

GERÇEKLİKTE SOYUTA GİDEN YOL

Menduha SATIR

Yrd.Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
menduha.satir@atauni.edu.tr

Mehmet Emin Kayserili

Öğrt.Gör., Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel
Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı,
m.eminkayserili@atauni.edu.tr

Öz

20. yüzyıl bilimsel ve teknolojik buluşlar, yaşanan toplumsal olaylarla birlikte köklü değişimlerin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Atomun parçalanmasından, Einstein'ın Görelilik kuramına kadar süren önemli gelişmeler, insan aklı, gerçekliğin algılanması konusunda o güne kadar bilinenlerin alt üst olmasına neden olmuştur. Sürekli hareket halinde olan dünya içinde sanatçının duyguları da bu hareketlenmeden doğal olarak besleniyordu. Sanat var olduğu günden bugüne ise sürekli değişen ama hiçbir zaman yok olmayan özne-nesne ilişkisi içinde gelişimini sürdürmüştür. 20. Yüzyıldan itibaren sanat yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren natüralist anlayıştan arınmanın gerekliliğiyle, yeni oluşumların arayışı içine girer. Sanayi sürecinin hızlı yaşanması, insan algısı da paralel pratikleşmesi sonucunda gerçeklik kavramı konusunda farklı bakış açıları ortaya koyar. Bu gelişmeler artık gerçeğin görünenden farklı olduğunu, bilinç bu gerçeklik arayışın içinde öze ulaşmada neden, sonuç ilişkisi kurarak yoluna devam eder. Yaşanan bu gelişmeler sonucunda ortaya çıkan Empresyonist sanat anlayışı, natüralist sanat anlayışının da sonunu hazırlamıştır. Sanatta gelinebilecek gerçekliğin son noktası olarak tanımlanan natüralist anlayış içinde yapılacak her yeni hareket, sanatın kendini tekrarlamasından başka bir şey olmayacaktı. O zaman içinde şaşkınlık yaratan insan aklının ürettiği fotoğraf makinesi, ressamın günlerce sürdürdüğü gerçekliğe ulaşmadaki deha hazzını saniyelere indirerek elinden almıştı. Bu gelişmeler sonucunda

ressamın resmin kendi içine kapanması, değişen gerçekliği ulaşmada resmin biçimsel sorunlarına döner. İşte bu nokta da resim sanatı, biçimi natüralist anlayıştan arındırarak soyut arayışların içine girer.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Sanatçı, Gerçeklik, Doğacılık, Gelişim, Değişim, Soyut.

The Path from Reality to Abstract Expression

Abstract

The 20th century has become a century in which revolutions, in term of scientific and technological inventions as well as social events experienced, have taken place. Significant developments lasting from atomic fusion to Einstein's theory of relativity have caused everything known to human brain and perception of reality up to date to be upside down. In the constantly moving world, emotions of artist are naturally fed by this movement. Art from the early appearance until today has remained in its evolution in relation to subject and object, which is consistently changed but never disappeared. Art, since the 20th century, has been in search for new formations in need of purification from a naturalist sense. The industrialization process, which goes fast and human perception becomes practical in parallel to this sense, has caused different perspectives in the concept of reality to rise. As these developments have shown that reality is different from the perspective of how it is seen, conscious goes through its path by making cause and effect relationship to reach the core in its search for reality. The Impressionist sense of art, stemming from these developments, has prepared the end of naturalist sense of art. Every new movement which will take place in naturalist sense is determined as the final point of reality to be achieved, and it would be nothing short of repetitive of art itself. Then, the camera produced by the human mind and causing astonishment took the wise joy in reaching the reality which was preserved by the artist away by reducing it to seconds.

As a result of these developments an artist confines himself/herself to art and this becomes formal problem of art in reaching the changing reality.

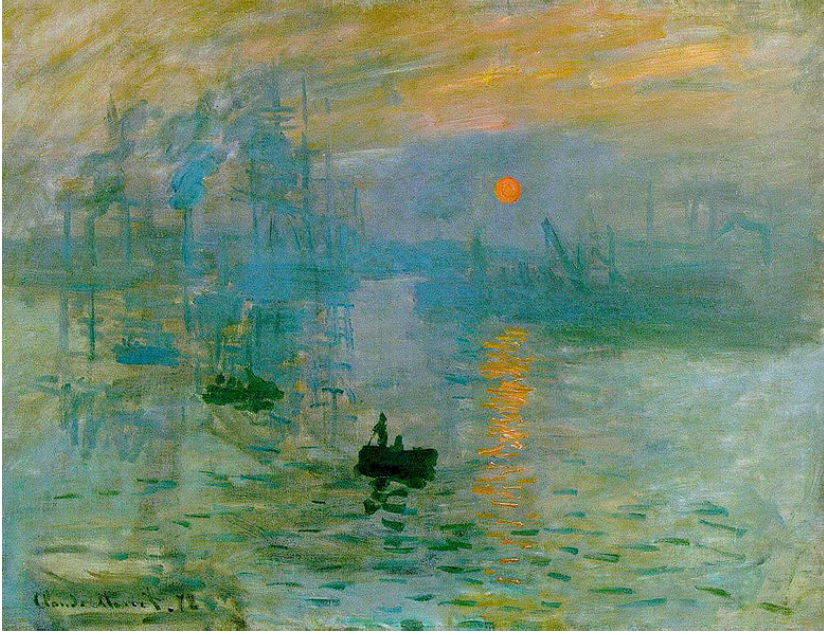
At this point, art enters into abstract searches by purifying itself from a naturalist sense.

Keywords: Art, Artist, Reality, Naturalism, Development, Change, Abstract.

