

**T.C.
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÖRSEL SANATLAR ANA BİLİM DALI
RESİM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

Deniz KARAKAYA

**SOYUT RESİMDE
İMGENİN ARKETİPSEL KÖKENİ ve SEMBOLLER**

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Özüm HATİPOĞLU**

İSTANBUL, Haziran 2025

**T.C.
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÖRSEL SANATLAR ANABİLİM DALI
RESİM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**Deniz KARAKAYA
(22GSRM5002)**

**SOYUT RESİMDE
İMGENİN ARKETİPSEL KÖKENİ ve SEMBOLLER**

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Özüm HATİPOĞLU**

İSTANBUL, Haziran 2025

**T.C.
IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÖRSEL SANATLAR ANABİLİM DALI
RESİM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**Deniz KARAKAYA
(22GSRM5002)**

**SOYUT RESİMDE
İMGENİN ARKETİPSEL KÖKENİ ve SEMBOLLER**

Tezin Savunulduğu Tarih: 23.06.2025

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Özüm HATİPOĞLU/Işık Üniversitesi

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK/Işık Üniversitesi

Doç. Dr. Selin Gürses ŞANBAY/İstanbul Üniversitesi

İSTANBUL, Haziran 2025

ÖZET

SOYUT RESİMDE İMGENİN ARKETİPSEL KÖKENİ ve SEMBOLLER

Araştırma, soyut resimde tekrar eden imgelerin; okültizm, diyalektik felsefe, evrensel simgecilikler ve analitik psikolojideki kavramlarla olan ilişkisini ele almaktadır. Araştırmada; Spiritüalizm, Teozofi ve Antropozofinin; erken dönem soyut resmin öncüleri Hilma af Klint, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, František Kupka ve Kazimir Maleviç'in sanat anlayışlarını ne yönde etkilediği analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında, soyut resimdeki imgelerin salt estetik nitelik taşımadığı; metafizik, felsefi ve psikolojik bir arka plana sahip olarak bilinçli bir tercih doğrultusunda kurulduğu savunulmaktadır. Bu bağlamda; imgelerin hangi ontolojik ya da metafizik kaynaklara dayanmakta olduğu incelenmiştir. Soyut resmi etkileyen okült hareketlerin kökenindeki Hermetizm, Gnostisizm, Platonizm, Neoplatonizm, Doğu Mistisizmi, Kabala ve Simya gibi kadim öğretilerin, aynı zamanda modern felsefe ve modern psikoloji üzerindeki etkisi ele alınmıştır. Sanat, felsefe ve psikolojiyi ortak bir tema ve temsiliyet üzerinden birleştiren düşünce sistematığı ve sembolizm yapısı araştırılmış; kolektif bir bilinç alanından kaynaklandığı düşünülen evrensel simgeciliklerle benzerlik taşıyan imge, sembol ve arketiplerin, analitik psikoloji kuramı ile nasıl açıklanabileceği sorusuna yanıt aranmıştır. Araştırmanın amacı; modern sanat kadar, modern felsefe ve modern psikolojiyi de etkileyen ve yüzyıllar içerisinde ezoterik gelenekler aracılığıyla aktarılan evrensel sembolizm bilgisinin; kolektif bilinçdışında mevcut olarak, özellikle sanatın her döneminde tezahür ettiğini, insanın psişesinde bulunan arketiplerle bağlantılı olduğunu ve soyut resimde imgenin üretimine kaynaklık ettiğini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Soyut Resim, Okültizm, Evrensel Sembolizm, Kolektif Bilinçdışı, Arketipler

ABSTRACT

THE ARCHETYPAL ORIGINS AND SYMBOLISM OF THE IMAGE IN ABSTRACT PAINTING

This research examines the recurring imagery in abstract painting in relation to concepts derived from occultism, dialectical philosophy, universal symbolism, and analytical psychology. It analyzes how Spiritualism, Theosophy, and Anthroposophy influenced the artistic visions of early pioneers of abstract art—Hilma af Klint, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, František Kupka, and Kazimir Malevich. The study argues that the images in abstract painting are not merely aesthetic forms but are constructed through a conscious choice grounded in metaphysical, philosophical, and psychological frameworks. Within this context, the ontological and metaphysical sources upon which these images rely are investigated. Furthermore, the research explores how ancient esoteric traditions—such as Hermeticism, Gnosticism, Platonism, Neoplatonism, Eastern Mysticism, Kabbalah, and Alchemy—not only shaped occult movements that influenced abstract art, but also left a profound impact on modern philosophy and psychology. The study investigates the symbolic structures and systems of thought that bridge art, philosophy, and psychology through shared themes and representations. It seeks to answer how universal symbols, images, and archetypes—believed to originate from a collective field of consciousness—can be interpreted through the lens of analytical psychology. Ultimately, the aim of this research is to demonstrate that the knowledge of universal symbolism, which has been transmitted across centuries via esoteric traditions, exists within the collective unconscious, has consistently manifested throughout the history of art, is linked to the archetypes of the human psyche, and has played a formative role in the emergence of imagery in abstract painting.

Keywords: Abstract Painting, Occultism, Universal Symbolism, Collective Unconscious, Archetypes

TEŞEKKÜR

Lisansüstü eğitimim boyunca bilgilerinden faydalanma olanağı bulduğum, tez yazımı süresince önerileri ve rehberliği ile destek olan tez danışmanım ve değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Özüm HATİPOĞLU'na, eğitimim sırasında bilgi, deneyim ve katkılarıyla yol gösteren değerli hocam Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK'a, jüri üyeliğiyle katkı sağlayan ve desteklerini esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Selin Gürses ŞANBAY'a teşekkür ederim.

Deniz KARAKAYA

Koşulsuz sevgiyi öğreten,

dostum ve çocuğum

Pati'nin anısına,



İÇİNDEKİLER

	<u>SAYFA NO</u>
ONAY SAYFASI.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR	iv
İTHAF SAYFASI.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR	xii
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ	1
1.1 ARAŞTIRMANIN KONUSU.....	2
1.2 ARAŞTIRMA SORUNSALI	3
1.3 ARAŞTIRMANIN AMACI	3
1.4 ARAŞTIRMANIN KAPSAMI	3
1.5 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	4
BÖLÜM 2.....	5
2. ÖNCÜ SOYUT RESSAMLAR ve İMGENİN ÜRETİMİ.....	5

2.1 SOYUT RESİM ve ZAMANIN RUHU OLARAK "RUHSALLIK"	6
2.2 HILMA AF KLINT.....	8
2.3 PIET MONDRIAN.....	23
2.4 WASSILY KANDINSKY	38
2.5 FRANTIŠEK KUPKA	48
2.6 KAZIMIR MALEVIÇ	57
 BÖLÜM 3.....	 71
3. SOYUT RESİM KURAMININ FELSEFİ TEMELLERİ	71
3.1 SOYUT RESİM KURAMINDA TEOZOFİ ETKİSİ	71
3.2 KANDINSKY’NİN KURAMINDA HEGEL’İN FELSEFESİNİN İZLERİ.....	72
3.3 HEGEL’İN FELSEFESİNİN MİSTİK KAYNAKLARI ve JACOB BÖHME.....	77
3.4 MONDRIAN’IN NEO-PLASTİSİZMİ VE HEGEL’İN DİYALEKTİĞİ	83
3.5 HEGEL ve SCHELLING’İN FELSEFESİNDE METAFİZİK UNSURLAR.....	86
 BÖLÜM 4.....	 90
4. SOYUT RESİMDE İMGENİN ARKETİPSEL İZDÜŞÜMÜ ve EVRENSEL SİMGEÇİLİKLER.....	90
4.1 SOYUT RESİMDE İMGE, SİMGE ve SEMBOLLERİN KÖKENİ	90
4.2 EVRENSEL SİMGEÇİLİKLER.....	91
4.2.1 Merkez ve Yükselme Simgeçiliği.....	91

4.2.1.1 Kozmik Eksen, Dünya Ağacı, Dağ, Merdiven ve Haç	92
4.2.1.2 “Self”in Simgesi Mandala ve Evrimin Spirali.....	95
4.2.1.3 Simyasal Dönüşüm ve Nihai Birlik: Hermafrodit veya Kutsal Çiçek.....	97
4.2.1.4 Şaman Sembolleri: Güneş, Haç ve Spiral.....	99
4.2.1.5 Hayat Ağacı veya Bilgi Ağacı	103
4.2.2 Yılan Simgeçiliği	105
4.2.2.1 Analitik Psikolojide Yılan: Karşıtlık Ekseni ve Bilinçdışı	106
4.2.3 Sayı Simgeçiliği	113
4.2.3.1 Sayısal Sembolizm ve Hegelci Diyalektik	115
4.3 EVRENSEL İMGE ve SEMBOLLERİN SOYUT RESİMDEKİ YANSIMALARI.....	116
4.3.1 Af Klint’te Merkez, Yükselme ve Yedi Simgeçiliği	117
4.3.1.1 Af Klint’in Kuğu Serisi ve Jung’un Diyagramları Üzerine.....	123
4.3.2 Mondrian’da Karşıtlık ve Nihai Uyum.....	125
4.3.3 Kandinsky ve Ruhsal Deneyim Olarak Sanat.....	126
4.3.4 Kupka ve Manyetik Alanda Titreşen Semboller	127
4.3.5 Maleviç’in Süprematizmi: Kadim Sembollerle Yeni Bir Anlatı	128
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	129
KAYNAKLAR	133
ÖZGEÇMİŞ.....	143

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 Hilma af Klint “En Büyük On” Serisi, 1907.	12
Şekil 2.2 Hilma af Klint “WUS/Yedi Köşeli Yıldız” Serisi, Grup VI, “Evrım No.6”, 1908.	15
Şekil 2.3 Hilma af Klint “Bilgi Ağacı” Serisi, “No.1”, 1913.	16
Şekil 2.4 Hilma af Klint “Kuğu” Serisi, 1914-1915.	18
Şekil 2.5 Hilma af Klint “Sunak Eserleri” Serisi, 1915.	20
Şekil 2.6 Piet Mondrian’ın Sembolizm Döneminden Örnekler (1900-1908)..	24
Şekil 2.7 Piet Mondrian, Ölen Ayçiçeği, 1908, ...	26
Şekil 2.8 Piet Mondrian, Metamorfoz, 1908, ...	26
Şekil 2.9 Piet Mondrian, Evrim, 1911, ...	28
Şekil 2.10 Piet Mondrian, Akşam; Kızıl Ağaç, 1908, ...	30
Şekil 2.11 Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 78,5 x 107,5 cm, Gemeentemuseum Den Haag.	30
Şekil 2.12 Piet Mondrian, Çiçek Açan Elma Ağacı, 1912.....	31
Şekil 2.13 Piet Mondrian, Oval Kompozisyon (Ağaçlar), 1913,.....	31
Şekil 2.14 Piet Mondrian, Renk Düzlemleriyle Oval Kompozisyon 1, 1914..	32
Şekil 2.15 Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyah ile Kompozisyon, 1921.....	35
Şekil 2.16 Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarı ile Kompozisyon, 1930.....	35
Şekil 2.17 Piet Mondrian, Victory Boogie Woogie, 1942-1944.....	37
Şekil 2.18 Wassily Kandinsky, Moskova’daki Kadın, 1912	39
Şekil 2.19 Wagner’in Müziği (Besant, A., Leadbeater C. W., 1901/2021, s. 64).	41
Şekil 2.20 Wassily Kandinsky, İşaret Eden, 1913	43
Şekil 2.21 Wassily Kandinsky, Kompozisyon II, 1910	45
Şekil 2.22 Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV, 1911.	46
Şekil 2.23 Wassily Kandinsky, Kompozisyon VII, 1913	46
Şekil 2.24 Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923	48
Şekil 2.25 František Kupka, Hayatın Kökeni - Nilüferler, 1900	49
Şekil 2.26 František Kupka, Para, 1902.....	51

Şekil 2.27 František Kupka, İlerleme, Progrès, 1905-1908	51
Şekil 2.28 František Kupka, Piyano Tuşları, Göl, 1909	52
Şekil 2.29 František Kupka, Gece Müziği, 1910	53
Şekil 2.30 František Kupka, Newton'un Diskleri, İki Renkli Füg için Çalışma, 1911-1912.	54
Şekil 2.31 František Kupka, Newton'un Diskleri, İki Renkli Füg için Çalışma, 1911-1912	55
Şekil 2.32 František Kupka, Kozmik İlkbahar, 1913-1914	56
Şekil 2.33 Kazimir Maleviç, Göklerin Zaferi, 1907	58
Şekil 2.34 Kazimir Maleviç, Tramvay Durağındaki Kadın, 1913	59
Şekil 2.35 Kazimir Maleviç, Moskova'da Bir İngiliz, 1914.....	60
Şekil 2.36 Kazimir Maleviç, Güneş'e Karşı Zafer, 1913	62
Şekil 2.37 Şekil 1., 5. Levha (Bragdon C., 1913, Yüksek Uzayın Temelleri, Dördüncü Boyut).....	62
Şekil 2.38 Kazimir Maleviç, Supremus 56, 1916	65
Şekil 2.39 30. Levha (Bragdon C., 1913, Yüksek Uzayın Temelleri, Dördüncü Boyut).....	66
Şekil 2.40 Kare İnsan, s. 65 (Bragdon C., 1913, Yüksek Uzayın Temelleri, Dördüncü Boyut).....	66
Şekil 2.41 Kare İnsan, s. 73 (Bragdon C., 1913, Yüksek Uzayın Temelleri, Dördüncü Boyut).....	67
Şekil 2.42 Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1915, Son Fütürist Resim Sergisi 0,10.....	69
Şekil 3.1 Jacob Böhm, <i>Alle Theosophische Wercken</i> , 1682. "Sadık ve Yüksek Derecede Aydınlanmış Alman Filozof Jacob Böhm'nin Tüm Teosofik Eserleri".	81
Şekil 3.2 Piet Mondrian, Kompozisyon No. III Beyaz-Sarı, 1936	86
Şekil 3.3 Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavi ile Kompozisyon, 1935-42, 86	
Şekil 4.1 Aenigma Regis – Üç yılanlı ve bir yılanlı Hermafrodit, altta üç başlı Mercurius (Rosarium philosophorum, 1593, Akt. Jung, 1944/1980, s. 113). ..	98
Şekil 4.2 Gilyak şamanlarının güneş muskaları.....	100
Şekil 4.3 Özbek şaman davulunda kötülüğü uzakta tutan güneş sembolleri .	100
Şekil 4.4 Merkezin sembolü haç ve yedili figürlerin yer aldığı Altay Türk (Hakas) şaman davulu.	100
Şekil 4.5 Kazakistan'daki Tamgalı kaya resimlerinden Güneş başlı ilah.....	101
Şekil 4.6 Kazakistan'daki Arpauzen bölgesinden spiral ve geyik figürlü kaya	

resmi.....	102
Şekil 4.7 Asur Hayat Ağacı, MÖ 865 - MÖ 860, British Museum.	105
Şekil 4.8 Albrecht Dürer, Melankoli, 1514.....	107
Şekil 4.9 Bilinç Seviyelerinin Aşamaları (Jung, C, G., 1959/1970, s. 231, 236, 238).	108
Şekil 4.10 Ouroboros (Jung, C, G., 1959/1970, s. 248).....	110
Şekil 4.11 Kuyruğunu yiyen ejderhalar ve köşelerde dört unsurun işaretleri (Eleazar, 1760, Akt. Jung, 1944/1980, s. 103).....	111
Şekil 4.12 Karşıtlık Eksenindeki Yılan.....	111
Şekil 4.13 Dairenin Kareleştirilmesi	113
Şekil 4.14 Tetraktys	114
Şekil 4.15 Hilma af Klint “Sunak Eserleri No:1”, 1915.....	118
Şekil 4.16 Stephan Michelspacher, <i>Cabala: Spiegel der Kunst und Natur</i> , “Merkez: Birleşim”, 1615.....	119
Şekil 4.17 Blake, W., Yakup’un Merdiveni, 1799-1806.	120
Şekil 4.18 Hilma af Klint, Yedi Köşeli Yıldız No. 1, “WUS/Yedi Köşeli Yıldız No. 1” Serisi, Grup V.....	121
Şekil 4.19 Hilma af Klint, Yedi Köşeli Yıldız No. 2, “WUS/Yedi Köşeli Yıldız No. 1” Serisi, Grup V.....	121
Şekil 4.20 Hilma af Klint, Yedi Köşeli Yıldız No. 5, “WUS/Yedi Köşeli Yıldız No. 1” Serisi, Grup V.....	122
Şekil 4.21 Jung’un ve Af Klint’in Bilinç ve Dönüşümü Üzerine Kavramsal Yaklaşımlarının Karşılaştırılması	124

KISALTMALAR LİSTESİ

DNA: Deoxyribonucleic Acid

SFMOMA: San Francisco Museum of Modern Art

UNOVIS: Utverditeli Novogo Iskusstva (Утвердители нового искусства) –
Yeni Sanatın Savunucuları / Öncüleri



BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Erken dönem soyut resmin öncü sanatçı ve kuramcılarının Teozofi ve Antropozofi gibi hareketlerle olan bağlantıları bilinmektedir. Ancak, okültizmin; erken dönem soyut resmine, dolayısıyla modern sanatın doğuşuna olan etkisi, modern sanatın itibarına gölge düşüreceği kaygısıyla göz ardı edilmiştir. Modern sanatın irrasyonel kaynakları uzun süre yok sayıldıktan sonra, son dönemlerde bu konuda kapsamlı ve yenilikçi araştırmalar yapılmaya başlanmıştır.

Bu araştırmada, soyut resimde kullanılan imgelerin arketipsel ve simgesel kökenlerini incelemek amacıyla; imgeler, evrensel simgeciliklerle bağlantılı olarak ele alınmıştır. Hermetik düşüncenin, modern felsefe ve modern psikoloji üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Evrensel simgeciliklerle ilişkili sembol ve arketiplerin analitik psikolojinin sunduğu yaklaşımla nasıl açıklanabileceği değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda araştırma çerçevesinde, erken dönem soyut resmini etkileyen, teozofi hareketiyle doğrudan veya dolaylı olarak bağlantılı, birbirinin çağdaşı beş sanatçı seçilmiştir. Modern sanatı şekillendiren, kuramcı sanatçılar Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Kazimir Maleviç'in düşünceleri ve yapıtları açıklanmış; teozofi ilkelerini sanatlarında özgün biçimde yansıtan Hilma af Klint ve František Kupka'nın eserleri incelenmiştir.

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında, ilk dönüştürücü örneklerini vermeye başlayan ve manifestoları yayımlanan soyut resim; sanayileşmenin, kentleşmenin hızlandığı, insan aklının kazanımlarına değer verilen, teknolojiye ileriye gidenlerin öne çıktığı bir dünyaya doğmuştu. Bilim ve teknikteki bu gelişmelere koşut olarak, akla ve materyalizme verilen önem, manevi yönden bir dengeleme ihtiyacı doğurmuş ve insanın anlam arayışına yol açmıştı. Bu dönemde, arkeolojik keşifler, tarihsel bilgideki ilerlemeler, derinleşen felsefi sorgulamalara neden olmuş, insanın ruhsal yönü derinlemesine

araştırılmaya başlanmış, psikoloji biliminde önemli gelişmeler kaydedilmiş, Spiritüalizm, Teozofi, Antropozofi gibi hareketler kendi cemiyetlerini oluşturarak sundukları özgürleştirici bakış açısı ve yöntemler ile sanatı etkilemeye başlamıştı.

Dönemin, radyoaktivite, radyasyon, atom altı parçacıklar, kuantum fiziği, elektromanyetik dalgalar, psikanaliz gibi görünmeyen dünyayı görünür kılan devrimci bilimsel keşifleri; hakikatin ve mutlak bilginin arayışında bilimsel yöntem kullandığını iddia eden okült hareketler için evrenin manevi yönünün kanıtı niteliğindedir. Böylece, modernizm deneyimi, okültizm ile bağlantılı olarak gelişti. Spiritüalist topluluklar yaygınlaştı, ruhsal fenomenleri araştıran bilim insanlarının katkılarıyla popülerlikleri giderek arttı. Dönemin sanatçılarının neredeyse tamamı, kendisi bir sanat hareketi olmayan spiritüalizmin sunduğu yaratıcı, serbest çalışma stili ve dünya görüşünden ilham aldılar. Pek çok sanatçı Teozofi, Antropozofi cemiyetlerine üye oldular, esinlendikleri öğretileri kendi üsluplarında sanatlarında uyguladılar, kuramlarını oluştururken bu bilgilerden faydalandılar. Bu bağlamda, modern sanatın temeli; sanat tarihinde de artık kabul edildiği üzere, Teozofi ve Antropozofi hareketlerinin belirgin bir etkisiyle gelişti. Erken dönem soyut resmin ilk ve öncü örnekleri, bu hareketlerle doğrudan veya dolaylı olarak bağlantılı bulunan, bu bağlantıyı yaşamlarında ve sanatlarında açıkça ortaya koyan sanatçılar tarafından verildi ve soyut sanat teorisi, bu öncü sanatçıların manifestolarıyla temellendirildi.

1.1 ARAŞTIRMANIN KONUSU

Soyut resimde tekrar eden imge ve temaların; evrensel simgecilikler, ezoterik öğretilerde ele alınan semboller, psikolojide karşılaşılan arketiplerle benzerlikleri; soyut resim kuramının felsefi temelleri ve okült hareketlerle bağlantısı araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

1.2 ARAŞTIRMA SORUNSAI

Araştırma kapsamında; soyut resimde tekrar eden imgelerin dayandığı ontolojik ya da metafizik kaynaklar ve bu imgelerin evrensel simgeciliklerle bağlantıları örneklerle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Spiriüalizm, Teozofi ve Antropozofi'nin kökeninde yer alan kadim öğretilerin, modern felsefe ve modern psikoloji üzerinde ne yönde etkili olduğu araştırılmıştır. Felsefe ve psikolojinin ortak paydasında yer alan ve soyut resimde de bilinçli olarak kullanılan sembol ve arketiplerin Jung'un kolektif bilinçdışı kuramı ile nasıl açıklanabileceği sorularına yanıt aranmıştır.

1.3 ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırmanın amacı; soyut resmin öncü sanatçılarının, Teozofi ve Antropozofi gibi okült hareketlerle bağlantılarını ve bu bağlantıların soyut resmin görsel unsurlarına ve soyut resim kuramına etkilerini ortaya koymak; bu hareketlerin kökeni olan ezoterik bilgilerin yüzlerce yıl geriden gelerek modern psikoloji kuramını, modern felsefenin temellerini ve dolayısıyla modern sanatın ilk dönemini kuran soyut resim kuramını nasıl etkilediğini çözümlemek, soyut resimde karşılaşılan imgelerin, evrensel simgeciliklerle ilişkilerini ve benzerliklerini analiz etmek; sonuç olarak, yüzyıllar içerisinde ezoterik gelenekler aracılığıyla aktarılan evrensel sembolizm bilgisinin, insanın psişesinde bulunan arketiplerle bağlantılı olduğunu ve soyut resimde imgenin üretimine kaynaklık ettiğini ortaya koymaktır.

1.4 ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

Araştırma kapsamında; Blavatsky, Leadbeater, Besant, Steiner, Bragdon ve Ouspensky'nin çalışmalarının, soyut resmin öncü sanatçıları af Klint, Mondrian, Kandinsky, Kupka, Maleviç'in sanatlarına etkisi incelenmiş; Böhme'nin mistik fikirlerinden etkilenen Hegel'in felsefesinin, Mondrian ve Kandinsky'nin kuramına yansımaları ele alınmıştır. Evrensel simgeciliklerin, ele alınan sanatçıların eserlerine izdüşümleri ve Jung'un bilinçdışı, arketipler, *self*

kavramları ile olan benzerlikleri incelenmiştir. Simyadaki dönüşüm süreçlerinin; Hegel'in diyalektiğindeki, analitik psikolojideki ve af Klint'in eserlerindeki karşılıkları ele alınmıştır.

1.5 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmanın amacı doğrultusunda; ruhsal bağlantıyı sanatsal üretiminde uygulayan af Klint'in, "Neo-Plastisizm" kuramı ile Teozofi ve Antropozofinin evrensel düzen ve ruhsal armoni ilkelerini teorize eden Mondrian'ın, "Sanatta Ruhsallık Üzerine" manifestosu ile Teozofi ilkelerini sanat kuramına taşıyan Kandinsky'nin, Teozofik öğretiyi ve bilimsel keşifleri sanatında sentezleyerek üst bilince ulaşmayı amaçlayan Kupka'nın ve "Süprematizm" ile yeni ve yüksek bir gerçekliğin ideolojisi kuran Maleviç'in eserleri seçilmiştir. Mondrian ve Kandinsky'nin sanat kuramlarının felsefi boyutunu temellendirmek için, Hegel'in diyalektik yaklaşımı ve Hegel'in etkilendiği Hristiyan teozof ve mistik filozof Jacob Böhme'nin düşünce sistematigi incelenmiştir. Tarih boyunca farklı kültürlerin kozmogonilerinde, ritüel objelerinde, sanatlarında sıklıkla karşılaşılan evrensel simgeciliklerden; *merkez*, *yükselme*, *yılan* ve *sayı* simgecilikleri ele alınmış; Jung'un *bilinçdışı*, *self*, *bireyleşme*, *arketipler* kavramları, simyadaki ruhsal dönüşüm süreçleri ve rüya sembolleri ile karşılaştırmalı olarak açıklanmıştır. Her sanatçının yaklaşımı ve tarzı çerçevesinde, evrensel simgeciliklerin eserlerdeki izdüşümleri; tekrarlayan temalar, semboller, arketipler üzerinden değerlendirilmiştir. Af Klint özelinde; sanatçının eserleriyle birebir benzerlik taşıyan önceki dönemlerin yapıtları ve Jung'un bilinç diyagramları karşılaştırılmıştır. Araştırma, betimsel ve hermeneutik yaklaşımla analiz edilmiştir. Soyut resimde imgenin arketipsel kökeni ve semboller; evrensel simgeciliklerin felsefi ve psikolojik boyutları ve bu boyutların ortak paydasındaki hermetik bağlantılar esas alınarak yorumlanmıştır.

BÖLÜM 2

2. ÖNCÜ SOYUT RESSAMLAR ve İMGENİN ÜRETİMİ

Soyut resmin öncüleri; görünür dünyanın biçimlerinden uzaklaşarak, insanın duygu, düşünce dünyası, iç gerçekliğinin tasvirinin elde edilebilmesi ve sanatın insan bilincini daha üst bir gerçekliğe eriştirebilmesi, insan ruhunu geliştirmesi idealini taşıyordu. Bunu başarmak için, okültizmin yüzlerce yıllık geçmişinden gelen bilgileri, modern çağın devrimci bilimsel buluşları ışığında yorumlayarak; kolektif bir bilgi havuzundan kaynaklanan benzer imgeleri, sembolleri, arketipleri ve temaları kendi özgün tarzlarında yapıtlarında işlediler.

Soyut resmin doğduğu zaman diliminde, modern çağın koşullarına uyum sağlayarak, kurucu önderleriyle yeniden ortaya çıkan ve yoğun bir etki alanına sahip olan Blavatsky'nin Teozofi ve Steiner'in Antropozofi cemiyetleri, geçmişteki ezoterik öğretilerden bağımsız, yepyeni ruhsal öğretiler sunmuyordu. Simya, Hermetizm, Platonizm, Kabalacılık, Hinduizm, Budizm, Hristiyan Teozofisi, Gül-Haççılık gibi pek çok kadim ezoterik öğretinin yüzyıllar içerisindeki bilgi birikimi, önderlerinin ekolünde, çağın okült hareketlerinde, zamanının gereksinimlerine uygun olarak tezahür ediyordu.

Soyut resim, okült hareketlerden ve okült ile doğrudan bağlantılı boyutları bulunan idealist felsefeden; Hegel'in diyalektiğinden, Böhme'nin fikirlerinden, Doğu felsefesi ve mistisizminden, Platon'dan; aynı zamanda, çağın psikoloji ve psikiyatri bilimlerindeki yenilikçi buluşları olan hipnoz, otomatik yazı gibi serbest çağrışım metotlarından, Freud'un bilinçaltı teorisinden yoğun bir şekilde etkilenecek kendi varlık sahasını temellendirdi.

Bu etki, soyut resimde en somut görünümüyle ortaya çıkmıştı. Freud'un öğrencisi Jung'un analitik psikoloji kuramı, bilinçdışı, kolektif bilinçdışı, arketipler, bireyleşme kavramları ve rüyaların yorumu üzerine yenilikçi yaklaşımları; soyut resimde tezahür eden imge, simge, sembollerle çok yakın benzerlikler taşıyordu. Dış dünyanın sınırlayıcı figür ve betimlemelerinden

kendini yalıtımış olan ve insanın iç dünyasını anlama ve betimleme gayesine yönelen soyut resim, insanlık var olduğundan bu yana sembol dilini değiştirmemiş rüyalar ile benzer arketipleri taşıyordu. Öte yandan, Jung’un kolektif bilinçdışı teorisi ve insan psişesinde her daim mevcut olduğunu öne sürdüğü arketipler kavramı düşünüldüğünde, bu benzerlik şaşırtıcı değildi: Jung’un teorisinin temelinde yer alan simyanın ruhsal dönüşüm ve bireyleşme süreçleri, soyut resmin etkilendiği okült öğretisi ve felsefelerin de ana damarlarından birini oluşturuyordu. Aynı zamanda, Hermetizm ile bağlantılı olarak Hegel’in diyalektiğinde karşılığını bulan bu damar; gelişim ve evrimleşme, karşıtların birliği ve bütünleşme temalarına tekabül ediyordu.

2.1 SOYUT RESİM ve ZAMANIN RUHU OLARAK “RUHSALLIK”

Soyut resmin doğuşu; 18. yüzyılın ortalarından itibaren, Sanayi Devrimi’nin üretim tekniklerini, ekonomik ilişkileri değiştirdiği, teknolojik yeniliklerin ve kentleşmenin; insanın yaşam tarzında köklü dönüşümlere neden olduğu modernite sürecinin başladığı tarihsel dönemece karşılık gelmektedir.

Bu dönemde, teknolojik bilginin yanı sıra, arkeolojik keşiflerle birlikte, tarihsel bilgide de büyük bir ilerleme kaydedilmişti: 1785’te, büyük Hindu destanı Mahabharata’nın Bhagavad Gita bölümünü çevrilmiş; 1822’de Mısır hiyerogliflerinin Rosetta Taşı yardımıyla çözülmesiyle Mısır kutsal metinleri okunabilmiş; 1830’lardan itibaren Batı İran’da keşfedilen Behistun Yazıtı ile çivi yazılı metinler anlaşılmış, Asur ve Babil İmparatorluklarının devasa arşivleri açılmış; 1872’de Gilgamiş Destanı tercüme edilmişti. Yabancı kültürlerle gerçekleşen karşılaşmalar, emperyalizmin zirvesindeki Avrupa açısından istikrarsızlaştırıcı sorunsalların ortaya çıkmasına neden olmuştu: Mutlak gerçek yoktu ve hiçbir ilahi fikir tarihten bağımsız değildi. Avrupa’nın, 20. yüzyıl başında doğa bilimlerinde ve teknik uygulamalarda sağladığı başarılı metodoloji kültür bilimlerine de uygulanmalı, tarihten bağımsız daha yüksek bilgiye ve mutlak gerçeğe ulaşılmalıydı (Zander, 2021).

18. yüzyılın ortalarından günümüze, Batının geçirdiği toplumsal modernite süreçlerinde, okültizm, mutlak gerçeğin bilgisinin arayışına cevap olarak ortaya çıktı. Okültizm; modernitenin koşullarını metafiziksel olanla bütünleştirme çabası, diğer bir deyişle bilimi tanımlayan bir tür ezoterizm idi. Modernizm; emperyalizmin getirdiği değişimler, sanayileşme, milliyetçilik, kitle kültürünün yükselişi, sorunlu ilişkiler; bilinçaltının keşfi gibi psikiyatri bilimindeki gelişmeler; elektromanyetizma, görelilik kuramı, kuantum fiziği, telgraf, telefon gibi yeniliklerle gelmişti ve okültizm ile ortak bir geçmişi paylaşıyordu. Okültizm; manevi ve rasyonel, daha yüksek bir bilim olarak, bilimsel metodoloji uyguladığı iddiasındaydı. 19. yüzyılda, Simya, Hristiyan Kabalası, Teozofi, Gül-Haççılık, Masonluk, Neoplatonizm ile ezoterizme olan ilgi yeniden canlanmış; Spiritüalizm, Teozofi, Antropozofi gibi hareketler ve Altın Şafak Hermetik Cemiyeti gibi ritüel ve büyü pratikleri ile ilgilenen gruplar oluşmaya başlamıştı (Bauduin & Johnsson, 2018).

Modernizm deneyimi ile yakından ilişkili olan okültizmin, modern sanatta iz bırakması kaçınılmazdı. X ışınları, kızılötesi ve morötesi ışınların keşfiyle bilim, insan gözünün sınırlılığını ispatlamıştı. Yeni icat edilen fotoğrafçılık nesnel ve belgesel niteliği nedeniyle, ruhsal fenomenlerin kanıtlanması amacıyla kullanılmaya başlanmıştı. Kendisi bir sanat hareketi olmayan spiritüalizm pek çok sanat hareketini etkiledi, öyle ki Teozofi ve Antropozofi ile erken dönem soyut sanat arasındaki ilişki, sanat tarihinde kabul görece kadar belirgin olarak gelişti. Teozofinin kavramları, konularını mitler, efsaneler, mistisizm ve ezoterizmden alan Sembolizme aktarıldı; resimlerde Teozofide kutsal geometrik form olarak kabul edilen üçgen kompozisyon kullanılmaya başlandı. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında, okült görüşlerin uygulamaları modern sanat kültürüne nüfuz etmeye başladı; yüce varlıkların mesajlarıyla yapılan spiritüalist sanat yaygınlaştı. Okültizmin görsel kültürü, ilham verici bir dünya görüşü ve manevi kavramlar sağlayarak, modern sanat üzerinde etkili oluyordu. Okültizme ilgi, bireyler, gruplar ve hareketler arasında, tek bir kaynağına yapılan kısa, tesadüfi referanslardan, okült örgütlere aktif üyelik ve tam bağlılığa kadar derecelenen iki kutup arasında çeşitleniyordu. Soyut resmin öncülerinden

Wassily Kandinsky, Piet Mondrian ve František Kupka yaşamları boyunca okült hareketlerle, özellikle Teozofi ile ilgilendiler. Kazimir Maleviç gibi Süprematist sanatçılar uzay zamana dair okült teorilerden ilham aldılar (Bauduin, 2015).

1900'lerde, soyut resimde imgenin üretiminde sanatçılar tarafından kullanılacak olan otomatik yazı tekniği; Fransız Psikiyatrist Pierre Janet'nin 1880'ler ve 1890'lardaki ufuk açıcı araştırmalarından yayılan psikolojik söylemlerden türetilmişti, bilimsel ya da sanatsal olarak doğmamıştı, kaynağını spiritüalizmden alıyordu. Janet, deneysel hipnoz koşulları altında, ilkel bir bilincin varlığını ortaya çıkarmıştı; otomatik yazı, deneklerde, psişenin normalde başkalarının erişimine açık olmayan gizli kısımlarına ulaşmak için kullanılmıştı. 19. yüzyıl sonlarında bilinçaltı kavramını ortaya koyan Janet'ye göre hipnoz, otomatik yazma; birliğin zıttı olarak parçalanmayı, irade zayıflığını, ayırmış, histerik bir zihni, patolojik durumları ifade ediyordu. Ne var ki, Janet'nin psikopatolojik otomatizm modeli ve bilinçaltı terimi, ani coşku ve kehanetleri açıklamak için, sonsuz ve muhteşem olana atıfta bulunularak kullanılmaya başlanacaktı (Bacopoulos-Viau, 2012). Spiritüalizmin doğuşuyla gelişen ruhsal iletişim teknikleri giderek, edebiyat alanında otomatik yazıya, resimde ise otomatik çizime dönüştü. Sanatçıların otomatizme çekilmesinin nedeni, bu yöntemin sanatsal özgürlüğe ve akademik eğitimin sınırları dışında yaratıcı ve özgün ifadeye ulaşmanın, daha otantik resim yapmanın yolu olarak görülmesiydi. Manzaralar ve çiçekler resmeden Hilma af Klint, otomatizmayı kullanan ressamlardan biri olarak aldığı geleneksel eğitimin ötesine geçti; geometrik ve biyomorfik biçimleri birleştirdiği özgün stilini geliştirdi (Bauduin, 2015).

2.2 HILMA AF KLINT

Hilma af Klint, 1862'de deniz subayı bir ailenin çocuğu olarak doğdu. İsveç göllerini haritalandırarak, şövalyelik unvanı alan, "af" önekiyle soylu sınıfa dahil edilmiş bir aileye mensuptu. Bitkiler ve doğal fenomenlere dair gözlemlerde bulunduğu bir çocukluk geçiren af Klint için ölçüm ve hesaplama büyürken aşına olduğu yöntemlerdi. Hilma af Klint çevresinde soğukkanlı ve

sistematik bir insan olarak tanınmakla birlikte, çağının okült eğilimleri ile de ilgiliydi; 1879 ile 1882 yılları arasında düzenli olarak spiritüalist seanslara katıldı, güçlü Hristiyan inancı olan bir grubun üyesi oldu. 1896'da, af Klint ve dört kadın arkadaşı Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciyken, *De Fem* (Beşler) adını verdikleri bir grup kurdular ve ruhsal mesajlar, manevi vizyonlar aracılığıyla otomatik yazı ve resimler yapmaya başladılar (Voss, 2021; Fant 2021). Çalışmalarının temelinde; Spiritüalizm başta olmak üzere, Teozofi, Antropozofi, Hristiyanlık, Gül-Haççılık, Budizm, Charles Darwin'in evrim teorisi yer alıyordu (Bashkoff, 2021).

Hilma af Klint, 1889'da Teozofi Derneği'nin İsveç Locası'na katılmış ve Rudolf Steiner'in fikirlerini, 1913'te Antropozofi Derneği'ni kurmasından önce tanımişti. Klint'in notlar alarak incelediği Mistisizm Felsefesi (1885) ve Monistik Ruh Teorisi (1888) kitaplarının yazarı Alman mistik düşünür Carl Du Prel, materyalizm ve düalizme karşı çıkıyor; kendi bilinçli egosuna bağlı olmayan bir "aşkın özne" aracılığıyla erişilebilecek bir "aşkın alem" in varlığını savunuyordu. Teozofinin kurucusu Helena Blavatsky de benzer bir sav öne sürüyordu. 1890'lardaki bilimsel gelişmelere paralel olarak ortaya çıkan eter titreşimleri ve dördüncü boyut kavramı, önemli kültürel temalar olarak Teozofi öğretisinin yanı sıra Spiritüalizmde de büyük rol oynayacak; af Klint'in eserlerini ve modern sanatın ortaya çıkışını açıklayan arka planı oluşturacaktı (Henderson, 2021).

Soyut resmin doğmaya hazırlandığı dünyaya bakıldığında; 1895'te Röntgen tarafından keşfedilen X-ışınları, Hertz'in 1888'de elektromanyetik dalgaların varlığını doğrulamasına dayanan telsiz telgrafın 1890'ların sonlarındaki gelişimi, Becquerel'in 1896'da radyoaktiviteyi keşfetmesi, Thomson'un 1897'de elektronu tespit etmesi, Curie'lerin 1898'de ilk radyoaktif elementleri tanımlaması, Rutherford'un atomun yapısı üzerine araştırmaları, maddenin ve görünen dünyanın gerçekliğine duyulan güveni sorgulatmaya başlamıştı. Dönemin çığır açan bilimsel keşifleri, teozoflar tarafından evrenin görünmeyen manevi yönünü doğrulayan birer kanıt olarak kabul edilmişti. 20. yüzyıl başında, Avrupa'ya, doğa bilimlerinde ve teknik uygulamalarda başarı getiren yöntem; yüksek bilgiye ve mutlak gerçeğe ulaşmada kullanılmalıydı. İngiliz matematikçi Charles Howard

Hinton, dördüncü boyut kavramını ortaya koymuş ve fikirleri Leadbeater, Steiner, Bragdon ve Ouspensky tarafından geniş çapta yayılmıştı. Platon'un mağara alegorisinin çağrısıyla desteklenen, üç boyutlu dünyamızın daha yüksek bir gerçekliğin yalnızca bir gölgesi olduğu fikri olan dördüncü boyut kavramı, Klint'in hayranı olduğu Steiner'a göre *astral alem* olarak adlandırılan daha yüksek varoluş biçimlerini kavrayabilmek için gerekiyordu. Çağının okültistleri ve bilim insanları tarafından benimsenen eter titreşimleri ve dördüncü boyut kavramı, Hilma af Klint'e ruhsal vizyonunu ifade etmek için gereken yolu sunmuştu (Bauduin, 2015; Bauduin & Johnsson, 2018; Henderson, 2021; Zander 2021).

20. yüzyılın başlarında, Hilma af Klint'in sanatsal üretimi, dönemin çağdaş ideallerini takip eden portreler ve manzara resimlerinden oluşuyordu. 1904 yılından itibaren, kendisine, *Ananda* adlı bir ruhsal varlık tarafından astral düzlemdeki insanlığın ölümsüz yönlerini betimleyen ve ölüm sonrası hayata dair yeni bir vizyonu ifade eden resimler yapması gerektiği bildirildi. Başlangıçta, iletişim grup üyelerinin medyum olarak, uyurken ya da transa geçerken aldıkları mesajlarla sağlanırken, zamanla, ruhsal varlıklardan gelen mesajları tamamen bilinçli olarak yerine getirebilecek şekilde yeteneklerini geliştirdiler. 1905 yılında *Amaliel* isimli ruhsal varlık tarafından af Klint'e *Tapınak için Resimleri* tamamlaması ve suyla çevrili *Tapınak* inşa etmek için hazırlanması söylendi. Böylece Hilma af Klint 1906 ile 1915 yılları arasında yaptığı *Tapınak için Resimlere* başladı. Bu serilerde kendisinin bir araç olarak işlev gördüğü otomatik spiritüalist tekniği kullandı. 1907 yılında yapılan "En Büyük On" (Şekil 2.1) için af Klint defterine, cennet güzelliğinde on resim yapması için rehberlerinin kendisine renk kullanımı talimatı verdiklerini, duyguların kendisine ölçülü bir şekilde aktarılacağını, her bir tablonun dört günde tamamlanacağını, rehberlerin niyetinin, insan hayatının dört bölümü olan çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılığın sistematik bir tasvirini sunmak olduğunu yazmıştı. Hilma af Klint, Steiner'ın insan gelişiminin yedi yıllık aşamalarda gerçekleştiğini öne sürdüğü antropozofi öğretisine aşinaydı. Buna göre, her bir resim insan hayatının yedi yıllık bir dönemini kapsar: İlk iki resimde (sıfır ile on dört yaş) (Bkz: Şekil 2.1 No.1, No.2), çocukluğu temsil eden mavi arka plan rengi, üçüncü ve dördüncü

resimde (yirmi bir ile yirmi sekiz yaş) (Bkz: Şekil 2.1 No.3, No.4) gençliği temsil eden turuncuya döner. Beşinci ve sekizinci resimler arasında (otuz beş ile elli altı yaş) (Bkz: Şekil 2.1 No.5, No.6, No.7, No.8) yetişkinliği temsil eden leylak rengi başlar, dokuzuncu resimde (altmış üç yaş) (Bkz: Şekil 2.1 No.9) yaşlılık süreci ile renk yeniden değişerek pembe arka plan devreye girer ve yetmiş yaş temsil eden onuncu resmin (Bkz: Şekil 2.1 No.10) ciddi geometrisiyle sona erer.

