



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

**‘BELİRSİZLİK’ KAVRAMI İLE SOYUT SANAT İLİŞKİSİ  
ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER**

Barış Yılmaz

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2014



'BELİRSİZLİK' KAVRAMI İLE SOYUT SANAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE GÖRSEL  
ÇÖZÜMLEMELER

Barış Yılmaz

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2014

## KABUL VE ONAY

Barış Yılmaz tarafından hazırlanan “ ‘Belirsizlik’ Kavramı İle Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümler” başlıklı bu çalışma, 09/12/2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Prof. Hüsnü Dokak (Başkan)

---

Prof. Cebrail Ötğün

---

Prof. Mehmet Yılmaz

---

Prof. İsmail Ateş (Danışman)

---

Yrd. Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

09/12/2013

---

Barış Yılmaz

## ÖZET

Barış Yılmaz, “ ‘Belirsizlik’ Kavramı İle Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümlemeler”, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2014.

‘Belirsizlik’ insanın varlık adına sorduğu her sorusunda ortaya çıkmıştır. Her şeyde o hakimdir. Kendini ve çevresini keşfetmek için soran, sorgulayan insan değişen dünya olayları ve çelişkilerle kaplı yaşam karşısında büyük bir sorunla baş başdır. Bu sorun kendisini koca bir belirsizlikle çevrelenmiş hissetmesidir. Kesinlikten uzak, şüpheli bir gerçeklik içinde yaşamaya mahkum olması huzursuzluğunun baş sebebidir. Çözüm için sorgulanan her sorun, aralanan her kapı kesinliğe ve cevaba götürmez onu. Öyle ki var olmanın özü ve buna bağlı olan yapıdaki müphemlik giderilmediği müddetçe, içinde yaşadığımız gerçeklikte şüphe içinde kalmaya devam edecektir.

Yaşam, aslında bir olayın kendisinden sonraki olayları tahmin edilebilir kılmıyor. Kesin saptamalar ve çıkarımlardan uzaktır. Bilginin ve gerçekliğin göreceli olduğu tek bir gerçekliğin olmayabileceği, gerçekliğin kişiye- gözlemciye göre değişebileceği bir tespiti götürüyor bizi. Doğruluk ve gerçeklik arayışı içinde “belirsizlik” bu kavramlara ulaşmada bir yetersizlik olarak değil, sistemin bu kavram üzerine inşa edildiği bir olgu olarak karşımıza çıkar. Bilim ve felsefede sonuca ulaşmada ya da sistemi açıklamada bazı metotlar, kuramlar ve kanunlar sunulmuştur. Bunlar “kesinliğin” mümkün olmadığını, tek bir gerçekliğin olamayacağını açıklarken, düzenin göreceliği sonucuna götürür. Felsefe ve bilimde bunun teori ve kuramlara şekil vermiş halini görebiliriz. Entropi Kanunu’nda evrenin kendisini düzensizliğe çekmek istemesi ve her şeyin bozulma eğiliminde olması, Görelilik Kuramındaki gibi uzay ve zamanın mutlak olmadığı düşüncesi bize belirsizliği tanımlar. Yine Heisenberg’in Belirsizlik Kuramı da maddenin en küçük parçacığının konum ve hızının hiçbir zaman istenilen kesinlikte belirlenemeyeceğini bildirir. İnsan için ise bu belirsizlik oldukça korkutucu ve tehditkar olmuştur. Değişken dış dünya olayları onu güvensizliğe ve korkuya itmiştir. Yetersiz bilişi ve bu yolda belirsizi ortaya çıkarma ve

belirginleştirme gayreti onu pek çok kez hayal kırıklığına uğratmıştır. Bu belirsizlik onu iç huzursuzluğa ve korkuya götürmüştür. Korkusunu ve iç huzursuzluğunu ancak değişkenler içinde mutlağı ve gerçeği arama yoluna başvurarak yenme ile sağlayabilmiştir.

İnsan mutlak olanı sanatta soyut sanat ile aramıştır. Bunu Wilhelm Worringer soyutlama içtepisi ile açıklamıştır. Soyutlamanın insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu iç huzursuzluğu yenmek ve nesnelere görünüşler dünyasının keyfiliği ve tesadüfiliğinden kurtararak onları soyut biçimlere yaklaştırarak ve görünüşler dünyasının karmaşıklığından, belirsizliğinden çıkararak bir huzur noktası aramıştır. Soyut sanat, öz arayışı ile evrendeki nesnelere yalnızca dış görünüşlerini değil, değişmeyen, mutlak niteliklerini de yakalayabilmek gerektiğini savunmuştur. Soyut sanat ile her şeye hakim olan belirsizlik ve bundan duyulan huzursuzluk ile korku giderilmeye çalışılmıştır. Belirsizin mutlak olana yaklaşması sağlanmaya çalışılmıştır. Bu konuda soyutu çalışmalarında farklı biçimlerde ele alan sanatçılar referans gösterilerek, oluşturulan çalışmalar ile “belirsizlik” kavramı ile soyut sanat ilişkisi üzerine açıklamalar getirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler :** Belirsizlik, Doğruluk, Gerçeklik, Mutlak, Soyut

## ABSTRACT

Bariş Yılmaz, “Visual Decodings on the Notion of ‘Uncertainty’ and Its Relationship with Abstract Art”, Proficiency in Art Thesis, Ankara, 2014.

“Uncertainty” is what humans encounter in response to any question asked with regards to existence. It is dominant in everything. The human who asks questions to discover oneself as well as his/her environment, faces a major problem in this changing world that is surrounded by contradictions. That problem is the feeling of being surrounded by a major uncertainty. The reason of one’s conviction to living in a dubious reality that is away from certainty is the very reason of one’s feeling of restlessness. Not all questions that are asked for reaching an answer or opening a door take that person to certainty and answer. Hence, unless the ambiguity in the essence of life and its structure is quenched, so will the reality we live in remain ambiguous.

Life, in fact, does not make the following events of a particular occurrence predictable. It is away from precise deductions and inferences. It takes us to the inference that knowledge and reality are relative to the subject, that there might be more than one single reality, and that reality may differ from person to person or from observer to observer. In the quest for truth and reality, “uncertainty” does not appear inadequate in reaching these notions, but rather as a notion upon which the system is built. In science and philosophy, a number of methods, theories and laws have been introduced so as to reach results or to explain a particular system. These explain that “certainty” is not possible, that there might be more than one single reality, and hence, that the system is relative. In philosophy and science, we can see hypothetical and theoretical reflections of this understanding. The tendency of the universe towards disorder and the tendency of everything for deterioration, as explained in the Law of Entropy; the position that time and space are not absolute, as explained in the



Theory of Relativity both remind us of uncertainty. Similarly, Heisenberg's Uncertainty Principle state that the location and speed of the smallest particle of matter cannot be determined.

For humans, on the other hand, this notion of uncertainty has always been highly scary and threatening. The changing worldly events has pushed one to disbelief and fear. One's lack of knowledge and effort to expose the uncertain and make it explicit, have caused disappointments many times. This uncertainty has led to a feeling of uneasiness and fear. The only way to overcome this uneasiness and fear has been to seek the absolute reality among all the variants.

Humans have sought the absolute via art. Wilhelm Worringer has explained this by using the impulse of abstraction. Abstraction has been a way to help one to overcome the inner uneasiness felt against the occurrences of the outer world by saving objects from the arbitrariness, fortuitousness, complexity and uncertainty of the world of appearances, and approximating them to abstract forms. Abstract art, via the quest for oneself, has advocated that one should catch not only the appearance of the objects in the universe, but their unchanging and absolute features as well. Via abstract art, one has attempted to overcome the uncertainty evident in all things along with the consequent feelings of uneasiness and fear. With abstract art, the uncertain has been pushed to approximate to the absolute. Referring to the artists who use abstract in different forms in their works, decodings of the notion of "uncertainty" and its relationship to abstract art have been provided in the given works.

**Key Words:** Uncertainty, Truth, Reality, Absolute, Abstract

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	i
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER DİZİNİ .....	vii
GİRİŞ .....	1
<b>BÖLÜM 1</b>	
1.1. BELİRSİZLİK NEDİR? .....	4
1.2. BELİRSİZLİKLER: .....	5
1.2.1.Doğruluğun Belirsizliği.....	6
1.2.1.1.Doğruya Ulaşabilme Sorunu .....	7
1.2.3.2.Doğruluğun Taşıyıcısı Sorunu .....	8
1.2.4.3. Doğruluğun Ne Olduğu Sorunu .....	9
1.2.2. Gerçekliğin Belirsizliği .....	10
1.2.2.1.Görünüş ve Gerçeklik .....	11
1.2.2.2. Simülasyon ve Simulakrlar .....	13
1.3 BELİRSİZLİĞİN SİSTEME DÖNÜŞTÜĞÜ KURAMLAR .....	13
1.3.1.Diyalektik (Çelişkinin Getirdiği Belirsizlik) .....	14
1.3.2.Entropi (Düzensizliğin Yarattığı Belirsizlik) .....	16
1.3.3.Görelilik Kuramı .....	18

1.3.4.Belirsizlik Kuramı ve Kuantum Teorisi .....	21
1.3.5.İndeterminizm (Belirlenmezlik) .....	22
<b>BÖLÜM 2</b>	
2.1. BELİRSİZLİĞİN YARATTIĞI KORKU VE İÇ HUZURSUZLUĞU .....	25
2.2. WÖRRİNGER'İN SOYUT SANAT AÇIKLAMASI (“MUTLAK”IN ARANMASI) .....	26
2.3. SOYUT SANATIN “ÖZ” ARAYIŞI .....	30
<b>BÖLÜM 3</b>	
3.1. SANATÇILARIN BELİRSİZLİK KAVRAMINI SOYUT SANAT İLE ÇÖZÜMLEMELERİ .....	35
3.1.1. Soyutlama Yöntemleri .....	35
3.1.1.1. Geometrik Soyutlamacılar .....	36
3.1.1.2. Geometrik Olmayan (Organik) Soyutlamacılar .....	48
3.2. ÇALIŞMALAR ÜZERİNE AÇIKLAMALAR .....	60
SONUÇ .....	82
KAYNAKÇA .....	85
ÖZGEÇMİŞ.....	91

## RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1: Paul Cezanne, “Saint Victoire Dağı”, 1902-04.....	31
Resim 2: Wassily Kandinsky, “Siyah Çizgiler I”, 1913.....	33
Resim 3: Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare”, 1915.....	37
Resim 4: Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon”, 1921.....	39
Resim 5: Piet Mondrian, “Kompozisyon No.10”, 1939 .....	39
Resim 6: Paul Klee, “Siyah Üzerine Antik Soyut Ses”, 1925 .....	41
Resim 7: Mark Rothko, “Kırmızı, Turuncu, Tan ve Mor”, 1954 .....	42
Resim 8: Barnett Newman, “Geceyarısı Mavisi”, 1970 .....	43
Resim 9: Frank Stella, “İsimsiz”, Litografi, 1967 .....	44
Resim 10: Peter Halley, “İsyen Potansiyeli”, 2009-10 .....	47
Resim 11: Vasily Kandinsky, “İzlenim III(Konser)”, 1911.....	50
Resim 12: Jackson Pollock, “3 Numara”, 1949.....	51
Resim 13: Wols, “Büyük Orgazm”, 1947 .....	53
Resim 14: Pierre Soulages, “Kompozisyon”, 1968 .....	54
Resim 15: Pierre Soulages, “İsimsiz”, 2008.....	56
Resim 16: Mübin Orhon, ”İsimsiz”,1961.....	57
Resim 17: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 150x150cm. 2012 .....	61
Resim 18: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 150x150cm. 2012 .....	63
Resim 19: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm. 2012 .....	65

Resim 20: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm. 2012 .....	67
Resim 21: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 150x150cm. 2012 .....	68
Resim 22: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm. 2012 .....	70
Resim 23: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm. 2013 .....	72
Resim 24: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm. 2012 .....	73
Resim 25: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm. 2012 .....	75
Resim 26: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm. 2012 .....	76
Resim 27: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm. 2012 .....	77
Resim 28: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm. 2013 .....	78
Resim 29: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 120x120cm. 2012 .....	79
Resim 30: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 250x300cm. 2013 .....	80
Resim 31: “Belirsizlik”, Tuval üzerine yağlıboya, 150x150cm. 2013 .....	81

## GİRİŞ

İnsan, varlığının bilincine varması ile birlikte sorunlarla karşı karşıyadır. Bu sorunların en büyüğü ise kendisini büyük bir belirsizliğin içinde hissetmesidir. Bilincin yetersiz olduğu ve bilinenlerin herhangi bir sistematiğe ve düzene girmediği fakat çözülmesi ile her şeyin değişeceği bir belirsizliktir bu. Var olmanın özü ve buna bağlı olan yapıdaki müphemlik keşfedilmedikçe, içinde yaşadığımız gerçeklik de şüphe içinde kalmaya mahkumdur.

Yaşam aslında bir olayın kendisinden sonraki olayları tahmin edilebilir kılmıyor. Kesin saptamalar ve çıkarımlardan uzak. Bilginin ve gerçekliğin göreceli olduğu tek bir gerçekliğin olmayabileceği, gerçekliğin kişiye-gözlemciye göre değişebileceği bir tespite götürüyor bizi. Heisenberg'in kesinsizlik ve belirsizlik ilkesi, bir taneciğin aynı anda iki ayrı yerde bulunabilme özelliği, Einstein'ın Görelilik Kuramının madde uzay devinim ilişkilerindeki önceki mutlakçı görüşleri yıkması ve bilgi ile kuramların çelişikliğinin yarattığı belirsizlik... Gerçeklik üzerindeki belirsizliği Derrida şu sözlerle açıklıyor:

“Bir davranışa iyi ya da kötü diyebileceğimiz nesnel bir ölçü yoktur. Nesnel gerçeklik diye bir şey yoktur. Kavranamaz nesnel ve onu kavradığını sanan öznenin yanılsamaları vardır. Aynı olmadığını bildiğimiz şeyler hakkında yorum üretmeyi sürdürüyoruz. Yorumlarımız da zaten öznellik, yerellik taşır. Ortak değer (ve) amaç olanaksızdır. Varoluşumuz rastlantısaldır. Gerçeklik belirsizdir.” (Derrida)

İlkel toplumlardan beri insanın evren hakkındaki bilgilerinin yetersizliği (bilişsel yetersizlik), daha sonra ise bilinenlerin birbirini yadsıması ile mutlaklık arayışının bilim ve felsefede bizi çıkmaza sokması belirsizliği doğurur. Bilginin, kuramların ve teorilerin bir düzen ve sistem yaratma çabası, belirsizliğin girdabından kurtulamaz. Evren bizi belirlenimden ya da isimlendirmeden alıkoyar aslında. Bir sabitin olmadığını, diyalektik felsefede öngörüldüğü şekliyle her şeyin devindiğini ve çelişik bir halde olduğunu gösterir. Düzensizliğin, belirsizliğin hakimiyetini her şeyde hissettirir. Entropi yasası bunu; evrende her şeyin tek yönlü bir şekilde düzensizliğe doğru gittiği ve belirlenimin imkansızlığı biçiminde açıklar. Herakleitos ise mutlaklığın olmadığını ve her şeyin

değiştğini ‘Aynı ırmağa hem gireriz, hem girmeyiz; hem biziz, hem değiliz’ sözüyle açıklamıştır.

Bu dış dünya olaylarındaki rastlantısallık, düzensizlik ve keyfilik Wilhelm Worringer’in bir tespiti olarak insanı soyut sanata yönlendirmiştir. İnsan bu huzur ve güven ihtiyacını soyut sanat ile birlikte sağlamıştır. Böylece her bir nesneyi keyfilikinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtararak onu soyut biçimlere yaklaştırmış ve onu ölümsüzleştirerek, görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmuştur. İnsanı dış dünyanın belirsizliğinden kurtaracak huzur noktası, ancak belirsiz olan her şeyi sanatta mutlak değerlere götürmek ile elde edilir. Bu mutlak değerler, reel yaşamın dışında, soyut biçimler dünyasında, soyut sanatta ancak kavranabilir. Dünya tablosundaki bu karışıklık ve empirik dünyanın değişmelerinden, belirsizliğinden kaynaklanan bu iç huzursuzluk soyut sanatın değişmez biçimlerinde huzur bulmaya götürür insanı.

Bu tezde belirsizlik ile temellenmiş olan problem, soyut sanatın oluşması ve icrasındaki koşullarla ilişkilendirilmiştir. Araştırma Belirsizliğin yarattığı huzursuzluk ve korkunun Worringer’in soyut sanat açıklamasındaki psikolojik boyutuyla birlikte, soyut sanatın gerçeklikle olan ilişkisinin sorgulanması üzerine temellenmiştir. Bölüm 1’de belirsizliğin tanımıyla birlikte soyut sanatı etkileyen belirsizlikler ortaya konmuştur. Sanatçıyı soyut sanata iten belirsizlikler, soyut sanatın öz arayışındaki doğaya ilişkin şeylerin görünüşlerinin doğruluğu ve gerçekliği üzerine yoğunlaşmıştır. Bilimin ve felsefenin belirsizliği, bilinenlerin yetersizliğinden kaynaklı olarak değil, kendi başına bir sistemin gereği olarak gördüğü tespiti sunulan kuramlar ve teorilerle ortaya konmuştur.

Bölüm 2’de Belirsizliğin soyut sanat ile ilişkisi üzerine bir açıklama getirilmiştir. İnsanı Soyut Sanata götüren psikolojik temelli unsurlar belirsizlik kavramı içinde ele alınıp, soyut sanatın gerçeklik ile ilişkisi bağlamında öz arayışına değinilmiştir. İnsanın var oluşundaki belirsizliğin ve kendisiyle birlikte çevresini de sorgulayan insanın, arayışının soyut sanat ile sonuçlanması üzerine açıklamalar getirilmiştir.

Bölüm 3, belirsizlik kavramının soyut sanat çalışmaları ile örneklerle açıklanması üzerinedir. Soyut sanatı geometrik ve organik bir anlatımla ortaya koyan sanatçı örnekleri, belirsizlik kavramı ile ilişkisi çerçevesinde incelenmiştir. Son bölümde ise

yapılan çalışmalarla birlikte belirlenen başlık altında bu sorunu destekleyici açıklamalar sunulmuştur. Çalışmaların, belirsizliği nasıl ifade ettiği? Bölüm 1 ve Bölüm 2'deki açıklamalara da yeniden değinilerek incelenir.



## BÖLÜM 1

### 1.1. BELİRSİZLİK NEDİR?

Belirsizlik terimi TDK sözlüğünde “belirsiz olma durumu, müphemiyet” (Erişim tarihi: 26 Eylül 2012, <http://www.tdk.gov.tr/>) olarak geçer. Nedenini bilememek, sonuçları tahmin edememek, sistemi anlayamamak, herhangi bir fikir yürütememek, ya da yürütülen fikirleri kendi kendine çürütmek, sorulara cevap verememek, cevaplarla tatmin olamamak durumlarının bir kısmını ya da tümünü kapsayan veya daha da fazlası olan umutsuz vaka olarak açıklanabilir.

İnsan bildiği anda belirsizliğin de farkına varmıştır. Bilme eylemi belirsizliği de adım adım geriletirken, insan ilerlediği bu yolda varoluşun gizemini açıklamaktadır. Sahip olduğu her bir donanımı, belirsizliğin üzerine silah olarak doğrultan insanın yaşam mücadelesi medeniyet denilen donanımı oluşturmuştur. Medeniyet tarihinin gelişimi aynı zamanda insanın yeryüzü cennetini oluşturma çabasıdır. Felsefe ve bilimin önderliğinde sürüp giden bu mücadelenin varış noktasının muğlaklığı, insanın hayal gücünü tetikleyen inanılmaz bir güç oluşturur. Varlığın anlamını arayışın çoğu zaman perdelendiği, amaç ve aracın birbirine karıştığı yaşamda sergilenen bu insan tavrı, ne yönde olursa olsun belirsizliğe hizmet eden bir çizgi söz konusudur. Doğada ortaya çıkan olayların akışının, kendileriyle şimdi ve geleceğin kaçınılmaz bir zorunluluk içinde geçmiş tarafından belirlendiği yasalara mı tabi olduğu, yoksa tam tersine, kendilerine daha önceki olaylar tarafından neden olunmamış olayların mı var olduğu felsefi tartışmaların sürekli değişmez teması olagelmıştır. Bilim ve felsefenin kesinliği, olasılığı, çeşitliliği ve belirsizi ortaya koyma ya da bunları başlı başına bir kuram olarak ele alması ve düşünsel kalıplar içine koyması yine tarihsel süreç içinde oluşmuştur. Filozofun, bilim adamının, sanatçının bilgi ve sezgisi, belirsizliğin kaygısını gidermeye çalışırken, bu arayıştaki süreç, belirsizliği kurama ve felsefeye hakim kılmıştır. Bilim adamı için elde edilen görüntülerin sistemleştirilmesi, dünyaya ilişkin olguları birbirine bağlı yasalara koymak; düşünür ya da filozof için ise doğruyu bir problem haline getirmek belirsizi belirginleştirme ve nedenselliğe getirmenin bir nedenidir. Doğruyu ve gerçeği belirginleştirme, doğru yargıyı tanımlamak bu noktada önem kazanır. Doğruluk

apaçıklık mıdır? Peki. Gerçekten yaşanan kesinlik izlenimi, yargının doğru olduğunu söylemek için yeterli değildir. Çünkü bir doğruya sahip olduğumuza inanabiliriz, ancak yanlış içinde olabiliriz. Çok içten ve çok güçlü bir kesinlik duygusuna sahip olabilirim, ama yanılabilirim. Bu doğruluk-apaçıklık kuramına ciddi bir itirazdır. Yanlış apaçıklıkları doğru apaçıklardan nasıl ayırt edebiliriz? Ölçütün zorunlu olduğu yer burasıdır. Leibniz şöyle demiştir: “Descartes doğruyu apaçıklık hanına yerleştirmiş, ancak bu hanın adresini vermeyi unutmuştur”(Descartes, 1994, s.98). Çoğu kez tutkular, önyargılar, gelenekler sahte apaçıklıklar verir. En bildiğimiz, en alışık olduğumuz görüşleri açık ve seçik şeyler olarak alma eğilimdeyizdir. Albert Bayet’nin dediği gibi, “Fazla apaçık fikirler çoğunlukla ölü fikirlerdir” (Bayet, 2009, s.49). Akılcı bir perspektif içinde doğruyu bir yargılar sisteminin çelişmemesi olarak tanımlayabiliriz. Düşüncenin ve görüşlerin kesinliği çoğu zaman göreceli olmuş evrenselin dışında kalmıştır. Çevresindeki etmenler, bulunduğu zaman ve tabii ki öznenin de gözlemine buna katmak zorunluluğunda olarak çelişki belirsizliği doğurmuştur. Bu açıdan belirsizliğin düşünce sistemleri içindeki hakimiyeti yadsınamaz ve kabul edilir bir fenomen olarak çıkagelmiştir. Belirsizlik insan ontolojisinde yani varlığa ilişkin temel sorularda, bilimin çaresiz kaldığı, sistemlerin belirlenemez bir hal aldığı umutsuz durumlarda varlığını hissettirir. Belirsiz sistemin kendisi olur. Kesinlik ve mutlaklık arayışları, yerlerini kesinsizlik ve belirsizliğe, nesnelliğin olmadığı görüşlere bırakır. Şüpheli-kesinliksizci-belirlenemezci, olasılıkçı, plüralist, öznelci yaklaşımlar, duruşlarını, modern bilimlerdeki yeni olgularla açıklamaya çalışır. Belirsizliğin bir sisteme dönüştüğü, başlı başına bir olgu olarak ele alındığı kuramlar ortaya çıkar.

## 1.2. BELİRSİZLİKLER

İnsanın varlığa ilişkin ve kendi ile birlikte çevresine ilişkin anlam arayışı hep var olmuştur. İnsanın bu arayışı bilim, felsefe, din ve sanat alanında kendini hissettirmiştir. Bilimin temelinde, insanın etrafında olup biteni anlama, açıklama ve kontrol edebilme arzusu yatar. İnsan, evrende tutunabilmek için doğru, güvenilebilir ve savunulabilir bilgiye muhtaç olduğunun farkındadır. Felsefe ve dinin temelinde de yine insanın anlam arayışı vardır. Fakat bu anlam arayışı belirsiz bir dünyanın kapılarını açar insanoğluna. Yaşam aslında bir olayın kendisinden sonraki olayları tahmin edilebilir kılmıyor. Kesin

saptamalar ve çıkarımlardan uzak. Bilginin ve gerçekliğin göreceli olduğu, tek bir gerçekliğin olmayabileceği, bir ölçünün olmayabileceği belirsiz bir gerçekliğe götürüyor bizi.

### 1.2.1. Doğruluğun Belirsizliği

“Dünyada gördüklerimizin doğruluğunu, yanlışlığını anlamak için, doğruyu gösteren bir araç olması gerek; bu aracın doğruluğunu anlamak için bir deneme gerek; denemenin doğruluğunu anlamak için de bir araç: Gel de çık işin içinden...” (Montaigne, 2007, Kitap 1, bölüm:14).

Montaigne’in belirttiği gibi, “doğruluk neye bağlıdır? Ve neye ilişkindir? Ve ya doğruluğun taşıyıcısı nedir?” sorularının yanıtı kuramlar, ifadeler, savlar, önermeler şeklindedir. Belki de doğruluk ve yanlışlıktan söz edilemez. Harun Tepe bu konuda şöyle diyor:

“Gerçeklik, bilenden, bilinçten bağımsız olarak varolan şeylere ilişkin bir özellik iken, “doğruluk” varlığını bir varolana ilişkin bildirimde bulunan bir özneye borçludur. Varolana ya da varolanlara ilişkin saptamada bulunan bir özne olmaksızın bir bilgiden, bir önerme ya da kuramdan, bunun doğal sonucu olarak da doğruluk ve yanlışlıktan söz edilemez” ( Tepe, 2003 s.21).

Çünkü doğru ya da yanlış olması gereken şeyler yalnızca bir özne tarafından ortaya atılan ifadeler ya da savlardır. Yani doğrunun ve yanlışın gerçekliği bu öznenin kısıtlı bilgi ve çelişkili olabilecek yargısına bağlıdır. Bununla birlikte farklı bireylerde farklı sonuçları vermesi ile de görecelidir. Protagoras’ın “bütün şeylerin ölçüsü insandır, varolanların olduğunun, varolmayanların olmadıklarının” (Diels, Kranz, 1907, s.263) ifadesi Sofistlerin doğruluk görüşlerine ilişkin en sık alıntı yapılan tümcedir. Buna yine Protogoras’a ait olduğu söylenen “Her bir şey bana nasıl görünüyorsa benim için öyle, sana nasıl görünüyorsa senin için öyle... üşüyen için rüzgar soğuk, üşümeyen için soğuk değildir” (Kranz,2009, s.194). tümcesi ile doğrunun göreceliğini ifade etmiştir. Görecelik kesinsizliğe götürür. Kesinsizlik ise bir belirlenimden uzaktır ve belirsizi yaratır. Doğru bilginin, doğrunun üzerindeki belirsizlik bir felsefe sorunu olarak hep varlığını sürdürmüştür. Doğruluğun olanaklı olup olmamasından ne olduğuna, bir doğruluk ölçütü sorunundan saltık doğruluk ve kesinlik tartışmalarına birçok konunun

bu çerçevede tartışıldığı bilinmektedir. Bu bir yandan doğruluğun felsefenin ana sorunlarından biri olmasıyla, öte yandan bilgi kuramının felsefede gittikçe daha fazla ağırlık kazanmasıyla ilintilidir. On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyılda doğruluğun ve doğruluğun belirsizliğinin ne ile bağlantılı olduğu üzerine yoğunlaşan tartışmalar çözüme ilişkin belirlenmiştir. Doğruya ilişkin belirsizlik, insanın doğruya ulaşip ulaşamayacağı, doğru ya da yanlış olarak nitelediğimiz şeyin ne olduğu ve doğruluğun ne olduğu üzerinedir:

#### 1.2.1.1. Doğruya Ulaşabilme Sorunu

“Hiçbir şey yoktur, olsa bile bunu bilemezdik, bilseydik de başkalarına bildiremezdik” (Gorgias, 2011, s.34). Bilginin imkansızlığını bildiren sofist filozoflardan Gorgias bunu bu sözlerle ifade etmiştir. Doğruluk üzerindeki belirsizliklerden biri insanın doğruluğa ulaşip ulaşamayacağı ya da ne derece ulaşabileceği sorusuyla ilgilidir. Bu haliyle ise bilgi felsefesinin ana sorunlarından biri olmuştur. Antik felsefeden bu yana sürüp gelen, nesnelerin olduğu gibi bilinip bilinemeyeceği ya da insanın bilme yetisinin nesnelerin doğasını bilmeye ne kadar elverişli olduğu, doğruluğun ya da doğruların olanaklı olup olmadığı, olanaklıysa bunların saltık doğrular olarak görülüp görülemeyeceği, doğruluğun ( bazı şeylere –örneğin insana, kişiye) göreceli olup olmadığı soruları, başka bir deyişle bilgi felsefesinde bilinemezlik, kuşkuculuk, görecelilik tartışmaları hep bu konuya ilişkindir.

“Sokrates ve Platon’un Sofistlere karşı tutumlarında ana izleklerinden biri olan “doğru” ve “kesin” bilginin varlığını kanıtlama çabası, yirminci yüzyılda da birçok filozofun ana sorunu olmayı sürdürür. Sofistlerin yerini alan, onların savunduğu türden bir yaklaşımı savunan kimi bilgi görüşlerine (bilinemezlik, görecelilik ve kuşkuculuk vb. bilgi görüşlerine) yirminci yüzyılda da rastlanmaktadır” (Tepe H. 2003, s.25).

