

# 1. GİRİŞ VE AMAÇ

## 1.1. Giriş

Sanatın kendi gelişim seyri içinde yapılan biçimlemeler kendi dönemlerinin kavrayış biçimleriyle doğrudan veya dolaylı olarak bir ilişki içindedir. Başka bir deyişle her dönem sanatı kendi çağının kavrayış biçimini yansıtmaktadır. Ortaya çıkan biçimlendirmeler sanatçının bir özne olarak kendi evren kavrayışını da iletme özelliğine sahiptir. Bu anlamda sanat eseri (plastik sanatlar) bir estetik nesne olmakla beraber birçok konuda işlevsel bir nitelik taşır. Sanat eserinin bu işlevsel özelliği her dönemin kendi yapısına göre farklılıklar gösterir. Ancak en belirgin farklılaşma ve işlev değişikliğinin –hem yaratıcı tavır hem de form biçimlemesi düzeyinde- 19.yy sonu ve 20.yy başlarında yaşandığı, çoğunlukla benimsenen bir saptamadır.

20.yy'a kadar olan resim sanatı kaba bir şekilde tanımlanırsa naturalistik-realistik bir nitelik ortaya koymaktadır. Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi objeler görüldüğü gibi resmedilmeye çalışılmış ya da bazı durum ve olayların temsiline yönelik ürünler verilmiştir. Durum böyleyken değişim belirtileri 19. yy ve daha öncesine dayanmakla birlikte 20. yy başlarında sanat biçimlemelerinin giderek doğal ilgileri önemsemeyen ya da dışlayan bir yaratma eğilimi göstermeleri, insanın doğadan giderek uzaklaşması ve onun kendi ürünleriyle daha fazla oranda yüz yüze kalmasıyla paralel bir görünüm sunmaktadır. Elbetteki geometrik formlar 20.yy'da icat edilmemiştir. Ancak geometrik unsurların 20. yy sanatından önceki dönemlerde sanat eserlerindeki varlığı oldukça farklı nedenlere ve kullanımlara sahipti. Başka deyişle geometrik unsurlar önceleri süsleme unsuru ya da organik ve dış varlıkların stilizasyonu gibi kullanımlara sahipti. 20. yy başlarında ise geometrik formlar resimde, salt kendi başına formlar, kendi özerk biçim ve içeriklerini kendi içinde barındıran, söylemi olan biçimlemeler olarak varlık kazanırlar. Kuşkusuz bu özellikleriyle geleneksel resim disiplinlerinden ayrılıp yeni bir kavrayışa ve estetik yaşantıya işaret ediyorlardı.

Kübizm ile başlayan nesnelerin geometrik bir parçalamaya tabi tutulması ya da geometrik olarak düzenlenmesi, ardından gelen diğer akımların bunu daha ileri götürüp nesne ve görünümünün resim yüzeyinden tamamen atıldığı geometrik bir biçimlemeye varılır. Kübizm'deki geometrik yapı daha çok resmin anlatım olanaklarını çoğaltan ve yeni bir ifade anlayışını olanaklı kılan bir nitelik taşımasına karşın Neo-Plastisizm ve Süprematizmde ise resmin tamamen üzerine kurulu olduğu, geometrik formun yardımcı unsur değil ana unsur olduğu yeni bir ifade önerisine denk düşmektedir denilebilir. Böylesi salt bir geometrik biçimleme; nesne ve görünümünün şu veya bu şekilde de betimlenebileceği önerisi değil, nesne ve görünümünün tamamen dışarıda tutulduğu, özerk bir yaratım ve biçimlendirme alanına işaret etmektedir. Bu çalışmalarda artık hiçbir anekdot, hikayeci ya da sembolik öge yer almaz. Kısacası izleyici kesimin kendi doğru yontacağı hemen hemen hiçbir öge bulunmaz. Buna karşın resmin yapısal elemanlarının (renk, çizgi, düzlem vs.) yardımcı unsurlar konumuna düşürülmeksizin kullanıldığı, yani rengin renk olarak formun form olarak kendini dayattığı bir biçimlemeyle karşı karşıya kalır izleyici. Sanatçının ortaya koyduğu bu tutum o güne kadarki referans noktalarının yıkıldığı, yeni referans noktalarının savunulduğunun ilanı olduğu söylenebilir.

Yukarıda değinilen, sanatın gösterdiği değişim –Sanatçının biçimlendirme tavrı- beraberinde yeni bir estetik tutumu getirmektedir. Her şeyden önce sanatçının nesne ve görünümünü yansıtmada konusunda yeteneğini sergilediği bir resim düzlemi artık söz konusu değildir. Buna karşılık sanatçının yaratma yeteneğini konuşturduğu düzlemler vardır. 20. yy başlarındaki geometrik biçimlendirme tutumunda olan sanatçıların çoğunluğunun bildiriler yayınlaması ve yeni sanat kuramları önermeleri, onların yeni biçimlendirme tutumlarının anlaşılmasında yardımcı olduğu gibi beraberinde bir tür düşünsel-söylem estetiğini de getirdiği görülmektedir. O yüzden söz konusu manifestoların coşkulu anlatımı ve felsefi alt yapıları göz önüne alındığında bu durum daha iyi anlaşılacaktır.

Bütün bu belirlemelerden sonra şu sorulabilir: Sanat (Resim Sanatı) neden böylesi bir geometrik biçimlemeye doğru gitti? Doğrusu bu sorunun cevaplanması oldukça güçtür. Kuşkusuz bu soruya sanat tarihçileri, sanat kuramcıları ve

sanatçıların bizzat kendileri çeşitli karşılıklar vermişlerdir. Ancak üzerinde tamamen anlaşılmiş net bir yargıya varıldığı söylenemez. Geometrinin salt form düzeyinde resme dahil olması çoğunlukla dönemin teknik bilimsel ilerlemelere, endüstriyel gelişmelere, çağdaş bilim (özellikle fizik) ve felsefe kuramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Elbette bütün bu alanlar belirli noktalarda sanat biçimlemelerinde pay sahibi olmaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki resim düzlemleri bilimsel kuramların olumlandığı ya da yadsındığı bir göstergeler dizgesi olmaktan çok daha ötede yer alır. Bu anlamda geometrik formlarda resim düzleminde matematiksel ilgilere daha farklı bir konumda varolurlar. Buna göre geometrik forma dayalı biçimlendirmeler salt radikal bir tavrın formları olarak görülemezler. Onlar bütün diğer bağlamlarına karşın düşünsel-kuramsal yapılarıyla bir bütün oluşturmaktadırlar.

Günümüzde 20. yy başlarındaki geometrik biçimlendirmelerin bütün bir yüzyılın sanat biçimlemelerine etki ettiği ve izleyici kesimin sanat eseri karşısındaki tutumunda değişiklikler meydana getirdiği artık sır değildir. Özellikle söz konusu biçimleme anlayışlarının, etkilerinin günlük kullanım eşyalarının biçimlerine etkisi ve belirli yüzeylerdeki dekoratif unsurlarla olan bariz benzerlikler dikkate alındığında bu durum daha iyi anlaşılmaktadır. Bugün herhangi bir ulaşım aracının yüzeyinde Süprematist bir kompozisyon ile karşılaşmak her an için olası olmaktadır.

## **1.2. Sorun**

Bu çalışmanın kendisine temel aldığı problem 20. yy. Resminde geometrik forma dayalı biçimlendirmelerin kuramsal temellerinin sanat eğitimcisinin donanımı için de eksik yer aldığı gözlenmiş olmasıdır. Buna göre 20. yy resminde geometrik form biçimlendirmelerinin estetiğini ve kuramsal temellerinin neler olduğunu araştırır.

## **1.3. Amaç**

20. yy. resminde geometrik forma dayalı biçimlendirmelerin kuramsal temellerinin ve estetiğinin belirlenerek sanat eğitimcisinin donanımına dahil edilmesinin sağlanması, söz konusu kuramsal donanımın edinilmesiyle daha sağlıklı

bir sanat eğitiminin yapılabileceğinin vurgulanması bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

#### **1.4. Önem**

Sağlıklı bir sanat eğitiminin gerçekleştirilebilmesi için, sanat eğitimcisinin kuramsal donanımının tam olması bir gerekliliktir. Geometrik forma dayalı biçimlendirmeler kuramlarıyla bir bütün oluşturmaktadır. Söz konusu biçimlendirmelerin öneminin kavranması ve estetik beğeni düzeyinin gelişimine katkısının anlaşılması, kuramsal temellerinin bilinmesi ile doğru orantılı olmaktadır.

#### **1.5. Sınırlılıklar**

20. yy. Resim sanatında geometrik forma dayalı biçimlendirmelerin ele alınışı, bütün bir yüzyıl şeklinde olmayıp 20.yy başlarından 1970'lere kadar resimde geometrik biçimleme tutumu sergilemiş sanatçı ve eğilimler ile sınırlandırılmıştır Söz konusu araştırmada özellikle sanat kuramcıları ve sanatçıların kendi kuramsal söylemleri üzerinde durulmuştur.

## **2. SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM KURAMI BAĞLAMINDA GEOMETRİK FORMLARIN TEMELLENDİRİLMESİ**

Sanat ve estetik kuramları içerisinde en kapsayıcı ve etkili olmuş kavramlardan birisi şüphesiz Wilhelm Worringer'in soyutlama ve özdeşleyim kuramıdır. Worringer 20. yüzyılın başlarında (1906-1908) doktora tezi olarak hazırladığı söz konusu kuram geniş bir etki yaratmıştır. Kuşkusuz bu kuram yaygınlığını ve etkili oluşunu bütün sanat tarihindeki biçimlendirme anlayışlarını psikolojik iki olgu olan soyutlama ve özdeşleyim içtepsi gibi iki ana kategoride oluşturmasından ileri gelmektedir. Ancak bu durum kuramın geçerliliğini koruduğu anlamına gelmemelidir. Soyutlama ve özdeşleyim kuramı kendi içerisinde ele alındığında tutarlı görünmesine karşın geniş bir sanat tarihi alanına uygulandığında ve özellikle işin içine 20. yy sanatı girdiğinde bazı sorular karşılıksız kalmaktadır.

Kuşkusuz insanın insansal niteliğinin bir ürünü olan sanat gibi bir olguda kapsayıcı ve genelleyici bir kuram ortaya koymak oldukça güç bir iştir. Bize göre bu güçlük sanat olgusunun özü itibarıyla disiplinleştirilememesinden; yani başlangıcından günümüze kadar sanatın genel-geçer üzerinde anlaşılmuş bir metot bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Bu durum belkide sanatsal yaratma eyleminin özniteliğinde aranmalıdır –ki bu da üzerinde bir karara varılmış bir kavram değildir. Öte yandan sözünü ettiğimiz “sanat” olgusunun kendisi bile tam olarak tanımlanamamaktadır.

Bizim için önemli olan burada sanat kavramının bir tanımlamasının yapılması değildir. Ancak ele aldığımız geometrik forma dayalı biçimlendirmelerin soyutlama ve özdeşleyim kuramı bağlamında ele alınabilmesinin tam olarak anlaşılabilmesi için bu kuramın ne kadar güç bir olguyu sınırlandırma ve genellemeye çalıştığının anlaşılmasıyla eş değerdedir.

Sanat ve onun ilişkide bulunduğu alanlar salt bir estetik kategori etrafında dönmezler. Elbette ki estetik başlı başına ve direkt olarak sanatla ilgili bir alandır.

Sanat tarihi, sanat eleştirisi beğeni kuramları vb. sonuç itibariyle estetik obje diyebileceğimiz sanat eseri üzerinde odaklaşırlar. Sanat eserinin bir estetik obje olmasının yanı sıra her ne kadar karmaşık bir sürecin sonunda meydana gelse de aynı zamanda bir bilgi nesnesidir. Hans Reichenbach “Bilginin özü genellemedir. Örneğin, iki tahta parçasını birbirine sürterek ateş üretilebileceği, bireysel deneyimlere dayalı genellemeden çıkarılan bir bilgidir (1981:14).” der. Yukarıdaki ifade bilimsel bilgi için geçerli olsa da sanat eserinin yaratım süreci söz konusu olduğunda bu tür genellemeden söz etmek oldukça güçtür. Bilginin bu “genelleme” niteliğinin yanında sınırlayıcı niteliğinden de söz etmek mümkündür. Çünkü bilgi sürecinin gerçekleşebilmesi için her şeyden önce duyu organları yoluyla beyne aktarılıp daha sonra algılama sürecinin kavranmasını gerektirir. Bu süreçte sınırlayıcı öğeler kullanılmadan oluşması mümkün görülmemektedir. Varlıklar evreninde herhangi bir varlığın veya bir olgunun tanımlanabilmesi belirli bir sınırlandırmayı gerektirir. Hatta diyebiliriz ki tanımlama sınırlandırmalarla mümkündür. Sözelimi herhangi bir varlığı tanımlarken onun diğer varlıklarla olan konumunu ve ilişkisini belirlemek durumundayız. Ancak bizim buradaki amacımız varlıkların niteliği bilgi kavramının genelleme özelliğinden çok sanatsal biçimlendirmenin ortaya çıkış kaynağının bilimsel olarak bir genel ilke veya ilkeler altında toplanmasının güçlüğüdür.

Doğal olgu ve olaylara nazaran insani davranış ve niteliklere dayalı olguları bilimsel olarak temellendirmek her zaman için daha güçtür. Belki de insansal niteliğin somut bir davranış biçimi olarak sanatı bilimsel olarak temellendirilmesi en zor olanıdır – insansal nitelik kısmına diğer bir bölümde deyinileceği için ayrıntıya girmiyoruz.- Her şeyden önce Worringer sanat gibi karmaşık bir olguyu psikolojik bir problem olarak ele alıp temellendirmek ister. Bu aynı zamanda bilimsel bir niteliği zorunlu olarak barındırır. Bu temellendirmeyi yaparken bütün bir sanat tarihini yeni bir araştırma kavrayışı getirerek tüm sanatsal yaratımları iki kavram altında toplamak ister. Worringer çalışmasının amacını sanat yapıtı estetiği üzerine bir araştırma olarak belirliyor (1985:11). O, sanat estetiği alanını doğal güzelin estetiği alanından ayırır.

Doğa denince, nesnelere görünebilir olan yüzeyi anlaşılırsa, sanat yapıtı, bağımsız bir organizma olarak, doğanın yanındadır ve doğayla derinden ve iç-özü bakımından herhangi bir ilgisi bulunmaksızın, onun yanında eş değerli olarak bulunur. Doğal güzel(...) Sanat yapıtı için bir koşula olarak kabul edilemez(...) Sanatın Özü ile ilgili yasaların, doğal güzelin estetik'i ile ilke bakımından hiçbir ilgisi yoktur. Buna göre, burada söz konusu olan şey, örneğin bir manzaranın, içinde güzel görüldüğü koşulları çözümlenmek değil de bu manzara tasvirini bir sanat eseri kılan şartları çözümlenmektedir (Worringer, 1985:11-12).

Worringer'ın araştırması ortaya çıktığı dönemde modern estetiğin durumu objektivizmden subjektivizme doğru yön değiştirdiğini, buna değin araştırmaların artık estetik objenin biçiminden değil de estetik objeye bakan öznenin davranışından hareket ettiğini ve bütün bunların da genel bir kavram olarak özdeşleşim teorisinde toplandığını vurgular. Bu kavram en kapsayıcı şekliyle Th. Lipps'de açıklamasını bulur. Worringer kuramını Lipps'den aldığı özdeşleşim kavramını bir kavram olarak geniş sanat tarihi alanına uygulanamayacağını, bu kavramın insanın sanat duyarlılığının yalnız bir kutbuna cevap verebileceğini diğer geri kalan kutbunu tamamlayacak başka bir kavram eklenirse, modern estetiğin genel bir estetik sisteme dönüşeceği düşüncesinden hareket eder. Söz konusu karşı kutbun soyutlama içtepisi ile tamamlanacağını savunur. Ancak Worringer kuramının bütünüyle anlaşılabilmesi için ilk olarak “özdeşleşim içtepisi”nin belirlenmesini gerektiriyor. Buna göre genel olarak naturalist diyebileceğimiz tüm sanat yaratmaları özdeşleşim içtepisi altında toplanır. “Özdeşleşim kavramıyla Worringer doğaya yönelik doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat üsluplarını açıklamak ister” (Tunalı, 1996:125).

## 2.1. Özdeşleşim İçtepisi:

Özdeşleşim kavramının genel özelliklerinden bahsedildiğinde Worringer bunu yalın bir şekilde formüle eder: “Estetik haz, bir (duyulur) obje’de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır (Worringer, 1985:13)”. Estetik haz duyma kişinin duyulur bir objede kendisinden haz duymayı o objede yaşamayı ifade eder. Bu elbetteki dışta bulunan varlık olarak duyulur obje ile onu algılayan özne arasında kurulacak bir ilgiyi gerektirir. Buna göre, öznenin objede duyduğu şey genel olarak yaşamdır. Yaşam tek bir sözle söylenecek olursa etkinliktir. Etkinlik de çabalama ya da hareket isteğidir. Özdeşleşim eylemi, genel kavrayıcı bir etkinliği şart koşar. Yani her duyulur obje, iki ögenin, duyulur veri ile öznenin kavrayıcı etkinliğinin

bileşkesinden oluşur. Söz konusu genel kavrayıcı etkinlik ben olgusunun objeye tinsel olarak sahip olmakla, objeye ait bir etkinlik haline gelir. Buna bağlı olarak bir objenin biçimi, öznenin aracılığı ve iç etkinliğiyle bir biçim olmuş olur. Özdeşleyim kuramına göre insan her zaman için kendi kendisini etkin kılma ihtiyacı duyar. Hatta bu kendi kendimizi etkin kılma insan özünün bir temel ihtiyacıdır. Ancak bir duyu objesi aracılığıyla öznenen beklenen kendi kendini etkin kılma iki farklı özellikte gerçekleşebilir. Birincisi söz konusu etkinliğe özne bir iç çatışmayla karşılaşmadan kendini verebilir, böylece öznenen bir özgürlük duygusu doğabilir. İşte bu duygu (özgürlük duygusu) bir haz duygusudur. İkinci durumda ise kişinin kendi kendini etkin kılmada yaptığı doğal eylem ile kişiden beklenen etkinlik arasında bir karşıtlık meydana gelebilir. Bu, aynı şekilde objeden duyulan bir “acı” duygusuna karşılık gelir (Worringer, 1985:14).

Yukarıda belirtilen; kişinin kendi kendini etkin kılmasıyla ortaya çıkan ve buna göre de bir iç çatışmayla karşılaşmamanın sonucunda oluşan “haz” duygusu ile, bir uzlaşmazlığa bağlı beliren “acı” duygusunu, Worringer’in aktardığına göre bu iki olguyu Theodor Lipps birincisine olumlu özdeşleyim ikincisini ise olumsuz özdeşleyim olarak adlandırır. Olumlu özdeşleyim halinde kavrayıcı etkinlik estetik haz olur. Sanat olgusu söz konusu olduğunda da bir tek bu olumlu özdeşleyimden bahsedilebilir.

Yalnız bu olumlu özdeşleyim var olduğu sürece biçimler güzeldir. Biçimlerin güzelliği, biçimlerde kendi ideal, özgür hayatımı yaşayarak onlardan haz duymamdır. Ama bunu yapmadığım zaman, biçimde ya da biçime bakarken biçimden özgür olmadığımı kendimi engellenmiş, bir zora yenilmiş duyduğum zaman, bu biçim çirkindir (Lipps’den aktaran Worringer, 1985:15).

Burada, estetik değer yargılarıyla ilgili iki kavram olan “güzel” ve “çirkin” konusuna girmek ve bunları özdeşleyim kuramı bağlamında derinleştirmesine temellendirmek bu çalışmanın sınırını aşar. Bu nedenle özdeşleyim içtepiisinin çerçevesini genel olarak belirlemek yeterli olacaktır. Daha önce belirttiğimiz gibi Worringer bu içtepiyi: bir objeden alınan haz kişinin kendi kendisinden aldığı hazla eşdeğer olduğu ve bunun da aynı zamanda estetik haz olduğu şeklinde formüle eder. Buna göre bir çizginin, bir biçimin değeri, onların bizim için içerdiği hayat



değerinden ibarettir. Onlar, güzelliğini yalnız bizim yaşama (Vital) duygumuzla elde ederler (Worringer, 1985:22).

## 2.2. Soyutlama İçtepsi

Worringer, piramitlerin organik olmayan biçimlerini ve Bizans mozaiklerini örnek vererek, kesin olarak bunların özdeşleyim içtepsiyle açıklanamayacağını belirtir. Bu tip yapıtların başka bir içtepsiyle açıklanması gerektiğini ifade eder. Bu, ona göre soyutlama içtepsidir. Soyutlama içtepsinin anlaşılabilmesi için onun psişik koşullarının ilk önce belirlenmesi gerekir. Bu koşullar insanı evren karşısında aldıkları ruhsal tavırda aranmalıdır.

İnsanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi, özdeşleyim içtepsinin koşulu olduğu halde, soyutlama içtepsi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle transcendental bir renge bürünen düşünceleriyle tinsel bir ilgi kurar. Bu duruma biz büyük tinsel uzay korkusu diyoruz. Tibull'un, "Primum in mundo fecit deus timar (Tanrı, evrende ilk olarak korkuyu yarattı)" dediği gibi, biz de sanat yaratmasının kaynağı olarak aynı korku duygusunu kabul ediyoruz. Maddi meydan korkusu denen ve bazı insanlarda hastalık halinde görülen korku ile bu tinsel uzay korkusunu karşılaştırsak, tinsel uzay korkusu deyince, ne anladığımızı daha iyi açıklamış oluruz. Meydan korkusu, basit olarak, insanın normal gelişme basamağından arta kalan bir artık olarak açıklanabilir; bu söz konusu normal gelişme basamağında bulunan insan, önünde uzanan uzay karşısında güven duymak için, henüz kendini bütünüyle görme izlenimlerine bırakmayıp, dokunma duyularının sağladığı güvene ihtiyaç duyar. İnsan, iki ayağı üzerine kalkıp da yalnız bir göz-insanı olunca, onda hafif bir güvensizlik duygusu arta kalır. Ancak, daha ileri gelişmesinde, alışkanlık ve zihinsel düşünme yardımıyla, geniş uzay karşısında duyduğu bu ilkel korkudan kurtulabilir... Karmaşık dünya olayları karşısında duyulan tinsel uzay korkusunda da durum aynıdır. İnsanlığın akılcı gelişmesi, insanın evren bütünü içinde yitirdiği yeri ile şartlı olan bu içtepsel korkuyu geriye doğru iter (Worringer, 1985:23-24).

İnsanın dıştaki olay ve varlıklar karşısındaki içsel huzursuzluğu, onun, kendisiyle bu dış dünya arasında bir bağ kuracak bilgi ve akıl düzeyi yetersizliğinden kaynaklanır. Bu durum soyutlama içtepsinin koşuludur. Değişen dış olaylar ve onların gösterdiği belirsizlikler, insanın sonsuz varlıklar evreninde güvensizlik ve korku duymasına neden olur. Çünkü insanın bilinç düzeyi onun dıştaki olay ve varlıkları neden sonuç ilişkisi bağlamında anlamlandırabilecek kadar gelişmemiştir. İnsanın bu çaresizliği, evrende kendisini güvende duyabileceği bir huzur ve dayanak

noktası aramaya yönlendirmiştir. Böyle bir dayanak noktasını keyfi olmayan, değişmez olan, soyut yasal formlarda bulacaktır. Bir başka deyişle soyut geometrik formlarda bulacaktır.

### 2.2.1. Kendinde Şey (Kendiliğinden Şey) Kavramı

İlkel insan, dış varlık ve olaylar karşısında henüz mutlu bir ilgi kuracak kadar gelişemediği için bir özdeşeyim kurma da söz konusu değildir. Bu nedenle Worringer'e göre insanın ilk yarattığı sanat, soyut sanattır. İnsan ancak gelişim basamağının ilerlemesi ve buna bağlı olarak kendi ile dıştaki doğal varlık ve olaylar karşısında bir ilgi kurulduğunda; hem kendisini hem de dış dünyayı belirli bir bilinç düzeyinde kavrayıp konumlandığında özdeşeyim gerçekleşebilmektedir. Buna göre dış dünya ve olayları artık bir korku nedeni değil, kurulacak mutlu bir ilginin nedenidir.

Ancak, yukarıdaki ifadelerden; soyut sanatın sadece ilkel insan toplumlarında karşılaşılan bir olgu olarak anlaşılmamalıdır. Kuşkusuz uygar toplumlarda da soyut sanat biçimlemelerine rastlanmaktadır. Fakat uygar toplumlarda görülen soyut sanatla ilkel halkların soyut sanat biçimlemelerini Worringer farklı nedenlere dayandırmaktadır. Ona göre; ilkel insanların evren hakkında yeterli bilinç ve bilgi düzeyinden yoksun olmaları ve bu yetersizlik sonucu duydukları korkudan soyut sanat biçimlemelerine yönelmelerine karşın, uygar insan başka bir nedenle soyut sanat yaratımlarına yönelirler. Çünkü onlar uygarlığın gelişmesiyle evren ve varlıkları hakkında belirli bir bilgiye sahiptirler. Worringer uygar toplumların soyut sanat yaratımlarını “Kendiliğinden şey” kavramıyla açıklamaya çalışmaktadır. Hatta bu “kendiliğinden şey”in bir içtepi olarak bulunabileceğini ve bu içtepinin, insanın dünyaya zihinsel yönden egemen olma çabası sürecinde köreldiğini söyler.

Ancak, insan zekası, binlerce yıllık bir gelişmeyle rasyonalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alınyazısı olarak “kendiliğinden şey” yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey şimdi bir bilgi ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, ‘içinde yaşadığımız bu görünür dünyanın maja’nın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin

kendisi için hem doğru hem yanlış olduğu şeyi' (Schopenhauer) tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır (Worringer, 1985:26).

Worringer'in bakış açısına göre; insanı geometrik kanunluğa götüren şey yasallılık özlemi olamaz. Çünkü böyle olabilmesi için geometrik formların tinsel-zihinsel kavranmasını ve ince bir hesaplamayı gerektirir. Oysa burada zihnin müdahalesi olmaksızın, sadece soyutlama içtepisi ile bir yaratım söz konusudur. Yani kanunlu olana karşı bir haz duyma, salt ona bir arzu duyma değil, insanın karmaşık dünya görüngüsü karşısında yasal soyut geometrik biçimlerde huzur bulma söz konusudur. Bu bakımdan, ortaya konan eylemin içtepesel olması, onu zorunlu bir eylem kılar.

Uygar insanda dış dünya karşısında, belirsiz olan konumundan ve – her ne kadar belirli bir bilgi düzeyine sahip olsa da- çaresizlikten, değişmez olana Tunalı'nın (1996: 127) ifadesiyle “kendi başına varlık”a ulaşmaya yönelir. Bu yönelim, soyut sanatın yasal biçimlerde dışlaştırılmasıyla ifadesini bulur. İnsanın bu kendini mutlak olan varlıklarla ilişkilendirme ve onlar aracılığıyla kendini sınırlandırma çabası; bir anlamda onun kendisini evren karşısında konumlandırmayı ve hem kendisi hem de dış dünya hakkında net bir fikre sahip olma isteğini de ifade eder. Bu bağlamda soyut-geometrik formlar temelinde bir biçimlendirme anlayışı, salt bir estetik haz ortaya konma çabası olarak görülemez. Ancak bu yargıdan, estetik bir haz biçimi ortaya konmadığı anlaşılmamalıdır. Zira sonuç olarak bu yaratımlar birer estetik objedirler aynı zamanda. Diğer yandan soyutlama içtepesinin üzerinde temellendirildiği kavrama dönülecek olursa, söz konusu kuramın önemli bir niteliği belirlenmiş olur.

Daha önce ifade edildiği gibi “kendiliğinden şey” Worringer kuramının önemli temel kavramlarından birisidir. Worringer çalışmasında bu kavramın önemli bir dayanak noktası teşkil etmesine karşın açık olarak tanımlandığı söylenemez. Kavram daha ziyade iki niteliğiyle; yani insanın evren varlık ve olayları karşısında farklı dönemlerde gösterdikleri psikolojik tavırlarıyla ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki; ilkel insanın, dış dünya varlıkları arasındaki yitikliği, nesne, varlık ve

olayların keyifliliği karşısındaki ruhsal tavrında “kendiliğinden şey” bir içtepi olarak ortaya çıkar. İkinci olarak ise; belirli bir uygarlık düzeyine ulaşan insanlarda “kendiliğinden şey” bir duygu olarak ortaya çıkar. Yani ilkel insanda içtepi olan şey artık bilinçli bir duygu olarak ortaya çıkmaktadır. Kavramın net bir tanımlamasının yapılmaması belki de felsefi bir kavram olmasından ve Worringer’in kuramının psikolojik bir temele oturtulmasından kaynaklanıyor olabilir. Söz konusu kavramın yarattığı bu tanımlama güçlüğüne yanı sıra Worringer’den bağımsız, metinlerin çevirisinden kaynaklanan bir güçlük görülmektedir. Türkçe’ye Almanca’dan İsmail Tunali tarafından çevirisi yapılan kitapta, (1985:26,27) yukarıda da kullandığımız şekliyle “kendiliğinden şey” olarak geçmesine karşın, Enis Batur’un (1988:279,280) hazırladığı Modernizmin Serüveni kitabındaki Doğan Şahiner’in İngilizce’den Türkçe’ye çevirdiği metinde ise “kendinde şey” olarak geçmektedir. Buradaki güçlüğü aşmak için başvurduğumuz felsefe ansiklopedisinde (Hançerlioğlu, 1993:264,269) ise “kendiliğinden şey” yerine “kendiliğinden” kavramına yer vermiştir. Kendinde şey kavramı ise; herhangi bir şeyin kendiliği... olarak verilmiştir. Buradaki tanım Kant’a dayandırılarak şöyle açıklanır: Kendinde şey bize verilmiş olan görünüşlerin altındaki bize verilmemiş olan kendilik’i dile getirir. Kendiliğinden kavramında: hiçbir etkiye bağlı olmaksızın kendi kendine gerçekleşen olarak tanımlanmıştır (Hançerlioğlu, 1993: 1. Cilt, 264).

Kendinde şey kavramı; duyumlar yoluyla kavranan, görünüşler dünyası varlıkları arkasında yatan, duyumlarla algılanamayan, mutlak olan, bütün değişimler karşısında bağımsız kalan, kendi başına duran, “özler dünyası” (Tunali, 1996: 127)’na karşılık gelmektedir. İşte bu mutlak olan değişmeyen varlıklar bütün keyfi niteliklerden bağımsız metafizik bir varlık anlayışına dayanır. Elbetteki böyle bir kavrayıştan hareket eden soyut geometrik sanat da metafizik bir sanattır. Metafizik, bir varlık anlayışına sahip bir sanatın biçimlendirme anlayışı dış dünyadaki görünür objelerin gerçekliğini temsiline yönelik olmayıp onların altında yatan görünmeyen asıl gerçekliğine yani varlığın kendilik’ine yönelik soyut-geometrik yasal formlar şeklindeki bir biçimlendirme anlayışı olacaktır. Zira salt geometrik formlar doğal-gerçek varlık ilgilerine karşılık gelmezler. Matematiksel ilgileri ve onun sembolik niteliklerini bir kenara bırakırsak geometrik formlar bir doğal ilgi

anlamlandırmasından bağımsızdırlar yani doğal olarak bulunan herhangi bir düzlem bir geometrik form temelinde matematiksel ilgilerle bir alan ölçümü yapılabilir. Buradan yapılan eylem geometrik formun doğal olan düzlem bağlamında işlevselliğinden yararlanır. Yüzey eğer bir üçgenle betimleniyorsa bu, o yüzeyin ancak üçgene benzeyen ya da benzetilen bir yüzey olduğunu gösterir ancak üçgenin kendisini değil. Çünkü üçgen varlıksal niteliği itibariyle soyut ölümsüz bir formdur.

### 2.3. Soyutlama Ve Özdeşleyim Kuramının Eleştirel Noktaları

Worringer'in özdeşleyim ve soyutlama içtepileri kuramı; daha önce de belirttiğimiz gibi bütün bir dünya sanat tarihi boyunca ortaya çıkan biçimlendirme anlayışlarına uygulamak oldukça güç görünmektedir. Zira farklı toplumlarda ve farklı zamanlarda ortaya çıkan biçimlemelerin salt iki psikolojik öge, iki içtepi şeklinde yorumlanırsa; ekonomik ilişkilerin, bilimsel ilerlemelerin, siyasi hareketlerin, savaşların vb. toplumsal öğelerin sanat üzerindeki etkisinin göz ardı edildiğini gösterir. Oysa insan ruhsal niteliğinin yanı sıra yukarıda belirttiğimiz olgular bağlamında bir bütündür. Tabii ki insanın ruhsal yapısı insanı insan kılan temel niteliklerinden birisidir. Bu ruhsal yapıyı da şekillendiren diğer insansal niteliklerdir. Söz konusu kuramın kafalarda soru işareti bırakan bir yönü de 20. yüzyıla ilişkilendirildiğinde ortaya çıkmaktadır. Şöyle ki, 20. yy başlarında beliren soyut sanat biçimlemelerini Worringer'in soyutlama içtepisine ve buna bağlı olarak da uygar toplumlarda görülen kendiliğinden şey duygusu bağlamında değerlendirildiğinde; aynı dönemde ortaya çıkan ancak farklı bir biçimlendirme anlayışına sahip olan sanat yapıtlarını hangi kategoride değerlendireceğiz? Eğer tekrar Worringer kuramından hareket edilerek bunların da özdeşleyim içtepsi kategorisinde değerlendirilirse o zaman da şöyle bir soru akla gelir: Aynı dönemde ve aynı coğrafi koşullarda beliren sanat biçimlendirmelerini iki ayrı kategoride değerlendirilip hem soyutlama hem de özdeşleyim içtepsi insanın dış dünya karşısında paralel iki ruhsal tavır gösterdiği söylenebilir mi? Buna verilecek cevap olumlu ise bu kuramın hareket ettiği dayanak noktalarına ters düştüğü görülmektedir. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi soyutlama içtepsi insanın dış dünya varlıklarının değişkenliği, keyfiliği karşısında kendisini yitik ve çaresiz

hissetmesinden ve buna bağılı olarak da büyük tinsel uzay korkusundan yasal geometrik formları bir dayanak noktası olarak görmektedir. Özdeşleyim içtepiisi ise insanın dıştaki doğal varlıklarla kurduğu mutlu bir ilgi ve kendisini onlarda yaşamasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle 20. yy başlarındaki soyut geometrik biçimlemeleri ortaya koyan sanatçıların bu büyük tinsel uzay korkusunu duyduklarını onun karşıtı olan doğal natüralist ilgiler bağlamında dar anlamıyla figüratif diyebileceğimiz biçimlemeler anlayışındaki sanatçıların ise bu korkuyu duymadıkları doğayla mutlu bir ilgi içinde olduklarını söylemeyi gerektirir ki bu da kuramın mantığına ters düşmektedir. Belki üçüncü bir seçenek öne sürülebilir; o da 20. yy başlarındaki sanat anlayışını genel olarak geometrik soyut nitelikte olduğu ve bunun haricinde kalan biçimlemelerin sanat kapsamına alınmaması gerektiği söylenebilir. Ancak bizim böyle bir ayırım yapma lüksümüz dahası geçerli bir haklılığımız yoktur. Böyle olabilmesi için sanat eserlerine her zaman için genel-geçer olabilecek bir ölçütün olmasını şart koşar ki daha önce belirttiğimiz gibi böyle bir ölçüt sanat için söz konusu değildir. Tüm bunların yanı sıra Worringer kuramında göz ardı edilen bir başka önemli nokta daha vardır. O da ne soyut-geometrik ne de doğal-naturalistik diyebileceğimiz biçimleme anlayışlarına denk düşmeyen biçimlendirmeler bulunmaktadır. Örneğin, Kandinsky'nin soyut-doğaçlama çalışmaları bu niteliktedir. Peki bunları hangi içtepiyle açıklayabiliriz? Ya da bir sanatçının bir, iki yıl gibi kısa süre içerisinde farklı biçimlendirme anlayışlarında çalışmalar ortaya koymasını hangi genellemeyle açıklayacağız? Bu sorular bu kuramın önemli açmazlarını teşkil ederler. Öte yandan bu kuramın tamamıyla geçersiz olduğunu ya da hiçbir haklılık payının bulunmadığını söylemek haksızlık olur. Nitekim 20. yüzyıldaki bazı modern sanatçıların pek çok söyleminde; özellikle büyük tinsel uzay korkusu ve kendiliğinden şey ya da kendinde şey kavramı bağlamında Worringer'i destekleyen ifadelerle rastlamak mümkündür. Sözelimi 1896'da Fransız fizikçi Antoine-Henri Becquerel tarafından bulunan radyoaktivite ile atomların parçalanabileceğini ispat etmesini Rus ressam Kandinsky üzerine yaptığı etki buna çarpıcı bir örnektir. Söz konusu buluşla o güne kadar madde hakkındaki tanımlamayı değiştirmiş maddeye yeni bir tanımlama getirmeyi zorunlu kılmıştır. Yani atomlar artık maddenin en küçük yapı birimleri olarak tanımlanamazlardı. Nina Kandinsky'e göre bu buluş

Kandinsky'nin bilime olan inancı derinden sarsmıştır. Bu gerçeği Kandinsky'nin kendisi de şöyle ifade eder:

Atomun parçalanması ruhumda bütün dünyanın parçalanmasıyla eşti. En kalın duvarlar birden yıkılmıştı. Her şey anlık, geçici ve cansızdı. Bir taşın havada eriyerek görülmez bir hale geldiğini karşımda görsem şaşırılmayacaktım. Bilim ve dayandığı en sağlam temel ilkeler bana yok olmuş gibi geliyordu; Tanrısal yapılarını telâşsız bir elle taş ve taşla yapılandırarak yerde karanlıkta el yordamıyla gerçeklerin ardından rasgele konuşan ve körlükleri yüzünden bir nesneyi diğeriyle karıştıran bilginlerin yalnızca bir aldatmacası bir hatası (Kandinsky, 2003:33).

Yukarıda yer alan Kandinsky'nin ifadesinden de anlaşılacağı gibi; insanlığın rasyonalist bilgi sürecinde edindiği maddi varlık ve dıştaki evrenle ilgili edinilen temel bilgilerin değişkenliği ve bir zaman için doğru ve geçerli kabul edilen bir bilginin ileriki bir zaman diliminde yanlışlanabilir olması insanın akıl ve bilim yoluyla vardığı sonuç ve bilgilerin mutlaklılığı insanı bir güvensizliğe itebilmektedir. Bu durum Kandinsky'nin kişisel olarak soyut sanata yönelmesinde bir etken olabilir. Ancak Worringer'in belirtmiş olduğu dar anlamdaki soyut-geometrik bir biçimlemeye değil genel olarak soyut bir biçimleme anlayışıdır. Çünkü bildiğimiz gibi Kandinsky soyut-geometrik çalışmalar ortaya koymasına karşın geometrik formlardan bağımsız soyut doğaçlamalar da yapmıştır.

Worringer kuramı sorunsal yapısına Karayağmurlar(1993:61,62,63); kuramın sadece plastik sanatlar değil de diğer sanat dallarıyla ilişkilendirilmesinde önemli bir sorunun yattığını belirtmektedir. Buna göre yaratma sadece plastik sanatlarla sınırlandırılmayacağına göre ve soyutlama ve özdeşleyim birer içtepi olarak bütün yaratım etkinliklerinde izlenebilir nitelikte olmalıdır. Çünkü içtepi genel insani bir nitelik olmasıyla lokalleştirilemez. Bu belirlemeden sonra Karayağmurlar haklı olarak soyutlama içtepisine dayalı sanat etkinliğini gerçekleştiren uygar doğu halklarının plastik sanat ürünlerinin yanı sıra dans ve müziklerinde de aynı niteliğinin olup olmayacağını ya da doğayla kurulan mutlu bir ilgi bağlamıyla özdeşleyimsel biçimleme anlayışındaki uygar batı halklarının dans ve müziklerinde aynı özdeşleyim bağlantısının bulunup bulunmayacağını sormaktadır. Onun ortaya koyduğu açıklamalar; sanatta görülen değişik eğilimlerin iki içtepi altında toplanamayacağı buna karşın toplumsal koşulların bir toplumun sanatının yapısıyla doğru orantılı

olabileceği şeklindedir. Bu yüzden Karayağmurlar sanat yaratımındaki eğilimleri genel olarak “yaratım içtepsi” gibi temel bir içtepede temellendirir.

Diğer yandan Worringer kuramının bütün sorunsal yapısına rağmen sanat kuramları arasında önemini korumaktadır. Belki yaratım eğilimlerine kesin geçerli bir cevap getirdiği söylenemez ama önemli soruların ve sorunların tartışılmasına yardımcı olduğu söylenebilir. 20. yy resmindeki geometrik form biçimlemelerine nedensel anlamda bir cevabın sağlanamaması büyük oranda kuramın yazıldığı tarihle bağlantılıdır.



### 3. RESİM SANATININ ÖZERKLEŞMESİ YOLUNDA GEOMETRİK FORMLAR

#### 3.1. Özerk'in Belirlenmesi

Çalışmamızın bu bölümünde verimli bir sonuca ulaşılması açısından öncelikle bu bölümün anahtar kavramı olan, “özerk” kavramının belirlenmesi ve bu çalışmada hangi anlamda kullanıldığının anlaşılmasında yarar görülmektedir. Özerk kavramı, genel bir kelime anlamına sahip olmasına karşın-pek çok kavram gibi kullanıldığı alana göre, o alan ya da bilimsel disiplinin niteliği ve yöntemine uygun bir tanım elde eder. İlgili kavramlarda bu tanım bağlamında türetilir. Bu şekilde düşünüldüğünde özerk yada özerklik kavramları, felsefe, toplum bilim, ekonomi, hukuk, siyasal bilimler, sanat vb. gibi geniş bir kullanım alanına sahiptir. Özerk kavramının genel sözlük anlamı: kendi yarasını kendi koyan... “kendi” anlamına gelen Yunanca’da “autos” deyimiyse “yasa” anlamına gelen Yunanca’da “namos” deyiminden türetilmiştir. Bu anlamda “özgür ve bağımsız” deyimleriyle anlamdaştır. (Hançerlioğlu, 1993: 5. cilt, 93)

Almanca, Fransızca, İngilizce deki kullanımıyla dilimize de geçmiş olan “otonom” (Autonom) deyimiyse dile getirilir. Bu tanımlamadan yola çıkılırsa; insanın kendi tarihi boyunca ki gelişim süreci, bir özerkleşme süreci olarak da ele alınabilir. Bu anlamdaki “özerk”; insanın doğal yasa ve ilgilerden bağımsızlaşması, giderek kendi yasalarını kendi koyabilen, kendi dışındaki varlıkları değiştirip kültür ürünü ve kültür fenomenleri haline getiren bir varlığı, başka bir deyişle özerk bir varlığı dile getirir.

Doğal olan ilgiler ile insani olan ilgiler arasında bir karşılaştırma yapıldığında; insani olan ilgiler, kaba bir tanımlamayla “özerk” olduğu söylenebilir. Ancak bu çok genelleyici ve açık olmaktan uzak bir yargıdır. Özerk kavramının anlaşılır kılınması; onunla ilgili olan referans noktaları ve söz konusu olanın iç etkileşim bağlantılarının belirlenmesiyle mümkün görülmektedir. Tümünden gelimci bir mantıkla açıklanacak olursa sözgelimi dünya yüzeyinde yaşayan canlılar arasında bir canlı varlık olarak insan kendi yaşantı ve öz nitelikleriyle “özerk” bir varlıktır. İnsanların oluşturduğu toplulukların – ulus devlet bağlamında ve bu toplulukların iç

işleyişleri birbirlerine göre özerk niteliktedir. Ancak herhangi bir toplumdaki bireylerin tek tek özerk bireyler olduğunu söylemek güçtür. Daha öncede belirttiğimiz gibi bir şeyin özerk niteliği ele alınan referans ve dayanak noktalarına sıkı sıkıya bağlıdır.

Yukarıdaki ifadelerden hareketle birinci referans alanımız sanattır. Fakat genel geniş anlamıyla sanatı özerklik kavramı temelinde belirlemek bizim çalışmamızı sınırlarını aşan bir durumdur. Sanatın başlı başına geniş bir alan olması kullandığı ifade araçlarına göre; müzik, edebiyat, resim, heykel, mimari, sinema gibi bölümlere ayrılmasının yanı sıra; sanatçı, izleyici, kuram, sanat tarihi sanat kurumları gibi pek çok ögeyi barındırır. Bütün bunların bu araştırmada ele alınması mümkün olmadığından biz “özerk” ve “özerkleşmeyi” araştırmanın sınırlarına uygun olarak resim sanatı ve daha dar bir anlamda 20 yy. resim sanatının biçimlendirme anlayışları bağlamında ele almayı düşünüyoruz. Kuşkusuz resim sanatındaki biçimlemelerin özerk niteliğinin salt kendi başına, diğer ilgilere bağımsız belirlenmesi eksik bir sonuca götürür. O nedenle bu çalışmalarda diğer alan ve ilgilere kısada olsa değinilmesinde yarar görülmektedir.

Resim sanatında özerk nitelik tarihsel bir bakış açısıyla ele alınacak olursa çok gerilere götürülebilir. Elbetteki bu resim sanatının hangi yönüyle ele alındığına bağlıdır. Sanatın kurumlaşması süreci ele alındığında belirli bir dönem ve oluşum sebepleriyle belirlenir. Biçimlendirme anlayışları anlamında ise başka bir tarihsel süreçle temellendirilir. Daha öncede belirttiğimiz gibi ele alınan dayanak noktaları asıl belirleyici öğedir. Örneğin ortaçağ resim sanatında – Avrupa sanatı – dinin ve kilisenin hizmetindeyken, resim sanatının “özerk” olduğundan; hem içerik hem biçimlendirme tutumu hem de ereksel anlamda söz etmek olanaklı değildir. Ardından gelen Rönesans döneminde aklın, bilimin ve insani unsurların önem kazanması, bir anlamda insanın mistik nitelikli öteki dünya anlayışından kendi gerçek dünyasına dönmesiyle resim sanatı, ortaçağ sanatına göre özerk bir nitelik taşıdığı söylenebilir, fakat 20. yy.daki anlamında değil. Daha ileriki bir dönemde (18 ve 19 yy.) Romantizm akımıyla beraber; sanatçı, doğal görünümünü şiirselleştirerek kendi duygularından hareketle görselleştirme eğilimi gösterir. Burada da sanatçının yaratıcı bir özne olarak kendi duygularını referans olma eğilimi önceki dönemlerin

sanatçıların tutumlarına oranla daha özerk bir nitelik taşımaktadır. Romantizm akımının önemli temsilcilerinden Caspar David Friedrich'in şu sözleri bu özerk tutumu net olarak bize yansıtır: "Gözünü kapa, manevi gözünle önce kendi resmini gör. Ressam önünde gördüğünü değil, içinde gördüğünü resmetmelidir." (Turani,1993: 496) her ne kadar romantik dönem sanatçıların tutumlarında bir özerklik söz konusu olsa da ifade aracı olarak kullanılan formlar organik, dıştaki varlıkların görünümüne uygun olup, betimlemeler dış doğada karşılaşılacak kadar düşsel ve düşünsel değildirler. Elbette şiirsel bir atmosfer bir idealize etme söz konusu olabilmektedir ancak resimlerde görülen bir ağaç, bir insan yada gemi dışarıdaki görünümünden, doğal ilgilerinden bağımsız değildirler. İnandırıcı betimleme anlayışı varlığını devam ettirmektedir. Biçimlendirme anlayışı bakımından, resim sanatında özerk bir tutumun ilk somut kırılma noktası Empresyonist çalışmalar da görülür. Empresyonist resimde dış varlıkların görünümüne olan sadakat yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamış, resimde yapısal bir elemanı olan "renk" ön plana çıkmıştır. Tam bu noktada 20. yy resim sanatındaki biçimlemelerde "özerklik" ve "özerkleşme" kavramlarından ne anladığımızı söyleyebiliriz.

Resimsel biçimlendirmelerde özerk; resmin, dış doğal varlıkların betimlemesinden bağımsız, kendi yapısal elemanları olan; renk çizgi, doku, leke ve sanatsal ilgilerin birbirleriyle olan ilişkilerine yani; "Işığın, rengin gölge ve ışığa, rengin renge, uzunun kısaya, genişin dara, belirlinin belirsiz, solun sağa, yukarının aşağıya, arkanın öne dairenin kareye ve üçgene" (Klee'den aktaran Tunalı, 1996; 129) ilgisini belirli bir düzlem üzerindeki biçimlendirir. "Özerkleşme" ise; resim sanatının biçimlendirme tarihinde, resmin doğal obje ve varlıkların betimlemesinden kopması, resmin yapısal elemanlar ve sanatsal ilgilere dönük bir biçimlemeye varma sürecini dile getirir. Yukarıdaki ifadeler aynı zamanda resim sanatındaki "soyutlama ve soyut biçimlendirme" anlayışlarının genel karakteristik bir özelliğini de belirtmektedir. Daha sonrada değineceğimiz gibi insanın normal yaşam seyri içerisinde, hem kendisiyle hem de dış varlıklarla arasındaki ilişki ve davranımlarından doğan duygulanımlar ve onların temsiline yönelik biçimlendirmeden vazgeçip resmin kendi özerk alanı içerisinde elemanları ve ilgileriyle ifadeye eğilim gösterir. Bu durum beraberinde yeni bir estetik beğeni

anlayışını da getirir. Söz konusu estetik beğeni anlayışının düşünsel ön temelleri daha gerilere, Kant'ın estetik anlayışına kadar götürülebilir. Fakat asıl uygulama olanağını 20. yy sanatında bulmuştur. Kant estetiğinin 20. yy estetik ve sanat yaklaşımlarında ve özerk niteliği üzerindeki etkisi çalışmamız açısından büyük bir önem taşıdığından ayrı bir bölümde değinilecektir.

20. yy başlarındaki sanat akımlarının biçimlendirme anlayışları temelde özerk bir nitelik taşımaktadır. Bunun en belirgin göstergesi doğal-maddi olanın temsilinin reddedilmesi yolundaki tutumlarından kolayca gözlemlenebilmektedir. Bu tavır sadece sanatçıların yapmış oldukları çalışmalarda değil fakat aynı zamanda kendi kişisel elyazmalarında, manifestolarında açık bir şekilde ifade edilmiştir.