Resimlerde renklerle izlenebilen evrimsel aşamalar, biçimlerde de izlenir. İlk resimde gül ve zambak, karakteristik biçimleriyle açıkça ayırt edilebilirken, ikinci resimde biçimler yalınlaşır; üçüncü resimde daha soyut hale gelir ve dinamikleşir; sekizinci resimle birlikte biçimler durağanlaşmaya, sadeleşmeye başlar; son resimde geometri baskın hale gelir, spiral ve kare ile kapanır. Af Klint'in, *En Büyük On* serisinde, çemberi karmaşık bölümlere tam olarak bölecek kadar geometrik şekillerin bütünsel anlayışına sahip olduğu açıktır; sıkça kullandığı şekiller arasında deniz salyangozunun spiral kabuğu ve oval bölümlere ayrılmış midye kabuğu bulunur. Af Klint, gizli incisini saklayan midyenin kabuğunun iki uyumlu yarısının erkek ve kadının bir imgesi olduğunu söyler. Af Klint'in eserlerinde yinelenen bir tema olan eril ve dişil arasındaki karşıtlık; kanca ve göz, gül ve zambak biçimleri, sarı ve mavi renkler ile ifade edilir. Bu karşıt güçler, ikilikten birliğe doğru, ortasından bölünmüş şekliyle evrimin sembolü olarak buğday tanesinde birleştirilir, buğday tanesinin altında yer alan figürler asketik ve vestal sembolleri olarak eril ve dişil karşıtlığını temsil eder (Bkz: Şekil 2.1 No.9). Benzer şekilde, son resimdeki beyaz haçın sol tarafındaki asketik, sağ tarafında ise vestal sembolüdür (Bkz: Şekil 2.1 No.10). Af Klint, defterine, resimlerin gittikçe daha yüksek konuları kapsadığını, sonuncu resmin en yüksek olduğunu yazmıştır (Fant, 2021). Af Klint'in ailesinden aşına olduğu harita yapımı sembolizmine, serideki bazı resimlerde kullandığı noktalı çizgilerde (Bkz: Şekil 2.1 No.6, No.7) rastlanır. Denizcilik haritaları, suyun altını görmeyi sağlayan, görünmeyeni görünür kılan araçlardır; af Klint de resimlerini benzer bir üslupta anlatır (Voss, 2021). Parlak, canlı renklerle ve gergin taç yapraklarla başlayan resimler, yetişkinliğin temsili beşinci resimle pastel ve solgun renklere geçer; taç yapraklar giderek kapanmaya başlar ve son resimle dört asli unsura ulaşıldığında döngü tamamlanır.



En Büyük On, No.1



En Büyük On, No.2



En Büyük On, No.3



En Büyük On, No.4

Şekil 2.1 Hilma af Klint “En Büyük On” Serisi, Kağıt Üzerine Tempera, 320 x 240 cm, 1907.



En Büyük On, No.5



En Büyük On, No.6

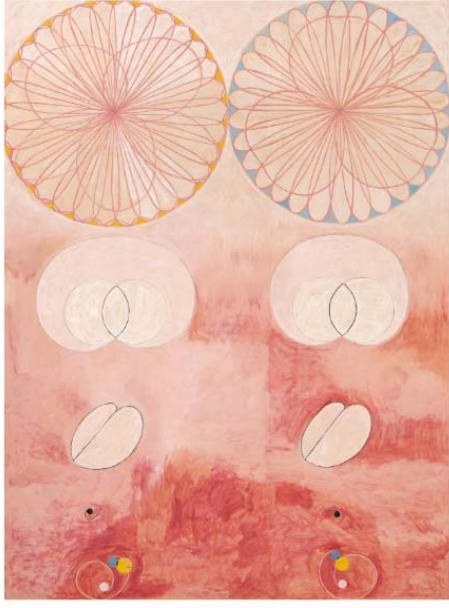


En Büyük On, No.7

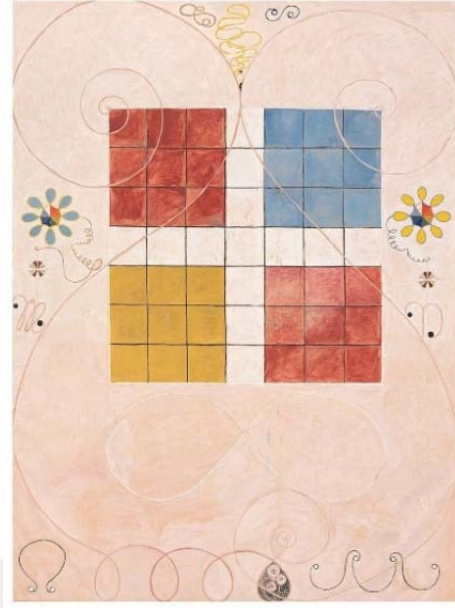


En Büyük On, No.8

Şekil 2.1 (Devam) Hilma af Klint “En Büyük On” Serisi, Kağıt Üzerine
Tempera, 320 x 240 cm, 1907.



En Büyük On, No.9

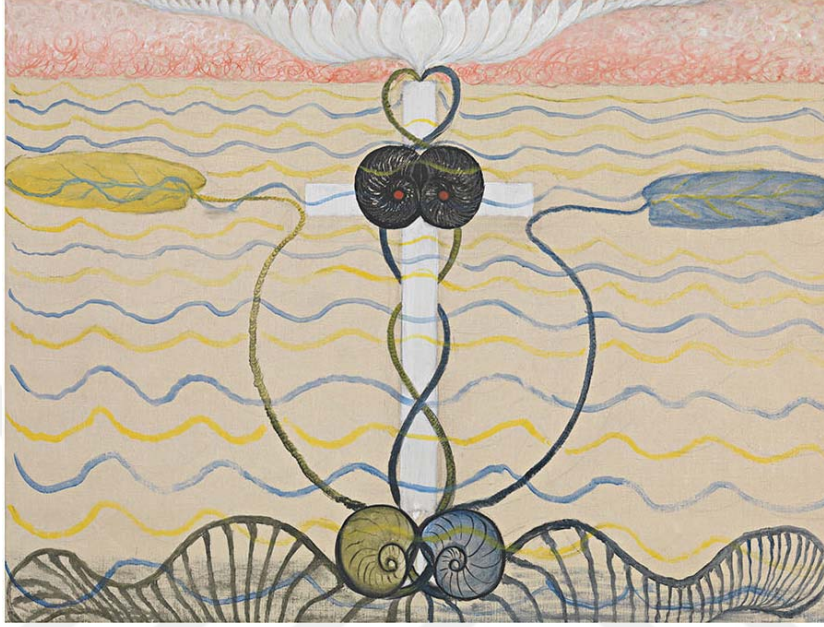


En Büyük On, No.10

Şekil 2.1 (Devam) Hilma af Klint “En Büyük On” Serisi, Kağıt Üzerine Tempera, 320 x 240 cm, 1907. Art Gallery of New South Wales [Photograph], (<https://www.artgallery.nsw.gov.au/artboards/hilma/the-ten-largest/>).

Hilma af Klint, 1908 yılında *Yedi Köşeli Yıldız* isimli bir seriye başladı; dört gruba ayrılmış olan on altı resim için defterine ayrıntılı notlar tuttu. Serinin “Evrin No.6” isimli resmi (Şekil 2.2) için af Klint, defterine; lotus çiçeğinin derin, kutsal anlam taşıyan bir imge olduğunu, bitkinin zemindeki çamurdan kademeli olarak yukarıya doğru büyüyerek kendi kaderine ulaştığını, bitkinin dış gövdesi çamurdan kararmış olsa da içinin yukarıdan gelen bir ışıkla parladığını, tomurcuğun açıldığında sembolik olarak kaseyi oluşturduğunu, kasenin kalbin kanıyla dolduğunu, salyangoz kabuklarının evrim imgeleri olduğunu, mavi ve sarı salyangoz kabuklarının pozitif ve negatif arasında ruhun sevgiye erişimini ifade ettiğini ve yükselişe yardım ettiğini, siyah rengin kötü güçleri temsil ettiğini not etmişti (Fant, 2021). Af Klint’in resimlerinde sıklıkla karşılaşılan haç, sıkıntılara katlanmayı temsil eder ve evrim fikirlerini hatırlatır. Nilüfer (lotus) çiçeği sembolü, Blavatsky’nin *Gizli Öğreti*’sinin birinci cildi *Kozmogenez*’de soyut ve somut evrenlerin temsili, doğanın ve tanrılarının kutsal

çiçeği olarak anlatılır: “Göklerin dört köşesinin meleklerinin her biri bir nilüfer üzerinde durur. Nilüfer, ilahi ve insani Hermafrodit’in çift yönlü bir simgesidir; yani, iki cinsiyetlidir.” (Blavatsky, 1893/1918b, s. 523-534).

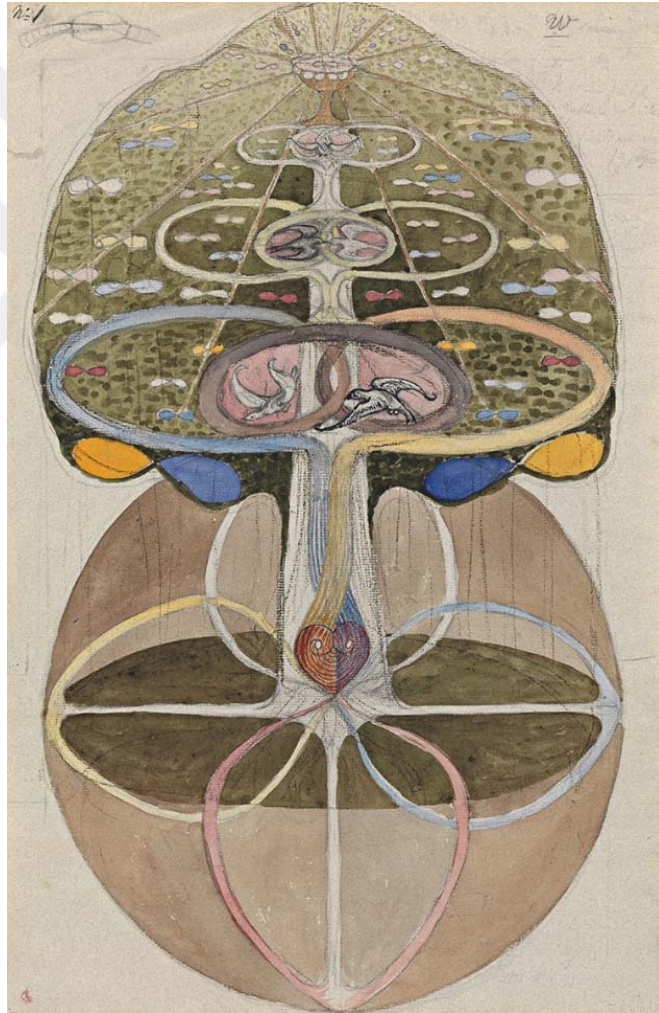


Şekil 2.2 Hilma af Klint “WUS/Yedi Köşeli Yıldız” Serisi, Grup VI, “Evrım No.6”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100,5 x 132,5 cm, 1908. (Fant, 2021, s. 119).

Nilüfer (lotus) çiçeği, af Klint’in yanı sıra Blavatsky’den ilham alan soyut resmin bir diğer öncüsü Kupka’nın da resimlerinde işlediği bir motif olmuştur (Bkz: Şekil 2.25).

Af Klint, birçok kültür ve düşünce sisteminde, görünür dünyanın ötesindeki mistik güçlerle ilişkilendirilen ağaç motifini de eserlerinde detaylı olarak konu eder. 1913-1915 yıllarında tamamladığı *Bilgi Ağacı* serisi yedi eserden oluşur. Serideki tüm eserlerde kalp şeklinde taç yapısına sahip bir ağaç bulunur, ağaç gövdesinin etrafında bir çember vardır (Şekil 2.3). Seride, masumiyet ve dengeden, erkek ve kadın olarak karmaşık bir ayrışmaya, cennetten düşüşe ve bir çocuğun oluşumuna doğru bir süreç söz konusudur. Serideki sarı ve mavi, af Klint’in diğer eserlerinde de işlendiği gibi, birleşmesi gereken eril ve dişil ilkeleri temsil eder. Bilgi ağacı, dünya dinlerinin birleşimine

de referans verir; kökleri Buddha'nın aydınlanmaya kavuştuğu kutsal ağaç olan Ashvattha'ya, Hint geleneklerine dayanır. Af Klint, seriye ilişkin notlarında, ağacın kök ve gövdesini çevreleyen kahverengi çemberin dünyada gelişen astral ve zihinsel güçleri içerdiğini, bedeninin ve bölünmüş ruhunun burada yer aldığını yazar, gövdedeki sekize benzeyen sembol fiziksel maddeyi, tepedeki kadeh ruhu temsil eder. Af Klint, notlarında, eterik bedeninin arzusunun kontrolüne girdiğinde zayıfladığını ve fiziksel beden tarafından tüketildiğini yazmıştır (Fant, 2021; Voss, 2021).



Şekil 2.3 Hilma af Klint “Bilgi Ağacı” Serisi, “No.1”, Kağıt Üzerine Suluboya, Guaj, Grafit ve Mürekkep, 45,7 x 29,5 cm, 1913. (Fant, 2021, s. 131).

Af Klint'in *Bilgi Ağacı* serisi üzerine çalıştığı yıllarda, soyut resmin öncülerinden Piet Mondrian da, Paris'te, ağaç motifinin evrimi üzerinden araştırdığı soyutlama serilerinin (Bkz: Şekil 2.10-Şekil 2.14) ulaştığı evrede, Af Klint'in sanat anlayışıyla pek çok ortak ilkeyi paylaşan *Neo-Plastisizm* manifestosunu inşa etmekteydi.

Hilma af Klint, Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1914-1915 yıllarında, yirmi dört resimden oluşan *Kuşu* serisine başladı. Serideki birden fazla kuğunun varlığına rağmen süreci tek bir varlığın dönüşümü ve bütünleşmesi üzerinden açıklamak için seriyi *Kuşular* değil, *Kuşu* olarak adlandırmıştı. Kuşu sembolü, aynı zamanda, simyada dönüşüm aşamalarıyla ilgilidir ve Carl Gustav Jung'a göre arketipsel bir sembol olarak *kendilik* ve *bütünlük* arayışını temsil eder. Seri birbirine zıt fakat birbiriyle ilişkili olan, biri siyah biri beyaz iki kuşu ile başlar. Kuşular arasındaki denge duygusu, af Klint'in erkekliği temsilen siyah ve sarı, kadınlığı temsilen beyaz ve mavi renklerle ikiliği ifade ettiği dinamik gerilimle kontrast oluşturur (Şekil 2.4. No.1). Serideki bazı resimlerde, kuşular soyut biçimlerde tasvir edilmiştir ve 1975 yılında ilk kez kullanılan “fraktal” benzeri şekilleri, 1915 tarihli bu çalışmada (Şekil 2.4. No.9) görmek şaşırtıcıdır (Carter 2020). Seride, af Klint'in, dördüncü boyut kavramına en yaratıcı şekilde yanıt verdiği görülür (Henderson, 2021). Kutuplaşan yönlerin geometrik soyut formlarla bütünleşmeye doğru ilerleyen ritmi, son resimde (Şekil 2.4. No 24), siyah ve beyaz kuşuların birbirlerine çapraz bir şekilde sarılarak yeniden sahneye çıkışıyla tamamlanır. Kuşular tek bedende, erkek ve dişi prensiplerin *androjen* birliğini simgeleyecek şekilde, gagaları tuvalin merkezinde, bir küp ve bütünlüğü temsil eden bir daire etrafında birleşir. *En Büyük On* serisinin son resminde ulaşılan (Bkz: Şekil 2.1 No.10) geometrik form bütünlüğü ve yeni bir psikolojik bilinç halinin tasvirinde olduğu gibi, *Kuşu* serisinin son resminde de, af Klint, saf geometri aracılığıyla yüksek düzeylerdeki birliğin felsefi mesajını verir. Benzer tema *Sunak Eserlerinde* de işlenerek, geometrinin yalın fakat dikkat çekici görsel dili ile etkileyici bir anlatıma ulaşacaktır.



Kuğu No.1



Kuğu No.9



Kuğu No.21



Kuğu No.24

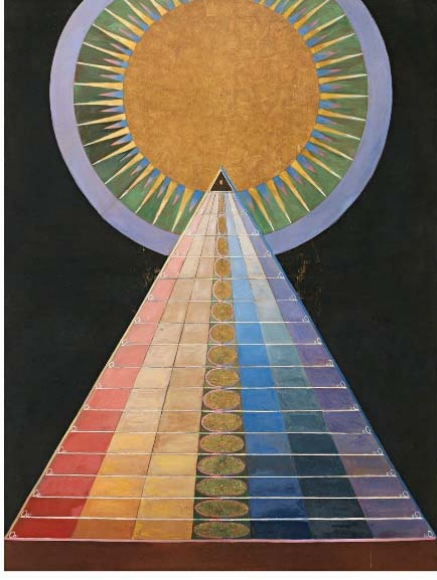
Şekil 2.4 Hilma af Klint “Kuğu” Serisi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 150 cm, 1914-1915. (Fant, 2021, s. 132, 137, 143, 145).

Darwinci evrim teorisi, yüzyılın başlarında hala tartışmalı bir konu olmasına rağmen, gelişim ve ilerleme modeli, Teozofi de dahil olmak üzere birçok disiplinde benimsenmişti. Af Klint'in *Sunak Eserleri* olarak adlandırdığı eserler, “şimdiye kadar olan serilerin özeti” olarak tanımlanmıştır (Şekil 2.5). Seride birliğin sembolü olan daireler giderek daha fazla belirginleşir, önceki

resimlerdeki gibi sarı ve mavi dualitesi ile spiraller yer alır. İlk iki eserde, biri tepesi yukarıya, diğeri aşağıya bakan eşkenar üçgenler ve altın bir daire vardır. İlk eserde renkler, üçgenin tepesine doğru adım adım solar ve daralarak yukarı doğru yükselir. Üçgenin yatay bölümleri, varoluşun Teozofik modeline göre farklı deneyim düzeylerini temsil eder, katmanlar ilerleyerek en yüksek lütuf düzeyine ulaşır. Üçgenin kullanımı ile yüksek seviyelerde var olanların nadirliği gösterilir. Her şeyin en yüksek seviyesi, bu şeklin zirvesini de aşan, tepe noktasındaki parlayan güneştir (Alderton, 2011).

İkinci eserde, üçgenin içi, tepeye doğru açılan gri tonları içerir; üçgenin üzerinde, sarı ve mavi bir spiral ile çevrili altın bir disk bulunur. Eserler, tüm evrenin bir evrim süreci içinde olduğu Teozofik evrim teorisi ile ilişkili görünür. Evrim, maddeden manaya yükselmek veya daha yüksek bir varoluş seviyesinden maddi dünyanın sınırlamalarına inmek olarak iki yönde gerçekleşebilir.

Son resimde, altın bir kürenin merkezine kazınmış altıgen yıldız, karşıt yönlerde yerleştirilmiş iki eşkenar üçgenin birleşiminden oluşan teozofik bir semboldür; evreni ve sınırlamalarını sembolize eder. Yıldız sarı ve mavi hatlardan oluşur, tam ortasında altın noktalı küçük beyaz bir üçgen bulunur. Küreyi dört noktada, evrimin enerjisini şekillendiren, kasırga gibi dönen sarmallar delip geçer (Fant 2021; Henderson, 2021).



Sunak Eserleri, No. 1



Sunak Eserleri, No. 2



Sunak Eserleri, No. 3

Şekil 2.5 Hilma af Klint “Sunak Eserleri” Serisi, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Metal Yaprak, 238 x 179 cm, 1915. Solomon R. Guggenheim Museum [Photograph], (<https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future/paintings-for-the-temple>).

Hilma af Klint, Blavatsky'nin dünyanın ve insanlığın evrimini anlattığı *Gizli Öğreti*'nin (1888) bir kopyasına sahipti ve Blavatsky'nin yazılarından etkilenmişti. *Gizli Öğreti*'nin ikinci cildi olan *Antropogenez* (1888) eserinde Blavatsky, insan evriminde bir aşama olarak kemiksiz bireylerden bahseder (Fant, 2021). İnsanlığın ikinci kök ırkında, bedenler henüz fiziksel olmayan eterik halde, kemiksiz bir yapıdadır ve cinsiyetsiz olarak çoğalırlar. Kemiksiz ırk, zamanla evrimleşerek kemikli form kazanır; önce *hermafrodit* ve ardından cinsiyetli hale dönüşür. Blavatsky, Tevrat'ın Yaratılış kitabının ikinci bölümünde geçen Havva'nın Adem'in kaburgasından yaratılması hikayesinin; kemikleri olan ırkın, kemiksiz önceki ırtan türediği anlamına geldiğini, bunun ezoterik ve evrensel bir ilke olduğunu söyler (Blavatsky, 1893/1918a, s. 141, 203). Spiraller, logaritmik spiraller, sarmaşıklar ve salyangozlar, Hilma af Klint'in resimlerinde en çok tekrar eden sembollerdendi. Bu semboller; evrimi, enerjiyi, değişimi, birleşmeyi, birleşen güçleri, masumiyeti, gücü, ışığı ve devrimi simgeler. Salyangozlar çift cinsiyetli (hermafrodit) canlılardır, erkek ve dişiye tek bir bedende birleştirirler (Birnbbaum 2021; Voss 2021). *En Büyük On* serisinin gençlik resimlerinde ve *Kuşu* serisinde (Bkz: Şekil 2.1. No. 3, No. 4, Şekil 2.4. No. 21) salyangozlar; bireyleşme spiralini, erkek ve dişi yönlerin birleşimini ve bütünleştirilmesini (*androjen* veya *hermafrodit* birliği), dengeyi, büyümeyi ve sonsuzluğu simgeler. Bu yönüyle, salyangozlar sadece kronolojik yaşın ilerlemesini değil, aynı zamanda yaşam boyunca optimum psikolojik gelişim sürecini de ifade eder (Carter 2020).

Af Klint, "Tapınak için Resimler" in, belirli bir güç ve sükunet ile dolu spiral formlu bir binayı doldurmasını hayal etmişti. 1930-31 tarihli defterinde açıkladığına göre, bina, İsviçre'nin Dornach kasabasında bulunan, Steiner tarafından tasarlanmış ve Antropozofinin merkezi olan Goetheanum gibi yuvarlak olacaktı. Af Klint, yukarıya doğru incelen ve dört katlı merkezi bir kuleyle birbirine bağlı üç seviyeli bir halkalar yapısı tasarlamıştı. Ziyaretçiler her seviyede, dışarıdan merkeze doğru bir spiral şeklinde içeriye doğru ilerleyecekler, yer katında fiziksel resimlerle karşılaşacaklardı. *En Büyük On* serisi ikinci katta, bir kütüphane ile birlikte sergilenecekti. Ziyaretçiler, en üst

seviyede *Sunak Eserlerinin* önünde duracaklardı. Binanın ortasında bir kule bulunacak; kuledeki spiral merdiven, ziyaretçileri en üst kattaki gözlemesine ve tepe noktasındaki sunak odasına çıkaracaktı. Bu plan gerçekleşmemiş olsa da; af Klint'in tasarımlarını defterine kaydetmesinden bir yıl önce, 1930'da, New York'ta, sanatçı ve küratör Hilla Rebay, topladığı soyut resimleri barındıracak bir bina tasarlamaya başlamıştı. Rebay; af Klint'in kendisi, çalışmaları ve İsveç'teki tapınak planları ile hiç karşılaşmamıştı ancak af Klint'e benzer şekilde, Teozofi metinleri, Steiner'ın öğretileri, Gül-Haççılık gibi aynı ruhsal ve entelektüel hareketlerle ilgiliydi. 1943'te Rebay, dönemin önde gelen mimarı Frank Lloyd Wright'tan *bir ruh tapınağı, bir anıt* yaratmasını istedi. Wright, Mısır'daki antik basamaksız piramit Sakkara ve Asur ile Babil'in zigguratlarını model alarak ziggurat formunu tersine çevirdi ve New York *Guggenheim Müzesi*'ni tasarladı. Müze, mimarının ölümünden birkaç ay sonra 1959 yılında açıldı. Altı kattan fazla yükselen kesintisiz bir spiral etrafında şekillendirilmiş yapının formu, Hilma af Klint'in tasarımıyla oldukça benzerdi (Bashkoff, 2021; Voss, 2021).

Hilma af Klint, 1908 yılında Alman Teozofi Derneği'nin genel sekreteri ve daha sonra Antropozofinin kurucusu olan Steiner'ı ziyaret etmişti. Steiner, af Klint'in ruhsal rehberlerinin ilham verdiği tüm işleri gözden geçirmiş ve çağdaş dünyada bu çalışmaların anlaşılabilir olmadığını, ancak elli yıl içinde takdir edilebilir hale geleceğini belirtmişti. 1932'de af Klint, eserlerini geleceğe armağan etmeye karar verdi; o yıl yazdığı defterine “+x” sembolünü not etti ve anlamını şöyle açıkladı: “Bu işareti taşıyan tüm eserler, ölümünden 20 yıl sonra açılmalıdır.” (Fant, 2021; Voss, 2021). Ölümünden kırk bir yıl sonra, af Klint'in iki soyut çalışması, 1985'te Los Angeles County Museum of Art'ta, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde ve 2018-19 yıllarında New York'taki *Guggenheim Müzesi*'nde, "Hilma af Klint: Paintings for the Future" adıyla solo olarak sergilendi ve müzenin tarihinde en çok ziyaret edilen sergi olarak rekor kırdı (Carter, 2020).

Af Klint, döneminin iki sanat dünyasının, *akademi* ve *avangartın* farkındaydı. 1906 yılında akademik resimden vazgeçmiş, herhangi bir avangart harekete de katılmamıştı. Af Klint'in vizyonu farklıydı; 1906 ile 1915 arasındaki

eserlerinin vazgeçilmez olduğunu düşünüyordu, bu resimler *Tapınak için Resimler*di ve af Klint'in hayalindeki spiral tasarımlı yapıda birlikte sergilenmeliydiler. Af Klint; sanatının izleyicileri harekete geçirebileceği ve aydınatabileceği inancını taşıyordu (Voss, 2021).

Af Klint, soyut sanatın öncü isimleri olan Kandinsky, Mondrian ve Kupka'dan farklı olarak, sanat çevreleriyle etkileşimi sınırlı kalmış, doğrudan ruhsal rehberlik yoluyla ve çağdaşlarından daha erken bir dönemde soyut temsillere ulaşmış bir sanatçıydı. Bununla birlikte, medyumik çalışma yöntemi ve asketik yaşam tarzının doğurduğu kendine özgü koşullar ve kendi arzusu ile çağdaş soyut ressamlardan daha geç bir zamanda görünür olmuş, eserleri daha geç bir zamanda kendine özgü yerini ve değerini bularak tanınırlık kazanmaya başlamıştır.

2.3 PIET MONDRIAN

1892 ile 1897 yılları arasında Amsterdam'daki Görsel Sanatlar Kraliyet Akademisi'nde eğitim alan Mondrian, kariyerinin başlarında, sade ve gerçekçi betimlemeleriyle öne çıkan *Lahey Okulu* ile ilişkiliydi. Eserlerinde, kendi sanat stili *Neo-Plastisizmi* kurana kadar, soluk renkleri, gevşek fırça darbeleri ve dokulu yüzeyleri ile tanınıyordu (Morris F., Nabi N.A., Fer B., Stamps L., Dhallu A., Barton G., 2023). Mondrian, 1909'da Hollanda Teozofi Derneği'ne katılmış ve 1944 yılındaki ölümüne kadar Teozofi Derneği'nin üyesi olarak kalmıştır. Teozofi ile özdeşleşmiş bir sanatsal okul bulunmamakla birlikte derneğe bağlı Hollandalı ressamların hemen hepsi sembolistti (Bris-Marino, 2014). Mondrian da 1901 ile 1911 yılları arasında natürmort ve manzaraların yanı sıra sembolist olarak tanımlanan eserler üretti. Bu eserlerde çiçekler ve adanmışlık içindeki kadın figürlerine rastlanır (Şekil 2.6).



Genç Çocuk, 1900-01.



Tutku Çiçeği, 1901.



Adanmışlık, 1908

Şekil 2.6 Piet Mondrian'ın Sembolizm Döneminden Örnekler (1900-1908).
Kunstmuseum Den Haag. Piet-Mondrian.eu [Photograph], (<https://www.piet-mondrian.eu/introduction/an-overview/mondrians-symbolism-1901-1911/>).

Af Klint'te olduğu gibi Mondrian'ın resimlerinde de çiçekler; saflığın, arınmanın, dengenin, bütünlüğün, bireyleşmenin, yetkinleşmenin, tamamlanmanın, uyumun, birliğin sembolü olarak kullanılır. Her iki sanatçı da biyolojik çeşitliliğe dair gözlemleri ile mikrokozmos ve makrokozmos arasındaki benzerlik ve ilişkileri çiçek tasvirlerinde yansıtır; doğal döngüleri içinde resmedilen çiçeklerin olma haline yönelen tamamlanmamışlıkları, işlenen dönüşüm, bütünleşme, evrim konuları ile rezonansa girer. Mondrian, kariyeri boyunca çoğu krizantemden oluşan iki yüz elliden fazla çiçek çalışması yapmıştır. Genellikle çürümenin eşiğinde, olgun ve tek çiçekleri seçen Mondrian, 1941 yılında bu durumu şöyle açıklamıştır: “Çiçekleri buketler halinde değil, plastik yapısını daha iyi ifade edebilmek için her seferinde tek bir çiçek olarak boyamayı severdim.”.

Mondrian'ın Teozofi ile ilgilendiği dönemde yaptığı *Ölen Ayçiçeği* (Şekil 2.7) ve bir krizantemi günlerce gözlemleyerek resmettiği *Metamorfoz* (Şekil 2.8); çiçeklerin çöküş anını, doğanın döngüsellliği ve ruhsal boyutla bağlantısı ile birlikte betimler. Resimlerde, solmuş çiçeklerin baş çevresinden hayaletimsi bir özün sızdığı izlenimi alınır. Bazı araştırmacılar, çiçeklerin etrafındaki bu açık renkli halkayı, 19. yüzyılda tüm şeyleri birbirine bağlayan görünmez bir enerji olarak tanımlanan *eter* kavramından ilham alınarak tasvir edilen çiçeğin eterik aurası olarak yorumlamışlardır (Morris F., Nabi N.A., Fer B., Stamps L., Dhallu A., Barton G., 2023).



Şekil 2.7 Piet Mondrian, Ölen Ayçiçeği, 1908, Suluboya, 95,25 x 36,83 cm. Kreeger Museum.org [Photograph], (https://www.kreegermuseum.org/about-us/collection/works-on-paper/Piet-Mondrian_Dying-Sunflower-Watercolor).



Şekil 2.8 Piet Mondrian, Metamorfoz, 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84,5 x 54 cm, Kunstmuseum Den Haag. Wikimedia Commons [Photograph], (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metamorphose,_Mondriaan.jpg).

Mondrian'ın 1911 tarihli *Evrım* isimli eseri, ikinci panelin daha yüksek konumlandırıldığı üç dikdörtgen panelden oluşur (Şekil 2.9). Eserde insanın ruhsal evriminin üç aşaması temsil edilir. Figürün kadınsı özelliği belirgin değildir ve insanı simgeleyen bir sembol olarak görülebilir. Birinci panel,

insanın yaşamını bilinçsizce sürdürdüğü, içsel görüden ziyade anlık duygusal dürtülere göre hareket ettiği aşamayı temsil eder: Yüz uyku halindedir; iki çiçeğin kırmızı rengi tutkuları çağrıştırır, çiçeklerin ortasındaki siyah üçgenler yere doğru bakar. İkinci panelde, ikinci aşama olan *uyanış* temsil edilir: Çiçekler tam geometrik form kazanarak beyaz daireler içinde yukarıyı işaret eden iki beyaz üçgene dönüşür. Aydınlanmayı temsil eden bu aşamada, ruhsal vizyonu temsil eden başın etrafındaki sarı alan, içgüdüsel kısmı temsil eden mideye yönelerek, zihin ve bedenin birliğine ulaşmayı işaret eder. Üçüncü panelde, iki üçgen sarıya dönüşerek birbirine nüfuz eder ve af Klint'in, *Sunak Eserleri, No. 3*'te resmettiği gibi, Teozofinin altı köşeli yıldızını oluşturur, dualite çözülür; yukarı ile aşağı, yeryüzü ile gök, madde ile ruh arasındaki sentez ve birliğe ulaşılır. Altı köşeli yıldızın içinde yukarıyı işaret eden küçük üçgen doğal olana karşı ruhsal olanın üstünlüğünü ifade eder. Üçüncü panelde, birinci paneldeki gibi gözler tekrar kapanır ancak yüz, sol paneldeki gibi geriye doğru kuvvetle eğilmemiştir; sol paneldeki yüz ifadesi bilinçsizlik gösterirken, sağdaki paneldeki yüz, aydınlanma anında kazanılan ve sonrasında içselleştirilen gizli bir farkındalığı ima eder. Birinci panelde iki meme ucu ve göbek, aşağı bakan üçgenlerle; ikinci panelde yukarıyı işaret eden üçgenlerle; üçüncü panelde ise iki üçgenin birleşimiyle yukarıyı ve aşağıyı işaret eden üçgenlerle işaretlenmiştir. Eser, farkındalıktan yoksun bir durumdan (birinci panel), bilince (ikinci panel), ardından gözlere gerek duymadan görebilen ruhun iç görüşünün elde edildiği aşamaya (üçüncü panel) geçişe ait evrim sürecinin bir temsili olarak okunabilir. İkinci panelin yükseltilmiş olması, dikey ve üçgenle özdeşleştirilen özel bir ruhsal yoğunluk anına işaret eder. Birinci paneldeki vücudun mavi rengi, ikinci paneldekinden daha sıcak bir tondadır ve üçüncü panelde en soğuk tona ulaşır. Birinci panelden ikinciye doğru, içselliğin dışsallaştırılması (vücuttaki sıcak mavinin dışarıya doğru hareket etmesi) ve ardından ikinci panelden üçüncüye doğru dışsallığın içselleştirilmesi (dıştaki sarının içselliği simgeleyen iki yıldızda yoğunlaşması) süreci gözlemlenir. İçselliğin dışsallaştırılması kişinin kendi doğasını farketmesi ile, dışsallığın içselleştirilmesi ise dünyadan edinilen deneyimlerden öğrenme ile insanın yaşam boyunca gerçekleştirdiği süreçlerdir

(Sciam, t.y.). *Evrım*, iç ve dış dünyalar arasında uyum ve hizalanmanın sağlanmasının, bilinçsiz durumdan, aydınlanmanın içselleştirildiği denge haline geçişin sembolik bir anlatımıdır.



Şekil 2.9 Piet Mondrian, *Evrım*, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85 x 100 cm, Stedelijk Museum. Piet-Mondrian.eu [Photograph], (<https://www.piet-mondrian.eu/introduction/an-overview/mondrians-symbolism-1901-1911/>).

Mondrian için sembolizm, kariyerinin başlarında sanatsal ifadesinde belirgin bir yer tutsa da, zamanla sembolist tarzını terk etmeye ve sembolist-teozof ressamı uymaya başladı: Resimde sembol kullanımı, yeni bir sınırlama oluşturuyor ve bunu mutlaklaştırıyordu (Bris-Marino, 2014). Nitekim, Mondrian Paris'e taşınarak Kübizm ile tanışacak; sembolist döneminin ardından Kübizmin esinlediği ifade olanaklarından faydalanarak teozofi düşüncesinin olgun bir anlatım diline ulaştığı kendi sanat stili *Neo-Plastisizmi* kuracaktı.

Mondrian, 1908 yılında Domburg'u ilk ziyaretinde dostlarının yazlık konutunda kaldı ve bahçelerinde bulunan dikkat çekici bir ağacı gün batımından hemen önce görülen yoğun kırmızı ve mavi tonlarında resmetti. Mondrian,

Akşam; Kızıl Ağaç (Şekil 2.10) eserinde, ağacı gerçek dünyanın bir unsuru olarak değil, bir *plastik ifade* olarak resmeder; dalların enerjik fırça darbeleri, resim yapma eylemini adeta kutlar. Mondrian için ağaç, sonraki birkaç yıl boyunca resim teknikleri ve formları üzerinde deney yaparken tekrar tekrar ele aldığı bir konu oldu, 1908 ile 1911 yılları arasında bir dizi ağaç resmetti (Morris F., Nabi N.A., Fer B., Stamps L., Dhallu A., Barton G., 2023). 1911 yılında Paris'te Kübizm ile tanıştıktan sonra ağaç resimlerini yeniden yorumlamaya başladı. *Akşam; Kızıl Ağaç* sonrası çalışmalarında, resmini aşama aşama, farklı ağaçlarda ortak olmayan detay ve niteliklerden arındırarak, tüm ağaçların kesişim kümesini temsil edebilecek tek bir öze ulaşmaya çabaladı. *Akşam; Kızıl Ağaç* ve *Gri Ağaç* (Şekil 2.11) hala bir ağacın temel formunu temsil ederken, *Çiçekli Elma Ağacı* (Şekil 2.12) tanınabilir bir ağaç şeklinden tamamen yoksundur ve yeşil, gri, mor çizgilere ve tonlara indirgenmiştir. *Oval Kompozisyon (Ağaçlar)* (Şekil 2.13) eserinde, önceki çalışmalardan farklı olarak ağacın gövde ve dalları damıtılmış; organik, kıvrımlı biçimleri geometrik düzlemler ve renk bloklarıyla temsil edilmiştir. 1914 tarihli *Renk Düzlemleriyle Oval Kompozisyon 1* (Şekil 2.14) eserinde, ovalin alt kısmında nispeten işlenmemiş kısımlar, resimdeki dikey ve yatay formların yerçekimi etkisinden kurtulmuş olarak, neredeyse yüzer şekilde görünmesini sağlar. Eserde renk kullanımı, kırmızı, sarı, mavi olmak üzere üç ana renge indirgenmiştir. Eser, bu özellikleriyle sanatçının 1920 yılında *Neo-Plastisizm: Plastik Dengenin Genel Prensibi* adıyla yayınlayacağı manifestonun öncüsü kabul edilir.



Şekil 2.10 Piet Mondrian, Akşam; Kızıl Ağaç, 1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 × 99 cm, Gemeentemuseum Den Haag. Piet-Mondrian.org [Photograph], (<https://www.piet-mondrian.org/the-red-tree.jsp>).



Şekil 2.11 Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 78,5 x 107,5 cm, Gemeentemuseum Den Haag. Piet-Mondrian.org [Photograph], (<https://www.piet-mondrian.org/the-gray-tree.jsp>).



Şekil 2.12 Piet Mondrian, Çiçek Açan Elma Ağacı, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 78 x 107 cm, Gemeentemuseum Den Haag. Piet-Mondrian.org [Photograph], (<https://www.piet-mondrian.org/the-flowering-apple-tree.jsp>).



Şekil 2.13 Piet Mondrian, Oval Kompozisyon (Ağaçlar), 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72,5 x 47,5 cm, Stedelijk Museum. Piet-Mondrian.org [Photograph], (<https://www.piet-mondrian.org/oval-composition-trees.jsp>).



Şekil 2.14 Piet Mondrian, Renk Düzlemleriyle Oval Kompozisyon 1, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 107,6 x 78,8 cm, Museum of Modern Art. Piet-Mondrian.org [Photograph], (<https://www.piet-mondrian.org/oval-composition.jsp>).

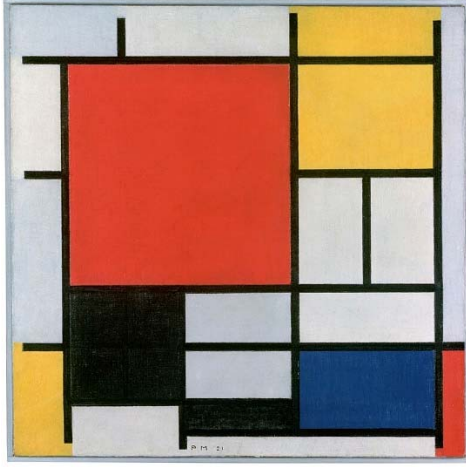
1912’de, Paris’te, Picasso ve Braque’ın Kübizminden etkilenen Mondrian, soyutlanmış resim unsurlarını karşıtlıkların dengesi olarak ifade edebileceği fikrine varır. 1914 yılında, sanatçı, koleksiyoner ve sanat eleştirmeni Henri Pierre Bremmer’e bir mektubunda şöyle yazar:

Çizgiler ve renk kombinasyonlarını düz bir yüzeyde oluşturduğumda, amacım evrensel güzelliğin anlamını mümkün olduğunca bilinçli bir şekilde tasvir etmektir. Doğa (ya da gördüğüm şey) bana ilham verir -her ressamda olduğu gibi- yaratmaya yönelten duyguyu sağlar, ancak ben gerçeğe olabildiğince yaklaşmak istiyorum, her şeyi soyutlayarak, şeylerin temeline -şimdilik yalnızca dışsal temele!- varana kadar. Benim için net bir gerçek şudur ki, insan “özel” bir şey söylemek istemediğinde, işte o zaman en “özel” olanı söyler: gerçeği (bu büyük bir evrenselliğe sahiptir). İnaniyorum ki, yatay ve dikey çizgiler aracılığıyla, “bilinçli” fakat “hesaplamadan” yapılan, daha yüksek bir sezgiyle yönlendirilen ve uyum ve ritme ulaştırılan bu temel estetik şekiller -gerekirse diğer yönlerde çizgiler veya eğik çizgilerle tamamlanan bu şekiller - güçlü olduğu kadar

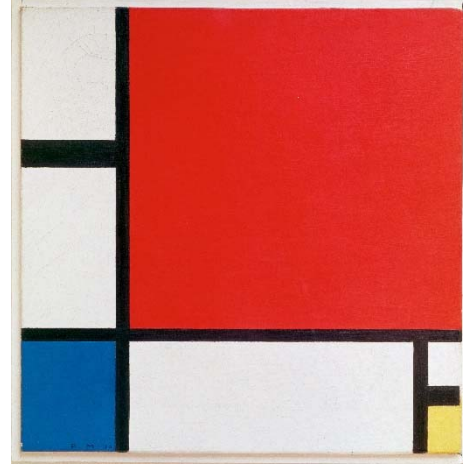
doğru bir sanat eseri ortaya çıkarmayı mümkün kılar. Derinlemesine görebilenler için bunda hiçbir belirsizlik yoktur; bu yalnızca doğanın yüzeysel gözlemcisi için belirsizdir ve “şans”, “hesaplama” kadar uzak tutulmalıdır. Geriye kalanlar içinse, yatay veya dikey çizgiyi sürekli olarak kesmenin gerektiğini düşünüyorum: Çünkü bu yönler, diğerleriyle karşılaşmazsa, kendileri “özel” bir anlam taşır ve böylece insana ait olur. (Blotkamp, 1994, s. 81).

Mondrian Kübist üslupta eserler resmettiyse de 1914’ten sonra Kübizmi ve resimde eğri çizgi kullanımını tamamen bıraktı. Kübist sanatçılardan aldığı mirası 1920’den sonra *Neo-Plastisizm* adını verdiği saf soyut bir stile dönüştürdü. 1917’de Mondrian, “Sanatta Yeni Plastik” adlı ilk makalelerinin bazılarını teozofi derneği toplantısında sunmuştu. 1921’de, Steiner Hollanda’da konferans verdiği sırada ona *Neo-Plastisizm: Sanatta Yeni Gerçeklik* kitabının kopyasını, “Neo-Plastisizm’in, tüm gerçek antropozoflar ve teozoflar için geleceğin sanatı olduğuna inandığını” açıklayan bir not ile gönderse de cevap alamamış; neo-plastik sanatın resmi olarak teozofik sanat biçimi olarak kabul edilmeyeceğine ikna olmuştu. Mondrian’a göre, bireysel bilinç insan içinde geliştikçe insanın ruhsal ve fiziksel yönü arasında içsel bir karşıtlık oluşur, bu dengesizliği sezgi yoluyla algılayan geleneksel sanatçının amacı sanat yoluyla geçici bir huzur sağlamaktır. Neo-plastik sanat, sanat eseri gerçekleştirilmeden önce sanatçının içsel çatışmasını çözmesini gerektirir; böylece sezgi en aza indirilerek, evrensel mutlak uyum, saf estetik ilişkilerin plastik bir tezahürü olarak yansıtılacaktır. Neo-plastik sanat, teozofinin algıladığı ana sorunu ütopyacı ve misyoner bir tavırla çözmeyi hedefler: Sanatla dışsal uyumun yeniden üretilerek toplumu içsel uyuma kavuşturmak ve dış çevreyi değiştirmek. Hedefe ulaşıldığında sanat çözülüp kaybolmalıdır, süreç; sanatın kahramanca ve planlı intiharı ve çevrenin tam dönüşümüyle sona erecektir. Mondrian için sanat, Teozofi’nin *ışık yayan merkez* dediği, *mutlak, evrensel, gerçek* olanın bir görüntüsü olmalıdır: Evrenselin plastik ifadesi olan gerçek sanat, kökenin bir kopyası olarak, çatışmayı yeniden üretmeli, karşıt öğeler arasındaki dengeyi sağlamalıdır. Neo-plastik sanat, kutupsallığın, arketipsel karşıtlıkların gerilimli dengesini, dinamik bir yolla, çizgi-düzlem, renk-renksizlik, dikey-yatay diyalektik araçlarını kullanarak elde eder. 1926 yılında yayımlanan bir

makalesinde Mondrian, Neo-Plastisizmin altı ilkesini belirledi. Buna göre, görselleştirme araçları; kırmızı, mavi, sarı dikdörtgen yüzeyler ve siyah, gri, beyaz renk dışı yüzeylerdir. Çift karşıtlıkların diyalektiği ilkesine göre, dikey çizgiler yatay çizgilerle, renkli yüzeyler renk dışı yüzeylerle karşıtlık oluşturur. Bu karşıtlıkların ifadesiyle, çizgi-alan, alan-renk, renk-çizgi gibi ilişkiler oluşur. Çift karşıtlıklar arasındaki birlik ve denge, plastik unsurların arasındaki *denk ilişkilerin* nötralizasyonu ile sağlanır. Bu nötralizasyon dik açıyla, karşıt çizgilerin konumları, yüzeylerin boyutları ve oranları arasındaki ilişkilerle ortaya çıkar. Mondrian, dik açılı ilişkilerin evrensel, doğru, değişmez, birincil olduğunu, yüzeylerin boyutları ve oranları arasındaki ilişkilerin ise değişken ve ikincil olduğunu vurgulamış; Neo-Plastisizmi geliştirirken, her şeyi Blavatsky'nin *Gizli Öğreti* kitabından aldığını söylemiştir (Bris-Marino, 2014; Fallahzadeh, 2019). Mondrian için dikey çizgi erkeği, zihinsel-ruhsal ilkeyi temsil ederken; yatay çizgi, yeryüzüyle hizalı olduğundan, kadını, maddi ilkeyi temsil eder ki bu fikirler Blavatsky'nin yazılarında yer alan düşüncelerle doğrudan bağlantılıdır (Kruger, 2007). Neo-Plastisizmde dinamik ifade ve denge; simetri ve tekrardan kaçınılarak elde edilir. Mondrian, ikili karşıtlıkların mükemmel bir prototipi olarak doğru konumlandırılmış dikey ve yatay çizgiler arasındaki sürekli etkileşimin, farklı boyutlardaki renkli-renksiz yüzeylerin değişkenlik ilişkisiyle dengelenerek kendini yok ettiğini, sonunda mutlak uyum ve birliğin plastik bir ifadesine ulaşıldığını savunur; tezini sanatında uygulamalı olarak gösterir (Şekil 2.15, Şekil 2.16.).