Bütün bu tartışmalarda asıl tartışılan doğruluktan çok, “kesinlik” sorunu ve kesinlikten uzak olan bir belirsizliğin varlığıdır. Kesin bilginin olamayacağı çelişkinin her şeyde olduğu ve varlığa ve nesnelere böyle yaklaşılması gerektiğini düşünen Şüpheci filozoflara göre de insan zihni hiçbir zaman değişmez bir gerçeğe ulaşamaz. Bazı filozoflar şüpheyi bir yöntem ya da araç olarak kullanmışlardır. Bu konuda Doğudan Gazali’yi, Batıdan ise Descartes’i anabiliriz. Gazali bizi birçok kere çelişkili hükümlere sevk eden duygulardan şüphe eder. Akıl da ona güven vermez. Zira onun prensipleri

kesin olan hiçbir şeye el vermez. Uyanıklık halinde gerek duyuların idrakı, gerek zeka ile doğru zannettiğimiz şey ancak içinde bulunduğumuz hale göre doğrudur. Örneğin uyanıklık halimizin uykudaki halimize oranı bu halin uyanıklığa oranının aynısı olabilir. O halde aklımızla doğru sandığımız bu yeni hal gerçekte rüyadan ibaret olabilir. Descartes her şeyden şüphe etmenin mümkün olduğunu, ancak şüphe eden insanın şüphe ettiği anda, şüphe ettiğinden şüphe etmesinin mümkün olmadığı sonucuna varır. Şüphe etmek bir tür düşündürmektir. Düşünmek ise varolmayı gerektirir. Çünkü şüphe etmek için, düşünen/şüphe eden bir varlığın olması zorunludur. Burada, kendisinden şüphe edilmesi mümkün olmayan kesin ilk bilgi de ortaya çıkmaktadır: “Düşünüyorum, o halde varım.” “Descartes’da doğru bilginin başlıca kaynağı apaçıklıktır. Filozofun yöntemi şüphecilik temeline dayanır, onun şüphesi yöntemli şüpheci. Doğruyu elde etmek için şüphe zorunlu bir araç ya da geçilmesi gereken bir evredir” (Timuçin A.,1998, s.18-19). Doğrunun belirsizliği ve elde edilemeyeceği üzerine yine Şüpheciliğin kurucusu olan “Pyrrhon’a göre hiçbir şey ne doğrudur ne de yanlıştır. Her yargı ve her yargının çelişigi için aynı nedenler bulunabilir. Doğruyu yanlıştan ayıracak bir ölçüt olmadığına göre, varlıklar hakkında çelişik yargılar ileri sürülebilir. Bu nedenle yargıda bulunmaktan kaçınılmalıdır” (Çubukçu İ.A., 1964, s. 16).

Doğruluk şüphecilerin de üzerinde anlaştıkları üzere tümüyle görelidir.

“Doğruluk algılayan kişiden bağımsız değildir. Varolan şeyler sarılığı olan birinin gözüne sarı görünüyorsa eğer, gerçekten de sarıdır ve hiç kimsenin ona şeylerin sarı olmadığını söyleme hakkı yoktur. Algı ve bilgi için geçerli olan bu durum, değerler için de geçerlidir” (Cevizci A., 1996, s.433).

#### 1.2.1.2. Doğruluğun Taşıyıcısı Sorunu

Doğru ya da yanlış olarak nitelediğimiz şey nedir? “Doğru”yu hangi bağlamda kullanıyoruz? Kısaca, doğruluk neyin özelliğidir? Varlığa ilişkin olanını bir yana bırakırsak doğruluğun bilgilere, kanılara, inançlara, fikirlere, önermelere, ifadelere, tümcelere, sözcüklere, savlara vb. şeylere ilişkin bir nitelik olduğu söylenmiştir. Bunlardan bazıları diğerlerini de içlerinde taşımaktadır. Örneğin betimleme ya da savlar, ifade ya da tümcelerle dile getirilir; bir kuramı oluşturan da çeşitli önermelerdir.

Sözcükler ve inançlar gibi kimilerinin doğruluğundan söz etmek ise büsbütün sorunludur. Ayrıca bir önerme, ifade ile bir tümce arasındaki fark, hangisinin doğruluğun zeminini oluşturduğu da oldukça tartışmalıdır. Austin'e göre de bu böyledir:

“Austin, ne önermelerin (preposition) ne de tümcelerin (sentence) doğru ya da yanlış olabileceğini; doğruluğun ifadelerle ilişkin olduğunu söyler. Ona göre bir tümce sözcüklerden oluşur, bir ifade ise sözcüklerle yapılır. İfadeler “yapılır” ya da “oluşturulur” ama sözcük ve “tümceler” kullanılır” (Austin, 1950 s.165).

Belki kısaca doğruluğun taşıyıcısının bilgiler olduğu, bilginin de nesnesi olan bir ifade olduğu, yani bir varolan hakkında bildirimde bulunan bir ifade olduğu söylenebilir. Ama bu durumda da, “nesneye sahip olma” dan ne anlaşıldığı, bilgi, önerme ve ifadenin nasıl birbirinden ayrılacağı gibi soruların yanıtlanması gerekmektedir.

### 1.2.1.3. Doğruluğun Ne Olduğu Sorunu

“P. Weingartner “Doğruluk Kuramına İlişkin Dört Soru” adlı yazısına” ‘doğruluk nedir’ diye sormak uygun mudur?’ sorusuyla başlar. Bu, doğruluk kuramına ilişkin birinci sorudur. Soruya verilen olumlu ve olumsuz yanıtların irdelenmesi sonucunda, sorunun bu biçimiyle sorulmasının yanlış olacağı kanısı güçlenir. Çünkü “doğruluk nedir” sorusu çok anlamlıdır; çünkü “doğruluk nedir?” sorusu yanlış varsayımlara dayanmaktadır. Öyleyse, bu soruyu sormak uygunsuz ve yanıltıcıdır” (Weingartner, 1964, s.32).

Weingartner'ın dediği gibi, anlam çözümlemeleriyle aydınlatılmayan “...nedir?” li soruların ya da “doğruluk”, “gerçeklik” gibi kavramların, tartışmaları sona erdirebilecek açıklıkta ele alınabilmesi ve belirsizi aydınlatmak olanağın dışındadır. “Bir ifade ne zaman doğrudur?” sorusu, belirli bir durumda bir önermenin doğruluğunu belirlemek, bununla da belirli bir karar vermek ya da belirli bir eylemde bulunmak isteyen kişinin sorusudur. Soru ister “doğruluk nedir?”, “bir önerme ne zaman doğrudur?”, isterse “doğruluk ne demektir?” biçiminde dile getirilsin, bununla elde edilmek istenen, temelde bir ifade ya da önerme vb. ne ilişkin olarak kullanılan “doğru” yüklemine neyi, ne tür bir ilişkiyi ya da niteliği dile getirdiğidir. Bunun yanıtı ise farklı doğruluk görüş ve kuramlarının doğmasına yol açar.

Doğruluğun ölçütü sorunu, doğruyu belirlemek için görece farklı görüşlerin bir tutarlılık içinde olması, bir ifadenin doğru olduğuna nasıl karar verilebileceği ya da kanıtlanabileceği sorudur. Tutarsızlığın, göreceliğin yarattığı bu belirsizliği dağıtmak.

Muğlaklığın yarattığı kaygıyı ortadan kaldırmak için bir problem olarak alınmıştır. Bu kuramların doğruluk sorununun farklı yanlarını aldığı, ağırlıklı olarak da bu yan anlamlar üzerinde durduğu bilinmektedir. Ama tüm bu kuramların “doğruluk nedir?” sorusunu ya doğrudan ele aldığı ya ona ilişkin bir görüşü varsaydığı ya da önceden varolan bir görüşe seçenek geliştirmeye çalıştığı görülür.

### 1.2.2. Gerçekliğin Belirsizliği

Gerçeklik kavramını anlamak ve açıklamak için öncelikle kelimenin türediği kavram olan “gerçek” kelimesinin etimolojik yapısı üzerinde durmak doğru olacaktır. Sözlük anlamıyla “gerçek” bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak varolandır. “Fiilen var olmuş ya da var olan, gerçeklikte yer alan bir kimse, bir şey için kullanılır” (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986, s.4511). Gerçeklik ise, “gerçek olanın, fiilen var olanın ve sadece düşünce ürünü olmayanın özelliği” (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986, s.4514) anlamında kullanılmaktadır.

Gerçeklik, tüm soyut kavramların kökenini oluşturur. Gerçek bilinmeden, gerçeğe ulaşmadan, gerçeğin boyutu irdelenmeden yapılacak diğer tüm düşünsel uğraşların bir sonuca ulaşabilmesi zordur ve hatta belki de olanaksızdır. Varlığının düşünsel boyutunun, düşünsel güç ve zenginliğinin, gerçeği algılayabilecek ve kavrayabilecek boyutta olduğunu düşünen her kişiye açık olmuştur bu analiz kapısı. Felsefede ve bilimde gerçeğin kapılarını aralamak için, gerçekliğin üzerindeki belirsizliği kaldırmak için yüzyıllardır çabalanmıştır. Varlığın bilinmezini kavramak, insanın doğumuyla çevresinde ilk gördüğü şey olan çevresini sorgulaması belirsizliği peşine takarak süregelmiştir. Bireyin kendi varlığının boyutlarını algılama ve anlama gücüne sahip olmaya çalışması gerçeğin belirsizliğini aşmaya yetmez. Peki “gerçek” nedir, ne olduğu umulur, ne olmadığı düşünülür; yaşam mı, düşünmek mi, varlık mı, başarı mı, zafer mi, mutluluk ya da ölüm mü? Her bireyin yaşama bakışına, yaşamı yorumlama biçimine göre yanıt değişir. Pek çok insan için yanıt bunlardan biri ya da en fazla belki de birkaçıdır. “Elbette gerçeklik mutlak olan değil, insana görünen şeydir ya da insana mutlak yapısı içinde değil de insanın yapısına göre görelî ölçülerde görünen şeydir. Alfred de Musset bunu ‘gerçeklik bir görüldür.’ diye formüller (Timuçin, 2002, s.230). O halde görünüş ile gerçeklik arasında insan zihnini meşgul eden ciddi bir belirsizlik

vardır. “Gerçek” ve “Görünüş” arasındaki bu uyumsuzluk ya da görünüşün kavranmasındaki belirsizlik gerçeği bize farklı boyutlarda gösterir. Bu problemin ele alınması birçok filozofun konusu olmuştur. Görünüş ve Gerçekliğin iki farklı boyutta yer alışının getirdiği belirsizlik ile bu problemin analizinde filozofların farklı görüşleri, gerçekliğin üzerindeki belirsizliği görece bakımından da belirsizleştirmiştir.

#### 1.2.2.1. Görünüş ve Gerçeklik

Görünüş ve gerçeklik arasındaki bağın oluşturduğu belirsizlik İlk Çağ’dan günümüze pek çok filozofu meşgul etmiş ve ortaya konuluşları ile farklılıklar göze çarpmıştır. Birçok filozof görünüş ve gerçekliği birbirinin karşısında yer alan konumlara yerleştirmişlerdir. Böyle bir yaklaşımla ortaya çıkan görünüş ve gerçeklik ikilemi, nesnelerin “gerçekten ne oldukları” ve bize “ne gibi göründükleri” olmak üzere nesnelerin iki yönüne dikkat çekmektedir. Görünüş ve gerçeklik arasındaki bu ikilemi ilk kez sistemli bir şekilde Herakleitos ve Parmenides incelemiştir.

Herakleitos evreni sürekli bir oluş ve akış süreci olarak kavramıştır. Evrende tüm oluş ve akışa rağmen kendisinin aynı kalan tek şey, söz konusu oluşu idare eden, ve aynı zamanda evrenin düzenini sağlayan “Logos” adı verilen genel yasadır. Bu yasa evrendeki değişimin belli bir düzen içinde olmasını sağlar. Logos dışında her şey değişir, “aynı ırmağa iki kere girilemez –Daima her şey akmaktadır- Bütün nesnelere (evren) ırmak gibi akarlar” (Kranz, 2009, s.69).

“Görünüşler dünyası” ile “gerçeklik dünyası”nı ayıran Herakleitos duyularımızla algıladığımız aleme, görünüşler alemi adını verir. Görünüşler alemi sürekli ve değişmeyen olgulardan meydana gelmiş izlenimi verirken, akılla kavranılan alem sürekli bir oluş ve akış içerisindedir.

Oysaki Parmenides’e göre,

“Gerçek alem sürekli olarak kendisinin aynı kalan, değişmeyen bir alemdir. Görünüşler alemi, değişmenin ve akışın sürekli olduğu bir alem iken, gerçek alem, kendi içine kapalı, birlikli bir alemdir. Bu alem bölünmeyen, değişmeyen, durağan halde bulunan bir alemdir. Başka bir deyişle, gerçek alem “Bir” in kendisi olan alemdir. Bir “tek gerçek, sonsuz ve bölünmez olan varlık”dır” (Russell, 2000, s.59).



Böylece Herakleitos'un gerçek evren olarak kabul ettiği sürekli oluş ve akış halinde bulunan alemi, Parmenides görünüşler alemi olarak ikinci plana iterken, akıl yoluyla kavradığı gerçekler alemini ilk plana yerleştirir.

Platon'a göre görünüşler alemi biz ölümlülerin, içerisinde yaşadığımız, sürekli bir değişim halinde bulunan, gölge alem de diyebileceğimiz bir alemdir. Oysaki gerçek alem öncesiz ve sonsuz olan, değişmeyen, ideal varlıkların alemidir. İdealar, görünüşler alemindeki tüm varlıkların öncesiz sonrasız örnekleridir. Görünüşler alemindeki her "cins" in, idealar aleminde bir "idea"sı vardır. Ve her cins kendi ideasından pay aldıkça varlığa gelmektedir.

Öte taraftan görünüş ve gerçeklik bahsine Aristoteles'in yaklaşımına bakacak olursak: Gelişme ile ilgilenen Aristoteles'e göre doğa bir oluş ve gelişme halindedir. Bu gelişme düşüncesi bizi filozofun madde ve form öğretisi ile karşı karşıya getirir. "Alemdaki her oluş, form verici bir kuvvetin maddeyi etkilemesi ve bir form kazandırması ile oluşur" (Gökberk, 1999, s.81). O halde Aristoteles'e göre gerçek varlıklar form veren bir kuvvetle, form kazanan maddeden, diğer bir deyişle form ve maddeden meydana gelmiştir. Maddesiz form düşünülemediği gibi, formsuz madde düşünülemez. Oluş bir form ile maddenin birleşmesi ile ortaya çıkar.

Platon düşüncesi ile karşılaştırıldığında, Aristoteles düşüncesinde artık fenomenlerden ayrı, fenomenler ötesinde üstün bir dünyanın kabul edilmediğini görüyoruz. Fenomenlerle ideaları birbirinden ayıran Platon için, idealar, fenomenlerin sebebi olan gerçek varlıklar iken, Aristoteles için ise gerçek varlık, fenomenlerin içinde kendisini gerçekleştiren öz"dür.

Görüldüğü gibi Görünüş ve Gerçeklik arasındaki ikilem farklı filozoflar tarafından bizi bir başka belirsizliğe iten farklı görüşlerle ve açıklamalarla ifade edilmiştir. Görünüş ve Gerçekliğin gizinin ve ayrı anlamlarda bizi varlığın bilinmeyen tarafına yönlendirmesi belirsizliği gerçeklik boyutunda analiz etmeye itmiştir.

### 1.2.2.2. Simülasyon ve Simulakrlar

“Hakikati gizleyen şey simulakr değildir. Çünkü hakikat, hakikat olmadığını söylemektedir. Simulakr hakikatin kendisidir” (Baudrillard, 2005, s.13). Jean Baudrillard’ın gerçeği inceleme yolunda ortaya koyduğu kavram ‘simülasyon’ dur. Baudrillard simülasyonu “gerçeğe ait tüm göstergeleri ele geçirmiş ve gerçeğin yerine geçmiş sahte” olarak niteler. “En yalın tanımıyla simülasyon, olmayan bir şeyi var gibi göstermektir. Simülasyon gerçeğin tüm göstergelerine sahip olduğu halde, gerçeğin kendisi olmayandır” (Adanır, 2000, s.40). Baudrillard’ın kuramında ‘gerçek’ ve onun yerine geçen görünümü ‘simulakr’ iç içedir. Simülasyon gerçek’in bir benzeri olmadığı gibi gerçek’miş gibi yapan hali de değildir. Simülasyon nasıl ve ne zaman olduğu bilinmeyen bir şekilde sinsice gerçek’i yok edip yerine geçmiş olan onun bir hipergerçeğidir. Bu kuram ile asıl gerçeklik ve simulakrlar olarak gerçeğin ne olduğu belirsizleşmiştir. Simülasyon hakiki ile sahte, gerçek ile imge arasındaki farkı ortadan kaldırmıştır, gerçekliğin belirsizliğini yaratmıştır. -Mış gibi olanı gerçeğe karşı test etmemiz ya da hangisinin gerçek hangisinin simülasyon olduğunu bilmemiz mümkün değildir. Bir simülasyonla karşı karşı olduğumuzda böyle bir araçtan yoksun durumdayız demektir. Çünkü artık ortada iki ayrı şey, hakiki ve sahte yoktur. Karşımızda tek bir şey vardır. O da sahte bir gerçeklik olan Simülasyon’dur. Simülasyon evreninde şeyler artık eski bilinen tanımlarını ve anlamlarını yitirmiş, içeriğinden arındırılmış içi boş saf bir biçime dönüşmüştür. Her şeyin hipergerçek boyutunda olduğu bir ortamda gerçek çok daha gerçek olma uğruna kendini feda etmiştir ve belirsizleşmiştir. Gerçeğin ne olduğu artık belirsizdir.

### 1.3. BELİRSİZLİĞİN SİSTEME DÖNÜŞTÜĞÜ KURAMLAR

Doğruluk ve gerçeklik arayışı içinde “belirsizlik” bu kavramlara ulaşmada bir yetersizlik olarak değil, sistemin bu kavram üzerine inşa edildiği bir olgu olarak karşımıza çıkar. Bilim ve felsefede sonuca ulaşmada ya da sistemi açıklamada bazı metotlar, kuramlar ve kanunlar sunulmuştur. Bunlar “kesinliğin” mümkün olmağını, tek bir gerçekliğin olamayacağını açıklarken, düzenin göreceliği sonucuna götürür.

Bir düşünme yöntemi olarak karşımıza çıkan ve ilk defa ilk çağ düşünürlerinden Heraklitos'un "aynı ırmakta iki kez yıkanılmaz" sözü ile başlangıç noktası oluşan 'diyalektik', oluş ve değişimin sürekli olduğunu belirtir. "Ya bu, ya o" demenin yanında "hem bu, hem o" demenin olanaklılığını açıklar. Hegel'in açıklamasıyla çelişkinin varlığını ve olasılıkların belirsizliği gerçekleştirmesini sunar.

Entropi Kanunu, varlığın oluşumunda ve yaradılıştta mevcut olan sistemin bizi daimi olarak düzensizliğe ittiğini, her şeyin dağılma ve bozulma eğiliminde olduğunu öne sürer. Entropi, olasılıkçı ve düzensizlik yasasıdır.

Görelilik Kuramı ile birlikte Belirsizlik Kuramında mutlak olanın olanaksızlığını açıklarken, her şeyin göreceli olduğunu sundu. Belirsizliğin maddenin özünden başlayarak her şeye hakim olduğunu ve tabiatın bir kanunu olduğunu, dünyanın algılanmasında da buna bağlı kalınması gerektiğini düşündürür.

Bir diğer felsefi sistem ise İndeterminizm (Belirlenemezlik)tir. İndeterminizm ile 'Belirsizlik' felsefi bir temele dayandırılmıştır. Buna göre evren olasılıklara göre hareket eder ve gelecek belli değildir. Belirsizlikler yaşamın bir gerçeği olarak vardır ve evrende olacak şeylerin önceden nasıl olacağını kestirmek mümkün değildir. Evreni tüm bilinenleriyle şematize etmek mümkün değildir.

### **1.3.1. Diyalektik (Çelişkinin Getirdiği Belirsizlik)**

"Ekim 1827 yılında Goethe bir yemekte Hegel'e diyalektikten ne anladığını sorar. Hegel, bu soruyu en kısa bir şekilde diyalektik, temel olarak düzenlenmiş, yöntemsel olarak şekillendirilmiş, herkeste olan çelişki ruhudur, diye cevaplandırır" (Eckermann, 1911, s.114.). Görüldüğü gibi Hegel, diyalektiği her şeyden önce çelişki kuramına gönderme yaparak açıklıyor. Diyalektik, değişimin sürekliliği içerisinde farklılığı, bir şeyin hem kendisi hem de başka bir şey olmasını kabul eder. Belirli bir niteliğin içerisinde farklı nicelik düzeylerinin varlığını da. Diyalektik, formel mantığın  $a = a$ 'dır kuralını, bir şeyin hem kendisi hem de başka bir şey olamayacağını söyleyen metafizik özdeşlik ilkesini ise reddeder. Engels, doğa bilimsel bulgulara işaret ederek, kaba ayırım ve sınıflandırmalarda bulunmanın yanlışlığını belirtiyor, diyalektik bir ilişkilendirmeye "ya bu, ya o" demenin yanında, "hem bu, hem o" demenin olanaklılığını açıklıyordu.

Belirlenimin zorluğunu farklı olasılıkların var olabileceğini belirtiyordu. Olasılıklar; doğada ve toplumsal süreçlerde kaos olarak nitelenen sorunların varlığı belirsizlikçi, bilinemezci görüşlerin bir başka dayanma noktasıdır... Olasılıklar, gerçekleşebilirlik düzeyleri, olanaklılık durumlarıyla bağıntılı değerlendirilirler. Madde ve harekete içkin ve objektif karakterlidirler. Olasılıkların varlığı, çok yönlü etkileşime bağlı değişken durumların ortaya çıkabilmesindedir, nedensellik bağıntı ortadan kaldırmaz. Maddenin içsel yapı ve hareket özellikleriyle, bir başka zorunluluğun ürünü olan rastlantının etkileşimlerinin içerisinde belirir. Bu ancak diyalektik hareketin bütünlüğü içerisinde diyalektik ilkelerin yanı sıra, olanak/gerçeklik, rastlantı/zorunluluk kategorileriyle birlikte anlaşılır. Ki bu bize, öngörü ve kestirimde bulunabilme olanağını kazandırır. Doğada (fizik, matematik, iklim) kaos olarak nitelenen olaylar, istatistiksel yöntemler, olasılık hesapları, birleştirimli kavramlarla çözümlenebilmektedir. Diyalektik karşıtlıkları kullanarak akıl yürütür. Bir fikrin içerdiği olumlu ya da olumsuz tüm düşünceleri, çelişkileri yani belirsizliğini ortaya çıkarmaya çalışır. Eroğlu'da bu konuda şöyle demiştir:

“Her gerçeğin özü çatışan zıtlıklardır. Özdeki bu çatışma diyalektik hareketin, yani yaratıcı hareketin kaynağıdır. Her yerde her şey kendi zıddına dönüşmektedir. Bu zıddı zaten içinde taşımaktadır. Dolayısıyla her şey kendi kendisiyle savaş halinde. Teze karşı yürüttüğü savaşı antitez, daima tezi ve kendini yok eden bir sentez doğurmakla çözümler. Sentez, üst düzeyde, tezle antitezin hem inkarı, hem de gerçekleşmeleridir” (Eroğlu, 1967, s.290).

Çelişkiler belirsizliği doğurur. Varlığın özündeki hem bu, hem o olma durumu ve bizim dış dünyaya ait tanımlamalarımızdaki çelişik söylemler bunların aitliklerini belirsizliğe iter.

Çelişkide bir bütünlük aynı anda hem A, hem de A-değil olarak belirlenir. Bu iki kutuplu yapı varlığa aynı zamanda hareket de kazandırır. Hegel'e göre de, varlık aynı zamanda çok türlüktür ve hep hareket halindedir, sürekli eskinin yok olduğu, onun içinden yeninin doğduğu gelip-geçicilik oluşumdur. Varlığı sabit bir belirleme olarak anlamaya çalışanlara karşı şöyle diyor Hegel:

“Ama çokluğu bir mutlak sabit belirleme olarak anlayanlar, onun doğasını ve diyalektiğini bilmiyorlar. Çokluk akım halindedir. Onun, özü itibarıyla gelişimin

harekette oluşu – geçici (değişken,-DG) bir an – olarak kavranması gerekir” (Hegel, 1955, s.53).

Hegel burada çeşitliliğin bir varlık adına çokluğu oluşturmasını onun bu çelişkilerle beraber hareketi de beraberinde getirdiğini bize sunar. Bilindiği üzere, varlığın çok türlü ve sürekli akım halinde olduğu gözlemi yeni değildir. Varlığın çok türlü olduğu ilk Yunan düşünürlerinden ve onun sürekli akım halinde olduğu Heraklitos’dan beri bilinir. Ama bu çok türlü ve akım, felsefeyi bilginin mümkün olup olmadığı konusunda şüphecilğe götürmüştür. Varlık üzerine ve onun anlamı üzerine bu şüphe ve onun diyalektik felsefenin de öngördüğü şekliyle bu dinamik yapısı, varlığın gelip geçiciliğini tarif ederken, bu belirsizliğin kaynağını da işaret eder.

### **1.3.2. Entropi (Düzensizliğin Yarattığı Belirsizlik)**

Entropi kanunu belki de insanların yeryüzünde keşfettikleri en büyük kanunlardan biridir. Bu kanunun en büyük tariflerinden bir tanesi “Kainatta her şey kendini minimum enerji ve maksimum düzensizliğe çekmek ister.”(Erişim:24/09/2012, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Entropi>) şeklindedir. Yani her şey, ama her şey dağılma ve bozulma eğilimindedir. Dalından koparılmış bir elma giderek bozulmaya başlamasını buna örnek verebiliriz. Hatta dalından koparmasanız da bir süre sonra elma düşüp toprağa karışacak ve bozulacaktır. Oysa bir zamanlar tüm düzenliliği ve fonksiyonelliğiyle mükemmel bir elmaydı. Onu yiyebilir ve onun size verdiği enerjiyle metabolizmanızı besleyebilir ve kendinizin düzenini koruyabilirsiniz.

Tüm düşünmemiz gereken termodinamiğin birinci kanunu olsaydı, enerjinin tüketilmeksizin tekrar tekrar kullanılabilceğini düşünmemizde bir engel olmayacaktı. Fakat, dünyanın bu biçimde dönmediğini biliyoruz. Örneğin bir kömür parçası yaktığımızda enerji kalır ama uzaya yayılan kükürt dioksit gazlara dönüştürülür. Süreç içinde enerjinin kaybolmayacağı ile birlikte asla aynı kömür parçasını tekrar yakamayacağımızı ve aynı faydayı elde edemeyeceğimizi de bilmekteyiz. Bu durumun açıklaması, enerjinin bir halden başka bir hale dönüştürücüsünde ‘belli bir cezanın ifa edildiğini’ söyleyen termodinamiğin ikinci yasasında bulunur. Bu ceza, gelecekte aynı

türden bir işin yürütülmesi için elde edilebilir enerji miktarındaki azalmadır. Bunun için bir terim bulunmaktadır; buna entropi denilir. Boltzmann şöyle tanımlamıştır:

“19. Yüzyılın ikinci yarısının sonlarına doğru Avusturyalı fizikçi ve bilim felsefecisi Ludwig Boltzmann (1884-1906) şöyle bir problemi ele almıştır: Enerjinin Korunumu Kanunu, Evren’de enerjinin transfer edilebileceğini fakat yok edilemeyeceği gibi yaratılamayacağını da söylüyordu. Maddenin Korunumu Kanunu ile birlikte müteleva edildiğinde, bu ikisinden hasıl olan sonuç şu olmaktadır: Kainat’a “başlangıçta” belirli bir miktar enerji ve madde verilmiş ve sonrada bu madde ve de enerjinin bir formdan bir başkasına transferine izin ve imkan tanınmış, fakat yok edilmelerine de yeniden yaratılmalarına da izin verilmemiştir” (Rifkin,Howard,1992. s.41-43).

Evrendeki her şey dağılır. Galaksiler birbirinden uzaklaşır, güneş ısıısını kaybeder günden güne, bundan 5 milyar yıl sonra da olsa bu ısı kaybı yüzünden bir gün o da ölecektir. Evren top yekün bir gün tüm enerjisini kaybedecek ve geriye tek bir parıldayan yıldız bile kalmayacaktır. Tamamıyla yok olacaktır. Bu süre hesaplamalara göre çok çok uzun süreler sonra olacaksa bile bir gün olacaktır. İnsan entropiye uğrar, hücreleri ölür, kendi ölür. Entropiden hiç bir şey kurtulamaz. İnsan da kurtulamaz. İnsanlar da aynı elma gibi bozulma eğilimindedir. Giderek hem fiziksel olarak hem de düşünsel olarak dağılırız. Misal baskı ile kontrol altına alınan toplumlar o baskıyı kırmak isterler. Çünkü baskı onları bir düzene sokmak ister ancak toplum daha düzensiz olmak ister. Aynı bir şişedeki gaz gibi. Şişeyi açtığımızda gaz daha düzensiz olan dış ortama kaçmak ister, oysa şişenin içinde düzen vardır.

