun ilk bakışta durağan imgelerde yüzey veya kütle enerjisiyle ters orantılı olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Yüzey veya kütle bünyesinde var olan enerji, parçalandığı oranda harekete dönüşür.

Kütledeki enerji, hareket ilişkisi şu şekilde anlatılabilir. İki de mermerden yapılmış, kütle ağırlıkları eşit bir küre ile bir küpün yada küre ile küre dışında herhangi bir formun enerji yüklerini karşılaştırmak mümkündür. Küre, yüzeyindeki her noktanın merkeze uzaklığının aynı olmasından dolayı, enerjisi en yoğun formdur. Oysa başka bir çekirdek

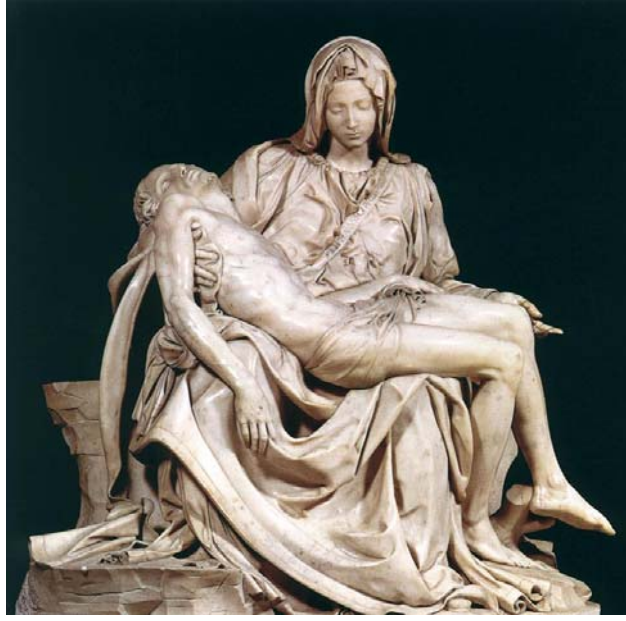
form olarak kabul edilen küpün enerji yoğunluğu planları nedeniyle parçalanmıştır. Yüzey noktalarının merkezden uzaklaşmasıyla, enerji yükünde de dağılmalar meydana gelir. Taştan bir küre ile aynı kütleye sahip pürüzsüz çakıl taşının enerji yoğunlukları da merkez yüzey ilişkisi, çakıl taşındaki merkez kaymaları, sapmaları, bölünmeleri enerji yükünü azaltır. İşte bu nedenle “Antik Mısır heykeli Antik Yunan heykelinden daha enerjiktir” yorumu yapılabilir.

Kültürler sanat iradelerine bağlı olarak, ya enerjiyi korumuşlar (Mısır) ya da harekete dönüştürmüşlerdir (Yunan). Görüngüler dünyasından sakınmaya çalışan bir sanat anlayışına sahip Mısır ve ilkel kültürlerde genel olarak kütleli bir anlatım söz konusudur. Antik Mısır’ da kendini bir mevcudiyet olarak ortaya koyan imge bireysel özü sonsuza kadar yaşatma görevini üstlenir. Öz yüzeyde kontur çizgisiyle izole edilmiş veya kütlede yaşamı çağrıştıran gölgeden mümkün olduğunca uzak tutulmuştur. İmgeyi geometrik alt yapı kaygısıyla çözümlene isteği, hareketten ziyade enerjiyi vurgular. Mısırlı, öze ait bu enerjiyi kapalı formuyla sonsuza kadar korumak ister, bu nedenle er geç tükenecek yaşamın ifadesi olan hareketten sakınır.

Antik Mısırın kütleli bağlılığına karşın, Yunan heykeltıraşı doğayı gözlemleyip, Mısır’ın aksine, formu parçalayarak içindeki enerjiyi harekete dönüştürmeyi amaçlar ve sonunda “bir tek canı eksik” dedirtircesine çıkardığı enerji oranında imgesine, yaşama dönük bir ifade ve hareket katar.

Doğa gözlemine dayalı sanat anlayışının etkin olduğu ve perspektif bulgusuyla hareketi mekana oturtan Rönesans döneminde, imgede hareket enerjiye oranla daha ağırlıklı bir yere sahiptir. “*Hareketin en yoğun olarak tasvir edildiği Barok devirde sanatın vurgulayıcıları, dönen, kıvrılan, alçalıp kabaran kütle parçalanmaları şeklinde olur*” (Ögel, 1977:,26).

Antik Yunan sanat üslubunun yeniden doğuşu anlamına gelen Rönesans, ağırlıklı olarak kilisenin hizmetinde imge yaratır. Bu dönemde tanrının yarattığı gerçeğe mümkün olduğunca sadık kalınarak, imgeler aracılığı ile ilahi mesajlar verilmeye çalışılır. İlahi mesajlar güncel yaşamı hedefler. Medyatik bir işlev üstlenen resim ve heykel sanatı insanları dini açıdan aydınlatmanın bir aracı durumuna getirilir. Figürasyonun ve hikayenin öncelikli olması nedeniyle, kütleli hareket enerjiye tercih edilmiştir.



Resim-20: Michelange "Pieta" 195cm.175cm, 1499



Resim -21: Michelange, "Köle" 267cm.65.50cm,1536

Michelange' ın "Pieta" (Resim-20) ve yarım bıraktığı "Köle" adlı yapıtları (Resim-21) kütledeki enerji hareket ilişkisini örneklendirmektedir. Kütlenin parçalanması sonucunda enerjinin, bedenlerdeki psikolojik ifadeyi dahi görünür kılabilecek derecede hareket kazandığı görülür. Köle' nin 16. Yüzyılda yapılmış olmasına rağmen, modern olduğu izlenimi

vermesi, onun modern çağın önemli estetik kriterlerinden biri olan ve Köle‘ ye adeta sonsuza kadar, içine sıkıştığı kütleden çıkmak için mücadele gücü veren “enerji“ kavramıyla yüklü olmasına bağlanabilir.

Modern sanat akımlarından *Minimalizm*, kütle enerjisi-hareket konusuna tipik bir örnek olarak verilebilir. Bu sanat anlayışında kütlenin parçalanmamasından ötürü en aza indirgenmiş hareket, sivilizasyonun baskın olduğu arkaik heykellerde de görülebilmektedir.

Hareketin sınırlı olduğu formlar daha ağır oldukları duygusunu uyandırır. Bu ağırlıkla beraber kütlenin içindeki enerji de hissedilir. Enerjinin yoğunluğu oranında anlatım dinamik bir özellik kazanır. Minimalizmde form içine sıkışmış olan enerji, göz yanılsamaları (illüzyon) kullanan Op-Art’ta yerini devinime bırakmaktadır.

Durağan imgelerin kütle odaklı çözümlerinde karşılaşılan ve birbirlerini görünür kılan hareket ve enerji kavramları ağırlıklı olarak modern çağın yaşamına dahil ettiği olgulardır. 20. yüzyılın başlarında sanatçılar da bu kavramları yoğun bir şekilde imge yaratımında kullanırlar. Özellikle modern sanatı derinden etkileyen konstruktivizm akımının bir açılımı olan ve Malevitch’in öncülüğünü ettiği, madde ve nesneden uzaklaşma düşüncesine dayanan *Süprematizm* akımında enerji çok önemsenmiştir. Bu akımın sanatsal sorgulamaları sonucu mevcudiyet olarak ortaya koyduğu imgelerde güç, enerji ve hareket şeklinde belirir (Lynton,1982:81).

2.2. Hareketli Yapıtlar

Ancak yüzeyde, planda, kütlede algılanan ve kendini bir dengesizlik olarak hissettiren hareket dışında, mekanik aksamıyla alçalıp, yükselerek, inip, çıkarak, yer değiştirerek inorganik bir yaşam süren gerçek bir enerjiyle yüklenmiş, gerçek hareket ile karşılaşılır. Burada söz konusu olan hareket fizikte kinetik adıyla bilinmektedir. Kinetik, başta yer çekimi olmak üzere fizik bilimi yasalarına tabiidir.

Gerçek bir enerjinin (elektrik, su, hava akımı, seyircinin müdahalesi, vb.) etkisine tabi üç tür hareket olgusu vardır. Birincisi genel anlamıyla bilinen bir cismin yer değiştirmesidir. İkincisi cismin yer değiştirmeden oluşturduğu harekettir. “Virtuel mouvement” olarak bilinen bu harekete, bir elin parmaklarının hareketi, motorun çalışır hali, ya da ağacın yapraklarının rüzgarda sallanması örnek olarak verilebilir. Pontus Hulten

devinimsel hareket olarak da bilinen bu olgunun yüzyılın en büyük keşiflerinden biri olduğunu iddia etmektedir (Hulten, 1987: 32). Üçüncüsü ise Op-art' ta gözlendiği gibi, sistematik düzenle bir araya getirilmiş form tekrarlarının gözün retina tabakasında yarattığı etkidir (Resim-22).



Resim-22: Bridget Riley, “İsimsiz”, (58 cm. x 63cm), 1966.

Hareketli imgelerde enerjinin gerçek harekete dönüşümü de zamana ve enerji potansiyeline bağlı olarak net bir şekilde duyularla algılanabilmektedir. Kinetik olarak bilinen ve evrensel zaman karakterli hareketli imgeler, özünde kütlelerin birbirini çekme prensibine dayanan, yukarıda söylendiği üzere yer çekimi kanunu ile de bağlantılıdır. Serbest düşme esnasında harekete maruz cismin potansiyel enerjisinin yoğunluğu, hareketin şiddetini belirleyen bir unsurdur. Bu bağlamda sürtünme söz konusu olduğunda, sürtünme yüzeyi minimum olan formun (küre) hareket kabiliyeti maksimum düzeyde olduğunu söylemek mümkündür.

Hareketli imge uzam, zaman ve enerji odaklı ele alındığında aynı epistemolojik kökene ait olmadığı söylenebilir. Örneğin evrensel zamana tabi olan hareketli imge, bir yanılsama olan durağan imgenin uzamını, gerçek uzama çevirir. Zamanı, durağan imgede olduğu gibi belli bir anda donup kalmaz, anı, *şimdiyi* sürekli kılar. Hareketli imgede enerji ise, hareketin başta görme olmak üzere, işitme, koklama, dokunma organlarıyla algılanmasını sağlar. Dolayısıyla birden fazla duyu ile gerçekliği idrak edilmiş olduğundan, izleyiciyi çok daha güçlü bir gerçekliğin etkisi altında bırakır.

1. BÖLÜM

MODERNİZMDE HAREKET ALGISI

Modern çağın hareketi meydana getiren *uzam*, *zaman* ve *enerji* bileşenlerine,dirimsel bakış açısıyla formun izleyiciyle ilişkisi yönünde yeni yorumlar getirdiği görülmektedir. Modern kavrayış bu yorumlara bağlı olarak kendine özgü bir sanat iradesi ortaya koyar. Uzam, zaman ve enerji bileşenlerine getirilen yeni yorumlar ana hatlarıyla şunlardır: Uzam, öznenin dış dünya ile kurduğu ilişkide metaforik anlamda içinde kaos ve felaketin olduğu, böylelikle de yoğun bir duyumsama yaşadığı yerdir. Zaman, imgenin bir mevcudiyete dönüşene kadar geçirdiği süreç, bu sürece göndermeler yapan donup kalmış an veya anın sürekliliğidir. Enerjinin modern sanatta *öze* karşılık geldiği söylenebilir.Öyle ki sanat yapıtlarında, uzam, zaman ve enerji unsurlarından biri vurgulansa bile, bu üç unsur sarmal bir yapı oluşturacak şekilde bir araya gelerek hareket duygusu ve izlenimi yaratırlar.Modern Sanata kadar, daha çok uzam ve enerji unsurları iç içe geçmiş kavramlar olarak vurgulana gelmişken, sanayi devrimiyle birlikte madde ötesini de kapsayan öz, uzam-zaman kaynaştırmasında aranmıştır.

