SOYUT İMGE VE YAPISALCILIK İKİLEMİ: "ARI" SOYUT SANAT MİTİ

DAMLA TAYMAZ

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
ŞUBAT, 2023

SOYUT İMGE VE YAPISALCILIK İKİLEMİ:
"ARI" SOYUT SANAT MİTİ

DAMLA TAYMAZ
Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı, 2023

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Doktora derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
ŞUBAT, 2023

F.M.V. IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT BİLİMİ DOKTORA PROGRAMI

SOYUT İMGE VE YAPISALCILIK İKİLEMİ: "ARI" SOYUT SANAT MİTİ

DAMLA TAYMAZ

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Rıfat Şahiner	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Nedret Kılıçeri	İstanbul Üniversitesi
Dr. Öğretim Üyesi Özüm Hatipoğlu	F.M.V. Işık Üniversitesi
Dr. Öğretim Üyesi Didem Kara Sarıoğlu	F.M.V. Işık Üniversitesi
Dr. Öğretim Üyesi Eren Koyunoğlu	F.M.V. Işık Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 28/01/2023

* "6689 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu Hükümlerine Göre Çevrimiçi Yayın Dosyasında Bulunan Kişisel Veriler Ve Islak İmzalar Silinmiştir."

THE DICHOTOMY OF ABSTRACT SIGN AND STRUCTURALISM: THE MYTH OF "PURE" ABSTRACT ART

ABSTRACT

In art history, pure abstract art is widely regarded as a formal reduction of nature. According to these common approaches defined as formalist views, pure abstract art; is a logical reduction that has a geometrical formality, shaped by modern man with positivist and materialist views, and applied to natural forms by Enlightenment mentality. According to these historical classifications, aesthetic image in abstract art; following in the footsteps of Paul Cézanne, Georges Seurat and Pablo Picasso, moves away from narrative, content and definable forms. According to the studies that examine pure abstract art by focusing on its conceptual aspects in response to formalist views; Abstract art is the artist's interpretation of the metaphysical universe, and instead of being without content, it has narratives based on theories developed in a metaphysical context. This cumulative collection of narratives is considered the language or theory of abstract art. The dichotomy between structuralism and abstract art, on the other hand, becomes clear only, in line with formalist views, when abstract art is accepted as having no content, when it is analyzed with an analysis that is independent of historicity and based only on plastic elements. This dichotomy is conceptualized by Rosalind Krauss's term *silence* within the scope of the thesis. The reason that created the *silence* or the dichotomy with structuralism was determined as the formalist approaches leaving theory aside and thus creating the myth of abstract art in the social field. In this context, the myth of abstract art has been examined with a historical reading in order to analyze the language problem of abstract art or its dichotomy with structuralism. For the reading of the myth; The metaphysical roots of abstract art were examined in depth and the views of artists and critics were compared. In addition to the theoretical literature compiled through the definition of art and myth within the framework of structuralist views and by questioning the methods of analysis, thanks to the research carried out by compiling the metaphysical relations of abstract art; This thesis tried to analyze the language of pure abstract art by examining the pure abstract art myth and metaphysical/materialist dichotomies.

Keywords: Pure Abstract Art, Semiology, Structuralism, Myth, Metaphysics

SOYUT İMGE VE YAPISALCILIK İKİLEMİ: "ARI" SOYUT SANAT MİTİ

ÖZET

Sanat tarihinde arı soyut sanat, yaygın olarak doğanın biçimsel indirgemesi olarak değerlendirilir. Biçimci görüşler olarak tanımlanan bu yaygın yaklaşımlara göre arı soyut sanat; geometrik biçimselliğe sahip, modern insanın pozitivist ve materyalist görüşler ile şekillendirdiği, Aydınlanmacı zihinlerin doğal biçimlere uyguladığı mantıksal indirgemedir. Bu tarihsel sınıflandırmalara göre soyut sanatta estetik imge; Paul Cézanne, Georges Seurat ve Pablo Picasso'nun yolundan ilerleyerek anlatıdan, içerikten ve tanımlanabilir biçimlerden uzaklaşır. Biçimci görüşlere karşılık arı soyut sanatı kavramsal yönlerine odaklanarak inceleyen çalışmalara göre ise; soyut sanat metafizik evrenin sanatçı tarafından yorumlanmasıdır ve içeriksiz olmanın aksine metafizik bağlamda geliştirilmiş teorilere dayanan anlatılara sahiptir. Bu kümülatif anlatılar topluluğu, soyut sanatın dili veya teorisi olarak değerlendirilir. Yapısalcılık ile soyut sanat arasındaki ikilem ise ancak *biçimci* görüşler doğrultusunda, soyut sanat içeriksiz olarak kabul edildiğinde, tarihsellikten bağımsız ve yalnızca plastik unsurlara dayalı bir analizle incelendiğinde açığa çıkar. Bu ikilem, tez kapsamında Rosalind Krauss'un *sessizlik* terimiyle kavramsallaştırılmıştır. *Sessizliği* veya yapısalcılık ile ikilemi yaratan neden *biçimci* yaklaşımların teoriyi bir tarafa bırakması ve bu sayede toplumsal alanda soyut sanat mitinin yaratılması olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda, soyut sanatın dil sorunsalını veya yapısalcılık ile ikilemini çözümleyebilmek amacıyla soyut sanat miti, tarihsel bir okumayla irdelenmiştir. Mitin okunması için ise; soyut sanatın metafizik kökenleri derinlemesine incelenerek sanatçıların ve eleştirmenlerin görüşleri karşılaştırılmıştır. Sanatın ve mitin, yapısalcı görüşler çerçevesinde tanımlanması ve analiz yöntemlerinin sorgulanması aracılığıyla derlenen kuramsal literatürün yanında, soyut sanatın metafizik ilişkilerinin derlenmesi ile yürütülen araştırma sayesinde bu tez, arı soyut sanat mitini ve metafizik/materyalist ikilemleri irdeleyerek, arı soyut sanatın dilini çözümlemeye çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arı Soyut Sanat, Göstergebilim, Yapısalcılık, Mit, Metafizik.

TEŞEKKÜR

Öncelikle bölümümüzde verdiği, yeri dolduralamayacak dersleriyle öğrencilerin ufkunu açan ve titizliğiyle biz öğrencilerinin akademik kimliğini şekillendiren tez danışmanım sayın Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER'e saygılarımı sunarım. Bu tezin şekillenmesinde ve yürütülmesinde her zaman destekleyici, eleştirel ve yönlendirici olduğu için ayrıca teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Işık Üniversitesi çatısı altında Sanat Bilimi Doktora Programını kurarak alanda çalışmak isteyen öğrencilere eşsiz bir eğitim imkanı sağlayan sayın Prof. Dr. Halil AKDENİZ'e, rahmetli Prof. Dr. Balkan Naci İSLİMYELİ'ye ve Prof. Dr. Meriç HIZAL'a saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, bölüm derslerimizi zenginleştiren ve derin bilgilerini biz öğrencilere aktaran Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN'e, Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU'na ve Doç. Dr. Selin GÜRSES ŞANBAY'a teşekkür ederim.

Bölüm hocalarımızdan Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara SARIOĞLU'na ve Dr. Öğr. Üyesi Eren KOYUNOĞLU'na tez izleme jürilerim sırasında verdikleri destekler ve kıymetli önerileri için; ayrıca öğrenciliğim süresince yardımlarını esirgemedikleri için teşekkür ederim.

Sayın Prof. Dr. Nedret KILIÇERİ'ne, Dr. Öğr. Üyesi Özüm HATİPOĞLU'na ve Dr. Öğr. Üyesi Rüştü Onur EROĞLU'na tez savunmam sırasındaki değerli düzeltmeleri, önerileri ve yönlendirmeleri için teşekkür eder, kendilerine saygılarımı sunarım.

Son olarak, bu uzun ve çetrefilli yolda bana destek olan ve sabır gösteren aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Damla TAYMAZ

Babaannem Müzeyyen TAYMAZ'a,
Anneannem Sevil MERT'e,
Dedem Kahraman MERT'e
ve
ATOM'a

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT ..... **ii**

ÖZET ..... **iii**

TEŞEKKÜR ..... **iv**

İÇİNDEKİLER ..... **vi**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **viii**

BÖLÜM 1 ..... **1**

1. GİRİŞ 1

BÖLÜM 2 ..... **11**

2. ESTETİK OBJE VE YAPISALCILIK 11

2.1. Prag Dil Okulu ve Yaklaşımları 11

2.1.1. Estetik Objenin Anlamlandırılması 13

2.1.1.1. Estetik Anlamlandırmanın İşlevleri 18

2.1.1.2. Resimsel İmge ve Yapısalcılık 23

2.2. Yapısalcılık ve Soyut İmge Sorunsalı 27

2.3. Mit Anlatılarının Özellikleri 36

BÖLÜM 3 ..... **44**

3. SOYUT SANATIN KAVRAMSAL ve BİÇİMSEL KÖKENLERİ 44

3.1. Biçimci Yaklaşımlardaki Sorunsalların Tespiti ve Metafizik Okumanın Genel Gelişimi 55

3.2. Soyutlama İstenci 68

3.3. Soyut Sanata Etki Eden Metafizik Yaklaşımlar 73

3.4. Yeniden Büyülenme Kavramı ile Materyalizm Yergisi ve Bilim 94

3.5. Teozofi 107

3.6. "İlkel" İnsan ve Doğu Toplumları ile Senkretizm İlişkisi 125

3.6.1. Sanatçıların "İlkel" İnsan ve Doğu Toplumları ile ilişkileri 134
BÖLÜM 4 140
4. ANALİZ.....140
BÖLÜM 5 177
5. SONUÇ.....177
KAYNAKÇA.....182
ÖZGEÇMİŞ.....188

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1. Kazimir Malevich, Süprematizm (Supremus No. 56) 26
Şekil 2.2. Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Siyah Kare.....31
Şekil 2.3. Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz Kare.....31
Şekil 2.4. Kazimir Malevich, Heybeli Bir Çocuğun Ressamca Gerçekçiliği 35
Şekil 3.1. František Kupka, Kırmızı ve Mavi Dikey Alanlar.....47
Şekil 3.2. Alfred Jr. Barr, Kübizm ve Soyut Sanat Grafiği 59
Şekil 3.3. Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV 67
Şekil 3.4. Piet Mondrian, Izgara ile Kompozisyon IX.....77
Şekil 3.5. Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?.....99
Şekil 3.6. Hilma Af Klint, Grup IV, En Büyük On, No. 7, Yetişkinlik 102
Şekil 3.7. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Renklerin Anlamları 114
Şekil 3.8. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Yararlı düşünceler 114
Şekil 3.9. Paul Sérusier, Tetrahedrons.....117
Şekil 3.10. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Gounod'ın Müziği.....118
Şekil 3.11. Wassily Kandinsky, Kompozisyon VII 118
Şekil 3.12. Robert Delaunay, Eşzamanlı Zıtlıklar: Güneş ve Ay 119
Şekil 3.13. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Wagner'in Müziği 120
Şekil 3.14. František Kupka, Newton'un Diskleri, Newton'un Diskleri 120
Şekil 3.15. Piet Mondrian, Kompozisyon 122
Şekil 3.16. Piet Mondrian, Büyük kırmızı alan, sarı, siyah, gri ve mavi ile komp...122
Şekil 3.17. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Fig. 50, Yararlı Duygular 123
Şekil 3.18. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Fig. 53, Yararlı Duygular 123
Şekil 3.19. Kazimir Malevich, Siyah-Kırmızı Haç.....123
Şekil 3.20. Hilma Af Klint, Kuğu (No. 17).....124

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Bu tez çalışması yirminci yüzyılın ilk çeyreğine damgasını vuran sanat yaklaşımlarından biri olan "arı" soyut sanat üslubunu irdeler. İnceleme, bu üslubun ortaya çıkardığı varlık yorumuna[1] ve yapıtların *anlamlandırma* (signification) sürecine odaklanır. Bir *dil* (language) problemi olarak ortaya çıkan soyut imgenin *anlamlandırma* araştırması yapısalcı bir bakış açısıyla gerçekleştirilir. Çalışmanın temel amacı; soyut sanat mitinin yapısökümüdür. Modernist doktrine ve geometrik soyut sanatın yüklendiği anlamsal öze ve soyut imgenin temsil geleneğine farklı açılardan eleştiriler yönelten Amerikalı sanat eleştirmeni Rosalind Krauss, arı soyut imgelemin, geometrik yapısallığı ve 'içeriksizliği' nedeni ile izleyici tarafından dile dökülemeyen, anlamlandırma eksikliği yaratan bir yapılandırma olduğunu savunur. Krauss'un *dil geçirgensizliği* (imperviousness to language) (1986) olarak tarif ettiği soyut geometrik imgelerin sembolik alandaki bu telaffuz problemi, soyut imgelerin yapısalcı analizi sırasında açığa çıkar. Bu nedenle, çalışmanın çıkış noktası yapısalcılık-soyut imge sorunsalıdır. Bu sorunsalın çözümü ise; yine Krauss'un, soyut sanatın materyalizm/metafizik ikilemini bastıran mitsel anlatısını sebep-sonuç ilişkisi içersinde inceleme önerisiden yola çıkmaktadır. Yapısalcılık ve soyut imgelem arasındaki sorun, özünde bir *dil* sorunudur. Soyut sanatçılar tarafından yeniden yorumlanan *sembolik düzlemde* açığa çıkan *gösteren* ile *gösterilen* arasında yaşanan bir *anlamlandırma* sorunudur. Krauss'un *ızgara'nın dile geçirgensizliği* (the

---

[1] İsmail Tunalı'nın sanatçının sanat yapıtını süje-obje ilişkisi içersinde varlık bilgisi açısından yorumlaması fikrine atıfla. Sanatçı objeyi veya evreni belli bir varlık anlayışı ile yorumlar ve öyle temsil eder.
Bkz. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim,* İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

grid's imperviousness to language) olarak tanımladığı bu görüşe göre; *ızgara* (grid), arı soyut sanatın geometrik biçimselliğine yapılan bir yakıştırmadır. Krauss (1986)'a göre; mutlak bir durağanlık yaratan geometrik biçimsellik, sembolik göndergeden ve anlatıdan uzaktır. Bu nedenle, anlatıyı reddeden *ızgara, sessizliği* teşvik ederek, görsel alanın *dile* yansımasına engel olur. Böylece geometrik imgelem, *gösteren* ile *gösterilenin anlamlandırılması* sırasında telaffuz problemine yol açar. Bir başka ifade ile *sembolik* alana ait geometrik bir *gösteren*, *imgesel* alana ait düşünsel bir *gösterilen* ile birlikte dilsel *imge* üretemeyerek telaffuz sorununa yol açar ve sonucunda ise *sessizlik* açığa çıkar.

Krauss; soyut sanat eleştirisinin seküler bir inanış biçimine, bir mite dönüştüğünü belirterek soyut sanat kuramının, materyalist-pozitivist yaklaşım ile metafizik imgelem ikileminde kalarak modernizmin bir bileşeni olmayı sürdürdüğünü belirtir. Krauss'a göre; pozitivist bir yaklaşımla renk ve algı kuramlarından yola çıkan sanatçılar, özü resmetme ereği ile sanatı metafizik bir alana çekerler. Bu ikilemi derinlemesine, sebep-sonuç ilişkisi içinde tarihselci bir bakış açısıyla incelemek, Krauss'a göre soyut sanat mitini yapısökümüne uğratarak çelişkileri açığa çıkaracaktır. Roland Barthes (1972)'a göre ise bir yapısalcının amacı çelişkileri ortaya koyarak miti çözümlemektir ve bu eylem kültürel bir girişimdir. Ancak, miti kendi içinde kapalı bir dizge olarak incelemek (klasik yapısalcı analiz yöntemlerinde rastladığımız gibi) miti açığa çıkarmak yerine mitin gizlediklerini bastıracaktır. Bu nedenle Krauss (1986), modern sanatın mitsel kökeninin ve bilinçdışına bastırdığı ikileminin incelemeye dahil edilmesini önerir. Bu sayede, tarihsellik içinde arı soyut sanatın (metafizik soyut sanat) yapısı gözlemlenir ve zıt olguları içinde bir arada barındıran mit çözünebilir.

