T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SOYUT RESİM SANATINDA YARATIM UNSURU OLARAK ENTROPİ

Merve Mehtap TUFAN

Danışman Doç. Serkan İLDEN
Jüri Üyesi Doç. Ruhi KONAK
Jüri Üyesi Fevzi Nuri KARA

KASTAMONU - 2019

TEZ ONAYI

Merve Mehtap TUFAN tarafından hazırlanan **" Soyut Resim Sanatında Yaratım Unsuru Olarak Entropi "** adlı tez çalışması aşağıdaki jüri üyeleri önünde savunulmuş ve **oy birliği** ~~**/ oy çokluğu**~~ ile Kastamonu **Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı**'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi (Danışman)	Doç. Serkan Ilden Kastamonu Üniversitesi	.....
Jüri Üyesi	Doç. Ruhi Konak Kastamonu Üniversitesi	.....
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Ü. Fevzi Nuri Kara Afyon Kocatepe Üniversitesi	.....

01/07/2019

Enstitü Müdürü **Prof. Dr. Cevdet YAKUPOĞLU**.....

TAAHHÜTNAME

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildirir ve taahhüt ederim.

İmza

Merve Mehtap TUFAN

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

SOYUT RESİM SANATINDA YARATIM UNSURU OLARAK ENTROPİ

Merve Mehtap TUFAN
Kastamonu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Serkan İLDEN

Fizikte, termodinamik yasaların ikincisinde var olan entropi, evrenin en büyük yasalarından biridir. Evrendeki her şeyin çürüme, bozulma eğiliminde olduğunu göstermektedir. Evrende insanlar yalnız nesneler dünyasında değil aynı zamanda hayal dünyaları ile de yaşamaktadırlar. Bu durum bilim ve felsefe alanında olduğu gibi sanat alanında da kendini göstermiştir. Merak duygusu ile gelişen bilim, insanları evreni keşfetmeye yönlendirmiştir. Bu, soyutluk olduğu gibi, nesneleri bilim ile kavramak da soyut, yaratılan sanat yapıtları da yine soyuttur. Sanat tarihi devamlı soyuta doğru yönlenmiştir. Bunun sebebi, bilimin sanat alanına girmesiyle, sanatçılar gerçeği, özü aramışlardır. Bu arayışlar insanı soyuta yönlendirmiştir. Giderek biçim önem kaybetmiştir. Çağdaş sanat ile görülmek istenen soyutlama, karmaşık, düzensiz yapılardır. Bunlarda entropinin yan kavramlarıdır. Bu araştırma da soyut sanatı farklı biçimlerde ele alan sanatçılar üstünde durularak, bu çalışmalar ile entropi kavramı soyut sanat ile ilişkilendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: ENTROPI**,** SOYUT**,** KENDİLİĞİNDENLİK, ANLIK

Yıl 2019, 96 sayfa

Bilim Kodu: 40408

ABSTRACT

M.Sc. Thesis

ENTROPY AS A CREATIVE ELEMENT IN ABSTRACT ART

Merve Mehtap TUFAN
Kastamonu University
Institute for Social Science
Department of Art and Design

Co-Supervisor: Associate Professor Serkan İLDEN

In physics, entropy, which exists in the second law of thermodynamics, is one of the greatest laws of the universe. It shows that everything in the universe tends to decay and decay. In the universe, people live not only in the world of objects but also in the world of imagination. This situation has shown itself in the field of art as well as in the field of Science and philosophy. Science developed with a sense of curiosity led people to explore the universe. This is abstract, as well as abstraction, to grasp objects with science, and the works of art created are abstract. The history of art has always been directed towards abstraction. The reason for this is that with science entering the art field, artists searched for truth and essence. These searches have led people to abstraction. Increasingly important shape has lost. Abstraction, which is wanted to be seen with contemporary art, are complex, irregular structures. These are the side concepts of entropy. In this study, the concept of entropy is associated with abstract art by focusing on artists who deal with abstract art in different forms.

Key Words: ENTROPY, ABSTRACT, SPONTANEITY, INSTANT

2019,109 pages

Science Code: 40408

ÖNSÖZ

Bu tezde, resim sanatı alanında ki değişimleri özün aranması ile bilime yönlendirip, bunların fizik kanunu olan entropi yasası ile açıklanması önemli görülmüştür. Entropi yasası ile ilgili olan kaynakların sınırlı olmasından dolayı kaynaklar kısıtlı kalmıştır. Bu tezin yapıbozum ile ilgili kısmında gerek kaynak edinme, gerekse verdiği tavsiye ve bilgilerden dolayı Arş. Gör. Sümeyra İLHAN'a (Kastamonu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi) teşekkürlerimi sunarım. Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde görev alan tüm hocalarıma desteklerinden dolayı teşekkür ederim. Her zaman yanımda olup bana güç veren aileme tüm sevgi ve saygımı sunarım. Lisansüstü eğitimin bana kazandırdığı en büyük değer olarak, hem bu tezin hazırlanmasında, hem de şahsımı akademik hayata hazırlarken hiçbir emeğini esirgemeyen, çok değerli, saygıdeğer danışman hocam Doç. Serkan İLDEN'e en büyük teşekkürü ve minneti borç bilirim.

Merve Mehtap TUFAN

Kastamonu, Haziran, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **İ**
ABSTRACT ..... **İİ**
ÖNSÖZ ..... **İİİ**
İÇİNDEKİLER ..... **İV**
RESİMLER DİZİNİ ..... **Vİ**
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ ..... **X**
GİRİŞ **1**
KURAMSAL ÇERÇEVE **2**
YÖNTEM **2**
BULGULAR **2**
BÖLÜM 1 ..... **4**
1. ENTROPİ YASASI VE KENDİLİĞİNDENLİK **4**
1.1. TERMODİNAMİK YASALAR 4
1.2. ENTROPİ 5
1.2.1. DÜZEN/DÜZENSİZLİK 7
1.3. KENDİLİĞİNDENLİK 8
1.3.1. Sanatsal Süreçler İçinde Doğu Dünyasında Kendiliğindenlik 9
1.3.2. Sanatsal Süreçler İçerisinde Batı Sanatında Kendiliğindenlik 11
1.4. RASTLANTI 14
1.5. OLASILIK 16
1.6. GERİ DÖNDÜRÜLEMEZLİK 19
1.7. KAOS 20
BÖLÜM 2 ..... **24**
1. ENTROPİ VE SANAT **24**
1.1. BİÇİM VE ÖZ ARAYIŞLARI: İZLENİMCİLİK VE SONRASI 25
1.2. SOYUT KAVRAMI VE SOYUT SANAT 39
1.3. SOYUT DIŞAVURUMCULAR 53
BÖLÜM 3 ..... **69**
1. POSTMODERN SANATTA ENTROPİ **69**
1.1. YAPIBOZUM 71
1.2. SANAT ALANINDA ENTROPİ VE YAPIBOZUM 72
4. BÖLÜM **80**
1. UYGULAMALAR **80**

SONUÇ **90**
KAYNAKLAR **92**
ÖZGEÇMİŞ **96**

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa

Resim 1 David Adams, Soğuk Dağ- Sumiye, 2007..... 10
Resim 2 Dikişli shibori uygulama 11
Resim 3 Jackson Pollock, *Number 1*, 269,5x530,8 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1949 Museum of Modern Art Newyork, (https://www.jackson-pollock.org/ et: 20.09.2018) 13
Resim 4 Hans Hofmann, *Bülbülün Şarkısı,* 213,4x182,9cm, tuval üzerine yağlıboya 1964, Barbara Ve Eugene Schwatz Koleksiyonu, (http://www.hanshofmann.org/image-gallery, et: 12.12.2018) 13
Resim 5 Deney Görseli..... 15
Resim 6 Jean Hans ARP; *Şans Yasasına Göre Düzenlenmiş Kareler,* 33,2 x 25,9 cm, Renkli kağıda kesilmiş ve yapıştırılmış renkli kağıt, 1917, (https://www.moma.org/collection/works/37166?artist_id=11&locale=en&page=1&sov_referrer=artist et:10.02.2019) 18
Resim 7 Sandro Botticelli, *Venüs'ün Doğuşu*, 172,5 cm × 278,5 cm, ahşap üzerine sulu boya, 1485 (https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_(Botticelli)) 26
Resim 8 Paul Cezanne, *Sainte- Victoire Dağının Bellevue'den Görünüşü*, 55.6 x 46cm, tuval üzerine yağlıboya, 1885(https://www.pivada.com/paul-cezanne et: 01.02.2019) 27
Resim 9 Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, 81.9 cm × 104.5 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1862-1863 (https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1rda_%C3%96%C4%9Fle_Yeme%C4%9Fi et:15.05.2019)..... 28
Resim 10 Paul Cezanne, köprü, 59.2 x 81 cm, tuval üzerine yağlıboya,1900 (https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/the-brook-1900 et: 04.09.2018) 30
Resim 11 Cloude Monet, *Pourville'deki Kayalık Yürüyüşü,* 82.3 cm x 66.5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1882, (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cliff_Walk_at_Pourville et: 02.04,2018) 31
Resim 12 Cloude Monet, *Saint-Lazare Garı*, 54.3 x 73.6 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1877 (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/monet-claude/claude-monet-st-lazare-gari-10875/ et: 30.03.2019) 31
Resim 13 Jan van Goyen, *Maas Manzarası*, 39,4 x 61 cm, panel üzerine yağlıboya, 1640 (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/goyen-jan-van/jan-van-goyen-maas-manzarasi-375/ et: 06.04.2018)..... 32
Resim 14 James Abbott McNeill Whistler, *Gri ve Siyah Düzenleme*, 144,3 cm x 162,4 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1871, (http://bayaiyi.com/james-abbott-mcneill-whistlerin-whistlers-mother-resmi/ et: 06.08.2018) 33
Resim 15 Cezanne, Mont Sainte-Victoire and Chateau Noir, 1904-1906..... 33

Resim 16 Georges Seurat, *Honfleur Limanı Köşesi*, 65 x 81 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1886, (https://www.art-prints-on-demand.com/a/georges-seurat/a-corner-of-the-harbor-of.html et: 03.02.2019)..... 34
Resim 17 Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, 103 cm × 50.2 cm, suluboya, 1890 (https://tr.wikipedia.org/wiki/Bu%C4%9Fday_Tarlas%C4%B1_ve_Kargalar et: 05.03.2019)..... 34
Resim 18 Van Gogh, Saint-Rémy'de Kavaklar, 61.6 x 45.7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, , 1889 (https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-saint-remyde-kavaklar-1889 et: 16.03.2019)..... 35
Resim 19 Edvard Munch Çığlık, 91 x 73.5 cm, Karton üzerine yağlı boya, tempera ve pastel, 1893 (https://www.pivada.com/edvard-munch-ciglik et: 01.04.2019)..... 36
Resim 20 Oskar Kokoschka, Reddedilen Sevgili,1966, (https://www.wikiart.org/en/oskar-kokoschka/not_detected_235896 et: 20.03.2019)..... 37
Resim 21 Oscar Kokoschka, oynayan çocuklar, 72 × 108 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909(https://www.artsy.net/artwork/oskar-kokoschka-children-playing et: 02.02.2019)..... 37
Resim 22 Georges Braque*, Şişe ve Balıklar*, 61 x 75 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1910 (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-sise-ve-baliklar-1417/ et:02.02.2019)..... 38
Resim 23 Pablo Picasso, *Masada Ekmek ve Meyve Tabağı*, 162 x 132 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909 (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-masada-ekmek-ve-meyve-tabagi-9519/ et:02.02.1019)..... 39
Resim 24 Wassily Kandinsky, *Kompozisyon 5*, 190,0 × 275,0 cm, tuval üzerine yağlıboya,1911(https://www.wassilykandinsky.net/work-115.php et: 02.02.2019)..... 41
Resim 25 Wassily Kandinsky, *Kompozisyon 6*, 195.0 × 300.0 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1913 (https://www.wassilykandinsky.net/work-35.php et: 02.02.2019)..... 42
Resim 26 Wassily Kandinsky, *Moskow Kırmızı Kare*, 51,5 × 49,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1916 (https://www.wassilykandinsky.net/work-38.php et: 02.02.1019)..... 43
Resim 27 Franz Marc, *Çayırda At*, 51,5 × 49,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1910 (https://www.wassilykandinsky.net/work-38.php et: 02.02.2019)..... 44
Resim 28 Franz Marc, *Kızıl Geyik*, 100 x 70 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1912 (https://www.wikiart.org/en/franz-marc/the-red-deer-1912 et: 02.02.2019)44
Resim 29 Alexej von Jawlensky, Kurtarıcı'nın Yüzü: Uzak Kral - II. Buda 30,8 x 24 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1921 (https://www.wikiart.org/en/alexej-von-jawlensky/saviour-s-face-distant-king-buddha-ii-1921 et: 02.02.2019) 45

Resim 30 Mirak Jamal, *İyi Bir Komşu*, 15.İstanbul Bienali, 2017 50
Resim 31 Piet Mondiran, *Kırmızı, Sarı Ve Mavi Düzenleme*, tuval üzerine yağlıboya, 1935 (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/mondrian-piet/piet-mondrian-kirmizi-sari-ve-mavili-kompozisyon/ et: 02.02.2019).. 51
Resim 32 Kazimir Maleviç, *Beyaz Üstüne Beyaz Kare*, 79,4 x 79,4 cm, tuval üzerine kolaj ve yağlıboya, 1918. (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/malevich-kazimir/kazimir-malevich-beyaza-beyaz-suprematist-kompozisyon/ et: 03.04.2019) 52
Resim 33 Kazimir Malevich, *Siyah Daire*, 105.5 x 105.5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1913 (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/malevich-kazimir/kazimir-malevich-siyah-daire-3117/ et: 03.04.2019). 53
Resim 34 Jackson Pollock iş başında 57
Resim 35 Jackson Pollock, *Katedral*, 89.06 x 181.61 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1947 (https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/cathedral-1947 et: 03.04.2019) 59
Resim 36 Jackson Pollock ,*Mavi Kutuplar*, 2,1 m x 4,86 m, tuval üzerine karışık teknik, 1952 (http://www.ressamlar.gen.tr/jackson-pollock/mavi-kutuplar-11-numara/ et: 02.04.2019)..... 60
Resim 37 Willem De Kooning, *Cumartesi Gecesi*, tuval üzerine yağlıboya, 1956 (https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/collection/explore/artwork/847 et: 02.04.2019). 60
Resim 38 Franz Kline, *Mahoning*, 203.2 x 254 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1956 (https://www.wikiart.org/en/franz-kline/mahoning-1956 et: 02.04.2019) .. 61

Resim 39 Pierre Soulages, *Kâğıt Üzerinde Ceviz Fındık*, 48 x 62,5 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1946 (https://www.wikiart.org/en/pierre-soulages/broude-noix-sur-papier-48-x-62-5-cm-1946-1946 et: 02.04.2019) 62
Resim 40 Barnett Newman, *Ulysses*, 335.3 × 127 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1952 (https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-ulysses et: 02.04.2019)... 63
Resim 41 Mark Rothko, *No:10*, 229,6 x 145,1 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1950 (https://www.moma.org/collection/works/78594 et: 02.04.2019)..... 64
Resim 42 Clyfford Still, 236.2 x 200.7 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1949 (http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/contemporary-art-evening-sale-n08791/lot.11.html et: 02.04.2019)..... 65
Resim 43 Wols, *Büyük Orgazm*, 1947 (https://www.wikiart.org/en/wols/le-grand-orgasme-1947 et: 02.04.2019) 66
Resim 44 Wols, *Şehrin Her Yeri*,81 x 81 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1942 (https://artblart.com/tag/wols-its-all-over-the-city/ et: 02.04.2019)..... 67
Resim 45 Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917 (https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16 et:05.05.2019) 73

Resim 46 David Salle, *Kolaj*, 90.8 × 121.9 cm, Somerset Mold-Paper Kağıdına Şeker Kaldırma Aquatint, Tükürük Isırığı ve Foto-Aşındırma, 1989 (https://www.artsy.net/artwork/david-salle-untitled-from-canfield-hatfield-10 et: 05.05.2019) 74
Resim 47 Rene Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir*, 64.5x94 cm, tuval üzerine yağlıboya,1926, https://dusunbil.com/bu-bir-pipo-degildir-belcikali-surrealist-magritte-gercekligi-yeniden-dusunmemizi-nasil-sagladi/ et: 05.05.2019) 75
Resim 48 Robert Rauschenberg, *Factum 1,2*, 157,5x90cm, kolaj, 1958,(https://www.google.com/search?q=Robert+Rauschenberg,+%E2%80%9CFactum+1,2%E2%80%9D&rlz=1C1GCEA_enTR809TR809&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjC35i1mJbjAhVHTBoKHY-BBqUQ_AUIECgB&biw=1366&bih=576#imgrc=aAub5Kt9lb7MLM: et: 05.05.2019) 77
Resim 49 Cornelia Parker, *Soğuk Koyu Madde: Patlatılmış Görünüm*, 1991 (https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter et: 05.05.2019)..... 78
Resim 50 Henry Jackson, *Anonymous, #90* (https://www.artsy.net/artist/henry-jackson et: 05.05.2019) 79
Resim 51 Merve Mehtap Tufan, *Düzensizlik I*, 80x80, tuval üzerine yağlıboya ve kalem, 2018..... 80
Resim 52 Merve Mehtap Tufan, *Düzensizlik II*, 80x80, tuval üzerine karışık teknik, 2018..... 81
Resim 53 Merve Mehtap Tufan, *Düzensizlik III*, 70x100, kolaj, 2019 82
Resim 54 Merve Mehtap Tufan, *Entropi I,* 80x80, tuval üzerine yağlıboya, 2019... 83
Resim 55 Merve Mehtap Tufan, *Entropi II*, 70x100, tuval üzerine akrilik, 2019..... 84
Resim 56 Merve Mehtap Tufan, *Düzensizlik IV*, 80x80, tuval üzerine yağlıboya, 2019..... 85
Resim 57 Merve Mehtap Tufan, *Entropy III*, 70x100, tuval üzerine yağlıboya, 2019 86
Resim 58 Merve Mehtap Tufan, *İsimsiz* 70x100, tuval üzerine yağlıboya, 2019 87
Resim 59 Merve Mehtap Tufan, *İsimsiz*, 70x100, tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 2019..... 88
Resim 60 Merve Mehtap Tufan, *İsimsiz*, 80x80, tuval üzerine karışık teknik, 2019.89

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

BKZ	Bakınız
ÇEV	Çeviren
S	Sayfa
VB	Ve benzeri
VD	Ve diğerleri

GİRİŞ

Termodinamik yasalardan ikincisinde bahsedilen entropi kavramı, bir yok oluşu, yozlaşmayı, çürümeyi irdeleyen entropi kavramı aynı zamanda geriye döndürülemez, devamlı ileriye akan doğal süreci niteler. Fizik alanında termodinamiğin birinci yasası olan "Evrendeki enerji sabittir." kanununu çürüten ve "Evrendeki enerji devamlı artmaktadır." kanununu dile getiren entropi kavramı bize evrende en az enerjinin büyük patlama anında olduğunu ve daha sonra giderek enerjinin ve düzensizliğin arttığını söylemektedir. Termodinamiğin ikinci yasasında var olan entropi, madde ve enerjinin sadece bir yöne doğru değişebileceğini bu yönün ise kullanılabilirden kullanılamaza ve düzenden düzensize doğru olduğunu göstermektedir. Entropi aynı zamanda düzensizlik anlamına gelmektedir. Fakat bu düzensizlik görsel düzensizlikle farklılıklar göstermektedir. Entropik düzensizlik bir dış etki olmaksızın doğal süreç gereği bir yok olmaya maruz kalma ve kendiliğinden, ileri doğru olan süreç zamanda meydana gelmektedir. Toplum sosyolojisinde de kullanılan entropi kavramı baskı altında kalan toplumlarda görülmektedir. Bir şişenin içine sıkışan gaz molekülleri nasıl kapak açıldığında dışarıda düzensiz bir hal alıyorsa, toplumda baskılarından kurtularak özgür bir hal almak ister. Farklı alanlarda ve farklı disiplinlerde ele alınan entropi, sanat alanında da görülmektedir. Bilinçli bir şekilde kullanılmasa da birçok sanatçı tarih boyunca entropi kavramından beslenmiştir. Sanat alanında hem konu hem biçim açısından ele alınabilen entropi kavramı biçim üzerinden ele alındığında karşımıza soyut resim ve kendiliğindenlik, anlık, rastlantı gibi kavramlar çıkmaktadır. Rastlantı ve kendiliğindenlik barındıran sanat eserlerinde doğal süreç gereği geri döndürülemez bir durum ve dış etki olmadan (kendiliğinden) bir durum oluşturduğu için entropik bir düzensizlik görülmektedir.

KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu araştırma da soyut resim sanatı alanında yaratım sürecinde entropi kavramının uygulanması, yaratım sürecinde nasıl faydalanıldığı ve ne şekilde uygulandığı araştırılmıştır. Entropinin sanat ile ilişkisi bağlamında referans olarak alınan örnek sanatçılar ile çözümlemeler yapılmıştır.

YÖNTEM

Bu tez çalışmasında karşılaştırmalı yöntem ve literatür taraması kullanılmıştır. Literatür araştırması çerçevesinde sanat yapıtları üzerinden yola çıkarak, sanat eserleri arasındaki ilişki ve anlamı üzerinde araştırma gerçekleştirilmiştir. Konu çerçevesinde yapılmış olan sanatçı eserleri incelenerek, entropi yasası ile ilişkilendirilerek farklı bir bakış açısından nasıl bir anlam kazanacağı incelenmiştir. Soyut ve lirik soyut sanat alanında yaratım sürecinin entropi kanunu maddeleri ve özellikleri ile nasıl bir ilişki içerisinde olabileceği araştırılmıştır. Konu çerçevesinde yayınlanmış ve ulaşılabilen tüm basılı ve yayımlanmış kaynaklardan yararlanılmıştır. Sanatçılar ile ilgili yapılan araştırmalar ve entropik bir düzensizlik barındırabilecek eserlerin, entropi yasası ile ilişkisi, yapıtların yaratım sürecinden, bitmiş haline kadar olan süreçleri karşılaştırılarak, eser çözümlemesi yapılmıştır.

BULGULAR

Sanat tarihi boyunca klasik resim sanatında var olan biçim, süsleme, oran orantı gibi kavramlar resim konusunda olmazsa olmaz bir konumda olmuştur. Resimdeki düzen, izleyicilerin gözüne hitap etmektedir. Kuşkusuz, güzel denilen resimlerin çoğu geçmişte içinde düzen barındırmıştır. İnsan doğası gereği düzenli, orantısı düzgün nesneleri sevmekte ve beğenmektedir. Fakat modern sonrası dönemde sanatçılar akademik kurallara bağlı estetik hazzı reddetmişlerdir. Özü yansıtmak için biçimin yok edilmesi gerektiğine inanmışlardır. Çünkü biçim evrenin yasaları gereği zamanla düzensiz bir hal alacak ve yok olacaktır. Bu durum entropi yasasında böyledir. Dolayısıyla bu durumda öz, önem kazanır ve biçim entropiye uğrar. Sanat eserlerinin

artık entropik bir durum aldığını düşünürsek, eskiden var olan düzen artık yerini düzensizliğe bırakmıştır. Entropi kanununun niteliklerinden biri olan tek yönlülük ve geri döndürülemez durum entropik eserlerde kendiliğindenlik kavramına yer açmıştır. Spontane şekilde gelişen çizimler ve boyamalarla sanatçılar özü iç dünyalarında aramaya başlamışlardır.

BÖLÜM 1

1. ENTROPİ YASASI VE KENDİLİĞİNDENLİK

1.1. TERMODİNAMİK YASALAR

Yeryüzünün belki de en büyük yasalarından biri olan termodinamik yasalar; enerjinin hiçbir türünün yoktan var edilmeyeceğinin, var olan enerjinin de yok edilmeyeceğini, enerjinin ancak bir türden başka bir türe dönüştürülebileceğini öngörmektedir. Bu termodinamiğin 1.yasasıdır. Formüllere dökmek gerekirse;

> "Termodinamiğin I. Kanunu'na göre, belirli bir V hacminde belirli bir P basıncı altında bulunan ve izole edilmiş, yâni dışarıdan içeriye veya içeriden dışarıya herhangi sûrette bir kaçak söz konusu olmayan bir sistemdeki belirli bir gaz kütlesinin – burada bu gaz kütlesine "cisim" denmektedir P-V diyagramını göz önüne aldığımızda, cismin P ve V değerlerinin bir yol boyunca 1 hâlinden 2 hâline değiştiğini, bir Q ısısı aldığını ve W işinin yapıldığını kabul edelim. Q, ısı transferi ile cisme ilâve edilen enerji, W ise iş yapılarak cisimden alınan enerjidir. Bu takdirde Q – W farkı, U1, cismin 1. haldeki iç enerjisi, U2 ise cismin 2. haldeki iç enerjisi olmak üzere, İç Enerji'deki Δ U =U2-U1 farkına [iç enerji değişimine] tekabül edecektir:
>
> Q-W = Δ U (= U2-U1) (1)
>
> İşte bu fark, P-V diyagramındaki "yoldan, yâni cismin ilk konumundaki P ve değerlerinden yola çıkarak ikinci konumdaki P ve V değerlerine hangi güzergâhtan gidildiğinden bağımsızdır. "Termodinamiğin Birinci Kanunu" olarak bilinen bu olgusal gerçekliğin sözlü ifadesi, "bir cismin iç enerjisindeki değişim yoldan bağımsızdır" şeklinde olup kantitatif ifadesi, Q, cisim tarafından alınan ısı, W ise yapılan iş olmak üzere, şu şekildedir:
>
> 3Q = U Δ (U2-U1)+ W (2)
>
> Bu takdirde Termodinamiğin Birinci Kanunu'nun sözlü ifâdesi şu şekli alacaktır: Bir cisme verilen Isı, cismin iç enerjisindeki değişim ile yapılan işin toplamına eşittir." (Hocaoğlu,2008,2)

Termodinamik oldukça genç bir bilim dalı olan 19.yy'ın ikinci yarısında yani Newton'un yerçekimi kanunundan yaklaşık 200 yıl sonra ortaya atılmıştır. Carnot, Clasius, Boltzman, Maxwell gibi birçok bilim adamının çabaları sonunda temel yasaları yani; birinci, ikinci ve üçüncü yasaları formüle edilmiştir. Termodinamik yasaların birinci yasası, evrende toplam enerjinin sabit olduğunu, yani yaratılamayacağını ve yok edilemeyeceğini, sadece şekil değiştireceğini ifade ederken, ikinci yasası evrenin sadece bir yönde; yararlanılabilirden yararlanılamaza,

düzenliden düzensize doğru değiştirilebileceğini açıklamaktadır (Pak,2012,1). "Üzerinde durulması gereken tek şey termodinamiğin birinci yasası olsaydı, enerjinin tüketilmeksizin tekrar tekrar kullanılabileceğini düşünebilirdik; buna bir engel olmazdı. Ama fiziksel süreçlerin böyle işlemediğini biliyoruz." (Pak,2012,2). Bu nedenle eğer termodinamiğin birinci yasasını dikkate almış olsaydık ve hâkim olan yasa bu olsaydı "Enerji evrende sabittir." denilecekti ve bu bazı durumların açıklanmasını zorlaştıracaktır. Yani ikinci yasa ile düzensizliğe gidiş olgusu, bazı durumları ortaya çıkarmaktadır. Buna örnek verilirse, ölüm denilen olgu açıklanamayacaktır. Aynı şekilde "Sıcak su zamanla soğur." cümlesini kullanamayacak ve sıcak su her zaman sıcak olarak kalacaktır. Dolayısıyla bu tezde asıl üzerinde durulacak olan konu termodinamiğin ikinci yasası yani entropi kanunu olacaktır.

Diğer doğa olaylarını irdeleyen fiziksel kanunlar hemen hemen herkesin bildiği, kullandığı yasalar olurken, termodinamik yasalar konusunda pek bir şey bilinmemektedir. Ancak, şöyle bir durum vardır ki, bilinmemesine rağmen birçok alanda kullanılmaktadır ve derin bir geçmişi vardır. Bu geçmişte, termodinamik adı ile anılmasa da farklı şekillerde görülmüştür. Örneğin; "Ne ekersen onu biçersin" atasözünün derinlerine inildiğinde termodinamiğin birinci yasasının özelliklerini taşıdığı görülmektedir (Pak,2012,2). Bunun yanında termodinamiğin ikinci yasası (ki bu duruma bir sonraki bölümde değinilecektir) Budist inanç sisteminde de vardır. Bu inanç sisteminde Budha'nın dört aşamasının, ikinci yasa ile ortak yönleri görülmektedir. İkinci yasada ki düzenden düzensizliğe gidiş olgusu doğum ve ölüm ile ilişkilendirildiğinde ortaya çıkmaktadır.

