

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

MİNİMALİST SANATTA BELİRSİZLİK VE ZAMAN ONTOLOJİSİ

Hazırlayan
Kusay TATLI

Danışman
Prof. Dr. Simber Rana ATAY

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Minimalist Sanatta Belirsizlik ve Zaman Ontolojisi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

20/06/2019

Kusay TATLI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ..21. / 06. / 2019. tarih ve ..15..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ..9:.... maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat dalı Yüksek Lisans öğrencisi Kusay Tatlı'nın "**Minimalist Sanatta Belirsizlik ve Zaman Ontolojisi**" konulu tezi incelenmiş ve aday ..12. / ..07. / ..2019 tarihinde, saat ..14..00... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90.... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..Kazanmış..... olduğuna oy ...birleşik..... ile karar verilmiştir.

R. Dr. Şenol Akay
BAŞKAN

Doç. Dr. Metin BAY
ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi R. Zül
KILINÇARSLAN
ÜYE

ÖZET

Varlık, ıssız bir çöle fırlatılmış, belirsizlik içinde kalmış, düzlemde kayıp ve yabancı olmasıyla birlikte, kaygıyla çevresine ilgi duymuş, belirleme ve tanımlama ihtiyacı duymuştur. Zaman'ın başlangıcı kabul edilen “Big-Bang” kuramıyla birlikte, evrenin artan bir hızla genişlediğini gözlemlemekteyiz. Buna göre her şey çeşitlenmekte, düzensizliğe doğru hareket etmektedir. Bu koşullarda belirsizlik tıpkı fırlatılmışlık gibi, varlığın yazgısıdır. Ne kadar belirlersek belirleyelim, belirleyemediğimiz ihtimaller, daima daha fazla olacaktır. Belirsizlik, belirlenemeyecek kadar çok, gittikçe artarak çoğalan, fazla olandır. Bununla birlikte entropinin yarattığı sorunlar, ontolojik açıdan incelenebilir ve çözüm önerileri getirilebilir.

Bu yüksek lisans tez çalışmasında; Minimalist sanat, Martin Heidegger'in “Dasein” kavramı ile “belirsizlik, varoluş ve zaman” konuları, ontolojik olarak incelenmiştir; Bu bağlamda Heidegger'in geliştirdiği Dasein metodolojisi, Minimalist sanata uygulanmaya çalışılmıştır. Minimalist sanat, Avangard Süprematizmle birlikte başlamış, Abstrakt Ekspresyonizm ile gelişmiştir. Minimalizm, Güncel sanat ve Güncel tasarım içinde kapsamlı bir yere sahiptir. Minimalizm, Soyut sanat kapsamında biçim ve anlam açısından fenomenolojik yöntemle ele alınmıştır. Nasıl ölüme-doğru-varlık olarak Dasein varoluş içinde kendi varlığının farkına varmış ve kendi varlığının doğasını oluşturmuş, tanımlamış ise benzer şekilde, soyutlama hareketleri, sanatta öze ulaşmayı amaçlamıştır. Bu süreç doğrultusunda, ışık ve uzam kavramları Malevich, Color-field ressamaları, Dan Flavin ve James Turrell'in yapıtları ile birlikte betimleyici yöntem ve ontolojik olarak incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Minimalist Sanat, Dasein, Zaman Ontolojisi, Süprematizm, Dan Flavin.

ABSTRACT

The being was thrown into a deserted desert, remained in uncertainty, lost and unfamiliar with the plane, and was anxiously interested in its environment and felt the need to identify and define it. With the “Big-Bang” theory, which is accepted as the beginning of time, we observe that the universe is expanding rapidly. Accordingly, everything is diversified, moving towards disorder. Uncertainty in these conditions is the fate of being, just like thrownness. No matter how much we determine, the odds we cannot determine will always be greater. Uncertainty is one that is too much to be determined, which is increasing and increasing. However, the problems created by entropy can be examined ontologically and solutions can be proposed.

In this master thesis; Minimalist art, Martin Heidegger's concept of “Dasein” and the issues of “uncertainty, existence and time ”are examined ontologically; In this context, Dasein methodology developed by Heidegger was tried to be applied to Minimalist art. Minimalist art started with Avant-garde Suprematism and developed with Abstract Expressionism. Minimalism has a comprehensive place in Contemporary art and Contemporary design. Minimalism is handled by phenomenological method in terms of form and meaning within the scope of abstract art. Just as Dasein, as the being-toward-to-death, realized own existence in existence and created and defined the nature of his own existence, similarly, abstraction movements aimed at reaching the essence in art. In line with this process, the concepts of light and space were examined together with the works of Malevich, Color-field painters, Dan Flavin and James Turrell, ontologically and using descriptive method.

Keywords: Minimalist Art, Dasein, Ontology of Time, Suprematism, Dan Flavin.

ÖNSÖZ

Uzun süren çalışmalar sonunda, nihayet Minimalist Sanatta Belirsizlik ve Zaman konulu tez araştırmamı tamamladım. Sürece ilk başladığım zamanlar, Martin Heidegger'in Dasein kavramıyla, danışmanım Prof. Dr. Simber Rana Atay sayesinde tanıştım. Devam eden süreçte, Heidegger'in hocası, Edmund Husserl ile Zaman ve Fenomenoloji kavramlarını inceledim. Süreç boyunca, Platon'un mağarasından çıkabilmek için mücadele verdim. Sonuç olarak bulduğum, belirsizlik içinde, simülasyon grid karelerden oluşan dünya-içine fırlatılmış varlığım oldu. Platon'un mağarasından çıkılmıyordu.

Fırlatılmış varlığım ile birlikte geçiciliğimden kaygı duyduğum için, kalıcı olma şansı olan sanatın varlığına yöneldim. Yönelim sonucu, Kazimir Malevich'in Siyah Kare'sinin üzerinden; nesneyi, sanatı ve sanat ilgilenici bakışı keşfettim. "Siyah Kare" eserinde, keşfedeceğim çok şey olabileceğinden neredeyse emindim. Fakat bulduğum şey, 1915 yılında "0,10" sergisindeki izleyicilerin söylediği gibi; siyah bir kareden başka bir şey değildi. Devam eden süreç içerisinde, Minimalist Sanatın felsefi bir yöntem olduğunu söyleyebilirim. Minimalizm, gerçekleşemeyecek bir ütopya gibidir, gerçekleşme durumunda da zaten distopyaya dönüşecektir.

Süreç boyunca araştırmanın bütün aşamalarıyla ilgilenen, ufkumu genişleten, tez danışmanım, Prof. Dr. Simber Rana Atay'a sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca, doğrudan ilgili olmadığı halde görevi dışında katkıda bulunan, Yaşar Üniversitesi, Dr. Öğr. Gör. Umut Altıntaş'a ve Doç. Dr. Ahmet Hasan Koltuksuz'a içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Yıldız kümelerini görebileceğim, şehir ışıklarının kirletmediği bir gökyüzü, herkesin özgürce çıplak yaşayabildiği bir ütopya diliyorum. Biraz bilim, çokça yıldızlar, sonsuz ihtimaller ve zaman ilham veriyor. Fizikçi, bilim insanı ve felsefeci değilim. Yıldızları izlerken, hiç kimse değilim. Yerkürede tepetaklak sonsuza bakmak, hiçbir sınırın olmadığını görmek bende kırılganlık yaratıyor.

Kusay Tatlı, 2019

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	i
TUTANAK	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GÖRSELLER LİSTESİ.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BÖLÜM I DASEİN ONTOLOJİSİ

1.1 Dasein Ontolojisi	3
1.1.1 Fenomenolojinin Anlamı ve Metodolojisi.....	4
1.1.2 Dasein: Ontik, Ontolojik Yapısı.....	7
1.1.3 Dasein: Dünyasallık, Fırlatılmışlık ve Kaygı	10
1.1.3.1 Dasein: Ölüme-doğru-varlık ve Hiçlik	13
1.1.3.2 Nesne – Varlık.....	19
1.2 Zaman Ontolojisi	22
1.2.1 Entropi ve Kaygı	23
1.2.2 İçsel Zaman Algısı	26
1.2.3 Nesnel Zaman	28
1.3 Belirsizlik ve Yöntem	32
1.3.1 Zamanın Ontolojik Sabiti: Varlık ve Zaman	32
1.3.1.1 Başlangıç ve Son: Döngüsel	33

1.3.2 Hakikat	37
1.3.2.1 Sanat Eserinin Nesnel Varlığı	40
1.3.3 Nesne Bellek	43

BÖLÜM II

SOYUT SANAT ONTOLOJİSİ

2.1 Soyutlama ve Öz Arayışları.....	49
2.1.1 Süprematizm: Kazimir Malevich	55
2.1.2 Soyut Dışavurum: Color-field Ressamlar.....	62
2.1.2.1 Barnett Newmann	63
2.1.2.2 Mark Rothko	67
2.2 Sanatın Entropisi.....	71
2.3. Minimalist Sanat.....	73
2.3.1. Dan Flavin: Işık Fenomeni	79
2.4 Yves Klein: Zaman-Mekan Boyutu	80

BÖLÜM III

IŞIK-ZAMAN-MEKAN

3.1 Sanatın Fiziksel Temel Bileşenleri	85
3.1.1 James Turrell: Siberetik Yönelim	86
3.1.2 Manfred Mohr: Cubic Limit	88
3.2 Hiç-var-olmamış	91
SONUÇ	94
KAYNAKÇA	95
EKLER.....	103
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1 - Gri Düzlem Simülasyonu.....	22
Görsel 2 - Piet Mondrian - “Composition with Red, Blue and Yellow” (1929)	51
Görsel 3 - Kazimir Malevich – Black Square (1915)	59
Görsel 4 - Barnett Newmann – Onement I (1948).....	64
Görsel 5 - Mark Rothko – Black on Gray, (1969).....	68
Görsel 6 - Joan Foncuberta – Semiópolis, 1999	69
Görsel 7 - Ad Reinhardt – Abstract Painting No.5, (1962).....	74
Görsel 8 - Ad Reinhardt, David Zwirner, (2013)	78
Görsel 9 - Dan Flavin Diagonal of May 25, 1963, (1963).....	79
Görsel 10 - Yves Klein “Empty” (1961).....	83
Görsel 11 - James Turrell “Afrum I” (1967).....	86
Görsel 12 - Manfred Mohr “Cubic Limit” (1973-74).....	88
Görsel 13 - Kusay Tatlı – Hiç-var-ol-mamış (2019)	92
Görsel 14 - Kusay Tatlı – Hiç-var-ol-mamış (2019) Video Kesit 3.	93
Görsel 15 - Kusay Tatlı – Hiç-var-ol-mamış (2019) Video Kesit 4.	93

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 - Yeni Ontolojinin Varlık Tabakaları.....	8
Tablo 2 - Dasein'ın ontik, ontolojik yapısı, (Çüçen, 2015: 43).....	9
Tablo 3 - Existence Kelimesinin Kökeni (Google Dictionary).....	18
Tablo 4 - Özel Görelilik, Tren Gözlem Deneyi.....	28
Tablo 5 - Minkowski Uzay Zaman Grafiği.....	29

GİRİŞ

İssız bir çöle fırlatılmış, mekansız, zamansız, her şeyin, her yerin birbirine benzediği, hatta çöl diye tanımlanamayan bir düzlem üzerinde, belirsizlik içinde kalmış insanoğlu; tanımsız dünya-içinde, anlamca hiçliğin ortasında, yabancı ve kaybolmuştur. Belirsiz durumdaki varlık; belirsiz bir konum ve zamanda, belirsiz olan varlığını kavrayacaktır. Bu nedenle varlık, belirsizlik ve kaygı içinde çevresine ilgi duymuştur. Bu ilgi, belirleme ve tanımlama ihtiyacı içindedir. Belirsiz konumunu kavrayan varlık, şimdilik çöl diye adlandırabileceğimiz düzlem üzerinden topladığı çakıl taşlarıyla konumunu belirleyebilecektir.

Varlığın; kendi varlığının farkına varmasıyla, kaygı başlar. Bunun yanısıra, kaygı, aynı zamanda varlığın kendi varlığının farkına varabilmesini sağlayan, varlığın içinde barındırdığı bir duygudur. Zaman ise, taşların dizilmeden önceki hali ve sonraki haliyle referans alınan değişimin gözlenmesidir. İnsanın farkına vardığı belirlediği her şey zaman içinde değişime uğramıştır. Bu değişimin doğruluğu, gözlemcinin öznelliğinde kalacaktır. Doğruluğun nesnelleşememesi bizi mutlak gerçekliği aramaya, belirlemeye itmiştir. Varlık, ancak kendini açığa çıkararak var olmaktadır. Dasein; varlığı kendi varlığında açığa çıkaran varlıktır. Bu açığa çıkarmayı, zamanın geçiciliğinden duyduğu kaygıyla birlikte; kendi varlığına ve çevresine duyduğu ilgiyle yapmaktadır. Dasein; her zaman kendi varlığını konu alan, varlık tarzıdır.

Birinci kısımda, Heidegger'in "Dasein" ontolojisinin, fenomenolojik yönteminden biraz bahsettikten sonra, Varlık ve Zaman ontolojisini inceleyebilmek için; "Gri düzlem" adını verdiğimiz bir simülasyon tasarlamış, Dasein'in zaman fenomenine betimleyici bir açıklık getirmek istenmiştir. Devam eden süreçte, fizikçilerin ve kozmologların perspektifinden uzay-zaman üzerindeki özel görelelikten, kabaca bahsedilmiş, artan entropinin, geçicilik kaygısının sonucunda; varlık sabiti aranmıştır. Nesne-varlıklarla birlikte hakikat "truth" kavramı ele alınmış, sanat eserlerinin "nesne-varlık" fenomenolojik incelemesinin ön hazırlığı yapılmıştır.

İkinci kısımda, sanatta soyutlama ve öz arayışıyla başlayan, geometrik soyutlama hareketleriyle ilgilenilmiş, Süprematizm, De Stijl ve Soyut dışavurumculardan, Colorfield ressamların eserleri “nesne-varlık” fenomeniyle ontolojik olarak incelenmiştir. Sanat eserleri arasında karşılaştırma yaparak, eserleri birbirlerinden ayıran ve birbirleriyle kesişen yanları belirlenmiş, sanat eserlerinin değişmeyen temel yapısına Heidegger’in ilgilenici bakış olarak bahsettiği “sanat ilgilenici” bakışıyla ulaşmak istenmiştir. İncelemelerin ışında, Minimalist sanata varan süreçte, zamansal ve mekansal niteliklerle birlikte eserin nasıl sanat olabilirliliği üzerine tartışmalar yapılmıştır. Son olarak, varlık ve hiçlik tartışmaları sonucunda “Hiç,var-ol-mamış” isimli eser üretilmiş, konuyla birlikte ilişkilendirilmiştir.

BÖLÜM I

DASEİN ONTOLOJİSİ

1.1 Dasein Ontolojisi

Varlık deyince aklımıza ne geliyor? Veya bir şeyler mi geliyor? Zihnimizde nasıl canlanıyor? Bir nesne mi? Madde mi? Kavram mı? Evrenin bütünü mü? Yoksa bir şeylerin bütünü mü? Varlıkla ilgili problemimiz nedir? Nereden geldi bu varlık? Neden bu kadar çoğul? Çok mu gizemli? Çok mu metafizik? Filozofları neden bu kadar düşündürdü? Varlıkla neden bu kadar ilgilenildi? Varlık ne demektir? Aramaya nereden başlayacağız? Varlık şüphesiz ki her şeyi kapsar ve her şey varlıktır. Varlık “şey”lerin bütünü ve kendisidir. Varlık vardır, varolandır. Varolmaktadır. Her anda vardı ve Sartre’nin “*Bulanık*” romanındaki deyişiyle; varoluşmaya devam etmektedir. Varlığın ötesinde bir şey görebilir miyiz? Anlamını açığa çıkarılabilir miyiz? Varlık nasıl oluşur? Varlık kavrandığında mı ortaya çıkmıştır? “Varlık” felsefenin en temel kavramıdır. Dolayısıyla, ontolojinin temel sorunudur.

Martin Heidegger (1889 – 1976) varlığın ontolojisi, varoluşsal yapısını açığa çıkarmak için, fenomenolojik bir metodoloji geliştirmiştir. Varlığın anlamını açığa çıkaran varlık için “Dasein” ifadesini kullanmıştır. Heidegger, Antik Çağ filozoflarının temel aldığı varlık kavramının “var-olanlar” olarak görülmesinin varlığın ontolojik anlamını vermeyeceğini, varlığın yapısının incelenmesi için varlığın anlamını açığa çıkarmak gerektiğini düşünmüştür (Heidegger, 2018: 21-26). Var-olan, varlığı oluşturan önsel koşullarla ilgilenmiştir. Kaygı fenomeniyle, ilgi ve ihtimam gösteren Dasein, hazır-nesne varlıklarıyla ilgilenmiştir. Nesnelerle ilgilenen Dasein, nesneler üzerinden ontolojik varoluşunu aramış, varoluşunu tanımlamış, açığa çıkarmıştır. Dasein her zaman kendi varlığını konu alan, onu şekillendiren ve koşullarını oluşturan varlıktır.

Varlık sorununu incelerken, ontolojik anlamını aydınlatmalı, bunu yaparken de, fenomenolojik bir yöntem geliştirilmelidir, çünkü varlık; her şeyi kapsar. Maddenin, bilincin, kavramların soyut, şeylerin ortak özelliğidir.

1.1.1 Fenomenolojinin Anlamı ve Metodolojisi

Öncelikle varlık meselesinin neden fenomenolojik olarak incelememiz gerektiğini açıklayalım. Varlık, hem kapsayıcı, hem yalın bir kavram olduğu için bir şeylerle üzeri rahatça örtülebilir. Varlığın temel yapısı aydınlatabilmek için bir “şey”lerden bağımsız kalması gerekmektedir. Onu kendi içinde kendi anlamıyla düşünmeliyiz. Platon’un da dediği gibi; “yapısı en sağlam şey, başka bir şeyin en az dokunabileceği, en az değiştirebileceği şeydir” (Platon, 2018: 70).

“Fenomen” teriminin dayandığı Yunancadaki *phainomenon* ifadesi etimolojik olarak “kendini gösterme” anlamına gelen *phainesthai* fiilinden türemiştir” (Heidegger, 2018: 56). “*Phainesthai*” fiili ise, *phaino* kökünden gelir. Güneş ışığı kavramından gelen ve parlaklık içinde yer alan *phaino* kelimesi, ışık, parlaklık ve bir şeyi kendi kendisinde açık ve görünür yapabilen şey anlamına gelen *pha* köküne sahiptir” (Çüçen, 2015: 48). *phaino* ışık anlamına gelmektedir. Işık görünen dünyanın temel kaynağıdır. Işığa bir şeylerin yansımından değil, doğrudan bakmak gibi. Dolayısıyla fenomenolojiyi doğrudan bakma, kendinde kendini göstereni inceleyen felsefe disiplini olarak tanımlayabiliriz. Burada Platon’un mağarasını örnek verelim: Platon’un “Devlet” (*Politeia*) yedinci diyalogunda bahsettiği mağara alegorisinde; Güneş ışığı, mağaranın deliğinden içeri sızmaktadır. Mağaranın içinde bir ateş yanmaktadır. Ateşin ışığı, ateşin önündeki nesnelere vurmaktadır. Nesneler mağaranın duvarında, ışıktan oluşan gölgelerini yansıtmaktadır. Mağaranın içinde, nesneleri ve ışığı göremeyecek şekilde zincirlenmiş insanlar vardır. Bu insanlar duvardaki gölgeleri algılayıp kendince yorumlamaktadır. Platonun bahsettiği mağara örneği *görünen* dünyanın iyi bir metaforudur. Burada bahsedildiği şekilde zincirlenmiş insanlar, zincirlerinden kurtulup, önce gölgeye neden olan nesneleri, sonra da nesnelere ışık tutan ateşi, en nihayetinde mağaradan çıkıp güneş ışığı görmelidir. “Platon’da örneğin *to on* (var-olan) bir *ontos on*

(hakiki varlık) olarak *idea*'dır" (Tunalı, 2014: 9). Platon, kendinde kendini gösterende, görünen dünyadan yola çıkarak, var-olanın kavramsal niteliklerini oluşturan koşulları idealar olarak tanımlamıştır. Platon "*Devlet*" onuncu kitabında, idealar dünyasına, sedir örneğini vermektedir. Sedir; bir var-olan'dır. Sedirin, sedir olabilme koşul ve nitelikleri yani sedir ideasından yola çıkılarak, yapıldığını söylemektedir.

Güneş ışığı, algılanan dünyanın özüdür şeklinde yorumlarsak, ışığa bakmak, aydınlatıcı olduğu kadar, ışığıyla kendini örtmektedir. Dolayısıyla, varlığın özü apaçık verilmemiştir. "Fenomenin" karşıt kavramı örtüklüktür" (Heidegger, 2018: 67). Fenomenoloji; dolaysız ve var-olan'ı doğrudan veren bir yöntemdir. "O halde "fenomen" ifadesinin anlamı bakımından şunu tespit edebiliriz: *kendini-kendinde-gösteren*, apaçık olandır" (Heidegger, 2018: 57). Bu kendinde kendini gösteren, apaçık olanın apaçık bir şekilde açığa çıktığı yer, *logos* 'tur. Dasein kendi varlığını kavrayan, açığa çıkaran varlık olarak kendini logos'ta kavrar. "Logos'un işlevi bir şeyi yalın olarak görünür kılma (yani varolanın *duyumsatılması*) olduğu içindir ki *logos* *akıl* anlamına gelebilmektedir" (Heidegger, 2018: 64). "Logic" kelimesi; "*logos*" kelimesinden türemektedir. *Logos* kelimesi, (*word*) "söz", "bilgi" ve (*reason*) "neden" ve "akıl" anlamlarına sahiptir. Fenomenoloji; fenomen ve logic kelimesinin birleşiminden türemiştir. "Dasein fenomenolojisinin *logos*'u *hermeneuein* karakterine sahiptir. Onun sayesinde Dasein'in kendine ait varlık anlayışı içinde varlığın anlamı ve onun kendi varlığının temel yapıları *işşa edilir*" (Heidegger, 2018: 69). Dasein'in keşfi için; kendi varlığını araması, duyması ve sözle, yani bilgiyle yorumlaması gerekmektedir.

Fenomenoloji, yani apaçık olanın yorumlanması Heidegger'den önce, Edmund Husserl (1859 – 1938) tarafından geliştirilmiştir. Husserl, Heidegger'in hocasıdır. Matematikte doktorasını tamamlamış, daha sonra felsefeye yönelmiştir. Felsefeyi bütün bilimlerin temeli olarak görmüş ve "bilgi" nesnesinin diğer bilimler tarafından yeterince kullanılmasına rağmen, anlamının aydınlatılmadığını düşünerek bilginin yapısını incelemiştir.

Fenomenoloji kavramı, ışığa bakmak, onu algılamaktır. "Algılamayla ilgili olarak, benim şunu ya da bunu algıladığımı; yargıya ilişkin olarak, şu ya da bu yargıda

bulunduğum mutlak olarak açık ve kesindir” (Husserl, 1997: 58). Bilgi, Dasein’ın bilgisidir. Bilginin gerçekliği, Dasein’ın onun algılamasıyla ortaya çıkmaktadır. Güneşin parlaklığı bize verili olandır. Güneşe ilk bakışımız onu “şey” olarak görmektir. Gördüğümüz şeyi algılar, isimlendirir ve parlaklığını apaçık bir şekilde görürüz. Nesnel, kendini göstermenin yorumlanması durumudur. Gördüğümüzü, bilgi halinde nesnelere dönüştürür, daha sonrasında onları kullanırız.

Evrende her şey bizim gördüğümüz şekilde değildir. Örneğin renkler; ışığı oluşturan, foton parçacıklarının yansımasıyla, foton dalgalarının, titreşen frekans aralığıyla oluşur. Farklı derecedeki titreşimler, renk paletimizi oluşturur. Kırmızı, farklı titreşirken, mavi rengin titreşim yoğunluğu farklı olacaktır. Renkleri tartışmak için, onların çekirdeğine, inmek gerekecektir. Bu bağlamda, kırmızı, mavi görüntüsünün ortak noktası, titreşen fotonlardır. Titreşimleri doğrudan algılayamasak da, titreşimi algılayabilen, görüntüleyen bir cihaz sistemi kurabilir, böylece dalga boylarını ölçebiliriz. Ortaya çıkan bilgiler ışığında, fotonları ölçmek, bize renklerin doğrudan fenomenolojik anlamını vermeyecektir. Fenomenoloji; metodolojilerin, gözlem cihazlarının, ölçümlerin en yalın biçimde, temel olarak yorumlanmasıdır. Cihaz sistemini kuran gözlemcinin amacı; renkleri oluşturan, foton dalga boylarını gözlemlemek ve bilgisini oluşturmaktadır. Bütün gözlem ve deneyler *bir şey için, bir şey* amacıyla yapılmakta ve bilgiyi oluşturmaktadır.

Edmund Husserl, bilgiyi; “apaçık görmenin kendisi, en kesin anlamda bilgidir” şeklinde tanımlar (Husserl, 1997: 99). Güneş örneğini hatırlayalım. Onun yıldız olduğu, Samanyolu (*Milky Way*) Galaksisinde olduğu, bize olan uzaklığı gibi bilgi nesneleri, Güneş’e karşı bir ön bakış geliştirecektir. Bu ön bakış, Güneş’in kendinde kendi olan varlığının önüne geçebilmektedir. Bu öne geçme varlığı üstünü örtterek, örtük durumda bırakabilir. Güneş’in Samanyolu galaksisinde, hidrojen tüketen bir yıldız olması bilgisi, Güneşin var-olduğu bilgisinin önüne geçebilmektedir. Güneşin var-olduğu bilgisini temel almak, bize varlığın anlamını veremeyecektir. “Güneş vardır” yargısında bulunan bilinçli varlığın yapısını ortaya koymak gerekecektir. Dolayısıyla fenomenoloji; varlığın öznelliğinde, özü araması, en yalın biçimde tanımlamasıdır. Halihazırda var-olan Güneş’in varlığını açığa çıkaran, Dasein’ın varlığıdır. Dasein; varlığı keşfeden, açığa

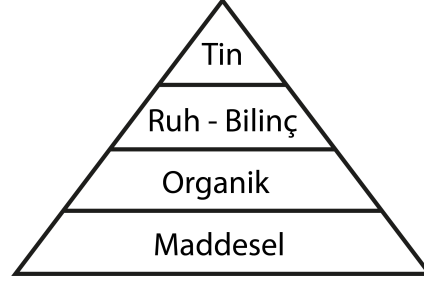
çıkaran varlıktır.

Fenomenolojinin önselliği; varlığa yöneltilecek önsel, öz arayışı ile ilgili bakışıdır. “Peki, bilimin konusu nedir? Varlığın kendisi, özü değil mi” (Platon, 2018: 188)? Varlık, temel bilimdir. Öz arayışı, bir insan sorunudur. Varoluşunu önceleyen, ilgi duyan ilgili bakıştır. Varlığın, yalın ve kendinde kendi olanla ilgisidir. Husserl; “bilgi yalnız ve yalnız insanın bilgisidir, insan zihninin formlarına bağlıdır; şeylerin kendi doğasına, şeylerin kendisine [ise] ulaşamaz” (Husserl, 1997: 51).

Varoluşçuluk akımının önemli temsilcilerinden, Jean-Paul Sartre’a (1905-1908) göre (2018): varoluş özden önce gelmektedir (s: 69). Dolayısıyla, insan varlığı kendi varoluşunu aramalı, özünü ortaya çıkarmalıdır. Özümüzü, varlık yapımızı kendi belirlemelerimizle ortaya koyuyor, tasarlıyoruz. Yani varlık, kendini “var” olarak tanımladığı için, “varoluş” mesele haline gelmiştir.

1.1.2 Dasein: Ontik, Ontolojik Yapısı

Varlık sorunsalı, Antik Çağ filozofları; Platon, Parmenides ve Aristoteles’den, Modern filozoflar; Martin Heidegger, Jean Paul Sartre’a pek çok kişiyi düşündürmüştür. “Parmenides’den beri *varoluş (Lâ Existencia)* deyimini *bireysel olan*’ı dilegetirir ve *tümel olan*’ı dilegetiren varlık (*Lâ Esse*) deyimine karşıt tutulur” (Hançerlioğlu, 1980: 144). Fakat biz ilgimizi 20.yyda ortaya çıkan ontolojik görüşlere yönelteceğiz. Ontoloji, varlık meselesini temel almış felsefi bir akımdır. Modern Ontoloji, Antik Çağ’ın varlık tartışmalarını yeterli bulmamıştır. Nicolai Hartmann, (1882-1950) yeni ontolojiyle, varlığın temel niteliklerini, ele alarak yeniden şekillendirmek istemiştir. Hartmann, varlığı, tabakalara ayırmış, bu tabakaların maddesel katmandan, tinsel katmana birbirini içerdiklerini, birbirini var ettiklerini düşünmüştür.

Tablo 1 - Yeni Ontolojinin Varlık Tabakaları.

Varlık tabakaları, kendi içinde niteliklerini açığa çıkarmaktadır. Varlık tabakaları birbirini taşımakta ve birbiri ile heterojen bir ilişki içindedir. En alt tabakada maddesel varlık yer almaktadır. Maddesel varlık katmanı, bütün varlıkların temel boyutunu oluşturmaktadır. Maddesel her şey, atomlardan oluşmaktadır. Dolayısıyla, maddesel katman varlığın temel niteliklerini içermektedir. Maddesel katmanın üstünde organik katman yer almaktadır. Organik katman organizmaları, canlıları oluşturan varlık katmanıdır. Bir üst katman ise bilince sahip ruh katmanıdır. Ruh katmanı organik katmana tutunmaktadır. Başka bir deyişle, organik katmanda barınmaktadır. Organik katman ruhun, bilincin açığa çıktığı ruhsal koşulların ve bilişin gerçekleştiği mekandır. Tin tabakası ise, varlığın oluşturduğu salt duygu katmanıdır. Onu açığa çıkaran varlığın ruh durumudur. Var-olanlar bunlardan ayrı düşünülemez. En alt tabakadan başlarsak, maddesel evrenin tamamını oluşturmaktadır. Maddesel evreni bir bütün olarak da, parça olarak da görsek, varoluşun ham malzemesidir (Tunalı, 2014: 25-46).

Varoluş, maddenin en küçük yapı taşı olan, kuarklardan, moleküllere, organizmalara ve onların sahip olduğu bilince kadar süregelen bir durumdur. Her şey, bu atom-altı parçacıklardan oluşmaktadır. Maddesellik yeterli olmayacak, varlık bilinmeyle oluşmaktadır. Bu katmanların biri birinden üstün değildir. İlk iki varlık tabakası, maddesel ve organik olan tabakalar, real varlık katmanını oluşturmaktadır. Bunlar ölçülebilir, kavranabilir somut varolanlardır. Bunların açığa çıktığı, kavrandığı varlık tabakası soyut ve irreal katmanı oluşturmaktadır. Dolayısıyla, sadece real varlık katmanı bize varoluşun, sanatın saf duygusuna ulaştıramaz.

Antik Çağ filozofları sorar, *var-olan* nedir (Tunalı, 2014: 10)? Bu soru ile Martin Heidegger; Antik filozofların, varlık kavramının ontik yapısını incelediklerini ve doğru

sorularla ele almadıklarını düşünmüştür. Descartes'in (1596 - 1650) "Düşünüyorum, öyleyse varım" *cogito*'su varlığı algılayan varlığın durumudur. Varlık kendi varlığını algılayarak, tanımlayarak ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla varlık; varoluş düşüncesiyle ortaya çıkmaktadır. Heidegger aynı zamanda, Modern ontolojinin *cogito*'sunun, varlık sorununa ulaşmakta yeterli olmadıklarını, varlığın ontolojik anlamını ortaya çıkarabilmek için; önsel varoluş koşullarını açmak gerektiğini düşünmüştür. Varlık sorununu anlamak için bir metodoloji geliştirmiştir. Burada incelenen varlık, "varlığın anlamı nedir?" sorunudur. "Dasein, varlığın anlamının sorgulandığı varlıktır" (Çüçen, 2015: 42).

Bilimin ontik yapısı, yeni tanımlamalarla, varlık sorusuna tanımlar getirmiş ve onu çeşitlendirmiştir. Dasein, metodoloji olarak ontik ve ontolojik yapısını barındıran ve kavrayan varlıktır. Varlık önce kendi ontik yapısında kendini tanımlar daha sonra önsel ontolojik yapısını kavramak ister. Ontik incelemeyi tanımlayan terimler, kategorilerdir. Ontolojik incelemeyi tanımlayan terimler, varoluşsaldır. Konunun daha kolay kavranabilmesi için, Aşağıdaki tabloyu inceleyebiliriz.

Tablo 2 - Dasein'in Ontik, Ontolojik yapısı (Çüçen, 2015: 43).

Sorgulanan:	Varlık(Sein,Being)	varlık (Das seindes, beings)
Sorgulanan soru:	Varlığın anlamı nedir?	varlık nedir?
Sorgulama türü:	ontolojik	ontik
Sorgulamada oluşan durumlar:	anlama/olgusal	betimleme / nesnel
Sorgulamadaki farkındalık türü:	varoluşsal(existential)	nesnesel (existentiell)

Tablodan yola çıkarak; Varlık nedir? sorusuyla, varlık hakkındaki araştırmalar, tanımlar ilkin varlığın ontik anlamını vermektedir. Ontik metodoloji, varlığı ölçer, kategorilere ayırır. Varlığın hakkında yapılan felsefi sorgulamalar ise, Varlığın, önsel varoluşsal yapısını açığa çıkarmaktadır (Çüçen,2015: 57). Örnek verecek olursak; portakal, turuncu bir meyvedir. Portakalı tanımlarken, onun özelliklerini betimlemek, tanımlamak, portakalı sınıflandırmak, "*ontik*" bir belirleme olup, portakalın; varlık olma özelliğinin önüne geçebilmektedir. Burada var-olan varlık, Heidegger'e göre hazır-nesne varlıktır. Niteliğe ve niceliğe sahiptir. Varlığı nesneleştirmek, kategorilendirmek bize varlığın anlamını, mutlak olanı vermeyecektir. Var-olan varlık öncelikle var olma

koşullarını barındırmaktadır. Portakal kendi başına var olamamaktadır. Portakalın, nesne olduğu bigisi, fenomenolojik bir bakış sağlamaktadır. Bu nesnelerin Dasein'in keşfiyle açığa çıkması, Dasein'in açığa çıkaran varlık modusudur.¹

Portakal nesnesi üzerinden; portakalı, kategorilendiren, betimleyen ve farkına varan Dasein'in kendi varlık tarzını araması ise “*ontolojik*” yapısı olacaktır. Dasein, kendi varlığını açığa çıkaran varlık olarak vardır. Ontoloji, ortaya çıkaran varlığın varoluş yapısını inceler. Varlığını açığa çıkaran Dasein hazır-nesne varlıklarıyla ilgilenen, algılayan, kendi varoluş tarzını kavrayan varlıktır. Dasein kendi varlığını diğer varlıklardan ayırabilen varlıktır. Dasein'in bir diğer modusu, dünya-içinde-varlıktır. Halihazırda dünya-içindeki nesneleri kullanmaktadır, işlev kazandırmaktadır. Dünyasallığından duyduğu kaygıyla, Çevresine ilgi duymaktadır. İlgi, Dasein'in varoluş tarzında vardır. Varlık bu ilgisiyle, kendini diğer varlıklardan ayırabilmektedir.