“Einstein, fiziksel kuram olarak yerinden edilemeyecek tek temel kavram olarak, termodinamik yasasını görür. Termodinamiğin birinci yasası, ‘evrendeki tüm madde ve enerjinin toplamı sabittir ve o ne yaratılabilir ne de yok edilebilir,’ der. Özünü, aslını değiştiremez ancak şekil değiştirebilir. Termodinamiğin ikinci yasası, diğer adıyla entropi yasası, ‘madde ve enerjinin sadece bir yöne doğru değişebileceğini, bu yönün ise kullanılabilirlikten kullanılamaza, elde edilebilirden elde edilemeze, düzenliden düzensize doğru olduğunu söyler. İkinci yasanın, entropinin temelinde şu fikir yatar: Evrendeki her şey belirli bir yapıya ve değere sahip olarak başladı, fakat geri dönülemez şekilde, gelişi güzel, kaosa ve ıskartaya gidiyor. Entropi, evrenin bir alt sistemindeki elde edilebilir enerjinin, elde edilemez enerjiye veya kullanılabilir enerjinin, kullanılamaz enerjiye ne ölçüde dönüşmüş olduğunu belirtir. Yine entropi yasası uyarınca ki bu nokta çok önemli, ne zaman dünyada ya da evrende düzenli bir durum oluşsa, bu, yakın çevresinde daha büyük bir düzensizliğin doğması pahasına gerçekleşir. Entropi yasası, tarihin ilerleme demek olduğu fikrini yıkar. Bunun yanında, bilim ve teknolojinin daha düzenli bir dünya yarattığı fikrini de reddeder” (Kavadarlı, 2002).

Entropi tek yönlü, olasılıkçı, düzensizlik yasasıdır. Termodinamiğin İkinci Kanunu olarak kabul edilen ‘Entropi Kanunu’ (Düzensizlik Kanunu), evrendeki düzeni ortaya koyan en büyük delillerden biridir. Ayrıca bu kanun, evrenin ezeli olmadığını ve bir başlangıcı olduğunu da ortaya koymaktadır. Bu yasaya göre, evrenin toplam enerji muhtevası sâbittir ve entropi sürekli artmaktadır. Entropi, fizikte bir sistemin içerdiği düzensizliğin ölçüsüdür. Bir sistemin düzenli bir yapıdan düzensiz bir hale geçmesi, o sistemin entropisini artırır. Yani sistemin düzensizliği ne kadar fazla ise, o sistemin entropisi de o kadar yüksek olmaktadır. Sürekli bir düzensizliğe doğru ivmesi olan sistemin belirsizi yaratması kaçınılmazdır. “Entropi arttıkça evren ve evren içindeki bütün kapalı sistemler, doğal olarak çürüme eğilimi gösterirler. Birbirinden olan ayrılıklarını yitirirler, olasılığı en az olandan en çok olan duruma yönelirler. Özellik ve organizasyonun bulunduğu bir ayırım ve organizasyon durumundan, bir örneklik ve karmaşanın bulunduğu bir duruma doğru giderler.

Budha düşüncesinde de bir entropi yaklaşımı vardır. Budha, "Bileşik olan her şeyin eninde sonunda çözüleceğini, dağılacığını" söyler. Budha'ya göre bu, evrensel bir yasadır ve istisnası yoktur. Entropi yasasındaki evrensel "*düzensizliğe gidiş*" olgusu, Budha düşüncesinde de yer almaktadır. Ayrıca Budha düşüncesince, bu düzensizliğin ardından yeniden düzenlilik geleceği öngörülmemiştir. Bu alan Batı düşüncesinde Kaos kuramları, Doğu düşüncesinde ise Tao açılımlarında şöyle ele alınır:

“Bir bütün olarak evren, eğer bütün bir evren varsa, bir tükenişe doğru giderken bunun içinde sınırlı bir bölüm bütün evrenin tersine, geçici olarak bir düzenlilik ve ayrışma eğilimi gösterebilir. Hayat kendini bu sınırlı adacıklarda oluşturur. İnsanın bilgi oluşturmasında düzenlilik yaratmasında sanat yapmasında bu eğilimin payı vardır. Sanat, sınırlı bir var oluşun, sınırlı bir çabasıdır. İnsan hayatı ve her türlü eylemleri evrende bir adacık durumundadır. Genel olarak, ölmekte olan bir dünya içerisinde, kendi varlığını ayakta tutma çabası içerisinde. Wiener bizi bir deniz kazası sonucunda bu gezegene sığınmış kişiler olarak gösteriyor. Fakat bu deniz kazasında bizim, gerçek kişiliğimizi ve insancıl değerlerimizi de yitirmemiz gerekmez. Tersine bunlardan yeterince yararlanmamız gerekir. Evet, er ya da geç yok olacağız, ama bu yok oluş, bizim kişiliğimize ve insancıl değerlerimize uygun olmalıdır” (Kabaş,1976,s: 77-78).

### 1.3.3. Görelilik Kuramı

Görelilik kuramı, çağdaş fiziğin en önemli kuramlarından biridir ve 20. Yüzyıl başlarında Albert Einstein tarafından ortaya atılmıştır. Dilimizde, görelilikten başka bağıllık, görecelik ve izafiyet gibi karşılıkları da bulunmaktadır. Genel olarak tüm bu sözcükler “evrende hiçbir şeyin kesin ve mutlak olmadığını; kişiye ve zamana göre değiştiğini” anlatmak için kullanılır. Görelilik kuramının özü de bu tanımda yatmaktadır.

“Özel görelilik iki temel önermeye dayanır: 1.Hareket görelidir. 2. Evrendeki en yüksek ve mutlak hız, ışığın hızıdır” (Hawking, 2000, s.34). Yüksek hızlarda, zaman yavaşlar ve de uzunluklar kısalır. Böylece uzayın ve zamanın mutlak olmadığını öğreniriz. Uzay da zaman da içinde bulunulan şartlara göre değişebilir. Bu durumda su sonuca ulaşabiliriz: Mutlak, tek bir gerçeklik yoktur, her şey görecelidir.

“Einstein, yeni kuantum mekaniğinin keşiflerinden yola çıkarak, ışığın uzayda bir kuantum biçiminde (enerji paketleri olarak) hareket ettiğini gösterdi” (Einstein, 2005, s.39). Bu, ışığın dalga teorisini yok eden bir kuramdı. Bu kurama göre, ışık bazen parçacık, bazen de dalga olarak, enerji olarak beliriyordu. Yani özel göreliliğin sonuçlarından biri de; kütle ile enerjinin aynı şey olduğu düşüncesinin ortaya atılmasıydı. Eğer kütle ile enerji aynı şey ise, bu durumda etrafımızda gördüğümüz her şey enerjidir.

Kurama göre, bütün varlıklar ve varlığın fizikî olayları izâfidir. Zaman, mekan, hareket, birbirlerinden bağımsız değildirler. Aksine bunların hepsi birbirine bağı izafî olaylardır. Cisim zamanla, zaman cisimle, mekan hareketle, hareket mekanla ve dolayısıyla hepsi birbiriyle bağıdır. Bunlardan hiçbiri müstakil değildir, Kendisi bu konuda şöyle demektedir:

“Zaman ancak hareketle, cisim hareketle, hareket cisimle vardır. O halde; cisim, hareket ve zamandan birinin diğerine bir önceliği yoktur. Galileo'nin Görelilik Prensipleri, zamanla değişmeyen hareketin göreceli olduğunu; mutlak ve tam olarak tanımlanmış bir hareketsiz hâlinin olamayacağını önermekteydi. Galileo'nin ortaya attığı fikre göre; dış gözlemci tarafından hareket ettiği söylenen bir gemi üzerindeki bir kimse geminin hareketsiz olduğunu söyleyebilir ” (Einstein, 2005, s.127).



Zaman, maddenin değişen durumunun nesnel bir ifadesidir. Ondan bahsetme biçimimizde bile bu ortaya çıkar. Zamanın “aktığından” söz etmek yaygındır. Aslında, sadece nesnel sıvılar akabilirler. Tam da bu metaforun seçilmesi, zamanın maddeden ayırt edilemez olduğunu kanıtlar. Zaman yalnızca öznel bir şey değildir. Fiziksel dünyada varolan gerçek bir süreci dile getiriş biçimimizdir. Zaman bu nedenle, tüm maddelerin sürekli bir değişim durumunda oldukları gerçeğinin ifadesidir aslında. Tüm nesnel varlıkların oldukları şeylerden başka bir şeye dönüşme kaderi ve zorunluluğudur. “Varolan her şey yok olmayı hak eder” (Woods, Grant, 2011, s.143). Einstein bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Einstein' dan önce evren, genellikle, sonsuz bir uzay denizinde yüzen madde adası olarak düşünülürdü. Uzay, bitimsizdi. (.....) Fakat evreni bir madde adası gibi düşünmek de zorluklar çıkarıyordu. Böyle bir evrenin içindeki madde miktarı uzayın sonsuzluğuna oranla o kadar küçük kalıyordu ki, galaksilerin hareketini yöneten dinamik yasaları bu maddeyi bulut damlacıkları gibi dağıtır, evren bomboş kalırdı. Einstein de astronomik gerçekleri dikkate alarak yeni bir evren modeli ortaya attı. Euclides geometrisi, bir çekim alanı içinde geçerli değildir. Çekim alanında doğruların, düzlemlerin anlamı olsa bile pek basittir. Işık bile çekim alanı içinden geçerken düz bir çizgi üzerinde gitmez. Çünkü çekim alanının geometrisi, içinde doğru bulunmayan bir geometridir. Işığın çizebileceği en kısa yol bir eğri, ya da alanın geometrik yapısının belirlediği büyük bir çemberdir. Bir çekim alanının yapısını düşen cismin kütlesi ve hızı belirler. Bir bütün olarak evrenin geometrik yapısına biçim veren de evrende bulunan maddelerin toplamı olmalıdır. Evrende her madde toplanmasına karşılık uzay zaman sürekliliğinde bir biçim bozulması vardır. Her gök cismi, her galaksi uzay zamanda, bölgesel bozukluklar meydana getirir; denizdeki adaların çevresinde görülen çalkantılar gibi. Maddede toplanması ne kadar yoğun olursa, bunun sonucu olan uzay-zaman eğrilmesi o kadar büyük olur. Sonuç olarak tüm uzay zaman süreklisi bir bütün eğridir. Einstein evreninde doğrular yoktur; yalnız büyük çemberler vardır. Uzay sonsuz değildir, fakat sınırsızdır” (Karakale, 2010).

Görelilik kuramı ile Einstein Newton mekaniğinin evrenin her yerinde, hatta yeryüzünün her noktasında geçerli olamayacağını da ispatlamıştır. Halbuki Newton, fiziği bir yasalar bilimine dönüştürerek, insanlığın anlayacağı ortak dil olan matematikle fiziği açıklamaya çalışmıştı. Böylece kuralları ve yasaları yazılan fizik, aynı verili koşullarla aynı sonucu bulmanın yolunu oluşturdu. Newton mekaniği felsefeye, kaba bir pozitivizm olarak damgasını vurdu. Neden-sonuç ilişkisi kaba bir determinizmi oluştururken, insan iradesi yok sayılmaya başlandı ve bilimsel kadercilik büyük oranda felsefeye egemen oldu. Görelilik kuramı Newton'un getirdiği ve Newton mekaniğinin aslını teşkil eden ‘Cismin başlangıç koşullarını ve etki eden kuvvetleri kontrol

edebiliyorsan, cismin tüm hareketini ve oluşacak sonuçlarını da kontrol edebilirsin' Kuramı, toplumsal hareketlerde ve felsefi akımlarda ise 'Başlangıç koşulları iradi olarak değiştirilirse, iradi bir toplum oluşturmak mümkündür.' savını alt üst etmiştir.

#### 1.3.4. Belirsizlik Kuramı ve Kuantum Teorisi

*"Şimdilerde kimse bilimin herhangi bir şeyi açıkladığına inanmıyor; hepimiz ona kestirme bir tanım, bir düşünce ekonomisi gözüyle bakıyoruz"*  
(Pearlson, 1911, s.42).

Pearlson'ın ifade ettiği gibi bilim dönemselliği içinde kendini yadsımıştır. Gerçeği kendi çelişkisi içinde kaybetmiştir. Çıkarımlarıyla gerçeği ortaya çıkarmaktan çok, incelediği alandaki belirsizliği en kısa yolla gidermeye çalışmıştır. Felsefe tarihinde, şu veya bu nedenle "bilemeyeceğimiz" bazı şeylerin olduğunu iddia etmek için, insanın kavrama kabiliyetine sınır koyma çabaları yinelenip durmuştur. "Bu nedenle Kant, yalnızca görünümleri bilebileceğimizi ama kendinde şeyleri bilemeyeceğimizi iddia etmişti. Kant bu düşüncesinde aslında Hume'un şüpheciliğinin, Berkeley'in öznel idealizminin ve sofistlerin ayak izlerini takip ediyordu: Dünyayı bilemeyiz" (Woods, Grant, 2011, s.116).

1927'de Werner Heisenberg meşhur "belirsizlik ilkesini" geliştirdi. Bu ilkeye göre, "bir parçacığın konum ve hızını aynı anda istenilen bir kesinlikte belirlemek imkansızdır. Parçacığın konumu ne kadar kesin ise, momentumu o kadar kesin değildir, ve tersi" (Woods, Grant, 2011, s.116). Teori maddenin tüm biçimlerinin tam da kendi doğasından ötürü belirsiz olduğunu ima etmektedir. Buna göre:

"Bohr'un ve Born'un fikirleri, Heisenberg'in savunduğu belirsizlik ilkesiyle tam bir uyum halindedir. Parçacık ve dalga niteliklerini bir arada taşıdıkları için, elektron ve elektron gibi taneciklerin konumu ve momentumu aynı anda ölçülerek birlikte belirlenemez. Ancak bir parçacığın 'konumu' ölçülebilir. Dalgaların uzayda tek bir konumu yoktur; ama 'momentum' taşırlar. Bu niteliklerin her birisi tek başına istenilen kesinlikte ölçülerek tam belirlenebilir. Fakat bir nitelik ne kadar kesin belirleniyorsa diğer nitelik o oranda belirsiz kalacaktır. Eğer parçacık niteliklerini ölçüyorsak, bir elektronu parçacık gibi davranmaya iteriz; dalga niteliklerinden uzaklaştırırız. Tersine, eğer dalga niteliklerini ölçüyorsak, elektronu bir parçacık

değil de dalga gibi davranmaya zorlarız. Böylece gözlemci deneyin ayrılmaz bir parçası olmaktadır. Belirsizlik ilkesi, asla ölçüm aletlerinin ve ölçme süreçlerinin yetersizliğinden doğan teknik bir soruna bağlanamaz. Doğanın temel bir özelliği olarak karşımızda durmaktadır” (Altın, 2006, s.4).

Heisenberg, belirsizliği, gelişiminin özel bir aşamasında kuantum teorisinin özgün bir görünümü olarak görmektense, doğanın temel ve evrensel bir yasası olarak gördü ve doğanın tüm yasalarının bununla uyum içerisinde olması gerektiğini kabul etti. Belirsizlik ilkesi bilimciler ve filozoflar için nedenselliğin var olmadığı anlamına geliyordu. Bir başka ifadeyle neden ve sonuç yoktur. Böylelikle doğa bütünüyle nedensiz ve tesadüfi bir şey olarak yaratılmıştı. Tüm evren öngörülemez bir şeydir. Hiçbir şeyden emin olamayız. “Bunun yerine, herhangi bir özel deneyde, elde edilecek kesin sonuçların tamamen keyfi olduğu, yani bu sonuçların dünyada şu an varolan ya da varolmuş olan herhangi bir şeyle ne türden olursa olsun bir ilişkisi olmadığı varsayılır” (Bohm, 1957, s.86,87). Heisenberg, fizik ve onun sonuçları ile felsefi sonuçlar da çıkarılması gerektiğine inanıyordu. Belirsizlik İlkesi ve kuantum fiziği ile belirsizliğin maddenin özüne hakim olduğunu ve tabiatın bir kanunu olduğunu, dünyanın algılanmasında da buna bağlı kalınması gerektiğini düşünüyordu. Kuantum teorisi ve Heisenberg’in Belirsizlik İlkesi yeni tartışmaları da beraberinde getirmişti. “Kuantum teorisi atomaltı olaylara açıklama getirmekle, iki yüzyılı aşkın zamandır belirlenimcilik, kestirilebilirlik, süreklilik, nesnellik ve tahayyül edilebilirlik koşullarını karşılamış olan bir nedensel teoriye dayanan klasik modelin evrensel uygulanabilirliğini sınırlandırmıştır. Bilimde geçerliliğin koşulu addedilen bu özellikler kuantum teorisiyle beraber tedavülden kalkmıştır” (Kern, 2005, s.494). Einstein, doğanın esas yapısı itibariyle nedensel olduğuna ve her sonucun bir nedene dayandığına, bununla birlikte bir gün fizikçilerin kuantum fenomenlerine klasik fiziğe benzer bir yoldan açıklama getirme inancını yitirmemiştir. “Einstein Max Born’a yazdığı 1926 tarihli mektubundaki “Tanrı zar atmaz” sözüyle dile getirir. Gelgelelim, mecazi şekilde ifade edersek, Born ve Heisenberg’e göre Tanrı zar atmakta, hem de kaç geleceğini bilmemektedir.” (Kern, 2005, s.496)

### **1.3.5. İndeterminizm (Belirlenemezlik)**

İndeterminizm ile belirsizlik felsefi bir temele dayandırılmıştır. Buna göre evren olasılıklara göre hareket eder ve gelecek belli değildir. Yani evrenin başlangıcına gitsek ve Big Bang patlamasını yüzde yüz aynı şekilde gerçekleştiresek, muhtemelen evren bugünkü gibi olmayacaktır. Belirsizlikler doğanın bir gerçeği olarak vardır ve evrende olan biten şeylerin önceden nasıl olacağını kestirmek imkansızdır. Her şey atomların tesadüfi hareketlerine bağlıdır. Bunu Heinz R. Pagels şöyle açıklıyor: “Atomaltı parçacıklar Newton’un klasik fiziğinin verdiği tenis toplarının hareket yasalarına uymazlar. Onlar Kuantum teorisinin verdiği tekinsiz hareket yasalarına uyarlar ve Richard Feynman’ın söylediği gibi hepsi aynı şekilde çılgındır” (Pagels, 1993, s.91). İndeterminizm, determinizm’in aksine evrenin gidişini tüm ayrıntılarıyla titiz bir şekilde öngöremez. Evreni tüm bilinenleriyle şematize etmek mümkün değildir. Goblot’un dediği gibi “Düşünmek, şematize etmektir” (Moles, 1992, s.32) sözü indeterminizm için de geçerlidir ama bilinenler ya da bilenebilenler kadarıyla. Üstelik dünya ve evren üzerine olan belirsizliği kaldırabilmek adına ve zihnin dünya üzerinde etkili olabilmesi için yaratılmış gerçeklikten uzak görelî bir şemadır bu.

Kuantum fiziksel alana geçişte fiziğin, kaos problemlerinin çözümünde matematiğin krizi, evrimin fizyolojik süreçlerinin açıklanışındaki zorlanmaların bir sonucu olarak bilimlerin olguları açıklamaya yetmemesi aslında kaba deterministik yaklaşım ve tek yönlü etki-tepkiye dayalı nedensellik yerini kesinsizliğe, belirlenemezliğe bırakmıştır. Belirsizlik, görelilik olasılıkçı yaklaşım hakim olmuştur. Bilimin ölçme ve değerlendirmelerindeki kesinsizlikler ve yetersizliği belirlenimi imkansız kılmıştır. M. Planck, atom düzeyinde mikro maddelerin gerçekliği ve ölçüm sorununa ilişkin olarak şunları söyler:

“Atomlar var ortada. Özelliklerini henüz tam olarak bilemiyorsak bile onların gerçekliği gökteki cisimlerin gerçekliğinden ne daha fazla ne de daha az ya da en az çevremizdeki dünyasal objeler kadar gerçektir atomlar. Örneğin, dersem ki: Bir hidrojen atomunun ağırlığı  $1,6 \times 10^{-24}$  gramdır, bu cümlenin içerdiği bilgi, Ay  $7.10^{25}$  gram tutuyor cümlesindeki bilgiden hiç de az değildir. Bir hidrojen atomunu tutup da terazinin kefesine elbette koyamam, üstelik göremem bile, ama görmek denince bilirsiniz, gökte göremediğiniz sayısız cisimler de var, nedir ki onların kitlelerini oldukça kesin ölçebiliyoruz. Hatta Neptün’ün kütlesi daha onu hiçbir astronom göremezken hesap edildi. İndüksiyon yöntemiyle üretilmiş bilgilerimiz olmazsa fiziksel ölçme işleminde hiçbir yöntem uygulayamayız. Şu

teraziyle tartma için de aynı şey söz konusudur. Keskin ölçüler yaptığımız laboratuvara bir göz atın: Ölçme işi ne kadar basit olursa olsun, bir yığın tecrübe ve soyutlamadan başka bir şey göremezsiniz” (Wichmann, 2005, s.138).

Bohr’a göre, gözlem yapmadığımız zaman atom bir hayalettir, ancak gözlem yapılırca atom gerçeklik kazanır. Ayrıca neyi gözlemleyeceğimize de biz karar veririz, konumuna bakarsak atom yerindedir, hızına bakarsak hızını hesaplayabiliriz; fakat hem konuma hem hıza bakamayız. Kuantum Kuramında olasılıklar vardır. Evren olasılıklara göre hareket eder ve bu evrenin gerçeğidir. Belirlenemeyen ve olasılıklı bir gelecek bu gerçeğe aittir.

## **BÖLÜM II**

### **2.1. BELİRSİZLİĞİN YARATTIĞI KORKU VE İÇ HUZURSUZLUĞU**

Dışımızda bir dünya var, duyu organları aracılığı ile algıladığımız ve kontrolümüz altına alarak üzerinde etkili olmaya çalıştığımız oldukça kaotik bir dünya. İnsanoğulları olarak kaosu düzene koyma çabası içinde olduğumuz, ama bir taraftan da kaosu tırmandırdığımız bir dünya. Ekolojisi, ekonomisi, sosyolojisi ile yaşantımızı etkileyen, içimizde kurduğumuz dünyaya da temel oluşturan dış dünya.

Bu dış dünya oldukça karmaşık bir düzene sahip ve ilk insandan beri oldukça tehditkar. İnsan ise varoluşuyla birlikte, doğanın ona sunduklarını kullanma ve yine doğadan ona tehdit sayılacak unsurları ayıklamada deneme-yanılma yoluna gitmiş, uygun olanı ya da doğru olanı bulmak için pek çok kez yanlış tecrübe etmiştir. Bu keşfetme ve araştırma yolunda doğruların ve yanlışların kesinlikten uzak ve belirsiz olması, onun sınırlı bilme yetisi ile birlikte belirsizliği yaşamına katmıştır. Değişken dış dünya olayları onu güvensizliğe ve korkuya itmiştir. Yetersiz bilişi ve bu yolda belirsizi ortaya çıkarma ve belirginleştirme gayreti onu pek çok kez hayal kırıklığına uğratmıştır. Camus bunu şöyle ifade etmiştir:

“Kendi kendime de, dünyaya da yabancıyım, yardım umabileceğim tek şey de bir şeyi kesinlemeye yeltenir yeltenmez kendi kendini yadsıyan bir düşünce. Beni ancak bilmeye ve yaşamaya yanaşmadığım sürece esenliğe kavuşturan, fetih istekleri her türlü saldırıyı boşa çıkaran duvarlara çarpıran bu koşul nedir? İstemek çelişkilere yol açmaktır” (Camus, 2012, s.51).

İnsanın bilişsel yetersizliği ile birlikte zaman denilen ve yaşamı sınırlayan bir olgunun varlığı zamanın ise değişimi yaratan yapısı, sürekli bir değişim içinde olan yaşamı belirsizleştirmiştir. Her şeyin değişen ve aynı kalmayan yapısı, insanın yaşamına kendisi ile birlikte onu çevreleyen dünyasına da nüfuz eder. Zamanın tersinmezliği yalnız canlı varlıklar için geçerli değildir. Yalnızca insanlar değil yıldızlar ve galaksiler de doğar ve ölürler. Değişim her şeyi tüm evreni etkiler. Zaman bu nedenle, tüm nesnel varlıkların sürekli bir değişim içinde oldukları gerçeğinin ifadesidir aslında. “Tüm nesnel varlıkların oldukları şeylerden başka bir şeye dönüşme kaderi ve zorunluluğudur. Varolan her şey yok olmayı hak eder” (Woods, Grant, 2011, s.143). Zamanın durmak

bilmez hareketi hissini canlı bir biçimde ele alan Shakespeare'in sonelerinde en güzel ifadesine ulaşır bu duygu:

“Çakıllı sahillere yol alan dalgalar gibi,  
Kendi sonlarına koşuşturur dakikalarımız da;  
Geçip gidenin yerine gelen her biri,  
Hepsi ilerleyen bir yürüyüş kolunda.”

(Woods, Grant, 2011, s.145).

İnsan yaşamının sınırının ve bu yaşamın belirsizliği dışında, akıbetinin de belirsizliğini yaşar. Bu belirsizlik onu iç huzursuzluğa ve korkuya götürür. Korku ve kaygı geleceğe yönelik olarak an'da ortaya çıkar. Gelecek ise özgürlük için bir imkandır ve gelecek zaman içinde mümkün olandır. Geleceğin belirsizliği ise insanı korku ve iç huzursuzluğuna götürür ki korku ve gelecek birdir. Çünkü değişimin sonunda bir yıkım vardır. Eyüp Kitabı'nın hatırlattığı gibi: “İnsan ki, kadından doğmuştur. Günleri kısadır ve sıkıntıya doyar. Çiçek gibi çıkar ve solar; ve gölge gibi kaçar ve durmaz” (İncil, 1993, s.511). Hayvanlar ölümden aynı şekilde korkmazlar, çünkü onlar ölüm hakkında bir bilgiye sahip değillerdir. İnsanoğlu ise ölümden sonra hayali bir varoluşa sahip bir mezhep oluşturmakla, ölüm korkusunu ölümün bir son olmadığı düşüncesi ile yok etme yoluna gitmiştir. Belirleyememek, sınıflayamamak anlayamamak rahatsız edici ve korku vericidir insan için. “Anlamak Wittgenstein'in söylediği gibi, önünü görmektir” (Bauman, 2003, s.79). Önünü görememek, yaşam denen yolda karanlıkta gitmek gibidir. Görüntülerin gerçeklikten uzak ve kendi içinde değişen yapısı insanı mutlak olanı arama ya da yaratma çabasına itmiştir. Korkusunu ve iç huzursuzluğunu ancak değişkenler içinde mutlağı ve gerçeği arama yoluna başvurarak yenme ile sağlayabilmiştir.

## **2.2. WÖRRİNGER'İN SOYUT SANAT AÇIKLAMASI ('MUTLAK'IN ARANMASI)**

Wilhelm Worringer sanat tarihi için ve tüm sanat yaratmaları için iki temel kavram belirlemiştir. Bu iki temel kavram iki temel içtepiyi ve iki psikolojik fenomeni karşılar. Worringer naturalist eğilimli sanat anlayışlarını özdeşleyim içtepisi, anti-naturalist, soyut eğilimli sanat anlayışlarını ise 'soyutlama' içtepisi ile açıklar. Theodor Lipps'in

özdeşleyim kavramını alan Worringer, bununla, doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmaya çalışan sanat üsluplarını açıklamak ister. Özdeşleyimde insan, kendi varlığının dışında, onu çevreleyen objelere yönelir. Onlar ile kendi varlığının duygularını, tinsel etkinliğini, özgürlüğünü yaşar. Ancak bu, ancak insan ile doğa ve doğa nesneleri arasında bir güven ve sempatinin olması ile mümkün olabilir. Böyle bir güven ve sempati ancak insanı doğaya ve nesnelere götürür. İnsan karşılaştığı bu nesnelere kendi duygu ve tinsel etkinliğini yükler. “Estetik haz, bir obje’de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje’de kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir” (Worringer, 1993, s.13).

Ancak, Worringer, Th. Lipps’ten aldığı ve Lipps’in de tüm sanat yaratıları için uyguladığı bu özdeşleyim içtepesinin tüm sanat yaratılarına uygulanamayacağını, yalnızca natüralist sanatlara uygulanacağını söyler. Buna göre, anti-natüralist sanat özdeşleyim ile açıklanamaz. Anti-natüralist sanat anlayışları ‘soyut’ kavramı altında toplanır. Worringer soyut sanatı açıklamak için özdeşleyimden farklı olarak ‘soyutlama’ kavramını daha doğrusu soyutlama içtepesini sunar. Soyutlama içtepesi, özdeşleyimin natüralist sanat üsluplarını açıklamasına karşılık, soyut sanat üsluplarını açıklamamıza yarar. Böylece; Worringer, bize sanat üsluplarını ve sanat tarihini açıklamada iki temel kavram ve içtepe sunar. Bu iki kavram iki psikolojik yetiyi ifade ettiği gibi bununla birlikte tüm bu sanat üslupları ve sanat tarihide psikolojik bir temele dayanmıştır.

Worringer’e göre en sağlıklı ve doğru açıklama yöntemi bu iki psikolojik fenomendir. Hatta bu, Worringer için estetik’i modern bir bilim olarak belirleyen en önemli niteliktir. Worringer bunu şöyle belirtir: “Estetik objektivizm’den estetik subjektivizm’e en kesin adımı atmış olan, yani araştırmalarında artık estetik obje’nin biçiminden değil’de, estetik obje’ye bakan suje’nin davranışından hareket eden modern estetik...” (Worringer, 1993, s.12) derken modern estetiğin bu psikolojik-subjektivist niteliğini de vurgular.