Sanatın özerkleşme yolundaki bu çabası her ne kadar 20. yy. başlarında belirgin bir şekilde uygulanma olanağı bulduysa da gerçekte bunun düşünsel ön temelleri 19. yy'da aranmalıdır. Gerçekten de 20. yy başlarındaki hareketli karmaşık yapının hazırlayıcısı 19. yy'dır denilebilir. Her şeyden önce felsefe alanında Nietzsche; geleneksel olan bütün değerlere saldırması, Tanrı'yı öldürmesi, üst insan kavramı ve Nihilizmi ile tam bir devrim yapar. Onunla birlikte birçok kavram yeniden tartışılır hale gelmiştir. Hem kendi döneminin hem de 20. yy'ın en çok tartışılan düşünürlerinden birisi olur. Diğer yandan 20. yy'da sanat alanındaki kuramsal söylemlerin kaynağı Baudelaire'e kadar götürülebilir. Baudelaire sanatın özerkleşmesi yolunda kuşkusuz en belirgin adımı atanlardan birisidir. Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* kitabının sunuş yazısını yazan Artun'un dediği gibi;

Baudelaire, gerçeğin ve doğanın tarafında değil, imgelemin hatta gereğinde afyonla azdırılmış bir imgelemin, düşlerin, sahtenin, yapayın tarafındadır. Görülenin tasviri sanat değildir. Zaten gerçek, bir takım imgelerden ibaret olan dışımızdaki şeylerden değil, bunların gizlediği ve ancak sanatın keşfedilebileceği derinlerdeki temsillerdedir. Bu mantık, başta doğanın taklitlerini yücelten *mimesis* dogmasının, nihayetindeyse tamamiyle nesnelere dünyasının aşılmasıyla sonuçlanır. Soyut sanat doğar. Nesnelere yerine sanatçının öznelliğine, maddi var oluş yerine ruhsal deneyimlere işaret eden, formla içeriğin örtüştüğü başka bir anlamlandırma macerası oluşur. (Baudelaire, 2003 : 32)

Yukarıdaki ifadeden anlaşılacağı gibi sanatın özerkleşmesi Baudelaire söyleminin ana niteliklerinden birini teşkil eder: Doğal ve maddi gerçek sanatsal biçimlendirmenin kaynağı olmamalıdır. Bunun yerine insan tarafından oluşturulmuş,

kurgulanmış, yaratılmış ve düşlemlenmiş ve aklın ürünü olana yönelmelidir. Baudelaire'e (2003:129-130) göre kötülük olarak niteleyebileceğimiz; insanın birbirini öldürmesi, birbirine eziyet etmesi ve pek çok iğrençliği meydana getiren doğadır. Saf doğal insanın tüm davranış ve istekleri tahlil edilirse korkunçluktan başka bir şey ortaya çıkmayacaktır. O'na göre güzel ve soylu olan her şey aklın ve hesabın ürünüdür. Erdem yapaydır ve doğaüstüdür. Zira hayvanlaşmış insanlığa erdem öğretmek için tanrıların ve peygamberlerin ortaya çıkmasını gerektirmiştir. Doğa, kötü bir ahlaki danışmandır. Süslenmek insan ruhunun ilkel soyluluğunu işaretlerinden biridir.

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi insanın, insansal niteliğini ortaya koyması ve bu bağlamda doğal olanı ölçüt almak yerine kendi insani yanını ölçüt olması gerekliliği Baudelaire'de ifadesini bulmaktadır. Bunun için sanatın (özelde resim, genelde plastik sanatlar) yapısal elemanlarını baz alarak özerkleşme yolundaki çabasına önayak olmuştur. İnsanın düşünsel ve ruhsal niteliği ön plana çıkmıştır. 20 yy. başlarındaki resim sanatında ifade edilmesi gereken iki önemli olgu olarak ortaya çıkmıştır. Hemen hemen bütün sanatçılar bunun önemini ve gerekliliğini kendi el yazılarında belirtmişlerdir. Hatta Kandinsky "sanatta ruhsallık üzerine" adlı bir kitap yayınlamış ve söz konusu ruhsal olguyu sanat açısından derinlemesine inceler.

Mondrian da kendi döneminin betimlemesini yaparken insanın yaşantısı giderek daha otomatik bir hale gelirken insanın yaşamsal dikkatinin giderek daha fazla oranda içsel şeylere bağladığını belirtir. Ona göre modern insanın yaşamı ne tamamen materyalist ne de tamamen duygusaldır. Bu yaşam, insan zihninin kendisinin farkında olmasıyla daha özerk bir biçimde ortaya, koymaktadır. Modern insan beden, akıl ve ruh bütünlüğü içinde olmasına karşın insan yaşamının her bir içselliğin ürünü olacaktır (Chipp, 1968: 321). Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi insanın kendi öz nitelikleri (ruhsal, düşünsel...) daha fazla ön plana çıkmaktadır. Belki bu durumun ilk defa söz konusu dönemin sanatçıları tarafından fark edildiği söylenemese de onlar tarafından önemli boyutta önemsenmiştir. İnsan yaşamı giderek doğadan ve doğal olandan kopmakta, kendi yapısı ve ürünü olan şeylere daha fazla oranda yönelmektedir. Başka deyişle özerkleşmektedir.

Bu yüzden 20. yy'ın ilk yıllarında başlayan doğal olandan kopma ve insansal niteliklerin sonucu olan olgulara bir yönelme söz konusudur. Artık doğal bir varlığın varoluş biçimi ve davranışın temsil edilmesi önemini yitirmektedir. Bunun yerine insan aklının düş gücünün ve içselliğinin ürünü olan şeyler önem kazanmaktadır. İnsanın doğaya olan bağıl tarafı ifade edilmesi gereken bir değer olarak görülmemektedir. Yani varlıkların dışsal görünüşleri, bir birleriyle olan ilişkileri ve bunları algılayan bir özne olarak sanatçının, kendisini bunlarla ifadesi kendisine yeterli gelmemektedir. Çünkü insanın ifade edilmesi dış görünüşünün temsil edilmesiyle mümkün gelmemektedir. Zira insanın insani niteliği dış biçiminde içerili değildir. Aksine söz konusu nitelik insanın düşünsel ve içsel yapısında içerilidir. Bunun da, ifadesi varlıkların dışsal formuyla ifade edilemeyen düşünsel ve içsel gibi olguların ifadesini dışsal ve somut formlarla değil tersine düşünsel formlarla biçimlendirmeyi düşünmüşlerdir. Bu da onları (özelde resim, genelde sanatın) sanatın kendi yapısal elemanlarına yönlendirmiştir: çizgi, renk, doku vb.nin herhangi bir dışsal objenin betimlenmesine başvurulmaksızın, kendi kendilerine yeterli elemanları olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum sanatı biçimlendirme anlamında bir özerkleşmeye doğru götürdüğü söylenebilir.

### **3.2. Teknik Bir Gelişme Olarak Fotoğraf Ve Resimsel Biçimlendirmede Özerk Yaratım**

Fotoğrafın icadı şüphesiz ki 19. yy'ın en önemli icatlarından birisini oluşturmaktadır. Fotoğraf, işlevselliğiyle, işaret ettiği kullanım olanaklarıyla insan potansiyelini ortaya koyan ve bu potansiyele güveni arttıran somut bir kanıttır aynı zamanda. Bir çok buluş gibi fotoğraf, insan yaşamına yön vermesinin –özel bir anlamda biçimlendirmesinin- yanı sıra kendi teknik gelişim seyri içerisindeki bir sanata dönüşmüş başka sanatların zeminini –sinema- hazırlamış ve diğer sanatların anlatım olanaklarına dahil olduğu bilinmektedir.

Diğer yandan plastik sanatların –özellikle resim sanatının- gelişimine ve yön değişikliğine katkıda bulunduğu kabul gören yaygın bir görüştür. 19. yy'a kadar resim sanatının bir temsil etme, belgeleme niteliğinin ve işlevinin olduğu

bilinmektedir. Ancak fotoğrafın icadıyla sanatçının kendisini büsbütün ödevi alınmış gibi hissettiğini düşünmek yanlış olacaktır. Zira resim, belgeleme, görüntü gerçekliğini yansıtma'dan genellikle çok ötede yer aldığı bilinmektedir. Şöyle ki; resim sanatı 19. yy'a değin olan gerçekliğe benzer yapıtlarda tam bir gerçeklik yakalama uğraşı, çabası olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Her şeyden önce resimde bir kurgu, kompozisyon söz konusudur. Eğer dikkat edilirse fotoğraf öncesi çalışmalarda, gerçekliğe benzerlikten çok ikna etme söz konusudur. Bu bağlamda Leonardo'nun 'Mona Lisa'sı naturalist ikna ediciliğinin yanı sıra bir o kadar da düşseldir, -özellikle figürün arkasındaki manzara- ancak kurgudaki bütünlük ve sanatçının yeteneğinin genellikle bunu örttüğü söylenebilir. Sonuç olarak resim sanatının hiçbir zaman bütünüyle bir gerçekliği yansıtma, tespit etme olmadığı söylenebilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi fotoğraf, resim sanatının yerini almamış olsa da, dahası resimle büsbütün farklı niteliklere sahip olsa da resim sanatının yön değişikliğine etki ettiği özellikle resim sanatının özerk bir anlatıma –birçok faktörün yanı sıra- ve giderek kendi anlatım araçlarını önemser bir konuma sürüklenmesine ön ayak olduğu ve ayrıca –daha sonra değineceğimiz üzere- durumsal olana ilgi duymasına ve plastik sanatların kendi öz eleştirisine katkıda bulunduğu rahatlıkla kabul edilebilir. Kelimenin dar anlamıyla fotoğrafın bir farkındalık sağladığı –daha sonraki yıllarda olsa da- Picasso'ya dayandırılan şu sözlerde bulunabilir: “Sinema ve fotoğraf gibi tekniklerden sonra, figür resmi yapmanın hala mümkün olup olmadığını soran ressam M.M.'ye Picasso şöyle dedi: “Tam tersine, bana göre, asıl şimdi mümkün bu. En azından, şimdi artık nelerin resim olmadığını biliyoruz” (Guttuso, 42; Ashton, 2001:s.127'deki alıntı). Buradan elde edilebilecek en temel çıkarım beklide, resmin –ister figüratif ister soyut- görüntü tespiti olmadığıdır. Bu anlamda fotoğrafın resim sanatına olan katkısı söz konusu olmaktadır. Resim ve fotoğraf ilişkisinde ortaya çıkan bir diğer nokta, fotoğrafın belli bir süre boyunca siyah-beyaz görünümle sınırlandırılmasında aranabilir. Empresyonistlerde rengin ön plana çıkması ve daha sonraki bazı akımlarda ana vurgulardan biri haline gelmesi –geçici bir süre bağlamında- fotoğrafın söz konusu sınırlılığının katkısı olabilir.

Fotoğraf tekniğinin hem plastik sanatlar hem de insanın kendisine dair fikri konusunda yarattığı diğer bir etkiden de söz edilebilir. Üstelik belki de 20. yy kavrayışına etki etmesindeki en önemli durum olarak da ele alınabilir. Şöyle ki; doğru görüntünün hatasız tespiti elbetteki önemli bir olaydır ancak bunun bir makine düzeneği tarafından yapılıyor olması karanlık kutuda gerçekleşen, bugün için çok basit ama o zaman için büyümlü olan ve kimyasal maddelerle bir düzlemde elde edilmesi neredeyse simya cinsinden bir olay etkisi yaratmış olsa gerek. Bu iki açıdan önemlidir, birincisi insanın kendi potansiyeline inancını arttırması bakımından –ki 20. yy’ın gösterdiği niteliklerdendir- ikincisi insanın kendi özeleştiri ve sorgulaması bakımından.

Araştırmamızın konusu olan geometrik form biçimlemelerine fotoğrafın etkisini –genel çerçevede yukarıda belirttiklerimize ek olarak- Fütürist biçimleme anlayışında bir somutluk kazandığı görülmektedir. “Fütürist sanat, genellikle hareketin aşamalarını kaydediyordu. Balla’nın ünlü ‘Tasmalı Köpeğin Dinamizmi’ adlı tablosunda kavisli eğriler çizerek salınan tasmaya, açıkça 1880’lerde Fransız bilim adamı Etienne-Jules Marey’nin çektiği deneysel fotoğraflar kaynaklık etmiştir (Lucie-Smith, 2004:93). Diğer yandan resim sanatındaki geometrik indirgemeciliğe fotoğrafın dolaylı bir etkisinden de söz etmek mümkündür. İletişim 20. yy’da ‘belki de’ her zamankinden daha önemli bir konum elde etmiştir. Fotoğraf, teknolojisinin gelişimiyle beraber hızla iletişim alanına dahil olmasıyla iletişimi daha etkili kıldığı bir gerçektir. Bu anlamda fotoğrafın 19. ve 20. yy atmosferinin oluşumuna katkısı büyüktür. Geometrik biçimlemelerin kendi çağının doğrudan ve zorunlu bağlı olmasıyla fotoğrafla dolaylı bir etkileşime tabi olduğu söylenebilir. Ancak bütün bunların yanında asıl vurgulamaya çalıştığımız, fotoğrafın ortaya çıkışıyla beraber, daha önce başlatılmış olan bir sürecin, yani sanat ve diğer alanların giderek kendini sorguladığı ve bu bağlamda özerk bir yapılanmaya doğru gittiği, sanatın da kendi olanaklarını ve araçlarını sorgulayarak özerk bir anlatıma doğru gidişi hızlandırdığıdır.



### 3.3. 20.yy Resim Sanatının Özerkleşmesinde Bir Sanatçı Örneği: W. Kandinsky

20. yy resimde “özerk” bir yapıya yönelik biçimlendirme söz konusu olduğunda Kandinsky’nin önemi tartışılmaz. Kandinsky’nin bizim çalışmamız açısından önemi Kandinsky’nin hem kuramsal olarak hem de uygulama olarak “özerk” biçimlendirmeye dayalı anlayışlara olan katkısından ileri gelir. Daha önce belirttiğimiz resmin yapısal elemanlarına dönük ve onu sanatsal ilgileriyle biçimleme üzerine, Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı kuramsal çalışmasında derinlemesine irdeler. Bu çalışmada adeta resmin yapı ve işleyişine yönelik yeni bir kuram geliştirir –ki sanat eğitiminde en çok yararlanılan kaynaklardan birisidir- çalışmasında daha çok rengin ve formun insanın ruhsal yapısına olan etkileri üzerinde dururken neredeyse tamamıyla soyut bir ifadeye sahip olan müzikle ilişkilendirilir. Buradaki ilişki tesadüfi bir benzetme ya da anlatım kolaylığını sağlamak için yapılan bir girişim değildir. Daha çok resmin varmaya çalıştığı soyut ve özerk yapının müzikte hali hazırda olmasından ileri gelir. Bunu biraz açıklamakta yarar vardır. Müziksel anlatım, dışta üzerinde anlaşılabilir ortak anlam ve ilgiler üzerine kurulu değildir. Yani müziğin anlatım dili olan ses –müziksel ses- belirli nitelikleriyle üzerinde anlaşılabilir bazı somut ilgileri ifade edebilir ancak müzikte bu söz konusu olduğunda herhangi bir somut anlam ilgisine işaret etmez. Düzenlenmiş ses olarak müzik insan üzerinde duygusal, psişik bir etki bırakır. Bu etki somut ilgilere kaynaklanan bir etki olmayıp, sesin kendi değer farklılıklarıyla, herhangi bir ses tonunun farklı şiddetteki bir sesin diğeriyle ilişkisinden doğan bir etkidir. Daha önce belirttiğimiz gibi resmin yapısal elemanlarına ve sanatsal ilgilere yönelik biçimlendirmeyle yakın bir ilişki söz konusudur.

Kandinsky resmin yapısal elemanları ve onların oluşturduğu sanatsal ilgileri, kendi kendilerine yeterli ve resmin olanaklarını çoğaltabilen unsurlar olarak görmektedir. Ancak resmi, sadece bir düzlem üzerindeki ilişkilerin oluşturduğu uyumun, bir içsel gerekliliği” karşılması olarak belirler. Buna göre her form her renk ister somut bir ilgiyi ister soyut bir ilgiyi karşılansın; kendine ait ruhsal bir değer taşır. Diğer yandan resmin bu daha önce değindiğimiz özerk yapılanması; hali hazırda gerçekleştirilmiş değildir. O’na göre “resim kendi olanakları içinde sanatı,

düşüncenin bir soyutlaması ve sonunda bütünüyle sanatsal bir kompozisyon haline dönüştüreceği yolun hemen başında bulunmaktadır” (Kandinsky, 2001:82). Bir anlamda Kandinsky için resimdeki soyut-özerk yapı henüz tam olarak gerçekleşmemiştir. Onun böyle düşünmesi muhtemelen eserini (Sanatta Ruhsallık Üzerine, 1912) yazdığı tarihle alakalıdır, yoksa yaşadığı dönem boyunca ki resmin konumu hakkındaki fikrini yansıtmamaktadır. Çünkü daha sonraki yıllarda hem kendisinin hem de diğer modern sanatçılar söz konusu soyut özerk biçimlemeye dayalı yaratımlarda bulunmuşlardır. Kandinsky, resmin yapısal elemanları ve onların oluşturduğu sanatsal ilgiler üzerine tanımlamalar ve kuramsal açıklamalara girişmesi onu resmin, henüz ulaşmadığı ancak ulaşması gerektiğini düşündüğü; kendi olanakları dahilinde, soyut-özerk bir biçimlendirmeye önyak olma çabası olarak görülebilir.

Her şeyden önce resmin iki temel unsuru olan renk ve form, Kandinsky’ye göre etkileşim ve bileşimleri sonsuz sayıdadır. Bir anlamda resmin olanakları da buna göre tükenmez niteliktedir. Her form ve renk belirli bir yüzeyde birbirleriyle olan ilişki ve etkileşimleriyle ruhsal bir etki yaratır. Kandinsky için form, bir yüzeyde, ister somut ister soyut ilgiyle, bir sınır oluşturarak kendi başına durma imkanına sahip olmasına karşın renk kendi başına duramaz. Bu nedenle maddi bir düzlemdeki (resim düzlemi) çeşitli renkler ve onların tonal değerleri birbirlerini etkilediklerinden sınırlandırılmalıdır. Form, soyut-geometrik bir yapıya sahip olmasına karşın ruhsal bir güce sahiptir. Herhangi bir geometrik form kendine has bir değer taşımasının yanı sıra diğer formlar, bir ilişki söz konusu olduğunda formun ruhsal değeri değişiklik gösterir. formlar renklerle ilişkiye geçtiğinde farklı ruhsal değerler oluştururlar. Başka deyişle mavi bir daire ile sarı bir daire aynı ruhsal değere sahip değildirler. Aynı şey diğer formlar için de geçerli, form dar bir anlamda renk yüzeylerini ayıran çizgidir. Formun dışsal ve içsel olarak iki unsuru bulunmaktadır. Çizgi yoğunluğuna göre içsel bir anlama sahiptirler. Form bu içsel dışsal ifadesidir (Kandinsky, 2001: 82-84).

Renk ve form, yaşantı sonucu edinilen deneyimlere bağlı olarak çağrışımlardan ya da somut anlam ilgileriyle ilişkilendirilerek anlamlandırılabilir. Duruma göre haz alma (estetik olarak) ya da haz almama, hatta acı gibi başka

duygular uyandırabilirler. Ancak onların ruhsal etkileri bunlarla sınırlandırılmamalı. Başka deyişle onların etkileri adlandırmalarla belirtilemeyecek kadar çok ve karmaşıktır. Kandinsky'nin yaklaşımının anlaşılması açısından onun renk ve formu ilişkilendirdiği anahtar kavram olan "içsel gereklilik" ilkesinin belirlenmesini şart koşar. Kitabı İngilizce'ye çeviren Michael T.H. Sadler'e göre "içsel ihtiyaç" sözü aslında sanatçının kendisini ifade etmeye yönelik isteğini ifade eder. Fakat Kandinsky bu sözü bazen, yalnızca ruhsal ifadeye olan açıklık anlamında değil, ifadenin kendisini belirtmek için de kullanılır (Kandinsky, 2001: 79).

Renk kendi başına, çağrışımlara dayanmaksızın ruhu etkileyen bir güçtür. Kandinsky bunu ifade ederken çoğu kez yaptığı gibi müzik ve onun enstrümanlarına başvurur. Ona göre renk bir klavye olarak alınırsa, ruh çok telli bir piyanodur. Sanatçı ise ruhta uygun titreşimler meydana getiren ellerdir. İçsel ihtiyacın ilkelerinden biri,; renk armonisinin, insan ruhuna uygun bir titreşime dayanması gerekliliğidir. İçsel anlamın dışsal ifadesi olarak form ve onun armonisi de renkte olduğu gibi uygun titreşime dayanarak içsel ihtiyacın ikinci yol gösteren ilkeyi oluşturur. (Kandinsky, 2001: 79, 84) Form iki şekilde ortaya çıkmaktadır: Bunlardan ilki, somut bir varlığı betimlemek üzere sınırlanmış yüzey olarak, ikincisi; somut olmayan bir varlığı betimlemesiyle varolur. Bu anlamda geometrik formlar Kandinsky için, maddi olmayan ancak yaşamsal değer taşıyan ve matematiksel ilgiler ile açıklanamayacak kadar karmaşıktır. Öte yandan soyut ya da somut niteliği tam olarak içermeyen, ikisinin arasında sonsuz sayıda form mevcuttur. Kandinsky için bunlar sanatçının çalışmasını inşa edeceği malzeme niteliğindedir. O, sanatçıyı bu ara formlara tabi tutmayı iki nedenle temellendirmeye çalışır. Birincisi, tamamen soyut olan formlar belirsiz ve sanatçının ulaşımının ötesinde olması ve eğer kendini bu belirsiz olanla sınırlarsa olanaklardan yoksun kalır. Bu da onun ifade gücünü zayıflatır. İkincisi ise ona göre tamamen somut bir form bulunmamaktadır. Maddi bir varlık yeniden üretilemez. "Sanatta bir nesneyi tamamen taklit etmeye girişmenin imkansızlığı, yararsızlığı ve nesneyi tam ifade etme isteği, sanatçıyı 'gerçeğe uygun renklendirmeden, tamamiyle sanatsal amaçlara götüren etkilerdir (Kandinsky, 2001: 87,88). Böyle sanatsal amaç ve ilgilere giden biçimleme kuşkusuz soyut-özerk yapısal elemanların oluşturacağı saf sanatsal kompozisyonlarda ifadesini bulur.şu belirtilmelidir ki Kandinsky resim sanatının konumunu, olanaklarını ve ifade

araçlarının kullanımına göre yarattıkları ruhsal etkileri temellendirirken “özerk” kavramını pek kullanmamaktadır. Ancak, yukarıda belirttiğimiz unsurlara yönelik fikirleri; “özerk” bir anlayışı ve resmin gitmekte olduğu yolda “özerkleşme” sürecini işaret etmektedir. Onun şu fikirleri; yani soyut düşüncenin giderek sanata daha fazla oranda yaklaştığı ve organik formun betimlemesine verilen değerin azalmaya başladığını düşünmesi (Kandinsky, 2001: 91), resim sanatındaki “özerkleşme” niteliğini açık olarak ifade etmektedir.

Şu ana kadar Kandinsky'nin resmin iki ana unsuru olan renk ve form hakkındaki fikirlerine değindik. Bunlar tek başlarına yeterli olarak görünmemektedir. Bunların belirli bir sanatsal etki yaratmak üzere, ilişkilendirilmesi, düzenlenmesi gerekmektedir. Bu kompozisyon unsuru belki de; resmi resim ve sanat eseri yapan, sanatçının sanatsal yaklaşımını yansıtan en önemli unsurdur. Kandinsky içinde, sanatçının özneliğini gerçekleştirdiği nokta bu düzenleme unsurudur. Bu nedenle, form armonisinin elemanlarının seçiminde sanatçı daha önce belirtildiği gibi; ruhun titreşimlerine uygunluğunu dikkate almak durumundadır. Kandinsky için bu içsel ihtiyacın üçüncü yol gösterici ilkedir (Kandinsky, 2001: 92). Bilindiği gibi resim sanatında kompozisyon unsurunun önemi yeni keşfedilmiş değildir, fakat her çağın sanat kavrayışına bağlı olarak ve her sanatçının kendi öz yapısına dayanarak farklılık gösterir. Bu bağlamda, kompozisyon ve onun olanakları nicel anlamda sınırsız denilebilir. Kaba bir belirlemeyle söylenecek olursa; yirminci yüzyılın başlarına kadarki resim geleneğinde doğal ya da dıştaki varlıklar tek bir rengin tonal değerleriyle betimlenir ve bu formlar, belirli bir geometrik ilgiyle düzenlenirdi. Başka deyişle bir kompozisyon geometrisi söz konusuydu denilebilir. Ancak bu durum her ne kadar sanatçının tercihine bağlı özgür bir tutumu dile getiriyor gibi görünse de aslında bağıl bir durumu da ifade eder. Çünkü burada sanatçı, herhangi bir formu sözgelimi; bir insan figürünü resim düzleminde şu veya bu şekilde betimleyebilir, diğer formlarla, mekanla ilişkilendirebilir; hatta idealize de edebilir. Ancak doğal ilgilere ve anlamsal ilişkilerine ters düşecek kadar olduğu da söylenemez. Resimdeki herhangi bir varlık betimlemesi kendi karakterini yansıtmayacak kadar özerkleşmemiştir. Bizim çalışmamız açısından da geometrik formun önemi; belirli objelerin resim düzleminde geometrik ilgilere göre düzenlenişi, yani kompozisyon geometrisi değil, daha ziyade soyut formlar olarak,

geometrik formların resme dahil olması ve onların sanatçı tarafından bilinçli olarak tercih edilmesi durumudur. Bu bağlamda sanatçıların forma ve onun ilişkilerine yaklaşımlarının bilinmesi bizim için önemlidir. Kandinsky'e göre;

Form ne kadar soyutsa, çekiciliği de o kadar açık ve doğrudandır(...) sanatçı bu soyut formları daha fazla kullandıkça, soyut krallığının derinliklerine doğru güvenle ilerleyecektir. Ve ardından, resimlerinin bu krallığın diline gittikçe daha da aşinalık kazanmış izleyicileri gelecektir (Kandinsky, 2001: 92).

Buna göre, somut olan ilgi ve anlamlarından uzaklaşmış form, kendi ilgileriyle etki yapacaktır. Somut ve bağıl olan formun etkisi dolaylıdır, çünkü edinilen yaşantı deneyimi bu tip formları, mantık dizgelerine, onların dışarıdaki varoluş biçim ve anlam ilgilerine göre anlamlandırmaya zorlar. Böylece bizim asıl almamız gereken sanatsal etki; ikinci derecede kalır. Sanatçının, kendi çağını, biçimleme anlayışıyla yansıtabilmesi bir gereklilik olarak kabul edilirse; sadece çağın kavrayışına uygun formları kullanması yetmez, kitleleri de yönlendirmesi gerekmektedir. Bu şekilde çağını yansıtan bir estetik yaklaşımı da ortaya konmuş olacaktır. Peki sanatçı çağının gereklerine uygun olan biçimleme anlayışına nasıl karar verebilmektedir? Doğrusu



Resim 1. Vassily Kandinsky: Hırçın Uysal Pembe. Karton üzerine yağlı boya, 63,5 x 48 cm. Köln, Wallraf-Richartz Müzesi. Lynton (1991:86)'den alınmıştır.

bu tek bir cevabı olmayan, cevaplanması güç bir sorudur. Çünkü söz konusu durum tek yönlü bir olgu gibi görünmemektedir. Şöyle ki birey olarak sanatçı tutumları ve yapıtlarıyla çağına yön verebildiği gibi içinde bulunduğu toplumun yapısı, dönemin ekonomik, düşünsel, siyasal, bilimsel vb. sistemleri tarafından yönlendirilmektedir aynı zamanda. Herhangi bir çağın karakteristik niteliğini belirlediği düşünülen kişi (sanatçı, bilim adamı, filozof, siyasetçi vs.), olgu veya olayı kendi döneminden çıkarılarak söz konusu belirleyici etkinin olup olmayacağını deneyimleme şansımız bulunmamaktadır. Bu anlamda durum ancak kanıtlarla desteklenen varsayımlara dayandırılmaktadır, yani elimize ulaşabilen somut verilere. Sorunun burada bütünüyle çözümlenmesi çalışmamızın kapsamını aşan bir durumdur. Biz de soruyu kolaylaştırarak sanatçıların kendi fikirlerine dayandırmak amacındayız. Peki Kandinsky resimsel biçimleme üzerine olan, düşüncelerini nasıl temellendirir. Ona göre:

“Bir rengin uygulanışı, birbirleriyle ilişkili iki rengin birleşimi ve karışımı en renkli armonilerin kaynaklarıdır. Rengin işleniş tarzından ve bir sorgulama, deneme ve çelişki çağında yaşıyor oluşumuz gerçeğinden, çağımızın tek renklere dayanan bir armoni oluşturmak için özellikle uygunsuz(...) Renklerin çatışması, kaybettiğimiz denge hissi, sallanan ilkeler, beklenmedik saldırılar, önemli sorular, (görünüşe göre) yararsız bir çabalama, fırtına ve sağanak, kırılmış zincirler, antitezler ve çelişkiler. Bunlar bizim armonimizi oluşturuyorlar. Bu armoniden yükselen kompozisyon, her biri kendi ayrı varlığına sahip olan, fakat içsel ihtiyacın gücüyle, resim adı verilen ortak yaşama katılan renk ve formun bir karışımıdır (...) (Kandinsky, 2001: 93 )

Görünüşe göre Kandinsky, savunduğu biçimleme anlayışını, kendi döneminin karakteristik özelliklerine dayandırmaktadır. Ancak bundan Kandinsky'nin, kendi çağının karakteristik özelliklerinin bir betimlemesini yaptığı anlaşılmalıdır, tersine bu özelliklerin zorunlu bir sonucu olarak özerk bir biçimlemeye varılmaktadır. Başka bir bölümde değineceğimiz gibi; ardı ardına gelen savaşlar, bilimsel gelişmeler ve onların getirdiği yeni tanımlamalar; pek çok şeyin yeniden sorgulanmasını gerekli kılmıştır. Kısacası böylesi, büyük derinlemesine hissedilebilir bir değişkenlikten, devinimden sanatçının bağımsız kalması olası görünmemektedir. Sanatçının tutumu; bu çelişkileri, dengesiz kalmış olma hissini, çaresiz çabalamayı ve yitikliğini betimlemekten çok, bunlar karşısındaki ruhsal tavrı sonucu vardığı özerk bir biçimleme anlayışında yattığı söylenebilir. Kandinsky için herhangi bir dışsal öğeye dayalı biçimlendirme özgür ifadeyi kısıtlamaktadır. Bu

yüzden her türlü hikayesel anlatım terk edilmelidir. Bir sanat yapıtı olarak resim, kendi anlatım olanaklarına sahip kendi ilgileriyle kendine yeterli başlı başına bir dünyadır. Ancak bizi doğaya bağlayan ilgiler hemen koparılmamalı. Salt soyut bir bileşime gidilirse, bu tamamiyle süsleme nitelikli bir sonuca götürme tehlikesi taşımaktadır. Saf soyut biçimleme olasılığı ve buna varılması muhtemeldir. Ancak bu resimsel anlatım olanaklarını azaltır. Kandinsky her ne kadar salt geometrik-soyut bir biçimlemeye dayanmayı tehlikeli bulsa da daha sonraki yıllarda yaptığı bazı çalışmaları bu niteliktedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Kandinsky'nin böyle bir biçimlemeyi tehlikeli bulması onun düşüncelerini yazdığı dönemle ilintilidir. Her ne kadar Kandinsky'nin bazı düşünceleri, daha sonraki yıllarda ortaya koyduğu çalışmalarıyla çelişik gibi görünse de temelde resimsel biçimlemede genel olarak özerk bir tutumu savunduğu söylenebilir. O, “resmin olması gereken özgür işleyişini kısıtlamayacak, doğadan ödünç alınan form, renk ve hareketin dışsal nesne ve ilgilerle ilişkide olmadığı bir ifade biçiminin peşinden koşmamız gerektiğini” (Kandinsky, 2001: 125) savunarak özerk bir biçimleme alanı ve anlayışına işaret etmektedir.

#### 4. GEOMETRİK FORMLARIN KAVRANIŞ ÖZELLİKLERİ

Araştırmamızın konusu olan ‘20. yy resminde geometrik forma dayalı biçimlemelerin’ anlaşılabilmesi; onların çağın ve sanatçıların biçimleme kavrayışının anlaşılmasıyla doğru orantılı olarak görülmektedir. Bilindiği gibi 20. yy resminde geometrik formlar geniş bir kullanım alanına sahiptirler. Ancak söz konusu formlar her sanat akımı hatta her sanatçı için farklı bir ifade değeri taşımaktadırlar. Temelde, 20. yy geometrik form biçimlemelerinde denilebilir ki; hiçbir sanatçı ereksel olarak geometrik formlara yönelmemiştir. Yani ister objelerin stilizasyonundan doğan geometrik biçimleme olsun ister salt geometrik form biçimlemeleri olsun, sanatçı resimde geometriyi bir amaç olarak görmemektedir. Bundan ziyade; şu veya bu “şey”in ifade aracı olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu bağlamda geometrik formların kuramsal olarak çözümlenmesi; onların matematiksel bağlamlarından çok onların resimsel ilgi ve değerlerinin çözümlenmesini gerektirmektedir. Bu da zorunlu olarak bizi sanatçıların geometrik form kavrayışının belirlenmesine götürmektedir. Ancak bir noktanın açıklığa kavuşturulmasında yarar vardır: çalışmamızın içeriğini oluşturan söz konusu biçimleme anlayışına dayalı çalışmalar ortaya koyan bazı sanatçılar kuramsal anlamda pek bir şey yazmamaları veya söylememiş olmalarına karşın, bazı sanatçılar ise epey yazılı materyal ortaya koymuşlardır. Fakat unutulmamalıdır ki, her sanat yapıtı kendi söylemini bizzat kendi içinde barındırır. Belkide bu yüzden Picasso gibi sanatçılar ayrıca bir şeyler yazma gereğini duymamışlardır. Picasso örneği bu anlamda ilginçtir. Kendisi Kübist hareketin önemli bir temsilcisi olarak ısrarla; kübizmin kendi çalışma sürecinde kendiliğinden ortaya çıktığını belirtse de sanat kuramcılarının ve tarihçilerinin aynı fikirde oldukları söylenemez. Ortaya çıkan bu çatışkı önemli bir soruyu da akla getirmektedir: Kübizm veya diğer sanatsal devrimler, 20. yy öncesi ve başlarında meydana gelen gelişmelerden bağımsız, salt sanatçının kendi keyfi çalışma ve eğilimlerine dayandırılabilir mi? Bu sorunun cevabını yüzyılın başlarındaki geometrik biçimlemelerin kavranış yaklaşımlarında ortaya koymaya çalışacağız.



#### 4.1. Geometrik Biçimlemede Soyutlama Ve Soyut'un Belirlenmesi

Kaba bir deyimle insanlar arası etkinliğin temelinde iletişim bulunmaktadır. İletişimin özünde ise sınırlandırmanın yer aldığı söylenebilir. Sınırlayıcı herhangi bir öğeye başvurmadan insanlar arası bir etkileşim neredeyse imkansız görünmektedir. İletinin sunulduğu ve geri dönüşü hangi ileti aracı –ses, sözcük, görüntü vs- kullanılırsa kullanılsın belli bir sınırlayıcı öğeye dayanması iletişimin zorunlu koşuludur denilebilir. Bu bağlamda herhangi bir şeyi tanımlamak sınırlandırmaktır, yargısına varılabilir. Bunu basit ve kısa bir örnekle açıklayalım: Su nedir? Sorusuna; “yeryüzünde bulunan doğal saydam sıvı” cevabını vererek belli nitelikleriyle sınırlandırmış oluruz, yani; doğal, saydam ve sıvı. Buna göre herhangi bir şeyin tanımlanmasının o şeyin nitelikler toplamıyla sınırlandırılması olduğu yargısına varmak yanlış olmayacaktır. Ancak bu elbetteki her alanın kendi referans noktalarıyla da bağımlı bir durumdur. Şöyle ki; yukarıdaki “su” tanımlamasını bir kimyacı “H<sub>2</sub>O” şeklinde tanımlayacağı gibi bir dilbilimci başka bir biçimde sınırlandırmaya gidecektir ve buna rağmen anlaşılabilirliğini kaybetmeyecektir.

Ne yazık ki kuramsal platformda her deyim, kavram “su” kadar berrak ve somut –özellikle sanat gibi sınırlandırmaya direnç gösteren bir alan ise- olmamaktadır. Sanat tarihi boyunca birçok eğilime yakıştırılan isimler ya tesadüf ya da alay olsun diye söylendiği ve daha sonra bunun genel bir kabul görerek yerleştiği bilinmektedir. Öte yandan bunların büsbütün alakasız olarak gerçekleştiğini düşünmek yanlış olacaktır. Dikkat edilirse, herhangi bir sanat biçimlemesini ya da düşünüşünü belirten sözcük ya da deyimlerin söz konusu anlayışın şu veya bu şekilde onun belli bir niteliğine denk düştüğü görülebilir. “Kübizm” bir sanat eğiliminin adı olmadan evvel elbetteki herhangi bir ortak anlaşılır anlama sahip değildi. Ancak onu ilk kullananların kullanım biçimlerine ve sözcüğün etimolojik yapısına bakıldığında bunun belli bir geometrik formu karşılayan “küp” sözcüğünden türediğini ve söz konusu sanat eğiliminin kullandığı geometrik biçimleme anlayışına denk düştüğünün farkına rahatlıkla varılabilir. Burada önemli olan kullanılan sözcüğün daha önce belli bir anlama sahip olup olmadığı ya da denkleştirildiği anlayış, durum, olgu veya varlığa denk düşüp düşmediği de değildir. Önemli olan

deyim ya da sözcüğün kullanıldığı alanın referansına çevrilip çevrilmediğidir. Dahası iletişimi sağlayabilecek niteliği elde edip etmediğidir.

Yukarıda gerekli gördüğümüz açıklamalardan sonra asıl belirlemeye çalıştığımız; “soyutlama” ve “soyut”un belirlenmesine ve çalışmamız açısından kullanımına geçebiliriz. “Soyut” sözcüğü tüm belirsizliğine rağmen bir sözlük anlamına sahip olup ve dayandığı referans alanına göre de –kesin bir görüş birliği olmasa da- (en azından kapsamı konusunda) bir anlam ve tanım elde eder. Türkçe’de ‘Som’un, eş deyişle bütünü niteliğini dile getiren ‘Somut’ deyiminin karşıtı olarak kullanılan soyut, ‘som’luğundan soyulmuş olanın niteliğini belirtir. Hint Avrupa dillerindeki kökeni ayırt edilmiş ve bir şeyden alınıp çıkarılmış anlamlarını dile getiren Latince’deki “Abstractum” deyimidir (Hançerlioğlu, 1993: c.6, 145). Soyut terimi sözlük anlamından çok kapsamı dolayısıyla problem yaratmaktadır. Yani soyut olanın sınırı nerede başlar nerede biter? Bir şey hangi koşulda somut veya soyutun kapsamına girer? gibi sorular sorulduğunda problemsel durum kendini belli etmektedir. Kimi kuramcı düşünürler bunu tekil ve tümel karşıtlığında belirlemeye çalışır. Buna göre de; tekil olarak “insan” “somut”u dile getirirken, tikel olarak “insanlık” “soyut”a denk düşer. Açıkçası bunu tam olarak açıklığa kavuşturma çabasına girsek içinden çıkılmaz uzun bir metin ortaya koyma tehlikesiyle karşılaşmamız kaçınılmaz olacaktır. Bu bağlamda bizim için yararlı olan; “soyut” ve “soyutlama”yı sanat ve resim sanatı bağlamında konumlandırmamız gibi görünmektedir.

Çağdaş sanat kuramcılarında Marcel Brion’a göre “soyut” sözcüğü elbetteki belirsiz bir anlam teşkil etmektedir. Ancak bunu sanat için kullanıyorsam, tek neden daha iyi bir sözcüğe sahip olmadığım içindir. Bu durum sadece soyut sözcüğünde değil pek çok üslup deyimleri keyfidir. “Soyut Sanat” deyimini Barok, Gotik vs gibi deyimlerden daha uygun ya da daha az uygun değildir. Anlaşılması gereken bu deyimlerin birer etiket olduğu ve farklı anlayışlara sahip yapıtların sözsel düzeyde anlaşılır kılmak gibi pratik işlere sahip olduklarıdır. Buna göre de biz onları aşağı yukarı elde ettikleri bir değer ve alışıldığı anlamda kullanırız. Sanat anlamında ‘soyut’ deyiminin kullanımının yarattığı belirgin güçlük “soyut sanat” ve

“soyutlayıcı sanat” ayrımında ortaya çıkmaktadır. Brion’a göre “salt soyut sanat” ile “soyutlayıcı sanat” başka başka şeylere denk düşerler (Tunalı, 1996:118). Temelde böyle bir güçlüğün ortaya çıkması kimi sanat yapıtlarının somut varlıkların belli niteliklerinin göz ardı edilmeksizin temel geometrik biçimler nezdinde bir biçimlemeye varıldığı takdirde, salt geometrik formlar ya da herhangi bir dış varlık referansına ve ortak anlamlar ilgisine başvurulmadan yapılan çalışmalarla aynı kategoride ele alınıp alınmayacağı noktasında mevcut olur.

Kübist biçimleme anlayışı yukarıda belirtilen güçlüğe tipik bir örnek oluşturmaktadır. Bilindiği gibi kübist biçimlemede doğal nesne ve görünümünden hareket edildiği halde buna sadık kalınmayıp geometrik bir parçalama ve geometrik bir tasarıma uğratılırdı. Buna karşılık Neoplastisizmde ya da Süprematist biçimlemede salt resimsel (ya da –geometrik biçimsel) biçim ilgileri söz konusu olduğundan, bu çalışmalardaki formlar doğal form ve görünümüleriyle ne biçim ne de içerik düzeyinde bir ilişki söz konusu olmayacaktır.

Sonuç olarak soyutlama ya da soyutlayıcı sanattan kastedilen; “Doğa biçimlerinden hareket ederek, nesnelere sadece salt biçimlere geri götürerek doğa ile bir içerik ilgisi içinde olmasa bile, biçim ilgisi içinde bulunan bir sanat anlaşılır (...) Salt soyut sanat, kendine özgü, doğa dışı bir salt biçimler dünyasıdır (Tunalı, 1996: 118). Söz konusu iki deyişimi çalışmamız içerisindeki kullanımı yukarıda belirtilen belirlemeler şeklinde olmaktadır.

#### **4.2. Geometrik Formların Resimde Saf Yaratım Unsuru Olarak Kavranışı**

20. yüzyılın ilk çeyreğindeki resim biçimlemesinde geometrik unsurlar bilindiği üzere önemli bir yer kaplamaktadır. Geometrik form unsurunu bu geniş kapsamlılığı farklı biçimlerde ve kavranış niteliklerinde görselleşme olanağını bulmaktadır. Bazı biçimleme eğilimlerinde yardımcı bir unsur; yaratım ve ifade olanaklarını çoğaltan bir unsur olarak ön plana çıkmasına karşın bazı biçimleme

anlayışlarında ise, resmin bütün olarak üzerine kurulduğu, resmin tamamen bu unsurlardan oluştuğu yaratımlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Hatta geometrik unsurların bu biçimlemelerden çıkarılması, söz konusu resimlerin ortadan kaldırılmasıyla eşdeğerdedir denilebilir. Ancak burada geometrik ilgilere olan bağımlılık; resimlerde salt matematik ve geometrik ilgilerin ereksel anlamda ele alındığı düşüncesine yol açmamalıdır. Çünkü her ne kadar söz konusu resimler geometrik bir biçimleme üzerine kurulu olsa da gerçekte düşünsel ve içerik ilgileri bakımından matematiksel ilgilere çok daha ötede yer alırlar.

Yukarıdaki ifadeler bağlamında geometrik form unsurunun resim sanatındaki kendi kullanım süreci boyunca sanat kuramcıları, sanat tarihçileri ve bizzat sanatçıların kendi kuramsal çalışmalarında farklı tanımlamalara ulaşmakta ve çeşitli referans noktalarına nedensel olarak dayandırılmaktadır. Sanatçılar ile eleştirmen ve kuramcıların görüşleri –çoğu zaman olduğu gibi- örtüşmese de, sanat üretiminde etkin rol üstlenmeyen özneler olarak eleştirmen ve kuramcıların görüşlerinin bir çok noktada yabana atılmayacak kadar önemlidirler. Diğer taraftan sanatçıların kendi sanat kavrayışları ve vardıkları biçimleme anlayışlarının kuramsal olarak belirlenmesi çoğu yerde bizi zorunlu olarak onların kendi yazılı söylemlerine götürmektedir. Yapılan çalışmalar ile sanatçının kendi yazılı söylemlerinin örtüşüp örtüşmediği tartışılır olsa da temelde geometrik biçimlemelerin kuramsal temellendirilmesinde elimizdeki en önemli somut veriler olduğu söylenebilir. Kuşkusuz sanatçı kendi çalışmalarının kendi söylemi doğrultusunda anlaşılmasını ve öyle değerlendirilmesini sağlamak üzere yazınsal girişimlerde bulunması olasılık dahilinde olan bir durumdur. Ancak sanatçının böylesi bir etkinliğinin salt bir kurmaca olarak görülmesi de büyük haksızlık olur.

Metni adlandırdığımız başlıktan da anlaşılacağı gibi geometrik formların kavranış özelliklerinden birisi; onların saf bir yaratımın ifade unsuru olarak belirlenmesinde yatmaktadır. Bu çıkarım bir yakıştırma olmayıp sanatçıların kendi söylemlerinin yanı sıra eleştirmen, sanat tarihçileri ve kuramcıların belirlemelerinden çıkarsanmıştır. Aslında bu çıkarımla beraber biz çalışmamızın asıl ağırlık noktasını oluşturan saf geometrik biçimlemeye dayalı çalışmalara yani Mondrian ve Malevich

gibi sanatçıların biçimleme anlayışlarını kuramsal olarak belirlemeye bir adım atmış oluyoruz. Çünkü sanatta “saf”lık kavramını en çok dillendiren bu sanatçılardır denilebilir. Gerçi bu salt soyut-geometrik form biçimlemesine dayalı yaklaşımlardan daha önce de bazı sanatçı ve eleştirmenler belirgin olmasa da sanatsal biçimlemede “saf”lık niteliğinden bahsetmişlerdir. Öte yandan söz konusu saf nitelik unsuru kimi zaman sanatçılar ve kuramcılar için farklı nitelikleri dile getirebilmektedir. Çoğu zaman da herhangi bir söyleme dayanmaksızın sadece bu çalışmaların gözlemlenmesiyle saflık unsurunun varlığından bahsetmek mümkündür. Sözgelimi; Kübizmin kendi gelişim seyri boyunca, varlıkları çeşitli özelliklerini ayıklayarak belirli karakteristik özelliklerini ele alması, keyfi olan yapısından kurtarıp yasal bir düzenlemeye tabi tutması; varlıkların özüne indirgemesi anlamında bir saflık unsurundan söz edilebilir. Şair-eleştirmen Guillaume Apollinaire de benzer bir yaklaşımla Kübizimde saflaşma niteliğine işaret etmektedir. Ona göre günümüzün modern sanatçısı –ki kastettiği 1910’lu yılların sanat ortamıdır- varlıkların en ince detayına kadar resmedilmesini artık reddetmektedir. Onların sanatı yalın niteliktedir. Apollinaire Kübist biçimlemenin başarısının bu yalınsallık niteliğinde yattığını belirtir. (Harrison&Wood, 1992: 180-181). Kübizmin biçimleme anlayışı üzerinde sanatını inşa ettiğine inanılan ve bu bağlamda Apollinaire’in Kübist sınıflandırmasında orfik Kübizme dahil edilen Robert Delaunay’ın 1912 yılında “Saf Resimde Gerçekliğin Yapısı Üzerine” (On the Construction of Reality in Pure Painting) adlı bir estetik bildirge yayınladı. Sırası gelmişken, Delaunay’ın Kübizm ile ilgili kuramından bahsetmek yararlı olacaktır. Delaunay’ın çalışmaları genel olarak parlak renklerin geometrik bir yapı üzerine kurulu kompozisyonlardan oluştuğu söylenebilir. Lucie-Smith’e göre sanatçı; çoğunlukla resim yüzeylerini saydam renklerle boyanmış prizmatik yüzeylere bölerek Kübist resmin karakteristik yapısını dönüştürmüştür. Bu durum Kübist anlayış sürecinde yeni bir gelişmeyi ifade ediyordu. Bu dönüşümün tanımlanmasında Apollinaire devreye girerek “Orfizim” terimini ortaya atarak, Delaunay’ın çalışmalarını bu terimle adlandırdı. Daha sonraki yıllarda Apollinaire Kübizmi dört ana eğilim olarak sınıflandırırken, bu dört eğilimden birisinin “Orfik Kübizm” olduğunu söyler. “Apollinaire, ‘Kübist Ressamlar’ (1913) adlı eserinde Orfizim’den ‘Görsel alandan ödünç alınmamış, bütünüyle sanatçının kendi tarafından yaratılmış unsurlarla yeni yapılar resmetme

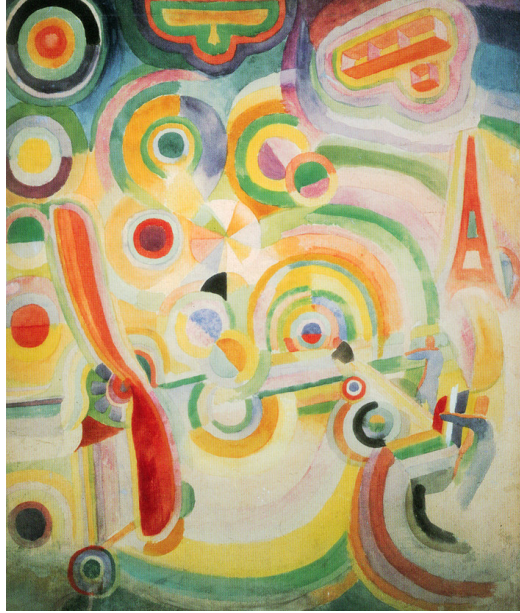
sanatı' olarak bahseder" (Lucie-Smith, 2004: 88,89). Bu kısa ön bilgiden sonra Delaunay'ın 'Saf Resim' yaklaşımından söz edebiliriz. Delaunay, saflık niteliğine resimsel biçimlendirmede yöntemsel bağlamda yaklaşmaktadır. Onun tam anlamıyla resmin içeriğine yönelik bir saflıktan söz ettiği söylenemez. Gerçi 20. yy resminin öncü sanatçı ve sanat eğilimlerinin resimde sağladıkları dönüşümlerden birisinin, biçimin aynı zamanda resmin içeriği olduğu düşünülürse, Delaunay'ın yaklaşımında içerik anlamında da bir saflık unsurundan bahsedilebilir.

