

SOYUT RESİMDE “GERÇEKLİK”

113497

Ruken ASLAN

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Resim Anasanat Dalı için öngördüğü
YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU
olarak hazırlanmıştır.

113497

YÜKSEK LİSANS
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Ankara
Mayıs, 2002

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan.....

Prof. Hasan PEKMEZCİ

Üye.....

Prof. Hayati MİSMAN

Üye.....

Doç. Dr. Turan AKSOY (Danışman)

Üye.....

Doç. Ferhat ÖZGÜR

Üye.....

Doç. Mehmet YILMAZ

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

23/7/2022

Prof. Dr. Nuran ÖZYER

Enstitü Müdürü

ÖZET

Sanat, bu dünyada varolan insanın bir faaliyeti olduğuna göre, bu dünyadan kopuk, kendi içinde, apayrı bir boyutta değil, sanatçının “gerçeklik”le ilişkileri çerçevesinde, yine bu dünya içerisinde incelenmelidir.

Resim tarihinde, soyut resim, bu dünya ile, dış gerçeklik ile ilişkilerini uç noktada değiştirmesiyle dikkat çekmiştir; resimde nesne yansımalarının artık olmayışı, alışlageldik biçim-içerik anlayışını tersyüz etmiş, elemanların otonomlaşmasıyla anlam, daha düşünsel, kavramsal alanlara kaymıştır. Bu yeni resim anlayışı, içinde bulunduğu dönemin sosyal, ekonomik, bilimsel, kültürel, vs. yapısının yol açtığı dünya görüşüyle paralel gelişmiştir; örneğin, dış gerçeklik bilim ve felsefe tarafından da şüpheli bir tavırla ele alınmış, dünyaya karşı “doğal tavır” reddedilmiş, nesne “gerçek”in aranma yeri olmaktan çıkarılmıştır. O halde, soyut resmin dış gerçeklikle ilgisinin incelenmesi, onun içinde bulunduğu dönemin dünya görüşünün ve bu görüşü hazırlayan koşulların da incelenmesini gerekli kılmaktadır. Çalışmada “Soyut Resmi Hazırlayan Koşullar” başlığı altında Soyut Resmin ortaya çıktığı dönemi yani 20. yüzyılı hazırlayan sosyo-ekonomik durumlardan, “Soyut Resmin Ardındaki Dünya Görüşü” başlığı altında ise bu resmi etkilemiş olan felsefi durumdan bahsedilmiştir.

Soyut resim birden bire, kendi kendine ortaya çıkmış değildir şüphesiz. “Soyut” ya da “non-figüratif”e giden yol, figüratif resmin değişmesinden, onun doğaya bakışının değişmesinden geçmiştir. Bu değişimin en önemli durakları “İzlenimcilik” ve “Kübizm” olup, bu çalışmada onlar üzerinde de “İzlenimcilikten Dışavurumculuğa” başlığı altında durulmaktadır.

“Biçim ve İçerik” başlıklı bölüm ise, bu çalışmanın konusu olan “soyut resimde gerçeklik”in asıl aranacağı yere, yani “biçim-içerik” ilişkisine ayrılmıştır.

“Ruh-Madde Karşıtlığı” başlıklı bölümde soyut resmin, değişen biçim-içerik ilişkisiyle, varlığını ruhsal alanlarda bulmaya çalışması, fakat bir yandan da biçimsel elemanların uç noktada azaltılmasıyla resmin bir nesneye de dönüşme ihtimali sorgulanmakta; bu durum bir ruh ve madde karşıtlığı bağlamında ele alınmaktadır.

“Resimlerle İlgili Açıklamalar” bölümünde, bu çalışmaya konulan resimler mümkün olduğunca açıklanmaya çalışılmış, “soyut” ve “soyutlama” arasındaki farklar üzerinde durulmuş, yapılan resimlerin nasıl bir gerçeklikle ilgileri olduğu saptanmaya çalışılmış ve “soyut” olan, bu ilgilere göre açıklanmıştır.

Resimde soyuta varmaya çalışmak, teorik ve pratik birçok sorunla uğraşmayı da beraberinde getirmektedir. Bu çalışmada, resimde tasvir etmenin ne derece soyut olabileceği, resmin elemanlarının ne derece içinde yaşadığımız maddi dünyadan, nesneler dünyasından bağımsız olabileceği sorgulanmakta, yapılan resimlerde figüratif resmin mekan anlayışından kurtulabilmenin ve soyut kompozisyonlara varabilmenin olasılıkları üzerinde durulmaktadır.

RESUME

Puisque l'art est l'activité de l'homme qui existe dans ce monde-là, il ne peut pas être étudié particulièrement, séparé de ce monde, dans toute une autre dimension, mais au contraire, il ne peut être étudié que dans le cadre des relations de l'artiste avec "la réalité", dans ce monde.

Dans l'histoire de la peinture, la peinture abstraite a attiré l'attention par l'extrême changement de ses relations avec la réalité extérieure, avec ce monde; les illusions des objets, n'existant plus dans la peinture, la conception habituelle de la relation "forme-contenu" s'est effondrée, et puis, par conséquence de l'autonomie des éléments picturales, le sens s'est glissé dans des champs plus conceptuels, plus idéels. Cette nouvelle conception de peinture s'est épanouie parallèlement à la conception du monde résultante de l'atmosphère sociale, économique, scientifique, culturel, etc. de son temps; les sciences et la philosophie aussi ont redouté de la réalité extérieure par exemple, "l'attitude naturelle" envers le monde a été refusée, on a renoncé de chercher la réalité dans l'objet. Enfin, l'étude de la relation de la peinture abstraite avec la réalité extérieure exige l'étude de la conception du monde de son temps et les circonstances qui ont préparé cette conception. Dans la thèse, sous le titre de "Les Circonstances Qui Ont Préparé la Peinture Abstraite", on parle des situations socio-économiques qui ont préparé le temps de la peinture abstraite, c'est-à-dire le vingtième siècle. Et puis, sous le titre de "La Conception du Monde Derrière la Peinture Abstraite", on parle cette fois-ci, de la situation philosophique qui a influencé cette peinture.

La peinture abstraite ne s'est naturellement pas épanouie soi-même, spontanément. La voie conduisant à l'abstrait ou à la peinture "non-figuratif" est passée par le changement de la peinture figuratif, par le changement de sa conception de la nature. "Impressionnisme" et "Kubisme", étant des stations les plus importantes

de ce changement, ils tiennent une place dans la thèse sous le titre de “de l’Impressionnisme à l’Expressionnisme”.

La partie intitulée “Forme et Contenu” est consacrée à la place essentielle de la recherche de la réalité dans la peinture abstraite qui est le sujet de la thèse, enfin à la relation de la forme et du contenu.

Sous le titre de “ La Contraste de l’Ame et de la Substance”, on parle de la peinture abstraite recherchant son existence dans les champs spirituels par sa différente relation de la forme-contenu, mais en même temps ayant la possibilité de devenir un objet par la radicale réduction de ses éléments formels.

Dans la partie “Commentaires sur les Peintures”, on essaie d’analyser les quelques peintures mises dans la thèse, et puis on essaie de constater les différences entre “l’abstrait” et “l’abstraction”, on essaie de constater aussi les relations de ces peintures avec la réalité et enfin, on les explique par rapport à ces relations.

Essayer d’atteindre l’abstrait dans la peinture, va de pair avec un tas de problèmes théoriques et pratiques à résoudre. On ne peut pas s’en passer sans se demander combien la représentation dans la peinture peut être abstraite, combien les éléments picturaux peuvent-ils être libérés de ce monde concret, de ce monde des objets et sans s’interroger sur les possibilités de se libérer de la mentalité de l’espace de la peinture figurative et d’atteindre les compositions abstraites.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZET.....	i
RESUME.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİMLER DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	
SOYUT RESMİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR.....	5
II. BÖLÜM	
SOYUT RESMİN ARDINDAKİ DÜNYA GÖRÜŞÜ.....	13
III. BÖLÜM	
SOYUT RESİMDE “GERÇEKLİK”.....	20
III.1. İzlenimcilikten Dışavurumculuğa.....	20
III.2. Biçim ve İçerik.....	26
III.3. Ruh-Madde Karşıtlığı.....	32
IV. BÖLÜM	
RESİMLERLE İLGİLİ AÇIKLAMALAR.....	41
SONUÇ.....	55
KAYNAKÇA.....	57

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim 1.	Kazimir Malevitch, “Siyah Kare”, 1913-1915.....	16
Resim 2.	Piet Mondrian, “Sarı, Mavi ve Kırmızı ile Kompozisyon”, 1930.....	19
Resim 3.	Wassily Kandinsky, “Improvisation XXVIII”, 1912.....	19
Resim 4.	Claude Monet, “Saman Yığınları”, 1891.....	22
Resim 5.	Paul Cézanne, “Yıkılanlar”, 1895-1905.....	24
Resim 6.	Barnett Newman, “Vir Heroicus Sublimis”, 1950-51.....	38
Resim 7.	Mark Rothko, “Kırmızı, Siyah, Turuncu üzerine Yeşil”, 1949.....	38
Resim 8.	1997, Kağıt üzerine yağlıboya, 50 x 35 cm.....	42
Resim 9.	2000, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 90 cm.....	43
Resim 10.	2001, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 100 cm.....	43
Resim 11.	2002, Tuval üzerine karışık teknik, 60 x 90 cm.....	46
Resim 12.	2001, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 100 cm.....	48
Resim 13.	1999, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm.....	51
Resim 14.	2001, Tuval üzerine yağlıboya, 80 x 110 cm.....	51
Resim 15.	2002, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 110 cm.....	52
Resim 16.	2002, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 100 cm.....	53
Resim 17.	2002, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 90 cm.....	53
Resim 18.	2002, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 100 cm.....	54

GİRİŞ

Doğanın sorgulanması, düşünen bir varlık olan insan için kaçınılmaz bir durumdur. İnsan varlık nedenini, evrenin sırrını, asıl “gerçek”i asırlardır aramaktadır. Bu arayış, insan ve doğa arasındaki ilişkilerin sorgulanmasına dayalı olmaktadır hep; çünkü insan, kendi kendisinin bilincinde bir varlık olarak, bir yandan kendisini yaşayan, özne, bir yandan da kendisini dışarıdan gören, nesnedir. Yaşayan ve algılayandır, gören ve görülendir insan. Etrafını saran “maddi dünya”yla, insanın kendi “içi”, “benlik”i o kadar iç içe, o kadar birbirinden ayıramaz durumdadır ki, bu ikisinden birini tek başına ele almak imkansızdır, böyle bir şey düşünülemez bile, çünkü “düşünme”nin kendisi de maddi dünya yoluyla şekillenmiştir.

Bu özne-nesne ilişkisi, insanın kendisine göre dış dünya ve temelde de “gerçeklik” arayışı, sanatın da başlıca çabasıdır. Her dönemin sanatı, döneminin bilim ve felsefesiyle el ele, “gerçeklik”in peşinden koşmaktadır ve sanatın, insanlık tarihi araştırmalarında “belgesel” önemi de bundan ileri gelmektedir. Riegl’in dediği gibi “...her üslup, doğayı ona sadık kalarak yansıtmaya çabasıdır, ama hepsinin kendine göre bir doğa anlayışı vardır.”(Gombrich 1992: 32)

Bu çalışmada da araştırma konusu, soyut resmin nasıl bir doğa anlayışı olduğu, bu resmin “dış gerçeklik”le nasıl bir ilişki içinde olduğu üzerinedir. Burada dış gerçeklikten kastedilen, bizim birer varlık olma durumumuz, kendimizi içinde buluverdiğimiz bu çevre, bu dünya, etrafımızdaki diğer insanlar, eşyalar, toprak, su, doğa, içinde bulunmaktan başka çaremiz olmaması durumu tüm bu şeylerin, yani istesek de istemesek de bu şekilde, bu durumda olmamız, varolmakta olma durumumuz. Bu belki Ortega y Gasset’in “kökten gerçeklik” diye adlandırdığı şeydir; şöyle açıklar Gasset bunu “İnsan ve Herkes” adlı kitabında:

“Durum şöyle: Yaşamı kendi kendimize biz vermeyiz, tam kendimizi bulduğumuz anda onu da birlikte buluruz. İnsan

apansızın, nasılını, nedenini bilmeksizin, önceden haber almaksızın, önceden tasarlamadığı, kestirilemeyen bir ortamda, yani bu şimdiki ortamda, sıkı sıkıya belirlenmiş birtakım koşullar toplamında varlığını sürdürmek durumunda olduğunu keşfederek şaşar.(....)Yaşarken kendimizi içinde buluverdiğimiz o önceden tasarlanmamış, önceden kestirilemeyen ortamı, o son derece belirli koşulları geçici olarak, kolay anlaşılması için, dünya diye adlandıralım...”(Gasset 1999: 55).

Resim tarihinde soyut resmin çok dikkat çekici bir biçim-içerik ilişkisiyle kendini göstermesi onun, Gasset’in şimdilik “dünya” diye adlandırdığı bu dış gerçekliklerle olan ilişkisinden kaynaklanır. O halde bu dış gerçeklikleri, sanatçının içinde bulunduğu sosyal, kültürel, ekonomik yapı içerisinde de bir gözden geçirmek ve bu yapının sanatçının dünya görüşünü ne şekilde etkilediğine, onun sanatını anlayabilmek için, şöyle bir bakmak gerekiyor. “Soyut Resmi Hazırlayan Koşullar” başlıklı bölüm, işte bu amaca yönelik olup, bu bölümde soyut resmi hazırlayan sosyal, ekonomik ve kültürel yapıdan söz edilmektedir.

Genel olarak sanat, bir ifade, bir dışavurumdur ve böylelikle bir dünya görüşüdür de. Soyut resimde, biçimsel elemanların maddi dünyaya, nesnelere dayandırılmamasıyla öznellik alanının artması, onun dışavurumsal yanını yoğunlaştırmış, dünya görüşünü öne çıkarmış ve felsefeyle daha içli dışlı bir hale sokmuştur. Bu resimleri felsefeden bahsetmeden açıklayabilmek neredeyse imkansızdır. “Soyut Resmin Ardındaki Dünya Görüşü” başlığı altında, kısaca, her ne kadar bu dönemi etkilemiş daha birçok filozof varsa da, bunlardan Hegel ve Husserl’in etkileri üzerinde durulmuştur. Hegel, çalışmada en çok bahsedilen ressamalara, özellikle de Mondrian’a etkileriyle, Husserl ise, düşüncelerinin, döneminin bilim ve sanatıyla açık bir paralellikte oluşuyla, bu konu için daha aydınlatıcı görülüp, tercih edilmişlerdir.

Çalışmada, “İzlenimcilikten Dışavurumculuğa” başlığı altında İzlenimcilikten Kübizm’e resim anlayışındaki değişimler, Soyut Resme yansıyan etkileri çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu değişimler daha çok, dış gerçeklik karşısında alınan bir tavır olarak ele alındığından, dışavurumculuktan kastedilen, soyut resmin gerçekliğe karşı tavrıdır; yani izlenimci tavrıdan dışavurumcu tavra geçiş. Dışavurumculuk, her ne kadar “yaratma”nın temelindeki tavır olup, her türlü sanat eserinde varlığı söz konusu olsa da, burada, doğaya yaklaşımda öznenin daha pasif ya da daha aktif tavrı açısından ele alınmaktadır; böylelikle dışavurumculuktan kastedilen, izlenimcilerin yaptıkları gibi, doğadan algılananın en gerçekçi şekilde dışavurulması, yani insanın kendisini pasif bir şekilde algılarına ve bu algılardan oluşan doğaya teslim etmesinin tersi olan tavrıdır. Bu algılara şüpheyle yaklaşarak, ki bu şüphe “algısal” olanın alanından uzaklaşarak “kavramsal” olanın alanına girmek demektir, özne-nesne ilişkilerinin daha da sorgulanarak sanatta ortaya koyulmasıdır. Bu anlamda Kübist sanatçı, nesnenin özneye göre durumunu resimde değiştirmiş ve nesneyi parçalamıştır; o halde, bu çalışmada ele alınan anlamıyla “dışavurumcu bir tavır” sergilemiştir.