Dasein'in yapısını ontolojik olarak inceleyebilmek için, dili kullanırız. Felsefe dille yapılmaktadır. “Varoluşunun eksistensiyalitesi bakımından sözün tesis edici işlevi bu fenomenler sayesinde özellikle açıklık kazanır. Burada mesele öncelikle, söz olarak sözün yapısının ortaya çıkarılmasıdır” (Heidegger, 2018: 250). *Dasein*; Almanca'da, “*Da*” yani “orada” (*there*) ve “*Sein*” yani “olmak” (*being*) fiilinin birinci tekil hali, kelimelerinin birleşimi “orada-olmak” varoluş demektir. “Dil, kendi içinde zaten önceden geliştirmiş bir kavramsallığı barındırır” (Heidegger, 2018: 244). Dasein, kendi varlığına ilgi duyan, anlamını belirleyen, tanımlayan varlıktır. Dasein, varlığının anlamına ilişkin ontolojik soru soran, arayan varlıktır.

1.1.3 Dasein: Dünyasallık, Fırlatılmışlık ve Kaygı

Dasein'in dünyasallık anlamını, söz üzerinden dile getireceğimiz için, Heidegger; “*ich bin*” [...] Ben aşına olduğum dünyada, şurada veya burada eğlenirim, burada ikamet ederim. “*Ich bin*’in mastar hali olarak *sein* [...] bir yerde ikamet etmek, bir şeylere aşına olmak demektir” (Heidegger, 2018: 95-96). Dolayısıyla Dasein, (*there*) orada-burada,

¹ Latin. (*Modus*): *Tarz, biçim*

bulunan “Dünya-içinde-varlık” (*In-der-Welt Sein*) olarak tanımlanan, varlık tarzını açığa çıkarır. Dünyasallık, varlığın içinde bulunduğu dünyadır. “*Dünyasallık*” ontolojik bir kavram olup dünya-içinde-varolmanın tesis edici bir momentinin yapısını dile getirmektedir” (Heidegger, 2018: 110). Dasein, Dünya-içinde-varlık olmasından hareketle, Dünyasallığını tanımlamaktadır. Dünya-içinde-varolmak; Dasein’in tesis edici yapısıdır. Dasein’nın dünyasallığı, orada içinde bulunduğu, yaşamsal koşullarını oluşturan, aynı zaman da ilgi duyabileceği nesnelerle birlikte, oluşturmaktadır.

Dasein içsel dünyasallığının, dışında, dışsal bir dünya-içindedir. Bu dünyayı, sadece üzerinde yaşadığımız yerküre, gezegen dünya olarak düşünmemeliyiz. Gelecek perspektiften bakacak olursak; belki de Mars’ta veya başka bir yıldızın yörüngesinde yapay bir gezegende, bir yaşam sürdüreceğiz. “Dünyasallık” varlığın, geçmiş veya gelecek zamansal sürecindeki karakteridir. Heidegger’e göre kendisi için kendisi olan varlık, kendini dünya-içinde-fırlatılmış olarak bulur. Varlık, fırlatılmış² varlığından, belirsizlikten kaygı duyar. “Kaygı duyma, bir-hal-içinde-bulunma olduğundan dünya-içinde-varolmanın³ bir tarzıdır; kaygının nedeni, fırlatılmış dünya-içinde-varolmadır; kaygının ne hakkındalığı, dünya-içinde-var-olabilmektedir” (Heidegger, 2018: 292).

Konuyu incelemek için Antik mitolojide, Platon’un “*Devlet*” kitabının onuncu bölümünde bahsedilen *Lethe* (unutma) ırmağında yıkanalım. Ruhlar bu ırmakta yıkandıktan sonra, seçtikleri hayatı unutarak dünyaya gelirler. Geldikleri dünya yabancı ve tekinsizdir. Maddesel katmanın üzerinde, organizmaların var-oluştugu Dünya, varlığa yöneltici soruyu sorduran, mekanıdır. Hartmann’ın bahsettiği “Real” veya “İrreal” varlık, dünyasız düşünülemez. Soyut kavramların varlığı bile bir dünyadadır. Dünya; içinde nesne varlıkları, kavramları, mitoloji tanrılarını, organik olarak ele alırsak; yaşam koşullarını, anlam olarak; varoluş koşullarını barındırmaktadır. Dünya’dan kaygılanan Dasein, dünyasallığı üzerinden, öncesini ve sonrasını bilmediği, fırlatılmışlığını görünür hale getirir. Dasein; fırlatılmış, dünya-üzerinde fiilen orda-varlıktır (Heidegger, 2018:

² Alm. *Geworfenheit*

³ Alm. *In-der-Welt-Sein*

274). Dasein yabancı olduğu dünyada, organizmaların ölümünü, kendi bedeninin bozulduğunu görür. Dasein; bozulmayla birlikte, geçiciliği keşfeder. Bu geçicilik, varlıkta kaygı yaratır. Kaygının nedeni dünya-içinde geçici olmanın kendisidir. Aslında *dünyasallık* ve *kaygı* varlığa verilmiştir. Varlığın temel yapısıdır. Sartre’a göre “Varoluş” özden önce gelmektedir. “*Dünyasallık*” ve “*kaygı*” Sartre’ın “öz” diye bahsettiği varlığın özüdür. Konuya Heidegger’in “*Varlık ve Zaman*” (*Sein und Zeit*) kitabında bahsettiği “kaygı” (*cura*) hikayesini örnek verebiliriz.

Kaygı (*cura*) nehir kenarından geçerken, balçık yığını görür. Balçığa şekil verir, verdiği şekli o kadar çok beğenir ki, Jupiter’den ona ruh vermesini ister. Jupiter şekle ruh verir. Kaygı (*cura*) artık şekli ve ruhu olan varlığa isim vermek ister. Jupiter araya girer; “ona ruhu kendisinin verdiğini, isim hakkının kendisine ait olduğunu söyler.” Bu tartışmaları duyan Dünya, araya girerek; “malzemesinin kendinden olduğunu, isim hakkının ancak ona ait olabileceğini söyler.” Aralarında anlaşamayınca; Saturn’ü jüri seçerler. Saturn kararı verir; Dünya, ona bedeni sen verdin, öldükten sonra bedeni sana ait olacak, Jupiter ona ruhu sen verdin, öldükten sonra ruhunu geri alacaksın. Kaygı, ona şekli sen verdin, yaşamı boyunca ona şekil vereceksin. İsim konusuna gelince, ona “*homo*” diyelim çünkü *humus*’tan yapıldı (Heidegger, 2018: 301-302). Hikâye, konuyu çok iyi açıklamaktadır. Kaygı kendi varlığına şekil vermektedir. Saturn: (Zaman) ona isim vermektedir. Varoluş, insanın oluşturduğu bir hikayedir. Kaygı, fırlatılmışlığı, dünyayı ve hatta varlığı açığa çıkaran ilgili bakış atan duygudur. Dünya: somut anlamda; varlığın, yaşam koşullarının olduğu ve üzerinde yaşayabildiği, soyut anlamda; varlığı kavrayabilmesi için, bilincini ve kaydını tutabilmesi için, belleği oluşturan mekandır.

Dünya-içinde fırlatılmış, belirsizliğinin farkına varan kaygı; yabancı olduğu dünyadan korkar, korkusu sonucu kendi varlığına ilgi duyar. Bu ilgiyle, korkusunu isimlendirir, kendi varlığını şekillendirir. “Korku, nesnesi veya objesi belli olan ruh durumları olmasına karşın kaygı, ya da anksiyetenin (*anxiety*) korku nesnesi belirsizdir. Belirsizliğin verdiği ruh hâli Dasein’ın diğer varlıklardan ayrılmasını ve kendisine dönmesini sağlar” (Çüçen, 2015: 74). Kaygının nedeni, dünya-içindeki-belirsiz varoluşudur. Kaygı, belirsizliğinden, ölüme-gidişinden kaygı duymaktadır. Bu duygusu dünyanın varlığını ve kendi belirsiz varlığını açığa çıkarmaktadır.

1.1.3.1 Dasein: Ölüme-doğru-varlık ve Hiçlik

Varlık kendi varlığını nasıl açığa çıkarmaktadır? Zamanın başlangıcına dönelim, zaman, “Big bang” ile hiçlikten varolmuştur. Aslında, hiçlik diye tanımlamak yanlış olacaktır. Bing-Bang’ın öncesini bilemiyoruz. “Uzay-zaman” büyük bir patlamayla, varolmuştur. Uzay-zamanın varlığı, zaman içinde “varlığı” kavrayabilecek, isimlendirecek bilinci, “bilinçli-varlık” zamanı kavramış ve var-olmuştur. Zamanı ilk oluş hareketiyle temellendirirsek, patlamanın şiddetiyle uzay-zaman boşlukta genişleyerek, oluşmakta ve bozulmaktadır.

İnsan varlığı, burada bahsedilen “oluş-bozuluşu” keşfetmiştir. Varlık, ölüme-doğru bozularak gitmektedir. Varlık, ölüme-doğru-varlık olarak Dünya’da geçicidir. Kaygının, geçiciliği keşfinden sonra, yok olma korkusu, hiçlik korkusu başlar. Kaygı, korkuya neden olmaktadır. “Kaygının bizi yüz yüze getirdiği hiçlik, Dasein’ı zemini bakımından belirleyen hiçselliği açığa çıkarır. Bu hiçsellik ise, ölüme fırlatılmışlık olarak var olmaktadır” (Heidegger, 2018: 458). Dasein; Dünyaya, ölüme-doğru-varlık olarak fırlatılmıştır. “Ölüme-doğru-varlık” dünyada geçicidir. Varlık bu geçicilikte şekillenmektedir. Ölüm, Dasein’in varlık tarzıdır.

Albert Camus’un “Yabancı” (*L'Étranger*) romanında idama mahkûm edilmiş Meursault’un ağzından şu sözler dökülmektedir. “Sözün kısası, bundan daha açık bir şey yoktu. Şimdi ya da yirmi yıl sonra olsun, ölecek olan hep bendim” (Camus, 2018: 103). Ölüme mahkûm edilmiş Meursault ile ilgilenen rahip, Meursault’un hücrelerine gelerek ona; aslında hepimizin ölüme mahkûm olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla Dasein, kendisini örtecek olan yeryüzüne fırlatılmış, ölüme mahkûm edilmiştir. “Dasein’in bir kader olarak doğum ve ölümü ve onun “arasındakini” kendi “varoluşuna” katarak tuttuğu *uzayıp giden sürekli oluşur*” (Heidegger, 2018: 574).

Entropi yasasına göre, varolan her şey düzensizliğe doğru hareket etmektedir. Varlık, zaman içinde düzensizliğe uğramış, yapısı değişmektedir. Değişim ve geçicilik, varlık üzerinde kalıcı olma arzusu doğurmuştur. Özne varlık geçiciliğiyle, özüne (değişmeyene) ulaşmak isteyecektir. Burada, doğum ölüm arasındaki sürekli oluş,

Sartre’ın tanımıyla, serüven duygusudur.

“Bir şey, sona ermek için başlamıştır. Serüven uzamaya gelmez; ona anlam veren- ölümdür yalnız. Bu ölüme, belki benim de sonum olan bu ölüme, sürüklenirim. Geriye dönmek elimden gelmez. Her an, ardından geleni getirmek için ortaya çıkar. Her an’a, bütün varlığımla sarılırım. Onun yerine, başkasının konulamayacağını, onun başkasına benzemediğini bilirim” (Sartre, 2018a: 65-66).

Dasein’ın *ölüme-doğru-varlık* olarak kaygısı, kendini öncelemesine neden olur. Dasein kendini *dünya-içinde-varlık* olarak fırlatılmış bulur. Fırlatılmışlığın kaygısıyla, kendini diğer varlıklardan ayırmak, kendini tanımlamak ve otantik varlığına ulaşmak ister. Burada “ben” kavramı doğar. Dasein, kendini mesele eden varlıktır. Ben, orada-içinde bulunduğum dünya’da ölüme-giderken varım.

Yerküre-dünya, Ölüme-doğru Dasein’ın, varlığını örtecektir, çünkü yeryüzü örtücüdür. Dasein, yerle gök arasında, kendini önceleyen varlığına ilgi duymaktadır. Örtücü toprak verilmiş Dasein’ın yazgısıyken, bunu bilen Dasein, kaygı duyacak, kaygısı kendi varlığını tanımlama ilgisi doğuracak, harekete geçirecektir. Yok olma korkusu, daha da kötüsü hiç olma korkusu, var olma isteği, kalıcı olma isteğini ortaya çıkarmıştır. Kalıcı olma kaygısıyla, toprağın örtücülüğünden *ölüme-doğru-varlık*, gökyüzüne ihtimam göstermiştir. Dasein’ı tekinsizlik, onun en zati var olabilirlik olanağına ait kendi pür hiçselliğiyle yüz yüze getirir. Dasein ihtimam-gösterme olarak kendi var-olabilirliğine çağırır (Heidegger, 2018: 427).

Bu böyle süregelen bir döngüdür. Kendini tekrar etmektedir. Çünkü varlığın karakteridir. “Varoluş özden önce gelmektedir.” Bu söylem, varoluşun, ontolojik olarak, kendi varlığını tanımla birlikte açığa çıkararak var olabileceğinin temel yapısıdır. Açıkça ifade etmek gerekirse: “Hayatın önsel bir anlamı yoktur” demektir. Siz yaşamadan önce hayat bir şey değildir; ona bir anlam kazandırmak ancak size vergidir” (Sartre, 2018b: 72). Dasein, kelimeleri kullanarak kendi serüvenini yazmış, diğerleriyle birlikte kendi tarihini oluşturmuştur.

Dasein dünya-içinde, anlamca hiçlik içerisinde. “Dünya da, insan da hiç için varolmuşlardır; fazladan varolmuşlardır” (Sartre, 2018b: 112). Dasein dünya içindeki, fırlatılmış varlığının ontolojik özünü arar, varlık ve hiçlik arasında sıkışmış varlığına dair ilgisini, kendi benliğine yöneltir. Dasein, dünya-içinde, kendine, dünyaya ve kendisinden ayrı olduğunu kavradığı nesnelere ilgi duyan varlıktır. Dasein, dünya-içinde kendisiyle birlikte halihazırda mevcut nesnelerle birlikte varolmaktadır. Dasein, dünya-içinde, belirsiz konumda, nesnelerle birlikte, orada belirsiz varlığını tanımlar. Belirsizlik; varlık için belirleyici olma kaygısı doğuran, Dasein’in varolma tarzlarından biridir. Varoluşun bütün olasılıklarını kapsamaktadır.

Varlığın insan problemi olduğunu söylemiştik. Dolayısıyla varlık felsefesini Antik çağdan, günümüze kadar sürdürüyoruz. Varlık meselesini genel hatlarıyla, tarihsel olarak ele alabiliriz. İnsan, varoluşundan beri hayatın anlamını sorgular. Bu bağlamda kalıcı olma arzusu; dinlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Varoluşumuzdan, günümüze kadar; baktığımızda “ölümden sonra yaşam inancı” geçici olmamızdan duyulan kaygının bir sonucudur. Geçiciliğin verdiği kaygı, kalıcı olma arzusunu açığa çıkarmıştır. Bu bağlamda, bilinen ilk yazılı destan Sümerler’in (M.Ö. 2330-2000) yılında “Gılgamış” destanında anlatılan hikayede, Kral Gılgamış, arkadaşı Enkidu’nun ölümünden sonra korkuya kapılarak ölümsüzlük otunu aramak için, yola koyulur.

“Gılgamış gönüldeşi Enkidu için

acı yaşlar döktü, ıssız yazılarda dolaştı.

“Ah, ölecek miyim, Enkidu gibi mi olacağım ben de?”

Yüreğime bun girdi,

ölüm korkusu çekip dolanırım yaban yazıda.

Kemiriyor içimi!” (2018: 85; IX: I.Sütun).

Gılgamış; Büyük Tufan’dan kurtulan, Utnapiştım’i bulmak için yola çıkar. Utnapiştım ölümsüzlüğün sırrını bilen bilgindir. Bilgin, otu Gılgamışa verir, fakat Gılgamış ölümsüzlük otunu yılanı kaptırır. 12 Tabletten oluşan destan; ölüme karşı yenilen, Gılgamış’ın hikâyesidir (Çığ, 2016: 21-31). Bir başka örnek Mısır uygarlığında (M.Ö 3100) ölümler, mezarlarına eşyalarıyla birlikte, mumyalanarak gömülürdü. “Lahtin

yanına ölünün beslenmesi amacıyla konan buğdayla birlikte topraktan heykelcikler yerleştiriliyordu. [...] bunlar, yedek mumyalardı” (Bazin, 1995: 31). Bu mezarlar, ölümden sonra yaşam inancının göstergesidir. Aynı şekilde Yunan mitolojisinde, *Lethe* nehrinde yıkanan ruhlar böylece yeni hayatlarını seçebilirlerdi. “Lakheze’in buyruğunu dinleyin; değişken ruhlar! Yeniden ölümlü bir hayata doğacaksınız! Bir kader perisi seçmeyecek sizi, kader perinizi siz seçeceksiniz” (Platon, 2018: 364).

Antik uygarlıklardan, semavi dinlere, varlık; varolmanın yoksunluğu (yok-olma), yani yoklukla yüzleştikten dolayı kendine, ölümden sonra bir dünya tasarlamıştır. Böylece yok-olma korkusu, varlığı tanımlamıştır. Her “şey” zıttı ile birlikte birbirini doğurmuştur. “Hiçlik” bu zıtlıkta, varlığın yoksunluğu olarak yer almamalıdır. “Hiçliği, tamamlayıcı ve soyut nosyon olarak da, varlığın askıya alındığı sonsuz ortam olarak da, varlık dışında tasarlamak mümkün değildir” (Sartre, 2017: 66). Dolayısıyla Hiçlik, hiç olmamış ve ulaşılması olanaksızdır.

“Mitoloji dünyası anlamla doludur. Tanrılar ölümsüz anlam taşıyıcılarından başka bir şey değildir” (Chul Han, 2018: 23). Mitoloji tanrıları tıpkı insanlar gibi; yemek yiyor, seviyor, savaşıyordu. Modern ontolojinin irdedeği “zaman” kavramı, Yunan Mitolojisinde tanrı “Kronos” isminde, insan görünümündeydi. Roma Mitolojisinde “Saturn” olarak adlandırılırdı. Saturn: Kaygının (*cura*) hikayesinde, nehirde şekil verilen balçık hakkında hüküm; artık ruhu, bedeni olan şekle “*homo*” ismini verdi. “Uronus yıldızlıdır, Gaia’yı büsbütün örtecek, kaplayacak kadar geniştir ve yer nasıl tüm canlıların sağlam tabanı ise, Gök de ölümsüz tanrıların sağlam yurdudur.” (Hesiodos, 2017: 144) Tanrılar gökyüzündedir. Gökyüzü sonsuzluğun temsildir. İnsanın kalıcılık arzusu veya geçicilik kaygısıdır. İnsan’ın gökyüzüne bakışı, sonsuzu anlama, varoluşunu anlamlandırma çabasıdır. İnsan gökyüzüne hep ilgi duymuştur. Semavi dinlerden örnek verecek olursak; bakire Meryem’den doğan İsa, “yeniden-doğuşu” vadetmiş, çarmıha gerilerek öldürüldükten sonra tekrar dirilmiş gökyüzüne yükselmiştir (Markos, 16: 19).

Semavi dinlerin yanısıra, Mircea Eliade “*Yeniden Doğuş Mitosu*” ve “*Ebedi Dönüş Mitosu*” kitaplarında, ilkel toplumlarda “erginlenme” (*inisiyasyon*) ritüellerini incelemiş ve yorumlamıştır. Üstelik incelediği bu ilkel toplumlar, araştırmanın yapıldığı

dönem itibariyle konuyu incelediğimiz coğrafyaların çok uzağında, birbirlerinden etkilenmesi pek mümkün olmayan çevrelerdedir. Erginlenme ritüelini şamanlar yönetmektedir. Şamanlar, adayın bedenini boya veya kan sürerek, ormanda yalnız bir şekilde kendi haline bırakır. Kimseyle görüşmesine izin yoktur. Toplumsal birlikteliğinden koparılan aday, bazen haftalarca süren, kendi iç dünyasıyla, ölümüyle yüz yüze getirilir. Aday, törenin sonunda ergin bir birey olarak topluma geri döner. “Erginlenme, temel bir varoluşsal durumdur. Çünkü onun sayesinde birey tam olarak kendi varoluş modunu kabul edecek hale gelir” (Eliade, 2015: 27). Erginlenme ritüeli, toplumlara göre farklılık gösterse de amaç aynıdır; bireyi, ölümle yüz yüze getirmektir. Bu bağlamda, Dasein’ın “ölüme-doğru-varlık” temel varoluşsal yapısıyla ilişkilendirebiliriz.

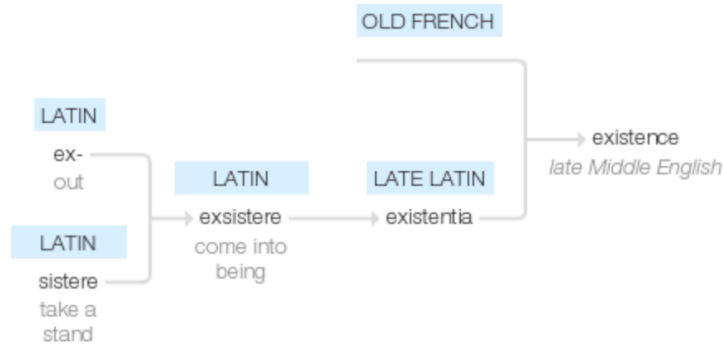
Modern filozoflar, varlık tartışmalarına, din çerçevesinde başlasa da, “Tanrı öldü” der: Friedrich Nietzsche (1844-1900), insan yeryüzünde; tanrısız, yapayalnızdır. Yaşam bir şey bahşetmemektedir. Heidegger’in ve Sartre’in ortak görüşü; insanın kendi fırlatılmış varoluşunu tanımladığıdır. Dasein varlığını açığa çıkarmak için özen göstermelidir. Dasein, kendi varlığına ilgi gösteren onu arayan varlıktır. “İlkin insan vardır; yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır” (Sartre, 2018b: 39). Dasein kendi özünü kendi arar, keşfeder ve onu açığa çıkarır.

Varoluşa maddesel perspektiften bakarsak; Büyük Patlamayla, maddesel dünyamız oluşmuştur. Maddesel dünyanın üstüne, organizmalar oluşmuş, organizmalar evrimleşerek, beyni oluşturmuş, beyin de sinir hücrelerinden algıyı oluşturmuştur. Algımız oluşmasaydı veya bilinçli varlıklar ortaya çıkmasaydı, Maddesel dünyanın varlığından söz edebilir miydik? Maddesel dünya kendi başına bilinebilir miydi? Belki bilinmese de varolacaktı, fakat bu belirlenimi yaparken bile, mevcut bilincimizi kullanıyoruz. İnsan varlığı, evrenin beyin organıdır. Evreni kavrar ve ortaya çıkarır, evreni bilinir hale getirir. Evren, uzay-zaman varoluş nasıl isimlendirirsek isimlendirelim; matematikle, fizikle, sanatla, felsefeyle, kozmolojiyle hangi disiplinle yola çıkarsak çikalım, farklı materyallerle, farklı dillerle, öze yönelik bir arayış içerisindeyiz. Keşfedici, ön ilgili bakışla çıktığımız yolda, keşfettiklerimiz, varlık keşfidir. “Bir varolan olarak

Dasein'in özü kendi varoluşudur" (Heidegger, 2018: 442).

Dasein bakışını diğer varlıklara yöneltir, yargıya varır ve onları yorumlar. "Dünya-içinde varolmanın bir-hal-içinde-bulunan anlaşabilirliği *kendini söz olarak dile getirir*" (Heidegger, 2018: 250). Dil yorumun aracıdır. Varlık sorununu düşünürken ve tartışırken dili kullanırız. Heidegger, dile çok önem vermektedir. Eserlerinin başka dillere çevrilmesini istememiştir. Kavramlar dille ifade edilmektedir. Aynı şekilde Sartre konuyu; "Cümleler yaratmak zorunda değilim. Belli durumları açığa çıkarmak için yazıyorum ben" (Sartre, 2018a: 91) sözüyle dile getirmiştir. Sartre, bahsettiği serüven duygusunun başlayabilmesi için ölüme-doğru yola koyulmak, onu anlatmak gerektiğini söylemektedir.

Tablo 3 - Existence Kelimesinin Kökeni (Google Dictionary).



Dil, kavramların serüvenini kendisinde barındırmaktadır. Dolayısıyla varlığın serüveni de "varlık" kelimesinde yatmaktadır. "Existence" kelimesinin kökenine inmek gerekir. (to Exist) filinden türeyen kelime "varolmak". Latince "ex", "out" ve "sistere", "take a stand" anlamlarını verir. Ex; "aşkın", "dışında", anlamlarına sahiptir. Sistere; "take a stand" bulunma, orada olmak, anlamındadır.

Dasein, *orada-mevcut* varlığını keşfetmeli, varoluşsal yapısını belirlemelidir. Dasein; oluş durumuyla, fiili olarak varolur. Kendini arar, açığa çıkarır ve dile getirir. Varolmak bir eylemdir. Dünya-içinde olmak, kaygılanmak, onu açığa çıkarmak, yargılamak ve yorumlamak Dasein'in eylemleridir. Dasein, kendi varoluşunu kendinden yola çıkarak, zamansal bir süreçte anlar. Çevresine ilgi duyan, çevresinden hareketle

tekrar tekrar kendi varoluşuna yönelten bir eylemler dizgisidir. Dasein, Dünya-içinde, zaman-içinde, geçiciliğinde var-olmaktadır.

1.1.3.2 Nesne – Varlık

Dasein'ın geçiciliğinden, kaygısından, fırlatılmışlığından bahsettik. Dünya-içinde-varlık, fırlatılmış ve nesnelerle birliktedir. Fırlatılmışlığın kaygısıyla, çevresindeki nesnelere ilgi duymaktadır. Nesnelere ilgisiyle, nesnelerin işlevsel yanlarını keşfetmektedir. Dasein nesnelerin işlevsel olabilirliğini keşfeder, nesnelere şekil verir, işlevsel olabilirliğini kazandırır. Dasein; kendi varlığını, diğer var-olan (nesnelerden) yola çıkararak kendini diğerlerinden ayırır. Kendi varlığını diğer nesne varlıklardan bu şekilde ayırabilmektedir.

Aynı zamanda burada bir ayırmadan bahsetmek gerekir mi? Maddesel olarak; nesne ve bilinçli varlık, Hartmann'ın piramitini hatırlarsak, aynı maddesel alt katmandan gelmiyor mu? Madde varoluşun malzemesidir. Varlık, atomdan oluşmaktadır. Madde, varlık katmanının zeminidir. Dolayısıyla maddesel varlıkların nesnelliklerini göz ardı etmemeliyiz. Her şey özünde atomlardan oluşmaktadır. Bilinç dediğimiz şey atom altı kuarkların hareketiyle beynin sinir sisteminde akışı değil midir? Güneş sisteminin oluşturduğu bilinç akışını güneşten ayırmalı mıyız? Güneşin, tükettiği hidrojen akışı, dünyada yaşamsal şartları oluşturan atom dizilimleri, beynin organik halini almasını sağlar. Her şey birbiriyle bağlı ve ilişkilidir. Dolayısıyla yaptığımız her şeyi, dolaylı olarak evren tarafından bizim aracılığımızla yapılmış şeklinde yorumlayabilir miyiz? Bütün bu evren, nesne, insan varlığı tartışmalarını temel bir yapıda toplamalıyız. Dasein “insan varlığı” olarak da düşünülebilir. Bazı tartışmalar da “insan varlığı” olarak düşünsek de “Dasein” sadece insan varlığı değildir. İnsan varlığı olarak tanımlamak yetersiz olacaktır. Heidegger *Varlık ve Zaman* kitabında bu konudan açıkça bahsetmiştir.

Dasein'ın varlığı, hazır-nesne varlık değildir. Varlığı nesnel bir şekilde hali-hazırda varolmuş nesneler olarak değerlendirirsek, nesneler; halihazırda dünya-içinde-varlıktır. Kendi başına var-olamamaktadır. Bilinçli varlık tarafından “varlık” tanımlamasına ihtiyaç duymaktadır. Çevremizde sayısız nesneler vardır. Kapalı bir halde bir yerlerde durmaktadır. Bu kapalılık Dasein'ın ilgili bakışıyla nesnelerin varlıklarını

açığa çıkarmaktadır. Bu ilgi ile nesneye yönelen bir bakış, nesneden yansıyan ışığın görme duyusuyla, bellek tarafından algılanması sonucunda açığa çıkmaktadır. Bu algılama Dasein'ın temel varoluşsal yapısıdır. Dasein'ın ilgili bakışı sadece varlığını açığa çıkarmakla kalmaz, nesneleri kullanabileceği gibi tasarlar, dönüştürür ve işlevsel hale getirir.

Dasein, bütün nesneleri işlevsel kullanmaz. Nesneler artık işlevlerini yitirdiklerinde her biri kendi tarihselliğini işaret edecektir. Malzemenin işlevi ontolojik anlamının önüne geçebilir. Nesnelerin işlevselliklerini ontolojik olarak görmeliyiz. Arkeoloji Müzesinde baktığımız tarihi bir nesnenin, geçmişe götürme niteliklerinden dolayı işlevi yok mudur? Yoksa işlevi olan, o nesneye tarihi eser gözüyle bakan ilgilenici bakışın işlevselliği midir? Ne tek başına ilgilenici bakış ne de nesnenin kendi niteliği tek başına anlamı taşımaya yeterli değildir. Müzenin duvarındaki duvar saatiyle, kaide üzerinde duran Roma dönemine ait miğfer aynı bakışı sağlamayacaktır. Nesne varlıklar, varlığına işaret etmektedir. Dasein'ın ilgili bakışı onun kullanımına, kime ait olduğuna, neyi hatırlattığına referans vermektedir. Anısı olan bir eşya, geçmişteki anıya atıfta bulunur. Kaide üzerindeki miğfer ise; gerek malzemesi, Roma dönemine ait olduğu bilgisiyle, bakışımızı değiştirecektir. Dolayısıyla malzemenin nitelikleri de, ilgilenici bakış kadar önemli olduğunu söyleyebiliriz.

Duvar saati, bize saatin kaç olduğunu, belki ontolojik olarak tartışsak; zamanın ölçülebilirliği üzerine düşünmemiz için ilgilenici bakış oluşturabilir. Güneş'in hareketiyle zamanı ölçmeye başladık. Zamana varoluşumuzdan beri tanım aradık, ölçtük. Daha sonra mekanik tik takları olan saatler kullanmaya başladık. Şimdi modern bilimle birlikte, sezyum atomunun ışık titreşimleriyle, daha önceki yöntemlere göre, zamanı daha belirli ve doğru bir şekilde ölçmekteyiz. Zamanın nitelikleri, ölçüleri, kaç bölündüğü, nasıl ölçüldüğü, Dasein tarafından belirlenmiştir. Dolayısıyla özü örtüktür.

Özü ararken nesnelerden faydalanabiliriz. Platon'un sedir örneğinde bahsettiği; “Ya dülgerin yaptığı? Dülger, “sedir ideasını, yani bizce aslını, özünü yapmaz, bir çeşidini yapar” (Platon, 2018: 337). Dülger, sediri yaparken sedir idesiyle veya bilgisiyle, sedirini yapacaktır. Sedirin özünü tartışırken, sedir nesnesine, varoluş ilgilenici bakışıyla,

bakmalıyız.

Sedir, oturmak için yapılmış, ahşap malzemeli bir nesnedir. Biraz yabancılaşırsak, “bir şey için, yapılmış, bir şey”. Sedirden başka bir nesne düşünürsek; bir şey için, yapılmış “bir şey” olacaktır. Nesnenin özü; sedirde, masada, ağaçta farklı olabilir mi? Varoluş tek bir özden oluşmaz mı? Dolayısıyla, masa için de, sedir için de, tek bir öz olmalı. “Oturmak için yapılmış sedirle, bir şeyler koyabilmemiz için yapılmış masa, “bir şey için yapılmış” ortak kümesinde toplayabilir miyiz? “Bir şey için, yapılmış bir şeyleri” ortak kümeye aldık. “Bir şey için, yapılmamış bir şeyler” ne olacak? Doğada, halihazırda mevcut olan nesneler? Onlar, bir şey için yapılmadılar. Öyleyse onlar; “bir şey”dir. Karşımızda, ortak kümede fakat tanımsız bir “şey”. Her “şey”, olan bir “şey”. O şeyi tanımlayamazsak, koca bir hiçlik içindeyiz. Çevremizde, bizde sonsuz yoğunlukta, tanımsız ve yabancı bir “şey”. O şey ne? Tanımsız şey. O şey nerede? Orada ve burada şey. O “şey” nasıl bir şey? O “şey” orada var-olmuş “şey”. Şey “varlık” tanımıyla ontolojik olarak isimlendirilmiştir. Şey’in varlığı bilgisiyle var-olan bütün şeyleri yorumlarız.

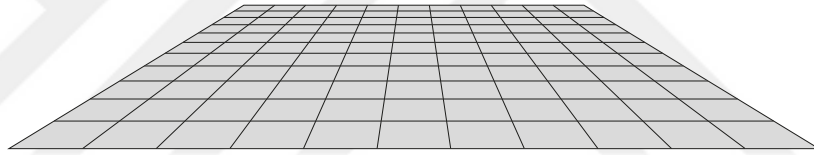
Platon’un sedir örneğine dönersek, sedir özünde varlık bilgisi olabilir mi? Platon’un bahsettiği “*idea*” kavramını biraz aydınlatmak gerekir. Dülger, sedir idesinden yola çıkarak, sediri yapar. Biz de varlık metodolojisinden yola çıkarak; nesne sediri, sedir idesini, oluş koşullarını tanımlayabiliriz. Dolayısıyla öz arayışında oluşturduğumuz nitelikler kategorilendirilerek, metodoloji geliştirilerek, araştırmalarla, tanımlamalarla ortaya çıkmaktadır.

“Neye yarayacağını bilmeden kâğıt keseceği yapmaya kalkan bir kimse tasarlanamaz. Bu demektir ki, kâğıt keseceğinin özü (yani onu yapmayı ve tanımlamayı sağlayan reçetelerin, tekniklerin, niteliklerin hepsi) onun varlaşmasından önce gelir” (Sartre, 2018b: 37-38). Dasein; kaygıyla, varoluşu nitelendiren, onun koşullarını ortaya çıkaran, nesneleri kullanan hafızası olan, biriktiren, üreten varlıktır. Bu nitelemeler Dasein’in bilgisidir. Nesnenin varlığını tartışırken nesnenin nesne olma koşullarının bilgisi bizde mevcuttur. Kendi belirlediğimiz koşullarla, bir şeyin varlığını niteler onu görünür hale getiririz. Bu nesneyi nesne olarak nasıl tanımlamamız gerekmektedir. Peki

bilginin bilgi olma koşullarını tartışırken nereye başvurmalıyız? Tanımlar bilgiyle oluşmaktadır. Bilgi, orada-varlık olarak “*apaçık olan görünür olan*”dır. Güneşin parlaklığı bilgisi zaten görünürdür. Mağara’dan çıktığımızı varsayarsak, Güneşe bakmak; “gün ışığında gözleri kamaşıp bizim şimdi gerçek dediğimiz nesnelerin hiçbirini göremeyecek hale gelmez mi” (Platon, 2018: 233)?

