



**UZAK DOĞU RESİM SANATINDA
BOŞLUK DOLULUK KAVRAMI**

Yüksek Lisans Tezi

Selda EREN

Eskişehir 2019

**UZAK DOĞU RESİM SANATINDA
BOŞLUK DOLULUK KAVRAMI**

Selda EREN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Resim Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2019**

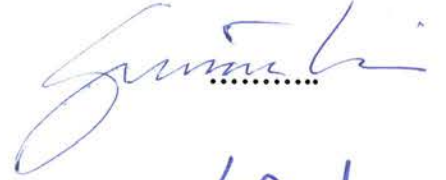
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Selda EREN'in "Uzak Doğu Resim Sanatında Boşluk Doluluk Kavramı" başlıklı tezi 28 Haziran 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

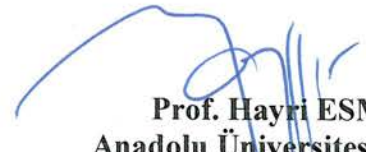
İmza


Üye : Prof. Şemsettin EDEER



Üye : Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN




Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

UZAK DOĞU RESİM SANATINDA BOŞLUK DOLULUK KAVRAMI

Selda EREN

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2019

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

İnsanoğlu tarih boyunca sahip olduğu, kültür, inanç ve düşüncelerin ekseninde hem gerçekliğe ulaşmayı, hem de varlığın evrenle bağlantısını çözümlemeye çalışmıştır. Düşüncelerin bu süreçteki değişimleri; gelişime ve bu alandaki ilerlemeye katkı sağlayarak devam etmiştir. Bu bağlamda boşluk-doluluk kavramı da çeşitli uygarlıklara göre; inançlar, felsefe ve pozitif bilimler açısından farklı açılardan yorumlanmıştır. Bu tez çalışmasında Doğu ve Batı uygarlıkları arasındaki farklı görüşler ve sağlanan etkileşimler bağlamında, boşluk ve doluluk kavramalarının nasıl algılandığı ve sanata nasıl yansıdığı temel alınarak incelenmiştir.

Üç ana bölümden oluşan bu tez çalışmasının birinci bölümünde boşluk doluluk kavramının, Batı felsefesinde ve resim sanatında nasıl algılandığı, sanata nasıl yansıdığı hakkında bilgiler verilerek incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde boşluk-doluluk kavramının, Uzak doğu kültüründe ve felsefesinde nasıl yorumlandığı, ortaya çıkan yorumların tarihsel süreç içerisinde yin yang, negatif pozitif gibi ikilikler üzerinden sembolleşmeleri hakkında ve resim sanatına yansımaları üzerinde durulmuştur. Ayrıca bu bölümde inanç sisteminden bahsedilerek Uzak doğu kültüründeki önemine dair kısa tanımlamalar yapılmıştır. Son bölümde ise, Uzak doğunun bazı tarihsel dönemlerde Batı sanatına sağladığı katkılardan bahsedilerek, seçilmiş sanatçılardan örnekler sunulmuştur.

Kimi zaman birbirlerine karşı üstünlük mücadelesine giren ve kültürleri ayrıştırma çabasında olan toplumların, aslında tarih boyunca etkileşim içinde oldukları ve süreç içerisinde kültürel ve sanatsal gelişmelere farklılıklarından dolayı katkı sağladıkları açıktır. Bunun örnekleri sanat çalışmalarında anlaşıldığı gibi gelecekte de bu etkileşimler, çeşitli alanlardaki gelişmeyi devam ettirecektir.

Anahtar kelimeler: Boşluk-doluluk, Resim, Doğu-batı, Yin yang, Negatif-pozitif



ABSTRACT

FAR EAST IN PAINTING ART VOID FULLNESS CONCEPT

Selda EREN

Department of Painting

Anadolu University, Institute of Fine Arts, June 2019

Consultant: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Mankind has tried both to reach reality and the connection of being with the universe on the axis of culture, beliefs and thoughts that it has throughout history. Changes in thoughts in this process; continued to contribute to the development and progress in this area. In this context, the concept of void-occupancy is also according to different civilizations; beliefs, philosophy and positive sciences were interpreted from different perspectives. In this thesis, in the context is examined of the different opinions and interactions between Eastern and Western civilizations, how the concept of void and fullness is perceived and reflected on art.

In the first part of this thesis, which consists of three main chapters, it is examined by giving information about how the concept of void fullness is perceived in Western philosophy and art of painting and how it is reflected in art.

In the second part of the thesis, how the concept of emptiness-fullness is interpreted in Far Eastern culture and philosophy, how to symbolizing the resulting interpretations on the dualities such as yin yang and negative positive and their reflections on Painting. In addition, in this section, the belief system is mentioned and brief definitions of its

importance in the Far East culture have been made. In the last chapter, which are mentioned the contributions of the Far East to Western art in some historical periods and examples of selected artists are presented.

It is clear that societies that sometimes struggle for superiority and strive for separation of cultures have actually interacted throughout history and contributed to cultural and artistic developments in the course of their differences. These interactions will continue to develop in different fields, as examples of this are noticed in art works.

Keywords: Void-fullness, Painting, East-west, Yin yang, Negative-positive



ÖNSÖZ

“Uzak Doğu Resim Sanatında Boşluk Doluluk Kavramı” isimli tez çalışmasını hazırlarken; süreç zarfı içinde bana her türlü maddi ve manevi desteği sunan ve hep yanımda olduklarını hissettiğim sevgili aileme ve engin görüşlerinden dolayı süreci eğlenceli ve verimli bir şekilde geçirmemi sağlayan sevgili tez danışmanım Prof. Zeliha Akçaoğlu’na teşekkür ederim.

Selda EREN



28/06/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Selda EREN



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BÖLÜM: KAVRAMLARIN TANIMLANMASI

1.1. Boşluk.....	3
1.1.2. Hint ve kelam atomculuğu.....	6
1.1.3. Mekan, boşluk ve resim ilişkisi	7
1.2. Genel Olarak Boşluk-Doluluk İlişkisi.....	12
1.3. Uzam.....	14
1.3.1. Transparanlık (şeffaflık).....	16
1.3.2. Geçişme.....	17

İKİNCİ BÖLÜM

2. UZAK DOĞU FELSEFESİNDE BOŞLUK-DOLULUK VE

KAVRAMIN RESİM SANATINA YASIMASI

2.1. Uzakdoğu Felsefesinin Arka Planı.....	20
2.2. Uzakdoğu Felsefesinde Boşluk-Doluluk Kavramı.....	23
2.2.1. I Ching (değişimler kitabı) ışığında yin yang felsefesi.....	29
2.2.2. Zen ve boşluk-doluluk ilişkisi.....	37
2.3. Uzakdoğu Resim Sanatında Boşluk-Doluluk Kavramı.....	40

2.4. Negatif-Pozitif ve Boşluk-Doluluk İlişkisi.....	49
2.4.1. Kaligrafi.....	51
2.4.2. Çizgi, fırça ve mürekkep.....	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DOĞU SANATININ BATI SANATINA OLAN ETKİSİ

3.1. Japonizm.....	56
3.2. Teosofi Derneği.....	62
3.2.1. Vasily Kandinsky.....	63
3.2.2. Piet Mondrian.....	65
3.2.3. Kazimir Malevich.....	68
SONUÇ.....	72
KAYNAKÇA.....	74
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. Hestegram Şablonu Wing, 2006.

Kaynak: Wing, R.L. (2006). *I ching Alıştırma Kitabı*. (Çev: N. B. Akdağ).
İstanbul: Ötesi Yayıncılık.....31

Şekil 2.2. Tai-chi krokisi örneği Cheng, 2006.

Kaynak: Wilhelm, R. (2014). *I Ching ya da Değişimler Kitabı*. (Çev: L. N
Özşar). Bursa: Biblos Yayınevi.....34



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

- Görsel 1.1.** John Constable, “Wivenhoe Parkı.” 1816, National Gallery of Art
Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/england-constable-turner/a/constable-wivenhoe-park>
(Erişim Tarihi:05.02.2019).....10
- Görsel 1.2.** Paul Cezanne, “Mont Saintre-Victoire Dağı” 1902-4, tuval üzeri yağlı boya, Philadelphia Museum of Art.
Kaynak: <https://smarthistory.org/cezanne-mont-sainte-victoire/>
(Erişim Tarihi: 05.02.2019).....11
- Görsel 1.3.** Pablo Picasso, “Mandolinli Kız”, 100.3 cm x 73,6 cm, tuval üzeri yağlı boya, 1910, Modern Sanatlar Müzesi .
Kaynak: <https://www.pablopicasso.org/girl-with-mandolin.jsp>
(Erişim Tarihi: 05.02.2019).....12
- Görsel 1.4.** Terry winters, “Parlaklık”, 240 cm x 339,7 cm, tuval üzeri yağlı boya, 2002
Kaynak: <http://www.terrywinters.org/home>
(Erişim Tarihi: 06.02.2019).....16
- Görsel 1.5.** Lyonel Feininger, “Deniz Harabesi”, 68,4 cm x110 cm.tuval üzeri yağlı boya,1930
Kaynak: <http://pictify.saatchigallery.com/659811/lyonel-feininger>
(Erişim Tarihi: 06.02.2019).....17
- Görsel 1.6.** İrfan Önürmen, “Pose”, 2016, tül üzerine akrilik boya, 225cm x160 cm.
Kaynak: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/varolus-ve-yokolus-arasindaki-ritim-i-5478>
(Erişim Tarihi: 06.02.2019).....18
- Görsel 1.7.** Clouret Bouchel, ‘Passing Through’ 2001 (illüstrasyon kesiti)
Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/349521621056055023>
(Erişim Tarihi:06.02.2019).....19
- Görsel 2.1.** Yin Yang Sembolü
Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/17/Yin_yang.svg/260pxYin_yang.svg.png
(Erişim Tarihi: 20.02.2019).....35
- Görsel 2.2.** Sengai “Kainat”, 28. 3cm x 48. 2cm, kağıt üzerine çini mürekkebi.
Kaynak: <https://ericgerlach.com/chinese-philosophy-zen-stories/>
(Erişim Tarihi: 20.02.2019).....36

Görsel 2.3. Güney Kore Cumhuriyeti'nin ulusal bayrağı Kaynak: http://www.bayraklar.info/guney-kore (Erişim Tarihi: 22.02.2019).....	37
Görsel 2.4. Gu Hongzhong, “Han Xizai’nin Gece Cümbüşleri”, in the Palace Museum, Beijing Kaynak: http://www.gg-art.com/news/photoshow/11074515.html (Erişim Tarihi: 25.02.2019).....	41
Görsel 2.5. Ni Zan, “Rongxi Atölyesi”, 1372 National Palace Museum, Taipei Kaynak: https://www.comuseum.com/product/ni-zan-rongxi-studio/ (Erişim Tarihi:25.02.2019).....	43
Görsel 2.6. Dong Yuan “Vadi Manzarası, 156 cm x160 cm National Palace Museum Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dong_Yuan_River_landscape.National_Palace_Museum_Beijing.jpg (Erişim Tarihi: 26.02.2019).....	44
Görsel 2.7. Wang Hui ‘Kangxi İmparatoru’nun Güney’i Teftiş Turu, ipek üzerine mürekkep ve renk 1689. Kaynak: http://photo-muse.blogspot.com/2007/12/emperor-kangxis-southernnspection.html (ErişimTarihi:26.02.2019).....	45
Görsel 2.8. Zhan Ziqian, “Bahar Gezintisi” 43 cm x 80.5 cm, The Palace Museum, Beijing Kaynak: http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-zhan-ziqian.php (Erişim Tarihi: 27.02.2019).....	45
Görsel 2.9. Guo-xi, “Erken Bahar”, 158.3 cm x 108.1 cm, National Palace Museum, Taipei Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guo_Xi_Early_Spring_upscaled.jpg (ErişimTarihi:29.02.2019).....	47
Görsel 2.10. Utagawa Kunisada (Japanese, 1786–1864) Kaynak: http://cooljapan.club/culture/art/ukiyo/ (Erişim Tarihi: 29.02.2019).....	48
Görsel 2.11. M.C. Escher, Gündüz ve Gece, 1938, İki renkli ağaç oyma. Kaynak: https://www.fashioninterpreter.it/creativita/ (ErişimTarihi:29.02.2019).....	49
Görsel 2.12. Elizabeth Murray, “Uyan”, 1981, tuval üzeri yağlı boya, 111 1/8 cm x 105cm. Kaynak: https://hyperallergic.com/412050/elizabeth-murray-painting-in-the-80s-pace-gallery-2017/	

(Erişim Tarihi: 29.02.2019).....	51
Görsel 2.13. Robert Motherwell, <i>Afrika No. 6</i> , 1975. Courtesy of Howard Jacobson Gallery. Kaynak: http://www.aestheticmagazine.com/review-of-robert-motherwell-black-at-bernard-jacobson-gallery-london/ (Erişim Tarihi: 05.03.2019).....	51
Görsel 2.14. Wang Hsi-chih, "Kar Yağı Zamanı Temizlik". (ca. 303 -361) Kaynak: https://loongese.com/blog/page/93?wordfence_logHuman=1&hid=294876C7524D8BB4F6DC14337C0F6C50 (Erişim Tarihi:09.03.2019).....	53
Görsel 2.15. Sengai, Zen resmi, "Bir Bağırma ve Bir Kızgın Yumruk", kağıt üzerine çini mürekkep. Kaynak: https://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=159 (Erişim Tarihi: 11.03.2019).....	54
Görsel 2.16. Mu Qi, Altı Japon Hurması, 1250. Kaynak: https://live.staticflickr.com/4048/4307989852_d8ff2d301d.jpg (Erişim Tarihi:13.03.2019).....	55
Görsel 3.1. Edgar Degas, La Chevelure, 1900, Kitagawa Utamaro, Bijin se Coiffaant Les Cheveux Kaynak: https://www.marcmaison.fr/architectural-antiques-resources/japonism (Erişim Tarihi:13.03.2019).....	56
Görsel 3.2. Henri de Toulouse-Lautrec, Jane Avril au Jardin de Paris, 1893. Kaynak: https://www.dailyartmagazine.com/best-party-posters-19th-century/ (Erişim Tarihi: 02.04.2019).....	57
Görsel 3.3. Klimt "Lady with Fan" (1917-18) Kaynak: http://reynoldahouse.org/collections/object/yucatan (Erişim Tarihi: 05.04.2019).....	58
Görsel 3.4. Eagle over Edo, Japan. Woodblock print, 1857, by Utagawa Hiroshige. Kaynak: https://data.ukiyoe.org/mfa/images/sc126858.jpg (Erişim Tarihi: 05.04.2019).....	59
Görsel 3.5. Edvard Munch, "Acımasız Kadın", 1899, 36,5x32cm. Kaynak: https://arthive.com/edvardmunch/works/471225~Harpy (Erişim Tarihi: 06.04.2019).....	59

- Görsel 3.6.** Vincent Van Gogh, “Çiçek Açan, Erik Ağacı”
Kaynak: https://www.wikiwand.com/tr/Vincent_van_Gogh%27un_%C3%B6l%C3%BCm%C3%BCnden_sonra_%C3%BCnlenmesi
(Erişim Tarihi: 06.04.2019).....60
- Görsel 3.7.** Utagawa Hiroshige, Kameido’da Çiçek Açan Bahçe 1857
Kaynak: https://www.wikiwand.com/tr/Vincent_van_Gogh%27un_%C3%B6l%C3%BCm%C3%BCnden_sonra_%C3%BCnlenmesi
(Erişim Tarihi: 06.04.2019).....60
- Görsel 3.8.** Peter henry emerson, bataklık yapraklarından kar bahçesi
Kaynak: <https://fineartamerica.com/shop/prints/peter+henry+emerson>
(Erişim Tarihi: 06.04.2019).....61
- Görsel 3.9.** Whistler, “Eski Mavi ve Sarı Battersea Köprüsünde Gece Manzarası”
Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N01/N01959_10.jpg
(Erişim Tarihi: 06.04.2019).....61
- Görsel 3.10.** Utagawa Hiroshige, Yüksek Bambu ve Kyo Köprüsü
Kaynak: <https://data.ukiyo-e.org/mfa/images/sc129688.jpg>
(Erişim Tarihi: 06.04.2019).....61
- Görsel 3.11.** Whistler, James Abbot McNeill, “Mor ve Sarılar içindeki Caprice”, 1864, panel üzerine yağlı boya, 49.8x68.9 cm, 1864
Kaynak: <http://kleinburd.ru/news/kimono-ne-po-delu-na-goloe-telo/>
(Erişim Tarihi: 06.04.2019).....62
- Görsel 3.12** Kandinsky, “Sarı-Kırmızı-Mavi” 1925.
Kaynak: <http://izlekler.com/wp-content/uploads/2015/07/Kandinsky-2.jpg>
(Erişim Tarihi: 02.05.2019).....64
- Görsel 3.13.** Wassily Kandinsky, Spitze In Bogen, 1927
Kaynak: <http://www.leblebitozu.com/wassily-kandinsky-eserleri-ve-hayati/>
(Erişim Tarihi:02.05.2019).....65
- Görsel 3.14.** Modrian, Broadway Boogie-Woogie. 1942-43, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 cm x 127 cm.
Kaynak: <https://musartboutique.com/mondrian-art-hundred-year-legacy/>
(Erişim Tarihi: 10.04.2019).....66
- Görsel 3.15.** Modrian Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray, and Blue (1921).
Kaynak: <https://musartboutique.com/mondrian-art-hundred-year-legacy/>
(Erişim Tarihi: 21.4.2019).....67

- Görsel 3.16.** Kazimir-Malevich-Siyah Kare-1915-Oil-on-Canvas-State-Tretyakov-Gallery
Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Kazimir-Malevich-Black-square-1915-Oil-on-Canvas-State-Tretyakov-Gallery_fig2_290315261
(Erişim Tarihi: 21.04.2019).....69
- Görsel 3.17.** Malevich Beyaza Beyaz Suprematist Kompozisyon 1918, 79,4 x 79,4 cm, Museum of Modern Art New York.
Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2018/07/253-Beyaz-%C3%9Czerine-Beyaz-White-on-White-Malevich.jpg>
(Erişim Tarihi: 01.05.2019).....70



GİRİŞ

Boşluk- doluluk kavramı, tarih boyunca pek çok konuyla ilişkilendirilerek derinlikli ya da yüzeysel olarak sık sık gündemde yer almıştır. Temel olarak felsefeyle ilişkilendirilen bu kavramlar, toplumlara göre farklı açılardan ele alınmıştır. Burada temel neden kültür yapılarından kaynaklansa bile siyasi ve benzeri sebeplerden de bu ayrışmalar desteklenmiştir. Bu tezde de ayrımı yapılacak olan Doğu ve Batı toplumları, günümüz dünyasında bir anlamı olmayan tanımlamalardır. Dünya yuvarlaktır ve neresinde durduğuna göre doğunun ya da batının yeri değişecektir. Bu bağlamda neresinin doğu ya da batı olacağı gerçekte yanlış bir tanımlama değildir. Günümüzde bu durumdan bu kadar rahatsızlık duyulmamasının sebebi; Batı kendini yüce kültür olarak görür ve bununla övünürken, Doğu toplumları da kültürleriyle özdeşleştirdikleri “ güneş doğudan doğar ve yükselir” ya da felsefelerinde yer alan “güneşi selamlama” ritüelleriyle bu durumu kabullenmiş, iki taraf da yüceliklerine taraf tutmuş durumdadır. Bu bağlamda tezde bahsedilen farklılıklar ile kültürlerin kendi tanımlamaları dahilinde aktarmalar yapılarak aradaki bağlantıların gösterilmesi hedeflenmiştir.

Uzak doğu temelli olarak Batı felsefesinde de kıyaslamaları yapılan boşluk doluluk kavramının, sanatla olan ilişkisi ve bu ilişkiden yola çıkarak, sanat ve felsefenin, birbirlerinin alanlarına kattıkları değerler; yeni ufuklara zenginliğe ve ilerlemeye katkı sağlayacaktır. Konu dahilinde olan Uzak doğu toplumları da içselliği ve ifade olanaklarını bir bütün olarak yorumlamışlardır. Uzak doğu’nun kendine özgü hayat deneyimlerinden çıkarılan semboller ve içe bakış felsefelerindeki maneviyatın önemi, doğayla uyumluluk görüşleriyle ve bu görüşlerle dünyanın etkileşimine kattıkları değerler kapsamında kültürlerden kısa örneklerle konular açıklanmaya çalışılacaktır.

Araştırmanın temel problemi, günümüz iletişim olanaklarına sahip olmayan dönemlerde, uzun yıllar anlaşılamayan ve Batı resim sanatının gölgesinde kalan ve boşluk doluluk kavramı üzerinden yorumlanması hedeflenen Uzak doğu resim sanatının, gerçekte sahip olduğu değerler nelerdir ve boşluk doluluğun kavranması dahilinde Batı sanatına etkileri nasıl olmuştur?

Bu çalışmanın amacı ise; köklü geçmişe sahip Uzak doğu sanatının, güçlü maneviyatının tanınmasını sağlayacak örnekler ve tanımlamalar çerçevesinde, üç ana başlık dahilinde incelemek ve farklılıklara da değinerek boşluk doluluk kavramları üzerinden konuyu amacına uygun bir şekilde çözümlemektir.

Tezin daha önce bahsedilen amaçları dahilinde şu sorulara yanıt aranmaktadır:

1-Sanatta zıtlık kavramlarından biri olan boşluk doluluk, Batı felsefesiyle ve resim sanatıyla nasıl ilişkilendirilmiştir?

2-Uzak doğu felsefesindeki boşluk doluluk kavramının, resim sanatına yansımaları nelerdir?

3-Boşlukla ilişkilendirilen; uzam, şeffaflık gibi kavramlar, resim sanatında nasıl yorumlanmaktadır?

4-Boşluk doluluk, negatif-pozitif, yin-yang gibi kavramların tanımlanması nasıl yapılabilir?

5-Japonizm ile birlikte Batı sanatına aktarılan yenilikler nelerdir?

6-Teozofi'nin ışığında kavramsal sanattaki içe bakış ve derinlikli anlam çözümlemeleri nelerdir?

Bu araştırmada yöntem olarak kaynak tarama kullanılmıştır. Bu çalışma; Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, internet taraması, sanat ve felsefe kitapları, sanat dergi ve katalogları, konu dahilinde yayınlanmış makaleler, yüksek lisans/sanatta yeterlilik/doktora tez kaynaklarından sağlanan bulgularla desteklenmiştir.

Bu araştırmanın sınırlılıklarını; Uzak doğu sanatı ve felsefesi dahilinde, boşluk doluluk kavramının çözümlemesi oluşturmaktadır. Araştırmanın anlaşılması açısından kısaca Batı sanatıyla olan farklılıklarına ve Batıdaki önemine değinilmiştir. Ayrıca Doğu Batı arasında gerçekleşen etkileşimde, sanat etkileşimlerine örneklendirmeler yapılarak konunun daha doğru kavranması hedeflenmiştir.

Bu çalışmanın sonucunda ortaya çıkan görüşlerin, daha sonra gerçekleştirilecek olan çalışmalara kaynak oluşturması ve başka araştırmalara yol gösterici olması düşünülmektedir. Bu tezin dahilinde başvuru kaynaklara ya da içeriğe, araştırmaları dahilinde ilgilenecek olan araştırmacıların, çalışmalarında faydalanabileceği nitelikte olduğunu belirtmek doğru olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KAVRAMLARIN TANIMLANMASI

1.1. Boşluk

Boşluk kavramı metafizikte, özünde yer kaplayan hiçbir maddenin bulunmadığı uzayı ve mekanı tanımlar. İlkçağdan Modern hayata kadar pek çok disiplin, özellikle felsefe ve sanat alanında bilim, tinsel ve teorik olarak varlığını sürdürmektedir. Atomcular; varlık olarak nitelendirdikleri atomun, hareket edebilmesi için boş mekanın, boşluğun varlığını ilke olarak kabul etmiş ve boşluğu, varlığın karşıtı olan yokluk olarak tanımlamışlardır. Kütlesel bir form olarak algılanmadığı için; “Boşluk, her ne türden olursa olsun hiçbir niteliğe, hiçbir güce ve hiçbir potansiyele sahip değildir (Cevizci, 2001, s. 792)”.

İlkçağ Yunan felsefesinde, Leukippos ve Demokritos’un doğa felsefesi ve atomculuğu, Thales’ten başlayarak Sokrates’e kadar dayanan varlık ve oluş sorunsalını temel konu haline getirmiştir. Çünkü Antik Yunan felsefesindeki Parmenides ve Zenon gibi maddenin birliğine karşı çıkan, boşluğu yok sayan, varlığın tek ve bölünemez olduğunu savunan filozofların; doğal dünyadaki düzeni ve devinimi açıklamakta yetersiz kaldığını düşündüler.

Aslında Parmenides’in, varlık tanımlaması diğer filozofların görüşlerinden biraz farklılık gösterir. Çünkü varlığı temellendirirken var olmayandan yararlanır, bu gereksinim, kendinden sonraki felsefi hareketleri ve filozofların devinim koşullarına yaklaşımını etkiler. Parmenides’in bakış açısından etkilenen Demokritos, çalışmalarında sadece varlık kavramına değil hareket araştırmalarına da yer verir ve hareketin gerçekleşmesi için boşluğun gerekliliği görüşünü ortaya atarak Atom felsefesinin öncülerinden olmuştur.

Parmenides’in varlık üzerine bir diğer görüşü; varlık var ise bölünemez bir bütün olduğu, oluş içinde yer alamayacağıdır. Zenon da bu görüşü destekler.

Zenon’a göre; varlığın bölünebilirliğini kabul ettiğimiz takdirde, bu bölünmeyi herhangi bir noktada durdurmamızın haklı bir nedeni olamazdı. Başka deyişle uzamı olan her şey, bir uzama sahip olduğu için sonsuza kadar parçalanmaya devam etmek zorundaydı. Bu ise bizi maddenin sonsuza kadar bölünebileceği ve bu bölünmenin sonunda, maddenin kendisinin ortadan kalkacağı bir durumu kabul etmeye götürmek zorundaydı (Arslan, 2006, s. 315).

Varlık ve maddenin matematiksel olarak bölünebilmesi ve bu bölünmenin sonsuza kadar gerçekleşebilir olması, bunun fiziksel olarak gerçekleşmesi zorunluluğunu

doğurmaz. Zenon'un örneğinden yola çıkarak; maddenin, bölünme sonucu ortadan kaybolma zorunluluğu, atomculara göre yanlış bir önermedir. Çünkü bölünmenin, nihai sonuca ulaşabilen fiziki bir sınırlılığı vardır. Bölünme sonlandığında, sınır olan en küçük atom parçacığı, yine varlık olarak devamlılığını sağlayacaktır.

Elea Okulu, benzeri düşüncelerle boşluğun da varlığını inkar etmekteydi. Çünkü boşluk, ona göre, var olmayandı. Var olmayanın veya boşluğun var olması mantık veya ontolojik bakımda anlamsız olduğu gibi varlığın bölünmesine ve çoklaşmasına imkan sağlayan şey de ancak onun içinde var olmayanın veya boşluğun varlığını kabul etmek olabilirdi. Eğer varlığın içinde var olmayan veya boşluk yoksa, varlık neresinden ve nasıl bölünebilir ve çok olabilirdi? (Arslan, 2006, s. 315).

Atomcuların anlayışında boşluk, dolu kadar gerçek olduğu için özdeksel ögeler, hareket edebildikleri alana sahiptir. Varlıkların çokluğunu ispatlayan ve tek bir birim olmaktan kurtaran da boşluğun var olmasıdır. Bu yüzden Elea Okulu'nun ve Zenon'un görüşlerine karşı çıkmışlardır. Görülmeyen bir şeyin, öge konumunda olmamasına rağmen gerçekliğinin kabulü, antik dünyanın en önemli materyalist yaklaşımıdır.

Demokritos atomları form olarak nitelendirirken aynı zamanda onların farklı şekillerde, farklı büyüklüklerde ve uzama sahip olmakla birlikte sonsuz özellikleri olduğu görüşünü savunur. Hareketlerinin, kaynağı kendiliğindendir, herhangi bir dış güç kaynağı etken değildir.

Antik dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda, Parmenides gibi bazı doğa filozofları; mantık, bilgi ve dil eksiklerinden dolayı, devinimi görmezden gelmekte ya da tanımlama güçlüğü çekmekteydiler. Doğanın devinimini kabul eden Aristoteles'e göre ise "Oluş diye bir şey yoktur, çünkü ne var olan yeniden oluşacaktır (çünkü o zaten vardır) ne de bir şey var olmayandan varlığa gelebilir (Gthurie,1988, s. 135)". Bu görüş ebedi evren tanımını desteklemektedir.

Evren zaman içinde yaratılmış olsaydı, Aristoteles'in felsefesinde tavuk yumurtadan önce gelmiş olacaktı. Aristoteles bu nedenle, evrenin ebedi var olduğunu ve varoluşunun, bir bütün olarak katışıksız formun, eşdeğişiyile Tanrı'nın ebedi ve saltık yetkinliği tarafından güvence altına alındığını savlar (Gthurie,1988, s. 134).

