



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SAYILI SERİ BİLEŞENLERDE GÖRÜNTÜ

Salih BAYÇU

**Tez Danışmanı
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN**

**SANATTA YETERLİK
RESİM ANASANAT DALI**

KASIM 2022



SAYILI SERİ BİLEŞENLERDE GÖRÜNTÜ

Salih BAYÇU

**SANATTA YETERLİK
RESİM ANASANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

KASIM 2022

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Salih Bayçu

9.11.2022

Sayılı Seri Bileşenlerde Görüntü
(Sanatta Yeterlik Tezi)

Salih BAYÇU

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
Kasım 2022

ÖZET

“Sanat ve matematik” şeklinde veya ayrı ayrı tırnak içerisine alınan bir başlıkla ilk karşılaşma durumunda kişide, sonlu-sonsuz bir evrende asla bir araya getirilemeyecek iki farklı olgu izlenimi doğma olasılığı yüksektir. Üstelik bahis konusu bu iki olgu, sanat dünyası ve matematik dünyası şeklinde adlandırılarak sınırlar daha da keskinleştirilebilecektir. Böyle bir durumda dahi her iki dünyanın ayrıştığını söylemek ne kadar anlamlıdır? Her ikisi için bir yakınlık ve uzaklık ya da iç içe geçme halinden ne kadar söz edilebilir? Sanatta matematiğe veya matematikte sanata ilişkin bir analogi sağlamaya yönelik işaretler hiç bulunamaz mı? Dolayısıyla matematiğin ilk bileşeni sayıların Bayçu’nun resim serüveninde önemli bir yer edinmesi kaçınılmaz olarak bu gibi soruların yanıtlanma beklentisini artırmıştır. Bu kapsamda tez, matematiğin neyi kanıtladığı ve sanatın neyi anlattığı, aksi bir değerlendirmede “matematik neyi anlatır” ve “sanat neyi kanıtlar” olarak anlam kaymaları yaratan benzer başlıklar altında her iki dünyanın uygulayıcıları nezdinde tanımlanmaya başlanmasıyla süreç bir analogi sağlanıp sağlanamadığını incelemeye kadar uzanabilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde sanat ve matematiğe dair genel bir giriş yapılmıştır. Daha sonra matematik dünyasının her şeyin temeline yerleştiği, hem nesnenin azlık çokluğu ve yapılandırılmış bir evrenin çoğulluk ölçüsüne hem de kültürel ortamda gizemli veya matematik üstü güçlerin atfedilmesine anlam katan sayıya açıklama getirilerek ikinci bölüm tamamlanmıştır. Bedenin konumlandığı mekânda gözün anlama aleti olarak yakaladığı görünün, uzam ve zaman bağlamındaki dönüşümü; fotoğraf makinesi ve bilgisayar gibi teknik aygıtların, görü ve görüntüde anlam yitimlerine uğrattığı bir sürecin içerisinde, yeni bir mecranın bilgisayar sanatı ve dijital sanata evrilmesine kadar uzanan tartışma, tezin ana eksenini olarak üçüncü bölüme yerleştirilmeye çalışılmıştır. Dördüncü bölüm ile birlikte resim serüveninin ikinci ve üçüncü bölüm ekseninde sayılı seri bileşenlere dönüşme süreci ve resim pratiğinde biçimlendirilmeye çalışılan bakışın, arayış ve yönelimleri açıklanmış; beşinci bölümde tez sonuçlandırılmıştır.

Bilim Kodu : 40408

Anahtar Kelimeler : Görüntü, Optik, Matematik, Analogi, Sayı, Kontur, Tekrar.

Sayfa Adedi : 197

Tez Danışmanı : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Öğrenci ORCID ID : 0000-0003-0324-1806

Display in Numbered Series Components
(Proficiency in Art Thesis)

Salih BAYÇU

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

November 2022

ABSTRACT

On first encountering the title as “art and mathematics,” or in separate quotes, it is very likely that the impression of two different phenomena will never come together in a finite infinite universe. Moreover, the boundaries can be further exacerbated by calling the two phenomena the world of art and the world of mathematics. Even in this situation, does it make sense to say that the two worlds diverge? How much can we talk about the proximity and the distance or the interpenetration of the one and the other, are there no signs that allow for an analogy with mathematics in art or with art in mathematics? Thus, the first component of mathematics, numbers, which featured prominently in Bayçu’s pictorial adventure, inevitably increased the expectation of answers to such questions. In this context, the thesis can go so far as to explore whether an analogy can be reached in the process, as the process began to be defined by the practices of both worlds under the same names, which create semantic shifts in what mathematics proves and what art says, in the opposite assessment, “what mathematics says” and “what art proves”. The first part of the study provided a general introduction to art and mathematics. The second chapter then concluded with an explanation of number, which gives meaning to both the rarity of the object and the multiplicity of the structured universe, and the attribution of mysterious or super-mathematical powers in a cultural setting in which the world of mathematics is at the heart of everything. The transformation of vision, which captures the eye as a means of understanding in the space where the body is, in the context of space and time; In a process in which technical devices such as cameras and computers lose their significance in vision and image, a discussion that extends to the evolution of the new medium into computer art and digital art, in an attempt to place as the main axis of the thesis in the third chapter. The chapter four explains the process of transforming the pictorial adventure into numbered sequential components on the axis of chapters two and three, as well as the search and orientation of the gaze that attempts to form in pictorial practice; The thesis concludes with chapter five.

Science Code : 40408

Key Words : Image, Optics, Mathematics, Analogy, Number, Contour, Repetition.

Page Number : 197

Supervisor : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Student ORCID ID : 0000-0003-0324-1806

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışması her şeyden çok karşılaşmalar, kabullenmeler, anlayış göstermeler ve paylaşımlar sonucunda gerçekleşebilmiştir. Sanatta yeterlik başlangıcı ve tez yazımıyla sonuçlanan bu süreçte: Sanatçı ve akademisyen kimliği ile bilgisi, ilgisi ve desteğini esirgemeyen kıymetli danışmanım Prof. Tansel TÜRKDOĞAN'a, yine akademik anlamda görüş ve destekleriyle her zaman yanımda olan arkadaşlarım Prof. Dr. Gülay ASLAN, Dr. Öğr. Üyesi Zafer KİRAZ ve kendi zamanından ödün vererek, özveriyle paylaşım gösteren Doç. Dr. Erdal KÜÇÜKER'e ve tabi ki yaşam boyu her bir uğraşımda bana yalnızlığımı hissettirmeyen, içtenlikle emeğini ve anlayışını benden yana eksik bırakmayacağına inandığım sevgili can yoldaşım Derya KAYA'ya, ve elbette her şeyden çok, gülücük ve öpücükleriyle, onlarda eksik bıraktığım, paylaşım anlarımızı bana ödünç veren koca yürekli iki meleğim, varlıklarımız Nilda Hatun ve Bediz Durul'a sonsuz teşekkürler ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. İKİ DÜNYA: SANAT ve MATEMATİK	9
2.1. Sanat: İyi de, Neyi Kanıtlar?	15
2.1.1. Cézanne, Escher ve Bill	28
2.2. Matematik: Peki Neyi Açıklar?	40
2.2.1. Üstü “n” Sayı	52
2.2.2. Sayı Dünyası	62
3. GÖRSEL ORTAMIN BAŞLICA MEZİYETİ	79
3.1. Görsel Keşif	79
3.2. Görüntü, Görsel Deneyim ve Etkileşim... ..	87
3.3. Görsel İmalar, Temsiller ve Deneyimler	98
3.4. Fotoğraf: Kâğıttan Yapılmış Sihirli Nesneler	116
3.5. Bilgisayar: Görsel Şifre Olarak Görüntünün Niteliği	128
4. SAYILARLA RESİM YAPMAK	149
4.1. Seri Bileşenlerde İleri Sürüş	155
5. SONUÇ	181
KAYNAKLAR	185
ÖZGEÇMİŞ	195

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. Charles L. Dogson Paradoksu	76
Şekil 3.1. Jacques Lacan, Bakış diyagramı	86
Şekil 3.2. Niels Fabian Helge von Koch, Koch Kartanesi, 1904	141



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. René Magritte, <i>Marcel Mariën'e yazılan mektup</i> , 15 Kasım 1952.....	21
Resim 2.2. Charles Demuth, <i>Altın Rengi 5 Rakamını Gördüm</i> , 1928, karton üzeri yağlı boya, 91,4 x 75,6 cm.....	23
Resim 2.3. Mel Bochner, <i>On Certainty</i> , 1991, fotogravür, 38,1 x 30,48 cm.....	27
Resim 2.4. M. C. Escher, <i>Çember Sınırı I</i> , 1958, ahşapbaskı, 42 cm.	32
Resim 2.7. M. C. Escher, <i>Metamorfoz I</i> , 1961, ahşapbaskı, 19,5 x 700 cm.	35
Resim 2.8. Max Bill, <i>Sonsuz Şerit, Version IV</i> , 1961-1962, gri granit, 330.2 x 444.5 x 228.6 cm.....	37
Resim 2.9. Max Bill, <i>Variation 8</i> , 1938, litografi, 32 x 24,8 cm.	37
Resim 2.10. Joseph Jacquard, <i>Jacquard Tezgâhı</i> , 1801.....	42
Resim 2.11. Eve Torrence, <i>Gece</i> , 2015, Cardstock, 26 x 26 x 26 cm.....	49
Resim 2.12. Eve Torrence, <i>Gündüz</i> , 2015, Cardstock, 32 x 32 x 32 cm.	50
Resim 3.1. Rudolph Burckhardt, <i>Jackson Pollock</i> , 1950, fotoğraf.....	94
Resim 3.2. Marcel Duchamp, <i>Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta (Yeşil Kutu)</i> , 1934	95
Resim 3.3. <i>Cave Canem</i> , mozaik, Ulusal Müze, Napoli.....	101
Resim 3.4. René Magritte, <i>İmgelerin İhaneti</i> , 1929, tuval üzerine yağlıboya, 63,5 cm x 93,98 cm.....	102
Resim 3.5. René Magritte, <i>İki Giz</i> , 1966, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 80 cm.	102
Resim 3.6. <i>Bir kadının Fayum portresi</i> , 4. yüzyıl, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Floransa.....	104
Resim 3.7. <i>Bitki tutan bir adamın portresi</i> , Güzel Sanatlar Müzesi, Dijon.....	104
Resim 3.8. Paul Cézanne, <i>Henri Gasquet</i> , 1897, tuval üzerine yağlıboya, 56,2 x 47cm.....	106
Resim 3.9. Claude Monet, <i>Saman Yığınları (Yaz sonu)</i> , 1891, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 100,5 cm.....	109
Resim 3.10. Théodore Géricault, <i>Medusa'nın Salı</i> , 1819, tuval üzerine yağlıboya, 491 x 716 cm.....	111
Resim 3.11. Jean Baptiste Camille Corot, <i>Anne ve Çocuğu Kumsalda</i> , 1860, tuval üzerine yağlıboya, 55 x 45 cm.	112
Resim 3.12. Henry Moore, <i>İki Biçim</i> , 1934, pynkado ahşap, 27,9 x 54,6 x 30,8 cm.....	112
Resim 3.13. Constantin Brancusi, <i>Uzayda Kuş</i> , 1926, mermer ve ahşap taban üzerine cilalanmış bronz, 292,7 cm.	113

Resim 3.14. Joseph Nicéphore Niépce, <i>Le Gras'taki Pencereden Görünüm</i> , Helmut Gersheim tarafından geliştirilmiş versiyon, 1952, fotoğraf / heliografi, 16,7 x 20,3 cm.	122
Resim 3.15. Ben F. Laposky, <i>Osilon No. 27 (Elektronik Soyutlama)</i> , 1952, fotoğraf, 25,4 x 20,2 cm.	137
Resim 3.16. Herbert Franke, <i>Analoggraphik, negativ</i> , 1961/62, fotoğraf, 40 x 40 cm.	137
Resim 3.17. Leon Harman ve Ken Knowlton, <i>Çıplak (Algı çalışmaları)</i> , 1966, serigrafi baskı 86,36 x 185,42 x 6,35 cm.	139
Resim 3.18. Leon Harman ve Ken Knowlton, <i>Semboller</i> , 1966	139
Resim 3.19. Benoît Mandelbrot, <i>Mandelbrot seti</i> , 1980, 2,560 x 1,920 pixels, file size: 1,25 MB, MIME type: image/jpeg.	140
Resim 3.20. Alexei Shulgin, <i>net.art kökeni (e-posta)</i> , 1997	146
Resim 3.21. Vuc Ćosić, http://www.ljudmila.org/~vuk/ , 2019.....	147
Resim 4.1. Salih Bayçu, <i>İz</i> , 1995, tuval üzerine akrilik, 30 x 50 cm.....	158
Resim 4.2. Robert Rauschenberg, <i>Beyaz Resim, 2 Panel</i> , 1951, tuval üzerine lateks boya, 182.88 x 182.88 cm.	159
Resim 4.3. Cy Twombly, <i>İsimsiz</i> , 1969, kâğıt üzerine çizim, 53,3 x 50 cm.	160
Resim 4.4. Cy Twombly, <i>VIRGIL</i> , 1973, kâğıt üzerine yağlı boya, tebeşir ve pastel boya, 70 x 100 cm.	162
Resim 4.5. Salih Bayçu, <i>Ders Notları VII</i> , 2005, tuval üzerine akrilik., 140 x 121cm.	164
Resim 4.6. Raffael Sanzio. <i>Mucizevi Balık Avı</i> , 1515-16, tuvale monte edilmiş kâğıt üzerine guvaş, 319 x 399 cm.	167
Resim 4.7. Peter Paul Rubens. <i>Mucizevi Balık Avı</i> , 1618, panele monte edilmiş kâğıt üzerine yağlıboya, 55 x 85 cm.	167
Resim 4.8. Salih Bayçu, <i>Bir Elin Nesi Var</i> , 2008, tuval üzerine akrilik, 60 x 100 cm.....	172
Resim 4.9. Carl Andre, <i>Eşdeğer VIII</i> , 1966, ateş tuğlası, 12,7 x 68,6 x 229,2 cm.	174
Resim 4.10. Félix Gonzalez-Torres, <i>Untitled</i> , 1990, yerleştirme.....	174
Resim 4.11. Gilbert & George, <i>Şarkı Söyleyen Heykel</i> , 1969, performans	175
Resim 4.12. M. C. Escher, <i>Balıklar ve Pulları</i> , 1959, ahşapbaskı, 38 x 38 cm.....	176
Resim 4.13. Salih Bayçu, <i>Bir Ağacın Öyküsü</i> , 2014, kâğıt üzerine karışık teknik, 70 x 100 cm.	179

1. GİRİŞ

Sanat ve matematiğin “ne olduğu”na ilişkin ayrı ayrı yanıtlar aramak farklı türden bir tavır geliştirmeyi, her iki olguyu bir çerçevede ele almayı ve benzer olduğu kadar ayrışan yönlerini de dikkate almayı zorunlu bir duruma getirebilmektedir. Böylesi bir durumda ilk yapılacak olan şey, iki olgunun taşıdıkları sözlük anlamlarına bakmak olacaktır. Sözlük anlamları, bir konu veya olguya yeterli düzeyde kaynaklık sağlamasa da taşıdığı işaretlerle ilk adımı atmak için yönlendirici olabilmektedir. Sözlükten ayrı bir de sanat dünyası ve matematik dünyası uygulayıcılarının; yalnızca kendi disiplinlerine yönelik değil, her iki disipline ilişkin yönelttikleri bakışı yakalama isteği, kişiye özgü adlandırma ve sınıflandırmalara yaklaştırabilir ki; bu da genel kabul gören yaklaşımlar çerçevesinde oluşan başlıklara ulaşmayı kolaylaştırabilecektir. Dolayısıyla sanat dünyası ve matematik dünyası uygulayıcılarının iki gerçeklikle kurdukları temasta beliren düşünce evreninde dolaşmak, konuya daha geniş bir perspektif katabilecektir.

Böylece tez başlığı altında sanat ve matematiğe ilişkin hem nelikleri hem de analoginin varlığı temelinde yapılan literatür taramalarında belirlenen kavramlar ve olgular, tartışmanın nereye kadar taşınması gerektiğinin ipuçlarını verebilecektir. Dolayısıyla “bir şey ne ise odur; başka bir şey değildir”; şeyler arasındaki farklar da benzerlikler kadar ilginçtir” diyen Hardy’nin görüşünde olduğu gibi; sanat ve matematik arasındaki ilişkinin öncelikle ne olduklarını ortaya koymak elzemdir (Hardy, 1999, s. 83). Böylece sanat ve matematik arasında bir analoginin varlığı belirli düzeyler ve noktalar bağlamında tartışılabilir hale dönüşebilecektir.

Sanatın ne olduğuna ilişkin Baudrillard’ın “sanat asla bir hakikat meselesi olmamıştır, sanat yanılısma meselesidir” açıklaması, sanatın ne olduğu hakkında söyleneceklerle genel bir bakışla başlangıç oluşturabilecektir (Baudrillard, 2014, s. 70). Bu bağlamda Jacques Ranciere (2018, s. 15) belirli bir deneyim biçimi olarak kabul gören sanatın¹

¹ Sanat; 1. Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık. 2. Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım. 3. Bir şey yapmada gösterilen ustalık. 4. Bir meslekte uyulması gereken kuralların tümü. 5. Zanaat. (TDK). Sanat: “Eğer bir nesne gerçekleştirilip ortaya

“Batı’da on sekizinci yüzyılın sonundan itibaren” gerçeklik kazandığını vurgulamaktadır. Keza Shinner (2013) de; William Wotton’un disiplinleri iki grup altında “doğa tarihi, fizyoloji ve matematik” ve “şiir, hitabet, mimarlık, resim ve heykel” olarak bilinen alanları toplamasına, Charles Batteux’un “beaux-arts” başlığı altında sanatı çeşitli dallara ayırmasına ve her bir dal içerisindeki sanatsal ifadeleri birbirinden ayırma ve tanımlamasına bağlı olarak “sanat hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır” demektedir (Shiner, 2013, s. 20). Bu bağlamda farklı yaklaşımlar koşutunda sanat kavramının içeriğine çizgisel tarih bakışıyla ulaşılabildiğini gözlemlemek mümkündür. Öyle ki zaman içerisinde felsefe, sanat tarihi, sanat felsefesi üzerine çalışanlardan kimi bilim insanlarına kadar geniş bir alanda yapılan sanat tanımına dair farklı bakış açıları bir olgu olarak sözlük dağarcığında yer almasa da literatürde yer bulabilmiştir.

On sekizinci yüzyılın sonları, batının sanat serüveninin iki yüz yıllık zaman aralığını kapsayan sanat adlandırması için “işte budur” denilen sürecin başlangıcını oluşturmaktadır. Özellikle Kant çağı tartışmalarına ve aynı zamanda sanatın neliğine açıklık getiren “Yargı Yetisinin Eleştirisi”nde; sanat ve ona iliştirilen şeylerle aralarındaki ayrımı üç başlık çerçevesinde netleştirmiştir. İlk olarak doğanın sistematiği içerisinde tasarım olarak gerçekleşen müdahaleye açıklık getirmiştir, ikincisinde bilimle sanat arasındaki farklılığı açıklamış ve sonuncusunda ise sanat ve zanaat arasında oluşan muğlaklığa bir netlik kazandırmıştır. Bu noktada ilk olarak Kant’ın “... ancak özgürlük yoluyla üretime, usu eylemlerinin temeline alan bir özenç yoluyla üretime sanat denmelidir” tanımlamasının kullanılması doğru bir yaklaşım olacaktır (Kant, 1790/2011, s. 171). Çünkü kullanılan tanımlamaların hem tarihsel anlamda hem de düşünsel anlamda yol aldırarak nitelikte olması gerekmektedir. Yoksa bilindik tanımlamalar, adlandırmalar ve çözümlemelerin kullanılması durumdan bahsetmekten öte bir anlam taşımayabilecektir. Bu bağlamda diğer bir

konursa, onun gerçekleştirilmesini sağlayan kuralların bir araya getirilmesi ve teknik düzenlenişi Sanat diye adlandırılır. ... Bir sanatın kuramsal ve pratik yanı. Daha önce söylenenlerden, her sanatın bir kuramsal yanı ve bir de pratik yanı olduğu açıkça ortaya çıkıyor. Sanatın kuramsal yanı, onun kurallarına ilişkin olan, ama uygulanmayan bilgilerdir; pratiği ise, aynı kuralların üzerinde düşünülmeden ve alışkanlıkla uygulanması ve kullanılmasıdır. Kuram olmadan pratiği daha da ilerletmek ve pratik olmadan kuramsal yanı iyice kavramak, olanaksız değilse de çok güçtür. Her sanatta, ancak kullanım ve uygulamayla öğrenilen ve işlenen maddeye, araçlara ve el işine ilişkin birçok özellik vardır. Güçlükleri ortaya koymak ve olayları belirtmek pratiğe düşer; bu güçlükleri gidermek ve olayları açıklamak da kuramın işidir. Bundan dolayı, ancak akıl yürütmesini bilen bir Sanatçı sanatı konusunda gerektiği gibi konuşabilir” (Diderot ve d’Alembert, 1996, s. 255).

tanım insanlığın başlangıcı ile modernizm aralığında “sanatın öyküsü”nü oluşturan Gombrich’in bulunduğu nokta ile “‘Sanat’ adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır” çıkarımıdır (Gombrich, 1986, s. 4). Gombrich bu ifadesi ile sanattan daha çok sanatın ortaya çıkarılışında özne olan sanatçı kimliğini öne çıkarmaktadır. Fakat sanat tarihi içerisinde imzası bulunmayan eser, anonim bir ürün veya zanaat bağlamında yapılan ürünler karşısında “sanatçı” ifadesi boşlukta kalmış olmaz mı sorusundan hareketle Gombrich’in tanımlamasının bahsi geçen bu iki yüz yıllık zamana ilişkin çıkarım olduğu söylenebilir. Aslında bu perspektiften bir bakışla ortaya konan “sanatın öyküsü”, sanat üzerinden bireysel olanın açığa çıkarılmasının hesaplaşması olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu tanımlamanın işaret ettiği, sanatçıların iki yüzyıllık zaman aralığında modern sanat ve çağdaş sanat oluşumları içerisinde sanata ilişkin deneyimlerinin ve sanat serüvenlerinin dile geldiği sanat tanımlamaları da farklı pencerelerden açılım sağlamıştır. Bu sanatçılardan biri olan Ad Reinhardt “sanat hakkında söylemek istediğim tek şey onun tek şey olduğudur. Sanat sanat-olarak-sanattır ve başka her şey de başka her şey. Sanat-olarak-sanat sanattan başka bir şey değildir. Sanat sanat olmayan şey değildir” (Reinhardt, 2016, s. 866). Judd’un “Eğer biri ona sanat derse, o sanattır.” Joseph Kosuth’un “Sanatın tek iddiası sanattır. Sanat sanatın tanımıdır.” Danto ise sanatı “gündüz düşleri” olarak adlandırmaktadır (Danto, 2015, s. 57).

Aydınlanmadan günümüze kadar metafizik algıdan bağımsızlaşan disiplinler: matematik, bilim, felsefe ve sanat arasında bir sıralamadan bahsedilse de sıralamanın nasıl olacağını çözmek mümkün değildir. Belki bunlara sanayileşme daha doğru ifadeyle modernizm ile ortaya çıkan, üretim, tüketim, değer, emek, mülkiyet... vb., ve tartışmaya başlanan ve hala tartışılan kavramlar çerçevesinde kazandığı gerçekliğe bağlı günlük yaşama ikame edilmesi ile bir statü sağlanabilir. Çünkü tarih boyunca bu disiplinlerin günlük yaşam içerisindeki anlam yüklerine göre karşılık bulmaları kendi yerlerini tayin etmede belirleyici olmuştur.

Matematiğin² -sanatta olduğu gibi- farklı değerlendirildiği dönemler bulmak mümkün değildir. Bu nedenle matematiğin neliğine cevap aranırken bir zaman aralığına sıkıştırmak mümkün görülmez. Fakat matematik dünyasında belirli teori veya

² Matematik, 1. Aritmetik, cebir, geometri gibi sayı ve ölçü temeline dayanarak niceliklerin özelliklerini inceleyen bilimlerin ortak adı, riyaziye. 2. Sayıya dayalı, mantıklı, ince hesaba bağlı. (TDK).

problemlerin farklı zaman periyodlarında karşılık bulduğu, çözüme ulaştığı veya çürütüldüğü anlardan bahsedilmekle birlikte matematiğin gerçekliğinin matematikçiler tarafından tartışma konusu yapıldığı görülebilmektedir. Öncelikle “matematik nedir” sorusu bağlamında matematiksel gerçekliğin fenomenolojisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Hiçbir şey, hele hele bilimsel bilgi, matematiksel gerçeklikten bağımsız düşünülmemiş ve var olmamıştır. Fakat ne yazık ki matematik hakkında genel kabul gören bir tanımlamadan bahsetmek mümkün değildir. Özellikle yüz yıllardır matematikle bağlantılı birçok teori ve görüş ortaya konmasına rağmen; Pythagoras’ın “doğanın en derin yapısı matematikseldir” görüşü, matematik dünyasının ilk ve temel görüşlerden biri olarak hala titretişimi sürdürmektedir. Buna bağlı olarak Pythagoras, “öğrencilerine ahlak, siyaset ve din öğretmektedir. Bu bilimlerin tümüne *mathemata*lar adını veriyor. İlk anlamı, *insan bilgisinin tümünü kuşatan* demek olan *matematik* sözcüğü de buradan gelmektedir” (Hançerlioğlu, 1987, s. 76). Aynı zamanda matematik kelimesinin kökü, Antik Yunan’da kullanılan *matesis* kelimesine bağlanır ve bilirim anlamını taşımaktadır.

Matematik ve müziğin “insan tinin en orijinal yaratımı” olduğunu vurgulayan Whitehead (2018, s. 39); “matematiğin orijinalligi, matematik biliminde insan aklının failliğinden bağımsız olan son derece muğlak şeyler arasındaki ilişkilerin sergilenmesi olgusuna dayandırmaktadır”. Whitehead savusunu da çağdaş matematikçilerin tahayyül ettiklerinin, saymaya yönelik ilk matematiksel çözümün, “duyular üzerinden algı yoluyla” karşılaştırmalı problematiğinden ve formülasyonundan başka bir noktaya evrildiği üzerine kurmaktadır. Bu anlamda Whitehead matematiği, “sözünü ettiği şeyin herhangi bir tikel örneğinden yapılan tam soyutlama sahasında hareket eden bir düşünce” olarak tanımlamıştır (Whitehead, 2018, s. 41).

Yıldırım (2018) da matematik dünyasında matematiğe ilişkin ortak görüş olarak benimsenen bir tanımlamanın yapılamadığını ve tam anlamıyla belirginlik kazanmadığını ifade etmektedir. Ayrıca, Yıldırım; ““matematik nedir?” sorusu sadece kuramsal düzeyde kalan bir soru da değildir. Günlük yaşam işlevlerinin vazgeçilmez aracı olan matematik, kuramsal ilgi yanında pratik ilgilerimiz açısından da üzerinde durulmaya değer bir konu” olduğu değerlendirmesini yapmaktadır (Yıldırım, 2018, s. 11). Fakat Yıldırım bir şekilde matematik için; “sayı, nokta, küme, fonksiyon türünden soyut nesnelere özgü özellikleri ortaya çıkarma, belirleme ve mantıksal olarak

kanıtlama (ispatlama) bilimi” olarak tanımlama getirebilmektedir (Yıldırım, 2018, s. 13). Aynı zamanda bir diğer matematikçi Nesin de “bizim dışımızda ve bizden bağımsız var olan karmaşık ve anlaşılabilir evreni basitleştirerek ve tamamıyla zihinsel bir biçimde ve simgelerle açıklamaya çalışan bir uğraş dalı” olarak başka bir tanım oluşturabilmektedir (Nesin, 2002, s. 31).

“Matematikte ve bilimde sezgi güçlü bir araçtır, ancak ona her zaman güvenilemez. Evrenin yapısı, kuramsal matematiğin kendisi gibi, en büyük matematikçilerin ve bilimcilerin düşünebildiklerinden bile çok daha tuhaf olma eğilimindedir” (Lines, 2012, s. 83). Ancak evrenin sonsuzluğu ve muğlaklığı, bir nebze de olsun ulaşılan bilgi bağlamında anlam bulabilmekte ve gerçeklik kazanabilmektedir. Bu anlamda elde edilen bilimsel bilgi kesinlik oluşturmaz, sarsılmaz bir gerçeklik sunmaz. Diğer taraftan matematik ise kesin ve yanılmazlıkla birlikte mutlak olana işaret edebilmektedir. Matematik dünyasında, Fibonacci sayısı, Fibonacci sayılarının oranlarının limit değerinin de ortaya çıkardığı altın oran, pi sayısı, gibi kabul gören sabit sayı değerlerini örnek olarak çoğaltmak mümkündür. Yaklaşık iki bin yıl geçerliğini yitirmeyen, beş aksiyom çerçevesinde açıklanan örneklerden biri Öklit (Eukleides) geometrisidir. Fakat Karl Friedrich Gauss’la başlayan Öklit geometrisinin olumsuzlama süreci, Albert Einstein’ın görelilik kuramı ile Öklit dışı bir teoriye evrilmiştir. Yine de Öklit gerçekliğinin anlamını yitirmiş olduğu söylenebilir mi? Öklit geometrisinin, matematik dünyasında hala etkisini yitirmeyen bir geometri halesini taşıması, bu sorunun anlamsızlığını göstermektedir. Bunun nedenini Hofstadter (2011, s. 153), Öklit’in “matematikte sağlamlığın kurucusu” olmasına bağlamaktadır.

Bu noktada sanat ve matematik hakkında genel bir tanımlama ve adlandırma yapmanın ardından her iki olgunun bir arada değerlendirildiğinde akla gelebilecek sorular: Sanatla matematik arasında analojik bir bağ sağlanabilir mi? Diğer bir ifade ile hem bu bilgi kanalları hem de uygulamada, sanatta matematiğe veya matematikte sanata ilişkin bir analogi sağlamaya yönelik işaretler bulunabilir mi? Sanatla matematik arasında belirlenen ortak noktalarda açığa çıkan benzerlikler hangisini diğerine daha çok yaklaştırmaktadır? Neden insanlar her zaman bir benzerlik kurma ihtiyacı kendilerinde duyarlar? Bu gibi soruları çoğaltmak sanat ve matematiğin uygulayıcılarının bu iki disipline ne kadar yakın olduğu ile ilgili bir durum oluşturmaktadır. Bu sorular her iki alanın dışındakiler için hiçbir anlam içermeyebilir.

Çünkü sanat ve matematik arasında bu geçişkenliğe izin verecek ve akışı sağlayacak olanlar, yalnızca her iki olgunun uygulayıcıları olabilecektir.

Buradan sanatın ve matematiğin olgu olarak birbirine zorunlu bir bağıllık içeren sistematik kurduklarına ilişkin bir anlam çıkarılamaz. Uygulayıcıların da böyle bir şeye gereksinimleri bulunmamaktadır. Yalnızca uygulayıcıların bir gereklilik duyduğu hallerde, iki dünyanın da içinde kendi lehine birleşen noktaları tespit ederek kullanması bir nitelik sorunu olarak görülebilmektedir. “Elbette matematik ve sanat arasında, eğitilmiş herhangi bir kişinin farkına varabileceği temel farklılıklar vardır. Hiç kimse bir matematik teoremini Schubert’in bir lied’i veya Van Gogh’un bir tablosuyla karıştırmayacaktır” (Brescan, 2009, s. 100). Dolayısıyla iki benzemeden her iki olguyu birbirine bağlayan bir benzerlik çıkarılamayacağı açık bir şekilde görülebilmektedir. Fakat iki şey hakkında daha çok benzer noktalar üzerinden çıkarım sağlamak analojiyi ortaya çıkarabilir, farklılıklar değil. Eğer analoji sağlamaya dönük bir ifadenin ağırlık kazanması isteniyorsa ki, böyle bir durumda farkları tartışmaya açmanın her ikisi içinde hiçbir anlamı bulunmamaktadır.

Arnheim, insanın zihinsel gelişiminde temellendirdiği “enformasyon toplama ve işleme” sistematüğını teoride ayırmakla birlikte, yine de teörının ve pratiğın iç içe geçtiğı bir deneyimleme olarak kabullenmektedir. Bu nedenle zihnin işleyişine basamak sağlamak ve sıralama oluşturmak kabullenilen sistematüğe açıklık getirmemektedir. Dolayısıyla algının yönelimi ve malzemesi olmadıkça zihinsel bir faaliyetin gerçekleşemeyeceğı gibi, belleğre bağlanmayan bir gerçeklikten söz etmek de mümkün olamayacaktır.

Görünür dünyanın algılanmasında deneyimlenmiş olan olguların söylem veya oluşumlar aracılığıyla bir anlatıya dönüşmesi, insanın yapıp ettiklerinden duygusal anlamda doyum sağlaması olarak değerlendirileceğı gibi, aynı zamanda yaşam algısının tezahürleri olarak başka bir gerçeklikte, nasıl ki o günde bir yerindeliğe sahip olduysa bu günkü bellekte bir başka uzamda temellendirilir. Yani şimdide yapılan bir değerlendirme, olguları anlam ve anlamaya dönük edimi farklı zaman ve bakışlara tutunan bağlamından kopararak bir başka bakışla yüzleşen, ışıklı bir alana çekmektedir. Burada zamanın ruhunun iç içe geçtiğı temsili göstergeler oluşturan herhangi bir şey Jale Nejdert Erzen’de ifade bulduğı şekliyle; “‘belleğın birinci derece aracıdır’. Nesne ve olguların temsil edilmesi yani tanımlanıp bir şekilde

isimlendirilmesi bellekle ilgili bir işlemdir. Sanat ise belleğin en önemli rolünü üstlenen özel bir dildir” (Erzen, 2016, s. 60). Dolayısıyla yapıt veya herhangi bir şey kim ve ne için üretilmiş, hangi algı ve düşünceler ile oluşturulmuşsa oluşturulsun, taşıdığı bellek şimdiye dair ipuçları sunmaktadır. Sanat tarihi bellekte yer alan görüntüyü şimdiye taşımakla tanıma ve anlamaya kaynak sağlamaktadır.

Görsel anlatım yapı olarak ne kadar kapalılık sunsa da, uzamı yansıtan temsili yapısı ile tam da o kadar anlaşılabilir ve kabullenilir bir gerçeklik taşımaktadır. “Örneğin antik bir Venüs heykelinin Yunanlılar’ın bakış açısında yer aldığı bağlam ile ortaçağ din insanlarının bakış açısında bulunduğu bağlam arasında fark vardı; birinciler bu heykeli bir kült konusu yaparlarken, ikincilere göre aynı heykel ilençli bir puttu” (Benjamin, 2002, s. 57). Bu nedenledir ki, Benjamin’in de işaret ettiği gibi “geleneksel bağlam” için temel oluşturan zamanın sosyo-kültürel yapısı, kendinden öncekileri ne kadar gözden geçirir ve ne kadar düzeltirse o kadar farklı şimdilerin yaşanmasına yol açabilmektedir. Şimdilerin yaşandığı o bellekte, zihin ve düşünce gelişimlerine koşut algılanan gerçeklik ise yaşamın her alanına nüfuz etmektedir. Bu bağlamda Antikçağ Yunan, Mısır ve Orta Çağ ile başlayan yirminci yüzyıla biten bir zaman aralığında; Platon, Aristoteles, Dante, Descartes, Einstein, Merleau-Ponty, Benjamin, Lacan... üzerinden zihinsel gelişim süreçlerinin yaşanılan dönemin ruhunu etkilediği kabul edilmektedir.

Rolf Tiedemann, yaşanılan dönemlerin iç dinamiklerinin zaman karşısında kendilerini konumlandırmasından ve bunların algılamasından bahseden Benjamin’in bu bakışını şu sözlerle açıklıklar: “Tarihin konusu olan ve zaman içerisinde akıp giden sürekli ilişkilerin yerini Benjamin’de birleşik-konum’lar almıştır; bu konumlar içerisinde olmuş-olan, ‘bilinebilirliğinin’ ‘şimdi’sine ulaşabileceği bir biçimde şimdiki zamanla örtüşür. ...hem idealizme, hem de pozitivist bir tarihselliğe karşı çıkan çifte bir cephe konumundan geliştirilmiştir” (Benjamin, 2002, s. 31). Bu anlamda Benjamin için; “her dönem kendinden sonrakini hayal ederken, bir yandan da kendinden öncekini gözden geçirir ve düzeltir. Basit bir şimdi yoktur: hiçbir şu ân eşzamanlı değildir, farklı zamanların bir karışımıdır” (Foster, 2017, s. 268). Tabi ki her dönem kendinden öncesini gözden geçirirken pratikte karşılığı olan her bir fiili müdahale şimdiye ilişkin tutumların göstergesi olarak toplumsal bellekte yer tutmaktadır. Şimdi daha çok tarihsel bir not düşünüm olarak belgelendirilebilir. Ancak yaşanılan zamanın bir

noktasındaki öznenin her bir davranışı “gerçekleştirmesi şimdiye varan yönelimler veya beklentiler içerir. ...Geleceği doğrudan deneyimleyemeyiz; fakat geri yönelimler, hatırlamalar ve şimdi-algısı ileriye işaret eder, tüm bilincin temel doğrultusu geleceğe doğrudur. Dolayısıyla şimdi, bilincin sürekli yayılma alanıdır ve geri yönelimler ve ileri yönelimlerle kalınlaşmıştır” (Kern, 2013, s. 143). Olayları ve olguları adlandırırken ve temellendirirken her zaman olan şey tam da bu değil midir? Görüntü bağlamında görüyü biçimlendirme ve adlandırma edimini sağlayan sanatsal anlatıları bu süreçten tümüyle bağımsız düşünmek ise anlamlı değildir.

Bu kapsamda Sayılı Seri Bileşenlerde Görüntü tez başlığı altında ele alınan konu, Steward’tan alıntılanan (2015, s. 52) “bir tahta bacağın varsa onu göstererek yürü” deyişinde vurgulandığı gibi açık bir şekilde sayı ve görüntü çerçevesinde araştırmanın sınırları çizilmiştir. Bu bağlamda betimsel bir araştırma yöntemi izlenerek, hem belirlenen başlıkların hem de tartışılan konuların belirli bir çerçevede tutulması, bir sınırlılık oluşturulması ve bireysel çalışmaların da bu zemine yerleştirilmesi istenmiştir. Bu anlamda sanat dünyası ile matematik dünyasının olguları arasında bir ilişki arama isteği doğal olarak bir analogi gerçekliğini ön plana çıkarmıştır. Dolayısıyla ikinci bölümde sanat dünyası ve matematik dünyası arasında bir analoginin nasıl kurulabileceği, sayı olgusu hakkındaki tanımlamalara, betimlemelere ve yaşam içerisindeki kabullenmelere ulaşılmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde Merleau-Ponty ve Lacan’ın bakışa yönelik beden hem gören hem de görülen noktasında görünenin anlamlandırılmasına yönelik yaklaşımlarına yer verilmiştir. Aynı zamanda hem sanat dünyasında bir temsil sorunu olarak görünür olanın hem de fotoğraf ve bilgisayar teknolojisiyle sağlanan görüntünün de anlam yitimini ya da anlam-dışına kaymasını olanaklı kılan yeniden üretim sanat yapısının konumu üzerine değerlendirmeler ve görüşler ele alınmıştır. Dördüncü bölümle de sayılı seri bileşenler başlığı altında bireysel çalışmaların sürece dayalı bir izleği oluşturulmuştur.

2. İKİ DÜNYA: SANAT ve MATEMATİK

İnsanın bakışında sanat ve matematiğin nasıl ve hangi anlamda değerlendirildiği ve benimsendiği önemlidir. Burada özellikle her iki olgudan hangisinin yaklaşımıyla gerçekliğin adlandırıldığı önem kazanabilmektedir. “Genellikle matematik, sanata tamamen farklı bir insan girişimine ait olarak kabul edilir. Matematiğin niceliksel ve kesin doğası, insanların onu ruhu zenginleştiren bir egzersizden ziyade yararlı bir teknik araç olarak düşünmesini sağlama eğilimindedir” (Jensen, 2002, s. 48). Dolayısıyla sanat ve matematiğin hakkında çoğunlukla günlük yaşam içerisinde ne kadar yer bulduğu ve kullanıldığına bağlı olarak bir değerden söz edilebilmektedir.

Jerry P. King Danto’nun Artworld (Sanat dünyası) adlı makalesine bağlı olarak iki başlık kapsamında bir analiz ortaya koymuştur. Makalenin iki başlığından birini sanat dünyası oluştururken diğer başlık matematik dünyası olarak belirlenmiştir. King’in bir analogi sağlamaya yönelik tutumu, yine matematiğin kavramları üzerinedir. Ayrıca King iki farklı dünyanın analogisini kurmaya, değerlendirmeye ve net bir açıklama getirmeye çalışırken anahtar kavramını izomorfizm³ ile yakalamıştır. Aynı zamanda King, matematik dünyası içerisinde anlam bulan izomorfizmi kendinde öne çıkaran gerekçesini; “işaretleme sistemi (notasyon) dışında izomorfik kümeler zorunlu olarak özdeşirler ve matematikçiler onların birbirinin aynı olduğunu kabul ederler” açıklamasıyla temellendirmektedir (King J. P., 1998, s. 144). Bu anlamda King, izomorfik kümeleri benzeş karşılıklar olarak adlandırmaktadır. Dolayısıyla King’in sanat dünyası ile matematik dünyası olarak belirlediği iki başlığı izomorfizm ile ortak paydaya yerleştirmesini her iki olgu için bir tekabülü yakalama edimi olarak görülebilmektedir.

King öncelikle bir sanat yapıtını geçerli kılan bir ölçüte ulaşmanın edimi içerisinde olmuştur. King bir sanat yapıtı nelerden oluşur sorusunun yanıtını Danto’nun rehberliğinde aramaya çalışmıştır. Çünkü Danto’nun makalesinde “sanatı başka şeylerden ayırt etme dışında, sanatı olanaklı kılması”nı sağlayan bir sanat teorisine

³ İzomorfizm: Eş biçimlilik. (Türkçe Sözlük TDK) İzomorf, yapı ya da yapılış özellikleri bakımından başka bir şeyle özdeş ya da benzer olan, eş biçim demektir. İzomorf yapılar görünüm açısından birbirinin tıpatıp aynı olmak zorunda değildir. <https://www.lafsozluk.com/2013/11/izomorf-nedir-izomorfik-ne-demektir.html>

vurgu yapması, King için sorulara yanıt bulması anlamına gelmektedir (King J. P., 1998, s. 137). King, Danto'nun makalesinde Andy Warhol'un Brillo Kutusunu tartışmanın merkezine almasına bağlı olarak, aslında bir yapıtı sanat yapıtı kılan şeyin sanat teorisi olduğu kadar, sanat dünyasından bağımsız görülmemesi gerektiği tespitini öne çıkarmıştır.

Ayrıca King, sanat dünyasıyla benzer özellikleri olan bir başka dünya daha vardır, diyerek matematik dünyasını işaret etmiş ve her iki olgu arasında bir analogi sağlamaya çalışmıştır. Öncelikle King, matematik dünyasının yapıtı ile sanat dünyasının yapıtı arasındaki farkı ifade ederek, bir şeyin sanat yapıtı olmasını işaret eden eleştirimen bağlamında her iki olguyu karşılaştırmaya yönelmiştir. Bu noktada Sanatın İlkeleri adlı eserinde, Croce'nin yolundan giderek, sanatın temelde bir duygu ifadesi olarak insan zihni için gerekli bir işleve ve iş birliğine dayanan bir etkinlik olduğunu savunan Collingwood'un yaratı anlamında önemli parametre olarak öne çıkardığı düşgücünün sanatta olduğu gibi matematikte de karşılığının bulunması, bir analoginin kurulabilmesi noktasında King'in düşüncesini güçlendirmiştir. Ancak sanat yapıtının yaratımında düşgücünün arka planda oluşturduğu güçlü etki duyumsanabilirken, matematiğin formüllerinde veya çözümlerinde doğrudan yakalanamayabilmektedir. Bu zorluğa karşın King'e göre: "Yine de matematik dünyası yapıtları bu türden nesnelerdir ve Collingwood'un estetiği içine yerli yerinde oturtulabileceklerini görmek rahatlatıcıdır" (King J. P., 1998, s. 149).

Yapılması gerekli olan şey açıkça belli gibi görünüyor. Matematik dünyası ve sanat dünyası arasında bir benzerlik sorunu yoktur. Matematikçiler de matematik yaratırken sanatçılar gibi davranır ve düşünürler. Ancak, günümüzde matematik dünyası ile sanat dünyası birbirinden ayrılmıştır. Onlar artık ayrı dünyalardır. Aralarında izomorfizm olduğu halde bu iki dünya kesişmez. Yapmamız gereken şey, matematik dünyasını, bir yolunu bulup, sanat dünyası içine yerleştirmektir. Bu da, ne yazık ki, kâğıt üstünde gerçekleştirilemez (King J. P., 1998, s. 153).

Matematik dünyasının ana hatları matematikçiler tarafından gerçek matematikçi olan ve olmayanlar çerçevesinde çizilebilmektedir. Her bir matematikçinin bakışına bağlı olarak bir matematik adlandırmasının yapılabileceği de her zaman matematikçiler tarafından vurgulanmaktadır. Ancak çoğu matematikçi bir şekilde matematiği anlatmak ve tanımlamaktan kaçınabilmektedir. Her ne kadar bu düşüncede olan matematikçiler böylesi açıklamalardan kendilerini uzak tutsalar da matematik

dünyasının ve matematiğin sıkıcı olmakla birlikte pratikte yarar sağlayan yönlerini anlatmak ve açıklamakta kendilerini sorumlu ve zorunlu hissetmiş matematikçiler bir şekilde bulunabilmiştir. Bu anlayışı benimsemeyen matematikçiler ise matematiği tanımlamalarının yanında, sanat ve bilim arasındaki mesafenin daraltılması yönünde getirilen açıklamalardan kaçınmadığı da görülebilmektedir. Aslında matematik, sanat, bilim vb. hakkında birbirleri arasında bir analojinin, bir ilişkinin veya bir temasın bulunup bulunmadığını görme isteği bir nitelik sorununu açığa çıkarma çabası olarak görülebilmektedir. Dolayısıyla bu gibi istek ve bakışlarda her zaman öznel bir yaklaşımın ve değerlendirmenin titreşimleri hissedilebilmektedir.

Her iki olgu içinde özelliğin vücut bulduğu yapı, uğraş verilen alana haiz tırnak içerisine alınmış bir sanatçı ve bir matematikçi kimliği bağlamında değerlendirilmektedir. Dolayısıyla her iki olgunun saptamaları bir farkındalığın açıklanmasını gerekli kılmaktadır. Bunlardan birinin diğerine göre daha az ya da çok bireysel olduğunu söylemek ve bireysel tutumları açığa çıkardığını gözlemlemek anlamlı bir sonuca ulaştırmayabilir. Böyle düşünmek her bir disiplinin kendi içerisinde anlamlı kıldığı noktalar bağlamında tartışmayı sağlayacaktır. Ayrıca tırnak içerisine alınan genel başlık, sanat ve matematik, uygulayıcılarının temas halinde öne çıkardığı bağlantıları takip etmek birleşimi kolaylaştıracaktır. Bu doğrultuda sanat dünyasına ait belirli isimler veya figürler üzerinden hareketle sağlanacak analiz söylemi de oldukça güçlendirecektir. Fakat uygulayıcılar nezdinde dile getirilen görüşlerin benimsenmesi ve görüşler çerçevesinde mutabık kalınmasından söz edilememektedir. Çünkü sanat dünyasındaki uygulayıcılar tarafından böylesi bir düşüncenin yaygın bir kanı oluşturduğunu söylemek mümkün değildir. Sanatçılar için bir zorunluk oluşturmamaktadır. Sonuçta sanat dünyasında bireysel yaklaşımları ile öne çıkan isimlerin düşünce, oluşum ya da akım adlandırmaları içerisindeki varlıkları bu ayrışma ve birleşme noktalarında bir bakış ortaya koymaları ile anlam kazanabilmektedir.

İlk olarak algılama ve düşünce boyutuyla ele alındığında her iki olgu için farklı bilişsel bir süreçten bahsedilebilmektedir. Sanat ve matematik öncelikle bilişsel olarak değerlendirildiğinde insan gelişimine bağlı olarak alt düzeyde zihinsel ve psikolojik gelişim basamaklarının etkisini her bir olgunun uygulayıcılarının tavırlarında gözlemleyebilmek mümkündür. Bu düzeyde her iki dünyaya anlam veren uygulayıcıların bireysel tutumlarına koşut olan sonucun üst düzeyde yaratma edimine

karşılık gelebileceği kuvvetle muhtemeldir. Bu nedenle hangi olgunun, hangi bilgi basamaklarıyla daha çok ilişkili olabileceğini araştırmak ve tartışmaya kalkışmak bir şeyi açığa çıkarmayabilir. Ayrıca mesele bu olguların bakışı ve uygulamaları kapsamında bilgi kanalları arasında yoğunluğun artış veya azalış gösterdiği, hangi tarafta daha çok veya az hissedildiğini de vurgulamanın anlamı da bulunmamaktadır. Bu yoğunluğun ölçüsü şudur denilemese de alt düzeyde dengeli bir dağılımdan söz etmek mümkündür.

Sanatın sezgiselliğe dayalı öznel gerçekliğiyle matematiğin rasyonaliteye dayalı nesnel gerçekliği bir dilde eksi-artı kutuplu bir düzlemin iki ucu olarak adlandırılabilir. Dolayısıyla sanat ve matematiğe ilişkin genel bakış açısına göre biri daha çok, ruhsal gelişim, duygu tarafında yer alırken diğeri, zihinsel gelişim, mantıkla ilişkilendirilmektedir. Fakat insana ait bir bilişsel süreçten bahsedildiğinde bunun ilişkilere yönelik saptamaların oluşturduğu bütüncül bir yapı olduğu görülebilmektedir. Feinberg öncelikle bu, genel ifadeyi duygusal olan ve anlıksal olan üzerinden karşılaştırmış ve şöyle ifade etmiştir: “...Sanatı saf duygusal bir kavrayışa indirgemek, türdeş estetiksel algılamadaki anlıksal etmenlerin rolünü görmezlikten gelmektir” (Feinberg, 1991, s. 12). Bu bağlamda sanatsal üretim salt “duygusal olan”a bağlantılanmadığı gibi, “anlıksal olan”dan da ayrı olduğunu söylemek olanaklı değildir. Ancak Feinberg, “geriye bağlanmalar”, bilgi sürecinde, genellikle de sonuç çıkarmalarda,” bilgi sürecinin, ayrı düşünülemez bu iki asal ögesini birbirinden ayırmaktadır. Ayrıca “duygusal olan” ve “anlıksal olan” üzerinden başka bir kavram karşılıklığını “mantıksal olan” ve “sezgisel olan” ifadeleriyle biri diğerine denk gelecek şekilde eşitlemektedir. Öznenin bilgiye ulaşımında bu türden karşılıkların belirlenmesi olgusal bir düşünme yaklaşımına yol açabilmektedir. Dolayısıyla bilgiye ulaşma ve sonuç çıkarmalar gibi bir takipte bu karşılıklar olaylar üzerindeki bakışı daha da netleştirmektedir.

Bir anlamda sanatçı için nesnel dünya esin kaynağını oluşturmaktadır. Sanatçı tarafından nesne ya da nesneye ait çevrenin barındırdığı kodların çözümü, medyumlar aracılığıyla biçimlendirilen bir düşünce izleğiyle gerçekleştirilmektedir. Böylesi bir süreçte sanatçının görüşünün duygusal tepkilerin etkisinden bağımsız gerçekleştiğini düşünmek ne kadar olanaklıdır? Genel olarak sanatçının bir şeye bakışını yöneltmesi ve bu doğrultuda bir tutum göstermesi duygusal bir etkileşimle gerçekleştiği kabul

edilmektedir. Bu etkileşim, sanatçının suda kendi yansımasına duyabileceği hayranlığa benzer bir esrlikle kendini çevreleyen ortama bağlanmasının yaşatabileceği kendinden kopma hali değildir. Burada duygusal etkileşimle kastedilen; sanatçı tarafından algılanan ortamın ve/veya yönelinen nesnenin sezgisel bilgiye dayanan tercihli bir seçim olması ya da kabulü anlamındadır. Özellikle sanatçının görüşü bu türden bir farkındalığın ve bir seçiciliğin gerçekleştiği bir ilişki ağı içersisinde kurgulanabilmektedir. Dolayısıyla sanatçının duygusunun etkileşim kurduğu nesne ya da nesne gruplarının anlam yitimine uğraması, özgül bir duygu aracılığıyla, diğer bir yapıda anlam bulmasıyla sonuçlanabilmektedir. Bu noktada artık, sezgisel bilginin bir biçime dönüşebilmekte ve yapıt olarak bir karşılık bulabilmektedir.

Tunalı, Croce'nin teorik etkinlik ve pratik etkinlik olarak iki başlıkta topladığı, tini etkinliklerden bilmeye yönelik bir başlık olan teorik etkinliği, “sezgisel olan” ve “mantıksal olan” kapsamında açıklamaktadır. Tunalı'ya göre Croce sezgisel olanı sanatla, mantıksal olanı felsefeyle ilişkilendirir. “Her ne kadar bunlar arasındaki ilgiler inkâr edilmese de B. Croce onların kesin olarak birbirinden ayırdedilmesi, her iki alanın hayrınadır” demektedir (Tunalı, 1983, s. 14). Bu anlamda Croce'nin her iki bilgi kaynağının ayrı ayrı değerlendirilmesi görüşünün karşısında, Tunalı bunları bir kap içersisine yerleştirmekte birlikte değerlendirmekte de sakınca görmemektedir. Benzer tavır, bilgiyi rasyonel aklın yargısına bağlayan Kant'ta da görülebilmektedir. Kant “bilgi, duyumsallık yasalarına tabi olduğu ölçüde duyusaldır; aklın yasalarına tabi olduğu ölçüde zihinsel veya rasyoneldir” görüşündedir (Fuchs & Chandler, 2021, s. 14). Kant'ın felsefesi üzerine Hançerlioğlu bir saptama yaparak Doğru'yu us kurar, İyi'yi us buyurur, güzel'i us yargılar” demektedir (Hançerlioğlu, 1987, s. 289).

Croce'nin savunduğu her iki bilgi kaynağının ayrı ayrı değerlendirilmesi yönündeki görüşü Kantçı bir yaklaşıma, Kant'ın estetik anlayışına bağlanabilmektedir. İster istemez Tunalı da Kant'ın estetiğine bağlı bir Croce estetik anlayışı, çerçevesinde dolaşmaktadır. Dolayısıyla Tunalı, Croce'nin savunduğu sezgi bilgisini sanatçı tarafından yapıtın üretim aşamasında, bakışa içkin değerlendirmenin ışığında, görünür dünyada gerçekleşen algının oluşmasına bağlı olarak bir objektifleşme sürecinden bahsetmektedir. Her ne kadar bakışın tercihli yöneliminde yaşanan süreç anlık gelişen ilk temas ile uyumlu olmasa da ilk karşılaşma ve oluşan düşünce sinyallerine bağlılık

gösterebilmektedir. İşte bu nokta da, öznenin yoğun yaşandığı bir alan oluşur ki, bu da sezgi ve objektifleşmenin ilk sinyallerini yakalayan öznenin yargısında nitelikli bir özelliğe kavuşabilmektedir. Dolayısıyla, “sanat eylemi veya estetik eylem dediğimiz eylem bir sezgi eylemidir, bir ifade eylemidir” (Tunalı, 1983, s. 13). Yani sanat eylemi sanatçının karşılaşmalarında öncelikle duyumla kurduğu ilk temasta beliren bir duygu durumu olmakla birlikte bütün bilgi sinyallerinin kaynağına ulaşma noktasında da sezgisellik taşımaktadır. Diğer bir ifade ile sanatçı tarafından görünür dünyada yakalanan imgenin “iç ifade”ye tabi kılınmasını içermektedir.

Gerçekte öznenin deneyimlemelerinde beliren bilişsel sürecin ilk ipuçları duyumlar aracılığıyla karşılaşmalarda tasavvur edilmektedir. Algı bu zincirin ilk halkasını oluşturmakla birlikte bir yönelime bağlı seçiciliğin uyarılarına da bağlanmaktadır. Dolayısıyla herhangi bir sanat anlatısı pratikte duygusal olan ile anlaksal olanın ayrışık olmadığı ve hatta deneyimden uzak kalamayacak kadar kompleks ve bütüncül bir algıyla biçime dönüştürülebilmektedir. Bu anlamda Merleau-Ponty algıda öznenin vurgu yaparak deneyimin gözden kaçırılmayacak etkisine odaklanmaktadır. Algılanan dünyada kişiye özgü beliren öznenin karşısında bir başka öznenin tavrı alması kaçınılmaz olarak değerlendirilmektedir. Açık bir ifadeyle herkesçe bilinen “renkler ve zevkler tartışılmaz” ifadesinde anlam bulan bana göre veya sana göre olanla açıklanabilmektedir. Her ne kadar bu ifade tartışılmazmış gibi görülse de deneyime bağlı bir subjektif yargıdan söz edildiğinden bu yaklaşım bertaraf olmaktadır. Bu görüş özneye ait deneyim veya öznenin içeren bir gerçekliğin genel bir kabulü olmamakla birlikte bir tez veya bir iddiayı dile getirebilecek mutabakatı da sağlamamaktadır. Bu nedenle “algısal deneyim belirsiz olduğu için çelişkiler taşır, onu düşünceye tabi tutmak gerekir” (Merleau-Ponty, 2017, s. 57). Dolayısıyla Merleau-Ponty özne tarafından “bana göre” tavrının öne çıkarılarak kendi deneyimi ile başkalarının deneyimi arasında bir bağdaştırma sağlama gereksinimi duymasının altında yatan gerçeklikte paradoksal bir çıkarıma işaret etmektedir. Bu paradoksun kaynağı subjektif ve objektif yargılarda bulunmaktadır. Subjektif yargılar açısından “algılarımı basit duyumlar olarak değerlendirdiğim sürece kişiseldirler, yalnızca benimdirler. Eğer onları zekâ edimleri olarak ele alırsam, eğer algı zihninin bir teftişi ve algılanan nesne de bir fikir ise, objektif yargı bağlamında o zaman siz ve ben aynı dünyadan söz ediyoruz demektir...” (Merleau-Ponty, 2017, s. 54).

Sonuçta öznenin kabullenişleri “iç ifade” olarak adlandırılırken öznelliğe vurgu yapılarak algılanan ve tanımlanan “iç dünya ile gerçeklik, duyu sisteminde buluş”turulabilmektedir (Solso, Maclin, & Maclin, 2013, s. 85). Bu anlamda Descartes’ta bilgi bir a priori olma durumuyla açıklanmakta, akıl ve duyum arasında bir ayrıma gidilmektedir. Descartes’ın usçuluğu ruhsal olana ait bir bilginin açığa çıkarılması olarak değerlendirildiğinde, öznenin çevreyle temasında yakaladığı titreşimler algılamının daha öncesinde ruhsal olanda karşılık bulabilmektedir. Aynı zamanda “sezgisel olan” da ruhsal dünyada karşılık bulan bir bilginin yansımasının sonucu olarak kabullenilmektedir. Bu nedenle akıl ile duyum arasındaki halka kırılmıştır. Zaten böyle bir düşünce içindeki usçuluk da Platon’un idealizmine yaklaşmasıyla eleştirilmiştir. Dolayısıyla Descartes’a göre sezgi, “özgül bir duygudur; uslamamalarımızda bize kılavuzluk eden, yanıldığımızı ya da doğru bir sonuca vardığımızı bize bildiren bir duygudur” (Hançerlioğlu, 1993, s. 73).

Düşünce sistematığı bir şekilde geriye dönük işaretlerde veya dönemin zaman ve uzamsal yapısında yaşananlarla oluşturulmuştur. Düşünce insanları kendilerini bu koşullar içerisinde var edebilmişlerdir. Düşünce dünyası içinde yer bulan öncü insanların temellendirdiği bilginin anlamı ve düzeyi, onları kabullenmeyle birlikte zamanın döngüsü içerisinde tekrar tekrar ortaya çıkartabilmekte ya da zamana hapsedebilmektedir. Düşünce insanları tarafından sanata ait olarak görülen “sezgisel olan” ile bilimde, matematikte ve felsefede anlam bulan “mantıksal olan” bilgi hakkındaki ayırımın ya da bileşimin değerlendirilmesinde zamansal mesafe görülebilmektedir. Ancak modern çağın başlatıcısı olarak değerlendirilen Descartes’tan Kant’a, Hegel’den... bu yana bilgi edinmede bir şekilde titreşimi sağlayan düşünce evreninde akış kesintisiz olarak sürdürülmektedir. Bu anlamda herhangi birinin kendi yargılarını oluşturmada, zamanın derinliklerinde yer alan o/onlardan bağımsız hareket etmesi mümkün görülmemektedir. Ayrıca bilimsel, felsefi ve sanatsal bilginin gelişmişlik düzeyinden de bağımsız kalınamamaktadır.

2.1. Sanat: İyi de Neyi Kanıtlar?

Gerçekliği veya hakikati adlandırmaya aracılık eden disiplinler keşif ve müdahaleler sonucunda beliren yöntem, uygulama ve yaklaşımlarında kendi sistematiklerinin

işaretlerini taşırlar. Bunların birbirinden ayrı olma ya da temas noktaları bu işaretlerin filizlenmesi ile gerçekleşebilmektedir. Bilgi, tüp içerisine dâhil edilen şeyin ya da şeylerin ölçeği oranında elde edilirken aynı zamanda bu şeylerin bir ağ içerisinde akıştaki karşılaşmalarının yaydığı anlam yükleri ve titreşimlerini yakalamakla gerçekleşebilmektedir. Dolayısıyla her bir disiplin içerisinde sağlanabilecek bu akışkanlık bizi uygulamada başka gerçekliklerle yüzleştirebilecektir. Doğal olarak ulaşılan nokta gözün ve temas alanımızın sınırlıkları ile anlam bulabilmektedir.

Bilim kendisini beden imgesinden sözüm ona uzaklaştırdığı ölçüde sublimasyondur, ancak bilimin Şey ile ilişkisi, sanatınkinden oldukça farklıdır. Bilim bu ilişkiyi hatırlamaz onun hakkında hiçbir şey bilmek istemez. Belki de Şey'in, bilindiği gibi bilim aracılığıyla en korkunç, en felaketimsi biçimlere dönüşmesinin nedeni budur: nükleer bomba, biyolojik silah, genetik mühendisliğin kimi sonuçları vb. (Leader, 2004, s. 103).

Žižek, Leader'den alıntılanan bu satırlara bağlı olarak bilimin “yüceltici soyutlama” içerisinde matematiğin soyut diline bağlı formüleştirmelerin eşitliğinde, sanatın ise “yaşanmış gerçekliğin” içerisinde varlık kazandığını ifade etmektedir. Ayrıca her iki olgunun adlandırma ve uygulamalarının gerçekliğe ulaşımı farklılık gösterebilmektedir. Bu farklılıkta sanata ilişkin Žižek şöyle der; yaşanmıştan “bir parça, bir nesne koparır ve onu ‘Şey düzeyine’ yükseltir. Bu prosedürün sıfır noktası olarak, Duchamp’ın hazır-yapıt sanatını hatırlayalım: Sanat, pisuarı bir sanat nesnesi olarak göstererek, kendi maddeselliğinin ‘yerine geçerek’ Şey’in biçimi olarak var olur” (Žižek, 2014, s. 11). Bu farklılığı Žižek görünürden yola çıkarak büyük S ile yazılan sanatın biricik şeyliğinden sanatı tanımsız bırakma girişimi olan pisuarın “Şey” olma halini korumasıyla örneklemektedir. Bu değerlendirme sanatın bir bakışı gerçekleştirme edimi olmaktan uzak olmadığını açıklamasını yapmak anlamında ilginç gelebilmektedir. Diğer taraftan pisuar sanat yapıtının ölçütünü ortaya koyan “güzel” adlandırmasından da uzak kalmaktadır. Böyle olunca biçimin kurduğu bu estetik ilişki de bozulunca Leader’in bilim için söylediği noktaya mı ulaşılır? Bombanın fiziksel yıkıma uğratan gücü sanat ortamında bir bomba etkisi diğer anlamda bir infiale neden olmuştur. Nasıl ki sanatın nesnesi kendi gerçekliğinden koparılarak anlam yarılması oluşturuyorsa pisuarın kendi de hazır-yapıt olmasıyla modernist biçim anlayışını metamorfoza uğratabilmiştir. Ayrıca Žižek; “insanların bir nesneye, sanat eseri muamelesi göstermesinin nedeni, onun kendinde bir sanat eseri olması değildir; insanlar ona sanat eseriymiş gibi muamele gösterdiği için, o bir sanat

eseridir” diyerek sanat yapıtı hakkında kesin bir yargının ortaya konması izleyicinin kendisi ile ilişkilendirmek, salt sezgisel olanın sanatçı tarafından değil izleyici tarafından da gerçekleştiriliyor olmasına kapıyı aralamaktadır (Žižek, 2014, s. 108). Doğaldır ki burada sanatın deneyimlenmesi önemsenmektedir.

Norbert Lynton izleyicinin modern sanat yapıtları ya da herhangi bir yapıtla karşılaştığında, akla gelen: Bu resimler ne anlatıyor sorusunun her zaman sürekliliğini koruduğuna dem vurmaktadır. Aynı kapsamda akla takılan “ne yapmaya çalışıyor?” ile sanatçı bağlamında Kandinsky’nin sanatına yönelik getirilen ve aynı zamanda genel bir kategoride yanıtlamaya gereksinim duyulan bir başka soruyu akla getirebilmektedir. Her iki soru da bir yapıtla karşılaşan her bir izleyiciyi merakta bırakan ve yanıtı aranan sorulardır. Bu bağlamda Brecht görsel olanda ortaya çıkan soruların benzerini Goethe’nin İphigenie’si üzerinden örneklemektedir. Şiirle karşılaşan bir matematikçi için “iyi de neyi kanıtlar bu? gibi yanıt bekleyen bir soru bir şiirde aranan beklentiyi artırabilmektedir. Dolayısıyla bu gibi soruyu soran bir matematikçiye karşı Brecht bir şiirin şiir olma halini açıklamaya çalışmaktadır.

Bir şiirin ruh durumunu birine, dahası sana aktarabiliyor olması, onun hiçbir şeyi kanıtlamasına yetmez (yani sana onu okuman gerektiğini daha kanıtlayamam). Görünene bakılırsa, bir şey kanıtlamak konusunda şiirlerin işi daha güçtür. Tatalım ki, şu bizim matematikçi, Pisagor teoremini kanıtlayan bir şiirle karşılaştırılmış olsun; bu, şiirin bir şey kanıtladığını mı söyleyecekti? Belki de söylerdi; ama biz de belki de karşı çıkardık ona, İphigenie’nin hiçbir şey kanıtlamadığını söylediğinde nasıl karşı çıktıysak öyle. Şiir, şiir olarak boş olsaydı, şiirin bir yüzü, bir gerekçesi olmasaydı, ona karşı çıkardık. Matematikçi bu nedenlerle bir ruh durumuna girmiş de olsaydı, ona belki yine de karşı çıkardık (Brecht, 1994, s. 62).

Brecht, İphigenie’nin hiçbir şey kanıtlamadığı görüşüne karşı sanatın ölçütleri bağlamında yanıtlamanın yapıtı daha kabullenilir kılacağı görüşüne sahiptir. Böylece ilk akla gelen güzellik üzerinden açıklama getirmek olacaktır. Fakat bu çabanın da belirsizliklere sürüklenmesi kaçınılmazdır. Çünkü güzellik daha çok sezgisel olmakla birlikte öznel olana vurgu yapmaktadır. Yine de güzelliğin ölçütü bir oran, bir uyum, bir standart bakışa yönelik kurallara bağlı olarak formüle edilmesi yapıtı belirsizlikten kurtarabilmektedir. Bu da işlevbilimsel açıdan karşılaşmalarda “tat bulmak” gibi bir deneyim ve öğrenme koşuluyla geliştirilebilmektedir. “Resim ve heykel de her şeyden önce insanlarca yaratılan görsel ifadelerdir. Hepsi eşit ölçüde anlamlı olmasalar bile,

anlamalı olanı kavramayı, salt dinleyerek ve ön yargılı olmamaya çalışarak öğrenebiliriz” (Lynton, 2004, s. 307). Dolayısıyla, “matematikçiye İphigenie’nin neyi kanıtladığı söylenebilir; herhangi bir yapıtın neyi kanıtladığı söylenemiyorsa bu önemli bir yapıt değildir. Hiçbir anlamı olmadığı için önemli bir yapıt değildir (Brecht, 1994, s. 61).

Sanatın yaşanmışlığın her veçhesine dokunabilen özelliği acaba sanatın dalları arasında, matematikte olduğu gibi, bir formül geliştirilmesiyle yapıta ilişkin anlam verebilmenin kolaylığı sağlanabilir mi? Öyle olacak bir şey olsa idi; Malevich’in Siyah karesi Leonardo’nun Mona Lisa’sı Duchamp’ın Pisuarı arasında bir ayırmadan bahsetmeye gerek kalır mıydı? Sanatın içinden ya da dışından bir bakışta akla gelmesi yüksek orana sahip ve yine yanıtı merak edilen ya da aranan bu gibi soruları çoğaltmak mümkündür. Ne yazık ki matematiğin problemlerinin çözümüne yönelik oluşturduğu aksiyom ve teoriler gibi sanat yapıtına anlam verebilmeye kolaylaştırabilecek, bir hap olabilecek bir formül sağlamak veya geliştirmek mümkün görülmemektedir. Fakat yapıta bakışa ve yorum getirmeye yönelik kılavuz olabilecek ipuçları verilebilmektedir. Brecht’in yaptığı da bundan öte bir şey değildir. Julian Barnes ise Brecht’in “tat bulmak” gibi deneyimlemeye karşılık gelebilecek ipuçları noktasında işlevbilimsel bir yaklaşım belirlemektedir. Barnes yapıtla karşılaştığında: “Yapılacak testler basit: gözümüze ilginç geliyor mu, beynimizi heyecanlandırıyor mu, zihni düşüncelere sevk ediyor mu ve kalbimizde bir titretişim uyandırıyor mu; dahası, işin içinde belirgin bir hüner düzeyi var mı?” gibi soruları kendi kendimize dillendirmekten bahsetmiştir (Barnes, 2018, s. 233). Bu kapsamda Barnes akla gelebilen sorulara yanıt bulunabildiği sürece sanatsal bir duyusun gerçekleşebileceğini aynı zamanda anlam yüklemelerin sağlanabileceği düşüncesini taşımaktadır.

Bir durumu eyleme dönüştüren sanatçıya yöneltilen bir soru olarak görüldüğünde sorular bir ayrımı belirginleştirmektedir. Bir tarafta sanatçının herhangi bir durum karşısında deneyimlediği, ilişkiler alanının yansıması olan yapıtın kendisi, diğer tarafta ise alımlayıcının ilgisi doğrultusunda yapıtın bir sanat yapıtı olma gerçekliği bulunmaktadır. Bu anlamda her şeyden önce sanatçının bakışıyla ortamla kurulan temas, gözün açık olan aralığında taramayla gerçekleşirken yapıtın yüzeyi üzerinde gözün kısıklığı elin hareketi ile ilişkilenen elin tahmini, jestlerine bağlanabilmektedir. Dolayısıyla sanatçı ve yapıt arasında gerçekleşen deneyimleme süreci sanata ilgi

duyan alımlayıcı için değer ve yargı meseli haline ulaşmaktadır. Bu sorulara bulunan yanıt öncelikle sanat yapıtından alınan hazzı ve beğeniyi açığa çıkarabilmektedir. Fakat her iki tarafta sonuçta istekleri doğrultusunda yüzleştikleri sorulara yanıtlar aramaktadır.

Her bir yapıtın belirli bir konu, anlatım ve normlar bağlamında ortak özelliklere bağlanmasıyla aynılaştan sorulardaki çeşitlilikte azalabilmektedir. Daha çok her bir sanatçının görüşünü biçimlendirmeye aracılık eden belirli normlar çerçevesinde sorularda aynılaştırma sağlansa da özelliğin ortaya çıkardığı farklılık noktasında bir ayrıma ulaşılabilir. Zaten modern sanatı da sanatçının varlığından ve özelliğinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Bir o kadar da sanat yapıtının oluşumunu sanatçının tepkiselliğinden ayırmak modern sanatı anlamsızlaştırabilecektir. Sanatçının kendinde beliren bu tepkisellik duygusal olana yakın olmakla beraber zihinsel olandan uzak değerlendirilememektedir. Deha bu farkındalığın anahtar görevini yerine getirmektedir. Dehanın pırıltısını açığa çıkaran ise her şeyden önce yaratma edimidir. Bu anlamda Klee için: “Sanat eseri her şeyden çok, bir yaratma sürecidir; hiçbir zaman salt bir ürün değildir” olarak yaratı yapıtla özdeşleştirilirken Picasso’nun “her yaratma edimi, ilk önce yıhma edimi” açıklamasıyla ise yaratının yapıtla görünür kılınması anlamında biçimsel olduğu kadar avangard söylemi öne çıkaran tutum dillendirilmektedir (May, 2003, s. 78, Lynton, 2004, s. 363).