Buna göre özdeşleyim ve soyutlama olarak iki içtepeimiz vardır. Bunların karşılıkları olarak da natüralizm ve soyut üslup. Özdeşleyimde doğa ve insan arasında kurulan



olumlu bir ilgi varken, soyutlama içtepisinde bu durum tam karşı bir ilgiye dayanır. Bu ilgi insanın dış dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu bir iç huzursuzluğunu ve tinsel bir korkuyu dile getirir. Erich Fromm insanın bu dış dünya olaylarına karşı korkusunu ve güçsüzlüğünü şöyle belirtmiştir:

“Kendi bilincine-varma, us ve imgelem (düşgücü), hayvansal varoluşu karakterize eden uyumu bozmuşlardır. Bunların doğuşu, insanı ötekilerden ayrı bir varlık, evrenin doğal olmayan bir yaratığı haline getirmiştir. O, doğanın bir parçasıdır; doğa yasalarına boyun eğer,onları değiştirecek güçte değildir ama yine de doğadaki tüm öteki varlıkları aşan bir yana sahiptir. İnsan doğanın bir parçası olduğu halde, doğadan ayrılmıştır. Bir yuvası olmadığı halde, tüm öteki yaratıklarla paylaşmakta olduğu yuvaya zincirlenmiştir. Rastlantısal bir yer ve zamanda bu dünyaya fırlatılmış olan insan, yine rastlantısal bir şekilde oradan çıkmak için zorlanmaktadır. Kendi bilincine varmış olduğu için, güçsüzlüğünü ve varoluşunun sınırlamalarını algılamaktadır. Kendi sonunu yani, ölümü gözünün önüne getirmektedir. O, varoluşunun ikiye-bölünmüşlüğünden hiçbir zaman kurtulamaz; istese bile, kendisini ruhundan özgür kılamaz. Yaşadığı sürece bedeninden de kurtulamaz. Bedeni ise, onun yaşamayı istemesini sağlar” (Fromm, 1994, s.48).

İnsanın bağlamsız, karmaşık ve belirsiz dünya olayları karşısında duyacağı en büyük duygu iç huzursuzluğu ve korku duyguları olacaktır. Öte yandan insan evrende güven ve huzur içinde, korku ve iç huzursuzluğundan uzak yaşamak ister. İnsan bu huzuru ve güveni sanat yapıtlarında bulacaktır. Ancak, sanatta huzur ve güven bulma olanağı artık özdeşleyimde olduğu gibi, dış dünya olaylarına kendini vererek ve onlar ile birlikte kendi kendinden haz duymak değildir. Bunun aksine nesnelere keyifliğinden ve görünüşleri altında yatan tesadüfiliğinden kurtararak, onu soyut biçimlere yaklaştırmak ve görünüşler dünyasının karmaşıklığı ve belirsizliği içinde bir huzur noktası bulmaktır amaç. Bu sadece ilkel uygarlıklar için böyle değildi. Yani, karmaşık dünya olayları karşısında, bilgi olarak kendini yeteri kadar tamamlayamamış insanın korkusu değildi yalnızca. Var olanın ya da görünür olanın göreliliğini ya da rastlantısallığının bilincine varabilmiş uygarlıklar için de geçerlidir. Yani bu içtepi bilmeden önce gelmez, bilmenin üstünde bulunur. Worringer uygar insan için de geçerli olan bu korkuyu şöyle ifade etmiştir:

“Bu gibi uygar budunlar, dış dünya olaylarının karmaşık bağlamı ve değişik görünüşü karşısında bir huzursuzluk duyarlar. Ve bunun sonucu olarak büyük bir huzur ihtiyacı onların ruhunu kaplar. Sanatta aradıkları mutluluk imkanı, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değildir; tersine, her bir nesneyi, keyifliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırmakla ölümsüz kılma ve böylece görünüşler

dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır. Bu budunların en güçlü içtepesi, dış dünyanın obje'lerini sanki doğal bağlamından, varlığın sonsuz değişik görünüşlerinden çıkarıp almak, hayat bağından, yani onlarda keyfi olan her şeyden temizlemek, onları zorunlu ve değişmez kılmak, mutlak değerlere yaklaştırmaktır” (Worringer, 1993 , s.24,25).

Yalnızca soyut sanat'ta yer alan biçimler, mutlak değerler olarak bize huzur ve mutluluk verebilirler. İlkel toplumlarda doğanın sunduğu belirsizlikler ve tahmini güç değişiklikler, onları bu olaylar hakkındaki bilgilerinin yetersizliğinden dolayı soyut sanata yöneltmiştir. İnsanın doğa ve evren karşısındaki pasifliğini ve bütün bu belirsizlikler içinde nesneleşmesini ve yabancılaşmasını Hegel de şöyle belirtmiştir:

“Doğanın yaratılmasından sonra insan ortaya çıkar ve doğal dünyaya karşıtlık oluşturur; varlığıyla ikinci dünyayı kurar. Genel bilincimize göre iki dünyalıyız: Doğa dünyası ve tinsel dünya. Tin dünyası insanın meydana getirdiği dünyadır. İnsan istediği kadar Tanrı'nın dünyasını tasarlayıp dursun, daima tinsel bir dünyadır bu; insanda gerçekleşmesi, onun tarafından var kılınması gerekir” (Hegel, 2003, s.55).

Worringer'e göre, bundan ötürü insanın ilk yarattığı sanat, soyut sanattır. Çünkü, natüralist sanat insanın dış dünya ile kuracağı mutlu bir ilgiye ve sempatiye dayanıyordu. Ayrıca bunun için doğanın ve nesnelere de bir tehdit olmaktan çıkıp, korku objesi olmaması lazımdı. Buna göre natüralist sanatın soyut sanattan sonra gelmesi gerekirdi. Worringer için de bu böyle olmuştur.

İlkel toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenlerle, uygar toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenler birbirlerinden farklı görünse de temelde insan yaşamına katılan bir belirsizlik söz konusudur. Bu, yaşama karşı bilme eyleminin görece farklı olması ile bağlantılı iken, şeyler hakkında yeteri kadar bilginin olmaması nedeni ile değişkenliğin ve rastgeleliğin kavranamamasından dolayıdır da. İlkel toplumlar evren hakkında bilgisizliklerinden soyut sanata yönelmişlerdir. Uygar toplumlar ise evren hakkında çok daha fazla bilgi ve veriye sahip oldukları halde bilginin de yaşam denilen sistemi belki çözememesi belki de sistemin belirsizliğe hizmet etmesi nedeni ile mutlak değerler arayışına yönelmişlerdir. Yani sonuç olarak daha önce bir içtepe olan soyutlama eylemi, şimdi bir bilgi ürünü olmuştur. Worringer bunu şöyle açıklar:

“Worringer, uygar toplumları soyut sanata götüren nedeni felsefi bir kavram olan ‘kendiliğinden şey’ kavramında bulur. Ancak, insan zekası, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda bilmenin en son alinyazısı olarak ‘kendiliğinden şey’ duygusu yeniden uyanır... Bilmenin gururundan aşağı yuvarlanan insan, ‘içinde yaşadığımız bu görünüş dünyasını Maja’nın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem yanlış olan şeyi tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır” (Worringer, 1993, s.26).

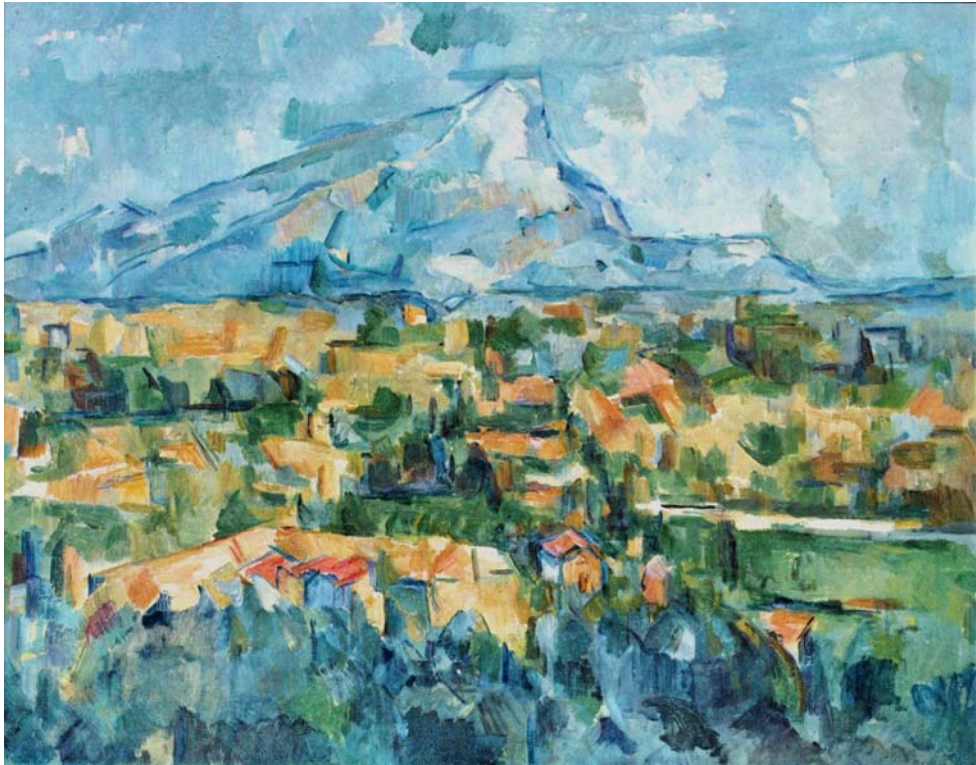
Uygar insan da ilkel insan gibi bu yitiklik ve çaresizlikten kurtulabilmek için mutlak olan varlığı ister. Belirsizlikten sıyrılmış, görelî farklı olmayan, görünüşü ile hakikati bir olana ulaşmak ister. Bunu ise soyut sanatta bulur. Soyut sanatta geometrik, yasal, mutlak biçimlerde özlemini duyduğu huzur ve mutluluğa kavuşur. Worringer, soyut sanatı bir psikolojik etken, bir içtepi ile açıklar. Ne var ki, bu soyutlama içtepsi ilkel insanda bilinçsiz bir durumken, uygar insanda bu metafizik bir hal alır. Çünkü, kendiliğinden şeyi, mutlağı ve değişmeyi arayan insan bunu soyut sanatta yasal, geometrik biçimlerde bulur. Worringer’in tüm soyut sanatın temel niteliği olarak belirlediği bu empirik realiteden kaçış ve mutlak değişmeye kaçış, bir öz arama özelliği tüm soyut sanat yaratılarında mevcuttur.

### 2.3. SOYUT SANATIN “ÖZ” ARAYIŞI

“Soyut bir eser soyutlama yapılan nesnenin kendisinden daha çok şey içerir. Sanatın aslında görüntüsel bir gerçeğe, optik görüntüye bağlı kalarak gerçekçi olduğunu sananlar vardır, bir de optik gerçeğin arkasında yatan gizleri keşfederek, o gerçeği yakalayarak kendi gerçeğine varanlar vardır” (Gençaydın, 1997, s.203).

Gençaydın’ın belirttiği gibi görünüş ve onun sahip olduğu gerçeklik birbirinden farklı tanımlardır. Görünüş ve öz bütün empiristlerin, pozitivistlerin ileri sürdüklerinin aksine, varlıkla aynı şey değildir. Duyularımız bize yalnızca görünüşleri, fenomenleri verir. Ancak metafizik öze sahip, bizim “gerçeklik” dediğimiz fizik dünyanın ardındaki şeyleri, varlığın temel özünü, öz bilgiyi vermez. Gerçeğin ve optik algımızın ötesinde, görelî ve belirsiz nesnelerin dışında “öz”ün aranması, biraz da bizi soyut sanata götürmüştür. Görünenin görüldüğü gibi olmadığı, her şeyin bir ilüzyon olduğu hatta dünyanın bir tasavvur olduğu düşüncesi İlk Çağ filozoflarından beri vardır. Yani

nesneler dünyası ve bunun gerçekliğinden şüphe duyularak, yarattığı huzursuzluğu gidermek ve gerçek bilgiye, “öz”e ulaşma çabası hep var olmuştur. Mimar/sanatçı Allan Wexler’e göre “gerçeği basitleştirmek, anlamak ve kontrol etmek adına soyutlamaya başvurulur” (Abraham, Ark, 1985, s.58). Cezanne doğanın koniler, silindirler, küpler ile resmedilmesini ister. Böyle bir isteğin temelinde değişen bir evren tablosu düşüncesi vardır. Bu değişme, doğanın yeni ve farklı bir açıdan özün yorumlanması olarak kendini gösteriyordu.



**Resim 1:** Paul Cezanne, “Saint Victoire Dağı”, 1902-04

Nesneleri bize sunan duysal özelliklerden başka, evrende duyularla kavranamayan duyuların üstünde bir özler dünyası vardır. İnsan duyularla sağladığı gerçekliğin ve görünüşün dışına çıkarak ancak bu öze ulaşabilir. Bu özleri kavrama yolu Cezanne’da, nesneleri salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak kavramadır. Ona göre, salt geometrik biçimler, duysal dünyanın ve nesnelerin özlerini oluşturur. Doğaya ve duyular dünyasına ait nesnelerin geometrikleşmesi ile, yeni bir dünya, nesnelerin özünü oluşturan bir özler evreni oluşturulur. Cezanne ile şimdiye kadar bir fon görevi görmüş doğa, tüm kendiliğenliğiyle bir varlık düzeni olarak ortaya çıkmıştır.

O, çağdaşlarının yaptığı gibi güneşin nesnelere üzerindeki yansımalarıyla değil, yansımaların ardındaki mutlak, değişmez düzenin yasalarıyla ilgileniyordu. Algı yansımalarının dışındaki gizi aralamaya çalışıyordu. Duyularla algıladığımız, belirsiz yasaların hakim olduğu gerçeği yansıtmak istemiyordu. Özler evreni, biçim ve yapı yasalarıyla kendine özgü olan, Cezanne'a göre doğaya koşut olan evrendir.

Cezanne, evrendeki nesnelere yalnızca dış görünüşlerini değil, değişmeyen, mutlak niteliklerini de yakalayabilmek gerektiğini savunmuştur. "Cezanne'a göre ressam, nesnelere dış görünüşleri ardına geçip, kendi sezgileri ve modelin onda uyandırdığı duygular aracılığıyla, karşısında oturan kişinin iç dünyasını çözümlenmelidir"(Serullaz, 2004, s.77). Bu durum sanatta "öz"e ulaşma çabasıdır.

Andre Lhote, Cezanne'dan; "...nesnelere gerçek anlamını veren büyük mimar, yapı ustası malzemenin gizlerini ele geçirerek, evren modelini temel alarak, yeni bir tapınak çizen Cezanne," (Lhote, 2000, s.52) şeklinde bahseder.

Madde, farklı filozoflar tarafından çok farklı şekillerde tanımlanmıştır. Bir tanıma göre de "Duyusal evrenin kendinden meydana geldiği, meydana gelir görüldüğü, tinsel/ruhsal olmayan, fizikî, doğal, kalıcı, cisimsel, tümüyle ya da görelilik olarak belirsiz olan töz" (Bolay, 1999, s.558). Evrenin, belirsiz ve görelilik dış görünüşlerinden ayrı gerçek "öz"ü soyut sanatın mutlaklık arayışı içinde sanatçıları düşündürmüştür. Felsefe ve bilim ile beslenen sanat, özellikle maddenin yer kaplayan, boyutlu, duyularla kavrananın dışındaki varlığı ile ilgilenmiştir. Cezanne'da özler evrenine gidiş yalnız doğadan hareketle gerçekleşir. Doğa ve nesnelere yeni bir biçim içinde, geometrik bir biçim içinde kavranmak istenir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelere deformasyonunu içerir ve sonunda doğa ve nesnelere ortadan kalkması gereken bir varlığı işaret eder. Soyut sanatın doğuşunda, Cezanne'ın doğayı silindir, küp ve konilere göre ele almasının dışında en önemli bir diğer düşünce, Kandinsky'nin kişisel gözleminden doğan bir düşüncedir. Bu gözlemini Kandinsky şöyle ifade etmiştir:

"Henüz başlayan bir gürub vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlkim hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir

şey görmediğim ve içerikçe anlaşılmasız olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtarı buldum: Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim ama bunu ancak yarı yarıya başarabildim, yanlamasına da olsa, tabloda obje'leri daima fark ettim ve şimdi artık gurubun ince parıltısı da eksikli. Artık kesin olarak şunu biliyorum: Objeler, resimlerime zararlı olmaktadır” (Tunalı, 1996, s.127).



**Resim 2:** Wassily Kandinsky, “Siyah Çizgiler I”, 1913.

Objelerin, nesnel biçimin resim için gerekli olmaması ve resme zarar verdiği düşüncesi soyut sanat için bir kural değeri taşır. Tüm yazı ve kitaplarında, resimlerinde Kandinsky'nin dile getirmek istediği şey, sanatın obje'sinin, duyu yoluyla kavranan 'gerçeklik' olmadığı, tersine, sanatın obje'sinin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir. Ancak, bu tinsellik anlamındaki soyutluğu, doğal objektiv (nesnel) karşılaştırma olanaklarından soyutlama olarak anlamamalı, tersine soyutlama bütün bu olanakların, (nesne ilgilerinden) bağımsız olarak, sanatsal ilgilerin çözümüne dayanır. Sanatın objesi'nin nesnel dünyasından tinsel, nesnelardan arınmış dünyaya geçişi yeni bir biçim dünyasını kavrama anlamına da gelir. Bu biçim anlayışı görünebilir olanın yani empirik nesnel olanın geçerliğine karşı duyulan şüphe nedeniyle, duyularla algıladığımız objelere dayanmayacaktır, tersine biçimi bir başka yerde, dış dünyanın dışında bir yerde arayacaktır. Tunalı insanın bu arayışını şöyle ifade eder:

“Bilgice gelişmiş olan insan, bu kez sağlam diye övündüğü bilginin, aslında varlığın değil ama onun görünüşlerinin bilgisi olduğunu anlar. Ve bu defa görünüşlerin ötesinde, değişmez, mutlak, kendiliğinden ve kendi başına olan varlığı arar. Bu kez aklıyla sorduğu bu mutlak varlık sorusunun yanıtını, doğal olarak fenomenler dünyasında değil, entelektüel, düşünsel, soyut geometrik bir dünyada soyut sanat dünyasında bulacaktır” (Tunalı, 1998, s.116).

Çağdaş soyut sanattaki arayış bir “öz” arayışıdır. Bu arayışı Tekerek doğulu toplumlar için şöyle belirtmiştir:

“Doğulu toplumlardaki bilginin ötesine taşan var olanların göreliliğine dair içgüdü, onları dünyanın karmaşıklığı konusundaki huzursuzluğa ve beraberinde huzur gereksinimine götürür. Çünkü bu toplumlar, dünyanın dış görünüşünde, duyularımızla kavradığımız görünüşler dünyasının ya da Maya'nın parlak örtüsünü görmüşler ve yaşamdaki olayların gösterdiği karışıklığın bilincine varmışlardır” (Tekerek, 2001, s.25).

Bu öz arayışı içinde soyut sanatı icra eden sanatçı, görülebilir nesnelere yerine, düşünülebilir nesnelere yola çıkar. Böylelikle görülebilir olana dayanan sanat, bir düşünme, analiz etme, sentezleme sanatı haline gelir. Aranan varlık mutlak varlıktır. İsmail Tunalı, Mondrian'ın bu konudaki düşüncelerini şu biçimde anlatmıştır:

“Mutlak olan varlık, evrenin ölümsüz olan yasallığıdır. Buna karşılık insanın duyulur bir varlık olarak görünüşler dünyasında bulunduğu şey, ölümsüzlüğün karşıtı olan değişmedir, ölümlüktür. Trajik olan da budur. Bireysel olan egemen olduğu sürece trajik biçim verme zorunludur. Çünkü o, bu durumda itici bir kuvveti oluşturur. Ama büyük bir olgunluğa ulaşılır ulaşılmaz, trajik biçim verme dayanılmaz olur. Soyut olanın canlı gerçekçiliği içinde yeni insan, yurt özlemi, sevinç, acı, korku vs. gibi şeyleri aşar. Güzel için duyulan ‘sürekli’ duyguda bu duygular artırılır ve derinleştirilir” (Tunalı, 1983, s.255-256).

Soyut sanat ile doğa ve nesnelere biçimi yeni resimde tümünden bozulur. Biçimin arandığı yer artık belirsizliğin hakim olduğu görünür dünya değildir. İnsanın iç dünyasıdır. Yaratıcı tin, buna soyut tin de denilebilir, ruha giden bir yol bulur ve yeni içsel bir anlatım ortaya çıkar. Örneğin, Kandinsky'e göre: Freud tarafından psikoanalizin bir bilim olarak ortaya konulması, sanatın insanın iç dünyasına sokulmasına çok fazla yardımcı olur. Sanatın insanın iç dünyasına girmesi, onu içinden kavraması, bir anlamda, onu ifade etmesi ve dışlaştırması demek olur.

## **BÖLÜM III**

### **3.1. SANATÇILARIN BELİRSİZLİK KAVRAMINI SOYUT SANAT İLE**

#### **ÇÖZÜMLEMELERİ**

##### **3.1.1. Soyutlama Yöntemleri**

Sanatta soyutlama, yüzyıl içinde farklı dalgalardan etkilenmiştir; ancak soyutlamanın değişmeyen özelliği, özü yansıtma çabasının sürmesi olmuştur. Soyutlamanın biçimlerine yönelik de bir takım değerlendirmeler bulunmaktadır ve verilen isimler farklı olsa da, genel düşünce soyutlamanın iki farklı kanadının olduğu yönündedir.

Bu konuyla ilgili olarak sanat danışmanı/yazarı Deitch, yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında dönemin modern bilim ve endüstrisindeki rasyonel anlayışa paralel olarak, yapısal soyutlama (structural abstraction) anlayışının temel alındığını belirtmiştir. Sonraki dönemde de çağdaş sanatçıya göre sanatta görülmek istenen soyutlama karmaşık, gizemli, düzensiz yapılardır ve bu ifadeler algısal soyutlama (perceptual abstraction) olarak adlandırılmıştır.

Rosenthal'a göre ise, geometrik soyutlama düzenindeki yaklaşımlar pek çok ressam, heykeltıraş, mimar ve tasarımcıyı etkilemiş ve onları basit geometrik biçimlere yöneltmiştir. Diğer yandan biyomorfik soyutlamaya dayalı eserler oluşturan Brancusi, Miro, Calder, Moore gibi sanatçılarda da figürün hala algılanabildiği biyomorfik soyutlama örnekleri görülmüştür.

Donald Kuspit de, bu konuyu geometrik soyutlama ve jestlere dayalı soyutlama olarak değerlendirmiştir. Rajchman 'Constructions' adlı kitabında indirgeyici/saflaştırıcı soyutlama (reductive/prufifying abstraction) ve etkin soyutlama (operative abstraction) olarak iki farklı koldan söz etmiştir. İndirgeyici soyutlamada tabula rasaya, boş sayfaya veya siyah tuvale gidilirken, etkin soyutlama ise daha az sistematik olarak değerlendirilmiş, şekilleri veya figürleri tek, orijinal olan bir eylem olduğundan söz edilmiştir.



Anna Moszynska ise, yüzyılın ortalarına gelindiğinde ayrımlarının duyulmaya başladığını belirttiği Cold ve Warm abstraction tutumlarına değinerek, bunların temelde geometrik olan ve geometrik olmayan soyutlamaları tariflediğini belirtmiştir. Tüm bu yorumlar göz önüne alındığında ortaya çıkan tabloda ortak nokta geometrik ve geometrik olmayan (organik) soyutlamanın varlığıdır.

Dolayısıyla sanatta soyutlamayı incelerken ele alınacak iki farklı başlık, geometrik ve geometrik olmayan (organik) soyutlama olmaktadır. Bu başlıklar altına giren eserler ise doğadan yola çıkan ya da sadece düşünsel veya duyuşsal yani herhangi bir nesneye referans vermeyen biçimlerde oluşmuşlardır.

### 3.1.1.1. Geometrik Soyutlamacılar

Bu anlayışa dahil olan sanatçılar rasyonel asal biçimleri içeren eserler gerçekleştirmişlerdir. Süprematistler, Konstrüktivistler, devamında Op-Art, Minimalizm ve De Stijl akımı da bu çizgide ilerlemiştir. Sanatta da özü ve gerçeği daha iyi kavramaya yönelik bir uğraş oluşmuştur.

Bilim doğal elementlerin veya işlemlerin bileşenlerine ayırma ve böylelikle yapılarını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Buna koşut biçimde dönemin standardize, rasyonel ve ekonomik olma mantığı çerçevesinde sanat alanında geometrik düzenlemeler egemen duruma gelmiştir. Dünyada gelişen olaylar (Birinci Dünya Savaşı gibi) karşısında sanatçılar kayıtsız kalmayarak, bireysel tutumlardan evrensel arayışlara yönelmişlerdir.

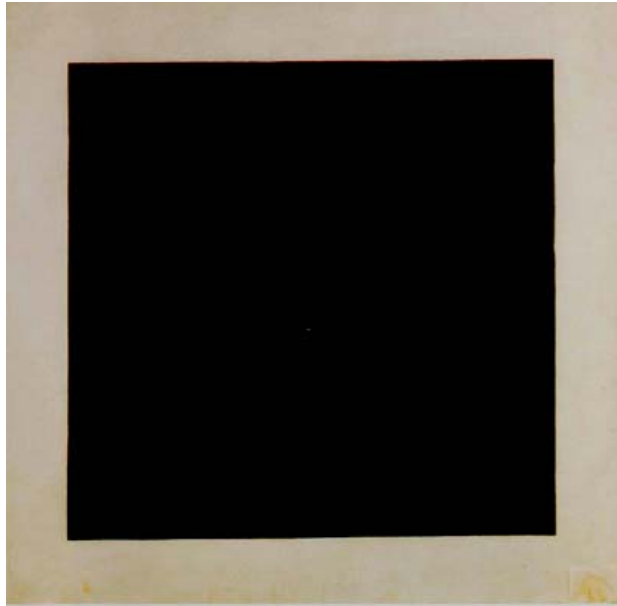
Örneğin Malevich ve Mondrian katı geometrik bir soyutlama tutumu sergilerken dış dünyadan referans almamışlardır. Malevich dengeyi, farklı boyutlardaki dikdörtgen biçimleri hareketi yansıtmak şekilde yerleştirerek aramıştır. Dinamik süprematizm adında, sınırsızlığı yansıttığı düşüncesiyle beyaz zeminde yüzen asal biçimler hareketi çağırıştır niteliktedir.

1960'lı yıllarda ise geometrik biçimli soyutlama, Minimalizm ve Optik Sanat gibi akımlarla tekrar gündeme gelmiştir. Op Sanat, Pop Sanat'ın figürasyonuna karşı tepki

olarak çıkmıştır. Sade biçimlerle, çizgi oyunları yaratan bir anlayıştır. Katıksız bir soyutlama olarak görülmektedir. Minimalizm’de ise net ve yalın bir çizgide rasyonel biçimleri barındıran bir tavır söz konusudur. Özellikle heykel örneklerinde standart, asal biçimleri dizerek nesnenin fiziksel yapısına ve mekandaki konumuyla kazandığı anlama vurgu yapmışlardır. Basit biçimlerle doğadan uygulamalar yapan yeryüzü sanatı temsilcilerinin de bazı çalışmaların da, geometrik soyutlama örneklerine dahil edilebilir. Sonuçta gereksiz anlatımlara yer vermeyerek, sadece öz yansıtılmaya çalışılmış ve bunu gerçekleştirirken kimi zaman sistematik kimi zaman ise sezgisel tutumla yapıtlar ele alınmıştır.

Malevich'e göre nesnelere dünyası insan tasarısının bir ürünüdür. “İnsanın kendi çıkarı için tasarlamış olduğu bir dünyadır, kendi deyimiyle "yemlik" olarak tasarlanan bir dünya” (İpşiroğlu ve diğerleri, 1987, s. 49). Bu soyut-somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Bu aynı zamanda resim için bir sıfır noktasıdır.

“1915'te Petrograd (Rusya)'da "Son Fütürist Resim Sergisi o,lo" adı altında açılan bir resim sergisinin başköşesine büyük bir resim asılmıştı: beyaz zemin üzerinde bir siyah kare. Sergiyi gezenlerde bu resmin uyandırdığı tepki, şaşkınlıktan çok öfke olmuştu. Sanatçı seyirciyle alay mı ediyordu? Bu resmin resim olup olmadığı bile tartışılıyordu. Bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmiydi bu. Resmi yapan Kasimir Malevich yapıtına "Sıfır-Biçim" adını vermişti” (İpşiroğlu ve diğerleri, 1987, s. 45)



**Resim 3:** Kasimir Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare”, 1915

Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyordu, bir şeyi anlatmıyordu. Yalnız nesnelere değil, onların uyandıracacağı duygular, çağrışımlar ve her türlü "ruhsal titreşim"lerden arınmış olan biçimdi. "Malevich'in bir sözünü bu resim "Susan Hiçliğin Sembolü" idi" (İpşiroğlu ve diğerleri, 1987, s. 47).