Aristoteles'in evren tasarımı, merkezde hareketsiz bir dünya ve çevresinde hareketsiz duran yıldızlar kümesi, gezegenler, güneş ve ayı da çevreleyen görünmez, sınır olan bir küre vardır. Bu sınır küresinin ötesi yoktur. Bu kürenin hareket etmesiyle içinde bulunan küresel yıldızlar, dünyamız ve gezegenler hareket kabiliyeti kazanmaktadır. Aristoteles, tanımlarıyla evrenin deviniminin kendi içinde, sınırlı ve küresel olduğunu

savunarak uzaysal boşluğu ve sınırsızlığı reddetmiştir. Evrenin devinimi için gerekli olan güç kaynağını da Tanrı'ya bağlamıştır.

Aristoteles'in Tanrı görüşüne karşılık Epiküros, daha materyalist bir yaklaşımla; felsefenin insanı, Tanrı, ölüm ve doğaüstü korkularından uzaklaştırarak, daha mutlu bir yaşam için yol gösterici olması gerektiğini savunmaktadır. Bu yüzden etik anlayışını fizikle ilişkilendiren Epiküros, gerekli cevaplar ve bilgelik için Doğayı kaynak gösterir. "Doğanın temel bileşenlerinin, algı eşiğinin altında ayrı, katı, bölünemez parçacıklar (atomlar) biçiminde farklılaşmış madde artı boş uzay olduğuna inanan Epiküros, ister hayvan ister mineral olsun bir maddenin moleküler yapısı konusunda atomik teoriyi destekler (Cevizci, 2007, s. 537)". Bu görüşü, erken atomcularla ortak yapıdadır.

Epiküros'a göre, evren sonlu değildir. Eğer sonlu olsaydı bir sınırının olması gerekirdi. Evrenin sınırsızlığı, başka şeylerle karşılaştırıldığında ayırt edici özellik ya da çatışma olmayışındandır. Varlıkların; toplamı, çıkarımı ya da karşılaştırılmasıyla anlam bütünlüğü sağlanamıyorsa sınırsız ve sonsuzdur.

Evrenin sınırı olarak kabul ettiğimiz noktadan ileriye doğru bir mızrak fırlattığımızı düşünelim. Bu mızrak ya birşeye çarpıp duracaktır veya sınır dediğimiz şeyin ötesine geçecektir. Eğer geçerse demek ki bu sınırın bir ötesi vardır. Eğer geçmezse, bu yine sınır dediğimiz şeyin ötesinde mızrağın daha ileri gitmesine engel olan birşeyin olduğu anlamına gelecektir ki, bu durumda da evrenin sonundan, sınırından söz etmek anlamsız olacaktır (A. Arslan, 2006, s. 76).

Epiküros da diğer Atomcular ve Doğa filizofları gibi; hiçbir şeyin yoktan var olamayacağını savunur. Aksi halde, öze gerek kalmadan her şey her şeyden türeyebilirdi. Ortaya çıkan kaos ortamı, yokluğun içinde yok olurdu. Aslında evren geçmişte bugün olduğu gibiydi ve gelecekte de aslını koruyacaktır. Nitekim, içinde değişmesini gerektiren bir durum yoktur ve dış müdahaleyle de değişmesini sağlayacak bir güç bulunmaz. Ayrıca duyuların tanıklığında evrenin, boşluk ve cisimlerden oluştuğu aşıkardır. Hiçten hiçbir şey oluşmaz, sadece aynı türler üreyerek devinimi sağlayabilir. Atomların, kendi içlerinde meydana geldiği öz ve boyutlar belirlidir, mutasyona uğramazlar. Bu bahsedilen atomlar bölünemezler ama yalnızca boşlukta hareket edebilirler. Atomlardaki bölünmede eğer özünde boşluk varsa gerçekleşebilir (Cevizci, 2007, s. 53).

Atomların varlığının ve çeşitliliğinin, uzayın ve boşluğun sonsuzluğu göz önünde bulundurulursa, dünyamız ve dünya canlıları da tek değildi. Evrenin zaman ve mekan sonsuzluğu da dahil edildiğinde, gezegenlerin sayısı da sonsuzdur.

Maddi atomculuğu savunan Demokritos, Epiküros gibi filozoflar tarafından; varlığın, sonsuz sayıda, bölünmez ve ebedi olmasıyla birlikte, homojen ve özü olan atomlardan ve sahip olduğu boşluktan geldiği, bir amaçlılıktan bahsedilemeyeceği ve bunun doğanın rutin devinimi olduğunu belirtilmektedir. On yedinci yüzyıla gelindiğinde ise, tinsel atomculuğun en önemli temsilcisi olan Leibniz, maddesel atom tanımının yerine, metafiziksel öz ve kuvvet olarak monad tanımını yapmıştır. "Birincinin bütünüyle mekanik ve materyalist bir gerçeklik tasarımı benimsediği yerde, Leibniz'in tinsel atomculuğu sistemin tepesine bir monadlar monadı olarak Tanrı'yı yerleştirdiği ve canlı cansız her varlığın bir monadı olduğunu söylediği için, idealist ve teleojik bir varlık görüşünü ifade eder (Cevizci, 2003, s. 699). Dünyadaki tözleri (monadları) Tanrının aynası gibi görür. Evrenin kusursuz uyumu da bu durumu örnekler niteliktedir.

1.1.2. Hint ve kelam atomculuğu

Hint atomculuğu da Yunan atomculuğu gibi sonsuz atomlardan meydana gelmektedir. Bunlar parçalanmayan atomlar olan zaman ve mekanın yanı sıra, algı güçlüğü yaşatan ruh ve akıl gibi kavramlar da bölünemeyen, sonsuz atomlardır.

Hint düşüncesinde ünlü Hint bilgini Kanada tarafından M. Ö. III. yüzyıldan daha önceki bir tarihte meydana getirilmiş olan Vaişeşika (Vaisheshika) sisteminde, Tanrı'nın alemleri ezeli atomlardan inşa ettiği düşüncesi bulunmaktadır. Kanada'nın geliştirmiş olduğu Vaişeşika sisteminde, evrenin açıklamasında doğa felsefesi ve metafiziğine ağırlık verilmiştir. "Ayrım/fark" anlamına da gelen "Vaişeşika", adından da anlaşılacağı üzere, varlıklar arasındaki ayrılıkları ve benzerlikleri bularak gerçeği tanımaya çalışan bir sistemdir (C. Karadaş, 2003, s. 704).

Hint düşüncesine ait bu doğa felsefesi, atom öğretisi gibi çalışır. Bu sistem daha çok maddi olan ile manevi olan arasındaki ilişkinin ve ayrımın kategorize edilmesidir. Vaişeşika, evrenin karışık yapısını çözümlemek ve insanları bu konuda aydınlatmak için vardır. Bütün bu atomların birleşim ve etkileşim halinde olmaları, evreni meydana getirirken, ayrılmaları ise son anlamına gelmektedir. Evren, Tanrının denetimi altındadır ve bahsi geçen sona sadece Tanrı karar verebilir. Yunan atomculuğunda her şeyin özü ve mekanın kendisi olan boşluk kavramı ise, Hint atomculuğunda var olmasına karşın, etkin bir anlama sahip değildir. Boşluk kavramı sadece hava ile ilişkilendirilmiştir. Buna ek olarak, Hint düşüncesinin alt kollarından biri olan Caynizm de boşluğa, atomun ruhu yakıştırması yapmıştır.

Sonuç olarak atomcu görüşler hakkında bir genelleme yapıldığında; atomların, tıpkı bugünün dünyasında olduğu gibi, tüm inanışlarda ve bilimde, evrenin yapı taşı olarak kabul edildiğini söylemek mümkündür. Atomlara verilen adlarda ve görevleri hususunda çeşitli fikir ayrılıkları olsa da, Hint ve Yunan atomculuğu, atomları sonsuz olarak kabul etmiştir. Ancak İslam inancında Kelam düşüncesinde var olan atomcu görüşe göre ise, atomlar sonsuz değildir. Açığa çıkan bu farklı eğilimlerden biri de, Yunan atomculuğunun, atomun var oluşunu ve yok oluşunu kendiliğindenliğine bağlayan materyalist yaklaşımına karşın, Hint ve Kelam atomculuğunun, bu durumu dini bir yaklaşımla Tanrı'ya bağlamasıdır. Bir diğer sebep ise, bireylerin ve toplumların farklı dünya görüşleri ve evren tasarılarıdır. Örneğin atomların sonlu ya da sonsuzluğu konusunda karar mekanizmasının, toplumların inanışına göre şekillenerek Tanrı'ya bağlanması gibi.

1.1.3. Mekan, boşluk ve resim ilişkisi

Kartezyen bakış açısı; Akıl, gelişen kendi deneyim sonuçları olmadan da, yani kabul gören mevcudiyetini, aktif bir düzen içinde sürdürme zorunluluğu olmaksızın geçerliliğini sağlayabilmektedir. Aklın, gerçek bilgiye ulaşma aşamasında duyduğu kuşku ve algılayamamadan kaynaklanan kayıtsızlık karşısında, nihai bir eleştiri açığa çıkacaktır. Bu eleştiri, saf aklın, metafizik bilginin çözümlenmesine ve dengesine yapılan öz sınamadır. Bu sınama, metafiziğin olanakları ve kapsamının ne olduğu gibi soruları gündeme getirir. "Kant'a göre metafiziğin tarihi, saf akla dayanmaya çalışan filozofların, aklın dizginsiz kullanımının bir sonucu olarak, kuruntu ve sözde-kanıtlara dayanan ve bu sağlam olmayan zeminde birbirleriyle sözde-çarpışmalar gerçekleştiren, çelişki iddialarından oluşur (M. Baum, 2005, s. 35)". Metafizik bütünüyle aklın bir ürünü olduğu için, aklın tek başına nesnel gerçekliğe ulaşması güçtür. Bu nedenle matematiği, saf aklın ürünü olarak göstermiştir. Çünkü saf akıl, kuşkulara yer bırakmayan nedenselliğin ortak deneyimidir. "Kant; bizatihi şeylerin bilinmezliğinin, insan ruhunun bedenden ayrı bir töz olduğunun, dünyanın deneyim nesnelerinden oluşan verili bir bütün olduğunun ve Tanrının var olduğunun kanıtının, sunulamayacağını ortaya koymaktadır (M. Baum, 2005 s. 42)".

Aydınlanma dönemi filozoflarından Kant, doğruluğu deneyimlenmemiş savlara ve yargılara "a priori" tanımını yapmıştır. Duyumsananın harici, dolunun zıttı olan boşluk

da tam olarak uzay "a priori"dir."Uzay, salt madde, önceden biçimlendirilmiş madde de değildir... yani tüm tecrübelerin olası olabileceği koşulunu kenara atarsak, uzay bir hiçtir. Böylece uzay, harici duyularımızın saf a priori görü biçimidir (Störig, 2013, s. 376)".

İnsanın evren ile bağıllığı, yeryüzü ile olan yakın temaslılığından dolayı, nesnellik ve mekanlaşma üzerine kurgulanmıştır. Bu dünya düzeni de insanı, varlığı ve nesneyi tanımaya ve nedenselliğini sorgulamaya itmiştir. "Kuşkusuz bu noktada dünyayı kavramanın tek yolu yalnızca duyular ve akıl aracılığıyla elde edilebilecek bir bilgi ilgisine dayanmayacak, aynı zamanda gündelik yaşam pratiğini de kapsayacak biçimde bir tür duygudaşlığa ve sezgiye dayalı daha içsel bir yaklaşımı da gerekli kılacaktır (T. Arıg, 2015, s. 14)" Bu nedenle Batılı filozofların, atomcu görüşü destekleyenler haricinde, algıdaki evren tasarısını hep sınırlandırdığı ve nedensellik kurguladığı görülürken, insanlığın da gündelik hayata bu paralellikte toplumsal kurallar yerleştirmeye çalıştığı gözlemlenmiştir. "Mekan ontolojik anlamda salt bir uzay parçasına indirgenirken, ilişkili olduğu toplumsal gerçekliğin de bu ontolojiye uyan ampirik ve akılcı bilgi teorisiyle (epistemolojiyle) kavranabileceği öngörülmüştür (Kaygalak, 2011, s. 3)". Tıpkı sonsuz boşlukta ve kendi boşluğunun bilinmezliğini bilmek amacıyla evreni tekrar yorumlayarak doldurmak, yeni dünyayı inşa etmek gibi. Oysa ki Batı felsefesindeki atomcular boşluğu tanımaya, Uzakdoğulu filozoflar kadar hazırdılar. Batılı filozofların, toplumun ve bilimin kendi içinde yaşadığı bu karşıtlık, sanatta da benzer durumlarda karşılaşılan çeşitlilik ve karşıtlık yaratarak, sanatın gelişmesine zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Bireyin evrene dair oluşan bu mücadelesi, her ne kadar boşlukları doldurmak şeklinde ilerlese de, anlam ve tasarı olarak çeşitlilik göstermiştir. Sanata ve mimariye de sembolik, kavramsal, nomotetik ve idiografik bakış açıları getirerek, mekana dair çeşitlilikler sunmuştur.

Bütün resim tarihi (biz buna, sanat tarihi de diyebiliriz), bir 'görme' tarihidir. Görme değişince, teknik de değişir. 'Görme' ise, insanın dünya ile bağıllığını gösterir. İnsan, dünya karşısında nasıl duruyorsa, dünyayı öyle görür. Resim, bütün resim tarihi, bundan ötürü de bir felsefe tarihidir (Ernst Mach'dan aktaran İsmail Tunalı, 2008, s. 46).

Bu bağlamda sanatçı için de biraz filozoftur demek, yanlış bir yakıştırma olmaz. Çünkü sanatçı, eserinde dünya ile olan bağıllığını, yeni bir varlık yorumuyla sunar ve ortaya yeni bir nesne çıkarmış olur. Constable'dan aktaran Gombrich'e göre de, "Resim sanatı bir bilimdir, doğanın yasalarını konu alan bir araştırmadır ve resim sanatı alanında böyle çalışılması gerekir. O halde neden peyzaj resmi sanatına doğa felsefesinin bir dalı

olarak bakılmasın ve tek tek resimler de bilimsel deneyler sayılmasın? (Gombrich, 2015, s. 29)”.

Sanatta, belirli bir haz anlayışının belirlendiği üslupla ya da baskın bir gücün yansımalarıyla hareket edildiğinde öznenin, sanat eseriyle olan ilişkisi farklılık gösterir. Çünkü estetik kaygılardan kaynaklanan aşkınlığın ve abartının, natüralist yaklaşımları gölgelediği ortamda insanın, doğayla olan uyumsuzluğu, samimiyetten yoksunluğu ortaya çıkar. "İnsan uzay boşluğu karşısındaki korkusunu gidermek için derinlik, ışık-gölge ilgilerinden sıyrılır, biçimleri ve nesneleri düz bir yüzey üzerinde sıralayarak iç sükuneti düzeni arar. Uzay böyle bir davranış için tehlike arz eder (Tansuğ, 1988, s. 40)". Çünkü nesneden ayrılarak bağımsızlığını korumuş olan uzay tek başına büyüklüğü ve bilinmezliğiyle korkutur. Nesne de öz olarak, boşluk olmadan, varlığın gücünü gösteremezken özne, geçmiş alışkanlıkların izinden, müdahale etme ihtiyacı güder.

Düşün alanında varlığı öze (essentia) indirgemek isteyen soyut anlayış, felsefede bu özü arayan fenomoloji' de, bilimde çağdaş pozitif doğa bilimlerinin evreni matematik olarak çözümlemek isteyen soyut-matematik evren tablosunda gün ışığına çıkar. Tüm bu nitelikleriyle bilim ve felsefede soyutçuluk, geniş kapsamlı bir evren görüşünü ortaya koyar (Tunalı, 2008, s. 163).

Bu nedenle sanat, uzayın sahip olduğu boşluğu bir mekan olarak kabullenir ve bu boşluktan korkmaz. "Bir yer, bir alandan fazlasıdır. Bir yer, bir şeyi kuşatır. Bir yer bir varlığın uzantısı ya da bir eylemin sonucudur. Bir yer, boş uzayın zıddıdır. Bir yer, bir olayın meydana geldiği ya da gelmekte olduğu mekandır (John Berger, 2017, s. 29)" Mekan ve boşluk kavramları, yapısal olarak birbirine bağlıdır. Heidegger, varlık ve hiçlik üzerine yazmış olduğu bazı metinlerde boşluk ve doluluk kavramları üzerinden mekana dair tanımlamalarda bulunmuştur. Mekan, nesnenin kaplandığı doluluk ve kaplanan boşluk olarak tanımlanır. Ancak boşluk her ne kadar, içinde özdeğin bulunmadığı uzay olarak geçse de, hava ve uzay gibi kendisi bir özdek olmadığı için, doğayla karşıtlık oluşturur. "Bunun mantıksal sonuçları, doğada "boşluk" bulunamayacağı ve iki "özdek"in aynı anda aynı yeri kaplayamayacaklarıdır. Bu mantık, resim yüzeyinde biçimin dışında kalan alanların mekan olarak algılanmasını ve bir nesneden eksilen parçanın, diğer bir nesnenin parçası olarak tamamlanmasını getirir (Ülker, 2014, s. 6)". Algı olarak da, mevcut olmayanın kendiliğinden mevcudiyete getirilmesi söz konusudur.

Max Wertheimer'in Gestalt algı kuramına göre; algılanan bütün, kendisini oluşturan tüm elemanların toplamından bağımsızdır. Bütün, parçalanarak ya da ayrı ayrı algının,

odak noktasına yerleştirilemez. Bu nedenle mekan, içerisindeki boşluk ve tüm elemanların varlığından kendi bütünü oluşturur. Gestalt algısının çok çeşitli amaçlarla yorumlanabilmesinin dışında, hakikatin, karmaşanın içinde yok olmasına fırsat vermeden, en yalın haliyle gözlemlene olarak yorumlayabiliriz. Boşluğun buradaki asli görevi yalınlığı vurgulamak ve bütünlük algısını desteklemektir.

İster resim, ister mekan olsun, içerisinde bulunan öğelerin birbirleriyle olan ilişkileri ve konumlanmasıyla anlam kazanırlar. Bu öğelerin durumu, boşluk sayesinde kompozisyon olarak değerlendirilir ve konum kazanmış olur. Tıpkı bir ressamın kavrayışı ve kompozisyonu kurgulayışı gibi. "Ressamlar imanlı oldukları için değil, resmetmeye çalıştıkları şey tam da görünmez boşluk olduğu için. Boyadıkları lekelerle bir birlik sağlayabilecek tek şey bu boşluk- Tintoretti'den Morandi'ye kadar her ne tür bir boşluk olursa olsun (Berger, 2011, s 21)". Constable'ın pek çok çalışması uzam olarak tanımlanan boşluğa örnektir. (Görsel 1.1.) Formların ve boşluğun doğada konumlanması, Constable'ın belirttiği gibi, doğa felsefesinden daha çok çeşitli fizik kurallarıyla da açıklanabilen bir bilimdir. Boşluk da bu bilimin önemli bir ögesidir.



Görsel 1.1. John Constable, "Wivenhoe Parki." 1816, National Gallery of Art

Giotto'dan beri boşluk perspektifle sınırlanmış, daha dar bir alana, tek bir bakış noktasından hesaplanmıştır. Bu hesaplama modern sanatla birlikte izlenimci sanatçılar

tarafından kırılmıştır. Cezanne resmin yüzeyinde geometrik bir parçalamaya giderek resmin boşluğundaki biçimlere tam anlamıyla nefes aldırır. (Görsel 1.2.)



Görsel 1.2. *Paul Cezanne, “Mont Saintre-Victoire Dağı” 73 cm x 91 cm 1902-4, tuval üzeri yağlı boya, Philadelphia Museum of Art.*

Cezanne ile başlayan çoklu perspektif ve parçalanma Kübizm’de daha anlaşılır hale gelmiştir. "Kübizm, evren karşısında, varlık yorumunda yasasını beraberinde getirdiği bir devrimi ifade eder... Aklın kavradığı bir evren, artık, soyut, rasyonel bir evrendir (Tunalı, 208, s. 165)". Bu devrim, öncelikle sanatta varlığın somutluk kazanması olarak yorumlanabilir. Daha öncesinde doğa ile insan arasındaki bağlantıyı kurabilen izlenim, yerini yeni bir evren anlayışına bırakır. Belirgin ve keskin kenarlı geometrik formların üst üste gelmesiyle birlikte derin ve sık yüzeyler oluşturarak, matematiği ve bilimi sanatla buluşturdular. (Görsel 1.3.) “Onlar boşluk sınırlama ufkunu ön plana çıkardılar ve onu resmin müziği ile bir tuttular. Tuvalin katı, yoğun yüzeyini psikolojik eğilim yoluyla ve formun ilk parçalanışıyla geliştirdiler. Resim düzleminden koparılarak boşluk yerleştirildi (Yenin, 1998, s. 55)".



Görsel 1.3. *Pablo Picasso, “Mandolinli Kız”, 100,3 cm x 73,6 cm, tuval üzeri yağlı boya, 1910, Modern Sanatlar Müzesi*

1.2. Genel Olarak Boşluk-Doluluk İlişkisi

Geçmişten günümüze kadar filozoflar boşluğu tanımlarken, doğrudan veya dolaylı olarak her ifadede ya da atıfta boşluk kavramının karşıtı olan dolu kavramının kullanımını gerekli kıldılar.

Antik Yunan felsefesinde daha önceden söz edildiği gibi, varlık dolulukla, yokluk boşlukla ilişkilendirilmiş ve birbirlerinin yerine kullanılarak eş anlamlılık vazifesi yüklenmiştir. Her filozof ve akım, bu kavramları kendi açısından ele aldığı, kavramlar üzerine anlam katmanları oluşturduğu ve bu yolla öznel veya nesnel sorgulamalardan geçtiği için saf, yalın bir anlama sahip olmadığı gibi hakkında net bir çıkarım yapılamaz. Bu yüzden boşluk ve doluluk gibi kavramlar hakkında da tek çıkarımlık tanımlamalar ve karşılaştırmalar yapılamamaktadır. Atomcu görüşe sahip filozoflar, evren üzerine yaptıkları çalışmalarda, hareketin boşluğun varlığıyla gerçekleştiğini belirterek, boşluğu olanaklı hale getirmiş ve varlıksal bir kavram olduğunu vurgulamışlardır. Böylelikle Atomcular, Antik dönemin ve evrenbilimin günümüze dek süren araştırmalarında, boşluk kavramının metafizikte ki varlığını a priori olarak sunmuş ve temelini bu kavram üzerine kurarak dönemin gerekli olan kırılma noktasını yaratmışlardır.

Birbirlerine karşıtlık gösteren boşluk ve doluluk kavramları, her ne kadar çatışma halindeymiş gibi gözükse de, karşılıklı olarak birbirlerine katkıda bulunan, varlığını

tetikleyen ve birbirini onaylayan konumundadırlar. Sahip oldukları denge ve dengesizlik oranına göre, güce ya da sessizliğe sahipler ama bu durum, beraberinde getirdiği etkileşimi hiç tüketmez.

Boşluğun doluluk üzerinden tanımının yapılması, başka bir deyişle nesnel bir gerçeklik üzerinden ifadesi, görünen ile algılananın, var olan ile var olmayanın diyalektiğinde gerçekleşmekte ve kurulan bu zıtlık ilişkisi boşluğu bir anlamda var olan yokluk biçiminde maddeleştirirken varlığın gerçekliğini de boşluğun algısı üzerinden güçlendirmektedir... Boşluk veya doluluktan biri olmadan diğerrinin tanımlanamayacağı gerçeğini kuvvetlendirmektedir (Arığ, 2015 s. 2)''.

Evrenin kapsadığı her şeyin, bu karşıtlıkların oluşturduğu dengeden meydana geldiği gözlemlenebilir. Akıl yürütme ve bütünlük, ikilikler üzerinden tanımlanır ve varlık nihayete erdirilmiş olur. Bu, maneviyatta, toplumda ve biçimsel olarak uzam konumundadır. Ortaya atılan teorilerin kavranmasında, tez-antitez, neden-sonuç çerçevesinde tüm sonuçlarını saptamaktadır. Kısaca birlik için birinin bir diğerrinin varlığına ihtiyacı vardır.

Görsel anlamda da bu ikilikler, sanatta belirleyici özellikler taşımaktadır. "Görsel algının yapısı, süresi, etkilenim derecesi, anımsanma gücü; algılanan bütünü zıtlıklarına, zıtlıkların birlikteki ilişkilerine, kuvvetine ve niteliklerine bağlıdır. Çünkü psikolojik etkilenim ve etkileyiş, doğanın fiziksel ve kimyasal zıtlıkları ile biyolojik yapı arasındaki ilişkilere yönelir (özer M. 1981, s. 10)''.

Görsel algı süresini uzatarak, psikolojik yoğunluğu arttıran da görünürdeki zıtlıklardır. Zıtlık bu vesileyle bilinçli bir odak noktası haline gelmiş olur.

Pozitivist bakış açısına göre de varlık ve yokluk fiziksel temellere dayanmaktadır. Platon'dan beri gelen ide ve töz kavramları, fizikte yokluk, boşluk, hiçlik kavramları insana ve insanın algısına bağlıdır. Öte yandan boşluk objektif bir varlık da değildir. Santre, "Varlık ve Hiçlik"te fiziki anlamda varlığın objektif olabileceğini ifade eder. Ona göre, boşluk anlamında da ele alınabilecek yokluğun varlığı şuurlu bir gözlemcinin bakışı için vardır. Her ne kadar sübjektif bir var oluş biçimine denk gelse de, aynı zamanda fizikteki algılama durumuyla kesişen bir özelliğe sahiptir (Arığ, 2015, s. 3).

Bireyin, küçüklükten beri süregelen nesnenin kabulüne olan alışkanlığı, varlığın oluşuna karşı duyarsızlığa sebebiyet verir. Her zaman kullanılan bir eşyanın bozulması ya da kaybolmasıyla oluşan boşluk hissi, artık sahip olamadığı rutininden dolayı insanı, huzursuzluğa iter. Bu yüzden bu yokluğu, hemen varlıkla doldurma eğilimindedir. Boşluğun, sanat yapıtında var oluşu da bu konuyla benzerdir. Sanatçı, boşluğu nesnelerle

doldurmaya çalışmış, katı kurallar bütününe uygulamış olsa da, aydınlanma dönemi ile birlikte boşluk, tek başına varlık olan sanat eseri olduğunun kabulüne dek, ilerleyişini ve belirginliğini arttırmayı sürdürmüştür.

Bir sanat eseri olarak boşluk üretilir mi yoksa var olan boşluk dönüştürülerek kullanılır mı sorusu ilk defa 12.yy da sorulmaya başlanmıştır. Boşluğu bir sanat eseri olarak üretebilmek için bir nesnenin varlığını sonlandırmak yahut yerini değiştirmenin dışında başka yöntemler de denenmiştir. Özellikle gerçeküstü sanat akımında leke dengesi içinde anormal karışıklıklar veya üç boyutlu olarak kurgulanmış doluluklar içinde devamlılığa ters boşluklarda yaratılmıştır. Bu sayede zıttı ile var olan nesnelere dikkat çekilmiş daha yakından izlenmeleri sağlanmıştır (E. Şentürk, 2013, s. 1).

Yukarıda bahsedilen tüm yorumlar ve tanımlar ışığında boşluğun, kavramsal düzeyde değerlendirildiği ve fiziksel olarak da bu muhtevadan hareketle, yaşam alanına yerleştirilen mekanın bir parçası olarak tasvir edildiği söylenebilir.

1.3. Uzam

Atomlar, noktalar ya da görüntüler arasında oluşan, gerçek veya yansımali olarak vuku bulan, boşluk ya da hesaplanabilen mesafedir.

Uzam gerçek bir değer, form olarak durağandır ve forma dair uzamlar hareket edemezler. İnsanın uzama olan müdahalesi sonucu hareketlenme olur. Bu bahsi geçen form, sosyolojik ve düşünsel ilişki çerçevesinde gerçekleşmektedir. Sanata ya da hayata dair ilişkilerin, bağlantıların ve uzamların belirleyicisi yine insandır. Uzam gündelik hayatta felsefi, toplumsal ve sanatsal olarak pek çok alanda varlığını sürdürmektedir. Uzamı, “Gerek iş yaşamı çerçevesinde gerekse iş yaşamının dışında zamanlarını geçirdikleri, kendilerine özgü yaşamsal uzamlarda kendilerini ne ölçüde yansıttıklarını ya da yansıtmadıklarını ekonomik durumlarına, etkinsel anlayışlarına ve değer nesnelere, toplumdan ne denli etkilendiklerine bağlamak olasıdır (I. Zeybek, 2005, s. 107)”. Bireylerin çevreye olan, dış faktörlerin bireye olan bu yansımaları, ilişkilerdeki mekansal uzamı oluşturur.