3.1. Uzam-Enerji (Öz)

Enerjinin korunumu yasası, enerjinin yok olamayacağını harekete, sese, ısıya, kokuya dönüşebileceğini söyler. Buna bağlı olarak özün de asla yok olamayacağını, sadece formunun ve ifadesinin değişebileceğini söylemek mümkündür. Uygarlıkların sanatlarıyla dolaylı veya doğrudan özlerini korumaya çalıştıkları veya tarif ettikleri söylenebilir.

Antik Mısır'da tek bir plan üzerinde bireysel özü taşıyan form, kontur çizgisiyle izole edilir. Bu durumda fon, form ve kontur çizgisi göze aynı uzaklıktadır. Göz her üçüne de el gibi aynı anda dokunur. Mısır uzamı bu nedenle haptik (üçüncü gözün dokunabildiği yakınlaştırılmış) bir uzamdır. Formun veya özün kontur çizgisiyle yalıtılması, onu tahrip eden yaşama karşı koruma arzularını gösterir. Mısır uygarlığının sonunu getiren haptik uzam algısının değişmesidir. Tek bir plandan meydana gelen Mısır uzamında bir deprem yaşanır, plan bölünür uzamla birlikte uygarlık da yok olur. Mısır formu izole ederek özü koruyamadı; plan ön ve arka olmak üzere ikiye ayrıldı ve gerçek yaşama ait olan gölge, beraberinde yaşamın hareketini de getirerek uzamı bozdu.

Gölgenin ön ve arka planın arasına girmesiyle yeni bir uzam açığa çıkmıştır. Bu uzam Antik Yunan'ın dokunsal optik (taktil-optik) uzamıdır. Bütün organizmaları kapsayan kolektif çizgiyle sarılıp sarmalanmış formu taşıyan ön plandır. Form, ön planın güçlü zamanları ve arka planın zayıf zamanlarının yarattığı ritimle hareket kazanır. Gözün gölgeli alanlarda (zayıf zamanlar) kaybettiği çizgiyi el gibi dokunarak bulması gerekmektedir. Bu nedenle Yunan uzamına dokunsal optik uzam adı verilmiştir. Yunan özü, forma bağımlı ışık ve gölgenin ritmidir.

Ön planın hükmettiği, dokunsal optik Yunan uzamında da (Helenistik Dönemde) bir felaket yaşanır. Ön plan önceliğini, arka plana kaptırır ve Bizans'ın saf optik uzamına geçilir. Saf optik uzamda ışık ve renk fondan çağlar, her tarafa yayılır. Buna bağlı olarak Bizans'ın özü de arka plandan yükselen renklerin yarattığı ikonlar ve adeta ikonların gözlerinden yayılan ışıktır.

Uzamlarda yaşanan depremlerin sonuncusuna barbarlar (Gotik Sanat) neden olur. Bu uzamda form planların arasına düşer ve planlardan azat olmuş form, mucizevi bir enerji ile yüklenerek sürekli yükselir ve alçalır. Form bundan böyle yükselen ve alçalan bir öze sahiptir. Makinanın ve mekaniğin dolayısıyla kinetik heykelin var olma gerekçelerinden biri burada aranabilir.

Modern sanat tüm bu uzamlar ve özlerin yansımasıdır. Bacon'un, Van Gogh'un ve Gauguin'in Mısırlı, Pollock' un, Cézanne'ın, Picasso' un Gotik, Kandinsky' nin, Klée' nin, Mondrian'ın Bizanslı duyumsama içinde olmalarının nedeni budur. Fakat dirimsel bakış açısının aynı zamanda her çağın kendine özgü bir sanat iradesi yaratması gerektiği ön görüşü vardır. Bu durumda eklektik mizaca sahip modern çağın sanat iradesi, klişelerden arınmış, gücü görünür kılmış mevcudiyet şeklindeki sanatsal olguyu hedefleyen bir irade şeklinde ortaya çıkar. Bu sanatsal olgunun dahil olduğu uzam, madde ötesini çağrıştıran temel elemanların (çizgi, plan, volüm, renk, ışık, doluluk, boşluk, vb.) birbiriyle ve izleyiciyle ilişkisidir.

Modern sanatla birlikte zaman, yaratma sürecinde yoğunlaşan ana indirgenmiştir. Özü ise, biçimi gelip geçici kılan, başka bir deyişle formu hareketlendiren, hareketi sese, ısıya, kokuya dönüştüren, aralıksız metamorfozu tetikleyen enerji ve enerjinin harekete dönüşümü diye yorumlanabilir. Fransız desinatör Constantin Guys 1863 yılında, *“modernite bir geçiş, antik yunandan, Rönesans'tan sonra insanın bilinmezliklere sıçradığı*

yeni bir dönemi; sanatın yarısıdır. Diğer yarısı ise sonsuzluk ve ulaşılamaz olandır.” diyerek modern sanatın madde ötesini çağrıştıran karakterine vurgu yapar (Leymarie,1959: 30). Modern sanatın yarattığı biçimlerin gelip geçiciliği, madde ötesine vurgu yapan devingen bir öze sahip olmasından kaynaklanır.Böylece havayla, dokunulamaz olanla ve boşluk ile kaynaşmış yeni bir uzam algısı ortaya koyar. De Stijl akımına yakınlı ile bilinen Hollandalı ressam Bart Van Der Leck modern resimde “ *uzamın ışık, yapıttaki nesnelere ve temel elemanlar (planlar, çizgiler, renkler) arası ilişkiler gibi kozmik değerlere kadar ulaşan*” görsel gerçekliği yıkan bir gücün varlığından bahseder. Modern sanatın çok sayıda parametreye bağlı bu uzam kavrayışı, onun madde ötesine işaret eden karakterini anlamaya imkan vermektedir. Van Der Leck 1918 yılında resmin, uzam ve plan kavramlarından yararlanan mimarisel bir yapı olduğunu iddia etmesi bu yüzdendir(Méredieu, 1994:324).

20. yüzyıl, önceki yüzyılların durağanlığının aksine sahip olduğu sürekli hareketlilik ve dinamizm sanat dünyasına, avangartların ve sanat akımlarının artan bir hızla birbirini izlemesi şeklinde yansımıştır. Bu gelişmelerin nedeni, her şeyden önce yaşamı bütünüyle etkisine alan makine ve mekanizma kavramlarıdır. Yüzyılın başında otomobil, arkasından uçak yaşamın hızını olağan üstü derecede artıran ve insanı adeta yeni bir dünyaya fırlatan araçlar olarak kabul edilmişlerdir. Duchamp, Proust’un “*Sodome ve Gomorre*” adlı kitabından etkilenerek uzam-zamanın alt üst oluşuna neden olan, uzamın büzülmesi ve zamanın genişmesi konularını işler. Fütürizm ile birlikte de bütün nesnelere, maddesel bir çöküş ve dağılma sürecinden geçip değişken biçimlere dönüşür. “*Beden dahi uzama taşınmış, yerçekiminden kurtulurcasına boşlukla kaynaşmıştır.*” Hulten modernizmin bu hareket algısını *Madde ve madde ötesi, sayısız güzergahların titreşimlerinde erirler.*” Diye ifade eder(Hulten, 1986:185).

Yüzyılın başındaki kavramsallaştırma sürecinde uzama çok farklı roller biçilmiştir. Fütüristlerin kutsadığı hız kavramı, adeta maddeyi buharlaştırır. Bundan böyle biçimler, nesnelere, renkleri kıvılcımlardan, enerji yumağından başka bir şey değillerdir. Maddeye aityoğunluk, ağırlık (yer çekimi), kütle,ışık geçirmezlik, şeffaflık ve yer çekiminden meydana gelen uzamsal geometrisaf biçim ile kaynaşmaya yeltenir. Resmin özerk, temel elemanlarından (renk, çizgi, plan) hareket eden Malevitch’ in çıkış noktası işte budur. Malevitch bu temel elemanları kavramsala, yerine göre mistik önermelere indirgeyerek iki boyutlu plana (tuval) taşır. Artık Malevitch için formlar özgürleşmiş ve beyaz düzlem üzerinde dağılmaya başlamıştır: “*Sanat, formlar ile renkler arasında ilişki akışı olmayan*

bir konstrüksiyon yaratma kapasitesidir. Güzellik üzerine temellendirilen bir kompozisyon estetiği değil, ağırlıklar, hız ve hareket odaklı inşa edilmiş bir yapıdır” (Malevitch, 1986:184). Bundan böyle form, uzam ile iç içedir, başka bir deyişle birbirlerinin var olma gerekçeleri olacaktır.

“ Cézanne’ın elmalarına baktığımız zaman, uzamın ağırlığını bu küresel formda harikulade resmettiğini görürüz. Formun kendisi, bizzat üzerinde havanın dış basıncının elma görüntüsünde belirlediği çukur bir volümdür. Burada fark edilmesi gereken, esasında biçim üzerindeki uzamın ritmik basıncıdır” (Picasso’dan aktaran Méredieu,1994: 324).

3.1.1. Uzam- Zaman

Tablonun her zaman kendine has bir uzamı olmuştur. Bu uzam, her yönüyle iki boyutlu planı kapsayan, gerçek dünyaya ait olan uzamın yanılması şeklindedir. Modernizm ile birlikte, uzam kavramından ne Rönesans resim geleneğinin perspektif kurallarıyla temsil edilen yanılma esasına dayanan, ne de heykelde kaidenin sınırlarını çizdiği, heykeli belli bir oranda zeminine hapseden katı uzam kastedilmektedir. Söz konusu olan yaşamın tüm etkilerini, koşullarını barındırarak *kozmik* çağrışımlar yaptıran gerçek uzamdır.

Modern resimde uzamı yanılmadan kurtarmanın yolları aranır. Bu konuda ilk akla gelen isim Picasso’ dur. Gerçek dünyadan aldığı nesnelere resim yüzeyine yapıştırarak resimdeki uzam yanılmasını kırar. Fakat çok daha gerilere gidilirse, 17. Yüzyılda başta Velaskes ve Vermer’ in, 16.yüzyıl resminin ön plan öncelikli kapalı uzamının aksine, kompozisyonları açarak “gerçek uzam” kavramını sorun ettiği görülmektedir. Örneğin Velasquez’ in “Las Meninas” adlı tablosunda gerçek uzam arayışı çok çarpıcıdır (Resim-23). Bu tabloda Velaskes sarayın büyük bir odasında küçük prenses, prensesin bakıcıları, soytarılar ve uyuklamakta olan köpeğin arasında kral ve kraliçenin resmini yapmaktadır. Kral ve kraliçenin poz verdiği, odanın kaçış çizgilerinin kesiştiği arka planda asılı duran aynadaki yansımalarından anlaşılmaktadır. Velaskes resme bakan izleyiciyi odadaki kalabalıkla kral ve kraliçenin arasına almak istediği anlaşılıyor; yanılma ve gerçeği birbirine karşılaştırarak zihinsel süreçte yaşanan gerilimli bir kozmik uzam yaratma çabası içindedir.