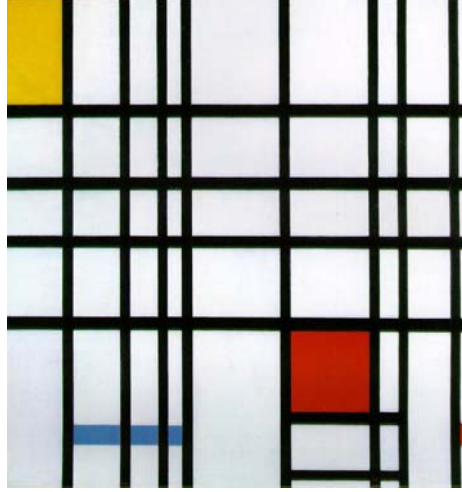
Malevich, nesnelere resim için bir yük olarak görmüştür. Biçimi betimlemek değil anlamı biçimlendirmek istemiştir. Onu belirsizlikten ayrılmış dünya tasarımında nesnelere yoktur. Nesnelere uzak, anti-maddeci yaklaşımı, Malevich'in "evrensel denge" boyutunda görmek istediğidir. O nesnelere oluşan dünyanın gerçekliğini yadsıyarak tinselliği ifade edecek üstün bir anlatım amaçlar. Taoizm'in Tao'dan sonra gelen en büyük düşünürü Çuang-Tzu'nun M.Ö. 3.yy.da anlattığı öykü Spritüalizmi (tinsellik) özetler:

"Çuang Tzu bir gün rüyasında kendini kelebek olmuş görmüştü. Kelebek, Çuang-Tzu olduğunu bilmiyordu. Bu arada uyandı ve kendisinin Çuang-Tzu olduğunu bilincine vardı. Sonra düşünmeye başladı: Acaba Çuang-Tzu mu kendisini rüyasında bir kelebek olarak görmüştü, yoksa bir kelebek mi rüyasında kendini Çuang-Tzu olarak görmüştü" (Hançerlioğlu, 1985, s. 112).

Nesnelere kendi içlerindeki anlamsızlığına, anlamlarındaki ve gerçekliklerindeki belirsizliğe inanmıştır. Saf duyguların yüceliğine, bilinçli aklın ürettiği düşüncelerin değersizliğine inanan Kasimir Malevich (1878-1935)'in 'süprematizm' olarak adlandırdığı sanatsal uğraşındaki nesnelere temsiliyet isteği, onu, "Siyah Kare", "Beyaz Üzerine Beyaz", "Dinamik Süprematizm" gibi yapıtlarında dünyasal gerçeklikten uzaklaşmaya, temsiliyeti olmayan resimsel gücünü, yeni nesnelere üretmeye itmişti. Boşlukta özgürce dolanan, gerçekliğe herhangi bir göndergesi olmayan bu imgeler, sanatçı kişiliğinin içsel devriminin dışı vurumuydu.

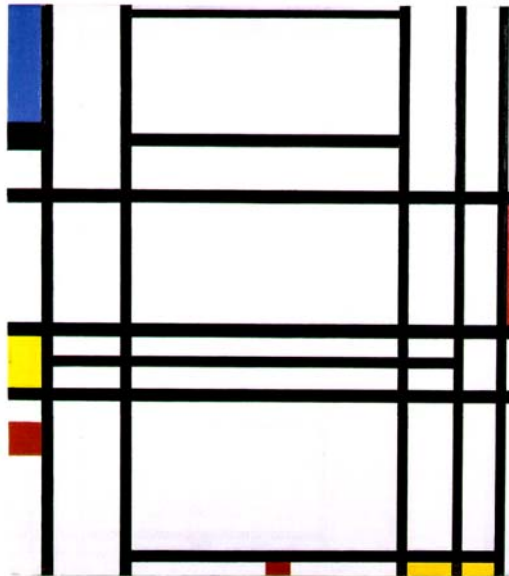
Soyut Sanatı daha iyi, uyumlu bir dünya hayaline ulaşmak için bir aracı olarak gören sanatçılara göre buna varabilmek için, "sanatın kendisi de uyumlu, net ve saf olmalıydı. ... bu sanat toplumsal bir etki yaratabilmek için hayatın içine girmek, müdahale etmek zorundaydı" (Krause, 2005, s.97). 1917'de Hollanda'da Theo van Doesburg ile De Stijl(Üslup) grubunu kuran Mondrian'la 1919'da Weimar'da Walter Gropius'un kurduğu mimarlık ve tasarım okulu Bauhaus'ta derse giren sanatçıların idealleri de bu yöndedir.

Mondrian resminde uyumsuz dünyanın belirsizliklerini ayıklamak için, teosofik eğilimlerinin de etkisiyle üçgen ve haç gibi geometrik simgeleri, yatay ve dikey çizgileri kullanmıştır.



**Resim 4:** Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon”, 1921

Bu resimlerde, yatay çizgiler göksel olanı ve erkeği, dikey çizgiler ise dünyeviliği ve kadını temsil etmektedir. Yatay ve dikey çizgilerin çaprazlanması ise, tek, mistik hayatı, ölümsüzlüğü gösterir. Mondrian resminin son dönemlerinde görülen renklendirilmiş dörtgenlerin ya da çizgilerin kurgulanmasına da bu teosofik düşünceler kaynaklık etmiştir.



**Resim 5:** Piet Mondrian, “Kompozisyon No.10”, 1939

Mondrian'ın resimlerinde renklendirme derinlik etkisi verilmeden yapılmıştır. Çünkü sanatçıya göre, heykel ve mimari tasarımlara ait üç boyutluluğun, iki boyutlu bir düzenleme içinde yeri yoktur. Tuval bir düzlemdir, resim oluşturulurken hacim yanılmasına gerek duyulmamalıdır. Yalın bir dille oluşturulan resimlerde hareketliliği koruyabilmek için dörtgenlerini asimetrik bir biçimde yerleştiren sanatçının son dönem çalışmaları bu anlayışla oluşturulmuştur. Krausse, resmi her türlü bireysellikten uzaklaştırmayı amaçlayan Mondrian'ın yine de resimlerinin geometrik yapısıyla sabit, mutlak ve saf bir gerçekliği yansıtmak, gerçeğin hakiki yüzünü yakalamak ve doğal biçimlerin ardında yatan ebedi biçimlere ulaşmak istediğini belirtmiştir. Bu 20. yüzyıl insanın problemi haline gelmiştir aslında:

“20.yüzyıl, geçen yüzyılın objektif-natüralist evren kavrayışına, genellikle subjektif-idealist bir evren tablosu ile karşı çıkar. Bu evren tablosu içine, insanın yalnız nesnel dünya ile olan ilişkileri, yalnız bilme ve düşünme ilgileri değil, aynı zamanda duyarlık ilgileri de girer. Tüm bu etkinlikler, insanı belirli bir temel kategori ile evreni belirlemeye götürür. Bu kategori, soyutluktur. Buna göre, insanın nesnel kavraması soyut bir kavrayış, varlığı bilmesi ve düşünmesi ‘soyut’ olduğu gibi, yarattığı sanat yapıtları da yine ‘soyut’tur. Buna göre, soyutluk, insanın yalnız bilme ve düşünme dünyasını değil, aynı zamanda insanın yaratma, sanat dünyasını da belirler. İnsanın yaratmaları soyut sanat biçimleri olarak objektifleşirler. Kısaca, insan soyut bir dünyada soyut bir değerler sistemi içinde yaşar. İnsan, böyle bir dünyada giderek empirik gerçeklik dünyası ile ilgisini yitirir, hatta onu yok farz ederek, asıl varlığı bilerek, düşünerek ve yaratarak yaşamak ister. Böyle bir istemle insan, empirik bir dünyadan çıkararak soyut bir dünyaya katılır” (Tunalı, 1996, s.117).

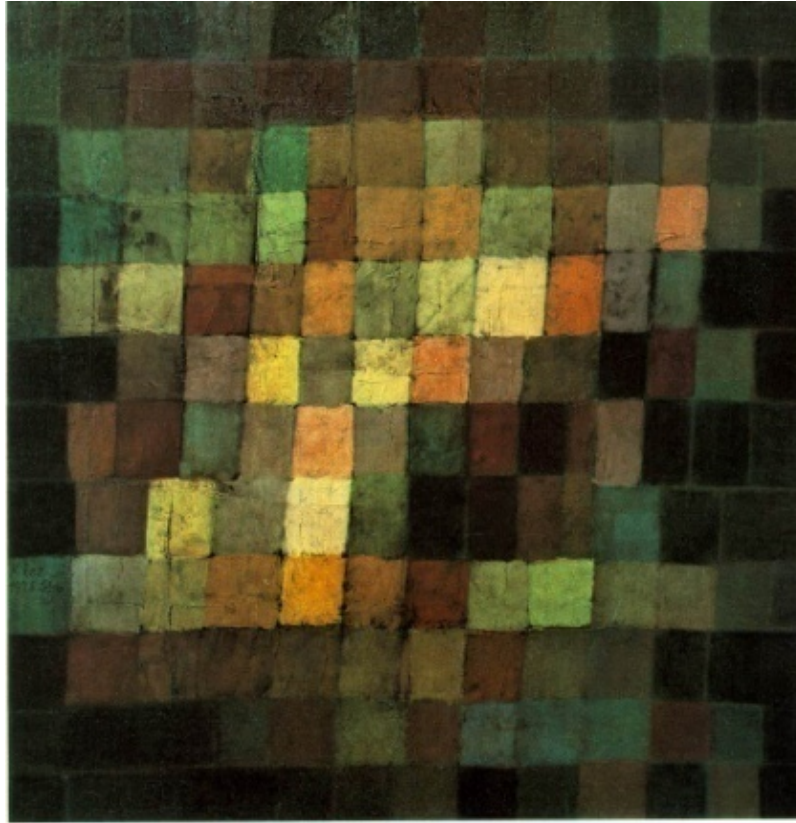
Lynton, Mondrian resminde insanın sürekli olarak resimsel ifadeyle ilişki içinde olduğunu, gizli kalmış, yorum bekleyen, belirsiz ya da tanımlanmamış hiçbir şeyin olmadığını belirtir. Lynton'a göre bu resimler:

“...dünyanın, ne olduğu belli olan, en açık resimleridir, bu yüzden de soyut sanatın en önemli niteliklerinden birini ortaya koyarlar; bu sanat ‘sanki’, ya da ‘evvel zaman içinde’ gibi düşüncelere hiç yer vermez. Her resim sadece kendisidir ve sürekli olarak şimdiki zaman içinde varlığını sürdürür” (Lynton, 1991, s.271).

Klee doğanın gizini, belirsizlikleri içinde herkese göstermediğini düşünür. Doğada gizlenmiş olan şey herkes tarafından keşfedilemez. Klee için şeyleri belirsizliğin içinden çekip çıkaran yaratıcılığın klavuzu yürektir. “Her kişi kendi yürek atışlarının gösterdiği yolu izlemelidir.” (Klee, 2001, s.51) “Tuhaf şeyler” olan düş, idea ve fantezi yürekte

geliyorlarsa gerçekliğe dönüşürler. Onlar böylece yaşamı bayağılıktan çıkarıp yükselten sanat gerçeklikleri olarak ortaya çıkarlar. “Bu gerçekliklere bir ölçüde görünenlere daha fazla anlam eklemekle kalmaz, ayrıca gizli görüntüleri görünür kılarlar” (Klee, 2001, s.51). Klee’ye göre sanatın işlevlerinden biride şudur:

“Sanat Klee’de tuhaf şeylerin (düş, idea, fantezi, vb.) yaşamı bayağılıktan çıkaran gerçekliklere nasıl dönüştüklerini gösterir. Gizli görüntüleri görünür kılan bu gerçeklikler sanat yapıtında yer alır. “Uygun yaratıcı edim” neyin doğacağına ve resimlerin türüne karar vererek kaos ve kargaşayla belirsizlik zamanlarının kılavuzu olur.” (Klee, 2001, s.51).



**Resim 6:** Paul Klee, “Siyah Üzerine Antik Soyut Ses”, 1925

Klee, belirsiz imgelerin, gerçekliği görünüşü ile uyumsuz, kaotik dünyanın nesnelерinin, doğru bir biçimde algılanarak okunması gerektiğine inanıyordu. Soyut sanatın gerçeğinin ötesini sorgulayışına dikkat çekerek, gerçekliği de görünür kıldığını belirtmiştir. Kagan’da sanatın bu özelliğini şöyle ifade etmiştir:

“Genel olarak şunu biliyoruz, gerçekliğin yansıtılışı, gerçekliğin sanatsal bir imgede dönüşüme uğrayışıyla ortaya çıkmaktadır. Sanatsal imge, gerçek bir nesnenin basit bir kopyası değildir hiçbir zaman; olamazda. Çünkü imge, Diderot’unun da dile getirmiş olduğu gibi, anlatımsal, <<portrevari>> bir özellik taşır, yani gerçek dünyadaki somut bir nesnenin, bir olgunun, bir olayın dolayimsız canlandırılış süreci, sanatçı eliyle ortaya çıkar. Kural olarak, bir insan portresi, resimde, grafikte, heykelde böyle yaratılır (sanatçı modeline derinlemesine eğilir ve onda gördüğü şeyleri saptar); resimde doğa manzaralarının, natürmortların yapılışı da böyledir. Edebiyat yapıtları da, örneğin bir yazarın yaptığı edebi çizimler ya da <<kendi portresi>>, yani öz yaşam öyküsü de böyle ortaya çıkar. Sanatçı burada gerçekliğin bir parçasını canlandırmakta, onu gerçekliğe mümkün olduğu kadar bağlı kalarak yeniden yaratmaya çalışmaktadır. Yoksa, bir portre ile belgesel bir fotoğraf arasında, ya da edebi bir çizim ile bir gazete röportajı arasında hiçbir ayrım olmazdı, sanatın görevi de bununla sınırlı kalırdı. Oysa, hiç kuşkusuz, arada böyle bir ayrım vardır. Sanatsal bir betimleme, her şeyden önce, gerçeklikle ne denli benzerlik gösterirse gösterebilir, hiçbir zaman, doğanın basit bir <<kopya>>ı, bir olayın belgesel-stenografik bir <<fotoğraf>>ı değildir” (Kagan, 1993, s.277).



**Resim 7:** Mark Rothko, “Kırmızı, Turuncu, Tan ve Mor”, 1954

Pollock ve De Kooning’in devinimsel soyutlamanın olanaklarını genişlettiği kırklı yılların sonlarında, Clyfford Still, Banett Newman ve Mark Rothko saf renklerin geniş

alanlardaki dramatik etkisini vurgulamak için daha statik ve indirgeyici bir soyutlama anlayışıyla çalışıyorlardı.

Renk Alanı resimleri (colour-field painting) özünde çok daha karmaşık, sorunsal ve doğrudan doğruya resmin filozofik arayışlarından doğmuş bir resimdir. Yaşamın tüm belirsizliklerini, dinsel ve ahlaki sorunlarını barındırır. Kuşkusuz Rothko'nun resmindeki güç ve anlam zenginliği, tüm biçimsel kusursuzluklarına karşın, bunların yaşam bunalımına, dinsel sorulara ve ahlaki ikilemlere birer psişik çözüm olarak ele alınmalarından gelmiştir. Rothko yaşamın belirsizliğini ve yaşam ile ilahi dünya arasındaki bağı resimlerdeki boya katmanlarının birbiri içinde kaybolmasıyla ve birbiri ile oluşturdukları geçişken yapı ile tasvir etmiştir. Lynton bunu kitabında şöyle ele almıştır:

“1947-1950 yılları arasında Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirdi. Bu renklerin hiçbiri berrak ve kesin değildir: Önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür; zemindeki renkler de neredeyse görülemeyecek kadar değişmeye yatkındır. Anlatılmak istenen çok basittir: ilk insanlara veya bugün ölüm döşeğindeki bir insana, İlahi Kudretin nasıl görüldüğünü verebilmek” (Lynton, 1991, s.246).



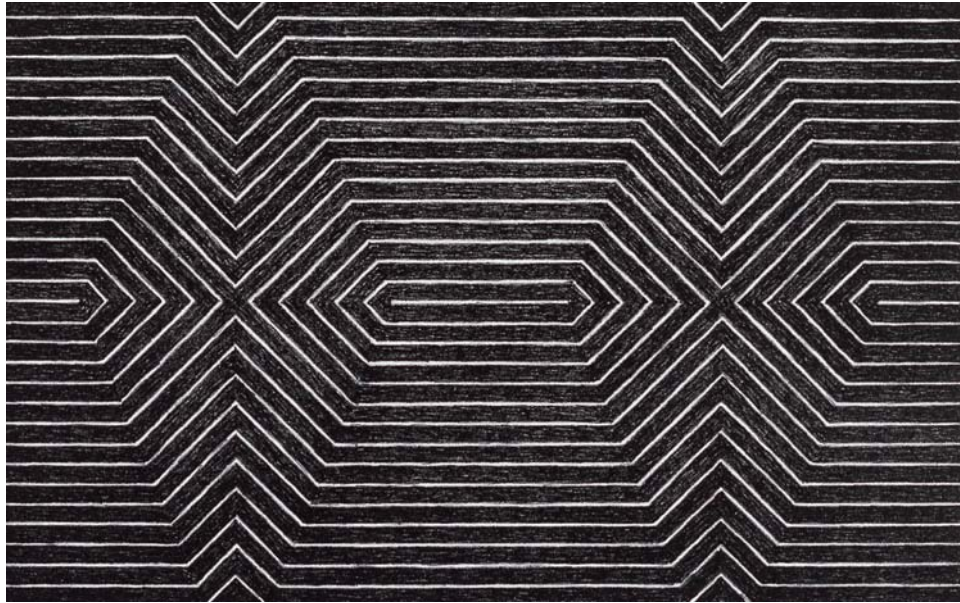
**Resim 8:** Barnett Newman, “Geceyarısı Mavisi”, 1970



Dışavurumcu ressamalar arasında en kuramsal sanatçılardan olan Barnett Newman'ın estetik beğenisinin temeli Immanuel Kant'ın estetik anlayışı olmuştur. Aydınlanma Çağı'nın en önemli düşünürlerinden biri olan Kant'ın estetik ve sanat yaklaşımlarındaki özerk niteliği üzerindeki etkisi yanı sıra yüce kavramı büyük bir önem taşır.

Immanuel Kant'a göre: Estetik yaklaşımı içerisinde "Yüce" kavramı evrensellik ve kendi kendine haz uyandırması bakımından "güzel"e benzer. Fakat "güzel" sınırlı "yüce" ise sonsuzdur. "Güzel", hayal gücü ve alımlama yetisi kavramlarının uyumu sonucu oluşur. "Yüce" ise bu iki kavramın uyumsuzluğunun sonucudur. Sınırlılık ve sonsuzluk durumu "yüce ve güzel" arasındaki karşıtlığın başlıca nedenidir.

Jean François Lyotard'a göre; Newman'ın yakalamaya çalıştığı "yüce" şimdi ve burada olandır. Mesaj yoktur; resim bir şey anlatmaz ve birinden ya da bir şeyden gelmez. Konuşan varsa bu Newman değildir. Bize fırça ve boya ile bir şey göstermeye çalışan biri yoktur. Mesaj resmin kendisidir ve "buradayım" der. Mesaj sunumun kendisidir ama sunulan bir şey yoktur. Newman'ın resminin konusu sanatsal yaratının kendisidir. Yaratının sembolüdür. Newman bize yalnızca biçimi verir, içeriksiz (ya da içeriği kendisi olan) bir biçimdir gördüğümüz (Lyotard, 1991). İçerik görünüşler dünyası varlıkları arkasında yatan, duyularla algılanamayan, belirsizlikler arkasında kalandır. Kant'ın "kendinden şey" ile tanımladığı "özler dünyası"na karşılık gelmektedir.



**Resim 9:** Frank Stella, "İsimsiz", Litografi, 1967

Frank Stella 1960'larda büyük ve düz renk boyanmış tuvaler üzerinde birbirine paralel, çapraz, ya da resim çerçevesini tekrarlayan çizgiler çizerek yapıtlar vermiştir. Statik ve tekrarlamalı yapıtlarıyla derinlik, üç boyut ve kütle gibi nitelikleri yanılsamaya uğratmış, yıllarca I,V ve Z biçiminde birbirine paralel, simetrik çubuklardan oluşan kombinasyonlar resmetmiştir. Stella ilk çalışmalarında geometrik yalın biçimler kullanırken tuvalin dikdörtgen durağanlığından, aynılığından sıkılmış ve farklı bir yorum deneyerek resimlerinin ortalarında delikler açarak tuvaldeki çizgilerin çevresindeki boş alanları kesmeye başlamıştır. Böylece ilk biçimlendirilmiş tuvallerini ortaya koymuştur. Bu resimlere baktığımızda nesne mekanı tamamlar, mekan da nesneyi. Frank Stella tuvalin dikdörtgen çerçevesi içinde derinlik ve nesne yanılsamasını ya da en aza indirgenmiş biçimlerin yol açtığı görsel çelişkileri yok edebilmek için çarpık geometrileri olan çerçeveler içinde resimler yapmıştır.

Frank Stella'nın resimlerinde, Minimalizm ile beraber temsile dayalı içerik kaybolur, belirsiz dünyanın belirsiz imgeleriyle oluşan, izleyenin içinde kaybolacağı anlam kargaşası en aza indirilir. Çok basit olan formlarla anlam görülebilir biçime indirgenir ve eser yaratıcısının eser üzerindeki izi belirsizleşir.

Stella resimlerinde kişisellikten uzak durarak ve ona ait bir iz olmasını istemez. Değişken dünyanın mutlak, dingin ve saflığa dayalı tarafına geçmek ister. Doğaya ilişkin betimlemelerden kaçarak oluşturduğu geometrik biçimlerle dengenin yalnızca resmin kendi elemanlarıyla oluşabileceğini savunmuştur.

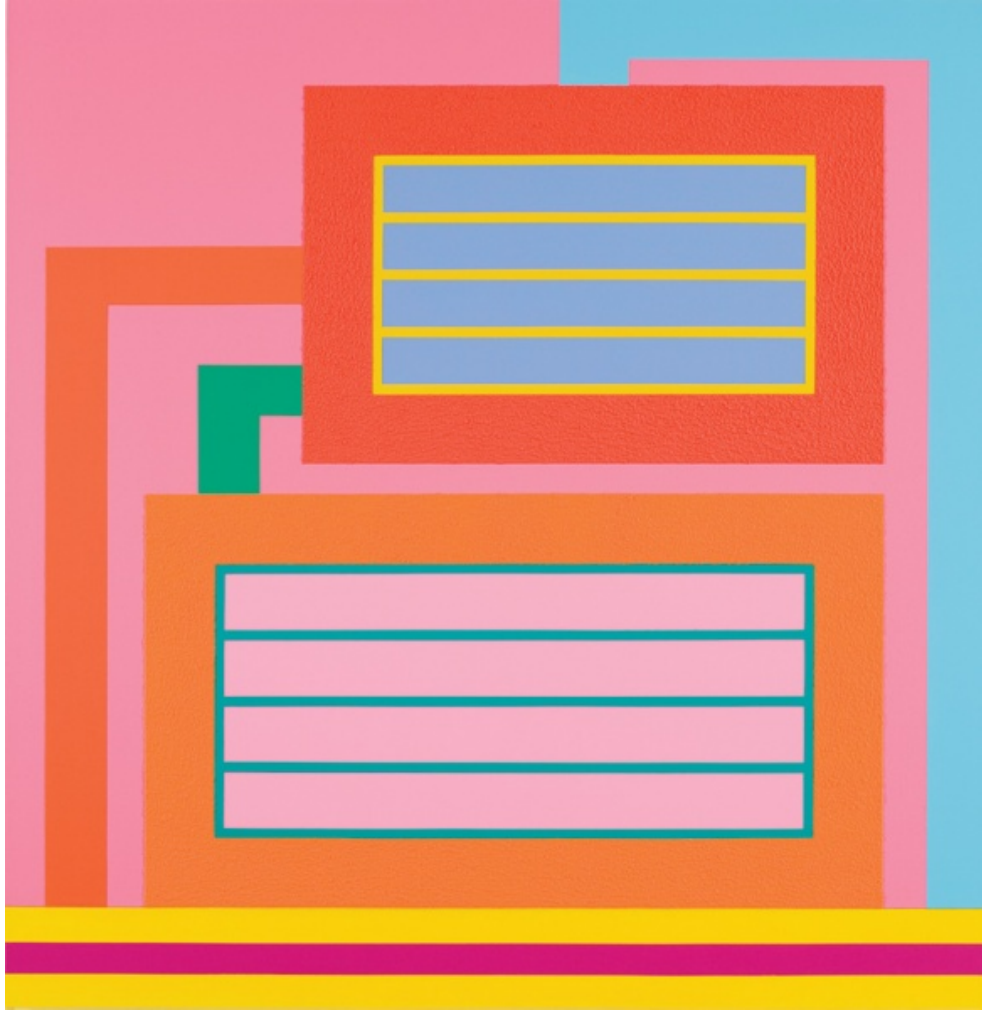
Görünümlerin gerçekliğini anlamlandırmadaki çelişki ve belirsizlik, formların gerçekliğini belirlemedeki belirsizlik geometrik soyut tarzda resim yapan sanatçıları bu yola sevk etmiştir. Görünenin ardındaki özü yansıtmaya çalışan, geometrik soyut tarzda resimleme diline sahip ressamlar, bu özün ancak asal formlar denen (daire, üçgen, kare) doğadaki temel formlarda olabileceğini düşünürler ve resimlerini de bu geometrik biçimleri kompoze ederek oluştururlar. Onlara göre kozmosun özü, ancak asal biçimlerle elde edilebilir. Çünkü bu biçimler yaratımın özünü temsil ediyorlar. Evrenin yaratımları incelendiğinde asal biçimler ortaya çıkıyor.

“Evrensel realite nasıl duyuşal gerçeklik için bir temel varlık ise, aynı Şekilde evrensel realitenin var oluş biçimleri için bir ilk örnek, bir estetik ontolojik ilk örnek, prototip olacaktır. Bu ilk örnekler, varlığın ilk biçimleridir. Bu ilk biçimler nerede bulunurlar diye sorduğumuzda, buna verilecek yalın bir karşılık, geometride, geometrik biçimlerde tarzında olacaktır. Soyut resmin geometrik biçim düzeninde, mutlak olan, ontolojik ilk örnekler olarak somutlaŐır ” (Tunalı, 2003, s.152).

Sanatın geometrikleşmesi, geometrik yapıya kavuŐması temelde sanatın yaşam ilgilerinden kopması anlamına gelir. Yaşam ilgileri deyince de, her Şeyden önce insan ile dış dünya arasındaki empirik-duyuşal ilgiler anlaŐılmalıdır. Bundan ötürü, geometrik sanat, yeni ilgiler düzeyinde, düşünsel ilgiler düzeyinde varlık koşullarını bulur, salt soyut bir sanat olarak kendine özgü varlığını elde eder. Böyle bir varlık olarak da o duyumlardan tümüyle kaçan, duyuşal tasavvurlar ve duyumlar yerine, düşünce süreçlerini soyut kompozisyon elemanları olarak kullanan bir hesap sanatı olur.

Geçtiğimiz yüzyılın sanatsal anlamdaki tüm hareketliliği içerisinde, 1970 ve 1980’lerin uygulamalarına karşı arayış içinde olan sanatçıların, dönemin pazarlama anlayışıyla iyi iliŐkiler kurmaya çabalayan bir resim anlayışı olarak ortaya koyduğu geometrik biçimlendirme dilinden söz edilebilir. Hal Foster “Bu anlayışın hızlı bir Şekilde, yeni geometri ve simlasyonizm olmak üzere olmak üzere iki tanımı” (Foster, 2009, s.132) olduğundan bahseder. Peter Halley, Koons, Steinbach, Taaffe, Bleckner gibi sanatlar, Neo-Geo olarak da bilinen yeni geometri akımının en önemli temsilcilerindedir. Yirminci yüzyılın özellikle son çeyreğinde etkin görünen bu akım, resmin yalın bir dile ulaştığı, hatta neredeyse yüzey boyamaya dönüştüğü bir savunuya sahiptir.

Öte taraftan ‘Simlasyonculuk’ olarak da adlandırılan Neo-Geo akımının temsilcileri, bu sanatın felsefeyle iliŐkili olduğu görüŐünü savunurlar. Özellikle Baudrillard’ın 1980’lerde ortaya attığı simülasyon düŐüncesinden beslendiklerini ve resimlerini bu doğrultuda yaptıklarını ileri sürerler. Hasan Bülent Kahraman’a göre bu sanatlar “felsefe resim iliŐkisini salt soyut bir düşünce üretimi olarak değil, yaşanan belli deneyimleri, denebilirse praksisleri çıkıŐ noktası olarak kullanırlar”(Kahraman, 2002, s.26). Kahraman’ın aktardığı üzere; “yazdığı yazılarda, kitaplarda, yaptığı konuŐmalar ve açıklamalarda yaptıklarını ve sanatını anlamak için önce Baudrillard’ın felsefesini bilmek gerektiğini söylüyordu. Yaptıkları o felsefenin ve düşünce sisteminin bir izdüŐümü, bir yansıması, bir tekabliyeti” (Kahraman, 2002, s.27) olarak tanımlar.



**Resim 10:** Peter Halley, “İsyan Potansiyeli”, 2009-10

Foster’a göre diyalektik olmayan bir bozgunculuğu içeren yeni geometri, görünüşü dışında soyut resim, “yöntemi dışında temellük sanatı veya söylemi dışında kurumsal eleştiri olmaktan öte değildir. Diğer yandan denilebilir ki çağdaş sanatın resim uzantısı olarak neo-geo, minimalizmin resimsel devamıdır” (Foster, 2009,s.134). Tuval yüzeyine indirgenen bu anlayış için, yirminci yüzyıl başlarından ortaya çıkarak bütün kültür alanlarını etkisi altına alan düşünsel fırtınanın yarattığı karmaşıklığın ve belirsizliğin dinginlenmiş görüngüsüdür denilebilir.

