

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE (SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK)
ANABİLİM DALI**

**MODERN VE POSTMODERN DÖNEMDE SANATTA
SOYUTUN FELSEFİ TEMELLERİ**

Doktora Tezi

Şule GECE

Ankara-2010

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE (SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK)
ANABİLİM DALI**

**MODERN VE POSTMODERN DÖNEMDE SANATTA
SOYUTUN FELSEFİ TEMELLERİ**

Doktora Tezi

Şule GECE

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Sabri BÜYÜKDÜVENCİ

Ankara-2010

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE (SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK)
ANABİLİM DALI

**MODERN VE POSTMODERN DÖNEMDE SANATTA
SOYUTUN FELSEFİ TEMELLERİ**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı :Prof. Dr. Sabri BÜYÜKDÜVENCİ

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Prof. Dr. Sabri BÜYÜKDÜVENCİ

.....

Prof. Dr. Kıymet GİRAY

.....

Prof.Dr. Ahmet İnam

.....

Doç.Dr. Erdal Cengiz

.....

Doç.Dr. Eyüp Ali Kılıçarslan

.....

Tez Sınavı Tarihi 12/10/2010

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(12/10/2010)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Şule GECE

İmzası

.....

GİRİŞ	1
1.1 Sanatta Soyut Kavramı.....	7
1.3 Sanatta Soyutlama Neliği.....	12
1.4 Sanatta Temsil Ve İdeal İlişkisi	20
1.4.1 Taklit kuramı	20
1.5 Toplumsal Olarak Soyut Sanatın Ortaya Çıkış Ve Gelişimi	26
1.6 Soyut Sanatın Gelişim Aşamaları.....	31
1.6.1 Gelenegın yok edilmesi.....	31
1.7 Soyut Sanatların Zeminini Kuran Çeşitli Oluşumlar.....	33
1.7.1 Kameranın icadı.....	33
1.7.2 Makinenin etkisi.....	37
1.7.3 Bilimlerin Etkileri	39
1.8 Soyut Sanatın Tinsel Boyutu.....	41
1.9 Soyut Sanatın Oluşumuna Temel Teşkil Eden Felsefi Akımlar	51
1.9.1 Fenomenoloji	51
1.9.2 Sezgi	56
1.9.3 Neo- pozitivizm.....	60
1.9.4 Varoluşçuluk	63
2. BÖLÜM.....	66
2.1 Yarı Soyutun Barışçı Sanatsal Dili : Kübizm.....	66
2.2 Renklerin Sessiz Müziği; Soyutun Resimsel Ahengi.....	74
2.3 Wassily Kandinsky’ Nin “ Saf Duygusu ” Olarak Soyut.....	83
.....	84
2.4 Malevitch’in Süprematizmi Ya Da İnsan Varoluşunun Anlamı	90
2.5 Modern Ve Romantik Sanatın Ortak Paydası: Soyut	95
2.6 Empati Ve Soyutlama	100
2.6.1 Sanatta empati ve soyutlama ilişkisi.....	100
2.6.2 Pozitif empati ya da güzelliğın hazzı.....	109
2.6.3 Negatif Empati ya da Yücenin Terörü	114
3.BÖLÜM:.....	117
3.1 Modern Sanatın Düşünce Mimarları	117
3.2 Modern Soyut Sanatın Gelişim Evreleri	118
3.3 Modern Sanat Avangard Sanat Benzerliğı	120
3.4 Modern Sanatta Zaman Ve Bilinç Akışının Kırılışı.....	125
3.5 Modern Sanat: Sanatın İnsansızlaştırılması	132
3.6 Tanrının Ölümü: Modern Sanatın Ruhu Saçma İle Özgürleştirilmesi.....	134
3.7 Soyut Ekspresyonizm: İçsel Değerler Ve Soyutlama İnancının Dirilişı.....	139
3.8 Soyutlamaya Açılan Küçük Pencereler: Mark Rothko Ve Robert Motherwell	147
3.9 Şeylerin Özünün Keşfedilmesi: Sanatçının Derinlemesine Görmeyi Kışkırtması.....	156
3.10 Açığa Çıkarmanın Örtüsüzlüğü: Kandinsky’nin Yeni Realizmi	158
4.BÖLÜM.....	168
4.1 Postmodernist Sanat Teorisi: J.Derridacı Metinsel Yücenin Keşfi.....	168
4.1.1 Sanat yapıtının söylemsel işlevliliğı	168
4.2 Postmodernizmin Özgür Ve Eklektik Sanatsal Okumaları.....	174
4.3 Yazarın Ölümü Ve Kavramsal Sanat.....	179

4.4 Olağanın Sanat Nesnesi Haline Gelmesi: Günlük Yaşamın Estetik Figürasyonu.....	184
4.5 Yüksek Sanat Ve Popüler Sanat Dilemması	186
4.6 Kitsch: Sanatta Yaratma Sürecinin Sonu	187
4.7 Soyutlamadan Nesneye Yöneliş : Pop Art.....	195
4.8 Gerçekliğin Deformasyonu ya da Oluşturulmuş İzolasyon	200
4.9.1 Estetik ölçütlerin yokluğu	204
KAYNAKÇA	
ÖZET	
ABSTRACT	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Resim 1-1 Theo Van Doesburg'un Cows tablosu	18
Resim 1-2Van Gogh Yıldızlı Gece tablosu.....	30
Resim 1-3Fernand Leger'in The Builders tablosu.....	37
Resim 1-4 Piet Mondrian'ın Kompozisyonu	60
Resim 2-1Pablo Picasso'nun Avignonlu Kadınlar Tablosu	67
Resim 2-2 Henry Matisse'nin La Danse tablosu	83
Resim 2-3 Wassily Kandinsky'nin Flood tablosu	84
Resim 2-4 Malevich'in Black Square tablosu	95
Resim 3-1 Jackson Pollock'un Lavender Mist tablosu	148
Resim 3-2 Mark Rothko'nun Sunset tablosu	150
Resim 3-3 Marcel Duchamp'ın Fountain tablosu	162
Resim 3-4 Marcel Duchamp'ın L.H.O.O.Q. tablosu	164
Resim 4-1 Joseph Kossuth'un One and Three Chairs	170
Resim 4-2 Rene Magritte'nin Bu Bir Pipo Değildir tablosu	178
Resim 4-3 Andy Warhol'un Marilyn Monroe serigrafisi	193
Resim 4-4 Pierro Mazoni'nin Artist's Shit eseri	206

GİRİŞ

Sanatta soyutu çalışmanın en zor yönü, onun şaşırtıcı ve kaotik görünümünün özellikle dünyanın temsili ile ilişkisiz görünmesi nedeniyle, üzerine değerlendirme yapmanın, anlamının, kavramının ve yargıda bulunmanın zorluklarıyla karşılaşılmasından ötürüdür. Soyut sanat, sanatçının iç yaratımına yada sadece kendisine göndermede bulunan, tinsel bir hakikati olan ve sonlu olanda kendini açan mutlağın, görmekten de çok düşünmeye davet eden, bizlerle mücadele eden, bizleri zorlayan bir tür zihinsel egzersizi gibi düşünülmelidir. Özellikle soyut resim belki bizlere dış dünyanın figüratif temsilinden arınmış daha soyut bir versiyonunu sunmaz ama kuşkusuz ki, bu resim bize zihnin tam anlamıyla somut bir versiyonunu sunmaktadır. Çünkü, biz zihnin bu somut versiyonu sayesinde, olağanı tersyüz ederiz. Bu sanki Baudrillard’ ın her şeyin tersine çevrilme ile daha iyi anlaşılacağına olan inancına benzemektedir. Yaşadığımız evreni, nesneleri, olağan algılarını tersyüz ederek belki de Derridacı anlamda yapı sökümü uğratarak daha iyi kavrayabiliriz. Soyut sanat, kendini ne insandan ne sosyal, zihinsel yada teknolojik değişimlerden soyutlar, o, birçoklarının ona atfettiği gibi bir yalıtılma biçimi değildir. Tam tersine soyut sanat tek boyutlu değil, bir çok perspektiften değerlendirilmesi gereken bir eğilimdir. Soyut derken, kimi doğadan soyutlanmıştır, ama başlangıç noktası içinde yaşadığımız dünya ve onun materyalleridir, kimisi ise, herhangi bir dış gerçekliğe başvurmaksızın, sanatçının kendi iç dünyasının soyutlanmış halidir. Her ne şekilde olursa olsun soyut sanat, “ Harries’ in Apollinaire’ den alıntı yaptığı gibi, saflık için çabalayan bir sanattır.”¹ Soyut sanat, kendini bir araştırma alanı haline getirmiş ve zihinsel sorgulamalar ile bakış açılarını zorlamıştır. Buradan hareketle bir çok sanatçı, sanatın evrimsel tarihi içinde soyuta ve soyutlamaya özel önem atfetmişlerdir.

Örneğin, Picasso, bütün sanatın, soyut niteliklerin terimleri olarak görüldüğünden bahseder ve öyle hisseder. Seuphor “Soyut Resmin Sözlüğünde” ister gerçeklik sanatçının başlangıcı olsun ya da olmasın, ne olursa olsun, tüm sanatın anımsamak

¹ Dale Jacquette, Intention, Meaning, and Substance in the Phenomenology of Abstract Painting, British Journal of Aesthetics, vol.46, No.1 January 2006, s.57

ya da gerçekliği çağdırmaktan ibaret olmadığını belirtir. Soyutluk, sadece kendini referans alan, herhangi bir gerçekliğe göndermede bulunmayan, kendi iç kaynaklarıyla beslenen bir i görünün duyurgan sesidir.İşte tam da bu nedenle renkler,sesler, hisler, yüzeyler,şekiller v.b.gibi arka planda kaldığı düşünülen tüm yaratmanın yardımcı süreçleri elbirliği ile bizleri, bir şeylere, her şeyin yitimli olduğu bir evrende, bir şeylerin yitmeden kalabileceğine yani bir tür lmszlyđe inandıran mitik bir dünya görüşünün illzyonlu evrenine inandırmaya gayret ederler. Ancak dediğimiz gibi bu evren gerçek bir evrenden ziyade bir illüzyondur, ancak aslında tam da böyle olduğu için gerçek bir evrendir. Huzurlu ve sığımlan bir limandır. Fakat işte tam da bu nedenle insanlara yardım ettiği için Tanrı Zeus tarafından cezalandırılan Prometheus gibi döngüsel bir lanete ve azaba layık görülmüş, tamamlanamamışlığı ve anlaşılmazlığı ile bir kaosun başlatıcısı olarak nitelendirilmiştir.

İnsanın, ilk yaratımları bu kaosa düzen vermek suretiyle, onların i özünün aımlanmasına ve derinlemesine bir görü ile üzerlerindeki görünüş örtüsünün aralanmasına sebep olmuştur. İlkel insanın sanatı salt bir soyutlama değildir, ama soyutlamaya giden yoldur. İlkel insanın bilinci bir öz bilinç değildir ama öz bilince giden yoldur. Onun dünya ile kurduğu ilişki bir empati değildir, acıdan ve korkudan kaynaklanan bir yücenin kendini hissettirdiği, evrenle daha köklü bir ontolojik bağ kurmayı gerektiren, soyut bir ilişkidir. İşte bu aşamada varlık, gerçeklikten soyulur yada en azından bu arzu hissedilir. Duyusal görünüşleri paranteze almayı gerektiren bu süreçte, evrenin duyurdukları, varlığın bildikleri, zamanın sildikleri, mekanda olanın keyfiliği ve tüm ayrımlar ortadan kalkar. Artık burada mutlaklık kendini sonlu olanda tüm başat sıfatlardan asude bir şekilde aımlar. Bu Kandinsky'nin saf duygusu, Malevich'in karesi, Paul Klee'nin uyarılması, Heidegger'in şeyi, Schopenhauer'in maya rts, Platon'un ideası, Plotinus'un biri yada Hegel'in tinidir. Sanat, aşkınsalın dilidir ve ancak, insanın kökenindeki varoluş hissine dokunabildiği, ondaki derin ruhsal ihtiyacı karşılayabildiği oranda gerçektir. Benedetto Croce “ modern sanat, varolmayan sanattır”² demiştir. Tam tersine, işte modern sanat bu anlamda tam olarak varolan bir sanattır. Çünkü, bünyesindeki

² Hodin,P,J, The Aesthetics of Modern Art, The Journal of Aesthetics and Criticism, vol.26, no.2, 1967, s.100

avangard sanatsal oluşumlarla ve modern sanatçıların, insan varlığındaki temelsizliği ve anlamsızlığı, temsilin olağan görüntü ve anlamlarından uzaklaşarak, bir iç hayata, iç etkinliğe dönüştürme çabalarıyla, varlığı, unuttuğu metafiziksel kökenine dikkatle bakma yönünde güçlü bir çağrı oluşturur. Soyutluk, derin bir görüştür, görüntülerden uzaktır, onda insanın kurtuluş için kendi kendinden vazgeçme gücü vardır. Zihin ve irade, bu gizemi çözemez, bu enigma ancak soyutun vasıtasıyla, ruhsal yapının köklerinde bizi bekleyen metafiziksel korkuya, mutlu bir ontik çınılama ile cevap verebilir. Bu aynı zamanda bizim için vazgeçilmez ve zorunlu bir sanat ontolojisidir.

Sanatın, özellikle soyut sanatın metafiziğe yönelimi tüm içeriklerden bağımsızlaşmasına, biçimden kopmasına ve kendini sadece “kendi olan olarak” , kendi bilinçliliği dışında hiçbir şeye ihtiyaç duymayan olarak tanıtlamasında bulunmaktadır. O, kendi olan olarak, ötekilere ihtiyaç duymaz. İşte bu nedenle o, saflık yolunda çabalayan, saflığı arayan ve kendi dışında göndermesi olmayan bir sanattır. Bu saflık sadece metafiziksel bir katharsis değildir, o, aynı zamanda zihinsel, bedensel ve duygusal bir katharsistir. Entellektüel yönden zihni soruşturmalara açık hale getiren, tek yönlü dogmatik bakış açılarından yalıtın, bedendeki güçlü istek ve arzulardan arındıran, gözün gördüğünden daha fazlasını talep eden, ve görmeyi bulanıklaştıran her tür duysal kirlenmeyi en aza indirmeye çabalayan bir manifestodur.

Modern sanat, güçlü görme yolları, farklı bakış açıları ve ilerleme çabaları ile bizi gelenekselin değerlerinden uzaklaştırırken, modern felsefenin farklı düşünme ve görme yollarını kendine kılavuz aldı. Hegel’ in mutlağın kendini açış yolları olarak bahsettiği sanat, felsefe ve dinin aynı noktada kesişmesine bu anlamda şaşırmamalıyız. Zira, bu üçü de, insan için inanmayı teşvik eden, ona kendi varoluşunu arama şevki veren, evrensel korkularında sığınak olan bir limandı. İnsanın yalın kuşatılmışlığını karmaşıklaştıran her tür süreç, gerçekliğin örtüsünü biraz daha bulanıklaştırırken, insanın kendine, başkasına ve onu kuşatan her tür objeye olan bağının samimiliği ve duygululuğunu biraz daha azaltırken, savaşlar ve

yıkımların sonucunda parlayan bir sanat formu, o duyarlılık ve duygusallığı biraz olsun canlandırabilmek adına, insana insanı ve onun en içten duygularını anımsattı.

İnsanın gerçekliğini dıştan almak yerine, kendi duygusal benine yönelimi sonucu ortaya çıkan iç gerçekliği ifşa eden bu süreç, dıştaki zaman akışını kırdı, iç zaman akışının bir yaşam devinimi halini almasına, sezginin yaşamın biricik formu olmasına zemin hazırladı. Artık açığa çıkan her şey örtüsüzdü. Önemli olan bu iç görüyü hissedebilmek ve bu iç görü ile biçimlenen evren ve varlığı okuyabilmektir. Paul Klee'nin dediği gibi, sanat, artık yaşamı tekrarlamak yerine, onu görünür kılmaktaydı. Yineleme ve öykünmenin yerini, yaratma ve yaratıcı deha almaktaydı. Soyut sanatı negatif olarak anlamak isteyenler için bu sanat bir içerik karmaşasından başka bir şey olarak değerlendirilmese de, o, kendi negatif anlamlarına inat, insanları yeni olanın, yaratmanın ve dehanın sınırlarına alıp götürecekti. Bu yeni olan, elbette yeni okumalar gerektirmekteydi.

Metaforik anlamlara, poetik bir dile ve saf soyutun müziksel ahengine dayanan bu yeni tür dilde, insanın en eski doğal, duyuşal dilini ve enigmatik yönelimini hissederken, soyut sanatın, insanla evren arasındaki güçlü ve derin köklerinin anlamlı dizgesine şahit oluruz. Bu yaşamı, sanata, sanatı yaşama taşıyan bir sürecin kendini avangard hareketler ile duyuran öncü birliklerinin yeni dünya anlayışlarının karşı hareketlerinde salınmaktadır. Sanat uğruna sanat karşıtlığına dönüşmekten çekinmeyen bir kendini bile yok etme gücünün isyanı ve protestosunda kendini gösteren avangardın, özündeki isyankar ve provakatif gücü kendinde depolayan soyut sanatın gelişimi, sancılı ve başkaldıran bir toplumsal gelişimin dinamikleri ile doğru orantılı olmuştur. Modern sanatta elitist bir kimlik kazanırken, postmodern sanatta kimliğini kaybeden, bir yönüyle ölümsüzleştirilmek istenirken, diğer yönüyle büyülü doğasını yitiren, bir yönüyle insansızlaştırılırken, diğer yönüyle kitleye kurban edilen bir sanatın, oluşturulmuş bir izolasyona kurban edilişinin ve sonunun geldiği söylemleri ile ayyuka çıkan ölümünün, kendini var etme ve yok etme salınımında, bir yönüyle kurtuluş ve azad edilme isteyen, bir yönüyle kendi olanaklılığı ile ilgili söylemlerle kendi sonunu hazırlayan sanatsal deneyimlerine işaret etmektedir.

Postmodern sanat, kapitalist dünya düzeninin bir gerçek olmayan ama gerçekten daha gerçek bir görüngüsüyle kendini görünür kıldığından beri, bu karşı çıkışlar ve salınımların artık çokta işlevselliği kalmadığını, eğer bir işlevsellikten bahsedilecekse de, bunun olsa olsa pazarın olumladığı bir ticari reklamsal işlevsellik olduğunu kabul etme noktasında, yapıtların ve avangard karşı çıkışların kaybolan aurasını ararken, “bu sanattır” yada “ bu sanat değildir” kavramsal söylemlerinin değersizleşmesi içinde, metinler arasında kaybolurken ve her şey bir metin gibi okunurken, hissedilen his kaybını bir anesteziye dayandıran ve ready madelerin dünyasında neredeyse dünyanın da bir ready- made olduğu noktasına sürüklenen ve bir takım cılız karşı çıkışlara rağmen, seri üretim nesneleri ile gittikçe gözden düşen güzellik ve yücelik gibi soylu kavramlarla dalgasını geçen bir dönemin, parçalanmış, güvenli olmayan ve karmaşık deneyimlerini yansıtan hassasiyet kaybının en uç noktasında bir kayıtsızlığa doğru yol alıyoruz.

Bizim için varoluşu anlamlı kılacak bir “ saçma” nın bile olmadığı, nihilistik ve kitsch’sel bir kargaşanın artık geleneksel olmayan ama yenide olmayan işleyişine teslim olmuş durumdayız. Deneyimlenenin fazlalığına, söylemlerin artışı ile karşılık verildiği bu süreçte, sanattan artık söylemi bırakıp, kendi duysal doğasına dönmesini talep etmeliyiz. Belki ancak bu şekilde her yerde olduğu gibi sanatta da deneyimlemenin sonuna gelinmemiş, insanın duysal doğası yitirilmemiş, görme görsel kayıtsızlıktan arındırılmış ve soyut tüm somut olanları açımlayacak doğasını özgürce sergileyebilme gücü ile niteliğini, insan için ve insanlık adına kendinde bulabilecektir.

Biz bu çalışma ile, soyutun kökensel olarak negatif anlamının, modern düşünme biçimleri ve zamanın etkili felsefi sistemleri ile nasıl bir dönüşüme uğradığını ve sanat tarihinin soyuta ve soyut sanatçıya yüklediği önemli misyonları inceleme gayreti içinde olacağız. Özellikle taklitçi sanatlardan uzaklaştıkça, sanatçının yaratıcı gizil gücünün ortaya çıkmasına ve sanatın bir kendinde şey olarak görülmesine kadar giden bu öz ve kökensel araştırmanın temelleri, özellikle soyut sanatçıların çalışmalarını metafiziksel unsurlarla harmanlayıp, sanat yapıtına tinsel

bir hakikat, sonsuzun sonlu olanda açılımı şeklinde mutlak bir paye biçimleri ile, sanat yapıtı, kendini varolan tüm içeriklerden arındırmak-zaman, mekan, derinlik, olağan görme-suretiyle insani kurtuluşu gerçekleştirecek bir nosyon olarak içeriksizleşmek, saflaşmak ve mutlaklaşmak istemlerinin bir yapıp etmesi haline dönüşmüştür. Fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl'in ısrarlı bir şekilde belirttiği “ şeylerin kendilerine geri dönelim ”manifestosunda daha iyi anlaşılabilir olan soyut ruhu, insanın yaşam deneyiminde köklenen fakat Heidegger'in karanlık çağıyla kaybedilen hissel ruhu, insanın dünyayla, doğayla ve herşeyden önce kendisiyle kurduğu içsel deneyimi, anlamın aşkınsal üretimleri ile yeniden ve derinlikli olarak yakalayabilme çabasında temellenmektedir.

Soyutu derinliği içinde yakalamak, her şeyden önce kuru bir entelektüellikten ve tarihin, zamanın belirlenimlerinden uzaklaşmakla gerçekleştirilebilir. İnsan kendine dair bir varoluşsal bilince, bir kendilik bilincine ulaştığında deneyimin içsel ve aşkınsal aurasını fark edebilir. Bu herşeyden önce ruhsal bir davettir. Her günkü olağan nesnelere yaklaşımı bile tersine çeviren ve obje suje ilişkisini daha anlamlı kılan bir büyümlü ilişkidir bu. “ bu ilişki Husserl ısrar eder, iki farklı madde arasında gerçekleşen bir şey değildir (örneğin insan ve dünya) sanki onlar eskiden birbirlerinden bağımsız olarak varoldu. İnsan ve dünya en başta ilişkidir. Varlıkları ayırım içinde biz böldük.”³

Bir varoluşçu fenomenoloji içinde soyutluk, işte bu derinlikli ilişkiyi yeniden kuracak ve sessizleştirilmiş dilin ve sessizleştirilmiş sanatın ayrımlarını ortadan kaldırabilecek dili olacaktır.

³ Richard Kearney, Modern Movements in European Philosophy, Manchester University Press, New York USA 1994, s. 13

1.1 Sanatta Soyut Kavramı

Oscar Wilde, “ Sanat her zaman bizim hayal ettiğimizden daha soyuttur. Biçim ve renkler bize biçim ve renkler hakkında konuşurlar ve bu onun sonudur”⁴ demiştir. Sanat, kuşkusuz özü gereği soyut bir harekettir, ama bizim zannımızca onun daha soyut olduğunu düşündüren şey, sadece kendisini konu olarak alması ve kendi için saf pratik bir soruşturma alanı olmasındandır. Soyut sanat bu saf pratiğin herhangi bir dikkat dağınıklığına sebep olmadan, kendinde hakikatine özellikle dikkat çeker. Bu aynı zamanda bir sanat ontolojisinin de yapılmasına olanak tanır. Sanat yapıtı bir kendinde şey olarak yüceltilir ve herhangi bir dış gerçeklik yerine resmin kendi hakikatine yani kendi gerçeğine dikkatleri çeker. Bu anlamda sanat ve felsefe özellikle daha fazla derinlik ve daha fazla yaratıcı faaliyet gerektirirler. Onlardan beklediğimiz, bizlere yüzeysel ve sığ açıklamalar yapmaları ve bilinen dünyanın somut bir göstergesini vermekten ziyade, dünyayı daha manalı ve derinlemesine bir inceleme gayreti ile ele almaları ve bizlere somut dünyanın kuru gerçekleri dışında daha yaşanılabilir, daha içsel, daha soyut bir dünyanın kapılarını aralamalarıdır. İşte bundan dolayıdır ki, sanat ve felsefe hemen her dönemde insanlığın bu ortak kurtuluş çığlığına cevap vermek üzere kolları sıvamışlardır. Dolayısıyla, bu her iki alan için konuşacak olursak, bunlar insanlığın somut ihtiyaçlarından ziyade, daha soyut ve ulvi bir amaç için bir araya gelmişlerdir. Bu amaç insanın varoluşsal gerçekliğinin keşfine içeriden tanıklık etmek, duygularını özgürce ifade etmesine aracılık etmek ve gördüğümüz ve nüfuz ettiğimiz nesne ve olayların ötesinde daha derin bir gerçeklik ve görüş alanı yaratıp, kavrayış dünyamızı genişletmekten ibarettir.

Pablo Picasso, “ Demoiselles d’Avignon (Avignonlu Kadınları) ” resmederken ilkel insan ile modern insanın ortak içsel ihtiyacının kesişme yolu olarak bir saf temas ve sezgiye sanatsal ifadesinin doğrudan bir modu olarak işaret etmektedir. İnsanın kendi benini keşfetmesi ile kendini kuşatan nesneleri şekilsel özelliklerinden soyarak ve onların özleriyle doğrudan bir temas kurarak yakalayabilmesi ancak sanatın bu saf uzantısının Pablo Picasso, Paul Gauguin gibi sanatçıların insana insanı ve insana

⁴ Bernard Gortais, Abstraction and Art, The Royal Society, London 2003, s. 1246

evreni açan mitsel sanatlarına ortak ilgi ve ihtiyaç içerisinde gerçekleştirilebileceğini duyurur gibidir. Her dönemde, insanın, içinde yaşadığı dünyaya yaklaşımı ve onu algılayış tarzı düşünce ve kavrayışının izlerini yansıtmaktadır. İlkel insanın dünyayı algılayışıyla, modern insanın algılayış tarzı arasında düşünce ve kavrayış tarzı bakımından elbette büyük farklılıklar olacaktır. Ancak şu unutulmamalıdır ki insanların istekleri, korkuları ve umutları arasında hemen her dönemde paralellikler bulunmaktadır. Nitekim, insanlar, bugün soyutlama faaliyetini kaygan teknolojik zeminde gelecek korkularını giderme amaçlı kullanırken, ilkel insan doğa karşısındaki güçsüzlüğünü tölere edebilmek amacıyla kullanıyordu:

“ Soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle aşkınsal bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar.”⁵

İnsanlar ister metafiziksel, ister teknolojik bir korkuyla hareket etsinler, sanat ve felsefeden hep bir şeylerden kaçmak veya hep bir şeylere sığınmak amaçlı faydalanmaya devam etmektedirler. İlkel insan ile modern insanın korku temelli ortaklıklarında, modern insan kendine özgü yalıtılmış dünyasında korkularını yaşarken, ilkel insan bir topluluğun üyesi olarak ortak bir hayatın ve işbirliğinin paydaşlığı içinde kendine ve onun büyüğü bozulmamış evrenine yaklaşabilmektedir. Bugün, modern insanın ihtiyacı olan, bu kolektif paylaşım ile kendine ve ötekine yabancılaşmanın aşılması ve ortak ilgi ve niyetler ile evrene daha içsel ve büyüğü bir yaklaşımda bulunmasıdır. Modern sanatın bu ilkel kaynaklardan beslenmesinin en önemli nedeninin bir “ kabile sanatına” duyulan ilgide temellendiğini ileri süren sanat tarihçi Kirk Varnedoe, tartışmalı argümanında; “ nesnelerin özerk gücüne bağlı olan modernist primitivizm, özellikle, ilkin şekillendirilmiş durumlar ve niyetler üstüne çıkan kabile sanatının kapasitesi üzerinedir ” demektedir.⁶ Burada ilgimizi çeken önemli noktalardan biri, nesnelerin bağımsız güçlerine duyulan güçlü inancı paylaşma noktasında modernist sanat ve sanatçıların, ilkelerin evrene ve onu

⁵ Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Özdeşleşim, İstanbul Remzi Kitabevi Yayınları, 1985, s.23

⁶ Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, “ Primitivism, Cubism, Abstraction The Early Twentieth Century” Yale University Press, New Haven& London 1993, s.4

kuşatan nesnelere, örtülü ve gizemli bir gerçek atfetmelerini çekici bulmaları gelmektedir. Modern sanat için enigmatik olan bu inancın kökleri, ilkel ve doğu toplumlarında dış dünyada her şeyin değişmekte olduğuna duyulan inançta aranmalıdır:

“ Doğu uygar budunları,dünyanın dış görünüşünde yalnız maja’nın (görünümler dünyası) parlak örtüsünü gören onlar,bütün hayat olaylarının gösterdiği karışıklığın daima bilincine varmışlar ve evren tablosuna zihin yoluyla, dışardan egemen olma bile onları bu konuda yanıltamamıştır.”⁷

Keyfilik,değişme ve güvensizlik İlkel ve Doğu toplumlarında zihnin kavrayış alanı gelişse bile varlığını sürdürmektedir.Nitekim onları olaylar ve nesneler karşısında heyecana sürükleyen hem içgüdülerinin canlılığı hem de sürekli değişme içinde kaybedecek hiçbir şeyi olmayanların içinde bulunduğu güvensiz güvenlik hali yada bir çeşit tefekkürdür. Onlar dışsal şeylerden değil,içten beslenmeyi ve somuttan ziyade soyut olanla ilgilenmeyi kendilerine yaşam tarzı olarak benimsemişlerdir:

“ Doğu insanında, dünya duygusunun derinliği, bütün zihni egemenliği aşan, varlığın temelsizliği içtepisi daha güçlüdür, buna karşılık insanın kendi kendisi hakkında sahip olduğu bilinç daha güçsüzdür.Onun özünün ana niteliğini,buna göre bir kurtuluş gereksinimi oluşturur.Bu kurtuluş ihtiyacı onu dini yönden bulanık, düalist bir prensibin egemen olduğu aşkınlık dinine, sanat yönünden tamamen soyuta yönelmiş bir sanat istemine götürür.”⁸

Dolayısıyla, tamamen soyuta yönelmiş sanat bu toplumlarda, metafiziksel olarak güçlü bir etki yaratır ve tinsel boyuta sürüklenir.Modern insanın soyuta yönelmiş sanatı da bir nevi tinsellik arayışı içindedir,Ancak bu tinsellik ilahi bir odaklanma yerine, insanın kendine odaklanmasına vesile olan bir tinselliktir.Nitekim, İlkel ve Doğu toplumlarından farklı olarak modern insanın kendilik bilinci ve özgüveni tam olmakla beraber, giderek gayri insanileşmiş, mekanikleşmiş ve faydacı toplumun

⁷ ibid, s.24

⁸ ibid, s.52

dayatmalarından kurtulmak ve kendi varoluşunu keşfedebileceği insani bir alana duyduğu ihtiyaç sebebiyle soyut sanata yönelmektedir.

Soyut sanatta tasvirin ya da temsilin reddedilmesi neden önemlidir?Kökensel varoluşun keşfedilmesi için bunlardan vazgeçilmesi zorunlu mudur?Eğer zorunluysa bu zorunluluk neden kaynaklanmaktadır ve sanatta yüzeysel anlamın dışındaki daha derin anlam için birtakım gelenekler her zaman terk mi edilmelidir?Bu sorular elbette çoğaltılabilir.Ama şu bir gerçek ki, soyut sanatla ilgilenen çoğu sanatçı varoluşun keşfi için bakışa odaklı temsil ya da tasvir sanatını reddetmişlerdir:

“ Temsil, bakışa odaklanır ve net bir görüş için gerekli olan şeylere göre uyum yaratır. Temsilin arketipi tiyatro bugün sinemadır. Tiyatro sanatında amaç; bir tür olarak insanlığa denk düşen evrensel bir özne tarafından içeriden yaşanan bir şeyi, bir nesne olarak dışarıdan görülebilir hale getirmektir.”⁹

Bugün amaç keşfetmek ve anlamak ise, görmeye odaklı temsilden vazgeçilmesi soyut sanat için bir zorunluluktur.Nitekim, taslak yapma geleneğinden vazgeçilmeye başlanması sanatçının yaratıcılığını artırması yönünde olumlu bir gelişim olarak değerlendirilmiştir.Modern soyut sanatçıların birçoğu bu nedenle kendilerine ilkel ve doğu toplumlarındaki eserleri örnek almış, bu dönemde elde edilen eserlerdeki yaratıcılık ve iç dinamizm keşfedilmeye çalışılmıştır:

“ Bu ilkel yapıtların modern Batı sanatına yaptığı en önemli etki, doğanın optik görüntüsü ile ilgili biçimin, sanatçıyı dar bir biçimleme sınırı içine soktuğu yönündeki görüşte odaklanıyordu. Böylece optik görüntü ile ilgili geleneksel Batı anlayışı temelden sarsılıyordu. Yani optik görüntü değil,sanatçının yaratacağı biçim önem kazanmaya başlıyordu.”¹⁰

Şüphesiz ki sanat bir yaratma faaliyetidir,eğer sanatın tek işlevi taklit etmek suretiyle ortaya bir şeyler çıkarmak,bu ortaya çıkardığı faydalı nesnelerle evleri donatmak ve dekore etmek ile, bundan alınacak haz olsaydı, üzerinde büyük tartışmalar alevlenen

⁹ France Farago, Sanat, Ankara Doğu Batı Yayınları 2006, s. 20

¹⁰ Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul Remzi Kitabevi Yayınları, 2006, s.79

sanat zanaat ayırımına gerek kalmazdı, sanatın güzel şeyler yaratması ve bunların işlevsel, ya da dekoratif amaçlı olmaması söylemi nispeten yeni bir söylem, zira;

“ Geçmişte yaygın olan eski söylem veya cevap daha farklıydı. Bu sanatların amacı güzellikten ziyade, gerçeğin sunumu şeklindeydi. Bu söylem Yunanlılardan gelir ve Platon ile Aristoteles’te bulunabilir. Onlara göre resim ve heykel gibi sanatlar özünde taklitçi veya temsildir. Bu resimde daha belirgin olmakla birlikte, heykelde de aynıdır. Resim ve heykel kendilerini şeylerin görünüşleriyle sınırlamıştır. Hollandalıların resimleri de buna klasik bir örnektir.”¹¹

Köklü felsefe geleneği içinde Platon ve Aristoteles’in sanata ve sanatta taklide ya da temsile nasıl yaklaştığını bilmeyenimiz çok azdır. Sanatı gerçeğin kuru bir sunumundan daha fazlasını yapamadığı için eleştiren Platon’da: “ Sanatçı, sadece imge yaratır, gerçek bilgi sanatçı için yasaklanmış olarak kalır.”¹²

Aristoteles ise taklit estetiğine kuramsal destek vermiş ve : “ Şeyleri oldukları gibi (realizm), olmaları gerektiği gibi (idealizm) ve nihayetinde geleneğin bizlere sunduğu gibi tasvir edebileceğimizi söylemektedir.”¹³

Bu söylemler Eski Yunanda oldukça popülerdir, zira o döneme getirilen eleştirilerden en önemlisi sanatçı zanaatçı ayırımında dikkat edilmeyen bir hususta yoğunlaşmaktadır. Bu ise şudur:

“ Eski Yunanlıların zanaatçı/ sanatçı anlayışında, çarpıcı bir şekilde eksik olan, bizdeki modern hayal gücü, özgünlük ve özerklik vurgusudur. Hayal gücü ve yaratım, genellikle, modernlikte vurgulanan anlamıyla alınmıyor, bunun yerine belli bir amaç için sipariş verilen bir şeyi imal etmenin bir parçası olarak değerlendiriliyordu.”¹⁴

¹¹ Wladyslaw Tatarkiewicz, “Abstract Art and Philosophy, British Journal of Aesthetics ”, vol.2, 1962, s. 227

¹² FARAGO, a.g.e. s.39

¹³ FARAGO, a.g.e. s.51

¹⁴ Larry Shiner, Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi, İstanbul Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, 2001, .s. 55

Eski Yunan da sanatçıyı normal el işçisi statüsünden ayıracak herhangi bir kıstas yoktu ve zanaatçı daha işlevsel ürünler ortaya çıkarması anlamında daha popülerdi.Elbette bu temsil sanatının ilk zamanlardaki durumunu özetler nitelikteydi, temsil sanatı ile ilgili zaman içinde birbirinden çok farklı söylemler benimsenmiş ve buna uygun eserler verilmiştir.İlk önce gerçeğin sunumu şeklinde olan sanat, Poussin ve Cezanne resimleri ile Bizans ikonalarında olduğu gibi şeylerin görünüşlerinden çok onların yapılarını göstermeye başlamıştır.

Psikolojinin bir disiplin olarak kurulması ve bilinçdışının keşfi ile sanat çalışmaları nesnelerin psikolojik anlamları üzerine temsili benimsemişlerdir.Dolayısıyla sanatçı kendi iç beninden beslenmeye başlamıştır.Diğer bir çeşidiyle ise, temsil sanatı çizgi ve renkle ilgili ayrıntıları ortaya koyup güzelliğin formlarını sunmaya gayret etmiştir,bu nedenle;

“ Taklit sanat dört yoldan incelenebilir,ya bu nesnelerin görünümlerinin, ya da yapılarının ve özlerinin veya psikolojik anlamlarının veya güzelliğin formlarının sunulmasında. Bu dört temsili sanat çeşidinde iki tane kabul edilmiş isim vardır. Nesnelerin görüntüsünü ortaya koyan ve sık sık kullanılan ve bunun sonucunda belirliliğini kaybeden natüralizm, ikincisi nesnelerin psikolojik anlamlarını vurgulayan ekspresyonizm,diğer kolonlar içinde uygun terimler bulmak kolaydır: nesnelerin özünü ortaya koymaya çalışan sanatı özcülük olarak isimlendirebilirken, nesneleri güzel biçimlere yaklaştıran sanata da kaligrafizm (güzel yazı)denir.”¹⁵

1.3 Sanatta Soyutlama Neliği

Sanatta soyutun arka planını araştırırken, onun zeminini oluşturan soyutlama faaliyetinden bahsetmemiz önemlidir. Modern sanat, Clement Greenberg’ in

¹⁵ TATARKIEWICZ, a.g.m. s. 228

ifadesiyle en son aşamada tanınabilir nesnelerin temsilini terk etmiştir. Terk etmiştir, çünkü uzam kuşkusuz özsel formun vurgulanması için gerekli bir faktör olmadığı gibi, bizi yanılsamalara sevk eder. Modern sanat, uzam ve zamanla olan bağlarını koparmak suretiyle, soyutlamadan yararlanır. Nesnenin bitimli olması, zaman kavramı ile ilgilidir. Zaman, insanın ve nesnenin ölümlü doğasının vurgulanmasıdır. Mekan, ise bu yitimli evrenin içinde yer kaplama ve subjektif doğamızın ilgilerinin bir sonucudur. Her ikisi de soyutlamanın olduğu yerde çelişirler. Soyut yada soyutlama faaliyeti ancak mekan,zaman ve bunların bütünü ifade eden evrenin arkada bırakılması, düşüncenin sadece kendine dönmesi ile ilgilidir. Bu nedenle “soyut” ve “soyutlama” kelimeleri geride bırakılması zorunlu şeyleri temsil eder. İşte tamda bu nedenle, soyut ve soyutlama kavramlarının kökenine yönelik bütün araştırmalar bizleri, zorunlulukla, negatif çağrışımlı tanımlamalara sevk etmektedir:

“ Soyut kelimesi, kendini çekmek anlamına gelen Latin abstrahere sözünden gelmektedir. Kelimenin yan anlamı ve kökeni negatif olabilir...soyutlanmışın ‘dalgın’ da ki kullanımı gibi,---veya pozitif--- geometrinin teoremleri olan ‘soyut evrensel gerçekler’ deki gibi. Değerin sorusu, geride ne bırakıldığının sorunudur ve kaçıştan sonrası ile nelerin geride bırakıldığıdır: soyutlanmış kişi dünyayı geride bırakmıştır. Sanatta soyut geleneği, ikinci örneğe yaklaşan bir şeye doğru yapılan girişimlerin bir serisidir.”¹⁶

Dünyayı geride bırakma girişimi, mevcut dünya algımızın değişmesi ile mi, yoksa gerçek dünyanın ve onun nesnelerinin tümüyle reddedilmesi anlamında mı anlaşılmalı tarzında ciddi sorunsallara sebebiyet vermiştir. Mevcut olma ve bunun temsili sorunsalı, soyut sanatın çeşitli basamaklarda farklı soyutlama şekilleri ile değişimine ve bunun sonucunda ise büsbütün bir saf soyutlamaya gidişine paralel olarak gelişmiştir. Soyutun ve soyutlamanın negatif anlamlarından biri de, adeta, edebiyatta metaforu çağrıştıran sürüklenme ve alıp götürme anlamında, soyut sanatçının temsil edilen nesneden, örtülü olanı kaldırıp anlamı açıklığa kavuşturma misyonunu yüklenmesinde bulunmaktadır. Sürüklenme, temsil etme ve edilme

¹⁶ Zimmer,Robert, Abstraction in art with implications for perception, The Royal Society, London 2003, s.1285

ilişkinin yapı sökümü uğratarak, bilinen algılama ve ilişkilendirme sürecini tersine döndürmektedir:

“ Soyut teriminin negatif bir yan anlamı vardır. Ortak dilde kaldırmayı, alıp götürmeyi ifade eder. Bu bağlamda tüm sanatlar bir dereceye kadar soyutturlar. Bununla birlikte, doğru olarak detaylı şekilde bir ressam doğanın bir kısmını betimleme girişiminde bulunabilir, ve kaçınılmaz olarak gerçekliğin bazı kısa süre parçacıkları onun gözleminden kaçacaktır; veya o, bilinçli veya bilinçsiz olarak onu açıklık getirebilme yararına temsilinden soyutlayacaktır.”¹⁷

Sanatçı, sanat yaratmasında asıl hakikati, özü, mutlağı verebilmek adına kendini geriye çekerken, aslında bu geri çekilişin altında yatan anlam oldukça önemlidir. Aslında her geri çekilim, bir hakikatin kendini açması, görmeyen gözlerin görmesi, duymayan kulakların duyması, hissetmeyen yüreklerin hissetmesi ve sonsuz olanın sonlu olanda açılımıdır. Bu nedenle bilinmesi gereken soyut sanatın tinsel dünya ile sıkı bir ilgi içinde olduğudur. Bu sanki Heidegger’ in varlığın bize yaklaşma, daha sonra ise geri çekilme faaliyeti içinde kendi doğasını açmaktan hoşlanmasına benzetilebilir.

Elbette, bu tinsel bağlantıyı daha sonraki bölümlerde ele alacağız, ama soyutun ve soyutlama faaliyetinin sanatsal kökenlerine geri dönecek olursak, soyut sanatın yirminci yüzyılın bir buluşu olmadığını görebiliriz. Ama modernizmin ve modern sanatın dilinin soyutlamaya daha yatkın olması nedeniyle, soyut sanat 20.y.y.’da Batı sanatında baskın bir rol üstlenmiştir. İlkel insanın soyutlama girişimi, kendisinin yaratımı olan aletlerin çeşitli niteliklerini, zihinsel olarak ayırt edip, bu nitelikleri genellemesi sonucunda elde edilmiştir. Somut olandan kalkan insan, bilinçsizce de olsa, bir soyutlama faaliyeti içinde zihinsel bir dil yaratmıştır. Örneğin Yunanlılar kafesli süs modelleri, İskandinavlar ve Kelt aşiretleri gerdanlıklar, Afrikalıların formdaki geometrik soyutlamaları, erken Çin heykelleri, Arapların hattatlığı dekorasyonda kullanmaları geçmiş soyut sanatın türleridir :

¹⁷ Ritchie, Carnduff Andrew, Abstract Painting and Sculpture in America, The Museum of Modern Art, New York 1951, s.11

“ İlk soyutlama, ilk kavramsal biçim araçların kendileriyle sağlanmıştır: tarih öncesi insan tek tek ayrı ayrı baltalardan hepsinin ortak niteliğini –balta olma niteliğini- soyutlamıştır; böylece de balta kavramını bulmuştur. Bilinçli olarak yapmamıştır bunu. Gene de bir kavram yaratmıştır.”¹⁸

İlkel insanın bu yaratma vasıtasıyla soyutlama sürecini açması, büyük bir güveni de beraberinde getirmiştir. Doğa karşısında güçsüz olan insan, el becerisi ile düşmanlarına karşı savaşıcağı nesneleri yaratırken, doğayı taklit ederken, ister bilinçsizce yapsın, kendisine korku sağlayan şeyler üzerinde, kendisine güven sağlayacak bir şeylerin olduğunun ayırdına varmıştır:

“ İnsan varoluşunun ta kökündeki bu büyü- güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma- her türlü sanatın başlıca özüdür.”¹⁹

Sanat, bize bu büyüü vermektedir. Yeni yaratımlar sayesinde, bizlere korkmamayı, güven duymayı ve yeni dünyalar yaratabilme becerisini veren sanat, bunu soyutlama faaliyetinin ışığında gerçekleştirmektedir. İlk soyutlamadan, modern dönemdeki soyutlamalara kadar olan süreçte, elbette insanın bilgi ve bilinç durumu arasında oldukça büyük uçurumlar vardır. Ancak her ne kadar bilinçsel zenginlik artsa da insanların korku ve umutları, yaşadıkları tedirginlikler her dönemde birbiriyle paralellikler göstermektedir. Bu nedenle Worringer gibi bir sanat tarihçisi, soyut sanatın ve sanatta soyutlama faaliyetinin kökenlerinin birçok yüzyıllarda doğal bir form olarak, ilkel kültürlerde bile doğal objeleri deforme şekilde gösterdikleri ve bunları soyut formlara yaklaştırdıklarından, taklit sanatından daha önce soyut sanatın ortaya çıktığını iddia etmektedir:

“ Bunu Mısır ve Yakın Doğu sanatlarında ve resimli İrlanda el yazmalarında ve eski İskandinav oymalarında görebiliriz. Bu erken soyut sanat, genelde, dini veya büyü

¹⁸ Fischer, Ernst, Sanatın Gerekliği, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul 2003 s.30

¹⁹ Fischer, Ernst, a, g, e, s. 34

olarak anlaşılmıştır ve saf formalistik sanattan daha çok kozmiğe daha yakındır. Aynı derecede eski Roma ve Yunan, soyut sanatın felsefi teorisiidir. Yunanistan’ da gelişmiştir ve başından sonuna kadar tarihte bilinen tüm sanatsal ortaya koymalar arasında, Yunan sanatı en az soyutudur. Teorinin başlangıcı, hepsinden önce sanatın sayılar ve ölçülere dayandığı, ikinci olarak bu sebepten bunun kozmosun bir yansıması olduğuna ikna eden Pythagoras’ ta bulunur. Her iki düşünce de bunları radikal şekilde biçimlendiren Platon’dan devralınmıştır.”²⁰

Mevcut dünyamızın görüşler dünyasından başka bir şey olmadığı düşüncesiyle, bir özler dünyası arama yolunda atılmış önemli bir adım olan soyutlama ve soyut sanat faaliyetinin kökleri bu şekilde oldukça gerilere götürebileceğimiz bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Ancak şu bir gerçek ki, sihirden arındırılmış, sanatçının kendini özgürce ortaya koyabildiği bir soyutlama faaliyeti daha sonraki yüzyıllarda, sanatçının deneyim ve algı alanının tam bir birikimi ile elde edilmiştir. Temsil ilişkisinin, güzelliğin ve çirkinliğin ötesinde uzanan soyutlama, gerçek bir yaratmanın ve kendini ortaya koymanın yolunu sanata ve sanatçıya açmaktadır:

“ Soyutlama, çok yönlü bakış açıları ve atonalite gibi modernist denemeler taklit ve güzellik gibi güzel sanat tanımındaki ikincil kıstasların kaldırılmasına yardım ediyor ve böylece de bunların yerine dışavurumcu ve biçimci kuramların daha karmaşık versiyonlarının ikame edilmesinin yolunu açıyordu.”²¹

Soyutlama ve soyut sanat, dış gerçekliği inkar eden ve sadece düşünsel bir betimlemenin iç pratikleri değildirlir. Onlar, özü yakalamaya çalışan, sanatçının iç sesine kulak veren, bu anlamda şekilsellikten uzaklaştıkça kendini bulan bir anlayışın ürünüdürler. Dolayısıyla,her hangi bir sanat dalında, şekilselliğin geri plana itilmesi gerçek dünyanın daha soyut olan bir versiyonunun ortaya konulmasından ziyade, zihinsel yapının daha somut bir şekilde ortaya konulmasının en açık belirticidir. Bu anlamda soyutluk, zihnin öz gücünü, iç gerçekliğin özünü, nesnenin özünü, dünyanın özünü bize verebilecek yegane şeydir:

²⁰ Tatarkiewicz, Władysław, Abstract Art and Philosophy, s.238

²¹ Shiner, Larry, Sanatın İcadı, çev.İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, s.371

“ İnsanın nesneleri kavraması soyut bir kavrayış, varlığı bilmesi ve düşünmesi “ soyut ” olduğu gibi, yarattığı sanat yapıtları da yine soyuttur. Buna göre soyutluk, insanın yalnız bilme ve düşünme dünyasını değil, aynı zamanda insanın yaratma, sanat dünyasını da belirler.”²²

Günümüzde sanat, artık bir eylemde bulunmaktan ziyade, bir şeyleri isteme ile ilişkilidir. Uzun dönemler boyunca sanattan bir şeyler yapması, yaratması beklendi, şimdi ise zihinsel bir istek sahibi olmak tüm bunların ötesine geçmiş görünüyor. Sanatçı sanat yaratmasında maddeci niteliklerden kendini elimine ederken, sanat tarihinde artık bir şeyler yapıp etme tarihinden ziyade, sanatçı ve halk arasındaki istemleri göz önüne alan bir istem tarihine geçmiş görünüyor. Materyalist bir tarih okumasının bırakılması, sanatçının istemi, sanatsal yaratımında yüzeyselliğe düşmeme kaygısı ve kendi soyut idealleri ile, realite arasındaki ilişkiyi dengeleme çabaları soyutlamanın çeşitli dönemlerde farklı şekillerde tanımlanmasına sebebiyet vermiştir. Soyutlama, idealizm ile daha yüce bir gerçeklik ile ilişkilendirilirken, kendi içinde iki önemli Alman düşünüründe farklı biçimler almıştır:

“ En azından on sekizinci yüzyıldan beri, bir sanatçının, sanat çalışmasını yaratmada soyutlamayı kullanması görüşü, onun özünü meydana çıkardığı şeklindedir. Sanatçının bu öze, bir nesnenin belirli bir örneğine özgü olan her şeyi atarak , geride sadece özü bırakan, zamanın belirli bir anını, nesnenin veya sahnenin evrensel özelliklerini bırakarak ulaşabileceği hakimdir. Örneğin, Matisse, ‘ Bunun altında yatan... şeylerin yüzeysel mevcudiyetleri...kişi, gerçekliğe daha uzun sürecek bir yorum verebilmesi için, sanatçının yakalayacağı, daha doğru, daha elzem bir karakter bulmaya çalışmalıdır’ yazmıştır. Sanatçının yakalamayı dilediği bu öz şeyin statüsü daha tartışmalıdır ve on dokuzuncu yüzyılda sorunun kesin bir önemi vardır. Örneğin, Schopenhauer’ e göre, öz Platonik İdeal’ dir, tüm belirli örneklerden daha eski tarihle gelen ideal bir biçimlendirmedir. Hegel için, ‘öz’ veya ‘evrensel idea’ insan yapısı olan şeylerdir; o soyutlama işlemi hakkında, doğanın mevcut ve kısa

²² Tunalı,İsmail, Modern Resim, Remzi kitabevi Yayınları, İstanbul 2008, s.117

sürelî olan görünümünün insan tarafından yeniden oluşturulmasına, ressamın yeniden yaratmasına imkan veren bir şey olduğunu yazmıştır.”²³

Şeylerin yüzeysel varlıklarından uzaklaşabilen, taklitçilikle ilişkisini kesen bir sanat ve bu sanatın gelişimi ancak soyut formları yaratmıştır. Sanatın aradığı öz meselesinin tartışmalı olmasına rağmen, ve bazıları doğadan kalkarak sanatçının bu öze kendini katabileceği ve sonunda imgelemin yaratıcı eylemi sayesinde ortaya yeni bir şey konulabileceğini düşünmelerine rağmen, kimisi için sanat, doğa vasıtasıyla yada sanatçının imgelemiyile elde edilemeyecek derecede derin anlamlar içermektedir. Kuşkusuz, sanat formlardan meydana gelir, ama bu formlar basit ve sıradan formlar değil, en azından varlığın özünü ifade eden düşünsel olduğu kadar, izlenimsel formlardır. Fransız soyut ressam Alfred Manessier, “kendi sanatını içsel gerçekliği ortaya çıkaran ve şeylerin özünün farkındalığını sağlayan olarak tanımlar.”²⁴

Bu içsel farkı kendi geometrik somut sanatında bulan ve resme yeni bir mantık yeni bir bakış açısı getiren, De Stijl dergisinin kurucusu Hollandalı ressam Theo van Doesburg, Mondrian ile birlikte, soyutluğun en iyi somut bir sanat çerçevesinde ifade edileceğini dile getirmiştir. Ancak bu somut sanat, soyutlama sürecini kullanarak, resimde bireyselleştirilmiş her tür kompozisyondan kurtulmayı ve resmi tanınabilir özelliklerinden soymayı, resimdeki zorunlu ve özsel formu vurgulamayı talep eder. Bunun için genelde tuval içinde bir fotoğrafın dönüşümünü soyut kompozisyon içinde çeşitli safhalar halinde gösteren Theo van Doesburg, izleyiciyi resmin içine sokmayı amaçlar.

²³ Zimmer,Robert, Abstraction in art with implications for perception, The Royal Society,London 2003, s.1286

²⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, a.g.m. s. 15



Resim 1-1 Theo Van Doesburg'un Cows tablosu

Soyut düşünceler tuvalin gerçekliği içinde somut ve elle tutulur bir şeylere dönüşürken, aynı zamanda bu zihinsel bir okumanın gerekliliğine de dikkatleri çekmektedir:

“ Teo van Doesburg, ‘Somut Sanat’ görüşünü, kendi resim stilini betimlemede ‘Soyut Sanat’ görüşünden daha uygun olduğu kanaatine varmıştır. Benzer şekilde, Mondrian: “soyut sanat somuttur ve onun belirlenmiş ifadesinin vasıtasıyla, doğalcılık sanatından bile daha somuttur.” yazmıştır. Max Bill daha güçlü şekilde ifade etmiştir: “somut sanat soyutun zıddıdır... somut daha önce görülemeyen, elle dokunulamayan bir şeyin temsilidir... somutlamanın amacı soyut ideaları gerçekliğe çevirmektir, böylece onlar algılanabilirler.”²⁵

²⁵ Zimmer,Robert,a,g,m, s.1286

1.4 Sanatta Temsil Ve İdeal İlişkisi

1.4.1 Taklit kuramı

Sanatın güzel şeyler yaratması ve sunması beklenir. Bu beklenti insanın güzeli arayan ve güzelliği seyretmekten keyif alan doğasının başlıca özelliklerindendir. Nitekim Schopenhauer; “ hiçbir nesne, bizi, en güzel insan yüzü ile biçimi gibi saf estetik seyre dalışa taşıyamaz.”²⁶ derken tam olarak bundan bahsetmektedir. Ancak geçmiş felsefi söylem, sanatın sadece güzel şeyler yaratmasından ziyade, daha derin bir gerçekliğin sunumunu içerdiğini bizlere bildirmektedir. Nitekim Platon, Aristoteles gibi önemli düşünürler sanatın taklit eden veya temsil eden doğasına dikkatleri çekmişlerdir. Ama taklit denilince, insanın aklına sadece nesne görünümleri değil, farklı iç duygu ya da anlamların sunumları da gelmektedir. Taklit eden sanatın, farklı çeşitleri olduğunu makalesinde öne süren Tatarkiewicz, bu temsili ilişkinin sanat ve felsefe yaklaşmasına yol açtığını iddia etmektedir:

“ Bütün bu farklı çeşitlerin hepsi gerçek nesneleri tasvir eder. Ve bunlar bunu yaparken gerçek şekillerin yardımından yararlanır, soyut işaretlerin değil. Gerçeklik onlar için, hem araçtır, hem de amaçtır. Bu yüzden bunlar bazen gerçekçilik (realizm) diye bilinir. Fakat bu kelime farklı çağrışımlar taşıyabilir ve bu yüzden bunların hepsini temsiliğin çeşitli görünümleri olarak isimlendirmek daha doğru olur. Neredeyse tüm Avrupa sanatını yüzyıllardır oluşturan bu temsili sanatın felsefeyle herhangi bir bağı var mıdır? Bazı örneklerde bu bağlantı açıkça ortadadır. Sanat, bilinçli bir şekilde felsefeye bağımlıdır. Bunu destekleyen belgeler bulunmaktadır. Buna verilecek iki örnekten ilki Yeni Platoncu felsefenin görüşler formundan etkilenen Bizans resmi, ikincisi ise, yakın zamanlarda psikolojinin keşiflerini kullanan izlenimcilerdir.”²⁷

²⁶ Arthur Schopenhauer, İsteme ve Tasarım Olarak Dünya, s.161

²⁷ Tatarkiewicz, Wladyslaw, “ Abstract Art and Philosophy” British Journal Of Aesthetics, vol.2, 1962 s.25

Şüphesiz, Platon'un sanat felsefesi, sanatçının sadece görünüşlerle ilgilenip, onlara bağımlı kalmasına ilişkin derinlikli bir eleştiri getirmiştir. Platon'un derdinin görünüşler ve onların incelenmesinden ziyade, sanatçının bu görünüşleri sorgulamadan kabul etmesi olduğunu düşünmek daha olasıdır. Nitekim, sanat görünüşleri sorgulamaz, halbuki eğer sorgulasaydı, onların maddesellikleri içinde daha derin bir görüş olanağı elde edebilirdi. Platon bunun büyük bir hata olduğunu kabul etmiştir. Bu hatayı gören ve düzeltmeye gayret eden isim ise Plotinus olmuştur. Plotinus, dünyanın güzelliğinin, maddeselliğin içindeki tinsellikte aranması gerekliliğini ve böylece Platonun en yüksek “iyi” sinin içe doğuşunu müjdelemektedir. Maddesellik ve cisimsel güzellikten haz almak ve bunların derin doğalarını sorgulamamak bizi maddeye, imgeye ,gölgeye tutsak eden bir tuzaktan başka bir şey değildir. Halbuki bir’ e dönmemiz, ancak kendi iç ışığımızı fark etmekle gerçekleşir. Bu kuşkusuz bir sanat metafiziğidir. Hegel’ de, yaşanan güzellik deneyimi, hakikatin bulanık bir şekilde açılanmasına olanak tanırken, Plotinus’ ta güzellik deneyimi, bizi hem ruhla, hem de duyumsanabilir olan ile ilişkiye sokan bir tinsel zorunlu koşuldur:

“ Güzellik deneyimi, ruhun içsel formuna denk düşen formun sezgisel olarak ani bir biçimde tanınmasıyla, duyumsanabilirin odağında, ruhu kendine döndürmek amacıyla onu duyumsanabilirden uzaklaştıran bir kopuş gerçekleştiren paradoksal bir deneyimdir.”²⁸

Burada açıkçası madde yerine formun kullanılması dikkat çekici gelebilir. Plotinus, özellikle madde yerine formu tercih etmiştir, çünkü madde yada maddesellik, Platon için tuzaklarla doluyken, Plotinus ona tinsel hakikatin gizlendiği daha yüksek bir değer atfetmiştir. Nitekim, bu konuda İris Murdoch’ ta Plotinus’ un maddeden bahsetmemesini Platon felsefesindeki büyük hatayı düzeltici, olumlu bir gelişme olarak görür:

²⁸ France, Farago, a.g.e. s. 56

“ Ressamlar yada yazarlar yalnızca birer kopyacı yada yanılsamalar yaratan kişiler değildir ve ele aldıkları konunun biraz daha derin bir yanını görerek, hakikati dile getiren ayrıcalıklı kişiler haline gelebilirler. Sanatçının maddesel nesneyi değil, formu kopya ettiğini ileri süren Plotinus akıl çelen bir düzeltme yaptı.”²⁹

Sanatçı sadece bir taklit eden değil, aynı zamanda yaratıcı olandır. Platon sanatı ciddiye almadığına bizleri inandırma gayreti içinde olsa da, sanatçının devlet düzenini bozacak derecede etkili olduğunu bilecek denli zekidir de. Mimetik sanatın bizim için kötü olduğunu vurgulasa da, sanatçının esininin de öyle kolay elde edilemeyecek bir “ theia moira” (tanrısal esin)olduğunu da takdir eder. Mimetik sanat bizler için kötü müdür? Platon için kuşkusuz evet. Aristoteles ise mimetikliğe o denli karşı olmadığı gibi, mimetik estetiğe kuramsal bir altyapı bile sağlamıştır. Neo-Platoncular ise, doğayı, maya örtüsü gibi değerlendirmişlerdir. Arkasında mutlak ve saf hakikatin gizlendiği ve açığa çıkarılmayı bekleyen bir hakikattir bu. Bunun içinde mümkün olduğunca, bizler için gizlenen fakat aynı zamanda mümkün kılınan özün arayışı içinde olmak gerekmektedir. İlkçağdan modern zamanlara sanat kendisine yüklenen metafiziksel işlevini üstü kapalı bir şekilde yitirmeye başlamıştır diyebiliriz. Aynı şekilde mimetik sanatta, farklı felsefi yönelimler ve sanatsal eğilimler ile yerini daha öze yönelik bir dışavurumsal sanat ve ifade arayışına bırakmıştır:

“ 19.yüzyılın sonunda, taklitçi sanatlarda özellikle resim sanatında bir değişiklik meydana geldi. İlk ve önde gelen sanatçılar görünüşçü sanatı yıkmaya başladılar. Peki hangi yönde ilerlediler? İlk yön izlenimcilik olmuştur ve takip eden nesil benim prospectism olarak isimlendirdiğim ekspresyonizm olmuştur.Bu yeni prospectism Cezanne la başlamış ve kübizmle sona ermiştir. Ancak yeni bir sanat ilkesi yaratmamıştır. Bu hızlı gelişim rotası taklitçi sanattan soyut sanata doğru uzanmıştır, suprematizm, tachisme gibi çeşitli isimler altında sanat gerçek nesneleri taklit etme konusundaki geleneksel rolünden koptu.”³⁰

²⁹ İris Murdoch, Ateş ve Güneş Platon Sanatçıları Niçin Dışladı? Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2008, s. 16

³⁰ Tatarkiewicz, Wladyslaw, a,g,m, s. 129

Burada ifade edilen sanatın gerçek nesneleri taklit etme rolünün yitimi elbette aşamalı bir şekilde gerçekleşmiştir. Sanatçının dışa bakıp dışı görmesi ve bu dışsallığı sanat yapıtında gerçekleştirmesi ve yine sanatçının dışa bakıp onu kendi içsel ifadesiyle sanat yapıtında gerçekleştirmesi sürecinden sonra ancak, sanatçının kendi içine bakıp içini resmetmesine yönelik daha soyut ve biçimden arındırılmış bir sanatsal anlatı gerçekleştirilmiştir. Özellikle modern sanat bu anlatının gerçekleşmesi için sanatçının yaratıcı imgelemine olağanüstü bir işlev yüklemiştir. Ancak, her ne kadar doğal örneğin taklidi yerine özgün olanın ve içsel gerekliliğin anlatımına itibar edilse de, Susan Sontag gibi eleştirmenler taklit kuramının geçerliliğini sürdürdüğüne çünkü, sanat yapıtlarının söyleyecek ve anlatacak bir şeyleri olduğuna ilişkin düşüncenin yani sanatın doğasından kendisini gerekçelendirmesini bekleyecek bir eğilime sahip olduğu müddetçe, taklitsel doğasından kurtulamayacağını iddia etmektedir:

“ Modern çağda pek çok sanatçı ve eleştirmen, dış gerçekliğin temsil edilmesi yolundaki sanat kuramını, öznel dışavurum yolundaki sanat kuramı lehinde bir yana bırakmış olsa bile, taklit kuramının başlıca özelliği yerinde durmaktadır. Sanat yapıtını, ister bir resim örneğine bakarak, isterse bir bildiri örneği olarak düşünelim, içerik gene de önde gelir...tanımı gereği sanat yapıtının bir şey söylediği varsayılır.”³¹

Aslında Susan Sontag, mimesisinde bir sanat kuramı olarak, sanattan kendisini gerekçelendirmesini istediğini belirtir. Oysaki bu sanatın büyülu doğasıyla çelişmektedir. Sanatın büyülu doğası bağımsız, kendi içindir, sanat kuramları gerekçelendirme ve anlam arayışları ile sanatın saf doğasına zarar vermekte ve bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmek yerine, çeşitli parçalar şeklinde, yada gerçeğe ilave edilmiş ekler halinde düşünülmektedir. Kuşkusuz, sanat böyle değerlendirilemeyecek bir biçime sahiptir. Taklit, içerik arayışına, içerik anlam arayışına, anlam arayışı da yorumlamaya neden olur. Yorumlamanın ise, özellikle günümüzde ahlakdışı olduğunu düşünen Sontag, metnin saygısızca değiştirilmesini ve yorumlama ile dünyanın eksiltilmesini reddeder görünmektedir. Soyut resim,

³¹ Susan Sontag, a,g,e, s.10

kendinden başka bir şeyi içermediği, dolayısıyla içerik kaygısı taşımadığı için, yorumlamaya kapalıdır. Ancak bunu da sanatın bir kaçış yolu olarak değerlendirebiliriz. Günümüzde modern yaşam içinde dikkatimizi dağıtan o kadar çok şey vardır ki, belki de yapılması gereken tek şey taklitten ve yorumdan ve her tür kuramdan uzakta, sanatın saf doğasına saygı duyabilmek ve onun bir şey anlatmasından ziyade, kendi başına bir şey olarak değerlendirilmesine izin vermektir. Bu nedenle tıpkı Arthur Schopenhauer gibi Hollanda resmindeki gerçekçi elementleri öven Sontag, bu tarz resimlerin insanı kendi evrenine çeken ve yorumlamaya meydan bırakmayacak şekilde canlı izdüşümlere sahip etkiler yaratabilmelerinden dolayı bize zengin bir estetik duyum sağlamalarını takdir etmektedir. Bu konuda, farklı bir bakış açısı Meyer Schapiro' nun “ Nature of Abstract Art” adlı denemesinde gelmektedir. Özellikle soyut sanat ve realizmin temsil mantığı hakkında çarpıcı açıklamalarda bulunan Schapiro, bu ikisinin birbirinden keskin hatlarla ayrılmasını doğru bulmaz. Aslında bu biraz, Paul Klee' nin “ sanat, yaratmanın bir temsilidir ” ifadesine benzetilebilir. Sanat, bir temsildir. İster iç gerçekliği isterse dış gerçekliği temsil etsin, sanatçının yaratma faaliyetinden bağımsız düşünülemez. Çünkü temsil edilen şey ne olursa olsun içinde yaratıcının inançları, değerleri, yöntemi, imzası ve kaygıları bulunmaktadır. Bu nedenle, soyut sanat ve realizm arasındaki basit varsayıma dayalı bir ayırmadan kalkan böyle bir açıklama tarzı basit ve yetersiz görünmektedir:

“ Soyut sanat ve realistiğin mantıksal karşıtlığı soyut sanat üzerine yazmada ortak olan, resmin doğası hakkındaki iki varsayım üzerine en yeni değişim dayanakları Barr tarafından açıklanmaktadır ki-temsil şeylerin bir pasif gösterimidir ve bundan dolayı temelde sanat dışıdır ve öte yandan soyut sanat ise, nesneler ve dayandıkları içsel yasalar tarafından şekillendirilmeyen saf bir estetik etkinliktir. Bu görüşler tamamen tek taraflıdır ve bir temsilin ne olduğu ile ilgili yanlış bir fikre dayanmaktadır. Anlatıldığı şekliyle pasif fotografik temsil yoktur. Gerçekte nasıl görünürlerse görünsünler nesnelerin hatta fotoğrafların tüm gösterimleri değerlerden,

yöntemlerden ve bir şekilde resmi şekillendiren ve genelde içeriğini belirleyen görüş noktalarından ilerler.”³²

Aslında bu birazda, sanatın bir dil gibi okunması sorunuyla yakından bağlantılıdır. Temsil etme ilişkisinde, genelde temsil edilen şeyler ve onların anlamları üzerine olan vurgu, özellikle erken 20.y.y. sanatının dile ve dilbilime olan bakış açısında belirmektedir. Şairlerin çeşitli dil oyunları denemek suretiyle, şiirsel bir okumadan ziyade zihinsel bir okumaya yol açan anlam arayışları, bilinci duysal deneyimle kuvvetlendirme ve hissetme kabiliyetimizi artırma girişimleri neticesinde belirmektedir. Sanat insanın dış yada iç hangi gerçekliğe bakarsa baksın, onu daha derin bir görüşle kavrama ve görmesine, duymasına ve hissetmesine sebep olmaktadır. Dile olan yönelim aynı zamanda yine bu dönemde Ferdinand de Saussure’ un 1906-1911 arasında verdiği derslere dayalı 1916 basımı “ Genel Dilbilim Dersleri” adlı kitabıyla gündemdeki yerini korumuştur. Özellikle Kübizm, sanat yapıtını, işaretler, anlamlar sistemi şeklinde ele almayı gerektiren bir sanatsal okumayı gerekli kılmış, perspektif kuralları yıkılmış, uzay ve zamanın bilindik boyutları içinde dar kalıplara dayanan klasik görme geleneklerinin yerine, eşzamanlı görme yöntemleri önerilmiştir. Bu yeni görme ve temsil etme yollarını da inceleyen Meyer Schapiro, tüm sanatın bir temsil pratiği olduğunu öne sürmüştür:

“ Tüm fantezi ve formel yapı, hatta elin gelişigüzel çizimi deneyim ve estetik olmayan kaygılar tarafından şekillenir. Chardin, “ Ray Fish” inde gördüğümüz gibi sanat çalışmaları resim ikonik görünse bile gerçekliğin yada dünyanın şeffaf bir illüzyonunu yansıtmaz yada sağlamaz. Bu görüşe göre tüm resimler Picasso’nun “ Ma Jolie” sindeki gibi izlenemez görünenler bile bir gerçekliğe yada dünyaya imada bulunurlar. Fikirlerin, değerlerin ve inançların temsilleri olarak gerçekliğe ya aracılık ederler yada gerçekliğin çalışılmış temsilleridir.”³³

Meyer Schapiro, taklidin, Sontag gibi dünyayı eksiltmediğini, zaten dünyanın birebir taklidi gibi bir durum söz konusu olamayacağını, sanatçının gördüğü gerçekliğe

³² Meyer Schapiro, Nature of Abstract Art, Marxist Ouaterly, vol.1, no.1,January- March 1937, s.85-86

³³ Meyer Schapiro, a.g.e. s.86

imada bulunsada dahi, bunun aynı zamanda sanatçının fikir, değer ve inançlarını temsil edeceğini belirtmektedir. Kuşkusuz, sanatçılar, resimlerinde kendi duyarlılıklarını, kendi düşüncelerinin yoğunluğunu yansıtırken, aynı zamanda betimleyicilikten uzak durma ve doğal görüşleri aşamalı olarak terk etmeyi uygun bulmuşlardır. Modern sanat bu tarzdan ayrımlara ilgi duysa ve modernist sanatçılar da etiketlemeye uygun davransalar da, sanatın tüm bu etiketlemelerden ve keskin ayrımlarda bulunmaktan kaçınması sanatın bütünlüklü doğasının ruhunu ele geçirmek için uygun zemini bizlere sağlayacaktır. Özellikle Kübist sanatsal periyod, doğal görüşlerden yola çıkarak fakat sonunda onları doğal görüşlerinden uzaklaştırarak, bu tarz bütünlüklü bir okumayı bizlere sağlar görünmektedir.