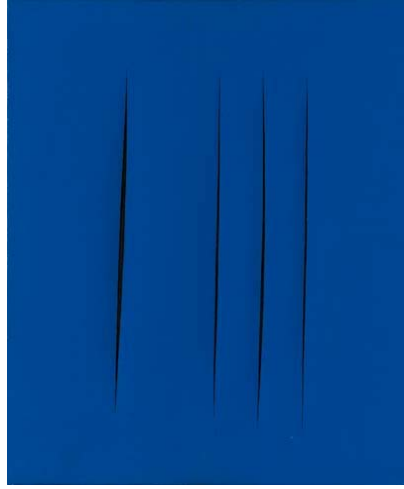
Resim-23: Diego Velasquez “Las Meninas” (318cm.x276cm.)1656

Benzer bir örnek de tıp eğitiminden sonra resim yapmaya başlayan modern çağın yine İspanyol bir ressamı olan Dino Valls’ın yapıtıdır. Valls, figürlerine bir cerrahın hastasına yaklaştığı gibi büyük bir kararlılıkla yaklaşır ve sürrealist etkiler yaratır; farklı bir anlayışta resmin iki boyutlu uzamını gerçek uzama açmak ister (Resim-24). Valls klasik anlayışta yaptığı resminde uzamları birbirine karıştırdığı izlenimi uyandırarak psikolojik yoğunluğu artırır. Bu resimde imgesel dünyayı gerçek dünyaya bağlayan, tabloyu yukarıdan aşağıya kadar kat eden yarıktır. Figürün elinde tuttuğu bıçağın namlusunun ve namlunun açtığı yarığın hangi dünyaya ait olduğunu söylemek zordur.



Resim -24: Dino Valls, Tuval üzerine yağlı boya.

Gerçek dünyaya ait yarıkların resim yüzeyinde plastik etkisini uzam, zaman sorgulamasıyla kuramsallaştıran ilk sanatçı ise Lucio Fontana'dır (Resim-25). Tablonun yüzeyine üçüncü boyutu dahil etmek için bir bıçak ile yarıklar açar. Bu yarıklar gerçek zaman ve uzamda yakalanan rastlantısal hareketinin ifadesidir. Yüzey, bundan böyle izleyicinin bakışları önünde kendi kendine yıpranan bir taşıyıcı olduğu yargısından kurtulacaktır. Fırça yerine, keskin bir aletle resimsel uzam gerçek uzama açılmıştır.



Resim -25: Lucio Fontana “Spaziale” 1960

Modern heykelerde uzamın, yani sınırları çizilmiş veya çizilmemiş boşluğun temel bir işlevi olduğu anlaşılır. Heykel Picasso'ya kadar dolu ve yoğun formuyla kontur çizgilerinin sınırladığı bir “kütle heykeli”, enerjisi açığa çıkartıldığı oranda dinamizm ve hareket kazanan malzemeden ibaret, enerji yüklü bir bloktur. Örneğin modern heykelin öncülerinin biri olan Rodin, iç yapının önemine ve kütlelerin içinde var olan yoğun enerjiye dikkat çekerek malzemeye odaklı şu yorumu yapar:

“Yontarken, formları bir yüzey gibi değil, iç yapının bir uzantısı, dışarıya açılımı olarak algılamak gerekir. ”Modelaj biliminden anlaşılması gerekende budur. Torsun, kolun ve bacağın her kabarıklığında derinin altındaki kası, kemiği hissetmek gerekmektedir”(Gsell,1997:64).

Rodin yukarıda klasik heykeltıraşın farkında olmadan yaptığı, ancak modern çağa ait bir bilincin fark edebileceği, boşluğun içindeki enerji yükünü, boşluk ve doluluk ritmiyle beliren

hareketi tarif eder. Picasso ile birlikte heykeltıraş her şeyden önce formunu bir boşluğun içinde organize etmesi gerektiğini anlar. Bu boşluk, taştan, mermerden, bronzdan yontulan derinin altındaki iskeletin, kasın doluluğunu öngörmelidir. Picasso ile birlikte ortaya çıkan *boşluk* kavramıyla heykel, uzamı formun içine doğru genleşen bir boyuta da taşır, boşluk ve doluluk formu tanımlayan iki temel eleman haline gelir (Resim-26).



Resim-26: Pablo Picasso “Kadın Başı” 1909

Heykeltıraş malzemeye boşluğu doldurma işlevi yükler, o ana kadar ihmal edilen boşluğun önemini kavrar. Boşluk ve doluluk hiyerarşisinin ortadan kalktığı bu uzam kaygısının da plastik sanatlarda “Soyut“ kavramını yarattığını söylemek mümkündür. Bundan böyle soyut heykel, havanın ve gözün planlar arasında gezinebileceği gerçek uzamla oynayacak, formun deliği, boşluğu bundan böyle bir inşa değeri olarak algılanacaktır.



Resim -27: Vladimir Tatline “Contre-Relief“, 1915

Tatline’ in 1914 yılından itibaren yaptığı boşluk, hacim, plan, çizgiden oluşan düzenlemeler (Contre-Relief) uzamın ifadesine dönüşür. Bu yapıtlarda adeta uzamın kendisi yontulmuş, inşa edilmiştir (Resim-27). İşte bu yeni uzam algısı nedeniyle Moholy-Nagy Bauhaus’ta öğrencilerine uzamı duyumsamaları için pleksiglas, ağaç ve metal malzemeleri kullanarak asimetrik kompozisyonlarla uzamda denge denemeleri yapmalarını önerir. Bu denge denemelerinde özellikle inşa ederek form oluşturmaya elverişli endüstriyel malzemelerin seçilmesi, güncel yaşam boyutundan alınan malzemeyle gerçek uzam kurgusunun estetik yaşantısına ilişkindir.

Sanatçılar malzemeyi yorumlarcasına, uzama da özgün yorumlar getirmeye çalışmışlardır. Hiç kuşkusuz çizgisel heykelin öncülerinden biri kabul edilen, 1937 yılından itibaren de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde heykel bölüm başkanlığı yapan, İlhan Koman’ın hocası Rudolf Belling’ in şeffaf ve parlak malzeme kullanarak heykellerini daha da hafifletme çabası, söz konusu özgün uzam ve boşluk yorumuna verilecek tipik örneklerdendir (Resim-28).

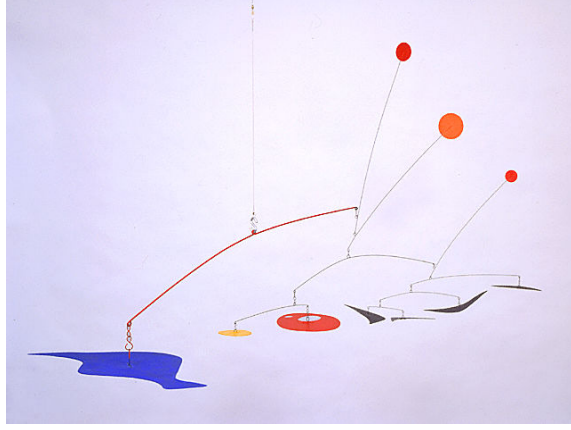


Resim-28: Rudolf Belling, “Yürüyen Figür“ ,Bronz, 54cm.27cm.14cm, 1921

Brancusi sonsuzluk duygusuyla formlarına adeta atmosfer basıncına maruz kalmış, her an patlayacak bir enerji çekirdeği gibi yaklaşır (Resim-29). Bu nedenle onun boşluğu en az formları kadar yoğundur. “Öpüş Kapısı”nın merkez boşluğu, Calder’in tellerin ucunda en ufak bir esintinin varlığına tanıklık eden formlarının arasını dolduran boşluk, işlevi itibariyle aynı boşluktur. Fakat Brancusi’de enerji yükünün yoğunluğu ile katılmışken, Calder’de yaşamın devinimi ile ele avuca sığmaz (Resim-30).



Resim-29: Constantin Brancusi “Öpüş Kapısı”, Taş, 1938.



Resim-30: Alexander Calder, “ Mobil”, 1962.

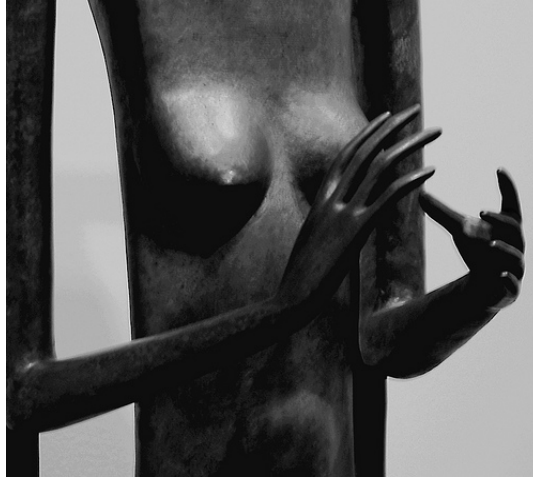
Giacometti, özellikle heykeltıraş Laurens’in boşluk anlayışına karşı duyarlıdır ve onun boşluk anlayışından hareketle figürlerini yok edencesine inceltir. Bu eğilimini Laurens’in heykelleri üzerine yaptığı yorumdan anlamak mümkündür (Resim-31).

Laurens’in heykellerini saran boşluğa hiçbir zaman yaklaşamıyor, çünkü onlarda heykellerin ayrılmaz bir parçasıdır... Bu heykel parlak bir küreye eş değerdir. Laurens kili çalışırken boşluğu da bir malzeme gibi çalışır, dolayısıyla uzam volüme dönüşür. Böylece Laurens aynı anda kilden ve uzamdan iki ayrı volüm çalışmış olur” (Giacometti’ den aktaran Gsell,1997: 22).



Resim-31: Henri Laurens, “Aynalı Kadın”, Bronz, 1929.

“ Laurens’ in boşluğuna yaklaşılamıyor“ sözü boşluğun ne kadar baskın bir unsur olduğunun ifadesidir. Giacometti boşluğun bu hükümlerliğini heykellerinde, konu, malzeme ve uzam sarmalıyla kurar. Konu edilen figürün kimliği ve nasıl bir ruh halinde olduğu ancak belli bir mesafeden görünür olur; heykel izleyiciyle ancak ince bir yörünge aracılığı ile iletişime geçer. Dolayısıyla Giacometti’ nin heykellerine de belli bir mesafeye kadar yaklaşılabilir. Bu mesafe seyirciyi içine uydu misali hapseden ince bir çemberdir.

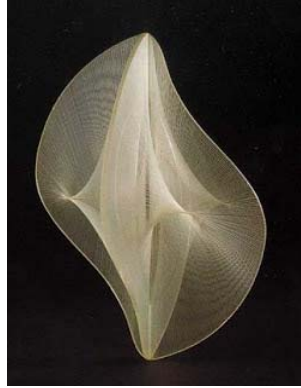


Resim-32: Alberto Giacometti, “Görünmez obje“ Bronz, 1934.

Modern heykelde boşluğun nitelikleri olan şeffaflık, negatiflik, çukurluk heykelin malzemeleri haline gelir. Giacometti’nin “Görülmeyen Objeler” adlı heykelinde boşluğu okşayan parmakların duygusu daha iyi anlaşılabilir (Resim-32). Giacometti’ nin çalışmalarında doluluk ile boşluk, madde ile madde ötesi sürekli bir yer değiştirme kaygısı taşır.

Boşluk geleneksel kavrayışa göre eksikliği, yoksunluğu çağırırsa da Pevsner’de, Gabo’ da, Moholy-Nagy’ de, Moore’ da Giacometti’ de aktif bir güç gibi algılanır. Pevsner’de doluluk ve boşluk ışığın değişmesiyle birlikte geceyle gündüz gibi birbirine nöbeti devreder. Boşluk ve doluluk karmaşık bir kurguyla üst üste binerler, içbükeyler ve dışbükeyler aralıksız öz alış verişinde gibidirler. Boşluk yoğunlaşır, ağırlaşır, maddeleşir. Boşluk malzemenin tümleyenine dönüşerek heykeli boşluğa doğru genişletir. Pevsner için Şeffaflık burada çok belirleyici bir rol üstlenir (Resim-33). Heykelin içini görünür kılmakla iç ve dış olmak üzere iki uzamın müşterek fiziksel yorumunu olanaklı kılar. Planlar, çizgiler, yüzeyler, iç içe girerek, üst üste binerek uzarlar. Pevsner ve Gabo’da

yapıt, uzamın yani boşluğun maddeye dönüşmüş; başka bir deyişle form, uzamın her an çözülecekmiş gibi duran bir düğümünü andırır.