1.2. ENTROPİ

Termodinamik, yapılan işle enerji arasındaki grift ilişkiler üzerinde çalışma yapan bir bilim dalıdır. Isı, sıcaklık, enerji ile ilgilenmektedir. Birinci termodinamik yasa Sadi CARNOT tarafından ortaya konulmuştur. Bu kanuna göre enerji evrende sabittir. Bir şekilden diğerine geçebilir fakat enerji miktarı değişmemektedir (URL-1/2014). Enerjinin sakınımı olarak da adlandırılan bu yasada enerji asla kaybolmamaktadır (URL-2/2018). Termodinamiğin ikinci yasasında ise entropi kavramından söz edilmektedir. İkinci kanun Clausis ve Thomson tarafından tanımlanmıştır. Thomson

ısının bir enerji türü olduğunu ve işe dönüştürürken verimin yüzde yüz olmadığını, Clausis ise ısının sıcaktan soğuğa doğru hareket ettiğini ve tersinin mümkün olmadığını bulmuştur. Bu iki gözlem entropiyi ortaya çıkarmıştır (URL-1/2014). Bu yasa ile birinci yasada olan "Enerji sabittir." iddiası çürütülmüştür. İkinci kanunda, yani entropi yasasında, enerji düzenden düzensizliğe doğru gelişmektedir. Yani enerji devamlı kullanılabilirden kullanılamaza, doğru tek yönlü gelişmektedir. Bunu istatiksel olarak formüllere dökecek olursak; Clausius tarafından keşfedilen bir termodinamik özelik olan "Entropi", "S" ile gösterilir ve aşağıdaki gibi tanımlanır;

$$\Delta S_{toplam} = \Delta S_{sistem} + \Delta S_{ortam}$$

Newton'un yani bilinen adıyla Newtonyen mekanik prensiplerinin üzerine kurulmuş mekanik fiziğin en başarılı alanlarından olan termodinamik yasalar da bunun üzerine kurulmuştur. Daha sonra ise entropinin Clasius formülüne sadık kalınarak entropinin değişimi formülü elde edilmiştir. Entropi yasasının temel niteliklerinden birisi entropinin sürekli artmasıdır. Her doğal süreçte entropi artmaktadır. Doğal süreçten kastımız yüksek sıcaklıkta ki bir ısı deposundan alçak sıcaklıkta ki bir ısı deposuna ısı akışı ile oluşan süreçtir. Bunun tersi doğal olmayan sistemsel bir süreçtir (Hocaoğlu,2008,26). Clasius, termodinamiğin bu ikinci yasası hakkında "Her zaman bir maksimuma yönelir" ifadesini kullanmıştır (Pak,2012,2).

Entropi, aynı zamanda düzensizlik demektir. Evrende ki fiziksel sistemler düzenli durumdan düzensiz duruma doğru yönelmektedir. Dolayısıyla evrende giderek artan bir entropi vardır. Örnek verilmesi gerekirse, asitli bir içeceğin kapağını açtığımızda açamadan önceki gaz moleküllerinin toplu halinin dışarıda düzensiz bir hal aldığı görülmektedir (URL-3). Evrendeki her şey yok olma durumuna gider. Bir elma çürür, insan ölür ve nesneler yıpranır. Bu doğal süreç gereği her zaman böyle olacaktır. Madde ve enerji her zaman tek bir yöne doğru değişebilir ve bu durum kullanılabilirden kullanılamaza, elde edilebilirden elde edilemeze, düzenden düzensizliğe gitmektedir. Bu durumdan hareketle entropi yasasının temeli başlangıçta evrenin belirli bir yapıya ve değere sahip olması ancak geri döndürülemez biçimde kaosa ve yok olmaya gitmesidir (Bahari Rad,2018,3). Entropi günümüzde birçok alanda kullanılmaktadır. Bunlardan birisi de sosyal entropidir.

> *"*Entropi yasası bizlere elde edilebilir enerjinin her kullanımında, bizi kuşatan çevrede bir yerde daha büyük bir düzensizliğe neden olunduğunu söylemektedir. Günümüz sanayi toplumunda, büyük enerji akışımı içinde yaşadığımız dünyada çok büyük düzensizliklere sebebiyet vermektedir. Enerji akışı yolunu ve dönüştürme sürecini daha çabuk tüketir ve düzensizliği artırırız*"* (URL-3).

Sosyolojik açıdan ele aldığımızda ve toplumsal olarak da düşündüğümüzde, eğer toplum sürekli baskı altında tutulursa, düzenden düzensizliğe doğru tepkime göstermektedir ve üzerindeki baskıya tepki vermektedir. Örneğin Fransız devrimi ve diğer birçok devrim de tarihsel entropi artışlarına örnek verilebilmektedir. Yani devrimler toplumun baskıcı düzenini yıkmak için ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla devrimler entropinin toplumda yüksek olduğu durumlardır (URL-3). Felsefik açıdan da sosyolojik açıdan da hem birey hem toplum baskı altında olmayı reddetmektedir. Yani düzeni reddetmektedirler. Çünkü düzen ve aynı hareketleri tekrarlamak makinelere özgüdür ve baskı altına alınan bireyler makineleşir ve özlerini kaybederler. Özgür insan entropik insandır. Düzensizliği, kuralsızlığı, yasasızlığı aramaktadır. Aslında geniş anlamda bakıldığında düzensizlik düzen barındırmaktadır. Entropi kavramını iyice anlamak için düzen ve düzensizlik kavramlarını derinlemesine irdelemek gerekmektedir (URL-3).

1.2.1. Düzen/Düzensizlik

Düzen kavramı, TDK sözlüğünde belli yöntem, ilke veya yasalara göre kurulmuş olan durum, uyum sistemdir. Diğer bir anlamıyla soyut veya somut nesnelerin belirli bir amaca göre sıralanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Düzenli olan her şey aslında düzensizlik içinde mevcuttur ve gittikçe düzen tamamen sona ermektedir. Düzensizlik ve düzen sözcükleri elementlerin farklı yönleri takip etmelerine rağmen kısa dönemlik fiziksel etkileşime girmeleridir. Entropik düzensizlik ise görsel düzensizlik olmamakla birlikte yine de bir ilişki içerisindedir.

> "Entropik Düzensizlik, bâzan "görsel düzensizlik" olarak anlaşılmaktadır: Bir odanın dağınıklığı gibi. Şüphesiz, bu durum, fizik-bilimsel düzensizlikten radikal bir kopukluk içinde olmayıp, onunla içten bir bağlantıya sahiptir. Meselâ; bir oda kendi başına bırakıldığı takdirde "doğal süreç" gereği dağınık olur; bu "entropik düzensizlik"tir ve burada entropi artışı vardır; ancak, aynı oda bir dış etken (meselâ bir insan, hattâ bir hayvan) tarafından dağınık hâle getirilebilir ki, bu ise doğal olmayan, bir canlının, yâni dış etkilere karşı maddî/mekanik değil, kognitif (bilinçli) veya instinktif (içgüdüsel) eylemlerinin sonucu olarak meydana gelen ve dışarıdan bir enerji sarfedilmek sûretiyle bir müdâhele ile sağlanmış ve entropik olmayan bir dağınıklıktır; bu durumda odada entropi artmaz, azalır, daha da doğrusu azaltılmış olur"(Hocaoğlu, 2008, s.29).

Meyvenin çürümesi, bitkilerin solması, kendi halinde bırakılan bir mekân, sıcak bir içeceğin soğuması, entropik düzensizliklere örnek verilebilir. Kavramsal düzeyde anlaşılması oldukça zor bir kavramdır. Çünkü düzensizlik (disorder) kavramı ekseriyetle farklı kontekstеki içerikleriyle karıştırılmaktadır. Yani görsel düzensizlik entropik düzensizlik ile çoğu kez karıştırılır (Hocaoğlu, 2008).

1.3. KENDİLİĞİNDENLİK

Kendiliğindenlik kavramı, TDK sözlüğünde başka şeylerin etkisi olmaksızın, kendi kendine, iradesiz olarak gerçekleşen, dış etkilerin zorlaması olmadan iç sebeplerle oluşan olarak geçmektedir. Öncesinde belirlenmiş kuralların olmadığı, amaç ve hedef barındırmadan an içinde gerçekleşen bir aşkın durum "Nirvana"yı ifade etmektedir. Kendiliğindenlik kavramı ele alınıldığında, beraberinde doğaçlama, alırlık, spontane, anlık, rastlantı kavramları gelmektedir. Bu kavramların ortak anlam örüntüsü, öncelerinde hiçbir hesap, hazırlık, bir tasarım süreci geçirmeden an itibariyle kendi iç dünyalarının, duygularının birdenbire geri bildirimleridir (Yıldız İlden, 2016). Kendiliğindenlik, Kant'ın deyimi ile aşkınsal özgürlüktür. O özgürlüğü kendiliğinden yeni bir durum başlatma gücü olarak tanımlar (Özdoyran, 2016).

Doğu felsefesi ve sanatının özünü oluşturan kendiliğindenlik kavramı, batıya da doğudan girmiştir. Zen Budist inanç sisteminde, doğanın işleyişinde her zaman var olan bir olgudur. Mistizm ile içselleştirilmiş olmasından dolayı da arınmış, aşkın bir anlam içermekte aynı zamanda yaşamla iç barış olarak algılanmaktadır (Yıldız İlden, 2014). Sanatta kendiliğindenlik bizi, doğu felsefesine göre, en aşkın yaratı durumuna getirir. Çinli bir bilge olan Yengo'nun sözü; "Seni bağlayan bütün bağlardan sıyır kendini, onları kopar, paramparça et. Ama kendi içinde ki zenginliklerle ilişkini koparma" bunu kanıtlar niteliktedir. Bununla birlikte VI. Pir Hui-neng; "Eğer bilgeliğimizi kullanabilirsek düşünceler kendiliklerinden gelir giderler. Bu yol zihni doğal olarak bağımsızlaştırma yoludur" diyerek doğu felsefesinde kendiliğindenliğin önemini vurgulamıştır (Güngören,1997,16). Orhan Hançerlioğlu'nun felsefe ansiklopedisinde Immanuel Kant'ın anlığın etkinliğini kendiliğindenlikle nitelediğini belirtmiştir. Aynı zamanda toplum bilim açısından da Gurvitch, Moreno vb. gibi metafizik yapılı toplum bilimciler toplumsal kümeleşmeyi kendiliğinden oluşan eğitimlere bağladıklarını dile getirmiştir. Doğu felsefesinde olduğu gibi doğu

sanatının da özünü oluşturan kendiliğindenlik, zamanla batı sanatında yer edinmiştir. Sanatsal yaratı süreçlerinde önceden belirlenmiş kurallar ve estetik değerler ile kuram ve uygulamaların dışına taşmakla bağlantılıdır. Bu süreçte düşünce ve mantığın payı en aza indirgenmiştir. Bu bağlamda kendiliğinden süreci düşünceden daha çok sezgisel duruma işaret etmektedir (Hançerlioğlu, 1970, aktaran Noozar Khosnab,1994). Kendiliğindenlik kavramı tek başına ele alındığında net bir durum ortaya çıkmamaktadır. Kendiliğindenlik kavramı ile birlikte alırlık, rastlantı, doğaçlama kavramlarda ele alınmalıdır.

Alırlık, TDK (1969) sözlüğünde; duygusal uyarımlar alabilme yeteneği, idrak kabiliyeti olarak geçmektedir. Felsefe terimi olarak bilgide pasifliği dile getiren, dış uyarımlar alabilme yeteneğinin adıdır. Kant'a göre alırlık, ancak kendiliğindenlikle birleşerek bilgiyi doğurabilir (Tdk,1969, aktaran Güçlü vd.,2008). Rastlantı, birçok bilim dalının üzerinde durduğu bir kavramdır. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde bilgiye, isteğe kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma, tesadüf olarak belirtilmiştir (Tdk, 1969). Arapçada tesadüf kelimesinin karşılığı olan rastlantı kavramının batı dillerinde ki karşılığı ise "chance" olup, şans, talih, tesadüf, fırsat, ihtimal gibi anlamları içermektedir (Erdoğan,2 005). Felsefede rastlantı, etkin sebebi bilinmeyen açıklaması yapılamayan ve oluşu, meydana gelişi birey tarafından tahmin edilmeyen olaylar için kullanılır (Yıldız İlden, 2014). Doğaçlama ise kontrollü bir hazırlık süreci olmadan ancak farkında olunmadan yapılan bir birikimin, ön hazırlık sayılabileceği bir hazırlığın doğaçlama anında ortaya çıkmasıdır (Yıldız İlden, 2014).

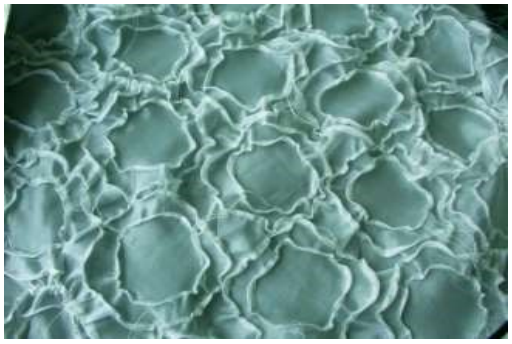
1.3.1. Sanatsal Süreçler İçinde Doğu Dünyasında Kendiliğindenlik

Kendiliğindenlik bağlamında sanat, içinde bulunulan zamanın kuralları yanında, öncesinde belirlenen estetik değer ve sanat kuramlarına bağlı olmadan an içerisinde bilincin dışına taşmak denilebilir. Kendiliğindenlik aynı zamanda Zen Budizm ile karşımıza çıkmaktadır. Kendiliğinden kavramının merkezi doğu sanatı ve felsefesidir. Uzak doğu düşünce sisteminde olan Taoizm ve Zen Budizm'deki kendiliğindenlik kavramı doğanın işleyişinde her zaman var olan bir kaidedir. Doğuda mistisizm ile içselleştirilmiş olmasından da kaynaklı olarak arınmış, hatta aşkın bir anlam içeren kendiliğindenlik yaşamda iç barış olarak algılanmıştır. Yazar Eugen Herrigel'in "Zen ve Okçuluk" adlı kitabında "Doğru yolda amaç güdülmez,

yarar beklenmez, hedefi vuracağım diye ne kadar çabalarsanız o kadar başarısız olursunuz, amaçtan uzaklaşırsınız. Bir şey başarma tutkunuz yolunuza dikilmiş engeldir" sözleri kendiliğindenliği başarının önündeki yol olarak göstermektedir (Yıldız İlden, 2014). Bireyin bedeni dâhil her türlü malzeme, materyal ve gereçler kullanarak estetik haz oluşturacak biçimler yaratma kaygısıyla sanat olgusu tarihin tüm dönemlerinde sürekli yeniden tanımlamaya anlaşılmaya ve anlatılmaya çalışmıştır (Yıldız İlden&İlden, 2016). Doğu felsefesinde sanatçı, çalışmasını bir fırça hareketiyle içtenlikle gerçekleştirmeli, elleri ve fırçası ile esinine teslim olmalıdır. Böylece sanki fırça sanatçıdan habersiz kendiliğinden resim yapıyor gibidir. Zen'in yaşamla yapmak istediğini Sumiye sanatçısı da kâğıdıyla, fırçasıyla ve mürekkebiyle yapmaktadır. Yaratıcı ruh her yerdedir ve bundan dolayı her yerde yaratıcılık eylemi gerçekleştirilebilir. Sumiye sanatçısı bir çizgi çizdi mi bu çizgi geriye dönüşü olmayan bir kesinlik taşır ve Sumiye resmi de güzelliğini bu geri dönülmezlikten alır (Yıldız İlden&İlden, 2016). Sanatçının ise olaya bilinçli bir katkısı olmadan, fırçanın hareketlerine uymakla yetindiği bir resim yapma eylemi gerçekleşmektedir. Fırçayla kâğıt arasında herhangi bir düşünce ya da mantık girdiği takdirde resim bütün etkinliğini yitirir (Güngören, 1997).



Resim 1 David Adams, Soğuk Dağ- Sumiye, 2007



Resim 2 Dikişli shibori uygulama

Zen Felsefesi ile bağlantılı diğer bir Uzak Doğu (Japon) sanatı ise bir çeşit kumaş boyama ve süsleme sanatı olan "Shibori"dir. Mantık olarak Sumiye'ye benzeyen bu sanat, sabır ve dikkat gerektirir. Farklı tekniklerle bağlanan veya sıkıştırılan kumaşların desenlendirilmesi şeklinde gerçekleştirilir. Ancak desenlerin oluşturulurken bilinçli küçük kazalara da yer verilmektedir (Yıldız İlden&İlden, 2016). Shibori tekniği ile yapılan tasarımlar kendiliğindenlik özelliği taşırlar. Kendiliğindenliğin oldukları gibi öylece olması olgusu shiborinin özünü oluşturur. Temel olarak shibori sanatçısı yaratısını oluştururken doğanın bütünlüğü içinde düşünüp biçimin oluşturulmasında nesnenin içinde olan ruhun kendisi işe karışmadan düşünsel bir yorum içinde ortaya koyması süreçlerini takip eder (Yıldız İlden, 2014).

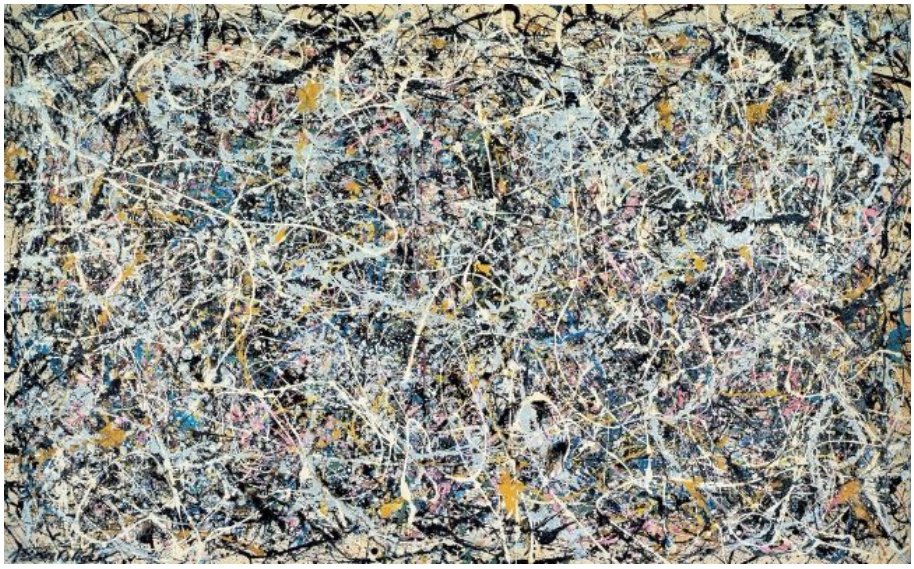
1.3.2. Sanatsal Süreçler İçerisinde Batı Sanatında Kendiliğindenlik

Genellikle Batı Sanatı olarak isimlendirilen Avrupa Sanatı, Ortaçağ ve devamında gelen Rönesans dönemlerini de kapsayan süreçlerin etkisiyle toplumsal yapıdaki değişimlere paralel bir gelişim sergilemiştir. Ancak Batı Sanatı en önemli değişimi 1789'daki Fransız Devrimi ile yaşamıştır. Hayatın her anına tanıklık eden sanat da bu toplumsal hareketlerden etkilenmiş ve önemli değişimler yaşamıştır. Devrimin ardından özgürlükle tanışan sanatçılar geçmiş devirlere olan bağlarından kurtulmuş, kendi sanatsal zevkini yaratılarına aktarmaya başlamıştır. Sanatçıların yaratıları atölyelerdeki akademik süreçlerinin dışına taşmış, hayatı ve kendilerini sorgulamış, bireysel üslup ve beğenileri sanatlarının merkezine oturmuştur.

Sanatçının bireyselleşmesi, bir noktada yalnızlaşmasına neden olmuştur. Bu dönemin başkaldıran, yalnızlaşan sanatçılarının ortak noktası, geleneksel konuların dışına çıkmaları ve geleneksel yöntemlerden uzaklaşmalarıdır (Yıldız İlden, 2014). Kendine

dönüş süreci içinde, doğayı takip etmekten vazgeçen sanatçılar, nesnenin özüne inmeye çalışmış, Doğu ve Afrika sanatlarıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Bu sanatçılardan bazıları Matisse, Derain, Vlaminck, Picasso ve Braque'dır. Özellikle Avrupa'nın önemli şehirlerindeki galerilerde açılan sergiler ve müzelerde sergilenen Uzak Doğu, İslam ve Afrika sanatı ile ilgili eserler bu dönem sanatçıları için önemli bir ilgi odağı olmuştur. Bu ürünlerin kendiliğinden ve doğal olan anlatım dilleri sanatçıları kendilerine hayran bırakmışlardır. 19. yy.dan sonra İzlenimcilerle başlayan soyutlama eğilimi 20.yy. Modernizminin başlıca ifade biçimi olmuştur ve sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Zira bu kopuşta Doğu sanatının kendine has bir yaklaşımla ortaya koyduğu kendiliğindenlik kavramı ve felsefesi etkin olmuştur (Yıldız İlden, 2014).

Keza tarih boyunca Batılı sanatçılar Doğu sanatından etkilenmiş ve kendi sanat eserlerinde yer vermiştir. Kendiliğindenlik kavramına önem veren sanatçılardan Emile Nolde, "Sanatçının çok bilmesi gerekmez. İçgüdülerine kulak verebiliyorsa, yürürkenki ya da nefes alırkenki gibi resim yapabilir" sözlerini dile getirmiştir. Doğu sanatından batı sanatına zamanla iki yeni terim eklenmiştir. Bunlar "art informel" ve "tachisme" kavramlarıdır. Her ikisinin de üzerinde durduğu nokta kendiliğindenlik kavramıdır. Art informel sanatı, bir tür kaligrafinin bilinçsiz hali olarak adlandırılırken; tachisme, sanatçının duygularını ifade eden işaret ve lekeler olarak tanımlanmakta ve lekelerin özgürce yerleştirilmesine olanak sağlamaktadır. Böylelikle Batılı sanatçılar resimlerine enerjik bir görüntü getirmişlerdir. Rosenberg'in "action painting" olarak adlandırdığı akıtma ve damlatma teknikleri de yine bu kavramda ele alınacak uygulamalardır. Çeşitli geniş zeminler üzerine hızlı, güçlü, spontane uygulamalar kendiliğindenliğin hâkim olduğu tarzdır.



Resim 3 Jackson Pollock, Number 1, 269,5x530,8 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1949



Resim 4 Hans Hofmann, Bülbülün Şarkısı, 213,4x182,9cm, tuval üzerine yağlıboya 1964

Jackson POLLOCK, Mark ROTHKO gibi sanatçılar ve daha geniş kapsamda ele alınırsa, Sürrealizm, Soyut Dışavurumculuk, İzlenimcilik gibi sanat akımları tarafından da kendiliğindenlik kavramının benimsenmiş olduğu görülür. Rönesans döneminden sonra sanatçıların yenilikler ile birlikte kafalarının karışması, onları iç dünyalarına girmeye, sanatı saflık ve öz olarak sorgulamaya başlatmıştır. Kübizm ile başlayan bu arayışlar zamanla Dadaizm ve Soyut Dışavurumculuğa doğru

ilerlemiştir. Sanatın planlar programlar dâhilinde olmaması gerektiğini düşünen sanatçılar doğu sanatına ve felsefesine de ilgi duymaya başlamışlardır. Doğu sanatında ki saf sanat, kendiliğinden oluşan rastlantısal arınmış resimler tarih boyunca batılı sanatçıların ilgisini çekmiştir.

1.4.RASTLANTI

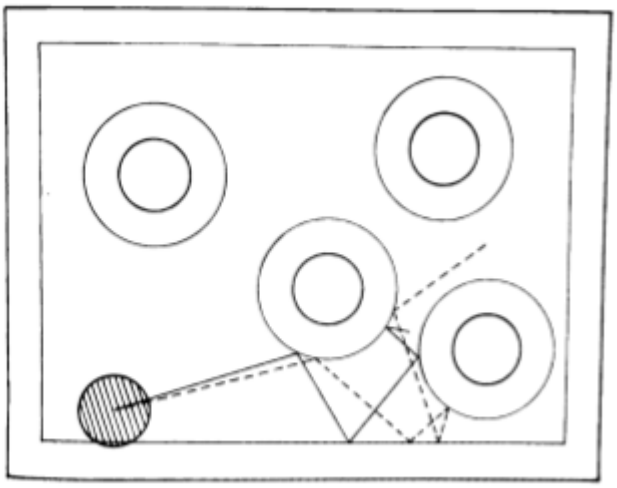
Rastlantı, Türk Dil Kurumunun tanımına göre; bilgiye, isteğe, kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma, tesadüf olarak açıklanmıştır (Tdk,1960). İngilizcesi olan "random" kelimesi; chance, accidental, haphazard, arbitrary, casual, unsystematic, hıt and miss, indisariminate, unemplamed, unintentiona kelimeleriyle tanımlanmıştır (Ellialtıoğlu, 2006).

Buradan da anlaşıldığı üzere, rastlantı; beklenmedik, aniden, planlanmadan gerçekleşen eylemdir. Rastlantı, gündelik hayatta her şekilde karşımıza çıkabilmektedir. Bu alanların birisi de sanat tarihidir. Sanat tarihinde rastlantı sonucu oluşan görsellerin güzelliği, Sanatın Öyküsü adlı kitapta fotoğraf makinesinin icadına dayandırılmaktadır (Gombrich, 1993). Fotoğraf makinesinin yakaladığı kendiliğinden oluşan yani rastlantı sonucu ortaya çıkan karelerin verdiği tat duygusu, sanatçıları da etkilemiştir. Bu noktada kendiliğindenlik kelimesi özenle kullanılmıştır. Çünkü rastlantının kuralı, kendiliğinden oluşmuş durum olmasıdır. Kendiliğindenlik, planlanmamış ve tasarlanmamış, an ile rastlantı sonucu oluşan karelerdir. Kendiliğindenlik ve rastlantı kavramları ise bu tezin konusu olan entropi kavramının kural niteliğindeki değerleridir. Dolayısıyla konuya hâkim olabilme kaygısı ile önce rastlantı kavramı açıklanmıştır.

Rastlantı, içinde derin ve karmaşık ilişkileri barındırmaktadır. Rastlantı çoğu şekilde karşımıza çıktığı gibi, bunun barınmadığı durumlar da vardır. Bunlar matematik, fen bilimleri alanlarında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin David RUELLE, Rastlantı ve Kaos adlı kitabında rastlantı ve determinizm arasındaki ilişkiyi mantıksal açıdan çelişkili bulmamaktadır (Ellialtıoğlu, 206). Rastlantının bilimden ziyade daha çok fallarda işe yaradığı düşünülüyorsa, Ruelle'in dediği gibi yanılıyorsunuz. Rastlantı alanında da pek tabii araştırmalar ve çalışmalar yapılmıştır. Bu bilim adamlarından birkaçı Blaise PASCAL, Pierre FORMAT, Christian HUYGENS ve Jacques

BERNOULLİ'dir. Bu araştırmacıların geliştirdiği çalışmalar günümüzde karşımıza olasılık hesapları olarak çıkmaktadır. Aynı zamanda maddenin atom ve moleküllerden oluştuğuna inanmayan bazı bilim adamları, moleküllerin varlığını araştırmıştır. Moleküller kaos adı verilen bu kargaşa, küçük bir hacim içerisinde bir araya gelmiş bir süreç, gelişi güzellik ve rastlantı barındırır.

Ruelle'nin da üzerinde durduğu gibi entropi, üzerinde çalışılan istatistik mekanik adlı bilim dalında Ludwig BOLTZMANN ile de açıklanabilir (Ruelle, 2006). Boltzmann belli bir ısıdaki kurşunun rastlantısallık miktarı, bir kilogram kurşunun rastlantısallık miktarına bir kilogram kurşunun entropisi demiştir (Ruelle, 2006). Örneğin sıfır noktasında sistemin durumunda meydana gelen küçük değişiklik, kendinden sonra gelen başka, ondan daha büyük değişiklik meydana getirmektedir. Resim 5 de verilen deneyde aynı noktadan iki top bırakılmıştır ve ilk atılan topun rotası ikinci atılan toptan farklıdır. Ruelle bu farkı başlangıçta birbirine çok yakın olan yollar arasındaki uzaklık ilgileri tamamen kesilinceye kadar giderek daha hızlı bir biçimde artması şeklinde ifade etmektedir ki bu durum entropi kuramı ile açıklanabilir (Ellialtıoğlu, 2006).