Soyut resimde, anlamın metafizik ve ruhsal alanlarda aranmasıyla, soyut-somut ya da ruh-madde karşıtlıkları daha da sorgulanır duruma girmiş, resimler varlıkbilimsel yönden bazı sorun ve sorularla yüz yüze kalmıştır; resimdeki elemanların otonomlaşmaları, onların natüralist resimlerdeki doğa yansımasına dayanan varlık nedenlerini değiştirmiş, bu değişiklik resimde yepyeni bir biçim-içerik ilişkisine yol açmış, kendi kendilerini temsil eden, yani içerikleri kendi biçimleri olan bu elemanlardaki ruhsal ve maddesel olanın yeniden sorgulanması gerekmiştir. Çalışmada bu konudan da bir ruh-madde karşıtlığı bağlamında bahsedilmektedir.

Yapılan çalışmaların, konuyla ilgili olarak, dış dünyayla bağlantıları ve bu resimlerde, soyutun somuttan, içselin dışsaldan ne derece ayrı tutulabileceği sorgulanmıştır.

Çalışmadaki bütün konular genel olarak üç ressamın -Mondrian, Malevitch ve Kandinsky- resimleri çerçevesinde ele alınmaktadır. Dolayısıyla soyut resmin çeşitli akımları arasındaki farklar üzerinde durulmamış, daha çok bu resmin ortaya çıkışına yol açan genel mantık üzerinde durulmuştur. Bu ressamların seçilmesinin nedeni ise, onların, resimlerini kuramlarıyla da desteklemeleri ve böylece soyut resmin aynı zamanda önemli kuramcılarından da olmaları ve yine bu yüzden, yapılan inceleme ve çözümlemenin daha sağlam temellere dayandırılabilme şansıdır.



I. BÖLÜM

SOYUT RESMİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR

“ İnsanın düşünsel etkinliklerinden en önemlisi olan sanatta yaratıcı süreç imgeler halinde düşünmeyi içine alır. İnsan algılarının doğal gereği olarak bu imgeler sanatçının zihninde dış dünya yoluyla oluşur.

Sanatçı, yarı gerçek gibi görünen birşeyi kafasında kurduğu zaman bile aslında gerçeklik dediğimiz bütünün bileşik parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekten, yeniden ortaya koymaktan başka bir şey yapmıyordur.”(Suçkov 1982:9)

Boris Suçkov’un “Gerçekliğin Tarihi” adlı kitabındaki bu sözleri sanatla gerçeklik arasındaki sıkı ve içiçe geçmiş ilişkiyi ortaya koymaktadır. Hiçbir sanat anlayışı, geçmişin sanat anlayışlarından ayrı, tek başına düşünülemeyeceği gibi, içinde bulunduğu devrin ekonomisinden, biliminden, dininden, vs. ayrı, kendi kendine bir oluşum olarak da düşünülemez.

Soyut resmin “gerçeklik anlayışını” çözümleyebilmek için, onun ortaya çıktığı dönemin yani 20.yy’ın başlangıcının sosyo-ekonomik durumunu ve onu yaratan daha önceki dönemin toplumsal dinamiklerini kısaca gözden geçirmek gerekiyor.

20. yy., 18. yy.’da Büyük Britanya’da başlayan Sanayi Devrimi ile 1789 Fransız İhtilali’nin yol açtığı ekonomik ve siyasal dönüşümlerin bir devamıdır. Biri ekonomik, diğeri siyasal ve birbirini tamamlayan bu iki devrim, toplumların siyasal, ekonomik ve kültürel yapılarında, değer yargılarında ve fikir, sanat alanında köklü değişikliklere yol açtı.

Sanayi devrimiyle, makineler kol gücünün yerini aldı. Daha fazla mekanik gücün kullanılması üretimin çapında büyük artış sağladı. Giderek atölyeler yerini büyük fabrikalara bıraktı. Tarımdan sanayiye geçiş, büyük sayılarda işçi ihtiyacına ve köyden kente göç dalgalarına neden oldu.

Çok kötü ve ağır şartlarda çalıştırılan işçilerin iskan edildikleri kentler, basit barınmanın ötesindeki ihtiyaçlara cevap vermiyordu. Kalabalık nüfusu barındıran çok katlı büyük apartmanlarda insanlar iç içe, ama birbirlerine yabancı olarak ve güvensiz bir ortamda yaşıyorlardı; yalnızlığa itilmişlerdi.

Sanayi toplumunun tekdüzeliğine, insanın yabancılaşmasına yol açan kent yaşamına tepki büyüyordu. Toplum patlamaya hazırды. Sanayileşmenin erken döneminde, 19. yy.'ın ikinci yarısından önce, sanayileşmenin yarattığı bu büyük toplumsal sorunlara henüz çözüm bulunamamıştı.

1789 Fransız İhtilali'yle başlayan siyasal devrim ise, eskinin egemen kurumlarını tasfiye ediyor, mutlakiyetçi krallıkların yerini parlamenter rejimler ve demokratik kurumlar alıyordu. Fransız İhtilali'nin "eşitlik, kardeşlik ve özgürlük" fikri hızla dünyaya yayılarak, insanları eskinin serflik ve kölelik bağlarından kurtarıp özgürleştiriyordu. Bunda, ekonomik ve sosyal koşullar yanında, 1789 Fransız İhtilali'ni hazırlayan daha önceki dönemin düşünce akımlarının da büyük etkisi vardı.

Siyasal özgürlüklerine kavuşan insanların ekonomik bağımlılıkları devam ediyordu. Makine standartlaşmayı gerektiriyor ve insanın üretim zinciri içinde bir dişli haline gelmesine ve adeta robotlaşmasına yol açıyordu. Siyasal özgürlükler, insanın gerçekten özgür olmasına yetmiyordu. Bunun ekonomik hak ve özgürlüklerle tamamlanması gerekiyordu.

Bu çelişkiler, eşitsizlikler ve çalışanların yaşam zorlukları, toplumda isyan duygularının gelişmesine ve şiddetli patlamalara neden oluyordu. En önemli köklü değişiklik sınıfsal alandaydı. Burjuva sınıfı ve sanayi devriminin yarattığı işçi

sınıfı tarih sahnesine çıkarken, aristokrasi tarihi misyonunu tamamlıyordu. Sanatçı, sarayın ve aristokratların yardımından ve korunmasından yoksun kalmıştı. Yeni egemen güç olan burjuvazi, henüz sanat ve sanatçıyla ilgilenebilecek bir bilgi ve kültür birikimine sahip değildi. Aristokrasi gibi sanatı bir ihtiyaç olarak duyumsamaktan uzaktı.

Tarihte geçiş dönemleri, sancılı ve buhranlı dönemlerdir. Sanayi devrimi ve Fransız İhtilali'yle insanlık tarihinde yeni bir sayfa açılmış, eski dönemin kurumları ve değer yargıları köklü bir değişime uğramıştır. Bunlar aynı zamanda şaşkınlık ve belirsizlik dönemleridir de.

Sanatçı, aynı toplum içinde diğer insanlarla ortak kaderi paylaşan ve dramatik değişimi yaşayan kişidir. Bütün bunlardan etkilenmemesi mümkün değildir. Kentlerin boğuk, sağlıksız ve insanı yabancılaştıran yaşam tarzına tepki duyan sanatçı desteksiz kalmıştır, huzursuzdur.

19. yy.'ın ikinci yarısında, Cézanne, Van Gogh, Corot, Constable ve Barbizon Okulu ressamlarının yaptığı gibi kentlerden köylere, hatta Gauguin örneğinde olduğu gibi Okyanusya adalarına kaçış başlar. Fakat sanatçı, çözümün mekan değişikliğinde olmadığını anlar. Kendi içine döner, kendi içine kapanır ve kaçabileceği, sığınabileceği tek yerin iç dünyası olduğunu görür.

Eski kurumsal ve düşünsel bağlardan kurtulan sanatçı, artık özgür düşünmekte, toplumsal kurallara, beğenilere ve değer yargılarına kendisini bağlı hissetmemektedir. Hatta bunlara ve dış dünyaya tepki duymaktadır. O, iç dünyasına yönelip sanat eserini kendisi için yaratacaktır. Dış dünyadaki bütün nesne görüntülerini resimden atmaya başlayacak ve nesnelerin mekan içindeki optik görüntüleri dikkate alınmayınca perspektif gerekli olmaktan çıkacaktır.

Dönemin önemli özelliklerinden biri belirsizliktir; belirsizlik alanının gittikçe genişlemesi ve kuşkuyu besleyip artırmasıdır. 19. yy ve 20. yy'ın

başlarındaki bilimsel gelişmeler, kuşku ve belirsizliği daha ileri boyutlara taşıdı. Atomun parçalanmasıyla, madde sağlamlığını yitirdi.

Kandinsky, otobiyografik kitabı “Regards sur le passé”(Geçmişe Bakış)de, soyuta gidiş nedenlerinden biri olarak, atomun parçalanması buluşunu gösterir. Bu buluşla maddeye inancının tamamen yok olduğunu söyler:

“ Atomun parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanmasıyla aynı şeydi. En kalın duvarlar yıkılıyordu birdenbire. Herşey istikrarsız, geçici , gevşek bir hal alıyordu. Herhangi bir taşın havada yok olup, görünmez olduğunu görsem şaşırırmazdım” (Sers 1995:34).

Başka bir yerde de şunları söyler Kandinsky:

“ Bilim bana artık bitmiş gibi geliyordu: En sağlam temelleri bir tuzaktı yalnızca, kutsal yapılarını sakın bir elle, nurlu bir ışıktaki taş taş üstüne kurmayıp, karanlıkta el yordamıyla yoklayarak tesadüfi bir gerçek arayışına çıkmış ve körlüklerinden bir nesneyi diğeri zanneden bilim adamlarının bir yanlışıydı” (Sers 1995:20).

Enerjinin parçacıklara, yani *quanta* 'ya dönüşmesi; Einstein'ın, zamanın mutlak bir nitelik taşımadığı ve uzayın da görece bir değerde olduğuna dair “Sınırlı Görecelik Kuramı”; hızlandırılmış hareketleri incelediği, madde ile enerjinin eşdeğerde olduğu, enerji yayan bir cismin kütlesinden kaybettiği ve böylece maddenin enerji yaratırken yok olabileceğini, atomun ise pek küçük bir bölgeye sıkıştırılmış enerjiden başka bir şey olmadığı ve ışığa ya da sıcaklığa dönüşebileceğini ispatladığı “Genelleştirilmiş Görecelik Kuramı” gibi yeni buluşlar eski bilimsel anlayışları değiştirdi. (Tanilli 1994:70)

Artık “mutlak gerçek” yoktu. Tek mutlak gereğın “değışim” olduğu, değışim dışında hiçbir şeyin mutlak ve bitimsiz olmadığı anlaşıldı. Bütün değerlerden ve kabul gören gerçeklerden kuşkulanılmaya başlandı.

Bu, resme de yansdı. Sanatçı, nesnelerin mekan içindeki optik görüntüsüne kuşkuyla bakmaya, onu ya değıştirmeye ya da resmin dışında tutmaya başladı. Avrupa resmine yüzyıllardır hakim olmuş natüralist tavrı, yerini daha öznel, dolayısıyla daha dışavurumcu bir tavra bırakıyordu. Bu dönemde, eskiden beri çok inanılmış, özümsenmiş bilgilerin, yeni bilimsel buluşlarla altüst edilmesi, bunun yanında bir de çok ağır yıkımlara yol açan sosyal çatışmalar, sanatçıyı da öfkeli bir dışavurumculuğa sürükledi. Dadaizm bunun en uç noktasıdır; başlı başına sanatın reddidir.

Görünenin altında başka gerçeklerin yattığı, atomun parçalanması gibi çok önemli buluşlarla ispatlanmış ve insanın “görünen”e yaklaşımı değışmiştir.

Ayrıca, Freud’un, Jung’un, Lacan’ın psikolojiye getirdikleri yeni ve ilginç tezler, “bilinçaltı”, “bilinç”, “ortak bilinçaltı” gibi kavramları resme de sokarak, resmi insanın kendisini çözümlemesine olanak veren bir maceraya dönüştürmüştür.

Tüm bunların soyut resimdeki yansımalarına gelince; bu resimdeki en çarpıcı özelliklerden biri, resimlerin doğa görünümlerinden uzak, figürsüz yani non-figuratif oluşlarıdır.

Einstein’in “Görecelik Kuramı” sanatta da karşılık bulur. Aklın ve mantığın kabul ettiği “nesne”ye artık şüpheyile bakılır. Nesneye anlam veren insandır; insanın verdiği anlamla yüklü nesne, resimsel alanı hikayesiyle meşgul eder ve resimselliği engeller.

Figrden kopuşun bir başka nedeni ise, Batı akılcılığından kurtulmak isteyen ressamların, kurtuluşu Doğu’nun ve ilkel denilen kültürlerin sanatlarında

bulmalarıdır. Soyut biçimlerin kullanımı, dünyevi olandan uzaklaşarak “aşkın” olana varma çabası olarak da görülebilir; gerçek, dış görünüşte değildir. “Görünen”e olan inancın azalması, “görünen”in sürekli değişmesi, ondaki o anlık, maddi görünme durumuna değil de, ondaki en kalıcı olana ulaşma isteğine yol açar. Bu bir bakıma “mutlak” olana ulaşma isteğidir ki Doğu mistisizmindeki ve ilkel kültürlerin sanatlarındaki soyut biçimlerin dinsel amaçlarla kullanımı da buna bağlıdır.

Gerçeğin fiziksel dünyanın ötesinde aranmasında bu dönemde etkilenilen filozofların da rolü vardır. “Hiçbir bilimin kesinliği metafiziğin ciddiliğiyle boy ölçüşemez” diyen Heidegger örneğin. Ya da dünyayı “ikici”(dualist) olarak niteleyen Henri Bergson: Bergson’a göre dünya, birbirine karşıt iki eğilimden oluşmuş bir alandır: yaşam kuvveti(élan vital) ve maddi dünyanın bu kuvvete direnci.(Hunter 1992:23)

Soyut resimde, biçimlerin nesne çıkışlı olmayışları, biçim-içerik ilişkisini ciddi bir şekilde değiştirir ve sorgulamaya yöneltir; biçim, biçim olarak varolmaktadır, çıkış noktası kendisidir, otonom bir varlıktır. Bu durumda biçimin anlamı kendi varlığında olup, bu varlık aynı zamanda onun içeriği de olmaktadır.

Bu durum, özne-nesne ilişkisine bakışın değişimiyle de ilgilidir. Daha önceleri, resimde, gören insan-görülen doğa anlayışı hakimken, algı kuramları sanatçıları nesnel’e ulaşmaya yöneltir. Biçimin otonomluğu, izleyiciyi özne çıkışlı yargılardan uzaklaştırıp, yargılamada biçimin kendisini çıkış noktası yapar.

“Özneyle nesne, Kartezyen res cogitansla res extensa, gözleyen insanla gözlenen doğa arasındaki engeller yavaş yavaş tarihe karışıyordu. Bilim, zamanda ve mekanda varolan nesneleri içine yansıdıkları zihinden kopuk değerlendirmekte ısrar etmenin modern gerçekliği aydınlatma konusunda bir işe yaramayacağına ikna olmuştu. Felsefeci Ernst Mach, içerdeki süreçlerin dışardaki süreçlerden ayıramayacağına dikkat çekiyordu: “Psişik fiziksel arasında uçurum yok. ‘İçsel’ de yok, ‘dışsal’ da yok. Aynı

cinsten unsurlar, bakıldıkları ana göre ‘içte’ veya ‘dışta’ oluyorlar, hepsi bu.” Heisenberg ise modern fiziğin Naturbild’ine “bilim artık doğanın karşısında gözlemci konumunda duramıyor, insanla doğanın etkileşiminin bir parçası olduğunu kabul ediyor” fikrini sokma çabasıındaydı.”(McFarlane 2000:211)

Batı resminde, daha önceki dönemlerdeki yanılsamacı anlayış yerini, ressamın resim yüzeyini büyük ölçüde kendisinin anlamlandıracağı bir anlayışa bırakmıştır. Soyut resimde ise bu anlamlandırma, en azından ilk soyutçu ressamlar için, dış dünyaya ait referans noktalarının daha da azalmasıyla, daha felsefi, ruhsal ve metafizik bir alana kaymıştır.