Kendini simülasyon resmi olarak ortaya atan Neo-Geo Baudrillard’ın simülasyon sistemine dahil olduklarını ve bu sistemden beslendiklerini böylece gerçeğin simülasyonla belirsizleştiği bu kurmacaya dahil olmaktadır. Neyin gerçek neyin simulakr (gerçeğin yerine geçen) olduğu belirsiz olan bu sistem neo-geo’ya kaynaklık

eden şeydir. Burdaki belirsizlik gerçeklik üzerinedir. Yani gerçeklik Baudrillard'ın belirttiği üzere artık üretilen bir şeydir; var olan bir şey değil. Bu nedenle gerçek artık Neo-Geo'nun geometrik inşasında olduğu gibi işlemsel bir şeye dönüşmüştür ve rasyonel olması gerekmez. Bir Kökene ihtiyacı yoktur. Bir töz ya da referans sistemiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Zaten Baudrillard'da bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek ya da simülasyon der.

### 3.1.1.2. Geometrik Olmayan (Organik) Soyutlamacılar

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

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

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

Kandinsky'nin erken dönemlerinde tuvale bireysel duygularını yansıttığı eserleri bunların ilk örnekleri sayılabilir. Bu örnekler içsel, tek defaya özgü ve belli bir kurala

uyarlanmamış tasarımlardır. Bu yaklaşım, özellikle yüzyılın ikinci yarısında belirgin hale gelmiştir.

Bu gruptaki eserler belli bir geometriye referans vermeyen anlatımlar şeklinde sezgisel, dış dünyanın etkilerinin yansıtıldığı bir ürün olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun temeli kimi zaman doğayı kimi zamansa sanatçının iç dünyasının kurgusuna dayanmaktadır.

“Atomun parçalanması ruhumda bütün dünyanın parçalanmasıyla eşti. En kalın duvarlar birden yıkılmıştı. Her şey anlık, geçici ve cansızdı. Bir taşın havada eriyerek görülmez bir hale geldiğini karşımda görsem şaşırılmayacaktım. Bilim ve dayandığı en sağlam temel ilkeler bana yok olmuş gibi geliyordu; Tanrısal yapılarını telaşsız bir elle taş ve taşla yapılandırarak yerde karanlıkta el yordamıyla gerçeklerin ardından rastgele konuşan ve körlükleri yüzünden bir nesneyi diğeriyle karıştıran bilginlerin yalnızca bir aldatmacası bir hatası” (Kandinsky, 2003, s.33).

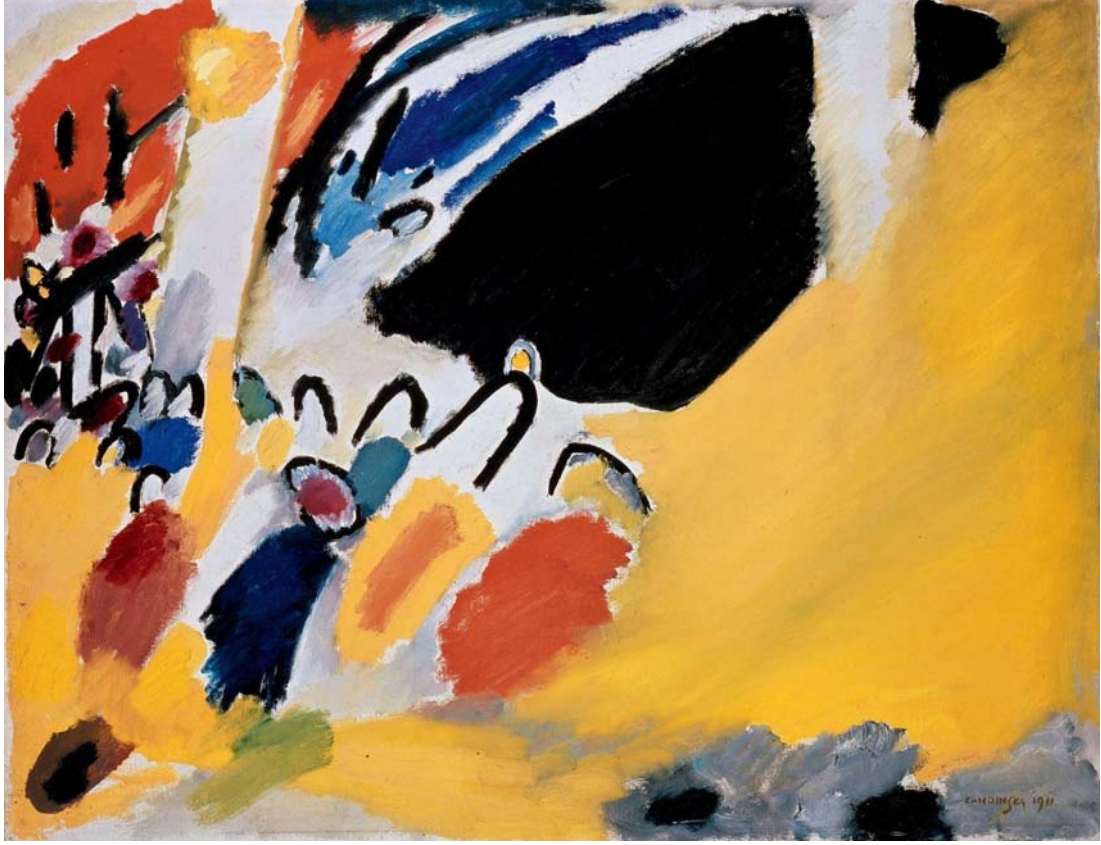
İnsanlığın rasyonalist bilgi sürecinde edindiği maddi varlık ve dıştaki evrenle ilgili edinilen bilgilerin değişkenliği ve bir zaman için doğru ve geçerli kabul edilen bir bilginin ileriki bir zamanda yanlışlanabilir olması insanın akıl ve bilim yoluyla vardığı sonuç ve bilgilerin mutlaksızlığı insanı bir güvensizliğe itmektedir. Bu durum Kandinsky'nin kişisel olarak soyut sanata yönelmesinde bir etken olabilir.

Kandinsky, “renklerin tıpkı müzik notalarında olduğu gibi belli titreşimlere neden olduğunu fark ettiği için, resmindeki nesne görüntülerini önce renge dönüştürmek, giderek de tamamen atmak istiyordu” (Yılmaz, 2006, s.63).

Kandinsky'nin resimlerinden nesneyi çıkarmak istemesinin bir başka nedeni de “hayli dindar biri olarak, materyalizme karşı olmasıydı (Sovyetler Birliği'ni terk etmesinde bunun çok etkisi olmuştu). “Hakikat ruhsal bir şey olduğuna göre, sanat da bunu yansıtmalı, kendini nesne boyunduruğundan kurtarmalıydı” (Yılmaz, 2006, s.63). Hakikatin belirsizliği, nesneye yansıyan yüzüyle resimde bize gözükmemesi gerekiyordu. Gerçeklik bu görünüşten ayrı olmalıydı. Kandinsky, Pozitivizm ve Materyalizmin yenileceğine, bunların yerini de ‘maneviyatçılığa’ dayalı yepyeni bir yaklaşımın almasıyla yeni bir çağın başlayacağına inanmaktaydı.

Kandinsky'ye göre, somut nesnelere soyut dünyaya yönelmedeki ilk adımlardan biri üçüncü boyutun reddi yani resmi tek bir düzlemde tutma girişimidir. Model yapma bırakılmıştır. Böylece somut nesne daha soyut bir hale getirilmiş ve ileri doğru önemli

bir adım atılmış olur... Resmi, tuvalin maddesel düzlemiyle ifade edebilecek ideal bir düzleme getirme girişimleri yapılmalıdır.



**Resim 11:** Vasily Kandinsky, “İzlenim III(Konser)”, 1911.

Kandinsky ve Mondrian, içsel duyularının önceliğinde soyutlama gerçekleştiriyorlardı. Bu anlayışın oluşmasında teosofik düşüncelere olan eğilimlerinin de payı vardır. Çalışmalarında üçgen ve haç gibi geometrik simgeleri, yatay ve dikey çizgileri kullanan Mondrian, bunları teosofik metinlerin yol açtığı düşüncelerle kurgulamıştır.

Bu metinlere göre, yatay çizgiler göksel olanı ve erkeği, dikey çizgiler ise dünyeviliği ve kadını temsil etmektedir. Yatay ve dikey çizgilerin çaprazlanması ise, tek, mistik hayatı, olumsuzluğu göstermektedir. Mondrian resminin son dönemlerinde görülen renklendirilmiş dörtgenlerin ya da çizgilerin kurgulanmasına da bu teosofik düşünceler kaynaklık etmiştir.



**Resim 12:** Jackson Pollock, “3 Numara”, 1949

Pollock, Tapies, Wols gibi sanatçıların eserleri için kullanılan ‘informel resim’ kavramı olabildiğince serbest, figürsüz, şekilsiz ya da nesnesiz bir yapıyla oluşturulan eserleri tanımlamıştır. Olasılıkların ve rastlantının bol olduğu, belirsizliğin her şeye hakim olduğu bir evrenin yansımasıdır bu resimler. Rastlantı ve olasılığın dolayısıyla belirsizliğin bu düzenin bir kategorisi olarak algılanması ve uygulanmasıyla birlikte ortaya çıkar çalışmalar. Sanatçılar işlerin ortaya çıkması için farklı metotlar denemişler. Sürrealizm, benimsediği düşünsel bakış açısıyla gerçeklikte olmayacak bağıntıları oluşturdukları; bir araya gelmeyecek görüntüleri irreal bir mekansallıkta bir araya getirdiklerinden dolayı akılla ya da mantıkla ilişkilerini kesmeye çalışan informel eğilimli sanatçılar için olumlu bir referans olmuştur.



Dada hareketinin ve Sürrealist sanatçıların sıklıkla kullandığı otomatizm (özdevinim) yöntemi informel resim yapan sanatçıları etkilemiş ve bu sanatçılar tarafından da sıklıkla kullanılmıştır. Otomatizm, “hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen bilinçsizce otomatik biçimde yapılan çalışma” (Sözen, Tanyeli, 1992, s.180) olarak tanımlanmaktadır. Jackson Pollock (1912-1956) bu yöntemi sıkça kullanmıştır. Otomatizmi mekanik davranışlarla yapılan bir dönüş değil, zorlukla elde edilebilen yüksek bir davranış biçimine ulaşma çabası olarak anlamak gerekir. Çünkü otomatizm için yoğun bir konsantrasyon süreci gereklidir. Bu da tekniğin kullanımını oldukça zorlaştırır.

Pollock gibi sanatı bilinç dünyasından çekerek, damlatma, fırlatma gibi aksiyonel bir tavır veya jestüel hareketleri kullanan ve bu trans haliyle farklı bir gerçekliği arayan sanatçılar belirsizlikle kuşanmış kavram ve nesnelere iz bırakmazlar eserlerinde. Çalışmalar bilincin süzgecinden geçmeden, saf olarak ortaya çıkarlar. Akıl ile çözülememiş dünya tablosu karşısında sanatçının gerçekliği farklı bir farkındalık ile çözme uğraşdır.

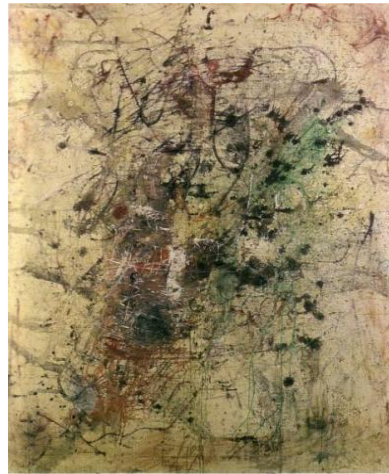
Wolfgang Schulze bilinen adıyla Wols'un çalışmaları plastik sanatlarda informel eğilimlerin oluşmasına, informel sanatın ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. 1952'de Michel Tapiès tarafından kullanılan informel sanat terimi 1960'lara kadar etkisini sürdüren ve devamında da action painting, taşizm, color-field, lirik soyutlama gibi farklı adlar altında yeni açılımlara olanak vermiştir. Yapısı gereği duygusal, içe dönük ve iç dünyaya ait çalışmalar yapılmakta olan informel eğilimler içerisinde anlamın değil yaratım sürecinin önemi büyüktür. Bu nedenle meditatif yollarla ya da uyarıcı ilaçlar, alkol veya uyuşturucu yardımıyla trans halinde çalışmalar yapılmaktadır. Bunun nedeni ise aklın ve mantığın tamamen dışarıda bırakılmasıdır. Çünkü onları, yaşadıkları bu acılara akıl getirmiştir. Rasyonalizmin etkileridir tüm bunlar. Fakat insan sadece akıldan ibaret bir canlı değildir. Duygu da insanı insan yapan değerlerden biridir. Dolayısıyla aklın egemenliğinden sanatı kurtarmak gerekir. Bu adeta meditasyona dayalı ve sanatçının kendi benliğini ortaya koyan ve onu yücelterek iç dünyasındaki imgeleri oluşturma gayreti, resim yaparak resimde kendini gerçekleştirme çabasının bulgularıdır. Sonuçta önemli olan gerçeği nesnelere dünyasında değil, kendi iç dünyasında aramaktır. İşte bu noktada mantığı devre dışı bırakma yolunda kullanılan yöntemler bağlamında

Uzak Doğu düşünce sistemlerinin etkileri görülmektedir. Belirsizliğin ve kaosun hakim olduğu, kararsız, düzensiz, karışıklığın ve hemen her şeyin kabul göreceği, olasılıkların bol olduğu bir dünya görünüşünde mutlak olana ulaşmak zordur. Gerçek olan bu belirsiz yapının dışında aranmalıdır. Bu da ancak aklın ve mantığın ketlenmesi ile mümkündür.

Umberto Eco'ya göre bu bilinç Barok Dönemden başlayarak gelişmiştir. Sanatçılar, "ilk kez Barok'ta, yasal olanın alışkanlığından kurtulmuş ve kendisinden yaratıcı davranışlar isteyen devingen bir dünya ile karşı karşıya gelmiştir" (Bozkurt, 1995, s:234). Atom çekirdeğinin parçalanması madde kavramını enerji kavramı ile değiştirir. "Daha önce madde, katılığı olan varlık demektir, artık "katılığı olan madde çözümlenmiştir, maddilik artık mevcut değildir. Bizim madde dediğimiz şey, kuvvet alanlarıdır ve birbirini izleyen olaylar değil, tersine bütüne ait olaylardır, sürekli biçim alan bir değişimin dinamik yapısıdır" (Tunalı, 1983, s.147).

Wols'un ve informel sanatın etkilendiği Uzak Doğu Budizm'ine göre evren ve onun görünüşü bir yalandır. Buda düşüncesi bunu şöyle açıklar:

"Evrende insanın bağlanabileceği hiçbir şeyin olmadığını söyleyen Buda'ya göre "ne özdekte ne de ruhta hiçbir şey sürekli değildir, ne biçim ne de öz vardır, her şey gelip geçicidir. Evrende ancak olaylar vardır, bunlar da geçici olarak bir araya gelip, yalan ve boş bir ben'le, yalan ve boş bir dünya yaratırlar" (Hançerlioğlu, 1979, s.197).

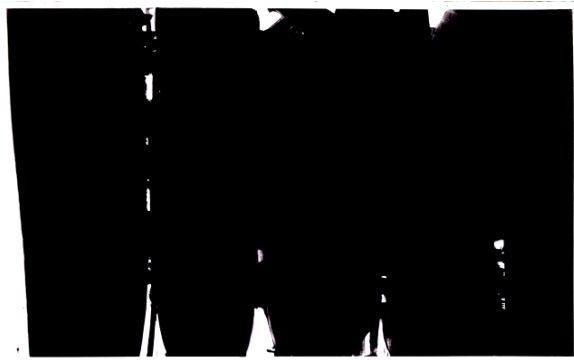


**Resim 13:** Wols, "Büyük Orgazm", 1947

Wols yaptığı çalışmalara tarih ve isim koymazdı. Bugün gördüğümüz çalışmalarındaki isimler onun ölümünden sonra çalışmaların ayrılabilmesi için eşi Grety Wols ve Fransız bir koleksiyoner olan ve Wols'un resimleriyle ilgilenmiş Henri-Pierre Roche tarafından verilmiştir. Wols'un resimlerini isimlendirmemesinin nedeni belirli bir görüntüyü tanımlamak istememesinden kaynaklanıyor olabilir. Çünkü esere verilen isim eserin genel bir bağlayıcısı olur. Yapıtlarla doğrudan ve engelsiz bir biçimde bağ kurmamızı engeller. Kavram ve nesnenin göstergesi bizi kendi yönlendirmesinin boyunduruğuna sokar. Halbuki Wols, Taoist fikirlerden öğrendiği şekliyle de mutlak olanı belirsizliğin içinden seçmek istiyordu. İnfornel Sanatın isminden de anlaşılır şekilde şekilsizliği ve nesnel formülasyonlardan uzak oluşu onu dar bir biçime sokan kavramı yani ismi içinde aynıydı. Bu da onun, gerçeği kavrama ve aktarma şekli olarak tek bir yapı içerisinde, tek bir formülde duraksamamasına neden olur. Bu konuda da yine Lao Tzu'nun kitabındaki aforizması açıklayıcı ve Wols'un bu hareketini temellendirici olur:

*“Buna şekli olmayan şekil denir,  
Maddesi olmayan görüntü”*  
(Cardinal, 1978, s:89)

Son dönemlerdeki Wols'un çizmeye çalıştığı şey şekilsiz şekil, maddesiz görüntü değil midir? Kalemimi çizgileri ve noktaları vasıtasıyla bunların hepsini bir araya toplayan onların ayrılıklarını birleştiren ve yüce bir bütünlükte onları birleştiren bölünmezlik ve bütünlük hissini vermeye çalışmıyor muydu? Çoklu değerlilik, çoklu figürasyon, metaforik üretkenlik... Wols'un sanatının ana özellikleri sınırları olmayan bir farklılaşmama ve bütünlük içerisinde birleşir.



**Resim 14:** Pierre Soulages, “Kompozisyon”, 1968.

Doğunun felsefesinden etkilenen bir diğer sanatçı Soulages'ın yapıtları genellikle parlak renkler üzerinde, birbirini sepet örgüsü gibi kesen rujan parlaklığında ve siyahlığında geniş bantlardan oluşur. Son yapıtlarında, yüzeye boyanın kabarık çizgiler halinde uygulanmasıyla doku kazanmıştır” (İnformel Sanatçılar, 2008). Sanatçı Kline, Tobey gibi sanatçılar gibi Doğunun sanatından ve felsefesinden etkilenmiştir. Çalışmalarında Doğu yazı karakterinin izlerine rastlanır. Siyah renk onun için vazgeçilmezdir, siyahın yarattığı ışığı resmini tamamlayan bir öge olarak kullanır. Siyah belirsizliktir, bilinmeyendir. Belirsizlik ise insanın makus talihidir; yaşamın kaotik yapısı içinde her şeyin kesinlikten uzak olması, çelişkinin bu şeylere sıkı sıkıya bağlılığı bize hiçbir nesnenin gerçek değerini vermez; bu bilinç ancak bir üst düzey algıyla kavranabilir. Bu ise Camus'un “Sisifos Söyleni'nde” belirttiği gibi şu an için olanaksızdır:

“Beni çevreleyen, bana çarpan ya da beni götüren bu dünyada, bu kaostan, bu herşeyin başı rastlantıdan başka, kargaşadan doğan bu tanrısal denklitten başka herşeyi çürütebilirim. Bu dünyanın kendisini aşan bir anlamı var mı, bilmiyorum. Ama bu anlamı bilmediğimi, öğrenmenin de benim için şimdilik olanaksız olduğunu biliyorum” (Camus, 2007, s. 56).

Her sanat yapıtı aykırılıkların, her düzen bir kaosun uyumudur. Bu sonsuzluk içerisinde her şeyin tanımlanamaz bir denge ve düzen içinde olması, her şeyin birbiriyle etkileşim içerisinde bulunması gerekir. Yenişehirlioğlu'na göre:

“Bu uyumun içinde, kozmos-kaos ikilisi vardır. İkisinin bir arada bulunması bir gerekliliktir. Evren canlı olduğuna göre, biz bu canlılığa ve evrene bağımlıyız. Çünkü, biz de evrenin bir parçasıyız. Her türlü yaratımızda bu uyumu ve uyumsuzluğu bir arada yaşamaktayız. Yani hem kozmosu hem kaosu. Organik bütünlük içinde yaşarken, bir yandan da inorganik bütünlük içinde yaşamak söz konusu. Duygular ve düşüncelerle birlikte, aynı zamanda maddesel olarak yaşamak zorundayız” (Yenişehirlioğlu, 1994, s. 51).

Belirsizlik düzenin üzerinedir. Doğanın, evrenin, varoluşun ve bunların içinde birbirini yadsıyan zıt unsurların yarattığı kaos üzerine. Bu zıtlık sanatta da dönemsel olarak var olmuştur aslında. “Örneğin Gotik duygusallığını, Rönesans akılcılığı izler. Barok ise duygusallığını bir müddet sonra Klasizm'in akılcığına bırakır. Klasik akılcılık bir sonraki aşamada Romantik duygusallığı karşımıza çıkarır. Romantizmden gerçekçiliğe, gerçeklikten yine bir mistik dünyaya açar kapılarını” (Seher, 2000, s.14). Hayatta her şey zıttını da içersinde barındırır düşüncesidir bütün bu oluşumlar. Biri diğerine göre

daha baskın bir konuma gelmeye başladığında diğeri kendini bir şekilde ortaya çıkarır. Bu uslanmaz didişme hiç bitmez. Oluşan devinim belirsizliği yaratır.



**Resim 15:** Pierre Soulages, “İsimsiz”, 2008.

Rodin ‘Sanat dünyayı anlamak ve anlatmak isteyen bir düşünce çabasıdır’ der (Erinç, 98, s.83). Hayatı tanımada giz ve kuşkunun mutlak hakimi olduğu düşüncelerimizde, görüntülerin altındaki kavramları kavramada, sezgi ile birlikte “belirsizi”, “tanımsızı” şekillendirmemizi sağlar sanat. Belirsizlik insanın kendi bilincine varması ile birlikte ortaya çıkan ve bilgi ve deneyiminin artmasıyla beraber kendisini ve çevresini çözümlene arayışıyla birlikte gittikçe büyüyerek yayılır.



**Resim 16:** Mübin Orhon, “İsimsiz”, 1961.

Mübin Orhon'un resimlerinde, insanın kendine ve doğaya ilişkin bu çözümleme gayretinde sahip olduğu belirsizliği görebiliriz. Doğanın ve insanı çevreleyen her şeye ait görüntülerin tanımlanmasındaki olanaksızlık ya da bu görüntülerin aitliğindeki giz, Orhon'un resimlerinde tanımsızlık olarak karşımıza çıkar. Tanımsızlık, doğanın şeylerine ait retinamıza düşen görüntülerin gerçek anlamlarını tanımlamadaki güçlükten kaynaklanmıştır. Bilişsel ve duyuşsal olanaklarımızın yetersizliği Orhon'un resimlerinde, bu şeylere ilişkin görüntülerin yadsınmasıyla gerçekleşmiştir. Onun resimlerinde bu dünyanın gözle görülür ya da nesnel diyebileceğimiz hiçbir verisine rastlamayız. İnsanın evreni tanımlandırma arayışındaki belirsizlik ve gözle görülenin gerçekliğindeki şüphe, var ile yok arasındaki bir anlayıştaki renk ve saydamlıkla beraber oluşturulmuştur. William Barrett "İrrasyonel İnsan" adlı eserinde sanatçının bu realitesini "Zira bu dünya son derece tıktık, saydam olmayan ve anlaşılmaz bir dünyadır: Modern sanatın kalkış noktası bu gerçektir." (Barrett, 2004, s.83) diye tanımlamıştır. Shakespeare ise insanın şeyleri kavrama ve adlandırma sürecindeki bu belirsizliği ve karmaşayı "Yaşam bir hikaye, bir aptal tarafından söylenmiş ve gürültü patırtı dolu ve hiçbir anlama gelmeyen" sözleriyle anlatmaya çalışmıştır.

Orhon'un resimlerinde, görüntü ve anlam kargaşasının hakim olduğu bu düzende, kendi imgesini ve düzenini yaratma gayretini görebiliriz. Her şeyin, her nesnel varlığın kendisini yadsıyabileceği bir dünyada, nesnelere arınmış yalın bir düzeni amaçlamıştır. O hazır anlamları ya da imgeleri kullanmak yerine kendi sezgisel çabasıyla gerçeğe ulaşmaya çalışmıştır. Bu amacında duyularının müphem verilerine güvenmemiş, daha içsel ve doğru bir arayışa yönelmiştir. Varlığı, beş duyuyla elde ettiğimizin, yani empirik bilginin dışında açıklamaya ihtiyaç duyduğunu sezdirir Orhon bize. Belirsizliğin ve gerçekliği örten bir sisin varlığını hissettirir. Tutarlılığın ve tanımlamanın olanaksızlığını, irrasyonel olan bu dünyanın ancak irrasyonel imgelerle betimlenebileceğini hatırlatır.

Nobel ödüllü Alman fizikçi Werner Heisenberg 1927 yılında ortaya attığı ve 'Heisenberg'in Belirsizlik İlkesi' olarak bilinen teorisiyle doğaya ilişkin şeylerin fiziksel durumlarını bilmeye ve tahmin etmeye ilişkin yeteneğimizin ciddi sınırlara sahip olduğunu göstererek, bize belki de sonunda irrasyonel ve kaotik olabilecek bir dünyaya yönelik ufuk açmıştır. Zira bilinmeyi bilinir kılma gayreti içindeki bir bilim

insanın ortaya koyduğu bu teori, sanat ile birlikte sezgisel bir çabayla Orhon'un resimlerinde ortaya çıkmış olabilir mi? Ya da sanat ile bilimin bir yönden, yani gizin ardındakini görme çabası ile amaca gittiğini düşünürsek, Orhon'un Heisenberg'in bu çözümlerinden haberdar olduğunu düşünebilir miyiz? Sonuç olarak evrene ilişkin bu belirsizliğin izlerini gördüğümüz Orhon'un resimleri doğanın imgelerinden oluşan bir gerçekliğe güvenmemeyi destekler niteliktedir. Onun gerçekliği bilinenin dışında bir gerçekliktir.

Orhon kendinden öncekilerden (Nicolas de Stael, Hartung, Bram van Velde, Poliakoff, Tal Coat, Manessier, Ubac...) farklı bir soyut resmin peşindeydi. Bu ressamardan Fransız kökenli kimileri "kendi" resim gelenekleri içinde yer aldıklarını ileri sürüyor, Paris Ekolü içinde anılan "yabancı" ressamlarla aralarına bir sınır çekmeye çalışıyorlardı.

"Mübin, tıpkı dostu, Amerikalı ressam Sam Francis gibi, yalnız Fransız değil, herhangi bir geleneğe sahip olmak istemiyordu. Ne Cezanne'nin doğa yorumları, ne Van Gogh'un resmi bir varoluş sorunsalı olarak algılayışı, ne Picasso ile Braque'in Kübizmi, ne kuzeyin ışığı (Nolde, Munch), hatta ne de Kandinsky'nin soyutlama kuramları, Dubuffet'nin Art Brut'ü, onun resim çalışmaları içinde yönlendiriciydi. Oysa, bu ressamardan bazılarını, hiç değilse kişilik yapılarıyla kendisine yakın duyuyor olsa gerekti. Van Gogh'un yalnızlığı, Munch'un, Nolde'nin resimlerindeki dramatic öge, Kandinsky'nin soyut resmi temellendirme çabaları, Dubuffet'nin Batı resmini tümüyle yadsıyan, bilgini değil, ilkelin yaratılarına duyduğu ilgi Mübin'e yabancı değildi. Ama o, ne resminde, ne de konuşmalarında bu tür bir gönderide bulunmazdı. Geçmiş olmayan bir resim yapmak istiyordu" (Edgü, 2003, s.154).

Orhon'un resimleri hiç kuşkusuz soyuttu. Ama bir soyutlamanın sonucunda soyut değillerdi. Dış dünyadan herhangi bir iz ya da bu dünyaya dair bilinen bir biçim içermedikleri için soyuttu. "Kendinden başka bir şey olmayan, başka herhangi bir şeye gönderide bulunmayan, bir nesne; bir tablo" (Edgü, 2003, s.154).

Bir resmi okumasını bilen bir göz bu tabloda neyi görüp okuyabilirdi? Mübin'in tuvalini bir resim haline getirmekten başka gayreti yoktu. Önünde tuvali, elinde fırçası ve boyalarıyla ne resmedeceğini önceden bilmiyordu. Eğer karşınızda bir elma varsa ve ressam bunu bir daire biçiminde tuvaline aktarıyorsa, bu kuşkusuz, bir soyutlamadır. Ama var olmayan bir şeyi ya da ressamın deyişiyle boşluğu soyutlamak olası mıdır? Evet, boşluğu dolduracaktı ama, ne bir istif, ne bir çizgi, desen, ne bir nesne ya da figür



yoktu bu yaratımda. Bu tuvalde dış dünyanın hiçbir izi yer almadığı gibi, “biçim” diye adlandırılabilir görsel bir öge de yer almıyordu. Tuval, üzerinde çalışılan bir resme dönüşüyordu. Tuvalin dört bir yanına uzanıyordu ressamın fırçası. Resimlerine çerçeve konulsun istemiyordu. Çünkü onlara bakan, boşlukta onların devam ettiğini düşlemeliydi.

### 3.2. ÇALIŞMALAR ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

Belirsizlik, yaşamı anlamı çabası içinde, doğruları ve yanlışları bir tarafa koymaya çabalarırken, gerçeği ararken insanın içine düştüğü durumdur. Bu olgu, çelişkinin ve zıtlıkların hakim olduğu bir evrenin ve insan varlığının bilinmeyenine esaretine kapılmasının bir sonucudur.