Resim 5 Deney Görseli

Rastlantının birçok bilimsel araştırmaya katkı sağladığı bilinmektedir. Bunlardan biri penisilindir. Penisilin, Alexander FLAMİNG tarafından 1928'te bir rastlantı sonucu bulunmuştur. Lamın üzerinde zararlı bir bakteri türlerinden birini incelerken, dışarıdan uçarak geldiği düşünülen bir küfün lamın üzerine konması ile lamdaki

zararlı bakterilerin üzerindeki etkisini merak edilip incelenmesi, belki de yüzyılın icadı olan penisilinin bulunmasına neden olmuştur (Ellialtıoğlu, 2006). Aynı şekilde biyoloji alanında; mutasyon da kişinin genlerinde hayat boyu gelen nadir ve rastlantısal değişiklerdir (a.g.e.).

1.5.OLASILIK

Araştırmaların çoğunda, olasılığın ve olasılık kuramının kumardan ve şans oyunlarından doğduğu görülmektedir. Aynı zamanda olasılık kavramına P.FERMAT ile B.PASCAL'ın büyük katkıları olmuştur. Olasılık kuramı, rastlantı ya da kesin olmayan olaylarla ilgilidir. Rastlantı, gerçekleşmesinin içinde şans barındıran, önceden kesinlik bildirmeyen durumlar için kullanılır (URL-5). Olasılık, rastlantı kavramı gibi ilk bakışta basit ve anlaşılabilir bir kavram olarak görülse de aslında derin bir anlam ve kolay anlaşılabilirlik içermez. Örneğin Ruelle'nin de bahsettiği gibi;

> "Yarın yağmur yağacağını tahmin ederek ona göre bugünden önlem alma gibi durumlarla her zaman karşılaşırız. Bu yağmurum yağma ihtimalini 90/100, 9/10 ya da. 9 dur. Çünkü genel olarak olasılık hesapları yüzde yüz ile yüzde sıfır ya da matematiksel olarak 0 ile 1 arasında değişmektedir. Bu durumda yüzde sıfır olasılığın imkânsızlığını yüzde bir ise olasılığı kesinleşmiş durumlar için kullanılmaktadır" (Ruelle, 2006, s.12).

Ruelle'un verdiği örneğe benzer bir örnek vermek gerekirse, Bu gibi durumlar için bilinmeyen koşulların ortaya çıkması olasılığın hesaplanması için bir fizik teorisine ihtiyaç duyulur.

> "Şu ifadeyi ele alalım: "Havaya bir para atıldığı zaman yazı gelmesi olasılığı. 5'tir". Bu kestirim - en azından para atılmadan önce - mantıksal açıdan doğru gibi görünse de para yere düştüğü anda yanlış olur zira o zaman belirsizlik ortadan kalkmıştır. Paranın yazı mı tura mı geleceği hangi anda kesinlik kazanır? Klasik determinizm (önceden belirlenmişlik) teorisini kabul ettiğimizi, yani evrenin belli bir zamandaki durumunun herhangi bir diğer zamandaki durumunu belirlediğine inandığımızı düşünelim. Bu takdirde havaya attığımız paranın hangi yüzünün üstte kalacak biçimde düşeceğinin evrenin oluşumu anında belirlenmiş olduğunu kabul ediyoruz demektir" (Ruelle, 2006, s.13).

Ruelle'nin bahsettiği bu durumda, bunu ne klasik teori ne de kuantum ile belirleyerek bir noktaya varılmamaktadır. Buna dolayısıyla olasılık hesaplamak bize işleri tümüyle belirsiz rastlantıya bırakmadan daha somut durumlar sağlamaktadır (Ruelle, 2006).

Olasılığı daha basit temele indirgeyerek, "Olasılık, olayla koşulları arasında ki nesnel bağlantının çeşitli biçimlerinden biridir. Olay, olgu ve süreçlerde ki öğelerin gelişmeleri sırasında gösterdikleri rastlantısal davranışlar olasılıktır…"(URL-4). Türk Dil Kurumunun Büyük Türkçe Sözlüğünde ise, "bir şeyin olabilmesi durumu, olabilirlik ihtimali", "o zamana kadar yapılan deney bir olayın ortaya çıkmasının beklenilmesi ancak yine de tam bir kesinliğin bulunmaması durumu" ve "sayıtımsal öğelerin, bir sonucu ortalama yüzde kaç kez vereceğini bildiren sayı" aynı zamanda "doğruluğa yaklaşım derecesi" olarak geçmektedir (TDK, 1969). Daha net bir ifade ile olasılık, bir durumun gerçekleşme ihtimalinin gerçekleşmeme ihtimaline oranı denilebilmektedir. Şimdi rastlantı ve olasılık kavramı açıklandığına göre entropi ile ilişkileri üstünde durulacaktır. Tezin ilk bölümünde entropi kavramı üzerinde durulmuştur. Atom hipotezlerine bakıldığında, bir litre sıvı veya suyun içinde bulunan moleküller çok çeşitli ve karmaşıktır. Bu karmaşıklık rastlantısallık barındırmaktadır. Yani tüm moleküller sürekli hareket halinde oldukları için her an durumları değişiklik gösterebilmektedir. Bu bir litre suda çok parçacıktan oluşan farklı durumlar bulunabilir. Bulunabilirden kastımız ile ortaya rastlantı ve olasılık terimleri çıkmaktadır. Bunun sebebi, moleküllerin konumlarının tamamen rastlantısal olması ve ne olacakları konusunun da olasılıklı olmasıdır. Bu durumda bile bize göre alt tarafı bir litre sudan bahsediyorken aslında bu su oldukça karmaşık bir yapıdır (Ruelle, 2006). Bu durum, bize basit gözüken her şeyin aslında bir düzensizlik içinde düzen barındırdığını yani entropi kanununu hatırlatmaktadır. Bir litre su örneğinde olduğu gibi, karmaşıklıklar entropinin ölçüsüdür.

Kesin bir yasa olarak bilinen entropi yasası, aynı zamanda bu kadar kesinken ilginçtir ki, aslında bahsettiğimiz gibi olasılıkçı bir yasadır. Moleküllerin hareketlerini hesaplamak oldukça imkânsızdır. Söz konusu olan katrilyonlarca molekülden daha fazlasıdır. Bu moleküllerin birbiriyle çarpışma hareketlerinin tek tek hesaplanması olanaksızdır. Fakat dağılmaya bağlı olasılıkçı entropi kanunu hep güvenilir sonuçlar vermektedir (Taslaman, 2006).

> " …Dünyada ki hava moleküllerini ele alalım. Aslında çok düşük bir olasılık olarak dünyadaki tüm hava moleküllerinin Atlantik okyanusu üzerinde toplanması ve tüm dünyanın havasız kalması olasılığı vardır; fakat bu olasılık imkânsız derecede azdır ve korkulacak bir şey yoktur…" (Taslaman, 2006, s.91).

Bir önceki örneğe dönüldüğünde bir litre soğuk su ile sıcak su ele alındığında, ikisinde de moleküler durumları rastlantı ve olasılık barındırmaktadır. Ve karmaşıklık ölçüleri de her zaman entropiyi vermektedir. Sanat alanından örnek vermek gerekirse, Dadaist sanatçılardan Jean Arp, "College By Chance" adlı yapıtında çeşitli kâğıtları ve başka parçaları rastlantısal şekilde tuvale attığı bir çalışma olarak rastlantının hayatı ne denli etkilediğini yansıtmıştır (Ellialtıoğlu, 2006). (Bkz. Resim6) Aynı zamanda rastlantının hâkim olduğu bu çalışma da düzensizlik, önceden hesaplanmamış yani rastlantısal ve kendiliğinden bir durum barındırmaktadır. Bu durumda entropi kavramından söz edilebilmektedir.



Resim 6 Jean Hans ARP; Şans Yasasına Göre Düzenlenmiş Kareler, 33,2 x 25,9 cm, Renkli kağıda kesilmiş ve yapıştırılmış renkli kağıt, 1917

Rastlantının da neden olduğu düzensizlik barındırmaktadır. Aynı zamanda rastlantının neden olduğu bir düzen de oluşturmaktadır ki bu entropidir. Yani dışarıdan bakılan her şey düzenli gözükürken, incelendiğinde düzenin içinde her zaman düzensizlik, düzensizliğin içinde de her zaman düzen olduğu görülmektedir. Entropiden kasıt asla görsel düzensizlik değildir. Diğer taraftan yaratım sürecinde rastlantı ve kendiliğindenlik kavramı, entropi kanunundaki "doğal süreç" olgusuyla kavranmıştır.

1.6.GERİ DÖNDÜRÜLEMEZLİK

Geri döndürülemezlik ilkesi, entropi yasasının bir diğer önemli bölümlerindendir. Bir kadeh ilk başta entropisi daha az konumdayken yere düştüğünde kırılır ve içindeki sıvı ile birlikte cam parçaları da yere dağılır. Bu durumda ilk konumunda ki durumuna göre kadehin entropisi artmış ve düzensiz bir hal almıştır. Burada dikkat edilecek iki husus vardır; birincisi kadehin kendiliğinden yere düşme durumudur yani bir dış etki tarafından bilinçli bir şekilde yere atıldığı takdirde entropi aynı kalır. Fakat açılmış bir camın içinden gelen rüzgârın etkisiyle düştüğünde kendiliğindenlik olgusu ve rastlantının varlığıyla entropik bir durum oluşmaktadır. İkincisi ise; kadehin entropisinin artışının geri azaltılamayacağıdır. Yani, kadehin düşmeden önceki pozisyonuna geri dönemeyeceğidir. Bu, zamanın tek yönlü oluşudur ve buna sanat alanında da "action painting" çalışmalarında rastlanılmaktadır.

Geri döndürülemezlik kavramı evrenin her yerinde karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu durumu bilim adamları kanıtlayamadıkları için Ruelle (2006); "Eğer bir şeyi nasıl kanıtlayacağınızı bilmiyorsanız, aksini kanıtlamaya çalışın ve bu durumda ne olacağına bakın." sözüne dayanarak yorumlanabilmektedir. Ruelle'nin de dediği gibi klasik mekaniğin temel yasaları geri döndürülemezlik kavramına asla yer vermezken, termodinamik yasaların en temel maddesi geri döndürülemezliktir.

> "… Diyelim ki bir saniye boyunca parçacıklardan oluşan bir sistem içerisinde ki hareketleri ve çarpışmaları izlediniz ve bundan sonra birdenbire tüm parçacıkların hızını ve yönünü tersine çevirdiniz. Bu durumda ters yönde gitmeye başlayan parçacıklar öncekinin tam tersi biçimde çarpışacaktır ve bir saniye sonra başlangıç durumu tekrar ortaya çıkacaktır. Buna göre, entropinin arttığı gibi azalması da beklenemez mi?..." (Ruelle, 2006, s.106).

Burada üzerinde durulmak istenilen bir nevi zamanı geri döndürmektedir. Bu bize imkânsız gibi gözükse de bu durumu spin[1] sistemleri gibi bazı sistemlerde yapılabilmektedir (Ruelle, 2006).

[1] Spin sistemleri, en genel anlamı ile bir objenin kendi etrafında dönme miktarını ifade eden bir büyüklüktür. Klasik mekanikte bu büyüklüğe açısal momentum adı da verilmektedir ve kendi etrafında dönen tüm cisimlerin belli bir açısal momentumu vardır.

1.7.KAOS

Kaos, genel ifadeyle düzensizlik olarak bilinmektedir. Çoğu sözlükte düzensizlik, kargaşa hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaos, "Evren düzenlidir." diyen kozmosun tam zıttıdır. Bu noktada düzensizlik olarak bilinen kaos, entropi ile aynı gibi görünse de farklı, fakat anlam bakımından birbirine yakındır. Aynı zamanda kaosun kelime anlamı ile kaos kuramı da birbirinden farklıdır. Çünkü kuram olan kaos, düzensizlikten bir düzen oluştuğunu savunmaktadır (Ural, 2004).

> "Kaos kavramı içerik olarak düzensizliğe işaret etmektedir. Dolayısıyla düzensizliğe, yani 'kozmos' kavramına karşıt bir durumu ifade etmektedir. Düzenlilik var olduğuna inandığımız, inanmak istediğimiz, alışkanlıklarımıza ve tarihi sürece uyan, olması gereken durumun adıdır. Dolayısıyla düzensizlik özel bir haldir ve arzu edilmeyen, ancak zaman zaman ortaya çıkan bir durumu içermektedir. Fakat bir fizik teorisi olarak kaos, bu durumu adeta tersine çevirmiştir; çünkü asıl var olması gerekendir kaos. Böyle bir değişiklik, bir kavramın yerine diğerinin geçmesinden ibaret değildir. Birçok temel kavramında değişmesi veya kısaca dünya görüşümüzün farklılaşması demektir. Böylesine köklü bir değişikliğin ortaya koyabileceği sonuçlar da çok yönlü olacaktır" (Ural, 2009, s.1).

Çocukluğumuzdan beri, dinlediğimiz masallar ve birkaç istisna hariç izlediğimiz filmler, diziler, her zaman olumsuz birtakım koşullardan geçer ve en sonunda huzuru bulur, mitolojilerin çoğunda da bu durum böyledir. Başka bir ifadeyle yaşantımız önce bir takım düzensizliklerle karşılaşır daha sonra zamanla düzelir, yani karşımızda fiziki dünyayı kozmos olarak kabul etmemizi sağlayacak bir sürü neden çıkmaktadır. Dünyada sürekli bir değişim vardır fakat bu değişim aynı şekilde gerçekleşmemektedir.

Kaosu da yine aynı şekilde gerekçelendirecek olursak; evren karmaşıktır ve hiçbir durum önceden kestirilemeyecek kadar düzensizdir (a.g.e,1). Nasıl ki moleküllerin hareketleri rastlantısal ve önceden kestirilemez ise evrende aynı şekilde tamamen önceden kestirilemez fakat tahmin ve olasılık hesapları ile bir kısmı çözülebilmektedir. Yaşadığımız dünya beklenmedik durumlarla doludur, geleceğimizi kontrol altına almamız imkânsızdır. Bunun nedeni kaos teorisi ve aynı zamanda entropi yasasıdır. Çocuk masallarında ki mutlu olma durumu bir düzensizlik olarak varsayılsa bile o an ki düzenlilik bir öncekinden daha azdır. Orada olan düzenin elbet başka bir biçimde düzensizliğe giden parçası bulunmaktadır. Fakat kaçınılmaz durum olan ölüm bile her şeyin bir düzensizliğe ve yok oluşa

gittiğini açıkça göstermektedir. Ekmeğin küflenmesi, insanların hasta olması vb örnekler hayatımızdaki kaosun ve entropi artışının devamlı ileri yönde olduğunun kanıtı olarak düşünülmektedir.

Kaos dışarıdan bakıldığında karışıklık ve düzensizliği ifade etse de önceden kestirilemeyen kuralsız ama düzenli bir düzensizliği kısacası amacı olan bir karışıklığı ifade eder (Töremen, 2000). Görünen nesneler dünyasında, her durumun aklımızla kavranabilir olması ister istemez düzenliliğin hâkim olduğu olgusuna bizi ikna etmek istemektedir. Kaos ise ne olursa olsun bu düzenliliğin bozulması halidir (Ural, 2009). Düzenliliğin bozulması ise kaos teorisi açısından önceden hesaplanamamış bir durumun düzeni bozması şeklinde olabilmektedir. Kaos, sadece şansın düzenliliği değildir ve çok daha ince ve derin bir düzeyde karşımıza çıkmaktadır. Bir kâğıt destesinin karıştırılması, tavladaki zarların atılması, dağdan bir taşın yuvarlanması gibi.

Kaos teorisi ise rastgele gözüken olayların içinde var olan ve içinde birbirine olan bağlılıktan söz etmektedir. Diğer taraftan kaos ve entropi teorileri hakkında farklı kaynaklarda farklı bir terimle karşılaşılabilinmektedir ve dolayısıyla zor bir anlatıma ve anlamaya yönelik bir kavramdır. Keza bilim, gizli biçim düzenleri, ince farklar, nesnelerin duyarlılığı ve tahmin edilemeyen yeniye nasıl yol açtığına dair kurallar üzerine odaklanır (Riggs, Peat, 2001).

Gizli biçim düzenlerinden kasıt, görülen nesnelerin şu an oldukları geçici biçimlerinin tersidir. Yani tekrar en başa döndüğümüzde şu an bize düzenli gözüken objeler ve nesneler entropi gereği zamanla yok olup bozulacaktır. Dolayısıyla gerçekler, zamanla bozulup gidilecek objenin görüntüsünde aranmamalıdır. Burada karşımıza çıkan "öz" kavramıdır ve nesnelerin gizli, görünmeyen biçimi nesneni özüdür. Tahmin edilemeyenden doğan yenilikten anlaşılan ise, hayatımızda sürekli bir ileriye yönelik durum vardır ve bu her zaman düzenliden düzensize doğru akmaktadır.

> "…tıpkı bir akarsu gibi, hücreler düzenli olarak birbirinin yerini aldıkları için, fiziksel bedenimizde durmaksızın yenilenmekte ve dönüşmektedir. Bu arada bedenimizin psikolojik merkezinde bulunduğuna inandığımız ben de bir akış içerisindedir. Hem on

> yıl önce olduğumuzla aynı kişiyiz hem de aslında yeni bir kişiyiz. Oysa bunun bile ötesine geçebiliriz"(Briggs,Peat, 2001, 14).

Bu çizgide her zaman hayatımızda rastlantı vardır. Bu rastlantılar kendiliğinden oluşarak yeni bir düzensizlik yaratırlar evren devamlı değişim halindedir ve bu değişim devinimdir. Yani klasik sanat dediğimiz yağlı boya tablolarında figürlerin heykelimsi sakin duruşlarının bırakılıp, Cezanne ile renk titreşimleri vs. ile resimde an ile hareket halinde olmak amaç edinilmiştir. Dolayısıyla öz, devinim içinde aranmaya başlanmıştır.

> "Son yüzyıldır gittikçe artarak etrafımızı saran-bazılarına göre- ise bizi hapseden bilim düşkünü kültür, dünyayı analiz, nicelik, simetri ve mekanizma açılarından görmektedir. Kaos bizim bu sınırlardan kurtulmamıza yardımcı olur. Kaosu sezdiğimizde, dünyayı ani dönüşle içinde canlandırılan biçim düzenlerinin bir akışı, garip aynalar, ince ve şaşırtıcı ilişkiler ve bilinmeyenin sürekli cazibesi şeklinde gözümüzün önüne getirmeye başlarız kaos bizi sanatçıların binlerce yıldır sezdiği biçimi ile dünyayı anlamaya yaklaştırır" (a.g.e,. 16).

Aynı şekilde bu durumlar sanatçıların tablolarına yansımıştır. Sanatçılar çalışmalarında kaostan bahsetmeye başlamıştır. Başka sanat dallarında da uygulanmaya başlanmıştır. Örneğin Jurassic Park filminde kaos başroldedir. Kaos durumunda üç tema karşımıza çıkmaktadır. İlk önce tüm yaşamımız devamlı hayatımız içinde olan belirsizlik ve olasılıkla doludur. İkinci olarak; yaratıcılık kaosu kucaklamıştır. Ressamlar kaosa dâhil olduklarında yaratıcılıkların canlandığını çok önceden anlamışlardır. Kontrolü içimizden atarak yaratıcı şekilde yaşamak, düzensiz düzenlere dikkat etmemizi gerektirir. Üçüncü olarak ise; bizim insan bilgimizi oluşturan kategoriler ve soyutlamalar gündelik hayatın pratikleşmesi için oldukça gereklidir. Kaos teorisi bize gerçekliği kontrol etme ve tanımlamaya yönelik girişimlerimiz arasında ve bunların ötesinde gerçek hayatta aslında sınırsız, incelik ve belirsizliklerin yattığını göstermektedir (a.g.e.).

Çeşitli mitolojiler de karşılaşılan kaos olgusu, şu an yaşadığımız kozmos öncesi bir evrenin adıdır. Oysaki bilimsel açıdan bakıldığında kozmostan kaosa gidiş varken, geçmiş kültürlerin bunun tam tersini düşünmelerinin, tam tersi nedenleri vardır. Her ne olursa olsun, antik çağdan günümüze kadar gelen ve hemen her kültür, kendi zihinsel alışkanlıklarını oluşturmuştur. Bu alışkanlıklar sayesinde her kaotik olaydan sonra düzenin geleceği ve düzenin bir süre sonra yerini kaosa bırakacağı genel kabul halini almıştır (Ural, 2009). Bu yaşadığımız dünyanın sebep sonuç içerisinde yani

determinist bir çevrede anlamlandırılmasından kaynaklanmaktadır. Hatta evrenin akıl ile kavranabilmesini sağlayan düzenlilik determinizmin içini doldurmaktadır. Öklid geometrisinin uygulandığı fizik dünyada öngörülebilirlik ve zaman kavramları da düzenlilik kavramının içini doldurmaktadır. Fakat günümüz kaos teorisi ile bu durum tamamen değişmiştir. Çünkü dünyada var olması gereken düzenlilik değil düzensizlik ve kargaşadır (Ural, 2009).

BÖLÜM 2

1. ENTROPİ VE SANAT

Entropi yasasında karşımıza çıkan düzensizliğe gidiş olgusu aynı zamanda sanat tarihinde de kendini göstermiştir. Nasıl ki evren bir düzensizleşmeye meyilli ise; sanat tarihi boyunca da bir düzensizleşme durumu olduğu düşünülmektedir. Sanat alanında bu durum böyle gelişmiştir. Klasik dönemle başlayan batı sanatı tarihi, soyut sanata kadar uzanmış, günümüzde ise arazi sanatı, video sanatı, performans sanatı gibi çalışmalara yerini bırakmıştır. Klasik dönemden İzlenimciliğe kadar olan sürede yapay ışıklar, yapay görünümler ile bir nevi taklitçi resimler üretilmiştir fakat İzlenimcilik ile hareket ön plana çıkmıştır. Hareketten kasıt ise ışığın hareketidir. İzlenimciler o zamana kadar kullanılan ışığın yapay olduğunu aslında ışığın devamlı değiştiğini vurgulamışlardır. Dolayısıyla anlık hızlı darbelerle ışığı yakalamak uğruna biçim bozulmaya gitmiştir ancak İzlenimcilerin eserleri entropik eserler değildir. Zira onların çalışmalarında biçimin bozulması, ışığın anlık hareketini yakalama kaygısının sonucudur. Oysa entropi kavramı adı altında bahsedilecek çalışmalar, objenin dış biçiminin önemsizliğini ve objelerin süjenin bilinçaltındaki, algısındaki değerine ulaşmak istemiştir. Onlar için objenin biçiminin önemli olmamasının nedeni, özü temsil etmemesidir. Aynı zamanda kendiliğindenlikle oluşan, yani aşkın bir ruh hali ile doğaçlama, rastlantısal çalışmalar üretmişlerdir. Bu durumda entropi kavramı soyut sanata iliştirildiğinde, üç safhada biçimlerin bozulmaya gittiği görülmektedir. Bunlardan birincisi az önce de bahsedildiği gibi, İzlenimciliktir. Daha sonra Kübizm ile tamamen obje parçalanmıştır. Fakat Kübizm bazı kaynaklarda doğadan hareketle soyutlamaya gittiği için soyut sanattan sayılmamaktadır. Onlara göre doğada var olan ya da doğadan oluşan hiçbir durum özü temsil etmemektedir. Üçüncü olarak ise Kandinsky ile soyut sanat başlamış fakat Soyut Dışavurumculuk/ Lirik Soyut sanat ile entropi kavramının sanattaki yeri daha da belirgin biçimde ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda güncel sanatta yapıbozumcu sanatçılar tarafından kullanıldığı öngörülmüştür. Sanat, düzensizliktir. Özünde entropiktir. Konulmuş kuralları ve düzeni reddetmektedir. Sanat alanında entropi bu tezin asıl konusu olduğundan bu konuya ayrı başlık altında değinilecektir. Bu tezin ikinci bölümünde bu sanat akımları üzerinde durularak entropi kavramı Soyut/ Lirik

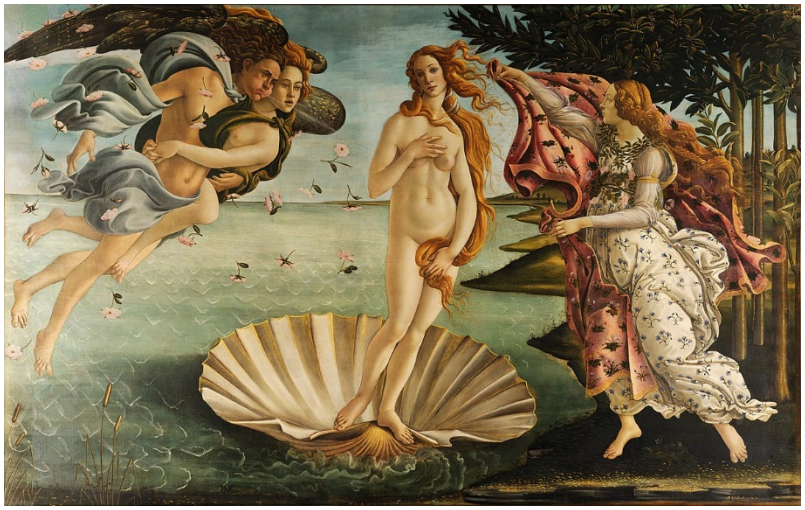
Soyut çalışmalar ile ilişkilendirilmiştir. Üçüncü bölümünde ise entropinin güncel sanattaki kullanım alanı üzerinde durulmuştur.

1.1. BİÇİM VE ÖZ ARAYIŞLARI: İZLENİMCİLİK VE SONRASI

Sanat tarihi boyunca devamlı değişim olmuştur. Bu değişimler, bir amaca ulaşma kaygısı içinde gerçekleşmiştir. Soyut sanat için bu amaç, öze ulaşmak içindir. Öze ulaşmak uğruna biçim bozulmuştur. Tunalı(1992)'nın da üzerinde durduğu gibi, sanat tarihi boyunca devam eden bu arayışlar içinde her zaman biçim kavramı sorgulanmıştır. Sanat kavramı altındaki derinliğe biçim verilerek ulaşılmaya çalışılmıştır.

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

İnsanoğlunun bu düzen arayışı doğal olarak nesnelerin her zaman biçimine, dış görünüşüne önem vermelerini sağlamıştır. Kuşkusuz süslemede, örnek vermek gerekirse, bir dantel işlemede bir ilmek kaçtı mı onu baştan söker ve tekrar devam ederiz. Çünkü düzensizliğe tahammülümüz yoktur ve o dantelin işlevinden çok biçimi önemlidir. Kanepelerin üstünde her zaman bir örtü vardır. Belki de yeni alınan kanepelere oturulmaz bile. Bu kanepelerin özü, işlevi oturma eyleminde yardımcı araçtır. Fakat insanoğlu işleve görselden, görünümünden sonra yer vermektedir. Onun için dış görünüş ve biçim önemlidir. Biçimin bozulması fobisi her zaman üste çıkar ve o koltuklar örtülür. Bunun gibi birçok gündelik örnekte biçime verilen önem gözler önüne serilmektedir.



Resim 7 Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 172,5 cm × 278,5 cm, ahşap üzerine sulu boya, 1485

> "Biçimle öz arasındaki diyalektik ilişki, kristallerde yani katı, düzenli cisimlerin yapısında kesinlikle gözlemlenebilir bir durumdadır. Biçim denilen şey sadece maddenin belirli bir kümelenişi, belirli bir düzenlenişi ve belli bir dengeye oturuşudur. Biçim, temel tutucu yönsemeyi, maddenin bir süre için dural bir duruma geçmesini açıklayan bir sözdür. Oysa öz kimi zaman belirsiz, kimi zaman büyük bir devinimle durmadan değişir. Biçimin sınırlarını yıkar. Öze yönelerek yaptığımız şey bir yalınlaşma olsa da biçim tutucu, öz ise devrimci olarak tanımlanabilir" (Fischer, 2010, s.123).

Buradan da anlaşılacağı üzere asıl olan özdür. Hakikat özde gizlidir. Bu, doğa kanunları gereği de böyledir. Bir insan öze ulaşmak, hakikati görmek istiyorsa ilk önce doğa kanunlarını öğrenmelidir. Entropi yasasına göre evrende her şey bozulma eğiliminde olduğundan dolayı bütün biçimlerde yok olmaya yöneliktir. Biçim tamamen bir düzeni simgelerken öz düzensizdir. Düzensizlik yani entropi arttıkça biçim değişir. Isı arttıkça atomlar arasındaki mesafe artar ve biçimde bozulma, dağılma meydana gelir (Fischer,2010). Lipps'e göre biçimler soyut olduklarında güzeldir. İnsanın kendi hayatından bir paça taşıdıklarında anlam kazanmaktadırlar. Fakat soyutlama olmadan biçimlere bakıldığında, insanın özgür olmadığı ve tutsakmış gibi hissettirdiğini dile getirmiştir (Lipps, 1923). Klasik ve Geleneksel sanat doğanın içindeki tek tek var olan düzenli biçimleri ele almıştır. Bu doğal biçimleri gün ışığına çıkarmak istemişlerdir. Soyut Sanat için bu doğru değildir. Soyut sanatçılar için ne böyle bir doğa vardır nede doğanın kopyası. Onlar için önemli olan doğanın ötesinde, değişmeyen ve mutlak olan özdür. Soyut Sanat için önemli olan şey, biçimin içsel bir durumdan doğmuş olma düşüncesidir (Tunalı, 1992, s.151). Bu noktada nesnelerin güzellik ve çirkinlik durumuna bakıldığında;

> "Olumlu özdeşleyim halinde, yani kendi kendimi etkin kılma doğal eğilimimin, duyulur objenin benden beklediği etkinlikle uyumu halinde, kavrayıcı etkinlik, estetik haz olur. Sanat karşısında da, yalnız bu olumlu özdeşleyimden söz açılabilir… bu özdeşleyim tavrından güzel ve çirkin hakkında tanımlar doğar" (Worringer, 1993, s.15).