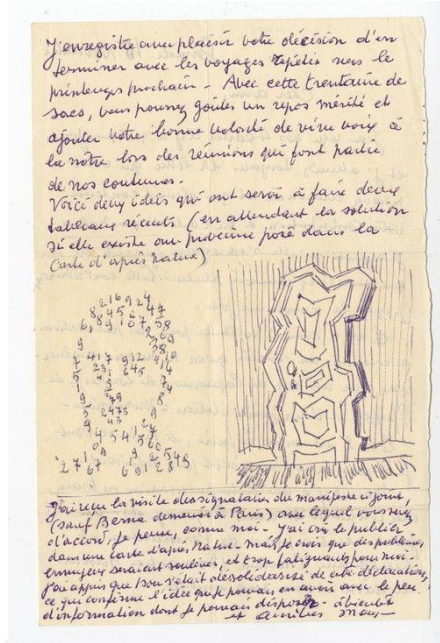
Sanatçının, matematikçi ya da sıradan bir alımlayıcının yapıtla karşılaştığında sanatçıya yönelik açığa çıkan, “Bu resimler ne anlatıyor?”, “Ne yapmaya çalışıyor?”, bu gibi sorulara yanıt vermekte zorlandığı görülmektedir. Açıklamanın bir noktada toparlanıp sorunun yanıtlanması sanatçı için muğlak bir durum oluşturmaktadır. Yapıttan daha çok soruya anlam verebilmenin güçlüğü içindeki sanatçıya; neyi yapmaya çalıştığını açıklamak, neyi anlattığını açıklamaktan daha kolay gelebilmektedir. Bu nedenle hangi taraftan bakılırsa bakılsın, soru/sorular yanıtlanması için her zaman sanatçıyı işaret etmektedir.

Rene Magritte bu anlamda açıklamalarıyla örnek oluşturmakta ve şöyle bir ifadede bulunmaktadır: “Resmim hiçbir şeyi gizlemeyen görünür görüntüler... gizemi çağırıyorlar ve gerçekten de biri resimlerimden birini gördüğünde, bu basit soruyu

soruyor ‘bu ne anlama geliyor?’ Hiçbir anlamı yok, çünkü gizem de bir şey ifade etmiyor⁴”. Böyle bir ifadenin karşısında dönüp tekrar tekrar Magritte’in resimlerine bakma gereksinimi duyulabilir. Çünkü resimlerinde hem metin ve hem de görsel işaretleri bir arada kullanmaya öncelik veren bir sanatçının, yapıtları için “hiçbir anlamı yok” gibi bir ifade kullanması akıl karışıklığına neden olabilmektedir. Bu anlamda Magritte’in “Rakamlardan Oluşan Portresi” de kendi başına görülünce yanıtlanmayı beklenen bir yapıt olarak bir örnek oluşturmaktadır (Resim 2.1.). Yalnızca portre olarak görüldüğünde Magritte’in birine aitlik taşıyacak bir portrenin yapımında neden rakamlara ihtiyaç duyduğu sorusu akla gelebilmektedir. Bu soruya yanıt Magritte’in yakın arkadaşı Marcel Mariën’e yazdığı mektupta⁵ bulunmuştur. Magritte’in yazdığı mektupta, Isidore Isou ile yollarını ayıran Lettrist International’ın (Guy Debord, Gil Wolman, Jean-Louis Brau ve Serge Brena) gelecekteki kurucuları ile yapılan toplantıya ait not ve rakamlardan oluşan portre ile The Living Model resminin eskizi bulunmaktadır. Portre rakamlarla çizilen bir eskiz olmaktan öte bir kişiye aitlik de taşımamaktadır. Magritte, Mariën’e eskizler hakkında: “İşte son zamanlarda iki resim yapmak için kullanılan iki fikir” olarak açıklamada bulunmuştur. Mektupta portrenin çiziminde neden rakamları kullandığı ya da kapıyı neden deforme ettiği ile ilgili bilgi bulunmamaktadır. Aynı zamanda Magritte’in mektubun dışında portreyi herhangi bir resminde de kullanmadığı görülmüştür. “Gözün normalden tamamen farklı düşünmesi gereken resimler üretmeyi” hedefleyen Magritte’in resimlerinde nesnelerin görsel ve dilsel karşılığının oluşturduğu etki düşünüldüğünde; bunlar nedir benzeri bir soruyu sorma gereksinimi de duyulmamaktadır.

⁴ René Magritte Paintings, Bio, Ideas | TheArtStory Erişim tarihi: 28.02.2021.

⁵ <https://www.museedeslettres.fr/public/exposition/de-lettres-et-des-peintres-magritte/> Erişim tarihi: 28.02.2021.



Resim 2.1. René Magritte, Marcel Mariën'e yazılan mektup, 15 Kasım 1952

Matematik ve sayılar gündelik yaşam içerisinde o denli sinmiştir ki, hem metin ve hem de görsel işaretleri bir arada kullanmaya öncelik veren Magritte bunları yapıtlarında sıklıkla kullanmayı tercih etmiştir. Rakamlar veya sayısal ifade biçimi, bir oran, bir denklik veya sayısal çokluğa eşitlik sağlayan bir role büründürülmez, onlar gizemle ilişkilidir, başka bir açıklama ya da gerekçesi yoktur. Rakamlar anlaşılabilirdiği kadarıyla kullanılmıştır. Ancak “Rakamlardan Oluşan Portre” eskizinin güçlü etkisi, yazılan yazıya bir açılım sunarken, şiirsel anlatıma da ilham kaynağı oluşturmuştur. Eskizden çıkarılabilecek her tür anlamdan azade olarak şiir, bir basamak ötede, başka bir dilde başka anlamalara yol açabilmektedir. Örneğin, İlhan Berk'te bu eskiz şu şekilde şiirsel bir anlatıma dönüşmüştür.

Hiçbir şey biçimden kurtulamamıştır. Biçim çünkü her şeydir. Sayılar biçimleriyle vardır. Adlarını da biçimlerine borçludurlar. Öyle vardır. Var olmak az şey midir? Daha ne istenir? Sayıları biçimleriyle görenlerin başında ressam gelir. En başta da Magritte. Magritte sayılarla oynamayı sever. Durup dururken eşemeli matematikle ilgilenmiştir. Herkesin bir yoğurt yiyişi vardır (kendine göre) (Berk, 1998, s. 73).

Rakamların Magritte'in çizimine, “Rakamlardan Oluşan Portre”nin İlhan Berk'in şiirine ilham olması gibi bir okul numarası da başka şairin Fazıl Hüsni Dağlarca'nın şiirine ilham olmuştur. Dağlarca için ilkokula başlaması ve okul numarası olan

“86”nın hayatında önemli bir anlamı vardır. İlk kez okulu deneyimlemesinin yanı sıra okul numarası olan “86” sayısı onun için okula başlangıç ve sınıfa aitliğin göstergesi olmuş, “86” yıllar sonra Dağlarca’nın “Anımsamalar-86” olarak bilinen şiirine kaynaklık etmiştir. “Öğretmen bütün öğrencilere numarasını öğretir, Dağlarca da 86’yı ezberler, eve gelince ‘bir güle benzeyen iki rakamı’ bir defterden kesip dolabına yapıştırır” (Aygün, 2002, s. 59). Artık bir sayıyı oluşturan rakamlar tesadüfen yan yana gelmiş ve sıradan rakamlar değildir. “‘86’ çocuğun gözünde iki basamaklı bir sayı değil, ‘güle benzeyen bir biçimdir’” (Aygün, 2002, s. 59). Dağlarca şiirinde yeni okullu olmanın yanında “86”yı kendisine ait kılabilmenin, sayıyla özdeşleşmek adına, mücadelesini anlatır. Şiirin son dördlüğünde: “Ki hâlâ yaşarım bir ayrılıkta o hayreti / Dalarım 86, 68 diye bazan. / Yer değiştirince başka / Şey olmak ne tuhaf / Ne tuhaf ölümü duymak seksen altıdan!” Bir sayı ile kendisini özdeşleştiren Dağlarca rakamların yerlerini değiştirilmiş, yerleri değişen sayılar onda anlam yitimine sürükleyen tuhaf bir boşluk oluşturmuş, bu da ölüme yaklaştıran bir his yaşatmıştır.

Rakamlar, sayılar ve numaralar, çizimler ve şiirler bağlamında sanat pratikleri arasında birbirine ilham veren bir çok örnek bulunmaktadır. Bunlardan biri olan Charles Demuth’un “Altın Rengi 5 Rakamını Gördüm” resmi ise Magritte’in anlık etkilenimden öte farklı bir bakışı ortaya koymaktadır (Resim 2.2.). Demuth bu resminde William Carlos Williams’ın “*The Great Figure*” (Büyük Rakam) adlı şiirinden esinlenmiştir. Şiir, Williams’ın gece caddede yürürken yoldan geçen itfaiyenin siren sesi ve aracı tanımlayan 5 rakamının etkisi ile yazılmıştır: “Among the rain / and lights / I saw the figure 5 / in gold / on a red / firetruck / moving / tense / unheeded / to gong clangs / siren howls / and wheels rumbling / through the dark city⁶.” Williams ve Demuth arasındaki yakın ilişkinin ilk örneğini Demuth’un “*Tuberoses*” resmi oluşturmaktadır. Bu resim Williams için “*Le pot de fleurs*” şiirinin oluşumuna katkı sunmuştur. Bundan dolayı Demuth da Williams’a bir saygı göstergesi olarak onun “*The Great Figure*” şiirinde resimlemeye aracılık sağlayan işaretleri bulmuş ve yansıtmıştır⁷. “Bu soyut resim, belli bir yaşantıyı doğrudan doğruya (hareket eden altın 5 rakamı gibi) görsel düzeye aktarmak, ya da şiirde geçen olayları (adlar ve harfler gibi) işaretler ve değinmelerle betimleyerek yansıtmaktadır (Lynton, 2004, s. 149).

⁶ <https://smarthistory.org/charles-demuth-i-saw-the-figure-5-in-gold/> Erişim tarihi: 20.05.2021.

⁷ [William Carlos Williams \(stringfixer.com\)](http://www.stringfixer.com) Erişim tarihi: 20.05.2021.



Resim 2.2. Charles Demuth, *Altın Rengi 5 Rakamını Gördüm*, 1928, karton üzeri yağlı boya, 91,4 x 75,6 cm.

Olaylar ve durumlar hakkında bir şeyleri hem niteliksel hem de niceliksel bir anlam yükleyen sayılar, tersi durumda Magritte’te olduğu gibi, hiçbir karşılığı bulunmayan bir niteliksel olana karşılık gelebilmektedir. Bu kapsamda sayılar ve rakamlar sanatsal bir ifadenin aracı olarak kullanıldığında bir şeylere sembolik veya biçimsel anlamlar yüklemeye aracılık edebilmektedir. Bu imgesel bir ışıltıyla donanabilirken sanatçının kendi yaşanmışlığında anlam bulan gerçekliğinden ve o anın izlerinin yansımalarının tezahüründen başka ne olabilir? Dolayısıyla sayılarla karşılaşmalar, sanatta olduğu gibi o anı nitelikli kılacak imgesel düşünüşe dönüşürken yaşanmışlığa karşılık gelen uzun süreli geri yönelimlerde bir ana denk gelen işaretli alanlar oluşturabilmektedir. Sayılar bu kapsamda ona ihtiyaç duyarak kullanıma dahil edenin bakışına bağlı olarak anlam ve karşılık bulabilmektedir. Connor bu durumu şu örnekle açıklar;

Matematikçi der ki; “1 asaldır, 3 asaldır, 5 asaldır, 7 asaldır, 9 asal değildir. Hipotez yanlıştır.” Fizikçi der ki; “1 asaldır, 3 asaldır, 5 asaldır, 7 asaldır, 9 asal değildir. 11 asaldır, 13 asaldır. Kabul edilebilir ölçüm hatası sınırları dahilinde, bu varsayım doğrudur.” Edebiyat eleştirmeni ise şöyle der; “1 asaldır, 3 asaldır, 5 asaldır, 7 asaldır, 9 asaldır. Doğru, tek sayıların hepsi asaldır” (Connor, 2019, s. 158).

Connor’ın vurguladığı gibi üç farklı bakış açısıyla üç farklı sayısal çıkarıma ulaşılabilir, ayrıca ona gereksinim duyan ile duymayanlar arasında da farklı sonuçlara ulaşılabilir.

Sanat dünyasında yapıta yönelik geliştirilen eleştirel üslup “bana göre” gibi yoruma açık yaklaşıma izin verebilmektedir. Ancak buradan bir yapıta ilişkin sarf edilebilecek bu söylemin de eleştirilmeyeceği anlamı çıkarılamamaktadır. Doğaldır ki sanatsal bir niteliğe haiz olan yapının taşıdığı ısıltı yapının kendisinde varolan etkiyi görünür kılan bir tinsel alan açabilmektedir. Dolayısıyla “sanat, iyi ve kötü icra edilebilen bir aktivitedir ve işin sanat kısmı bunu iyi icra etmekte yat”maktadır (Doorly, 2019, s. 11). Bu nedenle yukardaki örneklerde sayılara yapılan vurgunun nedenini sormaktan daha çok yapının kendinde sayının nasıl kullanıldığının değerlendirilmesiyle yapıta sanatsal bir nitelik kazandırabilecektir.

Matematiğin bileşeni olan sayı görünüre özdeşlik ve eşitlik sağlamakla birlikte görünür olanın arka planına işlevsellik kazandıran sistemi formüle edebilmektedir. Ayrıca sanatta sayılar yalnızca bir görüntü, bir zaman, bir sıralama ya da bir etiketlemenin aracılığıyla üstlenebilmektedir. Sanat ve matematiği, bu farklı iki disiplini birleştirmek adına Atalay; sayıları gündelik yaşamda olduğu gibi sıralama ve tek veya toplu grupta kullanmanın karşılığı olarak kullanan Leonardo ve Michelangelo örneğini vermiştir. Onların sayıları öncelemelerini gerektiren ortak özellikleri, yapacakları resimlerin boyamasını eskizleri üzerinde numaralandırarak öğrencileri arasında paylaşmak olmuştur. Ancak Atalay “sayılarla resim yapmak” a verdiği bu örneğe ilişkin; “sayıları kullanmaktan kastettiğim bu değil, sanat ve bilimin ölçülebilir yanlarını aramak. Sayılar ve matematik, bilimin olmazsa olmazlarıdır; bilimle sanatın kesiştiği noktayı bulmaya çalışmak, her ikisinin ortak ölçülebilir zeminini kaçınılmaz olarak araştırmaktır” (Atalay, 2020, s. 47). Sanat pratiklerinde sayılar veya sembollerin bu tür kullanımları, matematikle ilişkisine vurgu yapılmadan, herhangi bir şeymiş gibi değerlendirilmiş ve sayılar yalnızca imgesel düşünmenin işaretlerini taşıyan sanatsal bir gerçekliğe büründürülmüştür. Bu bağlamda Victor Hugo da sayının varlığına ilişkin: “Derin sayı sözcüğü, insan düşüncesinin temelidir; zekâmızın doğuştan unsurudur. Matematik kadar ahenk anlamına da gelir. Sayı sonsuzluğun kalp atışı olan ritim aracılığıyla sanatta kendisini gösterir... Sayı olmadan bilim olmaz, sayı olmadan şiir olmaz” demektedir (Meisel, 2019, s. 88).

Sayılar veya semboller bir denklığe veya bir karşılığa bağlı bir aitlik gösterirken, bir gerçekliğin açıklanmasına da aracılık edebilmektedir. “Bir bakıma, örneğin, 1, 2, 3, sayıları, dillerarası birer resim-yazı değil, kavram yazı örneğidir: her dilde aynı kavramı temsil etse de dilden dile 1, 2, 3 kelimelerinin sesi bambaşkadır” (Ong, 2018, s. 106). Sanatın kendi elemanları ile birlikte kullanıldığında sanat uygulamalarının kendi gerçekliğinde anlam kazanması için sorgulamalara dahil edilmektedir. Sanatın hakikatin sırrına ulaşmak gibi bir adanmışlığı bulunmamaktadır. Platon’un güneşi gerçekliği değil, yüksek ideaları ortaya çıkarmak amaçlıdır. Gerçekte insanî gerçekliğin izdüşümü gölge ile yüzleştirme çabasıyla verilmiştir. Ufuk çizgisinin altı üstü, sağı solu ve panoramanın genişliği insan zihninin ulaşabileceği en yüce şeyin sınırlılığıyla dolup taşmaktadır. Dolayısıyla güneşin gerçekliği ve uzamın derinliği insanî gerçekliğe gömülmeyi sağlarken, insan zihninin yavaşlığı bütünü algılamada ve oluşturmada Tanrısal olanı taklit etmekten öte bir anlam taşımayacaktır. Matematik dünyasının sonlu-sonsuz karşısında duyduğu açmazlığın sanat dünyasında bir karşılığı olmamıştır.. Bu türden bir probleme yanıt aranmamış ve sanatın herhangi bir pratiğinde de yanıt bulmak gibi bir yükümlülük hissedilmemiştir.

Her ne kadar sanatın uygulamalarında matematiğe, onun sayılarına veya sembollerine bilinçli bir yönelim ağırlıklı olarak görülme de onsuz hareket edilmediği de gözlenebilmektedir. Yine de görsel sanatlar çerçevesinde Escher ve Bill’i bu konuda ayrı değerlendirmek gerekebilir. Sanatçılar açısından tek tek örnekleri bulmak mümkündür. Fakat bir sanat akımı içerisinde topyekün bir anlayışın benimsenmesini görmek olası değildir. Yalnızca minimalizm bu anlamda farklı bir örnek oluşturmaktadır.

Minimalizm için “içeriği en aza indirgenmiş sanat” adlandırmasını “ilk olarak Richard Wollheim kullanmıştır”. Gerçekte ise “minimalizm olağan algılamamanın önüne geçmek, renkleri ve biçimleri bir katı denetimin altında tutup, onlardan bir tür matematik yaratmanın yoludur ve bu çabanın adı” olmuştur (Kahraman, 1995, s. 89). Dolayısıyla minimalizm matematikle kurulan ilişki sayesinde sanata dönük yol aldırmanın araçsallaşmasını sağlamış, görüde odak kayması yaratmıştır. “...Tüm çağrışımlardan arındırılmış küpler, ölçü birimleri, birbirini dik kesen çizgiler, matematiksel sistemler ve permütasyonlar, şemalar, makinelerin teknik resimleri ve listeler gibi öğeler ...kullanan sanatçılar ‘bu öğeleri farklı bir tür yeni gerçekçilik üzerine

temellendir”miştir (Lippard, 2009, s. 113). Bu anlamda sanat akımlar içerisinde minimalizmin matematiğe ilişkin gerçekliklere bağlanmada bilinçli bir kararlılık gösterdiği seçilebilmektedir. Minimalizm modern sanat pratiklerine karşı çıkarak kavramsal bir tanımlama oluşturmaya çalışmış ve minimalist sanatçılar sanatın yeniden başlatılması gerektiği düşüncesiyle sanatın salt düşünce olduğu görüşünü paylaşmışlardır. Lippard’ın aktardığına göre Sol LeWitt:

Sadece düşünceler birer sanat eseri olabilir, düşünceler, sonunda bir biçime ulaşabilme potansiyeline sahip olan bir gelişim zinciri içindedir. Tüm düşünceler maddeye dönüştürülmeyebilir... Eğer sözcükler kullanılmışsa ve bu sözcükler sanatla ilgili düşüncelerden kaynaklanmışsa, o zaman bu sözcükler sanattır, edebiyat değil; sayılar matematik değildir (Lippard, 2009, s. 125).

Minimalistlerin aradığı modernizmin retinal algısından, nesnenin temsilinde, uzaklaşmak yeni bir biçime ulaşmak olmuştur. Ayrıca minimalistleri bir arada harekete yönelten “resmin duvarın yassı yüzeyiyle ilişkili bir nesne, bir düzlem olduğu” çıkarsamasından uzaklaşan yanıt arama isteği ile yeni bir içeriğe sahip çalışmalar gerçekleştirmekti. Bu nedenle iki boyutlu yüzey oluşturma çabası, üç boyutlu endüstriyel ürün ve mekânla kurulan ilişkide malzeme ve görüntü arasındaki hiyerarşinin aranmasında sağlanmaya çalışılmıştır. Bu durum “yalnızca sanatçıların genişleyen mekân algısının bir yansıması değildir. İzleyicinin de mekânı algılamasına, dolayısıyla mekân içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, Minimalizmin belki de en önemli özelliğidir” (O'Doherty, 2010, s. 16). Bu anlamda Eco’nun belirttiği gibi; “‘yapıt ‘belirsiz’ olduğu sürece sayısız başka yoruma ‘açık’tır” ifadesi minimal sanatın üzerinden okunabilmektedir (Eco, 2016, s. 74).

Sanatçıların birçoğu için matematik ve geometri sanatsal üretimlerinde alternatif arayışlar sunabilmektedir. Bu gibi araçsalların simetri ve tekrara yöneliyor olması zaman ve mekân bağlamında bakışı tek bir odak noktasından uzaklaştırmış ve uzamsal bir boyuta yaklaştırmıştır. Bu anlamda sayılar bağlantısal ya da sıralı bir takiple sürdürülen algıda yeni karşılaşmalara yönelme fırsatı sağlamış ve bu sayede sanatçılar tarafından sayıları kullanma nedenlerine yönelik başka gerekçeler sunulabilmektedir. Bu sanatçılardan Mel Bochner, Sol LeWitt’in sayıların sanatsal oluşumlardaki araçsallığı hakkında “o zaman bu sözcükler sanattır, edebiyat değil; sayılar matematik değildir” görüşünü destekler ve şöyle devam eder (Resim 2.3.);

Sayılar ilgimi çekti. Çünkü onlar her yerde. Herkes bir şeyleri sayar. Herkes bir şeyleri ölçer. Bu bizim etrafımızdaki düzensizliği düzene koyma biçimidir. Hepsi yanı başımızda. Ben onları kullanıyorum. O sayılar kendilerinden başka hiçbir anlam ifade etmezler. Bana sayının ne olduğunu sorabilirsiniz ama bunun cevabını bilmiyorum (Lippard, 2009, s. 114).



Resim 2.3. Mel Bochner, *On Certainty*, 1991, fotogravür, 38,1 x 30,48 cm.

Yukarıdaki resim örneklerinde (Resim 2.1., Resim 2.2. ve Resim 2.3.) kullanılan sayılar için matematik olmayan sayılar ifadesi kullanılabilir. Çünkü sayılar yapıtlarda bir zamanı, bir anı, bir toplamı ve bir etiketleme aracı olarak karşılık bulmakla birlikte daha çok bir durum ya da olaya aitlik oluşturan içeriğe sahiplerdir. Sayılar hiçbir zaman matematiksel bir kesinliği açığa çıkaran bir denklem veya teoriye aracılık etmemektedir. Yalnızca bir yaşanmışlığa ve düşüncenin oluşumuna kesinlik sunan yargı olarak görülebilmektedir. Aslında sanat yapıtları matematiksel sonuçların katı kesinlikleri kadar olmasa da her şeyiyle tamamlanmış bütünlüğüyle değiştirilemez bir gerçeklik oluşturmaktadır. Bu anlamda sanat yapıtı bana göreden uzak bir kesinlik sunan tamamlanmışlığıyla matematiğin kesin olduğu kadar değişebilir niteliğinden daha belirgin bir ayrım gösterebilmektedir. Dolayısıyla sanat dünyasının her bir

pratiğinin sahip olduğu değişmezlik normları yapıta bir kendilik durumu kazandırabilmektedir.

2.1.1. Cézanne, Escher ve Bill

Matematiksel ölçütler her şeyde olduğu gibi güzel olana nasıl ulaşılabilir veya sanatta güzelliğin ilkeleri nelerdir sorularına bir formülasyon sağlayan yanıtlar oluşturmuştur. Antik Yunan'dan başlayan tarihsel süreç içerisinde bir şekilde bakışa düzen sağlama matematiksel adlandırmalar çerçevesinde oran ve uyum arasında kurulacak sistematığa bağlanabilmiştir. Dolayısıyla sanatsal düşüncenin pratikte matematiğin gerçekliğine yaslanması kaçınılmaz olmuştur. Ancak “yüzyıllar boyunca oranın güzelliğinden söz edildiği, ama çeşitli çağların egemen aritmetik ve geometrik ilkelerine rağmen, bu oran duygusunun değiştiği görülmektedir” (Eco, 2019, s. 92). Umberto Eco, her ne kadar şeyler arasında sağlanan oranın matematiksel hesaplamada karşılığı kesinlik sunsa da matematiksel düşüncenin gerçeklik kazandığı dönemler, Ortaçağ ve Rönesans'ta ortaya konan sanatsal çalışmalarda karşılık bulmadığından bahsetmiş ve bu ideal çerçevesinde yapılan çalışmalar arasında belirgin farklılıkların görüldüğünü söylemiştir. Bu kapsamda Boticelli, Lucas Cranach ve Giorgione'nin Venüsleri örnek olarak gösterebilmektedir. Her bir sanatçının çalışmasında algı dünyasına bağlı bir Venüs gerçekliği tasvir edilmiştir. Rönesans'ta Polikleitos ve Vitruvius'un insan vücudu ile ilgili oranlamalarından daha çok Polikleitos'un etkisinin görüldüğü de Eco tarafından dile getirilmiştir. Bir de buna sanatçının kendi bakışı eklenince gözlemlenen çizimlerde insan vücut oranlarında farklılıklar belirginlikler kazanmaktadır.

Nasıl ki, “matematiksel incelemeler doruk noktasına Rönesans döneminin perspektif kuramıyla ve kuramın uygulanmasıyla” ulaşırsa, Cézanne'ın görünür dünyayı küreler, silindirler ve konilerle özdeşleştirmeye başlaması matematiğin biçimlerini kullanarak bakışı resim sanatında başka bir gerçekliğe yöneltmiştir (Eco, 2019, s. 87). Kandinsky bakıştaki bu odak kayması ile ilgili; “Cézanne bir çay fincanını canlı bir şeye çevirdi ya da ona can kattı. Natürmortu öyle bir noktaya getirdi ki, resim cansız olmaktan çıktı” diyebilmiştir (Kandinsky, 2013, s. 52). Resim sorunsalı karşısında resmin hizmetinde renk ve form gibi iki ana bileşenin önceliğe sahip olduğunu

söyleyen Kandinsky, bu çerçevede resim serüveninin nereye evrildiğini dile getirmiştir.

Matematikte olduğu gibi resim ya da herhangi bir sanat pratiğinin de kendine ait problemlerinin olması doğaldır. Bu doğrultuda, matematiğin denklem ve teorilerine ilgisi olmayan birisi, bu ortaya konan gerçeklikleri kullanamasa da onların bir anlam işaret ettiği konusunda hem fikir olabilmektedir. Aynı düşünce sanat anlatılarında da pratikte bir davranış sergilenemese de sanat yapıtına değer atfetme noktasında bir anlam yüklenebildiği gözlenebilmektedir. Yalnızca burada sanatçının yaratı sürecine izleyiciyi dâhil etmesiyle bir ayrımın oluştuğundan söz edilebilir. Ancak matematiğin iç dinamiği sayılı veriye bağlı sistematığın çözümlerini anlamak için kişiyi bir matematik uzmanı olma gerçekliğiyle yüzleştirebilmektedir. Bu anlamda yapıt ve izleyici arasında oluşan durum gibi matematiğin uygulayıcıları ve onu kullanıcıları arasında da ilişki gözlemlenebilecektir. Şöyle ki matematikçilerin “gerçek matematik” ve “uygulamalı matematik” ayrımında bulunuyor olması uzmanlıkla ilişkilendirilmektedir. Bu noktada Norbert Wiener sanatla matematik arasında dile getirilen benzerliklerin aksine matematiğin sınırlı, uzmanlaşmış bir izleyici/takipçi kitlesine erişilebilir olduğunu kabul etmektedir. Böylece, Wiener için: “Bir matematikçi olmadığı sürece, matematiğin kültürel ve estetik bir cazibeye sahip olduğunu, güzellik, canlılık ve ilhamla bağlantılı bir şeyi temsil ettiğini kabul etmek güçtür” (Brescan, 2009, s. 103). Dolayısıyla Wiener “gerçek matematik”le uğraşan matematikçilerin ulaştıkları teori ve denklemlerin bu alanda uzman olmayanların anlamayacağı hem hesaplaşmalar hem de estetik ve yaratı boyutunun olduğuna vurgu yapmıştır.

Fakat Emmer sanat ve matematik arasında oluşan etkileşimin ayrımı noktasında bir başka unsura dikkat çekerek; “...sanatçı, matematiğin sadece estetik açıdan uygun modeller sağladığını değil, aynı zamanda derin kültürel etkiye sahip olduğunu da belirler. İşte bu yüzden sanata matematiksel bir yönelimin olması mümkündür” diyerek aynı zamanda sanatın daha bütüncül yapısına işaret etmiştir (Emmer, 2000, s. 356). Bu saptama Cézanne’nın Felix Klein’a benzer şeyler düşündüklerini açıklayan

ifadesinde de görülmektedir. Cézanne Klein’a “Erlangen Programı”⁸ ve kendi sanat anlayışı arasındaki benzerlik karşısında;

“İlgi alanlarınızla benimkiler arasında dikkat çeken çeşitli çağrışımlara”, “yöntemlerimizin benzerliğine”, “her ikimizin de yapı üzerine derinlemesine düşünerek ve yansımaları birbiriyle ilişkilendirerek yönlendiğimizi” veya “dönüşüm grubu olarak etiketlediğiniz şeyin, nesnesinden bağımsız bir değişmez” ve “dönüşümün, nesnenin geometrik yönlerini veya belirttiğiniz gibi, onun doğal özelliklerini değiştirmeden bıraktığına” oldukça şaşırdığını belirtir (Brescan, 2009, s. 114).

Dolayısıyla Cézanne’ın doğa gözlemini ve estetik anlayışını geometride temellendirmesi ve buna Klein’ın çalışmasının anlayış ve yöntem benzerliklerini taşıması, matematiğin estetik açıdan uygun model sağladığına dair görüşü desteklemektedir. Ayrıca Emmer’de ifade bulduğu gibi herkesçe kabul gören sanatın matematiğe karşı yaşıma daha dokunur durumda olduğu kabul görmektedir. Weiner de belirli bir kitleye ulaşma noktasında sanatın daha geniş bir alan bulduğunu kabul etmektedir. “Geometri sanatın özüdür, çünkü geometri her zaman resmin ve sanatın kuralı olmuştur” tespitinde bulunan Guillaume Apollinaire, aynı zamanda kübizmle birlikte sanatçıların iki boyutlu yüzey yansılamasından uzaklaşarak dördüncü boyutu eklemesi, “aslında bilimsel yazılar üzerine düşünen, yüce bir sanatın ortaya çıkmasını bekleyen, çok sayıda genç sanatçının somut ifadesi idi” görüşünü savunmuştur (Brescan, 2009, s. 114). Dolayısıyla sanat yalnızca nesnenin görüntüsünü aktarmakla kalmaz, onun var olma sebebini sorgulama gereksinimi de duymaktadır. Bu nedenle disiplinlerin ele aldığı ve sonuçlandığı bilginin, sanatın temel yaklaşımı içerisinde anlam bulması, Paul Cézanne, Leone Battista Alberti, Piero Della Francesca, Maurits Cornelis Escher, Max Bill... de olduğu gibi, sanata yol aldırmaı sağlamaktadır.

Maurits Cornelis Escher matematiksel teorilerin sanatsal bir anlayışın içerisinde kullanımında sınırları kaldıran birisi olarak kabul edilmektedir. Escher’in bu bakışı her iki disiplin arasında bir yer edindiği izlenimini vermektedir. Bu nedenle bir matematik sanatçısı olarak tanımlanırken aynı zamanda bir grafik sanatçısı olarak

⁸ Klein hazırladığı manifestoya “Verleichende betrachtungen über neuere geometrische Forschungen” (Geometrideki Son Dönem Araştırmaların Karşılaştırmalı İncelemesi) adını verdi. Bu manifesto daha sonra Erlangen Programı olarak bilinecekti. O zamanlar tüm geometri çeşitleri Eukleidesçi, eliptik, hiperbolik, izdüşümsel ve diğerleri ayrı ele alınırdı. Klein daha önce tasarlanmış olan her şeyden çok daha geniş ve toplu, birleştirici bir geometri görüşü ortaya koymuştu. ...Erlangen Programı Klein’ın tek önemli matematiksel başarısı olarak nitelendirilir. Ioan James, Büyük Matematikçiler Euler’den von Numann’a. Çev. C. Öztürk, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 327.

değerlendirilmesi hiçte yadsınmayacaktır. Escher fantastik, sıradışı ve olanaksız nesneleri çeşitli perspektiflerle iki boyutlu düzlemde gösteren, döngüsel optik illüzyonlar yaratan; gravür, litografi ve mezzotint çalışmalarıyla tanınmaktadır. Emmer'in aktarımıyla Escher "...titizlikle oluşturulmuş görüntülerden oluşan kendi dünyasını yarattı; fantastik, yaratıcı ve büyümlü ama aynı zamanda gerçekçi, tutarlı ve bağımsız bir dünya; duygudan yoksun görünen bir gözle gözlemlendi" (Emmer, 2000, s. 358). Fakat Escher sanat serüveni içerisinde edindiği deneyimler altında kendisini hangi tarafta gördüğünü ve daha yakın hissettiğini açıklamalarında dile getirmiştir. Ve Escher çalışmalarının temelinde yatan düşünceler için:

(...) genellikle, çevremizdeki dünyada geçerli doğa yasaları karşısındaki şaşkınlığıma ve hayranlığıma tanıklık ediyor. Hayran olan kimse, bunun kendi başına bile hayranlık verici olduğunu keşfeder. Bizi çevreleyen bilinmeyenlerin karşısına yüreklice çıktığımda ve gözlemlerimi değerlendirip çözümlediğimde kendimi matematik diyarında buldum. Temel bilimler alanında bir eğitimden ve her türlü bilgiden yoksun olsam da çoğu zaman matematikçilerle aramda, sanatçı dostlarımdan daha fazla ortak nokta buluyorum, demektedir (Escher, 2005, s. 6).

Sanatı yalnızca bir teknik adlandırma ve çözümlemeyle ilişkilendirerek bu yönde ilerleme sağlamak, tekniğe fazlasıyla yaslanmak gibi bir sonuç doğurabilir ki, bu da sanatsal nitelik anlamında yanıltıcı olabileceği gibi becerinin de belirli bir noktada kaldığı ve yeterli bir sonuca ulaştıramadığı açmaza sürükleyebilecektir. Gerçekte malzemeyi deneyimleme ve araçların kullanımında yetkinleşme bir uzmanlaşmayı sağlayabilir. Ancak bu durumunun rutinleşmiş sonuçlara götürebileceği ve ötesi belirsiz olan süreçler yaşatabileceği görülebilmektedir. Escher de bu anlamda bir farkındalığa ulaşmış, "artık tek amacımın teknik ustalığa ulaşmak olmadığını keşfettim" diyebilmiştir. Dolayısıyla bu nokta itibarıyla teknik çözümlemelerin yoğun görüldüğü çalışmalarda ulaşılan yetkinliğin sonraki dönemlerinde üretilen çalışmalarına katkısı azımsanmayacak oranda görülebilmektedir. Bunda ağabey Berend'in Escher'e, çalışmalarının matematiğe ilişkin tanımlamalarla bağdaşan özellikleri hakkında bilgi edinebileceği makaleleri işaret etmesinin katkısı da bulunmaktadır. Bunlar içerisinde Friedrich Haag ve George Pólya'nın makaleleri Escher için fikir verici olmuştur. Escher, Haag'ın makalesinde ifade ettiği "‘düzlemin düzenli bölünmesi’ üzerine tanımını dikkatle not etmiş: ‘Düzlemin düzenli bölünmesi bir araya gelmiş benzer dışbükey çokgenlerden oluşuyor; çokgenlerin birbirleriyle bitişik olduğu düzenleme baştanbaşa aynı’" olduğu bilgisini edinmiştir. Ayrıca

Pólya'nın makalesindeki “Escher düzlemin dört izometrisini (elle, mürekkeple) anlatan bütün metni ve Poly'a'nın düzlemsel döşemeleri simetri gruplarıyla sınıflandırmasını dikkatle not etmişti⁹.” Escher'in matematik dünyasından Haag ve Pólya ile başlayan ilişkileri daha sonraları bu isimlere eklenen diğer arkadaşlıklarıyla süreklilik göstermiştir. Daha sonra H. S. M. Coxeter ile başlayan arkadaşlıkları geometrik biçimler üzerinde özellikle hiperbolik geometriyle ilişkilenen çalışmalara, Circle Limit (Çember Sınırı), ışık tutmuştur (Resim 2.4.).



Resim 2.4. M. C. Escher, *Çember Sınırı I*, 1958, ahşapbaskı, 42 cm.

“Escher'in çizimlerinin hayranları arasında ilk sırayı matematikçiler alır; çizimleri çoğunlukla simetri veya örüntü gibi matematik ilkelerine dayandıkları için bu oldukça anlaşılabilir bir şeydir....” (Hofstadter, 2011, s. 63). Bu matematikçiler arasında Roger Penrose öne çıkan isimlerdendir. Penrose, Escher'in çizimlerini “olanaksızlığın en saf hali” olarak tanımlar (Resim 2.5.). Aynı zamanda Escher de Penrose'un buluşlarından etkilenmiş, Penrose'un adıyla anılan “Penrose üçgeni”ni kendi çizimlerine yansıtmıştır (Resim 2.6.). Escher'in çizimlerinde de Penrose üçgeninde olduğu gibi, zihinsel bir karşılık bulunmamaktadır. Öyle ki Escher'in çizimleri alışılmış bir gerçekliğin dışında bir illüzyon olarak görülmektedir.

⁹ M. C. Escher'in matematiksel yönü | Bilim ve Gelecek Erişim tarihi: 2.04.2021.



Resim 2.5. M. C. Escher, *Şelale*, 1961, litografi 38 x 30 cm.



Resim 2.6. Roger Penrose, Penrose Üçgeni

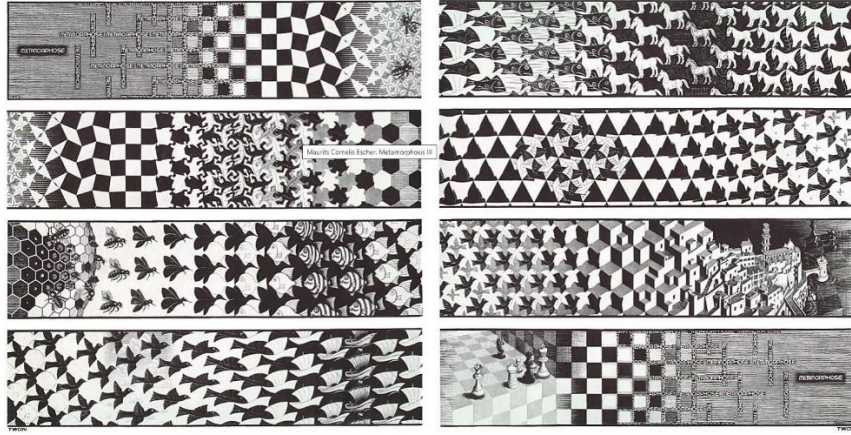
Sanat anlatılarında matematiğe yaslanan sanatçılarda öncelikli olarak kabul gören temalar genellikle altı başlıkta toplanmaktadır. Bunlar çokyüzlüler, mozaikler, olanaksız biçimler, Möbius şeritleri, çarpık veya alışılmadık perspektif sistemleri ve fraktallar olarak sıralanabilmektedir. Escher'in hemen hemen bütün temaları kullandığı çalışmalarında izlenebilmektedir. “Yine de tipik bir Escher çiziminde simetri veya örüntüden daha fazlası vardır; çoğunlukla sanatsal form içinde gerçekleştirilmiş halde altta yatan bir düşünce bulunmaktadır. Ve özellikle de Garip Döngüler, Escher'in eserlerinde en sık yinelenen tema”yı oluşturmuştur (Hofstadter,

2011, s. 63). Escher'in çizimlerinde, metamorfozda olduğu gibi¹⁰, şeyler arasındaki düzen her ne kadar matematiksel temalar çerçevesinde ele alınsa da kurulan ilişki sanatın problemi olarak ele alındığında gelişen ve dönüşen bir hikâye sunmaktadır (Resim 2.7.). Aynı zamanda Çizimler, Escher'i matematiğin kuru soğukluğundan kurtaran ve fantazyada yer alan bir duygu durumuna çekmektedir. Dolayısıyla matematiğin teorileri ve tanımlamalarına bu kadar yakın olan birisinin sanatta matematiğin temsilcisi ve hamisi olması kaçınılmaz olacaktır. Bu anlamda özellikle Escher için matematik sanatının babası niteliğinin kullanılması yerini sağlamlaştırdığının göstergesidir.



¹⁰ Metamorphose (Başkalaşım), 29 kalıpla yapılmış ahşap baskı, 1939-40 ve 1967-68, 19,5 x 700 cm. Değişen şekillerden oluşan uzun bir dizi. Zemine dikey ve yatay olarak yerleştirilmiş “Metamorphose” sözcüğünün, O ve M (= Yunan abecesinin E harfi) harfleri üzerinde kesişerek oluşturduğu dörtgenler siyah ve beyaz bir kareler mozaigine dönüşüyor. Bunun ileride oluşturduğu çiçekli halıya konmuş iki arı görüyoruz. Bu sırada çiçeklerle yapraklar yeniden karelere dönüşüyor, ama dönüşüm durmuyor ve bu kez de hayvan şekilleri görüyoruz. Müzik terimiyle söylersek, dört dörtlük bir ölçüyle karşı karşıyayız.

Artık ölçü değişiyor; siyah ve beyaza üçüncü bir renk ekleniyor ve üç dörtlük oluyor. Figürler yalınlaşıyor, başta karelerle düzenlenen doku, şimdi altıgenlerden oluşuyor. Derken çağrışımlar devreye giriyor; altıgenler insanın aklına bal peteğinin yuvacıklarını getiriyor, böylece her yuvacıkta bir arı larvası beliriyor. İyice gelişen larvalar yetişkin arılara evrilip uçarak uzaya karışıyor. Oysa arılara “bahşedilen” bu özgürlük uzun süreli değildir, çünkü az sonra siyah silüetleri birleşerek beyaz balıklara arka plan oluşturuyor. Bunlar birbiriyle kaynaşırken oluşan açıklıkların siyah kuş biçimi aldığı görülüyor. Arka plandaki nesnelerin birkaç kez benzer dönüşümlere uğramasını izliyoruz: Koyu renk kuşlar... Açık renk yelkenliler... Kara balıklar... Beyaz atlar... Siyah kuşlar. Dönüşümler bir süre için yalınlaşarak üzerine kanatlı mektupların betimlendiği, eşkenar üçgenlerden oluşmuş bir tuval işlevi üstleniyor, ama hemen ardından yeniden siyah kuş biçimlerine dönüşüyor. Beyaz arka planda küçük gri kuşlar belirmeye başlıyor, dış çizgileri siyah ve beyaz arkadaşlarının boyuna erişene dek büyüyorlar. Geriye kalan beyaz alanlardan bir bölümü değişimi sürdürüp başka bir kuş türü ortaya koyuyor: Artık yüzeyi bütünüyle dolduran, her biri ayrı özelliklere ve renge sahip üç kuş türü vardır. Yine bir yalınlaşma gerçekleşiyor ve her kuş bir eşkenar dörtgen olup çıkıyor. Tıpkı 29 numaralı (Cycle / Döngü) baskıda olduğu gibi, elimize üç boyuta dönme fırsatı geçmiştir, çünkü yan yana gelen her üç baklava biçimi, bir küp izlenimi yaratıyor. Küpler deniz kıyısında bir kent kurmamızı olanaklı kılıyor. Denizdeki kule, aynı zamanda satranç oyununun taşlarından biridir. Oyunun siyah-beyaz kareli tahtası bizi en başa, 'Metamorphose' sözcüğünün harflerine götürüyor. (Escher, 2005, s. 11)



Resim 2.5. M. C. Escher, *Metamorföz I*, 1961, ahşapbaskı, 19,5 x 700 cm.

Sanat dünyasında matematiğe ilgi duyan bir yanda matematikteki sonsuzluk algısının bir yansımasını biçimlendiren Escher olduğu gibi, diğer yanda ise daha çok sanatta düşünsel yapıyı inşa etmeye ve “bir sanatı büyük ölçüde matematiksel bir düşünme biçimi temelinde geliştirmenin” mümkün olabileceğinin savunan Max Bill vardır. Sanat dünyasında bu görüşe sahip olmak ve tutarlı bir çizgi izlemek genel kabul gören normların dışındadır. Bu konuda en belirgin örneği Escher oluşturur ki, onun sanat dünyası içerisinde yaptıkları ile kabul görmesi pek de kolay olmamıştır. Böyle bir gerçekliği kabul eden Bill: “Matematiğin kuru, sanattan uzak bir mesele, bir düşünme meselesi olduğu ve bunun sanata aykırı olduğu varsayımına dayanmaktadır. Sanat için sadece hissetmek önemlidir ve düşünmek zararlıdır” gibi matematik ve sanat arasındaki karşılaştırmayı ve “sanatın matematikle hiçbir ilgisi yoktur” gibi kemikleşmiş önyargıyı yıkmaya çalışmıştır (Nickel & Rottmann, 2006, s. 155). Bu nedenledir ki sanat dünyasında, matematiksel bir yaklaşım olasılığını düşünen, formüle eden ve bu konuda en net tavrı çalışmalarında da gösteren bir sanatçı olarak Max Bill işaret edilmektedir.

Max Bill’e kadar sanatçı ve matematikçi arasındaki ilişkiler, sanat ve matematiğin birbirinden aldığı titreşimler, sanatta yeni anlatı durumlarını tespit etmeyi sağlamış ve geliştirmiştir. Bill’le beraber sanatta aranan bir gerçeklik ve temsil sorununa matematiğin sunduğu gerçeklik çerçevesinde çözüm üretildiği görülebilmektedir. Bill ve çağdaşı olan sanatçılardan, Richard Lohse, daha önceleri matematiğin yarar sağladığı teori ve kurallarının üzerinde daha belirgin matematiksel normlar

geliştirmişlerdir. Mai'nin aktarımıyla “bu sadece matematiğin görselleştirilmesi değil, matematiğin estetize edilmesidir; aradaki fark, formların insan algısının gereksinimlerine ve sınırlarına uyarlanmış olmasıdır” (Mai, 2010, s. 111). Zaten Max Bill'in yapıtlarına bakıldığında, yapıtın oluşumunda saf matematiğe ilişkin teorilerin ya da normların kullanılmadığı yalnızca matematiksel ilişkilerin organizasyonundan yararlanıldığı anlaşılmaktadır. Bu da sanatın kendi normlarından uzak değildir. Matematiksel teoriler ve normlar, sanat anlatısında, yeni bir bakış ve yeni bir adlandırmaya duyulan gereksinimi karşılamak adına matematik dünyasından ödünç alınan gerçekliklerdir. Bunun ötesinde herhangi bir şey de Bill'in açıklamalarından veya yapıtlarından çıkarılamamaktadır. Lynton'un anlatımıyla “resimlerinde yan yana yerleştirilmiş renk alanları aracılığıyla matematiksel ilişkileri ele” almış “heykellerinde de belli başlı, üç boyutlu geometrik biçimleri, Möbius şeridi ya da sonsuz döngü ilmek gibi topolojik kavramları ...” işlemiştir (Lynton, 2004, s. 268). Üç boyutlu çalışmaları hariç, Bill'in yapıtlarında kullandığı geometrik biçimlerin iki boyutlu yüzeyde renklendirilmesinden öte, matematiksel bir çıkarıma ulaştıracak bir veri ile karşılaşmamaktadır (Resim 2.8. ve 2.9.). Daha açık bir ifadeyle matematik dünyasının gereksinim duyduğu sayı ve sembollerinin yer aldığı bir organizasyonun varlığından söz edilemez. Ayrıca böylesi bir hesaplaşmasının yüzeyde emaresi bulunmamaktadır. Diğer taraftan heykelleri resimleriyle bağlantılı olsa da resimlerinden farklılık göstermiştir. Heykelin kütsel yapısı, malzemenin biçimlendirilmesinde ve organizasyonunda matematiksel ilişkilere öncelik verildiğini belirgin bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bill'in resimleri heykellerine nazaran, ilk karşılaşmanın yarattığı etkiyle, matematikle ilişkilendirilemeyecek sıradan bir görüntü olarak algılanabilmektedir. Mai ise Bill'in yapıtlarını ve teorisini bilen birisi olarak onlar hakkında temel noktaları işaretlerken her bir yapıtı dayandırdığı nokta; “görülebilene matematiksel amaçların berraklığıdır. Bir Max Bill resmi veya heykeli ile karşılaşmak, şekillerin, oranların, konumların ve renklerin rasyonel olarak anlaşılabilir bir düzeniyle karşılaşmaktır” (Mai, 2010, s. 113). Bill oluşturduğu yeni norm içerisindeki teorisini 1949'daki “çağdaş sanatta matematiksel yaklaşım” adlı makalesinde ortaya koymuştur:

Sanatçının yapıtının, içeriğine matematiksel bir yaklaşım çizgisi üzerinde önemli bir dereceye kadar kurulabilecek oldukça yeni bir sanat biçimi geliştirmenin mümkün olduğuna inanıyorum. Bu öneri elbette en şiddetli muhalefeti uyandırdı. Sanatın matematikle bir ilgisi olmadığına itiraz edilir;

matematiğin, doğası gereği toz kadar kuru ve duygusuz olmasının yanı sıra, spekülâtif düşüncenin bir dalı olduğunu ve bu haliyle estetiğin doğasında bulunan duygusal değerlere doğrudan karşıtlık oluşturduğunu; ve son olarak, herhangi bir şey için devreye sokulan akıl yürütme yalnızca bir duygu meselesi olan sanata aslında kesinlikle zararlı olduğundan aykırıdır. Yine de sanat açıkça hem duygu hem de akıl yürütme gerektirir... Sanat dediğimiz şeyin ortaya çıkacağı şekilde duygusal değerleri koordine etmeyi mümkün kılan, insanlığın muhakeme yeteneğidir (Mai, 2010, s. 112).



Resim 2.6. Max Bill, *Sonsuz Şerit, Version IV*, 1961-1962, gri granit, 330.2 x 444.5 x 228.6 cm.



Resim 2.7. Max Bill, *Variation 8*, 1938, litografi, 32 x 24,8 cm.

Bill makalenin devamında sanat ve matematik arasındaki ayrımı saf matematik çerçevesinde belirginleştirmiştir.

Az önce belirttiğim gibi, matematiğin ilkelerine dayanan bir sanatın, herhangi bir bakımdan modern estetik veya resimsel bir yorum ile aynı şey olduğu varsayılmamalıdır. Aslında, sanat “saf matematik” teriminde bulunan kaynakların neredeyse hiçbirini kullanmamaktadır. Söz konusu sanat, belki de en iyi şekilde, kendi başına bir yasaya eşdeğer, her biri kendi nedenselliğine sahip olan, sürekli değişen ilişkiler, ritimler ve soyut formların oranlarından anlamlı biçimlerin oluşumu olarak tanımlanabilir. Bu nedenle sanat, matematiğin kendisine, her yeni ilerlemenin büyük öncülerden birinin veya diğerinin zihninde “kusursuz bir kavrayışa” sahip olduğu bir analogi sunar (Emmer, 2000, s. 354).

Bill’in Sonsuz Kurdeleler ismini verdiği ve tekrar tekrar kullandığı biçimden oluşan heykelleri bulunmaktadır. Aslında Bill’in bu heykeli matematik dünyasında Möbius şeridi olarak bilinmektedir. Bill her ne kadar teorisini mutlaklaştırma ve matematikle taçlandırma edimi içerisinde olsa da heykellerinde oluşturduğu biçimin Möbius şeridi olduğunun başlangıçta farkında olmamıştır. Bill kullandığı bu biçimi nasıl keşfettiğini şöyle anlatmıştır:

Bauhaus’tan eski dostum Marcel Breuer, tek yüzlü heykellerimin gerçek yaratıcısıdır. İşte böyle oldu: 1935’te Zürih’te Emil ve Alfred Roth’la birlikte, o günlerde çokça konuşulan Doldertal evlerini inşa ediyordum. Marcel bana bir gün Londra’da bir sergi için bir ev tasarlamakla görevlendirildiğini söyledi. Her şeyin, hatta şöminenin bile elektrikli olacağı bir ev modeli olacaktı. Alevler olmadan parlayan elektrikli bir şöminenin özellikle çekici bir nesne olmayacağı hepimiz için açıktı. Marcel, üzerine bir heykel asmak isteyip istemediğimi sordu. Bir şöminenin üzerine asılabilecek ve hatta sıcak havanın yukarı doğru akmasına neden olabilecek bir yapı olan fikirler aramaya başladım. Şekli ve hareketi ile bir anlamda alevlerin yerini tutacaktır. Ateş yerine sanat! Birçok deneyden sonra mantıklı görünen bir çözüm buldum (Emmer, 2000, s. 356).

Bu durum için August Ferdinand Möbius’un ve Max Bill’in ne düşündüğü ve neye ulaştıkları noktasında bakışları sorgulandığında, hiçbir ortak nokta bulunamamaktadır. Aktarım aracı ve oluşumun parçası olarak yüzey sorgulaması sanat anlatısı içerisinde bir problemin yansıması noktasında doğal karşılanabilir. Hele hele geometrinin kullanımı veya problematiğin matematikteki yansıması sanattaki gibi çözümler sunmayabilir. Kütleyle ilişkin oluşturulan yüzey adlandırması ile ne fiziksel ısınım yasaları ne de yüzeyin noktasal bükülme katsayılarının teorisi gibi sayısal denklemlere karşılık bulma edimi öncelenmemektedir. Emmer’da Bill’in; “her şeyden önce düzlemdeki ve uzaydaki konumlar arasındaki ilişkileri ifade eden geometrinin birincil biliş yöntemi olduğuna inanan” bir sanatçı olduğunun altını çizmektedir (Emmer, 2000, s. 354). Ayrıca Bill, sanatı “kendi başına bir yasaya eşdeğer, her biri kendi

nedenselliğine sahip olan, sürekli değişen ilişkiler, ritimler ve soyut formların oranlarından anlamlı biçimlerin oluşumu” olarak tanımlarken, kendi anlatı gerçekliğini oluşturan normları da açıklamaktadır (Emmer, 2000, s. 354).

Dolayısıyla Bill, çağdaş sanatın biçim arayışlarının ve sorgulamalarının gerçekliğini yaşayan ve biçim odaklı bir algı pratiğini anlatıya dönüştüren sanatçı örneklerinden birini oluşturmaktadır. Bu anlamda da Nobert Lynton’un belirttiği gibi Bill, “Bauhaus’un yetiştirmeyi umduğu, her sanat görüşünün ustası eşsiz sanatçı”sına örnek oluşturmaktadır (Lynton, 2004, s. 268). Bauhaus anlayışı temelinde yetişen sanatçı kimliğine sahip olması nedeniyle belirli bir sanat pratiğine bağlı kalmamıştır. Hatta yaşadığı dönemde sanata yeni bir biçim anlayışı getiren De Stijl’in sanatsal normları çerçevesinde çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

Theo van Doesburg ve Piet Mondrian’ın öncülüğünde kurulan De Stijl gurubunun sanat anlayışı ilk olarak soyut ve somut arasındaki tanımlamayı kendilerince neye karşılık geldiğini belirginleştirmeyi amaçlamış ve tartışmayı biçim odaklı bir merkeze taşımışlardır. İlk belirlenen “konstruktif soyut” kavramı, anlayışın anlatısında üst başlığı oluştururken, hareket alanını da Kandinsky’nin soyutundan ayıran “neo-plastisizm” gibi başka içeriğe bağlandığını işaret etmektedir. “Konstruktif soyut”la neyin anlaşılması gerektiğini açıklamak De Stijl için, soyutla kastedilenden yola çıkarak, kavramlar arasında nasıl bir ayrımı gözettiklerini ortaya koymanın farkını belirlemekle birlikte kendi anlayışlarını da mutlaklaştırmıştır. Dolayısıyla soyut; “dilde gerçek sözcüğünün karşıtıdır. Buna karşılık, burada şimdi söz konusu olan biçim, olağandışı gerçektir ve somuttur. O, kendine özgü bir biçimde vardır ve tam bir sanat gerçekliğidir” (Tunalı, 1989, s. 179). Bu bağlamda yeni sanat normunun anahtar kavramı olarak somut kavramını dile getiren Doesburg olmuştur. O manifestosunda somut resmin temellerini şöyle ifade eder:

Nihai saflığı arayan sanatçılar, tamamen sanatsal unsurları gizleyen doğal formları tamamen kapatmak ve doğal formları sanat formlarıyla değiştirmek zorunda kaldılar. Yani somut resim, soyut değil, çünkü hiçbir şey bir çizgiden, bir renkten, bir yüzeyden daha somut, daha gerçek olamaz. İnsan zihninin somutlaşmasıdır (Nickel & Rottmann, 2006, s. 151).

De Stijl’in estetik normu da fiziksel gerçeklikle sanatın gerçekliği arasında bir ayrımla netleşmiştir. Doesburg bunun için “doğa orantılarını yıkarken sanatçı, temel sanatsal

orantıları ortaya çıkarır” demektedir (Tunalı, 1989, s. 180). Resimlerinde, Mondrian ve Doesburg, kareler dikdörtgenler ve çizgiler kullanılırken renk bunların biçim kazanmasına aracılık etmiştir. Bill Doesburg’ta anlam bulan somut kavramını ileriye taşımış ve somut sanat tanımlamasını bir çerçeveye oturtmaya çalışmıştır. De Stijl’le soyut ve somut kavramları arasındaki belirginleşme her ne kadar yapıtın doğadan uzak görüntüsü olsa da sanat anlatısının gerçekliğinin tescilini sağlamıştır. Bill ise, görsel olarak yapıtlarında kullandığı geometrik şekiller ve bunların organizasyonunda beliren oranlar ve sayısal ilişkilerden algılanabilir mantıksal bir somutluğa ulaşmıştır. Bill somut sanat kavramını bu bağlamda ele alır ve şöyle açıklar:

Deneyssel doğadan veya onun dönüşümünden dış destek almadan, yani bir soyutlama sürecinin müdahalesi olmadan, tamamen kendilerine uygun bir teknik ve yasalara göre oluşturulan sanat eserlerine “somut sanat” diyoruz.daha önce sadece zihinde var olan soyut fikirler somut bir biçimde görünür hale getirilir. Somut sanat, kendi içinde doğru olduğunda, uyumlu ölçü ve yasanın saf ifadesidir. Sistemleri düzenler ve bu düzenlemelere sanat araçlarıyla hayat verir (Mai, 2010, s. 111).

Ve Bill bu somutluğu da teorik olarak matematiğin teori veya normlarına yaslayarak sanatsal görüşünü güçlendirmiştir. Bill’in bu anlayışa ikinci katkısı da matematiksel ilişkiler temelinde bir bakış getirmesi olmuştur. Bill yapıtlarında mantıksal bir etkinin görünürlüğünü matematiksel ilişkilerin organizasyonunda aramış ve bu ilişkilerin organizasyonu onun anlatısında biçim sorununa dönüşmüştür. Anlatıda yakalamaya çalıştığı salt biçim ve renk organizasyonundaki somutluk değildir. Matematiksel semboller ve sayılar olmadan fakat matematiğin normlarıyla zihinsel bir somutluğa karşılık gelen bir estetik norm aramış ve geliştirmiştir. Dolayısıyla Bill matematik hakkındaki görüşünü; “bugün daha iyi biliyorum: matematik, fikirlerin somut sanat dediğim şeye dönüştürülebileceği yöntemlerden sadece biridir” söylemiyle daha fark edilebilir hale getirmiştir (Mai, 2010, s. 112).

2.2. Matematik: Peki Neyi Açıklar?

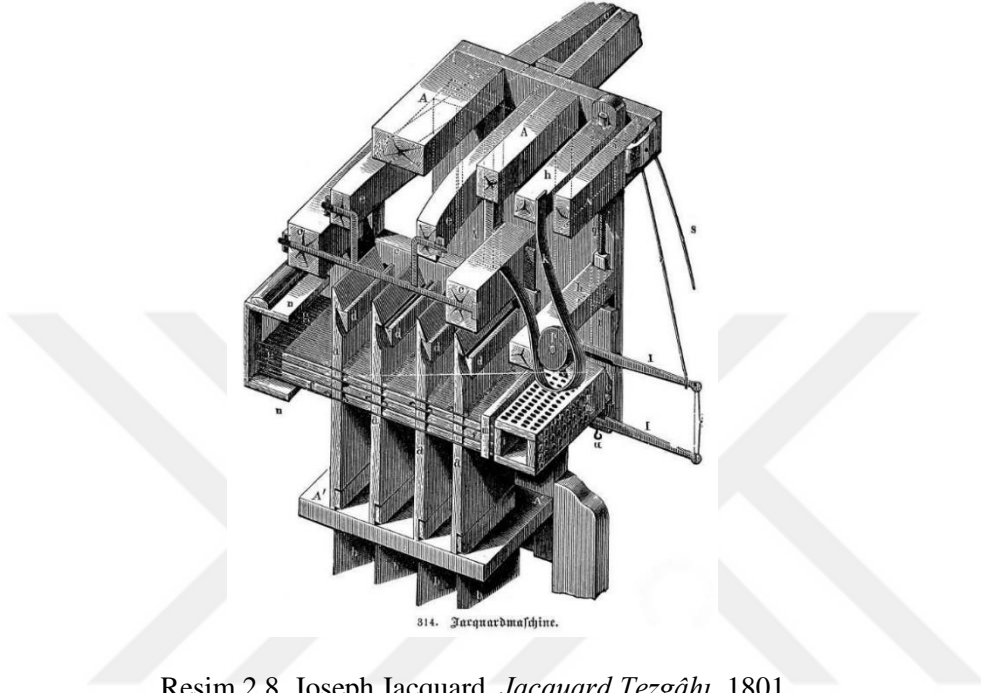
Matematikte “aynı şeye eşit olan şeyler birbirine eşittir” ve “eğer A ve B doğruysa, Z doğru olmalıdır” gibi aksiyomlar bir formülasyon sağlarken genel bir ifade içerisinde herhangi bir problemin sağlaması olabilmektedir. Bu gerçeklik matematiğin evrensel olduğu kadar genel bir kesinlik içerdiğini de göstermektedir. Bir anlamda aksiyomlar

ve teoriler insanın bir hakikat arayışının sistematüğini oluşturan zorunluluk yasaları gibi olmaktadır. Tabi ki bu aksiyomların doğruluğu tartışmasız kabullenilmektedir. Ayrıca bu teoremlerin kapsadığı alanların, denkliğini sağlayan etmenler, bilinmediğı sürece teoremin doğruluğu hakkında bilgiyi ortaya koymak da mümkün olmayabilir. Fakat her biri için söylenemese de belirli teoriler için günlük yaşam içerisinde karşılık bulmuş, algıda ve uygulamada sunduğu etkilerle yüzleşilmiştir. Yoksa problemler karşısında hesaplama ya da ölçümlerden uzak sezgisel varsayımlara ulaşılır ki o zaman matematiğın kabullenmediğı kesinliğinin dışında kendimizi nerede konumlandırmamız gerekir gibi açmaza ulaşılabilir. Dolayısıyla matematik dünyasına ait teoriler zihinsel bir yaratım olmakla birlikte “aslında matematiğın sadece teorik değıl, deneysel de olduğunu” iddia etmekten daha öteye taşıyan gerçeklikler sunabilmektedir.

Matematik ve sanat anlatıları arasında temel farklılıklar olmasına rağmen matematikçiler için de yaratıcılık olmazsa olmazdır. “‘Hiçbir esarete boyun eğmeyen matematikçi özgür ve cesur bir yaratıcıdır. Matematikçi tamamen sanatçının sezgisiyle yönelen tam bir özgürlük içinde yaratır’ yargısını matematik ve sanat arasındaki benzerliğe bağlayan Abraham Fraenkel’dir” (Brescan, 2009, s. 105). Bir matematikçi olan G. H. Hardy’nin de “matematikle, yalnızca yaratıcı bir sanat dalı olarak” ilgilendiğı açıktır (Hardy, 1999, s. 88). Hardy gibi matematik ve sanat arasındaki benzerliğe vurgu yapan matematikçiler, bir şekilde yaratı ve estetik değer bağlamında çözümlemelere odaklanmıştır.

Doğal olarak yaratıcı edim salt sanatın kendisi ile ilişkilendirilir ancak yaratıcılığı sadece sanata atfetmek böyle bir beklenti içinde olmak doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü bilindiğı üzere bilginin açığa çıkarılmasında yaratıcı düşünce gereklidir. Böyle düşünüldüğünde Arşimet (Arşimet burgusu), Joseph Jacquard (Jacquard Tezgâhı), Allan Turing’in (Turing makinesi) icatları iyi birer örnek olarak yaratıcı düşüncenin göstergelerinden bir kaçıdır. “Jacquard Tezgâhı” yasalarında ortaya çıkan ısıltının büyük bir alana yayıldığı görülebilmektedir (Resim 2.10.). Leibniz’le daha tanımlanır bir gerçeklik sunmaya başlayan ikilik düzenin açık-kapalı, doğru-yanlış gibi karşıtlık mantığı, Jacquard Tezgâhı olarak anılan dokuma tezgâhının tasarımına öncülük etmiştir. Ancak tezgâhın mucidi matematikçi olmayan yalnızca dokumacılıkla uğraşmış olan Joseph Marie Jacquard’dır. Jacquard Tezgâhı “tamamen mekanik

olmasına ve hiçbir matematiksel işlem gerçekleştirmemesine rağmen, kullandığı delikli kartonlar ikili sayma düzenini bir tür hafıza olarak kullanmanın ilk örneğini” oluşturmuştur (Bentley, 2011, s. 91).



Resim 2.8. Joseph Jacquard, *Jacquard Tezgâhı*, 1801

Bilgi temelli bir esinlenme bir kendinden geçme halinde değil, karşılaşmaların sunduğu tesadüflerle ortaya çıkarılabilmektedir. Gerçekte her bir düşüncenin uygulamaya dönüşmesi ve formüle edilmesinde var olan yaratıcı edim sırasıyla hazırlık, kuluçka, aydınlanma ve gerçekleştirme olarak adlandırılan ve benzer aşamaları takip eden bir sürece dayanmaktadır. Albert Einstein’ın arkadaşına sorduğu; “neden en iyi fikirler aklıma sabahları tıraş olurken geliyor” sorusuna, arkadaşı; “...alışılmadık fikirlerin ortaya çıkması için sıklıkla zihnin –dalgınlıkta ya da gündüşlerinde serbest kalması gereken- iç kontrollerinin gevşemesi gerektiği”ni söylemiştir (May, 2003, s. 80). Önemli fikirlerin belirmesinde basit insan davranışlarının veya çevresel hareketlerin etkisini, sanatçı ya da bilim insanlarının deneyimlerinde gözlemlemek ve anlatılarında karşılaşmak mümkündür. Böylesi bir deneyimlemeye Jules Henri Poincaré’in yaşadıkları Rollo May tarafından örnek olarak verilmektedir. Bu örnekte Poincaré Fuchs fonksiyonlarının çözümlenmesine nasıl ulaştığını anlatmaktadır:

On beş gün boyunca, sonradan Fuchs fonksiyonları diye isimlendirdiğim fonksiyonların olamayacağını kanıtlamaya çabaladım. O zamanlar çok bilgisizdim; her gün çalışma masamın başına oturup bir ya da iki saat kalıyor ve hiçbir sonuca varmadan bir yığın kombinasyonu deniyordum. Bir gece, adetim değilken, koyu kahve içtim ve uyuyamadım. Fikirler sürülerle üşüştü; tabir caizse, çiftlerin kenetlenip kararlı bir kombinasyon oluşturan dek çarpışıp durduklarını hissettim. Ertesi sabaha dek, hipergeometrik serilerden gelen Fuchs fonksiyonlarının bir sınıfının varlığını oluşturabildim; geriye sonuçları yazmaktan başka bir şey kalmamıştı, ki bu da topu topu birkaç saat sürdü (May, 2003, s. 81).

Poincaré daha sonraları askerliğini yapacağı yere gitmek için, yanında bir başka askerle konuşarak otobüse binmek üzere ilerler ve otobüsün basamağına adım attığında; “keşfetmiş olduğu bu yeni matematik fonksiyonlarının daha önceleri üzerinde çalışmış olduğu geleneksel matematikle nasıl ilişkilendiklerinin yanıtı”na ulaşmıştır (May, 2003, s. 81). Dolayısıyla Poincaré’i etkisi altına almış olan problem o bir anlık başka şeyler arasında kurulacak ilişkiyi açığa çıkaran “kafada şimşek çakma” haliyle bir aydınlanmanın yaşanmasına yol açabilmiştir.

Sanatta ve matematikte yaratı bağlamında bir ilişki benzerlik sağlansa da temelde yaratının yaşam içerisindeki karşılık bulması noktasında matematiksel çözümler günlük yaşamda sanata nazaran daha çok karşılık bulan gerçeklik sunmaktadır. Bu anlamda matematiksel teoriler ve çözümler her zaman bir önceliği olan ve he bir yaşanmışlığa ve bir gerçekliğe tekabül eden adlandırılmalara aracılık etmiştir. Dolayısıyla matematiksel doğrular her zaman sürekliliği olan kesinlikler ve kanıtlar sunabilmiştir.

Cézanne’nın nesneleri, küre, koni ve silindirlerle başka bir resimsel anlatıya dönüştürmesi, onu nesnelerin bilindik organizasyonundan uzaklaştırmışsa da nesnelerin gerçekliği temsili anlamda bir kabullenmeye yöneltmemiştir. Lynton’a göre o, “resim yapmayı çok güç bir işmiş gibi görüyor, doğayı taklit etmeyi değil de doğaya koşut bir görüntü yaratmayı amaçlıyordu” (Lynton, 2004, s. 23). Üstüne üstelik Kübizm bu bakışı daha ileri taşıyarak başka bir optik gerçekliğe ulaşmıştır. Sanat akım ve anlayışları sanat anlatılarında bir öncesinden ayrılmadan geleceğe bulunduğu an ile bir değer ve nitelik kazandırabilmiştir. Ancak matematiğin teorileri, bilim dünyasının atom ve kuantum mekaniğindeki hesaplamalarında yakalanan farklı özdeşliklerle yeni gerçekliklere ulaştırabilmektedir. Buradaki ayrım, matematiğin hakikat meselinin,

sonlu-sonsuz bağlamında zamanın ya da alt düzeyde bütün maddelerin yapıtaşlarının “ölçülebilir olanda” aranması yatmaktadır. Ne var ki Gödel’in “eksiklik teorimi” yine de matematiğin her şeyi ispatlayamayacağı yönünde olmuştur. “Matematiğin temelleri ne kadar mükemmel şekilde atılırsa atılsın, asla ispatlanamayacak doğrular her zaman var olacaktı. Gödel vardığı bu sonucu ispatlamıştı. Dolayısıyla diğerlerinin elinden gelen şey, matematiğin şaşmaz olmadığını kabul etmektir” (Bentley, 2011, s. 101). Bu nedenle ki matematik teorilerinin kesinliği tartışma götürmemektedir. Çünkü matematik insanlığı başka bir gerçekliğin sınır aşımalarına ulaştırmaktadır. Bu anlamda da teoriler zamanda bir süreklilik sağlamak ve akışa devinim kazandırmaktadır.