Giriş

20.Yüzyılın ilk çeyreği sanatsal değişim ve yeni oluşumların baş döndürücü hızlara ulaştığı dönemdir. 1789'da Fransa'da yaşanan devrim sonrası yeni düşüncelerin ortaya çıkışı, sanat alanında da yeni ve özgür adımların atılmasına neden olmuştur. Ortaya konulan her yeniliğe geleneksel bir karşı duruşun yanı sıra, destekleyici tutumlarda beraberinde gelmiştir. Sanatın dilini, dışsal anlamın kısıtlayıcı çemberinden kurtarıp içsel ve derinlikli bir anlatıma ulaştırma arzusu, sanatçıya yeni bir plastik dil yaratmayı da zorunlu hale getirmiştir.

Realizm (Gerçekçilik) akımı ile nesnel anlatımının nihaiyi sınırlarına ulaşan ressam, bu serüveni Empresyonist (İzlenimci) üslubun getirdiği anlık bakışın resmedilmesi fikriyle sürdürmüştür. Biçime bakışın öznellik kazanmaya başladığı bu dönem aynı zamanda biçimden kopuşunda ilk adımdır. Aslında İzlenimci ressamların amacı nesnel biçime öznel bir anlam yüklemek değildi. Onlar nesnenin doğal ışık ortamında değişen renklerini ve atmosfer perspektifi içinde algılanışını sunmak istiyorlardı. “Empresyonizm, bir natüralizm idi. Gerçi bu natüralizm, doğanın mekanik taklidine dayanan objektif bir natüralizm değildi, tersine doğanın duyusal olarak kavranmasına dayanan sübjektif bir natüralizm idi. Empresyonizm için, duyusal olarak kavranan bir doğa dışında sanatın bir başka objesi olamazdı. İlk empresyonistlerden son empresyonistlere dek doğa ile olan bu duyusal ilgi titizlikle korunmaya çalışılmıştır diyebiliriz.” (Tunalı, 1996: 121) İzlenimcilik akımının sembol resmi olarak kabul edilen Claude Monet'in 'Güneşin Doğuşu' adlı eseri, (Resim 1) biçime yeni bir anlam katma niyeti olmayıp, ressamın atmosfer perspektifi içinde biçimi algılayabilme sınırlılığının resmidir.



Resim 1: Claude Monet, Güneşin Doğuşu 1872 T.Ü.Y.

“Monet’in bu tabloda ifade ettiği şey, belli bir gerçek olmayıp, bir görünüş, İmpression’lardan meydana gelmiş bir görünüşdür. Bu görünüş, görünüşün dışında başka bir varlık dünyasından bize söz açmıyor. O halde bu resmin temelinde şöyle bir bilgi vardır: Monet, nesnelere dünyasına baktığı zaman, orada bir realite, bir var olan görmüyor, tersine süjesi ile bağlılık kuran her şey, bir duyular, bir İmpression’lar kompleksi olarak çözülüyor. Monet, o halde doğaya baktığı zaman gerçek olan şeyler değil sürekli bir değişme içinde bulunan renk ve ışık İmpression’larının akışını görüyor ve süje-obje arasındaki bağ, doğrudan doğruya duyum, impression yoluyla kuruluyor.” (Tunalı, 1996: 41)

Biçimin resmedilişinde, konturun sınırlayıcı etkisi İzlenimcilik akımıyla ortadan kalkıyor, retinanın uyarılması sonucu oluşan anlık görüntü tuvale aktarılıyordu. Bir başka deyişle; ressam konturla tasarlanmış olanı resmetmiyor, an içinde kavranan nesneyi resmediyordu.

İzlenimcilik akımının ardından gelen Post İmpresyonizm (İzlenimcilik sonrası) süreç ile birlikte biçimin doğru aktarılma amacı

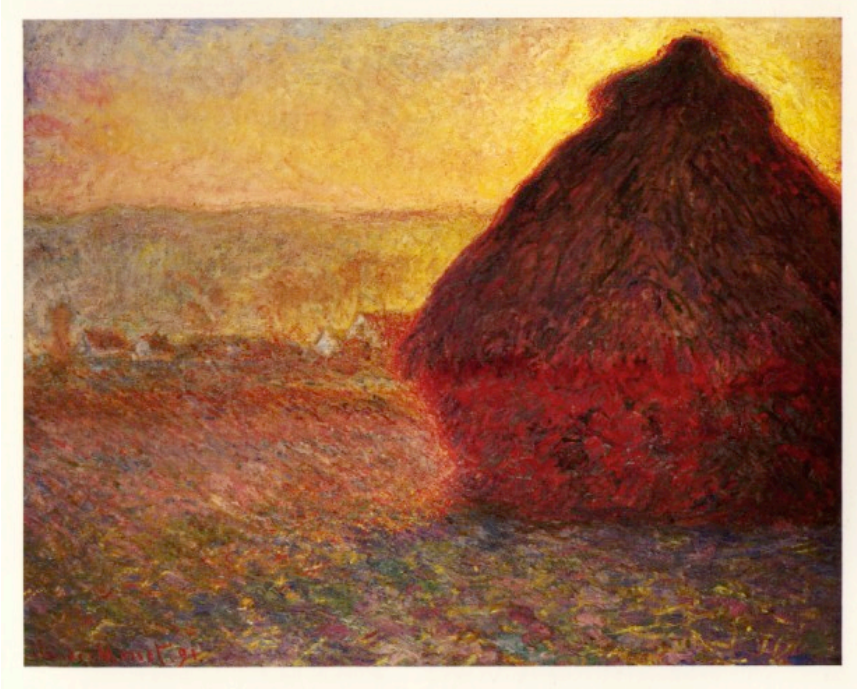
yeniden devam etmiş, özellikle P.Cezanne’ın biçimi en yalın anlatıma, geometrik bir yapıya indirgeyişi ile noktalanmıştır. P.Cezanne doğada yer alan bütün nesnelerin küp, silindir koni vb. gibi biçimlerden oluştuğunu savunur. Onu İzlenimcilerden ayıran yegâne düşünce; nesnelerin görüntüsünün atmosfer perspektifi içinde eriyişini (flulaşma) ortadan kaldırma fikridir. Cezanne biçimin yalın görüntüsünü engelleyen her türlü süs öğesini resminden ayıklayıp, resmiyle izleyicisi arasındaki bağı dolaysız bir anlatıma indirgemek istiyordu. Cezanne’ın fikirlerini kendisine rehber olarak seçen ve onun mirasını yüklenen P.Picasso ise; iki boyutlu bir yüzey üzerinde (tuval, kâğıt vb. gibi) biçimi bütün yönleri ile ifade etme yöntemini gerçekleştirir. Başlarda anlaşılmasız olarak görülen bu anlatım ise, aslında anlatımın ta kendisidir. Picasso tek kaçış noktalı perspektifin yerine çok kaçıslı perspektifi kullanarak biçimin bütün yapısını kavratmayı sağlamıştır. Kübist bir üslupla ifade edilen eserdeki herhangi bir biçimin parçalarını kesip yapıştırdığımız zaman üç boyutlu bir heykele ulaşırız. (Resim 2) Sentetik Kübizm döneminde ise biçimin kendi resmini yapmak yerine, onu temsil eden bir başka nesne aracılığıyla sunma düşüncesi vardır. Örneğin P.Picasso müziği resmetmek için onu temsil eden notaları tuvalinde kullanır. Aslında biçimin kendisinden kopuşun en önemli adımıdır bu. Resim sanatının tıpkı müzik gibi dolaysız bir anlatım dili yaratma düşüncesi, çağdaş sanatın en önemli araştırmalarından biri olmuştur. Ressam, tıpkı müziğin dili gibi kendini ifade eden bir dil aramak istiyordu. Çünkü müzikte sadece seslerin armonisi ile oluşturulmuş bir anlatım dili mevcuttu. Sadece resmin kendine ait plastik elemanları kullanılarak bir anlatım dili yaratılabilir miydi? Çünkü müzik betimlemenin kısıtlayıcılık tuzağına düşmeden bunu başarabiliyordu.