1.2 Zaman Ontolojisi

Varlık ve zaman ontolojisini inceleyebilmek, bir temele oturtabilmek için Heidegger’in Dasein metodolojisinin paralelinde, “Dijital bir simülasyon kurgulayalım. Bunu düşünce deneyi gibi de düşünebiliriz. Sonsuz genişlikte, üç boyutlu bir düzlemin üzerinde olduğumuzu hayal edelim, rengi gri ve siyah grid karelerden oluşan bir düzlem.



Görsel 1 - Gri Düzlem Simülasyonu.

Öncelikle, bu düzlemin üzerinde (*görsel 1*) bilinçli bir varlık hayal edelim. Bedeni olmayan, düzlemden başka bir şeyi gözlemleyemeyen bilinç, kendi varlığının farkında olabilir miydi? Sonsuz bir düzlemin üzerinde hareket halinde belirsiz yönlerde ilerleyen fakat ufuk çizgisi boyunca değişmeyen bir grilik gören, bilinçli varlık grilikten başka bir şey göremeyecektir. Sonsuz gri bir düzlemdeki hareketini ona algılatan, karelerdeki değişimi gözlemleyebilmesi olanağına dayanmaktadır. Dolayısıyla gözlemler bir ölçüye ihtiyaç duymaktadır. Ek olarak, bilinçli varlığımız değişimleri algılayabilmek için bir belleğe ihtiyaç duymaktadır. Bellek olmasaydı, kuzey yönündeki hareketinde bir yere ulaşamadığını, daha sonra doğu yönüne doğru hareket ettiğinde yine bir yere ulaşamadığını anımsaması gerekmektedir. Dolayısıyla, önce kuzeye, sonra doğuya hareket ettiği bilinci, varlığımızın, dünyasının zamanını oluşturmaktadır, çünkü bu simülasyon dünyasında gece-gündüz döngüsü yoktur. Dolayısıyla zaman sadece gece ve gündüz döngüsü değildir. Varlığımız, yıldızsız bir gökyüzü ile, gri bir düzlemin üzerinde

belirsizlik içinde kalmıştır. Bunun nedeni hiçbir şeyi belirleyememişliktir. Söz konusu varlık, sahip olduğu tek düzlem üzerindeki konumunu bile belirleyemeyecektir. Varlığımız kendi varlığına, hareketine ve konumuna, hangi yöne giderse gitsin, düzlemde kayıp ve yabancıdır. “Yabancı olmak demek, her şeyden önce, hiçbir şeyin *doğal* olmaması demektir; hiçbir şey verili değildir” (Bauman, 2017: 100). Yabancı; gri bir hiçbir şeyin üzerinde, hiçbir şeydir.

1.2.1 Entropi ve Kaygı

Bilinçli simülasyonumuza bir beden giydirelim. Zira belleğin de bir mekana ihtiyacı vardır. Organik bir beden giydirseydik, hücrelerden oluşan bu canlı varlığımız ilerleyebilmek için ayaklarını kullanabilir, hatırlamak için de belleğini kullanabilir hale gelebilirdi. Sonsuz griliğin ortasındaki öznemiz kendi bedenini tanımlayabilir miydi? Devam eden şartlarda konumunu tanımlama ihtiyacı duymaz mıydı? Belirsiz konumu için kaygı duyup; kullanabileceği nesneleri griliği tanımlamak için kullanmaz mıydı? Kayıp gri çölde, taşları bir araya getirerek belirli bir alanı tanımlamak için kullanabilirdi. Sonuç olarak, belirsizlik kaygı yaratmaktadır ve belirleme ihtiyacını doğurmaktadır. Belirsizlik sonsuzluktur. Sonsuz olan hep doğurmakta ve oluşturmaktadır. Nitekim matematikten örnek verebiliriz. Pi sayısı; çemberin çevresinin, çapına oranıdır. “3,141592653589....” Rakamlar dizisi kendini tekrar etmeden sonsuza kadar gider. Bu sonsuz rakam diziliminde, belirlediğimiz bütün rakam dizilimlerini bulabiliriz.

Pi sayısının bütün basamaklarını hesaplayan programlar, yazılımlar geliştirilmiştir, fakat asla sona ulaşamayacaktır. Burada, belirsizliğin sonsuzlukla olan ilişkisini ele alabiliriz. Bilimin keşifleri ve belirlemeleri; geçmişte ve gelecekte, ne kadar fazla olsa da, sonu olmadığı için belirlenen şeyler belirlenemeyenden daha az olacaktır. Belirsizlik dolayısıyla, insanın yazgısıdır. Yani, hayali simülasyonumuzdaki, artık bedeni olan varlığın üzerinde durduğu gri düzlemdir. Heidegger’in bahsettiği “dünya-içindeki-varlık” (*dünyasallık*) Dasein’in varlık tarzını oluşturmaktadır. Dünyasallık, Dasein’in fırlatılmışlığıdır. “Fırlatılmışlık” olarak kullanılmasının nedeni, varlığın soyut veya somut seçme şansı olmamasıdır. Varlığımız kendini, sonsuz gri grid düzlemde fırlatılmış olarak bulur. Düzlem onun üzerinde bulunduğu dünyadır. Dünya, varlığa verilmiş, var

olma koşullarını sağlayan ortamdır. Varlığa tesis edilmiş, daha sonra varlık oraya fırlatılmıştır. Simülasyonumuz artık organik bir canlı olduğu için, onun yaşamsal koşullarının inşa edilmesi gerekiyor. Dünya-içinde-varlığın dünyasallığı, varlığın dünyasıdır. Varlık burada kendini, hazır-nesne varlıklarla, hali hazırda bulur.

Burada evrenin kanunlarını simülasyonumuza dahil etmeliyiz. Evren kanunlarını göz ardı etmek olanaksız olurdu. Simülasyonumuz, organik bir bedene sahip olduğu için, ölüme-doğru-varlığını keşfedecektir. Kaygıyı ele almadan önce, belki de ‘*entropi*’den bahsetmeliyiz. Entropi, termodinamiğin ikinci yasası olarak da bilinir. “Evrendeki her şey, olasılığı daha az olan durumdan olasılığı en yüksek olan duruma doğru sürekli bir akış içindedir” (Wiener, 1982: 16). Entropiyi kısaca özetleyecek olursak, enerjinin düzenli bir halden, düzensiz bir hale doğru akışıdır. Bunun nedeni enerjinin düzenli hali sadece bir taneyken, maddenin düzensiz halleri için birçok olasılık vardır. Dolayısıyla madde ve enerji, bozulmaya doğru gider. “Çünkü bir sistemin düzenli değil de düzensiz olması için çok daha fazla seçeneği vardır” (Bardon, 2018: 117). Bu bozulmanın fark edilmesi, ölüme-doğru-varlık’ta kaygı yaratır. Kaygı, geçiciliğinin keşfiyle zamanın farkına varır.

Zamanı iki şekilde inceleyebiliriz; “nesnel” zaman ve “algılanan” zaman. Algılanan zaman bellek kayıtlarıdır. İnsan yeryüzüne geldiğinde, bozulmayı ölüme-doğru varlığını algılamış, kaydını tutmuştur. Zamanı tasarlamış, nesne haline getirmiş, eşzamanlı yapmak için ölçmüştür. Heidegger’e göre; Varlık zamanı kapsar, içinde barındırır. Varlık eşittir zaman, zaman eşittir varlıktır. Bunlar iç içe geçmiştir. Zamanı varlık fenomeninden ele alırsak, Dünyasallığından kaygı duyan Dasein, kendi varlığını zamansal bir süreç içerisinde açığa çıkarır. Zaman, bilincimizde açığa çıkmaktadır. Bilincimiz zamanı algılamaktadır. “Zamanı kabul ederiz, ama bu, tecrübe dünyasının zamanı değildir, aksine bilinç akışının *içkin zamanıdır*” (Husserl, 2015: 15).

Varlığın varolması, açığa çıkması, bir süreç gerektirmektedir. Varlığın varlık tarzını açığa çıkaran diğer varlıklara ilgisidir. Bu ilgi bilinçli varlığın, çevresindeki diğer varlıklardaki bozulmayı keşfetmesiyle başlamıştır, çünkü bozulma kendisinde de olmaktadır. Maddesel olan varlık, entropi nedeniyle bozulmaya mahkumdur. “Hiçbir şey

ölümünden uzun ömürlü değildir” (Chul Han, 2018: 10). Varlığın sonu ölümdür ve ölüme-doğru-varlık olarak, varlığın kendi farkına varması kaygı duygusuyla gerçekleşir. Kaygı, bozulmayı keşfedip, ölüme-doğru-varlık olarak, ilgisiyle zamanın varlığını keşfeder.

Zamanın akıp gittiğini söyleriz. Olayları öncesi ve sonrası biçiminde sıralarız. Kaygı, zamanla ilgilenir, onu işlevsel hale getirir, onu ölçer. “Zaman kendini “görüşel oluş” olarak açığa vurmaktadır. Hegel’e göre bu, varlıktan hiçliğe veyahut hiçlikten varlığa geçiş demektir” (Heidegger, 2018: 630). Bütün bu algılama süreç ve deneyimi zaman bilincini oluşturur. Zaman var-olanın sorunu, serüveni ve onun ilgilenici bakışıdır. “Zaman, *bizatihi var olan kavramın kendisidir ve boş görü olarak kendini bilinçte temsil eder*” (Heidegger, 2018: 635). Dasein kendi varlığını zamansallıkta bulmaktadır. Varlık gibi, zamanın da yapısını açığa çıkarmak gerekir. Zaman nasıl oluşur? Nesnel bir zamanın varlığından bahsedebilir miyiz? Entropinin akışını, zamanın akışı olarak yorumlarsak bizi nesnelliğe ulaştırabilecek midir?

Antik Çağ’da zaman güneşle, dünyanın döngüsel hareketleriyle ölçülüyordu. Nesnel zaman gece-gündüz döngüsüyle ölçülüyordu. Zaman ilgisi mitolojide kendini göstermektedir. Toprak ana Gaia ile gökyüzü tanrısı Uranüs’ün oğlu Kronos, Antik Yunanda zaman tanrısıydı. Zaman, var olan her şeyi yok etmektedir. “Çocuklarını doğar doğmaz yutmaktadır Kronos” (Hesiodos, 2017: 149). Kronos, kendi çocuklarını yemektir. Gökyüzü ve yerküre arasında sıkışmış varlığımız, zamandan doğmuştur. Zaman kendi tahtını korumak için, çocuklarını yemektir. “Herhangi bir şey olması gereken yerden uzaklaşırsa tekrar oraya yerleştirilir. Zaman onu *düzeltilir*. Zaman düzendir. Zaman adalettir. Bir insan şeylerin yerini kendi başına değiştirdiğinde suç işlemiş olur. Zaman bu suçun kefaretinin ödettir. Böylece ebedi düzeni tekrar tesis eder” (Chul Han, 2018: 23). Dolayısıyla entropiyi göz önünde bulundurursak; ebedi düzen, düzensizliktir. Her şey zamanda yıpranacaktır. Yıpranma, bir süreçtir. Entropinin akışı, hareketle mi olmaktadır?

Zamanı hareket üzerinden tanımlayabiliriz. Evrende her şey hareket etmektedir. Hareket ve değişim zaman olarak nitelendirilebilir mi? Parmenides; değişimin olmadığını dile getirmiştir. Değişimin varlığından bahsedebilmemiz için önce ve sonra durumlarının

farkını gözlemlememiz gerekmektedir. Burada zamanın bir başlangıcı olup olmadığı tartışmaları doğmaktadır. Zamanın başlangıcı var mıdır? Modern bilimle birlikte, zamanın başlangıcı Büyük Patlama (*Big-bang*) olarak belirlenmiştir. *Big-bang*'i önceleyen koşullar gerekmede midir? Zaman zamansız bir durumda başlayabilir miydi? “Zamanın başlangıcı veya sonu olamaz çünkü ilk veya son değişim diye bir şey olamaz ve zaman yalnızca değişimin ölçüsüdür” (Bardon, 2018: 160). Değişimi gözlemlese de, değişim yoktur. Parmenides değişimin yanılısına olduğunu söylemiştir. Bu yanılısına, zaman algımızın önce-sonra yanılısamasıdır.

1.2.2 İçsel Zaman Algısı

Zaman, bilincin akışıdır. Dasein'in yönelimsel varlığı, düşünme eylemi, bu akıştır. Dasein'in ilgisini yönelttiği bakış akmaktadır. Akışın kaydı, belleğimizin içindedir. Bellek uyarıları algılar ve kaydeder. Algı, algıladığının, geçmiş olduğunu, geçmişin geçmiş olduğunu duyumsar. Duyularımız, bellekte kaydolarak, kaydolmuş bilgisiyle, şimdiye yönelir. Bilincin akış-yönelimi, şimdi dilimini oluşturmaktadır. “Bu zamansallaştırmanın ilk-tarzı, şimdikileştirme prezantasyon olarak *algıdır*” (Husserl, 2015: 194).

Örneğin; akustik bir piyanodan, bir nota basıldığında, tellerin titreşimiyle ses oluşacaktır. Ses oluştuğu andan itibaren, boşlukta hızla hareket etmeye başlayacak, gözlemciye ulaştığında; duyu organındaki çekiç, örs ve üzengi kemiklerini titreştirecek, beyin sinir hücrelerinden, beyne iletilecektir. Beyin iletileri merkeze toplayacak ve duyacaktır. “Algının belirtme ya da ifade etme iddiasında olduğu şey bizim sinir sistemimizin durumlarıdır” (Bergson, 2015: 20).

Bütün bu olgular, süreç gerektirmektedir. Duyumlar, zamansal bir süreçte açığa çıkmaktadır. Süreç; duyuyu, duyu; süreci açığa çıkarır. İlk çıkan ses, algılanmış, ardındaki sesler de algılanmış, algılandığı da algılanmış ve belleğe kaydedilmiştir. Geçmiş ve gelecek bu şekilde oluşmaktadır. Geçmiş anımsamadır, zaman akışımızın belleğidir. Saatin tik taklarını izlerken, bir önceki noktadan, şimdi bulunduğu noktaya geldiğini hatırlarız. Geçmiş; algılayanın hafızasıdır. Geçmişin varlığı, şimdide kullanılan ölçüdür. Şimdi yelkovanın üzerinde durduğu noktanın öncesini bilmeseydik, yelkovanın

hareketinin, farkına varabilecek miydik? “Bir hareket algılandığı sırada an be an, bir şimdi-olarak-kavrama cereyan eder; burada hareketin şimdi aktüel olan evresinin kendisi kurulur” (Husserl, 2015: 46). Her algılama, bilinçte ardışık olarak yerini alır, aldığı yerini hatırlar. Algı geçmişte bir noktaya dönerse, onu da önceleyen geçmiş zincir halkasına ulaşacaktır. Sahip olduğu noktaları, şimdide hatırlayacaktır. Varlık geçmişin, tarihini tutacak, düzene sokacaktır, çünkü entropi geçmişi unutturacaktır. Varlık; algıladığı her geçmişi *önce olan* olarak, şimdide, ilgisini *henüz-olmamışa* yöneltecektir. “Her bir yeni şimdi ise, az-önce-şimdi-değildi olarak henüz-şimdi-değil anlamındaki zaman olarak “geleceğe” ait olacaktır. Bu nedenle, zaman “her iki yönde” sonsuz olacaktır” (Heidegger, 2018: 621). Geçmiş, ancak şimdide varolabilmektedir. Olmak; şimdi burada, zamansal-mekansal olmaktır. Burada olduğunu algıladığı an geçmiş olmaktadır. Geçmiş algısını, henüz olmamışa yönlendirmektedir.

Zaman, varlığı önceleyen koşuldur. Varlık, *şimdi*'de *olmakta*'dır. Şimdi varlığın zamanı ve mekanıdır. Varlık, kavranabilmesi için bilinç ufkuna ihtiyaç duymaktadır. Bilinç, algının mekanı, zamanın akış ufkudur. Dasein kendi ölüme-doğru-varlığına zamansallığında ulaşmaktadır. Geçmişin kaydını tutmakta, geleceği de beklentisi doğrultusunda tasarlamaktadır. Dasein, şimdi de geçmişe yönelir. Kaydını tuttuğu verileri kategorilendirir. Verilerine dilediği zaman yeniden yönelir, geri çağırabilmektedir. “...bilinmiş olmayan bir içeriğe yeniden-yönelim olanaksızdır” (Husserl, 2015: 159). Dasein geçmişi bilir, bildiğini kaydeder ve geçmişe yöneldiğinde tekrar şimdileştirir. Dasein'in geçmiş kayıtları şimdide bir bakış oluşturmaktadır. Mısır hiyeroglifleri ile ilgili tarihsel verilerimiz, Mısır Uygarlığına şimdiki bakışımızı belirlemektedir. Şimdiyi, geçmiş kayıtlarımız ve gelecek beklentimiz arasında oluştururuz. “Geçmiş ile gelecek arasındaki fark, hafızayla beklenti arasındaki farktır” (Bardon, 2018: 27). Bir şeyi hatırladığımızda, onu hatırladığımızı da hatırlar, şimdi de bunu tasavvur ederiz. İlk basılan notanın, ses çıkışı; ikinci basılan notanın sesleriyle birleştirerek, ardışık bilinç akışını oluşturmaktadır. Şimdi bilincimiz de bu şekilde, her ardışık şimdinin bir önceki şimdiyi geçmişleştirerek süregelen bir algılamayla oluşmaktadır. “*Şimdi*” geçmiş olma eylemindedir. “*Şimdi*” dediğimizde bile “geçmiş” olmaktadır. “Şimdilerin ardışıklığı kesintisiz ve eksiksizdir. Şimdiyi istediğimiz kadar “parçalarına ayırıp” içine girmeye

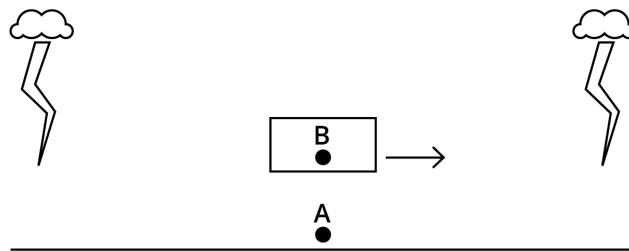
çalışalım, karşılaştığımız hep şimdidir” (Heidegger, 2018: 620). Sonsuzun içinde bütüne ulaşmak, aynı şekilde bütünü oluşturan parçaların çekirdeğine ulaşmak olanaksız olurdu. “An” zamanın bütünü oluşturan sonsuz parçalardır.

İçsel bilincimizin özneliği, bir eşzamanlılık problemi yaratacaktır. “Eşzamanlılık görelidir. Eşzamanlılık göreliyse, mutlak zaman yoktur” (Bardon, 2018: 65). Zaman, öznelimizdeyse, nesnel zamanın varlığını nasıl ortaya koyacağız? Uyarımın ilk çıktığı şimdiyle, bizim algıladığımız şimdinin aynı şimdi olamaması, bir eşzamanlılık problemi yaratacaktır.

1.2.3 Nesnel Zaman

Eşzamanlılık problemi veya zamanın göreliliği, zamanı herkes için aynı şimdide belirlemeye ihtiyacı doğurmaktadır. Dolayısıyla zamanı ölçerek, probleme nesnel bir çözüm getiriyoruz. Herkes için aynı şimdiye zemin hazırlıyoruz. Fakat Einstein’ın görelilik kuramıyla şimdi diliminin herkes için aynı olmadığını biliyoruz. Şimdi, eşzaman sorunu olan belirsiz bir dilimdir.

Tablo 4 - Özel Görelilik, Tren Gözlem Deneyi

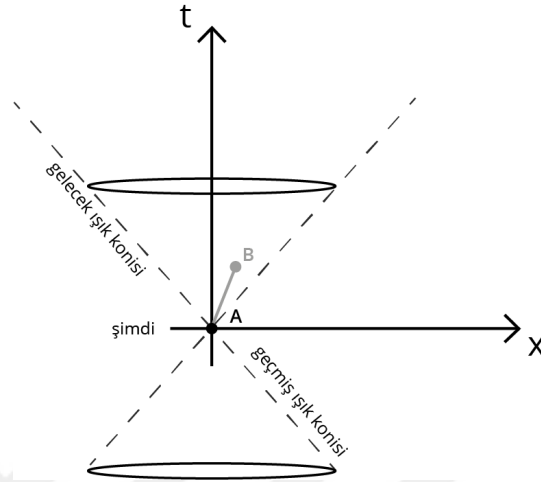


Şimdi diliminin belirsizliğini ortaya koymak için, modern fizikçi Albert Einstein, tarafından 1905’te öne sürülen “özel görelilik” kuramından yararlanabiliriz. Einstein’ın Tren düşünce deneyinden görselleştirdiğimiz tabloda (tablo 4); A gözlemcisi sabit durmaktadır. B gözlemcisi ise, hareketli bir aracın içinde, okla gösterilen yöne doğru hızla

gitmektedir. A gözlemcisiyle B gözlemcisi aynı hizaya geldiği anda, onlara eşit uzaklıkta şimşek çakarsa; A gözlemcisi olayı eş zamanlı görürken, B gözlemcisi gittiği yöndeki parlamayı daha önce görecektir. Bu gözlem deneyi, hareketin zaman üzerinde etkisine bir örnek olarak gösterilebilir mi? Burada gözlemcilerin ışımaları eş zamanlı olarak görememesinden bahsettik. Şimdi ışımların gözlemciye ulaşma süresini incelersek, konumun, hareketin ve yönünün şimdi dilimi üzerindeki etkisini gözlemleyebiliriz.

“Işığın sonlu, fakat oldukça yüksek bir hızda hareket ettiğini Danimarkalı astronom Ole Christensen Romer tarafından ilk kez 1676 yılında keşfedildi.” (Hawking, 2018: 34) Romer, ışığın saniyede 225.000 km hızında ölçmesine rağmen, onun ışık hızının sabit olmasını keşfetmesi önemli bir buluştu. Işık saniyede 300.000 km ile sabit bir hızda yol almaktadır. “Görelilik kuramının temel postülası, bilim yasalarının hızları ne olursa olsun serbestçe dolaşan tüm gözlemciler için aynı olması gerektiği idi” (Hawking, 2018: 36). Yani gözlemciler ne kadar hızlı hareket ederse etsin, ışık hızını aynı gözlemleyecekti. Gözlemciler, uzayda hareket etmeseler dahi, zamanda hareket edeceklerdi. Dolayısıyla uzayzamanı birlikte düşünmek gerekir. “Modern, görelilikte uzay ve zamanın yerini *uzayzaman* alır” (Bardon, 2018: 69).

Hareketin, zaman üzerinde etkisi gözlemlendikten sonra, uzay-zaman kavramı ön plana çıkmıştır. Uzayda yapılan hareket, hareket eden gözlemcinin, zamandaki hareketini yavaşlatmaktadır. Görelilik, Einstein’ın tren gözlem deneyiyle kalmamış, İki eşzamanlı atom saatinin biri jet uçakla dünyanın çevresinde dolaştırılmış, yerdeki saatle farklı olduğu görülmüştür. Dolayısıyla somut olarak da defalarca denenmiş ve kanıtlanmıştır (Randall, 2011).

Tablo 5 - Minkowski Uzay Zaman Grafiği (Hawking, 2018: 53)

Tabloyu incelersek, (tablo 5) hareketin, konumun uzayzaman üzerindeki etkisini görebiliriz. “t”yi zaman, “x”i konum olarak düşünebiliriz. Işık hızı sabiti, kesik doğrulardan oluşmaktadır. A noktasından yayılan bir ışık, zaman geçtikçe çapı büyüyerek yayılmaya devam edecektir. Dolayısıyla, 4 boyutlu zamandaki yayılım, 3 boyutlu uzayda koni şeklinde gözükcektir (Hawking, 2018: 43).

A ve B gözlemcilerinin başlangıçta aynı zaman diliminde, olduğunu varsayarsak, onlar hareket etmeseler de zamanda hareket edeceklerdir. A noktasından ayrılıp, ışık hızına yakın hareket eden B gözlemcisi, A gözlemcisine göre zamanda daha yavaş hareket edecektir. Dolayısıyla A gözlemcisinin gelecek ışık konisine ulaşacaktır. Bir başka deyişle, sabit A gözlemcisi, hareket eden B gözlemcisinden daha çok yaşlanacaktır. Özel göreliliği kabaca bu şekilde anlatabiliriz. Bunun yanında uzay-zamanı etkileyen başka etkenler de vardır. Einstein’a göre kütle-çekim de uzay-zamanı değiştirmektedir. Uzay-zamanı gergin bir file gibi düşünürsek, filenin üzerine koyduğumuz ağırlığa sahip cisimler, fileyi bükecektir. Tıpkı filenin bükülmesi gibi, uzayzaman eğrileri de kütleçekim kuvvetiyle bükülmektedir. Işık, uzayzaman üzerinde, bükülmeleri takip ederek hareket etmektedir.

Kütle çekimi ağır olan; mesela bir karadeliğin yörüngesinde uzay zaman

bükülmekte, dolayısıyla zaman daha yavaş akmaktadır. Bu durum özel görelilikten farklı olarak, genel görelilik olarak isimlendirilmektedir. Bununla birlikte, genel görelilik, özel görelilikten daha karmaşıktır. Örneğin; Christopher Nolan'ın “Yıldızlararası” (*Interstellar*) (2014) filminde, Cooper'ın karadeliğin yörüngesinde dakikalar alan hareketi sırasında, dünyada onlarca yıl geçmiştir. Cooper Dünya'ya geri döndüğünde kızı Murphy'nin, kendisinden yaşlı olduğunu görmüştür. Karadeliğin yörüngesinde gerçekleşen hareket, kütleçekimin zaman üzerindeki, etkisine iyi bir örnektir. Bu gözlem “ikizler paradoksu” olarak da bilinmektedir.

Elbette fizikçi olmadığımız gibi, uzayzaman'ın hareketten ve kütleçekimin zaman üzerindeki etkisini kabaca söylemekten daha ileriye gidemeyiz. Olayı sadece, eşzamanlılık problemi diye ele alırsak daha faydalı olacaktır. Eşzaman problemiyle zaman daha da karmaşık hale gelmektedir. Bu karmaşık durum ontolojik bir sabit gerektirecektir. Acaba arayışımız ne olmalıdır?

Zamanda ölçtüğümüz nedir? Bir akıştır. Güneş ve dünyanın hareketini, belli aralıklara böldüğümüzde elimizde kalan zaman dilimlerinden oluşan bir ölçüdür. En büyükten, en küçüğe bölünmüş dilimlerdir. Ölçeğimizi daralttığımız sürece şimdiyle, daha küçük ölçülerle karşılaşacağız. Ne de olsa, belli aralıkları sonsuz kere ikiye bölebiliriz. “Uzay, sabitliğin ve sonsuzca bölünebilirliğin simgesidir” (Bergson, 2015: 160). “An”ı maddeyi oluşturan atom altı parçacıklar gibi düşünebiliriz. “An” zamanın en küçük parçacığıdır. Ölçtüğümüz nesnel zamanda, belirlediğimiz iki nokta arasındaki saniyelik bir zaman diliminin içinde sonsuz sayıda “an” vardır.

Zamanı belli bir ölçüye sabitlemek bizim için daha faydalı olacaktır. Sonsuzluk bizim üstesinden gelebileceğimiz bir durum değildir. Zamanı ölçmek, işlevsel bir eşzamanlılık yaratacaktır. Zamanı, bir önceki yöntemlere göre; Antik çağda kullanılan güneş saatinden, mekanik saatlerin tik taklarına, dijital ölçülerden, çağdaş bilimin, atom saatiyle, sezyum atomunun titreşimleriyle, daha doğru ölçebilir hale geldik. “*Zaman ölçümü yapıldığında zaman kamusal hale getirilmiş* olur. Böylelikle onunla, herkes ve her zaman için “şimdi ve şimdi ve şimdi” olarak karşılaşır” (Heidegger, 2018: 612). Herkes için belirsiz olan zaman, herkes için aynı şimdide, aynı sabitlikte belirleme

ihtiyacı doğurur. Dolayısıyla zamanı 12 parçaya bölmüş, daha uzun zaman dilimleri için takvim oluşturmuş, geçmişin kaydını tutmuş, zamanı herkes için kamusal hale getirmiştir.

1.3 Belirsizlik ve Yöntem

Belirleme ihtiyacı, belirsizlikte kayıp ve ölüme mahkum olan varlığımızın ihtimam göstermesinden gelmektedir. Bunu yaparken de olabildiğince yalın bir yöntem izlemek faydalı olacaktır. Ayrıca, bu yöntem geçici ve değişken olmamalıdır. Worringer'e göre (2017) zorunlu ve değişmez kılmak, *mutlak* değere yakınlaştırmaktır (s: 26). Roma sütunu örneğini hatırlarsak, kullanıldığı dönemde işlevsel kültürel bir anlamı varken, müzeye geldiğinde yeni bir anlam kazanmaktadır. Bu anlamlar tarihsel, kültürel ve bilimin araştırmalarıyla yeni anlamlar kazanacak belki de bazı anlamlarını yitirecektir.

Belirsizlik fenomeni, belirsizliğin kendisidir. Apaçık görünür olan; gri düzlem belirsizliği içinde, bizim belirlediğimiz, belirsizliğin apaçık görüntüsüdür. Bir başka deyişle, belirleyebileceğimiz en kesin en elle tutulur yöntem yine belirsiz olacaktı, çünkü evreni sonsuz olarak düşünürsek, sonsuz ihtimallerin tamamının belirlenebilmesi için önce sonsuzun durması yani sonlu olması gerekmektedir. Belirsizliğin en belirgin özelliği belirsizdir. Bu bir paradoks gibidir. Ne de olsa insanın, simülasyonu hatırlarsak, “gri düzlem” yazgısıdır.

1.3.1 Zamanın Ontolojik Sabiti: Varlık ve Zaman

Nesnel zamanı, doğruya yakın ölçebiliriz. Sezyum atomuyla birlikte hassas ölçümlerimiz sonucunda uzaya roket fırlatabiliyoruz. Fakat bu bize zamanın ontolojik sabitini veremeyecektir. Bu eşzamanlılık problemi, sadece algılanan zamanla, nesnel-ölçülen zamanın eşzamanlı olamaması problemi değildir. Fakat algılanan zaman üzerinden devam edersek, herhangi bir uyarımın, başladığı anı sabit alırsak, örneğin gökyüzünde bir yıldız baktığımızda, baktığımız yıldız artık olmayabilir. Bize ışığı ulaşmamış yıldızların varlığından haberdar olmayabiliriz. Yıldızın şimdisiyle, bizim şimdimiz arasında bir fark olduğunu göz ardı edemeyiz. Yıldızın şimdisi ne kadar gerçekse, bizim şimdimiz de o kadar gerçektir. Dolayısıyla şimdiyi sabit alabilmemiz

için, eşzamanlılık sorunu aşılmalıdır. Eşzamanlılık sorununun nedeni, olayları önce ve sonra olarak nitelendirmemizdir.

Burada problemi varlık fenomeniyle çözebiliriz. Yıldız vardır. Bizim gözlemlediğimiz şimdi de yıldızın varolması, yıldızın şimdisinde yok olması ikilemi bir arada nesnel şimdi de vardır. Geçmiş, gelecek ayrımı gözlemcinin önce sonra sıralamasıdır. Nesnel bir göze ulaşmak mümkün olmasa da, nesnel zamanı ölçebilir, varlık fenomeninde sabitleyebiliriz. Varlık ve Zaman mutlak sabittir. Eşzamanlılık sorununa rağmen, Zamanın varlığı değişmeyendir. Varlık; koşul ve tarzıyla kendi varlığını oluşturur. Zaman ile varlık iç içedir ve varlığın kendi varlığının, farkına varabilmesi için gerekli akıştır. Zaman olmasa; varlık, Varlık olmasa; zamanın önemi kalmazdı. Dolayısıyla, belirsizlik içinde akışta olan varlığımızı belirlemek için, varlığın ontolojik anlamına, yani “var” olmasına sığınacağız.

Şimdi-geçmiş-gelecek, zamanda bir arada mevcuttur. Aslında daha da açık ifade edecek olursak, şimdi sabit dilimdir. Şimdi ya vardır ya yoktur. Yok olduğu, kavranamayacağı için “şimdi” hep varolacaktır. Şimdi Mutlak olandır. “...zaman, aynı zamanda mutlak olarak soyut olandır, ideal olandır” (Heidegger, 2018: 630). Zamanın varlığını, idealimizle bağlamak tek başına yeterli olmasa da algıladığımız ve kavradığımız gerçeğini göz ardı edemeyiz. Parmenides, zamanın ontolojik anlamını ortaya koyan şu dizeleri yazmıştır;

*“Böylece geriye, bir tek yol, Var’ın yolu kalıyor
o yol boyunca nice işaretler var:
Var’ın yaratılmamış ve mahvolmaz olduğuna,
yekpare, sarsılmaz ve namütenahi olduğuna dair;
ne var idi ne de var olacak olacak, çünkü bütünüyle,
bir ve sürekli olarak şimdi var”* (Aktaran, Bardou, 2018: 19).

1.3.1.1 Başlangıç ve Son: Döngüsel

Zamanın mutlak varlığından bahsedebilmemiz için, mutlak kavramını açmak gerekmektedir. Mutlak, önünde sonunda var-olan, geçici ve sonlu olmayandır. Geçicilik,

bir son yaratacağından, mutlak sabit kalıcı ve kendi başına var-olabilmelidir. Burada zamanın, başlangıcının ve sonunun olup olmadığını incelemeliyiz. Başlangıcı olan bir şeyin, sonu da olmalıdır. Sonsuzluğun, başlangıcı ve sonu olmamalıdır. Modern kozmolojinin, evrenin, zamanın, şeylerin, varlığın başlangıcı kabul ettiği *Big-bang*; zamansız bir başlangıçtan ve hiçlikten mi oluştu? “Büyük Patlama dahil herhangi bir olay nasıl olur da zamanda meydana gelmez? Ve zamanda meydana geliyorsa o anı önceleyen bir zamanın varlığı zorunludur” (Bardon, 2018: 170).

Gözlemlerimiz sonucu; *uzayzaman*, 14 milyar yıl önce tek bir noktadan büyük bir patlamayla oluşmuş, yıldızları, galaksileri, maddeyi boşluğa fırlatılmıştır. Gözlemlediğimiz evren, hala bu patlamanın etkisiyle genişlemeye devam etmektedir. Bu genişleme, hızı artarak devam etmektedir. Genişlemenin bir evresinde, kütleler artık birbirilerinin çekim alanına giremeyecek kadar uzaklaşacak; evren soğumaya başlayacaktır. Yıldızlar soğuyacak, kara delikler buharlaşacak, evren sonlanacaktır.

Bir başka teoriye göre *uzayzaman*, doygunluğuna ulaştıktan sonra, genişlemeyi bırakacak, kütleler birbirinin çekim alanına girecek, *Büyük Çöküş* adını verdikleri bir evre oluşacaktır. Bu evrede, “paradoksal bir “yeniden doğuş” gelir. İnsanlar yeniden gençleşmeye başlar: “yaşlıların ak saçları koyulaşır”, yetişkinleri ise gün be gün ufalmaya başlar ve sonunda yeniden doğmuş bir bebeğin ölçülerine inerler; sonra “ufalmayı sürdürerek tümüyle ortadan kalkarlar” (Platon: 270e, akt. Eliade, 1994: 119). Platon’un *Politikos* diyalogunda, *kozmik gerileme* veya *büyük çöküş* evresine, David Fincher’ın “*Benjamin Button’ın Tuhaf Hikâyesi*” (2008) filmini örnek verebiliriz. Benjamin Button, bir hastalığı sonucu ihtiyar doğmuştur. Onun için zamanın oku, tersine işlemektedir. Yaşlılığın ardından gençleşerek, bebekliğine kadar süregelen bir yaşam sürmüştür. Büyük çöküş evresinde, yani evren genişlemeyi bırakıp birbirinin çekimine girseydi, burada, tekrar bir büyük patlama olabilir miydi? Belki de gözlemlediğimiz evren defalarca sonlanıp, yeniden başlamıştır. Fakat entropi matematiksel olarak, yönünü değiştirse de düzensizliğini devam ettirmektedir.