Çalışma kapsamında yararlanılan kuramsal yaklaşımlar Prag Dil Okulu'nun estetik incelemeleri ile Barthes'ın mit çözümlemesine dayanır. Prag Dilbilimcileri'nin 1920'ler gibi erken tarihlerde geliştirdikleri görüşleri kapsamında, estetik nesneler (yazınsal veya plastik), geleneksel göstergebilim yöntemlerine karşın tarihsel bağlamlarında incelenmelidir. Benzer bir görüş Barthes'ın mit çözümleme yönteminde de bulunur. Barthes'a göre; mitin deşifre edilebilmesi için onun tarihsel, kültürel, sosyal ilişkileri irdelenmelidir. Mitin oluşumunu tetikleyen unsurlardan biri,

mite dönüşen *göstergenin* tarihsel bağlamından sıyrılmış olmasıdır. Ancak bu şekilde mitsel *göstergeye* yeni anlamlar yüklenebilir (Barthes, 1972). Bu nedenle Krauss'un soyut sanatın metafizik/pozitivist ikilemini çözümlemek amacıyla tarihselliğe başvurulması gerektiği yönündeki önerisi, Prag Dilbilimcileri'nin ve Barthes'ın yöntemleri ile örtüşür. Krauss'un işaret ettiği sorunsaldan yola çıkarak geliştirilen araştırma sırasında, Krauss'un görüşlerinin de Alfred J. Barr veya Clement Greenberg'in soyut sanatı konumlandırdığı ve *biçimci* tarih anlatısı olarak tanımlanan görüşlerin bir devamı olarak yapılandırıldığı açığa çıkar.

Bu bağlamda, arı soyut sanatın tarihsel ve kuramsal değerlendirmeleri iki yönelime ayrıştırılabilir. İlki; Barr ve Greenberg gibi yazarların öncülüğünde gelişen ve Krauss'un da soyut sanatı içeriksiz bir *ızgara* olarak değerlendiren görüşü ile ilişkili olan *biçimci*[2] (formalist) tarihsel yönelimlerdir. Bu yönelim, arı soyut sanatı yalnızca plastik unsurları bakımından değerlendirerek sınıflandırdığı ve kavramsal yönlerine odaklanmadığı için *biçimci* tarih anlatıları olarak isimlendirilmiştir. Bu görüşler soyut sanatı pozitivist/materyalist bağlamda değerlendirerek, soyut sanatın metafizik veya spiritüalist yönlerini ve Öteki ile ilişkilerini bir tarafa bırakır. Arı soyut sanatı içeriksiz, geometrik, materyalist aklın modernist çıktısı olarak değerlendiren *biçimci* görüşler, toplumsal alandaki en yaygın anlatılardır. Bu çalışmanın odağını oluşturan soyut sanat mitini üreten okumalar ise *biçimci* köklerden beslenir. İkinci yönelim; öncelikli olarak sanatçıların kuramsal çalışmalarına ve söylemlerine dayanır. Eleştiri alanında ise ağırlıklı olarak Meyer Schapiro'nun incelemeleri ile 1960'lardan sonra yaygınlaşan arı soyut sanat okumaları ile ilişkilendirilebilir. Soyut sanatın kavramsal altyapısına, kuramına veya diline odaklanan bu yönelime göre; soyut sanat ağırlıklı olarak okült veya spiritüalist öğretiler etrafında şekillenen, idealist felsefeden etkilenen, anti-materyalist bir modern sanat üslubudur. Bu yönelim toplumsal alanda yaygın değildir ve bu yönelimin *biçimci* okumaların yarattığı mit ile bastırıldığı öngörülmektedir. Ancak Teozofi ve Alman İdealizmi çerçevesinde gelişen görüşler bağlamında da özü deneyimleyebilen ve bu özü aktararak evrensel anlatılarda bulunabilen mistik sanatçılar miti ile karşılaşıldığı belirtilebilir. Bu mit ise yalnızca sanatsal imgelemde

[2] Charlene Spretnak'ın terminolojisi.

bulunma; doğayı ve kültürü duyusal açıdan sanattan sıyırarak yalınlaşma; özü resmetme ve böylelikle evrenselleşme; bütünlüğü, mutlaklığı deneyimletme; tini yüceltme; yeni bir gerçeklik ve yeni bir sembolik alan yaratma gibi sanatı ve sanatçıyı yücelik kavramı ile ilişkilendiren anlatılarda bulunur.

Soyut sanatın toplumsal alanda yaygınlaşan *biçimci* mitsel anlatısına, soyut sanatın telaffuz probleminden, dile dökülemezliğinden ulaşılmıştır. Bu bağlamda, yeniden özetlemek gerekirse; bu tezin temel sorunsalı soyut sanatın yapısalcı analizi sırasında açığa çıkan *dile* dayalı telaffuz problemidir. Bu problemin altında yatan temel neden ise soyut sanatın *dilinin* örtüklüğüdür. Soyut imgeler toplumsal bilinç ile ilişkili anlamlandırmalara yatkın değildir. Daha ziyade özerk anlamlandırmalar ile işlevlenen soyut göstergeler, *biçimci* görüşlere göre doğada bulunan biçimlerin mantıksal indirgemesi olduğu için içeriksizdir. Soyut sanatı kavramsal dili ile değerlendiren görüşlere göre ise; soyut göstergeler sanatçıların metafizik evren yorumlarıdır ve tinsel veya metafizik anlamlar barındırırlar. Krauss'un soyut sanatın materyalist/metafizik ikilemi olarak tanımladığı ve çelişkili bir birliktelik olarak değerlendirdiği bu ikili yorumlamanın nedeni; soyut sanatın *biçimci* miti olarak belirlenmiştir. Özellikle Barr'ın tarihsel incelemesi ve Greenberg'in eleştirileri aracılığıyla desteklenen soyut sanat miti, soyut sanatın yapısalcı analizi sırasında açığa çıkan *dil* sorunun nedeni olarak tespit edilmiştir. *Sessizliği* yaratan olgular, metafizik bağlamı görmezden gelen yaklaşımlar gibi gözükmektedir. Soyut sanat mitinin yarattığı içeriksizlik, Barthes'ın *Yapısalcı Aktivite*'de (2007) açıkladığı; yapısalcı analizin *açımlama* (dissection, découpage) aşamasından *telaffuz* veya *eklemlenme*[3] (articulation, agencement) aşamasına geçişini kısıtlar. Bu aşama için *dile* hakimiyet gerekir. *Dil* ise kavramsal alt yapıda, metafizik yönlerde aranmalıdır. Soyut sanatın kavramsal kökenleri incelendiğinde karşımıza metafizik anlatılara dayalı çok çeşitli söylemlerin bileşimleri çıkar. Mimetik bir imgeleme dayanmayan ve toplumsal bilinç ile anlamlandırılabilir imgeler sunmayan soyut sanatın izleyicisi, özerk anlamlandırmalara yönelir; ancak izleyicinin teoriye veya *dile* hakimiyetsizliği bu anlamlandırmayı kısırlaştırır.

---

[3] Bkz. Prof. Dr. Berke Vardar, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü, İstanbul: ABC Kitabevi, 1988. Bkz. Mehmet Rifat, Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2018.

Bu tez kapsamında öncelikle soyut sanatın *dile* dayalı sorunsalı tanımlanarak, çözümü için kavramsal ve metafizik kökenleri incelenmiştir. Soyut sanat mitini çözümleyebilmek adına ise yapısalcı bir çerçeve belirlenerek soyut sanatın göstergebilimsel karakteri irdelenmiştir. Miti yaratan unsurları belirleyebilmek ve bu unsurları çözümlemek amacıyla Barthes'ın toplumsal mit üretimi yaklaşımına başvururken; tez, ikili bir yapı üzerine kurularak geliştirilmiştir. Bu bağlamda, öncelikle genel anlamda sanatın, özel anlamda ise soyut sanatın yapısalcı karakteri ve miti açısından teorik çerçeve oluşturulmuş, devamında ise soyut sanatın kavramsal kökenlerini araştıran literatür taraması yapılarak temel görüşler derlenmiştir. Bu sırada öncelik, sanatçıların kuramsal yazılarına verilmiştir, çünkü soyut sanatçıların çalışmaları herhangi bir görüşün doğruluğunu kabul etmeden önce kesinlikle başvurulması gereken en önemli kaynaklar olarak değerlendirilmiştir. Kavramsal köken araştırması sırasında eleştirmenlerin veya tarihçilerin görüşleri ile sanatçıların söylemleri karşılaştırılarak ilişkilendirilmiş veya varsa karşıtlıklar tespit edilerek temel ilişkiler sorgulanmıştır. Bu sırada karşımıza çıkan ortak unsurlar; Worringer'in *soyutlama istenci*, metafizik felsefe, İdealizm, Spiritüalizm, Okültizm, Teozofi, ilkelliğe öykünme, anti-materyalizm, metafizik ve bilim ilişkisi olarak sıralanabilir. Soyut sanatın kavramsal kökenlerinin incelenmesi sırasında başvurulan bu temel başlıkların yanı sıra, karşılıklı bir değerlendirme yapabilmek amacıyla, özellikle Greenberg ve Barr gibi öncül biçimci yazarların görüşlerine de yer verilmiştir. Bu ilişkilendirmeler sırasında zaman zaman çelişkili yorumlar ile de karşılaşılmıştır. Tüm bu değerlendirmeler ise analiz bölümünde bir arada yorumlanmıştır. Prag Dilbilimcileri'nin yaklaşımları ile Barthes'ın mit çözümleme yöntemi ışığında derlenen bu yöntem aracılığıyla, soyut sanatı göstergebilim açısından tanımlayarak, çelişkileri ve ilişkileri tespit etmeye ve soyut sanatın *biçimci* mitini çözümlemeye girişilmiştir.

Soyut sanatın metafizik yönünü inceleyen çalışmalar oldukça sınırlı sayıda olsa da *biçimci* görüşlerin literatürdeki ağırlığı açıktır. Barr'ın tarihsel incelemesine karşılık tepkilerden bazıları Schapiro'nun eleştirilerinde tespit edilebilir. Hatta 1960'lar sonrasında yeniden gelişen ve soyut sanatın metafizik yönünü inceleyen çalışmalarda da Schapiro'nun temellerini attığı görüşlerin geliştirildiğini tespit etmek

mümkündür. Bu konudaki öncül çalışmalara metin içersinde de yer verilmiştir; ancak genel olarak gözlemlemek amacıyla özetlenecek olursa; arı soyut sanatın keşfedildiği yıllarda sanatçılar metafizik bağlamlarını kuramsal çalışmalarında açıkça belirtmişlerdir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu bağlantılardan bahsedilmiştir. Eleştiri alanında ise Barr'ın çağdaşı olan Schapiro'nun ve Sheldon Cheney'in görüşlerinde metafizik bağlantılar bulunur. Öte yandan 1960'lardan itibaren Sixten Ringbom'un, Robert Rosenblum'un veya Robert P. Welsh'in sanatçılara odaklanan araştırmalarında arı soyut sanat ile metafizik yönelimlerin ilişkileri incelenir. Bu konudaki en kapsamlı derlemelerden biri ise Maurice Tuchman'ın küratörlüğünü üstlendiği *The Spiritual in Modern Art: Abstract Painting*, 1890–1985 sergisinin katalog çalışması olarak değerlendirilebilir. Bernard Smith'in 1991 yılında yayınladığı, *Modernizmin Tarihi* (Modernism's History) çalışması da hem soyut sanatı metafizik bağlamı açısından irdelemesi hem de *Formalesk* (Formalesque) terimini[4] geliştirmesi bakımından önemlidir. Charlene Spretnak'ın 2014 yılında yayınladığı ve sanatta spiritüalist yönelimleri irdelediği kapsamlı çalışması da soyut sanatın metafizik bağlamını araştırmak için başvurduğumuz temel kaynaklardan birine dönüşmüştür. John Bramble'nin 2015 yılında yayınlanan kitabı da yine okült yaklaşımlar ile modern sanatı ilişkilendiren nadir kaynaklardan biridir.

Bu tezin diğer ayağı olan soyut sanat ve yapısalcılık ilişkisi üzerine geliştirilen görüşler de oldukça sınırlıdır ve ağırlıklı olarak yapısalcı incelemeyi soyut sanatın plastik unsurlarına odaklanarak geliştiren yönelimlerden oluşur. Örneğin, Catalina Bogdan'ın 2002'de yayınlanan *The Semiotics of Visual Languages* başlıklı kitabında Bogdan, soyut sanat yapıtlarının plastik unsurlarını sınıflandırarak incelemeye tabi tutan bilgisayar simülasyonları geliştirir. Prag Dilbilimcileri'nden Jirí Veltřuský de soyut sanatın göstergebilim incelemesinin imkansızlığından bahsederken aslında plastik unsurlara odaklanan bir inceleme üzerinden

[4] B. Smith, modern sanat dönemi olarak kabul edilen 1890 ile 1960 yılları arasını *Formalesk* (Formalesque) dönem olarak tanımlamayı önerir. Smith'e göre bu dönem ondokuzuncu yüzyılın sömürgeci politikalarının bir çıktısıdır. Temsile dayanan Batı sanatı üslubunun nihayetinde soyutlamaya dayanan *biçimcilik* ile domine edildiği dönemdir. (1890-1915 *Formalesk*; 1916-1945 Orta *Formalesk*; 1945-1960 Yüksek veya Geç *Formalesk*) *Formalesk* terimi içinde *biçimciliğe* karşıt yaklaşımları da barındırır. Smith'e göre 1890'lardan itibaren gelişen çok çeşitli sanatsal üsluplar biçimsel indirgemenin, bir anlamda da soyutlaşmanın bir parçası olarak veya ona karşıt bir bakış olarak yeşerir. Bu durum biçimsel estetiğin baskınlığından ötürüdür. Bu nedenle bu dönemi Smith, *Formalesk* dönem olarak adlandırır. Arı soyut sanat ise Smith'in terminolojisine göre; *evrenselleştirici soyutlamadır*. (a universalising abstraction) (B. Smith, 1998)

değerlendirmede bulunur. Plastik unsurlara odaklanan denemelere veya bu konuya yönelik tartışmalara W. J. T. Mitchell'in veya Krauss'un görüşlerinde de rastlanır. Hatta sanatçıların söylemlerinde de soyut sanatın izleyici ile yaşadığı *anlamlandırma* sorununa değinen açıklamalar bulunur. Sanatçılar da bu sorunun çözümünü ağırlıklı olarak soyut biçimlerin simgeleşerek toplumsal alanda yaygınlaşmalarında ararlar. Bu bağlamda, sanatçıların *anlamlandırma* sorununu plastik unsurlar bakımından değerlendirdikleri belirtilebilir. Bu yaklaşımlara karşın, bu tezde yapılsalcılık ve soyut sanat arasındaki tartışmalı analiz yöntemi, sanat yapıtlarının plastik unsurlarına değil, soyut sanatın kuramsal diline yöneltilmiştir. Bu tercihin başlıca sebebi, bahsi geçen çalışmalara paralel görüşlerdeki yüksek lisans tez çalışmam kapsamında; soyut imgelemi plastik unsurları bakımından ele alarak, yapısalcı analizin *açımlama* aşamasında durakladığını, yorumlamanın ise renk ve algı kuramları bağlamında geliştiğini ve Krauss'un deyişiyle anlamlandırmanın *sessizleştiğini* gözlemleme fırsatı yakalamış olmaktır. Eserin kapalı bir sistem olarak, tarihsellikten veya teorisinden bağımsız, yalnızca plastik unsurlara odaklı gerçekleştirilen inceleme girişimleri, renk ve algı kuramlarına yönelik *biçimci* gözlemler açığa çıkarmaktadır. Bu nedenle, bu tezde soyut sanatın yapısalcı analizi için soyut sanatın tarihselliği içinde kavramsal yönlerine odaklanan bir yöntem belirlemek tercih edilmiştir. Soyut sanat üslubununun doğası gereği örtük ve özerk anlamlandırmalara sahip olması nedeniyle yapıtların tekil incelemeleri yerine, genel bir *dil* araştırması üzerinden yapılandırılan bir çalışmanın yapısalcı analiz bakımından daha verimli sonuçlar açığa çıkardığı kanaati gelişmiştir. Krauss'un önerisinden yola çıkarak, soyut sanatın metafizik ve pozitivist yönlerinin bir arada incelendiği bu çalışma ile kavramsal görüşlerin anlatısına odaklanılmış, böylece yapısalcı analizi biçimlere değil konuya yönlendirerek, soyut sanat *dilinin* baskınlanması ile açığa çıktığı öne sürülen soyut sanat mitini irdelemek amaçlanmıştır.

Sonuç olarak bu tezin amacı; yapısalcılık ve soyut imgelem sorunsalından yola çıkarak, arı soyut sanat mitini tarihsel-kökensel açıdan araştırmak ve *yapısökümüne* uğratmaktır. Böylece mitsel yapının açığa çıkacağı, soyut sanat - *dil* sorunsalı bakımından kavramsal yönlere odaklanan yeni bir söylem geliştirileceği öngörülmüştür.