Diğer bir yandan matematik sanattaki estetikle ilişkilendirilmek istense de aslında bahse konu olan estetiğin neliğine ilişkin sorunsallar farklı olduğundan aynı şey anlaşılmamaktadır. François Le Lionnais matematik ve sanat arasında varılan analojinin her zaman oran, uyum ve sayılar çerçevesinde dar bir alanda gezinildiği tespitinde bulunmuştur. Aslında bunlar üzerinden her ikisi için bir estetik vurgusu yapılmaktadır. Ancak Le Lionnais, üst düzeyde dile getirilen estetiğin, sanatta bir karşılığı bulunurken, matematikte kesinlikle garanti edilemeyen bir yapıya büründüğünü söyler. Ona göre “matematikte, matematiğin sanat yapıtlarının güzelliği üzerindeki olası etkisiyle karıştırılmaması gereken bir güzellik vardır. Matematiğin estetiği, matematiğin estetiğe uygulamalarından açıkça ayırt edilmelidir” (Emmer, 2000, s. 353). Gerçekte sanattaki güzel sorunsalı sanat felsefesi ile estetiğin problemi olarak görülmektedir. Bu alanlarda da güzellik problemi veya estetik yargı salt oran ve uyumla sağlanabilecek ölçütlerle formüle edilebilecek bir şablona dayandırılmaz. Yalnızca sanat anlatılarında kullanılan oran ve uyum belirli dönemlerde bir güzellik anlayışını formüle eden normlar olarak görülse de amaç hedef, sonuç farklıdır. Bu tarz bir kullanım salt biçimleri bir hiyerarşiye bağlama amacıyla gereksinim duyulan ve bu amaçla matematikten ödünç alınan ölçüm hesaplamaları olarak kabul edilmektedir. Bu hesaplamalarda daha çok sayısal bir veri, matematiksel ve bilimsel teorilerde bir ilke olan altın oran¹¹ ile en belirgin formülasyon sağlanmıştır. Öyle ki Altın oran, Öklit

¹¹ Altın oran: Ortaçağın düşünür ve sanatçıları insan yapısının düzeninde, bitkilerin varlıkların gelişmesinde ahengi düzenli ilahi mistik bir ölçünün var olduğunu sezerek düşünmüşlerdir. Sanatçılar bu mistik ölçünün somutluğuna kainatın ölçülü düzenli yaratıldığına inanan 15'inci yüzyılda yaşayan bilgin Pacionelli'nin İlahi Oran (Proportio Divin) yapıtıyla ve (orantısız hiçbir sanat eseri yoktur) sözleriyle bu sihirli oranı, ölçüyü araştırmaya uygulamaya başlamışlardır. ORAN, bir uzunluğun veya alanın eşit olmayan fakat uyumlu ahenkli iki parçaya ayrılmasından ve birbirlerine orantılandıklarında ortaya çıkan sabit değerdir. Plastik sanatlarda mimari, heykel ve resimde kullanılan 1,618 değeri, canlı

geometrisine kadar izlenebilen ve tanımlanan bir estetik teorisinin yapı taşını teşkil etmiştir. Öklit'in "sonsuz uzayı" geometride, Galileo'nun "sonsuzluğu" boşlukta aranırken sanatçıların boşluğu ise sonsuzluğa odaklanan perspektifle sınırlanabilmiştir. Fakat bunları tek tek kullanabiliyor olmak organizasyonda öncelik vermek güzellik denilen şeyin sağlandığı anlamını taşımaz ve taşımamıştır.

Sanattaki yaratı süreci, niteliksel bir yargıya ulaşmanın kolay bir süreç olmadığını göstermektedir. Sanat dünyasında yapıyla taçlanan yaratı bir estetik yargı olarak değerlendirilen ana karşılık gelir ki, bunu matematiğin sanattan ödünç alması ve kullanması kaçınılmazdır. Hardy bu kabullenmeyi, yaratı boyutunda olduğu gibi güzellik vurgusunda da daha net dile getirmiştir. O'nun için: "Matematikçinin kalıpları da bir ressamın veya şairinki gibi güzellik olmak zorundadır; düşünceler ise renkler ve sözcükler gibi uyum içinde olmalıdır. Güzellik ilk sınavdır. 'Çirkin' matematik için dünyada kalıcı bir yer yoktur" (Hardy, 1999, s. 64).

Bu anlamda Hardy'nin görüşlerini dikkate alanlardan birisi de matematikçi Armand Borel'dir. Fakat Borel, Hardy kadar düşüncelerini somutlaştırmaktan uzak kalmış ve matematik dünyasında güzel olanın açıklamasını yapabilmenin zorluğuna işaret etmiştir. Yine de Borel bence diyebilmiş ve eklemiştir:

Aslında, gelişimi estetik kriterlere göre yönlendirme ve değerlendirmeden kaynaklanmış olan bir sanat gibi matematiğin de büyük ölçüde bir sanat olduğu alışılmış açıklamadır. Meslekten olmayan kişi için matematik kadar katı bir disiplinde estetik kriterlerden söz edilebileceğini öğrenmek çoğu kez şaşırtıcıdır. Fakat açıklaması zor olsa da, bu duygu matematikçi için çok güçlüdür: Bu estetiğin kuralları nelerdir? Bir teoremin, bir teorisin güzelliği nerede yatıyor? Elbette tüm matematikçileri tatmin edecek tek bir cevap yoktur, ancak bence müzik veya resimde olduğundan çok daha büyük ölçüde şaşırtıcı derecede bir uyum vardır (Borel, 1983, s. 12).

Aynı zamanda Borel makalesinde matematiğin sanat ve bilimle arasında, bir analogi sağlama noktasında, hangisine daha yakın olduğuna ilişkin bir görüş geliştirildiğini ve geliştirilebileceğini ele almıştır. Borel (1983, s. 14) "...matematiğin sadece teorik değil, deneysel de olduğunu iddia" ederek görüşünü şöyle ifade etmektedir;

varlıkların düzenli gelişmelerinin zaman ve uzunluk farklarının birbirine orantılandırılmalarından bulunmuştur. Plastik sanatlarda ölçü birimi olarak bu 1,618 sayı değeri seçilmiştir. Kompozisyonun vazgeçilmez plastik öğelerinden biridir (Çağlarca, 1997, s. 5).

Herhangi biri matematik için muhtemel bir analogiyi kabul etmek istemezse, ancak o zaman aşağıdaki gibi özetleyeceğim bir matematik anlayışına sürüklenecektir: Bir yandan matematik bilimdir. Çünkü temel amacı doğa bilimlerine ve teknolojiye hizmet etmektir. Bu amaç aslında matematiğin kökenindedir ve sürekli bir problem kaynağıdır. Öte yandan matematik bir sanattır, çünkü öncelikle zihnin bir yaratımıdır ve ilerleme, çoğu insan zihninin derinliklerinden gelen ve estetik kriterlerin nihai hakem olduğu entelektüel araçlarla sağlanır. Ancak saf düşünce dünyasında hareket etme konusundaki bu entelektüel özgürlük, bir dereceye kadar doğa bilimlerindeki olası uygulamalarla yönetilmelidir (Borel, 1983, s. 13).

Dolayısıyla Borel matematiğin deneysel bir bilim olduğunu söyleyerek analogide hem üçüncü bir alan açmakta hem de her ne kadar düşünce sistematizmini Hardy'ye dayandırırsa da onun üzerinde durmadığı, bilimle bir analogi sağlamaktan bahsetmektedir. Nasıl ki Reiner estetikle ilişkisini kesmişse, Borel de başka bir disiplinle ilişki ve bir benzerlikten bahsedilebileceği fikrine sabitlenmiştir. Fakat Borel matematikle bu üçlü, “sanat, deneysel ve teorik bilimlerle”, arasında bir analoginin oluşabildiğini vurgulamakla birlikte; aslında her zaman kendi yargısı matematiğin “kendi başına değerlendirilmesi” yönünde olmuştur. Bu nedenle Borel makalesinin sonunda matematiğin “aynı anda her üçü olarak görülmesi ve dolayısıyla farklılaştırılması gereken çok sayıda ortak özelliği sergileyen üçünden de son derece karmaşık bir yaratım olduğu izlenimini vermişimdir” demektedir (Borel, 1983, s. 16).

Diğer taraftan başka bir görüş sunan Connor ise; “matematik bir taraftan sanat ve bilim arasındaki çizgiyi oluştursa da diğer taraftan sanata ve bilime indirgenemeyecek fakat bir şekilde ikisinin de içinde bulunan üçüncü bir alanı oluşturur” demektedir (Connor, 2019, s. 11). Her ne şekilde bu üçlü bir ayrıma tutulsa da gerçekte o kadar kesin bir ayırmadan bashedilmemektedir. Her ne şekilde olursa olsun bir benzerlik bir iç içe geçme hali alt düzey veya üst düzeyde de olsa bir köşeye tutunma veya paranteze alma ihtiyacı görülebilmektedir.

In, Davis ve Hersh bilimsel sonuçların aksine matematiksel sonuçların göreceli kalıcılığına işaret ediyor. Bu, matematik ve sanat arasında daha ileri bir üslup yakınlığı olduğunu göstermektedir. Picasso'nun Rembrandt'ı tavan arasına indirmedigi gibi, modern geometri Öklid'i geçersiz kılmaz. (Bununla birlikte, Aristoteles fiziğinin mevcut durumuna dikkat edin.) Yine de, Rembrandt'a artık modern gözlerle bakamayacağımız gibi, Öklid'i mevcut konumumuzun ışığında yeniden yorumlamalıyız. Matematiğin gelişimi kesinlikle bilimin gelişmesiyle yakından bağlantılı olmuştur; ancak öznenin tarihinin doğası, sanatınkiyle daha fazla benzerlik gösterebilir (Reiner, 1994, s. 17).

Matematiğin sanatla kurulacak analogisinde gerçek matematiğin “savunulacaksa ancak bir güzel-sanat olarak savunulabileceğini” dile getiren Hardy’nin görüşlerini, bu çerçevede düşünen Borel’in de dikkate almaması olası değildir (Hardy, 1999, s. 107). Her ne kadar Hardy’nin matematik hakkında açıklamalarda bulunmuş olması çoğu matematikçi tarafından hiç haz edilmemiş olsa da onun matematik ve sanat arasında bir analogi kurma edimi matematik dünyası içerisinde köşe taşı niteliğinde önemli bir yere sahip bulunmaktadır. Tabi ki Hardy’nin görüşleri, Borel’de olduğu gibi matematik ve sanat adına bir analogiden ve bir ilişkiden bahseden matematikçiler ve sanatçılar için geçerli bir anlam taşımaktadır.

Hardy’nin ortaya koyduğu temel yaklaşım matematiği fenomenolojik olarak değerlendirmesi olmuştur. Böyle bir yaklaşım içerisinde onun matematiği “gerçek matematik” ve “önemsiz matematik” olarak ayrımına tabi tutması gözlemlenmektedir. Sonuçta Hardy matematiği iki farklı başlıkta değerlendirme ihtiyacını kendinde görmüştür. Hardy’nin savunusunu ortaya koyduğu matematik “gerçek matematik” olarak adlandırdığı başlık altındakilerdir. Hardy bu tartışmanın boyutunu matematiğin “önemsiz” ve “ciddi” olma durumu ile bir nitelik sorunu haline taşımıştır.

Hardy’ye göre “ciddi” olma durumu matematiğe bir önem ve değer atfetmenin kodlandığı sözcük olmaktadır. Bu anlamda da “ciddi”lik daha çok gündelik yaşamın problemlerini sonuçlandırmaktan öte “matematik dünyasının” sürekliliği noktasında bir düşünceyi açığa çıkarmaya karşılık gelmektedir. Matematikte hâkim kılınan sonsuzluk düşüncesi ister istemez bağlayıcı ana fikri oluşturmaktadır. İşte bu noktada “matematik dünyası” içerisinde, denklemler, teoremler ve aksiyomlar aracılığıyla sonsuzluk fikrine bir tanımlama ve çözümleme getirmek öncelenmektedir. Dolayısıyla Hardy bu doğrultuda “matematik dünyası”nın çözümlerinin “çok küçük bölümü pratik yarar sağlar; o küçük bölüm de oldukça sıkıcıdır” demiştir (Hardy, 1999, s. 67). Bu ifade Hardy’nin iki tür matematik, gerçek matematik ve önemsiz matematik, adlandırmasının açılımı olarak görülmektedir. Burada bir nitelik sorunu vurgulanırken buna payanda olabilecek fırsatı neyin sunacağı önemlidir. Hardy bu durumu sanatın niteliğini açığa çıkaran estetik yargıya bağlamıştır. Bu anlamda Hardy’nin “ciddi”lik ayrımı ile estetik yargıya yer açması şaşırtıcı olmamaktadır. “Nasıl ki şiirde bile güzellik, bir ölçüde, içerdiği fikrin önemli olmasına bağlıysa, bir matematik probleminin “güzelliği” de büyük ölçüde, onun ciddi oluşuna bağlıdır” (Hardy, 1999,

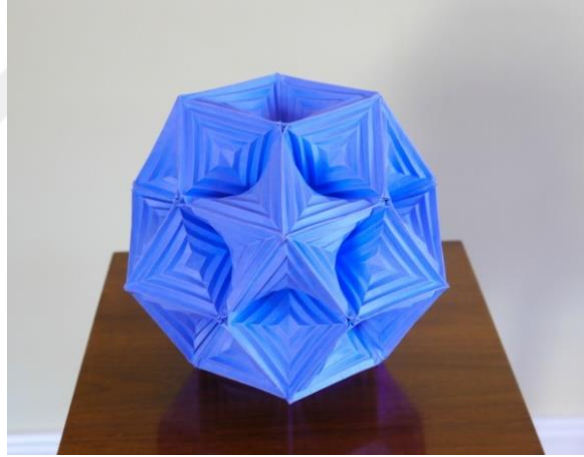
s. 68). Hardy savunusunu öyle bir noktaya taşır ki, artık gerçek bir matematikçinin uğraş verdiği “matematik” “güzel-sanat” tasavvuru içerisine yerleştirilmektedir. Dolayısıyla Hardy için gerçek matematik sanata daha yakın olandır.

Hardy’nin matematiğin sanata daha yakın olduğu görüşünü örnekleri ile ileri taşımaya çalışan bir diğer matematikçi de Anna Weltman’dır. Weltman’ı tartışmaya götüren, “bir şey aynı zamanda nasıl hem matematik hem de sanat olabilir” sorusu olmuştur. Weltman için temel yaklaşım matematiğin ortaya koyduğu çözüm ya da teorilerin güzel matematiğe denk gelip gelmediği noktasında belirlenmiştir. Bu doğrultuda Weltman bir matematikçi alışkanlığıyla “güzel matematik varsa, tam zıttı da” olmalı gibi bir çıkarıma ulaşmıştır. Weltman zaten güzel matematiğe cevap ararken problem çözümlerinde karşılaşılanın yalnızca çözümlerden bir tanesi olabileceğinin inancıyla: “Matematiğin en ilgi çekici özelliği, bir problemin çoğu kez başka bir mantıksal çözümünün de var olmasıdır. Matematiği yaratıcı bir disiplin yapan da bu özelliği”ne vurgu yapmıştır (Weltman, 2021, s. 199). Bir problemin farklı çözümlerinde bu yaratıcılığın izlerini gözlemliyor veya hissediyor olmak bir çözümü bir diğerine göre tercih etme noktasında ayrımı gerekli kılabilir. “Dolayısıyla birinin bir probleme dair bazen çirkin bazense güzel çözümler bulması olasılık dâhilindedir” (Weltman, 2021, s. 199). Bu nedenle Weltman’ın güzel matematiği düşünürken zıttı olan çirkin matematiği akla getirmekle hiçte haksız değildir. Bu bağlamda Weltman yine Hardy’nin Bir Matematikçinin Savunması kitabında belirlediği dört ölçüte, soyut olma, genellik ve önem, sezgisel olma ve beklenmedik olmaya, uyan örnek teorileri ele almakta ve sorusunu bir anlamda cevaplamaktadır. Weltman çözümünü matematik dünyasından seçtiği iki matematikçiden biri olan; Burnside’in ön kuramı ve hiperbolik geometrisi ile diğer matematikçi Eve Torrence’in hiperbolik teoriye bağlı gerçekleştirdiği “Gece ve Gündüz” heykeli karşılaştırmasında geliştirmektedir. Weltman için “Gece ve Gündüz” heykeli önemlidir. Çünkü heykel sanata dair normlar çerçevesinde; Burnside’in teorisinin Eve Torrence’in elin jestlerine bağlı biçim bulmasıyla ayrıca önem kazanmaktadır (Resim 2.11. ve 2.12.). Bu bağlamda heykel, Weltman için hem sanatı hem de matematiği bir arada konuşmayı sağlayan çarpıcı örneklerden biri olmakla birlikte, bir matematikçinin sanata dair bir edimi göstermesiyle bu etkisi artmaktadır. Torrence’in ifadesiyle; “matematiksel sanat eserleri hem matematiksel fikirleri hem de sanatsal bağlamı olan eserlerdir” (Weltman, 2021, s. 187). Gece ve Gündüz heykelinde sanatsal bir düşüncenin yakalanması için

açık koyu renk ilişkisinde mavi ve sarı ile yakalanan zıtlık, heykelin isminde olduğu gibi, hiperbolik parabolit ile platonik cisimlerin kullanılması ile matematiksel olarak da yakınlığa çalışılmıştır. Weltman heykel hakkındaki bilgiyi detaylandırmaktadır;

Gece ve Gündüz'ün her bir beşgen yüzü, hiperbolik parabolit kâğıtlardan yapılmıştı. Kâğıdın düz yüzeyinden nasıl eğimli bir şekil yapılır? Peki onca dalgalı yüzeyi bir araya getirip nasıl düz yüzlere sahip bir platonik cisim yapılabilir? İşte Gece ve Gündüz'ün şık bir şekilde sergilediği matematiksel güzellikler bunlar.

Torrence'in hiperbolik parabolit kâğıtları, aslında hiperbolik parabolit şeklinin yakınsanmış hali... Kâğıtlar hiperbolik parabolitlerin sahip olduğu eğime sahip değil. Gördüğünüz sadece, akordeon katlama yaptığınızda oluşan aldatici görüntü gibi bir tür eğim illüzyonu... Düz bir şekli eğimli bir şekle yakınsamak önemlidir fakat aynı zamanda kafa karıştırıcı bir konsepttir. Torrence'in bunu yansıttığı şekliyse matematiksel yönden yaratıcı ve çok şık... (Weltman, 2021, s. 188).



Resim 2.9. Eve Torrence, *Gece*, 2015, Cardstock, 26 x 26 x 26 cm.



Resim 2.10. Eve Torrence, *Gündüz*, 2015, Cardstock, 32 x 32 x 32 cm.

Güzel matematik adlandırması sanatın estetik yaklaşımı düzeyinde tartışılan güzelliğine yaklaştırma gayreti olarak görülebilmektedir. Matematikçiler tarafından bu anlamda sorulan sorular da böyle bir çabanın izdüşümleri olarak değerlendirilebilir. Ne var ki Alfred North Whitehead “Bilim ve Modern Dünya” kitabında matematikle ilgili olarak farklı bir yaklaşım ortaya koymuştur. Ona göre “saf matematik biliminin, kendi modern gelişimi içerisinde, insan tininin en orijinal yaratımı olduğu iddia edilebilir. Bu konunun bir başka iddia sahibi ise müziktir. Fakat biz bütün rakipleri bir kenara bırakacağız ve böyle bir iddianın matematik için öne sürülebilmenin...” yollarını arayacağız demiştir (Whitehead, 2018, s. 39). Whitehead müziğe verdiği önemi de belirtmesine karşın “matematiğin orijinallliği, matematik bilminde insan aklının failliğinden bağımsız olan son derece muğlak şeyler arasındaki ilişkilerin sergilenmesi olgusuna dayanır” görüşü ile ayrımı belirginleştirir (Whitehead, 2018, s. 39). Whitehead’in sanat ve matematiğe ilişkin getirdiği savunuları yalnızca kendi görüşlerini yansıtan ve hiçbir etkisinin görülmediği düşünceleri olarak değerlendirilebilir. Fakat Whitehead’in görüşlerinin o kadar da basit açıklamalar olarak kalmadığı Hardy’in onun kesin ve katı ayrımlaştırıcı üslubuyla matematiği sanata yaklaştırmaya yönelik girişimler karşısında getirdiği eleştirilerini yanıtlayan ifadelerinde görülebilmektedir. Özellikle Whitehead’in bu tavrı hiç kuşkusuz kendisini sanata yakın hisseden Hardy için bir eleştiri konusu olmuştur. Çünkü Whitehead bu gibi girişimleri “edebi bağınazlık” olarak değerlendirerek bir saplantı olarak görmüştür. Hardy, Whitehead ve ona destek veren Prof. Hogben’in bakış açıları doğrultusunda kendi yanıtını şu şekilde dile getirmiştir. Hogben’e göre matematikte

estetik öğeye önem veren “...kişilerin sayıları ‘birkaç tane’den ibarettir ve bunlar ‘soğuk kalpli’ (ve açık havanın serin rüzgarlarını anlamayan anlamsız küçük üniversite kasabalarında oturan biraz komik) kişilerdir. Bu sözler, olduğu gibi Whitehead’in ‘edebi bağnazlık’ını yansıtmaktadır” (Hardy, 1999, s. 64).

Sanat ve matematik arasında bir benzerlik ya da ilişki yakalama isteği, her gerçekliğin dayanağı olan ve temel argümanı durumunda çıkış yollarını işaret eden kavramaların ortak dili sağladığı görüşünden hareketle yeniden tartışılabilir alanlar açtığı gözlemlenmektedir. Bu duruma olumlu yönde katkı veren matematikçiler olduğu kadar, böyle bir şeyin olumsuzluğunu dile getiren ve bu gibi yaklaşımları benimsemeyen matematikçilerin bulunması da doğaldır. Matematik dünyasında sanata ilişkin karşı ya da yanlı tutum takımların aynısı matematiğin bilimle karşılaştırılmasında da yaşanabilmektedir. Yalnızca matematikte sanatı tartışmaya pek açmak istemeyen Whitehead ve Hogben’in dışında matematikçilerin bulunduğu ve bu edimin birkaç kişiyle sınırlı kalmadığı görülebilmektedir.

Frederick Reiner, sanatla estetik arasında var olan ilişkinin matematikle nasıl kurulabileceğini yanıtlama gereksinimi duyan matematikçilerden birisi olmuştur. Reiner’a göre matematikle estetik arasında bir tartışmayı aşmadan ortak dilin kurulamayacağını düşünmüştür. Bu noktada sorulabilecek ve yanıtlanmayı bekleyen sorular içerisinde; sanatla bütünleşik olan estetiğin matematiksel çözümlerde aranabilecek bir niteliği açığa çıkarmada rolünün olup olamayacağı ilk sırada yer alan sorulardan birisi olarak değerlendirilmiştir. Bu soru ile birlikte Reiner; “bir yandan, estetik kavramlarının birçoğu (tartışmalı olsa bile) sanata özel atıfta bulunarak geliştirildi ve bunları şimdi matematiğe uyguladıkları şekliyle uygulamak yersiz olabileceği” saptaması ile genelde kabul görebilecek ilk belirlenime ulaşmıştır (Reiner, 1994, s. 10). Dolayısıyla Reiner bu bakışıyla sanat ve matematik arasında kurulabilecek benzerliğin ilk basamağı olarak düşünülen estetikle bağını tamamen koparmıştır. Hardy ve Borel’de karşılık bulan güzellik, Reiner da anlamını yitirmiş ve iki şey arasında benzerlik adına bir şeyler bulabilmekten uzaktır; Reiner başka noktalar, “temsil, biçim, saf ve uygulamalı etkinlikler”, üzerinden hareketle Sparshott’u dikkate alarak karşılaştırma düşüncesine sıcak bakmıştır. Sonuçta “sanat - zenginliği, gizemleri ve hümanizmi ile- matematiğin kendisinden öğreneceği çok şey

olabileceği bol miktarda deneyim ve anlayış....” sunacağı görüşünü ortaya atmıştır (Reiner, 1994, s. 19).

2.2.1. Üstü “n” Sayı

Hayata dair her adlandırma ve tanımlama insana özgü bir özellik taşımaktadır. Canlı cansız şeyler arasında ayırım ve sınıflandırmada ölçünün insanın kendisinin olması kadar doğal bir şey yoktur. Her şeyin ölçüsü insan olduğuna göre, doğa karşısında oluşan tepkilerin bütünlüğünü insanın bilişsel ve duyuşsal refleksine bağlamak ve aramak esas teşkil etmektedir. Descartes için “insan, düşündüğü ölçüde sonsuzlukta bir yer bulabilir... hissettiği, duyduğu çöşkülandığı ya da kendisine bir etik oluşturduğu, ya da eylemde bulunduğu ölçüde değil, düşündüğü ölçüde, evrenin merkezi olabilir” (Baker, 2018, s. 38). Baker “ölçüde” tanımlamasını Descartes’ın bakış açısına bağlarken o’na kadar uzanan “düşüncenin maddeselliğine” atıfta bulunmaktadır. “Doğa sayılabilir olandır” diyen Pythagoras’dan... matematik için “doğanın kitabı” ve “doğa matematik dile ile konuşur” diyen Galileo’ya ya da Kepler’in astronomideki “üç yasası” bu süreçten uzak düşünülememektedir. Jerry P. King’in “Matematik Sanatı” adlı kitabında belirttiği gibi sonuçta; “Kepler, Apollonios’un doğrudan varisiydi ve Kepler olmasaydı Newton da olamazdı” (King J. P., 1998, s. 104). Buradaki temel ayırım matematiğin gerçeklik karşısında elde ettiği bilgi ile düşünsel ya da deneysel bilginin ileri sürdüğü tezlerin kabullenişinde ortaya çıkmaktadır. Öncelikle deneysel bilgi matematiksel bilginin gerçekliği kadar uzun süren bir etkiye sahip olmamıştır. Matematik dünyasında dahi “yıllarca doğru kabul edilmiş ifadelerin daha sonra yanlış olduğu ispatlanmıştır ve bugüne bugün en büyük matematikçilere bile edan okumuş, hala çözüme kavuşturulmamış problemler vardır” (Dantzig, 2011, s. 48)., Diğer taraftan matematik için “biçimsel kesinliğe ve kanıtlanmışlığa doğru olan çabalarının içinde bilimsel söylemlerin çoğu için muhakkak ki model oldu” diyen Foucault’ya göre (1999, s. 242), “...pozitifliğin eşliğini, bilgi kuramsallaşmanın eşliğini, bilimselliğin eşliğini ve biçimsel yapılara indirgemenin eşliğini aşmış olan tek söylemsel uygulama, matematik”tir (Foucault, 1999, s. 241). Dolayısıyla matematik dünyasının çözüme kavuşturulan problemleri veya kurulan teorileri, bir yöntem olarak deneysel bilginin eşitlik veya özdeşliklerinin oluşumuna aracılık edebilmektedir.

Bu anlamda matematiğin çözümlerinde yer alan sayılar ve sembolik değerlerin bir kağıt üzerinde eşitlik oluşturan görüntüsü, uzman olan birisi için mutlak bir gerçeklik ve genellik sunan formülasyon olarak kabul görebilmektedir. Hardy “Whitehead’in, matematiğin kesin olması, onun tam bir soyut genellik içermesine bağlıdır” sözünü bir ayrıntıyı vurgulayarak desteklemektedir (Hardy, 1999, s. 81). Hardy, Whitehead’in, kullandığı “genellik” ifadesinin soyut bir karşılığının bulunduğunu, bu nedenle soyut sözcüğünün fazladan ve gereksiz olarak kullanıldığını söylemiştir. Hardy matematiğin genellik içermesine yönelik örnek olarak $2+3=5$ toplama işlemini kullanmıştır. Sayıların kendisi ve onların matematiksel işlemlere dayalı sonuçları tek veya çok, benzer veya farklı nesne gruplarına Hardy’nin deyişiyle “herhangi bir şeylere” karşılık gelmemektedir. “Sayılarla nesneler sayılır, ama kendisi nesne değildir, çünkü iki fincanı eline alabilirsin, ama iki sayısını elinde tutamazsın” (Stewart, 2018, s. 12). Sayısal değerlerin neye karşılık geldiği bilinmediği sürece; bir ağaç, çiçek, fırça vb. şeylerin toplamını mı içerdiği ya da her hangi bir işlemin sonucuna mı karşılık geldiği gibi belirsizlik taşımaktadırlar. Dolayısıyla hiç bir karşılığı ya da denkliği ifade etmeyen sayısal ve sembolik değerler soyut olmakla birlikte hem evrenseldir hem de geneldirler.

Görünür gerçekliğe ait şeylerin nicel ifade edilmesi o şeylerin bulundukları koşullara bağlı olarak durumlarını ve bulunuşlarını ortaya koymaktadır. Bu durum azlık-çokluk olma hali olarak tanımlanabilmektedir. O şeylerin tekilliği ve genelliğini açığa çıkaran sonuçları itibariyle nicel ifadeler, şeylerin nitelikleri dışında değerlendirildiğinde; yalnızca o ana denk gelen belirli bir karşılığı tespit etme, belirli bir sayıyı tutturma ve az ya da çok olma ihtimalini sağlamaya dönük kalmaktadır. Gerçekleştirilen bu edim bir anlamda zihinsel bir tekabüle denk gelmektedir. Ayrıca genel bir nicel ifadenin elde edilmesi isimler ya da sıfatlar üzerinde bir yargıda da bulunmaktan uzaktır. Dolayısıyla “şeyleri saymak, sayıları kullanarak onları ‘sıralı’ olarak sabitlemek anlamına gelir. Ama daha derin bir anlamda, şeyleri saymak sonsuz farklılıklarını indirgemek ya da görmezden gelmek anlamına gelir” (Meisel, 2019, s. 74). Burada bir sınıflamadan daha çok istifleme ya da sıralamadan bahsetmek mümkündür. Öyle olunca kendine aitlik o şeye anlam yükleyen bütün özelliklerinden sıyrılmış olarak ortaya konulacaktır.

“Pythagorasçı düşüncede sayı gerçeklik için bir ölçü sağlamaktan fazlasını yapmıştı; gerçekliğin oluşturanlarından biriydi. ... Yani, sayı yalnızca sayıma ait bir şey değil, maddi olarak, yapılandırılmış bir evrenin malzemesi ve çoğulluk ölçüsü olarak düşünülüyordu” (Meisel, 2019, s. 82). Pythagoras’ın deyişiyle “doğa sayılabilir olan”la daha kolay tanımlanabilmektedir. Bir şeylerin sayılabilir olması onların alt düzeyde niteliklerini ne kadar çok öne çıkarabilse ve sınıflasa da sayısal karşılıklarda çoğunlukla “bir” “yüzden” daha çok kapsayıcı bir genelleme oluşturabilmektedir. Yani bir nesne üzerinde her zaman ortaya konan çoklu nitelemeler, bir başka nesnede sayısal farkları açığa çıkarabildiği gibi bir durum ve değer de sunmayabilir. Başka bir deyişle bir ağacın yaprakları ve meyveleri ağacın kendisiyle ilişkilendirildiğinde hem niteliksel hem de niceliksel anlamda farklı sonuçlara ulaştırabilecektir. Hatta bir nar örneği üzerinde “çarşıdan aldım bir tane, eve geldim bin tane” deyişi dahi değerlendirmeyi bir paradoksa dönüştürebilmektedir. “Değerleri temsil etseler veya ölçseler de sayılar içlerinde değer barındırmazlar, daha doğrusu hepsinin tek bir değeri vardır, bu değer de bir niceliği gösterme değeridir;” dolayısıyla “...sayılar değerlerin ölçütüdür” (Connor, 2019, s. 58).

Matematik nereden geliyor ve sayılar nerede yaşıyor? Sayı yalnızca sayıma ait bir şey midir? Sayılar gibi matematiksel varlıkların şeyler dünyasındaki statüsü nedir? Matematik ve sayılara ilişkin benzer sorular çoğaltılacağı gibi yanıtlarını da çoğaltmak mümkündür. Bu anlamda sayılara duyulan ilgi ve merak hala devam etmektedir. Bunun nedeni belki de, sayıların insanın keşfettiği olağanüstü şeylerden biri olmasıyla ilişkilidir. Bu durum özellikle “sayılar her şeydir” diyen Pythagoras’ın dâhil olduğu hakikatin kural ve formülasyonunu veren matematiksel düşünce sistemi içerisinde aranabilecektir.

Sayı/sayıların algılanışı için günlük yaşantıda karşılaşılmaması her an mümkün olan bir şeyden daha çok, zihinsel bir kavrayışa ihtiyaç duyulmaktadır. Bu sayede görünür gerçekliğe sayısal bir atıf yapmayı mümkün kılmanın yanında sonsuzluk fikrinin açıklayıcı dayanağı da oluşturulabilmektedir. Örneğin; sayıların sonlu-sonsuz kavrayışta bir karşılığı bulanabilir mi sorusu ile birlikte sayı her zaman boşlukta var olan ve gezinen hayalet bir varlığa dönüşebilmektedir. Bir matematikçi için de bu hayalet varlığa yönelik niceliksel adlandırmalara yanıt aranacak zihinsel arka planda kendine yer bulan bir soruyu oluşturabilmektedir. “Nicelik doğrudan doğruya gözle

kavranamadığı için sayılar bulundu. Sayıları bulunca insanlar saymaya başladı. Niceliğin kaydını tutmak için de çentik attılar, bu çentiklere ad verdiler ve bu adları ezberlediler” (Guedj, 2012, s. 16). Hesaplamalar sonucunda, sayıların sonsuzluğa işaret eden varlığı, belirli bir sayıya ulaşarak veya keşfedilerek, bir nebze da olsa sınırlandırılabilmiştir. “Sayıların oluşturduğu dizinin sınırları yoktur, ama her sayının bir sınırı vardır. Beş dediğimiz zaman, altı ya yedi demeyiz. “Sonsuz”, her zaman sonlu bir başka sayıdan daha büyük sonlu bir sayı bulmanın mümkün olduğu anlamına gelir” (Badiou, 2017, s. 22). Böylesi bir durumla, sayılar teorisinde ayrı yere ve öneme sahip olan asal sayıların¹² diziliminde karşılaşılabilmektedir. Matematikçiler için hiçbir zaman en büyük sayı yoktur, yalnızca bilinen en büyük sayı gerçekliği kabul görmektedir. Bu anlamda matematikçi Curtis Cooper da en son olarak bilinen asal sayıların, $2^{74.207.281}-1$, en büyüğünü keşfettiği kabullenilen bir gerçekliktir. Keşfedilen asal sayı, daha büyük sonlu sayıya ulaşma ihtimalinin yüzdesinin yüksek oranda olduğunu göstermektedir. Bu tür keşifler, Öklit geometrisinde olduğu gibi daha önce ulaşılmış olan çözümleri yok sayma anlamı taşımamaktadır. Ayrıca bu gibi matematiksel ispat ve keşifler problemin kendisinin varlığından bir şey de kaybettirmemiştir.

Sabit sayılar ve diğer sayısal adlandırmalar değişmez gerçeklik olarak belirlenmiştir. Aynı zamanda matematiksel çözümlere ulaşmaya aracılık eden olmazsa olmazı oluşturabilmektedirler. Birbirini takip eden sayılar belirli kurala bağlı olarak devamlılığı sağlamakta zihinde bir iz düşünüm olarak anlam bulmaktadır. Sıralı sayılar doğal sayılar bir önceki sayıya bir eklenen sıralı dizilim oluşturmaktadır. Badiou, Cantor’un sonsuz sayı kümeleri teorisine bağlı olarak şöyle der; “bir sayı her zaman kendisinden önceki tüm sayılardır. ...O kendisinden önce ki sayıların kümesidir, ama bir sayı kendi kendisini içermez, o kendisinden önce olanın adıdır” (Badiou, 2017, s. 43). Diğer bir ifade ile sonsuz dizilimde bir önceki sayıdan sonra gelecek olan sayıyla belirlenen zincirin halkalarının birbirine eklemlenmesidir. Böylece matematikte kurallara bağlanan sayı dizilimleri bitimsiz sonsuzlukta dile getirilebilmektedir. “Sayma sürecinin sınırsız yapısına sadece, tamsayı işlemlerindeki kuralları mutlak

¹² Asal sayı, $\{2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, \dots\}$ sadece iki pozitif tam sayı bölüneni olan doğal sayılardır. Sadece kendisine ve 1 sayısına kalansız bölünebilen 1’den büyük pozitif tam sayılardır. En küçük asal sayı 2’dir.

genelliklerine kavuşturmak için başvurulmuştur. Sonsuz sadece potansiyel bir şey olarak kullanılmıştır, asla fiili bir şey olarak değil” (Dantzig, 2011, s. 201). Sayı dizilimlerinde görüleceği gibi bu bir büyüklük dizilimi değildir. Sayı dizilimlerinde gerçekleşen bu fiili duruma göre sonsuzluktan bahsedilmektedir.

Her şeyin özünde matematiğin yattığı ve oluşan veya yapılan çoğu şeyde sayıların varlığının belirleyici olduğu, sonuçları doğrudan etkilediği kabul edilmektedir. Öyleyse sayı; matematiğin çokluk-azlık, artan-azalan gibi kıyaslama veya hesaplamalarında, eşitliğin iki ucuna denklik sağlayan bir olma halini gösteren ve bir teoremin oluşumuna kaynak sağlayan işaretlerden ve bileşenlerden biridir. Dolayısıyla sayı her yerdedir ve niceliksel olanı belirginleştirmektedir. Sayı aramaya dahi gerek duyulmadan, işaret edilen şeyi ayırmaya veya bir şeyin özelliğine vurgu yapmaya ihtiyaç duyulan anda ister istemez beliren bir gerçekliğe sahiptir. Bu anlamda da hiçbir şey “sayı” ve “sayma” ediminden bağımsız düşünülemez.

Diğer taraftan sayılar matematiğin, aksiyom ve problemlerinin, mantığı ve çözümünü açıklayan “sözcük ve simge” değerleri olabilmektedir. Sayı ve saymaya ilişkin matematiksel bir tanımlama getirmek kültür tarihi içerisinde neyin daha önce tanımlandığı ya da kullanıldığına ilişkin soruya yanıt bulmayla mümkün duruma gelmektedir. Öncelikle matematik dünyası içerisinde sayı ve saymaya yönelik getirilen sorular ve yanıtlar, insanın bilişsel ve duyuşsal gelişim izlerinin takibiyle gerçekleşebilmektedir. Sayı algılanan şeylerle hem ilişkili hem de değildir. Yani sayı nesnenin kendisinde değil nesneler üzerinde bir değerlendirmeye açığa çıkmaktadır. “Doğrusu, dünya sayılarla soyut olarak dile getirilebilen fizik özellikler taşır. Çünkü sayı nesnelerden değil, nesneler üzerinde iş gören düşüncenin yasalarından gelir” (Ifrah, 2016, s. 27). “Sayının dünyaya bakışımıza getirdiği mutlak yenilik sayı açısından bütün nesnelerin ‘aynı’ olupta aynı olmaması. Nitekim sayı iki kefededir; benzerlik ve farklılık. Sayılandırılacak şeyler varolmaları bakımından benzerdir, aynı şey olmamaları bakımından farklı. Farklı olmasalar dünyada bir tek nesne olurdu” (Guedj, 2012, s. 14).

Her yerde sayılabilir sayılar vardır; kuş sürülerinde, ağaç halkalarında, ayın evrelerinde, sıcaklıktaki dalgalanmalarda, doğumlarda, ölümlerde, maaşlarda ve evliliklerde... Ancak bu sayıların sayılması ayrı bir işlemdir. Matematik dediğimiz olgu, sayılabilirden çok saymada, sayımda ve sayılmışta karşımıza çıkar. Sayılar doğada her yerde olabilir ancak sayılana, sayı olarak ayırt edilene

veya sayılabilir şeyler olarak nitelendirilene kadar gerçekten sayı değillerdir (Connor, 2019, s. 19).

Sonuçta sayma ve sayılan şey ya da şeylerin sayılarını belirleme algılama ile doğrudan ilişkilenebilir. Bertrand Russel, “bir çift sülün ile iki günün her ikisinin de iki sayısına örnek olduğunu keşfetmek çağlar sürmüş olmalı” diyerek iki sayısının ifade tarzında ortaya çıkan çeşitliliği hem söylem hem de algılamadaki gelişiminin belirsizliğini bir anlamda ortaya koymaktadır (Dantzig, 2011, s. 25). Aynı zamanda Russel algılamada yaşanan bu sürecin zaman aralığının genişliğine de dikkat çekmektedir. Doğal olarak bu tespitler kültürel izlerin ortaya çıkarılmasıyla netlik kazanabilmektedir. Bir de buna kültürel bulguların belirli bölgelerle sınırlı kalması eklenince tespitler yalnızca açığa çıkarılan buluntularla kısır yorumlara açık kalabilmektedir. Bu nedenle matematikçiler için akıştaki zaman aralığının geniş kısmı boşlukta asılı kalmaktadır. Sayı ve saymaya ilişkin ortaya çıkarılan ilk bulgular 37.000 yıl öncesine kadar götürülmektedir. Bu tespiti sağlayan ilk buluntu ise üzerine 29 çentik atılan bir kemiktir. Babillilere kadar uzanan bu süreçte çakıllar, pullar, el ve ayak parmakları ve hatta insan bedeni dahi bir şeyleri saymak için kullanılmıştır.

Matematik dünyasında bir şeyleri tekil görmek veya gruplamaya başlamak hemen hemen sayı ve saymaya dair bir başlangıç olarak görülmektedir. Tabi ki insanın ilk sayma edimlerini gösteren bulgular sayı diziliminde gerçekleşen sayma alışkanlığından uzak durmaktadır. Matematikçiler bu durumu daha çok sayı duyusunun gelişimiyle ilişkilendirmektedir. Yapılan araştırmalar göstermiştir ki bu sayma duyusu yalnızca insanlara özgü bir algılama değildir. Bazı hayvanlarda dahi saymaya ilişkin gözlemlere rastlanabilmektedir. Hayvanlar arasında kargalar için sayı duyusunun daha güçlü olduğu vurgulanmaktadır.

Çoğu ilkel topluluklar için üçten ötesi her zaman çok olarak görülmüştür. Bu nedenle matematikçiler tarafından; çokluk ifadesini karşılayacak yöntemlerden biri olarak keşfedilen insan bedeni, insanlık için saymaya dönük atılan önemli bir adım olarak görülmektedir. Sayma aracı olarak iki el ve on parmak çarpıcı bir şekilde yaygın kullanılmıştır. Henri Focillon: “Kaldı ki el, sayıları düzenleyen, sayının ta kendisi, hesap kitap organı ve ahenklerin efendisi değil mi” sorusu ile elin fonksiyonel anlamda kullanımı ve dönüştürücü etkisiyle birlikte başka bir açıdan sayı ve saymaya ilişkin oynadığı rolü kendi sorusunun içinde yanıtlamaktadır (Focillon, 2015, s. 137).

Dantzig, (Leibniz'in ikiliğine bağlı olarak¹³) iki el on parmak yerine iki kola sahip olmamız halinde kültür tarihimizin nasıl biçim alacağını hayal ederek böylesi bir durumda sayı sisteminin onluk değil, ikilik bir sistem olacağını söylemiştir (Dantzig, 2011, s. 32). İnsanlık onluk sayı sisteminin dışında ikilik sistem kullanmamış olsa da buradan başka sayı sistemi kullanılmadığı anlamı çıkarılamamaktadır. En bilindik örnek Babil'in altmış tabanlı sayı sistemidir. Bu sistem yaygınlaşmamış olsa da, etkisi günlük yaşam içerisinde yer bulabilmiştir. Bir saatin altmış dakika, dairenin çapının 360° olması buna örnek olarak gösterilmektedir. Bu noktada insan aklına şöyle bir soru gelebilmektedir; acaba insan onluk sayı sistemi yerine ikilik sayı sistemi kullansaydı, ikilik sayı sistemi ile sonlu-sonsuz fikrine ulaşabilir miydi? Doğal olarak bu aşamada onluk sistemden öte farklı sistematığın kurulmasının hayalini kurmanın düşünmenin olasılığı dahi söz konusu olmayabilirdi.

Temelde onlu sayı dizisinin, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, basamaklı bir yapı içerisinde sıralı eklenmeleri rakamın sembolik olarak aynı kalmasının yanında basamak değeri itibari ile sayısal olarak çoklu ifadelere yol açmaktadır. Saymanın sembolik olarak ilk ifade edilmesi Babillilere kadar uzanabilmektedir. “Babil sayı sembolleri, basit çentik sisteminin ötesinde olup bilinen en eski sembollerdir” (Stewart, 2018, s. 16). Sümer ve antik Mısırlılarda sayma ya da sayı düşüncesinin varlığından bahsedilmektedir. Bu iki uygarlığın yazılı kayıt sistemini geliştirmeleri ve her türlü bilgiyi kayıt altına alma kültürünün yaygınlaşması sonucunda kayıtların yeniden okunabilmesiyle net bir başlangıcı söyleme olanağı elde edilmiştir. Sümer ve Mısırlılarda yazılı kayıt geleneğinin başlaması matematiksel hesaplamaları ve bunların sonuçlarını da kayıt altında tutma alışkanlığı edindirmiştir. Sayılar rakam olarak bugünkü gibi olmasa da uzun yıllar boyunca 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 sıralı sayı dizisinde olduğu gibi dokuz rakam kullanılmıştır. “Dokuza kadar tüm sayılar sırf bir çizgi derleminden ibarettir. Aynı ilke dokuzdan sonra da kullanılmış, onlar, yüzler gibi daha yüksek sınıf birimler ise özel sembollerle ifade edilmiştir” (Dantzig, 2011, s. 38). Buradaki değişimin en büyük

¹³ İnsanlarla kurduğu çalkantılı ilişkilere rağmen Leibniz matematiğe çok önemli katkılarda bulundu. Geliştirdiği ikilik düzen bir tür felsefe halini aldı. Evrendeki evet-hayır, açık-kapalı, erkek-dişi, aydınlık-karanlık, doğru-yanlış gibi birbirine karşı duran olguların ikili doğasının, ikilik düzende daha doğru bir şekilde ifade edilebileceğini düşünüyordu. Hayatın ve tüm düşüncelerin ikili önermelere indirgenebileceğini savunarak takıntılı denebilecek biçimde sayıları birler ve sıfırlardan oluşan, sonu gelmeyecek gibi gözükten listeler olarak yazmaya başladı. Hayatının sonlarına doğru, birin Tanrı'yı, sıfırın hiçliği, ikilik düzenin ise yaratılışı temsil ettiğine inanmaya başlamıştı (Bentley, 2011, s. 89).

etkeni sıfırın keşfiyle gerçekleşmiştir. Sıfır, “0”, kendi başına etkisizliği ve koca bir boşluğu ifade etmiş, ancak her bir sayının yanına eklendiğinde koca bir boşluğu doldurmuştur. Sıfırın her bir sayıya etkisi ve katkısı anlamında sayılar dünyasında farklı bir pencere açılmıştır. Artık “çizgi derlemi”nde “...sıfırın çok belirli bir içeriği vardır.” Rakamların önüne eksi işareti almasıyla “çizgi derlemi” yönünün aksi istikametine bu sayıları sıfırın diğer tarafında konumlandırabilmiştir. “Tüm pozitif ve negatif büyüklükler arasındaki sınır hattı olarak, ne pozitif ne de negatif olan nötr sayı olarak, yalnızca çok belirli bir sayı olmakla kalmaz, aynı zamanda bizatihi ondan ayrılan tüm diğer sayılardan daha önemlidir” (Meisel, 2019, s. 62). Negatif sayılar saymanın değil, matematiğin hesaplamaları içerisinde anlam bulmaktadır. Bu nedenle “0”ın keşfi matematik dünyası ve matematikçiler için büyük bir adım olarak görülmüştür. “Sıfır” sayıları onlar, yüzler, binler... olarak tanımlatırken sayılar dünyasında ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Aynı zamanda matematiksel hesaplamalarda rakamların veya eşitliklerin ifade edilmesinde büyük bir katkı sunmuştur. “Bildığımız 1, 2, 3 sayıları hakkındaki en basit kavramlarla başlayıp, negatif sayılara, kesirlere, ondalıklara ve daha da ötesine uzanan “sayı”nın en genel anlamıyla ne ifade etmesi gerektiği konusundaki temel anlayış sürekli genişlemiştir” (Lines, 2012, s. 1).

Sayıların “sayı ve sayma” olarak kullanımındaki kaymaların insanları ne kadar farklı sonuçlara götürebileceği şaşırtıcı olduğu kadar da ilginçtir. Şöyle ki Conway ve Guy yaşanmamış dahi olsa Polonyalı matematikçi Waclaw Sierpinski ile ilgili bir hikâye paylaşırlar: “Sierpinski bir seyahati sırasında valizlerinden birini kaybettiğini düşünür. ‘Hayır, hayatım’, der karısı, ‘Altı parçanın her biri burada’. ‘Yanılıyorsun’, der Sierpinski, ‘Valizleri defalarca saydım: sıfır, bir, iki, üç, dört, beş’” (Conway & Guy, 2014, s. 305). Sierpinski’nin eşiyle anlaşmazlığında görüldüğü gibi onun valizleri saymaya sıfırla başlamasından kaynaklanmaktadır. Her şey de olduğu gibi sayma işleminde de alışkanlıkların terk edilmesi ister istemez anlaşmazlıklar ortaya çıkarabilmektedir. Conway ve Guy tarafından anlatılan bu hikaye ister yaşansın isterse yaşanmasın, sıfırın sayma sayısı olmadığı gerçekliğini değiştirmemektedir. Dolayısıyla “0” bir doğal sayıdır ve diğerlerinden farklı olarak Hindistan’da sayma sayısı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Sierpinski’nin bunu bilerek ve tercih ederek “0” ile saymaya başlaması kendisi için mantıklı gelse de bir şeyleri saymada yaygın olarak sayma sayıları tercih edilmekte ve kabul görmektedir. Ayrıca sayımda böyle bir

yöntemin izlenmesi halinde şöyle bir açmazla yüzleşilebilmektedir: “Bu yöntemle sayma yaparsanız, elinizde obje sayısı kullandığınız son sayıdan ziyade kullanmadığınız ilk sayı olacaktır” (Conway & Guy, 2014, s. 305). Bunu anlamı açıkça elde var sıfır demektir. Matematik dünyasında sıfırın önemi ve gücü tartışmasız diğer sayılara göre çok farklı değerlendirilmektedir. Şöyle ki sıfır sayısının yazılması hem “şeyler”in sayımını daha netleştiren hem de matematiksel sistem üzerine akıl yürütmede farklı kanallar açan bir keşiftir. Hatta sıfırın keşfi insanlık tarihinin en başarılı kültür hamlesi olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla yukardaki hikâye örneğine tekrar döndüğünde, matematiğin kendi normlarından ve kabul gören alışkanlıklarından uzaklaşmak ne kadar mantıklı gibi gelse de sonuçta matematiğe dair genel kabul gören değerlerden uzaklaşılması anlaşmayı/anlaşılmayı sağlamadığının göstergesini oluşturmaktadır.

O halde sayı nedir? Daha doğrusu günlük yaşantımızda kullandığımız veya matematikçilerin kullandığı sayılar bize neyi anlatır? Bu soruları açıklamaya Marshall McLuhan’ın dörtlüsüyle başlanırsa sayı; “(A) Çoğulluğu güçlendirir; niceliği, örneğin mülkleri (B) Çentikleri, ideografları, çeteleleri ıskartaya çıkartır (C) Matematik işlemleri yaratır: Sıfır, boşluk, cebirsel tekillik (D) Kalabalığın profiline geri döner: şablon tanıma” (McLuhan & Powers, 2020, s. 266).

“Sayılar, örüntüleri tanımlamak için kullandığımız sözcükler ve simgelerdir. Yazıp söylediğimiz sayılar bir dildeki sözcüklere benzer. O dilin adı da matematiktir” (Bentley, 2011, s.13). Aynı zamanda sayma ve sayının ne olup olmadığından öte, bir şeyleri belirleme aracı olarak; yığın, kümele, tasnif etme, ölçü, yaş, seviye, etap, şans oyunu, mesafe, tarih, komut, fişleme, kodlama, istatistik vb. sayısal bir ilişkinin olduğu ifadeleri çoğaltmak mümkündür. Bu durumda sayı nedir sorusundan sonra akla gelen ikinci soru bir sözcük ağı gibi birçok sayısal ilişkinin kurulabildiği bir dil oluşturan sayının ne işe yaradığıdır? “Sayı yaşamda iki işe yarar: 1) Nesneleri, şeyleri saymaya (cebir-aritmetik-muhasebe), 2) Uzaklıkları ölçmeye (geometri)” (Nesin, 2002, s. 32).

Verilen tanımların hiçbiri tümüyle doyurucu olmadığına göre, biz matematikçiler, “Sayı nedir?” sorusuna basit ve doğrudan bir yanıt vermeksizin de işimizi görürüz. Belki de sayıyı kabaca para gibi değiş-tokuş aracı sayabiliriz. Pek çok kimse için önemli olan ihtiyaç duydukları eşya ve hizmetlerdir; para yalnızca bunları temsil eden bir simgedir; ancak anlamsız bir simge değil! Paranın kullanılmadığı, mal ya da eşyanın takas edildiği trampa yönteminin karmaşık bir toplum düzeninde sıkıntıları bir yana, kullanım olanağı bile yoktur.

Matematiği, “Benim parmaklarım senin kulaklarından fazladır,” türünden önermelere indirgeyen bir sistemi tasavvur etmek bile yersizdir. Sayılar birer simgedir, son derece ilginç ve vazgeçilmez birer simge! (Yıldırım, 2018, s. 63).

Sayılar bir kapsamı, bir yoğunluğu, bir mesafeyi vb. adlandırırken rakamla gösterilmektedir. Rakamlar bir şeylerin karşılığında sembolik değer olarak yer almaktadır. Sayma ile ilişkilidir. Rakamlar Aynı türden şeyleri bir kefenin içerisinde göstermeye yaradığı gibi, farklı şeylerin bir arada ele alındığının ifadesi olarak da değerlendirilebilmektedir. Bu çaba matematiğin sembolik rakamları ile gerçekleşebilirken, kümelenme, azlık çokluk, tekabül etmek, mesafe, oran, uyum, ölçme vb. ifade etmek için dilin kendisinde anlam bulan sözcük ya da sözcük gruplarına ihtiyaç duyulmaktadır. Rakamların söze dönüşmüş halleri duyum ve algı boyutunda karşılık bulan sesli ifade olarak gerçekleşmektedir. Böylesi iç içe geçmiş durumdaki sayılar ve sayısal bir ifade bir şeylerin karşılığını taşısa da aslında sayı olmayan sözcüklerin “...altında kelimelerin ve sayıların kesişimlerine dair bir ima...” yattığını savunan Connor (2019, s. 121) “kelimelerin değerleri öne çıkarak somutlaştırdığını ve onlara eşsizlik sağladığını her sayının başka sayılarla birbirini bütünleyici özelliğine bağlı olarak sayıların eşitlik olduğunu söyler” (Connor, 2019, s. 145).

Hofstadter sayıyı en basit haliyle şu şekilde açıklamaktadır; belirli bir sayıda çubuğu iki kişiden birinin bir taraftan diğerinin ise diğer taraftan başlayarak saymasını istemektedir. Sayma sonucunda her ikisi içinde çubukların sayısı aynı olacaktır. Hofstadter bu durum için ispata gerek yoktur, çünkü sayma çubuklarını “ya görürsünüz ya da görmezsiniz” demektedir (Hofstadter, 2011, s. 115). Asıl amaç sayma gerekliliğini ortaya koyan sonuca ulaşmaktır. Doğaldır ki, sayı bir şeyin ya da bir şeylerin kendisine ait sayılabilen birimler ve parçaları arasındaki eşitlikleri vurgulamak için kullanılabilir. Sayma yoluyla ifade edilen, şeylerin ne olduğundan çok neyi karşıladığını açığa çıkarmaktır. Dolayısıyla “çoklukta birliği aramak insan aklının karakteristik özelliğidir” (Murdoch, 2008, s. 12).

Steve Connor, George Eliot’un “Adam Bede/Aşkın Bedeli” kitabından “Sayıya dökülemeyecek hiçbir şey yoktur, çünkü sayılar her yerdedir” ifadesini alt başlık olarak kullanmaktadır (Connor, 2019, s. 16). Connor’a göre sayıların günlük yaşantı içerisindeki etkisi o kadar güçlüdür ki, neredeyse her bir kişinin yaşantısını

şekillendirebildiğine vurgu yapmaktadır. Bunlar günlük yaşantının her bir alanında görülebilen örneklerdir; maaşlar, kimlik numaraları, TV kanal yayın frekansları, doğalgaz, elektrik, cep ya da ev telefon numaraları vb. Teknolojinin dijital bir evren oluşturması, her anı ve her görüntüyü sayısal veriler üzerinden okuması da örnekler arasındadır. Bir anlamda matematiğin dili olan sayıların bir şeyleri tanımlama, adlandırma ve evrenin işleyişini açıklamaya yönelik formülasyonda hiçbir şeye karşılık gelmese de bir şeye işaret edebileceğinin yadsınamayacağı kabul edilmektedir. Dolayısıyla “sayılar insan doğasına aykırı görünebilir fakat sayıları ve sayısal bağları anlamak insanlık tarihinin en büyük başarılarından biri olabilir. Belki de asıl soru sayıların insanlara yabancı olup olmadığıdır” (Connor, 2019, s. 17).

2.2.2. Sayı Dünyası

Matematik dünyası kültür tarihi içerisinde aritmetik ve sayı kuramından hangisinin daha önce tanımlandığı ve kullanıldığı gibi belirsizlik oluşturan durumu ortadan kaldırmak için yanıtlar aramıştır. Matematikçiler öncelikli olarak sayı kuramı ve sayı duyusunu, gelişim basamaklarının ilk sırasına yerleştirmektedirler. Dantzig bunun nedenini insanda, somut algı ve düşünmenin soyut tasavvura göre daha erken bir basamakta gözlemlenmesine bağlamıştır. Fakat bu durum insanın ayrıca psikolojik bir varlık olduğu gerçekliğini dışlayan tanımlama olarak görülmemektedir. Şöyle ki Canetti'nin primitif topluluklar üzerindeki örneği bunu doğrular niteliktedir. Canetti tarafından Fiji Adalarında yaşayan bir topluluğun üyeleri, baba ve oğul, arasında geleneksel hale dönüşmüş bir kahramanlık mücadelesi anlatılır. Genç bir erkeğin baba ile özdeşlik sağlama çabası ve kendini ispatlama mücadelesi, savaş alanında düşmanlarıyla tek başına çarpışması ve bu çabanın “buraya gelin ve ölenleri kaldırın!” nidası ile sonuçlanır. Genç erkek tarafından baba ve topluluk karşısında elde edilecek olan güç ve saygınlık, öldürülmüş düşman sayısına bağlı olarak kazanılacaktır. Ayrıca öldürülen düşman sayısının çokluğuna göre de genç, toplumsal statüyü daha da anlamlı kılan isimle taçlandırılacaktır. “Koroi yalnızca bir kişiyi, Koli on kişiyi, Visa yirmi kişiyi ve nihayet Wangka otuz kişiyi öldürmüş olana takılan adlardır. Bundan çoğunu başarıya ise bileşik bir ad takılır 10+20+30, yani 60 kişi öldürmüş olan ünlü bir reise Koli-Visa-Wangka adı verilmiştir” (Canetti, 1984, s. 37). Yine de öldürülen düşman sayısı güçle özdeşleştirildiğinde, isim verme aşamalarına göre bakıldığında,

normal insanın yapabileceği sınırları aşabilmektedir. Dolayısıyla kahramanlıklar mit oluşturabilecek düzeyde sınırları aştığında yüzyıllar boyunca sürebilecek efsane öykülere dönüşebilmektedir.

Bu bağlamda insanın doğaüstü güçlere inanmaya başlamasına koşut kimi sayılara matematik üstü güçler bahşettiği de söylenebilir. Aynı zamanda sayı kavramının oluşumundan bu yana, matematik dünyasının dışında, böyle bir gerçekliğin yaşandığı da gözlemlenmiştir. Her ne kadar evrimsel süreç içerisinde doğa dahi insan odaklı tanımlanıyor olsa da “... ‘uygar’ denen insan ‘gizemli’ düşünceden her zaman tamamen kurtulmuş değil ve büyük ortaklaşa mitoslar kimi zaman tek tek insanların kafasını boyunduruğu altında tutmaya devam” edecektir (Ifrah, 2016, s. 41). Ve ne kadar çok uygarlaştığını iddia etse de insan, bu yazgısından hiçbir zaman uzaklaşamayacak gibi görülmektedir.

Aksine matematik sayı kuramından ve onun gerçekliğinden bir şey kaybetmemiştir. Böyle bir gerçeklikte maalesef insanın kabullenmesi gereken ve kendisini ondan ayrı tutamayacağı parçalanamaz bir yazgısı bulunmaktadır. Matematiği matematik yapan insanın sayma duyusuna sahip olma, azla çok olanı belirleme ve uzunla kısa olanı karşılaştırabilme yetisine sahip olmasına bağlanabilir. Ancak insanın bir şeyleri sayma ve ölçüm yapabilme yetisi kazanabilmesi onu yeterli sonuçlara ulaştıramamıştır. Bu nedenle de oransal artış ve azalışları, bir önceki ve bir sonraki kıyaslamaları artanları veya eksilenleri gösterecek yöntemleri geliştirmeye gereksinim duymuştur. Çentikler, taşlar, düğümler, boncuklar, resimsel anlatılar yapmış ve/veya sayı yazımı ile eşleme yapabilmeyi ve kayıt altında tutabilmeyi araçsallaştırmıştır. Bu sürecin o kadar kısa bir aralığa denk gelmediğini insanlığın uzun zamanını aldığı matematikçiler tarafından ifade edilmektedir.

Bu süreci kültürel oluşumun bir parçası olarak adlandıran tarih felsefecisi Oswald Spengler “matematiğin kültüre özgül olduğunu, kültür sayısı kadar ‘sayı-dünyası’ bulunduğunu ve ‘doğan her matematiğin tarzının... tamamen köklerini saldıgı kültüre, onu doğuran insan türüne bağlı olduğunu’ öne sürer” (Meisel, 2019, s. 81). “Sanatın olduğu gibi, matematiğin de kaynağı insan” olarak temellendiren mantık ve felsefe profesörü Cemal Yıldırım bu bakışa koşut kültür hamlesini “bilimsel empirizm” olarak adlandırmaktadır. Yıldırım’ın “metafiziksel rasyonalizm” olarak tanımladığı diğer bir

gruplandırmayı ise ideal gerçeklikle özdeşleştiren Platoncu felsefenin: “Sayı ve sayısal ilişkiler kültüre bağlı değil, gerçekliği tüm kültürler için zorunlu nesnelerdir” görüşüyle bağdaştırmıştır (Yıldırım, 2018, s. 140). Sonuçta matematik ve sayı üzerine ortaya konan her bir gerçeklik kültür hamlesidir. Sümer’den, Babil’den, Mısır’dan, Yunan’dan ve dört kutsal dinlerle birlikte bütün dinsel anlayışların evren ve dünya algısından günümüze kadar ortaya konan her bir edim, insanlığın ortak uygarlıkları üzerine inşa edilen bir matematik dünyasını da işaret etmektedir. Diğer taraftan matematiği veya herhangi bir şeyi akıştan ayrı düşünmek gerçeklikten uzaklaştırabilecektir. Bu nedenle matematiğin salt bir kültürel hamle olarak görülmesi kendi gerçekliğinden uzaklaştıracağı gibi, salt idealize edilmesi de akıştan koparacaktır.

Yıldırım matematiği kültürel yapı içerisinde konumlandırmayı amaçlarken: “Matematiğin ortaya çıkışı ve gelişimi elbette bir kültür ortamı gerektirir. Ama matematiksel kavram ve ilkelerde dile gelen ilişkilerin doğruca kültürden kaynaklandığı savı doğru mudur” sorusuyla konunun bir diğer yönüne dikkat çekmiştir (Yıldırım, 2018, s. 141). Matematik sayılı veriye bağlı normların ve sistematüğün hesaplamalarına bağlı kalmaktadır. Pythagoras, Öklit, Cantor, Eddington yalnızca doğanın matematiksel dilini çözmeye çalışanlar değil, aynı zamanda yaşanan evrenin her bir noktasına ulaşma isteğini matematiksel hesaplamalarla kabul edilebilir bir teoriyle ispatlama çabasında olan insanlardır. Onlar ister istemez insan merkezli bir algının gerçekliğine hizmet etmişlerdir. Yoksa, onların matematik dünyasının bilindik insanları olmaları ve matematik dünyasının gerçeklikleri dışında bir yere aidiyetliklerinin bulunmasının hiçbir hükmü kalmayacaktır. Sıfırı Arapların keşfetmesi, sonsuzluk algısını Cantor’un bitirmesi, Kepler’in Gezegenlerin Hareket Yasalarını belirlemesi, August Ferdinand Möbius’un möbius şeritinin tek yüzlü olmasını söylemesi bir gerçeklik ise Gödel’in bu ve bunlar gibi teorileri “kanıtlamanın mümkün olmadığını kanıtlaması” da o kadar gerçeklik taşımaktadır (Stewart, 2018, s. 287). Dolayısıyla Yıldırım, yukarıda anılan matematikçilerin teorilerinin ve Euler’in formülünün, $e^{i\pi}+1=0$, “doğrudan kültürel gereksinmeye değil, matematiksel problemlere duyarlı kişisel zekâlarının” bir yarattısı olduğu gerçekliğinden şüphe duymamaktadır (Yıldırım, 2018, s. 143).

Ayrıca Yıldırım “metafiziksel rasyonalizm” olarak tanımladığı kültür hamlesini, Platon’un ideal gerçekliği ile tanımlanan sayının nesneye bağlı ve ilişkili bir gerçeklik kazandığında bir niteleme anlamında değer atfedildiğini söylemektedir. Sayı kavramı matematiğin kendisinden koparılıp, idealar dünyası gibi başka bir düzlemde ona yer açıldığında, artık başka bir sayı algısından bahsedilebilmektedir. Bu nedenle gerçekte matematiksel yargının ve algının oluşumunda kültürel etkinin izlerini takip etmek istendiğinde, Pythagorasçulukta “evreni sayı yönetir” öğretisini temellendiren sayı anlayışına bakmak, Platon’un ideal gerçekliğinden daha açıklayıcı olabilmektedir.

Pythagoras kültüne ait felsefenin en etkileyici tarafı evrenin sayılar üzerine kurulduğu inanışıdır. Pythagorasçılar bu inanışlarını mitolojik sembolizmle ifade etmiş ve deneysel gözlemlerle desteklemiştir. İşin mistik yanına geline, 1 sayısını evrendeki her şeyin ana kaynağı olarak kabul ediyorlardı. 2 ve 3 sayıları dişi ve erkek unsuru sembolize ediyordu. 4 sayısı uyumu temsil etmekle birlikte, dört element (toprak, hava, ateş, su) evrendeki her şeyin meydana geldiği şeydi. Pythagorasçılar 10 sayısının büyük mistik öneme sahip olduğuna inanmaktaydılar, çünkü $1+2+3+4=10$ eder, yani başlangıçtaki mutlak birliği, dişi ve erkek unsuru ve dört elementi bir araya getirir. Dahası, bu sayılar bir üçgen oluşturur ve Yunan geometrisinin tümü, üçgenlerin özelliklerine dayanır (Stewart, 2018, s. 27).

Pythagoras’ın kutsal sayısı $1+2+3+4=10$ Pythagorasçuluğun kült bir sembolü tetraktis olarak bilinmekle birlikte, dört elemente ve kutsal sayı dörtlüsünü işaret eden bir üçgen yapıda oluşmaktadır. Dantzig, matematik ve kutsal kılınmış şeylere mistik anlam yüklemelerin “sadece bilimin din etrafında inşa edildiği eski Doğu için geçerli” olmadığını, “aydın Yunanlılar bile kendilerini hiçbir zaman bu sayı ve biçim mistizminden tam olarak kurtaramadığını” belirtmektedir (Dantzig, 2011, s. 40). Dolayısıyla Pythagorasçuluk bir yanda sayı gizemciliğinin savunuculuğunu üstlenirken aynı zamanda sonra ki yansımaların da temel dayanağını oluşturmuştur.

Bir anlamda sayılara güç atfetme her ne kadar bir formülasyondaki rolüne bağlı değil, daha çok fiziksel gerçeklik olarak bir periyoda adanmışlık göstermesinin yanında metafizik veya mistik anlamlara karşılık geldiğinde daha belirgin bir güce ulaştığı görülmektedir. Sayılar öyle ki dinin ritüellerinde, sihirlerde, büyülerde sayı sembolizmi ile birlikte hem birleşen hem de ayrışan özellikler taşımaktadır. Ayrıca bunlar farklı dinlerde ve farklı kültürlerde de birbiriyle ilişkili adlandırmalara sahip olurken ayrışıklarını gösteren anlam yüklemeleri de bulunmaktadır. Nümeroloji veya sayı sembolizmi “bizlere sayıların üzerimizdeki gücü hakkında, sihirli anlayışı

simgeleyen ikilik içerisinde bizlerin sayılara bahşettiği güç hakkında çok şey söyleyebilse de sayılar hakkında hiçbir şey söyleyemez” (Connor, 2019, s. 15). Dolayısıyla Edebiyat tarihçisi olan Steve Connor’un söyleyebileceği “sayıların gücü büyük bir güçtür ve çoğalma gücüdür” sözünden öte matematik dünyasında gözlemlediği bir tarihsel sürece içkin özdeyişten başka bir şey olamaz. Çünkü “sayıların tek gizemi, diye cevapladı ruhlar, onların çarpılıp çoğalmasıyla dünyanın da çoğalmasıdır” (Connor, 2019, s. 17).

Matematik dünyasının içinden biri olan Cantor da matematiğin ve sayıların sonsuzluğun içinde bir giz olduğuna inanmaktaydı. Fakat sonsuz sayı kümeleri ile sonsuzu bir formülasyona bağlayan ve tanımlayan bir matematikçi için “matematiğin özü, özgürlüğünde gizlidir” sözüne ulaşması kanımca hiçte kolay olmamıştır. Bu sözü söyleyebilmek her matematikçi için sonsuza bir adım daha yaklaştığı hazzını yaşatan bir yanıt olabilmektedir. Matematikte sonsuz akışta belirlenmemiş olana karşılık gelir ki, Badiou bunu “...her sayının bir sınırı vardır. Beş dediğimiz zaman, altı ya yedi demeyiz” diyerek Cantor da dile geldiği gibi “bir giz” olma halini sürdürmektedir. Ancak sonsuzluk yaşamsal olduğunda, ulaşılamayacak kadar ötede bulunmaktadır. Tabi ki zamana bağlı bir akışta “sayıları sayarak tüketmeye yönelik herhangi bir çabanın kendi tükenişimizle” eşitleneceğinin bilincindeyizdir (Dantzig, 2011, s. 68). Bir de yakın olunduğu kadar sonsuz olan vardır ki o daha keşfedilmemiş olandır ve o daha insan aklının ulaşamadığı yerde, belki de en yakında bulunmaktadır.

Akışta herhangi bir zaman aralığına denk gelen bir olay veya bir olgu ana parametre sayılabilecek nitelikte gerçeklik kazanabilecektir. Ayrıca bu anlara yaşantısıyla anlam katan şahsiyetlerin ya da belirli olayların mucizevi bir oluşum olarak karşılanabileceği ve bu gibi oluşumların akışta denk geldiği anların ise özel bir anlam içereceği yüksek olasılık taşımaktadır. Artık sayı, günlük yaşamda karşımıza çıkan toplama, çıkarma, çarpma, bölme gibi hesaplamalardan, bir ölçüm ve bir sayısal bütünlüğe ulaşmaktan öte bir noktaya konumlanmıştır. Aynı zamanda bu durum, hünerli on parmağın hesaplamaya fırsat sunmasından öte bir şeyi içermektedir. Sayı ve sayma işlevini görünür kılan araçlar ve yazımda kullanımıyla rakamlar genelde sembolik işaretler olarak kabul edilmektedir. Bu anlamda rakamlar şey/şeylerin durumlarını sayısal ifadeye dönüştürerek hem onları anlamlandırırken hem de şeylerin dışında kendisini aşan başka bir boyuta alan açabilmektedir. Dolayısıyla sayının günlük yaşamda ve

aritmetiksel hesaplamalarda kullanımı ile matematik dünyası içerisinde sayı kuramı çerçevesinde değerlendirilmesini birbirine koşut ele almak, aynı şeylerden bahsediliyor gibi algılamak tutarlı bir sonuca ulaştırmayacaktır. Öyle ki sayıların gücünden bahsetmekle matematiğin sayı kuramı olarak ele aldığı sayılardan hem uzaklaşıldığı hem de içinde kalınabildiği paradoks bir durum oluşturmaktadır. Gerçekte bir tarafta sayıların metafizik ve mistik anlamda bir tasavvuru bulunmakla birlikte diğer tarafta sayıların evrenin işleyişinde bir aralığa tekabül eden mucizevi sayılar bulunmaktadır.

Sayı niceliksel olanda bir varlık kazandığında daha çok matematik dünyasının adlandırmalarında yer bulurken, gücü aksiyom ve teorilere gerçeklik kazandırdığında kat ve kat artmaktadır. Böyle bir sayı kilit açıcı görev üstlenerek farklı farklı problemlerin çözümüne katkı sunan sabit sayı olma özelliğini taşıyabilmektedir. Fakat belirli bir sayı veya sayılara niteliksel bir karşılık arandığında, kültürel değerler bağlamında içi doldurulan anlam yüküyle sabitlendiği görülmektedir. Bu nedenle bu gibi sayılar matematik dünyasının gereksinim duyduğu sayıların dışında değerlendirilmektedir. Her ne kadar bu sayılar gizemli olarak değerlendirilmiş olsa da Cantor'un "bir giz" taşıyan sayılar derleminden bağımsız değerlendirilmektedir.

"Kimi sayılar değişik konularda sık sık yinelenir, kiminin kutsal bir yanı vardır, kiminin büyüsel bir anlamı ve işlevi bulunur, kimi de boş inançlara dayanır" (And, 2015, s. 45). "Bilimin doğuşunun izi bu okült etkilere yönelik ilk düşüncelere dek sürülebilir. Astroloji astronomiden önce gelmiş, kimya simyadan doğmuştur; sayı kuramının selefiyse bugün açıklanamayan kehanetler ve batıl inançlarda varlığını sürdüren bir tür nümerolojidir" (Dantzig, 2011, s. 49). O halde aritmetikte işleme tabi tutulan veya cebirde katsayılar ve formülasyonda olmazsa olmazı ifade eden sayılar dünyası anlam yitimine uğramaya başlamıştır. Birisinden bir sayı tutması ve söylememesi istendiği zaman uğurlu, sihirli veya sayının önceliğini sağlayan güçlü bir bağdan öte bir anlam taşımayan bu anlamda da bir karşılığı olmayan sayı öncelenmemektedir. Böyle bir istek karşısında zihinde beliren sayı gerçekte çözüme dayalı bir sonucun sayısal değeri değil, daha çok sayma sayılarına karşılık gelen açıklıkta bulunmaktadır. Fakat ilk olarak belirlenen sayı, her zaman özel bir durum, uğurlu veya özel karşılaşmalara denk gelen anlarla sınırlandırılmış olabilmektedir. Bu nedenle kart veya hesap şifrelerinde güvenlik açığı bırakma riskine karşılık sıralı veya

tekrarlı sayıları, doğum günü ve önemli tarihi günlerin rakamlarının kullanılmaması uyarısı ile karşılaşilmektedir. Yine de insanlar için bu gibi tercihler ilk akla gelen kodlamalar arasında yer almaktadır.