Resim sanatında müziğin diline ulaşma süreci, nesnel biçimin tamamen terk edilmişinden sonra yaşanmaya başlanmıştır. Soyut anlam dediğimiz bu dönem, resmin betimleyicilik bağlarının kopuşudur da aynı zamanda. Bu dönem yaklaşık yüzyılı aşkın bir süredir uzun tartışmalara neden olmuş, çoğu zamanda politik tartışmaların merkezinde yer almıştır. Nasyonal sosyalizm onu arı olmayan ırkların ürünü olarak nitelendirmiş, Marksist rejimler ise burjuvazi bulmuştur. Claude Monet in “kuşlar nasıl

ötüyorsa öyle resim yapmak istiyorum” sözü ressamın klasik ikonografi ile bağlarını koparma arzusudur. Günümüzde dahi güncelliğini kaybetmeyen soyut ile ilgili tartışmalar, kavramın kudretinin de somut bir göstergesidir. Soyut sanat bir akım ya da üslup olmaktan öte bir anlayışın adıdır. Karşıtları tarafından daima ölü bir sanat olduğu söylenmiş olmasına rağmen, soyut sanat, yaşatıcı gücünü kabul ettirmiştir. Bizzat totaliter rejimlerin bu anlayışta yapılan eserleri ateşe vermesine rağmen, soyut sanat büyümüş ve gelişmiştir. İzlenimcilikle başlayan modern sanat, resmin kendine ait plastik elemanlarını kullanarak resim yapma döneminin başlangıç noktasıdır. V.Kandinsky’nin C.Monet sergisini gezerken karşılaştığı “Saman Yığını” (Resim 3) tablosunu, resmin klasik anlamlandırma algısının dışında değerlendirmesi, sanatçının soyutla olan ilk zihinsel buluşmasıdır da aynı zamanda.



Resim 2: Pablo Picasso, Kadın ve Armut 1909 T.Ü.Y.



Resim. 3: Claude Monet, Saman Yığılı (1890) T.Ü.Y.

İlk soyut resmin kimin elinden çıkmış olduğu, bu günün sanat tarihinde bile bir tartışma konusudur. Kandinsky 1910’ da soyut resim yapmaya başlamıştı. Artık bu noktada sanatta yeni ve sonsuz bir hareket alanı açılmış, konunun ve nesnel biçimin sınırları kırılmıştır. Yirminci yüzyıl sanatı artık sürekli devinim ve etkileşim hızıyla kendinden önceki süreçlerin kendini aşmadaki cesaretsizliğini de kırmıştır. “Doğmakta olan yeniçağın ilk belirtileri, yeniden başlama sevinci diyebileceğimiz bir coşku oluyor. Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizim, Nabilizm, Fütüristler, Sürrealistler. Batı sanatının hiçbir döneminde bu kadar sanat akımı ortaya çıkmamıştı. Büyük sanatçıların çevresinde toplanan bu gruplar çoğu kez kısa ömürlü oluyor. 1905’de ortaya çıkan Fovlar altı yıl sonra dağılıyor.”(İpşiroğlu, N.-İpşiroğlu, M. 1993: 50-51)