*

Bölümlerin yapısını açıklamadan önce terimsel bir tercihin belirtilmesi yerinde olacaktır. Öncelikle, metin süresince kısaca "soyut sanat" olarak tanımlanan üslup; *biçimci* eleştirmenlerin soyut geometrik sanat olarak sınıflandırdığı, arı soyut sanattır. Ancak *biçimci* yaklaşımlarda sınıflandırıldığı gibi modern arı soyut sanat (araştırma sonucunda açığa çıkan görüşlerden biri olarak) yalnızca köşeli geometrik biçimler ile sınırlı değildir. Kavramsal açılardan taşıdıkları benzerlikler nedeniyle Piet Mondrian, Kazimir Malevich veya Theo van Doesburg gibi köşeli geometrilere bağlı olmasalar da, Wassily Kandinsky, František Kupka, Robert Delaunay veya Hilma af Klint gibi sanatçıların da arı soyut sanatı kavramsallaştırdıkları ve uyguladıkları belirtilebilir. Bu nedenle arı soyut sanat, *biçimci* yaklaşımlara uygun olarak geometrik biçimcilikle sınırlandırılmamıştır. Öte yandan arı soyut imgelemin kavramsal yönünün veya konusunun metafizik bağlamlara dayanması nedeniyle arı soyut sanatın, metafizik soyut sanat olarak da adlandırılabileceği belirtilebilir. Bahsi geçen sanatçıların estetiklerinin paylaştığı benzerlikler, kavramsal, metafizik yönlere de dayanmaktadır. Bu yönler ise görünen o ki; Alman İdealizminin metafizik evren ve sanat yorumuna; bununla bağlantılı olarak *soyutlama istenci* kavramına ve anti-materyalist dünya görüşlerine, Teozofiye, Ötekine öykünme yaklaşımlarına dayanır. Bu isimlerin çağdaşları olan Vortisizmin ve Rayonizmin kurucularının görüşleri de değerlendirilmiştir; ancak araştırmalar sonucunda bu iki hareketin kavramsal açıdan farklı görüşlere daha ağırlık verdikleri gözlemlendiği için, odaklanılan yedi sanatçının arasına dahil edilmemişlerdir. Bu ilişkilerden yeri geldiğinde bahsedilecektir.

Bu tez dört bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümü olan ilk bölüm; tezin sorunsalını, genel yaklaşımını, yapısını ve yöntemini açıklamak amacıyla yapılandırılmıştır. *Estetik Obje ve Yapısalcılık* başlıklı ikinci bölüm ise; öncelikle estetik objenin göstergebilim karakterini açıklayan Prag Dilbilimcileri'nin yaklaşımlarına, estetik objenin *anlamlandırılmasına* ve *işlevlerine* odaklanarak, bir *gösterge* olarak sanat eserini tanımlar ve yapısalcı incelemeye tabi tutulmasının yöntemlerini ele alır. Prag Dilbilimcileri'nin yöntemlerine başvurulmasının temel nedeni; plastik sanatlar alanında göstergebilim yöntemleri irdeleyen öncül

yaklaşımları geliştirmiş olmaları ve özel olarak soyut sanat ve yapısalcılık bağlamına da eğilmiş olmalarıdır. İkinci bölümün ikinci alt başlığında ise; çalışmanın temel konusu olan *Yapısalcılık ve Soyut İmge Sorunsalı* tartışılmıştır. Soyut imgenin *dil* sorunsalı tanımlanarak, çözümlenmesi için başvurulması gereken kavramsal yönelimler belirlenmiştir. İkinci bölümün *Mitsel Anlatıların Özellikleri* isimli üçüncü alt başlığı ise; soyut sanat ve *dil* sorunsalının nedeni olarak belirlenen soyut sanat mitini, kavramsallaştırmak ve yapısökümüne uğratmak amacıyla Barthes'ın mit kavramına odaklanır. Tezin ikinci bölümü, sorunsalın tanımlanmasına ve çözümlenmesi için başvurulan teorik yöntemlere ayrılmıştır. Bu sayede analiz sırasında faydalanılacak teorik yöntem çerçevelenmiştir.

Soyut Sanatın Kavramsal ve Biçimsel Kökenleri başlıklı üçüncü bölüm ise; soyut sanatın toplumsal alandaki söylemlerine odaklanır. Öncelikle bölümün girişinde, soyut sanatın kavramsal kökenleri tartışılırken, tarihsel süreci ile de ilişkilendirebilmek amacıyla kısa bir tarihsel bağlam sunulur. *Biçimci Yaklaşımlardaki Sorunsalların Tespiti ve Metafizik Okumanın Genel Gelişimi* isimli ikinci alt başlıkta ise; soyut sanatı etkileyen kavramsal ve metafizik kökenler araştırılarak genel bir çerçeve çizilir. Bir yandan da *biçimci* soyut sanat okumaları ile metafizik yönünü ele alan incelemeler arasındaki çelişkilere değinilerek, soyut sanatın örtük kavramsal yönlerine odaklanılır. Böylece üçüncü bölüm kapsamında araştırılan, soyut sanatın metafizik yönlerini belirleyen temel başlıklar açığa çıkar. Bunlar sırasıyla; *Soyutlama İstenci, Soyut Sanata Etki Eden Metafizik Yaklaşımlar, Yeniden Büyülenme Kavramı ile Materyalizm Yergisi ve Bilim, Teozofi* ve *"İlkel" İnsan ve Doğu Toplumları ile Senkretizm İlişkisi* olarak belirlenmiştir. *Soyutlama İstenci* bölümünde Worringer'in Alman İdealizminin bir çıktısı olarak geliştirdiği ve modern insanın *soyutlama istenci* olarak tanımladığı, soyut sanatçıların yaklaşımlarında da etkisinin yoğun olarak gözlemlendiği görüşleri açıklanır. *Soyut Sanata Etki Eden Metafizik Yaklaşımlar* bölümü, soyut sanatın söylemlerinde karşılaşılan yaklaşımları Platon'un görüşlerinden başlayarak sırasıyla Kant, Schopenhauer, Nietzsche ve Schelling'in felsefeleri üzerinden tartışır. Teozofi'nin de etkilendiği bu filozofların görüşleri yer yer soyut sanatçıların kişisel söylemleri ile de ilişkilendirilir. *Yeniden Büyülenme Kavramı ile Materyalizm Yergisi ve Bilim* başlıklı

bölüm ise; soyut sanatçıların idealist felsefeye veya Teozofi gibi tinsel öğretilere yönelmelerinin nedenlerini, anti-materyalist dünya görüşüne sahip olmaları ile ilişkilendirerek, *biçimci* mitlerin çekirdeğini oluşturan, pozitivist materyalist bir indirgeme olarak soyut sanatın keşfi fikrini irdeler. Yine bu görüşleri sanatçıların söylemleri ile destekleyen beşinci alt başlığın devamında, materyalizm karşıtlığı üzerine kurulu söylemlerine rağmen bilimsel bilgiye olan ilgileri ve ilgilerinin temellendirildiği metafizik görüşler açıklanır. *Teozofi* altı başlığı dahilinde ise; soyut sanat araştırmaları sırasında sıklıkla karşılaşılan Teozofi'nin, hem soyut sanat hem de sanatçıların söylemleri ile ilişkileri araştırılır. Teozofi'nin ve Antropozofi'nin öğretilerine de kısaca değinilen bu bölümde; bu öğretilerin estetik yaklaşımları ve bu yaklaşımlar ile soyut sanatçıların üslupları arasındaki ilişkilendirmelerden de bahsedilmiştir. Son alt başlık olan *"İlkel" İnsan ve Doğu Toplumları ile Senkretizm İlişkisi'*nde ise; modern sanatın genel bir ilgisi olarak değerlendirilebilecek, soyut sanatçılar arasında da yaygın olan Öteki'ye yönelik ilgiden ve bu ilginin gelişimini tetikleyen Jean-Jacques Rousseau'nun görüşlerinden ve yine Worringer'in ilkel insana atfettiği *soyutlama içtepisinden* bahsedilir. Son olarak, sömürgeciliğin ve modernizmin neden olduğu bu öykünme soyut sanatçılar bağlamında senkretizm kavramı üzerinden tartışılarak soyut sanatın kavramsal ve metafizik kökenleri genel başlıklar altında derlenerek incelenmiştir.

Dördüncü bölüm, soyut sanatın yapısalcılık ve *dil* çelişkisini araştırmak amacıyla tespit edilen mitsel anlatısının, ikinci bölümünde çerçevelenen yöntemler aracılığıyla irdelenerek analiz edilmesine ayrılmıştır. Bu sırada mit, soyut sanatın göstergebilim nitelikleri göz önünde bulundurularak, tarihsel bir bakış açısıyla tahlil edilerek çözümlenmiştir. Soyut sanatın, *sessizlik* kavramı ile ilişkili *dile geçirgensizlik* sorunsalı*, biçimci* yaklaşımların da göz önünde bulundurulduğu bir yönelimle, metafizik kökenleri bakımından sorgulanmış ve soyut sanat miti yapısalcı, tarihselci bir analize tabi tutulmuştur. Beşinci ve son bölüm olan *Sonuç* bölümünde ise genel bağlam özetlenerek, bulgular derlenmiştir.

BÖLÜM 2

2. ESTETİK OBJE VE YAPISALCILIK

2.1. Prag Dil Okulu ve Yaklaşımları

Gösterge sistemlerinin yaratıcı kullanımı olarak sanat çalışmaları, sanat göstergebilimi (the semiotics of art), 1920'lerden itibaren Prag Dil Okulu (the Prague Linguistic Circle)[5] çevresinde tartışılır. Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce ve Karl Ludwig Bühler'in göstergebilim yaklaşımlarından etkilenen Prag Dilbilimcileri, göstergebilimi yorumlayarak sanat çalışmaları alanına devşirirler. Başta şiir olmak üzere sanatın çeşitli alanlarına odaklanarak geliştirdikleri öncül yapısalcı sanat incelemeleri nedeniyle, bu tez kapsamında, yaklaşımları sanatın göstergebilim karakterini tanımlamak amacıyla yol gösterici olmuştur. Rus Biçimcileri'nin uzantısı olarak da değerlendirilen grubun sanat incelemelerindeki temel anlayış, estetik objenin gösterge olarak iki ayrı işlevden; *bilgilendirici (informational)* ve *estetik/şiirsel (aesthetic/poetic)* işlevden faydalanmasına dayanır (Matejka, 1976).[6]

Prag Okulu'nun 1928'deki ilk kongresinde[7] sunulan "*Savları*" yaklaşımlarının ana çatısını belirler[8]; *göstergenin* anlamlandırılmasına atfedilen işlevlerin hiyerarşik düzeni temel inceleme alanlarındandır ve bu durum *göstergebilimsel çok işlevlilik*

---

[5] Prag Dil Çevresi, Prag Okulu veya Prag Göstergebilimi olarak karşımıza çıkabilir. (The Prague Linguistic Circle, The Prague School, The Prague Structuralism.)

[6] Ayrıca Bkz. Prof. Dr. Berke Vardar, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü, İstanbul: ABC Kitabevi, 1988. Bkz. Mehmet Rifat, Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2018.

[7] *The First International Congress of Slavists in Prague*

[8] *Travaux du Circle Linguistique de Prague,* aynı yıl kendi dergilerinde de *tezlerini* yayınlarlar.

(semiotic multifunctionality) ile ilişkilidir. Buna göre; *göstergenin pratik işlevi* (practical function) veya *bilgilendirici işlevi,* doğada *göstergenin* işaret ettiği şeye yöneliktir. *Şiirsel* veya *estetik işlev* ise; *göstergenin kendine referanslı* olması, kendine dönük olması durumunda açığa çıkar. 1935'te *savlarını*[9] yeniden düzenleyerek geliştiren Prag Dilbilimcileri'ne göre tüm iletişimin temeli olan *dil*, en basit göstergebilim sistemidir. Bu nedenle bu sistemin özellikleri diğer sistemleri incelemek için kuralacak yöntemlerin gelişimi bakımından önemlidir. Ancak sanat sistemi, *dil* sisteminden farklı olarak *estetik/şiirsel işleve* sahiptir ve bu işlev nedeniyle, estetik obje bir *gösterge* olarak ilettiği bilginin doğruluğu üzerinden değerlendirilemez. *Estetik gösterge*, sanatçı ile izleyici arasında özgürce hareket eden, kendi yaşam döngüsüne sahip *özerk* bir işarettir. Bu nedenle sanat, tüm sosyal/ kültürel değerler çerçevesinde çalışılmalıdır ve anlamlandırmanın değişken olduğu göz ardı edilememelidir. Her sistemin farklı *dil* özelliklerine sahip olduğunun altını çizen Prag Dilbilimcileri, *göstergeler* arasındaki çevirilerin anlam kaybına neden olacağını da belirtir. *Dil,* anlamını değiştirmeden tam olarak resme, müziğe, mimiğe çevrilemez veya bir resim *dil*, müzik veya mimik aracılığıyla tam olarak ifade edilemez. Çünkü her bir sistemin *göstergeleri* ve *gösterenleri* farklıdır, her birinin kendine has özellikleri bulunur ve bir sistemden diğerine aktarım sırasında birbirini tam olarak karşılayacak bir anlamlar sözlüğü yoktur. Birbirinden farklı *dil* sistemine ait olan *göstergelerin* aynı gerçekliğe işaret ettiği durumlarda dahi, *gösterenleri*, *gösterilenleri* ve *göstergeleri*, dolayısıyla *anlamlandırmaları* birbirinden farklılık gösterecektir (Matejka, 1976).

Saussure'den Rus Biçimciliği'ne ve Prag Okulu'na, sonrasında Levi-Strauss'a ve 1960'lardan itibaren gelişen yapısalcı ve postyapısalcı araştırmalara kadar bir ilişkisellik kurmak mümkündür. Moskova Dilbilim Çevresi'nden (the Moscow Linguistic Circle) Roman Jakobson, Sergei Karcevskij, Bogatyrev gibi isimler 1926 yılında Sovyetler Birliği'nden Çekoslovakya'ya göç eder ve bu isimler Prag Dil Okulu'nun kurulmasına yardımcı olur. 1917'de ise Rusya'ya dönen Karcevskij, Saussure'in öğrencisidir ve aynı yıl Rus Biçimcilerine katılır (Matejka, 1976). Rus Biçimciliği 1915'te Moskova'da OPOYAZ (Şiir Dili Çalışmaları Derneği,

[9] Prag Okulu'nun *Kelime ve Dil* (Slovo o Slovesnost/Word and Language) isimli dergisinde yayınlanır.

Society for the Study of Poetic Language) olarak bilinen bir grup dilbilimci tarafından geliştirilir. Devrim sonrasında on yıl kadar etkisini gösteren topluluk, Stalin siyaseti içinde dışlanmaya başlar. Üyelerinden bazıları Batı'ya göç ederek (Jakobson gibi) Prag Dilbilimcileri'ni etkiler. 1955'ten itibaren Avrupa'da yapılan çevirilere kadar, çalışmalarının çoğu Rusya'da dışlanır. Ancak Rus Biçimcileri'nin asıl etkisi, Jakobson aracılığıyla Prag Dilbilimcileri'ne ve Jan Mukařovský ve Claude Levi-Strauss'un etkisiyle 1960'lardan itibaren Paris'te gelişen yapısalcı hareketin ortaya çıkmasına ön ayak olmasıyla gözlemlenir (D. H. Richter, 2007). Örneğin, Matejka'ya göre; Nikolay Trubetzkoy'un, Petr Bogatyrev'den esinlenen *Grundzüge* çalışması, Barthes'in *Moda Sistemi* (System de la mode, 1967) çalışmasını etkilemiştir (Matejka, 1976).

Ancak bu veya bunun gibi bağlantılar, Saussure'den beri gelen yapısalcı inceleme yöntemlerinin çeşitliliğini göz ardı etmemize olanak vermez. Örneğin, tarihsellik bağlamında ve sosyal/kültürel değerler çerçevesinde *dili* inceleyerek *sözü* deşifre etme yöntemi, göstergebilim incelemesini tarihsel perspektif ile gerçekleştirme yaklaşımı, Prag Dilbilimcileri'ni; Saussure'den, Louis Hjelmslev'den veya Kopenhag Göstergebilimcileri'nden ayrıştırır. Prag Dilbilimcileri'ne göre bir estetik obje ancak bir *dil* sistemi ile ilişkili ise işlevlenir ve bir yapılandırma olarak *anlamlandırılır* ve bu *dil* sistemi ancak sosyokültürel bağlamda incelenerek deşifre edilebilir. Yapısalcılığa eklemlenen tarihsel bakış açısı önerisini, Krauss'un yaklaşımında da gözlemlenir. Krauss'un soyut sanatı tarihselci bir bakış açısıyla inceleme önerisinin kavramsal kökeni Prag Dilbilimcileri'ne kadar dayandırılabilir. Hem erken dönem çalışmaları hem de 1960'lardan itibaren psikanalitik, feminist, fenomenolojist vb. yaklaşımlarla harmanlanan yapısalcılık, yöntemsel bakımdan çok çeşitlilik gösterse de Matejka (1976)' ya göre; tüm bu varyasyonlar imge biliminin kristalize olmasına, anlamlandırmanın çözümlenmesine katkı sağlar.