Delaunay için sanatta realizm (gerçeklik) zorunlu bir niteliktir. Eğer kalıcı bir güzellik aranıyorsa, gerçeğin güzelliğinin özünü oluşturduğu unutulmamalıdır. O, resimde yöntemin saflığını önerir. Ona göre; güzelliğin en temiz ifadesini bu oluşturur. Delaunay'ın bahsettiği gerçeklik, varlık görünümlerinin doğrudan yansıtılmasıyla ilgili olmayıp daha çok bilimsel bir gerçekliğe yakın durmaktadır. Bu yüzden empresyonist ışık ve renk analizleri ve özellikle de, Seurat'ın yöntemi üzerinde durur. Bilindiği gibi Seurat'ın biçimleme anlayışının en önemli ayırıcı niteliği tamamlayıcı renklerin zıtlığından yararlanarak renklerin resim yüzeyinde nokta ya da fırça darbeleri şeklinde yan yana konularak formların oluşturulmasıydı. Delaunay'a göre, Seurat ışığın ilk kuramcısı olarak kabul edilmelidir. Her ne kadar Seurat'ın yöntemi tam bir saf ifadeye ulaşmamışsa da Delaunay için o, bugünkü saf ifade yaklaşımlarının tek temelini oluşturmaktadır. Delaunay kendisiyle benzer eğilimde olan sanatçıların yaklaşımlarını şöyle tarif eder:

Etkileri veya nesnelere ya da görünümleri ele almıyoruz artık. Geçmişin tüm stillerini dışarıda bırakan ve sadece insan doğasına güzellik doğrultusunda ilham vermek amacıyla plastik bir sanat haline gelen, saf olarak ifade edilen bir sanata erişmekteyiz (Harrison&Wood, 1992: 154).

Delaunay'ın yaklaşımından anlaşıldığı kadarıyla, resimde saflık unsurunun elde edilmesi, anlatım elemanlarının kendi etkileşimleriyle, dıştaki varlık ilgilerine başvurmaksızın biçimlendirildiği bir ifade yöntemi ile gerçekleşebileceği öngörülmektedir. Bu bağlamda o, resimde uyum kavramına büyük önem vererek onu şöyle tanımlar: Uyum, sanatçı tarafından düzenlenen duyarlılıktır. Konu ise, uyumsal orantıdır ve bu orantı, tek bir eylemde bulunan çeşitli eşzamanlı unsurlardan oluşur. Konu olmadan hiçbir biçimleme olasılığı yoktur. Ancak bu, edebi ya da anekdot

anlamında bir konu anlamına gelmemelidir; resmin konusu plastiktir ve konu insan doğasının saf ifadesi olmalıdır (Harrison&Wood, 1992: 154).



Resim 2. Robert DELAUNAY: “Blériot’ya Saygı”, 1914. Kağıt üzerine suluboya 78 x 67 Paris Modern Sanatlar Müzesi, Paris. Sanat Kitabı (1996:125)’dan alınmıştır.

Delaunay biçimlemede, saf ifade unsuru anlamında geometrik bir biçimlemeden ve onun gerekliliğine dair herhangi bir ifade kullanmamaktadır. Ancak öne sürdüğü yaklaşım doğrultusunda ve onun kendi çalışmalarının geometrik yapılanması göz önüne alındığında, önerdiği saf ifade unsurunun geometrik bir biçimlemeyi gerekli bulduğu söylenebilir. Onun çalışmalarında her ne kadar formdan çok renk ve renk armonisi ilgileri ön planda olsa da; resim yüzeyindeki bir rengin, diğer bir renk tarafından sınırlandırılması çoğunlukla düzlemsel geometrik formlar şeklinde olmaktadır. Bu yüzden onun çalışmaları resmin kendi yapısal elemanları ve onların üzerine kurulu olduğu sanatsal ilgilerin özerk bir biçimlemeye dayandıkları söylenebilir. Belirtilmesi gereken diğer önemli bir nokta; Delaunay’ın çalışmalarında, ifade yöntemi olarak saflık unsuru, resme konu olarak seçilen obje ve görünümünün giderek yalınlaştırıldığı, ayrıntıların atlandığı ve buna bağlı olarak daha sonraki çalışmaların da artık obje ve görünümünün resim içinde eriyip fark edilmez hale geldiği geometrik renk düzlemlerine dönüştüğüdür. Bu anlamda onun çalışmalarındaki geometrik renk düzlemleri bir arındırma ve indirgeme yoluyla saf

bir ifadeye ulaşma çabası olarak görülebilir. Söz konusu arındırma ve indirgeme yoluyla saf bir ifadeye ulaşma çabasına girmiş olan bir diğer önemli sanatçı da Piet Mondrian'dır.

Mondrian'ın sanat yaklaşımındaki "safılık" niteliğinin anlaşılabilmesi için onun kuramsal fikirlerinden bahsetmek yararlı olacaktır. Mondrian kendi sanatının olgunlaşma dönemi, yani salt soyut geometrik biçimleme anlayışına varmadan önceki yıllarda yaptığı çalışmalar; çeşitli doğal görünüm ve varlıkların çözümlenmelerinden oluştuğu söylenebilir. Bu çalışmalarda çoğunlukla empresyonist ve sembolist öğeler hakimdir. Ancak Kübist hareketin ortaya çıkmasıyla değişen biçim anlayışından Mondrian da etkilendi ve çalışmaları giderek kendine has bir Kübist biçimleme anlayışına dönüştü. Daha sonraki yıllarda yaptığı ve bugün bize Mondrian'ın ayırt edici niteliğini aktaran çalışmaları soyut geometrik ve ana renklerden oluşan kompozisyonlara dönüşür. İşte onun vardığı bu son biçimleme anlayışına kendisi Neo-Plastisizm olarak adlandırır. Neo Plastisizm'in Kübist biçimlemeden kaynaklanan bir anlayış olduğu; dışarıdan gözlem yoluyla edinilmiş bir yargı değildir. Çünkü bizzat Mondrian Neo-Plastisizm'in köklerinin, kübizme dayandığını belirtir.

Mondrian her şeyden önce kendi biçimleme anlayışında, evrensel bir ifadeye ulaşmanın peşindedir. Mondrian görüşlerinin çıkış noktasını, 20. yy başlarındaki gelişme ve değişimlere dayandırarak sanatın geldiği noktayı belirler ve buna göre yeni biçimleme üzerine öngörülerde bulunur. Bu öngörüler aynı zamanda onun sanat ve düşünsel anlamdaki inançlarını da yansıtmaktadır. Ona göre, insanların tavrı otomatikleşen ve doğayla ilgisizleşen dünya karşısında değişerek içsel şeylere yönelmektedir. Buna bağlı olarak insan yaşamının her ifadesi giderek soyut bir özelliğe bürünmektedir. Sanat da bu durumdan bağımsız kalmamaktadır. "Sanat kültürleşmiş bir dışsallığın ve derinleşmiş duyarlı bir içsellikğin ürünü olacaktır. İnsan zihninin saf bir betimlemesi olarak sanat, kendisinin estetik olarak saflaşmış, başka deyişle soyut bir formda ifade edecektir" (Chipp, 1968: 321). Mondrian'a göre modern sanatçı güzellik duygusundaki soyutlama niteliğinin farkına varmış ve bu güzellik duygusunun kozmik, evrensel olduğunun bilincine ulaşmıştır. Her ne kadar



somut temsil bir noktaya kadar evrensel olanı barındırır da, yeni plastik düşüncede doğal form ve renk önemsenmeyecektir. Yeni plastik düşünce rengin ve formun soyutlamasında başka deyişle, düz çizgi ve ana renklerde kendi ifadesini bulmalıdır (Chipp, 1968: 322). Mondrian'ın öne sürdüğü savlar ve koşulların büyük oranda kendi çalışmalarıyla; özellikle yatay ve dikey çizgilerin resim yüzeyinde kesişmesiyle oluşturulan dik açığa dayalı geometrik kompozisyonlarıyla örtüştüğü söylenebilir. Kendisinin öne sürdüğü bu evrensel ifade yöntemlerine taviz vermeden hatta bağnaz bir tutumla resmin ifade olanaklarının azalması tehlikesine aldırmaşızın yaşamının sonuna kadar bağlı kaldığı bilinmektedir. Mondrian için yeni plastik düşünce gerçek estetik ilişkileri doğru bir şekilde temsil edebilmektedir. Bu sanatçının, geçmişteki plastik düşünceden elde ettiği bir sonuçtur. Yeni plastisizm saf resimdir; ifade araçları da, düz çizgi ve düz renktir. Her sanat kendi ifade yollarını kullanmasına karşın gelişen, kültürleşen düşüncenin etkisiyle giderek dengeli ilişkilerin temsiline yönelmektedir. Mondrian, dengeli ilişkiyi; "Zihnin kendine özgü özellikleri olan evrensellik, armoni ve birliğin en saf temsili" olarak tanımlar (Chipp, 1968:322), Mondrian'ın söylemlerine dikkat edildiğinde bir şeylerin genel bir ilkeye indirgeme çabası göze çarpmaktadır. Onun için önemli olan bu genel yani evrensel olan ilkeyi ifade etmek ereği bakımından birincildir. Kendi sanat söylemindeki genelleyici unsuru şöyle temellendirir:

Doğada tüm ilişkilerin iki ucun karşıtlığı ile tanımlanan, tek bir temel ilksel ilişki ile belirlendiğini görürüz. Soyut plastisizm dik açı oluşturan iki konum yardımıyla bu temel ilişkiyi tam olarak temsil etmektedir. Bu konumsal ilişki, tüm ilişkilerin en dengeli olanıdır, çünkü iki zıtlık arasındaki ilişkiyi mükemmel bir uyumla ifade eder ve diğer tüm ilişkileri içerir (Chipp, 1968: 323).

Mondrian, söyleminde varlıkların ayrıntılarından arındırılıp özlerine ulaşma, varlık ilişkilerini temel bir ilkeye indirgeme ve bunların saf plastik olarak ifade edilmesi söz konusudur. Bu özler ve belirleyici olan temel ilkeler elbette doğal alanda bulunur ancak, ayrıntılar tarafından örtülmüş olarak. Sanat, bu saf olan unsurlara ulaşmak üzere ifade araçlarını ve olanaklarını saflaştırmak durumundadır. Bu bağlamda Neo-Plastisizmin saf bir sanat anlayışını temsil ettiği söylenebilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Mondrian bu durumu, sanatın doğal evrimi sonucu ulaşılan ve çağın gereklerine uygun bir zorunluluk olarak sayar. Neo-Plastisizm anlatım araçlarını yalınlaştırarak yapısal-geometrik elemanlara indirgemekle kalmaz, yapısal

elemanları da, yani geometrik formları da ayıklamaya tabi tutup, dik açı üzerine kurulu dörtgenel bir yapıya indirgemektedir. Bu tutum en saf olana ve onun ifadesine ulaşma çabası olarak ön plana çıkar. Yeni plastik görüş, saf renk ve düz çizgiyle herhangi bir dış görünüm ya da varlık betimlemesine başvurmaksızın bizzat kendileri ve onların ilişkileri aracılığıyla estetik yaşantının olanaklı kılınması, evrensel olana ve evrensel güzelliğe ulaşmanın en iyi yolu olduğu inancına dayandığı söylenebilir. Bu anlamda o, saf soyut sanatı temsil etmesiyle “saflık” unsurunu sadece bir nitelik olarak barındırmaz, aynı zamanda onun temel varoluş biçimini ve yaklaşımını ifade edebilmektedir.

Neo-Plastisizmin önde gelen bir diğer savunucularından Theo Van Doesburg da büyük ölçüde benzer görüşler ortaya koymuştur. Ona göre Neo-Plastisizm’in ilkelerinin uygulanması ifade araçlarının ve yöntemlerinin saf nitelikte olması bir zorunluluktur. Doesburg söylemini temellendirirken Mondrian ile aynı rasyonalist (akılcı) tutumu sergilemekte; Neo-Plastisizmin geçmişteki sanat eğilimlerinin eksik ve detaylı olarak gerçekleştirdikleri ifade yöntemlerinin mantıklı bir sonucu olarak görmektedir. Bu eksikliğin giderilmesi gerekliliği ve olanaklarını Neo-Plastisizmin iki önemli ilkesini açıklarken şöyle ortaya koymaktadır: Eğer bir deneyim objesi fark edilebilir derecede resimde yer alıyorsa, diğer ifade araçları açısından ikincil derecede bir araçtır. Bu durumda ifade biçimi eksik olacaktır. Buna karşın estetik deneyim, yaratıcı araçlarla doğrudan ifade edildiğinde ifade tam olarak elde edilecektir (Harrison&Wood, 1992: 279). Bu bağlamda dış dünyadaki nesnelere görünümüne dayanılarak yapılan biçimlendirme ifade açısından dolaylı ve engelleyici olmaktadır. Yukarıdaki ilkelerin temellendirilmesini Doesburg klasik eserlerle ilişkilendirerek açıklamaya çalışır.

Eski tablolara; örneğin Nicolas Poussin tarafından yapılan bir çalışmaya bakıldığında, insan figürlerinin günlük yaşantıdaki fiziksel davranışlarından farklı betimlenmelerine rağmen, vücut gerçekliklerinin inandırıcı biçimde yapıldığı, peyzajın belirgin bir şekilde düzenlendiği gerçeğiyle karşı karşıya kalırız. Tüm görünüm özellikleri; ağaç yaprakları, tepeler, gökyüzü gerçek izlenimi verir. Ancak ressamın sadece bir görünüm gerçekliğini yakalamaya çalıştığı söylenemez.

Figürlerin konumları davranış ve jestleri, figür gruplarının mekan ve kendi aralarındaki mesafe ilişkilerinin keyfi olmadığı her şeyin açık bir şekilde düşünülüp tasarlandığı ortadadır. Her şey tabii olduğu belirli kurallara göre düzenlenmiştir. Böyle bir tablo büyük oranda gerçeğe uygun olduğu halde, ressamın belirli amaçları sebebiyle doğadan farklılık gösterir. Çünkü sanatçı, sadece doğal objektif görüş açısından değil, yapısal olarak organize edici sanatsal ve estetik ilkeler doğrultusunda çalışmasını gerçekleştirmiştir. Rastlantısal ve doğal olanın egemen olmasına izin vermekten çok, figürlerin amaçsallığı yönünde düzenlemesiyle evrensel bir ifadeye ulaşma çabası söz konusudur. Bu bağlamda doğal konu ve biçimler yalnızca sanatsal amaca ulaşma olarak kalır. Amaç: “Resimdeki figürlerin konum ve duruşlarını, mekan ve kütle alanları ile hareket çizgilerini (ilişkilerle) dengeleyerek ve çok yönlü değişmelerle bütünlüğün dengesini estetik bir bütünlüğün sağlandığı uyumlu bir bütün yaratmak” (Harrison&Wood, 1992: 280).

Doesburg’a göre söz konusu sanatsal uyum ancak bir noktaya kadar sağlanır. Çünkü sanatsal amaç, sanatsal yollarla doğrudan değil, sadece dolaylı yoldan, doğal biçimlerin ardında gizlenmiş olarak gerçekleştirilir. Ne renk ne de biçim saf halde görünmemektedir. Yapısal elemanlar olan renk ve biçim çeşitli varlık görünümlerinin bir yanılması oluşturmak üzere kullanılır. Böyle bir sanat eseri, estetik düşüncenin doğal araçlarla ifade edildiği bir eserdir. Bu durum eserde bir bölünmenin varlığına işaret eder. Yani: “Estetik olduğu oranda doğadan sapma gösterir, doğal olduğu ölçüde de estetik düşünceden kopma gösterir (Harrison&Wood, 1992: 280).

Bilindiği gibi Neo-Plastisizm söyleminde resimde sanatsal araçlarla sanatsal amacın, doğrudan etki eden, bütünselliği olan estetik bir uyumun sağlanması, sanatın ana ereklerinden birisi olarak yer edinir. Bunun sağlanabilmesi, ifade araçlarının yardımcı unsur olarak değil asıl unsur olarak kullanılmasını; yani rengin renk olarak, formun form olarak herhangi bir doğal varlık betimlemesine başvurmaksızın saf halde kullanılarak resmin yüzeyinin düzenlendiği özerk bir yaratıma bağlanmaktadır. Böylelikle hem ifade yöntemi, hem de ifade araçlarının kullanımının saf olması, zorunlu bir nitelik olarak ortaya çıkmaktadır.

## **5. GEOMETRİK FORMA DAYALI BİÇİMLEMELER ORTAYA KOYAN AKIMLAR VE KURAMLARI**

### **5.1. Kübizm Ve Kübist Resim Biçimlemesinde Geometrik Formların Kavramışı**

Modern resim ya da 20. yy sanatı söz konusu olduğunda Kübizm'e değinilmeden herhangi bir çalışma ortaya konması neredeyse olanaksızdır. Elbetteki modern resim Kübizmle başlamıştır ama onunla beraber geleneksel resim sanatı önemli bir kırılma noktası yaşamıştır denilebilir. Kuşkusuz Kübizmin önemi; biçimsel, kuramsal, tarihsel ya da estetik açısından ele alınabilir ve bunların her birisi başlı başına bir araştırma konusu yapılabilir. Diğer yandan bu çalışmanın sınırlı kapsamından dolayı, Kübizmi bütün yönleriyle değil, onun geometrik biçimleme kavrayışını ve diğer geometrik biçimleme anlayışlarına dayanan sanat eğilimleriyle olan ilişkisini ele alınması düşünülmektedir. Sanat tarihi içerisinde genellikle sanat akımlarının birbirlerine tepki olarak ortaya çıktıkları bilinmektedir. Kübizmin kendisinden sonra ortaya çıkan akımlara tepki nedeni niteliği taşıdığı bir gerçektir. Bu niteliğin yanı sıra onun bir diğer ayırt edici özelliği de kendisinden sonraki biçimleme anlayışları için “cesaret” alınan bir referans noktası olmasıdır. Gerçekten de resim sanatı tarihinde “form”un kullanımı açısından; algılara dayalı obje yorumunun ortadan kaldırılmasına varan soyut sanat yaklaşımlarının, Kübizm olmadan da ortaya çıkabileceğini söylemek güçtür.

Her şeyden önce Kübist biçimleme beraberinde yeni bir varlık yorumu meydana getirmiştir. Bizim bu çalışmada belirlemeye çalıştığımız nokta; Kübist biçimleme anlayışının kuramsal olarak ortaya konmasıdır. Kübist biçimlemede sanatçı, resmin konusunu oluşturan herhangi bir varlık veya varlıkların; doğal görünümüyle resim yüzeyine aktarılması söz konusu değildir. Burada nesnelere doğal görünümünün aktarılması ile kastedilen; varlıkların tek bir bakış açısından onların belirli bir uzam içerisinde geleneksel perspektif kurallarına uygun ve ayrıntılı olarak aktarımıdır. Kübizm ile beraber varlıkların üç boyutlu görünümünün bir yanılması temsil edilmesi geleneği terk edilmiştir denilebilir. Ancak bu yargıdan Kübizmin dış varlık ilgilerinden tamamen bağımsız bir biçimleme anlayışı

olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Her ne kadar Kübist sanatçılar, resimlerinde varlıkları tanınmayacak kadar biçimini bozup geometrik bir parçalanmaya tabi tutmuşsalarda, varlıkların bazı genel karakteristik özelliklerini yansıtan kısımlarını kullanmaktan kaçınmamışlardır. Bu anlamda Kübist biçimleme tamamiyle soyut bir biçimleme anlayışı olmayıp soyutlama niteliğinde olan bir biçimlemedir denilebilir. “Kübizme gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlamamanın yeni türleriydi. Oysa Kübizmle beraber sanatta yaratma olayı tümüyle özerk (Autonom) bir olay olur” (Brion, M.’den aktaran Tunalı, 1996: 164). Gerçekten de sanatçının yaratıcı tutumu açısından bakıldığında Kübizmde form anlayışı sadece görsel algılara dayalı ikna edici bir çaba değil düşünsel nitelikli bir görselleştirme ve yaratma söz konusudur. Burada ise artık objenin kendi doğal ilgileri değil, onların resim yüzeyinde oluşturdukları kendi sanatsal ilgileri önem taşır.

Kübist biçimleme anlayışına dayalı çalışmalar yapmış olan sanatçıların; yazınsal anlamda bir biçim kuramı ortaya koydukları söylenemezse de, yapılan eserler ve onların yeni ve belirli bir kavram (Kübizm) altında toplanması zaten onların yeni bir biçim kuramı ortaya koyduklarını göstermektedir. Her ne kadar sanatçılar kendi biçim anlayışları üzerine yazılı pek bir şey bırakma ihtiyacı duymamışlarsa da; Sanat tarihçileri, eleştirmenler ve sanat kuramcıları Kübist biçim anlayışını çeşitli faktörlere dayandırarak açıklamaya çalışmışlardır. Hatta bazı iddialar var ki kanıtlanma olasılığı bulunmadığı gibi aksini öne sürmek de mümkün görünmemektedir. Kimi zaman da sanatçılar kendileri bazı iddiaları ve yorumları olumsuzlamışlardır. Böyle bir durum karşısında ortaya iki önemli soru çıkmaktadır: Birincisi bu biçimleme anlayışı ile ilgili ileri sürülen tezlerin doğruluk payı ne kadardır? İkincisi sanatçıların bu savları yadsımaları, onların geçersiz olduğu anlamına mı gelmektedir? Gerçekten de bu soruları net olarak cevaplamak güçtür. İlk olarak birinci soru şunu şart koşar: öne sürülen tezlerin kanıtlarının geçerliliği ve güvenilirliği daha sonra tutarlılığı. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki öne sürülen herhangi bir kuram kendi içinde tutarlı görünse de bu, onun geçerli olduğu anlamına gelmemektedir. Çünkü sonunda kuram salt bir fantazyaya ürünü olabilmektedir. İkinci soru iki önemli nokta barındırmaktadır: Birincisi sanatçının niyetine olan güven unsuru ikincisi sanatçının farkındalığı unsuru. Sanatçının niyetinin ele alınması, daha

doğrusu kritiğinin yapılması zor olan bir durumdur. Çünkü sanatçının kendi imgeleminde neleri barındırdığını ve hangi amaçları taşıdığını –kendisi belirtse bile- kesin olarak bildiğinden emin olamayız. Dahası bunun bilinmesinin izleyici açısından gerekliliği tartışılabilir bir durumdur. Sonuçta eser sanatçının üretiminden çıktıktan sonra biz artık sanatçıyla değil eserle ilgili duruma geçeriz. Bu anlamda sanatçıyla izleyicinin eser karşısındaki anlamlandırma ve estetik yaşantılarının örtüştüğünü belirlemek hemen hemen olanaksızdır. Birinci unsura kıyasla farkındalık unsuru bize açık bir kapı bırakmaktadır. Sanatçı kendi biçimlemelerini kendine göre anlamlandırıp onları belirli dayanak noktalarına bağlayabilir ya da buna hiç gerek duymayabilir. Ancak bu durum biçimlemelerin sadece bu şekilde temellendirilebileceği anlamına gelmemektedir. Çünkü sanatçı kendi biçimleme anlayışına kaynaklık eden etmenlerin farkında olmaması ihtimali her zaman için mevcuttur. Picasso'ya atfedilen şu cümleler buna örnek verilebilir: “Doğrusunu söylemek gerekirse, Kübizmi yapıyorduk yapmasına da, keşke ne olduğunu bilebilseydik! Gerçekten neyin nesi olduğunu kimse bilmiyordu Einstein bile bilmiyordu!... Kübizm bir sabır işidir üstelik oldukça karmaşıktır(...)” (Souchère, 15; Ashton, 2001: 85). Bilindiği gibi yaratıcı süreç çok karmaşık bir süreç olup ve kesin olarak belirlenmiş, üzerinde bir karara varılmış bir tanımlamaya sahip olduğu söylenemez. Örneğin, herhangi bir resimdeki belirli bir formu sanatçı kendisi bunu salt resmin bir kompozisyonu gerektirdiği için tercih ettiğini söyleyebilir fakat başka birisi bunun bir bilinçaltı formu olduğunu veya dıştaki başka bir olguya dayandırabilir. Burada sanatçı gerçekten de öyle düşündüğü için bu formu tercih etmiş olabilir de asıl neden diğer izleyici veya yorumlayanın söylediğinde yatıyor olabilir. Bu ifadelerden hareketle şu söylenebilir: Sanatçının düşünce yapısından bağımsız olarak salt onun eserinden yola çıkılarak onun biçimleme anlayışının; bilimsel olaylara, toplumsal-ekonomik gelişme ve etkileşimlerle ya da diğer kültür fenomenleriyle ilişkilendirilerek temellendirilmesini yadsımak ne kadar yanlışsa, onlarda böylesi bir ilişkinin mutlak surette olduğunu söylemek de aynı oranda yanlış olabilir.

Bizim için gerekli olan bu açıklamalardan sonra Kübizmle ilgili öne sürülen en ünlü savlardan birisi Kübizmin çıkış noktasının Cezanne'ın bir sözünden ve onun çalışmalarından aldığıdır. Buna göre ‘Cezanne genç bir ressama yazdığı

mektuplardan birinde doğayı küreler, koniler ve silindirlerden oluşmuş gibi görmesini öğütlemiştir' (Gombrich, 1999: 574). Cezanne'nin kendi çalışmaları göz önüne alındığında ve öne sürdüğü temel hacimsel geometrik formların Kübistlerin ilk dönem çalışmalarıyla örtüşmesi, onun Kübistler üzerindeki etkisi kolaylıkla görülebilir. Üstelik bu etkileme Kübist biçimleme anlayışı temsilcileri tarafından da kabul edilmiş gibi görülmektedir. Picasso Cezanne için; "o benim tek ustamdı. Onun resimleri üzerinde yıllarca çalıştım(...) Hepimiz için aynı bu, o bizim babamız gibiydi. Bizi koruyan o olmuştu(...)" (Brassai, 79; Ashton, 2001: 180) der. Elbetteki bu sözler Picasso'nun kendi yazılı beyanatı olmayıp, onunla ilişkide bulunan görüşmeler yapan yazar, eleştirmen ve sanatçıların aktardıklarıdır. Diğer yandan kendisine atfedilen pek çok ifadeyi yadsıdığı gibi bunları reddetmediğinden bunları doğru varsayıyoruz. Bu bağlamda Kübizmin kurucusu olarak kabul edilen Picasso'nun bu ifadelerine göre Cezanne Kübist biçimleme anlayışı için önemli bir kaynak ve dayanak noktasıdır denilebilir. Peki Empresyonist resim geleneğinden biri olarak Cezanne'nin biçimlemesiyle Kübist biçimleme arasında nasıl bir ilişki bulunmaktadır? Gombrich, Cezanne ve Kübist biçimleme ilişkisini Picasso örneğinde temellendirmeye çalışır. Buna göre Picasso genç bir ressam olarak Paris'e gittiğinde burada Empresyonist anlayışa yakın bir tutumla toplumun çeşitli katmanlarından insanları resmetti fakat bu çalışmalardan yeterli düzeyde tatmin olmadı. Bu durum daha önce Gauguin ve Belkide Matisse'in dikkati üzerine çektikleri ilkel sanatı incelemesini sağladı. Bu ilkel sanata özgü olan çok basit birkaç karakteristik öge ile bir nesne ya da figürün imgesini verebilmeyi öğrendi. Bu durum daha önceki sanatçıların görsel izlenimleri sadeleştirip iki boyutlu bir düzleme indirgemesinden farklı bir durumdu. Resimdeki bu iki boyutlu düzlemselliği önlemek, resmi basitleştirirken öte yandan hacim ve derinlik hissi verebilmek olanaklı mıydı? Gombrich'e göre Picasso bu noktada Cezanne'a başvurdu (1999: 573). Cezanne'nin kendi resimlerindeki hacim yaklaşımı gözlemlendiğinde ve onun resmin onlara göre biçimlendirilmesi gerektiğini söylediği; küre, koni, silindir gibi temel hacimsel elemanlar dikkate alındığında –dikkat edilirse düzlemsel geometrik formlardan yani daire, kare, üçgenlerden hiçbiri ileri sürülmemektedir- bu ilişki daha iyi anlaşılacaktır. Bir anlamda Kübist biçimlemelerdeki, biçimlemelerin resim düzleminde kristalleşmesi bu hacimsellik sorunundan kaynaklandığı söylenebilir.

Peki ama 20. yy resim sanatında bir devrim yapma niteliğinde olan Kübist biçimleme sadece Cezanne'ın ve ilkel kabile sanatlarının etkileriyle oluştuğunu söylemek yeterli mi? Ya da başka deyişle sanat etkinliği dışındaki başka olgu ve olayların bu biçimleme üzerine etkileri olanaklı mıdır?

Daha önce de söylediğimiz gibi sanatsal etkinlik insani bir etkinlik olmasıyla, diğer insani etkinlik ve niteliklerden bağımsız tutulamamaktadır. Ancak kimi zaman bu etkinlikler arasındaki etkileşimin ortaya konması sanıldığı kadar kolay olmamaktadır. Bu yüzden çoğu zaman bu etkileşimle ilgili saptamalar olasılıktan öteye gidememektedir. Kübizmle ilgili önemli saptamalardan birisi de onun dönemin çağdaş bilimsel kuramlarıyla ilişkili olduğudur. Buna güzel bir örnek Kübizmin en önemli destekçilerinden Guillaume Apollinaire'in Kübist uzay-mekan betimlemesinin 'dördüncü boyut' ile ilgili çağdaş fizik kuramlarıyla ilişkilendirmesi verilebilir. Apollinaire 1911'de Kübist bir sergiyle ilişkili olarak düzenlenen bir konferansta bu bağıntıyı şöyle temellendirir: Yeni ressamlar yani Kübist sanatçıların acımasızca eleştirilmeleri ona göre onların geometrik biçimlemeyle fazla meşgul olmalarından kaynaklanmaktadır. Oysa uzay ya da mekan ile ilgili ölçüm ve bağıntılarla oluşan geometri her zaman için resim sanatının temelini oluşturmaktadır. Dolayısıyla bugüne kadar geometriye dayanılarak yapılan çalışmalar Eoklitçi geometrinin üç boyutluluğu üzerine kuruluydu. Sonsuzluk duygusuyla, sanatçıların ruhlarındaki endişe harekete geçirilmiştir. Bu anlamda yeni sanatçılar eski sanatçıların yaptıkları gibi geometrici olma niyetinde değiller ancak bu onların geometriye dayanmadıkları anlamına gelmez. Çünkü geometri, gramerin yazın sanatındaki değeri ne ise, resim için aynı değeri taşır. Öte yandan günümüz bilim adamları tarafından Eoklit'in üç boyutlu uzay geometrisi aşılmıştır. Yeni ressamlar bu değişimin etkisiyle, dördüncü boyut kavramıyla yeni uzaysal boyutlarla ilgilenmeye yönelmişlerdir (Harrison, Wood; 1992: 181). Apollinaire'in burada dördüncü boyutla kastettiği "zaman" boyutudur. Bunun resim düzleminde gerçekleştirilmesi bilindiği gibi oldukça güçtür. Apollinaire ise bunu şöyle açıklamaktadır:

"Plastik sanatlarda dördüncü boyutun bilinen üç boyutta oluşturulduğunu söyleyebilirim. Bu boyut belirli bir anda tüm yönlerde sonsuzlaşan uzay büyüklüğünü temsil etmektedir. Bu boyut bizzat uzay ya da sonsuzluğun



boyutudur; bu nesnelere plastisize kazandıran şeydir... Yeni ressamın sanatı, sonsuz evreni ideal olarak görmekte ve dolayısıyla sanatçının ulaşmalarını istediği plastisite düzeyine uygun orantıları nesnelere kazandırmasını sağlayan bu yeni mükemmellik ölçütünü ancak dördüncü boyuta borçluyuz (Harrison & Wood, 1992: 181).

Kübist biçimlemede, geleneksel mekan, zaman ve obje anlayışının yeni bir senteze ulaştığı bilinen bir gerçektir. Ayrıca yüzeyin geometrik bir parçalamaya tabi tutulduğu ve nesnelere tek bir görüş noktasından değil çok yönlü olarak aktarılması; yani nesnenin ön, arka, yanlar ve üst olarak tabir edilen konumların eş zamanlı bir betimlemesi bu akımın karakteristik özelliklerindedir. Fakat buradaki geometrik parçalanma bir anlamda, nesnelere her yönüyle eş zamanlı aktarımın zorunlu sonucu gibi görünmektedir. Çünkü varlığın uzam içinde bütün yönleriyle ele alınması, bir yönün diğer yönlerle eşit aktarımı, resim düzleminde renk, çizgi veya bir konturla sınırlanmasını gerektirebilmektedir. Bu hacim ve derinlik verilmesine de yardımcı olmaktadır. Apollinaire'den anladığımız kadarıyla; nesnelere tüm yönleriyle eş zamanlı aktarımı ve mekanla iç içe geçerek kristalleşen bir görünme varması dördüncü boyutu temsil etmektedir. Öte yandan Apollinaire'in saptamaları Kübist çalışmalarını gözlemlemesinden doğan kendi özel yargılarını yansıttığı söylenebilir. Çünkü Kübizmin en önemli temsilcilerinden bir olan Picasso'nun şu sözleri Apollinaire'in dördüncü boyut savını yadsır niteliktedir: "Matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve daha ne varsa, kübizmi daha kolay açıklamak için hepsi devreye sokuldu(...) Bu girişimlerin hepsi – saçmalaktır demeyeceğim ama – edebiyattan başka bir şey değildir" (De Zayas'dan aktaran Ashton, 2001:137).

Görüldüğü gibi Picasso Kübizmin başka bilimlerle ilişkilendirilmesine karşı çıkmaktadır. Başka bir yerde de: "Einstein fiziği üzerine bir kitap okudum ve bir şey anlamadım. Başka bir şey anlamama yol açması ise hiç önemli değil (Roy, 94; Ashton, 2001:138)" der. Picasso'nun Einstein fiziği üzerine kitabı ne zaman okuduğu yani Kübist biçimlemeden önce mi yoksa sonra mı okuduğunu bilmesek de muhtemelen Kübizmin modern fizik kuramlarıyla ilişkilendirilmesinden sonra okumuştur. Yinede Picasso'nun ifadesindeki bir nokta; 'başka bir şey anlamama yol açması' ifadesi önemli bir detayı barındırdığı söylenebilir. Picasso söz konusu kuramdan, bunun terminolojisi ve ele aldığı fizik problemlerin karmaşık yapısından

kısacası gerekli donanımdan yoksun olması, onun kuramı anlamasını engellemiş olabilir. Ancak, kuramdan bir fizikçi ya da bilim adamı gibi bir çıkarım yapmasından çok Picasso'nun sanatçı olarak bir çıkarım yapması söz konusudur. Her ne kadar anlaşılmasa da modern bilimsel kuram ve çalışmaların 20. yy başlarındaki sanat etkinliklerinde bir etkilenme özelliği taşıdıkları bilinmektedir.

Kuşkusuz 20. yy resim sanatı denildiğinde akla gelen ilk isim Picasso, Kübizm akımıyla da adeta özdeşleşmiştir. Ancak Kübizm ve onun biçimleme anlayışı Picasso ile sınırlı kalmamaktadır. Onun ardından akla gelebilecek Belkide ikinci isim Georges Braque'dır. Hatta günümüzün yaşayan en önemli eleştirmenlerinden Edward Lucie-Smith'e göre tam anlamıyla Kübist üslubun niteliklerini taşıyan ilk resimler Braque tarafından 1908'de yapılmıştır (2004:63). Pek çok kaynakta ilk Kübist nitelikler taşıyan çalışmanın Picasso'nun 'Avignonlu Kızlar' (1907) olduğu söylenir. Adı geçen çalışmada biçimleme geleneksel biçimlemeden ciddi ayrılıklar göstermektedir. Fakat çalışmada yer alan figürler, sade ve deforme edilmiş bir tarzda düzenlenmesine karşın tam bir geometrik eğilim ya da onları algılamakta güçlük çekeceğimiz bir parçalanma söz konusu değildir. Picasso'nun ilk Kübist çalışmalarına karşın Braque'ın ilk Kübist çalışmaları da sade bir nitelik gösterirken geometrik yapılanma daha ağır basar. Buradaki geometrik yapılanma Cezanne'ın biçimlendirme önerisine daha çok uymaktadır. Bu çalışmalardaki tutum doğal görünüm keyfililiğinden kurtarılıp sağlam ve katı bir hacimsel yapılanma içine sokulma çabası görülmektedir. Braque daha sonraki çalışmalarında ise Picasso'da görülen biçimlerin kristalleşmesi ve nesnelere geometrik parçalanmaya tabi tutulması söz konusudur. Lucie-Smith'in Braque'ın 1908'deki çalışmalarını tam anlamıyla ilk Kübist resimler olarak nitelemesi; muhtemelen çalışmalardaki geometrik yapılanma eğiliminin daha ağır basmasından kaynaklanmaktadır.

Kübizm, geometrik forma dayalı bir biçimleme anlayışı olmasına karşın, gerçekte Kübist sanatçılar geometrik formları resimde bir araç olarak, daha doğrusu salt geometrik formları resimde bir anlatım aracı olarak kullanılması yönünde bir çaba göstermemişlerdir. Bundan ziyade varlıkları geometrik formlar yardımıyla, onların resimsel olanaklarını çoğaltan ve yeni biçimlerin ifadesini zenginleştiren

unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kübizmin ilk yıllarında yapılan çalışmalarda doğal varlıkların-nesnelerin sadeleştirilmesi, bazı ilgilerinden arındırılması ve giderek varlıkların kendi ilgilerinin en aza indirgenmesi, Kübizmin soyutlama yolunda olan ve giderek salt soyut bir biçimlemeye varacağı kanısını uyandırmıştır. Gerçekte Kübist biçimleme tarihinde bu anlamda tam bir soyut biçimleme; resim yüzeyindeki formların dış varlıklarla tamamen ilgisizleştiği bir tutum söz konusu olmadığı gibi sanatçılar böyle bir amacı taşımamışlardır.

Apollinaire, Kübizmin soyut bir hedefe doğru ilerlediği yargısını savunanlardandır. Ona göre modern sanatçılar eski sanatçıların yaptığının aksine insanları hoşnut etme duygusundan ve gerçek kanunları içeren betimlemelerden uzaklaşmaktadırlar. Doğayı gözlemliyorlar ve inceliyorlar ancak birebir taklit etmiyorlar. Objelerin ayrıntılı betimlemesinden vazgeçmişleridir. Onların sanatı yalın niteliktedir. Sanatçı her şeyi artık resminin kompozisyonuna feda etmektedir. Resimlerde konunun değeri önem taşır nitelikte değildir. Ona göre Kübizmin başarısını sağlayan nedenlerden birisi biçimlemedeki bu yalınlaşmadır. Apollinaire'ın üzerinde durduğu bir diğer noktada Kübist biçimleme anlayışın izleyici ile sanat eseri arasındaki estetik yaşantıya olan katkısıdır. Bunu müzikle ilgili bir benzetmeden hareket ederek şöyle açıklar: İnsanlar bir konseri dinlerken, su şırlıtısı, gök gürültüsü gibi doğal kaynaklı seslerden farklı olarak estetik bir haz aldıkları gibi yani ressamalarda benzer bir yaklaşımla, izleyicinin konudan bağımsız olarak resmin kendi içindeki uyumunda özellikle ışık ve gölge armonisine dayanan sanatsal ilgiler üzerinden eserle ilişkiye geçmesini sağlamaktadırlar. Bundan anlaşıldığı kadarıyla Apollinaire sadece Kübizm değil dönemin diğer öncü sanat akımlarını da belirttiği yargıların kapsamında tutmaktadır. O, dönemin öncü sanatçılarının tutumu; resmi salt sanatsal ilgilerin üzerine kurulu, özerk bir yaratım ve estetik yaşantı etkisi sağlama isteklerinden yalın resimler ortaya koyma çabası olarak görmektedir. Ancak bu çalışmalar istenilen düzeyde soyut olmayıp başlangıç aşamasında olan çalışmalardır. Yeni sanatçılar, Apollinaire için bu durumun farkında olmayan matematikçilerdir. Onlar henüz doğayı terk etmemişlerdir (Harrison & Wood, 1992:179,180,181). Daha öncede belirttiğimiz gibi Kübizm, Apollinaire'ın öngördüğü anlamda soyut bir ifadeye ulaşma, bir amaç olarak ortaya çıkmadığı gibi

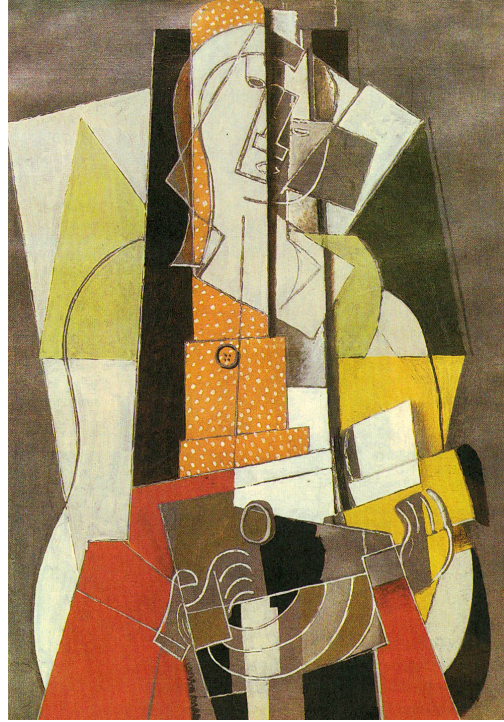
böyle bir biçimlemeye vardığı da söylenemez. Öte yandan Kübist biçimlemeden etkilenen bazı sanatçı ve akımların belirtilen anlamda soyut bir ifadeye vardıkları bilinmektedir. Mondrian'ın doğal görünümünün analizine dayanan çalışmalarını daha sonra, salt geometrik formların ve temel renklerin kompozisyonuna vardığı biçimlemeleri buna örnek verilebilir. Aynı şekilde Malevich'in Kübo-Fütürist çalışmalarının giderek temel düzlemsel geometrik formların kompozisyonuna indirgeyerek bu soyut ifadeyi Süprematizm olarak temellendirmesi resim sanatının soyut ifadeye ulaşma sürecinde Kübizmin üstlendiği role örnek verilebilir. Her ne kadar Kübizmin soyut erekselliği öngörüsünde haklı olduğu söylenemese de Apollinaire'in Kübist biçimleme hakkındaki bazı görüşlerinde haklılık payı olduğu görülmektedir. Özellikle sanatçıların artık geleneksel biçimlemeyi reddettikleri, resmin kendi ilgileri üzerinde biçimlendiği özerk tutumları ve nesnelerin dıştaki ilgilerine yönelik değil sanatsal-estetiksel ilgiler bağlamında resme dahil olması konusundaki fikirleri, sadece Kübizmin değil dönemin diğer öncü sanatçıların eğilimleriyle de örtüştüğü görülmektedir.

Daha önce belirtildiği gibi Kübist biçimlemenin ilk örnekleri Picasso ve Braque tarafından verilmişse de onlarla sınırlı kalmamış, kısa bir süre içerisinde başka sanatçılar bu yeni biçimlemeden etkilenerek kendilerine özgü bir resim dili geliştirmişlerdir. Kübizmin bu farklı yorumlamaları onu çeşitli sınıflandırmalara ve tanımlamalara tabi tutulmasını sağlamıştır. Bilinen en ünlü sınıflama 'analitik kübizm' ve 'sentetik kübizm' sınıflamasıdır. Bir çalışmanın bu kategorilerden hangisine girdiği çoğunlukla sanatçının varlık yorumunda hangi noktadan ele aldığına, daha doğrusu Kübist biçimlemenin resim yüzeyinde gerçekleşirken izlendiği yola göre karar verilmektedir. Bilindiği gibi her iki sınıflamaya giren çalışmalarda obje ilgileri bırakılmamıştır. Ancak objenin resim yüzeyinde varlığın gerçekleştirilmesi farklı yollarda elde edilir. Her iki anlayışta da objeler geometrik bir düzen içerisinde sunulmaktadır. Bu iki biçimlemede geometrik form düzeninin gerçekleşme olanakları şöyle irdelenebilir.

### 5.1.1. Analitik Kübizm

Picasso ve Braque'ın ilk dönem Kübist alışmaları genellikle “analitik kübizm” olarak sınıflandırılır. Hareket noktası doğal varlıklardır. Ancak varlıklar karşısındaki tutumu; onların yanılısamacı bir betimlenmesi değil varlıkların analiz edilerek geometrik bir yapıya indirgendiği ve bunların resim düzleminde bütünselliği sağlanmış bir organizasyon şeklinde dir. Tunalı'ya (1996:169) göre Kübistler doğayı bütünsellikten yoksun, bölük pörçük bir varlık olarak görüyorlardı. Bu yüzden onlar bu bütünsel olmayan varlığı bütünsel bir varlık haline getirmek istiyorlardı Böylece meydana getirilen varlık doğal ilgilerinden sıyrılmış düşünsel niteliği olan bir varlık halinde olmaktadır.

Ancak bir noktayı bilmek istiyoruz: Daha öncede değindiğimiz gibi Kübist biçimleme yöntemi bir soyutlama niteliği taşımaya karşın tam anlamıyla soyut bir biçimleme olduğu söylenemez. Diğer yandan Türkiye de Modern Resim  zerine yayınlanmış en kapsamlı çalışmalardan biri olan İsmail Tunalı'nın yazmış olduğu ‘Felsefenin Işığında Modern Resim’ (1996) adlı eserde Kübizm soyut bir sanat akımı olarak belirtilmektedir. Oysa K bizmdeki soyut nitelik üzerine ilk önemli yargıları belirten Apollinaire bile Kübizmi soyut değil soyutlama yolunda ilerleyen, ama hedefi tam soyut ifade olan bir sanat olarak temellendirmektedir. Analitik Kübizm kategorisinde değerlendirilen bazı çalışmalarda, resme konu olan nesne ya da görünümlerin tanınmayacak kadar geometrik olarak ayrıştırıldığı; neredeyse soyut geometrik bir kompozisyona varılmasına karşın Kübist biçimleme anlayışının soyut bir yaratma amacında olmadığı bilinmektedir. Bundan ziyade varlıkların sonuç halindeki görünümlerinin ayrıştırılması, ayıklanması ve yeniden resim yüzeyinde kurgulanması özelliğiyle soyutlama niteliğinde bir sanat anlayışına denk düşmektedir.



Resim 3. G. BRAQUE: “Mandolinli Kadın”, 1917. İpşiroğlu ve İpşiroğlu (1991:44)’dan alınmıştır.

### 5.1.2. Sentetik Kübizm

Kübist biçimleme anlayışı içinde ortaya çıkan bir diğer eğilim olan ‘Sentetik Kübizm’de sanatçı artık doğal varlık ya da nesne ilgilerinden hareket etmeyip tersine düşünsel-geometrik-yapısal-elemanlardan hareket eder. Ancak bu durumda da varlıklar resim yüzeyinden tamamen atılmaktadır. Sanatçı geometrik-yapısal unsurlardan hareket ederek nesne biçimlerine ulaşır. Başka deyişle “Analitik Kübizm’in bir şişeden soyut bir konu biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konu biçiminden bir şişe meydana getirir(...)” (Haftmann,175; Tunalı, 196:s.172’deki alıntı). Sentetik Kübizmde yaratıcı tasarımsal yapı kendini daha belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu anlamıyla düşünsel öge birincil planda yer alır. Sentetik Kübizmin söz konusu düşünsel-geometrik formlardan nesnelere ulaşmaları sanat kuramcıları tarafından çeşitli felsefi düşünce sistemleriyle ilişkilendirilmektedir. Kant felsefesi bu noktada en çok ön plana çıkanıdır. Kant’ın 20.yy biçimleme anlayışı ve estetiği üzerindeki etkisi genellikle uygulanan bir durumdur. Fakat geometrik biçimlemeler söz konusu olduğunda Kant’ın temel bir kavramı olan ‘kendinde şey’ en çok başvurulan olduğu görülmektedir.

Kant'ın düşünce sistemine göre bizler varlıkları olduğu gibi değil kendi zihin niteliklerimizin yapısına göre görebiliriz. Eğer zihin niteliklerimiz şu ankinden farklı olsaydı doğayı ve varlıkları başka türlü bilecektik. Buna göre nesnelerin doğanın kendilerine ait mutlak bir özü bulunmaktadır (Tunalı, 1996:172). Bu öz yani varlıkların 'kendilik'i görünüşte bulunmaz ve mevcut algı nitelikleriyle elde edilememektedir. Kant felsefesiyle sanattaki Kübist biçimleme anlayışı arasında kurulan ilişkinin dayanağı "Objenin suje'den bağımsız bir gerçeklik olmayıp, sujenin duyu organlarının zihin kavramları ile meydana getirmiş oldukları bir sentez olarak anlaşılmasında bulunur" (Tunalı,1996:173).

Kübizm 20.yy sanat anlayışını bir akım olarak diğer felsefe ve bilim kuramlarıyla ilişkilendirilirken onun her şeyden önce yeni bir biçimleme dili olduğu unutulmamalıdır. Sanatta anlatım olanaklarını çoğaltan ve yeni anlatım araçlarını kullanıma sunarak pek çok yeni eğilimi cesaretlendirdiği daha önce belirtilmişti.kullandığı geometrik form ve yöntemlerde yine özerk bir anlatımın ifade yollarını genişleten unsurlar olarak ön plana çıktığı söylenebilir. Ancak belirtilen özellikleriyle Kübizmin kendi çağının düşünsel konumundan oluşan yeni toplumsal yapıdan bağımsız olmadığı her sanat eğiliminin kendi çağının öz nitelikleri ve atmosferinden bağımsız olmayacağı unutulmamalıdır.