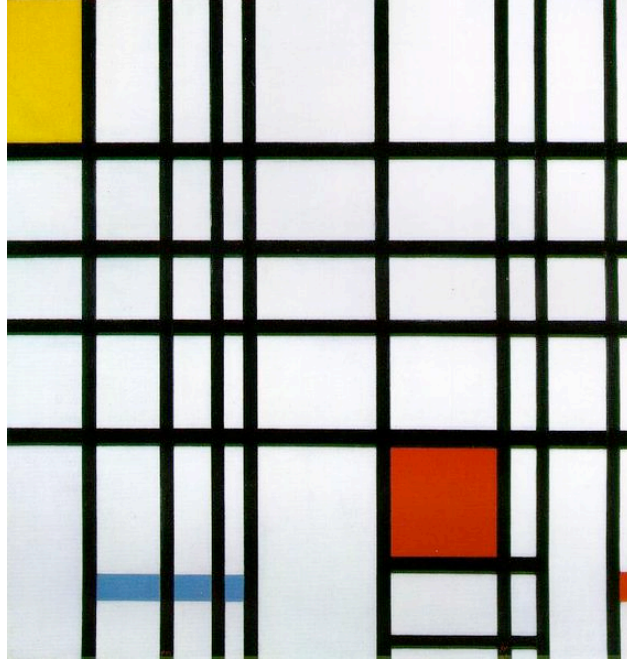
Bütün bu adı geçen sanat akımları bir yönüyle de soyut sanatın ayrıştırılıp saf gerçek hareket alanını tayin ediyordu. Soyutun dilini kullanan resim sanatı artık müziğin anlatım diline ulaşıyor, tıpkı müziğin sesleri kullanarak yapılandığı bir anlam diline kavuşuyordu. Resim sanatında biçimin sınırlayıcı yapısı, Soyutlama (Einführung) olarak adlandırılan dönemle birlikte yıkılmaya başlamıştır. Bu dönemde ressam, doğa ya da nesnelere ileri derecede biçim bozmalarından kaçınmamıştır. “Soyutlama-Özdeşleyim” diliyle anlatmak “soyut” anlatımı karşılamadığı için sempati ve ilgiler dışında bir ilişki içinde aranmalıdır bu kavram. İnsan suje sinin doğa varlığı ile kurduğu mutlu bir ilişki üzerine oturtulan “özdeşleyim”, kavramla örtüşür de olsa maddi çağrışımlar uyandıran bir konumundadır. Soyutlama mantığı ile ressam dolaylı yollardan da olsa biçimin temsiline olanak veriyordu. V. Kandinsky’nin “Improvisation”-Doğaçlama adlı eserinde gerek mekan gerekse de figürlerin temsil edilişi, bu resmin gerçeklikten tamamen ayrıştırılmadığını ortaya koyar. Soyut sanatı, sanatçının içsel bir söyleşi olarak gören V.Kandisky, resimlerinin yanı sıra yazılarıyla da soyut sanatı tanımlamıştır. Sanat ta “ Tinsel” olan ifadesiyle açıklanan bu kavram, nesneden bağımsız olanı ve sanatçının zihninde yaratılmış olanı işaret ediyordu. (Resim 4)



Resim 4: V. Kandinsky “Improvisation” Doğaçlama (1912) T.Ü.Y.

Çağımızın en önemli sanat eleştirmeni ve düşünürlerinden olan Michel Ragon soyut sanatın çok daha önceden yaratıldığını söyler.” (Michel, 2009: 26-27)

Çıkış noktaları ister P.Mondrian da olduğu gibi(Resim 5) mimari olsun, isterse doğa kaynaklı V.Kandinsky'nin soyutlama-özdeşleyim (Einfühlung)i olsun, resim artık kendi ifade dilini kullanmaya başlamıştı. Resmin kendi saf elemanlarını kullanmak için, onu maddi anlamlarından arındırmak gerekiyordu. Bu arındırma işlemi renklere değin yapılmalıydı. Bu amaç doğrultusunda Piet Mondrian üç ana renk olan sarı, kırmızı ve mavi rengi seçmişti. Yeşil, mor ve turuncu vb. gibi ara renkleri tuvalinden arındırmıştı. Bu üç ana rengin yanı sıra siyah ve beyazı bir nötrleştirici olarak görmüştür. Çizgi içinde aynı mantık doğrultusunda bir arındırmaya gidip, yatay ve dikey çizgiyi seçmişti. Ara çizgi değerleri olarak gördüğü; çapraz, elips, yuvarlak vb. gibi çizgileri kullanmamıştı. Piet Mondrian'ın de içinde yer aldığı 'De Stijl' anlayışında biçim ve renk her türlü çağrışımsal kavramdan ayrıştırılmıştır. Bütün bu çabaların amacı; resmi aracı kullanan bir sanat olmaktan çıkarıp, salt kendi elemanlarıyla oluşturacağı bir dil anlatımına kavuşturmaktır. Piet mondrian'ın renk ve biçimde kat ettiği bu yol, betimlemeci bir anlayışı da kökten değiştirmeye götüren önemli yollardan biriydi.



Resim 5: Piet Mondrian *Composition with Red, Yellow and Blue*
(1921) T.Ü.Y.

20.Yüzyılın başlarında, sanatın geleneksel plastik beğenisine karşı atılan alternatif adımlar, Marcel Duchamp'ın başlatmış olduğu Dada hareketiyle doruk noktaya ulaşır. Yeni bir anlayışın doğması ancak eskiden tamamen kurtulmakla mümkün olacaktı. Sanatın kendi plastik öğelerini kullanabilmesi ise, bu öğelerden her türlü betimleyici unsurlardan ayıklanmasıyla gerçekleşecekti. Sanat artık, sanatçının etkileşim içinde olduğu her kavramı irdeleme sürecine girmiştir. Ressam bu anlayışla, yetenekli-usta kimliğine “düşünür” filozof kimliğini de katmıştı. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanattaki bireysel özgürlükçü tutum, aklın olanaklarından özgürce faydalanmayı da beraberinde getirdi. İronik bir tavırla da ele alacak olursak, bu dönemde akılsızların resimlerinden bile yararlanma akıllılığın gidilmiştir. Bunu olanaklı hale getiren J.Dubuffet'nin akıl hastalarının resimlerinden oluşturduğu koleksiyonu en güzel örnektir. Paul Gauguin'in ‘İçinde zekâ olmak şartıyla ne istersen onu yap’ sözü bu dönem ressamlarını adeta kutsuyordu. Teknik malzeme ve