“Doğanın tanımı diye ortaya attığımız her şey daima doğanın belirli bir kavrayışını temsil edecektir ve hiçbir zaman nihai, biricik, tamamen bağımsız bir

anlatımını temsil etmeyecektir” (Bardon, 2018: 183). Zamanın başı, sonu, şimdi dilimi belirsizdir. Dolayısıyla, bize de zamanın belirsiz varlığını ortaya koymaktan başka bir şey kalmıyor. Bu belirsizlik, varoluşun özü gibi bizim belirlediğimiz sayı değerlerine ihtiyaç duymaktadır.

Gri düzlem üzerindeki simülasyonumuzu hatırlarsak, simülasyonu oluşturmak için yazılımını yapmamız gerekir. Daha öncesine gidersek, programın oluşturulması ve tasarlanması planlanması gerekir. Başlangıç dediğimiz şeylerin bile bir öncesi, önsel koşulları olması gerekir. Varoluşun da önsel koşulları vardı. Oluş için varlık ve zaman gerekliydi. Üzerinde durduğumuz gridin oluş koşullarını düşünelim. Yani yerkürenin toz ve gazlardan oluşan maddenin birbirinin çekimine girmesi, zamanla soğuması, suyun, atmosferin doğanın oluşması gibi. Bunlar varoluşa verilmiş koşullardır. Bu koşulların nedeni zamandır. Bunlar geçmişte olmuş, şimdi de olmuş, oluşmaya devam edecektir. Peki zaman ne zaman başladı? Büyük Patlamayla başladıysa, bir sonu da olmalı mı? Zamanın oku entropi, sona doğru akıyor mu?

Uzay-zamanda karadeliğin yörüngesindeki hareketimizin, Dünya üzerindeki başka birinin gelecek dilimini kesebileceğini hatırlayalım. Eğer, karadeliğin yörüngesinde yaptığımız hareket, gelecek dilimine bizi teorik olarak da ulaştırabilirse, zaten hali hazırda varolmuş bir gelecek çoktan oluşmuş olmaz mı? Zaman sonlanmış olsaydı, zamanın çoktan sonlanmış bitmiş olması gerekirdi. Geçmiş-gelecek-şimdi halihazırda mevcut şimdide varolmaktadır. Uzay-zaman perspektifinden baktığımızda, zamanın olası başlangıcını, sonunu bir arada görebiliriz. Başlangıç ve son art arda olmalıdır. Zaman sonlandığı yerde tekrar başlamaktadır. Buna örnek olarak kuyruğunu yiyen yılan sembolü *Ouroboros*’dan bahsedebiliriz. Mısırlılar, birliğin simgesi olarak gördükleri kozmik yılanı *Ouroboros* adını verdi. “Yılanın ağzında başlayan hayat, kuyruğunda sona eriyordu. Dolayısıyla sonsuz döngü, kutsal dairede ifade buldu” (Koçak, 2016: 43).

Başlangıç ve sondan bahsederken, tarihsel olarak bir yolculuğa çıkmak gerekir. Antik Çağlara dönersek, zamanın döngüsel olduğu düşünülüyordu. Bunun nedeni, Güneş doğuyor; dünya aydınlanıyor, güneş batıyor dünya karanlıklaşıyordu. Bu döngüsellik mutlak görülürdü. Mısır mitolojisinde doğum-ölüm-yeniden doğum olarak karışımıza

çıkıyordu. “Horus ve Seth rakiptirler, her türlü çelişkinin mitolojik simgeleridirler. Mücadele evrende göz ardı edilemeyecek bir öğedir” (Campell, 1993: 267). Seth, Osiris’i öldürdüğü için karanlığı simgelerken, Horus güneşi simgeliyordu. “Güneş hanedanı, [...] yalın ışıık ilkesi yerine geçmektedir. Güneş ışığı saftır. Ay ışığı ise karanlık içerir” (Campell, 1993: 267). Mutlak olan, güneş ve dünyanın hareketi gibi ölüm-yaşam karanlık aydınlık diyalektiğini sembolik olarak yansıtmaktadır. Zamanı tarihsel olarak anlamak için Antik Çağ mitlerini biraz inceleyebiliriz. Antik Çağ filozofları, zaman üzerine düşünmüş Antik Yunan döneminin en eski halk ozanlarında olan Hesiodos (M.Ö 650) yapıtlarında Kronostan bahsetmiştir. Mitoslar; betimleme tarzında anlatılan, içinde felsefi düşünceler barındıran metinlerdir. Zaman kavramı kişileştirilerek, anlatılmıştır. Tanrılar aslında insanın varoluşundan beri sorguladığı kavramların antropomorfik alegorisidir.

Akan, zaman değil bilinçtir. Entropinin akışını zaman akışı kabul edersek, entropi bilincimiz dışında da akmaktadır. Fakat bilinç akışımızda, olayları öncesi sonrası diye sıralarız ve bu bizim öznelliğimize kalır. Zamanın, geçmiş-şimdi-gelecek bir aradalığıyla *varolduğu*’nu söylersek; zamanın varlığı mutlak sabitimiz olacaktır. “Gerçek olan bir şey varsa, o da şimdidir. Gelecek ve geçmiş olaylar gerçek olsaydı, şimdi mevcut olurdu” (Bardon, 2018: 20). *Şimdi*, Dasein’in burada varlığıdır. Dasein şimdi de, fiilen varolmaktadır. Varlık fenomeninde, zamanın parçası olan; an’da değişim yoktur. Geçmiş-şimdi-gelecek ardıl olarak anlardan oluşur.

“Zaman bir nehirdir” metaforu yapılıır. Zaman nehrinin aktığını görürüz. “İrmak aynı zamanda her yerdedir, kaynadığı yerde, döküldüğü yerde, çağlayanda, kayıkta, akıntı yerinde, denizde, dağda, aynı zamanda her yerde ve onun için yalnızca şu an vardır, geçmişin gölgesi diye bir şey bilmez ırmak, geleceğin gölgesi diye bir şey de bilmez” (Hesse, 2017: 108). Kayıkçı dostunun yanında Brahma Siddhartha, aydınlanmıştı. “Siddhartha’yı genç Siddhartha’dan ve yaşlı Siddhartha’dan ayıran bir gölgeydi yalnızca, gerçek bir şey değildi, ölümünde ve Brahma’ya dönüşünde de bir gelecek söz konusu olmayacaktır. Geçmiş olan, gelecekte olan hiçbir şey yoktur; her şey vardır sadece, şu an içinde varlık sahibidir” (Hesse, 2017: 108).

Eğer nesnel bir gözle, zamanın kendi perspektifinden bakabilseydik, zaman akar

mıydı? Yoksa zamanı iki boyutlu bir tabloya bakar gibi, öncesi ve sonrası dediğimiz bütün olayları, oluşları durağan bir biçimde, bir arada mı görürdük? Parmenides’in değişim sorununa geri dönebiliriz. Hareket var mıdır? Buna karşın, “Herakleitos, ‘her şey geçer, hiçbir şey kalmaz’ demiyor mu? Sonra sözüne şunları katıyor: ‘Aynı nehirde iki kez yıkanılmaz’” (Platon, 1997: 47-48) sözleriyle hareketi ve akışı tanımlamıştır. Kendi öznelliğimizde önce, sonra ayırımımız bir hareket doğuracaktır. Van Gogh’un ilk fırça darbelerini vuruşu ve sergilenmesi, Güneş’in kırmızı deve dönüşmesi, hepsi bir-arada zamanda mevcuttur. Geçmiş tarihsel bilincimizde, gelecek ise tahminlerimizde vardır. Gelecekte, güneşin kırmızı deve dönüşmesinin hem gerçekleşmiş hem de henüz olmamış hali zaman boyutunda mevcuttur. “Bütün olaylar sadece OLUR, sadece birbirinden daha önce, daha sonra veya birbirleriyle eşzamanlı OLMASI bakımından birbirleriyle bağlantılıdır” (Bardon, 2018: 97). Dolayısıyla, Güneşin kırmızı deve dönüşmesi, zaman perspektifinde bir değişim değildir.

Her şey, her zaman, sadece VAR OLDUĞU şekliyle VARDIR. Dolayısıyla sözde gelecek bir olayın olasılığına ilişkin bir yargı sadece, zamansız gerçekliğe dair sınırlı perspektifimize göre bir ifadedir (Bardon, 2018: 104).

1.3.2 Hakikat

Hakikat kavramından bahsederken, İngilizce literatürde, karşılığı “truth” olan kavramı inceleyeceğiz. Ontolojik açıdan, hakikat ve gerçeklik kavramlarının ayırımı yapmak gerekmektedir. Varlığın, tabakalarını hatırlayalım. Madde, organizma, bilinç, tin şeklinde üçgenin üst noktasına doğru yükseliyordu. Nesneler, madde katmanında *real* varlıklar olarak, algımızdaki yansımalarıyla, açığa çıkmaktadır. Nesneler gerçekken; onların gerçekliğiyle yetinmeyip, hakikati arama çabasını, hakikate yönlendiren ilgilenici bakıştır. Saatler gerçektir, tik taklarını ölçebiliriz. Fakat saate baktığımızda; zaman geçiyor, bizi ölüme götürüyor, zamanın anlamı nedir? Düşünceleri bizi, hakikate yöneltmiş olmaktadır. Hakikat gerçekliğin, aşkınlığıdır. Zaman kavramı, saat nesnesinden veya ölçülerimizden ibaret değildir. “Gerçek” nesnelken, “Hakikat” öznelimizde açığa çıkmıştır. Aristoteles hakikati düşünenlere, *phronesis* demiştir. *Phronesis* “*pratik bilgin*” anlamına gelmektedir (Gadamer, 2008: 28). Hakikat

düşünülmesi gereken, adanmışlık denilen bir yönelimdir. Görünen, yanılsımlar dünyasına değil, aşkın bir gerçekliğe yönelmektir. Platon'un mağarasını burada hatırlayabiliriz. Nesnelerin önündeki ateş, duvara gölgeler yansıtmaktadır. Hakikate ilk yönelim o nesnelerden şüpheyile ilgi duymakla birlikte, hakikati-arama ile başlar. Mağarada zincirlerle bağlı insanların, zincirlerinden kurtulması, nesneleri, ateşi ve mağaradan sızan ışığa yönelmesi gerekmektedir.

Hakikat, apaçık görünür değildir. Dolayısıyla onu aramak için bir yol haritasına, araçlara ihtiyaç vardır. Varlık, kaygısıyla, nesnelere ilgi duyar, şüphe duyar ve gerçeği aramaya koyulur. Bulgularını dil aracıyla yorumlayarak açığa çıkarır. Varlık yargıda bulunmalıdır. Şeylerin keşfi, isimlendirilmelidir. Türümüz dışımızdaki canlılar, nesne diye isimlendirdiğimiz “şey”leri elbette algılamaktadır, fakat onları isimlendirmeyerek, onlar üzerine düşünemeyecektir. Dolayısıyla Dasein; hakikati, keşfeden açığa çıkaran, varlıktır. Gri düzlem üzerindeki dijital simülasyonumuza dönersek; ölüme-doğru bir bedeni ve çevreye ilgisiyle hakikati arama yoluna koyulur, çünkü üzerinde yaşadığı dünyayı gerçek olarak algılasa da, neden orada olduğunu, kendinin hakikatte ne olduğunu bilmemektedir. “Bilme, Dasein’ın dünya-içinde-varolmada temellenmiş bir modusudur” (Heidegger, 2018: 107).

Varlığımız kayıp düzlemde, kendine belirleyici nesneler bulacak, onları yerleştirecek ve belirsizlik içinde bir yer tanımlayacaktır. Ölüme-götüren zamanla ilgilenecek, akışını ölçecektir. Artık dijital simülasyonumuzun düzlemine doğayı giydirdirsek, varlığımız yaşamsal şartları gidermek için, nesnelerle ilgilenecek, alet yapacaktır. Bu aletler işlevsel bir amaçta kullanılmak için tasarlanmış nesneler olacaktır.

Nesnelerin işlevselliğinden yararlanmak bizi her zaman hakikate yöneltmemektedir, çünkü çoğunu kullanırız. Varlıklarından bazen haberdar bile olmayız. Örneğin, yazma işlevinde kullandığımız klavye bir araçtır. Bizim için anlamı işlevsellikten öteye gitmemektedir. Üzerinde bir marka, renk ve harflerin bulunduğu tuşlar barındırmaktadır. Hatta çoğu zaman, bastığımız tuşlara bakmayız. Ama ne zaman ki klavyenin hakiki anlamını açığa çıkarmak için ilgilenici bir başkış atarsak, hazır-nesne klavyenin nesne varlığını açığa çıkarırız.

Nesneler işlevlerini yitirdiklerinde de görünür hale gelmektedir. Klavye üzerinden devam edersek, bilinmeyen bir nedenden aniden bozulsaydı, onun varlığıyla ilgilenir, varlığı görünür hale gelirdi. Hazır-nesneler Dasein'in varlığı ve keşfedici bakışı olmadan kendi başına var olamayacaktır. Dolayısıyla varlığın, ilgilenici açığa çıkarıcı bakışı, varlığın açığa çıkaran tarzını önceleyen koşuludur. Hazır-nesne; “varolanların keşfedilmişliğiyle onlar, kendilerini zaten önceleri nasıllarsa öyle görünür kıldılar. İşte tam da ‘hakikatin’ varlık türü, bu şekilde keşfetmektir” (Heidegger, 2018: 340).

Hakikat; zaman perspektifinden bakıldığında; örtük ve görünür biçimleriyle orada-varolmaktadır. Dasein'in ilgilenici bakışıyla görünür, bakışın yoksunluğuyla tekrar örtük hale gelmektedir. Hakikat, Dasein'in algısında fiilen görünür hale gelmektedir. Dasein'in algısı olmasa, hakikat diye bir şey olmayacaktı. Dasein'in varlığı, hakikatin varlığının koşuludur. Dasein'in yargıda bulunması, bunu da dille yorumlaması gerekmektedir.

“Newton yasaları, Newton'dan önce ne doğruydı ne de yanlış. Bu şu anlama gelmez: Keşfedilmek suretiyle gösterimleri sağlanan varolanlar bundan öncesinde var değildi. Yasalar Newton sayesinde hakiki oldu” (Heidegger, 2018: 340). Newton'un belirlediği yasalar, evrende örtük halde mevcuttu. Newton'un keşfedici bakışı halihazırda varlıklarını ortaya çıkardı. Platon'un da “*Sokratesin Savunması*” kitabında dediği gibi, yeniden öğrenmek diye bir şey yoktur, bildiğini hatırlamaktır (Platon, 2017: 115). Newton yasaları gibi, sonsuz ihtimaller denizi olan evrende bütün ihtimaller belirsiz bir şekilde örtük bir biçimde durmaktadır. Dasein'in onları keşfi ve ilgisini kaybettiğinde tekrar örtük hale gelmesi hakikattir. Nesneler gerçekse, hakikat onların nesne olduğu gerçeğidir.

Klavye örneğine dönersek, klavye; üzerinde tuşları olan, yazmak için kullanılan, plastik malzemeli araçtır. Klavyenin nitelikleri ön plana çıkmakta, klavyenin fenomenolojik olarak yalnızca var-olmasının üzerini örtmektedir. Bu diyalektik hakikati oluşturmaktadır. Yok olma korkusunun, varlığını ortaya çıkarması gibi, diyalektik akışlar sayesinde varlık açığa çıkmaktadır. Malevich'in beyaz üstüne siyah karesi resminde, kareyi görünür yapan dış konturları beyazdır. Her şey negatifiyle görünür olmaktadır.

Hakikat yolculuğumuza başlarken; nesnelerin nesnelliklerini bilip, onlara takılmadan salt varlıklarının peşine düşmemiz gerekmektedir. Nitelikler ve bilginin olmaması gerektiğinden bahsetmiyoruz. Onlar elbette belirlemelerimizde, ontolojik anlamı ortaya koyarken köprü olarak kullandığımız yöntemlerdir. Keşfedici bakışımızı, fenomenolojik bir çerçevede aşkınlığa yöneltiyoruz. Aşkınlık anlam taşımakta, gerçekliğin ötesinde “şimdiki anın geçmişe ve geleceğe egemen olması anlamına gelir. Bir anlamda vecd sırasında zaman yok olur ya da maddi ilişkilerini yitirir” (Erzen, 2017: 53).

1.3.2.1 Sanat Eserinin Nesnel Varlığı

Platon’un örneğinde dülgerin “sedir” idesinden sedir yaptığı gibi, sanatçı da “sanat” idesinden sanat eseri üretmektedir. Sanat eserleri nesnelliğinin yanında aşkın, anlam taşıyan nesnelerdir.

Martin Heidegger, “Sanat Eserinin Kökeni” (*Der Ursprung des Kunstwerks*) kitabında; Sanat ve hakikati, Van Gogh’un *Ayakkabılar (shoes)* eseri (1886) üzerinden incelemiştir. “Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser, sanatçının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri olamaz” (Heidegger, 2011: 9). Heidegger, konuyu diyalektik olarak ele almıştır. Dülger, sedir yapma sanatını bildiği için mi, yoksa sedir yaptığı için mi dülgerdir? Sanatçı, sanat eserini, sanat eseri sanatçıyı sanatçı yapmaktadır dileyebiliriz. Heidegger; sanatçının; eseri, eserin; sanatçıyı meydana getirmesi dışında üçüncü bir unsur olduğunu söylemektedir. Bu üçüncü unsura “sanattır” demektedir (Heidegger, 2011: 9).

Dolayısıyla, bu noktada Platon’un tartışmasını bir kez daha hatırlayalım: dülgerin ve sedirin dışında, üçüncü bir unsur olan, anlam vardır. Bu üçüncü unsur *idea*’dır. Sanat eserinin köküne bakarken, içinde taşıdığı sanat idesi, varoluşu yaratan kaygıdır. Sanat eserinin idesi sanat kaygısından doğmaktadır. Sanat eserleri aşkınlığa yönelten nesnelerdir ve vardır. Yine de onların nesne olduğu gerçeğini göz ardı edemeyiz. “Var-olanla ilgili bir şey olduğu sürece sanat eserleri de bu anlamda bir nesnedir” (Heidegger, 2011: 15). Sanat nesnelerinin ilk anlamı, nesnesel oluşudur. Resim örneğin, tuval ve

boyadan meydana gelmektedir. Sanatçı tarafından bir araya getirilir. Burada sanat nesnelerini, onlar sadece nesnedir, vardır gibi yorumlamak ne kadar doğru olsa da aşkın anlamına bizi ulaştıramayacaktır. Palettteki boya, tuval kendi başına sanat eseri midir? Sanat eseriyle nesneyi birbirinden ayıran bir şey olmalıdır. Ne de olsa, Van Gogh'un *Ayakkabılar* eserine dönersek, "Ayakkabının kendisi böyle bir gerçeği sunmaz, onu ancak düşünmeden kullanırız" (Erzen, 2017: 90).

"Malzeme biçim dokusu kökenini nereden alır, nesnenin nesneselliğinden mi, yoksa sanat eserinin eser oluş niteliğinden mi" (Heidegger, 2011: 22)? Bu soru tartışılmaya değerdir. Marcel Duchamp'ın 1917'de yaptığı "*Çeşme*" (*Fountain*) eserini ele alalım. Eserin ready-made malzemesi sırlı seramiktir. Tesisat malzemelerinde kullanılan, işlevsel bir nesnedir. Sırlı seramikten yapılmış pisuvar, son derece nesnel bir nesnedir. Peki "*Çeşme*" isimli eserin oluş malzemesi nedir? Hazır nesne oluşu mu? Üzerinde "R.Mutt 1917" imzası olması mı? Yoksa, Marcel Duchamp'ın o pisuvarı seçmesi midir? Sanat eserlerinin hepsi nesne değil midir? Resim sanatı da, "tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi, dünyadaki bütün tuvalerin de hazır-nesne destekli olduğunu ve hepsinin birer asamblaj olduğunu söylemek gerekir" (Danto, 2017: 140). Duchamp, hazır-nesne pisuvarın nesne varlığını, öyle yalın bir şekilde vermiştir ki; sanatı sanat yapan şeyin ne olduğu üzerine düşündürmüştür. Pisuvar; malzemesi ve çevresinde bulundurduğu niteliklerle nesne olmaktan öteye gidememektedir. Burada onu sanat eseri yapan veya yapmayan niteliğin, nesne olmadığı üzerinde artık durabiliriz.

Duchamp pisuvara, sanatsal bir ilgiyle bakmış, onu sanat eseri olarak yorumlamıştır. Hazır bir nesneyi tesisatçıdan almış, Fransada kendi jürisi olduğu yarışmaya göndermiştir. "Sanat eserinin kökeni sanattır" (Heidegger, 2011: 35). Bu sanatsal bakış, "sanatı" ortaya çıkarmıştır. Tıpkı varoluşsallığın ilgili bakışının, varlığı açığa çıkarması gibi, ilgilenici sanat bakışı da sanatı açığa çıkarmaktadır.

Sanat eseri, Platonun söylediği gibi gerçeğin kopyası olabilir. Fakat sanat eserleri, sanatı nitelemektedir. Eserin hakikatte ne olduğu, gözlemcinin sanat anlayışına dayanmaktadır. Sanat eserinin, açığa çıkarıcı sanat ilgisi nereden gelmektedir? Bu

bağlamda ilgilenici bakış, sanat eserine karşı duyulan estetik bakış mıdır? Duchamp, pisuvarın estetik olduğunu düşünmüş müdür? “Duchamp; “Kaçınılması gereken tehlike estetik zevktir” (Danto, 2017: 140). Duchamp, sanat eserinin estetik bir haz vermemesi gerektiğini düşünmüştür. Sanatın, estetik zevk ve hazlardan öte bir şey olduğunu belirtmiştir. “Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır, yalnızca var olmaya çalışmalıdır” (Kuspit, 2018: 36).

Duchamp’ın “Çeşme” eseri sanat kuramcıları, galeriler veya izleyiciler tarafından sanat eseri olarak değerlendirildikten sonra mı sanat eseri olmuştur? Soruların bazılarını yanıtı bırakabiliriz. Bizim asıl ilgilendiğimiz mesele sadece Duchamp’ın Pisuvanı değildir. Biz salt sanat anlayışının peşindeyiz. Sanat nasıl ve nereden ortaya çıkmıştır? “Hakikat olmak için hakikatin kendini koyduğu ve hatta hangi şartlarda koyması gerektiği hakikat nasıl bir varlıktır? Hakikatin kendini koymasını biz sanatın varlığı olarak belirleriz” (Heidegger, 2011: 51).

Hakikat kendini nasıl açığa çıkarmaktadır? Hakikat kendisini dille tanımlamaktadır. Dil hakikati adlandırmakta, tanımlamaktadır. Dili kullanarak bütün bu meseleleri düşünür ve yorumda bulunuruz. Sanat eserlerinin bir başka malzemesi de disiplinleridir. Sanat eserleri disiplinlerle belli bir dil anlayışıyla hakikati dile getirmektedir. Ontolojik olarak sanat eseri bir nesnedir, fakat nesne olmaktan öte başka anlamlara da gelmektedir. Sanat kendi özünde, nesnelliği duyulan, keşfedilen, hakikati dile getirendir. Heidegger’in Sanat eserinin kökeni tartışmaları “Sanatın özü edebiyattır” (Heidegger, 2007: 113) belirlemesiyle bitmektedir. Dil bir nesne, bir malzeme, bir araçsa; edebiyatta, sanattır. Dolayısıyla sanatın özünü, edebiyat olarak görür. Burada edebiyatın ne ve nasıl olduğunu ontolojik olarak sorgulamak gerekir. Neler dil, neler, edebiyat olmaktadır?

Martin Heidegger, “Hölderlin ve Şiirin Özü” yazısında Friedrich Hölderlin’in (1770-1884) “Hiç inanmamış uzlaştırmacı” ile başlayan şiiri üzerine varlık ve öz tartışmaları yapmıştır.

*“Çok şey öğrenmiştir insan.
Göklülerden nicesini adlandırmıştır o,
Biz bir söyleşi olalı
Ve birbirimizden işitebileli” (IV. 343)*

Heidegger bu dizelerden, insan varoluşunun sözle, yani *logos*la gerçekleştiği üzerine tartışmalarda bulunmaktadır. Söyleşi; insanın birbiriyle konuşması, birbirini işitmesidir. “Şiir varlığın sözle kurulmasıdır” (Heidegger, 1979: 6). Burada bahsedilen göklüler; yani tanrılar, insan tarafından isimlendirildikten sonra varlığı üzerine söyleşi yapabilme imkanımız olmuştur. Varoluş bir tanıklık etmektir. Varoluş tanıklığı, tarihsel bir tanıklıktır. “Tarihin mümkün olabilmesi için de, dil verilmiştir insana. Dil, insanın mülklerinden biridir” (Heidegger, 1979: 6). Dolayısıyla, tarih, sözcüklerle metinlerarası taşınan, belleğe sahip bir olgudur.

1.3.3 Nesne Bellek

Sanat eserleri, tarihsel olarak ele alınabilir, anlam taşıyan nesnelerdir. George Orwell’ın “1984” (1948) romanında geçen bir hikayeden bahsedebiliriz. Romanı kabaca özetleyecek olursak, Totaliter bir hükümet, halkını manipüle etmektedir. Geçmiş tarihli gazetelerdeki olayları ve tarihleri değiştirmektedir. Halkı zamansızlaşmaktadır. Bu zamansızlaştırma, zaten belirsiz bir fırlatılmışlıktan geldiği, belirsiz bir zaman ve konum sorgulamalarını açığa çıkarır. Winston, hükümet tarafından yakalandıktan sonra, O’Brien tarafından sorgulanmıştır. O’Brien, Winston’a nasıl bir dünya yaratmakta olduğunu anlatmıştır.

“Winston yatağında iyice büzüldü. Ne söylerse söylesin, O’Brien’in yanıtı hazırды, yanıt sopa gibi tepesine iniyordu. Oysa haklı olduğunu biliyordu, çok iyi biliyordu. İnsan zihninin dışında hiçbir şeyin var olmadığı inancının yanlışlığını ortaya koymanın mutlaka bir yolu olmalıydı. Bu görüşün bir aldatmaca olduğu uzun yıllar önce kanıtlanmamış mıydı? Hatta bunun şimdi aklına gelmeyen bir adı bile vardı. Tepesinde durmuş, kendisine bakan O’Brien’in yüzünde sinsice bir

gülmseyiş belirdi. “Metafizikten pek anlamadığını sana söylemişim, Winston, dedi. “Anımsamaya çalıştığın sözcük tekbencilik⁴” (Orwell, 2015: 301).

Winston sorgu odasında acı içindeydi. Solipsizm tartışmalarından önce, acı duygusu üzerine düşünebiliriz. Acı duygusu nereden gelmektedir? “Duygulanım kişisel varoluşuma sıkı sıkıya bağlıdır: Gerçekten de, acıyı hisseden öznenen ayrı bir acı olabilir mi” (Bergson, 2015: 41)? Her şey Winston’un belleğine sıkı sıkı bağlı ve yok mu olacaktı? Bellek şimdinin ön bakışıdır. Örnek olarak “1984” romanını gördüğümüzde onun hakkında bildiklerimiz, hafızadan şimdileşerek kitaba olan bakışımızı şekillendirecektir. Nesneler de belleğe sahiptir. Roma sütununa baktığımızda onun Roma dönemi mimarisindeki işlevselliğinin ve kültürel bilincinin anılarını görebiliriz. Bir flash bellek gibi, tarihselliğini kendinde barındırmaktadır. İnsan varlığının bakışı onun tarihselliğini okuyabilmektedir. Burada yine sabit olmayan bakışlar ortaya çıkacaktır. Bir arkeolog baktığında başka bir şey, bir sanat tarihçisi baktığında başka bir şey görecektir. İlgilerimiz bakışımızı değiştirmektedir. Fenomenoloji kavramının önemi burada ortaya çıkmaktadır. Peki nesneye olan bakışımızda nasıl bir yol izleyeceğiz? Roma sütununun varlığından daha belirgin ve ortak bir bakış sağlayamayacağız.

Bir felsefeci gibi bakarsak, sütunu nesnel varlığına indirgeyecek, ona yönelen ilgilenici ben’in kaygısını göreceğiz; Bu durum ne kadar indirgeyici olsa da birleştirici ve öze ulaştırmaktadır. Fakat ne de olsa nesnel bir görüşe ulaşamadığımız için roma sütunu belirsiz kalacak, bütün yorumlarımız mutlak olmayacaktır. Ne de olsa, “Felsefe kişinin kendi cehaletini kabulüyle başlar” (Gadamer, 2008: XXIV). Felsefe, varlığın ve sanatın insan meselesi olduğunu gözler önüne sermektedir. Solipsizm tartışmalarına dalmaya gerek yoktur. Varlık, insan zihni tarafından belirlenmiş, varlığın anlamı inşa edilmiştir.

Sanat tartışmalarında anlamı belirlerken, hermeneutik yöntemi kullanmıyor muyuz? Hermeneutik, yorumla kurulan anlam bilgisidir. Hans-Georg Gadamer (1900-2002) Heidegger’den hocası olarak bahsetmektedir. Doğrudan hocası olmasa da,

⁴ Tekbencilik ya da solipsizm: Felsefede, insan zihninin kendisi dışında başka varlıkların da olabileğini kabul etmesi için hiçbir neden bulunmadığını savunan yaklaşım. (Orwell,2018: 301)

Heideggerin kitaplarından epeyce faydalandığını söylemektedir. Gadamer; “*Hakikat ve Yöntem*” (*Truth and Method*) kitabında “Hermeneutik” yöntemini geliştirmiştir. Hermeneutik kavramının kökleri Antik Yunan felsefesine kadar uzanmaktadır. Kelime kökeni, Yunan Tanrısı Hermes’ten gelmektedir. Hermes, insanlarla tanrılar arasında haber taşımaktadır. “Hermeneutik “hermeneuein” (ἐρμηνεύειν) kelimesinden türetilen bir kavram olup; “tercüme, açıklama, yorumlama” anlamlarına gelmektedir” (Topakkaya, 76).

Dolayısıyla, Heideggerin bahsettiği “*bilme*” Dasein’ın varoluş tarzıdır. “Ben seni biliyorum, Hermes ve sen de beni biliyorsun: Ben senim, sen de bensin” (Eliade, 2015: 222). Hermes de insan zihninde varolmuş bir tanrı değil midir? Dasein kendi anlamını bilen, yorumlayan varlıktır. Dasein’ın varoluş tarzını, varlığın ontolojik yapısıyla inceledik. Dasein’ın kendi için kendi olan, varlığın önsel koşullarını oluşturan dünya-içinde-varlık oluşunu ve kaygı fenomeniyle kendini kavrayan varlık olarak, zamansal oluşunu inceledik. Varlığın anlamını bu metodolojiyle inceleyebiliyorsak, sanatın varlığını ontolojik olarak inceleyebiliriz. Aynı şekilde, sanatı da kendi başına var eden önsel koşulları ve ontolojik yapısını inceleyebiliriz.

İnsan varlığı binlerce yıldır süregelen bir serüvendir. Bu bir insan meselesidir. Sanat da insan yapıtıdır, insan olmakla ve yorumlamayla ilgilidir. “Her sanatın doğası, Hegel’in formüle ettiği gibi, “insanı kendisine sunmasıdır.” (Gadamer, 2008: 67) hakikat; insan’ın kendi varlığının örtük yapısını araştırması, onu yorumlayarak açığa çıkarmasıdır. “insanın ne olduğunu göstermenin yolunu insan düşüncesinde aramaktır” (Gadamer, 2008: 67). Gadamer ayrıca, sanatın görevinin artık doğanın idaelerini temsil etmek değil, insanı doğada ve tarihsel olarak kendisiyle karşılaştırmasıdır. Sanat, kendiyi karşılaştıran insanın yorumu ve sunumudur (Gadamer, 2008: 67).

Peki sanatı anlam yüklü nesneler olarak tanımlayabilir miyiz? Burada piktogramları ele alırsak, piktogramlar bize bilgi veren infografik nesnelerdir. Oksijen tüplerinin üzerinde, yanıcı olduğuna referans veren soyutlanmış alev simgesi vardır. Üstelik bu görsel dil evrenseldir. Bunlar da anlam yüklüdür. İnsanın yine kendi tasarladığı bir dille iletişime geçmektedir. Bir başka deyişle insanın kendiyi karşılaştırmasıdır.

İnfografik bilgiye sahip piktogramla, sanatı birbirinden ayıran nedir? Demek ki nesnelerin sadece anlam taşımasını sanat olarak yorumlayamayız. Piktogramlar da sanat olabilir; ancak sanatsal bir duruşla, sanatsal bir bağlamla ilişkilendirilerek mümkündür. Devam edecek olursak, oksijen tüpü üzerinde yanıcı olduğuna referans veren soyutlanmış alev simgesi, evrensel bir dilde, görseli tüketen için görsel bir dile sahiptir.

Rönesans döneminden “*Atina Okulu*” (1509-1511) freskini örnek alırsak, Platon’un “*Devlet*” kitabında *onuncu bölümde* bahsettiği sanat anlayışına göre; Dülger, sedir idesinin kopyasını yaparak, sediri meydana getirmektedir. Ressam sedirin resmini yaparsa, buna kopyanın kopyası yorumunu yaparak, sahte olduğunu dile getirmiştir. Resimde yer alan Platon, Platon’un kendisinin, idesinin kopyasıdır. “Kopya edilen şeyin, kopyasından bağımsız bir varlığı vardır” (Gadamer, 2008: 193). Bu bağlamda, Raffaello Sanzio’nun yaptığı resim kendi başına vardır. Peki *Atina Okulu*’nu sanat eseri yapan nedir? Raffaello’nun sanatçı kabul edilmesi, dolayısıyla onun elinden çıkması mıdır? Yoksa biricik olması mıdır? İmzalarımız da biriciktir, onları da sanat olarak değerlendirebilir miyiz? Zaman gibi kadim olarak nitelendirebileceğimiz, öncesiz ve sonrasız varlık bile göreceliyken, sanatın göreceli olması çok şaşırtıcı olmayacaktır. Öyleyse sanatın ne ve nasıl olduğuna dair pek fazla görüş çıkacaktır.

Sanatın başlangıcına dönelim, mağara resimlerinden, günümüz çağdaş sanatına kadar uzanan bir serüvenden bahsedeceğiz. Elbette sanat akımlarının hepsine değinemeyeceğiz. Pek çoğunu tartışmalarımızın dışında bırakacağız. Mağara resimleri; dini bir ritüel için, gelecek nesillere bilgi vermek, şimdilerde “sanat” olarak değerlendirdiğimiz kavrama karşılık gelen “şey” için yapılmış, estetik bir kaygı duyulmuş veya bir şey yaratabilmenin keşfi ve heyecanıyla yapılmış olabilir.