Soyut Resim, kendi başına, birdenbire, belli bir tarihte ortaya çıkmış bir resim değildir kuşkusuz. 20.yy’ın başından itibaren, dönemin sosyal, kültürel, bilimsel hareketliliğine paralel olarak, çok hızlı bir şekilde birbirini takip eden “avant-garde”(öncü) da denen sanatsal hareketler –Fovlardan Kübizm’e ve Fütürizm’e, Ekspresyonistlerden çeşitli soyutlamalara, Konstrüktivizm’den Bauhaus’a, Dada’dan Sürrealizm ve metafizik yaklaşımlara- sanatsal dili ve hatta “sanat” kavramını çok ciddi bir şekilde etkileyip değiştirdiler.(Sproccati 1990:361)

Bu dönemde, insan algısının dışavurumuyla ilgili değişik yaklaşımlarla gösterir kendisini sanat, ki bu da “gerçeğin algılanmasıyla” ilgilidir. Sanatçıların bir kısmı için nesnelerin gerçeği, onların uzay-zamandaki durumlarıyla ilgiliyken (Kübitler), bir kısmı için maddenin iç dinamiğiyle (Fütüristler), bir kısmı için ise gerçek, zihinsel ve ruhsal alanlarda (soyutlamalar),vb. aranmalıydı. (Sproccati 1990:361)

Biçimsel açıdan soyut resmin otonom ve içsel bir gelişme olması, romantizmin doğrudan etkisi altında olmuştur; bir akım olarak değil de, bir tavır, bir dünyaya bakış şekli olarak “romantizm”. Çünkü romantizm, kendi kendisinin estetik dışavurumuydu; romantik ressam için, renkler “göz için şenlik” durumundadır.

Örneğin Monet'nin “nesneleri unutarak renk lekelerine odaklanmayı” öğütlemesi, figürün reddini hazırlayan fikirlerdendir.(Ballas 1997:170)

Fransa'da, soyutlamaya geçiş, belli bir düzen içinde, resmin kendi içindeki gelişmeler doğrultusunda olmuştur. Delacroix'dan Gauguin'e ve Sembolistlere, Monet, Seurat ve Cézanne'dan 20.yy.'ın başındaki büyük akımlara varılır. Bu gelişmeler, yanında ideolojik kavgaları da getirir. Soyutlamaya en önemli ideolojik katkı, romantizmle akrabalığı gayet açık olan Sembolistlerden gelir. 18 Eylül 1886'da Figaro'nun ekinde yayımlanan “Sembolizm'in Manifestosu”nda Jean Moréan (1856-1910), sanatı “fikrin maddeleşmesi” olarak tanımlar ve nesnelerin sadece “fikrin işaretleri” olarak kabul edildiklerinde önemi olduğunu ortaya atar. Aynı yıl Gustave Kahn (1859-1936) şöyle yazar: “ Bizim sanatımızın asıl amacı özneli nesnelleştirmektir (fikrin dışa çıkarılması), nesneli öznelleştirmek değil (doğanın bir ruh hali tarafından görülmesi)” (Ballas 1997: 170).

Buna benzer bir tavırla, Gauguin , Empresyonistlerin yaptığı gibi “gözün etrafında aranmak” yerine, doğrudan doğruya “düşüncenin esrarengiz merkezine” gitmeyi ve bilinci genişletmeye araç olan “rüyayı” çağırmayı tavsiye ediyordu.(Ballas 1997)

“ İşte bu tür fikirler bu teoriyi iyice besledi ki buna göre, herhangi bir görüntüden ortaya çıkan heyecanlar ve ruh durumları, sanatçının hayalgücünde, görüntünün kopyasını gerektirmeyecek şekilde, bu heyecan ya da ruh durumlarını yeniden uyandıracak işaretler ya da benzer plastik karşılıklar taşır. Bizim duygusallığımızın her haline onu tercüme edebilecek nesnel bir armoni karşılık gelebilmelidir.”(Ballas 1997:170)

Baudelaire'in dediği gibi “sanat eseri içsel bir görüntüdür, dış doğa değildir. Baudelaire için romantizm, konu seçimi ya da başka bir ölçüde değil de, ‘hissetme biçiminde’ ortaya çıkar. Bu durum Matisse'in özgürlüğüne olduğu kadar, Delaunay'in soyutlamasına da uygundur. Apollinaire, “Delaunay'in tutkusu ruhsal

anlayışı estetik yargı ile kaynaştırmaktı; böylece, ruhsallık onda estetik bir biçim altında kendini gösterdi.”(Ballas 1997:168) demiştir.

Bu mantığı en uç noktasına vardırان Mondrian için, resim ne dıştaki doğaydı, ne de içsel görüntü idi; çünkü ona göre, şeylerin ruhunu plastik olarak ifade etmek, kendi ruhumuzu ifade etmeye gelir dayanırdı. Bunu sanatın yüce amacı sayamazdık.

Bütün bu anlayışlar birbirlerini etkileyerek, üstüste ya da aynı zamanlarda varoldular. Fakat soyut resmin temelini oluşturan en etkili iki tanesi, “empresyonizm” ve “kübizm” üzerinde özellikle durmak gerekmektedir. Bu ikisinin de “doğaya” ve “gerçekliğe” birbirlerinden çok farklı yaklaşımları olmuş, bu farklılık, bu çalışmada tavrı olarak “dışavurumculuk” çerçevesinde açıklanmıştır. İzlenimci tavırdan dışavurumcu tavra geçiş olarak.

II. BÖLÜM

SOYUT RESMİN ARDINDAKİ DÜNYA GÖRÜŞÜ

Soyut resmi hazırlayan en önemli bilimsel buluşlardan biri “atomun parçalanması” olmuştur. Bu buluş, insanlardaki “madde” anlayışını önemli ölçüde değiştirmiş, daha önceleri ağırlık, hafiflik, sertlik, katılık gibi nitelikleriyle kavranan madde, artık “enerji”ye dönüşmüştür, ki bu da, madde-ruh karşıtlığını bir “karşıtlık” olmaktan çıkarmıştır; madde bir enerjiyse, korku, mutluluk, coşku gibi ruhsal durumlar da enerjidir. Bilim, bu anlamda, birçok insan için “metafizik”e yaklaşmıştır ve maddeye inancı da azaltmıştır. Madde artık geçici, çözülebilen, aldatıcı birşeydir.

Nesneler dünyası, maddi dünya, felsefede de bilimdekine paralel olarak, bir varlık sorgulamasına uğramıştır ve tüm bunlar sanatı da etkilemiştir.

Dönemin hakim felsefelerinden Fenomenoloji örneğin, gerçek varlığı “madde”de değil, “kendine yönelmiş bir düşünme ya da algılamanın saf akıntısında”, başka bir deyişle “aşkınlık” (transcendence)da, nesneler dünyası için aşkın olanda bulmuştur.

Husserl’ın öncülüğündeki bu felsefeye göre, nesneler, kavradığımız görünüşler, birer duyu verileridirler ve bu tek tek şeylerin dünyası tamamen tesadüfidir.

Felsefede “doğal tavır” denilen tavrıla biz nesneleri kavrar ve doğaya uygun davranırız. Doğal tezde objektifleşen içerik, şu halde, dünyanın her çeşit şüphe ve reddin dışında varolmasıdır. Husserl, bu doğal tavrı değiştirmek ister ve bunu “indirgeme” (reduction) metoduyla yapar. Bu yöntemle bütün nesneler dünyasını, duyu verilerini, öznel olan herşeyi ve pozitif bilimlerini de “parantez içine alma” dediği yöntemle yok sayar. (Tunalı 1992:133)

Husserl’a göre “niyet” (intention) bilincin temel yapısıdır ve bütün gerçekliğin bağlı olduğu şey, insanın kendisindeki bu niyetlilik; her düşünce “bir şey”in düşüncesidir ve bu yüzden etkin bir şekilde nesnesine yönelir; nesne algılamasının temelinde bu “niyetlilik” vardır. Herşeyi, bilme ve algılamanın niyetsel çekirdeğine indirgeme, doğal tavrı bir krize sokar ve fenomenolojik tavrı yaratır. İşte bu tavrıla bilme, egonun ya da benliğin saf aktivitesi olarak ortaya çıkar. İndirgeme yoluyla keşfedilen ego, deneysel (empirik) değil, aşkın (transcendental) bir egodur. Parantez içine alınanlardan geriye niyetlilik’in kendisi kalacaktır. (Henry). Fenomenolojinin, “fenomen”den kasdettiği şey, duyu verilerine dayanan görünüşleri aşan, parantez içine alamayacağımız şeylerdir, “mutlak” olandır.

“Duyulur objeler, varlık karakterinden, gerçeklikten soyulunca, o zaman yeni bir gerçeklik, hakiki bir varlık dünyası aramak gerekir. Açıktır ki, artık böyle bir dünya *duyu-üstü* bir alanda aranacaktır.

Bu alan, ide'lerin, eidos'un ve öz'lerin alanıdır." (Tunalı 1983:143)

Fenomenolojideki bu "mutlak düşü"nü soyut resimde de görüyoruz, hatta kullanılan yöntemler bile benzetmekte; indirgeme (reduction) yöntemi örneğin. Soyut resmin aslında doğadan soyutlamalarla bu noktaya geldiğini düşünürsek, nesneler böyle bir indirgemeye uğramıştır; Kübistler, nesneyi en saf, en yalın yapısına indirgemeye çalıştılar. Daha sonra Soyutçular, daha da ileri giderek nesneyi "parantez içine aldılar" ve nesnenin dışında, artık parantez içine alınamayacak, aşkın olana, "mutlak" olana ulaşmaya çalıştılar.

Soyut resimde, dünyadaki varlıkların "tesadüfî" oluşlarıyla ilgili bir reddedilme durumları da vardır. Resimsel elemanların "öz"üne inerek, -bu "öz" onlardaki öznel yargıların artık olamayacağı durum, yani bir elma değil de, bir daire-oradan "olası" başka varlıklar yaratmak. Bu yaratılan şeyler, içlerinde öznel yargıları barındırmadığından "mutlak"olana ulaşabileceklerdir. Tabi, bir yandan da sanatçının niyetinin işin içine girmesi, eserin öznel yargılardan ne kadar uzak olabileceğini düşündürüyor. Fakat eğer bu niyet, Husserl'in kastedtiği "niyet"se, yani sanatçının maddi dünyayla ilişkilerini parantez içine alıp, ondan geriye kalan şeyse, egonun saf aktivitesi olarak kalan "niyetlilik" durumu ise, o zaman bir aşkınlık durumu içindedir sanatçı ve "mutlak"olana ulaşabilecektir.

Soyut resmin anlaşılması, biçimlerin ve renklerin maddi dünyayla bağlantılarının az oluşu nedeniyle içlerinde yargılar taşımadığından, izleyici yargıların olmadığı yere, rengin ve biçimin gerçekliğine varacaktır ve bu gerçeklik bu elemanların ona verdikleri duyumlardır.

Duyu verilerine dayanan nesnelerin en fazla dışlandığı resimlerden olmasıyla, Malevitch'in resimleri de bu felsefeye uygun görünmektedir. " Resimdeki bütün eğilimler prizmalardır" der Malevitch, " Süprematizm, onun aracılığıyla hiçbir şeyin görülemeyeceği bir prizmadır. Süprematizm'in prizmasında "dünya" sınırın

dışındadır, onun prizmasından şeylerin dünyası yansımaz çünkü onlar yokturlar, onlar non-objectif dirler.”(mapage.noos.fr)

Malevitch’e göre, beyazla çevrili kare (Resim 1), “non-objectif” duygunun ilk formudur; beyaz fon, siyah kareyi çevreleyen bir fon değildir; o, içinde non-objectif duygunun ilk elemanı olarak belirdiği ıssızlığın ve varolmayışın hissidir.(mapage.noos.fr)



Resim 1- Kazimir Malevitch, “Siyah Kare”, 1913-1915, Tuval üzerine yağlıboya.

Bu dönemde etkilenilen filozoflardan biri de Hegel'dir. Mondrian'ın örneğin, sanat kuramını oluştururken Hegelci felsefeden ne kadar etkilendiğini biliyoruz. Hegel'in kendi sözleri, Mondrian'ın ütöpik tavrını ve gerçek anlayışını açıklayabilir. Hegel'e göre sanat, olayları daha üstün bir gerçekle, tinden doğan bir gerçekle kaplayarak, bu kötü ve ölümcül dünyanın yanılsaması ve görünüşü ile olayların gerçek içeriği arasında bir uçurum açar.

“İşte bu yüzden”, der Hegel, “günlük gerçeğin basit görünüş ve yanılsamalarının tersine, sanat eserleri daha üstün bir gerçeğe ve daha doğru bir varlığa sahiptir. Düşüncede olduğu gibi, sanatta da aradığımız “gerçektir”. Sadece kendi görünüşüyle bile sanat, bize “görünüş”ü aşan birşeyi sezdirir; düşüncüyü.”” (Ballas 1997:202)

Sanat eserinin dünyadaki diğer varlıklardan daha doğru bir varlığa sahip olduğu fikri, Mondrian'ı sanat aracılığıyla bu kötü dünyayı –yanlış varlığa sahip- değiştirebileceği düşüncesine götürdü.

Hegel, sanat ihtiyacının evrenselliğini, insanın düşünen ve bilince varmaya yetkin bir varlık olmasına dayandırır.

“Bilince sahip bir varlık olarak insan, kendisinin ne olduğuyla yüzleşebilmeli, genel olarak ne olduğuyla ve bunu kendine bir amaç edinmelidir. Doğadaki şeyler varolmakla yetinirler, basittirler, bir defalıktırlar. Fakat insan, bilince sahip olduğu için, ikiye bölünür: Bir defalık vardır fakat kendisi için vardır, kendisi vardır önünde ve onu kovalar, kendisini hayranlıkla seyreder, kendisini yine kendine tanıtır. O halde, insan düşüncesinde sanat eserini yarattıran genel ihtiyacı aramak lazım, madem ki sanat eseri, insanın, kendisinin olduğu şeyi dışarıya çıkarması için bir araçtır.”(perso.wanadoo.fr)

“Kendi kendinin bilincine varmaya insan iki şekilde uğraşır: Birincisi, teorik olarak, içsel olarak ne olduğunun, ruhunun tüm hareketlenmelerinin, hislerinin tüm ayrıntılarının bilincine varmaya çalışarak, kendisini tanımaya çalışıp, düşünceyle açıklayarak ve kendi kendisinin tasvirlerinden bu kez, yine kendini tanımayı deneyerek. Fakat insan aynı zamanda, dış dünyayla uygulamaya dayalı ilişkiler içindedir ve bu ilişkilerinden de, dünyayı ve kendisini de aynı zamanda, oraya ait olduğu ölçüde, kişisel damgasını basarak, değiştirme ihtiyacı doğar. Ve bunu yapması da, yine kendisini diğer şeylerin formunda tanıyabilmek içindir, dıştaki bir gerçeklikten zevk alır gibi kendisinden zevk alabilmek içindir.”(perso.wanadoo.fr)

İnsanın kendi kendisini nesnelleştirmesi ve bundan da zevk alması, Aristo’nun bir sözünü hatırlatıyor: “İnsanların her zaman, tasvir etmeye ve bu tasvirlerden de zevk almaya eğilimi olmuştur.”