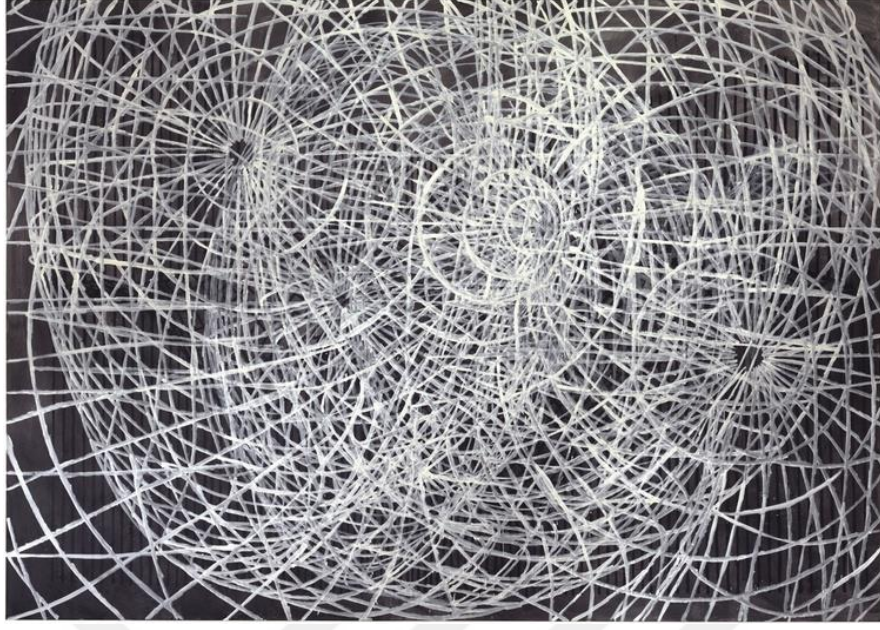
Değer ilişkileri üzerine kurulan bu uzamın, sinema ve edebiyatta ki yansımaları da mevcuttur. Örneğin “Samuel Beckett’in” yapımı olan “Godot’u Beklerken” filminde, “Godot, sahneye hiç gelmez, sahne dışındadır-sahnenin uzamındadır. O anda izleyicinin göremediği daha geniş bir mekan söz konusudur (Özi, 2011, s. 282)”.

Uzamın resim sanatına olan yansıması da, sonsuz boşluk ve derinlik illüzyonunu yaratan teknikler vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Uzam algımız sayesinde, iki boyutlu resim düzleminde üç boyutluluk yansımaları yaratılabilir. David Hockney’e göre, dünyamızı üç boyutlu görüntüleyen fotoğraf ve filmler, uzamı aktarmada yetersizdir çünkü dünyamız, minimum dört boyutludur. Ancak resim sanatının, dünyamızın sahip olduğu kadar boyutu farklı konular olarak ele aldığı, aktarabilmesi mümkündür. Kısaca uzam çeşitliği kadar, resim çeşitliliği vardır.

Uzam algımız, dünyevi deneyimlerimiz tarafından koşullanır. Görüş, göz ile algılanır ancak zihin tarafından deneyimlenir. Görsel deneyim bütün bir sinirsel ve beyinsel tepkiler sürecini içerir. Gözlerimiz çevremizdeki dünyayı algılayarak bizim odağımız sürekli değişir (Ocvirk, 2001, s. 225)”. İki ayrı göz vasıtasıyla, iki ayrı görüntüyü tek görüntü olarak algılamaya “stereoskopik” denir. Stereoskopik görüntü, üç boyutlu görüş sağlarken sığ ya da derin, sonsuz uzama ve sanat eseri üretiminde de çeşitliliklerin yaratılmasına da olanak sağlayan algıyı oluşturur.

David Hockney’e göre, Göz sürekli hareket ediyor; etmezse ölür demektir. Bakış açısına göre perspektif değişime uğruyor, dolayısıyla sürekli değişiyor. Gerçek hayatta mesela altı kişiye baktınız diyelim, binlerce perspektif söz konusu olur. Ben stüdyomda arkadaşlarımla resimlerini yaptığımda o çoklu açılı bakışları dahil ettim. Eğer bir figür yanımda duruyorsa onun yüzüne bakıyorum ama ayaklarına bakarsam başımı indiriyorum. Natürlük bir resimde de hareket edebilir çünkü benim gözlerim hareket ediyor. (Gayford, M ve Hockney, D, 2001, s. 83)

Göz, uzamı ölçerken yakınlardaki formlara daha fazla dikkat kesilir. Ve daha fazla hareket ve açı yakalar. Gözün bu faaliyetine de, “kinestetik” denir. Kinestetik, uzam derinliği algısını, uzak-yakın ilişkileriyle güçlendirmektedir. Uzamın, sonsuz derinlik etkisinin yanı sıra varyasyonları da sonsuzdur. Diyagoneller, yön, doku, renk vb. öğelerle uzam yaratılabilir. Örneğin çizgi, hareketin doğasını ve uzamı belirler. “Uzun veya kısa çizgiler, düz, açısız veya eğri çizgiler hepsi birbiriyle zıtlık oluşturacak şekilde farklı uzamsal pozisyonlar üstlenir... Bu ilkedan doğan uzamsal olasılıkların belirli etkileri sonsuz sayıda çeşitlidir. Ve genellikle sanatçının sezgisel keşiflerinin ürünüdür (Ocvirk, G. O, 2001, s. 248-249)”. Çizgi ve uzam ikilisi, kompozisyona dair her türlü aktiviteye yön verebilir. (Görsel 1.4.)



Görsel 1.4. Terry Winters, “Parlaklık”, 240 cm x 339,7 cm, tuval üzeri yağlı boya, 2002.

1.3.1. Transparanlık (şeffaflık)

Kavramsal olarak şeffaflık, olay örgüsünün, bağlantılarının ve derinliğinin zihinsel olarak net bir şekilde anlaşılmasıdır. Fiziksel bulgulardan ziyade farazi bir derinlik algısıdır. “Temel olarak algıda ortaya çıkan katmanlar arası derinliği görme biçimi ile zihnimizdeki kavramların arasındaki ilişkinin derinliğini de ortaya çıkarır (B. Adem, 2013, s. 10)”. Anı olarak tanımlanabilen düşünsel örüntünün, irdelenmiş berrak bütünlüğün, sonuca ulaşması kavramsal şeffaflığa örnektir.

Sanatta ise, bakış açısından nesnenin, örtüşen ve görünümüne kapalı üst üste gelen kısmının görünür bir şekilde etki yaratmasına transparanlık (şeffaflık) denir. Colin Rowe ve Robert Slutzky transparanlığı, tam şeffaflık ve yarı şeffaflık olarak ikiye ayırmaktadır. Çünkü saydamlığın imgelere verdiği armoni, yoğunluğuyla doğrudan etkilidir. “Bir şekil veya görüntü birbirinin içinden görüldüğünde paylaşılan alanda, birbirinin içinde geçen katmanlarda ve bütün bir yüzeyin işlenişinde (vurgular, gölgelendirme, renk, doku) armoni yaratmış olur (Ocvirk, 2013, s. 61)”.

Transparanlık, her ne kadar form olarak derinlik algısına, müdahale ya da sınırlama getiriyormuş gibi düşünülse de, yeni bir armoni, yeni bir görüntü ağı oluşturmaktadır. Bu doğrultuda tam geçirgenlik, sonsuz derinlikli uzam algısı oluşturabilecek olay örgüsü yaratabilir. Bu durum tamamıyla saydamlığı verilen nesnenin, potansiyel derinliğine bağlı olarak gerçekleşir. Yarı geçirgenlik ise, derinliği kırılan belirli-belirsiz

deformasyonlar ve kırılmalar yaratabilir. Tam saydamlık gibi birebir gösterimler değil, algı illüzyonları meydana getirerek daha deneysel sonuçlar ortaya koymaktadır. (Görsel 1.5.)



Görsel 1.5. Lyonel Feininger, “Deniz Harabesi”, 68,4 cm x110 cm.tuval üzeri yağlı boya,1930.

1.3.2. Geçişme

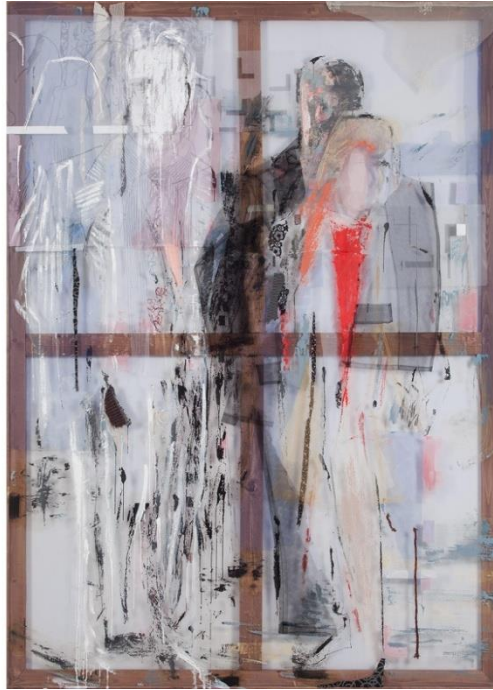
İmajların birbirleriyle olan mücadelesi sonucunda, varlıklarının netliği ve birbirinin devamlılığına engel olmadan, iç içe geçiyor gibi bir armoni yaratmalarıyla ortaya çıkan geçişmedir. Aynı zamanda uzamın, fiziksel derinliğinin algılanmasını sağlayabilmektedir. Bu fiziksel derinliğin mimarı da, geçişme sırasında imajlardan açığa çıkan uzantılardır.

“Birbirine benzemeyen çeşitli görüntüler ve şekiller, uzantılar kullanılarak görsel olarak birbirlerine bağlanabilirler... Armoninin, paylaşılan kenarlar, örtüşen biçimler, yüzey saydamlığı ve birbirinin içinden geçen formlarla elde edilmesini görürken, ilişkili öğelerin birbirine nispeten yakınlığını da fark ederiz (Ocvirk, 2013, s. 62)”.

En yalın haliyle nesne şekillerinin kurgulandığı kompozisyonda, tasarıma göre ya da keyfi olarak uzaklık-yakınlık ve çeşitli deformasyonlar üretilebilir. “Bütünlükçü algı psikolojisinin fizyolojik yapı ve görme alışkanlıklarını analiz etmesi sonucu, istikrar ve konfor arayan gözün, yakın veya benzer nesneleri bağlantılı algıladığı ortaya konulmuştur. Buna göre biçimde, boyutta harekette ve ara boşluklarda geçişlilik, benzerlikler yoluyla karşılaştırma sayesinde olur (Ülker, 2014, s. 66)”. Bu bağlamda İrfan

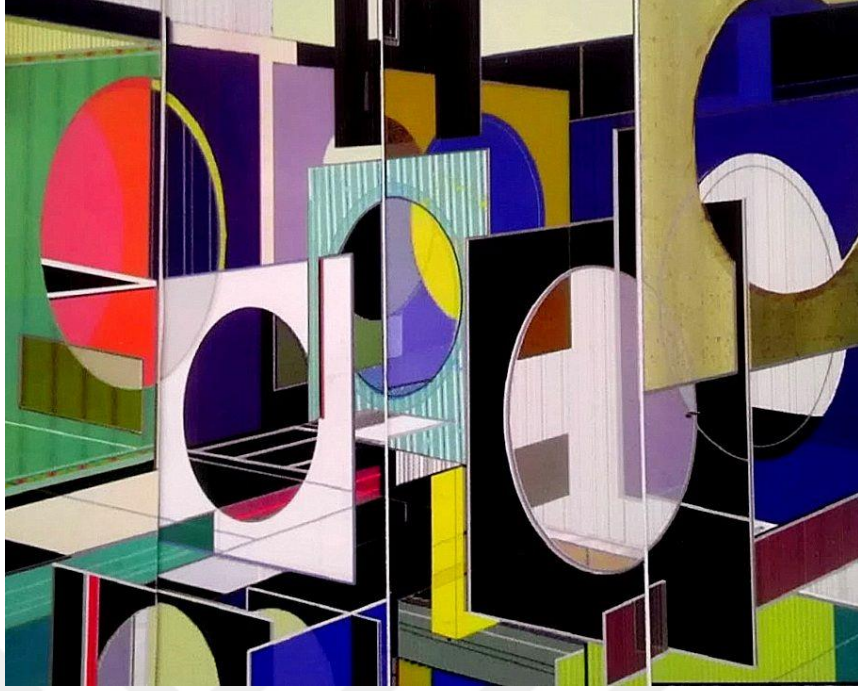
Önürmen'in çalışmaları incelendiğinde; oluşturulan katmanlar, kendi formlarıyla üst üste gelerek, bakış açımızdaki yüzey görüntüsünü ve bağlantıyı oluştururlar. Bu bir çeşit ekran tasarımıdır ve katmanlar arasındaki boşluklar, gezinme alanları yarattığı için çözümler izleyiciye bırakılmıştır. (Görsel 1.6)

Bezler, danteller, tüller. Bunlarla oynarken, bu şeffaflık deneyimiyle kolaj yavaş yavaş birleşmeye başladı ve pentül serisi ortaya çıktı. Tül, resimde espas sorunu üzerine yeniden düşünmeye sevk etti beni. Saydamlık ve farklı bir derinlik duygusu oluşturmama olanak sağladı. Tül çok garip bir malzeme, hem kapatan hem de gösteren bir tarafı var. Malzemenin içinde kendiliğinden oluşan bir espas var (İrfan Önürmen, 2004, s. 58-89).



Görsel 1.6. İrfan Önürmen, "Pose", 2016, tül üzerine akrilik boya, 225cm x160 cm.

Kompozisyonda gerginlik veya uyumluluk esaslı uzam yaratmak için de geçişmeler kullanılır. Bununla birlikte geçişme, resmin alanının dışına devamlılık yanılsamasını ve bakan gözün hareketlerinin yönlendirilmesini olanaklı hale getirir. (Görsel 1.7) Bir uzantı organizasyonu olarak da, iki boyutlu resim sanatının yanı sıra üç boyutlu plastik sanat alanlarında da kısıtlanmaksızın aktif olarak kullanılmaktadır.



Görsel 1.7. *Clouret Bouchel, 'Passing Through' 2001 (illüstrasyon kesiti).*

İKİNCİ BÖLÜM

2. UZAK DOĞU FELSEFESİNDE BOŞLUK-DOLULUK VE

KAVRAMIN RESİM SANATINA YANSIMASI

2.1. Uzak doğu Felsefesinin Arka Planı

Doğu ve Batı olarak ayrımı yapılagelen Asya ve Avrupa, belki de coğrafi ve tarihsel nedenlerden dolayı siyasi ve felsefi gelişim olarak birbirlerinden farklı kültür gelişimi göstermiş olabilirler. Ancak iki kültür arasında köprü oluşturan Akdeniz Uygarlıkları da göz ardı edilemez. Ancak konumuz “Doğu Sanatında Boşluk ve doluluk” olduğu için karşıtlığı da söz konusu olacaktır. Bu karşıtlıklar, uzak doğu ve batı felsefesi olarak ele alındığında tam bir farklılık söz konusudur. Bunun altında yatan temel neden ise batı toplumlarının nesnel, doğu toplumlarının ise öznel yaklaşım biçimlerine zamanla sahip olmalarıdır.

Batının felsefi geçmişine bakıldığında pek çok düşünürün aklında, felsefenin temelinde tarihsel zaman, kronoloji ve bilinç algılamalarının olduğu varsayımı vardır. Bu varsayım ile birlikte tarihin matematiksel bir süreçte geliştiği, ilerlediği ve bu sürecin nedenselleştiği söylenebilir. Oysa ki doğulu keşişler ve dini düşünürler arasında yaygın ve baskın olan inançlar, zamanla toplumun içine işlemiş, yaşam biçimi haline gelmiştir. "Çin halkının hayatına Konfüçyüsçülüğü nüfuz etmiş olarak gören Batılılar için Konfüçyüsçülük bir din olarak görünür. Ancak gerçekte Konfüçyüsçülük, Platonculuk ya da Aristoculuk'dan daha fazla bir din değildir (F. Yu Lan, 2009, s. 4)". Çin'deki bazı önemli filozofların ve düşünce okullarının görüşleri, Çin ve bu kültürden etkilenen diğer toplumlar üzerinde, dini kurallarmışçasına etki yaratmıştır. Ayrıca toplum yapısına işlemiş bu sistem, tarih boyunca ataerkil olan Çin toplumunun bu yapısını destekler niteliktedir. Din ve felsefe birbirinden farklı konular olsa da, bu konuya dair toplumların zihinlerinde canlanan düşüncelerin farklılıkları da kabul edilebilir bir durumdur.

Çin'de ataerkil yapı yer ve gök arasındaki ilişkinin, o yüksek düzenin bir yansıması olarak anlaşıldı. Böylelikle sadece toplumda değil tüm evrende var olan hiyerarşik bir düzen aksi iddia edilemeyecek şekilde kabul görürdü... Ataerkil modelin bir bütün olarak evrene uyarlanmasıyla ortaya çıkan, imparatorun insanlığın babası ve göğün oğlu olduğu düşüncesi cazibesini hiç yitirmemiştir. Bu düzenin "genelgeçer" bir gerçek olarak kabul edilmesi felsefede, özellikle de Konfüçyüsçülük'te bazı temel kavramların oluşmasına ilham vermiş, öte yandan bu kavramlara meşruiyet kazandırmıştır (W. Bauer, 2012, s. 208).

Batılı filozofların varoluşun ardındaki özsöl ve kozmik gerçekliği arayışına karşı, Çinli filozoflar için kozmoloji, önemli bir anlam içermez. Daha somut ve dünya düzenini içeren, sosyal ve gündelik problemler üzerine yoğunlaşırlar. Bunun varlık uyumu için gerekli olduğu Çince kaynaklarda belirtilmiştir. "Çin düşünürlerine göre, büyük evrenin dengesini sürdüren şey, hükümdarın erdemi ve sosyal ahenktir (Cevizci, 2005, s.667)". Bu görüşle uygarlığın düzeni ve uyumu, evrenin düzeni ve uyumuna bağlanmıştır. Her ne kadar Batının birey temelli, hak ve özgürlük anlayışına dayanan ve sürekli güncellenen toplum düzeni, en ideal seçenek olarak gösterilse de; doğunun gelenek, görenek, aile ve toplumsal dayanışmaya verdiği önem üzerine kurulan devlet, toplumların varlığı için daha uzun soluklu bir düzen oluşturmaktadır. "Çin felsefesinin büyük bir kısmı, siyaset ve sosyal felsefeyle alakalıdır (Störig, 2013 s. 107)". Batı görüşünün, alternatif düzenidir.

"Antik Çin düşüncesine göre, insan ile doğa, birbirinin kökçe karşıtı değildir; her ikisi de aynı evrensel düzenden kaynaklanır, dolayısıyla insana düşen, bu düzenin gerçekleşmesine etkin olarak katkıda bulunmaktır (Cevizci, 2005 s.666)". Söz konusu durum, nesnel verilere gereksinim duyulmadan, bütünleştirici düşünce yapısının oluşturulduğu öznel bir düzendir. Kont Herman Keyserling'den aktaran H. J. Störig'e göre, "Bugüne kadar normal bir görüngü olarak en mükemmel insanlığı yaratan, Çin olmuştur... Modern Batı nasıl ki bugüne kadar en yüce beceri kültürünü yarattıysa, eski Çin de bugüne kadar en yüce genel varlık kültürünü yaratmıştır (H. J. Störig, 2013, s.108)".

Batıda, Yunan, Roma ve Osmanlı gibi deniz ekseninde kurulmuş olan Akdeniz uygarlıkları, kara uygarlıklarının karakter yapısına göre farklılıklar gösterir. Bu durumu, Akdeniz uygarlıklarının bugünkü yapısıyla karıştırmamak gerekir. Çünkü bu uygarlıklar, pek çok ada ülkesini, Asya ve Afrika kıtalarının da bu deniz havzasını kapsayan kısmından oluşmaktadır. "Kıyılardan başlayıp ova, yayla, çöl ve dağlara kadar uzanır. Bu coğrafyanın ortak özelliği, iklimden çok bitki örtüsünde kendini ele verir: Kuzeyden güneye giderken bu iklim kuşağı ilk zeytin ağacıyla başlar, son zeytinin bittiği, palmyelerin artık öbekleştii ana yurduna kadar sürer (Yenişehirlioğlu, 2014, s. 5-6)". Batının karakteristik özelliklerini belirleyici olan yalnızca fiziki değil, aynı zamanda beşeri özellikleridir. Akdeniz toplumları, kendi kendilerine yetebilen doğal kaynaklara sahip oldukları gibi, göçebe yaşayabilen, deniz taşımacılığı donanımına sahip oldukları için ticaret yapabildikleri gelişmişliğe sahiptir.

Batılılar "her şeyden önce tüccardılar ve tüccarların her şeyden önce ilgilenmek zorunda oldukları şey, ticari hesaplarında kullandıkları soyut sayılar; ancak sonra da bu sayılar sayesinde doğrudan anlaşılabilen somut şeylerdir... Onlar matematiği ve matematiksel akıl yürütmeyi geliştirdiler. Yunanlıların epistemolojik problemlere sahip olmalarının ve dillerinin bu kadar açıkça anlaşılır bir dil olmasının sebebi budur (Yu-Lan, F, 2009, s. 31)".

Tüccarların, aktif bir şehir faaliyetleri üzerine kurulu bir düzenleri vardır. Bu düzen onları aile birliğinden çok, şehir birliğine yönlendirir. Bu yüzden Akdeniz uygarlıkları, Uzak doğu toplumlarının kendi içlerinde oluşan aile devleti yapısından ziyade, sosyal devlet statüsündedir. Toplumsal yapıda yaşadıkları bu dinamizm dillerinin yapısına da etki etmiştir. Sürekli farklı toplumlarla, dil iletişimleriyle ve bir takım üretimsel gelişmelerin takibinde, daha fazla olanaklara sahiptirler ve değişime, yeniliklere açıktırlar. Arz- talep hususundan dolayı da kendi ticaretlerini geliştirirler.

Çin ise bu şekilde tam zıt olarak kendisini dört denizin arasında yer alan yuvarlak bir levha olarak tasvir etmiştir. Başka bir deyişle, Çin dışarıdan dağlar ve denizlerle alışılmadık biçimde çevrilmiş, kapalı bir bütün olarak görülmüştür.

Çin çok erken dönemlerden 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar bir çiftçiler ülkesi olmuştur. Belli ilgi alanları ve değer yargılarının tarım hayatının etkisiyle ortaya çıktığı bir gerçektir. Her şeyden önce doğadaki döngüye yöneltlen dikkat buna dayanır. Ayrıca sabretmeye verilen değer, bekleyebilme yetisi ve hiçbir gelişimin hızlandırılmayacağı gerçeğinin idraki de bu bağlamda sayılabilir. Çin'e özgü felsefi sistemlerin hepsinde olmasa da birçoğunda saptanabilecek döngüsel tasavvurlar, bir başlangıcın mutlaka bir sonu olacağı düşüncesi genel olarak ölçülü ve ılımlı olma eğiliminin bu noktaya dayandığından kuşku yoktur.

Batı ve Doğu arasındaki felsefi ve zihinsel farklılıklar sanılandan daha fazla çeşitlilik göstermektedir. "Doğu düşüncesi bireşimsel düşünme tarzı ve sembolik hayal gücü ile karakterize edilmiştir. Bu, Doğu dillerinin yazı karakterine bakılarak da kolayca görülebilir; zira bu dillerde kelimeler, temsil ettikleri fikirleri sembolik olarak betimlerler (Wing, 2006, s. 32)".

Piktogram, çeşitli form ve kavramları resmetmeye dayandırılan sembollerdir. Bu sembollerden oluşturulan grafiksel çizim ve ifadeyi aktaran yazı sistemine de piktografi denir. Çin yazısı da piktografik bir yapıya sahiptir ve günümüzde hala kullanılmaktadır. Ayrıca Çince' de harf, bir kelime ya da heceden oluşan bir sestir. "Tek bir ses, yazılış biçimine göre birçok farklı anlama gelebilir. Örneğin "şi" sesi, yerine göre "bilgi",

“varlık”, “güç”, “dünya”, “yemin”, “terk etmek”, “koymak”, “mesele”, “sevmek”, “görmek”, “göz kulak olmak”, “güvenmek”, “yürümek”, “denemek”, “açıklamak”, “ev” vb. gibi çok farklı anlamlar alabilir.” (G. Jean, 2001, s.49) Bu şekilde bir hece yaklaşık 50 veya 60 farklı anlama gelebilir.

"Çince yapısı gereği almancaya ve diğer Avrupa dillerine oldukça uzaktır. İzole edilmiş diller diye adlandırılan sınıfa aittir, bir başka deyişle büyük bir çoğunluğu hiçbir şekilde değiştirilemez, yani çekime tabi olmayan, ön ek ve son ek almayan, vs. tek heceli kelimelerden oluşur (H. J. Störig, 2013, 78-79)". Çincenin tek heceli ve yontulmuş gibi görünen bu yapısı, yazılı olarak soyut kavramları aktarmada anlam kapalılığı yaratır.

Bu da, niçin Çin felsefesi tarafından kullanılan dilin, açıkça anlaşılan bir dil olmayıp da imalı bir dil olduğunu açıklar. bu dil, herhangi bir tümegelimli akıl yürütmedeki kavramları sunmadığı için, açıkça anlaşılır bir dil değildir. Felsefeci, bize yalnızca gördüğünü anlatır. ve bu yüzden de, onun anlattığı şey, söz olarak kısa olsa da, muhteva olarak zengindir. Sözlerinin kesin bir anlamı ifade etmekten çok imalı oluşunun sebebi budur (F. Yu Lan, 2009, s.31) “

Karşılıklı etkileşimlerin olduğu dünyamızda, kültürlerin birbirlerine olan aktarımlarında, düşünce örgülerinin doğrudan aktarılamamasının sebebi de bu durumdan kaynaklanmaktadır.

Doğu ve batı arasında açığa çıkan bu farklılıklar göz önünde bulundurulduğunda, uygarlıklar dahilinde birinin diğeri üzerinde kültür üstünlüğü oluşturabileceği ya da bunun olduğuna dair algı yaratılabileceği anlayışı gerçeği yansıtmamaktadır. Uygarlıkların sahip olduğu bu farklı karakteristik yapılar, birbirini tamamlayan, farkındalığı arttıran ve gelişimi destekleyen özelliklerdir.

2.2. Uzak doğu Felsefesinde Boşluk-Doluluk Kavramı

Batı felsefesindeki varlık yokluk kavramlarının boşluk doluluk kavramlarıyla ilişkilendirilmesi Uzak doğu felsefesinde de benzer şekildedir. Ancak varlık ve yokluk kavramının, Batı ve Uzak doğu Çin felsefesi arasında anlamca temel farklılıkları vardır. Yunan felsefecileri, varlık ve yokluk, sınırlı ve sınırsızlık arasında ayrım yapar. Ancak, Yunan felsefecilerinin yokluk ve sınırsız, varlık ve sınırlıdan daha zayıf bir şekilde ifade ettikleri görülmektedir. Çinli felsefecilerde ise durum tam tersidir. Varlık ve sınırlılık belirlidir, yokluk ve sınırsızlık ayırt edilemediği için daha çok önem kazanmıştır.

Yokluk ve sınırsızlıkla ilişkilendirilen boşluk kavramı çok eski dönemlerden beri vardı. Bu kavramı ele alan en önemli eserlerden biri ' Değişimler Kitabı'dır. Ayrıca pek çok düşünce okulunun ve Budizmin de temel konuları arasında yer almaktadır. Uzak doğunun düşünsel pratiğinde boşluk-doluluk kavramı, zihin aleminde tasarlanabildiği gibi, bağımlı bir uzantı ya da aslen olmayan bir varlık gibi de algılanmaz. Tam tersine, etkin ve aktif dinamikleri olan bir elemandır. Yaşam ritüellerine ve yin yang gibi zıtlıklı ilişkilerin düşüncesine bağlıdır. Her görüngüde ve düşüncede kendi yerini açar ve orada ki transformasyonu gerçekleştirir. Doluluk kavramı, bütünlüğe ulaşma yolunda tekil olarak; kopukluk, sert karşıtlık yoğunluğunu aşmak için birliğin sağlanmasına olanak tanıyandır. Tüm evreni bütüncül olarak kavramak onunla mümkündür. Boşluk ise başlı başına kendilik olduğu gibi, sezgisel olarak anlaşılandır. "Dolaysız bir yaklaşım açısından denilebilir ki, müzikal bir yorum içinde Boşluk Kavramı, belli bir uyum bağlamında, iç ses düşürmek biçiminde tanımlanabilir. Her şeyden önce de sessizliktir bu. Mekanik bir ölçü içerisinde, orada hesaplanmış bir şey değildir bu sessizlik (Cheng, 2006, s. 50)". Notalar, sesler arası geçişi sağlayan espastır. Şiirde ve edebi metinlerde de "koşutçuluk" adı verilen, ruh ve beden arası bağlantıyı oluşturan uzamdır.

Boşluk, saf bilince ulaşmadır. Zihnin, gizemden, nesnelerden, imge ve sembollerde arındığı, gereksiz yük ve çokluğun olmadığı evreni tanımlar. "Gerek öznel gerekse nesnel içeriğiyle veya her iki içeriğin özdeşleştirilmesiyle, tarihin birçok döneminde ve dünyanın başta Doğu olmak üzere, mistik düşüncede önemli bir yer tutmuştur... Nirvana ya da aydınlanma da, boş bir bilince erişme yoluyla gerçekleştiği için, boştur (A. Cevizci, 2005, s. 791)". Kısaca anlamın uzamı olan ya da bağlantıyı kuran boşluk, Taocu düşünürler ve Budizmin temelinde, merkezi bir kavram olarak tamamen boşluğu yücelten ve bir nevi her şeyden yoksun olma durumudur.