## **5.2. Fütürizmde Geometrik Formların Kavranışı**

### **5.2.1. Fütürizmin Ortaya Çıkışı Ve Koşulları**

Fütürizmin modernist sanatın gelişim sürecinde her ne kadar Kübizm kadar kesin bir etki yaratmamışsa da, 20.yy sanat biçimlendirme anlayışları içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Fütürist sanatçıların çalışmaları, kullandıkları ifade yöntemleri bakımından çoğu zaman bir tür Kübizm gibi görünmesine karşın bir çok noktada farklılıklarını yansıtabilmişlerdir. Gerçekte onların farklılıklarını dile getiren unsurların çoğu manifestolar düzeyinde kalmakla birlikte, ele aldıkları konular ve ulaşmayı amaçladıkları; 'hız' ve 'devinim' gibi iki fiziksel olguyu statik resim düzleminde eş zamanlı olarak verebilme çabaları dikkate değer bir durumdur. Diğer

yandan, bugün artık modern sanat sürecindeki yerini çoktan almış bir kültür hareketinin değerini tartışmak yersiz görünmektedir. Bundan ziyade araştırmamızın konusuyla bağlantılı olarak, geometrik formların fütürist biçimlemede varoluş koşullarını belirlemekle ilgilimiz. Bunun için fütürist biçimleme anlayışını doğduğu ortamdan bahsetmek yararlı olacaktır.

Fütürizmin ortaya çıkışının ilk somut adımının 1909 yılında İtalyan şair ve yazar Filippo Tomasso Marinetti tarafından “Fütürizmin Kuruluşu ve Manifestosu” başlıklı bir makalesinin ‘Le Figaro’ gazetesinde Fransa’da yayınlanmasıyla atıldığı bilinmektedir. Daha sonra bazı sanatçılar benzer görüşlerle gerek toplu olarak gerekse kişisel olarak sergiler eşliğinde bildiriler sunarak akımı tanıtmaya çalıştılar. Eleştirmen Edward Lucie-Smith’e göre (2004:94) “Fütürizm, örgütsel bir altyapısı olan ve kamuoyuna hitap eden manifestolara özel önem veren ilk avangard gruptu aynı zamanda”. Bu bağlamda fütürist sanatçılar geliştirdikleri biçim dillerinden çok radikal söylemleri ve çağın gösterdiği teknik ilerlemelerle kendilerini ilişkilendirmeleriyle ön plana çıkmaktadırlar. Nobert Lynton’un dediği gibi;

“1900’lerde ilerlemeye inanan insanları anlamak, bugün bile güç değildir. Bu insanların yararlanabilecekleri gelişmeleri bir düşünün: evlerde musluk, elektrik, kalorifer, asansör, telefon; sokaklarda atların çekmediği tramvay, otobüs, elektrikli aydınlatma, yer altı trenleri, gramofon, radyo, telgraf, ucuz gazete ve fotoğraflardan yararlanarak elde edilmiş yarım tonlu resimlerle süslü dergiler; 1903’ten sonra hızla gelişen uçak sanaii, Bleriot’nun 1909’da Manş’ı uçakla geçmesinin Avrupa’da yarattığı heyecan; 1895’te röntgen ışınlarının bulunması örneğinde olduğu gibi tıptaki çarpıcı gelişmeler; sanayideki hızlı ilerlemeler, bütün bunlar, batı dünyasındaki insanların çoğunluğunun maddî hayatında kuşkusuz rahatlama sağlayan etkenlerdi. Parıldayan organları, düzenli hareketleri ve geometrik biçimleriyle makinelerde çok geçmeden bu başarıların bir simgesi olmakta gecikmeyecekti(...) Yeniliğin sevincini paylaşanlar, Geliştirebilecekleri yeni biçimler, yeni anlatım yolları, yeni bir duyarlılık bulabilirdi (Lynton, 1991:88).

19.yy sonu ile 20.yy başlarında meydana gelen bu baş döndürücü gelişmeler dönemin sanatçıları; olumlu veya olumsuz anlamda etkileyen önemli faktörlerdi ancak hiçbiri fütüristler kadar bu durumu coşkuyla karşılamamıştı. Hemen hemen her gelişme, insanın kendisini yapılandırması ve yaşamı çoğaltması konusundaki başarısının somut kanıtları olarak görülüyordu. İnsanın; doğayla yetinen değil doğal olana rağmen kendi kendine yetebilen bir varlık olduğu inancı pekişiyordu. Teknik



ilerlemeler sayesinde Dünya küçülmüş mesafeler kısalmış zaman artmıştı. Bu da en güzel karşılığını ‘hız’ ve ‘devinim’e olan ilgide buluyordu. Fütürist manifestolarda bu hız ve devinime ilişkin araçların yüceltilmesi neredeyse tapma noktasına varmaktadır. Onlar için bir otomobil, en iyi sayılacak herhangi bir klasik eserden çok daha güzeldir. Bu mekanik araç, güzelliğini sadece formunun güzelliğinden değil aynı zamanda, bağımsız insani ilgilerin bir kanıtı olma özelliğinden alıyordu. Diğer yandan fütürist biçimlemedeki geometrik formların varoluş nedenlerinden birisi bu mekanik araçların işlevselliği ve işleyişi bakımından zorunlu olarak geometrik-matematik ilgiler üzerine kurulu oluşuna denk düşmektedir. Şöyle ki; mekanik bir araç olarak otomobilin tekerleğinin dairesel formda olması, işlevselliği açısından zorunlu olduğu gibi işleyişi de yani hareketi de geometrik-matematik ilgiler üzerinedir. Yukarıda verilen örnek yanlış anlaşılmalıdır çünkü fütüristler hiçbir zaman mekanik bir aygıtın karşısına geçip onun dış görüntüsünü resim düzlemine aktarmaya çalışmamışlardır. Onların çabası daha çok hareket ve hızı yansıtmaya üzerinedir. Dolayısıyla hareket halindeki bir varlığı betimlemek; formun ardışık tekrarını ya da bölünmesini gerektiriyordu. Resim düzleminin, yapısı itibariyle durağan ve sınırlı bir yüzey niteliğinde olması hareket eden nesnenin zaman’a bağlı olarak mekanda konum değiştirmelerinin eş zamanlı görselleştirmesini bir anlamda zorunlu kılıyordu. İfade yöntemi açısından bu büyük bir güçlük oluşturuyordu. Fütüristlerin çalışmalarında tam bu noktada Kübizme başvurdukları görülmektedir. Geleneksel resim yöntemleri onlara bir çare olamazdı. Çünkü onlar için; kendilerine gelinceye kadar – Empresyonizm ve Kübizm hariç – en hareketli durumu betimleyen resim bile donmuş, statik, tek bir bakış açısı noktasına dayalı bir görüntüden ibaretti. Savundukları görüşler ve yüceltileri değerler bundan daha fazlasını gerektiriyordu. Öyle ki bu söylemlerin gerçekleştirilmesi resim sanatının yapısal olanaklarını zorlayan hatta aşan nitelikteydi. Peki onları böyle bir duruma getiren etkenler ve savundukları görüşler nelerdir? Bu noktada onların söylemlerinden bazılarına yer vermek yararlı olur.

### 5.2.2. Fütürizmin Söylemleri

Fütürizmin kurucusu ve en önemli kuramcısı olarak kabul edilen F.T. Marinetti 1913’te yazdığı Fütürist manifestosunda bir durum saptaması yaparak bir

anlamda söz konusu akımın bir portresini çizmektedir: İnsanlar bilimsel ilerlemenin yarattığı sonuçlardan; telefon, gramofon, tren, motosiklet, otomobil, uçak, gazete, sinemadan yararlananların çoğu, bütün bunların zihin üzerinde doğrudan bir etki yarattığını farkında değillerdir. Fütürist ilke, bu etki altındaki insan duyarlılığının yenilenmesini gerektirmektedir. Tren, bulunduğumuz noktadan ayrılıp birkaç saat içinde bambaşka bir görünümle karşı karşıya kalma, iki farklı görünümü birleştirme olanağı sunar; iletişim olanakları sadece kendi çevremizi değil dünyanın en uzak köşesi hakkında da bilgi edinme ortamı yaratır. Kilometrelerce ötedeki neşe ve korku sağlayan görüntülerden etkilenmek, bulunduğumuz noktadan ayrılmaksızın olanaklıdır. Bunları sağlayanlar insan duyarlılığını da değişikliğe uğratmıştır (Batur, 1998:75,76). Aşağıda verilen sonuçlar kaçınılmaz olarak belirtilen olanaklardan kaynağını almaktadır. Buna göre:

Günümüzde hemen her zaman hızlı bir ritmi olan yaşamın ivme kazanması. Hızı gelişmiş ipi üzerinde çelişik manyetizmalar arasında, insanoğlunun fiziksel, düşünsel ve duygusal dengesinin kurulması. Aynı bireyde, çoğul ve eş zamanlı bilinçlerin bulunması(...) Eski ve bilinen her şeyden tiksinti (...) Öte dünya duygusunun yok edilmesi (...) İnsan isteklerinin ve hırslarının sınırsız olarak çoğalması ve gelişmesi (...) Hız dünyayı küçülttü. Yeni dünya duygusu: İnsanlar ev duygusunu, mahalle duygusunu, coğrafi bölge duygusunu, anakara duygusunu artarda edinirler. Bugün dünya duygusu var onlarda (...) yeryüzünün bütün halklarıyla iletişim kurma ve irdelenmiş ya da irdelenmemiş tüm sonsuzun hem merkezi, hem yargıcı hem de hareket ettiricisi olduğunu duyma gereksinimidir bu. İnsansal duyusun çok büyük oranda gelişmesi, bütün insanlıkla aramızdaki bağıntıları her an belirleme konusunda duyduğumuz boğuntulu istek, bundan kaynaklanıyor. Eğri çizgiden, sarmaldan ve turnikeden tiksinti. Düz çizgi ve tünel aşkı. Kentlere ve kırsal alanlara tepeden bakan trenlerin ve otomobillerin hızı, kestirmenin ve görsel bireşimlerin optik alışkanlığını kazandırıyor bize (...) Hız, kısaltma, özet ve bireşim aşkı (Batur,1998:76,77).

Marinetti'ye göre Fütürist resimdeki dinamik yapıyı doğuran, Fütüristik duyarlılık öğeleriydi bunlar. Etkileşimler çoğalmış, hız sayesinde görüntüler birleşmekte ayrıntılar yok olmaktadır. Dolayısıyla hareket halindeki varlık ve görüntüler iç içe geçmekte, resimde durağan net görüntü kaybolmaktadır. Fütüristlerin bu hız ve devinimdeki, örtüşen ardıl görüntü noktalarını eş zamanlı betimlemesinde başarılı oldukları tartışılabilir. Ancak bunu gerçekleştirmede güçlük çektikleri ve Kübizm ile karıştırılmalarına neden olduğu bilinmektedir. Fütürizm ile ilgili belirtilmesi gereken diğer önemli nokta; onun sadece bir biçimlendirme kuramı

değil aynı zamanda modern yaşantı ve onun getirilerine karşı bir tutum niteliğinin olduğudur. Daha öncede belirtildiği gibi, fütürizm, dönemin diğer modern akımları gibi bir sergi ile ya da eleştirmenlerin alay olsun diye taktıkları lakap isimle ortaya çıkmış değildi. O, Marinetti'nin yazdığı bir bildiriyle kuruluşunu bir anlamda önce kuramsal düzeyde ilan etmişti. Bu bağlamda Fütürizm, her şeyden önce Kübizmdeki gibi resim düzleminde bir form araması, yaratma kaygısıyla varılan bir eğilim değil, belirli bir söylemden kaynağını alan ve bu söylem doğrultusundaki bir biçimlendirme arayışıydı denilebilir. Fütürizmin bu söylemsel özelliği onun pek çok dış faktöre dayandırılmasını kolaylaştırdığı gibi, onun diğer sanat dallarına; şiir, roman, oyun, müzik, fotoğraf, film, mimari gibi sanatların ifade yöntemlerine etkisini hızlandırmıştır.

Fütürizmin bu dış faktörlerle ilişkisini ortaya koyan durumlardan birisi; akımın kurucusu Marinetti'nin, dönemin sanayi merkezlerinden biri sayılan Milano'da yaşıyor olmasıydı. Ayrıca Milano'ya yakın diğer bir İtalyan şehri olan Torino'da büyük bir motor fabrikası bulunmaktaydı. Diğer yandan, bir zamanların sanat merkezi sayılan İtalya sanat alanındaki egemen tutumunu çoktan Avrupa'nın diğer şehirlerine kaptırmıştı. Lynton'a göre Marinetti kendisini ve ülkesini modern Avrupa kültürünün ve sanatının ön saflarına geçirmek için büyük bir istek duyuyordu (1998:89). Bu durum elbetteki Fütürist düşüncenin ortaya çıkışını sağlamış olması mümkündür. Hatta önemli Fütürist sanatçılardan Umberto Boccioni 1910'da yazdığı bir manifesto da İtalyan sanatının dehasını kesin ölümden kurtarmak üzere fikir ve mücadele yöntemlerinde değişiklikler (Harrison & Wood, 1992:150) yaptıklarını açıkça dile getirmektedir. Ancak fütürizmin sadece bu inançla değil kendi söylemlerini oluşturan ortamında büyük oranda elverişli olduğu unutulmamalıdır.

### **5.2.3. Bergson Öğretisi ve Fütürist Biçimleme**

Modern sanat anlayışları; gerek etkinliklerini sürdürdükleri dönemde gerekse tarihe geçtikten sonra, genellikle dönemin çağdaş felsefe ve bilim kuramlarıyla şu veya bu şekilde ilişkilendirilmişlerdir. Fütürist sanat eğilimi de bu ilişkinlikten bağımsız kalmamaktadır. Bu bağlamda ünlü Fransız düşünürü Henri Bergson'nun öğretisi Fütürizmle ilişkilendirilen en önemli felsefi kuramlardan birisi olarak kabul

edilmektedir. Nitekim Fütüristlerin bazı önemli söylemlerinde Bergson felsefesiyle önemli örtüşmeler görülmektedir. Bu nedenle önce Berson kuramından biraz bahsetmek söz konusu ilişkiyi belirlemede bir zorunluluk gibi görünmektedir. Her şeyden önce Bergson felsefesi; bir yaşam, oluş ve varlık felsefesidir denilebilir. Bütün bunları genel olarak ‘sezgi’ kavramı üzerinde temellendirmekte ve kendisinin öne sürdüğü terimlerle desteklemektedir. Araştırmamız açısından onun en önemli anahtar terimi “Yaşam atılımı (Elan Vital)”dir.

Bergson’a göre us, gerçeği olduğu gibi kavramaya yeterli değildir. Çünkü us, sürekli olan gerçeği, ancak bir sinema filmi gibi parçalar halinde yakalayabilir. Bunun nedeni de usun inceleme yoluyla bilgi edinebilmesidir. İncelemekse parçalamaktır. Oysa gerçek süreklidir, durmadan akmaktadır, durdurulmaya ve parçalanmaya gelmez. İşte bu sürekli akan gerçeği ancak bir yaşam atılımıyla yakalamak olanaklıdır. Bu atılımla ‘süre’nin bilinci olan ‘sezgi’ gerçeği yakalayabilir ve kavrayabilir” (Hançerlioğlu,1993:2.cilt,28).

Buna göre, Bergson felsefesinde ikinci önemli bir kavram; “süre” türemektedir. Bütün gelişmeler ve değişmeler “süre”ye bağlı olarak gerçekleşir. Ona göre süre, “benin kendini yaşamaya bıraktığında bilinç durumlarımızın art arda gelişlerinin oluşturduğu formdur”(Bozkurt, 1995:190). “Yaşam atılımı” ile sürekli gelişimi sağlayan “oluş” birbirleriyle zorunlu bir gereksinimle bağlıdırlar. Birinin varlığı, diğerrinin varlığına bağlıdır. Öte yandan hem “yaşam atılımı” hem de “oluş” süreye bağlıdır. Yaşam ve bilinç de, süreden oluşur. Buda sürekli bir yaratma ve hareketlilik demektir. Bergson’a göre “yaşam, bize zamanda bir evrim, mekanda bir karşıtlık gibi görünür. Zamanda görülen yaşam, durmadan yaşlanan bir varlığın sürekli bir ilerlemesidir(...)” (Bergson.109; Bozkurt 1995: s.191’deki alıntı). Bu bağlamda fütürist eğilimin özellikle yaşamdaki sürekliliğin yakalanması, devinim unsurlarını ve akışkan süreyi çağrıştıran her türlü aracın önemsenmesi Bergson felsefesiyle uyuştukları noktaya işaret etmektedir. Aslında, hızlanan yaşamın ve “süre”nin akışkan yapısının önemsenir hale gelmesi; teknik ilerlemelerin sunduğu olanaklarla artan hız unsurunun Bergson’un kendi felsefesine de kaynaklık ettiği düşünülebilir. Çünkü Bergson ve fütüristlerin birbirlerinin çağdaşı oldukları ve bir çağı oluşturan genel atmosferin insanların kavrayış düzeyini etkilediği unutulmamalıdır.

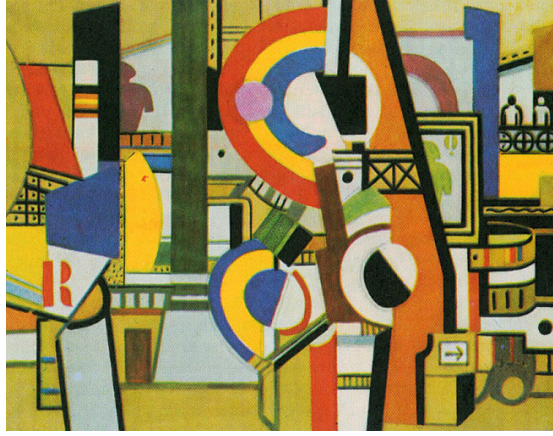
### 5.2.4. Fütürizmde Geometrik Biçimleme

Daha önce söylem düzeyinde başlatılan fütürist hareket daha sonraları bu eğilimi benimseyen Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Calo Carra, Luigi Russolo, Gino Severini gibi sanatçılar bu bildirgesel özelliği gerek bireysel olarak gerekse grup olarak devam ettirmişlerdir. Daha öncede belirttiğimiz gibi onların manifestoları kendi resimlerinden çok daha fazla bağınyordu. Vaat ettikleri birçok şeye karşın en çok ön plana çıkan hız, süreklilik ve ilerleme olgularıdır.

1910'da Umberto Boccioni tarafından yayımlanan teknik manifesto özetle şöyle diyordu: Gerçek olana gereksinimimiz artık geleneksel form ve renkle karşılaşamaz. Yapılacak resimler artık evrensel dinamizmde sabit bir an olarak betimlenmeyecektir. Her şeyin hareket halinde olduğu ve hızla değiştiği kabul edilmelidir. Hareket eden nesnelere sürekli kendini çoğaltır; biçimleri hızla titreşimler gibi değişir. Bu yüzden koşan bir atın dört değil, yirmi ayağı vardır. Bir insan figürünün resmedilmesi onu çerçeveleyen tüm atmosferin verilmesini gerektirir. Vücutlarımız oturduğumuz koltukların içine girer ve içine girdiği gibi, koltuklarda vücudumuzun içine girer. Otobüs geçtiği evlerin içine doğru hızla gider, geri dönerken de evler kendilerini otobüsün üstüne atar, evler, otobüsler birbirine karışır. Şu ana kadar ressamlar nesne ve insanları bizim önümüzde sabit bir şekilde betimlemişlerdir. Bizler artık izleyiciyi resmin merkezine koyacağız. Bugün artık resim, bölme (divisionism) olmadan varlığını gerçekleştirmez (Harrison & Wood 1992:149,150,151). Fütürist resim biçimlemesinde geometrik parçalanmaya yol açan bir diğer nokta; hareket ve ışığın varlıkların maddeselliğini değiştirdiği ve bozduğu yargısıdır.çünkü hareket eden varlık sabit an noktalarının ardıllığı olmayıp sürekliliğidir. Aynı şekilde ışık akışkan süre içinde zamana bağlı olarak biçim üzerine yansırken görünümünü bir süreklilik içerisinde etkiler ve kesintisiz bir ardıl değişimi meydana getirir. Resimde bunun betimlenmesi ise nesne karakterini oluşturan elemanların çoğalmış ve ardıl tekrarının verilmesi zorunlu bir geometrik yapılanmayı doğuruyordu.

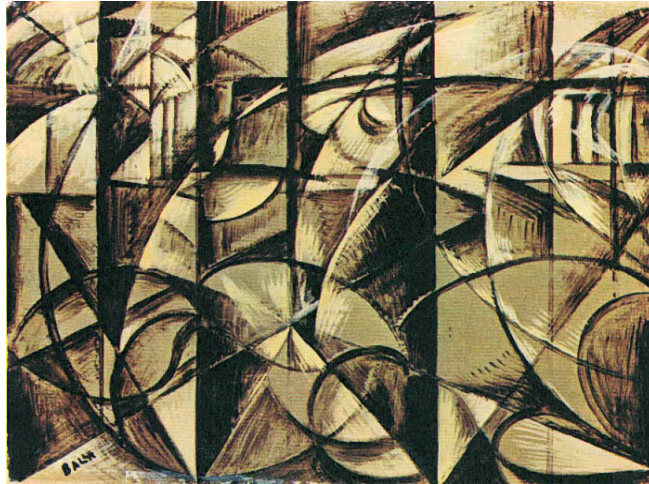
Temelde fütürist ardıl geometrik yapı kendi başına salt form olarak önemsenmeyip, yöntemden doğan bir geometriydi. Ancak gelişen endüstriyel

çevrenin mekanik ürünleri de bazı sanatçıların geometrik biçimlemesine form düzeyinde etki ettiği söylenebilir. Örneğin; bir dönem fütürist anlayışta çalışmalar ortaya koyan Fernand Leger'in bazı çalışmaları bu niteliktedir. Hatta o dönemde bir



Resim 4. Fernand LEGER: “Şehirdeki Diskler”, 1920-1. Tual üzerine yağlı boya, 97 x 130 cm. Paris, Louise Leiris Galerisi. Lynton (1991: 102)’dan alınmıştır.

tür “makine estetiği” ile ilgilendiği bilinmektedir. Leger için modern insan giderek daha fazla oranda geometrik bir düzen içinde yaşamaktadır. Mekanik ya da endüstriyel tüm insan yaratımı geometrik amaçlara dayanmaktadır (Chipp, 1968: 277). Bu bağlamda endüstriyel araçların ya da ürünlerin kendi geometrik formlarının da bizzat resimsel bir anlatım elemanı olarak Leger gibi bazı fütürist sanatçıların çalışmalarında yer aldığını görmekteyiz.



Resim 5. Giacomo BALLA: “Bir Otomobilin Hızı +Işıklar”. 1913. Karton üzerine kağıt ve yağlı boya, 50 x 70 cm. Chicago Mr. Ve Mrs. Morton Neumann koleksiyonu. Lynton (1991: 95)’den alınmıştır

Marinetti'nin 1909'da yaptığı çağrıya cevap veren sanatçılar belirtilen önerileri uygulamada güçlük çekiyorlardı. Her şeyden önce onların önerilerine denk düşen konular endüstriyel çevreye aitti. Ayrıca yükselen bir değer olarak hız kavramının sabit bir düzlemde oluşan yüzeyinde gerçekleştirilmesi ayrı bir problemdi. Diğer yandan Bergson'un benimsenen görüşlerine uygun olarak; yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi; yani üst üste ve saydam, uzak-yakın hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışmış olarak betimlenmesini gerektiriyordu (Lynton, 1991: 89).bütün bunların resim düzleminde uygulanması fütüristlerin büyük bir biçim sorunu ile karşı karşıya kalmalarına neden oluyordu. Geleneksel resim yöntemlerini reddediyorlardı ama, ilk başlarda tam anlamıyla bir çözüm getirdikleri de söylenemez. Bu nedenle Neo-empresyonistlerden miras kalan bölme (divisionism) yöntemini kendi amaçları doğrultusunda denediler. Daha sonra Kübist geometrik parçalama yöntemini, hareket halindeki nesnelerin süre içindeki konumlarını eşzamanlı olarak betimleme de çoğu zaman amaçlarına ve savundukları değerlere uygun çalışmalar ortaya koymuşlarsa da tam anlamıyla özgün bir dil oluşturdukları söylenemez. Öte yandan yaşamsal ilgilere kopma, bireysel deneyimleri yadsıma yoluna girmedikleri gibi salt sanatsal ilgilere üzerine kurulu bir biçimleme; bu anlamda resmin kendi yapısal elemanlarına dönük ilgilere dayalı saf geometrik bir biçimleme aracı da söz konusu değildir. Fütürist biçimlemedeki geometrik yapı –daha önce belirttiğimiz gibi- önceden ortaya atılmış söylemsel durumun görselleştirilmesinden doğan bir yöntem sorunundan ve yücelttikleri mekanik ve endüstriyel nesne ve değerlerin kendi öz niteliklerinden doğan zorunlu bir geometrik biçimlendirmedir denilebilir. Hatta kimi zaman dile getirdikleri geometrik unsurlar; örneğin; “sarmal”ı değil, düz çizgiyi yücelttiklerinde, buradaki düz çizgi savundukları belli bir değere anlamsal ya da sembolik olarak denk düşer. Şöyle ki; fütürizmde hız, yükselen bir değerdir. Düz çizgiyi eğer geometrik dile çevirirsek, bir “düz çizgi” geometride “bir doğru” anlamındadır. Doğru ise kaba bir tanımlamayla iki nokta arasındaki en kısa mesafedir. Buna göre düz olan, hızın sürekli artışını engelleyen değil, destekleyen bir unsur olarak fütürist biçimlemede sembolik bir değer taşır. Yani geometrik öge, kendi başına bir değer ve anlatım aracı olarak değil, hız ve betimlenmek istenen varlıkların bütünsel atmosferinin yansıtılmasını koşullu bir sonucudur denilebilir.



Resim 6. G. BALLA: “Merkür Güneşin Önünden Geçiyor”, 1914. Özel koleksiyon. İpşiroğlu ve İpşiroğlu (1991:45)’dan alınmıştır.

### **5.3. Neo-Plastisizm Biçimleme Anlayışında Geometrik Formların Kavramışı**

Neo-Plastisizm akımı salt geometrik biçimlemeye dayalı sanat anlayışlarının içinde önemli bir yer tutar. Her ne kadar Kübist biçimlemeden biçimsel anlamda kaynağını almış olsa da vardığı sonuç itibariyle özgünlüğünü ortaya koyduğu söylenebilir. Söz konusu biçimleme anlayışı beraberinde yeni bir sanat kuramı ve bu kuramın üzerine kurulu olduğu bazı kavram ve yeni tanımlamalar ortaya koyarlar. Theo Van Doesburg, Piet Mondrian ve Vander Leck gibi önde gelen sanatçılar kendi biçimleme anlayışlarını Neo-Plastisizm adı altında toplarlar. Kuşkusuz söz konusu anlayışın kuramsal temelini büyük oranda Theo Van Doesburg ve Mondrian gerçekleştirirler. Sanat ve estetik görüşlerini 1917’de kurdukları “De Stijl” dergisinde yayınlarlar. Sözü ettiğimiz önde gelen sanatçılara J. J. P. Ovd, Wls, Van’t Hoff gibi mimar ve Georges Van Tongerloo gibi heykeltıraşlar katılarak De Stijl grubunu 1917’de kurmuşlardır. Bu yüzden sanat tarihinde “De Stijl” sanat akımı olarak da geçer.



Her dönem ve her sanat ürünü için kesin olarak söylenemese de genel olarak her dönemin ve doğal olarak her sanatçının ortaya koydukları biçimlemelerin düşünsel bir temele dayandıkları söylenebilir. Eğer dikkatli bir şekilde incelenirse geçmiş dönem sanatlarının hem biçimsel olarak hem de tanımlamaları ve erekları bakımından söz konusu düşünsel temele sıkı bir şekilde bağlantılı oldukları görülebilir. 20. yy sanatı da bu genel nitelikten bağımsız kalmamaktadır. Ancak kendisine gelinceye kadarki biçimlemelerde bu düşünsel temel farklı bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Bu farklılık kabaca şöyle belirtilebilir: Daha önceki biçimlemelerdeki düşünsel temel; çeşitli doğal varlık ve görünümlemler ve onların oluşturduğu ortak anlamsal ilişkiler aracılığıyla verilmeye çalışılırdı. Bu çoğunlukla sembolik öğelere başvuru olarak gerçekleştirilirdi. Sözünü ettiğimiz karakteristik yapı dönemine göre sanatın bir hizmet aracı olarak ya da güzel olanın betimlenmesi olarak görünmesinin payı büyüktür. Ancak 20. yüzyılda bu durum –kökleri 19. yüzyıla dayanmakla birlikte- temel bir kopma eğilimi gösterdiği bilinmektedir. Ortaya çıkan genel karakteristik özellik; sanatın kendi anlatım olanaklarına sahip kendi anlatım araçlarıyla kendine yeterli, özerk bir yaratıma dönüştüğüdür. Durum böyle olunca ortaya çıkan sanatsal görünüm; biçimle düşünsel niteliğin iç içe geçtiği, doğal ilgilere kopmuş; sanatın anlatım elemanlarıyla kendi estetik ve sanatsal ilgilere göre organize edilmiş bir bütün şeklindedir. Kuşkusuz dönemin sanatçılarının doğayı tamamen bir kenara attıkları söylenemez. Fakat doğanın aktarılması yerine onun bir yüzey üzerinde sanatsal ilgileriyle biçimlendirilmesi, ayrıntılardan arındırılması, geometrik-düşünsel formlar düzeyine indirgenmesi söz konusudur. Neo-Plastisizmin önde gelen sanatçısı ve kuramcısı Mondrian'ın kendi biçimleme süreci bu duruma iyi bir örnek olduğu söylenebilir. Mondrian'ın ilk dönem çalışmaları çoğunlukla doğal görünümlemler ve varlıklardan yola çıkılmış, Empresyonist, dışavurumcu, sembolist örnekleri içermektedir. Kübist biçimleme ile gelen devrim niteliğindeki değişimle beraber birçok sanatçı gibi Mondrian da bu gelişmeden payını alır. Kuramsal olarak olmasa da biçimsel anlamda onun sanatının olgunlaşmasında Kübist biçimlemenin etkisi büyüktür. Bu etkinin varlığını Mondrian'ın kendisi de inkar etmemektedir. Diğer yandan salt bu etkiye dayanılarak onun son dönem çalışmalarının bir çeşit Kübizm olduğunu ileri sürmek güçtür. Daha çok onun çalışmalarının kendine özgü bir biçimleme ve dayandığı kuramsal bir

yapının varlığı söz konusudur. Şimdi Mondrian ve yukarıda belirttiğimiz diğer “De Stijl” grubu üyelerini Neo-Plastisizm olarak adlandırdıkları biçimleme anlayışlarını nasıl temellendirdiklerini ve neden doğal ilgi ve betimlemelerden vazgeçtiklerini belirleyebiliriz.

Neo-Plastisizm kuramının çoğunlukla The Van Doesburg ve Mondrian’ın yazılarında ağırlığını ortaya koyduğunu belirtmiştik. Bu yüzden Neo-Plastisizm kuramını çoğunlukla Doesburg ve Mondrian’ın görüşleri temelinde açıklamaya çalışacağız. Daha önce belirttiğimiz gibi Mondrian’ın ilk dönem çalışmaları çeşitli doğal görünüm ve nesnelerin betimlenmelerinden oluşuyordu. Ancak giderek bu çalışmalar yalınlaşıp salt renk ve çizgilerden oluşan geometrik bir yapıya dönüşür. Amacı bakımından Mondrian daha önceki yaptıklarıyla sonraki yaptıklarının aynı ifadeye dayandıklarını belirtmektedir. Amaç; renk ve çizgideki karşıtlıklar aracılığıyla ilişkileri plastik olarak ifade etmektir. “İlişki” kavramı Mondrian’ın sanat kuramının temel kavramlarından birisidir. O’na göre ilişki hem kendisinin hem de tüm resim sanatının her zaman ifade etmek istediği ve aradığı şeydir. Peki daha önceki çalışmalar ile sonraki soyut-geometrik çalışmalar aynı amacı taşıyorsa Mondrian’ın neden doğa betimlemelerinden vazgeçtiği haklı olarak sorulabilir. Mondrian bu soruya önce doğayla olan ilişkisini belirterek cevaplamaya çalışır. O, doğayı betimlemekten çok kendisini doğa aracılığıyla ifade ettiğini belirtir. Fakat daha sonra bu durumun plastik ilişkilerin ifadesini engellediğinin farkına vardığını söyler. Bu farkındalığı biraz müzikle ilişkilendirirsek şöyle anlatır:

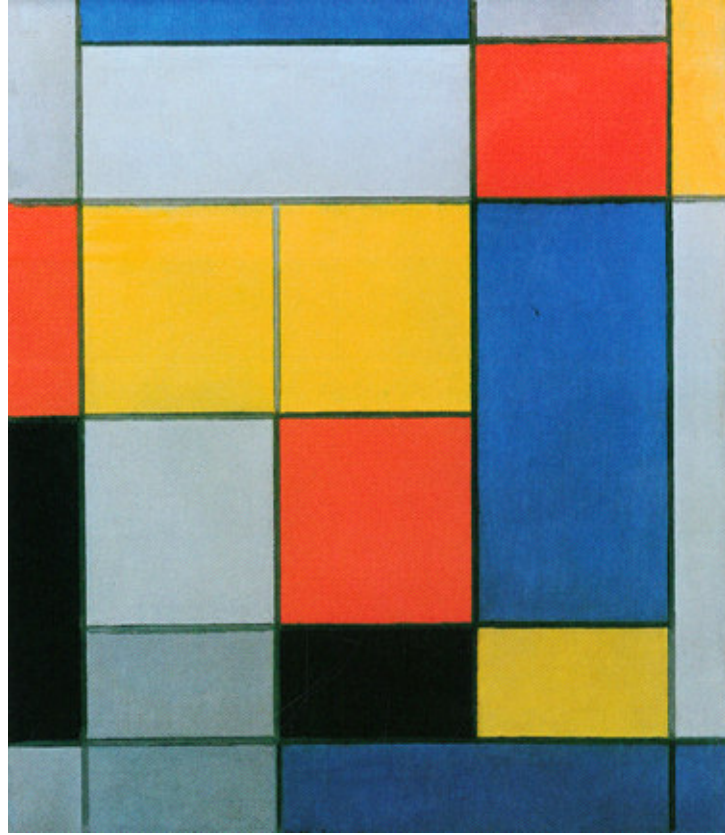
Şunu kabul etmelisiniz ki (Şarkıdaki) iki kelime aynı güçte, aynı vurguyla söylenirse biri ötekinin gücünü azaltır. Hem gördüğümüz biçimdeki doğal görünümü hem de plastik ilişkileri aynı kapsamlılık içinde ifade edemeyiz. Doğal formda, doğal renkte ve doğal çizgide plastik ilişkiler örtülü kalır. Sınırlı bir şekilde plastik olarak ifade edilebilmesi için ilişkilerin, sadece renk ve çizgi olarak temsil edilmesi gerekir. Doğanın değişkenliği (Capricious) içinde, form ve renk, şeylerin eğriliği ya da maddeselliğiyle zayıf hale gelir. Daha önceki eserlerimde resmin ifade yöntemlerine tam değerini vermek için renk ve çizginin kendilerini ifade etmesine giderek artan bir şekilde izin verdim (...) Renk ve çizgiyi plastik olarak ifade etmek, renk ve çizgi aracılığıyla karşıtlık sağlamak demektir; bu karşıtlık plastik ilişkiyi ifade eder (...) (Harrison&Wood, 1992: 282,283).

Mondrian için ne konu ne resmedilen şey ne de doğanın kendisi resimdeki estetik güzelliği yaratamaz. Resimde bunu sağlayan renk, form ve kompozisyon

ilişkileridir. Bu bağlamda eğer herhangi bir doğa varlığı ya da görünümünü betimleyen bir resimde, resmedilen resmi yapılan şey olarak değil, kompozisyon, renk ve çizgi olarak görülmeye çalışılırsa konunun bir engel olduğu kolayca fark edilebilir. Her formun her rengin belirli bir ifade değeri vardır. Çizgi kendi başına plastik bir güce sahiptir. Çizginin mutlaka dıştaki bir varlığı betimleyerek bir etki yaratmasına gerek bulunmamaktadır. Bu düşünceleri sadece Mondrian'a ve Neo-Plastisizme mal etmek doğru olamayacaktır. Çünkü birçok modern sanatçı ve Mondrian'ın çağdaşı benzer düşünceleri ifade etmişlerdir. Eğer somut bir örnek verilirse Kandinsky referans gösterilebilir. Diğer yandan Mondrian'ın her çizginin ve rengin kullanımına göre belirli bir plastik güce sahip olduğu yargısından; resmin iki yapısal elemanı olarak renk ve çizginin sınırsız ifade olanaklarına sahip olduğu sonucu çıkarılabilir. Ancak Mondrian neden kendisini düz çizgi ve ana renklerde sınırlandırdığı sorusu akla gelmektedir. Gerçekte bu sorunun cevaplanması bir anlamda Mondrian'ın ve Neo-Plastisizm kuramına ortaya koymakla eşdeğerde olacaktır. Açıkçası Mondrian'ın öne sürdüğü bütün kavram ve tanımlamalar birbiriyle sıkı bir şekilde bağlantılı olduğundan; birinin açıklanması diğerinin de açıklanmasını zorunlu kılmaktadır. Çünkü başka türlü yapıldığında yanlış anlamalara yol açma olasılığı yüksektir. Bu nedenle elimizden geldiğince söz konusu kuram ve kavramları bir bütün olarak vermeye çalışacağız.

Mondrian'a göre sanat, estetik duygumuzun plastik ifadesi olmasına karşın, salt bu gerekçeyle sanatın öznel duygularımızın estetik ifadesi olduğu anlamına gelmemelidir. Bundan öte sanat, tüm varlığımızın ya da varoluşumuzun plastik ifadesi olmalıdır. Başka deyişle bu, dışımızdaki evrensel olanın gerçek görünümünü oluşturan, içimizdeki evrensel olanın doğrudan ifadesi olmalıdır. Tüm karşıtlıklar; bilinçli olan ve bilinçsiz olan, değişmeyen ve değişen, bireysel olan ve evrensel olan karşılıklı eylemleriyle şekillenmektedir. Söz konusu karşılıklı eylemsellik yaşamın tüm sefaletini ve mutluluğunu barındırır. Mondrian'a göre sefalet, sürekli ayrılıştan, mutluluk ise değişebilir olanın sürekli olarak yeniden doğuşundan kaynaklanır. Değişmeyen şey (Mutlak olan) tüm sefalet ve mutluluğu aşar. Bu ise dengenin kendisini işaret eder (Harrison&Wood, 1992: 278). Bu bağlamda sanatsal biçimlendirmede iki yol olanaklıdır: Bireysel olan ya da evrensel olan egemen

olabilir veya ikisi arasında bir dengeye ulaşmak mümkündür. Bireysel ya da evrenselden birisinin egemen olması trajik olanı yansıtır. Mondrian'ın mutlak olandaki dengeye ulaşma çabası onun düz çizgiyi kullanma gerekçelerinden birisini oluşturmaktadır. Ona göre en gergin çizgi, tamamen değişmezliği gücü ve enginliği ifade eder. Enginliği ifade etme aracı en büyük gerilim arayışına yol açmıştır. O, bunu düz çizgide bulduğunu söyler. “Çünkü tüm eğriler düze dönüşür, hiçbir yer eğri olarak kalmaz.” Bu yüzden Mondrian önce değişken olanı daha sonra serbest eğrili



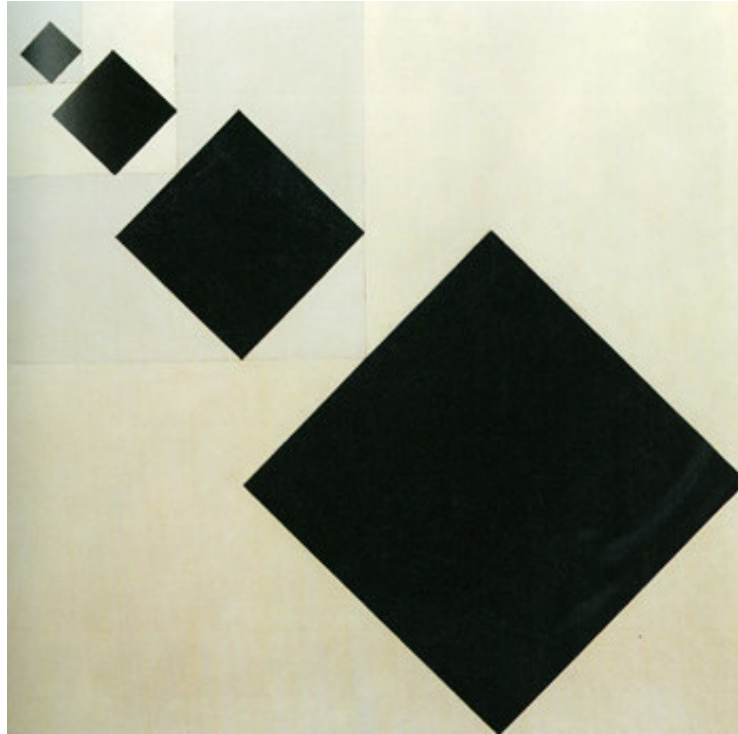
Resim 7. Piet MONDRIAN: “Kompozisyon”, 1925. Tual üzerine yağlı boya. Fauchereau (1994)’den alınmıştır.

olanı, sonunda da matematiksel eğrili olanları soyut hale getirdiğini belirtir. Dengeli ilişkinin tamamen plastik olarak ifadesini sağlamak için daha matematiksel ancak simetrik olmayan bir kompozisyonun gerekliliğini Mondrian bir zorunluluk olarak görür. Şöyle ki eğer nesnelerin ortak noktaları ifade etmek istenilirse bu matematik fakat simetrik olmayanın gerekliliği anlaşılır. Böylece bizi önemli olandan saptıran ayrıntı yok olur sade evren kalır geriye (Harrison&Wood, 1992:284, 285). Bilindiği gibi Neo-Plastisist biçimlemede resmin tamamen plastik olması amaçlanan bir

durumdur. Bunun başarılması için bireyi önemsemeyen plastik yöntemlerin kullanılması bir gereklilik olarak görülür. Bu bağlamda Neo-Plastisizmde kullanılan dikdörtgen renk düzlemleri bu amaca hizmet etmektedir. Dörtgen kendi başına herhangi bir bireysel niteliğe denk düşmemektedir. Düz çizginin doğruyu ve gerçeği söylemesi yeterlidir. Onun ifade açısından çok az bir şey söylemesi önemli görülmemektedir. Aslında Neo-Plastisizmin doğayı tamamen dışarıda bıraktığını söylemek onlar açısından doğru olarak kabul görmemektedir. Bundan ziyade eğer doğayı tam olarak yansıtmak istenilirse başka bir plastiğin zorunluluğuna işaret ederler. Bu yüzden doğanın görünümünün yansıtılmasından kaçınılması gerekli görülmektedir. Çünkü doğanın değişken dış görünümü bize gerçeği veremez. Mondrian'a göre gerçeğin tüm görüntülerinde ortaya çıkan şey tek ve ayındır: Değişmezlik. Buna göre değişmez ilişkinin plastik ifadesi: Birbirine dik açı yapan iki düz çizginin ilişkisi olarak görülür. Aslında bu aynı zamanda Neo-Plastisist biçimlemedeki geometrik varlık nedenlerinden birisi olarak da görülebilir.

Neo-Plastisizmin diğer önemli sanatçısı ve kuramcısı Theo Van Doesburg da Mondrian ile benzer görüşleri paylaşmaktadır. O'na göre sanatçının amacı; gerçekte ilgili estetik deneyimine veya şeylerin asıl özüyle ilgili yaratıcı deneyimine biçim vermek olmalıdır. Bu yüzden biçimsel araçların değerlendirilmesine ve kullanımına önem verilmeli, resim, kendi araçları olan renk, biçim, çizgi ve düzlemlere göre biçimlendirilmelidir. Bu durumda her türlü resim dışı anlatımlara hikayelerin, masalların yazarlara bırakılması gerekliliğini savunur. Neo-Plastisizmde (estetiğe ait) biçimsel fikrin özü "iptal etme" (Cancellation) terimiyle ifade edilir. Bir unsur diğer bir unsuru dengeler. Bu dengelenme sanatta olduğu gibi doğada da söz konusudur. Doğada az ya da çok görünümün keyfiliği ardına saklanan, sanatta açıkça ortaya konur. Doesburg mükemmel bir uyumun, evrenin mutlak dengesinin kesin olarak elde edilmese bile evrendeki her şeyin bu uyumun ve bu dengenin yasalarına bağlı olarak gerçekleştiğini bildirir. Bu noktada görünümde yer almayan söz konusu uyumun, varlıkların evrensel dengesini bulup onlara biçim vermek sanatçının işidir. Böylelikle sanat eseri, sanatsal araçlarla elde edilen bir mecaz olarak ön plana çıkmaktadır (Harrison&Wood, 1992: 280).

Yukarıda belirtilen kuramsal açıklamalar büyük oranda Neo-Plastisist sanatçılar her şeyden önce kesin ve tam bir ifade ortaya koymanın peşinde oldukları hemen hemen tüm kuramsal açıklamalarda dile getirilmiştir. Aslında dikkat edilirse Neo-Plastisistlerin ifade etmeye çalıştıkları “değişmeyen öz”ün Worringer kuramındaki “kendinde şey” ile hemen hemen aynı şeye denk düştüğü görülebilir. Hatırlanacağı gibi “kendinde şey”; dış doğa varlıklarının altında yatan değişmeyen bir özü, varlığı kendilik’ini dile getirmekteydi. Gerçi bu dünya görüşünün neredeyse Platon’un idealist dünya görüşünden miras kaldığı söylenebilir. Platon’a göre duyularla algıladığımız dış görünüm ve varlıklar ancak gerçeğin bir yansıması olabilirdi. Asıl gerçek duyularla kavranamayan idealar dünyasında bulunmaktaydı. Ancak belirtmek istediğimiz; Neo-Plastisizmin kuramını Platon veya Kant’ın felsefesi üzerine kurduğunu söylemek değil, sadece aradaki düşünüş benzerliğini belirtmektir.



Resim 8. Theo Van DOESBURG: “Aritmetik Kompozisyon”, 1930. Tual üzerine yağlı boya. 101 x 101. Özel koleksiyon. Sanat Kitabı (1996: 133)’dan alınmıştır.

Böylesi kesin değişmeyen ilişkilerin dengesi ve uyumu resim düzleminde nasıl işlediği ve biçimsel araçlara nasıl yaklaştığı konusunda Doesburg şu açıklamaları yapar:

Kesin, biçimsel sanat eserinde biçimsel düşünce, doğrudan ifadesel araçların sürekli olarak dengelenmesiyle gerçek ifade bulur: Böylece yatay bir konum dikey bir konumla aynı şekilde boyut (büyük olan küçükle) ve oran (geniş olan dar ile)dengelenir.bir düzlem onu çevreleyen ya da onunla bağlantılı olan vs. bir başkasıyla dengelenir, aynı şey renklere de uygulanır: Bir renk diğer bir renkle (örneğin, sarı maviyle, siyah beyazla) dengelenir. (...) Bu şekilde konum, boyut, oran ve rengin sürekli dengelenmesi yoluyla, uyumlu bir ilişki, sanatsal denge ve bununla birlikte, en kesin biçimde sanatçının amacına (biçimsel uyum yaratmak, yani, gerçeği güzellikle birleştirmek) ulaşılır. Artık sanatçı fikirlerini dolaylı ifadelerle: semboller, hayattan kesitler, mizansenler vs. ile somutlaştırmaz; fikirlerine amaca yönelik sanatsal araçlarla biçim verir (Harrison&Wood, 1992:281).

Sonuç olarak Kübizmle beraber sanatın özerk bir anlatıma ve yaratmaya gidişi konusunda yaşanan kırılma noktası Neo-Plastisist biçimlemede bir doruğa ulaştığı söylenebilir. Ancak bu özerk nitelik Neo-Plastisizmde sanatçının bağımsız yaratımından çok ifade araçlarının özerk kullanımıyla alakalıdır. Çünkü Neo-Plastisizm kuramında biçimlendirmenin sistemleştirilmesi eğiliminin de söz konusu olduğu gözlemlenmektedir. Bu anlamda ifade araçlarının yoksullaştırılması yani her çizgi değil, düz çizgi her renk değil, temel renklerin kullanımının öne sürülmesi belirli bir bağli yapıya işaret etmektedir. Öngördükleri geometrik yapılanma her türlü geometrik formun kullanımı değil, düzlemsel temel geometrik formlar ve özellikle dörtgen ve karenin kullanımına yöneliktir. Ancak Neo-Plastisist sanatçılar belirttiğimiz ifade araçlarını kullanırken simetrik bir düzenleme şeklinde değil, uyumlu ve dengeli olarak gerçekleştirmeye çalıştıkları anlaşılmaktadır.Neo-Plastisizm bütün katı geometrik yapı ve kuramına rağmen 20. yy resim biçimlemesinde ve beğeni anlayışındaki etkisinin yadsınması güçtür. Özellikle günümüzün mimari yapılanması ve günlük kullanım araçlarının hem biçimi hem de dekoratif öğeleriyle Neo-Plastisist biçimleme arasındaki benzerlik dikkate alındığında söz konusu sanat eğiliminin önemi daha belirgin hale gelmektedir.

#### **5.4. Süprematizm ve Süprematist Biçimleme Kuramı**

Süprematizm akımı, adıyla, kuramıyla ve biçim anlayışıyla büyük oranda Rus sanatçısı K. Malevich ile özdeşleşmiş bir eğilimdir. Her ne kadar Malevich Süprematizm'in doğuşunu 1913 yılı olarak belirtse de gerçekte ilk somut ilanını Petrograd'da açılan "0.10" adlı son fütürist sergide gerçekleştirdiği bilinmektedir.