Nümeroloji alanında bir ilerlemenin sağlanması ile birlikte sayıların özel anlamları alt düzeyde bu gibi bireyselliklerde görünürken, üst düzeyde daha genellik taşıyan sayılar özel bir anlama işaret edebilmektedir. “Nümeroloji, sayıların her şeyi yönettiği görüşündense, şanslı sayılar, sihirli sayılar, “sayıların gücü” ve benzeri kavramlarda olduğu gibi bazı sayıların matematik üstü güçleri olduğu görüşüdür” (Connor, 2019, s. 15). “Basit rakamların (1-9) tanrısal varlıkları, 10’lu sayıların göksel, 100’lü sayıların dünyasal şeyleri vurguladığı, kehanetlerinse binlerle ifade edildiği söylenir” (Coleville, 2002, s. 73). Bu aralıklarda yer tutan sayılar sıralı bir dizilimle, her bir sayının bir önceki ile hiçbir bağı bulunmamaktadır. Sayılar tamamen özel olma durumlarına göre bir takipten ayrılmaktadır. Dolayısıyla sayıların rakamsal karşılığı kutsal ve gizemli bir dünya algısını karakterize eden semboller haline dönüşebilmektedir.

Buradaki sayı artık bir, iki, üç... elma veya herhangi bir şeyin sayımında olduğu gibi belirleyici olmaktan uzaktır. “Bir elma” veya “iki elma” derken yalnızca sayılabilir olan elma anlamı çıkarılabilir. Ali Nesin başka bir açıdan “bir elma”yı “bir”in olmamasıyla ilişkilendirir: “‘Bir elma’ yok dedik ama gene de ‘başıma bir elma düştü’ tümcesine bir anlam verebiliyoruz. Birine, ‘bana mutfaktan bir elma getir’ diye seslendiğimizde, o kişi ne demek istediğimizi anlayıp bize bir elma getirebiliyor” (Nesin, 2002, s. 31). Neden? Çünkü sayısal ifade elmanın tercih edilme gerekçesiyle anlamlı bir bütünlük oluşturmaktadır. Yalnızca elma asıl önemli olan ve işaret edilendir. Elma bağlamında bir şeylere karşı yapılan niteliksel ayrımların, bir sarı elma veya bir misket elma gibi, belirginleştirilmesi, sayının değerinden bir şey kaybettirmemektedir. Ancak elmayı ayırtıran özelliklerin açıklanması onu aranan herhangi bir elma olmaktan uzaklaştırabilmektedir. Çokluk veya azlık niceliksel olmakla birlikte mevcut olma ile de ilişkilendirilmektedir. Tabi ki bir elmanın başa düşmesiyle bir kasa elmanın başa düşmesi aynı şey olmayacaktır.

Bu bağlamda kültür sayısı kadar bir “sayı dünyası” gerçekliğinden bahsediliyor olmasa da dünya üzerinde egemen kılınmış belirli sınırlıkta kültürel yapıların etkisinde anlam bulan nümeroloji ile karşılaşilmektedir. Daha çok ele alınan Mısır, Yunan, Çin,

Hint ve Mezopotamya’da hüküm sürmüş çeşitli uygarlıklar ve İbrahimi dinler, Yahudilik (Kabala¹⁴), Hıristiyanlık, İslamiyet (Hurufilik¹⁵), çerçevesinde geniş bir coğrafyada yeşeren aynı zamanda bütün dünyayı etkisinde bırakan sayı sembolizmidir. Sayı sembolizmi her bir uygarlığın veya toplulukların kültürel yapısı ile ilişkilendirilmiştir. “Sayı nedensel gerekliliğin de simgesidir. Tanrı fikri gibi doğa-olarak-dünyanın nihai, anlamını içerir. Dolayısıyla sayıların varoluşu bir esrar olarak adlandırılabilir ve her kültürün dinsel düşüncesi bunların izini hissetmiştir” (Meisel, 2019, s. 81). Fakat İbrahimi dinlerde sayı gizemciliği temelde Pythagorasçı bir geleneğe dayandırılmaktadır. “En bâtil inançlı, doğuyu en fazla etkilemiş felsefi mezhep olan Pythagorasçılık da zaten kendini sayı gizemciliğine vermiştir. Eski dünyanın son çağında bu gizemcilik biçimi şaşırtıcı bir yükseliş gösterir, aritmomaniye yol açar; falcılara, kâhinlere, pagan Theologoi’lere esin verir....” (Ifrah, 2016, s. 590). Bu anlamda sayılar sembolik olarak aynı olmakla birlikte; sayılara yüklenen anlamlarda bir benzerlik yakalanırken, ayrışmalarında bulunduğu varlığı gözlenebilmektedir. Yani bir kültür olumlu bir kabullenme gösterirken bir diğer kültürde olumsuz bir kabullenme gösterebilmektedir. Nümeroloji çerçevesinde İslam dininin sayı gizemciliğine bakışı diğer dinler ve kültürlerle göre ayrılmaktadır. Çünkü “sayı gizemciliğinin büyü ve kehanette kullanılması, büyü ve kehanetin de İslam’da kesin bir şekilde yasaklanmasından dolayı İslam kültüründe sayılar diğer dini geleneklerde olduğu kadar belirgin bir öneme haiz değildir” (Ferah, 2012, s. 58).

Dinler ve kültürel yaşamda oluşturulan sınırlıklar bu anlamda sayıların olumlu veya olumsuzluk yükü taşıyan semboller halinde kabullenilmesine yol açmıştır. Bu sayılar benzer sayı sembolleri ifade edilirken, genellikle uzak kültürün yaşanmışlığına koşut bir algıyı sembolize eden bir başka sayı olabilmektedir. En yalın anlamda olumsuzluk

¹⁴ Kabala: (Os. Batıniyyei hurûfiye, Kable, İlmi esrâr, İlmi an’anei mektûm; Fr. Cabale, Kabbale; Al. Kabbala, İng. Cabala, İt. Cabala) Yahudi içrekçiliği... İbrânice *kibbel* kökünden türetilen ve *gelenek*’le kabul edilmiş şey anlamlarına gelen *Kabbalah*, Tevrat’ın açık anlamlarının altındaki gizli anlamları dilegetiren, harf ve sayı gibi simgelerle varlıkbirliği (Ar. Vahdeti vücut) düşüncesini ileri süren bir Yahudi yapıtıdır (Hançerlioğlu, 1993, s. 182).

¹⁵ Hurûfilik: (Tr. İçrekçilik) harflerden dinsel anlamlar çıkaran İran içrekçiliği... *Hurûfilik* genel anlamda *harfçilik* (harflerden anlamlar çıkarma) demektir (Hançerlioğlu, 1993, s. 342). Hurûfilik ya da Hurûfiyye, adını Arapça hurûf kelimesinden alan, kutsal metinlerde harf ve kelimelerin sayısı, sırası ve diziliminin belirli şifreler barındırdığı iddiasıyla bunlardan ve kelime, cümle veya cümlecikleri oluşturan harflerin ebced değerlerinden metnin düz anlamı ile ilgili olmayan, telmih, ima, işaret gibi ikincil anlamlar çıkartan ve bu anlamlar üzerinden yeni anlayış ve kavrayışlara yol açan yaklaşımlara verilen addır.

timsali olan 13 sayısı her kültürde ve nümerolojide aynı türden bir kabullenmeyle karşılanmamaktadır. Hristiyan geleneğinde 13 sayısı kötücül bir yargının sembolü iken, Musevi geleneğinde ve Maya kültüründe kutsallaşan bir kabullenmeye işaret edebilmektedir¹⁶. “Bununla birlikte Çin’de she (4) ve Shi (ölüm) sözcüklerinin telaffuzlarının benzerliği 4 sayısından kaçınmaya neden olmuştur (Batıda çoğunlukla 13’ten kaçınıldığı gibi)” (Schimmel, 2017, s. 101). Tabi ki yalnızca bir sayının değil sayıların toplamaları ve eksiltmeleri üzerinden ulaşılan sayı değerleri de bir şeylere işaret edebilmektedir. Pythagoras’ın $1+2+3+4=10$ tetraktisi ve “Kadim ve yeni-Platoncu sistemlere göre 6, hem toplamaları hem de parçaları açısından en mükemmel sayıdır: Hem $1+2+3$ toplamıyla hem de $1 \times 2 \times 3$ çarpımıyla elde edilebilir” (Schimmel, 2017, s. 119). Yunan geleneğinde 9 sayısının önemli bir yeri vardır. Enead olarak isimlendirilmiş, kusursuz sayı 10’un bir eksiği olduğundan başarısızlık ve eksiklikle ilişkilendirilmiştir (Ferah, 2012, s. 29). Her ne kadar 9 sayısı uğurlu ve sevilen bir sayı olsa da “9 yine de acı çekmeyle bağlantılıdır, çünkü İsa günün dokuzuncu saati (güneşin doğuşundan itibaren, yani öğleden sonra 3’te) ölmüştür” (Schimmel, 2017, s. 156). “Bu sayı dikkate değer değişimler bakımından seçkinleşir. Gene de o ara sıra yetkin olmamayı, eksikliği imler. Çünkü on sayısının yetkinliğine ulaşamamıştır, ondan bir eksiktir. Augustine’nin yorumladığı gibi on cüzamlıdan eksiktir” (Nettesheim, 2012, s. 61). Aynı değerlendirme 27 sayısı içinde söz konusudur; “ayla ilgili sayılara da aittir” ve ayrıca Kadim Mısır’da yirmi yediden söz edilirdi, ama olumsuz bir anlamda (Schimmel, 2017, s. 230). Dolayısıyla her bir sayı bilimi mükemmellik ve kutsallık içeren noktalara işaret ederken, bunlar içerisinde benzer sayıların sembol değeri bulunmakla birlikte kendi içlerinde kutsal kılan değerler kapsamında diğerlerinden ayrılabilir. Pythagorasçuluğun mükemmel ve kutsal sayısı 10 nasıl ki müritler için bir parola oluşturuyorsa, İbrahimi dinler: Musevi

¹⁶ Sayı 13: Hristiyan geleneği 13’e karşı duyulan bu tiksiniş müritlerden birisinin –on üçüncünün– İsa’ya ihanet ettiği Son Yemek’i hatırlatmasıyla açıklar. Bununla birlikte 13’ün Yakındoğu uygarlıkları ve kültürlerindeki olumsuz rolü çok daha gerilere gider. 13, 11 gibi, kapalı bir sistemi bozan bir sayıdır; 12’de burçlar kuşağı sayısı söz konusudur: güneş asla bu 12 burçla birlikte görünüp 13’ü doğurmaz, üstelik onlardan birisinin önünde durur. Bu nosyon, kahramanın, mükemmel daireyi tamamlayan 12’yi bozacağı için on üçüncü kapıyı açmayacağı düşünülen peri masalları ve mitlerde yansır. Babil’de 13, astronomideki rolünden dolayı kesin bir olumsuz özelliğe sahipti ve benzer şekilde Çin’de, yılın bölünmesiyle bağlantılıydı. 354 günlük saf ay yılının kullanıldığı günlerde, belli bir yıl geçtikten sonra, güneş yılına tamamlamak için bir on üçüncü ay eklenirdi; bu aya “ıstırap” ya da “sıkıntının efendisi” denilirdi. Kadim Maya kültüründe olduğu gibi Musevi geleneğinde de 13 kutsal ve uğurlu bir sayıydı. Kabala, İbranice (ve Arapça) sayısal değeri Tanrı’nın en önemli niteliği olan Ahad’ın, “Bir”in sayısal değerine eşit olduğu için 13’ü şans getiren bir sayı olarak kabul eder (Schimmel, 2017, s. 203).

kültürde ve kabala sayı sembolizminde 1, 3, 6, 7, 10, 12, 13, 22, 40; Hristiyan kültürde 1, 2, 3, 4, 7, 9, 12, 666; İslam geleneğinde (Hurufilik ve ebced) 1, 3, 5, 7, 9, 12, 28, 33, 40, 66, 99 sayıları bu dinlerin inananları için kutsallığı sağlayan kodlamalar olarak kabul görmüş ve her bir sayı için sayı bilimi çerçevesinde gizemli ve mistik anlamlara ulaşılmıştır.

Doğanın matematiğin dilinde yazılan kodlamaları çözüldükçe fomülasyonu sağlayan sayılar gizemi daha da artırabilmektedir. “Bir iskemle veya yıldız hiç görüldüğü gibi değildir; üzerlerinde ne kadar çok düşünürsek, görüntüleri de duyularımızdan kaynaklanan bir sis içinde, o ölçüde netliğini kaybeder, bulanıklaşır. Buna karşılık, ‘2’ veya ‘317’nin duyularla bir ilişkisi yoktur; incelediğimiz ölçüde özellikleri daha da berraklaşır” (Hardy, 1999, s. 100). Bu anlamda “bilim maddeyi niceliksel veriye indirgenebilir bir şey olarak görür. Niceliksel veri de böylelikle soyut biçimleri ölçebilir ve ebedi yasalar üretebilir” (Wark, 2014, s. 67). Ayrıca niceliksel veri gizemli bir hale dönüşebilmektedir. Böyle bir özelliği taşıyan sayıya örnek “137”dir. Bu sayı Alman fizikçi Arnold Sommerfeld tarafından keşfedilen ve Arthur Stanley Eddington tarafından yeniden tanımlanarak ifade edilen bir sayıdır. “137” sayısı tüm büyük fizikçilerin ilgilendiği bir sayı olmuştur. Bu sayının fizik dünyasında öncelikli yer alması madde ve ışıkla ilgili formüllerde kilidi çözen anahtar görevi üstlenmesindendir. Elektronlar ve protonlar gibi temel parçacıklar arasındaki elektromanyetik kuvvetlerin gücünü göstermektedir.

Bertrand Russell da (1998, s. 41) “Matematikçinin Bunalımı (Prof. Squarepunt’un Düşü)” adlı öyküsünde “137” sayısına atıfta bulunmuştur. Russell düşsel bir dünyanın içerisinde öykünün merkezine Arthur Eddington ve “137” sayısını yerleştirmiştir. Matematik dünyasında ayrı bir yer tutan “pi” sayısını diğer sayılardan, kare sayılar, küp sayılar, asal sayılar, piramit sayılar, ayırarak “137”ye yaklaştırmaktadır. Eddington ise “137” sayısının arkasında duran siluetten ibarettir. Eddington “137”e “haydi göreyim seni, hepsinin önüne geç” diyerek onu diğer sayılardan ayıran yanlı tutumu sergilemektedir. Bir anlamda öykü sayılar, sayı sembolizmi ve bir formülasyona aracılık eden keşfedilmiş sayıların düellosunu sunmaktadır. Sonunda: “Defolun! Topunuz da kolaylık için uydurulmuş simgelerden başka bir şey değilsiniz!” diyen Prof. Squarepunt’ın bütün sayılara tepki göstermesiyle rüya sonlanmıştır.

Öyküde kafası karışmış Prof. Squarepunt vardır. Eddington'un "137" sayısı ne kadar bilimsel bir formülasyon sağlamış olsa da gizemli bir sayı olarak değerlendirilmiş ve kabul görmüştür. Bu sayıya ilişkin kafa karışıklığı yaşayan Prof. Squarepunt için: Sir Arthur'un "137" sayısına atfettiği mistik ve kozmik güçlerdi. Bu sayının taşıdığı özellikler bir takım aritmetik özellikler fizik alanında gösteriyor, bu bakımdan "666"¹⁷dan geri kalmıyordu (Russell, 1998, s. 41). Prof. Squarepunt "137" ve "666"a ilişkin değerlendirmeleri yan yana getirdiğinde paradoksla karşılaşmıştır. Doğal olarak her iki sayının sayı sembolizmi olarak kabul görmesine akıl erdirelemeyecektir.

Yine de Rusell'in öyküsünün kahramanı Prof. Squarepunt'ta hiçte şüphe oluşmamış değildir. Bu doğrultuda sayı sembolizmin sayılarından "666" sayısını "137" ile bir karşılaştırma teşebbüsünden kaçınmamıştır. Böyle yaparak akıl karışıklığını sürdürmeye devam etmiştir. Bir anlamda elmalarla armutlar aynı sepete konulmuştur. Açıkçası günlük yaşamda bu sınır aslında kaybolabilmektedir. Yıllar içerisinde toplumda kemikleşmiş, hastalıktan sağlığa, ölüme, belli günlere, emeğin kutsallığına, yarışlara kadar gelenekselleşen davranışlarla birlikte bu gibi şeylere gizemli ve mistik alanlar açıldığı görülebilmektedir. Bunlar için belli sayıda yapılan her bir davranış belirli dizgelere bağlanarak ritüel bir hal alabilmektedir. İster dinsel olsun ister bu bir batıl inanç olsun, isterse bir büyü.

Sonlu sonsuz kavrayışta insan var olma mücadelesini, uğraşları üzerinde harcadığı zamanı sınırlama ve sonlandırma arasında kurduğu ilişkide yakalamıştır. Bu anlamda da insanın bir şeyleri yapabilmesi, kendisini fiziksel anlamda geliştirmesine ve alet icat edebilmesine bağlanmıştır. Bunu en kısa zamanda başarabilme azmi, insanın yapabilme sınırlılığını da test etmesi anlamına gelmektedir. Yarışmalı mücadelelerde geri sayım her bir eylemin rekabete dönüştürülmesinde harekete ivme kazandırmak amaçlı bir komut olarak kullanılabilir. Yarışma insan ruhunu kamçılayıcı bir etkiye sahiptir. Keza çocuklarla oynanan oyunlarda bir yarışma veya ikili rekabete

¹⁷ Sayı 666: İncil'den geçen bu sayı kuşaklar boyunca Hristiyanların hayal gücünü beslemiştir ve bugün hâlâ tartışılmaktadır. Yuhanna'nın Vahyi'nde (13:8) Yaratık'ın sayısı olarak geçer ve biraz beceriyle, harflerin sayısal değerlerinin sayılmasıyla (ve çoğu kez sonuç elde edene dek harfleri değiştirerek) hemen her isimde bulunabilir. Bunun bir Roma İmparatorunu, modern bir diktatörü ya da zamanının bete noire'ı olabilecek herhangi birisini işaret ettiği söylenebilir. On altıncı yüzyılın iki öncü sayıbilimcisi, Michael Stifel ve Petrus Bungus'un yorumları çok tipiktir. Bir Protestan olan Stifel bu sayının Papa X. Leo'ya işaret ettiğini görürken, bir Katolik olan Bungus Luther'i çağıştırdığını düşünür. Başka okumaların yanı sıra Bungus, o sırada Türkler Avrupa'yı fethettiği için pek de şaşırtıcı olmayan bir biçimde, Hazreti Muhammed'in adını, Mahometus'u da işin içine katar (Schimmel, 2017, s. 265).

dönüştürme hali gibi; üç, iki, bir!... Böylesi bir anın ritüel davranışa dönüşmesi kaçınılmazdır. Aynı İnsanlık adına uzay yolculuklarına ilk başladığı yıllarda olduğu gibi; ilk toplu geri sayımlar “Apollo uçuşlarının naklen yayını ile başlamıştı. “Dokuz, sekiz, yedi, altı, ..., sıfır!” Bir varıştan çok bir yola koyuluşun, başarılı bir çıkışın sabırsızlığı” insanın yeryüzü ile ilişkisinin kesildiği yeni bir başlangıcın kabul edildiği ana denk gelmektedir (Ada, 2002, s. 55). İnsan mücadelesinin bir oyuna dönüştürülmüş yansımasıdır; daha açık bir ifadeyle başarma ya da başaramama duygusuna yol açmaktadır. Diğer taraftan isimlerin önüne eklenmiş sıfatların, “en”, mükemmeliyetçi duygusunun tatmin edilmesi olarak görülebilmektedir. Komut; on, dokuz, sekiz, yedi, altı,... sıfır! ya da üç, iki, bir! sayıların ileri-geri kullanımı veya dijital ve analog sayaçların kullanılması fark etmemektedir. Geri sayım bir bitişi, eylemin harekete dönüşmesi ile birlikte başlangıcı göstermektedir. Hızın artırımı varış yönünün ters istikametinde bir etkinin gerçekleştiği paradoksu sunmaktadır. Yoksa sayıların doğal veya sayma sayısı olmasının olaya hiçbir etkisi bulunmamaktadır. Sonuçta varılan nokta “0”a yaklaşma ve sıfırlamayla birlikte hem bir bitişi hem de bir başlangıcı gösterebilmektedir. Algılayabildiğimiz hareketliliğin başlangıç ve bitiş noktalarını hareketin hızı doğrultusunda zamana göre ilişkilendirilmektedir. Ne kadar hızlanılırsa, başlangıç ile ulaşılması istenen nokta arasındaki zaman aralığı o kadar kısalabilmektedir. Bu da ister istemez insanın fiziksel yapısının sınırlılıkları ve oluşturduğu makinalarla, aletlerle, koşutluk sağlayabilecektir.

İnsanın var olan sistem ve doğanın içerisinde anlamlandıramadığı bir işleyiş ve ulaşamadığı noktalar bulunmakla birlikte bir de kabullenilmiş bir döngüsü bulunmaktadır. Doğada, canlılar dünyası ve ekosistem, bir süreç veya anın içerisinde cereyan eden olaylar belli bir sayısal aralıklarla denklik sağlayabilmektedir. Bunlar belli yasalara bağlı gerçekleşen ve belirli periyotlarda görülen, oluşan ve ortaya çıkan döngüsel sayılara karşılık gelebilmektedir.

Pythagoras’un ifadesiyle “sayılar her şeydir”. “Var olan, yapılan bütün şeyler, güç-etkilerini sayılardan alır. Çünkü zaman sayılardan oluşur, bütün devinimler, eylemler, zaman ile devinime bağlı olan şeyler de sayılardan oluşur” (Nettesheim, 2012, s. 23). Sayıların her şey olduğu gibi her şeyin yüzünü döndüğü bir güneş vardır ki şaşmaz bir hakikat sunmaktadır. Hayat denilen bu hakikat saatlerden günlere, aylara ve yıllara ve bu akışta gerçekleşen her bir anın bir diğerinden bağımsız olmadığı bir süreçle

noktalanmaya veya evrilmeye uygundur. Bizim dışımızda işleyen bir evren, bizimle oluşan ve hareketlik kazanan dış gerçeklik bulunmaktadır. Bu nedenle biyolojik sınırlıklar alt düzeyde ve üst düzeyde kontrolün dışında gerçekleşen işleyiştten her bir canlıyı uzak tutabilmektedir. Hareket bilinmez diyarlara ulaşmayı, gözümüzün ulaştığı noktaya kadar gözlem gücüne sahip olmamız McLuhan'ın alt üst olma hali mekân algımızdaki, genişliği ve uzaklığa erişmeyi sağlayan teleskop ile daha yakındakine odaklanmayı sağlayan mikroskop olanak sağlamaktadır. Bu sınırlıklar olaylar ve durumları algılamada yeterlik göstermemekle birlikte engel de oluşturabilmektedir. Ölçümler bu sınırlıkları aşmaya aracılık etmektedir.

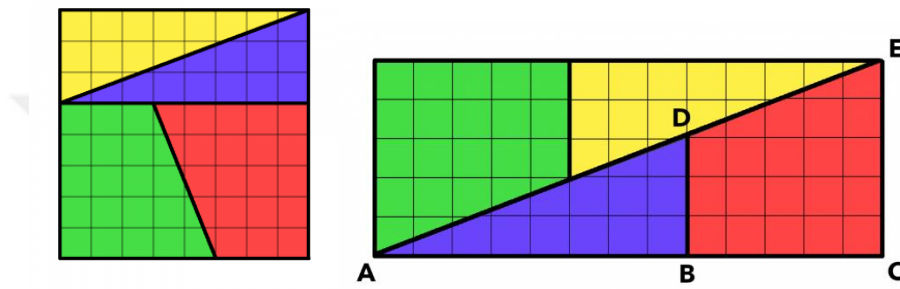
Bilhassa bu belli sayılar “sonlu zaman ve mekân içinde düşünebildiğim bir sayı ile ölçülür” (Badiou, 2017, s. 18). İnsanın algıladığı ses düzeyi, görüntü boyutu, ışık hızı, bilgisayar işletim sistemi daha da ötesi virüslerin üzerinde gerçekleştirilecek deneylere kadar ölçüm alanı genişletilebilir. Bu anlamda suyun donma noktası ile kaynama noktası (buharlaşıma), sıcaklığın düşme ve artmasına bağlı sabitlenen ölçüme tekabül etmektedir. Fakat bu değişen durum soğumada ve donmada her bir sıvı özelliği taşıyan (yapı, madde) için değişim gösterirken su için ”0” °C ile ”0” °C altında (-) ve 100 °C aralığında gerçekleşen süreç sabitken, suyun mineral yapısı, yükseklik farkı ve sıcaklık noktasındaki yoğunluk oranı, kaynama sürenin uzaklığını ters yönde etkilemektedir.

Nasıl ki kimyasal tepkimeler belli yasalar çerçevesinde sınırlılık oluşturursa, canlılar dünyasını da bu matematiksel sistemin dışında düşünmek mümkün değildir. Biyolojik çeşitliğin sayısal bir düzene bağlı hareketlik içerisinde bir akışta gerçekleştiği görülebilmektedir. Doğa bağlamında her bir canlı organizmada sistemin işleyişini gözlemlemek mümkündür. Doğumdan ölüme kadar yaşanan sürecin evreleri sayısal bir anlatıya dönüşebilmektedir. Kimi zaman kabullenilmiş zaman periyodları döngüsel bir hareket sunarken, kimi zaman gizemli sayılabilecek sayısal değerlerle karşılaşılabilir. Biyolojik yaşamda karşılaşılan örnekler bir matematiksel sistemin işleyişini kavratırken, her an şüpheyne kapılmak da mümkündür. Bu gibi örnekler üzerinde yüzyıllardır kabul gören belli sayıları yeniden farklı bir ilişkinin açıklayıcısı olarak kullanılabilmektedir. Alabama'da bulunan bir çeşit ağustos böceğinin yaşam serüveninin ilginçliği yanında sayısal sonuçları itibariyle de bu ilginçlik daha da katlanmaktadır. Bu tür ağustos böceklerini diğerlerinden ayıran özellik toprağın altında 7, 13, 17 gibi uzun yıllar kalmalarıdır. Yıllar ne tek sayılara ne

de çift sayılara göre hiçbir zaman farklı bir zaman aralığına denk gelmemektedir. Sürecin asal sayılarda gerçekleşiyor olması bu böcekler has bir özelliktir. Böcekler toprak üstüne çıkmaya erken karar verdiklerinde süreç bir alt grubu gösteren zaman aralığına göre ayarlanmaktadır. Toprak altından çıkışları da oldukça çok kalabalık bir şekilde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu çıkışlar kendilerini diğer türlerinden ve yırtıcı kuşların saldırısından uzak tutmaya yönelik bir refleks olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca ağustos böceklerinin belli asal sayılara göre ve kalabalık bir şekilde toprak üstüne çıkışları, böceklerin sıradan bir yaşam serüveni geçirmediklerini işaret etmektedir. Sistem kendi türlerinin evrimleşme sürecini diğerlerinden ayrı tutarak farklı bir süreç içerisinde işlemektedir.

Sabit sayılar, pi sayısı, altın oran, 137 gibi ve diğer sayısal adlandırmalar, tam sayılar, asal sayılar, fibonacci sayıları, gerçeklik olarak belirlenmiştir. Ayrıca bu sayılar belirlenmiş normlara bağlanabilmektedir. Dolayısıyla matematiksel çözümlere ulaşmanın aracılığında olmazsa olmazı oluşturmaktadırlar. Sayının sıradan kullanımı saymada ve aritmetik işlemlerde karşılık bulurken, gerçek matematiğin sayıları ile uğraşanların ortaya koyduğu sonuçlar sayıların, 137 de olduğu gibi, gizemli dünyasına kapıyı aralayabilmektedir. Russell'ın bir düşün insanı olması ve onun bir şeyleri aktarma noktasında çeşitli anlatı yollarını tercih ettiği öyküde de görülebilmektedir. Bir matematikçi olan Charles L. Dogson'un da bir matematikçi-yazar, benzer yaklaşımı gösterdiği bilinmektedir. Dogson aslında Lewis Carrol ismi ile tanınan Alice Harikalar Ülkesinde kitaplarının yazarıdır. Kitaplarında matematiği fantastik anlatımla birleştirmekten öte matematiğin gizemli sayılarına işaret etmese de matematiksel hesaplamalarında sayıların gizemli dünyasını araştırmıştır. Fakat matematik ve sanat ayrı gerçeklikler olarak görülse de onlar Dogson için matematikte vazgeçilmez ortak bir anlatı sağlayan gerçeklik olarak kabul görmüştür. Lewis Carrol, Aynanın İçinden Alice Harikalar Ülkesinde adlı kitabında dört işlem, sayılar ve sözcüklerin katlarını yoğun bir şekilde kullanarak anlatıma dönüştürdüğü bir dil kullanmıştır. Kitapta ender de olsa matematiğin sembolik ifadesine gereksinim duyarken daha çok yazın dilinde bir aritmetik uyumu yakalama çabası gözlemlenmektedir. "Bir daha bir daha bir daha bir daha bir daha bir daha bir daha birkaç eder?" diye Beyaz Kraliçe Alice'e sorar. Alice: "Bilmem". "Sayısını unuttum" der (Carroll, 2018, s. 146).

Charles L. Dogson'dan bahsetmenin asıl önemli olan tarafı matematik dünyasına sunduğu katkıdır. Dogson bir matematikçi olarak Fibonacci sayılarına ilgi duymuştur. Onun bu ilgisi paradoks bir bulmaca geliştirmesine yol açmıştır (Şekil 2.1.). Bu bulmaca da Fibonacci'nin 3, 5, 8 sayılarının bir kare birim eşitliğinde, her bir sayının uzunluk ölçüsü olarak değerlendirilmesine dayanmaktadır. “Onun Fibonacci bulmacası genellikle, geometrik bir paradoks (veya çelişki) olarak takdim edilir ve en basit şekliyle, 65’in 64’e eşit olduğunu “kanıtlama” yöntemi olarak kullanılır” (Lines, 2012, s. 22).



Şekil 2.1. Charles L. Dogson Paradoksu

Doğadaki gözlemler Fibonacci'yi Fibonacci sayılarına ulaştırırken, Pythagoras'ı sesin titreşimini ölçmeye yöneltmiştir. Pythagoras, titreşen tellerin görece uzunluklarına karşılık gelen müzik skalalarının aralıklarını keşfettiğini, bunun oranlarının 1:2, 2:3 ve 3:4 olduğunu söylemiştir (Schimmel, 2017, s. 19). Pythagorasçuların ilk dört sayının kullanımıyla ulaştıkları $1+2+3+4=10$ sayısının gizemli yapısını sesin titreşiminde formüle edilmesi sayıların her yerde olup da keşfedilmemiş olanın açığa çıkarılması niteliğindedir. Bu nedenle ki Pythagorasçu düşüncenin sayılar her şeyde ve her yerde inancının yer bulduğu evrenin temel yapısını sesin titreşiminde bulmaları ve bunu uyumla ilişkilendirmeleri evren algılarını onlar için daha anlamlı kılmıştı ve “ampirik kaynağı”nı müzik yapmıştır.

Matematiksel düşüncenin formüle edilmesinde doğadaki gözlemlerine dayanan Fibonacci'nin ilk sorusu ise bir çift tavşanın çift oluşturarak üremesi varsayımı ve sonrası bu devamlılığın sürmesi koşulu ile (ölüm olmadan) bir yıl sonra kaç çift tavşana ulaşılabilir? olmuştur. Sayılar arasında kurulan bağıntı canlıların üremesinde görülen yanıtla formüle edilmiştir. Dolayısıyla yanıt yüzyıllardır telaffuz edilen ve görülen belli sayılarda bulunmuştur. Sonuçta bu dizilimin gerçekliğini ağacın

yapraklarında, ayçiçeği, kozalak... gibi kimi şeylerde sayarak bu diziye gözlemlerken her bir sayının bir önceki sayı ile bölümünden irrasyonel bir sayıya ulaşılır ki, onun da altın orana karşılık geldiği bilinen gerçekliktir.

Bu sayılar üzerinden gerçekleştireceğimiz sayma ve ölçmede benzer sayı dizilimlerinin kullanılmasına rağmen sayma ve ölçme edimini sonuçsuz bırakabilmektedir. Saymanın karşılığı daha çok tam sayılarla ilişkilendirilmektedir. Çünkü kesirli sayılar iki sayı arasındaki bir değere karşılık geldiği için sayı çok küçük parçalara bölünmektedir. Pythagorasçular da daha çok tam sayıların kullanımını tercih etmişlerdi. Çünkü onlar ölçmenin tam sayılarla mümkün olduğuna inanmışlardı. Ancak “irrasyonel sayıların gelişi, doğa felsefesi sistemi olarak Pythagorasçuluğun çöküşünü de beraberinde getirmiştir” (Dantzig, 2011, s. 99). Başka bir gerçeklikten bahsedilecekse irrasyonel sayılar ölçümü daha hassas kılan aralıklarda aramayı sağlayarak, sayma sayılarının dışında doğada sayılabilir dizileri ortaya çıkaran bağıntıların varlığının keşfi, sayısal değeri daha gizemli hale dönüştürebilmektedir.



3. GÖRSEL ORTAMIN BAŞLICA MEZİYETİ

3.1. Görsel Keşif

Duyu organları fizyolojik olarak öncelikli bir sıralamaya tabi tutulsa rahatlıkla aşağıdan yukarı yukardan aşağı ya da değişmeli olarak hem beşli bir sıralamaya hem de bir kategorilendirmeye oturtulabilmektedir. Böyle bir sıralama her bir duyu organı arasında zorunluluk gözetilmeden rahatlıkla sağlanabilir. Ancak olay veya olaylara ilişkin uyarıcılardan alınan sinyallerin nasıl bir sıralamaya bağlı gerçekleştiği ve dolayısıyla algılamanın nasıl bir kategorinin içerisinde cereyan ettiğini söylemenin beş duyu organını saymak kadar kolaylıkla yanıtlanabilir olduğunu düşünmek aldatıcıdır. “Bilişsel bir açıdan bakıldığında görülenle düşünüleni birbirinden ayırmak imkânsızdır ve sorulacak soru da, böyle bir ayrımı ortaya atmanın, hatta zorunlu olduğunu düşünmenin gereği nedir olmalıdır” (Burnett, 2018, s. 67).

Yalnızca insanın fizyolojisine bağlı olarak çevreyle temasın sağlanması yönünde bir değerlendirilmenin bedenden uzak salt zihinsel tepkilerin öne çıkarılmasıyla hareket ediliyor izlenimi verilebilmektedir. Beden mekânla kurduğu ilişkide hem zihinsel hem de fizyolojik bir duyumsama halinde konumlanmaktadır. İnsan bedenini konumlandığı alanla geride bırakılanın aralığında, bir geçişi oluşturmaktadır. Bergson’un deyişiyle hareketi ve yönelimi zamanla koşullanmış beden “gelecek ile geçmiş arasında durmadan ilerleyen bir ara bölge”ye tutunmaktadır (Kern, 2013, s. 90). Bedenin neye ve nereye bakıp bakmadığıyla ilgili tercihlili bir isteğin ortaya çıkması temel etmendir. İnsanın fiziksel dünyanın hem görenleri hem de göstereni olma durumuna tanıklık eden bedenin akışta yaşanan anın bir süreliğine denk gelen parçası olduğu yadsınmaz bir gerçekliktir. Dolayısıyla bu iki durum içerisinde beden bir tarafta yer alırken aynı zamanda her iki anın bir parçasını temsil edebilmektedir.

Doğa içerisinde bedenin yüzleşmeleri ve jestleri eşzamanlı bir süreç içerisinde şimdiyi işaret eden ana tekabül etmektedir. Doğaldır ki bu durum anlık bir bakışla görünür dünya ile iç dünyanın tepkilerinde beliren duyumla gerçekleşebilmektedir. Ancak her koşulda uyarıcılar karşısında duyularda oluşan tepkilerin sanki bedende parçalanmış duyu organların bir işleviymiş gibi olarak yaşandığı hissi duyumsanmaktadır. Aslında bu durum gözün görmede birinin diğerinin işlevlerini devralmasında olduğu gibi

bedenin “senkronize olma”sında aranan bir birliktir. Göz “görme sırasında işbirliği içindeyse duyular da algı sırasında iletişim kurar. Seslerin görülmesi veya renklerin işitilmesi, iki gözden geçerek bakışın birliğinin gerçekleşmesi gibi gerçekleşir....” (Merleau-Ponty, 2017, s. 319).

Duyum aynı zamanda olay öncesi ve sonrası olma haliyle belirli bir zaman aralığına denk gelen süreçle de bağını koparamamaktadır. Akışta bu kadar komplike gerçekleşen olayın bir âna denk gelen belirtileri alt düzeyde kalabilmektedir. Ancak algıda duyusal tepkiler alt düzeyde kalmış olsa da bilişsel ayrımın tespit edilmesi ile birlikte duyumda aktif kullanımın üst düzeyde hangi yöne kaydığı belirlenebilmektedir. Böylece hareket ve istek duyulan şeye yönelimdeki kararlılık farklı sinyalleri takip etmeyi zorunlu kılabilir. “Gözlerimizi kapatsak bile dünyayı ‘görmeye’ devam ederiz; bir müzik dursa bile onu ‘duymaya’ devam ederiz; elimizi bir kumaştan çeksek bile onu ‘hissetmeye’ devam ederiz. Bu duyusal anılar çabuk kaybolmakta ve kısa sürede unutulmaktadır” (Solso, Maclin, & Maclin, 2013, s. 91). Bu nedenle mekânla kurulan temas, bir nesne veya durumu deneyimleme, zihinsel olduğu kadar bedenin konumlandığı bakışla gerçeklik kazanmaktadır. “Geleceği doğrudan deneyimleyemeyiz; fakat geri yönelimler, hatırlamalar ve şimdi-algısı ileriye işaret eder, tüm bilincin temel doğrultusu geleceğe doğrudur. Dolayısıyla şimdi, bilincin sürekli yayılma alanıdır ve geri yönelimler ve ileri yönelimlerle kalınlaşmıştır” (Kern, 2013, s. 143). Hiçbir zaman bedenden ayrı deneyimlenen bir gerçeklik ne yaşanabilir ne de oluşturulabilir. Dolayısıyla “dünyada deneyimler yaşayabiliyorsak içinde bedensel olarak var olduğumuz içindir: Deneyim bedenle cisimleşmektedir” (Robins, 1999, s. 64).

E. H. Gombrich’in “doğa kendine amaçlar belirlemez. İnsan ise belirler” söylemi, Robins’in deneyim ve bedenle kurduğu ilişkiyi genelleştiren bir tespit olarak kabul edilebilir (Gombrich, 2015, s. 27). E. H. Gombrich bu söylemi ile bir şekilde evrimsel sürece işaret etmektedir. Ancak burada vurgulanmak istenen evrimsel sürece ilişkin bedenin fizyolojik gelişimi değildir. Asıl önemli olanın deneyimin cisimleşmesine aracılık eden bedenin yapıp ettiklerini tartışa gelmektir. Amaçsız bir yaşam asla ne kabullenilebilir ne de yaşanabilir. Yine de insanın müdahale ve ediminde tesadüflüklerin akışa yön vermiş olması konusuna gelmiş ve konuşulmaktadır. Fakat insanın amaçsız bir yönelimde veya oluşumda bulunmasından bahsetmek ne yazık ki

mümkün değildir. Öyle ki insanın deneyimlerinde tesadüfiliklere yer açılrsa da doğanın döngüsü içerisinde tesadüfilik gösteren bir sistem asla işlemez ve işlememektedir.

İnsanın mevcudiyeti ve varlık olma isteği yalnızca doğa bağlamında odaklanan değil, aynı zamanda kendisini de önceleyen bir mesel halini sürdürmektedir. Bu meselin içerisinde Arthur Schopenhauer, Maurice Merleau-Ponty ve Jacques Lacan gibi üç önemli figür özneyi, kendisini çevreleyen bir gerçekliğin içerisine hem fizyolojik hem de psikolojik varlığıyla yerleştirmeye çalışmışlardır.

Rudolf Arnheim, Arthur Schopenhauer'un düşünce sistematüğini Kant'ın usçu yaklaşımına bağladığını ve onu; "algısal kanıtı ontolojik hakikat zannetmiştir. Çünkü Kant'ı izleyerek uzamı bütün görsel bilginin a priori koşulu olarak düşünmekle" eleştirmiştir (Arnheim, 2015, s. 252). Zaten Schopenhauer "İsteme ve Tasarım Olarak Dünya" kitabında "bilme yetisi" ve buna ilişkin "nesnel dünyanın yalnızca tasarım olarak var olduğuna" olan inancını kimi zaman aynı koşutlukta, kimi zamanda eleştirel düzeyde Kantçı ilkelere bağlılığını anlatımlarıyla sürekli dile getirmiştir (Schopenhauer, 2018, s. 24) Böylesi etkinin izleri Arthur Schopenhauer için bir bilen öznenin nesnesi olarak bedenın deneyiminin bir tasarım olması kaçınılmazdır. Schopenhauer "dünya benim tasarımımdır" söylemi ile Öklid'in aksiyomları kadar doğruluğundan kuşku duyulamayacak bir önerme sunduğundan oldukça emindir. Bu nedenle "istemek" bilen öznenin beden olarak kendinde bir yaratımıyla birlikte, görüngü dünyasının yaratımında da anahtar görevi üstlenen sözcüğü oluşturmaktadır. Dolayısıyla Schopenhauer'un Kantçı söylemiyle koşutlukta; "isteme, gövdenin a priori bilgisi, gövde de istemenin a posteriori bilgisidir" (Schopenhauer, 2018, s. 45). Bedenin devinimi ise öznenin bilgisi ve isteminden bağımsız değildir. Ancak bedenın duyumsamaları bu devinimi sağlayan ana bileşenleri oluşturmaktadır. Böyle bir tepki ise bedenın teması ile gerçekleşen duyumsamayla daha çok sinir uçlarının uyarılmasıyla sınırlı kalabilmektedir. Bu nedenle duyumsama ve akıl arasında kurulan hiyerarşiden dolayı özne, beden olarak görüngü dünyasının yaratımında varolan herhangi bir nesneden biridir. Bu bağlamda özne ve nesne tanımlamalarının yerleştiği ekseninde bireysel gövde ve doğanın görüngüleri hem istemedir hem de yaratımdır diyen Schopenhauer bedene yönelik:

Ben kendi gövdem dışındaki her şeyin ancak bir tek yönünü bilirim: Tasarım yönü. Geri kalan her şeyin iç doğası, bu şeylerdeki değişimi ortaya çıkaran bütün

nedenleri bilsem bile, anlaşılamayan derin bir gizdir. Bu cansız cisimlerin nedenlerin etkisiyle değişme biçimine ilişkin içgörüyü yalnızca ben bir devindiriciden etkilendiğimde gövdem bir eylem gerçekleştirirse bende olanı onlarda olanla karşılaştırarak -ancak benim kendimdeki dış nedenler tarafından belirlenen değişmelerin iç doğasıyla karşılaştırarak-, elde edebilirim. Böylece onların iç doğasının ne olduğunu anlayabilirim. Benim onların ortaya çıkış nedenini bilmem bana yalnızca onların uzamda, zamanda görünme kuralını söyler. Bundan fazlasını söylemez. Gövdem salt bir yönünü, tasarım yönünü bilmekle kalmadığım, isteme denilen yönünü de bildiğim tek nesnedir (Schopenhauer, 2018, s. 76).

Bu anlamda Merleau-Ponty “gören vücuttan görünen vücut”a, görüye bakan gözlerin bakılan konumuna taşınmasını sağlayan aynanın; resmin o iki boyutlu yüzeyinde ressamın bakışına kattığı anlamı Hollanda resmi bağlamında değerlendirmektedir. “Bilmece şudur: Vücudum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün “öbür yanını” tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir” (Merleau-Ponty, 2016, s. 33). Elin dokunduğu ve biçimlendirdiği şeylerin sonrasında bir araca dönüşmesi gibi, ayna da görüntünün ters-yüz olmasını sağlayan sırlı bir perde özelliği ile “vücut tekniği” olarak kabul görmektedir. Hatta daha da genelleştirildiğinde, simgesel anlamda, ayna; “şeyleri gösterilere, gösterileri şeylere, beni başkasında ve başkasını bana dönüştüren bir evrensel bir büyüünün aletidir” (Merleau-Ponty, 2016, s. 43). Jan Van Eyck’ın Arnolfini’nin Düşünü tablosunda olduğu gibi. Henri Focillon tabloda Arnolfini ve Giovanna’nın arkasında resmin merkezinde yer alan aynanın iki boyutlu yüzeyde yarattığı etkiyi, “katedral inşa edenler ve görüntü yontanların, iri cüsseli, uzun boylu canlılar dünyası ile son derece küçüğün büyüdü dünyası” olarak betimlemektedir (Focillon, 2015, s. 152). Mehmet Ali Kılıçbay’ın Kelimeler ve Şeylerin sunuşunda, Velazquez’in Las Meninas’ı için sorduğu ve yanıtsız kalmış gibi, aslında yapıta bakan kişinin sarsıldığını gösteren sorularından bazıları bu yapıt içinde kullanılabilir: “O halde, resmi yapılan kimdir, kimlerdir? Tablonun mekânı nerededir? Acaba iki tablo mu vardır? Biri gördüğümüz, diğeri de görmediğimiz, ama yapıldığını anladığımız. Asıl tablo hangisidir?” (Foucault, 2015, s. 9). Dolayısıyla her iki yapıtta ayna; bakışın her iki yönünde bakılan ve görülen bağlamında iki ayrı dünyaya uzanan, Merleau-Ponty’nin deyişiyle “evrensel bir büyüünün aleti” tarafından iki boyutlu yüzeyden bugüne, uzamda alan açan bir nesne haline dönüşmektedir. Diğer bir ifade ile Van Eyck ve Velazquez’den geleceğe o iki ayrı dünyanın arasına bırakılan bir bakıştır.

Bakışın yöneldiği ve gözün temas ettiği ufuk çizgisinin alt-üst noktasında çepeçevre sarılan beden; yöneldiği istikamet ile gelecek, gerisinde bıraktığı ile geçmişi bulunduğu nokta ile şimdinin yaşanıyor olduğu bir paradokstur aslında. “Öte yandan, yakın geçmişimle birlikte onu çevreleyen gelecek ufkuna da yani bu geçmişin geleceği olarak görülen fiili şimdime de sahip olurum” (Merleau-Ponty, 2017, s. 111). İlerleme veya devinimle birlikte şeyler ufukta ne kadar yitip gitmiş ve bakıştan kaçmış olsa da varlıklarından bir şey kaybetmemektedir. Görünür dünyanın her ân ve her bir noktasında ufukta göze koştur atılan bir bakışta şimdi ile yüzleşilmektedir. Bu nedenle Merleau-Ponty Algnın Fenomenolojisinde, “nesne-ufuk yapısı” içerisindeki nesnenin sabitlenmesini bakıştaki hareketliliğin “duraklama”ya yönelik belirlenimiyle açıklamaktadır. Burada kastedilen hareketlilik retinaya içkin bir hareketliliktir. Yani ufukta birbiri içerisinde yer alan ve katmanlanan nesnelerin veya şeylerin gözle sağlanan hiyerarşisine yöneliktir. Tabi ki nesnenin sabitlenmesi ve bakış açısının uzamda konumlanan nesnelere yönelimi, “nesne-ufuk yapısında” bir kaymaya yol açmaktadır. Dolayısıyla bakış açısındaki daralmanın başlamasıyla nesne daha kavranabilir ve deneyimlenebilir olmaya haizdir. Bu bağlamda Merleau-Ponty görmeyi; “kendini gösteren” varlıkların evrenine girmektir ve bu varlıklar birbirlerinin veya benim arkama saklanmasalardı, kendilerini gösteremezlerdi. Başka bir deyişle: Bir nesneye bakmak, gelip onda ikamet etmektir ve tüm şeyleri oradan itibaren, bu nesneye doğru döndükleri yüzlerine göre yakalamak” olarak açıklamaktadır (Merleau-Ponty, 2017, s. 110). Doğal olarak görünür dünyada insan bedeni “kendini gösteren varlıklar”dan ayrı değildir. Yani akışta sürüklenen beden gerçek anlamda hem görendir hem de görülendir. Bedenin bu şeylerin çevresinde dolaşıyor olması ve temas sağlaması “nesne-ufuk yapısı” içerisinde belirli bir nesne üzerinde “duraklama” ile sonlanabilmektedir. Doğal olarak bakışın yönelimindeki bilinçli bir istek duyma hali, “bakılan nesnenin içine dalma”, bir anlamda bakmakla görmenin arasındaki ayrıntının gizini çözen algıda seçicilikle; dolayısıyla öznel tavrın varlığı ile açıklanabilmektedir.

Merleau-Ponty ile birlikte düşünmeye devam edildiğinde, özne bilinç düzeyinde algılanan şey karşısında sıradan bir bakış yöneltmemektedir. Bedenin uyarılara maruz kalması ve nesneyi deneyimlemesi kendisi ile nesne arasında gerçekleşen temaslara kavranabilir olmaktadır. Bu anlamda öznenin nesneye yönelimindeki bilinç düzeyini gösteren şey edimin bir dürtü olmaktan öte bir istekle gerçekleşmesine

bağlanmaktadır. Bir şeye istek duymak ise özneyi anlamsız ve boş bakıştan uzaklaştırabilmektedir. Bedenin bakışla birlikte “nesne-ufuk yapısında” sabitlenmesi “bir geçmişi, bir şimdiyi ve bir geleceği birbirine bağlar, zamanı salgılar (Merleau-Ponty, 2017, s. 327). Ayrıca beden bulunduğu uzamda her şeye eşit noktada şeyleri duyumsayan ve ele alan fizyolojiye sahiptir. Fakat zaman aralıklarına konumlanan beden, görünür dünya ile iç dünyanın bir refleksiyonu olarak sıradanlıktan uzaklaşarak öznenin algısında daha üst düzeyde bilişe taşıyıcılık yapmaktadır. Merleau-Ponty’nin deyişiyle, “bedenim, tüm nesnelerin ortak dokusudur ve en azından algılanan dünya bakımından, benim genel ‘anlama’ aletimdir” (Merleau-Ponty, 2017, s. 321).

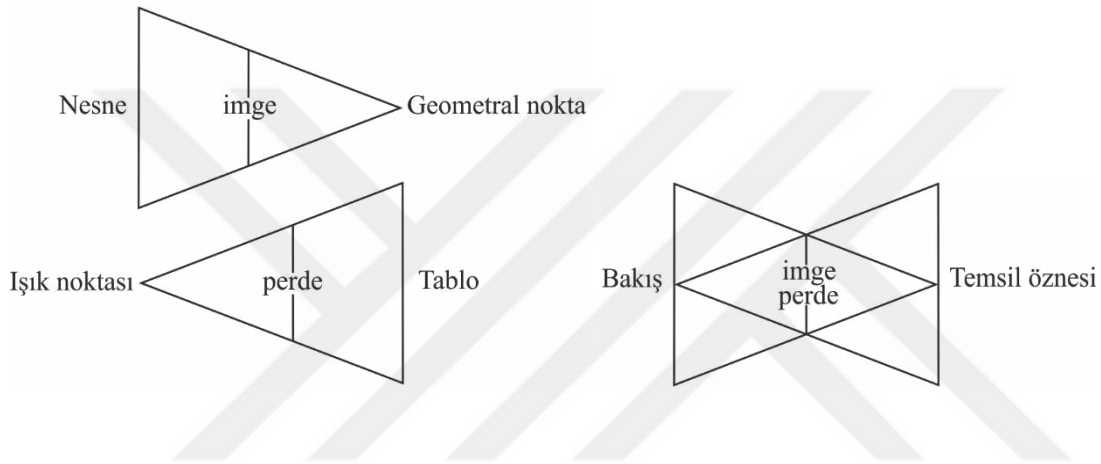
Jacques Lacan da Merleau-Ponty’nin Algının Fenomenolojisinde dile getirdiği felsefi düşüncesinde biçimin düzenleyiciliği bağlamında bakışa ilişkin bedenin varlığı; sadece gözün “nesne-ufuk yapısında” algılanana koşut bir gerçeklik olmadığı, öznenin kendisinde oluşan içkin belirtilerin ona mevcudiyet kazandırdığına işaret etmektedir. Lacan, bir anlamda Schopenhauer’in bedene atfettiği düşüncenin ötesinde Merleau-Ponty’nin bütüncül yaklaşımının kendi bakışıyla da psikanalitik açıdan, örtüşen bir felsefi yaklaşım olarak görmektedir. Dolayısıyla Lacan için de beden Merleau-Ponty’nin tanımladığına koşut bir “‘anlama’ aleti” olarak kabul edilmektedir. Lacan’da beden iki taraflı bakışın bir tarafında insan özne olarak, diğer tarafında öteki olma haliyle sabitlenebilmektedir. Öteki ise “yalnızca araya giren simgeleştirmenin bir işareti değil, aynı zamanda arzusunun ibaresi” olarak tescillenmektedir (Rose, 2010, s. 190). Bu anlamda Lacan için; psikanalizin “öznenin organla ilişkisi” üzerindeki analizlerinde özellikle yer bulan dört dürtü, meme, dışkı, bakış ve ses, arasından bakış=göz bedene ilişkin bir metonimi olarak ayrıcalıklı öneme sahiptir. Çünkü dili “bilinçdışının koşulu” olarak gören Lacan’a göre “...göz olsa olsa görenin filizi diyebileceğim bir şeyin, gözünden önceki şeyin eğretilemesidir” (Lacan, 2017, s. 80). Dolayısıyla Lacan bir anlamda klinik olgular temelinde hem kendi bakışının nesnesi durumundadır hem de bakışın duraklatılmasıyla beraber “kendini gösteren varlıkların evrenini” deneyimlemektedir. Ayrıca bu kapsamda Lacan akışta bir insan öznesi olarak, “ben tek bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır”, bilinç düzeyinde göz ve görmeye ilişkin bir ontolojiyi temellendirmiştir (Lacan, 2017, s. 80).

Böyle bir ontolojinin sinyalleri Lacan'ın deyişiyle “hakiki bir hikâye” ile yayılmaya başlamıştır. Lacan yirmili yaşlarında yaptığı bir gezide tekne ile çıkılan balık avına eşlik etmektedir. Teknede bulunanlardan biri olan Küçük Jean dalgalar üzerinde yüzen ve güneşte parlayan bir sardalya kutusunu Lacan'a gösterir. Ve Küçük Jean ona: “*Şu kutuyu görüyor musun, şu kutuyu? Hah işte o, seni görmüyor!*” der. Küçük Jean tarafından Lacan'a yöneltilen soru ve tespit, kendini gösteren kutuyu deneyimleyen Lacan'da bakışa dolayısıyla görmeye yönelik düşünmenin ve o ana yanıt bulunmanın ışıltısı olmuştur. Bu anlamda Lacan'ın yanıtı iki başlıkta toplanabilmektedir. İlki bedeninin ““anlama' aleti” olmasında aranan yanıtıdır. Yaşanılan olay Lacan tarafından anlamlandırılmaya çalışılır: “Öncelikle, eğer Küçük Jean'ın kutunun beni görmediğini söylemesinin bir anlamı varsa bunun nedeni, bir anlamda kutunun yine de bana bakıyor olmasıdır. Işıklı nokta seviyesinde bakmaktadır bana, yani bana bakan her şeyin bulunduğu noktadan bakmaktadır ve bu bir eğretilme değildir” (Lacan, 2017, s. 104). İkinci ise insan öznenin “nesne-ufuk yapısındaki” bakışında belirlenen şimdi ile ilişkilendirilmektedir. Her zaman var olan, ışık, kutu ile daha duyumsanır olabilmekte, aynı zamanda insan özneye “ışıklı nokta seviyesinde” bakabilmektedir.

Diğer taraftan algılanan kutunun varlığına içkin ışıltı hem bakışın yakalandığına hem de imgenin varlık kazanmasına yol açan bir sinyaldir. Bunca şey içerisinde yakalanan ışıltı, insan öznenin bu gibi veya herhangi bir bakıştan alınan sinyalin ayrımını yapmasına, aynı zamanda özneliliğin mevcudiyetine tabloda yer açmasına vesile olmaktadır. Herhangi bir zaman aralığında ve herhangi bir şeye karşılık gelen imge Lacan'da bir kutunun ışıltısı, Johannes Vermeer'de inci küpenin ışıltısı, Charles Demuth'ta bir rakamın ışıltısı... olabilmektedir. “Resim yakalayan aletler olmak bir tarafa, insanların kendileri sürekli olarak resimler tarafından yakalanıyor. Bir imge ya da bir resim insan yakalayan alettir” (Leader, 2004, s. 33). Dolayısıyla yakalanan sinyale ilişkin retinanın hareketliliğinde oluşan duraklama, şimdi, özneyi sonrasında, gelecekte, diğer şeylerle bir organizasyonun gerçekleşmesi için planlamalara ve hesaplamalara yöneltebilmektedir. Bunlardan en başat olanı, tek bakış açısının hâkim kılındığı ve temsili resmin kural olarak benimsediği perspektiftir. “Nesne-ufuk yapısına” bakan insan öznenin ufuk çizgisinin alt-üst ve sağ-solundaki şeylere tek bir bakış noktasından düzenlenmesi ile birlikte, şimdiden daha çok geçmişe bakışın fırlatıldığı işaretlere tutunma edimi gösterebilmektedir. Dolayısıyla Perspektif kuralı

yalnızca ufukla gözün koşutluğuna bağlı sıradan bir bakışı çerçeveye sığdırma formülünü vermemektedir.

Bu anlamda tek bir bakışa yönelik perspektif kuralına göre çizilen diyagramlarda Lacan'ın deyişiyle: “Ben perspektifi kavradığımız geometral noktada saptanan o nokta biçimli varlıktan ibaret değilim. Muhakkak ki gözümün tabakasında tablo oluşuyor. O tablo kuşkusuz gözümün içinde. Ama ben tablonun içindeyim” (Lacan, 2017, s. 104) (Şekil 3.1.).



Şekil 3.1. Jacques Lacan, *Bakış diyagramı*

Lacan'ın görme ve bakılmanın yönelimini işaret eden iki üçgen yapıları sistem çizimlerinin;

(...) ilki geometral alanda temsilin öznesini bizim yerimize koyan sistemdir, ikincisi ise bizzat beni tablo haline getiren sistemdir. Sağ çizgi üzerinde ilk üçgenin tepesi, yani geometral özne noktası yer alır ve bu çizgi üzerinde ben de bakış karşısında aynı zamanda tablo haline gelirim; bakışı ise ikinci üçgenin tepesine yazmak gerekir. İki üçgen üst üste binmiştir, nitekim skopik boyuttaki işleyişte de aynen böyle üst üste binerler. ...Skopik alanda bakış dışarıdadır, bana bakılır, yani ben tabloyumdur (Lacan, 2017, s. 114).

“Bunun anlamı öznenin de nesnenin bakışı altında olduğu, onun ışığıyla fotoğraflandığı, onun bakışıyla resimlendiğidir. Bu durumda iki üçgenin üst üste binmesiyle nesne aynı zamanda ışık yönünde, özne de aynı zamanda resim noktasında ve imge de perdeyle aynı çizgide yer alır” (Foster, 2017, s. 187).

3.2. Görüntü, Görsel Deneyim ve Etkileşim

Fiziksel gerçekliğe gömülü bedeninin devinimi sağlaması için yapması gereken Arnheim'in söylediği gibi; insan "enformasyon toplamalı ve bu enformasyonu işlemelidir" (Arnheim, 2015, s. 15). Dünyadaki her şey bu hareketliliğe koşut bilgiye ulaşma ve işleme edimiyle gerçekleşmez mi? İnsanın yapıp ettikleri ve doğaya her müdahalesi bırakılan kalıcı izler üzerinden takip edilmektedir. Tabi ki insan bu anlamda kültür oluşturan bir varlıktır. Bu çerçevede kültürel dönüşümü yaşayan insan için her ileri atılan bir adımın ötesi kendisine konfor sağlarken, insanın fizyolojik yapısının da oluşturulan bu konfor çerçevesinde değiştiği ve şekillendiği söylenebilmektedir. Lacan'ın deyişiyle "işlev organı yaratır" ve yaratabilmektedir (Lacan, 2017, s. 110). Ayrıca Arnheim bu sürecin o kadar da kısa süreli zaman aralığında gerçekleşmediğine vurgu yapmıştır. "...duyuların, sırf bilme yetisi araçları olarak oluşmadıkları, aksine hayatta kalmayı sağlayan biyolojik destekler olarak yavaş yavaş geliştikleri unutulmamalıdır. Duyular daha en baştan çevrelerindeki, hayatın güçlenerek sürdürülmesi ile engellenmesi arasındaki farkı belirleyen özelliklere yönelmiş ve yoğunlaşmışlardır" (Arnheim, 2015, s. 35). Bu nedenle beş duyu içerisinde görme ve işitme diğer duyulara göre ön planda yer almakta ve değerlendirilmektedir. Çünkü her iki duyu görünür dünyadaki şeyleri nitelik ve niceliksel olarak ayırma tutan ve kategorilendirmeyi sağlayan, uzam ve zaman ilişkisindeki devinimi yakalayan bilişsel sürece daha üst düzeyde fırsat sunabilmektedirler. Fakat Arnheim için ses titreşimlerinden yakalanan bilgiden daha çok, görme aracılığıyla temas kurulan bilgi daha önem taşımaktadır.

Kültürün yeniden örgütlenmesinde Foucault "Kelimeler ve Şeyler"de dilin varlığına ve kullanımına işaret etmektedir. Zamansal izlekte Rönesans'ın işaretler sistemini benzerlik gibi bir bağlantıyla ilişkilendirmesi dili işaretlerin biçimsel alanında kullanmaya yöneltmiştir. Daha sonrasında her dönemin ve her bir toplumun örgütlenmesinde "bir işaretin işaret ettiği şeye nasıl bağlanabileceği" sorusuna yanıt aranmıştır. Foucault modern çağla birlikte metnin sembolik anlamlar üreten içeriğinden uzaklaşma ile birlikte anlam ve anlam verme yönünde bir dönüşüme uğradığını söylemektedir. Dolayısıyla dilin bir şeylere işaret eden temsili işaretleri herkes tarafından görülebilen bir söylemden uzaklaşarak, daha çok anlatıma dönüşen metin aracılığıyla yoruma açık bir duruma yaklaştırılmıştır. "Bu durumda, görülmüş

ile okunulmuş'un, görülebilir ile söylenebilir'in sonsuza kadar kesiştikleri şu tekdüze tabaka yok olmaktadır. Göz görmeye, yalnızca görmeye yönelik olacaktır; kulak ise sadece duymaya. Söylemin görevi olanı söylemek olacaktır, ama söylediğinden daha fazla bir şey olmayacaktır" (Foucault, 2015, s. 81).

Pekâlâ duyu organlarını ayırıştırmak işlevlerini bu kadar sınırlamak kolay mıdır? Tabi ki değildir. Zaten Foucault da Batı'da dilin kültürel örgütlenmede, yaşanan sürecin değişimine algıda nasıl karşılık bulduğuna işaret etmektedir. Foucault şiir, gramer ve retoriğin dışında edebiyatın "dilim temsili ve işaret eden işlevinden" uzaklaşarak modern çağla dilin anlatıma dönüşmesi anlamında özüne ulaştığını söylemektedir. Bu bağlamda Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) modern çağ algısında değişen edebiyat dünyasına çocuk edebiyatına verdiği katkıyla farklı bir bakıştan örnek oluşturabilmektedir. Lewis Carroll, Alice Harikalar Ülkesinde'nde kitabın kültürel yaşam içerisinde değer kazanan varlığını ve çocuğun dünyasındaki duyumsamaların Alice üzerinden okunmasını sağlamaktadır. Alice ablasının okuduğu kitabın hiçbir sayfasında ne resim ne de konuşma görebilmiştir. Kitap beyaz kâğıt sayfalarından başka bir şey taşımayan boş bir kitaptır. Bu durum karşısında Alice: "Peki ama, resimsiz, konuşmasız bir kitap neye yarar ki?" sorusuyla şaşkınlığını dile getirmiştir (Carroll, 2005, s. 9).

Bu anlamda Marshall McLuhan'da görsel uzam yapısı okuma-yazma kültürünün gelişiminde başat role sahip olan alfabenin varlık kazanmasına bağlanmaktadır. Bruce R. Powers, McLuhan'ın çözümlemelerini algısal, tarihsel ve kıyaslamalı bir yöntemle belirli parametreler üzerinden oluşturduğu artifaktlarla açıklama getirdiğinden bahsetmektedir. McLuhan bedenin duyumsamalarını sinir sisteminin uyarılmasında ve onun merkezi olan beyinin yanıt vermelerini sağ ve sol yarıkürede tespit edilen bulgulara dönük tepkilerde aramaktadır. Yine de McLuhan duyulardan kaynaklı bir algıdan ayrı bir düşünce sistemi oluşturmamaktadır. Çünkü kavramsal olarak teorize ettiği görsel ve işitsel uzam yapısı sonuçta gözün gördüğü ve kulağın işittiği ile rezonans oluşturmaktadır.

Dolayısıyla McLuhan için; "görsel uzam yapısı, Yunan fonetik okuryazarlığınca yaratılmış olan Batı uygarlığının insan eliyle oluşturulmuş bir yapısıdır. Bütün öteki duyulardan ayrılmış ya da soyutlanmış olan gözler tarafından algılanan bir uzam"a yer açmaktadır (McLuhan & Powers, 2020, s. 88). Doğal olarak işitsel uzam yapısının

konusulduğu alan ise daha çok okur-yazar olmayan toplulukların yaşamlarına dönük değerlendirilmektedir. Bu noktada McLuhan Batı'ya özellikle yer açmıştır, çünkü Eric Havelock'tan alıntıladiğı “fonetik alfabe, Batı'nın bütün linguistik gelişmesinin zeminini oluşturur” görüşü, onun düşünce temelini tarihsel olarak serimlemeye yardımcı olmuştur (McLuhan & Powers, 2020, s. 89).

Tabi ki görsel uzam yapısındaki gelişim işitsel uzam yapısının günlük yaşamdaki etkisini ve görünürlüğünü zamanla kaybetmesine neden olmuştur. Bunda yazılı kültürün yaygınlık kazanmasının rolü büyük olmuştur. Ayrıca yazılı belgenin söyleme göre dolaşıma kattığı hızlılık ve yaygınlık, aynı zamanda kayıt altına almanın sağladığı kolaylık genel-geçer bir kabulü de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda zamansal koşulların yol açtığı teknolojik kolaylıkların McLuhan'ın deyişle “Gutenberg teknolojisi”, matbaanın keşfi, “dili sistemleştirerek ve telaffuz ile anlam konusunda o ana kadar varolamayan standartları kurumsallaştırarak Eskiler'in işitsel/dokunsal niteliğı üstüne sifonu” çekmiştir (McLuhan & Powers, 2020, s. 90). Fakat McLuhan radyo ve film endüstrisindeki gelişim, hatta bilgisayar teknolojisinde veri kullanımına koşut sürecin terse döndüğünden ve dönüşeceğinden bahsetmektedir.

Bu bağlamda McLuhan görsel uzam yapısını nasıl beynin sol-yarıküresi ile ilişkilendirebiliyorsa, bu yarıkürenin en önemli duyusu olan göze de ayrı bir yer açmaması mümkün görülmemektedir. Gözün bakışla nesneye yönelimi ve mesafeye bağlı algılama sürecindeki optiğın sabitlenmesi işlevini göstermesi görünüme bir kesinlik katabilmektedir. Öznenin nesne ile arasına koyduğu mesafe “nesne-ufuk yapısında” yakın-uzak, büyük-küçük, ışıık-renk, bilinen-bilinmeyen... gibi nesne üzerinde belirlenimler zihinsel bir arka planda karşılığı olmakla birlikte, görünün uzamdaki mevcudiyeti zihinde odak merkezli bir çerçeve içerisine yerleştirilmektedir. McLuhan böylesi bir perspektif algısının oluşumunu zihnın göze öğretmesiyle ilişkilendirmektedir. Bu türden bir kabullenmeyi McLuhan okuma ve yazmanın öğrenilmesiyle açıklık kazandırmaktadır: “Çocukken, perspektif (ya da kaçış noktası) kendini belli ettiğinde -sayfanın birkaç santim önünde odaklanmayı öğrendiğimizde-okumayı ve yazmayı da öğreniriz. Kişinin kendisini nesneden uzaklaştırma yanılsamasını teşvik ettiğinden, fonetik alfabe bize bir bakış açısı kazandırır” (McLuhan & Powers, 2020, s. 79).

“Ayrıca şunu biliyoruz ki, görme sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele, ışık dalgalarının retinadaki hareketleriyle ilgili bir mesele değildir. Daha çok zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir görme” (Leppert, 2017, s. 18). Görme duyusu yalnızca bir görü olarak değil, görüleni anlatıya dönüştürebilme anlamında da bir karmaşıklığa yol açabilmektedir. Bu nedenle göz; Merleau-Ponty’de “son derece geniş bir görüş alanı olan optik araçtır” (Merleau-Ponty, 2016, s. 38), Lacan’da bir eğretilime, McLuhan’da ise zihnin öğrettiğine bağımlıdır. Fakat bu tartışmalar gözün fizyolojik olarak görme duyumunu sağlayan önemli organ olma özelliğinden hiçbir şey kaybettirmez. Aksine bakışa felsefi düşünce oluşturma anlamında gözün ayrıcalıklı yönünü açığa çıkarabilmektedir.

Ancak bu sıralamadaki önceliği Arnheim’in görme yoluyla edinilen bilgiye vermesi gibi, John Berger de çocuğun bakıp tanıyarak öğrenmesini konuşabilmenin öncesine yerleştirmektedir. “Ne var ki başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez” (Berger, 2005, s. 7). Yalnızca birisi veya bir şey tarafından özneye atılan bir bakışa karşılık bulana kadar. Jestler ve mimikler daha çok bakışla yönelen sinyalin alındığına dair tepkimelerde belirlemektedir. Sözün veya söylemin bir muhatabı bulunmuyorsa, boşlukta yayılan ses titreşimlerinden öte hiçbir anlamı yoktur. Dolayısıyla insan için bir ağacın büyümesi, yapraklarının sararması, güneşin doğup batışına bağlı saatler ve günler gibi zamansal süreçlerin yaşandığı bir doğanın ya da evrenin işleyiş kuralını bilmek başka bir şeydir: bunları ve daha nice doğanın kendinde varolan hakikatlerine bakış atmak ve yaşamak başka bir şey.

Gerçeklik olarak görünür olan doğa insan için çoğunlukla yatay konumda sıralanma ve algılama ile bir çerçeve içerisine yerleştirilmiştir. Bedenin genelde ayaklar üzerinde sabitlenmesi, dikey konum, ile bakışın yöneldiği şeye meşruiyet kazandırılmaktadır. Bedenin yönelimi ve devinimi bakışın odaklandığı nesneye ilişkin ışığın yakalanmasıyla başlangıç oluşturabilmektedir. Bu deneyimleme nesnelerle çevrili bir görünür dünya, pitoreks bir görüntü, bir sanat yapıtı veya bir kitap olabilmektedir. Ayrıca bu gibi mekân ve bakışın sabitlendiği şeyler ve durum karşısındaki gözün optiği ile zeminle yükseklik farkına bağlı uzama atılan bakışta görünürlük ve algılanabilir olan da farklı deneyimler yaşanabilmektedir.

Göz retinanın izlenimlerini yakalayan optik araçtır. Beden için el kendini biçimlendiren bir organ ise göz de bir organ olmanın yanında metaforik anlamda bedene devinim sağlayan ve dönüştüren bir araç olarak ifade edilebilmektedir. Öyleyse gözün retinal yapısına daha işlevsel özellik kazandıran objektifler, teleskop ve mikroskop ise bakışı daha denetlenebilir olmanın yanında görme alanına daha da derinlik kazandıran yapay araçlardır. Bu sayede bakış ne kadar yakın ya da ne kadar uzaklara taşınıyor olsa da bakıştan hep bir adım ötede bir yüzeye veya bir uzama temasla gerçekleşebilmektedir. Üst düzeyde teknolojiler ve alt düzeyde bedene ikame ettirilen teknolojilerin bir şekilde fizyolojik yapının sınırlı ve eksik işlevselliklerinin “dünyayla olan etkileşime aracılık etme”sini üstlenmesi olarak bahseden Kevin Robins: “Bilinmeyen temasından daha çok korktuğumuz hiçbir şey yoktur. Teknolojilerle dünyayı belli bir mesafede tutarız. Teknoloji bize dünyayla doğrudan temasın vereceği rahatsızlıktan tecrit edecek araçlar sağlamaktadır” (Robins, 1999, s. 44). Uçak böyle bir araçtır ve Alain de Botton da teknolojinin insana sağladığı tepeden bakışa “Havaalanı” denemesinde değinmektedir¹⁸.