Dolayısıyla tartışmaları ortak bir fenomende toplayabiliriz. “Bir şey için, bir şey yapmak” fenomeni varlığın bir tarzıdır. Saydığımız olası nedenler, bir şey için, bir şey yapmaktır. Tabii “bir şey için” “bir şey yapmamak” da negatifi olan bir durumdur. O zaman yapılmamış olacağı için tartışacak bir şey kalmayacaktır. “Bir şey için” yapılmasa da “yapılmış” olması ise; yapılmış-olanın “bir şey için” yapılmamış olmasıyla anlamlı olacaktır. Sonuç olarak, “bir şey için” bir şey yapmak veya yapmamak varoluş

tarzımızdır. “Bir şey için” varlık tarzı, “bir şey” olmayı önceleyen koşuldur. Dasein yok-olma kaygısı duymasaydı, kendini “var” olarak tanımlayabilir miydi? Dasein, yok-olmasından kaygı duyduğu için, kendini “var” olarak tanımladı.

Gri, grid karelerden oluşan zemin üzerindeki varlık” simülasyonumuza dönersek, sonsuz düzlemde “kayıp olduğu için”, nesnelere ilgisini yöneltti, onları düzenledi, konumunu tanımladı. Gri sonsuz düzlem alegori olarak çalışmaktadır. Gri sonsuz düzlemi sanat kuramlarından oluşan sonsuz bir anlam denizi olarak düşünürsek, kayıp varlığımızı, “sanatın varlığı” anlamında kayıp konumumuzu belirleme ihtiyacı duyuyoruz. Dolayısıyla sanat akımları “bir şey” sanat akımı şeklinde gitmektedir. “Rönesans” sanatı, “Post-Empresyonizm” sanatı, “De Stijl” sanatı, “Süprematizm” sanatı, “ABC” sanatı olarak da bilinen “Minimalist” sanat gibi pek çok örneğe sahip “bir şey” sanatı kendi sanat anlayışını belirlemiş, sanat çekirdeğini oluşturmuş, çevresine kendi belirlediği niteliklerini toplamıştır.

Rönesans döneminden örnek verecek olursak, Michelangelo’nun 1511’de yaptığı, Sistina Şapeli’nin (*Cappella Sistina*) tavanındaki, “Ademin Yaratılışı” (*Creazione di Adamo*) resminde; Ademin yaratılış anı tasvir edilmektedir. Tanrı figürü, Ademe dokunmak üzere, *Tevrat*’ta hikayesi geçen, kendi ruhundan üfleyecek, Ademe can verecektir (Yaratılış, 2:7). Figürlerin anatomisi, ustalıkla gökyüzüne referans verecek şekilde tavana resmedilmiştir. Usta Michelangelo, hikâyeyi, kendi kurgusuyla, görsel diliyle, öğeleri bir araya getirerek betimlemiştir. *Tevrat*’ta geçen olay, kelimeleri kurgulayarak dil aracılığıyla betimlemiştir.

Heidegger’in “Sanatın özü edebiyattır” tezine dönersek, Usta Michelangelo’nun “Ademin Yaratılışı” ve *Tevrat*’taki “Ademin Yaratılışı” arasında sadece dil farkı vardır. Dolayısıyla, Michelangelo’nun freski de görsel edebiyattır. Evren; çekirdeğinden Ademi, Adem; çekirdeğini anlamlandırarak varlığını açığa çıkarmıştır. “Adam” yani insan var-olmuş, var-oluşunu dili kullanarak, anlatmıştır. Böylece örtüklük açığa çıkmış, varoluş aydınlanmıştır. Açığa çıkaran bilinçli varlık ölecek, tekrar örtük hale geçecektir. Hakikat döngüsü bu üçüncü unsurdur. “Örtüklük” ve zıttı “açığa çıkma” gerçek (*real*), üçüncü unsur “döngüsel anlam”; hakikattir (*truth*). Sistina Şapeli’ni ziyaret eden bazı

gözlemciler, “The Creation of Adam” eserine bakacak, örtük anlamı tekrar açığa çıkaracak, sonra ilgisini başka bir şeye yöneltecek, “şimdi” dilimi içerisinde anlamı örtük ve açık hale getirecektir.

Usta Michelangelo’nun eseri sanatsa, Tevrat’ta ki hikâyeye nedir? İkisi de aşkın nesnelerdir. Anlamca güçlü, tarihsel değere sahiptir. “Var-oluş” üzerine düşünülüp üretilmiştir. Fakat sanatın anlamını ontolojik olarak “*kendinde kendini gösteren*” fenomeninde açığa çıkarmamız gerektiğini, bir şeylerin üzerini örtmemesi gerektiğini söylemiştik. Dini bir hikâyeyi betimleyen Usta Michelangelo, tavanın üzerini Adem’in yaratılış hikayesiyle, örtmüştür. Gadamer, “*Resmin*”, “*resmedilen şey*” den ontolojik olarak koparılamayacağını söyler (Gadamer, 2008: 195).

Dolayısıyla oradaki hikaye, resmin plastik anlamının önüne geçmektedir. Resimdeki hikaye, tavanın kendisini göstermemektedir. Sistina şapeli’nin tavanındaki resimler, yaratılış sürecine açılan kapılar gibidir. Orada resimleri izleyerek, geçmişte bir zaman yolculuğuna çıkabiliriz. Bizi hayali bir gezintiye çıkarabilir. Hayali gezintimizde biraz kaybolduktan sonra, Platon’un mağarasında, zincirli bir şekilde duvardaki gölgeleri izlediğimizi hatırlayalım. “Sanat eserinin hakiki anlamını yalnızca kaynağında ait olduğu yerden aldığı sonucu çıkmaz mı” (Gadamer, 2008: 233)? Zincirlerden kurtulup arkamıza dönersek, gölgelerin, nesnelerin arkasında yanan ateşten, oluştuğunu görebilirdik. Dolayısıyla nesnelerin biçimleri ve duvara yansıttığı hayallerde kaybolmadan hakikatin peşine düşmeliyiz. Yanılsama ve hayal dünyasının “plastik” gerçekliğini göz ardı edemeyiz.

BÖLÜM II

SOYUT SANAT ONTOLOJİSİ

2.1 Soyutlama ve Öz Arayışları

Sanatta soyutlama hareketlerinin tam olarak ne zaman başladığını söylemek zordur. Bu, varoluş ve öz arayışları ne zaman başladı gibi bir soruyu yanıtlamaya çalışmak gibidir. Minimalist sanata giden soyutlama yolunda, bütün sanat akımları gibi yavaş yavaş, çeşitli sanat arayışları ve felsefi tartışmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Örneğin, Wilhelm Worringer'in 1908 yılında; "Soyutlama ve Özdeşleyim" (*Einführung und Abstraktion*) kitabı yayınlanmıştır. Worringer, iki kavram üzerine kurduğu kitabında; biri "bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı *özdeşleyim* (*Einführung*), öbürü de tüm anti-natüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı 'soyutlama' (*Abstraktion*)" şeklinde tanımlamıştır (Tunalı, 2013: 125).

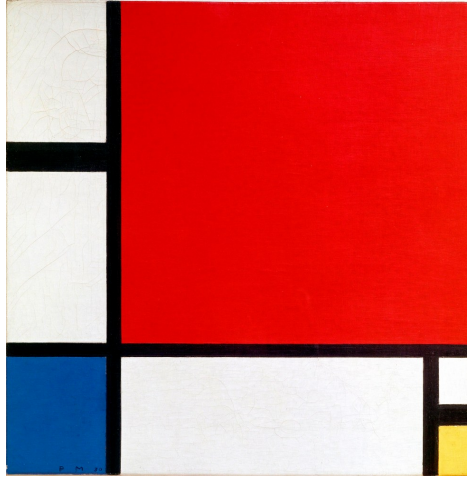
Birinci Bölümde, Dünya-içinde-varlık olarak nesnelere olan ilgimizden bahsetmiştik. İnsan, dünya-içinde çevresindeki nesnelere ilgi duymaktadır. Sanatçı nesnelere, sanat ilgilenici bakışıyla, ilgisiyle bir yaratma sürecine girerse, estetik hazzı oluşturur. "Özdeşleyim eyleminin varlık koşulu genel kavrayıcı (*apperceptiv*) bir etkinlik olabilmesidir. 'Her duyumsanabilir obje' benim için var olduğu sürece, daima iki ögenin duyumsanan veri ile benim kavrayıcı etkinliğimin bileşkesidir (Worringer, 2017: 17). Nesnelere ilgimiz ister natüralist ister anti-natüralist olsun; sanat nesnesi, doğada halihazırda bulunsa dahi, artık sanat nesnesi olarak bilinç yargımızda soyut bir imgede, aynı şekilde duyguda bulunur. "Worringer'e göre soyutlama dürtüsü doğaya hükmedememekten, empati dürtüsü ise doğayla uyumlu bir etkileşimden kaynaklanmakta, doğaya hükmedecek bilgiye sahip olmayan 'primitif insan' doğa korkusunu soyutlamaya yönelerek gidermektedir" (Antmen, 2016: 84).

Nesneleri biz kullanıyor, sanata dönüştürüyor, onları biz yorumluyorsak, nesnelerin görüntüleriyle ilgilenmemeliyiz. İncelediğimiz nesnelerin *logos*'ta nasıl olduklarına bakmalıyız. Nesnelerin doğasıyla, sanatın doğasının ayrımını yapmalıyız.

Nesneler, zihinde soyut bir şekilde kendini göstermektedir. Bu bağlamda sanatta, soyut, “non-objektif” (*objektif olmayan*) olarak tanımlanan figüratif olmayan bir sanat anlayışı gelişmiştir.

“Kübizm yoluyla, resmin yapısı konusunda uyanan ilgi, Paris, Rusya ve kısa bir süre sonra da Hollanda’daki ressamaların, resmi mimari bir yapı gibi ele almanın mümkün olup olmadığını sormalarına neden olur (Gombrich, 2015: 582). Rusya’da “Rus Formalizmi”, Almanya’da “Bauhaus” okulu, İtalya’da “Fütürizm”, Hollanda’da “De Stijl” soyutlama hareketleri gözlemlenir. Hollandalı ressam Mondrian, “görünümlerin ötesindeki öze varmak, bu özü ifade edecek biçimsel dili geliştirmek çabasında olmuştur” (Antmen, 2016: 83). Mondrian, Van der Leek, Theo van Doesburg’la birlikte “*Neo-Plastisizm*” (1917) adını verdiği sanat hareketini başlatmıştır. Bir diğer adı; “De Stijl” olan sanat hareketi, aynı yıl “De Stijl” adında dergi çıkarmışlardır.

Yeni Plastisizm, indirgemeci, biçimsel dile sahiptir. Bu ressamalar, gördükleri nesneleri yatay ve dikey çizgilerin arasına almaya çalışmışlardır. Theo Van Doesburg’un 1918 yılında yaptığı “İnek” (*The Cow*) eserine bakarsak; otlara eğilmiş, yemek yiyen bir ineğin soyutlama aşamaları neticesinde, geometrik yapısını görebiliriz. “The Cow” eserinde, ineğin görüntüsünü vermek veya ona benzemek gibi bir kaygısı yoktur. Yeni-Plastisizm; resmin temel, geometrik öğelerini, en sade biçimlerini aramış, *yatay* ve *dikey* çizginin kesişebileceği, en yalın sabite yönelmiştir. Yeni-Plastisizm sadece resim sanatıyla ilgilenmez. Yatay ve dikey çizgilerin; mimarlık disiplinin temel ilkelerinden olabileceği açıktır. Bu bağlamda, mimari her şey, yatay ve dikey temellerden meydana gelmektedir.



Görsel 2 - Piet Mondrian - “Composition with Red, Blue and Yellow” (1929)

Piet Mondrian’ın “Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon” (*Composition with Red, Blue and Yellow*) 1929 eserinde, resmin plastik değerine dikkat çekilmiştir. Resim özünde, tuval üzerindeki boyadır. Renkler, ana renklerden tercih edilmiş, en salt haliyle kullanılmıştır. Fenomenolojik anlamıyla renkler, “kendinde-kendini göstererek” sadece renk olmalarıyla anlamlıdır. Buna karşın, klasik resim anlayışında, Michelangelo’nun eserindeki gibi renkler bir araya gelerek, bir hikâye kahramanını betimlememekte ve “bir şeyi” temsil etmemektedir. Dolayısıyla yalın bir estetiğe, saf bir duyuma sahiptir. “Optik bir sanat olan resim, her şeyden önce göz duyumlarına dayanır ve bu göz duyumları da, aslında *renk-ışık* duyumlarından başka bir şey değildir” (Tunalı, 2013: 52). Mondrian, resmin niteliklerini; tuvalde ve renk ve çizgi öğelerini toplamış, “kendinde-görünen” nesneler olarak açmıştır. Bir şeylerle üstü örtülmemiş, kendinde-açıklığı görünür hale gelmiştir.

Rönesans eserlerini hatırlarsak; figürlerin üstünde durduğu toprak betimlemesi, gerçek toprak imgesini kopyalamaktadır. “Soyut sanat, duyumun orada saf bir zihinsel varlık, [...] bir deniz ya da ağaç duyumunun değil, ama bir deniz kavramı ya da ağaç kavramı duyumunun söz konusu olduğu, arkitektonik bir kompozisyon düzlemi uzatarak duyumu inceltmeye, maddeden kurtarmaya çalışır” (Deleuze & Guattari, 2017: 194). Buna karşın, Mondrian’ın eserinin bir başka unsuru da doğal biçimlerin olmayışıdır.

Doğada, kusursuz bir biçimde yatay ve dikey çizgiler bulunmamaktadır. Siyah, dik ve yatay çizgiler De Stijl sanatında ortak öğelerdendir. Dik çizgiler, insanın gökyüzüne ulaşma arzusunu, yatay çizgiler ise Dasein'in dünyasallığını ifade etmektedir. “Kandinsky’ye göre yatay, varoluşun temel bir boyutuna denk düşer; insanın üzerinde olduğu zemindir” (Bonfand, 2015: 53).

İnsan figürlerinin üstünde olduğu toprak Dasein'in dünyasallığı olarak yorumlanabilir olmasına karşın, doğaya benzemektedir. Doğaya benzemesi sanatı taklit, dünyasallık olarak yorumlanması ontolojik anlamını vermektedir. Bir resmin başına geçtiğimizde, ilgilenici bakışımızı, sanatın dünyasallığından, yani kendi doğasını oluşturmamasından yana yöneltmeliyiz. Bununla birlikte, Wessley Kandinsky doğa, sanat ikileminden pek çok kez bahsetmiştir. Doğayı kendi başına dışsal bir güç olarak görmüştür. Sanatı, kozmik iç güç, doğayı da nesnel dışsallığı canlandıran kozmik güç olarak görmüştür (Farago, 2017: 173). Sanatı içsel, doğayı dışsal olarak da düşünebiliriz. Kandinsky “Nokta ve Çizgiden Yüze” kitabında, resmi oluşturan öğelerin kendi doğalarını nasıl yansıttıklarına dair bir çalışmada bulunmuştur.

“Nokta felsefi anlamı itibariyle uzayın en küçük bölümüdür. Geometri açısından da uzamı olmayan yer anlamındadır. Zamanda an neyse, uzayda nokta da odur” (Kandinsky, 2017: 9). Resmi, uzay-zaman gibi düşünürsek, nokta atomdur. Noktanın uzamda bir genişliği olmadığı için, zamanda yeri yoktur. Kandinsky’e göre Nokta, sanat geometrisinin öz biçimidir. Noktalar soyut olduğu gibi, biçim oluşturduktan sonra da soyuttur. Biçimler, noktaların bir araya gelmesiyle oluşur. Dolayısıyla resim yüzeyinde bir araya gelen noktalar ya kendisi gibi soyut olacak, ya da bir şeyin soyut görünüşü olacaktır.

Noktalar bir araya gelir ve çizgiyi oluşturur. “En basit düz çizgi biçimi *yatay çizgidir*. İnsanın hayal dünyasında, insanların üzerinde durduğu veya hareket ettiği çizgidir. [...] yatay çizgi, sonsuz soğuk hareketin potansiyel özlü biçimidir” (Kandinsky, 2017: 51). Yatay çizgi, düzlemde baştan sona yüzeyde hareketsiz bir biçimde durmaktadır.

Belirlediğimiz yüzey çizginin hareketine engel olmaktadır. Yüzeyde bir alt üst,

ayrımı oluşturmaktadır. Eğer yatay çizgi doğa olsaydı, yer ve göğün ayrımını doğururdu.

Sanatçı Buna karşıt olarak, belirli bir yüzey alanında *yatay* çizginin zıttı olarak; *dikey* çizgiyi görmüştür. Dikey çizgi; yatay çizgiye zıt durmaktadır. İlk yatay çizgi oluştuysa, dikey çizginin zıt olan varlığı, yatay çizgiye *yatay* anlamını kazandırır. Dolayısıyla dikey çizgiyi anlam taşıyıcısı olarak değerlendirebiliriz. Dikey çizgi dünyasallığa, dik bir şekilde çıkmaktadır. Uzayda farklı konumlarda iki nokta belirleyelim. Belirlediğimiz noktalara iki yönde yatay ve dikey bir hareket verirse, önünde sonunda çizgiler birbiriyle kesişecektir. Bu kesişme soyut anlamda, çizgiye yatay-dikey anlamı oluşturan bir kesişmedir. Kandinsky aynı zamanda dikey çizgiyi sıcak, yatay çizgiyi soğuk olarak belirlemiştir. Yatay soğuk çizginin yüzeyiyle kesişen, dik sıcak çizgi, soğuğa-giden-varlık olarak, yataylığından hareketle dikeyliğini kavratacaktır. Noktalar, çizgiyi, çizgiler yüzeyi oluşturmaktadır. Birbirine eşit uzaklıkta kesişen, iki yatay-dikey çizgi kareyi oluşturmaktadır. “Kare” temel yüzey’in tipik ve en nesnel biçimi karedir. Burada sınırlayıcı çizgi çiftleri eşit derecede kuvvetli sese sahiptir. Böylece soğuk ve sıcak eşit olarak da dengelenmiştir” (Kandinsky, 2017: 98).

Böylesine bir temel yüzey’in içinde, en büyük nesnellik taşıyan tek bir elemanla birleşim, sonuçta ölüme benzer bir soğukluğa neden olur Kandinsky’ye göre ve bu ölümün sembolü olarak da kullanılabilir (Kandinsky, 2017: 98). Sanatın doğadan ayrımının yapılması, kendi doğasını ortaya koymasının en temel biçimi karedir. Doğanın dışsallığında karşılaşılabileceğimiz bir form değildir. İnsan bilincinin tasarladığı, eşit uzaklıkta noktadan kesişen yatay-dikey çizgilerle, biçimini ortaya çıkarmıştır.

Sanat doğadan ayrı düşünülmelidir. Doğanın kendi kanunları, kendi estetiği ve biçimi vardır. Sanat ve sanatçı doğayla birlikte var olmaktadır. Fakat, sanat kendi doğasını, varlığının temel yapısını ortaya koymalıdır. “Mondrian’ın ve Van Doesburg’un resim deyince anladığı şeyden hareket etmek istiyoruz. Resim, her iki sanatçı için de, doğanın dışında, doğa ilgilerinin ötesinde vardır. Doğa başka varlıktır, sanat yapıtı başka bir varlıktır” (Tunalı, 2013: 180).

Öncelikle Platon’un mimesis tartışmalarıyla başlayan, sanat hareketleri “non-figüratif” soyutlamalarla değişimine devam etmiştir. Fütüristler ilgisini geleceğe

yöneltmiştir. Sanat kuramlarının düzensizliğe doğru akışı, ivmesini arttırarak devam etmiştir. Sanayi devrimiyle başlayan şehirleşmenin ve üretimin artmasıyla birlikte, hızlanarak artan tüketim sanatın serüvenine dahil olmuştur. Sanat da hızla üretilip, hızla tüketime girmeye başlamıştır. Birinci dünya savaşının sonunda “Dadaizm” hareketlerinden sonra neler sanat, neler değil iyice karmaşık hale gelmiştir. “Sanat yargıları ve kanıları zaman içinde gelişmez sadece çeşitlenir” (Erzen, 2016:17). Burada değişen veya gelişen yargıları tartışabiliriz. Sanat kavram ve kuramları gelişim göstergeleri de estetik olarak duyumsanan obje olmaları bakımından değişmeyecektir. Burada çeşitlenme olarak gördüğümüz bir unsur; sanat akımlarının sayısının giderek artmasıdır. Bu çeşitlenme bir problem doğurmaktadır. Sanat, ölçülerinin geçici anlamlarıyla, çeşitlenecek, üstü kapanacaktır. Dolayısıyla, sanatın çeşitlenmeye değil yalınlaşmaya ihtiyacı vardır.

Konstrüktivistler nesnelerin yalın halini kullanmışlar, sanat eserlerinin nesnelliklerini ön plana çıkarmışlardır. Burada Süpematizmi, Konstrüktivizmden ayıran yanlarını ortaya koymak gerekir. Konstrüktivizm 1914’te Aleksandr Rodçenko, Vladimir Tatlin’in öncülüğünde resim, heykel ve mimari alanlarda eserler üretmiştir. Endüstriyel ürünleri, ham halleriyle kullanmışlar, yapıcı bir tavırla, yeni bir toplum inşaa etmek istemişlerdir. Konstrüktivizm, sanatı toplum için bir araç olarak görmüştür. Dönemin, sosyal, siyasi olaylarını konu edinmiştir. Sanatı propaganda aracı olarak görmüşlerdir. El Lissitzky’nin (1919) “Beyazları Kırmızı Kamayla Vurun” (*Beat the Whites with the Red Wedge*) isimli politik afişini buna örnek olarak gösterebiliriz. Geometrik soyut öğelere sahip afişte yer alan Sovyet temsili kırmızı üçgenler, devrim karşıtı beyaz güçleri vurmaktadır. Konstrüktivizmi bir zihin tasarımı, yeni bir dünyanın inşası olarak düşünen sanatçılar, kullanabilecekleri sanat malzemelerinin işlevsellikleriyle ilgilenmişlerdir. Dolayısıyla, sanatı bir amaç değil, yapıcı bir araç olarak kullanmışlardır. Peki sanatın araç olarak görülmesi nasıl bir problem doğuracaktır? Sanat ne için kullanılmaktadır? Araç gibi kullanılması, sanat eserinin nesnelliğiyle çelişmemektedir. Konstrüktivizm’in arka planında barındırdığı sosyal konular yarın ortadan kalktığında, toplum değişime uğradığında ne olacaktır?

Konstrüktivizm'in propaganda hareketlerini, sanat olarak değerlendireceksek; Stalin'in propagandasını yapan, Ressam Aleksandr Gerasimov'un Sosyalist Realist, (*toplumcu gerçekçi*) resim anlayışını nasıl değerlendireceğiz? Daha öncesine gidersek I. Dünya Savaşı zamanları, savaşa çağrıda bulunan afişler ne olacak? Bu afişin tasarımcıları, sanat kaygısı duyduklarını öne sürerlerse, durum daha da karmaşık bir hal almaz mı? Daha önce sanat ilgilenici bakışıyla yapılan, eserlerin sanat eseri olabileceklerini söylemiştik. Savaş propagandası da sanat ilgisiyle yapıldıysa sanat eseri olmazlar mı? Bu düşünce bizi rahatsız etmeli midir? Propaganda için yapılan eserler, zamanla birlikte önce çağrıda bulunan işlevselliğini, daha sonra anlamlarını yitirecektir.

Roma sütunu örneğini bir kez daha verecek olursak, bir zamanlar mimari bir çatıyı taşıma işlevindeki sütunu taşıma işlevini yitirmiştir. "Yüzyılların deneyimi, "kullanışlı" nesnelerin uzun süre kullanışlı kalmadıklarını göstermedi mi? Müzede gördüğümüz her bir nesne; tek başına bir nesnenin sahiden yararlı, başka bir deyişle, kullanışlı olmadığı gerçeğini açıkça destekler, eğer öyle olmasaydı bir müzede olmazdı!" (Malevich, 2013: 85) Dolayısıyla artık onları işlevsel birer nesne olarak değil, nesnenin kendi varlığını görmemiz gerekmektedir. Bu bağlamda, Malevich'in "Nesnesiz Sanat" görüşü ve Heidegger'in "Dasein" düşüncesiyle kesişen yanlarını görebiliriz. Heidegger'in sanat felsefesi, Süprematizmi incelemek için temel bir ortam oluşturmaktadır.

2.1.1 Süprematizm: Kazimir Malevich

Kazimir Malevich, (1879-1935) şüphesiz ki, "Nesnesiz Dünya (1927) kitabıyla, Süprematist sanatın propagandasını yapmıştır. Sanatın; nesnesiz, taklit, temsil ve sosyal konulardan bağımsız olması gerektiğini, yani sanatın sadece kendini konu etmesi gerektiğini savunmuştur. Sanat, sanatın propagandasını yapan bir araç mıdır? Sanat eserinin temel işlevi, sanatla ilgisi olmalıdır. Sanat manifestoları da kendi sanat görüşlerinin propagandasını yapmaktadır. Sanatı yıkmak isteyen Dada manifestosunu nasıl değerlendireceğiz? Sanatı yıkmak için yapılan hareket, sanata duyulan ilgilenici bir bakış mıdır? Sanat manifestolarını sanat nesnesi olarak tanımlayabilir miyiz?

Süprematizmle sanatın varlığı yeniden keşfedilmek istenmiştir. Bunu yaparken sanatı, onu temsil ettiği şeylerden uzakta düşünerek yapmışlardır. Görünen dünyanın

temsili temsil ettiği biçimi hazır nesne haline getirmiştir. Onu açığa çıkaran duygu nesnelerden, temsilden, gerçeklikten öndedir. “Kazimir Malevich, resmin belli nesneleri gösterme, temsil etme uğraşına tümüyle sırtını dönerek salt kendiliğinde anlam bulan bir sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır” (Antmen ,2016: 181).

Süprematizm, “Latince ‘suprema’ (en üst, en yukarı) sözcüğünden türetilen bu deyim, sanat için yeni bir çalışma alanını göstermek istiyordu” (Tunalı, 2013: 182). Süprematistler yeni sanatla, değişmeyi, salt olanı, en yalını aramışlardır. Bunu yaparken, geometrik soyutlamayı kullanmışlardır. “Simetri ve ritim gibi en yüksek kanunlara dayanarak sert bir şekilde meydana getirilen geometrik üslup, kanunluluk yönünden bakınca, en yetkin bir üsluptur” (Worringer, 2017: 26).

Malevich, sanatın temsilden, görünen gerçeklikten, sosyal konulardan uzaklaşması gerektiğini düşünmüştür Aynı zamanda, Süprematizmi üstün sanat olarak nitelendirmiştir. Sosyal konularının açlık duyumlarından geldiğini, sanatın konusunun; açlık ve mide sorunlarından daha önemli olduğunu dile getirmiştir. Dolayısıyla sanat üstün olarak nitelendirdiği kendini konu etmelidir. Sanat, kendinde, kendini göstermeli, her seferinde ilgisini kendisine yöneltmelidir.

Malevich, estetik yargıların, değişen sanat anlayışının, sanatın kendi anlamını örttüğünü düşünmektedir. Sanat yapıtları, biçimleri, teknikleri deneysel yaklaşımları, estetik anlayışları zaman içinde anlamları değişmiş, biçimleri değişmiş belki bozulmaya uğramış, bozulan yapısıyla yeni anlamlar kazanmış, çeşitlenmiş ve kategorize edilmiştir. “Süprematizm zamanla “şeylerin” birikimi tarafından belirsizleşen saf sanatın yeniden keşfidir (Malevich, 2019: 123). Kazimir Malevich, nesnesiz sanattan bahsetmiştir. Non-figüratif” kavramıyla yola çıkarak geometrik soyutlamaya yapmıştır. ‘Mondrian ya da Malevich’in saf soyutlaması, özellikle geometrinin soyutlamasıdır; dünyadan kaynaklanan, doğasını bu dünyadan alırken aynı zamanda da bu dünyanın özünü ifade etme iddiasındaki bir soyutlamadır” (Bonfand, 2015: 15).

Malevich, öncelikle Kübistlerle ve Fütüristlerle yola çıksa da; zaman içinde bu akımlara karşı çıkmıştır, çünkü Süprematizm, son derece içeriksizdir ve kendinden başka bir şey içermemektedir. İçeriksizlik, hiçliktir ve hiçlik, başka bir şeyden meydana gelmez

(Tunalı, 2013: 183). Malevich, kübistlerin figür anlayışına, fütüristlerin yeni söylemleriyle düzensizliği arttırmasına karşı çıkmıştır. Malevich, Süprematizmle, hiçbir sanat anlayışından yana olmamıştır. “Hayat sürekli ölçütler oluşturmak peşindedir; bir dinginlik halini özler” (Malevich, 2013: 17) şeklinde hayatı tanımlayan Malevich, çeşitlenen sanat ölçülerine bağlı kalmamış, içeriksizliğin ölçü olduğu bir sanat görüşü ortaya koymuştur.

Heidegger, varlığın ontolojisini serimlerken bahsettiği hazır-nesne varlık, varlığın ontolojik anlamını vermekte yetersiz olmaktadır. Aynı şekilde, sadece sanat nesneleriyle sanatın ontolojik anlamına ulaşmak yetersiz olacaktır. Varlık ontolojisi, varlığı nesneler üzerinden değil, varlıkla ilgisiyle incelemektedir. Varlık, varlığını konu etmesiyle ontolojik anlamını açığa çıkarıyorsa, sanatta kendini konu etmelidir. “Malevich’in metafiziği ile Heidegger’in felsefesi arasındaki benzeşim tartışmalı değildir, varlık fenomeninin kaygıda “hiç” adı altında belirmesi, Malevich’in bize söylediği şey değil midir, Heidegger’in *Sein und Zeit*’in 40. maddesinde yaptığı kanıtlama değil midir” (Bonfand, 2015: 28)? Varlığın hiçlik zeminine kurulması gibi, Malevich’in Karesi hiçlik çölünün üzerine kurulmuştur.

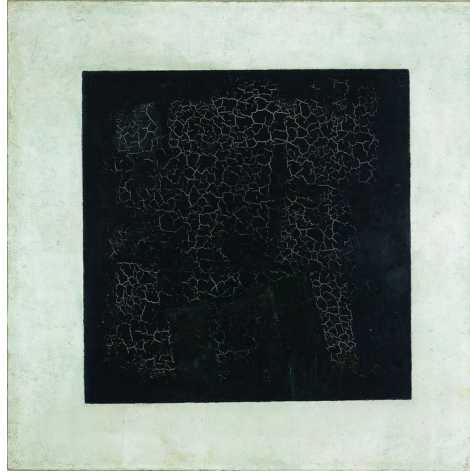
Varlığın, ölüme doğru geçiciliğinden kaygılandığı gibi, Malevich de hızla bozulmaya-doğru hareket eden sanatın hareketinden kaygılanmıştır. “Sanat eseri zamandan bağımsız olarak var olur çünkü sanat ilerlemez” (Malevich, 2013: 43). Zamanı hareket fenomeninden ele alırsak bu tartışmaları sürdürebiliriz. Zaman hareket ederse, düzensizliğe doğru hareket edecektir. Dolayısıyla Sanatta düzensizliğe hareket etmektedir. Sanatın ölçüleri bugün böyleyken yarın böyle olacaktır. Süprematistler, sanatın figüratif olmaması gerektiğini söylerken, Rönesans sanatını eleştirecektir. Yarın ki sanat anlayışı dünden, bugünden farklı olacaktır. Anlamı sürekli değişen sanat, geçici anlamlara sahiptir. Sanatın anlamı da geçiciliğiyle sabittir. Geçicilikten duyulan kaygıdan bahsetmiştik. Bir şey için bir şey yapan sanatçı, geçiciliğinden kaygı duyar.

Fakat sanatın geçici olmayan anlamı hep aynı kalmaktadır. Elmayı sonsuz dilimlere de bölsek, çeşitlendirek elma, elma olma özelliğini yitirmeyecektir. Elmanın özünü, elmanın kendi varlığı şekillendirir. Dolayısıyla sanatın gittikçe artan düzensizliği

sanatçıların öze yönelmesine neden olmuştur. Sanat, duyularla algılanan dünyanın görünüşlerinden uzaklaşarak kendi içsel gerçekliğini ortaya koyma çabasına yönelmiştir.

Julian Schnabel'in (2018) "Sonsuzluğun Kapısında" (*At Eternity's Gate*) filminde Van Gogh'un son dönemlerini konu alır. Van Gogh "Ayçiçekler" (*Sunflower*) (1888) eserini resmederken, odadaki başka biri; önünde duran çiçeklerin, resimden daha güzel olduğunu, neden resmettiğini, Van Gogh'a sorar. Van Gogh; çiçeklerin öleceğini, oysa resminin bir şansının olduğu söyler. Van Gogh ölüme-doğru-varlıktı öldü. Artık ölü bir varlık olarak varlığını belleğimizde sürdürüyoruz. Van Gogh'un varlığına referans veren ayçiçeklerine bakıyoruz. Günümüzde, Amsterdam Van Gogh Museum'da sergilenen vazodaki ayçiçekler, ayçiçeklerin izleniminden yapılmış bir eserdir. Van Gogh, gördüğünü ışıyla, gölgesiyle resmetmiştir. Van Gogh'un ayçiçekleri, vazodaki ayçiçeklerin izlenilmiş resmidir. Ressam çiçekleri izlemiş, resmetmiştir. Bununla birlikte çiçekler, Malcom Lowry'nin gözleminde izlemektedir. "Belki de çiçekte denenmiş bir ilk görü vardı. Çiçek görür. Terör düpedüz: "Odanın penceresinden içeriye bakan şu ayçiçeğini görüyor musunuz? Bütün gün evime bakıyor" (Deleuze & Guattari, 2017: 173).

Malevich'in "Siyah Kare" eserini, Van Gogh'un "Ayçiçekler" eserinden ayıran nedir? İkisi de ontolojik olarak nesne değil midir? İkisi de zihnin bir ürünü değil midir? Van Gogh'un ayçiçeği, doğada bulunan bir şeyin görüntüsüdür. Sanatın doğasıyla, doğanın doğasını ayırmak niyetinde olduğumuz için ilgimizi doğal figür taşımayan Malevich'in karesine yöneltiyoruz.



Görsel 3 - Kazimir Malevich – Black Square (1915) State Tretyakov Gallery, Moskova.

Kazimir Malevich, 1913 yılında yaptığı “Black Square” (*Siyah Kare*) eserini 1915 yılında Moskova’da “Resmin Fütürist Son Sergisi 0,10” isimli resim sergisinde, diğer Süprematist eserleriyle birlikte sergilemiştir. Malevich’in *Siyah Karesi*, dinsel ve toplumsal konulardan, figürden, taklit ve temsilden, yani şeylerden uzak durmaktadır. Malevich, Süprematizmle, Nesnesiz (*non-objektif*) soyut ve geometrik biçimsel bir tarz benimsemiştir. Siyah Kare’nin sahip olduğu biçimsel temel nitelik, beyaz zemin üzerinde siyah bir karenin varlığıdır. “Sergilemiş olduğum boş bir kare değil nesnesizliğin hissiyatıydı” (Malevich, 2013: 79). Beyaz alan, siyahın yokluğuyla doluydu. Anlamca, eleştirmenlerin de düşündüğü gibi önümüzde siyah bir kareden başka bir şey yoktu. Süprematizm sanatı; “nesne ile daha fazla ilgilenmek istemiyor; bununla birlikte “şeyler” (zaman-testli yaşam kaynakları) olmaksızın kendi için kendiliğinde var olabileceğine inanıyordu” (Malevich, 2019: 123-125). Malevich’in karesini Varlık ontolojisini incelerken kullandığımız fenomenolojik yöntemle ilişkilendirebiliriz. Sanat ontolojisine giden yol da kareden geçiyordu.