1.5 Toplumsal Olarak Soyut Sanatın Ortaya Çıkış Ve Gelişimi

Yirminci yüzyıl, özellikle Avrupa açısından, hem toplumsal hareketliliğin hem de yeni sanatsal formların ortaya çıkma, değerlendirilme ve yükselişine tanık olunan yeniliğe talepkar bir dönemin, soyut sanat formlarına ve soyutlamaya yönelik özel ilgisine dikkatleri çekmektedir. Soyut ve sanat terimlerini bir araya getiren tarihsel oluşumun içinde hem soyut sanat formlarının oluşum süreçleri hem de bu sürecin genel yapısını anlamak için gerekli düşünsel ve toplumsal özelliklerin geçmişte bu iki ilgiyi birbirlerine nasıl dahil ettiklerine dair özel anların anlaşılmasına yönelik bir sürecin de değerlendirilmesine olanak sağlamıştır.

Bu nedenle soyut sanat faaliyeti, her zaman, kültürel, tarihsel ve toplumsal temelli olarak ele alınmalı ve değerlendirilmelidir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, elbette, soyut sanat faaliyetinin bir mücadeleyi beraberinde getirmesi ve toplumu düzenleyici etkilerinin bulunmasından dolayıdır. Soyut sanat, avangard hareketlerle, propagandacı,aktivist ve dönüştürücü faaliyetlerle, insanın önemi ve eşitlikçi değerler üzerine söylemler geliştirirken, aynı zamanda bunu döneminin sanatında psikolojik bir vurguyla insanların bilinçaltına yerleştirmiştir. Yıkımın yeni bir yaratım sürecini tetikleyecek devrimsel özellikleri bünyesinde barındırmasından dolayı, kişisel hak ve özgürlüklerin yasalarca teminat altına alınması sürecinin doğal

bir getirisi olan sanatçının kendi kişisel kimliğini ve duruşunu özgürce ortaya koymasıyla birlikte, soyut sanat özünde protestocu bir niteliğe bürünmüştür:

“ Tüm modern, avangard sanat hareketleri protestoya sahip olmalıdır elbette, fakat soyut sanat hepsinden çok protestocudur. Gerçekte, sanatın protestocu hareketleri 18.y.y.dan beri demokratik itirazların çağıyla paraleldir. Soyut sanat bir protesto sanatı değilse de, diğer isyan hareketleri gibi aniden ortaya çıkan bir stile sahip olan protestoda değildir.17.y.y. la biten pek çok devrimin bir neticesidir. Ve bu geçmiş devrimlerdeki pek çok protesto noktasının artıklarını içerir.”³⁴

Bilindiği üzere, devrimler, özellikle de Fransız Devrimi, bahsedilen temel hak ve özgürlüklerin doğuş ve gelişimi açısından bir çok öndeleyici çalışmayı harekete geçirmiştir.Özelde modern sanatın bu tarz gelişmeler ışığında daha kolay anlaşılabilcek bir yaratıcı etkisi mevcuttur:

“ Modern sanatı yaratan etkenlerden biri olduğunu ileri sürdüğümüz kişi özgürlüğünün ve hukukunun yasalaşması ilk kez Fransız Devrimi ile gerçekleşmiştir.”³⁵

Devrim, sanatçıların kendini daha özgürce ifade etmesine ve çeşitli loncalar kurularak işbirliği içinde kendi hak ve emeklerine sahip çıkmalarına sebep oldu. Sanatçı artık, bir krala yada kilisenin himayesine ihtiyaç duymaksızın, sanatını özgürce icra edebiliyordu. Bu devrim, sadece Fransa’da değil, Amerika’da da gerçekleşti ve sonuçta kilise ve aristokrasiden özgürleşmiş bağımsız bir sanat ve sanatçı grubu, kendilerini yeni beliren bir orta sınıf zümrenin ilgi ve beğenilerine teslim etti. Ancak, endüstri devrimi ile birlikte, aristokrasi ve kilisenin yerini paraya sahip bir üst sınıf olan işadamları aldı ve yeni himayeciler böylece piyasayı ele geçirdi. Himaye el değiştirirse de, sanat ortamı “ sanat için sanat” ruhuyla hareket etmeye devam etmiş ve bu da modern soyut sanata giden yolu öncelemiştir.

³⁴ Andrew Carnduff Ritchie, Abstract Painting and Sculpture in America, The Museum of Modern Art, New York 1951, s.15

³⁵ Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi İstanbul 2006, s.27

Soyut sanata giden yol, aynı zamanda hem akademik gelenekten hem de, naturalistik gelenekten kopuşun da birer göstergesidir. Sanat, klasik anlamda öncelikle, “gerçekliğin tasarımıdır” algısındaki çözülüş ve nesneden uzaklaşma kademeli olarak gerçekleştirilirken, bunun ilk aşamaları şu şekilde cereyan etmiştir; “15. ve 16.yüzyılın realist Flaman ve Alman ressamaları,doğa betimlemesinde, doğanın bazı parçalarını ona açıklık getirebilme adına bilinçli yada bilinçsiz olarak temsilinden soyutlamışlardır. Rönesans İtalyanları farklı bir tür soyutlama geliştirmişlerdir,doğadaki diğer belirli yüz yada manzaralardan daha üstün olacağı düşünülen yüz ve manzara resimlerini sunabilmek için soyutlanmış formların bir sentezidir. Bu sentetik soyutlama, kısmen Yunanlılardan ve akademik gelenek olarak isimlendirilen şekilde yetiştirilen ve Rönesansı geliştiren sanatçılardan beri bir mirastır. Sör Joshua Reynolds³⁶ Discourse’ larının (Söylevler) onuncusunda bu metodu soyut formun bilimi olarak isimlendirmiştir.”³⁷

“ Soyut sanatın ortaya çıkışını bütün ayrıntılarıyla açıklayabilmek kolay değildir. Fakat Picasso ile Braque’nin özellikle 1909-1911 yıllarında yaptıkları resimlerde betilemeye (figürasyona) karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar. Bu üsluba Çözümsel (Analitik Kübizm) denir.”³⁸

Kübizm, bir yarı soyutlama hareketi olarak, elbette soyut sanatın başlangıcında etken bir rol üstlenmiştir. Ancak, kimileri de soyut sanatın başlangıcını Kandinsky’nin objesiz resmetme özelliğine bağlamaktadır. Bu konuda tartışmalar devam etse de, inkar edilemeyecek olan, soyut sanatın gelenekten kopuşu hızlandırdığıdır.Yerleşik uzam ve zaman algısına yönelik geleneksel perspektifi bozan yeni bir görme modeli önermesi yanında, sanatta içsel duyum ve yaratıcı sezginin aşkınsal anlamlarının keşfedilmesi için bir tür içsel metafizik okumayı da gereksindirmiştir. Bu nedenle soyut sanatın özünde tinsel alana paralel giden bir düşünsel eğilime meyiletmesi

³⁶ Sir Joshua Reynolds, 18. yüzyılın ortalarında görsel sanatların entelektüel düzeylerinin yükselmesi yada korunması ilgisinin bir taze dalgası Avrupa’da baştan sona yeni akademilerin kurulmasını harekete geçirdi. Londra’daki Royal Akademi bunların en ünlülerinden birisidir, 1768’de kuruldu, Sir Joshua Reynolds(1723-1792)ilk başkanıydı. Bu okulun özel oturumları içinde, akademinin üyeleri ile birlikte öğrenciler toplandığı zaman,genellikle öğrenci ödülleri için, Reynolds, ünlü söylevlerini sunardı. (Art Discourse Four, 1771, s.12)

³⁷ Andrew Carnduff Ritchie, a.g.e. s. 11

³⁸ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, çev.Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s.57

kaçınılmaz görünmektedir. Bu nedenle deneysel estetiğin bulgularına, düşünsel anlamda ise empirik ve materyalist eğilimlere koşut olarak itibar etmemiştir:

“ Felsefe tarihinde sergilenen tüm çeşitliliğe rağmen, iki eğilimi çıkarmak hala mümkündür. Birisi, empirizm akımıdır ve Sofistler ve Democritus tarafından törenle açılan materyalizmdir, bunlar soyut formları ve sanattaki metafiziksel iddiaları desteklememiş ve destekleyememiştir. Bu destek, Pythagoras ve Plato’dan başlayan, son eski çağlardaki metafiziksel eğilimli düşünürleri içeren, Neo- Platonistler ile devam eden, Dionysos, Bizans İlahiyatçıları, St. Augustine ve Ortaçağ Augustincileri, onyedinci yüzyıl Neo- Platoncuları, ve biz Neo-Klasisizm ve Romantizm kuramcılarına erişene kadar olan, diğer bir akım tarafından verilmiştir. Bu düşünürlerin bazıları sanatın soyut formu üzerinde daha büyük bir vurgu oluşturmuşlardır, diğerleri bunun metafiziksel içeriği üzerine, çoğu ise ikisini de vurgulamıştır. Ondokuzuncu yüzyıldaki bir moladan sonra bu eski akım, kökenlerinin ne kadar yaşlı olduğunu fark etmeyen, yirminci yüzyıl sanatçıları arasında tekrar bir yankı buldu.”³⁹

Platonik formlar modern soyut sanatta önemli bir sosyal yaklaşım olarak değerini bulmaktadır. Alışıldık nesne görünümünün gerisinde yatan daha özel ve evrensel bir anlam arayışını başlatan bu tür yaklaşımlar, genel anlamda temsilin ve taklitçi sanatın gücünü zayıflatan ve temsilden daha gerçek olan bir sanat yapıtı oluşturma sürecine zemin sağlayan ön hazırlayıcılardır. Özellikle soyut sanat genel anlamıyla, yüzeysellikten arınmış, aşkınsal bir anlam arayışının ifadeleri olarak Kandinsky, Malevich, Mondrian ve Klee gibi sanatçıların görünen formların ötesinde üst bir gerçekliğin gizlendiğine ve güzelliğinde bedensellik yada maddesellikten ziyade, iç duygu yada iç gözle seyredilmesi gerektiği yönündeki inancına karşılık gelen sosyal bir yaklaşımdır. Devinduyum olarakta aslandırılabilir kinestezi ise, formları duygulandırıcı yada bizde derin duygu durumları oluşturdukları için kullanır, formlar bize bu duyguları nakleder ve bunlar bizde içsel anlamlar kazanır. Kandinsky’nin düşüncesinde olduğu gibi sanatta tam olarak maddi bir form olmaması ve içten gelen dürtülerle yaratılan her şeyin değerini bulması, soyut dışavurumcu bir yaklaşımın da

³⁹ Władysław Tatarkiewicz, Abstract Art and Philosophy, s.238

göstergesidir. Tek başına formun güzelliği yada rengin güzelliği sanatın dışavurumcu amacı için yeterli değildir. Bunun için bir nevi formun duyulması yada rengin tadılması önemlidir. Van Gogh'un "Yıldızlı gece" tablosu, sert fırça vuruşlarını bizlere tattıran ve formu adeta duyuran yapısıyla bir şekilde bu tarz bir kinestezi yaklaşımını bizlere tattırır. Form sadece güzel ve haz verici değil, aynı zamanda formel özelliklerinden arınmış bir şekilde karşımıza çıkar. İlginç olan bir başka nokta ise Van Gogh gibi, Kandinsky'nin de gece tablolarıyla ilgilenmeleri ve çalışmalarında gece ağırlıklı tablolara sık rastlanmasıdır. Aynı zamanda Van Gogh'un çalkantılı yaşamı, resimlerinde tersine dinginliğin egemen olduğu ve Kandinsky gibi bir tür resimle müziğin teskin edici birlikteliğini arzulayan şekilde kendini duyurmaktadır:

"Modern soyut sanatta üç tane soysal yaklaşım bulunmaktadır. İlki, yaşamı, dinamik kuvvetlerin istikrarsız bir sistemi olarak görür ve kendisini kinestezi tabiriyle ifade eder. İkincisi Platoncu formların evrenselliğini yüzeysel özelliklerini ayırarak inceler. Üçüncüsü, dış görünümünün saklı anlamları gizleyebileceği nesnel dünyanın belirsizliğiyle ilgilidir. Kinesteziyi kullanan ilk yaklaşım diğerlerinden daha uzun süren bir geleneğe sahiptir. Van Gogh "Yıldızlı Gece" tablosunda bu tarz bir yaklaşımdan etkilenmiştir."⁴⁰

Van Gogh'un tablolarında bir tür metafiziksel korku (Angst) sergilediğini belirten modern sanat eleştirmeni Herbert Read, bunu modern varoluşçu felsefenin hiçlik duygusu üzerinden, sanatçının kendi bireyselliğini ve yaratma gücünü keşfettiği pozitif bir yola döndürmüştür. Bu aynı zamanda aslında sanat yoluyla yaratılan gerçekliğin felsefe için ne derece önemli olduğuna da işaret etmektedir. Bu gerçeklik yaratan sanat hiç şüphesiz aynı zamanda, modern sanatta, kişinin kendi imasına, bireyselliğine ve kendilik bilincinin kazanımına da eşlik etmektedir:

"Şüphe yoktur ki, Van Gogh gibi bir ressamda belirli bir derecede metafiziksel korku, onun tamamen hayati olan bir vehim haline dalışını ve kötü yazgıya karşı ne kadar güçlü direndiğini keşfetmek için onun mektuplarını okuması gerekmektedir.

⁴⁰ Zupnick, s.80

Modern felsefenin başlangıç noktası haline gelen bu tür bir hiçlik sanatta sadece sanatçıyı doğadan bağımsız olduğu bir ana bırakan bir tutum ile temsil edilebilir.”⁴¹



Resim 1-2Van Gogh Yıldızlı Gece tablosu

1.6 Soyut Sanatın Gelişim Aşamaları

1.6.1 Geleneğin yok edilmesi

Sanatta soyutluğu ve soyutlamanın kullanımını genel olarak olanaklılıkların artması şeklinde ele almamız haklı bir değerlendirme olacaktır. Soyut sanat ve soyutlama özellikle görselliğe dayalı sanatlarda bir ayırıcı fenomen olarak modernite ve modern yaşam deneyimine eşdeğer bir şekilde homojenlikten ziyade bir heterojen çoğulluk içinde kendini duyurmuştur. Modernitenin hız deneyimi olağan durağanlıkları ortadan kaldırırken aynı zamanda odakların bir değil, birden çok olduğuna dikkatleri çeker, bu ise her şeyden önce süregelen yineleyici ve taklitçi geleneğin ortadan kaldırılmasına ve sanatsal “safılık” arayışının soyutlama geleneği çerçevesinde yeni

⁴¹ Herbert Read, The Philosophy of Modern Art, s. 100

artistik nosyonlarının genişlemesine imkan sağlayacak bir vasıtaya dönüşümüne sebep olacaktır:

“ Soyut sanat, gelenekte önceden yer alan şeyleri ortadan kaldırarak yeni bir başlangıç yapmaya çalışmıştır. Bu vazgeçme zincirinde soyut sanat vasıtalarını deneysel estetiğin içinde bulunan aşağı yukarı aynı temel unsurlarla artırmıştır. Kandinsky ve Mondrianın yazıları kendi sınırlı tarihsel bağlamlarında iletişimin geleneksel vasıtalarının ortadan kaldırılmasını rasyonalize etmiştir ve tasarımın unsurlarını tüm tarihi stillerin ortak unsuru olarak görmüştür. İlginç olan soyut sanatçıların bu görüşe bağımsızca ulaşmalarıdır en azından deneysel estetiğin bulgularına eserlerinde yer vermemişlerdir. Bu deneysel kayıtları bilselerdi veya ilgilenselerdi kişisel sezginin aşkınsal anlamları keşfedebileceği konusunda daha az emin olacaktı.”⁴²

Zupnick makalesinde, Kandinsky ve Mondrian gibi soyut sanat üstatlarının deneysel estetikle ilgilenmemesini bir hata kabilinde değerlendirmiştir. Halbuki, gözden kaçan nokta, bu isimlerin Avrupa’da soyutlamanın en erken örneklerini verirken- tabi ki Kasimir Malevich’ i de göz ardı etmemek gerekir.-deneysel estetiğin bulgularından haberdar oldukları halde buna fazla itibar etmemeleridir. Onlar, tinsel anlamların ancak içsel yaratım ve sezgi süreciyle anlaşılacaklarına inanmışlardır. Bu yönelimin temelinde ise “saflık” ve “açıklık” kavramları bulunmaktadır. Bu kavramlar, soyutlamaların tanımlayıcı nitelikleri olarak her tür normdan ve gelenekten kopuşun özgür işaretlerini içermektedirler. Dolayısıyla tüm ruhsal terimler kendiliğinden açık ve saf nitelikler olarak değerlendirilme yoluna gidilmiştir. Temsil etme ile tüm ilişkiler kesilmiş, Kübizmin, üçüncü boyutu ortadan kaldırmaya yönelik çabaları daha büyük ciddiyetle ele alınıp, tam olarak açıklığa olanak sağlayan bir resim sathı kabul edilmiştir. Bu nedenle bu yeni sanatın öncüleri nesneyi tek odaklı bir perspektiften görmeyi reddederek ve onun nesne temsilini ortadan kaldırarak, olağan nesne algısından özgürleşmiş ve saf soyutlamaya giden yolu zenginleştirmişlerdir:

⁴² Zupnick, s.81

“ Somut nesnelerden soyut dünyaya yönelmedeki ilk adımlardan biri üçüncü boyutun reddi,yani resmi tek bir düzlemde tutma girişimidir. Model yapma bırakılmıştır. Böylece somut nesne daha soyut bir hale getirilmiş ve ileri doğru önemli bir adım atılmış olur.”⁴³

Görmeyi giderek devingen bir süreç haline getiren ve sanatta tam bir özerklik duygusu yaratan kübistler, taslak geleneğini tamamen sonlandırarak tüm formları soyutlaştırmışlardır. Bu da sanatta soyut hareketin gelişimi için önemli bir adımdır. Kübizmin resim anlayışında geleceğe yönelik olan umut ve yeni bir modern sanata olan inancın izleri derin bir şekilde görülmektedir.

1.7 Soyut Sanatların Zeminini Kuran Çeşitli Oluşumlar

Bu başlık altında ele alacağımız çeşitli oluşumlar, elbette soyut sanatın gelişiminde önemli rol oynamışlardır,ama soyut sanatın gelişimini sadece bunlara bağlamak konuyu sınırlı bir alana hapsedmek olacaktır. Soyut sanatlar birçok gelişimin ürünü veyahut tepkileridir. Ancak genel bir bakış açısıyla önemli olan ve motive edici birkaç alt noktayı belirlemek konunun anlaşılması için yararlı olacaktır.

1.7.1 Kameranın icadı

Felsefe için düşünce ne ise, sanat içinde görme olayı o derece elzem ve vazgeçilmezdir. Tıpkı düşüncenin uzun yüzyıllar boyu sistematik bir şekilde evrimleşmesinin dogmatikliği ve dar zihni kalıpları parçalamaya uğraşması gibi, sanatta uzun yüzyıllar boyu görmenin evrimleşmesinin tarihi olmuştur. Her sanatsal devrim, farklı görü olaylarının ve görülenin teyit ya da inkarının sahnelendiği birbirinden farklı göstergesel anlamlara bürünmüştür. Camera obscura ile başlayan ve fotoğrafın bulunması ile devam eden görme olayının evrimleşmesi süreci, soyut sanatta bilinen ve aşına olunanın yani klasik görme geleneklerinin de terk edilmesinin sürecidir. Doğanın verdiğinden fazlasını isteyen ve temsili geleneğin dar sınırlarıyla

⁴³ Wassily Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine, çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2005, s.117

uğraşma ediminin can sıkıcı sonuçlarını gözler önüne seren bu süreç, sanatçının yaratma olayındaki görsel ve zihinsel değişimini de gözler önüne serer:

“ Kameranın icadı ve bu nedenle sanatçıların “doğa” ile olan can sıkıntıları, makinenin nüfuzu, yeni bilimsel keşifler, müziğin paraleli- tümü soyutlamaya karşı olan itici güç için yapılan tartışma ve açıklamalar yoluyla kullanılmışlardır. Hareketli ve durağan resim kameralarının icadı sanatçının yeteneğinin geniş bir unsurunu- sırf doğal görünümünün temsili- demode etmekte büyük bir rol oynamıştır. Eğer doğal temsilin terk edilmesini soyut sanatın olmazsa olmazı olarak alırsak, belirli sanatçıların, kameraların kusursuzlaşmasından sonra neden kendilerini mantıksal olarak yaratıcı yeteneklerini çıkartacak başka türlere yönlendirilmeyi hissettiklerini anlamak çok da zor değildir.”⁴⁴

Sanat, doğal görünümünü temsil eden bir araç gibi değerlendirilirken, kameranın icadı ile, doğal temsilden uzaklaşmış ve kendinde amaç olan Platonvari bir bakış açısı kazanmıştır. Dünyanın somut görünümünden uzaklaşmak suretiyle, asıl güzellikle ilişki kurulması, onun anımsanması ve ona ulaşılması şeklindeki bir idealist bakış açısı, gerçeklikten soyarak görme ve nesneye yabancıyken, onunla bir olma ve onun daha derin bir görüşle kavranmasına olanak tanır. İnsanın sanatla ilgilenmesinde en büyük etkenlerden biri bu derin kavrayışla evreni tüm görünümünün ötesinde ideal gerçekliği içinde seyretme arzusudur. Bu sebeple görmenin sadece göze özgü bir duyuşsal nitelik olarak değerlendirilmesinden ziyade, onun her şeyden önce bir anlama, algılama, tanıma ve düşünme yani tüm zihinsel süreçleri içeren kapsamlı bir nitelikler toplamı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu konuda Hermann Bahr, görmenin felsefe ile olan ilişkisini şu şekilde değerlendirmiştir:

“ Resim sanatının tarihi, görüntünün –yada görmenin tarihinden başka bir şey değildir. Teknik ancak görme tarzı değişince değişir; ancak görmenin yöntemi değiştiği için değişir. Görüntüdeki değişikliklere ayak uydurmak üzere değişir. Görme yöntemi ise, insanın dünya ile kurduğu ilişkiye göre değişir. İnsan dünyayı

⁴⁴ Andrew Carnduff Ritchie, Abstract Painting and Sculpture in America, The Museum of Modern Art, New York 1951, s.12

ona karşı aldığı tutuma uygun olarak görür. Dolayısıyla bütün resim tarihi bir anlamda felsefenin, özellikle yazısız felsefenin tarihidir.”⁴⁵

Görmek, önce fenomenal alan ile ilgiliyken, giderek özsel bir görmeye doğru ilerleyen ve görmedeki tavırsal setlerden kurtulmayı amaçlayan bir fenomenal estetiğe doğru ilerleriz. Artık burada söz konusu olan görmekten de ziyade düşünmektir. Verilenler ile tasvir edilen bir nesnenin, özsel kavranışının nelere bağlı olduğunu düşünebilmektir. Bu nedenle Hermann Bahr’ ın görmenin tarihini düşünmenin tarihi olarak değerlendirmesi hiçte haksız sayılmaz. Ancak bir problem daha mevcuttur görmenin tarihinde, insanların estetik tavırları ile sanatçının yaratıcı aktivitesi arasında kimi zaman sanat tarihi içinde olası çatışmalar kaçınılmazdır. Bu çatışmalar ise, ilk önce doğayı yalın haliyle daha iyi yakalayabilme çabası ile icat edilen kamera benzeri makinelerden, kameraya doğru gidişte, sanatçının doğaya ilgisini kaybetse de, izleyicinin bunu sürdürmek isteyen tavrı sebep olmuştur:

“ Doğal görünümünün temsili, 19.yüzyıla kadar Batı sanatında baskın bir faktör değildi. Birçok sebep gibi, yalın kafalı müşterilerin zevklerine başvurulmasının önemli bir sanatsal iş olması olayı, nitekim kameranın icadı için olan sebeplerden birisidir. Kameradan çok önce, doğayı kesin olarak belgelemek isteyen sanatçılara yardımcı olan mekanik optik yardımcılar mevcuttu. Böylesi belgelemeye olan talep yeterli şekilde yaygınlaşınca, 19.yüzyılda olduğu gibi, kameranın icadının kaçınılmaz olduğu söylenebilir. Belirli sanatçıların kameralarla rekabete ilgilerini kaybettikleri söylenemez. Ama, temel olarak ilgilerini kaybettiler, ve kameranın başlangıcından kısmen sorumlu olan, doğanın yalın olarak temsil edilmesi zevkiyle buna göğüs gerdiler. Yaratıcı sanatçı ve halk arasındaki bu zevk farklılığı 19. yüzyılın ilerisinde daha da güçlendi ve bunlar arası ciddi bir ayrılık olması kaçınılmaz oldu.”⁴⁶

Michel Foucault, normalliği değerlendirerek, 19.y.y. içinde öznenin yeniden konumlandırılmasına olanak tanımıştır. Bireyin modern iktidar mekanizmaları içinde

⁴⁵ Enis Batur, Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s.225

⁴⁶ Andrew Carnduff Ritchie, a,g,e, s.13

görünür kılınması hatta gözetlenmesine kadar varan rahatsız edici bir süreçte, gözün sayısız ve hızlı değişimler karşısında tüketen olarak imlenmesi ve bireyin de, bu ardışık görüntüleri düşünme olanağı bulamadan eşzamanlı olarak tüketimi, geçici ve sabit olmayanın bir dizi ardışıklık içinde sınırsız görsel imgeler aracılığı ile seyirlik olarak tüketildiği bir döneme, Martin Heidegger' in “ karanlık ”olarak nitelendirdiği bir çağa girildiğinin işaretleridir. Aynı zamanda Walter Benjamin ve F.W. Nietzsche' nin, modern sanatı, düşünerek algılayan bir öznenen yoksun bıraktığı için eleştirdiği bu çağın en önemli özelliği, görmeyi bedene tabi kılmak suretiyle, sabit temsil tarzlarındaki güvenilirliğin bir daha sağlanamayacağına olan inanç yitiminden kaynaklanmaktadır:

“ Görme, gözlemcinin bedeninin amprik dolaysızlığı içine yerleştirilir yerleştirilmez, zaman,hareket ve ölüme tabi kılındı. Camera obscura' nın otorite, kimlik ve evrenselliğe ilişkin verdiği güvence artık geride kalmış başka bir döneme aitti.”⁴⁷

Görselliğin giderek daha da soyutlaştığı bir teknoloji ötesi döneminin ve dilinin klasik görme geleneği ve klasik temsil tarzına itibar etmeyeceğinin açık bir ifadesi de, modern sanatın artık sabit kimliklere, otoriteye ve evrenselliğe ilişkin güvence duygusunu sağlayabilecek bir konumda bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Artık sanat, taklitten sakınan ve kendi dilini soyut görselliklerle zenginleştirip ifadenin sakınımsız yollarında cesaretle yol alan bir konumda, izleyiciyi madde ötesi ve sınırsız bir algılamaya davet etmektedir. Her ne kadar hız, sadece algılayan ama algıladığını anlamayan izleyicilerin birer tüketen olarak imlenmesine olanak tanıyorsa da, modern sanatın içinde özellikle 20.y.y.da daha belirgin anlamlarla kök salan soyut sanat, sanatçının içsel yaratımını izleyiciye duyuran ve ona kendi içini ve sanatın öz doğasını yaşamaya davet eden bir tutum içinde görmeye davet etmektedir:

“ Biz dünyayı kendi gözümüzle görürüz,sanatçının gözüyle değil. Biz duyular insanı olarak duyar ve yaşarken, dünyanın bu yanı ile olan örülmüşlüğümüzün birlikte getirdiği bütün bu tortuların tutuklusuyuz. Fakat şimdi sanat bizi kendi kendimizi

⁴⁷ Jonathan Crary, Gözlemcinin Teknikleri 19.y.y' da Görme ve Modernite Üzerine, çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları İstanbul 2004, s. 37

aşmaya, zengin, ağırbaşlı, soylu bir görüşle görmeye, duymaya ve yaşamaya zorluyor.”⁴⁸

1.7.2 Makinenin etkisi

Bilim dünyası, sanat gibi insanın algısını genişletmeye yardımcı olan bir dizi gelişime olanak tanımıştır. Teknoloji, modern yaşamın ayrılmaz bir koşulu olarak insan yaşamını kolaylaştırırken, aynı zamanda insana yalıtılmış bir dünya ve geçici özgürlükler hediye etmiştir. Kuşkusuz, bilim ve teknolojiye bütün bu değişimler, pozitif anlamları kadar negatif sonuçlara da olanak tanımıştır, örneğin, birinci ve ikinci dünya savaşında milyonlarca insanın yaralanması yada ölmesine neden olan da yine bu geliştirilmiş silah ve teçhizatlarla sağlanan teknolojik olanaklılıklardır. Ancak, modern yaşam tüm bu olanaklılıkları artı yada eksi yönleriyle istemektedir. Dolayısıyla çağın tavrı, ister teknolojiye isyan, ister teknoloji sevgisi içinde gelişsin, dönemin sanatı, sanatçı Fernand Leger’ in 1914’te bildirdiği; “ resme ait ifade değişti, çünkü bunun modern yaşamda yapılması zorunludur.”⁴⁹ ifadesi gibi değişimi arzuluyordu. Bu arzu ise makinenin bir sanatsal ifade aracı olarak görülmesine ve doğa temsiline sanatçıya eskisi kadar çekici görünmemesine olanak tanımıştır. Bu anlamda kübizmin yarı soyutlamalarında da görülen bu mekanik yardım, zamanla yarı soyutlamadan soyuta giden yolda aktif bir rol oynamıştır:

⁴⁸ Moritz Geiger, Estetik Anlayış, çev. Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985, s. 111

⁴⁹ Anna Moszynska, Abstract Art, Thames and Hudson, London 1990, s.8



Resim 1-3Fernand Leger'in The Builders tablosu

“ Bilim bize zenginleştirilmiş doğa kavramı sağlarken, aynı zamanda teknolojik çağımız için bir makine ordusu da üretmiştir. Paradoksal olarak, bu makineler sıkça bizim ilgimizi doğadan kendilerine çekme eğiliminde olmuşlardır ve uygarlığımızda baskın bir yerleri oldukları için, Leger gibi belirli sanatçılar makinelerin silindirik ve kübik formlarını resimlerinde temel olarak kabul etmişlerdir. Sonuç, yine de onu “ karıştırmak” ve bununla birlikte onu söz konusu madde olan makinelerin kendilerine bağlamak olan geometrik bir soyutlamadır ve bu , soyut harekette önemli bir rol oynamıştır.”⁵⁰

Özellikle ön soyut hareketler olan Kübizm ve Fütürizm modernleşme ruhunun ilerleme inancını sadakatle paylaşıyorlar da, resimlerinde dikkat çekici şekilde aktif ve

⁵⁰ Andrew Canduff Ritchie, a,g,e, s.14

pasif yönelimler açısından farklılıklar barındırmaktadırlar. Kübizmin dingin, durgun rasyonel ve kapalı resimlerine karşı fütüristler makinenin verdiği ilhamla daha aktif, mücadeleci ve yaşamın içindeki mekaniği yakalamaya çalışan daha izleyici ilgisine açık görünümeler sunmuşlardır. Kübistler için makine bir ilgi konusu olmaktan uzak iken, fütüristler makine ile mücadele edebilmek için onu tanımayı ve bunun içinde her şeyden önce onu kabul etmeyi önermişlerdir. Dolayısıyla kübistler ve fütüristler, soyut sanata giden yolda makineleşmeye karşı farklı tutumlar sergileseler de, ikisi de endüstrinin getirdiklerini izleyicide farklı perspektifler oluşturmak gayesiyle kullanmışlardır:

“ Fütüristler, hareket eden bir imgenin izleniminin şematik basamaklarını ve hareketi kuvvetin soyut çizgileriyle göstermeye teşebbüs etmişlerdir. Ve dahası bazı örneklerde onların gözlemciyi resimlerinde hareketi içeri bir pozisyonda- örneğin bir aracın içinde dahil ettikleri görülmüştür. Böylece kübistlerin yaptığı gibi perspektifin biçimsel kanunlarını inkar etmişlerdir. Ama kübistler üç boyutlu uzaydan kurtulmaya çabalarken ve böylece resimdeki imgeyi gözlemciye daha da yakına getirirlerken, hala belirli bir mesafede olmasına rağmen, fütüristler gözlemciyi resimsel bir girdabın içine çekmeye çabalamışlardır.”⁵¹

Dinamiklik ve statiklik içinde farklı resimsel eğilimler barındırmalarına rağmen, her iki sanatsal pratikte, kendi dönemlerinde soyut eğilimler içinde olmuşlardır.

1.7.3 Bilimlerin Etkileri

Soyut sanatların oluşumuna bilimlerin doğrudan etkileri bulunmamış gibi görünmekle beraber, kuşkusuz, her yeni bilimsel gelişme, çağındaki toplumsal, düşünsel ve duygusal atmosfere katkıda bulunmuştur. Alfred North Whitehead'ın çağın daha yüksek bir hayalgücü imkanı yaratmasını, daha iyi araçlara sahip olmakla

⁵¹ Andrew Carnduff Ritchie, Abstract Painting and Sculpture in America, The Museum of Modern Art, New York 1951, s.26

ilişkilendirmesi ve bu yüksek araçları bizlere kazandıranın da bilimsel anlamdaki keşifler olduğunu bizlere duyurması ile dikkatleri çeken bu süreç, soyut sanatın üstadı Wassily Kandinsky' nin atomların parçalanması ile ilgili deneyimi ile yeni bir görme ve gerçeklik dünyasına ilişkin kavrayış ve algılayışın ön postulasını oluşturmuştur. Bizi çevreleyen ve gerçeklik olarak kendini sunan her tür nesne dayatmasına farklı bir açıdan yaklaşmayı ve sanatta uzun zaman egemenliğini duyuran klasik görme ve temsil etmenin inandırıcılık ve samimiyetini ortadan kaldıran bu yeni bilimsel gelişmeler, sanatçının bilinçsel gelişimi açısından önem arz etmiştir. Sanatçı, duyuşal deneyimine, çağının teorik ve görgül deneyimlenmesini katmak suretiyle, hissel ve düşünsel bilinçliliği yapıtına mutlak surette aktarabilmiştir:

“ Resimde renk ve ışığın tartışılması Hemholtz’ un böyle direk etkisinin örneklerini aydınlatır. Antropoloji ve tarih öncesi kültürlerin bilimsel olarak araştırılması, kabile sanatının estetik yönlerinin tartışılması için ve tarih öncesi ilk insanların sanat eserlerinin aydınlatılmasını, sanatta “ ilkel” olarak adlandırılan trendler için bir direk model sağlanmasını getirmiştir. Tarih öncesi ve ilkel hayal gücünün analizi, sıklıkla belirsiz olduğu halde, yüzyılın sonunda heykel ve resmin trendlerindeki “ ilkel” sanatın tartışılması ve idrak için teorik kategorilerin gelişmesine katkıda bulundu.”⁵²

Resimde materyal dünyanın kuru ve donuk betimlemesinden sıyrılmak için, atomların çözünmesi gibi bir bilimsel kanıtın sağladığı hayal gücü ve esinle hareket eden Kandinsky ile resimde yeni bir perspektif geleneğine neden olan ışık ve renk tartışmalarının odağına yerleşen fizik biliminin sağladığı katkılar soyut resim sanatçılarının yapıtlarına yeni gelişmeler ışığı altında bakabilmelerini sağlamıştır. Vizyon geliştiren bu çalışmalar çerçevesinde, tıpkı atomların çözünmesi gibi, maddesel dünyanın sanatçının zihninde düşünsel ve duyuşal olarak çözülüşü gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda, antropolojinin kültürel mirasları aydınlatma ve kültürü kültüre tanıtmaya gayreti ile sanatçı kendi duyuşal dünyasına hitap eden kültürel gelenek ve yaşam tarzlarını yapıtına kolaylıkla aktarabildi. Kuşkusuz, farklı bilimsel çalışmalar, sanatçıya yeni bir bakış açısı yakalayabilme adına yeni görme

⁵² Moshe Barasch, Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky, Volume 2, New York University Press 1998, s. 295

ve okuma yöntemleri hediye etti, klasik görmenin temsilci bakış açısında uzun yıllar kabul gören değerleri yapısöküme uğrattı. Kandinsky, bilimin ona kazandırdığı bu yeni görme yöntemini neredeyse bir devrim olarak değerlendirmiştir:

“ Bir bilimsel olay benim yolumdan çok önemli engellerin birini kaldırdı. Bu daha da ileri şekilde atomun bölünmesidir. Atomun çökmesiyle, tüm dünyanın çökmesi ruhumda eşitlenmiştir. Aniden, bu kalın duvarlar parçalanmıştır. Her şey şüpheli oldu, belirsiz ve hayali. Gözlerimin önünde bir kayanın parçalanarak havaya karışması ve görünmez hale gelmesine şaşırımdım. Bilim zarar görmüş gibi göründü, onun en önemli temeli yalnızca bir yanılsamaydı, öğrenilmiş olanın bir hatası....”⁵³

Kandinsky, bilimin zarar görmüş olduğunu belirtmek suretiyle önemli bir gerçeği gündeme getirmiştir. Bize şu ana kadar verilen ve öğretilen her şeyin bir yanılsama olabileceği ve her şeyin değişebileceğini, bugün değişmez görünen bir hakikatin yarın bir illüzyon paradigması şeklinde karşımıza çıkabileceğini göstermiştir. İşte bu noktada soyut sanatlar, yeni bir bakış, yeni bir pratik, öğrenilmiş ve edinilmiş olandan uzaklaşma ve iç gerçekliğin bütünsel ve tamamlanmış doğasına bir varlık kökensel dönüşümü gerçekleştirmek adına önemli bir adım olabilirler.

1.8 Soyut Sanatın Tinsel Boyutu

Soyut sanat, özü gereği tinselliğe yönelir. Bu yönelimin doğal sonucunda ise, kendini taklitten, olağan nesne görünümünden ve duyusallığın aldatıcı biçimlerinden sakınan bir ontolojik görünüm sergiler. İçsel bir görmenin kendini dışarıya açması ile ifadenin sakınımsızlığının doğrudan bir bileşimini içeren bu yeni görme ve düşünme tüm rastlantısallıklardan arındırılmış bir iç gözün adeta evreni temasıdır. Bu iç gözün, evreni, insanı ve nesneyi görüşü, temsilin dayatmalarından

⁵³ Moshe Barasch, a,g,e, s.296

bağımsız iç görüsel bir sezginin olanaklılığını duyurmaktadır. Bu nedenle soyut sanat, tinsel yada sonsuz olanı, sonlu olanda açışlamaya olanak tanır:

“ Ancak soyut sanatta metafizik gerçeklik biçim elde edebilir, biçimsellik kazanabilir.”⁵⁴

Kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmediğı tipik düşüncesinin yanılılı bir açmazdır soyut sanat. Çünkü, aslında yapılmak istenen olanın olduğı gibi verilmesinden ziyade, olanın olduğı gibi olan biçimini sonlandırmaktır. Bu sonlandırma, hem tinselliğın açılımı ile nesneyi mutlaklaştıracaktır, hem de modern insanın en çok ihtiyaç duyduğı içsel gerekliliğē, onun kendi varlığının açışlanmasına olanak tanıyacaktır:

“ Hegel’ in eserinde belirttiğı gibi, sanattaki formlara biçim vermek gibi mutlak bir ihtiyacımız yok. Sanat bizim için, geçmişteki bir şeydir. Hegel’ in bu ifadesi, Heidegger tarafından tekrar ele alındı. Metafizik, varlığın özünün hatırlanması ve gerçeğın vurgusuyla ilgilidir. Ve Jasper der ki, insanın metafizik düşünceye dair dürtüsü, insanın zihni bu ilk duruma, sanat, sadece dekoratif, oyun, duyumsal değil, ciddi olduğunda açıktır. İnsanın çalışmalarındaki tüm biçimsel analizlere,zihnin tarihinde gerçekleşen hikayelere, yaratıcıların biyografilerinden kiş i muhtemelen kendisi olmayan fakat varlığın derinliklerinde görülen ve şekillendirilen ve varlığı sorgulanan bir şeyle bağlantı kurmak ister.”⁵⁵

Elbette Jasper, sanatın hem biçimsel hem de tinsel boyutuna bu şekilde dikkat çekmek istemiştir. Sanatın duyumsal bir yönü olduğ u gibi, duyumsal yönden daha fazlasını düşündüren bir iç ışığın dili olduğ u da kabul edilmelidir. Bu noktada Jasper, tinselliğın bir sanat yapıtında, form için terk edilmemesi gereken özel bir dili olduğ undan bahseder, ancak yine aynı şekilde tinsellik için de içinde bulunan duyusal form terk edilmemelidir:

⁵⁴ İsmail Tunalı, Modern Resim, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008, s.150

⁵⁵ J.Hodin, s. 130

“ Sanat duyumcudur ve tinsel olabilir. Sanat dünyasını ayıran derin bir çatlak bulunmaktadır. Birincisi beceriye dayanan sanat, ikincisi aşkınsalın dili olan sanat. Sanatın tüm ışığı görünmez görünürlüğüyle anlamını kaybetmektedir. Duyum, sadece boş soyutlamanın gerektirdiği elden bırakılmaması gereken kaçınılmaz bir niteliktir. Tinsellik burada yine temeldir ve tutku için, hayati nitelikleri içinde bulunduğu duyumsal form vazgeçilmemesi gerekir.”⁵⁶

Jasper, her ne kadar, sanatsal yaratımda iki etmenin ilişkiselliğine vurgu yapsa da, gerçek olan bu tartışmanın sanatta dualistik bakış açılarını artırdığı ve tartışmaları alevlendirdiğidir. Ancak, unutulmamalıdır ki, sanatta soyut hareket ve bu hareketin temel vurgusu, insanın daha gerçek ve derin bir şeyler yaşaması adına, asıl gerçekliğin askıya alınmasıdır. Yada sanatçının yaratımında, kendi içinde uyanan yeni, fark edilmemiş, kişisel motiflerin açılımını desteklemektir. Aslında tam da bu sebepten, soyut sanatın ustası, Wassily Kandinsky’ nin “Sanatta Tinsellik Üzerine” başlıklı eseri anlamlıdır. Soyut sanatın tinsellik çağrısı bu eserde kendini her zamankinden farklı olarak duyurmuştur:

“ Ona göre soyutçuluk, sanatçının resim sanatını gerçekle olan maddi bağlardan kurtarmasını ve seyircinin orada tinsel değerler aramasını gerektiren bu araçtır.”⁵⁷

Aslında Kandinsky’ nin eseri iyi bir şekilde incelendiğinde, onun, yapmak istediği şeyin saf bir soyutlamadan ziyade, soyutun ve soyutlamanın küçümsenen, göz ardı edilen doğasının, insansal gerçekleri bulup, açığa çıkarma adına çok şey yapabilme olanağını göz önüne sermek, ama bunu yaparken de, maddenin de bütünüyle göz ardı edilmesine de itiraz etmektir. Dolayısıyla, ister dış formdan, ister iç formdan yola çıkalım, varılacak olan nokta, tinsel bir hakikate işaret edecektir. Sanatçı, kendi soyut zenginliğini bir dil gibi yapıtına işleyip, o dili öğrenenlerin ona aşına olmasını sağlayacak, yapıtın somut doğasında, kendi soyut ideallerini açımlayıp, izleyiciyi tinsel hakikate bir adım olsa yaklaştıracaktır.

⁵⁶ J.Hodin, s.131

⁵⁷ Art Book-Ekspresyonistler, çev. Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2004, s.48

Soyut sanatçıların, ruhsal bir resim yaratma içgüdüğü içinde hareket etmeleri ve bunun bir doktrinini yaratmaya kalkışma çabaları, ruhsal gerçekliğin örtüsüz bir şekilde sanat yapıtının katmanlarında kendini göstermesine olanak sağlayacak bir saflaştırmaya ulaşma gayretinin göstergeleridir. Elbette bunu sanat teorilerinin ne derece yapabildiği yada modern dünyanın bu özel ve aşkınsal yapıyı gösterebilecek bir kültürel donanımına ne derece sahip olabildiği tartışmalıdır. Ancak unutulmaması gereken nokta, soyut sanatla uğraşanların, bu materyal dünyanın gerisinde gizlenenin ne olduğuna dair bir olağandışı araştırma gayreti içinde kendilerini bulmalarıdır. Özellikle 20.y.y' ın ilk on yılı ve 19.y.y' ın ikinci yarısı esnasında bu tarz bir occultizm hareketinin yaygınlaşma fenomeni Avrupa'yı etkisi altına alırken, bunun soyut sanat doktrinleriyle zorunlu bir şekilde bileşmesi ve soyut sanatla uğraşan ünlü isimlerin, yapıtlarındaki tamamlanmamışlıktan ve yapıtın her seferinde izleyiciye kendini farklı şekillerde alımlamaya sunan yapısından dem vurma halinin bu ökültik metafizik geleneğin bir uzantısı olduğunu iddia etmek kimse için şaşırtıcı olmayacaktır. Gizemci gelenek, hemen her kültürün, her topluluğun duygusal ve zihinsel yapısında örtük olarak bulunmaktadır. Bu örtüklük, her ne kadar modern dünyanın rasyonalist ve bilim temelli bir yaşam ve evren tablosu olsa da, kendini bilim karşıtı ve antirasyonalist bir kültürel trend olarak duyurmuştur. Bilimsel temsilin sağladığı entellektüel doyumunu yeterli bulmayanların itibarı bu tarz trendlere olan eğilimi ise artırmıştır. Dolayısıyla, entelektüel doyum ile birleştirilen bu tarz gizemci eğilimlerin sentezini bünyelerinde barındıran bu ökültik topluluklar başlıca iki büyük hareket etrafında toplanmışlardır:

“ Burada, modern occultizmin başlıca iki ana hareketi bizim dikkatimizi çeker. Onlar Teosofik Topluluk ve Antroposofik Topluluklardır. Teosofik topluluk, bir Rus bayan, Madame Helena Petrovna Balavatsky ve Amerikalı Albay Henry Steele Olcott tarafından New York'ta 1875'de kuruldu. Bu hareketin doktrini, ilk olarak Madame Blavatsky'nin kitabı “ Isis Unveiled (Örtüsü Açılmış İsis) ” ile New York'ta 1877'de formüle edilmiştir. Madame Blavatsky, bir başka çalışması 1888 New York'ta basılan “ The Secret Doctrine (Gizli Öğreti)” de teosofik doktrinlerini tamamladı ve sürdürdü. Her ne kadar Madame Blavatsky, Teosofik topluluğun merkezi Hindistan'a daha sonra hareket etse de (onun okült doktrininin Hindistan

kaynaklarına dayandığı varsayılır.),bu hareket modern batı kültürü üzerinde etkili kalmıştır.”⁵⁸

Teosofik topluluğun kurucuları, doğu öğretilerinde hakim olan “insani bilgeliğe” sahip olma isteğinin en cazip ve önemli merkezlerinden olan Hindistan’a defalarca ziyaretlerde bulunmuşlar ve örtülenmiş bir şekilde karşımıza çıkan tinsel hakikatin doğasındaki örtüleri kaldırabilmek adına ilgilerini bu yöne kanalize etmişlerdir. Buna rağmen bu hareket her ne kadar Batı dünyası üzerinde, gizemci hareketlerin uyanışı için ilksel bir etki yaratsa da, sanatçıları-özellikle de Kandinsky, Mondrian gibi soyut sanat üstatlarını, Alexander Scriabin ve Igor Stravinsky gibi bestecileri, Arnold Schönberg gibi müzisyenleri-derinden etkileyen gizemci öğreti, Alman kanattan antropoloji ile teolojiyi birleştiren ve kendine Socrates’ in “kendini bil, kendini tanı” düsturunu ilke edinmiş bir Avusturyalı filozof Rudolf Steiner tarafından kurulmuştur. Steiner, aynı zamanda Goethe’nin bilimsel yazılarının önemli serilerinin editörlüğünü de yapmış, ve kendisi de özellikle spirütüel alanlarla ilgili çok verimli çalışmalar yapmış bir yazardır. Steiner’ ı, tinsel konularda yazmak için tetikleyen hadise, modern çağın baskın materyalist eğiliminin, insanı tinsel hakikatinden uzaklaştırmasıdır. Tinsel doğasından uzaklaşan insanın, kendi varoluşsal gerçeğine yabancılaşması, iç bilinçliliğin yarattığı ruhsal farkındalıklardan haberdar olmadan anlamsız ve kuru bir hayat yaşamasına sebep olmaktadır. Kandinsky, “ Sanatta Tinsellik Üzerine” adlı çalışmasında soyut sanatını tüm dünyaya ilan ederken, Rudolf Steiner’ in Berlin’de 1908’de basılan “ Lucifer- Gnosis: Basic Studies (Şeytan-Gnosis: Temel Çalışmalar)” adlı denemesini keşfetmiş ve başvurmuştur. İç bilinçlilik, Kandinsky için önemli bir konudur ve “ Sanatta Tinsellik Üzerine” adlı çalışmasında bu gizemci topluluğu destekleyecek şu satırları yazar:

“ Bu en büyük ruhsal hareketlerden birinin başlangıç noktasıydı,günümüzde insanların büyük çoğunluğu birleştiler ve hatta Teosofik topluluk içinden bu ruhsal birliğin materyal formları verildi. Bu topluluk iç bilinçliliğin yolu tarafından ruhun problemlerine daha yakından yaklaşmaya kalkışmış onların kardeşliğinden meydana

⁵⁸ Moshe Barasch, Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky, Volume 2, New York University Press 1998, s.300

gelir. Onların metotları, pozitivistlerin çoğunun tümüyle karşıtıdır,onlar başlangıç noktalarını gelenekten aldı ve bu nispeten kesin formları verdi.”⁵⁹

Ruha dokunmak, modern sanatçının, kendi bilinçliliğini kazanması için bir iç gerekliliktir. Subjektivitenin ve yaratıcı edimin kendini ilan ettiği bir dönemin başlangıcında, ruhun problemlerine yakından bakmak suretiyle, modern çağın estetik özünü ve betimlemesini yakalamak ve sanatçının yaratıcı ediminin anlaşılması güçlüğünü ortadan kaldıracak böyle bir topluluk yararlanılması gereken bir kaynak oluşturmuştur. Doğru bir okuma yöntemiyle ruhun tüm gizemlerinin evrene ve insana açılabilceğı ve bilimsel dilin bile zaman zaman hatalı olabileceğı ve yeniden okumaya sunulabilmesi gerekliliğı⁶⁰ sanatçıları bu okült topluluklardan etkilenme noktasına sürüklemiştir. Kandinsky “ Sanatta Tinsellik Üzerine” adlı eserinde Steiner’in gizemci topluluğunun temel dayanağı olan Sokratik kendini tanı,kendini bil ifadesinin iyi anlaşılması gerekliliğini vurgulamıştır. Zira bu ifade, her sanatçının kendi ruhsal gerçekliğini araması ve yapıtına bu iç gerçekliğe en uygun malzemeyi deneyip bulması için gerekli olan soruşturmayı sağlayacak gücü kendinde bulmasını kolaylaştıracaktır. Her sanatçı bu iç gerçekliği yakalayabilir mi, yada yakalamak ister mi veyahut bu konuda ne derece bilinçlidir yada değildir bu tartışmalıdır,ama kuşku götürmez olan şey yapıtın, sanatçının gösterdiğinden,renklerin,biçimlerin hatta ifadelerin işaret ettiğinden daha fazla bir şey olduğudur. Bir insanın kendini bilip tanınması maddesel olandan ne derece uzaklaşmayı yada biçim ve ruh arasında nasıl bir denge kurmayı gerektiriyorsa, Kandinsky’ nin sanatı da o derece biçim ve ruh arasında kurulan köprüyü göstermektedir. Doğal olarak onun bildirisi, maddesel olandan hareketle maddesel olmayana gidişin bir manifestosudur. Kuru bir pozitivism anlayışının sadece sanatçıdaki yaratıcı edimi değil,aynı zamanda hayal gücünü de olumsuz yönde etkileyeceğinden bahseden Kandinsky, bunun sanatçıyı görünen gerçekliğin içine girmeye zorlamak olduğunu söyler. Teosofi topluluğunun ruhsal gelişim için Hindistan’dan esinlendiğı gibi, Kandinsky’ de kitabında teosofiyi, ölümsüz gerçek ile eş değer gören Hindistan’ı örnek vererek bunun o topluluklarda tüm problemlerin çözümü olduğunu belirtir. Yapılması gereken tam olarak

⁵⁹ Moshe Barasch, Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky, Volume 2 New York University Pres 1998, s.301

⁶⁰ bkz. “ atomların çözülüşü ”

maddesellikten arınmış,sarsılmayacak bir dayanak noktası yada bir köprü⁶¹ kurmaktır. Bu köprüyü kuran kişi, bakışı, dışardan içe ve sarsılmayacak olandan her şeyin sorgulamaya açık ve sarsılabilecek temelde olduğuna dair güçlü bir soruşturmaya tabi kılan Friedrich Wilhelm Nietzsche'dir:

“ Din,bilim ve ahlak- son ikisi Nietzsche' nin güçlü elleriyle sarsıldığında ve bunları besleyen dayanaklar yıkılmaya başladığında, insan bakışını dışarıdan kendisine doğru çevirir. Edebiyat,müzik ve resim bu ruhsal devinimin kendini hissettirdiği ilk ve en duyarlı alanlardır.”⁶²

Ve bu dıştan içe bakış, tüm soyutlama sürecinin ve soyut sanatların temel dayanağı olmuştur. İnsanlığın kendisine öğretilen temel yasalardan uzaklaşıp,bilgisine örtük olanı açığa çıkarma ve varlığının fiziksel boyutuyla yetinmeyip,tinsel boyutunu keşfetme ve aydınlanma girişimi,tüm filozoflar,din adamları ve belirli sanatçılar tarafından desteklenmiştir. Nietzsche gibi bir düşünür, “ Ahlakın canı cehenneme” demek suretiyle ahlakı yeni bir bakışla okumaya bizi davet etmiştir. Mondrian, Yeni Platoncu geleneğin matematiksel gizeminden etkilenirken,bir matematikçi olan Dr. Schoenmakers' in teorilerinden de yararlandığını ifade etmiştir. Yine Malevich, suprematizm anlayışını şekillendirirken, dördüncü boyutla ilgili spekülasyonlarla da ilgilenmiştir.:

“ Mondrian ile Malevich'in temsil ettikleri soyut sanatı, temel biçimlere dayandığı için, kişisellikten arınmış ve açıkça modern bir sanat olarak görebiliriz. Bununla birlikte, bu iki sanatçıda gizemsel kaygılardan yola çıkarak madde dünyasına bir yanıt bulmayı amaçlıyorlar, maddenin sözcülüğünü etmiyorlardı. Bu sanatçıların, görünen gerçekliğin ancak hayal gücüyle ulaşılabilircek daha derin bir gerçekliğin bir maskesi olduğu yolundaki inançlarını klasik felsefe de destekliyordu.”⁶³

⁶¹ Buradaki köprü vurgusuna özelde dikkat çekişimin sebebi 1905'de Dresden' de kurulan “Köprü”adlı sanat grubunun çalışmalarıdır. Kirchner, Heckel, Rottluff Fritz Bleyl'in çalışmalarıyla kurulan Köprü, Nietzsche' nin üstün insana doğru köprüsünden esinlenerek gruplarına bu adı vermişlerdir. Kandinsky, Nietzsche' nin bilime ve ahlaka getirdiği eleştiriler ile sarsılmaz sayılabilecek pek çok şeyin sarsılabileceğini fakat insanın kendiliğine dair elde ettiği bilginin en önemli şey olduğunu esinleyen kişi olduğunu vurgulamıştır.

⁶² Wassily Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine, s. 57

⁶³ Norbert, Lynton, a,g,e, s.85

Tüm bunlar,görünenlerin ardında, daha yüce, daha anlamlı ve daha gerçek bir şeyler olduğu inancı, klasik felsefe geleneğinin de en önemli sorunlarından biri olarak kendini ortaya koymuştur. Bu anlayışa uygun olarak, insanın her şeyin sahteliğine, kendi eksik, sınırlı ve bitimli bedenine, yaşamın olağan akışı içindeki dönüşüme ve değişime olan merakı ve olan bitenler karşısındaki çaresizliği, yaşamın, daha üst bir gerçekliğin bir yansıması olduğu şeklindeki anlayışın kabulüne ve daha soyut, daha tinsel bir arayışın insan için gerekliliği noktasına bizleri götürmüştür. Platon ve sonrasında Yeni Platonculuk felsefe geleneği içinde bizi bu kusursuz yönler ve onların eksik ve bitimli örnekleriyle sıklıkla karşı karşıya getirmiştir. Sanatta, yüce ideallerin aranması ve sanatçının yapıtları doğrultusunda, görünenin dışında farklı dünyalar yaratabilme yeti ve becerisi takdir edilmiş ve onun yaratabilme yetisi aşkınsal bir kimliğe bürünüp, bu dünyanın acı ve sıkıntılarından azade olmak isteyen kişiler tarafından kabul edilip, sığınılacak bir din olma işlevi üstlenmiştir:

“ 19.y.y’ ın başlarına gelindiğinde, güzel sanatlara, yüce hakikati ortaya çıkarma ya da ruhu iyileştirmeye dair aşkın bir tinsel görev verilmesiyle, sanatlardaki eski işlev düşüncesi de bölündü. O güne kadar, tarafsız bir derin düşünme fikri öncelikli olarak Tanrı’ ya hasredilmişti. Halbuki artık sanat, kültürlü seçkinlerin birçoğu için yeni bir tinsel yatırım alanı haline gelmek üzereydi.”⁶⁴

Sanat, ruhu besleyen bir kaynak olarak değerlendirilmeye başlandıktan sonra, sanat ve sanatçının işlevi modern yaşamın kaotik ve apatetik yapısına düzen ve duygu sağlamak amaçlı girişimlere sahne olmuştur. Bu da çoğu zaman sanata eşlik eden bir dinsel anlam arayışının izlerini taşımaktadır. Bu nedenle, Wilhelm Worringer’ in “ Bilinmeyen ve bilinmeyen şey karşısında ruhun duyduğu korku, yalnız ilk Tanrıları yaratmamış, aynı zamanda ilk sanatı da yaratmıştır ”⁶⁵ sözü oldukça yerindedir. Aynı şekilde Kandinsky’ de Reminiscences (Hatıralar) isimli kitabında geleneksel bir görüşü tekrarlayarak; “ Sanat pek çok açıdan dine benzer ” diye yazmıştır. Bu

⁶⁴ Larry, Shiner, Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s.25

⁶⁵ Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Özdeşleyim, çev. İsmail Tunalı,Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s.132

nedenle resimlerinde- özellikle de Kompozisyonlarda- Tufan, tufanda boğulanlar, cennet, inanç ve inançsızlık gibi temaları sembolik bir şekilde resmeder. Burada aynı zamanda, insanın ölüm karşısındaki çaresizliği ve kaçınılmaz yazgısının içindeki inanç aydınlanması dikkatleri çekmektedir. Ancak söylenmelidir ki, bu resimleri her ne kadar, bu tarz dini temaları yansıtmaya eğiliminde bulunsaydı bile soyut ve değişken doğalarından dolayı oldukça zor çözümlenebilecek resimlerdir. Ayrıca Kandinsky, bu resimleri yaparken, Belçikalı yazar Maurice Maeterlinck⁶⁶ in sembolist çalışmalarını gözden geçirmiştir. Yeri gelmişken Kandinsky' nin neden Maeterlinck'ten bu derece etkilendiğini de ikisinin yaşam ve düşünsel benzerliklerine dayandırmak çokta haksız bir değerlendirme olmayacaktır. Maeterlinck' te Kandinsky gibi hukuk okumuş ve Paris'te bulunmuştur. Her iki sanatçıda sezginin yaratma ediminde önemine değinmiş, mistik ve yazgıcı eğilimleri ve iç yaşamı her şeyden üstün görmeleri ile, çağın pozitivist ve materyalist çığırtkanlığına karşın ruhu yüceltmışlerdir. Aynı zamanda Maeterlinck' te Kandinsky gibi bir Schoenberg hayranıdır. Bu müziksel harmoniyi de aynen onun gibi yapıtlarına taşımıştır:

“ Kandinsky düşüncesi, çağdaş kaosun “ trajik” konularını resmeder, ve o, özellikle semptomik olarak Maeterlinck' in sembolist çalışmasını gözden geçirme vasıtasıyla bu inanca ulaşmış göründü. O, yüzerken boğulmadan korkmak ve kaybın acizliğini Maeterlinck' in rüzgar ve kasvetli dağların kullanımı yoluyla oyunlarında kabusu nasıl ifade ettiğinden bahsetti. Aynı zamanda o, yalnızca bir düşe inandı, ışığın bir küçük parıltısı olarak kabus içinde nasıl umut varolduğunu betimledi. Bu alegorik resimdir, sembolik figürler bir analogik yorum talep ettiler, çünkü onlar sadece bir illüzyonist manzara olarak duygu uyandırmazlar...onlar Hristiyanlığın ilk anlatısı ve en iyi sapkın elementlerle yan yana bulunmaktadırlar.”⁶⁷

⁶⁶ Maurice Maeterlinck (1862-1949) sembolizm akımının önde gelen temsilcisi olan Belçikalı yazar. Ahlakçı tutumu ve Shakespeare okumalarını sevmesinden dolayı “ Belçikalı Shakespeare” olarak da nitelendirilmiştir. 19.yüzyılın önemli isimlerinden Novalis, Spinoza, Kant, Schopenhauer, Emerson ve Coleridge' den etkilenmiştir. Aynı zamanda Platon ve Plotinus gibi ilkçağ düşünürlerinden de izler taşımaktadır. İdeal dramının anlaşılabilmesi için insanlara yardım eden bir güç olarak büyük değerdir. (Maurice Maeterlinck a Critical Study, Una Taylor)

⁶⁷ Christopher Butler, Early Modernism Literature, Music, and Painting in Europe, 1900-1916, Clarendon Press, Oxford 1994, s. 43

Bu resimler, karşıt harmoninin bir gerilim olmadan kendini bir dil gibi ifade etmesinin açık göstergeleridir. Ruhsallığın gizemli dünyasına giriş Kandinsky resimlerinde ancak insanın iç gözlemi sayesinde. Çünkü bu iç gözlem umudun yeridir ve insan kendi kederli yazgısına ancak kendi içindeki gücü devindirerek karşı durabilir. Sanat tarihinin tüm çerçevesi içinde soyut sanata Hristiyan kurtarıma öngörüsünü model olarak alan Kandinsky, bunu şu şekilde açıklar:

“ İsa’nın ikinci gelişi, en son kurtarılmadır,dünyada ruhsallığın son yetkisidir, sanatta, Kandinsky, 20.yüzyıl periyodunda “3. açığa vurmanın” başlangıcına inandı. Hristiyan inancında bu üçüncü açığa vurma son kurtarılmadır. İlk açığa vurmaya Musa verdi, ikinci İsa’nın haça gerilme ve yeryüzünde görünmesidir,üçüncü son açığa vurma tarihin sonudur. Soyut sanat, bu üçüncü açığa vurma ile karşılaştırılabilir,çünkü bu sadece bir ruhsal sanattır.”⁶⁸

Kuşkusuz ki, yirminci yüzyılın çalkantılı ortamı göz önüne alındığında soyut sanatçıların kurtarma ve kurtarıma isteklerinin hatta çılgınlıklarının⁶⁹ izleyici nezdinde ne derece önemli olduğu apaçıktır. Soyut sanat, böylece bir yanıyla bilimsel gelişmeleri takip ederken,diğer yanıyla gizemci doktrinlerden ve dini kaynaklardan beslenmiş,böylece farklı doğaldaki kaynakları, kendi yapıtlarında, insanlığın yararı için kullanmışlardır. Soyut sanatın kurucularından Theo van Doesburg’ un sanatı anlamının, varlığın derinliğini kavramakla eşdeğer olduğunu düşündüğü sözleri bu noktada oldukça anlamlıdır:

“ Sanat, varlığın derinliğini, varlığın özünü kavramak ve buna biçim vermektir. Derinlik, bizi sanat yapıtının götürdüğü özdür,varlığın özüdür. Buna göre de öz, temel varlık, derinlik duyuşal değil, metafizik bir dünyadır.”⁷⁰

⁶⁸ Moshe, Barasch, a.g.e. s.307

⁶⁹ Edward Munch’ un “ Çılgılık” adlı resminin 20.yüzyıl resminin çıkış noktalarından biri olduğu oldukça yalındır. Norveçli ressam Kierkegaard’ ın felsefesi ve İskandinav edebiyatından yaşam ve ölüm hakkında trajik bir görüş edinir ve bunu son derece saldırgan bir çizgi ve renk kullanımıyla tuvale aktarır. (Art Book-Ekspresyonistler, çev. Durdu Kundakçı, Ankara 2004, s.20)

⁷⁰ İsmail Tunalı, Modern Resim, Remzi Kitabevi Yayınları,İstanbul 2008, s.147

1.9 Soyut Sanatın Oluşumuna Temel Teşkil Eden Felsefi Akımlar

1.9.1 Fenomenoloji

Soyut sanat hareketine zemin hazırlayan önemli felsefi hareketlerden birisi, hiç kuşkusuz fenomenolojidir. Fenomenoloji hareketi, soyut sanatın önemli isimlerine ilham verip, onları cesaretlendirmiştir. Edmund Husserl'in 1913 tarihli “ Ideen zu einer reinen Phanomenologie und phanomenologischen Philosophie ” (Salt bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler ve Fenomenoloji Felsefesi) adlı kitabı en erken soyut resimlerin yapıldığı yıllarda yayınlanmıştır. Bu felsefenin çeşitli etkileşimlerine bakarsak, Mondrian ve Kandinsky' nin sanat teorilerinde bu düşünceden ilginç etkileşimler görebiliriz. Bu anlamda fenomenoloji hareketinin temel amacını anlamak, bir çok soyut sanatçıyı anlamanın anahtarını elinde bulundurmaktadır:

“ Fenomenoloji, deneyimin direkt derinlemesine analizi ile ilgilidir; o da, sadece çok sık olarak peşin hüküm ve önyargıları ebedileştiren gelenek ile nesilden nesle geçen, bu belirginleşmiş inançlar ve teoriler tarafından deneyimin renksizleştirilmesidir. Fenomenin kendini daha önceki açıklamalardan özgürleştirmesinde, hareket deneyimin doğru anlamına daha çok yaklaşmayı umut eder. Fenomendeki insanüstü unsurlar için olan arayışında, düşsel ve sezgisel bulguları duyumsal kanıtlarla özdeşleştirir. Fenomenoloji bir deneyimin sezgisel olarak hissedildiğinde, ardından bileşenleri ve onların ilişkilerini analizlemesi, ve mükemmel bir titizlikle tanımlanmaları, deneyimin anlamıyla haberleşmede eğer ihtiyaç duyulacaksa mecazilik ve benzerlikleri kullanması şeklindeki metodu sebebiyle betimleyici bir felsefe olarak isimlendirilmiştir.” ⁷¹

Bu betimleyici felsefe geleneği, deneyimlerimizi bu şekilde her tür önyargı ve doğal tavırdan uzak tutmayı kendisine prensip kabul etmiştir. Bu önyargılardan kurtulma yolu ile, düşünsel anlamda özgürleşeceğimize inanan fenomenoloji hareketi bir tür eleştirel tavır alma ile, dogmatik kabullerin sonunun geldiğine işaret etmektedir. Her

⁷¹ Zupnick, L.Irving, “ Philosophical Parallels to Abstract Art ”The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol 23 no.4 (Summer 1965) s.474

tür soyut oluşumun, kendinden izler bulduğu, tesadüfi olanı, geçiciliği kendisine çıkış noktası yapan bu hareket, evreni ve onun içinde yer alan empirik gerçeklik dünyasını ‘tesadüf’ kategorisi içinde değerlendirmiştir:

“ Tümüyle bireyselliğe dayalı bu “ şey ” dünyasını, tek tek nesneler dünyasını biz, Husserl’e göre, belirli bir kategori ile kavrayabiliriz. Bu kategori “ tesadüf ” kategorisidir. Bilincime bağlı olan bu tek tek şeylerin dünyası tümüyle tesadüfidir.”⁷²

Şu bir gerçek ki, eğer tesadüfi olan bir dünyadan ve nesnelerden bahsediyorsak, bu harekete göre, dünya ile olan ilişkimizi ve objeye bakış açımızı her tür dışsal ilgiden ve gerçeklikten bağımsız olarak, onları paranteze alarak, gerçekleştirmek zorundayız. Paranteze almak kaydıyla, dış dünyanın gerçekliğinin soyulması ve öze ulaşabilme söz konusudur ve ancak bu şekilde, soyutluğun gerçek doğası üzerine düşünülebilir, söz söylenebilir. Ancak, fenomenolojik yöntem her ne kadar bir öz araştırması olarak görülse de, öncelikli olarak fenomenleri yani görünenleri araştırır ve daha sonra bu fenomenleri, her tür bireysellik, keyfilikten yalıtma suretiyle onların özlerini açığa çıkarmaya çalışır. Bu anlamda, sanatta soyut faaliyetin, nesneleri her tür keyfilikten kurtararak, onları ebedileştirme ve özden kavrama çabalarının birbirlerine ne derece benzer olduğunu fark etmek durumunda kalırız.

“ Fenomenolojik yöntemin ilk belirtisi, fenomenleri araştırmaktır. İkincisi ise, bu fenomenlerin raslantısal teklikleri ile ilgili koşulları değil, özlerini kavramaktır. Üçüncü belirtisi ise, bu özün ne dedüksiyon, ne indüksiyonla değil, sezgi ile kavranması gerektiğidir.”⁷³

Husserl, özellikle, saklı anlamları keşfettikten sonra, bu az erişilen saklı anlamların ancak sezgiyle elde edilebileceğine yönelik bir inanç geliştirmiştir diyebiliriz. Bu anlamda sezgi, bizlere bir tür zihinsel esneklik kazandırmakta ve fenomenolojinin fenomen dediği şeyi, görünüşlerden sıyrarak bir tür aşkınsal nitelik kazandırmaktadır:

⁷² Tunalı, İsmail, Modern Resim, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008, s.134

⁷³ Geiger, Moritz, Estetik Anlayış, çev. Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985, s.125

“ Fenomenolojinin fenomen dediği şey, “ parantez içine alınan ” duyusal görüşlerin arkasında kalan, artık kendisini, paranteze alamayacağımız şeydir.”⁷⁴

Bu paranteze alınamayan, duyusal olmayan, her tür tesadüfilikten ve bireysellikten arınan, aşkınsal ve mutlak tin, kendisini, bizlere, her tür zihinsel kategorinin dışında, bir içsel gerçeklik olarak duyurmaktadır. Ancak bu sezgisel gerçekliğin Husserl’in takipçileri tarafından anlaşılması ve kabul görmesi kolay olmamıştır. Nitekim 1911 ve 1913 arasında geliştirilen bu sezgisel konsept, genel bir kabul görmemiştir. Ne var ki, gerçekte böyle sezgisel bir kavrayış, fenomen ve onun evrensel sınıfı arasında bir köprü kurmak sureti ile, özleri genel bir kavrayış olarak, kendi hakikatini gösterebilecektir. Ayrıca, bütün bunların yanında, Husserl, “ özgür, hayal gücü değişimleri ” yapma fikrini de geliştirmiştir. Bütün bunlar, deneyimlenenin tesadüfiliğini ortadan kaldırmak ve zihni özgürleştirmek yoluyla, yeni ve yaratıcı oluşumların önünü açması anlamında oldukça önemlidir. Ancak, değindiğimiz gibi, bu yöntem ancak belirli kesimlerce takdir edilmiş, modern sanatın iç gerçekliği temel alan anlayışına öncülük etmiştir:

“ Gerçekte, verilen bir yapının dahili düzenlemesinde esnekliğe yol açan ve deneyimin verilen bilgilere boyun eğmeye karşı tam bir özgürlük getiren bir çeşit zihinsel kolaja sahibiz. Bu fikir Husserl’in konsantremizin nesnesini saf günlük deneyimin varsayımlarından ayırmak için fenomeni azaltma veya çıkarması prensibinin doğal bir gelişimidir. Husserl’in teorisinin en temel ve tartışmaya yol açan alanı yoruma dayalı fenomenolojiyi veya saklı anlamları keşfetmesidir. Bu yaklaşım, en az erişilebilenin ve maalesef en az ifade edilebilenin, sezgiyle elde edilen ve sonuç olarak çıkabilen bir idrakidir, deneyimlerin ve modern sanatın belirli bir kesime hitap eden niceliklerinin bazı unsurlarıdır.”⁷⁵

Saklı anlamların keşfedilmesi, bunların ifade ve deneyimlenme zorlukları tam anlamıyla seçkin bir yapıya işaret etmektedir. Dolayısıyla, kendimizi gündelik deneyimlerden arındırmak, zihnimizi özgürleştirebilmek ve gerçek anlamıyla

⁷⁴ Tunalı, İsmail, a,g,e, s.141

⁷⁵ Zupnick, L. Irving, a,g,m, s.475

görünüşlerin arkasında bulunan mutlak gerçeğe gözlerimizi çevirebilmek için fenomenolojik metot bizlere yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Bunu yaparken duyarlılığımızı uyuşturan doğal tavra karşı, tavrısal bir set getiren fenomenolojik yöntem William James’e göre:

“ Şeylerin kendi içlerine geri dönüşte ‘insanlıktaki mutlak körlük’ ten kurtuluşu bulmak için çabalar.”⁷⁶

Bu mutlak körlüğü tedavi etmede, soyut sanatın önemli bir rolü olacağına olan inanç, fenomenolojik metot ile ortak noktada buluşur. Ancak, fenomenolojik yöntem kendi teorisini şekillendirirken, soyut sanattan çok az haberdardır. Eğer oluşumlarını nesne temelli bir bakış açısından ziyade, genişletip bir sanat teorisi oluştursalardı, bugün çok daha köklü bir bakış açısıyla karşılaşabilirdik.