Tam da bu durumda bir çalışma ortaya konulurkenki şartların biçimi güzelleştirip güzelleştirmediğini biliyoruz. Bir elmanın resmini yaptığımızda, görünüş dünyasının ağırlığı altında kalınırsa yani görünüş dünyasının birebir taklidi olduğu zaman biçimler çirkinleşmektedir. Bundan dolayıdır ki sanat alanında entropi kavramından söz edilmektedir. Worringer'ında bahsettiği gibi, doğayı taklit etme içtepisi estetik alanının dışında kalmaktadır. Taklit etmenin ilke bakımından sanatta hiçbir yeri yoktur.

> "Bir sanat yapıtının biçiminde biz kendi kendimizden haz duyarız. Estetik haz, bir objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Bize göre bir çizginin, bir biçimin değeri, onların bizim için içerdiği hayat değerinden ibarettir. Onlar, güzelliğini, yalnız bizim yaşama (vital) duygumuzla elde ederler: bu yaşama duygusunu, nasıl olduğunu bilmeden, onların içine derinliğine sokarız" (Worringer, 1993, s.22).



Resim 8 Paul Cezanne, Sainte- Victoire Dağının Bellevue'den Görünüşü, 55.6 x 46 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1885

"Estetik ve Sanat Notları" adlı kitapta bu durum, limon örneği ile verilmiştir. Bir limonu alırken biçimine göre değil iç kimyasallarında bulunan vitamin vb. yararlarına göre alırız. Yani estetik değer, biçim olduğunda güzeli yansıtır. Fakat öz olduğunda hafif asimetri ve düzensizlik barındırır (Kagan, 1982). Sanat tarihinde İzlenimciliğe kadar olan dönemde süslemeye, biçime ve düzene aşırı bir önem verilmiştir. Geçmiş zamanda sanat eseri yapıldığında bir beğenilme gayesi taşımakta idi. Bu beğenilme gayesi durumundan dolayı resimlerde hep bir iç düzen, orantı ve

matematiksel hesaplar vardı. İnsanın gözüne hoş gözükecek bir şey düzen içinde olmalı düşüncesine dayanarak Klasik Dönem resimlerine baktığımızda süslemeye ve düzene ne kadar önem verdiklerini görülmektedir.

İzlenimcilikle beraber entropi kanunu, bilim alanında olduğu gibi sanat ve felsefe alanında da kendini göstermiştir. Sanatta entropi artışının İzlenimcilik ile başlamasının sebebi olarak, İzlenimcilerin durağan, sabit resimden çok hareket kavramını benimsemiş olmalarıdır. Titreşimi resimlerinde yansıtmışlardır. Dolayısıyla maddenin moleküler yapısının devamlı düzensiz, rastlantısal titreşimlerini, yani doğanın en küçük yapısının hareketten meydana geldiğini bilerek izlenimcilerin hareketi esas aldığı düşünülmektedir. Bu titreşim ağırlıklı izlenimci tablolarda belirsizliğin hâkim olduğu görülmektedir. Fakat Gombrich'in de bahsettiği gibi bu tablolar taslak gibi görünseler de tam tersine bir savsaklama değil, derin bir resimsel deneyimin ürünleridir. Ve bir resmin her ayrıntısı ile bire bir çizildiğinde o resmin ölmüş, sıkıcı bir durum barındırdığına inanılmıştır (Gombrich, 1993).



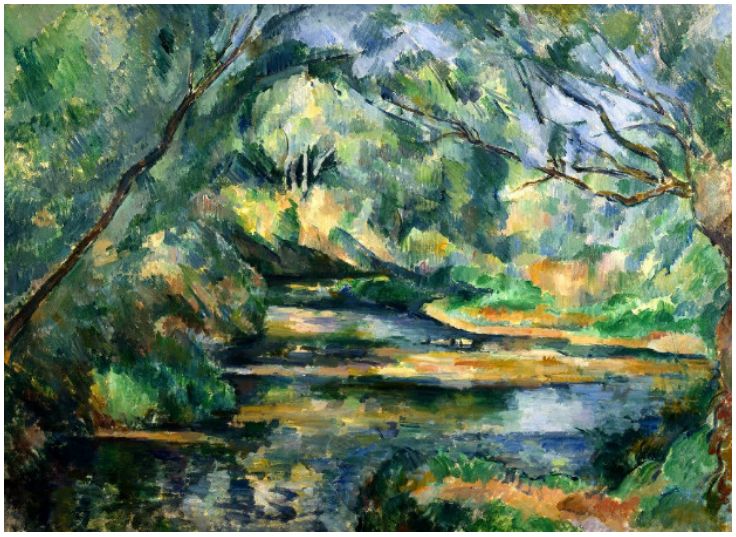
Resim 9 Edouard Manet, Kırda Öğle Yemeği, 81.9 cm × 104.5 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1862-1863

İzlenim kavramı felsefe alanında ise ilk defa David HUME tarafından önem kazanmıştır. "… Bilgimizin en temel ve en orijinal bir taşıyıcısı olarak anlar. Varlıkla olan ilgimizi sağlayan impressionlardır. O, öyle temel bir akttır ki, bütün ruhsal yaşam onun tarafında meydana getirilir" (Tunalı, 1993, s.15). Aynı şekilde Tunalı; " Bu impressionlar, tasavvurlardan, idealardan, yani herhangi bir algıyı ya da bir ruhsal durumu hatırladığımız zaman bilince çıkan bu daha az canlı tasavvurlardan ayrılırlar…" (a.g.e., 15)

Tunalı bu noktada nesnenin birebir kopyası ya da obje veya nesnenin dış özelliklerinin önemli olmadığını, önemli olanın öz olduğunu belirtmiştir. "Sanat Ontolojisi" adlı kitapta ise bu dış görünüş hakkında;

> "Geleneksel varlık kavrayışlarının başında var olanın şey, nesne olarak anlaşılması gelir. Var olanı böyle bir şey ya da nesne olarak kavramak son derece naiv bir görüştür. En naiv görüş var olanı şey, varlığı da eşya olarak anlar. Gerçi bu görüş kolayca çürütülebilir. Hatta en hafif bir tenkide bile dayanmaz. Çünkü açıktır ki, organik varlık nesne içine giremez, nerde kaldı ki ruhi ve tinsel varlık girecek. Varlığın nesne olarak belirlenmesinde en temel belirleyici duyumlardır" (Tunalı, 1993, s.18-20).

Aslında sorun, nesnelerin bizim için var olduklarıdır. Nesneler bizim duyularımız için vardır. Tek başlarına anlam ifade etmezler. Dolayısıyla sanat alanında nesnenin dış biçiminin hiçbir anlamı yoktur. Yeri de sanatta olmamalıdır. Asıl olması gereken nesnenin bizim için hissettirdiğidir ve nesnenin dış biçimindeki düzenli biçim değil, devamlı değişim içinde olan özdür. Aslında bu düzensizlikler evrenin düzenidir. Evrenin devamlı düzensizliğe gitmesi olgusu evrenin işleyiş düzenidir. Şimdi tekrar bu açıdan empresyonizme bakalım. 19. yy'da dünyanın değişimi, Sanayi Devrimi'nin gelişmesi gibi etkilerle insan tüketim altında ezilmiştir. Gelişen teknoloji ile insanlar yepyeni bir dünya ile karşılaşmıştır. Kapitalizm zirveye çıkmış ve sınıf farklılıkları oluşmuştur. Dolayısıyla fakir zengin kişi altında ezilmeye başlamıştır. Kısacası insan doğadan çıkıp teknolojiye esir olmuştur. Yani bu durumda izlenimci dediğimiz grup bu değişimlere karşı bir duruş sergilemiştir. Eryılmaz'ın da dediği gibi; "Bütün bu değişimlerin ve gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan sanat alanındaki en büyük gelişme izlenimcilik akımının doğması olmuştur" (Eryılmaz,2018).



Resim 10 Paul Cezanne, köprü, 59.2 x 81 cm, tuval üzerine yağlıboya,1900

İzlenimci ressamlar tablolarını yaratırken nesnelerin dış görünüşlerini önemsemeyip kendi duygularını ön plana çıkarmışlardır. Bir "an"ın resmini yapmayı hedeflemişlerdir. Dünyanın her an değiştiğini bilen sanatçıların tablolarında bundan dolayı belirsizlik ve bulanıklık sezilmektedir. Dünya değişim içerisindedir ve dolayısıyla hiçbir şey, obje şu an olduğu gibi kalmayacaktır. Her şey bozulacak ve çürüyecektir. Devamlı bir oluş süreci var olduğundan nesnenin dış görüntüsü elbet bozulacak fakat öz her zaman olduğu gibi kalacaktır. Bu durumu yani entropi adı altında soyutlamayı izlenimcilik akımından başlatılmasının nedeni budur. Nesnenin dış biçiminin düzenli yapısı İzlenimcilik ile bozulmaya gitmiştir. Entropi, evrenin en gerçek yasalarından biri olarak sanatta da olması gereken yeri bulurken İzlenimcilik akımı bu doğru noktanın bulunmasında başarılı bir adım olmuştur denilebilir. Çünkü İzlenimcilik döneminde nesne görünüşünü kaybediyor olsa da, bilinçsiz bir ruh hali bulunmamaktadır. Antmen'ın da dediği gibi;

> "İzlenimciliğin yeni bilimsel gelişmeleri bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıtması, görünüşte 'gerçeklikten' uzaklaşmasına yol açmıştır. Oysa bu tür resimlerde, fiziksel gerçekliği tüm sahiciliği içinde yakalama çabasıyla şekillenen bir optik gerçeklik vardır. Bu çaba resim sanatını dış dünyadan bağımsızlaştırmış ve resmin kendi gerçekliğine giden yolu açmıştır" (Antmen,2009, s.22).



Resim 11 Cloude Monet, Pourville'deki Kayalık Yürüyüşü, 82.3 cm x 66.5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1882

Yani, izlenimciler gerçeklikten uzaklaşır gibi dursalar da aslında evrenin gerçek görüntüsünü ve o ana kadar bilinen yanlış gerçeklik olgusunu değiştirmişlerdir. Örneğin Monet'in "Lazore Tren İstasyonu" adlı tablosuna (Bkz: Resim12) bakıldığında, yakından belirsiz fakat geriye uzaklaştıkça net görünmektedir. Monet'in resminde entropi düşüktür. Çünkü bu tabloda bir bilinçli meydana getirme durumu vardır. Bu noktada bilinçli yapılan bir çalışma olduğu için kendiliğindenlik barındırmamaktadır. İkinci olarak tabloda nesne ve objelerin dış biçimlerinin kaybedildiği görülmektedir. Sanatçı bunu hareketi ve anı yakalamak için yapmıştır. Belki de evrenin bir hareketten ibaret olduğunu ilk olarak izlenimci ressamlar düşünmüşlerdir. Bu, nesneni dış biçiminin belirsizleşmesi, izlenimciler de hareket anındaki ışığın değişimini yakalamak için feda edilen bir olaydır..



Resim 12 Cloude Monet, Saint-Lazare Garı, 54.3 x 73.6 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1877

> “ Monet’in izlenim tablosunun yarattığı etki kısa sürede yayılmış, izlenimcilik akademik resimlerin kuralcı üslubunu kırmış, nesnelere hacim etkisi veren kontür yerine birbirinden ayrı, tek tek fırça dokunuşlarını kullanmışlardır. Perspektif kullanılmamış, onu yerine ufka kadar uzanan dereceli tonlar ve renk çeşitlerinden yararlanılmıştır. Güçlü ışık gölge alanları yerine prizmatik renkler kullanmışlardır. Boya maddelerini palette karıştırmak yerine iki saf rengi tuval üzerinde yan yana koymayı denemişlerdir. Fizik alanında Newton ve Chevreul’un renk üzerinde yaptıkları deneylerden de etkilenmişlerdir” (Serülloz, 1998, s.64).

Tunalı ise bu durumu Jan van Goyen’in tablosu ile Monet’in resimlerini kıyaslayarak vurgulamıştır. Goyen’in tablolarında bir renk harmonisi vardır. (Bkz: Resim13) Resim düzenli, planlı, mantığa dayalı olarak görünmektedir. Yani bu resim ile görünüş dünyası ile karşı karşıya gelinmektedir. Bunun tam tersi ise Monet’in tabloları için geçerlidir. Onun resimlerinde titreşen, birbiri içinde eriyen ışık dalgaları görülmektedir. Goyen’in çalışmasına bakıldığında bir deniz, bulut vb görülmektedir. Monet’in peyzajında ise bu durum söz konusu değildir. Işık ve renk tuşlarından başka bir şey görülmemektedir. Bu nedenle bu yapıtta mantıksal bütünlük yoktur (Tunalı, 1992).



Resim 13 Jan van Goyen, Maas Manzarası, 39,4 x 61 cm, panel üzerine yağlıboya, 1640

İzlenimciler gün geçtikçe Paris’i dünyanın merkezi haline getirmiştir. Bunlardan biri olan Whistler, Manet ile Salon Refuse’de bir sergi açmıştır. Ve bu sergide Whistler Japon baskılarına olan hayranlığını dile getirmiştir. Onlardan yola çıkan Whistler en ünlü tablosu “Gri ve Siyah Düzenleme” de (Bkz: Resim14) edebi ve duygusal tüm uyarıcılardan kaçınmaktadır. Onun ulaşmaya çalıştığı biçim ve renk uyumu gerçekte olan duygusuyla birebir değildir. Yalın biçimler tabloya sakinlik hissini vermektedir. (Gombrich, 1993).

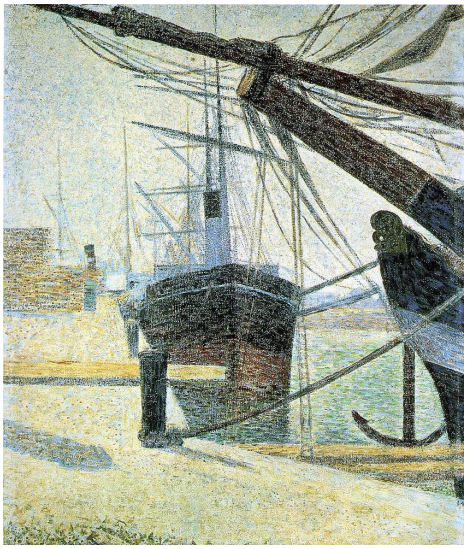


Resim 14 James Abbott McNeill Whistler, Gri ve Siyah Düzenleme, 144,3 cm x 162,4 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1871

Önemli bir ressam olan Cezanne ise önceleri İzlenimcilerin tablolarının karışıklığını istememiştir. O, daha düzenli bir çalışma için yola çıkmıştır. Ve İzlenimcilerin tabloları gittikçe karışık bir hal almıştır. Cezanne bu düzeni isterken aynı zamanda yoğun renk kullanımı ile düzensizliği de istemekte idi. Saint Victorie Dağı'nın görünümü adlı tablosunda (Bkz: Resim15) dağ, ışığa gömülmüştür. Fakat yine de bir dinginliği, cisimselliği yakalamıştır (Gombrich, 1993). Daha sonra Seurat ile Noktacılık akımı başlamıştır. Çıkış noktası İzlenimcilerin yöntemleridir. Noktacılık ile tablolarda, renklerin ağ tabakada parlaklıklarını kaybetmeden kaynaşabilecekleri düşünülmüştür ve tabloların okunabilirliği zorlaşmıştır. Dolayısıyla Seurat Cezanne'dan daha sert bir biçimsel basitleştirmeye gitmiştir (Gombrich,1993,433).



Resim 15 Cezanne, Mont Sainte-Victoire and Chateau Noir, 1904-1906



Resim 16 Georges Seurat, Honfleur Limanı Köşesi, 65 x 81 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1886

Seurat'tan daha sonra Paris'ten çıkan Vincent Van Gogh kendini göstermiştir. Van Gogh, zihinsellikten uzak bir sanatı istemiştir. Van Gogh'un çalışmaları hem Noktacılığı ve İzlenimciliği barındırmakta hem de onun çizikleme yönteminde istediği tek şey, rengi parçalamak değil bunu yaparken kendi coşkusunu da resme katmasıydı. (Gombrich, 1993). Bu heyecan duygusu ile resminde genelde bilinçdışı kendiliğinden bir aşkın ruh halinin bir kısmı görülmektedir. Onun bir diyaloğunda; " Heyecanlanmalar bazen o denli güçlüdür ki, insan çalıştığının farkına varmadan çalışıyor." demiştir (a.g.e., 439). Bu noktada belki de Batı Sanatı tarihinde ilk olarak Van Gogh bu heycanlanma durumunu dile getirmiştir.



Resim 17 Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, 103 cm × 50.2 cm, suluboya, 1890

Sanat alanında entropi artışı Van Gogh ile daha da gün ışına çıkmıştır. Van Gogh'un resimlerinde ondan önceki ressamlardan ayıran bir nokta vardır. O da "kendinden geçiş"tir. Bu kendinden geçiş ile Van Gogh'un çalışmalarında biçimin plastik yapısının yok olduğu görülmektedir. O, o anı, kendi aşkın ruh hali ile kendiliğinden gerçekleştirmektedir. Örneğin, Van Gogh'un Buğday Tarlası adlı tablosuna bakıldığında (Bkz:Resim17) yaparken kapıldığı heyecan ile o çizgilerin nasıl bir etki yarattığı görülmektedir. Aynı zamanda biçimler de sadeleştirilmiştir. Fakat yine de bazı düzenler barındırdığı görülmektedir. Sanat tarihinde Van Gogh ve öncesi diye küçük bir ayrım yapılabilir. Bu entropi kavramı adı altında değerlendirilemese de, asıl olması gerekene daha da yaklaşıldığını ve Van Gogh'un gerçeği sorguladığı görülmektedir. Van Gogh'un amacı deha olmak değildir. Onun başlıca endişesi şeyleri betimleme değildir. O, o şeylerde gördüğünü, hissettiğini karşıya geçirmek istemektedir.

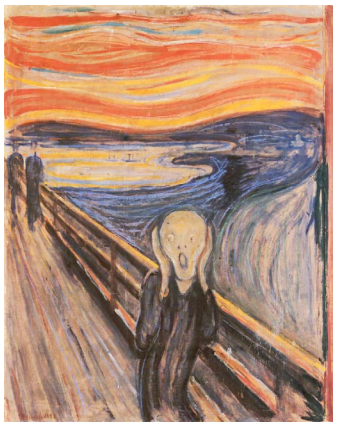


Resim 18 Van Gogh, Saint-Rémy'de Kavaklar, 61.6 x 45.7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, , 1889

Diğer taraftan Van Gogh'ta Varoluşçuluk yanı vardır. Varoluşçular gibi Van Gogh da yalnızlık, umutsuzluk gibi duygularını belirtmekle yetinmemektedir. Kişinin kendini tanımasını, özünü yaratmasını, benliğini kazanıp baskıdan kurtulmasını ister.

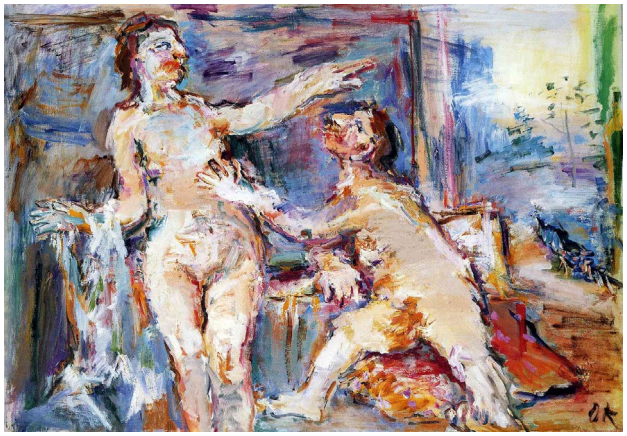
Yani insanı ezen teknik düzene, zorbalığa karşı koymaktadır. Bu yüzden öznelliğe ve bireyciliğe önem vermektedir (Sartre,2000,11).

> "19. yy'da modern dünyanın tüm karmaşıklığını temsil etmeyi amaçlayan sanatçılar, modern dünyanın görünümlerinin ötesinde bu sürecin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar ve yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla "güzel duygu"nun ötesini amaçlayarak izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır" (Antmen, 2009, s.18).



Resim 19 Edvard Munch Çığlık, 91 x 73.5 cm, Karton üzerine yağlı boya, tempera ve pastel, 1893

İzlenimcilik akımı yerini İfadeciliğe (Expresyonizm) bırakmıştır. Buna en iyi örnek Edward Munch'tır. (Bkz: Resim19) Munch'ın "Çığlık" tablosu o heyecanı barındırmaktadır. Tüm resmin merkezi o çığlık anıdır. Bu korkunç çığlığın güzel bir şey gibi görünmesini reddederek çirkinleştirmeye gitmiştir. Ona göre belki de kendi dönemlerinde ki sanatçılar, sahtekârdı. Bunun nedeni onun görünen her şeyin güzel gözükmesi gerektiğini reddedenlerden olmasıdır. Munch gibi seyirciyi şaşkınlığa uğratan sanatçıların arasında Oscar Kokoshka vardır. Kokoshka, önce büyük bir nefrete yol açmıştır. Önceleri, çocuk ve bebek betimlemelerinde saf bir görünüm varken Kokoshka bunu uygulamamıştır ve çocukların güzel gözükmesi gerektiği kuralına Kokoshka başkaldırmıştır. O bu tür gerekliliklere boyun eğmemiştir. O yüzden Kokoshka'nın bu yapıtı gerçekliğe daha uygun düşmüştür (Gombrich,1993).



Resim 20 Oskar Kokoschka, Reddedilen Sevgili,1966

> “ Expresyonistler, bu görelilik kavramının yarattığı iç çöküntü içinde yapıtlarında idealden uzaklaşıp her şeyi çirkinleştirirken, bu duruma karşı yeni bir tepki daha görülür. Bu da nesneyi ve figürü çirkinleştirmek bir yana bunların tahribi ile ilgilidir.” (Turani, 79)



Resim 21 Oskar Kokoschka, oynayan çocuklar, 72 × 108 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909

Bundan dolayı Klasik Sanattan Soyut Sanata kadar olan dönemde, sanatçılar kendilerini görünüş dünyası ile aldatıldığını hissetmiştir ve asıl olana, öze ulaşmak için nesne ve objelerin dış görüntülerini terk etmişler ve bunu ilk olarak Kübizm ile parçalamışlardır.

Kübistler, biçim sorunu ile yakından ilgilenerek rengi ikinci plana atmışlardır. Kübizm ikiye ayrılmıştır. Bunlar Analitik ve Sentetik Kübizmdir. Tabiatı, görünen dünyayı model alarak yapılan Kübizm Analitik; algılanan dünyayı başka bir deyişle var olmayan, algılar ve imgeselden yapılan kübizm ise Sentetik Kübizm olarak

adlandırılmaktadır. Bazı kaynaklar Kübizmi Soyut Sanatın başlangıcı olarak kabul ederken bazıları ise bunu reddetmektedir ve onlara göre Kübizm nesnelerin biçimlerini parçalamaktır. Soyut Sanat dediğimiz durum, salt bir soyutluk barındırmaktadır. Dolayısıyla Kübizm Soyut Sanatın değil soyutlayıcı sanatın başlangıcıdır. Bu açıdan bakıldığında Kübizm belki de ikinci derece soyutlama sayılabilmektedir. Fakat soyutlayıcı da olsa soyut da olsa Tunalı, ikisini de Soyut Sanat başlığı altında toplamış, ikisinin de Soyut Sanatın bütününü oluşturduğunu dile getirmiştir. Fakat bu tez kapsamında Tunalı'nın " saf Soyut Sanat" tabirini kullandığı soyut sanat entropi kavramı ile irdelenecektir. Salt düşünceden yola çıkarak yapılan soyutlamalar, entropik soyutlamalardır.



Resim 22 Georges Braque, Şişe ve Balıklar, 61 x 75 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1910

Picasso'ya ait eserlerden birisi olan "Masada Meyve Tabağı ve Ekmek", (Bkz:Resim23) objelerin dış düzenli biçimlerine güvenin sarsılmasına neden olmuştur. Masanın üstü karşıdan bakılmasına rağmen sanki üstten görülüyormuşçasına ortadadır.

Kübizmden daha sonra sanat alanında Fütürizm akımı ortaya çıkmıştır. Fütürist ressamlar da Kübizm savunucularındandır ve onlar gibi akademi kurallarını reddetmişlerdir. Fakat Kübistler; natürmort, portre kavramlarıyla ilgilenirlerken; Fütüristler, hız ve hareket kavramlarıyla ilgilenmişlerdir (Artbook,2001).



Resim 23 Pablo Picasso Masada Ekmek ve Meyve Tabağı, 162 x 132 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1909

1.2. SOYUT KAVRAMI VE SOYUT SANAT

Soyut kelimesi TDK sözlüğünde, varlığı duyularla algılanamayan; soyutlama ile elde edilmiş; nesnenin niteliği gibi gerçekte kendi başına var olmayan, nesnelerin niteliği olarak var olan, ancak nesnelerden çekilip çıkarılarak tasarımlanabilen kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Tdk,1963).

Soyut Sanat alanındaki çalışmalara değinildiğinde daha anlaşılır olabilmesi için Soyut Sanat ile beraber değişen reel (gerçek) kavramını açıklamak gerekir. Soyut Sanattan, Soyut Sanatın en gerçek sanat olduğunu dile getirip aynı zamanda gerçek görüntünün gerçek olmadığı gibi yorumlamalar yapıldığında tabii ki bir çelişki bir kargaşa ortaya çıkmaktadır. Tunalı(1992)'nın da bunu dile getirdiği gibi, bizim gerçek (reel) olarak kavradığımız şeyin ne olduğunu bilerek bu durumu çözebilmekteyiz. Gerçeklik entropi kavramı ile ilişkilendirildiğinde objelerin düzenli görüntüsü olarak anlaşılmamalıdır. Yani, karşımda bir ağaç varsa, bu ağaç düzenli biçimi ile sorunsuz bir ağaçtır. Bu bahsettiğimiz, yapay gerçekliktir. Fakat bireyin algı ile kavradığı obje, algısal anlamda, asıl gerçekliği yansıtmaktadır. Yani gerçeklik ile kastımız Platoncu bir gerçekliktir (Tunalı, 1992). Şöyle açıklamak gerekirse;

> <<Soyut, gerçek midir?>> bu soyuta, platonizm açısından karşılık aramak gerekir. Platon'a göre, ideanın ve Platon'a dayanarak skolastikte kurulan 'realizm' göre

> ‘universalia’ların realitesi vardır, daha iyi söylenirse, onlar reel varlıklardır. Onların realitesi, asıl ve salt bir realitedir. Buna göre, söz gelişi, ağaç ideası, emprik olarak kavradığımız tek tek ağaçlara oranla asıl gerçek, salt reel varlıktır (Tunalı, 1992, s.153).

Soyut kelimesi, hiç kuşkusuz Romantizm ile birlikte ortaya çıkmıştır. Soyut kelimesi tabii ki sözlük anlamları ile anlaşılabilecek basit bir kavram değildir. Bu sadece soyut kavramı için olan bir şey değil aksine sanat tarihi boyunca karşılaştığımız tüm kavramlar aynı şekilde karmaşık ve zor kavramlardır. Soyut Sanatın yarattığı kafa karışıklığı Soyut Sanattan mı bahsedildiği yoksa soyutlayıcı sanattan mı bahsedildiğindendir. Soyut Sanat, salt soyut olan olgular ile yapılan sanattır. Yani nesnel dünyaya dayanmayan yapıtlardır. Soyutlayıcı sanat ise doğa biçimlerinden nesnelerin dış görüntüsünü stilize ederek veya parçalayarak ortaya çıkan sanat eserleridir (Tunalı, 1992). Bilindiği üzere, evren soyutluk içermektedir. Yani bizler soyutluk içinde yaşamaktayız. Tüm nesne ve objeler bizim kavramamız içinde soyutluk kazanır. Doğal olarak soyut bir evrende yaşadığımızı fark eden sanatçılar, giderek sanayileşmiş, yani endüstriyel etkenlerden, geçici bir dünyadan uzaklaşarak, esas olana, kendini düşüncelerine, duygularına, yaratıcılığına yöneltmişlerdir. Asıl olanı trasendental (aşkın) olan soyutlamada aramışlardır. Nesnelerin görünen görüntülerinden uzaklaşarak iç dünyalarına yönelmişlerdir. Bundan ötürü de entropi kanunu gereği zamanla yok olup gidecek düzenli biçimleri yok ederek özü, soyut biçimlerle ifade etmişlerdir.