Malevich’in karesi, içeriksizdir. Soyut bir kareden başka herhangi bir figürü içinde barındırmamaktadır. “İçeriksizlik sınırına varınca, zaman, mekan, yakın ve uzak gibi nesnelerle ilgili tüm tasavvurlar ortadan kaybolurlar (Tunalı, 2013: 185). Beyaz üstünde, siyah bir kare olmasından başka hiçbir biçim barındırmamaktadır. Dolayısıyla,

izleyici karenin soyut formu karşısında, karenin arkasındaki sanat idesiyle karşılaşır. “Malevich’e göre: Eğer bir hakikat varsa, bu yalnız içeriksizlikte, hiçlikte’dir (Tunalı, 2013: 190). Kare en primitif ve en nihai biçimine ulaşmıştır. Yani ilk yapıldığı andan itibariyle hiçbir geliştirme ve güncelleme yapılamacak kadar mükemmel bir formdadır. Kare bütün zamansal süreçte ilk ve son formuyla orada mevcut bulunmaktadır. “Mükemmel bir geometri ve bütün o mükemmel oranlar da bu mükemmellikleriyle ancak zihinsel olarak vardılar” (Erzen, 2017: 160). Kare bilinç katmanının ürettiği bir formdur. Eşit ölçülü ve usa dayalıdır. Dolayısıyla kare formu doğa içinde kendi doğasını oluşturmuş, en otantik varlığına ulaşmıştır. Kare kendi varlığını kendi varlığıyla ifade etmektedir. Mutlak olan onun görünen, kavranan, karenin varlığından başka bir şey değildir. Sanatın yeni yüzü; “temel süprematist öge, sanatın yeni alfabesinin ilk harfi doğada bulunmayan karedir” (Antmen, 2016: 82). Bu kare nesnesiz bir karedir, çünkü kare, doğanın nesnelerinden biri değil, sadece zihinsel sürecin bir parçasıdır. Hem hiçlik, hem insana dair her şeydir. Böylece, sanat Süprematizmle kendi doğasını oluşturmuştur.

“Süprematizm, zamanın akışı içinde “nesnelerin” birikimiyle karartılmış arı sanatın yeniden keşfidir” (Malevich, 2013: 80). Süprematist sanat duygusu, sanat nesnesin ardındaki önsel koşulları açığa çıkarmaktadır. Duygu nesnesizdir ve nesneden önce gelmektedir. Dolayısıyla bahsettiğimiz sanat duygusu, nesneyi sanat nesnesi haline dönüştürmektedir. Burada karenin nesnelliği söz konusu edilmemelidir. Burada tartışılması gereken nesnenin nasıl, sanatın nasıl olduğudur. Malevich’in karesi nasıl nesnesiz olabilmektedir? Eğer bakışımızı tuvalin üzerindeki kareye yöneltirsek, Karenin soyut zihnin oluşturduğu somut bir nesne olduğunu görebiliriz. Bu bağlamda, zihnin oluşturduğu soyut nesne, nesnesizliği amaçlayarak gözlemciyi, sanatın kendisine davet etmiştir. Her şeyden önce Sanatçı sanata, nesnelere ilgi duymuş, “Siyah Kare” bir sanat duygusuyla yapılmıştır. Sanat nesnesi, izleyicinin sanat duygusuyla kavranabilmektedir. “Hayatımız, nesnesiz hissiyatın nesnel imgelerle tasvir edildiği bir tiyatrodur (Malevich, 2013: 87).

Geometrinin öz biçimi olan kare, resim yüzeyine geldiğinde nasıl sanat olmaktadır? Kare. öz sanat duygusunu fenomenolojik olarak bize gösterebilir miydi? Sanat duygumuz birebir, ayçiçeklerinin görüntüsü gibi benzerini çizebileceğimiz bir

nesne değildir. Sanat duygusu, insanın duyduğu bir meseledir. Dolayısıyla, insanın duyduğu bir şey, insanın doğasını oluşturmaktadır. Kare, insan doğasının zihinle oluşturduğu bir biçimdir. Son derece düzenli, durağan ve bozuma uğramamıştır.

Uzayzamanda bir yolculuğa çıkalım. 14 milyar ışık yılı süren bir yolculuk. Her şeyin başladığı, büyük patlamanın başladığı nokta, evrenin en düzenli olduğu noktadır. Büyük kozmik bir patlamanın gerisinde bıraktığı tozlar, parçalar, birbirinin çekimine girmiştir. Kütle çekim olmasaydı, varoluş olmayacaktır. Çekime giren, atomlar, birleşmiş; galaksiler ve yıldızlar oluşmuştur. Büyük kütleli yıldızlar patlamış; içlerindeki elementleri evrene saçmış, çeşitliği oluşturmuştur. İçinde yaşadığımız dünya; doğa ve bilinçli varlıklar oluşmuştur. Evrende her şey dairesel yörüngelerde hareket etmektedir. Yıldızlar, gezegenler, her şey dairesel formlardadır. Dolayısıyla doğayı iki boyutlu soyut geometriye indirgersek, doğanın biçimi daire olacaktır.

Stanley Kubrick'in "2001: A Space Odyssey" (1968) filminde primatlar, doğanın ortasında dikdörtgen prizma, bir şey görürler. Primatlar, siyah tanımsız şeyi gördüklerinde ilgisini çeker etrafında toplanarak çılgına dönerler. Doğanın ortasında yabancı tanımsız bir şey. Gördükleri şey o kadar yabancısıdır ki onlarda bir kırılma yaratır. Primatlar, artık bilinç sahibidir. Gördükleri şey, öylesine yapay bir şeydir ki, doğa içinde yabancı ve korkutucu görünmektedir. Kareyi doğada neyle karşılaştırırsak karşılaştıralım, hep yapay görünecektir. Kare ayrıca uzay-zamanın, kaotik düzensiz akışına karşı gelmektedir. Evrenin en düzenli halini anımsatmaktadır. Stabil olmasıyla, zamansızdır.

Nesnesiz sanat, resim sanatının yüzeyden oluşan nesnelliğini görünür hale getirerek, sanatın nesnelliğinden ibaret olmadığını, nesnelerin ilgilenici bakışın yani sanat bilincinin taşıyıcısı olduğunu gözler önüne sermiştir. "Sanatçı (ressam) artık, tuvale resim düzlemine bağlı değildir ve kompozisyonlarını tuvalden uzaya aktarabilir" (Malevich, 2013: 92).

2.1.2 Soyut Dışavurum: Color-field Ressamlar

Tuvalden uzaya çıkış düşüncesi, Color-field ressamlarının, temelini oluşturan düşüncedir. Color-field ressamlar, tuvali renk alanı olarak görmüşler, ilerleyen süreçte, tuvalin yüzeyinden dışa çıkmak istemişlerdir. Resim; sanat idesinin taşıyıcı bir yüzeyidir. Color-field ressamlar tuvalin sınırlayıcı çerçevesini zamanla dışa doğru esnetmişlerdir. Resimler, tuvalin üzerinde perspektif varmış gibi, bir imge oluşturmazlar. “Kenarlar, yüzey, tuvalin dokusu ve duvarlardan ayrık olma durumudur. Ayrıca resmin asıldığı, desteklendiğini de unutmayalım” (O’Doherty, 2016: 42). Doğrudan, tuvalin yüzeyindeki boyayı, tuvalin kumaşını, tuvali gerek tahta çubukların kalınlığı ve üzerine asıldığı duvar görünür hale getirmişlerdir.

Ressam, resim yüzeyini fırça darbeleriyle boyar. Yüzeyi boyayan ressam, dünya- içinde fırlatılmış, kaygılı bir duygu halinde, kendi içselliğini yüzeyde dışa vurmaktadır. Soyut Dışavurumculuğu (*Abstract Expressionism*) “Action Painting” ve “Color-field” olarak iki grupta inceleyebiliriz. Soyut Dışavurumcularla *tuval-dışı* kavramı doğmuştur. Resim sanatı tuvalle sınırlandırılmamıştır. “Soyut Dışavurumcu resimler enine genişleyerek çerçeveyi dışlamış, resmin kenarlarını duvarla ilişkiye girmesini sağlayan yapısal bir unsur olarak algılanmasını sağlamışlardır” (O’Doherty, 2016: 44).

“Soyut dışavurumcular resmin fiziksel yapım süreci üzerine yoğunlaştılar. Resimdeki geleneksel yöntemleri fiziksel olarak da yıkmak için boyayı tuvalerin üzerine fırlatıyorlardı” (Little, 2010 :122). Jackson Pollock (1912-1956), resmin yapım sürecini ön plana çıkardığı, boyayı fırlatarak, damlatarak tuval yüzeyinin üzerinde aksiyon yapabildiği bir teknikle eserlerini oluşturmuştur. “Resmin “gerçekliği”, fenomenlerin dünyasında herhangi bir referansa değil, bilinçdışı zihin hareketine dayanır” (Fineberg, 2014: 89).

Orada-varlık olarak; varlık, süreç içindeki eylemini tuvalin yüzeyine yansıtmıştır. Resim sanatı, sanatçı tarafından yüzeye boyayla yapılmış müdahalelerdir. Pollock, şövale resmini, ölen bir biçim olarak yorumlar. Tuval bezini yere sererek veya duvara tutturarak, sert bir zemin üzerinde yapmaktadır. Resim yapmak için kullanılan, şövale, palet ve fırça malzemelerinden uzaklaştığını belirten Pollock, resimlerini büyük boyutlarda, resmin

içinde olduğunu belirterek yapmıştır (Harrison & Wood, 2016: 610).

Jackson Pollock'un aksiyon resimleriyle *action-painting*, *color-field* ressamlarının alan resimlerinin ayrımını yapmak gerekmektedir. Her ikisi resim anlayışını Soyut Dışavurumculuk hareketlerinde birleştirecek de, tuval yüzeyindeki hareketleri farklıdır. Heidegger'in daha önce belirttiği; Dasein'in fiilen var-olması gibi, *action-painting* sanatçının fiili hareketiyle var olmaktadır. Sanatın varlığı; sanatçının aksiyonu olsun, ister eserin izleyici tarafından gözlemlenmesi olsun, fiilen orada-varolmaktadır. Biçimsel olarak Pollock'un eserinde merkeze yerleşmiş bir kompozisyon görmeyiz. Ayrıca color-field ressamlarla kıyaslırsak, bilinçdışının daha kontolsüz bir aksiyon içinde olabildiğine dair bir yorumda bulunabiliriz.

2.1.2.1 Barnett Newmann

II. Dünya savaşıyla birlikte, ölümle yüz yüze gelen sanatçılar, kendi varlıklarını konu edinmiştir. Barnett Newmann (1905-1970) Musevi mistisizmi ile ilgilenmiştir. Newmann 1905'de New York'ta dünyaya gelir. Amerika'da yaşadığı dönem içerisinde savaş nedeniyle pek çok Musevi göçü gerçekleşmiştir. Newmann'ın babası evinde, Musevi göçmen misafirler ağırlamıştır (Fineberg, 2014: 99). Newmann burada din felsefesi üzerine eğitimler almıştır. Dini imge olan kiliselerin, İsa'dan, insandan ve yaşamdan yola çıkarak yapıldığını, resimlerinin ise yüce varoluşun yaratıcı bir edimi olduğunu dile getirmiştir (Bonfand, 2015: 134).

Newmann, "sanatçıyı, kişisel olarak ve dolaysız yoldan keşfedilen evrensel hakikatleri araştıran bir devrimci olarak görür" (Fineberg, 2014: 99). Newmann sanatı kutsal olarak görmüştür. Bir yazısında bunu açıkça belirtmektedir. "Eğer yüce diye adlandırılabilir bir mit ya da efsanenin olmadığı bir zamanda yaşıyorsak, eğer saf ilişkilerde herhangi bir yüceltmeyi kabule yanaşmıyorsak, eğer soyutta yaşamayı reddediyorsak, nasıl yüce bir sanat yaratabiliriz" (Fineberg, 2014: 99)?

Heidegger'in "Sanatın özü edebiyattır" belirlemesine dönersek, sanat hermeneutik olarak incelenebilir. Mitlerle ve destanlarla başlayan soyut varoluş hikâyemiz, dini kitaplarla devam etmiştir. İlk sanat örneklerinden kabul ettiğimiz mağara

resimlerine dönersek, dini ritüeller için yapılmış olabileceğini hatırlayalım. Dinin hakikati; tanrıdır. Dini kitaplarda Tanrı'dan yüce varlık olarak bahsedilir. Varoluşçuların hakikati varlıktır. Dolayısıyla hangi perspektiften bakarsak bakalım sanat kutsal kökenlere sahiptir. Varoluşu dile getiren aşkınlığıyla kutsaldır. Kutsal bir adanmışlık, özen gösterilmesi gereken bir olgudur.

Daha sonrasında resim sanatıyla varoluş hikâyeleri betimlenmiştir. Dünya-içinde fırlatılmış varlık olarak, “Newmann 1947’de şöyle der: “İnsanın ilk ifade biçimi (...) yaratıcı bir kızgınlık çılgınlığıydı... *Trajik durumu* karşısında, bilince uyanışına ve boşluk karşısındaki güçsüzlüğünü dolayısıyla hissettiği dehşet ve öfke çılgınlığıydı...İnsanın ilk söylemi bilinmeze yönelikti” (Bonfand, 2015: 110). Bilinmeze yönelik söylem yine bilinmez olacaktır. Bilindiğini sandığımız belirlediğimiz şeyler, geçici şeyler olacaktır. Belirsizlik fenomeniyle duyulan bu öfke çılgılığı, tanımlamaya, yani varoluşa yönelik bir çılgınlıktır. Sanat, varoluşu konu edindiğinde aşkınlığa ulaşır. Varoluşumuzu başlangıçta konu edinmemiz, sonrasında belirlememiz gerekmektedir.



Görsel 4 - Barnett Newmann – Onement I (1948) Modern Sanatlar Müzesi
tuval ve maske bant üzerine yağlı boya, 69.2x14.1 cm.

Newmann'ın bilinmeze yönelik belirlemelerini, var etme düşüncesiyle, tuvalin yüzeyini, arkaplan olarak gördüğünü, renk yüzeyini, ortadan ikiye bölen, dik bir çizgiyle kestiğini, buradan yola çıkarak Newmann'ın Onement I eserinde, dik çizgisiyle; resim yüzeyini ikili, fakat aynı alanla tanımladığını görebiliriz. "...dikeylikleri insanın yüceliğe olan özlemini çağrıştırır" (Bonfand, 2015: 135). Dikey çizginin çağrışımlarından Mondrian ve Malevich'in eserlerinde bahsetmiştik. Dikey çizgi, ancak insanı çağrıştırır. Kaygının şekil verdiği insan, fırlatılmış varlığını kavramasıyla, Dünya üzerinde "boşluk karşısındaki trajik durumuna, kendine dair farkındalığına ve çaresizliğine karşı duyduğu korku ve kızgınlıkla çığlık atan... hırıltılar çıkaran ilk insandan ayrılamaz." (Kuspit, 2018: 41)

Dini bir temelle yorumlanabilecek bu eseri, dinle bağlantılı olarak düşünmeli miyiz? Soyut sanatın dinsel ve toplumsal konulardan uzak kalması gerektiğini söylemiştik. "Bir şey için, bir şey" fenomeninden bahsetmiştik. Burada bir şey için, bir şey olan eylem, yaratma eylemi midir? Barnett Newmann, hiçlik ve boşluktan, kaygı duyan sanatçıyı, Tanrı ile özdeş bir ilgide görmüştür. "Onement I" eseri, (*Birlik*) anlamına gelmektedir. Birliği, hakikat olarak görmüştür. Bu birlik kavramını, Barnett Newmann'ın yapmak istediği gibi, din ve felsefeyle ortak bir perspektifte yorumlayabiliriz.

"Arka planın kızıl kahverengi alanı, yeryüzünün toprak rengidir, Adem, Tanrı tarafından yaratılmış insandır ve yeryüzünün karşılığı olan İbranice sözcük, *adamh*'tır. Dolayısıyla, Adem, topraktan, kilden yapılmıştır. Üstelik insanlar, yalnızca ayağa kalkıp yürümüş insanlardır" (Fineberg, 2014: 101). Dolayısıyla, ortada yer alan çizgi insanın eylemidir. Resimde, "tuvalin düşey uzunluğunca uzanan canlı, büyük bir işaret, kozmik boşluğa doğru ilk ulumayı ve varoluşu gösteren bir tür yazım işareti, varlığın orijinallğine yönelik kederli bir farkındalıktır" (Kuspit, 2018: 41).

Newmann'ın, Baruch Spinoza'nın, (1632-1677) panteizm düşüncesinden etkilendiğini söyleyebiliriz (Fineberg, 2014: 100). Panteizm, Tanrı ile evreni ayırmaz. Bu kişileştirilmiş bir tanrı görüşü değildir. Her şey tanrının veya evrenin bir parçasıdır. Maddesel olarak, maddeyi oluşturan atomlar, kuarklardan oluşmaktadır. Maddeden,

organizmaya, organizmadan bilince her şey, bir şeyden oluşmaktadır. Bunu monoizm olarak da yorumlayabiliriz. Newmann'ın eserini sadece monoizm olarak yorumlamamalıyız. Ortadaki dik çizgi aynı zamanda arka planı ikiye bölmektedir. Bölünme hareketini, düalizm olarak da yorumlayabiliriz. Yine maddesel olarak düşünürsek, uzay-zamanda her şey negatifiyle birliktedir. Dualizmin, zıt niteliklerini birlikte barındırması aslında bakıldığında monoizm ile çelişmemektedir. Örneğin; siyah ve beyaz, birbirine zıt olsalar da, renk olması bakımından ortak bir karşıtlık kümesi içine alabiliriz. Siyah ve beyazın zıtlığını düalizm olarak yorumlarsak, siyah ve beyazı renk olmasıyla ortak bir kümede monoizm olarak yorumlayabiliriz.

Newmann, David Sylvesterla röportajında; “Resim insana bir yer duygusu vermelidir: kendinin bilincinde olabilmek için orada olduğunu bilmelidir” (Bonfand, 2015: 136) şeklinde tanımlamaktadır. *Existence* kelimesinin kökeni üzerine yaptığımız tartışmayı hatırlarsak, Latince, *Ex-sistere* kelimesinden türeyen, “*stand*” bulunma, yani “orada-olmak” bağlamında, insana orada varlık olarak, bir konum vermektedir. “Kendine dair farkındalığın beyhudeliğiyle dolu, insancıl olmayan bir evrende insanın yalıtılmışlığını gösteren bir edimdi. “Bilinmez olana yönelik bir hitaptı” (Kuspit, 2018: 41). Newmann'ın dik çizgisi; bilinmez bir yerde, bilinmez bir konumda belirleme ve varolma çabasıdır.

Newmann, 1940'lerden sonra büyük ölçülerde resimler yapmıştır. Newmann'ın eserleri, yer duygusu vermektedir. Orada-varlığımıza işaret etmektedir. Örnek olarak; “Here I (to Marcia)” (1950) eserini gösterebiliriz. Siyah cila ile bronzdan yaptığı heykel iki tane dik, kalın ve ince katı çizgilerden oluşmaktadır. Newmann'ın eserleriyle Mondrian'ın eserleri arasında ilişki kurabilir miyiz? Eserlerde ortak olarak, dik çizgiler görebiliriz. Fakat Newmann'ın eserlerinde, Mondrian'ın eserlerindeki gibi yatay çizgiler yer almamaktadır. Yatay çizgilerin yer almaması, tuvaldeki çizgilerin “orada-olmak” yer duygusu taşımasından mıdır? Newmann'ın resimleri, dik çizgilerle varoluşunu taşıırken, yatay çizgiler tuvalin dışında kalarak, mekanın zeminiyle ilişki kurmaktadır. Başlarda bahsettiğimiz gibi, tuvalin yüzeyinde olup bitenler artık orada kalmamalıdır. Tuvalin dışı da bir “orada-olmak” deneyimi yaşatmaktadır.

2.1.2.2 Mark Rothko

Mark Rothko (1903-1970) resimlerinde kullandığı biçimlerin ebedi semboller olduğunu tanımlar. Temel fikirleri ifade ettiğini “yer ve zaman ayrımı yapmayan, insanın ilkel korkularının ve güdülenimlerinin sembolleridir” (Bonfand, 2015: 109). Rothko, Yunan mitleri ve tragedyaların yanı sıra Nietzsche ve Jung’un yazılarından beslenmiştir. Dolayısıyla, felsefe, mitoloji ve psikanalizle ilgilenmiştir. Sembolik bir anlatımı olan resimleri olmasına karşın, ilgimizi daha yalın ifade edilmiş resimlerine yöneltiyoruz. “Yunanlardan başlayarak, görme, duyum (aisthesis) ya da algılama ile ulaşılabilir olarak düşünülen gerçeği betimlemenin, sanatın temel eğilimi olduğu kabul edilmiştir. (Farago, 2017: 9). Rothko’nun eserleri, lirik soyut betimlemedir.

Resimlerini, şiir gibi dışa vurmaktadır. Rothko’nun, İsa’nın çilesi temasına ilgisi bilinmektedir (Fineberg, 2014: 111). Rothko’nun, 1946’da yaptığı “Defnetme” (*The Entombment*) eserinin biçimsel özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, herhalde en yakın örnek Caravaggio’nun “İsa’nın Çilesi” (*Passion of Christ*) eseridir. Rothko’nun, “Defnetme” tablosunda; Caravaggio’nun “İsa’nın Çilesi” resmiyle olan ilişkisini görebiliriz. Rothko’nun eserinin arka planı, en az Caravaggio’nun eserindeki gibi kontrast değerlere sahiptir. Turuncu renkli alanlar, arka planın yoğunluğuyla kendini ortaya çıkarmaktadır. Caravaggio’nun eserini bir düz yazı, metin gibi yorumlarsak; Rothko’nun “Defnetme” eserini şiir gibi yorumlayabiliriz. Bu tabloda resmedilen, ilkel bir içgüdüyle yapılmış; deyim yerindeyse bir ritüeli andırır. Şiir’in, anlatıyı doğrudan düzyazıdaki gibi vermemesiyle; *The Entombment*’in içeriğini doğrudan vermediğini gözlemleyebiliriz.

Sanat tarihçisi Anna Chave, 1981 doktora tezinde; *İsa’nın çilesi* temasını Rothko’nun “Number 22” tablosunda devam ettirdiğini söylemektedir. Ortadaki kırmızı alanı ve kendini biraz aşağı yönde salan ince çizgiyi anne kucağında yatan ölü bedene benzetmektedir. Kırmızı alanın ortasında yer alan ince çizgi, arka plana yakın bir renktedir. Kırmızı alanın dışında kalan turuncu rengi, yani arka planı doğa olarak yorumlarsak; kırmızı alan, doğadan ayrı ve canlı bir biçimde tuvalin yüzeyinde durmaktadır. Doğa’nın dolaylı anlatımı olarak yorumladığımız, arka planın rengi; kırmızı anne kucağından, daha açık bir renk değerine sahip olduğunu görebiliriz. Doğa, bütün

açıklığıyla, günlük güneşlik bir biçimde, eserin yüzeyini aydınlatmaktadır. Ölü bedeni taşıyan kırmızı; koyu değeriyle, hüznü duygusunu soyut bir biçimde dışavurmaktadır.

Rothko'nun 1947-1949 dönemindeki eserleri, daha geometrik karaktere sahiptir. Bu eserler, resim yüzeyinde barınan renklerden, ismini almıştır. Rothko'nun resimleri; Malevich ve Mondrian'ın eserleri gibi keskin geçişlere sahip değildir. Renk geçişleri daha yumuşaktır. Rothko'nun eserlerindeki soft geçişi, bilinçdışı dışavurumunun, bilinç kadar keskin ve kararlı olmasına yorabiliriz.

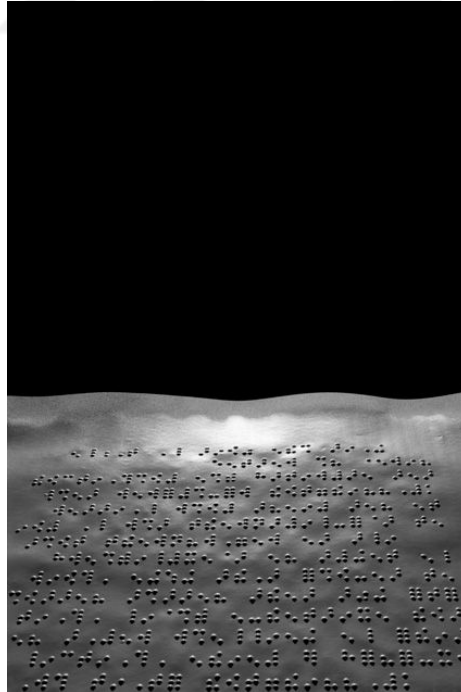


Görsel 5 - Mark Rothko – Black on Gray, (1969) Solomon R. Guggenheim Museum, tuval üzerine akrilik, 2.34x2.01 m.

Mark Rothko son dönemlerinde karamsar bir ruh haline girer. “1967’nin ilkbaharında derin bir melankoliye kapılır ve bir yıl sonra aort damarında bir anevrizma ortaya çıkar. Ruh hali kapkaradır” (Fineberg, 2014: 113). Rothko’nun diğer renkli yüzey eserleriyle bu eseri karşılaştırsak, paletindeki renklerin siyah ve beyaza dönüştüğünü görebiliriz. Ölüme-doğru-varlık olarak, ölüme artık yaklaşmıştır. “Black on Gray” eserinde Rothko’nun karamsarlığını görebiliriz. Ufuk çizgisinin altında yer alan yüzey; ölüme-doğru-varlığın dünyasıdır. Siyah üzerine yapılmış, Rothko’nun gittikçe belirginliğini yitiren geçici dünyasallığıdır. Üst tarafta yer alan karanlık boşluk, hiçliğe giden insanın nihai karanlığıdır. Tabii ki yorumlarımıza Rothko’nun hayatı hakkındaki

bilgimiz dahil olmaktadır. Bu eseri yapmadan önce geçirdiği ruhsal bunalım olmasaydı veya beyin kanaması geçirmeseydi bu şekilde yorumlayacak mıydık?

Sanat eserinin varoluşsal bir mesele olduğunu söylemiştik. Madem ki varoluşsal bir mesele; sanatçı, geçicilikten duyduğu kaygı ile “Black on Gray” eserini yaratmıştır. Gözlemci bizler; ölüme-doğru-varlık olarak geçiciliğimizden kaygı duyarak; ilgimizi Rothko’nun eserine yönelttiğimizde, kendimizde olan içsel meseleyi, eserde görünür hale getiririz. Aynı yıl Ay’a ayak basan Neil Amstrong, Rothko’nun eserini gözlemleseydi; ufuk çizgisinin altında ayın yüzeyini görebilir miydi? Sanat bu tarz spekülasyonlara her zaman açıktır. Özellikle soyut sanatta gidebileceğimiz çok fazla alan vardır. Hatta sanatı anlamlı yapan da budur. Bir şekilde gözlemcide bir şeyler çağrıştırması, bir yerlere davet etmesi olağan karşılanmalıdır. Dolayısıyla anlamca kaybolduğumuz her an dönebileceğimiz en yalın görüş, kendinde kendini gösteren formdur. Gözlemci olarak orada, şimdide varolabiliriz. Bu bağlamda, biçimsel olarak ilişkili bir başka örnek verebiliriz.



Görsel 6 - Joan Fontana – Semiópolis, 1999 siyah beyaz fotoğraf, 180x120 cm.

Joan Foncuberta'nın (1955-) Semiópolis (1999) eserini, Rothko'nun eseriyle birlikte incelediğimizde; bilinç ve bilinçdışı kavramlarını tartışabiliriz. Elbette tartışmamızı Heidegger'in Dasein metodolojisiyle sürdüreceğiz. Ufuk çizgisinin altında yer alan, dünyasallıkta; fırlatılmış bilinçli varlıkların yarattıkları eserleri görebiliriz. Foncuberta edebiyattan ve felsefeden aldığı metinleri, Braille alfabesinde kağıt üzerine yazmıştır. Eserde, Braille alfabesiyle yazılmış olan metin, Tekvin'den metinler içermektedir. Aynı zamanda, Darwin'in, *Türlerin Kökeni* ve Sartre'ın *Bulantı* kitabından metinler içeren başka edisyonları da vardır. Yeryüzüne fırlatılmış varlıklar, dili kullanarak, eserlerini icra etmiştir. Dünyasallık, insanlığın yazgısıdır. Peki sanat, bir bilinç durumu mudur yoksa bilinç-dışı mı? “Öte yandan 20.yüzyılda Freud'un psikoloji bilimine kazandırdığı bilinçdışı kavramı, bireyi gerçekleri kendi dışında değil, kendi yaşantıları ve etkileri ışığında, daha içsel şekilde aramasına yol açmış, bireysel yorumlar ve ifadeler böylece önem kazanmıştır” (Erzen, 2017: 104). Soyut dışavurumcuları geneline baktığımızda, bilinç-dışı yaklaşımları olduklarını söyleyebiliriz. Geometrik soyutlamanın dışında, Minimalizmden önce Amerika'da soyutlama “bilinçli kontrolün askıya alındığı doğaçlamaya dayanır. Sanatçı, otomatik çizim veya yazı üzerinden iç benliğiyle bağ kurar (Danto, 2017: 27). Sadece geometrik soyutlama değil, Foncuberta'nın kavramsal yaklaşımını; formlarını dışında tutarsak, taban tabana zıt olarak değerlendirebiliriz. Bu bağlamda zıt olarak gözlemlese de, formları dışında tutamayız. Farklı dil araçlarıyla yorumladıkları eserlerini nasıl gözlemlemeliyiz? Foncuberta'nın Braille alfabesiyle oluşturduğu kağıdı, brille alfabesiyle deneyimleyemeyeceğimiz için “Semiópolis” siyah beyaz bir fotoğraf nesnesidir. Dolayısıyla orada gördüklerimiz, kağıdın yüzeyine Braille alfabesiyle yazılmış bir eserin, siyah bir arkaplanda çekilmiş fotoğrafıdır. Fotoğrafın icadıyla, “*camera obscura*” dış gerçeklik, yüzeye olduğu gibi aktarılmıştır. “Fotoğrafın resme göre yeniliği temel nesnelliğindedir (*objectivite*)” (Bazin, 1995: 36). Böylece nesnel göze, fotoğrafın icadıyla yaklaştığımızı söyleyebiliriz. Fakat fotoğrafa, önsel bakışımız yine kendi öznelliğimizde olacaktır. Gözlemci olarak Foncuberta'nın eserine, varoluş ilgilenici bakışıyla, yargıda bulunurken kendi dünyasallığımızı bu sayede açığa çıkarabiliriz.

2.2 Sanatın Entropisi

Edwin Hubble'ın 1929'da yaptığı gözlemler sonucu, evrenin giderek artan bir hızda genişlediğini biliyoruz. “Bugün zamanla bağlantılı olan şeyler, eskisine göre çok daha hızlı eskiyor. Hızla geçmişte kalıyor ve böylece dikkatimizden kaçıyorlar” (Chul Han, 2018: 15). Dolayısıyla sanatta da giderek artan bir entropi gözlemleyebiliriz. Sadece sanatta değil, her alanda bunu gözlemleyebiliriz. Endüstri Devrimi'nden sonra seri üretimle birlikte seri bir tüketim başlamıştır. Her gün yeni bir şirket, yeni bir ürün ortaya çıkmakta, artık takip edemeyeceğimiz kadar çok reklam, çok ürün yer almaktadır. Özellikle günümüzde; sanat sosyal medyadan parmak hareketiyle tüketilir hale gelmiştir. “Modern sanatta kısa ömürlü akımların yerini çabucak kısa ömürlü başka akımların alması ve postmodern postsanatta kısa ömürlü sanatçıların yerini kısa ömürlü başka sanatçıların alması çok şey ifade ediyor” (Kuspit, 2018: 182). Sanat pek çok bağlamda değerlendirilmeye spekülasyonlara neden olmuştur. Reklamlarda bize yapay bir yaşam tarzı sunulmuş, insanların yaşamları reklamlarla tasarlanabilir hale gelmiştir. İhtiyacımız olmayan pek çok şey satın almış, evlerimizi bir yığın haline getirmiş durumdayız. “Entropinin artışı birbirinden oldukça farkı iki etkiye bağlıdır: Bir yandan, düzenliliği ve düzen seviyesinin düşmesini sağlayacak olan basitliğe yönelik bir çaba, öte yandan da düzensiz yıkım” (Kuspit, 2018: 66). Bu düzensizliğe doğru gelişmelerin sonucunda Minimalizmde sadeliğe, basitliğe bir yönelim ihtiyacı doğmaktadır. Elbette sadece endüstriyel gelişmelerin sonucuna bağlayamayız bunu. Bu geçicilikten duyulan varoluşsal bir kaygıdır. Bu kaygıyla hızla artan geçiciliğin keşfinin, bizde nasıl bir etkisi olmaktadır? Geçicilik ölüme-doğru-varlığın kendine yönelmesiyle, geçici olmayana ulaşma arzusu, düzensizliği bir düzene sokma çabası içerisinde, “zamanla ilgili duygumuzun hakiki olmayan ve soyut bir yansımasıdır. On binlerce farklı biçim ve renge sahip olan ağaç dediğimiz varlıkları tek bir çatı altında ağaç diye adlandırabilmemiz, beynimizin basite indirgeme işleyişinin kanıtıdır” (Rad, 2018: 93). Daha da ileri taşırırsak, zaman konusunda belirsizliğe düştüğümüzde sabit aldığımız gibi, her şeyi, varlık sabitine toplayabiliriz. Zamanın düzensizliğe ve geçiciliğe akışı “dolambaçlı olan, dolaylı olan her şeyi imha eder. Böylece dünya formlardan yana zayıflar. Her form, her figür bir dolambaçlı yoldur. Sadece çıplak bir formsuzluk dolaysızdır” (Chul Han, 2018: 117).

Kareden yola çıkarsak, değişemeyecek kadar kusursuz formlara sahiptir. Dolayısıyla, maddesel yüzeyini dışarda tutarsak, imgesel olarak en düzenli formuyla bozulmadan kalacaktır. “Bir sanat, sağlam oldukça, yani kendi bütünlüğü içinde kaldıkça, hiçbir kusura, hiçbir bozukluğa yer vermez” (Platon, 2018: 22-23). Dolayısıyla, Melevich’in karesini çıplak, dolaysız form olarak görebiliriz. Zaten ontolojik olarak gözlemlememiz gereken bakış; eserin var-olan, yalın formlarıdır. “...hiçbir şeyin olmadığı ve amaçsallığın kendine bir nesne bulamadığı bir yerde ölüm vardır” (Chul Han, 2018: 28). Donald Kuspit, Postmodernizmi sanatın sonu olarak tanımlamıştır. Artık bozulmaya uğramayacak form, ölmüş formdur. Tarihsel olarak baktığımızda da, anlam değişimlerini gözlemleyebiliriz. Fakat eserde değişmeyen formlardır. Malevich’in karesini sanatın sonu olarak yorumlayabiliriz. Gözlemciler, “sanata dair her şeyi yitirdik, önümüzde siyah bir kareden başka bir şey yok” dememiş midir? Sanat eseri hakiki olmalı ve yanılsamalara yer vermemelidir. Anlamca hiçlikle, kendi varlığının önünde hiçbir şey olmazsa sanat kendi kendine varolabilecektir. Dolaysızlık ve anlamsızlık, değişmez anlamımız olacaktır. Varlığın var olması kadar, indirgeyici bir yaklaşım, düzensizliğin önüne geçebilecektir. İndirgeme elbette anlam kaybolmalarına neden olacaktır, fakat kaybolan anlamlar için hayıflanmaktansa, değişmeyen anlama varmak bizi öze ulaştıracaktır. Duchamp, sanatı değil, anlamı ve estetik hazı ortadan kaldırmak istemiştir, çünkü geriye sadece niteliğin etrafında toplandığı, çekirdek dediğimiz öz kalacaktır. Hazır nesnenin güçlü formu, daima izleyiciyi kandırdığını, gücünü aldığı; absürd ve zevksizliğiyle, dolaylı yorumların önüne geçeceğini düşünmüştür. Peki neden “Çeşme” demiştir? Anlam katmak mı istemiştir, yoksa dalga mı geçmiştir? Duchamp’ın “L.Q.O.O.Q” (1919) eserinde; Leonardo’nun “Mona Lisa” eserinin röprodüksiyonuna, sakal ve bıyık çizmesiyle, dalga geçmek gibi bir niyetinin olduğunu çıkarabiliriz. Duchamp’ın eserleri bu bağlamda; saçma ve absürd olmasıyla, eserlerin nesnel varlığından başka, anlam taşınması yine saçma bir hale gelecektir. Sanat, doğayı taklit etmeyi bırakmış, yeni biçim arayışlarına girmiş, seri üretime, seri tüketime gitmiştir. Kuspit’in söylediği gibi “tarih öncesi mağaralardan Rothko Şapeli’ne kadar varlığını sürdüren sanatın sonu gelmiştir. Hiç kuşkusuz sanat artık kutsal mekanlarda sergilenmiyor, sokaklarda sergileniyor ve sokaktaki halk yığınları için yapıldığından, kutsal bir yanı da yok” (Kuspit, 2018: 155).