plastik öğeler ressamın elinde yeniden yoğruluyor, ezber yöntemler yerini sanatçının zengin dünyasına teslim ediyordu. Gerek sezgi ve akıl yoluyla, gerekse de rastlantısal bulguya tanınan fırsatlar, sanatın özgürlük alanını akıl almaz boyutlarda genişletmiştir. Sanatçı anlık duygusal tepkilerinden bilinçli tasarımlarına kadar, yaşamının her ürününü sanatın malzemesi haline dönüştürmüştür. Özellikle plastik kavramlara yüklenen anlamlar, betimlemenin birer aracı olmaktan kurtarılıp, tek başlarına anlam içeren birer varlığa dönüştürülmüştür. Bu elemanlardan biri olan doku ise gerek onu yaratan ressamı, gerekse de onu alılmayan izleyiciye yeni bir obje-suje ilişkisi getirmiştir. Bir okul olmaktan öte bir “anlayış” olarak ele alınması gereken Soyut Sanat doğuşuyla, 1910’dan sonraki yıllarda birçok sanat üslubunun ortak adı olmuştur (Resim 5).



Resim 6: V. Kandinsky, “Soyut” (1910) Suluboya

Soyut terimi ilk kez, Vasilly Kandinsky’nin resimlerini nitelemek amacıyla kullanılmış bir ifadedir. Sözlük anlamına göre; “beş duyu organıyla kavranamayan” ifadesi göz önüne alındığında, ister izleyicinin çağrışımsal anlamlar yüklemesi, ister ise plastik değerlendirmelerle anlam bulsun, Soyut; tarihsel bir sürecin sonucudur.

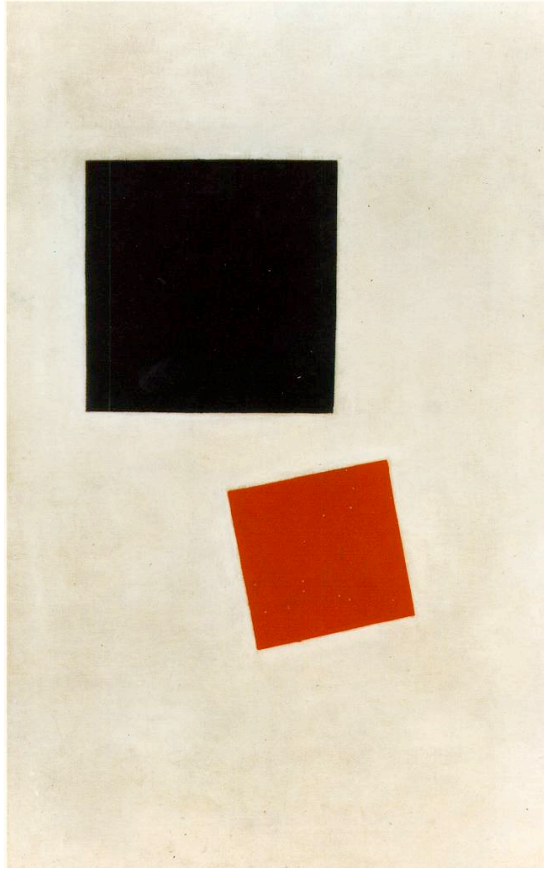
V.Kandinsky'nin ortaya koyduğu bu anlayış sanatın yeni ufuklarına açılan bitip tükenmez serüvenin de başlangıcıdır aynı zamanda. “Mahiyeti bakımından soyut sanat: figürsüz, yani dış gerçekten herhangi bir şey almadığı gibi, onu hiçbir şekilde hatırlatmayan sanattır. Piet Mondrian da olduğu gibi geometriden uzak bulunsun, gerçek figürsüz resim, insan zihninde tamamıyla soyut olarak tasarlanılan, öyle doğan resimdir. Soyut resmin en güç yönü, görme alışkanlığına saptanmadan, dış gerçekle tamamıyla ilgisiz ve soyut biçimleri düşünülebilme, öyle bir kuruluşa, kompozisyona ulaşabilmektedir. Bu sebeptendir ki figürsüz resim daima bir yaratışı, bir buluşu, bir orijinalliği zaruri kılar.” (Zahir, 1968: 1)

Soyutluk kavramını tanımlayan ressamlar içinde Michel Seuphor; dış gerçeği herhangi bir şekilde hatırlatmayan, andırmayan sanat “soyut sanat” tır diyor. İnsan zihninin maddesel bir algı dünyası üzerine metafizik değerler yarattığını göz önünde bulundurduğumuzda, maddeden tamamıyla bağımsız bir soyut algı analizi yoğun bilgi ve birikim gerektiren bir kazanımdır. Algı duyu organları yoluyla harekete geçen bir olgu olmasının yanı sıra psikolojik de bir durumdur.