> Yirminci yüzyıl, geçen yüzyılın sübjektif-natüralist evren kavrayışına, genellikle objektif-idealist bir evren tablosu ile karşı çıkar. Bu evren tablosu içine, insanın yalnız nesneler dünyası ile olan ilişkileri, yalnız bilme ve düşünme ilgileri değil, aynı zamanda duyarlık ilgileri de girer. Bir yandan bu ilgiler bilim felsefesinde dışlaşırken, öbür yandan insanın sanat etkinliğinde somutluk elde eder. Tüm bu etkinlikler, insanı belirli bir temel kategori ile evreni belirlemeye götürür. Bu kategori, soyutluktur. Buna göre, insanın nesneleri kavraması soyut bir kavrayış, varlığı bilmesi ve düşünmesi ‘soyut’ olduğu gibi, yarattığı sanat yapıtları da yine soyuttur (Tunalı, 1992, s.117).

Soyut kelimesi tabii ki ilkel dönem sanatında da vardır. Fakat bu soyutluk uygar dönem ile farklılık göstermektedir. Tunalı bu durumu şöyle açıklamıştır;

> Worringer, uygar toplumları soyut sanata götüren nedenleri felsefi bir kavram olan “kendiliğinden şey” kavramında bulur. Ancak insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişme ile rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alın yazısı olarak “kendiliğinden şey” duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, içinde yaşadığımız bu görünüş dünyasını majanın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süresiz, görünme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem

> doğru hem yanlış olan şeyi tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır (Tunalı, 1992, s.127).



Resim 24 Wassily Kandinsky, Kompozisyon 5, 190,0 × 275,0 cm, tuval üzerine yağlıboya,1911

Bu dönemin en önemli sanatçısı Kandinsky'dir. O, birçok Alman meslektaşı gibi, gelişmenin ve bilimin değerlerine inanmayan ve katıksız ruhsallıkta yenilenmiş bir dünya özlemektedir. Onun çalışmalarında müziksel bir dil renklere uygulanmıştır (Gombrich,1993). Bu noktada Kandinsky ile ruhsallık durumu, kendiliğindenlik hali olmaya başlamış ve bu tutum entropinin sanatın tam merkezine yerleşmesini sağlamıştır. Kandinsky'nin başlattığı bu yeni akımda, onunla beraber olan "Mavi Atlı" grubundan birkaç arkadaşı da müziği, çalışmalarında esas almıştır. Resimde artık temsilden nesneye, yani içerikten yüzeye ya da boyanın kendisine doğru bir dönüşüm olmuştur öze gidiş bahsedildiği gibi ilk olarak doğa yoluyla gerçekleşmiştir. Giderek bu öze ulaşma çabası ile nesnelerin dış düzenli biçimleri deformasyona uğramıştır. Fakat bu öze gidiş yolu ilk olarak doğadan geçmesine rağmen zamanla doğa, kurtulmak istenilen olgu olmuştur. Ve bu öz, tamamen duygu ve düşüncelerde aranmıştır (Tunalı, 1992). Bu ruhsallık açısından öze gidiş olgusu ile Kandinsky, Soyut Sanatı başlatmıştır. Kandinsky;

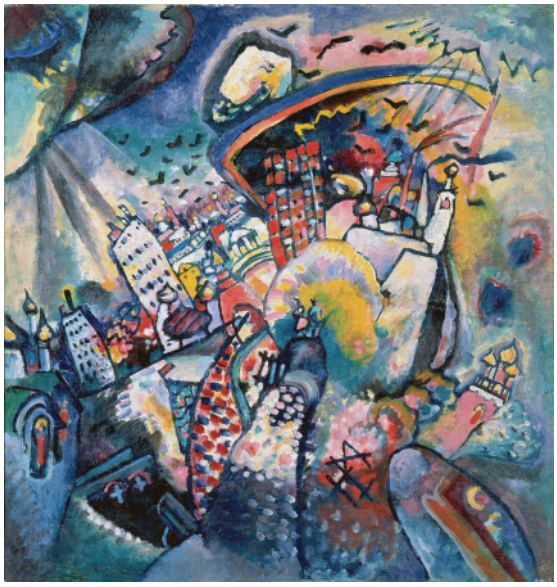
> Henüz başlayan bir gurup vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birden bire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlkin hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılmaz olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtarı buldum: bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim, ama bunu ancak yarı yarıya başarabildim. Yanlamasına da olsa tabloda objeleri daima

> fark ettim. Ve şimdi artık bu gurubun ince parıltısı eksikti. Artık kesin olarak şunu biliyordum: Obje, resimlerime zararlı olmaktadır (Tunalı, 1992, s.128).



Resim 25 Wassily Kandinsky, Kompozisyon 6, 195.0 × 300.0 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1913

Kandinsky'nin çalışmalarına bakıldığında ilk olarak müziğin esas olduğu görülmektedir. Lekeleri ritim ve armoni ile buluşturmaktadır. Kullandığı her teknik, duyulara yöneliktir. Saflığı esas alır ve saf olanın özde olduğunu bilerek, objeleri reddetmiştir. Çalışmaları içerik ve temsilden yoksundur (Bayraktar, 2011). Aramış olduğu "saf olan", temsil ve içerikte bulunmamaktadır. Temsil yok olacaktır. Dolayısıyla, öz, yani saf olan, entropi kanununda belirtildiği gibi zamanla yok olup gidecek olan temsilde ve dış görünüşte aranmamalıdır. "Kandinsky bilindiği gibi, Soyut Sanatı icat etmiş değildir, ama Soyut Sanatı uygulamıştır, hem teorik yazıları ile hem de derin ve kendine özgü, düşünsel, yüce bir tinselliği ortaya koyan resimleriyle" (Gehlen, 1960, 115). Kandinsky'nin dile getirmek istediği şey ve sanatında barındırdığı nokta, sanatın objesinin 'duyu yoluyla kavranan gerçeklik' olmadığı, tersine, sanatın objesinin duyularla kavranamayan tinsel varlık yani tinsellik olduğu düşüncesidir (Tunalı, 1992).



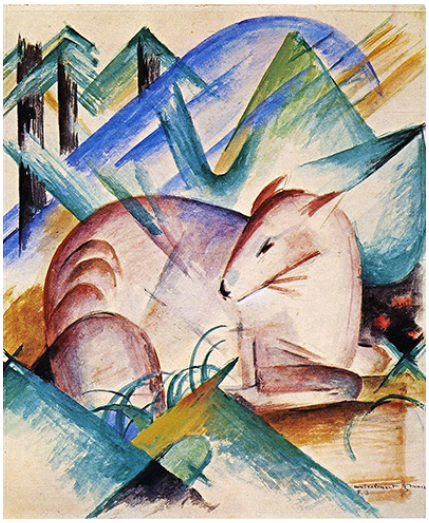
Resim 26 Wassily Kandinsky, Moskow kırmızı kare, 51,5 × 49,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1916

Rengi ve biçimi görünen dünyanın objelerinin amacı olarak değil, kendi algısında, müzik ile beraber değişik biçimler yaratmış olan bu sanatçılar arasında Franz Mark kendini göstermiştir. Mark'ta biçim sorunsalı ile yakından ilgilenmiş ve bunu çalışmalarına yansıtmıştır. Mark, entropi kavramında olduğu gibi, doğayı kurtulunması gereken şey olarak görmüştür. Yoksa zamanı geldiğinde doğa bizden kurtulacak ve yok olacaktır. Mark'da evrenin işleyiş yasalarına inanarak doğayı ve görünen biçimi yok etmiştir. Mark'ın çalışmalarına göz atıldığında, soyut sanata kadar hep hayvan resimleri yaptığı görülmektedir. Bunun nedeni belki de ilkel dönem sanatının en saf sanat olduğun kabulü düşüncesidir (İprişoğlu,1994).



Resim 27 Franz Marc Çayırda At tablosu, 51,5 × 49,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1910

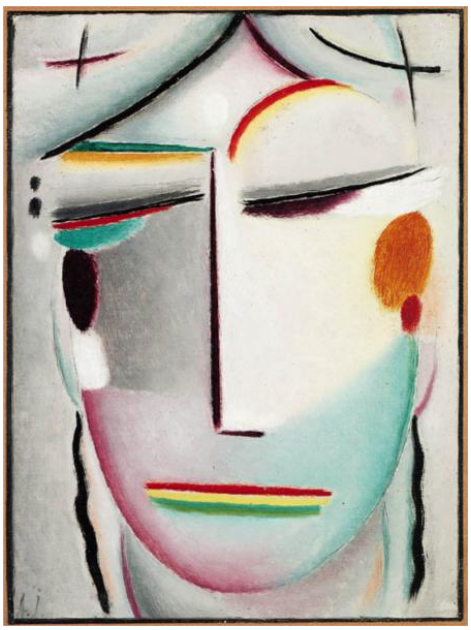
Marc'ın "The Red Deer" adlı tablosu, doğanın görünen biçiminin yok edildiği, ressamın, kendi algı aktında bu hayvanların nasıl göründüğü görülmektedir. Belki de bu resmi "canı istediği gibi yapmış" sözü bu durumu açıklamaktadır. "Canı istediği gibi"den kasıt, kendiliğinden, görünen dünyanın realist görüntüsü değil, kendi canı (bilinçaltı) doğayı böyle yansıtmıştır. Herhangi bir perspektif kuralından yoksun bu resimde, yumuşak tavırlar ve bir öze ulaşmak gayesi görülmektedir.



Resim 28 Franz Marc, De Red Deer, 100 x 70 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1912

Kandinsky gibi, Mavi Dörtlü adlı grubunda üyesi olan. Jawlensky'nin çalışmaları, daha çok Expresyonist ve Fovist tavırlar gösterir. Portreler çiğ renklerle, anatomi kurallarından yoksun, süjenin kendisindeki görüntüleri yansıtmıştır. Daha çok Matisse'nin tarzına benzetilen bu çalışmalar, Kandinsky ile beraber Sürrealist gibi

görünse de kendini Soyut Sanata bırakmıştır. Örnek vermek gerekirse, 1926 tarihli "Soyut Baş" tablosu, (Bkz; Resim 29) biçimlerden arınmıştır. Maddeden ve maddeci her tür yaklaşımdan uzaklaşmıştır. Bu portreleri her tür biçimden yoksun, sadece ona göre köklü biçim olduğuna inandığı haç, kaş ve burun olarak görülmektedir. Güçlü bir biçim olduğuna inandığı bu haç sembolü ve bunu kullandığı resimler ikon olarak görülmektedir (İprişoğlu,1994,48). Jawlensky'nin "Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın bir taklidi değildir. Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyi değil." (Tunalı,1992,130) sözü entropi kavramının sanat ile ilgisini kanıtlayabilmektedir.



Resim 29 Alexej von Jawlensky, Kurtarıcı'nın Yüzü: Uzak Kral - II. Buda, 30,8 x 24cm, tuval üzerine yağlıboya, 1921

" … bu salt biçime ulaşma yolu farklı olabilir. Doğadan, doğa biçimlerinden hareket ederek bu biçimsel varlığa gidilebileceği gibi salt düşünceden hareket ederek kurgusal yoldan da ona varılabilir" (Tunalı, 1992 ,s.119). Bu noktaya kadar gelindiğinde, sanatta sürekli düzensizliğe yönelik girişimlere şahit olunmuştur. Her sanat akımının sorguladığı şey farklı olmuştur. Fakat asıl amaç gerçeği yakalama, en azından gerçeğin bir şekilde ucunun tutulması amaçlanmıştır. Fakat tam istenilen noktaya varılamamıştır. Klasik Sanattan bu yana nesnenin, objenin ya ışığı ya görünüşü ya da statikliği sorgulanmıştır. İzlenimcilik ile doğal ışık araştırmaları objenin dış görüntüsünü basitleştirmiştir. Asıl amaçları an itibari ile ışığın sürekli

değişimini yakalamak olmuştur. Bundan dolayı hızlı lekeler ile hareket yakalanmaya çalışılmıştır. Expresyonizm ile izlenimin değil, ifadenin önemli olduğu vurgulanmıştır. Yani bir obje resmedilirken süjenin, kişisel duyguları ile resmedilmesi amaçlanmıştır. Kübizm ile de obje doğadan ayrıştırılarak parçalanmıştır. Yani sanat tarihi boyunca farklı amaçlarla ve çeşitli şekillerde objenin dış görüntüsü, biçimi ile oynanmıştır. Biçimin ne şekilde olacağı, olması gerekliliği ya da olmaması gerekliliği devamlı tartışılmıştır. Sanat, özü aramak için vardır ve bahsedilen bu akımların sonuçları hep bir doğru adıma yaklaşmıştır. Sanat alanında en başından beri üzerinde durulan ve eleştirilen hatta yok edilen şey objedir. Daha doğrusu sanatçıların üzerinde durdukları "öz" olgusu objenin dış görüntüsünün simetrik düzenli biçiminde bulunmamaktadır. Dış görünüş her zaman bir zarftır. Ve asıl önemli olan o zarfın içi, içeriğidir. Bu içerik kavramından kastımız özdür. Şöyle bir örnek vermek gerekirse, dış görünüşün bir zarf olduğu ve önemli olanın içerik olabileceğini öne sürülmüştü. Dış görünüşün ne kadar süslü, afili ya da ne kadar iyi işlenmiş birebir görüntüsü verse de, o zarfın içi boş olduğunda hiçbir anlam ifade etmemektedir. Sadece sanat alanında değil gündelik hayatta da her zaman dış biçim sorunsalı yaşanmaktadır. Kapitalist sistem, sanatta da olduğu gibi gündelik hayatta da insanların bilinçlerine işlemiştir. Bir hediye alındığında süsü, biçimi, kutusu, ambalajı dikkat çekmektedir. Tüm bu asıl olanı perdeleyen kavramlar her zaman bir yanılsama olarak vardır. İşte tam bu nokta da bu tüketim toplumunun süslü zarflarından sıkılan ve bunların bir yanılsama olduğunu fark eden sanatçılar zarfları bir kenara atmış, içeriği (İçerikten kasıt, özdür) yüceltmişlerdir. Bu olay soyut sanat ile kendini göstermiştir. Soyut sanatçılar, evrenin dış biçimlerinin sahteliğini anlamıştır. Sanat alanındaki gerçeği bulma amaçları soyut sanat ile 1900'lerde ortaya çıkmıştır. Sanat tarihinde dış dünyanın bir yanılsama, iç dünyanın yani asıl olanın öz olduğu gerçeği 1900'lerde sanat alanında anılsa da, bilim de kendini 1865'te göstermiştir. Entropi yasası ile Clasius, 1865'te her objenin, nesnenin, hatta tüm evrenin devamlı bozulmaya gittiğini ispatlamıştır. Termodinamiğin bu ikinci kanununa kadar bilim insanları evrenin sonsuz bir düzen içinde olduğuna inanmışlardır. Sanat alanında ise, soyut sanata kadar (daha doğrusu İzlenimciliğe kadar) statik, durağan, hareketsiz yapılar görülmekteyken entropi ile beraber hiç bir şeyin durduğu yerde kalmadığını, devamlı ileri yönde hareket ile bozulmaya gittiğini göz önünde bulundurdukları düşünülmektedir. Soyut Sanat ile de artık zamanla yok

olup gidecek objenin düzenli biçimi yok edilmiştir. Evren devamlı yaşlanmakta ve yok olmaya sürüklenmektedir. Sanat ise hep özü arama yolunda çeşitli çalışmalar yapmış, nesne ile oynamıştır. Fakat entropi kanunu gereği, öze ulaşmak için nesne kavramı tamamen ortadan kaldırılmıştır ve kurtulunması gereken "şey" durumuna gelmiştir. Kandinsky'nin üstünde durduğu gibi obje ve nesnenin dış görüntüsü aynı zamanda soyut sanat için kural önemi taşımaktadır. Soyut sanatın başlangıcında olduğu gibi gelecekte de her zaman obje, resme ve resmin varlığına zarar verecektir. Öz her zaman her koşulda vardır ve var olacaktır. Fakat görüntü her zaman yok olmaya ve bozulmaya yöneliktir ve bunun aksi iddia edilmemektedir. Bilim alanında entropi ile bu durum kanuna dönüştürülmüştür. Fakat sanat alanında daha geç kendini göstermiştir. Kandinsky, duvardaki yan duran tablosuna baktığında aslında nesnenin dış görünüşünün değil duyunun, içte olanın, asıl olanın varlığının önemini kavramıştır. Tabloyu yaparken tamamen objenin dış biçimini öne alarak yapmasına karşılık rastlantısal şekilde bunun yanlış olduğunu, objenin her zaman bozulmaya yönelik olduğunu ve olmaması gereken dış biçimin atılmasını, dolayısıyla düzenin değil düzensizliğin olması gerektiğini fakat bu düzensizliğin de aslında kendi içinde bir düzen olduğu fark edilir ki bu aslında entropinin tam da kendisidir. Entropi aslında evrenin düzeninin kendi içinde, düzensizlik üzerine kurulu olduğunu göstermektedir. Evet, bir düzen vardır ve bu düzen devamlı düzenden düzensizliğe gittiği için esas olanın düzensizlik olduğu fark edilir. O halde "Sanat Ontolojisi"nde de bahsedildiği gibi;

> Obje nedir? Her şeyden önce bir bilinç korrelatıdır. Şu kalem, şu masa, şu kâğıt, bir objedir. Çünkü bunlar benim bilgi atkımın yöneldiği ve kavradığı şeylerdir. Yani onlar benim birer algı içeriğimdir. Aynı şey tasavvur, fantezi için de geçerlidir. Böyle olduğuna göre, böyle bir obje olarak, örneğin masa, kalem hayal ettiğim, tasavvur ettiğim bir şey, ancak bu aktlar sürdüğü, devam ettiği sürece var olabilirler. Bu bilinç aktları ortadan kalkınca, bu objeler de ortadan kalkar. Bunun için en güzel örnek, Berkeley'in sözüdür; "Esse est percipi." (Var olmak algılanmış olmaktır (Tunalı, 1992, s.22).

Buradan da anlaşıldığı üzere, soyut resim kuralsızlığı ile içinde özgürlük barındırmaktadır.

> Avangard'ın "soyut" ya da nesnesiz sanata ve şiire varması mutlak olanı arayış sırasında gerçekleşmiştir. Gerçekte Avangard, şair ya da ressam Tanrı'yı taklit etmeye çalışır. Bunu da salt kendi bağlamı üzerinden geçerli olan bir şey yaratmak suretiyle yapar. Tıpkı doğanın kendisinin geçerli oluşu gibi; verili bir şey, yaratılmadan var olan bir şey, anlamlardan, benzerlerden ya da orijinallerden bağımsız bir şey. İçerik biçimin

> içinde öylesine bütüncül bir biçimde eritilecektir ki sanat ya da edebiyat yapıtını bütün olarak ya da kısmen kendisi olmayan bir şeye indirgemek mümkün olmayacaktır (Greenberg, 1939, s.8).

Kavranabilen şey, objedir. Obje kavranabildiği sürece vardır. Kavranamadığı durumda yok olmuştur. Objenin kavranabilen durumu yok olduğunda geride özü bulunmaktadır. Dolayısıyla kavranabildiğinde düzenli, kavranamadığı durumunda, yani özde düzensiz bir hal almaktadır. Tunalı'nın da bahsettiği gibi, "Ne türden olursa olsun, bireysel varlık, genel olarak konuşulursa tesadüfîdir." (Husserl, 1928, 6, aktaran: Tunalı,1993). Fakat yine Husserl'in söylemiyle birlikte, felsefe tesadüfî olanı değil; zorunlu olanı, özü araştırır yani soyut sanatta, resim düzeyine yansıyan rastlantı kavramı, özünde, kavramsal çerçevesinde zorunlu olan özü barındırmaktadır. Soyut Sanat devamında Süprematizmi getirmiştir.

> …belki bir Meryem tablosu karşısında, geçmişin bir sanatçısı, yalnızca iki kareden oluşan bir tablo karşısında modern bir sanatçı kadar tasa çekmemiştir. Çünkü Meryem'i yapan ressam ne elde etmek istediğini biliyordu, ona kılavuz olacak bir gelenek vardı, olanak içindeki seçmelerinin sayısı sınırlıydı. Modern ressam o iki tanecik karesiyle daha az imrenilecek bir durumdadır. Bu kareleri tuval üzerinde oynatabilir. Nerede ve ne zaman duracağını hiç bilmeden, sonsuz sayıda olanaklar deneyebilir. Onun ilgilerini paylaşmasak bile, salt bu nedenle, göğüslediği çabaları alaya almamız doğru değildir (Gombrich, 1993, s.464).

Birçok kaynakta da bahsedildiği gibi, sanat tamamen değişmiştir. Ve değişim içerisinde de olacaktır. Bunun nedeni olarak gerçek olan şey, değişimdir. Dünya üzerinde her şey buna mecburdur. Evrenin işleyiş yasalarının da hâkim olduğu değişim kavramı entropi kavramında da vardır. Evrendeki her şey değişir. Evet, bu doğru bir yargıdır. Fakat bu değişimin de yönü ve yolu bellidir. Değişim her zaman ileriye yöneliktir. Gerileme bir değişim olmadığı gibi bir şeyi tekrarlamak da değişim değildir. Değişim dediğimiz olgu, entropi yasasında da olduğu gibi her zaman yok oluşa doğrudur. Bir canlının değişimi de "bebeklik-olgunluk-ölüm" dür. Bunun tersi iddia edilemez. Canlılarda olan bu durum objelerde de aynı şekildedir. Objelerde ilk anki sağlamlığını ve düzenliliğini ondan sonraki zamanda da aynı şekilde koruyamamaktadır. İşte sanat tarihi de böyledir. Her akım birbiri ardına gelmiş hep bir şeyler katılarak ilerlenmiştir. Fakat bu durum ilerleme esas alınarak düzensizleşmiştir.

Eğer bir olay örgüsünde bir düzensizlik oluşmuyorsa orada ilerleme görülmemektedir. Bu bilgi anlamında da böyledir. Mevcut olan bilgimizin üstüne yeni bir bilgi eklendiğinde zihinde bir düzensizlik oluşur. Sanat alanına geri dönüldüğünde Leonardo'nun, Tizziano'nun muhteşem işlemeciliğine hayran kalmamak elde değildir. Fakat modern sanat ile bu detaycılık ölmüştür. "…tekniğine bunca hayran kaldığımız için ne işe yaradığını sormayı bile bize unutturacak denli çok üstün bir şeyin karşısında bulunduğumuz her zaman sanattan söz etmeye alışığızdır. Bunun, resim sanatında nasıl gittikçe artarak meydana geldiğini gösterdim" (Gombrich, 1993, 477).

> İşte resmin henüz ortaya çıkarılmamış sanılan bir yanı renkleri yalnızca kendilerine amaç olarak yan yana getirmek ve başka herhangi motif ve amacı bir yana itmek. Dikkatini fırçanın bıraktığı değinti veya leke üzerinde yoğunlaştıran akıma, Fransa'da tache (leke) sözcüğünden türetilme Lekecilik (Tachisme) adı verildi (Gombrich, 1993, s.478).

Soyut Sanatın devamı olan bu lekecilik akımı aynı zamanda nonfigüratif resim olarak da geçmektedir. Artık sanatın, nesnenin veya doğanın tasviri olmadığı görülmektedir. Çünkü sanat saf olmalıdır. Ondan dolayı Picasso çocuk resmine benzer resimler yapmıyor muydu? Ayrıca günümüz sanatçılarından yine çocuk resmini esas alan sanatçılar da vardır. Bunlardan biri Mirak Jamal'dır. Jamal, çocukken yaptığı çizimlerini çalışmalarında kullanmaktadır. Çünkü geçmişe dönüldüğünde çocukken yapılan resimlerin hiçbirinde nasıl göründüğüne yönelik ya da taklit etme çabası olmadığı hatırlanmaktadır. Esas olan bizim algımızda olayların, objelerin nasıl şekillendiğidir, basit haliyle bu durum; sevilmeyen birinin çirkin, sevilen birinin ise güzel yapılması gibi örneklendirilebilir. Modern sanat ile çocuk resminin mantığını daha kavramsal ve bilgi yoğunluğu ile ele alındığı görülmektedir.

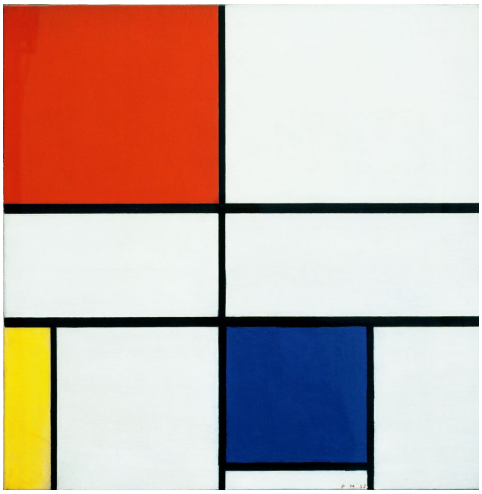


Resim 30 Mirak Jamal, iyi bir komşu, 15.İstanbul Bienali, 2017

> Sanat, doğanın bir taklidi değil, tersine sanat, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelerle ilgili olmayan, <<kendine özgü>> bir varlık olarak anlaşılıyordu. Bu anlamda, sanat gitgide doğa ile ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir deformasyonu (analitik kübizm) olur, daha sonra da sentetik kübizm de salt kurgusal (speculativ-konstruktiv) bir sanat olur. Bu kurgusal nitelik içinde, sanat yapıtı, giderek kendine özgü (sui generis) bir varlık, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan, bu elemanların dışında başka hiçbir objeyi ifade etmeyen ya da doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak oluşur. Sadece bu işaret edilen elemanların bir kompositumu olarak, bu elemanların oluşturduğu bir yapısal düzen olarak anlaşılan sanat yapıtı, doğa objesi ile ilgisi olmayan, figür dışı(non-girürativ) bir düzen olarak anlaşılacaktı…(Tunalı, 1992, s.176).

Sanat kullandığı dili gözden geçirmiştir. Bahsedildiği gibi nesnenin/objenin biçimi arka plana atılıp, sezgi ve duygular ön olana çıkarılmıştır. Ve bu duyguyu ön plana çıkarma çabaları ise kaybedilen özgünlüğü geri kazanmak istemişlerdir. Kandinsky'den sonra çalışmalarını saf ve sade, salt renklerle kuran Mondrian da Kandinsky gibi gizemciydi. Mondrian, Süprematizmin temsilcilerinden birisidir. O, şeylerin kalıcı gerçekliğini ortaya koymasını istemekle birlikte Gombrich, Mondiran için;

> İnsan ister istemez Amerika'ya özgü bir şeyler görür bu resimde. Resim ülkenin büyüklüğünü, New York'un canlılığını ve müziğin ritmini yansıtır gibidir. Hiç kuşkusuz bu resim, Avrupa'da yaptıklarının en sıcak olanlarından bile çok daha canlıdır ve daha sonra ki soyut Amerikan resminde bu düşünceyi doğrulayan izlere rastlanır (Lynton, 1921, 218, aktaran: Gombrich,1993).



Resim 31 Mondiran, Kırmızı, Sarı ve Mavi düzenleme, tuval üzerine yağlıboya, 1935

Mondiran'ın "Kırmızı, Sarı Ve Mavi" düzenlemesine bakıldığında, (Bkz:Resim31) objenin tamamen yok olduğu görülmektedir. Yani artık sanatın nesnesi, dış dünyadan iç dünyaya yönelmiştir. Bu bahsettiğimiz durum soyut sanatın en belirgin özelliğidir (Sabahat, 2012). Mondrian'dan sonra üstünde durulması gereken bir diğer sanatçı Calder'dir. Calder, bir heykeltıraş olarak dinamizmi ve hareketi esas alan heykeller üretmiştir. Sanatın öyküsü adlı kitapta bahsedildiği gibi, o da Mondrian gibi evrenin matematiksel yasalarını yansıtan bir sanat özlemekteydi ve doğal olarak böyle bir çalışma durağan olmamalıdır. Evrenin temel yasalarından bahsedilirse, orda sabit olacak bir durum olmamalıdır. Evren sürekli bir devinim içerisindedir ve onu yöneten gizemli güçler vardır (Gombrich, 1993, 464). Evren entropik bir hareketle devinir, yani düzenden düzensizliğe doğrudur ve bu hep böyle devam edecektir. Calder'in bahsettiği "Evreni yöneten gizli güçler vardır" derken belki de evreni yöneten yasalardan bahsetmektedir ve bu yasalar entropi yasalarıdır. Zira entropi yasasında hareketsizlik yoktur, geri döndürülemezlik vardır.