Şekil 2.15 Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyah ile Kompozisyon, 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59,5 x 59,5 cm, Kunstmuseum Den Haag. Wikimedia Commons [Photograph], (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan,_1921_-_Composition_en_rouge,_jaune,_bleu_et_noir.jpg)

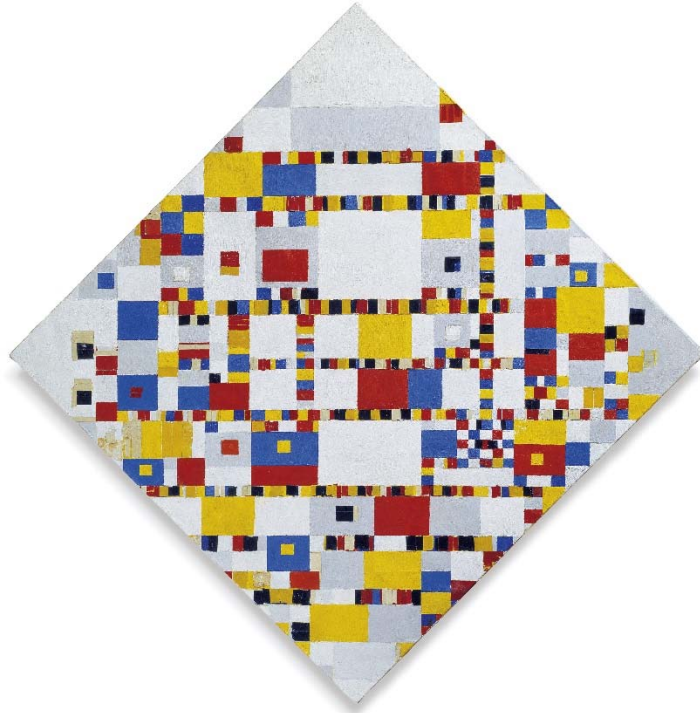


Şekil 2.16 Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarı ile Kompozisyon, 1930, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46 x 46 cm, Kunsthau Zürich. Wikimedia Commons [Photograph], (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan,_1930_-_Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg)

Mondrian'ın neo-plastik kuramını oluşturmasında, Hegel'in dolaylı etkisinden söz edilebilir. Mondrian, Hegel'i doğrudan incelememiş olsa da, Hegel'in fikirleri, 20. yüzyılın başında Hollanda'da, Hollandalı filozof Bolland'ın yazıları ile teozofik hareket üzerinde etkili olmaya başlamıştı. Hegel'in felsefesinde olduğu gibi, neo-plastik sanatta da, herşey karşıtıyla ilişki içinde var olur (Fallahzadeh, 2019). Mondrian'ın ideolojisinde teozofinin ve Hegel'in yanı sıra Platon'un, dördüncü boyut kavramının, Hindu, Budist ve Daoist düşüncenin izleri görülür. Lao Tzu'nun *Dao De Jing* i şöyle der: "Dao biri, bir ikiyi, iki üçü ve üç de sayısız varlığı meydana getirir. Sayısız şey yin'i omuzlar ve yang'ı kucaklar, qi'yi karıştırarak uyumu sağlar". Neo-Plastisizmde de dengeli ikilik, bütüncül bir şekilde *mutlak*ın bir parçasını oluşturur. Rus

filozof Ouspensky'nin, dördüncü boyut kavramı ile ilgili fikirleri de Mondrian'ın ütopya anlayışıyla uyumludur. Ouspensky, bir doğrunun sonsuz noktadan, bir düzlemin sonsuz doğrudan, üç boyutlu bir cismin sonsuz düzleminden oluştuğunu, dolayısıyla dört boyutlu bir cismin de sonsuz üç boyutlu cisimden oluştuğunu söyler. Benzer şekilde, bir doğru bir noktanın, bir düzlem bir doğrunun, üç boyutlu bir cisim bir düzlemin, dolayısıyla üç boyutlu bir cisim de dört boyutlu bir cismin kendisine dik yöndeki hareketinin izidir. Bu hareket Mondrian'ın birbirini dik olarak kesen çizgilerini anımsatır. Ouspensky, dört boyutlu cisimlerin hareketini anlamak için, zamanı mekan olarak görselleştirmeyi, düzlem olarak algılamayı önerir. Böylece, deneyimlenen *gelip geçen şimdi*, doğu felsefesinde, öncesi ve sonrası olmayan, sadece mevcut olan, dördüncü boyut olan *ebedi şimdiye* genişler. Ouspensky, dört boyutlu cisimlerin Platon'un *ideaları* ve Kant'ın *kendinde şeyleri* olduğunu, sanatsal duyarlılık ve mistik sezgi yoluyla bu cisimleri deneyimlemenin mümkün olabileceğini önerir. Dördüncü boyutta “her şey, her şeydir” ve Mondrian'ın ideolojisine uyumlu şekilde, karşıtlıklar mistik bir birleşimle çözülür (Kruger, 2007).

Mondrian son yıllarında, müziğe olan ilgisini eserlerine yansıtmıştır. 1920'lerde Amerika'da doğan, özellikle piyano ile tanınan, enerjik ve ritmik bir caz türü olan *Boogie Woogie*nin ritmik ve danssal yapısı, sanatçının *Boogie Woogie* eserlerinde, ufak boyutlu, birbiri ardına sıralanmış renkli dörtgenler ile temsil edilmiştir. Mondrian'ın II. Dünya Savaşı'nda zafer beklentisiyle tasarladığı ve 1 Şubat 1944'teki ölümü nedeniyle tamamlayamadığı son eseri *Victory Boogie-Woogie* (Şekil 2.17), tiranlığa ve kötü yönetime karşı barışın zaferi umudunun, yaşama sevinci beklentisinin tasviri olarak yorumlanmıştır. Renkli kutucukların durağanlıktan uzak ritimsel dizilimi, eserdeki enerjiyi, dinamizmi, canlılığı, neşe ve iyimserliği yansıtır. Savaşla birlikte eserin de bitmemiş olmasının sembolik anlamı bir yana, *Victory Boogie-Woogie* Mondrian'ın kariyerinin en olgun soyut çalışması ve sanat tarihinin en önemli modernist eserlerinden biri sayılmış ve savaş sonrası sanatın evrimini etkilemiştir.



Şekil 2.17 Piet Mondrian, Victory Boogie Woogie, 1942-1944, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127,5 x 127,5 cm, Gemeentemuseum Den Haag. Wikimedia Commons [Photograph],
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan_Victory_Boogie_Woogie.jpg).

Af Klint'te doğanın canlı, yaşayan ve taşan süreçleriyle temsil edilen ikilikten birliğe ulaşma, ruhsal evrim, birlik ve tamamlanma döngüleri, Mondrian'ın yazılarında ve resminde teorik olarak ele alınmış; sezgisellik yerine rasyonel bir yöntemle, ikili karşıtlıkların kurduğu dinamik ilişkinin geometrik uyumu üzerinden gerçeğe varmak amaçlanmıştır. Mondrian'ın eserleri ilk bakışta hayattan kopuk görülme potansiyelini içerse de, bu bakış resimlerinin dünya ile olan karmaşık ilişkisini basitleştirme yanılgısına neden olur. Mondrian, doğal olanın belirli bir tasviri içermek zorunda olmadığını, doğadan bir veri alınmaksızın doğal olanın yeniden inşa edilebileceğini düşünüyordu. Mondrian, af Klint gibi, eşitlikçi ve uyumlu bir geleceğin görsel bir modelini sunduğu sanatının gelecek kuşaklar tarafından daha iyi anlaşılacağına inanıyordu.

2.4 WASSILY KANDINSKY

Soyut resmin öncülerinden Rus ressam ve sanat teorisyeni Wassily Kandinsky, Moskova Devlet Üniversitesi'nde aldığı hukuk ve ekonomi eğitiminin ardından 30 yaşında Münih'e yerleşerek Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat öğrenimi görmeye başladı. Kandinsky, akademide sanatının erken dönemini etkileyen ünlü figüratif ve sembolist ressam Franz von Stuck'un öğrencisi oldu. Soyut sanat teorisini geliştirmeden önce pek çok avangard akımı deneyen Kandinsky, 1911 yılında soyutlama ve ruhsal ifadenin ön planda olduğu *Mavi Süvari* sanat grubunu kurarak Alman dışavurumculuğunun öncülerinden oldu.

Hilma af Klint'in ilk soyut çalışmaları resmetmesinden sonra, soyut resmin kurucusu olarak kabul edilen Kandinsky'nin, 1912 tarihli *Moskova'daki Kadın* (Şekil 2.18) eserinde figüratif olmayan biçimlerin ilk kez belirmeye başladığı görülür. Af Klint ve Kandinsky'nin tanıştığına dair kesin bir kanıt olmamakla birlikte, af Klint, Kandinsky'nin resimleri ile, kendi resimlerinin de sergilendiği İsveç'in Malmö şehrinde düzenlenen Baltık Sergisi'nde 1914 yılında karşılaşmıştı. Soyut resmin öncü sanatçıları af Klint, Mondrian ve Kandinsky benzer okült metinleri incelemişler ve farklı yollarla kendilerini ifade etmişlerdi. Af Klint, teozofik bilgiyi bilinçdışı seviyede, spiritüalist bir yolla işler ve sanatına yansıtırken, Mondrian gibi Kandinsky de metinleri daha analitik bir yöntemle ele alarak görsel dilini oluşturmuştu (Fant, 2021).



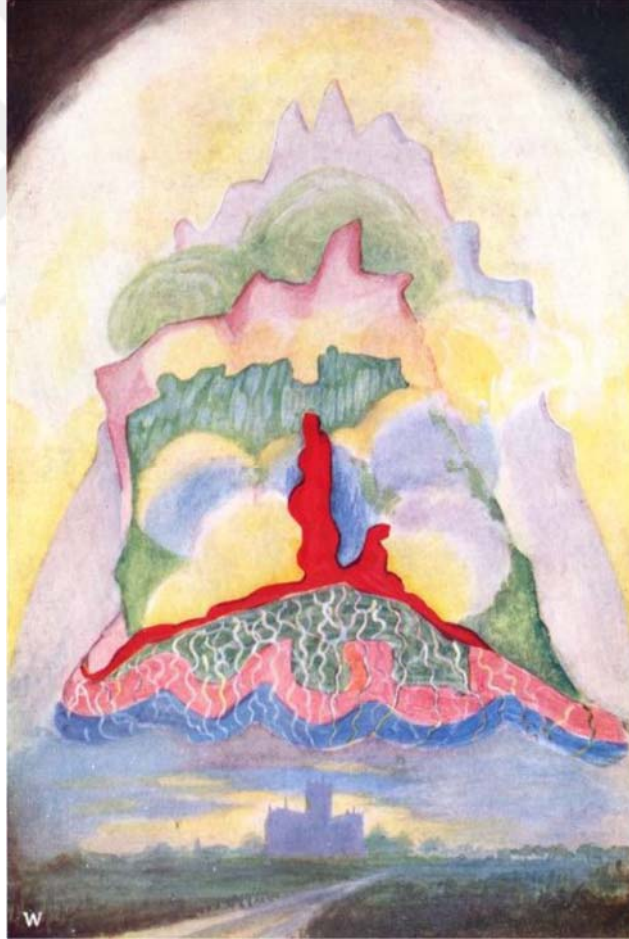
Şekil 2.18 Wassily Kandinsky, Moskova'daki Kadın, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 108,8 x 108,8 cm, Lenbachhaus. Wikimedia Commons [Photograph], (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wassily_Kandinsky_-_Dame_in_Moskau_-_GMS_73_-_Lenbachhaus.jpg).

Johann Wolfgang von Goethe'nin 1810 yılında yayınladığı *Renk Teorisi* eseri, Isaac Newton tarafından belirlenen fiziksel yasalarla çeliştiği için çağdaş bilim insanları tarafından reddedilmişti. Diğer yandan teorinin gözlemlenebilir optik fenomenlere karşıt olması ve renk spektrumunun insan algısı üzerine odaklanması sanatçı ve filozoflar tarafından cazip bulunmuştu. Goethe'nin renk teorisi, ışık ve renklerin fiziksel özelliklerinden çok insan ruhu üzerindeki duygusal ve psikolojik tesirleriyle ilgileniyordu. Goethe'nin teorisi, Teozof Charles Leadbeater ve Annie Besant'ın *Düşünce Biçimleri* teorisini, aynı zamanda Goethe'nin bir öğrencisi olan Rudolf Steiner'ı ve Wassily Kandinsky'yi etkilemişti. Kandinsky *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (1911) eserinde, “Renk klavyedir, gözler tuşlara dokunan çekiçlerdir, ruh ise çok telli bir piyanodur.

Sanatçı ise ruhu titreten, bir tuşa ya da diğerine dokunan eldir.” der (Kandinsky, 1911, s. 43).

Af Klint ve Mondrian gibi, Kandinsky de, Steiner, Blavatsky ve Besant-Leadbeater ikilisinin teozofi metinleriyle tanışmıştı. Kandinsky’nin okült kütüphanesi oldukça genişti, en çok etkilendiği üç önemli kaynak; C. W. Leadbeater’in *Görünen ve Görünmeyen İnsan* (1902), Annie Besant ve Leadbeater’in *Düşünce Biçimleri* (1905) ve Rudolf Steiner’in *Teozofi* (1904) adlı kitaplarıydı. *Düşünce Biçimlerinde*, Besant ve Leadbeater, *düşüncelerin şeyler olduğunu*, astral (arzu) ve zihinsel (düşünce) bedenlerimizle bağlantılı olduğunu; düşüncelerimiz ve arzularımız daha rafine hale geldikçe, yarattığımız düşünce biçimlerinin de daha parlak ve güzel olduğunu belirtirler. Besant ve Leadbeater’a göre, düşüncelerin biçimleri üç ilkeye göre belirlenir: Düşüncenin kalitesi, rengi belirler; düşüncenin doğası, şekli belirler; düşüncenin kesinliği, konturun netliğini belirler. *Yayılma titreşimleri ve yüzen formlar* olarak görünen düşünce biçimlerinin karakteri, düşüncenin ne hakkında olduğuna ve düşüncenin kalitesi bağlıdır: Belirsiz, kesin olmayan düşünceler bir tür sis veya bulut gibi görünürken; kesin, belirgin düşünceler keskin üçgenler, koniler, tentaküller (dokunaçlar) ve yıldız patlamaları gibi daha sağlam şekiller alır (Lachman, 2008). Kandinsky, *Moskova’daki Kadın* eserinde, ince maddeden oluşan düşünce biçimlerini betimleyerek, görünmeyen alanları sezgisel bir algı ile tasvir etmişti (Magnússon 2018). *Moskova’daki Kadında* merkez figürün üzerinde süzülen tabut şeklindeki siyahlık, görünür hale gelmiş bir düşünce biçimine benzetilebilir. Kompozisyonun etrafında süzülen renkli daireler, Besant ve Leadbeater kitabındaki *Wagner’in Müziği* (Şekil 2.19) levhasındaki şekillerle dikkat çekici ölçüde benzerlik gösterir, aynı zamanda her iki resimde de teozofik üçgen kompozisyon belirgindir. Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* eserinde, ruhsal hayatı temsil etmek için üçgeni kullanır: Üçgenin alt kısımları aydınlanmamış insanlığın geniş kesimlerini temsil eder. Üçgenin her kısmı, manevi tatmin için özlem duyar, sürekli bir yükselme hareketi vardır. Üçgen sağlıklı bir şekilde işlediğinde toplum sürekli olarak yukarıya doğru ilerler. Üçgen yukarıya doğru daraldıkça, bu yüksek aşamalara ulaşacak kadar bilge

olan az sayıda insan kalır. İleri seviyelere ulaşan öğrenci güçlü bir ışık yayar, buradaki renkler düzenli ve daireseldir (Kandinsky,1911). Leadbeater, sinesteziye vurgu yaparak, renk, müzik ve ruhsal gerçeklik arasında bağlantılar bulunduğunu; müziğin görünmeyen düzlemde renge ve biçime dönüştüğünü düşünüyordu. Leadbeater’a göre, sesler, renkler ürettiyordu ve bu “az da olsa duru görülü bir göz” tarafından algılanabilirdi. *Wagner’in Müziğinde* görüldüğü gibi, dini müzik; eterik, astral ve zihinsel alemlere doğru genişleyerek karanlık içinde manevi bir ışık yayılımı yaratır; seslerin yarattığı biçimler birkaç saat boyunca varlığını sürdürerek müziğin bulunduğu çevredeki herkesi etkileyebilirdi (Alderton, 2011).



Şekil 2.19 Wagner’in Müziği (Besant, A., Leadbeater C. W., 1901/2021, s. 64).

Besant ve Leadbeater'ın bazı *düşünce biçimlerinin* soyut sanata benzer olduğunu ilk keşfeden eden Fin sanat tarihçisi Sixten Ringbom, *Sesli Kozmos: Kandinsky'nin Spiritüalizmine ve Soyut Resmin Doğuşuna Dair Bir Çalışma* (1970) adlı çığır açıcı eserinde, Kandinsky'nin teozoflar, spiritüalistler ve daha sonra Antropozoflar gibi okült çevrelerle olan bağlantılarını ele almıştı. Bu bağlantıların, 20. yüzyılın ilk on yılında, resimlerine ve dolayısıyla modern sanatın doğuşuna yaptığı belirleyici etkiyi gösterdiğinde, Ringbom'un tezi tartışma ve skandallara yol açmıştı. Ringbom, 1980 tarihinde, modernizmin irrasyonel kaynaklarının, modern hareketin saygınlığını kurtarmak isteyen akademik bir topluluk tarafından halı altına süpürüldüğünü hissettiğini, yazmıştı. Ancak ilerleyen süreçte, modernist sanatçılarla *tarikatlari* ilişkilendirmenin onların itibarını lekeleyeceği korkusu, Ringbom'un öncü çalışmasının akademik ve sanatsal çevrelerde yer bulmasını engelleyemedi. Teozofi ve diğer okült hareketlerin, tek başına etkili olmamakla birlikte, Kandinsky'nin sanatında ve teorisinde, dolayısıyla da modern sanatın doğuşunda, önemli bir etki yarattığı kabul edildi. Ringbom'un araştırmalarına göre Kandinsky, Steiner'in verdiği derslere katılmış, Steiner'in *Teozofi* kitabını okumuş, notlar almış, yazılarında ve notlarında spiritüalizme atıfta bulunmuş, masaların ruhsal tesirle havalanması ve telepatik iletişim gibi parapsikolojik deneylere katılmıştı. Kandinsky'nin 1913 tarihli *İşaret Eden* (Şekil 2.20) adlı renkli ahşap baskısında, kolunu kaldırıp bulutları işaret eden gizemli figürün yeşil paltosundaki *yedi* düğme, gezegensel yediyi, teozofide tarif edilen yedi bedeni, yedi seviyeyi temsil ediyordu. Eser, Steiner'a gösterildiğinde, Steiner'ın, Kandinsky için "O, şeyleri yapabiliyor ve şeyleri biliyor. O bir medyum mu?" dediği aktarılmıştır. Kandinsky, realizmi ve içeriği olmayan salt süslemeci soyut sanatı reddediyordu. Kandinsky'ye göre soyut sanat rastgele değildi ve yalnızca duyguları ifade etmemeli, içsel hakikati yakalamalıydı. Teozofi ve ezoterizm kullanılarak, realizm ve figürasyondan tamamen arınılabılır, objektif ve değişmez tek unsur *saf ve ebedi sanata* ulaşılabilirdi (Introvigne, 2018).



Şekil 2.20 Wassily Kandinsky, İşaret Eden, 1913 (Introvigne, 2018, s. 38).

Teozofi hareketinin karmaşıklığı ve zaman içinde değişen doğası, sanatçıların teozofi ile olan ilişkilerindeki özgünlüğe de yansıyor. Teozofi derneğinin ömür boyu üyesi ve Steiner'in takipçisi olan Mondrian, teozofinin kurucusu Blavatsky'nin *Peçesis İsis* (1877) ve *Gizli Öğreti* (1888) eserlerinden ilham alarak, teozofik sanatı Neo-Plastisizm ile temsil etmeyi amaçlıyordu. Kandinsky, teozofinin ikinci kuşak temsilcileri Besant ve Leadbeater'ın kitaplarından esinlenirken, Steiner'in çalışmalarının yanı sıra başka okültizm biçimlerine de ilgi duyuyordu. Kandinsky, modern sanatın teorik temeli oluşturan *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (1912) eserinde sanatı, bir ruhsal deneyim veya ihtiyaç olarak tanımlamış ve bunun içsel bir zorunluluğun tezahürü olduğunu açıklamıştı (Bauduin, 2015). Leadbeater, insanın bir ruh olduğunu ve beden ruhun bir parçası olduğunu; Besant, *yüksek türde* bedenlerin ancak kendini kontrol etme ve fiziksel dürtülerin reddi yoluyla elde edilebileceğini; her ikisi de fiziksel dünyayı bir kenara bırakıp daha öz ve bozulmamış ruhsal boyutlara yönelmek gerektiğini söylüyordu. Bu düşünceye paralel olarak soyut sanat da, fiziksel olanın ötesine geçme çabasıyla ilgileniyordu. Soyut sanat,

sadece teozofik söylemlerle tanımlanmasa da soyut sanat ile teozofinin amaç ve öğretileri arasında uyum ve bağdaşma mevcuttu. Leadbeater ve Besant'ın maddi ve bedensel olandan çok ruhsal ve bedensiz olanı ön planda tutmaları, modern soyutlamanın amaçlarıyla rezonansa girmişti. *Düşünce Biçimleri ve Görünen ve Görünmeyen İnsan* kitaplarındaki, renk ve form yoluyla fiziksel olmayan, görünmez bir gerçekliğin tasvir edildiği resimli levhalar kendi başlarına birer sanat eseri olarak kabul edilirse, Batı sanatında soyutlamanın erken bir yorumu olarak değerlendirilebilir nitelikteydi. Soyut sanat, modernitenin hayal kırıklığı yaratmış olan dışsal gerçekliğin temsili düşüncesine karşı çıkmış; insanları ayarıştıran kültürel olarak belirlenmiş işaretlerin ötesine geçerek birlik ve mükemmelliği içsel ve evrensel bir dilin rafine edilmesi yoluyla gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Bu amacı başarmak için, rengin ve formun içsel, duygusal etkilerini keşfederek bunu, savaş ve bölünmeye yol açan kaba ve şiddetli fiziksel evreni aşmanın bir yolu olarak tanıtmıştır. Kandinsky *Sanatta Ruhsallık Üzerine* manifestosunda, savaşın materyalizmini, yıkımını ve şiddetini eleştirmiştir (Alderton, 2011).

Kandinsky'nin, 1910 tarihli *Kompozisyon II* eserinin (Şekil 2.21) ana temasının *Tufan* olduğu, merkezde *Ağaç*, sağda bir *Aşk Bahçesi* motifinin yer aldığı düşünülmüştür. Ağacın iki yanında yıkım ve kurtuluş motiflerinin işlenmesi; kaçınılmaz bir kozmik felaketin ardından yeni bir manevi dönemin doğuşu üzerinden, Steiner'ın teozofik fikirleri ve Rus Sembolizmi'nin fikirleriyle ilişkilendirilmiştir. Mavi biçimler, alt sol taraftaki figürleri yutan yükselen suları gösterir, yatay yeşil figür çoktan boğulmuştur. Üstte kubbeli kiliselerin bulunduğu surlarla çevrili şehir; karanlık bulutlar ve zikzaklı yıldırımlar altında çökmektedir, sarı renkli bir figür, kollarını açmış vaziyette, mor bir teknede, devrilen dağın altında görünür, düşüş diyagonal çizgilerle betimlenir. Benzer temanın kurulduğu yapı, 1911 tarihli *Kompozisyon IV* (Şekil 2.22) ve 1913 tarihli *Kompozisyon VII* eserlerinde de (Şekil 2.23) mevcuttur. *Kompozisyon VII*'de, *Tufan*, *Aşk Bahçesi*, *Diriliş*, *Son Yargı* temaları işlenir. *Felaket* imgeleri, *Aşk Bahçesi* motifi ile dengelenerek, yıkımın ardından gelecek yenilenme, materyalist dönemi takip edecek manevi döneme duyulan umut

yansıtılır. Merkezde mavi ile çerçeveslenmiş bir kırmızı daire üzerinde siyah çizgilerle yapılmış bir *haç* bulunur. Soyut biçimler dairesel bir hareketle kompozisyonun merkezine doğru çarpışan, girdaplı, kaotik bir düzen oluştururlar. Tuvalin sol alt köşesinde siyah çizgilerle çerçeveslenmiş üç kürekli bir tekne, sol ortada daha küçük bir üçgen tekne ve merkez motifin sol altında iki kürekli bir tekne görülür. Üst sağ tarafta dirilişi simgeleyen uzun mavi bir borazan yer alır. Eserde, önceki kompozisyonlara göre biçimler daha da çözülmüş ve gizlenmiştir (Dabrowski, 1995).



Şekil 2.21 Wassily Kandinsky, Kompozisyon II, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97,5 x 131,1 cm, Solomon R. Guggenheim Museum [Photograph], (<https://www.guggenheim.org/artwork/1846>).



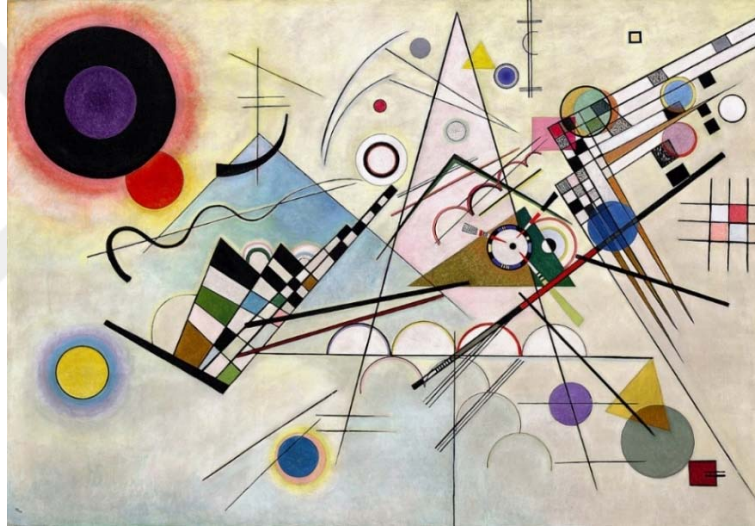
Şekil 2.22 Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 159,5 x 250,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Wikimedia Commons [Photograph], (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily_Kandinsky,_1911_-_Composition_No_4.jpg).



Şekil 2.23 Wassily Kandinsky, Kompozisyon VII, 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200,6 x 302,2 cm, Tretyakov Galerisi. Wikimedia Commons [Photograph],(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily_Kandinsky,_1913_-_Composition_7.jpg).

Kandinsky, içsel gerçekleri resmetmek için tüm dikkatin dış formdan geri çekilmesi gerektiğini savunurken, maddi olmayan sanatın en yüksek biçimini müzikte görüyor ve resimde müziğin başardığına ulaşmak istiyordu (Lachman, 2008). Besant, *eteri*, “görünmeyen, işitilemeyen, elle tutulamayan” olarak tanımlıyordu ve bu, sinestezide olduğu gibi; renklerin kulağa, seslerin ise göze etkisi gibi bilinemezdi. Kandinsky de, sanatların birbirine yaklaştığını, doğal temsille tatmin olmayan ressamın iç dünyasını ifade etmede müziğin kolaylaştırıcı yöntemlerini kendi sanatına uygulamayı arzu ettiğini yazmıştır. Bu nedenle; resimde modern ritim arayışı, matematiksel soyut yapıların kurulması, renklerin tekrarlanan notalarının elde edilmesi, rengin harekete geçirilmesi gibi sonuçların doğduğunu ifade etmiştir (Alderton, 2011). Kandinsky, 1923 tarihli *Kompozisyon VIII* (Şekil 2.24) eserinde, farklı renkleri farklı şekiller içinde sınırlandırmanın çeşitli olanaklarını araştırır: Mavi dik açı ile pembe keskin açı arasında; pembe ve sarıyla çevrelenmiş mavi daire ile mavi haleyle çevrelenmiş sarı daire arasında karşıtlık oluşturur. Dairesel ve doğrusal unsurlar arasındaki hassas denge üzerinde, resim alanı boyunca dağıtılan farklı boyutlardaki renkli daireler aracılığıyla oynanır. Daireler, yüzeyi canlandırırken üst sağa doğru hareket eden diyagonalleri de içeren keskin doğrusal formlarla tezatlık kurar. Kandinsky, küçük daire motifi ve onun üçgenle olan etkileşiminin orkestrasyonu, tüm gerilimleri ve değişen olasılıkları, eşzamanlı istikrar ve istikrarsızlığı keşfeder ve bunların izleyiciye ilettiği güçlü izlenimleri araştırır. Canlı formlar ve renklerin güçlü etkileşimi, dinamik, atardamar gibi bir bütün oluşturur. 1929’da, Kandinsky’nin bir psikoloğun anketine verdiği cevapta, daire motifine hissettiği sevginin, Birinci Dünya Savaşı öncesi yıllarında, at motifine duyduğu sevgiyle aynı olduğunu ifade etmesi oldukça anlamlıdır. Kandinsky, eserlerinde daire motifini 1921 yılında kullanmaya başlamış; motif, 1923 yılı itibarıyla resimsel söz dağarcığında çok daha belirgin bir konum kazanmıştır. Kandinsky’nin *Sanatta Ruhsallık Üzerine* eserinde on iki yıl önce verdiği resimsel kompozisyon tanımı, *Kompozisyon VIII*’de hala geçerlidir: “Çatışan uyumsuzluklar, zıtlar ve çelişkiler... İşte bizim uyumumuz. Bu uyum temeli üzerine yapılan kompozisyon, renkli ve doğrusal formların, kendi

bağımsız varlıkları olarak, içsel bir gereklilikten türeyen karşılaştırılmasından oluşur ve bu kaynaktan doğan ortak hayatta bir bütün oluşturur ki buna *resim* denir.” (Dabrowski, 1995). Önceki kompozisyonlarda betimlendiği görülen *Aşk Bahçesinin*, *Kompozisyon VIII*’de üçgen ile temsil edildiği düşünülebilir. *Aşk Bahçesi*, spiritüel bir tema olarak, manevi arayışı, zıtlıkların oluşturduğu dengeyle ilahi olana ulaşmayı, Tanrı ile bir olmayı temsil eder. Teozofi geleneğinden ilham alan soyut ressamlar tarafından sıklıkla *Ağaç* ya da *Üçgen* simgesiyle aktarıldığı görülür. Kadim mistik öğreti ve geleneklerde, *Bilgelik Yolu* veya *Bilgi Ağacı* adlarıyla da anılmış, Kabala’da *Hayat Ağacı*ndaki on sefirotla ve Teozofi’deki yedi enerji seviyesiyle simgelenmiştir.



Şekil 2.24 Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140,3 x 200,7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum [Photograph], (<https://www.guggenheim.org/artwork/1924>).

2.5 FRANTIŠEK KUPKA

Prag Güzel Sanatlar Akademisi’nin ardından eğitimine 1891-1894 yılları arasında Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’nde devam eden František Kupka, edebiyat, felsefe ve sosyal bilimlerde geniş bir okuma yapmış, Karl Marx ile Georg Simmel’in yazılarının yanı sıra birçok anarşist teorisyenin fikirlerine

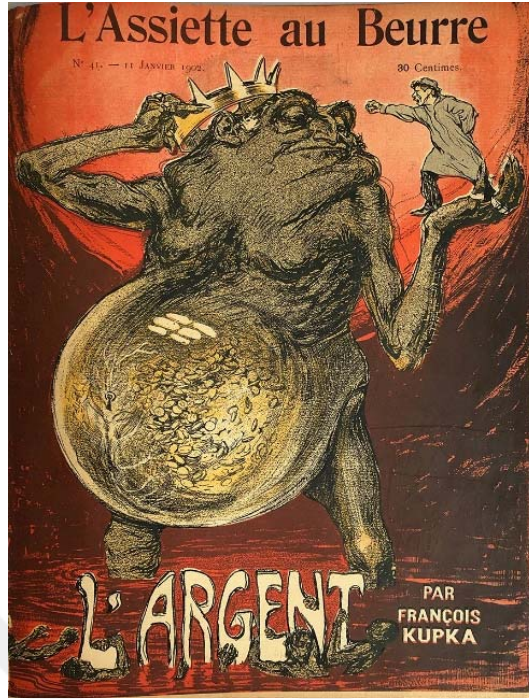
aşına olmuştu. Kupka transa geçme konusundaki yeteneğiyle Prag ve Viyana'daki akademilerde sanat eğitimi masraflarını karşılarken, bir yandan da simya, astroloji ve teozofi çalışmalarını sürdürüyordu. 1896'da Paris'e taşınan Kupka, binlerce üyeye sahip spiritüalist bir topluluk ile karşılaştı. Bu popülerlik, ruhsal fenomenleri araştıran yüksek profilli bilim insanlarının katkılarıyla daha da artmıştı. Kupka, Paris'te Blavatsky'nin yazıları ve Teozofi Derneği ile olan yakın ilişkisi sonucu medyumluk ve meditasyon pratiğini besledi, Tantrik Budizm ile ilgilendi (Leighen, 2017; Brauer, 2015). 1900 tarihli *Hayatın Kökeni-Nilüferler* (Şekil 2.25) eserinde Kupka, fetüsü, Tantrik Budizm'de aydınlanmayı ve ruhsal saflığı temsil eden nilüfer çiçeğine bağlar. Kupka'nın eserlerinde sıklıkla kullandığı daire sembolleri, Blavatsky'nin *Gizli Öğreti*'sinin birinci cildi *Kozmogenez*'de kozmik yumurtanın, evrimin, sonsuzluğun temsili olarak açıklanır (Blavatsky, 1893/1918b, s. 493-507).



Şekil 2.25 František Kupka, Hayatın Kökeni - Nilüferler, 1900, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 34,5 x 34,7 cm, Centre Pompidou [Photograph], (<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cX4MXRM>).

Hayatı boyunca spiritüalist olan ve kendini bir medyum ve bilim insanı olarak konumlandıran Kupka, klasik edebiyatın yanı sıra anatomi, astronomi, kimya ve doğa tarihi üzerine çalışmış, Platon, Schopenhauer ve Nietzsche'yi okuyarak felsefeyle ilgilenmişti. Bilime olan ilgisi, tüm şeylerin birbiriyle bağlantılı olduğuna dair inancıyla destekleniyordu. Kupka, ruhsal gerçeklik ve kozmik düzen ilkelerinin doğada örtük olduğuna ve sanatçının yüksek bilincinin rolünün doğayı kopyalamak değil, ona paralel bir düzen yaratmak olduğuna inanıyordu. Manyetizma, hipnotizma, elektromanyetizma, radyoaktivite ve X-ışınları üzerine bilgi birikimini anarko-komünizm fikirleriyle birleştirip, aralarındaki *üst-bilinç* ilişkisini fark ettiğinde, sanatsal pratiğinde bir dönüşüm gerçekleştirdi. Endüstriyel kapitalizm ve sömürgeci emperyalizmin adaletsizliklerini eleştiren didaktik natüralist resimler yapmak yerine, Blavatsky'nin *Gizli Öğreti*'sinden de aldığı ilhamla, izleyicinin duyularının sınırlarını aşarak üst bilinç durumuna ulaşmasını sağlayacak soyut resimler yapmaya yöneldi (Brauer, 2015, Von Bonsdorff, 2019).

1905 yılında Sorbonne'da elektromanyetizm fiziği üzerine öğrenim görmeye başlamasından önce Kupka; anarşist teorisyen Kropotkin'in, özgür bir birey olarak anarko-komünist bir ütopyada yaşamının nasıl bir duygu olacağını yansıtan bir sanat üretme ideolojisini benimsemiş, sanatını devrimin hizmetine sunmuştu. Marx ve Engels'in teorilerine hakim olan Kupka'nın kapitalist sömürüyü hicveden avangard karikatürleri dönemin dergilerinde yayınlanmaya başlamıştı. 1902 tarihli *Para*'da (Şekil 2.26), işçilerin kanıyla lekelenmiş kırmızı güneş ve şişmiş karın imgeleri, gezegensel doğal düzenin bozulduğu kapitalist bir distopyayı tasvir eder. Kupka'nın, 1905-1908 tarihli taş baskı illüstrasyonu *İlerleme*'de (Şekil 2.27), yeni bir şafağı simgeleyen kozmik bir yay altında, adamlar, kadınlar ve çocuklar, giysilerinden arınmış, kapitalizmin yıkıcı güçlerinden uzakta, doğa ve birbirleriyle uyum içinde yaşarken gösterilirler (Brauer, 2015; Leighton, 2017).

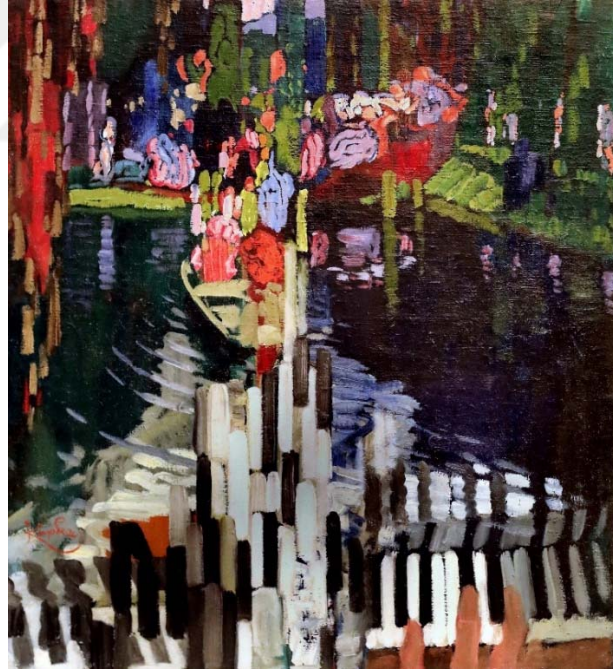


Şekil 2.26 František Kupka, Para, L'Argent (L'Assiette au Beurre no. 41, 11 January 1902). WikiArt [Photograph], (<https://www.wikiart.org/en/frantisek-kupka/front-cover-of-the-l-argent-issue-from-l-assiette-au-beurre-1902>).



Şekil 2.27 František Kupka, İlerleme, Progrès, 1905-1908, siyah beyaz taşbaskı illüstrasyon, (Brauer, 2015, s. 152).

1909 yılında Kupka, *Piyano Tuşları, Göl* (Şekil 2.28) adlı alışılmamış bir eser yaptı. Kompozisyonun üst yarısı, koyu bir arka planın önünde, canlı ve renkli figürlerle dolu park benzeri bir sahnedir. Alt kenarda ise piyanonun siyah ve beyaz tuşları, yukarıya doğru süzülüp manzara ve figürlerle birleşir hatta piyanistin parmaklarını görülebilir (Von Bonsdorff, 2019). Tuşların dikey çizgileri ve müziğin hissedilen titreşimleri, ağaçları ve gölün suyunu dalgalandırır. Kupka'nın çoğu resminde gördüğümüz halka biçimi bu eserde de karşımıza çıkar. Kupka, dikey çizginin hem yukarıyı hem de aşağıyı çağrıştırdığını, farklı bilinç hallerini ve yükselme arzusunu ima ettiğini yazmıştır. Kupka'nın bu açıklaması, tuşların dikey yükselişinin teozofik üçgen formu hatırlatan bir biçimde kayıktaki figürlere doğru uzanışındaki mimari ile birlikte okunduğunda, af Klint ve Kandinsky'nin resimlerinde de sıklıkla işlenen teozofi bağlantılı semboller akla gelir (Bkz: Şekil 2.5 No.1, Şekil 2.18).



Şekil 2.28 František Kupka, *Piyano Tuşları, Göl*, 1909, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79 x 72 cm, Národní Galerie Praha [Photograph], (https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_3790).

Kupka'nın 1910 yılında resmettiği *Gece Müziği* (Şekil 2.29), *Piyano Tuşları*, *Göl* resminde olduğu gibi titreşimli teozofik üçgen form ile işaretlenmiş; gece vaktiyle uyumlu derin, sakın ve yumuşak tonlarla donatılmıştı.



Şekil 2.29 František Kupka, *Gece Müziği*, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66 x 66 cm. WikiArt [Photograph], (<https://www.wikiart.org/en/frantisek-kupka/nocturne-1910>)

Kupka'nın, Paris'e yerleştiği dönemde, manyetik hipnoz oldukça yaygın hale gelmişti. Nörolog Jean-Martin Charcot, duygusal aktarımı ve kutuplaşmayı tetiklemek için mıknatıslar, metal plakalar ve renkli diskler kullanıyordu, böylece tamamlayıcı renklerin algılanabildiğini, karşıt duyguların deneyimlenebildiğini söylüyordu. Estetikçi ve filozof Paul Souriau *Sanatta Önerme* kitabında, bir sanat eserinin izleyiciyi etkileyerek, bilinçdışının üretici katmanlarına ulaşmalarını sağladığını ve burada yeni görüntü kombinasyonlarının mümkün olduğunu açıklamıştı. Bu teoriye göre bir sanat eserinden manyetik veya elektromanyetik alanlar yayılabilir ve sanat eseri izleyici için *canlı bir manyetik veya elektromanyetik alan* haline gelebilirdi. Yeni bilimlerin başarıları üzerine Kupka, manyetizmanın resimle nasıl yapılabileceğini araştırmaya başladı; resimlerinde toplar ve disklerin hareketini inceledi, kozmik yay motifini soyutlamalarında yoğun olarak kullandı.

Resminde, Kandinsky gibi müzikal vizyon üzerine de çalışan Kupka, sadece motife değil, motifin görsel yapısına da ilgi duymuş; dikey ve yatay çizgiler, yükselen formlar, uyumlu tonlar ve titreşimli renklerden faydalanarak, kromatik ve tonal kompozisyonlar yaratmıştır. Kupka'nın sanatındaki müzikalite ilgisi, renk tarihi ile de iç içedir. Prag'daki erken dönem sanat eğitimi, ona renk teorisinin temel ilkelerini kazandırmış; Isaac Newton'un *Opticks* (1704) eserinden renklerin tamamlayıcılığını öğrenmişti. Newton'un renk çemberini iyi bilen Kupka, Newtoncu fikirleri doğrudan temel alan Avrupa sanatında benzersiz tek resim serisi *Newton'un Diskleri, İki Renkli Füg için Çalışma*'yı 1911-1912 tarihlerinde resmetti. Serinin birinci versiyonunda (Şekil 2.30) *Para*'da olduğu gibi daireler ve kesişimleri ile karşılaşılır. Ancak *Para*'da, güneşi ve yaşamı örten, yalnızca çevresindeki ışığı yansıtan parlak karnın yerine, *Newton'un Diskleri*'nde daireler, yaşamı destekleyen canlı ve parlak renkleriyle doğurgan bir dinamizmi yansıtır. Kupka bu eserde, Newton'un beyaz ışık üretmek için yedi dönen diskle yaptığı deneyi betimler; yeterince hızlı döndüğünde beyaz ışık üreten disklerin hareketini ve titreşim izlenimini, simetrik ve ritmik bir armoni içinde resmeder (Brauer, 2015; Leighton, 2017; Von Bonsdorff, 2019).