Resim-33: Antoine Pevsner, “Çizgisel Konstrüksiyon”, Alüminyum, İp, 1962

Batı uygarlığına kaynaklık eden gerek sonsuzluğu öngören başta antik mısır, gerekse bir anı kristalize eden (özellikle Helenistik dönem) antik yunan olmak üzere, tüm kültürlerde zaman kavramının iki farklı şekilde algılandığı görülmektedir., Örneğin antik mısır kültürünün zaman kavramını sonsuzluk boyutuna çektiği söylenebilir. Ölümünden sonrada yaşamın devam ettiğine inanan mısırlı, zamanın aşındırma gücüne karşı koyabilen özgün bir imgeleştirme şekli geliştirmiştir.Yapıtlarında zaman da, hareket de algılanmaz. Antik yunanda zaman yaşamla sınırlıdır; dolayısıyla yaşamın canlılığı imgesinde net bir şekilde hissedilir.Kültürler genelde imgelerinde saklı tuttıkları özü sonsuza kadar korumak isteseler de, yaşamla sınırlandırsalar da zaman kavramı bir anın donup kalan “hareketi” şeklinde varlığını sürdürer gelir.

Kant, bir bilinç içeriği olarak tartışmaya açtığı zaman kavramını *özel* ve *evrensel* olmak üzere iki kategoriye ayırır. Yukarıdaki iki kavrayışta da söz konusu edilen, durağan imgelerin özel zamanıdır. “*Özel zaman objeden bağımsız tek yönlü bir kavrayıştır.Dış dünya ile “önce” ve “sonra” ardışıklığına dayalı kurulan özel yaşantılara bağlıdır ve dış dünya ile ilişkinin zorunlu koşuludur* (Kant, 2008:90). Kant zihinsel sürecin zorunlu sonucu olan özel zaman faktörünün sanat yapıtının yaratımı ve doğru okunması esnasında çok gerekli olduğu belirtir. Bu bağlamda Kandinsky, Rembrandt’ın tablolarının doğru okunabilmeleri için süreç aşamasını da katmanın gerekliliğine işaret eder. “*Bu resimleri kavrayabilmek, ilk bakışta uyumsuz gelen elamanları sindirmek için her şeyden önce parçalarından birine, sonra diğerine sızmak gerekir diye kendi kendime söyledim*”(Vallier,1998:55).

Deleuze tarafından “hareket imge” diye adlandırılan günümüzün çizgi bantlarında ve fotoğraf bantlarında duyumsamasını yaşadığımız “zaman“, çok daha farklı bir yorum içermektedir. Prototipini 13. yüzyılda mekanik saatlerde gördüğümüz, ancak endüstri devrimiyle birlikte makinelerin pistonlarından fişkırlarak modern insanın hamurunu yoğuran ise evrensel zamandır.

Sezgisel bir niteliği olan evrensel zaman bir simülasyon olarak ilk defa Monet’nin uçuşan renklerinde, Cézanne ile başlayan, Picasso’nun binlerce yılın saplantısı olan tek bakış noktasını kırdığı kübizminde, hareketi ve hızı kutsayan Marinetti’nin manifestosunda, sofrasında teknolojinin tüm nimetleri bulunan Malevitch ve Léger’de, Tatline’ in “contre-reliefs“ denemelerinde karşımıza çıkmaktadır.

Sanatta zaman simülasyonu boyutundan gerçek zaman boyutuna geçmek için 1915 yılında Larianov ile başlayan, Moholy – Nagy, Naum Gabo’nun yapıtlarının, Duchamp’ın seyirciyi edilgenlikten kurtarmaya amaçlı tekerleğinin ve Calder’ in temelini attığı Kinetik Sanatı, *Hapining* sanat açılımını, Performansı, Deneysel Sinemayı ve Video Sanatını beklemek gerekecektir.

Yirminci yüzyılın başlarında zaman kavramının çok sayıda bilgin ve düşünür tarafından bir dördüncü boyut olduğu iddia edilmiştir. Birinci boyut noktalardan oluşan çizgi, ikinci boyut çizgilerden oluşan plan, üçüncü boyut planlardan oluşan hacim ve dördüncü boyut ise hacmin uzam içindeki hareketinden; önce ve sonra ardışıklığından oluşan zamandır. Bu teorik yorumun sanatta karşılık bulması gecikmez. Örneğin dördüncü boyut fikri, Malevich’ in öncülük ettiği Süprematizm sanat akımının beslendiği bir kaynak olmuştur. Gaston, Pawlowski’nin yapıtlarının özünde, matematikçi Minkovski’ nin, Poincaré’ nin ve 1909’da çıkan “*Dördüncü Boyut*” adlı kitabın yazarı filozof Piotr Ouspenski’ nin araştırmaları yatmaktadır. Gaston ve Pawlowski’ in “*Dördüncü Boyuttaki Ülkeye Yolculuk*” adlı kitabı Duchamp’ a “*Bekarlar Tarafından Soyulan Gelin*” adlı yapıt için esin kaynağı olur (Resim-34). Duchamp’ın bu yapıtında geometrik betimleme hakimdir. Üç boyutlu bir dünyayı iki boyutlu bir yüzey üzerine (cam) yansıtarak, dört boyutlu bir objeyi veya varlığı görünür kılmayı amaçlar. Camın içinde yatay bir kesik yapıtı alt ve üst olmak üzere ikiye ayırır. Tam da bu kesitin içinde bulunan incecik bir sınırdan bekarlar, bir dünyadan başka bir dünyaya geçebilmeyi umut ederler (Méredieu,1994:341).



Resim-34: Marcel Duchamp “Gelin” Cam, Boya, 1923



Resim-35: Yves Klein, “Atlayış“, 1960

Modern sanatın evrensel zaman kavramını “an” a indirgenen bir simülasyon şeklinde kullandığını söylemek mümkündür (Resim-35). Zamanın en küçük birimi olan an, yani

“şimdi“, yaşam enerjisini ateşleyen bir “kıvılcım“ niteliği kazanmıştır. Çağın zaman kavramına yüklediği anlam şöyle ifade edilebilir: Modernizm “değişmez olan” dan çok “şimdi” nin, ölümsüzlükten çok “geçicilik” in kültürüdür, ”şimdi” nin keşfidir. Sürekli akış halindeki ”Şimdi” nin sanat yapıtı aracılığı ile yakalanması söz konusudur. Sanatçı derinden duyumsadığı an ile sanatını olmaktan olacağı bir eyleme dönüştürmüştür denebilir. Joseph Beuys’ un başlattığı performans formu ve Pollock’ un “*Dripping*“ leri (Resim-36). Harold Rosenberg’ in soyut dışavurumları, Georges Mathieu’ ün “*Dakika Resimleri*” mekanik olmalarına karşın ana odaklı varoluşun en tipik örnekleridir.



Resim-36: Jackson Pollock, “ Dripping“, Yağlıboya, 1949.

Bu sanatçılar forma doğru yürürcesine, özellikle yaratma anını kutsayarak programsız, kurgusuz çalışırlar. Yapıtlar her şeyden önce, zamanla göğüs, göğüse bir mücadele sırasında nefes alıp vermek gibidir. Eylem insanına dönüşmüş çağın sanatçısına tuval, bir zaman dilimi içinde savaşım verdiği arena gibidir. Sanatçının canlı naklettiği deneysel, anlık sanatın keşif sürecinin bu ürünlerine geleneksel estetik yargılardan sıyrılmış, yaşamsal bir kesiti algılamaya, dolayısıyla hareket ve devinimi özümsemeye dönük bir gözle bakmak gerekmektedir.

Yukarıda verilen örnekler, sanatçıların zamanı derinden duyumsayarak sanatsal eyleme geçtiklerini gösterir. Zamanı sanat eylemlerinin çıkış noktası yapmış sanatçılara On Kawara çarpıcı bir örnektir. Zaman kavramı Japon asıllı sanatçı On Kawara’ nın

yapıtlarını tamamıyla sarar. Bunlar “*Tarih Resimler*” adını verdiği 1966 yılında başlayan resim serisidir (Resim-37). Sayısını sürekli çoğaltan tek bir resim gibidirler. Her gün saat 24’de bitmesi koşuluyla üzerinde, o an bulunduğu ülkenin diliyle, beyaz harflerle, resmedildiği günün tarihi atılmış monokrom bir resim yapar. Resimlerini koyduğu ambalajın içine günlük gazetelerden kupürler de dahil eder. Zaman kavramını sanatının vazgeçilmezi haline getiren Kawara, söyleşi davetlerine üzerinde “hala yaşıyorum” cümlesi yazılı bir kart gönderir (Vallier’ den aktaran Méredieu,1994:338).



Resim-37: On Kawara,“ Tarih“, Yağlı boya, Gazete Kupürü, 1973.

3.2. Konunun Kişisel Yapıtlar Üzerinden Değerlendirilmesi.

Yapılan kişisel uygulamalar dirimsel tavırla ele alınmıştır. Bu tavır hareket esasına dayanır ve imgeyi temsilden kurtararak bir mevcudiyet şeklinde ortaya koyar. Başka bir deyişle imgeyi klişelerden mümkün olduğunca arındırmak suretiyle bir mevcudiyet niteliğindeki figürle, gücü görünür kılan sanatsal olguya ulaşmayı gerektirir.

Klişeler yaşamın, temsil, hikaye (narasyon), figürasyon, illüstrasyon içeren tüm verileridir. Yaşama ait verilerinin yapıtta doğrudan algılanması sanatsal olguyu zafiyete

uğratan etkenler olarak görülmektedir. Resmin, heykelin görünenler içindeki gücü görünür kılmaktan başka anlatacağı hiç bir şeyin olmadığına inanılır. Bu güç de kendini bir hareket veya hareketin vesilesi olan dengesizlik olarak hissettirir.

Yapıtın klişelerden arındırılması biçim bozma (deformasyon) koşuluna bağlıdır. Dış dünyaya ait gerçekliğin sezgisel mantık çerçevesinde resmin veya heykelin temel elemanları (çizgi, plan, renk, volüm, hacim, boşluk, doluluk vb.) öne çıkartılarak biçimi bozular. Ayrıca hareket de (kinetik) heykele ait temel eleman olarak kabul edilebilir.

Uygulamalarda ağırlıklı olarak taş (mermer), metal, pişmiş toprak ve karışık teknikler kullanılmıştır. Deneysel sürecin ağır bastığı uygulamalarda kullanılan tüm malzemelerin olanakları (doku, direnç, esneklik, vb.) dikkate alınmıştır.

“Amazon“ adlı çalışmada (Resim-38) imgeyi klişelerden arındırmak için şöyle bir tavır izlenmiştir: heykelin temel elemanı olan malzemeyi (şamotlu çamur) zorlamayan bir yaklaşım vardır; çamur plakalar halinde açılmış ve plakaların imkan verdiği ölçüde bir biçimlendirme gerçekleşmiştir. Bu ne malzemenin kendini sanatçıya, ne de sanatçının kendini malzemeye dayattığı bir çalışmadır. Çalışma sürecinin sonunda ortaya çıkan sivilizasyon, sanatçı ve malzemenin ortak iradesinin bir sonucudur. Dolayısıyla gerek doku, gerek oranlar aslına sadık değildir. Çamur plakalardan meydana getirilen form, yine aynı plakalardan yapılmış yoğun bir taşıyıcı iç konstrüksiyon üzerine inşa edilmiştir. Heykel bu haliyle izleyiciyi hem yaratım sürecini duyumsamaya, hem de formun dışına ait mekanın bir uzantısı olan içindeki boşluğa çekmektedir. Form uzamı sınırlayan değil, uzamı kendi içine doğru açan bir özelliğe sahiptir.