Süprematizm, Rus sanatı içerisinde yer alan bir eğilim olmasına karşın temel kaynağının batıdaki Kübizm, Primitivizm ve özellikle Fütürizm gibi öncü akımlardan alır. Bu yargı söz konusu akımlar ile Süprematist biçimleme anlayışı arasındaki benzerliğin gözlemlenmesinden çıkarsanmış olmayıp bizzat Malevich'in kendisinin de belirttiği bir durumdur. Ancak Malevich'e göre Süprematizm kendi biçim dilini ve felsefesini kurduktan sonra artık Fütürizm ya da Kübizm olarak değerlendirilemez. Daha ötesi, Süprematizm Kübizmin ve Fütürizmin tıkanıp tıkanmadığı noktada ortaya çıkan bir eğilimdir. Belki Fütürizmin ve Kübizmin tıkanma noktasında değil ama vardığı biçimleme anlayışı ve söylemi itibarıyla Süprematizmin kendine has bir ifade anlayışı olduğu konusunda Malevich'in haklı olduğu söylenebilir.

Her şeyden önce Süprematizmin belki de ana ilkesi olan nesne-konu ve varlıkların reddi ve resim dışı unsurlar olarak kabul etmesiyle Kübizmin ve Fütürizmin hemen hemen hiçbir zaman terk etmedikleri, belirtilen söz konusu unsurları saf dışı bırakmasıyla Süprematizm yeni bir biçimleme anlayışına işaret eder.



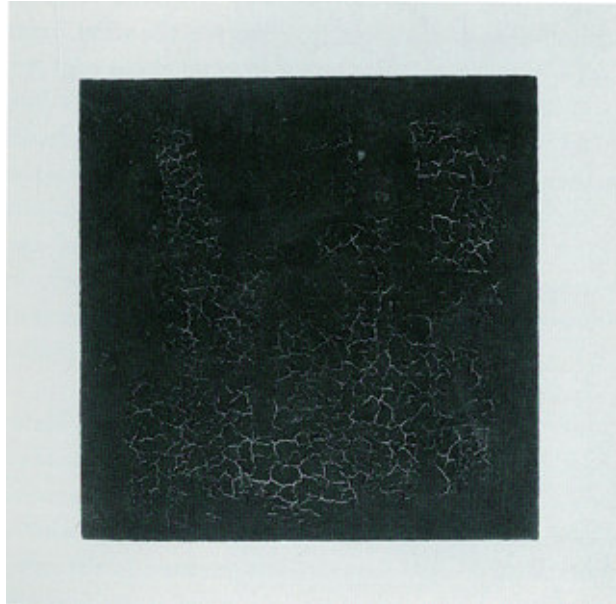
Resim 9. K. MALEVICH: "Süprematist Kompozisyon" 1914. Tual üzerine yağlı boya. 58.1 x 48.3 cm. New York Modern Sanat Müzesi. Douglas (1994: 85)'dan alınmıştır.



Malevich, Süprematizmin gelişim seyrini ve dayandığı kuramsal temelleri ilk olarak yukarıda sözünü ettiğimiz “0.10” son Fütürist sergisinde sergiye eşlik etmek üzere “Sanatta Kübizmden Süprematizme, Resimde Yeni Realizme, Mutlak Yaratıma” başlıklı bir bildiri ile açıklamıştır. Malevich kendi sanat kuramına sanatın kendi tarihi boyunca ki gelişim seyrini eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirerek bunun üzerine Süprematist ilkeleri temellendirir. Ona göre vahşi insan sanatta natüralizmin ilk ilkesini bulanlardı. Onun (vahşi insanın) beş çizgi ve bir noktadan oluşan kendi görünümünü yeniden yaratma çabası, doğal olan formun taklit edilmesinin bilinçli ilk temelini oluşturur. Kopyalama sanatı –ki Malevich’in kastettiği burada doğal görünüm ve varlıkların doğrudan aktarımı- vahşi sanatın söz konusu insanın kendi ilkel imgesinin izlenmesinin sonucudur. Diğer yandan vahşi insan ne kendi dış görünümünü ne de içsel durumunu algılayabilecek kapasitede değildi. Detayları değil ancak ana hatları görebiliyordu. Onun bilinci geliştikçe ve doğayı kavradıkça oluşturduğu eser o denli karmaşık ve yetenekleri de o oranda artıyordu. Ancak ilkel insanın bilinç düzeyinin gelişimi tek taraflı yani doğanın yaratılması ile ilgili olup yeni sanat formlarının yaratılmasına yönelik değildi. Buna göre ilkel çalışmalar yaratıcı eser olarak düşünülemez. Söz konusu ilkel resimdeki deformiteler de tamamen onun teknik yetersizliğinden kaynaklanmaktaydı. İlkel insanın oluşturduğu temel form bir iskeletten ibaretti. Gelişen nesillerin kendi gelişim seyirleri ile doğru orantılı olarak yaptıkları yeni keşiflerle bu iskelet yapının daha karmaşık hale gelmesini sağlamışlardır. Bu durumun olgunlaşmış ürünleri de Antik Çağ ve Rönesans’ta verilebilmiştir. Her iki dönemin sanatçıları da insanı hem dışsal formuyla hem de içsel yapısıyla betimlemişlerdir. Bu sanatçıların muazzam ustalıklarına rağmen vahşi insanın fikirlerini bütünleştiremedikleri; resimde, doğanın resim yüzeyine yansımalarının aynadakine benzer bir yansıma olmasıyla kanıtlanmaktadır. Natüralist, üç boyutlu yanılsama ve ideal olana ulaşma ülküsünü benimseyenler kendi çağlarını yakalamaktan yoksundurlar. Vücutları uçakta yolculuk etmesine karşın sanatları hala eski dönemlerin giysileri ile örtülüdür. Modern yaşantının güzelliği yerine eski dönemlerin güzelliğini yaşıyorlar. Bu durum Kübizm’e, Fütürizm’e ve Süprematizm’e karşı çıkılmasının ve onların kavranamamasının nedenidir. Malevich’e göre çağımızın, geçmiş zamanın formlarına dayandırılması akışkan zamanın değişimine bizzat ters ve saçma bir

durumdur (Harrison&Wood, 1992: 166, 167, 168).

Malevich'in mezar taşında yer alacak kadar kendisi ve Süprematizm ile özdeşleşen "sıfır biçim" (The Zero of Form) adlı beyaz zemin üzerinde yer alan siyah kare çalışması; 20. yy resminde ve sanatında üzerinde en çok konuşulan hem anlamsal hem de biçimsel olarak üzerinde en çok yorum yapılan sanat eserlerinden birisidir. Eleştirmenler, sanat tarihçileri ve sanat kuramcıları tarafından; sanatın ölümünü ya da resim sanatının sonunu bildiren bir eser olarak değerlendirilmesinden tutun; hiçliğin sembolü, dördüncü boyutun uzamsal kavranışı, bir bilinçaltı formu, dinsel-mistik bir ikon olarak yorumlanmasına varana dek ve daha birçok farklı tanımlamalara maruz kalmış bir çalışmadır. Elbette bu tanımlamalardan çoğu haksız sayılmazdı. Üstelik yargıların çoğu Malevich'in kendi söylemlerinin yanı sıra onun kendi yaşantısı ile ilişkilendirilerek çıkarsanmışlardır. Ancak, her şeyden önce bu radikal çalışmayı Malevich'in kendisinin nasıl değerlendirdiği çalışmamız açısından daha önceliklidir. Çünkü Malevich'in siyah kareyi konumlandırışını belirlemek aynı zamanda Süprematist düşüncenin hareket noktasının belirlenmesiyle eşdeğerde olacaktır.



Resim 10. K. MALEVICH: "Siyah Kare", 1915. Tual üzerine yağlı boya. 79.2 x 79.5 cm. Tretiakov Galerisi, Moskova. Douglas (1994: 23)'dan alınmıştır.

Malevich'in siyah kare konumlandırması, onun geleneksel sanat hakkındaki önemli bir saptamasıyla belirgin bir tanım elde etmektedir. Söz konusu saptama; doğa formlarının izini sürerken bilincimiz hatalı bir sanat bilgisi ile beslendi. Bu bağlamda ilkelerin ve klasiklerin sanatı yaratma olarak algılanmıştır. Temelde gerçek nesnelere resim düzlemine aktarılması ancak başarılı bir reproduksiyon sanatıdır. Oysa yaratım sanatı ile kopyalama sanatı arasında büyük bir fark bulunmaktadır. Sanatçı ve eserinin yaratıcı kategorisinde değerlendirilebilmesi; resimdeki formların doğa ile hiçbir ortak özellik taşınamaması ile doğru orantılıdır. Çünkü sanat, ilişkilendirilmiş form ve rengin kompozisyonuna dayalı bir güzellik estetiği temeline değil, devrimin ağırlığı, hızı ve yönü temelinde yapılandırma yeteneğidir (Harrison&Wood, 1992: 168). Diğer yandan Malevich –siyah kareyi kastederek- kendisini, biçim sıfırında dönüştürdüğünü ve akademik sanatın çöplüğünden kurtardığını belirtir. Malevich'in sanatın gelişimi ve kurtuluşunu başladığı “Sıfır Biçim” üzerine olan ifadesinden şu çıkarımın yapılması olasıdır: Ta baştan beri sanatsal etkinlik yanlış bir noktadan başlayıp tek taraflı bir gelişme ile hatalı bir sanat kültürü edinilmiştir. Sanatın yaratıcı olma zorunluluğu olduğuna göre, yansıtma ve taklit unsurlara dayalı bir biçimlemeye dayandırılmamalı. Bu durumda bütün dıştaki nesne ve varlıkları dışarıda bırakan formlar düzeyinde bir biçimleme sağlanmalıdır. Bu anlamda siyah kare; ilkel insanın dıştaki varlıkların dışsal formunu yansıtmaya çalışan, birkaç çizgi ve noktayla nesnel varlığın ana hatlarını yansıtan ve daha sonraki natüralist geleneğin biçimleme anlayışının temelini oluşturan ilk temel formun hatalı çıkışının yerine geçen bir başlangıç formudur. Bu anlamıyla o yıkıcı ve yaratıcı olan, söylemi bizzat kendinde bulunan, yeni oluşacak sanat kültürünün doğurgan sembolüdür. Yıkıcıdır çünkü bütün bir sanat geleneğinin ve onun ilkelerinin inkarını ilan etme amacındadır. Siyah kare –ve Süprematist biçimleme “saf” bir kavrayışa denk düşer, çünkü hiçbir dışsal varlığa ne anlamsal ne de biçimsel olarak denk düşme amacında değildir. “(...) Kare bir bilinçaltı formu değildir. Tersine sezgisel aklın yaratımıdır, yeni sanatın yüzüdür. Kare yaşayan bir kraliyet çocuğudur ve sanatta saf yaratımın ilk adımını oluşturur (...)” (Harrison&Wood, 1992: 174). Diğer yandan Süprematizmin söz konusu yıkıcı tavrının büyük oranda Fütürist söylemden güç aldığı görülmektedir. Süprematist biçimleme, temelde söylemini ve biçim yaklaşımını eşit güçte ortaya koymaya çalışmıştır. Oysa

Fütürizmin yıkıcı niteliği daha çok manifestolar düzeyinde olduğu ve biçim anlayışında kesin bir çözüm getirmediği bilinmektedir. Buna rağmen Malevich yazılarında, onları birer et pazarı betimlemesini reddetmelerinden, makinayı kutsamalarından dolayı onurlandırır.yukarıda değindiğimiz Malevich'in sanat tanımlaması; yani sanatı hareketin ağırlığı, hızı ve yönü temelinde yapılandırma yeteneği olarak belirtmesi, oldukça Fütürist görünmesine karşın akabinde kullandığı ifadeler; "(...) Formlara yaşam ve bireysel varolma hakkı verilmeli(...). Resimde, bizzat renk ve dokunun kendisi amaçtır. Bunlar resmin özüdür ama bu öz daima konu tarafından tahrip edilmiştir (...) (Harrison&Wood, 1992: 168) ifadeleriyle Fütürist kuramdan ayrılıp yapısalcı özerk bir biçimleme önerisine işaret etmektedir. Fütüristler gürültü ve patlamalarıyla bir yarış otomobilini klasik bir başyapıtta yeğlerken Malevich de Rönesans ustalarının resim yüzeyini keşfetselerdi herhangi bir Madonna betimlemesinden çok daha üstün bir eser ortaya koyabileceklerini iddia eder.

20. yy başlarında ortaya çıkan öncü hareketlerin hemen hemen hepsinde de yıkıcı bir tutum gözlenmektedir. Aslında söz konusu yıkıcı tavırlar çoğunlukla akımların kendi söylem ve reçetelerini olumlama, dönemin belirsiz ve karmaşık yapısına yön verebilme istemi doğrultusunda olduğu söylenebilir. Bu salt bir gözlem olarak anlaşılmalıdır. Çünkü dönemin bir çok sanatçısı sanatın –daha doğrusu yeni sanatın- nasıl olması gerektiği ya da biçimsel anlamda varacağı farklı olasılıklar hakkında öngörülerde bulunmuşlardır. Kuşkusuz her sanatçının biçimleme tavrı, onun kendini konumlandırma anlayışını göstermektedir aynı zamanda. Bu konumlandırma onun hem evren karşısındaki durumuna hem birey olarak kendi hakkındaki fikrine ve son olarak yaşadığı dönemin karakteristik yapısı ve olanakları karşısındaki tutumuna işaret ettiği söylenebilir. Ancak bütün bunların dayandığı belirli referans noktalarının olması neredeyse kaçınılmazdır. Diğer öncü sanatçılar ve akımlar gibi Süprematizmin de dayandığı ve dayandırıldığı referans noktaları bulunmaktaydı. Aslında bu dayanak noktalarının bazıları yukarıda ele alınmıştı ancak bunlar tek başlarına Süprematist söylemi açıklamaya yetmemektedir.

Daha önce kısmen değinildiği gibi Süprematizmin biçimleme tutumu ereklenden birisi “doğrudan yaratım”ın sağlanmasıydı. Bunu biraz açıklamak yararlı olacaktır: Resimde belirli duygu ve düşüncelerin görselleştirilmesi önceleri; belirli varlık ya da görünümle aracılığıyla betimlenmesi şeklindeydi. Bu ise dolaylı bir anlatıma ya da yaratıma –ki Süprematistler için bu bir yaratım değil kopyalama idi- işaret eder. Çünkü resimsel araçlar konu ve nesnelere uğruna kendi niteliklerini ve etkilerini yitirmekte ve araya resim dışı unsurlar girmektedir. Süprematizm için “uçma duygusu” uçan bir kişi ya da uçağın kendi formuna başvurmaksızın da verilebilir. Doğrudan yaratım; bizzat rengin ve önceden yüklenilmiş bir içeriği taşımayan formun aracılığıyla gerçekleşir. Malevich “ Boyanmış bir yüzey gerçek, yaşayan bir formdur” (Harrison&Wood, 1992: 172) der. Onun (boyanmış yüzeyin) illa herhangi bir canlı betimlemesine gereksinimi yoktur. Buna bağlı olarak Malevich Süprematist formlara ulaşmasını şöyle temellendirir:

(...) Konu daima rengi öldürür ve biz bunu fark etmeyiz. (...) Renk bir resmin yaşadığı süreçtir; ki bu onun en önemli şey olduğu anlamına gelir. Bu noktada saf renk formlarına ulaştım. Süprematizm, bağımsızlığı tek bir renge indirgenemeyen saf resim sanatıdır. Bir atın dört nala koşması tek renkli bir kurşun kalem ile betimlenebilir. Oysa bir kurşun kalemle kırmızı, yeşil ya da mavi kütlelerin hareketini betimlemek imkansızdır. Ressamlar saf ressam olmak arzusundaysalar konuyu ve nesnelere bırakmalıdırlar. Plastik resmin dinamiğine yönelik bu talep resimdeki kütlelerin nesneden doğma ve formun, kendi içinde bir amaç olarak içerik ve şeylerin üzerinde egemenliğine nesnel olmayan Süprematizme –sanattaki yeni gerçekliğe, mutlak yaratıma ulaşma gereksinimi gösterir. (Harrison&Wood, 1992: 173)

Resmin yapısal unsurlarına dönük, bu belirlemeler bağımsız, doğrudan bir yaratımı öngörmektedir. Böylesi bir yaratım, yani rengin kendi kütleli olarak vurgulandığı, rengin kendi yapısal gerçekliğinin amaçlandığı bir yaratımda form hem bir zorunluluk hem de bir problem olarak ortaya çıkar. Rengin kitlesel düzeyde ayakta durabilmesi formun sınırlayıcı özelliğinden dolayı bir zorunluluktur. Öte yandan formun bağımsız bir yaratım niteliğinde olması ise durumun problematik yanını oluşturur. Malevich ve Süprematistlerin bunu geometrik formlar temelinde çizmeye çalışmaları kabaca şöyle açıklanabilir: Bir dörtgen –ya da herhangi yasal bir geometrik form- kendi başına, üzerinde anlaşılmamış bir anlamı –matematiksel ilgi hariç- ya da sembolik bir içeriği barındırmaz. Bu anlamıyla tüm nesne ve görünüm ilgilerinden bağımsızlığa işaret eder, aynı zamanda mutlak olanı –ki Süprematizm

mutlak bir yaratımı öngörür- barındırır. Çünkü “kare” oran olarak değişse bile nitelikçe değişmez –ki hiçbir doğal form ya da nesne bu niteliğe denk düşmez- bu aynı zamanda ölümsüz ve sürekli varoluşuyla onun düşünsel niteliğini belirtir. Diğer yandan rengin küteselliğini konuşurmak için etkileyici ve ikna edici yanıyla, rengin taşıyıcı unsurları olarak tercih edilmesinin sebepleri olarak verilebilir.ancak Süprematizmin geometrik biçimlemeleri sadece bu saydıklarımızla sınırlı olmamaktadır. Çünkü salt kendi başına olan içeriksiz formda en az renk kadar önemsenir. Ancak onun içeriksizliği onun anlamsız olduğu anlamına gelmemelidir. Süprematist geometrik biçimleme, nesne ve görünümün işlevsel, figürlerin teatral betimlemesinden, anekdotal öğelerden bağımsız, özerk bir yaratıma işaret etmesiyle içeriksizlik niteliğini taşımaktadır. “Başka deyişle, Süprematizm, nesnelere üstünün, görünüş üstünün (Süprema) resmi olarak içeriksizliktir” (Tunalı, 1996:187). Bu arada sırası gelmişken “Süprematizmin” terimsel anlamının verilmesinde yarar vardır: Latince “Süprema” (en üst) sözcüğünden türetilen Süprematizm, kimi yazarlar tarafından Türkçe’ye “üstüncülük” olarak da çevrilmektedir. Bu anlamıyla Süprematizm bütün nesne ve görünüm betimlemelerini aşan onların üstünde olan bir yaratımı karşılamaktadır. Ancak söz konusu bağımsız formlar anlam ve duygudan yoksun değildirler. Malevich’in bu konudaki belirlemeleri şöyle özetlenebilir: Doğanın küçük köşelerinin betimlenmesi uğruna sanat gerçekliğine ihanet edilemez artık. Sanat dünyamız nesnel olmayan saf bir niteliğe ulaşmıştır. Her şey yok olmuş geriye kalan maddi kütleden yeni formlar yaratılacaktır. Süprematist formlar doğadaki tüm canlı formlar gibi yaşayacaktır. Yeni resimde, bir gerçeklik elbetteki söz konusudur, ancak bu gerçeklik, dağlar, gökyüzü, su vs. gerçekliğinden bağımsızdır. Yeni gerçekçilik resimdeki tam gerçekliğe işaret eder. Şu ana kadar boyalı renk birimlerinin gerçekliği dikkate alınmayıp nesne gerçekliğine yönelinerek renk ve formun birbirlerine olan konumları göz ardı edilmiştir. Oysa her form özgür ve bireyseldir. Her form bir dünya barındırır kendi içinde. Her resim yüzeyi herhangi bir insanın ışıldayan yüzünden çok daha canlıdır. Resimdeki boyanmış bir portre ancak bir yaşam parodisi sunar ve bu ancak yaşayanı anımsatır. Bir yüzey ise yaşar çünkü doğmuştur. Her şey devinip nefes alırken, bunları resim yüzeyinde dondurup betimlemek ruh’a işkence etmekten başka bir şey değildir (Harrison&Wood, 1992: 174-175).

Süprematizm, terimsel anlamından –diğer sanat akımlarında olduğu gibi- çok daha öte bir yaratım ve kavrayışa işaret ettiği bilinmektedir. Ancak Süprematizmin işaret ettiği noktaların çoğunlukta olması, onun tam olarak net bir tanıma indirgenmesini zorlaştırmaktadır. Diğer yandan onun bu çoklu tanımsal yapısının odaklandığı nokta, akımın kurucusu ve kuramcısı Malevich'in kavrayışıdır. Malevich'in metinlerinde yaptığı tanımlamalara bakıldığında, bu tanımlamaların daha çok Süprematizmin belirli niteliklerine denk düştüğu görölmektedir. Bu anlamda Süprematizm, Malevich'in belirlediği bu nitelikler ve yüklenilmiş anlamlar –teorik düzeyde- toplamıdır denilebilir. Söz konusu nitelik ve tanımlamalara yukarıda kısmen değinilmişti ancak, Süprematizmin kendi gelişim seyri boyunca –öz niteliklerini yadsımsızın- yeni tanım ve anlamlandırmalara varması, ondan daha fazla söz edilmesini zorunlu kılmaktadır.

Malevich, teorik çalışmalarından birisinde, Süprematizm ile yaratıcı sanattaki saf duygusunun üstünlüğünü anladığını belirtir. Buna göre nesnel dünyanın görsel fenomenleri Süprematist için anlamsızdır. Nesnel olanı yakalama amacını taşıyan nesnel bir ifade anlayışı sanat ile ilgisi olmayan bir şeydir. Malevich'e göre sanatçı (Süprematist) için en uygun ifade aracı, duyguya olası en dolu ifadeyi sağlayan, nesnel bilinen görünümlerini göz ardı eden araçtır. Kendi içinde nesnellik Süprematist için anlamsızdır. Duygu belirleyici faktördür. Bu yüzden sanat nesnel olmayan bir ifadeye, duygu dışında hiçbir şeyin algılanmadığı bir “çöl”e –süprematizme- ulaşmaktadır. Sanatçı, sanatın nesnel –ideal yapısını belirleyen faktörleri saf duyguya ulaşmak üzere terk etmiştir. Tanınan ve bilinen şeyler giderek fon içinde erir, nesnel dünyanın konturları belirsizleşir. Artık nesnel gerçeğin benzerliği, hiçbir idealistik imge bulunmamaktadır. Her şeye egemen olan nesnel olmayan duygunun ruhu ile dolu olan bir “çöl”den başka bir şey yok. “Kare” boş değil, nesnel olmayanlık duygusudur. Süprematizm, süreç içinde “şeylerin” birikmesi sonucu belirsizleşen saf sanatın yeniden keşfidir. Sanat artık din ve devletin bir hizmet aracı olmak, nesneyle ilişkili olmak niyetinde değildir. Sanat artık, şeyler olmaksızın kendi içinde ve kendisi için varolabileceğine inanıyor. Duygu her zaman için her yaratının tek kaynağıdır. Uçma ve hız isteği uçağın doğuşunu sağlayan şeyin ta kendisidir. Uçak bir yerden başka bir yere mektup taşımak için değil, hıza dışsal

bir form kazandırmanın dayanılmaz arzusundan kaynaklı olarak yapılmıştır. “Siyah Kare” nesnellik dışı duygunun olumlandığı ilk formdur. Kare=Duygu, beyaz alan=bu duygunun ötesindeki boşluğa denk düşer. Malevich’e göre Süprematizm yeni bir duygu dünyasına yönelmeyip, bir bütün olarak yeni ve doğrudan bir duygu dünyasının betimleme formuna yönelmiştir. Diğer yandan dış dünyada bulunan varlıklar, bilinç düzeyindeki algımıza görüldüğü kadar sarsılmaz bir yapıya sahip değildir. Hiçbir şey sonsuzluk içinde, önceden belirlenmiş olarak kabul edilemez. Sağlam şekilde belirlenmiş gibi görünen her şey sağa sola gidip gelme olasılığına sahiptir. Bütün bunlar tanıdık olmayan bir düzene boyun eğebilir. O halde sanatsal bir düzeni oluşturmak neden mümkün olmasın? (Malevich, 67-100; Chipp, 1968: 339-345). Şu belirtilmelidir ki Süprematizm, salt bir biçim sorunu, estetik bakış açısı ya da düşünsel bir söylem olarak değerlendirilememektedir. Belki tamamiyle yeni olduğu söylenemese de bir bütün olarak Süprematizm yaşam ve insan hakkında bir kavrayışı dile getirme özelliği göstermektedir. Onun bu bütüncül yaklaşımının, “ütöpik” olarak değerlendirilmesinin nedeni sayılabilir. Malevich’in şu belirlemesi Süprematizmin salt fantastik bir söylem olmadığını kanıtlamaktadır adeta:

Oturma, kalkma ve koşma ile ilgili duyular her şeyden önce plastik algılardır ve bunların öngördüğü kullanım nesnelere gelişmesinden sorumludur ve büyük ölçüde bunların formlarını belirler. Bir yatak, sandalye ve masa faydayarar ile ilgili maddeler değil tersine plastik duyulardan alınan formlardır (...) Günlük kullanımdaki tüm nesnelere pratik kullanımdan kaynaklandığına ilişkin genelde benimsenen görüş, hatalı öncüllere dayanmaktadır (...) (Malevich, 67-100; Chipp, 1968: 345-346)

Bu ifade Malevich’in ta baştan beri Süprematist kavrayışı temellendirme çabalarına ve hareket noktalarına örnek olarak verilebilir. Bu bağlamda onun yeni bir evren kavrayışı önerdiği söylenebilir.

Malevich’e göre, mutlak, gerçek değerlerin sanatsal, bilinçüstü, yaratımlardan kaynaklı olduğu çoğunlukla vurgulanmaz. Resimsel duyguya dışsal ifadeler kazandıran, yeni formlar sağlayan Süprematist sanat yeni bir mimari oluşturacaktır. Süprematist formlar taval yüzeyinden mekana taşınacaktır. Buna karşın Süprematist unsur (ister resimde ister mimaride olsun) her türlü sosyal ve materyalist eğilimden bağımsızdır. Çünkü her sosyal görüş açlık duygusundan kaynaklanır, oysa her sanat



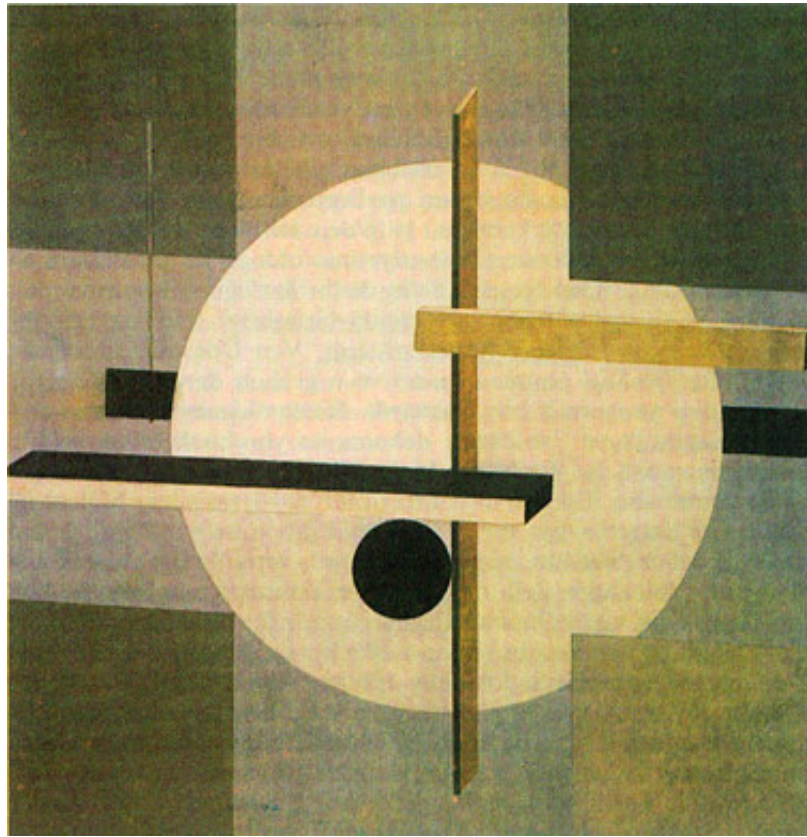
eseri resimsel ya da plastik duygudan kaynaklanır.sanata ilişkin problemlerin mide ve zihne ilişkin problemlerden farklı olduğu artık anlaşılmalıdır. Sanat Süprematizm sayesinde kendisine yönelmekte, kendi saf formuna ulaşmakta ve nesnel olmayan duygunun kusursuzluğunu fark ederek yeni bir yaşam felsefesi ve dünya düzeni kurmaya girişmektedir (Malevich, 67-100; Chipp, 1968:345). Buna göre Süprematizm yaşamı ve onun formlarını, nesnel olmayan bir düzeyde biçimlendirme çabası olarak da görülebilir. Malevich'in deyimıyla, "nesnel olmayan bir dünya" ya da evren tasarısı girişimi.

Modern sanat akımları –Kübizm, Fütürizm, Neo-Plastisizm- çoğunlukla kendi dönemlerinin çağdaş bilim kuramlarıyla ilişkilendirilmişlerdir. Bilindiği gibi 20. yy başlarında hem Avrupa'da hem Rusya'da entelektüel çevrede ve sanatçılar arasında en çok sözü edilen "dördüncü boyut"tu. Hatırlanacağı gibi Apollinaire Kübizmin geometrik biçimleme anlayışını "dördüncü boyut" ile ilişkilendirmişti. Süprematizm de pek çok yazar tarafından aynı ilişkiye tabi tutulmaktadır. Crone ve Moss ikilisi bu ilişkiyi kısaca şöyle belirtmektedirler:

(...) Dördüncü boyut, yükseklik, genişlik ve derinlik olarak sınırlanan üç boyutu, düşlem gücü yardımıyla sınırları olmayan bir alana çıkarmaktadır (...) Dördüncü boyut mekan algısına değil mekan sezgisine dayalıdır ve aklın en büyük gücüdür (...) Geometrik olarak tanımlanan mekan ve içindeki nesnel ölçebildiğimiz birimlerle sınırlıdır. Metageometri, Öklit geometrisinden farklı olarak mekan sezgisini göstermektedir ve zamanın hareketle ilişkisini dördüncü boyut olarak tanımlar. Zaman kavramının içinde iki düşünce vardır: Mekan düşüncesi ve mekanda hareket düşüncesi. Zaman olarak tanımladığımız şey bu zaman olgusudur. Süprematizm, dördüncü boyutla yaratılmıştır. Nesnelere üçüncü boyutta göründükleri gibi değil dördüncü boyutta nasıl görüneceklerini düşleyerek göstermeye çalışmıştır. Bundan dolayı, Malevich'in temel kaygısı, perspektif değil nesnenin her anda ve her açıdan, zihnimizdeki gibi gösterebilmesi olmuştur (...). (Crone&Moss, 1991; Giderer, 2003: 118)

"Dördüncü Boyut" kuramının Süprematizmin ortaya çıkmasına kaynaklık ettiği konusunda Malevich –bilindiği kadarıyla- pek bir şey belirtmemektedir. Ancak o dönemde sanatçılar arasında konuşulan bir kuram olduğu göz önüne alındığında böyle bir durumun olasılık dahilinde olduğu –en azındankuramın bir etkilenme özelliği taşıdığı söylenebilir. Diğer yandan Süprematizmden önemli ölçüde etkilenmiş olan El Lissitsky'nin bildirdiğine göre bu kurama dayalı çalışmalar yapma

girişiminde bulunmuşlardır. Fakat Lissitsky bazı sanatçıların çok boyutlu uzayı görselleştirme çabalarını yararsız ve başarısız girişimler olarak değerlendirmektedir. Ona göre; “(...) Matematiksel olarak varolan çok boyutluluk, gerçekte ne görselleştirilebilir ne de tasvir edilebilir (...) Gerçek yolda uzayımızın eğiminin açısını değiştiremeyiz, örn., küp veya kare herhangi başka kararlı biçime dönüştürülemez (...) (Harrison&Wood, 1992: 305). Kuşkusuz resim düzlemi bilimsel kuram ve formüllerin olumlandığı ya da yadsındığı yüzeyler olmadığı gibi hiç kimsede bilimsel bir gerçeği görmek için sanat eserlerini görmeye gitmez. Bu



Resim 11. El LISSITSKY: “Proun”,1922. Lynton (1991:115)’den alınmıştır

anlamda Süprematizm ve dördüncü boyut kuramı ilişkisinin varlığı ya da yokluğu Süprematizm açısından ne artı ne de eksi değeri oluşturmamaktadır. Şunun belirtilmesinde yarar vardır; insana ilişkin her faktör, ya da insanın etkin olduğu her alan – bilim, felsefe, ekonomi, sosyoloji, hukuk... vs. ve bütün kültür unsurları – insan denen bütünü oluşturur. Dolayısıyla belirttiğimiz tüm bu unsurları etkileşim dahilinde olması ve belirli bir atmosferi oluşturması olağan karşılanmalıdır. Nitekim

– bilimsel kuramlar düzeyinde olmasa da – teknik ve endüstriyel ilerlemelerin sanat biçimlendirmelerine etki ettiği (Fütüristlerde olduğu gibi) bazı sanatçıların kendileri tarafından da onaylanmış bir durumdur. Malevich’de sık sık yazı ve bildirilerinde teknik ilerlemelerin olanakları ve yarattıkları etkiden söz eder. Hatta Kübizm’i ve Fütürizm’i endüstriyel çevrenin sanatları olarak ilan eder. Diğer yandan Süprematizm söz konusu olduğunda çoğunlukla “havacılık” ve “uzay”dan söz etmektedir. Malevich, “Süprematizm’in ek eleman teorisi”ni açıklarken yaptığı şu belirleme örnek verilebilir:

“(…) Süprematizm’in ek elemanını (karakter olarak dinamik olan) Süprematist düz çizgi diye adlandırıyorum. Bu yeni kültüre denk düşen çevre başta havacılık olmak üzere teknolojinin en son yenilikleriyle oluşmuştur. Bu anlamda Süprematizm’den havacılık (aeronautical) diye de söz edilebilir(…)” (Chipp. 1968:338).

Malevich’in bir kataloğunu hazırlayan Douglas’da (1994:27) Süprematist kompozisyonların aynı zamanda hava projelerinden, manyetik çekim, enerji ve telgraf resimleyen diyagramlardan ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu bağlamda Süprematizm’in kendi döneminin karakteristik yapısından bağımsız kalmayan, kendi çağını yansıtan bir sanat biçimlendirme anlayışı olduğu da söylenebilir.

Sonuç olarak Süprematizm kuramıyla, biçimleme anlayışıyla – kaynağını nereden alırsa alsın – yeni bir öneri sunmaktadır. Bu öneri kısaca; nesne ve görünüm betimlemesine – ve herhangi bir kuruma ve ya ideolojiye hizmet etmeksizin – başvurmaksızın, resmin kendi yapısal elemanlarına yönelik – onların ve ilişkilerinin vurgulandığı – doğrudan, saf bir yaratım ve biçimlendirme önerisi ve girişimi olarak kendisini ortaya koymaktadır.

## **6. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI AMERİKAN SANAT ORTAMINDA GEOMETRİK FORMA DAYALI BİÇİMLEMELER VE SÖYLEMLERİ**

### **6. 1. Giriş**

Eğer farklı farklı insanlara şu soru sorulsaydı; 20. yy'ı nasıl tanımlıyorsunuz? Büyük olasılıkla birbirine benzer çok az yanıtla karşılaşırız. En iyi yanıt hangisi olurdu ya da bütüncül bir yanıt verebilmek mümkün müdür bilinmez, ama yaklaşık iyi tanım galiba gene yüzyılın kendi ürünü olanlar model olurlardı. En iyisi olmamakla birlikte “sinema” iyi bir benzeşim sağladığı söylenebilir. Sinema bütüncül, her yönüyle söz konusu yüzyılı tanımlamaz ancak karakterize eder; hem de kendine özgü yöntemleriyle. Sinemayı sırf bütün bir yüzyılda olanları kendi kapsamında gösterme imkanı olduğundan dolayı örnek göstermekten çok yapısal benzerlikleriyle örnek oluşturmaktadır. Sinemada bir yöntem olarak “zamanın sıkıştırılması” adeta 20. yy'da deneyimlenmiş gibidir. Lucie-Smith (2004) ten derlenmiş olan kısası bile sıkıcı ve uzun gelebilecek bir sıralama: 1900'de ilk zeplin uçuşunun gerçekleştirilmesi ve insan sesinin ilk kez radyo dalgalarıyla aktarılması. 1903'te motorlu uçakla ilk uçuş, ilk anıtsal sinema filmi ve o zamana kadar çekilmiş en uzun film (12 dakika), (1904) Rus-Japon savaşı, ilk pratik fotoelektrik pi, ilk ultraviyole ampuller, fotoğrafların ilk defa telgrafla yollanması, silikonun keşfedilmesi, (1905) Japonların Rusları yenmesi ve savaşın bitmesi, Einstein'ın görelilik teorisi üzerinde çalışmaya başlaması, (1906) ABD'nin Küba'yı işgal etmesi, ABD'de ilk ses ve müzik yayınının yapıldığı ilk radyo programı, (1907) ağır çekim filmin icat edilmesi, renkli fotoğrafın icadı, H. Bergson'un “yaratıcı evrim”i yayınlaması, (1908) Avusturya'nın Bosna-Hersek'i işgali, Tel-Aviv'in kuruluşu, ilk modern plastiğin icadı, (1913) Birinci ve İkinci Balkan savaşları, ev içi kullanıma yönelik ilk buzdolabının imal edilmesi, (1914) Birinci Dünya Savaşının başlaması, hayvan üzerinde ilk başarılı kalp ameliyatının yapılması, (1915) Genel Görelilik teorisinin açıklanması, (1917) ABD'nin Almanya'ya savaş açması, Rusya'da Ekim Devrimi, 100 inçlik aynalı teleskopun kullanılışı, (1918) Birinci Dünya Savaşının sona ermesi, ABD'de hava yoluyla posta hizmeti, dünya çapında ‘İspanyol gribi’

salgını, (1920) samanyolu'nun yapısının ilk kez fotoğrafçılık aracılığıyla gösterilmesi, (1924) ABD'de radyoların sayısının 25 milyona ulaşması, (1926) ilk sıvı yakıtlı roket, (1927) Charles Lindbergh'in uçakla tek başına hiç durmadan New York'tan Paris'e gitmesi, (1928) ilk renkli film gösterimi, Geiger sayacının icat edilmesi, (1930) Pluton gezegeninin keşfedilmesi, kan gruplarının belirlenmesi, (1935) radarın icadı, (1936) ilk düzenli televizyon yayınının Almanya'da başlaması, (1937) ilk jet motorunun yapılması, Walt Disney'in ilk uzun metrajlı çizgi filmi, (1938) atom çekirdeğinin parçalanması, (1939) ilk helikopterin yapılması, İkinci Dünya Savaşının başlaması, (1940) ilk elektron mikroskobunun geliştirilmesi, ilk başarılı helikopter uçuşu, (1942) atomun parçalanması, ABD'de ilk elektronik bilgisayarın geliştirilmesi, manyetik kayıt cihazının icadı, ilk jet uçağı denemesi, (1943) Jean Paul Sartre'in 'Varlık ve Hiçlik'i yayınlaması, (1945) Avrupa'da savaşın sona ermesi, ABD'nin Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombası atması, (1947) Albert Camus'nün 'Veba'yı yayınlaması, ABD'de sestem hızlı ilk uçağın yapılması, holografının geliştirilmesi, (1948) uzun çalar plakların icadı, (1951) atom enerjisinden elektrik enerjisi üretilmesi, ABD'de ilk renkli televizyon yayını, (1952) IBM 701 bilgisayarının seri üretimi, (1953) Crick, Watson ve Wilkins'in DNA'yı keşfetmeleri, (1957) SSCB'nin ilk dünya uyduları "Sputnik I ve II"yi uzaya fırlatmaları, (1959) Rus roketi "Lunik"ın aya ulaşması, (1960) Güney Afrika'da siyah okul öğrencilerinin beyaz askerlerce katledilmesi, California'da ilk lazerin kurulması, (1961) Rus kozmonot Uri Gagarin'in bir uydunun içinde dünya yörüngesinde dönmesi, (1966) SSCB ve ABD uzay araçlarının ay üzerine yumuşak inişi, (1967) ilk kalp naklinin yapılması, ilk sentetik DNA'nın üretilmesi, (1969) Neil Armstrong'un ayda yürüyen ilk insan olması.....

Yukarıdaki ayıklanmış kısa kronoloji göz önüne alındığında bile insan bütün bunların bir yüzyılda gerçekleştirdiğine inanmakta güçlük çekiyor. Diğer yandan o kadar ilerlemeye, hıza, yıkıcı ve yapıcı etkinliklerin bir aradığına alışmışız ki olağan karşılamaktan da kendimizi alamıyoruz. Tıpkı sinema filminin uzun bir zaman diliminde geçen bir hikayeyi bir iki saatte -zamanı sıkıştırma- montaj ile-şğıdırarak ikna etmesi gibi. Tüm bunları düşündüğümüzde -bu olay ve olguların

muazzam etkileri de dikkate alarak- tek kelimeyle “Makro düzeyde bir karşı karşıya kalma” –hangi açıdan alınırsa alınır.

20. yy’a dair yapılan pek çok araştırmada şu yuvarlak geçiştirmeyle; “bilim ve teknik alanındaki hızlı değişim ve ilerlemeler falanca şeyi etkilemiştir...” gibi bir cümleyle ve bir iki örnekle adeta bunların asıl etken değil de yan etken olduğuna inandırılmaya çalışılır. Oysa 20. yy bütün yukarıda verilen ve onların onlarca katı olan diğer olay ve olguların toplamından başka nedir ki? Bir araştırma metni için gereksiz uzunlukta gibi görünen bir sıralama yapmamızın nedenlerinden birisi de budur. Ayrıca eğer salt sanatsal gelişmelerin -20.yy’daki- bir kronolojik sıralaması yapılsa benzer bir görünüm elde edilirdi: aynı hızlı değişim, yıkıcı ve yaratıcı etkinlikler toplamı ve muazzam bir “karşı karşıya kalma”.

Belirtilmesi gereken bir diğer nokta, tarihsel sürecin tarihsel kronolojiye göre işlemediğidir. Kronoloji bilindiği gibi işlevsel ve ifade kolaylığı sağlamaktan çok öte değildir. Bu yüzden hemen hemen hiçbir yazar-araştırmacı 20.yy’ı –ya da başka bir yüzyılı- 1900’de başlatıp 1999’da bitirme eğiliminde olmamaktadır. Birçok araştırma metninde 20. yy olgusunun Aydınlanma çağına kadar götürülerek temellendirilmesi boşuna değildir. Bu daha gerideki yüzyıllara götürme eğilimi nitelik benzeşiminden çok, gerideki sürecin olgu ve olaylarının etkisinin yakın döneme kendini okutması, dinletmesi ve sindirmesi ilgili olmaktadır. Aydınlanma çağı filozofu İmmanuel Kant’ın kendisini 20. yy’a hala ciddi boyutta dayatabildiği, hatırlanmaya değer bir örnek oluşturmaktadır. Ancak dikkati çeken bir tehlikeyi belirtmeden geçemeyeceğiz: Söz konusu tehlike iki olgu arasındaki benzerlikten yararlanma durumunda ortaya çıkabilecek bir tehlikedir. Eğer farklı zaman ve mekan dilimlerinde gerçekleşen iki olgu veya olay arasındaki benzerlikten yararlanırken amaç; demek istenenin daha anlaşılır ve açıklayıcı kılınması –bu durumda iki olgudan birisinin diğerinden de anlaşılmuş bir yapıya sahip olması zorunlu olmakta- ise problem ya da tehlike söz konusu olmamaktadır. Eğer sonraki olgunun bir öncekinin sonucu ve birincil beslenme noktası eğilimi gösterilmeye çalışılırsa işte o zaman tehlike kapıları açık olmaktadır. Çünkü salt benzerlik kendi başına yetmeyeceği gibi kanıtlama çabaları da olasılık düzeyinden öteye gidemeyecektir.

Fakat eğer önceki olgu ile sonraki olgu arasındaki ilişki; birincinin kendisini sürece sindirmesi ve ikinci olguya ulaştırması şeklinde oluyorsa ya da gözlem böyle bir senteze ulaşıyorsa dikkate değer bir durumdur. Çünkü bu büyük olasılıkla, ardıl etkiler ve benzerlikler yönünde, sürece değin ciddi dayanak noktalarının varlığını göstermektedir. Açıkçası bu çalışmanın yukarıda değindiğimiz tehlikeli tuzaklara düşmeye müsait bir zemine sahip olduğu söylenebilir. Ancak mümkün olduğunca iki olgu arasındaki nitelik benzerliği tuzaklarına düşmemeye çalışılmaktadır.

20.yy'ın pek çok teorik çalışmalarda iki periyot şeklinde bölünmesi kesinlikle keyfi kronolojik bir bölümlemeye dayanmamaktadır. 2. Dünya Savaşı, adından da anlaşılacağı gibi Makro düzeyde bir yıkıcı etkinlik gösterdiği gibi mikro alanlara etkisini hissettirebilmesi bakımından ikinci periyodun miladının olmasının ana nedeni sayılabilir. Zira ekonomik krizler yaratmasının yanı sıra psikolojik etkileri –savaşa pratik düzeyde katılmamış ülkeler göz önüne alınırsa- bakımından neredeyse hiçbir bireyi dışarıda bırakmamıştır. Sanat etkinliği açısından bakıldığında ise göze çarpan; ciddi bir mekan değişikliğinin olduğudur. Bunu biraz açmakta yarar görülmektedir: Yaratıcı özne olarak sanatçının sıradan bireyliğinin hissettirildiği bir sürecin varlığı; sanatçının herhangi bir birey olarak savaşa katılımı –kimi zaman gönüllü olarak katılanlar da mevcut- sanatçı özerkliğinin bu durum karşısında hiç kar etmemesi; dahası özerkliğini yitirme tehlikesi; önemsenir oranda sanatçı ve entelektüel potansiyelin mekan değiştirmesi, sanatın yeni merkezinin ve yön değişikliğinin ana kaynaklarından sayılmaktadır. Sonuç: Avrupa sanatının merkezi konumunun düşmesi, yeni merkezi konum Amerikan sanat ortamı. Ancak belirtilmesi gereken önemli bir nokta var. Amerikan sanatı ne yıllardır uyandırılmayı bekleyen bir 'dev'di ne de tam anlamıyla Avrupa'daki devin Amerika'daki yeni mekanındaki etkinliğiydi. Lynton (1991: 230), Mondrian, Leger, Chagall, Moholy-Nagy gibi ve daha pek çok kişinin 2. Dünya savaşı yılları süresince Amerika'da kalmalarını; onlardan önce orda yapılmış olan çalışmalara katkıda bulduklarından , anavatanı Amerika olarak gösterilen Soyut Ekspresyonizmin öncülüğünü yapan tek bir Amerikalı sanatçının bulunmadığından ve New York Modern Sanatlar Müzesinde –daha önceki adıyla Nesnel Olmayan Sanat Müzesinde- bulunan Avrupa sanat

pratiği örneklerinin Amerika'daki sanatçılara önemli beslenme noktaları sağladığından bahsetmektedir.

Diğer yandan –daha sonra geniş bir biçimde üzerinde durmaya çalışacağımız- Amerikan sanat ortamına büyük ölçüde yön vermiş ve etkilemiş olan eleştirmen-kuramcı Clement Greenberg'in ünlü “Modernist Resim” teorisini –zorunlu olarak- Avrupa kültür-sanat pratiği üzerine kurduğunu belirtmekte yarar görülmektedir. Ancak 2.. Dünya savaşından sonra otuz yıllık Amerikan sanat etkinliğinin tamamıyla Avrupa sanatının ve kuramlarının coğrafi değişikliği olarak anlaşılmalıdır. Söz konusu dönemlerde (1940-70) Amerika'nın sanatın merkezi haline gelmesi sadece savaşın yarattığı bir durum değil aynı zamanda istendik bir durumun da olduğu göze çarpmaktadır. Bunun bir örneği 20.yy'ın ilk çeyreğinde Avrupa'da Fütürist hareketin ortaya çıkışında kendisini göstermişti. Hatırlanacağı gibi Fütürizm biçimlendirme düzeyinde ortaya çıkmayıp teorik düzeyde ortaya çıkmıştı. Daha sonra yapılan biçimlendirmeler hareketin kurucusu olarak kabul edilen F. Tomasso Marinetti'nin önerileri doğrultusunda yapılmaya çalışılmıştı. Fütürizmin çıkış itkilerinden –belki de en önemli itki- birisi; İtalya'nın o eski sanatın merkezi olma durumunu çoktan kaybettiği ve İtalya'nın tekrar sanatın merkezi –ya da İtalyan dehasını tekrar canlandırma- haline getirilme istenci olarak görülüyordu. Üstelik bu ne bir gözlem ne de varsayım olmayıp bizzat Marinetti ve yandaşlarının manifestolarında belirttikleri bir şeydi. Fütüristlerin söylemleri ve çalışmaları tam anlamıyla istenilen örtüşmeyi sağlamadığı gibi İtalya'nın sanatın merkezi olma idealinin de gerçekleşmediği bilinmektedir. Soyut Ekspresyonizmle atağa kalkan Amerikan sanat ortamının baş aktörlerinin Amerika'yı –ve özellikle New York'u- sanat merkezi yapma çabalarının olduğu görülmektedir. Ancak Fütüristlerle olan ülkü benzerlikleri bir iki farkla son bulmaktadır. Birincisi, Amerika'nın İtalya gibi -geçmişinde- özlem duyabileceği bir sanat hakimiyetine sahip değildi; ikincisi Fütüristlerin tersine Amerikan tarafının söz konusu amaçlarını büyük oranda başardığıdır. Amerikan kanadının merkezi olma ve kendi pratiklerini özerk kılma eğilimlerinin dayanak noktalarına diğer bölümlerde değinileceğinden şimdilik belirtmekle yetiniyoruz.