İnsan, gerçeği arama çabası içinde doğru olanı her bulduğunu sandığında, bunun o zaman, koşullar ve yer için geçerli olduğunu saptaması da çok geç olmamıştır. Bunun gerçekliği aslında beraberinde çelişki ve belirsizliği de getirmiştir. Bu saptamaların, aslında düzensizliğin ve çelişkinin pek çok bulgudaki görünüşü, belirsizliğin küçük düzenlerin içinde hakim olan büyük düzene de ait bir olgu olduğu gerçeğini sunmuştur. Belirsizlik aslında sistemlerin içinde vardır. Sistemin kendisi ona aittir ve bunun üzerine inşa edilmiştir. İnsan gayreti, çözüm yolunda belirsizlik ile çatılmalı ve gayreti, belirsizliği feda ederek yanlışları formüleleştirme şeklinde olmamalıdır. Gerçekliğin gizini aramak ve hakikati bulma üzerine Rodin şöyle bir açıklama getiriyor:

“Belli bir yanlışlığı formüleleştirmek, bir hakikâti tanıtmaktan çok daha kolaydır. Hakikât kendini benimsetir; onun karşısında gözlerinizi ne kadar kısarsanız kısın ışığıyla sizi kör eder. Kabul edilmiş hakikâtle de yürümek, doğayı doğrudan doğruya görmeye çalışmaktan çok daha kolaydır. Birinci yolu seçtiğinizde, eğitim sayesinde hemen sonuç alırsınız; ama daha sonra gözleriniz açıldığında ne kadar büyük bir yanlış içinde olduğunuzun farkına varırsınız” (Rodin, 2006, s.131).

Hakikati bulma, doğaya ilişkin nesnelerin optik görüntüsünün altındaki özü bulma çabası ve bu yöndeki rahatsızlığı sanatçıyı doyuma ulaştıran süreçtir. Jean Dubuffet, sanatta gerçekçilikle ilgili şu açıklayıcı satırları yazmıştır:

“Pek çok kişi, resme, ressamın gördüğünün kopyasını bulacağına güvenerek yaklaşır. Gerçekten gördüğünü yansıtmayı amaçlayan ressamlar vardır belki, ama onların yaptıklarını anlamak zordur: gördüklerini görüyorlarsa demek doyuma varmışlardır, o zaman niye onca sıkıntıya girerler. Başkalarına göstermek için mi? Ne iyi yürekli! Oysa ressam, görmeyi dilediği ve ancak kendi yarattısıyla var olanı sunmayınca, bana ilginç gelmez. Kısaca, ressamın haklı resim yapma nedeni, izleyicinin sandığı gibi, gördüklerinin resmini yapmak istemesi değil, aksine, görmediğini, ama görmeği dilediğini yapmak istemesidir” (Ragon, 2009, s.54).

Belirsizliğin gerçeklikle ilişkisi, sanatın öz arayışı ve belirsizliğin aslında yaşamın bir gerçeği olarak kabullenilmesi çalışmaları temellendiren unsurlardır. Problem olarak alınan ‘belirsizlik’ soyut sanatın oluşumunda yer alan temellerle yakından ilişkilidir. Bunun çözümlenmesinde kullanılan dil ise bu yöndeki felsefi görüşe uygun olarak gelişmiştir.



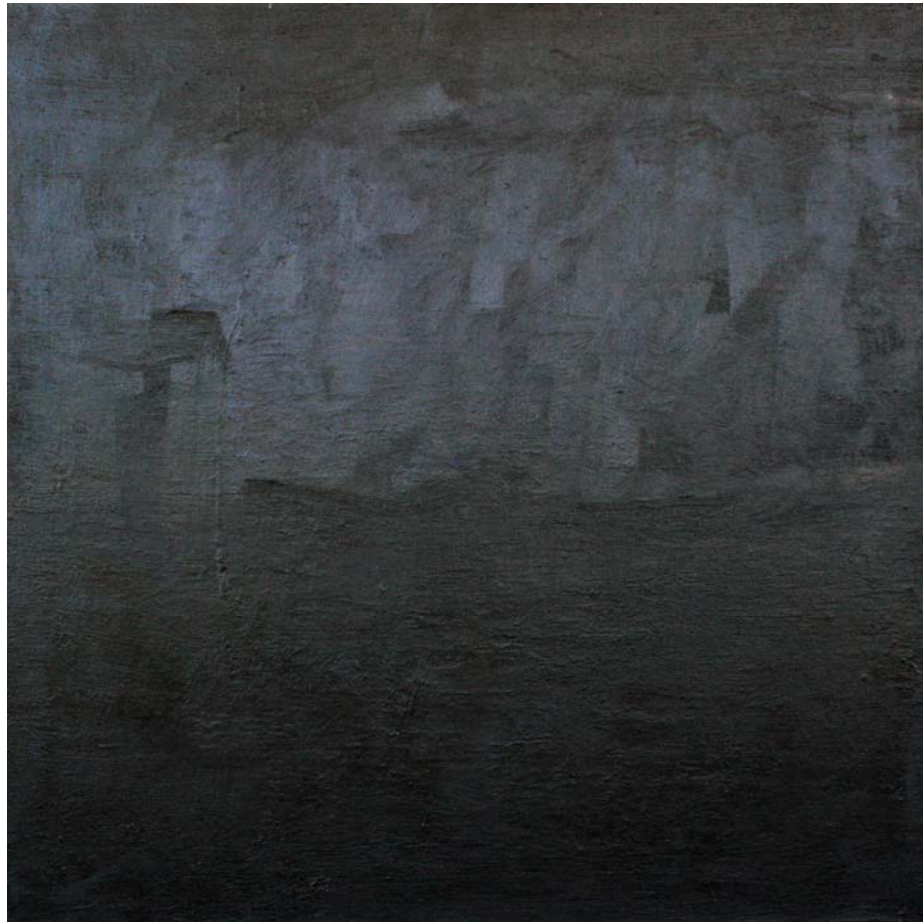
**Resim 17:** “Belirsizlik 1”, Tuval üzerine yağlıboya, 150x150cm., 2012

Resim 17’de siyah bir yüzey ile bunun üzerine tuvalin sağ tarafına yakın bir bölgede oldukça kaba bir biçimde sürülmüş mavi bir leke vardır. Siyah yüzey diğer tüm

resimlerde de temsil ettiği şekliyle aslında belirsizi karakterlendirir. Varlığın tanımlanamazlığı onu belirsizliğe götürür. Varlığın en evrensel kavram olması onu tanımlanamaz kılar. “Varlık” varolan-şey olarak kavranmaz. “Varlık” varolan şeyler gibi belirlilik kazanmaz. Varlık daha yüksek kavramlardan türetilemez ve alt kavramlarla da sunulamaz. Elbette Varlığın varolan-şey gibi olmadığı anlaşılabilir ancak onun ne olduğu konusu tanımsız kalır. Siyah renk tanımsızlığın da ifadesidir. Siyah tüm renkleri kırar. İnsan tarafından isimlendirilmiş doğadaki herhangi bir nesnenin oluşumuna izin vermeyen bir cüretle, oluşabilecek bir kompozisyonu ya da vuku bulabilecek bir imgeyi görsel algımızın dışına iter. Amaç izleyeni, bilinenlerin dışında, belleğimizdeki hakim imgelerden ve bu imgelerin belleğimize kazınmış görüntülerinin altındaki anlamlardan uzak tutarak herhangi bir yönlendirmeye olanak vermemektir. Resmin sağ tarafındaki mavi leke insanı temsil eder. Belirsizliğin ortasında, varlığına ilişkin bir cevap bulamamış insanı. Bilmenin imkansızlığa ulaştığı noktada durmaktadır insan. En temel sorusu cevapsızdır. Varlık, kurulan her cümlede “dır” kopulası olarak oradadır ancak anlaşılmaz olarak kalır. Oysa cümle içinde sıradan bir anlaşılabilirlik içinde durduğunu düşünürüz ve önemsemeyiz. Buna rağmen “varlık”ın anlamına ilişkin sorunun sorulması ilkesel bir zorunluluktur. Çünkü her durumda bir varlık anlayışı içinde yaşıyoruz ve bu “varlık”ın anlamı hakkında sadece içi boş önyargılara sahibiz. Varlığın anlamına ilişkin soruyu formüle etmeye çalışırız. Ancak ‘Varlık’ ne anlama gelir sorusuna bir cevap bulunmaz. Varlık bu cümledeki varlık bildiren “-dır” yoluyla saptanır. “-dır” varlığın anlaşılması düşüncesini sürdürmemiz için bir dayanaktır. “-dır” sonuçta bir şeyi imlemek üzere orada durur. Hakkında bilmediğimiz ancak anlamayı sürdürerek sorduğumuz şey, onun ne olduğudur. Açıkça farkında olduğumuz şey varlık konusundaki anlayışımızın bulanık ve kesin olmayışıdır. Bu belirleme varolan şeyin anlaşılabilirliğinin güvencesi, başka bir deyişle temelidir. Varlığın anlamlandırılmasında sanat, insan, tarih, tin ve bilim gibi kavramlar bu sorgulama alanının nesnelere olarak temalaşır. Bu sorgulama alanına sokulmalarıyla bu bilimlerin zeminlerini kendileriyle birlikte kaydırmakta, bazen de onları bu nedenle bir krize sürüklemektedir. Heidegger bu durumu şöyle ifade etmiştir.

“Bilimlerde, temel alınan varlık ve varolan üzerine sürekli bir kriz yaşanmıştır. Bu onlardaki devrimlerle ve paradigma değişimleriyle sonuçlanır. Bu krizin temelinde varlık hakkındaki felsefi düşünce yatar” (Heidegger, 2004, s.29).

Önermelerin varlık üzerine olmasıdır aslında belirsizliğe yol açan. Doğrunun ve yanlışın olmamasındandır. Bulanık mantığın varlığıdır. Matematiksel olarak “bulanıklık”, “çok değerlilik” demektir, ve kökenleri, kuantum mekaniğindeki “Heisenberg”in konum-momentum belirsizliği ilkesine dayanır. Bu ilke der ki, bir elektronu gözlerken, konumunu ve hızını aynı anda doğru olarak belirlemek mümkün değildir. Bu iki niceliği aynı anda ölçerken yapılacak hatalar, kabul edilebilir sınırlara çekilemez. Üç değerli bulanıklık, “doğruluk”, “yanlışlık” ve “belirlenemezlik”e ya da “varlık”, “yokluk” ve “belirsizlik”e karşılık gelir.



**Resim 18:** “Belirsizlik 2”, Tuval üzerine yağlıboya, 150x150cm., 2012

Soyut sanatın özü bulma çabası, gerçekliğin gizini elde etmedeki tutkusu İpşiroğlu’nun ‘Çağdaş Düşünce’ isimli kitabında sanatçıyı tarifinde şöyle açıklanır:

“Gerçeğin aranişında, öncü görevini yürütür böylece sanatçı. Kahramanca bir edimdir gerçekleştirdiği. Ama bu edimi, geleneksel kahramanlık kavramlarıyla bağdaştırmak da güçtür. Ne savaş kazanmış bir komutan, ne yeni bir anakara

açınlayan büyük bir denizci, ne ünlü bir devlet adamı, ne ay fatihi, ne televizyon yıldızı, ne de en pahalı satılan bir futbolcudur o. Klee'nin de belirttiği gibi, çok alçakgönüllü bir konumu vardır, gürültüsüz patırtısız yapar işini. Uygarlığa katkısı ise adı göklere çıkarılan hiçbir kahramaninkinden geri kalmaz. Gerçi bu katkı, hemen paranın ya da maddesel değerlerin ölçüsüne vurulmamaya, nesnel değerlerden geçirilmeye elverişli değildir. Ama sanatın gereksizliğine bir kanıt olmaktan da çok uzaktır bu durum. İnsan varlığı ile evrenin, açıklanmadık sayısız gizi dururken daha, sanatın kendi simgesel yöntemleriyle, bu gizlerin örtüsünü kaldırma çabaları, neden gereksiz olsun?" (İpşiroğlu ve diğerleri, 1987, s. 115)

Soyut sanatın yaptığı psikolojik bir yönlendirmedir bir bakıma. Wilhelm Worringer'in 'Soyutlama ve Özdeşleşim' adlı tezinde naturalist olmayan sanat eğilimlerini açıklamak için kullandığı 'soyutlama içtepisi'nde belirttiği gibi:

"İlkel insan, dış dünya nesnelere arasında yitik, zihinsel bakımdan çaresizdir, dış dünya olaylarının bağlamında ve değişik görünüşlerinde yalnız belirsizlik ve keyfilik görür. Cesaretli bir karşılaştırma yapılırsa: 'Kendiliğinden şey' içtepisi, en güçlü bir biçimde sanki ilkel insanda bulunur. Dış dünyaya zihinsel yönden gitgide egemen olma ve alışkanlık, içtepinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak, insan zekası, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alın yazısı olarak 'kendiliğinden şey' duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür" (Worringer, 1993, s.23).

İlkel insanın içine düştüğü bu durum, soyutlama içtepsinin temelinde yatan psikolojik nedendir. Yani iç huzursuzluğun bir göstergesidir. Ayrıca "ilkel insan, ancak, geometrik soyutlamanın zorunluluğunda ve değişmezliğinde huzur bulabildi. Geometrik soyutlama, insan için erişilebilir olan mutlak biçimdir" (age., s.43).

Sanat dünyasına, nesnelere parçalama, özünü verme eğilimleri ile giren soyut sanat; aklın soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Maleviç'te "yıkma" ve "yok etme"ye dönüşmüştür. Mondrian ve Maleviç, soyutlamanın yetersiz olduğunu, evrenselliğe açılabilmek için, doğaya bağlı düşünce biçimlerinin ve dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiğini savunmuşlardır. Resim 17'de Mondrian ve Maleviç'in söylemine iz düşen anlamda, nesneden ve yönlendirmeden uzak bir oluşum vardır. Bu biçimin inkarı niteliğindedir. Belirsizliğin kabulüdür. Entropi, Heisenberg'in Belirsizlik Kuramı, Görelilik Kuramı gibi belirsizliğin sistemin kendisi olduğuna işaret eden bir kabullenmedir bu. Bu sav nesnelere kabul etmez. Onların gerçekliği ve bununla birlikte

sembolize ettiği ifadeler anlatım için ya da kurgu için gereksizdir. Bu nesnelere oluşturulmuş bir düzen öze yönelik değildir ve aldatıcıdır.



**Resim 19:** “Belirsizlik 3”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm., 2012

Resim 19’da tuval yüzeyi düzensiz bir şekilde, fırçanın tüm olanakları kullanılarak siyah, yeşil ve mavi arasında bir renkle oluşturulmuştur. Tuvalin altında ise iki açık alan bulunur. Bu açık alanlar düzensizliğin ve rastlantısallığın hakim olduğu ve bunun artarak devam ettiği evrende kalan son düzenli alanlar olarak bulunurlar. Siyah’ın hakim olduğu alan boş alanların sınırlarını geçmeye hazırdır ve düzensizlik varlığını arttırmaktadır. Bu entropi kuramında ikinci yasayla geçen bulguya denk düşer:

“İkinci yasanın, entropinin temelinde şu fikir yatar: Evrendeki her şey belirli bir yapıya ve değere sahip olarak başladı, fakat geri dönülemez şekilde, gelişi güzel, kaosa ve ıskartaya gidiyor. Entropi, evrenin bir alt sistemindeki elde edilebilir enerjinin, elde edilemez enerjiye veya kullanılabilir enerjinin, kullanılamaz enerjiye ne ölçüde dönüşmüş olduğunu belirtir. Yine entropi yasası uyarınca ki bu nokta çok önemli, ne zaman dünyada ya da evrende düzenli bir durum oluşsa, bu, yakın çevresinde daha büyük bir düzensizliğin doğması pahasına gerçekleşir. Entropi yasası, tarihin ilerleme demek olduğu fikrini yıkar. Bunun yanında, bilim ve teknolojinin daha düzenli bir dünya yarattığı fikrini de reddeder” (Kavadarlı, 2002).

Entropi arttıkça evren ve evren içindeki bütün kapalı sistemler, doğal olarak çürüme eğilimi gösterir. Birbirinden olan ayrılıklarının yitirirler, olasılığı en az olandan en çok olan duruma yönelirler. Özellik ve organizasyonun bulunduğu bir ayırım ve organizasyon durumundan, bir örneklik ve karmaşanın bulunduğu bir duruma doğru giderler.

“Kapalı bir sistem içinde entropi sürekli artmaktadır. İşte bu nedenle de kapalı bir sistem olan evrenin entropisi de sürekli olarak çoğalmaktadır. Böylece evren, olasılığı en az olan bir durumdan, olasılığı en yüksek olan bir duruma doğru sürekli bir akış içinde bulunmaktadır. Canlı organizmalar ve makineler de bunun tam tersine bir akış göstermektedirler. Ancak kendileri de bu evrenin birer parçası olan bu sistemler bölgesel ve geçici olmak zorunda, yani bir süre sonra genel entropi akışına uymak zorundadır. İşte bu nedenle, canlılar ve makineler ölümlü, yani sonludurlar. Bütün bunlardan açıkça görüleceği dibi, evren sürekli olarak bir düzensizliğe doğru sürüklenmektedir. Çünkü en düzenli durum, olasılığı en az olan, en düzensiz ise olasılığı en yüksek olan durumdur” (Kabaş, 1976, s.77).

Resim 18’de siyah alan içinde kalan sağ taraftaki mavi leke diğer çalışmalarda olduğu gibi insanı temsil eder. Rastlantısallığın, düzensizliğin ve bunun sonucu belirsizliğin sınırları içinde kalmış insanı... İnsanın artık çevresini çevreleyen nesnelere bir farkı kalmamıştır. Resim 18’deki gibi insanı niteleyen mavi leke artık nerdeyse onu çevreleyen renk ile bir olmaktadır, kişiliğini ve ruhunu kaybetmiştir. Cezanne bunu Fischer’in Sanatın Gerekliği adlı yapıtında şöyle dile getirmiştir:

“İçinde yalnız nesnelere değeri olan yabancılaşmış bir dünyada, insan da nesnelere arasında bir nesne olmuştur: gerçekten, görünüşte nesnelere en güçsüzü, en aşağılığı durumuna düşmüştür. Daha izlenimcilik döneminde ışık ve renge indirgenmiş, öbür olaylardan ayrı olmayan doğal bir olay olarak ele alınmıştır. ‘İnsan ortada olmamalı’ diyordu Cezanne. İnsan önemini her gün biraz daha yitiriyor, ya renk lekeleri arasında bir başka leke oluyor, ya da ıssız kırlarda, kimsesiz kent sokaklarında artık hiç görünmüyordu” (Fischer, 2003, s.89).



**Resim 20:** “Belirsizlik 4”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm., 2012

Resim 20’de tuvalin siyah yüzeyi içinde, tuvalin sol tarafında görece daha koyu bir alan vardır. Bu alanın çevresi zeminle ayrılacak biçimde çevresi açık renkte resmedilmiştir. Burada ki sorunsal, gerçekliğin, dünyasal ya da görünürden farklı olduğudur. Görünen ile asıl gerçeklik iç içedir fakat, görünürün ötesindeki gerçeklik farklı bilinç boyutlarında sezilebilir. Soyut sanatın öz arayışında bu açıkça görülür. Soyut sanatın oluşmasına kaynaklık eden etmenlerden biride Edmund Husserl’in fenomenoloji felsefesidir. Fenomenoloji gerçek bilgi’nin ne olduğunu araştırır. Kendinden önce doğruluğu kabul edilmiş olan bütün bilgilere eleştirel bir şüphecilikle yaklaşarak, fenomenolojik bir bakış açısına sahip olabilmek için inandığımız bütün değerlerden vazgeçmemiz gerektiğini savunur. “Fenomenoloji için varlık, asıl varlık, gerçek varlık denilince anlaşılın şey, artık nesnelere dünyası değil, tersine nesnelere dünyası için aşkın(transcendent) olan bir dünyadır. Buna göre de nesnelere dünyasının varlığı ya da yokluğu fenomenoloji felsefesi için ön planda bir sorun değildir” (Tunalı, 2003, s.137).

“Görünüş, bütün empiristlerin, pozitivistlerin ileri sürdüklerinin aksine, varlıkla aynı şey değildir. Duyularımız bize yalnız görünüşleri, fenomenleri verir. (..) Fenomenoloji için de hareket noktası, adından anlaşıldığı gibi fenomendir.(...) Fenomenolojinin fenomen deyince anladığı şey, duyu veri’lerine dayanan



görünüşler değil, tersine varlık objektivleşmeleridir. Bunu daha açık söylersek: Fenomenolojinin fenomen deyince anladığı şey, ‘parantez içine alınan’ duyuşal görünüşlerin arkasında kalan, artık kendisini paranteze alamayacağımız şeydir. (...) Varlık aynı zamanda zaman ve mekandan da soyutlanmalıdır” (a.g.k., s.141-142).

Yani fenomen, duyuşal görünüşlerin ardındaki, fiziksel duyuşlarla kavrayamayacağımız bir şeydir. Fenomenoloji, fiziksel olarak algıladığımız dünyadaki görünüşleri değil; düşünsel, soyut, metafizik öze sahip, bizim “gerçeklik” dediğimiz fizik dünyanın ardındaki şeyleri, varlığın temel özünü, öz bilgiyi inceler.

Gerçekliğin görünen ile öz arasındaki bağıntısı ve çelişkisi sanatçının arasında kaldığı ikilemlerden biridir. Bu sanatın tümüne yansıyan bir özelliğidir. Albert Camus bunu ‘Sanatçı ve Çağı’ isimli yapıtında şöyle aktarmıştır:

“Sanat ne bütün bir rettir, ne de bütün bir kabul. Aynı zamanda ret ve kabuldür,... Sanatçı, her zaman bu iki anlamlılık içindedir. Bir yandan gerçeği inkar edemez, öte yandan gene de sonsuz bitmemişlik sürdükçe gerçeği tartışmak zorundadır” (Camus, 1965, s.44).

Resim 21’de siyah ve beyaz iki alana bölünmüştür. Hakim olan renk siyahtır. İki alan evrenin çelişkisini betimler. Karşıtların zamanı ve varlığı yaratması, yaşamın bunun ile temellendiği gerçeğidir anlatılmak istenen. Belirsizliğin kaynağı bu ikilemdir.



**Resim 21:** “Belirsizlik 5”, Tuval üzerine yağlıboya, 150x150cm., 2012

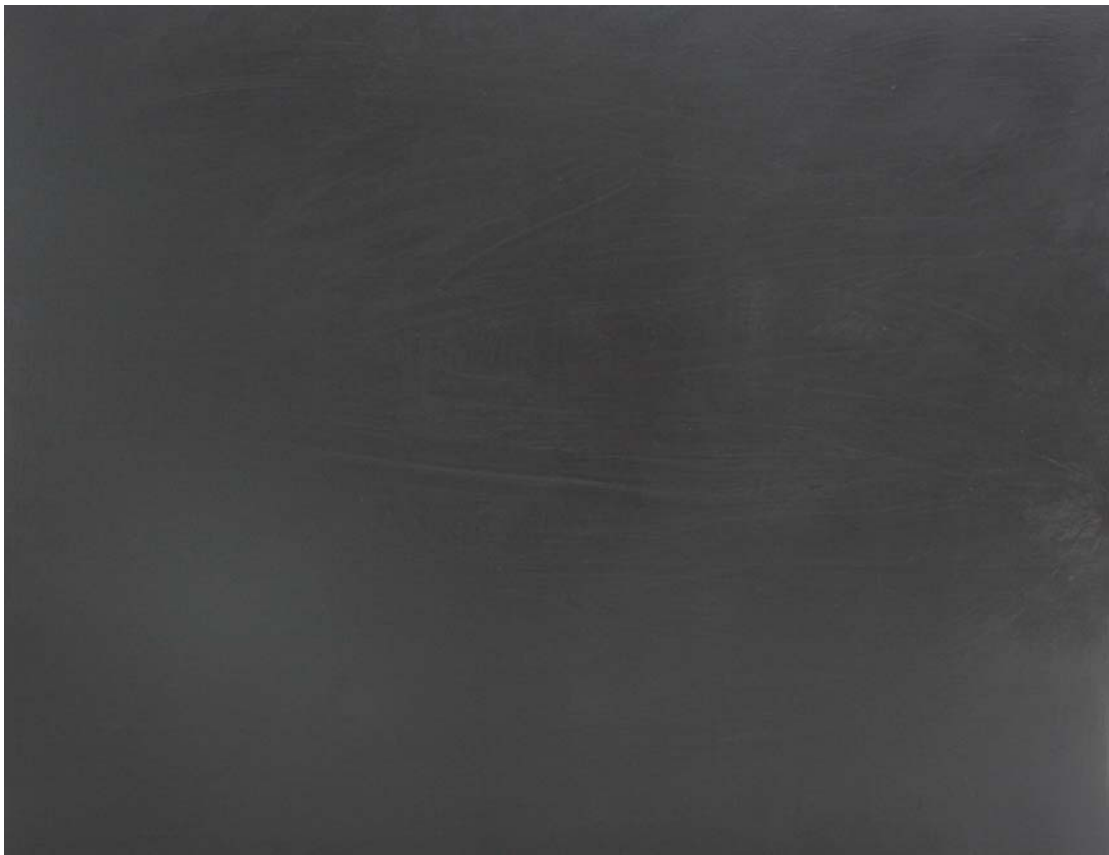
Siyahın tanımlandığı zamanda siyah olması onu siyah yapmaz, aynı şekilde beyaz da aslında farklı bir boyutta siyahtır. Siyah da beyaz da zaman zaman birbirine döner, yani beyazın siyah olma ihtimali de, siyahın beyaz olma ihtimali de mevcuttur. Her iki alan da mevcut hallerini karşıtına çevirebilir. Doğadaki hallerin aşamalı olarak değişimi gibi yani suyun buhar halinden, sıvı hale, ondan sonrada katı hale, yani buz haline gelişindeki dönüşüm gibi, maddenin atomlarının devinimiyle birlikte gelişen süreç oluşumun temelinde vardır. Doğada, çirkin bir tırtılın, koza içindeki gelişimini tamamlamasıyla birlikte, sahip olduğu biçimi terk ederek zarif bir kelebeğe dönüşmesindeki kestirilemez değişim gibi, evrende de dönüşüm her iki şekilde olasıdır. Bazen siyah beyazın yerini alırken, bazen de beyaz siyahın yerini alır. Kabullenilmesi gereken tek gerçek, değişmeyenenin değişimin kendisi olduğudur. Bu doğunun yin ve yang felsefesinde de şöyle açıklanır:

“Karşıtlar birbirine dönüşebilen yapıdadır. Dönüşüm, aşamalarla, kendi sürecine bağlı olarak gerçekleşir. Her sürecin bir haddi vardır. Dönüşüm uyum içinde veya uyumsuz gerçekleşebilir. Uyum, yin ve yang’ın göreceli olarak, kararlı seviyelerde olmasıdır. Uyumsuzluk ise yin ve yang’ın göreceli kararlılık durumundan uzaklaşmasıdır. Kararlılık arayışı hep vardır ve devinim süreklidir” (Yin ile Yang, 2008).

Rastlantısal bir yer ve zamanda bu dünyaya fırlatılmış olan insan, varoluşunun ikiye bölünmüşlüğünden hiçbir zaman kurtulamaz; istese bile kendini ruhundan özgür kılamaz. Yaşadığı sürece bedeninden kurtulamaz. Bedeni ise onu yaşamayı istemesini sağlar. İnsan, sürekli ve kaçınılamaz bir dengesizlik içindedir. Onun yaşamı kendi türünün örneğini yineleyerek yaşanılmaz. İnsan yaşamaya mecburdur. O, canı sıkılabilen, hoşnutsuzluk duyabilen, cennetten çıkarıldığını hissedebilen tek varlıktır. İnsan, varoluş sorununu kendi başına çözmek zorunda olan ve bu sorundan kaçamayan tek varlıktır da. İnsana dair olan ve sanatçıların duyarlılıklarının en üst noktasında hissettiği varoluşa ilişkin bu huzursuzluk hali, yaratımda ona kaynaklık eden, çözüme ulaşılması gereken problemde ya da uyumsuzluğun uyumlu hale getirildiği yapıtta sanatçının kullandığı dönüşebilen yapıdır. Sanatçı yaşadığı içsel ikiye bölünmüşlüğü ve çelişkinin vermiş olduğu rahatsızlığı en aza indirmenin yolunu yaratmakta ve bunu duyuya başka bir biçimde dönüştürmekte bulur.

İnsan kendisine, kendisinin ve varoluşunun anlamının hesabını vermek zorundadır. O, içsel bölünmüşlüğü, ‘saltıklık’, için duyduğu yeğin isteğin acısını çekerek yenmeye itilir. ‘Saltıklık’, onun doğadan, türdeşlerinden ve kendinden ayrılmasına neden olan laneti kaldırabilecek bir başka uyum türüdür. Fromm insanın doğasındaki bu çelişkiyi şöyle özetler:

“İnsanın doğasındaki bu ayrılma, insan varoluşunun ikiye bölünmelerine yol açar. Bu ikiye bölünmeler, insanın ortadan kaldıramayacağı, ama özyapı ve kültürüne göre, değişik biçimlerde tepki göstereceği çelişkilerdir” (Fromm, 2005, s.54).



**Resim 22:** “Belirsizlik 6”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm., 2012

Resim 22’de tüm yüzey titizlikten uzak, fırçanın izin verdiği tüm serbestlikle oluşturulmuş siyah boyadan oluşur. Tuval bizi bir biçim ya da form oluşturmadan alıkoyar. Amaç tanımsızlığı, belirlenemezliği ortaya koymaktır. Varlığın belirsizliğini, tanımlanamazlığını açıklar resim bize.