“ Francis Brentano ile başlayan ve kendini bugün çoğunlukla fenomenoloji ile ortaya koyan felsefî hareketin, soyut sanata karşı pozitif bir tutumu olduğunu söyleyebiliriz. Brentano felsefî kanunların, onların kasıtlarıyla karakterize edildiklerini varsaymaktaydı: farklı nesne sınıflarını hedef almış olmalarına rağmen, onlar her zaman nesnelere yönlendirilmişlerdi, gerçek ve somut olmalarıyla birlikte, ideal ve soyutturlar. Brentano yaşamının sonlarına doğru bu görüşü, şu anda da geçerli olarak, sadece somut şeylerin fiziksel sanatın nesneleri olduğu şeklinde modifiye etmiştir. Ama müritlerinin çoğunluğu onun orjinal teorisini takip etmişlerdir. Sadece gerçek ve somut olan nesneleri değil, ama gerçek olmayan ve soyut olanları da benimseyen genel “ nesneler teorisini ” geliştiren, A.Meinong tarafından yol gösterilen Avusturyalı okulu olarak isimlendirilen okulda, bu çok belirliydi. Husserl’in fenomenolojisi, aklın çeşitli kasıtlarını ve onlara denk gelen hem gerçek hem de ideal fenomen’i çalışarak ,aynı konumdan başladı. Brentano’dan Husserl’e, bu okulun temsilcileri, bütün olarak sanata çok az ilgi gösterdiler, eğer buna özen göstereleirdi, onların epistemolojik varsayımları onları soyut sanatı kabul etmeye

⁷⁶ Zupnick,L.Irving, a,g,m, s.474

götürecekti. Sonuca, zamanımızın önde gelen fenomenoloji estetisyeni Roman Ingarden ile ulaşıldı.”⁷⁷

Roman Ingarden, sanat eserinin varlık yönünden incelenmesi için bir sanat ontolojisi geliştirmiştir. Bu ontoloji, ilk defa sanat eserinin bir varolan şeklinde değerlendirilmesinden ziyade, onun varlık yönüne dikkatleri çekmiştir. Bir varlık olarak değerlendirilen sanat eseri, deneysel bir ilgi ve araştırma yerine, varlığını deney dışı alanlardan alır ve deneysel sorgulama yerine iç soruşturmayı içerir, bu iç soruşturma, deneysel gerçeklik yerine, soyut sanatın gerçek dışı alanlarına yönelmiştir. Fenomenolojik estetik, Husserl’ in o çok önemli, “şeylere dönelim” ibaresinde, artık suje temelli, estetik hazza dayalı ifadenin terki ve bunun yerine oldukça zorlu bir süreç olan soyutlamanın objeyi, kendi formundan sıyırmak suretiyle gerçek özü içinde kavramayı gerektirmektedir. Bu öz kavranması ise, paranteze alma metodu sayesinde gerçekleştirilebilir:

“ İnsan, duyu gerçekliğini, duyularda bize verilen görünüşleri paranteze alarak, duyusal görünüşleri ortadan kaldırarak bu özlere ulaşabilir. Bu özlere kavrama yolu, Cezanne’ da, nesneleri salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak kavramadır.”⁷⁸

Kuşkusuz, duyusal görünüşleri paranteze almak kolay bir yöntem değildir. Bu her şeyden önce bir öz araştırması için gerekli duyuş ve kavrayış derinliğini gerektirmektedir. Soyutluk, işte bu öz arayışının doğal bir sonucudur. Bu nedenle yine öz arayışında olan fenomenoloji ile paraleldir. Bu öz arayışı formun içine giren maddenin bilinemez olduğu anlayışı çerçevesinde, formun içindeki maddenin özüne yönelik bir soruşturmadır. Madde bize kendi özünü açmaz, bu ezoterik öz, ancak maddenin gerçek özüne yönelik bir bilme ve kavrama isteği içinde yönelimde ortaya çıkar. Ancak bu genel ve kalıcı özlere ulaşabilmek adına soyut sanatın, sanat olmayan şeylere de dönüşebileceğini belirten Roman Ingarden, bu tehlikeye karşı özelde resim örneğini vermek suretiyle uyarmıştır:

⁷⁷ Tatarkiewicz, Władysław, “ Abstract Art and Philosophy ” ” British Journal Of Aesthetics, vol.2, 1962 s.232

⁷⁸ Tunali, İsmail, a.g.e, s.128

“ Soyut sanat, ilk planda gerçekliğin deformasyonunu ifade eder. Gerçekliğin deformasyonu ise burada artık resim olarak adlandırılmayacak başka bir resim türünün ortaya çıkacağı dereceye ulaşmamalıdır.”⁷⁹

Görünüşün kuralları, değerlerin bağlı olduğu yasaların değişmesine paralel olarak değişirken, bu değişim kendi simülasyonlarını yada gerçekliğin üst derecede deformasyonunu yaratmaktadır. Baudrillard’ ın gerçeğin yok edilmesini takip eden evrede, sanatın sanat olmayan şeye ve gerçeğinde gerçek olmayan şeye dönüşümünü belirten simülasyonlar evreninde, tıpkı Roman Ingarden’ in belirttiği tarzda resim olmayana dönüşen bir resim ve gerçekliğin aşırı deformasyonundan kaynaklı yeni bir gerçeklik bulunmaktadır.

1.9.2 Sezgi

Kübist düşünce geleneği içindeki sanatçıların yaratma algısının bir şekilde realist nosyonlarla olan bağınyı yitirmediğini gözlemlemekteyiz. Ancak kübist resimler, geleneksel temsiliğin ifade yollarını tersine çevirmek suretiyle, nesnenin iç özüne ulaşma arzusunun dışlanmış ifadeleridir ve yapıt salt bakış odaklı değil bir dil sistemi gibi okunmayı talep etmektedir. Bu dil metaforlarla bezenmiş, çarpıcı bir işaretler sistemi olarak analiz edilir. Bu katı okumalara göre, “ örneğin, Pablo Picasso’nun uzun çalışma yaşamı süresince tek bir soyut resim yapmadığı söylenebilir. Diğer taraftan onun kendi konuları üzerinde geliştirdiği soyutlama işlemi, sıkça bu konuların onun resimlerinde nasıl temsil edildiğinin kavranmasını zor hale getirmektedir.”⁸⁰

Picasso, resimlerini okumaya sunar ve bu nedenle resimleri soyut değilse de, soyutun hem güçlü hem de zayıf bir temsiliğini yansıtır. Onun çalışmaları salt bir non-figüratif

⁷⁹ İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, İnkılap Yayınları, İstanbul 2002, s. 127

⁸⁰ Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, Primitivism, Cubism, Abstraction The Early Twentieth Century, Yale University Press London 1993, s.190

durumdan bahsedilemediği için soyutun zayıf bir hissini yansıtır ama nesneleri birbirine bağlayışı ve olağan nesne algısını tersine çevirmesinden ve belirli konu ve motifleri diğerleri pahasına vurgulamasından dolayı, bir süreç olarak soyutun güçlü bir hissini taşımaktadır. Soyutlama sürecinin canlanmasında Fransa'da özellikle genç kuşak tarafından tüm çalışmaları ilgiyle takip edilen muazzam bir taraftara ve etkili kültürel imtiyaza sahip olan Henri Bergson' un felsefesi, Fransa dışında da kendisine kübist sanatçılar ve saf soyutu savunanlardan militanlar bulmuştur. Onun antimateryalist ve idealist felsefesi, gerçeğin ancak kişisel deneyim ve sezgi aracılığıyla içten bir kavrayışla elde edilebileceği iddiasında bulunmuştur.

Bu anlamda Henri Bergson, sanatın yaratıcı atılımını bir iç gerçeklik olan sezgiye dayandırmak suretiyle, hem modern düşünce ve sanatı etkilemiş, hem de zaman ile ilgili düşünceleri ile çağının sürat ve teknoloji anlayışını gözler önüne sermiştir. Obje odaklı, nesnel bir bakış açısı ile gerçekliğin açılanmasının olanaksızlığını ifade eden ve imgelerinde bu konuda yetersiz kalabileceğini belirten Bergson, yine de subjektivitenin ve imgelerin gerçeği ifade etmede daha başarılı olduklarının altını çizer. Aynı zamanda Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi iç hakikate yönelen ve sanatın bilimini kurma idealinde olan sanatçılara ilham verebilecek şekilde, sanatın zihinsel kavrayışı güçlendirmede bilimden daha etkin bir rolü olduğu savını öne sürer:

“ Bergson, gerçekliğin tek başına sebep ile kavranamayacağı düşüncesindeydi, sadece ön sezgi buna yatkındır. Ön sezgi, imgelerin açılmasına güvenmektedir. Metafiziksel gerçek, “ konseptler sistemi içinde tutulamazlar ”, ama, “ bize ön sezgi yoluyla verilebilirler ” ve “ imgeler tarafından dolaylı olarak işaret edilirler.” Bergson insanın aklındaki imgeleri düşünüyordu ama bir sanatçı tarafından resmedilen imgeler sanatçının aklındaki imgelerden doğmaktaydı ve böylesi imgelerin bir seçmesini temsil etmekteydi. Bergson' un tümdengeliminin anlamı aşağıdaki gibidir: yalnızca imgeler aracılığıyla kavrama mümkün değildir ama konseptler aracılığıyla kavramaktan daha fazla önem taşır. Varlığın doğasının daha

derinlerine ulaşmaktadır. Bu, sanatın kavrayışa bilimden bile daha çok hizmet ettiğini ifade eder.”⁸¹

Bergson, sanatın, alışılmış düşünceleri tersine çevirmek suretiyle zihni kavrayışa bilimden daha fazla hizmet ettiğini vurgulamıştır. Fenomenolojinin önderliğinde bir zihinsel gelişim, şeylerin iç kalitesini, devingen realitenin keyfiliğinden ve objektivitenin basit analizlerinden ziyade, iç yaşamın değişmeyen mutlak anlarının subjektifliğinde kavramanın önemine değinir. Gerçeklik, değişim ve akıştan ibarettir. Bireysel bilinçte, geçmiş ve şimdiyi eşzamanlı olarak geleceğe taşıyan bir akıştır. Ve bu akışta her bir kişinin yaşadığı sezgisel deneyim önemlidir. Sezgisel deneyim bize, şimdinin bilinçliliğini kazandırır, bu ise Bergson’ un ifadesiyle;

“ varlığın durumlarının içine işlemek,dönüştürmek, devingenliğin bir çoğunu oluşturmaktır.”⁸²

Varlık durumlarına nüfuz etmek için, iç bilinçliliğin kazanımı bir ön koşul olarak talep edilirken, Bergson’ un bu süreçte bilimsel veri ve analizleri de imtina eden ihtiyatlı ve idealist bir eğilimi sürdürdüğünü görürüz, gerçekliğin bu idealist nosyonu onda oldukça etkilidir, çünkü bu analitik akıl yürütmeler yada kavramsallaştırmalar, bizleri, “eşsiz iç yaşamdan mahrum eden halleri ayırmaya yol açmaktadır.”⁸³

Dış gerçeklik yerine eşsiz iç yaşam arayışının bu idealist ve metafizik temelleri, sanatçının yaratma sürecine dikkatleri çekmiştir. Yaratmanın aynı zamanda Tanrısal bir şey olması çerçevesinde temellenen bu anlayış, sanatçının yaratma içgüdü ve seyircinin de bu içgüdü aracılığıyla ilahi olana kendini yakın hissedip bu Tanrısalılığı deneyimleme isteği olarak baş göstermiştir. Bergson’ cu metafiziksel hakikati benimseyip, içselleştiren Wassily Kandinsky’ de, sanatçıyı geleceği görme ve gelecek ruhunu yakalama derinliğine yönelten itici gücün kendi içinden, kendi sezgisiyle elde edilebileceğini belirtmiştir:

⁸¹ Tatarkiewicz, Władysław, a.g.m, s.234

⁸² Charles Harrison, a.g.e. s. 138

⁸³ a.g.e. s.139

“ Geleceğin ruhuna ait olanlar yalnızca sezgiyle tasavvur edilebilir ve bu sezgiye ulaşmada tek yol sanatçının yeteneğidir.”⁸⁴

Kandinsky, bu ilerlemenin nihai noktasının Bergson’ un yaratıcı evriminde bir itici hayat gücü olan, saf soyuta doğru yol aldığını düşünmektedir. Bu düşüncede olan elbette sadece Kandinsky değildir, saf resmi savunan Apollinaire ve diğer çağdaşları, Matisse, Derain, Braque, Vlaminck, Metzinger, Bergson’cu sanatsal dürtüyü paylaşırlar ve sanatçı içgüdüsünün sezgisel akıl vasıtasıyla ilahi bir deneyime doğru yol alışı takdir ederler:

“ Sezgisel akıl, bizlere hiçbir şeyin ayrı olmadığı, her şeyin birbirine bağlı olduğu ve formların doğal yayılımının kökenindeki yaratıcı birlik içerisinde kaybolduğu noktaya bizleri ulaştırabilecek olan tek şeydir.”⁸⁵

Bu yaratıcı birlik aynı zamanda varolan algıyıda değiştirmiştir. Bergson, sanatçıyı, bu yaratıcı birliği yapıtta işleyen ve bu nedenle işi zor olan bir çilekeşe benzetmekte haklıdır. Bir şeyi algılamamanın, anlamaktan daha kolay olduğu da aşîkardır. Sanat yapıtlarını anlamak kolay değildir, ancak bir kere anladığımızda ve bu yaratıcı birliği yapıtın içinde duyumsadığımızda, sanat yapıtı maddi niteliğinden sıyrılarak manevi bir görünüm kazanmakta ve saf bir algılamamanın konusu ve estetiği olarak hayranlık uyandırmaktadır:

“ Bizler anladığımızdan daha fazla algılarız. Sanat çalışmaları, bizim daha önce kavrayamadığımız gerçekliklerin belirli yönlerini açığa çıkarırlar. Bunu ifade ederler, ama sözle çok fazla ifade edemezler ve dünya bizim inandığımızdan daha büyüktür, Bergson şöyle yazmıştır, “ Eğer bir Turner veya bir Corot önünde hissettiklerimizin daha ötesine gidersek, şunu keşfederiz ki, eğer onları kabul eder ve onlara hayranlık duyarsak, bunun sebebi onların bize gösterdiklerinden bazılarını algılamış olmamızdır.”⁸⁶

⁸⁴ Wassily Kandinsky, Sanatta Tinsellik Üzerine, s.54

⁸⁵ France Farago, Sanat, s.218

⁸⁶ Bernard Gortais, Abstraction and Art, The Royal Society, London 2003, s. 1242

Sezgisel algılama, entropik yaşam devinimi gösteren ve eşzamanlı görme olanağı yaratan bir sürece göndermede bulunur. Yaşam akışı içinde sabit ve durağan hiçbir şey yoktur. Bu yaşam akışını seyredenlerin ruhu, tüm bu parçalanmış ve çoğaltılmış görüntüsel girdapları, modern dünyanın bir dinamizmi olarak değerlendirir ve saf iç sesleriyle bunları sezgisel olarak birleştirecek olgunlukta, şimdinin kalbine dalarlar. Bu ise yeni bir yaşam soyutlaması için gereken ivmeyi kazandırabilir:

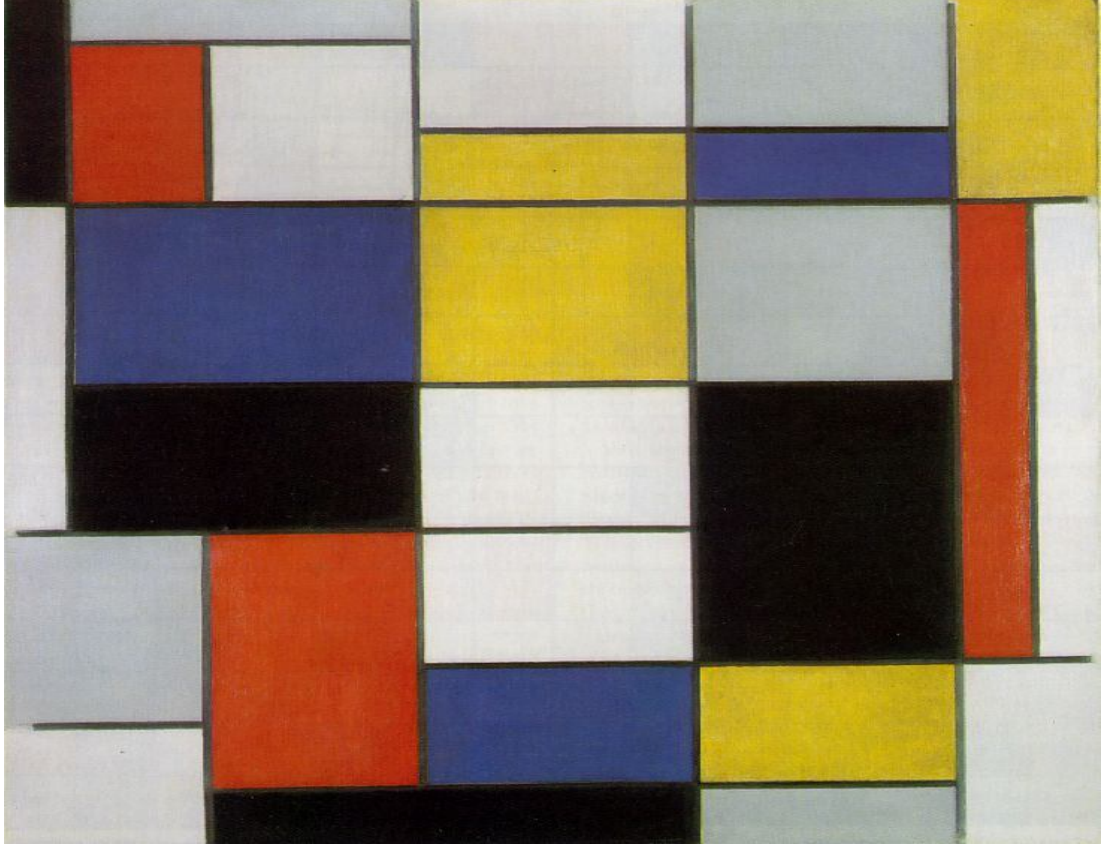
“ Bergson’ dan öğrendiklerine göre, yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi söz konusuydu. Bu da üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışması demekti.”⁸⁷

1.9.3 Neo- pozitivizm

Sanatta soyutun gelişimi, evrensel bir dünya tablosuna ve nesnelerin geçiciliği ve bitimliliğine karşıt olarak bunları bitimli doğalarından ve durağan nesne görünümlerinden sıyrarak, her günkü olağan ilişkiler dışında daha mutlak bir sistemin değişmezliği ve yanılmazlığı içinde sabitleme ihtiyacı içinde şekillenir. Matematiğin ve geometrik sistemin tamamen soyut ve deneyimden bağımsız olması, ilk zamanlarda insanın bu geometrik yapı düzenlemeleri içinde, uzamın ve zamanın nesne ve varlık üzerindeki etkilerini elimine edebilmek amacıyla kullanılmıştır. Aynı zamanda görüngülerin dışında bir dünyaya karşı duyarsızlığı ve insanların fenomenleri algılama konusundaki yanılabilirliklerini ortadan kaldıran matematiksel sistem ve onların sembolik elementleri, düşünceyi sınıflandırıp, yapı ve ilişkisel açıdan karşılaştırabilmeyi kolaylaştırmıştır. Bu yolla kategorileştirme tamamlanmış olup, bu ortak kategorilerdeki sorunların tümünün çözülebilmesi mümkün olmuştur. Örneğin, Piet Mondrian’ın yada Kasimir Malevich’in dikdörtgenleri yada kareleri bu tarzdan şemalaştırılmış resimler olarak, sanatçıların

⁸⁷ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, s. 89

bu tarzdan kategorileştirilmiş yapılarla sonu soyutlamaya varacak teknikler denemelerine olanak tanımıştır.



Resim 1-4 Piet Mondrian'ın Kompozisyonu

Bertrand Russell ve Whitehead'ın yol açtığı bu matematiksel düzenleme, soyut sanat ve sanatta soyutlamanın evrenselliği ve mutlak saflığı elde etme çabaları için önemli bir uzantı olmuştur:

“ Russell ve Whitehead'ın 1910 ve 1913 arasındaki ‘ Principia Mathematica (Matematiğin Prensipleri)’ yayınıyla, Neo- Pozitivizm, sembolik soyutlamanın matematiğe benzer, eksiksiz bir sistemi olarak ortaya çıkmıştır. Yeni ufuklar açmıştır, ilişkileri ve önermeli fonksiyonların çalışılmasını mümkün kılmıştır; diğer bir deyişle, değişkenlerle doldurulabilecek boşluklu önermelerdir. Belirli konseptler için sembolik fonksiyonların yer değiştirmeleri ile, evrensel yapıların, içeriğe bağımlı kalmadan işlenebilmesi ile, kusursuz formülasyonlarının bulunabilmesi mümkündür.

Nihai sonuç, ‘ konseptlerin ve önermelerin bir çeşit hesabıdır.’ İçerik, materyal sorudaki veya yorumlardaki soruların üzerine olan fikirlerin farklılıklarıdır, önemsiz olarak görülürler, tek kriter, bir ideanın sembolik formüllere çevrilip çevrilemeyeceği ve uygulamanın hesabın biçimsel kurallarını yerine getirip getirmediğidir. Sistem tamamen soyuttur ve deneyimden bağımsızdır, bundan dolayı çelişkili gözlemsel kanıtlar önemsenmemektedir. Sistem tarafından keşfedilen mantıksal ilişkiler tamamen kavramsaldırlar ve her günkü deneyimlerin dünyasının içindeki olgulara dayanan ilişkileri ile yapacağı hiçbir şey yoktur. Husserl’in sistemindeki gibi ve soyut sanattaki gibi, insanın gelişmesi esnasında fenomene karşı olan kavrama gücünü bağl olarak azaltan faktörlerin elimine edilmesi için, mutlak olana karşı duyarsızlığın üstesinden gelinmesi acil olarak ortaya çıkmaktadır.”⁸⁸

Neo-pozitivizm, kavrayış gücünün gelişmesi ve fenomenleri aşan üst bir düşünme mantığının yerleşmesi için çalışırken, aynı zamanda bizleri, bilgi ile tanımlama veya şeyler ile tanışıklık gibi görüşler üzerinden sanatsal formların, insani deneyimin inşa edilip, düzenlenmesindeki organize edici gücüne dikkatleri çekmektedir. Bu sanatsal bilgi, en az bilimsel bilgi kadar, hatta bazen sanatçı da bilim adamından daha değerli olarak görülmüştür. Sanatçı, insanlığın düşüncelerini etkileyen bir evrensel figüre dönüşürken, estetik deneyimleme ve kavrayış esnasında, şeyin gerçek özünün kavranmasına olanak tanıyan bir tanışıklığın kendisini gösterdiği belirtilmektedir. Bu “şey” Martin Heidegger’in de belirttiği gibi gerçek hakkındaki her şeydir. Ve bu gerçek hakkındaki şeyi, sebep ya da etkilerinden bağımsız olarak bize ancak sanat verebilir:

“Pozitivist inançtaki bilgi felsefecileri bile sanat için yapılan kavramsal talepleri bulunduran görüşler geliştirmişlerdir. Bu, Bertrand Russel’in “ bilgi ile tanımlama” ve “ bilgi ile tanışıklık” arasındaki ayırt ediciliği ve Vienna Circle’un kurucusu olan M.Schlick’in yaptığı, “.....’nın bilgisi ” ve “ ile tanışıklık ” arasındaki ayırımı için doğrudur. Şeyler ile tanışıklık veya tanışıklık ile bilgi bize bilim kadar sanat tarafından da verilir, hatta sanat bize bilimden çok daha fazlasını verebilir. Bu anlayıştandır ki iyi bir roman hayat hakkında bir psikoloji kitabından daha büyük

⁸⁸ Zupnick,L.Irving, Philosophical Parallels to Abstract Art, s.475

bilgiler içerir ve iyi bir portre bize bir adam hakkında tariften daha fazlasını anlatır. Bu bakış açısı Almanya doğumlu Amerikalı Psikolog H.Münsterberg tarafından etkili biçimde ifade edilmiştir. O, doğru bilginin bilim yoluyla değil ama yalnızca estetik derin düşünme aracılığıyla edinildiğini, çünkü ikincisinin, şeyin kendisi hakkında bilgi olduğunu ve onun sebepleri ve etkileri hakkında olmadığını savunmuştur.”⁸⁹

Bu şekilde bir estetik düşünme ve kavrayış, özellikle yirminci yüzyılın soyut sanatında açık bir şekilde kendini göstermektedir. Kendini, doğanın klasik bakış açılarından ve gündelik konuların olağanlığından uzaklaştıran saf soyutlama, özellikle birbiriyle ilişkili geometrik şekiller ve renk dağılımları halinde, doğal formların temsil edilmesiyle ilişkilendirilmeden, nesnelere referans göstermeden mevcut olmuştur.

1.9.4 Varoluşçuluk

Varoluşsal korku, ya da insanın içinden yükselen ontik çılgılık, felsefede varlığın temellerinin sorgulandığı bir “hiçlik” duygusunun varoluşçu felsefede nasıl bir tutum ile temsil edilebileceğinin sorgulanmasına yol açmıştır. Sanattaki soyut hareket olağandan farklı bir görme ve düşünme önerisi içinde, insanın varoluşsal derinliğine nüfuz etme çabaları içinde varoluşçu felsefeden kendisi için gerekli olan doktrinleri almaya çalışırken, her tür temsilden uzaklaşmıştır. Temsilin, dışa odaklı bir bakış açısına ve düşünmeden ziyade duygulanımdırıcı formlara eşlik etmesi nedeniyle, daha içsel bir bakış ve içe yönelik yoğunlaşma için, temsili sanat reddedilmiştir:

“ Soyut sanatın en büyük arzusu, yarattığı eserleri izlemek isteyen kişilerde, varoluş duygusunu uyandırmak olmuştur. Bu açıdan, tasviri reddeden soyutlama pratiğinin ,kitlelere bir bakış egzersizi, kökensel varoluşu keşfetmeye yönelik bir dikkat çağrısı olarak sunulduğunu söyleyebiliriz.”⁹⁰

⁸⁹ Tatarkiewicz, Władysław, a.g.m, s.235

⁹⁰ France Farago Sanat, çev. Özcan Doğan, s.12

Varoluşçu felsefenin, soyut sanata hem yeni hem de daha dikkatli bir bakış açısı kazandırdığı aşikardır. Ancak, elbette bu bakış açısı belirli bir tarihsel birikim sonucunda ve hoş olmayan çeşitli yaşam değişiklikleri karşısında edinilmiş bir yeni tutumdur. İnsanın, savaşlar ve yıkımlar sonucunda ölüm gerçeğiyle gereğinden fazla yüzleşmesi, varoluşsal derinliğindeki metafizik korkunun ve hayatın anlamsızlığı ile saçmalığının baş göstermesinin önemli belirteçleridir. Savaş, travmatik bir terim olarak modern bilinçleri etkilerken, yaşamda insan değeri ve insani değerlerin düşüşü ve harap edilmesi, sanatın bu soylu insani değerlerinin saçmalığını ve anlamsızlığını temsilini ve ilerleme inancına duyulan kuşku ve güvensizliği belirgin hale getirmiştir. Artık yaşama ve varlığa karşı olumlayıcı ve iyimser bir tutum en azından sanat tarafından sergilenemezken, düşünsel yönden, Heidegger, Jaspers, Marcel ve Sartre gibi düşünürler tarafından, bu saçmalığa ve anlamsızlığa karşı hem olumlu hem de iyimser bir dualistik ilişki geliştirilmiştir. Dolayısıyla bu dönemde dışarıda yaşanan sıcak ve olumsuz gelişmeler, belirgin bir felsefi düşünüşün otoriterliğinden ziyade, herkesin kendi içindeki varoluşsal ve yaşamsal sorularla belirlenim mücadelesine yerini bırakmıştır:

“ Eğer otoriter bir felsefe yoksa, insanın düşündüğü, böylece herkes, sanatçılar da dahil olmak üzere, kendi yönünde felsefe yapabilirler. Özellikle bir felsefi hareket, yani varoluşçuluk, hayatın rastgeleliği, mantıksızlığı ve suistimalini seslendirerek bu tutumu etkilemiştir. Profesyonel felsefenin zorluklarından bağımsız olan üstünkörü yanıyla popüler olan ve böylece kolayca erişilebilen varoluşçu felsefe, sanatçılar arasındaki kadar olmasa da profesyonel olmayan camia içinde çok destek kazandı. Sanat içinde hayatın rastgeleliği ve anlamsızlığının ifadesini arayışa ikna etti. Ama bu durumun, doğal olarak ortaya konması soyut sanattan daha çok sürrealizm tarafından olmuştur.”⁹¹

Sürrealizm, bilinçaltının egemenliği ile ruhsallığın giderek ön plana alındığı yeni bir sanatsal okumaya bilinçleri davet ederken, hayatın içinde bir anlam arama arzusunda olan sanatçı, bunun kendi araçları olan formlarda ve renklerde bulunduğunu keşfetti. Dünyadaki bitimlilik, süreklilik yada tesadüfler, yaratma ve

⁹¹ Władysław Tatarkiewicz, s.237

yok etmenin ekseninde, soyut formların dünyayı yansıtmaya daha uygun olduğunu gördüler. Ve bu soyut formlar, varoluşçu felsefenin saçma kavramının da aslında anlamsız olmadığına göndermede bulunurlar. Çünkü saçma, hayatın anlamsızlığı içinde, hayatın anlamsızlığına karşı savaşımında kullanılabilecek bir üst kavramdır:

“ Doğruyla yanlışın, güzelle çirkinin, iyi ile kötünün arasında onlardan çok daha üstün bir gerçeklik vardır: Saçma. Başlangıçta saçmalığın iklimi vardır. Evrenin saçmalığıyla uyumlu olabilmek için bizlerde ona aynı saçmalıkla davranmalıyız.”⁹²

Savaş sonrası toplumsal, ruhsal ve zihinsel krizler yaşayan halkın varoluşçu felsefede kendisine teselli bulması şaşılacak şey değildir. Zihin kırılmıştır. İlerleme duygusu, savaşın getirdiği ölümler ve yıkımlar ile sonlanmıştır. yirminci yüzyılın sanatı bu irrasyonizmin serpilmesi için uygun atmosfer üretmiştir. Bu dönemde savaş sonrası atmosferle baş etmeye çalışan bir yeni ve dinamik sanatçı grubu, soyut ve dışavurumcu çalışmalarla, insanın çaresizliğini ve insan ruhunun onarılmaz yarasını hafifletmeye çalıştı. Bu daha sonra soyut ekspresyonizm olarak, Amerika merkezli bir sanat hareketinin oluşumuna yol açacaktır:

“Savaş sonrası sosyal kriz atmosferi, entellektüel olarak Avrupa varoluşçuluğunun hikayesiyle paraleldir, New York şehrinde dikkate değer bir başıboş yeni artistik hareket canlandı. Doğuştan enerji ve güven bir yeni temelde Avrupa modernizmine uydurdu, içine sırınga etti ve kullandı. Sürekli keşiflerin ruhu bizim resim ve heykelin egemen karakterini değiştirdi ve Avrupa sanatının etkileri genişledi.”⁹³

⁹² Orhan Hançerlioğlu, Başlangıcından Bugüne Mutluluk Düşüncesi, Varlık Yayınları, İstanbul 1973, s.273

⁹³ Sam Hunter, American Art of the 20 th Century, Prentice Hall, New York, s.229

2. BÖLÜM

2.1 Yarı Soyutun Barışçı Sanatsal Dili : Kübizm

Picasso ve Amerikan askerleri arasında Fransa'da 2. Dünya savaşı sırasında bir karşılaşma hakkında hikaye anlatılır. Askerler Picasso'nun realistik resimler üretmesini engellemek için görevlendirilmiştir ve ondan idealini göstermesini istemişlerdir. Askerlerden biri, nişanlısının fotoğrafını çıkarıp şöyle söylüyor: “ Bir resim bunun gibi görünmeli.” Picasso resme bakıyor ve diyor ki: “ Kız arkadaşınız çok küçük, öyle değil mi? ”

Aslında, bu hikaye, kübizmin genel mantık anlayışının bir özeti gibidir. Yani, yaşama ve insana bakışın, orantılarla, geometrik yasalılıklarla , düzenle ve soyutlama ile temsiline açık bir göstergesidir. Picasso ve Braque'nin, Cezanne ve Seurat'ın himayeleri altında türeyen ön-soyut -hatta soyutlayıcı demek daha uygun düşebilir – hareketi, soyut sanata giden yolda en önemli hareketlerden birisidir. Bu hareket, başta, figürselden tam anlamıyla uzaklaşmadan, varolan nesne görüntüsünü çözmeyi, dağıtmayı ve parçalamayı hedeflemiştir. Bu anlamda, biçimin ve rengin bilinçli olarak reddedilmesinin, soyut sanata yönelik önemli bir amaçsallık taşıdığını görebiliyoruz. Örneğin, Picasso'nun Ma Jolie (Woman With Zither or Guitar) gibi çalışmaları tam anlamıyla görsel imgeyi çözebilme girişimidir. Nesnenin temel doğasından vazgeçilmiş, uzlaşmalar yerine çatışmalı bir görünüm kazanan anlam arayışı görsel imgeleri indirgeme teşebbüsüne dönüşmüştür. Buna rağmen değindiğimiz gibi, Picasso'nun yada kübizmin soyutlamayı resim için bir vazgeçilmez temel olarak görmelerine rağmen, bunun saf bir soyutlama stilini benimsemek yerine, tam soyutlamaya giden yolda önemli bir aşama olduğunu söylemek daha olasıdır, ancak henüz tam olarak vazgeçilemeyen obje sorunsalı kendini hissettirirken, objenin kendi aslına uygun olmayan şekilde temsili, olağan temsil algısını bütünüyle değiştirmiştir. Hegel, soyut sanatın böyle çeşitli değişim aşamaları sonucu oluştuğunu belirtmiştir:

“ Soyutlama, başta figürselden uzaklaşmayı zorunlu kılmamaktadır. Bununla birlikte, bir kere soyutlama işlemi ileri doğruysa, bir nesnenin özünü yakalamak,onun en doğru, en detaylı, en benzerini yapmaktan daha farklı bir şey olur. Bu sırayla, direkt figürsel sanattan öteye doğru giden hareketler dizisinin, olasılığını meydana çıkarmaktadır. Avrupa ressamlığının tarihi, on dokuzuncu yüzyılın çoğu ve yirminci yüzyıl olarak şu şekilde ayrıntılı olarak planlanabilir: empresyonizmde köprüler, katedraller ve ağaçlar renklerin bir parçası olduktan sonra, bu parçalar noktacılıkta⁹⁴, ve onun ötesinde saf geometrik soyutlamada başlı başına nesneler olmuşlardır.”⁹⁵

Sorunun, objeden kaçma ve nesnenin özünü yakalama şeklinde seyretmesi, düşünsel anlamda, birçok gelişimi beraberinde getirecektir. Ancak, unutulmaması gereken, soyut sanatın saf soyutlamaya giden yolda, nesneden büsbütün uzaklaştığıdır. Giderek duysal görüşlerin özü yakalama iddiasıyla askıya alınması veya bu özün temsilde değil de, daha üst bir ideal ilişkisinde aranması sorunsallaştırılmıştır. İlgi çekmesi gereken bir diğer nokta ise, soyut sanatın yaratıcı bir zihin aktivitesini önermesi sebebiyle, zihinsel yapıları somut şekilde ortaya çıkaran bir nelik kazanmasıdır. Artık sorun, dış dünya ve onun temsili meselesinden ziyade, dış dünya ve onu ortaya koyan yaratıcı zihinsel edim arasındaki ilişki meselesidir. Elbette bu ilişkinin çözülmesi ilişkinin gramerini ortaya koyan bir dilsel düzen içerisinde gerçekleştirilecektir. Bu dilsel düzen, geometrinin evrensel düzenidir. Ve buda problemi, soyutun, pozitif anlamda kullanılması ve evrensel gerçekleri ifade eden bir gramere sahip olması şeklinde bir tanımlamaya sevk eder. Bu anlamda somut nesnenin saf dönüşümünü en iyi betimleyenler Kübistlerdir:

“ İlk gelişiminde bir dil dünyası olarak tanımlanan Kübizm, geometrik düzende yükselişini sürdürür. Picasso’nun Nude-çıplak’ı gibi bir çizimde, hatta insan bedeninin karışık ve düzensiz biçimleri , sadece düzgün bir çizgi ve kavis kabul eden kelime dağarcığı içinde bir anlamda damıtılmış, biçimlenmiştir. Ama eğer

⁹⁴ Nokta: en küçük temel formdur, resmin temel parçacığdır. Bir nokta hem bir cümleinin sonunun sembolü hem de gizli bir verimliliğe yakınsayan, en küçük grafik unsurdur. Geometrik nokta manevidir. Sessizliğin bir sembolü olarak, içe dönük, eş merkezli ve statiktir. Bir nokta, koreografide ve mimarideki temel unsurdur: noktalar üzerinde dansetme, yüksek kemerli Gotik katedraller vs.

⁹⁵ Robert Zimmer, Abstraction in art with implication for perceptions, The Royal Society, London 2003, s.1286

önemli Kübistler bu sıkı yönetimden hızlı olarak, ani bir biçimde fikirlerini, konularını değiştirselerdi - ki bu dışsal gerçeklikle onların resimlerinin ifade ettikleriyle gerekli bağlantıyı kuran, açık olmayı tehdit eden şeydir-işte o zaman, başka sanatçılar radikal bir biçimde Kübizmin gerçek olmayan gerçeklik metaforundan çok farklı sonuçlar çıkarırlardı. Delaunay, Villion, Nicholson gibi Kübist uzmanların bazıları zaman zaman resimlerinin gerçeklikle olan ilişkilerini kökünden yok ettiler, bu geometrilerle özgür biçimler olarak düzenlenip belirlenen kübizm, görünen dünyadan çok dikkatli bir biçimde çekilip çıkarılmıştır, ama onların öyle saflaştırılmış bir sanatın peşine düşmeleri ve sürekli olarak somut nesnelerin yakın gözlemine bağlanan kökleri, eserlerin yaratımıyla değişmiştir.”⁹⁶



Resim 2-1 Pablo Picasso'nun Avignonlu Kadınlar Tablosu

⁹⁶ Robert Rosenblum, Cubism and Twentieth- Century Art, Thames and Hudson, London 1960, s.163

Gerçek olmayan gerçeklik, bu şekilde bir saflaştırma ve duygu yüklü anlam arayışıyla hedefini belirler. Kübistler çalışmalarını, bu saflaştırma yada basitleştirme yoluyla yaparken, aynı zamanda realizme yönelik eleştirilerin bir uzantısını gözler önüne sermektedirler. Bu, temsili elementlerin, resim planından uzaklaştırılması ve giderek doğanın resimde seyirci tarafından okunması ve anlamlandırılmasına giden bir sezgisel süreçtir. Bu sezgisel süreci daha iyi anlayabilmek ve kendi resimlerinde şiirsel bir duruluk yakalamak isteyen Pablo Picasso, özellikle Paris’te sanatçılarla özellikle de şairlerle olan ilişkilerini yakın ve sıcak tutmuştur. Bu şairlerden biri olan Apollinaire kübist resimlerde yakalanan yapıtın özerkliğine yönelik bu sezgisel süreci; “ her bir çalışmada, kendi yasaları ile yeni bir evren oluşturur”⁹⁷diyerek tanımlamıştır. Burada kuşkusuz, rasyonel olarak yola çıkan fakat rasyonel olmayan bir seyre doğru gidişin süreçsel zenginliğini de göz ardı edemeyiz. Rasyonel olmayana giden bu sanatsal yaratımın, köklerini, barışçıl ve iyimser bir dünya görüşüne bağlaması, bir propaganda vasıtası yada siyasi bir dünya görüşüne sahip olmadan daha elitist bir sanatsal yaklaşımın temellerini atmıştır. Bu elitist yaklaşımın felsefi köklerini takdir eden John Berger’ de, kübistlerin insanın saf ve basit doğasıyla ilgilenmelerini ve bunu metafiziksel doğalarına başvurmaksızın gerçekleştirmelerini över. Bu övgü tartışmalı olabilir. Ancak tartışmalı olmayan şey, kübizmin bizlere farklı görüş perspektifleri kazandırmaları yanında, nesnenin farklı kombinasyonlarını sunmalarıdır. Temsili elementlerin soyut elementlerle kaynaşması ve resim planının bakılarak anlaşılmaktan ziyade, üzerinde düşünülmesi ve kafa yorulması gereken bir alan haline gelmesi, görmenin sürecini düşünmenin sürecine evirmiştir. Bu dönüşüm süreci içinde soyut sanatçılardan Wassily Kandinsky ve besteci Arnold Schoenberg’ in sanatçının yaratımda sezgiye güvenmesi ve yine Bergson’ un zaman deneyimi ile ilgili belirlenimlerini resimlerinde kullanan Kübistler, Bergson’ un modern sanatın gelişim sürecine yaptığı katkıya ilgilidirler:

“ Bu geçici zamanın deneyimi nosyonu önderliği Kübist resim içinde her nasılsa kapsandı, farklı gözlemsel perspektiflerin aşırı yüklenmesinden meydana gelen yapıtın çelişkileri kavrandı. Kuşku yok, Bergson’ un çağdaş etkisine teşekkür

⁹⁷ Christopher Butler, Early Modernism Literature, Music, and Painting in Europe, 1900-1916, Clarendon Press, Oxford 1994, s. 59

edilmelidir. Leo Werth 1910'da amaç konuşmasında “ zamanın geçmesi ile biz yansımalar ve hislerin bir resim planına aktarıldığını deneyimleriz. Birlikte alındığında, gerçekten, erken kübist resimler burjuva zevki ve turist manzarası, şehir yaşamının terimlerinde empresyonizm ve fovizm gibi yaşam bakışını çok uyumlu olarak sunmaz, çünkü her şey resim planı içinde natürmort oldu.”⁹⁸

Kübist sanatçılar, ne doğayı olduğu gibi yansıtmayı ne de insanı yansıtmayı tercih ettiler. Aslında hem ilkel ile olan yakın ilişkilere ve onların yaşadıkları duygu dolu deneyimlere ilgileri, hem de yapıtlarını oluşturma sürecinde kendilerini halktan yalıtma suretiyle stüdyolarına kapatmaları, çelişkili bir dilemmayı yansıtmaktadır. Picasso'nun “ D' Avignonlu Kadınları” tüm bu dilemmayı içinde barındıran önemli bir kübist resimdir:

“ Kübizm hakkında ilkeller, Gauguin ve Van Gogh' un resimlerinin içgüdüsel içeriği ve sonraları yerli heykellerinin anlamlı gücü ve ilkellerin keşfi, Picasso'nun D Avignonlu Kadınlar isimli erken kübist resminde önemli bir rol oynamıştır.”⁹⁹

Resimlerini ilkelerde olduğu gibi içgüdüsel olarak yaratan Pablo Picasso, her türden akıl yürütmeyi reddeden bir tavır sergilemiştir. Bu tavır, kübizmin bir önemli teorisyeni İspanyol ressam Juan Gris' de de görülmüştür. Kübist ressamlar bir tür zorunlulukla içgüdüsel yaratıma ve ilkel doğaya yakınlık hissetseler de, bu hissi ancak yapıtlarında izleyiciye aktarabilmişlerdir, onun dışında genelde kendi resim atölyelerinde, resim planının mantığıyla ilgili deneysel çalışmalar yapmışlardır. Her ne şekilde olursa olsun, kübist resimler, resmin mimetik özelliklerden ve hatta mimetik düşüncelerden uzaklaştırılmasıdır. Ancak soyutlama mantığını kabul etmekle beraber, bu resimler saf soyutlama stiline tam olarak erişememişlerdir. Hatta bu tam soyutlamayı, kübizmin analitik ve sentetik özellikleri arasındaki ayrımını gerçekleştiren Juan Gris' de gerçekleştirememiştir. Ancak Juan Gris, resmi bir mimari gibi görmesiyle, kübistik resimleri şematik şekilde ifade edilebilecek bir geometrik düzenlemeye olanak tanımıştır:

⁹⁸ Christopher Butler, a.g.e. s.69

⁹⁹ Andrew Carnduff Ritchie, Abstract Painting and Sculpture in America, The Museum of Modern Art, New York 1951, s.25-26

“ Bir sanat çalışmasının estetik gücünü form ve renklerin soyut unsurlarına borçlu olması faktöründen etkilenerek- bunu onun mimarisi diye tanımlamayı severdi.- Gris resim-uzayın biçimsel bir düzenlemesiyle başladı ve sonradan uygun betimleyici unsurları çalıştı. Bir ressamın matematiği dediği şeyi özenle hazırladı ve sadece bu matematikler resmin kompozisyonunu kurma kapasitesindedirler. Özneye doğumu verebilecek tek şey bu mimaridir ve gerçekliğin kesin unsurlarının düzenlemesi kompozisyonun ilerisinde olarak tanımlanır.”¹⁰⁰

Gerçekliğin kesin unsurlarının düzenlemesi, resimdeki imge ile dış gerçekliğin örtüşmemesine ve insanın bu örtüşmeme durumundan yola çıkarak kendini dönüştürebileceğine ve sanatın tıpkı Apollinaire’ nin belirttiği gibi yeni bir dünya yaratmaya olanak tanınmasına, soyutluğa, nesnenin olağan algısına olan ilgisizliğe, bir nesnenin göstergesinden ziyade gerçek özüne, kendisine, kendinde şeye dikkat çekilmesinin yolunu açmıştır. Sanatçı resminde bir dünya yaratır ve bu dünyanın şekilsel dili sanatçının güçlü bir biçimlendirmesiyle oluşturulan estetik nesnenin dilidir artık. Doğa egemenliğinin sona erdirilmesi, gerçekliğin kendi kavramlarının ileri sürülmesi ve resimdeki dilin anlaşılması için bakmaktan ziyade biçimin içindeki özün kavranmasına yönelik bu süreç ile kübist resimler, görme algısını değiştirmiş ve objeden ziyade, objenin çağrışımı veyahut anlamına göndermede bulunmuşlardır. Artık, empirik gerçekliğin objeyi duyusal kavranan bir reel varlık olarak sunumundan ziyade, onun duyumsal görüntüsü altında “ kendinde şeyi ” aranmaya çalışılmıştır. Bu da naturalist sanattan kopuşu hızlandırmak suretiyle, soyut sanata geçişi hızlandıran bir süreçtir. Duyumsamaktan, düşünmeye geçmek anlamsallığı ve subjektiviteyi zorunlu olarak çağırmıştır:

“ Doğanın, nesnelerin, küplere, silindir ve konilere göre ele alınması da, doğanın görünen bir dünya, duyusal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. Düşünülen bir doğa, artık duyusal olarak kavranan bir doğa değildir, ama o, doğanın anlamıdır.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Herbert Read, The Philosophy of Modern Art, Books For Libraries Press, Freeport New York 1971, s.92

¹⁰¹ İsmail Tunalı, Modern Resim, s. 123

Öznellik ve anlam arayışı, kübistlerin sanat yapıtlarında duyurgan bir biçimde arz eder. Yaratılan her yapıt, adeta bir bulmaca gibidir, aslına sadık kalınarak yapılmadığından ve sanatçının iç dünyasını yansıttığından onda gerçeklik ve gerçek olmayan tabakalar iç içe geçmiştir. Hiçbir şeyin gerçek olmadığı bir gerçekçi metaforunda, sanatçı yeni yollar arama çabası içindedir. Çünkü zaman ve uzay algısının yıkılması mutlak hiçbir şeyin kalmadığını acı bir şekilde hissettirir. Bu mutlak değerlerin yıkılması yeni bir görsel ve yönelimsel ilişki yaratır:

“ Kübistler, üç boyutlu uzaydan kurtulmaya çabalarken böylece resimdeki imgeyi gözlemciye daha da yakına getirirler. Kübizm, statik ilişkilerdeki formlarla ilgilidir, bununla beraber Kübistler, bazı istisnalarla beraber, fütüristler onları yüceltirken makineye ilgi göstermemişlerdir.”¹⁰²

Hızlı gelişen teknoloji ve makineleşme, nesnenin seri üretimini olanaklı hale getirerek, nesnenin olduğundan daha da sıradanlaşmasına sebep olmaktadır. Kübistler bu sıradanlaşmayı gerçekleştiren makineye ilgi duymamakla beraber, adeta sıradan nesnenin değerini yüceltici bir sıradanlık vurgusu içinde olmuşlardır. Sıradan nesnenin olduğundan daha da sadeleştirilerek karmaşık bir kompozisyonda gözlemciye sunulması bu karmaşıklığın içindeki anlamlı amaçların sezilmesi için seyirciye olanak tanımakta ve onu resmin içine davet eden bir zihinsel okumaya ve resmin içindeki devingenliğe bu statik nesnelerden ulaşılmasına zemin hazırlamaktadır. Sanatçının yeni bir dünya oluşturmaya neredeyse Nietzsche ci bir perspektifle yaklaşan Pablo Picasso, bu durumu şöyle değerlendirmektedir:

“ Sanat, gerçeklik değildir. Sanat bizim gerçekliği en azından anlamamız için bize sunulan gerçekliği kavramamızı sağlayan bir yalandır. Sanatçı, başkalarını kendi yalanlarının gerçekliğine inandırmanın yolunu bilmelidir.”¹⁰³

¹⁰² Andrew Carnduff Ritchie, a.g.e, s. 27

¹⁰³ John Berger, Picassonun Başarısı ve Başarısızlığı, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s.42

Bu sanat ve gerçeklik ilişkisi Nietzsche' nin üzerinde etraflıca düşünüp kafa yorduğu bir konudur. Ve sonunda Picasso'nun varmış olduğu tespitlerin bir çoğunu Nietzsche' de buluruz. Özellikle, sanatçının bir yalancı olarak nitelendirilmesi ve sanatın bir yalandan ibaret olması durumu, gerçekliğin sanatçılar tarafından yeniden kurulmasına ve insanın varoluşçu ikilemler içinde gerçeklerden kaçmasına sanat tarafından getirilen teklifi kabul etmelerine neden olmuştur. Bu aslında dönemin panoramasına uygun bir şekilde saçmalıktan kaçmak isteyen insanın umutsuz tavrıdır. Sanat, romantik bir din olarak, dinin yerini mi almaktadır? Yoksa bu varoluş problemleriyle uğraşan insanın yalanı ve gerçeği yapısöküme uğrattı, yada tersine çevirerek, sanatın büyülü doğasına geri dönme çabaları mıdır? Bu çaba Nietzsche' de, Schopenhauer' de, sanatın bir din gibi kabul edilmesinden uzaklaşarak daha hayati ve insan doğasına dönük organik bir hal alabilir ve bunun büyülü doğayla herhangi bir ilişkisi yoktur. Hem sanat büyülü doğasını yitireli uzun zaman olmuştur. Ama bazı düşünürler, sanatçının bu yeni gerçeklikler yaratmasını, yaratıcı, kutsal varlığın işlevini kendilerine mal etmelerinden dolayı oluşacak korku ve huzursuzluğa indirgemektedirler:

“ Teologlar arasında, sanatın bazı eğilimlerle Tanrı'nın yerini alacağı şeklinde her zaman yenilenen bir korku vardır ve Kierkegaard' ın da formüle ettiği ya / yada bu inançlı filozoflar bize sanatçının yarattığı gerçekliğe güvenmenin bizi sonunda umutsuzluğa götüreceğini anlatmakla meşguldürler.”¹⁰⁴

Bu tarz bir yaklaşım fazla korumacı görünmektedir, yada en azından sanatçının yarattığı gerçeklikten ürkecek kadar sanatı tehlikeli saymaktadır. Platon'un sanatçıyı dışlamasında da sanki bu tarz bir yaklaşımın izlerini sürebilir gibiyiz. Ancak konumuza geri dönecek olursak, kübist sanatçıların sanatın büyülü doğasına olan inançlarını kaybetmediklerine şahit olabiliriz. Onlar karamsarlıktan uzak bir şekilde, iç gözlemsel metotlarla, umutlu şekilde betimledikleri modern insanı, yeni resim teknikleri ile yeni bir şekilde görmeye olanak tanımışlardır. Bu anlamda modern sanatta önemli bir başlangıç aşaması olduğu öne sürülen kübizm, modernist hareketin algıları üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır, bunu özellikle savunan Rosenberg; “

¹⁰⁴ Herbert Read, a.g.e. s. 96

modern sanat bir tanımlanma noktasıyla başlamaz, fakat sanatın modern durumu kuşkusuz kübizm ile başladı, çünkü böyle kesin olarak sanat ve bu eleştirel- teorik değerlendirme arasında bağlantı kurdu¹⁰⁵ demektir.

2.2 Renklerin Sessiz Müziği; Soyutun Resimsel Ahengi

Sanat ve felsefe ilişkisini radikal bir şekilde değiştiren itici güçlerden birisi ve belki de en güçlüsüdür müzik. Estetiğin on sekizinci yüzyıl ortalarında bağımsız bir alan olarak belirmesi ve on dokuzuncu yüzyılı izleyen paralel yıllarda sanat ve felsefe yakınlaşmasına neden olan olay, müziğin algılanması ve üretilmesi ile meydana gelen önemli değişimlerdir. Müzik, modern sanatın, bir şeyleri güzel anlamak, güzel eyleyebilmek ve geleneksel kuralları takip etmek yerine, yeni ifadeler yaratabilmek özlemine doğrudan cevap verebilecek ve bunu yaparken kendi kendini ilginin merkezi haline getirmek dışında dışardan yada içerden bir uyararla ilgilenmeyecek, nesne temsiline mesafeli duracak bir sanatsal formudur.

Soyut sanatla uğraşan sanatçının yolu, müziğin üst notalarında ahenkle gezinir. Çünkü müzik, öylesine bir anlatım içerir ki, onda görünüşlerin ötesinde bir öz zenginliği ve aynı zamanda sonu mutlağa erişen bir tinsellik mevcuttur. Kendinden başka hiçbir şeyi anlatmasa da aslında müzik çok şey anlatır. Müzik, bir tür zihinsel katharsistir. Ruhta doğru notalarla çalındığında duygusal akortları harekete geçirebilecek güce sahiptir. Bu nedenle o, aynı zamanda duygusal bir katharsistir. Onda, biz, insani korkularımızdan ve tutkularımızdan sıyrılırız. Schopenhauer' ci bir bakışla söylersek o, istenci susturabilen yegane güçtür. Dolayısıyla soyut' u ve sanatta soyut anlatımı destekleyebilecek yegane yollardan birisidir müzik. Bu anlamda, soyut sanatların ortaya çıkmasında ve gelişmesinde müzikle paralel çağrışımlar kurmak oldukça önemli görülmüştür:

“ Bazı soyut sanatçılar, renklerin ve ritmin evrensel dillerine karşı bir sevk edilmeye motive edilmişlerdir. Bunu müzikte görmüşlerdir- muhtemelen 19.yüzyılın en

¹⁰⁵ Christopher Butler, a.g.e. s.70

evrensel duygusal dilidir.- geniş bir kısımda doğal seslere veya edebi bir hikayenin referansına ihtiyaç duymaktadır, soyut sanat için bir gerekçedir. Bu paralel hatalı olmasına rağmen (sanatın birisi zamanın aralıklarıyla uğraşmakta, diğeri ise uzayın aralıklarıyla, işitsel ve görsel ritimler bizim sinir sistemimize biraz farklı etki etmektedirler), duygusal, hatta mistik olduğunu düşündüklerini gerekçelendirmek ve resimlerin bir seyirci kitlesine müracaatı için Rus Wassily Kandinsky gibi sanatçılar tarafından kullanılmıştır.”¹⁰⁶

Wassily Kandinsky kendisi gibi ressam olan arkadaşı Franz Marc ile 1911 Ocağında Schoenberg’ in bir konserini dinler ve büyülenir. Onun konserde verdiği reaksiyonları takip eden Franz Marc, yine bir ressam olan arkadaşı August Macke’ ye bir mektup yazarak, Kandinsky’ nin müzik ve resimsel soyutlama arasındaki paralelliği desteklemeye olan hevesinden ve geleneksel formlardan çıkarılan yenilikçi deney yollarının farkında olmasından bahseder. Bu şekilde bir farkındalık ile müziğin taklitçi olmayan, kendine has, içsel yönünü niteleyen Kandinsky, gelenekten ve temsilden kopuşu gerçekleştirebilecek yegane yolun müzik olduğunu betimlemiştir:

“ Müzik, kendini yalnızca doğa olaylarının temsiline değil, sanatçının ruhunun müzikal sesle ifadesine adanmış sanat olmuştur.”¹⁰⁷

Aynı şekilde Wassily Kandinsky’ nin saf duygusu olarak soyutundan etkilenen Arnold Schoenberg, geleneksel tonlamanın mantığı yerine, konuşulan dilin mantığına, iç yaşama, formun maddesinde içe yönelik hissel sezgiye güvenmeye karar verdi. Kandinsky’ nin

“ Blaue Reiter Almanac (Mavi Atlı Yıllığı)” 1912’de basıldığında o da “ On The Relation to the Text (Metinde İlişki Üzerine) adlı makalesini yayınladı. Ve Kandinsky’ nin nesnesiz, sözsüz bir şekilde bir şeylerin özünün kavranmasına yönelik anlayışını kendi metinlerinde başardığını varlığın içine baktığını ve bunun

¹⁰⁶ Ritchie, Carnduff Andrew, Abstract Painting and Sculpture in America, s.13

¹⁰⁷ Kandinsky, Wassily, Sanatta Ruhsallık Üzerine, çev. Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 2005, s.70

sözlü düşüncelere sadık kalmaktan çok daha derin ve gerçek bir şekilde iç özü ifade ettiğini iddia etti. Hatta burada, Schoenberg, kendi yazdığı şiirlerde, “metinlerinde ilk kelimelerin anlamları tarafından sarhoş ettiğini”¹⁰⁸ öne sürer, ancak burada dikkat çekici bir nokta sarhoş etmenin aynı zamanda zehirlenme anlamı ile de ortak kullanıma sürülebilmesinden gelir. Bu da Jacques Derrida’ nın yazıyı hem deva veren ilaç hem de zehir anlamında kullanan benzetmesiyle ilişkilendirilebilir. Burada sözün hem derde deva hem de bir şeyin iç özünün kavranmasını olanaksızlaştıran bir yüzeyselliğe meydan vermesinden dolayı bırakılması gerektiğine yönelik bir duygu ikiliği arasında kalırız. Bu ikilikte Schoenberg, özü yakalayabilmek adına, sözden ve sözlü gelenekten uzaklaşabilmeyi, yıkıcı olmak yerine de yapıcı ve ilerlemeci süreçleri ve kuşkusuz evrimsel bir mantığı talep eder. Dolayısıyla Schoenberg’ in sanatı sadece dille değil, düşünceyle de yakından ilişkilidir. Zihnin doğasına yönelik ilgisi ve araştırmaları aynı zamanda sezgiselliği bir gereklilik olarak nitelendirmesiyle Kandinsky’ nin düşünceleriyle benzer düşüncelere sahip olduğunu duyurur. Onun müziği tüm somut ve dünyevi ilişkilerden arınmış, sezgisel bir özgürlük ilişkisiyle bire bir gider. Resim ve müziğin arasındaki duygu temelli birlikteliğe Kandinsky gibi sahip çıkan Schoenberg, her ikisinin de dışavurumcu bir ifadeye sahip olduklarından bahseder. Schoenberg aynı zamanda bir Strauss ve Nietzsche hayranı olarak geleneğin ve klasik duyma yollarının çöküşünü klasik harmoninin yıkılışını bize uyumsuz görünen yapılar içinde müzikal kompozisyonunu oluşturmayı tercih etmiştir. Müziğin soyut sanatla olan kuvvetli bağı burada da kendini göstermektedir. Her ikisi de her tür referans noktalarından uzaklaşma ve kendi referanslarını yaratma amaçlı hareket etmişlerdir. Aynı şekilde, bu formel taleplerin imkansızlığına ve sanatçının kendini her tür kuraldan serbest bırakmasına ve içindeki yaratıcılığı kendinden besleyip teşvik etmesine sebep olmuştur. Bu aynı zamanda sanat seyircisini ve onun algı kapasitesini de değiştirmiş, bir zihinsel uyanışa ve farkındalığa olanak tanımıştır. Schoenberg’ in atonal müziği soyut sanat gibi ezberleri bozar.

Müzik, sanatçının ruhunda içsel açılımlar kazanır ve bu içsel zenginlik, hem armoniyi, hem de ruhun içeriğini besler ve derinleştirir. Soyut sanatın, kendisini,

¹⁰⁸ Christopher Butler, *Early Modernism Literature, Music, And Painting in Europe, 1900-1916*, Clarendon Press, Oxford 1994, s. 52

tüm olanaklılıkların üstüne yükseltecek olan bu saf uyarıcısı insanın içinde hissedilebilir bir şekilde sesini duyurur:

“ Müzikal sesler, doğrudan ruhun üzerinde çalınır ve orada yankı bulurlar, çünkü farklı derecelerde olmasına rağmen müzik, doğuştan insanın içindedir.”¹⁰⁹

Resmi, müziğe yaklaştırma eğilimi sadece bu büyük soyut kuramcı da değil, içsel anlatımı destekleyen ve dolayısıyla ruhun kendisini anlatabilmesinin en saf aracı olarak resmi gören ekspresyonist çevrelerde de etkili olmuştur. Resmin, doğanın bir temsilini vermekten ziyade, doğada bile bulunmayan bir zenginliği, içsel donanımlarla birleştirerek, adeta bir harmoni şeklinde ifade ettiğini vurgulayan ekspresyonistler, bu ikisi arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaya gayret etmişlerdir:

“ Ekspresyonist ressamların çoğu müziğe tutkundur ve enstrüman çalar. Bir çok kez, kendi yaratılarıyla müzik besteleri arasındaki benzerlikleri vurgular ve renkleri, bestecilerin notaları kullandığı biçimde kullanmak istediklerini belirtirler.”¹¹⁰

Çünkü besteciler eserlerini özgürce yaratırlar. Bu özgür yaratma yinelemelerin olmadığı, geleneğin imalarından bağımsız, dinleyicinin zihninde ve ruhunda doğru titreşimleri yakalayabilen ve bu doğru titreşimleri insan zihnine ve ruhuna kazandıran bir Nietzsche’ci ebedi akışın döngüsellğinde görülebilir. Değişim, resmin müziğe yaklaştırılması ve tekrarın azalması ile birbiriyle ilişkisiz makamlar ve tonların ahenksizliği içinde aşına olunandan aşına olunmayana gidilen, klasik mantığın düşünme yollarını geride bırakan hatta bir tür bilinçsizlik halini yüceltme şeklindedir. Hatta Schoenberg eserlerinde, özgürce yaratım için özellikle bu bilinçsizlik halini ön plana çıkarır. Bu ekspresyonistlerin temel bilinçsizlik hali ve primitivist odaklı yaratımlarını da açıklar niteliktedir. Her ikisi de, sanatçının özgürce yaratımı için, klasik kuralların ve zihinsel dayatmaların terk edilmesi konusunda birleşirler. Schoenberg;

“ Melodilerin birbirleriyle ilişkisini, bilinçaltının mucizevi katkılarından elde edilen kar olarak iddia eder, yapıtlarının konuları arasında ilişkiler kompozisyonun

¹⁰⁹ Kandinsky, Wassily, a.g.e, s.81

¹¹⁰ Art Book-Ekspresyonistler, çev.Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2004, s.64

süreçlerinde, bilinçli olarak uyanık olmamak onun için önemlidir. Bir “özgür” harmonik sistem, parçalar arasında keşfedilen ilişkiler olarak yaratma olmadan, birleştirmenin geleneksel metotlarını gözleme ihtiyacı tarafından yasaklanmayan, yada dinleyici tepkilerinin farkında olmadan, besteciye izin verir.”¹¹¹

Bu özgür yaratım, Modern sanatta sanatçının yaratımında içsel süreçlerin önemine göndermede bulunur, aynı zamanda, sanatçının yeni bir şey keşfeden olarak değil de, ilerleyen tarih içinde yeni değişimlerin başlatıcısı ve aracısı olarak değerlendirilmesine olanak tanır. Diğer taraftan, 19.y.y. da ki birtakım gelişmelerin ışığı altında müzik önemli bir konumda nitelendirilmiştir:

“ Sanatın anlatımcı amaçlarını destekleyen bir başka gelişmede müzik alanında olmuştu. Orta Avrupa’ da müzik en önemli sanat biçimi sayılmaya başlamış, bu süreç içinde de, müziğin esnek ve duygusal özelliği, insanı doğrudan doğruya etkileyen ve betimlemeye dayanmayan bir sanat oluşu onu bütün sanatların ulaşması gereken düzeyde bir örnek durumuna getirmişti.”¹¹²

Bu dönem diğer taraftan din kadar sanatında insan varoluşundaki önemli konumuna ve sanatın insandaki öznel duyguyu içine alması gibi, dinin de bu öznel duyguyla hareket edip, 19.y.y. da oluşturulmuş yeni varsayımlarla romantik bir din gibi konumlandırılmasına olanak tanımıştır. Kuşkusuz, sanatın insandaki içsel gerekliliğin kaçınılmaz taleplerini karşılaması soyut sanatçıları özellikle Kandinsky’ i ve Malevich’ i soyutun en derin ve mükemmel şekilde müzikte gerçekleştirebileceği konusunda ikna etmiş görünmektedir. Bu dönemde Kandinsky ile Schönberg, arasındaki özel ilişkiden kaynaklanan resim ile müziği yakınlaştırmak amacı doğrultusunda Schoenberg 12 ses skalası kuramını oluşturmuştur:

“ Kasimir Malevich ve Wassily Kandinsky gibi ressamlar soyutlamanın, ruhsal alanı temsili üslüplardan daha uygun biçimde ifade edebileceğine inanıyorlardı, besteci Arnold Schoenberg ise dışsal referansı olmayan saf müziklerin insanlığın mükemmel

¹¹¹ Christopher Butler, a.g.e. s. 50

¹¹² Lynton, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1991, s.39

haline işaret eden yüksek bir hayat tarzını açığa çıkardığı yolundaki romantik kanaate sınıksız sarılıyordu.”¹¹³

İnsanlığın en yüksek anlatımı olan müzik, dediğimiz gibi kendisinden başka herhangi bir şeye göndermede bulunmaz. İnsanlığın acıları ve itiraflarının ortak dili olan saf müziğin bir melodram olduğunu düşünen Ortega y Gasset, bu konuyla ilgili düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

“ Beethoven’ dan Wagner’ e müzik, her şeyden önce kişisel hislerin ifadesiyle ilgilidir. Besteci otobiyografisinde büyük yapıların inşasına kusursuzca yer verir. Sanat, çok ya da az, itiraftır. Wagner “ Tristan ve Isolde ” eserinin içinde Mathilde Wesendock ile zinasını ortaya serer. Müzik, karanlık heyecanları ile bizi şehvetten eritir ve titretir, bizleri ağlatır. Beethoven’den Wagner’ e bütün müzik melodramdır.”¹¹⁴

Melodram , trajiklik, insanın kaçınılmaz sonunun anlatımı olan müzik, insan varoluşunun derinliğine nüfuz eden, en gerçekçi anlatımlardan birisidir. Onun fantastik dünyasının kapıları, insanı tüm eksikleri ve acizlikleri içinde betimler. Bu nedenle, o da aynen soyut sanat gibi, özünde bilinemez ve anlaşılamaz olarak kalır. Hatta o derece anlaşılmaz kalır ki, her zaman, tinsel bir göndermeyi özünde barındırır. Kökeninde bulunan ses ve sessizliğin, ilk insan için kutsal bir niteliği olması bu tinselliği besleyen kaynaklardan biri olmuştur. Sesin bu tinsel çağrışımı, ilk insanda korku ve buna bağlı saygı oluştururken, modern yaşamda ise, kalabalıklar içinde, teknoloji ve endüstrinin insana dayattığı gürültü, bir çok insan için saygı uyandıracak ve olmazsa olmaz bir ritim ve harmoni duygusu uyandırmaktadır:

“ İlkel halklar, sesin tanrısal bir kökeni olduğuna inandılar. Ses, dinsel bir saygının konusu oldu ve ancak rahipler tarafından kullanıldı. Rahipler de sesi,dinsel ayinlerini yeni bir gizle zenginleştirmek için kullandılar. Sesin yaşamdan farklı, bağımsız ve kendi başına bir şey olarak görülmesi, işte böyle oluştu. Bu gerçeğin üzerinde, bir

¹¹³ Larry Shiner, Sanatın İcadı, a.g.e, s.373

¹¹⁴ Gasset, y Ortega, The Dehumanization of Art, s.25

fantastik dünya; dokunulmaz ve kutsal bir dünya olarak müzik de bunun sonucu olarak ortaya çıktı.”¹¹⁵

Ses demişken sessizlikten bahsetmemek düşünülemez. Sesin kutsallığı ve sesi seslendirecek olanın sadece tinsel ululuğa sahip kişiler olması gerçeği, ilk insanı sessizliğe büründürmüştü. Çünkü, ilkel insan kendini bu güce sahip olabilecek güçlülükte hissetmiyordu. Daha sonraları, ilkel insanın duygusal anlamda güçlü ve yaratıcı olmasını kendileri için çıkış noktası alan bir çok soyut sanatçı, bu sessizliği yaratma süreçleri için gerekli bir aşama olarak değerlendirmişlerdir. Aslında sessizliğin de büyük bir güç olduğuna işaret eden bu insanlar için, susmak zamanı durdurmakla eşitlenen bir süreç olmuştur. Aynı zamanda tüm isteklerden asudeliği gerektiren ve arınmaya yol açan susma, dünyaya olan bağların gevşemesi anlamına da gelmektedir:

“ Susma, sanatçının dünyadan kopma yolunda gösterebileceği en uç davranıştır: susma yoluyla sanatçı, karşısına patron, müşteri, tüketici, düşman, aracı ve yapıtının çarpıtıcısı olarak çıkan dünyaya olan tutsaklık bağlarından kurtarır kendini.”¹¹⁶

Dokunulmazlığın ve kutsallığın dünyası müzik, sadece soyut sanatçıları değil, bir çok düşünürü de etkilemiştir. Müziğin, fantastik dünyasını, gerçek dünya ile iç içe geçmiş istemenin dünyasından ayrı ve büyüleyici bulan Arthur Schopenhauer, müziği dünyanın fenomenal alanından bir kurtuluş olarak değerlendirmiştir:

“ Olağan algının bir nesnesi olan dış dünyaya uzak ve soyut olan müzik, doğrudan doğruya istence ait dolaysız metafizik bir bilgidir. Görülebilir görünümün aracılığından ve bunun nesnelleşme girişimlerinden kurtulan müzik, bizleri dünyanın numenal özüyle temasa sokar.”¹¹⁷

¹¹⁵ Enis Batur, Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s.89

¹¹⁶ Susan Sontag, Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Metis Yayınları, İstanbul 1998, s.47

¹¹⁷ France Farago, Sanat, çev. Özcan Doğan, s.190

Müziğin, evrenin dışsal görünümlerinden ziyade, onun ideal özüyle olan teması nesnelliğin tamamen geride bırakılışının ve subjektivitenin bir kendi bilinçliliğine yol alışının görüngüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. Schopenhauer gibi, Nietzsche’de, özellikle Wagner’in tutkulu bir hayranı olarak, müziğin tüm temsili görünümünden bağımsızlığını, kendi hakikatini kendi içinde taşıyan, bu anlamda öznelliği de, nesnelliği de aşan, tüm isteklerden ve tüm tesadüflüklerden azade yapısına saygı duyar. Schopenhauer’ de, müziğin, insanda iradenin bitmek bilmez arzularına yenik düşmeyen tek görünüm olarak belirmesi, özellikle bu dönemde yani on sekizinci yüzyılın sonu ve on dokuzuncu yüzyılın ortalarında sanat ve felsefedeki radikal değişimlerin müziğin algılanışına ve müzik üretimine olan etkileriyle birebir ilişkilidir. Sıklıkla müzik ve felsefe arasında kurulan bağıntılar, düşünürler kadar sanatçıları da kendi üretimleri ile müzik arasında derin bağlar kurmaları ve bu alanda araştırmalar yapmalarına zemin hazırlamıştır.