Resim-38: "Amazon" Pişmiş Toprak. 120cm.120cm.80cm. 2008.

"Amazon", figürasyonun malzeme odaklı yok edilerek *figürale*, görünmeyen gücün görünür kılındığı, başka bir deyişle mevcudiyet şeklindeki sanatsal olguya ulaşılmaya çalışıldığı bir yapıttır. Burada söz konusu olan güç, ateşin toprakla suyu kavurarak imgeye dönüştürme gücüdür.



Resim-39: "Amazon", Detay.



Resim-40: “Hakikat“. Metal, 120cm.40cm.40cm. 2007

“Hakikat“ (Resim-40) ve “Zelzele“ (Resim-41) adlı çalışmalarda da yine metal plakalardan inşa etme yöntemiyle figüral bir biçimlendirme tercih edilmiştir ve klişeler gerçek ve sanal olmak üzere iki uzamın bir arada kullanılmasıyla yok edilmeye çalışılmıştır. “Hakikat“, sağ ayağını görünmez bir yükseltiye basmış halde ve sol ayağının parmak ucuyla da gerçek dünyayı tüm berraklığı ile aksettiren, sonsuzluğun, bilinmezliğin metaforu olan suya dokunan bir kızın imgesidir. “Zelzele“ de ise yine görünmez bir yükseltiye oturmuş, sol elinde gerçek mekanın dolayısıyla yer çekiminin metaforu olarak kullanılan şakülü tutan bir figürdür. Kızın sağ ayağını bastığı ve “Zelzele“ de figürün oturduğu mekan Giacometti’ nin “ Görünmez Obje“ adlı yapıtında (Resim 32), avuçların

arasında parmakların okşadığı boşluğu çağrıştırmaktadır. Heykelde bu tür boşluk yaklaşımına ilk defa Velaskes' in "Las Meninas" adlı tablosunda karşılaşılır (Resim-23). Burada seyircinin zihinsel boyutta duyumsayabileceği kozmik bir mekan arayışı söz konusudur. Bu çalışmaların birer mevcudiyet olma iddiasıyla önerdiği güç, gerçek ile imgeyi, sanal ile gerçeği karıştırarak, çakıştıran, çatıştırarak gerilime sokan güçtür.



Resim-41 : "Zelzele" Metal, 160cm.80cm.60cm. 2005.



Resim-42 : “Boğa“, Andezit, 350cm.250cm.200cm. 2011.

“Boğa“ adlı çalışma bir temsil (röprezantasyon) değildir. Dünyayı boynuzlarında taşıyan boğa imgesinin mevcudiyetidir (Resim-42). Resmin iki boyutlu uzam yanılısamasında yerçekimini yok sayarak klişeleri yenmeye çalışan Baselitz’in (Resim-43) yaptığı gibi, heykelin üç boyutlu gerçek uzamında yer çekimini yok sayarak ikon olan boğayı bir mevcudiyete dönüştürme çabasıdır. Burada duyumsatılmaya çalışılan güç, yer çekimini dahi yenebilen imgelemin madde ötesini kavrama gücüdür.



Resim-43: Georges Baselitz. “"Elke”,1976

Gerçek uzam ile uzam yanılısamasını, yani sanal mekan birlikteliğinden açığa çıkan gerilimi objenin algılanış şekli, onun niteliği belirlemektedir. Bu süreçte objenin daha baskın olduğunu söylemek mümkündür.



Resim-44: “Kağıt Gemi“, karışık malzeme, 700cm.250cm.200cm. 2005.

“Kağıt Gemi“ adlı çalışma (Resim-44) aslına mümkün olduğunca sadık kalınarak metal konstrüksiyon, kağıt, polyester kullanılarak inşa edilmiş, gazeteden alınan ve elli kat büyütülmüş güncel haber kupürleriyle de giydirilerek denizde yüzdürülmüştür. Bu çalışma uzam obje ilişkisini vurgulayarak, zaman içinde birbirlerini nasıl tanımladıklarını gösteren

deneysel bir uygulamadır. Başka bir deyişle algının obje odaklı değişkenliğini kanıtlamaya dđnđktđr. Seyircinin anıtsal boyuta çekilmiş minyatür bir obje karşısında duyumsayacağı uzam hedeflenmiştir. Bu çalışmada sanatsal olguyu güvenceye alan güç, hız kavramının düşük veya yüksekliğine bağlı olarak dünyanın küçölüp büyümesi gibi , objenin boyutuna bağlı olarak uzamı daraltıp genişleten güçtür.



Resim-45: “ İç ve Dış“, mermer, 230cm.150cm.140cm. 2005

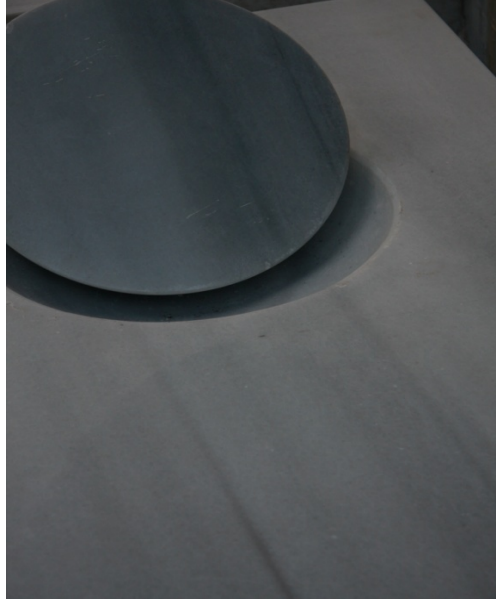
“ İç ve Dış“ adlı çalışmaya (Resim-45) uzam ve enerji-hareket yönünden bakılabilir. Uzam yönünden bakıldığında, gerçek uzam içinde gerçek uzam kurgusu hakimdir. İzleyici heykelin içinde bulunan gerçek uzama girebilir. Heykelin plastik bir unsuru olan, bu söz konusu uzam, figürün elleri arasında tuttuğu enerji yoğunluğu maksimum düzeydeki küre formunun belirlediği kozmik uzamdır. Figürün elinde tuttuğu küre, dışın darlığını genişliğini belirleyen bilinci temsil etmektedir.

Hareketin temel unsurlarından bir tanesi de yukarıda detaylı bir şekilde anlatılmaya çalışıldığı gibi enerji kavramıdır; ister hareketinin zamana yayıldığı nesnelere olsun, isterse bir anın donup kalmış hareketinin görünür olduğu durağan nesnelere, var olan

hareketin kaynağının enerji olduğu bilinir. Durağan nesnelere enerjinin formun küteselliğine, hareketin ise formun parçalanmışlık oranına bağlı olduğu düşünülmektedir. “ İç ve Dış“ adlı heykelle enerji ve hareket yönünden bakıldığında, yoğun enerji potansiyeline sahip çekirdek bir form olan dikdörtgenler prizması şeklindeki mermer kütlenin, dış çizgileri korunarak ve içeri doğru parçalanıp, oturan bir figürün mevcudiyeti şeklinde hareketin açığa çıkartıldığı, kütle içindeki enerjinin harekete bu şekilde dönüşmüş olduğu yorumu yapılabilir. Figürasyonun iç, dış, doluluk, boşluk, kozmik uzam, kütle, enerji, hareket gibi temel elemanlarla yıkılmaya çalışıldığı bu heykelde sanatsal olgu adına önerilen güç, figürün elleri arasında tuttuğu küreyle ifade edilen, bir yanında eksi (-), diğeryanında artı (+) sonsuzu taşıyan **sıfırın** gücüdür.



Resim-46: “Mezar-1“, Mermer, 210cm.110cm.45cm. 2010



Resim-47: “Mezar-1“, Detay

Minimalizm akımında olduğu üzere kütlede enerjinin korunduğu formlar yaşamın hareketliliğinden uzak, sonsuzluğu, bilinmezi çağrıştırırlar.“ Mezar-1“ ve“Mezar-2 adlı çalışmalar, hareketin minimal düzeyde tutulmasıyla anlatım sadece çizgi, plan, küre gibi formel elamanlara bırakılarak, enerji hareket kontrastlığı temeline dayalı bir çözümlemeyi öngörmüştür. Bu kontrastlık, enerjiyi olduğu kadar, hareketi de çarpıcı bir şekilde sezdirir.



Resim-47: “Mezar-1“ Detay 2



Resim-48: "Mezar-2". Mermer, 210cm.110cm.45cm. 2010



Resim-49: " Mezar-2", detay

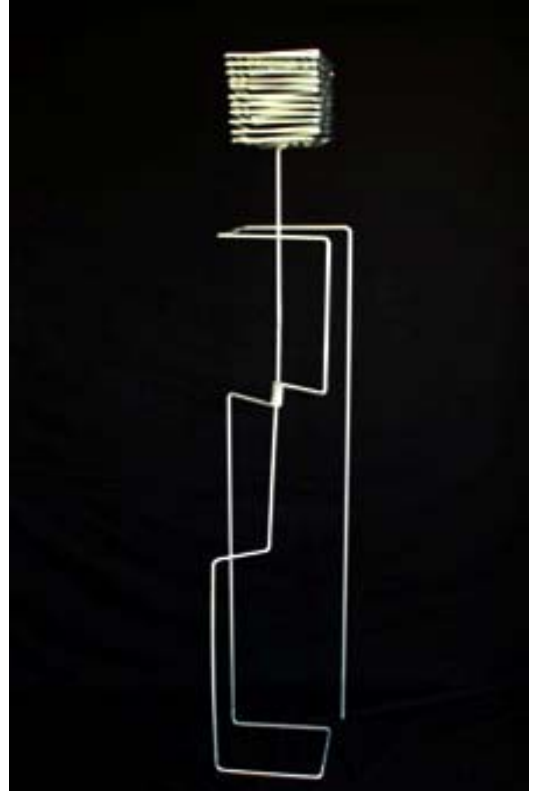
Kinetik çalışmaların en belirgin özelliği, bilindiği üzere durağan objelerde bir anın donup kalmış öznel zamanı dışında, dördüncü boyut olarak kabul edilen, izleyiciden bağımsız evrensel zaman içinde de kendilerini var etmeleridir. Bu temel özellikleri nedeniyle uzamın canlı birer imgesidirler ve izleyicide daha çok gerçeklik duygusu yaratarak, karşılıklı fiziksel etkileşime de imkan verebilirler.

Evrensel zaman karakterli objeler "Enerjinin dönüşümü yasasına" doğrudan tabidirler. Bu yasaya göre potansiyel enerji harekete, hareket ısıya, sese, kokuya dönüşebilmektedir.