“Soyut Sanatın hep var olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir, Müslümanların geometrik sanatlarına, Vikinglerin, Gallerin Barok süslerine, Merovenjyen, Prekolombiyen sanatlara, Afrika ve Okyanus (Tapalar) sanatlarına, halk sanatlarına (özellikle Britanya’ da) selam çakıp, bu sanatın bugüne nasıl geliştiği gösterilebilir. Soyut sanatın yeni sayılmasının nedeni, bu estetik hareketin Fransa’da otuz yıllık bir gecikmeyle zafer kazanması, daha doğrusu otuz yıllık bir gecikmeden sonra Paris okulu nezdinde kabul edilip değerlendirilmesidir. Kendini evrenin sanat merkezi sanma alışkanlığı edinmiş Paris, Rusya’da, Almanya’da, Hollanda’da patlak veren sanat olaylarına çok hafiften kulak kabartıyordu. Oysa 1910 civarında, Paris Okulu sanatçıları Küüzyılın başında yaşanan olağanüstü gelişmeler, fizik-matematik alanlarındaki yeni doğrular, görecelik kavramları, izlenenin de (resim) kendine özgü bir gerçeğinin olduğu konusunu gündeme getirmiştir. Dolayısıyla 20.yüzyılın resim sanatı geliştirdiği yeni bakış açısıyla, resmin kendi boyutları içinde kaldığı zaman, gücünü daha da arttırdığını ortaya koymuş, o tarihlerden itibaren resim, “başka” bir şey, özellikle de resim olma

yolunda özellikle kavramsal sanatla da bütünleşerek rotasına farklı bir yön vermek istemiştir. Bunu somutla yan en belirgin yönelişlerde soyut yaklaşımlardır. Kübizm, perspektifi bozmuş, nesneyi çözümlemeye girişmiş, nesnel gerçeklik dizgesini çarpıtmıştır. Giderek öykünme ortadan kalkmış, resimsel kurgunun da önemi kalmamıştır. Resim, bundan böyle zihinsel bir çabadır ve gerçek anlamda kendi varlık gerekçesini tartışmaya açmıştır.” (Kahraman, 1995: 50) Esasında “Soyut Sanat” sözcüğü Jugendstil’de herkesin kullandığı bir sözcüktür. Bu sözcüğün kullanılması dilimizde de bazı tartışmaları beraberinde getirmiş, sözcüğün uygunluğu üzerine pek çok yazı kaleme alınmıştır. Sanat Tarihinde birçok üslup a verilen isimlerin, çoğunlukla alay ve tepki üzerinden oluşturulduğunu göz önüne aldığımızda, terimin anlamına takılmak artık dilimizde de anlamını yitirmiştir. İster Figürsüz lük, ister ise belirsizlik olarak anlamlandırılın “soyut” luk kavramı artık sözlük anlamından çok daha geniş değerler barındıran bir anlamlılığa dönüşmüştür. İlk başta da belirtildiği gibi soyut sanat bir “üslup” olmaktan öte bir anlayışın adıdır.

Türk resminde “Soyut” sözcüğü ‘figürsüz’ (abstract-non-figurative) teriminin anlamını tam olarak karşılamadığı için çoğu kez tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalara katılan Adem Genç ve Ahmet Sipahioğlu kelimenin anlam kargaşasına ait şu tespitte bulunmuşlardır. “Aslında sözcük anlamıyla “Soyut”; olumsuz bir şeydir. Sözcük bir şeyi yerinden kaldırma, soyma, çıkarma, bir şeyin bir tanıtımı sıyırma anlamına gelmektedir. Ayrıca fiil olarak soyutlanan bir şeyi bir başka şeyden ayırma ya da edilgen olarak ve biraz da kendi iradesi dışında “bir şeyden ayrılma” anlamına gelmektedir. İngilizce de soyutlama “Abstraction” 1387 den bu yana kullanılmaktadır.” (Genç-Sipahioğlu, t.y.: 179)



Resim 7: K. Malevitch, “Siyah ve Kırmızı Kare, (1915) T.Ü.Y.B

Soyut Sanat’ın “ayrılma” mantığını “ Natüralizmden ayrılama” olarak algılamak yanlıştır. Aslında bu ayrılma ve terk edişteki amaç; doğanın özüne varabilmektir. Bu nedenle kabuk yapısının yırtılıp öze doğru ulaşılması gerekmektedir. Biçimin sınırlandırıcı yapısından kurtulup, kendi ifade diline uygun biçimlerle ifade edilmesi gerekmektedir. Önceleri anlaşılmaz olarak dışlanan, hatta isminin bile bu anlaşılmazlık yüzünden alay etme amacıyla konulduğu Kübizm içinde geçerli olmuştur. Soyut ve anlaşılmaz olarak görülen bu üslubun tek amacı; doğa gerçeğine bütün yönleriyle ulaşma arzusuydu. Pablo Picasso doğayla olan bağlarını şu sözlerle ifade eder

“İnsan, tabiatı ister sevsin ister sevmesin, onun bir aletidir. Tabiata karşı koyamayız, o, insanların en kudretlisinden daha güçlüdür. Onunla iyi geçinmeye mecburuz. Kendimize ancak bazı hürriyetler verebiliriz”. Sanatın değişim ve gelişim süreçlerini incelediğimizde, sanatçıların temel amaçlarının gerçeği doğru bir dille ifade edebilme amacı olduğunu görürüz. İfade biçimi ister somut ister soyut olsun değişmeyen tek şey gerçeğe ulaşma düşüncesidir.

“Başlangıçtan itibaren soyut resim sanatı iki doğrultuda gelişmeye yönelik görülmektedir. Bir soyut dal Fovizm den kaynaklanmıştır; serbest ve liriktir. Kandisky nin ilk eserleri, absatractıon lirik, bu soyut aşamayı nitelendirir. İkinci dal Kübizm den kaynaklanmıştır, gerçek özde geometriktir. Hollandalı Piet Mondriarn ve Rus Malevitch’in sanatları bu tür soyuttur.(Resim 7)

İkisi arasındaki, orta soyut resim çalışmalarında geometrik kompozisyonlara yer verilmekte, ancak bu soyutlamaya katı şekilde bağlanmaktadır. Robert Delaunay, Picabia ve Çek resim sanatçısı Franz Kupka’nın eserleri bu orta tür soyut özellikleri göstermektedir. Mondrian-Kandinsky ve Rus Malevitch soyut resim sanatının üç büyük öncüsüdürler. Malavevitch Rus Avant-Garde sanatında Süprematizm adını verdiği tümüyle arı geometrik soyut resim türünün kurucusudur. Sanatçının formları arılığın, basitliğin, simgesidir. Yayınladığı Die Gegenstadtlose welt (tasvirsiz, konuşuz dünya) kitabı ve manifestosu resmin ilkelerini saptamaktadır. Sanatçının 1913 yılında sergilenen Beyaz Fon üzerine Siyah Kare ve 1919 ürünü Beyaz Fon üzerine Beyaz Kare tuvaleri ötesine geçilmeyen soyut geometrik resim örnekleridir.” (Kınay, 1993: 266-273)