Kandinsky’de bir Wagner hayranı olarak, Wagner’in müziğe kişilik yüklediğini ifade etmiş ve onun müzikal kompozisyonlarındaki, ritmi metinle harmanlayışındaki ustalığına saygı duymuştur. Bu, maddesellikten tinselliğe geçişte önemli bir başarı olarak değerlendirilmiştir:

“ Kandinsky, Wagner’e büyük bir hayranlık duyuyor, Onun, müziği, metni ve sahneyi birbiriyle bir bütünsellik içinde kaynaştırmasını fazla maddeci olan opera sanatına manevi bir nitelik kazandırmak olarak görüyordu.”¹¹⁸

Opera sanatının felsefe ile ilişkisinin en güzel ve anlamlı örneklerinden birini ise Theodor Adorno, özellikle sonatları inceleyerek bunlarla Hegel mantığı arasında ilişki kurmak suretiyle yakalamıştır. Hegel’ in mantığını soyut olan üzerine kurduğunu düşünürsek bu ilişki anlamlıdır:

“ Hegel’in mantığı “ soyuttur ”, çünkü empirik dünyadaki “ somut” her şeyden bağımsızdır. Karakteristik olarak, Hegel’ in terimleri aslında bu somutluğu yapar, çünkü soyutlama olmadan somutun gerçekliği açığa çıkarılamaz. Adorno, sıklıkla,

¹¹⁸ Norbert, Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, s. 84

Hegel'in Mantığı ve Beethoven'in sanat hareketleri arasında bir bağlantı kurar, Eroica¹¹⁹ senfonisinin ilk hareketi gibi. Adorno için, sanat hareketleri bir zafer hareketi gibi çelişkileri çözdü, kendileri duruşa sahip olarak, materyal fonksiyonları açarlar.”¹²⁰

Soyutlama olmadan somutun gerçekliğinin yakalanamayacağı noktası bizim için önemlidir. Çünkü, sanatta soyutun ve soyutlamanın dili, evreni ve onun içindekileri kavrayış ve bilişimizi doğrudan etkiler. Bu anlamda soyutu yakalamak, evrenseli yakalamaktır. Müzikle yakalanan bu evrensellik, fenomenal alanla olan bağımızı gerçekleştirirken, aynı zamanda bu görüngüler dünyasını aşar, zihinsel ve duyular üstü numen bir alanla ilişki içine girmemizi kolaylaştırır. İşte tamda burada Schopenhauer'in “ evreni temaşa eden bir çift gözü ” devreye girer. Saf yada mutlak müzik, kendi bilinçliliğimizi artırır. O, insanlar arasında, kendilerini kendilerine tanıtan ve başkalarını anlamaya olanak sağlayan en eski ve önemli dildir. O, sanatın, objeden ve temsil etmeden uzaklaştığı mutlak formudur. Bu nedenle, modern sanat ve felsefe, özneliliğin gelişimini vücuda getiren müziğin diliyle her an ilişki içindedirler:

“ On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru “mutlak müzik ” sözlü bir metin olmadan müzik, sanatın öneminden dolayı felsefî yansımalarda ve kendini anlamanın bir vasıtası olarak, müzik icrasında artan bir hayatilik halini almıştır. Felsefe için temsili olmayan müzik formunu anlamak için olan ve teorilerin geliştirilmesinde değişimlerin benzerliği, daha sonraki Wittgenstein' da, Heidegger' in çalışmalarında ve post-yapısalcılıkta, subjenin önceden varolan fikirlerinin temsili olarak dil modelini veya dünyada önceden varolan tesadüfî olmayan objelerin temsilini reddeden bir semptomatik bir sanat formu olacaktır.”¹²¹

Böylece müzik, varolan dil ve varolan objeler ile hesaplaşmasında, aynı zamanda gelenekçe kabul ettirilmiş bir düzene ilişkin olan “düzenlilik” iddialarını sorgularken

¹¹⁹ Eroica Senfonisi: Beethoven'in klasik çağın sonu ve müzikal Romantizmin başlangıcını belirttiği 3. senfonisi.

¹²⁰ Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*, s.154

¹²¹ Andrew Bowie, a.g.e, s.3

insan yaşamının sadece düzenden değil, bir çeşit düzensizlikten de beslendiğini iddia eder gibidir. Bu nedenle kendi bünyesindeki harmoninin uyum kadar uyumsuzluktan da beslendiğini gösteren bir antinomiye de ihtiyaç duyar. Müziğin bir dil gibi dünyayı ve insanı betimlemesi, insan varoluşunda anlamlılık arama gayreti içinde olan modern sanatçının ve düşünürün ona yüklediği özel değere dikkatleri çekmektedir. Dilin bozulan yapısından dolayı, “ dil, varlığın evidir.” Diyen Heidegger’in varlığı yersiz yurtsuzlaşmıştır ve Wittgenstein’ nın dili, artık dünyayı resmetmekten çok uzaktır. Sanatçı, artık bu bozulan yapıyı düzeltmeye ve dili saflaştırma gayreti içine girmelidir. Müzik, bu saf dil için en iyi yoldur. Bu konuda, sanatçının dilin yeniden gözden geçirilmesi için çağrıda bulunduğunu belirten Susan Sontag, şair Rainer Maria Rilke’ den örnekler verir:

“Rilke, 4. Duino Ağıtında dilin saflığını yeniden kazanması gerek demiştir. 9. Ağıtta ise, dilin kurtarılması,dünyanın kurtarılması demektir. Dilin çapını ve kullanımını daraltmak duyuların temizlenmesi ve uyumlu biçimde keskinleştirilmesini sağlar.”¹²²

Duyguların arındırılması ve saflık için çabalayan soyut sanatın bir formu olan müzik, duygularımızı keskinleştirecek ve dünyayı kurtaracak gücü, kendi diliyle güçlü bir şekilde gerçekleştirecektir. Bunun için anlamlılık kadar anlamsızlıktan, zorunluluk kadar rastlantısallıktan, kayıtsızlık kadar farkındalıktan yani kısaca yaşamdan beslenecektir.

2.3 Wassily Kandinsky’ Nin “ Saf Duygusu ” Olarak Soyut

Wassily Kandinsky, iç yaşamı tüm zenginliğiyle yakalayabilen bir ruh ressamıdır. Onun seyircisi, ruhunu içsel sezginin duyuruşuna ve saf iç sesin algılamasına açabilecek şekilde bir olgunluğa kavuşturduğunda ancak resmin harmonisine erişebilir. Ruh, bu harmoniyi algıladığı zaman ancak estetik hazzı yakalayabilir. Bundan dolayı özellikle erken çalışmalarında Matisse gibi bir ressamdan etkilenmesi olağandır. Çünkü her ne kadar Matisse İmpresyonist bir ressam olarak anılsa da, en

¹²² Susan Sontag, Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Metis Yayınları, İstanbul 1998, s.50

az Kandinsky kadar resimdeki harmoninin ruhta çalmasına ve ruhu ayartmasına olanak tanıyan bir ressamdır.¹²³

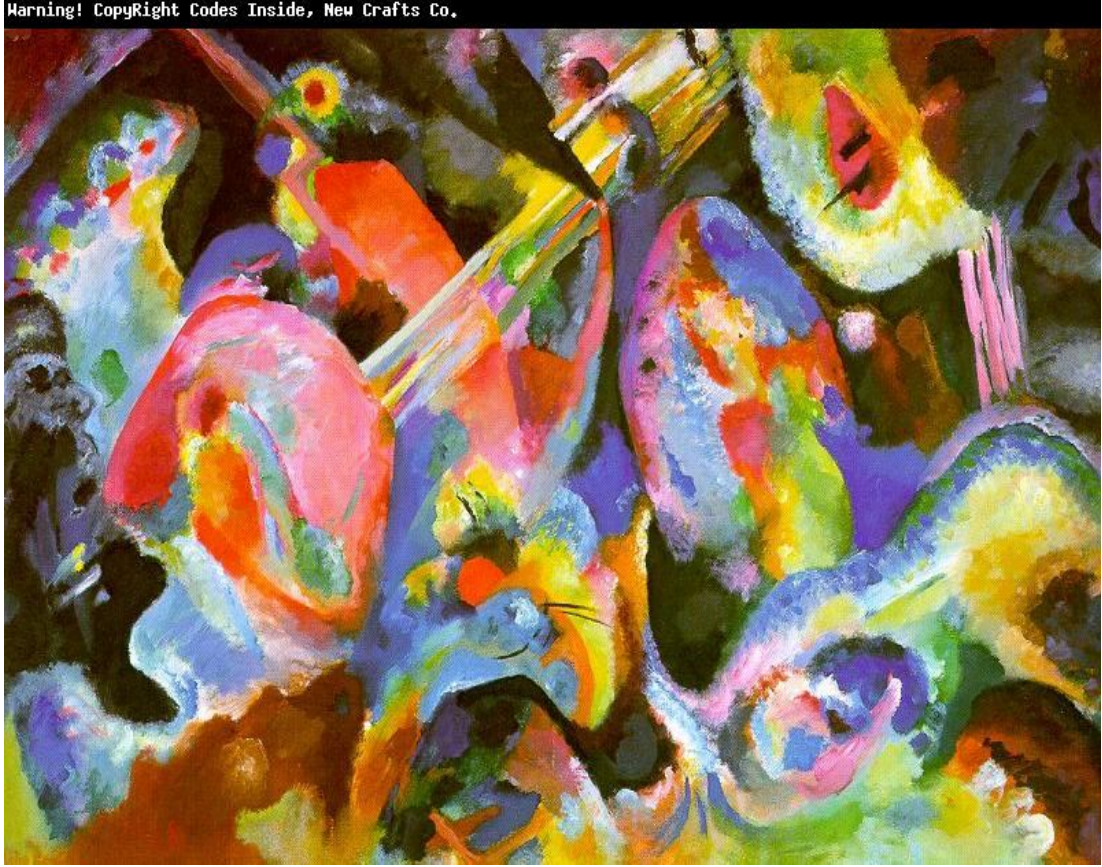


Resim 2-2 Henry Matisse'nin La Danse tablosu

Wassily Kandinsky'nin resimleri, bugün birçok sanat tarihçisi, sanat eleştirmeni ve düşünür için soyut sanatın başlangıcını oluşturan, nesnesiz anlatımın bir devrimi olarak nitelendiriliyor. Soyutlamanın ve soyut sanatın figürasyon niteliğinin sanattan azaltılması ve en nihayetinde tamamen terk edilmesi şeklindeki bir süreçsel atılımın onun başarısı ve gayreti ile geliştiğini gözlemliyoruz. Sanatta sezgisel yönelim ile, nesneden ziyade, insanın varoluşuna dair açık bir içsel hakikatin ifadesini bulduğumuz Kandinsky resimleri, Karl Jaspers'in " felsefe yolda olmaktır." ibaresini sanata uyarlayan bir kurgu ile " Sanat, soyuta giden yolda olmaktır." şeklinde izah edilebilir. 1910 ve 1914 arasında " Tufan ve Yeniden Diriltme" başlıklı tinsel

¹²³ Wassily Kandinsky Matisse'nin " La Danse " adlı resminden özellikle etkilenmiş ve dansın ritmik kompozisyonundaki harmonisini, kendi resimlerinde ruhu ayartan bir harmoni olarak göstermeye çalışmıştır.

resimlerinde mistik Rus Ortodoks Hristiyanlığı, Rus yazar Dostoyevsky ve Rus filozof Solovyov'un düşünceleri ve ikonlardan yararlanmıştır.



Resim 2-3 Wassily Kandinsky'nin Flood tablosu

Kandinsky, aynı zamanda Rudolf Steiner' ın teosofiyi, dünyanın üstün duyusallığına giriş için önemli bir adım olarak değerlendirmesine içtenlikle katılmış ve yapıtlarını renklerle örülmüş bir ruhsal düşünce ve hisler temelinde elektriksel bir titreşim teorisi olarak değerlendirmiştir. Bu teoride renklerin özel anlamları vardır ve Kandinsky, renklerin bu özel anlamlarını açıklamada Teosofistler ve Rudolf Steiner' dan aldığı materyalleri kullanır:

“ – Örneğin sarı “ herhangi bir geometrik formda” saldırgan karakterde ve “ tipik bedensel” ve insan doğasına delilikle paralelleştirilebilir. Mavi, tipik “ cennetsel” ve dinlendiricidir; siyaha döndükçe kederleri yankılar. Vesaire..sanatçının kişiliği resim içine böyle düşünceleri nakledebilir,sonra kendi ruhsal titreşimlerini yayar, bir

müzik kaynağının ses dalgalarını yaymasından çok öyle ki renk klavyedir, gözler çekiçtir. Ruh, pek çok tuşu olan piyanodur. Sanatçı ruhta titreşimlere neden olan.....çalan eldir.”¹²⁴

Renk ve müzik arasındaki bu harmoni Kandinsky’ de dini anlamlar ve radikal soyutlama ile baş başa gider. Onun resimlerinde baskın olan vahiyssel kompozisyon, nesnelerin çözülüşü ile birlikte doğal dünyadan ve onun temsili işaretlerinden de sürengen bir kopuşun göstergeleridir. Özellikle, atomların çözünmesi ile bağlantılı bir zihinsel kriz ve maddenin parçalanması ile baş gösteren ruhsallığa eğilim arasındaki açık bağlantıdan hareket eden Kandinsky fark etti ki, maddeye ilişkin sert imaj ve önyargı kabuğu delinmişti. Katı madde artık ruhsal olarak düşünülebilirdi. Bu nedenle Rudolf Steiner’ ın bir dersinde bahsettiği gibi;

“ Her şeyde biz deneyimle karşılaşırız, teosofi ve antrosofi bize bunu öğretir, ruh yoğunlaştırılmış olarak anlaşılabilseydi, buz suyla, madde ruhla ilişkilidir. Eğer sen buzı eritirsen, bu su olur. Eğer sen maddeyi eritirsen, bu madde olarak gözden kaybolur ve ruh olur. Her şey yani madde gerçekte ruhtur, bu ruhun dış görünüşüdür.”¹²⁵

Ve böylece Kandinsky, bu ökölt doktrinler çerçevesinde, dünyayı katı maddesel gerçekliğin bir tezahürü olarak görmek yerine, iç ahenk ve sezginin de yardımıyla ruhsal gerçekliğin bir tezahürü olarak değerlendirdi ve öyle gördü. Resimleri bu vahiyssel anlam ve çağrışımlarla yüklü bir soyutluğun ve soyutlamanın keşfine doğru yönelirken, aynı zamanda izleyicinin ruhsal değişimi ve dönüşümüne olanak tanıdı. Bu nedenle kimileri Kandinsky’ nin resimlerini bir vahiyssel dramının parçaları olarak görme ve kendisine de peygamberlik rolü vermesini abartılı bulmaktadırlar. Ancak o, yirminci yüzyılda laikleştirilmiş bir dünya görüşü tarafından artık pekte itibar edilmeyen mistik yönelimlerini devam ettirmeyi sürdürmüştür. Nietzsche’ nin “ Tanrı Öldü ” ifadesiyle beliren bu yeni anlayış, artık büyük anlatılara itibar etmenin ve savaşlar sonrası yıkımda bir kurtarıcı yada cennet vaaadinin boşluğunu

¹²⁴ Christopher Butler, Early Modernism Literature, Music, and Painting in Europe, 1900-1916, Clarendon Press, Oxford 1994, s.37

¹²⁵ Moshe Barasch, Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky, s.301

tüm hiçliğiyle insanlara duyurmaktadır. İşte, inancın bu kaybını kendine başlangıç noktası alan Kandinsky için kurtuluş, bir anlatı değil, resimsel gerçeklik yoluyla, insanlara ulaştırılacak bir “ eski dünya bilgeliğidir”:

“ Scriabin gibi, Kandinsky ruhsallığın iç dünyasına dönmek için inancın bu kaybına bir çözüm araştırdı, hristiyanlığın isteği önceki dini kültlerin “ eski bilgeliğini” birleştirmeyi getirir. O, halk sanatı ve teosofiksel geleneğe döndü, at ve süvari gibi, ve manzaralar, kişiler,sembolik nesnelerin bir repertuvarını topladı, Vahyin süvarileri ve ST.George Şövalyeleri gibi. O bu yüzden sık sık vahyin borozanları, tufanda boğulan insanları resmeder.”¹²⁶

Aslında bu resimlerde var olan basitleştirilmiş temsil, insanı kolaylıkla saf soyuta yönelten bir hissel izlenim uyandırmakta ve resmi de işaretler ve jestlerden oluşan bir kompozisyon olarak nitelendirmektedir. Metafiziksel bir ilgiyi uyandırma yönünde verilen bu çaba, resimde temsili elementlerin giderek azaltılması ve temsil ile soyutlama arasında ezeli rekabetin üretilmesini kolaylaştırmıştır. Ancak Kandinsky, temsil ile soyutlama arasındaki bu ezeli rekabette sanatçıya nesneyi dönüştürmesi için olağanüstü bir rol atfetmektedir. Sanatçı, nasıl ruhu dönüştürürse, aynı şekilde nesneyi de dönüştürebilecek güce sahiptir. Ancak bunun için organik formdan uzaklaşıp, kendi içine dönmesi ve böylece kendi içsel anlamını nesneye yükleyip, onu da ilahileştirmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde soyutluk sanatta hak ettiği değeri görebilir:

“ Daha dün, tamamıyla somut ideallerce küçümsenen ve gözden saklanan soyut düşünce, sessizce sanata yaklaşmaktadır. Yavaş ilerlemesi doğaldır, zira organik form arka plana düştükçe, soyut ideal daha fazla önem kazanmaktadır.”¹²⁷

Evet Kandinsky için soyut ideal önemlidir. Çünkü ancak bu soyut ideal, sanatta kendi özgür dilini oluşturabilir. Temsil ve figürasyondan uzak durulmadığı müddetçe sanat, varoluşsal bir deneyimden uzaklaşacaktır. Oysa resim, bir dünya yaratır. On

¹²⁶ Christopher Butler, a.g.e, s.39

¹²⁷ Wassily Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine, çev. Gülin Ekinci, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul 2005, s.91

dokuzuncu yüzyılın önemli düşünürlerinden Arthur Schopenhauer “ dünya benim tasarımımdır ”der. Ve onun dünyası bir yönüyle tasarıma, diğer yönüyle istemeye uzanan romantik eğilimlerle yaratılmış bir dünyadır. Aynı şekilde romantik sanatın kurucusu Delacroix, “ resmi yaratan bizim tasarımıımızdır ” der ve onun resim dünyası tüm yönleriyle tasarım olarak insan zihninin yaratma işlevine dikkatleri çeker. İşte Kandinsky için de zihin, ancak soyut düşünce idealinin mutlak olarak gerçekleştirimi yoluyla kendini açar. Bu açıta hayal gücü kendini sezgi ile besler ve yaşam akışı insanın ruhunun içinde akmaya başlar:

“ Doğa ve biçimler, insan ruhunu yüksellere çıkaracak yolu tıkayan engellerdir. Bu yüzden biçimler tamamen ortadan kaldırılmalıdır. İnsan ruhu böylece hayal gücünü ses ve renklerle besleyen yaşam akışının mükemmel özgürlüğüne ulaşabilecektir.”¹²⁸

Yaşam akışı, modern sanatta önemlidir. Subjektif eğilimlerin önem kazandığı ve insanın kendiliğine dair sezgisel yönelimlerinin arttığı bir dönemde, doğa ve biçimlerin, insanın kendiliğine dair bir bilinçli öngörü ve tutum kazandırmaktan ziyade , bakışı, iç yaşamdan olguların ve görüngülerin pozisyonlarına sabitleme işlevi, ruhu körelten bir muhafazadan başka bir şey değildir. Dolayısıyla, Kandinsky, pozitivizme, Bergson’ un yaratıcı akışıyla metafiziksel bir alternatif sağlamıştır. Bu alternatif okumada, psikoloji enstitülerinin kurulması ve insana dair psikolojik süreçlerin keşfedilmesi aktif bir rol oynamıştır. İnsan düşüncesine dair merak edilenler araştırma konusu olmuş ve dış gerçekliğe güçlü bir alternatif olarak kendini duyurmuştur. Bu dönemde yine Kandinsky’ nin zihinde canlanma ve şiirsel uyanışa yol açan soyut sanatını özgürce sergilediği “ Kompozisyonlar ” sergisi ise Rusya’nın Rönesansı olarak adlandırılmıştır:

“ Kandinsky’ nin resimleri soyut mudur? Cevabı sergisinin alt yazısında görülmektedir. Soyuta giden yoldur. Yani biz bir seyahat halindeyiz. Soyutlama, genelde bir nesne olmaması şeklinde tanımlanır. Özellikle resim ve şekillerle oluşturulmuştur. Kandinsky, nesneler dünyasından izlerin olup olmamasının önemli olmadığını, önemli olanın ritimler ile tuval üzerindeki ahenk olduğunu söylemiştir.

¹²⁸ Art Book, Kandinsky Soyut Sanatın Öncüsü, çev. Özge Özbek, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2001, s.42

Kandinsky, soyutlamayı değil, renklerin, çizgilerin ve ritmik düzenlemelerin titreşimiyle mutlak uyumlu, ve saf duyguyu aramaktaydı. Bundan dolayı çalışması artan şekilde soyut hale gelmiştir. Bu harika sergi yeni yollarla, iç seslerimizi deneyimlememiz de bize yardımcı olmaktadır.”¹²⁹

Kandinsky, sanatın dış formlarla ilgilenmekten ziyade iç formları resmetmesi gerektiğine ve sanatçının zihinsel meşguliyetini kendi iç dünyasına yönlendirmesi gerektiğine dikkatleri çeker. Onun soyut resimleri adeta zengin bir dil dünyasını ve anlamın hakikatini ifade eder:

“ Kandinsky’e göre, sanatçı orijinal bir şeyler söylemeli sanatın ifadesine ve diline yeni bir şeyler katabilmelidir. Kandinsky hisseder ki, yeni doğrular, eskinin dışında organik olarak sanatı geliştirir. Fakat doğanın dış görünüşünün yüzeysel taklidi içerik ve ifadenin özüne nüfuz etmenin anlamı olamaz. Kandinsky, Klee ve Mondrian gibi sanatçıları takdir ettiği gibi evrensel güzellik, kendi izlenimi ötesine gider, ya da bireysel kişiliğin ifadesinin, bu sonsuzun bir hissidir ve doğanın niteliğinin sınırsızlığıdır.”¹³⁰

Bu nedenle doğanın taklidine şiddetle karşı çıkan Kandinsky, adeta Baudaleraire’ ci bir tutumla bunun yaratıcı aktiviteyi kısırlaştıran yapısına dikkatleri çeker. Ona göre taklit etmeyen, nesnel olmayan sanat devrimci doğasıyla zaten dikkatleri çeker. Ancak Kandinsky, iyi incelendiğinde, hem yaratıcı sanatı hem doğayı yada yeni ve eski sanatı harmanlayan eklektik tarzıyla, her dönemi kucaklayan bir çizgide görülür. Soyut için organik formdan vazgeçmeyi, yeni sanat için eskinin yıkımından söz etmeyi gereksiz bulur. Zaten sanatın özünde bir ruhsallık arayışı ve yolu soyuta ve soyutlamaya giden bir manifesto bulunmaktadır. O halde sorun eskinin yıkımını talep eden avant garde geleneği onaylamaktan ziyade, önceki geleneksel sanatı da kucaklayan bir nesnesiz resim dilini kavramaktır. Kandinsky, bu noktada da teoloji

¹²⁹ Railng,Patricia, The Art Book- Exhibitions,Museums and Galleries-Journal Compilation, Basel 2007, s.19

¹³⁰ Berry,Kenneth, Abstract Art and Education, British Journal of Aesthetics, vol.32, no.3 July 1992 s.266

geleneğine başvurmaktadır ve yeni temsili olmayan resim ile ilişkili olarak şunu söylemektedir:

“ Kendi kelimeleriyle İsa eski yasayı kaldırmak için gelmemiştir...size söylediğim dediğinde eski materyal yasayı kendi ruhsal dünyasına dönüştürmüştür.”¹³¹

Eski ve yeni sanat birbirlerine karşı olmaktan ve birbirlerinin yıkımı ve inkarına yol açmaktan ziyade birbirleri içinde erimeli ve kendilerini dönüştürmelidirler.

2.4 Malevitch'in Süprematizmi Ya Da İnsan Varoluşunun Anlamı

Modern ressamlar Kazimir Malevich'i takip etme eğilimindedirler. Süprematizm akımının kurucusu olan Malevich, insan varoluşunun bir anlamı ve amacı olması gerektiği gerçeğine dikkatleri çekerek, insanın özgürleşmesi adına isteklerin son bulduğu bir dünyaya göndermede bulunur. Resmi nesnelerden tamamen soyutlayarak, soyutlama basamağını yükselten ve geometrik bir öge olan kareyi resme dahil ederek, geometriye dayalı bir resim anlayışının altını çizen Malevich, Albert Camus'nun varoluşçu felsefesine benzer bir ideali olduğuna resimleriyle göndermede bulunur:

“ Süprematizm, insani durumun saçmalığından kaçma arzusu üzerine kuruludur. Camus gibi, Malevich saçmalığın kökeninde boş talepler, bir yüksek anlam, bir amaç keşfetti. Din, bilim ve sanat farklı yollardan bu talebi anlattıklarını söylerler; onlar, insanların yaşamının bir amacı olması gerektiğine, dünyada varoluşun hilesine şahittirler. Fakat bu dünya insanlar için önemsizdir, insanın ne yaptığına dikkat edilmez, burada son amaç yoktur. Süprematizm insanın hilelerden serbest bırakıldığını farz eder. İnsan “ ne yapmak durumundayım” şeklinde sorular sorduğu

¹³¹ Moshe Barasch, a.g.e. s.306

müddetçe, sorularına doyurucu cevaplar alamayacaktır. Bunun gibi soruların sorulmasının uzatılmamasıyla saçmanın üstesinden gelinebilir.”¹³²

Saçmanın üstesinden gelebilmek için “yaratıcı aktiviteyi” öneren Malevich,yaratıcı aktiviteden ne anladığını yine şu sözlerle ifade eder:

“ Ben yaratıcı aktiviteden bir özgür ifadeyi anlıyorum, aktivitede hiç soru meydana getirilmez,sorular mucidin alanına aittir,yaratıcının değil. Özgürlük yalnızca sorular ve cevapların olmadığı yerde varolabilir.”¹³³

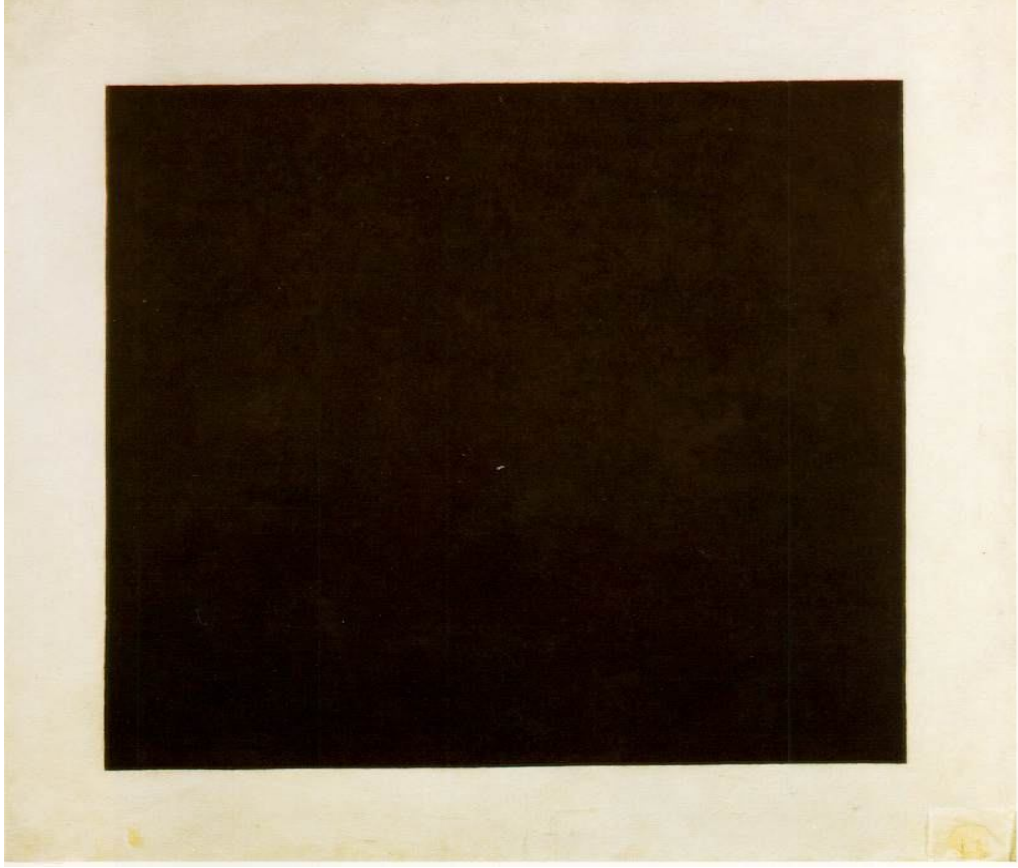
Malevich, özgürlüğü, isteklerden azade olmaya, her tür anlam arayışının ötesine uzanmaya,böylelikle saçmanın da ötesine geçmekte bulur. Bu şekilde taleplerin susturulması,insanın bitmez tükenmez istek girdabından kurtulması durumu aslında ünlü bir Alman düşünürü olan Arthur Schopenhauer’i de bizlere anımsatmaktadır. Ancak insanın bitmek bilmez isteklerinin onu köleleştirdiğini düşünen Malevich bu türden isteklerden uzaklaşma yolunu temsili olmayan sanatta bulur:

“ Özgürlük sakinliği gerektirir,henüz bizim dünyaya bağlılığımız böylesi sakinliği imkansız kılar. Bu yüzden dünyanın yerine başka bir şey koymak gereklidir. Bu yalnız” zihnin beyaz durumunu” davet eder,bütün dikkatler sessizliğe sahip olmayla ilgili olduğunda ve insanın hiçbir şey arzu etmediği zaman.”¹³⁴

¹³² Harries, Karsten, “The Meaning of Modern Art a Philosophical Interpretation” Northwestern University Press,Evanston 1968 s.67

¹³³ Harries,Karsten, a,g,e, s.68

¹³⁴ Harries,Karsten,a,g,e,s.68



Resim 2-4 Malevich'in Black Square tablosu

İşte tam da sessizliği, sakinliği ve isteksizliği işaret eder beyaz ve soyut kareler. İyinin ve kötünün, güzelin ve çirkinin ötesine götürür bizleri. Ezoterik bir sanatın çığırkanlığını yapar, sessizliğin güzelliğine, soyutun derinliğine dikkatleri çeker. Bunu fark eden Wilhelm Worringer yazdığı “Soyutlama ve Empati” adlı eserinde:

“ Modern insanın soyut geometrik sanatı talep ettiğini, istediğini ileri sürer. Burke gibi, Worringer dünyanın mukabelesinin iki temel yolunu idrak eder, birincisi ya evde hissetmekle; ya da bir yabancı içinde hareket eder gibi. Bu önceki duygu durumu pantheistiktir, ikincisi ise nihilistik. İki duygu durumuna ilişkin, sanatta iki yaklaşım bulduk. Birinciye anlamak için anahtar kavramımız empati, diğeri anlamak için ise soyutlamadır. ”¹³⁵

¹³⁵ a,g,e,s.69

Malevich, kendi sanatında avangard bir hareketi vurgular. Ve bu avangard hareket onun resim ve insan için bulduğu özgürleştirici kurtuluş hareketidir. İçerikten yoksun resim yoluyla bütün içeriklerden kurtarılma ve üst bir gerçekliğe giden sanatsal anlatımın benimsenmesi yoluyla sanatın kendisinin olanaklılığını sorgulama bir zorunluluktur. “ sınırlarından kurtarılmış olan resmin hangi biçimde şekillendirilmesi, somutlaştırılması gerekir ve gerçekte böyle bir biçim bulunabilir mi?” sorusuyla başlayan bu zorunluluk soyutlamaya açılan önemli bir hareketi vurgulamaktadır. Artık bu sorunun cevabı, ancak içeriksizlikle ve ancak zaman, mekan ve tüm kategorilerden yoksun olma haliyle düşünülecektir. Taklit ve temsil etmenin her tür olanağını reddeden bu tutum, nesneden kurtulmanın ve doğa taklidinin yaratmayı engelleyici tutumuna isyanın açık bir göstergesidir:

“ En önemli makalelerinin birinde Malevich, şunu ileri sürer: “ sadece resimlerinde biçimler doğayla ortak hiçbir şeye sahip olmadığı zaman sanatçı bir yaratıcı olabilir.” Suprematist tabloların içinde bu iddianın zorlamasını görmek mümkündür. Black Square dan bu yana biçimler resmetmezler. Ve hala bu yeterli de değildir.” Doğayla ortak hiç bir şeyin olmaması “ nasıl anlaşılmalıdır? Malevich’in iddiası, sanki resmedilemez olanı resmetme karışıklığından daha fazlasını yapıyor gibi gözükmüyor ki, bu da sorunun niçin önemli olduğunu gösterir. Gerçekte o daha zordur. Malevich için doğa kabul edilen taklittir. O, taklidin evi ve taklitsel olanın yuvasıdır. Bu yüzden “doğayla ortak hiçbir şeyin olmaması” açıklaması, mimesis içinde artık ifade edilmeyen gerçekte bir estetiğin ve sanatın olanaklılığına işaret eder.”¹³⁶

Taklidin, geleneksel düşünme biçimini ve dolayısıyla geleneksel bir anlatımı onaması, yaratıcı düşünce önünde en büyük engeldir diyen bir sanatçının isyanını buluruz Malevich’ in anlatımında. Bu nedenle, sanatçı özgür bir şekilde yaratmak istiyorsa taklidin her türlüsüne olanak veren doğadan ve onun aldatıcı görünümlerinden uzaklaşmalıdır. Taklit, nesnenin olduğu gibi, büyük bir devinimsizlik içinde sunulmasının onaylanmasıdır. Çaba gerektirmeyen, hareketsizlik ve zihin tembelliğine yol açan bu onama, değişimi olanaksız kılar.

¹³⁶ Andrew Benjamin, Art, Mimesis and the Avant- Garde, Routledge, New York 1991, s.100

Oysaki, Malevich' e göre, şeylerin doğasına eklenmesi gereken ihtiyaçlar, değişim modelleridir. Bu yüzden mimetik terimler içindeki bir nesnenin sunumu, şeyleri gerçekte oldukları gibi sunamaz. Nesnenin kendi iç dinamiğini sanatsal üretime taşıyamayan ve bu devinimin sonsuzluğunu gösteremeyen sanat, başarısızlığa mahkumdur. Suprematist sanat, bunu en gerçek haliyle başaran, bu soyutluğu ve sonsuzluğu verebilen sanattır:

“ Taklitsel sanat, değişen modeli durdurmaya, değişmez bir durumda ayarlamaya, onu sanatsal bir durum içine çekmeye girişir, böyle bir ilişki taklitsel sanatın özüdür. Ama gerçekte sanatçı, bu özü farklı bir yolla anlar ve o resmin, tualde bir fenomenin çiziminin bir metodu olarak varsayılır. Ama bu girişim boştur, gerçekliği yoktur.”¹³⁷

Hareketin bu derece önemli olması, bir nevi sanatsal ödev olarak verilmiştir. Sanat, harekete odaklanmalı ve bunu en doğru şekilde yapmalıdır:

“ Bir atın dört nala gitmesi, tek renkli bir kalemle çizilip resmedilebilir. Ama bir kalemle mavinin, yeşilin, kırmızının hareketini resmetmek imkansızdır. Ressamlar eğer saf, yalın bir ressam olmak istiyorlarsa, özneyi ve nesneyi terk etmelidirler.”¹³⁸

Saf bir geometrik dünyaya olan inancı, Malevich'in kübistik hareketler ile olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Elbette Malevich kendi idealleri doğrultusunda, sanatsal gelişim sürecinin başlarında, kübizmin yaratıcı ve özgürleştirici biçimlerinden faydalanmış ancak daha sonra yarı soyutlama olarak adlandırılan kübizmden, saf soyutlama olarak düşündüğü suprematik dünyaya geçişi gerçekleştirmiştir. Çünkü ne de olsa, Kübizm reel bir dünyadan yola çıkmaktaydı, Malevich ise sanatsal yaratımın bu geleneksel realizmden kurtulması adına elinden geleni yapmıştır. Ve Malevich'in saf geometrik ilişkilere geçişi, kendi toplumunun devrimi ile değil, kendi sanatsal evrimi ile gerçekleşmiştir:

¹³⁷ Andrew Benjamin, a.g.e, s. 101

¹³⁸ Andrew Benjamin, a.g.e, s. 101

“ Malevich’in kendi kübizm yorumu hareket üzerine odaklanır. Kübizm, nesnenin tıpatıp taklidinden sanatçının azat edilmesini ve yaratıcılığı direk keşfetmek için onun araştırmasının başlangıcını işaret eder. “azat edilme” ve “ kurtuluş” sanatsal üretimi yönetmek için, mimesisin imkansızlığından onların güçlerini çıkarır. Bu yüzden suprematist resimler(ressamalar) ne mimesisin daha genel bir yıkımının örnekleri ne de basitçe resmedilemeyen şeyler değildir. Nitekim, onlar, benzeşimin egemenliğinden bir ayrılışı içeren mimesisten ayrıldığı için, örneklemeye ve olumsuzlama yapmaya çekinirler ve böylece birden fazla olanın olanaklılığına yer açarlar.”¹³⁹

2.5 Modern Ve Romantik Sanatın Ortak Paydası: Soyut

Sanatta yüce kavramı, Immanuel Kant’ın güzel olan ve yüce olan arasında yaptığı bir basit ayırımdan ziyade, modern düşünme ve sanat geleneği içinde, görmede ve düşünmede değişen bakış açılarının önemli bir uzantısıdır. Güzel olanın hayranlık uyandırıcı doğası ile gerçekleştirilen empati ve haz alma duygularının, yüce karşısında duyulan korku ve belirsizliğe veyahut olağan algılamadan farklı bir hissel deneyime eşlik etmesi, bu ikisi arasındaki derin ayrımı sorunsallaştırmaya yol açmıştır. Karl Marx’ ın dünyayı dönüştürmenin önemli kıstasları olarak sanat ve felsefeyi görmesi ve bunların toplum üzerindeki dönüştürücü etkilerinden bahsetmesi ve Immanuel Kant’ın güzel ve yüce arasında yaptığı ayırımdan hareketle, yücenin modern sanat için belirleyici etkisinden bahseden Jean François Lyotard ve Wilhelm Worringer, Edmund Burke gibi düşünürler, sanatın yüce estetiğinin, insansal, toplumsal ve düşünsel duyarlılıklarla olan dönüştürücü ilişkisini incelemişlerdir. Örneğin, Romantizm akımı, sanatta ve felsefe de kendini bir öznenin yaratımı altında gerçekleştirdi. Her şeyi yapmaya gücü yeten özne, dünyayı kendi başına tasarlayıp, kuran ve birbirinden ayrı olan alanları birleştiren itici bir güçtü. Dünya öznenin yaratımı ise, sanat yapısı da ancak bu özne ile anlaşılan ve onun insansal yaratımının en üst noktası olan bir içsel incelik ve yoğunluğun gerçekleşme yeriydi. Bu duyarlılık bilincinin oluşumuna etki eden önemli düşünürlerden biri J.J.Rousseau

¹³⁹ Andrew Benjamin, a,g,e, s. 103

dur. J.J.Rousseau, doğanın duygulu doğasına dikkatleri çekmek suretiyle, naturalizmin hem felsefede hem de sanatta canlanmasına öncülük etmiştir.

“ Aydınlanma çağında akılcı tutum için, içe yönelik yoğunlaşmaya sapma tehlikesi yoktu. Onlara düşünselliğe düşme hatası, duygusallığa düşme hatasından daha yakındır. İlk kez Rousseau’nun duygusallığı, pek çok duygulu kalbi, hayatta duygusallık inancına, sanatta da içe yönelik bir yoğunlaşmayı yaşama zevkine iman ettirdi. Ve romantik akım,içe dönük yoğunlaşmaya, her şeyin üstünde bir ağırlık sağlanmasını güçlendirdi.”¹⁴⁰

Bu içe yönelik yoğunlaşma ve insanın her şeyi yaratabilme güç ve yeteneği, kısa zamanda idealist bir evren anlayışının temellerinin atılmasına sebep olmuştur. İnsanın içindeki yaratıcı atılım ve zihinsel tasarımları ile sadece resmi değil, dünyayı da kurgulayabileceği inancı özellikle Romantizmin kurucusu Henri Delacroix’ in “ Resmi yaratan bizim tasarımımızdır.” deyişi ile paralel bir biçimde, “ Dünya, bizim tasarımımızdır.” diyen Arthur Schopenhauer’ in idealist evren anlayışı ve özne ağırlıklı düşünsel sistemi ile oldukça örtüşmektedir. Sadece öznenin tasarımlamasıyla değil, doğanın ciddi bir şekilde tetkik edilip, sanatçının yaratımı için elverişli bir kaynak olarak değerlendirilmesi aynı zamanda naturalist felsefenin canlanması adına önemli bir adım olmuştur.

Charles Baudelaire de romantizmin pozitif ve olumlu yönlerine değinerek modern sanat ile romantik sanat arasında bir bağlantı olduğunu düşünmüştür. Modernite üzerine gençlik yıllarında başlayan zihinsel ilgisini sürdüren Baudelaire, romantizmin temelinde bulunan güzellik anlayışının sempati ilgisi içinde, mutluluk ve güzellikle paralel olduğunun altını çizer:

“ Benim için romantizm, çok yeni, güzelliğin çok çağdaş ifadesidir. Burada güzelliğin birçok türleri mutluluk araştırmasının yerleşik yollarındadır. Şimdiye kadar birçok ideallere sahiptik, insanları anlamanın ahlak,sevgi,din vb. gibi yollarına

¹⁴⁰ Moritz Geiger, Estetik Anlayış, çev. Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985, s.37

sahiptik, bu yüzden romantizm mükemmel icralar içermez, fakat bu periyodun benzer bir ahlak kavramının dersidir. Bu yüzden, hepsinden ziyade, geçmişin bilinmeyen sanatçıları ya da insanların birçok durumda kibri, doğanın birçok görünüşü zorunlu bilinir. Romantizmden söz etmek modern sanattan söz etmektir.- yani, mahremiyetin, ruhsallığın, renk, sonsuzluğa yönelik istek,- sanatlarda bütün anlamlar izlenimler tarafından mevcuttur.”¹⁴¹

Bilindiği gibi Charles Baudelaire, modern yaşamın estetik devrimcisi olarak modern sanatta, yaratıcı imgelemin sonsuz gücüne inanmaktadır. Modern sanat, kendi kahramanlarını yaratan ve sanatta yaratıcı imgelemin ve dehanın özgür yaratımlarıyla, hem içe hem de dışa dönük bir sanattır. Kant’ın dehasının kendi özgünlüğü içinde yaratma dürtüsünden ve yüce estetiğinin hayranlık uyandıran gücünden ilham alan modern sanat ve sanatçıların giderek bu imgelemden uzaklaşmalarını, Baudelaire kendi kısır döngülerinde verimsiz, taklitçi ve kısır bir döngü olarak değerlendirmiştir. Orjinallığe ve güzelliğe duyulan özlemin, özellikle kendi döneminde Fransız sanatının en çok ihtiyaç duyduğu şey olduğunu ileri süren Baudelaire, bunu modern yaşamın kahramanları olarak tanımladığı yaratıcı imgeleme sahip bazı sanatçılarda görüp takdir etmiştir:

“1863’ün sonlarında, Baudelaire, onu “güçlü orjinallığı” için övdüğü,yetenekli Fransız ressam Constantine Guys’a ithaf ettiği bir dizi makalede“kendisinin etkili, modern hayatın kahramanlığı”, terimini açıkladı. Guys ‘ı Baudelaire’nin gözünde seçkin kılan onun kendi zamanında güzeli arayışıdır. Akademik sanatçılar, onun yazdığı, uzak geçmişte yaşıyorlardı, ve “belirli güzelliği”, “koşulların güzelliğini”, „“genel güzellik” için reddediyorlardı. Onun savunduğu güzellik politik savaşların çekiciliği içinde bulunamazdı, ama” modaya uygun yaşamın gösterisinde”, zarif arabalarda, şık seyislerde, çevik uşaklarda, güzel kadınlarda, ve güzel, iyi verimli çocuklardadır.”¹⁴²

¹⁴¹ Matei Calinescu, Five Face of Modernity, s.46-47

¹⁴² Peter Gay, Modernism the Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond, William Heinemann Published, London 2007, s.50

Sanatın basit bir doğa öykünmesinden ziyade, saf ve daha önce yaratılmamış bir şeyler yaratma sayesinde özerkleşeceğine inanan Baudelaire, bu şekilde sanatın özünde öykünmenin olduğunu ileri süren mimesis geleneğine karşı çıkmıştır. Mimesis geleneğinin aşılması, modern yaşamın kendi kahramanlarını ve bu kahramanların olağanüstü hikayelerini yada yaratımlarını, gündelik yaşamda rastlanmayacak bir enigmatik haleyle kuşatılmış şekilde bizlere sunar. Romantik sanat, şimdi hiç olmadığı kadar soyut sanata eğilim içindedir. İlk defa yaşamdan bir şeyler temsil etmek yerine, sadece kendini temsil eden bir şekilde karşımıza çıkmaktadır:

“ Romantik sanat önce klasik ve barok nosyonlarından kendisini serbest bıraktı, bu kapı böylece soyut ve minimal sanata yönelik işaretlerin soruşturulmasıyla açıldı. Avangardizm, böylece yücenin Kantçı estetiğinin tohumlarını sundu. Bununla beraber, estetik sanat etkilerini analiz etti, elbette, aslında yapılmaya kalkışılan yüce nesnelerini göstermeye kalkışmaktı. Ve zamanın bu sorusu, Olan nedir?”¹⁴³

Klasizm, Descartesçi bir rasyonalizm anlayışı ile insana ait olan tüm metafiziksel ilgilere itibar etmeyip, deneysel veriler çerçevesinde insanı değerlendirmiştir. İnsanı kuru bir bakış açısıyla, her türlü eksiklikten arındırılmış tüm bir varlık olarak inceleyen, aklın evrensel değerlerini vurgulayan bu yaklaşım, insanı insana anlatmakta ne yazık ki eksik kalmıştır. Çünkü, insanın düşünen bir varlık olması yanında, duygu durumları ile donatılmış, yaşayan deneyimleyen ve hisseden boyutu göz ardı edilmiştir. İşte bu hissi durumu canlandıran ve soyuta giden modern sanatın yolunu açan önemli değişimler, insanın duygusal ve psikolojik boyutunu dikkate alan romantik sanatın öncülüğünde gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda romantik sanatın duygu temelli anlayışında bazı düşünürlerin duyguyu düşünsel şekilde temellendirme girişimleri, sonrasında modernizmdeki kültürel değişimlerin temellerini atarak, sosyal,zihinsel, dinsel tetkiklerin hızlandırılmasına ivme kazandırmıştır:

“ Duygu ilk defa aydınlanma çağının sonlarında, Tetens’in, Mendelssohn ve Kant’ın aracılığı ile Rousseau’nun etkisinin kendisini göstermeye başlamasıyla, arınmış

¹⁴³ Jean François Lyotard, Sublime and Avangarde, s.459

duygusal anlamda, ruhsal özel bir yetenek olarak belirlendi. Ve duygu ancak Kant ile gerçek sistematik anlamını kazandı.”¹⁴⁴

Realist sanat, yaşamı ve insanı bir ayna gibi sunmaya kalkışmıştır. Oysaki romantik sanat, insanın ve yaşamın yeni bir tür idealizasyonunu duygu ekseninde sunarken, aynı zamanda ideolojik karakterler yaratmış ve insan öznelliğine karşılık, bilinç, algı, duygu ve anlam gibi bireye ait nitelikleri sunmaya kalkışmıştır. Bireye ait ahlak, rasyonellik, mutluluk, acı, anlayış gibi birtakım anahtar kavramların koruyuculuğunu gerçekleştiren romantik sanat, aynı zamanda varolan düzenden daha iyi bir düzen kurabilmek için aktif bir karşı politikada izlemiştir. Dolayısıyla romantik sanat, yeni bir dünya düzenini, insana ait değerlerle kurmak için mücadele ederken, aynı zamanda modern sanatın anahtar büyük anlatılarını da içermektedir. Bütün bunların modern estetikle bütünleştikten bahseden Jean François Lyotard aynı zamanda modern estetiğin daha rasyonel bir temel içinde ilerlediğinden, bunun haz yanında, yücenin içindeki acıyla karışık sunulamayanın yönelimini de bulundurduğuna değinmektedir:

“ Modern estetik, nostaljik olmakla birlikte yüceliğin estetiğidir. Sunulamayana sadece kayıp içerikler olarak ileri götürülme izni vermektedir. Aklın bütün sunulmamayı artırması ihtiyacından doğan haz ve imgelemenin yada duyarlılığın kavrama eşit olmaması gerektiğinden doğan acının bireşimi.”¹⁴⁵

Yüce, kavranamaz ve sunulamaz olandan kaynaklanan bir acı bireşimidir. Ve her tür akıl ilkesinden bağımsız, düşünce sınırlarının dışındadır. Dolayısıyla yücenin büyüleyici imgesi, tamamlanmamışlığı içinde haz, acı, imgelem ve tüm bunlarla dile getirilemeyi bizlere sunmaktadır. Bu dile getirilemeyen şey ise, sanatçının çabasının sanat yapıtında “şeyleştirilmiş” bir yüce izlenimi etkisini yaratmasına imkan tanımaktadır. Bu Heidegger’in “şey olmayı” sanat yapıtının bir özelliği olarak nitelendirmesiyle, sanat yapıtının sadece maddi bir “şey” olmaktan ziyade, bunun yapıtın özüne yönelik bir nitelendirme konusu olmasına neden olmaktadır. Bu şey, tamamlanmamışlığı ve dile getirilemezliği içinde, yapıtın özüne yönelim sayesinde

¹⁴⁴ Moritz Geiger, a.g.e, s.49

¹⁴⁵ J.F.Lyotard, Postmodern Durum, çev.Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara 1997, s.158

duyumsanabilecek bir tinsel hakikatin duyurucusudur. Ancak bu tinsel hakikat ve yüce figürü, kendini yüceye veyahut “şey’e” açabilecek bir sonsuz iç kaynak donanımına sahip insanın yöneliminde belirir. Modern insan ise, herhangi bir sınır kabul etmeyen,tüm kültürlere nüfuz eden,farklı uzay ve zaman algısına sahip,metafizik yönelimlerini elimine etmiş bir eklektik figür olarak, sanatı bir oyun olarak değerlendirme anlayışındadır. Romantik sanat, insana yeni bir dünya yaratırken ve insan bu dünyanın kahramanları ile özdeşleşirken, modern dünyanın insanı varolan dünyanın hıza dayalı ve mekanikleşmiş dünyasından kaçmak amaçlı, sanatın kurguladığı yeni dünyayı, endişelerinden arınmak amaçlı kullanmış ve bunu romantik olarak değerlendirmiştir:

“ Romantik çağdan sonraki zamanın “ romantik” dediği şey, insanın kendi dünyası olmadığı için, insanın oynayacağı, kaçıp içine sığınacağı bir dünyaydı.”¹⁴⁶

2.6 Empati Ve Soyutlama

2.6.1 Sanatta empati ve soyutlama ilişkisi

Sanatsal faaliyet, insanın kendi iç gerçekliğini yaratıcı şekilde ifade edebilmesine olanak tanırken, aynı zamanda dış dünya ile olan ilişkilerini anlamlandıracak bir duygudaşlık halinin oluşumuna kılavuzluk yapar. Bu anlamda sanatsal faaliyet bir tür empati ve soyutlama faaliyetinin ta kendisidir. Sanatta empati ve soyutlama ilişkisinden yola çıkarak çeşitli değerlendirmelerde bulunan Wilhelm Worringer, ikisi arasındaki ayrımı belirtirken, aynı zamanda geçmiş sanat hareketlerinin bu iki ayırım temelinde nasıl gelişim gösterdiğine de işaret etmiştir:

“ Empati, insan ve dış dünya arasında bir mutlu sempatik ilişkinin sonucudur. Halbuki, soyutlama, yaşam ve doğa memnunuğu hissi olmayan insanlar arasında

¹⁴⁶ Moritz Geiger,a,g,e, s.41

temelde bulunur. “duyusal canlılığın neşeli olmayan doğruluğunu ifade eder.” Der Worringer, “ fakat “ sürekli saltanat ve kaçınılamaz bir sahadır, tüm sahte izlenimlerden, duyguların tüm yanılsamalarından özgürlük, bütün fanilik ve bir yüksek dünya için yaşam gayretinin şanslarına,diğer bütün alanlardan daha çok aittir.” Genel olarak soyutlama, Doğu sanatı ve Gotik, Bizans, Mısır, ilkelin karakteristikleridir, ve bu yüzden çağdaş sanatta Ortega y Gasset tarafından “ insansızlaştırma (de- humanized)” tartışılır, diğer bir deyişle empati, daha çok geç Greco-Roman’ in, Rönesans ve naturalistik Batı sanatının karakteristikleridir.”¹⁴⁷

Empati, yaygın tanımıyla bir duygudaşlık durumuna işaret ederken, soyutlama faaliyetinde insan dünyanın acı gerçekleriyle, kendi ölümlü gerçeğiyle yüzleşmiş, varlığının temelsizliğini tam içinde hissetmiştir. Bu anlamda empati, Batı dünyasının oyalama ve eğlendirme amaçlı sanat eğilimine denk düşerken, duygunun daha derin ve anlam yüklü olduğu Doğu dünyası soyut sanat faaliyetinden kendine düşeni almıştır. Ancak her iki estetik süreçte, tüm zıtlıklarına rağmen bir benzer modun olduğunu vurgular Worringer:

“ Her iki süreçte ortak olan varlık modları “ kendi- yokluğu (self- privation) ya da yoksunluktur. İnsanın, olağan varlık sınırlandırmalarının kısıtlamalarından kaçmasıdır. Empati de, insan kendini nesnede kaybeder, soyutlamada “ insan- tüm insanlık ” doğa vasıtasıyla sonsuz formları düşünerek yaratıcılığını aşar.”¹⁴⁸

İnsanın kendini nesnede kaybetmesi olayını, estetik haz alma olarak nitelendiren, Theodor Lipps, zevk almayı sağlayan içsel duyguya estetik empati adını vermeyi uygun görmüştür:

“ Estetik haz, her bir kişisel durumda ve yeni estetik nesnelerde, bazı spesifik yöntemlerle ve nesneye bakmayla ortaya çıkan, renklendirilmiş bir zevk veya haz duygusudur. Bu deneyimde estetik nesne daima duyusaldır,yani duyusal bir biçimde algılanır ve ya hayal edilir ve o, sadece budur, böyle bir şeydir. Güzel bir nesneden

¹⁴⁷ Melvin Rader, A Modern Book of Esthetics an Anthology, Holt,Rinehart and Winston, USA 1960, s. 370

¹⁴⁸ Melvin Rader,a,g,e, s.370

önce ben, zevk- haz alma duygusuna sahibimdir: bunun anlamı, bana kendini sunan güzel nesneden, duyuşsal algı ve ya imgeye bakışında bu hisse sahibimdir: bu nesneye baktığım sırada ona sahibim, yani onu açık bir dikkatle vücuda getiriyorum, onu idrak ediyorum. Hem de sanat eserinin estetik nesnesinin duyuşsal görünüşü estetik seyirde dikkate alınır. Yalnızca o, estetik hazzın “ nesnesi ” dir;o, benimle ve benden uzakta olarak, bana “ karşı” ayakta duran tek şeydir, ve benim haz duygumla bazı ilişkiler içine giren tek şeydir. Kısacası bu ilişki üzerinden ben, zevk alırım kendimi mutlu ederim.”¹⁴⁹

Wilhelm Worringer’in bu çok önemli ayrımının temellerini Kant’ın pozitif hazzla eşlik eden güzellik anlayışında –ki bu, Theodor Lipps’in haz ve güzellik anlayışı ile tanımladığı empati kavramında görölmektedir.- ve yüceye eşlik eden acıdan haz alma veyahut soyutlama diyebileceğimiz anlayışta bulabiliriz. Zaten soyut sanat hareketinin tetikleyicisi bir anlamda Lipps’in psikolojik analizleri, tarih üzerine olan çeşitli gelişmeler ve tabi ki düşünsel anlamda genel felsefedeki birçok alandır. Ancak şu unutulmamalıdır ki, gerçek anlamda bir soyutlama hareketi, ancak 1910’ dan sonra başlayıp, daha sonraları artan bir çeşitlilikte gelişme göstermiştir. Bu anlamda Worringer, “ Soyutlama ve Empati” incelemesini 1906 da tamamlamış, 1908 de ise yayınlamıştır. Kimileri, bu kitap ile Kandinsky’nin “ Sanatta Tinsellik Üzerine” adlı eseri arasında tarihsel ve düşünsel ilişki kurmuşlardır:

“ Kandinsky, Worringer’in kitabının şehirde ilk yayınlandığı sene olan 1908 de Münih’e yerleşti. Resimleri soyuta doğru eğilim göstermeye başladı, ama 1910’a kadar tamamen soyut bir karakter resmedemedi. Kandinsky, Worringer’in kitabında Münih’te kışkırttığı felsefi tartışma ile mi tahrik edilmişti? Kendisinin, iki sene sonra yazdığı “ Sanatta Tinsellik Üzerine” kitabını Worringer’in tezinin yayınlandığı yayınevinde(Piper Verlag) yayınlaması anlamlı olmuştur. 1912’de Kandinsky ve Franz March tarafından Münih’te kurulan Blaue Reiter grubunun tüm üyeleri, felsefi fikirliydiler.”¹⁵⁰

¹⁴⁹ Melvin Rader,a,g,e, s.374

¹⁵⁰ Karsten Harries, s.100

Zaman zaman empati ve soyutlama ilişkisine mutluluk ve mutsuzluk anlamları vererek yaklaştık. Çünkü, empatiye her zaman mutluluk ve güzellikten haz alma duygusu eşlik ederken, soyutlama, insanın nesnede gördüğü sınırlılık ve ölümlülüğü, kendi varoluşundaki ölümlülüğü ile tasdik etme ve buna eşlik eden mutsuzluk ve sonluluk hissinin yansımalarıdır. Bir anlamda empati, sınırlı ve sonlu doğamızın kabulüdür. Mutluca bu son kabul edilir, çünkü insan geçici varlıktır ve estetik haz insanın bu sınırlı doğasının kabullenişini gerektirir. Soyutlamaya başvuran insan ise, bu gerçeği herhangi bir dayatma olmadan evren görüşü içinde bulan, mutsuz ama arzulu bir portre çizmektedir. Arzulu olması, zaman ve uzay içinde sonsuzluğa, ölümsüzlüğe ulaşma çabasından, mekanın bireysellik için terkinden kaynaklanmaktadır. Her iki insanda sonlu doğalarından kaçır. Bu kaçışta, biri hem içinde yaşadığı doğa, hem de kendi doğasıyla sempati ilişkisi içindedir. Diğer ise, bir nevi ölümsüzlük arayışındadır. Sempati ilişkisi her zaman empatiyle, korku ve huzursuzluk duygusu ise soyutlama ile tasvir edilir:

“ Soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle aşkınsal bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma, büyük tinsel uzay korkusu diyoruz.¹⁵¹

İnsanlarda korku duygusu, bilinen her şeyden önce gelmektedir. Doğa karşısında korku, ölümlülük bilinci karşısında korku, vahşi hayatla mücadele ederek ayakta kalabilme korkusu, sevdiklerini kaybetme korkusu, bütün bunların doğurduğu huzursuzluk bütün mitolojik söylemlerin, dinin ve sanatların başlangıcıdır. İnsan kendi sınırlı doğasını söylemlerle cesaretlendirip, ölümsüzleştirirken, bütün bu zenginleştirilmiş söylemler, insanlığın kaçır içine sığınabileceği, sanat ve din gibi sonraki limanlarının temelini atmıştır:

¹⁵¹ Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Özdeşleşim, çev. İsmail Tunalı, s.23

“ Tibullus’un “primum in mundo fecit deus timor” Tanrı, dünyada önce korkuyu yarattı sözündeki korku duygusunun, sanatsal yaratımın da kaynağı olduğunu kabul edebiliriz.”¹⁵²

Korku duygusunun, insanı tetikleyici, içgüdüsel belirlenimi, aslında olumlu bir şeylere neden olmuştur. İnsan, hiç olmadığı kadar, kendidir. Kendi istenci gelişkin ve doğal, yaşamın kaybettirdiklerine dirençli, duygusal olarak körelmemiş, henüz zihniyle değil ama, hisleriyle yaşayan duyarlı bir varlıktır. Belki öz bilinçten yoksundur. Çünkü henüz aklını tam olarak işletebilecek ve kendi üzerine sistemli olarak düşünebilecek bir bilinçlilik durumuna erişmemiştir. Ancak insanın kendi üzerine katlanacak ve yükselecek logosunun gelişmesi ile de duygusallık ve içe yönelik yoğunlaşma eski itibarını kaybedecektir. Bu kaybedilen itibara statü kazandıracak gelişim ise, soyut sanatla uğraşan sanatçıların ilkel insandaki bozulmamış duygusallığa dönme çabalarıyla belirginlik kazanacaktır.

Özellikle Immanuel Kant’ın estetik anlayışının duygu temelli olması ve hem evrensel hem de subjektif bir prensip olarak değerlendirdiği, estetik hareketi meydana getiren eğilimin, dünyanın varlığını farz eden iç harmoninin hissi olarak görülmesi, zihin yanında duygunun değerini gözler önüne sermektedir. Kant, bunu betimlerken, duygunun sadece iç bir uyum olarak değil, bizim formları idrakimizin de temelini oluşturan bir subjektiflik ile objektiflik bütünleşmesini de bünyesinde barındırdığından bahsetmektedir. İdrakimizin iki temel hissini haz ve acı olarak değerlendiren Kant’ın bu yaklaşımı da bizlere bir empati ve soyutlama ilişkisini çağırıştırır görünmektedir:

“ Subjektif amaçlılık, diğer önemli yol, “ düşüncenin formlarından” farklıdır. Kavramların büyüklüğü açısından anlayış işler, fakat estetik yargılama hislere dayanmaktadır- acı ya da hazzın hissine- bir form iç maksatlılık veya uyumluluk gösterdiğinde biz haz hissederiz, bunu yapmadığında formu memnun etmeyen olarak kabul ederiz. Böyle hisler, elbette bizim formları anlayışımızla ilgilidir, ve bu

¹⁵² Enis Batur, Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 278

yüzden haz, gerçekte, bizim bilişsel yeteneklerimizin subjektif yapısı ile objektif formların ilişkisinin bir kesin ahengini ifade etmektedir.”¹⁵³

Soyutlama içtepisi, insanın gördüğü ve göreceği her şeyin göreliliğine, var olan tüm varlıkların kendilerini oldukları gibi değil de, olmaları nasıl isteniyorsa o şekilde açışladıklarına olan güçlü bir tinsel inancı gerektirmektedir. Mekanın geçiciliğine ve mekan içinde olanların bitimliliğine olan bu inanç doğal olarak insanın mekandan duyduğu huzursuzluğun artmasına sebep olmuştur. Görünen her şeyin üstüne bir perde indirildiği inancı ile birleşen tinsellik ve mekansallık korkusu, insanı mekanın reddine, zorunlu ve mutlak olanın tinsel arayışına sürüklemektedir. Dolayısıyla, nesnelerden ve onların zorunlu bağıllık ve göreliliklerinden kendini azat etmeyi salık veren bu anlayışın temelinde aslında nesnenin inkarı değil, nesnenin mekandan soyularak alınması ve göreliliğe bağıllıklardan kurtulan nesnenin sabit ve mutlak yasalara ulaştırılıp, sonsuzluğa ve ölümsüzlüğe ulaştırılması çabaları bulunmaktadır:

“ Mekan betimlemesinin bastırılmasını soyutlama dürtüsü dayatır, zira nesneleri birbirine bağlayıp, onlara dünya tablosu içindeki göreliliklerini veren mekandır ve mekan bireyselleştirilemeyecek tek şeydir. Demek ki, bir duyulur nesnenin kapalı maddi bireyselliği içinde bize görünmesi, henüz mekana bağımlı olduğu sürece mümkün değildir. Dolayısıyla, bütün çaba mekandan kurtarılmış, yalın biçime yönelmiştir.”¹⁵⁴

Doğal formun alanı, geçici olanın ve sürekli değişimin tehdi ile çevrili olduğundan, mekan bastırılması ancak zorunlu ve değişmez bir alanın yasal kurallılığı altında kendine yaşama olanağı bulacaktır. Doğu toplumlarında ve ilkel toplumların ezoterik öğretilerinin temelindeki matematiğe verilen önem, bu zorunluluk ve değişmezliğin ölümsüzlüğü ve tüm bilgileri kuşatan bir genel geçerliliğe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle nesnenin, geometrik olarak soyutlanması ile mutlaklık ihtiyacı önemli ölçüde karşılanacaktır. Daha sonra yarı soyutlamacılar diye anılan Kübistlerin nesneleri geometrik bir düzenlilik içinde betimlemelerini de bu mutlaklık arayışının sonucu olarak değerlendirebiliriz :

¹⁵³ David Britt, Empathy, Form and Space, a,g,e, s.6

¹⁵⁴ Enis Batur, a,g,e, s.281-282

“ Geometrik soyutlamayı niteleyen ve belirleyen şey zorunluluktur, organizmamızın şartlarından doğan bu zorunluluğu, biz geometrik soyutlama da hissederiz. İlkel insan ancak, geometrik soyutlamanın zorunluluğunda ve değişmezliğinde huzur bulabildi.”¹⁵⁵

Bu huzur ihtiyacı elbette sadece ilkel insanın gereksindiği bir şey değildir. Teknolojik hızın buyurganlığı içinde, otomotlaşmış hayatta insanın en büyük gereksinimlerinden biri, değişimin içindeki değişmezliği, akıp gidenin içindeki statik yapıyı aramak ve kavrayışımızı keskinleştirecek bir huzur alanı bulmaktır. Modern insan, güzel sanatlarda bu ihtiyacını karşılamaktadır. Soyut sanatlarda adeta zaman akışı kırılmış, mekanın buyurganlığı ise nesnel olmayan anlatımla ortadan kaldırılmıştır. Fenomenler ve onların ilişkisel bağılıklarının dışına çıkmayı gerektiren bu sanatsal anlatım, uzamın ötesinden kendini insanlara duyurur. Johann Friedrich Herbart, (1776-1841) estetik teorisinde uzam ilişkisine de değinmiştir:

“ Resim, heykel ve mimari genellikle uzaydaki ilişkilerin bir arada varolması tarafından karakterize edilir. Çünkü uzay kendisi fenomenlerin bir arada varolması arasındaki ilişkilerin idraki olarak Herbart tarafından tanımlandı, onun teorisinde bu bakış Gottfried Leibniz’in ilişkisel uzayın modeline yaklaşmak gibi görünmektedir. Her ne kadar Herbart özellikle böyle bir okumaya karşı uyarsa da.”¹⁵⁶

İster kabul edelim, ister etmeyelim soyut sanat uzam anlayışına yeni bir boyut getirmiştir. Temel bir gerçeklik olan uzamın ve bu uzam içindeki fenomenlerin rastlantısal fakat uyumlu ilişkileri, soyut sanatın bakış açısıyla yeniden düzenlenir. Bu rastlantısal bir arada olma uzamdan bağımsızlaştırılır ve uzaya ilişkin algı değiştirilip, yeni bir uzay düzenlemesi oluşturulur. Burada, sadece uzam değil, zaman algısına ilişkin bir yeni düzenlemenin de sinyalleri verilir. İlkel insanın yaratmada ki çocukça illüzyonlarına katılan bu düzenleme ilkel insanın da, çocuğun da yaratmadaki zaman ve uzam algısından muaf oluşlarının açık bir göstergesidir.

¹⁵⁵ Wilhelm Worringer, a.g.e, s. 43

¹⁵⁶ David Britt, Empathy, Form and Space Problems in German Aesthetics 1873-1893, Getty Center Published, USA, 1994, s.12

Muaflık, daha üst bir gerçekliğin algısında şekillenir. İlkel insanın uzam ve zaman reddi, nesneyi ölümsüzleştirmek içindir. Kübistlerin parçalanmış uzayları, soyut güzelliğin, geometrik yasalılıkla ölümsüzleştirilme göstergesidir. Modern sanatın yeni uzam ve zaman düzenlemesi ise, dinamik değişkenlerle sarsılan sanatın zamansızlığı varsayımlarına karşı koymaya çalışan ve sanatın ölümüne kafa tutan bir ölümsüzleştirme inancının açık göstergesidir:

“ Modern dünya, zamanın dinamik gerçekliğinin bir güçlü duygusunu içerir. Madde ve uzayın modern temsilini gözden kaçırmamalıyız. Kübizmin parçalanmış uzayları zamanda görünür, doğasında dinamik görünür çünkü onlar eşit olarak pozitif ve negatif, katı ve boş, kapalı ve açıktırlar. Onlar uzaysal kutuplar arasında gidip gelirler, onları uzlaştırmış görünürler. Modern sanatçılar yeni uzay zamanını tecrübe ettiler- modern imaların dinamik değişimlerinin genel hissini özetlediler.-sanatın her şeye gücü yeter inancına şuursuzca saldırdılar. Bu inanç, sanatın zamansızlığının varsayımları tarafından işaret edildi.”¹⁵⁷

Sanatın zamanı aşan ve zamanlar ötesi olan zamansızlığı ve bu zamansızlığın uzamda dinamik değişkenlerle kendini açtığına olan inancın sarsılmaya başlaması, sanatın modern dünyada farklı şekillerde kendini kabul ettirme girişimlerinin de başlangıcı olacaktır. Bu girişimlerin sanatın sonunu hazırladığına inanan Arthur Danto’nun sanatın ölümüne yönelik söylemleri Hegel’in görüşleri ile uyum içindedir. Sanat, kendi hakkında eleştirel düşünceyle daraldığı zaman, kendi sonunu getirmiştir. Bu konuya daha sonra değineceğiz, ancak bilinmesi gereken, sanatın bu tür değişen algı ve eleştirilerle yeni bir döneme girdiğidir.