2.1.1. Estetik Objenin Anlamlandırılması

Mukařovský'nin 1934 yılında yayınlanan çalışması; sanatı (estetik objeyi) göstergebilimsel bir gerçeklik olarak konumlandırarak estetik objenin toplumsal bilinçte yer alan *anlamlandırmalar* ile işlevlendiğini savunur. Bu görüşe göre; *anlamlandırma* bireysel bilincin en derin seviyelerinde işlevlense dahi yine de

kolektif bilinçten devşirilir. “Sanat eseri, tüm topluluğun bilincinde yer alan “estetik bir nesne” olarak var olur.” (Mukařovský, 1976, s. 8). Mukařovský, *gösterge* ve anlam üzerine süregelen incelemelerin, *göstergenin iletişim işlevi* ile de ilişkili olarak, sanat alanına yayılması gerektiğini belirtirken, bu tip incelemelerin toplumsal bağlamda sürdürülmesi gerektiğini vurgular. Öte yandan Mukařovský’ye göre; göstergebilim incelemeleri, her sisteme ayrı bir *dil* muamelesi yaparak *özerk* olarak geliştirilmelidir. Yalnızca göstergebilim bakış açısı sanat eserini hem *özerk* bir varoluş olarak hem de sosyal fenomenlerle ilişkili, diğer kültürel alanlarla devinim gösteren dinamik bir bilgilendirme aracı olarak değerlendirebilir. Bu bağlamda sanatın göstergebilim karakterinin (Semiotic character of art) açıkça izah edilmediği durumlarda yapısalcı inceleme eksik kalır. Göstergebilimsel yönlendirmenin eksik tanımlandığı durumlarda ise; kuramcı ya sanat eserini yalnızca biçimsel bir yapı olarak ya da herhangi bir sosyal fenomenin direkt bir yansıması olarak değerlendirme eğiliminde olur (Mukařovský, 1976).

Mukařovský, çalışmalarında öncelikle Rus Biçimcileri’nden Viktor Shklovsky’nin *Nesir Teorisi* (Theory of Prose) çalışmasını kritik eder. Shklovsky, edebi metinleri Saussure’in yaklaşımı ile paralel bir biçimde kendi içinde kapalı bir sistem olarak inceleme önerisinde bulunur. Mukařovský’ye göre ise; *dil* alanındaki göstergebilim ile sanat alanındaki göstergebilim arasındaki fark burada yatar. Bu görüşe göre, sanat incelemeleri estetik objenin tecriti altında yapılamaz. Sanat olgusu, ilişkili olduğu kültürel sistemlerden bağımsız, zamandan ve mekandan koparılmış bir şekilde incelenemez. Sanat bir yapılandırma olarak; bir yandan özerk bir anlatı, bir yandan da sosyal yapılanmaların (din, ekonomi, dil, siyaset vb.) bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Mukařovský, sanatın *anlamlandırma* sürecindeki yaratıcı/sanatçı ile izleyici/yorumlayıcı bileşenlerinin arasındaki bağlantıya da dikkat çeker. Sanatı, yaratıcısı ve yorumlayıcısı arasında yapılandırılmış bir işaret sistemi olarak tanımlayarak, sanatı sanatçının zihinsel bir çıktısı veya dış dünyada referans verilen birtakım sosyal fenomenlerin aynası olma durumundan da çıkarır. Sanat eserinin varlığı izleyicinin kattığı yorumdan geçer ve böylece *anlamlandırma* izleyici ile birlikte yapılandırılır. Anlam taşıyıcısı olarak *dil* veya estetik obje, ancak yorumlayıcının varlığı ile *işlevlenir* (Matejka, 1976). Felix Vodička (1976) da, estetik

bir *gösterge* olarak edebi metni toplumun anlamlandırması için yaratılmış bir olgu olarak değerlendirir. Estetik algı, temelinde *değerlendirme* (evaluation) ile ilgilidir. Estetik obje (metin) izleyici tarafından estetik açıdan alımlanır, yorumlanır ve değerlendirilir. Yalnızca izleyicinin yorumuyla bir yapıt estetik gerçekleşmeyi yaşayabilir.

Mukařovský, teorisinde Saussure'in *toplumsal bilinç* (collective consciousness) kavramından da faydalanır. Bir estetik obje ancak *toplumsal bilinçte* referans verdiği bir kavram, bir *gösterilen* var ise anlamlanır. "Buna göre eser, yalnızca içselleştirilmiş temel sistem onu anlamlı kılarsa bir gösterge işlevi görür." (Matejka, 1976, s. 272). Sanatın göstergebilim açıdan incelenebilir yapısı, onun algılanabilir *göstereninde* bulunmaz, bu yapı daha ziyade toplumsal bilinçteki ve sanat çevresinin üyeleri arasındaki *anlamlandırmada* bulunur ve bu *anlamlandırma* söz konusu *gösterene* nazaran zamana, mekana göre değişkendir (Matejka, 1976). Mukařovský'ye göre; "Bir sanat eseri tanımlanabilir değildir…" (1976, s. 3), çünkü incelenen yapıt zaman içinde anlamsal açıdan dönüşüm geçirirken fiziksel değişimlere maruz kalabilir. Vodička da estetik objenin değerlendirme kriterlerinin veya biçimlerinin tarih içinde değişeceğini vurgular. Bu nedenle tarihselci yapısalcı bir inceleme, anlamlandırmadaki değişimleri kayıt altına almalıdır (Vodička, 1976).

Yukarıda da belirtildiği gibi Prag Dilbilimcileri'nin ortak görüşlerine göre; sanat eserinin *anlamlandırması* müşterek bilinçle birlikte bireysel bilinçte bulunan *anlamlandırmalar* ile işlevlenir. Dahası, estetik objelerdeki bireysel *anlamlandırma*, nitelikleri ve nicelikleri bakımından kolektif bilince yakın duruyorsa daha aktiftir. Mukařovský'ye göre; kübist veya izlenimci birer resim karşısında veya bir sürrealist şiir ile klasik bir şiir karşısında izleyicinin zihin durumu birbirinden farklılık gösterecektir. Sürrealist bir yapıtın karşısında izleyici *anlamlandırmayı* daha yoğun olarak *öznel çağrışımlarla* (subjective associations) *kendi özgür oyunu* (free play) içinde gerçekleştirir. Aksine klasik bir şiir karşısında zihin, *anlamlandırmayı* daha ziyade müşterek bilinç aracılığıyla yapılandırır. İfade biçimindeki netliği nedeniyle, başka bir ifadeyle kolay tanımlanabilir, anlamlandırılabilir *göstergelerin* varlığında, müşterek bilinç devreye girer. Bu ortak bilinçten çıkan *anlamlandırma* ancak söz konusu estetik objenin yaratımı sırasında kullanılan *dile* izleyicinin aşina olması ile

gerçekleşebilir. Böylece, izleyici estetik obje karşısında müşterek bilinç aracılığıyla, bireysel anlamlar, *ikincil anlamlar* (secondary meaningler) türetir (Mukařovský, 1976).

Mukařovský'ye göre; *gösteren* (signifier), algılanabilir bir *gösterge* olarak bir gerçekliktir ve *anlamlandırma* (signification) yöntemiyle diğer bir gerçeklik olan zihinde bir kavram oluşturur. Estetik objenin zihinde yarattığı kavram ise özneldir, çünkü bir sanat eseri *özerk* (autonomous) bir *göstergedir*. Ancak, bir *gösterge* herhangi bir gerçeklikle ilişkili olmasa bile, yine de bir *gösterge* olarak, izleyici ve sanatçı arasında bir ilişki kurabilmek adına, izleyicinin zihninde bir kavrama referans verir. Buna rağmen *özerk göstergelerde* referans verilen kavram kesinlik arz etmez. Toplumsal bilinç aracılığıyla estetik objenin referans verdiği olguları genel olarak tüm sosyal fenomenler (felsefi, ekonomik, siyasi, dini, vb.) olarak belirleyen Mukařovský (1976)'ye göre; estetik objeyi *anlamlandırmanın* yolu bu fenomenleri tanımaktan geçer. Elbette bazı durumlarda sanat eserinin toplumsal fenomenler ile ilişkisi oldukça zayıf olabilir veya güncel toplumsal değer sistemleri ile *dili* çelişiyor olabilir. Dahası bir estetik obje referans verdiği kavrama mecaz veya metafor kullanımları ile dolaylı yönden bağlı olabilir ve toplumsal fenomenler dönüştükçe *anlamlandırma* da değişebilir. Bu bağlamda belirtilmelidir ki; Mukařovský, bir sanat eserinin kolektif bilince veya toplumsal fenomenlere referans vermek gibi bir yükümlülüğü olmadığının da altını çizer.

Saussure'in üçlü gösterge birliğini estetik göstergeye uyarlayan Mukařovský'ye göre; bir *gösterge* olarak estetik obje üç bileşenden oluşur; sanatçı tarafından yaratılmış algılanabilir bir *gösteren* (signifier); kolektif bilinçle ilişkili *özerk anlamlandırma* (signification) ve sosyal fenomenlerle ilişkili kavramsal *gösterilenler* (signified). Sanatın bu göstergebilim açıdan değişkenliğe sahip doğası nedeniyle, Mukařovský (1976)'ye göre; estetik obje, *belgesel değeri* (documentary value) tahlil edilmeden, sosyal fenomenlerle ilişkisi değerlendirilmeden, tarihsel veya sosyolojik bir kayıt olarak değerlendirilmemelidir. Estetik objenin tanımlayıcı özelliklerinden bir diğeri ise kasıtlı, *amaçlı* (intentional) olmasıdır. Sanatın *yaratıcı* (originator) ve *alımlayıcı* (perceiver) arasındaki ilişkisi, yaratıcının estetik objeyi kasıtlı olarak üretmiş olmasına dayanır. Göstergebilim incelemesini de yönlendiren bu görüşe göre;

yaratıcı tek bir kişidir, alımlayıcı ise herhangi biri olabilir. Bu nedenle yaratıcı yapılandırırken, alımlayıcı sayısız çeşitlemeyle anlamlandırır. *Amaçlılık*, sanat eseri ile doğal obje arasındaki farkı da belirler; sanat eseri kasıtlı, doğal obje ise tesadüfidir. Elbette kasıtlılık yalnızca sanatı değil tüm insan aktivitelerini kapsar. Mukařovský (1976), aslında sanatsal amaçlılık ve pratik amaçlılık işlevlerini, Kant'ın sanatın *amaçsız amaçlılık* (auto telos) özelliği ile açıklar. Sanatın *amaçsız amaçlılığı* yalnızca sanatı amaç edinir, bunun dışında herhangi bir *işlevsel amaç* gütmez. Buna karşılık pratik amaçlı herhangi bir insan üretimi nesne, bir kullanım amacı güder.

Vodička'ya göre; estetik bir objenin göstergebilim incelemesi için objenin estetik normları belirlenmelidir. Devamında ise; objenin tarihsel, kuramsal, toplumsal ilişkileri ile plastik unsurlarının genel anlamlandırmaları, geçirdikleri değişimler göz önünde bulundurularak obje analiz edilmelidir. Estetik normların belirlenmesi için ise; söz konusu yapıtın dahil olduğu veya takip ettiği estetik ve teorik sistemler araştırılmalıdır. Normlar bu genel sistemlerde bulunur. Yapıtın dahil olduğu grubun temel örnekleri veya o dönemin güncel teorileri, yaklaşım biçimleri, normları belirlemeye yardımcı olabilir. Öte yandan dönemin kritiklerinin yaptığı değerlendirmeler, bu değerlendirmelerin bakış açıları ve metotları da önemli kaynaklar olabilir. Ancak eleştirmen öncelikle estetik obje hakkında kendi yorumunu belirterek, kritik edilen yapıtın varoluşunu kayıt altına almak ve belirlenen kurallar çerçevesinde sistem içinde nereye düştüğünü belirlemekle yükümlüdür. Öte yandan, bir normdan veya gereklilikten bahsederken yalnızca teknik kuralları göz önünde bulunduramayız. Mukařovský'nin de belirttiği gibi, normlar aynı zamada, etik, sosyal, dini, felsefi fenomenlerden beslenir. Yapıt, estetik fonksiyonu bakımından değerlendirilirken, döneminin sosyokültürel bağlamı açısından da incelenmelidir. Estetik obje hem sosyal normlar bakımından hem de kullandığı sanatsal araçlar bakımından bir arada değerlendirilmelidir. Neticede, *değerlendirme* (evaluation) dönemsel yaşam pratikleri ve onun değerlerinin yapısalcı bir incelemesidir. Yapı, yalnızca estetik objenin biçiminden oluşmaz. Estetik objenin yapısal incelemesi ile edebi normun yapısal incelemesi değerlendirmede buluşur (Vodička, 1976).

Öte yandan, çoklu yorumlamaların ve değerlendirmelerin geliştirilebileceği de unutulmamalıdır. Araştırmacılar, tarihçiler, eleştirmenler veya estetikler arasında

genellikle "doğru" bir norm yoktur. Tek bir doğru norm olmadığı gibi tek bir doğru değerlendirme de bulunmaz. Bir yapıt, izleyicisinin de algısında sürekli olarak değişirken, birbirinden farklı değerlendirmelere maruz kalabilir. Romen Ingarden, *göstergenin* bu değişken *anlamlandırma* özelliğini *gerçekleştirme* (actualization) olarak tanımlar. Sonuç olarak Vodička'ya göre; estetik objenin doğasında eksiklik yatar. Bu eksiklik ise ancak izleyicinin algılaması aracılığıyla giderilir ve bu algılama veya *anlamlandırma* ise değişkendir. Dolayısıyla, bir yapıtın kendi içinde kapalı bir sistem olarak incelenmesi, sanat alanının değişken normları göz önünde bulundurulduğunda kısıtlayıcıdır. Bu nedenle estetik işlevin toplumsal boyutları, değişimleri ve değişimlerin neden olduğu algılamalar incelenmelidir. Değerler, normlar değiştikçe estetik obje de izleyici tarafından yeniden anlamlandırılır ve bu değerlendirmeler değişkenlik gösterebilir. Öte yandan, her yeni norm dışı gelenek öncelikle normların ihlali olarak değerlendirilir ve zaman içinde gelenekselleşerek norma dönüşebilir (Vodička, 1976).[10]

2.1.1.1. Estetik Anlamlandırmanın İşlevleri

Rus Biçimcileri'nin yaklaşımlarının merkezinde *yabancılaştırma* (defamiliarization) kavramı yatar. Rus Biçimciler *Yabancılaştırma* aracılığıyla, edebi metinlerdeki referansların toplumsal bilinçteki *anlamlandırma* sürecini gözlemlerler. *Yabancılaştırma* kavramını hem *göstergelerin* toplumsal bilinçteki anlandırmalarını ters yüz etmek hem de egemen kültürün toplumsal fikirlerini yabancılaştırmak, açıklarını teşhir etmek amacıyla kullanırlar (H. D. Richter, 2007). Viktor Shklovsky'nin *Teknik Olarak Sanat* (Art as Technique (1917)) makalesi, *yabancılaştırma* kavramı bakımından temel çalışmalardan biridir. Shklovsky, özellikle sembolist hareketin ve onunla ilişki yaklaşımların "*Sanat imgelerle düşünmektir*" söyleminden ilham alan, sanatsal anlatıyı düşünme ve bilme ile ilişkilendiren üsluplara, semboller ile düşünmenin izleyici açısından sıradanlık yaratacağı görüşüyle karşı durur. Shklovsky'ye göre; algılama sıradanlaştıkça, tekrara uğradıkça *otomatikleşir*. Bir eylem veya simge ile ilk karşılaştığımız an ile sayısız defa karşılaştığımız an arasında verdiğimiz zihinsel tepki açısından farklılık vardır. Tekrarlayan simgeler veya eylemler, üstünkörü bir

[10] Vodička, Mukařovský'nin *Sosyal bir olgu olarak Estetik İşlev, Norm ve Değer* (Aethetic function, Norm, and Value as Social Fact) başlıklı kitabına atıfta bulunur.

algılamaya, otomatik eyleme sebebiyet verir. Bunu cebirsel düşünme yöntemi olarak belirleyen Shklovsky, cebirsel yöntem aracılığıyla, kavramları simgelere indirgediğimizi belirtir. Sanat ise algılamayı cebirsel yöntemden dışarı çıkaran, *otomatik* algılamadan izleyiciyi uzaklaştıran bir olgudur. Shklovsky'ye göre; *yabancılaştırma* sanatın temelindedir ve sanatsal imge sabit bir *gösterge* değildir. Bu nedenle onun amacı, algılamamızı *otomatikleştirmek*, imgeyi anlamlandırmak değil, öznel bir algı yaratmaktır. Düz yazı ile şiir arasındaki fark buradadır. Düz yazı olağan konuşmadır; ekonomik, pratik ve kolaydır. Buna karşılık şiir ise dolambaçlı, biçimlendirilmiş bir söylemdir. İzleyiciyi kolay anlamlandırılabilir imgelerle *otomatik* bir algılamaya değil, *yabancılaştırılmış* anlamlandırmalarla ritmi bozmaya yönlendirir. Elbette bozuk ritim tekrar ederse *otomatikleşecektir* ve *yabancılaşmadan* uzaklaşacaktır (Shklovsky, 2007).