Tabii burada büyük fark, Hegel’in tasvir etmeye verdiği anlam: İlk başta insan, kendini tanıyabilmek için soyut olanı, içindekini somutlaştırır düşünce vasıtasıyla; sanat eserleri örneğin, ya da bilimsel teorilerden somut araçların bulunması...Dışarı ve içerisi arasındaki köprüyü kurabildikten sonra, artık dışarı içeriyeye referans olabilecektir, yani insan kendini dış nesnelerde de bulabilecek ve onlardan aldığı zevk, kendisinden de zevk almaya dönüşecektir. Bu durum, soyut resmin içsellğe en yakın biçimsel elemanları bulma çabasını da açıklar. Örneğin, Kandinsky de, Mondrian da, dıştaki nesnelerden soyutlamalarla başladılar işe ve içlerindeki en doğru karşılayacak biçimleri aradılar: Mondrian’da bu arayış temel geometrik biçimler ve temel renklere varmakla sonuçlanırken (Resim 2), Kandinsky’de kendi deyimiyle “içsel titreşim”i yaratabilecek kompozisyonlarla sonuçlandı (Resim 3).

Soyutçu ressamların birçoğu için resim alanının kendisi, insandaki bu özne-nesne çatışmasının yaşandığı bir alan olmuştur. İçerisi ve dışarı olarak bir

parçalanma gibidir bu alan. Örneğin Mark Rothko, resimlerinden birinin adını “Ben Olmayan’ın Görüntüsü” koyarken böyle bir öznellik-nesnellik parçalanmasını, öznelin nesnel olarak verilmesinin imkansızlığını kasetmiş olabilir.



Resim 2- Piet Mondrian, “Sarı, Mavi ve Kırmızı ile Kompozisyon”, 1930, Tuval üzerine yağlıboya.



Resim 3- Wassily Kandinsky, “Improvisation XXVIII”, 1912, Tuval üzerine yağlıboya.

III. BÖLÜM

SOYUT RESİMDE “GERÇEKLİK”

III.1. İzlenimcilikten Dışavurumculuğa

Paul Klee, “İzlenimcilik”i “yapı”yı bilmemekle suçlamıştır. Ona göre, İzlenimcilik, doğaya pasif bir şekilde açılmış ve bu yüzden de çok ileriye gidememiş, biçimin aktif kuruluşuna varamamıştır. Oysa dışavurumcu tavır, “kuruluş”u bir dışavurum aracına dönüştürmüştür. (Klee 1985: 47)

Soyut resim, resmin elemanlarını çok ciddi bir şekilde aktifleştirdi; natüralist resimlerde de kullanılan bu aynı elemanlar, doğa yanılsamaları yaratabilecek kadar güçlüyseler, kendi başlarına bir güç olarak da kullanılabilirlerdi; kendi kendilerine yeten, otonom varlıklar olarak. İzlenimcilikten yani duyularla algılanan gerçeklikten, soyuta yani düşünceyle varılan gerçeğe geçiş, zaten algılamamanın daha pasif, düşünmenin ise aktif bir durum olmasıyla, pasiflikten aktifliğe geçiş olarak da düşünülebilir. Bu aynı zamanda bir tavır olarak “dışavurumculuğa” geçiştir.

Fakat İzlenimciler, her ne kadar Klee’nin dediği gibi doğaya pasif açılmış olsalar da, İnsan-doğa ilişkisini resimde en fazla irdeleyen ve değiştirenlerden oldular ve farkında olmadan, soyut resmin de temellerini attılar. Uç noktada “doğalcı” bir anlayışla, salt “görünen”e varmaya çalışırlarken, “görünen”in sorgulanmasına ve ondan şüphe edilmesine yol açtılar. Nesneyi algılamada salt “görme” diye bir şey olmadığı, bu algılamada “bilme”nin, kişiliğin, kültürün, v.s. etkileri olduğu ve nesnenin anlamını insanda bulduğu düşüncelerine önyak oldular. Bu şekilde resimde de bilinçli “öznelliğin” kapılarını açtılar. İzlenimcilik başlı başına, nesneyle ilgili olarak kişinin izlenimiydi ve bu da “öznellik” demekti. Çünkü duyular zaten kişinin kendisinde olan şeylerdi ve nesne de “duyum” denen elemanlardan ibaretti. Bu son derece öznel tavır da, genel olarak resimde öznellik-

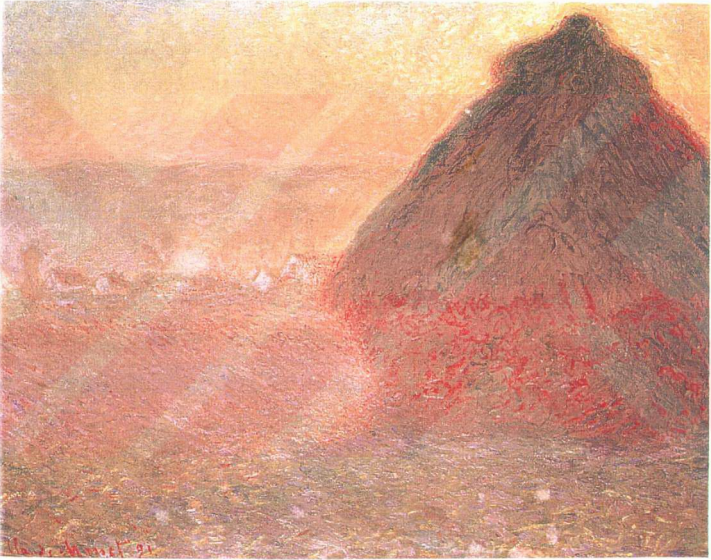
nesnellik sorgulamalarını arttırdı ve soyut resmin de en çok tartışılan konularından oldu.

Bunun dışında, İzlenimciler, nesnenin gerçeğini ışıhta arayarak, - nesne görüntüsünü oluşturan ışıksa, resimde de rengin ışığıyla bu görüntü yakalanabilirdi- resmin ve doğanın elemanlarını birbirlerine çok yaklaştırdılar. Bu şekilde, birincisi, resmin biçimsel bir elemanı olan renk, nesnenin kendisi oldu ve otonomlaşıma yoluna da girmiş oldu. İkincisi, izlenimciler ne kadar bilimsel yaklaşmış olurlarsa olsunlar, nesnenin gerçeğinin ışıhta aranması, metafizik yaklaşımları kışkırtan bir düşünce oldu. Örneğin Malevitch de gerçeği ışıhta aradı fakat onun ışığı başka türlü bir ışıktı. Malevitch'in 'renk' üzerine düşünceleri, karışık ve özel bir şekilde, 'ışık' üzerine düşüncelerine bağlıdır, ki bunun içinde "genel olarak ışık"(doğadaki) ve "aklın ışığı"(gerçeklik, doğruluk) vardır. "Işık ve renk" adlı denemesinde, Malevitch, doğanın, bir ressam olarak kendisi için, fizik atölyesiyle birlikte verilmiş açık bir kitap olduğunu söyler. Gökkuşağını incelemek, onu kendi kendine sorduğu şu soruya götürür: "nerededir asıl gerçek, rengin ışığında mı, yoksa ışığın rengine mi?". Vardığı sonuç şudur: "Işık ve karanlık, ancak bazı prizmalar yardımıyla (su damlaları, Newton'ın prizması...) anlayabileceğimiz o şeyin iki görünüşüdür yalnızca ve prizmalar yardımıyla yine anlıyoruz ki, bu aynı şey bin değişik şekilde görünebilir." Bu mantıkla yaklaşıncı, ışık renkle aynı şeydir, renk de ışıkla. Başka bir sonuca da varır buradan Malevitch: Her insan, her kültür, hatta her sanatsal akım, ışığın iki bakımdan (genel olarak ışık ve aklın ışığı) belli temel gerçeğin incelenmesine izin verecek şekilde kırıldığı prizmalardır. (mapage.noos.fr)

İzlenimciler, konu seçimleriyle de "nesnesizliğe" giden yolu açtılar. Nesnenin izlenimine dayalı bu resimlerde nesnenin anlık, geçici durumu verilmeye çalışılıp, nesnenin ayrıntıları, kendine has birçok özellik resimde dışlandı; bu şekilde nesne, anlık izlenim ile renge ve biçime dönüştü. Onlara göre resme herhangi bir nesne konu olabilirdi.

Kandinsky, Moskova'daki bir İzlenimciler sergisinde, Monet'nin "Saman Yığınları" (Resim 4) resmini görür. Tuvaldeki nesneleri tanıyamaz ve

tuvalde resmin araçlarının, paletin gücünü ve nesnenin önemsizliğini farkeder. Bundan çok etkilenir: “Birdenbire, ilk kez, bir tablo görüyordum” der. (Sers 1995:19)



Resim 4- Claude Monet, “Saman Yığınları”, 1891, Tuval üzerine yağlıboya.

Burada saman yığınları, yani konu yok olmuş, etkiyi yaratan eleman, bundan sonra soyut resimde kendi başlarına dışavurum güçleri olarak kullanılacak renk ve biçimler olmuştur.

“ (...) ancak modern dışavurumculuğun getirdiği tek yenilik, soyut kompozisyonların da en az konulu resimler kadar etki yaratabileceklerinin keşfiydi. Anlaşıldı ki dışavurumcu ifadenin bir aracı olarak işlev gören (anlam ilacını kaplayan hoşla giden bir şeker katmanı gibi) konu, tamamiyle terkedilebilirdi. Renk ve şekillerin, fırça vuruşlarının ve dokunun, ölçü ve oranın dışavurumsal gücü yeterliydi.” (Lynton 1980:30)

İzlenimciler, resme “eşzamanlılık” (simultanéité) da getirerek, soyut resmin “zamandırılığını”, “mutlak”la giden yapısını hazırladılar.

“ İlk kez Empresyonizm ile zaman, objektif olarak değıl de sübjektif olarak yaşantı, duyum olarak kavranıyor ve bu yaşantı, empresyon, duyumlardan ibaret olan zaman, Bergson’dan geçerek, zamanımız existens felsefesine ulaşıyor.”(Tunalı 1992:87)

Onlara göre zaman ve mekan da duyumlardan oluşmuştu. Zaman ve mekan olgularının katlılıklarını ve sabitlenebilirliklerini yitirip uçuculuk kazanarak birer duyuma dönüşmelerini Mallarmé, hayranlıkla şöyle dile getirir:

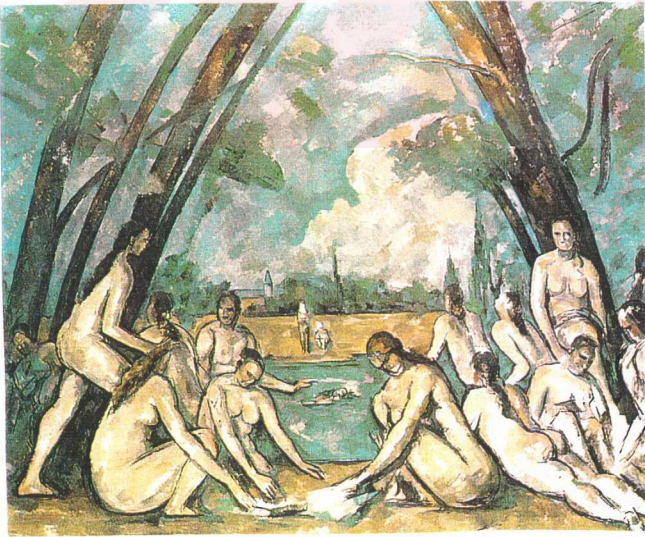
“Empresyonizmin koruyabildiğı şey, doğayı tek tek fırça tuşlarıyla yeniden yaratma zevkidir. Resmin saydam, duru ve kalıcı aynasına bakarak sonsuza dek yaşayana fakat bir yandan da her an ölmekte olanı düşünebilmek çok haz verici” (Daix 2000:117)

İzlenimcilerin resme soktukları “eşzamanlılık”, Kübistlerce nesnenin parçalanarak, üç boyutunun da resimde gösterilmesiyle, mekanın kendisi oldu; böylece resimde üçboyutluluk, yanılsama olarak değıl “kavram” olarak varoluyordu. Bu şekilde Kübistler, soyut resmin mekanını da hazırlamışlardı.

Mondrian'ın, Cézanne'ın Kübizm'e etkisiyle ilgili aşağıdaki sözleri, kübizmin soyut resme getirdiği kompozisyon anlayışını da bir ölçüde açıklamaktadır:

“Kübizm Cézanne’a çok şey borçludur; alandaki(tual) resmin en yüksek derecesidir; onunla alan, bir tual olmayı bırakır ve resimsel vücudun üstüne kurulabildiği bir temel olur.”(Pleynet 1977:142)

1906, Cézanne'ın öldüğü yıldır. 1907'de, O'nun için “Salon d'Automne”da düzenlenen retrospektif sergi bu anlamda çok önemlidir, çünkü dönemin ressamı, Cézanne'ın resimlerinde “izlenim”in değil de, “düşünce”nin sonucu olabilecek bir resmin olasılığını kavrarlar. Bundan böyle perspektifin yanılsamasına başvurmadan, en derin gerçeğin ve en kalıcı nesne durumunun, nesnelerin izlenim olarak verdikleri şeyden değil, onları birbirinden ayıran düşünsel süzgeçten geçtiğine dayanarak mekan ve hacimler yansıtılacaktır.(Daix 2000:86)



Resim 5- Paul Cézanne, “Yıkananlar”, 1895-1905, Tuval üzerine yağlıboya

John Berger, Cézanne'ın resmini (Resim 5) incelerken şunları söyler:

“Boş bırakılan bu beyaz espaslar göze, kayda geçirilmiş olan çeşitlemelere, imgelemden ilaveler yapma olanağı sağlar; yankıları duyabilmek için gereken susmalar gibidir bunlar”.(Berger 1986:57)

Bu sözler, Umberto Eco'nun soyut resim için dile getirdiği, “Soyut resimde izleyiciye tamamlayabileceği açık alanlar bırakılmıştır. Bu yönüyle daha çok ‘iletişim’e dayalıdır” (Daix 2000: 288) sözlerini hatırlatıyor.

Kübizm'in sanat tarihinde bir devrim olarak görülmesi, onun sadece yeni bir resim olarak kalmayıp “görme biçimini” de değiştirmiş olmasındandır. John Berger, “Kübizm, resmedilen imgeyle gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliğini değiştirdi” der (Berger 1992:59). Kübizm, Empresyonizmin algısal anlayışından, kavramsal anlayışa taşımıştır resmi, çünkü, insandaki doğaya karşı algısal alışkanlıkları yıkmıştır. Nesnenin izlenime dayalı algısının, nesnenin kendi varlığıyla ilgili ne kadar az bilgi verdiğini, nesnenin “gerçeğine” giden yolun sırf izlenimci algıya indirgenemeyeceğini ortaya atmıştır.

Bir başka deyişle Kübist resim, “soyutlama ve yanılsama (illusion) arasındaki gerilimi ve iki boyutlu nesnenin otonomluğu ile üç boyutlu evrenin analogu arasındaki gerilimi taşır.”(Hunter 1992: 44)

Cézanne'ın dışında Kübizm'i oluşturan bir diğer etken ise “ilkel sanat”tır. Daha önce “Fovlar” ve “Die Brücke” ressamlarını da etkileyen ilkel sanat, sanatçıların geleneksel kurallardan sıyrılmalarını sağlayarak, net çizgiler, açık alanlar ve biçimsel hacimlerin kullanımını sokar resme. Biçimlerin dışavurumcu ve sert kullanımı, resimde dış görünüme dayalı değil de, samimi bir plastik yapıya dayalı bir dışavuruma götüür.

Apollinaire, Kübizm için şöyle der:

“ G rsel gerçekten ödünç alınmış elemanlarla değil, tamamen sanatçının kendisi tarafından yaratılmış ve sivri bir gerçek yaratmaya meyilli yeni birliktelikler resimleme sanatıdır.”(Daix 2000:60)

Kübist resimlerin mekanı artık soyut resmin mekanıdır.