Soyut Sanatın sanatçıya olabildiğince geniş anlatım ve yaratım olanakları tanımasını aslında sanatın gerçek elemanlarını özgürce kullanabilme olanağına kavuşumu olarak nitelendirmek mümkündür. Diğer bir değişle sanatçı artık reel anlatımın kısılcısından kurtulmuş, realitesini kendi içşelliğinde bulmuştur.”Güzel sanatların her türünde bağımsızlık ve özgürlük adına ortaya çıkmış olan soyut sanat, ilkel ve çocuğumsu hayalleri çeşitli sembollerle birleştirerek oluşturmaktadır. Ortaya çıkan yapıtları anlayıp, değerlendirebilmek için ne denli çaba harcanırsa harcanısın, onları kavramak ve anlamak mümkün değildir. Bu tür yapıtlar, izleyenin zekâsına

göre başka başka değerlendirildiğinden, özgür ve bireysel zevklere hizmet etmektedir. Bu sanatın kuralı ve yöntemi olmadığı gibi, zoru kolay, kolayı da zor göstermeye çalışır. Klasik güzellik anlayışı ve geleneksel teknikleri bir tarafa atmıştır.

Soyut sanat, ruhsal bir bunalımı biçimlendirir. Şiirde tekrarlamaları, tiyatrodaki ukalalığı, müzikte tutku çılgınlıklarını, heykelerde çarpık organlı yaratıkları, resimde de renk ve çizgi ile süslemeyi belirtmeye çalışmaktadır. Bilim ve tekniğin getirdiği yaşam sonunda insanlar fazla düşünmeye ve üzülmeye hatta dinlenmeye vakit bulamamışlardır. Yaşamda her şey çabukluk ve pratiklik kazanmıştır. Sanatçılar da bu durum karşısında, ancak estetik kültür almış olanların kavrayabilecekleri bir ustalığı seçmekte kendileri için yarar bularak soyut sanatı yaratmışlardır.” (Ersoy, 1995:121)

Soyut Resmin izleyiciyle olan tam barışıklığı, toplumda bilgiye değer veren ve entelektüel bir birikim düzeyine kavuşma ihtiyacında olan bireylerle mümkün olacaktır. Bireyin kendi gerçekliğini ve özgün karakterini rahatlıkla ortaya koyma cesareti, kendini yaratmış insanla mümkündür. Böylece başka kişiliklerin özgünlüğüne saygı ve hoşgörü gösterebilecek ve bu yapı içinde başka özgür yaratımlara olanak tanıyacaktı. “Kandinsky’nin anlaşılması güç, karmaşık bir kişiliği vardı buna pek az insana özgü bir yetenek de ekleniyor. Gestalt psikolojisi, biçim algısının yanı sıra bir de ifade algısından söz eder, hatta çocukların biçimleri daha seçemedikleri bir aşamada öfke, sevgi ve sevecenliğe karşı duyarlılıkları olduğunu söyler. Biçim ve ifadeyi, canlı ve cansız çocuk uzun bir süre birbirinden ayıramaz. Bez parçasından yaptığı bir bebekle canlıymış gibi konuşur. Kandinsky’nin de çocuklarda olduğu gibi, ifadeye karşı aşırı bir duyarlılığı vardı. Çevresinde yer alan her şey de(somut nesnelere soyut geometri biçimlerine, sayılara, renk ve seslere kadar) kişiliği varmış gibi karakter niteliği görüyordu.

Bunlar ona yumuşak, alçak gönüllü, sert, huysuz, inatçı, vb. niteliklerde görünüyor ve kendi deyimiyle onda “ruhsal titreşimler” (seelische vibrationen) uyandırıyor. Bu duyarlılık ona madde dünyasının başka türlü görünmesine ve ondan zaman zaman büsbütün kendi içine dönmesine yol açıyordu.

Kandinsky'ye göre soyut sanat, sanatçının iç-dünyasını dile getirir. Ama onun iç-dünya dediği, Romantiklerin duygusal dünyaları değildir. Tersine o korku, neşe, hüznün, vb. duyguları kaba saba duygular olarak niteler. Bu duygularından “içsel zorunlulukla (İnnere Notwendigkeit) arınan, buharlaşan” yüksek düzeydeki hakikatler” e açılır ve özgürlüğe kavuşur. Özgürlük renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı “ruhsal titreşimler” i (seelische vibrationen) duyabilmektir.

Görünenin gizemli gücü sanatçının içinde saklıdır. Daha biçim almamış olan tinsel yaşantısını sanat yoluyla biçimlendirir, dışa döker sanatçı. “Sanatçı gören kişidir”. “Görme” burada dış dünyayı görme değildir; bir iç-görü (vision) de değildir; ruhsal titreşimlerin tınısını duyma ve en yüksek düzeydeki hakikatlere açılmadır.” (N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, 2009: s. 50-51) Vasily Kandinsky'nin Soyut Sanat üzerine yapmış olduğu araştırmalar, noktanın sorgulanışıyla başlar. Bu sorgulamaların yaptığı ve sanatın salt kendi diğer elemanlarını açıkladığı ‘Sanatta Manevîlik Üzerine isimli kitabında adeta soyut resim okuyucusuna rehber bir kitap sunar. Bu eserin yayımlandığı aynı dönemlerde, yine önemli isimlerinden biri olan E. Husserl'in *Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler* isimli kitabı yayımlanır. Yeni bir felsefe olan Fenomenolojinin felsefe için taşıdığı amaçlarla, soyut sanat anlayışının sanat için taşıdığı amaçlar arasında büyük bir yakınlık göze çarpar. E. Husserl (1859-1938) tarafından kurulan fenomenoloji felsefesi, bir bilgi, varlık ve değer felsefesi ve aynı zamanda bir düşünme yöntemidir. " Varlıkların kurucu, yaratıcı, ilk ve asıl anlamında yapılaştırmacı özüne inmek isteyen bir yöntemdir fenomenoloji. Ancak bu temel yapılar tek yanlı olarak ne nesneden nede öznenen gelirler. Ama her ikisini de içine alarak bir bakış açısından, kuramsal bir bakış açısından kaynaklanırlar.” (Bozkurt, 1995:50)