Ancak, konumuza geri dönersek, Kübistlerin parçalanmış uzayları ve zaman akışının kırılması, nesnenin olağan algısını değiştirmiş ve geometrinin olmazsa olmazları olan küreler, koniler, silindirler ve kareler ile formsal zenginleştirilme sağlanmıştır. Aslında yapılmak istenen insanın olağan duygularını özgürce ortaya koyabilmesine- ister mutluluk ister korkuyu- ve sanat ile doğa arasında temsile dayanmadan da bir

¹⁵⁷ Donald Kuspit, A Freudian Note on Abstract Art, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 47:2, Spring 1989, s.118

harmoni kurulabilme olasılığına değinmektir. Sanat, sadece doğayı taklit etmez, aynı zamanda yaratma edimiyle doğanın anlaşılmaz parçalarını anlamlı kılar, bunu yaparken de zaman olmadan, uzay olmadan, herhangi bir şeyi anlamlı kılabilme özelliğine sahiptir. Bu yapıcı ruhsallık, kuru idealleştirme ile olamaz. Ancak, insanın doğa ile veyahut kendi dışında ötekiler ile diyalogunu zorunlu kılar. Bu anlamda soyuta ve geometriye dayanarak, insanın değişkenliği, organik görünümlerin değişkenliğinin özel dünyası aydınlatılabilir. Böylece insan değişken dünyayı kendi bilinciyle düzensizlik ve geçicilikten arındırabilir. Nitekim Cezanne amacının doğadan kopmak değil, bir diyalog alanı yaratmak olduğunu eserlerinde oldukça açık belirtmektedir:

“ Onun manzaraları, sanatçı ve doğa arasında bir diyalogun ürünleridir. Böyle bir diyalog diğerlerini duyma yeteneğini önceden varsayar, bu diğerleri ne olabileceğine izin verme gönüllülüğüdür. Sanat, yalnızca diğerlerini göstermeye yardım eder. Cezanne’nin takipçileri bu diyalektik elementi ortadan kaldırma eğilimindedir. Bir diyalogun yerine biz boyun eğdirmeye sahibiz. Sanatçı, geometrinin imajlarıyla dünyayı yeniden yorumlar ve bu yüzden onun anlaşılabilir organik karakterini terk etmeye zorlar. Doğa, kristal yada mekanik olur.”¹⁵⁸

Cezanne, işte böyle bir boyun eğdirme yerine, diyaloga açık olmanın, doğa yorumlamasını geometrik elemanlar ile yapsak ta, aslında kalp ile doğal anlamları yakalamanın, mekanikleştirilmiş bir dünyanın sıradan anlamlarını aşabilecek bir zenginliğe meydan vereceğini ve farklı algılamalar ile görüşe doğal tavır çeken setleri ortadan kaldıracığına inanır. Karsten Harries, bu tutumun bir öngörüsünü Jonathon Swift’in “ Gülliver’in Seyahatleri” romanında kurmasının güzelliğinden bahseder:

“ Onun uçan Laputan adasında yaşamı betimlemesinde, Swift, bize, bağımsız bir insanın karikatürünü verir. Laputasların, müzik ve matematik için özel bir düşkünlük sergilediklerini bize söyler. Örneğin, onlar bir kadının güzelliğine yada her diğer

¹⁵⁸ Karsten Harries, The Meaning of Modern Art, s.72

hayvana övgüyü, eşkenar dörtgenler, çemberler, elipsler ve diğer geometrik terimlerle betimliyorlar.”¹⁵⁹

Bizim uçan bir Laputa adasında yaşamadığımız aşıkardır. Ancak uzayın ve zamanın olağan algısının kırılmasıyla kurgusal bir zemine olanak veren sanattaki empati ve soyutlama vasıtasıyla, insanın kendini tanımasına ve ötekilerle müşterek paylaşımlarını yakalamasına eşlik edebilecek bir ruhsal yapıyı oluşturabiliyoruz. Nitekim Wassily Kandinsky’de bu kendini tanıma ve buradan soyut sanata giden yolu şu şekilde tanımlamıştır:

“ Her manifestoda, soyuta, maddesel olmayana ulaşma çabasının tohumu bulunur. Sanatçılar, bilinçli yada bilinçsiz olarak, Socrates’ in kendini bil sözüne uymakta; onlara çalışma ayrıcalığı veren malzemeleri incelemekte, denemekte ve o unsurların ruhsal değerleri arasında bir denge kurmaktadır.”¹⁶⁰

2.6.2 Pozitif empati ya da güzelliğin hazzı

Güzellik, yaşamın her alanında ve elbette sanatta da bir gücün ve tamamlanmışlığın pozitif duygusuna olanak tanımaktadır. Güzel, haz verici ve dingin hislerle karşılık bulurken, genelde yüce duygusunun ürkütücü ve acı veren doğası ile karşılaştırma içerisinde değerlendirilir. Bu değerlendirme ilkin Kant’ın “Yargı gücünün Kritiği” adlı eserinde kapsamlı bir şekilde belirtilmektedir. Bunu incelememiz için bir kaynak olarak değerlendirmemizin sebebi, güzelliğin haz ile özdeşleşen doğasının empati ile özdeşleştirilebileceği, yücenin acı ve korku veren doğasının köklerini ise soyutlama gerçeğine karşılık gelebileceği şeklindeki inanışımızdan gelmektedir. 1750’de Baumgarten’ın “ Estetik” adlı eseri basıldığında, Immanuel Kant bu çalışmanın kaynağının hatalı olduğu sonucuna işaret etmiştir. Bu hatayı, Baumgarten’ın yargıyı karıştırdığı ve belirsizleştirmiş olduğu, estetikte kuru bir kavramsallaştırma ile ne sanat yapıtının ne de güzelliğin formlarının anlaşılamayacağı şeklinde belirtmiştir:

¹⁵⁹ Karsten Harries, a,g,e, s.73

¹⁶⁰ Wassily Kandinsky, Sanatta Tinsellik Üzerine, a,g,e, s.69-70

“ Baumgarten’in estetiği sanat yapısıyla ilişkili belirli bir kavramsallığa bağlı kalır. Kant,için güzelliğin duygusu, aksine, doğa yada sanatın nesnesi tarafından olayların kavramlarının fonksiyonları ve imgelerin fonksiyonları arasında bir özgür harmoni ilham eder. Yücenin estetiği hala çok belirsizdir: acı ile karışmış bir haz, acıdan gelen bir haz. Tamamen büyük nesnelerin olayıdır- çöl, bir dağ, bir piramit- yada tamamen güçlülüğün – denizde bir fırtına, volkan patlaması.”¹⁶¹

Güzelliğin hazzı, insana zevk ve dinginlik verirken, Kant, yücenin acı veren bir haz olduğu noktasında ısrarla durur. Oysaki, güzellik bir oyun gibidir, içinde hem kavramlar, hem hayal gücü özgürce birleşir. Yüce de ise, hayal etme yada kavramanın nasıl olabileceği şeklinde bizleri aydınlatan bir temsilin olanaklarından yosunluk kendini olabildiğince duyurur. Varoluşun içine yayılan şok ve korkunun kendini ifade etme zorluğunun, öznde oluşturduğu bir çeşit kırılmayı ifade eder bu duygu. Ancak bu kırılma sanıldığı gibi bir olumsuzluğu imlemekten çok, güzelliğin yarattığı hazdan daha fazlasını içermektedir:

“ Güzellik, pozitif bir haz verir. Fakat burada ölüm olmanın yakınlığı ve acı, tatminden daha kuvvetli bir tutkuya gitmeye mecbur hazzın bir başka türüdür. Ruh, vücuttaki acıyı etkiler. Burke’ nin sözlüğünde, tamamıyla bu ruhsal tutku, terör olarak adlandırıldı. Terör, yoksunluğa bağlıydı: ölümün terörü, yaşamın yoksunluğu; boşluğun terörü, nesnenin yoksunluğu; sessizliğin terörü, dilin yoksunluğu; yalnızlığın terörü, diğerlerinin yoksunluğu; karanlığın terörü, ışığın yoksunluğu.”¹⁶²

Güzelliğin mahrumiyeti, hazzın, sevginin, şefkatin mahrumiyetidir. Çünkü Burke; “ Güzellik, bir sosyal niteliktir. Sevgi ve şefkatin duygularını esinler. Onlar, toplumla ilgili olarak- kadının ve erkeğin sevgisinde (cinsiyetin toplumu) ya da canlı dünya (genel toplum) da kuruldu, sevgi bir pozitif hazdır ve bu güzellik nesnesidir ”¹⁶³ der.

¹⁶¹ Jean François Lyotard, The Sublime And The Avantgarde, The Continental Aesthetics Reader, Edited by Clive Cazeaux, Routledge New York, 2005, s.458

¹⁶² Jean François Lyotard, a,g,e, s.458

¹⁶³ Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful, Routledge, London and New York, 2008, s.13

Yüce ise, muallakta yoksunluktur. Ruhun ontolojik aydınlanmasıdır, ve eğer bu aydınlanma olmazsa, ruhun kendini ifade edecek bir dili, bir eylemi, en önemlisi cesareti olmayacaktır.

Güzellik konusunda, ilkin orta yüzyılda benimsenen üç önemli teoriyi göz önünde bulunduran Edmund Burke, güzel ile orantı ilişkisi, güzel ile uygunluk yada yararlılık ilişkisini ve güzel ile iyilik yada mükemmellik ilişkisini karşılaştırmıştır. Platon ile başlayan bu güzellik süreçlerinin incelemeye maruz tutulması gerekliliğini belirten Burke, bu üç teoriye gelen eleştirileri onayladı. Burke için ;

“ Hislerin aracılığı tarafından insan zihni üzerinde mekanik olarak işleyen, vücudun bazı niteliği, en büyük parçalar için güzelliştir der.”¹⁶⁴

Edmund Burke, estetik deneyimin bilinç ile ilişkisini incelemeye ayrı bir önem göstermiştir. Bizlere dayatılan mükemmellik, iyilik, uygunluk gibi güzellik betelemelerinin bizim isteğimizi yönlendirme girişimlerinin ve estetik deneyimin bilinç düzeyi ile ilişkilendirilmesinin uygunsuzluğundan bahseden Burke, bunu güzelliğin duyularda yarattığı etki ile ilişkilendirir, ona göre güzelliğin duygularda yarattığı ani etki, ve ortaya çıkardığı his hayati ve derindir. Bunu sadece beğeni ile tanımlamak, basit ve boş bir açıklamadır:

“ Bir nesneyi güzel bulmak büyük ilgi ve ifadenin gücüyle oluşmaz. Güzellik bizim sebeplendirmelerimizle ilgili değildir. Sonuçta beklenilmeyendir. Güzelliğin görünüşü kalbimizde sevgi yaratır. Tıpkı buz yada ateşin sıcak ve soğuk hissi yarattığı gibi. Estetik deneyim, o halde bilinçli değildir ve estetik olmayan değerlerle karşılaştırılmaz.”¹⁶⁵

Güzel beklenilmeyendir, ama geldiğinde sevgi yaratır. Yüce de beklenilmeyendir, geldiğinde yarattığı şok duygusu ve acı ise fevkaladedir. Çünkü bu acı ve şok bizi kendimize getirir. Her ikisi de güçlü niteliklerdir, ancak güzelliğin gelişi insanda

¹⁶⁴ Edmund Burke, a,g,e, s. 22

¹⁶⁵ Edmund Burke, a,ge, s.23

pozitif hisler uyandırırken, yücenin kendini duyuruşu negatif ve korkutucu olabilir. Ancak, bunun yani yüce estetiğinin sanatları ilerlettiğine inanç duyan Lyotard, güzelliğin taklide yol açmak vasıtasıyla klasik sanat geleneğinin kalıplarını kıramadığına işaret eder gibidir:

“ Materyalleri ne olursa olsun sanatlar, yoğun etkilerin arayışında yücenin estetiği tarafından hızla ilerletilmişlerdir, saf güzel olan modellerin imitasyonunu bırakabilir ve bırakmalıdır, ve şaşırtan, değişik, şok edici kombinasyonlar denemelidir. Şok, fevkaladedir, bir olaya(bir şeye) şahit olmadır, hiçbir şeyden ziyade muallakta yoksunluktur.”¹⁶⁶

Kanaatimizce, Lyotard ve Burke, güzelliğin dar kalıplar içinde kaldığı müddetçe sanatta bir ilerleme sağlamayacağı, yücenin ise şok ederek sanatlarda ilerlemeye neden olacağı görüşünde bulunarak, aslında güzelliğin içsel ihtiyacı yeterli derecede karşılayan bir tamamlanmışlığa sahip olduğunu, yücenin ise ruhta yarattığı terör ile kaygan bir zemine ve parçalanmışlık hissine yol açabileceği düşüncesine olanak sağlamaktadırlar. Buradan hareketle belirtmeliyiz ki, soyutta, somut yanında her zaman parçanın bilgisi ve tamamlanmamışlık ilişkisiyle negatif çağrışımlara neden olmaktadır. Yücenin ve soyutun çağrışımları negatif olabilir, ancak tamamlanmışlığın bir ölüm ve son olduğunu düşünen soyut sanatçılar için bu ilerlemenin kaçınılmaz bir göstergesidir. Sanatta olanakların yolunun kesilmesi benzerlik ve taklit ile olur. Olanaklılık, yeni biçimlerde-hatta biçimsizlikte- ve yaratma ile olur. İşte soyut sanat ve sanatta soyutlama bu nedenle sanatta olanaklılıkları artıran bir tamamlanmamışlık ile yoluna devam eder.

Bu değerlendirmelerden hareketle, güzellik tartışmalarında, onun zıttı olarak değerlendirilen çirkinlik tanımlarına bir göz atmanın yararlı olacağını tahmin edebiliriz. Çünkü, güzellik, ruhta sevgiye yol açan bir pozitif, güçlü nitelikse, çirkinlikte, ruhta deformasyona yol açabilecek –hatta onu teröre sürükleyebilecek- bir yüce etkisine meydan verebilir. Ayrıca güzellik ruhta hazza yol açarken, çirkinlik ruhu, yüce gibi derinden etkileyebilir mi bunu incelemek gerekir. Öncelikle, bu

¹⁶⁶ Jean François Lyotard, a,g,e, s. 459

konuda, soyut sanatın önemli kuramcısı Wassily Kandinsky'nin tanımlamaları dikkat çekicidir:

“ Çirkin sözcüğü geleneksel bir ifadedir “ ruhsal olarak sevimsiz” anlamına gelir. Henüz ulaşılamamış bir içsel ihtiyacın bir ifadesini içerir. İçsel ihtiyacı yeterli derecede ifade eden her şey güzeldir.”¹⁶⁷

Görüldüğü gibi, Kandinsky, ruhu doyurmayı yeterli derecede sağlayan her şeyi güzel, ruhu yeterli derecede doyuramayan her şeyi de çirkin olarak değerlendirmiştir. Doyurma yada doyurmama, ulaşma yada ulaşmama ile ifade edilen güzellik ve çirkinlik, Edmund Burke’ da ise, güzellik ve çirkinlik zıtlığı şeklinde ortaya çıkmıştır. Güzelliğin, mükemmellik demek olmadığını özellikle belirtmek isteyen, çirkinliğin ise kendi başına yüce bir fikir olmadığını ancak ruhta güçlü terör belirtileri içermediği müddetçe şerhini koyan Burke’un tanımlamaları şu şekildedir:

“ Çirkinlik, güzelliğin zıttı olmasına rağmen, uygun olmakla zıt değildir. Herhangi bir şey herhangi bir şekilde çirkin olabilir ama aynı anda mükemmel bir uygunluğa sahip olabilir. Çirkinlik, benim düşünceme göre yücelik fikri ile zıt olabilir, fakat çirkinliğin kendi başına yüce bir fikir olduğunu düşünmüyorum. Şöyle ki, güçlü terör belirtileri içermediği müddetçe.”¹⁶⁸

Bir şeyin, herhangi orantılarıyla çirkin olsa dahi, herhangi kullanımıyla mükemmel bir uyumu da olabileceğini belirten Burke, mükemmelliği, anlaşıldığı gibi güzellikte yada çirkinlikte değil, sevgi de bulmaktadır. Zira, güzellik hisleri derinden etkilemek suretiyle, mükemmellik ifadesi olan sevginin görünümü şeklinde tezahür eder. Ancak mükemmellik, sevilendeki kusursuzluğu yada yetkinliği içermez. Dolayısıyla, çirkinlik, uygun olmamak değildir, işlevsiz olmak, isteği karşılamamaktır:

“ Biliyorum ki, herkesin ağızda sevgi mükemmelliktir. Bana göre yeterli bir kanıt aşkın yada sevginin objesi olamaz. Söylenildiği gibi bizler iyi bir kadını yada güzel

¹⁶⁷ Wassily Kandinsky, Sanatta Tinsellik Üzerine, a,g,e, s.98

¹⁶⁸ Edmund Burke,a,ge, s.118

hayvanları sevmeliyiz. Peki hangisini ? burada bahsedilen isteğimizin herhangi bir uygun görülmeye ihtiyaç göstermediğidir.”¹⁶⁹

2.6.3 Negatif Empati ya da Yücenin Terörü

Pozitif empatide, güzellikten bahsederken, ona eşlik eden sakinlik hissine değinmiştik. Bu, sakinlik, herhangi bir şeyi yerinden etmeden, aşırı gerilimli olmayan bir özgür uyum ve harmoninin evrenselliğinde oluşturulmaktadır. Halbuki, yüce hissine, bir negatif yerinden etme duygusu eşlik etmektedir. Edmund Burke’ un bundan bahsederken bunu terörle ilişkilendirdiğine değinmiştik. Negatif yerinden etme, yücenin sunulmasının ve onu hayal etmenin, özne tarafından, dile getirilemeyen yoksunluğudur. Bu dile gelemeyiş ve ifadenin yetersizliği, ruhun kendini açmasının önündeki en büyük engellerden birisidir. Terör de işte tam bu noktada devreye girmektedir. Dile getirilemeyen yoksunluğu hatta aslında dille ifade edilemeyecek olanın yoksunluğu ruhta kuvvetli bir teröre neden olmaktadır. Bu mahrumiyetten kurtulmanın tek yolunun sanat olduğuna inanan Burke, bu savını ruh üzerinde sanatın etkisiyle açıklamaktadır:

“ Burada yüce hissinin bir muhasebesi vardır: ruhu olanlardan mahrum bırakma ile tehdit edebilecek, onu utanma ile vuracak(düşük yoğunluklarda ruh, hayranlık,büyük saygı ve itibar ile zapt edilmiştir.) çok büyük, çok güçlü bir objedir. Bu nedenle ruh ölmüş gibi dilsiz, hareketsizdir. Sanat, bu tehdidi uzaklaştırarak, kurtuluş ve zevkin memnuniyetini sağlar. Ruh, ölüm ve yaşam arasındaki sallantılı kuşağa döndüğü için sanata teşekkür eder, ve bu sallantı onun sağlığı ve yaşamı içindir. Burke için, yüce, yükselişin bir meselesi değildir, ama kuvvetlendirmenin bir meselesidir.”¹⁷⁰

¹⁶⁹ Edmund Burke,a,g,e, s.24

¹⁷⁰ Jean François Lyotard, a,g,e, s.459

Edmund Burke'un, ruhun kuvvetlenmesi için salık verdiği yüce hissinin, aslında tam olarak bir negatif tatmin olmadığını fark etmek o kadar da zor değildir. O, yücenin ruha kazandıracağı tatminin, pozitif tatmin sayılmayacak bir tür memnuniyeti doğuracağını, kendi tabiriyle daha fazla "zevk" vereceğini iddia etmektedir. Güzellik haz verir, ama Burke, ruhun hazdan çok zevke ihtiyaç duyduğunu iddia eder. Hazza hepimiz açığızdır, hem dilsel hem de düşünsel anlamda kendimizi güzelliğin hazzına ve pozitifliğine açmaya istekliyizdir. Güzel bir yüzün, ya da figürün bizde uyandırdığı ilk etki, saf seyre dalıştır. Güzelliği temaşa etmek kolaydır, yarattığı dinginlik ile içsel iradenin duygulanımını kolaylaştırır. Yüce ise, bizde şok hissi uyandırır ve bizi kendimize getirir. Sarsıcı olanla karşılaşmak zordur:

"Kaçınılmaz surette tehlike ve acı şartıyla, zevk "kendini korumanın" ideasından meydana gelir."¹⁷¹

Kendimizi korumak düşüncesi elbette çelişkili görünmektedir. Neye karşı ya da kime karşı korunmaktan bahsedilmektedir. Tehlike ve acı alışılmamışın alanındadır, bilinmezliğin alanındadır. Aşına olunanın, bilinenin alanında hüküm süren dinginlik ve güzelliştir. Bu yüzden ruh, ancak aşına olunmayanın alanında tehlike ve acıyla yani gerçek anlamda mahrumiyetle karşılaşmaktadır. Burke, elbette bize aşına olandan ya da olmayandan bahsetmez, ancak güzele ve yüceye yaşam ve sanatın eşlik ettiğini ve bunların irrasyonel değişmez ilgiler olduğunu özellikle belirtmektedir. Bu yüzden yücenin temelindeki zevki oluşturanın ne olduğuyla ilgilenir ve bunun köklerini Romantik "zevкли korkunun" etkileri yücedir diyerek belirtir. Burada artık, taklit yoktur, aşına olunan yoktur. Yaratım için cesaret orijinal zihinlerde bulunan öngörü, sezgi ve soyutun önderliğinde gelişmektedir:

"Dertlerin manzaralarından doğan zevk (gerçek ya da hayali) " her akıl yürütmeden önce gelendir. Yücelik, bir büyük zihinden hangi seslerin çalındığının notasıdır. Ve

¹⁷¹ Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful, Routledge, London and New York, 2008, s.12

ruh gerçek yücelik tarafından yükseltildi, yukarıya doğru gururlu bir basamak kazandı, neğe ve sevinç ile doldu, sanki kendi ne duyduğunu üretti.”¹⁷²

¹⁷² Edmund Burke, a,g,e, s.17

3.BÖLÜM:

3.1 Modern Sanatın Düşünce Mimarları

Dünyanın temel yorumlarıyla ilgilenmekten ziyade, onu değiştirme yönünde eylemde bulunmanın daha tesirli olduğunu belirten bir aktivist teorisyen düşünür olan Karl Marx' ın “yorumlama,değiştir” hükmü etrafında bir zihinsel,sosyal kırılmanın temel izleklerini takip etmekteyiz. İlkın, yorumlamanın, Susan Sontagvari bir ifadeyle söyleyecek olursak, bize mevcut durumun, daha azını,daha kısırlaştırılmış daha fakirleştirilmiş bir görüntüsünü sunacağını bilerek,zaten yeterince sıradan olanı daha da sıradanlaştırmadan yapılacak olanın dünya, insan ve toplum değişimi duygusu üzerinde köklenecek bir değiştirme,dönüştürme sürecini başlangıç noktası olarak almaklık olduğunu kabul edeceğiz. Bu değiştirme ve dönüştürme sürecinde ise, tarihi,siyasi,toplumsal,dilsel,dinsel,felsefî ve bilimsel tüm terimlerin anlamını kökten bir yıkıma uğratmadan bir yeniden yaratma olanaklılığının söz konusu edilemeyeceği aşıkardır. Ancak modernizm, bu yıkımı,eskinin reddinde bulmak yerine, ona itibarını iade edecek bir düzeyde,inceleme konusu yaparak gerçekleştirir. Bu nedenle bazıları modernizmi, mitolojik bir benzeştirme ile Janus¹⁷³ yüzlü olarak betimlemişlerdir. Modernizm, ünlü bir modernist şairin Ezra Pound 'un “yenile” hükmünde “varolanı altüst etmeden değiştirmeye çalışırken ” kendi parodoksallığını keşfetme noktasına yaklaşmıştır. Bu aynı zamanda dili soyut olan bir okumaya ve temsilin modlarından özgürleşip, iç gözleme yönelişin yeni duyarlılık modlarına bizleri sürüklemektedir. Ancak,

yenilenme ve değişim kavramlarının kökenlerindeki belirsizlik nedeniyle, modern, modernite, modernizm ve modern sanat kavramlarının kökensel olarak açılanması sürecin anlaşılmasına katkıda bulunacaktır:

¹⁷³ Janus yada İanus, Roma'ya özgü bir Tanrı.Efsaneye göre Saturnus, kendisini konuklayan İanus' a geçmiş ve geleceği görme yetisini bağışladığı içindir ki, İanus tanrısı Romalılar iki çehreli olarak canlandırırlar. Roma'nın altın paraları üstünde Tanrı'nın, biri sağa biri sola bakan iki çehreli bir profili görünürdü.(Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, s.150)

“ Modern teriminin uzun bir geçmişı vardır. Modern kelimesinin Latincesi olan “modernus ”, ilk kez 5.y.y da Hristiyan olanları, o zamanlar, Romalı ve Pagan geçmişinden ayırmak için kullanılmıştır. Değişik şekillerde modern kelimesi tekrar tekrar eskiden yeniye geçişı ifade eden antikiteye bağlanan bir dönem olarak söylenmiştir. Bazı yazarlar modernite kavramını Rönesans’la sınırlar fakat bu tarihi olarak çok dar bir yaklaşımdır. İnsanlar 12.y.y da da Fransa’da olduğu gibi 17.y.y. da da kendilerini modern olarak nitelendirmişlerdir. Denebilir ki, modern kavramı tam olarak Avrupa’da bu zamanlarda eski çağlarla yenilenmiş bir ilişki çerçevesinde yeni bir devrin bilinciyle tekrar ve tekrar ortaya çıkmıştır. ”¹⁷⁴

Habermas, modern kavramının kronolojik yönden okunmasının zorluğunu bu pasajda açıkça belirtmiştir. Aynı şekilde bu pasajda dikkatimizi çeken bir diğer noktada, herkesin kendi dönemini modern olarak değerlendirme yönünde beliren subjektif eğilimleridir. Bu eğilimler,modernitenin bir diğer yönüne yani subjektivite yönündeki ilgilere karşılık gelmektedir.

3.2 Modern Soyut Sanatın Gelişim Evreleri

Kuşkusuz ki, ilkel insanın, kendi öz bilinçliliğini gerçekleştirmeden yaptığı ve içinde çokça tinsel ve büyüsel öğelerin harmanlandığı ilk sanat yapıtlarının açtığı çığırda, insanın kendi logosunun yol göstericiliğinde bilinçli ilk adımları genel olarak modernizmin ve modern sanatların bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Modern sanatların soyutlama eğilimlerinin temelinde ise, tarihsel araştırmalar ve bu araştırmalar sonucunda sanatların gelecekteki eğilimlerinin ne doğrultuda seyir edebileceğine yönelik kanaatler oluşturmaktadır. Bu ileri doğru yöneliş, soyut sanatların bünyelerinde modernliği ve evrenselliği birleştirmelerine olanak tanımıştır. Sanatın kaynağı konusundaki elitist tavırları ile soyut sanatların agnostik ve gizemci

¹⁷⁴ Jürgen Habermas, “ Modernity versus Postmodernity ” The Continental Aesthetics Reader, Edited by Clive Cazeaux, Routledge, New York 2005.s. 268

eğilimini sürdürmek suretiyle, insanların zihinsel karmaşalarını besler bir itki ile hareket etmişlerdir:

“ Soyut sanatın hem modern hem de evrensel olduğu söylenir, aynı zamanda vaktinde veya uygun, modern dünya için anlaşılır, zamansız ve açık şekilde üstün. Bu yadsıma- saf sanatın dili moderndir çünkü o sanatın geleneksel taklitçi diline başkaldırır, bunun yanında aynı zamanda temsil etme amacı olmadığı için tarihi ve sosyal değildir- soyut sanatın kutsal fikri olan sanatın esrarengizliğinin merkezidir.”¹⁷⁵

Modern dünyanın ilerlemeye duyduğu eğilim, rasyonel bir tarihsel sürekliliğin, eskiyi yıkan yeniyi inşa etmeye çalışan avangard hareketleri ile desteklenirken, avangardın kelime anlamı olan öncülük ve muhafızlık gibi, çağdaş ve durağanlığa karşı ilerlemeci bir tavrı benimsemiştir. Ancak bu statik olmayan, ilerlemeci ve modern sanatsal dünya aynı zamanda ciddi problemleri de beraberinde getirmiştir. Dinamik olmak, modern dünyanın hareketli ve hızlı değişimlerinin sergilendiği bir arena iken, soyut sanatın da bu değişim ile kendi bünyesindeki temel materyalleri değişime sokması kaçınılmazdır. Oysaki, modern soyut sanatın gerçeği, modern dünyanın gerçeğinden farklıdır. O, artık ilkel insanın korkusuna benzer bir kaygı yaşayan modern insanın denetlenmeyen sanayileşme ve teknolojik hız karşısındaki değişimine alternatif bir algılama ile karşılık verir. Modern insanın yalnızlaşmış ve yalıtılmış dünyasında, değişmeden aynı kalan bir ilkesel prensip, bir derinlik ve bu derinliği algılayabilecek bir zihinsel kavrayışın donanımını gerçekleştirebilmek adına, gerçekliğin modern algısını inkar eder. Bu inkar edişi Donald Kuspit şu şekilde izah etmiştir:

“ Açıkçası soyut sanat, dünyanın geleneksel kavranışına iliştirilmiş olarak ve temel ilke olarak statik olduğu varsayımı ile, modern dünyaya karşı görsel sanatlardan biçim olarak daha farklı bir tavır sergilemektedir. Görünüm olarak değişebilir ama materyal olarak değişmez. Paradoksal olarak, soyut sanat, içerdiği dünyanın

¹⁷⁵ Donald, Kuspit, A Freudian Note on Abstract Art, s.119

kavramlarındaki temel değişimlerini, kendi görünümünü, dinamikliğini inkar ettikçe, modern dünyanın en kesin olan yönlerini asimile ediyormuş gibi görünmektedir. Bir seviyede, soyut sanatın dili, dünyanın temel olarak dinamik olan karakterinin hayali bir kutlaması gibidir. Ama bu kutlama, diğer sebepler arasında endişe ile yüklenmiştir, çünkü kendisini değişen dünya ile değişme baskısının altına sokmaktadır- sürekli modern ve dinamik- şunu vurgulamaktadır ki, öncülük yapan soyut sanat tüm temsili sanatların, modern temsili sanatları da içererek,--soyut sanatın dilini asimile etmesi,soyut dili ikinci el olarak kullanması sebebi ile moderndir—dünyanın temel olarak geleneksel kavranışına sahiptir. Gerçeklikteki modern devrimi ciddi olarak kabul etmez. Modern soyut sanatın hayal gücü biçim olarak, geleneksel temsili sanattan, modern temsili sanattan, ve statik dini dünya kavrayışına hizmette bulunmuş olan (Tanrının gizemini yansıtan gerçek dünya, soyut sembollerle işaret edilmiştir.) geleneksel soyut sanattan farklıdır. Modern soyut sanat, gerçekliğin modern olarak algılanmasındaki tepkide ve bu tepkisindeki derinlik olarak, eşsiz bir sınırdır.”¹⁷⁶

Modernizmin bir dizi inançlar zincirini beraberinde getirdiğine şahit olurken, modern sanatın da soyutlamanın ve soyut sanatın evrimsel bütünlüğüne yönelik devrimsel katkılarından bahsedebiliriz.

3.3 Modern Sanat Avangard Sanat Benzerliği

Modernizm, bir dizi inançlar sistemidir. Bu inançlar, özellikle iyimser bir çabaya işaret etmektedir. Modern sanat, insanlarda depresif duygular oluşturmada, onlarda bir çeşit dinginlik ve zihinsel yatıştırma görevi üstlenmiştir. İnsanları gevşeten, dinlendiren ve barış dolu bir dünya inancını diriltmeye çalışan bu çabalar, savaşların getirdiğı yıkımlardan sonra en çok gereksinen şey olmuştur. Bu yıkımlar sonrası, yaşanan çıplak şiddeti ve gerilimi, yapıtlarına duyarlı ve barışçı eylemler yoluyla

¹⁷⁶ Donald Kuspit, a,g,m, s.120

aktaran Kübistler, sanat tarihçilerince varolan en son optimistler olarak anılmışlardır.:

“ Normal sanat tarihi, şiddet anlatımını kabul eden söylevlere kalkışmaz. Onun yerine Kübizm, genel masumluğun kutlamasını betimlemektedir. Bolşevik devrimi ve Birinci Dünya Savaşının doğum kaygılarından bağımsız,  zg r optimistik sanat gibi Kübizm, diğer bir deyişle, “ la belle epoque” nin üretimlerinin bir karakteristiğini betimledi.”¹⁷⁷

Kübistler, gelecek yıllar için iyi bir dünya öngörüsü içinde hareket etmişlerdir. Modern dünyanın her tür anlatımının özgürleştirici ve mümkün olanın en iyisi olabileceği inancına duyulan tam güven, ne yazık ki, savaş öncesi sosyal iklimin kötüleşmesi ile son bulmuştur. Daha sonraki yıllarda ortaya çıkan avangard hareketler ise, savaşın sonuçlarına şahit olmanın getirdiği yıkımları bizzat yansıtmaktadır. Bu nedenle, modern düşünce içinde iyimser duygular barındırırken, avangard hareket, her zaman daha k t c l bir dünya ve varoluşsal problemlerle mücadele eden insan gerçeğine işaret etmiştir. Ancak, avangard harekete olanak tanıyan şeyin modernliğin geniş düşünme bilinci olduğuna dikkat edilmelidir:

“ Modernlik düşüncesi, elinden geldiği kadarıyla hem geçmişin radikal bir eleştirisini hem de geleceğin değerlerini ve değişime açık olmayı vurgular. Özellikle de son iki yüz yıl boyunca, edebiyatı, sanatı ve politikayı içine alan çeşitli sahaları ve avangardın agnostik metaforunun tatbikini tercih eder. Avangard, direk olarak, Modernliğin daha geniş bilincine minnettardır, çok dikkatli bir anlamda azimlilik, cesaretlendirici  n araştırma ve daha genel bir düzlemde, gelenekler üstü içkinlik ve zamanın son zaferindeki güven, transendental bir biçimde belirlenmiş olarak değişmez ve sonsuz olarak g z kmeyi dener. O, gelecekteki olaylar için mücadelede kahramanca avangard ve bir öz bilinç mitini mümkün kılan ilerleme düşüncesinde, uzun süreli güven ve zamanla modernliğin kendi ittifakı ve birleşimidir. Tarihsel bir biçimde avangardlık, modernlik fikrinin yapıcı elementlerini sahneye koymayla ve onları devrimci bir etosun köşe taşlarından biri yapmayla başlamıştır. Böylece, 19.yy

¹⁷⁷ Richard Hertz, s.150

ın ilk yarısı boyunca ve daha sonra, politik ve kültürel olarak avangard düşüncesi, modernliğin güçlü bir biçimde ütopylaştırılmasından ve radikalleştirilmesinden biraz daha fazla bir şeydir.”¹⁷⁸

Modernizm, geçmiş ütopylaştırmaz, ama geleceği ütopylaştırdığını rahatlıkla söyleyebiliriz. O, geçmişin değerlerini yıkmak üzere ele alırken, geniş bir tarihsellik eleştirisini ruhunda taşır. Gelenegın, kendinden olmayanı ezdiği zaman periyodunu, avangard hareketler ile eylemsel bir saldırganlığa dönüştüren modernizm, avangard’ ın, devrimci ve yok edici nihilistik inancına kuşkuyla bakar. Çünkü, avangard bu aşırı olumsuz eylemleriyle, zaman içinde kendi temel dayanaklarını bile yok etme noktasına sürüklenir. Dolayısıyla biz, rahatlıkla, avangard hareketin, modern düşünme ile ortak noktada buluşmasının aynı ruhu paylaştıklarına açık bir gösterge olduğunu düşünebiliriz. Ancak bu ruhu, elbette her zaman paylaşmazlar:

“ Modernitenin daha geniş kapsamında, avangardın tek bir özelliğı yoktur. Ama bu iki hareket arasında önemli farklar vardır. Avangard her yönde modernlikten daha radikaldir, nüanslara daha az toleranslı ve daha az esnektir, doğal olarak hem kendini zorla kabul ettirmede hem de kendi kendini yok etmede de dogmatiktir. Avangard, modern gelenekten bütün unsurlarını pratik bir biçimde ödünç alır ama aynı zamanda onları tahrip eder, onları gözünde büyütür ve onları çoğı tahmin edilmeyen kontexler içine yerleştirir ve böylece onları tamamıyla tanınamaz hale getirir.”¹⁷⁹

Peter Bürger, modernizm ile avangard hareket arasındaki en önemli benzerliğı yabancılaşma kavramında bulur:

“ Her ikisi de sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade ederler.”¹⁸⁰

¹⁷⁸ Matei Calinescu, Five Faces of Modernity, Duke University Pres, Durham 1987 USA, s.95

¹⁷⁹ Matei Calinescu, Five Faces of Modernity, Duke University Pres, Durham 1987, s. 95

¹⁸⁰ Peter Bürger, Avangard Kuramı, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s.14

Burjuva sanatı, ie yönelik yoğunlaşmayı ve sanatta seçkinci bir estetizmi beraberinde getirmiştir. Bu yüksek değerlere ve içsel yoğunlaşmanın düşünmeden ve sorgulamadan sadece burjuvanın gereksindiği şeyi yani dinlendirme işlevini yerine getirmesi durumuna karşı çıkan, avangard sanatçılar, sanatın bu amatörce durumdan kurtarılmasına çabalamışlardır. Yapıtın keskin bir bakış açısıyla kavranması ve üzerinden kolayca gidilecek bir eğlence aracı olmaktan uzaklaştırılması için düşünen, fakat estetize etmekten kaçınan bir bakış önerilir. Sanat hayat birlikteliğini savunan avangard sanatçılar, burjuvanın elitist anlayışını ortadan kaldırmaya çalışırlar:

“ Burjuva toplumunda, sanat fenomeninin kendini tamamen açması ancak estetizmle gerçekleşmiştir, tarihsel avangard hareketleri de bu estetizme tepki göstermiştir.”¹⁸¹

Ancak bu estetizmin olumlu olduğunu düşünen ve burjuva toplumundaki sanatı savunan Madan Sarup, bu estetize etmenin bugün pek çok değeri yitirmememize neden olan olumlu bir niteliği olduğunu ifade etmiştir:

“ Sanatın yaşam pratiğinden uzaklaşması sayesinde bugün yaşamın dışında kalan değerler (insanlık, doğruluk, dayanışma) sanata hapsedilmeleri sayesinde korunabilmişlerdir. Burjuva toplumunda sanat, daha iyi bir yaşam imgesi tasarlayıp, yürürlükte olan kötü düzeni protesto eden aykırı bir roldedir.”¹⁸²

Elbette sanat, hemen hemen her dönemde insani değerlerin doğru yansıtılmasına çabalayan bir bakış açısını onaylasa da, ekonomik tekeli elinde bulunduranların sanatı kendi doğrularını ifade eden bir araç olarak değerlendirmeleri kaçınılmaz olmuştur. Bu nedenle burjuvanın sadece kendine özgü olduğunu düşündüğü bu değerleri diğer tabakalarla paylaşmak istememesi ve para ile boş zaman lüksünü elinde bulundurmaları sanatsal bakış açılarındaki ikilikleri artırmıştır. Bu nedenle her ne kadar Madan Sarup, burjuvanın sanat ile bu değerleri koruyabildiğinden bahsetse de, bu daha sonraki yıllarda da sanat üzerindeki ekonomik tekeli politikanın baskınlığını sürdürmesine olanak tanıyacaktır. Nitekim, sanatsal üretimi sadece

¹⁸¹ Peter Bürger, a, g, e, s.55

¹⁸² Madan Sarup, Postmodernizm ve Postyapısalcılar, s.202

burjuvazinin takdir edebileceği inancı, ayrılıkçı dünyanın kapılarını açan ikili eğlenme biçimlerinde de kendini göstermektedir:

“ 1900’lerde bir gösteride orta sınıf ve çalışanlar birlikte otururlardı. Şehirlerin uygarlaşması ve sanatın yönünün değişmesi bazı şeylerin değişmesine neden oldu. Kitle kültürü modern şehirlerde hala çok fazla bir ikiliği işletmektedir: işçi sınıfı eğlencesi ve orta sınıf eğlencesi. Bu ikilik, 1900-1940’lardan kitle isteklerini anlamamıza anahtardır. 1800’lerden önce, çalışan sınıf kitle kültürü kırsal folklor ile eş anlamlıydı, ve bütün şehir yaşamı ile ilişkili değildi. 1840’larda özellikle orta sınıfın romantik edebiyatı türedi, şehirlerde işçi eğlenceleri ile, halk geleneğinin çoğu tahrip edildi. 1860’lardan sonra bu değişti. Şehirlerde çalışanlar için maaş ve boş zaman marjinalliği gelişti, orta sınıf kültüre yeterince rakip, yeni pazarlar ortaya çıktı. Gittikçe, bir ikili şehirselleşen yada diyalektik kültür kolaylıkla eğlenmede de görüldü. Bu ikilik avangartın desteklenmesine ve hem de ideolojik boğulmaya yardım etti.”¹⁸³

Her konuda yapılan keskin ayrımlar avangard sanatı beslemiştir. Ancak unutulmamalıdır ki, tarih içindeki bu tarz sert ayrımlar, zaman içinde eski sertliğini kaybetmeye veyahut tekeli ellerinde bulunduranların, diğerleri ile münasebetini kaçınılmaz kılan bir takım koşulları gerekli kılmaktadır. Avangard, bu tekelciliğe ve kaçınılmaz olarak kendini duyuran kültürel tek yönlülüğe karşı koyar. Sonuçta insanın birleştiği nokta ortak yalnızlığıdır. Bu ortak yalnızlığın kendini dışa vurduğu sanat, yaşamın tam içindedir. Ancak, bu ortak yalnızlığa çare bulmak için yola çıkan avangard, sanatı yaşama ve insana yaklaştırmak için hareketi vurgularken, kendini içinde bulunduğu kültürden yalıtmıştır. Bu da John Dewey ve Gadamer gibi isimler tarafından sanatın kendini üreten kültürden yalıtılmaması gerektiği düşüncesiyle hoş karşılanmamıştır:

“ Avangard sanat, kendini kültürün karşısına koyar ve kendini orijinal dahilerden oluşan bir elit kesimin ürünü olarak görür.”¹⁸⁴

¹⁸³ Richard Hertz, s.249-250

¹⁸⁴ Crispin Sarwell, Yaşama Sanatı Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, s.106

Ancak, avangard harekete dahil isimlerin, hiçbir tevazu göstermeden kendilerini dahiler olarak nitelendirmelerinin temelinde, sanat eleştirmenlerinin rolü azımsanmayacak bir derecededir. Kendilerini içinde bulundukları kültürden yalıtıldıklarını düşünen avangard sanatçılar, özellikle sermaye tekeli elinde bulunduranlara karşı açtıkları savaşlarda süngülerini yerlere düşürelili uzun zaman olmuştur. Eskiden sanatçının varlıklı olması fikrine dahi tahammül edemeyen bu elitist ve aktivist gruplar, sermaye piyasasının canlanması sonucu bundan pay alır duruma gelmişlerdir. Özellikle, postmodern sanat piyasasının bu tarzdan sermaye girdileriyle kendini dönüşüme sokması sonucunda, avangard sanatçılar elitist yaklaşımlara itibar etmeyen, toplumun ortak değer ve zevklerini yansıtan aktivist olmayan çeşitli mecralara sürüklenmişlerdir. Dolayısıyla, her ne kadar modern sanata dayanak noktası olmak bakımından ayrıcalıklı olsa da, avangard hareketlerde, kendilerini rutin dayatmaların ortasında bulduklarından piyasaya teslim olmuşlardır. Bundan dolayı, sanat eleştirmenlerinin bıçtıkları değere göre rant sağlayan yeni “ taklit dahiler ” dolaşıma sokulmuştur:

“ Avangard çalışmalar yavaş yavaş modern sanat hareketinin başlangıcı olarak tanımlanıyor ve birbirlerinden uzak sanatçılar bir araya geliyordu. Bunların arasında, hızla farklılaşmış eserler yeniden tanımlanmaya çalışılıyordu; hala avangard olarak ortaya çıkan, bu biçimde adlandırılan ve ona bu adı veren eleştirmenlerdi.”¹⁸⁵

3.4 Modern Sanatta Zaman Ve Bilinç Akışının Kırılışı

Modern sanatın soyutçu anlatımında zaman kavramı önemlidir. Proustvari bir ifade ile söyleyecek olursak “ bulunan zaman” önemli değildir. Çünkü bir şeyi bulduğunuzda, aslında onu kaybetmişsinizdir. O, sizin için tamamlanmış ve keşfedilmiştir. Bir son, bir ölüm ve araştırmayı sonlandıran devingen bir biçimsel çaba. Halbuki sanat, bize yaşamı kazandırmalıydı, hem de hiç sonlanmamacasına ve yaşamdan hiç kopmamacasına. İnsanı insana katabilmeli, insanı insanla deneyimleyebilmeli ve en sonunda maddeyi de, deneyimi de, algıyı da hatta

¹⁸⁵ Anne Cauquelin, Çağdaş Sanat, çev. Özlem Avcı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2005, s.36

sözcükleri de başkalaştırabilmeliydi. Biçimlendirmeye, çerçevelemeye, yinelemeye, durağan zamana, tek boyutlu bir evrene karşıydı yaşam, akışkan ve çok boyutlu. Başka başka görmeler, başka başka okumalar bir yeni zaman hissi gerekiyordu anlamlandırılması için. Nietzsche' nin sanatının, Apolloncu ve Dionysoscu okuması gibi, hem sarhoş olmayı hem ayık olmayı gerektiriyordu. Modern sanat eşzamanlılık hareketi içinde izleyicide görsel anlamda bir derinlik yaratmayı istiyordu. Görmenin devingen bir süreç olduğu, izleyiciyi tuvalin içine sokacak kadar yakınlaştırmaya çalışan derinlik boyutu, ve sıradan algının kırılması ancak zaman ve mekanın yeni bir algısını gerektiriyordu. Bu anlamda, Jorgen Habermas' ın; “ estetik modernite, zamanın değişen bilincinde ortak bir vurgu bulan tutumlarla nitelendirilmiştir. Bu zaman bilinci öncü ve avangard metaforlarla kendini ifade etmiştir”¹⁸⁶ ifadesi yerinde bir söylemdir.

Zamanın değişen bilinci, avangard hareketlerle geçmişin bilincini yıkarak, geleceğe ise umut taşıyan bir eğilim içinde, şimdiki zamanın yapılandırılmasına çalışmaktadır. Bu dönemde özellikle romanda yeni gelenek, zaman akışının kırıldığı bir sürece göndermede bulunmaktadır. Bu tutum, daha sonra, postmodern sanatta üst boyutlarda zamansızlık hissi uyandıran ve kronolojik zamanın tam anlamıyla kırılışıyla son bulan yapıtlar ve onların kahramanlarını yaratacaktır. Aslında bu zaman akışının kırılışı ve derinlik boyutunun ortadan kaldırılması, sanatta soyutu canlandırıcı bir harekettir. Soyutluk, derinlik ve zamanlılıktan özellikle kaçır, çünkü bunlar insanın ve nesnenin bitimli doğasını hatırlatan ve onu sınırlandıran etmenlerdir. Ancak postmodern sanat bu derinlik ve zamansızlığı soyuttaki yüce anlatımı destekleyici bir tarzda sunmak yerine, görsel olarak hızla tüketilen yeni soyut imajların anlaşılmadan tüketilmesine olanak sağlamıştır. Modern sanat yada Harold Rosenberg' un ifadesiyle “ yeninin geleneği” ise, kronolojik formlarla uğraşmak yerine, zamanın yeni hassasiyetini anlamaya ve ifade etmeye gayret göstermektedir. Özellikle modern yaşamın hız deneyimi Fransız filozof Bergson' u insanı ve onun kendi benini süre ile eşdeğer gören yeni zaman anlayışına, dışsal bakış açısından içe yönelimin subjektivitesine yönlendirmiştir:

¹⁸⁶ Jorgen Habermas, Modernity Versus Postmodernity, The Continental Aesthetics Reader, Edited by, Clive Cazeaux, Routledge, New York 2005, s.269

“ Bergson, gerçeğin doğrusal,düzenli saat ritimleri ile, her deneyimi aynı derecede değişimle ölçen, akıldaki farklı zaman tecrübeleri ile tanımlanabileceğini düşünmüştür. Bergson psikolojik zamanın, deneyimlerin uzunluklarını, onların farklı yoğunlukları, içerikleri ve her bir bireyselin anlamını, aklın kavrayabileceği farklı hızlar olarak tanımlanan, akış süresi ile ölçüldüğünü kanıtlamaya çalışmıştır. Onun çalışması bir çok modernistin tanımladığı zaman kurgusundan farklılaşmıştır.”¹⁸⁷

Özellikle Bergson’ un çalışmaları, daha sonraki yıllarda, modern insanın yalnızlaşma deneyiminin derin içe dönme ve düşünme aracılığıyla, saniyelerle akıp giden zaman akışında kendi benini keşfetmeye yönelik bir hayali kahramanın modern romanda önem kazanmasına sebep olmuştur. Virginia Woolf’ un kahramanları yada postmodern romanın başlatıcısı kabul edilen İrlandalı yazar Samuel Beckett’ in 1938’ de basılan, “ Murphy” adlı romanı, okuyucuyu zor ve şaşırtıcı bir kurgu içine daldıran , hemen anlaşılmaya olanak tanımayan ancak romanın içindeki özsel anlamın anlaşılması ile anlaşılabilme olanağı yaratabilen romanlardır. Bu romanların hayali kahramanları, zaman akışının kırılışına güzel birer örnektirler. Karakterlerin birkaç saniyelik zaman akışı içindeki düşünceleri, romanda oldukça betimleyici bir şekilde sayfalar süren şekilde tartışılmıştır. Her ne kadar postmodernist roman olarak adlandırılrsa da, eleştirmenlerce modern insanın ilgilerini de yansıttığını düşündükleri, özellikle Beckett’ in Murphy karakteri, mümkün olduğunca konuşmaktan kaçan, eylemlerini en aza indirgeyen ve Jean Paul Sartre’ın “ öteki cehennemdir” anlayışına uygun olarak antisosyal ve umutsuz derin düşünme deneyimleri yaşayan bir kişi olarak betimlenmiştir:

“ Dini şüpheciliğin bu elementleri, derin iç gözlem, teknik ve şekilsel deneycilik zihinsel oyun oynamak, dilsel yenilik, kendi iması, antisosyal umutsuzlukla kaplı mizah, felsefi spekülasyon, inancın kaybı ve kültürel yorgunluk tüm modernizmin meşguliyetlerini örnekler.”¹⁸⁸

Özellikle Murphy karakterinin derin solipsizmi içinde, kendi eylemlerinin sorumluluğunu bile üzerine almaktan kaçınan yapısı, varoluşsal problemlerle olan

¹⁸⁷ Peter Childs, Modernism, Routledge Press,New York 2008, s.58

¹⁸⁸ Peter Childs, a.g.e. s. 8

mücadelesini derin bir şekilde yansıtmaktadır. Postmodern romanda bugüne yönelik bir yüceleştirme ve şimdinin kesintisiz bir şekilde yaşanmasına yönelik derin ilgi ve istek, geçmişle olan tüm bağların yitirilmesine ve geleceğinde muğlak olarak anlaşılmasına olanak tanısa da, modern romandaki karakterler, geçmişi zihinlerinde depolayan ve Bergson' un belirttiği gibi, hiçbir şeyin unutulmadığını düşünen böylece belleklerinde zaman zaman geçmişe yönelik dönüşler gerçekleştiren kişiler olarak betimlenmişlerdir. Bu bilinçaltı depolama yerleri yüzeye getirilmese de, bu Bergson' cu yeni zaman ve zihin algısı, sanatta yeni tekniklerin denenmesine, ve bilinçaltı deneyimlerin sanatta işlerlik kazanmasına zemin hazırlamıştır. Sanatta sürrealist hareketin bilinçaltı olanı dışlaştırmak suretiyle, birbirinden farklı algıları aynı tuval içinde bir araya getiren ve zaman akışını kıran aktarımları bu anlamda dikkat çekicidir. Sanat ve bilinçaltı ilişkisi Sigmund Freud'un aklın kendi fonksiyonlarının farkına varması ve ona göre eylemesi için geliştirdiği psikanaliz, rüya ve cinselliğe dair söylemlerini kitaplaştırması ile- 1895 Psikanaliz, 1900 Rüya Yorumları- modern insanın çok yönlü karakteri ve onu durağan ve tek yönlü bir şekilde temsil edebilmenin mümkün olmadığını yaygın bir kanaat olarak kabul ettirmiştir. Bu sabit olmayan insan anlayışı, aynı zamanda Nietzsche gibi düşünürlerde de kabul gören zamanın sürekli olmak yerine süreksiz, parçalara ayrılmış olarak kabulüne imkan tanımıştır. Zaman bizim zihin akışımızda yaşanmaktadır. Ve buda insani deneyimi ön plana alan yaklaşımla;

“ Bergson' un deneyimin rasyonel yansımalarından çok sezgilerle anlaşıldığı şeklindeki kanısı, Freud'un geçmişin insan ruhunu şekillendirdiği inancı ile birleşerek, gerçekliğin sadece öznel anlayışta varolduğu şeklinde sonuçlanan görüşünü sanatsal çevrede yaygın hale getirmiştir. Lawrence, Woolf, Joyce ve diğerleri için, “kendi” sabitlenmiş ve durağan değildir ama evrim geçirmektedir, akışkan, sürekli olmayan ve parçalara bölünmüştür. Marx, inancı uyuşturucu bir ilaç olarak görürken, birçok belirli sanatçı için, psikanaliz bireyselin ve aynı zamanda modern durumun açıklayıcı bir teşhisi olarak inancın yerini almaya gelmiştir.”¹⁸⁹

¹⁸⁹ Peter Childs, *ibid*, s.59

Bu bilinçaltı yansımalar ile zamanın parçalanma ve hızlı değişimi, toplumsal değişimi olduğu kadar onunla paralel sanatsal deneyimlemeyi de doğrudan etkilemiştir. Bu süreksizlik üzerinde temellenen modern yaşam deneyimi ve estetik modernite disiplininin doğuşu Jurgen Habermas tarafından şu şekilde değerlendirilmiştir:

“ Felsefeye Bergson’ un eserleriyle girmiş yeni zaman bilinci toplumdaki hareketlilik deneyiminden çok tarihin hızlandırılmasını ve gündelik yaşamın kopukluğunu ortaya koymuştur. Süreksizlik, akla gelmezlik ve geçicilik dinamizmin kutlanması üzerine yerleşen bu yeni değer saf ve sabit bir bugünü ortaya koyar. Bu, modernist mizacın geçmiş hakkında konuşurken soyut bir dil kullanmasını açıklar. Bireysel devirler ayırt edici kuvvetlerini kaybederler. Tarihsel hatıralar, günümüzün kahramanlık eğilimiyle yer değiştirir: yıkılışın kendini barbar, vahşi ve ilkel bir şekilde tanımladığı bir zaman algısıdır.”¹⁹⁰

Modern sanat, tarihsel sürekliliğe, yeninin dinamizmi ve modanın belirleyiciliği ile karşı koymaya çalışmaktadır. Sürekli bir yenilenme inancında kurulan modernite, şair Charles Baudelaire tarafından “Modern Yaşamın Ressamı” denemesinde, modaya uygun olarak betimlenir. Moda, geçicidir, değişkendir, ama aynı zamanda şimdikiyi belirleyen baskın bir modu vardır. Ancak bildiğimiz üzere, bugün moda olan yarın demode olabilir. Bunu belirleyen zaman, tarih ve değişen estetik ilgi ve beğenilerdir. Modernite bu değişiklikler ve bölünme ruhu ile hem klasik geleneği aşmaya hem de bir yönüyle ondan beslenmeye, diğer yandan gelecekteki sosyal ve kültürel ayrımlara ve estetik bozulmalara dikkat çekmeye çalışmaktadır. Modern sanat, tüm zorluğu ve karmaşıklığı içinde, teknolojinin artı yada eksilerine, değişen aile yapısına, cinsel kimliklere, bireysel tercihlere göndermelerde bulunarak, bunları tüm yönleriyle tanıtmayı tercih etmiştir. Bunlar daha sonra postmodern sanatın sınırlandırıcı olmayan yapısında üst boyutlarda ele alınıp betimlenecektir. Modern sanat, radikal yenileşme hareketi ile, dile de şüpheyile yaklaşacaktır. Dil, hızla değişen dünyayı anlamak ve açıklamak için yeterli bir araç mıdır sorusu, sıklıkla şüphe ile karşılanacaktır. Bu şüphe, “ dil, dünya kurar” dan yola çıkarak anlamın

¹⁹⁰ Jurgen Habermas, a.g.e. s. 269

karmaşıklığına ve postyapısalcılıkta yorumun karar verilemezliğine doğru giden bir şüphesel süreçtir.

Tüm bunların ışığında, açıklıkla söyleyebiliriz ki, modern sanat, tüm yönleriyle, gerçekliğin yeni bir idrakidir. Bu ise, bireyseli öne çıkaran, kendi imasında bulunan, yeni bir zaman ve imge algısına, ilişkisel analizle ulaşılabilceğini vurgulayan yeni bir idraktır. İlişkisel analiz, soyutlama faaliyeti ile ivme kazanmıştır. Çünkü soyut resimler, zihinde ilişki kurmayı ve oyun oynamayı gerektirmektedirler. Bu ise, imgenin karışıklığı ve zamanın bu karışıklığı çözmedeki deneyimi ile belirlenmektedir:

“ Bir imge, işaretlerden oluşan bir işaret olarak düşünülebilir. Sabit bir imgeyi algılamak için gereken zaman, imgeyi bir işaret olarak algılamak için gerekli zaman ve imgeyi oluşturan işaretleri algılamak için gerekli zamanın ikisidir. İlki evrenseldir ve neredeyse anlıktır; ikincisi ise, imgenin karışıklığına bağlıdır. Her birisi birbirinden ayrılamaz ve diğeriyle ilgilidir. Oyun, sanat çalışmasını oluşturan unsurları hissetmek ve tanımak, bunlar arasındaki ilişkiyi kurmaktır. İlişkisel analiz, kendi kategorilerindeki tüm unsurlardan yalıtmayı içeren, çalışmanın algılanmasında anlamını, yönünü ve sırasını onu düzenlemeden hissetmeyi vurgulayan soyutlamanın bir görevidir.”¹⁹¹

Buna göre tuval üzerinde göz yormayan bir çizgi, bir renk daha kolaylıkla algılandığı gibi, örneğin Mark Rothko’ nun dikdörtgenleri, Malevitch’ in karesi ve tek renkli bir resminde, Jackson Pollock’ un damlatmalarında zihin dikkati dağılmadan resmin kendisine daha kolay adapte olur ve yol alır. Burada bireyin tuvalde olanı algılayışı ve gerçekliği hafızada tek başına yaratışı onun deneyimleri ile doğrudan ilgilidir. Ve bireysel gerçekliği bu algılayış, dış zamandan farklı olarak, bireyin iç zamanıyla düzenlenir. Dolayısıyla modern sanat, bireyle, bireyin kendini referans olarak almasıyla, bireyin tecrübeleriyle, onun iç zamanıyla, sezgisiyle doğrudan alakalıdır. Sanat yapıtı da, anlatımsaldan ziyade, kendi ile kendi iması ile ilgilidir. Dolayısıyla modern sanat, hiç olmadığı kadar estetik ile ilgiliyken, estetik üretimde sanat yapıtını

¹⁹¹ Bernard Gortais, Abstraction and Art, The Royal Society, London 2003, s.1245

ve kendi bilinçliliğini anlamada hayati bir roledir. Modern felsefe ise, insanın sahip oldukları ile, yeni elde edebileceği kapasitelerle uyumlu bir dünyanın nasıl olacağını kurgulamaktadır. Bu sebepten, güçlü bir subjektivite üzerinde yükselen bireysel kapasiteler sorgusu, içimiz ile dış dünyanın ilişkisini ciddi şekilde sorgulamaktadır. Bu içe yönelim, temsilden uzaklaşılmasına, realizmin zayıflamasına ve farklı gerçeklik sunumlarına yol açmıştır. Müzikte, Schoenberg’ in atonalizmi, müziğin özgür duygusunu ortaya koymuştur. Avangard çalışmalar, zaman ve uzay algısından bağımsızlığı ve sanatçının yaratımını yüceleştirirken, modern roman, toplumdan kopuk, beklentisi olmayan, kendi karakterlerinin iç taraflarını keşfetme arzusunda olan yazar ve düşünürleri yaratmıştır. Bu gelişimler kuşkusuz yeni bir sanatta başlangıcını oluşturmaktadır. Bu gelişimi soyuta doğru, ve soyut sanatın bir başlangıcı olarak değerlendirebiliriz. Arthur Danto, “ Sanatın Sonundan Sonra” isimli kitabında, modern sanat eleştirmeni Clement Greenberg’ in sanatçının kendi yaratımında, ilgisini kendi yaratım amacına yöneltmesini soyutun bir başlangıcı olarak aldığını betimlemiştir:

“ Sanatçı yada şair dikkatini ortak deneyimin konusu olandan uzaklaştırmak suretiyle, bu dikkati kendi hünerinin aracına yöneltiyor. Bu en azından resim örneğinde, temsilden nesneye ve buna uygun biçimde içerikten yüzeye yada boyanın kendisine doğru bir dönüşüm demektir. Greenberg bunun soyutun başlangıcı olduğunda ısrarlıdır.”¹⁹²

Elbette Greenberg, burada, sanatçıdan çok, onun yaratım aracıyla ilgilenmektedir. Ama, soyutun başlangıcını, ortak deneyimle kabul edilenden uzaklaştırmak ve sanatçının tüm ilgisini yaratımına yönlendirmek suretiyle, soyuta ulaşılabilirliğini kabul etmesi önemlidir. Bu tüm analogilerden uzak, taklit yerine yaratıcı, tümüyle soyut bir biçim dilidir. Bu biçim dili, bize estetik memnuniyet sağlamaktadır ki, burada artık tüm anlamsal sorular ve sorunlar geride bırakılmaktadır. Baumgarten , “bu estetik memnuniyeti, metafiziğin yaşamımızda oynadığı rolü, dolduracak denli yeterli olarak görmektedir”¹⁹³

¹⁹² Arthur Danto, Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, çev. Zeynep Demirsöz, Ayrıntı Yayınları İstanbul 1997, s. 100

¹⁹³ Andrew Bowie, Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche, s.4

Artık Tanrı için bir teolojik araştırmadan ziyade, epistemolojik kendine dair bilgi arayışı bireyselin öznel bilinçliliğinde aranmakta ve bulunmaktadır. Bu aydınlanma, modern sanatın ve soyutun önderliğinde gerçekleştirilecektir.