Prag Dilbilimcileri'nin çalışmalarında da hem *yabancılaştırma* kavramının izlerini hem de Rus Biçimcileri'nin sanatı şiir ve düz yazı ayrımı üzerinden değerlendirmelerinin etkilerini gözlemleriz. Mukařovský, *Şiirsel Referans* (Poetic Reference) başlıklı makalesinde, şiirsel örneklendirmeyi diğer referans türlerinden ayrıştırma amacı taşır. *Şiirsel örneklendirme*; bir edebiyat eserinde (bizim konumuz bağlamında estetik bir objede) karşımıza çıkabilecek her türlü estetik fonksiyon baskınlığı taşıyan unsur olarak tanımlanabilir (Mukařovský, 1976). Jakobson ise; şiirin veya sanatın ne olduğunu sorgularken, estetik objenin konusu üzerinden bu cevabı veremeyeceğimizi belirtir. Çünkü şiir veya sanat kavramı durağan değildir. Geçici ve dönemsel olarak değişkenlik göstererek tanımlanır. Buna karşılık *şiirsel işlev* (poetic function) veya *şiirsellik* (poeticity), biçimcilerin tartıştığı gibi, emsalsiz, kendine has (sui generis) olandır. *Şiirsellik,* Jakobson'a göre; tıpkı bir kübist resmin bütünlüğüne benzer biçimde, başka unsurlara, bileşenlere indirgenemeyen unsurdur; yalnızca bütünlükten ayrıştırılabilir ve böylece özgürleştirilebilir. *Şiirsellik*, çoğu açıdan çoklu bir yapılandırmanın parçalarından biridir; ancak diğerlerini dönüştüren ve onlarla birlikte bütünlüğün doğasını belirleyen bir yapıdadır. Bir eklenti değil, mekanik bir bileşendir, kendi başına bir olgu değildir ama bütünlüğü etkiler. *Şiirsellik*; bir kelimenin kendini yalnızca bir kelime olarak, bir objenin veya duygunun göstergesi olarak var ettiğinde veya kelimelerin ve kompozisyonların

anlamları kendi başlarına anlam taşıdıklarında, gerçeklikte bir şeye referans vermediklerinde açığa çıkar (Jakobson, 1976). Mukařovský'ye göre; "Şiirsel gönderme aracılığıyla (estetik objenin) gerçeklikle doğrudan ilişkisinin zayıflaması onu sanatsal bir araç haline getirir." (1976, s. 157). Gerçeklik dışında bir şeye referans vererek yaratılan *şiirsellik* için veya başka bir ifadeyle; *göstergenin* sanatsallaşması için *anlamlandırmada* çatışma gerekir. Çatışmanın eksikliği durumunda ise, kavramların, *göstergelerin hareketliliği* (mobility) mümkün değildir. Eğer anlamsal hareketlilik olmazsa, o zaman *kavram* ve *gösterge* arasındaki ilişki de (Shklovsky'nin belirttiği gibi) *otomatikleşir* (Jakobson, 1976).

Estetik referans biçimi figüratif olabileceği gibi soyut biçimsellikte veya mecazi anlamlandırmalarda da olabilir. Eğer cümle *bilgi verici* (informative function) bir anlamlama olarak değerlendirilirse izleyici referans ile temsil ettiği gerçeklik arasındaki ilişkiye odaklanır. Böylece göstergenin *belgeleyici değeri* (documentary value) artabilir. Eğer göstergeye *şiirsel* referans olarak yaklaşırsak, o zaman anlamsal (semantic) özelliği tamamen değişecektir. Bu nedenle Mukařovský'ye göre *bilgilendirici işlev* yerine *şiirsel işlev* bakımından değerlendirmek için eserin tamamı incelenmelidir. Eserin göstergebilim zincirindeki (semiotic chain) her bileşeni hem kendi başına hem de bir bütünlük içinde değerlendirilmelidir. *Şiirsel dilde*, *otomatikleştirilmemiş* (non-automatized) *anlamlandırma* da değerlendirilmelidir. Bu tip durumlarda, *anlamlandırma* toplumsal bilinçten gelmez, şair veya sanatçı tarafından kurulan yeni bir bağlantı yeni bir *anlamlandırma* aracılığıyla oluşur. Yani *bilgilendirici dil* ile *şiirsel dilin* önem verdiği referanslar arasında hiyerarşik farklılıklar bulunur. *Bilgilendirici dilde* odak noktası her şeyden önce estetik objenin referans edildiği gerçekliğe dayanır. *Şiirsel dilde* ise, odak noktası söylemi (speech) yaratan bağlam veya *dil* kapsamında değerlendirilmelidir. Şiirsel referans, eserin bütünlüğü içinde ona yüklenen anlamsal bütünlük bakımından incelenmelidir. Bu demek değildir ki *bilgilendirici* referans, yapıtın bağlamından tamamen bağımsızdır veya *şiirsel* referansın gerçeklikle hiç ilişkisi yoktur. Tüm bu ilişkiler bir anlamda ağırlık merkezinin değişimi ile ilişkilidir (Mukařovský, 1976).

Yukarıda da belirtildiği üzere; sanat eseri *özerk* bir gösterge olarak işlevlenmesinin yanı sıra *bilgilendirici gösterge* (informational sign) olarak da

anlamlandırılır. Estetik obje bu yanıyla bir söylemdir. Bir zihinsel durumu, duyguyu, bir fikri ifade ederek işlevlenir. Bazı sanat dallarında şiir, resim, heykel gibi, *bilgilendirici işlev* daha etkindir. Müzik, dans veya mimarlık gibi dallarda ise ya tamamen görünmezdir ya da örtüktür. Elbette bu alanlarda da estetik objenin *bilgilendirici işlevi* vardır ancak daha şifrelidir. Fakat temsil sanatlarında konunun, temanın açıkça tespit edilebildiği örneklerde, konu estetik objenin *bilgilendirici anlamlandırması* olarak işlevlenir. Öte yandan, her türlü sanat eseri, en biçimci (formalist) olanları da dahil olmak üzere konudan bağımsız olarak *bilgilendirme değeri* taşır. Çünkü çizgi, renk gibi plastik unsurlar da konu olmaksızın bir anlam taşır, bir şeyi ifade eder. Bu durum plastik unsurların, görsel göstergebilim karakterlerinin, estetik objenin biçimsel bileşenlerinin bilgilendirici gücüdür. Sanat eserinin tüm yapısı, *bilgilendirci* anlamlandırma da dahil olmak üzere bir arada işlevlenir. Konu, *anlamlandırmanın* belirginleşmesi için, kavramın billurlaşması için yön vericidir. Öyleyse bir sanat eseri iki işleve sahiptir; *özerk işlev* (autonomous function) ve *bilgilendirici işlev* (representational function). İkincisi özellikle temsili, mimetik sanatlarda belirgindir. Sanat eserinin bu iki işlevi, *anlamlandırma* sırasında temel bir diyalektik oluşturarak bir arada çalışır (Mukařovský, 1976).

Bühler, dilsel işaretin (linguistic sign) temel fonksiyonlarını düzenlediği "*Sprachtheorie*" isimli çalışmasında ise *dilin* temel doğasına ait, içsel üç işlev tanımlar; *temsiliyet* (representation), *ifade* (expression) ve *başvuru* (appeal). Bu *dilsel işlevler*, *gösterge* tarafından referans edilen gerçeklik, mesajın alıcısı ve vericisi arasındaki ilişkilerde bulunur. *Bilgilendirici dil* veya *işlev* bakımından değerlendirildiğinde Bühler'in fonksiyonları estetik nesnelerde rahatlıkla tespit edilebilir. Çoğunlukla bu fonksiyonlardan biri diğer ikisine göre baskındır. Ancak *şiirsel* dile dönüldüğü zaman durum oldukça farklıdır. Mukařovský, *şiirsel* dilde daha zor tespit edilen bu fonksiyonlara dördüncü bir fonksiyon ekler. Bühler'in işlevleri dilin dışında kalan kavramsal alana ulaşmaya çalışırken, dördüncü fonksiyon *dilsel göstergeleri* (veya sanatsal göstergeleri) ilginin odağı haline getirir. İlk üç fonksiyon dili pratik uygulamalar ile ilişkilendirirken, *estetik fonksiyon* bu tip ilişkiler ile bağını kopartır. "Estetik işlevin göstergenin kendisine odaklanması, estetik fenomenlere ait özerkliğin doğrudan bir sonucu olarak ortaya çıkar." (Mukařovský, 1976, s. 157).

Ancak tümden özerk bir sanat eserinde dahi, pratik, nesnel, gerçekçi fonksiyonlar tamamen bastırılmış değildir. "…her şiirsel eser en azından potansiyel olarak bir temsil, bir ifade ve bir başvuru aracıdır" (Mukařovský, 1976, s. 158).

Jakobson ise *şiirsel dilin* araçlarını *sanatsal mecazlar* olarak belirler. Mecazların işlevi; hem bağlantıları kaydetmektir hem de yenilerini geliştirerek, *gösteren* ile *gösterilen* arasında yeni ilişkiler kurmaktır. Öte yandan *göstergenin* mecazi kullanımı izleyici için ne kadar az tanıdıksa, kurulan yeni *anlamlandırma* ne kadar yabancıysa geleneksel sınıflandırmalar o kadar zorlaşır, izleyicinin anlamlandırması mecaz karşısında o derece güçleşir. Jakobson, estetik araçları; *ad aktarması* ya da *mecâz-ı mürsel* (metonym) ve *ad değişimi* veya *mecaz* (metaphor) üzerinden okur. *Ad aktarması* sırasında; *gösteren* ve *gösterilen* arasındaki yeni ilişki, *gösterene* yakın duran diğer *gösterenlerden* seçilir, bunlar arasında bitişiklik, ardışıklık bulunur. *Mecaz* da ise; *gösteren* ve *gösterilen* arasında yeni bir ilişki kurulur. "Metaforlar, benzerlik ve karşıtlık aracılığıyla kurulan yaratıcı çağrışım yoluyla işlerler." (Jakobson, 1976, s. 192) Jakobson'a göre *metaforun* yaratımı sırasında sanatçının benliği ön plandadır. *Metaforu* yaratan öznedir. Mecâz-ı mürsel de ise, özne değil, ardışıklık, ilişkisellik ön plandadır. *Ad aktarmasında* tümden gelerek parçayı temsil etmek veya parçadan bütünü temsil etmek en yaygın kullanımlardır. Böylece *gösterge* anlamsallık bakımından yakınındaki diğer *göstergelerle* ifade edilir. Örneğin, Jakobson'a göre Kübizm *ad aktarmasını* kullanır. Tek bir nesnenin parçaları bağımsız parçalara dönüşerek yeni bir bütünlük, yeni bir *gösteren* dolayısıyla da yeni bir *gösterge* yaratır. Objeden, gerçeklikten bağımsız bir *gösterge* üretme, Natüralizmin antitezi olarak modern sanatın yönlendirici kuralıdır. Böylece, *ad aktarması* ve *ad değişimi* ile imgelerin ve anlamların yeri değiş tokuş edilebilir, anlamın ve *göstergenin* yer değiştirilebilir olması sanatın özü haline gelir, objeleri veya biçimleri geleneksel anlamı dışında anlamlara bağlama sanatsal amacın kendisine dönüşür (Jakobson, 1976).

Özet olarak, Prag Dilbilimcileri'ne göre estetik obje iki temel işleve sahiptir; *bilgilendirici* ve *şiirsel işlev*. Estetik *gösterge*, *dil göstergesi* gibi *temsiliyet*, *ifade* veya *başvuru* aracı olarak anlamlandırılabilir ancak bunlardan ayrı bir de estetik, *özerk* işleve sahiptir. Bu işlev, estetik objeyi *dil* bakımından bağımsız kılma gücüne

sahiptir. *Sanatsal mecazlar* aracılığıyla *gösteren* ve *gösterilen* arasında yeni bağlantılar kurma amacıyla yola çıkan sanatçı, *göstergeyi yabancılaştırarak*, izleyicinin anlamlandırması için, *estetik* veya *şiirsel işlevi* kullanması için *özerk göstergeler* yaratır. Bu *özerk göstergeler* ise kendine has özellikleri göz önünde bulundurularak, toplumsal, tarihsel bağlamları aracılığıyla yapısalcı analize tabi tutulabilirler.

2.1.1.2. Resimsel İmge ve Yapısalcılık

Bu bölüme kadar Prag Dilbilimcileri bakımından genel anlamda sanatın göstergebilim karakteri ve yapısalcı bir inceleme sırasında dikkat edilmesi gereken unsurlardan bahsedildi. Ancak çalışma kapsamında göstergebilim karakterini resim sanatına indirgemek, araştırmayı derinleştirmek ve odak noktasını belirlemek bakımından önemlidir. Bu bağlamda Veltřuský, göstergebilim açısındandan resim sanatını değerlendirdiği makalesinde, resmin göstergebilim unsurlarını yapısalcı bir yaklaşıma uygun olacak biçimde, resmin diğer yakın akrabaları ile (özellikle müzik) bir benzerlik farklılık ilişkisi içinde değerlendirerek irdeler. Resim, *göstereninin* kendine has materyalleri nedeniyle özellikle *dil* sisteminden ayrıca diğer göstergebilim sistemlerinden de ayrışır. *Resimsel göstergenin* (the pictorial sign) materyali ve onun nitelikleri, resmin anlam aktarımını etkiler. Renklerde, biçimlerde veya kompozisyondaki değişiklikler de resmin *anlamlandırmasına* katkı sağlar. Bu bağlamda, bazı modern sanatçılar, (Moholy-Nagy, Klee, Mondrian gibi) resmin biçimsel bileşenlerinin göstergebilim potansiyelini inceleyerek, biçimsel unsurların zihinsel etkileri üzerine teoriler geliştirirler. Doğal biçimlere referans vermeden anlam taşıyıcılığında bulunmak, yalnızca malzemenin, biçimin, rengin, psikofizik etkileri aracılığıyla anlam üretmek; müzik, tiyatro, heykel gibi başka sanat alanlarında da bulunur. Veltřuský (1976), bu fenomeni, yani materyal tarafından taşınan *psikofizik etkiyi* (psychophysical effect) *sinestezi* olarak tanımlar. Örneğin; bir renk tonunun çeşitli özelliklerinin veya diğer resimsel unsurların uyandırdığı *duygusal tepkiler* (affective responses) *sinestezik* tepkilerdir. Bu tepkiler sanatsal objenin *estetik fonksiyonu* ile ilişkilidir.

Veltřuský'ye göre resmi oluşturan her bir unsur anlama katkı sağlar ve *anlamlandırmanın* değerlendirmesi, göstergebilim incelemesi sırasında unsurların,

biçimlerin nasıl ayrıştırıldığına, göstergebilimcinin araştırma için eserin yapısını nasıl kurduğuna göre değişiklik gösterir. Émile Benveniste'ye göre resim, çizim ve heykel gibi estetik objeler, dil ve müzikten farklı olarak, *anlamlandırmanın en küçük birimlerde* aranarak yapılandırıldığı göstergebilim sistemleri değildir. Veltřuský her ne kadar *en küçük bileşenin* tanımlanması ve değerlendirilmesinin uygunsuzluğu görüşünün biraz aceleci bir karar olduğunu değerlendirse de sonuçta Benveniste'nin görüşüne katılır. Her bir bileşen resme dahil olduğu andan itibaren *ayrımsal değer* (differential value) taşıyıcısına dönüşür. Bu değer, unsurun içinde kendiliğinden barınmaz, ancak unsurların bütünlüğünden, eserin yapısından gelir. Örneğin Veltřuský'ye göre post-empresyonist resimde göstergebilimsel çeşitlilik etkileyicidir; bireysel materyal seçimi, teknik, malzeme gibi değişkenler *anlamlandırmayı* etkiler. Ancak plastik unsurlar bakımından değerlendirildiğinde, bileşenlerin anlamlanma sınırının nerede çizileceği muğlaklık taşır, dolayısıyla resimsel unsurların göstergebilim yapılandırmasını kesinlik arz edecek biçimde gerçekleştirmek Veltřuský'ye göre imkansızdır. Veltřuský (1976)'nin bu görüşüne göre; resimsel bir göstergebilim yapılandırmasının *anlamlı en küçük biriminin* tanımlanması göreceli olarak sınırlıdır. Bu nedenle resim sanatında konu, şiire nazaran göstergebilim açısından daha baskındır.