III.2. Biçim ve  erik

Sanat eserinde biçim ve  erik ilişkisi konusunda şöyle der Goethe: “‘Ne’ üzerinde d   n, fakat ondan da çok ‘nasıl’ üzerinde.” Burada Goethe’nin ‘ne’den kastettiği şey sanat eserinde  eriktir, ‘nasıl’ ise biçimdir. Rudolf Steiner (1861-1925) Goethe’nin bu sözünden yola çıkarak, bir eserdeki  eri in –‘ne’yin- duyularla algılanan gerçekten ödünç alındığını, ‘nasıl’ın ise sanatçının doğayı açmak ve kendiliğinden ortaya çıkmamış, eri ilmemi  olanı elde etmek amacıyla sanatçının esere verdiği biçim olduğunu söyler. Steiner’e göre, sanat eseri ‘duygusal bir ortaya koyu  biçimindeki kavram(id e) değil, tam tersine, kavram biçiminde duygusal bir ortaya koyu tur.(Ballas 1997:173)

Modern resimdeki soyutlamanın en  etin tartı malarındandır  erik, biçim ve ikisi arasındaki ilişki. Kandinsky, 1912’de yayınlanmış “Blaue Reiter Almanach” daki “Biçim sorunu üzerine” başlıklı yazısında, düşüncelerini şöyle açıklar: Onun için, “ne” yani  erik, duysal-maddi eleman değildir, tam tersine, ruhsal ve içsel bir değerdir. Burada, Kandinsky, Steiner’in bir başka düşüncesine daha yakındır; Steiner’e göre, “sanatçı için, eserinin dışında kalan herşey, içindeki herşeyin dışavurumu olmalıdır” ve “o halde, sanatsal yaratımların temelinde, olanı değil, olabileceği buluruz; “gerçek”i değil, “olası”yı” (Ballas 1997:174). Bu düşünce, soyut resmin içinde bulunduğu dönemin bir belirsizlik ve şüphe dönemi olmasıyla, bir anlamda kabul edilebilen bir “gerçek”in olmayı ıyla paralellik içerisindedir.

Kandinsky, insan ruhunda, heyecanlardan doğan bir “içsel zorunluluğun” varlığına inanıyordu, ki bu içsel zorunluluğun kendisi de, yeni bir değerın yaratıcısıydı: İçsel titreşimdi bu, kendisini dışarıda ortaya koyma yolunu, maddi bir biçimin, rengin içinde arayan ruhsal biçimdi (Sers 1995:97). İşte bu “içsel titreşim”, eserin “ne”si, yani içeriğiydi, üzerine giydiğı maddi biçim ise, “nasıl”ı yani biçimiydi. Bu anlamda eser, özdeksiz (immaterial) heyecanla, maddi dünya arasında bir köprü oluştıuruyordu. Biçimin kendisi, zaten bir araç olarak, görecelidir (sanatçıya ve çağına göre değışiklikler göstermesiyle) ve birçoktur (multiple) (ruhun bütün güçlerini karşılamasıyla) ; etki altındaki varlığın, içsel bir içeriğin, dışsal dışavurumudur. “Sanatta Ruhsallık” adlı kitabında Kandinsky şöyle yazar: “sanatçının söyleyecek birşeyi olmalıdır, çünkü onun çabası, biçimi egemenliğı altına almak değıl, bu biçimi içeriğe uydurmaktır”. Goethe’nin sözüne gelir bu: “ ‘Ne’ hakkında düşün, fakat daha da fazla ‘nasıl’ hakkında düşün; çünkü ‘nasıl’, sanatçının, içselliğı, biçimlerin diline tercüme etmesi için üstesinden gelmesinin şart olduğı en çetin sorundur”. Kandinsky’ye göre, “nasıl”, sanatçının ruhunun heyecanlarını yansıtabildiğı zaman, daha sonra, sadece sanatın kendisinde sezmeye ve kendi araçlarıyla ifade etmeye yetenekli olduğı kaybedilmiş “ne”nin de bulunmasına izin verecektir.(Ballas 1997:178)

Mondrian da herşeyin “nasıl”da çözümlenmesi gerektiğine inanıyordu; elemanlar nasıl yerleştirelirmeli, nasıl çözümlenmeli derinlik, değışik elemanların renkleri nasıl birlikte olmalı,vs. Yine de, bu “nasıl”, onun için evrensel bir fikrin meyvesiydi, Kandinsky’de olduğı gibi, sanatçının ruhunun heyecanları değıldi. Mondrian, Steiner’in 1908’de Hollanda’da verdiğı konferansları izledi hep ve bu konferansların broşürlerini hayatı boyunca sakladı. Bir yıl sonra, “Hollanda Teozofi Derneğı”ne katıldı ve İspanyol sanat eleştirmeni Israel Querido’ya, sanatında teozofik görüşü dışavurmak için uygun araçları aradığını ve kendisinin, felsefeyi sanata bağlamaya eğilimiyle, zamanının diğeri ilerci Hollandalı ressamlarından ayrıldığını yazdı. 1914’deki bir başka mektubunda ise şöyle yazdı: “Teozofik öğretinin çok zekice olduğunu ve akılsal gelişmede aydınlığa götürdüğünü düşünüyorum”. Aynı mektupta, “Teozofi” dergisine, “Teozofi ve Sanat” hakkında

bir makale gönderdiğini, fakat büyük olasılıkla fazla devrimci bulunduğu için, bunun yayınlanmadığını yazmıştır.(Ballas 1997:245)

Bu konuda sanat tarihçisi Guila Ballas'ın yorumu şöyledir:

“Teozofların, Mondrian'ın resmindeki ruhsal anlamı anlamamaları çok şaşırtıcıdır. Büyük ihtimalle, teozofiden sembolik görüntüler ödünç almak yerine, tamamen soyut, yeni bir resimsel dil yaratmasındandır. Böyle de olsa, Mondrian, Steiner'in “Teozofi”sinde açıkladığı düşünceye dayanmıştı aslında; buna göre, matematiksel öğrenim, en yüce bilginin arayışında iyi bir hazırlıktı, çünkü, ‘keyfi’ olan herşeye sırt çevirme anlamına geliyor ve farkında olmadan, doğanın kurallarına göre hareket ediyordu, “iyi düzenlenmiş bir düşünce, en gizli gerçeklere götürebilir”(…). Bu fikirler, Schoenmaekers'in etkisiyle de birleşerek, Mondrian'ın katı, matematiksel tarzını hazırladı. O halde, Mondrian'ın sanatına ruhsal bir içerik vermeye çalıştığı ve yıllarca bu içeriği en açık ve olabilecek en dolaysız şekilde dışavurmayı amaçladığı kesindir. Fakat bu dışavurmaya çalıştığı şey, kişisel, yaşanmış bir heyecanın ürünü değildir, çünkü O'na göre, duygu, doğa gibi, varoluşun trajik tarafını yansıtır; Querido'ya yazdığı gibi, kendisini ilgilendiren içerik, filozofik-teozofik olmalıdır.” (1997:194)

Zamanla, Mondrian, “Hegelci” düşünceye çok yakın sonuçlara varır; ruhun özündeki madde içerisinde olabilecek en ruhsal anlatımdır sanat; zıtlıkların bir sentezi olarak, benzemezlik içindeki özdeşliği gösterir, yani, en yüksek noktaya ulaşmış zıtlıklar bütünü. Bundan şu sonuç çıkmaktadır ki sanat, anlamların yeniden üretimi, dışavurumu ya da taklidi değildir, tam tersine, dünyanın ideal bir kuruluşudur, “düşüncenin duygusal bir görünümüdür” ve bu yüzden insanın kendi kendisine dönmesini, kendi içine varmasını mümkün kılar.(Ballas 1997:180)

İşte Mondrian, bu ilkelerden yola çıkarak resminin “nasıl”ını seçer: Nötr biçimler(geometrik), çizgilerin dikey/yatay düzenlemesi, renk kullanımının üç ana renkle sınırlandırılması (siyah, beyaz ve gri ile birlikte) ve asimetrik olmakla beraber dengeli bir düalist kompozisyon. Demek ki, çizgi ve renk alanlarının düşünülmüş ve programlanmış bir düzenlemesi söz konusudur, insan/doğa ve içerisi/dışarı ilişkilerinin dolaysız ve dengeli anlatımına yönelik, kendisini eşit ikiliklerin birimleri olarak ortaya koyan bir düzenleme. Mondrian’a göre, “Neo-plastik” sanat, plastik araçlarının kesinliği sayesinde, evrenselin dolaysız bir anlatımını sağlar; içsel ritmi ve maddi gerçekliği ile, sanatçının kişi olarak ‘özelliliğinin’ ifadesidir. “Bu şekilde”, der Mondrian, “neo-plastisizm, evrensel güzellik olarak, bütün dünyayı açar önümüze, işte bu yüzden genellikle insani elemanı da kapsar”. (Ballas 1997: 183)

Kandinsky’ye göre içerik, yani onun ‘içsel titreşim’ dediği şey, kişisel hislere bağlı, dolayısıyla göreceli, değişken, saptanamaz olduğu ve biçimin oluşumundaki temel olduğu için çok önemlidir; bu, gayet kişisel bir görüştür ve özünde de ‘romantizm’ vardır. Oysa Mondrian’a göre, sanat eseri, bir içerik ve biçim bütünüdür ispatı olmalıdır; insan ruhunun saf bir ürününü temsil etmesini dilediği “ne”den beklediği ruhsal, evrensel bir içerik, biçimden (nasıldan) beklediği ise, kesinlik ve öz, bir anlamda ‘klasik’ bir örnektir. Tarzının görünür sertliği ve saptanmış renk ve biçimleri bundan ileri gelmektedir.(Ballas 1997:199)

Ballas’ın, soyut resimde ‘romantik’ ve ‘klasik’ olarak tanımladığı bu iki eğilimi Motherwell şöyle açıklar:

“...Mizacımdan ve hayat şartlarından ötürü, sanatçının özgürlük kavramı çok bireyci olursa, bencilliği romantik bir hal alır...Gerçeküstücülerin ilk olarak Romantik döneme, dengesiz ve küçük (minor) sanatçılara yakınlık duymaları bu yüzdendir. Bireycilik ‘boyut’u sınırlar. Eğer sanatçı, tam tersine, böyle bir öznellikliğin sınırlarından rahatsız olursa, bu kez de kendi

benliğini nesnelleştirmek için çabalamaya başlar. Modern dünyada, benliğin nesnelleştirilmesine açılan yol biçime gider. Tam olarak karşılamasa da, bizim soyut dediğimiz eğilimdir bu. Romantizm ve biçimcilik, her ikisi de modern dünyaya bir yanıttır, karşı çıkıştır, en azından modern toplumsal değerlerin indirgenmesidir.(...)” (Yılmaz 2001:132).

Natüralist resimde biçim, tuvalin ötesinde elle tutulur bir gerçekliğe gönderme yapar. Biçim ve içerik arasındaki ilişki gerçekliğin temsili yönünden bir sorun taşımadığından ve anlamlandırma sürecinin yönünün içeriğe doğru olmasından dolayı natüralist resimde biçim, kendi başına bir eleman olarak soyut resimdeki gibi bir varlık göstermez; resmin varolma alanı olan tuval adeta görünmez olur ve resme bakanın karşısında bir pencereye dönüşür. Sanatçının plastik elemanları kullanarak yarattığı bu yanılsama, resme bakanlar ve sanat eleştirmenleri ve tarihçileri tarafından gönderme yaptığı içerikle ilişkisiyle değerlendirilebilir. Örneğin bunların en önemlilerinden biri Panofsky’nin yöntemidir; bu yöntem üç aşamadan oluşmakta, ilk aşama ön-ikonografik inceleme adı altında sanat eserinin en yalın biçimlerinin algılanması, bu biçimlerin belli nesneler ya da olaylar olarak tanınmasıdır. İkinci aşama “ikonografik tanımlama”dır ve burada da biçimler ve kavramlar, alegoriler arasında bağ kurulmaktadır. Üçüncüsü, “ikonolojik tanımlama” ise yapıtın “içeriği”dir. Burada sanatçının içinde bulunduğu dönem, kültürel ortamı ve kişiliği göz önünde bulundurularak eserdeki “anlam”a varılmaya çalışılır (Panofsky 1995:12). Soyut resmin bu tür bir incelemeye tabi tutulamamasının başlıca nedeni, içinde “nesne imgeleri”nin olmayışdır. Buna bağlı olarak, bakan kişinin görüşüyle nesnelerin uzamı olan “perspektif” de yoktur ki bu, insanın dünyaya bakışıyla ilgili olarak da büyük bir değişme demektir.

Soyut resim alışlageldik biçim-içerik ilişkisini böylece tersyüz eder. Tuvalin dışında ve ondan bağımsız varolagelen bir referans noktasının açıkça bulunmayışı, resmin anlamlandırılma sürecini tuvalin içine hapseder. Resimdeki plastik elemanlar referans olarak kendilerini göstermekte; böylece biçim bu süreçte içerik’e dönüşmektedir. Tuval artık, içinde doğa yanılsamaları olan bir pencere gibi

algılanamadığından, resmin anlamlandırılması, resimdeki elemanların birbirleriyle ilişkilerine dayandırılmakta, biçimlerin kendi varlıklarına dayalı bir içerik çözümlemesini zorunlu kılmaktadır. Bu durumda, soyut resmin anlaşılmasında, “kompozisyon”, yani resmin elemanlarının birbirleriyle ilişkilerinin kuruluşu, natüralist resme oranla daha da önem kazanmıştır.

Mondrian’ın resimlerinde, altta yatan bir yapının varlığı hissedilir. Resim etkisini bu yapıdan alır. Mondrian’ın, resmi oluşturan plastik elemanlar arasındaki etkileşimi kullanarak trajik duygusunu yok etme arzusu yapısalcı temelli bir düşüncedir. Hayatın birbirleriyle uzlaştırmaz zıtlıklarla dolu olduğuna ve bu yüzden de temelde trajik olduğuna inanan Mondrian, soyut resmin bu zıtlıkların uzlaştırılacağı ya da daha doğrusu dengeleneceği ve trajiğin silineceği bir ilk alan olacağını ileri sürmüştü. Böyle bir girişim, kuşkusuz, karşıtlıkların oluşturduğu bir yapının varlığına duyulan inançtan kaynaklanıyordu. Sarı, mavi ve kırmızı Mondrian’ın resminde birer renk olarak göze hoş gelmelerinden ötürü değil, işlevsel olarak bulunurlar. Onlar resmin altında yatan yapıyı gözler önüne serme işlevi görürler. Sarı, tek başına, resmi kısmı de olsa açıklamaya yetmez; o, etkisini resimdeki diğer elemanlarla olan ilişkisine borçludur. Bu şekilde soyut resim ayrıntısız, lokal incelemeye imkan vermez. Elemanlar birbirlerinden yalıtılarak tek tek ele alındığında anlamlarını yitirirler.

Günümüz eleştirmen ve ressamlarından Peter Halley’e göre, soyut resim, biçim-içerik açısından artık bir çıkmaza girmiştir. “Geometrinin Krizi” adlı kitabında Halley, eskiden değişmezlik, sağlamlık, düzen ve oranın belirtisi olan geometriden, bugüne sadece, çalkantılı, kararsız bir kavramın, caydırma ve hapsedme görüntülerinin kaldığını söyler. Ona göre artık, eskiden Konstrüktivistlerin ya da Neo-plastikçilerin yaptığı gibi “biçim”i “biçim” için incelemek, ya da Minimalistlerin yaptığı gibi “biçim”i anlamlı işlevinden arındırmak imkansızdır. Çünkü geometrik göstergenin kültürümüzdeki yeri değişmiştir. Geometrik yapının şehirlerde, fabrikalarda, okullarda, taşıtlarda, hastanelerde, vb. kullanımı yaygınlaşmıştır. Bunun sebebi, endüstriyel çağın büyüyen kalabalığının işini, hareketini ve tüm davranışını kontrol edebilmek ve üretimini arttırabilmektir. Sonucu

ise geometrinin artık, bir ölçme, düzene koyma, normalleştirme ve standartlaştırma aracına dönüşmesidir. (Halley 1992:73)

Geometriyi artık hayatımızda başka türlü yaşamaktayızdır, bizi kontrol mekanizmalarının aracı olarak. Hatta biz farkında olmadan, günlük hayatımız işlevini anlayamadığımız nesnelerle, nedenini anlayamadığımız işlemlerle dolmaktadır. İçinde bulunduğumuz sistem anlamsal bakımdan gerçekliğini kaybedip, hayatımıza şekilsel olarak girmektedir. Sık sık maruz kaldığımız bürokratik işlemler bunun bir örneğidir.