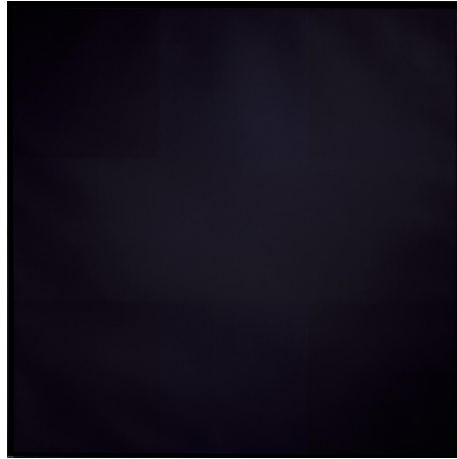
Sanat, artık kutsallığını, anlamsal içeriğini hızla yitirmektedir. Rothko Şapeli’ni, sanatın sekülerleşmesine güzel bir örnek olarak ele alabiliriz. Sanat, dini anlamlarından bağımsızlaşmış, biçimindeki figürlerden ve daha pek çok şeyden, radikal bir biçimde ayrılmıştır. Sanat, hızla bütün anlamlardan kendini soyutlamalıdır. Rothko Şapeli, 1971 yılında Amerika’nın Texas eyaletinde, Houston kentinde Kolektif bir çalışmayla kurulmuştur. İsminden de anlaşılacağı gibi burası bir şapeldir. Hiçbir dine ve mezhebe bağlı değildir. Dolayısıyla, sanata tekrar kutsal özünü vermek gibi bir çabası vardır. Şapel sekizgen şeklindedir. Şapelin ortasında formunu tekrar eden bir gökyüzü tavan vardır. Duvarlarında, Rothko’nun non-figüratif, tek renk işleri mevcuttur. Şapelin ana binasının dışında Barnett Newmann’ın tasarladığı; “Broken Obelisk” üçgen piramit bir form üzerinde; piramitin üst tepe noktasına ters bir biçimde duran, kırık bir obelisk mevcuttur. Kırık obeliski çepeçevre dikdörtgen bir havuz sarmaktadır. Piramiti değerlendirirsek, Mısır medeniyetiyle ilişkilendiren belleğimizin ön bakışıyla, kutsal görünen bir form olduğuna ulaşabiliriz. Piramit; kareyle kıyasladığımızda, bir tepe noktası bulunduğundan Antik kültürün gökyüzü ve tanrı kavramlarıyla iletişim kurmaktadır. Buna karşın, kare formu tarafsızdır. Hiçbir yöne hareketi ağır basmamaktadır.

2.3. Minimalist Sanat

1965 yılında Barbara Rose “ABC Art” makalesinde; kendini önceleyen soyut dışavurumcu tarza zıtlık oluşturan, boş, tarafsız, kişisellikten uzak, duygusuz ve içerik eksikliğiyle ürpertici bir sanatın yakın bir zamanda ortaya çıkışına dikkat çekti (Fineberg, 2014: 281). Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre ve Robert Murray’ın içinde bulunduğu sanatçı grubu, kavramsal ve biçimsel olarak her şeyi minimum değerde tutma girişiminde bulunmuştur. Bu bağlamda, Richard Wolheim, (1923-2003) Ocak 1965 yılında “*Arts Magazine*”de yayınlanan “Minimalism art” makalesinde, Minimalizm kavramını ortaya çıkarmıştır (Strickland, 2000: 18). Bunun yanında pek çok isme sahip Minimalizm sanatı, bir akımdan ziyade, sanatın çekirdeğine yönelik bir yöntem gibi düşünülebilir. Donald Judd, bu yöntemi “specific object” olarak tanımlamaktadır. Bu tanımla birlikte, resim ve heykel ayrımının bir önemi kalmamıştır. Minimalizm; kendinde kendini gösteren yalın bir ilke benimsemiştir. Minimalizmle birlikte her şey, soyut

biçimlere sahip nesnelerdir. Karenin formu gibi, bağımsız ve son derece kontrollü bir sanat doğmuştur. Dolayısıyla kişisiz olmasının nedeni, hiçbir duyguya düşünceye, ideolojiye yer vermek istemesidir. Minimalist sanatın, bir tek ideolojisi varsa; o ideoloji, kendi için minimumda varolmasıdır. Mimar Mies van der Rohe (1886-1969) bilinen; “Az, Çoktur” (*Less is More*) (1960) tanımlamasını yapmıştır (Schulze & Windhorst, 2012: 205). Bu tanımla birlikte, Soyut Dışavurumcu Ad Reinhardt’ın çalışmalarını inceleyebiliriz.

“Minimalizm akımını, Ad Reinhardt’ın çalışmalarından esinlenen Frank Stella’nın 1959-1961 yılları arasında şematik monokrom resimleri başlatmıştır” (Fineberg, 2014: 281). Adolph Frederick "Ad" Reinhardt (1913-1967) Soyut Dışavurum (*Abstract Expressionism*) hareketlerinde bulunmuş, soyut resimler yapmıştır. Başta figüratif çalışmalar yapan Reinhardt, geç dönem resimlerinde siyah figüratif olmayan kare biçiminde soyut resimler yapmıştır. Ad Reinhardt, (1953) Art News’e sunduğu yazıda, 12 kuraldan bahsetmiştir; doku yok, fırça çalışması yok, çizim yok, form yok, tasarım yok, renk yok, ışık yok, uzam yok, zaman yok, boyut ya da ölçek yok (perspektif), devinim yok ve son olarak obje yok.



Görsel 7 - Ad Reinhardt – Abstract Painting No.5, (1962) TATE Gallery London
Tuval üzerine yağlıboya, 152.2x152.2cm.

Resmin temel epistemolojisi üzerine çalışmalar yapmış, resmin en temel, en yalın olabilirliği üzerine tartışmıştır. 1954'ten 1967'deki ölümüne kadar siyah yüzey resimler üretmiştir (Fineberg, 2014: 282). Reinhardt, resmin yüzeyine uzun bir süre bakan gözlemcilerin görebileceği biçimde, siyah resmin yüzeyini 9 parçaya bölmüştür. Reinhardt'ın resmin, epistemolojiye ilgisi ve Malevich'in karesini göz önünde bulundurarak, Resmin epistemolojisi üzerine neler tartışabiliriz? Resmi resim yapan temel koşullar nelerdir? Tuval olması yeterli olacak mıdır? Tuval bir yüzey oluşturmakta, kendi başına kendi olarak vardır. Peki her yüzey resim midir? Şüphesiz değildir. Gerekli olan, diğer bir unsur dolayısıyla, tuvalin yüzeyindeki boyadır. Tuvalin yüzeyindeki boya onu resim yapmaya yetecek midir? Bu soru başka bir soru doğurmaktadır. Tuvalin; bir yüzey olarak varolması olanağıyla, duvarın bir yüzey olarak varolması aynı şekilde olanaklıdır. Fakat duvar yüzeyinin üzerindeki boya resim olacak mıdır? Sokakta duvar resimlerini gördüğümüzde, onların resim olduğunu söyleyebiliriz. Fakat duvar yüzeyinde tek renk boya görseydik aynı kararlılıkla resim olduğunu söyleyebilir miydik? Resim objesinin; resim olabilirliği tartışması, temel ontolojik bir tartışma haline dönüşmüştür. Ad Reinhardt'ın On iki kuralıyla (*Twelve Rules for a New Academy*) (1953), sanatta ve tasarımda aşama aşama Minimalizm'e doğru giden sadeleşmeyi inceleyebiliriz;

1. Doku yok: Doğal veya mekanik aksiyon içinde veya kazara yapılan, fırça darbesi veya spatulayla yapılan bir dokudan kaçınılması gerektiğini söyler.
2. Fırça yok: Resim, resimsel özelliklerini göstermekten kaçınılmalı ve fırça izleri gözden kaybolmalıdır. Kişisel bir dokunuş veya üslup taşımamalıdır.
3. Çizim yok: Resim ilk varolduğu biçimiyle olduğu gibi varolmalıdır. Öncesinde taslak çizgiler atılmamalıdır.
4. Form yok: En iyi şeklin olmadığını, dolayısıyla bir biçim ve çevre konturlarından, resmin karakteristik bir biçim taşımasından kaçınılması gerektiğini söyler.
5. Tasarım yok: Reinhardt bu maddeyi, "Design is everywhere" olarak tanımlar. Tasarım her yerde, en temel haliyle mevcuttur.
6. Renk yok: Reinhardt bu bölümü, "Renk körlüğü" olarak tanımlar. Renklerin karakteristik özelliklerinin, duygu yükünün çok güçlü olduğunu, bu yüzden

kontrol edilmesinin zor olduğunu ve kaçınılması gerektiğini söyler. Resmin yüzeyini bir renk olarak tanımlamaktansa, renk kavramını aradan çıkarıp bir yüzey olarak tanımlanması bizi saflığa daha yakın tutacaktır.

7. Işık yok, doğrudan resim yüzeyinde ışık olmaması gerektiğini söyler. Resim yüzeyinin siyah olması, ışığı en az yansıttığı için ışığı olabildiğince, kontrollü ve düşük sevide tuttuğunu gözlemleyebiliriz.
8. Boşluk yok: Boşluk, resim yüzeyinin çevresini sarmalı, yüzeyin arkasında yer almalıdır. “Space” Uzay-zamandır. Uzay-zamansız bir şey olamaz. Dolayısıyla yüzey, boşluğun dışında kalan alan olmalıdır.
9. Zaman yok: Sanatta Antik veya Modern; geçmiş veya gelecek olmamalı. Sanatın zamanı şimdidir. Örneğin, Rönesans sanatına baktığımızda geçmişte bir dönemi şimdide görüyoruz. Siyah kare; geçmiş, gelecek diye nitelendiremeyeceğimiz tarafsız sınırlarda durmaktadır. Siyah karenin zamanı şimdidir.
10. Perspektif yok: Yüzey, düşünsel olarak iki boyutludur, üç boyutluymuş algısı yaratacak perspektif oyunlarından kaçınılmalıdır. Resimde çerçeve olmamalıdır. Resim kendi mekan ve zamanını tanımlamamalıdır.
11. Hareket yok: Reinhardt, “Everything else is on the move. Art should be still.” Her şey’in hareket halinde olduğunu, sanatın aynı kalması gerektiğini söyler. Yüzeyin üzerindeki kare formunun herhangi bir yöne doğru hareketinin olmadığını daha önce belirtmiştik. Burada entropinin, düzensizliğe hareketinin zamandan koparılarak, düzenli bir halde sabit alınması gerektiğini ifade eder.
12. Obje yok: Maddesel olarak; obje ve nesnel oluşuyla sabit kalmalıdır. Simge, imge veya işaretten kaçınılması gerektiğini savunur (Reinhardt, 1953: 37-38).

Minimalizm’in 12 maddesi ne kadar olanaklı olabilirdi? Uzay-zamanın, boşluğun, formun veya tasarımın olmadığı bir eylem veya eser gerçekleşebilir miydi? En temel haliyle bile; eser, sanatçının zihninin tasarladığı bir objedir. Dolayısıyla bu niteliklerin olmaması gerektiği üzerine değil olabildiğince kaçınılmış yalın bir sabit alınması çabasıdır. Minimalizmi hem ütöpik hem distopik düşünebiliriz. İki zıt nitelikleri de

kendisinde barındırmaktadır. Dolayısıyla bu yok sayılan yeni akademinin on iki kuralı, gerçekleşmesi güç bir harekettir. Yalınlaştırıcı bütün bu hareketler, eserin; resim olabilirliğini tartışmalı hale getirmektedir. Bu tartışmalar, resim, heykel veya pek çok disiplini ortak eserleri, toplayabileceğimiz bir obje kümesini oluşturmaktadır. Artık tuval üzerinde veya değil, obje varlığı, ön plana çıkmıştır. “Elli yıllık soyut sanatın tek amacı,” diye yazdı Reinhardt 1963’te “sanatı sanat olarak sunmaktır, başka hiçbir şey olarak değil, onu gitgide daha çok ayırarak ve tanımlayarak, daha da saflaştırarak ve boşaltarak, olduğu tek şey haline getirmektir” (Fineberg, 2014: 282).

Minimalist sanatı diğer hareketlerden ayırmamız gerekir mi? Soyut Dışavurumcular’ın (*Abstract Expressionism*) kişilik ve bilinçaltı meselesi insan meselesi değil miydi? Son derece sanat olarak değerlendirilmedi mi? Süprematist sanatla, sanat; en süpre haline ulaşmadı mı? Yeterince bağımsız değil miydi? Meseleleri ontolojik olarak varlık meselesiyle incelemek istedik, onlar var değil miydi? Başından beri amacımız, fenomenolojik olarak yani “kendinde kendini gösterme” görüşüyle yola çıktık, sanatı en sade ve yalın halinde gözlemlemeye çalıştık. Minimalizm’i, diğerlerinden ayıran şey; resimsel olmak istememesidir. Resim yüzeyinin; fırça darbelerini, yapım sürecini, figürü taklit etmemesi gerektiğini söyledik. Heidegger’in “Sanat Eserinin Kökeni” kitabında bahsettiği gibi; sanat eserinin obje varlığı gerçeğini göz ardı edemeyiz. “Altmışların ortalarında Donald Judd, Tony Smith, Carl Andre ve Dan Flavin, Minimalizm’i [...] her şeyden önce sanat yapıtlarını metafizik düşüncelerin ya da içe dönük duyguların araçları olarak değil, objeler olarak ele alma girişimleriyle bir araya gelmiştir” (Fineberg, 2014: 281).

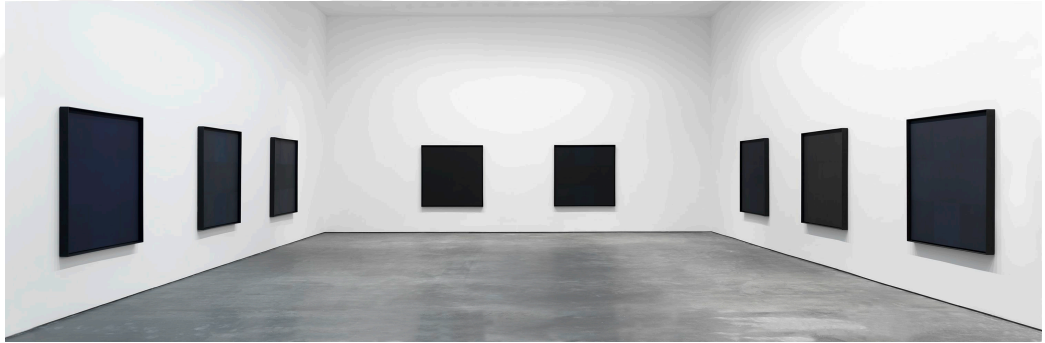


Kesit: 1



Kesit: 2

“Onement I” eserine geri dönersek, obje varlığını göz ardı etmediğimiz gibi, objeleri incelerken; fiziksel nitelikleriyle yani biçimlerinden yola çıkarak inceleyebiliriz. Newmann’ın Onement I eserini, Malevich’in Siyah Kare’sinden aldığımız kesitle (*Kesit: 1*) kıyasladığımızda; Newmann’ın eserinden aldığımız kesitin (*Kesit: 2*), daha yalın biçimde olduğunu söyleyemeyiz. “Onement I” eserin ortasındaki dik çizgi; bir kenar kontur çizgileri resim yüzeyine doğru keskin olmamasıyla, daha organik bir şekilde dağılmaktadır. Yani fırça darbeleri belli olmaktadır. Bu düz kusursuz bir çizgiyle kıyaslandığında daha düzensiz gözükecektir. Dolayısıyla minimal sanatı ayıran nitelikte, bu düzen olacaktır. Taşıdığı anlama bakarsak; Malevich’in karesi, kareden başka bir şey değil değerlendirmesini yaparken, Newmann’ın eseri üzerinde pek çok söylemde bulunduk. Söylemlerimiz fenomenolojik olarak kendinde kendini göstermiyordu. Dolayısıyla kendinde kendi olarak gördüğümüz, algıladığımız biçimleriye, biçimsel olarak değerlendirmelerimizi sürdürmeliyiz.



Görsel 8 - Ad Reinhardt, David Zwirner, (2013) David Zwirner, New York/London.

Ad Reinhardt’ın David Zwirner galerisindeki enstalasyonu, Minimalist sanatın diğer bir ayrımı niteliğindedir. Süprematizmle, yüzeyin artık en mükemmel formuna ulaştığını söylemiştik. Minimalizmle birlikte artık formlar, yüzeyde kendi varoluşlarının dışında, gerçek uzamla birlikte ilişki içindedir. “Tekrenkli bu kareler Reinhardt’a göre resmin kesin ve kaçınılmaz biçimini temsil ediyordu” (Bonfand, 2015: 140). Resim; nesne olarak, nesnelliğine gönderme yapmakta ve gerçek uzamda sergilenmektedir. Artık sergilenen mekanla ilişki içerisindedir. Nasıl ki kullanılan malzeme, süreç, teknik anlam taşıyıcıları olabiliyorsa, mekan içindeki yerleşimleri de anlatıya dahil olacaktır. Sanatçı

artık küratör gibi davranmalı, mekanla ilişki kurabilecek yerleşimler yapmalıdır.

2.3.1. Dan Flavin: Işık Fenomeni

Dan Flavin (1933-1996) mekana yanan floresan tüplerle kompozisyon oluşturmuştur. Işık; mekanı ortaya çıkaran en yalın malzemedir. Sanat eseri, uzay-zaman içinde, sergilenen nesnedir. Nesne, varlığını bilinç katmanında açığa çıkararak, varolan bir şeydir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, ışık nesneden yansıyarak, gözlemciye uyarım sağlamaktadır. Işık; en temel uyarımdır, en saf nesneye götürecektir. Fenomenoloji; (*phaino*) kelimesininden türemiştir. Varlık ontolojisinin, temel metodolojisi nasıl fenomenolojiyle mümkün oluyorsa, sanat ontolojisi de fenomenolojiyle mümkün olmaktadır. Dan Flavin; en saf ışık materyalini kullanarak, anlamı biçime taşımıştır. Gözlemciye düşen, gölge yanılsamalardan kurtulup, Platon'un mağarasını aydınlatan ışığa bakmasıdır.



Görsel 9 - Dan Flavin Diagonal of May 25, 1963, (1963) Modernart Museum Texas - 2/3 Edition Floresan, enstalasyon 244cm.

Dan Flavin, eserini 45 derecelik bir açıyla, mekanın dikey yüzeyine yerleştirmiştir. Soyut sanatçılarda gözlemlediğimiz, gökyüzüne ulaşma arzusu ve bilinci temsil eden dik çizgiyle, dünyasallığı ve maddeyi temsil eden yatay çizgiye; dengeli ve

tarafsız bir biçimde durmaktadır. Bu diyagonal hareket öylesine bir hareket değildir. Piet Mondrianla, Theo van Doesburg'un arasını bozmuştur. Minkowski'nin uzay-zaman grafiğindeki 45 derecelik diyagonal hareket ışık hızının göstergesidir. Dikeylik; bilinç, yataylık; madde ve varlığın dünyasallığı ifademizle birlikte, diyagonal çizgiyi, uzay-zaman olarak yorumlayabiliriz. Işık olmasaydı varlık olmayacaktı. Gökyüzünde, yıldızlara ve galaksilere baktığımızda ışıklarının gözlemciye ulaşmasıyla gözlem mümkün olmaktadır.

Flavin'in eserinin sadece ışıktan olmadığını söyleyebiliriz, floresanın endüstriyel malzeme oluşuyla, endüstriyel malzeme olmasına referans vermektedir. Dolayısıyla Minimalist sanatçılarda endüstriyel malzeme kullanımı gözlemleyebiliriz. Sanatçılar; tıpkı Kontstrüktivistler gibi, ham ve endüstriyel malzemeler kullanmışlardır. Dan Flavin'in floresan yapıtlarından ve bunların konstrüktivist niteliğinden söz edildiğinde, Flavin'in yine floresan tüpleriyle gerçekleştirdiği, *“Monument for V.Tatlin”* (Vladimir Tatlin için Anıt, 1966) başlıklı yapıtını da anmak gerekir. Bu yapıtı oluşturan yaratıcı pratik dolayısıyla konstrüktivizm ile ilgisini görebilir ve bunun Minimalizm'in çekirdeğini oluşturan bir etken olduğunu saptayabiliriz. Fakat Minimalistlerin kullanılan nesnelerde, işlevsel arayışlarının olmaması Konstrüktivistlerden ayırırken, “hazır-nesneyi sanat-karşıtı bir tavrın ifadesi olarak kullanmamaları Duchamp'la aralarına belirgin bir mesafe koymaktadır” (Antmen, 2016: 184).

Minimalist sanatta resim veya heykel ayrımı, önemini yitirmiş, her şey nesne anlamına ulaşmıştır. Minimalist eserler dünya-içinde ilgilendiğimiz nesnelerdir. Herhangi bir şeyi temsil etmemekte, herhangi bir şey anlatmamaktadır. Yalnızca vardır. Flavin'in yapıtının örneklediği gibi, Minimalistler için sanat, Frank Stella'nın mottosu 'ne görüyorsan, odur'; ötesi yoktur (*What you see is what you see*) (Strickland, 2000: 53).

2.4 Yves Klein: Zaman-Mekan Boyutu

Minimalist sanatta nesneler artık kendi mekânsal dünyaları içinde; mekan boşluğunu açığa çıkarmaktadır. Sanat nesneleri “mekan içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, Minimalizm'in belki de en önemli özelliğidir” (O'Doherty, 2016: 10). Minimalizmle birlikte artık

nesnelikten öte, “dünya-içinde-nesne” tanımı görünür hale gelmiştir. Minimalizmden önceki eserleri de “dünya-içinde-nesne” olarak tanımlıyorduk. Ne de olsa bütün nesneler “dünya-içinde” zamansal varlıklar tarafından açığa çıkan nesne varlıklardır. Dünyasallık varlığın dünyasıdır. Fakat Minimalizmle birlikte; nesnenin taşıyıcısı, dünyası, görünür hale gelmiştir.

Gri düzlem düşünce deneyimizi hatırlayalım. Bilinçli varlık; gri düzlem üzerinde, siyah siyah gridlerden oluşan, sonsuzluk içinde belirsiz bir konumda; çevresinde halihazırda nesnelerle birlikte varolmaktadır. Düzlem üzerinde bir nesneyi referans aldığı anda, nesnenin sağında veya solunda yer alarak; mekan üzerinde-burada olacaktır. Buradalık, şimdi diliminde, dünya içinde-varolmaktadır. Bilinçli varlığınız, şimdi, burada; mekan ve zamanla birlikte vardır. Düzlem üzerinde kayıp varlığımız, taşları kullanarak yerde bir kare oluşturmuştur. Tanımladığı alan, onun tanımlı buradalığını vermektedir. Ruben Östlund’un “Kare” (*The Square*) (2017) filminde sanat galerisinin dış girişine, tarihi bir heykelin yerine beyaz led ışıklardan, kare bir alan tanımlanmıştır. Kare alanın yanında, plaka bir yüzeyde “Kare, güven ve ilginin sığınağıdır” yazmaktadır. Kare, Malevich’in ve, düzlemde kayıp yabancıların sığındığı tanımlı alandır. Belirsizliğe karşı güven vermektedir.

Nesneler için de mekan tanımlamaktadır. Sanat ilgisiyle, nesneyi ve nesnenin üzerinde durduğu bir alan tanımlamaktadır. Tartışmalarımızı heykel nesnesi üzerinden sürdürürsek; heykel nesnesinin, üzerinde durduğu alan, heykelin mekanıdır. Bu taşıyıcı mekan, kaide olarak tanımlanır. Heykeller; kaideyle, resimler; tuval yüzeyiyle, mekan içindedirler. Kaide, galeri mekanından kopuk halde veya farklı ifade edecek olursak kendi mekanlarını tanımlamaktadır. Örneğin, Donatello’nun 1453 yılında Padova kentinde yer alan “The Equestrian Statue of Gattamelata” isimli heykeli, tabandan yaklaşık 7 metre yüksekte durmaktadır. Bu yükseklik, kişiyi yüceltmekte ve kaidenin yeni mekan tanımlama işlevine sahip olduğunun bir göstergesidir.

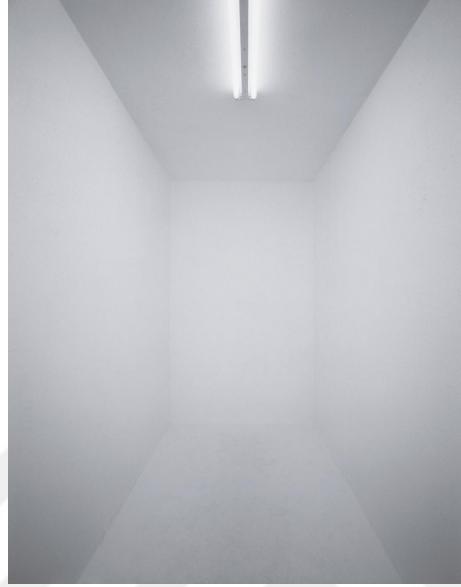
“Mutlak bir sınır olarak çerçeve, tuval üzerine yapılan resimlerde on dokuzuncu yüzyıla kadar bu etkiyi sürdürmüştür. Resimdeki konuyu gerektiğinde resmin sınırlarını daha da görünür kılacak şekilde kesmiştir” (O’Doherty, 2016: 35). Kaide nasıl, heykelin

alanını ayırıyorsa, çerçeve de resmin zaman ve mekanını ayırmaktadır. Samuel F.B. Morse'un "Gallery of the Louvre" eserinde (1832-33) Louvre Müzesi'nin bir sahnesini gözlemleyebiliriz. Çerçeve içerisindeki resimler, üst üste galerinin bütün duvarlarında asılı bir şekilde durmaktadır. Louvre müzesinin içerisinde eserleri inceleyen, resim yapan insanlar bulunmaktadır. Bu eylemleri gerçekleştiren figürlerin zamanı, çerçeve içerisindeki resimlerin zamanından farklıdır. Her resim, kendi mekan ve zamanını çerçeve içine almaktadır. Terra Amerikan Sanatları Müzesi'nde şimdi eseri inceliyor olsaydık, bizim zamanımız resmin ve içerdiği zaman dilimlerinden farklı olacaktır. Çerçevenin soyutlanmasıyla; "mekanın varlığı böylece yalnızca resmin içinde değil, resmin asıldığı yerde, yani galeri de vurgulanmaya başlamıştır" (O'Doherty, 2016: 57).

Minimalizmle birlikte, heykelde; kaideler ve resimde çerçeveler ortadan kalkarak doğrudan galerinin duvarları ve tabanıyla taşınırılığı görünür hale gelmiştir. Gotik dönem heykellerine bakarsak, heykeller duvarla birleşik kabartmalı bir şekilde çıkmaktadır. Gotik heykellerin mekana dahil olduğunu, mimari yapısıyla mekan duvarlarının, kaide işlevi taşıdığını söyleyebiliriz. Fakat Minimalist mekanların, duvarı ve tabanı sessiz bir taşıyıcıdır. Objeyi doğrudan göstermek dışında bize sessizliğinden başka bir şey duyurmamaktadır. Duchamp'ın "Fountain" hazır-nesnesini kentin ortasında; araçların korna seslerini ve tramvayın çan sesini işitebildiğimiz, pek çok uyarıcı, trafik işaret ve levhalarının kalabalıkta öylece yürüyen insanların arasında öylece sergilendiğini hayal edelim. Bu kargaşanın içerisinde belirli ve tanımlı daha yalın ifade edecek olursak, kendi başına olmayacaktır. Eğer şehrin dokusunda olmayan düz beyaz bir kaidenin üzerinde olmasa; belki de fark etmeden yanından, geçip gitmemize neden olacaktır. Dolayısıyla galerilerin, sessiz ve eser dışında başka bir uyarıma sahip olmaması, eseri diğer uyarılardan soyutlamakta ve yeni bir alan tanımlamaktadır.

O'Doethery galeri mekanını beyaz küp olarak tanımlamıştır. Sanat, deyim yerindeyse, orada "kendi dünyasındadır" demektedir (O'Doherty, 2016: 23). Sanat; orada, şimdide beyaz küpün içindedir. Sanatın kutsallığı üzerine tartışmalar yapmıştık. O'Doethery, beyaz küpü kutsal bir mekan, bir mahkeme salonu gibi tanımlamıştır. Beyaz küp sessiz ve sanatın görünür hale geldiği sabit mekanlardır. Beyaz küpün içinde yapıt; varolmalı, iyi bir gözlemci, ciddi ve sessiz kalmalıdır. "Yapıt, yapıt olarak

değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekebilecek her türlü etkenden soyutlanmıştır” (O’Doherty, 2016: 30).



Görsel 10 - Yves Klein “Empty” (1961) Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Almanya.

Yves Klein’ın 1961 yılında sergilediği “Empty” galeri içindeki görünmez boşluğu görünür hale getirmiştir. Melevich’in beyaz üstüne karesindeki gibi, galerideki beyaz boşluk; nesnenin yoksunluğuyla doludur. Non-figüratif anlayışa en yalın yaklaşım olarak tanımlayabiliriz. Artık ortada figürler, hikayeler, biçimler hiçbir şey kalmamıştır. Klein, bu soyutlamayı “*immaterialization*” kelimesiyle, yani “materyalsizleştirme” olarak tanımlamıştır. Galerinin beyaz boşluğu bizi; zihin dünyamızdaki sanat idesiyle ve sanat ilgilenici bakışımızla, baş başa bırakmaktadır (Klein, 1959). Varlık, şimdi-burada fiilen varolabiliyorsa, sanat da şimdi-burada; gözlemcinin dış konturlarını çizerek var etmektedir. Klein’ın “Empty” mekanında bir süre bulunsaydık; ölçebileceğimiz herhangi bir referans aracı olmasaydı, mekanda ne kadar zaman geçirdiğimizi, belirleyebilir miydik? Klein’ın “Empty” mekanında Malevich’in karesine yapılan yorumları hatırlarsak, kendimizi uçsuz bucaksız, anlamdan, objeden yoksun hiçlikle sarmalanmış bir çölde bulabiliriz. Burada, materyal varlığın ortadan kaybolduğunu görebiliriz. Entropinin, düzen oluşturamayacağı bitiş noktasıdır. Geriye sadece mutlak sıfır kalmaktadır. Ölüme-gitmeyen-varlık, mutlak sıfırdır. Boş galeri; boşluğunu, kendi

değişmez varlığını sergilemektedir.

Varlık kayıp ve sonsuz bir hiçlikte anlamdan yoksun, varoluşun çekirdeğinde; orada-şimdi varolmaktadır. “Platon’un öngördüğü gibi, biçimlerin, tıpkı matematik gibi minimal ve soyut bir şekilde daha yüksek bir metafizik alan oluşturduğu, insan deneyiminin yaşamdan tümüyle soyutlandığı bir yerdedir” (O’Doherty, 2016: 26-27). Tarihsel olarak yavaş yavaş silinip giden nesnesiz sanatın; saf ve duru sanat olabilirliğini gözlemleyebiliriz.

Sürece başladığımızdan beri; soyutlama hareketlerinden, yalın kendi başına buradalıkla, sanatın kalıcı olan anlamını, aradık. Boşluk, fenomenolojik olarak, Klein’in eserinde, görünür olduktan sonra; hem maddesel hem de “non-obje” haliyle, kendiyle dolu hale gelmektedir. Boşluk, özneye objeyi görünür hale getirmektedir. O’Doethery’nin değişmeyen, mutlak şeyin ne olduğu sorusu burada yanıt bulmaktadır. Değişmeyen şey ne obje ne duvar, değişmeyen şey boşluktan ortaya çıkan, sanat ilgisiydi. Hiçliğin, varlığın dış konturlarını çizmesi gibi, Klein’in boş galerisi, sanatın dış konturlarını çizmiştir.

BÖLÜM III

IŞIK-ZAMAN-MEKAN

3.1 Sanatın Fiziksel Temel Bileşenleri

Nesnenin fiziksel görülebilirliği üzerine düşünelim, çünkü sanat eserinin fiziksel görülebilirliği yani gözlemci tarafından görülebilirliği, bütün duyu organlarını katarsak; duyulabilirliği sayesinde, var-olmaktadır. Bunun yanında, nesneden ayrı, kavrayan gözlemci özne bulunmaktadır. Fakat nesne, kendi yüzeyi üzerinden ışığı özneye yansıtmaktadır. Bunun yanında, diğer duyuları göz ardı edemeyiz. Işığı algılayan fotoreseptörler olmasaydı, ışığın varlığından bahsedebilir miydik?

Tony Smith'in (1912-1980) Siyah, metal küpü "Die" (1962) eseriyle, aynı mekan içinde ışığı algılayamadığımız, karanlık bir durum içinde olduğumuzu düşünelim. Açığa çıkaran özne, yani biz, tamamen karanlık küp galeri içinde, karanlık bir küpün yüzey varlığını dokunarak ortaya çıkaracaktık. Bu bağlamda, "Die" kelimesinin çağrışımıyla birlikte, bir de kendimizi, Berlin'de Peter Eisenman'ın (1932-) "Holokost Anıtı" (2005) içinde olduğumuzu düşünelim, karanlıkta dikdörtgen, katı blokların arasında, çıkmaz bir labirent içinde, oradan oraya doğru hareket ederdik. İnsan varlığı, burada, belirsiz bir zamanda ölüme mahkum edilmiştir ve yönünü belirlemesi gerekmektedir. Karanlık çıkmaz labirent içinde, gözümüzü kamaştıran karanlık olacaktır. Dolayısıyla, ışık, varlığa, ışığın negatifi karanlığa ve hiçliğe uzanan bir uyarıdır. Peki, karanlığı uyarım olarak alabilir miyiz? Karanlık içinde bir şey duymaya devam edersek ve karanlık bize düşünsel bir eylem oluşturursa, bir uyarım olabilmektedir. Fakat hakikat kavramının, bir örtük, bir açığa çıkan yapısını hatırlarsak; karanlık içinde, dokunma duyusu, ışığımız olacaktır. Dolayısıyla Malevich'in köşedeki beyaz üzerindeki siyah karesi ve Turrell'in köşedeki ışık karesi, bize yalın zıtlıklarını biçimsel bir dille verecektir.