Resimsel gösterge ile *dilsel gösterge* arasındaki karşıtlık, *gösteren* ile *gösterilen* arasındaki ilişkisellik bağlamında açığa çıkar. Dildeki en küçük bileşenlerin dilbilgisi kuralları ile bir araya gelerek anlamlı mesajlar iletmesi, dil sisteminin kolektif bir şekilde kararlaştırılmış kuralları nedeniyle açığa çıkar. *Gösteren* ile *gösterilen* arasındaki *anlamlandırma* ilişkisi *dil* sistemi ile belirlenmiştir ve bu ilişki, anlam ve *gösterge* arasındaki *yakınlık* (contiguity) ile sağlanır. *Dil* sistemindeki *gösteren* ile *gösterilen* arasındaki *keyfilik* (arbitrariness) ise farklı bir katmanda, dilin oluşumu katmanında gerçekleşir. Bu bağlamda Veltřuský (1976)'ye göre; *göstergenin* geleneksel *anlamlandırması* dışına çıkıldığında, mesajın iletimi oldukça zayıf ve azaltılmış durumdadır.

Dilde yapılan yeniden *anlamlandırma* ise ancak "*kodlanmış ilişkisellik*" (codified contiguity) veya Jakobson'ın, Peirce'in ikon göstergesi üzerine geliştirdiği, biçimsel benzerlik nedeniyle kurulabilecek "*şematik benzeşme*" (diagrammatic

correspondence) aracılığıyla yapılabilir. *Resimsel gösterge* de elbette *kodlanmış ilişkisellik* ile anlamlanma becerisine sahiptir; ancak Veltřuský'ye göre *göstergenin benzerlik* (similarity) aracılığıyla anlam taşıması daha yaygın bir operasyonudur. Benzerliğin kuralları ise dikkatlice belirlenmelidir. Fiziksel benzerlik ile *eşbiçimlilik* (isomorphism) dikkatlice birbirinden ayrılmalıdır. *Kodlanmış ilişkiselliğe* dayanan görsel sınıflandırma ise; en azından üç farklı araçla işlevlenir. Kolektif bilinç veya ortak dil ile; konu ile ve her bileşeninin resmin bütünlüğüne taşıdığı *ayrımsal değer* (differential value) ile. Daha önce de belirtildiği gibi, *anlamlandırma* konusal unsurlar tarafından baskılanır. Mimetik bir estetik obje karşısında bile izleyici kompozisyonda yer alan nesneleri biçimsel olarak tanımlarken konuya hakim değilse *anlamlandırma* için gereken *kodlanmış ilişkiselliklerden,* toplumsal bağlamlardan mahrum kalır. Bu durum, konunun ve toplumsal bilincin *anlamlandırmadaki* baskınlığını belirtir. Resimsel unsurların *ayrımsal değerler* sistemi ise; bir stillin belirlenmiş kurallarından, bir okuldan, bir üsluptan veya gelenekten açığa çıkabilir ve dilsel sistemlerden farklı olarak *resimsel göstergelerin* ayrımsal değerleri tek bir resimle değişebilir, yenilenebilir veya yıkılabilir (Veltřuský, 1976).

Ayrımsal değer veya şiirsel fonksiyon kavramlarına benzer bir yaklaşımı Malevich'in *eklenti unsur* teorisinde yakalarız. Malevich, resmin bilimsel incelemesi için bir çıkış noktası belirler. Bu her yapıtta veya üslupta kendini belli eden *eklenti unsurdur* (additional element). *Eklenti unsur* bir kültürün damgası, simgesi, işaretidir ve resmin plastik unsurlarının karakteristik kullanımında gözlemlenir. Malevich'e göre estetik üslubun *eklenti unsurlarla* değişimi, doğanın standardize etme çabasına karşıt duran bir özelliktir. Bu değişikliğe neden olan *eklenti unsur* ise yine Prag Dilbilimcileri'nin de vurguladığı gibi, yapıtın göstergebilim incelemesi sırasında başvurulması gereken normlar ile ilişkilidir. Örneğin Malevich'e göre; bir Rembrandt resmi toplumun geneli için resimsel normlara uygundur, normların değerlendirilmesi için bir başlangıç noktası olabilir. Ancak Kübizm norm dışıdır çünkü yeni bir *eklenti unsur* taşır. Yeni bir norm seti üretir. Aslında her yeni yaratıcı biçimsellik yeni norm setleri yaratır ve Malevich bu yeni normların yarattığı etkiye; Veltřuský'nin *psikofizik* etkisine benzer bir isimledirme ile *psikoteknik* (psychotechnics) adını verir. *Eklenti unsurlar* aracılığıyla yaratılan normlar ise esasen sanatçının evreni veya doğayı

algılayışı ile ilişkilidir. *Eklenti unsur,* bu bağlamda sanatçının doğayı algılayışının yansımasıdır (Malevich, 1959). Malevich'e göre; sanatın bilimsel incelemesi için "sanatçının yaratıcı organizmasına girmeye çalışan ve sanat anlayışımızda bir değişikliğe neden olan yeni eklenti unsurun karakteri" açıklanmalıdır (1959, s. 61). Bu kapsamda Cézanne'nin "*oylumlu kıvrımları*" (fibrous curves) ile Kübizmin "*orak biçimli"* (sickle-shaped) plastik niteliklerini *eklenti unsurlar* olarak belirleyen Malevich, Süprematizmin *eklenti unsurunu* ise düz çizgi olarak belirler;

> Süprematizmin eklenti unsuruna "süprematist düz çizgi" (dinamik karakterde) diyorum. Bu yeni kültüre karşılık gelen ortam, teknolojinin ve özellikle havacılığın en son başarıları tarafından üretilmiştir, bu nedenle Süprematizm'i "havacılık" olarak adlandırabiliriz. (1959, 61).

diyerek, *eklenti unsur* üzerinden estetiğinin referans aldığı biçimselliği, bir anlamda doğanın algılanış biçimini açıklar (Şekil 2.1).



Şekil 2.1. Kazimir Malevich, Süprematizm (Supremus No. 56)*,* 80,5 x 71 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Rus Devlet Müzesi, 1916.

Sonuç olarak Veltřuský'nin üzerinde durduğu *resimsel göstergelerin* değerlendirilmesi Prag Dilbilimcileri'nin *savları* etrafında şekillenir ve Malevich'in kuramsal çalışmalarında bu *tezlerin* yansımaları tespit edilebilir. Veltřuský'nin ve Malevich'in eğildikleri temel konu, *ayrımsal değerlerin* görsel sistemdeki tespitlerine dayanır. Temel resimsel unsurlar, *estetik işlevleri* nedeniyle, *psikofizik* veya *psikoteknik* özelliklerinden bağımsız bir *anlamlandırma* da yaratırlar. Sanat

yapıtının bu ikili *anlamlandırması*, bir yandan kavramsal olarak toplumsal bilinç ile değerlendirilmelidir, bir yandan da plastik unsurların *psikofizik* özellikleri açısından irdelenmelidir. Ancak sanat yapıtları için öncelikli yöntem, resimsel *göstergelerin* toplumsal bilinçle ilişkili olarak incelenmesidir. Çünkü *ayrımsal değerler* veya *eklenti unsurlar şiirsellik* ile ilişkilidir. *En küçük anlamlı birimin* tanımlanması yapısalcılık bakımından oldukça göreceli olduğundan, yapıtın konusu Veltřuský'ye göre *anlamlandırma* araştırmaları bakımından temel sanatsal araçtır (1976).

2.2. Yapısalcılık ve Soyut İmge Sorunsalı

Bu tezin temel sorunsalını oluşturan yapısalcılık ve soyut imgelem arasındaki çatışma, aslında Veltřuský'nin de yapısalcı incelemeler bakımından temel başvuru kaynaklarından biri olarak belirlediği içeriksel unsurun, soyut sanat bağlamında örtük olması ile ilişkilidir. Yapısalcılık ve soyut imgelem arasındaki bu ilişki özünde bir *dil* sorunudur. Soyut sanatçılar tarafından yeniden yorumlanan *sembolik düzlemde* açığa çıkan *gösteren* ile *gösterilen* arasında yaşanan bir *anlamlandırma* sorunudur. Öyleyse Jacques Lacan'ın terimlerini ödünç alarak açıklayacak olursak; *dil* sorunu öncelikle *sembolik düzlem* ile *imgesel düzlem* arasındaki bağlantıda gerçekleşir. *Sembolik düzlem*, dilin yapılandırdığı ve *gösterenlerin* bulunduğu alandır, buna karşılık *imgesel düzlem,* dilin tamamlanmasını sağlayan diğer bağlantıların bulunduğu kavramsal düzlemdir, burada *gösterilenler* bulunur ve *anlamlandırma* gerçekleşir (Evans, 1996). Bu nedenle iki düzlem arasındaki bağlantı, soyut sanat açısından yapısalcı analiz sırasında açığa çıkan *anlamladırma* işlevinin temel bileşenleridir. Soyut imgelem açısından *sembolik* ve *imgesel* düzlem arasındaki bağlantısızlık ise, yapısalcı inceleme aracılığıyla açığa çıkan *dil* sorunsalının bir yansımasıdır.

Geometrik yapısallığı *ızgara* olarak adlandıran Krauss, soyut sanatın bir anlatı değil yapısal bir imgelem olduğunu ve *dile geçirgensizlik* özelliğine sahip olduğunu belirtir. Bu nedenle geometrik soyut yapıtların yapısalcılık bağlamında incelenmesi, *anlamlandırma* aşamasında sessizleşir. Krauss (1986) bu *sessizleşmeyi ızgara* sisteminin *dili* reddetmesi, *sessizliği* desteklemesi ve dilin görsel alana girişini engellemesi olarak açıklar. Modernizmin iki dışavurumu arasındaki (yapısalcılık ve

soyut sanat) *sessizlik* ise; *düz anlam* katmanından kişisel *anlamlandırmanın* ön planda olduğu *yan anlam* katmanına geçiş sırasında meydana gelir. Daha geniş bir ifadeyle; her türlü kültürel sistemi *anlamlı en küçük* parçasına ayrıştırarak, sistemi yeniden inşa eden ve böylece *anlamlandırma* sürecini tespit etme ve yorumlama iddiasında olan sistematik bir analiz yöntemi olarak yapısalcılık ile anlamı ve imgeyi yalınlaştırarak evrensellik iddiasında bulunan soyut sanat üslupları arasında *dilsel* bir telafuz sorunu bulunur. Birimlerinin yapısal ayrıştırılması, figüratif bir anlatıya göre daha kolay sistematize edilebilecek soyut imgeler kompozisyonu, *düz anlam* katmanına telaffuz edilebilmeleri bakımından oldukça uygun olabilir. Ancak izleyici/ analist, yapının yeniden inşa edildiği yorumlama aşamasında, soyut imgenin temel özellikleri nedeniyle ikileme düşer. Bu ikilem, soyut sanat ve izleyici arasında yaşanan *dil* sorunudur.

Mitchell'in *Ut Pictura Theoria* başlıklı makalesi, çalışmanın çıkış noktası olan ve Krauss'un ortaya attığı soyut sanatın anlatıdan uzak, *sessizlik* yaratan bir *göstergeler* topluluğu olduğu görüşünü eleştirir niteliktedir. Barr ve Greenberg'den beri süregelen *biçimci* tarih okumasının bir çıktısı olarak değerlendirdiği *sessizlik* kavramı; edebiyatın, *dilin* veya dilsel söylemin "arı" estetiğe ulaşmak amacıyla bastırılmasını soyut sanatın temel yapı taşı olarak değerlendiren yaklaşımların bir parçasıdır. Bu *biçimci* eğilimlere göre soyut imgelemin *sessizlik* hali özsel bir niteliktir ve soyut sanat zamansallıktan bağımsız, anlık ve sezgiseldir. Mimetik anlatıdan uzaklaşmak konudan da uzaklaşmak anlamına gelir. Soyut yapıtların gelişim süreci yalnızca bilimsel bir takım hesaplamaların neticesi olarak değerlendirilirken, teorik yönü bir tarafa bırakılır (Mitchell, 1989). Greenberg bu konuda; "Soyut resim yalnızca illüzyonist resimden daha dar, daha fiziksel ve daha az yaratıcı bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda bunu resim dilindeki isimler ve geçişli fiiller olmadan yapar gibi görünür." (1965, s. 137) diyerek, soyut sanatı içeriksiz, dilsiz bir anlatı olarak tanımlar ve mimetik anlatı biçiminin daha yaratıcı bir yöntem olduğunu belirtir. Greenberg'e göre; dilsel anlatıya sahip olmadan anlatı kuran soyut sanat, izleyicisine figüratif sanattan daha az hayalci bir deneyim sunar.

Mitchell'e göre; Krauss'un soyut sanatı konudan bağımsız, *sessizlik* yaratan *ızgara* sistemi olarak tanımlaması genel anlamıyla soyut sanatın kuramsal yönünü

yok saymaktır. Soyut sanatın teorik yönünü, sanatsal üslubun dili olarak belirlerken, sembolik anlam taşıyıcıları olarak tanımladığı hiyeroglifleri veya piktogramları da tartışmaya dahil eder. Sembol, hiyeroglif veya piktogram gibi resimsel anlatılar, Mitchell'e göre Krauss'un soyut imgelem tanımına uygundur; ancak bu tip anlatılar toplumsal alanda anlamsal bakımdan en çok kirlenmiş ve en kolay anlaşılanlardır. Dolayısıyla Krauss'un *sessizlik* önermesi, soyut sanata atfettiği konuyu bastıran sembolizm fikri ile çelişkilidir. Çünkü "…bir amblem aslında teknik olarak birleşik bir görsel-sözel biçimdir…" (1989, s. 350), bu nedenle Mitchell *sessizlik* yarattığı iddia edilen *ızgara* yapılı sembollerin, diğer yaygın sembolik anlatılar güçlü anlamlandırmalara sahipken nasıl olup da *sessizlik* yarattıklarını sorgular.

Mitchell, diğer yandan ise Krauss'un soyut sanatın bastırılmış kökenlerinin tarihsel bir bakış açısıyla incelenmesi gerektiği görüşüne katılır. Materyalist/ pozitivist yönünü araştırmak amacıyla soyut sanatın biçimsel özelliklerine odaklanarak; algı teorilerine, renklerin, biçimlerin anlamlarına (*psikotekniklerine*) yönelen bir bakış geliştirerek materyalist yönünü çözümlemeye çalıştığını belirtir. Bu sayede biçimsel anlatıları bilimsel açıklamalar ile *anlamlandırmayı* dener. Ancak, görünen o ki Mitchell'in bu yaklaşımı *anlamlandırma* için yine de yetersizdir. Soyut sanatın kavramsal, dilsel yönü, Mitchell'in tabiriyle konusu eksiktir. "*Ut pictura poesis*" deyimi üzerinden devşirilen "*Ut pictura theoria*", resim ile teori ilişkisinin tamamlayıcı niteliğine referans verir. Resim ile şiir arasındaki *anlamlandırma* ilişkisine benzer bir anlayışla, resim ve teorinin bütünlüğüne göndermede bulunan Mitchell, teoriyi soyut sanatın hizmetkarı olarak değerlendirir. Aksine resim ve şiir arasındaki ilişki iki sanatsal anlatının karşılıklı işbirliğidir, buna karşılık teori ve resim eşitsiz bir birlikteliktir (Mitchell, 1989).

Teori, Mitchell'e göre soyut sanatın *anlamlandırılması* için gerekli olan dildir ve "…soyut resmin anlamı ile etrafındaki teorik söylem arasında zorunlu bir bağlantı bulunur." (1989, s. 356) Teori, kültürel çok çeşitlilikten oluşan kümülatif anlatıdır. "*Düşünsel düzyazı*" (intellectual prose) veya "*eleştiri*" olarak adlandırdığı bu söylemler ağırlıklı olarak düzyazılardır ve tarih, bilim, felsefe gibi alanlarla sınırlı olmayıp çeşitli fikirlerin bileşiminden oluşan sentetik söylemlerdir. Mitchell, soyut sanatın savunucularına göre; soyut sanatın birincil amacının temsilden veya

illüzyondan uzaklaşmak olmadığını belirtir. Birincil amaç, plastik sanatlar ile *dil* sanatlarının arasına bir duvar örmektir. *Dil* ve plastik sanat arasında kurulan bu duvar, *dilin* soyutlanmasına, böylece başka bir söylemin yani kuramsal söylemin yapıta destek olmasına ve kuram olmadan anlamlandırılamamasına neden olur. Ancak esasen bu duvar, Mitchell için bir karikatür, bir mittir. *Dilsel* anlatı ile soyut sanat arasındaki *sessizlik* yaratan bariyer mitsel bir anlatı olarak değerlendirilmeli ve "…yalnızca çürütülmekle kalmayıp anlaşılmalıdır" (Mitchell, 1989, s. 355).