Tüm bunlar insanın biçim-içerik ilişkisi anlayışını değiştirmektedir. Çünkü nesnelerdeki biçim-içerik ilişkisi gittikçe anlaşılabilir hale gelmektedir. Jale Nejdet Erzen “Modernizm Sonrası Sanat” adlı makalesinde şunları söyler bu konuyla ilgili:

“Hölderlin, her sanat eserinin kendi içinde bir yırtılma olduğunu söylemiştir çünkü, özellikle şiirde çok iyi görebildiğimiz gibi, her sanat eserinde biçim ve içerik tam olarak birbirine bağlı olamamaktadır. Biçim ve içerik birbirini yırtar. Biçim içeriği, içerik biçimi yok eder. Her sanat olayının içinde bu olgu potansiyel olarak vardır. Ama endüstriyel üretimle birlikte makinenin ortaya çıkmasıyla bu olguyu tüm keskinliğiyle yaşamaya başladık. Bunun iyi bir örneği, hem anahtar, hem kimlik kartı, hem fotoğraf, hem de hesap makinesi olabilen dikdörtgen kartlardır. Kartın biçimiyle içeriği arasında hiçbir ilişki kalmamıştır.”

III. 3. Ruh-Madde Karşıtlığı

Soyut resmin en temel özelliği, ki “soyut” terimi de buradan gelmektedir zaten, resimdeki elemanların maddi dünya ile ilişkilerinin niteliğinin değişmesidir.

Nesneyle ilişkisini koparmış gözükten bu resimlerde maddi dünya ne şekilde varolmaktadır? Sanatın, sanatçı için, içinde bulunduğu gerçekliği dışavurabilme yolu olduğu düşünülürse, her sanat eserinin çıkış noktası, sanatçının içinde bulunmak zorunda olduğu maddi dünya olacaktır. O halde soyut resimdeki nesnesizliğin de bu maddi dünya ile ilişkisi vardır - felsefi olarak “nesnesizlik” fikrinin ve somut olarak da resimdeki elemanların- ve bu ilişki en başta soyut-somut karşıtlığında görülmektedir. Ruh ve madde karşıtlığı olarak da düşünülebilecek bu karşıtlığı Worringer, “Soyutlama ve Özdeşleşim” adlı kitabında şöyle açıklar:

“ İnsanla dış dünya arasında bozulmuş olan ilginin ölçüsü, dini tasavvurların, sonuçlarıyla beraber *transcendent* bir renge bürünmesidir, yani ruh ve maddenin, bu-yanın ve öte-yanın düalist bir görüşle birbirinden ayrılması. Doğayla çocuksu duysal bir-olmanın yerini, bir parçalanma, insanla dünya arasında bir korku ilgisi, nesnelerin yüzü ve görünüşü karşısında duyulan bir şüphe duygusu alır, bunların dışında nesnelerin en son nedeni, en son bir hakikat aranır. Gerçekliği ile bu-yan, yaratmanın bilinemezliği ve bütün görünüş sorunu ile ilgili derin içtepiyi tatmin edemez. *Transcendent* düşünce yönünde yürüyen uluslar, bu içtepi ile bir öte-yan yarattılar. Bütün *transcendent* dinler, doğası gereği az veya çok açık olarak kurtuluş (*necat*) dinidirler; onlar, insan varlığının şartlılığından kurtulmayı arıyorlar. Bu *température d’ame*’ın bütün sanat etkinliğini bir soyut sanat etkinliğine dönüştürdüğünü kanıtlamak için fazla söze lüzum var mı? Bu soyutlama içtepsi, görünüşlerin akışı içinde hareketsiz noktalar, keyfilik içinde zorunluluklar, relativ olmanın verdiği acı ve sıkıntıdan bir kurtuluş yaratma çabasından başka bir şey midir? Şu açıktır ki, dinle ilgili *transcendent* tasavvurlar ve sanatla ilgili soyutlama içtepsi, evren karşısında aynı psişik yetinin ifadeleridir.”(Worringer 1985:106)

Worringer'e göre, ki soyutçu ressamların birçoğu ondan çok etkilendi, soyut resim ruhsal ve aşkın bir deneyimdir, maddeyle özdeşleşememenin, gerçeği maddede bulamamanın sonucudur.

Rengi ve biçimi duygusal ve ruhsal elemanlar olarak görmede, Goethe'nin renk kuramının da doğrudan etkisi vardır. Renk kuramında Goethe, duygusal algı ve heyecana yani kişisel deneyime önem vermiştir. Ona göre, göz, ışığı mekanik olarak içine çeken optik bir araç değildir sadece; göz, insanı evrendeki varlığına inandıran ve insanın onun sayesinde kendisini çevreleyen dünyada yönünü saptayabildiği ve bilinçlenebildiği bir organdır. Renkler, konturlar, biçimler ve onların doğal ya da resimdeki gibi yapay uzaydaki yerleri, fizik matematikçe tamamen yoksayılan ahlaksal, estetik ve psikolojik anlamlarla kuşatılmış bilinç biçimleri oluşturmaktadır. (Henry)

Bundan şu sonuç çıkmaktadır ki, onun renk kuramı dünyanın öznel bir algılamasına uygun düşmektedir, buna göre “dışarıyı içeriye bağlayan göz” sayesinde, doğa bize bir bütünlük olarak kendini gösterir, üstün (supreme) bir ideal olarak değil, duygusal ve heyecanlı bir deneyim olarak. (Ballas 1997:161)

Kandinsky'nin resimleri ve kuramı da, Goethe'nin bu düşüncelerine dayanır. Şöyle der Kandinsky: “ Soyut sanat vardır çünkü nesnelerin ruhuna karşılık gelen bir sanatın araçlarının ruhu vardır ”.(Sers 1995:94)

Kandinsky'ye göre, rengin gerçekliği bir duygudur, uç noktada öznel bir duygudur. Kandinsky'nin resim anlayışını yorumlayan Michel Henry, onun bu anlayışını Husserl'in kuramına benzetir: Husserl için de, renk, nesnenin bir niteliği ya da bir durumu olmaktan çok, saf bir duygudur, bir oluşturma. Michel Henry bu durumu metafizik olarak şöyle açıklar:

“ Sıcaklık örneğiyle açıklayalım. Elimi şuraya koyarsam, şöyle diyebilirim: “Ah, bu plastik madde serinmiş!”. Fakat bu saçmadır; bu plastik, plastiktir, serin değildir, hiçbirşey

hissetmez. Serinlik tümüyle öznel, onu elimde hissederim ve maddeye yansıtırım. Aynı şekilde “bu duvar hoş” dediğimde, bu da saçmadır, fetişizmdir bu. Descartes bu yanılsama karşısında omuzlarını silker; duvar hiç de hoş değildir, hoş olan benimdir! Kırmızı renk için de bu böyledir, dünyada kırmızı yoktur. Kırmızı bir histir ve bu his tamamen öznel”.

Buna göre, renklere ve biçimlere yansıttığımız değerler bizim öznel değerlerimizdir. Kandinsky için biçim de bir dış birim çeşidi değildir, bir gücün dışavurumudur. Onun resimleri güçler olan biçimler ve duygular olan renklerle ruhsal resimlerdir. Fakat bu durum onların maddi dünyadan tamamen soyutlanmış, kendi başlarına oluşumlar olduklarını göstermez. Çünkü Kandinsky’nin dış dünyaya bakışı da, resmin elemanlarına bakışına benzer. Ona göre bu dünya “duygusal dünya”dır, ki bu da öznel nesnelin içiçe olduğu bir durumdur; dünya “duygusal” olamaz, o bir şey hissetmez, duygusal olan benim ama bu duygusallığı malettiğim bir dünya da vardır.

Kandinsky’nin içsel zorunluluk prensibi, öznel ve nesnel arasındaki bütünlüğe dayanır. Öznel elemanların, yani yaratıcının karakteri ve içinde bulunduğu dönemin ya da ulusun dili ve nesnel elemanın yani saf ve ebedi sanatsal elemanın birleşiminden doğar. “Sanatta Ruhsallık” adlı kitabında şöyle yazar Kandinsky:

“İçsel zorunluluğun ve böylece sanatın gelişmesinin getirdiği sonuç, öznel geçiciliğin içindeki nesnel sonsuzluğun gittikçe daha fazla dışarıya çıkarılmasıdır. Nesnelin öznele karşı savaşı da diyebiliriz buna.”(Kandinsky 1954)

Kandinsky’ninkine benzemese de, ikicilik (düalizm) Mondrian’ın resimlerinde de vardır. Mondrian, dünyada karşıtlıklardan doğan trajediden, sanat aracılığıyla, karşıtlıkların birliğini yaratarak kurtulunabileceğini söyler. Ona göre, evrenselin ve bireysel bir aradalığı ‘trajedi’yi yaratıyordu: “Birinin diğeriyle savaşı varoluşun trajedisidir. En büyük trajedi, doğanın ve tinin özündeki ikilik olsa da

dışarıdaki dünyada da vardır trajedi; kadın ve erkek, toplum ve birey, vb. arasında”(Ballas 1997). Gayet ütöpik bir sanat anlayışına sahip olan Mondrian için, resmin elemanları, düalizmi, ahenkli bir bütün haline getirebilmeli, trajediyi yokedebilmelidir. Fakat Onun ruh-madde karşıtlığına bakışı, Worringer’inki gibi ‘aşkın’ olana değil, dünyayı değiştirmeye dayalı ‘ütöpik’ bir çabaya, dolayısıyla ‘dünyevi’ olana götürür.

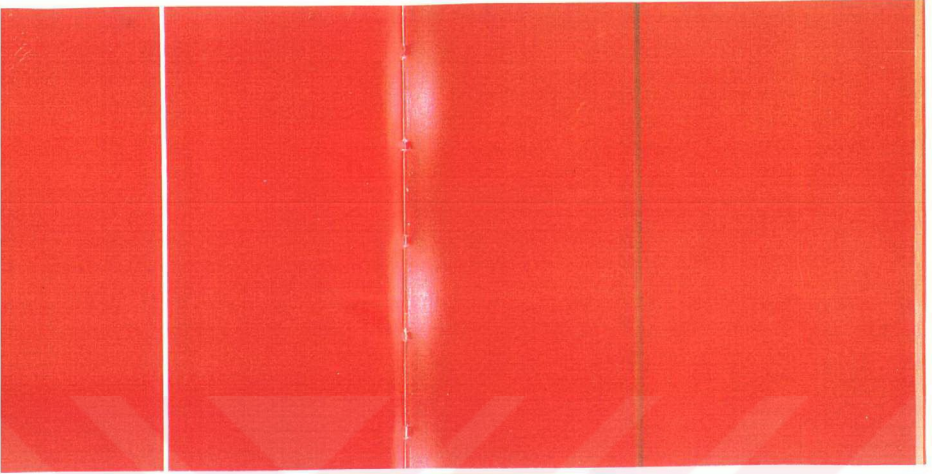
Mondrian, sanatın insanlığı yeni bir hayata götürebileceğini düşünüyordu. Bu durumda sanatçının rolü çok önemliydi; denge ve armoninin hüküm sürdüğü daha iyi, yeni dünyaya insanları götürmek. Gelecekte eğer insan, evrenin, hayatın, doğanın ve insanın düalist ahengini özümleyebilirse ve gerçeği plastik elemanlarla düşünebilmeyi öğrenebilirse, çevresini yeniden biçimlendirebilecek ve onu dünyadaki cennete dönüştürebilecektir. Gelecekte sanat ve yaşam birbirleriyle içiçe geçecektir. Gerçekteki çevremiz -“Ev, cadde, şehir” (Mondrian’ın bir makalesinin adı)- saf bir plastik eser olup, yeni insanın etrafında sergilenir durumda olacaktır. Bu çevre, yeni bir tür güzellik anlayışını dışavuracak ve toplum ve kişi üzerinde mutluluk verici bir etkisi olacaktır. Böyle bir gelecekteki temel rolü “mimari” üstleneceği için, özellikle onun, yeni plastiğin ilkelerine uygun olması ve olabilecek en ahenkli dengeyi yansıtabilmesi gerekmektedir. Fakat toplum tinsel bakımdan bu duruma hazır olana kadar ve de bu tür bir mimari henüz olmadığı için, yeni toplumun yaratılmasına soyut-gerçek resim önyak olacaktır. Plastik sanatlar insanlığın gelişimiyle paralel gitmekle kalmaz, ondan önde gider. Bu yüzden gelecek, gerçeğin açık bir görünümünü verebilecek tek şeydir. “Ne muhteşem bir görev verilmiş sanata,” diye haykırır Mondrian, “Geleceği hazırlamak!” (Ballas 1997:217)

Ruh-madde ilişkisinde şöyle bir çelişki çıkıyor ortaya; natüralist resimde, nesne yanılsamaları için kullanılan biçimlerin yerini, soyut resimde, kendi içeriklerinin taşıyıcısı otonom biçimler almakta ve bu şekilde somutlaşmaktalar.

Örneğin bir natürmortda, nesne yanılsamalarını veren biçimler, o nesnelerin fikirlerine gönderme yapmaktadırlar ve bu anlamda, kendi varlıkları değil de, o nesnelere ne derece gönderme yapabildikleri sorgulanır. Soyut resmin biçimleri ise kendi varlıklarıyla sorgulanır. ‘Soyut olan’, onların somut varlıklarından doğar. Diğerinde ise, somut olanın yanılsaması, ki bu da soyuttur, biçimlerin soyutlanmasından doğar. Örneğin natürmorttaki masa yanılsamasını veren kare, kareliğinden yalıttır ve masa fikrine ulaştırır. Üç boyutluluk yanılsaması zaten resmin, resim olarak algılanmasıyla ilgili sorunları azaltır. Sanat eserinin, sanat eseri olarak ya da gerçek dünyanın herhangi bir nesnesi olarak algılanması arasındaki farkı Michel Henry, resim için şöyle açıklar:

“ Tuvaldeki küçücük bir gerçek alan, tabloda çok büyük bir alanı temsil edebilir, bazı çiftlik evlerinin pencerelerinden görülen manzaralar gibi. Klasik tablolarla gerçek ve hayali arasındaki fark ilk dışavurumunu, tablonun üçboyutluluk yanılsaması yaratmasında bulur, oysa gerçek algısal dünyada bu sadece tuvalin yüzeyidir.”

Özellikle derinliğin çok az olduğu ya da olmadığı, Henry’nin yukarıdaki tanımına uymayan, yani tuval yüzeyinin gerçek dünyadaki gibi bir alanı temsil eder gibi görüldüğü resimlerde, resmin nesneleşmesi gibi bir durum çıkıyor ortaya. Özellikle, Amerikan Soyut Dışavurumcularının resimlerinde daha hissedilirdir bu durum, belki ülkelerinin yararcı anlayışına tepki olarak daha fazla “mutlak” olanın peşine düştükleri ve bu şekilde tablonun elemanlarını uç noktada azalttıkları için. Örneğin Barnett Newman’ın “Vir Heroicus Sublimis” (Resim 6) ya da Mark Rothko’nun “Kırmızı, Siyah, Turuncunun Üzerinde Yeşil” (Resim 7) adlı resimleri. Bu resimlerde, büyü, kutsal ve törensel bir hava vardır ve ilkel kültürlerin totemlerine benzer psikolojik bir etki yayarlar.



Resim 6- Barnett Newman, “Vir Heroicus Sublimis”, 1950-51, Tuval üzerine yağlıboya.



Resim 7- Mark Rothko, “Kırmızı, Siyah, Turuncu üzerine Yeşil”, 1949, Tuval üzerine yağlıboya.