Şekil 2.30 František Kupka, *Newton'un Diskleri, İki Renkli Füg için Çalışma*, 1911-1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 49,5 65 cm, Centre Pompidou [Photograph], (<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crbzgnL>).

Kupka, eserin ikinci versiyonunda da (Şekil 2.31), beyaz ışık hissiyatı yaratarak dönen renkli halkaların canlı titreşimiyle, çok sesli bir kompozisyon biçimi olan *fügün* yinelenen temalarını çağırıştırır. Kupka her iki eserinde de, bilimsel bir realiteyi; renk, form ve hareket aracılığıyla işleyerek görsel bir melodi yaratmayı başarmıştır.



Şekil 2.31 František Kupka, Newton'un Diskleri, İki Renkli Füg için Çalışma, 1911-1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100,3 x 73,7 cm, Philadelphia Museum of Art [Photograph], (<https://philamuseum.org/collection/object/51038>).

1913-1914 yıllarında resmettiği *Kozmik İlkbahar*'da (Şekil 2.32) Kupka, tanımlanamaz bir alanda dönen, dalga, titreşim ve spiral motifleriyle, mistik kozmos anlayışını yansıtır. Galaksinin dönüşü, kayaların erimesi, hücrelerin bölünmesi veya çiçeklerin açmasını müzikal bir etki yaratarak betimleyen soyut

biçimler; merkezden dışarıya doğru yayılan ruhsal bir enerjiyi, yaşamın kozmik bir kaynaktan fışkırmasını, akış ve oluş sürecinin canlılığını aktarır.



Şekil 2.32 František Kupka, Kozmik İlkbahar, 1913-1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115 x 125 cm, Národní Galerie Praha [Photograph], (https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_17454).

Kupka, bilime, Teozofiye ve anarşist teoriye olan bilgisiyle özgün, ilerici ve dönüştürücü bir modernizm estetiği geliştirmiştir. Besant ile Leadbeater'ın *Düşünce Biçimleri*'nde, müzik ve rengin duyguları ve fikirleri titreşimler aracılığıyla yaydığı teorisinden hareketle, zihnin, uzaya gönderilen dalgaları alma kapasitesine sahip olduğunu fikrindeydi. Kupka, tezini bir adım daha ileri taşıyarak, somut bir sanat nesnesinin üretilmesine gerek kalmaksızın, sanatsal yaratımın, elektromanyetik dalgaların telepatik yayılımı yoluyla sanatçı ile izleyicinin yeniden tasarlanabileceğini düşünmüştü. Devrimci bir sanatçı olarak, bilimsel ilerlemeler göz önüne alındığında, bir gün hipnotistler tarafından

yönlendirilen elektromanyetik dalgaların iletişimi yoluyla evren çözümlenebilir hale geldiğinde, maddi ve geleneksel sanatın gereksiz olacağı, bu durumda sanatçının kendisinin tam anlamıyla bir medyum olacağı görüşündeydi. Kupka, diskler, daireler, yaylar, kavisler ve kristallerin, renklerle bir araya gelerek oluşturdukları kozmik senfoninin titreşimlerini izleyiciye aktarmak, sanatıyla manyetik bir hipnoz yaratmak, bilinçleri etkilemek ve toplumu değiştirmek idealinin izini sürmüştü (Brauer, 2015).

Kupka, spiritüel duyarlılığa sahip bir teozof olmakla beraber, Kropotkin'in bir takipçisi olarak tüm organize din biçimlerini reddederken; Kupka ile benzer ruhsal bilgi kaynaklarından beslenen ve teozofinin evrimi yücelten fikirlerini benimseyen Hilma af Klint, Hristiyan geleneklerine bağlı bir profil çiziyordu. Öte yandan teozofi ve antropozofi geleneğinden gelen soyut resmin her iki öncüsü de maddi ve manevi görüşlerini güçlendirmek, sanatlarındaki yüksek ideallerini gerçekleştirmek için sanatçı hijyeni konusunu titizlikle uyguluyor ve vejetaryen yaşam tarzlarını sürdürüyorlardı.

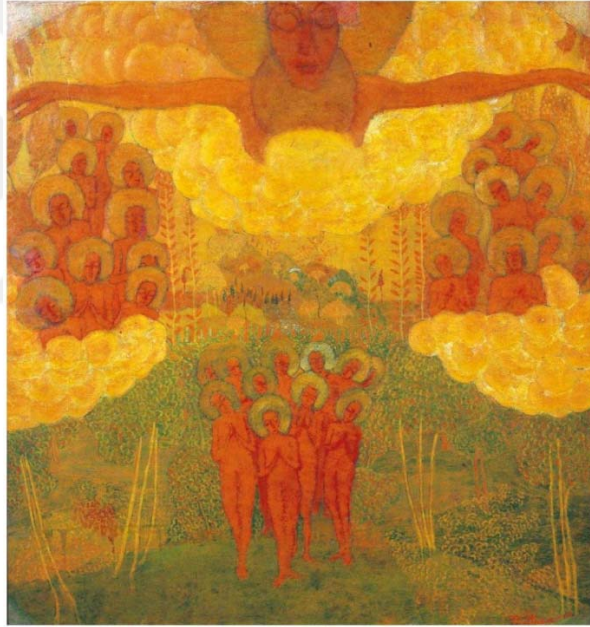
Af Klint, Mondrian, Kandinsky ve Kupka, fikirlerini görsel olarak materyalize etmek için farklı derecelerde de olsa anarşizmi ve teozofiyi birleştirmişlerdi. Kendi üsluplarınca geliştirdikleri nesnesiz sanatları, politize edilmiş mistisizmin birbirlerine yakın formlarından doğmuştu. Soyutlama çağrıları estetik olduğu kadar toplumsaldı; sanatlarında radikal bireyci tavırla talep ettikleri özgürlük, toplumu değiştirme gücüne sahip olduğunu düşündükleri, aşkın ve idealist alana yönelen bir hak iddiasındaydı (Leighen, 2017).

2.6 KAZIMİR MALEVIÇ

Rus Avangardının öncülerinden, Süprematizmin kurucusu Kazimir Maleviç, erken çocukluğunu Ukrayna'nın köylerinde geçirdi. Ortodoksluğun Katoliklikle harmanlandığı kırsal bölgenin geleneklerini özümseyen Maleviç'in içinde yetiştiği halk folkloru, ileride kuracağı sanat anlayışını etkileyecekti. Resim alanında kariyer yapmak isteyen genç Maleviç, Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'na girmeyi üç kez denedi ancak kabul edilmedi. Bu

reddedilmenin ardından ünlü ressam Fyodor Rerberg'in atölyesinde sanat eğitimi aldı ve Sembolizm, Kübizm, İzlenimcilik, Fütürizm gibi pek çok sanat akımını inceleyerek kendi benzersiz sanat yolunu inşa etmeye başladı.

Maleviç'in 1907 yılında resmettiği en ünlü erken dönem eserlerinden biri olan *Göklerin Zaferi* (Şekil 2.33), Süprematizm öncesi, dönemin sembolist ve erken dönem fütürist etkilerini taşır. Rus Sembolizminin en ikonik parçalarından biri olan eserde, figüratif temsilden henüz vazgeçilmemiştir ancak ilerleyen yıllarda Maleviç'in sanatında belirginleşecek olan fütürizme özgü dinamizmin yanı sıra, saf ve yüce olanın arayışında sınırlamaları aşan, geometrik soyutlamayı önceleyen soyut yapılar kendilerini hissettirmeye başlamıştır.



Şekil 2.33 Kazimir Maleviç, Göklerin Zaferi, 1907, Mukavva Üzerine
Tempera, 72.5 x 70 cm, Rus Devlet Müzesi. Wikimedia Commons
[Photograph],(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumph_of_Heaven_%28Malevich,_1907%29.jpg).

Maleviç, 1913 ve 1914 yıllarında erken dadacı olarak nitelendirilebilecek ve “alogizm” yönteminin ilk örnekleri olan bir dizi resim üretmiştir (Luecking, 2010). Maleviç'in Rus Fütüristlerinin ilk sergisi için 1913-1914 yıllarında

resmettiği *Tramvay Durağındaki Kadın* (Şekil 2.34), uyumsuz biçimlerin parçalanarak bir araya getirildiği, isminden beklenildiği üzere ne bir tramvay ne de bir kadın figürünü içeren, tutarlı bir hikaye anlatmayan avangard bir stil ortaya koyar. 1914 tarihli *Moskova'da Bir İngiliz* (Şekil 2.35) eserinde yeşil yüzlü İngiliz'in başının bir kısmını kapatan dikey bir balık ve başının arkasında yatay bir testere süzülür. Bir Ortodoks kilisesi, mum, kılıç, merdiven, makas, Kiril alfabesiyle yazılmış kaligrafik ve anlam bütünlüğü içermeyen kelimeler; yatay, dikey ve diyagonal bir kompozisyonda bir araya gelerek yoğun, gizemli, alışılmadık bir bulmaca sunar.



Şekil 2.34 Kazimir Maleviç, *Tramvay Durağındaki Kadın*, 1913-1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 92 cm, Stedelijk Museum [Photograph], (<https://www.stedelijk.nl/en/collection/6268-kazimir-malevich-vrouw-bij-tramhalte>).



Şekil 2.35 Kazimir Maleviç, Moskova’da Bir İngiliz, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90,5 x 59 cm, Stedelijk Museum [Photograph], (<https://www.stedelijk.nl/en/collection/178-kazimir-malevich-een-engelsman-in-moskou>).

Alogizm felsefesi, geleneksel mantığın düşüncüyü sınırlandırdığını, bireyin dünyasına dair daha derin anlayışları engellediğini savunur; sınırlamaları aşmanın bir yolu olarak sezgiye ve nedensellik hakkındaki alternatif varsayımlara değer verir. Maleviç'in uyguladığı alogizm, mantığı reddetmektense, alternatif bir sistem aracılığıyla geleneği göz ardı ediyordu. Maleviç, ressam ve besteci Mikhail Matyushin’e bir mektubunda şöyle yazmıştı: “Biz akıllı reddettik çünkü başka bir şey tasavvur ettik; bunu reddettiğimizle karşılaştırmak gerekirse *akıl dışı* olarak adlandırılabilir ki bu da kanun, yapı ve anlam içerir.” (Luecking, 2010). Maleviç alegoistik çalışmalarında, geleneksel

mantığa meydan okuyan kelime ve görüntü oyunları, tam veya parçalanmış imgeler, kolajlar, bulunmuş nesneler ve kafa karıştırıcı başlıklarla oynuyordu. İlhamını, fütürist şairler Velimir Khlebnikov ve Aleksei Krutçenykh'in yeni kelimeler ve dil yapıları yaratma çabaları olan *zaum* olarak adlandırılan yaklaşımdan almıştı. Daha yüksek bir bilinç düzeyi olarak görülen zaum dili, geleceğin aşkın dili olarak tasarlanmıştı. Maleviç de temel yapının geometrik figür olduğu, yeni sanatın en üstün halini sıfırdan yaratma arzusunu yansıtan *Süprematizmin* görsel sistemini ve ideolojisini kuracaktı (Taidre, 2014).

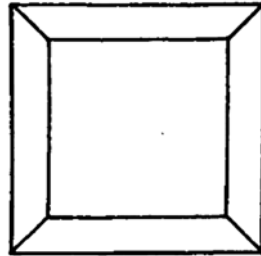
Zaum şairleri, Matyushin ve Maleviç'in işbirliği ile 1913 yılında sergilenen *Güneş'e Karşı Zafer* adlı fütürist opera, bilim ve teknolojinin, doğa ve kozmik güçler üzerinde tam kontrol sağlayacağına dair bir ilerleme mitini yansıtıyordu. Eski dünyayı ve eski yeryüzü mantığını simgeleyen kusurlu güneş ışığı, insan yapımı elektrik ışığıyla değiştiriliyordu. Kıyamet atmosferini andıran alogik ve kaotik operanın sahne ve kostüm tasarımlarını, o sıralar hala kübist tarzda çalışan Maleviç yapmıştı. Maleviç'in ünlü *Siyah Kare*'sinin prototipi (Şekil 2.36), sahne dekorunda ilk kez ortaya çıkmış ve aktif insan yaratıcılığının pasif doğa üzerindeki zaferini temsilen kadim güneş diskinin yerini almıştı (Taidre, 2014). Maleviç'in çizimi; bir küpün ön perspektifidir ve Amerikalı mimar, yazar, teozof Claude Bragdon'un dördüncü boyutu, matematiksel veriler ile okült fenomenlerin fiziksel gerçekliğine dair teozofik bir inançla birleştirerek açıkladığı *Yüksek Uzayın Temelleri, Dördüncü Boyut* (1913) kitabındaki çizime (Şekil 2.37) benzer. İllustrasyonlarla desteklenen kitap, teozoflar ve okültistler arasında hızla yayılmış ve dördüncü boyutun geniş kitlelere ulaşarak popülerlik kazanmasını sağlamıştı. Rusça bilen Bragdon'un Ouspensky ile iletişim kurduğu ve Bragdon'un imgelerinin Ouspensky aracılığıyla Rus Avangardına taşındığı düşünülmektedir. 1913 yılında St. Petersburg'un sanat çevresindeki kafe kültüründe öne çıkan bir figür olan Ouspensky, kitapları, konferansları ve kişiliğiyle büyük bir etkiye sahipti. Maleviç'in *Güneşe Karşı Zafer* operasındaki iş ortakları olan şairler ve özellikle besteci Matyushin, Ouspensky'nin fikirlerini destekleyen yazılar kaleme almıştı. Tolstoy ile kafe arkadaşı olan Ouspensky muhafazakarlarla ilişkilendirilmiş ve Rus devrimi hakkındaki muğlak tutumu nedeniyle Maleviç ve çevresindeki sanatçılar tarafından doğrudan

benimsenmemişti. Ouspensky *Dördüncü Boyut* kitabının sonraki baskısında dördüncü boyutu resmetmenin bir gün batımını heykelleme çabası olduğunu yazmış; pragmatist ve daha az mistik санаçların dördüncü boyut ile okült fenomenler arasındaki bağlantıya dair objektif kanıt taleplerini yanıtlamamıştı. Maleviç'in Ouspensky ile tanışıklığı şüpheler götürmese de, Ouspensky'nin Maleviç üzerindeki etkisi belirsiz kabul edilir (Luecking, 2010).



Şekil 2.36 Kazimir Maleviç, Güneş'e Karşı Zafer, 1913, Kağıt Üzerine Kalem, 16,8 x 20,6 cm, Stedelijk Museum. Wikimedia Commons [Photograph],(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victory_over_the_Sun,_1._Act,_4._Scene_%28Malevich,_1913%29.jpg).

FIG 1.



Şekil 2.37 Şekil 1., 5. Levha (Bragdon C., 1913, Yüksek Uzayın Temelleri, Dördüncü Boyut).

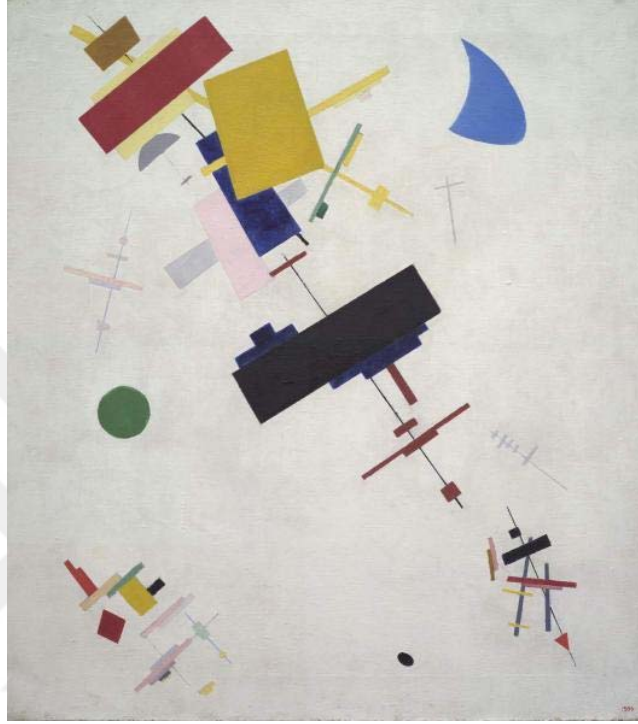
Maleviç, genç konstrüktivist sanatçılarla 1915 yılında katıldığı, Petrograd'da düzenlenen, *Son Fütürist Resim Sergisi 0,10* için, Süprematizm adıyla yeni oluşturduğu tarzda resmettiği otuz dokuz tabloyla bir odayı tamamen doldurdu. Bu eserlerden beşi *Dördüncü Boyutta Renk Kütleleri* alt başlığını taşıyor ancak diğer otuz dört eserden farklı bir görsel mekan anlayışını yansıtmıyordu. Hatta sergilenen diğer iki tablonun isimleri de *İki Boyutta Bir Köylü Kadınının Portresi* ve *İki Boyutta Otoportre* idi. Bu eserler de diğerleriyle aynı kompozisyon stratejilerini takip ediyordu. Maleviç'in bu başlıklarla yaratmaya çalıştığı kafa karışıklığı, muhtemelen amacının bir parçasıydı. Aynı geometrik düzenlemelerin, iki, üç ve dört boyutlu mekanları nasıl tasvir edebildiği sorusunun yanıtı Ouspensky ve Bragdon'un teozofi temelli dördüncü boyut fikirlerinde aranmıştı ancak Maleviç'in üzerinde daha derin ve sofistike etki bırakan; Maleviç ve çevresindeki sanatçılar arasında entelektüel statüsü Ouspensky'ninkinden çok daha yüksek olan Nikolai Lobachevsky ve onun *pangeometri* fikirleri idi. 19. yüzyıl başında Lobachevsky, Öklidyen ve Öklidyen olmayan (hiperbolik) geometrileri bir arada ele alarak, geometrinin temel prensiplerini daha geniş bir perspektiften değerlendirmişti. Lobachevsky, yalnızca Öklidyen aksiyomlarla sınırlı olmayan, farklı aksiyom sistemleri altında da geçerli olabilecek alternatif geometri türlerinin var olabileceğini savunuyordu. Lobachevsky'ye göre geometri, uzayla değil, uzantılarla ilgiliydi; doğadaki farklı kuvvetler farklı geometrileri takip edebilirdi. Öklid geometrisinin sadece, astronomik ve moleküler ölçekler arasındaki orta ölçekli uzayı başarılı bir şekilde tanımlayan özel bir geometri olduğunu düşünüyordu (Luecking, 2010). Yaşadığı dönemde yeterince anlaşılmamış olsa da Lobachevsky, geometrinin daha soyut ve bağımsız bir bilim dalı haline gelmesini sağlamış, modern matematikte devrim yaratmış, fikirleri Albert Einstein'ın Genel Görelilik Teorisi'nde uzay-zaman kavramının anlaşılmasında önemli bir temel oluşturmuştu. Nitekim, Einstein'ın göreliliğinin ardından *zaman*, nesnelerin dördüncü boyutu olarak uzayın yerini alacaktı.

Maleviç alternatif geometriler fikrini alogizm felsefesiyle ilişkilendirdi; Öklid uzayını aşan bir geometri gibi, geleneksel mantığı aşan bir düşünce yolu

da kurulabilirdi. Maleviç için matematik; güzellik ve düzenin bir örneği olarak sanata entegre edilmesi gereken bir model değil, işleyiş tarzıyla paralellik kurulması gereken bir modeldi. Süprematizm hareketine katılmış Rus sanatçı ve teorisyen El Lissitzky, Maleviç'in resimlerinde mekanı irrasyonel olarak tanımlamıştır. Geometrik oranlardan ve Maleviç'in *sanatçıyı sınırlayan halka* olarak adlandırdığı ufuk çizgisi dahil olmak üzere tüm hudut ve tanımlardan yalıtılmış olan Süprematizmin belirsiz mekanı, Maleviç'in ifadesiyle, *beyaz özgür bir uçurumdur*. Maleviç bir metninde şöyle yazmıştır: “Sanatçı, ancak, resmindeki formlar doğayla hiçbir ilgisi olmadığında yaratıcı olabilir. Çünkü sanat, güzellik temelli bir kompozisyon estetiğiyle değil, ağırlık, hız ve hareket yönü temeliyle inşa etme yeteneğidir.”. Maleviç, Süprematizmin kökenini Fütürizmde görüyordu. Fütürizm, *hareketi*, gerçeğin şekillendiği ortam olarak gördüğünden, hareket ve zaman algısının temsili ön plana çıkıyor, dolayısıyla uzay ve nesneler giderek daha fazla parçalanıyordu. Maleviç, *Son Fütürist Resim Sergisi 0,10* broşüründe şöyle yazıyordu: “...yeni güzelliği ya da sadece enerjiyi elde ederken nesnelerin bütünlüğü izleniminden kendimizi özgürleştirdik.” (Luecking, 2010).

1917 Rus Devrimi, Rus Avangardının fikirlerini kamusal alanda test etmesi için bir fırsat sunmuştu. Toplumsal mit ile sanat mitinin oluşturduğu rezonans neticesinde, eskinin kısıtlamalarından bağımsız, kendine yeten evrensel bir sanat dili ve kültürü hedeflendi. Sembolizm, İzlenimcilik, Kübo-Fütürizm gibi geleneksel ve modern resim tekniklerinde deneyim kazanarak kendi sanatsal sistemi Süprematizmi inşa eden Maleviç, Rus Avangardının evrimini somutlaştıran bir figür olarak öne çıkmıştı. *Son Fütürist Resim Sergisi 0,10* başlığı, tüm sanatı sıfıra indirme ve yeni sanatı sıfırdan başlatma isteğini yansıtıyordu. “Sanat güçlerinin sanatı aklın yoluna yönlendirme çabası yaratıcılığı sıfıra indirdi ama ben kendimi formun sıfırına dönüştürdüm ve 0’dan 1’e geçtim.” diyen Maleviç için Süprematizm yeni bir kültürün başlangıcıydı ve üstünlüğü; taklit fikrini aşarak olay örgüsünden ve gerçeklik nesnelerinin tasvirinden kurtulmuş olmasından kaynaklanıyordu. 1915-1916 yıllarında resmettiği *Supremus 56*’da (Şekil 2.38) görüldüğü gibi, Maleviç'in Süprematizm

evreninin monokromatik geometrik şekiller üzerine kurulu kompozisyonları doğadan bağımsızdı ve her resim özgür ve bireysel olarak, kendi egemen, ideal dünyasını yaratıyordu (Taidre, 2014).



Şekil 2.38 Kazimir Maleviç, Supremus 56, 1915-1916, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80,5 x 71 cm, Rus Devlet Müzesi [Photograph],
(https://rusmuseumvrn.ru/data/collections/painting/19_20/zhb_1421/index.php?lang=en).

20. yüzyılın başındaki Rus kültürü, Batı kültürü gibi mistisizm ve ezoterizme dair fikirlerle doluydu. Soyut resimle görünmez dünyanın tasviri arzusu, Blavatsky ve Steiner'in yüksek gerçekliği tanıma çabalarıyla benzerlik taşısa da bu etkiler daha dolaylı seyretmişti. Soyut sanatın Avrupa'daki öncülerinden farklı olarak Maleviç'in Teozofi ve Antropozofi cemiyetleri ile doğrudan bir bağlantısı yoktu. Bununla birlikte Maleviç'in eserleri, Bragdon'un *Yüksek Uzayın Temelleri, Dördüncü Boyut*'undaki illüstrasyonlar (Şekil 2.39, Şekil 2.40) ile ilginç benzerlikler taşır (Luecking, 2010). Bragdon'un illüstrasyonu, aynı boyuta ait iki geometrik nesnenin, bir üst boyuta ait uzayda

kesiştği zaman, kesişen nesnelerin ait olduğu boyutun bir alt boyutuna ait bir figür oluşturması yasasını açıklar. Örneğin, bir boyutlu iki çizgi, iki boyutlu düzlemde kesiştiğinde boyutsuz noktayı; iki boyutlu iki düzlem, üç boyutlu uzayda kesiştiğinde bir boyutlu çizgiyi; benzer şekilde üç boyutlu iki hacim, dört boyutlu uzayda kesiştiğinde iki boyutlu düzlemi meydana getirir. Sonuncu örnek, Bragdon'un çiziminde (Şekil 2.39) görselleştirilir; dördüncü boyuttan gelen üç boyutlu nesneler, düşüş anındaki konumlarına göre düzlemde geçerken dilimler, üçgenler, çokgenler oluşturur. Bragdon'un nesnelerin düzlemsel kesişimlerini gösteren illüstrasyonu (Bkz: Şekil 2.40), Maleviç'in eserlerine (Bkz: Şekil 38) çok yakın çağrışımlar taşır.

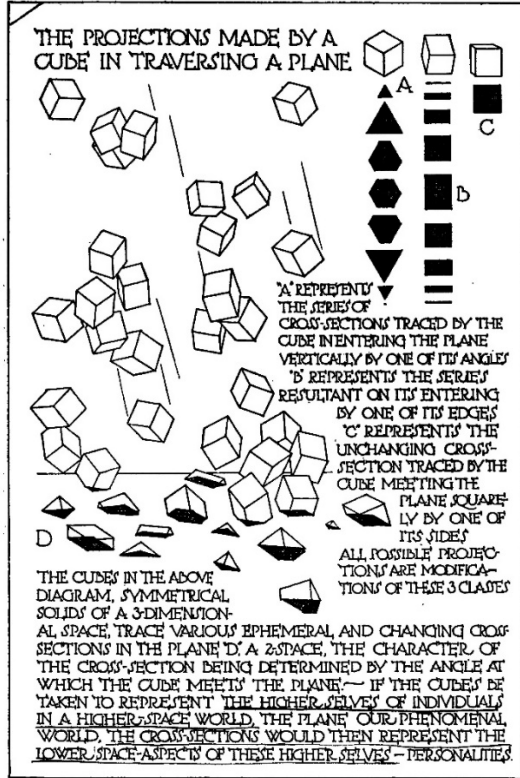
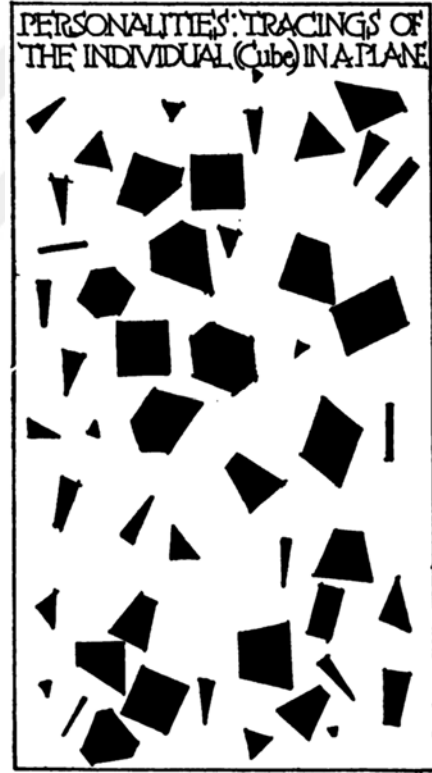


PLATE 30

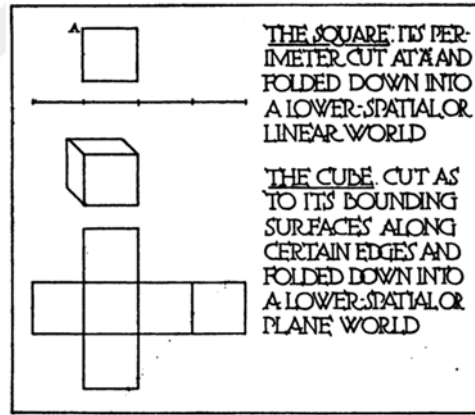


Şekil 2.39 30. Levha (Bragdon C., 1913, Yüksek Uzayın Temelleri, Dördüncü Boyut).

Şekil 2.40 Kare İnsan, s. 65 (Bragdon C., 1913, Yüksek Uzayın Temelleri, Dördüncü Boyut).

Bragdon, *Yüksek Uzayın Temelleri, Dördüncü Boyut* eserinin *Kare İnsan* adlı son bölümünde, farklı çokgenlerle temsil edilen çeşitli kişiliklerden oluşan düz bir dünyayı örnek verir. Bu kişilikler aslında -çoğunun farkında olmadığı üzere-, en gerçek hallerinin daha yüksek üçüncü boyutta yer aldığı küplerdir. Tam küp formu, gerçeklik düzlemiyle doğru şekilde hizalanmayla başarılabildiğinden en iyi kişilikler de karelerdir (Bkz: Şekil 39: C). Hristiyan bir teozof olan Bragdon'un düzlem dünyasındaki en mükemmel varlık, tüm varlığını bir küp olarak ortaya koyan, kendini düzleme dört kare uzunluğunda ve üç kare genişliğinde bir haç şeklinde açarak gösteren *Christos* adında biridir (Şekil 2.41):

Christos'un bedeni, içindeki ilahi bilinci taşımak için ne kadar yoksul ve sınırlı bir araç olsa da, yine de en kusursuz düzlem-insan formu olan kareyle kıyaslandığında görkemlidir. Çünkü bu beden yalnızca bir kare değil, yüksek benliğin farklı bir yönünü temsil eden altı kareden oluşur (Bragdon, 1913, s. 73).



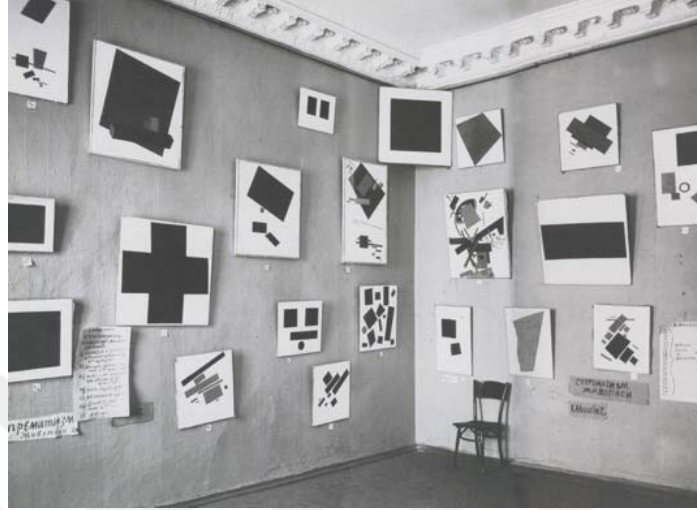
Şekil 2.41 Kare İnsan, s. 73 (Bragdon C., 1913, *Yüksek Uzayın Temelleri, Dördüncü Boyut*).

Düz dünyanın *Christos*'u, zamanı geldiğinde çevresine, biri hariç hepsi kare insanlardan oluşan öğrenciler toplar, onlara doğum ve ölümden kurtuluşun sırrını öğretir. Gerçeğin yayılması görevini eğittiği kişilere emanet edip görevini tamamladıktan sonra, kendini yüksek uzay formunda katlayarak göğe yükselir ve bir kez daha Tek Işık'ın bir ışını haline gelir (Bragdon, 1913, s. 74).

Kare İnsan hikayesindeki illüstrasyonlar ve hikayedeki Hristiyanlık teması, Maleviç'in eserleri dikkate alınarak değerlendirildiğinde, sanatçının çağdaşı Bragdon'un kitabından etkilendiği yönünde güçlü bir olasılık doğar. Bragdon'da olduğu gibi Maleviç için de *kare*, diğer geometrik formlarda daha az mükemmel haliyle tezahür eden bir arketiptir; hatta bir yazısında dairenin hızla dönen bir küp olduğunu belirtmiştir (Luecking, 2010).

Maleviç'in büyüdüğü geleneksel Ukrayna evlerinde, odanın üst köşesi, ikonlara bahsedilen en üstün konumdu; aile ek ikonalar alabilecek imkana sahipse, bu ikonalar üst köşeden yayılarak asılırdı. Benzer şekilde, Maleviç de *Siyah Kare*'yi, *Son Fütürist Resim Sergisi 0,10*'da odanın köşesine asmıştı (Şekil 2.42). Sergideki çoğu eser, Maleviç'in alogizm yöntemine uygun şekilde, içerikleriyle bağlantısı olmayan başlıklara sahip iken, *Siyah Kare*, *Siyah Haç* ve *Siyah Daire* başlıkları boyalı formun adını doğrudan ifade ederek, tanım olarak da diğer eserlerden farklı bir konuma taşınmışlardı. 20. yüzyılın başlarında, kutsal sanatın görünmeyeni tasvir etmesi yönünden yeniden keşfedilen eski Rus ikonaları, Rus Avangardının resim dilini geliştirmesinde önemli bir çıkış noktasıydı. Maleviç'in *Siyah Kare*'si, avangardın tartışmasız olarak en önemli ikonu haline gelmişti. Eserde renk, şekil ve yapı tamamen sıfıra indirilmiş ve sanatçı hiçlikten yeni dünyalar yaratmaya başlamıştı. Maleviç, eseri, saf yaratımın ilk adımı, hatta yaşayan bir varlık olarak tanımlıyordu; ondan önce şekil bozuklukları ve doğanın kopyaları vardı. Avangard sanatçılar kendilerini yeni sanatın peygamberleri olarak görüyorlardı. Maleviç, *Siyah Kare*'nin yaratım sürecini derin bir mistik deneyim olarak şöyle ifade ediyordu: "Başlangıçların başlangıcında oldum ve kareyle şekillenen Süprematist yüzeye ulaşarak yüzümü şekillendirdim.". Sanatçı, eseri bitirdikten sonraki bir hafta boyunca yiyemediğini, içemediğini ve uyuyamadığını söylemişti. Süprematizmin sembolü *Siyah Kare*, Tanrıyı arayışın bir işareti, yeni bir din olarak konumlandırılmıştı. Maleviç için *Siyah Kare*, Süprematist gerçekliğin kendisiydi; benzer şekilde *Siyah Haç* da bir Hristiyan sembolünden çok, evrensel bir Süprematist işaretti. Rus sanatçıların 1932 yılında düzenlediği sergide, geleceğin şehirlerini somutlaştıran mimari eser grubunun üzerinde, Maleviç'in *Siyah Kare*, *Siyah Haç* ve *Siyah Daire*'si, haç

motifinin merkezde olduğu kutsal nesneler üçlemesi şeklinde yerleştirilmişti (Luecking, 2010; Taidre, 2014).



Şekil 2.42 Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1915, Son Fütürist Resim Sergisi 0,10. Wikimedia Commons [Photograph].
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0.10_Exhibition.jpg).

Dönemin avangard sanatçıları, Doğu felsefesinden gelen *boşluk* kavramı ile ilgiliydi. Maleviç de *boşluk* tarafından büyülenmişti; her şeyi içeren *boşluk* ona göre *Mutlak*'ı, Tanrı'nın varlığını anlatıyordu. Metinlerinde Nirvana'yı anımsatan açıklamalarda bulunan Maleviç bir metninde şöyle der: “İnsan mükemmelliğe ulaştığında hemen dinlenmeye, yani mutlağa çekilir; bilgi ve çeşitli kanıtlardan kurtulmuş olur.” ve devam eder: “Hiçbir şeyin kaybolmadığını, sadece yeni bir forma büründüğünü keşfetmiş olması, evrensel dünya hareketinin ya da Tanrı'nın mükemmelliğinin bir işareti olarak alınabilir.” 1924 yılında, defterinin temiz, ilk sayfasına şu satırları yazmıştır: “Müziğin amacı sessizliktir.” (Shatskikh, 2014; Taidre, 2014).

1919'da Marc Chagall'ın müdürlük yaptığı Vitebsk Halk Sanat Okulu'nda öğretmenlik yapması için davet edilen Maleviç, kısa süre içinde okulun yeni lideri haline gelerek takipçi grubu UNOVIS'i oluşturmuştu. 1919-1922 yıllarında UNOVIS üyeleri tarafından, Sovyet otoritelerinin siparişiyle tramvaylar,

yemekhanelerin, okuma salonlarının iç mekanları, tribünler, bina cepheleri, dükkan tabelaları, posterler, kitap kapakları, tekstiller, saksılar ve mobilyalar Süprematist bir şekilde süslenmişti. Maleviç, 1923 yılında, hayalindeki üstün şehrin kurulması için *architectonları* tanıtmış, bununla yetinmeyerek, var olan düzensiz doğayı Süprematist yasalara göre inşa edilecek bir doğayla değiştirme arzusunu ifade etmiştir. Maleviç, dünya yüzeyinden uzaya fırlayan yüzen şehirler ve uzay gemileri *planitler* üzerinde de çalışmıştır (Taidre, 2014). Vitebsk yıllarında (1919-1922), cebinden eksik etmediği teleskobu ile sürekli yıldızlı gökyüzünü gözlemleyen Maleviç, *Süprematizm: 34 Çizim* kitabını yazmıştı. Metnin girişinde insanlığın kozmik geleceği hakkında kehanet dolu satırlar bulunur: Maleviç, Rusça’da “yoldaş” anlamına gelen “sputnik” kelimesini 15 Aralık 1920 tarihinde ilk kez, onu tanınır yapan anlamında kullanır. İlk yapay uydu olan *Sputnik 1*, 4 Ekim 1957 tarihinde uzaya gönderildiğinden beri, tüm dünya dillerinde çeviri yapılmaksızın bilinmektedir. Maleviç, *Süprematizm: 34 Çizim*’de günümüzün uzay istasyonlarını öngörmüştür (Shatskikh, 2014):

Suprematist makine tek bir amaçla çalışacak ve hiçbir bağlantısı olmayacaktır. Dünya küresi gibi, tüm elementlerle alışılmış bir çubuk, mükemmelliklerin yaşamını taşıyacak, böylece her inşa edilmiş Süprematist vücut, doğanın doğal organizasyonuna dahil olacak ve yeni bir sputnik oluşturacaktır; mesele, uzayda yarışan iki cisim arasındaki ilişkiyi bulmaktan ibarettir. Dünya ile Ay arasında yeni bir sputnik inşa edilebilir, tüm elementlerle donatılmış bir Süprematist sputnik, kendi yeni yolunu oluşturan bir yörüngede hareket eder.

20. yüzyılın başında soyut betimlemeye yönelen öncü sanatçılar için sanat; estetiğin ve güzelliğin ötesinde hakikatin talep edildiği bir arayıştı. Af Klint’in ruhsal soyutlamaları, Mondrian’ın Neoplastisizmi, Kandinsky’nin sinestezik resimleri, Kupka’nın manyetik diskleri gibi Maleviç’in Süprematizmi de, çağının bilimsel gelişmelerinin de etkisiyle, sanatın temel yapılarına ulaşma, görünmeyen süreçleri tasvir etme tutkusuyla, üstün ve mutlak gerçeğin izini sürüyordu. Maleviç, doğanın mutlak yasalarına benzeyen yeni fenomenler yaratma potansiyelinin peşinde, sadece sanatın değil, şehirlerin, kozmik alanların da dönüşümünü öngören bir sanatçı ve düşünürdü.

BÖLÜM 3

3. SOYUT RESİM KURAMININ FELSEFİ TEMELLERİ

Soyut resmin öncü teorisyenleri Kandinsky ve Mondrian'ın sanatı ve düşüncelerinde, teozofi öğretisi ile bağlantılı yönleri bulunan Hegel'in felsefesinin etkileri görülmektedir. Bu etkileri tahlil edebilmek için, geniş bir felsefî sisteme sahip son filozof olarak bilinen, Alman idealizminin en önemli isimlerinden Hegel'in felsefesi incelenmiş; soyut resim kuramını temellendirerek sanatlarında uygulayan Kandinsky ve Mondrian'ın fikirlerine yansımaları ele alınmış; Böhme'nin düşüncelerinden etkilenen Hegel ve Schelling'in felsefî sisteminde ve soyut resimde yer alan metafizik unsurlara değinilmiştir.

3.1 SOYUT RESİM KURAMINDA TEOZOFİ ETKİSİ

Soyut resmin öncülerinin sanatında güçlü etkilerini gördüğümüz teozofi, 1875 yılında Blavatsky'nin modern teozofiyi kurmasıyla tanınmış ve yayılmışsa da, kökleri antik döneme kadar uzanır. *Tanrı bilgisi* veya *ilahi hikmet* anlamına gelen *teozofi* terimi ilk olarak Antik Yunan'da Platon, Plotinus ve diğer neoplatonist filozofların eserlerinde, Tanrı'nın bilgisine ve ruhsal hakikatlere ulaşmayı ifade etmek için kullanılmıştı. Teozofi antik dönemde; Gnostisizm, Hinduizm ve Budizm'den etkilenmiş; Ortaçağ ve Rönesans döneminde Hermetik öğretiler ve Kabalistik çalışmalar gibi ezoterik geleneklerle zenginleşmişti. Hristiyan mistikleri Meister Eckhart ve Jakob Böhme teozofinin önemli temsilcilerindendi. Böhme'nin hermetik düşünce sistemi, Hegel'in diyalektik felsefesine yön vermiş ve soyut resim kuramını şekillendirmişti.

3.2 KANDINSKY’NİN KURAMINDA HEGEL’İN FELSEFESİNİN İZLERİ

Alman idealizminin merkezi temalarından biri *mutlak* kavramıdır. Mutlak kavramı, en açık şekilde, Alman idealizminin önemli filozofları Schelling’in kimlik felsefesinde ve Hegel’in *mutlak tin* düşüncesinde kendini gösterir (Miodoński, 2023). *İdea* kavramı Alman idealizminde insanın bilinçli etkinliğinin kristalleşmiş hali olan bütünlüğü ifade eder. Hegel’e göre şeylerin ve insan eylemlerinin hareketinin temel ilkesi olan *idea*, *mutlak* ile tamamlanır. Nihai birlik olan *mutlak*, Hegel’e göre, ruhsal dünyadan üç farklı yol ile doğan bir hakikattir: *Mutlak*; kavramsal düşünce olan felsefe ile, kavramsal sezgi olan din ile ve duyuşsal sezgi olan sanat aracılığıyla tezahür edebilir. Hegel’e göre, kendi bilinç düzeyinin ötesinde bir şey yaratan ilhamın etkisi altında olan sanatçı, bu sayede, *Zeitgeist*’i (zamanın ruhunu) ifade edebilir. Hegel, doğanın taklidini, *sanatsal bir oyun* ve *anlamsız bir çaba* olarak görür; sanatta önemli olan, var olanı olduğu gibi ifade etmek değil, yeni bir şey inşa etmek veya yaratmaktır. Var olanın taklidinin *ölü sanat* üreteceği fikri Hegel ve Kandinsky’de ortaktır. Kandinsky *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (1911) eserinde şöyle der: “Eğer sanatçının duygusal gücü, nasıl sorusunu aşabilir ve yüksek duygularına karşı bir açık panorama koyarsa, sanat öyle bir yola girer ki, kaybolan “ne”yi bulmak artık hayal kırıklığı yaratmaz. Bu “ne”, yaşamın ruhsal beslenmesine ve yeni uyanmış bir ruha giden yolu açar. Bu “ne” içsel bir gerçektir, yalnızca sanat bunu anlayabilir ve yalnızca sanat bunu kendi aracıyla ifade edebilir”. Kandinsky’nin ifadesinde geçen *ne*, Hegel’in *mutlak* ve *idea* kavramlarının eşdeğeri olarak, yalnızca sanatla ifade edilebilen içsel bir gerçeğe tekabül eder (Abadi, Keshavarz, 2016). Kandinsky de, Hegel’in *Zeitgeist* düşüncesine paralel olarak, sanatçının zamanının çocuğu olarak, çağının ruhsallığını ifade etmesi gerektiği düşüncesindedir (Kandinsky, 1911, s. 55).

Hegel, sanat tarihini, Sembolik Sanat, Klasik Sanat ve Romantik Sanat olmak üzere üç bölümde inceler. Hegel’in düşüncesine göre, Sembolik Sanatta, anlam ve biçim, *mutlak*ın doğrudan ifadesini sunmaz. Klasik Sanatta anlam ve

biçim uyumludur ve en iyi şekilde Yunan heykel sanatında somutlaşır. Romantik Sanatta ise, anlam biçimden daha güçlü bir şekilde işlediğinden, entelektüel içerik bedene sığmaz. 18. yüzyılın ortalarında Romantik Sanat, objektif dünyayı askıya alarak dış dünya temsillerinden uzaklaşarak içselleşmiştir. Hegel, geleneksel sanatın, hala birçok önemli insani ihtiyaca hizmet etse de, “insan ruhunun en yüce ihtiyaçlarına” hizmet etmediğini ve artık geçmişin bir unsuru haline geldiğini öne süren tek modern filozoftur. Hegel’e göre sanat tarihi, bir tür kademeli maddesizleşme ya da tüm öz-anlama biçimlerinin giderek manevi bir hal almasına, temsil araçlarında daha büyük bir soyutlamaya doğru ilerleyen bir yönelime sahiptir. İnsanların özgür bireyler olarak kendileri anlamak için giderek daha az duysal ve temsili imgeye ihtiyaç duyacağı düşüncesiyle Hegel, sanat felsefesini, insan bilincinin gelişerek soyutlamaya doğru evrildiği fikriyle kurmuştur (Pippin, 2002). Buna göre, başlangıç aşamasında Sembolik Sanatta kopuk olan ruh ve form, Klasik Sanatta uyum içinde birleşir ve son aşama olan Romantik Sanatta ruh formun ötesine geçme arzusu duyar. Hegel’in düşüncesine benzer şekilde, Kandinsky de dışsal temsille tatmin olmamış, içsel gerçekliğin resmedilmesi için harici biçimlerden uzaklaşmış, resim ve müzik arasındaki bağlantı üzerine çalışmıştır. Kandinsky’ye göre sanat eseri, bir ifade biçimi olmanın ötesinde, görsel ve işitsel armoni yoluyla ruhsal etki yaratan bir varlıktır. Hegel’in düşüncelerinin, kendisinden bir yüzyıl sonra yaşamış olan Kandinsky’nin sanatı ve fikirleri üzerinde doğrudan ve dolaylı etkileri olduğu görülmektedir. 19. yüzyılın başlarında Hegel’in, insan bilincinin sanatsal ifadesinin soyutlamaya evrildiği öngörüsü, 20. yüzyılın başlarında Kandinsky’nin, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (1911) eseri ile doğrulanmış; soyut sanatın teorik temellerinin atılmasıyla kuramsal çerçevesine oturmuştur.