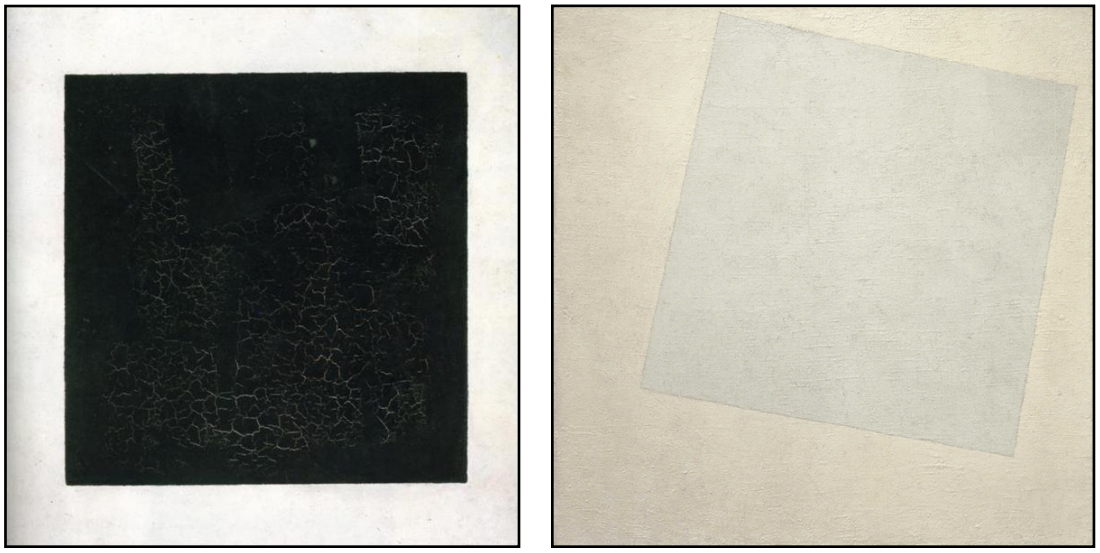
Teorinin, soyut sanatın anlamlandırıcı parçası olduğu görüşüne gelebilecek itirazlardan biri, teorilerin eserin üretiminden sonra açığa çıktığı görüşüdür. Teori, yapıtın bir plastik bileşeni değildir; aksine onun dışındadır. Ancak Mitchell'e göre; teori pek çok soyut sanatçı için temel, birleştirici ön metinlerdir. Yine de dilin teoride bulunması *anlamlandırma* için yeterli değildir. Teorinin dışsal bir unsur olması veya kim tarafından ne zaman yazıldığı tartışmalarından bağımsız olarak, *dilin* veya teorinin toplumsal alanda yaygın olarak tanımlanabilir, kodlanabilir olmayışı *anlamlandırmayı* zayıflatır. Ancak, *dile* tanışıklığın az olması nedeniyle *anlamlandırmanın* zayıflaması yalnızca soyut anlatılara özel değildir. Aynı şekilde figüratif anlatılarda da izleyici tüm ilişkileri anlamlandıramayabilir. İncil ile ilişkili resimler bu konuda yaygın olarak verilen örneklerdendir. İzleyici dile hakim değilse, *anlamlandırma* için yeterli *kodlanmış gösteren* bulunmayabilir. Mitchell (1989)'e göre; geleneksel resim bu açıdan modern resimden çok da farklı değildir.

Soyut sanat ve teori birliğinden bahseden bir diğer yazar Veltřuský'dir. Ancak o, 1973 yılında yayınlanan çalışmasında teorinin varlığını kabul etmekle beraber sanatçılar tarafından "*acı verici bir yüzleşme*" sonucunda *anlamlandırmayı* artırmak amacıyla geliştirildiğini savunan bir bakış açısı sunar. Veltřuský'nin *Resimsel Göstergenin Bazı Yönleri* (Some Aspects of Pictorial Sign) başlıklı makalesi, resim sanatı ve yapısalcılık bağlamını incelerken, soyut sanat ve yapısalcılık ilişkisi üzerine de yorumlarda bulunur. Soyut sanat ve yapısalcılık bağlamındaki çalışmaların kısıtlılığı nedeniyle çalışmamız için önemli kaynaklardan biridir. Ancak Veltřuský çalışmasında soyut *göstergelerden* oluşan resimsel yapıların, göstergebilim değerlendirmeleri bakımından kısıtlı olduğu kanaatinde olduğunu belirtir. Sanatçıların soyutlama ile gelen anlam azalmasının farkında olduklarını ve bu

eklentileri anlamlandırmayı artırmak amacıyla geliştirdiklerini savunarak soyut imgelemin yapısalcı incelemeye uygun olmadığını belirtir. Bu konuda;

> Genel olarak konuşursak, temanın zayıflaması veya bastırılması, resmin sahip olabileceği anlam zenginliğini artırmak yerine azaltma eğilimindedir. Örneğin, Malevich'in *Beyaz Zemin Üzerine Siyah Karesi* veya *Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Karesi* gibi aşırı deneyler üzerinde durmaya gerek yoktur. Pek çok modern ressam, bu etkinin acı bir şekilde farkındadır ve bunu telafi etmenin yollarını arar. (1976, s. 248)

diyerek, soyut sanatçıların teorik çalışmalarının *anlamlandırma* sorununu örtmek amacı taşıdığını savunur.



Şekil 2.2. Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Siyah Kare, 79.6 x 79.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Tretyakov Galerisi, 1915.
Şekil 2.3. Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz Kare, 79.4 x 79.4 cm, Tuval üzerine yağlı boya, MoMA, 1917-1918.

Veltřuský (1976)'ye göre; mimetik anlatıdan çeşitli seviyelerde uzaklaşan sanatçılar yapıtlarındaki göstergebilimsel olasılığı artırmak amacıyla resme dilsel anlatı eklerler. Henri Rousseau'nun resimsel anlatısına eklediği şiir gibi veya sentetik kübistlerin resimsel alana kelimeleri, gazete kupürlerini eklemeleri gibi. Ancak Veltřuský (1976)'ye göre; sanatçıların bu eklentileri de yine yapıtın tek başına *anlamlandırılması* için yeterli bir eklenti olarak değil aksine bir eksiklik olarak eklemlenir. Örneğin, Rousseau'nun şiirinden haberdar olmayan bir izleyicinin resim karşısındaki *anlamlandırması* eksik kalacaktır. (Tıpkı soyut sanatın teorisi ile ilişkisi gibi.) Bu bağlamda Veltřuský (1976), soyutlamanın istenmeyen bir anlam

azalmasına, bir fakirleşmeye neden olduğunu öne sürerken, sanatçının kuramsal, şiirsel veya görsel eklentisini sanat eserinin bir parçası, bir uzantısı gibi değerlendirmekten kaçınır. Bu tip eklentileri, istenmeyen anlam azalmasının semptomları olarak değerlendirir. Bu görüşe yönelik bir diğer semptom ise; bazı soyut ressamların, materyallerin *psikofizik* etkilerine güvenerek onları bir anlam taşıyıcısı olarak görevlendirmeleridir. Veltřuský (1976)'ye göre sanatçılar tarafından resimsel unsurların incelenmesi, soyut anlatıya referanssal bir fonksiyon katma çabasından ibarettir. Renk, biçim, alan gibi kompozisyonel ögelerin *psikofizik* niteliklerini, bir anlamda algılama üzerine yapılan incelemeleri, bu *acı verici farkındalığın* (the painful awareness) en açık kanıtı olarak değerlendirir.

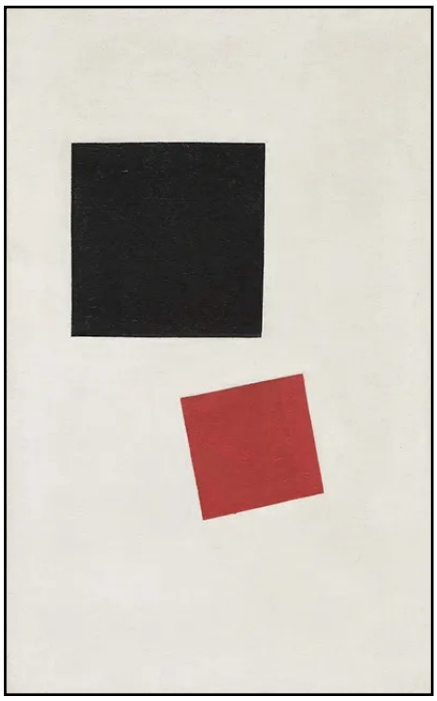
Veltřuský'ye göre resimsel *göstergelerin anlamlandırması*, *gösteren* ile *gösterilen* arasındaki ilişkisi, yakınlığa değil daha ziyade *benzeşmeye* (similarity) dayanır. Ancak, resimsel bir *göstergedeki* benzerliği nasıl tanımlayacağımız sorunlu bir konudur. (Örneğin, soyut bir biçim bir objeye benzetilebilir.) Veltřuský soyutlamanın bir anlam azalmasına neden olduğunu savunsa da mimetik olmayan *göstergelerde* de *benzeşme* olmadan da *anlamlandırmanın* gerçekleştiğini belirtir. *Kodlanmış bitişiklik* veya *yakınlık* aracılığıyla *anlamlandırma* da *resimsel göstergede* göz ardı edilemez. Bazı durumlarda toplumsal ortak düşünce bu tip bir kodlama için yeterlidir. Ancak Veltřuský'ye göre işaret sistemlerinin bu tip kodlanması üzerine kavrayışımız oldukça sınırlıdır. İşaret sistemlerinin veya nokta, çizgi, renk gibi plastik unsurların üzerinden yapılan anlatıları *anlamlandırma* konusunda yetersiz olan insan algısı daha ziyade mimetik *göstergeleri* kavrama konusunda yetkindir. Soyut *göstergelerin* toplumsal kodlar aracılığıyla okunması durumunda ise; izleyici imgeyi ya bazı benzerlik veya yakınlık ilişkileri ile okumaya ya da soyut *göstergeleri* birer etiket, birer sembol ile *anlamlandırma* eğilimdedir. Sonuç olarak; "kırmızı A anlamına gelir, mavi B anlamına gelir, sarı C anlamına gelir, bir daire P anlamına gelir, bir kare Q anlamına gelir, gamalı haç R anlamına gelir, resim alanının sol üst köşesindeki konum X anlamına gelir vb." (Veltřuský, 1976, s. 251) gibi *anlamlandırmalar* açığa çıkar. Soyut imgeleri sembolik etiketler olarak okumak ise estetik objenin özerk ve tarihsel bağlama göre değişen *anlamlandırmalarını* göz ardı etmektir. Bir yandan da sembolist okuma, özerk *anlamlandırmalara* rağmen genel, kolektif

bilinçte yer alan *anlamlandırmalara* sahip olabileceğinin de göstergesidir. Ernst Gombrich'e göre ise; estetik *göstergeler*, yalnızca tekil anlamlara sahip değildir; aksine bu *göstergeler* saysısız *anlamlandırmayı* içinde barındırabilecek bir anlam yelpazesine, *anlam çokluğuna* (multiplicity of meanings) sahiptir. Schapiro'nun da belirttiği gibi sembolik anlamlar dönemden döneme farklılık gösterir ve bağlamların çeşitliliğine göre aynı *gösterge* farklı anlamlar taşıyabilir. Bu değişkenlik elbette mimetik olmayan *göstergeler* için de geçerlidir. Ancak bu tip mimetik olmayan *göstergelerin anlamlandırma* çalışmalarının kısıtlılığı göstergebilimsel inceleme becerilerinin figüratif anlatıya ve onun geleneğine odaklı olmasından kaynaklanır. Veltřuský'ye göre; "resimsel göstergeler üzerine teorik düşünme becerilerimiz halen ilkeldir." (1976, s. 252). İzleyici bir yandan mimetik anlatıya, resmin temsiliyet işlevine yatkındır bir yandan da *anlamlandırmayı dile* dökerek, dilsel araçlar ile gerçekleştirme eğilimindedir. Bu nedenle de *anlamlandırma* aşamasında izleyici konusal bağlamlar arayışındadır (Veltřuský, 1976).

Modern sanat bakımından değerlendirildiğinde, sanatçının temel amaçlarından biri özgün simgeler yaratmaktır. Veltřuský'ye göre; modernist sanatta "bir sanatçının önemi, plastik dile kattığı yeni göstergelerin miktarıyla ölçülür" (1976, s. 253). Buna karşılık, geleneksel anlatılarda *kodlanmış ilişkisellik* yardımıyla *anlamlandırma* açığa çıkar. Bu estetik objenin referans verdiği toplumsal bağlamın, başka bir deyişle estetik objenin yaratımı sırasında kullanılan dilin izleyici tarafından bilinirliği ile ilişkilidir. Bir azizin başının çevresinde hareyi kimse görmemiştir ancak harenin simgelediği anlamın yaygın olarak bilinen bir *gösteren-gösterilen* ilişkisine sahip olması nedeniyle, izleyici modern estetik objesine nazaran daha hızlı veya kolay bir anlamlandırma sürecine girer. Bu *anlamlandırmanın* temeli *kodlanmış ilişkiselliğe* dayanır, kolektif hafızada yer alan bilgiler aracılığıyla izleyici sanatçının kullandığı referansı *anlamlandırabilir*. Modern resmin *anlamlandırılması* ise toplum tarafından kabul edilmiş kodlara dayanmadığı, onlara bağlı olmadığı için -zaten özünde deneysel, yenilikçi ve *yabancılaştırıcı* olduğu için- *kodlanmış ilişkisellik* aracılığıyla bağlamlandırılması güçtür. Bu nedenle, Veltřuský'ye göre modern sanatçılar izleyiciyi çeşitli kavramsal çalışmalar ile bilgilendirerek bir kod, resimsel bir *dil* oluşturmaya çalışırlar ve bu kodlar "resimlerin entelektüel anahtarı olarak

kabul edilir" (1976, s. 257). Sonuç olarak, Veltřuský açısından resimsel *göstergelerin anlamlandırma* sorunu altında yatan temel neden, izleyicinin *kodlanmış ilişkisellik* ile bağlam kurmasındaki güçlüktür. Yapıtın *dil* sisteminin yapılandırılmamış, toplumsal alanda yaygın olarak kabul edilmemiş olmasıdır. Resimsel unsurların "resmin konusundan bağımsız olarak kendi başlarına iletebilecekleri anlam, toplumsal sözleşme onları "kodlanmış ilişkisellik" yoluyla daha kesin hale getirmedikçe belirsizdir." (1976, s. 257).

Soyut sanatın bazı kuramcı sanatçıları da yer yer izleyicinin mimetik anlatı arayışından ve soyut sembolizmin yaygınlaşması neticesinde *anlamlandırmanın* toplumsal alanda yoğunlaşacağından bahsederler. Örneğin Kandinsky'ye göre; materyalist çağın yarattığı izleyici içsel bir anlam arayışından ziyade yapıtlarda doğaya yakınlık arar, izleyici doğa ile bağlantılı bir anlam bulmak için çok hazırdır. Buna karşılık sanatçı ne kadar soyutlaşırsa izleyici bu anlatı biçimine o kadar alışacaktır (Kandinsky, 2008). Klee (2006) de; soyut sanatçıların halkın anlayışsızlığından ötürü acı çektiğini vurgulayarak, bu sorunun kendisinde tutukluk yaratmasına rağmen Kandinsky'de üretkenliğe dönüştüğünü belirtir. Mondrian ise; kitlelerin içsel anlatıdan uzak durduğunu, aksine doğa ile yakınlık kurabildikleri yapıtları tercih ettiklerini vurgular (aktaran Tunalı, 1983). Malevich'e göre de yeni normların genel toplumsal kabulü için daha kat edilmesi gereken çok yol vardır ve bu nedenle toplumun geniş kesimi sanatın özünü yakalamaktan uzaktır. "Bununla birlikte, halkın anlayış eksikliği, bir resmin gerçek sanatsal değerini en ufak bir şekilde değiştirmez, öyle ki, belirli bir süre sonra, insanlar kendilerini tanıdık olmayana alıştırdıklarında, resim kaçınılmaz olarak kendi kendine gelecektir." (Malevich, 1959, s. 38). Veltřuský'nin görüşleriyle bağdaşacak biçimde sanatçılar da yaygın olarak kitlesel izleyicinin sanat yapıtında doğa ile ilişkili bir imgelem beklentisi içinde olduğunu belirtir, izleyici bu sayede soyut yapıtlara göre daha kolay bir *anlamlandırma* süreci geçirir. Ancak, soyut sembolizmin yaygınlaşması ile *anlamlandırma* artırılabilir. Görünen o ki *anlamlandırma* sorunu, Krauss'un ifadesiyle *sessizlik*, sanatçılara göre *işaretlerin* sembollere dönüşmesi ile aşılabilir. Kandinsky (1947)'ye göre; sembolikleşme ise soyut imgelemin izleyici algısı açısından bilimsel olarak araştırılması sonucunda gerçekleşebilir. Bu sayede *sessizlik,* söyleme dönüşebilir.