Botton’un bakışı havaalanı ve uçak arasında yer ve gökyüzüne ulaşan yönelime bağlı farklı algılamaların yaşanmasına dönük deneyimlemeleri içermektedir. Havaalanı ve kendisini çevreleyen, uçakların hareketliliği dolup boşalması, insanlara çağrı konumunda bulunan uçakların kalkış ve varış saatlerini bildiren ekranlar, birçok şeyin yüzeyinde Botton’un gözü dolaşmaktadır. Uçağın havalanma anına kadar yaşanan bu süreç uçak havalanmadan uçağın penceresinden bakmakla da değişmez. Yakalanan görüntü yaşanan dünyadan izler taşımaktadır. Yine “bir mil uzaklıktan daha ötesini görmek imkânsızdır. Binalar, binalar olmazsa da ağaçlar görüşümüzü sınırlar (Botton, 2007, s. 87).

Fakat uçağın havalanması ile birlikte koordinatlarla yönetilen bir uzama doğrusal veya inişli-çıkışlı zaman mefhumundan geçiş ve rotanın mesafesi, varışın olacağı havaalanı görevlilerinin görebileceği kadar kontrol altındadır. Öyle ki hava yolculuğu kara yolculuğuna göre göz açıp kapama mesafesinden daha kısa olabilmektedir. Ancak yeryüzündeki karmaşa ve hareketliliğin tersine koordinatlarla düzenlenmiş uçağın

¹⁸ Alain de Botton, “Havaalanı”, *Görmek ve Fark Etmek*, Çev. A. Ece, A. S. Bayer, & A. Antmen, Sel Yayıncılık, 2007, ss. 81-90.

rotasında karşılaşılabilecekler sıralandığında; gökyüzünde bulutların yoğunluğundan başka belki yakından geçen bir başka uçak veya kuş sürüleri akla gelebilmektedir. “Uçaktan aşağıya bakan göz, tıpkı yabancı bir dilde yazılmış bir kitabı deşifre eder gibi, önceden bildikleriyle o anda gördüklerini eşleştirmeye çalışır” (Botton, 2007, s. 88). Bulutlar ki onlar gökyüzünde yeryüzünde değişken ve pamuksu görüntüsünden çok uzak bir açılan bir kapanan sis perdesi gibidir. Dolayısıyla Botton; Leonardo Poussin, Claude ya da Constable’ın gözüyle bu görüntüye bakışta onların bile şaşkınlıktan dilini yutacağını düşündüğü farklı bir atmosfer ve bir uzam algısı karşısında olduğunu düşünmektedir.

Bedenin konumlandığı ve bakışın odaklandığı nokta itibariyle Zeynep Sayın “dikey eksen görmeye dairse, yatay eksen okumaya ilişkindir” diyerek uzamda yer alan şeylerin algıda nasıl bir karşılık bulduğuna işaret etmektedir. Bu okuma Alice’in ne resimsiz ve konuşmasız kabullenemediği kitabı, ne de McLuhan’ın bedenle kitap arasındaki mesafenin belirlenmesiyle gerçekleşen ilk okuma eyleminin gerçekleştiği sayfası değildir. Ayrıca McLuhan’ın nesneden uzaklaşma yanılsamasını teşvik ettiğini söylediği bir okuma hiç değildir. Zeynep Sayın’ın okumadan kastı görme duyusuna içkin bakışı yakalanan bir şey konumundaki görüntünün, “içerisi ve dışarısı, dikey ve yatay arasındaki sınırların gerginleştiği bir uzama” dayalıdır. Bedenin dikey konumu kendini çevreleyen şeylerin yüzeyinde teması sağlarken, yatay konum bakılanın anlaşılmasına veya anlam yüklemeye dönük sinyaller taşıyan gösterge olma özelliğine sahiptir. Dolayısıyla “okuyan göz göstergeleri, karşısına aldığı düzlüğün birer çıkıntısı olarak algılamak yerine, onların her birinin ayrı birer harf, ayrı birer yüz ya da beden olduğunu teslim edebilir ve kendini onların uçsuz bucaksız sözlüğüne açabilir” (Sayın, 2013, s. 175).

Bakan gözle okuyan göz iki farklı deneyimleme gibi görülse de algılanan görüntülerin duyumsanmasını bir gösterge olarak anlamlandırma ve kabullenmeyi sağlayan görü ile bağlantılı bir bütünselliğe haizdir. Nasıl ki sayfa üzerindeki metin okunurken, okuma her ne kadar sessiz de olsa, kulağın sesi işitmesi gibi görüntüler de zihinsel bir aydınlanma ile gösterge/imge olarak zihinde yer alabilmektedir.

Bu bakışla birlikte Zeynep Sayın sanatsal anlatı bağlamında iki örnek üzerinde yapının gerçekleştirilme ve tamamlanmış olarak sunumu itibariyle alımlanma sürecine açıklık getirmektedir. Bu örneklerden ilki Jackson Pollock’un beden yapının oluşumu ve

sonrasında konumlandırılması, ikinci ise Marcel Duchamp'ın “tabloları oluşturanlar, onlara bakanlardır” sözüne ilişkin temelde, “düşünce-resim”e ulaşma çabalarının dökümanı haline dönüşen “Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta (Yeşil Kutu)” ve “Yeşil Kutusu”dur.

Richard Taylor, 1952 yılında mart ayının fırtınalı bir akşamında sarhoş olan Pollock'un Blue Poles: Number 11 isimli yapıtın temelini darmadağınık hangarın zemininde büyük bir tuvali kaydırarak ve tahta bir çubukla eski bir teneke kutudaki boyayı damlatarak attığını söylemektedir. Pollock bu doğrultuda modern sanatın uygulamalarının şövale ve fırça bağlamında aranan bakışı başka bir gerçekliğe taşımıştır. Bu nedenle onun için tuval şövaleye sabitlenmek yerine zemine yerleştirilen ve boya dökülen yüzeye dönüşmüştür (Resim 3.1.). Zeynep Sayın Georges Bataille örneği üzerinden ışığın görmeyle ilişkisinin yanında hakikat olarak güneş ve onun ritimsel hareketliliğinin fizyolojik anlamda dikleşme ve yataylaşmada belirleyiciliğine işaret etmektedir. Bu bağlamda Zeynep Sayın için aslında “Pollock'un resmetme süreci, güneşin ritmine uygun bir süreçtir...” (Sayın, 2013, s. 180). Bu tavrı Pollock'u Amerikan Soyut Dışavurumcu bir sanatçı olarak etiketlerken, Life Dergisi'nin (Ağustos 1949), Jackson Pollock Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan en büyük ressam mı sorusu sanatçının kimliğini sorgulayan ironik bir bakış sergilemiştir. Fakat bu durum Pollock'u tuval yüzeyine, sabitlenmiş bir gerçekliğe tekabül gelen fırçanın sürüşünde aranan plastisiteden uzak, bir izleği takip eden ve belirli bir mesafeden damlatılan, akıtılan veya sıçratılan boyanın temsilcisi olmasından dışlamamıştır. Aksine “‘her yerde’ stil olarak tanımlanan damla resimleri, daha önce kompozisyonda üst-alt, sol-sağ ve odak merkezi olma düşüncesi olarak kabul edilen her şeyi ortadan kaldırdı” (Taylor, 2003, s. 118). Ancak Pollock hem resmin oluşumu hem de resmin kurgusunu retinal algıdan uzaklaştıran ediminin dışında resmin karşısında sabitlenen bakışı yüzeyin gerçekliğinden uzaklaştıramamıştır. “Bakma eylemiyle yapma eylemi birbirinden kopar böylece; otomatik yazımı denemiş bir ressam imgeyi görselleştirmekle kalmamış, teknik biçim verme süreci ile verilen biçimi ayrıştırmış, gerçeküstücü özdeşlik özleminden uzaklaşmıştır” (Sayın, 2013, s. 177).



Resim 3.1. Rudolph Burckhardt, *Jackson Pollock*, 1950, fotoğraf

Nathalie Heinich günlük yaşam içerisinde kabul gören nesnenin hazır-yapıt nesnesi olarak dönüşüme uğramasını sağlayan işlemleri pisuvar paradigması üzerinden altıya ayırdığı¹⁹ gibi Duchamp'ın sanatsal anlatısını üç reddediş veya karşı duruşla temellendirmek mümkündür. Birincisi sanat yapıtının bir nesne olarak kabullenilmesine, ikinci olarak retinal bir resim ve üçüncü olarak bu her iki duruma bağlı boyanın biçimlendirmesinden uzaklaşamayan modernist anlayışı terebentin zehirlenmesi olarak görmesidir. Bu üç karşı duruştan hareketle hazır-yapıtın sanatsal bir anlatı olup olmadığına dair soruyu yanıtlamak yerine, “Duchamp farklı bir soru sormayı yeğlemiştir: İnsan sanat yapıtı olmayan bir yapıt yapabilir mi?” (Gablik, 2000, s. 202). Zaten Pisuvar bu sorunun yanıtı olarak Duchamp tarafından imzalanırken, aynı zamanda sanat yapıtını bir nesne olarak gören düşüncüyü anlamsızlaştırmıştır. Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta (Yeşil Kutu) ve Duchamp'ın “diğer jestleri” terebentin zehirlenmesinden kaçınmayı işaret eden bir yapıt olarak temsili

¹⁹ Paradigmatik pisuvar vakasında bu işlemlerin sayısı beşi bulur: İlk olarak, sanatsal bir bağlam içine kaydırılması (Duchamp'ın, Pisuvar'ını sergilemek için boşu boşuna uğraştığı, 1917'deki Bağımsızlar Salonu); ikinci olarak işlevsizleştirilmesi (nesne yatay olarak yerleştirilmelidir); üçüncü olarak, imzalanması (kenarına görünür bir şekilde R. Mutt yazılmıştır); dördüncü olarak, tarihlendirilmesi (“1917”); beşinci olarak, isimlendirilmesi (Çeşme). İsteğe bağlı ama son derece yararlı bir altıncı işlem de, Stieglitz'in bir ay kadar sonra, kendisine ait olan *The Blinde Man*'de yayınladığı ve hem nesne'ye hem de skandal'a geleceğe ulaşma olanağı tanımış olan fotoğraftır. Nathalie Heinich, *Güncel Sanatın Üçlü Oyunu*, Sanat Dünyamız, 2000, Sayı 75, s.193.

resmin perspektif algısını da yeniden tartışır duruma getirmiştir (Resim 3.2.). Jean Clair'in; Duchamp'ın düzlem ve uzam ilişkisi bağlamında 1914 tarihli Kutu'da “‘sarı bir dünya’ adlı notunda, kütlelerin aynı anda, ‘hem altının, hem üstünün’ görülebilmesine dayanan uzamsal çelişkiyi” işaret eden düşsel bir gerçeklik oluşturduğunu düşünse de, Yeşil Kutu'da “dördüncü boyuta yapılan göndermelerin belirgin ve ısrarlı olduğunu” belirtmektedir (Clair, 2000, s. 36). Bu anlamda Octavio Paz'ın da belirttiği gibi “Yeşil Kutu, Büyük Cam için bir rehber ya da kullanma kılavuzu olarak görülebilir”. “Büyük Cam’a sonradan refakatçilik eden Yeşil Kutu, görüntünün neden olduğu gri özsuyu sayesinde bakılmak değil, aynı zamanda okunmak istemektedir” (Sayın, 2013, s. 204). Görüntü-metin karşısında bakışın odaklanması ile birlikte okunmaya olanak sağlayan ortamın iki boyutlu düzlemi ve şimdiye ait izleriyle zamansal bir aralıkta kurulan temas görünümüne yakınlama ve ötesine geçişle sonlanabilmektedir. Bedenin görünüm karşısında sabitlenmesi bakışın hiyerarşik yönlenmesinin dışında özneyi başka bir uzamsal gerçeklikle yüz yüze bırakabilir. “Duchamp’a göre şeyler, sadece göründüklerinden ibaret değildirler. Bir parça kanlı sargı bezi, George Washington’un profili haline gelebilir; fakat başka bir perspektiften bakınca aynı çalışma, başkanın temsil ettiği fiziksel ulusun bir haritası haline gelir. Bağlam ve perspektif, izleyicinin deneyimini değiştirir²⁰”.



Resim 3.2. Marcel Duchamp, *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta (Yeşil Kutu)*, 1934

²⁰ Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası | E-Dergi, Sanat Tarihi (e-skop.com) Erişim tarihi: 5.11.2021.

Duchamp için Büyük Cam ve Yeşil Kutu birlikte bakılması istenilen bir şey olmuştur. Doğal olarak o'da bu duruma açıklık getirmiştir: Cam ve Kutu'nun "ikisine birden bakmak gerekiyordu. Çünkü bu iki nesnenin birleşmesi, bana son derece antipatik gelen retinal-anı ortadan kaldırıyordu" (Sayın, 2013, s. 204). Dolayısıyla savladığı retinal resme karşı tavır almanın mantıksal çerçevesini çizmiş olan Duchamp: "Resmin fiziksel görünümünden uzaklaşmak istiyordum. ...Sadece görsel ürünlerle değil düşüncelerle de ilgileniyordum. Resmi, yeniden aklın hizmetine sokmak istiyordum" diyerek Büyük Cam ve Yeşil Kutu'da ulaşmak istediği noktayı işaret etmiştir (Clair, 2000, s. 37). Duchamp'ın düşüncelerindeki netliğin ve kararlılığın izlerini takip eden Jean Clair düşüncenin pratikte karşılık bulmasının filizlerini 1914 tarihli Kutu'daki ilk notlarına kadar götürmektedir. Clair, Duchamp'ın "birleşme noktası ilkesi" ve "birleşme noktası resmi" düşüncesinin hiçbir zaman tek boyutlu bir görünüme sahip olmadığını, aksine uzamsal ve dördüncü boyut konusunda ilke olarak "1. düzlemde, 2. uzamda" geçişlerin ve belirlenimlerinde varlığını her zaman koruduğunu belirtmektedir .

Duchamp tarafından bakışa sunulan aynı zamanda bakılan konumundaki Büyük Cam ve Yeşil Kutu tamamlanmış bir yapıt olarak kabullenilmemiştir. Ayrıca yapıt 1923 yılında sonlandırıldığında, Duchamp da yapıtın hiçbir zaman tamamlanmayacağını söylemiştir. Ancak Brooklyn Müzesinde düzenlenen Modern Sanat Sergisi taşımaları sonrasında çatlaklar oluşan iki camıyla Büyük Cam başka bir görünüme bürünmüştür. 1956 yılında bir Amerikalı öğrencinin o an için hissettiklerini Duchamp'a sorduğunda o: "Çatlaklar sayesinde, yapıt yeryüzüne indi" yanıtını vermiştir (Clair, 2000, s. 128). Bu yanıt beraberinde birçok soruyu da taşıyor olsa da "1. düzlemde, 2. uzamda" aranılanın şimdi ve sonrası arasındaki müdahaleler kaçınılmaz yazgıyı beraberinde getirebilmektedir. Öyle ki Yeşil Kutu tamamlanmamış bir yapıt olarak Büyük Cam'a bakılmaya tekrar tekrar katkı vermektedir. Ayrıca bakılan fotoğraflar ve elle yazılmış notlar izleyiciye belgelerin düzenlenmesi ve yorumlanmasında aktif katılımcı olma fırsatını sunmaktadır.

Duchamp'ın ifadesiyle "'Tabloları oluşturanlar, onlara bakanlardır' bir başka şekilde söylersek, tabloları yapan şey onların özellikleri değil, onlara yönelen bakışın özellikleridir" (Heinich, 2000, s. 193). Öyleyse Pollock ve Duchamp'la birlikte Paul

Cézanne, Robert Rauschenberg, Bacon ve Félix Gonzalez-Torres'in çalışmalarına bakıldığında düzeltmenin yapılamayacağı ve tamamlanmış bir yapıt olduklarından veya olmadıklarından ne kadar bahsedilebilir sorusu akla gelebilmektedir. Doğal olarak izleyici modern sanat anlatılarının içerisinde sanat yapıtına bu kadar dâhil olmamıştı. Özellikle yapıtın oluşumu sanatçının değerlendirme ve dönüştürmeleri ile gerçekleşmekteydi. Ve yapıt “duyusal formda” bir fikir ifade eden bireysel bir yaratım olarak görülmekteydi. Bu anlamda sanatçı beğenilmek ve değerlendirilmek amacıyla tamamlanmış bir yapıt üretmek zorunluluğu duymuştur ve duymaktadır. Aksi bir durumda bitirilmemiş yapıtın, daha doğrusu yapıt olmama halinin, sanatçı için bir eksiklik olduğu kadar kötücül bir açıklaması olan yanı her zaman bulunabilmektedir. Sanatçı için deneyimlenen görüde yakalanan imgesel işaretlerin anlatının kapsamı ve medyumları çerçevesinde teste tutulması temel problem olarak görülebilmektedir. Sanat yapıtının oluşumunda, “sanatsal yaratıcılığın amacıyla ilgili bu türden bir eğilimin ve anlayışın izlerini açıkça görürsünüz. Mondrian’ın tuvallerine bakın veya Matisse’in, Arp’in, Rothko’nun.... Hiçbir düzeltmenin yapılamayacağı nihai kompozisyona ulaşmaya çalışıyordu bu sanatçılar²¹”. Bu nedenle İmgesel düşünmeyi sağlayan görünüm kullanılmasından daha çok, sanatsal anlatının sunduğu olanaklar çerçevesinde durumun veya anın nasıl çözümlendiği nitelik sorunu olarak algılanabilmektedir. Doorly’de ifade bulduğu şekliyle “...işin sanat kısmı bunu iyi icra etmekte yat”maktadır. Bu durum uygulayıcıların, kendinde oluşan bir fikrin somutlaşmış hali olarak yapıtla özdeşlik kurma edimidir. Dolayısıyla yapıt, bir fikrin çerçevesinde soru veya sorunlara yanıt bulunduğu düşünülen tamamlanmışlıkla varlık kazanmaktadır. Aynı zamanda her tamamlanmış yapıt bir değişmezlik sunarken, sanatçı için devam eden sürecin yansıma ânını oluşturabilmektedir.

Sanatçı isimleri ve yapıtlar hakkında yeniden sorular sormayı ve tartışmayı sürdürmek tamamlanmamış bir sürecin tanıkları olarak bizleri de bu akışta sürüklemektedir. Sanatçı ve yapıt tekrar tekrar meşruiyetini ilan etmekle birlikte artık yeni okumaların yüzleşmelerin yaşanmasına yol açmaktadır. “Tamamlanmış durumda sunulmuş olsa bile, her türlü sanat yapıtı özgür ve yaratıcı bir yanıt talep eder; çünkü yorumcu, yapıtı sanatçının iç dünyasıyla etkileşime girmeksizin yeniden ürettiğinde yapıtın tam olarak

²¹ <https://www.e-skop.com/skopbulten/akiskan-sanat/3231> Erişim tarihi: 29.01.2021.

anlaşılması söz konusu olamaz” (Eco, 2016, s. 68). Umberto Eco “Açık Yapıt’ta”, Antik Yunan düşüncesinin nesnel bir yaklaşımla izleyenin algısına yönelik standartlar getirdiğini, perspektifin kullanılmaya başlaması ile birlikte izleyicinin belirli bir bakış açısına sabitlendiğinden bahsetmektedir. Ayrıca Eco’nun tahlillerinde modern sanat anlatılarının özgünlüğü ve biricikliği üzerinden izleyici ile kurulan etkileşim aracılığıyla kilit kırılarak, gerçekte yapıtın yeniden bir yoruma açık hale getirilmesi; aynı zamanda yapıtın yeniden inşa edilmesi söz konusudur. Eco’nun “hareketli yapıtlar” tanımlaması çerçevesinde izleyicinin sürece katılımının sağlanması, yapıtın anlamını daha da güçlendiren etkiye sahip olduğu düşünülmektedir. İzleyici ve yapıt arasında ifade bulan etkileşim tamamen yoruma dayalı bir süreç izlemektedir. Yalnızca izleyicinin bu kadar aktif bir durumda bulunabilmesi bilişsel ve duyuşsal bir gelişmişlik düzeyine ulaşmış olmayı gerektirmektedir. Tabi ki Eco’nun da vurguladığı gibi farklı bir bakışla estetik yargının açığa çıkarılmasında kültürel etkinin payı azımsanmayacak ölçüde değere sahiptir.

İster kavramsal, isterse biçimsel bir edime karşılık gelen bir yapıt olsun, zihinsel bir süreci takip ettiği kadar uzamda bir yapıya ve gerçekliğe bürünebilmektedir. Dolayısıyla sanat yapıtı açık ya da kapalı olsun her biri başka bir bakış açısıyla, farklı bir zevkle, farklı bir kişisel icrayla yapıta yeniden yaşam veren, sonsuz farklı biçimde okunmaya açıktır. Aynı zamanda form olarak izleyicinin dikkatini belirli bir bakış açısında bir yöne bakmasını sağlamasıyla da kapalıdır. Ancak her ne olursa olsun yapıt belirsiz olduğu sürece sayısız başka yoruma açıktır. “Bu nedenle bir sanat yapıtıyla olan tüm etkileşimler hem yorum hem icradır çünkü her etkileşim farklı bir bakış açısı taşır” (Eco, 2016, s. 66).

3.3. Görsel İmalar, Temsiller ve Deneyimler

Gombrich’in sanat yapıtının imgesi ve Vasari’nin sanatçı imgesi bağlamında değerlendirdiği sanat tarihi batının çizgisel tarih kronolojisine göre takip edilen belirli bir izleği ortaya çıkarmaktadır. Her iki sanat tarihçisi de görüntünün ve sanatçı anlatısıyla kaydının tutulduğu hem yapıtın kendisine hem de mekâna, müze veya koleksiyon, meşruiyet kazandırırken, aynı zamanda görüntü ya da yazınsal anlatıya tekrar tekrar dönüş sağlanarak karşılaşmaları ve okumaları çoğaltmaktadırlar. Ancak Arthur C. Danto sanat tarihine ilişkin okumalarında, Gombrich’in “Sanat ve

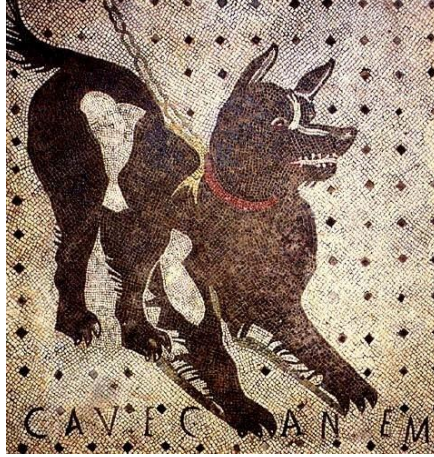
Yanılsama”da “sanatın neden bir tarihi olduğunu” açıklamakla birlikte tarihsel bir izlekten ayrı yalnızca “resimsel temsilin bir tarihi”ne yönelmiş olmasının ona dezavantaj sapladığı tespitinde bulunmaktadır. Dolayısıyla Gombrich çağın sanatsal anlatılarına hele hele “Duchamp’ı açıklamalarına yerleştirmede bunca güçlük çekmesinin nedeni de budur; zira Çeşme’nin yapma ve eşleştirme ile hiçbir ilgisi yoktur” (Danto, 2014, s. 237). Vasari’de daha belirgin olmakla birlikte tarihsel perspektif sanatçı kimliği üzerinden belirli düşünce, teknik ve adlandırmalarla sanatsal anlatılara yön vermiş mutena şahsiyetleri mihenk taşı niteliğinde kabullenmektedir. Herkesin her an görebileceği belirli paradigmlar üzerine temellenmiş şekilde bir gerçekliğe ve statüye sahip bulunmaktadırlar. Bu şahsiyetlerin varlığına ek olarak; sanatsal ve resimsel anlatılarda olmazsa olmazı yönünde araçsallık sağlayan düşünce ve ilkelerin belirlenimleri, tespiti yapılmış zaman ve uzamdan bağımsız ve bir yüzey veya bir mekâna ait kılınmış bağlamından koparılarak, şimdiye ait başka bir gerçeklikle açıklanabilmektedir.

Dolayısıyla mağarada John Berger’in deyişiyile “resmin ilk konusu hayvanlar”la başlatılan resimsel anlatı, nesneleri yüzeye aktarım ve biçimlendirme elemanı olan çizgiyle; çerçevesiz iki boyutlu yüzeyde fiili bir karşılık bulmuştur. Böylece “mağara”, sanat ve resimsel anlatı serüvenine tartışmalarıyla ve meşrulaştırmalarıyla her zaman kaynaklık eden mekân olarak öncelenmektedir. Mağara, yalnızca görünün biçimlendiricisi olarak kullanılan çizgi ve yüzeye değil, renk ve mekâna hem bir meşruiyet kazandırırken hem de başka bir gerçekliğe zemin oluşturabilmektedir. Bugün bunları yeniden keşfediyormuş gibi yorumlamak, yaşananın meşrulaştırıcısı olma noktasında başka bir anlama dönüşebilmektedir. Bazen sanatı ve sanat tarihini daha önceki anlatılar ve düşünce sistematiikleri üzerine inşa etme gereksinimi duymak, seçilen paradigmlar hakkında farklı anlaşımlara ve yorumlamalara yol açabilmektedir. Buna mağara örneğinden yola çıkarak bakıldığında; mağaradaki resimsel anlatıyı bağlamından koparıp, kişiyi yapılış ve kullanım gerçekliğinden uzak bir noktaya savurabildiği görülebilmektedir. Böylesi bir durum John Berger tarafından ifşa edilir ve iddianın temelsiz bir bakış olduğu dayanağıyla açıklanarak, çürütülmektedir. Paleolitik dönemle aramızdaki farkı beceriyle değil mekânla ilişkilendiren John Berger, mağarada uzmanlar: ““perspektifin başlangıcını’ bulduklarını iddia ettiklerinde derin, anakronastik bir tuzağa düşerler. Resimlerdeki

perspektif sistemleri mimari ve kentseldir- pencereye ve kapıya dayanır. Göçebe perspektifi mesafeye değil, ortak varoluşa dairdir” (Berger, 2017, s. 39).

Doğaldır ki tarihsel izlekte yer bulan bir görüntü veya ürün üzerinden bağlamı çerçevesinde yapılmaya çalışılan okumalarda ilk başta görüye ve oluşuma dair duygusal ve zihinsel algılamaların izleri aranabilmektedir. Yaşanılan anın bir yansıması olarak görülen her bir oluşumda insani bakış ve müdahalelerde öznel bir tutuma rastlanır ve işaret edilmektedir. Özellikle sanat anlatılarında öznel tavır yapıt hakkında tescilleyici bir etmen olarak değerlendirilmektedir. Ancak hiçbir zaman toplumsal etki alanlarından ve koşullarından bağımsız da görülmemektedir. Ayrıca sanatsal yaratı veya ürünün günlük yaşamda kendisine yer açtığı varlığı, ilk günkü uzamda doldurduğu boşluktan çekip alınan, bugünden bir bakışla herhangi bir nesneler arasında sıralanan ve bir o kadar da yer bulamayacak kadar ayrıksı durabilmektedir.

E. H. Gombrich Pompei’de bir evde bulunan mozaîge ilişkin, Cave Canem (Dikkat Köpek Var!), yazı ve görüntü üzerinden yerindeliyle ve bir müzede olma hali arasındaki durumun insanda yaşattığı duygu durumuna açıklık getirmektedir (Resim 3.3.). Yalnızca Gombrich; “mozaîğin üzerindeki yazıyı anlamanız için Latince bilmeniz, resmi anlamanız için köpekler hakkında bilgi sahibi olmanız gerekir” uyarısını da yapmaktadır (Gombrich, 2015, s. 285). Köpek imgesiyle Pompei’deki bir evde veya bir müzede karşılaşmanın yaşatacağı duygu halinin aynı olamayacağı kesindir. Mozaîğin bir müzede bir köpeğin varlığına işaret eden bir levha olarak değil, o müzede Pompei’den bir kalıntı olarak yer aldığı herkesin kabullendiğı bir durumdur. Ancak duygusal anlamda evde görülmekle müzede görüldüğünde uyanan heyecan aynı olmasa da bir heyecanlanmanın etkisi görülebilmektedir. Bu nedenle der Gombrich; “imgeyi doğru okuma olasılığına üç değişken yön verir: Kod, altyazı ve bağlam” (Gombrich, 2015, s. 141).



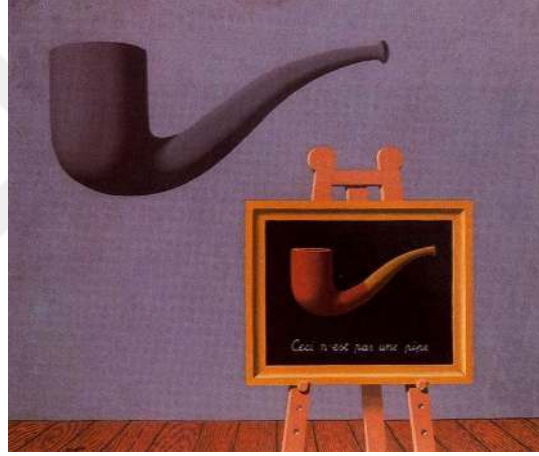
Resim 3.3. *Cave Canem*, mozaik, Ulusal Müze, Napoli

Bu bağlamda *Cave Canem* mozağında köpeğin ondan korunmayı gerektiren görüntüsü hem de Dikkat Köpek Var! yazısıyla görüntü ve yazının aynı koşutlukta insanı bir geri durmaya iten gücü hissedilebilmektedir. Ancak insanın, mozaikle evin bir yüzeyinde gerçek amacına dönük kullanımında karşılaşmasıyla, müzede bir kalıntı olarak herhangi bir alanda karşılaşma aynı şey değildir. Fakat mozağın bağlamındaki değişkenlik kişinin algılamasında farklı duygusal tepkilere yol açabilecektir. Yine de bu gibi tepkilerin yaşanması doğal olarak Gombrich'in ifadesiyle “Latince bilmeye” bağlanmaktadır.

Mozaik için geçerli olan bu açıklama René Magritte'in *Bu bir pipo değildir, Ceci n'est pas une pipe*, (Resim 3.4. ve 3.5.) resmi içinde Fransızca bilmekle açıklanabilir bir durum oluşturur mu sorusu; resimdeki görüntü ve yazı, *Cave Canem* mozağindeki gibi yazının işaret ettiği görüntünün yerini alan ve onu açıklayan bir karşılıklı kullanılmışsa, anlamlı görülecektir. Yok; görüntü ve yazı insanları uyarmak için bir iç içe geçme durumunu desteklemiyorsa Fransızca bilmenin hiçbir anlamı kalmayabilecektir.



Resim 3.4. René Magritte, *İmgelerin İhaneti*, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 63,5 cm x 93,98 cm.



Resim 3.5. René Magritte, *İki Giz*, 1966, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 80 cm.

Böylece görüntünün ve yazının sanatsal anlatıda ister çizgisel, isterse lekesel kullanımı bir temsiliyetten öte bir imge problemi olarak değerlendirilmesiyle nitelik sorunu haline dönüşebilmektedir. Yoksa görüntü kendi gerçekliğiyle ne kadar benzeştiği söylene de aynısı değildir. Benzer düşünce aynı zamanda, herhangi bir resimdeki elma ya da kâsenin, elma ve kâsenin kendisi olmadığı gibi; Magritte için bir pipo görüntüsünün pipo, “Bu bir pipo değildir”ın de bir pipo olarak görülemeyeceği resimsel anlatıda görüntü ve yazı arasında birbirini olumsuzlayan bir paradokstur. “Bir piponun iki kez-iç içe resim içinde olduğu ve dolayısıyla diğer pipodan ‘daha az gerçek’ olduğu düşüncesi tam bir yanılgıdır. ‘Odaya girmek’ istediğiniz anda, çoktan

oyuna getirilmiş durumdasınız: imgeyi gerçeklik olarak alma yanılgısına düştünüz” demektir (Hofstadter, 2011, s. 857).

Magritte resminde görüntü ve yazının varlığına ve kullanımına dönük şu açıklamayı getirmiştir; “bir tablodaki sözcükler, görüntülerin yapıldığı aynı maddeden yapılmışlardır. Bir tabloda, görüntüleri ve sözcükleri farklı bir biçimde görürüz” (Foucault, 2002, s. 38). Magritte’in “Bu bir pipo değildir” resmi üzerinden, yazıyı görüntüde bir ileri-sürüş olarak mı görmeliyiz? Yoksa bir değilleme mi? sorularını tartışan Michel Foucault için; “altyazının geleneksel işleviyle karşılaştırıldığında, Magritte’in metni çifte bir paradoks” oluşturmaktadır (Foucault, 2002, s. 26). Yazının yatay konumdan dikey konuma taşınmasıyla metni okumanın ötesinde yazı görüntü olarak kaligrafik bir özelliğiyle “farklı bir biçimde” görülmektedir. Dolayısıyla “Ceci n’est pas une pipe” hem metnin anlamını hem de metnin kaligrafik yapısına ilişkin göndermeyle resmi olumsuzlayan bir biçime ve çift anlama sahip bulunmaktadır.

Geçmişe bir bakış fırlatan kişi geçmişten kendi zamanında bir yere ikame ettirilen şeyin/şeylerin bütün gerçekliğiyle her an yeniden yüzleşebilmekte ve deneyimleyebilmektedir. Görüntü veya ürünler ilk günkü masumiyetiyle olmasa da bütün çıplaklığıyla şimdiye taşınarak tarihsel perspektifte bir atlama basamağı oluşturabilmektedir. Leppert’in de işaret ettiği sanat tarihi için “görmenin görüleceği bir yer” kabullenışı Batı’nın homojen bir kültür ve sanat anlayışı serüveninin görüntünün geçmiş zamana ait olması ile birlikte şimdi için, yani geleceğe aitliği çerçevesinde dil aracılığıyla yayılımı genişletilmektedir (Leppert, 2017, s. 23).

Bu anlamda Feyyum Portreleri sanat tarihinin portre ve resimsel anlatı izleğinde önemli bulgulardan birini oluşturmaktadır (Resim 3.6. ve 3.7.). Feyyum Portreleri sanat tarihinin görünen bir alanından uzakta, uzun bir zaman gizli kalmıştır. Portreler on dokuzuncu yüzyıla birlikte daha görünür ve daha bilindik düzeyde gün yüzüne çıkarılmıştır. Aynı zamanda bu portreler bölgedeki yaygın Mısır kültürünün etkisinden uzak Grek kültürünün izlerinin yansıdığı bir portre anlayışına sahip olmakla birlikte, Mısır kültüründe var olan cenaze ritüelinde gösterilen davranışların bir parçası olarak mumyaya eklenmiştir. Özellikle yağlıboya tekniği hakkında sanat tarihine önemli bir kaynak sağlamakta ve bu tekniğin kullanımına ilişkin ilk örneklerle ulaştırmaktadır. Nasıl ki arkeolojik kalıntı tutulduğu mekânın bütünlüğünde yaşanmış olanın sureti

olarak kendine yeni bir alan ve anlam oluşturuyorsa, bir cenaze ritüelinin nesnesi olarak Feyyum Portreleri de günümüzde sanat nesnesi olma noktasında yeni anlam ve yorumlara taşınmaktadır.



Resim 3.6. *Bir kadının Fayum portresi*, 4. yüzyıl, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Floransa



Resim 3.7. *Bitki tutan bir adamın portresi*, Güzel Sanatlar Müzesi, Dijon

Leonardo'nun Mona Lisa'sı 1911 yılında Louvre'dan çalınmanın öncesi ve sonrasında insanlar üzerinde aynı etkiyi oluşturabilmektedir. Mona Lisa'nın hem kendi bir yapıt olma haliyle hem de ait olduğu mekânla kurulan ilişkide aslında; “insanların akın akın görmeye gittiği şey ortadan kaybolan Mona Lisa'dan kalan boş uzamdı. Yaşanan şey bir sanat eserini orada olduğu için değil, tam tersine orada olmadığı için görmeye gitme durumuydu” (Leader, 2004, s. 14). Feyyum Portreler ile Mona Lisa arasında

kurulacak bir ilişkide; Mona Lisa hem Leonardo'nun resimsel anlatısında bir görünün ikonu hem de bir portre olarak sanat tarihinin temel konusu ve sanatın imgesi olmakla her zaman ayrıcalıklı statüsünü koruyacaktır. Her ne kadar bu statü çalınmayla birlikte belirginleşmiş olsa da. Ayrıca Leader'ın da belirttiği gibi Mona Lisa hâlihazırda bir portre, "bir resim olmaktan öte resim sanatının sembolü"dür (Leader, 2004, s. 14).

Maalesef aynı şeyleri Feyyum portreleri için de söylemek mümkün değildir. Çünkü "Ne bu portreler ne de onları yapanlar, portrelerin gelecek kuşaklar tarafından görüleceğini hayal edemezdi. Görünürde geleceği olmayan, gömülmeye mahkûm imgelerdi bunlar" (Berger, 2017, s. 47). "Feyyum portreleri daha önce, mesela on sekizinci yüzyılda çıkarılmış olsaydı, sanırım topu topu ilginç bir şey gibi görünürlerdi. ...muhtemelen acemi işi, baştan savma, kendini tekrar eden, ilhamdan nasibini almamış şeyler gibi görünürdü" (Berger, 2017, s. 48). Ancak portrelerdeki bakış "ben olmayan biz olmayan bir şeye" yalnızca portresini yapan ressama yönelen ve "kendi yüzyılımızın kayıpları gibi" şimdiye sabitlenmektedir.

Sanatsal anlatı, kendi gerçekliğini gerçeklik karşısında deneyimlenen bilginin yer bulduğu uzamdan ayıramamakta boşlukta gezinen anlamlar üzerine inşasını gerçekleştirmektedir. Bu gibi inşanın yapı taşı özelliğiyle gerçekliğinden kopararak ödünç alınan şey kendisine tahsis edilen zeminle birlikte yeni varoluş ve anlamlar dünyasına sahip olmaktadır. İnsan ürünü olarak bir anlatıya dönüşen yapıt doğanın kendinden bağımsız fakat yine de doğaya eklenen biçim ve kurallar çerçevesinde oluşan bir ilişkiler sistemi içinde temellenmektedir. Açık bir ifadeyle; "sanatsal şeyler, 'gerçek' şeylerin kipini taklit eden ancak belirleyicileri onları doğal dünyasından ayıran bir varoluş tarzına sahiptir, çünkü bu belirleyiciler yaratıcılarının zihninde doğan biçimler ve yasalardır" (Cassedy, 1988, s. 123).

Sanatçının öznel tavrı sanat dünyası içerisinde baskın bir yaklaşım olarak görülmesi bir bakış sorunudur aslında. Görme nesne üzerinde sanatçının hâkimiyetine bağlı olarak anlam kazanmaktadır. Bir anlamda sistemi ve kurguyu bu bakış gerçekleştirirken, yüzeyde ya da uzamda biçimler arasında kurulan hiyerarşik dizilim de anlam yüklemelere bağlı bir sıralama ortaya çıkarabilmektedir. Cézanne, Henri Gasquet'nin portresinin yapım aşamasında gözlerin bakışına yönelik ifadeyi güçlendirmek adına fırça vuruşları ile renk değerlerinde bir uyum ararken yanında

bulunan Gasquet'nin oğluna (Resim 3.8.): “Göz daha iyi gözüküyor. Ama öteki de var. Bana, şaşı bakıyor. Bakıyor, bana bakıyor. Oysa ki bu, onun hayatına, geçmişine, sana, artık bilmem neye, ben olmayan biz olmayan bir şeye bakıyor” demektedir (Barnes, 2018, s. 115). Cézanne resimsel gerçekliğin yapıt olma haliyle o ânı aşan gizemli dünyasına işaret etmektedir. Gasquet'nin bakışı Cézanne tarafından tuvalin çiviye veya askıya asılı olmasıyla sabitlenen ve yakalanan bir bakıştır. Tabi ki aynı zamanda bakış ressamın yakalandığı ânı nitelikli kılan bir izdüşümdür. Henri Gasquet'nin portresi özelinde olduğu gibi genelde de Jakobson'a göre algılanan şeyin resmin kendisi olamayacağı açıktır. Cézanne'ın da bahsettiği gibi resimde algılananın bakışı ayrıcalıklı kılan gözlerin “imlediği/gösterdiği” nesne halidir. “Resimle fiziksel olarak var olan nesne, izleyenin bilincinde üst üste çakıştığında, Jakobson'ın ‘eşzamanlı (süremdeş) bireşim’ (simultaneous synthesis) dediği süreç gerçekleşir” (Kahraman, 1995, s. 122). Bu nedenle Gasquet'nin gözü resmedildikten sonra artık Gasquet'nin portresine ait bir gözdür. Yani renk uyumları ile sabitlenmiş nesne haline dönüşmüş bir bakıştır. Cézanne'nın natüremortlarındaki elma ya da kâsenin, elma ve kâsenin kendisi olmadığı gibi; herhangi bir şeyin herhangi bir şey olmadığı aslında çizgi ve lekeden bağımsız olmayan bir nesne olma durumuna açıklık getirmektedir.



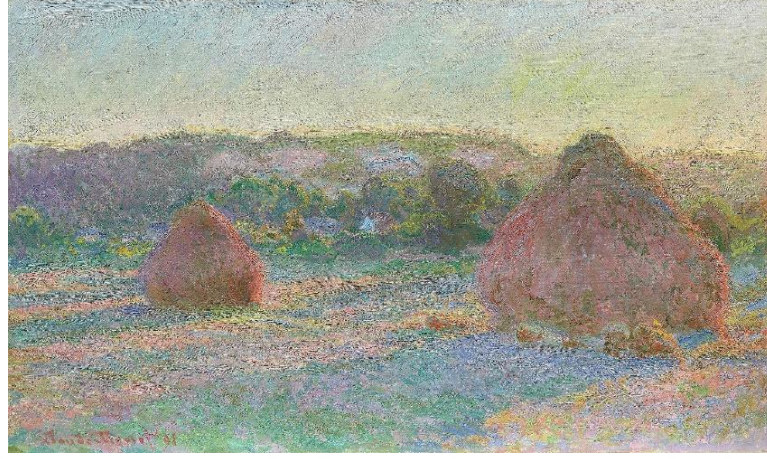
Resim 3.8. Paul Cézanne, *Henri Gasquet*, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 56,2 x 47cm.

Gasquet'nin portresi özelinde portreye ait karakteristik özelliklerden hareketle resme ait olana bakışın odaklanması ressamı teknik anlamda bir biçimlendirme sorunsalıyla yüz yüze bırakabilmektedir. Bunu sanatçının yetenek bağlamında kurgulaması bir

yönünü oluşturun, yaşanan dönemin hegemonik anlayışı diğer tarafı oluşturmaktadır. Sanat hem kendi biçimlendirme medyumlarıyla haşır neşir olurken, hem de kurulu bir toplumsal yapının ve bir anlayışın karşısında nasıl bir tutum takınacağı sorunsalını her zaman yaşamıştır. Bu nedenle bir deha ve bir yaratım olarak kabul gören sanat yapıtı, sanatçısının varlığı ve modern sanatın mevcudiyeti gündelik yaşam içerisinde her zaman sorgulanmıştır. “Bir sanatçının ustalığı ve özgünlüğü resme bakan kimsenin önceden bildiği bir olayı daha anlamlı bir biçimde canlandırabilmesiyle ölçülüyordu. Yenilikçi ressam, bu birlikleri ve her birlik kuralının gerektirdiği ustalıkları yenilikçi oyun yazarları gibi reddetmeyi seçtiler” (Lynton, 2004, s. 18). Dolayısıyla Empresyonistlerin sadık savunucusu Emile Zola, “doğanın belli bir duyarlık aracılığı ile görülmesi’nden söz ediyordu, ama bu duyarlık neredeydi? Kaba fırça darbeleriyle kaplı bu resimleri yalnızca imzalar birbirinden ayırıyor, o bireysel duyarlığı da gene bu imzalar belirliyordu” (Lynton, 2004, s. 16). Bir yapıtta son nokta olarak görülen imza yapıtın yüzeyinde kendine ait bir yer tayin etme noktasında bir problem oluşturabilmektedir. Her ne kadar Zola izlenimci resim hakkında belirleyici olanı imzaya atfetmiş olsa da gerçekte imza resme dahil olandır. Aslında Zola bir kaynağa bağlı ortak bir bakış ve fikrin görünür olmasının, izlenimciliğin bir ilkesi olduğunun altını çizmektedir. Ayrımı sağlayan şey sanatçıya ait imzadır. O da sanatçıya özgü bir varlığın tanımlanması ve düzeltmenin yapılamayacağı tamamlanmış olan yapıtın olumlamasıdır. Ayrıca sanatçıya münhasır bir ışıltının yansıması olan özgünlüğün tescilidir artık. Bu durum imzanın sanat dünyası içerisindeki değerlendirmenin bir yönünü, hazır nesne üzerinde kullandığı imza ile üretim sürecini olumsuzlayan Duchamp’ın Pisuvan’ı ise diğer yönünü tepkiselliği göstermektedir. Resimden rengi ve çizgiyi çıkardığınızda geride kalanın ne olduğunun işareti olan pisuvan dahi bir öznelliğin işareti olarak imzaya yer açabilmektedir. “Yapıtın bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerinde” yer bulmuştur (Bürger, 2004, s. 108). Bürger Duchamp’ın sorgulamasının çerçevesini iki nokta üzerinde şekillendirmektedir. İlki sanatçı isminin, imzasının, yapıtın önünde belirleyici olması diğeri ise sanatçının bireysel tavrının kabul görmesidir. Bu da bizi nereye götürür, kendi gerçekliğini oluşturan şeylerin soluk alıp vermelerimizden öte olamayacağı,

yaşanılan gerçekliklerden uzak düşünölemeyeceği, dahası taşın sertliği ya da suyun berraklığından uzak kalınamayacağı fikrine. Ancak sanatın ortaya koyduğu, taşın ağırlığı ve yüksekliğine bağlı bir düşünüşün zorunluluk yasaları ile suyun kimyasal yapısının analizi olmamaktadır. Dolayısıyla gerçeklik her şeyden önce sezgisel aklın yargısında ulaşılan bir duyuştan “tat bulmak”ta aranmaktadır. Bu duyuştta teknik ve medyumların bir eşlemeyi gerçekleştirme bileşkesi olarak değeri kazandığı gözlemlenebilmektedir.

Modern sanat anlatıları retinal olmakla birlikte gözün algıladığı anla bakışın yöneldiği “nesne-ufuk yapısında” tek yönlü bir bakışa sabitlenebilmektedir. Ancak bakışın yöneldiği görü çerçevesinde retinal hareketliğin hızına karşın, beden ve elin eşzamanlı harekete eşlik etmeleri yavaş kalabilmektedir. Özellikle empresyonistler için gün içerisinde güneşin doğuşuyla akışta yaşanan ritimsel hareketliliğin izlenimi retinal algıyla sınırlı kalmış, şeyler üzerinde ışığa atfedilen imge yapıtla birlikte dondurulmuş olarak sunulmuştur. Doğaldır ki ışığın etkisiyle uzam algısındaki değışim nesneleri temsili olmaktan uzaklaştırmak biçimlerin yapısında bozulmaya yol açmıştır. Dolayısıyla Leon Battista Alberti’den beri dört yüz elli yıldır süren tek bakışın hakimiyetinde iki boyutlu bir yüzeyde derinlik algısını oluşturan perspektifin etkisi kaybolmaya başlamıştır. Édouard Manet, “gerçek bir şey yoktur, ne görüyorsanız hemen çizin ve insan bir manzara, bir liman ya da bir yüz çizmez, insan bir manzaranın, bir limanın ya da bir yüzün günün belirli bir saatindeki izlenimi çizer” (Eco, 2019, s. 356). Bu anlamda Claude Monet’nin Saman Yığınları yalnızca saman yığınlarının resmedilmeleri olarak görülmesi Monet’nin (Resim 3.9.): “resmedilen bir kır manzarası, deniz manzarası, bir figür değildir. Günün belirli bir saatinin izlenimidir” açıklamasını kaçırmak anlamına gelebilmektedir (Kern, 2013, s. 62). Manet ve Monet’de ifade bulduğu gibi resimsel anlatı gerçekte doğa ve zaman arasındaki uyumda gözün optiğine yakalanmış haliyle şimdiye odaklanmaktadır. Her ne kadar tamamlanmış bir yapıtta imge sabitlenmiş olsa da Monet özelinde düşünöldüğünde; farklı mekânlarla özdeşleşen kümelenmiş saman yığınlarını seriler halinde çalışmak farklı zamanlara tanıklık edildiğinin notlarını oluşturmaktadır. Çünkü saman yığınları serisi panoramik olmaktan uzak bir algının yüzleşmelerini göstermektedir. Resimsel anlatı ister istemez gözün algılamasının ışığa ve zamana bağlı değışimlerin ve akışın yakalanma edimi olmaktadır.



Resim 3.9. Claude Monet, *Saman Yığınları (Yaz sonu)*, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 100,5 cm.

Empresyonistlerin modern sanata getirdikleri niteliksel katkılar ve değişimler sıralandığında ilk gözlenen perspektifin görüye sağladığı formülasyondan uzaklaşmanın yanında, doğa ve zaman arasında kurulan ilişkide resimsel anlatının iki boyutlu tuval gerçekliğine de yeni bir anlam kazandırılmıştır. “Alberti’nin, tuval yerden tam bir metre yükseğe, doğrudan nesneye bakacak şekilde yerleştirilmelidir, kuralını yıktılar ve yeni kompozisyonlar yaratmak için, nesneyi yukarıya ya da aşağıya doğru, alışılmışın dışında açılara yerleştirdiler” (Kern, 2013, s. 217). Empresyonistlerde bir diğer gözlenen şey; Antikçağ’dan beri uygulanan sanatın bir anlatıya dönüşmesinde görünün taklit edilme temel ilkesinden uzaklaşılmasıdır. Buradaki ayrım ressamların akışta şimdiye dönük algının yakalanmasında gösterdikleri edimlerinde yakalanmaktadır Böylece ressamlar tarafından bu anlayış ana ilke olarak kabul görünce şeylerin gösterimleri anlamını yitirmiş görünürlükleri ana nitelik ve ilke olarak kabullenilmiştir.

Dolayısıyla Gombrich *İmge ve Göz*’de görünür gerçekliğin temsili görüntüsünün taklit edilmek ve taklit edilmesinin verdiği “zevk”le birlikte, şeyleri “anımsama ve tanımalara” yardımcı olmak gibi iki özelliğinden bahsetmektedir. Fakat Empresyonizmle birlikte modern sanat bu duygu halinden uzaklaşarak artık ışığın bu şeyler üzerindeki ana ilişkin etkisini yakalamaya bırakmıştır. Yalnızca ayrımı bu gerçeklik olarak görülen uzamda sanatsal anlatıya kolaylık sağlayan şeylerin ışıltısını

yakalamak sanat yapıtına ek tanınırlık ve kalıcılık sağlayarak bellekte yer açabilmektedir. İster modern sanat anlatılarında olsun isterse taklit esaslı sanat yapıtları taşıdıkları bu ışıltı sayesinde nitelikli bir hale dönüşmüştür.

Monet'nin “İzlenim: Gün doğumu”, dönemin özelliklerini yapısında barındıran bir resim ve taşıdığı ışıltı nedeniyle sembolik bir gerçekliğe ulaşan nitelikli bir yapıt olarak değerlendirilmektedir. Tıpkı Saman Yığınları serilerinde olduğu gibi izlenimcilerin ve Monet'nin resimsel anlatısı doğaya öykünmekle birlikte, bu bakışı temsil eden gerekçeler yüzeyde resimsel gerçekliğe dönüşmektedir. Ancak Théodore Géricault'nun Medusa'nın Salı resminde olduğu gibi bir toplumsal bellekte yer alan olayın temsili anlatımını bu resimlerde bulmak mümkün değildir (Resim 3.10.). Çünkü en başta tasvir edilen olayın veya durumun anlatımında “anımsama ve tanımlama” gibi belirleyici özellikleri açığa çıkaran sinyallere ulaşılması, her iki resimde, ayrıma kolaylıkla ulaştırabilmektedir. Özellikle Medusa'nın Salı'nda resmin oluşturulması ile olayın yaşanmışlığına ilişkin iki farklı belleğin birbiri ile eşzamanlı bir temsile dayanmaması çarpıcı bir ayrım oluşturmaktadır. Julian Barnes, “10½ Bölümde Dünya Tarihi” adlı romanında “Deniz Kazası” bölümünde Géricault'nun resmi ve bu resme kaynaklık sağlayan deniz kazası arasında insan belleğinde acı izler bırakan olayla ilgili ve bu olayın temsili resmin karşılaşmalarında yaşanan duygu hali bir yaşatamadığı, yaşatmayacağı tartışmasını sürdürmektedir. Barnes olaya ilişkin olarak Géricault'nun resmine bağlı olarak nelerin resimde, büyük boyutlu olmasına rağmen! yer verilmediğini sekiz başlıkta açıklamaktadır ve Géricault için: “O zaman neyin resmini yaptı? Resmini yaptığı şey neye benziyor?” sorularına yanıt aramaya çalışmaktadır. Sonuçta Barnes, Medusa'nın Salı'na ilişkin tartışmayı üç yargı çerçevesinde toparlamıştır:

- a) Sergi eleştirmenleri, resmin konu edindiği olayları biliyor olmalarına karşın, resimde kurbanların hangi milliyetten olduklarını, bu trajedinin hangi ülkelerin semaları altında cereyan ettiğini ya da bütün bunların hangi tarihte olup bittiğini doğrulayacak hiçbir kanıt olmadığından yakındılar. Asıl mesele de buydu zaten.
- b) Delacroix 1855'te hemen hemen kırk yıl önce Medusa'yı ilk görüşünde gösterdiği tepkiyi şu sözcüklerle anımsatmıştır: “Bende bıraktığı etki öylesine güçlüydü ki atölyeden çıkınca koşmaya başladım ve o zamanlar yaşamakta olduğum Saint-Germain Mahallesi'nin ta ucundaki La Planche Sokağı'na kadar bütün yol boyunca deli gibi koşup durdum.”

c) Géricault, ölüm döşeginde, tablo hakkında kendisine soru soran birine yanıt olarak, “Bah, une vignette!” (Ha, o mu, bir süsleme!) demiştir (Barnes, 1999, s. 143).



Resim 3.10. Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı*, 1819, tuval üzerine yağlıboya, 491 x 716 cm.

Rudolf Arnheim mimetik sanata Jean Baptiste Camille Corot'nun Anne ve Çocuğu Kumsalda ile mimetik sanat olmayana ise Henry Moore'un İki Biçim isimli yapıtlarının tema bakımından benzerlikleri tespitinde bulunmaktadır (Resim 3.11. ve 3.12.). Ancak Arnheim tarafından her iki yapıt tema olarak benzerlik gösterse de temanın biçimlendirilmesindeki görüde boyutsal farklılıklar bulunmaktadır. Corot'nun resminin merkezinde yer alan anne ve çocuk resmin yüzeyinin diğer alanlarından bağımsız, Moore'un heykeli ise yalnızca boşlukta iki ayrı soyutlanmış biçimden oluşan yontunun karşılaştırması yapılmaktadır. “Anne ve Çocuğu Kumsalda” ismi ile işaret ettiği görüntü itibariyle temsili özellikler barındırmaktadır. “İki Biçim” ise ismi ile örtüşen temsili bir bütünlük sağlamakla birlikte yalnızca biçimlerin temsili yapısını işaretleyen bir özellik taşımaktadır. Böylece görüntü iki farklı biçimin bir yapısal ilişki çerçevesinde zihinsel algıda imgesel bir karşılığın tespitine olanak vermektedir. Bu görünürlükteki iki farklı biçimlendirmenin kapsamında öncelenen temanın güçlü ve çarpıcı etkisinin hangisinde daha algılanır olduğuna dair bir tartışma Arnheim tarafından yapılmaktadır. Her iki yapıtta görünür gerçekliğin temsiline Zeuxis'in üzümleri ve Parhasios'un örtüsü gibi bir temsili karşılaştırmadan uzak nitelik taşımaktadırlar. Arnheim bu iki yapıtın taşıdığı imgesel

düşüncenin daha çok Moore'un yapıtında belirginlik kazandığını ve bunun çarpıcı bir şekilde algılandığı analizini yapmaktadır. Ayrıca görüntünün stilize edilmesi veya soyutlama deforme edilmesi imgesel düşüncenin bir ölçüde kapalı kalmasına yol açabilmektedir. Görüntünün deneyimlenmesinde algılama retinal değil daha çok zihinsel bir kabullenmeye gerçekleşebilmektedir. Dolayısıyla Arnheim için “sanat yapıtı, görme ile düşüncenin etkileşimidir” (Arnheim, 2015, s. 304).



Resim 3.11. Jean Baptiste Camille Corot, *Anne ve Çocuğu Kumsalda*, 1860, tuval üzerine yağlıboya, 55 x 45 cm.



Resim 3.12. Henry Moore, *İki Biçim*, 1934, pynkado ahşap, 27,9 x 54,6 x 30,8 cm.

Herhalde Constantin Brancusi'nin “Uzaydaki Kuş” heykeli ve Corot'nun “Anne ve Çocuk Kumsalda” resminin isim ve yapıt üzerinden karşılaştırılması yapılmış olsa, iki yapıt arasında doğal olarak resim değil, heykelin tartışılır olma ihtimali daha yüksek olabilirdi (Resim 3.13.). Bu anlamda Moore'un iki farklı biçimsel yapıdan oluşan ve

“İki Biçim” olarak tanımladığı heykeli, Constantin Brancusi’nin “Uzaydaki Kuş” heykeli üzerinde yapılan isim ve yapıt tartışmasının yarattığı etki kadar görüntünün temsil niteliğini sorgulamaya açmamıştır. Dolayısıyla Corot’nun resmi dışında iki heykel sanatçısının ve onlara ait iki farklı, fakat her ikisi de soyutlanmış bir biçimsel yapıya sahip heykellerin karşılaştırmasının yapılması; yapıtın isim, biçimlendirme ve kabullenilmesine ilişkin tutumları daha anlaşılır kılabilir.



Resim 3.13. Constantin Brancusi, *Uzayda Kuş*, 1926, mermer ve ahşap taban üzerine cilalanmış bronz, 292,7 cm.

Brancusi’nin Uzaydaki Kuş’unun ABD başından geçen zorlu bir sürecin ardından sekiz yıl sonra Moore’un oluşturduğu İki Biçim heykeli Uzaydaki Kuşa göre bir sanat yapıtı olarak kabullenilmede zorluk yaşamadığı söylenebilir. Her iki yapıtın yapılış tarihlerinde ne kadar bir zaman farkı görülse de temelde Avrupa ve ABD’de yaşanan sanatsal algı ve teamüllerin günlük yaşam içerisinde etkisi görülebilmektedir. Buna en iyi örnek ise Brancusi’nin Uzaydaki Kuş heykeli oluşturmaktadır. ABD’ye giriş yapacak olan heykelin gümrükte bir sanat yapıtı olarak değil, ithal ürünler kategorisinde “bir mutfak gereci” olarak değerlendirilmesi ve buna göre de vergilendirilmesinin istenilmiştir. Çünkü heykel bir sanat yapıtı olarak ABD’nin Gümrük Vergi Yasasına göre uygunluk taşımadığı anlaşılmıştır. Dolayısıyla bu çözümsüzlük Amerikan mahkemesinde dava sürecine dönüşmüştür. Mahkeme süreci bronz döküm olarak bir kütle, isim olarak da bir kuş olan heykelin sanat yapıtı mı yoksa sıradan mutfak gereci mi olup olmadığını ortaya koyan ilginç bir dava olmuştur.

Leppert'in söylediği gibi; “herhangi bir imgenin “görünüş” tarzı, kısmen, belirli bir tarihsel dönemde geçerli olan temsil teamülleri”nden ayrı düşünölememektedir (Leppert, 2017, s. 23). Yalnızca görsel anlatıyı belirli teamüllere bağlamak, görme ve görölen noktasında sorgulamalar yaşayan sanatçının görüsündeki öznelliğini ve yapıtın özgönlüğünü dışarda bırakmak anlamına gelebilmektedir. Ayrıca imgesel düşünmeyi yalnızca sanatçının bakışına dayandırmakta, yapıtın gerçekliğini değıştirmese dahi sonrasında teamüllerin, sanat eseri nitelemesindeki etkisini gözden kaçırmak anlamına gelebilir ki, özellikle Leppert bu oransal ayrıma “kısmen” diyerek dikkat çekmiştir. Bu ayrım öncelikle “aydınlanma felsefesinin geliştirdiği ‘öznellik’ kavramı ile birlikte imgenin neyi temsil ettiğİ değİl, ne anlama geldiğİ önemli olmaya başlamıştır” (Erzen, 2016, s. 64).

Brancusi'nin heykeli mermer ve ahşap taban üzerinde bronz dökümden elde edilmiş kanatları ve gagası gibi ayrıntılarından soyutlanmış kuş olmayan fakat kuş olarak isimlendirilen tek bir yapıda biçimlendirilmiştir. Brancusi, “ben kuşların heykelini yapmıyorum, demişti bir keresinde, uçmanın heykelini yapıyorum” (Berger, 2017, s. 96). Bu Brancusi tarafından heykelin inşasına dönük bir kabulleniş içermektedir. Ancak heykelin görüntüsü ile yapıtın ismiyle işaret edilen kuş arasında fiziksel gerçeklikle hiçbir bağ kurulamadığı için problem bu noktadan sonra başlamıştır. Caroline Levine Biçimler Bütün, Ritim, Hiyerarşı, Ağ kitabında bu olayı gümrük vergi yasası ve Olivotti (1916) davasına bağli olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde bir sanat yapıtında aranılan sanatsal niteliğİ iki ilke kapsamında temellendirmektedir. Birincisi bir sanat yapıtının “özgün” olmasıdır ki, bu gümrük vergi yasasında da belirlenen ana ilkedir. Diğeri ise bir heykel yapıtının mimetik özellik barındırmasıdır. Fakat bu bir yasal çerçeveye sığdırılan bir ilke değİl, Olivotti davasında heykel tanımlamasına getirilen beyanatta altı çizilen durum tespiti olmaktadır. Dolayısıyla bir sanatsal anlatısının “sanat yapıtı olarak kabul edilmesi için özgün olması yeterli değİldi; mimetikte olmalıydı” (Levine, 2017, s. 104). Böylece, gümrük vergi yasasına göre bir sanatsal anlatının özgün olma gerekçesi “Uzaydaki Kuş” heykeli ile ilişkilendirildiğinde olumlu bir kararın çıkma beklentisini güçlendirirken, heykelin isminin karşılığı olmakla birlikte biçimsel yapısında hiçbir temsili iz taşıyamaması davanın seyrini tartışmalı hale dönüştürmüştür.

Dava heykelin isminden dolayı bir kuş olarak algılanması ve Brancusi tarafından yapılan heykel ile işaret edilen şeyin temsilinin sağlanıp sağlanmadığı gibi bir seyir izlemiştir. Davada tanıklar sanat yapıtına verilen ismin görüntüyü karşılayan ve görüntünün de isimle algılanabilir gerçekliğe tekabül etmesi ekseninde süren tartışmaya katılmıştır. Aynı zamanda Brancusi tarafındaki tanıklar davanın görüşülmesinde öznellik ve özgünlük çerçevesinde soyut sanatla temsili olandan haklı kopuşun tartışmasını yaparak davanın seyrini kendi sanat anlayışlarının mecrasına çekme edimi göstermiştir. Bunlardan biri olan Jacob Epstein ifadesinde: “Sanatçı buna kuş ismini verdiyse o sanatçıya karşı biraz da olsa saygı duyuyorsam bu ismi ciddiye alırdım. İlk gayretim heykelin gerçekten bir kuşa benzeyip benzemediğine bakmak olurdu” demiştir. “Epstein’in vurgusu nesnenin dünyaya benzerliğinde değil, sanatçının anlayışındaydı” (Levine, 2017, s. 105).

Dolayısıyla her bir sanat yapıtına verilen isim ve Brancusi’nin “Uzaydaki Kuş” heykeli özelinde de kuş ismi izleyicinin ilgisini çeken ve sabitleyen özendirici bir itkiye sahip olabilmektedir. Epstein Mısır sanatı içerisinde şahin heykeli ile bir benzerliği ve üç bin yıllık sanat tarihi süreci içerisinde hiçbir zaman çizgisel bir zaman algısında yok saymalarla üste konulan ve geride bırakılan bir şey olmamakla bir benzerliği mahkemeye karşı değerlendirmede bulunmuştur. Aslında uzaydaki kuş şahin heykelinden farksız değildir. Bu nedenle Levine için davanın kazanılmasını sağlayan şey, “sanat dünyası kurumunun ta kendisiydi”.

“Sanatın, soyutlamaya geçişle birlikte yaşanan görev ya da cazibe kopuşuyla çoktan yön değiştirmiş olduğu açıktır. Soyutlamaya geçiş ciddi bir olaydır; sanatın sonu olmasa da, bir temsil sisteminin sonudur” (Baudrillard, 2014, s. 86). Artık sanatın nesnesi görünenin ötesinde aranan gerçeklik tanımlamasında yer bulmuştur. Resmin gerçekliği içerisinde nesnenin görüntüsü kendi gerçekliğinden uzaklaşmış, iki boyutlu yüzeyde üzerinde başka anlamlar ifade etmeye başlamıştır. Yani görüntü temsilin ifade bulması iken zaman içerisinde yapıtın kendisi sanatın nesnesi haline gelmiştir. Artık bugünün sanatı modern sanat anlatılarından uzak görüntü üzerinden başka şeyleri dile getirmekte ve göstermektedir. Artık yeni tanımlamalar, sanat yapıtının gelenekselliği, özgünlüğe, sanatçının kendi eliyle yaratılmasına ve temsil edilebilirliğe dayalı olarak yirminci yüzyıl eleştirisini hesaba katıyor ve şimdi, sanatı “bağlamda gerçekleştirilen veya seçilen herhangi bir şey” olarak tanımlamaktadır. Bu anlamda da

Foucault; “batı kültürünün yol açtığı esaslı bir kopuş nedeniyle, burada artık benzerlikler değil de, kimlikler ve farklılıklar söz konusu olacak” demektedir (Foucault, 2015, s. 89).

Sanatın işlevi, dünyayı tanımaktan çok, dünyayı tamamlayıcı şeylerle, var olanlara eklenen, kendi kuralları ve yaşamları olan özerk biçimler üretmektir. Yine de her sanatsal biçim, bilimsel bilginin yerine kullanılabilecek bir şey olmasa da, epistemolojik metafor olarak görülebilir; her çağda, sanatsal biçimlerin yapılandırılma yöntemleri -benzetme, metafor veya kavramların figürlerle çözümlenmesi kılığında- zamanın biliminin veya kültürünün gerçeği nasıl gördüklerini yansıtır (Eco, 2016, s.83).

3.4. Fotoğraf: Kâğıttan Yapılmış Sihirli Nesneler

Foucault, *La Tentation* (Ermış Antonius ve Şeytan) hakkında Flaubert’in yazın yaşantısındaki “kendi yazgısının düşü olduğu” hissedilen ve edebiyat dünyasında ise “o diğer kitapların yanına yerleştirilecek yeni bir kitaptan çok mevcut kitaplar uzamı üzerinde uzanan bir kitap” olarak değerlendirmede bulunmaktadır (Foucault, 2014, s. 108). Flaubert ve diğer -Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges- yazarların yapıtlarıyla birlikte kütüphane, Foucault’nun deyişiyle “alevler içinde”dir. Foucault, Ermış Antonius ve Şeytan’ı yapıtın gerçekliğiyle beraber kütüphane gibi bir kurumsal yapıya aidiyetliği muştulayan ilk yapıt olma özelliğini modern sanatın varlık sebebinin arandığı temele sabitlemiştir. Ayrıca Foucault tarafından böylesi modernizmin simgesi olarak ayrıcalıklı kılınan yapıtın yanına aynı dönemi kapsayan bir noktada bir başka sanat anlatı örneği olan resmi koymuştur. Bu örnek ise tüm sanat dünyasında kabul gören ve onun da işaret ettiği modernizmin simgesi Edouard Manet’nin “Kırda öğle yemeği ve Olympia”sidir. Dolayısıyla Foucault iki farklı sanat anlatısı üzerinden modernizme temel dayanak oluşturan iki farklı kurumsal yapı düzleminde “Manet müzede neyse Flaubert de kütüphanede odur”a işaret etmektedir (Foucault, 2014, s. 109).

Bu noktada sanat yapıtı ve sanatçının varlığı ile kurumsal yapı arasında hangisinin hangisine ön açması gibi bir soru ile karşılaşıldığında, durum içinden çıkılmaz bir hal alabilmektedir. Böyle bir olasılık her zaman mevcuttur. Aslında sanatsal anlatılarla çağın tanıklığını yapan bütün sanatçılar bir anlamda, kabullenilmiş veya kabullenilmemiş olsun, aynı algı ve düşünce sistematığının temsilcileri

konumundadırlar. Bu anlamda da çağın “tanıklıkları-tanınması” onların mevcudiyetlerinin onanmasıyla ilişkilendirildiğinde, yaşanan süreç kurumların oluşumuyla anlamlı doğrusal çizgide yer bulabilmektedir. Herhangi bir sanat anlatısında yapıtın kendisi ikonlaşırken, aynı zamanda aidiyetlik taşıdığı kurumsal yapıda varlığıyla bellekte yerleşen homojen sanat düşüncesini taçlandırmaktadır.

Her şeyden bağımsız bir yapıtı sanat yapıtı statüsüne yücelten anlayış, onu var eden “yaratıcılarının zihninde doğan biçimler ve yasalara” ne kadar bağlanabilir? Bu bir sihir olamayacağına göre bu durum sanat dünyası adına oluşan katmanlar ve kavramlar arasındaki tespitlere dayanacaktır. Brancusi’nin “Uzaydaki Kuş” heykelini bir mutfak eşyasının dışında bir sanat yapıtı olduğunu ortaya koyan sanat dünyası -gazeteci, eleştirmen, galerici, akademisyen, küratör, müze- değil miydi? Tıpkı kendilerinden önce ortaya konmuş yapıtlardan ayrılan Brillo Kutusu ve Çeşme’nin Arthur C. Danto ve sanat dünyasının mutabık kaldığı “sanatın sonu için üretilmiş yapıtlar” olması gibi.

Keza Arthur C. Danto’nun “We Got It!” çubuk şekerini veya bir şeyi sanat yapıtı olarak kabullenmeyi ilkesel kriterlere bağlama önceliğiyle birlikte yine de sanat dünyasıyla mutabık kalmaya bağlamaktadır. Danto’ya göre: “Aslında çikolatayı yapan sanat dünyası olmasa da şekerlemeciler kimi kehanetlere ve tarihte belirli bir ana, yani bir anlamda her şeyin olanaklı olduğu sanatın sonundan sonrasına, dayanarak çikolatayı yaptıklarında, bunun sanat yapıtı olmasını mümkün kılanın sanat dünyası olduğunu söylemek haksızlık olmayacaktır” (Danto, 2014, s. 231). Arthur C. Danto sanatın sonundan sonrasına yerleştirdiği Culture in Action (Kültür Hareketi) projesi kapsamında Christopher Sperandio, Simon Grennan’ın ve Amerika Fırın, Şekerleme ve Tütün İşçileri Uluslararası Sendikası’nın 552 no’lu şubesi iş birliğinde geliştirilen “We Got It!” çubuk şekerini; “konforlu beyaz erkekler” olarak tanımladığı bir grubun sanat anlayışına odaklı değil, herkese ait sanat yapıtı olarak göstermiştir. Dolayısıyla Danto’yu “We Got It!”i bir sanat yapıtı olarak kabullenmeye iten sebepler, estetik ilkelerden bağımsız onun kimlikler ve gruplar üzerinden eleştirel yaklaştığı “sanatın sonundan sonra”sıyla örtüşen vasfında yakalanmaktadır. Bu şekilde değerlendirildiğinde “We Got It!” zaten tartışmasız bir sanat yapıtı niteliklerine sahip bulunmaktadır.