Çin'in en önemli iki felsefi düşünce sistemi olan Taoculuk ve Konfüçyüsçülük arasındaki farklılıklardan yola çıkacak olursak; " Konfüçyüsçülük uyumu, ölçülülüğü, mantıksal düşünmeyi; Taoculuk bireyselliği, tutkuyu, hayal gücünü teşvik etti. Diğer taraftan, bu ikisi birbirlerine tezat oluşturmaktan çok birbirinin tamamlayıcısıdır (Honour, Fleming, 2016, s. 256)". Budizmin kavranmasında etkin olan Konfüçyüs, dünyevi hayatın düzenine katkı sağlayarak toplum huzurunu sağlarken, Tao ise iç dünya düzeni ve esenliklerle ilgilenmiştir. Ayrıca Tao, gerçekliğe çeşitli kanunlar vasıtasıyla değil, doğa

yoluyla ulaşılabileceğini savunur. İnsan aklının kötülüklerden arınması, doğayla özdeşleştiği zaman gerçekleşir.

Taocular tarafından anlaşıldığı şekliyle Tao bilinçli insan zihninin kavrayışının ötesinde irrasyonel bir yaşam gücüdür ve ona teslimiyet, sosyal adetler veya hatta ahlaki buyruklar dikkate alınmaksızın doğal güdülerin kurtuluşu anlamına gelir. Varılacak en yüksek mertebe, “benlik” ile “şeyler”, “içerisi” ile “dışarı” arasındaki ayrımların; lirik ve neredeyse esrik bir doğanın evrensel kanunlarını kabullenme içinde kaybolduğu bir İçe Bakış (ming) halidir (Honour, Fleming, 2016, s. 256).

"Çin düşüncesinde insana ayrıcalıklı bir yer verildiği bilinir. İnsan, Gökyüzü ve Toprak, evrenin üç ayırıcı niteliğini oluşturur (F. Cheng, 2006, s. 66)". İnsanın buradaki görevi, toprak ve gökyüzünün etkinliğini kendisine bağlamak ve gerekli olan uyumu açığa çıkarmaktır. İnsan ve evren birliğine önem veren Taoculara göre de; insan sadece et ve kemikten ibaret değildir, ruh ve esin kaynağını da içinde barındırdığı boşluğa sahiptir. “Boşluk” kavramıyla disipline ulaşabilir ya da kendinin ve dünyanın aynası olur İnsan Kalbi. Zira “Boşluk”u sahiplenerek, doğuştan getirdiği Boşluk kavramlarıyla özdeşleşerek, imgelerin ve biçimlerin kaynağını da bulmuş olur İnsan. Espasın ve Zaman’ın uyumunu ele geçirir, değişimin yasasını egemenliği altına alır (Cheng, 2006, s. 67)".

Batıda, ayna temelinden özsevercil bir nesnedir: insan aynayı ancak kendine bakmak için düşünür; ama, öyle görünüyor ki, Doğu’da ayna boştur; simgelerin boşluğunun simgesidir ("Kusursuz insanın tini ayna gibidir. Hiçbir şeyi tutmaz, ama hiçbir şeyi de geri çevirmez. Alır, ama saklamaz", der bir Tao ustası; ayna ancak başka aynaları yakalar ve bu sonsuz yansıma boşluğun ta kendisidir; boşluk da, bilindiği gibi, biçimdir) (Bartles, 2008, s. 79)".

İnsan, kendisinin ve evrenin aynası olduğu takdirde, gerçekliğin hakimiyetine ulaşmaya başlamış demektir. Uzam ve zaman ile olan bağı içinde gerçekleşen bu durum, insan yaşamıyla ilişkilidir. Boşluğun olumlanması üzerine kurulan bu düzen, niteliksellik ve direşkenlik (sebatkarlık) içerisinde değişerek gerçekleşir.

Boşluğun kavranışı, çeşitli tanımlamalar üzerinden gidildiğinde; evreni çözümlemeye yönelik olarak "Bizatihi" (daimi ve düzenli var olan, kaynak) ile birlikte "Görüngüsel" (duyularla tanımlanabilen) olarak iki temel bakış açısı üzerinden çözümlenmektedir. Doğu felsefesinde asıl gerçeklik, yaşamın kavranışı üzerine düşünmek olduğundan varlığın ya da doğanın duyular üzerinden kavranışı ikinci plana atılmıştır. Özellikle somut değerlerden uzak duran Çin felsefesi tüm varlığı, doğanın yapısal formları (vadi, dağ, yol ve nehir gibi) üzerinden çeşitli insani, ruhsal ve soyut

değerler yükleyerek aktarmayı tercih etmiştir. Lao-tzu'nun metinlerinde bu durum şu şekilde aktarılmıştır:

Lao-tzu (XXV. Bölüm) Adını bilmem, ona yol denir. Onu adlandırmak zorunda olsaydım, ona "Ululuk" derdim. "Ululuk", "yola çıkmak" demektir. "Yola çıkmak", "uzaklık" demektir. "Uzaklık", "esasa dönüş" demektir. Yol uludur. Gök uludur. Yer uludur. Hükümdar uludur. Bu diyarda dört ulu vardır ve hükümdar bunların birlik oldukları yerdedir. İnsan toprağın kanununa rivayet eder. Toprak göğün kanununa rivayet eder. Gök Yol'un kanununa rivayet eder. Yol da kendiliğindenliğin kanununa rivayet eder. (Laozi, 2017, s. 26-27)

Chuang ve Lao-tzu gibi filozoflar, evreni tanımlarken "hiç" anlamına gelen "wu" kullanmışlardır. Yine filozofların yönlendirmesiyle, bir şeyi sevgiyle ifade etme anlamına gelen "hse" kelimesi "boşlukla" ilişkilendirilmiş ve "t'ai-hsü", "üst düzey boşluk" anlamında, metinlerde sıkça yer almıştır. Boşluğa, ayrıca manevi üstünlük anlamı verilmiştir. "Yol " anlamına gelen "Tao" da, boşluk kavramıyla açıklanan, ona içkinlik kazandıran bir düşüncedir. Boşluk kavramını kapsayarak ve onu ifade olarak aktaran güçtür (F. Cheng, 2006 s. 58) Çin yazı karakterine daha önceden değinildiği gibi, kelimelerin ve ifadenin anlaşılma güçlüğü, filozofların anlatım dili sayesinde, yeni anlamlar ve formlarla güçlendirilmiştir.

Lao-tzu (XI. Bölüm) Bir tekerleğin göbeğinin etrafında birleşmiş otuz parmaklığı düşün, (Tekerin ortasındaki) boşluktur bir arabayı faydalı kılan. Kilden yapılmış toprak bir kabı düşün, (Kabın) boşluğudur onu faydalı kılan. Oda yapmak için oyulmuş bir pencereyi, kapıyı düşün, (Pencerenin ve kapının) boşluğudur bir odayı faydalı kılan. İşte bu şekilde, Varlık çıkar içindir, Yokluk ve boşluksa fayda için (Laozi, 2017, s. 11).

Lao-tzu (II. Bölüm) Dünyadaki herkes güzeli güzel olarak bilir ve çirkinlik de bu yüzden vardır. Herkes iyiyi iyi olarak bilir ve kötülük de bu yüzden vardır. İşte böylece, varlık ve yokluk birbirini doğurur, zor ve kolay birbirini tamamlar, uzun ve kısa birbirini şekillendirir, yukarı ve aşağı birbirini doldurur, sesler ve tonlar birbiriyle uyuşur, önce ve sonra birbirini izler. İşte böylece ermiş kişi: Eyleme geçmeden işi bitirir, söz söylemeden öğeyi üretir. Binbir türlü şeyi çekip çevirir, ama hiçbirini başlatmaz. Hamlesini yapar, ama üzerlerinde durmaz. Ve üzerlerinde durmadığı için de, hiçbir iş yolundan çıkmaz (Laozi, 2017, s. 2).

Taocu görüşlerin bu varlık bilimdeki Boşluk kavramının önemine değinmesinin dışında; örnekten de anlaşılacağı gibi maddesel olarak da Boşluk kavramının oynadığı roller önemli konuma sahiptir. Tao'nun on bin varlık oluşumuna boşluk üzerinden yaptığı göndermeler de hem maddesel hem de içseldir. Boşluğun buradaki konumu; geçişleri düzenleme, yakalama ve bağlantıyı kurma yönündedir. Bütün nesnelerin içindeki özü ve

değişimi yakalama alanına, yeteneğine sahiptir. Boşluk, doluyu bütünlüğe ulaştırmayı olanaklı hale getirir. Temel bütünlük, görünürdeki boşluktur.

Boşluk, tinsel olarak özdeksel niteliği bulunmayan temel bir kavram, göstergebilimdir. Bu nedenle akıcı bir dil anlatımındansa filozofik düşünce aktarımları görürüz. Bunun resim sanatına yansımaları da bilinçdışı bir olgu olarak gerçekleşir. Huai-nan-tzu ve Chuang-tzu'dan aktaran François Cheng'e göre "Tao, Boşluk'un kaynağına ulaştı. Boşluk'tan, yaşam soluğun yaydığı Kozmos doğdu... Başlangıçta Hiçlik vardı. Hiçlik'in hiçbir adı yoktur. Hiçlik, Tek'ten doğdu. Tek, hiçbir biçim özelliği taşımaz (Cheng,2006, s. 58)". Çin düşünce yapısının, boşluğa derin bir anlam yüklediği kadar, her şeyin merkezine yerleştirdiği de bu metinlerden anlaşılabilmektedir. Bunun batı felsefesinden örneğine ise doğu felsefesinden etkilenmiş olan Rene Guenon'u örnek gösterebiliriz:

Gerçekte nitelik ölçülebilir bir şey değildir, tam aksine nesneler nicelikle ölçülür. Ölçülemeyen şey hem belirlenmemiş olanın hem de sonlu olanın sonsuz kaynağıdır. Bu nedenle şeylerin boşluktaki görünürlüğünden kaynaklanan ölçülebilirlik hissi boşluğun denetlene bilirliliği ile ilgisinden çok, boşluğun şeylere sağladığı bir olanaktır. Çünkü boşluk ölçülebilir bir öge olarak ele alındığında bir uzay olarak var olur. (R.Guenon'dan aktaran Ruhi Konak, 2014, s. 41).

Boşluk, gökyüzü ve toprağın dönüşümünü görmemize olanak verdiğinde uzam ve zaman kavramlarını anlatmaktadır. İnsanın, kendi varlığının farkına varması, uzam ve zamanı yaşamasıyla ortaya çıkar. Kozmos ve boşluk, değişimin bütünlüğü olarak karşımıza çıkmakta ve zaman, doğrusal ve döngüsel olarak akmaktadır. Yaşamın olağan seyri içerisinde, dönüşüm, oluşum ve evrim; yaşamak için mücadele etmek, yerde durmak ve ölümle tanışmadan yaşamı anlamak ve en hasarsız şekilde hayatı sonlandırmaktır. Bu dönüşümde, önemli olan bir şeyler ortaya koyabilmektir. Boşluk, zaman ve uzamı, özneye bağlayarak sürekli dönüşüm hareketini sağlar ve yaşamı güvence altına alır. "Boşluk kavramı, yaşam için gerekli esin kaynaklarıyla canlanan boşluk içinde yaşanmış bir hayatın her aşamasını değiştiren bir çeşit düzenleyici olma işlevini, gerçek bir bütünlük şansını korumakta kaçınılmaz bir koşul olarak sürdürür (Cheng, 2006, s.71)".

Hsün Tzu, en çok da insan doğasının esas olarak kötü olduğu şeklindeki teorisi sebebiyle bilinir... Hsun Tzu'nun felsefesi bir kültür felsefesi olarak isimlendirilebilir. Onun genel tezi, iyi ve değerli olan her şeyin insani çabanın bir ürünü olduğu şeklindedir. Değer kültürden gelir ve kültür de insan başarısıdır. Bu kültürden dolayı insan, Gök ve Yer ile aynı öneme sahiptir. (Yu-Lan, F, 2009, s. 194).

İnsan, kendine özgü doğasının yanında gök ve yerin erdem sahibi özelliklerini de taşır. Uzam ve zaman, aynı zamanda gökyüzü ve toprak kavramlarıyla eşdeğerlidir. “Zaman kavramı, özü bakımından gökyüzü ile ilişkilidir, o da dirimsel bir özellik gösterir çünkü, tam da zaman kavramını nitelik yönünden kanıtladığı gibi (Cheng, 2006, s. 71)”. Sahip oldukları değişim ve öz kaynakları, birliklerini sağlamıştır.

Gök ve yerin görevi, “Yin Yang”ı kabul ederek dönüşüme katkı sağlamak iken insanın yeteneği, gök ve yerin sağladıklarını kullanarak kendi düzenini, kültürünü yaratmaktır. “Hepimiz biriz... Bütün evrende değişimi dengeleyici merkez olan gök, yer ve insanlık üçlemesinin bir bacağıyız; ve Tao manifestosuna göre bu fiziki dünyanın unsurlarından yalnızca biriyiz, hepimiz aynı olduğumuza göre, bir dağ ile ya da bir böcek ile eşitiz demektir (Palmer, 2000, s. 41)”.

Karşılıklı olarak etkileşimler dahilinde boşluk, gök ve yer arasındaki dönüşümü görmemizi sağlar ve böylelikle zaman ve uzam arasındaki ilişkiyi kavramamıza yardımcı olur. Boşluk, yaşamsal uzamın gündelik hale getirilmesinde ve süreksizliğini kendi içinde kuşatarak tekrar esin ve bütünlüğünü güvenli hale getirmiş olur. Bu halde zaman ve uzamın niteliksel değişimi, algılanan yaşamın ya da herhangi bir gelişmenin koşuludur. Konfüçyüs ve Lao-tzu’ya göre; “İnsanı insan yapan, kalbin boşluğuna (hsü-hsin) varabilmesi, İnsan’ın Uzam Zaman’ı yaşamasıyla mümkün olacaktır. Boşluk kavramı, o zaman dışa vurmayıp içinde tutma (“interiorisation”) ve muhasebeye varma (“totalisation”) çabalarını içerir (Cheng, 2006, s. 73)”.

“Klasik Çin felsefesinde kalp hem düşünme ve yargılama, hem de hissetme organı olarak öne çıkar. Kalbin boşaltılması onun her tür ön yargıdan ve içselleştirilmiş fikirden arınması anlamına gelir (Laozi, 2017, s. 3)”.

Kısaca yin yang evreninde insan, gökyüzü ve toprak evrenin ayırıcı varlığıdır. İnsan kendi özünde, gökyüzü ve toprağın niteliklerini barındırır. Uyum yasası, doğayla özdeşliktir. İnsan, esin kaynağıdır ve boşluğu içinde saklar. Bu kavramla kendini disipline ulaştırır, evreni tanımlar, espas ve zamanın uyumunu kontrol eder. Evrenin, insanlığın yasalarıymışçasına yaşanmasının en temel özelliği toplumun birliğinin sağlanmasıdır. Uzak doğulular, doğayı insanüstü olarak tanımlamış, ona göre yaşam kanunları ve toplum ahlakını geliştirmişlerdir. Ayrıca boşluk kavramı, halkın gelenek yapısıyla bütünleştiği için de diğer düşünce akımlarının da merkezinde yer almış ve her şekilde ve koşulda hayatın merkezine konmuştur.

Boşluk ve doluluk kavramlarına, tiyatro sanatı üzerinden yaklaştığımızda ise; estetik, tinsellik ve uygulama bakımından boşluğun yine kurgunun merkezinde olduğu görülmektedir. Kabuki, Sarugaku, Bunraku gibi geleneksel Japon tiyatroları, izleyiciyle bağı koparmayacak sadelikte ve rahatlığı, devinimi sağlayacak büyüklüktedir. İzleyiciyle boşluktan içsellikğin aktarımını yapan oyuncu jestlerine kadar bağlılığı sağlayan uzam vardır. “Oyuncular, danssız bir dans yorumlarıdır. Jestin ve jest olmayanın, söylenenin ve söylenmeyenin, ötenin ve berinin anlamı, gösterinin yapısını şekillendirir. Zen etkisine tamamen bulanmış olan eylem, ilkesel değildir. Anekdotla indirgenebilir. Temsilin gücü, sözden ziyade sessizliğe dayanır (Breysse, 2014, s. 93)”.

Bunraku ile, tiyatronun kaynakları boşlukları içinde sergilenmiştir. Sahneden dışarı atılmış olan şey "isteri"dir, yani tiyatronun kendisidir; yerine konulmuş olan şeyse, gösterinin üretimi için gerekli olan eylemdir: içsellikğin yerini çalışma alır... Batı'nın ruhla beden, nedenle sonuç, motorla makina, etkenle oyuncu, Yazgı'yla insan, Tanrı'yla yaratık arasında kurmaktan kendini alamadığı doğaötesel bağı yok eder: oynatıcı gizlenmemişse, onu neden, nasıl bir Tanrı yaparsınız? Bunrakuda, hiçbir ip tutmaz kuklayı. İp yoktur artık, dolayısıyla eğretilme de yoktur, Yazgı da yoktur: kukla artık yaratığa öykünmediğinden, insan tanrısallığın elinde bir kukla değildir artık, dışarı artık içeriğin buyruğunda değildir (Barthes, 2008, s.64-65).

Uzak doğunun tiyatro sanatı da, sonsuz boşluğun kaynak olduğu esin ile doğanın uyumu olan yin yangı, saflığın hiçliğiyle de Zen'i gösteri dünyasına aktarmaktadır.

2.2.1. I Ching ışığında yin yang ve boşluk- doluluk ilişkisi:

I Ching (Değişimler Kitabı); üç bin yılı aşkın tarihi olan, günümüzün bazı tek tanrılı dinlerinden bile eski olan felsefe ve kehanet kitabıdır. Adından da anlaşılacağı gibi değişimlerin açıklamasını yapmaktadır ve aynı zamanda onun düşünce sistemini oluşturmaktadır. Dünya literatürünün en eski ve en önemli kitaplarından biri olan I Ching Değişimler Kitabı, Uzakdoğu kültürlerinin toplum yapısında ve felsefesinde önemli bir yere sahiptir. I Ching'in önemi, Çin felsefesinin temel iki dalı olan Konfüçyüsçülük ve Taoculuğun merkez dayanağının bu kitap olmasından dolayı kavranabilmektedir. "Yalnız Çin felsefesi değil, Çin bilimi ile devlet yönetimi de I Ching'in kaynağından bilgelik çekmeyi hiçbir zaman bırakmamıştır... Çin'de bugün bile günlük yaşam I Ching'in etkisi ile doludur... Japonya gibi çağdaş bir devletin siyasetini belirleyenler bile güç durumlarda ona danışırlar (Wilhelm,2014, s. 18)”.

I Ching, pek çok kültürden görüşün ve felsefi düşüncenin harmanlandığı bir kitaptır. Ayrıca eski bir kaynak olmasının da getirdiği anlam gücünü nedeniyle karmaşık ve derinlikli bir anlatıma sahiptir. Bilgenin yorumlayışıyla ve kavrayışıyla anlam bütünlüğüne kavuşur. "I Ching, Lao-tse'nin öğretisinin tümünün içine işlemiştir. Konfüçyüs da Değişimler Kitabını biliyordu, kendini onu düşünmeye adanmıştı. Bu kitap üzerine birtakım yorumlayıcı metinler yazmış olma olasılığı var. Konfüçyüs'ün editörlüğünü yaptığı, yorumladığı bir I Ching versiyonu günümüze dek gelmiştir (Wilhelm, 2014, s. 23)". Kitabın temeli değişimin kavranması üzerinedir. Bu değişimin anlamını kavramak Lao-tse'deki tao, yani hakikate giden yol, bir çıkış kapısıdır. Bu kavrayış için yargı ve ön kabul gereklidir.

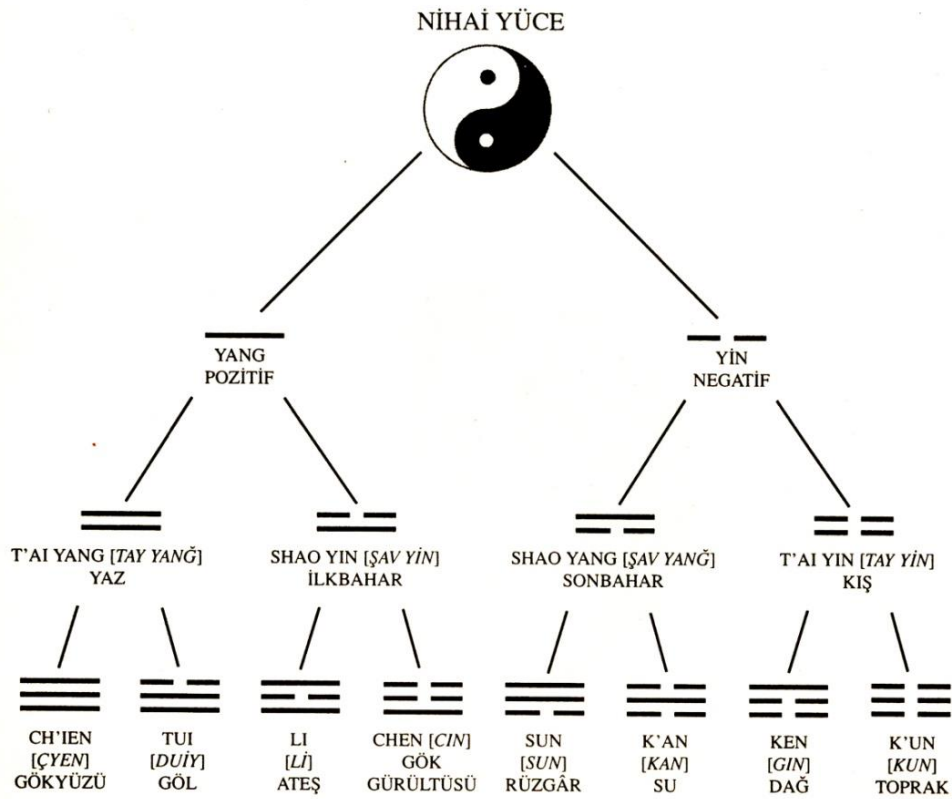
I Ching, istenildiğinde başvurulabilen, olayların perde arkasındaki güçleri, olaylar karşısında nasıl bir tutum sergilenmesi gerektiğini gösteren ve 64 hegzagramdan oluşan bir çeşit sözlük görevi görür ve matematiksel bir sistemdir. Bu sistem, çizgiler doğrultusunda hegzagramların çeşitli imparatorluk dönemi metinleriyle ilişkilendirilerek, bazı soruların cevaplarını araştırmak ve çözümlemek için kullanılmıştır. Geleneklere göre; M.Ö.1100'lü yıllarda Çin'in ilk imparatoru olan Fu Hsi tarafından keşfedilmiştir ve civanperçemi adı verilen bitkinin sapları kullanılarak geliştirilen bir methodtur. Halkın, sosyal çöküş, karmaşa, ve savaş dönemlerinde, çözüm yolları arayan topluma yol gösterici olması için yayıldığı rivayet edilmektedir. Halk, Tao'ya ulaşmak, uyumu ve düzeni tekrar sağlamak için bu dönemlerde sıklıkla I Ching'e başvurmuştur. Kullandıkları bu civanperçemi metodunda;

Bitkinin sapları, acayip şeyler hatta sayılar meydana getiren farklı kombinezonlar elde etmek için karıştırılır. Elde edilecek kombinezonlar sınırlı sayıdadır ve bu yüzden de belli formüllere göre yorumlanabilirler. Şimdi, bölünmemiş ve bölünmüş (yani, tek ve çift) trigramların ve hegzagramların çizgilerinin bu kombinezonların grafik yorumları olduğuna inanılır. Bu yüzden kahinler, civanperçeminin saplarını karıştırarak verili bir çizgi ya da çizgiler dizisini elde ederler ve sonra onunla ilgili I-Ching-Değişimler Kitabı'nda bulunan yorumları okuyarak kendisi için kehanetin yapıldığı soruya cevap verirlerdi (Yu-Lan, F, 2009, s. 187).

Başlangıçta, düz çizgilerden oluşan ve sorulara evet veya hayır cevabını veren bir sistemdi. "Evet" uzun düz bir çizgiyle "_____" gösterilirken "Hayır" da iki kesikli çizgi ile "___ __" gösterilirdi. Daha sonra farklılaşarak üst üste iki sıra halinde

birleştirildiler. Bununla birlikte üzerine üçüncü sıra eklenerek sekizli "üç çizgi" modeli evrendeki her şeyin imgeleri olarak kabul gördü. (Şekil 2.1.)

Birinden ötekine dönüşen sürekli değişim durumunda olduğu kabul edildi. Fizik dünyada bir olgunun başka bir olguya dönüşmesi gibi, üç-çizgilerin de başka bir üç-çizgiye dönüştüğü anlayışı, Değişimler Kitabı'nın temelinde yer alır. Sekiz üç-çizgi, değişen geçici durumları simgeler. Bunlar her zaman değişime uğrayan imgelerdir... Sekiz üç-çizgi, daha çok beti elde etmek için birleştirildi. Böylece olumlu ya da olumsuz nitelikte, toplam altı çizgiden oluşan altmış dört im elde edildi. Bir çizgi değiştiğinde altı-çizgi ile temsil edilen durumda da bir değişim vardı (Wilhelm, 2014, s. 19-21)".



Şekil 2.1. Hegzagram Şablonu (Wing, 2006)

Trigramlar ve hegzagramlardan oluşturulan kombinezonlar, Yin ve Yang'ın oluşturduğu ilişkinin ve sürecinin sembolleştirilmesidir. Çin felsefesine göre de Yin ve Yang'ın ilişkisiyle dünyadaki her şeyin üretilmesi olanaklıdır. Yin ve Yang'ın, eril ve dişi karakterleri olduğu düşünüldüğünde evren ürer ve böylelikle bu görüşün neden matematiksel bir sembolleşmeye dönüştürüldüğü ve neden herkesçe kabul gördüğü de açıkça ortaya konmuş olur.

Trigramlarda bölünmemiş çizgiler Yang ilkesini ve bölünmüş olanlar da Yin ilkesini sembolize eder... Gök ve yer, Yin ve Yangın fiziki suretleri; Chien ve K' un ise, onların sembolik suretleridir. Yang, şeyleri "başlatan" ilkedir; Yin ise, onları "tamamlayan" ilkedir. Bu yüzden, şeylerin Yin ve Yang tarafından üretilme süreci bütünüyle canlı varlıkların dışı ve erkek tarafından üretilmesine benzer (Wilhelm, 2014, s. 189-190).

Batının varlık anlayışı, varlığın varlık durumuyla ilgilenmek ve nedenselliğini araştırmak iken, Uzak doğuda ise, varlığın varlık sebeplerinden ziyade hegzagramlar aracılığıyla devinim ve değişim hareketlerini ilgi odağına koymaktadır. Çin'in varlık anlayışı, kurguladıkları tüm yaşam ve temeli, inandıkları; toprak, su, ateş, metal ve ağaç elementleri üzerine kurgulanmıştır. Bu kurgusal ilişki, mücadeleler, karşıtlıklar üzerinden oluşmaktadır. Chou Tun-yi (Zhou Dunying) olarak adlandırılan hanedanlık döneminde, Konfüçyüsçü kozmolojik görüşe sahip filozoflar; her şeyin döngüsel ilişkisinin gözlemlenebileceğini savunmuştur. Bu gündüz ve günlük döngülerinde, ayın evrelerinde, mevsimlerin dönüşmesinde, kısaca yaşamın her alanında görülmektedir. Alim Tung Chung Shu'dan aktaran Martin Palmer'e göre;

Gök ve Yer'in yaşamsal güçleri önce birlik oluşturmak üzere bir araya gelir, yin ve yang olmak üzere bölünür, dört mevsime ayrılır ve kendilerini beş elemente yayar. Buradaki element etkinlik anlamını taşır. Etkinliklerin her biri farklıdır, bu nedenle onlardan beş etkinlik diye söz edebiliriz. Beş etkinlik, beş elementtir. İlerleme sırasına göre her biri bir diğerine hayat verir, öte yandan, ters yönde sıralandığında bir birini yok eder. Bu nedenle hükümdarlık eden birisi bu düzeni bozarsa karmaşa ortaya çıkar, ama düzene uyarsa, her şey gerektiği gibi yönetilir (M. Palmer, 2000, s. 37).

Çin felsefesinde, evrenin yapısı hakkında beş element üzerinden çıkarımlar yapılırken, evrenin ve dünyanın kökeni hakkında teorileri ortaya koyan da Yin ve Yang' dır. "Yin" kelimesinin kök anlamı tepenin veya vadinin gölgeli tarafıdır. Buna karşılık "yang" kelimesi güneşli veya güney yönünden gelen demektir. Yin ve yang, iki kozmik temelli inanış ya da temel güç olarak kabul görür. Yang erildir ve ısıyı, sertliği, aktifliği, kuruluğu vs. temsil ederken, Yin, dişiliği, soğukluğu, geceyi, naifliği ve pasifliği temsil etmektedir. Evrenin, tüm fenomenleri bu anlayışla üretilir.