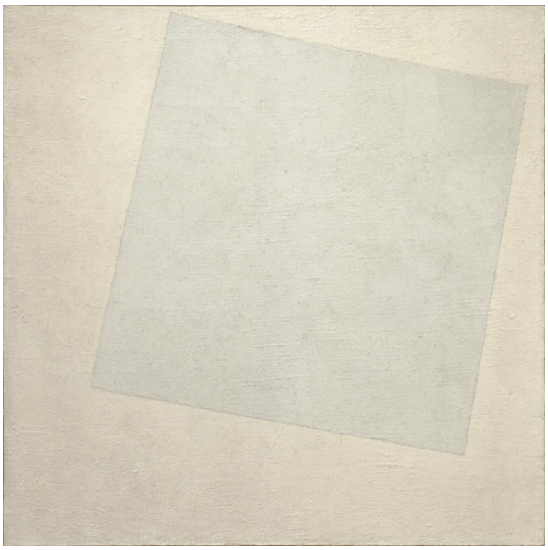
> Kandinsky, Klee ve Mondrian, daha yüksek bir gerçeğe ulaşmak için, duyusal görüntünün oluşturduğu örtüyü yırtmak isteyen gizemcilerdi. Gerçeküstücülük ise "kutsal delilik"e varmayı amaçlıyordu. Ancak her türlü mantıksal alışkanlıktan kurtulduktan sonra, aydınlanma yeteneğine kavuşabileceğimiz düşüncesi (en önemlilerinden biri olmasa da) Zen öğretisinin bir parçasıydı (Gombrich, 1993, s.479).

Maleviç'e göre nesnel pratik Realizmin amacının da içeriksizlik olduğu tamamen saçmalıktır. Çünkü ona göre "Yalnız içeriksizlik, nesnelerin pratik anlamını yalan

olarak ortadan kaldırmakla, insanlığın özünü böyle bir delilikten kurtarabilir" (Tunalı, 1992, s.188).

> Bu parçalanmış varlık ve parçalanmış yaşam, kaynağını insanın varlıkta yalnızca nesneleri görmesinden ileri gelir. Ama bu aldatıcı bir görüştür. Çünkü: "bütünüyle kavradığımız doğa, nesneden yoksun bir durumda bulunur… bir şeyin meydana getirilmiş olması, nesneler dünyasının 'meydana getirilmesi' anlamına gelir. Buna göre nesneler, aslında olmayan bir şeyin fiktionlarıdır. Yapay olarak oluşturulmuş şeylerdir. Çünkü gerçekte bir nesne diye bir şey mevcut değildir. << bunun için, ben>> diyor Malewitsch, << her şeyin hiç olduğu düşüncesinden hareket ediyorum…>> (Tunalı, 1992, s.188)

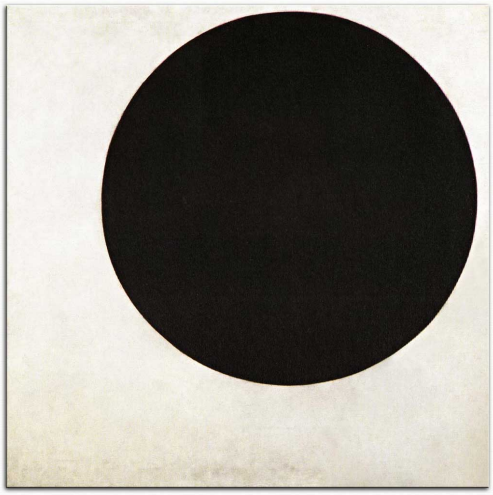
"İçeriksizlik, varlığın, doğanın ve yaşamın özüdür."(Tunalı, 1992, s.188). Tüm bunlardan sonra neden 20. yy'a kadar hep biçimsel sorunlarla ilgilenilmiştir? Modern sanatçılar nesne yaratmak istemektedir. Fakat bu durum görünüş dünyasındaki nesne veya onun birebir tasviri ya da kopyası değildir, bir süslemedir. Bu durumun anlaşılması için kendi çocukluğumuzu, tuğla veya kumla bir şeyler yarattığımıza inandığımız zamanların hatırlanması gerekir, tam olarak bu özdür. Çocukken yapılan, kendi duygularımızı katarak, dış görünümün tamamen gereksiz olduğu düşüncesi saf sanatı, yani olması gereken sanatı göstermektedir (Gombrich, 1993).



Resim 32 Kazimir Maleviç, Beyaz Üstüne Beyaz Kare, 79,4 x 79,4 cm, tuval üzerine kolaj ve yağlıboya, 1918

> Eğer ben, yaratıcı bir alanda özgürlükten söz açıyorsam, burada özgürlük deyince herhangi nesnel hedeflerden bağımsız olan bir yaratmayı anlıyorum. Onun özgürlüğünün hiçbir sınırı yoktur… Süprematizm, insana onu kurtaracak 'hiçliği' sağlayan bir kılavuz ilkedir (Malewitsch, 1962, s.139).

Süprematizmin bir akım değil, bir ruh hali olduğunu öne süren Maleviç, resimlerindeki soyut şekillerin 'herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu' olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her bir biçimin 'anlamına gebe' olarak ortaya çıktığını söylemiştir. Tıpkı Kandinsky gibi, materyalist dünya da bir tür tinsellik arayışı içinde olan Maleviç'in resimlerini Rus evlerinde ikonaların yerleştirildiği gibi sergilemesi anlamlıdır. Sanatı, kilisenin, devletin, toplumsal ya da politik amaçların üstünde gören ve her türlü işlevden arındırılması gerektiğine inanan Malevic, bu yöndeki görüşleriyle toplum için sanata inanan Konstrüktivlerle çatışmıştır (Antmen, 2009).



Resim 33 Kazimir Malevich, Siyah Daire, 105.5 x 105.5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1913

1.3. SOYUT DIŞAVURUMCULAR

Şu ana kadar anlaşıldığı üzere sanat alanında devamlı birtakım arayışlar ve bu arayışların sonucunda yeni akımlar ortaya atılmıştır. Bu arayışlar her zaman gerçeği, özü aramak yönünde olmuştur. Öz, kimi zaman doğada kimi zaman iç dünyada ve kimi zaman geometrik formlarla aranmıştır. Fakat bu arayışlarda eksik kalan birtakım sorunlar olmuştur. Öze en yakın olan soyut sanattır. Fakat Soyut Sanat genel bir tabirdir. Soyut Sanat denildiğinde Kübistler, Geometrik Soyutlayıcılar, içeriksiz çalışmalar, De Stijll, Konstruktiv Soyutlama gibi çeşitli alanları vardır fakat soyutlama doğadan başlayıp bozularak değil doğa yok edilerek iç dünyanın ürünü olarak yaratılmalıdır. Burada bilgi karışıklığını önlemek için "Doğadan yaratılan soyutlama değil" derken doğadan kastımız görünüş dünyasıdır. Doğa öz olarak

gerçeği temsil eder fakat görünüş dünyasındaki doğa içindeki objeler tamamen yanılsamadır. İşte bu noktada doğanın ve evrenin yasası olan entropi yasasından bahsedilebilir. Doğa, özü gereği yok olacaktır. Aslında doğa incelendiğinde gerçeği göstermektedir. Zamanla yok olur, içindeki ağaçlar yaşlanır ve çürür. Hayvanlar âlemi ve canlılar âleminin karşısında ölüm olgusu var olduğu sürece düzenden söz edilemez. Nitekim sanatçılar doğanın içindeki objelere dikkat kesilmişken neden doğanın işleyişine dikkat kesilmemiştir, bilmiyoruz. Aslında öz, doğanın içinde değil işleyişinde kendini göstermektedir. Doğanın işleyişinde her zaman düzenliden düzensizliğe gidiş olgusu vardır. Sanatçılar Soyut Sanata kadar düzeni el üstünde tutmuş, esas olan düzensizliği unutmuştur. Evrenin bir düzeni vardır elbet fakat bu düzen, entropi yasasında olduğu gibi düzensizliğe gidiştir. Evrenin düzenini ele almak istenildiğinde düzensizlik kavramı incelenmelidir. Bu yüzden Lirik Soyut sanatçılar düzensizlik içindeki düzeni aramışlardır. Entropi evrenin en keskin yasası olduğu gibi sanat alanında üstünde durulmuş ve durulması gereken bir yasadır. Soyut Sanat beraberinde Soyut Dışavurumculuğu getirmiştir. 1940'larda New York'ta toplanan sanatçılar "Soyut Dışavurumcular" olarak adlandırılmışlardır. Pollock, Hans Arp, Jean Miro, Hans Hoffman, Andre Masson, Robert Motherwell, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Mark Rothko, William de Kooning, Barnet Newmann New York Okulu'nu yani soyut dışavurumcuları oluşturmuştur.

> Dışavurumcu kendini içgüdülerine ve iç dürtülerine terk eder ve kendini ruhun uyumuna uydurur. Böylece fenomenal kuvvetlerin etkisi altında doğaya girer ve ortaya dramatik bir eser çıkar. Heyecan içinde olan sanatçının son derece duygulu oluşu ile doğup gelişen sanat eseri, bir nevi medyum olur. Bundan dolayı dışavurumcu sanat eseri doğrudan doğruya, kendiliğinden, şiddetli ve vecd içinde yapılmış etkisini verir (Turani, s.500).

New York Okulu (Soyut Dışavurumculuk) tamamen birbirinden bağımsız durumdaydı. Hiçbiri birbirini destekler nitelikte değildi. Onların asıl savunduğu "bireysellik" tam da bu noktada önem arz etmiştir. Gruba daha sonra katılan Rosenberg, bu sanatçıların anlaştığı tek noktanın hiçbir konuda anlaşamamak olduğunu saptamıştır (Fineberg, 2014). Bu sanatçılarla birlikte otomatizm kavramı da uygulanmaya başlanmıştır. Bu, bireyselliği savunan sanatçılar için, yani dışavurumcular için uygulanmaya çok müsait bir alan olmuştur. Bu sanatçıların genelinin kullandığı otomatizm kavramına da değinmekte fayda vardır.

Otomatizm; “Hiçbir estetik ön yargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen bilinçsizce otomatik biçimde yapılan çalışma” olarak tanımlanır (Sözen&Tanyeli, 1992, s.180). Yani otomatizm bireyleri makineleşmeden ziyade duygu ve düşüncelerle beraber bırakmaktadır. Böylece özgür kaldıkları düşünülmektedir. Makineleşmiş bireyler, belirli kurallara şartlara maruz kalarak resim yapan sanatçılar olarak özgür değillerdir. Özgür kalmak için kurallardan sıyrılarak öze dönmeleri gerekmektedir. Bu otomatizm kavramı resim alanında uygulanırken bir kendinden geçişi de barındırmaktadır. Kendiliğinden form yaratmak için ilk olarak Pollock, Motherwell, Rothko ve Gottlieb, Matto, Miro kullanmışlardır (Fineberg, 2014). Daha sonra Soyut Dışavurumcular, bütün akımların etkilerinden uzaklaşarak tamamen insanlığı ve kendilerini iç dünyalarına bırakmışlardır. 1940’lı yılların sonunda bu sanatçılar otomatizmi de tamamen bırakarak onu sadece bir araç olarak görmüşlerdir. Onlara göre içerik, materyale duyulan yoğun hislerin deneyimi olarak görülmüştür. Artık bu yapıtlar şimdiki zamanda yaşamakta ve obje artık sadece bu olayın bir artifaktı durumuna gelmiştir (Fineberg, 2014). Yani bu durumda artık sanatta temel bir kavram olarak “anlık” ortaya çıkmıştır. Bu içeriksiz resimler aynı zamanda “lirik soyut” olarak da adlandırılmaktadır.

Lirik soyut sanatçı, görünüş, biçim kavramından tamamen kurtulmak istemiştir. Lirik kavramı, duyguların içten geldiği gibi coşkulu bir anlatımı olarak karşımıza çıkabilmektedir. Dolayısıyla lirik sanatçılar objenin dış, düzenli biçiminden ziyade duygularını, hislerini ön plana çıkarmıştır. Dolayısıyla bu sanatçılar birçok bilinç/bilinçaltı teorilerini anlamaya çalışmışlardır. Bunların arasında kaos, rastlantı, olasılık kuramlarında bulunmaktadır. Bu kavramların tezin başlangıcında ne olduklarına dair bilgiler verilmiştir. Tüm bunlar aslında bilinçaltının ürünü olan durumlardır. Bilinçaltı, özü temsil ettiğine göre, öz de evreni temsil eden yasalarda gayet tabii aranabilmektedir. Modern zamanla gelişen birçok değişiklik, endüstriyelleşme girişimleri, sanatçıları bu yapaylıktan, bu akılcılıktan bıktırmış ve 20.yy’da endüstriyelleşme girişimleri bir yana psikoloji alanında da devamlı bilinç, bilinçaltı, öz, kendi gibi kavramlara ağırlık verilmiştir (Ersağdıç, 2011). “Platon, lirizmi bir nöbet, bir hastalık olarak algılıyor, histerik bir tavır olarak tanımlıyordu. Sanatçı ise bu durumda histerik bir kişilik olarak değerlendirilmekteydi. Diderot içinse bütün bu lirik yaklaşımlar büyük birer büyü niteliği taşımaktaydı” (Özal, 2006,

s.27). İçeriksiz resim ile nesneler ortadan kalktığı gibi, uzaklık yakınlık ilişkileri de ortadan kalkmıştır. Aynı zaman da perspektif de unutulan kurallar arasındadır. Yani akademik sanatın ve görünen dünyanın tüm kurallarından sıyrılmıştır. Çünkü görünen dünyanın ilkeleri ve sahte düzeni, özler dünyasını temsil etmemektedir. Entropi yasasında olduğu gibi, nesneler, zamanla yok olacaktır. Perspektifte nesneler arasında kendini gösterdiğinden, nesneler ortadan kalktığında perspektif de ortadan kalkacaktır. Din felsefesinde olduğu gibi bedenler(nesneler) yok olacak, fakat ruh(öz) daimi olacaktır. Dolayısıyla da sanat alanında da görünen dünyanın düzeni reddedilecek, entropi yasasında da belirtildiği gibi içeriksizlik kalacaktır. Dolayısıyla bu içeriksiz resimler aslında, evrenin tüm gerçekliğini yansıtmaktadırlar. Geçici dünyanın, sahte düzenlerini barındıran sanat, ölmüştür. "Çünkü savunulan eski düzen, 'karın tokluğu' değerinin egemen olduğu hayvansal bir düzendir."(Tunalı, 1992, s.185) İçeriksiz resim sanatı, bilincin yok sayıldığı bir sanattır. Böylece "Bilinçsizlik halinde duygu da yoktur." cümlesi yanlış olacaktır(Ersağdıç, 2011, s.24).

> Bilinçli düşünce, bilinçsizliği duyguyla bir tutmaktan gelen bir karışıklık vardır. Bu yanlıştır. Her ikisi de bilinçlidir. Kimsenin bilinçsiz duygulanım ya da etkilenimi olmadı, olamaz da. Bilinçsiz bellek izlerini bilinçli yapıp onları düşünceye ışıtan, duygunun ta kendisidir. Hepimiz sanatsal ya da coşkusal duygulanım anlarında, bilincimizin üstümüzde beyaz bir ışık gibi yoğun ve açık yükseldiğini fark ederiz… Duygu ve düşünce birbirlerini yardımlaşarak yükseltirler. İnsanın bir sümüklü böcekten daha derin bir şekilde duygulanmasının nedeni daha çok düşünmesidir… Vahşi dansların son derece erotik özelliği bazı izleyicilerin safça varsaydığı gibi ilkelerinin duygularının aşırı uyarılabilir olmasından gelmez, tam tersine eksik duyarlıkları yüzünden, onlarda cinsel tepkiler ancak şiddetli etkilenimle uyandırılabilir. Oysa ufak bir etki, uygar insanda tetik çekercesine duygulanım uyandırmaya yeter. Aynı görüngü, ilkelin acıya duyarsızlığında da belirir. Bu nedenle geldiğimiz yoldan geriye, ilkelliğe döneceksek yalnızca daha az ve kaba bir düşünceye değil, daha az ve kaba bir duygu deneyine azalmış bir bilince döneceğiz (Caudwell, 1985, s.71-74).

Lirik Soyut sanatçıların etkilendikleri diğer bir durum Varoluşçuluktur. Varoluşçu felsefenin ilk tohumları Descartes tarafından atılmıştır. "Düşünüyorum, o halde varım." sözüyle düşüncenin, hissin önemli olduğu Lirik Soyut sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Sanatçılar, kendi algı ve düşüncesini ortaya koyarak varoluş nedenlerini de araştırmıştır. Varoluşçuluk her şeyden önce derin bir özgürlük bilinci yaratmıştır. Kişinin kendi özgür düşünce biçimini ortaya koymasıyla, bireyin özgürlüğünü felsefe ile harekete geçirilmiştir (Ersağdıç, 2011). "Varoluşçunun yanıtı, ister doğası gereği ister evrenin kanunlarınca yürürlüğe girsin ya da girmesin, insanın

nihai olarak hiçbir kanunla özdeşleştirilemeyeceğidir; kanun ne eylemi ne de kişiyi doğrulayamaz, çünkü ancak eylem kanunu doğrulayabilir. Ressamı ekolün değil tablosunun doğrulayışı gibi" (Blackham, 2005, s.161). Varoluşçu Sartre ise, varoluşçuluğun soyut sanattaki sözcüsü gibi görünmektedir;

> Lirik ressamlar sakinliklerinden, enerji çıkışlarından ya da heyecanlarından oluşmuş bir birliği tuvallerine sokmak için çaba harcarlar. Kısaca seçtikleri şey, kendi bireysel maceralarını başkalarının gözlerinde yaşamaktır. Daha önceden ortaklaşa verilmiş bir karar olmadan böyle bir şeye olanak var mıdır? Sanırız hayır. Çünkü biriciklik ya da bireysellik sadece ve sadece genel olandan bir ayrılma, bir farklılaşma ile ortaya konabilir. Ressamlar sadece kendilerini resmetmiş olsalardı, her biri sadece kendi yaşadığı dönemde hapsolup, kendilerinden sonraya kalamazlardı. Sanat kapalı ve anlaşılmaz bir şey olsa bile kendi bütünlüğünü korumalıdır. Ama aynı zamanda lirik resim çokluğa olmazsa olmaz denebilecek bir mühür ilave etme eylemidir. Ve bu eylem her zaman yenilenmek zorundadır (Sartre, 2000, s.115-116).



Resim 34 Jackson Pollock iş başında

Soyut Dışavurumcular gelenek karşıtı, kuralsız ve eylemi yücelten bir yapıdadır. Bu, zengin ve aykırı malzemeler ile de görülmektedir. Bu sanatçılar; ilişkisizlik içindeki ilişkiyi, düzensizlik içindeki düzeni, amaçsızlık içinde ki amacı öngörmektedir. En önemlisi ise yaratım süreçleridir (Ersağdıç, 2011). Yaratım süreçlerinde çoğunun esas aldığı durum aşkın ruh halidir. Sanatçılar kendinden geçerek anlık resimler üretmişlerdir. Bu durumda yine esas olan entropi kanunun "doğal süreç" olgusudur. Yani, bu tezin entropi yasası ile ilgili bölümünde de üstünde durulduğu gibi, entropi yasasının ilkelerinden biri olan doğal süreç, sanat alanında kendiliğindenlik ile kendini göstermektedir. Lirik sanatçılar, psikanalizden hümanizme, bilinçli veya bilinçdışı kavramlarını, kaos teorileri, kendiliğindenlik kuramlarını, otomatizm ve Uzak Doğu Felsefelerini ve birçok alanı incelemişlerdir ve sanatlarında uygulanmışlardır. Aslında tüm bu çeşitli kavramların hepsi entropi yasasında

toplanmaktadır. Soyut Sanat Kandinsky ile başlamış olsa da entropi, Jackson Pollock tarafından daha fazla artmıştır. Action painting sanatı içeriksiz (informel) sanatın da başlangıcı sayılabilir. Action painting'in en önemli temsilcilerinden Pollock, resimlerinde üst düzey kendiliğindenlik ve rastlantı barındırır. Pollock;

> Resmimin içindeyken ne yaptığımı bilmem. Ancak bir "tanışma" döneminin ardından ne yaptığımı görürüm. Değişiklik yapmaktan, imgeyi bozmaktan vb. korkmam, çünkü resmin kendine has bir yaşamı vardır. Kendisinin çıkıp gelmesini beklerim. Ancak sonuç bir karmaşa olduğu zaman resimle teması kaybederim. Yoksa saf uyum, rahat bir alış ve veriş vardır, resim de iyi çıkar. Benim resmimin kaynağı bilinçdışı. Resme çizime yaklaştığım gibi yaklaşıyorum. Yani doğrudan, hazırlık çalışması yapmadan. Yaptığım çizimler resmime bağlıdır ama onun için değildir (Harrison,Wood, 2011, s.610-611).

Keza Jackson Pollock için önemli olan bitmiş iş değil, süreçtir. Yaratım sürecindeki kendinde geçme, anlık, güçlü fırlatışlar kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Zen Felsefesinde olduğu gibi kişi kendi varoluşunu eylemleri aracılığı ile fark eder, bilinçlenir. Pollock bekli de yanılsama olarak gördüğümüz evrendeki bütünlüğü parçalara ayırarak aynı katı cismin özünün küçük parçalı moleküllerden oluştuğu izlemini vermek istemiştir. Pollock'un çalışmalarının genelinde entropi yasasının dayandığı temel ilkeler kendini göstermiştir. Rastlantısallık, doğal süreç, kendiliğindenlik, olasılık, anlık gibi kavramlarla sanatta olması gereken entropi varlığını göstermektedir. Örnek verilirse; Jackson Pollock'un "Katedral" adlı yapıtında (Bkz:Resim35) sanatçı kendinden geçerek sert ve hızlı fırça fırlatmaları ile tablosunu yapmıştır. O tablonun üzerine düşen her damla kendiliğinden ve rastlantısal olarak yer bulmuştur. Dolayısıyla entropi kavramı, Pollock ile daha net biçimde görülmektedir.



Resim 35 Jackson Pollock, Katedral, 89.06 x 181.61 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1947

Pollock başlangıçta Gerçeküstücülük ile ilgilenmiş fakat zamanla tablolarında oluşan gizli objelerden kurtulmuştur. Çinli ressamların kuraldışı yöntemlerinden veya Amerika yerlilerinin büyü amaçlı kumun üstüne resim yapmalarından haberi var mıydı bilinmez. Pollock'un bu çalışmasında birinci olarak çocukluk döneminden yapılan karalamaların varlığı, ikinci olarak ise kendiliğindenlik özlemi barınmaktadır (Gombrich,1993). Aynı şekilde Pollock, eylemi resme dönüştürmektedir. Biçim içerik, içerek de biçim olarak ortaya çıkmaktadır (Ersağdıç, 2011). "Bir sanatçı olmamın bedeli, tüm sanatçı olmayanların biçim dedikleri şeyi içerik olarak "gerçek şey" [the real thing] (die sach selbst) olarak yaşamaktır". (Herbert, 1997, s.41).



Resim 36 Jackson Pollock ,Mavi Kutuplar, 2,1 m x 4,86 m, tuval üzerine karışık teknik, 1952

Pollock'un çalışmalarında ortaya çıkan sonuçtan ziyade ortaya çıkarırkenki eylem ön plandadır. Sanatçı kendinden geçiş tarzında anlık esinine kapılarak boyaları tuvale fırlatmaktadır. Bilinçdışı bir etkinliğin yanında geri döndürülmezlik de içermektedir. Tuvale damlatılan boyaların düzeltilme veya yerini değiştirebilme imkânı yoktur. Ayrıca her bir damlanın düşeceği yeri, konumu önceden belirlenemeyeceği için de rastlantısallık barındırmaktadır. Görünen dünyaya ait hiçbir iz bulunmayan bu tabloda entropi kavramından söz edilebilmektedir. Eğer, tuvale düşecek boya damlalarının her birinin yeri ve düşme açıları hesaplanarak yapılan bir çalışma olsaydı, burada entropi kavramından bahsedilemezdi. Pollock gibi De Kooning de boya darbeleri ile kendiliğinden eserler ortaya koymuştur.



Resim 37 Willem De Kooning, Cumartesi Gecesi, tuval üzerine yağlıboya, 1956.

Soyut ve Figüratif Sanatı aynı anda kullanan bir diğer Soyut Dışavurumcu Hollandalı sanatçı Willem De Kooning de Pollock gibi Soyut Ekspresyonizmin Aksiyon Resmi alanının öncülerinden kabul edilir. Pollock'tan farklı olarak De Kooning resimsel eylemini fırça darbeleriyle gerçekleştirir (Lynton, 2009). De Kooning'in stilinin gelişmesinde, Pablo Picasso ve Aschile Gorky gibi iki önemli sanatçı etkili olduğu düşünülür. Avrupa resim geleneğinin etkileri fark edilen eserleri soyut görünüme sahip ve kışkırtıcıdır. William De Kooning'den sonra ise önemli bir sanatçı olan Kline gelmektedir. Kline, Kübist, Sürrealist aşamalardan geçmiş Soyut Dışavurumculuktan Aksiyon Resmine kadar uzanmıştır. Kline önce hızlı darbelerle siyahın içine hareketi yerleştirir sonra siyahı beyazla değiştirerek resimlerini aydınlatmıştır. Resimleri formlardan çok hareket barındırmaktadır (Fineberg, 2014).



Resim 38 Franz Kline, Mahoning, 203.2 x 254 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1956

Kline ve diğer sanatçıların yapmak istediği düzensizlik, aslında evrenin düzenidir. Yani düzensizliğe gidiş, düzenli bir şekilde devam eder. Yol her zaman düzenden başlayıp düzensizlikle bitmektedir. Bunun aksi olmayacağı için "düzensizliğe gidiş olgusu" evrenin düzenidir. Bunu Lirik Soyut Sanat ile örneklersek; düzensizliğin hâkim olduğu bir evrende yaşamaktayız. Dolayısıyla zihnimiz ve bilincimiz de düzensizliklerle dolmuştur. Bir objeyi gördüğümüz zaman onun dış görünüşünün gerçek olduğu algısına kapılırız. Fakat gerçek olan, o objenin kişinin yani süjenin algısı ile ortaya çıkan durumudur. Sanatçılar da bunu yapmışlardır. Ürkütücü bir

durumu ürkütücü teatral sahnelerle resmetmek yerine kendilerini gerek uyuşturucu maddeler gerekse başka kendinden geçişler olarak kendiliğinden gelişen saf eserler üretmişlerdir. Böylece entropik bir hal lirik soyut ile tamamen gündeme gelmiştir.



Resim 39 Pierre Soulages, Brou de Noix Sur Papier, 48 x 62,5 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1946

Yukarıdaki resimde, Soulages'in 1954'te yaptığı bir çalışma görülmektedir. Mondiran ve Maleviç'in Süprematist çalışmalarının yaklaşık otuz yıl sonra nasıl tamamen içeriksiz, kendiliğinden, entropik saf resimler olduğuna bakalım. Tabi bu durumda şu unutulmamalı ki, Soulages'in, Kline'in ve Pollock'un da temelinde entropi kavramı vardır. Fakat bu ressamların çalışmalarının derininde entropi kavramı olduğu gibi, entropi kavramının da temelinde Zen Budizm vardır.

Pollock ve De Kooning'in devinimsel soyutlamanın olanaklarını genişlettiği kırklı yılların sonlarında, Clyfford Still, Banett Newman ve Mark Rothko saf renklerin geniş alanlardaki dramatik etkisini vurgulamak için daha statik ve indirgeyici bir soyutlama anlayışıyla çalışıyorlardı. Renk Alanı resimleri özünde çok daha karmaşık, sorunsal ve doğrudan doğruya resmin filozofik arayışlarından doğmuş bir resimdir. Soyut Dışavurumculuk Akımı'nın ikinci kanadı "Renk Alanı Resmi" ya da "Geç Resimsel Soyutlama" olarak bilinir. Tek düze geniş alanların resmedildiği bu

eserlerde, derinlik izlenimi dışlanarak resim geniş bir alanın parçası gibi gösterilir (Aydın,2002).