3.5 Modern Sanat: Sanatın İnsansızlaştırılması

Modernleşme süreci sadece varolan temsil tarzlarını değil, bir izleyici olarak öznenin de konumunu değiştirmiştir. Özellikle Michel Foucault' nun özne temelli yeni değerlendirmeleri kuşkusuz bireyi görünür kılıp, normallik ve anormalliğin sınırlarını değerlendirirken, insani görmenin de boyutunu değiştirmiştir. İnsan bir gözlem nesnesi olurken, modern sanat bu gözlem nesnesini olağan görünümünden uzak bir şekilde tasvir etme yollarını arar olmuştur. Kuşkusuz bunun temelinde tüm bir sanat ve felsefe geleneği bulunmaktadır. Klasisist dönemin sanatı, dönemin felsefi düşüncesine uygun bir şekilde, insanın iç ve dış gerçekliğini tüm boyutlarıyla resmederken, realizmin insana ve onun derin düşünmesine olan saygı ve inancının rasyonelleştirilmiş ifadesinin bir uzanıdır. Romantizmin temelinde ise idealist felsefenin yarattığı bir tasarımlar dünyasının özgürlükçü ve cesur atılımlarını ve zihnin dünya yarattığı kadar¹⁹⁴, bir tuvalde resmi yaratacak bir tasarımlama yeteneğine de sahip olması kuşku götürmezdir. Sanayi devrimine bağlı olarak büyük bir endüstrileşme ve makineleşme çağının felsefedeki görünümü yoğun bir pozitivizm, pragmatizm ve insani yabancılaşmanın izlerini taşımaktadır. İlgili konusunun değişimine paralel biçimde sanat giderek insana yabancılaşmakta ve dönemin ruhuna uygun tasvirlerde bulunmaktadır. Sanatın insana olan bu mesafeli tavrına portrelerden örnek verilebilir. Bir zamanların portre resimleri ve hatta ünlü sanatçıların kendilerini ölümsüzleştirmek için resmettikleri kendi portreleri zaman içinde yeni tekniklerin bulunması ile anlam ve önemini yitirmiştir. Aslında bunu Baudrillard gerçeklikten bir uzaklaşma olarak düşünüyordu. Eğer öyle ise

¹⁹⁴ Arthur Schopenhauer, “Dünya bizim tasarımıımızdır” derken, Romantizmin kurucusu Delacroix'in “Resmi yaratan bizim tasarımıımızdır” demesi arasında bir özel ilgi kurulabilir.

gerçeklikten uzaklaşma insanlıktan da uzaklaşma ve bozulmamıdır? Bu oldukça tartışmalıdır. Modern sanat, çizimsel olarak insan figürünü geride bıraksa da, onun soyut belirlenimi ve düşünümü açısından olumlu işler başarmıştır. Soyutlama da zaten her şeyden önce figürselden uzaklaşmayı içermektedir. Bu anlamda bu eleştirinin fazla sert olduğu kuşku götürmezdir. Ancak konumuza geri dönecek olursak değindiğimiz gibi portre resimleri gelişen yeni görme teknikleri ile eski itibarını yitirmiştir, bu konuda Karsten Harries şu değerlendirmede bulunmuştur:

“Kokoschka’ nın ilgi çeken portreleri zamanla önemini kaybetmiştir, portreler, sanat insanın fani hayatına saygı duyduğu müddetçe bir anlam kazanır. Bu saygı eksik olduğu zaman, bu portrenin öznesi sanatçının uygun görüp manipule ettiği bir saf vesile olur. Çizimsel sanattan insan figürü giderek artan biçimde kaybolmakta ve daha sonra parçalı biçimler haricinde hiçbir nesne mevcut değildi. Bu durumda, insan yüzünün çirkinleştiği ve yıprandığı gerçeğine bir kanıt daha teşkil etmektedir. Ve aynı zamanda etrafımızı bizi saran şeyler bir tür iğrenme ve tiksinden nesneleri olma konumuna gelmişlerdir. Tıpkı bir tümcenin devamlı bilinçsizce kullanımından sonra, bir tür klişe konumuna indirgenmesi gibi.”¹⁹⁵

Sanatın insansızlaştırılması tanımı özel olarak Jose Ortega y Gasset tarafından kullanılmıştır. Modern sanat düşüncesine açıklık getirebileceğine inandığımız bu tanımı daha geniş boyutlarda ele almak, bu dönem sanatında insanın konumu ve onun duyarlılığının ele alınış biçimidir. Jose Ortega y Gasset, “ The Dehumanization of Art ”adlı eserinde, modern sanatın inanılmaz bir hızla çok sayıda birbirinden farklı yöne ayrışma gösterdiğini, fakat kendisinin modern sanatın yönlendiği spesifik yönlerle çok fazla ilgisi bulunmadığını belirtmiştir:

“ Söyleyecek, anlatacak, mesaj verecek hiçbir şeyi olmayan yazarlar (ki bu yazarlar sanat eserlerini ya göğe çıkartırlar ya da değerini düşürürler) bence en kısa zamanda yazma işini bırakmalılar. Böylesine hassas bir görev için bu insanlar uygun değildirler. Önemli olan şey hiç sorgulanmayacak bir şekilde dünyada yeni bir duyarlılığın olduğunu bilmemizdir. Sanattaki özel yönlerin çokluğuna karşıt olarak

¹⁹⁵ Karsten Harries, a.g.e. s.

ve bireysel çalışmalara karşıt olarak bu yeni duyarlılık daha önceki kaynaktan sanki bir bakıma yeniden türeyen bir kaynağı ve üretici genel gerçeği temsil eder.”¹⁹⁶

Bu kaynak ve üretici gerçek modern sanatsal üretimin ta kendisidir. Ve Gasset, modern sanatsal üretimin en genel ve belirleyici özelliklerinden bir tanesinin, sanatı insansızlaştırma eğilimine sahip olduğundan bahsetmektedir. Bunu eski ve yeni çeşitli sanat stillerini karşılaştırarak verdiği örneklerle ifadeye çalışan Gasset, eski sanatçıların yaşanmış insan gerçeğine daha çok dikkat ettiklerine ve bununda temelinde benzerlikleri garanti altına alma çaba ve kaygısının etken olduğuna dikkatleri çekerken, modern sanatçı için bunun önemsizliğinin altını çizer:

“ Modern ressam benzetme görevinde başarısız olmuştur. ama aynı zamanda 1860’ların bazı tablolarına bakıldığında bunların çok zayıf biçimde boyanmış olduğunu ve tablonun içindeki nesnelerin gerçek dünyada yansıttıkları nesnelerden ciddi anlamda farklılıklar gösterdiğini görebiliriz. Ama yine de, farklılıklar ne olursa olsun, geleneksel sanatçının yaptığı hatalar her zaman “insan ” nesnesine işaret eder. Bu nesneye uzanan yolda hepsi birer izdüşümdür ve her nasılsa hedef, sözcüklerde eşdeğer özelliğini bulan bir durum gibidir; tıpkı Cervantes’in ressam Orbanejo aracılığıyla izleyici kitlesini aydınlattığı “ bu bir horozdur ” örneğinde olduğu gibi.”¹⁹⁷

3.6 Tanrının Ölümü: Modern Sanatın Ruhu Saçma İle Özgürleştirilmesi

Modernitenin ilerleme inancının temelinde, ilk günden itibaren, insanın manaca düşen varlığını toplama gayreti ile değişim ve ilerleme duygusuna hakim olan süreklilik ve kesintisizlik inancı hakimdir. Lyotard’ın bu yüzden modernitenin başlangıç noktasını ve modern anlatıların temelini St. Augustine olarak değerlendirmesi anlamlıdır. Augustine’ nin, insanları, mutlağın krallığı altında, dinsel kurtuluşu müjdeleyen bir özgürlük ile taçlandırması sonucunda bir metafiziksel hakikatin köklerinde hayat bulan modernizm, kendi sürekliliği için bu

¹⁹⁶ Gasset, y Ortega Jose, The Dehumanization of Art, Doubleday Anchor Books, USA 1956, S.19

¹⁹⁷ Gasset, a,g,e, s.20

tarz anlatılardan beslenmeye devam etmiştir. Bu tarz söylemlerin dayanak noktası, kendimiz ve dış dünyanın hakikatini daha yüksek bir temele dayandırmak suretiyle, bu hakikate itimat kazandırma meşruiyetini elimizde bulundurmaktır. Bu aynı zamanda kendi bilincini, aşkınsal bir bilincin boyunduruğu altına bile isteye sokmaya gönüllü olma durumudur. İşte, modern felsefe, bu noktada, kendi bilinçliliğine yaptığı, subjektif vurgu ve kendi meşruiyetine olan inancı aşkınsal bir hakikatle temellendirme girişimlerinin tek yönlü rotasını, kendi içsel hakikatine çevirme ihtiyacı hissetmiştir:

“ Modern felsefe genel olarak, kalıbı tüm evren üzerine basılmış olduğu kabul edilen bir tanrı yorumunda durulduğu kabul edilen temeller üzerine başlamaktadır. Bu yeni felsefi görev bu sebeple insanlar için doğruluğun zemini olarak kendi meşruluğunu kurması sonucunu oluşturmuştur. Bu dönüşüm Descartes’in felsefenin kesin olarak üzerine inşa edildiği “ düşünüyorum” ana noktasına yaptığı on yedinci yüzyıl için hazırlanmıştır, ama Descartes kendimiz ile evrenin düzeni arasında bağlantıyı garanti etmek için hala Tanrı’ya itimat etmektedir. On sekizinci yüzyılın sonları civarında Immanuel Kant, Descartes’in kendi-bilinçliliği tartışmaları ışığında, objektif bilginin “ olasılık şartları” olan bizim subjektif bilinçliliğimiz ile paylaşılan yapıları tarif etmek için, bunu, dünyanın düzenini garanti eden bir tanrıya başvurmadan yapmayı denemeyi hedeflemiştir.”¹⁹⁸

Bu anlamda felsefe adına içsel bir zeminin, dışsal bir zeminden daha önemli olduğunu kabul eden Kant, doğa ve insan arasında bu kendi bilinçliliğini sağlama noktasında dayanak olarak estetiği ve güzelliği ve bunları değerli kılanın neliği üzerine araştırmayı hedeflemiştir. Estetik vasıtasıyla, duyguların ve doğal güzelliğin önemine odaklanan bu bakış açısından, güzellik, bir şeyleri güzel görme ve güzel şekilde yaratabilme şeklinde, insanın kendine katılan ve ona kendini anlatan bir ilginin yansımaları şeklinde değerlendirilmiştir. Kant’ın subjektivitesi modernitenin temel bileşenleri ile farklı değişimlere eşlik etmiştir. Sanayileşme ve bunun doğal sonucu olan kapitalist dünya düzeninin egemenliği, modern bireyselleşme ve yalnızlaşmanın ortaya çıkışına, geleneksel değerlerin terk edilmesine ve teolojik

¹⁹⁸ Andrew, Bowie, Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche, s.2

söylemlerin meşruluklarını kaybetmesine sebep olmuştur. Yaratmada özgünlüğün takdiri ve sanat yapıtının özgürce, zanaatin kurallarından bağımsız bir canlı ilgi içinde yaratılması dehanın takdirine, ve temsilin giderek azalan önemine dikkatleri çekmiştir. Bütün bu hızlı bilimsel, düşünsel ve sanatsal gelişimlerin modern insanın yaşamını farklı anlamlar ve anlamlandırmalarla kuşatması sonucu, genelde yaşamla ilgili mana ve değerleri sorguladığı, özelde ise kendi varlık sebebinin iyi ve kötü, doğru ve yanlışın ötesinde farklı bir hakikat ile kuşatıldığını duyumsaması sonucu “saçma” varlığının farkına varmıştır. İşte bu anlamda, modern sanat, insanın kendi saçmalığını ortaya koymasına imkan veren bir güç olarak belirmiştir. Felsefe ve sanat bu gücün önemli parçalarıdır. Saçma bir korku mudur? Yoksa hayatı anlamlı kılacak bir anlam arayışı mıdır? Her ne olursa olsun bildiğimiz gibi o, anlamlar üstündeyse geriye duygusuzluk yada Duchamp’ın belirttiği gibi hissizleşme ve kayıtsızlaşmadan başka bir şey kalmamaktadır. Saçmaya karşı alternatifler geliştirmede modernite başarısız olmuştur. Çünkü, modernite aşkınsallık ile ilgili tanımlamalarda da başarısız olmuştur. Bunun nedeni ise teolojinin yavaş yavaş kaybolan değeridir:

“ On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru sanata yönelik olan sıkça hiperbolik önemin kökleri açıkça teolojinin reddine ve teolojik meşru otoritelerin zayıflamasındadır. Marx’ın Komünist Manifestosunun içine koyduğu gibi, “ tümü, katının hava içinde erimesidir.” Ve şeylerin yeni düzeni gelenek ve teolojinin sağladığı gibi türde olan bir otoriteyi talep etmemektedir. Anlamı kendisinin içinde miras olduğu kabul edilen ve yapısı kutsal bir şekilde garanti edilmiş olan doğanın kaybı, diğer anlam ve yönelimleri araştırmaya sevk etmektedir. Doğanın yeni deneyimi kendi içinde güzeldi, tanrının ortaya konulmasından ziyade, insanlığın estetik ürünler yaratabileceği, doğanın açıklayamayacağı ve bu arayış içinde önemli olan ilişkilendirilen parçaların önemli olduğu yeni faktörün farkındalığıdır. Dünyadaki uyumluluklar açık olduğunda, kendimizde dahil, artık Tanrı tarafından güvence altına alındığımız kabul edilemez.”¹⁹⁹

¹⁹⁹ Andrew Bowie, a.g.e, s. 3

Tanrının güvencesinin ortadan kalkması ve yaygın teolojik inancın göz ardı edilmesi ile modern felsefe kendi sahip olduklarımız ile uyumlu bir dünyanın adımlarını atabilmek adına çeşitli söylemler geliştirmişlerdir. Hegel’ in yada Arthur Danto’ nun “Sanatın Ölümünden” bahsetmeleri gibi, Modern düşüncenin ana mimarlarından biri olan Friedrich Wilhelm Nietzsche’ nin “ God is Dead (Tanrı öldü) ” söyleminin, modern sanatın aşkınsal Hristiyan söylemle birebir giden büyük mitlerine olan inancın sarsılması ve postmodern söylem ve sanatın bunu dayanak noktası olarak görmesine yönelik sürecin önünü açtığına şüphe yoktur. Geleneksel değer ve inanışlarda bir kırılmaya yol açan nihilistik söylemin, aynı zamanda, insanın varoluş saçmalığıyla yüzleşmesi sonucu bir düzen ve anlam arama ihtiyacı ile gerçeklikten kaçışı, insanlarda kökünü yalanda bulan huzur arayışını haklı çıkarır niteliktedir:

“ Modern sanat, köklerini klasik değerlerin uygun alanlarda dağılması sonucu almıştır. Tanrının ölümü ile bu düzen ortaya koyucusunu kaybetmiştir hala gizliliğini ve güvenliğini korumaktadır. Fakat sadece bir düzeni olduğunu kabul edenleri içine almaz. Tanrının ölümü, insanları düzensiz ve düzenleyici hissiyattan yoksun bırakmıştır. Tanrısız hayatta Nietzsche’nin ifade ettiği üzere her şeye izin verilir ve tüm uyarılar anlamsızdır.”²⁰⁰

İnsanların düzen istekleri hatta isteğin ötesinde düzen ihtiyaçları, hem durumdaki saçmalığı göz ardı edememeleri nedeniyle saçmalığı inkar etme gücünü kendilerinde bulamamalarına, hem de bu saçmalıkla yaşayabilme imkansızlığına olanak tanıyan dilemmatik bir sürecin başlamasına neden olmuştur. Modern insanın bu kaotik kavga sürecinde tarafsız kalmasına imkan olmaması, modern hayatın getirilerinden biridir. Böyle bir kayıtsız kalamama durumu yine modern sanatın, saçmalıktan kaçmak yada insanın özgürleşmesi adına saçmaya farklı anlamlar yükleme çaba ve gayretinde açıkça kendini göstermektedir. Tanrının ölümü açıklaması ile aşkınsal anlamları tanımlama güçlüğü ve merkezi otoritenin çöküşünün yarattığı başlangıç noktası sıkıntısı yaşamda ve insanda duyarsızlaşma yada yabancılaşmaya yol açabileceği gibi, kendini tanıma yada gerçekliğin örtüsünü açma isteğine de neden olabilmektedir:

²⁰⁰ Karsten Harries, The Meaning of Modern Art, s.153

“ Kendi başına saçmalık bir eylem ortaya koyamaz. Eğer saçmalık tüm anlamların üstündeyse geriye sadece duygusuzluk kalıyor. Saçmalıktan kaçmak için tek seçenek daha anlamlı olan bir şeyler üzerine yoğunlaşmaktır. Saçmalıktan uzaklaşmak için saçmalığa pozitif anlamlar verilmesi gerekir. Modern sanat kesin özgürlüğü yada kaçış yollarını arayan bir materyal gibidir. Her durumda insanlar dünyadaki objelerin anlamlarını anlamak için davranışlardan vazgeçerler ki, eğer bir anlamı varsa bu dünyanın ötesinde sahip olmalıdır. Fakat artık bu aşkınsallığa kesin bir tanımlama yapmak mümkün değildir.”²⁰¹

Çünkü artık bu noktada her türden tanımlamanın şüpheyne ve eleştiriye neden olacağını görmezden gelemeyiz. Ve artık nesnelerin saçmadan kaçış için bir alternatif olmayacağı da kesindir. İnsanın anlamlı olan üzerine yoğunlaşma çabası, illüzyonlarla dolu güç ve başa çıkılamaz bir evrende olduğu gerçeğini değıştirmez. Bu bunalımlara en doğru yanıt, varlığın çağrısıdır. Yazgısının kötü olduğunu bilen, varlığının anlamsız bir hiçlik olduğu düşüncesinden, bir tür kendini yıkımından, kendine geri dönüşteki iç sesin sessizliğidir. Her ne olursa olsun, yazgı kötude olsa, felsefe, insanın kendini tanıması ve bilmesi yönündeki Sokratesçi isteğe dönölmesi taraftarıdır. Çünkü insana gerçek özgürlüğü ancak bu kendiliğindelik verebilir. Ancak Heidegger’in dediğı gibi, bu kendini tanıma ve özgürleşme aynı zamanda insanı köksüzleşmiş bir hale dönüştürür. İnsan, bu durumda kendini unutmayı tercih edebilir. Çünkü insan, kendi kötü yazgısıyla yüzleşmek yerine mutlu olmayı ister. İşte bu noktada Nietzsche kendini unutmayı seçen ve bunda mutluluk kuran insanı kınar. Modern sanat ise, mitleri olanaklı kılar. Çünkü bu söylemler, kötü yazgısıyla karşılaşan ama umut edip, kendini unutmaya çalışan insanın varoluş durumunda açığa çıkar. Söylem teselli edicidir, ama modern sanat aşkınsallığı ortaya çıkarma gücünden yoksundur, olsa olsa soyut sanatla ona biraz olsun yaklaşacaktır. Ancak modern soyut sanat, ilkel insanın soyut yaratmalarındaki duygusallığa dönebilme çabaları ile ilişkili olsa da, o ruh halini yakalayabilmek ve o ruhu işitebilmek gücüne sahip midir bunu tartışmak gerekir:

²⁰¹ Karsten Harries, a,g,e, s.154

“ Bir geometrik figür, bir beton duvar yarığı, ışık kıran ıslak döşeme, erimiş kar, kırışık tişört, bir elin hareketleri- tüm bu dili işitip iyice dinlemeye sahibiz. Böyle dinleme alçak gönül ve sabırla yakalanır. Alçakgönüllülük çünkü ilk insanı tanımalıyız, onun özgürlüğü aşkınsal bireyleri anlamaya bağlıdır, sabır, çünkü, biz yalnızca parçaları anlamayı ele geçirebiliriz. Modern insan geçmiş çağların kapsamlı vizyonundan yoksundur.”²⁰²

Modern insan, kendi kötü yazgısıyla karşılaşmamak adına, sanatta kitsch’ i kabul eden, sahte güzeller derleyen, nesnelerin tiranlığına katlanan, görünen anlamların dışındaki aşkınsal anlamları arama sabrından uzaklaşan bir profil çizerken, sanatta yeni tür gelişmeler bu sabrı ve alçakgönüllülüğü arama ve bu görsel kayıtsızlığa kayıtsız kalmamak adına yeni bir tür realizm geliştiğini ve bu yeni realizmin ise modern sanattaki mitlerle bağlantısını kopardığını müjdelemektedir. Bu yeni realizm, Kandinsky’nin “ nesnelerin tiranlığını” sonlandıran yeni sanatsal anlam arayışı ve saçmadan özgürleşmek adına kaçışıdır.

3.7 Soyut Ekspresyonizm: İçsel Değerler Ve Soyutlama İnancının Dirilişi

Ekspresyonizm, genellikle, özgür öznenin içsel gerekliliğinin somutlaşmış bir şekilde dışavurumu ile ilgilenen sanatsal bir harekettir. Ruhsal gerçekliğin ve bilinçaltının bir anlatım aracı olarak isyankar bir ruhla ifadesinin somut göstergesidir. Dıştan içe, temsilden psikolojik süreçlere geçiş yapan ve içsel yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak sezgi ve insanın varoluşsal problemlerine odaklı sanatın soyutta ve soyutlamada son bulan sanatsal gelişim sürecidir. Özellikle Alman ekspresyonizmi ile belirli bir tarihsel ve kültürel anlam kazanan ve Nietzsche’ nin yazılarıyla “ yeni özgürlükler” kazanımı için cesaretlendirilen sanatçıların oluşturduğu bu sanatsal halka, ruhsallık ve duygusallık yüklü olarak, iç duyguları doğrudan nakletmeyi uygun görmüşlerdir:

“ Ekspresyonizm terimi modern sanat tarihinde, farklı vurguları ile kullanıldı. Stilistik etiket olarak sıklıkla geçmişe dönmeyi göstermede, periyod yada her

²⁰² Karsten Harries, a,g,e, s.159

sanatçının çalışmalarında bulunan formların abartma ve bozulmasının bir niteliği ve tamamıyla sebep izah etmede kullanıldı. Buna rağmen Alman ekspresyonizmini tanımlamada kullanıldığı zaman aynı zamanda özel tarihi ve kültürel anlamlar kabul etti.”²⁰³

İfade etmek, terim olarak bile oldukça büyük bir güçlüğü içermektedir. İfadenin içinde duygular, alışkanlıklar, ilgiler, algılamalar, karakterler dolaylısıyla serimlendikleri için, sanatçının yapıtını bir ifade biçiminin dışavurumu olarak ortaya koyanın ne olduğu ve yapılanın bir ekspresyonist sanat olduğunu tam olarak belirlemenin imkansızlığı dikkatleri çekmektedir. Kuşkusuz, her sanat yapıtı ve onun yaratıcısı sanatçı tuvalinde, heykelinde yada müziğinde bir dışavurumsal ifadenin sözcülüğünü üstlenmektedir. O halde burada yapılması gereken genel ifade biçimleri ile ekspresyonist sanatı yaratan süreçlerin ayırt edilmesi ve tanınmasıdır.

Bu tanımlama yada belki de etiketleme de özellikle Almanya Dresden’ de kendilerine Nietzsche’ nin düşüncelerini örnek alan Brücke(köprü) grubu örnek olarak gösterilebilir. Köprü grubundaki üyelerin çoğu bu tarz bir etiketlemeye sonradan karşı çıksalar da, sanat tarihçileri ve eleştirmenler onların çalışmalarında doğrudan his yada duyguları ifade etmelerinden dolayı bu grubu ekspresyonist olarak betimlemişlerdir. Özellikle Nietzsche’ nin “ Thus Spake Zarathustra (Böyle Buyurdu Zerdüş)”adlı eserinden etkilenmişlerdir. Ancak bu dönemde Nietzsche etkisi sadece bu grupla sınırlı değildir. Pek çok yazar ve sanatçıyı etkileyen ve düşünceleriyle döneme damgasını vuran Nietzsche, adeta savaş sonrası Almanya’nın karamsar ve kasvetli havasında yeni beliren bir ifade anlayışının özgürlükçü ve güçlü yaratıcı edimini canlandırma teşebbüsü içindedir:

“ Birçok sanatçı ve yazar için Nietzsche’ nin yazıları dini şüphecilik ve anti-materyalizmin çağdaş akımlarına alternatifler ve yarı felsefî çözümler sundu, çözümler, yaratıcı özgürlükleri arayıp bulmada sanatçı ve bireyselliğin rolü üzerinde özel öneme yerleştirildi. Onun yazılarında bazı çelişiklere rağmen,(1872-88 yılları esnasında üretilen) modernite sürekli olarak kültürel çökme ile ilişkilidir, kendi-

²⁰³ Charles Harrison, Primitivism, Cubism, Abstraction The Early Twentieth Century, s. 63

yenilgisi ve yeniden değerlendirmenin bir diyalektik süreci tarafından üstesinden gelinebilir. O, dinin ölümünü ve yaşamın geleneksel anlamının kaybını(doğaüstü amacın hissinde) ilan eder. Bu şartların üstesinden gelmeye teşebbüs eden bir savunma, anlam ve ifadenin diğer formlarını arayıp buldu.”²⁰⁴

Zerdüşt, bir üst insan olarak karşı modern koşullar ve anlam arayışlarının kendi bedeninde cisimleştiği bir gösteren oldu. Köprü grubu, erişilmesi gereken bu üst insana doğru yönelme anlamında köprü isminin hakkını fazlasıyla verdiler. Ve her sanatsal manifestolarında bu eserden alıntılarda bulundular. Modernizmin çöküşünü haber veren Nietzsche artık yeni bir kişisel, toplumsal, sanatsal uyanışı ilan eder gibidir. Ancak henüz sanatsal anlatımın dili, ifadenin soyut çağrışımlarını talep eder konumdadır. Bu nedenle Alman Ekspresyonistleri soyutlama ile son bulan sanatsal yaratım süreçlerini temsil odaklı diğer yaratım modellerinden ayırmaya ve resmi nesne biçiminden uzaklaştırmaya isteklidirler:

“ Alman Ekspresyonist sanatçılar, sanatta doğa biçimi ile soyutlama biçimi arasındaki farkın önemine ve bilincine işaret etmişlerdir. Yani soyutlama bilinci bir bakıma Ekspresyonizmin hazırladığı bir ortamda daha açık olarak görülebilmektedir.”²⁰⁵

Alman Ekspresyonistler, nesne görünümünden kurtardıkları resim geleneği ile materyallikten uzaklaşan bir dünyanın kapılarını sanata aralamışlardır. Şimdi bu kapıyı sonuna kadar açıp tuvali, nesnesiz bir biçimde, yeni tekniklerle ve bir çocuğun dünyayı algılayışındaki saflıkla, ıllellikle ve büyülu mitlerle yeniden anlamlandırarak olan ve büyük sanatın daha da büyük problemleriyle uğraşarak olan, Amerikan Ekspresyonistleri olacaktır. Amerikan ekspresyonistleri aynı zamanda savaşlarla insanlarda oluşan bir inanç yitimini de yapıtlarıyla aydınlatmaya gayret göstereceklerdir. Bu nedenle, Soyut Ekspresyonizmden söz etmek, savaşlar sonrasında oluşan kapitalist dünya düzeninin sahiplendiğı ortak beğeni ve bakış açılarından, kültürel dayatmalardan, insani değerlerin genel ve evrensel anlatımından, entelektüellerin ve sanatçıların savaş sonrası atmosferi yaşayış ve yorumlayışlarından, kitsch’den, soyutlamadan, genelden özele, toplumdan bireye,

²⁰⁴ Charles Harrison, a.g.e. s. 65-66

²⁰⁵ Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, s. 101

bireyden bilinçaltı okumaların gerçekleştirildiği bir dilsel göstergeselliğe, kargaşa ve düzensizlikten, düzen ve sürekliliğin sağlandığı bir huzur atmosferine geçme ve tüm bunları kültürel ortamın el değiştirmesi ile gerçekleştirme sürecinin kaotik ve dolambaçlı yapısından bahsetmek demektir.

Her şeyden önce, İkinci Dünya Savaşı, her savaş gibi, önemli derecede maddi ve manevi yitime yol açmıştır, Paris'in Almanlar tarafından sessiz sedasız teslim alınması ve entelektüellerin kültürel mirasın korunumu konusundaki sessizlik yeminleri, o dönemde büyüyen bir güç olan Amerika'nın kendi kültürel donanımını koruması konusundaki kararlı ve bilinçli atılımını güçlendirmiş, bunun sonucunda sadece ekonomik anlamda değil, kültürel anlamda da dünyaya etkinliğini kanıtlamaya çalışan bir “ küçük dünyaya” doğru yönelimin ilk adımları atılmıştır. Paris' ten New York'a doğru göç eden bir çok sanatçı ve entelektüel bu huzurlu ve güven verici atmosferin etkisiyle dönemin kültürel alt yapısına önemli katkılar sağlamışlardır. Bu anlamda İkinci Dünya savaşı bir çok açıdan da yeni düşünsel, toplumsal, siyasal ve sanatsal değişikliklere sebebiyet vermiştir. Sanatın uzunca bir süre sığınağı olan Paris'in yerini, artık dünyada yeni bir yükselen güç olan Amerika almış, İkinci Dünya Savaşının arka planına karşıt şekilde sanatın yeni limanı ise New York olmuştur:

“ Mondrian,Dali, Leger, Ernst vb. gibi birçok önemli sanatçı, savaş yılları boyunca Amerika' da kaldılar ve ülkedeki varlıklarıyla, onlardan önce yapılmış olanlara katkıda bulundular.”²⁰⁶

Elbette bu dönemde sessiz kalan entelektüelleri ve göç eden sanatçıları ile bir dönemin geride kalışına tanık olan Fransa, yeniden güçlü bir kültürel merkez olma ve sanatsal itibarını kazanma adına, insanlığın tahrip edilen evrensel değerlerine, dili soyut anlatımlara odaklı, lirik bir anlayışla karşılık verir:

“ Özellikle de lirik soyut anlayışın çevresinde toplanan sanatçıların yarattığı ortak paydada doğar ve gelişir. Soyut resmi hedef alan ve kendi öznel dilini belirleyen bu

²⁰⁶ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, çev. s..230

seçki soyut resmin gelişim sürecinin devamı olmakla kalmaz aynı zamanda Amerikan Soyut Ekspresyonizmine karşı yapılandırılmaya çalışılan öncü bir soyut söylemin arayışlarını belirler.”²⁰⁷

Lirik soyut, sanatçının yaratma coşkusunun bir dışavurumu olarak içsel ifadesinin güçlü ve yaratıcı anlatımına odaklanmıştır. Bu nedenle lirik anlatımın en güçlü temsilcisini soyut sanatın kurucusu olarak kabul edilen Kandinsky’ de bulması şaşırtıcı değildir. Lirik soyut, Paris’e eski sanatsal itibarını kazandırmaya çalışırken elbette Soyut Ekspresyonizme karşıt bir tavır sergileyecek, bireysel ifadeye verilen önem itibarıyla amaçsal uzlaşa içinde olsalar da, sanatsal odak olabilmek adına kendi hegemonyalarından vazgeçemeyeceklerdir. Bu hükümlerlik savaşında, savaşın kaotik ortamından uzaklaşmaya çalışan sürgün göçmen sanatçılar ve entelektüeller tercihlerini New York’tan yana kullanmışlardır. Bu nedenle Soyut Ekspresyonizm, bu değerli katkılarla, sanat tarihi içinde eklektik, devrimci, taklitten ziyade kendi eksantrik öğeleriyle beslenen bir sanatsal güç olarak ortaya çıktı:

“ Soyut Ekspresyonizm ya da Harold Rosenberg’ in 1951 de anlamlı bir lakap uydurduğu “ Aksiyon Resmi”, 2.Dünya Savaşından sonra dünya çapında Amerikan sanatçıların ilk resim hareketinin nasıl olduğunu duyurdu. Paris okullarında hünerin ölümü ve yeni düşüncelerden mahrum görünen bir zaman sürecinde ortaya çıktı. Avrupa yeniliklerinin hızı düştü, bu arada genç Amerikan sanatçıları arasında yeni enerjilerin serbest bırakılmasının paradoksal etkisi kıtalarda yerel olaylara sebep oldu. Avrupa’nın önder artistleri ve entelektüelleri, New York ile ilişki kurdu. Leger, Tanguy, Mondrian, Breton, Ernst ve Matta diğerleri arasında, birçok genç Amerikalı ile ılımlı ve etkili ilişkiler, Avrupa sanatının ilerlemesi ve bunlar arasındaki ürkütücü mesafeye köprü kurdu.”²⁰⁸

Modern sanatın en belirgin özelliği bünyesinde çelişkili oluşumları bir arada bulundurmasıdır. Hıza dayalı rekabetin ve buna bağlı değişimlerin sonucunda süregelen iki yoldan biri, taklit etmek yada taklit edilen olmak yönündeki teşvik

²⁰⁷ Kıymet Giray, Paris Ekolü Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyo’ndan Seçkilerle, 2007-2008, s.5-6

²⁰⁸ Sam Hunter, John Jacobus, American Art of the 20 th Century, Prentice Hall, New York, s.230

edici eğilimlerdir. Değindiğimiz gibi Avrupa sanatının hızının düşmesi, sanatsal enerjinin yeni bir kıtada, taklit etmekten ziyade, yaratma istekli, kıskırtıcı ve bütünlüklü bir kültürel isteğe yönelimine olanak sağlamıştır. Bu kültürel istek, kendini yeni kültürel kod ve işaretlerle donatacak ve modern sanatın hem hız ve değişme hem de istikrar ve bütünlük isteyen girift ve muhalif yapısıyla uzlaşa içinde bulunacaktır. Bu kültürel kodlamalar, günümüzde de aşına olduğumuz bir takım kültürel amblemlerdir:

“ Hollywood gibi, Cola yada bir Ford şimdi deneyimin günlük coğrafyasının parçası oldu, bundan dolayı Soyut Ekspresyonizmin çok ünlü örnekleri bizim kozmopolit gözlerimize modernitenin hazır yapım sembollerini sağladı. Jackson Pollock’ un resim çalışmalarının labirentleri, Mark Rothko’ nun havada duran dikdörtgenleri ve Willem de Kooning’ in Tiz sesli Kadın, Mondrian’ ın ızgaraları, Picasso’ nun çok yüzeyli yüzleri yada Warhol’ un Marilyn’ leri.”²⁰⁹

Bu kültürel amblemler, zaman içinde, kapitalist sistemin de göstergeleri olarak, ready made lerden, kitsch’ lere uzanan bir kültürel emperyalizmin imleyenleri olacaktır. Paradoksal olan ise, soyut ekspresyonizmin Amerika sanatının itibarlı statüsü olarak, kültürel üstünlüğü elinde bulundurmasına rağmen, kendi insanına fazla bir şey ifade edememesinden kaynaklanmaktadır. Nitekim, yeni olana karşı²¹⁰ savaşın karanlık ideolojisiyle yüzleşmiş bir milletin ihtiyatı elden bırakmayan tutumu, kayıtsızlık ve beğenmeme şeklinde kendini duyuracaktır. Ancak, soyut ekspresyonizmin usta ismi Jackson Pollock, bu ihtiyatlı aldırmaçlık haline, yeninin bilinen ama şok etmeyen sembolleri olan ve de , insanlığın ortak ruhsal ihtiyacını giderebilecek evrensel bir sanat dehasından Pablo Picasso’ dan ilham alarak primitif halkaları eklemiş ve Freud hayranı olarak ta insanın bilinçsizlik hali ile ilgilenmiştir. Bu ilgilerin nedenini, Michael Leja şu şekilde açıklama yoluna gitmiştir:

²⁰⁹ David Anfam, Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London 1990, s.7

²¹⁰ Burada aslında modernitenin önemli sanatçılarından biri olan Ezra Pound’ un “ make it new” (yenileştirme) vahiysel(!) buyruğu örnek olarak verilebilir. Pound’ un bu isteği, modernitenin eskinin gözden yitirilmesine duyduğu zevk ve yeninin bilinmezliği karşısında duyulan yeni korkusu paradoksalında değerlendirilebilir.

“ Michael Leja ya göre; Jakson Pollock’un çalışmalarının dayandığı bilinçsizlik hali ve primitiflik kategorileri, gerçekte 2. Dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan travmatik ve kaotik ortam ile baş edebilmek için geliştirilmiş bir ideolojinin yansımasından başka bir şey değildir.”²¹¹

Modern dünya, görmemiz, düşünmemiz ve hissetmemizin olağan yollarını dönüştürürken ve bunu bu denli kaotik bir ortam içinde gerçekleştirirken, yeni sanat kendisini tanımlayan tüm etiketlerde bir kırılmaya yol açmaktadır. Soyut sanatçılar, savaşın, eski, modası geçmiş tüm sosyal ve ahlaki varoluşlarda bir arınmaya neden olacağı ümidine tutunmayı tercih etmişlerdir. Savaş sonrası yeni oluşumlarda, varoluşun daha üst bir ifadesinin konumlandırılması ve insan potansiyelinin tıpkı Nietzsche’ nin Zarathustra (Zerdüşt) sını da olduğu gibi, en üstün yönleriyle kendini açılmaya çalıştığına olan inancıyla, çağdaş dünyanın materyalist değerleri bir yana bırakılmıştır. Bu dönemde sanatçılar, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard gibi düşünürlerle, sanatları için anlamlı bağlar oluşturmuşlardır. Bu nedenle soyut ekspresyonizmi tanımlayan “soyut” ve “ekspresyonist ” ifadelerini şekilsel olarak dahi açıklamak için anahtar kelimeler bulma çabası sanatçıların doğal sorularla felsefe ile olan münasebetlerini artırmalarına sebep olmuştur:

“ Ekspresyonist sanatçıların kültürel oluşumunda, felsefenin, özellikle Nietzsche’nin ve Bergson’un düşüncesinin büyük etkisi olmuştur. Nietzsche’ nin, geçmişin katı kurallarıyla olan bağı koparan ve, güzellik ruhu ile haz içgüdüleri arasında daha üstün bir sentez arayışı içinde, yeni ifade biçimleri ortaya koyan yaratıcı davranışın yüceltilmesi, Bergson’ un ise, akla değil de, derinlerdeki bene, insanı yönlendiren yaşamsal ve içgüdüsel itkilere bağlı olan yaşamsal atılım olarak sanat kavramı dikkat çeker. Kierkegaard, Schopenhauer ve Freud’un yapıtları da dikkatle okunur ve sanatçıların yapıtlarına esin motifi olur.”²¹²

Yaşam atılımı, sezgi, yaratıcı eylem, bilinçaltı-soyut ekspresyonistler bilinçaltını resmeden sürrealistlerden oldukça etkilenmişler ve uzun süre işbirliği içinde

²¹¹ Rıfat Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul 2008, s.107

²¹² Art Book- Ekspresyonistler, çev. Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Ankara 2004, s.59

olmuşlardır.-idealizm gibi felsefi nosyonların tümünün yarattığı bu eklektik ruhsal etki, soyut sanatın ve soyutlama inancının canlı tutulmasına ve yaşatılmasına olanak tanımıştır. Nitekim soyut ekspresyonizm ile idealizm arasında bu tarzdan bir işbirliği gören ve soyut sanatın bizlere ne anlattığını “ What Abstract Art Means To Me” başlığı altında 1951’de bir sempozyumda betimleyen soyut ekspresyonist sanatçı olan De Kooning’ in ifadeleri dikkat çekicidir:

“ Erken 20.yüzyıl soyutlaması- Kandinsky, Malevich ve Mondrianın- büyük ruhsallığın yaklaşan çağına bir inanç tarafından ve idealizm tarafından sürdürüldü. Amerika ve Avrupa’ya benzer savaş yılları esnasında, pek çok hayal kırıklığı getirdi, kültür ve sanatın gelecek ümitleri için bir çok düşler bedel ödedi,ve en azından Avrupa’da, oldukça başka tür idealizminin yükselişi görüldü. En azından soyut ekspresyonistlerin biri diğerleri ve idealizmin bir türü arasında bir açık ilişki kurdu. Soyut sanatı ise; ruhsal harmoninin sanatı, yaşamın üzücü gerçeklerinden kaçışın süreçlerinin baş kahramanı olarak betimledi.”²¹³

Amerikalı sanatçılar, soyut sanatın anlam yüklü doğasını ve sanat formlarına gerçek duygusunu veren yapısını takdir ettiler. Evrensel ve bireysel olan arasında bir özel denge kuran soyut sanat, alışlagelmiş olanın terki ile yeni bir farkındalık yaratmayı ve savaş sonrası atmosferinde bir “yeni bilinçlilik” oluşturmayı başarmıştır. Belki bunu tamamıyla tinsel bir çağ yada ruhsallığın hüküm sürdüğü bir çağ gibi etiketleyen Kandinsky ve Worringer kadar betimleyici bir etiketleme de bulunamayabiliriz. Ancak açık olan şudur ki, soyut ekspresyonistler, resimleri ile daha iyi bir dünya ve daha iyi bir insan talebi içinde, gerçekliğin temelinde bulunan daha üst bir gerçekliğe, kargaşadan uzak bir sürekliliğe, ulaşabilmeyi hedeflemişlerdir. Dünyaya ilişkin bilinçleri tıpkı bir çocuğun ki kadar saf ve farkındalıkla dolu, dünya tutkuları ise materyallerden arındırılmış ve soyutun tinsel tutkularıyla uyumlu bu sanatçılar ayrıcalıklı insanlardır. En azından ayrıcalıkları, resimlerinde, artık gerçek dünyaya benzemeyen bir masalsı ve büyülü atmosferi yaşatabilmek adına yüce duygusunu ve yüce sanatı soru konusu ediyor olmalarından gelir. 1948’de Barnet Newman, bu problemi şu soruyla ifade etmiştir:

²¹³ Nikos Stangos, Concept of Modern Art, Thames and Hudson, London 1981, s.200

“ Soru şimdi şu şekilde ortaya çıkıyor, nasıl, eğer biz yüce olarak isimlendirilebilecek bir efsane yada mitos olmayan bir zamanda yaşıyorsak, eğer biz saf ilişkilerde, büyük sevinç yada heyecanın içeriye girmesini reddediyorsak, bizler nasıl yüce sanatı yaratıyor olabiliriz?”²¹⁴

Soyut Ekspresyonistler adeta bu soru ile kendi içlerinde yaşadıkları gerilim ve çatışmayı daha önce iyimser duygularla resmettikleri dünyaya olan yabancılaşmalarını doğrulamakta ve aynı zamanda ona karşı koymaya çalışmaktadırlar. Madde dünyası değişirken insanın bu değişen ilişkileri anlama konusundaki endişesi ve yetersizliği soyut ekspresyonist sanatçıların resimlerinde ortaya çıkan gelecek ümidine yönelik inancın diri tutulabilmesi sayesinde aşılabilmiştir. Aynı zamanda “yüce” konusu, bu sanatçılar için her zaman önemli bir yer teşkil etmiş hatta 1963’de Stil Pennysylvania Üniversitesinde resim sergisinin olduğu anda bir demeçte şöyle söylemiştir: “ Yüce? Benim öğrencilik günlerimden beri çalışmalarımındaki en önemli düşüncedir. Aslında yakalanması veya tanımlanması için ele geçirilmesi en zor olandır...”²¹⁵

3.8 Soyutlamaya Açılan Küçük Pencereleer: Mark Rothko Ve Robert Motherwell

İçinde yaşadıkları çağın insanlık adına bir dizi talihsizliğe sürükleyen atmosferinden mi, yoksa kendi sanatsal yaratımlarının boşluğunu ve tamamlanamamışlığını aydınlatma gayretinden midir bilinmez Soyut Ekspresyonistler, çoğu zaman kendilerini tuvaleriyle özdeşleştirmeye yönelik bir tutum içinde hareket etmişlerdir. Ünlü İrlandalı yazar Samuel Beckett, “yapıtımın size verebileceği hiçbir şey yok” derken aslında bizlere farklı türden bir okuma önerir gibiyken, Soyut Ekspresyonistler’ de “ yapıtımın sizlere gösterebileceği hiçbir şey yok” diyerek yapıta farklı bir bakış açısıyla yaklaşma ve okuma önerisi sunar gibidirler. Soyut Ekspresyonizm, Amerika’da savaş sonrası her alanda oluşan düzensizlik ve kargaşaya sanatsal anlamda bir istikrar sağlama gayreti içindeki teşebbüstür. Bu

²¹⁴ Nikos Stangos, a.g.e. s.201

²¹⁵ ibid. A.g.e. s.210

nedenle bu yaratımlar, provokatif bir okumadan ziyade, Amerikan halkının bütünlüğe, düzene, istikrara ve özgürlüğe yönelik somut isteğinin soyut bir ifadesi olarak değerlendirilmelidir.

Soyut ekspresyonizm adından da anlaşılacağı üzere, somuttan soyuta, izlenimden ifadeye, dıştan içe yani tümüyle bize ait olan sosyal ve psikolojik deneyimlerimizin derin bir düzeyine ulaşma umut ve gayreti içinde hareket etmiştir. Bu nedenle insana kendi doğasındaki ilkeği ve derinliğı mitler aracılığıyla vurgulayan -özellikle Pollock resimleri -içindeki şiirsel ve duygulandırıcı deneyimi ve bu anlamda tinselliğı de dışa vuran- özellikle Rothko’ nun günbatımı ve pencere resimleri- çağın trajedisiyle uyumlu, düzen ve özgürlük isteğinin somutlaşmış göstergesi- Motherwell’ in İspanya iç Savaşındaki İspanyol Hapishane Resimleri- yine Ad Reinhardt’ ın mutlak bir istikrar sağlama istemiyle somutlaşan geometrik düzen kaygılı kompozisyonları önemlidir.

Sanatçıların varoluşsal endişe ve kaygılarını esinleyen toplumsal düş kırıklıkları ve açmazlar, tuvalin boş yüzeyinde çeşitli renkler, geometrik şekiller ve labirentler aracılığıyla dolaylı bir anlatımın dış görünüşünü kırdı ve deneyime kayıtsız saf sanatın ölümünü duyurdu:

“ Motherwell’ in Kolombiya’daki öğretmeni, sanat tarihçi Meyer Schapiro, onu, nispeten kaygı istilalı bağlam ve sembolik, bir yeni öncü Avrupa stili içine haklı olarak yerleşmiş bir mantığa karşı uyardı. Özet olarak, onun 1937 denemesi “ The Nature of Abstract Art ”, Schapiro’ nun zeki Troçkist muhakemelerini sosyal matrikste köklenen tüm kültürde sürdürdü, bu yüzden orada deneyime kayıtsız “ saf sanat yoktur ”. Yine de soyutlamanın statüsü bulanık kaldı.” ²¹⁶

Kuşkusuz Soyut Ekspresyonistler için Amerikalı sanat tarihçi Meyer Schapiro’ nun etki ve önemi tartışılmaz görünmektedir. Schapiro, Robert Motherwell ve Ad Reinhardt’ ın eğitmenliğini üstlenmekle kalmayıp, Soyut Ekspresyonizmi Clement Greenberg’ in anlattıklarından farklı şekilde ele alıp kapitalist sistemin

²¹⁶ David Anfam, Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London 1990, s.67

yabancılaştırma politikasına karşı çıkan bir ideolojik eleştiri olarak değerlendirmiştir. Modernitenin anahtar kavramlarından biri olan “yabancılaşma” özellikle endüstriyel hız çağının bireysel,doğal ve sosyal ilişkilerini düzenleyen bir ana karakteristik olarak görüldüğünden beri, sanatçıların ilgi odağı olmuş ve sanatsal eğilimleri, yabancılaşmanın görünen etkileri ile mücadele etme ve sanatçının bireyselliğini kazanma ve sanat yapıtının sömürülmesine karşı politik bildirilerin noksanlığını giderme etrafında şekillenmiştir. Elbette bunda ne derece başarılı olunduğu noktası tartışmalıdır. Hele ki,yükselen Amerikan holiganizmi, modern sanatın kaotik ortamı ve yıkıcı yaratımları ile Soyut Ekspresyonistlerin sanatçı bireyselliğini kendi sanatsal kimlikleri etrafında prototip bir tekdüzeliğe indirgeme çabalarıyla birleşince sahnede diğer avangard karşı çıkışlardan farklı bir mücadele biçimi sergilenmiştir. Hatta Life magazin 15 haziran 1951’de Metropolitan Sanat Müzesi’nin modern karşıtı muhafazakar sergi politikalarını protesto etmek amacıyla bir araya gelen Soyut Ekspresyonistlerin fotoğrafına Nina Leen tarafından konulan “ The Irascibles(Sinirliler)” başlığı altında çerçevelenmiştir. Soyut Ekspresyonistler sınırlı tavırlarıyla, tuvallerinde farklı ve alışılmamış olanın aşırılıklarını göstermede başarılı olmuşlardır. Onlar tuvallerini, farklı renk panoramaları ve soyut genişlikler ile kişisel ifadenin güçlü bir dışavurumu olarak başarıyla kullanmışlardır:

“ Onlar çok önceki avangardlardan fazla bireysel bir grup kimliği kabul etmeleri ile farklı kaldılar. 1965’ de “ biz ile” dedi Newman, yalnızca bireysel sanatçı yaşar,büyümeyi sürdürür yada ölebilir.”²¹⁷

Tuvallerini güçlü bireysel ifadelerle canlandıran Soyut Ekspresyonistler, tıpkı Meyer Schapiro’ nun sanat yapıtının tamamlanmamışlık ve bitmemişlik içerdiğine dair söylemlerine benzer şekilde, deneyimin asla tamamlanmayan bir süreç olduğuna işaret ederek karşılık verirler. Soyut sanatın biçim ve formu ölüm ile özdeşleştiren yaklaşımının benzer bir versiyonunu bulduğumuz bu ifade de, alabildiğine bireysellik ve duyarlılık, alabildiğine zaman,mekan ve objeden kaçınan bir resim dili kendini duyurur. Bu resim dili,yer ve figüre indirgenemeyen, deneyimi yücelten ve

²¹⁷ David Anfam,a,g,e, s.14

yapıtı tamamlama işini seyredene devreden bir bilinçlilik ve farkındalık eğilimini yapılandırır:

“ Deneyim asla sınırlanmadı ve asla tamamlanmadı, bu geniş duyarlılıktır, bilincin odasında asılı iyi kalite ipekli ipin büyük örümcek ağının bir çeşidi ve ağın her bir uçuşan parçacığını yakalamaktır. Sonunda onların konuları onların olağanüstü yapılarına dayanır. Pollock resim yapmaya döndüğü yıllarda, “Lavender Mist” gibi, biz bitkin varlık olmadan vesaire uzayın aydınlık büyüklüğü, şiddet, yassılık hakkında tüm bu fikirlerin emilebildiği bir paralel zenginlik bulabiliriz.”²¹⁸



Resim 3-1 Jackson Pollock'un Lavender Mist tablosu

²¹⁸ David Anfam, a,g,e, s. 13

Burada yapılmaya çalışılan Pollock resimlerindeki parçalanmış uzamsallık ile bilinç yapıları arasında kurulmaya çalışılan paralelliğin, deneyimin izin verdiği ölçüde genişletilmesi ve yapıtta mutlaklık vurgusundan uzaklaşılmasıdır. Deneyim, kendini sürekli olarak yenileyen ve duyuran bir tamamlanmamışlık olarak, bilinçten aldığı yaşanmışlıkları tuvalde olağanüstü bir şekilde yansıtmak suretiyle kendi iç bilincini serimleme vazifesi edinir. Dolayısıyla bir sanat yapıtının tamamlanmamış tamamlanışını kendi zihni dışındaki zihinlere ve onların deneyimlerine devreden bir üst sanatsal okuma gerekliliğine işaret eden Soyut Ekspresyonizm, bu nedenle bilinçlilik ve kendi bilinçliliği gibi konularla yakından ilgilendi.²¹⁹

Modernizm ile birlikte kendi bilinçliliğine dair okumaların süreğenlik kazanması, modern sanat yapıtlarının izleyici tarafından içinde kendi bilinçliliklerini ve eğilimlerini de keşfedecekleri bir bulmacanın şaşırtan ve kafa karıştıran dokusuna dikkatleri yöneltmektedir. Ancak kuşkusuz, soyut ekspresyonistlerin istedikleri resmin dokusundaki şaşırtıcılıktan ziyade, “gerçek anlamda” resmi görebilmek için, resimde görülebilecek hiçbir şeyin olmadığını söyleyerek, onları görmeye davet etmektir. Adından da anlaşılacağı gibi görsel sanatların görmeye dair olan yapıları adeta Derridacı bir yapısöküme tabi tutularak, insanları gerçek bir görme için, körlüğe davet eden bir karşıt eğiliminde köklenir görünmektedir.

İşte bu anlamda Mark Rothko ve Robert Motherwell’in, pencere resimleri insanları körlüğe davet eder. Bu körlüğün temel gerekçesi, ruhsal olanı görmektir.

²¹⁹ Bu anlamda Jackson Pollock ve arkadaşlarının en iyi dostları Freudçular ve Feministler olarak kabul edilmiştir. Hatta feministler bu anlamda “ Pollock’un kızları” olarak imlenmiştir.



Resim 3-2 Mark Rothko'nun Sunset tablosu

Dolayısıyla aşkınsal bir vaat kazanan pencereler, tinsel bir uzama dönüştürülmüştür. İzleyici, bu pencerelere bakarken ruhsallığın anlam kazandığı bir ifade ile dünya uzamından, sanatçının uzamına yolculuğa başlar. Dolayısıyla bu her iki ressamda, soyut sanatın diğer teorisyenleri ve kurucuları gibi resim, Platon'cu anlamda gerçekliğin daha derin ve daha yüksek evrensel formları olur:

“ Özcülüğün bu türü doğrulamasını biz temel varlıklar ya da şeylerin evrensellerini sadece kusurlu yada kirli örneklerle karşılaştırdığımızda Platonik düşünceden alır. Yeni-Platonizmin erken 20.yüzyıl ruhsal formları kısaca sanatsal halkada modaya uygundur. Soyut sanatın arayışı bu yüzden zorunlu ve ruhsal gerçeklik altında yatanı açığa çıkarma kuralları materyal varlığın örtüsünü kaldırıp ona nüfuz etme sanatsal düşüncesi ile bu erken pratisyenlerin bir çoğu ve görme içkinliğini savunanlar ile ortaklık kurdu.”²²⁰

²²⁰ Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, Primitivism, Cubism, Abstraction The Early Twentieth Century, Yale University Press, London 1993, s. 198

Aynen Platon gibi, Arthur Schopenhauer’ da sanatsal anlamda kopuşun gerçek bir kopma olduğunu belirtir ve bu kopuşta şeylerin geçici ve tesadüfi yanları soyularak, daha yüksek, evrensel, derin ve ideal olana yönelimde açığa çıkarmanın örtüsüzlüğünden yana tercihini belirtir. Özellikle modern sanatta hedeflenen türden bir soyut eğilimin özsel ve de yüksek karakteristiklerini bulduğumuz bu yaklaşımda, soyut sanat ve soyutlama eğilimindeki sanatçılar ideal felsefenin metafiziğe yönelişinin izlerini takip etmektedirler. Ancak Platon’un mağara alegorisinde belirttiği gibi, insanlar hakikati görmeye değil, çoğunlukla sırtlarını dönmeye hevesli oldukları için, gerçek bir görme, zoru, istikrarı ve istekliliği hedefleyenlerin dünyasında geçerli olabilecektir. İşte soyut sanat bu anlamda yeni bir zihin ve bakış egzersizidir. Bu egzersiz, Mark Rothko ve Robert Motherwell’ in resimleriyle olağandan ve uzamdan sıyrılarak dinsel bir deneyimlemenin konuları olmuştur. Resimleri konusunda oldukça duyarlı olan ve onların her yerde sergilenmelerine pek de sıcak bakmayan Rothko²²¹ resimlerinin insanlardaki körlüğü giderebileceğini iddia etmiştir:

“ Rothko’ nun pencere resimlerinin aşkın vaadi şudur: henüz görmüyorsak bile görülecek bir şey vardır. Bu vaadin onun tinsel tutkularıyla tutarlı olduğu görülecektir.”²²²

Rothko, adeta, ciddi ve sofistike bir bakış açısıyla nesnenin düşünülmesi ve görülmesi halinde, görülecek çok şeyin olduğunun altını çizmektedir. Görmek, sadece nesnenin değil, aynı zamanda varlığın da bu aydınlanmış bakış açısıyla kavranmasına olanak tanıyacaktır. Doğanın, nesnenin ve varlığın optik görünüşünden uzaklaşarak soyutun alanına girilmesi, aynı zamanda soyutun yeni bir evren, varlık ve nesne dili gibi okunmasına olanak tanıyacaktır. Modern dünya, zaten yeni bir teknoloji dili ve görsellik alanı oluşturmuştur. Tüm bu soyut kompozisyonlar ağı içinde, dünyanın dil ve anlamı giderek soyut imajlara dönüşmektedir. Ancak bu

²²¹ Hatta Mark Rothko, resimlerinden on bir tanesini topluca satın alan restoran sahibinin bunları restoranının duvarlarında kullanacağını duyduktan sonra resimlerini toplu halde geri almıştır.

²²² Leo Bersani- Ulysse Dutoit, Fakir Sanat Beckett, Rothko, Resnais, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 117

soyut imajlar, soyutun başlangıçtaki derinlikli ve tinsel anlamından da giderek uzaklaşmaktadır. Heidegger’ in karanlık çağ olarak nitelendirdiği teknolojik gelişimin, varlığa olan uzaklığı artırdığı bu dönem giderek kendini duyuran bir simülasyonlar evreni içinde evrilmekte, varlığın, nesnenin ve evrenin gerçekliğinin ortadan kaldırıldığı ve Jean Baudrillard’ ın; “ gerçek, kurgudan yabancıdır”²²³ ifadesine taşınabilecek bir ortak deneyimin ürünü olmaktadır. Mark Rothko, kuşkusuz bu dönüşümün başlangıcında varolan tehlikeye karşı güçlü bir bakış egzersizi geliştirmek istemiştir. Yapıt, izleyicinin bakışını geliştirmeli ve onda yapıtı derinliği içinde kavrayan bir yeni okuma egzersizi oluşturmalıdır. Böylece, soyut sanatçılar, insanın hem madde dünyası hem de kendi kimlikleri ile olan bu değişken ve endişeli ilişkilerini , tinsel ve anlamlı bir ilişkisellik boyutuna döndürmüşlerdir. Geleceğe yönelik iyimser bir bakış açısı oluşturan soyut sanatçılar, dünyaya yabancılaşan insanın durumunu resmederek, bu durumun gelişerek insanın dünyaya ve kendine olan varoluşsal bağlarının çözülmesini engellemeye çalışmışlardır. Kuşkusuz soyut sanatçılar, cisimleşmiş ilişkilerden uzaklaşmaya ve uzaklaştırmaya çalışmışlardır. Bunu yaparken, yapıtın kendi yaşamı olduğunu ve onu duyurduğunu belirten Jackson Pollock, sanat yapıtının sadece cisimleşmiş bir yapı olarak değerlendirilmesine karşı çıkar. Yapıt, bir başlangıcı ve sonu olmayan, sonsuzluk içinde okunması gereken bir duygu boşalımıdır. Bu duygu boşalımı ancak, yapıtı okuyabilecek ve ona kendini açabilecek bir izleyici deneyiminden geçmektedir. Bir demecinde yapıtla ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade eder Pollock;

“ Resmimin başındayken, ne yaptığımın farkında değilimdir. Sadece bir çeşit “ bilgilenebilmiş hale gelen” zamandan sonra ne halde olduğumu görebiliyordum. Değişiklikler yapmak, imajı yok etmek vs... hakkında korkularım yoktur, çünkü resim kendi yaşamına sahiptir. Sadece resimle kontağımı kaybettiğimde sonuç düzensizliktir. Yoksa saf bir uyumluluk vardır, kolay bir veriş ve alış, ve resim ortaya iyi şekilde çıkar.”²²⁴

Dolayısıyla yapıt, sadece izleyicisiyle değil, aynı zamanda yaratıcısıyla da derin bir ilişki geliştirir. Sanatçı, yapıtını oluştururken, onun kendi akışını kontrol etmeye

²²³ Jean Baudrillard, Simulations, s.426

²²⁴ Nikos Stangos, Concepts Of Modern Art, Thames And Hudson, New York 1981, s.205

kalkışmamalıdır. Resim, kuşkusuz, sanatçının derin bir şekilde yaratma ihtiyacının büyümesi ve gelişmesinin sonucudur. Bu yaratma ihtiyacı, aynı zamanda içten dışa taşan bir ifadenin kendini dışa vurumudur. Soyut resimler, bu nedenle bir resmin doğası hakkında öğrenilebilecek her şeyi öğreten ve aynı zamanda keşfedilebilecek ne varsa keşfettiren resimlerdir. Mark Rothko' nun dikdörtgen resimleri yada Jackson Pollock' un dripping tekniğiyle gerçekleştirdiği eserler bu anlamda basit ve amaçsız resimler değildir. Bunlar resmi, görmenin gerçek zorluğuna dikkatleri çeken ve Gertrude Stein' ın, resmedilmiş yüzeyin açıklanamayan çekiciliği olarak belirttiği şeydir. Şüphesiz, Mark Rothko, dikdörtgen resimleri ile, resimdeki dengenin ne derece önemli olabildiğine dikkatleri çekmektedir. Dikdörtgeni ortadan ikiye bölen dikine çizgiler adeta resimde yeni bir uzam oluşturmaktadır:

“ Sanat uzamı dışındaki evrende hiçbir şey gerçekten durmaz,ama bu uzam bir teselliye, bir dinlenme yerine, biçimlerin hareketsizliğinin algısal düzeni kolaylaştırdığı gerçekdışı bir uzama dönüşmüştür.”²²⁵

Her şeyin değiştiği dönüştüğü bir dünyada, değişmeden kalan ve bakışları yapıtın üzerine sabitleyen bu durağan çizgiler, insanın, değişim ve sabit olmama durumundan kaynaklanan korkusunu, sabitlenen bir uzamın değişmeyen ve algılama kolaylığı sağlayan soyut uzamında her tür yok oluştan kaynaklanan gerilimi dindirecek bir uzamsızlığa ve gerçekdışı bir uzama dönüştürmüştür. İzleyici, sanat objesi sayesinde sanatçının dünyasını paylaşır ve sanat yapıtına dikkatini yoğunlaştırarak yeni bakışlar ve yeni deneyimler gerçekleştirir. Bu yeni deneyim en azından kısa bir süreliğine de olsa varoluşsal endişelerden uzak ve kendi varlığını olumlayacak şekildedir. Sanat yapıtının ve estetik deneyimin dile getirilemezliği içinde, yaşanan dünyevilikten arındırılmış bu soyut bakış, Kantçı anlamda zihne saf bir soruşturma gerçekleştirebilmek için gereken zemini sağlayacaktır. Bu soruşturma aynı zamanda saf akıldan kaynaklanan saf bir resim için de gerekli olan materyalleri sağlayacaktır. Zihin, sanatın soyut gücü sayesinde hiç olmadığı kadar, bu zihinsel soruşturmanın ve saf pratiğin izindedir:

²²⁵ Leo Bersani-Ulyse Dutoit, a.g.e. s. 95

“ Resmin neler yapabildiği, el ve gözün resimle neler yapabileceği, ve daha önemlisi, muhtemelen, sonsuz meraklı ruhun resimde bulacağı ve soyut resmin en iyi örnekleri dışında hiçbir yerde daha saf olarak bulunamayan, dünyanın materyal malzemeleri ile deney için fırsat sağlayan, bu özel şeyin bilgisini genişleten ve ardından bu bilgiyi diğerlerinin kullanımı için paylaşan, resmin özelliklerine karşı soruşturmadır.”²²⁶

Soyut resim bu anlamda hiçbir zaman tamamlanmamış resimdir. Tamamlanmış bir resim izleyiciyi memnun eder, çünkü o resmi deneyimlerken fazla bir zihinsel ve fiziksel eylem gerçekleştirmeden onu alımlar , bu konumda edilgen bir alımlayıcı olarak görülen izleyici, yaratıcı bir bakış açısı geliştirebilmek için gerekli olan zorluk ve tecrübeyle henüz karşılaşmamıştır. Biçimsellikten ve içerikten arındırılmış soyut resim, saf bir resim olarak sadece kendisi hakkındadır. Resimde resme özel olan her şeyin görülebileceği ve okunabileceği böyle bir resim pratiği, içerikten bağımsız ve saf haliyle, resim hakkındaki her şeydir.

3.9 Şeylerin Özünün Keşfedilmesi: Sanatçının Derinlemesine Görmeyi Kışkırtması

“ Ruhsal olanı görmek için, birinin ruhsal olarak uyanmış bir göze ihtiyacı vardır” der Rudolf Steiner, aslında bu söz izleyici bakışının, görünenden, yani bir resim, çizgi, bir nesne yada bir bedeni algılayan fiziksel gözden, tüm bunların ötesinde uzanan ve nesnel olmayan ruhsal göze geçmek için yeterli doygunluğa erişip erişmediği ve bununla ilgili sanatçının yeterli perspektifi oluşturup oluşturmadığıyla bağlantısı vardır. Çünkü sanatçı, sanat eseri vasıtasıyla her zaman izleyicide belli bir perspektif oluşturmaya çalışır. Doğada mevcut bulunan her şey, sanatçının izleyiciyi kışkırtmasıyla görüşlerden daha fazlasını isteyen ve şeylerin özünün keşfedilmesine yönelik bir sürece göndermede bulunur:

²²⁶ Dale JACQUETTE, Intention, Meaning, and Substance in the Phenomenology of Abstract Painting The British Journal of Aesthetics, vol.46 2006, s.58

“ Bizim gözlerimiz, öz için kördür. Sanatçı, önce onları açmalıdır. İnsanlar, uzun zamandan beri tanıdığımız şeyler, durumlar, eğer sanatçı onlara hayat verir ve bize yaşatırsa, gözümüze yepyeni, ama tanıdık görünecektir.”²²⁷

Sanat, bizlere, içinde bulunduğumuz evrenden ve onun tüm nesnelerinden kaçış yolu mu sağlar, veyahut tamda o evrene ve ona ait olan her şeye yeni bir görüş kazandırma suretiyle mevcut olanaklılığı bize benimsetir mi sorulacak soru budur. Bakan kişi sanat yapıtıyla birlikte sanatçının dünyasına girer. Belli bir zaman sonra bizim gözümüz sanatçının gözü olabilir ve sanat yapıtına dikkatli bir bakış, fark edilen yeni bir detay neticesinde yeni bakışlar geliştirilecek, bunun daha ileriki neticesinde ise varılacak nokta, Arthur Schopenhauer’ in de ortak bir tanımlamaya vardığı, evrenin gözü olmayla idealize edilen bir durumdur:

“ Biz, dünyayı kendi gözümüzle görürüz, sanatçının gözüyle değil. Biz duyular insanı olarak duyar ve yaşarken, dünyanın bu yanı ile olan örülmüşlüğüümüzün birlikte getirdiği bütün bu tortuların tutuklusuyuz. Fakat şimdi sanat bizi kendi kendimizi aşmaya, zengin, ağırbaşlı, soylu bir görüşle görmeye, duymaya ve yaşamaya zorluyor.”²²⁸

Elbette sanat bize başka türden bir bakış açısı kazandıracaktır, ancak bunu yaparken kimileri sanatın hayatla olan bağlarını koparmadığından bahsederken, kimileri ise sanatın hayattan kopuk olmasının onun seçkin ve özel yanı olduğunu ısrarla vurgulamaktadırlar. Nitekim modern dönemde, sanatın, ancak seçkin insanlara hitap eden bir estetik özelliği olduğu vurgusu sıklıkla karşımıza çıkarken, postmodern sanat bu seçkinciliği yıkmak ve sanatı kitleye indirebilmek için özel bir çaba harcamıştır. Aslında burada da zihnimizde çeşitli türden sorular belirebilmektedir. Örneğin, sanat bir yüceltim midir, bir yüceltimse yaşam ve onun olağan nesneleri müzeler de sergilenmelimidir? Ortamından izole edilen ve müzeye yerleştirilen nesne sanat eseri statüsünde mi değerlendirilmelidir? Sanat ve yaşam birlikteliği mümkün

²²⁷ Moritz Geiger, Estetik Anlayış, çev. Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985 s.99

²²⁸ a,g,e, s.111

müdür? Bu sorulara cevap aramak izleyici açısından tatmin edici olabilir. En azından izleyici bu sorular vasıtasıyla nesne ile bir bakan olarak farklı ve doyurucu bir ilişki geliştirebilir. Bu noktada müzelerin izleyicinin zihnini, yaşamdan çok daha fazla aydınlattığını düşünen değerlendirmeler de vardır:

“ Bir sanat müzesinin birincil amacı diyordu Boston müzesinin müdür yardımcısı 1903 yılında, nesneleri estetik niteliklerine göre seçerek yüksek bir estetik beğeni standardı yakalamak ve bu şekilde de, ziyaretçilerine kusursuz şeylerin seyrinden duyulan zevki tattırmaktır.”²²⁹

Kusursuz şeylerden ve estetik ölçütlerden bahsedilen bu dönemden sonra canlanan avangard ruhu ise sanatın hayatla bütünleşebilmesi için mücadele etmiştir. Özellikle Peter Bürger’ in avangard kuramı ile ilgili ortaya koyduğu avangard ruhu sanat hayat birlikteliğini iyi karşılar niteliktedir:

“ Bürger’in kuramında avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir. Sorun, gerçek dünyaya müdahale edilmesi...hayatın devrimcilleştirilmesidir: yoksa estetik haz nesneleri olmaya mahkum formlar yaratmak değil.”²³⁰

Ancak bu çabanın yeterince iyi yapılmadığı yönünde avangard kurama yöneltilen sert eleştiriler de mevcuttur. Nitekim avangard sanatçıların tam da karşı çıktıkları bu düzenin bir parçası oldukları ve eserlerini müzelerde sergilemek suretiyle kurumsallaşmayı onayladıkları görülür.

3.10 Açığa Çıkarmanın Örtüsüzlüğü: Kandinsky’nin Yeni Realizmi

Sessizlik, açığa çıkarmanın en önemli belirteçlerinden birisidir. Sanatın doğası, yıllarca kendi sessizliği içindeki sanatçının iç sesinden beslenmiştir. Bütün ezoterik

²²⁹ Larry Shiner, “Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi” çev. İsmail Türkmen, Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001s.324

²³⁰ Peter, Bürger, Avangard Kuramı, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2004 s.21

öğretiler sesin önemi üzerinde dururken aynı zamanda, yaratma hakikatini tetikleyen unsuru iç sesi ilham eden metafiziksel hakikatin kaynağından olan bir tür ödüllendirme, bir imtiyaz, bir bahşedilme olarak anlayıp takdir etmişlerdir. Ses, gerçekten büyülü bir doğaya sahip olduğu için bu sesi kullanan ve yaratıcı aktı gerçekleştiren insanların özel kişiler olması gerektiği inancı ilkel insandan günümüze aktarılan bir tür büyüsel söylem olarak belleğimize yerleşmiştir. Müziğin soyut sanat için önemine değinirken buna kısaca değinmiştik. Sadece müziğin değil, şiirinde bu sessizliği beslediğine ve iç sesin en ilham edici yollarından birisi olduğuna Schelling’de değinir ve saf düşüncenin bir felsefesiyle karşılaştığında şiirin örneklerindeki benzerlikleri kullandığına ve gerçek mantığın ancak şiir içinde hareket edebileceğine inanır. Bunun yanında bir çok soyut kuramcı da, ezoterik sanat çalışmalarının çoğunun sessizliğe işaret ettiğinden bahsetmişlerdir:

“ Ungaratti, şiirin, sessizliğin öz gözyaşlarına benzediğini öne sürer; Mallarme bir şiirin saf sessiz olduğunu kanıtlamaya çalışır. Bütün modern ressamalar Kasimir Malevich’i takip ederler, böylesine bir program daha çok ayrıntılı şekilde ve kendi bilincindedir.”²³¹

Elbette bu şiirsel yolun derin ve kaotik çağrışımlarını soyut sanata ilgisi olan şairler kadar ressamalar ve düşünürlerde kullanmışlardır. Temelde yaşamın içindeki açığa çıkışların, geri çekilmelerde ve örtülü olanın açığa çıkmalar içinde temsiline karşılık gelen bu yönelimin izlerini Edmund Burke da da görmekteyiz. Kelimelerin gücüne inanan ve bunun için sanatın taklitçi olmak yerine yaratıcı olması gerektiğini savunan , sanatın klasik taklidin kurallarından kendini özgür bırakması için en önemli yolun kuralsız bir tür olan şiirde bulunduğunu ifade eden Burke, bunu şu şekilde belirtmiştir:

“ Kelimeler, duyguları ifade edecekleri zaman, bazı imtiyazlardan hoşlanırlar, onlar kendileri ihtiraslı yan anlamlarla yüklenmişlerdir, onlar görünür olup olmadıklarını düşünmeye zorunlu olmadan ruhlar hakkındaki şeyleri çağrıştırırlar, sonuçta Burke

²³¹ Karsten Harries, The Meaning of Modern Art, s. 67

ekler, başka şekillerde imkansız olanı, kelimelerin kombinasyonlarıyla etkilemek, bizim gücümüzdedir.”²³²

Kelimelerin imtiyazları,onların içsel hakikat üzerindeki etkisine denk gelmektedir. Kelimeler, çeşitli armonilerle, görünenin ötesinde, görülmeyen, ama ruhu besleyen soyut izlenimlere eşlik eder. Her kelime bu yüzden, temsil ettiği nesne kadar, onun temsil edilmeyen soyut anlamının bulunması ve sadece zihinde değil, ruhta temsil edilmesine olanak tanır. Bu konuda, Kandinsky’ de, kelimelerin gücüne inanır:

“ Sözcük, içsel armoniyi ifade edebilir. İçsel armoni, kısmen yada belki de çoğunlukla adını verdiği nesneden doğar. Ama nesnenin kendisi görülmeyip, adı işitildiğinde işitenin zihni yalnızca soyut bir izlenim elde etmektedir. Yani nesne, madde halinin dışına çıkmış ve kalpte kendisiyle uyumlu bir titreşim oluşmuştur.”²³³

Nesnenin görünenin ötesinde farklı anlamlarını keşfetmek ve bu soyut anlamlarla ruhsal zenginliği beslemek soyut sanatı tetiklediği kadar, sosyal ve zihni tetkiki tetikleyen ,önemli gelişmeler de soyut sanat için yol gösterici olmuştur. Değişen toplumsal dinamikler, bilimsel keşifler, kültürel pratikler, farklı felsefi düşünceler soyut sanatın öncülerin de kuşkusuz yeni perspektiflerin oluşmasına meydan verecektir. Özellikle Kandinsky gibi bir soyut sanat öncüsü, gerçekliği algılayış tarzımızın yanılgılı olabileceğini önemli bir bilimsel keşfe dayandırarak, bir yeni realizme işaret etmiştir:

“ Kandinsky, atomun bölünebileceği düşüncesini kullanarak, gerçekliğin görüldüğü gibi olmayabileceğini işaret ederek, onun isimlendirdiği şekilde, sanatın yeni gerçekliğini doğrulamıştır.”²³⁴

Kandinsky, sıklıkla açığa çıkarmanın örtüsüz oluşundan dem vurur. Ona göre örtülü olan gerçeklik, her zaman aşinalık ile beslenen ve alışıldık nesne görüntüsü içinde kendini gösteren bir görüntüler dizgesidir. İnsanların alıştıkları ortamın dışında farklı

²³² Jean François Lyotard, The Sublime and the Avantgarde, a,g,e, s. 459

²³³ Wassily Kandinsky, Sanatta Tinsellik Üzerine, s. 58

²³⁴ Donald Kuspit, A Freudian Note on Abstract Art, a,g,m, s.124

yerler ve durumlar karşısındaki tedirginliğini buna bağlayabiliriz. Yaratıcı aktivite her zaman biraz farklılığı, biraz özgürlüğü, biraz cesareti, kısacası soyutlamayı gerektirmektedir. Bu durumda temsilin sağladığı görüntüler dünyasının ve aşına olduğumuz her şeyin terk edilmesi anlamına gelmektedir. Sanatçıya bu tarz bir özgürlük cesaretini kazandıracak soyutlama faaliyetini öneren Kandinsky, yeni realizm adını verdiği hareketini buna dayandırmaktadır:

“ Sanat yapıtı, önce kendisi birtakım umutların yeridir. Dinlemenin yerine ne söylendiği önemlidir. Seyirci dış görünüşün yalanlarıyla ilgilidir. Eğer o bu ilgiye yapışır, yapamaz, fakat bir saf durum yapıtta azalır, bir bellek uyandırılır; fakat bu bellek sanat yapıtının yardımcı yoludur. Sanat, temsilin desteğine ihtiyaç duymaz. Aksine, temsil her zaman gereğinden çok aşına bir dünya içine gözlemciyi geri atma eğilimindedir. Temsil, gerçekliği saklayarak aşinalığın örtüsünü sürdürür.”²³⁵

Sanat yapıtı ne de olsa bir gizdir, kendini gören gözlere bu gizi kolaylıkla açamaz. Görmeye çabalayan insan için her temsil, bir açığa çıkıştan ziyade gerçekliğin üstüne bir örtü serer. Bu durumda temsili elementlerden kurtulan her sanat yapıtı, seyirciyi gerçek anlamda görmeye davet eder. O halde temsili bir resimden ziyade, insanı görmeye ve düşünmeye sevk eden soyut sanat yapıtları gerçeği göstermeye daha hevesli ve görmeye çabalayan seyirci de daha ısrarlı ve cesur bir bakış açısına sahiptir:

“ Temsili elementte bir minimum azalma, bir maksimum sanatın gücünün arttığını gösterir. Fakat, Kandinsky için soyutlamaya yönelik yol yalnızca modern sanatçıları takip etmekle olmaz. Sanatçının soyutlamaya sapmalarının yerine kendileri için bir şeyler söylemelerine kalkışmalarına izin verilmelidir. Bu sonuç bir yeni realizmdir. Henri Rousseau Kandinsky’nin antitezini keşfetti, onun amacı “ büyük soyutlamayı”, bir “ yeni büyük realizmi” baba içtenliğiyle övmektir.”²³⁶

Kandinsky, sanatçının takipçi olmak yerine yaratıcı olması gerektiği gerçeğinden hareket ederek, aşinalıklarımızı aşına olmayana, gerçeği düşlere, olağanı

²³⁵ Karsten Harries, The Meaning of Modern Art, s.135

²³⁶ Karsten Harries, The Meaning of Modern Art, s.135

olağanüstüne döndürme becerisine sahip sanatçıları takdir eder. Gerçeği, kendi gerçekliğinden soğurmak ve düşlerle kombine edip sunmak, dünyanın olağan durumlarından serbestleşmeyi ve normal görüş yollarını terk etmeyi gerektirir. Bu büyümlü atmosfer Kandinsky'nin yeni realizmine hakim olan bir düşsel evrendir. Bu düşsel evrende artık sözcüklerin önemi yoktur. Tıpkı Heidegger'de olduğu gibi her şey şiirsel bir dille çağrılır. Ve bu evrende bilgi, tıpkı Schopenhauer'de olduğu gibi yaşam iradesinden tümüyle bağımsız bir sanatçı özgürlüğüne sebebiyet verir:

“ Yeterli aklın prensipleri bir şeyin gerçekte ne olduğunu yorumlayıcı çerçeve içine yerleştirmek vasıtasıyla gizledi, bu yüzden Heidegger grameri, kelimelerin gücünü göz önüne sereni gizlemek gibi görür. Gramer burada bir teknik duygu olarak anlaşılmaz, bu basitçe bir kelimenin iş görmesi bağlamına atıfta bulunur. Bu yüzden bir kelimenin anlamı kullanımı ile özdeşleştiğinde, bu bize bir gramatik tanımlama hissi verir. Kelime bir özel dil oyununun bağlamına yerleştirilir. Oyunlar, sırasıyla, farklı açık projelerle insanı meşgul ederler. Bu gözlem bizi kuşatan şeylere müracaat ederek uzatılabilir. Fakat bu anlamda belki yaklaşım yararlıdır, bu hem şeylerin gerçekliği yada kelimelerin bireyselliği ne gizler. Anlam yarara indirilmez.”²³⁷

Genel olarak bakıldığında, her iki düşünürde, zaruri olan dilden yada aklın iradenin hizmetinden kurtarılması gibi görünse de, ortak amaç, şeylerin gerçek doğalarını bizlere göstermesini engelleyen her tür gizleyici bağlamı ortadan kaldırmaktır. Schopenhauer'in maya örtüsünü ortadan kaldıran, Heidegger'in şiirsel kurtuluşuna imkan veren şey ancak bu idealle elde edilir. Ancak unutulmamalıdır ki, insanların gerçeklerle karşılaşması her zaman sıkıntı verici olmuştur. Realite, bir şok ve acı duygusu ile insanda korkuya ve öfkeye sebep olmaktadır. Dilsel kurallar bizi böylesine bir şoktan kurtarır, sanatta bizim ortak acımızı dindirmek için çareler arar. O yüzden dil ve sanat, insan için sığınılacak bir liman gibi iken, aynı zamanda bizi dünyanın acımasız gerçeklerinden korurlar. Bu anlamda bizler, oyunlara ihtiyaç duyarız, ama aynı zamanda, elbette, bu oyunlar bizim şeyleri gerçek doğaları içinde seyretmemize engel olacak mesafe taşlarıdır. Sert oyunu yumuşatan, hileli kurallardır. Nitekim, yeri gelmişken belirtmekte fayda vardır ki, Kübistler savaş

²³⁷ Karsten Harries, a,g,e, s.139

öncesi sıkıntılı havayı dağıtabilmek için, insanlara, gazete haberlerini farklı kolajlarla yumuşatarak sunmuşlardır:

“ Erken kübist kolajlar, Picasso ve Braque sıklıkla gazete sütunlarından yararlandılar. Bu kolajlar Birinci Dünya Savaşı öncesinde ki yıllarda üretildi, özellikle Balkan krizlerinde, savaş önderliğinde diplomatik başlangıçlar kurma aracılığıyla sıkıntılı ve iş sorunlarının hatırı sayılır bir periyodunda. Sanat tarihçisi Roger Crashaw’ a göre, gazete kağıdı bu kolajlar içinde estetize edilen politik olaylar hakkındadır...birçok politik mesele bu kolajlar içinde doğrudan yerleştirilebilmişti, örneğin medyanın politikası hakkında.”²³⁸

Bütün bu girişim ve çabalar sanatın gücünün açık göstergeleridir. Savaş öncesi olduğu kadar savaş sonrası da, sanat, insanları, dinginleştirmiş ve rahatlatmıştır. Ancak bu dinginleştirme ve serbestleştirme hareketlerinde sanatçının en önemli esin gücü bu tarz önemli düşünürlerin düşünceleri içinde şekillenmiştir. Sanatçının, herkesten farklı bir dil yaratması gerektiği gibi, ancak mevcut dilin olanaklılığı içinde anlayabilen insanları da kendisinden uzaklaştırmaması gerekmektedir. Bunu yapabilmesi içinde aşına olunanı aşına olunmayana veyahut iletişim kurulmayanı iletişim kurulabilecek olana dönüştürebilmesi gerekmektedir:

“ Nitekim bir şair, gramerin tiranlığından serbest kalmış kelimelerin bir yolundan dilde yararlanabilir, sanatçı tiranlığın bağlamından şeyleri özgürleştirmeye çalışır. Duchamp bir pisuvar gibi yada bir şişe kurutucu sunduğu zaman böyle serbest bırakmaya yönelik yolu işaret etti.