“O halde şöyle bir çelişkiyle yüz yüzeyizdir: Kendisini metafizikleştiren, manevileştiren (dématérialise), saf bir kavram, “mutlak”ın fikri, totemsel bir töz olmaya çalışan bir sanat ve bunu yaparken de, yapısının elemanlarını mecburen en aza indirgemesiyle (tuval, şase, dikkörtgensel ya da en azından kenarlarından geometrikleştirilmiş biçim, yalınlaştırılmış kromatik alan) en büyük resimsel nesnelliği oluşturması.”(Sproccati 1990:427)

Nikolai Tarabukin, “Sehpadan Makineye” başlıklı yazısında, resim organizmasının bütünlüğünün kendisini oluşturan öğelere ayrılmasıyla, resmin artık bir çıkmaza girdiğini söyler. Ona göre, Fransız izlenimciliğiyle başlayan resimde “hikaye”nin terki ve “biçim”e verilen öncelik, ressamın dikkatini tuvalin maddi ve gerçek yapısı üzerinde, yani renk, yüzey, doku ve malzemenin kendisi üzerinde yoğunlaştırmasına yol açtı. Bu da tabloları ışık, perspektif, hareket ve uzam gibi yanılmacı öğelerin yokolmasına ya da tamamen yeni bir tarzda ele alınmasına götürdü. Ona göre, çağdaş estetik bilinç, gerçekçilik fikrini, sanat eserinin konusundan biçimine aktarmıştır ve bu gerçekçilik, hem biçim, hem de içerik açısından kendi kendine yeten, gerçek dünyaya ait nesneleri yeniden üretmeyen, baştan sona sanatçının oluşturduğu, izdüşüm çizgileriyle gerçekliğe bağlanmayan bir nesnenin yaratılmasını öngörmektedir. Bunu yaparken sanatçı kendini betimsel yanılmasadan tamamen kurtulmuş sayıyor gibidir.

“ Kısaca sanatçı, yapısıyla ve malzemesiyle olduğu gibi biçimiyle de özgün, gerçek bir nesne yaratmaktadır. (...) Geleneksel bir sanat eseri, yaptığı estetik etki içinde, sanatçının amaçladığı bir anlama sahiptir. Çağdaş bir sanatçının yaptığı bir konstrüksiyonda ise bu anlam yoktur, çünkü yeni sanatta bu “estetik” daha ilk adımdan itibaren bilinçli olarak reddedilir.” (Tarabukin 2000:121)

Tarabukin'in bu düşüncelerine göre, tablonun, gerçek dünyanın nesnelere dönüşmesi söz konusudur. Bu durumda işin içine ressamın niyeti, resme kendi verdiği anlam girmektedir. “Dengeler ve orantılar sanatçının dışında değildir, sanatçının kendisindedir” der Kandinsky estetikle ilgili olarak. O halde biçimlerin resimsel olarak ikna ediciliği, ressamın niyetine bağlıdır. Örneğin Mondrian ütöpik niyetiyle karelerini ikna edici kılmıştır. Malevitch ise Mondrian'dan çok ayrı bir niyetle kendi karelerini ikna edici kılmıştır. Ya da Josef Albers'in kareleri; onlar da diğer ikisinden bambaşka niyetlerle ikna edicidir.

Fakat bu noktada, yani sanatçının esere verdiği anlamla eserin ikna edici oluşunda, yine Tarabukin'in sözlerine gelen bir durum çıkıyor ortaya; anlam resmi betimselleştiriyor ve biçimi aşıyor, biçimden öne çıkıyor. İlkel sanatlardaki ya da dinsel soyut formlardaki etkiye benzer bir etki oluşturabiliyor, ki bu formlardaki etkililik, onlardaki toplumun kabul ettiği, ikna olduğu niyettedir. John Golding, “Kübizm”le ilgili bir yazısında, İlkel heykeltraşın, konusuna, batılı sanatçıdan çok daha kavramsal bir şekilde yaklaştığını yazar; onun için konusuyla ilgili kavramlar konunun kendisinden çok daha önemli olduğu için, doğalcı bir anlayışla yanılısama yaratmak yerine, sembolik anlamlara doğru soyut ve stilize edilmiş biçimlere yönelir (Lynton 1980:52).

O halde, bir yandan ruhsallıkla çok içli dışlı görünen “soyut resim”, diğer yandan da bir “totem”e (genellikle Amerikan soyut dışavurumcuları için), işlevsiz bir nesneye (konstrüktivistler, süprematistler, fütüristler...) ya da dekoratif bir nesneye (Kandinsky ya da Klee'nin resimleri gibi...) dönüşebilirliğiyle de sorgulanmasıyla, başlı başına bir ruh-madde karşıtlığı taşımaktadır.

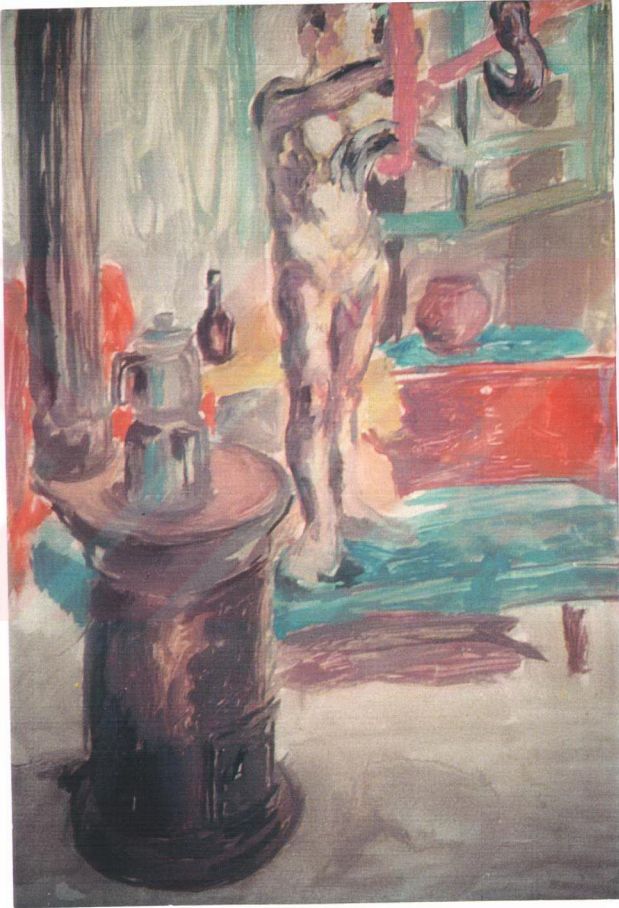
IV. BÖLÜM

RESİMLERLE İLGİLİ AÇIKLAMALAR

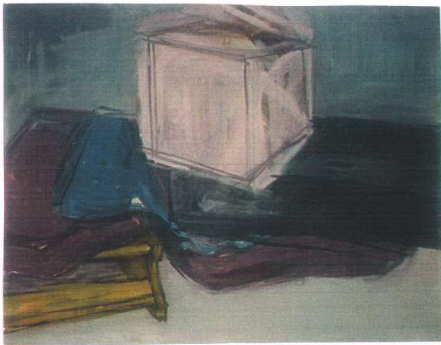
Bu resimlerin temeli, daha önceleri yapılan figüratif resimlere dayanmaktadır. Bu figüratif resimler, doğada nesnelerin birbirleriyle ilişkilerinden doğan dinamizmden ilham almakta ve bu dinamizmi yansıtmaya çalışmaktaydılar; “dinamizm”den kastedilen, bu ilişkilerin insanda yarattığı ruhsal durumlar, örneğin çok açık tonlardaki nesnelerin arasındaki çok koyu bir nesnenin insanda yarattığı gerilim, şaşkınlık, hüznün, yalnızlık,vb. Doğa o halde, tek tek nesnelerin kendilerine ait özellikleriyle ilgili olarak değil, ifadeci, ruhsal bir ilişkiler bütünü, resim için ise yine bu anlamda bir kompozisyon aracı olarak görülmekteydi.

Tek tek nesnelerin anlam bakımından birbirleriyle eşdeğerde olduğu fikri, kompozisyonları, onları birbirinden ayıran noktada yani renk ve biçimde temellendirmiştir. Nesneler anlam bakımından eşdeğerdeyseler birbirleriyle, resimde anlamla ilgili bir etki olmayacaktı ve hatta biçim ve renkleri ister istemez sınırlandırılacaktı; demek ki resimden atılmalıydılar.

Resim 8, 9 ve 10, figüratif resimden soyuta geçişin aşamalarını göstermekteler. Bir model çalışması olan Resim 8’de, renk ve biçim ilişkilerinin, modelin arka plana atılması pahasına elde edilmiş olduğu görülmektedir. Resim 9’da nesneler vardır yine fakat varlık durumları değişikliğe uğramıştır; büyük planlarla ele alınmaları ve yalınlaştırılmaları, onları resimsel yapının oluşturucuları konumuna sokmuştur. Onlar artık mekanın parçaları, mekan elemanlarıdır. Resim 10 ise artık soyut bir resimdir. Saf resimsel elemanların ilişkileriyle oluşturulmuş bir kompozisyonudur.



Resim 8- 1997, Kağıt üzerine yağlıboya, 50 x 35 cm.



Resim 9- 2000, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 90 cm.



Resim 10- 2001, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 100 cm.

Nesnelerin resimden dışlanması bir başka nedeni ise, bu daha önceki figüratif resimlerde nesneler mekan yanılsaması yaratacak araçlar olarak düşünülmüştür; bu durumda mekan ilk olarak doğanın yanılsaması olarak vardır bu resimlerde, derinliğin yanılsaması. Fakat nesnelerin bizdeki anlamlarıyla aslında zaten mekan yanılsamasını taşıdıkları fikri (örneğin bir insanı düşündüğümüzde, bu insan boşlukta tek başına bir varlık olarak değil de, bir yerde duran bir varlık olarak gelir aklımıza), salt derinliğe ulaşabilmek için figürleri resimden dışlamaya itmiştir.

‘Mekana’ bu şekilde yaklaşım, Heidegger’in şu düşüncelerini hatırlatıyor:

“ Cisimleri algılarız, bu sandalyeyi, bu odayı ve yine kendi vücudumuzu. Algılarken ana konu olarak amaçladığımız bu cisimlerdir. Fakat Kant’ın “Transandantal Estetik”inde belirttiği gibi, eğer bende ana konu olmayan uzayın algısı olmasaydı, ana konu olarak bir cismi kesinlikle algılayamazdım. Uzay, o halde, kendisini dikkate almadığım fakat cisimleri dikkate almamı sağlayan şeydir.” (Henry)

Kant’a göre zaman denilen bir obje ve yine mekan denilen bir obje de yoktur. Zaman ve mekan algının objeleri değil, fakat objeleri algılama şekilleridir. (Weber 1993:309)

Bu düşünceden yola çıkıldığında, resimde nesnesizlik ve mekan oluşturma çabası, başlı başına kavramsal bir yaklaşım. Soyut resimdeki mekan, en başta bir düşünce olarak çıkıyor karşımıza. Kant’a göre ‘mekan’ bir araçsa, düşünme şekliyse soyut bir şeydir; soyut resimde yapılmaya çalışılan, bu durumda, düşünme şeklinin bir biçime sokulması, dışsallaştırılmasıdır, biçim düşüncenin kendisidir.

Bu soyut resimlerdeki mekan, genelde dış gerçekliğe gönderme yapacak şekilde kuruludur. Yapısal bir anlayışla, bir bütünün oluşumuna doğru, hiyerarşik bir ilişkiler ağı içerisinde yerleştirilmiştir renkler ve biçimler. Bu durumda şöyle bir soru

geliyor akla; bu resimlerdeki biçimler, figüratif resimlerin biçimlerinden gerçekten çok farklı bir anlayışla mı ortaya çıkmıştır? Yoksa bunlar insanbiçimsel (antropomorfik) bir yaklaşımla, aslında figüratif resmin biçimleri midirler ve bu durumda mekan da figüratif resmin mekanı mıdır? Kavramsal değil de kompozisyon aracı olarak mı vardır? Biçim içeriğin kendisi olmaya çalışırken, aslında içeriği oluşturan araç mıdır?

Bu resimlerdeki biçim ve renk seçimi, anlık heyecanlara, hıza ve kendiliğindenliğe (spontanéité) dayalıdır. O halde resimdeki elemanlar duygusallıkla yüklü elemanlardır. Bu duygusallık özellikle resme başlarken gelişigüzel atılan ilk renklerde daha da fazladır. Fakat daha sonra elemanlar bütünleştirilmeye çalışılmaktadır ki burada işin içine derinlik kaygısı girmektedir. Bu kaygı resmin elemanlarını, natüralist resmin elemanlarına dönüştürmektedir. Bütünleştirme çabasının, elemanların birbirleriyle ilişkilerinin doğada olduğu gibi bir düzenlemeyle son bulması ise zaten natüralist bir resim anlayışıdır. O halde mekan bu resimlerde genellikle, kavramsal olarak değil, yine algılama şekli olarak varolmaktadır ve dış gerçekliği düşünme şeklinden kurtulamama durumu söz konusudur. “Soyutlama” terimi bu resimlere, “soyut” teriminden daha uygun düşmektedir, “soyut”luk bu resimler için ulaşılmak istenendir.

Örneğin Resim 11, natüralist bir resimdekini andıran mimari bir yapıyı çağrıştırmaktadır. Bu resimdeki elemanlar, gerçekte varolan bir mimari yapının soyutlaması gibidirler. Oysa böyle bir şey amaçlanmamıştır resme başlarken. Fakat bu durum, sağlam ve etkili bir kompozisyon oluşturma çabasının, dış dünyanın içe işlemiş ve içe işlediği için de tatmin edici ve mantığa uygun gelen yapısıyla son bulması olarak açıklanabilir. Doğadaki yapı bu resimde o kadar mevcuttur ki, üstteki mavide neredeyse “gökyüzü”, koyu bölümlerde yakın plandan “mimari bir yapı”, alttaki açık bölümlerde ise “zemin” yanılsaması verilmek istenmiş gibidir. Bu resme “soyut” diyebilmek, amaç öyle de olsa, çok zordur.

Tabi, burada bahsedilen, mekanı, natüralist resmin mekanına çeviren “derinlik kaygısı”, nesneleri kavrayabilmek için onları içine yerleştirdiğimiz, ön-arka

ilişkilerine dayalı olan, optik bir derinliktir. Çünkü her ilişki zaten elemanların birbirine olan oranıyla derinliktir. O halde, bu derinliğin miktarı ya da niteliğiyle ilgili duygusal ya da düşünsel dışavurumlardadır “soyut” a giden yol. Örneğin uç noktada bir siyah-beyaz kontrastlığı dramatik bir hava yaratabilir, ya da az kontrastlı bir derinlik “Tanrısal” olan’ın bir anlatımı olabilir...



Resim 11- 2002, Tuval üzerine karışık teknik, 60 x 90 cm.

Bu durumda “soyut” a varmak için “derinliği”, dış dünya nesnelerinin yerleşim planı olarak görmekten kurtulmak gerekmektedir. İlişkiler, perspektifsel bir ilişkiler bütünü olmaktan kurtarılıp, daha başka boyutlarda aranacak, resimsel elemanların kendilerinde zaten varolan dışavurumsal özelliklerinden oluşturulacaktır. Dış dünya yargılarından olabildiğince kurtulup, kendini içsel olanın akıntısına bırakmaktır öyleyse amaç. Bunu söylerken, dıştakiyle içtekinin birbirinden kesin bir kopuşundan, ki bu imkansızdır, bahsedilmemektedir. Fakat, dıştağinin bizim

içerisinde bulunduğumuz maddi bir yapı olarak görülmesine karşı çıkmaktadır. Çünkü bu şekilde dıştaki yapı, nesneler ilişkisine, resmin elemanları da nesnelere dönüşmekte, resmin öznel yanı bu nesnelerin pasif bir algılanmasına dayanmaktadır. Oysa bu “soyut” olmaya çalışan resimlerde, yapılmak istenen, dıştakiyle içtekinin birbirleriyle karşılaştıklarında ortaya çıkan duygusal ya da düşünsel olanın biçimine varmaktadır.