Lao-tse'nin metinlerinden de yola çıkarak, Tao'nun kaynağının boşluk olduğunu ve temel esinin de yin ve yang olduğunu söylemek mümkündür. "Yin-yang gibi, bazı başka kavramlarla ilişki içinde bulunan Boşluk kavramı en özgün, aynı zamanda değişmez bir olumlamadır. Dinamik ve bütüncül bir vizyondan kaynaklanır. Çin kültürünün kendisi doğurmuştur bu kavramı (Cheng, 2006, s. 54)".

Bu felsefi inanışta, yaşam ve evren elementlerden ve yin yang'dan meydana geldiği gibi, her birey de bu evren yasasını ve özünü tıpkı bir minyatür gibi içinde var eder. Doğanın değişken dinamikleri gibi bireylerin karakterleri de değişkendir ve özünde illaki bir element daha fazla baskınlık gösterir.

Biz evrenin kopyasıyız. Kendimizi anlamak için, yin ve yang, gök ve yer, tanrılar ve tanrıçalar üzerine kurulu evrenin nasıl işlediğini öğrenmemiz gerekir. Ama, tersini de, yani önümüzdeki, kendi bedenimiz ve varlığımızdaki inişleri ve çıkışları, umut ve korkuları anlamaya başladığımızda, evreni de anlamaya başlayacağımızı söyleyebilirsiniz. Aslında ikisi öylesine iç içe geçmiştir ki birbirinden ayrılamaz (M. Palmer, 2000 s. 36).

Bu düzen sürekli bir mücadele, galip gelme yarışıdır. Mücadele uyumu getirirken aynı zamanda baharla ağaç gelir, kışla da suyun gelişi gerçekleşerek yıllık döngüsünü tamamlar. Uyumluluk, birinin diğerini var etmesinden kaynaklanmaktadır. Elementlerin, var oluş mücadelesindeki statüyü belirginleştiren, sahip oldukları yaratıcılık ve yıkım dinamiğidir. Yıkıma sebebiyet veren, elementin normalden fazlalığıdır ve doğa felaketine yol açabilecek dinamiğe sahip olmasıdır. "Değişimin bir ölçüde bir gücün ötekine aralıksız dönüşümü, bir ölçüde de birbirine bağlı görüngü komplekslerinin - gündüz gece, yaz kış gibi - bir döngüsü olduğuna inanılır. Değişim anlamsız değildir, anlamsız olsa, bilgisi olamazdı. Değişim, evrensel yasaya, Tao'ya bağlıdır (Wilhelm, 2014, s. 24-25)".

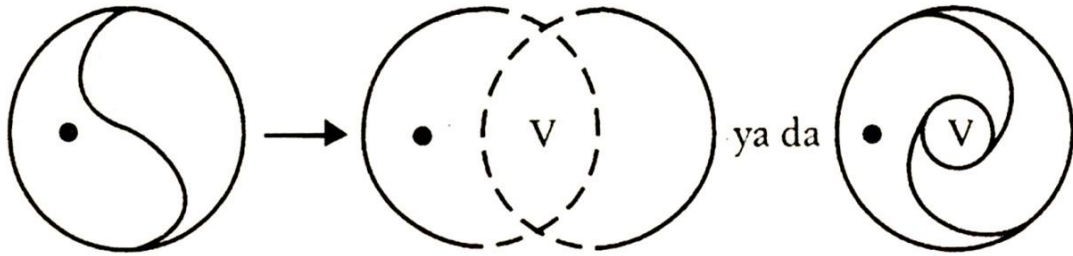
Değişen dünyada, Uzak doğu sanatları hiç durmadan dengeyi sağlamayı, amaçları ve anlamayı keşfetmeyi hedefler. "Devinim ve dinginlik arasındaki ritmik karşılıklı değişimlerini sürekli olarak değiştirirler, birisi öbürünün itkisi olur ve böylelikle aralarındaki dengeyi korurlar. Karşıtlık içeren varlık biçimleriyle evrendeki, eril-dişil, negatif-pozitif, ışık-karanlık, artmak-azalmak, dış-iç gibi tüm karşıtlıkları serimlerler (Brüll, 1997, s. 100)". Birey gözlemciden ziyade bu sürecin bir parçası olmakta ve parçaları birleştirerek bütüne ulaşmak, sembolizmi keşfederek gelişimine katkı sağlamak ve imgeleri okumakla, basit anlamda Tao'nun içine girmekle görevlidir. "Hiç bir eylem, yin yang dinamiğinin dışında kalmaz. Hiç bir eylem, bu dinamiğin uyum ve denge, ya da kaos ve güçlük için taşıdığı anlamdan bağımsız değildir. Siz, çevrenizde diğer bütün şeylerin döndüğü eksensiz ve daha büyük olan bütünün bir parçasısınız (M. Palmer, 2000, s. 164)".

I Ching ile yaşama tam olarak sembolizm üzerinden bakmak, doğadaki renklerin, formların ve farklılıkların uyumuna ilişkin dinamikleri bulmaya çalışmak, dünyayı yeni bir gözle algılamaya olanak sağlar. "Çin sanatının yaptığı, sizden, bakmayı bir kenara

bırakıp, baktığının bir parçası olmanızı istemektir... Sanatla olan ilişkinizde geleneksel batılı yöntemden - yani sanatın dışında durmaktan - vazgeçmenizi ister. Bunun yerine sizi sanatın içine girmeye ve kendinizi onun içinde kaybetmeye davet eder (M. Palmer, 2000, s. 165)”. Yaşamsal birçok pratiğin akupunktur gibi uygulamaların ve sanatsal ortamların düzenlenmesi de I Ching, boşluk ve birey ilişkisiyle gerçekleşmektedir.

Tao'nun kaynağı, üst düzey esin olarak kabul edilen boşluk kavramı, Yin ve yang gibi iki yaşamsal esin tarafından oluşturulmaktadır. Yang etkin bir güce, Yin ise naif bir alım gücü taşır ve karşılıklı etkileşimleri sayesinde esin kaynağı oluştururlar. Yin yangın merkezinde ki boşluk; Çin kozmogonisindeki uyum sağlayan birliğe ve transformasyonu gerçekleştirerek her şeyin bağlantıda kalmasını sağlayandır. Buradaki bir, bütünlük kavramını oluşturan tek ve birlik olma durumudur. Çünkü bir, tek başına anlam ifade etmez, gücü birliğin kuvvetindendir. (Şekil 2.2.) Boşluk da her şeyi bir araya getiren düğüm noktasıdır. Orta “boşluk”, bütünlüğe aittir aynı zamanda. “Bizzat kendisi de bir esin kaynağı olan bu orta “Boşluk”, kendi gücünü oluşturan ilk “Boşluk”tan türer. Yin-Yang ikilisinin uyumsal işlevi için gereklidir bu ilk Boşluk: Karşılıklı bir süreçsellik içinde iki esin kaynağını çeken ve arkasından sürükleyen odur (Cheng, 2006, s. 64)”.

Çin kozmogonisi, iki çapraz devinimle yüceliğe ulaşmaktadır şu halde. Bu iki çapraz devinim, iki eksenle tanımlanabilir: Dikey eksen, Doluluk'a Boşluk' tan gelerek ve Boşluk, Doluluk içinde harekete geçme eylemini sürdürerek ikisi arasında gidip gelir. Yatay eksen ise, Doluluk'un ortasında bir etkileşim yaratır. Birbirini bütünleyen iki kutup, yani Yin ve Yang, On bin Varlık' tan kaynaklanır. Elbette ki en yüce varlık olan insan da orada yerini alır (Cheng, 2006, s. 65).



Şekil 2.2. Tai-chi krokisi örneği (Cheng, 2006)

Batının yaklaşık 40 yıldır aşına olduğu Yin yang (Tai Chi) olarak bilinen sembol dünyanın en tanınmış sembollerinden biridir. Anlam derinliğinin ne kadar kavrandığına bakılmaksızın, yüzeysel olarak da olsa günümüzde evrensel bir sembol konumundadır. Çin, Japon ve Kore felsefesinden, dövüş sanatlarından veya feng shui'den bahseden çoğu muhteva, yin yang'ın niteliklerini ve özelliklerini açıklamaktadır. Kutsal mandala sanatı ve geometrik sembollerin çok derin anlamları olabildiği gibi, görsel olarak ifade biçimleri de güçlüdür.

Dış çember evreni temsil eder ve bunun içinde, etkileşimi zıt ancak birlikte çalışan enerjileri gösteren ışık ve karanlığı içerir. Karanlığın içindeki beyaz nokta ve ışığın içindeki siyah nokta birinin merkezinde bile diğerinin tohumunun olduğunu gösterir. Her şey kendi içinde karşıtının da özünü içerir. Bu, sıradan anlamda dualizm anlamına gelmez, çünkü Tao'nun her zaman altında yatan birlik gücü vardır. Bu karşılıklı olarak birbirine bağlı kuvvetlerin ortaya çıkmasına neden olan, her şeyi kapsayan boşluk ve dairedir. Yin ve yang, uzayın sınırsızlığını bağlayan iki büyük taşkınlık olarak algılandılar da, gerçekte tamamlayıcı ve uyumlu bir birlikteliktir.

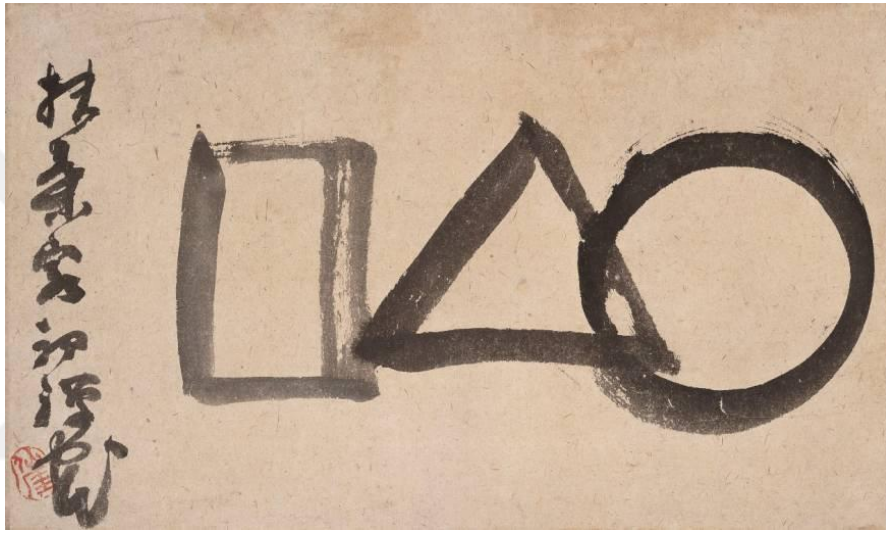


Görsel 2.1. *Yin Yang Sembolü*

Simgenin, dairesel olan formuna tesadüf demek doğru olmaz. Daire doğal, başı sonu olmayan, döngüsel ve sonsuz bir devinime sahip olan simgedir. Çin felsefesinde sonsuzluk ifade eder. Dinlerin temel geometrileri daire, üçgen ve karedir, aynı zamanda varoluşun üç seviyesidir. Hristiyanlıkta, ruh, zihin ve beden; Rönesans döneminde, baba, oğul ve kutsal ruh olarak tasvir edilmiştir. Üçgen; karşıtlığın, eşitliğin, sağlamlığın ve oturmanın simgesi iken, Antik Mısır döneminde, sonsuzluğun ve ölümsüzlüğün sembolü

olduğuna inanılmaktadır. Kare ise doğruluğu, kararlılığu, kontrolcölölüğu ve netliğu simgeler. Japon felsefesinde de Sengai’ nin “Kainat” alışması bu sonsuzluk ilkesini kanıtlar niteliktedir.

Daire sonsuzluğu temsil eder ve her şeyin temelidir. Ancak sonsuzluk kendi içinde şekilsizdir. Biz duyular ve akılla elle tutulur formlar elde ederiz... Üçgen tüm şekillerin başlangıcıdır. Ondan, sonra kare meydana çıkar. Kare ift üçgendir. Bu oğalma sonsuza kadar gider ve böyle birçok şey olur. Çinli filozofun söylediğu gibi, ‘On bin şey’, ki bu kainattır. Sengai, sözün kendisinden bahsetmemiştir, ama eğer bir cevap varsa, o sizin zihninizde olabilir (idemitsu koleksiyonu, 1986, s.98).



Görsel 2.2. Sengai “Kainat”, 28. 3cm x 48. 2cm, kağıt üzerine ini mürekkebi.

Uzak doğu felsefesinde bulunan kozmolojik; gökyüzü, toprak ve insan, Kore alfabesindeki sesli harflerin oluşturduğu üç ayrı göstergedir. Yatay izgi ‘toprak’, nokta “gökyüzü” dikey çizgi ‘insan’dır. Güney Kore Cumhuriyeti’nin ulusal bayrağu adını, eşit olarak bölünmüş olan ortasındaki tegik (tegiki) emberinden almıştır. Yin-yang sembolü tam ortadadır ve kırmızı bölüm yangı, mavi bölüm ise yini temsil etmektedir.



Görsel 2.3. Güney Kore Cumhuriyeti'nin ulusal bayrağı.

Uzak doğu felsefesinde, tarih boyunca düşünürler, ifadenin yanında anlatımı güçlendiren kavramları sembolleştirmişlerdir. Bu durum yazı karakteriyle, kaligrafi, şiir ve resim sanatında sıklıkla görülmektedir.

2.2.2. Zen ve boşluk-doluluk ilişkisi

Zen, uyanmanın anahtarı olarak meditasyon pratiğini vurgulayan ve dünyaya daha çok Japonya üzerinden tanıtılan bir Budizm okuludur. Kişinin, gerçek doğası, doğuştan gelen bilgeliğini ve şevkatini ortaya çıkarma amacındadır. Meditasyon dediğimiz Aydınlanmayı elde etmek eski bir Hint geleneğidir. “Buda kelimesi “aydınlanmış insan” anlamına gelir. Budizmin amacı da ayinsel kurbanlar ve aşırı çile çekme yoluyla değil de tüm arzuların, en nihayetinde de yoğun meditasyon yani yoga vasıtasıyla benliğin silinmesiyle elde edilen aydınlanmayla varlığın ıstıraplarından kurtulmasıydı (Honour, H. Ve Fleming, J. 2019, s. 219)”. Geleneğe göre, M.Ö. 6.yy da Buda, Bodhi ağacının altında meditasyon yaparken aydınlanmayı keşfetti. Bu aydınlanma, sessiz jestlerin en yüksek gerçekliği temsil ettiği bir anlayıştır.

Zen, Mahayana Budizm'in okullarından biridir. Mahayana (Büyük araç) Budizm'i, M.S. ilk yüzyılda Orta Asya üzerinden Çin'e tanıtıldı. Zen ile en basit ve pratik bir şekilde uyanma ve gerçekliği kavrama öğrenildi. Başka bir deyişle, aydınlanma için boş öğretilere ve kitaplara gerek yoktu. Zen kendi aklından başkası değildi, bu yüzden içe bakış ve uyanış yönelimidir. “Mahayanist sistemler, mutlak olanın ve görüngüsel dünyanın çokluluğunun karşıtlıkları aşan, mutlak, sahici bir sentezi deneyimiyle anlaşılması gereken insani varoluş sorunlarıyla ilgileniyorlardı. Zen'de de bu sorunsalın:

insanın tin-beden birliğindeki varoluşsal deneyiminin merkezi bir yeri vardır (Brüll, 1997, s.77)”. Zen bu noktada, belirli bilgi teknikleri ve ruhsal süreçlerden geçerek içselleşmeden yararlanır.

Zen Budizmi, 7.yy da Japonya ya ulaştı ancak 12.yy da Güney Asyada Rizai ve Soto okulları vasıtasıyla bir Japon geleneği olarak devam etmeyi başarabildi. Zen Budizmi, Tang hanedanlığı (MS 618-906) döneminde dinamik ve entellektüel bir güç olarak gelişmiştir. Zen felsefesi, Çin'de bilim adamları, şairler ve amatör ressamlar tarafından benimsendi. Huineng'e göre; zihin, somut bir varlık veya ayna gibi bir nesne değildir. Aydınlanma, nirvanayı silmek gibi yavaş yavaş ya da aşamalı bir şekilde elde edilemez. Temel olan gerçek, zihinsiz dünyaya bom boş, saf bir şekilde ve ani olarak uyanmalıdır. Bütün duygu ve düşünceler, kuş gibi uçup gökyüzüne gitmelidir.

Arzulardan kurtulma buyurgan zorunluluğu varlığı hafifletir. Düşünceler yol saptırır, duygular kör eder. Zihinsel ajitasyon, ıstırap ve hapsolma kaynağıdır. Duygu, açgözlülük ve tiksinti okyanusuna gömülmek, olayları olduğu gibi görmeyi engeller. Uzak durmak gerekir. İki keşiş bir bayrağın rüzgarda dalgalanışına bakarlar. Birine göre, onu hareket ettiren rüzgardır. Diğerine göre, bayrak kendi kendine hareket etmektedir. Ustalarına göre, hareketi yaratan onların tinidir. Dolayısıyla, zen’de sistematik hiçbir şey yoktur (Breysse, 2014,s. 63)”.

Zen bilginleri, zihin olarak aydınlanmaya engel olacağı düşüncesiyle görüşlerini, mantığa dayandırmaktan özenle kaçınırlar. Zen, çeşitli kalıplarla sınırlanmak yerine özgürleşmeyi amaçlamaktır. Amaç, soyut teorik ve entellektüel pek çok görüşten uzak durularak özgürlüğü, meditasyon aracılığıyla deneyimlemektir. Satori’ den alıntılanan Jean – Luc - göre; “zihinsel alışkanlıklarımız, özne ve nesne, neden ve sonuç, olası ve olasılıksız kavramlarına ve bize aşık gelen mantık düzenindeki diğer şemalara boyun eğenler; yıllarca sürebilen bir meditasyon bizi bu şemalardan kurtarır ve şu ani aydınlanmaya bizi hazırlar (Breysse, 2014, s. 63). Zen, içimizde bulunan Buda’nın doğasını kavramak için kendi iç derinliğimize bakmayı, kalbi bilinci uyandırmayı, saf egosuz bir benliğe ulaşmayı geliştirir. Çünkü bilinç ve birey değişkendir, öz ve sabit varlığa sahip değildir. Ben merkezci ve dünyanın kendi çevresinde döndüğünü sanan birey gerçekte evrenle bağlantısını kaybetmiş, uzaklaşmış demektir.

Birey kendisini başka, aklın, fikirlerin ve duyguların ise bambaşka şeyler olduğu gibi kalıplaşmış bir görüşe sahip olduğundan kısır döngünün içinde yaşamaktadır. Bu sebeple, ikilikli görüşlerinden dolayı yaşadığı bölünmüşlük ve kararsızlık kendi

bütünlüğünü ortaya çıkarmasına engel olmaktadır. “Kişi gerçekliğe ulaştığı zaman hakikaten tüm varlıkların gerçekliğini kavrar. Bunu öz-mevcudiyeti ve özle-sınırlı düşüncelere karşı tavırlarıyla ispatlayabilir. Bir ego mevcudiyetinin olmadığını, tüm nesnellik biçimlerinin boş olduğunu, sadece görecelik terimleriyle varolduğunu bilir (Senzaki, N. ve McCandless, 2001, s. 55)”. Düşünen konumundaki birey ve düşünce birbirinden bağımsız değildir. Zihin tek başına denetimsiz bırakıldığında; düşünceler yumağı içinde kendi sonsuz kayboluşuna tanık olacaktır, bu engel değildir, aksine benliğin zihnin sonsuzluğuna tanıklık etmesidir. Ayrıca zihinle arasındaki bölüklüğün de kalkması demektir. Zihnin, engellenmeyen düşünceleri takibiyle, kendi kendiyi tanıması ve farkındalığı da gelişir. “Beden ile tin arasındaki uyumu geliştiren zen, adlandırmalara göre, “derinlikler psikolojisi”, “içebakış felsefesi” ya da “içi seyretme sanatı” olarak kabul edilmiştir (Breysse,2014, s. 64)”.

Kendi kabuğuna çekilerek sessizliğe bürünmek, dış dünyayla bağlantıyı koparmak değildir, aksine, özümsemek ve yaşamak için bağlantı yolunu oluşturmaktır. “Böylece, bu sarp yolda, gerçeklik bir anda devinir... zen ustaları, açıklamalarda bulunan kişiler değildir, dilin değerinden kuşkuadırlar. Söz geçirimsizdir. Konformizmi ek dert etmezler ve geleneğin biçimsel kavramlarını ortodoksça takip etmeyi önemsemezler. Bu kavramların içinden özgürce geçerler (Breysse, 2014, s. 64)”.

Düşünen ve düşünce ikiliği ortadan kalkınca özne ve nesne ikiliği de yok olur. Birey artık tıpkı düşüncelerinin dışında olan bir düşünen zihni olduğu izleniminden de kurtardığı gibi dış dünyadan gelen duyumların dışında olduğu izleniminden de kurtarır kendini. O zaman da son derece keskin bir duyarlılıkla kendisini gördükleriyle, işittikleriyle özdeşleştirir. Öylesine özdeşleştirir ki kendisinin öznel izlenimleri şu gerçekle tam olarak üst üste oturur: İnsan çevre içinde ayrı bir varlık olmaktan daha önde çevresiyle varlığı arasındaki ilişkiler bütünlüğünden öte bir şey değildir (Watts, A,1996, s. 129).

Bütünlüğün ayırımına varabilen insan, artık öz bilinçliliğe ulaşabilen insandır. Şayet ruhu bedenden ve maddeden, zihni bireyden, bilineni bilenden ayırırsan, var olanı da varlığından tanımlayamazsın. Bu yüzden varlık denetlenemez, birey ve zihin bağımsız düşünülemez. Taocu bir metinden aktaran Alan Watts'a göre; "Yanlış adam doğru yönetimi de kullanmış olsa doğru yöntem yanlış sonuç verir (Watts, A.1996, s. 131)". Bireyin kendisini denetlemesini, üst benlik alt benlik ve iyi niyet ile içgüdülerin çatışkısıyla gerçekleştiği yanılgısına bağlamak yerine, doğaya dönmek ve kendisi ile iş

birliği yapmasıyla gerekleŖeeęini kavraması gerekmektedir. Çünkü Zen, tam olarak bu Ŗekilde bir ie dönüştür.

Meditasyon, bilinç dönüşümünün ve aydınlanmanın unsurudur. Öfke, nefret, intikam gibi duygulardan arınmak için kendini boşluğa bırakmaktır. Ancak bu boşluk, yalnızca sessizliği tekerrür etmek değildir, burada söz konusu olan boşluğun gerçek doğasını kavramaktır. “Meditasyon, yalnızca fiziksel bir egzersiz değildir; “arzusuz görü” dür, dosdoğru öne yürümeyi sağlayan dolaysız bir görüdür, gerçeğin bütünlüğü içinde bireyin emilmesini sağlayan kendinde ve dünyada bir mevcudiyettir. Tin, düşünceleri, takip etmeden ya da beslemeden gözlemler (Breysse, 2014, s. 68)”. Meditasyon sırasında tinin, rehavete kapılmasına, dinlendirilmesine izin verilmemelidir. Kalbin, i huzura kavuşması sağlanarak bağlanmadan ve kötü niyetli düşüncelerden, yargılardan kurtulması sağlanmalıdır. Meditasyon, an’ın dikkatinde korkusuzca pratik yolu yakalamaktır.

Zen’de boşluk, ruh ve evren arasındaki alışverişin yaşanması için şarttır. Mayahanacıların boşluk öğretisinde de tıpkı Batı felsefesi gibi varlık ve yokluk kavramları mevcuttur ve bir aradadır. Kadercilik anlayışı olmadığı gibi, bireysel var olma arzusuna da karşı çıkmaktadır. “ünkü kusursuz yol, her tercihi reddeder. İkinci duyarlılığı bozmak, söylemsel düşünceleri reddetmek, duygusal ajitasyona ve tini ele geçiren karışıklığa karşı hareket etmek. Bunun için, ister doğuştan olsun ister geçmiş deneyimlerin meyvesi olsun her bencilliği ortadan kaldırmak gerekir (Breysse, 2014, s. 65)”.

Ne geçmişte takılı kalmak, ne de geleceğe öykünmek, her dönemin önemini kavrayarak, zamanın kıymetini bilerek Ŗu ana odaklanmak ve tüm karartılardan uzaklaşarak ruhuna ayna tutmaktır önemli olan. Çünkü ayna, görünen neyse onu gösterir, ruh da aynı Ŗekilde sahip olduklarını an be an yansıtır.

2.3. Uzak doğu Resim Sanatında Boşluk-Doluluk Kavramı

Çin sanatı, gelenekleri ve inanışları sebebiyle 3000 yılı aşkın, uzun ömürlü, köklü bir sanat tarihine sahiptir. Ancak bu sanat geçmişinin en eski örnekleri günümüze ulaşamadığından, bazı yazılı kaynaklardan ve hikayelerden yola çıkarak aktarılmaktadır. Örneğin Wang Wei’nin şiirleri dolaylı yollardan günümüze ulaşmıştır ama resim olarak kendisine ait olduğu ispatlanabilmiş bir çalışması günümüze ulaşmamıştır. Günümüze

ulaşan en eski örnekler Tang dönemi (618-907) ressamlarına aittir. Bu dönemde boşluk kavramını ele alan en önemli ressam; Wang Wei ve Wu Tao-tzu dur ve Sung ve Yuan döneminde de bu sanat anlayışı zirve noktasına ulaşır.

Geneleneksel Çin sanatının sosyal ve ahlaki işlevleri vardır. Çin sanatında Batı sanatındaki gibi şiddet, savaş, nü, ölüm veya şehitlik gibi konular ele alınmamıştır. Çünkü toplumda insan ilişkileri her zaman çok büyük öneme sahip olmuştur ve figüratif resimde ortak temalar; ülke genelinde görevlendiren çok sayıda memurun bir araya gelmelerini gösteren zevk alanlarına aittir. (Görsel 2.4.) Portre resminin de aynı şekilde, ahlaki bir işlevi vardır. Öznenin özelliklerinden ziyade toplumdaki karakteri ve rolü daha büyük önem taşır. Buradaki amaç da, imparatorun ve devlet adamlarının mutluluğunu resme yansıtarak yönetimde her şeyin yolunda olduğunu, birlik ve beraberliğin gücünün yerinde olduğunu göstermektir. Tang dönemi ressamlarından Gu Hongzhong' un “Han Xizai Gece Cümbüşleri” çalışması buna örnektir. Devlet memurunun davetliler için verdiği ziyafeti konu alan bu resim, gecede gerçekleşen beş ritüeli ve kırktan fazla davetliyi aynı karede ve aynı anda göstermektedir. Resmin odak noktası davetliler olduğundan, ifadeyi güçlendirmek için arka mekanla ilgilenilmemiş ve boşluk üzerine kurgulanmıştır. Ayrıca boşluk, farklı zaman diliminde gerçekleşen olayları bağlamak için uzam vazifesinde kullanılmıştır.



Görsel 2.4. Gu Hongzhong, “Han Xizai’nin Gece Cümbüşleri”, in the Palace Museum, Beijing

Resimlerdeki figürlere ve doğaya uzaktan bakmayı gerektiren bir sistem oluşturulmuştur. Resimler, genellikle yukarıdan aşağıya ya da sağdan sola doğru açılan büyük dikdörtgen rulolardan oluşur. “Böylece, resimdeki sahneler birbirlerine bağlanmakta, bir kısmı kaybolmadan, diğer kısım göz önüne gelmektedir. Bu resim şekli,

uzak doğu sanatının en ilgi çeken buluşlarından biridir. Böylece resim seyretmek zamanla kayıtlı olmaktadır (Turani, 1990, s. 303)”.

Tang ve Sung dönemleri sonrasında figür resimlerine çok rastlanmaz. Çünkü ressam, yaşanan savaş ve kıtlık dönemleri nedeniyle devlet adamlarını tasvir etmek yerine daha ruhani ve felsefi temalara yönelerek objektifi doğaya çevirmeyi tercih ettiler ve daha çok manzara resimlerine yoğunlaştılar. Sanat dünyasında cansız hiç bir nesneye rastlanmaz. Kayaların, derelerin canlı ve evrenin görünmez kuvvetlerinin görünür tezahürleri olduğu hissedilir. (Tıpkı daha önce bahsedilen Lao-tzu metninde geçen yol kavramının yol değil de Tao’yu kasteden yol gösterici olması gibi) Geleneksel Çin sanatında ilham verici ve asil olmayan, ruhu canlandırıcı ya da en azından çekici olmayan hiçbir tema kabul edilmemiştir. İçerikten ayrılan saf olmayan bir formun, öznenin, sanat içinde bir yeri yoktur ve sadece biçimin güzel olması yeterli değildir. Bu nedenle en geniş anlamıyla tüm geleneksel Çin sanatı semboliktir, çünkü boyanan her şey, ressamın sezgisel olarak farkında olduğu bütünlüğün bir yönünü yansıtır. Çin resmi, doğal yaşama, kozmolojiye açılan uzam görevini üstlenir böylelikle. Bu tinsel bağlantı ve çizgiyle oluşturulan formla birlikte evrenin gerçekliği yansıtılırken boşlukla da sonsuzluğa ulaşmak hedeflenmektedir.