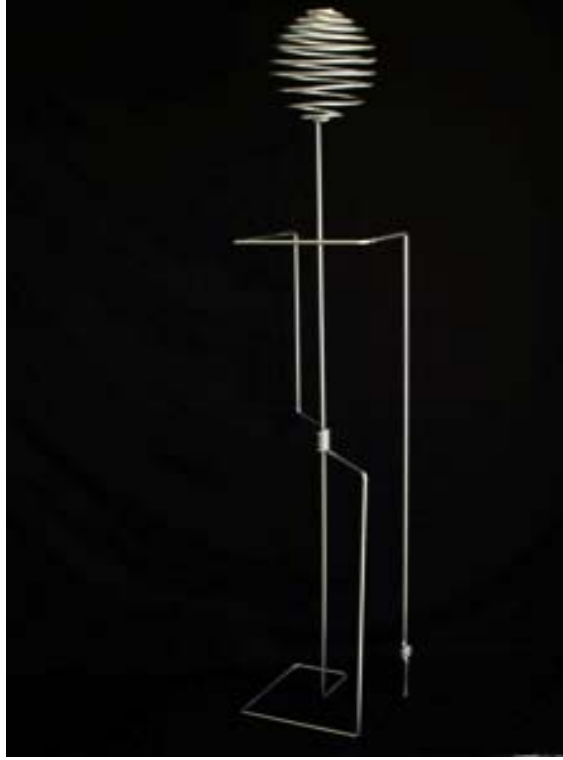


Resim-50: "Üç Güzeller Piramit", metal, 160cm.30cm.30cm. 2011

Objenin uzamla ilişkisini, kullanılan malzemenin olanakları doğrudan belirler. Forma karakterini veren malzeme onun enerji ve hareket niteliğini görünür kılmaktadır. Örneğin "Üç Güzeller" serisinde (Resim-50,51,52) kullanılan metal çubuklarla oluşturulan, adeta gerçek uzama çizilen üç boyutlu desenler gibi yarı saydam formlar, uzamla kendini dayatmayan bir ilişki kurarlar. Metal çubuklardan meydana getirilen esnek formlar izleyicinin fiziksel temasına da hem hareket ederek, hem de formun yapısına göre farklı tınılarda ses çıkartarak karşılık verirler. Burada İlhan Koman'ın sanatsal yaratımlarında öncelik verdiği, malzemenin gizemini keşfederek onu açığa çıkarma dürtüsü hissedilebilmektedir. Koman'ın " Derviş" adlı yapıtı (Resim-53) örnek olarak verilebilir. Bunun yanında İlhan Koman, "Sonsuzluk Sütun"nda malzemenin saklı olanaklarını açığa çıkarmakla yetinmeyip, onları zorlamış, tahrik etmiştir (Resim-54). " Sonsuz Sütun" adlı heykeli incelendiğinde Koman'ın başta yer çekimi olmak üzere doğa yasalarıyla kıyasıya bir mücadele içinde olduğu, sanatın sınırlarını ne denli zorladığı anlaşılmaktadır.



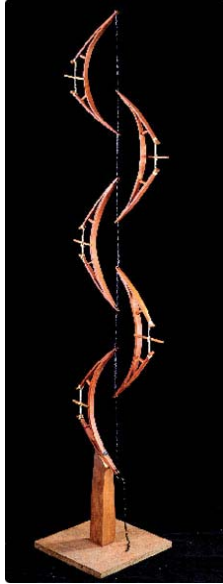
Resim-51: " Üç Güzeller Küp". Metal, 165cm.30cm.30cm. 2011



Resim-52: "Üç Güzeller Küre". 170cm.30cm.30cm. 2011



Resim-53: İlhan Koman, “Derviş”, ahşap, 60x185 cm,1970



Resim-54: İlhan Koman,“Sonsuz Sütun”, ahşap, zincir, ip, 200cm.40cm.3cm.1975



Resim-55:“ Xylenca”, metal, elektrik motoru, 230cm.90cm. 40cm. 2001

“ Xylenca” adlı çalışmada (Resim-55) hareketi görünür kılan yer çekimidir. Elektrik motorunun çevirdiği kasnağa bağlı eksantrik kolun uzayıp kısılması nedeniyle düzeneğin ağırlık merkezi değişmekte ve öne arkaya hareket ederek yer çekimine tepki vermektedir. Uzayıp, kısılan kolun ucunda bulunan ana formun küçük bir yansıması olan yapı içinde bulunan küre, motorun kasnağa verdiği harekete öykünerek, yer çekimden aldığı güçle tekrar etmektedir.



Resim-56: " Yansıma", metal, elektrik motoru, 260cm.80cm.80cm. 2008

"Yansıma" yer düzlemine üç noktadan temas ederek, ayakta durmaktadır. Yine kasnağa bağlı eksantrik bir kol aracılığı ile hilal formunda bir yörünge içindeki küreyi sağa sola yuvarlar. Başka bir deyişle uzamı bir ağaç gibi sıkıca kavrayıp derinliklerde ki çekim gücünü motordan aldığı ritimle salınma dönüştürür (Resim-56)



Resim-57:” All-Over”, metal, elektrik motoru, ip. 200cm.90cm.80cm. 2009

“All-Over” (Resim-57) 200 metre uzunluğunda tek parça bir ipin sistemin üst kısmında bir düzlem meydana getirdikten sonra, alt kısımda makaralar arasından geçip zikzaklar çizerek 16 dakikada devrini tamamlamaktadır. “All-Over” izleyicinin fiziksel müdahalesini gerektiren bir çalışmadır. İzleyici heykelle bütünleştirilmiş boya haznesinden istediği bir rengi alarak yüzeyi renklendirebilmektedir. Dolayısıyla heykel izleyiciyle birlikte sürekli kendini dönüştüren bir özelliğe sahiptir. Ayrıca belli bir zaman aralığında izleyiciyle bütünleşmenin belleği olarak (yenisi takılmak koşuluyla) renklendirilmiş ipler sökülerek, 100cm x 70cm boyutlarında, öncülüğünü Jackson Pollock’ un yaptığı soyut dışavurum akımına dahil edilebilecek resimler elde edilmektedir.

“All-Over” adlı çalışma, Jacson Pollock’un All- Over adlı gotik çizgisine atıfta bulunmaktadır (Worringer, 1947: 86). Pollock’ un soyut dışavurumcu gotik çizgisi tuvalin dışından başlayıp, herhangi bir figürü, ne içi, ne de bir dışı tanımlayan bir kontura dönüşmeden tuvalin dışına çıkan bir çizgidir. Tuval, kendi dışından gelen ve kendi dışına çıkan çizginin sadece bir kısmını yakalar. Pollock’a ait olan, birinci boyuta sahip All- Over çizgi tuvalin üzerindeki sürekli hareketiyle yüzey olmaya meyilli bir çizgidir. Başka bir deyişle, birinci boyutu aşıp, ikinci boyuta ulaşmaya çalışan bir gücü barındırır (Resim-35).

Soyut dışavurum akımının en belirgin özelliği, bilinci ve gözü devre dışı bırakıp eli sonuna kadar özgür bırakmaktır. Gözün dayatmalarından kurtulan el, kendine has tavrıyla

izgiye veya lekeye y3n verir. Ortaya çıkan tablo yaratım anının donup kalmışlığını, yaratım anındaki hareketin zihinsel s3rete s3rekli yaşanabilmesini hedefler. “All-Over” adlı heykel ise yaratım anının bu hareketi gerçek anlamda yaşanır. Başka bir değişle yaratım anı hiç bitmez, tuvalin dışından başlayan ve yeniden dışına çıkan çizgi sonsuz bir d3ng3yle gerçek anlamda tuvale girer ve çıkar.



Resim-58:“Sistol-Diyastol”, Metal, Elektrik Motoru, 200cm.100cm.100cm. 2011

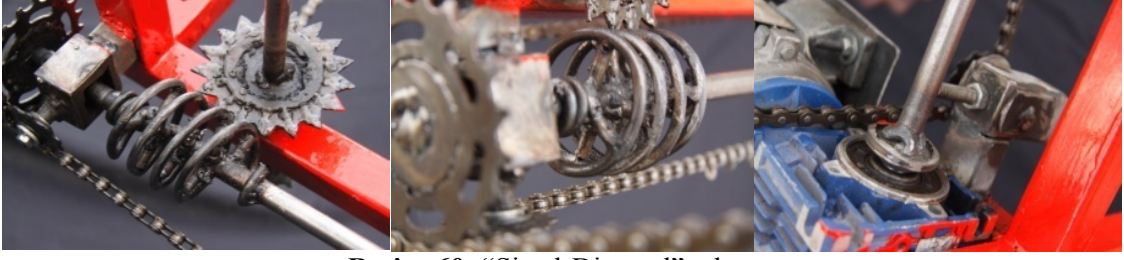
“Sistol-Diyastol” adlı çalışmada, devri d3ř3r3lm3ř bir elektrik motoru metal profillerden inşa edilmiş k3p3n altı y3zeyini de hareketlendirmektedir. K3p3n ortasında hareketli y3zeylere bağlı, esnek, amorf bir form vardır. Bağlantı noktalarının ve bağların (misine) uzunluklarının sabit olmasından dolayı, heykel hareket halindeyken iteki amorf form bir kalbe 3yk3nerek b3z3l3p, genişer. Bu hareket sistol ve diyastol hareketidir (Resim-58).

Sistol ve diyastol hareketi imge yaratımı sürecinde modülasyonu tarif eder. Modülasyon bir uzam-sinyal aktarımıdır.²⁴ Uzam zamanın temel elemanları olarak kabul edilen ışık ve renkler (sıcak renkler genişleme (diyastol), soğuk renkler büzülme (sistol) eğilimindedirler) birbirleriyle iletişime sokularak imgede psikolojik bir sistol-diyastol hareketine sebep olurlar (Maldiney, 2012: 147). Bu çalışmada küpün iç kısmını uzam, genişleşip, kasılan amorf formu imge olarak kabul etmek mümkündür; modülasyon esnasında psikolojik olarak duyumsanan hareket görünür kılınmaya çalışılmıştır.



Resim-59: “Sistol-Diyastol”, detay.

²⁴ Gilles Deleuze’ün resim üzerine verdiği derslerin 26 Mayıs 1981 tarihindeki konusu resmin, analogik modülasyon yasalarıyla yeniden üretilmiş veya iletilmiş bir uzam-sinyal olduğudur. “ressam bir şeyin resmini yapmaz, daima uzam-zamanın resmini yapar; uzam-zamanı ışık ve renk sinyalleri aracılığı ile tuvalde yeniden üretir veya iletir; bu işlem de analogi kökenli modülasyondur. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=105



Resim-60: “Sistol-Diyastol”, detay.

SONUÇ

İmge konusunu hareket odaklı ele alan bu tez, imgenin zihinde “İmgelem” adı verilen bir mekanizma aracılığı ile yaratıldığı gibi, gerçek dünyanın maddede somutlaşmış düşünsel yansıması olarak kabul edilen, madde kökenli bir imge olarak karşılığını bulan sanat yapıtlarının yine bir mekanizmanın sonucu olarak ortaya çıktığını tartışmaya açar. Bu mekanizmanın kendine özgü yasaları olan modülasyon kavramı olduğu önermesinde bulunur.

Modülasyon adı verilebilecek olan mekanizmanın madde kökenli sanatsal imgeyi şu şekilde yarattığı düşünülmektedir: Modülasyon öncelikle, içinde benzetme kaygısının olduğu, hareketlere ve ifadelere dayalı analogik bir dil kullanma esasına dayanır. Sanatçı örneğin bir ağacı konu edinmiş ise, ya ağacın birebir taklidini yapar, ya da ağaç aracılığı ile başka bir duyguyu ifade eder. Gilles Deleuze’ün “ressam bir şeyin resmini yapmaz, bir uzam-zamanı resmeder; uzam-zamanı, uzam-sinyale dönüştürerek tuvale iletir. Başka bir deyişle, uzam-zamanı ışık ve renk sinyallerine çevirerek tuvale iletir.” Sözünden de anlaşılacağı üzere modülasyonun herşeyden önce bir uzam-sinyal iletimi veya aktarımı olduğu kabul edilir. Uzam-zaman fotoğrafta kağıda, sinemada perdeye, heykelde ışık-gölge olarak üç boyutlu kütleyle iletilir. Modülasyon burada sanatçının iradesiyle eyleme geçmiş bir mekanizma olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı uzam-sinyal ileterek yaratacağı imgesini nihilist bir tavırla ve benzetme kaygısı taşıyarak, ya duyularla algıladığı dış gerçekliğin bir temsiline, ya da dirimsel tavırla, deforme ederek (daha derin bir benzerlik için) dış gerçekliğin içinde saklı olan gücü görünür kıldığı mevcudiyete dönüştürür. Deleuze dirimsel tavırla yaratılan imgeyi, taklide dayalı “figüratif sanatın” karşıtı durumundaki “figüral sanat” kapsamına sokarak kuramsallaştırmıştır.