“Varlık” belirlenimsiz, dolaysızdır ve belirlenim, bütün mantığın kategorisel açıklamaları için temel kabul edilir. Varlığın en evrensel kavram olması onu tanımlanamaz kılar. “Varlık” varolan-şey olarak kavranmaz. “Varlık” varolan şeyler gibi belirlilik kazanmaz. Varlık daha yüksek kavramlardan türetilemez ve alt kavramlarla da sunulamaz. Elbette Varlığın varolan-şey gibi olmadığı anlaşılabilir ancak onun ne olduğu konusu tanımsız kalır. Varlığın tanımlanamazlığı yargısı varlığın ne olduğuna dair soruyu açık kılmış değildir.

Resim 22’de siyah tanımlanamaz boşluk, varlığı formun dışında aramamızı sunar bize. Soyut resmin nesnenin optik görüntüsünün dışına çıkan, gerçekliği varlığın özünde arayışıyla ilişkilidir bu. Doğu Asya sanatındaki gibi tasvirde şeyin kendisine gidilir. Yapıt bir sembol ve simgeye dönüşmez.

Doğu Asya sanatında şeylerin sembolleri değil kendileri oradadır. “Sanat yapıtı bir anlamın veya içeriğin arkasında duran bir nesne değildir. O daha çok dolayimsız etki (*Wirken*), harekettir (*Bewegung*)” (Heidegger, 2000, s.554). Nesnesel bir kurgu meydana getirerek seyirci üzerinde kurulan bir etki yoktur.

Zen için formsuz olmak kökensel olarak kendi olmakla eştir ve bu kökensel olan şey düşünme ile ilişkilidir. Şey bu şekilde görüldüğünde güzellik ortaya çıkar:

“Zen’de bir sanat yapıtının güzelliği tasvirsel bir şey içinde bulunan formsuz olanın (*das Formlose*) mevcudiyete (*Anwesen*) getirilmesinde yatar. Biçimlenmiş olandaki biçimsiz kendinin mevcudiyeti olmaksızın Zen sanat yapıtı olanaksızdır. Güzellik Zen’de her zaman kökensel bir kendinin düşünme ile birbirine bağlılığı içinde görünür” (Heidegger, 2000, s. 555).

Zen öğretisine göre sanat yapıtı, ne nesnesel bir şeyi ortaya çıkarır ne de bir sembol olur. Zen için bir sanat yapıtındaki güzellik formsuz olanın yapıt içinde ortaya çıkmasıyla gerçekleşir. Zen sanatı biçimsiz olanın kendisinin biçimlenmiş olan içindeki mevcudiyetiyle mümkündür:

“Zen sanat yapıtının güzelliği, onun özü kökensel kendinin özgür hareketinde yatar. Bu hareket biçimlenmiş bir şey tarafından görünüşe çıkarıldığında sanat yapıtı gerçekleşir (Heidegger, 2000, s.557).

Resim 23’de tuval, siyah ile mavi arasındaki bir yüzey ve resmin sol tarafına yakın kısmı ise görece koyu bir alandan oluşmuştur. Görece koyu alan evrende düzenli kalan ve belirsizliğin yarattığı kaos ve düzensizliğin dışında olan alandır.



**Resim 23:** “Belirsizlik 7”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm., 2013

Anlatılmak istenen düşünce ‘Entropi Yasası’nın ikinci kanunu ile paraleldir aslında; “Entropi Yasası, madde ve enerjinin sadece bir yöne doğru değişebileceğini, bu yönün ise ‘kullanılabilirlikten kullanılamaz, elde edilebilirlikten elde edilemez, düzenliden düzensize’ doğru olduğunu söyler” (Kavadarlı, 2002). Evrendeki her şey belirli bir yapıya ve değere sahip olarak başladı, fakat geri dönülemez şekilde kaosa, ıskarta, ziyan ve atığa gidiyor.

Albert Einstein’ın bütün bilimlerin birinci kanunu, Sir Arthur Eddington’ın bütün evrenin en üstün metafizik kanunu olarak bahsettiği Entropi Yasası’na göre evrenin

toplam içeriği değişmezdir ve toplam entropi ya da düzensizlik sürekli artar. Resim 23’de resmin sol tarafındaki koyu alan gibi kullanılabilir olan ya da düzenli olan alan küçülme eğilimindedir. Belirsizlik düzensizliğin, kaosun arttığı oranda artar. Entropi yani kullanılamaz enerji miktarı daima maksimuma gitmektedir.

Entropi Yasası’na göre evrende her şey kendi haline ve doğal şartlara bırakılırsa doğru orantılı olarak düzensizliğe, dağınıklığa ve bozulmaya doğru gider. Canlı, cansız her şey zaman içinde aşınır, bozulur, çürür, parçalanır ve dağılır. Bu er ya da geç her varlığın karşılaşacağı mutlak sondur ve Entropi’ye göre bu kaçınılmaz sürecin geri dönüşü yoktur.



**Resim 24:** “Belirsizlik 8”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm., 2012

Resim 24’de anlatılmak istenen çelişkilerin kaynaklık ettiği belirsizliktir. Evrenin zıt kuvvetlerinin yarattığı belirsizliktir bu. Maddeyi oluşturan atomun eksi ve artı kutuplardan oluşmasından başlayarak, yaşam ve ölüm adlı zıt kutuplar evrende her düzeyde birliktedir ve kıyasıya çekişirler. Yaşam ölüme meydan okuyan bir süreçken,

ölüm de anlık bir olay olmayıp yaşamı yenilgiye uğratmaya çalışan bir süreçtir. Belirsizlik yaşam ve ölüm ile oluşmuş bu evreni kapsar. Varlığın bu ikisi arasında kalmışlığıdır belirsizlik. Nietzsche bunu trajedi olarak vurgularken, sanatı açıklamak için trajedinin üzerinde durur ve trajedinin bir yaşama biçimi olduğunu söyleyerek sanat ve yaşam ayrımı yoktur der. Trajediye şöyle özetler:

“Nietzsche, trajedinin özünde bir ikilik olduğunu ve bu ikiliğe, iki tanrı adı vermekle, sanat, özellikle de trajik karşısında tutumunu belirtmiş olur. Dionysos ve Apollon, kavramlar değil, eski Yunan yaşamına karışmış olan ve onu etkilemiş iki varlıktır; eski Yunan dünyasında iki tanrıyla nesnelleşen bu karşıtlık, Nietzsche için dünyanın özünde bulunan ana bir karşıtlıktır. Kendilerini gerçekleştirmek için sürekli bir çatışmada bulunan bu iki güç, yalnız arada sırada barışır; bu barışmayla da trajedi, yaşam da aynı zamanda ortaya çıkar” (Kuçuradi, 1997, s.28).

Çatışan bir olumlu değerle bir olumsuz değerın barışmasında, daha doğrusu bir tek değere aynı zamanda söylenen ‘evet’le ‘hayır’ın barışmasıyla, trajedi, aynı zamanda trajik bir fenomen olan insanın yaşamı da ortaya çıkar; ortaya çıkmasıyla, yani varlığın, insan dünyasının görünür, dokunulur bir duruma gelmesiyle, kişi onun altında ezilmekten kurtulur. Kişi yaşar, sanatçı da yapıtlarıyla ölümsüz olur. “Çünkü varlığın görünür, dokunulur bir duruma gelmesi, sanat yapıtlarıyla, var olanın simgeleri olan sanat yapıtlarıyla olur” (Kuçuradi, 1997, s.33).



**Resim 25:** “Belirsizlik 9”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm., 2012





**Resim 26:** “Belirsizlik 10”, Tuval üzerine yağılıboya, 190x150cm., 2012



**Resim 27:** “Belirsizlik 11”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x150cm., 2012



**Resim 28:** “Belirsizlik 12”, Tuval üzerine yağıboya, 190x150cm., 2013



**Resim 29:** “Belirsizlik 13”, Tuval üzerine yağıboya, 120x120cm., 2012



**Resim 30:** “Belirsizlik 14”, Tuval üzerine yağlıboya, 250x300 cm., 2013



**Resim 31:** “Belirsizlik 15”, Tuval üzerine yağılıboya, 150x150 cm., 2013

## SONUÇ

İnsan, varlığı ile birlikte “neredeyim?”, “neyim?”, “ne yapabilirim?” sorularını sormuştur kendisine. Varlığının üzerindeki gizi aralamaya çalışmıştır. Sorgulamasında ona kaynaklık eden bilinenlerin etrafında bilim, bilinmezin çerçevesinde ise felsefe olmuştur. Anlaması ve anlamlandırması varlığının düşünmesine imkan verdiği orandadır. Bilgisi ve bilinenlerden yola çıkarken karşılaştığı ise çelişkilerdir hep. Birbirini yadsıyan, bilimin ortaya koyduğu olgulardır bunlar. Düşüncelerinin belirsizlikle sınırlandırıldığı alanda çakılı kalmıştır en azimli ve ısrarlı adımlarında insan. Nedenini bilememek, sonuçları tahmin edememek, sistemi anlayamamak, herhangi bir fikir yürütememek ya da yürüttüğü fikirlerin kendi kendini çürütmesi onu belirsizliğe itmiştir. Kaygı ve huzursuzluğunun asıl kaynağı bu olmuştur.

Oluşturulan raporun asıl problemi olan belirsizlik, insan varlığının en genel problemi olarak ele alınmıştır. Belirsizliğin aidiyeti çerçevesinde doğruluk ve gerçeklik belirlenmiştir. Doğru ve yanlışın, içinde çelişkileri de barındıran özelliği, doğruluğun belirsizliği olarak sunulurken, gerçekliğin görünüş ile ilişkisi bağlamında farklı nitelikleri tanımlaması üzerine, felsefe tarihindeki örneklerle değinilmiştir.

Belirsizin tanımı ve belirsizliklerin aidiyetinden sonra ulaşılan nokta, belirsizliğin yaşam denen sisteme ait bir olgu olduğu yargısıdır. Belirsizliğin gerçeklik ve doğruluk arayışı içinde bir yetersizliğin sonucu olarak değil, sistemin kendisi olarak ortaya çıktığı, bilim ve felsefede ortaya konan kuram ve teorilerle örneklendirilerek açıklanmıştır. Kesinliğin ve tek bir gerçekliğin olamayacağı üzerinedir bu açıklamalar. Göreceliğin ve çelişkinin her şeye hakim olan yapısıdır ulaşılan sonuç. Belirsizi yaratanın yaşamın kendisi olduğudur.

Belirsizliğin çalışmalar üzerine de destek oluşturan ilişkisi, soyut sanat bağlamında ele alınmıştır. Bu ilişki Worringer’in soyut sanat açıklamasında ortaya koyduğu psikolojik bir temellendirme ile birlikte soyut sanatın öz arayışı ile de ele alınmıştır. İlk olarak belirsizliğin yarattığı korku ve iç huzursuzluğu insan algısı ve bu algı ile verdiği tepki şeklinde sunulmuştur. Worringer’in naturalist ve soyut sanat üsluplarını açıklamak için

ortaya koyduğu fenomenlere değinilirken, soyut sanatın mutlak olanı arayışı, bu açıklama çerçevesinde ele alınmıştır.

Soyut sanata kaynaklık eden bir başka olgu ise soyut sanatın öz arayışı olarak sunulmuştur. Görünüş ve gerçekliğin uyuşmayan zıt yapısı itibarı ile gerçekliğin optik algımızın dışında bir yerde aranması üzerine bir başka paragraf açılmıştır. Nesneleri bize sunan duyuşsal özelliklerin dışında, duyuşların üstünde bir özler dünyasının varlığı bu başlığın konusu olmuştur.

Belirsizliğin soyut sanat ile ilişkisi sanatçıların soyut sanat örnekleri ile desteklenmiştir. Geometrik ve Geometrik olmayan (Organik) Soyutlamacıların belirsizlik ile temellendirilen soyut sanatın gelişiminde ki yaklaşımlarının, öz arayışı ve mutlağın arandığındaki kaygılarla meydana gelindiği sonucuna varılmıştır. Nesnelerin görünüşlerin altındaki gerçekliğe yönelik olarak oluşturulan çalışmaların, çelişik ve belirsiz dünyaya ait objelerin dışında bir anlama ulaşma gayreti ile oluşturulduğu varılan bir başka veridir.

Pollock, Tapies, Wols gibi informel resim diyebileceğimiz tarzda çalışmalara sahip sanatçıların bilincin süzgecinden geçmeden, hiçbir önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan çalışmaları örneklendirilmiş; bu sanatçıların gerçek olana ulaşmada aklın dışında farklı bir trans hali ile belirsiz dünyanın sınırlarından çıkmaları ve mutlak olana ulaşmaları elde edilen sonuçlardan bir başkasıdır.

Oluşturulan çalışmalar belirsizliğin soyut sanat ile birlikte açılımı niteliğindedirler. Belirsizlik yaşamı anlamı çabası içinde, doğruları ve yanlışları bir tarafa koymaya çabalarırken, gerçeği ararken insanın içine düştüğü durumdur. Bu olgu, çelişkinin ve zıtlıkların hakim olduğu bir evrenin ve insan varlığının bilinmeyenine esaretine kapılmasının bir sonucudur. Oluşturulan çalışmalara, varlığın ne olduğu konusunda bir filozofun arayışı ve gayreti yansıtılmıştır. Belirsizliğin, varlığı kapsayan özelliği ve görünüşün aldatan, gerçeklikle kopuk yapısının objesiz ve bu yapıyı betimler nitelikte genellikle siyah renk ile oluşturulduğu sonucuna varılmıştır.

Çalışmalardaki bir başka özellik ise dış dünyanın inkarı niteliğinde olmasıdır. Bu dünyaya ait ve ona işaret eden nesnelere ile oluşturulmuş bir çalışmanın bu sava hizmet



etmemesidir gerçekleşen. Çünkü onların gerçekliği ve bununla birlikte sembolize ettikleri ifadeler anlatım için ya da kurgu için gereksizdir. Bu nesnelere oluşturulmuş bir düzen ze yönelik değildir ve aldatıcıdır.

## KAYNAKÇA

- Abraham R., Ark. (1985). Colloquim: architecture and abstraction. *Architecture and Abstraction Pratt Journal of Architecture*. New York,1:58-63.
- Adanır O. (2000). Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler. İzmir:Dokuz Eylül Yayınları.
- Altın V. (2006). Kuantum Ölçeği. *Bilim ve Teknik*. Sayı: 464.
- Austin J. L. (1950). Truth. *Proceedings of Aristotelien Society*.
- Baudrillard J. (2005). Simulakrlar ve Simulasyon.(Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: DoğuBatı Yayınları.
- Baumann Z. (2003). Modernlik ve Müphemlik. (İsmail Türkmen. Çev.).İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Bayet A., (2009). Bilim Ahlakı. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Barrett, W. (2004). İrrasyonel İnsan. Ankara: Hece Yayınları.
- Bohm D.(1957). Causality and Chance in Modern
- Bolay Süleyman H.(1999). Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü.Ankara: Akçağ Yayınları.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. (1986). (8.cilt). İstanbul: Gelişim Yayınevi.
- Camus A.(2012).Sisifos Söyleni.(Tahsin Yücel. Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Camus A. (1965). Sanatçı ve Çağı. (Yıldırım Keskin. Çev.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Camus, A. (2007). Sisifos Söyleni (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Cevizci A. (1996).Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Ekin Kitabevi Yayınları.

Çubukçu İ. A. (1964). Gazali ve Şüphecilik. Ankara: Ankara Üniversitesi  
Basınevi.

Descartes. R. (1994). Metot Üzerine Konuşma (K. Sahir Sel, Çev.). İstanbul:  
Sosyal Yayınları.

Diels H.,Kranz W. (1907). Fragmente der Vorsokratiker II. Weidmannsche  
buchhandlung.

Edgü, F. (2003). İnsanlık Halleri. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Erinç, S. (1998). Sanat Psikolojisine Giriş. İstanbul: Ütopya Yayınevi.

Einstein A.(2005).Özel Görelilik.*Bilim ve Teknik*.447.

Eckermann P.J.(1911). *Gespräche mit Goethe*, Fritz Heyder.Berlin: Reclam,  
Ditzingen

Eroğlu C.(1967). Toplumsal Araştırmalarda Diyalektik Yöntem. Siyasal Bilgiler  
Fakültesi Dergisi.(Cilt:XXI, Sayı:3, s.290).

Fischer E. (2003).Sanatın Gerekliliği.(Cevat Çapan, Çev.).İstanbul: Payel  
Yayınevi.

Foster Hal.(2009). Gerçeğin Geri Dönüşü (Esin Hoşsucu, Çev.) İstanbul:Ayrıntı  
Yayınevi.

Fromm E.(1994). Kendini Savunan İnsan.(Necla Arat. Çev.). İstanbul: İlya  
Yayınları.

Fromm, E. (2005). Kendini Savunan İnsan (N. Arat, Çev.). İstanbul: Say  
Yayınları.

Gençaydın Z.(1997). Soyut Sanat Düşündürür. Art Décor Dergisi.(4).

Gorgias. (2011). Platon,Gorgias. (Sema R.,Mehmet R, Çev.). İstanbul: Türkiye İş  
Bankası Yayınları.

Gökberk M.(1999). Felsefe Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Hançerlioğlu, O. (1985). Felsefe Ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1979). Düşünce Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hawking S. (2000). Zamanın Kısa Tarihi.(Selma Öğünç, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Hegel G.W.F. (1955). Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie.Hamburg:Cambridge University Press.
- Hegel G.W.F.(2003).Tarihte Akıl.(Önay Sözer. Çev.). İstanbul:Kabalıcı Yayınları.
- Heidegger M. (2004). Varlık ve Zaman, Sein und Zeit. (Aziz Yardımlı, Çev.).İstanbul:İdea Yayınları.
- Heidegger M. (2000). Reden und Andere Zeugnisse Eines Lebensweges, 1910-1976, Band 16, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH.
- İncil.(1993).Kitabı Mukaddes, Eyüp 14:1-2.İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.
- İnformel Sanatçılar (t.y.). Erişim: 27 Temmuz 2008,  
[http://www.cemozal.com/informel\\_sanatcilar.html](http://www.cemozal.com/informel_sanatcilar.html).
- İpşiroğlu, N., Velidedeoğlu, M. ve Veldet, H. (1987). Çağdaş Düşünce. İstanbul: Ada Yayınları.
- Kabaş Ö.(1976).Bilişim ve Siberetik Kavramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumu. İ.D.G.S.A. Yeterlilik Tezi.
- Kagan M.(1993). Estetik ve Sanat Dersleri.(Aziz Çalışlar. Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kahraman Hasan Bülent.(2002). Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri. İstanbul: Everest Yayınları. 2. Baskı.
- Kandinsky V. (2003). Kandinsky ve Ben. İstanbul:İletişim Yayınları.
- Karakale R. (2010).Atom, İnsan ve Evren.  
< <http://www.atominsan.net/bilim-ve-yasam/albert-einstein.html> >(15 Kasım 2012).

- Kavadarlı G.(2002).Entropi,Doğada Egemen Olan ve Herşeyi Yöneten Yasa.<  
[http://www.historicalsense.com/Archive/Fener60\\_1.htm](http://www.historicalsense.com/Archive/Fener60_1.htm) >(24 Ekim  
 2012).
- Kern S.(2005). Nedenselliğin Kültürel Tarihi. (Emine Ayhan. Çev.).İstanbul:  
 Metis Yayınları.
- Klee Paul.(2001). Modern Sanat Üzerine.(Rahmi G. Ögdül. Çev.).İstanbul:  
 Altıkırkbeş Yayınları.
- Kranz W. (2009). Antik Felsefe.(Suad Y. Baydur, Çev.).İstanbul: Sosyal  
 Yayınları.
- Krausse Anna C.(2005).Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü.(Dilek  
 Zaptçioğlu. Çev.). İstanbul: Litaratür Yayıncılık.
- Kuçuradi, I. (1997). Sanata Felsefeyle Bakmak. Ankara: Ayraç Yayınları.
- Lhote A.(2000). Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler.(Kaya Özsezgin.  
 Çev.).Ankara:İmge Kitabevi Yayınları.
- Lynton N.(1991). Modern Sanatın Öyküsü (2.Baskı). (Prof.Cevat Çapan,Prof.  
 Sadi Öziş. Çev.) Ankara: Remzi Kitabevi.
- Lyotard Jean F.(1991). “Barnett Newman ve Zaman”, 15.08.2013 tarihinde,  
[http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=0&aeticleID=929&  
 bhcp=1](http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=0&aeticleID=929&bhcp=1) adresinden elde edilmiştir.
- Moles A.(1992).Belirsizin Bilimleri.(Nuri Bilgin.Çev.).İstanbul:Yapı Kredi  
 Yayınları.
- Montaigne M. (2007). Denemeler. İstanbul: Oda Yayınları.
- Pagels Heinz R.(1993).Kozmik Kod II.(Nezihe Bahar. Çev.).İstanbul: Sarmal  
 Yayınevi.

- Pearlson K.(1911).The Grammar of Science.Londra:Cosimo Classics.  
Physics. Philadelphia, Pennsylvania:University of Pennsylvania Press.
- Ragon M.(2009). Modern Sanat.(Vivet Kanetti. Çev.). İstanbul: Yorum Sanat  
Yayınevi.
- Rifkin J.,Howard T.(1992). Entropi, Dünyaya Yeni bir Bakış.(Hakan Okay,  
Çev.).İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Rodin, A. (2006). Düşünce Kıvılcımları(A. Sönmezay, Çev.). İstanbul: Alkim  
Yayınları.
- Russell B.(2000). Batı Felsefesi Tarihi.İstanbul: Say Yayınları.
- Seher K. (2000). Resimde Lirik Soyut Eğilimler – Sanatta Yeterlik Tezi-İzmir.
- Sérullaz, M. (2004). Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi.İstanbul: Remzi Kitabevi
- Sözen M.,Tanyeli U.(1992). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.İstanbul: Remzi  
Kitabevi.
- TDK. Erişim: 26 Eylül 2012, <http://www.tdk.gov.tr/>
- Tekerek N. (2001). Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza  
Yansımalar.Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tepe H. (2003). Felsefede Doğruluk ya da Hakikat.İstanbul, Ankara: İmge  
Kitabevi Yayınları.
- Timuçin A. (1998). Felsefelogos. İstanbul: Fesatoder Yayınları.
- Timuçin A. (2002). Felsefe Sözlüğü.İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı İ.(2003). Felsefenin Işığında Modern Resim.Ankara: Remzi Kitabevi.
- Tunalı İ. (1998). Soyut Sanat Naturalist Sanat Üzerine Düşünceler. Sanat  
Çevresi.Haziran 1998.S.116.
- Tunalı, İ.(1983).Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı İ.(1983). Estetik Beğeni.İstanbul:Say Yayınları

Weingartner P.(1964). Vier Fragen zum Wahrheitsbegriff.Salzburger Jahrbuch für  
Philosophie VIII.

Wichmann E.H. (2005). Kuantum Fiziği. (Tahsin Nuri D.,Yalçın  
E.Çev.).Ankara:Bilim Yayınları.

Worringer W.(1993). Soyutlama ve Özdeşleyim. (İsmail Tunalı. Çev.). Ankara:  
Remzi Kitabevi.

Woods A.,Grant T. (2011). Aklın İsyanı. (Ömer G.,Ufuk D. Çev.). İstanbul: Tarih  
Bilinci Yayınları.

Yenişehirlioğlu, Ş. (1994). İmgelerin Sesi. Ankara: Alkım Yayınları.

Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. İstanbul: Ütopya  
Yayınevi.

Yin ile Yang. (t.y.). Erişim: 16 Nisan 2013, <http://tr.wikipedia.org/wiki/yin-yang>.

## **ÖZGEÇMİŞ**

### **Kişisel Bilgiler**

Adı Soyadı : Barış Yılmaz  
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 25.08.1979

### **Eğitim Durumu**

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü (2001-2005)  
Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı (2006-2009)  
Sanatta Yeterlik Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı (2009-2013)

### **Kişisel Sergiler**

2011 ‘Belirsizlik’ resim sergisi, Aysel Gözübüyük Sanat Evi - Ankara  
2008 ‘Çelişkiler ve Kaos’ resim sergisi, Atlas Sanat Galerisi-Ankara

### **Ödüller**

2011 4. Uluslararası Egeart Genç Sanat Resim Yarışması – 1.lık Ödülü  
2010 5. Çanakkale Savaşları Resim Yarışması Üstün Yetenek Sertifikası  
2009 Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi “Rüzgar” Konulu Resim Yarışması Birincilik Ödülü  
2008 Çanakkale Savaşları Resim Yarışması Üstün Yetenek Sertifikası  
2008 İnönü Üniversitesi 3. Ulusal Resim Yarışması Başarı Ödülü  
2006 Dışişleri Bakanlığı Genç Sanatçılar Resim Yarışması Başarı Ödülü



- 2005 TBMM 85.yıl Milli Egemenlik Resim Yarışması Jüri Özel Ödülü  
 2004 31. DYO. Resim Yarışması Başarı Ödülü

### **Karma Sergiler ve Etkinlikler**

- 2012 Mustafa Ayaz Müzesi 2. Gençler Arası Resim Yarışması, Mustafa Ayaz Müzesi -Ankara  
 2012 “Art Inter/National Exhibition”, BoxHeart Gallery - Pittsburgh/ABD.  
 2012 “ Ekim Geçidi 11, Bodrum Bienali’ne Doğru”, Şevket Sabancı Kültür Merkezi - Turgutreis/Bodrum.  
 2012 35. DYO Resim Yarışması Sergisi – İstanbul, Ankara, İzmir,Antalya Rusya/Krasnodar.  
 2012 Muğla Üniv. GSF. Resim Bölümü Öğretim Elemanları Karma Sergi, Muğla Üniv. Kütüphanesi – Muğla.  
 2011 GÖRSED “Çocuk Olmak” Konulu Resim Sergisi, M.Ayaz Müzesi – Ank.  
 2011 4. Uluslararası Egeart Genç Sanat Resim Yarışması Sergisi - İzmir  
 2011 “Grup Siyah Resim Sergisi 2011”, Devlet Resim Heykel Müzesi (M.Ayaz Müzesi) - Ankara  
 2011 “Dostluk Kazansın” , Folklore Museum of Kos(Chani) – Kos Adası/Yunanistan  
 2011 “Erzurum, Kış ve Spor” Konulu Resim Yarışması Sergisi, Büyükşehir Belediyesi Kültür Merkezi-Erzurum  
 2010 10. Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi  
 2010 5. Çanakkale Savaşları Resim Yarışması Sergisi- Çanakkale, Ankara, İstanbul  
 2009 Egeart Genç Sanat Resim Yarışması, Ege Üniv.- İzmir  
 2009 Ankara Resim Günleri 2009, Ankara Resim Heykel Müzesi.- ANK.  
 2009 Hacettepe Üniversitesi Öğretim Elemanları ve Lisansüstü Öğrencileri Sergisi, Hacettepe Üniversitesi GSF. - Ankara  
 2009 Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi “Rüzgar” Konulu Resim Yarışması, Çanakkale 18 Mart Üniv. - Çanakkale

- 2008 33. DYO Resim Yarışması
- 2008 Çanakkale Savaşları Resim Yarış. 2008, Çanakkale 18 Mart Üniv. – Çanakkale
- 2008 Nuri İyem Resim Yarışması 2008, Evin Sanat Galerisi-İST.
- 2008 8.Şefik Bursalı Resim Yarışması, DRHM Sergi Salonu-ANK.
- 2008 İnönü Üniv. 3. Ulusal Resim Yarışması- Malatya
- 2008 GESAM ‘Esere ve Emeğe Saygı’ konulu Resim Yarışması –ANK.
- 2008 Karma Resim Sergisi, Aysel Gözübüyük Sanat Evi- ANK.
- 2008 Söbütay Özer Anısına Resim Yarışması, Gazi Üniv.Sergi Salonu-ANK.
- 2007 Gelibolu Memorial, Çanakkale Savaşları Resim Yarışması, Çanakkale 18 Mart Üniv. Kültür Evi-Çanakkale
- 2007 17. İstanbul Sanat Fuarı/Artist 2007, TUYAP Fuar ve Kongre Merkezi- İST.
- 2007 İnönü Üniversitesi 2.Resim Yarışması -Malatya
- 2006 ‘Speak To Me: Genç Kuşaktan Farklı Yaklaşımlar.’, Alman Kültür Merkezi Sergi Salonu-ANK.
- 2006 Dışişleri bakanlığı Genç Sanatçılar Resim Yarışması, Dışişleri Sergi Salonu- ANK.
- 2006 H.Ü. Mezuniyet Sergisi,H.Ü. Sanat Müzesi-ANK.
- 2006 Grup Siyah Resim Sergisi, Ziraat Bankası Sanat Galerisi-ANK.
- 2005 Grup Siyah, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi-ANK.
- 2005 İnönü Üniversitesi Resim Yarışması-Malatya
- 2005 TBMM 85.yıl Resim Yarışması, TBMM Şeref Holü-ANK.
- 2004 6.TJK. Resim Yarışması – Ankara, İst., İzmir
- 2004 31. DYO Resim Yarışması – İstanbul, Ank., İzmir
- 2004 Grup2004 Atölye Sergisi, DGS. Galerisi-ANK.
- 2004 65.DRHM. Resim Yarışması – Ankara, İstanbul, İzmir
- 2004 Hacettepe Üniversitesi Gençlik Sergisi

**İletişim**

**e-mail :** baris.yil@hotmail.com.tr

**website:** <http://barisyilmaz.info/>

**tarih :** 13/12/2013