Resim 40 Barnett Newman, Ulysses, 335.3 × 127 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1952

New York sanat camiasının içinde yer alan ve Renk Alanı Resmi'nin liderlerinden biri sayılan Barnett Newman'ın ise, kuş ve bitki türlerinden, felsefe ve siyasete kadar geniş bir ilgi alanına sahip olan entelektüel bir sanatçı olduğu bilinmektedir (Gompertz, 2015). Güzelden çok, esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat olarak adlandırılan olgunun üstesinden gelmek için çabalayan sanatçı; eserlerini izleyenlerin, resimlerinin karşısında kendi varlığını hissedebilmelerini önemsemiştir (Lynton, 2009). Az sayıda dikey çizgilerin yüzeyleri birbirinden ayırması ile oluşturduğu kompozisyonlarında oldukça sınırlı sayıda renkle ifade edilmiş anlatımlar söz konusudur. Sanatçının kendisi ile özdeşleştiği bilinen dikey çizgileri "fermuarlar" ya da "zip" olarak ifade ettiği bilinmekle birlikte az sayıda da olsa yatay çizgilerin yer aldığı kompozisyonları da bulunmaktadır (Avşar Karabaş & Polat,2016)



Resim 41 Mark Rothko, No:10, 229,6 x 145,1 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1950

Kariyerinin ilk yıllarında Mark Rothko, Ekspresyonizm ve Sürrealizm de dâhil olmak üzere çeşitli üsluplarda çalışmış fakat 1950'li yıllarda "karmaşık düşüncelerin basit dışavurumu" fikrini keşfederek, kendi üslubunu yaratmıştır. Genellikle, tek renkli bir zemin üzerine canlı renklerle boyanmış iki veya üç adet yuvarlak köşeli dikdörtgenlerden oluşan büyük boyutlu resimler yapmıştır. Resminin insan olma halinin verdiği öfke ve dini özlemlerin tüm ağırlığını ifade ettiğini açıklayan Rothko; renk, form veya başka herhangi bir şeyin ilişkisiyle ilgilenmediğini ve resimlerinde trajedi, coşku, kader vb. gibi yalnızca temel insani duyguları ifade etmek istediğini belirtmiştir (Hodge,2013). Sanatçının eserlerinde biçimsel olarak yumuşak hatlarla birbirinden ayrılan renk alanlarının orta kısımlarına yaklaşıldıkça kullanılan boyanın daha net ve kalın olduğu, boya alanının kenarlarına yöneldikçe ise inceldiği söylenebilir. Bazı yüzeylerin boya katmanları ağırlaşmasına rağmen, bazı kısımlarda ise hafifletilircesine inceltilmiş tabakalar fark edilir. Zaman zaman zıt, zaman zaman ise uyumlu renklerin tercih edildiği tonlar dikkat çekicidir. Ayrıca resimler izleyiciyi içine çekercesine bir sonsuzluk hissi vermektedir (Avşar Karabaş & Polat,2016).



Resim 42 Clyfford Still, Başlıksız, 236.2 x 200.7 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1949

Clifford Still, kendine özgü tavrını oldukça keskin ifade biçimleri sunan Geç Resimsel Soyutlama anlayışına hâkim sanatçılardan bir diğeridir. Sanatçının resimlerindeki kırık çizgilerle sınırlandırılmış renkli alanlar, etrafındaki diğer alanlardan belirgin bir şekilde ayrılır. Çoğunlukla dikey olarak yönlendirilmiş tuvallerin yanı sıra yatay düzenlenmiş kompozisyonlarda bile resimlerdeki lekelerin yönlerinde yukarıdan aşağıya doğru bir kayma hareketi hissedilir. Temel olarak bir eskimişlik ve derinlemesine çatlamışlık etkisi veren kompozisyonların, kullanılan renklerle olan ilişkisine bakıldığında canlı ve taze renklerin seçilmiş olmasındaki tezatlık dikkat çeker. Sanatçının resimlerini düşsel temalar üzerine yapılandırdığı bilinmektedir (Avşar Karabaş & Polat,2016).



Resim 43 Wols, Le Grand Orgasme, 1947

Wols da çalışmalarında otomatizm kavramını kullanmış, aynı zamanda o da temelinde entropi kavramına yer vermiştir. Entropi kanunu gereği resimlerinde içe dönüklük, kendiliğindenlik ve düzensizlik barındırmaktadır. Hatta Wols'un, bilinçaltına, özüne dönebilmek için uyuşturucu ilaçlar aldığı söylenmektedir. Dolayısıyla sanatçı, özüne dönebilmek için bu endüstriyelleşmiş, makineleşmiş, tüketim kültürünün malı haline gelmiş insanlar, zihinlerini bu maddi dünyadan soyutlamak için uyuşturucu benzeri maddeler kullanmışlardır. İnsanı insan yapan duygularıdır. Wols da gerçeği görmüş, gerçek olanı rasyonalist nesneler dünyasında değil, özler dünyasında aramıştır. Wols'un bir çalışmasını entropi yasasının en derin temeli olan Buda düşüncesi ile açıklanacak olursa;

> Evrende insanın bağlanabileceği hiçbir şeyin olmadığını söyleyen Buda'ya göre ne özdekte ne de ruhta hiçbir şey sürekli değildir. Ne biçim ne de öz vardır. Her şey gelip geçicidir. Evrende ancak olaylar vardır, bunlar da geçici olarak bir araya gelip, yalan ve boş bir benle, yalan ve boş bir dünya yaratırlar (Hançerlioğlu, 1970, s.197)

Buradan da anlaşıldığı üzere, öz aslında olaydır. Olay, oluşum süreçleridir. Evrenin oluşumu düzensizliğe doğru olduğuna göre, evrenin özü düzensizliktir, düzensizliğe gidiştir. Dolayısıyla Pollock, Wols gibi sanatçılar da resmin sonucundan ziyade oluşum süreçlerine önem vermiştir. Onlar için ortaya çıkacak olan sanat yapıtı değil, yaratım sürecinde kendiliğindenlik ve rastlantısallık ile ortaya çıkan entropik sanat eserleri önemlidir.

> Bu anlamda, Pollock'un, de Kooning'in, Kline'ın ya da bu grup içinde yer alan diğerlerinin resmi, pentürün stilini, sanatçının kimliği ve hatta resmetme sürecinde sanatın kendini tanımlayan ideal bir durumu arzu eden, spontan bir yaratma ediminin cisimlenmesidir. Onlar Mondiran'ın yapmış olduğu gibi, bireysel edimin cisimlenmesini, düzenin kendisinin bir cisimlenmesi olarak değil, kaosun dışında bir düzen yaratma olarak görmüşlerdir (Fineberg, 2014, s.36).



Resim 44 Wols, It's All Over- The City,81 x 81 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1942

> Wols yaptığı çalışmalara tarih ve isim koymazdı… Çünkü esere verilen isim eserin genel bir bağlayıcısı olur. Yapıtlara doğrudan ve engelsiz bir biçimde bağ kurmamızı engeller. Kavram ve nesnenin göstergesi bizi kendi yönlendirmesinin boyunduruğuna sokar. Hâlbuki Wols, taoist fikirlerden öğrendiği şekliyle de mutlak olanı belirsizliğin içinden seçmek istiyordu. İnformel sanatın isminden de anlaşılır şekilde şekilsizliği ve nesnel formülasyonlardan uzak oluşu, onu dar bir biçime sokan kavramı yeni ismi içinde aynıydı (Yılmaz, 2014, s.54).

Sanatın bu kadar bu noktaya gelmesinde hiç kuşkusuz ilk neden bilimdir. Modern bilimin kuramları çoğu zaman karmaşık ve anlaşılması zordur (Gombrich, 1993,). Modern bilimin ana noktası olan karmaşıklık, evrenin her yerinde geçerlidir. Modern bilim normal bilime göre daha karışıktır. Çünkü gerçeklere daha yakın olan her şey karışık ve düzensizdir. Sanatçıların tabloları da aynen bu şekilde gerçeğe yaklaştıkça düzensizleşmiştir. Bu durum günümüz sanatının düzensiz, karmaşık eserlerinin gerçeği yani bir özü temsil ettiği düşüncesi medya budalası sanatçıların, gereksiz işleri ile karıştırılmamalıdır. Hareketin, yeniliğin, devinimin sanattaki önemi hiç kuşkusuz bellidir. Bu noktada;

> Ekonomi de şunu kaç kez yinelediler bize: Ya kendimizi uyarlarız ya da ölürüz. Geniş görüşlü olmak ve bize sunulan yeni yöntemlerin kendini benimsetmesine olanak tanımak zorundayız. Hiçbir sanayi adamı tutucu olmakla damgalanma tehlikesine giremez. O, çağına adım uydurmaktan başka, iş yerinde ki odasını moda akımların ürünleriyle donatarak bunu açıkça göstermek zorundadır; hem sonra, bu yapıtlar ne denli devrimciyse, o denli iyidir (Gombrich, 1992, s.486)

"Nesnelerin çevrelediği bu evrende nesnelerin arasında yaşayan insan, tüm bu ilgiler içinde bulunduğu nesneleri gerçekmiş gibi görür ve gerçekmiş gibi kabul eder." (Tunalı,1992,s.188). Şimdi bu içeriksizliğin derinliğine inilebilir. Bu içeriksizlik, aslında belirsizliktir. Belirsizlik ise entropi kavramı ile ilişkilidir. Aynı zamanda kaosu da içinde barındıran belirsizlik;

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

Bu bölüme kadar görülen Jackson Pollock, Wols, Tapies, Soulages, Mondrian gibi sanatçıların sanattaki entropi kavramının varlığını temsil ettikleri görülmüştür. Modern süreçten post modern sürece geçişte sanatın anlamı da değişime uğramıştır. Modern dönemdeki soyut çalışmaların Minimalizme, saf olanı arama şeklindeki entropik arayışları yerini hem kavramsal hem de görsel olarak daha karmaşık, düzensiz yapılara bırakmıştır. Bu durumda günümüz sanatında entropi varlığını soyut çalışmalarla birlikte enstalâsyonlarda ve çalışmaların manifestolarında da görebilmekteyiz. Modern dönemde entropi varlığını daha çok bilgide, resmin düzeyinde de daha çok yaratım süreçlerinde görürken, güncelde hem bilgi hem de kurgularda görebilmekteyiz. Günümüz sanatının yani içinde bulunduğumuz Post Modern Dönemde entropi kavramından daha fazla üzerinde durulan yapıbozum kavramı görülmektedir. Yapıbozum, Derrida ile gündeme gelmiş ve daha sonra sanat alanında da geniş bir yer kaplamıştır. Yapıbozumun derinlerine inildiğinde herhangi bir köşesinden tuttuğumuzda karşımıza yine entropi kavramı çıkabilmektedir. Dolayısıyla günümüz sanatında entropi kavramının varlığından bahsederken, ele alacağımız sanatçılar aynı zamanda yapıbozumcu olarak karşımıza çıkmıştır. Şimdi bu konuyu detaylarıyla inceleyebiliriz.

BÖLÜM 3

1. POSTMODERN SANATTA ENTROPİ

Sanat tarihinde Modernizm ile birlikte akılcılık benimsenmiştir. Dolayısıyla sanat alanında da modern, rasyonalist tutumlar görülmüştür. Bu dönemde objenin ve nesnenin varlığı ile ilgili de biçimler çözümlenmeye çalışılmıştır. Lyotard'ın "Şimdiye kadar resim kurumunu açıklığa kavuşturan objelerin, durumların, şekillerin ve biçimlerin çözülmesi" (Lyotard,1994) sözü ile de bu durumun desteklendiği düşünülmüştür. Postmodern dönemle birlikte bu rasyonalist hareketler reddedilmiştir. Objelerin biçimlerinin çözümlenmesi bırakılmıştır. Soyut Sanat ile başlayan sanatta entropi kavramının varlığı yani bir düzensizleşme, Postmodern dönemde de karmaşık, düzensiz resim ve enstalâsyonlar da kendini göstermektedir. Bunun sebebi entropi kavramı göz önüne alındığında evrende tüm biçimlerin zamanla yok olmaya doğru gitmesidir. Dolayısıyla zamanla yok olup gidecek olan biçimde Postmodern Sanatın cevapları bulunmamaktadır. Modernizm ile birlikte soyutlama ile nesnelerin resimden atılması, Postmodern ile birlikte nesnelere hükmetmek olarak şekil değiştirmiştir. Modernizm, akılcılık, bilim, ilerleme konuları üzerinde durup onlara yönelirken, post modern sanat tüm bu kavramları bile sorgulamaktadır (Fineberg,18,2014). Lyotard'a göre Modern Sanat "sunulmayanın var olması olgusu"nu sunar (Lyotard,1997,158). Modern Sanat gerçekte olmayanın, üretilmemiş ve yansıtma yoluyla tüketilmeyen sanat nesnesinden bahsederken, post modern sanat, eriyen tüketilen nesnelerin kullanımına yönelik mesajlar vermektedir.

> Postmodern söylem, modernizmin getirdiği sanat ve estetik anlayışını yaklaşık olarak 1960'lı yıllardan itibaren sorgulamaya başlamıştır. Postmodern söylemin pek çok bileşeni sanat ve estetik anlayışını sadece tanımlamakla kalmayıp, aynı zamanda bu anlayışı dönüştürmeye başlayan pratiklere de sahne olmuştur. Danto (2010:35), postmodern sanatı "tarih sonrası sanat" olarak nitelendirirken, toplumsal düzen, kültür ve sanatı belirleyen tüm entelektüel birikimi eleştiren Dubuffet (2010:72) ise yapıcı olanın yalnızca nihilizm (inkarcılık) olduğunu öne sürmüştür. Baudrillard (1998) ise simülasyonun sanatı tamamen ele geçirdiğini ve artık sanatın olmadığını iddia etmiştir. Tüm bu bileşenler, bugün postmodern sanatın neyi temsil edip etmediği, bir başka söylemle bugünün sanatının temsil boyutunu yeniden sorgulamayı ve tartışmayı anlamlı kılmaktadır (Alp, 2013, s.42).

Postmodern sanatta çok sık görülen yapı bozum kavramı ise Derrida'ya göre metnin tutarlılığı ve bütünlüğü sorunuyla ilgilenmez metindeki çelişki ve tutarsızlıklar üzerinde durur ve metnin anlamının nasıl çözümlendiğini ortaya koymak ister. Yani

metnin almış olduğu son biçimi ile ilgilenmez. Sanat alanında entropik çalışmaların tablonun son hali ile ilgilenmemesi gibi. Derrida, yirminci yüzyılın modern ve postmodern sanatının estetik bilincini sorgulayarak, estetik ve estetik olmayan, sanat ve gerçeklik ayrımını yıkma eğilimindedir. Bu durumda çalışmalar entropik bir hal almıştır. Sanattaki entropi kavramında görüldüğü gibi yapıbozum kavramının da temsili reddettiği düşüncesi hâkim olmaktadır. Keza yapıbozum ile ilgilenen sanatçı ve düşünürler için esas olan düzensizliktir. Bu düzensizlik içinde genelde kendiliğindenlik ve rastlantı kavramları baskın bir tutum izlemektedir. Gerçek olana yıkım ile ulaşılabileceğini savunan yapıbozumcu sanatçılar aslında entropi yasasında her şeyin zamanla yok olup yıkılacağı durumunu farklı bir açıdan göz önünde bulundurmuşlardır. Günümüzde entropik çalışmaların daha çok yapıbozumcu sanatçılar tarafından ortaya konulduğu üzerinde bir hipotez ortaya konulmuştur. Sanatsal yaratımda asıl olması gerekenin entropi olduğu fikri üzerinden, yapıbozumcu sanatçıların eserleri entropik bir çözümlenmeyle yorumlanmıştır.

Sanat tarihi süresince, sanat alanında birçok değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişimler her zaman öz denilen gerçeğe ulaşma şeklinde olmuştur. Devamlı birbiri ardına devam eden sanat akımları hep bir öncekine ters düşerek yeni bir durumu savunmuşlardır. Rönesans döneminden Barok dönemine daha sonra, Realizm, İzlenimcilik, İfadecilik, Soyut Sanat, Modernizme ve son olarak da günümüzde birçok alanda şahit olduğumuz Postmodern düşünce biçiminde kendimizi bulmaktayız. Postmodernizm ile hayatın her alanında karşılaşılabilir. Gerek günlük hayat gerek medya gerekse sanat alanlarında birçok örneği ile Postmodernizm gözümüzün önündedir. Modernizmin kurduğu kuralların hemen hemen birçoğuna karşı çıkan, onları çürüten Postmodernizmin yanında sanat alanına birçok kavram da sokmuştur. Bunlardan ikisi yapıbozum ve yapısökümdür. Genel olarak aynı kavram gibi üzerinde durulsa da, bu makalede yapıbozum üzerinde durulacaktır. Yapıbozumu, yapısökümden ayırdığımız nokta, yapıyı bozmak ile yapıyı sökmek arasında ki detaylardır. Yapıyı sökmek, onu yok etmek; yapıyı bozmak ise olan bir yapıyı deformasyona uğratmaktır. Bunun sebebi, yapıbozumu, entropi yasası açısından ele alınmasıdır. Entropi yasası kısaca, evrende her şeyin belli bir düzenden düzensizliğe gittiğini belirtmektedir. Bu noktada düzen, yapı; düzensizlik, yapı bozmak olarak belirtilebilmektedir. Entropi yasası hakkında derin bir araştırma

yapıldığında sonuç bir bakıma da yapıbozuma çıkmıştır. Aynı şekilde yapıbozum konusu ele alındığında onun da asıl varmak istediği konu ya da amaç entropi yasasına çıkmaktadır. Dolayısıyla entropi yasasının sanat ile ilişkisi araştırıldığında, güncel sanat kısmında daha çok yapıbozumcu sanatçılar ön plana çıkmıştır. Bunun üzerinden yapı bozum ve entropi arasında bir bağlantı kurulmuştur.

1.1. YAPIBOZUM

Yapıbozum, Derrida tarafından ortaya atılmıştır. İlk çıkış alanı metinlerdir. Düşünür Umberto Eco'ya göre;

> Yapıbozumun temel çabası, kendinden çok şey beklenen son biçimini almış metni bir yere yerleştirmek, gösterenin olumlu hareketiyle serbest kalan metni iyice araştırmak, yerleşik düzenin yerini değiştirmek için tersyüz etmek ve yazılı olanları yeniden oluşturmak için parçalara ayırmak çabalarıyla özetlenebilir (Eco, 1991, s.36).

Postmodernitenin bir tür felsefi ve ideolojik modernite eleştirisi olarak "yapıbozum"(deconstruction), Türkçede "yapısöküm" ya da "yapıçözüm" bileşik sözcükleriyle de ifade edilmektedir.

> "Yapı bozumu nedir?" sorusunun kısa ve eksiltili bir tanımını sunan bu tanımlama, metinsel bilinçdışının önemine vurgu yapmakta olup, asıl olarak birliğin dışına taşan çokluklara dikkat çekilmek istenmiştir. Bu çokluklar ise, metindeki mecazi, bilinçli olarak dışlanmış, gizlenmiş yani metnin dışına itilmiş her şey olarak nitelendirilmektedir. Metindeki giz perdesini söküp atarak, metnin ikirciklerini, körlüklerini ortaya koymasıyla yapıbozumu bu çoğul anlamlara duyarlı bir yaklaşım sergilemektedir. Bu anlayışa göre, metnin alt katmanlarının ortaya çıkarılması; kesin olanın gizli temsillerinin yani metnin, gerçekte olduğu biçimini alması demektir. Çünkü metin aslında kimi zaman söylemek istediği şeyi söylememekte, iddia ettiği şeye ya da yazarın niyetine karşıtlık içerebilmektedir. Bu nedenle tam ve kesin bir anlam olmamakla birlikte, kimlik ve farklılık içeren anlam sürekli ertelenmektedir (Selvi, 2014, s.82)

Yapı bozum, Batı düşüncesinin Modernizmi ile birlikte olan yapısalcılığa karşı ortaya çıkmıştır. Yapıbozumcular, metnin bilinçli ötekileşmişliklerini ortaya çıkarmaktadır. Postmodern düşüncede olduğu gibi yapıbozumda da temsil edilmeyen ön plana çıkmıştır. Bu noktada yapıbozum, entropi yasasında olduğu gibi "temsil" krizi yaşamaktadır. Yapıbozum felsefesi de aynı entropi kavramında olduğu gibi tutarsızlıkları, düzensizlikleri benimsemektedir. Yapı bozum hiçbir zaman tam olarak gerçek hakkında son sözün söylenemeyeceğini belirtmektedir (Kargın, 2005). Yani bu durum entropi yasasında da olduğu gibi evrenin ve gerçeğin sonsuz bir

döngü içinde olduğunu hatırlatmaktadır ve bu döngü her zaman düzenden düzensizliğe doğru gitmektedir. Gerçek hakkında son sözün söylenemeyeceği düşüncesi, her sonun bir sonrakinden daha düzenli, bir öncekinden daha düzensiz olduğundan kaynaklandığı bu bildiri kapsamında düşünülmektedir. Derrida, yapıbozumu ilk olarak dil açısından ortaya çıkarmıştır. "Yazı, bilimin değil, inancın, gerçeğin değil, görünüşlerin üreticisi olan bellek için gerçekte öz olarak ona yabancıdır ve bellek kaybını teşvik etmektedir" (West, 1998, s.78).

1.2. SANAT ALANINDA ENTROPİ VE YAPIBOZUM

Sanat alanında entropi kavramından bahsedilirken, en önemli madde, objelerin düzenli dış biçimlerinin reddedilmesidir. Yani bu nokta da Derrida için nasıl bilim yerine inanç konuluyorsa, aynı zamanda bellek görünüş dünyasına hizmet ettiği için bellek dışına yönelim olduğu gibi, entropik sanat eserlerinden kendiliğinden bir bilinç dışılık görülmektedir.

Yapı bozum sanat alanında Postmodern dönem ile birlikte görülmüştür. Modern Dönemin estetik kurallarına karşı çıkan Postmodern dönem, tüketim ve popüler kültürü yüceltmiştir. Derrida'nın yapı bozumu post modern dönem ile birlikte sanat alanında görülmeye başlanmıştır. Derrida, Postmodernistlerin de ilgilendiği gibi gerçeklik ve sanat ayrımı ile ilgilenmiştir. Modern Dönemin derinlik ve ölçü gibi kurallarına karşı yüzeyselliği önemsemektedir (Kargın, 2005). Entropinin sanat alanına yansıyan çalışmalardan Malewich, Mondrian gibi sanatçıların da yüzeyselliğe önem verdikleri bilinmektedir. Görünüş dünyasının sahte biçimlerini yok ederek sonunda tamamen detaysız ve derinliksiz eserler üreten sanatçılar da Derrida gibi, derinliği reddetmiştir.

> "Modernizm düşünce çerçevesi içerisindeki pozitif bilimlerin ve sanatın artzamanlı olarak gelişmeleri insanın yaratıcılık alanlarını genişletmiştir. Bu anlamda batı temelindeki düşünce biçimlerinin içerisindeki sanatsal üretim biçim, yöntem ve tekniklerini yeniden tanımlama, uygulamaya ve Sunulamayanın sunulmasına-Soyutlama-(Yücecilik, De Stijl, Kostrüktivizm, Soyut dışavurumculuk, Minimalizm)" olarak bir süreci belirlemişlerdir. 20. yüzyıldaki birey düşüncesinin gelişiminde avantgard olarak tanımlanabilecek sınırsız örnekler verilmiştir (Appignanesi&Garrart, 1996, s.22)

Sanat alanında birbiri ardına gelen akımlar, daha çok soyutlama eğilimli olmuştur. Çünkü gelişen bilim ve teknoloji beraberinde dünyanın bilimsel anlayışları daha çok

ortaya çıkmıştır. O zamana kadar sanat alanında kullanılan yapay ışıklar, düzlemler ve stillerin yanlışlığı fark edilmiş ve resimler biçimsizliğe dönmeye başlamıştır.

İçinde bulunduğumuz yüzyılın ve bugüne kadarki sürecin, yani modernden postmoderne kadar olan süreç, temel konularından biri kalıcılığın reddi idi. Tüm kurallar bütününe olan karşı duruşu ile postmodernistler, Derrida'dan oldukça etkilenmişlerdir. Varoluşu sorgulayan ve tüm dogmalara spesifik olarak yaklaşılan bu dönemde sanatçılar doğal olarak yıkıma ve sert eleştirilere yönelmiştir (Kargın, 2008). Duchamp hazır nesneleri direk kullanarak, nesnelerin temsilini yapıbozuma uğratmıştır.



Resim 45 Marcel Duchamp, Çeşme, 1917

> Duchamp, pisuarı bir sanat objesi olarak ele alan ve bildiğimiz herhangi bir "pisuar"ın altına imzasını atarak modernitenin sanatsal anlamı bağlamında bir devrim yaratarak sanatı ve sanatın fetişistik algılanışını "deconstruct" etmek(yapısını bozmak) için yola çıkmıştır. Duchamp, yapıbozma ve postmodern yaklaşımlarını sanatsal alanlara yansıması sürecinde pentürden ready-madelere yönelmiştir. Duchamp'ın ilk "ready made"leri, "sanatın öteki yüzünü" ortaya çıkarmış estetiği sanat nesnesinden ayırmış ve nesnelerin büyük serüvenini başlatmıştır (Kargın, 2005, s.34)

Duchamp, bu tepkisi ile yıllardır süren estetik değerlere karşı savaş açmıştır. Nesnenin görünen biçiminin belli ölçü ve derinliklerle pentür edilmesine karşı çıkan Duchamp, Duchamp ve sonrasını yaratmış ve kendinden sonraki sanat döneminde

resimler yüzeysel bir düzleme dönüşmüştür. Nesnenin; gerçeği, anlamı ve temsili vardır. Yıllarca temsil gerçeklik olarak algılanırken, önce dadacılar bu fikri yıkmışlardır. Gerçek nesnenin kendisidir, neden var olduğudur. Entropi yasasına geri dönüldüğünde de nesnelerin elbet yok olacağı sorunu ile karşı karşıya kalınır. Duchamp belki de hazır nesne kullanarak hem temsil edilen nesnenin entropi yasasında olduğu gibi yok edileceğini hem de pisuarın zamanla aşıma uğrayarak, altına imza attığı sanat eseri olarak, onun devamlı değişim içerisinde olacağını vurgulamak istemiştir. Çünkü sanat alanında diğer bir durum değişimdir. Evrende her şey değişir. Bu entropide de olduğu gibi düzenden düzensizliğe doğru gitmektedir. Dolayısıyla sanat alanında sürekli değişimler öngörülmektedir. Değişim gerçeğin kendisidir ve değişmeyen tek şey öz olacağından, Derrida gibi yapıbozumcular, maddeyi parçalayarak, görüneni yıkıp asıl ötekileşeni ortaya çıkarmayı amaçlamışlardır. Derrida'dan etkilenen diğer bir sanatçı ise David Salle'dir.



Resim 46 David Salle, Collage, 90.8 × 121.9 cm, Somerset Mold-Paper Kağıdına Şeker Kaldırma Aquatint, Tükürük Isırığı ve Foto-Aşındırma, 1989

> Salle, klasik bir yapıtın geniş bir bölümünü lekesel anlamda boyadıktan (silme de denilebilir) sonra üstüne fırçayla başka figürler çizmiş, kolaj ve pentürü birarada kullanarak çizgisellik/tonalite, soyut/figüratif imgeleri bir arada kullanılmıştır. Resimlerde farklı üslup ve resim, katmanlarını üst üste birbirini anlam ve biçim olarak tamamlayan biçimde birarada uygulamaktadır (Kargın, 2005, s.29).

Salle'nin arka planda kullandığı resmin üstüne beş adet portre yerleştirmesi ile gerçek olan ile temsilin gösterildiği düşünülmektedir. Arka planda olan figürler temsil iken, gerçek olan küçük kareler içine yerleşmiş olan portrelerdir. Birkaç tanesinde çocuk çizimi gibi çizimler görülmektedir. Yani, gerek figür gerekse nesnelerde temsilin üstüne silme tarzı ile manipüle edilmiş kendiliğinden ve iç duygular ile resmedilen gerçeği, yani özü içeren portreleri ön plana çıkarılmıştır. Yapıbozumcu sanatçı, sanat eserinde hem Derrida'nın hem de entropi yasasının bilincinde olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni, resmedilen figürlerin temsili görünüşlerinin, Buda felsefesinde de var olan entropi yasasına göre doğduğu, büyüdüğü, hastalanacağı ve sonunda öleceği gerçeği ile üstlerinin manipüle edilmesi fakat figürlerin sanatçının bilincinden bilinçdışına aktarılırken her zaman aynı kalacak izlenimi(özü) resmedilmiştir. Derrida etkisi ile de aynı şekilde temsil yok edilmeye çalışılarak yapı yani temsil, bozuma uğratılmıştır.

Derrida ve yapıbozum denildiğinde diğer öne çıkan isim Magritte'dir. Bilindiği üzere "Bu bir pipo değildir." sözü ile piponun temsili yapması yapıbozum ile örtüşen bir çalışmasıdır.