Öte yandan, bu çalışmanın içeriğini oluşturan “geometrik forma dayalı biçimlendirmeler”in kuramsal temellendirmeleri bizim için bir sınırlama teşkil ettiğinden, bölümlememizin ikinci kısmını oluşturan 2. Dünya savaşı sonrası Amerikan resim sanatını bir bütün olarak ele almayı, geometrik biçimlemenin varoluş koşulları ve teoreği ele alınmaya çalışılacaktır. Açıkçası bu güç bir duruma işaret etmektedir. Çünkü 2. Dünya savaşı öncesi Avrupa resim sanatındaki gibibaskın bir geometrik biçimleme tutumu gözlenmediği gibi tam anlamıyla geometrik formları Mondrian’ın Neo-Plastisizmi, Malevich’in Süprematizm’indeki gibi yöntem düzeyinde benimsemiş bir akımdan da söz etmek çok olanaklı görülmemektedir. Ancak bu geometrik biçimlemelerin Amerikan resminde olmadığı ya da göz ardı edildiği anlamına gelmemelidir. Sorun, aynı akım altında kabul edilen sanatçıların üslup farklılıklarında ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda;

Soyut Dışavurumculuk bir üsluptan çok bir tavır olduğunu söylemek mümkündür. Sözelimi Jackson Pollock’un yapıtlarıyla Mark Rothko’nunkiler arasında hiçbir benzerlik bulunmaz. Bu resimlerin tümü varoluşçuluğa çok yakın bir anlayış içinde kişisel anlatımları yoğunlaştırmayı hedef alır (Sanat Dünyamız, 1995: s.59, 26).

Şu ana kadar çalışmamızda belirtmeye çalıştığımız önemli saptamalardan birisi; 20. yy sanatının anlaşılabilmesi, 20. yy’ı hazırlayan ve 20. yy’ın kendi atmosferinin anlaşılmasıyla doğru bir orantının varlığıydı. Buna bağlı olarak, soyut ya da soyutlayıcı geometrik biçimlendirmelerin, salt yeni bir biçim anlayışıyla değil, aynı zamanda “Söylem Estetiği” olarak adlandırabileceğimiz bir nitelik de taşıdığıdır. Belki de 20. yy sanatıyla ilgili tek kesin ileri sürülecek sav; kuramcılarının, sanat tarihçilerinin, eleştirmenlerin ve sanatçıların kesin bir görüş birliğinde olmadığıdır. Açıkçası bu bir araştırmacı için ciddi bir güçlüğü varlığına işaret eder. Birincisi bu durum genelleme yapma olanağını ortadan kaldırır ya da tehlikeye sokar, ikincisi bu herkesin şu veya bu şekilde herhangi bir savı kanıtlama olasılıkları sunar. Araştırmalarda mikro düzeyde bölümlenme nedenlerinden birisi de belki budur. Diğer yandan eğer çelişkiye düşmeden bir araştırmanın (20. yy sanatı bağlamında) gerçekleştirilebilmesi belki de kronolojik durum saptamaları şeklinde mümkün olabilir. Ancak bunun da araştırmanın önemini ve işlevselliğini büyük bir

oranda ortadan kaldıracağı söylenebilir. Belirtilen açıklamalar bağlamında şunu söyleyebiliriz; 20. yy Resim sanatı –özelde geometrik biçimlemeler- şu veya bu niteliği gösteren değil bir nitelikler toplamıdır. Kuramı ise bu nitelikler toplamının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Sağlıklı bir bilginin elde edilmesi elbetteki genelleşici ilkeyle sıkı bir bağ içinde olmaktadır. Bu nedenle elden geldiğince genelleşici ilkeyi göz ardı etmeksizin 20. yy Geometrik forma dayalı biçimlendirmelerini genel nitelikler toplamı altında toplamaya çalışılacaktır.

Yukarıdaki açıklamalar ışığında şu yargı geliştirilmek istenmektedir: 20.yy resim sanatında geometrik forma dayalı biçimlemeler; her şeyden önce özerk bir nitelik –özellikle yüzyılın ilk yarısında hem yaratım hem de form düzeyinde- gösteren ve gerek sanatçı ve kuramcılarının bildirilerinde, gerekse bizzat eserlerin sunumunda kendini gösteren bir söylem niteliğinin varlığıdır. Bütün bunların yanında kendini belli eden –yüzyılın ilk yarısında varlığını belirlemek güç olsa da- söz konusu biçimlendirmelerin “Durum-özlü” bir niteliğinin –ve estetiğin (özellikle 1940’lı yıllardan sonra)- varlığı söz konusudur. Hemen şunu belirtmekte yarar görülmektedir. “Durum-özlü” –ya da “Durum-Estetiği”- deyimini sanatçı ya da kuramcılarının belirttikleri bir deyim olmaktan çok bizim araştırmamız sürecinde elde edilen bir çıkarımdır. Ayrıca söz konusu deyim; Stuasyonist’lerin kullanımıyla – Situational (Durumsal)- deyim benzerliği dışında herhangi bir ilgisi bulunmadığı gibi, buradaki kullanım onların kullanımıyla karşıt gibi durmaktadır -Onların kullanımını daha sonra belirteceğimiz “Olay-özlü” olana daha yakın durmaktadır. Bu doğrultuda 20. yy’ın ikinci yarısındaki geometrik biçimlemelerin ağırlıklı olarak söz konusu “Durum-özlü” niteliği -ve estetiği- bağlamında değerlendireceğimizden bu deyimle denilmek istenenin anlaşılmasını zorunlu kılmaktadır.

## **6. 2. Olası Bir Nitelik Olarak Durum-Özlü Olanın Belirlenmesi**

Ne zamandan beridir kesin olarak bilinmez ama insanın kendi durumuna dayanamayan tek –en azından bildiğimiz kadarıyla- varlık olduğu söylenebilir. Bu bağlamda insani etkinliklerin hemen hemen tümünün kaynağında söz konusu dayanılmaz “durum”a karşı tepkisi –ki bu “Olay-özlü olan”ın niteliğidir- bulunabilir.

Elbetteki bu bir farkındalık sürecine denk düşmektedir. İnsanın kendinden bağımsız içinde bulunduğu (doğal durum) duruma tepkisi sahip olduğu –en büyük şans mı yoksa şanssızlık mı olduğu tartışmalı olabilecek- düşünme yetisi sayesinde olduğu bilinmektedir. Bu arada yukarıdaki saptamanın Worringer in kuramı ile olan ayrım ve benzerliklerin çözümlenmesi ana yargımız açısından bir zorunluluk gibi görünmektedir.

Hatırlanacağı gibi Worringer tarihsel süreç içindeki sanat biçimlemelerini iki içtepi üzerinde -Soyutlama ve Özdeşleşim- temellendirmeye çalışmıştı. Daha önce Worringer’in kuramına ayrıntılı olarak değinildiğinden burada tekrar ayrıntısına girilmeyecektir. Ayrıca burada şunu belirtmekte yarar vardır; Worringer kuramının burada tekrar anılmasının çalışmamıza bir kuramsal dayanak sağlamaktan çok belirtilen olguya yaklaşım karışıklığının ortadan kaldırılmasına yöneliktir. Worringer insanın içinde bulunduğu doğal duruma tepkisini “Büyük Tinsel Uzay Korkusu”na - Soyutlama içtepsi bağlamında- dayandırmaktaydı. Daha sonra gelişen bilinç düzeyi ve bilgi ediminin çoğalmasıyla dıştaki nesne ve varlıklarla bir empati ilgisine girerek –özdeşleşim içtepsi bağlamında- bir anlamda kendi içinde bulunduğu duruma katılarak dayanılır kılmasını natüralist sanat geleneğini belirlemeye çalışmıştı. Şimdi insanın doğal durumuna karşı tepkisinin “Korku”dan kaynaklı olduğunu söylemek ve bunu belirli bir biçimde –soyut geometrik- dışavurulmasıyla sınırlandırmak her şeyden önce insani etkinliği bütünüyle kapsamına almaktan uzak görüldüğü aşıkardır. Bunun yerine “korku” temeline dayalı bir etkinliğin olup olmadığını tartışmak yerine –daha bütüncül bir belirleme zorunlu görünmektedir. Vurgulanmak istenen dış dünyanın görünümü varlıkları içerisinde insanın konumunun dayanılmaz olduğudur. İnsani etkinliklerin büyük oranda bu dayanılmaz durum karşısındaki tepkisi olarak belirlemek daha bütüncül bir olanak sunar. Bu bağlamda insanın kendi insanlık sürecinde ortaya koyduğu etkinlikler toplamının –zorunlu ve işlevsel etkinlik dışarıda tutulmalıdır- dayanılmaz durumuna tepkisi olarak belirlemek ve bu etkinlikler sonucu oluşturulan formlar, kurumlar ve işleyişler topluluğunun dayanılmaz durumunu dayanılır kılma çabası olarak görmek yanlış olmayacaktır. Din kurumunu; kendisini ve bütün bir varoluşu bir üst özneye bağlamak (Tanrı ile sınırlandırma) insanın kendi durumunu dayanılır kılma istenci olarak da

yorumlanabilir. Devlet ya da ülke kurumu da aynı şekilde coğrafi sınırlandırma ve kendini onun işleyişine teslim etme ya da ona ve ülkelerine bağlanma da aynı şekilde değerlendirilebilir. Ancak burada bütün insani etkinlikleri tek tek çözümlenmeye bu araştırmanın sınırları elvermediğinden ve asıl referans noktamız olan sanat biçimlemeleri ile olan ilişkiliği öncelikli olduğundan giderek asıl demek istenilene doğru konu daraltılacaktır.

İnsanlık tarihinin bu durumsal dayanılmazlığa tepkisinin oluşturduğu bir diğer olgu yeni bir durumu olanaklı kıldığıdır. Bu artık kendisinden bağımsız doğal durumu değil gösterdiği tepkiyle paralel olarak kendi yarattığı durumudur. Kendi içinde değişken olan ve maruz kalmakla salt durumun neredeyse görünmez hale geldiği bu ikinci noktadır. İnsanlık tarihinin bilinen kısmı kabaca tarandığında insanın kendini konumlandırma biçimi bir Mikro Evren tasarısından Makro Evren tasarısına doğru genişleyerek ilerlediği –hem maddi evreni hem de yaşam etkinliği açısından- kolaylıkla gözlemlenebilir. Bu süreç içerisinde insan çeşitli sınırlandırmalar yaparak (eş deyişle tanımlamalar) zaman zaman daha önceki sınırlandırmaları kaldırarak ya da daha ötelere götürerek, kendisinin Makro Evren ile Mikro Evren ortasında merkezi bir konumda olduğu yargısına ulaştırdığı söylenebilir. Başka bir deyişle; kendisini sıfır olarak; sıfırdan yukarı artı yönünde Makro Evren, sıfırdan eksi yönünde Mikro evren arasında merkezi bir noktada olduğu kanısına varmıştı.

19. yy ve özellikle 20. yy'da, yukarıda belirtilen konumlandırma biçiminin büyük oranda değiştiği görülmektedir. Buna göre de –kökleri 19. yy'dan daha gerilerde olmakla birlikte- insanın konumunun makro evren ile mikro evren arasında merkezi bir konumda değil ikisi arasında herhangi bir yerlerde olduğu yargısına götürdüğü söylenebilir. Aslında bu belirgin algı değişikliğinin önemli oranda Aydınlanma Çağıyla birlikte ortaya çıktığı söylenebilir. Aydınlanma çağının ortaya koyduğu karakteristik niteliklerden birisi; özne olarak insanın kendisini –ve kendisine ilişkin bütün referans noktalarının- kendisinin nesnesi olarak eleştirel bir bakış açısıyla ele alması olarak görünmektedir. Bu aynı zamanda şunu ifade eder; insan bir nitelikler toplamı olarak, potansiyelini gözden geçirerek kendisine uygun

olan yaşam alanının ve sürecinin yaratılabileceğinin vurgulanmasını dile getirir. Ancak unutulmaması gereken ön koşul insanın sahip olduğu bütün disiplinlerin yeniden gözden geçirilmesi gerekliliğidir. Kant'ın merkezde yer aldığı ve Greenberg'in kendi Modernite tezinin başına koyduğu eleştirel yaklaşım önemli boyutta Durum-özlü olana denk düşmektedir.

Dikkat edilirse hala tam anlamıyla “Durumun” ve “Durum-özlü olanın” bir tanımlamasını yapmış değiliz. Açıkçası yukarıdaki uzun açıklamalar bir anlamda söz konusu deyimlerin belirlenmesini ne kadar güç olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak aynı zamanda yapılacak belirlemeler için bir zemin hazırlamayı da teşkil etmektedir. Şimdi elbetteki “Durum” deyiminin genel bir sözlük anlamı ve gündelik dilde kullanımının denk düştüğü bir tanım söz konusu olmaktadır. Diğer taraftan sanat alanında ve özellikle belli bazı yapıtların Durum-özlü olan –ya da durum estetiğine-niteliği açısından kullanımında ciddi problem ve tehlikeler söz konusu olabilmektedir. Bu bağlamda Durum'un genel bir tanımlaması verilecek olursa; “Bir şeyin, içinde bulunduğu koşulların tümü..” (Hançerlioğlu, 1992: c.1, 348). Verilen bu çok genel tanımda sorun gözükmemektedir. Asıl sorun “Durum-özlü” ve “Olay-özlü” olanların birbirlerine karşı olan konumlandırmalarında ortaya çıkar. Dahası bütün ‘Olay-özlü’ olanların genel toplamının bir “durum” oluşturması ya da genel “Durum” kapsamına girebilmesindedir. Bunu biraz açıklarsak; sözgelimi “Doğum” ya da insan doğumu, insanın genel doğal durumu içerisindeki bir oluştur. Ancak İsa'nın doğumunu bu genel durum içindeki doğal oluş olarak değerlendirmek mümkün görünmemektedir –en azından Hıristiyan inancında olanlar için. Aynı şekilde “ölüm” de insanın doğal durumu içerisinde deneyimlediği –ya da deneyimlemenin kendi iradesinin dışında olduğu- bir şey olmasına karşın ‘İsa'nın ölümünü de genel doğal deneyim kapsamında değerlendirilmemektedir. Dahası genelde ölüm “trajik” bir içerik taşımazken ‘İsa'nın ölümü –ya da çarmıha gerilişitrajik içeriklidir ki trajik genelde olay –özlü niteliktedir- ancak bu trajik olanın durum niteliği taşımadığı anlamına gelmemelidir. Zira daha sonra trajik durumun 20. yy resmindeki vurgusunu belirleyeceğiz (Dikkat edilirse “Durum-özlü olanı” ve “Olay-özlü olanı” karşılıklı referans noktalarına dayanarak açıklamaya çalışmaktayız). Olay özlü olanın en önemli referans noktalarından birisi,

“Olağanüstülük”tür. “Olay-özlü olanın” çekirdeğinin diğer bir parçasını “Çatışkı” oluşturduğu söylenebilir.

Yukarıdaki belirlemeler doğrultusunda devam edilirse şu soru bizim referans alanımız olan sanat biçimlemesine yaklaşma (Durum-özlü ve Olay-özlü bağlamında) olanağımızı arttırabilir: “Modern sanata gelinceye kadar durum-özlü bir nitelik (ya da estetik yaklaşım) var mıdır? Varsa neden kendini Modern sanat (ya da Resim) içerisinde varlığı söz konusu olabilmektedir? Buna verilebilecek en kestirme yanıt; İlüzyonist- yanılısamacı yeti kendi başına “olay-özlü” niteliktedir denilebilir. Bu yargının açılımı kısaca; sanatçı yaratıcı özne olarak –natüralist-realist genelinde-sınırlı sayıda ya da çok az kişinin yapamadığını –en azından yakın zamanlara kadar-gerçekleştirebilen bir varlık olarak geride kalan büyük bir yığın kitle karşısında (sınırlı özerkliğiyle de olsa) bir çatışkı yaratması temelde “olay” niteliklidir. Dolayısıyla ortadaki yapıt zorunlu olarak “olay-çatışkı estetiği” niteliğini barındırmaktadır. Aynı şey idealize etme için de geçerlidir. Yapıtların işlevsellikleri de göz önüne alınırsa; söz konusu dönemlerde hiç kimse herhangi bir Tanrı betimlemesini ya da dinsel içerikli bir betimlemenin herhangi bir insanın ya da olağan bir durum betimlemesi beklemediği gibi varolma şansı da pek görünmemektedir. Kaldı ki sorun betimlenen şeyden çok betimleme ya da biçimlendirmede kendini ortaya koymaktadır. “Olay-özlü” olanın alt referanslarından “olağanüstülük” bir nebze açıklanmış olmaktadır. Dikkat edilirse “Olay-özlü olan” ile “Durum-özlü olan”lar alt referans noktalarıyla ortaya koymaya çalışılmaktadır.

Durum-özlü olanın en temel referans noktası “Farkındalık” olarak belirlenebilir. Açıkça söylemek gerekirse durum-özlü olanın referans noktaları-anlaşılabilirliği açısından oldukça tehlikeli bir yapıya sahip görünmektedir. Zira başka içerik ve nitelikleri çağrıştırmaya olası her zaman için söz konusu olabilmektedir. Diğer alt referans noktaları; karşı karşıya kalma (ya da bırakma), katışksızlık, kesit alma, nötrlük, ereksizlik, nedensizlik örneklerinde olduğu gibi, çağrışım yoluyla salt dingin ve statik olana doğru bir nitelik bütünleşmesi olarak algılanabilmesi olasıdır. Elbetteki “Durumsal olan”, durağan(statik)lığı barındırması ya da bu olanağı elinde tutması kabul edilemez değil ancak bütün bir özü bu

oluşturmamaktadır. Yeri gelmişken olası bir yanlış anlaşılmayı ortadan kaldırmak adına şunu belirtmekte yarar görülmektedir; “Durum-özlü olan, belirtilen referans noktalarından birini ya da birkaçını barındırabilmektedir. Eş deyişle bütün alt referanslarını barındırması ön koşul olarak görülmemelidir. Ayrıca yaptığımız belirlemeler doğrultusunda, “Durum-özlü olan”ın daha üstün ya da iyi “Olay-özlü olan”ın daha aşağı ya da kötü gibi yargılara varılmamalıdır. Söz konusu bu görece yargılardan çok, iki “nitel” olanın belirlenmesidir.

Asıl soruya dönülecek olursa, yani ‘durum-özlü’ olanın varlığının 20. yy sanat biçimlemesinden önceki sanat etkinliğindeki varlığının olasılığının olup olmadığına. Durumsal (ya da Durum nitelikli) olanın kırılğan bir nokta olması, birkaç açıdan belirlenebilir. Birincisi insani etkinlikler sürecinin “olay-özlü” üzerinde kurulmuş olmasında aranmalıdır. Yukarıdaki yargı, insanın karar verme mekanizmasıyla ilişkilendirilmesi yanlış olacaktır. Zira bu daha çok insanın öznitelikler toplamının bir yaptırımı ve tarihsel sürece sindirimi anlamında anlaşılmalıdır. Şu önerme söz konusu yargının açılımına yardımcı olabilir: “İnsan yaşantıladığı süreci duyumsamak ve konumlandırmak ister.” Bunun ardından gelebilecek birincil yardımcı soru; bunu ne sağlar? Verilebilecek en genel cevap “eylemseliktir” olacaktır. Ancak her türlü eylemselin bunu sağladığına inanmak güç olduğu kadar yanlış da görünmektedir. Burada vurgulanmak istenen eylemsel; olağanüstülüğe, erekliliğe, nedenselliğe, üst-özne bağılına (Tanrı ve din kurumu), anlamlı olana –zorunlu işlevsele dönük eylemsel dışarıda tutulmalıdır- vb dönük eylemseldir. Belki de bu yüzden “tarihsel olan” zorunlu olarak Olay-özlü’ye dayanmaktadır. Bu bağlamda daha önceki biçimlendirmeler (ya da etkinliklerde) duruma (ya da durum-özlü) değil ancak durumdan kurtarılmışlığa denk düşmektedirler –elbette istisna örnekler olası ancak belirleyici değil.

Şimdi yukarıdaki doğrultularda devam edilirse ikinci yardımcı soru; “Olay-özlü” etkinlikler üzerine kurulu olan bir yapının varlığı söz konusu iken nasıl oluyor da modern sanat etkinliğinde durum-özlü olan varlığını ortaya koyabilmektedir? Olası görünen en genel cevap genel “durum-özlü” olanın referanslarından; “farkındalık”ta, karşı karşıya kalma’da aranmalıdır. Ardıl gelecek soruya yer

vermeden verilecek en kısa cevap; “Farkındalık, bütün bir sürece girenin algısını içerir (ya da içerendir).” (Açıkçası bu bir anlamda mikro düzeydeki anlamın iflas edebileceği noktadır). Karşı karşıya kalma (ya da bırakma) ise (anlaşılır kılınması açısından) birkaç noktadan ele alınabilir.

Bu bölümün başlarında yapılan sıralamanın bir analizi yapılırsa metin içinde geçen bazı noktaların ve “karşı karşıya kalma”nın bir yönü açıklığa kavuşabilir. Yapılan sıralamanın bu çalışma açısından özü; söz konusu tarihlerde (19. yy ve 20. yy) gerçekleşen herhangi bir olayın, bilimsel buluşun, teknik gelişmenin, savaşın – şahsi psikolojik etkileri hakkı elbette saklıdır- şunu veya bunu tetiklemesinden çok, bütüne olan sindirimidir. Meselenin “Atmosfer” olarak ya da olanların toplamı olarak belirlenmesi bu sebepten sayılmalıdır.

Açıklayıcı olacağı düşünülen bir model örnek:Arkeoloji. Arkeoloji, elbette sadece 20. yy’da mevcut bir disiplin değildi ancak aldığı anlam 20. yy’ın kendisine saklıdır –diğer yardımcı alanların gelişimi ve yöntemlerin geliştirilmesi de göz önüne alınarak- Bir arkeolojik kazı çalışması düşünülün; yüzeydeki örtülü toprak tabakası kaldırıldıktan sonra aşamalı olmasa bile yavaş yavaş mimari yapıların ortaya çıktığı, ardından işlevsel kullanım eşyaları, madeni veya kilden kaplar, diğer ev araç gereçleri, savaş aletleri, anıt kalıntıları, yazıtlar, lahitler... artık dönemine göre, kısaca zamana karşı dayanıklı kalmış pek çok kalıt. Bu sayılanlar değerlendirmeye alınırsa; ortaya çıkan mimari kalıtlar dönemin ya da uygarlığın yerleşik biçimi ve korunumu-barınımı hakkında, günlük işlevsel kullanım eşyaları, beslenme kültürü ve mimariyle birleştirilirse bireyler arasındaki statü farkları vs. hakkında; süs eşyaları, giyim kuşam zevki vs. hakkında; anıtlar, kabartmalar, lahitler, savaş araçları ve daha birçok kalıt yardımıyla; inançları, söylenceleri, sanatı, yönetim biçimi, ahlak anlayışları, hukuk sistemleri, ekonomisi, tıbbi yöntemleri, kimya bilgileri... hakkında bize bir fikir sağlarlar. Bu sıralamaya bağlı olarak bu kalıntılar aynı zamanda şunları sezdirme potansiyeli içerir; söz konusu uygarlık mensuplarının suç işlediklerini, cezalandırıldıklarını, daha iyi bir statü için çaba harcadıklarını, şu veya bu sebeple kahramanları olduklarını, tanrılarına sonsuz bir güvenleri olduğunu, hasta olabildiklerini, aşık olabildiklerini, güzel görünmek istediklerini, maddi varlık elde



etme çabalarını, entrikalarını, öğrenme isteklerini, ahlaken iyi ve onurlu olma çabalarını, ülküleri olduğunu, öldüklerini ve öldürdüklerini (ya da zorunda kaldıklarını)... ve son olarak da yeryüzünden bir gün tamamen silineceklerini muhtemelen hiç düşünmediklerini, ancak bunun olduğunu sezdirme potansiyeli içerebilmektedir. Bu anlamda bütün bunların sadece geçmişe yönelik bir merakın giderilmesi olarak düşünülmesi yeterli olmamaktadır. Fantezi gibi görünen yukarıdaki kurgu “karşı karşıya kalma”nın bir yönünü ortaya koyabilmektedir. Diğer yandan sanatçının gidip böylesi bir arkeolojik çalışmaya şahit olup bu tip bir etkiye maruz kaldığı şeklinde anlaşılması umulmaktadır. Zira denilmek istenen bu değildir. Daha çok böylesi olguların sürece sindirimidir. Sindirim bütüncül anlaşılmalı tekil düzeyde değil. Arkeolojinin sindirimi kendi yöntemleriyle yaptığı ifşadan çok diğer sindirim sürecine dahil alanların etkileşimiyle, yani fotoğraf, sinema, kitap, gazete, sanat kurumları vs. ile. Yukarıdaki kurgu aynı zamanda Farkındalığın içeriği bakımından da, “saçma olan”ın 20. yy’da bir anlam kazanabilmesi ve “Sürrealist manifestolarından belirtildiği gibi ‘sonsuzluk standardıyla ölçüldüğü takdirde insanlığın tüm eylemleri anlamsızdır’ (Tzara, 1920, Hauser, 1984: s.407’deki alıntı) söyleminin anlaşılması açısından Arkeoloji’nin pasif görünümlü gibi görünen –değeri ve önemi elbette saklı tutulmalı- bir alanın bile bütün bir sürece girenin algısına etki eden diğer etmenler toplamıyla beraber; içeriği ve içi boş, minimum düzeydeki (Newman ve Minimal sanat hatırlanırsa) görünümlünün nasıl da trajik bir görünümü sağlayabileceği belki bir parça anlaşılabilir.

Yukarıda belirtilenler doğrultusunda, Soyut Ekspresyonizm, Hard-Edge, Color-Field ya da Minimal Sanat gibi eğilimler altında gösterilen; Rothko, Newman, Stella, Noland vs. gibi sanatçıların olgunluk dönemi yapıtlarının belirli oranda “Durum” nitelikli oldukları söylenebilir. Özellikle resimsel araçların kendisine yönelik bir durum sunumu (Stella ve Noland) ve ‘karşı karşıya bırakma’ının (Rothko ve Newman) olduğu söylenebilir. Ancak bir şeyi belirtmekte yarar vardır: Plastik sanatlarda ‘Durumsal veya Durum-Estetiği’ ayrıca bir araştırma konusu yapılabilir. Diğer yandan durum estetiğine ilişkin bütün bu belirtilenler çok kesin dayanaklara yaslanmadığından bu araştırma içersinde gerekirse dikkate alınmayabilir. Çünkü

sözü edilen nitelik daha çok gözlem düzeyindedir. Bütün bu belirlemelerden sonra 2. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanat ortamında görülen geometrik form biçimlemelerine ve kuramsal dayanaklarına geçebiliriz.

### **6. 3. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Amerikan Sanat Ortamında Geometrik Forma Dayalı Biçimlemeler ve Söylemleri**

Daha önce de belirtildiği gibi Soyut Ekspresyonizm akımı içinde bir biçimleme üslubu birliği ortaya koymak mümkün olmadığı gibi belirgin bir geometrik form kullanımından da bahsetmek –en azından ilk yıllarında- güç görünmektedir. Ancak Soyut Ekspresyonist olarak kabul edilen bazı sanatçıların olgunluk dönemi çalışmalarında, -resim yüzeyinin dış biçimiyle de alakalı olarak- bir tür geometrik biçimlemeden söz etmek olasıdır. Sözelimi Mark Rothko bu bağlamda ele alınabilir. Yukarıda “bir tür geometri” deyiminin kullanılmasının sebebi kesin bir geometrik yaklaşımın ortaya konamamasından kaynaklanmaktadır. Çünkü eleştirmen ve kuramcılar Rothko’nun çalışmaları için “geometrik” yerine başka nitelermeler kullanmayı tercih etmektedirler. Lucie-Smith; bu çalışmalar için “yumuşak köşeli, yoğun renkli bloklar” (2004:222) tarifini kullanmaktadır.

Sözünü ettiğimiz 1947-1950 yılları arasında Mark Rothko’nun geliştirdiği, başka bir renkten oluşan resmin ana zemini üzerinde, birbiri üzerine bindirilmiş, resmine göre iki ya da üç renkli, -keskin olmayan ancak geometri bağlamında- dörtgene denk düşen biçimlerin resmin yapısını tamamladığı karakteristik resimlerdir. Bu renk kütleleri berrak ve net olmayıp; öndeki yumuşak renk örüntüsünü delip geçen veya onun keskin olmayan kenarlarından sızan başka renkler görülebilmektedir (Lynton, 1991: 243, 246).

Yukarıdaki fiziksel tarif, resimleri görebilenlerin ilk etapta yadırgayamayacağı bir dış görünüm betimlemesine denk düşmektedir. Peki böyle bir ifade biçiminin altında yatan neydi? Ya da altında yatan bir anlam söz konusu muydu? Bu çok genel olan iki soru göreceli olarak sınırsız sayıda cevap olasılığını barındırdığı söylenebilir –sanatçının kendisi de dahil. Kuşkusuz bu görece yaklaşım

kendisini kuramcılar, eleştirmenler ve tarihçiler arasında da kendini ortaya koyabilmektedir. Bu durumda asıl güç soru kendini dayatır: Neye dayanarak bu çalışmaları temellendireceğiz? Bu soru aynı zamanda sanat yapıtına nesnel yaklaşımın güçlüğünü –özellikle modern yapıtlara- de belirtebilmektedir. Bu araştırmada kuramsal yanı elden geldiğince nesnel olarak ortaya koyabilmek ilke gereği ve bilimsel yaklaşımın bir zorunluluğu gibi görünse de, olasılık niteliğinin işin içine girmemesi –referans alanının sanat olması dikkate alınmalı- oldukça güçtür. Bu bağlamda elde edilen verileri açıklığa kavuşturmak bize daha yararlı olacağı düşüncesi ön planda olmaktadır.



Resim 12. MARC ROTHKO: “Kompozisyon”,1959. Giderer (2003:226)’dan alınmıştır

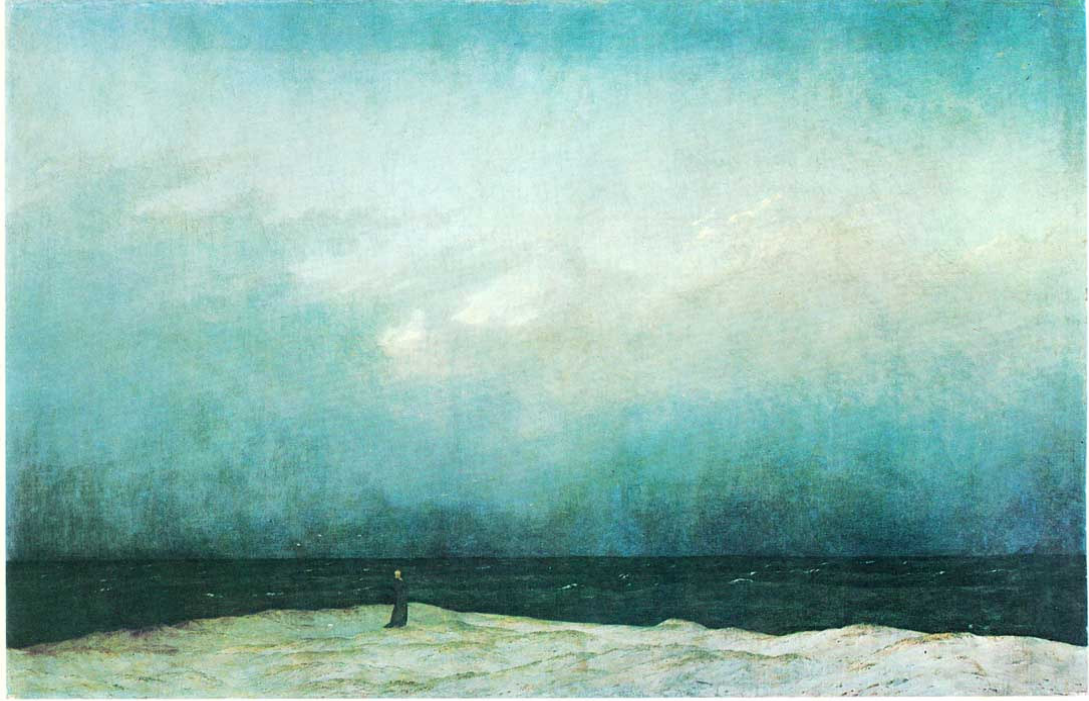
Lucie-Smith (2004: 222, 223); Rothko’nun söz konusu çalışmadaki; renkli zemin üzerinde yüzen, yoğun renk bloklarının sınırlı bir uzamsal alanı

kaplaması ve tuvalin yüzeyine yapışmamasını kübistlerden kalan bir mirasa dayandırmaktadır. Bu çalışmalardaki en belirgin farklılığı da –Avrupa pratiğinden-kompozisyon yaklaşımında; yani Kandinsky’de olduğu gibi; resim yüzeyi olarak kabul edilen dörtgenin içinde renklerle formların dinamik kompozisyonunu yaratma amacına ters olarak simetrik bir biçimlendirme de bulmaktadır. Lucie Smith aynı kitabında isim vermeden onun çalışmalarını Alman Romantik ressam Caspar David Friedrich gibi sanatçıların yaptığı mistik, sadeleştirilmiş çalışmalarla aynı konumda değerlendiren kişilerden söz etmektedir. Smith’in ifadesi, böyle bir girişimin yersiz olduğu yönündedir. Smith söz konusu kişiler hakkında bilgi vermediğinden ve bu girişimi nasıl yaptıklarına değin bir açıklama yapmadığından, girişimin yerli-yersizliği konusunda bir şey söylemek zor. Ancak bir an için düşünülduğünde böyle bir benzeşimin nasıl olabileceğini ya da olanaklı olup olmadığını merak etmeden de geçilemiyor.

Her şeyden önce Rothko’nun Romantizm akımından ya da Friedrich’ten yararlanıp yararlanmadığını kesin olarak söyleyemeyiz. Ancak bir an için Rothko’nun yöntem düzeyinde böyle bir beslenmeden söz ettiğini düşünelim. Acaba o zaman da yukarıdaki girişim gene yersiz olarak görülür müydü? Ortaya koymaya çalıştığımız ne bu girişimi haklı çıkarmak ne de Smith gibi yersiz görmek. Dahası Rothko kendi çalışmalarını yaparken Friedrich’i aklından bile geçirmemiş olması kuvvetle muhtemeldir. Ancak unutulmaması gereken resim sanatının kendi gelişim ve değişim sürecinden asla bağımsız tutulamayacağıdır. Bu bağlamda yukarıda belirtilen ilişkinliğin olasılıkları, kısa bir çözümlemeyle şöyle mümkün görünmektedir.

Öncelikle yapısalcı bir çözümlemeyle ilişkinliği ortaya koymak daha kolay olacaktır. Bu yüzden Friedrich’in bir çalışmasını çözümlemekle işe başlanabilir. Örneğimiz, Friedrich’in 1809 tarihli “Deniz Kenarındaki Rahip” çalışması olarak belirlenebilir. Söz konusu çalışmanın fiziksel görünümü; resim yüzeyi üç alana; gökyüzü, deniz ve kara olarak bölümlenmiş, deniz ile karanın birleştiği yere ve resmin soluna daha yakın, küçük boyutlarda bir insan figürü (rahip) sırtı dönük olarak önündeki açık alana bakar vaziyette ve başkaca herhangi belirgin bir varlığın

yer almadığı karamsar bir havanın sezdirildiği bir manzara olarak fiziksel görünümü tarif edilebilir.



Resim 13. C. D. FRIEDRICH: “Deniz Kıyısındaki Rahip”,1808-1809. I Maestri del Colore “Friedrich” (195)’den alınmıştır

Şimdi böylesi bir fiziksel görünümün yaratabileceği ruhsal etkiler nasıl olabilir? Belki de ilk çağrışımlar; yalnızlık, dramatik (ya da trajik), çaresizlik, korku, yücelik vs. şeklinde olacaktır. Üstelik bu duyguları deneyimleme olasılığı söz konusu resim karşısında yüksek görünmektedir. Peki bunlar nasıl sağlanmaktadır. Bunu başta belirttiğimiz yapısal-fiziksel belirlemelere bağlı olarak devam edersek; Friedrich’in bu resimde görsel bir Filoloji’ye başvurduğu söylenebilir. Şöyle ki; yukarıda sıralanan (ve çoğaltılabilen) duygusal nitelikler, belirli bir dilsel ve görüntüsel anlam ilişkisine denk düşmektedirler, ancak buradaki birincil olası duygulanımlar şahsi olmaktan çok bazı temel-evrensel insani duygulara odaklanmaktadır. Sıralamayı devam ettirirsek; “yalnızlık”; herhangi bir varlığın tek başınalığı, diğer özdeş varlıklar ile ya da özdeş olmayan varlık gruplarıyla ilişkisizliği ya da iletişimsizliği olarak alındığında bu, herhangi bir insanın fiziksel kendi başınalığı anlamında da kullanılabilirdiği gibi ruhsal bir yalnızlık anlamında da kullanılabilir. Bu

bağlamda ‘Yalnızlık’ kavramının insan özelinde kullanımının birincil çağrışımının, herhangi bir insanın tek başınlığı şeklinde olacağı söylenebilir. İşte Friedrich’in yaptığı ve yarattığı etki böylesi bir görsel-dilsel direkt çağrışımından yararlanmaktadır, ancak bu kadarıyla değil elbette. Çünkü buradaki yalnızlık rahibin kendi özelindeki yalnızlık olarak görünmemektedir. Daha çok rahip –ya da herhangi bir insan imgesi- özelinde insanın ya da insanlığın yalnızlığı şeklinde olmaktadır. Peki rahibin yalnızlığı nasıl insanlık yalnızlığı duygusuna dönüştürülmektedir? Her şeyden önce resim kendi dönemine nazaran oldukça sade bir biçimlendirme niteliği taşımaktadır. Yani diğer varlık betimlemelerinden (bir ağaç, gemi, başka insanlar) arındırılarak yalnızlık duygusu iyice vurgulanmaktadır. Figürün (rahip) önünde uzanan büyük boşluk karşısındaki ilişki, insanın insanlarla olan ilişkisinden çok bir bütün olarak insanın evren karşısında (ya da içinde) ki tek başınlığına denk düşürülerek “yalnızlık” evrensel bir boyuta taşınmaktadır. “Çaresizlik”; insanın herhangi bir durum karşısında çözümsüzlüğü anlamında alınır, resimsel dilde bu, mimetik bir yöntemle resimde belli bir kompozisyonda figürlerin çeşitli jest ve mimikleri ile betimlenebilir –betimlenmiştir de. Friedrich burada da görsel bir sembolizm’e başvurarak insanın içinde bulunduğu evren hakkındaki sınırlı bilgisiyle ve olanaklarıyla çaresizliğini gene resimdeki küçük rahip figürünün büyük alan (gökyüzü) ile olan çatışması ve resmin boyutu ne olursa olsun büyük alanın yarattığı ve kapladığı yüzeyin figürle olan belirgin orantısızlığı aracılığıyla, büyük alanın giderek büyüdüğü ve neredeyse sonsuza ulaşan bir etki yaratmasıyla sağladığı söylenebilir. Bu aynı zamanda resimde kullanılan renklerin kararsız ve koyu niteliğiyle birleştiğinde evrensel “bir korku” duygusunu da uyandırabilmektedir. Buradaki korku insanın evrensel belirsizliğe duyulan korkuya denk düşmektedir. Biraz dinsel bir yaklaşımla bakıldığında; küçük figürün büyük alanlarla olan çatışması dinsel bir “yüceliği” sağladığı rahatlıkla gözlemlenebilir: Yalnız, çaresiz, fani nitelikleriyle insan kozmik boşlukla “karşı karşıya kaldığında” Tanrı’nın yüceliğini duyabildiği gibi aynı karşı karşıya kalma ya da bırakılma ile rahip özelinde insanlık trajedisini duyumsamak olasıdır. Bütün bunların sağlanması, basitleştirirsek –elbet Friedrich’in yetenek hakkı saklıdır- resmin genel üç bölünmesi nezdinde, kompozisyonun kurulumu içinde resimdeki figür ebadının olabildiğince küçük, üstteki alanın (gökyüzü) olabildiğince büyük betimlenerek yaratılan çatışkı

yani: küçük insanın büyük evren boşluğu ile karşı karşıya bırakılması ile, kısacası biraz matematiksel bir bölümlenme ve orantılar arasındaki çatışkı ile gerçekleştirildiği söylenebilir.

Rothko'nun Friedrich'in çalışmalarıyla olan ilişki olasılığına gelince; galiba belirgin olan ilişki yukarıda belirttiğimiz bölümlenme ve renk ilişkisinde görünebilir. Zira Rothko'nun çalışmalarında herhangi bir nesne ya da varlık betimlemesi söz konusu değildir. Yani üst üste gelen geniş bir yüzeyi kaplayan renk blokları Friedrich'in resmindeki bölüntüler'e yakın bir bölümlenmeyi andırmaktadır. Ancak Friedrich'teki gibi bilinen ya da tanıdık bir görünüme (deniz, kara, gökyüzü vs.) denk düşmemektedirler. İzleyici ile resmin kurabileceği en temel ilişki belki de (Rothko'nun resimlerinde) büyük ebatlı renk bloklarıyla karşı karşıya kalmada kendini ortaya koymaktadır. Bağlamımızı devam ettirirsek; Rothko'nun adeta Friedrich'in resmindeki figürü (rahip) ya da figürleri resmin dışına çıkararak izleyen konumuna taşıdığı söylenebilir. Dikkate değer bir nokta da Friedrich'in insan figürü barındıran resimlerinin neredeyse tamamına yakınında figürler arkası dönük bizimle birlikte resme bakar vaziyette betimlenmişlerdir. Söz konusu ilişkinliğe dair bir diğer nokta da Rothko'nun Romantiklere ilgisiz olmadığıdır. 1947'de yazdığı ve "Possibilitiez 1" adlı eserinde yayımladığı yazısında "sıradanlık ve alışılmış dünyanın düşmanlığı karşısında, resmi, üstün bir deneyim biçimi olarak görerek Romantizmi modern bir şekilde yeniden gözden geçirir"(Harrison & Wood, 1992; 563). Ayrıca Rothko'nun kendisinin resimde ilgilendikleriyle ilgili şu ifadesi; "renk ya da formun ya da başka şeylerin ilişkisiyle ilgilenmiyorum. Ben yalnızca temel insani duyguları ifade etmekle ilgileniyorum; trajedi, coşku, ölüm, vs (...) (Lucie-Smith, 2004; 223) Romantizm akımının (ya da Friedrich) sanatçılarının ilgilendiklerine uzak düşmemesi sebebiyle onun söz konusu Romantik çalışmalarla ilişkilendirilmesine bir sebep olarak gösterilebilir. Bütün bu belirlemelerden sonra belirtilen ilişkinliğin yerli-yersiz olup olmadığına göreceli olarak karar verilebilir. Ancak bu konuda şunu söylemekle yetineceğiz: Belirtilen ilişkinliğin olması ne Rothko çalışmalarının değerini düşürür ne de olmaması değerini artırır. En nihayetinde Rothko başka bir deneyim olanağı sunar, Friedrich başka bir deneyim olanağı sunar.

Diğer bir yandan Lynton (1991; 246) Rothko'nun söz konusu olgunluk dönemi çalışmalarında anlatılanın çok basit olduğunu ve bunun; ilk insanlara yada bugün ölüm döşeğindeki bir insana, İlahi Kudret'in nasıl görüldüğünü verebilmek olduğunu belirtmektedir. Lynton temellendirmesine Barnett Newman ve Clyfford Still'i de dahil ederek şöyle devam eder:

Dinsel resimlerin türkeklik derecesine varan bir çekingenlikle yağıldığı bir çağda, Still, Newman ve özellikle Rothko gibi herhangi bir dine bağlılıkları olmayan sanatçıların çalışmaları; soykırım, topyekün savaş ve yine topyekün yıkım etkenlerle serseme dönmüş olan bir dünyanın anlatmak istediklerini açıkça belirleyen imgeleri oluşturmaktadır(...) Bu ressamların örnek arayışları, tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolundaydı. Konunun üzerinde durmuşlar ve en soyut kompozisyonların bile anlama yakın çağrışımlar taşıyabileceği konusunda hayranlarını ikna etmeyi başarmışlardır (Lynton, 1991; 246).

Lynton'un belirttiği sanatçılar arasındaki en belirgin ortak özellik resimlerindeki geniş renk yüzeyleri olmaktadır. Bu bağlamda Lynton'un dediklerine şunlarda eklenirde; aşırı üretim ve getirdiği nesne bolluğu, bütün düzgün ve işlevselliklerine rağmen kullanım nesnelерinin çokluğunun oluşturduğu biçimsizlik, görüntü bolluğunun oluşturduğu görüntüsüzlük karşısında, kendi tablolarının kendini okutabilmesi ve izletebilmesi açısından, büyük ebatlı –söz konusu sanatçıların çalışmaları genellikle büyük ebatlardadır- ve geniş renk yüzeylerinde bir çözüm önerisi de taşıdıkları söylenebilir. Resimler duvara asılı karşıdan izlenebilecek sınırlı bir dörtgen yüzey olarak değil izleyiciyi, kucaklayan saran bir niteliğe –ebatları ve geniş renk yüzeyleriyle- bürünmektedirler. Lynton, (1991; 247) söz konusu sanatçıların pratiklerini Romantik Çağ sanatçılarının saf, yüce estetik yaşantı yoluyla kurtuluşa ulaşma çabalarına yakın bulmaktadır. Beklide Lucie-Smith'in daha önce değindiğimiz Friedrich – Rothko ilişkisine dair girişimde bulunanları kastederken bahsettiklerinden biriside Lynton'dur.

Rothko'ya ilişkin göze çarpan bir diğer değerlendirme M. Stokstad (2002:1135) "Art History" (Sanat Tarihi) kitabında "Color Field Painting" (Renk Alanı Resmi) adlı bölümde yaptığı değerlendirmedir. Stokstad (2002:1135), Rothko'nun –yukarıda sözünü ettiğimiz resimleri için çabasını Alman filezofu



Nietzche'nin Dionisian ve Apollonian olarak adlandırdığı iki insancıl eğiliminin tatmin edici bir harmoniye dönüştürme araması olarak değerlendirir. Buna göre de zengin renk duygusalı içgüdüseli, yani Dionisian elementleri temsil ederken, temel kompozisyonel yapı ise akılsalı düzeni ya da Apollanian'ı. Stokstad resimdeki parçalı yapıya gücünü verenin, bu elemanların insan formunun bir çeşit soyutlamsını önerdiği yönündedir. Buna göre de resimlerdeki üç parçalı renk blokları, baş, gövde ve bacaklar olarak insan bedenini temsil etmesiyle birlikte resme bakan yetişkin bir izleyicinin bölünmüş kişiliğini gösteren bir ayna görevi görürler.

Yukarıdaki belirleme, sanat tarihi ve eleştiri alanlarının modern sanat teorisinde ne kadar iç içe geçtiğinin problematik bir örneği olarak verilebilir. Açıkçası çalışmamızın kapsamıyla ilgili her iddiayı uzun uzun çözümlenmek mümkün olmadığından bazılarını sadece yer vermekle yetinmek bir mecburiyet olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak yukarıdaki savlar ve önceki-sonraki deyinilenler için belirtilmesi gereken bir nokta bulunmaktadır. Bu çalışmada (mevcut kapsamıyla) amaçlanan söz konusu savların –ister sanatçı, ister eleştirmen, ister tarihçi olsun- doğruluğunu ya da geçerliliğini ne sağlamak ne de yadsımaktır. Bundan ziyade mevcut olanı bir çerçeve içinde sunmak ve mantıklı bir çıkarıma ulaştırmak ve sanat eğitimcisinin donanımına yönelik bir katkı sağlamaktır. Bu bağlamda dikkat edilirse savların hemen hemen hepsi belli bir sürece giren bir bütünün şu veya bu şekilde parçalarına denk düşmektedir. Meseleye bütün bir sürece girenin algısıyla bakılması görünen en ağırlıklı yol olarak görünmektedir.

Rothko'nun biçimlemesine dair son olarak kendisinin bazı görüşlerine yer vermek yararlı olacaktır. Resimlerini dramalar gibi gören Rothko, biçimler üzerine şunları söyler:

Eşsiz bir durumda eşsiz unsurlardır. Kendini ifade etme hırısı ve iradesi olan organizmalardır. İçsel özgürlükle bilinen dünyada muhtemel olana uyum sağlama veya bunu bozma ihtiyacı olmaksızın hareket ederler. Görülebilir belli bir deneyimle doğrudan bir ilgileri yoktur, fakat onlarda organizmaların ilkeleri ve tutkusu vardır (Harrison & Wood, 1992:564).

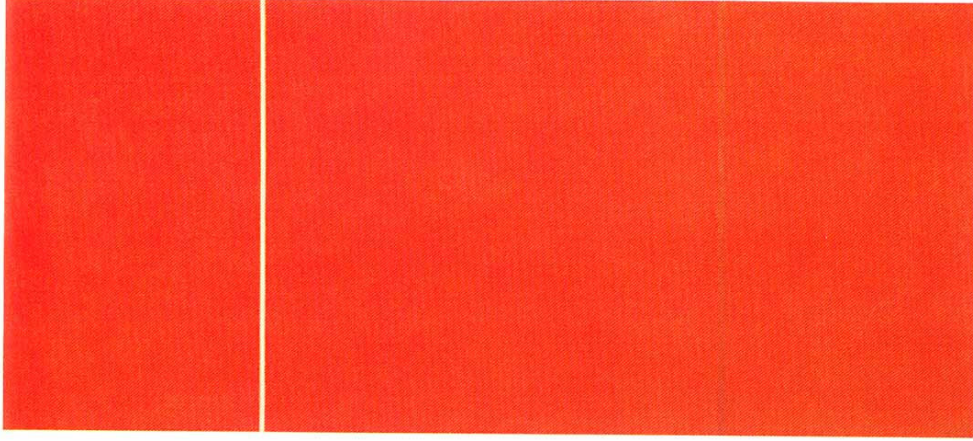
Soyut Expresyonist olarak kabul edilen Barnett Newman da resim yüzeyinde kesin bir geometriye baş vurmasa da –kare, dörtgen, daire, vs.- resim yüzeyini kendi geometrik biçimini resmi tamamlayan bir unsur olarak da kullanıma dahil edilmesiyle bir tür geometriden söz etmek olasıdır. Her ne kadar Newman kabul etmese de –Avrupa ile olan bağlarını konusunu- 20 yy ilk yarısında Avrupa resim sanatında görülen indirgeyici özellik devam ederek Newman resmin de biraz daha uç bir noktaya vardığı söylenebilir. Söz konusu resimlerde, daha önceki indirgeyici tavırlarda olduğu gibi bilinen herhangi bir varlık betimlemesine yer verilmemesi ve resim yüzeyinin herhangi bir derinlik yanılsamasına vurgu yapılmaması belirgin iki özelliği oluşturmaktadır.