Danto çağdaş sanatın argümanları çerçevesinde kuramsal anlamda oluşturduğu tartışmada sanat dünyasının bir parçasını temsil ederken, Foucault'nun modernizmin temsili konumundaki müze, kütüphane ve yapıt arasındaki eşdeğer kabullenmeyi Brain O'doherty daha ileri taşıyarak yapıtın mekânla yakaladığı bağlamsal ilişkide sanat dünyasının başka bir ayağını temsil eden “Beyaz Küpün İçinde-Galeri Mekânının İdeolojisi”ni yapısököme uğratmıştır. O'doherty kitabında modernizmin tarihini salon, müze ve galeri bağlamında mekânsal inşada, dolayısıyla “modern sanatın tarihini o mekândaki değişimlerle, o değişimleri nasıl algıladığımızla ilişkilendirerek okuma”ya tabi tutmuştur (O'Doherty, 2010, s. 30). Özellikle izleyiciyi sanat yapıtının karşısında konumlandırmanın dışında; en çok üzerinde tartışılan mekânda karşılaşmaları sekteye uğratacak her türlü şeyden yalıtılmış, yalnızca yapıtla yüzleşmelere ve yönlendirmelere kılavuzluk eden “ideal galeri mekânı”na dikkat çekmektedir. “Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarım bulunduğu, benzersiz bir estetik mekân ortaya çıkar” (O'doherty, 2010, s. 30). Böyle bir mekânın kutsiyetinde görünür olan nesnenin statüsü tescillenmiştir artık. Fakat mekânla katlanan yapıtın biricikliği, mekânın sahip olduğu atmosferi ile sınırlı kalabilmektedir. Bu bağlamda Daniel Buren herhangi bir nesnenin galeri mekânından ayrı başka bir mekân olarak müzede görünür olmasını nesnenin statüsüne neyi katıp katmayacağını sorusuna yanıt aramıştır. Aslında Buren'in vereceği yanıt açıktır; yanıtını müze mekânına yerleştirilecek “bir dilim ekmek” örneği üzerinden destekleyerek, ekmeğin dahi mekânın aurasından/atmosferinden dolayı başka bir gözle görülebileceğini savunmuştur. Bu savunusunu şöyle temellendirir: “Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür” (O'doherty, 2010, s. 18).

Diğer taraftan sanat yapıtının da müze ile kurduğu ilişkide müzenin yapıta popülerite sağlamasının yanında, yapıtın müzeye sağladığı mevcudiyet ve popülerite bilinen bir gerçekliktir. Sanat tarihinin geriye dönük takibinde yapıtların özel veya tüzel kişiliklerin isteklerini karşılıyor olması sipariş verenlerin statüsüne bağlı bir alan açabilmekteydi. Bazı yapıtlarla göz göze gelen kişiler aile çevresiyle sınırlı kalabilirken, bazıları cemaat ritüellerinin bir sembolü olabilmekteydi. Ancak yapıt yıllar içerisinde, sahiplenmeler doğrultusunda, bağlamından kopararak imgesel varlığı erozyona uğratılmıştır. Sonuçta yapıt ideolojik temelde başka bir gözle bakılmaya

sunulmuştur. Dolayısıyla yapıt, o ilk pırıltısını taşıyan yapıt değildir artık. Buna açıklık getirecek, görmenin kişiye aitliğinin ötesinde; görmeye alan açmak ve tarihsel kökeninde anlam değişkenliği gösteren, örneklendirmeye uygun olan yapıtlardan: “On dokuzuncu yüzyılda baş sanatsal ikon olma gururunu yaşayan Raffaello’nun Fornarina’sıydı; onu yine Raffaello’nun Sistina Madonna’sı kültü takip ediyordu. Mona Lisa da sevilirdi ama yükselişi ortadan kayboluşuyla kalıcı olarak sağlanmış olacaktı” (Leader, 2004, s. 14). Dolayısıyla Mona Lisa’nın müzedeki varlığından geride kalan boş uzama yapılan ziyaretler törensel hale dönüşmüş, böylece müzenin beton yüzeyinde statüsünü ve cazibesini yükseltmeyi sürdürmüştür.

Tabi ki Foucault’nun özellikle modernist sanatın müzedeki temsilcilerinden Manet’nin Kırdı Öğle Yemeği ve Olympia’sını diğer yapıtlardan ayrı tutması yalnızca bu yapıtların dönemin avangard etkilerini üzerlerinde taşımaları değildir. Peki o halde konuşulması gereken nedir denildiğinde asıl önemli olan bu yapıtları nitelikli hale dönüştüren farkı ortaya koymakla açıklanabilecektir. Bu da yapıtlarının oluşumuna etken olan çağın tezahürlerinin ister sosyolojik isterse teknolojik gelişiminden bağımsız kalamayan Manet’nin tanıklığında aranabilecektir. Bu bağlamda Alexi Worth Beceriksizliğin İcadı (The Invention of Clumsiness) adlı makalesinden alınan bölümde²²: Manet’nin Kırdı Öğle Yemeği ve Olympia’sını, Marcantino Raimondi’nin “Paris’in Yargısı” gravürü ve fotoğrafçı Nadar’la olan arkadaşlığında, yapıtların oluşum sürecini ve fotoğrafla birlikte resim anlatısının geleceği noktasında ümitli olan, bir o kadar da bu hayranlık uyandıran buluşun gecikmiş olmasına üzülen Delacroix ile dönemi yakalamaya çalışmaktadır. Manet’nin Nadar’la olan arkadaşlığını göz önüne alarak Alexi Worth şu soruyu sormuştur: Peki bu durum, Manet’nin fotoğraflar hazırlatıp doğrudan onlar üzerinden çalıştığı anlamına mı geliyor? Ne yazık ki Worth bu sorusuna yanıt verebilecek elinde Manet’nin resimleri fotoğrafla çalıştığına dair ne bir belge ne de açıklama bulabilmiştir. Ancak Nadar’ın portre çekimlerinde görülen; arka planı karanlıkta bırakan ve yüzde belirgin bir ışık kullanımına öncelik verilmesine benzer anlayış, resimlerde yakalanan bir ipucu olarak görülmüştür. Bu bağlamda makalede Marcantino’nun “Paris’in Yargısı” gravürünün Kırdı Öğle Yemeği’nde kullanılan figürlere kaynaklık sağlamasının yanında, Manet’nin her iki resimde

²² Delacroix’dan Manet’ye: Fotoğraf ve Resim | E-Dergi, Sanat Tarihi (e-skop.com) Erişim tarihi: 29.01.2021.

kullandığı model Victorine Meurent'nin çıplak bedeninin resmedilmesindeki fotoğrafik etkiye dikkat çekilmektedir. Worth resimlerdeki benzer bu durumu Victorine'in, "keskin bakışları; mekânda cuk oturtulmuşçasına ifade edilmiş bedeni; ve hepsinden öte, sanki biz seyirciler fener doğrultmuşuz gibi, kadını ön taraftan aydınlatan ve neredeyse gölgeye hiç mahal vermeyen sert ışık"la parlayan bedenini resimlerin uzamsal yapısıyla ayrışmasıyla ve bunu da fotoğrafta ışığın bir sonucu olarak görülen düzleştirici etkisiyle açıklamaktadır.

Bu bağlamda bir fotoğrafta algılanabilecek tuhafliklara rağmen yine de bir fotoğraf, neyin fotoğrafı olduğu noktasında bir tartışma yaşatmayacak kadar mekanik gerçekliğe koşullu bağlılıktan koparılamamaktadır. Aynı zamanda objektifin sabitlendiği anın "yeniden-üretimi" olarak yakalanan fotoğrafik görüntü Ron Burnett'in deyişiyle; "görüldükleri anda imgelere dönüşen" bir nesne olarak bir kenara tutunabilen, zaman ve uzamdan bağımsız fiziksel özellikler taşımaktadır. Bu anlamda Barthes'ta kimyasal ve fiziksel yöntem olarak teknik açıdan tanımlanan fotoğraf "birbirinden epeyce farklı iki yöntemin kesişimi", Daguerre'de ise "doğanın kendi kendini görüntülemesine yarayan kimyasal ve fiziksel sürecin imgesi" olarak fotoğrafın nesnelliğini deşifre etmiştir (Sayın, 2013, s. 90). "Fotoğraf, teknik ya da vücut ötesine geçemeyen bir araçtır. Olayın tasarlanma anıyla yeniden üretilme hatta 'geçekten' üretildiği anın çakıştığı bir evrende bütün her şey aynı anda olup bitmektedir. Burada zamansal bir derinlik yoktur. Ne geçmiş ne de gelecek vardır" (Baudrillard, 2014, s. 154). Yine de Susan Sontag'ın da altını çizdiği gibi, "bir fotoğrafın neyin fotoğrafı olduğu her zaman birinci derecede önemlidir" (Sontag, 2008, s. 113).

Fakat bir fotoğrafın aksine bir resim; ressamın görüşüne bağlı olarak tanımlananlara ilişkin görünür olanın muğlaklığıyla plastik bir yapı oluşturmaktadır. Resim anlatısı görüye bağlı bir görme ediminin yaşandığı, bir hakikat aranmasa da kendi gerçekliğini sorun edinmiş ve sanat nesnesine dönüştüren zihne ve bakışa yöneliktir. Bu nedenle bir resim hakkında öncelikli olarak neyin resmi olduğu gibi bir tekabülîyet esası aramak, alımlamaya ilişkin olmazsa olmaz koşul oluşturmamaktadır. Dolayısıyla "Ressam kurar, fotoğrafçıysa açığa çıkarır. Yani bir fotoğraftaki konunun ne olduğunun anlaşılması her zaman onu algılamamıza egemen olur resimdeyse bunun böyle olması gerekmez" (Sontag, 2008, s. 112).

Fotografik görüntü ister renkli isterse siyah-beyaz olsun her şeyiyle kendini ele verirken, makinenin optiğine bağlı ışık algısıyla düzleşen etkisinden kurtulamamaktadır. Buna rağmen fotografik görüntü görünür olan ve kapalı kalan bölümlerle bir bütünlük ve tamamlanmışlık oluşturmaktadır. Bu nedenle “fotografik görüntü tıka basa doludur: bir şey eklenecek yer yoktur onda” (Barthes, 2016, s. 107). Bu durum kimyasal maddelerin tepkimesi sonucu olduğu kadar, temelde tepkimeye neden olan ışığın şeyler üzerinde ve boşlukta gezinme durumundan başka bir şey değildir. Böyle bir durumda ışığın temas etmediği görülen yüzeylerde oluşan karartılar ve karanlık alanlar fotografik görüntüde tuhaflıklara gebe kalabilmektedir. Işığın yoğun olarak şeyler üzerinde patlaması ışıksız kalan yüzeylerin oylum ve bükümlerini kaybetmesine neden olabilmektedir. Özellikle ışık, fotografik görüntünün kapsadığı uzamda bir şeyler olmasa da yarattığı ışıksız ortamın karartısıyla bir şeyleri ortaya çıkarma, gücüne ve yoğunluğuna sahiptir. Dolayısıyla fotografik görüntü ışığın azlığı ve çokluğuna bağlı her zaman bir doluluk taşımaktadır.

Aynı zamanda fotografik görüntüde objektifin sabitlendiği şeyi görünür kılmaya aracılık eden ışık ve ışığın kullanımı hem makinenin kalibresine hem de deklanşöre parmağını basan fotoğrafçının deneyimine bağlılık göstermektedir. Aslında makinenin optiği yakaladığı ışıklı görüntünün negatif halini hapsetmektedir. Bu şekilde komplike bir sistematığe tabi olan görüntü negatif-pozitif görüntü ikiliğinde anlam bulmaktadır. Bu anlamda fotografik görüntünün “negatifi, pozitif baskıya nazaran ikinci plandadır; o, fotoğrafların üretildiği kalıptır ama kendisi fotoğraf değildir” (Silverman, 2019, s. 133). Bu nedenle üzerinde konuşulan fotografik görüntü, pozu alınan negatif görüntünün kimyasal tepkimeyle tab edilen pozitif biçimi olmaktadır.

Ancak her şeye karşın fotografik görüntü o anı sabitleyen bir gerçekliğe denk gelebilmektedir. Tıpkı fotografik görüntü denemelerinin ilk örneği olan Niepce’in “Le Gras’taki Pencereden Görünümü”nde olduğu gibi (Görsel 3.14.). “Niepce 1826-27 cilalı kalay-kurşun karışımli bir levhaya, lavanta yağında eritilmiş yuda bitümlü vernik sürüp bir camera obscura içine yerleştirmiş ve aygıtı bir kez daha çalışma odasının penceresine koymuştu. ...Georges Potonniee ve Grensheimların fotoğrafın başladığını ilan ettikleri görüntü buydu” (Silverman, 2019, s. 71). Dört yüz yıllık bir aradan sonra Niepce’in plaka üzerinde kimyasal denemeleri ile başlayan bir süreç; görme, göz ve ışığa ilişkin tanımlamaların içerisinde ışığın her bir şey üzerindeki etkisine bağlı olarak

görüntünün aktarımına kimyasal bir dokunuştur. “On dokuzuncu yüzyılda Avrupa imgelemine sarsan fotoğraf, bir yanıyla bu türden büyüsel dokunuşa bağlı bir imgedir” (Sayın, 2013, s. 77). Fakat bu “ilk fotoğrafı gören ilk insan (onu bulan Niepce’in dışında) bunun bir resim olduğunu düşünmüş olmalı: aynı çerçeveleme, aynı perspektif” (Barthes, 2016, s. 45).



Resim 3.14. Joseph Nicéphore Niépce, *Le Gras'taki Pencereden Görünüm*, Helmut Gersheim tarafından geliştirilmiş versiyon, 1952, fotoğraf / heliografi, 16,7 x 20,3 cm.

Sontag görüntülerin her zaman bir gerçekliği temellendirdiği görüşüne destek sağlayan Feuerbach'ın; “bizim çağımızın görüntüyü nesneye, kopyayı orjinaline, temsili gerçeğe, görünüşü var oluşturma yeğlediği” gözlemini, fotoğraf makinesinin deneyimlenmesinin ilk yıllarında endüstriyel gelişimin ve görüntünün “yeniden-üretim olanaklarıyla” değerlendirilmesiyle daha anlamlı hale dönüşen bilgiye kaynaklık sağlayan bir önsezisi olarak değerlendirmiştir. Ayrıca bu önsezide olduğu gibi Sontag'ın on dokuzuncu yüzyıl için “bu yeni inançsızlık çağı görüntülere olan bağlılığı güçlendiren” bir çağ tespiti de fotografik görüntünün gelişimi ve sosyal yaşamdaki etkisine bağlı “görüntülerin getirdiği bilgiler aracılığıyla yorumlanmıştır” (Sontag, 2008, s. 171). Tabi ki bu görüntülerde elde var olanlarla sınırlı kalmaktadır. Yine de fotoğrafın icadı bu görüntüleri biricikliğinden uzaklaştırıp dolaşıma sokmuş ve bir şekilde görünür olma anlamında yaygınlaşmayı kolaylaştırmıştır.

Bugün kullanımda olan birçok aygıt içinden özellikli birini geçmişte bir uzama yerleştirmek garip durumlar sunabilmektedir. Yine de geçmiş o güdüklüğüyle kalır ve bugün için anlamsızlaşabilecektir. Ancak bugün de geçmişten daha anlamlı değildir.

Fotografik görüntü de böyle bir örnek oluşturabilmektedir. Çünkü fotografik görüntü on dokuzuncu yüzyılla bir kırılma başlatan bir buluş olmanın yanında, geçmişi de başka bir bakışla değerlendirmeye tabi tutmuştur. Bu nedenle fotoğraf öncesi ve sonrası ile görüntü ve onun ortaya koyduğu gerçeklikler için birçok söylemi tartışmaya açan en önemli buluşlardan biri olmuştur. Bu konu hakkında düşünen kişilerden bir olan Sontag, günümüzde birçok şeyin birçok görüntüsünün oluşturulmasına ve çoğaltılmasına olanak sağlayan fotografik görüntüyü genişleterek açılar:

Dünyanın ölçeğiyle oynayan fotoğrafların kendileri de küçültülür, büyütülür, yanlarından kırpılır, rötuşlanır, tahrif edilir ve süslenirler. Kâğıttan yapılmış nesnelerin her zamanki hastalıklarına kapılır, eskirler; değerlenir, alınıp satılırlar; çoğaltılırlar. Dünyayı paketleyen fotoğraflar, sanki paketlenmeye davetiye çıkarılırlar. Albümlere yapıştırılır, çerçevelenip masaların üstüne konur, duvarlara asılır, saydam olarak perdelere yansıtılırlar. Gazete ve dergiler onlara yer ayırır, polisler onları arşivler, müzeler sergiler, yayımcılar derler (Sontag, 2008, s. 21).

Aslında Sontag'ın saptadığı fotografik görüntünün her yerde ve her şeyde var olduğudur. Fotografik görüntü bir kanıt, bir belge, bir haber, bir anı, bir reklam olma içeriği taşımaktan ayrı, görüntünün yakalanma anı ve oluş süreci kıyaslandığında onda; Baudrillard'ın deyişiyle, “zamansal bir derinlik yoktur. Ne geçmiş ne de gelecek vardır” (Baudrillard, 2014, s. 154). Yine de fotografik görüntü zamansal bir an için şimdiyi anlamlı kılsa da teknik bileşenler olarak akışta fotoğraf makinesi ve fotografik görüntünün olmadığı ve kullanılmadığı bir tarihsel geçmiş bulunmaktadır. İşte bu noktada Barthes bir gerçekliği geçmişten çekip çıkarmaktadır. O da insanların iki yüzyıl öncesine kadar fotografik görüntüden yoksun yaşamış olmalarıdır. Bu gerçekliğe vurgu yapan Barthes hiçte haksız değildir. Çünkü “tarih boyunca milyarlarca insanın gövdelerini göremeden” ya da birçoğu kendi bedenini yansıtan görüntüsünü sonraki kuşaklara aktaramadan ölüp gitmiştir (Barthes, 1987, s. 85). Ancak böylesi bir durum şimdi garip karşılanabilmektedir. Çünkü günümüzde artık herhangi bir kişi kendi portresini bir ressamı yaptıramasa da herkesin kolaylıkla bir kamera sahiplenebildiği bir kültür ortamında bir fotografik görüntüde yer bulabilmesi mümkündür. Fotoğrafın bulunuşundan önce bir portre ressamlığı ve dolayısıyla bir ressamı kendi veya aile portrelerinin yaptırılması bir varlık göstergesiydi. Özellikle sınıfsal bir farklılıkla zenginliğin getirdiği parasal gücü kullananların dışında hiç kimsenin böylesi ne bir talebi ne de gereksinimi olmuştur. Bu nedenle fotoğrafın

bulunuşu; dolayısıyla fotoğraf makinesi, görüntüye odaklanması, görüyü yakalaması, çoğaltıma ve dolaşıma tabi tutulması nedeniyle görüntüyü en olmaz bir mecraya taşıyarak özgürleşme ve demokratikleşme sürecine alan açmıştır.

Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyılda fotoğrafın icadıyla birlikte “resmin kült değeri için son sığınak” oluşturan portre fotoğrafçılığına istek duyulmasının rastlantı olmadığını savunan Walter Benjamin gibi; Barthes için de bu durum, “suretin istenildiğince çoğaltılabilmesi, kolektif gövde bilincimizi değiştiren” bir hal almıştır. “...özellikle de, kendi gövdemizle ve başkasının gövdesiyle kurduğumuz ilişkiye bir narkistik, bir öztutku, dolayısıyla da bir cinsellik kattı”ğı aşikârdır (Barthes, 1987, s. 85). Bu bağlamda Delacroix’nın Equene Durieu’nün kalotiplerindeki ve Marcantonio’nun gravürlerindeki çıplak figürleri karşılaştırmasının yapıldığı ortamda; her zaman görüye dayalı figürlerin çizimlerine alışkın olan insanların kalotiplere bakışında bir yadırgama kaçınılmaz olmuştur. Worth’ün sorduğu: “Fotoğraftaki çıplaklık, idealleştirilmiş çıplaklıkla boy ölçüşebilecek midir” sorusuna benzer bir soruyu Delacroix’nun arkadaşlarının da kendilerine sormuş olması yüksek ihtimaldir. O zaman ki yanıt bile fotoğrafın ışıkla oluşan tuhaflıklarına rağmen, sanat tarihinde artık birçok şeyin eskisi gibi kalamayacağını açıklayan tarzda olduğu kesindir. “İşte fotoğraflayan gözün bu açgözlülüğü, mağaradaki yani dünyamızdaki tutsaklığımızın koşullarını değiştiriyor. Bize yeni bir görsel şifre öğreten fotoğraflar, neyin bakmaya değer olduğu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğu konusundaki görüşlerimizi değiştiriyor, genişletiyor” (Sontag, 2008, s. 19).

Yüzyıl sonunda Gauguin, fotoğraftaki gelecek gelişmeler konusunda kaygı duyuyordu: Şayet bu süreç renkli fotoğrafa kadar uzanacak olursa, bir ressam sincap kuyruğundan yapılmış bir fırçayla doğayla arasında bir benzerlik kurmaya ne diye didinip durmaya devam etsin ki? Ne var ki, resim sanatı şaşırtıcı bir şekilde gücünü koruyan bir sanat olduğunu kanıtlayacaktı. Tıpkı sinemanın ortaya çıkışından sonra roman sanatının anlatıyı yeniden değerlendirmek zorunda kalışı gibi fotoğraf da elbette onu değiştirdi (Barnes, 2018, s. 229).

Resim pratiğinin fotoğraf karşısında varlığını tescillemesi, ressamın şövaesini doğanın dış gerçekliğin içerisinden atölyesine taşınmasıyla ve boşalttığı mecrayı fotoğrafa bırakmasıyla başka bir noktaya taşınmıştı. Yalnızca gözün odaklandığı şeylerin hiyerarşisinin ve yapısının fotoğrafa bırakılmasıyla yetinilmemiştir. Dış gerçekliği belirginleştiren ışık/renkten, boya/rengin biçimlendirici etkisiyle bireysel tavrın avangard söylemlerinin yanında, rengin palette azaltılması ve biçimin

bozulmasıyla farklı bir gerçekliğin oluşturulması öncelenir olmuştur. Bu ayrımlaşmaları veya parametreleri çoğaltmak mümkündür. Tabi ki bu düşünceleri tarihsel bir perspektifte ele alarak temellendirmek, ne söylenmek istendiğine ışık tutabilecektir.

Şu açıktır ki, on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyılın ilk yarısına ilişkin fotoğraf, resim ve sanat hakkında bir şey söylenecekse eğer, sanatın hakikatini sorgulayan üç önemli düşünce insanı Martin Heidegger, Walter Benjamin ve Clement Greenberg'ün modernist sanat düşüncelerinin takibinden çıkılamamaktadır. Onlar, yirminci yüzyılda Barnes'ın ifade ettiği; resmin fotoğraf, romanın da sinema karşısında anlatıda yaşadığı değişimin, Gauguin ve onun gibi fotoğraf karşısında kaygılanan birçok sanatçının tanıklığını yaşamaktaydılar. Bu bağlamda onlar için, sanatın ve resmin kültürel bağlamında bir hakikat meseli olarak yapıtın oluş ve şimdiye ait alımlanmasındaki kuramsal düzeyde ayrımı netleştiren oldukları söylenebilir. Özellikle bu ayrımlardan resim yüzeyinin düzlüğünü ilk kez, modern sanat anlatıları içerisinde resme ait bir hakikat olarak, ilan eden Maurice Denis olmuştur. Denis için; “bir resim -savaş atı, çıplak kadın ya da bir anekdot olmanın öncesinde- aslında belli bir düzende renklerin yerleştirildiği düz bir yüzey”den oluşan görseelliğe sahipti (Kern, 2013, s. 223). Sonuçta tüm bu yaşananlar modern sanat algı ve alımlanmasının yaşandığı akışa ışık tutmaktadır. Dolayısıyla Danto, Greenberg'ün sanat ve sanat tarihi bağlamında geliştirdiği düşünce sistematığının izleğini değerlendirirken modernizme tarihsel perspektifte göz attığında: “Modernizm tarihi, arındırmanın, yani soyun temizlenmesinin, sanatın, özünde bulunmayan her şeyden ayrılmasının tarihi” olarak görülmektedir (Danto, 2014, s. 97).

Özellikle Walter Benjamin “Pasajlar” kitabında sanat yapıtının alımlanmasında öne çıkardığı iki nitelik “kült değeri” ve “sergileme değeri” bağlamında bu ayrılmanın ip uçlarını yakalamış ve nesnelleştirmiştir. Aslında bu iki özellikle Benjamin sanat yapıtının, “maddi varlığı” ve “tarihsel tanıklığı” olarak açışladığı hakikiliğini serimlemektedir. Dolayısıyla Benjamin'in üzerinde hassasiyetle durduğu “teknik yolla yeniden-üretim” tanımlaması içerisinde fotoğraf, sanat yapıtının alımlanmasında öne çıkarılan bu iki nitelikte birlikte yapıtın biricikliğini de sarsmıştır. Aynı zamanda sanat yapıtına nesnellik katan bu iki niteliğin işaret ettiği ve daha çok da yaşattığı “aura”nın yitimi gerçekleşmiştir. “Benjamin’e göre aura, sanat eserinin dış bağlamıyla ilişkilidir.

Orjinalin belli bir yeri vardır ve bu belli yer sayesinde orijinal eser tarihe, bu özel, biricik nesne olarak kazanmıştır. Kopya ise, tersine, sanaldır, yersizdir, tarih dışıdır; başından itibaren potansiyel çoğulluk olarak görünür” (Groys, 2017, s. 120). Buna karşılık hakiki sanat yapıtı “otoritesini bütünüyle korumakta” gerçekte varlığından hiçbir şey kaybetmemektedir.

Yalnızca yapıtın fotografik görüntüsü olarak kopyası için bu durum geçerli değildir. Çünkü kopya olarak fotografik görüntünün aslı ile karşılaştırılamayacak sonuçlara ulaştırılma olasılığı yüksektir. Fakat fotoğraf makinesi, “teknik yolla yeniden-üretim, elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır” (Benjamin, 2002, s. 54). Buna rağmen Benjamin sanat yapıtının “sergileme değeri”deki nicel bir artışın yakalanmasını “teknik yolla yeniden-üretim” tekniklerinde meydana gelen gelişimlere bağlamıştır. Bu da “teknik yolla yeniden-üretim”in olumlu bir etkisi olarak düşünülmüştür. Çünkü Benjamin tarafından sanat yapıtının ister istemez nesnelliğinde belirginleşen nitelik ve bir hakikat meseli haline dönüştürücü yönü kabullenilmiştir.

Her ne kadar Benjamin’e göre sanat yapıtı otoritesini koruyor olsa da bir kere sanat yapıtı “biriciklik, özgünlük ve ilk kullanım değeri”ni bütünleştiren kutsal halesini çoktan kaybetmişti. Nasıl ki, on dokuzuncu yüzyılda fotografik görüntü gerçekliğiyle ilk kez karşılaşıldığında; görsel kültüre ait bellekte yer tutan şeylere bakış odağından kaydıysa, tekniğin olanaklarının oluşturduğu değişimler karşısında sanat yapıtı da bu gidişattan payına düşeni almıştı. Bu bağlamda sanat adına yapılan tartışmalar da homojen batı kültürünün çizgisel bir sanat tarihi anlayışında akışa bırakılması ve bu akışın Duchamp’la birlikte başka kola çekilmesinden duyulan rahatsızlıklar olarak okunabilmektedir. Sanat ve sanat yapıtı için oluşturulan korunaklı alanın bu dönemde korunamadığı apaçıktır. Dolayısıyla akla gelebilecek ilk sorulardan biri; yeniden üretim karşısında sanat yapıtının otoritesinin korunuyor olmasından bahsedilirken, gerçekte korunmak istenen modernizm ve modernist sanat anlayışının kendisi midir?

Bu anlamda sanat dünyası içerisinde; sanat ve teknik aygıtlar hakkında tartışmanın karmaşık bir hal aldığı günümüzün dışında Empresyonist sanat anlayışı kapsamında değerlendirmek daha anlamlı görülmektedir. Bourriaud şunu söyler; teknik aygıtlar sistemli bir şekilde düşünce biçimlerini değiştirebilecek olsa bile, “sanatla teknik arasındaki ilişki kesinlikle bu kadar sistematik değildir. Önemli keşfin, örneğin

fotoğrafın ortaya çıkması, elbette sanatçıların dünyayla olan ilişkilerinde ve genel olarak tasvir biçimlerinde değişiklikler yaratır” (Bourriaud, 2018, s. 103). Empresyonistler üzerinde, teknik gelişim olarak adlandırılan fotoğrafın bıraktığı en önemli etki; perspektifin resim yüzeyinde organizasyonu sağlayan bir kural olma özelliğini yitirmesiydi. Empresyonist sanatçıların malzeme tercihlerinde bir değişim olmamakla birlikte, fotoğrafta önemli bir etmen olan ışık; empresyonistlerin resimlerinde uzamı birleştiren ana odaklanmayı sağlayan öncelikteydi. Dolayısıyla Empresyonistlerin şeyler üzerindeki anın izlerini yakalama isteğinde başat değere sahip ışığın uzamsal derinliğinde yer bulamayan perspektif, Cézanne ve Kübistlerle birlikte artık resim yüzeyinde “görsel bir metafor” olmaktan uzaklaştırılmıştı.

Fotografik görüntünün on dokuzuncu yüzyılın uzamına damga vuran etkisi her şeyde olduğu gibi Empresyonist sanatçıların yönelim ve tercihlerini değerlendirmede de etkisi olmuştur olmasına; ancak, Bourriaud’nun dediği gibi; “tüp boyanın keşfinin empresyonist kuşak için ifade ettiği evrim” kadar olmamıştır (Bourriaud, 2018, s. 114). Şu bir gerçektir ki, her teknolojik buluşun sanata bakışta başka bir pencere açmak gibi zorunluluğu bulunmamaktadır. Gerçekte teknolojinin nimetleri ve teknik aygıtlar yaşamın her alanına yerleşmiş, herkesin kullanımına açık donanımlar olarak hizmet sağlayıcıları olmuştur. Bu kapsamda teknolojik gelişim ve ilerlemeler hayatın akışından ve insandan ayrı düşünülememektedir. Bu nedenle teknik aygıtların günlük yaşamı kolaylaştıran ve rahatlatan etkisinin yanında, herhangi bir mesleki uzmanlığın veya uzmanlaşmanın uygulamalarını pratikleştiren etkisi yadsınamaz bir gerçekliktir. Tabi ki bu noktada teknik aygıt, alet veya makinelerin neye aracılık edeceği ve hangi amaçların gerçekleşmesinde bir çözüm sağlayacağı noktasında önemi belirleyici olmaktadır. Dolayısıyla bu gibi aygıtlarla karşılaşmalar ve temasta yakalanan ilişkinin yoğunluğu ölçüsünde kullanıma alan açılmaktadır. Böylesi bir durumda tercih edilebilir olma noktasında ayrılaşmayı sağlayan şey ise gereksinim duyma ve sahiplenmeye bağlı olarak şekillenebilmektedir.

Bu bağlamda Bourriaud şunu söyler: “Teknoloji, sanatçı için ancak ve ancak, onu ideolojik bir araç olarak kabul etmek yerine, onun etkilerini göz önüne aldığı zaman bir anlam taşır” (Bourriaud, 2018, s. 104). Bu nedenle sanatçı için bir yapıtın organizasyonundaki tutumları değiştirebilecek teknik gelişimler veya aygıtlar, bir resmin oluşumunda bir tüp boyanın bıraktığı etki kadar görülmeyebilir. Fotoğraf ilk

önceleri daha çok doğrudan sanatsal anlatının kulvarında olmayan bir buluş veya sanatçılar tarafından “ideolojik bir araç” olmanın ötesinde kendine ait bir gerçeklik oluşturmuştu bile. Yalnızca Daguerre’nin tanımladığı gibi: “Fotoğraf, “doğanın kendi kendini görüntülemesine yarayan kimyasal ve fiziksel sürecin imgesi” olmaktan çok daha fazlasını bir şekilde toplumsal hafıza ve algıda dönüşüme uğratarak gerçekleştirmişti (Sayın, 2013, s. 90). Özellikle alternatif bir kültür ve hatta on dokuzuncu yüzyıl sanat dünyasının görsel kültür oluşumu geçmişin izlerindeki kurallardan değil, yeni kurallar zemininde yükselmeye başlamıştı.

Bu anlamda tabi ki on dokuzuncu yüzyıl sosyokültürel, ekonomik ve teknolojik anlamda birçok kırılmaların ve gelişimlerin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Görsel kültür ve algının değişiminde fotografik görüntünün etkisinin yanında “doğanın kalemi” olarak işlem gören makinenin donanımının güçlendirilmesi ve görüntünün pozlandırılmasında yakalanan gelişimler süreci daha ilerilere taşımıştır. Bilhassa birçok buluş içerisinde telgraf ve telefon titreşimlerin ve sesin uzak noktalara taşınıyor olması noktasında çağın uzamsal yapısını değiştiren önemli buluşlar olarak yer almaktadır. Ayrıca bu buluşlar insanlar arasındaki iletişimde mekânsal sınırlılıkları bertaraf ederek eşzamanlı bir algının gerçekleşmesiyle “şimdi, gelecek, hız, biçim ve mesafe deneyimlerini dönüştürmüştü” (Kern, 2013, s. 18). Şimdi ve hıza ilişkin deneyimlemelerin fotografik bir görüntü olarak parçalara ayrılmasına yol açan hareket, süregiden devamlılığı açığa çıkarmıştı. Dolayısıyla telefon, telgraf ve hareketin fotografik görüntüsünün yakalanması gibi deneyimlemelerde rol alan özne için sinema fikrine ulaşmak o kadar da uzak değildi.

3.5. Bilgisayar: Görsel Şifre Olarak Görüntünün Niteliği

Fotoğraf ve resim deneyimi, teknoloji ve sanat arasındaki ilişkinin fotoğraf, sinema, televizyon, bilgisayar ve video gibi, Vilem Flusser’in deyişiyle, “teknik görüntüler ve aygıtlar”ın 50’lerden sonra yaygınlaşmasıyla birlikte yaşanan deneyimlemeler bugün on dokuzuncu yüzyıldan daha kapsamlı ve daha yaygın kullanıma ulaşmıştır. Her geçmiş zaman diliminde bir çağı önceleyip ondan önceki zamanlarla karşılaştırılması yapıldığında, o çağın seyrinde buna benzer izlerle karşılaşılabilir. Teknik atılımlara bağlı değişimler okunmaya başladığında, bu şu demek değildir: Şimdi daha anlamlı ve nitelikli, geçmiş ise eksik ve yoksunluklar içerisinde yaşanmıştır.

Optik aygıt sıralamasında çoğunlukla camera obscura'ya ilk sıra verilse de fotoğraf her zaman iki yüzyıl geçmişiyle teknik görüntülerin ve görsel algıdaki değişimin öncelikli bir parametresi olarak kullanılmaktadır. Fakat Jonathan Crary, bu kronolojik dizilime ve bu alışkanlığa itiraz edenlerden birisidir. Crary, sanat tarihinin görsel kültürde görmeye ilişkin kopuş ve kırılmalarda ortaya koyduğu değerlendirmelerden kendisini geri çekmektedir. Çünkü Crary'ye göre; gören ve hisseden bir fizyolojiye sahip olan bedende görme duyusu ve dokunma duyusu bütünleşiktir ve bu durum on sekizinci yüzyıla kadar sürmüştür. “Dokunmanın daha sonra görmeden koparılması,19. Yüzyılda yaygın olan ‘duyuların ayrıştırılması’ ve bedenin sınai olarak yeniden kurgulanması sırasında yaşanır. Görme duyusunun kavramsal bir ögesi olarak dokunma duyusunu kaybeden göz, dokunmada vücut bulan ve uzamla öznel ilişkisini oluşturan bir referanslar ağından kopmuştur” (Crary, 2019, s. 34). “‘Mucitler’, der Arago, ‘yeni bir şey icat ettiklerinde, bunu doğayı gözlemlemek için kullanırlar. Daha sonra bu cihazın açtığı yoldan ilerlenip, daha gelişmiş araçlar icat edildiğinde, ilk icat edilmiş araçtan elde edileceği umulan şeyler sonraki araçlarla kıyaslandığında cılız kalır’” (Benjamin, 2014, s. 9). Dolayısıyla fotoğraflama ve fotoğraf makinesine katkı veren “camera obscura’nın otorite, kimlik ve evrenselliğe ilişkin verdiği güvence artık geride kalmış başka bir döneme aitti” (Crary, 2019, s. 41).

Yine de Cary’nin görsel kültüre etki eden aygıtlar konusunda hâkim görüşe itirazları olsa da sanat tarihinin görme biçimlerinde değişimin anahtarı ve sanayi ürünü olarak tescillenen bir aygıtın birinci sırada yer almaması anlamsız olabilirdi. Dolayısıyla fotoğrafla birlikte; sinema yüz yılı aşkın, televizyon yüz yıllık, bilgisayar yetmiş yıllık ve kullanıma dönük video ise kırk yıllık zaman dilimi içerisinde teknik görüntüler ve aygıtlar olarak birbirini takip etmektedir. Bunların hiçbirisi, Ron Burnett’nin fotoğrafın icadı için kullandığı gibi; “gökten zembille inmiş değildir” (Burnett, 2018, s. 52). Görüntünün bir delikten ışık aracılığıyla taşınmasıyla başlayan akış, fiziksel bir gerçeklikten kimyasala ve donanıma bağlanan deneysel ve matematiksel hesaplamalara ilişkin algoritmik yapıda çözümlenen deneyimlerin sonucu ve devamı olmuştur. “Teknik görüntü ve aygıtlar”ın uzamsal boyutunda iç içe geçmiş, telefon, telgraf, telsiz, X-ışınları, tren, otomobil, uçak gibi teknolojik atılımlar ve gelişimlerle de yan yana getirildiğinde, aygıtların gelişimin tek başına bir yön çizmekten öte bağlantılı noktaları da kapsadığı daha netlik kazanacaktır.

Özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonları ile yirminci yüzyıl başlarında gerçekleşen bu atılımlar etkisini hala hissettiren “şimdi, gelecek, hız, biçim ve mesafe deneyimleri”yle bir o kadar kaosu derinleştirmişti. Yalnızca tekniğin gelişimi olarak adlandırmalardan öte kültüre ve sanata yansımaları anlamında değil, toplumsal hafızada yer eden savaşlara, çevresel etkilere ve göçlere kadar neden olabilecek tahakküm aracı haline dönüşebilmişti. Bir o kadar da aygıtlar emperyalist politikaların gözetim, denetim ve varsıllığını perçinleyen metaforik anlamlar içerebilmektedir.

Çoğu teknolojik atılımın on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren hız kazandığı düşünülürse, on sekizinci yüzyıl sonlarında başlayan sanayi devriminin nasıl ve hangi yöne doğru ivme kazandığı görülebilmektedir. Bu doğrultuda Ernest Mandel on sekizinci yüzyıl sonları ve yirminci yüzyıl sonlarına kadar uzanan iki yüzyılı “kapitalist üretim tarzı tarafından meydana getirilen üç genel teknoloji devrimi” ile zaman aralıklarına bölmüştür. Tabi ki bu devrimleri devrim yapan özellik, makineye dayalı üretimde yatmaktadır. Teknoloji devrimleri; “1848’den sonra buharlı motorların makineyle üretilmesi; 1890’lardan sonra elektrikli ve yanmalı motorların makineyle üretilmesi; 1940’lardan bu yana elektronik ve nükleer enerjili cihazların makineyle üretilmesi”dir (Jameson, 1994, s. 93). Daha açık bir ifadeyle Mandel, günümüzde sanayi üretim bandında yaşanan gelişimler ve dönüşümler olarak adlandırılan Endüstri 1.0, Endüstri 2.0, Endüstri 3.0’a karşılık gelen üç sürece dikkat çekmiştir. Artık yirmi birinci yüzyıla birlikte sanayideki dönüşüm Endüstri 4.0 olarak tanımlanmaktadır. Bu devrimler daha açık bir ifadeyle mekanik ve analog dünyadan elektroniğe, daha sonrası dijitale ve onunla birlikte siber fiziksel sisteme dönüşümle ayrımlaştırılabilmektedir.

Makinenin bir işi gerçekleştirmeye dönük yapısal özellikleri hakkında, prototip ve işlevsel olma anlamında, iki gerçekliğinden bahsedilebilir. İlk basamakta makinenin tasarım ve prorototipinin oluşturulmasıyla birlikte günlük yaşamda gereksinime dönük üretimi yer almaktadır. Zaten makinenin bir işi yapması için tasarlanması bir problem ve mucizevi bir şeyken, onun kodlanan işlevleri yerine getirmesiyle biçimlendirdiği ürün de bir o kadar mucizevidir. Aynı, Silverman’ın deyişiyle, fotoğraf filminde negatifin pozitif baskıya göre geri kalması ve onun fotoğraf olarak değerlendirilmemesi gibi, makinenin üretimini yaptığı şeye bakılınca kendisi ikinci planda kalabilmektedir. İkinci olarak ise üretilen aygıt veya aletin makine olarak işi ve

işlevi karşılama potansiyeline sahip olmasıyla ilgilidir. Makine işlevsel olarak gereksinimi karşılamak amaçlı modellenen tertibatla, gerçekleştirmesi gereken işlevin tek bir boyutuna haiz olabilmektedir. Bu nedenle makinenin yapabileceği işlevi başka bir makine, teçhizat veya materyalin devam ettirmesine bağlı kalabilmektedir. Telefon ve telgraf örneğinin çalışma prensiplerinin yanında alt düzeyde ağaçtan, bakır, plastik ve demire ham maddelerin tedarik edilmesine ve işlenmesine varıncaya kadar geniş boyutlu bir proje odaklı tasarım aşamalarından geçebilmektedir.

Bu durum fotoğraf makinesinin aracılığıyla gözün optiğinin yakalanmasında yaşananların yanında; o anı koruma, saklama ve çoğaltmada da makine ile uyumlu bir modellemeye ulaşmanın elzem olduğu bütün çabalarda görülebilmektedir. Işığın yoğunluğuna bir de çekim süresi eklenince yakalanan negatifin çıkarılmasında dahi problemlerle karşılaşılabilmiştir. Kimyasal işlemlere tabi tutulan kâğıt tabaka, kalay-kurşun alaşım, cam ve bakır plakalarda görüntü yakalansa da ikinci bir baskı almak mümkün olmamıştır. Fakat on dokuzuncu yüzyılda artarak süren fotoğraf makinesi tasarımı ve görüntüyü tab etme sürecinde son noktaya gelmiş, aynı zamanda piyasaya sürülmüştü. Bu fotoğraf makinesiyle birlikte, “kimyasal fotoğrafın okülerleşmesi, George Eastman’ın kuru, şeffaf, esnek fotoğraf filmini üretmeye başladığı ve ilk Kodak fotoğraf makinesini çıkardığı 1888 yılında doruğa ulaştı” (Silverman, 2019, s. 126). Film sayesinde fotoğraf makinesi ile çekilen görüntü koruma altına alınmaya ve çoğaltıma olanak sağlamıştı. Artık Yeni bir sanayi ürünün “Siz Düğmeye Basın Gerisini Biz Hallederiz” mottosu da hazır olmuştu.

Bu bağlamda Endüstri 1.0’ın bir ürünü olan fotoğraf makinesi, on dokuzuncu yüzyıla başlayan ve diğer devrimlerin dönüştürücü etkisiyle fonksiyonel potansiyelini artırmayı sürdüren başat ürünlerden birisi olmuştur. Elektronik ve dijital çağa damgasını vuran bilgisayarın bunda çok fazla etkisi vardır. Bu anlamda fotoğraftan kat ve kat farklı, hayatın her alanına nüfuz ederek ve yaygınlaşarak başka bir noktada gelişimini sürdürebilen bir aygıt olan bilgisayar için; “Üçüncü Makine Çağı” yani Endüstri 3.0’ın elektronik teknolojisi ve dijital devriminin ve aynı zamanda Endüstri 4.0’ın sembolü denilmektedir.

Böylesi bir aygıt olan bilgisayar, TDK’nın sözlüğü: “Çok sayıda aritmetiksel veya mantıksal işlemlerden oluşan bir işi, önceden verilmiş bir programa göre yapıp

sonuçlandıran elektronik araç, elektronik beyin” olarak tanımlamaktadır. Birçok tanımlamadan diğer bir örnekte ise bilgisayarın; “aritmetik, mantık birimi, kontrol birimi, giriş ile çıkış cihazları ve hafıza olmak üzere beş temel bileşenden oluşan, yüksek hızda aritmetik ve mantıksal işlemler gerçekleştirmeye yarayan bir elektronik aygıt” olduğu ayrımı ve özelliklerine vurgu yapılarak açıklanmaktadır (Ifrah, 2016, s. 708).

Mekanik bilgisayar modellerinden elektronik devrelere dönüşen bilgisayara gelen süreçte dört önemli isim sayılabilmektedir. Bunlar Joseph Marie Jacquard, Charles Babbage, Alain Turing ve John von Neumann’dır. Neumann, “dünyanın ilk elektronik bilgisayarlarından biri olan EDVAC’ın tasarımlarını çizdi. Tasarımları Babbage’inkilere benziyordu, fakat mekanik dişlilerin yerini elektronik devreler almıştı” (Bentley, 2011, s. 107). Bunun yanında ilk kullanım amaçlı elektronik bilgisayar olan ENIAC 1946 yılında ABD Ordusu tarafından geliştirilmişti. Fakat ENIAC’ın açıklarının saptanmasıyla çözüm Neumann’ın tasarımıyla projelendirilip iyileştirmeye gidilmiş ve ENIAC ismi EDVAC’la anılmaya başlanmıştı. Charles Babbage’ın “Fark Makinesi”nin boyutunun 10 metre genişliğinde ve 30 metre uzunluğunda bir makine olduğu düşünüldüğünde, büyük bir oda büyüklüğündeki bir bilgisayarın kapladığı alan ona göre daha küçük kalabilmekteydi. Artık 1980’lerde bilgisayar, donanımdaki küçülmeler ve üretimdeki maliyetlerin düşmesiyle, günlük hayatın içerisinde kullanıma dönük diğer aygıtlar gibi yer bulmaya başlamıştı. Sonuçta bilgisayar 1990’larda internet’in gelişimiyle öyle bir noktaya taşınmıştır ki, günlük yaşamda gereksinim duyulan aygıtlardan biri haline gelmiştir.

Bilgisayar internet’le beraber aygıt özelliği kazanmış olsa da onun için hesap yapan makine tanımlaması yapmak şu an için dahi yadırganmayacaktır. Çünkü öncelikle bir alışkanlık, montaj bandını programlama ve aktive etmek ile kişisel gereksinimi karşılama arasındaki bakışlar bu anlam yüklemelere izin verebilmektedir. Böyle bir aygıt en basit abeküs’ten, hesap makinelerine ve elektronik bilgisayarın yaptığı işlemlere kadar karmaşık yapıdaki hesaplamaları yapan bütün aygıtların; insan beyninden daha hızlı ve sistematik yönlendirmelerin kesinliğinden kuşku duyulmayacağı sonuçlar verme potansiyellerinden bir şey kaybettirmemektedir. Dolayısıyla Vilém Flusser’in deyişiyle; “aygıtlar bilimsel kara kutulardır, bu tür düşünmeyi insanlardan daha iyi yaparlar, çünkü sayı benzeri sembollerle insanlara

kıyasla daha iyi (daha hızlı ve daha hatasız) oynayabilirler” (Flusser, 2020, s. 43). Aynı zamanda sayısal ve matematiksel algoritmalarla bilginin veri olarak depolanması sağlanarak, bilginin her zaman erişime açık kalmasına olanak vermektedirler. Sonuçta bilgisayar ve benzer aygıtlar insanın unutma ve hata yapma gibi kusurlarını kapatırlar.

“Bugünün bilgisayarı, “aşağıdan yukarıya” doğru ilerler. Bilgisayar öğelerle işe başlar ve ne kadar kombinasyon üretirse üretsün, bunların ötesine asla geçmez. Ayrıca öğeler hakkında bize bütün verebildiği, ikili bir doğaya sahip enformasyondan ibarettir. Evet ya da hayır, var ya da yok....” (Arnheim, 2015, s. 91). Bu bağlamda bilgisayar, McLuhan’ın deyişiyle: “yalnızca “evet” ve “hayır” ile, dışlanan ortalama temeliyle, sayısal formla ilgilenir (McLuhan & Powers, 2020, s. 175). İşte Analog ve dijital arasındaki temel farklılığı sağlayan şeyde; verinin koşullara ve sinyale göre değişkenlik ve eşleşmeyi sunan niceliği sabitleme gereksiniminin aygıtlar üzerinde çalışma prensiplerine yansımalarıdır. Ve von Neumann’ın dört bileşeninin, Bellek, Bilgisayar ağırları, Donanım ve Yazılım, organizasyon ve çalışma prensiplerinin özü sayısalıdır. Bu nedenle bilgisayar sayısal karşılık olarak onluk sisteme göre değil, ikili sisteme göre düzenlenmiştir. Dolayısıyla “günümüzde kullanılan bütün sayısal bilgisayarlar ikili gösterimle çalışır: bu sistemde sayılar sadece 0 ve 1’den ibaret diziler olarak temsil edilir. İkili sistemin asıl avantajı devre açıp kapamaya karşılık gelmesidir: 0 kapalı, 1 açık” (Stewart, 2018, s. 308). Şu açıktır ki; bilgisayarı hem bir hesap makinesi olarak adlandırmak, hem de sayısal formlar üzerinden temsili gerçekleştirmesi yönünden verili bayt’lara bağlamak; ontolojik olarak, her şeyde olduğu gibi, matematik temelli bir aygıttan bahsediliyor anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bilgisayar; McLuhan’ın da belirttiği gibi, “Pisagoryan okült” olan “sayılar her şeydir”, yani “sayı yalnızca sayıya ait bir şey değil” düşüncesiyle insanı yeniden yüzleştiren bir aygıttır.

İnsan fizyolojisine ve beynine en yakın bir bellek ve işlevselliğe sahip olan prensip ve ilkelerle donatılan yeni teknolojik bir aygıt olan bilgisayar için “yeni bir dünya ve alternatif bir gerçeklik yarattığını” söylemek hiçte anlamsız değildir (Robins, 1999, s. 35). Acaba bilgisayarı yalnızca “yüksek hızda aritmetik ve mantıksal işlemler gerçekleştirmeye yarayan bir elektronik aygıt” olarak tanımlamak biraz basit kalır mıydı? Bu soru bilgisayarın yirminci yüzyıldaki ilk örneklerine dönük yanıtlanmaya çalışıldığında, acaba bir şüphe mi var gibi insana ikinci bir soruyu sordurabilmektedir.

Bu doğrultuda Alan Turing'in ikinci dünya savaşı sırasında, bugün bilgisayar denilen, "Bombe" adlı elektro-mekanik cihazıyla Enigma makinesinin şifrelerini kırması ve ilk elektronik bilgisayar olan ENIAC'ın ABD ordusu tarafından geliştirilmesi galiba o kadar da masum girişimler olarak değerlendirilemez. Yirminci yüzyıldaki hamle üstünlüğünün kime ait olması gerektiği gibi soğuk savaş döneminin stratejik yapılanmaları hiçte tesadüfi olarak görülememektedir. Eşzamanlı uzamsal algının hissedildiği bir çağda makine de insan eylemi hakkında önceden haberdar olma, analiz yapabilme ve buna karşı hamle oluşturabilme stratejilerinde insana eşlik edebilirdi. Ancak bu ilk örnekler arasında Turing'in "Bombe" ile Enigma makinesinin şifrelerini kırma hamlesiyle, ölümden kurtarılan asker sayısının azımsanmayacak ölçüde olduğunun bilinmesi eşittir makinenin insana eşliğidir.

"Aygıtlar belli düşünme süreçlerini taklit etmek için icat edilmiştir" (Flusser, 2020, s. 41). Aygıtın işlevini yerine getiriyor olması, aygıtta içsel aritmetiksel düşünmenin müdahalesi ile gerçekleşebilmektedir. Bu nedenle Flusser için bütün aygıtlar sayılarla düşünme biçimleridir, buna fotoğraf makinesi de dahil. Dolayısıyla "düşünen şeyin yer kaplayan şeyle denkleştirilmesi" için sadece sayılar elverişlidir" (Flusser, 2020, s. 42). Flusserci söylenirse, "düşünme sürecinin taklit"liğini yapan fotoğraf makinesi, aynı zamanda "teknik görüntü" olarak fotoğrafın belgeselliği gözün tanıklığının açıklayıcısı olmaktadır. Geçmişle hatırlatılmış olanın zamansal derinliği yalnızca bu güne ait olsa da, insana ait bir anı veya olaya arşiv olma niteliği kazandırmaktadır. Bu anlamda Berger'in sorusu: "Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce fotoğrafın yerini ne tutuyordu? Bu soruya gravür, resim ve yağlıboya diye yanıt verilmesini bekleriz. Daha aydınlatıcı bir yanıt belki şu olabilir: bellek. Fotoğrafların dışarıda, uzamda yaptıkları, önceleri düşüncede yapılıyordu" (Berger, 1998, s. 71). Von Neumann'ın dört bileşeninden birisi de "bellek"tir. Berger'in sorusuna kendi yanıtı "bellek" olması aygıtların düşünme sürecini taklit etmesi zihinsel bir karşılığı ortaya çıkarmaktadır. Flusser aygıtların aslında bellekle ilişkili olduğunu üstü kapalı olsa da ortaya koymaktadır.

Kuşkusuz elektronik bilgisayar yaşamın her alanında insana yetkinlik ve etkinlik kazandırma anlamında kesintisiz bir şekilde dönüşümünü sürdürmektedir. Bilgisayar aygıt olarak çağa damgasını vuran, otorite karşısında da güvencesini sürdüren ve perçinleyen bir teknoloji harikasıdır. Bu noktada Borruiaud "İlişkisel Estetik"

kitabında İdeolojik Model Olarak Teknoloji (İzden Programa) başlığı altında elektronik devrimin yaşandığı çağımızda bilgi ve bilişim teknolojilerindeki dönüşümü iki başlıkta açıklamaktadır. Bunu doğal olarak bilgisayar teknolojisi çerçevesinde ele almaktadır. Bourriaud da aynen der ki; özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından günümüze çağın her alanında “egemen olan teknoloji hiç kuşkusuz bilgisayar teknolojisi; iki dala ayırabiliriz bunu: Bir tarafta bilgisayarın kendisi ve bilgiyi hissedip ele alma biçimlerimizde yarattığı değişiklikler. Öte yandan, minitel’den internete, dokunmatik ekrandan interaktif video oyunlarına dek, insanları bir araya getiren teknolojilerin hızla ilerlemesi” (Bourriaud, 2018, s. 107). Fotoğraf makinesinin kimyasalına, bilgisayarın elektronik devreleri ve mikro işlemcilerine kadar aygıtların alt düzeyde işlevsel olmaya dönük birbirini harekete geçirerek dönüşmesinde olduğu gibi, kültürel etkisinden de geri dönüş söz konusu olmamaktadır. Aslında Bourriaud sosyal paylaşımın bireysel tercihler ve sosyalleşmede yaşattığı dönüşümle beraber bilginin daha hızlı ulaşılabilir ve paylaşılabılır bir noktaya geldiği bir dünyayı göstermektedir.

Bu bağlamda sanat dünyasının görme biçimleri yeniden bir aygıtın cazibesine kapılmış ve yörüngesine girmişti. Benjamin’in söylediği gibi fotoğraf karşısında sanat yapıtının otoritesinin korunuyor olması, acaba bilgisayarla beraber ne duruma gelebilirdi? Galiba bu soruya yanıt yalnızca bir aygıt olarak bilgisayar genelinde düşünülerek verilemeyebilirdi. Çünkü dijitalleşmenin ve internet’in, hatta bilişim teknolojilerinin; elektronik bilgisayarın ilk kullanımından bu yana kat ve kat üstüne koyduğu bir gerçeklik ile bu oluşumların yarattığı bir sanal dünya gerçekliği temelinde genişleyen bir perspektif ve katmanlaşmış bir mecra bulunmaktadır. Sanat yapıtının şimdi ve buradalığı “yeniden-üretim yoluyla” zaten sarsılmıştı sarsılmaya, bir de şimdi yapıt yeni bir mecrada dolaşıma taşınıyor ve etkileşiyordu. “Bu makineler gerçekten de üretimden ziyade yeniden üretim (reprodüksiyon) makineleri ve estetik temsil kapasitemize fütürist anın, eski hız-ve-enerji yontusunun eski makineler karşısındaki görece taklitçi tapınmasından çok farklı şeyler dayatıyorlar. Artık kinetik enerjiden çok, her türden yeniden üretme süreçleri söz konusu”dur (Jameson, 1994, s. 94).

Resim pratiğinde tempera tekniğinden yağlıboya kullanımına geçiş, sanatçıya çizim ve boyamada tuvale üst üste fırça sürüş serbestliğini vermişti. Böylesi bir geçiş; yağlı boyanın kurumasından, eskiz çizimlerini ve renk karışımını bir anlamda paletten

tuvale taşınmasına kadar sanatçının zihnindeki ferahlığı ve kişisel görünün beceriyle taçlandırıldığını yapıtlarda gördükten sonra, başka bir kanıtı gerek duyulmamaktadır. Tabi ki sanat yapıtı karşısında boyanın konuşulması yapıtın önüne geçecek nitel ölçüt oluşturmaz, oluştuyorsa o şey zaten sanat yapıtı değildir. Dolayısıyla “ne zaman yeni bir teknoloji ortaya çıksa sanat onun yolundan sapar. Sanat teknolojiye teğet gider; onu değiştirir, başka bir şeye dönüştürür. Bu çok heyecan verici bir şey... Fotoğraf makinesinin ortaya çıkmasıyla beraber sanat yön değiştirdi ve bambaşka bir yere git²³”mişti. Aynı doğrultuda sanat pratiklerinin bilgisayar teknik görüntünün elde edilebileceği bir başka aygıt olarak öncelemesinden kaynaklanacak, farklı bir zihinsel süreç ve teknik adlandırmaların yaşanması da bir o kadar doğaldı. Bilgisayar gibi bir aygıtın insan zihnini ve tepkilerini kodlanmış algoritmalarla kurallı bir sistematığe dönüştürüyor olması, onu sanat dünyası anlatı veya pratiklerinin kabullenmemesi ve kullanmaması olasılık dışıydı.

Virilio’nun da söylediği gibi; sanat dünyası ilk başlarda bilgisayarla arasına mesafe bir koymuş olsa da yine de “sanat teknolojiye teğet gider”ek bilgisayarı başka bir şeye dönüştürmeye başlamıştı. Dijitalden daha çok analog denemelere kolaylık sağlayan osiloskopun, Pollock’un boya damlatmalarında, bedenin hareketinde karşılık bulan rastlantısallığıyla başlangıç sağlanmıştı. Bu süreci başlatarak öne çıkan figürlerden Ben F. Laposky, Herbert Franke, matematikçi; John Whitney Sr. ise matematiğe ilgi duyan sanatçılardı. Dolayısıyla bu üç matematikçi ve sanatçının osiloskopa yaptıkları denemeler bilgisayar sanatının ilk örnekleri olarak görülmektedir.

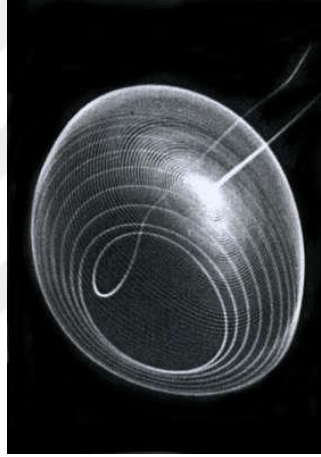
Bilgisayarı bir aygıt olmaya taşıyan şeyin sayılarla düşünmeyi kendilerine ilke edinmiş matematik dünyası insanların varlığı nasıl her zaman önde yer aldıysa, “sanatla teknolojiye teğet” konuma getirecek ve sanatsal nitelemeye taşıyacak olanların da böyle bir gelişimde, matematikçi olması şaşırtıcı olmamaktadır (Resim 3.15. ve 3.16.). Tıpkı Laposky gibi matematikle sanat arasında bir analogi sağlama girişiminde bulunan Franke’in, ilk denemeleriyle birlikte belirli bir düşünceyi sahiplenmiş olması gibi. Franke ilk düşüncelerinde:

Bizim gibi, tüm matematiksel dalların bir envanteri ile ve gün ışığına çıkan tüm formları görselleştirmeye ilgi duyan kişi, form hazinemizin genişlemesinden

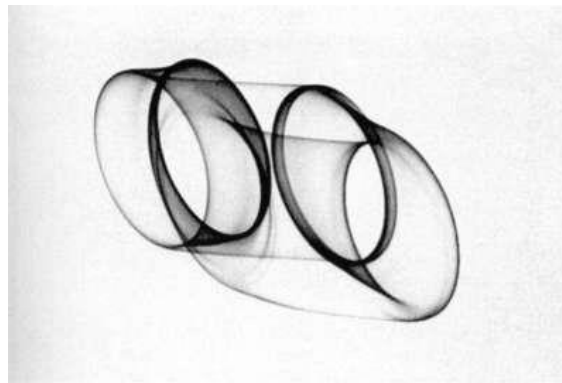
²³ Paul Virilio’yla Söyleşi: Kelimeler Değil, Görüntüler | E-Dergi, Sanat Tarihi (e-skop.com) Erişim tarihi: 29.01.2021.

önce hiç görülmemiş birçok form, şekil ve yapı elde edebilir. Bu formların çoğu hatırı sayılır bir estetik çekiciliğe sahiptir. Alışlagelmiş kriterlere göre onlara özgün sanat eseri diyemeyiz. Ancak yeni yaratımlar için mevcut unsurlar olarak kabul edilebilirler ve sanat eserlerini geliştirmek için kullanılabilirler, olurken, daha sonra ki düşüncelerinde (King C. , 2012, s. 90).

Franke, “1960’lı yılların sonunda Bilgisayar Sanatı ile ilgilenmeye başlayan bazı sanatçıların klasik sanatla ilgilenen kişiler tarafından reddedildiğini belirtir. Bilgisayar Sanatı’nın klasik sanatlarda olduğu gibi sadece estetik odaklı değil, teknik ağırlıklı olması dolayısıyla doğrudan güzel sanatların bir kolu olarak tanımlanamayacağını” kabullenmişti (Tuğal, 2018, s. 119).



Resim 3.15. Ben F. Laposky, *Osilon No. 27 (Elektronik Soyutlama)*, 1952, fotoğraf, 25,4 x 20,2 cm.

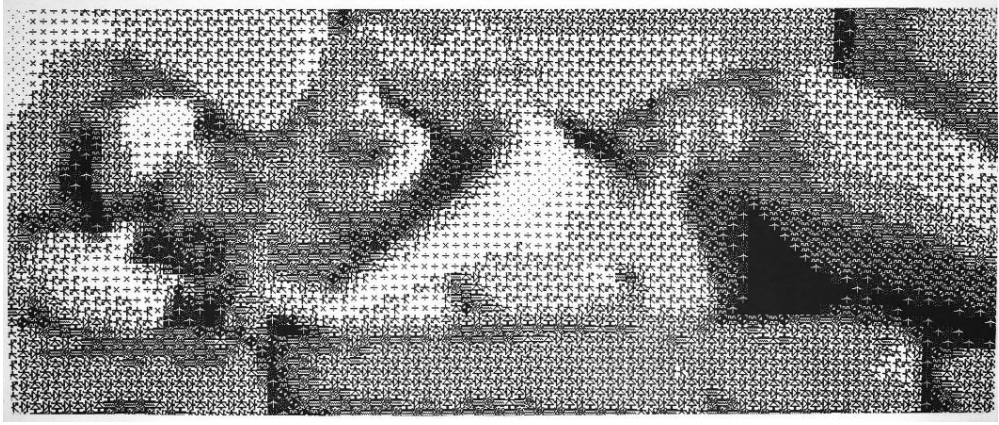


Resim 3.16. Herbert Franke, *Analoggraphik, negativ*, 1961/62, fotoğraf, 40 x 40 cm.

Yetmiş yılı aşkın zamandır deneyimlenen elektronik bilgisayarın sosyal yaşamda kabullenilmesi ve bir aygıt olarak kullanımına dönük gelişimler, analogdan dijitale geçişte olduğu gibi, bu akışta önemli atılım ve geçişlerin etkisiyle açıklanmaya çalışılmıştır. Bu akışı sanat dünyasının bilgisayarı, yazılım, program ve donanımda yol kat edişine koşut, sanat pratiklerine yeniden üretime olanak sağlayan bir aygıt olarak keşfi ve bilgisayarın bireysel kullanıma alan açan gelişim göstermesi bu tarihlendirmeyi daha netleştirmektedir. “Eski teknolojiler (kimyasal ve optik) bu perspektife göre kısıtlayıcı ve yetersiz kalmakta, yeni elektronik teknolojiler de imaj yaratımında adeta sınırsız özgürlük ve esneklik çağının başlangıcını müjdelemektedir” (Robins, 1999, s. 238).

Bu anlamda Leon Harman ve Ken Knowlton’ın bir bilgisayara fotoğraftan aktarımla gerçekleştirdikleri algoritmaya dayalı bilgisayar üretimi olan “Çıplak (Algı çalışmaları)” ilk dijital örneğini oluşturmuştu (Resim 3.17.). Jim Boulton’ın deyişiyle, aynı zamanda bir bilgisayarda üretilen ilk çıplak görüntüydü. Yatan çıplak figür, dansçı ve kareograf Deborah Hay’ın siyah-beyaz çekilmiş fotoğrafının 3,5 mm’lik 8 kare mikrofilm aracılığıyla IBM 7094’e siyah-beyaz karelerden oluşan bir ızgarayla katman oluşturarak elde edilmişti. Bilgisayarda daha sonra telefon devre şemasındaki semboller belirli algoritmik ölçekte bu karelerin siyah-beyaz tonlama değerleriyle eşleştirilmişti (Resim 3.18.). Bu görüntüde siyah-beyaz tonlamalar dikey olarak 40 satır ve her bir yatay satırda 96 adet 10x10 dizilimde; 12 sabit, 3 değişkenlik gösteren toplam 15 sembolle eşleşen karelerden oluşmaktadır²⁴.

²⁴ Algı Çalışmaları - dijital bir restorasyon hikayesi | tarafından Jim Boulton | Orta (medium.com)
Erişim tarihi: 29.06.2022.



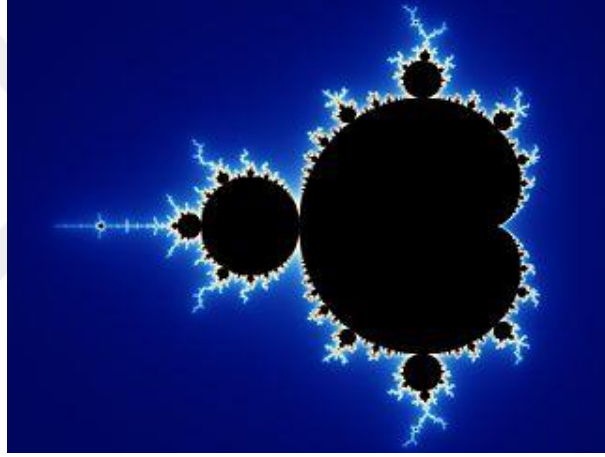
Resim 3.17. Leon Harman ve Ken Knowlton, *Çıplak (Algı çalışmaları)*, 1966, serigrafi baskı
86,36 x 185,42 x 6,35 cm.



Resim 3.18. Leon Harman ve Ken Knowlton, *Semboller*, 1966

Matematik dünyasının bilgisayar ile kurmuş olduğu ilişki nasıl ki belirli kişilerle sınırlı kalmadıysa, görüldüğü gibi sanat dünyasında da her ikisiyle ilgilenenler yalnızca bu üç sanatçıyla, Ben F. Laposky, Herbert Franke ve John Whitney Sr., sınırlı kalmamıştır. Sistem sayısal veri üzerinde işlediği sürece sınırlı kalması da düşünülememektedir. Şu açık ve kesindir; matematiksel biçimler veya teorilerin sağladığı sonuçlar itibariyle onların sayısal gerçeklikleri görünür fiziksel dünya ile eşitlik sağlamamaktadır. Yalnızca sayılar teori ve aksiyomlar aracılığıyla ulaşılan zorunluluk yasalarıyla eşitlik sağladığında bir gerçekliğe denk gelebilmektedir. Ayrıca bu bilgisayarın algoritmasıyla uyumlu elde edilen görüntüler de; Leon Harman ve Ken Knowlton'ın *Çıplak*'ı (Algı çalışmaları) görünür fiziksel dünyanın yeniden üretimi olduğu gibi, bir şeyle benzerlik iddiasını da taşımayabilir. "Doğa böyle bir betimlemeye uyacak ölçüde basit ve düzenli değildir. Bulutlar küresel, dağlar konik, göller de eliptik değildirler, yıldırım düz doğru üstünde gitmez... onlara ne kadar yaklaşırsak, onların giderek küçülen düzeylerde ama hep aynı ölçüde düzensiz

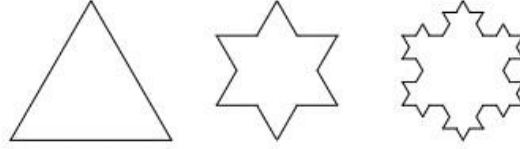
olduklarını görürüz” (Lines, 2012, s. 186). Öklit dışı bir geometriye kapı aralayan matematikçi Benoit Mandelbrot, “İngiltere kıyılarının uzunluğu nedir?” başlıklı makalesini 1967’de yayınladıktan sonra, 1975 yılında “fraktal” (kesirsel) kavramını matematik dünyasına kazandırdığı gibi, bilgisayar sanatında yeni bir form yaratımlarına öncülük etmişti (Resim 3.19.). Dolayısıyla “Mandelbrot’a göre Fraktal Geometri saf güzellikti” (Tuğal, 2018, s. 77). Çünkü “fraktallar doğada her yerde, yaprak ve çiçeklerde, nehir yataklarında, göl kıyılarında, atom çekirdeğindeki parçacıkların dağınık izleklerinde, uçsuz bucaksız gökyüzünü dolduran galaksi kümelerinde karşımıza” yaklaştıkça çıkan en gizil dünyanın parçacıklarıdır (Lines, 2012, s. 191).



Resim 3.19. Benoit Mandelbrot, *Mandelbrot seti*, 1980, 2,560 x 1,920 pixels, file size: 1,25 MB, MIME type: image/jpeg.

Bilgisayarda elde edilen fraktal görüntüyü algoritmaya dayalı sonlu örüntülemeyi basit bir şekilde açıklayabilen “Koch kartaneciği” şeklidir (Şekil 3.2.). Bu örüntüyü sağlayan modül yalnızca bir eşkenar üçgendir. Ayrıca bir üçgen; renk, doku ve biçimsel dönüşümlerle çeşitlendirilmiş algoritmik kurallara bağlanarak, daha zenginleştirilmiş bir yapıda tekrar tekrar dönüştürülebilmektedir. Böylesi görsel bir örüntü ise bilgisayar ekranında elektronik görüntüye dönüşerek, izleyici için fantastik ve büyüleyici bambaşka dünyalara pencere açabilir. Sonuçta “bir bilgisayar yongasından geçip herkes görsün diye bir ekrana yansıtılan, sonra parlak renkli “kesirsel” örüntüler, bitkiler, bulutlar, kıyı çizgileri, gün doğumları, galaksiler,

“doğanın geometrisi”, sayılarla doğanın yeniden birleşmesi” ve yeniden “sayılar her şeydir” diyen Pythagoras’ı yad etmektir (Meisel, 2019, s. 29).



Şekil 3.2. Niels Fabian Helge von Koch, *Koch Kartanesi*, 1904

Matematik dünyasının içerisinde dolaşımdan uzaklaşıp yine bu üç sanatçının, Ben F. Laposky, Herbert Franke ve John Whitney Sr., bilgisayar ile denemelerine dönülecek olursa; ilk denemelerin başlangıcı 1950 sonrasını göstermesine rağmen, 1956 yılı bilgisayar sanatının başlangıç yılı olarak otoriteler tarafından kabul edilmektedir. Mike King “Computers and Modern Art: Digital Art Museum” makalesinde 1956 yılının başlangıç tarihi olarak değerlendirilmesini, “Londra İngiltere'deki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nün direktörü Jasia Reichardt da dâhil olmak üzere birçok yorumcudan alıntılanan,” Herbert Franke’in diğer iki isim Ben F. Laposky ve John Whitney Sr.’den önce ilk bilgisayar deneylerini başlatmasıyla ilişkilendirmektedir (King M. , 2002, s. 88). Ayrıca sanatçıların analog denemelerden uzaklaşmasının da tarihi bir tespiti yapılmaktadır.

Nasıl ki otoriteler tarafından 1956 bilgisayar sanatının başlangıcı olarak seçildiyse, 1986 bu zaman aralığını üç olayla ilişkili olarak sonlandıran yıl olarak seçilmiştir.

İlk olarak, İngiltere'nin BBC TV’si, Quantel Paintbox (öncü bir televizyon grafik boya sistemi) ile uğraşan bir grup tanınmış modern ressamı takip eden ‘Işıklı Boyama’ adlı bir dizi yayınladı; ikincisi, Andy Warhol, Commodore Amiga ile oto-portreler ve şarkıcı Deborah Harry’nin portreleri de dâhil olmak üzere bir dizi çalışma yaptı; ve üçüncüsü, Photoshop’un yazıldığı yıldır (King, 2002, s. 88).