Hegel’in estetik teorisi dört temel başlıkta ele alınabilir. Bu başlıkların ilki ve en özgün olanı, Hegel’in, sanatı; “ilahi olanı, insanlığın en derin ilgilerini ve ruhun (geist) en kapsamlı hakikatlerini zihnimize getiren ve ifade eden bir yol” (Hegel, 1835, s.7, Akt. Pippin, 2002) olarak görmesidir. Hegel’e göre, *sanat*, ruhun kendini duysal bir biçimde dışsallaştırma ve bu dışsallığı kendine mal ederek kendi evinde hissetme çabası; *sanat eseri* ise *ilahi olanı tasvir etme*

girişimidir. Sanatın, ilahi olanı temsil etmekten çok ifade ettiği görüşünde olan Hegel şöyle der: “Tanrı, ruhun yaptıklarıyla, doğanın üretimlerinden ve oluşumlarından daha çok onurlandırılır, çünkü insanda ilahi bir şey vardır; fakat bu, doğada olduğundan tamamen farklı ve daha yüce bir biçimde Tanrı'nın varlığına uygun olarak insanın içinde etkin bir şekilde bulunur.” (Hegel, 1835, s.30, Akt. Pippin, 2002). Hegel'in estetik anlayışının ikinci özgün yaklaşımı, doğanın güzelliğine tamamen ilgisiz kalmasıdır, doğanın yaratılmış bir varlık olarak Tanrı'nın bir yansıması olması hiçbir önem taşımaz. Hegel için doğa ruhsuz (geistlos) ve anlamsızdır. Bu tutum, dönemin diğer filozoflarının ve sanatçıların doğaya verdiği estetik önemin tamamen zıttıdır. Hegel'e göre, bir doğa manzarasını yerine, bir manzara resmi insanın dikkati ve spekülasyon için daha uygundur. Hegel, sanatsal işleme tabi tutulan her yüzeyin, bir tür göz haline geldiğini, ruhun anlamının görsel bir merkezi gibi işlev gördüğünü öne sürer. Bu bağlamda, bir sanat eserine bakmak, bir insanın gözüne bakmaya benzer bir deneyimdir ve resim, doğal nesnelerin somut varlığını ortadan kaldırarak onları ruh tarafından kavranabilir bir yansıma haline dönüştürür. Bu sayede gerçeklik iptal edilerek ruhun alanında yeniden şekillenir ve sanat doğanın ötesine geçerek insan ruhunun özgürlük arayışına hizmet eder. Hegel'in, zevk, güzellik ve hoşnutluk üzerine kurulu geleneksel estetik değerlendirmenin aksine, doğaya ve güzelliğe olan ilgisizliğinin temelinde; sanatı, doğadan özgürleşme, doğayı aşan öz bilinç ve kendini belirleme süreci olarak tanımlaması bulunur. Üçüncü olarak, Hegel, sanatı, tarihi bağlamında incelemenin felsefi kurucusu olarak bilinir; sanat eserlerinin zamanlarına ait olarak anlaşılması gerektiğini savunur. Hegel için modern dünya, durağan, pek de kahramanca olmayan bir dünyadır, bu dünyada ilahileştirilmiş ya da idealize edilmiş estetik betimleme uygun değildir. Bu nedenle imge ya da içerik temelli sanatın giderek daha az önemli hale geldiği düşüncesindedir. Hegel'in sanata dair dördüncü yaklaşımı ise, modern dünyada, anıtsal, kültürel açıdan önemli ve dönüştürücü sanat olarak tanımlanabilecek *büyük sanatın* artık ortaya çıkmayacağı düşüncesidir. Bu düşüncenin temelinde, insanın kendi duyusallığıyla olan ilişkisinin değişmiş olması yatar. Bu değişim, görsel sanatlarda, soyut sanatın öz belirlemeye yönelmesiyle kendini gösterir.

Günümüzde insan yaşamı ve deneyiminin içeriği, doğa ya da dış dünyadan verilmiş bir şey olmaktan çıkmış, insanın yorumlayıcı pratikleri tarafından inşa edilir hale gelmiştir (Pippin, 2002).

Kandinsky, “Sanatta Ruhsallık Üzerine” (1911) eserinde; “ruhsal bir dönüşümün bizi neredeyse şiddetle ileriye itmekte olduğunu, hatta insanın ruhsal yaşamının en sağlam temeli olarak görülen pozitif bilimin bile sarsılmasıyla, maddenin çözülmesine kapı açılmakta olduğunu” söyler ve Hegel’in estetik teorisinde ele aldığı temel düşüncelere paralel bir yaklaşım sergileyerek soyut resim kuramının çerçevesini çizer. Modern resmin kapsamlı teorisini veya sağlam bir sanatsal temelini oluşturmanın zorluğuna değinen Kandinsky, resmin, doğaya bağımlılığından kurtulmanın henüz ilk aşamalarında olduğunu belirtir. Kandinsky’ye göre, renk ve form, içsel unsurlar olarak kullanıldığında, bu bilinçdışı bir şekilde gerçekleşmiş, başlangıçta oldukça körü körüne ve amaçsızca ilerlemiştir. Ressam, yalnızca gözünü değil, ruhunu da eğiterek, rengi yalnızca dışsal izlenimlerle veya bazen içsel algılarla değerlendirmekle kalmaz, aynı zamanda onu yaratılarında belirleyici bir güç olarak kullanmayı da öğrenir. Kandinsky’nin bu süreçte bir de uyarısı vardır: “Eğer doğayla olan bağlarımızı koparmaya başlarsak ve özgürlüğe zorla ulaşmaya çalışarak kendimizi yalnızca saf renk ve mutlak form kombinasyonlarına adarsak, sanatsal değeri ancak kravatlar veya halılar üzerindeki geometrik süslemeler kadar olan eserler üretiriz.”. Özgürlüğümüzün bize formları ne ölçüde değiştirme hakkı tanıdığı sorusunu soran Kandinsky, tek başına gözlemlendiğinde her zaman uyarıcı bir etkiye sahip olan sıcak kırmızı rengin, çeşitli doğal formlarla birleştirildiğinde farklı ruhsal etkiler yaratmasını örnek verir: Kırmızı bir gökyüzü ciddi ve hatta tehditkar bir doğal tepki yaratırken, melankolik bir resimdeki kırmızı pelerinli figür zihinsel bir uyumsuzluk ve kontrast oluşturarak ana karakterden yayılan melankoliyi vurgular ve dramatik unsuru güçlendirir; kırmızı yerine doğası gereği melankolik bir renk kullanılsa bu etki zayıflayacak ve dramatik unsur azalacaktır. Aynı kırmızının bir ağaç için kullanılması durumunda ise sonbahar çağrışımı devreye girdiğinden renk nesneyle tamamen bütünleşir ve kırmızı pelerin örneğindeki gibi dramatik bir çarpışma olmadan, izole bir öge olarak

varlığını sürdürür. Ancak kırmızı bir at, mutlak bir imkansızlık atmosferini çağrıştırdığından, aynı derecede doğallıktan uzak bir arka plan gerektirir. Doğal bir manzara ve kırmızı bir at, yarattığı uyumsuzlukla resmin tüm etkisini ve tutarlılığını yok eder; yüzeysel ve tamamen sanatsız bir tuhafılık ya da içsel, sanatsal bir çekiciliğe sahip kasıtlı bir masalsı unsur olarak algılanır. Kandinsky, resmin içsel yaşamını hissetmeye çalışmayan veya eserin kendisini doğrudan etkilemesine izin vermeyen, anatomi, perspektif ve dışsal duyarlılık gibi unsurlar üzerinde yoğunlaşmış izleyicinin, “teknik beceriyle gözleri kamaşmış haldeyken, ruhsal gözünün daha derin bir mesajı algılayamayacağını” söyler. Bu durumu, parlak zekaya sahip bir kişiyle sohbet ederken, ruhuna nüfuz etmeye, iç dünyasını, düşünce ve duygularını keşfetmeye çalışmak yerine, o kişinin sesleri telaffuzu, konuşurken organlarının hareketi gibi önemsiz ve yüzeysel dışsal unsurlarına odaklanmaya benzetir ve ekler: “Sanat aracılığıyla ifade etme olanağı geliştikçe, ruhsal anlatım için dış dünyadan formlar ödünç alma ihtiyacı da ortadan kalkacaktır.”. Kandinsky, bu olanaklar içinde Kübizmin rolüne de değinir: “Kübizm, geçiş aşamalarından biri olarak, doğal formların yapıcı amaçlar doğrultusunda nasıl çözüldüğünü ve bu gerçekçi formların kendilerini sunarken ne denli gereksiz engeller oluşturduğunu sık sık göstermiştir.”. Kandinsky, Hegel’in geleneksel estetiğe ilgi göstermeyen yaklaşımına benzer şekilde, müzikte veya resimde, ister uyumlu, ister uyumsuz olsun her sesin, eğer içsel bir gereksinmeden doğuyorsa, yerinde ve güzel olduğunu söyler. Müzikteki kontrpuan gibi, resimde de kontrpuan ilkesinin resmin geleceği olduğunu savunan Kandinsky, tuval üzerinde rastlantısal olarak seçilmiş ve birbirleriyle doğrudan bağlantısı olmayan formların dışsal bağ eksikliğinin içsel varoluşu oluşturduğunu, dışarıda gevşeyen şeyin, içeride sağlamlaştırıldığını, düzensiz figürlerin, düzenli olanlardan daha fazla anlam taşıdığını savunur (Kandinsky, 1911/1946, s. 79-90).

3.3 HEGEL'İN FELSEFESİNİN MİSTİK KAYNAKLARI ve JACOB BÖHME

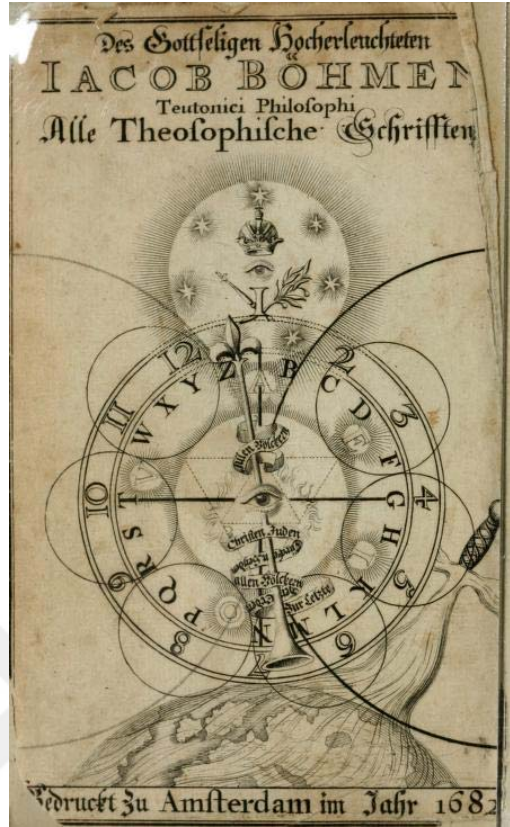
Avrupa düşüncesinde, tasavvuru zor ve kavramsal olarak ifade edilmesi güç konularla karşı karşıya kalındığında, semboller, imgeler ve metaforların dili kullanılıyordu. Aydınlanma dönemi ile birlikte doğa araştırmalarından elde edilen bilgilere atıfta bulunan kelime ve kavramların baskın hale gelmesiyle, felsefi soyutlama ön plana çıkmış, Barok dönem ikonolojisinin zengin sembolizmi ve şifrelenmiş içeriği geri planda kalmıştı. Avrupa'da Rönesans ile birlikte, insan odaklılık ve antikiteye yönelişle beraber, sanatta yeni bir imgeleme biçimi ortaya çıkmıştı. Bu yeni biçim, teorik temelini, Hermetizm, Simya, Platonculuk ve Kabala'nın sentezlenmesiyle ortaya çıkan imgelerden alıyordu. Rönesans döneminin en önemli düşünürlerinden biri olan hümanist ve neoplatonist Marsilio Ficino; Corpus Hermeticum, Corpus Platonicum ve birçok neoplatonik metni çevirmişti. 5. yüzyılda yaşamış Horapollon'un *Hieroglyphica* eserinin tesadüfen bulunmasıyla yaklaşık iki yüz hiyeroglifin anlamının açıklanması, aşkınlığa işaret eden gizli işaretlerin araştırılmasına ivme kazandırmıştı. Dönemin önemli ve öne çıkan yeni sanatı ise, kelime ve imgeler arasındaki bağlantıyı, gizli, çok katmanlı anlamlar oyunu ve bilmeceler yoluyla kuran *emblematic* idi. İtalyan sanat tarihçisi Cesare Ripa'nın, Barok dönemi sembolizmi ve alegorisini açıkladığı klasik eseri *Iconologia* (1593) eseriyle bağlantılı olarak ikonoloji, derin ve zengin bir anlamlar kodu sunmuştu. Böylece, poetik hayal gücü ve resim yeteneği aracılığıyla, anlaşılması güç kavramların, derin ve gizli manaların, işaretler, semboller ve metaforlar yoluyla aktarımı mümkün olmuş; Barok estetiğinde imge zenginliğinin kullanımı en yoğun haline ulaşmıştı. Sonuç olarak, 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar, sembolik nitelikteki ikonografik temsiller Avrupa kültüründe yaygınlaşmış; bu görsel dil, sanatçılar ve filozoflar için zor kavramların kolaylaştırıcı bir anlatım yolu olarak, gizli topluluklar için ise saklı bilgilerin aktarımı amacıyla kullanılmıştı. Avrupa kültüründe bu dönemin en olgun ve sofistike imgelerine, Alman simyacı ve teozof yazar Georg von Welling'in ve Alman mistik, teozof ve filozof Jacob

Böhme'nin eserlerinde rastlanır. Böhme, 17. yüzyılın başında, sembol ve metafor dilini kullanarak ve kutsal kitapların hermeneutiğini kaynak alarak, Tanrı'nın doğası, dünyanın yaratılışı, insanın ilahi olanla bağlantısı ve insanlığın gidişatı gibi konular hakkında yazmıştır (Miodoński, 2023).

Hegel, 1804-1805 yıllarında Jena Üniversitesi'nde verdiği Felsefe Tarihi Dersleri sırasında Böhme'yi *Alman teozofu* ve *ilk Alman filozofu* olarak tanımlamıştır. Hegel'in felsefesinde, spekülasyon ve diyalektik, hakikate ulaşmanın iki temel yoludur. *Diyalektik*, zıtlıkların çatışmasıyla hakikate ulaşma süreci olarak işlev görürken, *spekülasyon*, bu sürecin üst aşamasıdır ve çelişkileri aşarak daha yüksek bir birlik içinde kavrama yeteneğidir. Hegel kendi felsefesini tanımlarken *spekülasyon* terimini kullanır. Hegel'e göre mistisizm de bir tür spekülasyondur. Çünkü mistik düşünme biçimi, karşıtların birbirini nasıl içerdiğini ve nihayetinde temel bir kimliğe nasıl ulaştığını açığa çıkaran diyalektiği kullanır. Başka bir deyişle, mistisizm, Hegelci diyalektiğin yaptığı gibi, karşıtların birliğini öne sürer. Magee (2024), Schelling ve Hegel'in felsefelerinin, Böhme tarafından başlatılan Hristiyan teozofik geleneğin bir gelişimi olduğu düşüncesini delilleriyle ortaya koyar. Modern felsefi geleneğin büyük bir kısmının aksine, Schelling ve Hegel, dini bağımsız bir hakikat kaynağı olarak görmüş hatta felsefenin dine bağımlı olduğunu, çünkü belirli hakikatlerin, felsefenin işlev görmeye başlamasından önce din aracılığıyla ortaya çıktığını kabul etmişlerdir. Hegel, felsefenin özgün görevinin, dinin temsilinde bulunan içeriği düşüncenin formuna dönüştürmek olduğunu, içeriğin kendisinin farklılaştırılamayacağını yazmıştır. Hegel dinleri, “tesadüfen, doğanın çiçekleri ve yaratımları gibi filizlenen, nereden geldikleri veya nereye gittikleri bilinmeyen önseziler, imgeler ve temsiller” olarak tanımlamıştır; ilahi ruhun doğurucusu olan din, insanların bir icadı değil, insanlık içindeki ilahi üretici sürecin bir etkisidir. Hegel, Paracelsus'un geliştirdiği simyanın üç elementi (sülfür, civa ve tuz) düşüncesinin, Böhme tarafından “büyük üçlü” olarak adlandırdığını aktarmış ve simya diliyle ifade edilen içsel hakikatlerin göz ardı edilmemesi gerektiğini söylemiştir (Magee, 2024).

Böhme, 1600 yılında deneyimlediği mistik vizyonda, tüm varlıkların özlerini sezgisel olarak kavrayabildiğini hisseder. Bu deneyimden on iki yıl sonra *Aurora veya Doğan Şafak* adlı teozofik eserini kaleme alır. Böhme'ye göre, Tanrı gelişen bir varlıktır ve kendisini yaratılış aracılığıyla gerçekleştirir. Böhme'nin ifadesiyle, “hiçbir şey kendini bir zıtlık olmadan açığa çıkaramadığından”, Tanrı'nın gerçek bir Tanrı olabilmesi için *öteki* ile karşılaşması gerekir ve bu süreç insanla tamamlanır (Magee, 2024). Böhme'nin tüm teozofik yazıları 1682 yılında *Alle Theosophische Wercken* adıyla on bir cilt halinde yayınlanmıştır. Cildin ilk kısmında yer alan, 17. yüzyıl imgelerinin tüm karakteristik özelliklerini taşıyan illüstrasyon (Şekil 3.1) ve teozofik anlamı, eserde dört sayfalık alt yazıda açıklanmıştır ve Böhme'nin teozofisinin ana tezlerinin bir özeti niteliğindedir. Açıklama içeriği, genel yaklaşımın aksine, okuyucunun karmaşık sembolizmi ve anlam oyunlarını çözmesi beklentisinde değildir, bunun yerine sunulan ilahi planı tefekkür etmesini önerir. İllustrasyonda, orta kısımda karanlığın ve ışığın dünyası gösterilir; yaratılışın gizemi bu iki ilke arasından açığa çıkar. Ancak tüm bu sonsuz ilahi yaratılış ve vahiy doğrudan kavranamaz veya görselleştirilemez olduğundan, herşeyin manevi olanı gizli olduğundan; varlıkların zamansal yaratılışının işaretini temsil eden bir yoldan geçmesi gerekir. Böhme'de varlıkların doğumu kavramı süreçlerin diyalektiğiyle, niteliksel dönüşüm süreçlerinde (“yükselen, inen”, “yukarıda olan, aşağıda olan”, “ışık, karanlık”, “ruh, beden”, “hayat, ölüm”, “ateş, su”, “hava, toprak” arasında) gerçekleşir. İllustrasyonda, doğanın yedi özelliği, vahyin yedi mührü, zamanın yedi dönemi gibi birkaç anlama sahip yedi çemberden biri ışıldayan bir güneş şeklinde en üstte yer alır. Diğer altı çember dünyanın yaratılışının altı gününe karşılık gelir. Merkezdeki ışıldayan güneş çemberi, Tanrı'nın sözünün lütfunu temsil eder ve etrafındaki altı çemberle peygamber ve azizlere ulaşır. İçinde “2” ve “3” bulunan ilk çember, düşmüş insan doğasının özelliklerini gösterir: Habil'i öldürmek, suç ve nefretin sonsuz sürecini başlatır. Ortadaki Tanrı'nın takdiri işareti, ateşli bir üçgenle çevrilidir ve Tanrı'nın her şeyi gören gözünü simgeler. Bu sembol aynı zamanda insanı, başka bir manada Tanrı'nın sırlarını ve onun iradesini, zaman ve tarihin açığa çıkması

sonuna bağlı olarak görmesini sağlayan i  gözünü, ifade eder.  aprazın kesişimindeki “7”, “ilahi bedenselliğin kutsal unsuru”nu ve Tanrı’nın suretinde yaratılan, tüm yaratılışın kralı olarak cennete yerleştirilen Adem’i ifade eder. Adem, iyi ve kötüyü bilme yasağını aşarak Tanrı ile olan birliğini kaybetmiş ve kibri nedeniyle zaman çarkına itilmiştir, büyüklüğünü ve onurunu kaybetmiş olarak zamanın sonuna kadar böyle kalacaktır. Bu anın ne zaman ve nasıl geleceği kimse tarafından bilinmez. “7”nin üçüncü anlamı, insanlığın yüksek sevgisi ve Tanrı’nın birliğini simgeleyen İsa’dır. İsa, düşmüş insanın kaderini paylaşmış ve insan sevgisi için çarmıha gerilmiştir, zamanın sonunda, Tanrı’nın barış monarkı olarak sonsuza dek hüküm sürecektir. Borazan sembolü, İncil’de yedinci meleğin borusuna  fleyeceği ve  l lerin Rab ile karşılaşmak üzere dirileceği mesajını ifade eder. Adem ve Havva’nın kovulmasından sonra Aden bahçesinin kapılarını korumak için kullanılan alevli kılıç sembolü, Tanrı’nın sözünün ve yargısının hüküm verme gücünü ifade eder. Cennet ile yeryüzünü ayıran alevli kılıç, “hayat ağacına giden yolu korur ve muhafaza eder” (Yaratılış 3:24). Saat figürü, gerçek dünyaya atıfta bulunur ve zamanın sonunun yakın olduğunu işaret eder. “1”, herşeyin başlangıcı olan ilahi birliği temsil eder. Kadranda yer alan asa ve ta , ebedi ve değişmeyen kudreti simgeler ve Tanrı’ya atıfta bulunur (Miodo ski, 2023).



Şekil 3.1 Jacob Böhme, *Alle Theosophische Wercken*, 1682. “Sadık ve Yüksek Derecede Aydınlanmış Alman Filozof Jacob Böhme’nin Tüm Teosofik Eserleri”, Archive.org [Photograph]. (<https://archive.org/details/desgottseeligenh01bohml/page/n5/mode/2up>).

Jena Üniversitesi’nde, Hegel’in yakın arkadaşı olan Schelling, Böhme’nin takipçisiydi. Hegel de Böhme’yi dikkatli bir şekilde incelemişti; Hegel’in *Felsefe Tarihi Üzerine Dersler* adlı eserinde Böhme’ye ayrılmış yaklaşık otuz sayfalık bir bölüm mevcuttur. Hegel, Böhme’nin mistik vizyonlarını canlı bir şekilde anlatır; Hegel’in paranormal fenomenlere olan açık fikirliliğiyle uyumlu olarak bu anlatımda herhangi bir alaycılık ve şüphecilik bulunmaz. Hegel, Böhme’nin derinliğinden övgüyle bahsetmekle birlikte, Böhme’nin soyut kavramlar yerine imgelerle düşünme üslubunu *barbar sezgisi* olarak görür ve eleştirir. Hegel, Böhme’nin temel düşüncesinin *ilahi üçlük* olduğunu; Tanrı Baba’nın mutlak olmadığını, gerçekleşmemiş bir öz bilinci temsil ettiğini,

Oğul'un Baba'nın tohumunun açığa çıkışı, zorunlu tamamlayıcısı olduğunu, Tanrı'nın bu "öteki" ile birlik içine girerek kendini aştığını, Ruh olarak özne haline geldiğinde gerçek Tanrı olduğunu yazar. Böhme'de *üçleme*, tüm varlıklar içinde sürekli doğmaktadır, dolayısıyla tüm yaratılış Tanrı'nın bir tezahürüdür. Böhme, Oğul'u aynı zamanda *Lucifer* olarak tanımlar. Lucifer hem aydınlanma hem de isyan sembolü taşır: Ezoterik gelenekte, aydınlatan, ışık getiren; Hristiyanlıkta ise ayıran, düşmüş melek, şeytan anlamında kullanılmıştır. Hegel'in erken dönem yazılarında, Böhme'nin teozofik düşüncelerinin izlerini taşıyan mitolojik anlatımlar dikkat çeker. Böhme'nin imgesel mistik dilini ödünç alarak yazdığı *Lucifer Miti*'nde Hegel, Tanrı'nın kendini keşfedişini anlatır: Tanrı doğaya yönelmiş, kendini onun gösterişli ve sıkıcı tekrarlarında ifade ederek kendi genişlemesinin farkına varmış ve buna öfkeyle karşılık vermiştir. Böhme'nin sıkça kullandığı bir kavram olan öfke (zorn), boş bir noktaya doğru bir büzülmedir. Hegel, öfke kavramını, Tanrı'nın kendini bulma sürecindeki bunalım, daralma ve içsel çatışma olarak el alır. Bu öfke, Lucifer'in ruhunda somutlaşarak Tanrı'nın kendini kendisine yansıtmalarını sağlar. Hegel'in bu betimlemesi, Böhme'nin Tanrı'nın kendini zıtlıklar yoluyla açığa çıkarması fikrinin karşılığı olarak Böhme'nin teozofik Hristiyanlığı ile özdeştir. Böhme'nin, Tanrı'nın kendini gerçekleştirme sürecinde karanlık ve ışık arasındaki gerilime yaptığı vurgu ve imgelerle dolu sezgisel dili, Hegel'de sistematik ve spekülâtif diyalektiğe dönüşür. Böhme, yaratılışa ve Tanrı'nın doğasında negatifliğin içkin olduğu fikrindedir. Hegel de benzer şekilde; negatifliği, bütünün kendini geliştirdiği diyalektik sürecin temel parçası olarak görür; olumsuz olan, olumluya dönüştürülerek bütüne dahil edilir (Magee, 2024). Hegel şöyle der: "Oğul kötülüğü aşmalı ve Tanrı'nın kendini bilmesini uyandırmalıdır.". Tanrı, kendini Oğul'da tam anlamıyla kavradığında *üçleme* tamamlanır. Hegel'in açıklamasıyla: "Tanrı'nın kendini bilmesi artık Ruh'tur; ancak bu aynı zamanda Tanrı'nın kendisini Oğul'da sezmesidir. Böylece ilahi üçgenler üçgeni tamamlanmış olur." (Harris 1983 s.187-188, Rosenkranz, 1844, s.157-164, Akt. Magee, 2024).

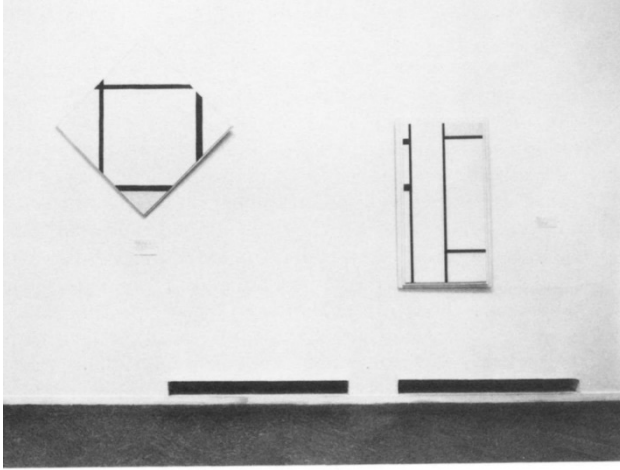
Hegel'in, Böhme'ye olan ilgisi, felsefesinin mistik kökenlerini ortaya koyar. Hegel'in sonraki sistematğinde yer alan üçlü yapının temel hatlarını, Böhme'nin teozofik dilini kullanarak geliştirdiğini söylemek mümkündür. Hegel'in Mantık (İdea, Mutlak Varlık, Tanrı'nın yaratılıştan önceki saf özü), Doğa (Tanrı'nın dünyada cisimleşmesi, İdea'nın kendini somutlaştırması) ve Tin (İnsan Bilinci, Mutlak Ruh, Tanrı'nın kendini tanıma sürecini tamamlaması, Geist'in doğuşu) üçlemesi; Baba (Tanrı, Kaynak), Oğul (İsa, İnsanlaşma), Kutsal Ruh (İlahi Birleşme) üçlemesi ile paraleldir ve Hegel'in diyalektiğinde, Tez (Başlangıç Fikri), Antitez (Karşıtlık, Ayrışma), Sentez (Aşkın Birlik) aşamalarına karşılık gelir. Hegel, Sembolik Sanat, Klasik Sanat ve Romantik Sanat olarak üç safhada incelediği sanat tarihini de aynı üçlü sistematik içinde ele almıştır: Sembolik Sanat; Mısır, Mezopotamya, Hint ve Pers sanatında örneklerine rastlandığı gibi soyut ve gizemlidir; Tanrı'nın doğrudan bilinmediği ancak sezgisel olarak var olduğu bir tez ve arayış dönemine karşılık gelir. Klasik Sanat; Antik Yunan ve Roma sanatındaki gibi ideal güzelliği temsili eder; doğa ve insan figürünün mükemmel uyum içinde tasvir edildiği ve Tanrı'nın artık insan formunda görüldüğü bir antitez aşamasına tekabül eder. Romantik Sanatta ise; fiziksel güzellikten çok, içsel ve ruhsal gerçeklik ifade edilmeye başlanmıştır; Tanrı'nın dünyaya inişi ve insanın ruhsal deneyimi ön planda olduğundan bireysellik ve duygu sanatta ön plana çıkar ki bu da sentez aşamasıdır.

3.4 MONDRIAN'IN NEO-PLASTİSİZMİ ve HEGEL'İN DİYALEKTİĞİ

Neo-plastisizmin kurucusu Mondrian, Hegel'in felsefesinden, Hollandalı Hegelci Bolland'ın popüler çalışmaları aracılığıyla haberdardı. Hegel, Platon'un ebedi formlara duyduğu hayranlığı, Herakleitosçu bir değişim ve akış vurgusuyla yeniden değerlendirmişti; zamanın ancak onun içinden geçerek aşılabileceğini ve idealin ancak maddi bir biçim kazanarak erişilebilir olduğunu savunuyordu. Hegel'e göre, Tin, zorunlu olarak zaman içinde ortaya çıkabilirdi. Mondrian bu fikre katılıyor ve ekliyordu: "Zamanın ötesinde hakikat vardır ancak biz zaman içinde yaşıyoruz; değişimi hesaba katmak zorundayız.". Mondrian, Hegel'in

diyalektiğini derinlemesine anlamıştı. Resminin izlenmesinin zamansal bir süreç olduğunun farkındaydı; istenen başlangıç ve bitiş noktası toplam bir izlenim, estetik bir sentezdi. Bir makalesinde şöyle yazmıştı: “Toplam izlenimin ardından, gözümüz bir düzlemden karşıtlarına, karşıtlardan düzleme geçer. Buradan bir tekrar değil, sürekli yeni ilişkiler doğar ve bu ilişkiler, toplam izlenimi bizde sabitler.”. Estetik sentez, bir bakışla derinleştirilebilir ve içselleştirilebilirdi; bu bakış, diyalektik ya da ikiliklerle yapılandırılmış (düzlemden karşıtlarına), ilerleyici (ileri ve geri bir tarama ile yeni bir şey elde eden), sürekli, kesintisiz yeni bir ilişki olmalıydı. Karşıtlık, ilerleme ve süreklilik; Hegel’in Ruh’un tarihsel evrimine atfettiği özelliklerdi. Mondrian da, tarihsel gidişatın ileriye doğru sürekli bir içselliği kazandırdığını, insanın bireysel içselliğinin evrensel içselliğe doğru genişlediğini düşünüyordu. Hegel’in diyalektik felsefesinin temel taşlarından biri olan *aufhebung* kavramı, bir şeyin hem yok olmasını hem de onun içinde yeni bir anlam ya da gelişimin ortaya çıkmasını ifade eder. Hegel’in diyalektiğinde, bir tez (başlangıç durumu) ile antitezinin (zıtlık) çatışması sonucu bir sentez (yeni bir durum, çözüm) ortaya çıkar. Ancak, bu sentez, yalnızca her iki kutbun birleştirilmesiyle oluşan bir yeni değil, aynı zamanda her iki kutbun özelliklerini kaybetmeden, onların daha yüksek bir düzeyde birleştirildiği bir süreçtir. Böylece bir şey hem yok olur, hem korunur, hem de yükseltilir. Bu diyalektik hareket, Hegel’in felsefesindeki gelişim ve ilerleme anlayışına dayanan, çatışma ve karşıtlıkların bir araya gelmesiyle gerçekleşen bir dönüşüm, çözüm ve evrim sürecidir. Hegel’e göre tarih tökezlese de, her boşluk veya geri çekilme *pür ruha* katkı sağlıyordu, çünkü *aufhebung* ilkesine göre, düşünce, her anında hem iptal etme, hem koruma, hem de yükseltme işlevi görüyordu. Mondrian, Hegel’in fikrini kabul ediyordu; “karşıtların birbirleri tarafından yok edilerek, insanın sürekli olarak daha derin bir bireysel içselliğe doğru ilerlediği” düşüncesindeydi. Savaş nedeniyle, 1940 yılında New York’a taşınan Mondrian, *transatlantik resimler* olarak adlandırılan. 1935 ile 1940 yılları arasında Avrupa’da tamamladığı on yedi eserini revize etme fikrine kapıldı. Bu eserlerden biri olan *Kompozisyon No. III Beyaz-Sarı* (Şekil 3.2), 1936’da Museum of Modern Art’ın *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisinde gösterilmiş ve 1942 sergisi için revize edilmiştir (Şekil

3.3). Mondrian, bir tabloda çok alışılmadık bir durum olarak orijinal yılı değiştirmemiş, iki tarihi de yazmıştır. Mondrian'ın amacı kayıt tutmak değildir; önemli olan iki tarihe de sahip olmaktır. Bu eserler, sürgün üzerine düşünür, kopuş ve süreklilik diyalektiğinin soyut bir ikonografisini sunar. Mondrian, eserlerde kolayca fark edilen, tipik New York eklemelerinin -siyah çizgilerle sınırlanmamış, serbestçe yüzeyde dolaşan renk çubukları-, *daha fazla boogie-woogie* verdiğini söylemiştir. Yapılan ilaveler, ek bağlantılar, çizgiler, renklendirilmiş yeni alanlarla eserler; Yeni Dünya'ya köprüler haline gelir, sürgünün Sanat ve Ruh'un evrimine engel olmadığına dair beyanatta bulunur. Mondrian'ın New York döneminde esinlendiği bir blues tarzı olan *piyano boogie-woogiede*, sol el genellikle sürekli tekrarlanan bas yürüyüşleri, sağ el ise emprovize melodiyi çalar. Ancak iyi bir boogie-woogiede sol ve sağ ayrımının fark edilmesinin zor olduğu tek bir ağ yapısı olmalıdır ki bu, “birbirini yiyen bir akustik Moire deseni”dir. Mondrian, son eseri *Victory Boogie Woogie*'de (Bkz: Şekil 2.17), bu yapının düzlem üzerindeki soyutlamasını, aynı anda çalışan benzer renk desenlerinin poliritmi ile betimlemiştir. Burada, Neo-Plastisizm'in yönlendirici aksiyomu olan *benzer olmayanların eşdeğerliliği*, dikey-yatay karşıtlığı; New York'ta, 1940'larda boogie-woogienin yardımıyla terk edilmiştir. Boogie-woogie, çökertilen bir ikiliğin modeliydi; öğeler öylesine yakın bir senteze ulaşmıştı ki, neredeyse birbirlerinden ayırt edilemiyorlardı. Neo-Plastisizm'in dinamik dengeyi üretmek için koruduğu ve ayırdığı tüm karşıtlıklar *Victory Boogie Woogie*'de birleştirilmişti. Hegel'e göre, *ruh* sonsuzdur, tamamen özgürdür, kendini mükemmelleştirmeye doğru ilerler ve evrimin amacı; tüm karşıtlıkların, sanki zamanla yayılan bir ilaç gibi, yavaşça iyileşmesidir. Mondrian da, “varlığı karmaşıklıkla yok etmemiz gerekiyor” düşüncesiyle son eserinde, ikili olmayan terimlerin arayışıyla, Hegel'in “yokluk olmadan yaratım yoktur.. tohum bitkinin başlangıcı ve aynı zamanda bitkinin tüm yaşamının sonucudur.” dediği gibi, diyalektiğin amacı olan kendi çöküşüne imkan vermiş; yirmi yılı aşkın çalışmalarının sonucunda, ikiliği dönüştürerek ve yücelterek sanatının nihai sentezine ulaşmıştır (Cooper, 1998).



Şekil 3.2 Piet Mondrian, Kompozisyon No. III Beyaz-Sarı, 1936, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72.5 × 69 cm, The Museum of Modern Art. (Cooper, 1998).



Şekil 3.3 Piet Mondrian, Kompozisyon No. III Beyaz-Sarı, 1935-1942, SFMOMA [Photograph], (<https://customprints.sfmoma.org/search/artist/piet+mondrian>).

3.5 HEGEL ve SCHELLING'İN FELSEFESİNDE METAFİZİK UNSURLAR

Schelling'in *İnsan Özgürlüğünün Özüne ve İlgili Konulara Dair Felsefi Araştırmalar* (1809) eseri, Martin Heidegger tarafından “Alman idealizminin metafiziğinin zirvesi” olarak tanımlanmıştır ve Böhme'nin güçlü etkisini yansıtır. Hegel gibi, Schelling de Tanrı'nın bütünlüğünü ve tüm şeylerin Tanrı içinde yer aldığını kabul eder. Schelling'e göre, insan özgürlüğü, yalnızca Tanrı'da temeli bulunduğu için mümkündür. Bunu açıklamak için Schelling temel bir ayrım yapar: Grund (temel) ve existenz (varlık). Bir şeyin temeli, o şeyin kendisinden farklıdır. Tanrı'nın temeli de Tanrı'dan farklıdır ancak Tanrı dışında hiçbir şey var olmadığından yine de Tanrı'nın içindedir. Böhme de, Tanrı içinde bir *karanlık doğadan* bahseder, “O, Tanrı olarak adlandırılmaz” der: O, Tanrı'nın kendini açığa çıkarması için karanlık bir başlangıç iradesidir. Schelling de aynı düşüncededir: Bu irade amacına ulaşabilmek için karşıtıyla

birlikte var olmalıdır. Temelin iradesi karanlık ve şekilsiz kalırken, varlık iradesi karanlığa karşıt olarak anlayış şeklinde ortaya çıkar. Tanrı ve doğa, bu iki irade arasındaki diyalektik mücadeleden doğar. İnsan özgürlüğünün iyi ya da kötüyü seçme kapasitesi de, bu iki iradeden biri ile özdeşleşmek yoluyla gerçekleşir: Temel iradesiyle özleşmek (kendiliği seçmek) tüm kötülüğün köküdür ancak varlık (anlayış) iradesiyle özdeşleşmek, bütünü ve kendi yerini kabul etmek demektir. Schelling, öncüsü Böhme gibi düşünerek felsefi gelenekten ayrılır: Kötülük, erdem eksikliğinden dolayı değil; dünyada var olan bir kuvvetten; kendilik iradesinden doğar. Schelling ve Hegel’de, *tarih*; Tanrı’nın dünyada kendini gerçekleştirme süreci, diğer bir deyişle, Mutlak’ın giderek kendini açığa vuran vahyi olarak ortaya çıkar. Hegel gibi, Schelling de Böhme’yi kariyerinin ilerleyen dönemlerinde anmıştır; *Felsefe ve Varlık* eserinde, Böhme’den “insanlık tarihinin ve özellikle Alman düşüncesinin bir mucizesi” olarak bahseder ve Böhme’nin modern felsefenin tüm bilimsel sistemlerini öngördüğünü söyler (Magee, 2024).

Hem Schelling, hem de Hegel, yaşamları boyunca paranormal fenomenlere ilgi göstermişlerdir. Hegel Kabala’yı incelemiş; Alman Filozof ve Tarihçi Johann Jacob Brucker’in Kabala üzerine yorumlarını özetlediği iki sayfalık *Kabalistik Felsefe* başlıklı metinde Kabbalist kozmogoni hakkında şöyle yazmıştır: “Ein-Sof (sonsuz) ile bağlantılı emanasyon (sudûr), ilk sonsuzun sınırlandırılması ile ilk nedensellikten doğar. Bu tek nedende her şey daha belirgin bir şekilde, formel değil ama nedensel olarak içerilmiştir.”. Schelling, eşinin ölümünün ardından ruhsal dünyaya, ölüm sonrası yaşama yoğunlaşmış; İsveçli bilim insanı, filozof, yazar ve mistik Emanuel Swedenborg’un fikirlerinden etkilenmişti. Schelling’e göre, doğa büyük bir varlıklar zinciridir ve bu zincirin en yüksek noktası insan ruhunun maddeden doğması ile bedenselleşmesidir. Ölüm ise, simyasal bir dönüşümdür, kişinin *özsel* olana indirgenmesidir; ruh, ölüm ile bedendeki ruhla karşıt olan *kötü* elementten ayrılır. Schelling için ölüm bir uyanıştır ve ölümle kazanılan şey, bu hayatta en çok çaba gösterilen şeyin mükemmelleşmesidir, dolayısıyla ölüm, mevcut yaşamdan daha farklı ve daha yüksek bir dünyaya yükselme olmalıdır.

Soyut resmin öncülerinden Hilma af Klint'in pek çok eserinde de (Bkz: Şekil 2.2-2.5) Kabalistik unsurlar, simya ve dönüşüm sembolleri işlenmiştir.

Schelling ve Hegel'in çağdaşı olan Alman doktor Franz Anton Mesmer, hastalarının üzerinden manyetik malzemeler, mıknatıslar geçirdiğinde ve zamanla sadece ellerini hastalarının üzerinde gezdirerek, onları transa sokabildiğini keşfetti ve bu fenomeni *hayvansal manyetizma* adını verdiği bir sıvı gücün varlığına dayandırarak, *Hayvansal Manyetizmanın Keşfi Üzerine Hatırlamalar* (1775) eseri ile teorileştirdi. Hegel, Alman idealistleri arasında hayvan manyetizmasını en kapsamlı şekilde ele alan düşünür oldu. *Ruh Felsefesi* çalışmasının *Öznel Ruh Felsefesi* metninin *Hisseden Ruh* alt başlığı altında Hegel; hissin duyular olmadan da gerçekleşebileceğini, “gözler ya da ışığın aracılığı olmadan da görünür şeylerin algılanabileceğini” söyler. Birey hissedenden ruh seviyesindeyken, başka bir öznenin, üzerinde kontrol uygulaması mümkündür; Hegel buna *deha* (genius) der. Örneğin, hissedenden ruh seviyesindeki çocuk için anne *deha* rolünü üstlenir. Hegel, bu tür ilişkileri *büyülü bağlar* olarak tanımlar ve bunların *manyetik fenomenler* sergileyebileceğini söyler. Hegel, *büyü* kavramını şu şekilde açıklar: “Büyülü bir güç, etkinliği objektif ilişkilerin, koşulların ve aracılıkların bağlantısına bağlı olmayan bir güçtür; ancak böyle bir güç herhangi bir aracılık olmaksızın etkiler üretir ve *hisseden ruhun doğrudanlığı* olarak tanımlanabilir”. Hegel, *büyü* tartışması altında, günümüzde *paranormal* olarak adlandırılan, medyumluk, gelecekte haber alma, metal ve su arama gibi pek çok konuyu ele alarak kendi orijinal teorilerini sunar. Hegel'e göre, paranormal durumlarda birey, ruhun hissedenden kısmıyla kimlik birliği kurarak zihin altı bir duruma iner; bir trans halinde hissedenden ruh, *Geist*'in daha yüksek seviyelerinden kontrolü ele geçirir; bu durumda zaman, mekan ve bireyler arasındaki katı ayrımlar iptal olarak, medyumluk ve zihin okuma gibi fenomenler mümkün olur. Hegel, bireylerin birbirinden bağımsız kişilikler olduğunu varsaydığımız sürece, hayvansal manyetizmanın anlaşılmasının imkansız olduğunu söyler ve ekler: “Hayvan manyetizması, ruhun sonlu olduğu yönündeki hatalı anlayışın dışlanması rol oynamıştır”. (Magee, 2024). Mesmer'in öncülük ettiği ve Hegel'in felsefi sisteminde özgün bir yer bulan

hayvansal manyetizma hakkında ilerleyen yıllarda yapılan çalışmalar ve elde edilen yeni bilimsel bulgular, soyut resmin öncülerinden Kupka'ya, eserlerinde de (Bkz: şekil 2.28-2.32) görüleceği üzere, izleyicinin duyularının sınırlılığını aşarak st bilince erişimini sağlayacak soyut resimler üretmek yönünde ilham kaynağı olmuştu.