Resim 47 Rene Magritte, "Bu Bir Pipo Değildir", 1926, tuval üzerine yağlıboya, 64.5x94 cm

> Foucault'un "Bu Bir Pipo Değildir" adlı kitabında Magritte, sözel göstergelerle plastik öğeleri birbirlerine bağlar. İmge, metin, benzeyiş ve bunların zemininin eşzamanlı olarak yer aldığı bir kaligram kurar. Harfler, desenle karmakarışık bağıntıya girerek, andırışların çoğalmalarına yol açar. Andırışlar görüntüde belirlenmesiyle "Bu Bir Pipo Değildir" haline gelerek metnin desenle kaçınılmaz ilişki içerisine girmektedir (Foucault, 2002, s.50).

Şimdiye kadarki örnekler özetlenecek olursa; "Derrida'ya göre ressam imgelerin desenlerini çizer, imgeler sözlerle bu yanıyla denktir. Ressam da yazar gibi eğretilemelerle, ruhtakileri resmeder, ruhtaki sözcüklere denk düşen imgeleri çizmektedir" (Kargın, 2005, s.31). Stella ise Derrida'nın anlamı ortaya çıkarırkenki yıkım yöntemini kullanmıştır. Daha çok parçalama yöntemi kullanan Stella, entropik düzenlemeler kullanmıştır. "Stella, mekân sorunsalına parçalanmış öğeler, diğerlerine karşı olarak dengeyi tutarlı hale getirir. Stella'nın 1963'te yaptığı "Düzensiz Poligonlar", yâdsıma ve içine alma oyunlarının sürekli bir şekilde oynandığı yapıbozma dinamiğinin bütünlüğü içinde odaklanmıştır" (Akay, 1996, 75). Aynı zamanda Stella;

> Stella, soyut olmayan ancak yüzey üzerindeki tüm elemanlardan uzaklaşarak anlatım yollarını daraltmıştır. Keskin simetri ve strüktür kullanarak 1960'larda kenarları kesilmiş yapıtlar üretmiştir. "Biçimlendirilmiş tuval" adlı çalışmasında tuvalin çerçevesi iç çizgi strüktürüne uymaktadır. Resim biçimsel kompozisyona bağlı olmaksızın, düzenle bütünleşmiştir. Tuvali dikdörtgen biçiminden ve durağanlığından kurtararak, anıtsal geometrik biçimler arasındaki ilişkilerle dekoratif anlayışa yönelmiştir (Germaner, 1997, s.38).

Yine ruhani bir içsellikle yapıbozumu benimseyen sanatçı Rousenberg'dir. Rauschenberg, "Factum1-2" de, çalışmasında içgüdüsel hareketle oluşmuş kendiliğindenlikle resmin saflığını ortaya çıkarmıştır. Entropi yasasındaki her şeyin yok olma olgusu dikkate alındığında yok olma, yok oluş sonrasında geriye kalan bir boşluktur. Boşluk saftır. Dolayısıyla Rousenberg resminde boşluk yani saf olması gerektiğini düşünmüştür. Germaner'e göre sanatçının burada göstermek istediği; "Soyut dışavurumculukla bir anlık izlenimi veren etkinin bilinçli, mekanik bir uygulamayla da olabileceği ve yaratıcı bir anın içgüdüsel bir ürünü olması zorunluluğun bulunmadığıdır. Rauschenberg, resmi yaşam ve sanatla aynı çizgiye almayı önermektedir"(Germaner, 1996, s.14).



Resim 48 Robert Rauschenberg, “Factum 1,2”, 157,5x90cm, kolaj, 1958,(

Rousenberg, yapıbozumcu sanatçı olarak parçalanmayı, yıkımı kolaj tekniği ile vermiştir. Önemli olan parçaları seçerek düzenlemek yerine her birini önemli önemsiz ayrımı yapmayarak birbiri üzerine bindirmiştir. Ortaya çıkan karmaşa, aslında Derrida’nın amaçladığı, sorunu irdeleyerek, sarsarak, yıkarak bütün geriye atılan parçaları öne çıkartmaktadır. Aynı zamanda tüm görselleri birbiri üzerine getirerek, entropi kavramında da olduğu gibi değişimi, sürekliliği ve değişim oldukça üst üste gelen çalışmanın düzensizleşmeye doğru gittiğini, daha net bir şekilde ifade edilecek olursa, gerçeğe ulaşma yolunda yapıtı yapıbozuma uğratarak, entropik bir biçimde ortaya çıkan düzensiz yapı ile ötelenen gerçeği ortaya çıkarmıştır. Yani sonuç olarak, yapıbozuma uğratılan çalışmaların sonucu, entropik bir düzensizliğe çıkmaktadır. Güncel yapıbozumcu sanatçılardan Cornelia Parker ise yapıbozum tekniğini daha çok yerleştirme ve heykel çalışmalarında kullanmıştır. Parker’ın çalışmaları genel olarak tüketim ile ilgilidir. Varoluşun kırılganlığı ve maddenin dönüşümü ile ilgili çalışmaları entropi ile ilişkilendirilmektedir. Çalışmalarındaki kıyamet olgusunun çoğunluğu evrendeki her şeyin sona erdiği ama bir bitiş

olmadığını göstermektedir (URL-7). Örneğin Parker'ın "Bir Patlamanın Görüntüsü" adlı çalışmasında bir düzensizlik mevcuttur ve kendiliğinden yok olmaya yüz tutmuş, eski, yanmış parçaları bir araya getirmiştir. Bu durumda kendiliğinden bir yerleştirme değil kendiliğinden hasar görmüş parçaları bir araya getirerek entropik (düzensiz) çalışma ortaya çıkarmıştır. Bu noktada Duchamp'ın "ready-made" kullanarak temsili yapıbozuma uğrattığını anımsatmakta fayda görülmektedir. Bunun nedeni, Duchamp gibi hazır nesne kullanan Parker'ın da çalışmasında tahta yakarak bir kullanımın tersine kendiliğinden yanmış odun parçalarını direk eserine yerleştirmesidir. Temsili bir bakıma yapıbozuma uğratan Parker, yine yapıbozum tekniği kullanarak entropik sonuçlar meydana getiren sanatçılar arasındadır.



Resim 49 Cornelia Parker, *Soğuk Koyu Madde: Patlatılmış Görünüm*, 1991

"Parker yıldırım düşmesi sonucu yanan bir kiliseden aldığı zarar görmüş, kömürleşmiş tahta ve inşaat parçalarından galerinin ortasında bir enstalasyon kurmuştur. Burada yapıtın kendisi, atık nesnelerin doğrudan belge olarak işe karıştığı bir çerçeveye dönüşmüştür"(Yılmaz, 2017, s.493). Doğal afet kendiliğinden gerçekleşen bir olaydır. Dolayısıyla yanarak kül olmuş bir tahta parçası entropisi yüksek durumdadır. Yılmaz'ın (2017) da dediği gibi; "Parker, yanmış tahta parçalarını, taş, beton, tuğla parçalarını düzenleyerek oluşturduğu bu

enstalâsyonuyla, kolâjdan bu yana süregelen ve atık nesne kullanımıyla üretilen sanat çalışmalarındaki ‘gerçeklik’ vurgusuna yeni bir boyut katmıştır” (Yılmaz, 2017, s.493).

Cornelia Parker, hem objenin fiziksel görüntüsü hem de anlam tarihsel bağlantıları ve anlamlarını ortaya çıkarmaktadır. Yapıbozumcu güncel sanatçılardan Henry Jackson ise yüzeyin altında kalan ötekileşen nesneleri ortaya çıkarmıştır. Onun anlatısına göre: Arkeolojik bir kazı gibi ötekileşenleri ortaya çıkarır ve bu genelde kaba ve görünüşte yabancıdır. Şekiller neredeyse aynı anda ortaya çıkar ve yok olurlar. Bu çatışma arkasında kalan şey ise, isyansız, saf ve indirgenemez formlardır. Bunu ise gerçeği görmeye başladığı zaman olarak nitelendirmektedir (URL-8).



Resim 50 Henry Jackson, Anonymous, #90

4. BÖLÜM

1. UYGULAMALAR



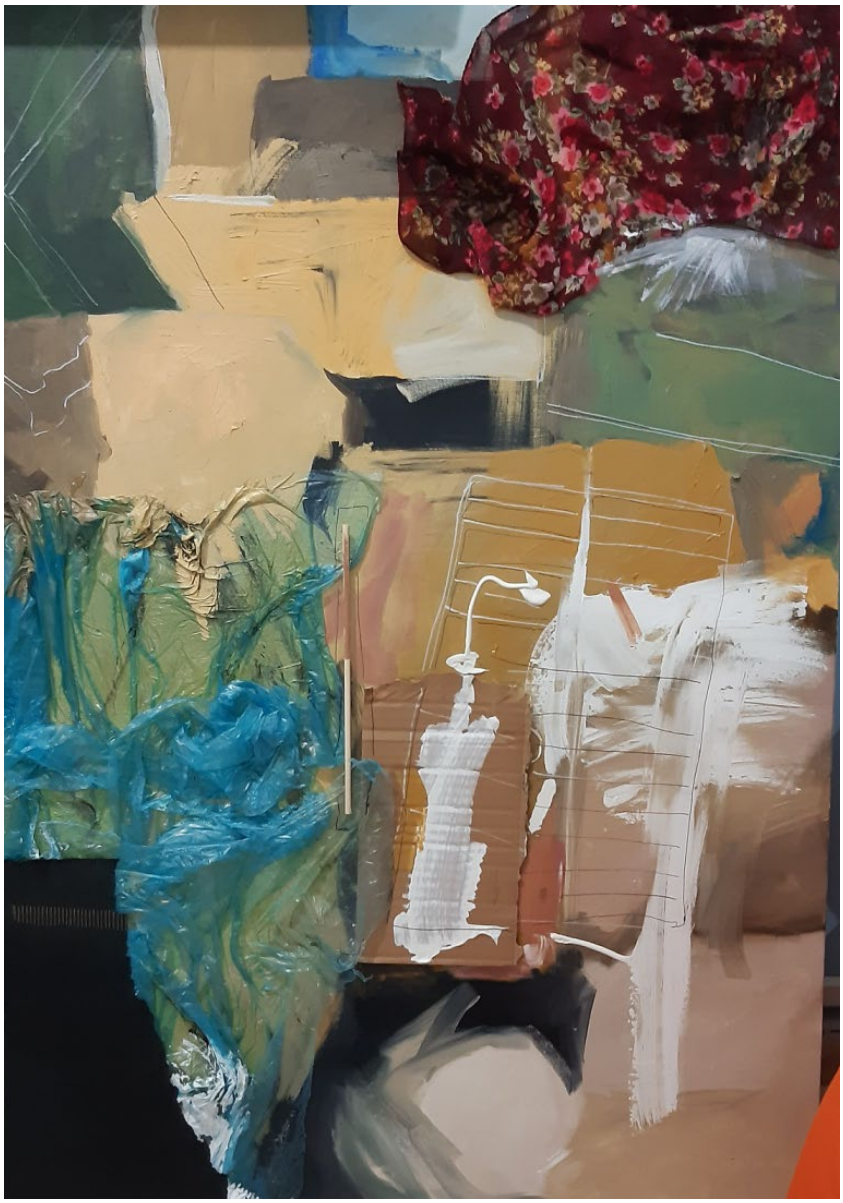
Resim 51 Merve Mehtap Tufan, Düzensizlik I, 80x80, tuval üzerine yağlıboya ve kalem, 2018

"Düzensizlik I" adlı bu çalışmada, entropi yasasının düzensizlik kavramından yola çıkılmıştır. Düzensizliğin görsel düzensizlikten ziyade daha çok kendiliğinden düzensizleşen ortam olan depo olmayan ancak kullanım amacının dışında depolaştırılmış ortamların rastlantısal şekilde meydana gelmiş lekeler ile birlikte soyuta indirgenmeye çalışılmıştır.



Resim 52 Merve Mehtap Tufan, Düzensizlik II, 80x80, tuval üzerine karışık teknik, 2018

“Düzensizlik II” isimli çalışmada, kullanım amaçları dışında kullanılan mekân içinde, belli bir amaç doğrultusu olmadan ortaya çıkan anlık leke dağılımları izlenimlenmiştir. Entropi yasasında bahsi geçen rastlantısallık ve anlık kavramları bu çalışmada an ile birlikte leke üzerinden kolaj ve yağlıboya ile verilmeye çalışılmıştır. Karmaşıklık olgusunu hissettirmek adına birbiri üzerine gelen lekeler kullanılmıştır.



Resim 53 Merve Mehtap Tufan, Düzensizlik III, 70x100, kolaj, 2019

Bu çalışmada, entropi yasasındaki karmaşıklık durumu tam olarak kolaj tekniği ile denenmiştir. Ortamlarda meydana çıkan anlık lekesel etkiler, kargaşa yaratma olanağı ile birlikte kolaj olarak tuvale yansıtılmıştır.



Resim 54 Merve Mehtap Tufan, Entropi I, 80x80, tuval üzerine yağlıboya, 2019

Entropi, görsel düzensizlikten ziyade, rastlantısal ve kendiliğinden meydana gelen düzensizlikler üzerinde durmaktadır. Bu durumda bu çalışmada, odağın dışında kalmış ötekilere dikkat çekilmiştir. Örneğin, herkesin farklı amaç doğrultusunda gittiği halk pazarları ele alındığında orada bulunan bir grup insan karmaşa halinde ve entropisi yüksek durumdadırlar. Aynı şekilde herkes dağıldığında aralarında mesafe artacak dolayısıyla entropi de artacaktır. Böyle olduğunda ise pazar yerlerinde çekilen fotoğrafların odak dışında kalan herhangi bir karesinde rastlantısal şekilde meydana gelen lekeler ele alınmıştır.



Resim 55 Merve Mehtap Tufan, Entropi II, 70x100, tuval üzerine akrilik, 2019



Resim 56 Merve Mehtap Tufan, Düzensizlik IV, 80x80, tuval üzerine yağlıboya, 2019

Bir dış etki tarafından dağıtılmayıp, kendi haline terk edilmiş bir iç mekân doğrultusunda mobilyaların gerek aşınarak gerekse çürüyerek entropi artışı göstermeleri durumunda biçimsel bir düzensizleşmenin görsel düzensizleşmeye dönüşmesi üstünde de durulmaktadır.



Resim 57 Merve Mehtap Tufan, Entropy III, 70x100, tuval üzerine yağlıboya, 2019



Resim 58 Merve Mehtap Tufan, İsimsiz 70x100, tuval üzerine yağlıboya, 2019



Resim 59 Merve Mehtap Tufan, İsimsiz, 70x100, tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 2019



Resim 60 Merve Mehtap Tufan, İsimsiz, 80x80, tuval üzerine karışık teknik, 2019

SONUÇ

Sanat tarihi serüveni boyunca devamlı birbiri ardına gelen akımlar ve bu akımların birbirinin zıttı olan manifestoları bilinmektedir. Bu manifestolar, daha doğrusu bu akımların arayışları, her zaman aynı amaç doğrultusunda fakat teknik olarak birbirinden farklılıklar meydana gelmiştir. Sanat tarihinin temel arayışı "öz"dür. Öz, kimi zaman biçimde kimi zaman hızda, harekette kimi zaman da kavramda aranmıştır. Durmadan şekil değiştirmiştir. Fakat gelinen noktada öz, biçimin temellerini sarsmıştır. Öz, çoğu zaman belirsiz ve düzensizdir. Dolayısıyla biçimi ya belirsizleştirmiş ya da düzensizleştirmiştir. Bu durumda öz, olması gereken durumunu bulmuştur. Buna kanıt olarak ise fizik kanunları göz önünde bulundurulmaktadır. Fizik kanunlarının en temel yasaları olan termodinamik yasaları, ikinci yasasında bizi gerçekle tanıştırmıştır: "Evrende her şey düzensizleşir." Evrende her şeyin düzensizleşeceği olgusu ile tabiî ki de nesnelerin, yapıların dış, düzenli biçimlerini bozuma uğratacaktı ve öyle oldu da. Aslında daha derine inildiğinde bu gerçeğin mağara resimlerine kadar dayandığı fark edilmektedir. Aynı şekilde eski Uzak Doğu resimlerine yani sumiyelere kadar da dayanmaktadır. Tabiî ki o zamanlar termodinamik yasalar yoktu fakat Zen Budist inanç sistemindeki Buda düşünceleri mevcuttu. Buda'nın yaşam için verdiği dört aşama da termodinamiğin alt yapısını bize sezdirmektedir. Tüm bunlardan dolayı bilimin gelişmesi sanatçıları da aydınlatmıştır. Önce Soyut Sanat ile meydana gelen entropik hareketler sonrasında Postmodern zamanla doruğa ulaşmıştır. Güncel sanatta Postmodern sanatın etkilerinin önemli bölümlerinden biri de tükeniş, yıkım, bozma, düzensizleştirme kavramlarıdır. Genel olarak yapıbozumcu sanatçılar, gerek temsili reddetmek gerekse geleneksel ve modern sanatın zirveye çıkardığı derinlik, ölçü, uyum gibi kavramları yok etmişlerdir. Derrida'nın yapıbozumu ile birlikte, bu felsefi yaklaşımı uygulayan sanatçıların eserleri daha yüzeysele ve düzensiz bir yapıya bürünmüştür. Derrida, sanat alanını daha çok özgür birey, simgeleştirme, toplusallaştırma olarak görmektedir. Aynı zamanda insan özgürleştikçe entropi artmaktadır. İnsanların özgürleşmesinde de düzenden düzensizliğe doğru bir tepkime barınmaktadır. Bunun nedeni baskı altında olan birey bu baskıdan kurtulma isteğidir. Bu her tür canlı için geçerlidir. Baskı altına alınan her canlı yani düzen ile disipline edilmeye çalışanlar düzensizleşmeye meyilli tepkiler verir. Tarih boyunca meydana

gelen bütün devrimlerin de ana nedeni budur. Dolayısıyla baskı altından kurtulan her devrimci ilk olarak nasıl "mevcut olan sistem"e tepki verip, onu bozmaya çalışacaksa; aynı şekilde entropi kanunu ile bağlantılı olarak Postmodern sanat ile tüm kuralların, temsilin, yapının reddi, bilimin gelişmesi ile akla yönelen ressamlar, tüm bu sorunsalları göz önüne alarak yapıyı bozmaya yönelmişlerdir ve nasıl baskıdan kurtulan bir devrimci sistemi reddederse, aynı şekilde Modern Dönemden çıkan sanatçılar da, olan düzenden, yapıyı reddederek bozuma uğratmıştır. Ve bu yapıbozum sonucunda aynı düzenden düzensizliğe gidişteki entropi artışı gibi yapı bozum sonucunda da bir düzensizleşme meydana gelmektedir. Ve bu durumda yapıbozumun devamında her zaman bir entropi artışı mevcuttur.

KAYNAKLAR

Akay,A.(1996). *21.yüzyılın Eşiğinde*, Topum Bilim Dergisi Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Haziran/4

Antmen,A.(2009). *20.yy Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık

Appignanesi, R & Garratt, C. (1996), *Postmodernizm*, (Çev: D. Şahiner), İstanbul: AD yayınları

Artbook.(2004). *Resim ve Heykelin Öyküsü*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu

Avşar Karabaş,P.&Polat,A.(2016) *Yükselişi Ve Öncü Sanatçılarıyla Soyut Dışavurumculuk* Sanat Eğitimi Dergisi, Cilt 4, Sayı 1, Volume 4, Issue 1

Bayraktar,K.O.(2017). *Sistem Teorisi Bağlamında Sanat Nesnesi ve Eşleme*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul

Blackham,H.T., (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür*.(çev: Ekin Uşaklı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Brigs,J.&Peat,F.D.(2001). *Kaos*.(çev: Sezer Söner). Yedi Yaşam Dergisi, Ege Meta Yayınları, İzmir

Coudwell, C.(1985), *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*.(çev: Mehmet Gökçen). İstanbul: Metis Yayınları

Cumming,R.(2008). *Sanat*, Yüzyıl İnkılap Yayınları

D.T. Suzuki'den Seçme Yazılar. Zen-Budizm, (Çev: İlhan GÜNGÖREN), 3.basım,Yol Yayınları, İstanbul, Temmuz,1997

Dünya Sanat Tarihi.(1979). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Eco,U.(1992). *Açık Yapıt*.(çev: Yakup Şahan). İstanbul: Kabalcı Yayınları

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi(1997).c.3., İstanbul: Yem Yayınları

Ellialtıoğlu,B.(2006). *Rastlantısallık*. Journal of İstanbul Kültür Üniversity, İstanbul

Erdoğan İ. (2005/2), *Aristoteles Ve Farabi'nin Felsefesinde Rastlantı'nın Yeri*

Erengezgin Kafkas, Y.(2008). *Plastik Sanatlarda Yeni Oryantalizm*, SanattaYeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul

Ersağdıç,Y.(2011). *Lirik Soyut Söylem.* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir

Eryılmaz, B.E. (2017). *Yabancılaşma kavramı bağlamında izlenimcilik akımı. Rh+ Sanat*, Eylül,(25-31)

Faulcaut,M.; Gutman, H.; Hutton,P.(2001). *Kendini Bilmek*.(çev: Gül Çahalı). İstanbul: Om Yayınevi

Fıneberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. İzmir: Karakale y.

Fischer,E.(1968). *Sanatın Gerekliliği*.(çev: Cevat Çapan). De Yayınevi

GERMANER, S (1996), *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabalcı yayınları

Gombrich,E.H.(1993). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Greenberg,G.(1939). *Avangard ve Kitch.Sanat Felsefesi Felsefenin Sanatı içinde*, e.d.

Mehmet Yılmaz,(2014). (çev: Nazım Özüaydın): Ütopya Yayınevi

Güçlü, A.; Uzun, e.; Uzun,S.; Yolsal,H.Ü.(2003). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara; Bilim ve Sanat Yayınları

Hançerlioğlu,O.(1970). *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Harrison,Ç.&Wood,P.(1996). Art in Theory 1900-1990, J.P.Sartre, " The Search for the Absolut", USA: Blackwell Publıshers Ltd.

Herbert.M.(1997).*Estetik Boyut, Sanatın Sürekliliği: Marksist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru.* (çev: Aziz Yardımlı) İstanbul: İdea Yayınevi

Hocaoğlu,D.(2008). *Termodinamiğin İkinci Kanunu ve Entropi*, Ders Notu

Husserl,E.(1928).İdeen Zu Einer Reinen Phaenomenologie und Phanomenologischen Philosophie,s6, Halle

İlden Yıldız, S & İlden, S. (12-16 April 2016). *Doğu Düşün Dünyasının Sanatsal Yaratı Sürecinde Kendiliğindenlik*. V. International Turkic Art, History and Folklore Congress/ Art Activities, Komrat/Moldova' da sunulmuş bildiri, Moldova.

İprişoğlu,N.(1993). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi

İprişoğlu,N.(1994). *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Kabaş,Ö.(1976). *Bilişim ve Sibernetik Kavramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumu*. İ.D.G.S.A., Yayınlamış Sanatta Yeterlik Tezi,

Kagan,M.(1982*). Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. (çev: Aziz Çalışlar). Altınkitaplar Yayınevi

Kagan,M.(1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*.(Çev: Aziz Çalışlar). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları

Kandinsky,W.(2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları

Karkın,N.(Erişim Tarihi:01.12.2018), Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü(Tez bilgisi bulunmamaktadır.)

Lipps,T.(1923). *Asthetik II*, Leipzig: Vass Yayınevi

Lynton,N.(1991). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Lyotard, J. F. (1994) Postmodern Durum.Ankara: Vadi Yayınları

Noozar K. (1996). *Resim Sanatında Doğaçlama Ve Spontane Süreç*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özal,A.C.(2006). *İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir

Özdoyran G. *Özgürlük Ya Da Nedensel Belirlenim, Üçüncü Bir Olasılık (Anitomi) Mümkün Mü?,* Dergi adı bulunmamaktadır

Pak,N.K.(2012*). Entropi: Makro Evrenin Gizemli Kavramı*. Bilim ve Ütopya,221, Kasım

Rad,S.B.(2018). *Entropinin Görsel Sanattaki İzi*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara

Ragon, M. (1987).Modern Sanat, (Çev: Vivet Kanetti), İstanbul: Gem Yayınları

Ruelle, D. (2006). *Rastlantı ve Kaos*. Tübitak Popüler Bilim Kitapları 7,(çev: Deniz Yurtören). 20.basım, Ankara

Sabahat,H.(2012). *20.yy'ın İlk Yarısında Avrupa Sanatı ve Soyut Resmin Öncüsü Vassily Kandisky*, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Sivas

Sartre,J.P.(2000) *Estetik Üzerine Denemeler*(çev: Mehmet Yılmaz). Ankara: Doruk Yayımcılık

Selvi, Y.(2014).*Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum*. İdil Dergisi, 3.11

Serülloz,M.(1998). *Empresyonizmin Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Sözen,M.& Tanyeli,V.(1992) *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Taslaman, C. (2006/1). *Din Felsefesi Açısından Entropi*. M.Ü. İlahiyat Dergisi,30,89-111

Toprakçı, K.C.(2016) Fizik/ Astrofizik, Kozmik Anafor Arşivi/ Erişim Tarihi:05.09.2019

Töremen,F.(2000). *Kaos Teorisi ve Eğitim Yöneticisinin Rolü*. Fırat Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi E.B.B., Sayı;22

Tunalı,İ.(1993). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Williem Worringer, Remzi Kitabevi

Türk Dil Kurumu(1969). *Türkçe Sözlük*.(Genişletilmiş Baskı). Ankara TDK

Ural, Ş., Yüksel, Y., Koç, A., Şen, A., Hacıbekiroğlu, G., Özer, M., *Kozmozdan Kaosa*, **Kaos**, Mantık, Matematik ve Felsefe II. Ulusal

Sempozyumunda 21-24 Eylül 2004tarihinde sunulmuştur. Assos-Çanakkale

West, D. (1998), *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, (Çev: Ahmet Cevizci), İstanbul: Paradigma yayınları

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

Yıldız İlden, S.(2014). *Kendiliğindenlik Bağlamında "Heykelde Doğaçlama" Ve Uygulamalar*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı. İzmir

Yılmaz,B.(2014*). 'Belirsizlik' Kavramı ile Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümlemeler.* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara

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

URL-1:http://haci-haci.typepad.com/canliliin_fizii/2014/04/entropi-nedir.html(erişim tarihi: 02.02.2019)

URL-2: https://www.turkcebilgi.org/kimya/genel-kimya/entropi-24986.html (erişim tarihi: 05.06.2018)

URL-3: https://dunyalilar.org/toplumsal-entropi-sonsuz-kaos.html/ (erişim tarihi: 02.05.2018)

URL-4 www.felsefe.gen.tr (erişim tarihi: 01.06.2018)

URL-5: http://www.baskent.edu.tr/~iserdem/dersler/258/Bolum2.pdf (erişim tarihi: 01.01.2019)

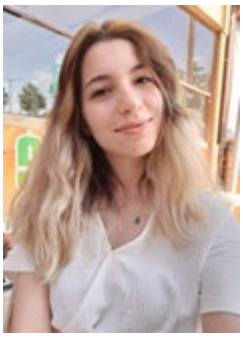
URL-6: https://www.arkhesanat.com/sanat-akimlari-nelerdir/ (erişim tarihi: 02.11.2018)

URL-7: royalakademi.org.uk/art-artist/name/cornelia-parker-ra (erişim tarihi: 11.10.2018)

URL-8: http://henryjackson.com/?page_id=172 (erişim tarihi: 22.12.2018)

URL-9:http://dusundurensozler.blogspot.com/2008/03/aristoteles-ve-farabinin-felsefesinde_09.html(erişim tarihi: 20.12.2018)

ÖZGEÇMİŞ



Adı Soyadı: Merve Mehtap TUFAN

Doğum Yeri ve Yılı: Sinop/Gerze- 1994

Medeni Hali: Bekâr

Yabancı Dili: İngilizce

E-posta: mervetufan94gmail.com

Eğitim Durumu

Lise: Kastamonu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi/Resim bölümü

Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-iş Öğretmenliği

Mesleki Deneyim

-

Yayınları

TUFAN,M.M. (2018,Nisan). *Kültürel Bir Olgu Olarak Türk Sanatında Kanatlı Hayvan Sembolizmi*. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi III. Uluslararası Akdeniz Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Akdeniz Üniversitesi, Antalya

TUFAN,M.M. (2018,Mayıs). *Çağdaş Resim Sanatında Felsefi Bakış Olarak Kendiliğindenlik*. XI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi, Sanat Etkinliklerinde sunulmuş bildiri, Konya

TUFAN,M.M. (2018,Ekim). *Kendiliğindenlik Olgusu Bağlamında Soyut Resim Yaratımında Entropi*. Uluslararası Kültür, Sanat ve Tasarım Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van

TUFAN,M.M. (2019,Nisan).*Güncel Sanatta Yapıbozumun Entropi Yasası Açısından Çözümlenmesi*. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Uluslararası Lisansüstü Eğitimi Sanat ve Tasarım Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Akdeniz Üniversitesi, Antalya