William Leith’in 1990 yılında David Hockney ile yaptığı söyleşisi, yaklaşık olarak Andy Warhol’un Commodore Amiga ile yaptığı portrelere, Photoshop’un ve Aaron isimli çizim programlarının, her ne kadar siyah-beyaz görüntüleri düzenlese de bilgisayar programlarının kullanılmaya başladığı yıla denk gelmekteydi. Aynı zamanda; “‘dijital sanat’ terimi, 1980’li yıllarda bilgisayar mühendislerinin, dijital

sanatçı Harold Cohen tarafından icat edilen Aaron adlı çizim programını kullanmasıyla türetilmiş”mişti (King C. , 2012, s. 548). Bu anlamda Hockney’in Leith’le gerçekleştirmiş olduğu söyleşisi akışa önemli bir vurgu yapan not düşme olarak değerlendirilebilir. Söyleşide David Hockney elektronik bilgisayardaki gelişimlere koşut Leith’e, “kimyasal fotoğrafın sonu geldi”ğinden bahsederek:

Fotoğrafa olan inancımızı hep koruduk ama artık bilgisayar yüzünden bu inanç kaybolmak üzere. Bilgisayar bizim bildiğimiz fotoğrafa benzer bir şeyler yaratabiliyor. Ama gerçek değil. Peki bütün bu fotoğraflara ne olacak? Ha? İnsanlar, bu da yeni bir icat işte, diyecekler. Oysa bu durumun hepimizi rahatsız edecek bir yanı olduğunu görüyorum. Bastığımız toprak altımızdan çekiliyor gibi (Robins, 1999, s. 71).

Aslında Hockney söyleşinin daha öncesinde bilgisayar ile tanışmış, Quantel Paintbox programıyla çizimler yapmıştır. Dolayısıyla Hockney sanat yaşantısının daha sonraki yıllarında da elektronik teknolojisi ve bilgisayarla temasını kesmemiş, dijital fotografik görüntünün programlarla sağladığı avantajlardan yararlanarak çalışmalar gerçekleştirmiştir. Anlaşılan odur ki, söyleşinin yapıldığı yılda bilgisayar ve çizim programlarının çekici bir etkisi bulunsa da zihinde bir şüphe ve birçok sorularla, artık tuval resmi ve yeniden üretimde de bilgisayarın sarsıcı etkisi tam anlamıyla yaşanmaya başlamıştır. Nasıl ki fotografik görüntünün etkisi karşısında Ingres’nin; “fotoğraf çok güzel, ama bunu söylememeli”, Rodin’in “doğru olan sanatçıdır, yalancı olan fotoğraf, çünkü gerçeklikte zaman durmaz” sözünde olduğu gibi Delacroix ve Gauguin’le birlikte birçok sanatçıda bir hayıflanma duyulduysa, zaman ve aygıt farkıyla da olsa, benzer bir hayıflanma Hockney tarafından da dile getirilmiştir (Foucault, 2014, s. 304; Merleau-Ponty, 2016, s. 73).

Ancak bilgisayar teknolojisi ve geliştirilen programların fotografik görüntü ve görüntüye müdahalede etkisi daha farklı bir deneyimleme süreçlerini yaşatmaya başlamıştır. Nasıl olmasın ki? Bir görüntü bir ekrana, bir sayfaya veya bir yüzeye baskı olarak düştükten sonra o görüntü dolaylı bir bakıştan kendisini asla kurtaramamaktadır. Böyle bir bakıştan kendisini kurtaramayan Ron Burnett, kitabında bir deniz manzarası görüntüsü örneğini vermektedir. Dolayısıyla Burnett bu görüntü üzerinde bir yargıya ulaşabilmek için bir algoritmayla süreci netleştirmektedir. Doğal olarak İlk önce bu fotografik görüntü bir fotoğraf makinesi ile çekilmiş ve bir bilgisayara aktarılmıştır. Ayrıca bu görüntü Photoshop’ta filtrelemeye uğratılmıştır. Bu bağlamda Burnett bir fotografik görüntüyü bir bilgisayarda işleme tabi kılan

süreçte üç soruya odaklanmaktadır. Fotografik görüntünün “çekildiği asıl zamandan ne kadar uzaktadır? Bu sorunun artık bir önemi var mı? Bu fotoğrafı bu sayfaya getiren dönüşümler ne ölçüde görünürdür?” (Burnett, 2018, s. 118).

Fotografik görüntü açık bir şekilde kimyasal tepkimelerin etkisinden uzaklaşarak, varlık sebebini; program aracılığıyla görüntüye müdahalede pikselle ölçeklendirme serbestliğini sağlayan ve bu yolla çözünürlük kalitesini aşağı-yukarı çeken başka bir aygıtı aktarmıştır. “Elektronik montaj ve manipülasyon teknikleriyle bir zamanlar ‘gerçekliğin resimleri’ olduğuna inandığımız görüntüler şimdi bütünüyle ve iz bırakmamacasına kurgulanmış, değiştirilmiştir. Fotografik belgenin kanıt niteliğine böylece gölge düşmüştür” (Robins, 1999, s. 78). Dolayısıyla Robins’in de dediği gibi, şimdi fotografik görüntüden bahsediyor olmak, bilgisayara içkin başka bir teknik görüntüden bahsediyor olmak anlamına gelmektedir. “Ne var ki yeniden üretim ve dağıtım sürecinde aynılığını koruyan şey, dijital imge ya da metnin kendisinden ziyade imge ya da metin dosyası, yani dijital veridir. Ama görüntü dosyası görüntü değildir; görüntü dosyası görünmezdir” (Groys, 2017, s. 123).

Hockney’in söyleşi zaman olarak hem fotoğraf hem de resim pratiğini doğrudan etkisi altına alan bilgisayarla, üstüne üstlük sanat dünyasını nesne, üretim ve mekân tartışmalarını başka boyuta taşıyan dijital ve bilişim teknolojilerinin başka bir basamağına geçiş yapılan ve tanımlanan yıla denk gelmekteydi. Bunun adı; TCP/IP protokolü ile dünya genelinde birçok bilgisayarın birbirine bağlanmasına olanak veren internet idi. Bu sistem, fotoğrafın bilgisayarla kurduğu geçişkenlikteki gibi, telefon alt yapısı üzerinden bilgisayara uzaktan erişime olanak sağlayan bir ağda akıttı. Şu açıktır ki, artık 1950’lerden sonra çağ bilgisayar yordamıyla yorumlanabilir, analiz yapılabilir ve programlanabilir bir sürece evrilmişti. Bu noktada başat fenomen bilgisayardı. Dolayısıyla, her şeyde olduğu gibi, sanat dünyası da bilgisayar sanatı, dijital sanat, internet sanatı ve yeni medya sanatı bilgisayarı görüntü oluşturma ve dönüştürmenin olmazsa olmaz bir aygıtı olarak kabul etmişti.

Bourriaud bilgisayarı açtımladığı iki başlıktan, ikincisinde internet ve bilişim teknolojilerindeki gelişimlere dikkat çeker ve bilgisayarın günlük kullanıma yönelik bütün gereksinimlere yanıt veren pozisyonda bir aygıt olma gerçekliğiyle yüzleştirmektedir. “Julian Stallabrass, internet’in ‘ağ bağlantısı olan bir bilgisayara

erişen herkesin, sanat kurumunun iznini almaksızın web’e yapıtlarını yükleyebildiği’ yeni bir katılımcı saha yaratarak, ‘sıradan medya yayım/dağıtım sistemlerini sekteye uğrattığını’ öne sürüyordu” (Hopkins, 2018, s. 298). Öyleyse, acaba sanat dünyasının ayaklarını bastığı toprak altlarından çekiliyor muydu? Aksine “.com çağı yalnızca ekonomiye ciddi kaynak sağlamakla kalmadı, aynı zamanda kültürlerin etkileşim halinde olmalarının yeni usullerini de yarattı” (Wands, 2006, s. 28). Öncelikle sanat dünyasında kabul gören anlayış; “sanat tek bir yerde (sanatçının atölyesinde ya da yazarın odasında) üretilir ve başka bir yerde, bir müzede ya da galeride sergilenir ya da bir kitapta yayınlan”ma prosedürleri internet’in kullanımıyla birlikte “sanatın üretimi ile sergilenmesi arasındaki bu farkı silmiştir” (Groys, 2017, s. 153).

Hem Turner’in resmettiği deniz, Ruskin onun için en iyi deniz ressamı demiştir, hem de Géricault’nun koşan atları fotoğraf makinesinin hareketli ve hızlı olan şeylerin çekimlerinin gelişen teknolojiyle yakalanıyor olması; ressamın görüşünü al-aşağı etmek için kanıt olamazdı. Eadweard Muybridge’in çekimleri yalnızca Turner ve Géricault’nun görebildiklerinin ötesinde gözün yakalayamadıklarını görünür kılabilmişti. Sonuçta Turner ve Géricault resmettikleriyle ne yalancı ne de düzenbazdılar. Sanat tarihinde de bu şekilde anılmazlar, aksine dönemlerinin önemli temsilcileri olarak yer almaktadırlar. Groys, Balzac’ın kahramanı ressam Frenhofer’u bir başyapıt ortaya koyamamakla, Turner ve Géricault’nun da resimlerini yaparken yaşadıkları zorluklarla düşünüldüğünde, İnternet ortamında hiçte o kadar zorlanmayacakları görüşünde bulunmaktadır. Çünkü sanat yapıtı üretim içerisinde ve onu belgeliyor olmak sanat yapıtı için yeterlidir artık. “Sanat üretimi ile sanat gösteriminin internet üzerinde yeniden senkronize olması işleri kötüleştirmemiş, iyileştirmiş gibi görünür. Aslında bu yeniden senkronizasyon sanatçının nihai bir ürün, bitmiş bir sanat eseri üretmesine gerek olmadığı anlamına gelir; sanat yapım sürecinin belgelenmesi zaten bir sanat eseridir” (Groys, 2017, s. 154).

Ulus Baker’e göre: “Sanatın ‘olanaklılığına’ ilişkin soru sormak saçmadır çünkü sanat her yerde ve her zaman yapılabilir. Sorun, neyin sanat adını almaya layık olduğunu, neyin olmadığını sormakla da yaratılamaz” (Kutup, 2011, s. 18). Fakat bir olay veya olgu karşısında gösterilen jestler bir şeyleri açığa çıkaran tutumlara bağlanamasa da jestlere bir nitelik sağlayacak sorgulamadan uzaklaşmaktadır. Bu nedenle Donald Judd’un bir yapıt için dediği, “eğer biri ona sanat derse, o sanattır” tabula rasası çağdaş

sanatın anahtar görüşüdür. Bu görüş yapıt fikrine ulaşan sanatçının deneyimlemesi ve bir bağlama yerleştirilmesine dayanmaktadır. Yoksa diğer türlü Brancusi'nin kuş heykelinin mutfak eşyasıyla aynı kategoride ele alan zihniyetin içine düşürdüğü dehlizden el yordamıyla çıkmak gibi boş bir çabanın içine girilebilir.

Dolayısıyla Sol LeWit'in deyişiyle; “bütün fikirler eğer sanatla ilgiliyseler ve sanat geleneğinin içinde yer alıyorsa sanattırlar” görüşüne koşut Alexei Shulgin'in nettime'a gönderdiği e-postasını, Vuc Ćosić aslında net.art'la ilişkilendirilecek en iyi yapıtlardan biri olduğunu düşünmektedir²⁵ (LeWitt, 2016, s. 895). Shulgin kendisine ait e-postayı bir yapıt olarak tanımlamasa da internet ortamında dolaşıma tabi olan bir e-posta, sonuçta Groys'un söylediği gibi bir belge niteliğine sahiptir (Resim 3.20.). Bu anlamda Ćosić'in e-posta için yapıt nitelemesi hiçte yadırganacak bir ifade değil, aksine internet ortamında üretim gösteren birisi olarak ona yapıt nitelemesinde bulunmakta haksız sayılmaz. Fakat Ćosić ne kadar yapıt nitelemesini yaparsa yapsın, yapıt Shulgin veya Ćosić imzası taşımadığı sürece o iddiasını taşıyamaz ve sürdüremez.

²⁵ VUK ĆOSIĆ: net.art kökenleri efsanesine bir bakış açısı - 臺北數位藝術中心 | Dijital Sanat Merkezi, Taipei - VUK ĆOSIĆ: net.art kökenleri mitine bir bakış açısı (dac.taipei) Erişim tarihi: 29.06.2022.

nettime: Net.Art - the origin

- To: nettime-1@Desk.nl
- Subject: nettime: Net.Art - the origin
- From: alexei shulgin <easylife@hawk.glas.apc.org>
- Date: Tue, 18 Mar 1997 01:05:08 +0300
- Organization: moscow wwwart centre
- References: <Pine.SUN.3.95.970308103406.11504C-100000@unix1.netass.com>
- Reply-To: easylife@hawk.glas.apc.org
- Sender: owner-nettime-1@Desk.nl

I feel it's time now to give a light on the origin of the term - "net.art".

Actually, it's a readymade.
In December 1995 Vuk Cosic got a message, sent via anonymous mailer.
Because of incompatibility of software, the opened text appeared to be practically unreadable ascii abracadabra. The only fragment of it that made any sense looked something like:

```
[...] J8~g#|\;Net. Art{-^s1 [...]
```

Vuk was very much amazed and excited: the net itself gave him a name for activity he was involved in! He immediately started to use this term.
After few months he forwarded the mysterious message to Igor Markovic, who managed to correctly decode it. The text appeared to be pretty controversial and vague manifesto in which it's author blamed traditional art institutions in all possible sins and declared freedom of self-expression and independence for an artist on the Internet.
The part of the text with above mentioned fragment so strangely converted by Vuk's software was (quotation by memory):
"All this becomes possible only with emergence of the Net. Art as a notion becomes obsolete...", etc.
So, the text was not so much interesting. But the term it indirectly brought to life was already in use by that time.
Sorry about future net.art historians - we don't have the manifesto any more. It was lost with other precious data after tragic crash of Igor's hard disk last summer.

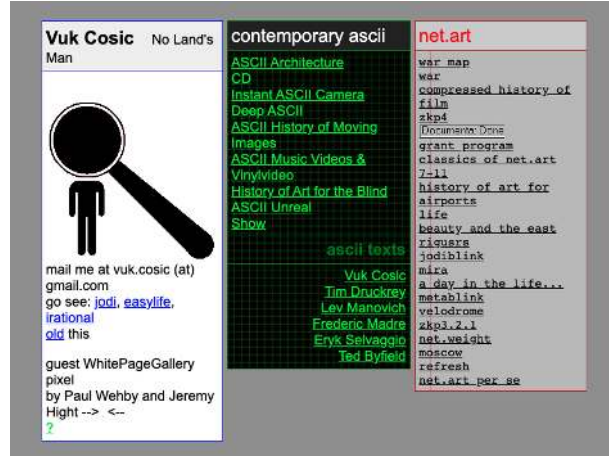
I like this weird story very much, because it's a perfect illustration to the fact that the world we live in is much richer than all our ideas about it.

Alexei
..

Resim 3.20. Alexei Shulgin , *net.art kökeni* (e-posta), 1997

Sanat dünyasının bir parçasının üretimine bu ortamda tanıklık yaptığımızda, yeni ortamın kural ve ilkelerini o bağlama ilişkin şekillendirme gayretini net.art teriminin belirlenmesinde de görülebilmektedir. Gerçekte net.art terimi; Shulgin'in e-postada anlattığı gibi bilgisayarda karşılık bulmayan bir metinden, [...] J8~g#|\;Net. Art{-^s1 [...], çıkarılan değil, Pit Schultz'un bir dosya uzantısı gibi düşündüğü bu terimi sanat platformuna önermesiyle belirginleşmiş ve daha sonra kabul edilmiştir.

İnternet hesapları üzerinde kullanılan bir uzantı, bir e-posta, bir video ve Ćosić'in web sayfası gibi bir belge ve görüntünün sıradan bir içerikten uzak sanatsal düşünceye aracılık eden içeriğe dönüşebilmektedir (Resim 3.21.). "Net sanatının daha önemli yönlerinden birisi onu mümkün olan en geniş kesime ulaştırmayı sağlamak olduğu için, net sanatçıları izleyicilerinin bilgisayarlarıyla uyumlu donanım konfigürasyonlarıyla yazılım kullanırlar" (Wands, 2006, s. 186). Dolayısıyla "izleyici çoğu zaman sadece bir gözlemci değildir, çoğu durumda ya yapıtla karşılıklı etkileşime girerek veya oluşumuna ve gelişimine katkıda bulunarak sürece katılmaya davet edilir" (Türkdoğan, 2014, s. 259).



Resim 3.21. Vuc Ćosić, <http://www.ljudmila.org/~vuk/>, 2019

Bourriaud öncelikli olarak aygıt ve sanat dünyasında yeni bir gerçeklik yaşanmasına odaklanmaktadır. Bu doğrultuda Bourriaud elektronik bilgisayar ve internet'e kadar, öncesine ait, insana özgü duysal ve zihinsel tepkilerin bir imgede karşılık bulması, izleklerin dönüşüme uğraması ve bedenle kurulan temasın bir ürünü olan bir algı dünyasından bahsetmektedir. "Görme biçimlerimizde önemli gelişmeler olduğuna göre" bunu etkileyen yalnızca elektronik bilgisayarın kendisi değil, dijitalleşen siber fiziksel teknolojinin yalnızca bilgiyi depolama ve tekrar kullanımından başka evreye evrilmesi olmalıydı. Bu bir sanat yapıtını deneyimleme sürecini yaşayan izleyicinin konumlanmasına dair de açıklama getirmektedir. Wands izleyicinin sanat yapıtı karşısında alımlanan duysal tepkilerindeki, algısal, duygusal, zihinsel ve tinsel, kaymaya dikkat çekmektedir. Artık öznenin yaşanılan ana dair salt duysal tepkisinde değil, konumlandığı ortamda bir öge olarak "beden, yürek ile zihin arasındaki bu eşzamanlılıkla" alımlamanın değişkenlik gösterdiğini söylemektedir (Wands, 2006, s. 10).

Wands'ın da belirttiği gibi; dijital sanat ve internet sanatı pratikte ayrı ilkeleri savunur görünse de sonuçta dijital yapıt bir "teknik görüntü"ye dönüştüğü sürece, "onun çeşitli özelliklerinden bazıları geleneksel sanat pratikleri"nin ilkeleriyle örtüşmesine engel teşkil etmemeliydi. Zaten "dijital sanat genellikle veri formuna (yani, dijital depolama ortamında birler ve sıfırlar topluluğu olarak duran bir bilgisayar dosyasına)" sıkıştırılan görüntü ekranın eni boyuna göre Bourriaud'un deyişiyle, "olabilirlikleri x boyutunda somutlaştırma"ya dönük piksel çözünürlüğüne bağımlıydı (Wands, 2006,

s. 14). “Sanatçılar bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyorlar: İşlenmemiş bir materyali (boş bir tuval, çamur vb.) mükemmel bir şekle dönüştürmek yerine, halihazırdaki formları remiksliyorlar ve verilerden faydalanıyorlar” (Bourriaud, 2018, s. 28). Artık nesne bir şekilde bir telefon konuşması, televizyon ve bilgisayar görüntüsü kadar maddesizken, görüntünün gerçekliğindeki (imge-nesne, nesne-imge, nesne-simülasyon) kayma simülasyona ya da yeniden üretime dönüşmektedir. “Düş gücü de simülasyonla birlikte artık tarihe kavuşmuştur. Burada ortadan kalkan metafizik bir evrendir... günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Böylelikle gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretilimi mümkün olmaktadır” (Baudrillard, 2014, s. 13). İmgenin ve görüntünün muğlak olduğu alan, sanatın nesnesiz kaldığı yalnızca düşünce halinde tasavvur edilen yeni bir bağlamda sınırlarına kavuşmaktadır. “İnsanlığın imaj alanına çekileceği, rasyonel egemenliğin de sanal genişleme alanında oluşturulacağı düşünülüyor. Olması istenen şey, alternatif bir ‘cisimsiz doğa’ gerçekliğidir. Dokunamayacağımız, onun da bize dokunamayacağı bir gerçeklik” (Robins, 1999, s. 36).

4. SAYILARLA RESİM YAPMAK

Sanatçılar, “daha çalışmaya başlamadan, kendilerine duydukları güveni yansıtan bir jest yaparlar: Sanatlarını üzerine resmedecekleri ve onunla ardındaki işlenmemiş, estetize edilmemiş dünya arasındaki sınırların belirginliği sayesinde çalışmalarını sanat olarak tanımlayacak bir tuval seçerler” (Bersani & Dutoit, 2006, s. 87). Fakat resim tamamlandığında görüntünün taşıyıcısı olan şase ve bezin esamesi okunmamaktadır. Dolayısıyla resim pratiği hakkında konuşmaya başlanınca her şeyden önce görüntü ve onu taşıyan yüzey gerçekliğine odaklanılmaktadır. Bu değerlendirme sanatçı ve alımlayıcının bakışına göre değişebilmektedir. Resim pratiği için bu gerçeklik Maurice Denis’le birlikte bir resim veya çizim olarak adlandırılan görüntünün “belli bir düzende renklerin yerleştirildiği düz bir yüzey” olarak tescil edilmişti. Diğer taraftan da bir yapıt alımlayıcıya bıraktığı mesafenin doğru tarafında karşılıklı odaklanmaya yükümlülük getiren yüzey olma gerçekliğinden uzaklaştırmamaktadır.

Yapıtın izlenebilir olması hem bir mekânda otoritesini koruma altına almasına, hem de çerçevenin bir çiviye asıldığı bağlamına borçludur. Bu nedenle alımlayıcı O’Doherty’nin deyişiyle; ”nasıl davranması gerektiği yolundaki kararlar baş başa bırakılacağı bir mekân”ın duvarlarında sürekli iz takip etmeye davet edilmektedir (O’Doherty, 2010, s. 96). “Lascaux’nun duvarında resmedilen hayvanlar” ise mağara duvarının taş kütesinin oylum, büküm ve çatlaklı yüzeyinden ayrı, galiba “*başka yerde de*” konumlanamazlardı. Bu bağlamda Merleau-Ponty Lascaux’daki yüzleşmelerini şöyle dile getirir: “...benim için çok zordur, baktığım tablonun nerede olduğunu söylemek. Çünkü ben ona, bir şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda Varlık’ın halelerinde gibi gezmektedir, ben onu gördüğümünden çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir” (Brescan, 2009, s. 36).

Bu doğrultuda ya yeniden üretim yoluyla baskı tekniklerine yönelim, ya da boya ve fırçanın izini sürerek bir keşfe, yüzeyin kaosunda, yolculuk başlatılmaktadır. “‘Fırça’, der on yedinci yüzyılda yaşamış büyük Çinli manzara ressamı Shitao, ‘nesneleri kaostan kurtarmak içindir’” (Berger, 2017, s. 19). Fırça kendi başına bir şey ifade

etmez tabi ki, fırçanın hareketini görünür kılan boya veya mürekkep olmadığı sürece kaostan çıkış görülmez. Malzeme birken ikiye ve derken gereksinime bağlı çoğalarak listelendiğinde çeteledeki çeşitlilik gittikçe artacaktır. Doğal olarak tuval bezinden, boyaya fırçaya kadar tüm malzemeler teknik deneyimlemeye bağlı tercihlere bağımlıdır. Boya kartelasından seçilen renkler bireysel tecihlere göre skalası azalacak veya artacaktır. Dolayısıyla Donald Judd’un da belirttiği gibi; çizim ve boyama yüzeyi olarak adlandırılan malzemeler ve biçimlendirme araçlarının niteliksel olarak avantajları ve kalitesi bilindiktir. Ancak her şeyden önce “nitelik özellikle sanatla özdeşleşir” vurgusu Judd için de önem kazanmaktadır (Judd, 2016, s. 871).

Gerçekte malzeme ve yapıt arasında yakalanacak niteliğin sanatla özdeşleşip özdeşleşmediğine karar verme sanat dünyasının yapıtla yüzleşmesinde değer kazanacak bir şeydir. Boyanın yoğun katmanlı ya da ince kullanılıyor olması, neyin deneyimlendiği ve içselleştirildiğine bağlı fırça sürme ya da boya dökme, kazıma, yapıştırma gibi eylemlerin yüzeyde bütünleşen veya biçimlediği şeye ilişkin soru ve sorunları öne çıkarıcı olmalıdır. Sanat dünyasında bu gibi deneyimlemelerin bir karşılığı ve yapılmışlığı bulunmaktadır. Sanatın herhangi bir anlatısında pratiğe dönüşen yapıt o pratiğin ilkeleri kapsamında sorulara bulunan yanıtlarla gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle “Joseph Margolis’e göre, sanat işleri yalnızca fiziksel özelliklerine göre değerlendirilemezler. Onların fiziksel varlığını oluşturan unsurların ötesinde kimlikleri vardır” (Erzen, 2016, s. 94). Dolayısıyla Magritte’in, Rothko’nun, Bacon’ın, Rauschenberg’in resim pratiğinin sahip olduğu ve kullandığı dil, Titian (Tiziano Vecellio), Raffaello, Velasquez, Rembrant’a kadar giden bir zaman dilimini kapsamaktadır.

“Ressamların ‘doğayı resmediş’lerinin, basit bir şekilde dağları, gölleri, ağaçları, bir zamandan diğerine taşıyan fotoğrafçılar gibi olduğunu düşünmek saçma. Onlar için doğa aracılık işlevi taşıyan bir ortam, dünyalarını açışladıkları bir dildir” (May, 2003, s. 72). Fakat Merleau-Ponty bedeninin odaklandığı fiziksel dünyanın gösterdiklerinden ayrı “resmin dili, “doğadan kurulmuş” değildir” demektedir. Aynı zamanda “bu dilin hep yapılması ve yeniden yapılması gereklidir. Rönesansın perspektifi, yanılmaz bir ‘çare’ değildir: O ancak, kendisinden sonra devam eden, dünyanın şiirsel bir bildirilişinde, bir özel durum, bir tarih kaydı, bir andır” (Brescan, 2009, s. 54). Aynı kendisinden yirmi dört asır öncesinde ölümle hayat ikiliğinde

yeniden yaşam bulan değişimi sezen Herakleitos gibi Cézanne da “dünyanın yaşamından bir dakika geçiyor. Onu olduğu gibi resmedin” düşüncesi ile gözün odaklandığı yönelimde bedeni doğanın içerisine yerleştirmektedir (Berger, 1998, s. 9). Böylece bedenin konumlandığı görünür dünyada katmerleşen anları duyumsaması, algıda değişimle birlikte kaosu da derinleştirmektedir.

Bedenin yönelimine koşut uzama fırlatılan bakış her zaman “nesne-ufuk yapısı”nın alt-üst noktasında dikkati dağıtan şeylere saplanabilmektedir. Sanatçının bu dezavantajlı ortamda tercihe bağlı yönelimleri ve belirlemeleri daha sınırlı alanlara çekmesi kaosu daha yoğun yaşamaktan uzaklaştırmaktadır. Özellikle kendi lehine daha avantajlı bir konfor alanı oluşturabilmektedir. Ancak sanatçının görünür dünyadaki duyumsamasına bağlı resim veya çizimin her bir noktasında boyanın ya da çizginin plastisitesine başvurması, çıkışın yakalandığı anlamına gelmemektedir. Çünkü sanatçı resmin veya çizimin plastisitesinde yüzeye her bir dokunuşunun karşılık bulup bulmadığı sorununu başka bir gerçeklikte yaşadıkça yeni bir kaosa sürüklenebilmektedir. Neydi bu başka bir gerçeklik? Sanatsal anlatılar ve resim pratiğinde deha ve beceriden ayrı biçimle kurulan normlara bağlı, öznel gerçekliğin otoritesinin tesis edilmesidir.

Bu anlamda Honoré de Balzac’ın “Bilinmeyen Başyapıt”ı ve Emile Zola’nın “Başyapıt”ı, kaosun içinde çıkılmadığı sürece sonucun nerelere varacağını betimleyen en iyi iki örneği sergilemektedir. Öyle ki her iki öykü sanatçı psikolojisi ve yapıtın tamamlanmışlığına dair Zola’nın Lantier için “gösterecek hiçbir şeyi yoktu” betimlemesinde olduğu gibi, aynen Balzac’ın Frenhofer’ı için de geçerli olan bir sonla tamamlanmıştır. Hatta kaos gittikçe derinleştikçe ortada ne yapıt kalmış ne de sanat mücadelesini sürdüren sanatçı. Öykü kahramanlarının yaratma isteği ve azmi ne kadar üst seviyede olsa da, her iki ressam Van Gogh’un yazgısını dahi paylaşamamış, kendileriyle birlikte yapıtları da yok olmuştur.

Sanat anlatılarında bir şekilde her bir deneyim geçmişle bağını koparamasa da, pratikte her zaman ortaya konan yaratı öznel tavrın damgasını taşıyan yüzleşmelerin belirtisidir. Bu noktada görmek bu ayrıcalığa nitelik kazandıran önemli bir etmendir. Görmenin sanatsal anlatılarda karşılığı da, görünür dünyadan alınan verilerin kalem ya da herhangi bir çizim materyali aracılığıyla bir yüzeye çizerek pratiğe

dönüştürülmesidir. “Çizmek, görünümünün yapısını inceleyerek bakmaktır” diyen Berger ise çizmenin daha disiplinler ve özgül içeriğine açılım yapmaktadır (Berger, 1998, s. 12). Bakış panoramik bir görüntüyü seçtiği gibi, öncelediği bir şeyi de yalıtılmış olarak ortamdaki çekip çıkarabilmektedir. Bu bakışlar kısa süreli gözetimler veya uzun süreli odaklanmalarla incelemeye dönük ve bu doğrultuda çizgiye plastisite kazandırma amaçlı hesaplı yaklaşımlarla öznelştirilmektedir.

“Çizim, bir olayın görünümünü ağır ağır sorgular; bunu yaparken de bize görünümünün her zaman bir tarihe sahip yorumlar olduklarını hatırlatır” (Berger, 1998, s. 12). Bir şeye ait nitelikleri açığa vuran çizgi veya rengi çizerek ve boyayarak gösterebilmek bir beceri olduğu kadar deneyimleme ile birebir ilişki halindedir. Diğer türlü rengin veya çizginin doğruluğu biçimle kurulan ilişkisi tartışmalı hale gelebilmektedir. Zaten sanatçı için öncelikli olan çizim veya resim pratiğinde benzerliği yakalamaktan daha çok, görüşünde biçimlenen çizgi ve boyanın yüzeyde görünürlüğüne ulaşmaktır. Ancak bunlar gözün optiğinin ana ilişkin yakaladığının akışta farklı anlara yol açtığı gerçeğini değiştirmemektedir.

Böyle bir çözümsüzlük karşısında yapılacak olan, eğer hareketli bir şeyin çizilmesi isteniyorsa onun hareketini durdurma. Özellikle bir şeyin incelenmesini ve çizimi sağlayan koşul, şeyi hareketsiz kılmaya sevk edebilmektedir. Tabi ki birisi tarafından hareketi kontrol altına alınabilecek bir şey ise durdurmak mümkündür. Yoksa diğer türlü hareketin her bir saniyesi gözün optiğini aşan ve görülenemeyen olarak kalacaktır. Bu durum aynı deniz ressamı içerisinde Turner’in deniz dalgasını en iyi resmettiğini iddia eden, fakat bu görüşünü kanıtlayamayan Ruskin’in çaresizliğiyle eşdeğerdir.

Ancak John Dillwyn Llewelyn’in fotoğraf camı üzerinde dalgayı, Muybridge ise enstantane fotoğraf ile atın hareketini; şiddetine ve hızına bağlı olarak bir görüntüde sabitlemişlerdi. Böylesi bir gerçeklik içerisinde enstantane fotografik görüntü, Degas’ın atlarında görüldüğü gibi, resim pratiğinde hareketin yakalanabilmesi için eşsiz buluş olurken, geçmişin uzamında koşan Géricault’nun atları nereye bağlanabilir? Bu soru öznelşen bir yargıyla her iki örnekten biri lehine seçimde bulunmayla birlikte, daha üst düzeyde ise tartışmayı daha derinleştirebilecek kıvılcım olabilmektedir. Fakat Danto Degas’ın bu konuda ne söyleyeceğine ilişkin; “ortaya çıkan imgeler ne kadar tuhaf ve yapay olursa olsun, fotoğrafların bize nasıl görmemiz

gerektiğini öğrettiğini iddia ederdi muhtemelen” gibi bir tahmin yürütmüş, buna bağlı olarak da Danto resimlerde “optik hakikatle görsel hakikat”ın daha doğru ifadeyle makine optiği ile gözün optiğinin harmanlanmış bir etkisinin görüldüğüne dikkat çekmektedir (Danto, 2015, s. 107). Yalnızca her iki ressamın atlarına bakıldığında; hangi ressamın gözün optiğine güvenmenin ötesinde deneyim ve hayal dünyasının içerisinde bir anlam arayışını yaşadığı net görülebilmektedir. Çünkü “resim, göz için gerçek olandan daha hakikidir; o, insanın görmek istediği, görmesi gerektiği şeyi sergiler, genel olarak gördüğünü değil” (Bozkurt, 1994, s. 239). Dolayısıyla imgenin egemenliğinde sanatçının istek ve komutlarıyla farklı ve parçalanmış anların bütünlüğü bir şekilde sağlanmış olacaktır. Bu nedenle çizim veya resim “gerçek olanın kendisi değildir elbette; ama en azından onun mükemmel analogon’udur” (Barthes, 2017, s. 11).

Fotoğraf şimdiye ait olmakla yine de gerçekliğe bir atıfta bulunmaktadır. Her ne kadar fotografik görüntülerde şeylerin karartıları ve birbirinin arkasına düşen görülmeyenler, gerçek olana gölge düşürse bile. Bu anlamda “fotoğraf duraldır, çünkü zamanı durdurmuştur. Çizim ya da resimse zamanı kuşattığı için duraldır” (Berger, 1998, s. 12). Görüntü zamana koşullu olduğunda Berger çizim ve fotografik görüntü düzleminde “dural”ı ortak paydada kullanarak; zamana koşut bir ayrımı fotoğrafla şimdiye, çizim ve resimle “bir geçmiş, bir şimdiyi ve bir geleceği birbirine” bağlamaktadır (Merleau-Ponty, 2017, s. 327).

Fotografik görüntünün çizim veya resme göre tanımlanır veya ayrımlaştırılır olması; Barthes’ta fotografik görüntüye bir gösterge olarak “kodu olmayan bir ileti” statüsü verilmesiyle, görüntünün başka bir gerçekliği ortaya çıkarılmaktadır. Bu bir anlamda sanat anlatılarını da kapsayan bir iletidir. Ancak bunlar pratikte geleneksel sanat ve modern sanatın biçimsel ilkelerine dayalı bir içerikte karşılık bulurken, teknik görüntülerin ve yeniden üretim dahi olsa kişisel üslubun görünürlüğü “ek bir ileti” ve “ikinci bir anlam” ortaya çıkarmaktadır. Burada yapıtın üretiminde sanatçının gösterdiği tutumla bakışın öznel tarafı anlamın gösterenini, iletinin alımlayıcısının kültürüyle özdeşleşmesi de gösterileni kapsamaktadır. “Sonuç olarak, tüm bu taklitle dayalı “sanatlar” iki ileti içerir: *Analogun*’un kendisi olan bir *düzanlamlı* ileti ve toplumun bu ileti hakkında düşündüğü şeyi belli bir ölçüde okumaya sunduğu

yananlamalı ileti. İletilerin bu ikiliği, fotoğraf olmayan bütün yeniden üretimlerde apaçıktır... (Barthes, 2017, s. 11).

Fotografik görüntü yalın halinden uzaklaştırılıp üzerinde dönüştürme, düzeltme ve manipüle etmeye varana dek aygıt aracılığıyla müdahaleye olanak vermektedir. Bu nedenle Barthes fotografik görüntüyü gözün optiğinden ayrı değerlendirdiğinde, bütün görüntüler gibi düzanlamalı bir iletiye sahip olmakla birlikte, her iki iletiyi barındıran, kodsuz ve kodlu, paradoks içermektedir. Aynı zamanda fotografik görüntü gözün odaklandığı görüntüden yapısal olarak farklılık göstererek ayrılmakta ve tasarlandığı ilk andan itibaren her bir yeniden üretimle devamlılığı sağlanmaktadır. Bu anlamda Barthes'ta ayrımı netleştiren karşılaştırmayı “kodsuz ileti olan” fotografik görüntü ile “düz anlamalı olsa bile kodlu bir ileti olan çizim” arasında yapmaktadır.

Çizimin kodlu doğası, üç düzeyde görülür: Öncelikle, bir nesneyi ya da sahneyi çizimle yeniden üretmek, *kurallı* bir biçim değiştirmeler bütünü gerektirir; kopya resmin bir doğası yoktur ve biçim değiştirme kodları (özellikle perspektifle ilgili olanlar) tarihseldir. İkinci olarak, çizimin işlemi (kodlama) derhal önemli olan ve olmayan arasında belli bir ayırma gerektirir: Çizim *her şeyi* yeniden üretmez, hatta çoğunlukla pek az şeyi yeniden üretir; ancak yine de güçlü bir iletidir. Oysa ki fotoğraf, kendi öznesini, çerçevesini ve açısını seçse bile, nesnenin *içine* müdahale edemez (hile dışında); diğer bir deyişle, çizimin düz anlamı fotoğrafın düz anlamından daha daha saftır, çünkü hiçbir zaman biçemi olmayan bir çizim yoktur. Son olarak, bütün kodlar gibi, çizim bir çiraklık eğitimi gerektirir (Barthes, 2017, s. 33).

Herhangi bir sanatsal anlatı altında gerçekleşen her oluşta, görüntünün kodlu veya kodsuz ileti taşıyor ya da taşıyor olması sorunsalının, bilerek ve isteyerek yapıldığını iddia etmek; yapının sanatla özdeşleşen niteliğini geriye atmakla mümkün olabilmektedir. Sanat hakkında konuşulacaksa eğer, zaten Jean Baudrillard'ın deyişiyle “asıl büyük dönemece Duchamp'la” birlikte çoktan girilmişti (Baudrillard, 2014, s. 87). “Dil ve nesnenin göndermeler oyunu içindeki etkileşimi postsanatta norm haline gelmiş, gündelik araçlar kullanarak kavramsal çatışma yaratan göstergesel bir iş olmuştur” (Kuspit, 2014, s. 96). Bu bağlamda yirminci yüzyılın başlarında sanat dünyasında Duchamp'la bir eksen kayması yaşanırken, akışta onun yarattığı kırılma hatları üzerinde gerçekleşen tartışmalar sanat dünyasına yeni anlamlar katmaktadır.

Yine de sanat dünyası gerek duyduğunda, Olympia'yı, Malevich'in Siyah Karesini... gören bir gözle mağaranın görüntülerine kadar perspektifi genişletebilmektedir. Her bir geriye dönüş, Merleau-Ponty'nin Lascaux'daki izlenimleri için kullandığı; “bir

şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda Varlık'ın halelerinde gibi gezmektedir, ben onu gördüğümünden çok ona göre ya da onunla birlikte” görülen hem o güne hem de bu güne ait bedene içkin bir ara bölgede gezinmeyi duyumsatmaktadır (Brescan, 2009, s. 36). Bu ara bölgede şimdi ve geçmişin bir karşılaştırılmasından daha çok, kendini gösterenin bir iz olarak şimdide mevcudiyetini onaylayan ve ondan anlam üreten beden mekâna ve uzama yerleşmesi söz konusudur. Bu izler kah bir sanatçının gördüğüyle kalan ve açıklanabilen, kah salt kendisini göstermekle yükümlü kılınan fakat bir silsile halinde kültürel fenomen olarak mecrasında anlam bulan; Leppert'in tarihsel olarak çerçevesini çizdiği “görmenin görüleceği yer”e ikame eden veya ettirilen şahsiyetlerle kategorize edilmektedir.

4.1. Seri Bileşenlerde İleri Sürüş

Sanat dünyası ve resim pratiği için gözardı edilen bazı şeyler, günü geldiğinde sanatçıların görüşünü güçlü bir şekilde biçimlendiren yapıtlarına tutunabilmektedir. Bunlar bazen çağın veya günün popüler ideolojik veya görsel kültürüne bağlı konu ve biçim algısını temsil eden ölçütlere bağlanabilmektedir. Altın oran ve perspektif bir olgu olarak, ne kadar temel bir prensip ve bir ilke olmaktan uzaklaşmış olsa da sanat dünyasında görüyü organize edebilmek için formülasyon sağlayabilmektedirler. “Derinlik, renk, biçim, çizgi, hareket, kenar çizgisi, fizyonomi, Varlık'ın küçük dalları olduğundan, ve her biri tutamın bütününe geri getirebileceğinden dolayı, resimde, ne ayrı ‘sorunlar’, ne gerçekten karşıt yollar, ne kısmi ‘çözümler’, ne birikim yoluyla ilerleme, ne geriye dönüşsüz seçimler vardır” (Brescan, 2009, s. 78). Merleau-Ponty'nin de gösterdiği sanat anlatılarının pratiğe dönüşümünde, iki boyutlu veya üç boyutlu, alt düzeyde bitimsiz gereksinim duyduğu kavramlar ve olgular; yalnızca dünya veya şimdiye ait olmamıştır. Bu kavramlar dünde olduğu gibi bu günde sanatçının görüşünde bir karşılık bulabilmektedir.

Her zaman ve her koşulda bedene içkin duyumsama ve yönelimde bulunmak, “nesne-ufuk yapısı”nın altı ve üstünde ortama gömülü bir algının dönüşmesiyle gerçekleşebilmektedir. Doğal olarak görünür dünyanın algılamaya dayalı bir sistematiğe veri sağlaması; özelde herhangi bir sanat anlatısıyla bir biçime

dönüşürken, fizik ve matematiğin kesinliğinde formülleşen evrensel yasalara bağlanabilmektedir. Bir tarafta duyulanabilir yüzleşme, yaşanırken diğer tarafta genel geçer olduğu kadar kesin bir kabullenme yaşanabilmektedir. Sonuçta sanat ve matematik dünyası insanları iki ayrı birer dünyanın temsilcileri gibi konumlanırlar da, bedenleriyle gömülü oldukları görünür dünyada aynı yazgıyı paylaşabilmektedirler. Dolayısıyla matematik dünyası içerisinde hala Öklit isminin varlığını sürdürüyor olmasını, Öklit dışı geometrinin oluşmasına rağmen, Hofstadter'ın “matematikte sağlamlığın kurucusu” olmasına bağladığı gibi; batı resim anlatısında varlığını sürdüren Leon Battista Alberti'yi de “gözün serüveni”nin kurucularından birisi olarak itham etmekte sakınca görülmemelidir.

Sanat dünyası ve düşün dünyası her zaman ve her dönemin algısında bedenin duyumsamalarını fonksiyonel olarak ayırma ve tanımlamaya uğrattığı görülebilmektedir. Bunca yaşamışlığın içerisinde Foucault'nun “göz görmeye, yalnızca görmeye yönelik olacaktır; kulak ise sadece duymaya” açıklaması üstüne basa basa duyu organlarının işlevselliğini “söylediğinden daha fazla bir şey olmayacaktır” (Foucault, 2015, s. 81). Fakat sanat dünyasının pratikte görme ve bakışa bir analogi sağlama anlayışı nesnenin temsilini güçlendirirken; temsilden uzaklaşmayla bedene içkin salt gözün duyumsamasına indirgenen görmenin, sanatçının görüşüne bağlı bir otoritenin onaylanması anlamına gelebilmektedir. Bu görüşü açığa çıkaran her bir dönem ve akıma dâhil sanatçı söylemleriyle karşılaşmak ve aralarında karşılaştırma yapmak her zaman olasıdır. Yalnızca bir veya iki sanatçının farklı zaman ve uzamda savladıkları görüşleri dahi durumu açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Empresyonizmin temsilcilerinden biri olan Gauguin'in deyişiyle; “*“gözümüzün gözü doymaz, azgınlığı dinmez”*. Resmin serüveni, söz konusu olan yalnızca elma da olsa, maddi varoluşu, maddi mevcudiyeti üzerine alabilmiş olan gözün serüvenidir” (Deleuze, 2020, s. 53). Bir diğer görüş ise çağdaş sanatın temsilcilerinden biri olan Sol Lewitt'e aittir. LeWitt için ise; “Gözün duyumu için yapılan sanata daha en baştan kavramsal değil algısal denmelidir. Bu da birçok optik, kinetik, ışık ve renk sanatını kapsar” (LeWitt, 2016, s. 893). Dolayısıyla “görmenin görüleceği yer”de göz; hem görüntüyü anlamlandırmada duyu organı olurken, hem de bir analogi sağlamaya dönük “optik araç” olarak sürekli bir biçimde tartışmanın ana eksenine oturtulabilmektedir.

Bir anlamda bundan sonraki tanıklık aramalarda amaçlanan hem sanat dünyasında yaşanılanları izlemekle birlikte, bireysel çalışmalarda yüzleşilen sorunları temellendirmeye çalışmak olacaktır. Tez başlığı adı altında sürekli olarak dile getirilen tartışma; anaoloji, matematik, sayı, görme, görüntü, yüzey, tekrar ve optik ekseninde geliştirilmeye ve bu kavramların ışığı altında görülen ve gösterilen düzlemde üretilenlerin anlam bulması sağlanmaya çalışılacaktır. Aslında tezin amacı bu kavramlar üzerinde tartışarak bir resim anlatısına ulaşma gayreti değil, aksine şimdiye kadar deneyimlenen resimlerin pratikte olduğu gibi düşüncede karşılık bulan anlam dünyasını deşifre etmek olacaktır. Doğal olarak çalışmalar kapsamında hem resmi hem de yüzeyi konuşmaya başlayınca; iki boyutlu yüzeyin sınırlılıklarını dikkate almamak, (çizgi, renk ve biçim) olanaklı değildir. Dolayısıyla Deleuze'un dile getirdiği gibi; “resmin ikili tanımı şudur: Öznel olarak, geçiş oluşturan ve çok amaçlı bir organ olabilmek için organik olmayı bırakan gözümüzü kuşatır; nesnel olarak, bir beden gerçekliğini, organik temsilden kurtulmuş çizgileri ve renkleri önümüze serer” (Deleuze, 2020, s. 51). Pratikte böylesi bir gerçeklikten kaçınılamadığı gibi, ister istemez görsel dilin inşasında özdeşlik sağlanabilmesi içinde geriye dönük bakıştaki yüzleşmelerde aranabilmektedir.

Yüksek lisans eseri raporu “Biçimlendirilen Düşünce-Korku”²⁶ kapsamında yapılan resimlerde çizgi; biçimi veya motifi oluşturan kendiliğe sahip olmuştur (Resim 4.1.). Düzlemde iz oluşturan bir şekil, tek bir nokta veya kısa-uzun çizgi bir motife, motif ise tekrar tekrar kullanıldığında birbirine örüntü halinde eklemlenen simetrinin yakalanmasını sağlamıştır. Leon M. Lederman ve Christopher T. Hill'in genellediği “simetri: *i*. Nesneler arasındaki eşdeğerliğin bir ifadesi”dir. Daha açık bir ifadeyle:

Simetri en temel matematiksel kavramlardan birisiyle sıkı bir ilişki içindedir: *eşdeğerlik*. Matematikte, iki şey birbirinin aynısı ya da eşdeğeri olduğunda biz bunlara eşit deriz ve bunu göstermek için her yerde rastladığımız = işaretini kullanırız. Bu nedenle simetri, şeyler arasındaki eşitliğin bir ifadesidir. Bunlar farklı nesneler ya da bir nesnenin farklı parçaları olabilir. Ya da bu şeyler, bir nesnenin, biz ona bir şey yaptıktan önceki ve sonraki görünüşleri olabilir (Lederman & Hill, 2005, s. 13).

²⁶ Salih Bayçu, Biçimlendirilen Düşünce-Korku. Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

Rauschenberg'in deyişiyile, belirli biçimlerin veya “*imgelerin ikileştirilmesi*” simetri”nin oluşumuna yol açmaktadır (Cage, 2016, s. 778). Tabi ki motifin çoğaltımındaki sınırsızlık tuvalin köşeleriyle çerçevelenmektedir. Dolayısıyla motif, belirli bir hiyerarşi ve üst üste ya da yan yana istiflemeye düzleme yerleştirilirken, aynı zamanda tekrarlama ve örüntünün oluşturulmasıyla yüzeyde yaşanması muhtemel kaos azaltılabilmektedir.



Resim 4.1. Salih Bayçu, *İz*, 1995, tuval üzerine akrilik, 30 x 50 cm.

Bayçu için *İz* adlı çalışmasında olduğu gibi tuval yüzeyi herhangi bir şeyi niteleyen yüzey veya dokuyu karşılamaktan uzak ve biçimi boyutlandırmayan yalın bir çizgisel hiyerarşiyi koşullamaktadır. Çizgi, öncelikle rölyef etkisi oluşturmak amacıyla, kalın boya kullanımıyla hacimlendirilmiştir. Düzlem ve yükselti arasındaki plan farkını ortaya çıkarabilecek en güçlü kaynak ise ışıktır. Bu nedenle ışığın yüzeyde çarpıcı etkisi ve farkları belirleyici niteliği tek bir rengin kapsayıcılığında bir çeşit beyaza davet niteliğindedir. Tıpkı Danto’nun üzerinde gezinen “ışıkları ve gölgeleriyle -ya da karasineklerle- bir “iniş pisti”ne benzet”tiği Rauschenberg’in beyaz resimleri gibi düşünülebilir (Danto, 2015, s. 34). Yalnızca onlar beyaz bir düzlem ve bir seri halinde değişik boyut ve sayıda panelden oluşan ikili çalışmalardır (Resim 4.2.). Cage’in deyişiyile: “Rauschenberg, sanki insan eliyle dokunulmamış ve hatta eserlere doğrudan

müdahalesi olmaksızın yeniden oluşturulmasına izin verilmiş gibi olan resimler yapmak istemiştir. Tamamen beyazla boyanan bu tuvaler ışık ve gölgelerdeki tesadüfi değişimlerin etkisini yansıtır” (Bayçu, 2018, s. 35). Fakat Bayçu’nun çalışmaları boş düzlemde gezinen ışık ve gölgeleri belirli bir nokta veya çizginin sertliğiyle işaretli alanlara bağlamaktadır. Bu anlamda yapıt yeniden oluşturulmaya izin vermeyecek kadar tamamlanmış, fakat ortamı aydınlatan ışığın yoğunluğuna ve etkisine bağlı olarak açık bir duruma getirilmiştir. Özellikle atmosferdeki değişkenlikler bu sertliği azaltarak, izleri geçici olarak nokta veya çizgiyle örtüştüren düzleme hareketlilik kazandırmaktadır. Tekrarlar ise yapıta yeni eklemelerde bulunmayı açık tutan mantığı desteklemek içindir.

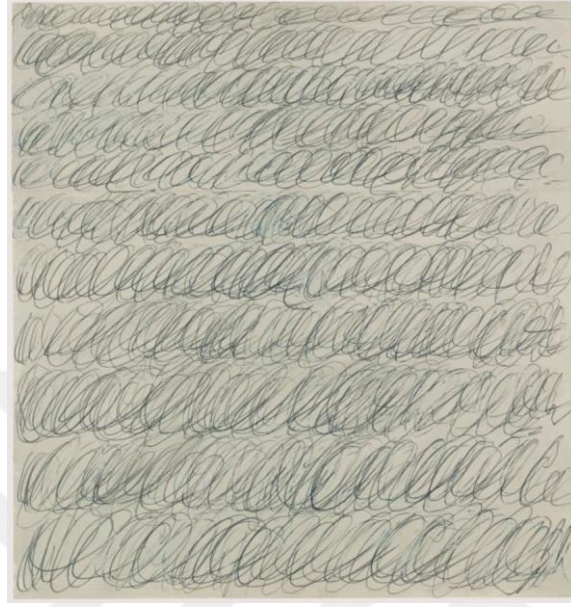


Resim 4.2. Robert Rauschenberg, *Beyaz Resim, 2 Panel*, 1951, tuval üzerine lateks boya, 182.88 x 182.88 cm.

Roland Barthes Cy Twombly’nin resimlerinde görünür olan üç özelliğe dikkat çekmektedir²⁷ (Resim 4.3.). İlk olarak çizim malzemelerinin, kalem, tebeşir, füzen veya pastel boya, çizgiyi elin ritmik hareketliliğiyle bağdaştırıyor olması her şeyden bağımsız salt “karalama”yı fırsata çevirmektedir. Bu çiziktirmelerin bir adım sonrasında “leke”ye dönüşmesi parmakların ve parmak uçlarının jestlerinde bedenle özdeşiktir. Dolayısıyla bu ikili tanımlamanın görünürlüğüne bir üçüncüsü “kır” eklenerek; kontrolden çıkan ve istenilmeyen çiziktirmelerin silinmesinden daha çok,

²⁷ Roland Barthes, *Görüntünün Retoriği*, Sanat ve Müzik. Çev. A. Koş, Ö. Albayrak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 163-179.

iziğin öncelikle hafifletilerek belirsizleştirilmesinde gösterilen edimden kaynaklanan hesaplı bir tutum olarak açıklanmaktadır.



Resim 4.3. Cy Twombly, *İsimsiz*, 1969, kâğıt üzerine çizim, 53,3 x 50 cm.

Twombly'nin ele yüklediği bu jestleri beceriksizliğine vermekten çok, Rauschenberg ile olan ağdaşlığında aramanın daha anlamlı noktalara taşıyacağı dşnlmelidir. Çünkü Twombly'nin resimsel anlatısının karşıtlıklar üzerinde hareket ettiğini söyleyen Barthes, “hünerli el” karşısında Twombly'nin “beceriksizliğini” taklit edilemezlikle ilişkilendirmektedir. Bu nedenle Twombly'nin iziktirmeleri, “kalem darbelerinin aptallığı karşısında sürekli bir zaferdir: *Akıllı* bir kalem darbesi yapmak, işte bir ressamın temel farkı”nı gösterir diye düşünen Barthes; aslında onun resim anlatısında başka bir derdi olduğuna kanaat getirmiştir (Barthes, 2017, s. 178). Bunu da Twombly'nin resim pratiğiyle olan sorununun kökeninde ele aldığı estetikle hesaplaşmasına bağlamaktadır.

Peki Rauschenberg ne yapmıştır? Rauschenberg de bir çok şey yapmıştı yapmasına fakat, öncelikli olarak 1953 tarihli Silinmiş de Kooning Deseni adlı çalışmasında Willem de Kooning'in bir desenini silerek yapıtın tamamlanmışlığına karşı bir eleştiri getirerek yapıtın korunaklı alanını yıkımtır. Daha öncesinde ise Duchamp Büyük Cam ve Yeşil Kutu'nun tamamlanmış bir yapıt olmadığını söylemiş ve onun bu

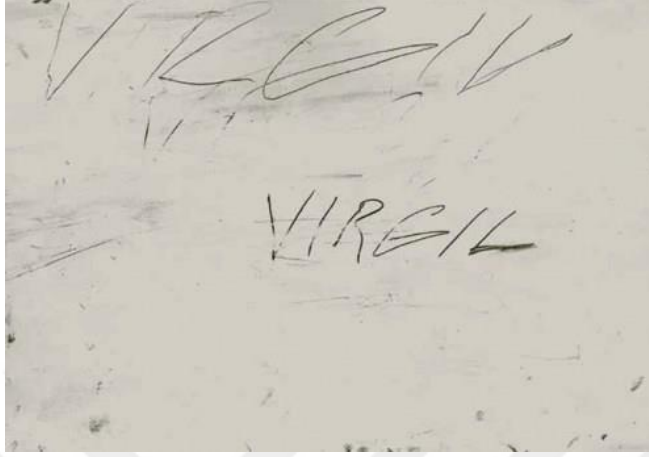
görüşünü destekler nitelikte bir sanatçı tarafından müdahaleyle olmasa da Büyük Cam'da taşınma sırasında meydana gelen çatlama ile aynı yazgıyı paylaşan ilk yapıtlardan biri olmuştur. Artık bahse konu yapıtların tekrar ve yeniden böylesi müdahalelere uğrayabileceği gibi, herhangi bir yapının da müdahalelerden kendisini koruyamayacağı açıktır. “Rauschenberg, bu yaklaşımıyla sanat nesnesinin oluşum biçimini, onun bir “bilgi varlığı” olarak barındırdığı anlamsal özleri tersyüz etmekteydi. Silinen bir desenden arta kalan, sadece okunaksızlaştırılmış bir görüntü alanı ve daha önceden varolan bir gerçekliğin silinme evresiyle göstergesel olarak katettiği yoldur” (Şahiner, 2015, s. 50).

Dolayısıyla Rauschenberg ile Twombly arasında en belirgin tavır “silme”de karşılık bulunmaktadır. Ancak Rauschenberg’in bu edimi sürekliliği olmayan bir tavır alma ile açıklanabilecekken, Twombly’de yazı ve çizgi bir karşıtlıklar dizgesinde yol açtıkları anlam ve anlam-dışılığa her zaman ortam hazırlamaktadır. Öncelikle Twombly’deki silme edimi yapının kendisine doğrudan bir müdahale ile gerçekleşmemektedir. Twombly doğrudan; “klasik mitoloji, edebiyat ve sanat yapıtlarını dokunulabilir, içsel ve estetik bir görsel tepkiye dönüştürerek, kendine mal²⁸” ettiği bilinen görsel bir yapıttan daha çok yazılı bir metni veya şiiri kendi “beceriksizliğine” kurban etmektedir. Twombly’nin çiziktirmelerinde silme elin jestlerinde istemeden gerçekleşebildiği gibi, silgi, boya veya çizginin kapaticılığıyla görünür olan olmayan ayrımında tesadüfiliklere mahal bırakmayan kararlılıkla sonuçlanabilmektedir. Dolayısıyla Twombly’deki silme “kır”ın görünürlüğüne yol açan anlam ikiliğini işaretlemektedir.

Bu bağlamda Barthes, Twombly’nin çizim malzemelerindeki seçilmişliğin bir amaç doğrultusunda belirlenmediğini daha çok: “Resmin aleti bir alet değildir. Bir olgu” olma fikriyle desteklemektedir (Barthes, 2017, s. 163). Bu gibi çizim malzemeleri çizgiye bir netlik kazandırabilmenin yanında netliğin rahatlıkla kaybedilmesine olanak sağlayan niteliklere de sahip bulunmaktadır (Resim 4.4.). Bunu bir olgu olarak; elin düzleme dokunmada yaşadığı hazzı ve malzemenin sertlik veya yumuşaklık yanlısı

²⁸ ‘Quattro Stagioni: Autunno’, Cy Twombly, 1993–5 | Tate Erişim tarihi: 22.06.2022.

kullanımındaki kararlılığına bağlamak, resimlerde çiziktirmelerle gerçekleştirilenin karalama olarak görülmesi fikrinden uzaklaştırmaktadır.



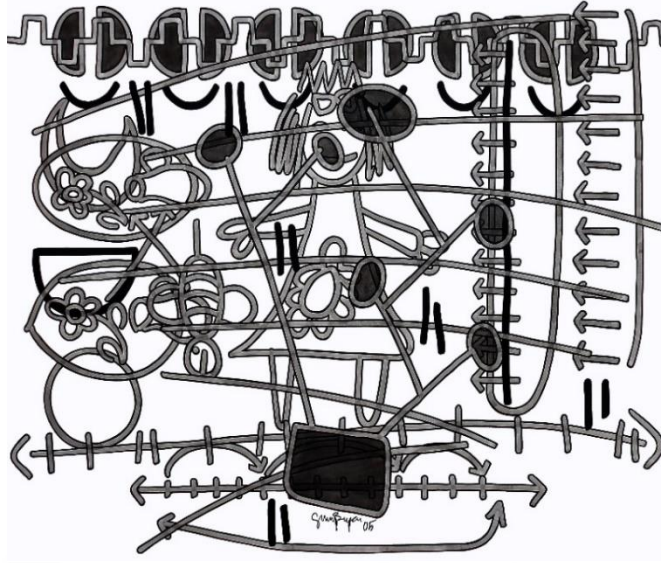
Resim 4.4. Cy Twombly, *VIRGIL*, 1973, kâğıt üzerine yağlı boya, tebeşir ve pastel boya, 70 x 100 cm.

Twombly ile Bayçu'nun resimleri karşılaştırıldığında üç bileşenin çizgi, boya ve ışığın biçimlendirilmesinin dayanaklarını oluşturduğu söylenebilmektedir. Ama jestlere dair ortak olmayan ise iki bileşenin karalama ve lekenin ayrımı sağladığı açık bir şekilde görülebilmektedir. Bayçu'da çizgi, Twombly'ninkiler gibi çizim malzemelerinin düzlemde bıraktığı bir izle değil, belirli doğrultuda boya tüpünden sıkılan akıntıyla örtüşmektedir. Bu nedenle resmin biçimlendirilmesi kontrol dışı bir eyleme fırsat bırakmayan disipline bağlılığı zorunlu kılmaktadır. Yalnızca boyanın akıntısındaki esneklikliğine bağlı kopma ve yayılmaların oluşturduğu tesadüfiliklere izin verilmektedir.

Diğer bir ayrım da biçimlerin tekrar ve bir örüntü halinde kullanımında gözlenmektedir. Özellikle Twombly'de belirli bir biçimin veya hareketin tekrar kullanıldığı görülür, fakat boyanın sürülmesi ve çizimdeki jestlerin renkle bileşimi bu ikiliğe meydan bırakmamaktadır. Bayçu'nun resimlerindeki simetrik yapının görünürlüğü, okul çocuğunun yazı yazmadaki “beceriksizliği”nde değil, ders notlarının dışında ortak bir eyleme dönüşen kenar süslemelerinin tekrar tekrar oluşturulmasının verdiği hazda aranmaktadır. Bu anlamda okul yıllarında çizgiyi; bir harfi, bir rakamı, bir ağacı veya bir motifi nitelemek için, kullanmak ve benimsemek

kadar olağan bir durum yoktur. Defter öncelikle dersin içeriğine ilişkin özelliklere sahip olmakla birlikte, çocuğun/kişinin derse ait notlarının dışında çiziktirmeler yapabileceği boşluklar da bırakabilmektedir. Özellikle defterin her bir sayfasını bölerek dar bir alan oluşturan kırmızı çizgi defteri daha ayrıcalıklı ve özel kılabilir. Bunu da sağlayan, geçmiş zamanlarda defterin çizgili veya kareli olmasına göre değişen ve çeşitlilik gösteren, kenar süslemeleri olmuştur. Herkes o zamanlarda hemen hemen öğrenilmiş süslemeleri aktarımla benzer bir şekilde veya aynı kalıp üzerinde kişisel tercihlerle değiştirerek kullanmıştır. Zaten kenar süslemelerinin tekrar tekrar aktarımını ve çiziktirilmelerini kolaylaştıran şey, şeyler arasındaki eşitliğin sağlanabilmiş olmasıdır. Buna düzlem de dâhildir. Diğer türlü Twombly'nin taklit edilemez “beceriksizliği”nde yazının dışında kenar süslemeleri hiçte anlamlı durmayacaktır.

Yüksek lisans eseri raporu kapsamında yapılan resimlerin anlatı ve pratikte oluşumu defter kenar süslemeleriyle temellendirildiği gibi; derste tutulan notlar ile diğer “çiziktirmeler”deki “beceriksizlik”ler ve ders dışı çizimler bir başka serinin oluşumuna kaynaklık sağlamıştır. Bu amaçla ilköğretim dönemi dördüncü sınıfa kadar öğrenim gören çocuklardan toplanan ders defterleri, resim defterleri hariç, resimlerin oluşumuna kaynaklık sağlamıştır. Bu dönem yaş aralığında bulunan çocuklar için çizim alanı, çizime başladıkları ilk anla adlandırılrsa da genelde boş bir kap olarak değerlendirilmektedir. Bu durum temalı çizimlerinden daha çok, çocuğun beceriksizce adlandırılan çizimlerini barındığı düşünülen defterlerde açık bir şekilde gözlemlenmiştir. Dolayısıyla bu dönem çocuklarının çizimlerinde her şey optik bir bakıştan uzak boşlukta yan yana ve alt alta bir ağ içerisinde bulunmaktadır. Şeylerin görünüşleri oransal ve hacimsel adlandırmadan bağımsız çizginin ve rengin yüzeyselliğinde bir anlamla ilişkilendirilmektedir. O nedenle çocuklar şeylerin yan yana getirilişinde tek bir bakış açısında rakursiyi öncelemediğinden, çizimlerinde ve organizasyonda açısal farklılıklar gösterebilmektedir. Bu davranış tam olarak çocukların bilişsel düzeyde bir eksikliği ve bu doğrultuda çizimlerine yansıyan bir beceriksizliği olarak nitelenemez. Çocuk için asıl amaç çizimde eksik bırakılmadan görünümün aktarılıp aktarılmadığıdır. Dolayısıyla Arnheim'in deyişiyle “çocuklar bildiklerini değil gördüklerini çizmektedirler”.



Resim 4.5. Salih Baycu, *Ders Notları VII*, 2005, tuval üzerine akrilik., 140 x 121cm.

Baycu'nun böylesi bir bakışla gerçekleştirdiği ve numaralarla adlandırdığı serisi “Ders Notları” adını taşıyan tuval resimlerinden oluşmaktadır (Resim 4.5.). Artık resimler yüksek lisans eseri raporu kapsamında yapılan resimlerde ortaya konan çizgi, boya ve ışık bileşenlerinden daha öncesinde koparılmıştır. Ama çizgi, boya ve yüzey bileşenleri hala resmin biçimlendirme elemanları olarak problem oluşturmaya devam etmektedir. Yalnızca beyaz yüzeyde beyaz kalın boya kütesinin üzerindeki ışığın kaotik etkisi yerini siyah akrilik boyanın suyla inceltilmesindeki şeffaf griye; bu gri fırça sürüşü bir diğer gri fırça sürüşünden ve düzlemden ayıran siyah konturun sertliğine bırakmıştır. Beyaz yüzey hem boşluğa ve grilere yol veren açık bir renk adlandırmasını sağlamakta, hem de siyahın karşıtlığına anlam katmaktadır. Kontur, düzlemde gerçekleştirilen fırça sürüşlerini kararsızlıktan kurtaran ve boşlukta bir diğer sürüşün bileşiminde katmanlaşan arka planla ön planın yüzleşmesini sıralı bir dizilime yerleştirmektedir. Ayrıca kontur çizgiye iç olma özelliği yükleyerek çizginin yüzeyselliğini güçlendirmektedir. Dolayısıyla tuval yüzeyinde konturla kenarları dönülmüş olan nokta, çizgi veya nesne kendini düzlemdeki boşluğa sabitlemekten kurtaramamaktadır. Artık boşluk düzlemin taşıdıklarının dışında başka hiçbir yere ve başka hiçbir şeye ait değildir. Böylece boşluk üzerine taşındıklarıyla birlikte daha belirginleşmiş, bir o kadar da muğlaklıktan kurtarılmıştır.

Zeynep Sayın “siluet”in oluşunu kenar hatlara bağladığı gibi, özellikle burada yakalanan imgeyi de bu hatlar boyunca gözün kıvrılmalarında aramaktadır. Bedenin

mesafeyi daraltmasıyla “kenarlar, içerideki mekânın gücüyle dışarıdakini karşılaştıran” kırılğan çeperlere dönüşebilmektedir (Sayın, 2013, s. 241). Bedenin fizyolojisi de içeriden dışarıya dönük olduğu kadar, iç dışarıya göre daha görülemeyen kapalı bir cismin muğlaklığını taşımaktadır. Beden deriyle sarıldığı gibi, aynı zamanda görünür dünyanın kuşatması altında girmesiyle çevredekilerle karşılıklı fiziksel temastan kaçınmamaktadır. Böylece beden gören ve görülen olarak her ne kadar cisimleşse de karşılaşmalarda derisiyle bir o kadar yumuşak tene sahipken, bir o kadar da incinmeye ve kırılmaya açıktır. Yine de Kern’in tanımlamasına göre; bedenin kuşatıldığı mekân içerisindeki karşılaşmalarda kazanılan yüzey anlayışımız, derimizle deneyimlenmekten koparılamamaktadır. “Bedenin varoluşu için gerek duyulan içerisi kadar dışarısı da bedenin kurucu ögesidir; bedenin varoluşu, zaten ancak içerisiyle dışarısını giysileyen bir ten sayesinde beden olarak tanımlanabilmiştir. Aynı tanım kontur için de geçerlidir” (Sayın, 2013, s. 243). Böylece bedenin konturu derimiz iken, TDK’nın tanımında olduğu gibi kontur: “Resimde nesneyi belirgin gösteren çevre çizgisi”ne ilinektir.

Resim serüvenini biçim, düzlem ve kontur bileşenleri çerçevesinde takibe yerleştirildiğinde gözün serüveni içerisinde belirli bir bakışın mevcudiyetini aramak ve onu konuşuyor olmak gerekmektedir. Üçlü bileşenlerden biçim deneyimlenmekle birlikte, belirli bir düzlemde tutunan uzam fikrinde temellenmektedir. Kontur ise iki boyutlu yüzeyde çizgiye aidiyetlik hakkı tanırken düzlemde beliren jestleri öne taşıyan etkiye sahiptir. Dolayısıyla Denis’in, “modern sanatın bu asli niteliği” olarak kabullenilen, her şeyden bağımsız renklerin serpiştirildiği “düz bir yüzey”i optik uzamı nitelerken; Riegl’in tanımladığı “düz bir yüzeyi” ise, Mısır’lıların ““sanat istenci”nde”; dokunma ve görme duyusuyla birlikte yer ve ufuk çizgisinin bütünleşik bir şekilde aynı zemine oturduğu haptik uzama hükmetmektedir.

Bu nedenle Greenberg’in modern sanatın tarihsel adlandırmasını “arka planla ön plan arasındaki alanın daraltılmasına” dayandırdığı optik uzamıyla; Mısır sanatının istencini, arka planla ön planın birbirine ve alımlayıcıya eşit aralıkta duyumsattığı haptik uzamı belirgin bir şekilde birbirinden ayrışmaktadır (Danto, 2015, s. 112). Öyleyse haptik görüş; derinliği olmayan düz bir yüzeyde biçim, zemin ve kontur bileşenlerinin mevcudiyetini açığa çıkaran arka plan ve ön plan arasında olduğu gibi,

alımlayıcıya da kendisini eşit aralıkta duyumsatan gözün kavrayışıyla ilişkilidir. Böylesi bir durumda gözün duyumsaması dokunan ele özdeştir.

Dolayısıyla Deleuze resme ilişkin getirmiş olduğu ikili tanımın dışında bir de; “resmin iki tanımı, çizgi ve renk olarak tanımlanışıyla, çizi ve leke olarak tanımlanışı tam olarak örtüşmez, zira biri görsel, diğeriye manüeldir” diyerek yeni referanslar sunmaktadır (Deleuze, 2020, s. 131). Aslında ikisi de “organik olmayı bırakan” gözün ve elin deneyimlemelerini sunan görselliğe sahiptir. Böylece Deleuze’un ikili tanımlamasından ilki, gözün duyumuna yani LeWitt’in dediği gibi; “en baştan kavramsal değil algısal” olanı açıklarken, ikincisinde ise çizgi ve rengin nesnelliğinden hareketle, pratikte çizi ve lekenin göstergesel olarak bedene içkin elin jestlerine göndermede bulunmaktadır.

Her ne kadar resmin anlatı ve pratiğinde karşılık bulan kavramlar olgusal bir ayrıma ulaştırılsa da, aslında algılanabilir ve görünür olan olgular fiziksel gerçekliğin içerisine kendini katan bedenın duyumsamalarıyla çoğalabilmektedir. Bu nedenle bedenden kopuk yalnızca göze ve ele ilişkin getirilen açıklamalar mekanik nitelemeler olarak anlam-dışı kalabilmektedir. Dolayısıyla el, Platon’un kusursuz çemberini oluşturacak yetkinliğe ulaşmasa da, gözün gördüklerini biçimlendirmekten geri durmamaktadır.

Defterler açıldığında sayfa sayfa çiziktirmelerin aranması sayfanın kenarında, ortasında veya ders konusunu niteleyen notların arasındaki grafiksel biçimlendirmeler üzerinde göz dolaşmaktadır. “Ders Notları VII” de olduğu gibi matematiğin sayısal doğruları, kümeleri, eşitlikleri, sosyal bilgiler dersinde çiziktirilen ayın görünüşleri; bir başka sayfada bir arının çiziktirmesi, yapıtın oluşumunda bir araya gelebilmektedir. Yüzeyin sınırlılığı yine de içerisine birçok şeyin çiziktirilmesi için kışkırtıcı bir şekilde davetkârdır. Bir o kadar da yüzey her şeyi içine alacak kadar geniş ve birçok şeyi sıralayacak kadar da derinliğe sahiptir. Yalnızca çerçevenin dışına taşmamak koşuluyla. Bu bağlamda seçilen çiziktirmeler bir algoritmik hesaplamaya dayalı öncelikler çerçevesinde ele alındığında, belirli bir hiyerarşiye göre yüzeyde kendine yer bulabilmektedir. Alımlayıcı yapıyla karşılaştığında göz alakasız görünen nokta veya çizgilerin kavisli, düz veya açılı konumlarına takılıp gezinebilmektedir. Yüzeyde görülen çiziktirmeler alt üst olmakla istiflenirken, ön ve arka olarak sıralanabilmektedir. Bu dizilimde hiyerarşiyi sağlayan çiziktirme en önde yer almaktadır.

Bu bağlamda çiziktirmelerin düzlemi yerine figürlerin düzleminin yer aldığı benzer yaklaşımı on altıncı ve on yedinci yüzyılın bakışında biçimlendirilen resim yüzeyinin anlamlandırılmasında görmek mümkündür. Heinrich Wölfflin (1985, s.90-147) Raffael'in ve Rubens'in iki farklı döneme ait ama aynı ismi paylaşan “Mucizevi Balık Avı” yapıtlarını, on altıncı yüzyılın dokunsal-optik görüşünü ve on yedinci yüzyıl optik görüşünü yansıtan özellikleri açıklamak için örneklendirmiştir (Resim 4.6. ve 4.7.).