Böhme'nin felsefesinin ezoterik bağlantılarının yanı sıra görünmeyen evrene dair çağdaşlarının başlattığı yenilikçi buluşlar, Schelling ve Hegel'i, açık bir şekilde etkilemişti. Hegel'in bu etkilerle zenginleştirerek kuramsal çerçevesine oturttuğu diyalektik düşüncenin sistemsel ve bütüncül yaklaşımı, kendinden sonraki dşnrlar ve teorisyenlere güçlü bir altyapı ve esin sağlayacaktı.

20. yüzyılda gerçekliğin görünmeyen doğasına dair bilimsel keşiflerin hız kazanmasıyla, sanatın evreni görme biçiminin radikal bir biçimde değişime uğradığı süreçte, Hegel'in felsefesinin kökenindeki hermetik bağlantılar; çağının soyut sanat anlayışının mutlak olanı arayışta ihtiyaç duyduğu tutarlı, kapsayıcı, ve katmanlı ruhsal derinliği karşılıyordu.

BÖLÜM 4

4. SOYUT RESİMDE İMGENİN ARKETİPSEL İZDÜŞÜMÜ ve EVRENSEL SİMGEÇİLİKLER

Araştırmanın bu bölümünde, insanlık var olduğundan bu yana kültürel ve coğrafi farklılıklara rağmen dünyanın çeşitli bölgelerinde benzer biçimlerde ortaya çıkarak ortak bir anlam zemini oluşturan, evrensel nitelikteki imge, simge ve sembollerin; insan psişesindeki yansımaları, psikolojik yönleri ile toplumsal, kültürel, kozmik rolleri ve önemleri üzerinde durulmuştur. Bu sayede, araştırma konusunun farklı disiplinler üzerinden çok katmanlı olarak değerlendirilmesi, daha derin ve kapsamlı bir yönden anlaşılması amaçlanmaktadır.

4.1 SOYUT RESİMDE İMGE, SİMGE ve SEMBOLLERİN KÖKENİ

19. yüzyılın sonundan itibaren, Sanayi Devrimi ve bilimsel keşifler ile Avrupa'da hız kazanan modernite süreci; sanatta yeni bir görme biçimine yol açmış; erken dönem soyut ressamların incelenen eserleri üzerinden örneklendirildiği gibi, özellikle resimde, somut ve duysal biçimlerden uzaklaşmaya, figüratiftten soyuta doğru bir geçişe neden olmuştur. Geçmiş yüzyıllarda felsefe sistemlerini etkileyen teozofik bilginin, dönemin elverişli koşullarında güçlenerek, soyut resim yapan sanatçıların kuramlarında ve yapıtlarında açık ve sistemli bir şekilde kendine yer bulduğu görülmektedir.

Bununla birlikte, sanatçıların resimlerinde örnekleri görülen imgelerin; uygarlık tarihi boyunca, dünyanın farklı kıta ve kültürlerinin inanışlarında, mitolojilerinde, anlatılarında, geleneklerinde, ritüellerinde ortaya çıkarak, benzer manalarda kullanıldıkları, özelleşmiş anlamlara işaret ettikleri bilinmektedir.

4.2 EVRENSEL SİMGEÇİLİKLER

Soyut resimde sıklıkla karşılaşılan imge, simge ve sembollerin detaylı olarak analiz edilebilmeleri, yinelenen temaların anlamlandırılabilmesi için, paleolitik dönemlerden bu yana tekrarlanan, evrensel nitelikteki, kadim simgecilikler ele alınmıştır. Bu bağlamda öncelikle, modernizm öncesi farklı coğrafyalarda yaşamış eski dünya toplumlarının ortak evren algısı ve yaşam pratiklerine değinilmiş, simgeciliğe bu dünyada ihtiyaç duyulma nedeni araştırılmış; ardından Jung'un kolektif bilinçdışı, rüyalar, simyasal dönüşüm süreçleri üzerine tezlerinde ortaya koyduğu gibi, benzer imge, simge ve sembollerin modern insanın yaşamında kendilerini ifade etme biçimleri ve anlamları üzerinde durulmuştur.

4.2.1 Merkez ve Yükselme Simgeçiliği

Eski toplumların içinde yaşadıkları dünya bir mikroevrendi; bu kapalı dünyanın sınırlarında bilinmeyen, biçimlenmemişin alanı başlıyordu. İskanlı ve örgütlü, bilinen kozmik mekanın dışında, tekinsizin alanında; kaos, ölüm, gece, ölümler, ejderha, iblis, kurtlar gibi efsanevi imgeler hüküm sürüyordu. Bu imgeler; *merkezin*, cennetin, düzenin, birliğin, bütünlüğün çözülmesi olarak karşıt kutupta yer alıyordu (Eliade, 1992).

Günümüzde, modern psikolojinin gelişimiyle elde edilen bilgiler, bilinçdışının keşfiyle ulaşılan bulgular, rüya analizi ile ilgili yapılan çalışmalar ortaya koymuştur ki; benzer imgeler ve semboller, çağlar öncesinin toplumlarında olduğu gibi, modern insanın psişesinde de varlıklarını korumakta ve kendilerini göstermektedir.

Paleolitik dönemin petrogliflerinden, farklı coğrafya ve kültürlerdeki mitolojilere, inanışlara, ritüellere, günümüz insanının rüyalarına kadar, merkez ve yükselme simgeçiliğinin, benzer görünümlemlerle ortaya çıktığı, belirli semboller ile temsil edildiği görülmektedir.

4.2.1.1 Kozmik Eksen, Dünya Ağacı, Dağ, Merdiven ve Haç

Çok eski bir imge olarak, üç kozmik düzey; gök, yer ve cehennemin kesişim noktası, *merkezi* oluşturur. Dünyanın temel direği olan *kozmik ağaç* ise, gök ile dünyanın merkezini birleştirir. Bu imge, çok yaygın, kaybolan cennet efsanesine atıfta bulunur: Eskiden kolay olan gök ile yerin iletişimi, insanların hatası nedeniyle kesintiye uğramış ve tanrılar göğün yükseklerine çekilmiştir; iletişimi sadece büyücüler, şamanlar, rahipler, kahramanlar, hükümdarlar gerçekleştirebilir. Dünyanın merkezi olarak kabul edilen kentler, tapınaklar, saraylar çok eski bir imgeyi yansıtırlar: Kozmik düzeyleri tutan *kozmik dağ*, *dünya ağacı* veya *merkezi temel direk*. Adem, evrenin merkezi olan cennette yaratılmıştır ve merkez simgecilığının en yaygın görünümü, evrenin merkezinde üç dünyayı eksen gibi tutan *kozmik ağaçtır*. Hint Vedalarından, Eski Çin ve Germen Mitolojisine, Orta ve Kuzey Asya Mitolojisinden, ilkel dinlere kadar kozmik ağaç pek çok kültürde yerini alır; kökleri cehenneme, dalları göğe erer. Vedic kurban ritüelinde, ritüeli yöneten kişi, dünya eksenine dönüşmüş kurban direğinden merdiveni kullanarak temsili olarak göğe çıkar ve zirvede kollarını açarak bağırır: “Göğe ulaştım, ölümsüz oldum.”; Yakup’un rüyasında gördüğü, göğe değen merdivenlerde olduğu gibi: “Tanrı’nın melekleri bu merdivenden inip çıkıyorlardı.” (Yaratılış 28:11). Kozmik ağaç, Orta ve Kuzey Asya Mitolojisinde yedi veya dokuz göğün simgesi olarak yedi veya dokuz dallıdır; şamanın ağaca tırmanması, merkeze yapılan mistik yolculuğu, göğe çıkışı simgeler. Şaman, ağaç üzerine açılan yedi veya dokuz kertiğe basarak tırmanırken göğe çıktığını ilan eder; altıncı gök katında Ay’a, yedinci gök katında Güneş’e saygılarını sunar, dokuzuncu katta Yüce Varlık Bay Ülgen’in karşısında yere kapanarak, kurban edilen atın ruhunu sunar. Şamanik ağaç, evrenin ortasından yükselen ve zirvesinde güneş haline gelmiş tanrının bulunduğu dünya ağacının bir yansımasıdır. Şamanın vecde vardığı davul da dünya ağacından yapılmaktadır (Eliade, 1992). Davulun iç ve dış kısımları arasında bulunan gizemli sembollerden en önemlileri, Güneş, Ay ve dünyanın ortasını işaret eden *dünya ağacıdır*. Birbirinden çok uzaktaki halkların arasında,

davulun ortasında bulunan, şamanın göğre yolculuğunun başladığı, üst dünyalara yükseldiği ve alt dünyalara indiği *haç* işareti ortaktır. Avrasya’da, tepesinde kuş olan şaman ağacı, ruhlar dünyasıyla ağaç arasındaki ilişkiyi gösterir. Moğol şamanları, olağanüstü büyük bir dağ üstünde göğre ulaşan kadının bulunduğu dev bir ağacın; göğre ve yeri birbirine bağladığı, esrime sırasında gidilmesi gereken yolu işaret ettiği inancındadır. Şamanlıkta ağaç, tıpkı şaman gibi bir arabulucudur; kökleriyle yer altının karanlık dünyasını, gövdesiyle insanların yaşadığı orta dünyayı, dallarıyla doğaüstü varlıkların dünyasını bağlayan evrensel özelliğiyle, kozmik bir modeldir (Hoppál, 2012a). İskandinav mitolojisinde de, kutsal dişbudak ağacı *Yggdrasil*, evrenin tüm katmanlarını birbirine bağlar; ağacın en üst dalına bir kartal tünerken, köklerini bir ejderha kemirir (Hall, 1994/2018). Kozmik eksen simgeçiliğinin kutup çemberi halkları ve Kuzey Amerika başta olmak üzere eski kültürler tarafından çok uzun zamandır bilindiği kanıtlanmıştır. Kuzey halklarında, yıldızlı gök; zirvesinde kutup yıldızının parladığı, dünyanın üzerindeki bir çadırdır ve gök, yerin ortasında, bir dağın göbeğinde dikili olan dev bir direk ile tutulur (Hoppál, 2012a). Evler de, evren anlayışına benzer; evlerin ortasındaki direk, kozmik eksenle özdeştir; adaklar bu direğin altına konur ve Tanrı’ya yükselir. Mithra kabul ayinlerinde de, tören merdiveni yedi basamaklıdır, her bir basamak temsil ettiği gezegene göre farklı bir madenden yapılmıştır; Güneş’i temsil eden altından yapılmış yedinci basamağı geçen kişi, sabit yıldızlar küresini temsil eden sekizinci basamağa ulaştığında, yedi göğre geçmiş sayılır. Benzer şekilde Babil’in, Marduk’a adanan *Etemenanki* (Sümercede; “cennetin ve yerin temeli”) Zigguratı da yedi katlıdır. Yükselme simgeçiliğinin görünümü olarak *merdiven*, bir varoluş tarzından bir başka varoluş tarzına geçişi sembolize eden bir düzey kopuşunun biçimsel bir temsildir, aynı zamanda gök, yer ve cehennem arasındaki iletişimi sağlar. Kabul ayini esnasındaki eski var oluş biçiminden ölüm veya cenaze merasimlerindeki fiziksel ölüm, bu nedenle, Eski Mısır’dan Avustralya’ya tüm dünya kültürlerinde merdiven ve basamaklarla simgeleştirilmiştir. Asurcada, “ölmek” fiilinin karşılığı “dağa tutunmak”tır. Hint, Ural-Altay inanışlarında ölümlerin yolları tepelere çıkar; Kırgız, Moğol

efsanelerinde kahramanlar, öte dünyaya, dağların tepesindeki bir mağaradan kabul edilirler, şamanların cehenneme inişi de bir mağaradan gerçekleşir. Mısır'ın *Ölümler Kitabı*nda, “Tanrıları görebileyim diye benim için merdiven konuldu.” ifadesi geçer (Eliade, 1992).

Eliade'ye göre, üç kozmik bölgeyi birbirine bağlayarak iletişimi mümkün kılan *merdivenin* ontolojik düzeyde bir kopuşu simgelemesinin nedeni; onun bir *merkezde* yer aldığı kabul edilmesidir: Eski kutsal yerlerin, tapınakların etkinliğini kaybetmeleri ölçüsünde, şaşırtıcı biçimde, aynı merkez simgeciliğini temsil eden başka geometrik, mimari ve kutsal süsleme formülleri bulunmuştur: *Mandala* gibi. Mandala; merkez, çember, çevreleyen anlamlarına gelir. Kabul ayini esnasında toprağa çizilen mandala, *imago mundi* (evrensel düzen) ve kutsal panteonu (ilahi sistem) temsil eder. Adayın mandala içine girmesi, inisiyasyonun gerçekleşmesi ile eşdeğerdir; mandala, inisiyeyi kuşatır, korur ve kendi merkezini bulması için yoğunlaşmasına yardım eder (Eliade, 1992). Mandalalar, mimarlık ve şehir planlamada, dinsel olduğu kadar din dışı birçok yapının planında, her kültür ve çağda karşımıza çıkar. Bir şehrin mandala planında inşa edilmesinin modası hiçbir zaman geçmemiştir. Ortaçağda veya ilkel dönemlerde, kentlerin mandala planıyla inşası, estetik veya ekonomik gerekçelerle ortaya çıkmıyordu. Mandala planıyla, mekan; ortasından öteki dünyaya bağlanan bir yer olarak kutsanıyor, sembolik olarak düzenli bir evrene yüceltiliyordu (Jaffe, 1964/2009). Eliade, tüm Hint tapınaklarının, tepeden bakıldığında, mandala gibi bir panteon ve mikroevren olduğunu ancak simgeleri kendi bilincinden yeniden canlandırmak üzere *kişisel bir deneye* ihtiyaç duyan insanın, dışsal mandaladan vazgeçerek, içselleştirilmiş mandalalara başvurduğunu söyler. Mandalanın içine girmeye özdeş diğer yol; kozmik hayat ile zihinsel hayatın kesiştiği tekerlekler olan *çakraların* (yedi gezegenin temsil ettiği yedi kat göğe karşılık yedi ana çakra) canlandırılmasıdır. Böylece *Kundalini* uyanacak, ontolojik kopuş bilinçli olarak gerçekleşecek; insan, evrenin merkezinde, bütüncül, tanrısal, kutsal olan hakikatin tam ortasında yerini bulacaktır (Eliade, 1992).

4.2.1.2 “Self”in Simgesi Mandala ve Evrimin Spirali

Jung, sembol oluşturan bir varlık olarak insanın, bu malzemeyi dışa vurduğu yer olarak rüyaları inceler. Jung’a göre, modern insanın gördüğü rüyalar; ilkel toplumların mitlerinde ve dini törenlerinde benzerleri mevcut olan imge ve çağrışımlarla yüklüdür: Hem bilgili hem de bilgisiz kişilerin rüyalarında bu temaların ortak olarak belirdiklerini söyler. Rüyaların işlevini; bilinçteki bazı eksiklik ve çarpıklıkları telafi etme mekanizması, ruhun dengeyi yeniden oluşturma çabası olarak açıklar. Semboller; doğal ve kendiliğinden vuku bulan, ilk bakışta gösterdiğinden daha fazla anlam içeren bilgi kaynaklarıdır; dürtülerin unutulmuş dili olarak bilinci zenginleştirirler. *Kolektif semboller*, kaynağını insanların en eski rüyaları ve yaratıcı fantezilerinden alır ve bilinçdışı tarafından üretilir. Jung, *arketipsel resimler* olarak tanımladığı modern insanın *bilinçdışı* içeriklerinin, eski çağ insanların ruhsal ürünlerini andırdığını ve bireyin anlaşılması için mit ve sembollerin anlaşılması gerektiğini söyler. İnsan embriyosunun gelişimi esnasında tarih öncesi safhaları yinelemesi gibi, ruh da bir dizi tarih öncesi aşamalardan geçerek gelişir. Rüyaların ana görevi, bu tarih öncesi ve çocuksu anıları uyandırarak iyileşme sağlamaktır. İnsan vücudunun sürüngen anatomik modeline bağlı olması gibi, insan ruhunun esasını da, arkaik insan ruhlarının tarih öncesi biyolojik, bilinçdışı gelişimi oluşturur. Bu sonsuz eski psişe; modern insanın rüyalarında, ilkel ruhun ürünleri olan kolektif imgeler ve mitolojik motifler ile kendini gösterir. Jung, insanın ruhunda, kalıtsal olan, doğuştan kazanılmış kolektif tasavvur modelleri olduğu düşüncesindedir: *Öz resimler* veya *arketipler*, ayrıntıda değişebilen ancak temel yapıları aynı olan, yeryüzünün her tarafında ortaya çıkan, kökeni bilinmeyen, kendi inisiyatif ve enerjileri olan iç görüntülerdir. İçgüdülerle yönlendirilen bilinçdışı, rüyalarda, arketiplerle kendini gösterir. Bilinmeyen doğası olan her şey, bilinçdışı tarafından ele alınarak arketipsel çalışmaya tabi tutulur ve ruh bilinçten önce görme işini yaparak bilinçli planlarımızı etkiler (Jung, 1964/2009). Tüm bu çalışmaların amacı, kişinin bireyleşme sürecini tamamlayarak *Selfe* ulaşmasıdır. *Self* (kendilik, öz), bireyin bilinçli ve bilinçdışı yönlerini birleştiren, en yüksek bütünlük ilkesidir:

Selfin bir simgesi olan mandala, rüyalarda, kişinin yaşamının kritik aşamalarında, tutum ve yaşam stilini değiştirdiği dönemlerde ortaya çıkar. Jung, incelediği dört yüz civarı rüyayı bir araya getirerek, *mandala rüyaları* olarak adlandırmıştır. Rüyalarda mandalanın; rüya görenin etrafında daire oluşturan *yılan, mavi çiçek, elinde altın paralar olan bir adam, bir gösterim için kapalı bir alan, kırmızı top ve dünya küresi* sembolleriyle ortaya çıktığını söyler. Tibetli bir başrahip, Jung’a, mandalanın psişik dengenin rahatsız edildiği, bir düşünceye ulaşamadığı ve arınılması gerektiği zamanlarda aktif hayal gücüyle yavaş yavaş oluşturulabilecek bir *iç imge* olduğunu söylemiştir. Buna göre mandala, hem eski düzenin yeniden kurulmasına, hem de yeni bir şeyin biçimlendirilmesi amacına hizmet eder. Tıpkı bir spiralin, belli bir yönde geliştikçe aynı hizada yeniden geçişi gibi; yeninin içinde eski, daha yüksek bir formda geri dönmüş olur (Jung, 2015; Von Franz, 1964/2009). Bir mandala biçimi olan *spiral*; doğum, doğurganlık ve su ile ilişkilidir; Ana Tanrıçanın rahmini temsil eder. Adak figürlerinde tanrıçanın cinsel bölgelerinde spiral motifler bulunur. Avrupa’nın birçok bölgesindeki megalitik mezar odaları, ruhun yolculuğunu temsilen spiral desenlerle kaplıdır. Çin’in Neolitik döneme ait, rahmi temsil eden cenaze vazolarında spiraller bulunur. Mısır doğum tanrıçası Meskenet’in sembolü çift spiraldir. Girit’te su kapları üzerinde spiral yaygın bir motiftir (Hall, 1994/2018). Spiral hakkında Jung şöyle söyler: “Bütün durumlarda spiral, merkezi, dolayısıyla da rahmi vurgular ve Doğu mandalasının en temel anlamlarından biri olmasının yanı sıra simyadaki kabın da sıklıkla kullanılan bir eş anlamlısıdır.” (Jung, 2015, s. 267).

Yuvarlak mandala genellikle doğadaki bütünlüğü simgelerken; dörtgen mandala, bütünlüğün bilinç tarafından algılanışını gösterir (Von Franz, 1964/2009). Hristiyan sanatında en yaygın mandala, dört azizle çevrelenmiş olan İsa’yı tasvir eder, bu mandalanın kökeni; eski Mısır’a, tanrı Horus’un dört oğluyla gösterilişine kadar gider. Eşit kollu haç, Hristiyanlık öncesinde de vardır, zamanla İsa’nın “Benim krallığım bu dünyada değildir” mesajını gerçekleştirme çabasıyla, dünyevi olandan uzaklaşıp, ruhani olana yükselişin temsiline uyumlu olarak, haçın ortası yukarıya doğru alınarak bugün bilinen haç biçimini almıştır (Jaffe, 1964/2009). Hristiyanlığın kökensel arketipi, İsa’nın doğumu öncesinde var olan Tanrı-İnsan

miti; Osiris-Horus arketipi ile bağlantılıdır (Jung, 1964/2009). Bilinçdışında sıklıkla *ağaç* ile simgelenen bireyleşme süreci, aynı zamanda *haç* (çarmıl) sembolü ile ilişkilidir (Von Franz, 1964/2009; Jung, 1964/2009). İskandinav mitolojisinde Odin, bilgeliği elde etmek için, evrenin merkezindeki kozmik ağaç *Yggdrasil*'de dokuz gün boyunca asılı kalır ve bir mızrakla yaralanır (Holland, 1980/2016). Hindu metinlerinden Chandogya Upanişad'a göre, şimşeğe benzetilen aydınlanma anında, hakikati elde eden bilge kişi için Güneş ne doğar ne de batar; dünyanın merkezinde, kozmik eksenin (axis mundi) geçtiği noktada, tek başına ve hareketsizdir. Gök kubbenin tepesinde, en yüksek noktada, aşkınlığın imgesi Güneş (zaman), bilge kişi için durur ve zamandan çıkış mucizesi, hareketsizlik, *ebedi şimdi* gerçekleşir. Buda'nın hayatına ilişkin efsanelerde de, Buda'yı dünyanın ucuna götüren yedi adımdan bahsedilir; Buda, yedi gezegenler arası gök katının tekabül ettiği yedi kozmik seviyeden geçerek dünyanın zirvesine (Hint kozmolojisine göre yaratılışın başladığı en eski yere) ulaşır; zaman ve mekanın bağlayıcılığından özgürleşir (Eliade, 1992).

4.2.1.3 Simyasal Dönüşüm ve Nihai Birlik: Hermafrodit veya Kutsal Çiçek

Jung, simyanın felsefesi ile modern psikoloji arasında derin bir bağlantı kuruyor; simyanın ruhsal dönüşüm süreçlerini ifade eden psikolojik bir sistem olduğunu, bireyleşmenin, *Selfe* ulaşma yolculuğunun sembolik bir haritasını sunduğunu düşünüyordu. Hermetik Simyanın taşı *lapis*, ebedi olanı simgeler. Lapis, *Rosarium Philosophorum* (Filozofların Gül Bahçesi) adlı 16. yüzyılda yazılmış simya eserinde, Hermes'i alıntılarla şöyle der: "Ben ışığın babasıyım ama doğamda karanlık da var, bu sebeptendir ki dünyada benim ve oğlumun birleşmesinden daha iyi ya da daha hürmet etmeye değer bir şey olamaz.". Eserde Lapis'in taç giymiş Hermafrodit şeklindeki son ürününe *aenigma regis* (kralın sırrı) (Şekil 4.1) denir: Dişil ile erilin, Jung'un kavramlarıyla *anima* ile *animus*un içsel ikilemini, insanın psişik biseksüelliğini yansıtırken, aynı zamanda karşıtlıklardan birliğe ve bütünlüğe ulaşmanın da bir temsilini sunar (Jung, 1964/2009; Jung, 2015). Hermafrodit'in solunda Güneş Ağacı ve arkasında güneş sembolü olarak aslan yer alır (Rosarium Philosophorum, 1550).



Ænigma Regis.
Wie ist geboren der Keyser aller ehren/
Sein höher mag über ihn geboren werden.

Şekil 4.1 Aenigma Regis – Üç yılanlı ve bir yılanlı Hermafrodit, altta üç başlı Mercurius ejderhası (Rosarium philosophorum, 1593, Akt. Jung, 1944/1980, s. 113).

Jung, simyadaki döngü işlemi için *tekerlek* sembolüne ve Jacob Böhme’deki mistik ilişkilendirmelerine değinir:

“Doğanın tekerleği dışarıdan kendi içine kapanır; çünkü Tanrı kendi içinde yaşar ve öyle bir şekli vardır ki; tıpkı Tanrının, kendini bu dünyanın şeklinde boyaması gibi doğaldır; çünkü Tanrı her yeredir, bu yüzden de kendi içinde yaşar. Not alın: Dış tekerler yıldızlar ve burçların kuşağıdır ve ondan sonra da yedi gezegen gelir.” (Böhme, 1912, Akt. Jung, 2015, s. 252).

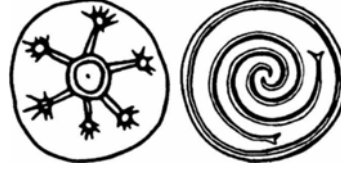
Böhme’nin tekerleği, ebedi iradenin izidir, iyinin ve kötünün kökenidir, Doğa Ana’dır, “can veren annede hükmü yöneten dört muhafız, dört unsur”dur. Doğadaki dört unsur da ruhu olan bir “bütün öz”dür. Jung, tekerleğin, mandala sembolizminin özünü temsil eden bir bütünlük kavramı olarak ortaya çıktığı görüşündedir. Hermes (Merkür, Thoth), yuvarlak ve kare ile bağlantılıdır. *Lapisi*

üretmenin -iki farklı cinsiyeti, çift kutupluluğu, diyalektiği bütünleştirmenin- bir yolu, dairenin kareleştirilmesidir: “Kadın ve erkekte yuvarlak bir çember yap ve bundan dörtgeni, dörtgenden de üçgeni çıkar. Yuvarlak bir çember çiz; o zaman felsefe taşına sahip olacaksın.” (Rosarium philosophorum, 1550, Akt. Jung, 2015, s. 215). Böylece herşey bir daire veya bir kap içinde bir olacaktır. Dörtgen, cennetin dört nehrinin aktığı bir tohumlanma yeridir: Çin’de *altın çiçek* ve Batıda *gül*. Tanrı’nın oğlu çiçeğin içinde yaşar: Meryem’in rahmindeki İsa, *nilüferin* içindeki Buda’dır (Jung, 2015). Eski Mısır’da ve Asya’nın birçok bölgesinde kutsal sayılan nilüfer sembolü, evrenin yaratıldığı ilksel okyanusla bağlantılıdır, suyun yüzeyinde süzülen bir rahim işlevi görür. Mısır Tanrısı Ra, nilüferden doğar; nilüfer, Yukarı Mısır’ın da sembolüdür. Fenike, Asur, Pers kültürlerinde, kozmik ağaç sembolü yerine kullanılan nilüfer, Budist öğretilerde aydınlanmayı temsil eder (Hall, 1994/2018).

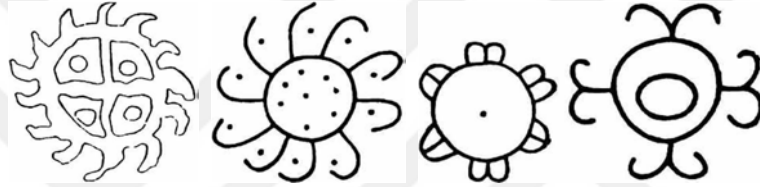
4.2.1.4 Şaman Sembolleri: Güneş, Haç ve Spiral

Sibirya’da, Gilyak şamanları Güneş’e canlı bir varlık olarak saygı gösterirler, ağaçtan yontulmuş Güneş muskaları, mandalanın biçim bütünlüğü içerisinde, spiral şeklindedir (Şekil 4.2). Özbek şamanları da trans halinde iken kendilerine yardım etmeleri için davulları ile ruhları çağırır; Özbek şaman davullarında Güneş sembolleri (Şekil 4.3), mandala biçiminde veya dört unsuru gösteren, eşit kollu haç görünümündedir. Şaman davullarındaki gizemli işaretler, süslemeler değil; şaman kültürünün dünya görüşünü tasvir eden şekillerdir. Şaman kozmogonisinde, şaman davulunun ortasına çizilen haç, dört yönden zıt kuvvetlerin merkezde buluştuğu, dünyanın ortasını bildirir. Şaman töreninin kainatın ortasında yapıldığını gösteren, merkezde yerin göbeğini temsil eden bir çember bulunur (Şekil 4.4). Yedi sembolizmi; insan şekilli yedi figür ve ruha eşlik eden şaman kuşları temsilen haç şeklindeki yedi figür olarak yer alır. Sibirya’daki birçok halkta şaman, karışık özellikleri bünyesinde barındıran, erkek ve kadın niteliğine sahip, *androjen* görünümlü bir kişiliktir. Bu durum şamanın faaliyetlerini daha güçlü ve etkili kılar. Belirgin bir cinsiyet özelliği taşımayan antropomorfik figürlerin varlığı, paleolitik dönem kaya resimlerine kadar

izlenebilmektedir (Hoppál, M, 2012a). Aydınlanmanın ve bütünlüğün sembolü olarak Güneş başlı cinsiyetsiz ilah (Şekil 4.5), simyadaki taç giymiş *Hermafrodit*'in paleolitik tasviri olarak yorumlanabilir.



Şekil 4.2 Gilyak şamanlarının güneş muskaları (Hoppál, M, 2012a, s. 90).



Şekil 4.3 Özbek şaman davulunda kötülüğü uzakta tutan güneş sembolleri (Hoppál, M, 2012a, s. 113, 231).



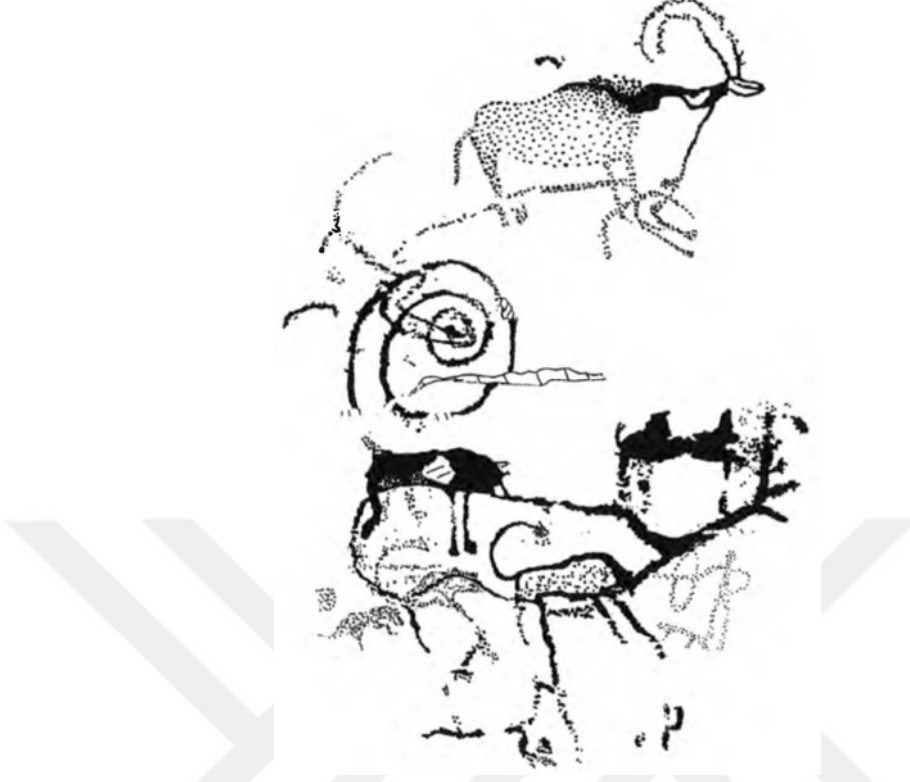
Şekil 4.4 Merkezin sembolü haç ve yedili figürlerin yer aldığı Altay Türk (Hakas) şaman davulu. (Hoppál, M, 2012a, s. 236).



Şekil 4.5 Kazakistan'daki Tamgalı kaya resimlerinden Güneş başlı ilah. (Hoppál, M, 2012b, s. 39).

Güneş ve *geyik* motiflerine, kozmolojik önemleri nedeniyle, Sibirya mitolojisinde sıkça rastlanır; geyik sembolü, dünyevi olan ve olmayan dünyaların bir izdüşümü olarak yorumlanmıştır. Sibirya'da kayalarda, trans halindeki şamanları temsil ettiği düşünülen geyik boynuzlu antropomorfik figürler oyulmuştur (Hoppál, M, 2012b). Kozmik ağaç sembolünü hatırlatan geyik sembolü, insanlığın en eski sanat eserlerinde de *spiral* simgesiyle bağlantılı olarak karşımıza çıkar (Şekil 4.6). Geyik petrogliflerinin amacı şöyle açıklanır:

Geyik petroglifleri, topluluğun özel şarkı ve öyküleri tanınması ve hatırlaması için bırakılırken, muhtemelen şamanın doğaüstü güçlerine odaklanmasına da yardımcı oluyordu. Arpauzen geyiğine bağlı petek ve spiral şekiller, bu imgelerin, ruhların gücüyle doğrudan ilişkili somut güçlerin bir yönü olduğuna işaret eder. Petroglifler, ruhlar dünyasının canlı görüntüleri ve tasvir ettikleri tecrübe ve gerçekliklerin aktif bir parçasıydılar... Petroglif sahneleri, sanatçıların bu ruhları tasvir etme yükümlülüklerinin bir parçası olarak da görülebilir. Trans halinin fevkalade duyusal tecrübesi, kadim sanat eserleriyle karşılaşmaların gücünü muhtemelen artırmaktaydı. İmgelerin varlığıyla mekanın gücü genişlerken, petroglifler Arpauzen bölgesinin özel konumunu pekiştirmiştir. (Lymer, 2002, Akt. Hoppál, 2012b).



Şekil 4.6 Kazakistan'daki Arpauzen bölgesinden spiral ve geyik figürlü kaya resmi. (Hoppál, M, 2012b, s. 92).

Jung'un, simyanın felsefî yönü ile rüyalarda görülen imge ve simgelerin arasındaki bağlantı üzerinden açıkladığı, bireyin entegrasyonu ve dengelenmesiyle ulaşılması hedeflenen bütünlük hali olan *Self* (kendilik, öz); benzer *mandala* (merkez) sembollerinin pratik kullanımıyla kadim Şaman ritüellerinin de özünde yer alır:

Şaman gelenekleri; psikolojik temelli ruhsal bütünlenme, metaforik bilişsel süreçler ve toplumsal bağlanma sağlayan ritüeller vasıtasıyla bir bilinç bütünlüğü üretir. Bütün dinlerin temelinde Şamanizm ve farklı bilinç durumları bulunmasa da tüm toplumların şamanist tedavi -farklı bilinç durumlarının ruhlar dünyası ile irtibat kurma yoluyla tedavi amaçlı kullanımı- temelli dini pratikleri vardır. İnsan evrimi bu potansiyelleri seçmiştir, çünkü bunlar stres tepkilerinin yönetiminde, psikolojik entegrasyon üretiminde ve sosyal uyumun güçlendirilmesinde duruma uyarlanabilme özelliğine sahiptirler. Şamanizm'e ait tecrübeler, dinin özündeki en temel duygusal sezgiler arasındadır. (Winkelman, 2006, Akt. Hoppál, 2012b).

4.2.1.5 Hayat Ağacı veya Bilgi Ağacı

Kutsal hayat ağacı motifi, Sümerlerden başlayarak, çeşitli kültürler ve çok ya da tek tanrılı inançlarda kendine yer bulmuş, en son İslam'a karışmıştır. Sümer Mitolojisinde, Dilmun adlı cennette, Yeniden Doğuşun Tanrısı Temmuz'a ve Güneş Tanrısı Şemeş'e ait, iki ilahi ağaç bulunur. Temmuz'un sembolü olan hayat ağacı, *Kiškannu* ya da *Haşurru* adıyla anılan; hurma, sedir ya da servi ağacıdır, *lapis* taşı görünümlüdür ve tüm ağaçların *arketip*idir. Kitab-ı Mukaddes'te hayat ağacı ve iyi ile kötünün bilgisi olan iki ağaçtan söz edilir; Şemeş'in ağacının, sonraki yüzyıllarda Kitab-ı Mukaddes'te yer alan *bilgi ağacı*na dönüştüğü düşünülmektedir. Hristiyanlığın ilk döneminde, M.S. 50'lerde yazılan *The Book of the Secrets of Enoch* adlı eserde, Enoch'un üçüncü kat gökte, altın renkli hayat ağacını gördüğü, kökünden çıkan iki kaynağın yeniden ikiye bölünerek dört ırmak haline geldiği, ırmaklardan, bal, süt, yağ ve şarap aktığı yazar. Enoch, Eden cennetine geldiğinde ise, zeytinyağı damlatan bir zeytin ağacı olan bilgi ağacını görür. Kitab-ı Mukaddes'te, Zekeriya peygamber rüyasında, yedi kollu altın bir şamdan gördüğünü, her bir kolun üzerinde bir lamba yandığını, şamdanın üzerinde altından bir yağ kabı asılı olduğunu, kabın sağında ve solunda iki zeytin ağacı olduğunu anlatır. Yedi lamba yedi gezegen; yağ kabı Güneş olarak yorumlanır. Kuran-ı Kerim'in Nur Suresi'nin 35. ayetinde, "Allah, göklerin ve yerin Nur'udur. O'nun nurunun örneği, içinde چراغ bulunan bir kandile benzer. Kandil, bir sırça içerisindedir. Sırça, inciden bir yıldız gibidir ki, doğuya da batıya da nispeti olmayan bereketli bir zeytin ağacından yakılır. Bu ağacın yağı, neredeyse ateş dokunmasa bile ışık saçar. Nur üzerine nurdur o..." ifadesi geçer. Kuran-ı Kerim'de de, iki ağaçtan bahsedilmektedir: Necm Suresi 14. ayette geçen, *son sınırdaki sedir ağacı* ve Taha, Araf, Bakara surelerinde bahsedilen; Adem ve eşinin meyvelerinden yemelerinin yasak edildiği, yasağa uymamaları üzerine cennetten yeryüzüne indikleri ağaç. İslam geleneğindeki kökü, yıldız burçlarının göğünde bulunan, baş aşağı duran *Tuba* ağacı; Mezopotamya'daki Güneş Tanrısının ağacı ve Kitab-ı Mukaddes'in Bilgi Ağacı ile aynı ağaçtır. İbnü'l-Arabi, İttihadü'l-kevnî

risalesinde vahdet-i vücud felsefesini anlatırken ağacı, makrokozmosun bir simgesi olarak alır. Ebed bahçesine Bir'in elinin diktiği, başsız ve sonsuz olan külli ağacı, *bütünlük ve özdeşlik ağacı* olarak tanımlar. Kısai'nin Kısasü'l Enbiya'sında, İdris peygamberin (diğer inanç ve kültürlerdeki adlarıyla Hanok, Hermes, Merkür, Thoth) dördüncü kat göğe yükseldiği zaman, cennette dalına oturduğu ağacın adının Tuba olduğu anlatılır. Tuba, hayat ve ölümsüzlük ağacı olduğundan, Güneş ile ilgilidir; Güneş'in ışınları gibi, dalları yeryüzüne ulaşarak yaşam verir. Mezopotamya'da, M.Ö. 4000'lere kadar geri giden, Sümer, Akad, Babil dillerinde yazılmış metinlerdeki inançlar; zamanla Mezopotamya'nın batısına, Anadolu'ya, Akdeniz'in güney sahillerine, Kıbrıs'a ve Yunanistan'a yayılmış; tarih içerisinde pek çok kültür ve inancın kökenini oluşturmuş; benzer imge ve simgeler tekrar etmiştir (Alpay Tekin, 2020).

Mezopotamya'da tanrılar, antropomorfik özelliktedir ve bir aile gibi yaşarlar. İlâhi tanrılar ailesi, Asur mühürçülük sanatında, bir dağdan gökyüzüne ulaşan *hurma ağacı* şeklinde betimlenir. Ağacın gövdesini Anu, Enlil ve Ea ana tanrıları oluşturur; tüm diğer tanrılar bu üçlü birlikten türerler. Tanrılar alemini temsil eden hayat ağacı, kimi zaman insan bedeni şeklinde tasvir edilmiştir. Asur devletinin en önemli tanrısı olan, savaş ve fırtına tanrısı Asur, kanatlı bir güneş diski içinde, elinde yayla gösterilir; Asur'un hayat ağacında betimlenmesi, onun *axis mundi* özelliğini işaret eder (Şekil 4.7). Güneş diskinin altında yer alan ağaç, Kabala'nın *Sefirot* ağacının prototipidir. Kabala'da, her sefira bir Mezopotamya tanrısına karşılık gelmektedir. Çoğul hali Sefirot olan, İbranice sefira kelimesinin anlamı açık olmamakla birlikte; sayı, alem, dünya kelimeleriyle ilişkilendirilir. Kabala ağacında, Tanrının mutlak ve en mükemmel hali olan Ein Sof'dan aşağıya doğru on farklı sefirot tezahür eder. Her sefirada Tanrı yeniden şekil alırken, mutlak halinden uzaklaşır. İlk sefira, tüm mevcudatın asli unsurlarının bulunduğu ve tüm diğer alemlerin kendisinden türediği prototip dünya olan *Keter* (taç); son sefira içinde yaşadığımız alem olan *Melkuttur*. Tüm sefiralar, Keterden başlayarak, bir öncekinden kopar ve giderek özünden uzaklaşır. İnsanın görevi, son sefiradan başlayarak ilk sefiraya kadar yeniden yükselmektir. Genel görüşe, Sefirot'un tezahür etmesinin hikmeti; Ein Sof'dan

kopan nurun, yeniden ait olduğu öze dönmesi; cennetten düşen Adem'in yeniden kutsal olana yükselmesidir (Demirci, 2015, 2017).



Şekil 4.7 Asur Hayat Ağacı, MÖ 865 - MÖ 860, British Museum. © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.
(<https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613476912>).

4.2.2 Yılan Simgeçiliğı

Yılan simgesi, yükselme simgeçiliğı ile bağlantılı olarak, hayat ağacı ile birlikte ortaya çıkar. Arapça, yılan anlamına gelen *hayya*, *hayat* kelimesi ile aynı kökten gelir. Sümer mitolojisinde, Temmuz'un babası olan Ningishzida, genellikle Temmuz ile özdeşleştirilen ağacın ve köklerindeki gücün tanrısı, bereketli ağacın efendisidir ve yılan görünümünde tasavvur edilir; çoğunlukla silindir mühürlerde birbirine sarılmış iki yılan şeklinde, bazen de ağacın kökünden yükselen antropomorfik bir bitki tanrısı olarak resmedilir. Eski Sümer şiirlerinde Temmuz ve İnanna'ya, “kaynak veya ana (hayat), gökyüzünün büyük ejderhası” unvanıyla hitap edilir. Ölümlü kahramanlar Gılgamış ve Büyük İskender'in, hayat otunu veya hayat suyunu bulduktan sonra onu, ebediliğın simgesi olan yılanı kaptırmış olmaları anlamlıdır. Yakın doğu kültürlerinde, bereket, aşk, doğum ile ilgili tanrı ve tanrıçaların sembolü yılan -özellikle birbirine sarılmış iki yılan-; öz anlamlarını kaybettikten sonra bile varlıklarını yüzyıllar boyunca sürdürmüşlerdir.