²³⁸ Richard Hertz, Norman M.Klein, Twentieth Century Art Theory Urbanism, Politics, and Mass Culture, Prentice Hall, USA 1990, s.149



Resim 3-3 Marcel Duchamp'ın Fountain tablosu

Çeşitli yollarla böyle yeni gelişmeler pop art gibi yada “genel nesne resmi” bir yeni realizmin idaresinde Duchamp’ta hareket imkanını yakalamışlardır. Bu çabaların merkezinde bireysel şeylerden özgürleştirilme düşüncesini buluruz, çünkü onlar normal görünüm bağlamlarını tahrip ederler.”²³⁹

Marcel Duchamp’ın bu özgürleştirici yolu kararlı bir şekilde attığına hepimiz hemfikiriz. O, seçtiği nesnenin önemli bir nesne olup olmamasını aldırış etmeksizin, hepimizin hemen hemen her gün karşılaştığı bir nesneyi sanat eseri olarak sunmayla, sanat eserlerini kendi bağlamları dışında sunmayı ve bizleri şaşırtmayı amaçlamıştır. Normal görünüşler bizleri hiçbir zaman şaşırtmaz, ama şok edici bir şekilde nesnelerin yeni görünümü içinde bizlere sunulması ve bu karşılaşma anı şok edici ve uyandırıcı bir his duygusunu beraberinde getirir. Kelimenin gerçek

²³⁹ Karsten Harries, a,g,e, s.141

anlamıyla uyandığımızı hissederiz. İşte bu uyanma durumu bir yeni realizmden başka bir şey değildir. Üstelik bizi uyandıracak nesnenin dediğimiz gibi farklı bir nesne olup olmaması önemli değildir. Nitekim böyle bir nesne arayışına girmeyen yeni realistler bu ayırımı şiddetle karşı çıkarlar:

“ Bu ayırım yapıldığı sürece nesnellik isteğimizde başarılı olamayız. Yeni realistlere “ Niçin bu nesneyi seçtiği” sorulduğu zaman her zaman benzer şekilde cevap verirler. “ Yatağın etrafında buldum özel bir sebebi yok.”²⁴⁰

Bu nesnenin seçimindeki özel sebep aramama düşüncesi, Kant’ın estetiğindeki çıkarsızlık fikriyle örtüşür gibi durmaktadır. Güzelliği çıkarsız hoş a giden olarak değ erlendiren Kant’ın güzelliği elbette evrensel olarak hoş a gitme ile değ erlendirilmiş ti. Yeni realistlerdeki çıkarsızlık ise, güzel olma yada güzelliğe saplanma gibi beğ eni kategorilerinin dışında, bir zevkten kaçış ve sanat ile sanat olmayan arasındaki ayırma duyarsızlaşmış gözleri, sanatın bu yeni güvensiz deneyimleme yolu ile tedirgin edip, yeni görme ve düşünme yolarına teş vik etmek iç indir:

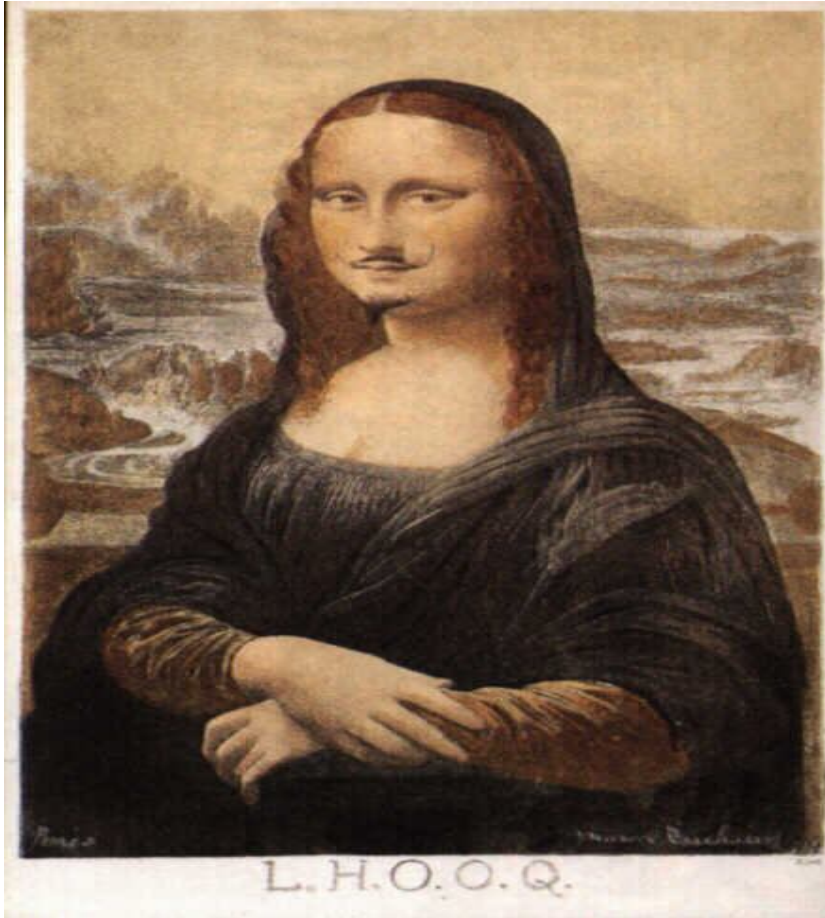
“ Duchamp, kendisi bir ready-made’ in seçimine başvurduğu zaman zevk kategorisini defalarca çıkardı. Bu seçim görsel kayıtsızlığın bir reaksiyonuna dayanmak ile aynı zamanda iyi yada kötü zevkin bir toplam yokluğ una dayanmalı...gerçekte tam bir anesteziye.”²⁴¹

Görsellikte mutlak kayıtsızlığı savlayan Duchamp’ın bunu başardığına ş üphe yok, çünkü hayatın iç inden gündelik nesneleri seçmek suretiyle, beğ eni yargılarının dış ına çıkmayı ve işlevsel olarak kullandığımız nesneleri estetik nesneler olarak sergilemek tavrıyla da yeni bir görme şekline olanak tanımayı bu şekilde gerçekleştirebilmiştir. Ondan çokta hoşlanmayan ve sanat dünyasındaki tüm dertler için onu suçlayan sanat eleştirmeni Clement Geenberg bile Marcel Duchamp’ a estetikte yeni bir aydınlanma sağladığı için itibarını iade eder:

²⁴⁰ Karsten Harries,a,g,e, s.140-141

²⁴¹ Thierry De Duve, Kant After Duchamp, The Mit Press, London 1996, s.294

“ Greenberg, estetik disiplinin yeni ışığı kabul ettiğini söyler. Tam olarak yeni ışık nedir? Duchamp’ın ready- made’lerinden beri bu oldukça açık oldu, her şey tüm estetik olarak deneylenebildi; ve her şey estetik olarak deneylenebildi, bu yüzden sanat gibi deneylenebildi. Kısacası, sanat ve estetik sadece örtüşmezler, onlar bir olurlar.”²⁴²



Resim 3-4 Marcel Duchamp'ın L.H.O.O.Q. tablosu

Clement Greenberg, Marcel Duchamp’ ın düşüncelerini kendine göre yorumlayarak, sanat ve estetiğin birliği meselesini gündeme getirmiştir. Meseleye bu şekilde yaklaşmak ne derece doğru onu bilemeyiz, ancak bildiğimiz bu tarz düşünceler ışığında sanatta bir yeni gerçekçilik yada yeni ışığın-aydınlanmanın- doğuşudur. Sanat, artık salt görsel bir şey olmaktan daha ziyade, kavramsal ve tartışılabilir bir

²⁴² Thierry De Duve, a,g,e, s. 293

noktaya yönlendirilmiş, sanatın kutsallığı, estetik beğeni, zevk ve görsel kayıt yada kayıtsızlık üzerinden, estetik nesnenin hüküm süren tiranlığı sonlandırılmıştır. – en azından görsel olarak- şimdi artık sanat kavramlarla, poetik bir dille ve soyut terimlerle iş görecektir.

4.BÖLÜM

4.1 Posmodernist Sanat Teorisi: J.Derridacı Metinsel Yücenin Keşfi

4.1.1 Sanat yapıtının söylemsel işlevliliği

Postmodernist sanat, dilsel göstergelere ihtiyaç duyan ve bunu sanat yapıtını bir metin gibi okumaya vardiyan yapısı ve işlerliğini dilin oyunlu doğası ve sınırsız sayıdaki göstergeleri içinde doğrulama yada yanlışlama türünden her türlü belirlenimden uzak durmaya çalışma gayreti içinde göstermektedir. Sanat yapıtının içindekini okumanın dışında bir şey olmadığını belirten ama aynı zamanda okumaya istekli, farklı yollar deneyen çapraşık ve hilekar davetinde, postmodern sanat kendini fazlasıyla duyurmaktadır. Postmodern durumun ad babası, Jean François Lyotard' ın Wittgenstein ve onun dil üzerine ünlü eseri Felsefi Soruşturmalar'ından alıntıladdığı “dil oyunları” kavramı, aynı zamanda postmodern durumun merkezindeki oyun kavramına da göndermede bulunmaktadır. Avangard sanatçıların, dünyayı bir oyun sahası olarak görme ve değerlendirme çabalarının değişik bir versiyonu olan bu durum, her türlü meşruluğun yıkımına zemin hazırlamaktadır. Kuralsızlığı kural edinen, sabit ve büyük olan her tür söylemin de inkarını içeren bu oyun, farklılık ve çeşitlilik üzerinden sanatta tek tiplilik, merkezilik ile mücadele etti. Anlamanın çoklu gücü özellikle vurgulandı:

“ Sanat yapıtı, temsilin söylevi önderliğinde “ metnin” bir çeşidi gibi ele alındı. Sanat nesnesinin tekliğine odaklanmak yerine, sanat teorisyenleri, metinlerarasılık, anlamanın çoklu gücü gibi çeşitli bağlamlar ile - daha özel olarak sanatın hamileri ile, buna hizmet eden sınıf ilgileriyle ve popüler kültür ilişkisiyle mücadele ettiler. Bu sanat teorisyenleri arasında yaklaşımların farklılığından önemli ölçüde meydana geldi. Onlar, sanatın içeriğini, dilbilimsel ve semiyoloji, psikoanaliz, sosyoloji, tarih (sanat tarihinden ziyade), feminizm, Marksizmin sık çelişen perspektiflerinden analiz ettiler.”²⁴³

²⁴³ Irving Sandler, Art Of The Postmodern Era: From The Late 1960s To The Early 1990s, Westview Press USA 1996, .334

Geleneksel sanat anlayışına ve deha gibi sanatta merkezileşmiş kavramlara yöneltilen sert ve yıkıcı eleştiriler, sanatta yeniyi ve özgünlüğe dair herhangi bir şeyin olmadığını duyururken, kitleselleşmiş bir toplumun merkezsizleşmiş ve otoritesiz yeni sanat anlayışının çığırkanlığını yapmaktadır. J. Derrida tarafından formüle edilen yapısöküm (deconstruction) her şeyin bir metin gibi okunması ve metnin dışında hiçbir şeyin bulunmadığı noktasında postmodernist sanatın ve dilsel söylemin içerisi ve dışarısı arasındaki ayırımlarının ortadan kalkmasına meydan vermiştir. Bu aynı zamanda Wittgenstein tarafından Tractatus ta belirtilen, dilin ve göstergelerin sabit olmamasına da işaret etmektedir:

“ Tractatus’ta dilin mutlak dışarısı artık iç dış ayrımı olmaksızın birlikte oynak bir şekilde durmaktadır. Çünkü gönderenin sabitliği meşru değil, sabit olanın dışarısı da kalmamaktadır. Bu nedenle gerçek dil darbesinin çokluklarıyla yani oyunu tek başına oynama ihtimalinin bile kalmadığı bir durumda postmodern durum işlemeye başlar. Dilin artık dışarısı yoktur.”²⁴⁴

Dilin yorum ve derinliğine sahip olan modernist sanatın ardından, postmodern sanatın dili bir oyun gibi değerlendirmesi ve yerinden etmesi aşırı tutarsız yorumlamalara ve bu tutarsız yorumlar üzerine gelişen biçimsel olarak da tutarsız bir sanata sebep olmuştur. Sanat yapıtının bir metin gibi okunması yeterince kuru ve tatsızken, sanatın doğasının duyumsal bir deneyime indirgenmesi ve dilin ötekiyle değil, kendiyle bile iletişime kapalı ve ölü usuplar doğurması, görselliğin arttığı ama anlam çokluğuna rağmen “anlaman” azaldığı bir sanat dünyasına göndermede bulunur. Bu konuda sert tenkitlerde bulunmaktan çekinmeyen sanat eleştirmeni Susan Sontag, sanat yapıtının bir metin olmaması gerektiğine inanmaktadır:

“ Sanatın duyumsal bir deneyime odaklanması entelektüel deneyimin civarında ve üzerindedir. Postmodernizmi, imgenin anlatımın üzerinde, figürselin düzensizsin ötesinde olmasını lütfeden bir yola çevirmiştir. (mesela sen bana nasıl mutlu olduğunu söyleme, bana göster! Bana nasıl acımasız olduğunu söyleme, göster.) bu

²⁴⁴ Ali Akay, Postmodern Görüntü, Bağlam Yayınları, İstanbul 2002, s.11

figürsel ve tutarsız terimler bu ayrımı teorik olarak desteklemeye yardım eden Lyotard tarafından kullanıldı.”²⁴⁵

Lyotard “ Postmodern Durum” kitabında işte dildeki bu kural yitimlerinden yola çıkarak anlatısal bilginin gücünü yitirdiğinden bahsetmiştir. Çünkü anlatısal bilgiler, insanlığın meta söylemleridir. Postmodern durumda ise, artık bu meta söylemlere yer yoktur. Lyotard, postmodern durumda dilin meşruluk zeminini kendince pragmatik bir düzensizliğe ve sabitsizliğe dayandırmak suretiyle, bilimsel bilginin geliştirdiği söylem üzerinden elde edilecek kar ve teknolojinin yeni bir kapitalist dünya düzeninin habercisi olarak doğduğundan bahseder gibidir:

“ Bilimsel bilgi bir söylem türüdür. Bilgi, satılmak üzere değerlendirilecek, yeni bir üretimde kıymetlendirilmek üzere tüketilecektir. Her iki durumda da amaç mübadeledir. Bilgi, kendinde bir amaç olmaktan uzaklaşmakta, kullanım değerini kaybetmektedir.”²⁴⁶

Bilginin satılması, Lyotard’ın bütünsellikten uzak ve gücün dengesiz dağılımını ifade eden liberal kapitalist yeni dünya düzeninin hiyerarşik fakat istenilenin tersine merkezileşmiş sermaye tekeli ifade ediyordu. Merkezi imalardan ve hiyerarşik tekelcilikten kurtulmak artık sadece düşünsel anlamda değil, sanatsal anlamda da imkansız hale gelmişti. Zaten bu dönemde kaydedilen çoğu avangard sanatsal çıkışlarda, piyasanın ilgi çekme ve rağbet görme denklemi içinde yeni pazarlarda kolay tüketime dönüştürülüyordu. Bilginin ve emeğin dolaşıma sokulduğu bu yeni safhada, güçlü olan güçsüzü dil oyunundan dışlayabilirdi. Bu Lyotard’ın terimiyle “ terör” olarak adlandırılıyordu. Terör, kişiyi sessizleştirirken, postmodern durumun olası “yüce” si de bu şekilde mevcut kişiyi bulunduğu dil oyunundan dışlamak suretiyle elde ediliyordu:

²⁴⁵ <http://it.stlawu.edu/mike/aesthetic.html>

²⁴⁶ J.F.Lyotard, Postmodern Durum, çev. Ahmet Çiğdem Vadi Yayınları, Ankara 1997, s.20

“ Lyotard’ a göre dil oyunları, aslında toplumu bir arada tutan toplumsal bağlardır, toplumsal etkileşim her şeyden önce bir oyunda hamlede bulunma, bir rol oynama, çeşitli dil oyunlarında yer alma temelinde nitelendirilir.”²⁴⁷

Dilin sabit olmaması, J.Derrida’ nın “ yaşam ölüm la vie la mort ” un ikili karşılığında da kendini gösterir. Yaşam ve ölüm gibi varlığı ikilikle çevreleyen bu tanımlama dekonstrüksiyon için bir ön çalışma gibi görülebilir. Bir metinde yan yana yerleştirilen bu ikili karşıtlık, sanki birmiş gibi gösterilmek suretiyle varolan düşünme algısını tersine döndürmeye ve anlaşılabilmenin ötesine uzanmayı hedeflemiş gibidir. Bu Derrida’ nın ne varlık nede varlık olmayan hauntoloji düşüncesindeki imkansızlığın deneyimi gibi kararsız tanımlamaları da yine dekonstrüksiyonun anlaşılabilmesinde yardımcı olan paradoksal deneyimleridir. Tersine döndürme, dekonstrüksiyon için vazgeçilmez bir unsurdur. Bu genelde modernist sanatın temel postulatlarından uzaklaşmak isteyen postmodernist sanatın, ikiliklere yada marjinal terimlerdeki sabit olmayan ilişkileri kurma amacıyla yararlandığı bir kanıtlamadır:

“ Örneğin, “orjinallik (yaratıcılık)” ve “ kopya” yada ikili terimler. Eğer orjinallik modernist sanatın merkezinde sayılırsa, o zaman yapısökümcüler kopyanın, daha çok önemli olduğunu iddia edeceklerdir. Eğer orjinallik resim ile ve kopyada fotoğraf ile özdeşleştirilirlerse, sanatın mekanik yeniden üretimleri, ve resim genellikle ilk sanatı içerdi, o zaman yapısökümcüler, ilk sanat gibi fotoğraf ile resmi ters çevirme yasası ile yer değiştireceklerdir.”²⁴⁸

Böylelikle ters çevirme, orijinal bir değeri olan özgün modernist yaratımları yerinden etmekle kalmadı, onların figürsel değerlerini de tartışmaya açtı. Sanat yaratımları orjinallikten, biriciklikten ve özgünlükten yoksunlaştırılırken, her tür metin, sanatsal yaratımın önünde gelmek suretiyle, okunması gereken dilbilimsel bir gramere dönüştürüldü. Bu dilin sabit olmayan kaotik yapısı ve dilsel göstergelerin işaretlerinin sınırsız yorumlamasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla

²⁴⁷ Madan Sarup, Postmodernizm ve Postyapısalcılık, s. 216

²⁴⁸ Irving Sandler, a.g.e, s. 338

yorumlamanın işlevselliği artarken, sanat yapıtı kendi başına herhangi bir şey söyleyemeyen işlevsiz bir fonksiyona sürüklenmiştir:

“ Sanat yapıtında metnin giderek daha fazla önem kazanması, kuşkusuz kavramsal sanat ile gelişen bir eğilimdi ve bu eğilim, sanatsal bir sunumun analizinde metni ön plana çıkarmıştır. Metin, hem yapıtı kuşatan anlamsal bütünlüğün bir göstergesi, hem de onun varlık olarak kodlarla ifşa edilmesiydi.”²⁴⁹



Resim 4-1 Joseph Kossuth'un One and Three Chairs

Metnin giderek artan şekilde, sanat yapıtını kuşatması ve onun varlığını bir kodlama sistemine dönüştürerek açığa çıkarmaya çalışması, sanat yapıtının bozulan statüsü ve ruhunun açık bir göstergesiydi. Postmodern durumda benimsenen söylem çoğulluğu,

²⁴⁹ Rıfat Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar yada Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul 2008, s.161

sanat yapıtının ruhunu kaybetmesine sebep olan sürecin önünü açmıştı. Artık, her yerde sanatın büyüğü doğasının yitirilişine duyulan isyan ve yorumlamanın sanat yapıtının önüne geçmesinden duyulan kaygı dikkatleri çekiyordu. Sanat yapıtının kendi başına bir değer taşıdığı, en azından kendini anlattığı yada yaşamın içinden beslendiğine dair en ufak bir iz bile kalmamıştı. Derrida' cı bir pratikle söylersek, “ sanat, artık yaşama herhangi bir şekilde iz çekebilecek” gücü kendinde bulamıyordu. Sanat eleştirmeni Susan Sontag, yorumlamanın, dünyayı yoksullaştırmaktan başka bir işlevi olmadığına, bunun içinse çaba harcamaya gerek kalmadığına, zaten dünyanın yeterince yoksul olduğuna dikkatleri çekmiştir. Bu anlamda, her sanat yapıtı yorumlamanın ötesine uzanıp, kendi anlamsal bütünlüğünü sergilemek ve kendi gizil gücünü gösterebilmelidir:

“ Sanat yapıtı olarak yaklaşılan sanat yapıtı, bir bildiri yada bir soruya yanıt değil, bir yaşantıdır. Sanat, yalnızca bir şey hakkında değildir; kendisi de bir şeydir. Sanat yapıtı yalnızca dünya üzerine bir metin yada yorum değil, dünyanın içinde bir şeydir.”²⁵⁰

Sanat yapıtının ontolojik statüsünün sorgulanmasına eşlik eden bu süreçte, Marcel Duchamp'ın, “Çeşme” yada “ Pisuar” adıyla sergilenen Richard Mutt imzalı ready-made'i dekonstrüksiyonun kökeninde yer almış ve sanat yapıtının neliği üzerine olduğu kadar, sanatçının imzasına da dikkatleri çekmiştir. Kant'çı güzelliğin amaç olmadan amaçlılığı gibi bir aydınlanmayı beraberinde getiren bu süreç, sanat yapıtlarının kavramsal bir vazifesi olup olmadığı ve onun kullanışlılık yada kullanışsızlığından bağımsız ontolojik statüsünü ve sanatçının yada dehanın kaybolan önemine işaret etmiştir. İşaret edilen sadece, sanat yapıtının kaybedilen ontik varlığı, dehanın yitimi veyahut sanatçı yaratımının sonlanması değil, aynı zamanda aşkın dünya hayallerinin, gerçeklik algısının hatta Baudrillard ve Nietzsche'nin deyişiyle bunlarla beraber, görünümleer dünyasının da sonlanmasıdır. Artık, varolan dünyada, ready-made tarzından bir dünyaya döndürülmüştür. Marcel Duchamp'ın “ Çeşme” si, artık, ontik statü kazanmış,kendini gerçekten daha gerçek bir şekilde duyurmuştur:

²⁵⁰ Susan Sontag, Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, a,g,e, s. 27

“ Duchamp’ın “ Çeşme” si içinde yaşamakta olduğumuz modern hipergerçekliğin bir amblemidir. Her tür olası metaforla bağlantısını kopartıp, kendi kendinin yerini almış bir nesne vardır.”²⁵¹

Hazır nesnenin, kendini imgesel olarak ortaya koyması, ve bu anlamda kendi nesnel gerçekliğinden daha gerçek bir görmeye davet etmesi ile başlayan bu süreç, nesnenin kendi başına varlık değeri kazanmasına ve sanatta nesnenin öneminin giderek arttığı, soyutun ve soyutlamanın ise imaj olarak yeni sanat formlarına dönüştüğü pop art ile zirveye çıkmıştır.

4.2 Postmodernizmin Özgür Ve Eklektik Sanatsal Okumaları

Modernizmin de, postmodernizmin de, kökenlerinin öncü sanat merkezlerinden ziyade, daha küçük ve genelde azınlıklar olarak değerlendirilen Hispanik Amerika’da gelişmesi ilginç gelebilir. Modernizm, adeta bir kültürel devrim, bir meydan okuma çağrısıydı. Postmodernizm ise artık bu meydan okumanın zaman içinde kendi dekonstruksiyonunu hazırladığına ve dolayısıyla miadını doldurduğuna yönelik bir ironik yanıtı. Elbette meydan okumaya karşı, ironik bir tutum sergilemek postmodernizmin yeterince ciddiye alınmamasına neden olmuş olabilir. Ancak, ironi, doğru kullanıldığı ölçüde hasmını dışarıda bırakacak bir zihinsel keskinlik ve kıvraklığa işaret eder. Bu nedenle postmodernizmin meydan okuması da oldukça etkili ve kuvvetlidir. Terimi ilk ortaya atan Federico De Onis’ tir. Ve Onis, ünlü yazar Miguel De Unamuno ve Jose Ortega y Gasset’ in yakın dostudur. Terimi ilk olarak postmodernismo ile karşılayan ve hatta bu evreden sonra ultramodernismo evresinden bahseden Onis’ te, terim henüz tartışmalıdır:

“ 1930’larda Federico de Onis, İspanyol bağlamında postmodernismonun, tatlı muhafazakar modernismo ve tüketimin bir türü olduğunu söyler. Farklı taraftarlar ve düşmanlar ile yüksek derecede tartışmalı bir kavramdır, görünüşte taraftarların bir

²⁵¹ Jean Budrillard, Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2005, s.24

tam felsefi, politik ve estetik program parçalarının ayrımını içerir. Frank Kermodes'i anımsadığımızda, paleomodernizm (eski modernizm) ve neomodernizm (yeni modernizm) arasında ayrım yapmıştır. Bu ayrım uygun bir ayrım değildir. Fakat postmodernizm, “bir post modern çağın” daha geniş nosyonlarıyla ilişkilidir.”²⁵²

Postmodernizm, bu terimdeki kullanımı itibariyle modernizmden ayrı tutulmamış, sadece modernizm içindeki muhafazakar tutumların ve tüketim kültürünün ilerleyişi belirteçleri ile karakterize edilen bir yeni periyoda işaret etmiştir. Modernite, bu belirteçlerle, önüne eklenen “post” ön ekindeki belirsizlik ve kendi periyodundaki negatiflikler, dalgalanmalar ve kriter yoklukları ile, post un artık yeni bir okumayı imlediğini gösterir gibidir. İnsan, moderniteyle meydan okuyan güçlü bir tavır sergilerken, postmoderniteyle bir eleştirel bilinç ve ironik dil kazanmıştır. Kuşkusuz, modernite, insani kurtuluş için gururlu iddialarda bulunmuş, fakat kaçınılmaz süreç, yapılan soykırımlar, terör ve savaşlarla sonlanmıştır. Postmodern dönem ise tam bir inanç kaybıdır, ve bu nedenle modernizmin tekli okumalarına karşı bir çoklu okuma ve alternatif bir yaşam dili olarak düşünülebilir.

Modern insan analitik hakikatlere meyilli ve zihnin nesnel eğilimi öznelliğe muhalifken, saf idrakini sürdüren bir kendi bilinçliliği içindedir. Bu kendi bilinçliliği ve nesnel idrak ile o, iradenin tüm bastırma ve huzursuzluklarından uzaklaştırılmıştır. Dönemin sanatına da analitik hakikatler damgasını vurmuştur. Resimde bu tarzdan bir realist eğilimi ve objektif idraki bulduğu için sevinen düşünürlerden biri Arthur Schopenhauer'dir. Schopenhauer, tam nesnellikle, tam öznelliğin gerçekleşeceğine bizi inandırmak ister. Buna göre, özne iradeden kurtulunca, saf nesnelliği ve saf estetik deneyimi yaşayabilir:

“Schopenhauer, bütün hoşnutsuzlukların köklerinden bizi serbest bırakma gerçeğini realistik sanatlara başvurmakta görmüştür. Bireysel iradeden kaçışın bir projesini kurdu. Bu projenin amacı “iradenin hizmetinden bilginin kurtarılması, bireyselliğin, kendinin unutulması, bütün ilişkilerden bağımsız bilginin öznesi, zamansız, saf irade-

²⁵² Matei, Calinescu, Five Faces of Modernity, s. 132

siz bilinçliliğin yükselmesidir. Bu saf,sadece arzular yada talepler olmadan özneyi düşündür. Burada artık, insanın özel ilgilerle hiç bağı kalmadı ve tamamen nesnellik başarıldı...estetik nesnenin düşünülmesinde insan kendini kaybeder.”²⁵³

Burada Schopenhauer örneği vermemizin nedeni modern insanın ve modern sanatın deneyimini yeterince doğru şekilde ifade edebilmesidir. Modern sanatın elitist tavrı, estetik nesneyi, sadece doğru zihinsel okumaları yapabilen ve bunun için en zor işlerden birini, yani, haz ve acı gibi insani ve iradi salınımlardan kendini ve bilincini sakınan güçlü ve meydan okuyan bir özneye havale edebilir. Postmodern sanatın ve onun bilinç akışı kırılmış öznesinin ise böyle seçkin bir tavır yerine, duygulanımlarını sonuna kadar yaşamaya açık rahat tavrı dikkat çekicidir. Postmodernizm, günümüzde bir kültürel geçerlilik kazanmıştır ancak anlamlar ve değerlerin çoğulluğu içinde bulanık kaldığını da belirtmek gerekir. Bu nedenle postmodern sanatın kendine daha temel ve güvenilir ayaklar bulma çabası ile mimari gibi bir alanda ortaya çıkması modern sanatın daha genel ve kapsamlı mantığından uzaklaştığını ve postmodern sanatın daha ansal ve stilsel değer arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Örneğin, postmodern sanat, bu ansal ihtiyaçlara cevap vermek suretiyle kendi yabancılaşmasını yaşayamayan bir sanatçı profili oluşturur. Elbette, sanatçı kendi yaşadığı çağın bir yansıtıcısıdır ama sanat ve yaşam arasındaki mesafenin ortadan bu denli kaldırılması izleyen ve sanatçı arasında yapıtı ciddi şekilde değerlendirebilecek bir kriter yada alımlayıcının bu ilişki sonucunda alabileceği estetik hazzın ortadan kalkmasına sebep olmaktadır. Nihayetinde haz yada acı gibi duygulanımlardan ziyade izleyicinin kolayca tükettiği eserler bolluğu izlenmektedir:

“ Sanatçı, ciddi biçimde, toplumun gündelik değerlerinin istekli temsilcisi haline gelir, kendi yabancılaşmasının bütünlüğünü kaybeder ve sonuçta sanat hem estetik amacını hem gücünü yitirerek toplumsal aidiyetin simgelerinden biri olan toplumsal bütünleşmenin bir aracı haline gelir.”²⁵⁴

²⁵³ Matei Calinescu, a.g.e. s.138

²⁵⁴ Donald Kuspit, Sanatın Sonu, s. 27

Bu belirlemede bir nokta önemlidir. Eğer sanatçı toplumsal aidiyetin bir parçası haline gelirse ve kendi yaratıcı edimini gerçekleştirecek yabancılaşma eğilimini elimine ederse, ortaya sanat yapıtının değerlendirilmesinden çok, sanatçının bu yaratma edimi esnasında kullandığı tüm diğer faktörler devreye girecektir. Dolayısıyla, yapıttan çok, sanatçıyla ve onu anlamakla ilgili bir sürece girilmiş olur. Yani, bu bir nevi sanatçıyla bütünleşmek sürecidir. Ancak postmodern sanat bu bütünleşme sürecindeki mesafe olayını yeterince ayarlayamadığı için sanatla ilgili herkesin bir düşüncesi ve sözü vardır. Toplum kendini sanatçı yada eleştirmen sanan kişilerle, sanat yapıtı da ciddiyetten uzak nitelendirmelerle tasnif edilmeye başlanır. Postmodern sanatın bu kriter yoklukları içinde modern sanatın ciddi eğiliminden ne derece uzaklaştığı yakından izlenebilir. Bu konuyla ilgili bir değerlendirmede bulunan Fanchon Fröhlich, bu yakınlaşmanın sanıldığı kadar kötü olmadığını ve sanatın kendini yeni olanaklılıklara açmak suretiyle izleyici sanatçı ve sanat yapıtı arasında kurulabilecek anlamlı bir bağa olanak tanıyacağından bahseder:

“ Bozuk bir araba bir müzede mi, yoksa otomobil çöplüğünde mi sanat eseridir? Bu tür paradokslar nesneyle bakan arasında yeni ve farklı bir ilişki doğurması anlamında önemlidir. Nesne kendinde bir sanat nesnesi değildir. Bakanla arasındaki ilişki yüzünden bir nesne haline geliyor. Bu olağan durumun tersine çevrilmesi olmaktadır. Sanat eseri denilebilir ki, bakanla bağımsız bir nesne olarak kendisi arasındaki mantıksal alanda bulunur. Bakan kişi, o nesneye verdiği dikkatle onu bir sanat haline getirir. Bu yüzden bu paradokslar sanat objesine sanatçıyı ve bakan kişiyi yakınlaştırır.”²⁵⁵

Sanatçı yapıtını bitirmiş ve izleyiciye bakılmaya layık bir eser yarattığını göstermek için de ona imzasını atmıştır. Ancak, Roland Barthes’ ın da ifade ettiği gibi bu yapıt sanatçının tüm saflığı içinde niyetini bildirmez. Peki o halde sanatçının niyeti nasıl anlaşılacaktır? Elbette bu niyet bakılarak değil, düşünülerek anlaşılması gereken bir sürece göndermede bulunmaktadır. Eğer sanat nesnesi ciddi bir entelektüel ilgi ve düşünme içinde iyi bir okumayla gözden geçirilirse, izleyici sanatçının ve sanat yapıtının dünyasına girebilir. Bu aslında postmodern sanatta hazır nesne(ready

²⁵⁵ Fanchon Fröhlich, *Aesthetic Paradoxes of Abstract Expressionism and Pop Art*, s.20

made) sorununa da girmemize olanak sağlar. Ready made' i sanat tarihine armağan eden Marcel Duchamp, aynen Barthes gibi, sanat eserinin anlaşılamazlığının altını çizer. Aslında ready made, izleyicinin görsel kayıtsızlığına dikkati çeken ve çevremizdeki nesneleri algılayışımızda fenomenolojinin ısrarla ortaya koymaya çalıştığı, şeylerin kendi içlerine geri dönüşü sağlamaya çalışan etkin bir sanatsal faaliyettir. Bu sanatsal faaliyet, kavramsal sanatında temellerini atmıştır. Ancak buna girmeden önce Slovaj Zizek' in Marcel Duchamp' ın hazır nesnesi ile ilgili düşüncelerine değinelim:

“ Duchamp' ın pisuarı, hangi açıdan bir yaratıcılık faaliyeti sayılır? Mevcut maddi içeriği düzeyinde, tabi ki yaratıcılığa ilişkin bir şey içermez; Duchamp, sıradan kaba bir nesneyi almış ve onu bir sanat eseri olarak göstermiştir. Onun gerçek yaratıcılık faaliyeti, bundan daha önce, sanat eserinin mekanını ve bu mekanı belirleyen kuralları örtülü bir biçimde yeniden tanımlamasında gerçekleşmiştir.” ²⁵⁶

Sanat eseri olmak, artık bakıştan değil düşünceden geçen bir nitelik olarak değerlendirilmelidir. Nesne, bakılmaktan çok düşünölmeye layık bir belirlenim olarak tüm estetik hazların ötesinde ve üstünde daha mutlak bir hakikatin açılanmasına olanak tanıyabilmektedir. Bu sanatla uğraşmanın ve nesneyi anlamının zorluğuna dikkat çeken Hegelvari bir bakıştır. Çünkü bunlar sıradan değildir, mutlak hakikatin bir açılanmasıdır. Ancak artık eylem yerine postmodern sanatta söylem artmıştır. Söylem ise sanatın büyülu doğasını yada aurasını olağanlaştıran ve insan ruhunu tatmin etme olanağı bulunmayan bir sürece göndermede bulunmaktadır. İnsan ruhu, teknoloji ruhuyla tinselliğini kaybetmiş ve ağırlaşmıştır.

İlginç olan bir başka noktada, ünlü düşünürler ve sanatçıların postmodernizmi ifade etmekten sakınan ve onu modernizmin bir uzantısı olarak değerlendiren sakınlı tavrıdır. Modernizmin daha tamamlanmamış bir proje olduğunu ileri süren Jürgen Habermas yada postmodernizm terimine felsefi statüsünü kazandıran Jean François Lyotard, içinde yaşadığı çağı ve onun sanatını eleştiren Jean Baudrillard

²⁵⁶ Slavoj Zizek, Sanat yada Konuşan Kafalar, çev. Mine Yıldırım, Encore Yayınları, İstanbul 2009, s.115

postmodernist olarak nitelendirilmekten sakınmışlardır. Ancak, kuşku götürmez olan, farklı düşünme biçimleri ve eklektik tarzıyla postmodernizmin yeni bir şeylerin başlangıcı olduğudur:

“ Postmodern terimi, ilk altmışlı yıllarda mimari ve edebi teoride popüler oldu, fakat 1978’de Jean François Lyotard tarafından “ Postmodern Durumun ” basılması ile bu terim tam anlamıyla bir felsefi nosyon statüsü kazandı. Lyotard postmodernizmi Batı metafiziğinin özelinde, Hristiyan Mesihçiliğinde, Aydınlanma aklı ve Marxist Hegelci diyalektiklerde, ‘metaanlatılara yönelik bir kuşku ’ olarak betimledi. Böyle toplanmış dünya bakışının yerine, postmodernizm “ küçük anlatıların” mütevazı ürünlerini, paradoks, çokluk, farklı imajlar ve hikayelerin geçiciliğini uygun bulur.”²⁵⁷

4.3 Yazarın Ölümü Ve Kavramsal Sanat

Postmodern sanat anonimliği ile yapıtta varlığını hissettirmesi beklenen bir merkezleşmiş kişi yada yazar figüründen yoksunluğu temsil etmektedir. Çünkü onda iç içe geçmiş eski yeni, avam seçkin, yaşam sanat birlikteliği belirsizliği içermektedir. Dolayısıyla sanat yapıtı bu eklektik tarzıyla artık sanatçının katışıksız ve saf olarak niyetini yansıtamaz. Sanat yapıtı bir dil gibi okunmaya mecbur edilmiş ve söylem güçlü olanın ellerindedir. Marcel Duchamp ile birlikte, sanat yapıtı, görülmekten yada duyumsanmaktan yani estetize edilmiş niteliklerden arındırılarak daha çok, düşünümsel, kavranabilir olan olarak ele alınmıştır. Bu dehanın yada sanatçının ölümü olarak ele alınırken, aynı zamanda, sanat nesnesi olmaktan çok sanat nesnesi olarak düşünülmenin önemine dikkati çekmiştir. Sanatın sanat üzerine söylemini meşru kılan bütün bu açıklamalar, sanatın ne olduğuna ve nasıl tanımlanabileceğine dair ciddi soruları da gündeme getirmiştir. Marcel Duchamp’ ın sanatçının ölümü, Roland Barthes’ ın yazarın ölümü ve Michel Foucault’ nun yazar nedir yada kimdir soruları altında kümelenen bütün bu söylemler birbirini ve postmodern söylemi tamamlar niteliktedir. Kuşkusuz Duchamp, sanatçının ölümüyle artık yaratıcılığın sanatçının ellerinde aranması yerine, zihninde aranması gerektiğini

²⁵⁷ Richard Kearney, David Rasmussen, Continental Aesthetics Romanticism to Postmodernism an Anthology, Blackwell Publisher 2001, s. 361

vurguluyordu. Çünkü sıradan bir nesnenin, sanat nesnesi olma statüsüne yükselmesi için gerekli olan şey, sanatçının yaratıcı ediminden, sanat eleştirmenlerinin yada sanat kuramlarının onayına iade edilmişti. Tam anlamıyla görsel bir ilgisizlik ve kayıtsızlık haline yöneltile maddeselleşmiş sanat eleştirisi, sanatın statüsü ve yetkinin kaynağı konusunda belirsizliklere ve nesneye yönelimin sorunlu doğasına işaret etmekteydi:

“ Estetik gözlemci veya eleştirmen galeride bulunan şeyi tanımlamak veya yansıtmakla mı sınırlıdır veya o, o nesnenin orada bulunup bulunmaması gerektiğini de yargılayabilir mi? Bir kez sanatçı eleştirmenin estetik yargılamaya dair temel işlevine teslim olduğunda eleştirmen bunu nasıl geri alacaktır? Örneğin eleştirmen veya esere bakan kişi sınırı sert bir şekilde çizip bu bir lavabo, bir sanat eseri değil derse bu durum yetkinin gasp edilmesi gibi eleştirmeni lisanssız bir sanatçıya dönüştürebilir. Fakat sanatçıya lisansını kim verir.”²⁵⁸

Bu sanatçının tanımlanmasını yeterince zorlaştıran bir durumdur. Tıpkı Michel Foucault’ nun sadece yazarın kimliğinde değil, hemen her konuda kimliklendirmenin kaybolmasının sinyallerini postmodern sanatta bulduğunu belirtmesi yada Barthes’ın yazarın ölümü düşüncesi ile burjuvanın konu aldatıcılığının sonlandırılması gibidir. Bir sabit olmama ve kökensizlik , her tür anlam arayışını sonlandıran, melez doğasını gözler önüne seren ve ikiliklerle beslenen postmodern sanatın cesaretini vurgulamaktadır.

²⁵⁸ Fanchon Fröhlich, Aesthetic Paradoxes of Abstract Expressionism and Pop Art, s.21



Resim 4-2 Rene Magritte'nin Bu Bir Pipo Değildir tablosu

Çünkü yuvarlak tanımlamalar ve içsel çelişkiler içinde, sanatın kendine özgü büyüğü doğası kaybolmaktadır. Gündelik yaşam ve sanat arasında varolması gereken mesafe ortadan kalkmakta ve gündelik hayatın, gayet sıradan nesneleri estetik düşünmenin konusu olarak itibar görmeye, sanatçının işlevi gözden yitmeye mahkumdur. Sanatın hayata hatta sokağa taşınması için sanat eserlerini izole edecek müzelere gerek yoktur. Artık herkes sanatçı ve sokaklarda müzedir. Herkesin sanat hakkında bir düşüncesi olması sanatçının ölümünü kolaylaştırmış, izleyici yada okuyucunun doğuşunu taçlandırmıştır, modern sanatın dehası şimdi can çekmektedir, bunun yerine yapıtın çoğaltılabilirliği içinde izleyici ve sanat yapıtı arasındaki ilişkinin niteliği değişmektedir. Özellikle Pop Art akımı içinde Andy Warhol, bu çoğaltılabilirliği insana uygulayarak, değişen insan imajına da göndermede bulunmuştur:

“ Duchamp’ ta gördüğümüz sanatçının ölümüdür. Genie (deha)artık makinedir. Artık değerli olan bir şey yapmak değil, bir şey düşündürmektir. Böylece Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmış, bunu yaparken de endüstrinin karşısına ready made’ i çıkarmıştır. Andy Warhol yaklaşık kırk yıl sonra ünlü kişilerin portrelerini yüzlerce kez çoğaltırken insan imajını da mekanik bir imaj haline dönüştürmüştür.”²⁵⁹

Andy Warhol, Baudrillard’ ın bahsettiği kopyaları saf kopyaları içine çevirmiş yada yerleştirmiştir. Bu şüphesiz, nesneyi daha da görünür kılmıştır. Modern soyut sanatın nesnel tiranlıktan uzaklaşma eğilimi ve bu nedenle soyutlamayı kullanması, hatta Kandinsky’ nin nesnel tiranlıktan uzaklaşma eğilimi, postmodern sanatta nesneyi daha da görünür kılma, yada biçimselliğini vurgulama tarzında bir eğilime dönüşmüştür. Modern sanat ve geleneksel düşüncede benzerlikler önemliken ve bu yönde eğilimler gösterilirken, postmodern sanat farklılıklar üzerine olan vurguyu öne çıkarmış ve keskin nesnellik düşüncesine saldırmıştır. Foucault, bu yönde anlamlar ve imajların birbirinden ayrılmasını postmodernin bir habercisi olarak değerlendirirken, post yapısalıcılar, anlam kavramını yıkmaya çalışmışlardır. Bütün bu gelişmelerden etkilenen çağın sanatı çalkantılı ve eklektiktir. Ancak nesneye ve özellikle görsel kayıtsızlığa yapılan bu vurgu zamanla sanat yapıtının çoğaltılabilirliği ile Walter Benjamin’ in yapıtın kaybolan aurası için duyduğu derin hüznü ve görseelliğin eğlence merkezli bir oyunda ironik yitimine yol açmıştır. Kaybolan sadece aura değil, insanın kendine ilişkin derin görü ve bilincidir aynı zamanda. Postmodern sanat, modern sanattaki aşkıncılık düşüncesinin yitimini sanat ile dünya arasındaki aynılaştırma eğiliminden almaktadır. Artık sanat, yüksek idealleri olan ve yeni dünyalar yaratan bir olanaklılıktan yoksundur, ancak postmodernitenin olanaklılıklara ve onların imkana dönüştürülmesinden duyduğu sonsuz sevinç, varolan tek dünyanın şimdi ve burada kutsanması şeklinde bir aşkıncılığa imkan tanımıştır. Bu aynılık ve sanatın dünyayla bütünleşmesini sıradan

²⁵⁹ Rifat Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar yada Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul 2008, s.35

sanatın, dünyanın sıradanlığına katılması olarak değerlendiren Baudrillard, modern sanatın soyutlama faaliyetinin de postmodern sanatta farklı bir soyutlama eğilimine terk ettiğini belirtmiştir:

“ Soyutlama, benzerliğe dayalı figüratif maskeden kurtulup nesnedeki analitik hakikate ulaşmak istemiştir. Soyutlama adı altında her nedense giderek daha yoğun bir gerçekliğe, nesneye ait birincil yapıların açıklanmasına, gerçekten daha gerçek görünen bir şeylere gidilmiştir.”²⁶⁰

Baudrillard bu eleştirisiyle hiç şüphesiz, modern sanatta nesnede örtülü olanı açmak gayesiyle yapılan soyutlama faaliyetinin, postmodern sanatta nesneyi daha derinlemesine incelemek suretiyle daha gerçek ve görünür kıldığını ve bu nedenle de bizi daha büyük bir nesnel tiranlığa sürüklediğini gösterir gibidir. Aynı şeyi Andy Warhol da insanın imajını yüzlerce kez, mekanik bir şekilde çoğaltması ile yapmıştır. Onun Marilyn Monroe gibi bir sanatçı imgesini mekanik şekilde çoğaltması hem insanlara yakınlştırılmış bir fetiş nesnesi içinde arzulanmasını aynı zamanda ise sanatçının bu ulaşılabilirliği içinde kapalı, gizli ve nesnel bir yapı içinde onu hapsederek, onu ikonik bir keskin nesnellik düşüncesine mahkum etmesini imlemektedir. Yakın zamanlarda albüm kapağında Andy Warhol’ un, Marilyn imajını birebir kendine uygulayan Madonna, bu suretiyle, hem ikonik bir figür, hem de fetişleştirilmiş bir arzu objesi olma durumunu adeta yansıtmaktadır. İmajları dönüştürmek suretiyle, bakış açılarını da dönüştüren Warhol, soyut imajların önemini ve vazgeçilmezliğini bizlere hatırlatmaktadır.

²⁶⁰ Jean Baudrillard, Şeytana Satılan Ruh yada Kötülüğün Egemenliği, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2004, s.104

4.4 Olağanın Sanat Nesnesi Haline Gelmesi: Günlük Yaşamın Estetik Figürasyonu

Sanatın güzel nesneler yaratması beklenir. Ya da en azından belirli bir dönem, güzellik bir tinsel değer olarak görülüp değerlendirildiği için, yapıtın izleyicideki etkisi iç duygulanımları harekete geçirici ve daha yüce bir amaca hizmet edici olduğu şeklinde değerlendirilmiştir. Klasik dönemin sanatında, özellikle Platon ve Aristoteles'in etkileriyle, sanat güzelliğin sunumundan ziyade, gerçeğin bir temsili sunumuydu. Sanatların özünde taklitçi olduğu ve bu nedenle gerçek güzellikle herhangi bir ilişkisinin bulunmadığı şeklindeki eski söylem, sanatın ve felsefenin değişen zihinsel, toplumsal ve ruhsal etkileriyle farklı ve yeni bakış açıları kazanmıştır. Özellikle yeni toplumsal sınıfların ortaya çıkışı ve sanatın sermayeden pay alır duruma gelmesiyle, sanatın her tür faydadan ve ahlaktan özerkleşmesi ve sadece kendi temsili içeren bir nosyona dönüşmesi, sanatın yaşamdan kopuş sürecini hızlandırmıştır. Aslında bu tam anlamıyla bir kopuş mudur , sanat, özerkliğini ilan etsede, bu dönemde büyüyen orta sınıfın ihtiyaçlarını karşılamak ve hatta burjuvazinin kendilerini dinlendirme ve rahatlatma amaçlı sığınağı olmak işleviyle bu özerkliği ne derece gerçekleştirebilmiştir oldukça tartışmalıdır. Ancak, kuşkusuz, yeni yüzyıl, sanat yapıtına kendini farklı türden bir gerçekleştirme olanağı da yaratmıştır:

“ 18.y.y’ da büyüyen orta sınıf ve kültürün artan oranda sekülerleşmesi gibi gelişmelere tepki olarak güzel sanatlar nosyonu gelişti. Bu nosyon sanat eserlerinin pratik hiçbir amacının olmadığı ve bunların gündelik hayat kültürüyle bütünleşmekten çok özellikle çelişen şeyler olduğu iddiasıyla karakterize edilir.”²⁶¹

Kant'ın “ çıkarsız hoş gitme ” olarak nitelendirdiği estetik deneyimin, her tür faydadan arındırılmış olarak ortaya konması onu gündelik yaşamın dışında ayrı ve daha seçkin bir konumda değerlendirmektedir. Temsili olmayan ya da soyut sanat işte tam bu noktada sanat eserinin kendi içinde taşıdığı değerden bahsederek, bunun

²⁶¹ Sartwell, Crispin, Yaşama Sanatı Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, s.135

dışında herhangi bir göndermesinin bulunmadığından bahseder. Ancak değişen yüzyıl, avangard ruhun canlanması ile birlikte, sanatı yaşama ve sokağa taşımaya ve “sanat sanat içindir” ’in klasik nosyonlarını yıkmaya eğilimlidir. Sanat yapıtları müzelerde sergilenmek yerine, sokağa taşınmıştır. Hatta modern bale ve opera yöneticisi Sergei Diaghilev’in tüm koreografilerinde “ beni şaşırt” dediği farzedilmektedir. Dönemin anlayışı yenilenme ve şaşırtma üzerine kuruluyken, daha sonrasında, postmodern sanatta şaşırtmanın söz konusu olamayacağı yeni bir döneme girileceğinin ilk işaretleri böylelikle belirmiş olmaktadır. Jurgen Habermas’da burjuva sığınağı olan sanat ve onun rahatlatıcı nesneleri, modern sanat ile yine seçkin bir zümrenin, onu anlayabilecek ve değerlendirebilecek bir idrak ve algı yeteneğine sahip insanların beğenilerine, yenilenen ve şaşırtan araçlarıyla saf estetik bir düzeyde müzelerde yalıtılmışlığı ve seçkinliği ile sunulmuştur. Ancak avangard karşı çıkışlar, tam da bu seçkinliği ve yalıtılmışlığı hedef alırlar. Örneğin, Fütürizmin başlangıç manifestosunda, fütürizm grubunun kurucusu Filippo Tommaso Marinetti, “Biz müzeleri, kütüphaneleri yıkmak istiyoruz.” diyerek bağırıştır.²⁶² Elbette yıkmak istedikleri sadece bunlar değildir. Ancak Louvre gibi bir müzeyi bile yeraltında inşa edilmiş bir mezarlık olarak değerlendiren, avangard sanatçılar, aynı zamanda tüm faydacı, fırsatçı ve korkak eylemleri de yıkmak istemiştir. Yıkmak istedikleri bir başka şey ise, sanat yapıtının yaşamdan yalıtılmasıdır. Özellikle Pop Art hareketi, bu yalıtılmış ve seçkin estetik nesneyi, soyut resmin aksine, olağan ve kendini olduğu gibi ortaya koyan haliyle, biraz da dikkatimizi çeken görüntülerle süsleyerek sergilemiş ve bunu avangard bir harekete dönüştürmüşlerdir:

“Pop- Art’ın ilk yorumlayıcılarından Robert Rauschenberg, iki yıl önce Whitechapel Galerisinde de sergilemiştir. Soyut bir resminde çalışır durumda olan saat ve radyoların fotoğraflarını birleştirmiş ve resimle günlük objeler arasında ustaca bir bağlantı kurmuştur. Örneğin bir resminde turunu renkte bir leke, gerçek bir portakalın resmi, bir portakalın fotoğrafı ve portakal yazısına yer vererek görsel bir oyun yapmıştır. Böylelikle resme bakanın, aynı resme defalarca farklı şekillerde

²⁶² Gay, Peter, Modernism The Lure Of Heresy, s.52

bakmasını sağlamıştır. Bu faaliyetini “ sanatla hayat arasındaki yerde hareket ediyorum” diye formüle etmiştir.”²⁶³

4.5 Yüksek Sanat Ve Popüler Sanat Dilemması

Modernizm ve postmodernizm arasındaki ciddi ikilemlerden biri de yüksek sanat ve popüler sanat ayırımının belirtilip belirtilmediği meselesine dayanmaktadır. Modernizm, bu konuda net bir tavırla bu ayırımın altını çizerken, postmodern dönemde eklektik bir sanat anlayışının çeşitli etkileri kendilerini gösterirler ve bu ayırım yapılmak şöyle dursun tamamıyla ortadan kaldırılır:

“ Postmodernist sanatın eklektik bir karakteri vardır; modernizmi de içeren bütün dönem ve tarzların kabulü söz konusudur; bütün dönem ve tarzların elemanlarını birleştirmeye isteklilik söz konusudur. Modernizm, yüksek sanat ve popüler sanat arasında bir ayırım yaptı; ama postmodernizm, bu hususta herhangi bir değer yargısı yapmamaktadır.”²⁶⁴

Postmodern dönemde bu yönde bir ayırım yapılmamasının en önemli nedenlerinden biri, sanata ve sanatçıya ilişkin ciddi bir bakış açısının bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Nitekim bu dönemi özellikle eleştiren Donald Kuspit, “ Sanatın Sonu ” adlı kitabında sanat ve sanatçının anlamını yitirmesini şu şekilde açıklamıştır:

“ Sanatçı olmak için bir kavrama sahip olunmasının yettiği inancı da sanatı aşındırmıştır; söz konusu inanç sanatçı kavramının da, sanat kavramının da açık anlamını yitirdiğini gösterir. İşte bu yüzden birçok kişi kendini sanatçı sayıyor, çünkü hemen herkesin özellikle de bildikleri bir insan, yer ya da şeyle ilgili olarak gözde bir kavramı var.”²⁶⁵

Sanatta kavrama sahip olmak, fakat bunun dışında herhangi bir şeye sahip olamamak sanatın ve sanatçının anlam ve önemini ciddi şekilde sarsmıştır. Postmodern sanat

²⁶³ Fröhlich,Fanchon, Aesthetic Paradoxes of Abstract Expressionism and Pop Art, s.18

²⁶⁴ Keser,Nimet, Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005 s.264

²⁶⁵ Kuspit,Donald, Sanatın Sonu, çev.Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları,İstanbul 2006 s.24

aslında bu sarsıntıdan rahatsız olmuş gözükmemektedir. Çünkü ölçütsüzlüğü kendine ölçüt alan bir üretim zihniyeti içinde hareket ederken, kapitalist sistemin “tüket at ” sloganını fazlasıyla içselleştirmiştir:

“ Modern sanat, ticaret aracılığıyla ne kadar aşağılandığını vurgular-ticari değerler ile sanatsal değerlerin bilmeden de olsa birbirine karıştırılması etik bir hatadır-bu da sanatın can çekiştiğinin bir göstergesidir.”²⁶⁶

Sanat, ticari ilişkiler ağı içinde, her gün birbirinin aynısı yaşamlarını sürdüren insanlara, adeta yeni bir yaşam olanağının imkansızlığını dile getirmektedir. Öyle ya, büyük anlatıların sonu gelmiştir, tinsellik ortadan kalkmıştır, mutlak aşkınsallığa olan inanç sarsılmış, her şey kar- fayda ikilemi içinde ifade edilir olmuştur:

“ Estetik Ölçütlerin yokluğunda, sanat çalışmalarının değerini, sağladıkları kara göre belirlemek yararlı ve mümkün kalmaktadır.”²⁶⁷

4.6 Kitsch: Sanatta Yaratma Sürecinin Sonu

Kitsch kültürü ve tüketim mantığının sorgulanması, genelde, modernizmin, etkili bireysel ve sosyal değişimleri ile tetiklenen, özelde ise, kapitalist toplumda insanın yabancılaşması olgusunun kökeninde mevcut ve ardıl olan arzu ve tahrikler, yaşamsal değişikliğin sürekli yaratma ve yenilenmesi ile beliren korku kültürü, mutlak bir nihilizme yol açan açgözlülük ve yaşam idealinin kırılması endişelerinin neticesidir. Karl Marx’ ın artı değer teorisi ve sınıf çatışmasının tabiatını sorguladığı sınıfsız toplum ideali, modernizmin kavramsallaştırılması ve Walter Benjamin, Bertolt Brecht ve Theodor Adorno gibi düşünürlerin teori ve yorumlarını radikal bir şekilde etkilemesi anlamında değerlidir:

“ 19.y.y’ ın anlayışı köyden şehre, araziden fabrikaya, bireyselden kitle üretimine kaymıştır ve en iyi şekilde Marx’ ın tarih,politika ve toplum analizi etkileri şeklinde ulaşılabilir. Modernizm defalarca krizin bir edebiyatı olarak karakterize edildi ve bu

²⁶⁶ Kuspit,Donald,a,g,e, s.22

²⁶⁷ Lyotard,F.J, Postmodern Durum, çev.Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları,Ankara 1997 s.151

kapitalist gelişmenin merkezinde kriz yerleri Marx' tır, diğer yandan Marx, Komünist Manifestoda krizi “ onların kesin periyodik dönüşleri her zaman çok tehdit edicidir ”diyerek görür.”²⁶⁸

Modernizmin ateşli savunucularından Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg' in kitsch' i kitle kültürüne özgü bir özellik olarak nitelendirmesi ve söylemlerini akademik sanatı da kitsch' in bir uzantısı olarak değerlendirip genişletmesiyle derinlik kazanmıştır. Genel olarak Whistler' in düşüncelerinin temel bir uzanımı olan bu söylemler ile Greenberg kitsch kültürünü avangard hareketler ile ilişkilendirmiştir:

“ Greenberg' e göre, Kapitalizm,Stalinizm ve Faşizm hepsi kitsch' den yararlanırlar,çünkü kitsch iletişimsel yararıyla tanımlanırken “ avangard kültür yaratmanın ve anlam vermenin koşullarını inceler. Greenberg' e göre, kitsch en etkili sonucu elde etmeye çalışırken, avangard sebebe yönelmeyi hedefler.”²⁶⁹

Postmodernist sanat, sanatın sonu söylemlerinin yoğunlaşıp, sanatın kendi üzerine düşünebileceği bir alanın bile artık mevcut olmadığı düşüncesi üzerine temellenir. Sanat, artık tüm ideolojik ayrımların silindiği, mesaj kaygısı taşımayan ve kafaları karıştırmadığı müddetçe onaylanan kitleselleşmiş statüsünün tadını çıkarmaktadır. Kitlenin sanatı, en yüksek sanat ise, kitlenin kolayca ve hızlıca tüketimine sunulan yeni sanat anlayışları bu yeni sanatın dilsel yayılımını gerçekleştireceklerdir. Bu sanatlardan biri olan Pop art, adeta, kitsch'in ve kolay tüketim etkilerinin algısal imajının güçlenmesine yardım eden bir tavrın öncülüğünü yapmıştır:

“ Pop kültürünün rolü ilerleyen yarım yüzyılda değişti. Olması gerektiği gibi her anlamda yayılcı ve güçlüydü, sanat tarihçisi ,Kirk Varnedoe ve sanat eleştirmeni Adam Gopnik' in iddia ettiği gibi modern yaşamın ikinci doğasıydı ve o hem de modern sanatın dilini genişleten olanakların bir birliğini sağladı. Ek olarak, küratör Lisa Philips'in not ettiği gibi, kitsch, sahip olduğu tek öncü sanatın şok değer türünün

²⁶⁸ Peter Childs, Modernism, s.39

²⁶⁹ Chris Murray, Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar, çev. Suğra Öncü,Sel Yayıncılık,İstanbul 2009, s. 172

yetenekli,sınırlı ve güçlü bir deneyim biçimi olabilirdi...yüksek sanat keşiflerin kanunlarına bağlıyken kitsch kolay tüketim etkileri üretir. Henüz kitsch, artistik hareketlerin keşiflerini canlandırma deneylerinin alanında bir zorlama oldu.”²⁷⁰

Sanatın şok etme ve şaşırtma deneyimleri vasıtasıyla, görsel algının sürekli değişiminin provakasyonuna olanak tanınması, Walter Benjamin tarafından belirtilen yapıtın kaybolan aurasının ve seri üretimin standart kanunlar ile kendini duyuruşu ile kaybolan anlam arayışının belirteçlerinden birisidir. Postmodern sanata yönelik bu olumsuz nitelendirmeler, kitsch’in endüstriyelmiş bir dünyada, kapitalist düzenin siyasi buyurganlığının sözcülüğüne soyunmasından, güzelliğin de seri ve yapay hale dönüştürülmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak anlam çoğulluğunu ve anlamın çoklu gücünü benimseyen postmodernist sanatı anlamamanın, ideolojik figürlerden ve ideal anlam arayışlarından sıyrılıp özgürleşmeyi gerektirdiğini belirtmeden geçmemeliyiz. Dar kalıplarla bu sanatı anlamaya çalışmak, bizi tek yönlü bir görme ve düşünme girdabına sürükleyecektir. Kitsch’in modern dönemle ve kent yaşamının getirdiği monotonluk ve sıradanlık ruhunun yansıtılmasında göstermelik bir katharsis sağladığına işaret eden Adorno, kitsch ve modern ilişkisini şu şekilde ifade etmiştir:

“ Böyle bir kitsch’in tarihsel gerekliliği Veblen²⁷¹ tarafından yanlış değerlendirildi. Yanlış hayal, hiçbir şeydir ama bir ters yöne dönmedir...Veblen’ in göstermelik tüketiminde fonksiyonlar, nesnelerin dünyası, gerçekte yapay benzetmelerin bir dünyasıdır. O, şeylerin soyut aynılığından kaçmak için umutsuz bir baskıyla yaratılmıştır.”²⁷²

Şeylerin soyut aynılığından kaçma girişimi nihayetinde kitsch’ in oluşumuna sebebiyet verir. Kitsch, bu anlamda taklide, yapmacıklığa, özentiye veyahut insanın

²⁷⁰ Irving Sandler, Art of the Postmodern Era: From The Late 1960s To The Early 1990s. Westview Press, USA 1996, s.6

²⁷¹ Thorstein Veblen, radikal, toplumsal eleştirmen. Çağdaş kültürel ikiyüzlülüğe karşı tepki göstermiştir. Veblen, iç karartıcı göz aldanmasına çok düşküncü ki, bütün kültürler modern yalancı kültürün aldatıcı stratejilerini icra ederler. O, gereksiz gösteriş uğruna, tüketimin daha önceki kültürlerin ayırt edici niteliği olduğunu, ekonomik farklılık aracılığıyla ve basit sembollerin olduğunu, estetik olarak adlandırdığımız şeyi de içeren bütün değerlerde, barbar toplumlar, savaşçı kastlar tarafından desteklendiğini düşünür. Onun daha karmaşık ilişkilerine rağmen, modern toplum “ yağmacı kültürün” temel karakterini muhafaza eder.

²⁷² Matei Calinescu, Five Faces of Modernity, Duke University Press, Durham 1987, s.228

kendisini kandırmasına olanak hazırlayan, ama aynı zamanda, orijinal ve özgün olanın düşünülmesini de beraberinde getiren bir sürecin hazırlayıcısıdır. Nietzsche'nin sanattaki yalanını, devam ettiren bir özel estetik biçimdir. Modern dünyada etkin olarak yaşamı devam ettirmek için olabilecek en iyi düzen, orijinalin, dehanın, güzelliğin ve yaratıcılığın ölümünü gerektiriyorsa, kitsch bu düzeni gönüllüce kuracaktır. Modern dünyanın güzele olan obsesif ruhunun sahte bir aksini sunan kitsch'in, güzelliğin elitistliğini sonlandıran ve her yerde sahte güzeller derleyen bir reproduksiyonu benimsemesi, güzelliğin ticari dolaşıma sokulmasına olanak sağlayan postmodernist sanatın bir temel postulasıdır:

“ Kitsch, açık bir biçimde satılan ve satın alınmış olan güzeli, modern bir taklitte yapmalıdır. O zaman kitsch, yeni bir fenomendir. O, şimdi tarihte, çeşitli biçimlerinde gözüktür...o, kendi elitist iddiasını kaybettiği ve dağıldığı zaman, maddi standartlar tarafından düzenlenir, güzel, sahtesini yapmayı daha da kolay hale getirir. Bu gerçek, bu günün dünyasında yapay güzelin her yerde olmasına açıklama getirebilir, hatta doğada benzer bir biçimde ucuz sanatla sonuçlanabilir. Bir asır önceden daha fazla bir zamanda doğa, Oscar Wilde'in ünlü “ Decay of Lying”inde yaptığı gibi, sanatı taklit ederdi...şu günlerde doğa bir seçime sahip ama bir kartpostal kadar güzel olan topluca üretilmiş renklerin taklidine de sahip değildir.”²⁷³

Günümüzde, sanatın, taklit derlemelerinin yarattığı bu ucuz güzelliğin, gerçek bir güzellikten, erdemden ve estetikten yoksun olduğuna şahit olmaktayız. Nitekim güzellik, artık, Platon'nun diyaloglarında sıklıkla karşımıza çıkan, tüm temel erdemlerden yoksun bırakılmış görünüyor. Sadece hedonist bir çağın, yüzeysel hazlarına izin veren bu sahteliğin, görünenin ötesinde daha gerçek bir şey arama ruhunu ortadan kaldırdığı ve sanat ile yaşamı, yüzeysel zevk ilkesiyle temsil ettiği de açık bir gerçektir. Umberto Eco, kitsch insanı ve kitsch sanatçısı arasındaki ortaklığın bir yalan olarak görüldüğünden bahseder. Ancak bu yalan, Nietzsche'nin bahsettiği ulvi yalan ile ilgisi olmayan bir yalandır. Çünkü kitsch, dünyayı yalanlar ile yaşanır hale getirmek için gerekli olan savaşı ruh yerine, yalanlar ile insanları

²⁷³ Matei Calinescu, a.ge, s.229

pasifize eden, yüksek değer ve amaçlardan yoksun bir estetik ve ahlaki yetersizliği işaret etmektedir. Yüksek kültür ve sanatın yaratıcı aktivitesinin çözölüm sürecine göndermede bulunan kitsch, sanatta değerlerin çöküşündeki kötücöl unsur olarak değerlendirilmiştir:

“ Kitsch sistem takipçilerinin “güzel şekilde çalışmasına” ihtiyaç duyarken, sanat sistemi ahlak komutu olan: “ iyi çalış ” ı yayınlamaktadır. Kitsch, sanatın değer sistemindeki kötölüğün elementidir.”²⁷⁴

Bu kötölük elementini ortadan kaldırmak için çalışmalar başlatan ve sanattan kitsch’ i atabilmek adına, bütün sanatları büyük bir çatı altında toplamaya çalışan Bauhaus, Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi soyut sanatın öncülerini de bütönlöklöl çalışmalarında bir araya getirmiştir. Sanatın sahte olandan, zevk körlüğünden ve yüzeysel yaşantılamadan kurtuluşunu dile getiren Bauhaus, soyut sanata doğru atılan önemli adımlardan biri olmuştur:

“ 1919’da Walter Gropius’un Weimar’ da kurduğu ve başta Klee ve Kandinsky gibi sanatçılarını topladığı Bauhaus’ta sadece resim değil, bütün sanatları, yapı ve yontu, süsleme ve kullanılan eşyalara kadar her şeyi içine alan ve belli bir insanlık ideali çerçevesine oturtulan çalışmalar yapılmaktaydı. Şimdi artık sanat, soyut sanat yolunun açtığına inanılan sonsuz olanaklar içinde, güzel ve çirkin sınırlarını aşır, dünyanın ve insanın gerçek değerlerini dile getirebilecek bir güç olarak görölüyordu.”²⁷⁵

Bauhaus’ un soyut sanatın yolunu açması, sanatçılarının kendilerini ifade edebilecek bütönlöklöl bir yapı içerisinde bir araya gelmelerine yönelik gayretli çalışmalar ile, sanatın beylik güzel ve çirkin tanımlarından özgürleştirilmesine olanak tanımıştır. Nesnelerin ucuz taklitlerle temsiline son veren Bauhaus, adeta nesneleri sanata yeniden kazandırmak suretiyle onların başkaları tarafından değil, bizzat kendileri tarafından sanata ve yaşama kazandırılmasının ufkunu genişletmiştir. Yaratma ediminin önemi ve sanatçı zanaatçı arasındaki ayrımın gereksizliği vurgulansa da,

²⁷⁴ Matei Calinescu, a,g,e, s.259

²⁷⁵ Moritz Geiger, Estetik Anlayış, s.11

Bauhaus, sanat yaratımlarını basit bir el işçiliğine de dönüştürmemeye gayret etmiştir.