Resim 4.6. Raffaello Sanzio. *Mucizevi Balık Avı*, 1515-16, tuvale monte edilmiş kâğıt üzerine guvaş, 319 x 399 cm.



Resim 4.7. Peter Paul Rubens. *Mucizevi Balık Avı*, 1618, panele monte edilmiş kâğıt üzerine yağlıboya, 55 x 85 cm.

Birincisinde bütün dikkat, sahnenin önüne paralel, birbiri ardına sıralanan düzlemlere çevrilidir; ikincisindeyse gözü bu arka arkaya düzlemlerden

kurtarmaya, onları değerden düşürmeye ve görülmez hale getirmeye çalışmıştır, bunun için resmin ön ve arka kısımları bir bütün halinde birleştirilmiş ve bunun sonucu olarak da seyirci derinliğine bağlılıkları görmeye zorlanmıştır (Wölfflin, 1985, s. 90).

Raffael'in "Mucizevi Balık Avı" resminde kayıkların üzerindeki figürler merkeze alınmıştır. Resmin kenarında yer verilen İsa'ya figürlerin bakışları yöneltmiştir. Bütün figürler kompozisyonda "arka arkaya düzlemler üzerine" oturtulmuş, sembolik anlamlar taşıyan çeşitli hayvanlar da halı taslağının alt ve üst kenarlarına yerleştirilmişlerdir. Bu anlamda Wölfflin, Raffael'in "Mucizevi Balık Avı"nın organizasyonunda "paralel düzlemler üslubu"nu çok iyi bir şekilde uyguladığını belirtmektedir. Rubens'te ise figürler yüzeyin merkezine diyagonal olarak yerleştirilmesine koşut görülen her şeyde bir hareketlilik söz konusudur. Rubens'in İsa'yı ve bütün figürleri resmin merkezine almasına karşın, figürlerin bakışları ona yönelmemekte yalnızca kayıktaki görevleri ve sudaki ağı çekilmesiyle uğraşmaktadırlar. Aksine İsa'nın bakışları figürlere yöneliktir. "Rubens'in paralel düzlemlerden kaçması ve kayıkların duruşlarını değiştirmesi, her şeyden fazla da ön plandan başlayan bir hareketle, düzlemlere sıralanmış eski resmi kuvvetli bir yolda kendini belirten derinlik sırası içinde eritmiş olmasıdır" (Wölfflin, 1985, s. 100).

Bayçu'nun diğer çalışmaları olan "Bir Elin Nesi Var" (Resim 4.8.) ve "Bir Ağacın Öyküsü" (Resim 4.13.) serilerinde ise önceki çalışmalarda kurulan algoritmanın devamlılığında sayı ve sayma sayılarına ilişkin biçimlendirmeye devam edilerek, görüntünün tekilliğine anlam katan tekrar; kopyalamayla birlikte sayısal özdeşliğe olanak tanınmıştır. Ders notları ve öncesindeki resimlerde yalnızca çiziktirmelerle kurulan algoritma, bu çalışmalarda bileşenlerin her birinin sayılmaya tabi tutulmasına ve toplamı oluşturan denkleğin sağlanmasına çalışılmıştır. Matematik ve onun sayılarının varlığının yoğun yaşandığı bir aralık bu aşamada netleşmeye başlamıştır.

Matematik dünyasının dayanaklarından Pythagoras'ın, "doğa sayılabilir olandır", "sayılar her şeydir" ve "evreni sayılar yönetir", tespitlerinden hareketle sayıdan ne anlaşılması gerektiğine dair genel bir yargıya ulaşılabilir. Sayılar nesne olmadığına göre, yalnızca nesneye nicelik katan azlık veya çokluğu karşılamakla birlikte; nesneden bağımsız, fakat fiziksel dünyanın yasalarında ortaya çıkan "hakikatin gerçek kuralını" gösterebilmektedir. "Dersler, sayılarla işlemleri öğretir bize" diyen Lewis Carroll'un Alice Harikalar Ülkesindeki Alice'e: "Toplama yapabilir

misin,” diye sordu beyaz kraliçe, “bir artı bir artı bir artı bir artı bir..., kaç eder?” “Bilmiyorum”, “sayıyı kaçırdım” diyerek yanıtlayan Alice için; neyin toplamasını yapabileceğine ilişkin ortada ne bir şey ne de 1’den sonra 2, 2’den sonra 3’ün... geldiğine dair sayma deneyimine uymayan sayma sayılarının hiçbir karşılığı yoktur. Çünkü toplama işleminin sonucu, bir anlamda sonuçtan önceki tüm sayılar veya bir eklendiğinde ise sonraki sayı olmaktadır. “Sayma gibi toplama, nesneleri (nesne veya işlevsel olarak eşdeğer olmaları) artan toplamı ve bu toplamı oluşturan öğelerin tamamını tutmak zorunda olmadan gevşek, hareketli bir sözde bütünlüğe teker teker eklemek demektir” (Connor, 2019, s. 236). Dolayısıyla matematiğin ilk bileşeni sayılar Lewis Carroll’un Alice Harikalar Ülkesinde olduğu gibi; hesaplamalarda, kodlamalarda, Cantor’un sonsuz sayı kümelerinde, geriye sayımlarda, sonlu sonsuz adlandırmalarda, kahve falında, dolayısıyla hayatın her yerindedir. Bu nedenle sayılarla, gerçekleşmeyen bir eylem veya davranışla karşılaşmamak, hakikatle ilgili bir şeyleri formüle etmek için onlara gereksinim duymamak mümkün değildir. “Rivarol şöyle diyordu: ‘İnsan evinde merdivende oturmaz, ama onu kullanarak her yere çıkar, her yere ulaşır; aynı şekilde insan akli da sayılarda yaşamaz, ama onlarla bilime ve her türlü sanata varır’” (Ifrah, 2016, s. 27).

Bayçu işte bu noktadan hareketle “Bir Elin Nesi Var” serisindeki resimleri yirmi sekiz²⁹ tuvalin seri bileşiminden ve serinin isminin söylem olarak, kulaktan kulağa oyunuyla, duyulan ve dile getirilen söylemlerin ses kaydından oluşturmuştur (Resim 4.8.). Seri bileşen, el ve parmak kemikleri üzerinde tespit edilmiş yirmi sekiz noktalı el grafiğini içeren sayı kümesiyle ilişkilendirilmiştir. “Bir elin nesi var” söylemi oyunlaştırıldıktan sonra, ortaya çıkan yirmi sekiz söylem oyunda rol almayan yirmi sekiz kişi tarafından seslendirilerek stüdyoda kayda alınmıştır. Kulaktan kulağa

²⁹ Yirmi sekiz: Yirmi sekiz, ayla bağlantılı olarak çok daha sık kullanılır, çünkü ayın 4 fazı, 28 noktayı geçmesiyle tamamlanırdı. Ayrıca aritmetik açıdan da mükemmel bir sayıdır, çünkü bölenlerinin toplamıdır: 1, 2, 4, 7 ve 14’ün. Antikitede bilinen bu çift yönlü önem daha sonraki geleneklerce de devam ettirilmiş ve Albertus Magnus’un, İsa’nın gizemli bedeninin Komünyon’da 28 aşamada ortaya çıktığı iddiasıyla doruk noktasına ulaşmıştır. Bir kere daha 28, ağırlıklı olarak 7’nin merkezi önem taşıdığı dinsel geleneklerde ortaya çıkar. Örneğin Seiebenbürger’deki Mitras anıtında, 4 x 7 alanda bir hançer, bir ateş sunağı, bir Frigya başlığı ve bir selvi ağacı, Mitras kültüyle bağlantılı toplam 28 nesne yinelenir. Ayla ilgili bir sayı olarak 28, İslam’da da önemli bir rol oynar; gizemciler için kutsal söz Kur’an’ın yazıldığı Arapça alfabenin 28 harfiyle ayın geçtiği noktalar arasında bir bağlantı vardır. Büyük ortaçağ matematikçisi ve tarihçisi el-Biruni (ö. 1048), bu ilişkinin kozmos ile Tanrı’nın sözü arasındaki yakın bağlantıyı kanıtladığını ileri sürer. Kur’an’da, Muhammed’den önceki 28 peygamberin adlarının anılması bu duruma çok uyar ve şairler İslam Peygamberini dolunayla karşılaştırırlar.

oyununun oynatılması, Deleuze’un “her durumda tekrar, farkın ve farklılaşmanın kuvvetidir: kâh tekillikleri yoğunlaştırır kâh zamanı hızlandırır veya yavaşlatır kâh mekânı çeşitlendirir. Tekrar asla kavramdaki özdeşlik formuyla ya da temsildeki benzerlikle izah edilemez” görüşüne bağlı; ilk söylemle son söylem arasındaki sesi algılama ve aktarmadaki oluşan farkı daha görünür ve daha duyulur kılacağı için amaçlanmıştır (Deleuze, 2017, s. 293).



I



I



I



I



I



I



I



I



I



I

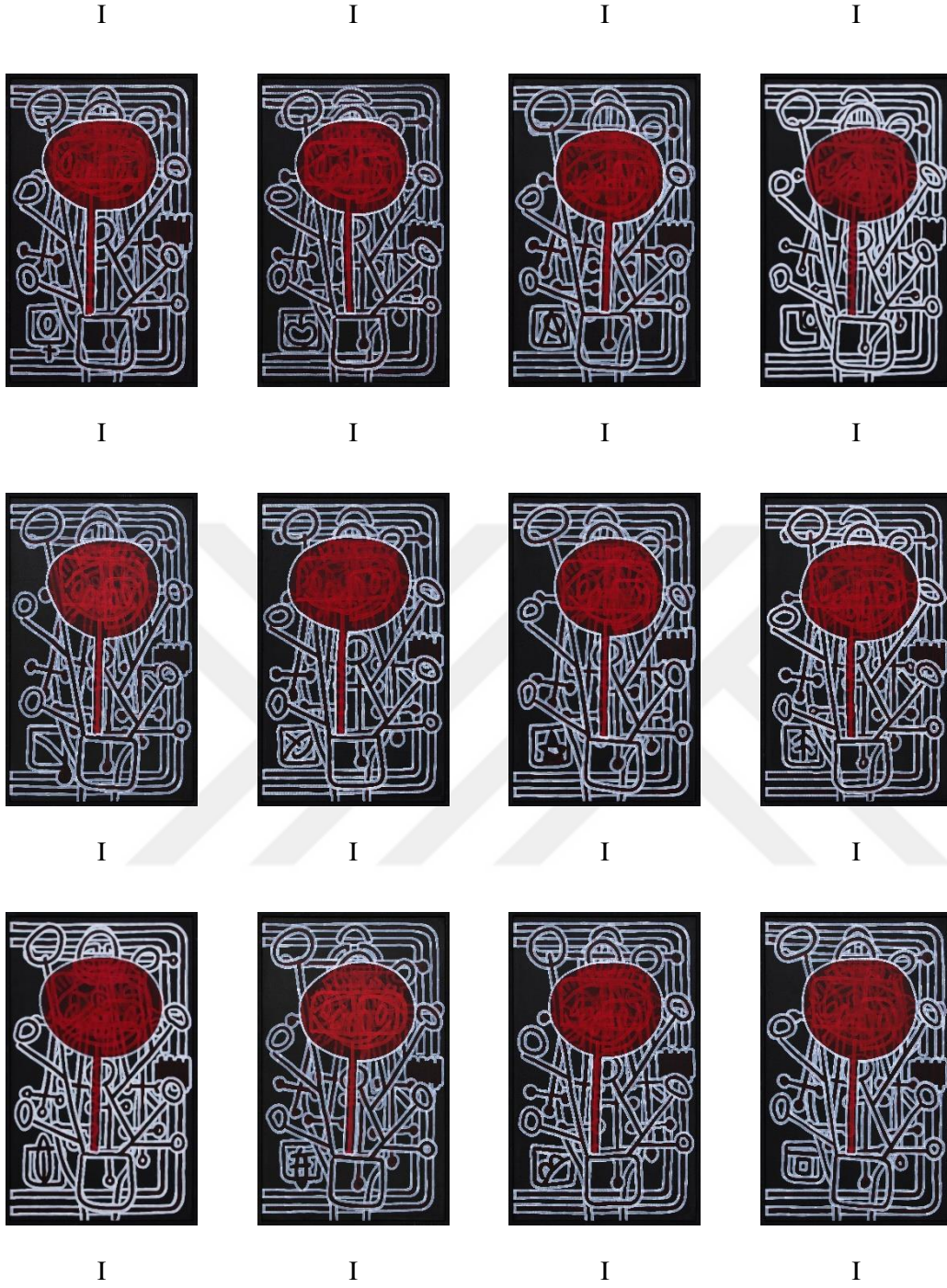


I



I





Resim 4.8. Salih Baycu, *Bir Elin Nesi Var*, 2008, tuval üzerine akrilik, 60 x 100 cm.

Erzen’de “üç elma”yı “elma, elma, elma” olarak tekrar tekrar yinelemeye tabi tutarak harekete geçirilen zaman, Tobias Dantzig tarafından matematiksel sonsuzluk ifadesi olarak tanımlanmaktadır: “Tüm sonsuz süreçlerin prototipi *tekrardır*. Gerçekten de sonsuz kavramımızın ta kendisi, *bir kez söylenmiş veya yapılmış olanın her zaman*

tekrarlanabileceği fikrinden gelir. Tekrar rasyonel *a* sayısına uygulandığında, aşağıdaki tekrarlı diziye elde ederiz: *a, a, a, a, ...*” (Dantzig, 2011, s. 129). Barthes ise Pop Sanatın özellikle Warhol’un, Çiçekler, Marilyn, Elvis, tekrarları söz konusu olunca bir başka anlamda zamansallık vurgusuna dikkat çekmektedir:

Warhol’un öznesi (Warhol bu tekrarların uygulayıcısı olduğuna göre) kendinde zamanın acınası özelliğini kaldırır, çünkü bu özellik her zaman her zaman bir şeyin önce ortaya çıkması, sonra öleceği ve ancak onu ilkinde benzemeyen ikinci bir şeye dönüştürerek ölümüne karşı konulacağı duygusuyla ilintilidir. Pop Art için, şeylerin “sonlu” (etrafı çizilmiş: Yok olma söz konusu değil) olması önemlidir, ama onları sonlandırmak, yapıta (yapıt var mıdır?) bir yazgının (doğum, yaşam, ölüm) içsel bir düzenlemesini vermek önemli değildir. O halde “sonu olmayan”ın sıkıntısından vazgeçip unutmak gerekir.... (Barthes, 2017, s. 185).

Warhol yeniden üretimin ikame edildiği çağda çoğaltmanın iştahı kabartan cazibesinden kaçınamayan fakat bunu da en iyi kullanan sanatçılardan birisiydi. “Otuzu Bir Kişiden Daha İyidir” yapıtında Mona Lisa’nın görüntüsünü çoğaltmak, “seri halinde yaptığı çorba kutusu ya da dolar banknotları gibi, bir dizi *Son Yemekler*’in ortaya çıktığı versiyonlar yaptı. Marilyn’i yahut Elvis’i çiftlediği gibi, İsa’yı da çiftledi. Tekrarlama bir önem işaretiydi” (Danto, 2018, s. 126).

Hal Foster minimalizm ve pop art’a iliştilen serilerin aslında sanat dünyası tarafından daha öncesinde de oluşturulduğunu fakat endüstriyel üretimden önce görülmediğine değinmektedir. Rauschenberg’in otuz dört parçadan oluşan “Dante” serilerinden önce çalıştığı Factum I ve II, iki parçadan oluşan seri çalışmasını bir tuvalde uygulananların diğerine göre “kusurlu bir şekilde yinelenmesi”nden dolayı başarılı olamadığını söylemektedir. Dolayısıyla “*yine de seri üretim, minimalizm ve pop arta kadar sanat eserinin teknik üretiminde sürekli gereken bir özellik haline gelmemiştir*” (Foster, 2017, s. 100). Bu nedenle minimalizm ve pop art ile sonrasında seri halinde üretim yapan sanatçılarla karşılaşmak daha olağan bir durum olmuştur. Yine bir minimalist sanatçı olan Carl Andre’nin “Eşdeğer” serisi sekiz farklı düzenlemede 120 tuğla üst üste ve yan yana yerleştirilmiş, her bir düzenlemede kullanılan tuğlaların boyut ve ağırlık ölçülerinin birbirine eşit olması nedeniyle seri “eşdeğer” olarak nitelenmiştir (Resim 4.9.). Bir diğer minimal heykel ve enstalasyonları ile sanatçı Félix Gonzalez-Torres de şekerlerden oluşturduğu heykellerini on dokuz farklı seri içerisinde sergilemiştir (Resim 4.10.).



Resim 4.9. Carl Andre, *Eşdeğer VIII*, 1966, ateş tuğlası, 12,7 x 68,6 x 229,2 cm.



Resim 4.10. Félix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1990, yerleştirme

Bu sanatçılar arasına dâhil edilecek Gilbert & George'un Şarkı Söyleyen Heykel'i hem onların en tanınmış hem de performanslarıyla yapıtın nesneleri olarak taşıdıkları görsellikleriyle tekrar tekrar sergiledikleri yapıtları olarak öne çıkmaktadır (Resim 4.11.).

Eser yanıltıcı biçimde basit: Gilbert & George'un *Kemerlerin Altında* (Underneath the Arches) adlı şarkıyı tekrar tekrar söylemelerinden oluşuyor. İngiliz müzikhol şarkıcıları Flanagan ve Allan'ın meşhur ettiği bu şarkı Edward döneminden kalma; yani Gilbert & George'un kıyafetleriyle aynı tarihten. Yine Edward döneminden kalma bir gramofonda çalınan parçanın kaydı sanatçılara eşlik ediyor. Şarkının her bitişinde sanatçılar eldivenlerini ve bastonlarını değiş tokuş ediyor, plağı başa alıyor ve tekrar başlıyorlar. Örneğin. Düsseldorf'da katı, ifadesiz, göz kırpmasız performansı sekiz saat boyunca tekrarladılar.

Kemerlerin Altında'nın sözleri, paranın sağladıklarına kuşkuyla bakan ve bir tren yolu köprüsünün altında yatmayı tercih eden bir serserinin bakış açısıyla

yazılmış. Yoksulluğu, para kazananların ve mal sahibi olanların durumuna tercih ediyor:

Ritz’le hiçbir anlaşma yapmayız; Carlton da kendilerine kalsın
Bizim bildiğimiz tek bir yer var ve biz orada uyuyoruz
Kemerlerin altında rüyalara daldık
Kemerlerin altında Arnavut kaldırım taşları üstünde yatıyoruz
Her gece bizi yorulmuş ve yıpranmış bulabilirsiniz
Gün doğumunu müjdeleyen gün ışığı görünmeye başladığında mutluyuz
Yağmur yağdığında uyuyoruz ve uyuyoruz
Hava güzel olduğunda
Yukardan geçen trenlerin takırtısını dinliyoruz
Kaldırım bizim yastığımız, nereye gidersek gidelim
Kemerlerin altında rüyalara daldık (Weintraub, 2009, s. 106).



Resim 4.11. Gilbert & George, *Şarkı Söyleyen Heykel*, 1969, performans

Elmanın tekiliği karşısında, “bir elin nesi var”ın söylem olarak belli bir sayıda tekrarlanması elmanın genelliğiyle denklik sağlayabilmektedir. Aynı zamanda kulaktan kulağa oyunun gerçekleşmesiyle birlikte, söylemin genelliğinde yapı ve anlam hem değişebilmekte hem de çoğaltılabilmektedir. Buradaki sayısal ifade ortamda bulunan veya oluşturulan gruplara göre de değişiklikler göstermeye açıktır. Aynı düşünce seri bileşenlerin oluşumunda da dikkate alınmıştır. Yirmi sekiz tuvalden oluşan seri aslında tekil bir kümülatif görüntünün, her bir tuvale farklı çizimler eklense

de tekrar tekrar kopyalanmasından oluşmaktadır. Dolayısıyla “her köken bir tekilliktir ve her tekillik de, çıplak tekrar anlarını oluşturan onlarca reproduksiyon ve kopya olarak, uzandığı sıradan noktaların yatay doğrusu üzerinde bir başlangıçtır” (Deleuze, 2017, s. 269).

Böylesi bir kopyalama; Iris Murdoch’un, Platon’un mimesisiyle ilişkilendirilen bir argümanda yer alan Tanrı, marangoz ve ressam üçlemesinde; ressamın sediri kopyalamasıyla ve Escher’in “Balıklar ve Pullar” resminde uyguladığı kopyalama anlayışını; başka bir boyuta nesnenin daha alt düzeyde yapısal özelliklerine taşıyarak kurguladığı fantastik dünyasından ayrılmaktadır (Resim 4.12.). Hatta Escher’in “Balıklar ve Pullar”ının düzlemsel dünyası; bir akvaryum ya da suyun içerisindeki balıkların dünyasından seçilen bir sahne olmaktan uzak, tamamen çizim düzleminde balık ve balık pulunun iç içe geçtiği bir paradoksyla yüzleştirmektedir. “Herkes balığın pullarının gerçekte balığın küçük bir kopyası olduğunu bilir ve bir balığın hücreleri de balığın küçük kopyaları değildir, bununla birlikte bir balığın her bir ve her balık hücresinde bulunan DNA’sı bütün balığın çok dolambaçlı bir “kopya”sıdır (Hofstadter, 2011, s. 218). Dolayısıyla Escher’in çizimlerinde balık, kelebek veya başka şeylerin görünür olması hiç bir anlam içermez. Hofstadter’in deyişiyle, her bir çizimin taşıdığı iletinin alımlayıcıyı “bir hakikat kırıntısından daha fazlası”na sürükleyen şey, Escher’in resimsel anlatıda “farklılık içinde aynılık” düşüncesini pratikte yüzleştirmesiyle sürdürülebilmektedir.



Resim 4.12. M. C. Escher, *Balıklar ve Pulları*, 1959, ahşapbaskı, 38 x 38 cm.

Bayçu'nun resimlerinde gerçekleştirdiği kopyalamalarda eşitlik tamamen elin jestlerine bağlı çiziktirmelerle sağlanmaktadır. Görüntünün tekilliğinde biçim, düzlem ve kontur; boşluğu boşluk olmaktan çıkaran kümülatif çiziktirmelerle kendisini özdeşleyen bir düzleme oturtmaktadır. Böylesi bir durumda Escher'le kopyalamada sağlanan birlik, boşluğun kullanımı ve anlamlandırılmasında ortaya çıkan ayrımla koparılmaktadır. Bu anlamda boşluğun sanatçılar arasında kullanımında beliren ayrımı Hofstadter Escher'in çalışmalarına dönük zemin-figür ilişkisinde ele almaktadır. Hofstadter özellikle bu ilişkiyi iki türde açıklar, "...elle işlek olarak çizilebilen figürler ve yinelgen olanlar. İşlek olarak çizilebilen figür, zemini, çizme ediminin iliniksel bir yan ürünü olan figürdür. Yinelgen figür, zemini kendi başına figür olarak görülebilendir" (Hofstadter, 2011, s. 129). Dolayısıyla Bayçu'nun resimlerine dönük Escher'in kopyalamalarında yakalanan aynılık; Hofstadter'in Escher'i figür ve figürün çevresindeki boşluğu dikkate alan ve aynı zamanda "yinelgen figür çiziminde usta" bir sanatçı olarak görmesiyle ayrımı daha da keskinleştirmektedir.

Bayçu'nun resimlerinde modeli oluşturan her bir çiziktirme yüzeye aktarılırken bir ölçeklendirme titizliğinde değil, tuval kenarlarının uzunluklarında gezinen gözün kodlamalarıyla kilitlenmektedir. Bu nedenle göz; belirli bir görüntünün değil, nesne üzerinde yakalanan ve bir jسته dönüşen çiziktirmelerin kopyalanmasına odaklanmaktadır.

Görüntünün tekilliğinde mevcut olan çizimlerin seri bileşenin ismiyle özdeşlik sağlaması açısından belirli bir sınırlama ve kümelenme çerçevesinde tespit edilmiş ve oluşturulmuştur. Tuval yüzeyindeki bu çizimlerden en önde yer alan; altıncı olarak kullanılan, kırmızı bir lekeye sahip ve içerisinde kümülatif çiziktirmeler taşıyan bir ağaç; arkada sırasıyla dizilen ve biri her bir bileşende değişkenlik gösteren çizgisel beş kümülatif bir yapıdan oluşmaktadır. Ele ve parmaklara ilişkin yirmi sekiz ve beş sayıları kullanımda açığa çıkarılmışken, bir diğeri örneğin sayı on ise ikinci planda yer alan saksıdaki çiçeklerin sayısı ile eşitlenmiştir.

Tuval yüzeyi siyah olarak belirlenmiş çizgisel boya sürüşleri kırmızı ve onları çevreleyen kontur beyaz boya ile dönülmüştür. Her bir resimde öncelendiği gibi bu seride de kontur, çizgisel boya sürüşlerini arka ve ön plana göre dizilimde düzleme bağlamıştır. Ayrıca kırmızı çizgiyi çevreleyen beyaz kontur serinin beş bileşeninde

daha belirginleştirilerek bileşenlerin diziliminde beşinci, onuncu, on beşinci, yirminci ve yirmi beşinci sıralamaya yerleştirilmiştir. Bu anlamda Bayçu'nun seri bileşenlerinde sonsuzluk çizimlerin eklenmesine açık görüntü, tekrar çoğaltıma olanak tanıyan bitimsiz bir sürece dönüştürmemek adına belirli bir sayıda sınırlı tutularak kesintiye uğratılmaktadır.

“Bir Ağacın Öyküsü” de “Bir Elin Nesi Var” (Resim 4.8.) seri bileşeninde olduğu gibi belirli bir sayı ile ilişkilendirilmiş ve on iki³⁰ sayısı ile özdeşlik kurularak gerçekleştirilmiştir (Resim 4.13.). Resimler tuval yerine kâğıt üzerine akrilik boya ve marker kalem kullanılarak oluşturulmuştur. Seri bileşenleri dört bölüm ve her bir bölümde kendi içerisinde üç bölüme tasnif edilerek, iç içe bir tekrarlamaya uğratılmıştır. Böyle bir sayılı bileşen mevsimlere atfedilince üçerli tasnifler halinde seri oluşturularak; ilkbahar, yaz, sonbahar ve kışa ait dört başlıkta toplanmıştır. Bütün bu kümülatif yapı kâğıdın merkezinde sarı renk boyanın fırçayla sürülmesinden ve siyah marker kalemle sarının çevresine kontur dönülmesinden oluşan arka ve ön planlamayla kâğıdın beyaz düzleminde yer bulmaktadır.

³⁰ On iki: Bu da, 11'de yaptığımız gibi yine Schiller'den bir alıntı; *Piccolomini*'de kadim bilgeliğin sesi müneccim Seni'ye 12'nin çok büyük bir anlam ve etkinlikler dairesi olduğunu söyler. 12 her şeyden önce 3 x 4'ün sonucu olarak görülebilir, yani ruhsal olanla maddi olanın bir kombinasyonudur; ikinci olarak iki önemli sayının 5 ile 7'nin toplamıdır. 12'nin ilginç yanı burçlar kuşağının gözlemlenmesi sonucu geliştirilmiş benzerisidir. Kadim Babil'de çok iyi bilindiği gibi Ay 12 noktadan geçerdi, tabii Güneş de. Ayrıca antikiteden beri bilinen 12 kuzey, 12 de güney yıldızı vardır ve bunlar yaşayan ve ölü 24 hâkim mitini etkilemiş olabilir; ayrıca 12 kapının cennete, 12 kapının da Mısır güneş tanrısı Ra'nın geceyi geçirdiği ölüler diyarına açılmasının yanı sıra kadim uygarlıkların çoğu, özellikle de Yakındoğu'dakiler, 12'li sistem üzerine kurulmuştu ve yılı 12 aya bölerlerdi. Willi Hartner'in açıkça gösterdiği gibi bunun en önemli istisnası Latin Amerika'nın yüksek kültürleridir. On ikili sistem, çoğunlukla altılı sistemle bağlantılı olarak bizim kültürümüzü de derinden etkilemiştir: Halen düzineden söz ederiz ve (en azından Avrupa'da) şarabı ya da maden suyunu 12'lik birimlerle ısmarlarız. Almanya'da sayma birimi olarak kullanılan gros (İngilizcede gross) 144 birim demektir ve geleneksel İngiliz ölçme ve tartma sistemi büyük ölçüde 12 birime dayanır. Onlu sistem yavaş yavaş Anglosakson dünyasına da girmeye başladı, ama bu durumda İngilizcede 13'lük düzine anlamına gelen baker's dozen ne olacaktır acaba?



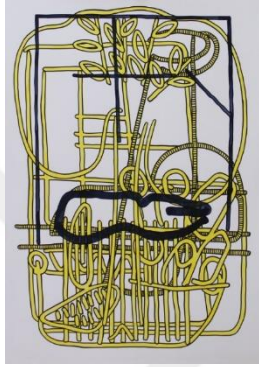
İlkbahar I



İlkbahar I



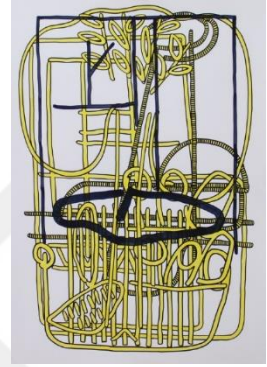
İlkbahar I



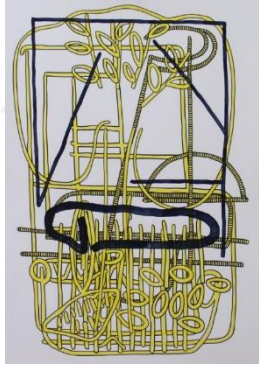
Yaz I



Yaz I



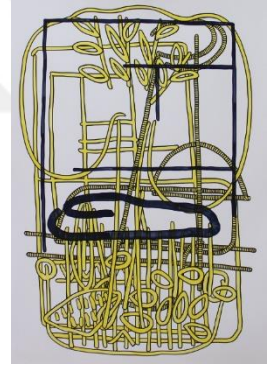
Yaz I



Sonbahar I



Sonbahar I



Sonbahar I



Kış I



Kış I



Kış I

Resim 4.13. Salih Baycu, *Bir Ağacın Öyküsü*, 2014, kâğıt üzerine karışık teknik, 70 x 100 cm.

Kümülatif görüntü seri bileşenin tamamında sabit tekrarlamalarla devamlılık gösterirken, her bir mevsimde belirli ve mevsimlerle de değişen çizimlere alan açmaktadır. Bir de kümülatif görüntünün ön planında ve merkezinde yer alan siyah çember ve onu merkeze sabitleyen kâğıdın üst ve yan kenarına yaslanan siyah çizim sürekli olarak değişmektedir. Ayrıca kümülatif görüntünün içerisinde on iki sayısına ağacın yaprakları ve resmin alt kenarında kümenin içinde tutulan çetele ile vurgu yapılmıştır. Bu anlamda Henri Lefebvre döngüsel ritimleri oluşturan gün ve yıl gibi olguların ortak paydası olarak on iki sayısını ritim ve tekrara ilişkin tanımlamada kullandığında mevsimleri işaret etmekle beraber başka sayısal değerlere de gönderme yapmıştır. Dolayısıyla Henri Lefebvre mevsimleri, iki tür olarak kabul edilen döngüsel ve doğrusal tekrarlardan döngüsel tekrarların içerisine yerleştirmektedir. Açık bir şekilde “günleri ve geceleri, saatleri ve ayları, mevsimleri ve yılları düşündüğümüzde döngüsel tekrar kolaylıkla anlaşılabilir. ...yılın 12 ayı, saat kadranının 12 saati, daire çevresi 360° (on ikinin katsayısı), 12 burç, ...yani on ikili ölçü, doğanın kaynağında doğrudan canlı maddeye uzan”an akışta karşılaşılan ve bedenlen, hem içsel hem de dışsal, hissedilen ve ayırt edilebilen farklı zamanlara denk gelebilmektedir (Lefebvre, 2017, s. 114).

“Bir Ağacın Öyküsü” seri bileşeni mevsimlerle kurulan bir döngünün içerisine yerleştirilince, belirli bir sahnenin sabitliğinde dönüşen okul mevsim şeritlerinin görselliği akla gelebilmektedir. Bu anlamda okul mevsim şeritleri tek bir sahnede gerçekleşen mevsimsel olayları; yalın ve basit bir anlatımla görselleştirilirken, öğrenmede bir yöntem olarak görülen tekrar tekrar yazma ve çizme düşüncesinin, görüntüyle de desteklendiğini gözler önüne serebilmektedir. O görüntülerin içerisinde bir ağaç hem bir figür olmakla birlikte hem de toprağa tutunan güneşe, yağmura ve karın etkilerine maruz kalan bir bitki olarak metafora dönüşebilmektedir.

5. SONUÇ

Sanat dünyası ve matematik dünyasının özelinde konu olan argümanları sanatta matematik veya matematikte sanat düşüncesi çerçevesinde şekillenmelerle birlikte, bir tarafın diğerine bakışı yöneltmesine göre iç-dış olabilmektedir. Aynı zamanda nesne veya olgu salt sanatın temsil düzeyinde imgesini oluştururken, bilimin ve felsefenin bilgi düzeyinde anlam ve sorunu olabilmektedir. Her bir disiplin ayrı bir bakış ve metodolojik yaklaşım gösterse de çoğunlukla birbiriyle ilişki içerisinde olduğu gözlenebilmektedir. Galileo'nun matematiğin dilinde yazılan tabiatın kitabında; oran, uyum, şekiller, simetri ve perspektif gibi var olan bileşenleri, sanatta optik bir algının çerçevesinde görülebilenlerin yansımada ve bu bileşenlerin anlam yüklerini oluşturmakla bir nitelik haline dönüşebilmektedir. İster istemez farklı disiplinlerin çözümlemeleri veya tanımlamaları bu oluşuma ivme ve kolaycılık katabilmektedir. Matematik, görünür gerçekliğin arkasında yatan farka; semboller ve sayılar üzerinden bir mantıksal geçerlilik kazandırırken, sanat bu bileşenlerin genelliğinde kendi gerçekliğine odaklanabilmektedir.

“Sayılı Seri Bileşenlerde Görüntü” adlı sanatta yeterlik çalışması tarafını sanat dünyasından yana belirleyerek tartışmalarını ve resim pratiğindeki sorunsalını matematik dünyasının bakışıyla özdeşleştirmeyi hedeflemiştir. Sanatçı tarafından üretilen sanat yapıtı gerçek matematikte olduğu gibi formülasyon veya teori oluşturmak amaçlı hesaplaşmaların kesinliğini hiçbir zaman taşımamaktadır. Ancak herhangi bir sanat anlatısı sanatçı aracılığıyla kendi gerçekliğine ve kendi dilini oluşturmaya aracılık edecek fenomen ve olgular arasında bir anlam ve birlik sağlama gerekliliği duyabilmektedir. Bu da sanat yapıtını özellikle her şeyiyle iyi icra edilebilen bir nitelik sorununa dönüştürebilmektedir. Ayrıca sanat dünyasında sanat yapıtının dolaşıma açılmasıyla her bir izleyicide beliren kabullenmeler ve farklı “tat bulma”larla yapıtın varlığı tescillenmektedir. Dolayısıyla sanat yapıtının aksine gerçek matematiğin sonuçları uzman olmayanların anlayamayacağı belirli bir çevrenin ilgi ve tartışmalarına ışık tutarken, sanat yapıtı, hele hele yeniden üretimin yol açtığı dolaşımla, her bir bakışın yorumlarına açık hale getirilebilmektedir.

Sanat ve matematiğin uygulamalarında görülen belirgin farkı, her iki disiplinin sanat pratikleri çerçevesinde benzer çalışmaların biçimlendirilmesine dönük elin jestlerinde dahi izleyicinin yakalaması olanaklıdır. Matematikçi Eve Torrence'in "Gece ve Gündüz" heykelinin biçimlenmesine kolaylık sağlayan kâğıt, çalışmanın amacına dönük pratik malzeme olarak görülürken; August Ferdinand Möbius'te olduğu gibi Bill'i de Möbius şeridinin keşfine ulaştıran kâğıt, elin jestlerine rahatlıkla bağlanabilen sıradan materyale dönüşebilmektedir. Artık bu noktada malzeme sanatta olduğu gibi bir olgu değil, bir araç durumunda kabul edilmektedir. Dolayısıyla sanatın matematiğe, koşulsuz bir şekilde zihinsel kavrayışa açık ve elin jestlerine bağlanan bir analogi sunduğundan bahsetmek mümkündür.

Bu bağlamda "Gece ve Gündüz" heykeline yönelik matematikte uzman olmayan sıradan bir bakış için, heykelin hiperbolik parabolit ve platonik cisimlere ilişkin bir tanımlama içermesinin hiçbir hükmü bulunmamaktadır. Başka bir açıdan bakıldığında ise; heykelle karşılaşan bir matematikçinin sanatsal anlayıştan uzak, hiperbolik parabolit ve platonik cisimler olarak adlandırmasıyla ilişkisini kuracağı sığ alana çekilebilecektir. Böylece bir matematikçinin bakışında tartışmanın zemini düz yüzey geometrisi, küresel geometri ve hiperbolik geometrinin ekseninde kurulabilecektir.

Bu bağlamda matematik dünyasında şekillenen bakışın aksine, sanatta matematiğe yönelim gösteren sanatçıların yapıtlarında kaçınılmaz olarak matematiği sanatın normlarıyla buluşturma isteğinin ağırlık kazandığı gözlenebilmektedir. Fakat bu istek sanatçılar tarafından sanat dünyası ve matematik dünyasında kabul gören, sanat ve matematiğin birbiriyle uyumsuzluğu görüşüne karşın sürdürülebilmıştır. Resim pratiğinde şekiller, oranlar, konumlar ve renklerin organizasyonu ile sağlanan rasyonel bir uyum doğrudan yakalanamasa da heykel pratiğinde hem matematiğin tanımlamaları hem de sanatın normlarına sıkı sıkıya bağlılık gösteren jestler rahatlıkla takibe alınabilmektedir. Dolayısıyla sanat dünyası ve matematik dünyası içerisinde birbirine karşı gösterilen tolerans ve yönelim durumunda analogiye duyulan inancın katlanabildiği yapıtlarla karşılaşılabilir.

Sanat dünyası içerisinde resmin kendi gerçekliğini anlatıma dönük bir dil çerçevesinde kurabilme edimi, tabi ki çağın tanıklığından uzak değil, batıda önemli dönemeçlere girmiş ve çıkmayı da başarabilmiştir. Aksi bir durumda ustalıktan dehaya, temsilden soyut ve soyutlamaya, yeniden üretimden terebentin zehirlenmesine; sanatçısından

düşünürüne, sanatın sihirli dünyası kurulmamış ve yaşanmamış olsaydı, gerçekten “görmenin görüleceği yer”de görüntü namına bir şey bulunmayabilirdi. Öncelikle sanatta matematiğe ciddi bir şekilde eğilim duyan Escher ve Bill’in bu yerde yapıtlarıyla tutunabilmeleri o kadar da kolay olmamıştır. Onların sanat dünyasında yer edinebilmeleri, yapıtlarında sanatın her şeyiyle iyi icra edilebilen bir niteliğini gösterebilmeleriyle ilişkilendirileceği gibi sanat anlayışlarında akılda kalan sorulara verdikleri yanıtlarda aranabilmektedir. Bir çok sanatçının yapıtlarında ise matematiğe ve onun sayılarına ilişkin bir görüntünün oluşmasından öte bir analogiden bahsetmek mümkün değildir. Böyle bir düşünceleri olmadığını sanatçılar da dile getirmektedirler. Magritte’te sayı bir fikir olurken, Demuth’ta bir imge ve Bochner’de ilgi uyandıran bir şey olmaktan öte matematiğe ilişkin beklentiyi karşılayan bir yanıt verilememektedir.

Gözün optik bir araç olarak temas ettiği ve yakaladığı görüntünün algılanmasında zihinsel bir karşılığın olmasının yanında entelektüel bir gelişmişliğin katkısının önemi büyüktür. Zaten nesnelerle çevrili olan görünür dünyaya bedenini konumlandıran öznenin tercihi bir bakışı bu tavrın açık bir göstergesidir. En yakından başlayarak görünür dünyanın kaotik yapısı içerisinde gözün temas kurabildiği şeyleri tespit ve teşhis etmesi duyumsamanın ayrıcalıklı özelliklerindendir. Özne için yakında dokunma duyusu ile başlayan algılama süreci görme duyusu ile daha ötelere taşınabilmektedir. Görü ve görüntü seçilebilir ya da tercih edilebilir olmaya yönelik öznellik taşımakla birlikte çevresel etkilerin belirleyici olması yönünde sınırlılıklar oluşturabilmektedir. Görünür dünya insana bilindik ve tanımlanan düzenin içinde yer açarken, kendi içinde bilinmeyenlerin oluşturduğu kaos ve felaketin tekinsizliğini de duyumsatabilmektedir. Görme duyusu her ne şekilde olursa olsun, bu düşünceyle içli-dışlı olmayı derinleştirirken, Merleau-Ponty’nin algılanan ve yaşanan dünyanın “anlama’ aleti” olarak gördüğü beden ise Robins’in deyişiyle; “deneyimle cisimleşmektedir”.

Bedenen temasın sağlanamadığı noktalarda görünür dünya, bir şekilde geliştirilen teknik aygıtlar aracılığıyla belirli bir mesafede tutulur, temas edilir ve algılanabilir konuma getirilebilir. Bu bağlamda nasıl ki sanat anlatıları görünür dünyanın gerçekliğine odaklanan ve adlandıran disiplinlerin sağladığı analoginin çekim alanına girebiliyorsa, aynı zamanda görme ve görüntüyü yakalama ediminde geliştirilen aygıtların cazibesine de kapılabilmektedir.

Dolayısıyla sanatçıların fotoğraf makinesi ve fotografik görüntüden kaçınmaları ya da kendilerini korumaları mümkün olabilmış midir, fotografik görüntünün gerçekliği karşısında kayıtsız kalabilmiş veya fotoğrafın sağladığı olanaklara gereksinim duymayan bir sanatçıdan bahsedilebilir mi, sorularına hayır yanıtını vermenin zor olduğu kabul edilmektedir. Nitekim Benjamin tarafından da ifade edildiği gibi “teknik yolla yeniden-üretim”in sanat yapıtını dolaşıma tabi kılması sanatçıları sanat yapıtında bir nitelik arayışına yöneltten dönüştürücü etkisi olmuştur. Sanatçıların görüşünü başka bir odağa yöneltebilecek, algı veya düşünce sistematığında değişimin cazibesini üzerinde taşıyan fotoğraf makinesi ve bilgisayar benzeri aygıtlara karşı sanatçılar kendilerini kapatamamış ve kapatması da mümkün görülmemektedir. Öncelikle sanatçılar teknik gelişimler karşısında her ne kadar şüphe duymuş olsa da bu gibi aygıtların anlatılarına nasıl katkı sağlayacağını kendilerine sorma gereksinimi duyabilmektedir.

Bu çalışma kapsamında matematik ve onun bileşeni sayı ile sanat ve onun biçimlenmiş son hali olarak çalışmalar matematik ve sanat arasında kurulan analogi bağlamında ele alınmış, sanat dünyasında görünün anlam kazanmasını destekleyen paradigmlar üzerinden farklı bir okuma yapılarak ortaya konan, tartışılan ve/veya savunulan görüşleri konu alan uygulamalardaki resimsel serüveninin anlaşılması amaçlanmıştır. Resimlerle hem seri hem de belirli bir sayı ile bileşen ya da bir görüntünün tekrar tekrar kopyalanmasıyla bir örüntü oluşturmak asıl hedef olmuştur. Resimlerde somutlaştırılan temel değer elin jestlerine bağlı fırçanın çizgisel izini takiptir. Yüzeyde çizgiye verilen öncelik düzlemde yer tutmaya aracılık eden konturun eklenmesiyle ön-arka planda sıralı kümülatif hiyerarşiye mevcudiyetlik kazandırmaktadır. Aynı zamanda yüzeye temas eden elin her bir jesti çizgisel biçimi tamamlamakla birlikte üst üste katmanlaşan yapı belirli bir sayıyla sınırlandırılabilir. Bu anlamda böylesi bir izleği takip etmek hesaplamalı biçimlendirmeyi öne çıkaran bir davranışın sergilenmesine yol açmaktadır. Bu anlamda sayılar; her bir tuvalin sayma sayılarıyla, 1, 2, 3, ... ile sayılabilen bir toplamı oluşturmasından çok, diğer türlü bir artı, bir artı, bir artı, ... şeklinde, matematiksel olarak $1+1+1+\dots$ ’den oluşan ve her biri 1’e karşılık gelen toplama eşitlenmektedir. Dolayısıyla her bir görüntü toplamda tek bir görüntüye eşitlenerek Deleuze’un Bacon’ın triptikleri için söylediği “‘şövale’ resmini aşmanın bir biçimi”ne ulaşılmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

- Ada, S. (2002). Geri Sayım Uygarlığının Şifre İnsanları. *ARIES*, 53-56.
- Arnheim, R. (2015). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Atalay, B. (2020). *Matematik ve Mona Lisa*. (Ö. Özgür, & K. Sarioğlu, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Aygün, Ö. (2002). Yanlış Yıldız Dağlarca'da Sayı. *ARIES* 2, 57-61.
- Bachelard, G. (2013). *Bilimsel Zihnin Oluşumu*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Badiou, A. (2017). *Sonlu ve Sonsuz*. (M. Erşen, Çev.) İstanbul: Monokl Yayınları.
- Baker, U. (2018). *Sanat ve Arzu*. (T. Açık, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barnes, J. (1999). *10½ Bölümde Dünya Tarihi*. (S. R. Kırkoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Barnes, J. (2018). *Gözünü Açık Tutmak Sanat Üzerine Denemeler*. (S. R. Kırkoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (1987). *Yazı Nedir?* (A. Benk, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Barthes, R. (2016). *Camera Lucida*. (R. Akçakaya, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün Retoriği Sanat ve Müzik*. (A. Koş, & Ö. Albayrak, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*. (E. Gen, & I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Bayçu, S. (2018, 12 28). Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*(22), s. 33-47.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Fotografinin Küçük Tarihi*. (B. Tanyeri, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Bentley, P. J. (2011). *Sayılar Kitabı Sayıların sırları ve Dünyamızı Nasıl Meydana Getirdiklerinin Hikayesi*. (C. Duran, Çev.) İstanbul: Ntv Yayınları.
- Berger, J. (1998). *O Ana Adanmış*. (Y. Salman, & M. Gürsoy Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2017). *Sanatla Direniş*. (A. Biçen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berk, İ. (1998). *Çok Yaşasın Sayılar*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Bersani, L., & Dutoit, U. (2006). *Fakir Sanat Beckett, Rothko, Resnais*. (S. K. Angı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Borel, A. (1983). Mathematics: Art and Science. (K. M. Lenzen, Dü.) *The Mathematical Intelligencer*, 5(4), 9-17. 12 3, 2019 tarihinde <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F03026504.pdf> adresinden alındı
- Botton, A. d. (2007). *Görmek ve Fark Etmek*. (A. Ece, A. S. Bayer, & A. Antmen, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel Estetik*. (S. Özen, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourriaud, N. (2018). *Postprodüksiyon*. (N. Saybaşı, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bozkurt, N. (1994). *Eleştiri ve Aydınlanma Felsefe İncelemeleri*. İstanbul: Say Yayınları.
- Brecht, B. (1994). *Saf Şiir Yoktur*. (M. Ziyalan, Çev.) İstanbul: Broy Yayınları.
- Brescan, M. (2009). Mathematics and Art. *Vaseli Alecsandri University of Bacau Faculty of Sciences Scientific Studies and Research Series Mathematics and Informatics*, 19(2), 99-118. 12 17, 2019 tarihinde Scientific Publications - University of Bacau [Revues] (scientific reviews, abstracts and articles) adresinden alındı
- Burnett, R. (2018). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (G. Pusar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bürger, P. (2004). *Avangrd Kuramı*. (E. Özbek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cage, J. (2016). Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine. C. Harrison, & P. Wood (Dü) içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev., s. 777-780). İstanbul: Küre Yayınları.
- Canetti, E. (1984). *Sözcüklerin Bilinci*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Carroll, L. (2005). *Alice Harikalar Ülkesinde*. (T. Uyar, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Carroll, L. (2018). *Aynanın İçinden Alice Harikalar Ülkesinde*. (T. Uyar, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Cassedy, S. (1988). Mathematics, Relationalism, and the Rise of Modern Literary Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, 49(1), 109-132. 12 3, 2019 tarihinde https://www.jstor.org/stable/2709706?seq=1#metadata_info_tab_contents adresinden alındı
- Caudwell, C. (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Clair, J. (2000). *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme*. (Ö. Açikkol, Çev.) İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Coleville, W. J. (2002). The Harmony of Opposites Kabbalah. *ARIES*, 71-75.
- Collingwood, R. G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*. (T. Kabadayı, Çev.) Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

- Connor, S. (2019). *Sayılarla Yaşamak*. (İ. Kökeş, & Berkan Kirit, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Conway, J. H., & Guy, R. K. (2014). *Sayılar Kitabı Antik Çağlardan Günümüze Sayılar Hakkında Her Şey*. (A. N. Narman, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Crary, J. (2019). *Gözlemcinin Teknikleri On dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. (Z. Demirsü, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Danto, A. C. (2015). *Sanat Nedir*. (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Danto, A. C. (2018). *Andy Warhol*. (S. Setabiboğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dantzig, T. (2011). *Sayı Bilimin Dili*. (B. Cezar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. (B. Yalım, & E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2020). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. (C. Batukan, & E. Erbay Nahum, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Doorly, P. (2019). *Sanatta Hakikat Niteliğın Dönüşü*. (A. Çavdar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. (T. Esmer, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2019). *Güzelliğın Tarihi*. (A. C. Akkoyunlu, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Emmer, M. (2000). Mathematics and Art: Bill and Escher. (Reza Sarhangi, Dü.) *BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music, and Science*, 353-362. 12 17, 2019 tarihinde <https://archive.bridgesmathart.org/2000/bridges2000-353.pdf> adresinden alındı
- Erzen, J. N. (2016). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Escher, M. C. (2005). *M. C. Escher Grafik Yapıtları*. (Z. Kalkandelen, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Feinberg, Y. (1991). *Bilim ve Sanat Üzerine*. (O. Özügül, Dü., & O. Özügül, Çev.) İstanbul: Us Yayınevi.
- Ferah, H. (2012). *Dinlerde ve Halk İnançlarında Sayı Sembolizmi. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Flusser, V. (2020). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Espas Yayınları.
- Focillon, H. (2015). *Biçimlerin Yaşamı*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğın Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (1999). *Bilginin Arkeolojisi*. (V. Urhan, Çev.) İstanbul: Birey Yayıncılık.

- Foucault, M. (2002). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Sonsuza Giden Dil*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2015). *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Fuchs, C., & Chandler, D. (2021). Giriş: Büyük Veri Kapitalizmi Siyaset, Eylemcilik ve Kuram. D. Chandler, & C. Fuchs (Dü) içinde, *Büyük Veri Çağında Kapitalizm, Emek ve Siyaset Üzerine Disiplinlerarası Yaklaşımlar Dijital Nesneler Dijital Özneler* (G. Boztepe, Çev., s. 7-33). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Gablik, S. (2000). Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları. *Sanat Dünyamız*(75), 201-215.
- Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın Öyküsü Başlangıcından günümüze Sanat Tarihi; Resim, Heykel, Mimarlık*. (B. Cömert, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2015). *İmge ve Göz GörselTemsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Groys, B. (2017). *Akıfta İnternet Çağında Sanat*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Guedj, D. (2012). *Sayılar İmparatorluğu*. (Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1987). *Düşünce Tarihi Dört Bin Yıllık Düşünce, Sanat ve Bilim Tarihinin Klasik Yapıtları Üstüne Eleştirel İnceleme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar* (Cilt 6 (S-T)). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar* (Cilt 2 (E-I)). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar* (Cilt 3 (İ-K)). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hardy, G. H. (1999). *Bir Matematikçinin Savunması*. (N. Arık, Çev.) İstanbul: TÜBİTAK.
- Heinich, N. (2000). Güncel Sanatın Üçlü Oyunu. *Sanat Dünyamız*(75), 191-197.
- Hofstadter, D. R. (2011). *Gödel, Escher, Bach: Bir Ebedi Gökçe Belik*. (E. Akça, & H. Koyukan, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan sonra*. (F. C. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ifrah, G. (2016). *Rakamların Evrensel Tarihi* (Cilt 1). (K. Dinçer, Çev.) İstanbul: ALFA.
- İnternet: [1024px-View from the Window at Le Gras, Joseph Nicéphore Niépce.jpg](https://1024px-View-from-the-window-at-Le-Gras-Joseph-Nicéphore-Niépce.jpg) (1024×712) (wikimedia.org), Erişim tarihi: 29.03.2022.

İnternet: [Abstract Expressionism 1950 \(warholstars.org\)](http://warholstars.org), Erişim tarihi: 8.12.2021.

İnternet: [Cave Canem Foundation Records | Beinecke Rare Book & Manuscript Library \(yale.edu\)](http://cavecanemfoundationrecords.beineckelibrary.yale.edu), Erişim tarihi: 20.11.2021.

İnternet: [Claude Monet - Stacks of Wheat \(End of Summer\) - 1985.1103 - Art Institute of Chicago - Saman yığınları \(Monet serisi\) - Vikipedi \(wikipedia.org\)](http://artinstituteofchicago.org), Erişim tarihi: 29.03.2022.

İnternet: [Corot - Mother and Child on a Beach, c. 1860.jpg \(1500×1235\) \(wikimedia.org\)](http://commons.wikimedia.org), Erişim tarihi: 29.03.2022.

İnternet: [Cy Twombly | İsimsiz, 1969 \(artbasel.com\)](http://artbasel.com), Erişim tarihi: 22.06.2022.

İnternet: [Daire Sınırı I, 1958 - M.C. Escher - WikiArt.org](http://wikiart.org), Erişim tarihi: 3.04.2021.

İnternet: ["Equivalent VIII" by Carl Andre \(1966\). Material: firebricks. Size: 127... | Download Scientific Diagram \(researchgate.net\)](http://researchgate.net), Erişim tarihi: 8.12.2021.

İnternet: [Feyyum mumya portreleri - Vikipedi \(wikipedia.org\)](http://wikipedia.org), Erişim tarihi: 29.03.2022.

İnternet: [Henry Gasquet, 1897 - Paul Cézanne - WikiArt.org](http://wikiart.org), Erişim tarihi: 29.03.2022.

İnternet: [Henry Moore. Two Forms. 1934 | MoMA](http://moa.org), Erişim tarihi: 29.03.2022.

İnternet: [https://arthive.com/escher/works/200075~Metamorphosis III](https://arthive.com/escher/works/200075~Metamorphosis_III), Erişim tarihi: 5.11.2021.

İnternet: <https://dac.taipei/en/uncategorized-en/vuk-cosic-a-perspective-on-the-myth-of-the-origins-of-the-net-art/>, Erişim tarihi: 29.03.2022.

İnternet: <http://dada.compart-bremen.de/item/agent/253>, Erişim tarihi: 17.12.2019.

İnternet: <http://gallery.bridgesmathart.org/exhibitions/2015-bridges-conference/etorrenc>, Erişim tarihi: 5.11.2021.

İnternet: <https://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9703/msg00094.html>, Erişim tarihi: 29.03.2022.

İnternet: <https://smarthistory.org/charles-demuth-i-saw-the-figure-5-in-gold/>, Erişim tarihi: 20.05.2021.

İnternet: <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/felix-gonzalez-torres-at-mmk-frankfurt-6636/2>, Erişim tarihi: 8.12.2021.

İnternet: <https://www.e-skop.com/skopbulten/akiskan-sanat/3231>, Erişim tarihi: 29.01.2021.

İnternet: <https://www.museedeslettres.fr/public/exposition/de-lettres-et-des-peintres-magritte/>, Erişim tarihi: 28.02.2021.

İnternet: <https://www.theartstory.org/artist-rauschenberg-robert.htm>, Erişim tarihi: 17.10.2017.

İnternet: [Jacquard Loom Photograph by Granger \(fineartamerica.com\)](http://fineartamerica.com), Erişim tarihi: 3.04.2021.

İnternet: [JEAN LOUIS THÉODORE GÉRICAUT - La Balsa de la Medusa \(Museo del Louvre, 1818-19\) - Le Radeau de La Méduse — Wikipédia \(wikipedia.org\)](http://wikipedia.org), Erişim tarihi: 29.03.2022.

İnternet: [Ken Knowlton | Hannes Huybrechts \(wordpress.com\)](http://wordpress.com), Erişim tarihi: 29.03.2022.

İnternet: [MagrittePipo - İmgelerin İhaneti - Vikipedi \(wikipedia.org\)](http://wikipedia.org), Erişim tarihi: 20.11.2021.

- İnternet: Mandel zoom 00 mandelbrot set - Mandelbrot seti - Vikipedi (wikipedia.org), Erişim tarihi: 29.03.2022.
- İnternet: Marcel Duchamp | La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même (The Green Box. The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even) | 1934 | Zucker Art Books, Erişim tarihi: 5.11.2021.
- İnternet: Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası | E-Dergi, Sanat Tarihi (e-skop.com), Erişim tarihi: 5.11.2021.
- İnternet: Max Bill | Endless Ribbon, Version IV (1961-1962) | Artsy, Erişim tarihi: 3.04.2021.
- İnternet: Mel Bochner - BOCHNER, Mel. On Certainty at 1stDibs, Erişim tarihi: 21.05.2021.
- İnternet: M. C. Escher'in matematiksel yönü | Bilim ve Gelecek, Erişim tarihi: 3.04.2021.
- İnternet: m_c_escher_selected_fishes_and_scales.jpg (1600×1592) (dana-mad.ru), Erişim tarihi: 5.11.2021.
- İnternet: Penrose üçgeni (stringfixer.com), Erişim tarihi: 3.04.2021.
- İnternet: PROJE 03: GILBERT & GEORGE – Kaldor Public Art Projects (kaldorartprojects.org.au), Erişim tarihi: 25.04.2022.
- İnternet: Rubens - The Miraculous Draught of Fishes, 1618-19.jpg (800×504) (wikimedia.org), Erişim tarihi: 23.06.2022.
- İnternet: Thalès et le paradoxe de Lewis Carroll – Jolies Maths, Erişim tarihi: 5.11.2021.
- İnternet: The two mysteries, 1966 - Rene Magritte - WikiArt.org, Erişim tarihi: 20.11.2021.
- İnternet: twombly-3.jpg (497×346) (the-easel.com), Erişim tarihi: 22.06.2022.
- İnternet: Uzayda Kuş – Eserler – eMuseum (seattleartmuseum.org), Erişim tarihi: 29.03.2022.
- İnternet: V&A - Raphael, The Miraculous Draught of Fishes (1515).jpg (1076×870) (wikimedia.org), Erişim tarihi: 23.06.2022.
- İnternet: Variation 8, 1938 - Max Bill - WikiArt.org, Erişim tarihi: 3.04.2021.
- İnternet: Waterfall, 1961 - M.C. Escher - WikiArt.org, Erişim tarihi: 3.04.2021.
- İnternet: William Carlos Williams (stringfixer.com), Erişim tarihi: 20.05.2021.
- Jameson, F. (1994). Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. N. Zeka, & N. Zeka (Dü.) içinde, *Postmodernizm* (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, & D. Erksan, Çev., s. 59-116). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Jensen, H. J. (2002). Mathematics and Painting. *Interdisciplinary Science Reviews*, 27(1), 45-49. 09 11, 2020 tarihinde http://wwwf.imperial.ac.uk/~hjjens/Math_Paint.pdf adresinden alındı
- Judd, D. (2016). Özgül Nesneler. C. Harrison, & P. Wood (Dü.) içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev., s. 869-873). İstanbul: Küre Yayınları.
- Kahraman, H. B. (1995). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kandinsky, W. (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (G. Ekinci, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.

- Kern, S. (2013). *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*. (A. Selman, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- King, C. (2012). Dijital Sanat. S. Farthing (Dü.) içinde, *Sanatın Tüm Öyküsü* (G. Aldoğan, & F. Candil Çulcu, Çev., s. 548-551). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- King, J. P. (1998). *Matematik Sanatı*. (N. Arık, Çev.) Ankara: TÜBİTAK.
- King, M. (2002). Computers and Modern Art: Digital Art Museum. *C&C '02: Proceedings of the 4th Conference on Creativity & Cognition* (s. 88-94). Loughborough, UK: Association for Computing Machinery. 11 16, 2019 tarihinde <https://dl.acm.org/citation.cfm?id=581725> adresinden alındı
- Kosuth, J. (2016). Felsefeden Sonra Sanat. C. Harrison, & P. Wood (Dü.) içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev., s. 900). İstanbul: Küre Yayınları.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kutup, N. (2011). İnternet ve Sanat, Yeni Medya ve net.art. M. Akgül, E. Derman , U. Çağlayan , A. Özgüt, & T. Yılmaz (Dü.), *Akademik Bilişim '10 - XII. Akademik Bilişim Konferansı* içinde (s. 9-20). Muğla: Muğla Üniversitesi Basımevi. 9 10, 2021 tarihinde <https://ab.org.tr/kitap/ab10.pdf> adresinden alındı
- Lacan, J. (2017). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı Sanatın Bizden Gizledikleri*. (H. Akdemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lederman, L. M., & Hill, C. (2005). *Simetri ve Evrenin Görkemli Güzelliğini Anlamak*. (B. Akalın, Çev.) İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2017). *Ritimanaliz Mekan, Zaman ve Gündelik Hayat*. (A. L. Batur, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levine, C. (2017). *Biçimler Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ*. (D. Dinçsoy, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- LeWitt, S. (2016). Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar. C. Harrison, & P. Wood (Dü.) içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev., s. 892-895). İstanbul: Küre Yayınları.
- Lines, M. E. (2012). *Bir Sayı Tut*. (N. Arık, Çev.) Ankara: Tübitak.
- Lippard, L. R. (2009). Zamanın Biçimleri: Yeryüzü, Gökyüzü, Sözcükler ve Sayılar. (M. Haydaroglu, Dü.) *Sanat Dünyamız*(110), 110-127.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, & Sadi Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mai, J. L. (2010). Max Bill and The Mathematical Aesthetic. *Journal of Mathematics and the Arts*, 109-114.

- May, R. (2003). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.) İstanbul: Metis.
- McLuhan, M., & Powers, B. R. (2020). *Global Köy 21. Yüzyılda Yeryüzü Yaşamında ve Medyada Meydana Gelecek Dönüşümler*. (B. Ö. Düzgören, Çev.) İstanbul: Scala Yayıncılık.
- Meisel, M. (2019). *Kaos İmgelemi Edebiyatta, Sanatta, Bilimde*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal, & E. Hacımuratoğlu, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Önceliği*. İstanbul: Alfa.
- Murdoch, I. (2008). *Ateş ve Güneş Platon Sanatçıları Neden Dışladı?* (S. R. Kırkoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nesin, A. (2002). Sayı Nedir? *ARIES*, 2, 28-39.
- Nettesheim, A. v. (2012). *Gizli Felsefe Ya da Büyü Felsefesi Sayı Büyüsü*. (L. Özşar, Çev.) İstanbul: Biblos.
- Nickel, G., & Rottmann, M. (2006). Mathematische Kunst: Max Bill in Stuttgart. *Mitteilungen der Deutschen Mathematiker-Vereinigung*, 14(3), 150-159. 04 3, 2021 tarihinde Mathematische Kunst: Max bill in Stuttgart (degruyter.com) adresinden alındı
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ong, W. J. (2018). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü Teknolojileşmesi*. (S. B. Banon, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ranciere, J. (2018). *Aisthesis Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*. (A. D. Temiz, Çev.) İstanbul: Monokl.
- Reiner, F. (1994). Mathematics and the Arts: Taking Their Resemblances Seriously. *Humanistic Mathematics Network Journal*(9), 9-20. 11 16, 2019 tarihinde <https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1120&context=hmnj> adresinden alındı
- Reinhardt, A. (2016). Sanat Olarak Sanat. C. Harrison, & P. Wood (Dü) içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Robins, K. (1999). *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası*. (N. Türkoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rose, J. (2010). *Görme ve Cinsellik*. (A. D. Temiz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Russell, B. (1998). *Varoluşçunun Bunalımı*. (T. Araz, Çev.) İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Schimmel, A. (2017). *Sayıların Gizemi*. (M. Küpüşoğlu, Çev.) İstanbul: Alfa.

- Schopenhauer, A. (2018). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. İstanbul: Biblos Kitabevi Yayınları.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Silverman, K. (2019). *Fotoğrafın Tarihi ya da Analoji Mucizesi*. (M. M. Aydemir, Çev.) İstanbul: Hayal Perest.
- Solso, R. L., Maclin, M. K., & Maclin, O. H. (2013). *Bilişsel Psikoloji*. (A. Ayçiçeği-Dinn, Çev.) İstanbul: Kitabevi.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (R. Akçakaya, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Stewart, I. (2015). *Güzellik Neden Gerçeklidir*. (Z. Aydın, Çev.) İstanbul: ALFA.
- Stewart, I. (2018). *Matematiğin Kısa Tarihi*. (S. Sevinç, Çev.) İstanbul: ALFA.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Taylor, R. (2003). Fractal Expressionism Where Art Meets. J. Casti, & A. Karlqvist (Dü) içinde, *Art and Complexity* (s. 117-144). Stamford, CT: JAI Press. 04 1, 2021 tarihinde Taylor.tex (wpmucdn.com) adresinden alındı
- Tuğal, S. A. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İ. (1983). *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik B. Croce Estetik'ine Giriş*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1989). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar*. Ankara: Nobel.
- Wands, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Akbank.
- Wark, M. (2014). *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var*. (A. Çiltepe, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Weintraub, L. (2009). Gilbert & George. *Sanat Dünyamız*(110), 103-109.
- Weltman, A. (2021). *Olağanüstü Matematik*. (E. Bekman, Çev.) İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Whitehead, A. N. (2018). *Bilim ve Modern Dünya*. (S. Çalcı, Çev.) İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Wölfflin, H. (1985). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (H. Örs, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldırım, C. (2018). *Matematiksel Düşünme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldırım, C. (2018). *Matematiksel Düşünme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Žižek, S. (2014). *Sanat Konuşan Kafalar*. (M. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Bayçu, Salih
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü	1996
Lisans	Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi	1991

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2006	Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi	Öğretim Görevlisi
1999	Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Rektörlük	Okutman

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Ulusal/uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan bildiriler

- Bayçu, S. (2018). Görsel Sanatlar Öğretmeni Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine İlişkin Algılarının İncelenmesi. I. Uluslararası Güzel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu, Sivas, Türkiye.
- Bayçu, S. Kocadağ, T. ve Coşkun, H. (2013). “Masalların Dil Öğretiminde Kullanımı”, Eğitim ve Öğretimde Masalların Önemi, Planlama Uygulama ve Değerlendirme. Tokat, Türkiye.
- Bayçu, S. Dağyeli Bohne, H. ve Coşkun, H. (2012). “Boyalı Kuş Masalı”, 2. Uluslararası Topluma Hizmet Uygulamaları Çalıştayı, Tokat Otelcilik ve Turizm Meslek Lisesi Örneğinde Öğretim. Tokat, Türkiye.
- Bayçu, S. (2011). “Görsel Sanat Kültürü”, Uluslararası Topluma Hizmet Uygulamaları Çalıştayı, Tokat Örneğinde Günlük Ders Planları ve Eğitsel Oyunlar. Tokat, Türkiye.

Bayçu, S. ve Erginer, E. (2002). “Altı Düşünce Şapkası Etkinliğinin Resim Derslerinde Uygulanabilirliği” XI. Eğitim Bilimleri Kongresi, 28, Lefkoşa, KKTC.

Ulusal/uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan makaleler

Bayçu, S. (2019). Resim-İş Öğretmenliği Programı ve Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine İlişkin Algılarının İncelenmesi. *ESOGÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(Özel Sayı), 649-666.

Bayçu, S. (2018). Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine Eğlenceye Dönüşen Sanat Pratiği, Resim. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 33-47.

Erginer, E. ve Bayçu, S. (2004). Altı Düşünce Şapkası Etkinliğinin Resim Derslerinde Uygulanabilirliği. *Yaşadıkça Eğitim*, 1(81), 9-16.

Ulusal/uluslararası kitaplar veya kitaplardaki bölümler

Bayçu, S. (2014). Eğitim ve Öğretimde Masalların Önemi, Planlama Uygulama ve Değerlendirme. Coşkun, H. (Ed.). *Görsel Sanat Kültürü*. Berlin: Dağyeli Verlag.

Bayçu, S. Kocadağ, T. ve Coşkun, H. (2014). Eğitim ve Öğretimde Masalların Önemi, Planlama Uygulama ve Değerlendirme. Coşkun, H. (Ed.). *Masalların Dil Öğretiminde Kullanımı*. Berlin: Dağyeli Verlag.

Bayçu, S. Dağyeli Bohne, H. ve Coşkun, H. (2013). Otelcilik ve Turizm Meslek Lisesi Örneğinde Öğretim, Planlama Uygulama ve Değerlendirme. Coşkun, H. (Ed.). *Boyalı Kuş Masalı*. Berlin: Dağyeli Verlag.

Konferans

Bayçu, S. (2004). “Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Sanat ve Sanat Eğitimi”, GOÜ. Tokat.

Atölye Çalışması

Bayçu, S. (2008). “Özgünbaskı, Linolyum Baskı Tekniği Uygulamaları”, GOÜ. Eğitim Fakültesi, Tokat.

Seminerler

Bayçu, S. (2008). “Sanat Eğitimi Sürecinde Yaratıcılık”, AGSL. Tokat.

Bayçu, S. (2007). “Desen Çizimi ve Sanat Eğitimindeki Yeri”, AGSL. Tokat.

Kişisel Sergiler

2017. “Bir elin nesi var”, Bodrum GSF. Beyaz Galeri, Muğla.

2006. “Ders Notları”, Anadolu Ajansı, Ankara.

2005. “Ders Notları+60 Kare”, DGSG. İstanbul.

2005. T.C. Ziraat Bankası Mithatpaşa Kültür Merkezi, Ankara.

2003. “60 Kare”, GOÜ. Vasfi Diren Kültür Merkezi, Tokat.

2002. “Abece”, GOÜ. Vasfi Diren Kültür Merkezi, Tokat.

Yarışmalı ve Karma Sergiler

2018. “II. Uluslararası Plastik Sanatlar Sergisi”, Güray Müze. Avanos, Nevşehir.
2018. “1. Uluslararası Güzel Sanatlar ve Eğitimi Sempozyumu”, “Keşisen İmgeler”. SCÜ. Sivas.
2017. “Kağıt İşler Grup Sergisi”, Lesvos, Skala Eressos, Yunanistan.
2017. “II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu”, MSKÜ. Muğla.
2016. “I. Karadeniz GSF/STE. Fakülteleri ve GSE. Bölümleri Karma Sergisi”, ODÜ. Ordu.
2007. “XVI. Eğitim Bilimleri Kongresi Karma Sergi”, GOÜ. Tokat.
2006. “Atatürk’ün Doğumunun 125. Yılında Türkiye Resimleniyor”, TBMM. Ankara.
2004. “Hasanoğlan 5. Sanat Bayramı Etkinlikleri Sergisi”, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara.
2003. “6+6 Resim ve Heykel Sergisi”, DTCTF. Ankara.
2002. “GOÜ. III.Gençlik Şöleni Karma Resim Sergisi”, Tokat.
2001. “Türkiye Jokey Kulübü 5. Resim ve Özgünbaskı Yarışması”
2001. “GOÜ. II.Gençlik Şöleni Karma Resim Sergisi”, Tokat.
2000. “Karma Resim Sergisi”, Tokat.
2000. “GOÜ. I.Gençlik Şöleni Karma Resim Sergisi”, Tokat.
1995. “56. Devlet Resim-Heykel Yarışmaları” Resim Sergisi, Ankara.
1995. “AKM. Öğretim Elemanları Sergisi”, AKM. Ankara.
1994. “Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Karma Resim Sergisi”, AKM. Ankara.
1993. “54. Devlet Resim Heykel Yarışmaları” Resim Sergisi, Ankara.
1993. “Grup Sergi”, Resim Heykel Müzesi, Ankara.
1993. “Ahi Evran Resim Yarışması” Resim Sergisi, Kırşehir.
1991. “Mezuniyet Sergisi”, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara.

Katıldığı Etkinlikler

2004. “Hasanoğlan 5. Sanat Bayramı”, Ankara.

Projeler

2014. "Sanat Eğitimi Çerçevesinde Bir Sanat Atölye", BAP. Araştırmacı, (Tamamlandı), (ULUSAL).
2014. "100. Yılda 100 Gülücük", Proje Koordinatörü, (Tamamlandı).

Yönetsel Etkinlikler

2007. “XVI. Eğitim Bilimleri Kongresi”, Sanat Danışmanı, GOÜ. Tokat.
2006. “5. Orta Anadolu İşletmecilik Kongresi”, Yürütme Kurulu Üyesi, GOÜ. Tokat.