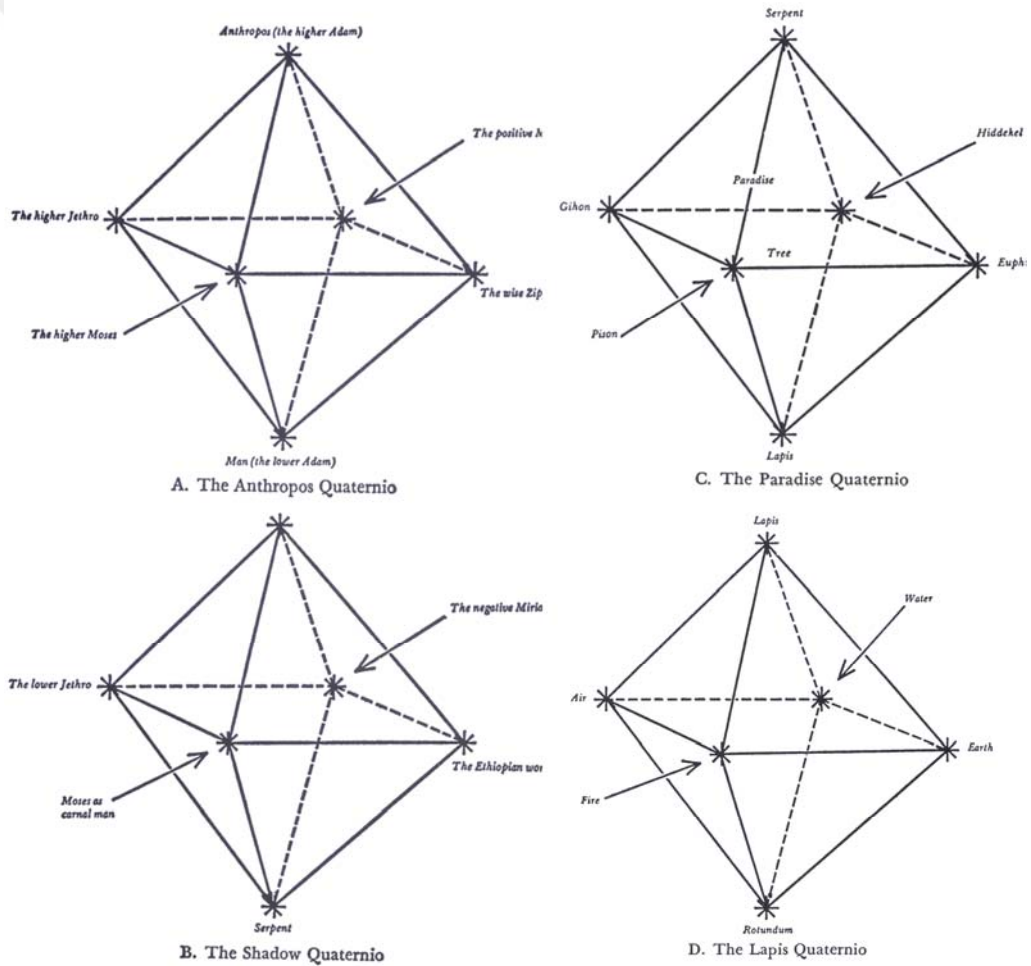
Hastalıkları şifalandıran Hermes'in (Merkür) de sembolü olan birbirine sarılı iki yılan, günümüzde tıbbın sembolüdür. Enuma Eliş destanında, kaosun ve ilksel karanlığın kaotik deniz tanrıçası olan *Tiamat*; karadaki, havadaki ve sudaki hayvan türlerinden bir parçayı kendisinde bulunduran, tüm kainatı temsil eden, yılan ailesinden kanatlı bir ejderdir. Bu sembol, gnostik görüşlerde kainatın bütününe temsil etmeye devam etmiştir; kuyruğu ağzının içine girmiş olarak tüm kainatı saran ejderhanın –*Ouroboros*- karanlık olan üst kısmı dünya; aydınlık olan alt yarısı ise gökyüzüdür. Tevrat'ta, karanlık deniz yılan şeklinde bir ejderhadır; adı *Leviathan*'dir. Sümerlerde, hayat ağacı ve yılanla ilişkili bir cenneti ve ilk insanın aldatılmasını anlatan Adapa'nın hikayesinde, daha sonraki yüzyıllarda Yahudilikte ve İslamiyet'te de devam eden yükseliş simgeciliğine ilişkin motifler yer alır. Tevrat ve Kuran-ı Kerim'de Adem'in cennetten kovulmasına benzer şekilde, Adapa da yılan başlı Ea tarafından hile ile kandırılmış, ölümsüzlüğünü yitirerek yeryüzüne indirilmiştir. Hikayelerde ortak tema olarak, ağaç, bitki ve yılan arasında sıkı bir ilişki vardır. Adapa gibi, Yahudi peygamberleri, Hz. İdris (Yahudilikte Enoch) ve Hz. Muhammed, Allah'ın çağrısıyla bir melek veya elçi eşliğinde göğe yükselmiş, tüm semayı seyretmiş, yedi kat göğü geçmiş, Allah'ın emirlerini insanlara öğretme ve onları irşat etme görevi ile yeryüzüne geri dönmüşlerdir (Alpay Tekin, 2020).

4.2.2.1 Analitik Psikolojide Yılan: Karşıtlık Ekseni ve Bilinçdışı

Enuma Eliş'te Güneş Tanrısı *Marduk*'un Kaos Tanrıçası *Tiamat*'ı yenmesi ve kozmosun kaosa galip gelmesi hikayesi; kahramanın, yılan veya canavarla savaşıarak onu yenmesi anlatılarının -Yunan Mitolojisinde, Zeus ile Typhon'un, Apollon ile Python'un, Herakles ile Hydra'nın, Persus ile Medusa'nın; Hint Mitolojisinde Indra ile Vritra'nın; İskandinav Mitolojisinde Thor ile Jörmungandr'ın; Hristiyanlıkta Aziz George ile ejderhanın mücadelesinin ve benzeri hikayelerin- *arketipik* temelini oluşturur ve Analitik Psikoloji'de *bilinç* ile *bilinçdışının* mücadelesine karşılık gelir.

Kendi kuyruğunu yiyen Zodyak yılanı *Ouroboros*, zamanın geri döndürülemez doğrusal karakterini ve döngüsellliğini işaret eder. Hindistan'da

Jung, sayıyı, “bilinçli hale gelmiş bir düzenin arketipi” olarak tanımlıyor (Von Franz, 1988/2014) ve *Self*’i, “diğer tüm arketiplerin ve arketipsel imgelerin türediğı başlıca arketip” olarak görüyordu (Carter, 2020). Jung, *Self*’in yapısını ve psikolojik süreçleri açıklayabilmek için, geometrik diyagramlardan yararlanmış; bilinç seviyelerinin ardışık aşamalarını temsil etmek için, sekiz eşkenar üçgenden oluşan dört adet oktahedron kullanmıştır (Carter, 2020). *Anthropos*, ilk ve son durumu (Şekil 4.9. A); *Shadow*, içgüdüsel durumu (Şekil 4.9. B); *Paradise*, uyum, barış ve simetri durumunu (Şekil 4.9. C); *Lapis*, bilinç ve bütünlük durumunu (Şekil 4.9. D) temsil eder (Jung, 1959/1970).



Şekil 4.9 Bilinç Seviyelerinin Aşamaları (Jung, C. G., 1959/1970, s. 231, 236, 238).

Jung, *Anthropos*, başka bir deyişle *Üst Adem*, *Kozmik İnsan* veya *Bütünleşmiş Psişe*'nin, alt düzeydeki Adem'de simetrik karşılığını bulduğunu anlatır; benzer şekilde Alt Adem'in simetrik tamamlayıcısı da *Serpent*, *Yılandır*. (Bkz: Şekil 4.9. A, B):

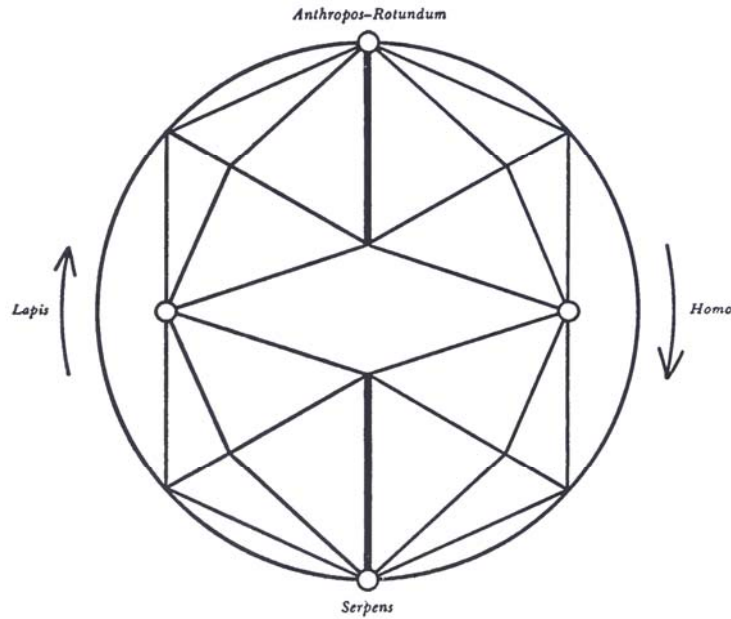
Bu sembolün seçilmesi iki nedenle haklı görülebilir: Birincisi, Adem'in yılan ile olan bilinen ilişkisi, yani onun yeraltı demonu ve ona eşlik eden ruh olmasıdır. İkincisi ise yılan, karanlık ve yeraltı içgüdü dünyasının en yaygın sembolüdür. Çoğu zaman, bir ejderha, timsah veya balık gibi soğukkanlı başka bir hayvanla da değiştirilebilir. Ancak yılan sadece kötü niyetli, yeraltı dünyasına ait bir varlık değildir; aynı zamanda, daha önce de belirttiğimiz gibi, bilgelik sembolüdür ve dolayısıyla ışık, iyilik ve şifa ile ilişkilidir. Yeni Ahit'te bile hem İsa'nın hem de Şeytan'ın alegorisi olarak karşımıza çıkar, tıpkı balığın da öyle olduğu gibi. Benzer şekilde, Batı dünyasında yalnızca olumsuz bir anlam taşıyan ejderha, Çin'de ve bazen Batı simyasında da olumlu bir anlam taşır. Yılan sembolünün içsel kutupluluğu, insaninkini aşar. Bu kutupluluk açıkça gözlemlenebilirken, insandaki kutupluluk kısmen gizli ya da potansiyeldir. Yılan, zekâsı ve bilgisi bakımından Adem'den üstündür ve onu alt edebilir. Adem'den daha eskidir ve Tanrı tarafından, Şeytan'ın rolünü üstlenen oğlu gibi, doğaüstü bir zekâ ile donatılmıştır. (Jung, 1959/1970, s. 244-245).

Böylece, insan; yukarıda Işık veya İyi Tanrı ile, aşağıda ise Şeytan veya Adem'in itaatsizliğini simgeleyen *yılan* gibi karanlık bir ilke ile dengelenmiştir. Benzer şekilde, yılanın simetrik karşılığı da; bitki ve hayvanlarla dolu bir bahçe olan cennet dörtlüsüdür: Yılan, vahiy Tanrısı Hermes (İslam geleneğinde Hermes'in karşılığı olan "Hızır", yeşil adam anlamına gelir) ile ilişkilidir; doğayı uyandıran, yeryüzünün içinde; taşın içinde saklı hayat nefesidir. Bu nedenle, *yılanın* simetrik karşılığı taş; simya sembolizmiyle *lapistir* (Bkz: Şekil 4.9. C). Dolayısıyla, insanın alt karşıtı olan *yılanın* tamamlayıcısı olan *lapis*, insanı da temsil etmektedir. Simya metinlerinde, insan biçiminde betimlenen *lapis*, *Self* sembolü olarak yer alır; insan egosu değil, kolektif bir varlıktır; evrimleşmiş bir birliktir; metalleri doğuran anne ve babadır; *hermafrodittir*. *Lapis*, dört elementin bölünüp yeniden bir araya getirilmesiyle üretilir; yuvarlaklığı ve bütünlüğü nedeniyle Orijinal İnsan'a (*Anthropos*) gönderme yapan soyut ve aşkın bir fikir olan *Rotundumdan* doğar (Bkz: Şekil 4.9. D). Jung, dört oktahedronu bir daire içinde sıralar ve döngüsellik ve dönüşümün kadim

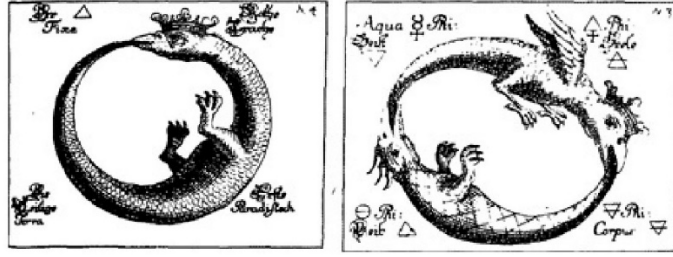
simgesi olan kuyruğunu yiyen yılan *Ouroboros*'a ulaşır (Şekil 4.10): “Bu, doğaya aykırı bir ateştir, doğaya karşıttır, bedenleri işkenceye maruz bırakır, kendisi de “cehennem ateşi gibi öfkeyle yanan” ejderhadır. Doğada yaşayan yaşam ruhu olan *Phyton*, çift yönlü bir görünüme sahiptir. Eleazar'ın simya metinlerinde “tanrı” olarak anılır.” (Jung, 1959/1970, s. 131), (Şekil 4.11).

Böylece, ağır ve karanlık toprak ya da metal (*Rotundum*), *Anthropos* ile gizli bir ilişki içine girer; Jung, simyada açıkça görülen bu durumun dinler tarihinde de karşımıza çıktığını söyler:

Bu tuhaf ilişki, en aşağı ve en maddesel olan şeyin en yüksek ve en ruhani olanla özdeş olmasıyla açıklanır; tıpkı yılanın hem yeraltı dünyasına ait hem de “en ruhsal” hayvan olarak kabul edilmesi gibi. Platon'a göre, rotundum dünya ruhu ve “mübarek bir tanrıdır.” (Jung, 1959/1970).



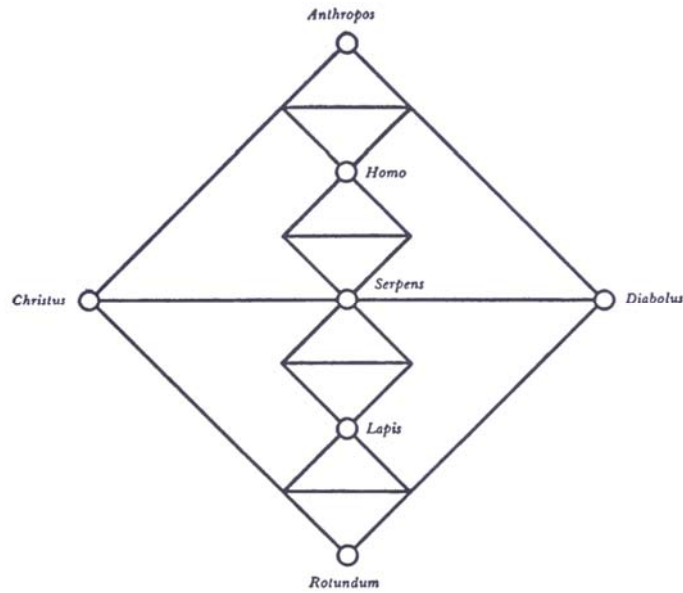
Şekil 4.10 Ouroboros (Jung, C, G., 1959/1970, s. 248).



Şekil 4.11 Kuyruğunu yiyen ejderhalar ve köşelerde dört unsurun işaretleri (Eleazar, 1760, Akt. Jung, 1944/1980, s. 103).

Jung, diyagramı dikey olarak dizer ve zıtlıkların arasındaki en büyük gerilim noktası olan, sistemin merkezinde yer alan *yılan* işaret eder (Şekil 4.12). Hem İsa, hem de Şeytanın alegorisi olan *yılan*, en güçlü karşıtlığı içerir ve simgeler:

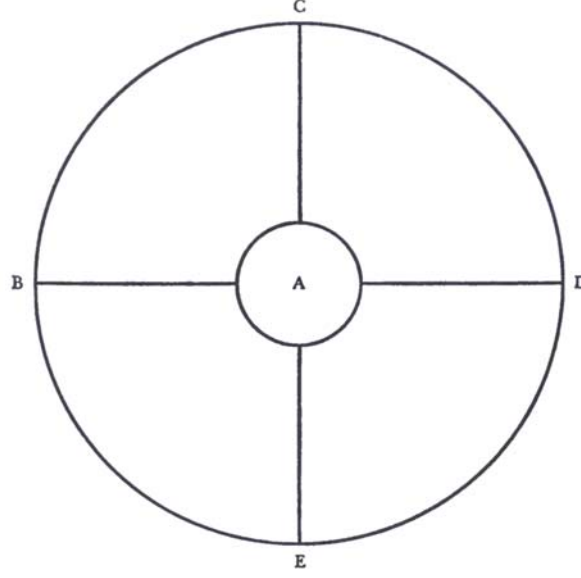
Sıradan insan henüz bu gerilim noktasına ulaşmamıştır; onun için bu gerilim yalnızca bilinçdışında, yani Yılanın içinde mevcuttur. Lapis (felsefe taşı) ise insanın karşıtı olarak zıtlıkları bir bakıma birleştirir, ancak Hermafrodit sembolünde olduğu gibi görünür bir dikiş veya ek yeri ile. (Jung, 1959/1970, s. 247-248).



Şekil 4.12 Karşıtlık Eksenindeki Yılan (Jung, C. G., 1959/1970, s. 247).

Jung'un Analitik Psikolojinin temel kavramlarını açıklarken kullandığı *dörtlü* (quaternion) fikri ve *felsefe taşı* kavramı, doğa bilimlerinin başlangıcıyla örtüşür. Simyasal spekülasyonlar, dört boyutlu bir uzay-zaman modeline ve nihayetinde modern alt-atomik dünya modellerindeki farklı dörtlü sistemlere yol açmıştır. Jung'un, Rotundum kavramı, durağan dörtlü modellerin ötesine geçerek, hareketi simgeler. Tek ve aynı özün sürekli bir dönüşüm içinde olduğu bir sistem mevcuttur. Öz ve onun dönüşüm sürecindeki her aşaması, her zaman kendisine benzer bir şey yaratır. Bütünlüğün dört kez, dört parçaya ayrılarak açığa çıkardığı değişim ile bilinç kazanılır. Dönüşüm süreci boyunca erişilen; daha yüksek bir düzlem, daha üst bir bilinç seviyesidir. Jung, psişenin maddeden tamamen farklı olamayacağını; aksi takdirde, maddeyi hareket ettiremeyeceğini ifade etmiştir. Aynı dünyada var olan psişe ve madde birbirlerine katılarak etkileşir. Jung, araştırmalar yeterince ileri götürülebilse, fiziksel ve psikolojik kavramlar arasında nihai bir uyuma ulaşılacağı düşüncesini taşıyordu. Nihayetinde, Jung'un *yılan* simgesini merkez alan, sarmal (helisel, spiral) sembolik modeli (Bkz: Şekil 4.12), fiziksel ve psişik yaşamın temel yapısını temsil ediyor gibi görünmektedir: Watson, Crick ve Wilkins tarafından keşfedildiği üzere, DNA'nın çift sarmaldan oluşan yapısı; hem doğrusal hem de döngüsel arketipsel zaman fikrinin biyolojik bir analojisini sunmaktadır (Von Franz, 1988/2014).

Jung, simyacılardan *lapis* üretmek için dairenin kareleştirilmesi fikrinin de diyagramını (Şekil 4.13) ortaya koymuştur. *Kap*, çoğu zaman *lapis* ile eşanlamlı olarak kullanılır, ikisi de aynı sırrı ifade eder çünkü ruh yuvarlaktır (ilk insan *Anthropos* da yuvarlaktır). Buna göre kap da gökyüzü veya dünya gibi yuvarlak olmalıdır. Taş (*lapis*) –diyagramdaki A harfi-, dört elemente indirgenir, arındırılır ve tekrar birleştirilir. A; tüm diğer harflerin kaynağı, başlangıcı ve döndükleri nihai hedef; cennetin dört nehrinin aktığı okyanus ve bir *mandala*dır (Jung, 1959/1970).



Şekil 4.13 Dairenin Kareleştirilmesi (Jung, C, G., 1959/1970, s. 240).

4.2.3 Sayı Simgeciliği

Evrensel simgecilikler incelendiğinde, coğrafya ve kültürden bağımsız olarak ortaya çıkan benzer imge ve sembollerin, belirli sayı düzenleri içinde tekrarlandığı farkedilir. İncelenen örneklerde, dört ve yedi sayılarına özel bir önem atfedilmektedir: Dört element, dört yön, dört yuga, dört aziz, dört nehir, bilincin dörtlü modeli, dört boyut; yedi gök, yedi gezegen, yedi basamak, yedi kollu şamdan, yedi figürlü şaman davulu gibi.

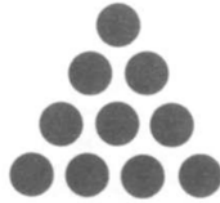
Platon, *Devlet* eserinde, Tanrı ve insanların doğumlarını sayısal olarak açıklar:

“Tanrı doğuşları için mükemmel bir sayıyla belirli bir dönem vardır. Buna karşılık, insan doğuşları için her biri üçer çarpan ve dört terimle birbiri ardı sıra giden bazı temel ve ek sayıların çarpımları sonucunda ve her çeşit benzeştirme veya ayrıştırma, artırma ve azaltma yollarıyla bütünün parçaları arasında rasyonel olarak gösterilebilen bir karşılaştırma kuracak en küçük bir sayı bahis konusudur. Bu çarpımlara ait dik üçgenin dikey kenarları beş sayıyla birlikte alınıp, elde olunacak çarpım üç kere daha kendisiyle çarpılırsa iki armoni bulunur. Bunlardan biri, eşit iki sayı çarpımıyla yüz kere yüzün çarpımından ibarettir. Diğeriyse, birer çarpanları eşit, diğer çarpanları ayrı çarpımların çarpımından, yani beşin rasyonel diyagonal sayısı karesinin bir noksanının yüz katının (veya beşin irrasyonel diyagonal sayısı karesinin iki noksanının yüz katının) üçün

kübünün yüz katıyla çarpımından ibarettir. İşte iyi ve kötü doğumların sırrı bu geometrik sayıda saklıdır. (Platon, 546 c, s. 270-271).

Platon, *Devlette*, toplumu ve toplumu oluşturan insanı üçlü sistemde, devletin yönetim biçimini ve karşılık gelen birey tipini beşli sistemde inceler. Toplum; filozoflar, askerler, üreticiler olmak üzere üç sınıftır. Buna karşılık gelecek şekilde insan ruhu da, akıl, irade, arzu olmak üzere üç bölümdür. Plato bu ayrımlara bağlı olarak, bilgisever, ünsever ve parasever olmak üzere üç çeşit insandan ve bu insanlara ait üç ayrı çeşit zevkten söz eder. Benzer şekilde devletin beş yönetim biçimi - aristokrasi, timokrazi, oligarşi, demokrasi, tiranlık-kendisine karşılık gelen beş birey tipi oluşturur.

Pisagor'un felsefesinde, sayıların müziksel özellik ve oranları ifade ettiği, diğer tüm varlıkların sayılara benzediği, sayıların ilkelerinin bütün varlıkların ilkeleri olduğu ve tüm evrenin uyum ve sayı olduğu düşüncesi mevcuttur. Nesneler düzeninin kurucusu olan ilk 4 sayının toplamını veren "10" sayısı, sayıların tüm özelliklerini içerdiğinden *mükemmel sayı*dır (İbn Rüşd, 986 a, s.121). Pisagor'un "tetraktys"inde (Şekil 4.14) toplamı "10" eden "1, 2, 3, 4" sayıları bulunur; "4 ve 10", Pisagor tarafından tanrı sayılmıştır (Jung, 1964/2009).



Şekil 4.14 Tetraktys (Jung, C, G., 1964/2009, s. 42).

Tetraktys, "dörtlü" anlamına gelir ve Kozmos'un üretildiği maddeleri kapsar: Bir (nokta), ikiye (çizgiye); iki, üçe (yüzeye; üçgene) ve üç, dörde (katıya; tetrad) dönüşür. Tüm kadim bilgeliğin ortak bir kökeni olduğuna inanan Blavatsky, Vedik öğretisi ile bağlantılı Pisagorcu ve Neoplatonist fikirlerden etkilenmişti. Her şeyin üçlü bir yapıdan ibaret olduğunu ve dörtlülle tamamlandığını söyleyen Blavatsky, -simyadaki *dairenin kareleştirilmesi* ile de

bağlantılı olan- $3+4=7$ 'yi insanın yapısıyla ilişkilendirmiştir. Kabalayı da inceleyen Blavatsky, *on* sefirotu oluşturan, Tanrısal ışık *Ein Sof*'un, *üç* yüksek seviyesini, *yedi* düşük seviyesinden ayırmıştır. Fiziksel ölüm ile insan ruhu, alegorik düşüşün aksi yönde, yedi ışık düzleminden geri dönerek yükselir. Yedi simgeciliğine, Böhme'nin felsefesinde de sıklıkla değinilmiştir. Böhme'de, "7", *ilahi bedenselliğin kutsal unsurudur*, Tanrı'nın suretinde yaratılan, cennete yerleştirilen *Adem*dir ve insanlığın yüksek sevgisi ve Tanrı'nın birliğini simgeleyen *İsadır*. Yüksek dereceli bir mason olan İngiliz yazar John Yarker, *Antik Çağ'ın Bilimsel ve Dini Gizemleri Üzerine Notlar* eserinde, emanasyonu (aşağı iniş) ve inisiyasyonu (yukarı çıkış) simgeleyen *yedi basamaklı bir merdivenden* bahseder, iç içe geçmiş iki ügenden oluşan *heksagramın*, Tapınakçılar ile bağlantılı olduğunu ve bu sembolün Brahmanlar tarafından kullanıldığını belirtir. *Süleyman'ın Mührü* olarak da bilinen altı köşeli yıldız sembolü, Teozofi Derneği'nin sembolü olarak kullanılmıştır. Fransız okültist Éliphas Lévi, beş köşeli yıldız *pentagramı* mikrokozmos olarak, insan bedeni ve yedi gezegen ile ilişkilendirmiş; *heksagramı* ise makrokozmos ve "tüm şeylerin biliminin en basit ve en tamamlanmış özeti" olarak betimlemiştir (Fitger, 2020).

4.2.3.1 Sayısal Sembolizm ve Hegelci Diyalektik

Platon'da olduğu gibi Hegel'in felsefesinde de, üçlü yapı merkezi bir öneme sahiptir. Önceki bölümlerde de incelendiği gibi, Hegel'in diyalektiğinin temel unsurları olan tez, antitez ve sentez; tez olarak bir fikrin oluşması, oluşan bu fikrin antitez olarak karşıtını ortaya çıkarması ve neticede ikili karşıtlığın daha üst bir düzeyde birleşerek sentezi oluşturması düşüncesi Hegel'in sistematığının unsurlarında tekrarlanır. Hegel, ontolojik düşünce sistematığını; varlık (*sein*; saf varlık), hiçlik (*nichts*; varlığın karşıtı) ve oluş (*werden*; varlık ile hiçliğin sentezi) olarak üçlü yapıda kurar. Tin Felsefesinde de benzer şekilde, öznel tin (*subjektiver geist*), nesnel tin (*objektiver geist*) ve mutlak tin (*absoluter geist*) kavramları söz konusudur, bu kavramlar da kendi içlerinde üçlü kavramlar altında incelenir. Bireyin iç dünyası olan *öznel* tin; antropoloji, fenomenoloji, psikoloji olarak; *nesnel* tin; hukuk (*recht*), ahlak (*moralität*), etik (*sittlichkeit*)

olarak; *mutlak tin*; sanat, din, felsefe olarak kendi içlerinde üçlü kavramsal yapılarda ele alınır. Hegel, sanat felsefesini de Sembolik Sanat, Klasik Sanat ve Romantik Sanat başlıklarında kurar.

Hegel'in diyalektik düşünce sistematığının üçlü sayısal sembolizminde, 3. Bölüm'de de araştırıldığı gibi; Neoplatonizm, Hristiyan mistisizmi ve simya felsefesinden etkilenen Böhme'nin fikirlerinin ilhamının yer aldığı söylenebilir. Böhme'nin düşüncesinde içsel dönüşüm süreçleri, simyanın büyük üçlüsünden (sülfür, civa ve tuz) esinlenilerek ele alınır. Karanlık ile (simyada *nigredo* aşaması) karşılaşan insan ruhu, aydınlanma (*albedo*) aşamasında Tanrı ile birleşir (*rubedo*). Simyasal dönüşüm süreçlerinin sembolize edildiği bu üçlü sistematik; Hristiyanlığın üçlemesinde yer alan, *Babanın* (karanlığın, tüm potansiyelin mevcudatı olan gizli temelin), *Oğul* (ışık) ile Tanrısal olarak tezahür edişi ve *Kutsal Ruhu* (birliği) ortaya çıkarması ile paralellikler taşır.

Hegel'in diyalektiği çerçevesinde ifade edilirse, bireysel bilincin (*özel tin*), toplumsal ve tarihsel süreçte (*nesnel tin*) kendini açarak ve kutupluluğunu ortaya çıkararak, senteze ve kendini bilmeye (*mutlak tin*) ulaşması söz konusudur. Bu süreç, Jung'un Analitik Psikolojiyi temellendirirken etkilendiği, simya metinlerinde geçen, *aenigma regis* (kralın sırrı) -karanlık ile ışığın sentezinden doğan, taç giymiş *Hermafrodit-* ile temsil edilmiştir. Analitik Psikolojinin kavramlarıyla dile getirilecek olursa; *anima* ve *animusun* birleştirilerek bilincin evriminin gerçekleştirilmesine, bireyleşmeye, *Self'e* ulaşma yolculuğuna karşılık gelmektedir.

4.3 EVRENSEL İMGE ve SEMBOLLERİN SOYUT RESİMDEKİ YANSIMALARI

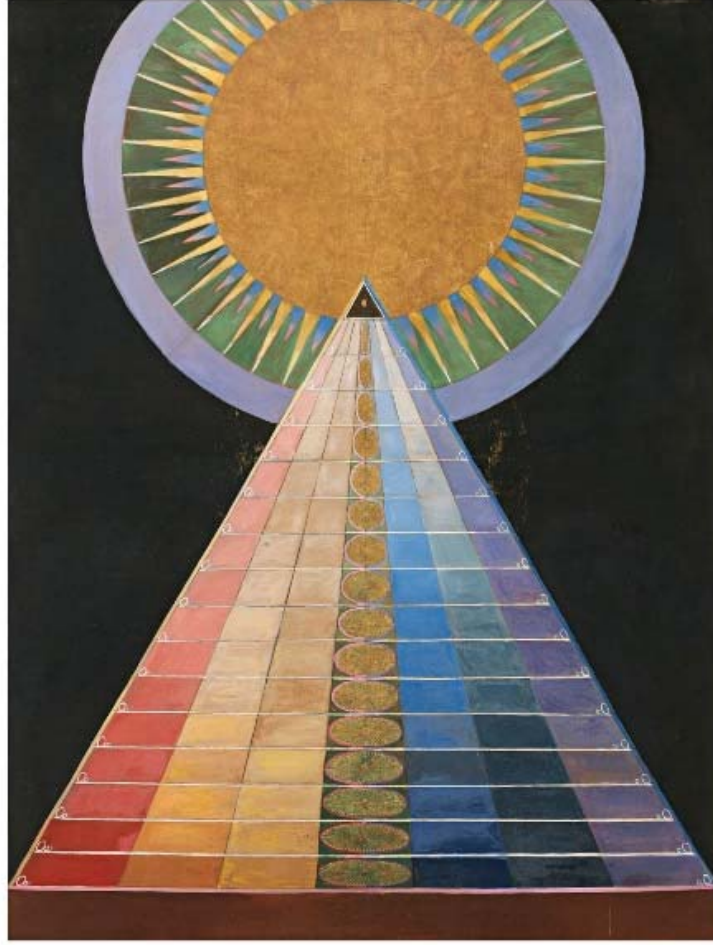
Evrensel simgecilikleri temsil eden sembolik biçimler, erken dönem soyut resmin öncü sanatçılarının eserlerinde sıklıkla yer bulmuştur. Paleolitik dönemlerden bu yana insan psişesinde arketip olarak varlıklarını sürdüren ve ezoterik geleneklerin aktarımı ile sanat tarihinin farklı dönemlerinde sanat eserlerinde benzer tasvirleri ile izdüşümlerini gördüğümüz bu semboller; soyut

ressamların çalışmalarında süsleme amacıyla değil; sanatçıların gerek manifestolarından gerek kişisel notlarından da anlaşılacağı üzere, bilinçli bir tercih doğrultusunda kullanılmıştır.

4.3.1 Af Klint'te Merkez, Yükselme ve Yedi Simgeciliği

Af Klint'in eserlerinde, merkezin, bütünlüğün, gelişim süreçlerinin temsili olarak mandala biçimi, genellikle biyomorfik olarak, bitki ve çiçek görünümleriyle resmedilir. *En Büyük On* serisinde (Bkz: Şekil 2.1) örnekleri görülen mandalalar; zambaklar, güller, spiraller ve saf geometrik formlar kullanılarak tasvir edilmiştir. Af Klint'in etkilendiği Steiner'in antropozofi öğretisinde de geçen, insan gelişiminin *yedi* yıllık aşamalarda gerçekleştiği düşüncesine paralel olarak *En Büyük On* serisinin her bir resmi; insan hayatının yedi yıllık bir dönemini temsil etmektedir. Af Klint, rehberlerinin kendisine *on* resim yapması ve her bir resmi *dört* günde tamamlaması talimatını verdiklerini, serinin insan hayatının *dört* bölümü olan çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılığı betimleyeceğini ilettiklerini yazmıştır. *Yedinin* yanı sıra, *dört* ve *on* sayılarına yapılan vurgu, Pisagor'un "tetraktys"inde, on sayısının ilk dört sayının toplamını verdiğinden *mükemmel sayı* olarak kabul edilmesini ve dört ile on sayılarının *tanrı* sayılmasını akla getirir.

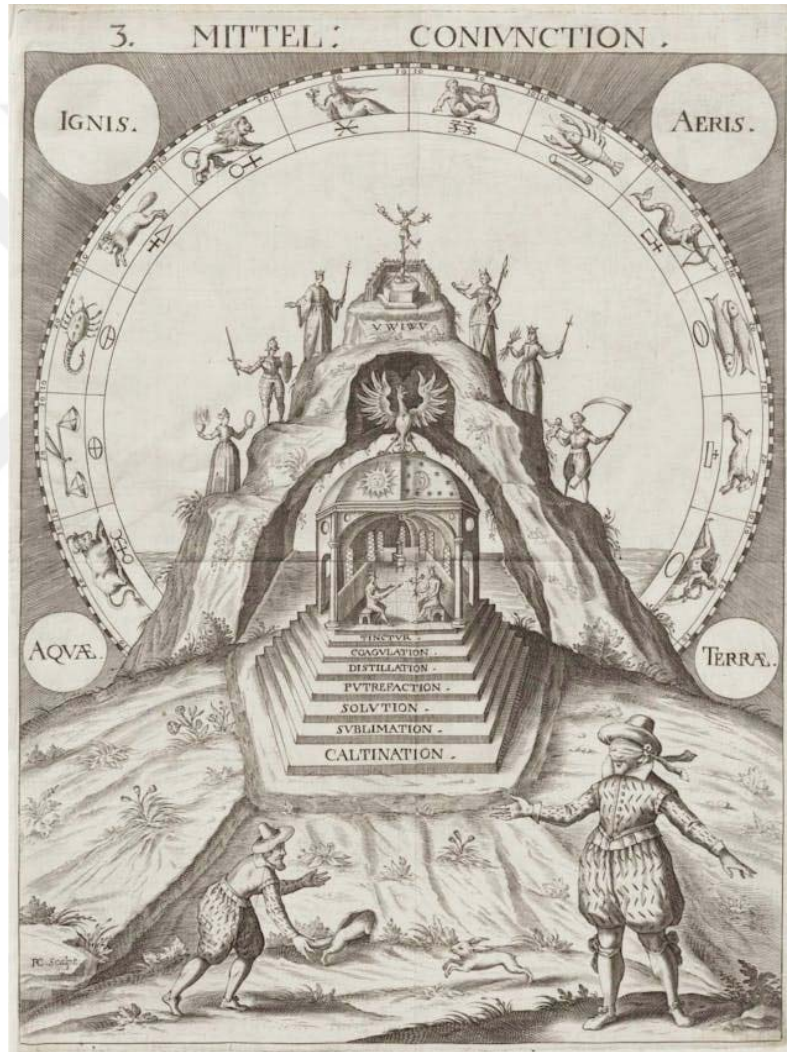
Af Klint'in *Sunak Eserleri No:1* resminde (Şekil 4.15) tasvir edilen dikey yedi renk dilimiyle ayrılmış üçgenin zirvesinde parlayan Güneş; yükselme simgeçiliğindeki yedi kat gök ile bağlantılıdır.



Şekil 4.15 Hilma af Klint “Sunak Eserleri” No. 1, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Metal Yaprak, 237,5 x 179,5 cm, 1915. Solomon R. Guggenheim Museum [Photograph], (<https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future/paintings-for-the-temple>).

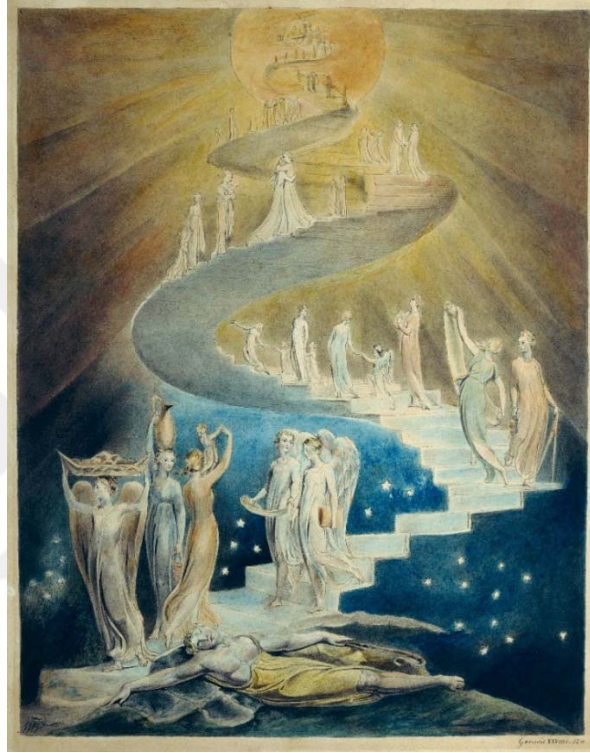
Paleolitik dönemin şamanik, güneş başlı ilah petrogliflerinden günümüze; nihai yükselişin, hakikatin, birliğin, bütünlüğün, aydınlanmanın simgesi olan ilksel mandala olarak Güneş’in başta veya zirvede resmedilmesi; 20. yüzyıl soyut resminden önceki yüzyıllarda da yaygın olarak işlenmiştir. Af Klint’in soyut geometrik biçimde betimlediği tasvirin bir benzeri; *Kabala, Simya’da Sanat ve Doğanın Aynası* (1615) eserinin yayıncısı Michelspacher’in *Merkez: Birleşim* başlıklı çiziminde (Şekil 4.16); simya ve psikolojide dönüşüm

süreçlerine tekabül eden yedi aşamaya karşılık gelen yedi basamaklı tapınak ile dönemin sanatsal geleneklerine uyumlu şekilde figüratif olarak temsil edilmiştir. Dağın içerisinde gizlenmiş olan tapınağın tepesinde dönüşümün sembolü Zümrüdüanka kuşu vardır. Dağın zirvesinde bilgeliğin simgesi Merkür (Hermes, Thoth) ile birlikte yedi gezegenin kişileştirilmiş figürleri yer alır. Dağ, arka planda, köşelerinde dört elementin betimlendiği mandalaya; sürekliliğin ve hakikatin güneşi olarak ışıklar saçmakta olan Zodyak dairesine ulaşır.



Şekil 4.16 Stephan Michelspacher, *Cabala: Spiegel der Kunst und Natur*, “Merkez: Birleşim”, 1615. Berlin State Library [Photograph], (<https://publicdomainreview.org/collection/cabala-spiegel/>).

Bir diğerk örnek, İngiliz şair ve ressam Willam Blake'in, *Yakup'un Merdiveni* (Şekil 4.17); eserinde, üç semavi dinde bahsi geçen Yakup'un, Tevrat'ın Yaratılış 28:10-22'de anlatılan rüyasını ("Rüyasında yeryüzüne dayanan ve başı göklere erişen bir merdiven gördü. Tanrı'nın melekleri bu merdivenden çıkıp iniyordu."- Yaratılış 28:12) resmetmesidir.



Şekil 4.17 Blake, W., *Yakup'un Merdiveni*, Kağıt Üzerine Kalem, Gri Mürekkep ve Suluboya, 37 × 29,2 cm, 1799-1806. Wikimedia Commons [Photograph], (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blake_jacobs ladder.jpg).

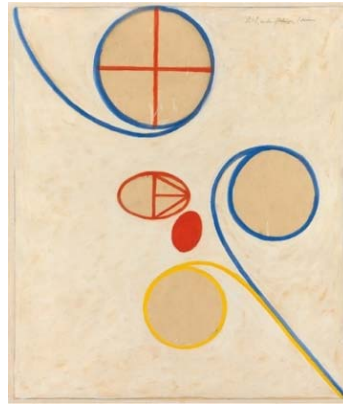
Farklı yüzyıllarda yapılmış üç eserde de; tekamül ve yükselişi simgeleyen üçgen form aracılığı ile; kademeli olarak, ilahi birliği, bütünlüğü, merkezi simgeleyen, ışıklar saçan daire forma yolculuk tasvir edilmiştir.

Af Klint, ruh rehberleri ile temas kurmaya devam ederek, eril ve dişil prensibin birleşme arayışını tasvir etmek amacıyla 1908 yılında, "Yedi Köşeli Yıldız" (Şekil 4.18, Şekil 4.19, Şekil 4.20) isimli bir seriye başlamıştır. 31 Aralık 1907 tarihli not defterinde; yirmi bir tablonun, yedişerli gruplar halinde, her biri

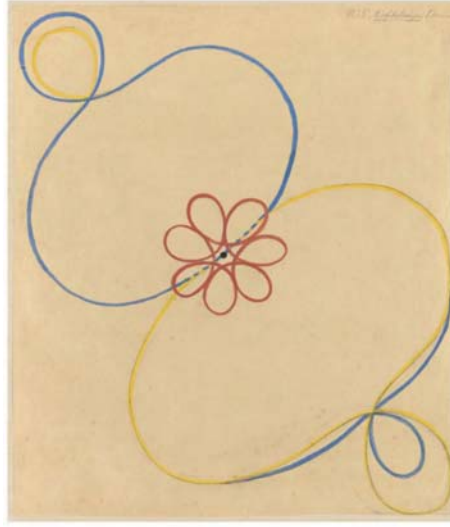
yedi günlük aralıklarla, birer günde yapıldığını, gökkuşağının yedi rengi için kendisine sarı, mavi ve kırmızı olmak üzere üç renk kullanması gerektiği bilgisinin verildiğini, çalışmada ruhsal olarak Gül-Haçların büyük bir rolü olduğunu, güllerin yapraklarındaki mavinin sadakat temsili ve haçın yatay kolu olduğunu; sarının güç, bilgelik temsili ve haçın yukarıyı gösteren kolu olduğunu, kırmızının sevgi olduğunu, beyazın ise fedakarlığın simgesi ve haçın merkez noktası olduğunu yazmıştır (Fant, 2021).



Şekil 4.18 Hilma af Klint, Yedi Köşeli Yıldız No. 1, “WUS/Yedi Köşeli Yıldız No. 1” Serisi, Grup V, Kağıt Üzerine Tempera, Guaj ve Grafit, 62,5 × 76 cm, 1908. (Fant, 2021, s. 113).



Şekil 4.19 Hilma af Klint, Yedi Köşeli Yıldız No. 2, “WUS/Yedi Köşeli Yıldız No. 1” Serisi, Grup V, Kağıt Üzerine Tempera, Guaj ve Grafit, 75,5 × 62 cm, 1908. Guggenheim Bilbao [Photograph], (<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/the-seven-pointed-star-1908>).



Şekil 4.20 Hilma af Klint, Yedi Köşeli Yıldız No. 5, “WUS/Yedi Köşeli Yıldız No. 1” Serisi, Grup V, Kağıt Üzerine Tempera, Guaj ve Grafit, 75 × 61,5 cm, 1908. (Fant, 2021, s. 114).