Işık, sanatın bize görülebilirliğini sunmaktadır. Fiziksel olarak; görüntüyü, fenomenolojik olarak; logos kavramıyla birlikte düşünürsek, varlığını oluşturmaktadır. Temel bileşenler, "mekan, zaman, nesne" üzerinden gidersek, ışık; fiziksel olanı, logos;

bilişsel olanı ortaya çıkaracaktır. Bütün bu ortaya çıkan olguların, zaman içinde mümkün olabilirliği üzerine birinci bölümde konuşmuştuk. Dan Flavin ile birlikte başlayan ışığın kendi başına varlığının kullanımı, kinetik sanatla buluşmuştur (Çokokumuş, 2015: 251). Kinetik sanatın zaman boyutu, hareket üzerinden oluşmaktadır.

3.1.1 James Turrell: Sibernetik Yönelim

James Turrell, 1934 yılında Los Angeles’da doğmuştur. Algı psikolojisi üzerine dersler almış, algının fenomenolojisiyle ilgilenmektedir. Bu dersler üzerine “Ganzfelds” başlığıyla, mekanın yüzeyine yansıttığı ışık enstalasyonları yapmıştır. Ganzfeld, Almanca, algıda tamamen kaybolma anlamına gelmektedir. Söz konusu yapıtlarında yüzeyden yansıyan ışık, izleyicide sonsuzluk hissi yaratmaktadır (Poroy, 2014: 215). Los Angeles Işık ve Uzun Hareketleri (*Los Angeles Light and Space Movement*) içinde, Robert Irwin ve Robert Morrisle birlikte yer almıştır (Fineberg, 2014: 215).



Görsel 11 - James Turrell “Afrum I” (1967) Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Projeksiyon, Enstasyon.

James Turrell, projeksiyondan çıkan ışığı odanın köşelerine yansıtmaktadır. Turrell’in ışığı, Klein ve Dan Flavin’in floresan ışığı gibi endüstriyel değildir. Teknolojik, dijital bir dünya içinde, siber (*cyber*) bir malzemeden (*cyber-material*) oluşmaktadır. Bu uzam içinde, dijital, holografik, geometrik konturları olan soyut bir ışıktır. “Sibernetik” (*cybernetics*) kelimesi, Antik Yunan’da, “κυβερνήτης” (*kybernētes*) kelimesinden

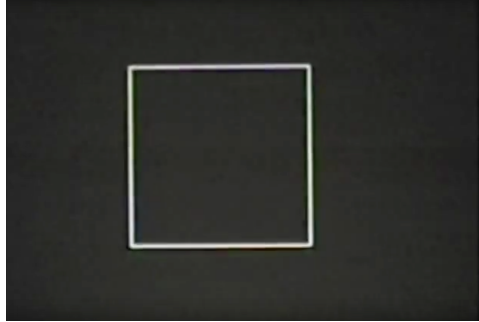
gelmektedir. Kubernan, “dümenci”, “yönlendirici” anlamına gelmektedir. Antik Yunanda kullanımına Sokrates’in, yöneticiliğin nasıl olması gerektiği üzerine, Alkibiades’le olan, diyalogunu örnek verebiliriz. “Bir gemide, kendinde dümencinin anlayışı ve erdemi bulunmayan biri, istediğini yapmaya kalksa, kendinin ve gemi arkadaşlarının başına neler gelir” (Platon, 1942: 6)? Sibernetik, organik veya inorganik, makine, dijital, canlı, bütün sistemin yönüne hakim olan bir dümen tutmaktır. Burada da Turrell, küpü oluşturan ışığı, kontrollü bir şekilde, tutmaktadır.

Malevich’in “0,10” (1915) sergisinde, Siyah Kareyi mekanın köşesinde sergilemesi gibi, Turrell’in mekanın köşesine yansıttığı, ışıklı beyaz kare alan, kendi 3 boyutlu alanını, gözlemciye küp bir görüntüyle yansıtmaktadır. Burada beyaz küp galerinin dış yüzeylerini, simülasyon bir gerçekliğe taşımaktadır. İnsan varlığı, gelişen teknolojiyle birlikte, dijital simülasyon bir dünya yaratmıştır.

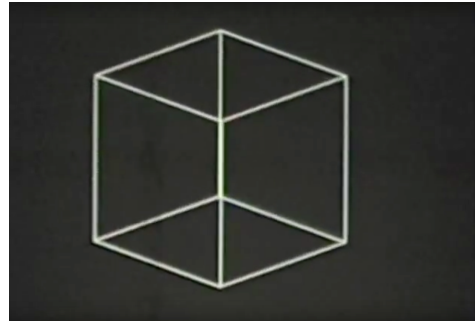
Artık bir şeyleri tasarlıyor, dijital bir gerçeklik yaratıyoruz. Bir başka deyişle, Platon’un mağarasından sızan Güneş ışığını, nesnelerden yansıyan gölgeleri ve düşününce kendimizi sanal bir gerçeklikte yaratabiliyoruz. Turrell’in köşeye yansıttığı ışığı mekanın yapay, tek kaynaklı güneş ışığı olduğunu söyleyebiliriz. Fakat sanat hakikatinin hala görünür olduğunu, söyleyemeyiz. Sanatın hakikati, kendini doğrudan göstermemektedir. Hakikat, ulaşılamayacak bir yolculuktur. Platon’un mağarasından çıktığımızda Turrell’in beyaz karesine baktığımız gibi, sadece gözümüz kamaşacaktır.

Fenomenolojinin ışık kavramından yola çıkarak, kaygıyla ilgilendiğimiz, Dasein’in ve hazır-nesne varlıkların özü, ışığa ulaşıyoruz. Varoluş hikayemizi, bu sayede, metinlerarası ve resimlerarası taşımakta, tarihsel olarak kalıcı hale getirmekteyiz. Değişen sözcükler ve imgelerin, değişmeyen öznesi varlığın sanat serüveni ışıkla başlamakta, aynı zaman diliminde parlayan ışıkla sonlanmaktadır.

3.1.2 Manfred Mohr: Cubic Limit

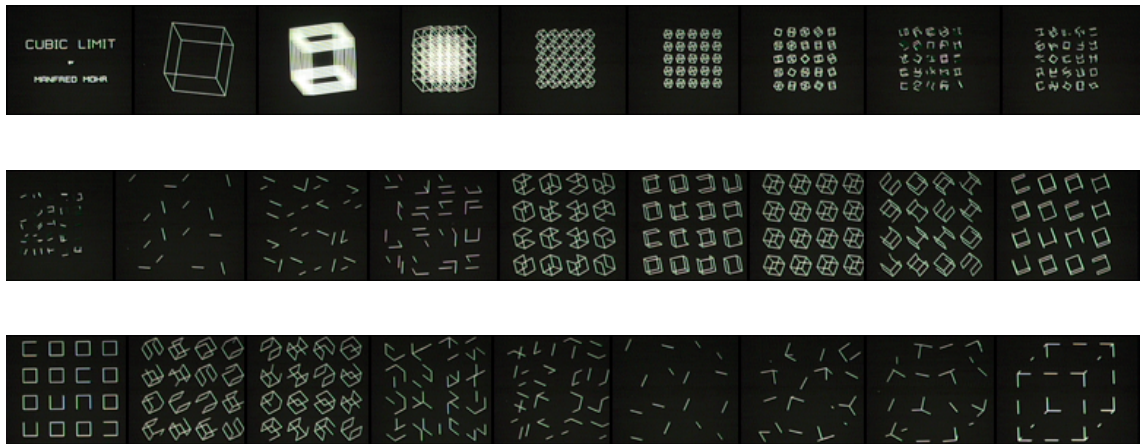


Video Kesit 1



Video Kesit 2

Manfred Mohr (1938-) ile birlikte, kinetizmi oluşturan, ışık-zaman-mekan bileşenlerini inceleyebiliriz. Manfred Mohr, *Fortran IV* diliyle *CDC 6400* model bilgisayarda programladığı “*Cubic Limit*” (1973-74) animasyonunu, projeksiyonla duvara yansıtmıştır. *Cubic Limit* videosunda, tek yüzeyini gördüğümüz, kare biçimindeki form, devam eden hareketiyle birlikte, diğer yüzeylerini göstermektedir. Dijital dilde; 1 ve 0 değerlerinden oluşan dijital küp, kendi dijital alanı (*cyper-space*) içinde, hareket etmektedir.



Görsel 12 - Manfred Mohr “Cubic Limit” (1973-74) – 4,00 dk.

“Cubic Limit” eserini, zaman çizgisi üzerinde incelersek, videonun başlangıcında, kübik formu; yalın, düzenli, düz çizgilere sahip bir biçimden, iç içe geçen kesik çizgilerini dağıtarak ve parçalara ayrılarak düzensizliğe doğru ilerlemektedir. Dijital kültürün ikili sistem (*Binary Digit*) dili; 1 ve 0’lardan oluşmaktadır. “1” bağlantı var, “0” bağlantı yok demektir. Bu 1 ve 0 durumu “bit” olarak adlandırılmaktadır. Bit, daha indirgemeci olabildiği için, ontolojik tartışmalarımızda, belirleyici olabilmektedir. Tıpkı varlık gibi; ya var, ya yoktur. Tabi kuantum bilgisayarlar dünyasına girersek; kuantum bit (*qubit*) aynı zamanda hem 1, hem de 0 olabilmektedir. Zamanı ontolojik olarak; varlığın hem var olma, hem varolmama bütün durumlarının zamansal perspektifte halihazırda var olduklarını söyleyebileceğimize dair bir öneride bulunmuştuk. Zamanın bütün durumları zaman içinde mevcuttur. Aynı şekilde, Manfred Mohr’un “Cubic Limit” eserinin bütün durumlarını zaman çizgisi (*Görsel 12*) üzerinde görebiliriz. Cubic Limit, bütün bu durumların karelerini içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda, video oynatıldığında kaçınıcı saniyesinde olduğumuz, şimdi dediğimiz dilimi oluşturacaktır.

Müzede, klasik bir mermer heykele bakarken, heykelin bütün zamansal sürecini görebilir miyiz? Bunun yanında, tarihsel olarak, heykelin yapıldığı tarih, sanatçısı, sanatçının yaşamı ve o dönem içerisindeki paradigmaların, bakışımız üzerinde etkisi olacaktır. Dolayısıyla niteliklerini dışarda bırakmalıyız. Hatta burada, Roland Barthes’in (1915-1980) “Yazarın Ölümü” (1968) düşüncesi gibi yazarı öldürüp, nesnenin kendisine ulaşmalıyız. Peki nesnenin zamanı nedir? Yapıldığı tarih mi? Yoksa, izleyicinin galeride nesneyi gözlemlediği zaman dilimi mi? *Cubic Limit*’in beyaz kontur çizgileri olan küpü, hareketiyle birlikte kendi zamanını ve akışını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, kendi hareket sınırlarını ve zamanını oluşturmaktadır. Bilincimizin göstergesi haline gelen kare formu, dijital bir dünya içinde zamansal sürecini hareketiyle bütün durumlarını gözlemciye göstermektedir.

Sanatta soyutlama hareketleriyle birlikte, sanatın doğadan ayrılması gerektiğini söylemiştik. Dijital dili oluşturmamız üzerine, doğayla olan bağlarımızı biraz daha kopardık diyebiliriz. Kare formu ilkel olsa da, bu bağları koparmaya yetmişti. Fakat siber dünyanın keşfiyle birlikte kendi dünyamızı, nesneleri ve nesnelerin akış ve zamanını tasarlamakta ve dümenini tutmaktayız. Soyutlama hareketlerinden, Minimalist yöntemle

birlikte süregelen süreç içerisinde, Binary digit ile, indirgemeci bir dil geliştirdik. Bu dil, 1 ve 0'ın çeşitli kombinasyonlarıyla çeşitlilik oluşturmaya yetmektedir. Üstelik, dijital dil evrensel olacaktır. Dijital dilin kelimeleri anlam kaymalarına uğramayacak, Minimalist nesneler gibi; anlamdan neredeyse yoksun, içeriksiz olacaktır. Rakamların dili, matematik gibi kesin sonuca çıkacaktır. Bilgisayarda herhangi bir dosyaya tıkladığımızda, açılması kadar kesin bir işlevi olacaktır.

Dijital dünya içinde üretilen her sanat nesnesi, dijital veri ile aynı özden gelecektir. Sartre'ın dediği gibi, bu insan varlığı, kendi özünü tanımlamasıyla birlikte oluşturacaktır. İnsan varlığı, dijital dünyasını ve dijital nesneyi programlayarak tanımlamaktadır. Dijital dilin özü, tıpkı doğa gibi 1 ve 0'ın *var* ve *yok* zıtlıklarıyla bir araya gelmektedir. Dolayısıyla hakikat bütün dillerde kendini tekrar edecek, Heidegger'in dediği gibi; bir açık, bir örtük hale gelecektir.

Jean Baudrillard'ın (1929-2007) “Simülakr ve Simülasyon” kitabında, Borges'in masalsi üstünden, simülasyon konusunu tartışmaktadır. İmparatorluğun hizmetindeki, haritacıların çizdiği harita; imparatorluğun topraklarıyla bire bir eşit ölçüye ulaşmıştır. Burada harita, imparatorluğun topraklarının yerine geçen *simülakr*dir. Bunu bir temsil, gerçeğin kopyası, göstergesi olarak yorumlayabiliriz. İmparatorluğun çöküşüyle birlikte, çölün ortasında, etrafta parçalara ayrılan harita parçalarını ve imparatorluktan kalan harabelerin üzerinde durduğu toprak çölün ortasındaki gözlemcinin gerçekliği olacaktır.

Borges'in harita alegorisi; imparatorluğun topraklarının yapay bir simülasyonunu oluşturmaktadır. Hatta imparatorluğun toprakları, metinle birlikte bir simülasyon oluşturmaktadır. “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir” (Baudrillard, 2017: 13-14). Sanat nesnesi, sanatın kendi kopyasıdır. Mağara resimlerinden, dijital nesnelere, İnsan varlığı, gerçeği kopyalamaktadır. “Simülasyon bu “gerçekle” “sahte” ve “gerçekle” “düşsel” arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır” (Baudrillard, 2017: 16). Masalda yer alan imparatorluk artık çöktüğüne, harita lime lime parçalara ayrıldığına göre; yazarı da öldürürsek, elimizde ıssız gri bir simülasyon içinde bulunan özne kalacaktır.

3.2 Hiç-var-olmamış

Bu yüksek lisans tezi kapsamında, araştırmaların ışığında ortaya çıkan “Hiç-var-olmamış” (2019) projesi; dijital animasyon tekniğiyle üretilmiştir. Heidegger’in Dasein kavramı ile varlık, hiçlik ve zaman temaları ile birlikte, hiçliğin var-olabilirliği üzerine düşünülerek, Minimalist bir tavırla proje gerçekleştirilmiştir. “Hiç-var-olmamış” Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi’nde “Hiçliğin Varlığı” isimli, diğer sanatçıların da yer aldığı kollektif bir sergide yer almıştır. Sergi mekanının, karanlık odası seçilerek, odanın merkezine, kaide üzerine yer alan şeffaf pleksi küpler yerleştirilmiştir. Dijital animasyon, kaide üzerindeki şeffaf pleksi küplere, projeksiyon cihazıyla yansıtılarak, karanlık odanın yüzeylerinde hareket eden multi-görüntüler oluşturulmuştur (Görsel 13).

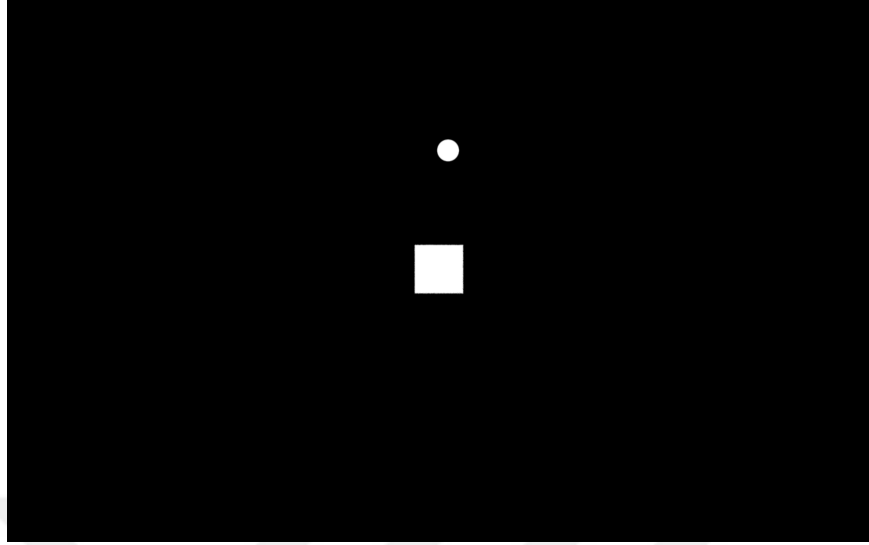
Dijital animasyonun merkezinde, siyah arkaplan üzerinde beyaz dijital bir kare yer almaktadır. Bunun yanında, beyaz karenin etrafında dönmekte olan beyaz bir daire yer almaktadır (Görsel 14-15). Dijital animasyonu oluşturan bütün biçimsel öğeler; yani beyaz kare ve karenin etrafında dönen daire, tıpkı sezyum atomu gibi hızla titreşmektedir.

Burada kare formunu bilincin bir simülasyonu gibi düşünebiliriz. Buna karşın dairenin yeri de doğanın simülasyonu olacaktır. Doğa kendi başına olsa da, varlığın bilinci sayesinde, varlığı açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla varlık, yokluk veya hiçlik gibi kavramlar, bunun yanında her şeyin malzemesi atom, insan varlığının bilinciyle oluşmaktadır. Dasein, dünya içinde fırlatılmış geçici varlığından kaygı duymaktadır. Bu kaygıyla birlikte kendini ve nesneleri ayırmakta ve ilgi duymaktadır. Hızla titreşen, beyaz kare ve çevresinde dönen beyaz daire, varlık ve yokluk arasındaki durumlarını gözlemciye göstermekte ve düşünmeye davet etmektedir.

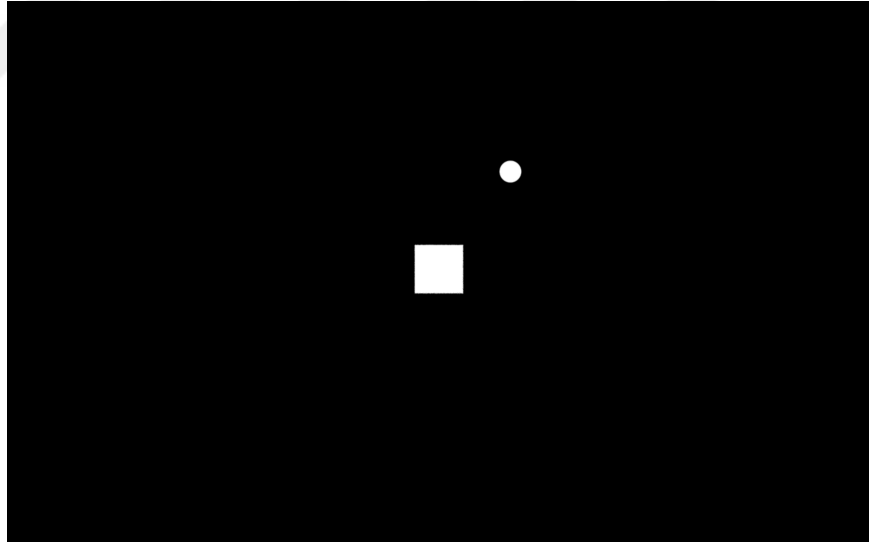


Görsel 13 - Kusay Tatlı – Hiç-var-ol-mamış (2019) Ahmed Adnan Saygun Merkezi, İzmir - Pleksiglas küpler üzerine, video projeksiyon.

“Hiçlik”, hiç olmamıştır ve var-olması olanaksızdır. “Bir şey”in yokluğu değildir. Yokluk, “bir şey”in varlığının yokluğuyla doluyken, hiçlik zamansal, mekânsal ve anlam olarak hiç var-olmamıştır. Hiçlik ulaşılması olanaksız, kavranamaz bir şeydir. “Bir şey” olarak ifade etmek bile bizi hiçlikten uzaklaştıracaktır. Hiçlik üzerine her yorumumuz bir varlık yaratacaktır. Heidegger’in “Ölüme-doğru-varlık” olarak tanımladığı var-olan kaygılarımızdır. Var-olan kaygı, negatifi yok-olma kaygısı daha ilerisi hiç-ol-mama kaygısıdır. Burada asıl olan kaygıdır. Kaygı, bilincimizde varlık ve hiçlik olarak kendi varlığını açığa çıkarmaktadır.



Görsel 14 - Kusay Tatlı – Hiç-var-ol-mamış (2019) Video Kesit 3.



Görsel 15 - Kusay Tatlı – Hiç-var-ol-mamış (2019) Video Kesit 4.

SONUÇ

İnsanın varoluşundan beri, kaygıyla ilgilendiği varoluş meselesini, Antik Çağdan, Modern Ontolojiye süregelen varoluşçu düşünceyle birlikte, Dasein’ın varlık tarzını, ontolojik yapısını inceleyebilmek için, varlığı fenomenolojik olarak ele aldık. Sonsuz, gri bir simülasyon grid düzlem üzerinde, dünya-içinde ve fırlatılmış varlığının yapısını keşfettikten sonra; varlığın; oluş, bozulma ve entropiyi keşfetmesiyle birlikte “ölüme-doğru-varlık” olarak geçiciliğinden kaygı duymaktadır. Bu kaygıyla birlikte varlık, kendi varlığı ve zamanla ilgilenmektedir.

Dasein’ın zamansallığı sonucunda; geçmiş-şimdi-gelecek diliminde, burada varoluş yapısını ortaya çıkarmıştır. Dasein kendini, kavrayışı, ideası, bilinciyle; kendinde ve dışarda algıladığı “şeyi”; “varlık” olarak isimlendirmiştir. Dasein; içeride ve dışarıda ilgisini, kendi *ben*’liğinden ayrı nesnelere yöneltmiştir. Nesneleri kavramış, kullanmış ve anlamlar yüklemiştir. Dasein ilgilenici bakışını, sadece nesnelerin niteliklerine ve işlevselliğine yöneltmemiştir. Nitelikleri belirleyen, bilginin kendinde kendi olabilirliğiyle ilgilenmiştir.

Bireysel olarak Dasein ise, bir süre Platon’un mağarasında, duvardaki gölgeleri izledikten sonra; mitolojiyle, düşünceyle ve bunların yanında sanatla birlikte Platon’un mağarasından, hakikate doğru ışığı takip etmiştir; bununla birlikte, kalıcı olma çabası içerisinde, ilgisini bireysel ve toplumsal birliktelik zamanına yöneltmiş, nesneler üzerinden kendi kalıcılığını sorgulamaktadır.

Sanatı ve sanat eserini kavratan; saf, sanatsal (*sanata yönelik*) duygudur. Dolayısıyla sanat bu sanata yönelik ilgili bakışla birlikte varolmaktadır. Sanata yönelik kaygı, sanatçıya sanat yaptırırken, izleyici de saf sanat duygusuyla eserleri, dolayısıyla eserlerin, içinde barındırdığı sanat duygusunu açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda, Malevich’in *Siyah Kare*’sine kendi varlığından başka bir şeye referans vermeyen *kare* formunu açığa çıkararak; “ıssız bir çöle” varmaktadır. *Siyah Kare*’nin nesne varlığıyla birlikte orada yalın bakışa ulaşılmıştır. Beyaz alan; siyah karenin açıklığıdır. Görünür hale bu sayede gelmektedir. Karenin biçimsel formu nasıl, yoksunluğuyla ortaya çıkıyorsa, varlık da yokluk ve daha da ileri gidersek; hiçlikten çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu (2016). *20.yy Batı Sanatında Akımlar* İstanbul: Sel Yayıncılık.

BARDON, Adrian (2018). *Zaman Felsefesinin Kısa Tarihi* (Çev. Özgür Yalçın) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

BAZIN, Andre (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (Çev. Nijat Özön) Ankara: Bilgi Yayınevi.

BAUDRILLARD, Jean (2017). *Simulakrlar Simülasyon* (Çev. Oğuz Adanır) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2017). *Modernlik ve Müphemlik*” (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BERGSON, Henri (2015). *Madde ve Bellek*, (Çev. Işık Ergüden) Ankara: Dost Yayınevi.

BONFAND, Alain (2015). *Soyut Sanat* (Çev. Işık Ergüden) 1.Basım ANKARA: Dost Yayınevi.

CAMUS, Albert (2018). *Yabancı*, (Çev. Samih Tiryakioğlu) İstanbul: Can Yayınevi.

CAMPELL, Joseph (1993). *Doğu Mitolojisi*, (Çev. Kudret Emiroğlu) İstanbul: İmge Kitapevi.

CHUL HAN, Byung (2018). *Zamanın Kokusu*, (Çev. Şeyda Öztürk) İstanbul: Metis Yayınları.

ÇÜÇEN, A.Kadir (2016). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman* İstanbul: Sentez Yayıncılık.

DANTO, Arthur (2017). *Sanat Nedir?*, (Çev. Zeynep Baransel) İstanbul: Sel Yayıncılık.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (2017). *Felsefe Nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

ELIADE, Mircea (2015). *Doğuş ve Yeniden Doğuş*, (Çev. Fuat Aydın) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

ERZEN, Jale Nejdet (2016). *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yayıncılık.

FARAGO, France (2017). *Sanat*, (Çev. Özcan Doğan) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

FİNEBERG, Jonathan (2014). *1940'dan Günümüze Sanat*, (Çev. Simber Rana Atay & Göral Erinç Yılmaz) İzmir: Karakalem Kitapevi.

GADAMER Hans-Georg (2008). *Hakikat ve Yöntem*, (Çev. Hüsamettin Arslan & İsmail Yavuzcan) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

GOMBRICH, Ernst (2015). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran & Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitapevi.

GILGAMIŞ DESTANI (VII). (2018). (Çev. Sait Maden) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1980). *Felsefe Ansiklopedisi*, 7.Cilt İstanbul: Remzi Kitapevi.

HARRISON, Charles & WOOD, Paul (2016). *Sanat ve Kuram*, (Çev. Sabri Gürses) İstanbul: Küre Yayınları.

HAWKİNG, Stephen (2018). *Zamanın Kısa Tarihi*, (Çev. Mehmet Ata Arslan) İstanbul: Alfa Yayıncılık.

HEİDEGGER, Martin (2018) *Varlık ve Zaman*, (Çev. Kaan Ökten) İstanbul: Alfa Yayıncılık.

HEİDEGGER, Martin (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev. Fatih Tepebaşı) Ankara: De Ki Yayınevi.

HESİODOS, (2017). *Theogonia*, (Çev. Azra Erhat & Selahattin Eyüboğlu) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- HESSE, Hermann (2017). *Siddhartha*, (Çev. Kamuran Şipal) İstanbul: Can Yayıncılık.
- HUSSERL, Edmund (1997). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, (Çev. Harun Tepe) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- HUSSERL, Edmund (2015). *İçsel Zaman Bilincinin Üzerine*, (Çev. Mesut Keskin) İstanbul: Avesta Yayınları.
- KANDINSKY, Wassily (2017). *Kandinsky: Nokta ve Çizgiden Yüze*, (Çev. Özkan Eroğlu & Ömer Aybars Yurdun) İstanbul: Tekhne Yayınları.
- KOÇAK, Aynur (2016). *Mitlerle Varoluş Yolculuğu*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- KUSPIT, Donald (2018). *Sanatın Sonu*, (Çev: Yasemin Tezgiden) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- LITTLE, Stephen (2010). “...izimler Sanatı Anlamak” (Çev. Derya Nüket Özer) İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- MALEVİCH, Kazimir (2013). *Nesnesiz Dünya “Süprematizim Manifestosu”* (Çev. Cansu Tapan) İstanbul: Dedalus Yayıncılık.
- O'DOHERTY, Brian (2016). *Beyaz Küpün İçinde* (Çev. Ahu Antmen) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ORWELL, George (2015). *1984*, (Çev. Celal Üster) İstanbul: Can Yayınevi.
- PLATON, (1942). *Alkibiades: I* (Çev. İrfan Şahinbaş) İSTANBUL: Meb Yayınları.
- PLATON, (1997). *Kratylos* (Çev. Suad Y. Baydur) İSTANBUL: Meb Yayınları.
- PLATON, (2018). *Devlet* (Çev. Selahattin Eyüboğlu & M. Ali Cingöz) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PLATON, (2017). *Sokrates'in Savunması*, (Çev. Ari Çokona) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- SARTRE, Jean-Paul (2018a). *Bulantı* (Çev. Selahattin Hilav) İstanbul: Can Yayıncılık.
- SARTRE, Jean-Paul (2018b). *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci) İstanbul: Say Yayıncılık.
- SARTRE, Jean-Paul (2016). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (Çev. Turhan Ilgaz & Gaye Çankaya Eksen) İstanbul: İthaki Yayınları.
- TUNALI, İsmail (2014). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkılap Kitap Evi.
- TUNALI, İsmail (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- WORRINGER, Wilhelm (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev. İsmail Tunalı) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- WIENNER, Norbert (1982). *Sibernetik*, (Çev. İbrahim Keskin) İstanbul: Say Yayınları.

Web Kaynaklar:

- BARAZ, Yahşi (2008). Rothko Şapel, *lebriz.com*
<http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=8&articleID=254&bhcp=1>
 [Erişim Tarihi: 10.05.2019].
- ÇİĞ, Muazzez İlmiye. Gilgameş, https://media.turuz.com/users/bey-2016-1/0029-Gilgemish_tarixde_ilk_kiral_qahraman-muezziz_ilmiye_chigh.pdf [Erişim Tarihi: 25.05.2019].
- ÇOKOKUMUŞ, Berna (2015). “Minimalizmi Kinetik Sanat ile Buluşturan Sanatçı: Dan Flavin”, *Uluslararası Sanat Sempozyumu*, 251-255
<https://scholar.google.com.tr/scholar?oi=bibs&cluster=10142015312069174835&btnI=1&hl=tr> [Erişim Tarihi: 07.06.2019].
- KLEIN, Yves (2007) Overcoming the problematics of Art. Lecture at the Sorbonne (1959) Online web sitesinden alınmıştır:

<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/639/yemptyy-room-dedicated-to-the-yimmaterial-pictorial-sensibility-museum-haus-lange-krefeld/> [Erişim Tarihi: 14.05.2019].

MARKOS, İncil: 16: 19 <https://incil.info/arama/Markos+16:19> [Erişim Tarihi: 21.05.2019].

POROY, Ayřegöl (2014). *Sanat ve Bilimin Kesiřiminde Bir Yerleřtirme Sanatçısı: James Turrell* <https://dergipark.org.tr/sanattasarim/issue/20650/220327> [Erişim Tarihi: 10.06.2019].

RAD, Sasan Baheri (2018). *Entropinin Görsel Sanattaki İzi Sanatta Yeterlilik Tezi* <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/4315/22-01-2018%20tez%20teslim.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Erişim Tarihi: 13.05.2019].

RANDALL, MacLowry (2011). *Beyond the Cosmos Time Wrap* [belgesel] USA: National Geographic Channel.

REINHARD, Ad (1953). Twelve Rules for a New Academy, <https://users.wfu.edu/~laugh/painting2/reinhardt.pdf> [Erişim Tarihi: 11.05.2017].

SCHULZE, Franz & WINDHORST, Edward (2012). *Mies Van Der Rohe: A critical Biography*, https://books.google.com.tr/books?id=n1TKcIVYUBwC&dq=Mies+van+der+Rohe&lr=&hl=tr&source=gbs_navlinks_s [Erişim Tarihi: 08.06.2019].

STRICKLAND, Edward (2000) *Minimalism: Orgin* https://books.google.com.tr/books?id=I0F13e62idIC&hl=tr&source=gbs_navlinks_s [Erişim Tarihi: 08.06.2019].

TOPAKKAYA, Arslan (2007). *Felsefî Hermenoutik*,
<http://www.bingol.edu.tr/documents/FELSEF%C3%8E%20HERMENEUT%C4%B0K.pdf> [Erişim Tarihi: 18.04.2019].

YARATILIŞ, 2:7. <https://www.kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?id=6&mc=1&sc=4>
 [Erişim Tarihi: 27.05.2019].

Dergiler:

HEİDEGGER, M. (1979) Hölderin ve Şiirin Özü, (Çeviri: Turan Oflazoğlu) *Çeviri, Dört Aylık Düşün ve Yazın Dergisi*, 1, 1-12

MALEVİCH, K (2019) Nesnesiz Sanat: Süprematizm, *Pathos dergisi*, 1, 122-131

Görsel Kaynaklar:

Black Square: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square> [Erişim Tarihi: 26. 04. 2019].

Composition with Red, Blue and Yellow:
<https://artsandculture.google.com/asset/composition-with-red-blue-and-yellow/xwERWaqDyIcZ9w?hl=tr> [Erişim Tarihi: (28.04.2019)].

Onement I: <https://www.moma.org/collection/works/79601> [Erişim Tarihi: 03.05.2019].

Black on Gray: <https://www.mark-rothko.org/untitled-black-on-grey.jsp> [Erişim Tarihi: 06.05.2019].

Semiopolis: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/semiopolis/150> [Erişim Tarihi: 07.05.2019].

Abstract Painting No.5: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/reinhardt-abstract-painting-no-5-t01582> [Erişim Tarihi: 11.05.2019].

Black Paintings: https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/black-paintings/ad-reinhardt-unvirtual-images [Erişim Tarihi: 11.05.2019].

The Diagonal of May 25, 1964: <https://www.themodern.org/collection/Diagonal-of-May-25-1963/1126> [Erişim Tarihi: 13.05.2019].

Empty: <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/639/yemptyy-room-dedicated-to-the-yimmaterial-pictorial-sensibility-museum-haus-lange-krefeld/> [Erişim Tarihi: 14.05.2019].

Afrum I: <https://www.guggenheim.org/artwork/4084> [Erişim Tarihi: 09.06.2019].

Cubic Limit http://emohr.com/collab-exp/col_mohr-film.html [Erişim Tarihi: 14.05.2019].

EKLER

Kusay Tatlı, (2019) Hiç-var-ol-mamış, (Video) <https://vimeo.com/343339746> [Erişim Tarihi: 20.06.2019].

Kusay Tatlı, (2019) Hiç-var-ol-mamış, (Video) Mekan görünümü, <https://vimeo.com/333416086> [Erişim Tarihi: 20.06.2019].



ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Kusay TATLI

Doğum Yeri ve Yılı: Afyonkarahisar, 1993

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Lisans: 2012, Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü.

Yüksek Lisans: 2017, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.

Sergiler:

2016, Gravity, 3. İstanbul Tasarım Bienali “Are We Human” Akademik Programı, İstanbul: İTÜ Taşkışla.

2017, Belirsizlik, Anlatı I-II-III-IV-V-VI, Kişisel Sergi İzmir: K2 Rezidans.

2017, Anlatı V, Base 2017, İstanbul: Galata Rum Okulu.

2017, Siyah Küpün İçinde, Dönüşüm, İzmir: IKSEV.

2018, Anlatı IV, Mixer Season III, İstanbul: Mixer Galeri.

2019, Hiç-var-ol-mamış, Hiçliğin Varlığı, İzmir: AASSM.

2019, Anlatı I, Mamut Art Project 2019, İstanbul: Küçük Çiftlikpark.