Gilles Deleuze’ün “Figür Estetiği” adıyla kuramsallaştırdığı dirimsel sanat açılımında sanata bir zaman sentezi olarak bakılmaktadır. Eylem öncesi anı da kapsayan zaman sentezinde duyularla algılanan dünya, içindeki gücün yakalanabilmesi için deforme edilir. Eylem sonrasında yaratılan imge, artık herhangi bir temsilden uzak, kendi kendine varolan bir sanatsal olgudur. Katıksız bir ikon durumundaki sanatsal olgu, plastik sanatlarda özellikle optik verilerin yıkılarak haptik nitelik kazanabilme koşuluna bağlıdır. Antik Mısır uzamında karşılaşılan haptik uzamda, ışığı algılayan gözün karşıtı olan ve el gibi dokunan bir üçüncü göz,

sanatçıya ait haptik bir gözün varlığına inanılır. Dış dünyaya ait optik verilerin yıkılmasında optik gözlerle haptik gözün çatışması rol oynar. Yani görme duyusuyla dokunma duyusu kıyasıya çatışırlar. Sanatı bir varoluş mücadelesine çeviren bu eylemde, resimde tuvalin yere serilmesiyle, pasta şırıngası, bez parçası, rulo ve daha bir çok gerecin devreye girmesiyle ufuk çizgisi, fırça ve şövale önemini yitirir. Heykelde kullanılan sayısız malzemenin olanakları (doku, direnç vb.) kaidenin sınırladığı mekan dışında doluluk, boşluk, hareket ve izleyicinin müdahalesi imgeye sınırsız bir esneklik kazandırır.

Haptik nitelikli üçüncü göze bağlı olarak elin devreye girmesiyle, benzetme esasına dayanan analogik dil, daha derin bir benzerlik yaratmak adına, yaşama dair bütün verilerin söze dayalı ifadelerde kelimelere dönüşmesi gibi plastik sanatlarda kodlara dönüşebilir. Optik gözün algıladığı nesnel yapıları itibariyle deforme edilir, hatta yok edilir. Nesnelere renkleri ve formları, saf bir duyumsamanın yaşanabileceği enerji veya hareket kodlarına dönüştürülür. Yaşam ait tüm veriler temel elemanlara (nokta, çizgi, plan, küp, küre, koni, hareket) ve renklere indirgenir. Açık koyu değerler, sıcak, soğuk renkler ve temel elemanlar arası zıtlıklardan faydalanılarak katıksız bir duyumsamanın yaşandığı dijital bir dil yaratılır. Başta göz olmak üzere duyularla algılanan doğadan tamamıyla kopmuş soyut sanatta, gözün hükmettiği analogik dil yerini parmağın (parmak gibi dokunan göz) hükmettiği dijital dile bırakmıştır.

Madde kökenli sanatsal imge, ait olduğu çağın olmaktan olacağı devinim halindeki yaşamının özünü taşır. Bu öz, modernizm öncesi, sanatsal geleneğin güçlü olduğu devirlerde, kültürel boyutta uzlaşım (intersubjectif) bir irade, modernizm ile birlikte de öznel bir iradenin ortaya konmasına bağlıdır. Modülasyon hayati bir gereklilikle bu özleri ya enerji yoğunluğu ya da hareket şeklinde görünür kılmayı amaçlar. Örneğin Antik Mısır'da bu özler enerji yoğunluğudur. Günümüzde şema kelimesine dönüşmüş olan "Sgema" adı verilen imgelerinde bireysel özlerini fon, form ve kontur çizgisini aynı düzlemde çakıştırarak sonsuza kadar korumayı hedeflerler. Mısır'ın kullandığı modülasyon, fona, forma ve kontur çizgisine aynı anda dokunan haptik gözün etkin olduğu kalıp (moule) şeklinde ortaya çıkar. Yunan'ın sanatsal imgesini (form) ritim fiilinden türetilen "rutmos" kavramı karşılar. Hareketi çağrıştıran rutmos, "organon" adını verilen tüm organizmaların idealize

edilmiş kolektif özünü taşır ve organik bir niteliğe sahiptir. Antik Yunan'ın organik formunu yaratmak için kullandığı modülasyon, ön planda ışığın, arka planda gölgelerin meydana getirdiği ritmi dokunsal-optik (taktil-optik) göze ihtiyaç duran iç kalıp (module) niteliğindedir. İç kalıp niteliğindeki modülasyon imgeye organik bir canlılık katar. Gotik sanatla birlikte ortaya çıkan ve modern sanatı da büyük ölçüde etkisine alan modülasyon ile karşılaşılır. Gerçek niteliği ile karşılaşılan bu modülasyon, sanatsal imgeyi duyularla algılanan dış dünyanın tüm verilerinden sıyrır, planlardan azat olmuş forma inorganik canlılık kazandırarak, yapıtta mutlak bir mevcudiyetin, varoluşun devingen özünü duyumsatır. Bu öz, rastlantıların, değişim ve dönüşümün hüküm sürdüğü olgular dünyasından hareketle gücün görünür kılınmasıdır.

Sanatı büyük bir ölçüde etkisi altına almış, inorganik bir canlılığa sahip Gotik sanat uzamında form planların arasına düşer ve planlardan azat olmuş form, mucizevi bir enerji ile yüklenerak sürekli yükselir ve alçalır. Form bundan böyle yükselen ve alçalan bir öze sahiptir. Makinanın ve mekaniğin dolayısıyla kinetik heykelin var olma gerekçelerinden biri burada aranabilir.

Enerjinin korunumu yasası (termodinamik), enerjinin yok olamayacağını harekete, sese, ısıya, kokuya dönüşebileceğini söyler. Buna bağlı olarak özün de asla yok olamayacağını, sadece formunun ve ifadesinin değişebileceğini söylemek mümkündür.

Uygarılıkların sanatlarıyla dolaylı veya doğrudan özlerini korumaya çalıştıkları veya tarif ettikleri söylenebilir. Antik Mısır formun içinde saklı olan özünü (sonsuz yaşam enerjisini) kontur çizgisiyle yalıtarak yaşamın bir ifadesi olan ışık ve gölgeden korudu. Antik Yunan, formuna yaşamın ön planda ışığını ve arka planda gölgesini dahil ederek ritim kazandırdı. Bizans, formunu arka plana yaslayarak ön plana ışık ve renk olarak taşıdı. Gotik çağ, forma kesin bir özerklik kazandırarak inorganik bir canlılık kattı. Eklektik bir mizaca sahip modern sanat ise bu inorganik canlılığı, madde ötesini de çağrıştıran temel elamanlarda (nokta, çizgi, plan, hacim, renk, ışık-gölge, boşluk-doluluk, dengesizlik, hareket, vb.) aradı.

Figür estetiğine zemin oluşturan Gotik sanat iradesinin tanımladığı, planlardan azat olmuş form, mucizevi bir enerjiyle yüklenerak sürekli alçalıp yükselir. Durağan

imgelerde donup kalmış bir anın ifadesi olan bu hareket bir dengesizlik şeklinde kendini hissettirir.

Ancak yüzeyde, planda, kütlede algılanan ve kendini bir dengesizlik olarak hissettiren hareket dışında, mekanik aksamıyla alçalıp, yükselerek, inip, çıkarak, yer değiştirerek inorganik bir yaşam süren gerçek bir enerjiyle yüklenmiş hareket ile karşılaşılır. Fizikte kinetik adıyla bilinen bu olgu, sadece yaratım anının yoğun hareketliliğini donup kalmış bir dengesizlik şeklinde vermekle yetinmez, yaratım anını sürekli kılar, izleyicinin fiziksel müdahalesine izin vererek başta görme olmak üzere, işitme, koklama, dokunma duyularıyla algılanmasını sağlar. Dolayısıyla birden fazla duyu ile kavrandığından, izleyiciyi çok daha güçlü bir gerçekliğin etkisi altında bırakır

SON

KAYNAKÇA

1. Kitaplar

Akarsu, Bediha (1998). "Felsefe Terimleri Sözlüğü." İstanbul: İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri.

Atakan, Nancy (1998). "Arayışlar - Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar".(Çeviren: Zeynep Rona) İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Auerbach, Erich (1944). "Figura". Belin : Tours.

Barthes, Roland (1980). "La Chambre Claire".Paris: Le Seuil.

Bateson, Gregory (1996). " Vers Une Ecologie De L'esprit".Paris: Seuil.

Baudriard, Jean (1968). "Système Des Objets". Paris: Denoel / Gothier.

Bauman, Zygmunt (1996). "Yasa Koyucular ve Yorumcular". (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Metis Yayınları.

Bellosi, Luciano (1971). " Michel-Ange Peintre". Paris: éd. Flammarion.

Benveniste, Emile (1980). "Problemes de Linguistique Générale". Paris: éd. Gallimard.

Dagognet, François (1984). " La philosophie de l'image". Paris: Vrin.

Debray, Régis (1992). " Vie et mort de l'image". Paris: Gallimard.

- (1993). "L'état séducteur". Paris: Gallimard.

Deleuze,Gilles. Guattari,Felix (1980). "Mille Plateaux". Paris: Minuit.

Deleuze,Gilles (1962). "Nietzsche et la philosophie". Paris: PUF.

Deleuze,Gilles (1981). " L'image-mouvement". Paris: Les éditions de Minuit.

Deleuze,Gilles (1996). "Logique De La Sensation". Paris: La Difference.

Deleuze,Gilles (2006). “Spinoza Et Le Probleme De L’expression”. Paris: Musée du Quai, Branly-RMN.

Deleuze,Gilles (1968). “Difference et Répétition”. Paris: Presse Univercitaine de France.

Descartes, René (1988). “Felsefenin İlkeleri”. (Çev. Mehmet Karasan). Ankara: MEB Yayınları.

Descartes, René (2010). “Aklın Yönetimi İçin Kurallar”. (Çev.Müntekim Ökmen). İstanbul: Sosyal Yay.

Direk, Zeynep (2002). “Levinas Ve Sartre:İmge Üstüne, Etik-Estetik İçinde”. İstanbul: Yapı Yayın.

Eco, Umberto (1988). “ Le signe”.Paris: Livre de poche.

Eco, Umberto (1993). “Sémiotique et philosophie du langage”. Paris: PUF, 2e ed.

Eco, Umberto (1985). “La guerre du faux”. Paris: Livre de Poche.

Eco, Umberto (1972). “La structure absente: Introduction à la Recherche Sémiotique”. Paris: Mercure de France.

Elliott, David (1979). “Rodchenko”. New York: Pantheon Books.

Fischer, Ernst (1995). “Sanatın Gerekliliği”. (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınları.

Focillon, Henri 1934). “ Vie Des Formes, Eloge De La Main”. Paris: PUF.

Fride, Patricia. R. Carrassat. Isabelle Marcadé (1993):“Comprendre et Reconnaître : Les mouvements Dans La Peinture”. Paris : Bordas.

Fried, Michael (1976). “ Trois Peinture Americains Peindre”. Paris: Revue D’esthétique.

Gauthier, Alain (1993). “L’Ïmpacte de L’image”.Paris: L'Harmattan.

Gasquet,Johachim(2003). “Cézanne”. Paris: Ed. Encre-Marine.