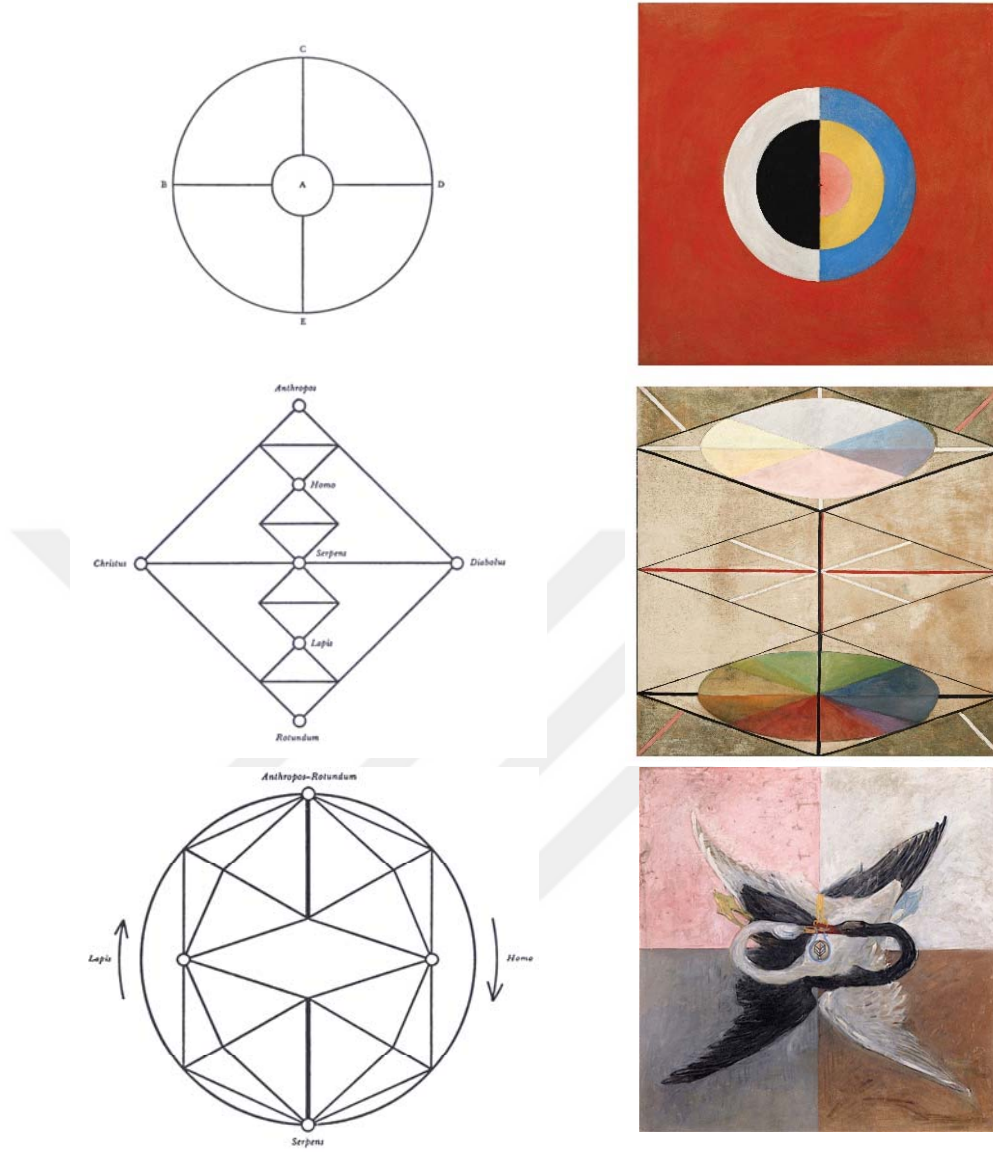
Af Klint resimlerinde, eril ve dişili bünyesinde birleştiren uyumun, *hermafroditin* (androjenin) simgesi olarak *nilüfer* (lotus) çiçeğini, insanın yükselişinin varacağı nihai aydınlanma olarak kullanmıştır (Bkz: Şekil 2.2). Af Klint’in eserinde, haç ile simgeleştirilen dört unsurun gerilimine bağlı olarak yetişen, karanlık sulardan yükselerek ışığa erişen nilüfer, aydınlanmanın ilahi uyumunun ve güzelliğinin temsilidir. Nilüferin, balçıktan ışığa ulaşması; Platonik Felsefede, insan ruhunun, gölgeler ve yanılsamaların yer aldığı madde dünyasından, gerçek bilginin bulunduğu idealar dünyasına yükselişine; Jung’un Analitik Psikolojisinde, insan ruhunun gölge yönü ile yüzleşerek, bilinçdışının karanlığından kendini gerçekleştirme (*Self*) aşamasına ulaşmasına karşılık gelir. Hermetik öğretilerde ve simyada nilüfer, *Nigredo* (karanlık madde) aşamasından, *Albedo* (arınma) ve *Rubedo* (aydınlanma) aşamasına geçişi simgeleyen bir imgedir. Bu süreç, simyada, *kuğu* imgesi ile de ilişkilendirilir: *Nigredo* (siyah kuğu), *Albedo* (beyaz kuğu) ve *Rubedo* (altın kuğu). Af Klint’in *Kuğu* serisinde (Bkz: Şekil 2.4), kutuplaşmadan birliğe giden manevi yolculuk, zıtlıkların fırtınalı bir dönüşüm sürecinin ardından birliğe ulaşması anlatılır.

Serinin 24 numaralı son resminde, Jung'un *animus* ve *anima* arketiplerine tekabül eden *siyah* ve *beyaz* kuğular, simetrik, mandala biçimli bir androjenlik, bir nevi hieros gamos –kutsal evlilik- birliği içerisinde iç içe geçerek kucaklaşırlar. Kuğular, gagalarında; dört unsuru temsilen dörde bölünmüş tuvalin merkezinde konumlandırılmış, daire biçiminde ışıldayan, gizemli, geometrik bir form taşırlar. Erişilmesi arzulanan bu nihai aydınlanma; Simyada *Felsefe Taşı*, Batı Ezoterizminde *Gül*, Çin Daoizminde *Altın Çiçek*, Budizmde *Lotus*, Analitik Psikolojide *Self*, Hristiyanlıktaki *Mesih*, Kabalacılıkta *Adam Kadmon*, İslam'da *İnsan-ı Kamil* olarak adlandırılmıştır.

Af Klint'in, yedi eserden oluşan, 1913-1915 yıllarında tamamladığı “Bilgi Ağacı” serisi (Bkz: Şekil 2.3), Asur mühürlerindeki Hayat Ağacı veya Yahudi Mistisizmi Kabala'nın Hayat Ağacı gibi; farklı enerji ve bilinç seviyelerini, ruhsal yükseliş hiyerarşisini işaret eder ve nihai aydınlanmayı gösterir. Sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi, sarı ve mavi renkler, birleştirilmesi gereken eril ve dişil ilkeleri temsil eder.

4.3.1.1 Af Klint'in Kuğu Serisi ve Jung'un Diyagramları Üzerine

Jung'un, “4.2.2.1 Analitik Psikolojide Yılan: Karşıtlık Ekseni ve Bilinçdişi” başlıklı bölümde incelenen bilinç aşamalarını açıkladığı diyagramları ile af Klint'in *Kuğu* serisindeki resimleri arasında, içerik ve biçim yönünden göze çarpan benzerlikler bulunur. Hem Jung, hem af Klint, kendilerinden önceki simyacıların yaptığı gibi, bireyin gelişim sürecinin, karşıtlıkların bir ritmiyle ortaya çıktığı düşüncesiyle, bu ritmi ve karşıtlıkların bütünleştirilmesi ile ortaya çıkan yeni durumu –sentezi-, geometrik biçimler ve mandalalar ile ifade ederler. Jung'un bilincin dönüşüm süreçlerini açıklarken önerdiği geometrik diyagramlar (Bkz: Şekil 4.10, Şekil 4.12, Şekil 4.13), af Klint'in *Kuğu* serisindeki 17, 23 ve 24 numaralı resimlerle dikkat çekici yakınlıklar taşır (Şekil 4.21).



Şekil 4.21 Jung'un ve af Klint'in Bilinç ve Dönüşümü Üzerine Kavramsal Yaklaşımlarının Karşılaştırılması (Carter, 2020).

Af Klint ve Jung yakın dönemlerde yaşamış, tanışmamış ancak bilinmeyenle farklı yollardan bağlantılar kurarak benzer sonuçlara ulaşmışlardır. Jung, Analitik Psikolojinin henüz başlangıç aşamasındayken, psikoloji uzmanlığı olmayan af Klint karşılaştığı ruhsal deneyimin uyandırdığı sanatsal biçimleri Spiritüalizm ve Teozofi bağlamında yorumlamıştır. Jung, aktif imgeleme çalışmaları sırasında *Philemon* isimli bir ruhsal rehber ile karşılaşmıştır. Jung için

bu figür, af Klint'in daha yüksek bir bilinç varlığı olarak gördüğü *Amaliel* figürü kadar önemlidir (Carter, 2020). Jung, *Philemon* ve benzeri figürlerin, kendisine, psişede kendiliğinden var olan ve kendi yaşamlarına sahip olan şeyler olduğunu öğrettiğini yazmıştır (Jung, 1965, Akt. Carter, 2020).

4.3.2 Mondrian'da Karşıtlık ve Nihai Uyum

Bütünlük ve birliğin çiçek formu mandalalar üzerinden temsili Mondrian'ın soyut öncesi sembolik dönem resimlerinde (Bkz: Şekil 2.6) yer bulmuştur. Kozmik bilginin taşıyıcısı olarak *ağaç* arketipinin, figüratif yaklaşımı terketmeye başladığı dönemlerde Mondrian'ın –ve soyut resmin- sanat yolculuğunda, yeni bir kuramın yolunu açan bir bilinç değişimini simgelediği söylenebilir.

Mondrian için *ağaç* imgesi ve *ağaç* serileri; figüratiftten soyuta geçişin aşamalarını adım adım gösteren bir köprü niteliği taşır. Mondrian'ın sanatının iki farklı dönemi, iki farklı görme biçimi arasındaki bağlantı; gök ve yeri birbirine bağlayan kozmik *ağaç* simgeçiliğinde olduğu gibi, bir *ağaç* figürünün geçirdiği başkalaşım süreçleri (Bkz: Şekil 2.10, 2.11, 2.12, 2.13, 2.14) üzerinden izlenebilir. Mondrian, *ağaç* imgesinin evriminin sonucunda ulaştığı son biçimde (Bkz: Şekil 2.14) görüldüğü gibi, dikey ve yatay karşıtlıkların uyumlu dinamiklerinde Neo-Plastisizm adını verdiği kendi soyut sanat kuramını şekillendirmiştir.

Mondrian, Blavatsky'nin *Gizli Öğreti* kitabından etkilenecek, evrensel kutupluluğun, arketipsel karşıtlıkların, eril ve dişil prensiplerin gerilimli ilişkisini, Neo-Plastisizmin sunduğu dengeleyici estetik dinamizm aracılığıyla bütünleştirerek nihai uyuma varmayı hedeflemiştir. Mondrian kuramını oluştururken, Teozofiden, Hegel'in diyalektiğinden, Platon'dan, Hindu ve Budist öğretilerden faydalanmıştı. Bahsi geçen düşünce sistemlerinde, Hegel'in felsefesini etkileyen Böhme'nin fikirlerinde, simyasal dönüşüm süreçlerinde, ruhsal simyayı Analitik Psikolojide kuramlaştıran Jung'un bireyleşme tezinde, diğer pek çok ezoterik gelenek ve mistik öğretide ortak olan, *Birin* karşıtı *İkiyi* oluşturması ve *İkinin* kutsal *Üçü* tezahür ettirmesi, Mondrian'ın kuramının da temeliydi.

4.3.3 Kandinsky ve Ruhsal Deneyim Olarak Sanat

Modern sanat tarihinin en önemli teorik eserlerinden biri olan *Sanatta Ruhsallık Üzerine* manifestosunda Kandinsky, Steiner'in düşünceleri ve teozofik eserlerin de etkisiyle, soyut resmin manevi yönünü temellendirmiş; dışsal biçimlerden yalıtıldığında sanatın ruhsal gerçekliğin bir tezahürü olabileceğini, duygu ve düşüncenin oluşturduğu titreşimlerden doğan içsel renk ve biçimlerin bütünlüğünün izleyicide ruhsal bir deneyime yol açacağını, böylelikle sanatın gerçek amacına, saf ve ebedi olana ulaşılabilirliğini açıklamıştır.

Kandinsky'nin sanatında yararlandığı soyut formlar ve renkler, diğer öncü soyut ressamalarda da olduğu gibi, rastlantısal, estetik amaçlı süslemeler değil, bilinçli olarak seçilmiş biçimlerdir. Bu biçimler, evrensel nitelikte olan, insanlık tarihi boyunca insan psişesinde yüzen ve insanın dokunduğu tarihi veya sanat değeri olan objelerde, eserlerde, kadim ve halen yaşayan ritüellerde, ezoterik geleneklerde kendilerini gösteren imge, simge ve sembollerdir.

Bu imge, simge ve semboller, Kandinsky'nin sanatının çeşitli dönemlerinde kendilerini göstermişlerdir. Manifestosunda sıkça atıfta bulunduğu yükselme simgeciliğinin –buna bağlı olarak teozofinin- evrensel üçgen formu, figüratif olmayan biçimlerin resminde ilk görülmeye başladığı Moskova'daki Kadın eserinde (Bkz: Şekil 2.18) ana mimariyi kurar. Sonraki çalışmalarında, özellikle kompozisyonlar serisinde, üçgen biçimler geometrik soyut formlarda veya daha organik konturlarla eserlerinde yer alır. Evrensel üç sembolizminin yanı sıra, yedi sembolizmi de *İşaret Eden* eserinde (Bkz: Şekil 2.20) yedi düğmeli palto giyen ve göğü gösteren figürde temsil edilmiştir.

Üçgenin yanı sıra Kandinsky, soyut geometrik kompozisyonlarının neredeyse tamamında, sanat eserinde ruhsal etkiyi yaratmak ve izleyiciye aktarmak amacıyla, merkez simgeciliğinin görünümleri olan *haç*, *daire* gibi en kadim ve yaygın mandala biçimlerinden ve birbirleriyle ilişkilerinden faydalanmıştır. Kandinsky'nin kompozisyon serilerinin (Bkz: Şekil 2.21, Şekil 2.22, Şekil 2.23) detaylı analizlerinde; *kurtuluş*, *yükseliş*, *düzen* ve kontrastı olan

felaket, düşüş, kaos temalarının sıklıkla; *ağaç, aşk bahçesi, tekne, tufan, karanlık bulutlar, diyagonal, zikzaklı, yılankavi çizgiler* gibi kadim imge ve sembollerle aktarıldığı görülür. Kandinsky'nin manifestosu ve Analitik Psikolojinin bakış açısıyla, eserlerdeki sembolizmin yoğun ve bilinçli kullanımını; bilinç ve bilindisinin mücadelesi sonunda ulaşılmak istenen ruhsal bütünlük ve uyum arayışı olarak okumak mümkündür.

4.3.4 Kupka ve Manyetik Alanda Titreşen Semboller

Sanatını, manyetizma, hipnoz, mesmerizm gibi çağının bilimsel buluşlarının etkisiyle, teozofik öğreti ve anarşist teoriyle harmanlayan Kupka, eserlerinde; bireyselliğin, süper bilinçliliğin teşvik edildiği, izleyici üzerinde dönüştürücü bir etki yaratmayı amaçlayan bir modernizm estetiği geliştirmiştir. Ezoterik geleneğe yakınlığıyla bilinen, modern bilimin kurucularından Newton'un beyaz ışık üretmek için yedi dönen diskle yaptığı renk çarkı deneylerini Kupka, *Newton'un Diskleri*'nde (Bkz: Şekil 2.30, Şekil 2.31) yeniden canlandırmış, manyetik alan çizgilerinin *merkeze doğru spiral* hareketinin titreşim hissiyatını tuvaline aktarmıştır.

Kupka'nın sanatında, evrensel imge ve semboller; elektromanyetik olarak tasavvur edilen bir varlık alanında, hareket ve ilişkiler ağı içinde titreşirler. Merkez simgeciliğinin kadim sembolleri, Kupka'nın "doğurgan dinamizm" olarak adlandırdığı dairesel formlar (Brauer, 2015); *İlerleme*'de (Bkz: Şekil 2.27), *Newton'un Diskleri*'nde (Bkz: Şekil 2.30, Şekil 2.31), *Kozmik İlkbahar*'da (Bkz: Şekil 2.32) yaşamı destekleyen bir canlılık ışıması yayarken, diğer kutupta; kapitalizm ve sömürünün metaforu olarak *Para*'da (Bkz: Şekil 2.26) kanlı, distopik ve donuk bir dünyayı tasvir ederler.

Piyano Tuşları, Göl'de (Bkz: Şekil 2.28) üçgen ve dairesel formların piyano notalarının titreşimi ile yükselişi imgesi; merkez ve yükselme simgeciliğinde incelenen eserlerdeki (Bkz: Şekil 4.15, Şekil 4.16, Şekil 4.17) uyumlu ve bütünlüklü mimariyi hatırlatır.

Evrensel simgeciliklerin görünümlerinden *nilüfer* de, Kupka'nın *Hayatın Kökeni – Nilüferler* eserinde (Bkz: Şekil 2.25), bütünlüğün, uyumun, birliğin,

aydınlanmanın sembolü ve makrokozmosun temsili olarak, mikrokozmosun temsili olan fetüse bağlanır. Kupka'nın pek çok eserinde olduğu gibi, gelişim, dönüşüm, üst bilince ulaşma temaları; bu eserde de evrimin kadim simgelerinden *spiral* formundaki titreşim çizgileriyle aktarılmıştır.

4.3.5 Maleviç'in Süprematizmi: Kadim Sembollerle Yeni Bir Anlatı

Maleviç'in erken dönem simbolist çalışmalarında, Hristiyan ikonografisinde kutsallığı ve ilahi ışığı sembolize eden, İsa ve azizlerin başlarında bulunan hale (Bkz: Şekil 2.33); bir mandala biçimi olarak, sanatçının Süprematist döneminde, hiçliğin, birliğin, mükemmelin, idealin nihai tasviri olan *Siyah Kare*'ye dönüşmüştür. Maleviç, *Siyah Kare*'yi, herşeyin ve hiçliğin, başlangıcın ve sonun, felsefi bir mutlaklığın, Süprematist gerçekliğin kendisi olarak görüyordu.

Maleviç, dinler üstü, yeni ve yüksek gerçekliğin tezahürleri olarak gördüğü Süprematist resimlerinin tasarımında ve sunulmasında dini anlatılardan arketipler ödünç almıştı. Süprematist “Kutsal Üçlü”; *Siyah Haç*, *Siyah Çember* ve *Siyah Kare*, Hristiyan simbolizmi çağrışımları ile sergileniyor ve ritüelleştiriliyordu ancak Maleviç için *Haç*, bir Hristiyan sembolü değil, evrensel bir Süprematist işaret anlamına geliyordu.

Süprematizm Maleviç için, sadece sanatı değil, tüm yerleşik düzeni kapsıyordu. Dünyanın doğası düzensiz olduğu için mevcut doğa yerine Süprematist yasalarla inşa edilecek Süprematist bir doğa yaratmak istiyordu; üstünlük iddiasındaki Süprematizmin amacı, evrenin, doğanın sağladığından daha yüksek bir uyumunu gerçekleştirmektir (Taidre, 2014).

Maleviç, Süprematizm ideolojisi ile, doğanın mutlak yasalarına benzeyen yeni fenomenler, yeni idealar yaratma potansiyelinin arayışındaydı. Bu arayış, kendi özgün anlatısını ve ideal dünyasını -sadece sanatta değil, mimaride, gündelik yaşam alanlarında ve uzayda- kurarken; insanlığın evrensel simgelerini, anonim arketiplerini, kolektif bilinçdışının sembollerini temel alıyordu.

SONUÇ VE ÖNERİLER

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başları, Aydınlanma'nın ve Sanayi Devrimi'nin mirasını taşıyan; bilimsel, teknolojik, toplumsal, kültürel ve sanatsal kırılmaların yaşandığı; algılanabilen fizik gerçekliğin ötesindeki gerçekliğe ait pek çok çığır açıcı bilimsel buluşun gerçekleştiği bir dönemdir. Bu dönemde; kuantum fiziği, klasik fizikle açıklanamayan, atom altı evrenin kapısını aralamış; görünmeyen ışık ve elektromanyetik dalgaların pratik kullanımı başlamış; radyasyon ve görünmeyen enerji alanlarının varlığı ispatlanmış; bilinçaltının keşfedilmesiyle modern psikolojinin temelleri atılmıştır. Sanatta da, zamanın ruhuna uyumlu olarak bir dönüşüm ve evrim süreci başlamış; sanatçılar, duyularla algılanan gerçekliğin ötesinin tasviri ile ilgilenmeye başlamışlardır.

Eski paradigmaların hızla çözüldüğü, modernleşmenin hem umut hem kriz yarattığı bu zaman diliminde; pozitivizme tepki olarak, insanın anlam arayışı, maneviyata yöneliş hız kazanmıştır. Spiritüalizm, Teozofi ve Antropozofi, Avrupa'da yayılmaya başlamıştır. Kökeninde; Hermetizm, Gnostisizm, Neoplatonizm, Doğu Mistisizmi, Kabala ve Simya gibi kadim öğretilerin bulunduğu bu hareketler; felsefe, psikoloji ve bilimsel yöntemle kesişen boyutları ile çağın gereksinimlerine cevap vermiştir. Spiritüalizm, Teozofi ve Antropozofi gibi ruhsal öğretiler; resimde geleneksel temsiliyeti aşmak, metafizik gerçekliği betimlemek isteyen sanatçılar arasında büyük ilgi görmüş; sanatlarının üretiminde özgürleştirici, yenilikçi, gelişime açık, sezgisel bir ifade yolu sunmuştur.

Sanat tarihinde, soyut resmin biçimsel analizi, estetik yönü fazlasıyla işlenmiş ancak imgelerin kökensel analizi, simgesel anlam derinliğine ilişkin bütüncül yaklaşımlar sınırlı kalmıştır. Soyut resmin öncü sanatçıların ve kuramcılarının Teozofi ve Antropozofi gibi hareketlerle olan bağlantıları sanat tarihinde bilinen bir gerçekliktir. Ne var ki, okültizmin; erken dönem soyut resmine, dolayısıyla modern sanatın doğuşuna olan belirgin ve açık etkisi,

modern sanatın saygınlığına gölge düşüreceği kaygısıyla göz ardı edilmiş, modern sanatın irrasyonel kaynakları uzunca bir süre yok sayılmıştır. Ancak son dönemlerde, akademik çevrelerde ve sanat çevrelerinde bu etki kabul edilmiş; konuya ilişkin yenilikçi ve kapsamlı çalışmalar yapılmaya başlanmıştır.

Araştırmada; Spiritüalizm, Teozofi ve Antropozofi'den etkilenen soyut resimde tekrar eden imgelerin ontolojik ya da metafizik kaynaklarını anlamak ve anlamlandırmak amacıyla, bu imgelerin evrensel simgeciliklerle bağlantıları, örnekler üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bahsi geçen okült hareketlerin kökeninde yer alan kadim öğretilerin, modern felsefe ve modern psikoloji üzerinde hangi yönleriyle ve nasıl etkili olduğu araştırılmış; bu disiplinlerin ortak paydasında yer alan ve soyut resimde de bilinçli olarak kullanılan evrensel simgeciliklerle doğrudan bağlantılı imge, sembol ve arketiplerin Jung'un kolektif bilinçdışı kuramı ile nasıl açıklanabileceği sorularına yanıt aranmıştır.

Bu doğrultuda; modern sanat kadar modern felsefe ve modern psikolojiyi de etkileyen ve yüzyıllar içerisinde ezoterik gelenekler aracılığıyla aktarılan evrensel sembolizm bilgisinin, kolektif bilinçdışında mevcut olarak, özellikle sanatın her döneminde tezahür ettiğini, insanın psişesinde bulunan arketiplerle bağlantılı olduğunu ve soyut resimde imgenin üretimine kaynaklık ettiğini açığa çıkarmak hedeflenmiştir.

Erken dönem soyut resminde imgenin kurulumunu anlamaya yönelik olarak; Hilma af Klint, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, František Kupka ve Kazimir Maleviç'in okült hareketlerle ilişkilerinin kendi sanat yaklaşımlarına ve soyut resim kuramının oluşumuna etkisi incelenmiş, işlenen imge ve arketiplerin bu hareketlerle olan bağlantıları analiz edilmiştir. Bu bağlantıların kurulmasının ardından; Spiritüalizm, Teozofi ve Antropozofi'nin kökeninde bulunan Hermetizm, Doğu Mistisizmi, Kabala ve Simya gibi kadim öğretilerin; soyut sanatın doğuşunda olduğu kadar; modern felsefe ve modern psikolojinin temellerinin kurulmasında da etkili olduğu konusunda yapılan araştırmalar ele alınmıştır. Bu bağlamda, Kandinsky ve Mondrian'ın kuramları derinlemesine incelendiğinde; soyut resimde kullanılan imgelerin köken analizinin, okült

hareketlerin etkisinin yanı sıra, felsefe ve psikoloji boyutlarıyla da araştırılmak suretiyle kapsamlı olarak anlaşılabilceği görülmüştür. Bu suretle, Kandinsky ve Modrian'ın soyut sanat manifestolarını oluştururken fikirlerinden ilham aldığı Hegel'in diyalektik düşüncesi ve bu düşüncenin arkaplanındaki esin kaynağı Hristiyan Teozof ve Mistik Filozof Böhme'nin düşünce sistematığı ele alınmıştır. Böhme'nin Hegel gibi Jung'u da etkilediği; Jung'un Analitik Psikoloji kuramının yapıtaşları olan, ruhsal dönüşüm ve bireyleşme süreçlerini anlatan bilinçdışı, Self, arketipler kavramlarını; Simya ve Hermetizm ile bağlantılı olarak açıklarken, Böhme'ye yaptığı atıflardan görülebilmektedir.

Çalışmanın son bölümünde, evrensel simgeciliklerin en yaygın görünümleri ele alınmış, anlamları ayrı ayrı analiz edilerek; bu simgeciliklerin, paleolitik çağdan bu yana, insanlığın temas ettiği farklı tarihsel dönem ve coğrafyaların kozmogonilerinde, kaya resimlerinde, dinlerde, mitlerde, efsanelerde, anlatılarda, rüyalarda, mühürlerde, ritüellerde, ayinlerde, inisiyasyonlarda, büyüsel objelerde, rastlantısallıktan uzak biçim benzerliklerinde tezahür ettiği ve aynı anlam içeriklerinde kullanıldığı görülmüştür. Evrensel simgeciliklerin ve temsil ettikleri anlamların; araştırma kapsamında incelenen sanatçıların soyut resimlerindeki sembol ve arketiplerle de benzer biçim ve içeriklerde görünürlük kazandığı –salt estetik amaçlarla değil- eserlerde ele alınan tema doğrultusunda bilinçli olarak tercih edildiği tahlil edilmiştir. Bu bölümde ayrıca, af Klint'in *Kuğu* serisi ile Jung'un *Self*'in yapısını ve psikolojik süreçleri açıkladığı bilinç diyagramlarının karşılaştırıldığı bir makale ele alınmıştır. Görsellerin karşılıklı analizi neticesinde; salt estetik olarak ele alındığında *şaşırtıcı* olarak nitelendirilebilecek bir okumanın; af Klint'in takipçisi olduğu Steiner'in Antropozofi hareketinin ve Jung'un Analitik Psikoloji kuramının kaynağında *Hermetik Felsefe* ve *Simyanın* ortak olarak bulunduğu bilgisiyle bakıldığında, göze çarpan benzerliklerin anlaşılır olabileceği değerlendirilmiştir.

Araştırma sonucunda; erken dönem soyut resmin; biçimsel ve düşünsel bir devrim olmasının yanı sıra ve bunun ötesinde, kökenindeki evrensel simgeciliklerin ve arketiplerin, metafizik, felsefi ve psikolojik boyutlarıyla

değerlendirildiğinde; kaynağını insanlığın ortak psişesindeki kolektif bilgi içeriklerinden aldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Kolektif bilinçdışından kişisel bilinçdışına sızarak bilincin erişimine açık hale gelebilen evrensel simgeler; paleolitik çağa ait bir kaya resminde, ortaçağa ait bir illüstrasyonda, modern insanın rüyasında veya bir modern sanat eserinde kendilerini gösterebilirler. Soyut resimde imgenin kökenini anlamaya yönelik, evrensel simgeciliklerle bağlantılı yürütülen bu araştırma; Jung'un *arketipler* veya Platon'un *idealar* olarak kavramsallaştırdığı değişmeyen ilk örneklerle dair derinlikli, anlamlı ve bütüncül veriler sağlarken; insanın sadece sanata değil, kendi var oluşuna bakışına da yeni bir yaklaşım getirerek sonraki çalışmalar için özgün bir perspektif sunabilir.

KAYNAKLAR

- Abadi, Z. H., Keshavarz R. (2016). The Effect of Hegel’s Philosophy of Art on Kandinsky in the Essay “Concerning the Spiritual in Art”. *The Social Sciences*, 11 (12), 3081-3087.
- Af Klint, H. (1907). *The ten largest* [Photograph]. Art Gallery of New South Wales. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/artboards/hilma/the-ten-largest/>.
- Af Klint, H. (1908) *Yedi Köşeli Yıldız No. 2*, “*WUS/Yedi Köşeli Yıldız No. 1*” Serisi, Grup V [Photograph]. Guggenheim Bilbao, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/the-seven-pointed-star-1908>.
- Af Klint, H. (1915). *Paintings for Temple* [Photograph]. Solomon R. Guggenheim Museum, <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future/paintings-for-the-temple>.
- Af Klint, H. (1915). *Paintings for Temple No. 1* [Photograph]. Solomon R. Guggenheim Museum, <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future/paintings-for-the-temple>.
- Alderton, Z. (2011). Colour, Shape, and Music: The Presence of Thought Forms in Abstract Art. *Literature & Aesthetics*, 21(1), 240-258.
- Alpay Tekin, G. (2020). *Simurg’un Kanadı - Mitoloji ve Edebiyat Makaleleri*. Kuru, S.S., Kocaer S. (Ed.). Yeditepe Yayınevi.
- Asur Hayat Ağacı, (MÖ 865 - MÖ 860) [Photograph]. British Museum. <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613476912>.
- Bacopoulos-Viau, A. (2012). Automatism, Surrealism and the making of French psychopathology: The case of Pierre Janet. *History of Psychiatry*, 23(3), 259–276. <https://doi.org/10.1177/0957154X11428417>.

- Bashkoff, T. (2021). Parallel Visionaries - Hilla Rebay and Hilma af Klint. Almqvist, K., Belfrage L. (Ed.), *Hilma af Klint: Visionary* içinde (s. 41-58). Bokförlaget Stolpe.
- Bauduin, T. M. (2015). The Occult and the Visual Arts. Partridge, C. (Ed.), *The Occult World* içinde (s. 429-445). Routledge.
<https://api.taylorfrancis.com/content/books/mono/download?identifierName=doi&identifierValue=10.4324/9781315745916&type=googlepdf>.
- Bauduin, T. M., & Johnsson, H. (2018). Introduction: Conceptualizing Occult Modernism. Bauduin, T. M., Johnsson, H. (Ed.), *The Occult in Modernist Art, Literature and Cinema* içinde (s. 1-29). <https://doi.org/10.1007/978-3-319-76499-3>.
- Besant, A., Leadbeater C. W., (2021). *Thought-Forms*. Global Gray e-books. (Orijinal yayın yılı 1901). https://www.globalgreybooks.com/content/book-covers/annie-besant_charles-webster-leadbeater_thought-forms-large.jpg.
- Blake, W. (1799-1806). *Jacob's Dream* [Photograph]. Wikimedia Commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blake_jacobsadder.jpg.
- Blavatsky, H. P. (1918a). *The Secret Doctrin: The Synthesis Science, Religion and Philosophy, Volume II Anthropogenesis*. The Theosophical Publishing House. (Orijinal yayın yılı 1893).
<https://archive.org/details/secretdoctrinesy01blav/page/n5/mode/2up>.
- Blavatsky, H. P. (1918b). *The Secret Doctrin: The Synthesis Science, Religion and Philosophy, Volume I Cosmogogenesis*. The Theosophical Publishing House. (Orijinal yayın yılı 1893).
<https://archive.org/details/secretdoctrinesy01blav/page/n5/mode/2up>.
- Blotkamp C. (1994). *Mondrian - The Art of Destruction*. Reaktion Books.
- Böhme, J. (1682). *Alle Theosophische Wercken* [Photograph]. Archive.org

<https://archive.org/details/desgottseeligenh01bohml/page/n5/mode/2up>.

Bragdon, C. (1913). *A Primer of Higher Space, The Fourth Dimension*. The Manas Press. <https://www.holybooks.com/wp-content/uploads/A-Primer-for-Higher-dimensions.pdf>

Brauer, F. (2015). Magnetic Modernism František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia. Ayers D., Hjartarson B., Huttunen T., Veivo H. (Ed.), *Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life* içinde (s. 123-153). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110434781-010>

Bris-Marino, P. (2014). The influence of Theosophy on Mondrian's Neoplastic Work. *Arte, individuo y sociedad*, 26(3), 489-504.

Carter, M. (2020). Crystalizing the Universe in Geometrical Figures. *Jung Journal*, 14(3), 147-167. <https://doi.org/10.1080/19342039.2020.1781530>.

Cooper, H. (1998). Mondrian, Hegel, Boogie. *October*, Vol. 84 (Spring, 1998), 118-142. <https://doi.org/10.2307/779211>.

Dabrowski, M. (1995). *Kandinsky Compositions*. New York: The Museum of Modern Art. https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_448_300063127.pdf.

Demirci, K. (2015). *Yahudi Mistisizmi veya Kabbalacılık – İnançlar ve Tarih*. Ayışığı Kitapları.

Demirci, K. (2017). *Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş - Tanrılar Ritüel Tapınak*. Ayışığı Kitapları.

Dürer, A. (1514) *Melankoli* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrер_Melancholia_I.jpg.

Eliade, M. (1992). *İmgeler Simgeler* (Kılıçbay M. A., Çev.). Gece Yayınları.

Fallahzadeh, A., & Yousof, G. S. (2019). Piet Mondrian, Early Neo-plastic Compositions, and Six Principles of Neo-Plasticism. *Rupkatha Journal on*

Interdisciplinary Studies in Humanities, 11(3), 1-18.

Fant, A. (2021). *Hilma af Klint: Occult Painter and Abstract Pioneer*. Bokförlaget Stolpe.

Fitger, M. (2020). The Tetractys and the Hebdomad: Blavatsky's Sacred Geometry. *Correspondences*, 8(1).

Hall, J. (2018). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Routledge. (Orijinal yayın yılı 1994).
<https://archive.org/details/illustrateddicti0000hall>.

Henderson, L. D. (2021). Hilma af Klint and the Invisible in Her Occult and Scientific Context. Almqvist, K., Belfrage L. (Ed.), *Hilma af Klint: Visionary* içinde (s. 71-92). Bokförlaget Stolpe.

Holland, K. C. (2016). *İskandinav Mitolojisi*. (Kaytan, S. Çev.). Say Yayınları. (Orijinal yayın yılı 1980).

Hoppál, M. (2012a). *Avrasya'da Şamanlar*. (Bayram B, H. Ş. Ç. Çapraz Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Hoppál, M. (2012b). *Şamanlar ve Semboller*. (Sel, F. Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Introvigne, M. (2018). The Sounding Cosmos Revisited: Sixten Ringbom and the "Discovery" of Theosophical Influences on Modern Art. *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, 21(3), 29-46.

İbn Rüşd. (2016). Metafiziğin İkinci Makalesi. (Macit, M. Çev.). *Aristoteles Metafizik Büyük Şerhi, 1. Cilt* içinde (s. 121). Litera Yayıncılık.

Jaffe, A. (2009). Görsel Sanatlarda Sembol. (Babaoğlu, A. N. Çev.). *İnsan ve Sembolleri* içinde (s. 230-271). Okuyan Us. (Orijinal yayın yılı 1964).

Jung, C.G. (1970). *Aion, Researches into the Phenomenology of the Self*. (Hull, R. F. C. Çev.), Princeton: Princeton University Press. (Orijinal yayın yılı 1959).

- Jung, C.G. (1980). *The Collected Works Of C. G. Jung Volume 12*. Princeton University Press. (Orijinal yayın yılı 1944).
- Jung, C.G. (2009). Bilinçdişına Giriş. (Babaoğlu, A. N. Çev.). *İnsan ve Sembolleri* içinde (s. 18-103). Okuyan Us. (Orijinal yayın yılı 1964).
- Jung, C.G. (2015). *Rüyalar*. (Kayapalı, A. Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Kandinsky, W. (1910). *Composition No. II* [Photograph]. Solomon R. Guggenheim Museum. <https://www.guggenheim.org/artwork/1846>.
- Kandinsky, W. (1911). *Composition No. IV* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily_Kandinsky,_1911_-_Composition_No_4.jpg.
- Kandinsky, W. (1912). *Lady in Moscow* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wassily_Kandinsky_-_Dame_in_Moskau_-_GMS_73_-_Lenbachhaus.jpg.
- Kandinsky, W. (1913). *Composition No. VII* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily_Kandinsky,_1913_-_Composition_7.jpg.
- Kandinsky, W. (1923). *Composition No. VIII* [Photograph]. Solomon R. Guggenheim Museum. <https://www.guggenheim.org/artwork/1924>.
- Kandinsky, W. (1946). *On the Spiritual in Art*. Rebay, H. (Ed.). Solomon R. Guggenheim Foundation. (Orijinal yayın yılı 1911). <https://archive.org/details/kandinsky-wassily-1866-1944.-on-the-spiritual-in-art/page/12/mode/2up>.
- Kruger, R. (2007). Art in the Fourth Dimension: Giving Form to Form - The Abstract Paintings of Piet Mondrian. *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, 7, 23-35.
- Kupka, F. (1900). *Les nœuphars* [Photograph]. Centre Pompidou

<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cX4MXRM>.

Kupka, F. (1902). *Front cover of the L'Argent issue from L'Assiette au Beurre* [Photograph]. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/frantisek-kupka/front-cover-of-the-l-argent-issue-from-l-assiette-au-beurre-1902>.

Kupka, F. (1909). *Piano Keys. Lake* [Photograph]. Národní Galerie Praha. https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_3790.

Kupka, F. (1910). *Nocturne* [Photograph]. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/frantisek-kupka/nocturne-1910>.

Kupka, F. (1911-1912). *Disques de Newton. Etude pour Fugue à deux couleurs* [Photograph]. Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crbzgnL>.

Kupka, F. (1912). *Disks of Newton (Study for "Fugue in Two Colors")* [Photograph]. Philadelphia Museum of Art. <https://philamuseum.org/collection/object/51038>.

Kupka, F. (1913-1914). *Cosmis Spring I* [Photograph]. Národní Galerie Praha. https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_17454.

Lachman, G. (2008). Kandinsky's Thought Forms and the Occult Roots of Modern Art. *Quest*, 96(2), 57-61.

Leighen, P. (2017). Anarchist Satire in Pre-World War I Paris: The Case of František Kupka. *SubStance*, 46(2), 50-70. <https://dx.doi.org/10.1353/sub.2017.0018>.

Luecking, S. (2010). A Man and His Square: Kasimir Malevich and the Visualization of the Fourth Dimension. *Journal of Mathematics and the Arts*, 4(2), 87-100. <https://doi.org/10.1080/17513471003744395>.

Magee, G. A. (2024). Schelling, Hegel and Esotericism. *Philosophical Perspectives on Esotericism* içinde (s. 199-225). Routledge.

Magnússon, G. (2018). Visionary Mimesis and Occult Modernism in Literature and

Art Around 1900. Bauduin, T. M., Johnsson, H. (Ed.), *The Occult in Modernist Art, Literature and Cinema* içinde (s. 49-66). <https://doi.org/10.1007/978-3-319-76499-3>.

Malevic, K. (1907). *Triumph of Heaven*. [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumph_of_Heaven_%28Malevich,_1907%29.jpg.

Malevic, K. (1913). *Victory over the Sun, 1. Act, 4. Scene*. [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victory_over_the_Sun,_1._Act,_4._Scene_%28Malevich,_1913%29.jpg.

Malevic, K. (1913-1914). *Vrouw bij tramhalte*. [Photograph]. Stedelijk Museum. <https://www.stedelijk.nl/en/collection/6268-kazimir-malevich-vrouw-bij-tramhalte>.

Malevic, K. (1914). *Een Engelsman in Moskou*. [Photograph]. Stedelijk Museum. <https://www.stedelijk.nl/en/collection/178-kazimir-malevich-een-engelsman-in-moskou>.

Malevic, K. (1915). *0.10 Exhibition*. [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0.10_Exhibition.jpg.

Malevic, K. (1915-1916). *Supremus 56*. [Photograph]. Rus Devlet Müzesi. https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zhb_1421/index.php?lang=en.

Michelspacher, S. (1615). *Cabala: Spiegel der Kunst und Natur* [Photograph]. Berlin State Library. <https://publicdomainreview.org/collection/cabala-spiegel/>.

Miodoński, L. (2023). Imaging the Absolute: Can Philosophy Visualize Abstractions? *Analiza i Egzystencja*, 62 (2), 83–98. DOI: 10.18276/aie.2023.62-04.

Mondrian, P. (1900-1901). *Young Child* [Photograph]. <https://www.piet-mondrian.eu/introduction/an-overview/mondrians-symbolism-1901-1911/>.

- Mondrian, P. (1901). *Passion Flower* [Photograph]. <https://www.piet-mondrian.eu/introduction/an-overview/mondrians-symbolism-1901-1911/>.
- Mondrian, P. (1908). *Devotion* [Photograph]. <https://www.piet-mondrian.eu/introduction/an-overview/mondrians-symbolism-1901-1911/>.
- Mondrian, P (1908). *Dying Sunflower* [Photograph]. The Kreeger Museum, https://www.kreegermuseum.org/about-us/collection/works-on-paper/Piet-Mondrian_Dying-Sunflower-Watercolor.
- Mondrian, P. (1908). *Metamorphose* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metamorphose,_Mondriaan.jpg.
- Mondrian, P. (1911). *Evolution* [Photograph]. <https://www.piet-mondrian.eu/introduction/an-overview/mondrians-symbolism-1901-1911/>.
- Mondrian, P. (1921). *Composition en rouge, jaune, bleu et noir* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan,_1921_-_Composition_en_rouge,_jaune,_bleu_et_noir.jpg.
- Mondrian, P. (1930). *Composition II in Red, Blue, and Yellow* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan,_1930_-_Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg.
- Mondrian, P. (1935-1942) *Kompozisyon No. III Beyaz-Sarı* [Photograph]. SFMOMA. <https://customprints.sfmoma.org/search/artist/piet+mondrian>.
- Mondrian, P. (1942–1944). *Victory Boogie Woogie* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan_Victory_Boogie_Woogie.jpg.
- Morris F., Nabi N.A., Fer B., Stamps L., Dhallu A., Barton G. (2023). Hilma af Klint

- & Piet Mondrian: Forms of Life. Tate Modern, Londra, İngiltere.
https://www.tate.org.uk/documents/1844/TMEXH_0086_AfKlint_Mondrian_LargePrintGuide_web_aw_.pdf
- Pippin, R. B. (2002). What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel). *Critical Inquiry*, Vol. 29, No. 1 (Autumn 2002), 1-24.
<https://doi.org/10.1086/367996>.
- Platon, (2010). *Devlet*. (Eyüboğlu, S, Cimcoz M.A. Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal yayın yılı 1962).
- Rosarium Philosophorum (1550). *De Alchemia Opuscula complura veterum philosophorum* içinde.
<https://archive.org/details/EnglishTranslationOfTheRosariumPhilosophorum>.
- Sciam, M. (t.y.), Piet Mondrian's Symbolism: 1901 - 1911. <https://www.piet-mondrian.eu/introduction/an-overview/mondrians-symbolism-1901-1911/>.
- Shatskikh, A. (30 July 2014), *The Cosmos and the Canvas: Malevich at Tate Modern*.
<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-31-summer-2014/cosmos-and-canvas>.
- Taidre, E. (2014). Kazimir Malevich's Suprematism and Modernist Artistic Mythology as an Alternative to Religion. *Baltic Journal of Art History*, 7, 111-134.
- Von Bonsdorff, A. M. (2019). František Kupka: Sounding Abstraction-Musicality, Colour and Spiritualism. *FNG Research*, 2/2019, 1-8. Helsinki: Finnish National Gallery. https://research.fng.fi/wp-content/uploads/2019/03/fngr_2019-2_bonsdorff_anna-maria_von_article1_1.pdf.
- Von Franz, M.L. (2009). Bireyleşme Süreci. (Babaoğlu, A. N. Çev.), *İnsan ve Semboller* içinde (s. 158-229). Okuyan Us. (Orijinal yayın yılı 1964).
- Von Franz, M.L. (2014). *Psyche & Matter*. Boston & Londra: Shambhala. (Orijinal yayın yılı 1988). <https://maypoleofwisdom.com/wp->

content/uploads/2022/12/psyche-and-matter-marie-louise-von-franz-z-lib.org_.pdf.

Voss, J. (2021). Five Things to Know About Hilma af Klint. Almqvist, K., Belfrage L. (Ed.), *Hilma af Klint: Visionary* içinde (s. 21-40). Bokförlaget Stolpe.

Zander, H. (2021). Theosophy, Anthroposophy, Rudolf Steiner and the Zeitgeist Around 1900. Almqvist, K., Belfrage L. (Ed.), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible* içinde (s. 71-81). Bokförlaget Stolpe.



ÖZGEÇMİŞ

Yıldız Teknik Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümünden mezun oldu.
Yıldız Teknik Üniversitesi İş Güvenliği bölümünde yüksek lisansını tamamladı.
Işık Üniversitesi Görsel Sanatlar Anabilim Dalı Programı, Resim yüksek lisans eğitimine başladı. Mesleğini ve sanat çalışmalarını sürdürmektedir.