Manzara resminin kozmolojiyle olan ilişkisi ve bunu ifade yolları Taocu felsefesinin görüşleriyle uyum göstermektedir. Kozmolojik uyumla resim yüzeyinde manzara ve insan doğasıyla ilgili bağlantılar kurulmuştur. Doğanın gerçek anlamını okumak, işaretler ve esin yoluyla içselleştirmek için insani özelliklerden faydalanılmıştır.

Örneğin vadi, bir kadın bedeninin gizini saklar içinde; kayalıklar, bir insanın karmaşık duygularını dışa vurur vb. Öyle ki manzara resmi yapmak, insan resmi yapmakla eşdeğerli bir düzeye gelmiş olur; artık yalıtılmış, her şeyden kopmuş bir kişinin portresi değildir o resim, evrenin temel devinimlerine bağlı bir varlığı göstermektedir (cheng, 2006 s. 182-183).

Ni Zan’ın “Rongxi Atölyesi” adlı çalışması, sahip olduğu nesneler yoluyla ressamın duygu dünyasını yansıtmaktadır. (Görsel 2.5.) Nehir, kayalar ve ağaçlar, sanatçının içinde yaşadığı köklü coşkuyu simgelemektedir. “Aşındırılmış, suyun yemesiyle delinmiş, rüzgar tarafından yontulmuş taş, -tamamen Tao’ nun kendisi tarafından ortaya çıkarılmış- doğa sanatlarının en üst mertebesidir. Hem maddeyi hem de boşluğu bir arada bulunduruşuyla, yin ve yangı, maddeyi ve maneviyatı temsil eder (Palmer, 2000 s.128)”.



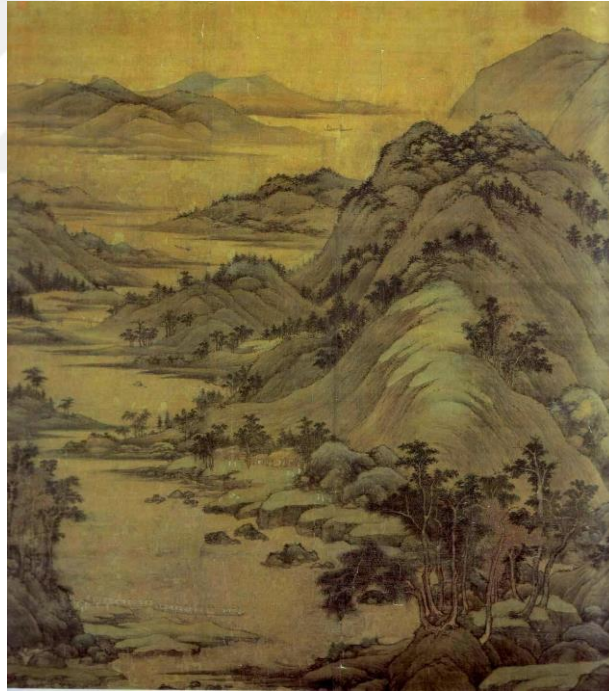
Görsel 2.5. Ni Zan, “Rongxi Atölyesi”, 1372 National Palace Museum, Taipei

Çin sanatı, bu nedenlerle çeşitli anlamlara sahip, belirli sembollerle doludur. Örneğin bambu, çetin koşullarda bükülebilecek, ancak asla kırılmayacak olan bir alimin ruhunu, saflığını ve yok edilemezliği sembolize eder. (Sufi geleneğinde de bambu aynı özelliklere sahiptir bambu kamışıyla yapılan “Ney” İnsanı Kamil’i bütün, eksiksiz, noksansız, yetkin, tam insanı temsil eder). İmparatorun hayırseverliğinin simgesi olan timsah ya da ejderha da Antik dönem antikalarında betimlenmiştir. Ördekler, evlekteki sadakati sembolize ederken, bitki dünyasında birçok sembol arasında popüler olan orkide ise saflık ve sadakati simgeler. Kışın bile çiçek açabilen kış eriği de, sert bir siyasi ortamda hayatta kalmayı başarabilen ve yaşlılıkla devrilemeyen bir ruhun temsili olarak sıklıkla sanat eserlerinde yorumlanmıştır.

Evren ve boşluk ilişkisi, tıpkı felsefede olduğu gibi resimde de, esin kaynağıdır. Ayrıca Yin Yang da karşıtlıklar olarak resim yüzeyinde etkisini göstermektedir. Boşluğun kapsadığı; derinlik, ışık-gölge, renk, zaman ve uyumluluğa aracılık eden çizgi olmadan, güçlükler aşılarak bütünlüğe ulaşılamaz. “Böylece, bir tablonun gerçekleşme sürecinde boşluk, temel çizgilerden başlayarak kompozisyonun bütünleme aşamasında kadar her düzeyde devreye girer. Tablodaki birliğin sağlanmasında ve etkili bir düzeyi bulmasında, piktürel sistemi güven altına alarak ayırıcı özellikler oluşturmakta kendi başına bir değer taşır Boşluk kavramı (cheng, 2006 s. 104)”. Bu bağlamda boşluğu manzarayla

özdeşleştirdiğimiz gibi insan bedenine de benzetebiliriz. “İnsan bedeniyle bu benzeşim yalnız resim için söz konusu değildir, salt estetik bir temrin yerine de geçer, tinsel oluşum gibi fizik oluşumu, bilinç dışı kadar bilinç dünyası açısından da insanı bağlayıcı bir pratiktir aynı zamanda (Cheng, 2006, 104-105)”.

Çin resminde perspektif, batılı anlamda tek kaçıslı örüntüden meydana gelmez. Peyzaj resminde uzaklık ve boyut perspektifinin doğal tasvirine özel katkılarda bulunmuştur. Boşluk doluluk, bu noktada karşıtlık dengesini oluşturmaktan daha çok uzam derinliğini oluşturan formlardır. Derinlik perspektifi de üç farklı açıdan oluşturulmaktadır. Bunlardan ilki, Tung Yuan’ın (Dong Yuan) eserlerinde karşılaştığımız; yukarıdan aşağıya bakma illüzyonunu yaratan, derinlemesine uzaklık perspektifidir. (Görsel 2.6.) İkincisi de, aşağıdan yukarıya bakış açısıyla nesneleri üst üste dizmiş gibi algılatan yükselmiş uzaklık perspektifidir. Üçüncü ve son olarak da, izleyiciyi sonsuzluğun ufkuna ulaştıran yassı uzaklık perspektifidir.



Görsel 2.6. Dong Yuan “Vadi Manzarası, 156 cm x160 cm National Palace Museum

Çin resminde sabit odak noktasının olmayışı, hareket eden bakış açısına sahip olasından kaynaklanmaktadır. İzleyiciyi etkisi altına alan, hayal ve göz koordinasyonu oluşturulmuş ve resmin içerisinde yürüyebilirmiş gibi bir algı yaratılmıştır. (Görsel 2.7.)



Görsel 2.7. Wang Hui 'Kangxi İmparatoru'nun Güney'i Teftiş Turu' ipek üzerine mürekkep ve renk 1689.

Çin manzara resimleri, resim yöntemleri ve üsluplarına göre yeşil manzara resimleri, altın manzara resimleri, mürekkeple çizilen manzara resimleri, solgun kırmızı manzara resimleri, kemiksiz manzara resimleri vb. olarak sınıflandırılır. Manzara resimlerini en iyi temsil eden türler yeşil manzara resimleri ve mürekkeple çizilen manzara resimleridir. Bugün dünyada var olan, gerçek anlamıyla manzara resminin ilk örneği Sui Hanedanlığı'ndan Zhan Ziqian'ın (545-618) açık ve muhteşem bir manzarayı tasvir eden eseri "Bahar Gezintisi" dir (Qiangong, L.2018, s. 61)".

Zhan Ziqian, bilindik perspektif anlayışının dışına çıkarak uzak, orta ve yakın formların hepsini yüzey yakınlığına getirmiş ve formların boyutlarını eşdeğerli olarak kullanmıştır. Bütünde Çin resminin, genelde de geleneksel Çin manzara resminin eşsiz tarzını oluşturmuştur. (Görsel 2.8.)



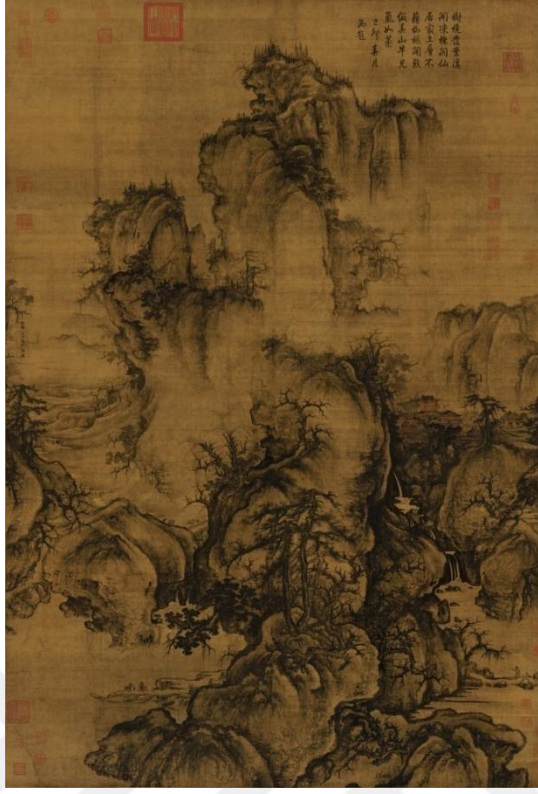
Görsel 2.8. Zhan Ziqian, "Bahar Gezintisi" 43 cm x 80.5 cm, The Palace Museum, Beijing.

Aynı zamanda, resmi güzel kılan altı ilke belirlenmiştir. Bu ilkeler; “(i) ahenk ruhıyla canlandırma; (ii) fırçanın kullanımında yapısal yöntem; (iii) formların resmedilmesinde nesneye bağlılık; (iv) renklerin kullanımında türe uygunluk; (v) doğru planlama; (vi) kopyalamada geçmiş deneyimlerin aktarılması (Honour, H. ve Fleming, J.2016, s. 272)”. İlk olarak 6. yüzyılda, Xie He tarafından ortaya atılan bu ilkeler, Çin sanat anlayışının temellerini oluşturmaktadır.

Doğunun ya da Batının sahip oldukları felsefi düşünceler dolaylı ya da dolaysız yollardan sanatı da etkilemiştir. Boşluk kavramı da bu yaklaşımlar sebebiyle farklı anlamlarla sanata yansımış ve farklı şekillerde temsil edilmiştir. Uzak doğu resim sanatında boşluk, bir nevi ufuk çizgisi işlevi görür. Boşluğun görsel temsiliyeti “vadi”, göğü ve yeri ayıran boşluğu temsil etmektedir. Resimlerde zihnin yorumlamasına izin verilmesi, izleyici ve sanatçı arasındaki tinsel etkileşim ve uyumun açığa çıkabilmesi için yüzey boşluğu bırakılmaktadır. Çin resim sanatı görünenin dışında nesnelerden arınmış bir kurgudur, görünenler evrenin gizemini açığa çıkaran, düşünmenin derinliğine inmemizi sağlayan aktörler ve boşluğun kendisidir. Batı sanatında ise 19. yüzyıla kadar, boşluk kavramının yüzeyde anlam kazandığı bu tarzda bir yaklaşım sergilenmemiştir.

El değmemiş bir kağıt, ilk orada başlar boşlukla karşılaşma, yüzeyine el değmemiş yücelik, göğü ve yeri ayıran ilk çizgi; ilk belirti, ilk aşk gibidir bir Uzak doğulunun gözünde ve ardından gelen diğer çizgiler, birbirinin oluşumunu tamamlayacak, bir bütünün belirleyicileri olacaklar. Nihayete gelindiğinde ilk başlangıç olan boşluğun tatmin edici görüntüsünün kanıtlanmasıyla son bulacak. Uzak doğu resim sanatında tarih boyunca resim yapmak, doğaya öykünmekten gelmemiştir. Sanatçının ruhsal yapısını dışa vurmadan kaynaklanmaktadır.

Yüzey boşluğunun dışında Çin manzara resimlerinde yoğun sis alanlarıyla karşılaşmaktadır. David Hockney’e göre; “Sis, içinden manzaranın görüldüğü bir boşluktur (Gayford, M ve Hockney, D,2 017, s.92)”. Sis, sembolik olarak daha ruhani bir hava katmaktadır. Resimlerde bilgelik ve erdemlilik tasviri için kullanılmaktadır. (Görsel 2.9.)



Görsel 2.9. Guo-xi, “Erken Bahar”, 158.3 cm x 108.1 cm, National Palace Museum, Taipei

Evren, esin ile dirimsel parlaklık ve devamlılıkla hayata geçirilmişse, canlılık da aynı parlaklıkla kazanılmış olur. Esin kaynağındaki canlılık ve parlaklık eksik ise, resim de istemsizce değersizleşecektir. Bu nedenlerden dolayı esin ile yin yang birbirleriyle bağlantılıdır. Çünkü yin yang, her şeyi etkinleştiren ve uyumu yöneten yasaların ortaya çıkmasını sağlayan etkin bir güçtür. Yin-Yang’ın varlığı ile birlikte, resimde zıtlıklar kendini gösterirken, aynı zamanda “ iç tözler ya da maddenin iç hatları” varlığını gösterir. Bu iki düşsel yapının hayata geçmesi ile olgunlaşmaya başlayan resim, yalnızca görsellikten ibaret değildir, içsellğin getirdiği gizli kalmış duyguları da aktarır. Tüm bunların sonucu olarak, hem içsel hem de görsel özelliklerin yapılandırıldığı Çin resminde, bunların aktarımında aracılık eden ise, fırça, mürekkep ve çizgi üçlüsüdür. Burada düşünsel açıdan ortaya çıkan; ressamın fırça yardımıyla düşünce dünyası ve doğa arasında köprü vazifesi gören bağlantıyı oluşturmasıdır.

Zira çizgi (iz), bir iç bağlaç olması ve çeşitleme yapmaya olanak veren gücüyle, tek ve çoğul bir anlam içerir. Başlattığı süreçle, yaratıcı gücün ayrıntılarını desen çizen insanın eyleminde buluşturur... Resimde fırça ile oluşturulan iz (çizgi), insanın gizemli itkilerinin ve uyumla

dolu değerlerinin yer aldığı Onbinlerce varlığı, yani gökyüzü-yeryüzünü, Yin-Yang'ı aynı zamanda da esin kaynağını temsil eder (Cheng, 2006, 103-104).

Çin resim sanatı, doğayı ve içindeki insan ile uyumunu anlatmıştır. Çinli ressamın, konusu ne olursa olsun ilhamını doğadan, gücünü fırçadan almaktadır. Sanata olduğu gibi kağıda verilen önem de aynıdır, kağıdı örselemeden, fırça rahat kullanımıyla karşılıklı olarak saygı ve sükunet vuruşlarıyla çalışır. Uzak doğuda batı anlayışındaki resim çalışmaları görülmez. Doğadaki, doğanın sahip olduğu tüm canlılık, hayvanlar, insan ve bitkiler o kadar girift bir şekilde aktarılmıştır ki görmek için incelemek, farkına varmak gerekir. “Çinli ressam, batıda olduğu gibi, doğanın ışık-gölge altındaki durumunu resmine koymamıştır. O, doğanın tipik ve ebedi oluşunu açık olarak görmeyi tercih etmiştir (Turani,1990 s. 306)”.

David Hockney’e göre de; “Gölgelerin, neredeyse istisnasız, Avrupalılar tarafından kullanılması dikkat çekici... Avrupa merkezli sanat tarihçilerin çoğu Çin, İran ve Japon sanatında gölgenin neredeyse hiç olmadığını fark etmiyorlar. Gölgeler, Batılı sanat ile başka yerlerdeki sanat arasındaki en büyük farklardan birini teşkil eder (Honour, H. ve Fleming, J.2016, s. 63)”. (Görsel 2.10.) Çin ressamının sanatı içgüdüsel, bu nedenle sanatta katı kuralları ya da ezberciliği yoktur. Uzun bir gözlemden sonra çalışmalarına hayat verir. Bunun en büyük nedeni yazı karakterlerinin de içgüdüsel ve resimsel olmasıdır ve hepsinin temel esin kaynağının boşluktan gelmesidir.



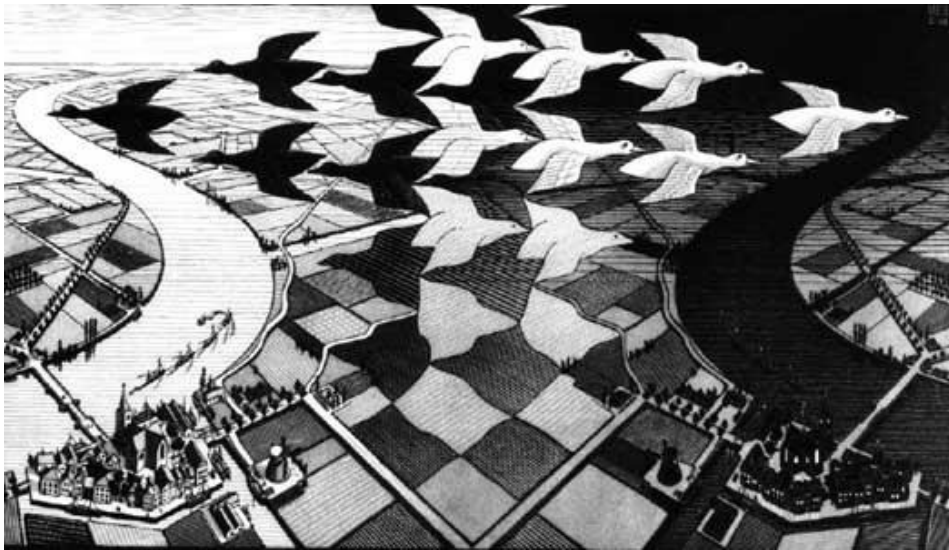
Görsel 2.10. Utagawa Kunisada (Japanese, 1786–1864))

Resmin zaman, uzam ve çizgisel deviniminde boşluk kavramı, içsel bağlantıdaki kopukluğu davet eder. Çeşitli koşullarda ters yüz edilebilen; uzak-yakın, boş-dolu, iç-dış, açığa vurma-içe dönme süreçlerini açığa çıkartır boşluk. Böylelikle, hatırlanmayanı hatırlatır, beklenmeyen ideali görünür kılar, geri dönüşü başlatır ve bu uyanmayı, durmaksızın sürdürür.

Boşluk doluluk karşıtlığı ve sağladıkları, şüphesiz yalnızca Uzak doğu kültüründe ve sanatında varlığını sürdürmüyor. Plastik sanatların tüm alanlarında ve çeşitli kültürlerde, yoğunluk farklılıklarına göre kendine yer edinebilmiş bir kavramdır. Ancak boşluk-doluluk kavramı, diğer kültürlerin merkezinde bu denli içselleştirilmiş ve varlığını keskinleştirebilmiş bir kavram da değildir. Dolulukla birlikte varlığını bu kadar sağlamlaştırması, kavramsal olarak varlığını en üst düzeye taşıması, hiç kuşkusuz ki Uzak doğu kültürünün geleneği, inançları ve öz yapısı sayesinde.

2.4. Negatif-Pozitif ve Boşluk-Doluluk İlişkisi

Resim en temel haliyle dolu ve boşun temsiliyetidir. Dolu alan her zaman için izleyiciye görünen, nesnenin kapladığı alan iken arda kalan ve odağın dışına çıkan alan ise negatif alandır. Bunun tam tersi yaratılan illüzyonla birlikte, bu sefer roller tersine dönebileceği gibi aynı anda hem negatif, hem de pozitif olabilen kurgu desenlerde olabilmektedir. Böyle çift taraflı algı oyunlarının da yaratıldığı pek çok örnek vardır. Bazı kabartmalar, çift taraflı eş desen motifi içeren seramikler ve en basit haliyle danteller bunlara örnektir.



Görsel 2.11. M.C. Escher, *Gündüz ve Gece*, 1938, İki renkli ağaç oyma.

Yalınlaştırılmış, ama rahatlıkla kullanılabılır nitelikteki görüntüler, resmin yüzeyinin eşit büyüklükte, içleri boş ya da dolu olan alanlara bölünmesiyle gönderilebilmektedir. Aynı ilke, birkaç ampul dizisinden oluşan ışıklı reklamlarda da uygulanmaktadır. Hangi ampullerin yanacağını, hangilerinin de yanmadan kalacağını belirleyen bir açma yöntemi aracılığıyla istenen ışık figürü yaratılabilmektedir. Telgraf aracılığıyla iletilen resimlerde ve ekrandaki görüntülerin, alanı dolaşan bir ışık demetinin parlaklık değerlerindeki farklılaşmalarla oluşturduğu televizyon da buna çok benzer bir durum vardır (Gombrich, 2015, s. 34)”.

İki boyutlu çalışmalarda öğeler ve görüntü resim düzleminde düz gibi görünür ama elemanların üç boyutlu gibi bir algı yaratması, resim düzleminin içine girildiği anlamına gelir. Görüntüler ya da resim elemanları düzlem üzerinde birbirleriyle ön arka ilişkisi kuruyor gibi görünüyorsa, izleyiciyi resmin içine çeker ve aralarında dolaşabilirmişiz gibi illüzyon yaratabilirler. Bu oluşturulan plastik değerdeki bir uzamdır. Uzam ister plastik olarak isterse dekoratif olarak ele alınsın, yüzeyde üç veya iki boyutlu olarak kurulan resmin ya da alanın temelini oluşturur.

Grafik sanatçılar plastik uzam yaratabilirler fakat bu onları illa plastik sanatlarla uğraşan sanatçı yapmaz. Grafik çalışmalar (desen, resim, baskıresim, fotoğraf, vb.) genellikle düz bir yüzey üzerinde yer alırlar ve üçüncü boyut yanılmasına dayanırlar. Diğer taraftan plastik sanat ürünleri (heykel, seramik, mimari, vb.) gerçek bir fiziki alanı işgal eden somut bir kütleye sahiptir. Üç boyutlu sanat yapıtlarında sanatçı resim düzlemi yerine; metal, kil, taş, cam, vb gibi malzemelerle işe başlar ve boşluğun sardığı bir biçim üzerinde çalışırlar (Ocvirk, 2013, s. 30).

Sanata resimsel açıdan yaklaşan sanatçının bakış açısı ise, resim düzlemi üzerinde yer alan sanat formlarının, resme göre düzenlenmesidir. Murray’ın resimlerinde yüzey boşluğun kendisidir, üzerine yerleştirilen düzenlemeyle üç boyutluluk ve hareket kazandırır. Ayrıca boşluğu merkeze koyar ve negatif-pozitif ilişkisi yaratır böylece. Sanatçının uygulamadaki karakteristik özellikleriyle ve sanat yorumlarıyla da soyut ve güçlü ifadeler oluşturur. (Görsel 2.12.)



Görsel 2.12. Elizabeth Murray, “Uyan”, 1981, tuval üzeri yağlı boya, 111 1/8 cm x 105cm.

Figüratif kurgu ya da nesne üzerinden çalışmalarını oluşturmayan Motherwell’in eserlerinde, en temel anlamıyla bildiğimiz negatif- pozitif alan ilişkisinin, en yalın hali görülmektedir. Koyu alanlar negatif algı yaratmalarına karşın pozitif temsiliyette iken beyaz ise negatif alanları temsil etmektedir.



Görsel 2.13. Robert Motherwell, *Afrika No. 6*, 1975. Courtesy of Howard Jacobson Gallery.

2.4.1. Kaligrafi

Çin’in arkeolojik kazılar neticesinde, yazı karakterleriyle olan geçmişi MÖ 3000 li yıllara dayanmaktadır. Yazılar daha çok kehanet için kullanılan, kemik parçalarında ve kaplumbağa kabuklarında görülmektedir. Yazının kaligrafik şiir ya da resim örneklerine

ise 3. Yüzyıl itibariyle rastlanılmaktadır ve yüce olarak kabul gören bir sanattır. Tarih boyunca değişime uğrayan bir yapıdadır, bugün bile çince de 8 farklı yazı dili bulunmaktadır. Üslup olarak da sanatçıların karakterlerini ortaya koyabilecekleri zenginlikte sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bay Chen Yulong'un eserlerinden aktaran Liu Qiangong'a göre;

Kaligrafi eleştirmenleri Jin Hanedanlığı'ndan Qing Hanedanlığı'na bütün hanedanlıkların kaligrafi özelliklerini ziyadesiyle özetlemişlerdir: Jin Hanedanlığı halkı, yazının alımlı olması gerektiğini savunur, Tang Hanedanlığı halkı değerlere uymayı savunur, Song Hanedanlığı halkı anlama vurgu yapar, Ming Hanedanlığı halkı güzelliği savunur ve Qing Hanedanlığı halkı değişimi savunur. Alımlılık, değerler, anlam, güzellik ve değişim kelimelerinin yaygın ve etkili yan anlamları Çin kaligrafi sanatının Jin Hanedanlığı'ndan Qing Hanedanlığı'na gelişim ve dönüşüm tarihini canlı bir şekilde ortaya koyar (Qiangong, L.2018, s. 19).

Çincede resim yapmak ve yazı yazmak aynı kelimedeki karşılık bulduğundan dolayı, şiir ve resim bağımsız düşünülmemekte ve genellikle tek eserde biçimlendirilmektedir. Sanatçı muazzam beceri ve ince detaylara ihtiyaç duymaz, yazarın ya da sanatçının el becerisini, karakterinin yüksek kişisel nitelikleriyle birlikte yansıtmayı beklenir. Hat sanatının toplum tarafından değer görmesinin nedeni de sanatçının yetenekleriyle ilişkilendirilmektedir. “Çizgiye özgü kesin anlamlar onun karakterinden doğar. Bu anlamlar malzemenin, kullanılan araç gereç ve sanatçının uygulama yönteminin ürünüdür. Çin'de kaligrafi, bir sanat formu olarak resim kadar saygı görür (Ocvirk, 2013, s. 117)”.

Hat sanatında ve resimdeki çizginin estetiği, Çin'deki diğer sanatlar üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Ritüel bronzları süsleyen motiflerde, Budist heykelinin yüzeyindeki perdeliklerin akışında ve lake, çanak çömlek ve emaye işi dekorasyonlarında (metal şeritlerle ayrılmış farklı renklerde emaye bezemeli ürünler) Sanatçının veya zanaatkarın yeteneği, elinin doğal hareketini izleyen çizginin ritmik hareketini ve büyük ölçüde de biçimini belirler. Çin sanatına dair bir bütünlük olarak da dikkate değer uyumu ve stil birliğini vermektedir.



Görsel 2.14. Wang Hsi-chih, "Kar Yağı Zamanı Temizlik". (ca. 303 -361)

Çinli ressam, gerçekte hattatla aynı malzemeleri kullanmaktadır - fırça, mürekkep ve ipek veya kağıt - hattatın başarılı bir sonuca ulaşması için, temelde fırça darbesinin hızlılığı ve ifadesi uyumlu olmak zorundadır. Bu nedenle, Çin'de resim yapmak aslında doğrusal bir sanattır. Çin'de ressam için geçerli olan kurallar kaligrafi için de geçerliydi. Hattatlar da ışık-gölge illüzyonları, perspektif, üç boyutluluk gibi konularla ilgilenmiyorlardı. Daha ziyade, fırça darbesinin ritmik hareketi yoluyla, duyuların içsel yaşamına dair bir farkındalığı arttırmak amacıyla ipek ya da kâğıt kullanmaya odaklanmışlardı. Bir hattat için gerekli olanlar; içgüdü, malzemeler ve boşluktur. Kaligrafi de temeli boşluk-doluluk ve negatif-pozitif olan yazı sanatıdır.

2.4.2. Çizgi, fırça ve mürekkep

Çin resim sanatı, temelinde fırça, çizgi ve mürekkep uygulamaları üzerine kurulmuştur. Çin toplumu tarafından mürekkeple resim yapmayı, 8. yüzyılda Wang Wei'nin bulduğuna inanılır. Buna sebep olarak Wang Wei'nin "Manzara Resminin Sırları" metninde; mürekkeple yapılan resimlerini yüceltmesinden kaynaklanmaktadır. "Resim temaları konusunda Wang Wei'nin mürekkeple yaptığı manzara resimleri iç açıcı ve doğaldır... İfade teknikleri açısından, mürekkep kalınlığındaki değişim katmanlarını göstermek ve doğanın büyüleyici sessizliğini ve bolluk ve bereketini sergilemek için "hafif mürekkep" ve "püskürtme mürekkep" yöntemlerini bulmuştur (Qiangong, L.2018, s. 65)".