Barnett Newman 1948’de ‘güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat’ olarak adlandırdığı olgunun üstesinden gelebilmek için çok çalışmıştı(...) İlkel bir imge araştırırken, Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgedi: ilki, geniş, parçalanmamış düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu. İnsanlığın ilk ifade biçimini, ‘içinde buldukları trajik durumu kendi varlıkların bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış’ olarak niteler (Lynton, 1991:243).

Newman’ın çalışmalarındaki geometri ancak iki öge şeklinde kendini ortaya koyduğu söylenebilir. Birincisi söz konusu renk alanının ancak ve ancak resim yüzeyinin kendi zorunlu geometrik biçimiyle sınırlandırılması, ikincisi, resmi bölen başka renkten oluşan dikey şeritler –ki kendisi bunlardan ‘fermuar’ olarak söz ederin keskin bölümlenmesiyle. Amaç geometri olmasa da sonuç geometriye varmaktadır. Newman söz konusu çalışmalarında amaç “Yücelik” olarak kabul edilirse bunu büyük oranda başardığı söylenebilir. Ancak önce Newman’ın kendi “yücelik” yaklaşımını belirlemek ve sonra bunun olasılığını ortaya koymak yararlı olacaktır.

Newman 1948’de yayınladığı bir yazısında sanatta “yücelik”i tartışırken, neredeyse “modern yücelik” yaklaşımının Amerikan sanat ortamında ortaya çıktığı sonucunu çıkarır. Bu elbetteki daha önce belirttiğimiz gibi Amerikan sanat ortamının kendisi Avrupa sanat ortamından bağımsızlığını ve farklılığını ortaya koyma ve böylece kendi coğrafyalarını ve ortamlarını sanatın yeni merkezi olarak görme

istençlerinin bir yansıması olarak belirmektedir. Bu durum aynı zamanda ciddi bir kimlik arayışı ve sorunu olarak da karşımıza çıkmaktadır.



Resim 14. B. NEWMAN: “Vir Heroicus Sublimins”, Lucie Smith (2004)’den alınmıştır

Newman’a göre Antik Yunanda güzelliğin bir “ideal” olarak keşfedilmesi, Avrupa sanatının ve estetik felsefesinin başına bela olmuştur. İnsanın kendisi ile Mutlak olan arasındaki ilişkiyi sanatta ifade etmeye duyduğu doğal istenç, mükemmel yaratımların mutlaklıklarıyla tanımlanmış ve karıştırılmıştır. Böylece Avrupalı sanatçılar devamlı olarak güzellik düşüncesi ile yücelik arzusu arasındaki ahlaki çekişme içinde devam etmiştir. Bugün bize göre, Yunan sanatının, yücelik duygusunun mükemmel formda bulunduğu ve “yüceliğin” “ideal” duyarlılıkla aynı olduğu konusunda bir ısrar olduğundan şüphe edilemez. Yücelik ve Güzellik arasındaki mücadele en iyi Rönesans’ta ve daha sonra da ona tepki olarak ortaya çıkan Modern sanatta görülebilir. Rönesans’la birlikte yeniden canlanan Yunan Güzellik ideali sanatçılara İsa efsanesini mutlak güzellik yönünden yeniden betimlenmesi sorumluluğunu getirdi. Buradaki mutlak güzellik, orijinal Gotik coşkusallığına karşıtı. Rönesans sanatçıları geleneksel coşkuyu, daha eski bir gelenekle; hitabet etkisi olan çıplaklı ya da zengin kadife geleneğiyle gösterdiler. Michealangelo kendisini ressamdan çok heykeltıraş olarak görmesi boşuna değildi. Çünkü Hristiyan yüceliğini muazzam ifadesine ancak heykellerinde ulaşabileceğini biliyordu. Michealangelo kendi dönemi için yunan insanbilim çalışmalarının, insanı tanrı olmayan İsa’ya dönüştürmeyi içerdiğini, buna karşın kendi plastik probleminin

ne ortaçağa ait bir katedral yapmak ne de Yunanlılardaki gibi bir insandan bir tanrı yapmak olmadığını ancak bir insandan bir katedral yaratmak olduğunu biliyordu. Bu anlamda kendi döneminin erişemeyeceği bir “yücelik” standardı belirlemesine rağmen, Modern çağlara kadar resim sanatı, şehvet kokan sanat arayışına devam etmekten kendini durmadı. Empresyonistler bunun yetersizliğinden bezmiş olarak, güzelliğin bu belirlenmiş retoriğini yıkmak üzere çirkin fırça darbelerinde oluşan yüzeylerde ısrar ettiler. Modern sanatın itkisi güzelliği yok etmeye duyulan bu arzuydu. Empresyonistler, Rönesans’ın güzellik düşüncülerini bir kenara bırakırken yüce bir mesaja yönelik yeni bir şey koyamadıklarından, kendi plastik tarihlerinin değerleriyle uğraşıp böylelikle yaşantıyı yeni bir şekilde deneyimlemek yerine sadece değerlerin aktarımında ancak bir başarı gösterebilmişlerdir. Kendi yaşantılarını yüceltmeyi unutup güzelin ne olduğu sorununa takılmışlardır. Aynı şekilde Kübistler ve Dada hareketleri yeni bir vizyon oluşturmadan çok yine değerlerin aktarımında bulunmuşlardır. Geniş Avrupa Kültürü bağlamında coşkunluk retoriğinin etkisi o kadar güçlüdür ki, Modern Devrim olarak bildiğimiz sanattaki yücelik unsurları ancak modelden kaçarak varolur. Picasso’nun çabasının yüceliğine rağmen eserlerinin güzelliğin doğasının araştırılmasına yönelik olduğundan şüphe edilemez. Mondrian bile ancak beyaz düzlemi ve dik açıyı yüceliğin bir alanına yükseltmede başarılıdır ki, bu sahada, yüce olan paradoksal olarak ortaya çıkar. Onun metafiziği (coşkunluğu) geometri içinde kaybolmuştur. Avrupa sanatının yüce olana ulaşmadaki başarısızlığı, bu duyum gerçekliği içinde varolma ve saf plastiklik çerçevesinde bir sanat yeni bir “yüce” imgesi yaratmaktan uzak olup, güzelliğin niteliği sorununa dolanmış yapısıyla Rönesans imgesinden-inkar ya da bozmak dışında- uzaklaşmamıştır (Harrison & Wood, 1992:572,573,574).

Newman’ın oldukça hırslı görünen Avrupa kültür ve sanatındaki “yücelik” problemine ilişkin görüşlerine fazla yer vermemizin sebebi birkaç nedene dayanır. Birincisi, kendi sanatına ilişkin kuramının temellerini belirlemek, ikincisi, 20.yy da sanatçının ne kadar kuramlarla iç içe geçebildiği ve buna bağlı olarak “Söylem Estetiğinin” ne kadar yapıtlara yapışır hale geldiğini, üçüncüsü Amerikan sanat ortamının kendi otonomisini ilan etme çabasında gösterdiği hırslın –ki buna çalışmamızın ikinci ayırımında kısmen değinmiştik- ortaya konması açısından.

Newman'ın aynı metnin sonlarına doğru cümlelerini bağlarken öne sürdüğü görüşler yukarıda verilen üçüncü neden daha sonra anlaşılır hale gelmektedir. Newman şöyle devam etmektedir:

İnanıyorum ki burda, Amerika'da Avrupa kültürünün ağırlığından kendini kurtarmış olan bazılarımız sanatın güzellik ve bunun nerede bulunacağı sorunuyla ilgili olduğunu tamamen inkar ederek yanıt buluyor(...) Eğer yüce olarak adlandırılabilir bir efsane ya da mitosların olmadığı bir çağda yaşıyorsak, saf ilişkilerde herhangi bir coşkunluk (exaltation) olduğunu reddediyorsak, soyutta yaşamayı reddediyorsak yüce bir sanatı nasıl yaratıyor olabiliriz?(...) Kendimizi Batı Avrupa resim araçları olan bellek, çağrışım, nostalji, efsane, destan ya da size sahip bulunanların engellerinden kurtarıyoruz. İsa, insan veya 'yaşam'dan katedraller yapmak yerine, bunu kendimizden, kendi duygularımızdan yapıyoruz. Yarattığımız imge, somut ve gerçek olanın ortaya çıkarıldığı, kendi kendini kanıtlayan bir imgedir ve buna tarihin nostaljik gözlükleri olmadan bakacak herkes tarafından görülebilir (Harrison&Wood, 1992: 574).

Temelde Newman ve diğer bazı Amerikalı sanatçı ve eleştirmenler –özellikle Clement Greenberg gibi- neredeyse Modernizmi kendi pratiklerinde köklendirmeye varmaktadırlar. Öne sürdükleri görüşlere gerçekten tamamıyla inanıyorlar mıydı yoksa kendilerini konumlandırmada ikna edici görünebilmek için ve ticari kaygılardan dolayı mı bu kadar ileri gidiyorlardı? Bunu kestirmek zor. Diğer yandan biraz dikkat edilirse, amerikan sanatçılarının ve teorisyenlerinin zaman zaman öne sürdükleriyle çelişik görünebilecek edimlerde buldukları söylenebilir. Daha önce de belirtildiği gibi, öne sürülen savları doğrulamaktan veya yadsımaktan çok anlaşılır bir çerçeve sunmak bağlamında –hem teori hem pratik ilişkisinde- zaman zaman belli noktalarda açılım yapmak yararlı görülmektedir. Buna göre de Newman'ın Avrupa resim araçlarından saydığı “çağrışım” (association: ilişki, çağrışım) ve “yaşam”, İsa ya da insandan katedraller yapmadıklarını öne sürerken büyük olasılıkla resmin kendi düzleminden bir katedral yaptığını düşünmüyordu. Diğer yandan kendisinin kabul ettiği gibi “yüce” nitelikli yapıtlar ortaya koyduğunu ve bu niteliğin resimlerde bulunduğunu düşündüğümüzde akla gelen ilk soru; bunu ne (ya da nasıl) sağlar? İlk verilecek cevap parçalanmamış düz renkli resim yüzeyinin büyük ebatlarda sunumu ve rengin parçalanmadan düz olarak kullanımının büyüklük etkisini arttırdığıdır. Newman'ın 1950-1951 tarihlerinde yaptığı “Vir Heroicus Sublimis” (2,42x5,14m) çalışması yukarıdaki yargıya örnek verilebilir. Lucie-Smith'in (2004: 229) de dediği gibi bu tip tabloların sessizlik ve hayranlık

uyandırmasının temel nedeni Rothko’da olduğu gibi tablonun anıtsal boyutlarından kaynaklanır. Diğer bir nokta, söz konusu tablo ya da tablolarla dilsel-görsel bir “çağrışım”ın “yüce”lik duygusuna yaptığı katkının –ya da arasındaki ilişkinin- olduğudur. Şöyle ki; “yüce” kavramının somut’a ilişkin belki de en birincil çağrışımı “büyük” ya da “büyüklüktür”. Newman kendi söyleminde katedrallerden –kilise demek yerine- bahsetmesi boşuna değildir. Çünkü Katedral, diğer kiliselerden, daha büyük –mimari açısından- olmanın dışında çok önemli bir farkı olmadığı kilise yerine katedralden bahsetmektedir. Sonuçta elbette Katedrali resmetmiyor ancak Katedraldeki genel nitel, büyüklük, kendi resminin ana niteli haline gelerek “yüce” çağrışımının sağlandığı söylenebilir. Ancak bu yargıdan; her büyük olan şeyin “yüce” olduğu yargısı çıkarılmamalıdır.

Rothko ve Newman’ın biçimleme anlayışına ilişkin, yukarıda belirtilenlerden ayrıca şunlar belirtilebilir: Her şeyden önce söz konusu iki sanatçının olgunluk dönemi çalışmaları, Formalizm’in –özellikle Greenberg formalizminin-resmin yassılığının ya da iki boyutluluğunun vurgulanması –özellikle Newman’ın kilerde-niteliğine büyük oranda uymaktadırlar. Rengin açık olarak kullanımı ve buna bağlı olarak rengin renk olarak kendisini okutması tipik özelliklerindedir. Geometrik forma dayalı bir biçimlendirme öngörülmemesine karşın, rengin kullanımı ve kullanılan bölüntüler ile bunların tuvalin zorunlu geometrik yapısıyla bütünleşmesi ve tamamlanması anlamında bir tür geometrinin varlığından söz etmek mümkündür. Ayrıca rengin yukarıda belirtildiği gibi gösterişli kullanımından dolayı da 1950-1960 yıllarında etkin olan “Color-Field” (Renk Alanı) deyimini altında gösterilen yaklaşımı başlatanlardan sayılabilmektedirler. Renk Alanı’na geçmeden son bir şeyi belirtmekte yarar var. Rothko ve özellikle Newman’ın çalışmalarında, bir çatışkı estetiğinin yanı sıra “durumsal” bir nitelik’ten de söz etmek mümkün. Çatışkılı olan, büyük alanla “karşı karşıya kalma”da kendisini ortaya koyarken, Durumsal olan, herhangi bir an’ın, nesnenin ya da bilinen bir anlam ilgisinin olmamasıyla ve yapının iki boyutlu gerçekliğinin vurgulanmasında kendini belli eder. Buna göre de salt belirli bir şeyi deneyimleme olanağını sunmaktan çok bütün bir sürece görenin algısı içinde genel bir deneyim olanağı sunar ve bunun yanı sıra resmin kendisinin resim olarak durumsallığı (iki boyutluluğu) ortaya çıkmaktadır. Genelleyici bir söylemi

barındırmaları temelde 20. yy başlarında beliren söylemsel estetiğin bir devamı olarak görülebilir. Newman için yukarıda belirtilenlere şayet kuşkuyla bakılırsa; o zaman söylenecek tek somut yargı Lucie-Smith'in (2004: 230) de dediği gibi; "renk yalnızca renk: Newman'ın sunduğu deneyim buydu" şeklindeki yargıya varılmalıdır. Ancak unutulmaması gereken bir şey var ki o da böylesi bir yargı Newman'ın indirgeyici tavrını daha da indirgemek olacağıdır.

Newman ve Rothko biçimlemesine dair son olarak kendi yazdıkları bir bildiriden bahsetmek onların anlayışlarını anlamamıza biraz daha netlik kazandırabilir.

Sözü edilen bildiri; 1943 Haziranında New York ta düzenlenen karma bir sergide ki Rothko ne Adolph Gottlieb'in çalışmalarının kendisini şaşkına çevirdiğini ve eğer isterlerse kendi yazı sütununda çalışmalarını açıklayabileceklerini, eleştirmen Edward Alden Jewell'in teklif etmesi üzerine kaleme alınmış, bildirinin hazırlanmasında Newman, Gottlieb ve Rothko'ya yardımcı olmuştur (Harrison & Wood, 1992: 561).

Söz konusu bildiride, sanatçılar teklifi saygıyla karşıladıklarını, ancak resimlerini savunma niyetleri olmadığını, onların hali hazırda kendilerini savunduklarını ve hiçbir olası yorumun bu resimlerini açıklamayacağını belirtirler. Söz konusu resimlerin kendi estetik inançlarını gösterdiğini ve bu nedenle bunların bazılarını sıralama gereği duyarlar.

"Kompleks düşüncenin basit bir şekilde ifade edilmesini onaylıyoruz. Büyük şekil taraftarıyız, çünkü şüphe bırakmayan bir etkiye sahiptir. Resim düzlemini tekrar açıklamak istiyoruz. Düz (yassı) formlardan yanayız, çünkü yanılmalara yer yok eder ve gerçeği gösterir (...) Konunun çok önemli olduğunu ve yalnızca trajik ve belirli bir zamana ait olmayan konunun geçerli olduğunu iddia ediyoruz. Bu nedenle ilkel ve arkaik sanatla ruhsal akrabalığımız olduğunu söylüyoruz (Harrison & Wood, 1992: 562,563).

Bildiri 1943'te yazılmasına karşın öne sürdükleri estetik inançların –en azından bazıları- 1950'lere doğru Rothko ve Newman olgunluk dönemi – araştırmamızın kapsamına giren- çalışmalarında devam ettiği söylenebilir. Özellikle

resimde açık, yassılığı veren renk alanlarının (yada renk bloklar, Rothko'da olduğu gibi) kullanımını ve trajik olanın önemszenmesi ve bunun zamanı vurgulamadan gerçekleştirilmeye çalışılması göz önüne alındığında söz konusu estetik inançların bir devamlılığından bahsetmek mümkün olmaktadır.

Diğer yandan Amerikan sanat ortamında, Rothko ve Newman biçimlenmesinden daha fazla geometrik bir biçimselliğe yakın sanatçı ve eserler bulunmaktadır. Ancak söz konusu sanatçılar –yada çalışmaları- onları tanımlayanları tanımlayan net bir terimin yada akım altında toplamak 20.yy ilk yarısından daha zor görünmektedir. Temelde bu problemin çıkmasında 2. Dünya savaşı öncesi Avrupa pratiğinin belirgin bir rol oynadığı söylenebilir. Şöyle ki; Modernist sanat geleneğinin doğurduğu ya da algılanmasına sebep olduğu inançlardan birisi de; sanatın yeni olmak, değişmek, değiştirmek ödeviyle yükümlü olduğuydu. Ancak sanatın kendi köşesinde bu ödev ve niteliklerle gerçekleştirilmesi beklenemeyeceği gibi bir işe de yaramazdı. Bu durumda eleştirilenler kadar sanatçılar da adlandırmalara, kuramsallaştırmalara gitmeyi ve buna göre de kendilerinin öncekilerden farklı ya da onlara karşıt olduklarını belirterek bir konumlandırma ihtiyacı duydukları söylenebilir. Amerikan sanat ortamı aktörlerinin durumu ise, söz konusu algının yarattığı olumlu sonuçlardan yararlanmaya yönelik bir farkındalık olarak yorumlanabilir. Onların ısrarla Avrupa sanatıyla ilişkisiz olduklarını belirtme çabaları boşuna olmamaktadır. Sonuç; bir yığın kuram, terim, söylem ve tanımlamaların yarattığı kargaşa. Öne sürülen bir sürü terim ve adlandırmalar içinde bazıları benimsenmiş ve bir eğilimi karşılamayı –genel kullanımda- başarabilmesinin yanı sıra bir çoğu şahsi kullanım düzeyinde (bütün gerekçelendirme ve temellendirme çabalarına rağmen) kalmaktadır. Bir örnek, demek istenileni açıklayıcı kılabilir: Bugün “Minimalizm” ya da “Minimal Sanat” olarak benimsediğimiz sanat eğilimi söz konusu terimler benimsenene kadar bu eğilimde kabul edilen çalışmalar için; ABC Sanat, Soğuk Sanat, Reddedici Sanat, Temel Yapılar, Gerçekçi Sanat gibi bir çok adlandırmalar öne sürülmüştür.



#### 6. 4. Greenberg ve “Modernist Resim” Teorisi

Yukarıda belirtilenler bu bağlam doğrultusunda, bu araştırmanın kapsamına giren eğilimler ve bunların bazı sanatçı örnekleri üzerinde durulması düşünülmektedir. Ancak 20. yy’ın ikinci yarısına bakıldığında –elbette kastedilen Amerikan ortamıdır- kuramsal anlamda bir kişi belirgin bir konum elde etmekte ve resim sanatının yön göstericiliğini üstlendiği göze çarpmaktadır. Sözü edilen kişi sanat eleştirmeni ve kuramcısı Clement Greenberg’tür. Elbette etkin olan başka eleştirmenler ve zaman zaman sanatçılar da kuramsal etkinlikleriyle Amerikan sanat ortamının şekillenmesine katkıları olmuştur, ancak Greenberg ve çevresinin etkinliği artı sanatçılarla olan iletişimleri –bir tür işbirliği de denebilir- ve bugün hatırı sayılır bazı sanatçıların belirtilen söylemlere kulaklarını kapamamaları göz önüne alındığında, 1940 ile 1960’ların sonlarına doğru olan süreçte ne kadar önemli bir yere sahip oldukları anlaşılmaktadır. Greenberg’ün bu araştırma açısından önemi birkaç noktaya dayanmaktadır. Birincisi; söz konusu dönemdeki çalışmalara yaptığı kuramsal katkı, ikincisi; kuramıyla sanatçıların biçimsel yaklaşımlarına olan etkisi, üçüncüsü; Modernite üzerine kapsamlı bir kuramsal temellendirme girişimi. Greenberg alanı gereği çok sayıda metin ortaya koymuştur, ancak bir tanesi var ki önemi bakımından ayrı tutulmayı hak ettiği söylenebilir. Bu metin onun ünlü “Modernist Resim” adlı metnidir. Söz konusu metnin (ya da teorinin) önemi, hem Greenberg’ün bir teoriyen olarak konumlandırılabilmesi, hem onun modernist sanata yönelik düşüncesini ve savunduğu sanat anlayışının önemli ipuçlarını bünyesinde barındırması hem de Amerikan sanat biçimlemesinde hangi noktalarda etki ettiğine ilişkin bir yargı sağlaması açısından, yoksa kendi görüşlerinin doğruluğu ya da haklılığı açısından değildir.

Greenberg, modernizmi kökü açısından Aydınlanma çağına kadar götürerek o dönemde belirgin olarak başlatılan özeleştirici eğiliminin daha da uç noktalara götürülmesi olarak değerlendirip, Aydınlanma çağı filozoflarından Kant’ı da bu özeleştirici eğiliminin baş köşesine koymaktadır. Kant’ı modernizmin başköşesine koymasının gerekçesini eleştirinin yürütüldüğü aracın bizzat kendisini ilk sorgulayan kişi olmasında bulmaktadır. Zira Kant mantığın sınırlarını belirlemek için gene

mantığı kullanmıştı. Bu bağlamıyla Greenberg modernizmin özünün, bir alanın ya da disiplinin kendi karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek amacıyla kullanılmasında mevcut olduğuna inanır. Ancak söz konusu disiplin bunu yaparken yıkıcı bir erek doğrultusunda değil kendi yetki alanına dahil olanı daha sağlamlaştırmak üzere girişimde bulunur. Greenberg, modernist özeleştiril tutumu Aydınlanma'dakinden ayırır. Ona göre Aydınlanma dışarıdan eleştirirken modernizm ise içerden değiştirir (Batur, 1998: 356). Greenberg'ün tutumunda formalist bir nitelik önplanda –hatta ana nitelik- olmaktadır. Resim sanatını, daha doğrusu modernist resim sanatını da yukarıdaki bağlam doğrultusunda temellendirmeye çalışır. Doğrusu, onun yaklaşımında resim sanatı temellendirilirken diğer sanatların konumunu çıkarsamak pek zor olmamaktadır. Onun kendi söylemine yer vermeye devam edersek:

(...) yeni tip eleştiri önce felsefede ortaya çıktı ama 19. yüzyıl ilerledikçe kendisini başka birçok alanda da hissettirdi (...) Aydınlanma, sanatlara ciddiye alabilecekleri hiçbir görevi vermeyi kabul etmediği için, bunlar basitçe (...) eğlence haline gelecekler, eğlencenin kendisi de tedavi haline gelecek gibi görünüyordu. Sanatların kendilerini bu alçalmadan kurtarmalarının tek yolu, insanlara sundukları yaşantı türünün kendi içinde değerli olduğunu(...) göstermekti (...) Ortaya konulması (...) gereken şey, biricik ve indirgenemez olanın sadece genel olarak sanatta değil, aynı zamanda tek tek sanatlarda olduğuydu. Her sanat, kendisine özgü işlemlerle, kendisine özgü etkilerin neler olacağını belirlemek zorundaydı (...) Çok geçmeden, her sanatın kendisine ait biricik yetki alanının, o sanatın kullandığı aracın doğasına özgü şeylerin bütününe tekabül ettiği ortaya çıktı. Özeleştiril işi, sanatların kullandığı araçların birbirlerinden ödünç alabilecekleri bütün etkileri sanatlardan temizlemeye başladı. Böylece sanatlar “saflaştırılacak” ve (...) “safılık” kendini tanımlama olarak anlaşıldı, (...) özeleştiril girişimi tutkulu bir kendini –tanımlama girişimi haline geldi (...) Resmin aracını oluşturan sınırlılıklar –yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri- eski ustalarca (...) olumsuz etkenler olarak görülüyordu. Modernist resim aynı sınırlılıkları, açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gördü (...) Ne var ki resim sanatının kendisini modernizm içinde eleştirdiği ve tanımladığı süreçlerde en temel şey olarak kalan, tuvalin kaçınılmaz yassılığının vurgulanması oldu. Sadece bu sanata özgü olan tek şey yassılıktı (...) Böylece modernist resim, her şeyden çok yassılığa yöneldi (...) Son dönem modernist resmin, tanımlanabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terk edilen şey tanımlanabilir, üç-boyutlu nesnelere yer aldığı türden mekanın betimlenmesidir (...) Üç-boyutluluk heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için (...) heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır (...) (Batur, 1998: 356, 357, 358).

Greenberg'ün söylemi ilk bakışta modernist sanatı mantıklı bir tarihselleştirme ve gelenek bağlamına oturtma girişimi olarak göze çarparken büyük

oranda kendi sanat inancının –sanatın formalist olma gerekliliği- dahası kendi savunularının zekice bir dayatımı olarak da görülebilir. Greenberg’ün sanatta (resimde) öngördüğü arındırma, saflaştırma kuşkusuz kendisinin keşfi olmamakla birlikte, saflaştırmanın koşullarını daha kesin bir dille belirlemesinden bir anlamda kendine has bir saf biçimcilik geliştirdiği söylenebilir. Zira sanatta –ve özellikle resim sanatında- ‘saf’ olana ya da “saflaştırmaya” yönelik girişimler 20. yy başlarındaki soyut-geometrik biçimlendirme anlayışlarında neredeyse karakteristik bir özelliktir. Ancak söz konusu anlayışların “saflaştırma” yaklaşımları daha çok üçboyutlu ilüzyonist ve edebi anlatımcılığın dışarı atılmasıyla, sanatın kendisini temsil etmeye yönelmesi şeklindeydi. Bu bağlamda resimsel araçlarda bir yönüyle kendi başına değer elde edebilmişlerdi. Yani; rengin renk olarak, çizginin çizgi olarak, dokunun doku olarak değer kazanması. Diğer yandan Greenberg bir noktada haksız değildir: O da sanatın saflaştırma ve saflık’ı kendini tanımlama olarak anlaşılması noktasıdır. Çünkü yukarıda sözü edilen araçlar bir anlamda resim sanatını tanımlayan unsurlardır. Diğer yandan Greenberg’e göre varılan sonuç, resim sanatının zorunlu koşulu olan yassı yüzey’in vurgulanması olmuştur. Doğrusu, eğer sözü edilen modernizm’in kapsamına belirli nitelikteki çalışmalar kabul ediliyorsa bu yaklaşım doğru kabul edilebilir, ancak bu da sınırlı bir geçerlilik olur. Greenberg yaklaşımında bir Amerikan modernist farklılığının ayrımlanması ve temellendirmesinin kokusunu almamak mümkün görünmemektedir. Zira, savunduğu ve keskinleştirerek modernizme mal ettiği niteliklere en çok 1940 ile 1960’ların Amerikan resminin ürünlerinin büyük bölümü, önceki modernist süreçte yapılanlardan çok daha fazla uymaktadırlar. Resim sanatı tarihinde, derinlik izlenimini ortadan kaldırmada en çok -20. yy ortalarında- Amerikan pratiğinin gerçekleştirdiği söylenebilir.

Belirtilmesi gereken bir nokta; Greenberg kendi modernite söyleminde; resim sanatının özeleştirilme sürecinde vardığı yassı yüzeyin vurgulanmasını; her zaman kendiliğinden, yürütüldüğü ve söz konusu özeleştirinin teorik düzeyde olmayıp pratiğe ‘içkin’ olarak gerçekleştirildiğidir (Batur, 1998: 360). Ancak aynı durumun Amerikan sanat pratiğinde de –özellikle 1950’lerden sonra- olduğunu söylemek güçtür. Çünkü Amerika’da ortaya çıkan sanat eğilimleri –Soyut Ekspresyonizm

dahil- ister yandaş ister karşıt olsun, Greenberg söylemleriyle sıkı bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Aynı şekilde Greenberg söyleminin de yapılan eserlerden beslendiğini söylemek olasıdır. Diğer yandan belirli bir konumlandırma çerçevesinde meselenin ekonomik boyutu da belirleyici bir rol oynadığından söylem bir kat daha önem kazanmaktadır.

1950'lerin sonlarına doğru 1960'ların başları sürecinde Greenberg ve çevresi sanat alanındaki önemli bir düzeneğin başında yer almaktadırlar. Birçok sanatçı ve eserlerinin önplana çıkmasında ya da değer görülmesinde etkin bir rolleri bulunmaktadır. Bu düzenek içerisinde sanatçı, eleştirmen, müze yöneticileri ve sanat galerileri belirgin bir ilişki içerisinde olmaktadır. Bütün bunların sunumda odaklandıkları bir de yayın organları söz konusudur (Giderer, 2003: 41). Temelde etkin olan ise kuramsal yönlendiricilik olmaktadır. Yaygın bir inancı belirtmekte yarar vardır. O da “önemli olanın sanatçının ortaya koyduğu eser ve getirdiği niteliklerdir. Buna göre de eserin üstüne herhangi bir şey söylemenin gereksiz ve yararsız olduğudur”. Bu bağlamda eleştirmene ve sanat kuramcılarına bir iş düşmemektedir. Böylesi bir inanış belki daha önceki yüzyıllarda yapılan çalışmalar için sınırlı bir geçerlilik sağlayabilir. Ancak söz konusu 20. yy sanatı ise, bu kesin yargıya varmadan önce ne kadar düşünülürse azdır. Zaman zaman sanatçılar –bazen görüş birliği halinde- eleştiriye ve eleştirmenliği reddetmişlerdir. Örnek vermek gerekirse Fütüristler ve Dada'cılar verilebilir. Açıklığa kavuşturulması gereken sanatın kuramsal yönünün sadece eleştiriden ibaret olmadığıdır. Kaldı ki sanat eseri üzerinden teori üretilmesine karşı çıkanlar (sanatçılar) bile azımsanmayacak kadar bildiri (Manifesto) ve söylemler ortaya koymak durumunda kalmışlardır. Bu bağlamda 20. yy sanatı eserlerinin izleyiciyle görsel bir ilişkiyle amaca ve değere yeterli düzeyde ulaşabileceğini düşünmek oldukça güçtür. Söz konusu sanattan, kuramsal ya da düşünsel boyutu çıkardığınızda, cılız ve soluksuz nesnelere (sanat eserleri) bir görünümü elde edileceğini kestirmek hiç de zor görünmemektedir. Bu açıdan bakıldığında 20. yy'da söylemi olmayan ancak bir değer elde edebilmiş bir biçimlemeden söz etmek pek mümkün değildir. Diğer yandan sanat kendini edebi ve betimsel olandan uzaklaştırdıktan sonra eserle olan ilişkinlikte varılacak yargılarda söylem belirgin bir yer edinmektedir. Demek istenilen; şu veya bu resimde (ya da

eserde) sanatçının ne anlatmaya çalıştığını anlamaktan çok ortaya konan esere ya da eserlere yaklaşmada söylemsel, düşünsel bir sözlük edinmenin gerekliliğidir. Newman'ın soyut bir yüceliği araştırırken ortaya koyduğu çalışmaları sadece bir renk deneyimi olarak görmek aşırı bir nesnel yaklaşımdan öte olmamaktadır. Oysa dönemin söylemsel yaklaşımı ve bizzat Newman'ın kendi yazıları dikkate alınıp eserle çakıştırıldığında ortaya ciddi bir düşünsel kavram haznesi ve kullanımı ortaya çıkar. Bu aşamadan sonra esere ilişkin algı farklılık gösterebilmektedir. İşte o zaman tablonun büyük olan ebadı, rengin parçalanmadan kullanımı vs. belirtilen düşünsel sözlüğün bir parçası olabilmekte ve estetik bir yaşantı olanaklı hale getirebilmektedir. Aksi takdirde eserle bir duygulanım beklentisi ancak geniş renk yüzeylerinde fantazyalar –halüsinasyonlar- düzeyinde şahsi düşler görmeyle olanaklı olabilir. Bu bağlamda 20.yy'da -tek tek her sanatçı için söylenemese de- sanat söylemiyle varolur ve konumlanır demek yanlış olmamaktadır. Bütün katılığına rağmen Mondrian bir söylem ve onun sözlüğünü sunarken en az şeyi söylemeye çalışırken Minimal Sanat, hiçbir şeyi anlatmamaya yeltenmesi başka bir söylem ve sözlükte kendini ortaya koymaya çalışır. Öyle bir söyleme belki karşı –söylem demek daha doğru olur; sunulan bütün söylemlere karşı hiçbir şeyi söylememe söylemiyle oldukça geniş bir söylem sunmaktan kurtulamamaktadır. Çünkü bir şey yapmışsınızdır ve bunu izlenmek üzere bir mekana koymakla belki de ilk söylemsel adımı hali hazırda atmış olursunuz. Çünkü toplumsal bir mesaj, politik bir görüş, sosyo ekonomik bir görüş, edebi bir betimleme vs. yapmaktan kaçınarak söylem ortadan kalkmaz, aksine sanatın kendi öz ilgilerine ve araçlarına yönelerek daha geniş bir söylem alanına adım atılır. Eserle ilişkiliği belirgin olan bu alana “Söylem Estetiği” demek yanlış olmayacaktır. Bütün bu belirtilenler doğrultusunda söylemin 20. yy sanat pratiğinin –ister soyut geometrik olsun ya da olmasın- önemli bir bölümünü oluşturduğu söylenebilir. Ancak unutulmaması gereken; sanatçı ya da sanat kuramcısı bir söylemi ortaya koyduğunda bunu bilimsel deneylere tabi tutup doğruluğunu ya da yanlışlık sağlamasının yapılması gereken formüller ya da reçeteler gibi yaklaşmanın tehlikeli sonuçlara varacağıdır. Çünkü bu, sabit bir ölçüt gerektirir ki, sanatın en çok direndiği şeylerden birisi de bu olmaktadır.

### 6.5. “Renk Alanı” (Color-Field), “Katı Kenar” (Hard Edge), “Ressam Sonrası Soyutlama” (Post-Painterly Abstraction)

Yukarıda verilen bütün bu bağlamlar doğrultusunda bu araştırmanın asıl ilgilerine dönülebilir. 1950 ile 1960’ların ortalarına kadar –özellikle resim sanatında- belirgin bir Greenberg ve çevresinin formalit etkisinden bahsedilmişti. Geometrik forma ilişkin bir biçimlendirmenin varlığı büyük oranda bu çerçevede mevcut olmaktadır. Bu bağlamda “Renk Alanı” (Color-Field), “Katı Kenar” (Hard Edge), “Ressam Sonrası Soyutlama” (Post-Painterly Abstraction) gibi adlandırmalarla belirtilen eğilimler üzerinde durulacaktır. Bu arada bir çeviri güçlüğü belirtmekte yarar var. Bazı kavramlar ya da terimler bir dilden diğer bir dile çevrilirken birbirinden farklı karşılıklar verilmektedir. Göze çarpan örneklerden birisi “Post Painterly Abstraction” deyimidir. Bu araştırma sürecinde başvurulan kaynakların hemen hemen hepsi farklı bir Türkçe karşılık vermektedir. Örneğin; Germener (1997: 35), söz konusu deyimini “Geç Resimsel Soyutlama”; Giderer (2203: 40), “Boyasal Resim Sonrası Soyutlama”; Lynton’un ‘Modern Sanatın Öyküsü’ (1991: 251) adlı çalışmasını çeviren Çapan ve Öziş, “Ressam Sonrası Soyutlama” gibi karşılıkların yanı sıra “Resim Sonrası Soyutlama” karşılığını uygun bulan yayınlarla da karşılaşmaktadır. Bunun üzerinde durulmasının sebebi yanlış bir anlamayı engelleme amacı olduğu gibi (yani farklı eğilimler olarak anlaşılması ihtimali) “Post Painterly Abstraction” deyiminin genel bir eğilimi karşılayarak Hard Edge ve Color Field’ı da barındırmasından dolayıdır. Sözü edilen deyim fikir babası Clement Greenberg’tir. “ ‘Hard Edge’ terimi –ise- eleştirmen Jules Langsner tarafından, Kaliforniyalı dört non-figüratif ressamın sergisiyle ilgili olarak ortaya atılmıştır” (Batur, 1998:351). Diğer yandan bu çalışmada deyim orijinal halinin kullanılması yani; “Post Painterly Abstraction” olarak kullanımı düşünülmektedir.

Sanatçı örneklerine geçmeden önce Hard Edge’den biraz bahsedilmesinde yarar görülmektedir. Pierre Cabane’nin bildirdiğine göre, terimin 1958’de eleştirmen Langsner tarafından kullanımı soyut sanatta “geometrik” anlayışa yakın bir pürist yaklaşımı belirtiyordu. Diğer yandan daha sonraki yıllarda söz konusu terim Cabane’ye göre, “biçimlerin düzenini, yüzeyin netliğini ve rengin tamlığını,

bütünlüğünü düzenleyen (...) özerk bir görsel araştırmayı belirtiyor olmalıydı” (Batur, 1998: 351). Cabane sözlerine devam ederken Hard Edge’i bir çile olarak değerlendirerek, bu tür çalışmalarda yüzeyin lekesiz oluşunun gerekçesini, çalışmayı oluşturan bölümlerin birbirine eşit olmasında bulur. Resmin birliği kendi bütünsel yapısına içerilidir. Formlar arasında hacimsel bir yanılısama söz konusu değildir. Bu tür çalışmalarda derinlik etkisi veren bir atmosferin varlığından yoksundur. Cabane, söz konusu dönemlerde açılan bir çok serginin resim sanatında evrimsel bir süreci gösterdiğini, bu bağlamıyla Hard Edge bu sürecin bir uzantısıdır. 1964’te Los Angeles’te “Post Painterly Abstraction” adıyla açılan sergi de bunlar arasındadır. Ardı ardına açılan bu sergilerin gösterdiği yeni biçimleme anlayışının önemli bir soluşunu Post Painterly Abstraction oluştururken, aynı zamanda;

(...) dışavurumcu ‘hareketsel başkaldırı’ zevkinin yerini, (...) Greenberg’e özgü yeni-resimcilik (neopiktüralizm) alıyordu. Clement Greenberg, elindeki bütün Pollock’ları, yakın bir geçmişte ateşli bir tutumla savunduğu, soyut dışavurumcuların tablolarını satarak herkesi şaşırtmıştı. Kendisi de şöyle bir açıklama yapmıştı: ‘Bana göre dünyanın en iyi ressamı Kenneth Noland’dır, Morris Louis de Pollock ve Rothko ayarındadır’ (Batur, 1998: 352).

Cabane, Noland’ın katkısını, biçim-içerik ve yüzey-renk ilişkisinde ortaya koyduğu aşırı duyarlılığında bulur. Aynı şekilde Noland’ın, Greenberg’in daha önce belirttiği, ‘resim yüzeyinin “(...) resimsel alanın bütünlüğü içinde renkle doyurulması ve böylece yapıtına sınırsız bir vizyonun son derece geniş (...) soluşunu kazandırması’ olarak adlandırdığı şeyi gerçekleştirmişti” (Batur, 1998: 352). Bu aynı zamanda Noland’ın neden Greenberg tarafından bu kadar önemsendiğinin de bir göstergesi olmaktadır. Diğer taraftan en değişmez tavır olarak benimsenen –Noland ve diğer sanatçılarda- tuvalin iki boyutluluğunun vurgulanması olmaktadır.

Cabane, “Hard Edge” üzerine yazdığı –yukarıda atıfta bulunulan- söz konusu makalesinde adı geçen eğilime ilişkin sözlerini şöyle sonlandırmaktadır; Hard Edge yaklaşımı resim sanatında pürist bir anlayışa tekabül eder ancak bir geometrik eğilim olarak görülemez. Bundan ziyade o resmin maddileşen bir uzam halini aldığı bir keşif, “bakış”ta bir dönüşüm ortaya koyma çabasıdır (Batur, 1998: 352, 353). Cabane her ne kadar bunun bir geometri olmadığını belirtse de, Hard Edge ya da “Post Painterly Abstraction” eğilimi altında kabul edilen çalışmaların önemli bir bölümü

geometrik bir biçimleme ile ilişkisiz –özellikle Noland gibi sanatçılarda- düşünmek zor görünmektedir. Elbette ki burada söz konusu olan; Kandinsky, Mondrian, Malevich gibi sanatçıların oluşturduğu gibi; resim düzleminde geometrik formlar'ın resim düzleminde estetik ilgilerle kompozisyonlaştırılması değildir. Ancak resim düzleminin kendi dış geometrik formu resmin kendisine aktif olarak katılır. Ayrıca rengin renk olarak izlenmesi için çaba harcanırken rengin dış sınırının keskin olarak belirtilmesi, ayrımlanması ve düzlemsel geometrik formlara (daire, üçgen, dörtgen, kare vs.) denk düşürülmesi belirgin rol oynar ki çoğu zaman sanatçıları birbirlerinden ayırmamızı sağlayan bu niteliklerin olduğunu belirtmekte de yarar vardır.

Hard Edge'e ilişkin son olarak şunlar belirtilebilir. Her ne kadar terim Langsner tarafından ilk olarak kullanıldıysa da daha sonra Lawrence Allovay tek renkli, keskin çizgi ve sınırlandırmaları olan çalışmalar için kullanır. Hard Edge eğiliminde kabul edilen yapıtlarda oldukça özen gösterilmiş bakışumlu bir geometri söz konusu olmaktadır. Yapıtları bu eğilim altında kabul edilen sanatçılara; Josef Albers, Karl Benjamin, Al Held, Ellsworth Kelly, Alexander Liberman, Kenneth Noland, Ed Reinhardt, Leon Polk Smith, Frank Stella örnek verilebilir. Minimal sanatın da habercisi sayılan Hard Edge ile Color Field bir çok ortak nokta taşımamasından dolayı ayrımlanmaları kimi zaman oldukça güçtür. Ayrıca bazı sanatçılar her iki eğilim altında da kabul edilmektedir (Sanat Dünyamız, 1995: Say. 59, 39).

Renk Alanı'na (Color Field) gelince; terim Greenberg tarafından, Newman Morris Louis, Noland ve Olitski gibi sanatçıların çalışmalarını adlandırmak üzere ileri sürülmüştür. Greenberg 'bu sanatçıların çalışmalarında, rengin bir alan doldurma ya da düzlemi kapatma işlevinden sıyrılıp kendini savunduğu özerk bir yapıya kavuşturulduğu'nu düşünerek terimi ortaya atar. Sözü geçen sanatçılar, bir zamanlar Matisse'in bir önerisini benimsemiş görünmektedirler. Buna göre; "1m<sup>2</sup> mavi 1cm<sup>2</sup> maviden daha mavidir" (Germaner, 1997: 36,37). Diğer taraftan derinlik izlenimi vermektense ve tuval yüzeyinde herhangi bir formu betimlemekten kaçınarak resim düzleminin iki boyutluluğunu özellikle vurgulamaları, onların Matisse'den çok Greenberg'in önerilerine uyduklarını söylemek olasıdır. Daha önce de belirtildiği



sanat yapıtlarına ilişkin öne sürülen terim ya da deyimler mutlak bir anlama sahip şeyler olarak düşünülmemeli. Bundan ziyade belirli bir ayırımın işlevsel hale getirilmesi şeklinde bakılmalıdır. Ancak söz konusu terimler; tombala çekmek kadar da keyfi olarak görülmemeli. Zira öne sürülen deyimler ile belirtilen eğilimler arasında kısmi de olsa bir anlam ilişkisi görülebilmektedir. Bir şeyi tekrar vurgulamakta yarar var: Özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanat ortamında her ne kadar zaman zaman sanatçılar kuramsal düzeyde etkinliklerde bulunmuşlarsa da kendi çalışmalarını adlandırma yoluna pek gitmemişlerdir. Çoğunlukla bu işi sanat kuramcıları ve eleştirmenler üstlenmişlerdir. Ancak bu ciddi bir problemi de beraberinde getirmektedir. Sözgelimi bazı yazarlar kimi sanatçıları belirli bir eğilim altında gösterirken bazıları da buna yanaşmamaktadırlar. Daha da ötesi herhangi bir sanatçı bir kaynaktan bir eğilimin başına koyulup bunu başlatanlardan birisi olarak kabul edilirken diğer bir kaynaktan tam karşıtı bir konumda gösterilebilmektedir. Bunu zamana bağlı olarak çözülecek bir problem mi olduğu yoksa her zaman için bu niteliğini devam ettireceği ve kesinkes çözülemez olduğunu kestirmek zor. Açıkçası bu durum bu araştırmanın güçlüklerinden birisini oluşturmaktadır. Şu ana kadar bulunabilen çözüm; Kuramsal anlamda, belirgin ana düşünce ya da söylemi ortaya koymaya çalışmak; bu bağlamıyla otorite olarak kabul edilen kuramcılara ve yeri geldikçe bizzat sanatçıların kendi yazılı görüşlerine başvurarak nesnel bir çerçeve içinde ortaya koymak şeklindedir.

Yukarıdaki belirlemeler doğrultusunda devam edilecek olursa; daha önce de belirtildiği gibi Greenberg ve çevresi bu anlamda etkin bir otoriteye sahip görünmektedirler. Ancak şöyle bir eleştiri yapılabilir: Çoğu zaman herhangi bir etkinlik, üretim, davranış vs. bazı insanlar tarafından tasvip edilmediği zaman; bunlar tarihsel süreçte olumlu olarak yer almayacaklar ya da hiç yer edinemeyecekler” gibi cümleler duyulur. Aynı şekilde, Greenberg’e bu kadar yer verilmesine karşı da benzer bir yargı getirilerek; “Greenberg ve çevresinin savunduğu savlar niçin belirleyici olsun ya da kabul edilsin?” Eğer demek istenilen; eser ve sanatçıların değerlerine ilişkin bir şüphe ise, diyecek bir şey yok. Eğer demek istenilen; kuramcı ya da eleştirmenlerin teorilerinin geçerliliğine ilişkin ise, bu bir yere kadar kabul edilebilir. Ama ortada belirgin bir ilişki varsa ve bu yadsınmaya çalışılıyorsa ya da

göz ardı ediliyorsa o zaman nesnel yaklaşımda bir eksikliğin varlığından bahsedilebilir. Unutulmaması gereken, Tarihin insanlar tarafından oluşturulduğu ve yazıldığıdır. Bu çalışma açısından da Greenberg'in önemi, kendi kuramının bazı sanatçıların biçimleme anlayışlarına olan belirgin etkisidir. Onun 1955'te yazdığı bir yazısındaki şu görüşleri sözü geçen ilişki ve etkiyi gösterebilmektedir:

Öyle bir modernist yasa olsun ki zamanımızda gerçekten ayakta kalan tüm sanatlara uygulanabilsin. (...) Öyle modernist bir yasa ki aracın geçerliliğine temel olmayan gelenekleri fark eder etmez dışlayabilsin (...) bir tür kendini arındırma (saflaştırma) süreci olsun (Greenberg, 208-209; Giderer, 2003: s.42'deki alıntı).

1960 yılında yayınladığı “Modernist Resim” adlı makalesinde, aradığı yasayı kısmen bulmuş gibidir. Zira modernist resim sanatını, Kant'la başlayan bir özeleştiril sürecin aşırılaştırılması olarak değerlendirip kendi yetki alanına kesin olarak girene yönelmesi ve başka alanlara ait olanlardan kendini arındırması olarak temellendirmişti. Greenberg ayrıca, modernist resmin (ya da sanatın) –sanıldığı gibi- bir özgürlükler ortamından geliştiğini reddeder. Daha ziyade disiplinli bir gelişim olarak görür. Bu yargıya iki noktadan yaklaşmak olasıdır. Birincisi eğer kastedilen modernist tarihsel sürece giren eğilimlerin tümü ise, belirtilen yargı geçerliliğini hali hazırda yitirir. İkincisi, demek istenilen, Modernizm sürecindeki belli bazı eğilimler ise kısmen kabul edilebilir. Şöyle ki; 20. yy başlarında bazı Rasyonalist bir yaklaşımda olan sanatçı ve eğilimler bulunmaktadır. Bunlara kısmen Kandinsky ve özellikle Mondrian'ın Neo-plastisizm'i örnek verilebilir. Bu arda Greenberg'in kendi söylemini temellendirirken Mondrian'ı örnek olarak kullanması da dikkat çekici olmaktadır. Diğer yandan Greenberg bir yazısında “eleştirinin en önemli işlevlerinden birinin pek çok küçük akımın arasından ana eğilimi çekip çıkartmak olduğunu söyler (...) (O'Brian, 192-196; Giderer, 2003: s.45'deki alıntı). Bu bağlamda tarihsel süreç içindeki bazı eğilimleri ana eğilim olarak görülüp değerlendirilmesinde belki de Greenberg'in bu düşüncesi yatmaktadır. Ancak daha önce değindiğimiz gibi Amerikan sanat ortamına yön veren sanatçı ve kuramcılarının kendi pratiklerini –özellikle- Avrupa pratiğinden ayırma girişimlerinin belirgin olduğu unutulmamalıdır.

Bu araştırmanın kapsamı olan “geometrik forma dayalı biçimlendirmeler” ortaya koyan sanatçılara rahatlıkla örnek gösterilebilir bir sanatçıya yer verilmesi düşünülmektedir: Ad Reinhardt. Reinhardt’ın seçilmesinin sebebi kullandığı belirgin geometri ve hem Amerika hem de Avrupa sanat pratiğine olan yakınlığıdır. Reinhardt birkaç yönden Mondrian ile benzerlikler ortaya koyduğu söylenebilir. Birincisi kullandığı titiz ve değişmeye çok az izin veren biçimleme anlayışı, ikincisi sanata ilişkin bazı görüşleriyle özellikle doğu sanatı ve düşüncesine ilişkin olanları. Bilindiği gibi 2. Dünya Savaşı öncesi yıllarda, Avrupa sanat ortamının merkez ve belirleyici olduğu yıllarda, birçok sanatçının yanı sıra özellikle soyut geometrik bir biçimleme anlayışında çalışan sanatçıların Doğu felsefesine ilgi duydukları bilinmektedir.