Kitsch, doğası gereği, sanat yoluyla özgürleşme ve sanatçı dehasının inkarına çanak tutuyor görünmektedir. Ancak sanatçının ve insanın gerçek değerlerinin bu şekilde kazanılamayacağını ve bunların yerini sahte temsillerin dolduramayacağını da altını çizmek gerekmektedir. Bu anlamda kötücül ve kendini aldatmadan başka bir şey olmayan kitsch' in modern sanattan daha çok, kaliteye antipatili olan postmodern sanatta işlevselliğini artırdığını düşünmeden edemeyiz. Dünya sisteminin tüketime yönelik dönüşümünü ve geleneksel değerlerin çöküşünü sessizce seyreden kitsch, bu dönüşüm içinde etkin bir rol almayı reddeder:

“ Modern sanatın diğer formları gibi, kitsch sessiz nesnelerin bir koleksiyonu içinde dünya dönüşümünü tehdit eden geleneksel değer sistemlerinin parçalanması ve öznelliğin çıkmasını varsaydı. Fakat bu tehlike ile mücadeleye kalkışmanın yerine, Tanrı ölümü yada gizliliğin yerinin yeni idollerini kaldırmak için yada eski değer sistemlerinin tam olarak parçalanmasını gizlemek için, kitsch bu hazır bulunmayı kabul etmeyi reddeder.”²⁷⁶

Modern sanat, hiç olmadığı kadar özgürleştiricidir, çünkü nesnellikten ziyade öznellik içinde kendini tanımanın ve kendi olmanın bilincine erişmiştir. Bu dönemdeki tüm düşünsel gelişmeler, öznelliğin ve bir kendi bilincinin insanın özgürlüğünü elde etme sürecindeki olumlayıcı yöneliminin altını çizmektedir. Kitsch, insan özgürlüğünü bu anlamda inkar eder, insanın gerçek değerlerini, sahte değerler ve imajlar ile dolduran ve insanın bu anlamda yeterli bir imaj doygunluğuna sahip olduğunu iddia eden kitsch, kendi bilincine sahip insanlar yaratan modern sanatın aksine, sahte imaj bilincine sahip insanlar ve simülasyona dayalı sahte bir evren yaratır. Karsten Harries, Hitler Almanya'sının sanatını, tamamen kitschle yapılan belki de en iyi örnek olarak kabul etmektedir. Çünkü, ideal duyumsal izlenimi verdiğini şiddetle bildirir. Aynı zamanda Platonik geleneğin anımsatıcı dili, Nazi Almanya'sının artistik üretimlerini savunmada kullanılmıştır:

²⁷⁶ Karsten Harries, The Meaning of Modern Art, s.149

“ Bir kişi varolduğu müddetçe, bu görünüşlerin akışındaki bir değişmez noktadır. Sanat,bu varlığın ifadesidir. Bu aynı zamanda, bu yüzden tamamen bir şeydir ve dayanılabilir. Geleneksel estetik tarafından sağlanan bu şema içinde, Hitler tarafından düşürülen bu telaffuz, bu idealin duyumsal sunumu gibi sanat yorumlanabilir. Eğer biz “ ideal” yerine “ insan” koyarsak, Hitler’in tanımlamasını elde ederiz. Bu düşünceye göre, aynı zamanda, sanat tamamen gerçekliğin tezahürünü meydana getirir. İnsan ile gerçekliğin tanımlanması kitsch’in bir temel karakteristiğine işaret eder. Hitler hala Platonik geleneğin diliyle konuştuğu zaman o gerçek varlık görünüşlerinin akışına karşı çıkar. Fakat bu varlığı, insanların yapay biyolojik ırk algısıyla tanımlamak sınırlı olanı sonsuzluğun yerine koymaktır.”²⁷⁷

Bu talep, sonlu, bitimli olanın sonsuzluğa ve bitimsizliğe duyduğu özlemin bir yansımasıdır. Hitler, saf sarı ırkının güzelliği ve kahramanlığının dile getirilmesine dayanan bir ideal sanat övgüsü içinde, gerçek sanat ve sanatçının niteliklerinden uzaklaşmış, estetize edilmiş sanatını kitsh sanatıyla mükemmelleştirmiştir. Bu dogmatik ruhun yansılarını ile, ideal güzellik ve ideal yükümlülük sanatın tek gerçek- yada sahte- amacı olmaktadır. Sanatçının bir zanaatçi olarak değerlendirilmesi ve kişisel özgürlük içinde yaratmasına son verilmesi ile, kendi yabancılaşmasını gerçekleştiremeyen ve kendi bilinçliliğine erişemeyen bir kitsch sanatçısının oluşumu devlet eliyle desteklenmiş, insan bir imaj doygunluğuyla kolaylıkla taklit edilmiştir:

“ Führer sanatçının izolasyonunu terk etmesini talep eder; insana karşı dürüst tavırlı olmasını vurgular. Bir konunun seçimi açık olmalı, hem popüler hem de kolaylıkla anlaşılabilir olmalıdır, nasyonel sosyalizmin kahramanca ideali içinde önemli olmalı, saf sarı insanın güzelliğinin ideali bir yükümlülükle ifade edilebilmeli ve bu ifade özellikle sanatçının istek ve yeteneğinin doğru ve anlaşılır tavırla söylenebilmesidir.”²⁷⁸

²⁷⁷ Karsten Harries, a,g,e,s. 150

²⁷⁸ Karsten Harries,a,g,e, s.151

Ancak Hitler'in bu ideal ve estetize edilmiş sanatı ve aynı zamanda tüm ideal ve estetizmler zaman içerisinde onaylanmamış ve çökmüşlerdir. Tüm bu üstü örtülmüş mutlaklık arayışları, bilimsel araştırmalar ve düşüncenin aşkınsal hakikatlerden bağımsızlığı suretiyle, bilimin kehanetleriyle bizleri baş başa bırakmış ve sonlu içinde sonsuzun sergilenmesine olanak tanımıştır. Modern sanat, Hristiyan geleneği önceden varsaymış ve onun ilerleme gelişme nosyonlarına bağlı bir değer sistemi içinde kalarak, gerçeği, geleneksel bir bağlamda değerlendirmiştir. Gerçeği farklı şekilde değerlendiren Malevich'in karesi yada Marcel Duchamp'ın ready- made' leri, gelenekten kopuşun ve alternatif gerçeklik arayışının bir uzantısıdır. İnsan, aşkınsallık yok olduğunda ve bunun üstünde bir nihilizm yükseldiğinde kendi anlamını kendi yaratacak ve yeni alternatif gerçeklikler arayacaktır yada belki de gerçek olmadan yaşayacaktır. Baudrillard'ın Nietzsche'den alıntı yaptığı gibi; “ Gerçek dünyayla birlikte görünümler dünyasını da yitirdiğiniz zaman içinde yaşadığınız evren olgusal, olumlu ve bu haliyle de gerçek olmasına gerek kalmamış bir evrendir. Bu ready- made türünden bir evrendir.”²⁷⁹ Aslında bu durumda kitsch, oldukça masum görünebilir. Gerçek dünyanın ve görünümler dünyasının yitimiyle karşılaşılacak bir hazır yapım dünyada, kitsch olsa olsa taklidin taklidi olmaktan öte bir karakteri olmayan bir geçiş çağına aracılık eden korkaklıktan başka bir şey değildir:

“ Nietzsche'nin yazdığına göre hata, sadece körlükle değil, korkaklıkla da ilgilidir ve bu tüm hatalar için doğru değildir. Bu kitsch'in sahteliğinden kaynaklanan hata için doğrudur. Hata burada bir yalanın kendisinde temellendi, illüzyonun merhametli örtüsü olmadan, bu insan durumunu karşılamaya sahip olmanın korkunçluğu tarafından bir yalan doğdu. Kitsch, korkağın “ son adamının ” sanatıdır. Mutluluk koruması onun korkaklığını ister. Fakat yeniden biz sormalıyız korkaklığın bu reddi acaba haklı çıkarılabilir mi ? ”²⁸⁰

²⁷⁹ Jean Baudrillard, Şeytana Satılan Ruh yada Kötülüğün Egemenliği, çeviri. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2004, s.23

²⁸⁰ Karsten Harries, a.g.e, s. 158

4.7 Soyutlamadan Nesneye Yöneliş : Pop Art

1960’larda, Amerikan sanat ortamına postmodernizmin açık bir ifadesi olarak giriş yapan, kültürel ve ekonomik anlamda eleştirel bir bilinç ve bilinçliliğin yükselişine olanak tanıyan Pop-art, Amerika’nın dünyanın öncü sanat merkezi olma iddiasının bir uzantısı olarak, bünyesinde Lawrence Alloway, Harold Rosenberg, Leo Steinberg, Max Kozloff, Barbara Rose, Susan Sontag gibi güçlü sanatçı ve eleştirmenlerin yaklaşım ve teorileri ile kendini duyurdu.

Clement Greenberg’ in kapitalist sistemin açık bir göstergesi ve tüketim toplumunun heves ve beğenilerine yönelik olduğu için sertçe eleştirdiği Pop art, Arthur Danto’ da, sanatın felsefi hakikatinin sorgulanmasına yol açan bir süreci tanımladığı için, takdir edilmesi gereken bir şimdi ve mutluluk zevki olarak ifadesini bulmuştur. Diğer yandan soyut ekspresyonist Jackson Pollock, yine soyut ekspresyonist Wilhelm De Kooning’ in bir pop art sanatçısı olan Jo Hopper ’ı beğenmesinden ötürü onu resimdeki soyut devrime ihanet etmekle suçlayacak kadar ileri gitmiştir.²⁸¹ İşte Pop art, sanatsal deha ve çılgınlıklarıyla izleyiciyi kimi zaman duygusal çatışma, kimi zaman ise sevme yada beğenmeme noktasına sürükleyen kaotik bir sanatsal oluşumdur. Kişisel duygu ve izlenimlerin en açık ifadesi olan ve Amerika’da savaş sonrası oldukça popüler olan Soyut Ekspresyonizm, zamanla yerini gençler tarafından rağbet gören bir sanatsal üretime bırakmaya başlamıştır. Pop art adıyla anılan bu akım kısa zamanda cesur ve eğlenceli atılımlarıyla dikkat çekmiştir:

“ Soyut Ekspresyonizm uluslar arası başarı kazandığı zaman, Pop Art ham, arsız, klişelerden ayrı Amerikan fenomeni oldu. Bu, iki kez doğmuştu: İlki İngiltere’de ve New York’tan bağımsız. İkinci doğuşta, popun genç insanlar dünyası üzerinde hemen beğenildiği ispatlandı, hem sıcak hem de bir direk deyimim soğuk uzantılarına hevesle tepki gösterdiler. Bu cezp etmeye bir orta yaş jenerasyonu endişeyle baktılar. Pop art kendisi bir diskotek çağın ürünü değildir, fakat bu kabul edilmiştir. Daha önemlisi, pop melezdir, iki soyutlamanın ürünüdür, baskın on yılın, ve bunun gibi, bir figüratif gelenekten ziyade soyut mirasçısıdır.”²⁸²

²⁸¹ Arthur Danto, Sanatın Sonundan Sonra, s.154

²⁸² Lucy R.Lippard, Pop Art, Thames and Hudson, USA, 1992, s.9

Aslında Pop Art'ın soyut geleneğe hitap etmek gibi bir kaygı ve amacı yoktur. Ancak Pop Art ile özdeşleşen isimlerden Andy Warhol' da Amerika'da Büyük Depresyon dönemine şahit olmuş ve sıkıntıya yakından nüfuz etmiştir. Dolayısıyla Pop art başlangıçta 'Soyut Ekspresyonistler' in resim yapma tutumlarına yönelik bir ilgiyi paylaşmışsa da bu oldukça kısa sürmüştür. Çünkü onlar, dönemin ihtiyacının ayakları yere basmayan bir içsel ruh halinden ziyade daha elle tutulur, somut bir şeyler olması gerektiği inancıyla hareket etmişlerdir. Andy Warhol, Soyut Ekspresyonizmi bu nedenle eleştirmiştir. Ancak çıkış noktaları ayrı gibi görünse de, ister soyut ister somut olsun, önemli olan gerçekte dönemin mantığını sorgulamaktır:



Resim 4-3 Andy Warhol'un Marilyn Monroe serigrafisi

“ Pop imajlarını kendine mal ederek eleştirel bir tutumla kullanan Warhol, o yıllarda Amerika'nın yüksek kültürünü oluşturan ve kişisel ekspresyona dayalı resim

yapan Soyut Dışavurumcuların kültürel balayını sona erdiren bir tavır sergiler. İlgiyi öznel bir ruh halinin dışavurumundan, tekrar nesneler dünyasına çekmiş ve kitle iletişim araçları tarafından yaratılan yada kapitalizmin kültürel mantığını ortaya koyan bir noktaya dikkat çekmiştir.”²⁸³

Kapitalist kültür, üretmekten ziyade tüketmeye yönelik bir çığırkanlık içinde kendini duyururken, aynı zamanda Amerika’nın her alandaki baskın gücünün açık bir göstergesi şeklinde ilerlemiştir. Bu noktada belki de sorulması gereken soru, Amerikan Pop sanatının, insanlarda bir eleştirel bilinç yaratmaya yönelik olup olmadığıdır. Zira, Amerika, gücünü özellikle kendi ülkesindeki vatandaşların refah ve iyi yaşaması gayesiyle kullanmaktan çekinmemiş, ve kitle iletişim araçları tarafından da desteklenen çılgın tüketim anlayışı insanların farklı arayışlar içinde olduğu bir kendinden kaçış döneminin tezahürlüğüne ev sahipliği yapmıştır:

“ Pop Art, Amerika’da 1960’ların ruhuna açıkça bağlı artistik fenomen olarak tanımlanır. Tam genişlemiş tüketici toplumunun bir bağlamında doğdu, ve şehir folklorunun keşfi çeşitli yönelimlerin yükselmesine yeni figüratif hareketlerin çok yönlülüğüne neden oldu. Amerikalılar da, Pop Art, onların kendi kültürünü yansıtan artistik manifestoydu. Sanatçılar medya tarafından nakledilen popüler kültürden yararlandı; onlar Amerikan yaşam tarzına mensup sıradan ve klişeler, stereotipleri tercih ettiler. Televizyon, komik resimli roman ve rockn roll’ un yeni bir popüler kültür oluşturmak için bir araya geldiği zamanda, pop sanatçıları, önemsizlik ifade ettiğinde gerçekliği dışlayan kutular, hamburgerler ve reklamları içeren bir sanatı tanıttılar.”²⁸⁴

Bütün bu sıradan klişeler, insanlığın ortak paylaşım sistemi etrafında oluşacak Baudrillard’ cı bir deyimle tabir edecek olursak transestetik bir dünyanın başlangıç eşiği olmaktadır. “ herkes bir gün on beş dakikalığına da olsa, ünlü olacaktır” ibaresi insanlığın genel arzu ve dürtülerinin kışkırtılması yoluyla sıradan insanın ikonik bir

²⁸³ Rıfat Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul 2008, s. 18

²⁸⁴ Eliane Elmaleh, American Pop Art and Political engagement in the 1960s, EJAC 22, Intellect Ltd, 2003, s.181

figür olması yada ticari kültürün gündelik hayatın bir vazgeçilmezi, bir gerçeklik olarak kabul edilmesi ve onun da tüketim döngüsüne sokulmasından farklı bir şey ifade etmemektedir. Bu basit görünen ama kompleks sanat ağı, Soyut Ekspresyonizmin ağır ve seçkinci anlayışından sonra kimi eleştirmenlerce bir soluklanma alanı, kimilerinde ise öfke ve kızgınlığa sebebiyet verdirmiştir:

“ Soyut Ekspresyonizmin bir on yılının bu beklenmeyen sonucu zor bir karşılamaydı, çünkü bu, Amerika’ da “ İnsanın Yeni İmajı” ve Avrupa’ da da “ Yeni Figürasyon” diye bilinen “ Yeni Hümanizmin” yükselmesi için umutları yıktı.”²⁸⁵

İnsani gündemin yerini nesneye ve makineleşmeye duyulan aşırı hayranlığa bırakması, pesimist bir hava oluşturmuştur. İç değerlerin yerine teknik değerlerin kabul görmesi çok kişiyi rahatsız etmiştir. Bu trendi, sanatları insansızlaştırmaya yönelik bir teknolojik toplumun iması olarak anlayanlar tedirginliklerini dile getirmişlerdir. Sanatta da hümanist unsurların yitirilmesi olarak algılanan bu durum, özellikle Avrupa’ dan ziyade Amerika üzerinde etkili olmuştur. Artık, sanatta yeni sevgi nesnesi, insandan ve onun içsel ifadesinden ziyade makinedir. Bu, soyutlamadan bir tür yeni realizme gidişin açık örneğidir. Fernand Leger, yeni realizmi modern yaşamın köklerinde bulduğundan bahseder. Nesne, onun için insanlığa ilgisizlikten ziyade, nesneyi insana eşit kılmaya yarayan bir tür eşit ilgiyi ifade etmektedir. Ancak onun, “ Benim için insan figürü bisiklet yada anahtarlardan daha önemli değildir.” ifadesi de sıklıkla yanlış anlaşılmalara olanak tanımıştır.

Pop art sanatçıları, nesneyi insandan daha önemli bir figür haline getirmekten ziyade, nesneye verdikleri değer üzerinden, insana nesneyi sevdirmeye misyonunu benimsemişlerdir. Bu nedenle Andy Warhol’ a göre, pop art, “ insanlara nesneleri sevdirmenin yoludur.”²⁸⁶

İster nesneleri sevdiresin, isterse de sevdirmesin, pop art’ın insanın nesneye bakışında yeni bir boyut kazandırdığı şüphe götürmezdir. Ancak insana, nesneyi sevdiren bu yolun özellikle bu dönemde aşırı bir tüketim hissini de beraberinde getirdiği ve bu

²⁸⁵ Lucy R.Lippard, a,g,e, s.10

²⁸⁶ Rıfat Şahiner, a,g,e, s.27

yolla doyumun sanat nesnesine biçilen değeri daha sonraki yıllarda yüksek oranda sanat piyasası koşullarında kabul görebilecek yapıtlara yönlendirdiği kabul gören gerçeklerdir. Piyasa koşulları yeni bir insan figürü ortaya çıkarmıştır. Tüketen ve tükettiğini geride bırakan doyumsuz insan figürü:

“ Pop Art ile tüketici kültürünün kesişimi, tüketimin Amerikan yaşam tarzı olduğu 1950 ler den beri kendini kuvvetlice hissettirdi. Çoğu Amerikalı istekli tüketicilerdi ve böyle bir sistemin büyümesine tam olarak katıldılar. Pop sanatçılar, savaş sonrası tüketim patlamasında merkezi bir rolde uzlaştılar ve onların çalışmaları refah toplumunda yaşamanın , insanın genel iyi yaşam hissini yansıttı.”²⁸⁷

Bu nedenle Pop Art, genelde sıkıntı sonrası refahı ve tüketimi temele alan bir topluma hitap eden sanatsal tavır olarak görüldüğünden, onun herhangi bir şeye karşı yada yandaş olan bir yönelim olamayacağı yanılıgına düşüldü. Halbuki Pop Art, sadece Coca Cola, Fast Food, yıldızlar, arabalar ve ticari kaygılardan mürekkep bir akımdan çok daha fazlasıydı. O, bireyin nesneleri görme ve değerlendirme sürecini revizyondan geçirdi, ayrıca bireysel özgürlüğün ve demokrasinin taraftarlığını yaparken, Amerikan dünyasının medyatik imajını takdir görecektir şekilde değiştirdi, ticari tekelcilik içinde zengin ile yoksulu, sıradan ile seçkini bir araya getirecek düzenlemelerin önünü açtı. Bu, Onun, kısa sürede halk tarafından benimsenmesine neden oldu. Hatta, öyle ki, Pop yapıtlar, eskinin Soyut Dışavurumcularının aksiyon resimlerini küçülten fahiş fiyatlar ile müzayedelerde satıldı ve galerilerde boy gösterdi. Pop artık sanat galerilerinde ve sanatsal pazarın bir üyesi olarak tüketimin tam merkezindeydi. Artık her tür sanat yapıtı ticari parametrelere bağlanmış olarak, sanatçının ticari kaygısının ekseninde bir tüketim nesnesi olarak tasdik edilmişti:

“ Gene Swenson tarafından 1963 başlıklı “ Pop Art Nedir?” röportajı neredeyse hemen klasik metin oldu. Bir kültürel acente gibi, Pop sanatçısı artistik mirasın yapısına katıldı estetik ve ideolojik değerler alınarak iletildi, halk tarafından paylaşıldı ve tamamlandı. Bu bağlamda, sanatçı, Amerikan kültürünün iletiminin bir

²⁸⁷ Eliane Elmaleh, a,g,m, s.182

faktörü oldu. Bu yüzden pop sanatçı, ideolojik etkiler ve finansal zorunluluk ilişkisinden bağımsızlığını kanıtlamak vasıtasıyla, bir paradoksal strateji benimsedi, çünkü bu yaratıcı fonksiyondan beklenen özerklik ihtiyacıydı.”²⁸⁸

Pop art sanatçıları, beklenen özerklik ihtiyacını yapıtlarıyla sağladılarsa da, mali açıdan durum sanıldığı gibi değildir. Clement Greenberg’ in pop arta yönelttiği haklı eleştiriler, onun ticari kültürün ve kitsch’ in sadece savunuculuğunu yapmakla kalmadığı aynı zamanda bu yolla sanatın kendi kimliğini savunma ve yerini sağlamlaştırma endişesiyle hareket etmesinde etkin rol oynadığı içindir. Bu endişe avant garde karşı çıkışlara sebep olmuştur, ancak kuşku götürmez olan günümüzde avant garde sanatında, piyasadaki rant kavgasına yenik düşmesidir. Dolayısıyla sanatta saflığı arayan Greenberg’ in sanatın kendi saflığını ispat ve yerini sağlamlaştırma itkisiyle gerçek doğasından uzaklaşması endişesi, ancak ticari kültüre ve onun uzantısı olan kitsch’ e bir tepki niteliğindedir.

4.8 Gerçekliğin Deformasyonu ya da Oluşturulmuş İzolasyon

Platon’dan beri sanat, gerçeklik ve ideal ilişkisinin sorunlu bir açılanması şeklinde ele alınmıştır. Görünüşün, her dönem çeşitli değer yasalarının değişimine paralel bir şekilde farklı düzenlemelerle ele alınması yada tamamen göz ardı edilmesi neticesinde, yaratımda ya doğal dünya deforme edilerek tuvale aktarılmış yada sanatçı herhangi bir gerçeğe göndermede bulunmadan kendi iç gerçeğinden beslenmiştir. Kimileri tarafından görünen gerçekliğin deformasyona uğratılması acımasızca eleştirilirken, kimileri tarafından da yüceltilmiştir. Eleştiriler, genelde, gerçekliğin tahribine duyulan öfkeden ya da yapının değiştirilmesiyle ortaya çıkan boşluk ya da tamamlanamamışlık hissinden kaynaklanıyor görünebilir. Kimileri de modern sanatçıların dünyanın kurallarını, kendi uydurdukları icatlar için feda ettiklerine inanırlar. Ancak ortada göz ardı edilemeyecek bir gerçek varsa o da ister yüceltelim, ister eleştirelim her yeni dönemle beraber insanların hissetme, algılama

²⁸⁸ Eliane Elmaleh, a.g.m, s.189

ve görme alanlarının birbirinden oldukça farklı eğilimler gösterme yönünde olduğudur. Örneğin Dada hareketi Zürih’ te kendi anarşist manifestosunu bildirirken yıkmaya olan aşırı eğilimlerini şu şekilde ifade etmişlerdi:

“ Bütün sanatsal şekillerde yıkıma ya da kırılmaya sürükleniriz, isyan için isyanın hatırına, bütün değerlerde anarşist bir inkar, bir kendi patlayan köpük, bir paçavra, karşı, karşı, karşı...Bütün dünya ve onun değerleri özgürlük hatırına reddedildi. Sanat, gerçekliğe karşı mücadelede bir silah oldu. ”²⁸⁹

Özellikle olumsuz insani koşulların, savaşların ve yıkımların ortasında sanatın sadece kendi iç gerçeğinden beslenmesi ve bir şeyleri yıkıp yeniden yaratma becerisi sanatçıların ilham aldıkları bir kaynak olmuştur. Sanatçı, gördüğü olumsuzluklar, açlık, yıkım ve aşağılama karşısında kendi ruhuna dönmeyi tercih etmiş, kendi iç gerçeğinden beslenmiştir. Bunu Baudelaire olumlamış ve sanatı bir tür gerçeklikten uzaklaşma ya da bir nevi şizofreni olarak adlandırmıştır:

“ Baudelaire, sanatçıların hayal gücünün dünyadaki materyalleri oluşturduğunu yazar. O, oluşturulmuş idealizasyon olarak bu durumu adlandırır. Sanat yapıtı, dünyanın idealize edilmiş suretini sunar. Bu Platonizmle uyuşmayabilirdi. Fakat geleneksel idealizasyon bir yüksek gerçekliğin suretini verip yeniden inşa etmeyi önerir, bu terim şimdi sadece olumsuzlamayla anlaşılır. İdealizasyon, Baudelaire ve birçok modern sanatçı için gerçekten uzaklaşmadır. ”²⁹⁰

Gerçekliğin bozulması ve idealizasyon sadece dünyadaki materyallerle sınırlı kalmamış, insan giderek kendi yaşamına, bedenine ve hatta kendi yüzüne bile yabancılaşmaya başlamıştır. Portrelerin önemini kaybetmesi de bu gerçeğin altını çizmektedir. Bir zamanların saygın ve güçlü, bir nevi kendini ölümsüzleştirmek gayesiyle çizdirilen portre resimleri modern dünyada gücünü yitirmiştir:

²⁸⁹ Harries, Karsten, “ The Meaning of Modern Art A Philosophical Interpretation” Northwestern University Press, USA 1968 s.61

²⁹⁰ Harries, Karsten, a, g, e, s.63

“ Modern insan dünyaya, diğerlerine,kendi yüzüne o kadar alışmıştır ki, bütün bunlar bir noktadan sonra donuklaşmış ve mide bulandırıcı bir nitelik kazanmıştır. Yüzünden, kendisinden, benliğinden bıkmış insan yıkıcı oyunlar icat etme peşindedir. Bu da insana yakışmayan bir özgürlüğe hizmet ederek aslında kendini yok etmektedir.”²⁹¹

Alışkanlıkların özgürlüğün önünde bir engel teşkil edeceğini düşünen insanlar, kendilerine tamamen yabancılaşarak özgürlüklerini elde edeceklerini düşünürken, aslında kendilerine ne derece uzaklaştıklarını fark edememişlerdir. Dolayısıyla, gerçekliğin deformasyonu bir adım daha ileri giderek insanlığın deformasyonuna yol açmıştır.

İnsanlık deformasyonu oldukça kapsamlı bir konu olduğu için, eğer tekrar sanatta idealizasyon sürecine dönecek olursak, bunu özellikle perspektif geleneğini incelemeden sürdürmemiz mümkün olmayacaktır. Perspektif:

“ İki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyutlu objeler betimleme tekniği. Sanatçıları özellikle ilgilendiren yanılsamalar arasında, aslında düz olan resim yüzeyinde yaratılan, derinlik duygusu çok önemli bir yer tutmaktadır.”²⁹²

Perspektif geleneği, her ne kadar derinlik duygusunu çeşitli yöntemlerle elde etmeye çabalasa da, modern dönemle beraber bu derinlik duygusunu verecek birtakım başka yollar denenmiş ve seyircinin algı alanını kışkırtacak ve zorlayacak yeni yöntemler edinilmiştir. Kübistler’ de cesur girişimler ile perspektif geleneğini bozmuşlardır:

“ Kübistler gerek Braque gerekse Picasso perspektifi bozdular;Brunelleschi’ den beri gelen perspektifi bozdular. Önce gözün göremeyeceği yerlerin köşelerinin de tekrar gözün önüne serilebileceği tabloyu resmettiler.”²⁹³

²⁹¹ a,g,e, s.64

²⁹² Keser,Nimet, Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005, s.253

²⁹³ Akay,Ali, Postmodern Görüntü, Bağlam Yayınları,İstanbul 2002, s.63

Kübistlerin perspektif geleneğini kırmalarının sebebi aslında oldukça kabul edilebilir bir nedene, sanatçının tamamıyla özgürleşebilme ve seyirciyi görme alanının içine dahil edebilme gayelerini taşıyor görünmektedir. Bilindiği gibi Cezanne’ da bozuk perspektifleriyle harikalar yaratmıştır. Perspektif geleneği bu nedenle modern hareket içinde de anlam ifade etmez:

“ Modern hareket,neredeyse tamamıyla perspektiften yoksun bir proje içinde temellerini bulmuştur. Daha yüksek bir gerçekliğe olan inanç eksiktir. Birçok kübist sanat hareketinde geleneksel perspektifin reddedilişi daha büyük boyutlu bir özgürlüğe yönelmenin beklenen araçlarını yadsıyan bir tür özgürleşme projesinin bir parçası olarak daha iyi bir biçimde anlaşılmıştır. Aynı nedenle yaklaşık olarak bu tür gerekçeler modern sanatta daha az önem arz etmeye başlamıştır.”²⁹⁴

Daha fazla özgürlük ve sanatçının resmini istediği şekilde ifade edebilme gücü bugün modern sanat hareketi içinde ve özellikle soyut sanatta anlam ve anlamlandırma zorluklarına dikkatleri çekmektedir. Sanatçının özgürce ifade ettiğini düşündüğü bir eylem, bir resim, bir heykel anlamlandırılma imkanına sahip olamadan yadırganabilmektedir.Dolayısıyla sanatçının özgürlük talepleri farkında olmadan sanatın kendisine karşı bir hareket olabilmektedir:

“ Soyut resmin hangi yönünün söz konusu olduğu her zaman açık değildir. Bu belirsizlik bir tablonun ters asılması durumuna yol açabilir. Veya sanatçı kendisi söz konusu tablonun doğru asılma biçiminin olmadığını ifade edebilir ve bunun akabinde tablonun asılış biçimini doksan derecelik değişimlerle, birkaç haftada bir değiştirerek tabloyu farklı biçimlerde görme imkanımızın olmasını öne sürebilir.”²⁹⁵

İzleyicilerin bu şekilde bir kaotik görsellik boyutuna sürüklenmeleri aslında bir görsel kayıtsızlık durumundan silkelenip çıkabilmeyi gerektirmektedir. Bunu yapabilmek ve bir şeylere bakabilmek değil,gerçek anlamda görebilmek adına, isyankar ve biraz gelenek dışı olmak modern sanatçılara iyi gelmiştir. İdealizasyonları içinde kendi sanat eserlerini özgürce yaratan modern sanatçılar,

²⁹⁴ Harries,Karsten, a,g,e, s.65

²⁹⁵ Harries,Karsten,a,g,e,s.66

genel olumsuzlama eğilimleriyle yıkıcı olmadan yapıcı olamayacaklarını fark etmişlerdir. Bu nedenle aslında sanatın anlamı, değeri değersizliği tartışmalarını da başlatmış, sanatı gerçek anlamda incelemeye tabi tutmuşlardır.

4.9 Büyülü Doğasını Yitiren Sanat: Sanatın Ölümü

4.9.1 Estetik ölçütlerin yokluğu

Günümüzde, sanat, imgelemin sanatçıya özgü olan iç üretimlerinden ziyade, kendine özgü nesnelerin sunulması, üretilmesi ve tüketilmesi edimine yönelik bir alan olarak kendini yinelemenin ebedi döngüselliğine sürüklenmiştir. Şüphesiz, modernizm, ilerlemeye duyduğu güven duygusu ve tarihin tanrısal krallığının mutlak zaferine olan sarsılmazlık inancıyla başlattığı kendi eleştirisi ile, dayanaklarını sağlamlaştırmak ve otoritesini kabul ettirmek istemiştir. Ancak, kendini arama ve bulma süreci, Hegel' in geist' ı gibi, bir hakikatin olgunlaşarak çeşitli safhalarda kendini açmasına olanak tanımaktan ziyade, gerçek ile anlatının örtüşmediği, kendi dekonstrüksiyonunu hazırlayan, ve de esaslı bir iz çekemeyen bulanık bir açıklama olarak kalmıştır. Sanatın özerk doğasına pek uygun olmayan bu iç hesaplaşmalar, sanatsal bir öz bilinci oluşturma adına giderek imgeleme ket vurmuş ve sanat yaratmaktan ziyade, kendini soruşturan ve işlevselliğinden uzaklaşan bir görünüm kazanmıştır. Her sanat yapıtıyla, kendini açan, bize kendini yeni görünümle içinde sunan, yeni dünyalar yaratan sanatın, işlevsel ve imgelemsel kuruyuşu, sanatın doğası ve edimine yönelik ciddi eleştirileri beraberinde getirmiştir. Bu sert eleştirilerden biri, sıradanlaşmış sanatın, dünyanın sıradanlığını gösterme dışında sadece göstergesel bir işlevi kaldığını belirterek Baudrillard' dan gelir:

“ İşlevini yitirmiş sanat bütünsel gerçekliğe benzemiş, kendini yadsıyan, aşır geçen, bilimsel açıdan dönüştüren ne varsa emmiş yutmuştur. Sonsuza kadar kendi kendini yineleme sürecine mahkumdur.”²⁹⁶

Bir sanat nasıl işlevini yitirebilir? Baudrillard’a göre sorunun temelinde aşırı gelişme mantığı var gibi görünmektedir. Modernizmin, bize, yüce ve eşsiz hediyesi ilerleme ve aşırı gelişme mantığı, nihayetinde ortada inanılacak bir şeyler kalmamasına ve sisteme giren her şeyin eninde sonunda yok oluş ve çözülüşüne ortaklık edecek büyük bir entropik sürece göndermede bulunmaktadır. Sistem, bir ilke olarak içinde ne gerçeklik kavramını, ne onun imgesini ne de zamanı barındırmaktadır. Sanatta zaman içinde öyle bir noktaya sürüklenmiştir ki, kendi kendisinin bir tekrarı, hatta hiçlik bile diyemeyeceğimiz-çünkü hiçlik bile anlamlı ve soylu bir kavram olarak görünmektedir.- bir parodiye, ironiye dönüşmektedir.

Oysaki Baudrillard,modern sanatın özellikle de soyut sanatın başlangıç aşamasından oldukça umutluydu, bu sanatın özgünlüğüne olan hayranlığını ve sistemi tersine çeviren ve ona meydan okuyan cesaretini takdir ediyordu, ta ki, soyut sanatın da, sürecin içinde kendi yerini sağlamlaştıracak örneklerle kavuşması ve bitmek bilmez yinelemelere kendini açmasına kadar. Baudrillard da özellikle, “tersine çevirme” kavramı ilginç bir kavramdır.Düşünür bunu sadece estetik alanında değil, iyi ile kötüyü betimlerken etik alanında da kullanmaktadır. Tersine çevirme neden önemlidir?çünkü bizlere dayatılan içi boş sisteme ancak bu şekilde karşı koyabilirsiniz. Bu karşı koymanın güçlü bir örneğini Pop artta bulan ve Andy Warhol’ un sanatı ile sistemi tersine çevirebileceğine inanan Baudrillard bunu şu şekilde dile getirmiştir:

“ Anlamsız imgelerden oluşan bir dünyayı gidebileceği en uç noktaya kadar götüren Warhol da böyle yapmakta ve anlamsız imgeleriyle sistem adlı boşlukta anlamsız olaylara yol açmaktadır.”²⁹⁷

²⁹⁶ Jean Baudrillard, Şeytana Satılan Ruh yada Kötülüğün Egemenliği, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yay, Ankara 2004, s.105

²⁹⁷ Oğuz Adanır, Baudrillard Fikir Mimarları Dizisi-22, Say Yayınları, İstanbul 2010, s.196

Sanat, anlamsız imgeleriyle,sistemi tersine çevirmeye kalkışırken her türden aşkınsal anlamını yitirmiş ve farklılık yaratmaktan ziyade kendi kendinin eleştirisi haline gelmiştir. Baudrillard'ın bu ciddi eleştirisi, modern resmin çözümlemesini yapan sanat tarihçisi Clement Greenberg tarafından da farklı şekilde paylaşılır. Modern dönemin sanatının temsil etmemeye nitelendirildiğini ve bu nedenle artık daha anlamlı bir sürecin yaşandığını belirten Greenberg, ancak, sanat üzerine olan söylemlerin çokluğu ve herkesin sanat ve onun doğası üzerine bir şeyler bildiği iddialarının peşinen kabul edilmesine karşı çıkar görünmektedir. Şüphesiz bunda Greenberg in bir eleştirmen olarak peşinen verilen hüküm ve önyargılarla hareket etmekten ziyade, Kantçı bir yaklaşımla, tenkit edici ve eleştirel unsurlara prim vermesinin rolü büyüktür. Her tür eleştirinin olumlayıcı olduğuna, disiplini sağlamlaştırıcı bir yönü bulunduğuna dair modernist bu inanç Greenberg' i, sanatın anlam ve doğasına dair ciddi bir soruşturmayı olumlamaya fakat felsefe ile sanatın yollarını ayırdığı ve her şeyin kabul gördüğü bir sanatsal ortamı olumlamadığına açık bir göstergedir. Bu konuda Jean Baudrillard yada Clement Greenberg gibi sanatın aşkınsal anlam kaybı yaşamadığını yada Hegel' ci tabirle, “ sanatın ölümü”nü nitelendirmek yerine, geline konumun daha fazla yaratıcı, daha meşrulaştırıcı ve hatta daha tinsel olduğunu düşünenler de bulunmaktadır. Bunlardan biri olan Arthur Danto, “The End Of Art: A Philosophical Defense” adlı denemesinde, sanatın sonu teorisinin, kritisizme karşı oluşundan dolayı bir felsefi savunma yaptığını belirtir. Eleştiri, hakim anlatıların sonunu hazırlamaktadır. Bugün sanatın hakim bir anlatısının olmaması en büyük özgürlüktür. Hegel' in sanatın ölümüyle kast ettiği, sanatın gerçek anlamda sonunun geldiği yada sanatçıların artık sanat yapıtı üretmeyecekleri değil, sanatta her tür anlatının sona ermiş olmasıdır. Anlatıların sonunu getiren ise, tarihin sonu söylemlerinden kaynaklı tarihin sınır çizgisi dışındalık ve sanat ile gerçek şeyler arasındaki farkın yarattığı sanatta kriterizliğe yönelik ciddi sanat eleştirisidir:

“ Hegel burada sanat eleştirisi hakkında konuşur ve sanat yeterli bir derecede kendi farkındalığında bulunur ve bu farkındalık zihinde eleştirel sanat sorularıyla yapılır. Sanat eleştirisi, sanat ve felsefe arasında ilişki kurar, bu noktada bugün en iyi eleştirmenler sanatçılardır,onlar sonrayı ve niçinin ne olduğunu tanımlarlar. Felsefe

ve sanat arasında tamamen çok keskin benzerlikler yoktur, tabi ki bu benim ifademdir. Hilmer, Hegel’ in söylediklerini tamamen doğruluyor, felsefi düşünüş,düşünüşün egemenliği ve duyarlılığın elementleri sanat olacaktır, kendi hakkında eleştirel düşünüşle daralma meydana geldiği zaman sanatın sonu gelmişti.”²⁹⁸

Sanatın, kendi üzerine eleştirel düşünme pratiği kazanması ve kendi kendinin konusu haline gelmesi açıkça modernizm altında gelişmiştir. Sanatsal pratik dışında sanat teorisi üzerine düşünmenin önemine dikkatleri çeken bu pasaj, Hilmer’ den bir alıntıyla devam etmektedir; bir bağımsız insan aktivitesi olarak sanatın keşfi, saf ustalıktan en yüksek zihinsel kapasiteyi talep eder.”²⁹⁹

Sanatın neliği üzerine derin zihinsel alıştırmalarla devam eden bu tartışmalar, sanat kavramları üzerine de derinlemesine bir araştırma çabasının doğuşuna sebep olmuştur. Bu anlamda, Hans Belting³⁰⁰, in “ sanat çağından önceki sanat” deyimini önemlidir. Sanatın tinselliğini kaybetmesini ve giderek daha az tatmin edici olmasını betimleyen bu küçük deyim, sanatın, artık duygu temelli yada ikonik statüsünden zihinsel irdelenmeye açık-ve ancak bununla tatmin edici olabilen- olağan görünüşüne dikkatleri çekmektedir. Danto,sanatın bu tarzdan ikonlardan kurtulmasının özgürleştirici olduğunu düşünmüştür. Bu bir nevi, sanatın yaşamla buluşmasıdır. Ve biz artık bu çerçeveden geleceğin sanatının nasıl olduğunu özgür olarak düşünebilir ve değerlendirebiliriz. Bizi ikonik,duygusal yada zihinsel olarak sınırlayan engeller ortadan kaldırılmıştır. Veyahut Kandinsky’ nin nesnelerin tiranlığından kurtulma işlemini, Danto’ ya uyarlayarak, insanı sınırlayan her tür zihinsel tiranlıktan kurtulma olarak değerlendirebiliriz.

Bu noktada, Slovaj Žižek ise, sanatın her zaman bir yüceltimin yaşanması olarak gerçek dünyayla bütünleşebilmemiz konusunda mesafe oluşturacağından bahseder. İdealist düşüncenin izlerini bulduğumuz bu yaklaşımda, soyutlama yönteminin sanat

²⁹⁸ Arthur C. Danto, The End Of Art: A Philosophical Defense, History and Theory vol.37 no:4, (December 1998) s.136

²⁹⁹ Arthur C.Danto, a.g.m. s. 136

³⁰⁰ Hans Belting Alman Sanat Tarihçisi.

için de bilim içinde faydalı bir yöntem olduğunu vurgulayan Zizék; “ bilimde gerçeklik ile gerçek, bedenlerin yaşanmış soyut deneyimleri ve soyut birbirine karşıttır. Sanat ise yaşanmış gerçekliğin içinde kalır. Ondan bir parça, bir nesne koparır ve onu “şey” düzeyine yükseltir” der.³⁰¹ Kuşkusuz bu “ şey” bize, nesnenin somut özelliklerinin ötesinde olanı açan bir yüce statüyü duyurmaktadır. İlkelerin sanatında, soyut sanatçılarda, Schopenhauer’ de varolan “maya örtüsünün” gizemini aralayan bu “ şey” ancak sanat tarafından açığa çıkarılabilir, ancak açığa çıkması bile tamamlanmamışlık içerir. Çünkü sanatçı, biçime son vermek için deneysel gerçeklikten tam olarak uzaklaşabilmeyi başaramaz, ve bu durumda “ şey” mutlak saflığı içinde elde edilemez.

Zizék, Marcel Duchamp’ ın ready made’ i olan pisuarı, böyle bir “şey’in” görünme biçimi olarak kabul eder. Dolayısıyla, tin, bir pisuar içinde kemikleştirilmiş,görünür ve düşünülür kılınmış yani şeyleştirilmiştir. Elbette, Zizék ,burada Hegel’ ci bir yaklaşımın izleklerini takip etmekte ve işi, ideolojik, düşünümsel boyuta yönlendirmektedir. Sanat nesnesinin görünür olmaktan çıkarılıp,düşünceye daveti, Baudrillard’ cı bir izleği takip edecek olursak, zevk alınanın sanat nesnesinden, sanat düşüncesinin kendisine yönelimini ifade eder, bu da , Theodore Lipss ’ci modern estetiğin nesneden değil, nesne üzerinde kendi kendinden haz duyan yaklaşımını betimlemektedir. Baudrillard, ready made’ in sanatta işlevselliği ortadan kaldırdığına dikkatleri çeker:

“ Sanatın yararlı olmak gibi bir işlevi olmadığıyla övünmesi sonucu, bu ilke zorlandığında yararsız hale dönüştürülebilen her nesne sanat eserine dönüştürülebilir. Ready- made bunu yapar. Gerçeği yararsız hale getirdiğinizde onu sanat nesnesi, sıradanlığın yok edici estetiği haline getirirsiniz.”³⁰²

Gerçi Alman idealistleri,sanatın yarar gözetmemesinin onun en büyük işlevi olduğunu iddia ediyorlardı, ama Baudrillard, okumayı tersine çevirmiş,asıl zararın, yararsızlığa değer kazandırma ve böylece sanatın değersiz bir saçmalığa

³⁰¹ Slovaj Zizék, Sanat Ya da Konuşan Kafalar, çev. Mine Yıldırım, Encore Yayınları, İstanbul 2009, s. 12

³⁰² Jean Baudrillard, a.g.e. s.108

A cylindrical metal tin of Piero Manzoni's artwork 'Artist's Shit' (Merda d'Artista). The lid is a flat, circular disc of a light brown, textured material, possibly paper or cardboard, with the words 'PRODUCED BY' printed in black at the top. Below this, the signature 'Piero Manzoni' is written in black ink, followed by 'N.º 3'. The main body of the tin is wrapped in a yellowish-brown paper with a repeating pattern of the words 'PIERO MANZONI' in a small, black, sans-serif font. Overlaid on this pattern is the title 'Artist's Shit' in large, bold, black, sans-serif letters. To the right of the title, the words 'Merda d'Artista' are printed in a smaller, black, sans-serif font. Below the title, the text 'CONTENTS: 30 GR NET' and 'FRESHLY PRESERVED' is printed in black. At the bottom of the label, it says 'PRODUCED AND TINNED IN MAY 1961'. On the right side of the tin, there is a vertical strip of paper with the words 'CONTENUTO IN CONSERVATA PRODOTTA ED IN NEL MAGAZINE' printed vertically in black.

Sanat, artık insanlara doyum sağlamaktan ziyade, onları anlamsız ve ölçütsüz bir evrende, güzellik ve çirkinliğin,yararlılık yada yararsızlığın hüküm sürmediği bir evrende kendi kendisinin otoritesi kılıyordu:

209

reddetmek rolü yerine, sergilenen yapının sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu.”³⁰³

Bilinçlice, seyirciye devredilen, sanat yapının anlamlandırılma girişimi, uzun süren sorgulamalara, keyifsizliğe ve çeşitli paradokslara neden olmuştur. Elbette, en önemli yergi ciddi kriter eksikliğinde artık estetik ölçütlerin kime ve neye göre değerlendirileceğinin kestirilememesi, ayrımların çözülmesi, derinliğe sahip olmayan eleştirmen ve seyirci bakışının absürdlüğe varan sorulara neden olmasıdır:

“ Eskiden sanatın farklı branşları veya farklı uygulamaları arasındaki birçok fark gibi, örneğin (resimle heykel veya edebiyatla resim veya müzikle hitabet gibi) görsel sanatlarda resim ve yaratıcılık ve estetik veya eleştircilik arasındaki engeller ve ayrımlar günümüz sanatında çökmektedir. Bunun sonucunda sanatla hayat ve sanatla doğa arasında açık bir fark ortaya çıkmıştır. Ve ayrıca estetiğin somut konularının ve etik ve estetiğe ilişkin eleştirel aktiviteler arasındaki farklar bu çöküşü göstermektedir. Kaynaşma, yeniden gruplandırma ve olağan fonksiyonların tersine çevrilmesi, somut şekilde saçma sorularla ortaya konan paradokslara sebebiyet vermiştir. Bu yolun keşfiyle anılan paradokslar, tabiatıyla günümüz sanatının uygulamaları ve amaçlarından doğmuştur.”³⁰⁴

Postmodernist sanatın, farklılık bilincine açık olması ve kendini bu şekilde duyurması, ayrımları daha da belirginleştirmekten öte bir şey yapmamıştır. Her tür elitist yaklaşıma düşmanca tavır almaktan çekinmeyen postmodernist sanat, sanatı hayata dahil edebilmek adına, sanatın özündeki gizemi kaybetmesine yol açan bir süreci hızlandırmıştır. Ancak gizemin çözülüşü ve sanatçının yapıp ettiklerini eğlence alt sürümüyle, piyasalaşmış bir sanatsal ortamın kaotik ve boğucu ticari ortamına çıkarıp, rant sağlama kaygısına yenik düşmesi, kendi içindeki yabancılaşmanın artmasına yol açmıştır. Kendine yabancılaşan sanatçının yapıp etmeleri ise, hızlı değişimin eşlik ettiği tüketici bünyelerin yabancılaşmış

³⁰³ Lynton,Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, a,g,e, s.134

³⁰⁴ Fröhlich,Fanchon, “ Aesthetic Paradoxes of Abstract Expressionism and Pop Art” s.17

zihinlerinde daha büyük kaotik sorunsallara yol açmış, yakınlaşma adıyla yapılan her tür girişim bu anlamıyla başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

SONUÇ

Soyutluğun sanatta pozitif anlamlar ile ilerlemediğini ve genelde negatif anlamlar ile yüklendiğini gördük. Buna rağmen, soyutluğun kendi içinde evrensel değerler ve mana arayışına olanak tanınması, insanları ruhsal ve entelektüel boyutta etkilemesi ile, sanatta soyutlama faaliyetlerinin sanatçının yaratım sürecinde, onu nesnelerin tiranlığından kurtararak, daha çok sezginin içsel yaratımına olanak tanıdığını, izleyicinin gerçek soyutluğu ve soyutlamayı sanat yapıtında duyumsaması ile de kendini kuşatmış olan objeler, evren, doğa ve kendisi ile daha anlamlı ve duygu dolu bir ilişki yaşayacağını düşünerek, sanatta soyutun pozitif anlamına ve gücüne odaklandık. Sanatta soyutun tarihsel gelişim sürecine bakarsak, ilkel insanın soyut sanatından ve soyutlamasından bugüne gelinceye değin paylaşılan korkular ve iyimserlikler bilinç düzeyinde doğrudan, duygusal düzeyde ise dolaylı gelişimsel süreçler içerse de, insanın özündeki korkunun, ister ilkel, ister modern isterse de postmodern durum ve koşullarda değişmeden kaldığını, bu nedenle sanata ve felsefeye her dönemde kendi bilinçliliğini kazanmak, doğayla sempati ilgisi içinde kalmak ve yaşanan olumsuz insani durumlar dahilinde kendi duygu ve kendi ilgisini kendine hatırlatmak noktasında yardımcı olduğunu görüyoruz. Bu anlamda Wilhelm Worringer'in sanatta soyutlama ilişkisinin korkuyla başladığını ama empatiyle devam ettiğini belirten tezini destekleyen sunumların ilgi çekiciliğine kapılmamak mümkün değildir. Biz çalışmamızda bu ayırmadan hareketle, Kant'ın estetik teorisindeki güzellik ve yücelik tanımlamalarından soyutlamayı negatif bir empati olarak yüce ile, güzelliği ise pozitif empati olarak alıp haz ile özdeşleştirdik. Pozitif empatimizde bize Edmund Burke'un güzellik tanımlamaları yön gösterirken, Kantçı ve Lyotardçı bir yüceyi farklı tarzlarda yorumlamaya gayret ettik. Ancak bu şekilde yapılabilecek olan bir ayırımın fazlasıyla şekilleştirici olup olmadığı noktasında hala tereddütlerimiz bulunmaktadır.

Biz sanatı tamamıyla soyut, ekspresyonist yada modernitenin etiketlemeye olan ihtiyaçlarından ve rekabetinden bağımsız olarak ele almanın daha doğru bir tutum olduğunu düşünmekteyiz. Çünkü sanat kendi gelişim çizgisi boyunca çoğu etiketlemenin yanlışlığını ispat eder gibidir.

Bunun yanı sıra, soyut sanatlarda müziğin gücünü inanılmaz derecede önemseyen Kandinsky ile Alman İdealistleri arasındaki ilişkiyi çeşitli örneklerle açışmlamanın, sanatın sözsüz gücü müziğin duyusal dünyayı ve temsilin tüm olanaklarını terk edişine ve saf soyutlamaya giden yolda ne derece etkin olduğunu göstermeye olanak tanıyacağına inandık. Schopenhauer'ın de ayrı bir değer yüklediğı müzik, insanları hem kendi benlerindeki iradenin baskısından, hem de dış dünyanın aldatıcı görünümlerinden kurtaran bir saf soyutlama aracıydı. Ayrıca çalışmamızda sıklıkla Arthur Schopenhauer'ın adının “ Maya Örtüsü” ile anılmasının nedeni, Wilhelm Worringer' in de Doğu uygarlıklarında genel kabul görmüş bu inanıştan hareket ederek soyutlama inancını bu doğrultuda kurmasından kaynaklanmaktadır. Dünyanın aldatıcı görünüşlerinin evrenin ve tüm nesnelerin üzerini bir örtü gibi kapladığını ve bu nedenle onların bizim için asla tam olarak anlaşılamaz ve bilinemez kalacağı noktasından hareketle evrenin gelip geçiciliğinin tam olarak soyutlama inancı ile özdeşleştirilmesi çalışmamız için ana bir kaynak oluşturmaktadır. Ancak biz Worringer' den farklı olarak soyutluğun ve soyut sanatların evrenden tam bir kopuş değil, evrenle bütünleşebilmek adına insanın ayaklarını yere daha sağlam basmasına olanak tanıyan bir kendini biliş hali olduğunu iddia ediyoruz.

Modern sanatlardaki soyutlama faaliyeti,genelde protest hareketler ile beslenmiştir. Sanatta geleneksel değerlerin kırılışı, temsilin reddine, buna bağılı olarak da geleneksel perspektiften uzaklaşılmasına, zaman ve mekan akışının kırılışına, statik bir evren algısından dinamik bir zaman ve uzay algısına geçişi betimlemektedir. Bu nedenle modern sanatlardaki avangard oluşumların soyut sanatların oluşumundaki asli zeminlerden biri olduğunu düşünerek, modern sanat ve avangard sanat ilişkisinden, onların hangi noktalarda birleşip, hangi noktalarda birbirlerinden ayrıldıklarını göstermeye çalıştık. Aynı şekilde Soyut Ekspresyonistlerin,

yapıtlarında, soyutluğu, bir deneyimin yaşanması ama asla tamamlanmaması ve sınırlanmaması olarak ele aldıklarını tespit ettik. Ve onların başlattıkları bu yeni oluşumun hem muhafazakar değerlerle beslendiklerini hem de bu değerlere karşı başlatılan ve sanatçı bireyselliğini öne çıkaran bir oluşum olduğunu keşfettik. Postmodern durumda ise soyut heyecanların kayboluşuna paralel olarak, avangard karşı çıkışların sermayeye ve piyasaya yönelme eğilimlerinden bahsettik. Böylece, her sanatsal dönemde avangard karşı çıkışlar olsa da, içsel değerlerin hezeyanlı yükselişi olan modern dönemdeki soyutun, kendine dönen karşı sanat hareketlerindeki isyankar ve azimli ruhu paylaştığına şahit olduk.

Peki soyut sanat bir bilim olabilir mi? Kandinsky ve onunla aynı ruhu paylaşanlara göre elbette. Çünkü Nietzsche, Baudrillard, Heidegger, Platon, Schopenhauer vb. bir çok düşünür, gerçekliğin görüldüğü gibi olmayabileceği hareket noktasında Kandinsky ile benzer düşünceleri paylaşmışlardır. Dolayısıyla soyut sanatçıların, birtakım bilimsel gelişmelerden yola çıkarak, kendilerinin diğer sanatçılardan ayrılmalarının, ve açığa çıkarmalarının örtüsüzlüğüne paralel olarak bir yeni gerçeklikten bahsettiklerini ve bunu doğruladıklarına değindik. Bu yeni realizmin yandaşlığını yapmadık ama özellikle kelimelerin gücü ile soyut sanat arasındaki bu ilişkiyi özelde Heidegger bağlamında ve Marcel Duchamp'ın ready made leri ile iyi ve kötü zevkin ötesinde değerlendirdik. Bu yeni realistik tutumu paylaşmayanlarda vardı elbette. Bunlardan biri olan Freud, yaşamdaki illüzyonu kaybetmeye yol açan bu tutumun soyut sanatın kendisini tamamıyla hayal olma noktasına sürükleyeceği kaygısını taşımaktadır. Soyut sanatın kendisini gerekçelendirme ihtiyacı içinde olmadığını iddia edemeyiz, çünkü her sanat yapıtı, kendi gerçekliğinin takdirinden hoşnut olur. Ancak soyut sanatın, insanın bakış açısını bir hayli zorladığını itiraf etmeliyiz. Zorlanma, resmin temsil görünümünden uzaklaşmasının yarattığı figürasyona yönelik anlamlandırma güçlüğüdür. Bu anlamlandırma, soyut sanatın içsel betilemeye verdiği önemden kaynaklanmaktadır. Soyut sanat yapıtı, biçimin olağan görünümünden uzaklaşmak suretiyle, aşına olunan obje temsili ve onun olağan taklidinin ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Bunu yaparken, fenomenolojinin duyusal görünüşlerin ötesinde, öze ulaşma tavrı olan paranteze alma metodunu kullanan, Bergsoncu sezgiyi içsel bir yaşam atılımı olarak değerlendiren,

ve aynı zamanda neo- pozitivistlerin tamamen soyut ve deneyimden bağımsız matematiğe benzer formülasyonlarını kullanmak suretiyle insanın zihinsel olarak fenomenlere bağıl kavrama gücünü elimine eden felsefi düşüncelerden yararlanmışlardır.

Soyut sanat, insanla ilgili evrensel sorunlara da pozitif anlamda katkıda bulunmuştur. Çağın kaotik yapısına ve insanın varoluşsal sıkıntılarına çözüm üreten ve modern çağın savaşlar ve yıkımlardan kaçan “saçma” duygusu içindeki insanın elinde kalan tek aşkınsal hakikat olarak kendini duyumsatan nitelikteki gücüyle tinsel olarak açılan boşluğu doldurmaya gayret etmiştir. Soyut sanatın, metafiziğe özü gereği yöneldiğini ve özünde mevcut olan sonsuz açışlamayı sonlu objede ölümsüzleştirmek suretiyle mutlaklaştırdığını gözlemlemekteyiz. . Bu metafizik yönelimler soyut sanatı çeşitli topluluklara yaklaştırmış, Kandinsky, Mondrian, Malevich gibi soyut sanat üstatları bu metafizik topluluklara kimi zaman çekincesiz bir şekilde resmi üye olmaktan kaçınmamışlardır.

KAYNAKÇA

ADANIR,Oğuz, “ Baudrillard ” Fikir Mimarları Dizisi-22, Say Yayınları, İstanbul 2010

AKAY,Ali, “ Sanat Tarihi: Sıra dışı Bir Disiplin ” Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006

AKAY,Ali, “Sanatın Durumları”Bağlam Yayıncılık,İstanbul 2005

AKAY,Ali, “ Postmodern Görüntü ” Bağlam Yayınları,İstanbul 2002

ANDERSON,Perry, “ Postmodernitenin Kökenleri” çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul 2005

ANFAM,David, “ Abstract Expressionism ” Thames and Hudson, London 1990

ART BOOK “ Kandinsky Soyut Sanatın Öncüsü ” çev. Özge Özbek, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2001

ART BOOK “Ekspresyonistler ”çev.Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2004

ARNOLD,Dana, IVERSEN, Margaret “ Art and Thought ” Blackwell Publishing, USA 2003

ASHTON,Dore, “ Modern American Painting” A Mentor Unesco Art Book, New York and Toronto 1970

BARASCH,Moshe, “ Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky” New York University Pres, New York 1998

BARR,Alfred H, “ What is Modern Painting? ” Doubleday Press, New York 1956

BATUR,Enis, Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997

BAUDRİLLARD,Jean, “ Şeytana Satılan Ruh yada Kötülüğün Egemenliği ” çeviri: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2004

BAUDRİLLARD, Jean, Simulations,

BENJAMIN,Andrew, “ Art,Mimesis and the Avant-Garde ” Routledge,London and New York 1991

BERGER,John, “ Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı ” çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları İstanbul 2010

BERGER,John, “ Görme Biçimleri” çev. Yurdanur Salman Metis Yayınları, İstanbul 2007

BERSANİ, Leo-DUTOİT, Ulysse, “ Fakir Sanat Beckett,Rothko, Resnais” çev. Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006

BEST,Steven- KELLNER,Douglas, “ Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar ” çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1991

BOZKURT,Nejat, “Sanat ve Estetik Kuramları” Asa Kitabevi Yayınları,Bursa 2000

BOWİE,Andrew, “Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche” Manchester University Press, 2003

BOLLA,De Peter, “ Sanat ve Estetik” çev.Kubilay Koş,Ayrıntı Yayınları,İstanbul 2006

BURKE,Edmund, APhilosophical Enguiry into the Sublime and Beautiful, Routledge Classics, London and New York, 2008

BURKE, Sean, The Death and Return of the Author Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida, Edingburgh University Pres, British 2008

BURGAY,Stephen, Beauty and Truth A Study of Hegel’s Aesthetics, Oxford University Pres, London 1984

BÜRGER, Peter, “ Avangard Kuramı” çev. Erol Özbek İletişim Yayınları,İstanbul 2004

BROOKS,Leonard, “ Painting and Understanding Abstract Art ” Reinhold Publishing Corporation, USA 1968

BRİTT, David, “ Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893” Published by The Getty Center, Santa Monica 1994

CHİLDS, Peter, “ Modernism” Routledge Press, New York 2008

CALINESCU,Matei, “ Five Faces Of Modernity ” Duke University Press,Durham 1987

CASEBIER, Allan “ A New Theory In The Philosophy And History Of Three Twentieth-Century Styles In Art-Modernism, Postmodernism,and Surrealism ” The Edwin Mellen Press,Lewiston New York 2006

CAUQUELIN, Anne, “ Çağdaş Sanat ” çev. Özlem Avcı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2005

CONNOR, Steven, “ The Cambridge Companion To Postmodernism ” Cambridge University Press, United Kingdom 2004

CRARY, Jonathan, “ Gözlemcinin Teknikleri Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine ” çev. Elif Daldeniz Metis Yayınları İstanbul 2004

DANTO, Arthur C., “ Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi ” çev. Zeynep Demirsü Ayrıntı Yayınları İstanbul 1997

DEMİRKOL, Vedat C., “ Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm ” Evrensel Basım Yayın, Ezgi Matbaası İstanbul 2008

DUVE De Thery, Kant After Duchamp, The Mit Pres, Cambridge, London 1996

FARAGO, France, “ Sanat ” çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2006

FOSTER, Hal, “ Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard ” çev. Esin Hoşsucu Ayrıntı Yayınları İstanbul 2009

FOSTER, Hal, “ The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture ” Bay Press, Washington 1983

FOUCAULT, Michel “ Bu Bir Pipo Değildir ” çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010

FISCHER, Hartwig and RAINBIRD, Sean, “ Kandinsky: The Path To Abstraction ” The Art Book, Journal Compilation, Volume 14 Issue 1, London 2007

FİSCHER, Ernst, “ Sanatın Gerekliliği ” çev. Cevat Çapan Payel Yayınları, İstanbul 2003

GASSET, y Ortega Jose, “ The Dehumanization of Art ” Doubleday Company, Garden City New York 1956

GAY, Peter, “ Modernism The Lure of Heresy ” William Heinemann Published, Great Britain 2007

GEİGER, Moritz, “ Estetik Anlayış ” çev. Tomris Mengüşoğlu Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985

GİRAY, Kıymet, “Paris Ekolü Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonun’ dan Seçkilerle” Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Galerisi, Ankara 2007-2008

GUILBAUT,Serge, “ New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş ”çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009

HARRIES, Karsten, “ The Meaning of Modern Art- A Philosophical Interpretation ” Northwestern University Press, USA 1968

HARRİSON,Charles, FRASCİNA, Francis, PERRY,Gill, “ Primitivism,Cubism, Abstraction The Early Twentieth Century ” Yale University Press, New Haven& London 1993

HARRİSON,Sylvia, “ Pop Art and the Origins of Postmodernism ”Cambridge University Press, USA 2001

HALE,Nathan Cabot, “Abstraction in Art and Nature ” Dover Publications, USA 1993

HAMMERMEİSTER,Kai,” German Aesthetic Tradition” West Nyack,NY,USA.Cambridge University Press.2002

HELLER,Agnes, FEHER,Ference, “ Postmodern Politik durum ” çev. Şükrü Argın,Osman Akinhay, Öteki Yayınevi, Ankara 1993

HERTZ, Richard, KLEIN M.Norman, “ Twentieth Century Art Theory-Urbanism,Politics,and Mass Culture ” Prentice Hall,USA 1990

HOOK,Sidney, “ Art and Philosophy a Symposium ” New York University Press,USA 1966

HUNTER,Sam, JACOBUS,John, “ American Art of the 20 th Century ” Prentice Hall, New York 1923

HUNTER,Sam, “ Hans Hofmann” Edited by James Yohe, Rizzoli, New York 2002

KANDİNSKY,Wassily, “Sanatta Ruhsallık Üzerine” çev. Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayınları,İstanbul 2005

KEARNEY,Richard, Modern Movements In European Philosophy, Manchester University Press, Manchester and New York 1994

KEPES,Gyorgy, “ The Visual Arts Today ” Wesleyan University Press, Connecticut 1960

KESER,Nimet, “ Sanat Sözlüğü” Ütopya Yayınevi, Ankara 2005

KRAUSS,E. Rosalind “ The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths” The Mit Press,England 1985

KUSPİT,Donald, “ Sanatın Sonu” çev.Yasemin Tezgiden, Metis yayınları,İstanbul 2006

LIPPARD,R.Lucy, Pop Art, Thames and Hudson, USA 1985

LYOTARD,F.J, “ Postmodern Durum ” çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara 1997.

LYNTON,Norbert, “ Modern Sanatın Öyküsü”çev.Cevat Çapan,Sadi Öziş,Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1991

MARZONA,Daniel, Conceptual Art, Taschen Series, Los Angeles 2004

MATTICK,Paul, “ Art In Its Time- Theories and practices of modern aesthetics ”Routledge Press, New York 2003

MERCER,Kobena, “ Discrepant Abstraction ” The Mit Press, Cambridge London 2006

MOSHE,Barasch, “ Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky ” Volume 2 New York University Press, USA 1998

MOSZYNSKA,Anna, “ Abstract Art” Thames and Husson Ltd. London 1990

MURDOCH,Iris, “ Ateş ve Güneş Platon Sanatçıları Niçin Dışladı? ” çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları 2008

MURRAY, Chris “ Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar ” çev. Suğra Öncü Sel Yayıncılık, İstanbul 2009

NORRİS,Christopher, “ What’s Wrong With Postmodernism Critical theory and the ends of Philosophy ” Harvester Wheatsheaf Publish, British 1990

O’ HARA,Frank, “ Jackson Pollock ” George Braziller,Inc. New York 1959

RADER,Melvin, A Modern Book of Esthetics an Anthology, Holt,Rinehart and Wiston, USA 1960

RAİLİNG,Patricia, “ The Art Book- Exhibitions,Museums and Galleries ” Journal Compilation, Basel 2007

READ,Herbert, The Philosophy of Modern Art ” Books For Libraries Press, Freeport,New York 1971

ROSENBLUM,Robert, Cubism and Twentieth-Century Art, Thames Andhudson Copyright,London 1960

RİTCHİE,Carnduff Andrew, “ Abstract Painting and Sculpture in America ” Plantin Press,New York 1951

SANDLER,Irving, “ Art of the Postmodern Era: From The Late 1960s To The Early 1990s ”Westview Press, USA 1996

SARTWELL,Crispin, “ Yaşama Sanatı Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği ” çev.Abdullah Yılmaz Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000

SARUP,Madan, “ Post Yapısalcılık ve Postmodernizm ” çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004

SHİNER,Larry, “Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi” çev. İsmail Türkmen, Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları,İstanbul 2001

SONTAG,Susan, “ Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş ” çev.Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul 1998

ŞAHİNER,Rıfat, “ Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu” Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008

TAYLOR, C.Joshua, Nineteenth- Century Theories of Art, University of California Press, London 1989

TUNALI,İsmail, “ Sanat Ontolojisi” İnkılap Yayınları,İstanbul 2002

TUNALI,İsmail, “ Felsefenin Işığında Modern Resim ” Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008

TURANİ,Adnan, “ Çağdaş Sanat Felsefesi ” Remzi Kitabevi Yayınları,İstanbul 2006

VİVAS, Eliseo, The Problems of Aesthetics, Holt, Rinehart and Winston, USA 1953

WORRİNGER,Wilhelm, “ Soyutlama ve Özdeşleyim ” çev.İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985

ZEPKE, Stephen, “ Art As Abstract Machine Ontology And Aesthetics in Deleuze and Guattari” Routledge, New York 2005

ZIZEK,Slavoj, “ Sanat ya da Konuşan Kafalar ” çev. Mine Yıldırım, Encore Yayınları, İstanbul 2009

MAKALELER:

SCHAPIRO, Meyer, “Nature of Abstract Art ” Marxist Quarterly, Vol.1, No.1, January- March 1937

BENJAMIN, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" 1935

HODIN, P.J. "The Aesthetics of Modern Art" The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol.26, no.2, (Winter 1967)

GORTAIS, Bernard "Abstraction and art" The Royal Society, London. B(June 2003)

DEZEUZE, Anna, "Everyday Life, relational Aesthetics and the transfiguration of the commonplace" Journal of Visual Art Practice, Volume 5 Number 3, 2006

WIRTH, Alberto, "Kandinsky and The Science of Art"

PRATT, C. Carroll, "Abstract vs. Realistic Art" The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol.33 no.4 (Summer 1975)

FRÖHLICH, Fanchon, "Aesthetic Paradoxes of Abstract Expressionism and Pop Art"

KRUKOWSKI, Lucian, "Hegel, Progress, and the Avant-Garde" The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol.44, no.3 (Spring 1986)

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, "Abstract Art and Philosophy" British Journal Of Aesthetics, vol.2, 1962.

KUSPIT, B. Donald, "Authoritarian Abstraction" The Journal of Aesthetics Art Criticism, vol.36, no.1 (Autumn 1977)

ZUPNICK, L. IRVING, "Philosophical Parallels to Abstract Art" The Journal of Aesthetics and Art criticism vol.23 no.4 (Summer 1965)

ZIMMER, Robert, "Abstraction in Art with implications for Perception" The Royal Society, (May 2003)

KAVOLIS, Vytautas, "Abstract Expressionism and Puritanism" The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol.27, no.3 (Spring 1963)

KUSPIT, Donald, "A Freudian Note on Abstract Art" The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol.47, no.2 (Spring 1989)

DANTO, C. Arthur, "The End of Art: A Philosophical Defense" History and Theory, vol.37, no.4 (December 1998)

JACQUETTE, Dale, "Intention, Meaning, and Substance in the Phenomenology of Abstract Painting" The British Journal of Aesthetics, vol.46 2006

BERRY, Kenneth, "Abstract Art and Education" The British Journal of Aesthetics, vol 32 1992

CHERRY, Deborah, “ Abstracts and Authors ” Art History, vol.27 no.4 (September 2004)

SUTHERLAND, Ian and ACORD, Krzys Sophia, “ Thinking with Art: from situated knowledge to experiential knowing ” Journal of Visual Art Practice, vol.6 no.2 2007

DAVEY, Nicholas, “ Aesthetic F(r)iction: the conflicts of visual experience ” Journal of Visual Art Practice vol.4 no.2-3 2005

ELMALEH, Eliane, “ American Pop Art and Political engagement in the 1960s ” Ejac 22 no.3 2003

MURPHY, W. John and LONGINO, F. Charles, “ What Can Be Learned From the Arts About Aging? ” Journal of Aging and Identity, vol.3 no.2, 1998

FREEDMAN, Robert, “ Book Forum- Pictures of Nothing: Abstract Art since Pollock -” Am j Psychiatry 164:12, (December 2007)

ZUPANČIĆ, Tomaz, “ Contemporary artworks and art education ” International Journal of Education through Art vol.1 no.1, 2005

ÖZET

Sanatta soyut hareket uzun dönemler boyunca, altyapısındaki problemler ve anlamının getirdiği negatif çağrışımlarla mücadele etmek zorunda bırakılmıştır. Onun pozitif niteliği belirli dönemlerde takdir görse de, genel olarak seyircisini şaşkına uğratan, çözülmesi gereken bir bulmaca gibi, zihinsel uğraşı ve farklı bakış açıları öneren bir pratik olarak değerlendirilmiştir. Bu yeni ve ilginç bakış açısı sanatsal gelişiminin seyri içinde felsefenin çeşitli kuramlarından beslenmiş ve zenginleştirilmiştir. Genel olarak içe yönelik bir yoğunlaşma ile sezginin kendini duyurduğu bu zenginleşme, modern sanatın ve modernitenin soyutlama inancına olan güveni ve öznelliğin önem kazanması ile, nesnellikten uzaklaştı. Bu soyut sanatlar için önemli bir gelişim iken, postmodern sanatın nesneye yönelimi ve sanat yapısının söylemsel bir metne tabi kılınması ile soyutluk ve yücelik gibi her türden modern sanat eğilimlerinin ortadan kaldırılmasına olanak tanıyan yeni bir sanatsal düzen kendini hissettirdi. Bunun sanatın sonu olduğu iddialarına karşılık, belki de sadece bir ara geçiş dönemi olduğunu kabul edebiliriz. Kuşkusuz, bu dönemde soyut sanatlar doğalarındaki seçkinci tavır nedeniyle kabul görmüyorlardı. Sanatın kitlesel bir dünyaya sunumu, kitlesel değerleri temele alıyordu. Ancak soyutluğun yerini soyut imajların aldığı ve nesnenin fetişleştirildiği bir dünyada, fetişleştirilen nesnenin sunumu halen soyut bir nitelik taşımaktaydı.

Anahtar Kelimeler: soyut, soyutlama, soyut sanat, modern sanat, yüce, güzel, empati, postmodern sanat, insansızlaştırılmış sanat.

ABSTRACT

Through long periods the abstract movements in art, was obliged to challenge with the problems in its infrastructure and the negative associations brought by its meaning. However its positive quality was appreciated in some periods, generally surprised its spectators, as a puzzle to be solved, it was evaluated as a practical that is suggesting mental studying and different point of views. This new and interesting point of view was fed and enriched by various theories of philosophy. This enrichment, that the intuition generally announces itself by an inner oriented concentration, was separated from objectivity by the confidence of modern art and modernity to belief of abstracting and by rising importance of subjectivity. Although, this was an important movement for abstract art, orienting of postmodern art to subject and by being of work of art to be subjected to pronounced text, a new artistic order made itself sensed by enabling removal of every kind of art tendencies like reabstractivity and sublimity. In contrast to the claims that this was the end of the art, we can also assume that this was only mid transition. Because of the selective attitude in its nature, it was not accepted. Presentation of art to mass of world, was based on a mass of values. But in a world that subjects were fettered and abstract was replaced by abstract images, the presentation of fettered subjects is still carrying an abstract quality.

Keywords : abstract , abstraction, abstract art , modern art, sublime, beautiful, empathy, postmodern art, dehumanization art.