Germaner, Semra (1983). “1960 Sonrası Sanat”. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Gsell, Paul (1997). "Auguste Rodin L'art". Paris: Grasset.
- Gombrich, E.H (1986). "Sanatın Öyküsü". (Çev. Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heidegger, Martin (1968). "De l'essence de la vérité, Questions I". Paris: Gallimard.
- Hulten, Pontus (1986). "Futurisme et Futurismes". Paris: Le Chemin vert.
- Hulten, Pontus (1987). "Jean Tinguely: Une Magie Plus Forte Que La Mort".Paris: Le Chemin Vert.
- İpşiroğlu, Nazan – Mazhar (1983). "Sanatta Devrim". İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kahraman, H. Bülent (2002). "Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri". İstanbul: Everest yay.
- Kandinsky, Wassily (2009). "Du Spirituel Dans L'art". Paris: Denöel.Coll. Folio Essai.
- Kant, İmmanuel (2002). "Prolegomena". (Çev.İoanna Kuçuradi/Yusuf Örneğ) İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kant, İmmanuel (1993). "Arı Usun Eleştirisi", (Çev.Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Kant, İmmanuel (2006). "Yargı Yetisinin Eleştirisi", (Çev.Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Kaptana, Melda (2003). "Ben Bir Bizans Bahçesinde Büyüdüm".İstanbul: YKY.
- King, Jerry P (1992). "Matematik Sanatı".Ankara: Tübitak Yayınları.
- Klee, Paul (1998). " La Theorie De L'Art Moderne". Paris: Gallimard.
- Kulterman, Udo (1980). "Histoire Mondial De La Sculpture". Paris: Hachette Realités.
- Lavrentiev, A.- VÖLKER A. (1991). "The Future Is Our Only Goal". Münih: Prestel-Verlag.

Lavinas, Emmanuel (1976). “Difficile liberté”. Essais sur le judaïsme, deuxième édition refondue et complétée, Paris: Albin Michel.

Lenoire, Béatrice (2004). “Sanat Yapıtı”. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Leymari, Jean(1959). “L’ İmpressionisme”. Genève: Albert Skira.

Lynton, Norbert (1985). “Modern Sanatın Öyküsü”. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Lyotard, Jean-François (1972). “ Discours, Figure”. Paris: Éd. Klincksieck.

Maldiney, Henri (2012). “Regard, Parole, Espace”. Paris: Ed. Du Cerf.

Malevitch, Kazimir (1986). “ Écrits”. (Ruşçadan Fransızcaya çeviren Andreï Nakov). Paris: Editions Gérard Lebovici.

Markade, Jean-Claude (1995). “Le Futurisme Russe”. Paris: Flammarion.

Marion, Jean-Luc (1977). “L'idole et la distance”. Paris: Grasset.

Maritain, Jacques (1985). “Art et scolastique”. Œ.Complètes I, Editions. Paris: Saint- Paul.

Margolin, Victor (1997). “The struggle for utopia : Rodchenko, Lissitzky”.

Chicago: University of Chicago Press.

Marter, Joan M (1983). “ Aleksander Calder”. London: Cambridge University Press.

Meredieu, de Florance (1994). “Histoire Matérielle Et İmmatérielle de L’art Moderne”. Paris: Bordas.

Merkert, Jörn (1985). “Conceptions Of Sculpture : Gabo And Paris İn 1937”. Münih: Prestel – Verlag.

- Merleau- Ponty, Maurice (1964). “L'oeil et l'esprit”. Paris: Gallimard, Folio-essais.
- Metz, Christian (1992). “ Essais sur la signification au cinéma I” Paris: Le Seuil.
- Mondzian, Marie-José (1989). “Discours contre les iconoclastes”. Paris:Éditions Klincksieck.
- Nietzsche, Frederich (1997). “Tragedyanın Doğuşu”. (Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, Frederich (1995). “La volonté de puissance ”. Paris: Gallimard.
- Ögel, Semra (1977). “Çevresel Sanat”. İstanbul: İ.T.Ü Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Pacquement, Alfred (1993). “Un Socrate Musicien, Takis”. Paris: Réunion des Musée Nationaux.
- Pacquement, Alfred (1993). “Material et Sprituel, Takis”. Paris: Réunion des Musée Nationaux.
- Pierce, C.S. (1978). “ Ecris sur le signe”. Paris: Le Seuil.
- Pierce,Charles Sanders (1950). “Logic as Semiotic, The Theory of Signs”. London: Éd. Justus Buchler.
- Platon (1950). “La République, le Philèbe, La Pléiade”. Paris: Gallimard.
- Popper, Frank (1970). “L’ Art Cinétique”. Paris: Gauthier-Villars.
- Queau, Philippe (1993). “Le virtuel”. Paris: Champvallon/Ina.
- Read, Herbert (1985). “Histoire de la Sculpture Moderne”.Paris: Arted Edition.
- Riegl,Alois (2002). “Question De Style, Fondement D’une Histoire De L’ornementation”. (Almancadan Fransızcaya çev. L. Alexis,Baatch ve Françoise Rolland). Paris: Hasan.
- Riegl,Alois (1993). “L’origine De L’art Baroque a Rome”. (Almancadan Fransızcaya çev. Sybille Muller). Paris: Klincksieck.

- Russel, Bertrand (1994). “Felsefe Sorunları”. (Çev. Vehbi Hacıkadıroğlu). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Sartre, Jean-paul (2009). “İmgelem”. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İlhami Yayınları.
- Serullaz, Maurice (1983). “Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi”. (Çev. Devrim Erbil). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shanes, Eric (2008). “La Vie et les chefs-d’oeuvres de J.M.W. Turner”. New York: Ed. Parkstone International.cop.
- Sylvester, Davit (1976). “ L’art Et L’impossible-Entretien avec Davit Sylverter”. Cenevre: Skira.
- Şaylan, Gencay (1999). “Postmodernizm”. Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık Paz.San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Tepe, Harun (2003). “Platon’dan Habermas’a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat”. Ankara: İmge Yayınevi.
- Timuçin, Afşar (1976). “Descartes”. İstanbul: Hilal Matbaası.
- Tunalı, İsmail (1983). “Estetik Beğeni”. İstanbul: Say Yayınları.
- Tunalı, İsmail (1984). “Estetik”. İstanbul: Cem Yayınları.
- Vasarely, Victor (1992). “Victor Vasarely”. Münih: Prestel Munchen.
- Vallier, Dora (1998). “L’art Abstrait”. Paris: Hachette.
- Virilio, Paul (1988). “ La Machine De Vision”. Paris: Galilée.
- Virilio, Paul (1993) -“L’art du moteur”. Paris: Galilée.
- Watzlawick, P. J.- Helmick, Beavin- Don D. Jackson (1972). “Une Logique De La Communication”.Paris: Seuil.
- Wogenbach, Klaus (1967). “ Franz Kafka “. Paris: éd. Mercure.

Worringer, Wilhelm (1967). “ L’art Gothique” (Almancadan Fransızcaya çev. D. Decourdemande). Paris: éd. Gallimard.

Worringer, Wilhelm (1947). “ L’homme Classique” (Almancadan Fransızcaya çev. D. Decourdemande). Paris: éd. Gallimard.

Wölfflin, Heinrich (2002). “ Principes Fondamenteaux De L’histoire De L’art”. Paris: Éd. Gallimard.

2. Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

Bakçay Ezgi (2006 Ocak-Şubat). “İlhan Koman’nın Heykelleri ya da Yaratıcı Bilimin Eşsiz Gövdeleri”. Etkin Sanat. Sayı:8.

Bernard, Emile (1904). “Paul Cézanne”. L’Occident. Sayı: 32.

Dino, Abidin (2006). “Kim Bu İlhan Koman?”. İstanbul: Milliye Sanat Dergisi, Yeni Dizi:20, 15 Mart 1981.Galeri NEV, İlhan Koman Katalog.

Goldberg, Itzhak (1997 Ocak). “Vibration et Vertiges Jr. Soto”. Beaux Arts. Sayı:152. Sayfa: 40.

Koman, İlhan (2005). “Retrospektif Sergisi”. İstanbul: YKY.

Koman, İlhan (2002). “Soyut Devingen Heykele Bakışım”. (Çev.Zeynep Zilelioğlu) Sanat Dünyamız, Sayı:82.

Litzenburger, Roland-Peter (2007 Ekim). “ Une Subjectivité Radicale”. Réforme. Sayı :3242.Sayfa : 11-17.

Özakıncı, Elif Cankurt (1993). “Akdenizden Çağrışımlar” Arredamento-Dekorasyon, Sayı:48.

Özsezgin, Kaya (2002). “ İlhan Koman, Soyut Devingen Heykele Bakışım”, Sanat Dünyamız Sayı: 82.

Schwerfel, Heinz Peter (1995 Mart) . “Rebecca Horn: Piano, Plumes et Papillons”. Beaux- Arts.Sayı:132. Sayfa: 52.

Tosatto, Guy (1992 Şubat). "Le Constructivisme De A a Z", Beaux Arts. Sayı: 98.
Sayfa: 62.

Veron, Eliseo (1970). "L' Analogue Et Le Continu (note sur les codes non digitaux)".
Communications. Sayı:15. Sayfa: 52-69.

ÖZGEÇMİŞ

Zekeriya Erdinç

1963 yılında Yozgat Akdağmadeni'nde doğdu. 1985'te başladığı Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü'nden 1989'da mezun oldu. Aynı yıl, düzenlenen 51. Devlet Resim Heykel Yarışmasında bir çalışması sergilendi. 1990 yılında, lisansını tamamladığı okulunda yüksek lisansa başladı. 1992'de Brüksel Kraliyet Akademisi Heykel Bölümüne Öğrenci olarak kabul edildi. Üç yılı akademide olmak üzere beş yıl kaldığı Belçika'da ikisi karma sergi olmak üzere çeşitli etkinliklere katıldı. Yurda döndükten sonra çalışmalarına Ankara'da devam etti. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde, "Heykelde Hareket" teziyle yarım bıraktığı yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2002 yılında, 63.sü düzenlenen Devlet Resim Heykel Yarışmasında başarı ödülü kazandı.

Sanatçı 2004 yılından beri Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Öğretim görevlisi olduktan sonra ikisi uluslararası olmak üzere toplam onbir karma sergiye katılmış ve bir tane kişisel sergi açmıştır. Katıldığı sergiler şunlardır:

- 2006 Ulusal karma sergi: "ÖYP Üniversiteleri G.S.F. Sergisi" Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- 2007 Ulusal Sergi Katılımı "Cawparade", İstanbul.
- 2008 Ulusal karma sergi: "Kocaeli Üniversitesi G.S. F Öğretim Elamanları Sergisi", Kocaeli.
- 2009 Ulusal karma sergi: "Zamansız Tanrıçalar", Kocaeli.
- 2009 Ulusal karma sergi: "Kocaeli Üniversitesi G.S.F. Öğretim Elamanları Sergisi", Kocaeli.
- 2009 Ulusal karma sergi: "Ankara 5.Sanat Fuarı", Ankara.
- 2009 Uluslararası sergi: "3. Ege Art Sanat Günleri", İzmir.
- 2009 Ulusal karma sergi: " Batı Karadeniz Üniversiteleri Öğretim Elamanları Sergisi" Sakarya.
- 2010 Ulusal karma sergi: "Kocaeli Üniversitesi G.S.F. Öğretim Elemanları Sergisi", Kocaeli.
- 2010 Ulusal karma sergi: "İzmit Kitap Fuarı GSF Öğretim Elemanları Sergisi", Kocaeli.
- 2011 Ulusal karma sergi: "Ekim Geçidi", Kocaeli.
- 2012 Ulusal karma sergi: "Büyük Buluşma", Kocaeli.
- 2013 Kişisel sergi: "Zelzele", Kocaeli.

Sanatçı ayrıca üç tane uluslararası taş heykel sempozyumuna katılmıştır:

- 2005 " Uluslararası 2. Hereke Mermer Heykel Sempozyumu", Kocaeli.
- 2011 "Uluslararası Çumra Çatalhöyük Taş Heykel Sempozyumu", Konya.

2012 “Uluslararası Hasankeyf Taş Heykel Sempozyumu”, Batman.