Temelde Doğu Mistisizmine olan bu eğilim 19. yy’da kendisini belli eder. Bu konuda en çok sözü edilen Teozofi (ya da Teosofi), mistik bir inanç niteliği taşıyan bir eğilim olarak, Hıristiyan mistisizmiyle Uzakdoğu inançlarının bir bileşimi olarak kendisini belli eder. Bu eğilim, özellikle, uzun bir süre Hindistan’da yaşamış olan ve daha sonra Amerika’ya giden Helena Blavatsky’nin yaptığı yayınlar ve kurduğu Teosofi dernekleri ile diğer ülke ve insanlara ulaşarak yaygınlık kazanır. Bu düşüncenin temelinde; Tanrı, evrenin tinsel bir temeli olarak tüm varoluşu ayakta tutan bir güç konumundadır. Tüm varoluş ondan gelip yine ona dönmektedir. İnsan yaşamının temel ereği de maddi varoluştan giderek sıyrılıp temel tinsel (yani ilahi olana) güce ulaşmaktır, düşüncesi yer alır (İpşiroğlu, 1994: 37, 38). Adı geçen eğilime ilgi duyan sanatçılar arasında en çok anılan Kandinsky ve Mondrian’dır. Mondrian’a nazaran Kandinsky’nin bu eğilimle olan ilişkiliği daha net ortaya konulabilmektedir. Zira Kandinsky (2001: 56), ünlü ‘Sanatta Ruhsallık Üzerine’ adlı kitabında açıkça Teosofi’ye ve Rus düşünür Blavatsky’e yer vermektedir. Nitekim kitabın genelinde Teosofi’nin terminolojisinden yararlandığını görmek mümkündür. Mondrian ise yazılarında Teosofi’ye ilişkin net bir bildirimde bulunmamaktadır; ancak başka bulguların ve ölümünden sonra Hint düşünürü Krishnamurti’ye ait bir yazı ve Teosofi derneğine üyeliğini belirten bir belgenin yanı sıra kuramsal yazılarında her şeyi temel iki öğeye indirme ve mutlakçı anlayışı ile Teosofi eğilimine olan ilişkiliği netlik kazanmaktadır. Temelde Kandinsky ve Mondrian

gibi sanatçıların Doğu kültürüne yakınlıkları daha çok düşünsel boyuttur. Yani Doğu sanatına ayrıntılı bir ilgi duyduklarına ilişkin bir bilgiye ulaşılmamıştır. Buna karşın Reinhardt sanat düzeyinde Doğu (ya da Asya) kültürüne ilgi duyar. Lynton'a (1991: 250) göre;

Reinhardt Doğu sanatı üzerinde uzun yıllar çalışmıştı. 1960'larda yazdığı bir makalede, Doğu sanatının beğendiği yönlerini açıklarken, aynı zamanda bir ressam olarak amaçlarını da ortaya koymaktaydı: 'Dünyanın hiçbir yerinde sanat, Asya Sanatı kadar açık seçik olmamıştır: Mantık dışı, anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel, rastlantıyla dışa vurulan (...) hiçbir şey sanat olarak adlandırılmıyor. Önemli olan boşluk, anlamsızlık, bütünüyle bilinçli olma, ilgisizlik. Sahipsiz ve tinsel; boş ve olağanüstü yapıda, akılcı bir kafaya sahip sanatçı, yalnızca sanatçı olarak var; simetri ve düzenlilik önem taşıyor; değişmeyen 'insan özü'nden, sonsuz üstün ilkedden, eskimeyen evrensel formül'den başka bir şey düşünülüyor sanatta.' (...) Reinhardt, süslü ifade üslubuna karşı ekonomik ifade tarzını benimsemişti (Lynton, 1991: 250).

Reinhardt'ın titiz geometrik biçimleme anlayışı –Mondrian kadar olmasa da- değişime çok az izin veren –buna bağlı olarak- dörtgen formlar üzerinde kurulumu ve rasyonalist tutumuyla Asya sanatına ilişkinliği kadar Mondrian ve Avrupa pratiği ile de ilişkilendirir. Elbette burada kastedilen onun olgunluk dönemi çalışmalarıdır. Mondrian gibi Reinhardt'ın da Kübist gelenekten çıkarak olgunluğa ulaştığı bilinmektedir.

Reinhardt'ın biçimleme anlayışına kuramsal bir temel öne süren; kendisinin yazdığı ve 1962'de yayınlanmış olan 'Sanat Olarak Sanat' (Art as Art) adlı metnidir. Reinhardt, adı geçen yazısında –başka birçok kuramcı ve sanatçının yaptığı gibi- kısmen geniş bir tarihsel süreci gözden geçirerek, çözümleme ve çıkarımlarda bulunarak kendi sanat görüşünü konumlandırmaya çalışmaktadır (Harrison & Wood, 1992: 806-809).

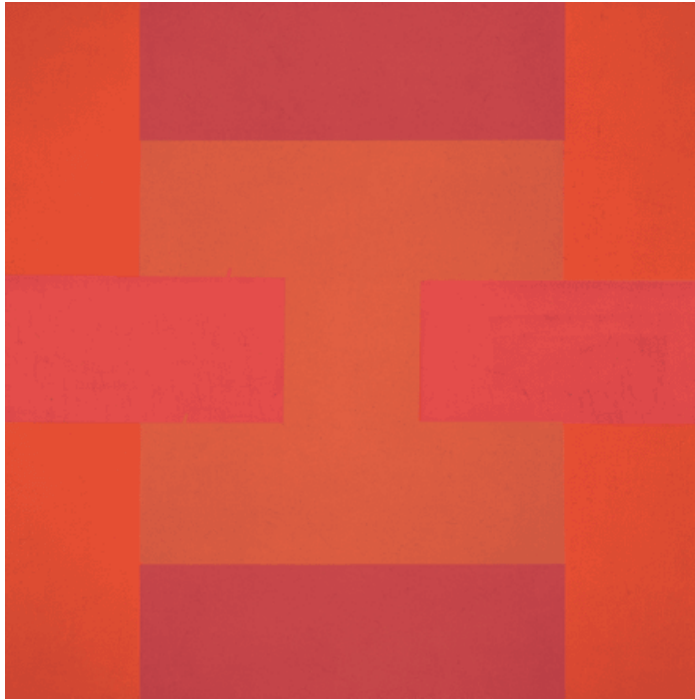
Reinhardt kendi çalışmalarındaki biçim anlayışıyla paralel olarak söylemini de temel olanlara indirgeme çabasına girmektedir. Ona göre sanata ilişkin belirtilmesi gereken sanatın tek'liğidir. Buna göre sanat, sanat olmayan şeylerle karıştırılmamalıdır. Kendi deyimiyle "Sanat-olarak-sanat." Diğer yandan Reinhardt, "Sanat Olarak Sanat" deyimini kullanırken temelde kastettiği genel olarak sanat

olmayıp soyut sanattır. Reinhardt'ın söylemine biraz kendi sözleriyle yer vermekte yarar vardır. Ona göre;

Soyut sanatın elli yıllık amacı sanatı daha çok ayıran, tanımlayan, daha saflaştırıp ve boşaltan, daha mutlak ve özel kılan, objektif olmayan, betimlemeyen, figüratif olmayan, öznel olmayan, ifadeci olmayan tek bir şey haline getirmek üzere, sanatı sanat olarak sunmaktır. (...) Modern sanatın yüzyıllık konusu, sanatın kendisinin, kendi süreci ve anlamıyla meşgul olan, kendi kimliği ve üstünlüğünün, kendi eşsiz durumuyla ilgili olan, kendi evriminin tarihinin ve kaderinin bilincinde olan, kendi özgürlüğünün, kendi özünün, kendi nedeninin, kendi saygınlığının peşinden giden bir farkındalıktır (...) Sanatçılar sanatçılardan gelir; sanat formları sanat formlarından gelir, resim resimden gelir. Bugünkü güzel (Fine) ya da soyut sanatın bir yönü aynı formun defalarca yeniden boyanmasıdır (...) mükemmel sanatçı için gerekli çalışma, -tek şema, tek biçimsel plan, tek renkli, her yönün doğrusal bölünmesi, simetri, yapı (doku), serbest fırça, tek ritim, her şeyin bölünmezlik ve çözülme içine doğru bir çalışma, her resmin ayrıntılı bir tekdüzelik ve düzenlilik içinde olması gibi özelliklere sahip tek ölçülü bir tuvaldeki resimdir (...) Sanatta standart olan şey teklik, incelik, doğruluk ve saflık, soyutluk ve uçuculuktur (...) (Harrison & Wood, 1992: 806-809).

Reinhardt'ın bu görüşleri genel olarak amacını, sanata yaklaşımını ve kendi biçimleme anlayışını, özellikle yaşamının son yıllarında yaptığı tek standart bir ölçüde yaptığı çalışmalarına kuramsal bir çerçeve sağladığı görülmektedir. Onun sanata ilişkin olan hemen hemen her şeyi bir standarda indirgemedeki gösterdiği aşırılık'ın Mondrian'la gösterdiği benzerlik; işin ilginç yanı sadece düşünsel boyutla değil aynı zamanda biçimleme boyutunda da kendini gösterebilmektedir: Soyut-Geometrik (yasal düzlemsel) form. Her ikisinde de kendini belli eden dik açısallığın korunmasıdır. Ancak Mondrian'da dik açı; yatay ve dikey çizgilerin kesişmesiyle olup dörtgenel formlar bu şekilde ortaya çıkarken Reinhardt'ta çoğunlukla monokrom bir anlayışla, dörtgenel formlar bir sonuç değil, önceden ve dörtgenin dörtgen olarak boyanması vardır. Bir anlamda Reinhardt, rengin kendisini okutmasına ve konuşmasına izin vermektedir ki Amerikan sanat biçimleme anlayışına onu en çok yaklaştıran bu olmaktadır denilebilir. Son olarak şunu belirtmekte yarar görülmektedir: Yukarıda ortaya konulmaya çalışılan; Mondrian ve Reinhardt'ın bir karşılaştırılması olarak anlaşılmalıdır. Çünkü yapılmak istenen bu değildir. Daha ziyade evvelce Mondrian gibi sanatçılarda kendini gösteren bir düşünüş biçiminin II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanat ortamında zaman zaman kendini gösterebildiği ve -Amerikan sanat pratiğinde yer alan birçok sanatçının yapmaya çalıştığı gibi- Amerikan soyut sanat anlayışını II. Dünya Savaşı öncesi

Avrupa soyut biçimleme anlayışından ayırmanın pek öyle keskin bir şekilde yapılamayacağını göstermek şeklindedir. Bunun dışında, diğer birçok sanatçıda olduğu gibi –tüm benzerlik ve ayrılıklarıyla- Mondrian kendi deneyimini sunar, Reinhardt da kendi deneyimini sunar. Birçok sanatçı gibi Reinhardt’ın bir reçete sunmasına gelince; bu da olağan karşılanmalıdır. Çünkü sanatçının düşündüğünü ya da inandığını savunması, uygulaması kendi kullandığı dilin ve araçların olanakları içinde, onun en doğal hakkından başka bir şey olarak görülmemelidir. Bu bağlamda öne sürdüğü savlar, elbette kesin bir yargı niteliğinde olabilir. Çünkü sunulan, vurgulanan ya da söylenen şey her ne olursa olsun, bunu kendi penceresinden görünmesini istediği ve yeni bir öneri getirdiğini belirtmek üzere eserlerini ortaya koyduğu gibi; eğer daha önceki önerilere inanıyorsa zaten yeni bir öneri getirmenin gerekmeyeceğini bildiği içindir. Unutulmamalıdır ki modernist sanat geleneğinin inançlarından birisi de yaratıcı etkinliğin yıkıcı etkinlik aşamasından geçtiği şeklindeydi. Kısacası sanatçının kendini konumlandırmada ortaya çıkan bir durumdur.



Resim 14. AD REINHARDT: <http://www.stmk.gv.at/verwaltung/lmj-ng/02/collector/reinhardt01.gif> (11 Aralık 2005)’den alınmıştır

Bu çalışma kapsamında üzerinde durulmasının gerekli görüldüğü bir diğer sanatçı Frank Stella'dır. 1950'li yıllardan sonra Amerikan resim sanatında görülen geometrik forma dayalı biçimleme anlayışında çalışmalar ortaya koyan birçok sanatçıya oranla geometrik biçimsellik Stella'nın sanatında daha belirgin ve belirleyicidir. Onu bu araştırma açısından önemli kılan diğer bir özellik geometrik biçimlemeye getirdiği farklı bir yaklaşımda yatmaktadır. Stella'nın çalışmalarında yeni bir deneyim sunma çabasının yanı sıra, daha önceden de ortaya atılmış; ' sanat eserinin ne olduğu, resmin ne olduğu, biçim ve içerik ilişkisinin ne olduğu, resimde anlatılan ile resim yüzeyinin (zorunlu bir dayanak olması bağlamında) ilişkisinin nerede başlayıp nerede bittiğine ilişkin soruları tekrar sorma ve öneri getirme girişiminin varlığından söz edilebilir. Aslında benzer bir girişimi, - iki sanatçının diğer farklılıkları konusundaki hakları elbette saklıdır- 20. yüzyılın başlarında daha radikal bir şekilde Marcel Duchamp, hazır-nesnelere (Ready Made) ile gerçekleştirmişti. Daha sonra da pek çok sanatçının benzer girişimlerde bulunduğu bilinmektedir. Ancak Stella'nın girişimini bir anlamda farklı kılan, bunu daha dar bir alanda yapmaya çalışarak, resmin kendi araçlarından kopmadan, resim yüzeyinin dış formuna getirdiği yorumdur.

Diğer yandan, Lynton'nun (1991:309) yaptığı bir ayırım bazı şeyleri anlamamıza yardımcı olabilir. Lynton, 1960 ve 1970'li yılların sanat anlayışlarının iki kutup arasında gelişme gösterdiğini belirtmektedir. Sözü edilen kutuplardan ilki; Batılı toplumların sahip olduğu değerleri sorguya çekmesi ve bu bağlamda, sanatın işlevi ve konumuna ilişkin bir meydan okuma için çeşitli malzeme ve yöntemlerden yararlanan sanatçılar – ki Lynton buna Duchamp geleneği der- diğer kutupta; geçmiş sanatın sağlamlığı ve sınırlandırmalarının büyük oranda bilincinde olarak, varolan sanat kategorilerine bağlı, güzel ve anlamlı sanat eserleri ortaya koymaya çalışan sanatçıların bulunduğu – ki Lynton buna da Matisse geleneği der- ikinci bir kutup.

Temelde Lynton'un yukarıda belirtilen ayırımına dahil olan her iki gelenekte ortak olan 20. yüzyıl sanatının ana niteliklerinden sayılabilecek söylemsel niteliğin her iki kutupta da varlığının mevcut olduğudur. Ancak – Lynton'un deyimleri kabul edilirse- Matisse geleneğinde olan yapıtlara oranla Duchamp geleneğinde olanlarda

Söylem daha baskın ve ön plandadır. Daha önce kullanılan “Söylem Estetiği” deyimine bu bağlam aracılığıyla biraz daha açıklık getirilebilir: Matisse geleneği derken; eğer anlatım araçları aracılığıyla uyumlu bir bütün ve sanatsal ilgilerin göz önünde bulundurulduğu bir anlayış anlamında bakılırsa, burada söylem, yapıtta mevcut olan denge, kompozisyon, uyum vs. ile bir bütün haline geçerek görsel bir estetik yaşantının bağlı halinde varlığını belli eder. Duchamp geleneği derken; eğer sanat nesnesini oluşturan unsurlar’ın niteliği önemsensememesi ya da alan dışı madde ya da nesnelere kolaylıkla bir sanat eseri olabildiği bir anlayış anlamında alınırsa, burada söylem, yapıtı oluşturan maddi niteliklerden ya da uyumlu bir bütün ve görsel estetik bir yaşantıya bağlı olmadan, öncelikli bir şekilde kendini ortaya koyar. Böylesi bir anlayışta düşünsel boyut ön planda olmakta, sanatsal değer gücünü görünüm estetiğinden çok ortaya konan tavır ile sanat nesnesi arasındaki anlam ilişkilerinden alır. Alınabilecek herhangi bir estetik haz; algısal-tire görüntüsel’den çok düşün ilgileri ve maddi nesne – sunumu da dahil- arasındaki soyutlama süreçlerinde bulunabilmektedir. Bu bağlamda Stella’yı düşündüğümüzde; onu yukarıda verilen her iki kutup arasında bir yerde konumlandırmak olasıdır. Çünkü 20. yy. sanatından bu iki kutuptan birisinde gösterilmesi kolay olan yapıt ve sanatçılar olduğu gibi her iki kutuptan nitelikler taşıyan tavır ve yapıtlar bulunmaktadır. Bu durum biraz da 20. yy. sürecinin kendi dinamik yapısında aranmalıdır. Stella’nın çalışmalarındaki geometrik yaklaşımının ayırıcı olan özelliklerinden birisi daha önce de belirtildiği gibi; resim düzleminin dış formuyla resimlenen yüzey arasında kurulan belirgin ilişkide yatmaktadır.

Stella’nın çalışmalarındaki bu nitelik; resim desteği’nin (tuval) dış formuna müdahale edilerek –yani zorunlu bir biçimden çıkarılıp karar verilmiş ve biçimlendirilmiş bir forma dönüştürülerek- oluşturulan formun resim düzleminde tekrar edilerek yüzeyin doldurulması ya da tamamlanması şeklinde kendini ortaya koymaktadır. Ortaya çıkan sonuç; ardıl bir tekrar, simetrik ve titiz bir geometrik düzen ve tuvalin taşıyıcı unsur olma özelliği ile resmedilen form arasındaki ayrımın ortadan kalkması. Stella bu yöntemi ilkin dörtgen olan resim dayanağının köşe kenarlarına müdahale ederek ortaya koymuştu, ancak daha sonra bunu geliştirerek; nerdeyse tuvalin dörtgensel niteliğini tamamen yok eden bir aşamaya vardırmıştı. Bu



aşamadan sonra artık resim düzlemi zorunlu bir dayanak değil kendi başına bir form olarak otonom bir yapıya varır. Temelde 20 yy'dan çok önce de dış biçimi farklı geometrik (örneğin yuvarlak) yapıda resimler yapılmıştı ancak asla Stella'daki gibi bir bütünlüğe ve özerk niteliğe kavuşturulmamıştı. Bu anlamda onun yöntemini adlandırmak üzere “Biçimlendirilmiş Tuval” (Shaped Canvas) deyimi ortaya atıldı. Onun bu yöntemi daha sonra Noland, Fontana, Kelly, L. Polk Smith gibi sanatçılar tarafından da değişik biçimlerde kullanıldı. Stella daha sonra Biçimlendirilmiş Tuval yöntemini geliştirerek farklı noktalara varır.



Resim 15. FRANK STELLA: <http://www.archeus.co.uk/medias/mainimage/7610.jpg> (11 Aralık 2005)'den alınmıştır

Stella'nın kendi sanatındaki biçim ve biçimlendirme sorunu'na yaklaşımını netleştirmek açısından; onun Amerikan sanat ortamında tanınmasını sağlayan, New York Modern Sanatlar müzesinde açılan “Onaltı Amerikalı” sergisindeki dört siyah çizgili çalışmalarına ilişkin Pratt Enstitüsü'nde verdiği konferanstaki sözlerine yer vermekte yarar var. Sözü geçen konferansta Stella kendi sanat problemlerini ve üstesinden nasıl geldiğini anlatmaya çalışmaktadır.

Stella'ya göre resim sanatında mevcut olan iki temel problemden birisi; resmin ne olduğu ikincisi; bir resmin nasıl yapılacağını öğrenmedir. Ona göre resim hakkında bir şeyler öğrenmenin yolu diğer ressamalara bakmak ve onları taklit etmekten geçmektedir. Stella kendisinin de böyle bir deneyimden geçtiğini belirtmektedir. Kleine, H. Frankenthaler, Guston ve Hofmann gibi sanatçıların çalışmalarını gözlemleyerek ardından onların zihinsel ve duygusal süreçlerini taklit ettiğini ancak daha sonra bundan yorulduğunu ve kendi resimlerini yapmaya başladığını ama aynı zamanda bundan pek hoşlanmadığını belirtmektedir. Resimsel problemler giderek daha da artmış, çözümler de tatmin etmekten uzak kalmıştı. Bu durumda daha iyi bir yol olmalıydı. Her şeyden önce yüzleşilmesi gereken; biri uzamla diğeri yöntemlerle ilgili olmak üzere iki sorun vardı. İlk etapta ilişkisel resim hakkında bir şeyler; farklı parçaların birbirleriyle ve birbirine karşıt olarak dengelenmesiyle ilgili bir şey yapmalıydım. Cevap çok açıktı: Simetri; bütün parçaları aynı yapmak. Ancak bunu derinlikle nasıl yapılacağı sorunu devam ediyordu. Stella ulaştığı çözüme; düzenlenmiş bir model yardımıyla yanılısamacı olanı sabit bir oranda resimden çıkarmada bulunduğunu söyler. Geriye kalan tek sorun ise bu çözüme tamamlayacak bir boyanın metodudur. Stella bunun çözümünü de ev boyacılarının (badanacıların) yöntem ve araçlarını kullanma ile gerçekleştirdiğini aktarmaktadır (Harrison & Wood, 1992: 805-806).

Temelde Stella yukarıda belirtilen sergideki çalışmalarında resim dayanağının dış formuna müdahale ettiği pek söylenemez ama bunu göz ardı da etmemiştir. Yani geleneksel dörtgenel resim düzlemi kullanımı devam ettirilmiş ancak resimlerde kullanılan ve onları oluşturan düz siyah çizgi ya da bantların resim dayanağının dış kenarıyla aynı genişlikte olmasına dikkat edilmiştir. Böylesi bir yaklaşım; Greenberg'in "Modernist Resim" adlı makalesinde Mondrian'a ilişkin bir yorumunu ister istemez akla getirmektedir. Greenberg Mondrian'ın yatay ve dikey çizgilerden oluşturulmuş resimlerini kastederek; "(...) bunlar resmin dış biçimini çok belirgin bir biçimde yankılayarak bu biçimi bir düzenleme ilkesi olarak yeni bir güöle ve tamamlanmışlık duygusuyla öne çıkarırlar (...)" (Batur, 1998: 359) demektedir. Şu aşamada bir iki noktaya açıklık kazandırılması bir zorunluluk gibi görünmektedir. Her şeyden önce Mondrian; resimlerinde kullandığı dikaçı metoduna anlamsal

düzyeyde çok farklı şeyler yüklediği bilinmektedir. Mondrian'ın genelleyici söylemine karşı Greenberg kendi formalist eleştirimen mantığını ortaya koymaktadır. Bu mantık daha önce yer verildiği gibi; modernist resim sanatının şiddetli bir özeleştirrel tutum içerdiğini öne sürmektedir. Eğer bu önerme kabul edilirse Stella Mondrian'a çok şey borçlu olmaktadır. Fakat asıl kırılğan nokta Greenberg ile Mondrian arasında değil, Greenberg söylemi ile Stella pratiği arasında mevcut gibi görünüyor. Çünkü ele alınan mesele, Mondrian pratiğine uygulandığında; bir benzeşimden yararlanılmış olma olasılığı yüksek iken, Stella pratiği göz önüne alındığında ise; bunun bir benzeşimden yola çıkılarak varılan bir yargı olmasından ziyade açık olarak kullanılmış bir metot söz konusudur. İşte bu noktada şu sorun ortaya çıkar: Greenberg söylemi ile Stella pratiğinin bu örtüşmesi söz konusu iken; Greenberg mi Stella'nın çalışmalarından yararlanarak söylemini geliştirdi yoksa Stella mı Greenberg söylemini dikkate alarak pratiğini gerçekleştirdi kestirmek zor. Teori ve pratik arasındaki bu öncelik sorunu duruma göre önem taşır. Ancak bu çalışma açısından bakıldığında bunun karşılıklı bir etkileşim olduğu düşünülmektedir. Burada bizce önem taşıyan Amerikan resim ortamında; göz ardı edilemeyecek kadar belirgin olan kuram ve uygulamaların birbirlerine karşı gösterdikleri uyumdur. Tuvalin kendi formunun resim düzleminde tekrar ettirilerek tamamlanması, Noland'ın da zaman zaman kullanması ve Greenberg'in çalışmalarına kayıtsız kalmayıp onu, dünyanın en önemli ressamı sayması dikkate değer bir durumdur.

Son olarak Stella'ya ilişkin söylenebilecekleri toparlamak gerekirse; Stella, kesin olarak bir geometriden yararlanmaktadır. Onun kullandığı geometri resim düzleminin dış formuyla sıkı bir ilişki içinde olmaktadır. Zaman zaman ve daha sonraki yıllarda simetrik olmayan bir geometriye başvurduğu da gözlenmektedir. Zaten onun asıl vurgu yaptığı şey bu tip çalışmalarında daha net kendini ortaya koyduğu söylenebilir. Çünkü resmin dış formu o kadar resme dahil olmuş ki, zorunlu resim düzleminin dış formu olarak algılayabilmek çok zor olmaktadır. Onun bu yaklaşımı ilginç bir şekilde heykel alanına yaklaşmaktadır. Zira burada artık, yapılan; bir şeyi şöyle veya böyle görünmesi izlenimini vermek değil ciddi ve somut bir fiziki müdahaledir. Temelde Stella burada bir soruya; en temel olandan yola

çıkarak bir cevap verirken aynı zamanda başka bir belirsizliği de vurguladığı söylenebilir. Şöyle ki; Stella resmin ne olduğu sorusuna, resmin en temel fiziki varlığına başvurarak; resmin kendi dayanağıyla bir bütün, dış formunun onun tanımlanmasında birincil bir etken olan iki boyutlu bir düzlem olduğuna ilişkin bir cevap sunarken diğer yandan resim dayanağının dış geometrik formuna fiziki bir müdahaleyi daha doğrusu resim düzleminin zorunlu ve hazır geleneksel yapısını ortadan kaldırıp yaratılması, tasarlanması gereken bir form olarak görerek aynı zamanda birinci önermeye karşıt gelen ve resim düzleminin geleneksel geometrik dış formunun resmi kesin bir şekilde tanımlayamayacağına işaret ettiği söylenebilir. Ayrıca, modernist sanat için söylenen “biçimin içeriğe dönüşmesi ya da biçiminin artık içeriğiyle iç içe geçerek bir bütüne ulaştığı yargısına, Stella’nın çalışmalarının iyi bir örnek teşkil ettiği söylenebilir. Stella pratiğinin, modernist sanatın niteliklerinden birisi olan “özerk olma” çabasına da dar anlamda uyduğu söylenebilir. Buradaki özerk nitelik yapının biricikliği değil kendi nitelik ve yasalarıyla kendini ortaya koyduğu bir bütün şeklinde algılanabilir.

Diğer yandan yukarıda üzerinde durulan sanatçılar ve onların biçimleme anlayışlarının minimal sanat’a kaynaklık ettiği kabul gören yaygın bir görüştür. Özellikle adı geçen sanatçıların resim sanatını temel alan geometrik biçimlere indirgemeleri, eserlerin kendilerinden hariç bir mesaja başvurmamaları ve simetriden kaçınmamaları, yapıtlarının mekan ile olan ilişkiye dikkat etmeleri –Rothko ve Newman’da olduğu gibi- ve yapıtların devasal ancak açık ve yüzeyin şu veya bu betimlemeyle doldurulmamaları bakımından minimal sanata öncülük ettikleri düşünülmektedir. Bu arada minimal sanat her ne kadar resim sanatının belirtilen bu deneyim ve niteliklerden gücünü almışsa da temelde kendisini en çok heykel alanında ortaya koyduğu bilinmektedir. Bu bağlamda minimal sanata bu çalışmada ayrıntılı yer verilmesi düşünülmemektedir.

II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan resim sanatına ilişkin (bu araştırma kapsamına alınan) söylenecekler şöyle toparlanabilir: Hem sanatçıların hem de sanat kuramcılarının çabalarında; kendi pratiklerini ve söylemlerini Avrupa sanatından ayırma girişimlerini görmek mümkündür. Resim sanatının kendi araçlarına

yönelmesi niteliğinin devam ettiği hatta bunun uç noktalara kadar götürüldüğü söylenebilir. Söylem ile sanat yapıtı arasında koparılması güç bir bağ bulunmaktadır. Bu bağı güçlü kılan nedenlerden birisi yapıtın başka bir alana ilişkin –politik, ekonomik, sosyal, ideolojik vs.- bir mesajı güzel bir şekilde betimleme ya da ifade etmekten sıyrılıp bizzat kendine ve alanına yönelen, resimsel araçların –renk, tuval vs.- herhangi bir şeyin anlatılması olmaktan çıkarılıp vurgulanan şeyin kendisi olmasında yatmaktadır. Kuramcı ve eleştirmenin ortaya konan biçimlemede önemli bir rol oynadıkları görülmektedir.

Bütün bu belirtilenlerin yanı sıra, Amerikan sanat ortamı aktörlerinin gösterdiği başka bir nitelikten de söz edilebilir: Bu –küçümsenmeyecek ölçüde gözlemlenebilen- nitelik; farkındalık’larıdır. Demek istenilen basit olarak şu veya bu şeyin farkına varmak anlamında değildir. Daha çok; “bir sürece giren bütünün algısına ilişkindir.” Onlar basitçe; “biz böyle düşünüyoruz, bu sadece bizi bağlar” demiyorlar kendilerini konumlandırırken sanat tarihsel süreci gözden geçirip başarısı ya da başarısızlıklarına ilişkin yargılardan kaçınmamaktadırlar. Aynı zamanda bir sanatçının hangi koşullarda başarı sağladığından, ders almayı da ihmal etmiyorlar. Bu konuda Avrupa pratiğinden epey yararlandıkları söylenebilir. Sözü edilen dersler arasında; söylemin sanat yapıtıyla bütünlüğünün yarattığı etki, düşünsel boyutun iletişim sağlama özelliğinden ziyade estetikleştirilmesi (Söylem Estetiği), kuramın bütüncül olması (Evrensel Yaklaşım), sanat araçlarının kendisinin konusu haline gelebileceği, az olanla daha çok şeyin anlatılabileceği ve herhangi bir sanat alanının özerkleşmesinin gerekliliği sayılabilir. Belirtilen farkındalığa ilişkin diğer bir şey değer ve sanata ait bir değer hangi şartlarda olabileceği daha doğrusu değer tarihsel sürece bakılmadan da üretilebileceğine ilişkin algılarıdır. Elbette sözü edilen bu algı kendilerinden çok önce mevcuttu, ancak bunun yoğun pratiğini yaparak bir netlik kazandırdıkları söylenebilir.

Diğer yandan; -kanıtlanması güç görünse de- II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan resim sanatında “durumsal” (ya da Durum-özlü) bir nitelikten –kısıtlı anlamda- bahsedilebilir. Kesin olmamakla birlikte belki de asıl sunulan ve pazarlanan bu idi: olabildiğince tavrı ve yapıtı durumsallaştırmak ve izleyiciyi

bununla karşı karşıya bırakmak. Çoğu zaman olduğu gibi bu yapıtların itici gelebilmeleri, sanatın olağanüstü niteliğinden ve hali hazırda mevcut durumdan kurtarılan işaret etmesinden sıyrılarak bizzat durumun kendisiyle karşı karşıya bırakılmalarında aranmalıdır (Aslında bu minimal sanatta biraz daha belirgindir).

## **7. SANAT EĞİTİMCİSİNİN DONANIMI VE GEOMETRİK FORMA DAYALI BİÇİMLEME KURAMLARI**

Bilindiği gibi “sanat eğitimi” diğer eğitim alanlarından farklı olarak çeşitli güçlükleri ekstra barındırabilmektedir. Bu yüzden bu güçlüğün aza indirgenmesi açısından haklı olarak bu eğitimi veren kurumlara öğrenci alımı –üniversite düzeyinde ve bazı lise kurumları- belirli bir yetenek sınavından geçirilerek alınmaktadır. Elbetteki burada kastedilen uygulamaya dönük olan sanat eğitimi kurumlarıdır. Bu bağlamda söz konusu olanın iki belirgin ayağının; sanat ve eğitimden oluştuğu açıktır. Hemen belirtelim ki burada çekirdek referans noktalarımızı plastik sanatlar oluşturmamaktadır. Öne sürülenler de bu bağlamda ele alınıp anlaşılmaktadır.

Plastik sanatlar eğitimi veren yükseköğrenim kurumlarında da bilindiği üzere uygulamaya dönük eğitim ve teorik (ya da kuramsal) eğitim paralel olarak yürütülmeye çalışılmaktadır. Bunun oranlanması ne derece başarılmaktadır sorusu ayrı bir araştırma konusu yapılabilir. Ancak belirtilmesi gereken bu paralelliğinin olmasının bir zorunluluk olduğudur. Diğer yandan keskinleştirilmesi gereken bir diğer durum; sanat eğitiminin teorik (ya da kuramsal) yanının sadece sanatın tarihi olmadığı –zira bunun için ayrıca kurumlar bulunmaktadır- bunun yanı sıra estetik, sanat felsefesi ve eleştiri yanlarının olduğudur. Nitekim bu alanlara yönelik çeşitli dersler bulunmaktadır. Sanat eğitimcisi yetiştirmeyi amaç edinen kurumların sanatın söz konusu iki yanını barındırması hali hazırda temel bir gereklilikse; modern gelenek içinde beliren ve günümüze yaklaşıldıkça iyice netleşen (kavramsal sanatı hatırlamak yerinde olur) sanatın söylemsel niteliği, düşünsel boyuta taşınması ile beraber gelişen ve “Söylem Estetiği” diyebileceğimiz bir niteliğe varması düşünüldüğünde bu artık bir zorunluluk olarak ortaya çıkar.

Yukarıda belirtilen sonuncu yargının açığa kavuşturulması, bu araştırmanın amacına ulaşabilmesi açısından yararlı görülmektedir. İki temel önermeden hareket edilirse, üzerinde durulan sorunsal açıklık kazanabilir: yukarıda da belirtildiği gibi; “Sanat olgusu, bütün diğer ilgili disiplinleriyle dayandığı en temel çekirdek yapı – plastik sanatlarda- ‘sanat yapıtıdır’ –dar anlamda- denilebilir.” Şöyle ki; eğer ortada

çeşitli dönemlerde yapılmış eserler varsa ancak Sanat Tarihi'nden söz edilebilir, eğer ortada bir yapıt ya da yapıtlar var ise bir sanatçıdan söz edilebilir –çok yaratıcı düşünceler ve yapıtlar ortaya koyabilme potansiyeli olup ama bunu yapmamış bir sanatçı örneğine rastlanmamıştır- aynı şekilde eleştiri alanı, sanat sosyolojisi, sanat psikolojisi vs. için geçerlidir. En sonunda, söz konusu ilgili alanlarda, ya yapıtların tarihsel sürece ilişkin dizginleştirilmesi (sanat tarihi bağlamında), ya üzerinde yorum yapılması ya da yorumlanması (eleştiri bağlamında), ya somut bir biçim ortaya konması veya sanatsal dil kullanarak estetik bir nesne ortaya çıkartılması (sanat eğitimi bağlamında), ya sanat yapıtının toplumsal süreç bağlamıyla temellendirilmesi (sanat sosyolojisi) vs. ile bir anlamda “Sanat yapıtı” bu alanların bir temel nesnesi konumunda olduğu söylenebilir. Bugün alanların –ilişkinliklerine rağmen- her biri başlı başına bir disiplin ve bu disiplinlere ilişkin çeşitli yaklaşımlar söz konusudur.

Yukarıdaki bağlamlar doğrultusunda devam edilirse, diğer birçok şeyin yanı sıra sanat kuramları, sanat eğitimcisinin donanımı açısından hiçbir şekilde göz ardı edilemez bir öneme sahiptir. Özellikle modern sanat hareketleriyle birlikte sanat eserinin sadece izlenebilecek estetik nesnelere olarak bakılmayacağı iyice anlaşılmıştır. Bu anlamda 20. yy resim sanatında geometrik forma dayalı biçimlendirmelerin kuramıyla bir bütün oluşturduğu ve görsel niteliklerinin yanı sıra düşünsel nitelikleri de büyük oranda barındırdığı görülmektedir. Sanat eğitimcisinin donanımı açısından bunun önemi şu noktalarda yatmaktadır: Sanat eğitimi veren kurumlarda bilindiği gibi “sanat eserlerini inceleme”, “temel sanat eğitimi”, “estetik” ve “Sanat felsefesi” gibi dersler mevcuttur. Bunların bazıları salt teorik düzeyde verilirken, bazıları da uygulamaya dönük olarak verilmektedir. Örneğin; ‘Temel Sanat Eğitimi’ derslerinde; çoğunlukla geometrik bir biçimleme ya da tasarımından yararlanılabilmektedir. Genellikle öğrencilerden istenilen; temel geometrik (düzlemsel ya da hacimsel) formlardan yola çıkılarak bir tasarım ya da kompozisyon üretmeleri istenmektedir. Bu elbetteki; öğrencinin becerisini, tasarım gücünü, duyarlılığını geliştirilmesi açısından gerekli ve çok önemlidir. Ancak unutulmaması gereken; ele alınan geometrik formların ve uygulamaya çalışılan yöntemlerin resim sanatında ezelden beri varolan şeyler olmadığı, çok uzun süreçler sonunda ulaşılan şeyler olduğu ve Kübizm, Fütürizm, Süprematizm gibi sanat eğilimlerinin biçimleme



kuramlarından gücünü aldığıdır. Bu anlamda bir kare, daire, üçgen ya da Küpün sadece basit temel geometrik form olmaktan daha öte bir anlama kavuştuğu düşünsel boyutunun görsel boyutuyla bağlantılı yoğun bir anlam ilişkisine geçebildiği, modern sanattaki geometrik biçimleme eğilimlerinin sadece yeni ve değişik bir biçim ortaya koymaktan çok yeni bir düşünüş ve algıyı sağladıklarının, sanat eğitimi alan bireye kazandırılması bir zorunluluk gibi görünmektedir. Bu araştırma yukarıda belirtilenlerin tekrar vurgulanması ve sanat eğitimcisinin sanat kuramını kendi donanımına dahil etmesi ve bunu sağlayabilecek kaynaklardan biri olmayı hedeflemektedir.

## 8. SONUÇ YARGI VE ÖNERİLER

Sanatın kuramsal yanı pratik yanından ayrı ya da aşağı tutulamayacak kadar büyük bir öneme sahiptir. Diğer yandan sanatın sözü edilen kuramsal tarafı, mikro alanlara bölünüp incelendiği zaman; kapsadığı alanın genişliği daha iyi anlaşılmaktadır. Bu araştırmanın konusu; “20. yüzyıl Resminde Geometrik Forma Dayalı Biçimlendirmelerin Kuramsal Temelleri ve Estetiği” olarak belirlenirken belirli bir oranda bir sınırlandırmanın yapıldığı düşünülmektedir. Ancak araştırmanın seyri boyunca fark edilen, bunun pek de yeterli bir sınırlandırma olmadığıdır. Varılan sonuçlardan birisi olarak bu aynı zamanda bir özeleştirisi olarak da görülebilir.

Tezin asıl içeriğini oluşturan metnin sonuçlarına gelince; mevcut bölüm başlıkları altında konu araştırılırken çeşitli metinlerden ve araştırmalardan yararlanılmıştır. Bu bağlamda belirtilen biçimleme arayışlarına ilişkin sanatçı, eleştirmen ve sanat kuramcılarının metin ve söylemlerine elden geldiğince birincil kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bilindiği gibi, sanat teorilerine ilişkin Türkçe’ye çevrilmiş kaynakların sayısı oldukça sınırlı kalmaktadır. Dolayısıyla sanatın kavramsal yanına ilişkin sağlıklı bir araştırmanın yapılabilmesi zorunlu olarak başka dillerde yayınlanmış kaynaklardan yararlanmayı gerektirmektedir. Yapılmış olan çevirilerde de önemli problemlerin varlığı gözlemlenmiştir. Sözü edilen problemler çoğunlukla çevirmenlerin yetkin olmayışlarından kaynaklandığı gibi, kimi zaman da, sanatçı ve kuramcılarının yazılı söylemlerinde abartılı öznel deyimler kullanmalarından da kaynaklanabilmektedir. Ortaya çıkan durum sanat kuramsalına ilişkin kaynak artırılmasının ve bunun yetkin kişiler tarafından yapılmasının aciliyetidir.

Bu araştırma sürecinde gözlemlenen bir diğer nokta; modern sanata ilişkin tarihsel araştırma ve kaynaklarda ciddi bir karışıklığın varlığıdır. Kimi kaynaklarda sanat tarihi ile eleştiri alanı, ayrılanması güç bir şekilde iç içe geçirilmiştir. Bu durum nesnel bir bilgiye ulaşmayı zorlaştırmaktadır. Bunun çözümlenebilmesi uzun bir zaman diliminde belki mümkündür, ancak –bu elbette daha çok tarih disiplininin

bir sorundur- bizim kısa vadede öngörebildiğimiz kişisel –ya da öznel- eğilimlerin elden geldiğince azaltılmasıdır.

Worringer’in “Soyutlama ve Özdeşleşim” kuramı bütün ihtişamına ve bazı noktalarda haklılık payına sahip olmasına karşın 20. yy resim sanatındaki geometrik form biçimleme eğilimlerine bütüncül olarak uygulanması güç görünmektedir. Bilindiği gibi Worringer sanat üsluplarını genel olarak iki psikolojik içtepiye dayandırarak açıklamak isterken bir çok faktörü göz ardı etmektedir. Oysa bir sanat biçimleme anlayışının ortaya çıkmasında bütün kültür unsurları belirleyici bir rol oynayabilmektedir. Bu bağlamda şu ileri sürülebilir: İnsan şu veya bu niteliği ile kesin olan bir sabit değildir. Daha ziyade yaşadığı sürece giren bir bütünün parçasıdır. Buna göre; kendi çağında gerçekleşen bilimsel, ekonomik, toplumsal, siyasal, düşünsel vs. bütün gelişme ve değişmelerin bir parçası olduğu gibi kendisi de atmosfer bütününe toplamından oluşur denilebilir. Sanatçı duyarlı yapısıyla ve kendi kişilik özellikleriyle de çağının kavrayışını şu veya bu şekilde ister istemez yansıtır. Ancak herhangi bir gelişmenin sanatçıya direkt etki etmesinden çok bunun bütün bir sürece sindirimi ve sanatçı algısı da bir sürece giren bütünün algısına denk düştüğü söylenebilir.

20. yy’da ortaya çıkan geometrik biçimleme eğilimlerinden her biri kendi kuramını kendine göre gerekçelendirerek ortaya çıktığından ve her birinin geometrik forma yaklaşımı farklı olduğundan tek bir düşüncenin altında toplanmaları güç görünmektedir. Ancak bazı ortak niteliklerin varlığı da belirgin bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Elden geldiğince bu ortak nitelikler bu araştırmada vurgulanmaya çalışılmıştır. Buna göre; geometrik form biçimlemeleri 20. yy resim sanatında, sanatın (resmin) bir özerkleşmeye doğru gidişin belirgin bir sonucu olarak görülebilir. Buradaki özerklik; resmin dıştaki bir varlığın, edebi bir anlatımın, toplumsal bir mesajın vs. ilüzyonistik (üçboyutlu yanılsama) bir temsilinden sıyrıldığı buna karşın resmin kendi araç ve sanatsal ilgilerine dönük ve kendi kendisinin temsiline yöneldiği özerk bir yapı ve tutum şeklindedir. Diğer bir ortak nitelik; geometrik form biçimlemelerinin resimde indirgeyici bir tavırda ortaya çıktıklarıdır. Bunu kısaca geometrik formların “saf” bir yaratımın unsurları olarak

kavranışı diyebiliriz. Böylesi bir kavranış resme ait olmayan her şeyin dışarıda tutulmasını öngördüğü gibi, varlığın en temel öğelere indirgenmesi ve katışıksız bir ifade ve duyguya ulaşmayı da içerebilmektedir. O zaman şu yargının çıkarılması olasıdır: 20. yy, aşırı nesneleşen, nesne bolluğunun oluşturduğu görünümde netsizlik, her alanda görülen aşırı hızlanma ve ilerleme, bütün düzenli kılma çabalarına rağmen oluşan karmaşık yapı ve ortam vs. sanatçının duyarlılığını indirgeyici ve saflaştırıcı bir eğilim yönünde harekete geçirmiş olması mümkündür. Geometrik formların soyutlama ya da soyut niteliğine gelince; yukarıda ve genel tez metni içerisinde değinilenlerin yanı sıra, bunun, insanın insan olarak kendi potansiyelinin ve ilgilerinin soyutlama ve soyut niteliğine ilişkin belirgin farkındalığında aranabilir.

Diğer yandan 20. yy resim sanatında geometrik forma dayalı biçimleme eğilimlerinin kendilerine özgü ayırıcı nitelikler –hem biçimleme hem söylem düzeyinde- gösterebilmektedir. Ancak bunlara genel tez metni içerisinde sonuç ve yargılar belirtildiğinden burada tekrar değinilmesi düşünülmemektedir. Son olarak şunu belirtmekle yetineceğiz: Geometrik forma dayalı biçimleme eğilimleri, sadece bir biçim sorunu ve arayışı olarak görülemezler. Bundan ziyade kendi söylemiyle bütündür. Söyleminden bağımsız herhangi bir yaklaşım eksik olmaya mahkum görülmektedir. Bütün bunların yanında sözü geçen biçimleme anlayışları kuramı ve söylemiyle bir bütün olarak bakıldığında, bir “söylem” estetiğinin varlığı rahatlıkla gözlemlenebilmektedir.

Sanat eğitimcisinin donanımı ve geometrik forma dayalı biçimleme kuramları ilişkisine gelince, pek çok şey söylemek mümkündür. Nitekim tezin genel metni içinde zaman zaman dolaylı yollamalar yapılmıştır. Ayrıca hali hazırda bu araştırma, sözü edilen biçimleme kuramlarının sanat eğitimcisinin donanımı açısından gerekliliğini ortaya koyabilmektedir. Ancak, ne kadar tekrar edilirse edilsin, vurgulanırsa vurgulansın önemini yitirmeyecek ve bu araştırmanın da ana yargılarından birisini –belki de en önemlisi- oluşturan bir saptamayı belirtmek meselenin özünü verebilir: Geometrik forma dayalı biçimlendirme anlayışlarına ilişkin çok sayıda kuram, manifesto, makale, söylem vs. mevcuttur. Bütün bunlar sanat alanına çok geniş bir kavram haznesi ya da sözlük sunabilmektedir. Bundan

yoksun olarak 20.yy resim sanatına yaklaşmak neredeyse imkansızdır. Dolayısıyla sanat eğitimcisinin oluşan bu söylem dilini ve sözlüğünü kendi donanımına dahil etmesi artık bir zorunluluk olarak görünmektedir. Bu bağlamda donanıma dahil edilecek olan bu söylem dili ve sözlüğü sanat eğitimcisini kendi alanında geniş bir fikre sahip olmasını sağlayacağı gibi, bunun öğrenciye kazandırılması, sanat öğrenimi gören bireylerin de hem kendileri hem de sanata ilişkin kendilerine özgü bir fikirlerinin olmasına büyük katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Sanat eğitiminin amaçlarından birisi olarak; “öğrenim gören bireylerin estetik beğeni düzeylerinin geliştirilmesi”, edinilecek böylesi bir donanımla daha sağlıklı bir yapıya kavuşacağı şüphe götürmemektedir. Fakat bunun nasıl ve ne oranda gerçekleştirileceği bir pedagojik-formasyon sorunu olduğundan ayrı bir araştırma konusu yapılabilir. Son olarak şunu belirtmekle yetineceğiz: ister orta öğrenim ister yüksek öğrenim kurumlarında olsun; bu kurumlarda; felsefe, mantık, psikoloji vs. alanlarına ne kadar yer verilmesi uygun görülüyorsa aynı oran sanatın kuramsal yanına da sağlanabilir.

## KAYNAKÇA

- Ashton, D. (2001). **Picasso Konuşuyor**. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Batur, E. (Ed). (1998). **Modernizmin Serüveni**. Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Baudelaire, C. (2003). **Modern Hayatın Ressamı**. İstanbul: İletişim Yayınları
- Bozkurt, N. (1995). **Sanat ve Estetik Kuramları**. (2.Basım), İstanbul: Sarmal Yayınevi
- Chipp, H.B. (1968). **Theories of Modern Art A Source Book by Artists and Critics**. California: University of California Pres
- Douglas, C. (1994). **Malevich**. New York: Abrams
- Fauchereau, S. (1994). **Mondrian**. New York: Rizolli
- Germaner, S. (1996). **1960 Sonrasında Sanat (Akımlar, Eğilimler, Gruplar, sanatçılar)**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Giderer, H.E. (2003). **Resmin Sonu**. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Gombrich, E.H. (1999). **Sanatın Öyküsü**. (2.Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hançerlioğlu, O. (1993). **Felsefe Ansiklopedisi**. (2.Basım), Cilt 2, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hançerlioğlu, O. (1993). **Felsefe Ansiklopedisi**. (2.Basım), Cilt 3, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hançerlioğlu, O. (1993). **Felsefe Ansiklopedisi**. (2.Basım), Cilt 6, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Harrison, C., Wood, P. (Ed). (1992). **Art in Theory 1900-1990**. An Anthology of Changing Ideas. Massachusetts: Blackwell
- Hauser, A. (1984). **Sanatın Toplumsal Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- İpşiroğlu, N. (1994). **Resimde Müziğin Etkisi**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- İpşiroğlu, N. Ve İpşiroğlu, M. (1991). **Sanatta Devrim**. (2.Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kandinsky, N. (2003). **Kandinsky ve Ben**. İstanbul: İletişim Yayınları
- Kandinsky, W. (2001). **Sanatta Ruhsallık Üzerine**. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın
- Karayağmurlar, B. (1993). **Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lucie-Smith, E. (2004). **20.Yüzyılda Görsel Sanatlar**. İstanbul: Akbank Yayınları

- Lynton, N. (1991). **Modern Sanatın Öyküsü**. (2.Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Reichenbach, H. (1981). **Bilimsel Felsefenin Doğuşu**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Sanat Dünyamız. (1995) **Avant-Garde 1945-1995**. Sayı. 59 (Üç Aylık Kültür Dergisi. Bahar 1995). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Stokstad, M. (2002). **Art History**. 2. Basım, Cilt 2, New York: Abrams
- Tunalı, İ. (1996). **Felsefenin Işığında Modern Resim**. (5.Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turani, A. (1993). **Dünya Sanat Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Worringer, W. (1981). **Soyutlama ve Özdeşleyim**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- <http://www.stmk.gv.at/verwaltung/lmj-ng/02/collector/reinhardt01.gif>
- <http://www.archeus.co.uk/medias/mainimage/7610.jpg>
- I Maestri del Colore: “Friedrich” (195). (Basım kaydı bulunmamaktadır.)