Sayılsız genişlikte ton ayırımına olanak sağlayan, göze yansıyan değişimleri algılamaya yardımcı olan mürekkeptir. Mürekkep, fırçanın aracılığıyla çalışmalara canlılık kazandırır, bu ikilinin birlikteliği bir nevi doğurganlık gösterir. İkisi aynı

zamanda iş ortağıdır. Fırça da çizgiye aracılık yaparken anlatımı güçlendiren ve kontrol eden, düşünsel anlatımın yansımasıdır. Çizgi de, hem biçim vermede, hem renklendirmede, insanın ruhsal kontrolünü uyum ve hacmiyle esini ortaya çıkarmaya aracılık eder. “Çin sanat kuramı, çini mürekkebi ile fırçayı kullanmama yoluyla bir şeye anlatım kazandırma gücünü ele alır... Düşünce varsa eğer fırça daha az çalışabilir (Gombrich, 2015, s. 174-175)”.

Resim sanatının pratiği üzerinde derin bir etki oluşturma gücü taşır yazı sanatı. Tang döneminden başlayarak, özellikle de Wu Tao-tzu'den sonra bir tablo yapmak, sonradan yapılacak etkilere gerek kalmaksızın içten gelen, zahmetsiz ve doğal bir sonuç elde etme yoludur; sanatçı, davranışların uyumunu, “ uyumu aksatma” gibi bir yanlışlığa kapılmadan resmine aktararak sürdürür çalışmasını (cheng, 2006, s. 107).

Ünlü bir hattat olan Sergai, karakteristiği güçlü; sakın ve sert mizaçlı iki karakteri, seri ve hünerli bir şekilde başarıya ulaştırmıştır. Az çizgiyle içi dolu bir aktarım gerçekleştirebilmiştir. (Görsel 2.15.)



Görsel 2.15. Sengai, Zen resmi, “Bir Bağırma ve Bir Kızgın Yumruk”, kağıt üzerine

Yazı ve çizgi tekniği son derecede basittir; sadece teknik bilgiyi ve deneyim gerektirir. Çünkü fırça ve renk kullanımları bilgi gerektirmektedir. Ancak fırçanın kullanımı sanatçının incelik ve dikkat gerektirdiği gibi, telafisinin olmadığı bir yöntem olduğu için uzun yıllar deneyim kazandıktan sonra hakimiyet kazanılabilir. Bu Uzak doğulu biri için normal bir deneyim olarak görülebilir. Çünkü biz nasıl kaleme

çocukluğumuzdan beri aşınaysak, onlarda fırça kullanımında o derece etkindirler. “Çinliler de çok daha fazla ilme ve tecrübeye dayanarak sanatçının değerini çizgisinin inceliği- sonsuz ifadeciliği- ile ölçüyorlardı... Mesela keramikte bu özellik kasesin “galbe”sinde veya dış-çizgisinde ve bu dış –çizgisinin kasesinin kalınlık ve hacmiyle olan bağlantısında görülür (Read, H. 2014, s.76)”.

Çin resimleri genellikle tek renklidir; fırça, mürekkep ve teknik kullanımlarında farklılıklar olsa da, fırça darbelerinin karakteristiği resimlerden okunmak durumundaydı. Hatta bir resim yüzeyinde sayısız çizgi karakteriyle karşılaşılabilir. Ustalık, fırça darbelerinden anlaşılabilecek seviyelere kadar ilerletilmiştir.

Örneğin ünlü Çinli Zen rahibi olan “Mugi’nin Altı Hurma’sı az’ın daha fazla olduğunun çok üstün bir örneği olarak sık sık övülmüştür... Üstünde; sanatçının fırça darbelerini sayabilirsiniz. Ama mürekkebin yoğunluğu ve işaretlerin yönü ve hızı o kadar incelikli bir şekilde farklıdır ki meyvelerin her biri uzamda birbirinden farklı dururlar (Gayford, M ve Hockney, D.2017, s. 36). (Görsel 2.16.)



Görsel 2.16. *Mu Qi, Altı Japon Hurması, 1250.*

Çinliler kendilerine has estetik anlayışlarını çok eskilerden yakalayabilmiştir. Ruhla pratiği, sanatı tek bir koldan birleştirebilmişlerdir. Dünya sanatında da kendilerine has bu karakteri yansıtmaya fırsatını yakalayabilmişlerdir. Konu bağlamında da, boşluk doluluğu gerçek bir esin kaynağı olarak hayatlarının her alanına taşımış ve özümsemişlerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DOĞU SANATININ BATI SANATINA OLAN ETKİSİ

3.1. Japonizm

Japonizm, Batı'nın 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın başlarına kadar Japon sanatına ve kültürüne duyduğu hayranlığını ifade eden bir terimdir. Japonya izolasyon politikasını değiştirip 1865'te limanlarını yabancı ülkelere açtığında, Japon tahta baskı, dekoratif sanat ve kumaşlar Avrupa pazarlarında sergilendi ve Japonizme ilgiyi arttırdı. İlki 1867 tarihinde Paris'te açılan evrensel sanat sergileri Edmond de Goncourt ve Philippe Burty gibi sanat eleştirmenlerinin yanında James McNeill Whistler, Édouard Manet, Jules Jacquemart, Félix Bracquemond, Edgar Degas ve James Tissot gibi sanatçıları da etkiledi ve baskı koleksiyonları yapmalarına vesile olmuştur. “Japonizm” hakkında 1872'de hem Fransızca hem de İngilizce dergilerde yazılmış bir dizi makalede yayınlanmıştır.

Japonizme gösterilen kültürel ilginin kısa sürede sona ermemesinin en önemli sebebi; Batı sanatında, Avrupa ve Kuzey Amerika'nın büyük bir kesiminin üzerinde etkili olmasından kaynaklanmaktadır. Claude Monet, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec ve Vincent Van Gogh gibi izlenimci ressamalar, Japon ukiyo-e motifleri ve kompozisyonlarını iki boyutlu olarak denemekle ilgilendiler. (Görsel 3.1.)



Görsel 3.1. Edgar Degas, *La Chevelure*, 1900, Kitagawa Utamaro, *Bijin se Coiffant Les Cheveux*

Lautrec'in Uzakdoğu ile olan etkileşimi Avrupa sanatında önemli etkiye sahiptir. "İllüzyon alanını Japon tarzında düzleştirerek ve resim unsurlarının desenlerini harflerle birleştirerek poster yapımı sanatını devrime uğratmıştır. Litografinin çok renkli bir araç halinde gelişmesi daha önce esas olarak tipografik duyularla sınırlı posterleri, Lautrec'in aniden olgunlaştırdığı yeni bir toplumsal sanata dönüştürmüştür (Honour, H. ve Fleming, J 2017,s. 715)". Lautrec uzak dogu baskılarında karşılaştığımız iki boyutluluğu, figürlerin ifadeleri, boşluğun yoğun kullanılarak kompozisyonla birleştirilmesi, negatif-pozitif ilişkisini, kaligrafik özellikleri ve çizgi karakteristiğini çalışmalarında sıkça kullanmıştır. (Görsel 3.2.) Ayrıca Uzak doğunun perspektif anlayışı olan yükselen perspektifi de çalışmalarına uyarlamıştır.



Görsel 3.2. Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril au Jardin de Paris*, 1893.

Japonizm'deki en önemli figürlerinden biri olarak kabul edilen James Abbott McNeill Whistler, çok sayıda uzak doğudan gelen tabloya sahipti. Ayrıca Dante Gabriel Rossetti, kardeşi William Michael Rossetti ve Edward Burne-Jones gibi Rafael öncesi sanatçıların da Japon sanatına hayran kalması ve eserlerinde japonist görüntülerini kullanmaları dikkat çekicidir. Yapıtlarındaki uzakdoğu imgeleri, yeniden canlandırmak istedikleri sanat piyasasına Aydınlanma döneminde umut ışığı olmuştur. Ayrıca, bu

dönemde İngiltere'deki sanat ve tasarım reformistlerinin çoğu, Japon sanat nesnelerinin koyu takipçileriydiler. Japon etkisi, William Morris, Christopher Dresser, Thomas Jeckyll ve Bruce J. Talbert'in eserlerinde açıkça görülmektedir.

Japonizm geniş bir popülariteye sahipti. Art Nouveau ve Sembolizm akımı sanatçıları da Japon sanatından önemli derecede etkilenmişlerdir. Emile Gallé ve Daum kardeşler gibi Fransız cam üreticileri; Japon sembolleri haline gelen doğa, bitki ve hayvanların betimlemelerini çalışmalarında kullandılar. Ayrıca Japonizm, Viyana Secession grubunun eserlerinde de belirgindir. 1873 Viyana uluslararası sanat fuarında sunulan Uzakdoğu kıyafetleri ve iplikleri birçok sanatçıya ilham verdi. Gustav Klimt'in Japon kimonoları ve kostümlerinden oluşan güzel bir koleksiyona sahip olduğu, kendi eserlerini Japon gravürleri üzerine modellediği ve stüdyosunu Japon pırıltılarıyla süslediği de belirtilmektedir.

Klimt'in eserindeki etkileşim yalnızca kıyafetler üzerinde değildi, altın folyo gibi dekoratif malzemelerinin yarattığı dokulardan etkilenerek kendi sanatına uyarlamış ve devam eden kompozisyon anlayışını da arka planda uygulamıştır. (Görsel 3.3.) Doğu sanatı tarzında keskin çizgiler, eğrisel desenler ve çiçek desenlerini de kullanarak kendi tarzını oluşturmuştur



Görsel 3.3. Klimt “Lady with Fan” (1917-18)

Japonizm sergileri Prag ve İskandinav ülkelerinde yapıldı ve 2016 yılında Oslo'da sergisinde yaşanan ilginç özelliklerden biri, ukiyo-e baskılarının Edvard Munch'ın kompozisyon bilgisi üzerindeki etkisidir. Nikolai Astrup'un Japon gravürlerine olan coşkusu gösteren kapsamlı belgeler bulunmasına rağmen, Munch'un Japon sanatına ilgisini kanıtlayan kanıtlar kesinlik göstermemektedir. Elbette, Japon sanatına bir benzerlik olduğu görülse de, onun sanatı üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu açıklamak zordur. Ancak yine de Munch'ın Harpy çalışması ile Hiroshige'in baskısının çarpıcı bir şekilde benzerlik göstermesi, bizi Munch'ın eserleri ile Japon gravürleri arasında bir bağlantı kurmaya teşvik etmektedir. (Görsel 3.4. ve Görsel 3.5.)



Görsel 3.4. Utagawa Hiroshige "Eagle over Edo, Japan" woodblock print, 1857



Görsel 3.5. Edvard Munch, "Acımasız Kadın", 1899, 36,5x32cm

Hiroshige'in eseri ile Munch'ın eseri arasındaki benzerlik bize Vincent Van Gogh'un Japon baskısını kopyalamasını hatırlatıyor. (Görsel 3.6. ve Görsel 3.7.) Utagawa Hiroshige'in Kemeido'daki Erik Bahçesi'ne dayanan, Edo'nun 100 Ünlü Manzarası'nın eseri olan Van Gogh'un Çiçekli Erik Orchard'ı, Batı'nın Japon sanatına olan yakınlığının ünlü bir örneğidir. Van Gogh çok sayıda Japon gravürüne sahipti ve bu eserleri taklit etmeye çalışmıştır. Van Gogh'un Japon sanatından sanatsal ilham aldığı gerçeği açıktır. Çünkü kendisi sık sık Japon sanatına olan ilgisinden bahsetmiştir.



Görsel3.6. *Vincent Van Gogh, “Çiçek Açan, Erik Ağacı”.*

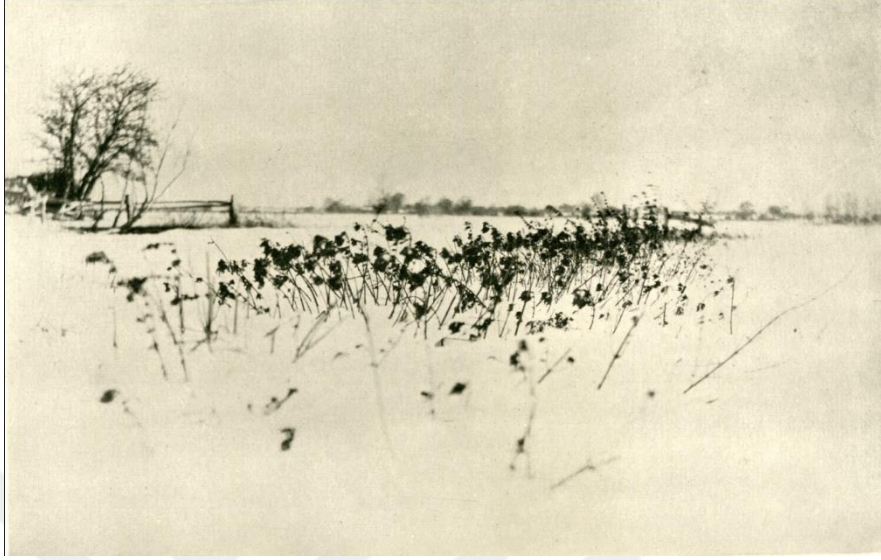
Görsel 3.7. *Utagawa Hiroshige, Kameido’da Çiçek Açan Bahçe 1857*

Yaşlı Erik Ağacı’nda dalları birbirine girmiş ağaç altın rengi bir alana doğru çıkıktır- ne mesafe, ne bir geriye gidiş vardır- oysa hacim, büyüme ve mekan açılarından yarattığı izlenim şaşırtıcı ve olağanüstüdür. Ağaçlı bahçe resmi yapan bir Japon sanatçıya dair bir anekdot var. Resmi bitirdiğinde, ressama hamisi “ Görünürde neredeyse hiçbir şey yok, neden?” diye sorar –sadece bir köşede bir kiraz sapı ve üzerinde küçük bir kuş görünmektedir. Ressam “Eğer resmi bir şeylerle doldursaydım, kuş nereye uçacaktı?” diye cevap verir (Gayford, M ve Hockney, D. 2017, s. 28)”.

Bu örnekten hareketle boşluğu, dışavurumcu olmayan, dönüştürülen ve kendiyle birlikte dışarıda ki işleyişi mekânsal ve zamansal olarak kavrayan, bütünleştiren bir kavram olarak tanımlayabiliriz

Japonizm’in etkisiyle oluşturulan sanatsal yenilik, etki ve taklit örnekleri sadece resim sanatında görülmemektedir. Fotoğrafın yeni bir sanat formu olarak ortaya çıktığı 19. yüzyılda fotoğraf ve resim arasındaki ilişkiye dikkat etmek de önemlidir. Fotoğraf ve resim kendi kimliklerini geliştirmelerinde birbirlerine bağlıydı. David Octavius Hill ve Julia Margaret Cameron gibi erken fotoğrafçılar resimsel görüntüler elde etmek için kamerayı kullandılar. Aslında, çoğu zaman Britanyalı’nın “Ön-Rafaelloclardan Modern Çağa Kadar Resim: Sanat ve Fotoğraf” başlıklı sergisinde gösterilen fotoğraf ve resimler birbirleriyle benzerlik gösteriyorlardı. Japonizm ile birlikte, sanatın kültürler arasındaki etkileşime açıkça katkı sağladığı görülmektedir. O günün iletişim ve etkileşim aracı da sanatın evrilmesine olanak sağlayan baskılar olmuştur.

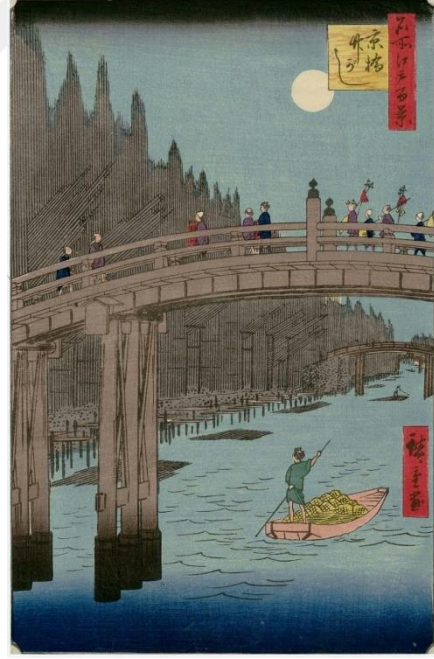
Peter Emerson'ın fotoğraf kompozisyonları için Japon baskılarından esinlendiği çalışmalarında görülmektedir. (Görsel 3.8)



Görsel 3.8. Peter Henry Emerson, “Bataklık Yapraklarından Kar Bahçesi”



Görsel 3.9. Whistler, “Eski Mavi ve Sarı Battersea Köprüsünde Gece Manzarası



Görsel 3.10. Utagawa Hiroshige, Yüksek Bambu ve Kyo Köprüsü

Alışlagelmiş fotoğraf perspektifi, Japon ukiyo-e tahta blok baskılarının düzleştirilmiş formlarının görülmesiyle birlikte Whistler'in tarzında önemli bir değişime sebep olmuştur. Çin ve Japon kültürüne ilgi duyuyor, eski ve yeni baskı ve objeleri

topluyor. Whistler, Japon aksesuarlarının ve ayarlarının dekoratif özelliklerine odaklanarak, anlatıdan ziyade Doğu atmosferi yaratmayı amaçlamaktadır. (Görsel 3.11)



Görsel 3.11. Whistler, James Abbot McNeill, “Mor ve Sarılar içindeki Caprice”, panel üzerine yağlı boya 49.8x68.9 cm, 1864

Avrupalı sanatçılar, aradıkları tarz değişikliğini Japonizm ile birlikte aşmışlar ve faydalandıkları Japon baskıları sayesinde de Modernizm dönemi için gerekli kırılma noktalarını yakalayarak çıkış kapısını bulabilmişlerdir.

3.2. Teosofi Derneği

Kurucusu Helena Petrovna Blavatski önderliğinde, William Quan Judge, Henry Steel Olcott ve arkadaşları tarafından teozofi “kutsal bilgelik” adı verilen dernek 1875 yılında New York’ta faaliyetlerine başlamıştır. Derneğin amacı; çeşitli ırk ve inanç ayrımları yapılmaksızın evrensel bütünlüğü korumak ve derinleştirmek, uygarlıkların sahip olduğu kültürel farklılıkları, mitolojilerini, dini ritüellerini ve bilimlerini anlayarak harmanlamak, gizli kalmış değerleri de araştırmak ve ortaya çıkarmaktır. Kısaca spiritüel bilgi donanımına sahip olmayı amaçlamaktadır. Belirli bir süre faaliyetlerine devam eden dernek, görev gereği taşınmalardan kaynaklı olarak ve ayrıca tüm inanışlara aynı yaklaşımı sergileyemediği, temelini sağlamlaştıramadığı için varlığı üyelerce

sonlandırılmıştır. Ancak 1912 yılında Rudolf Steiner yeni bir Antropozofik Derneği kurarak teozofi geleneğini devam ettirmiştir. Spiritüel eğilimleri daha çok doğu kaynaklı inançlardır. “Teozofi Hinduizm, Budizm ve diğer dinlerden yararlanan eklektik bir kuramdır... yeterince duyarlı olanlar bir insanın spiritüel yaşamını yani, o insanı manevi olarak sarmalayan renkli ‘hale’yi görme yeteneğine sahip olurlar (Rapelli, P.2001, s. 54)”. Steiner’in Avruya yaydığı spiritüel eğilimler, hayali boyuta ulaşmaya çalışan ya da ilgi duyan sanatçılar tarafından hızla benimsenmiştir.

Teozofi Hareketinin mistik çalışmalarından bir şekilde etkilenmiş olan dönem sanatçıları Mondrian, Malevich ve Kandinsky’nin eserleriyle benzerlikleri göze çarpan çalışmalarında çoğu kez, mikro kozmos ve makro kozmosun birbirlerini yansıttığı çok yüzeyle şekillerin yer alması, izleyiciyi farklı algılara ve farklı varoluş boyutlarına çekmektedir (Arıg, T. 2015, s.53).

Doğu gelenekleri ışığında hayali duyuların kontrolünü hedefleyen batılı sanatçılar, bunu keşfetmiş olmanın heyecanını yaşarken aslında doğunun bunu ezelden geleneğin ve hayatın bir parçası yaptığı aşikardır. Gecikmelide olsa, gerekli kültürel etkileşimler, Teozofi Derneği vasıtasıyla sağlanmıştır.

3.2.1. Vasily Kandisky

Kandinsky, felsefi düşünce ve mistik inançlara sahip olan bir sanatçıydı ve sanatın spiritüel yanlarından, müzik ve sanatın birbirine bağlı disiplinler olduğundan bahseden ‘Concerning the Spiritual in Art’ adındaki kitabı 1912 yılında yayınlanmıştır. Sanatı içsel bir ritüel, sanatçıyı da mistik ve ruhani eylemlerin bir yansıması olarak düşünmekteydi. Kandinsky sanatı, bir anlatı yansımasından, aktarımından ziyade, çeşitli hareketlerden oluşan çizgiler, formlar, renkler ve sembollerden oluşan içsel ahenk olarak yorumlamaktadır. “Kandinsky’nin renkler, biçimler ve çizgilerin duyuları harekete geçirmekte kullanabileceğine ilişkin inancının temelinde, Münih’te yaşayan felsefeci Rudolf Steiner’in kuramları yer almaktadır. Renkleri seslere benzeten Kandinsky’nin, resimlerine koyduğu müzikal başlıklar ‘Kompozisyonlar ve Doğaçlamalar’, bu resimlerin öznel içeriğini de vurgulamaktadır (Turani, 1990, s. 453)”.

Kandinsky’den aktaran Paola Rapelli’ye göre; “Doğaçlamalar, İzlenimler ve Kompozisyonlar. Ona göre, doğa ve biçimler, insan ruhunu yükselere çıkaracak yolu tıkayan engellerdir. Bu yüzden biçimler tamamen ortadan kaldırılmalıdır. İnsan ruhu

böylece, hayal gücünü ses ve renklerle besleyen yaşam akışının mükemmel özgürlüğüne ulaşabilecektir (Rapelli, P., 2001, s. 42)”. (Görsel 3.12.)



Görsel 3.12 Kandinsky, “Sarı-Kırmızı-Mavi” 1925.

Kandinsky’nin soyut sanat anlayışı; tinsel olana yönelme, yani içsellikğin bilinçli ve saf hareketidir. Sanatçının bu içsel olanı duyumsayarak harekete geçmesi, yaratıcılığın kendi doğasıdır. Kandinsky, bu içsel yolculuğu sırasında ahenk ve uyumu yakalayarak çalışmalarında dengeyi sağlamaktadır.

Mehmet Yılmaz’ın Kandinsky’den yaptığı alıntıyla birlikte; Israrlı çalışmaları, Kandinski’yi olabildiğince bireysel, kendi deyimiyle ruhsal bir anlatıma ulaştırdı. İlkeleri oldukça belirgindi. Şöyle diyordu görüşlerini etraflıca anlattığı kitabında: “Sanatçı, zamanın öğretilerine ve arzularına karşı sağır olacağı gibi, ‘bilinen’ veya bilinmeyen şekil karşısında da kör olmalıdır. Göz kendi iç dünyasına bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır” Denge ve oran sanatçının dışında değil içindeydi ona göre. Kompozisyon, ‘çağa has’, ‘sanatçıya has’ ve ‘sanata has’ değerlerden oluşan iç gereklilik prensibine göre meydana gelmeliydi (Yılmaz, 2013, s. 107).

Kandinsky’nin, resimlerinde kullandığı daire; kozmik görünümünün de desteğiyle spiritüel olumlamalara olanak sağlarken, arta kalan kısım da sonsuz boşluğu yüceltmektedir. Üçgen de zirveye ulaşma gayesi iken geri kalan kısmı belirsizliği temsil etmektedir. Kandinsky böylelikle geometrik şekillere sembolik anlamlar yükleyerek resimlerinde iç dünyasını yansıtmıştır.



Görsel 3.13. *Wassily Kandinsky, Spitze In Bogen, 1927.*

Kandinsky'nin bu içe bakış ve bunları sembollere dönüştürme eğilimleri, Uzakdoğu kültürlerinin dini ritüelleri ve sembollere verdikleri önemle benzerlikler göstermektedir. Bu durum da Kandinsky'nin spiritüel ve mistik olaylara karşı ilgisini açıklamaktadır.

3.2.2. Piet Mondrian

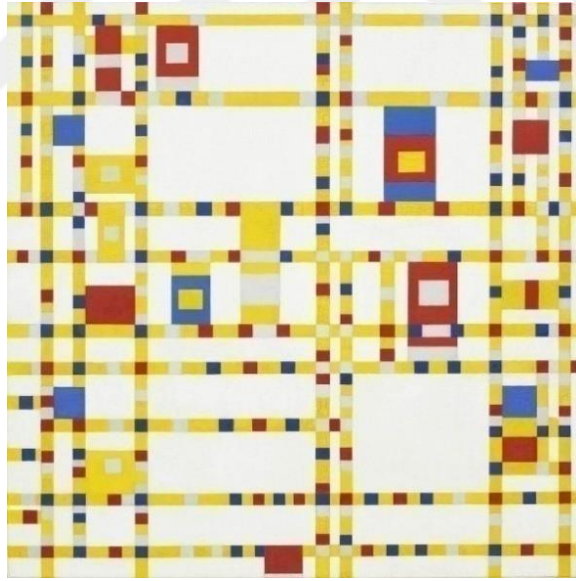
Soyut sanat temsilcilerinden olan Mondrian, ilk dönemlerde doğalcı manzara resimleri çalışmaktaydı. Bazı spiritüel eğilimlerinden dolayı Hollanda Teozofi derneğinin kurslarına düzenli olarak katılmaya başlamasıyla birlikte Kübizme ardından da çalışmalarında geometrik ve akılcı bir tarzda gelişmelere, resim yüzeyinde sadeleştirmelere gittiği görülmektedir.

Mondrian'ın teozofi ile olan ilişkisi, 1909 yılında Hollanda Teozofi Cemiyeti'ne üye olmasına kadar okumalarla ve cemiyetin üç ayda bir yaptığı toplantılara katılmakla gelişir. Mondrian'ın bu süre içerisinde teozofi öğretisinin kurucularından olan H.P Blavatskaya'nın Gizli Öğreti, Alman Teozofi Cemiyeti liderleri Annie Besant ve C.W. Leadbeater'in Düşünce Şekilleri ve Görünen ve Görünmeyen İnsan adlı kitaplarını okuduğu ve Steiner'in Hollanda'da verdiği konferansı izlediği bilinmektedir (Yılmaz, E.2009. S.18).

Doğunun inanç ve felsefesinden etkilenen Mondrian, çalışmalarını da bu felsefi görüşlerin etkisiyle yorumlamıştır. “Mondrian hemen bütün kuramsal metinlerinde ancak doğanın görünür değişkenliğinin ötesine geçmiş olan ve burada örtülü olanda evrenin

gerçek yapısının kavranabileceğini ve karşıtlıklar üzerine kurulu bir resim diline sahip olan yeni-plastiğin bu kavramının aracı olabileceğini vurgulamıştır (Yılmaz, 2009, s.106-107)”. Mondrian’ın yeni-plastik anlayışı, doğal olanın ötesine geçmek, duyuüstü gerçekliğe erişmek olsa da resimlerinin geometri anlayışı üzerine kurulu formlardan oluşturulmasının sebebi; dünyevi bir soyutlamayı amaçlamasındandır. “Mondrian’ın temel renklerle yaptığı ünlemlerden oluşan karakteristik ızgarası bütün ana fikri –ister manzara olsun ister nesne- kompozisyon öğelerinin tamamını en basite indirgeme aracıydı (Tom Melick, vd. 2015, s. 158)”.

Yıllar geçtikçe, Mondrian sanat tarzı gittikçe daha soyutlaşır ve bugünlerde herkesin bildiği tarzda - yani siyah çizgiler, ana renkler ve basit şekiller üzerine kurgulanan soyutlamaya ulaşır. Hayatı boyunca hissettiği Caz sevgisini de “Broadway Boogie Woogie” gibi eserlere dahil ederek hem kendi ruhunun zevkine, hem de çalışmayı görenlerin kendi zevk yorumlamasıyla olanak tanıyan çalışmalarıyla, çok yönlü oluşumlar yaratmıştır. (Görsel 3.14.)