Dünyayı düşünme şeklinin değişimini öngören bir “soyut” anlayışı ise temelde gerçekleşmesi olanaksız bir amaç gibi görünmektedir.

Yine de Resim 10’da bu, az çok başarılımış gibidir. Bu resimdeki derinlik, en azından sadece renklerin kendilerinde bulunan özelliklerine dayanarak oluşturulmuştur. Resimdeki elemanların azlığı ve bu elemanların aynı renk üzerinde birbirlerine değmeden bulunmaları, onları birbirinden ayıranı, derinliği, kendilerinde varolan dışavurumsal güç ile sağlamıştır. Bu resimdeki mavi, Resim 11’deki gibi “gökyüzü”nü ya da herhangi başka bir nesneyi hatırlatmamaktadır. Burada “mavi”, dikkati doğrudan doğruya kendi varlığı üzerine çekmektedir.

Resim 12’de görülen renk ve biçimler de, yine bu resimde de hissedilen optik bir derinlik oluşturma çabasına rağmen, bir yere kadar kendilerinde varolan anlatımcılığı koruyabilmişlerdir. Resmin sol üst kısmındaki siyah lekede, boyanın sürülüş tarzıyla, siyahın kendisinde varolan şiddetin daha da güçlendiği görülmektedir örneğin. Buradaki siyah, şiddet ve ruhsallık ifadesi içinde kendisidir. Siyah lekenin yanındaki dairesel biçimler ise, bir yandan kompozisyona devinim katmakta, bir yandan da hızlı ve hareketli bir şekilde siyah lekenin yolunu kesip, onun şiddetini arttırmaktadırlar. Kompozisyonun temel dayanağı, etki noktası bu siyah lekedir ve resmin alt kısımlarındaki ön-arka ilişkilerine dayanan mekan kurma çabası da yine bu lekeyle bir zıtlık oluşturarak onun kendisinde varolan ifadeyi güçlendirmiştir.



Resim 12- 2001, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 100 cm.

Soyut resmin çıkışı, “sanat” kavramının çok ciddi bir şekilde sorgulanmasıyla, sanatta biçim-içerik ilişkisinin değişmesine dayanır. Bu anlamda temelde düşünseldir ve geleneksel “estetik” kavramına da bir karşı çıkıştır. 20. yüzyıl’ın başlarında, henüz doğanın taklidine dayalı resim anlayışı hakimken, bu yeni biçim-içerik anlayışı, en başta kavramsal yanıyla dikkat çekiciydi. Çünkü resim kavramının değişmesiydi. Resimdeki biçimsel elemanlar, nesnelerin yansıtılma aracı olmaktan çıkıp, düşünsel olanın kendisi oluveriyorlar, böylelikle araç da değil, resimde amaç oluyorlardı.

Fakat soyut resmin çıkışındaki kavramsellik gittikçe azalmış gibi görünmekte, çünkü bu resimlerdeki biçimler günlük yaşamımızın alışıldık

parçalarına dönüşmektedirler. Bu biçimler reklamcılıkta, mimaride, giysilerde kullanılmakta ve estetikleştirilmektedirler. Başlangıçta düşünsel yanlarıyla dikkat çekmiş bu biçimler, günlük hayatımızın sıradan ve dekoratif elemanlarına da dönüşmüşlerdir aynı zamanda. Soyut resmin düşünsel biçimlerinin aynılarına içleri boşaltılmış olarak rastlıyoruz hayatımızda, onlardan zevk alıyoruz, estetik amaçlarla onları kullanıyoruz. O halde bu resimlerde onların bu içi boşaltılmış varlıklarının da sorgulanması gerekiyor.

Bu resimlerdeki renkler ve biçimler içsel olanın anlatımına dayalı ifade araçları mıdır yoksa günlük hayatın “hoş” olan, göz alışkanlığıyla açıklanabilecek seçimleri midirler? Bu elemanların günlük hayattaki sık kullanımı onlara, nesnelere bakışımıza benzer bir tavır almamıza yol açmış olabilir. Hatta belki de, Worringer’in nesnelerle özdeşleşimle açıkladığı realist tavır, aslında şimdi bu “soyut” görünen resimler için de geçerlidir. Yani günlük hayatta bu soyut elemanlarla o kadar içiçe olmuşuzdur ki, bir bakıma onlarla bir özdeşleşim içerisindeyizdir. Fakat bu sorgulama da cevapsız kalmaya mahkumdur çünkü insan, çok içselleştirdiği şeylere dışarıdan bakamaz. Ya da içimizin derinliklerini çok iyi bilmip bilmemekle ilgilidir bu soyut biçimlerin bizdeki yerinin saptanması.

Bu resimlerde tesadüflik ve doğaçlama önemlidir. Bunun bir nedeni, çağımızda her türlü göstergenin ticari ya da siyasal amaçlarla kullanımına duyulan tepkiye dayanmaktadır. Grafik tasarım örneğin, mesajın izleyiciye en etkili şekilde gidebilmesiyle ilgili olarak, göstergebilimsel araştırmalardan da yararlanarak bir tür şifre çözüme yoluna gitmiştir, ki bu da resimdeki düşünselliğin alanını da biraz kirletir gibi olmuştur. Özellikle daha radikal biçim-içerik ilişkilerinde, Mondrian’ın resimlerindeki gibi örneğin, resimsel olanla grafiksel olan arasındaki çizgi daha da belirsizleşmiştir ki Mondrian’ın resimlerinin birçok kişi tarafından, bugün, katı ve resimsellikten uzak görülmesi de bununla ilgili olabilir. Tabi bu, tamamen duygusal bir tepkidir, çağımızın fazlasıyla yarıcı anlayışına duyulan bir tepki. Resim ve grafik arasındaki farkların ölçülüp tartılmış, düşünülmüş bir sonucuna dayanmamaktadır; burada grafik tasarımının adının geçmesinin sebebi, onun,

resimde kullanılan aynı elemanları, çağın yararcı anlayışına uygun olarak ele almasıdır.

Böylece, önceden tasarlama ve eskizler, grafik tasarımın, mesajı en etkili iletme yollarından olarak görülüp, duygusal bir tavırla reddedilmiştir.

Tesadüfîlik ve doğaçlamaya verilen önemin bir başka nedeni ise, bunun daha serbest bir düşünce akımına izin verip, varolan dış dünya yargılarından biraz olsun insanı kurtarabileceği inancıdır. Bir başka deyişle “bilinçaltı”nın dışavurumuna olanak vermesi ihtimali. Bundan beklenen ise, ihtiyaç duyulan temel renk ve biçimlere, kompozisyonlara ulaşp, oradan kendi kendinin sorgulanması. Örneğin insan odasını maviye boyamayı çok istediği fikrine varmışsa, bu fikir başlı başına kendini tanımaya götüren bir yoldur.

Buna göre, soyut resim, herşeyden önce, isteklerinin biçimlerine ulaşma yani bir ruhsal tatmin, oradan da kendini tanıyabilme yani bir düşünsel araç olarak görülmektedir. Sadece resim yapma durumu bile, insanın tuval ve boyalarla ilişkisidir. Dış dünya nesneleri karşısında bir duruştur. Bu duruşa göre, insanın dünyayla nasıl bir ilişkisi olduğu belirlenebilir. Örneğin, daha önce bahsedilen, resimlerde verilen “derinlik”in dünyadaki optik derinliğe gönderme yapması istenmeden olan birşeydir; genel bir düşünme biçiminden kurtulamama olarak görülüp, “düşünce”nin kendisinin sorgulanmasıdır. O halde, bu resimlerdeki duruş, dünyaya karşı alınan tavrın sorgulanmasına dayalıdır.



Resim 13- 1999, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm.



Resim 14- 2001, Tuval üzerine yağlıboya, 80 x 110 cm.



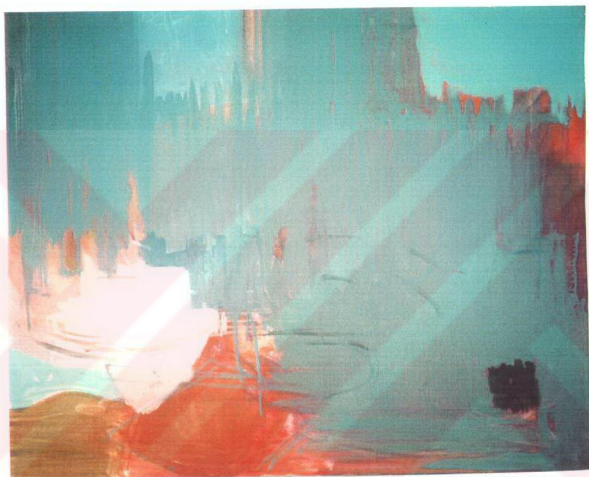
Resim 15- 2002, Tuval üzerine yağılıboya, 90 x 110 cm.



Resim 16- 2002, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 100 cm.



Resim 17- 2002, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 90 cm.



Resim 18- 2002, Tuval üzerine yağlıboya, 90 x 100 cm.

SONUÇ

Soyut resimdeki “gerçeklik” araştırmasındaki en büyük çelişki, bir resme “soyut” derken, aslında, içinde yaşadığımız maddi dünyadan hiçbir zaman kurtulamamamız, düşüncelerimizi bu nesneler dünyası içinde ve onun aracılığıyla oluşturmamız ve böyle olunca da, içsel olanın ya da soyut olanın, dışaldan, somuttan ayrılabilir bir çizgisinin olmayışdır. Böyle bir çizginin yokluğu, bir resme “soyut” diyebilmeyi güçleştirmektedir. Soyut resimdeki renklerin ve biçimlerin, daha önce duyularımızla kavramış olduğumuz nesneler dünyasının renklerinden ve biçimlerinden ne derece bağımsız olduklarını anlayabilmek, bu nesneler dünyası ile resimsel elemanlar arasında bir sınır çizgisi saptayabilmek çok zor ve hatta imkansızdır belki de. Bunlar arasında çok kesin bir sınır çizgisi yoksa “soyut” olduğu ileri sürülen resimlerin, gerçeklikle ilgileri bağlamında aslında “soyut” mu, yoksa “soyutlama” mı oldukları üzerinde bir karar kılmak oldukça güç görünmektedir.

Yapılan resimlerin dış dünya ile ilgileri, resim tarihi içerisinde yanlısamacı anlayıştan soyuta gidişin nedenleri üzerinde durularak açıklanmıştır. Bunun sebebi, kişisel deneyimin, sanat tarihindeki soyuta gidişle paralel oluşudur: Resme, kişisel olarak da, izlenimci bir tavırla nesne yanlısımları yaratmaya çalışılarak başlanmış, oradan nesnenin parçalanması, daha sonra nesne soyutlamaları ve en sonunda da soyut resimle devam edilmiştir. Nesneden uzaklaşmak, resimleri teorik ve pratik yünden bazı sorunlarla yüz yüze bırakmıştır. En önemli sorun ve soru ise, çalışmanın konusu olan “soyut resimde gerçeklik”, yani dış dünyanın bu resimlerde ne şekilde varolduğu konusudur.

Resimler, doğaçlamacı ve sezgici bir tavırla ortaya çıkmış ve bu tavrın ardındaki anlayış psikolojik, felsefi ve sosyolojik bazı çözümlemelerle saptanmaya çalışılmıştır. Ancak, özellikle doğaçlamaya dayanan resimlerde, teorik çözümleme daha da zor görünmektedir; bir yandan, bu resimlerde bilinçaltının etkili bir rolünün

olması, onların kesin çizgilerle açıklanabilir tarafını azaltmakta, çok daha uzman bir psikoloji, sosyoloji ve felsefe bilgisini gerektirmektedir. Diğer yandan, böyle bir çözümlemenin, resmin kendiliğindenliğini olumsuz etkileyebileceği de gözönünde bulundurulmakta, sezgisel olanın fazla bilimselleştirilerek, doğal akışının engellenebileceği düşünülmektedir.

Çalışmada, biraz da bu yüzden, bu yapılan resimlerden çok, sanat tarihi üzerinde durularak “soyut resimdeki gerçeklik” araştırılmıştır.



KAYNAKÇA

- ANFAM, David. *L'Expressionnisme abstrait*, Paris, Editions Thames&Hudson, 1999
- BALLAS, Guila. *La Couleur dans la Peinture Moderne*, Paris, Collection "Essais", 1997
- BATUR, Enis. *Modernizmin Serüveni*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000
- BERGER, John. *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (Çev. Y. Salman ve M. Gürsoy), İstanbul, Metis Yayınları, 1992
- BERGER, John. *Görme Biçimleri*, (Çev. Y. Salman), İstanbul, Metis Yayınları, 1999
- COMETTI, Jean-Pierre., J. MORIZOT, R. POUIVET. *Questions d'esthétique*, Paris, Puf, 2000
- DAIX, Pierre. *Pour Une Histoire Culturelle de l'Art Moderne*, Paris, Editions Odile Jacob, 2000
- FAURE, Elie. *Histoire de l'art*, Paris, Gailllemard "Folio essais", 1991
- GASSET, Ortega Y. *İnsan ve Herkes*, İstanbul, Metis Yayınları, 1999
- GOMBRICH, E. H. *Sanat ve Yanılsama*, (1959) (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992
- HALLEY, Peter. *La crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987*, Paris, Ensba, 1992

HEGEL. "L'objectivation du sujet", 13.11.2001

<<http://perso.wanadoo.fr/marxiens/philo/pretapen/art.htm>.

HENRY, Michel. "Art et Phénoménologie de la vie", Mars 2002,

<<http://www.philagora.net/philo-fac/henryart.htm>.

HENRY, Michel. "Kandinsky et la signification de l'oeuvre d'art", Nov.

2001<<http://www.philagora.net/philo-fac/henrykan.htm>.

HUNTER, Sam ve J. JACOBUS. *Modern Art*, New York, Harry N. Abrams, 1992

KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, (1954) (Trad. N. Debrand), Paris, Collection "Folio essais", 1989

KANDINSKY, Wassily. *Point et ligne sur plan*, (1970) (Trad. S.Leppien), Paris, Collection "Folio essais", 1991

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*, (1956) (Trad. P. H. Gonthier), Bâle, Collection "Folio essais", 1985

LYNTON, Norbert. *Concepts of Modern Art*, New York, Cornell University Press, 1980

"Malevich on line." Genese du Suprématisme 26.09.2001

<http://mapage.noos.fr/malevich/suprematisme05.html>

MCFARLANE, James. "Modernizm ve Zihin." (Çev. Güzin Özkan), *Modernizmin Serüveni*, 2000

PANOFSKY, Erwin. *İkonografi ve İkonoloji*, (Çev. Engin Akyürek), İstanbul, Afa Yayınları, 1985

PLEYNET, Marcelin. *Système de la peinture*, Paris, Editions du Seuil, 1977

SERS, Philippe. *Kandinsky: Philosophie de l'abstraction*, Genève, Skira, 1995

SPROCCATI, Sandro. *Histoire Universelle de l'Art*, Paris, Solar, 1990

SUÇKOV, Boris. *Gerçekliğin Tarihi*, (1976) (Çev. Aziz Çalışlar), İstanbul, Adam Yayınları, 1982

TARABUKIN, Nicolai. "Sehpadan Makineye." (Çev. Doğan Şahiner), *Modernizmin Serüveni*, 2000.

TANİLLİ, Server. *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası: İnsanlık Tarihine Giriş*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1994

TUNALI, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983

WEBER, Alfred. *Felsefe Tarihi*, (Çev. H. Vehbi Eralp), İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1993

WILLIAM, H. McNeill. *Dünya Tarihi*, (1971) (Çev. Alaeddin Şenel), İstanbul, İmge Kitabevi, 1994

WORRINGER, Wilhelm. *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (1948) (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul, Remzi Yayınevi, 1985

YILMAZ, Mehmet. *Hayali Söyleşiler*, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2001.