Empresyonizm akımıyla birlikte nesnenin kendi gerçekliğinden kurtulup anlamını aramaya doğru gelişen bakış açısıyla birlikte, somuttan kurtuluş gerçekleşmiştir. Nesnenin özgürlük kısıtlayan çemberi kırılmış, anlam kapısı aralanmıştır. Nesne her ne kadar görsel bir etki alanı içinde olsa da anlam verme işlemi duyularla kavranabilen bir olgudur. Sanatçının görebilmesinin ilk yolu kendi ruhunda yaratabileceği özgür açılımlarla

mümkün olacaktır. Kendi görebilme yetisini kazandığı sürece bu özgürlüğe ve özgünlüğe ulaşabilecektir.

Sonuç

Tarihsel süreç içinde gerçeğin anlamını sorgulayan sanatçı, bilgi ve deneyimlerinin birikimiyle bu sorgulamalara sanat alanında cevaplar bulmaya çalışmıştır. Aslında Sanat Tarih'i dediğimiz alan, aynı zamanda sanata yön veren sanatçıların verdiği mücadelelerin tarihinden öte bir şey değildir. Sanat alanında yaşanan en köklü değişimler ise, toplumların düşünsel yapılarında yaşanan gelişmelerin yoğun olduğu süreçlerde doruk noktalara ulaşmıştır. Özellikle Avrupa Sanatı, Fransız İhtilalı ve Sanayi Devrimi'nin ardından toplumsal yapı katmanları ve bu yapı ile birlikte gelen karşıt düşüncelerden yoğun şekilde etkilenmiştir. Bu dönem aynı zamanda Avrupa Sanatı'na yön veren din ve feodalitenin egemenliği yerini burjuvazinin beğenilerine bıraktığı bir dönemdir. Avrupa Sanatında Gerçeklik kavramı, Fransa'da Barbizon Okulu olarak bilinen ve Gustave Courbert'in düşüncelerinin önderlik ettiği ilkelerle yeniden yapılandırılırken, Naturalizm'den ayrıştırılmış, optik gerçeklikten öte düşünsel bir yapıya indirgenmiştir. Empresyonizm Akımı ile birlikte biçime geleneksel bakış açısı değişmiş, sanatçılar klasik atölye anlayışını terk edip, gözlemlerini bizzat doğanın karşısında yapma yolunu seçmişlerdir. Aslında bu dönem biçime bakışın değişimi ile birlikte teknik anlatımlarda da köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Fizikçi Nevtun'nun renk deneyleri, ressamların renk anlayışlarını değiştirmiş, paletlerdeki klasik renklerin yerini gökkuşağının yedi rengi almıştır. Bu dönemimin ardından biçime bakış açısında köklü değişim yaşanmış, özellikle Kübizm akımı ile birlikte tek kaçış noktalı perspektif anlayışı yerini çok kaçış noktalı bir perspektife bırakarak, iki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutlu biçim anlatım gerçekleşmiştir. Biçimin optik anlatımından kopuşlar Dışavurumculukla (Ekpresyonizm) akımı ile birlikte Avrupa Sanatında önemli bir dönüm noktası olmuş, ressamın eserlerinde içsel anlatımı ön plana taşımışlardır. Dışavurumculuk Akımı ile başlayan bu kopuşlar, Soyut (Abstarcat-Non Figüratif) Akımla birlikte tekâmül sürecini tamamlamıştır. Aslında bir akımdan daha çok bir sürecin adını kapsayan bu

akım özellikle 20.Yüzyıla damgasını vurmuş, günümüz çağdaş sanat akımlarının da temelini oluşturmuştur. Betimlemenin sınırlayıcı etkilerinden kurtulmak isteyen ressam, Soyut Akım ile anlatımın özgür olanaklarına kavuşmuştur.

Kaynakça

- Bozkurt, N. (1995). *20.Yüzyıl Düşünce Akımları*. Sarmal Yayınları. İstanbul.
- Ersoy, A (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş*. Yorum Sanat Yayıncılık. İstanbul.
- Güvemli, Z.(1968). *Sanat Tarihi*. İstanbul. Varlık Yayınevi 2.Baskı İstanbul.
- Genç, A.-Sipahioğlu, A. (t.y.: 179) *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç*. Sergi Yayınları. İstanbul.
- İpşiroğlu, N.-İpşiroğlu, M. (2009) *Sanatta Devrim*. 4.Baskı. İstanbul.
- Kahraman, H.B. (1995). *Sanatsal Gerçeklikler*. Olgular ve Ötekiler. YKY. İstanbul.
- Kınay, K. (1993). *Sanat Tarihi*. Kültür Bakanlığı Sanat-Sanat Tarihi-Dizisi. Ankara.
- Nazan, İ-Mazhar İpşiroğlu. (1993). *Sanatta Devrim*. Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Ragon, M. (2009). *Modern Sanat*. Yorum Sanat Yayınevi. İstanbul.
- Tunalı, İ. (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi. İstanbul.