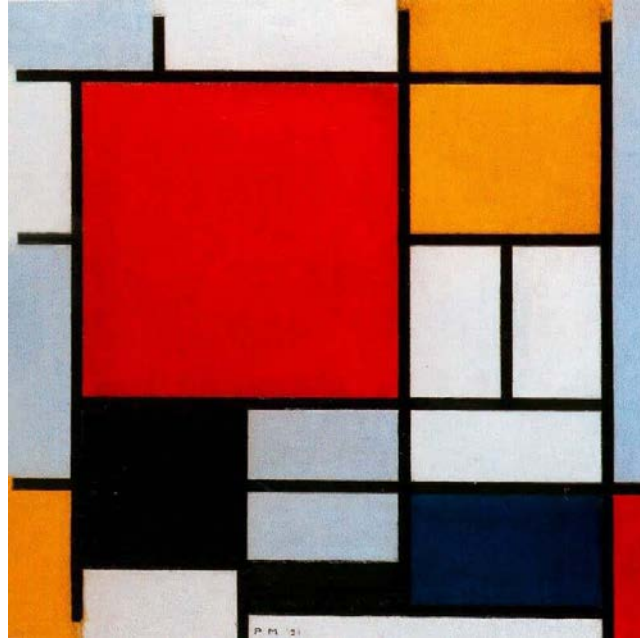


Görsel 3.14. *Modrian, Broadway Boogie-Woogie. 1942-43, Tuval Üzerine Yağlıboya,*

Renkleri ve biçimleri duyguların ve ruhsal içeriklerin betimlenme ortamı olarak kullanma girişimine aykırı bir sonuç çıkacağını düşünmüyorum. Çünkü... bir şey öğrenebildiysek eğer, o da bir betimlemenin tıpatıp aynen bir kopya olmadığıdır. İster klasik, ister modern olsun, her sanata ait biçimler ne sanatçının düşüncelerinde var olanın, ne de onun dış dünyada gördüklerinin tam kopyasıdır. Her iki durumda da gerek sanatçının, gerekse izleyicinin

katkıda bulundukları teknik beceri ve geleneğin yardımıyla elde edilmiş bir ortamda gerçekleştirilmiş yansımalar söz konusudur (Gombrich, E. H, 2015, s. 313-314).

Mondrian'ın çalışmalarında kullanılan farklı tonlardaki beyaz renkler, izleyiciyi etkisi altına alırken “ızgara çizgiler her zaman tuvalin en kenarına uzanmaksızın ansızın kesilir ama beyaz küçük bir aralık bırakırlar. Uyandırılan etki dışavurumcu değil düşündürücüdür, sanki ‘görünümün ayrıntılarını’ temsil etmek yerine daha yüce bir hakikati akla getirir (Tom Melick, vd. 2015, s. 158)”. (Görsel 3.15.)



Görsel 3.15. *Modrian Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray, and Blue (1921).*

Kare düzlemler olarak kullanılan boşluk ve birincil renkler, kesişen yatay ve dikey çizgiler ve yaratılışın sadeliği, Mondrian'ın sanatta yeni bir stilin yaratmasının sonuçlarıydı. Değişen renk blokları ve parçanın kesişen çizgileri, Mondrian'ın yetiştirmek istediği ritmi ve akışı göstermektedir ve bu da maneviyatının tuval üzerinde akmasına izin vermektedir. Sonuç olarak, resmin içsel çalışmaları nihayetinde bu görüntüleri ister kozmosun sakinleştirici bir etkileşimi olarak isterse ilginç bir renk ve mekan gösterimi olarak görseniz de, herkesi etkileme yetenekleri vardır. Mondrian doğu sanatıyla özdeş olarak boşluğu, evrenin uyumunu ve tıpkı bir Zen sanatçısı gibi tepkilerin ve yalın ifadelin gücünü keşfetmiştir. Bu özel resim yorumlamaları, Mondrian'ın dehasının nihai örneğidir.

3.2.3. Kazimir Malevich

Malevich'in gemişı katı dini kuralların uygulandığı bir ailede ve süreçte geçmemiştir. Ancak çocukluğunda yaşadığı köyde maruz kaldığı dini ikonalara karşı merak duyarak sanatsal olarak irdeleme şansı yakalayabilmiştir. Bu ilgisini dindarlık olarak nitelendirmenin aksine, mitolojik ve metafizik olarak yorumlamak daha doğru olacaktır. Bu ilgi doğu inanışlarını da kapsamaktadır. Mondrian'dan farklı olarak gerçeklikten ayrılığı bir kopuş değil, dünyevi olanın üstüne çıkabilecek bir gerçeklik arayışıdır.

Malevich, felsefi açlığını başka düşünürlerin fikirlerinden beslenerek gidermek yerine kendi anlayışını, üslubunu geliştirmiştir. Aslında bu durum Maleviç'in metinlerini anlamada bazı güçlükler yaşatmaktadır. Çünkü Malevich metinlerini ilk taslak yazımlarıyla paylaşmayı tercih ettiği ve sık sık nükteli ve şiirsel dil anlatımını benimsediğı için taslak halindeki metinler iletişimde kopukluklar yaratabilmektedir. Ancak bu durum sanatçı ve izleyici arasında anlam zenginliklerini de ortaya çıkarabilir.

Malevich'den aktaran İdil Tokdemir'e göre; "Süprematizmin bir akım değil, bir 'ruh hali' olduğunu öne süren Maleviç, resimlerindeki soyut şekillerin 'herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu' olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her bir biçimin 'anlama gebe' olarak ortaya çıktığını söylemiştir (Arığ, T,2015, s. 50)". Süprematizmin ortak kaygısı; doğal ve dünyevi olandan bağıni koparmış geometri ile uzayın varlığını yücelten soyutlama biçimine ulaşmaktır. Ulaşılacak olan bu nokta, sıfır noktasıdır.

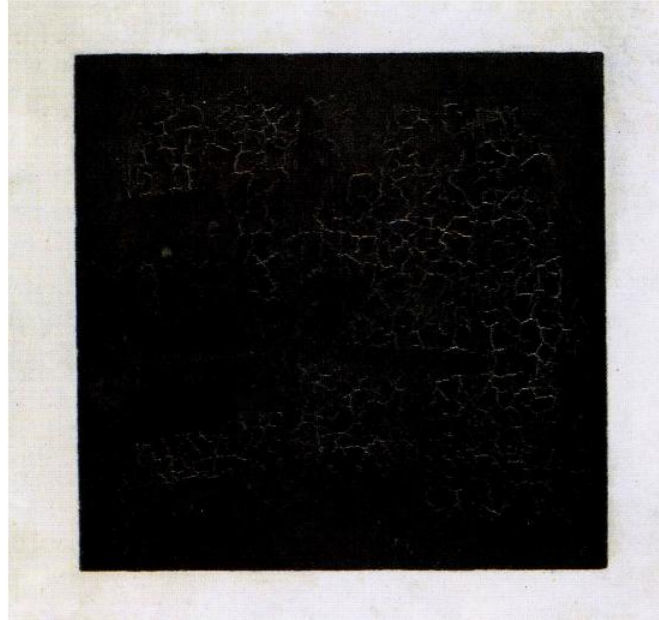
Bu sıfır noktası, yeni boyutu, yeni gerçekliği kavramak için eskisinin unutulduğu noktadır. Sıfır hiçlik, yokluk, boşluk olarak görülebileceğı gibi bir başlangıç olarak da görülebilir: Öncesizlikten yola çıkılan bir başlangıç, aynı zamanda bir noktanın başlangıcı, çizgiye, düzleme, cisme, zamana, ekonomiye ve 'akıl erdikçe' keşfedilip kavranacak yeni boyutlara doğru çıkılan bir yolun başlangıcıdır (Tom Melick, vd. 2015, s. 271).

Süprematizmde doğanın sahip olduğu formları kopyalamaktan kaçınmak ve var olan nesnelerin, sanata olan hakimiyetinden kaçmak için soyutlamaya gidilmiştir. Kare, algılandığı şekliyle bir bilinçaltı formu değildir. Aklın, sezgilere dayanarak yarattığı ve sanata aktarabildiğı yeni, soylu bir formdur. Nesne olarak sınırsızdır, sınırlı olan tek şey onu yaratanın sınırlılığıdır. Sınırsızlığı yaratabilen, doğanın formlarından değişken olduğu ve gerçekliği değişken olduğu için uzak durabilendir. Malevich'in Siyah Kare'den söz ettiği metinlerden yola çıkılarak, karenin sezgisel olarak yaratıldığını, oluşum sürecinde iken varlığının kavranmasının güç olduğunu ve onu tanımlamasının vakit aldığı

anlamını çıkarabiliriz. Tüm bu tanımlamalar varlığının gerçekliğini, özgürlüğü ve özgürleşmeyi ifade etmesi için yapılmıştır. “Maleviç ne Kandinski gibi görünür dünyanın nesnelerini dereceli olarak soyutlamış ne de Mondrian gibi uzun biçimsel arayışlardan sonra nesnesizliğe ulaşmıştır. Dörtgen formunun tarafsızlığı ve siyahın tınısızlığı onu, biçimin ve sanatın sıfır noktasına taşımıştır (Tom Melick, vd. 2015s. 271)”.

Tuvaldeki büyük ve siyah kare, daha önceki resimlerdeki geometrik biçimlerin tersine, herhangi bir biçimin soyutlaması falan değildi. Bir imgeden çok bir simge gibi duruyordu. “Sığınabileceğim son biçim” dediği kare, Maleviç’e göre, geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simge (susan hiçliğin simgesi) idi (Yılmaz M. 2013, s. 112).

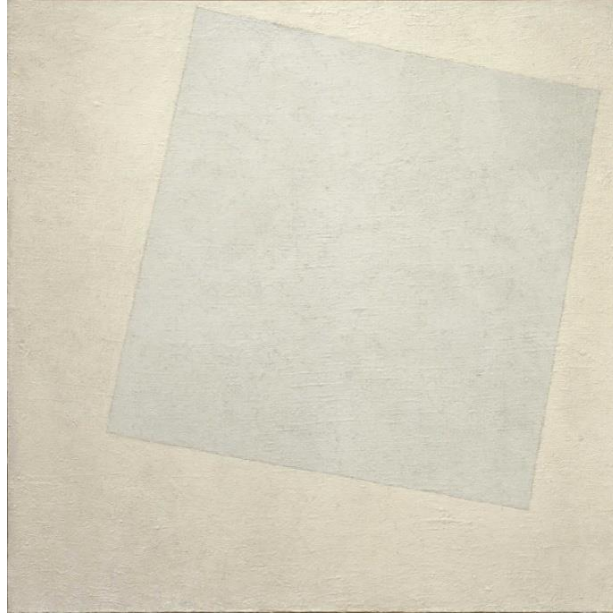
Kübizm ve devamındaki bu geometrik gelişmelerle birlikte Suprematizm akımını oluşturan Kazimir Malevich, spiritüel eğilimleri, mistik arayışlarını, duyularla algılanabilen değil; soyut olarak hissedilen, yalın ve basit formlarda; sembol gibi algılanabilen biçimlerde bulmuş; oluşturduğu çeşitli geometrik form ve şekilleri, duyular arası uzam, boşluk ve kozmos gibi kavramları vurgulamak için kullanmıştır. Malevich’in ilk Suprematist eseri olan ‘Siyah kare’; beyaz zemine siyah bir kare yerleştirilmiş olan bir yağlı boya çalışmasıdır. (Görsel 3.16) Siyah kare; saf gerçekliğin ifadesi, beyaz çerçeve ise, bu gerçekliğin ötesindeki uzamı, sonsuz saf boşluğun temsilidir.



Görsel 3.16. Kazimir-Malevich-Siyah Kare-1915-Oil-on-Canvas-State-Tretyakov- Gallery

Malevich'den aktaran Evren Yılmaz'a göre; "1913 yılında, sanatı nesneciliğin safrasından kurtarmak yolundaki müşkül girişimimde, kare [dörtgen] biçimine sığındım ve beyaz bir alan üzerinde siyah bir kareden başka bir şeyden oluşmayan bir resim sergiledim. (...) Sergilemiş olduğum 'boş bir kare' değil, daha ziyade nesnesizlik duyumu idi. (...) Süprematizm, zamanla, 'şeyler'in birikmesi ile örtülmüş saf sanatın yeniden keşfidir. (...) Beyaz üzerine siyah kare, nesnesiz duyumun ifade edildiği ilk biçimdi. Kare = duyum, beyaz alan = bu duyumun ötesindeki boşluk. (...) Süprematizm yeni bir duyum dünyasını vücuda getirmede; bundan ziyade, duyum dünyasının tamamen yeni ve dolayimsız temsil biçimini vücuda getirdi. Kare değişir ve yeni biçimler yaratır; onun, onları meydana getiren duyuma bağlı olarak şu ya da bu yolla sınıflandırılabilir elemanlarını yaratır (Tom Melick, vd. 2015, s. 272-273)".

Malevich'in çalışmalarından yola çıkarak kozmik bilince ulaştığını ve izleyicide de bu uyandırmayı sezgisel olarak başardığı sonucuna ulaşabiliriz. Renklerin ardındaki sezgisel gerçekliğe ulaşan Malevich, sonsuzluğu beyaz ile özdeşleştirerek, hiçliğin doğasını, saf boşluğa ve bunların mutlaklığını, çalışmalarına kusursuzca aktarmıştır. Beyaz mutlak bir töz ise, beyaz üzerine yerleştirilmiş beyaz; varlığın varlığını vurgulayan, tözün özünü ve sınırsızlığını vurgulayarak var etmesi durumudur. Malevich bunları gerçekleştirerek; izleyicinin bilmesi dışında, deneyimlemesine, kendi içindeki beyazlığın ve boşluğun farkına varmasını amaçlamaktadır. (Görsel 3.17)



Görsel 3.17. Malevich Beyaza Beyaz Suprematist Kompozisyon 1918, 79,4 x 79, cm,

Maleviç' in alt bilinç ve üst bilinç arasında kurduğu bağlantı ve nesnesizleştirme çabaları, uzak doğunun felsefî anlayışıyla örtüşmektedir. Malevich neden evinin köşesinde “Siyah Kare” çalışmasını ikon gibi sergilediğini soranlara cevabı şu şekildedir: “Bu köşe, bu köşeye giden yol dışında bizi mükemmelliğe götürecek başka bir yolun olmadığını simgesidir (Malevich'den aktaran Stephen Farthing, 2010, s.403)”. Tam olarak hiçliği tanımlayan boşlukta aydınlanmayı göstermektedir ve hem sanat dünyasında hem de izleyicide aydınlanmayı ve kozmik bilince ulaşmayı gerçekleştirmiştir.

K. Hall'dan aktaran A. Güle'e göre; teosofi, Kandinsky, Mondrian ve Malevich gibi sözü edilen sanatçıların, ruhsal yorumları için temel oluşturacak bir perspektif sağlamıştır. Bu bakış açısıyla sanatçılar kadim bilgeliği ve varlığın kozmik ilkelerini kavrayabileceklerini anladıkları gibi doğanın içini ve ötesini görebildiklerini düşünmüşlerdir. Sahip oldukları yüksek bakış noktası sanatçıları dünyevi ilgilerden kurtarmış ve onlara farklı alemlere yönelen ilahi bir görüş algısı vermiştir (A. Gül, 2015, s. 420)

Soyut sanatçıların görüşleri, teosofik görüşlerle paralelliklerini ortaya koymak açısından önemlidir. Doğa ve formları, insan ruhunun yükselişini engelleyen varlıklar olarak gördüler, okultist ve mistik görüşleri temel alarak Avrupa sanatında, doğu spirütüelliği ile “içe bakışa” yönelen, ilk manevi modernist kırılmaya yaratmışlardır. Bu bağlamda, resim sanatının meditasyonunu (aydınlanmayı) keşfettiklerini söyleyebiliriz.

SONUÇ

Batı ve Doğu diyerek sonuca varılan konuların ve çıkarımların son derece değişken olduklarını belirtmek gerekmektedir. Coğrafyanın getirdiği farklı kültürel sentezler, toplumların farklı inanç ve sistemler oluşturmalarına vesile olmuştur. Bu sistemden kaynaklanan zıtlıklar kültürlerin üzerinden düşünüldüğünde; Doğu toplumları, daha yaşamsal ve öznel düşünceler üzerinde temellendirilirken, Batı toplumları da nedenselliğe dayandırılan analitik ve eleştirel düşünce yapısıyla farklılık göstermişlerdir. Bu bağlamda, boşluk- doluluk kavramları üzerinden ortaya çıkan farklılıklar; Batının analitik düşünce yapısıyla birlikte varlık ve yokluk üzerinden anlam kazanırken, kavram olarak daha çok varlık üzerinden çıkarımlar yapılmış, varlığın etrafında şekillendirilen bir tasarı dünyası yaratılmıştır. Doğu'nun düşünce yapısındaki boşluk-doluluk tasavvuru ise, uyumluluk için gerekli olan zıtlıkların yaşamı anlamlandırmada yol gösterici olarak kabullenildiği ve yin yang, zen gibi felsefi alanlarda merkezi konu olarak ele alındığı gözlemlenmiştir. Batının boşluk ve dolulukla ilişkisi basite indirgenmiş olarak kurgulanırken doğu da içselleştirilmiş aydınlanmayla, doğayla ve evrenle ilişkilendirilmiş ve inanç sistemi açısından da esin kaynağı olarak kabul görülmüştür.

Bu kavramların sanata yansması da ciddi farklılıklar göstermektedir. Batı konuyu daha yüzeysel ve biçimsel olarak ele almış, Boşluk ve doluluğu, form olarak Modern sanatla birlikte kabullenmiştir. Daha öncesinde, bu konuya yoğun bir eğilim göstermediği gözlemlenmektedir. Doğu ise bu konuya tinsel açıdan yaklaşmış ama form olarak sembolleşmeye götürmüştür ve oluşum sürecini de yücelterek felsefelerinin ritüeli olarak kabullenmiş, sanata içselleşme modelini de resim yapım süreciyle dahil etmiştir.

Doğu ve Batı toplumlarının bu kavram üzerinden uzlaştıkları nokta ise, Boşluk kavramının uzay ve sonsuzlukla ilişkilendirilmesidir. Bu sonsuzluk ilişkilendirilmesinin Batıda sanata yansması Cezanne ile başlamış, uzam için oluşturulan parçalanmalar yüzeye aktarılmıştır. Doğu da ise “vadi” ve “sis” kavramlarıyla ilişkilendirilmiş, sembolleşerek resim yüzeyine de aktarılmıştır. Geçmişten günümüze bu bakış açısı ve yorum farklılıkları da uygarlıklar arası kültür ve sanat etkileşimlerine sebep olmuştur. Bunun en büyük örneklerinden biri 19. yüzyılda Japonizm tanımlamasıyla ortaya çıkan, Avrupa'nın kalıplaşmış estetik kurallarına ve tekrara düşen sanat anlayışına alternatif olarak çıkış yolu gösteren Uzak doğu etkileşimidir. Japonya'dan gelen eşyalar ve baskılar o dönem için Avrupa için hem estetik form olarak hem de üslup olarak ilham kaynağı

olmuştur. Kavramsal olarak önem kazanan bir diğer etkileşim ise Soyut sanatla birlikte gerçekleşmiştir. Teozofi derneğinin başlattığı kültürler arası inanç etkileşimi sanata da yansımış Doğu toplumlarının inanç kültürlerine yerleşen tinsellik üzerine kurulu felsefeleri ve ritüelleri, Avrupalı sanatçıları etkileyerek Batı sanatında ifade biçimine dönüşmüştür. Aslında uzak doğunun, ait oldukları topluluğun kendine has yaşam biçimleri ve inançları doğrultusunda ortaya çıkan geleneksel sanatları; batı sanatının yenilik arayışına, umut ışığı olarak dönüşümüne destek olmakla kalmamış, dünya sanatının gelişimine de katkı sağlamıştır.

Bu araştırmanın sonucu olarak da Uzak doğu sanatının değerleri ve kültürlerarası etkileşimi bize gösteriyor ki; Dünya sanat tarihinde önemi büyüktür ve sanat açısından dönem dönem gerekli kırılma noktalarını yaratabilmiştir. Japon baskılarından etkilenen Empresyonistler, Ekspresyonistler ve Art Nouveau akımı sanatçılarının yanı sıra doğunun spirüüel inanç ve gelenekleri ışığında Soyut ve Soyut Dışavurumcu sanat ile batı sanatına yön veren sanatçılar bunun en büyük örneğidir. Günümüzde de bu doğu ve batı aradındaki etkileşimler, çeşitli alanlarda, bireysel faaliyetler olarak da olsa hala devam ederek sanatın evrenselliğini, bugün de ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Arslan, A. (2006). *İlk Çağ Felsefe Tarihi, Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*. İstanbul: Bilgi İletişim Yayıncılık.
- Barthes, R. (2008). *Göstergeler imparatorluğu*. (Çev: T. Yücel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. (U. C. Ünlü, N. İleri, R. Gürtuna). İstanbul: NTV Yayınları.
- Berger, J. (2017). *Sanatta Direniş*. (Çev: A. Biçen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2011). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. (Çev: B.Somay). İstanbul Metis Yayınları.
- Breysse, J. L. T . (2014) *Zen*.(Çev: I. Ergüden). Ankara: Dost Kitapevi.
- Brüll, L. (1997). *Japon Felsefesi*. (Çev: M. Tüzel). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Cevizci, A. (2003) *Felsefe Ansiklopedisi*. (Cilt 1). İstanbul: Etik Yayınları.
- Cevizci, A. (2004) *Felsefe Ansiklopedisi*. (Cilt 2). İstanbul: Etik Yayınları.
- Cevizci, A. (2005) *Felsefe Ansiklopedisi*. (Cilt 3). İstanbul: Etik Yayınları.
- Cevizci, A. (2007) *Felsefe Ansiklopedisi*. (Cilt 5). İstanbul: Etik Yayınları.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. (Çev: K. Özsezgin).Ankara: İmge Kitapevi.
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev: G. Alpdoğan ve F. C. Çulcu). İstanbul Hayalperest Yayınevi.
- Gayford, M ve Hockney, D. (2017). *Mağaradan Bilgisayar Ekranına Resmin Tarihi*. (Çev: M. Haydaroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*. (Çev: A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Guthrie, H. K. C. (1999). *İlk Çağ Felsefesi Tarihi*. (Çev: A. Cevizci). Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Honour, H. ve Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev: R. Küçükerdoğan, B. Ergüder). İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Jean, G. (2001). *Yazı İnsanlığın Belleği*. (Çev: N. Başer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Laozi. (2017). *Tao Te Ching*. (Çev: S. Özbey). İstanbul: İş Bankası kültür Yayınları.
- Ocvirk, G. O., Stinson R. E., Wigg P. R., Bone R. O, Cayton D. L. (2013). *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*. İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Önürmen, İ. (2004). *İrfan Önürmen Kataloğu*. E. Zeytinoğlu (Metin Yazarı). İstanbul: Pi Artwork Yayını.
- Özi, H. (2001). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Kitabevi.
- Özveren, E. vd. (2014). *Akdeniz Uygarlıkları Sanatı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Qiangong, L. (2018). *Çin Sanatı*. (Çev: Ö. Karadağ). Ankara: Kaynak Yayınları.
- Palmer, M. (2000). *Yin ve Yang*. (Çev: N. Güder). İstanbul: Dharma Yayınları.
- Rapelli, P. (2001). *Kandinsky*. (Çev: Ö. Özbek). Ankara: Dost Kitapevi.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. (Çev: N. Asgari). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Senzaki, N. ve McCandless, R. S. (2001) *Budizm ve zen*. (Çev: N. Yener). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Störig, H. J. (2013). *Vedalaradan Tractatus'a Dünya Felsefe Tarihi*. (Çev: N. Epçeli). İstanbul: Say Yayınları.

- Şimazu, K. (1986). *Japonya Sanat Sergisi / İdemitsu Koleksiyonu*. (Çev. T. Takahaşi). Japonya: Heibonşa Yayınevi A.Ş.
- Tansuğ, S.(1988). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tom Melick, vd. (2015). : *Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*. (Çev: D. Şendil, S. Evren): İstanbulYapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turani, A. (1990).*Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi kitapevi.
- Watts, A. (1996). *Taoculuk Zen ve Batı Kültürü: Denemeler*. (Çev: İ. Güngören). İstanbul: Yol Yayınları.
- Wilhelm, R. (2014). *I Ching ya da Değişimler Kitabı*. (Çev: L. Özşar). Bursa: Biblos Yayınevi.
- Wing, R.L. (2006). *I ching Alıştırma Kitabı*. (Çev: N. B. Akdağ). İstanbul: Ötesi Yayıncılık.
- Yu-Lan, F. (2009). *Çin Felsefesi Tarihi*. (Çev: F. Aydın). İstanbul: Bilgi İletişim Yayıncılık.

MAKALE

- Bauer, W. (2012). Çin Felsefesi'nin Genel Özellikleri. (Çev: T. İnsel). C. Ö. Özmen (Ed). *Doğu Batı Düşünce Dergisi / Işık Doğudan Yükselir II*, 61, 199-216. İstanbul: Doğu Batı Dergileri Yayınevi.
- Baum, M. (2005). Kant ve Saf Aklın Eleştirisi / Kants der reinen Vernunft. E. E. Çakmak (Ed). *Cogito Dergisi/Sonsuzluğun Sınırında: İmmanuel Kant*, 41-42, 31-56. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
- Kaygalak, İ. (2011). Postmodern Eleştirilerin Coğrafi Düşünce ve Yeni Mekân Kavrayışları Üzerine Yansımaları. *Coğrafi Bilimler Dergisi*, 9 (1). 1- 10.
- Konak, R. (2014). Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekan Anlayışı. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 7 (14). 34-52.

Kuloğlu, N. (2013). Boşluğun Devinimi: Mimari Mekadan Kentsel Mekana.
International Journal of Architecture and Planning. 1 (2). 201-214.

Şentürk, E. (2013). Haybeden Haybeye / Boşluk ve Sanat. *Deve Dergisi*, 3. İstanbul:
Yakın Plan Yayınları. 1-3.

Zeybek, I. (2005). Kişilerarası İletişimde Uzam (Mekan) Dilinde “Öteki” Kavramı.
Journal of İstanbul Kültür University / İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi, 3.
İstanbul: Kültür Üniversitesi Yayınları.

Yayınlanmamış Doktora ve Yüksek Lisans Tezleri

Adem, B. (2013). *Geçirgenliğin Boşluğunda Gönülenebilirlik*. Yayınlanmamış Yüksek
Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Arığ, T. (2015). *Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeni İfade Olanakları*. Sanatta Yeterlilik
Sanat Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Gül, A. (2015). *Senkreterik Bir Oluşum Olarak Teosofi Cemiyeti ve XX. Yüzyıl Kültürel
Yapıları Üzerindeki Etkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: T.C. İstanbul
Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı.

Yılmaz, E. (2009). *Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar
Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ülker, D. (2014). *Mekan Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas*. Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Selda EREN
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Eskişehir / 1988
E-Posta : seldarn9@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2019, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı
- 2017, Tokyo Üniversitesi, Erasmus+ Making Japanese Paper Program / Geleneksel Japon Kağıdı (Washi) Yapım Programı
- 2011, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Lisans Programı
- 2006, Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü

Yayınları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

Kişisel Sergiler:

- 2014 , “Varlık ve Hiçlik II” kişisel resim sergisi, B Salonu, Galeri Soyut, Ankara
- 2012, “Varlık ve Hiçlik I” kişisel resim sergisi, C Salonu, Galeri Soyut, Ankara

Seçilmiş Sergiler:

- 2019, “Ankara Seçki Sergisi”, karma sergi, Portart Galeri, Ankara
- 2018, “İlk Çeyrek Raporu” Karma Sergi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 2017, “Erasmus + ‘Walking Memories Exhibition” Tokyo Üniversitesi Galerisi, Ueno Campus, Japonya
- 2017, “26. Uluslararası Tüyp Sanat Fuarı”, Tüyp Fuar ve Kongre Merkezi, İstanbul

- 2017, “İzlenimiyorum Macaristan” Karma Resim sergisi, Rakoczi Müzesi, Tekirdağ
- 2017, “Artankara 3.Çağdaş Sanat Fuarı”, Platform A Sanat Galerisi, Ankara
- 2017, “Bisanthe 4. Uluslar arası Plastik Sanatlar Çalıştayı”, karma sergisi, Süleymanpaşa Belediyesi, Tekirdağ
- 2017, “Pasaport”, Grup Sergisi, Hobi Sanat Galerisi, İstanbul
- 2016, ““ Carre SNBA- Türkiye Delegasyonu” Karma Sergisi, Carrousel/Louvre, Paris/France
- 2016, “Dörtte Dört”, Karma Resim Sergisi, Hobi Sanat Galerisi, İstanbul
- 2016, “PassportArt”, Karma Resim Sergisi, Port Art Gallery, Ankara
- 2015, “25. Uluslararası Tüyük Sanat Fuarı”, Tüyük Fuar ve Kongre Merkezi, İstanbul
- 2015, “Yaz Dinamikleri”, Karma Resim Sergisi, Galeri Soyut, Ankara
- 2014, “Salon 2014 SNBA- Türkiye Delegasyonu”, Karma Sergisi, Carrousel/Louvre, Paris/Fransa
- 2014, “Yaz Karma Resim Sergisi”, Alaçatı No2 Sanat Galerisi, İzmir
- 2014, “24. Uluslararası Tüyük Sanat Fuarı”, Tüyük Fuar ve Kongre Merkezi, İstanbul
- 2013, “Summart Painters Campus”, Karma sergi, Kişinev, Moldova
- 2013, “İzlenimiyorum Karadeniz” Karma Resim Sergisi, Galeri Soyut, Ankara
- 2013, “23. Uluslararası Tüyük Sanat Fuarı”, Tüyük Fuar ve Kongre Merkezi, İstanbul
- 2012, “İzlenimiyorum Karadeniz”, Karma Resim Sergisi, Galeri Soyut, Ankara
- 2012, “İzlenimiyorum Paris İzlenimleri”, Karma Resim Sergisi, Galeri Soyut, Ankara

Ödüller:

- 2016, “Carre” SNBA- Türkiye Delegasyonu Carrousel “Altın Madalya Ödülü” Louvre Paris/Fransa