Şekil 2.4. Kazimir Malevich, Heybeli Bir Çocuğun Ressamca Gerçekçiliği - Dördüncü Boyutta Renk Kütleleri, (Siyah ve Kırmızı Kare), 71.1 x 44.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, MoMA, 1915.

Soyut sanatın *dilini* Veltřuský gibi teoride bulan Mitchell ise *biçimci* okumaların öne sürdüğü konunun baskılanması neticesinde açığa çıkan *sessizlik* varsayımının gerçekliğini de sorgular. Veltřuský'nin Malevich'in *Kareleri'nin* incelemeye tabii tutulmasının yararsız bir eylem olduğu görüşüne karşın Mitchell, Malevich'in sanatından söylemin, *dilin*, anlatının asla dışlanamayacağını savunur. Mitchell'ın görüşüne göre; siyah ile kırmızı kare (Şekil 2.4) arasındaki ilişki yalnızca büyüklük ve küçüklük gibi biçimsel karşıtlıkların ilişkisi değildir. Bu ilişki daha yoğun, otorite ve direniş gibi ideolojik olarak güdülenen başka ilişkileri de içinde barındırır. Aslında bu tip duygusal, burjuvazi ilişkilendirmeleri, soyut sanatın anlatıda arılık adına reddetmeye çalıştığı ilişkilerdir ve Krauss'un öne sürdüğünden farklı olarak bu reddetme, bu *anlamlandırma*, *sessiz* değildir. *Sessizlik*, yapıtların anlatısızlığından, dilsizliğinden ileri gelmez, *sessizliğin* nedeni Mitchell'e göre; yarı felsefi sanat teorilerinin oldukça sınırlı bir izleyici kitlesi tarafından bilinirliğinden kaynaklanır. Bu nedenle Mitchell'e göre soyut anlatının "*sessizlik istenci*" (will to silence), *ızgara* yapısından değil, izleyicinin yetkinsizliğinden ileri gelir. Ayrıca, sanatsal imgenin soyutlanması, anlatının, dilin baskılanması konusundaki tartışmalar,

dengesiz ve kendi kendine çelişen unsurlardan oluşur. Bu bağlamda Mitchell (1989)'e göre de materyalizm, idealizm, Spiritüalizm ve estetisizim ile işbirliği yapılarak soyut sanatın *dili* incelenmelidir. Krauss'un; soyut sanatın mit anlatısının çözünmesi için soyut sanatın metafizik kökenlerinin araştırılması gerektiği yönündeki önerisi, Mitchell'in soyut sanatın *anlamlandırılması* için öncelikle dilinin incelenmesi gerektiğini belirttiği görüşleri ile örtüşür. Bu tez kapsamında, soyut sanatın kavramsal yönleri veya dili incelenmeden önce, Barthes'ın toplumsal yapılar aracılığıyla yaratılan mitsel anlatılar üzerine geliştirdiği görüşleri incelenmelidir. Böylece, çalışmayı analize doğru yönlendirecek olan ve yapısalcılık ile ilişkili son kuramsal çerçeve belirlenmiş olacaktır.

2.3. Mit Anlatılarının Özellikleri

Modern yaşama dair kültürel olguları veya olayları, mit olarak tanımlayan ve bu sistemleri yapılandırarak göstergebilim incelemesine tabi tutan Barthes'dan önce Claude Lévi-Strauss, 1955 yılında yayınlanan çalışmasıyla göstergebilim ve mit ilişkisini kurar. Ancak Lévi-Strauss'un yaklaşımı, antropolojik bir bakış açısıyla gerçekleştirilen ve "ilkel" veya yazı öncesi toplumların mitolojik anlatılarına odaklıdır. Kendinden önceki antropolojik mitoloji çalışmalarını kısır ve yetersiz bulan Lévi-Strauss, Saussure'den yola çıkan göstergebilimsel yeni bir yaklaşım önerir ve miti bir dilsel sistem olarak, insan iletişiminin bir parçası olarak tanımlar.

Barthes ise 1972'de yayınladığı çalışmasında mitin tanımı için çok çeşitli açıklamalar yapılabileceğini; ancak amacının kelimeyi değil şeyleri tanımlamak olduğunu belirtir. Öncelikle mitin var olabilmesi için belirli koşullar gerekir. Mit bir iletişim sistemi, bir mesajdır; bir obje, kavram veya fikir değildir. "Mit, bir söylem türüdür." (s. 109). Bir *anlamlandırmadır* (signification), tarihsel limitleri, kullanım koşulları vardır; ancak her şeyden önce mit bir *biçimdir* (form). Mit mesajının objesiyle veya materyaliyle tanımlanamaz; ancak bu mesajı verme yöntemiyle tanımlanır. Mit, söz konusu olguya, objeye, kavrama vs. bir çeşit sosyal kullanım yöntemiyle eklenerek oluşur ve belirli bir söylemin belirli bir *anlamlandırmasıdır*. Mit tarihseldir, belirli bir zamanda ortaya çıkabilir, yok olabilir veya biçim değiştirebilir, bir anlamda modadır. Ayrıca, mitsel söylem yalnızca sözlü ifade ile

değil; fotoğraf, resim, heykel, spor gibi her türlü ifade biçimi ile (a kind of speech) ile açığa çıkabilir. "Resimler, anlamlı oldukları anda bir tür yazı haline gelirler: yazı gibi, bir sözlük gerektirirler." (Barthes, 1972, s. 110). Bu nedenle Barthes'a göre mit, semiyoloji alanına aittir ve göstergebilim incelemelerine tabi tutulabilir. Öte yandan, mit bir sembol değildir, gizleyicidir, masum, tartışılmaz bir *anlamlandırma* gibi görünür ancak bir kavramın suç ortağıdır. Mitin karekteristik özelliği ise anlam taşıyıcısı bir *göstergeyi* alarak onu içi boş bir *gösterene* dönüştürmesidir, bu Barthes (1972)'a göre bir *dil soygunudur* (language-robbery) ve son olarak hiçbir olgu mit olma ihtimalinden saklanamaz, her şey mite dönüşebilir.

Barthes, özellikle Saussure'ün göstergebilim sistemi üzerinde durur. Ancak, semiyoloji gibi *anlamlandırma* üzerine yoğunlaşan diğer yaklaşımları da yadsımaz. Barthes'a göre göstergebilim gerekli bir yöntemdir ancak yeterli değildir. Bir çeşit diyalektik yöntemler bütünlüğüne ihtiyaç vardır. Göstergebiliminin yapıları tarihsellikten bağımsız, kapalı bir sistem olarak inceleme yöntemi, *anlamlandırmayı* budayıcı, zayıflatıcı bir yöntemdir. "Göstergebilim, anlamlandırmaları içeriklerinden ayrı olarak incelediği için bir biçim bilimidir." (Barthes, 1972, s. 111). Halbuki Barthes'a göre; göstergebilim sistemlerinin bağımsız incelenmesi koşulu, tarihselliğin eklenmesi bakımından uygundur. Aksine, tarihsel bağlamdan bağımsız yapılan incelemeler yorumlamayı kısırlaştırır. Bir sistem, ilişkili olduğu sistemlerle karşılaştırılarak okunursa ve o sistem ne kadar özel olarak tanımlanırsa, tarihsel eleştiriye o kadar uygun olur. Bu nedenle, *anlamlandırmanın* çözümlenmesi için, biçimsel inceleme için tarihsellik gereklidir. "Mitoloji…: hem biçimsel bir bilim olduğu için göstergebilimin hem de tarihsel bir bilim olduğu için ideolojinin bir parçasıdır: mitoloji biçim içindeki fikirleri inceler."(Barthes, 1972, s. 112).

Lévi-Strauss da Barthes, Prag Dilbilimcileri, Krauss veya Mitchell gibi Saussure'in tarihsellikten bağımsız inceleme yöntemine karşı çıkar (Lévi-Strauss, 1955; 2001). Lévi-Strauss'a göre; mitlerin analizi sonucunda ulaşılacak bir *anlamlandırma* için miti oluşturan unsurlar dildeki göstergebilim yönteminden farklı olarak izole edilerek değil, unsurların birlikteliği ile incelenmelidir. Yine de Lévi-Strauss, Saussure'in geliştirdiği *göstergenin* bileşenleri arasındaki *keyfilik* ilişkisinin bilimsel bir çalışma için ön koşul olduğunu belirtir. Ancak, mit katmanı dil

katmanından daha karmaşık yapıdadır. Mit de tıpkı *dil* gibi, çeşitli *kurucu birimlerden* (the constituent units) meydana gelir. Bu *kurucu birimler*, *dil* göstergebilimi sisteminden farklıdır ve daha üst bir seviyeye aittir. Lévi-Strauss (1955), mitin kurucu bileşenlerine, *brüt kurucu birimler* (gross constituent units) adını verir. Bu birimler *dili* oluşturan birimler gibi ses birimleri, biçim birimleri veya anlam birimleri değildir, daha üst bir bileşen olan cümle birimleridir. "Bir mitin gerçek kurucu birimleri, yalıtılmış ilişkiler değil, bu tür ilişkilerin demetleridir ve bu ilişkiler ancak demetler halinde kullanılabilir ve bir anlam üretecek şekilde birleştirilebilir." (1955, s. 431). Lévi-Strauss, esasen mitin inceleme yöntemi için müziğe başvurur. Lévi-Strauss'un görüşüne göre mit ve müzik anlamlandırma süreci bakımından benzerlikler taşır. Miti okumak tıpkı bir müzik partisyonu okumak gibidir. Her ikisi de satır satır yazılmış olmasına rağmen ancak bir bütünlük içinde *anlamlandırılabilir*. Bu bakımdan Lévi-Strauss (2001)'a göre şiir veya romanın yapısı müzikten ve mitten farklıdır. Mit anlatılarında tema, tıpkı müzikte olduğu gibi tekrar eder. Mitin içindeki benzer temayı başta, ortada ve sonda tekrarlar halinde gözlemlenebilir. *Anlamlandırma* ise bu tekrar eden temalarda yatar. Bu nedenle mit anlatıları bir arada değerlendirilmelidir. Ek olarak bileşenleri bakımından mitoloji, *dil* ve müzikten farklıdır. *Dilde* en ufak bileşen harf ve heceler, müzikte ise notalardır; fakat mitte bu katman eksiktir, en küçük bileşen kelimeler veya cümleler olabilir. Bu bakımdan mit sistemi bir üst katmandır.

Barthes'in mit sisteminde ise mit kendinden önce varolan bir göstergesel zincir üzerine kuruludur. Bir silsilenin parçasıdır. Mit, ikinci dereceden göstergebilim sistemidir. İlk sistemin *göstergesi*, (gösteren ve gösterilenden oluşan), ikinci sistemin, yani mit sisteminin *gösterenine* dönüşerek yeni bir sistem kurar. Böylece, ikinci katmanda yeni bir *gösterilen* ve *gösteren* ikilisinin bileşiminden yeni bir *gösterge* doğar. "İster alfabetik, ister resimsel yazıyla ilgili olsun, mit onlarda yalnızca göstergelerin bir toplamını, küresel bir göstergeyi, ilk göstergebilimsel zincirin son terimini görmek ister." (Barthes, 1972, s. 114). Neticede burada iç içe geçmiş iki sistem bulunur. Barthes ilkine, *dil-sistemi* (language-system) der. Çünkü mit kendi sistemini kullanmak için ilk üçlü sistemi *dil* olarak kullanır. Mit sistemine ise *üstdil* (metalanguage) adını verir. Miti, *dilsel* objelerden oluşmuş olan *üst dil*

olarak değerlendirir. Bu ikinci *dildir* ve ilki hakkında konuşur. Göstergebilimci, mit sistemini incelerken ilkini parçalarına ayırma ihtiyacında değildir. Aksine ilk sistemi bir bütün olarak ele almalıdır. Sanat eserlerine de böyle yaklaşılmalıdır (Barthes, 1972).

Barthes, çalışmasında terimleri daha da detaylandırır. Mitik bir sistemde *gösterenin* ikili bir varlığı vardır, ilk sistemin son çıktısı olarak (*gösterge*) dilsel sistemin sonu veya mitsel sistemin ilki, yani *gösterenidir*. *Dil* sisteminin *gösteren* ve *gösterilen* birliğinden oluşan *göstergesine*, *anlam* (meaning) adını verir. İlk sistemin göstergesi olan *anlam*, ikinci sistemin *gösterenine* dönüştüğünde ise bunu *biçim* (form) olarak adlandırır. Yine *dil* sisteminin *gösterileni*, mit sisteminde *kavram* (concept) olarak belirlenir. İlk sistemin *göstergesi* ise ikinci sistemde *anlamlandırma* (signification) olur. Mit sisteminin *biçim* ve *kavram* unsurlarının birleşimine *anlamlandırma* demek Barthes'a göre *gösteren* ve *gösterilen* ilişkisine *anlamlandırma* demekten daha doğrudur. Çünkü mit "… işaret eder ve belirtir, bir şeyi anlamamızı sağlar ve onu bize dayatır" (1972, s. 117). Böylece Barthes (1972)'a göre *anlamlandırma* mitsel *form* ile *kavramın* bileşimidir ve her ikisi de mitsel anlatı içinde açıkça tespit edilir nitelikledir.

Mit, dil *göstergelerinin* toplamı olarak değerlendirildiğinde mitsel anlam, mit sisteminin bir parçası olmadan önce de bir değer taşır. Miti oluşturan unsurlar halihazırda kendi tarihsel anlamlarını içlerinde barındırırlar. Ancak mitin bir parçası oldukları, bir anlamda mit sisteminin *gösterenine* dönüştükleri anda mit; onları asalak, anlam bakımından zayıflamış unsurlara dönüştürür. Mitin *gösterenine* dönüşen, ilk sistemin *göstergesi* ve *göstereni*, kendi kendini boşaltarak, tarihsellikten bağımsızlaşmaya başlar. Yalnızca *biçimini* ikinci sisteme taşır. *Dil göstergesinden*, mit *gösterenine* dönüşürken anlamsal bakımından anormal bir gerileme yaşanır. Öyleyse, mitin okunuşu sırasında tüm bu bilgilerden sıyrılmış bir *gösteren* düşünmeliyiz. Yeni *gösterileni*, ikinci sistemin kavramını *anlamlandırmak* için bekleyen boş bir *gösteren* gibi değerlendirilmelidir. Ancak yine de bu tamamen *anlamlandırmadan* sıyrılmak demek de değildir. Daha ziyade, anlamın değerini azaltma, uzaklaştırma, öteye koyma gibi değerlendirilmelidir, örtük de olsa *dil* sisteminin taşıdığı *anlamlandırma* yine de oradadır. Mit sisteminin *gösterileni* yani

kavramı, *formda* eksiltilmiş tarihi içinde barındırır. Tarihselliği içinde barındıran *kavram* ise soyut değildir, bir takım "*nedenler, sonuçlar, güdüler, niyetler*" ile işlevlenir. "*Kavram aracılığıyla, mite aşılanan yepyeni bir tarihtir.*" (Barthes, 1972, s. 119).

Öte yandan, Barthes'a göre *gösterilen* (kavram), *gösterenden* (formdan) daha az çeşitlidir. Mitsel *kavramlar* sınırlıdır; ancak aynı kavramsallığı taşıyabilecek *biçimler* sınırsızdır. *Kavramın* bu tekrarı farklı *biçimler* üzerinden yaratılan mitolojileri deşifre etmek için de değerlidir. *Kavramların* tekrarı, mitin deşifre edilmesine yardımcı olur. Çünkü *kavram*, mitin kurucu bir öğesidir: Mitleri deşifre etmek için, bir şekilde kavramları tanımlayabilmek gerekir. Ancak unutulmamalıdır ki; "… mitsel kavramlarda sabitlik yoktur: var olabilirler, değişebilirler, dağılabilirler, tamamen yok olabilirler. Ve tam da tarihsel oldukları için tarih onları kolayca bastırabilir. Bu istikrarsızlık, mitologu kendisine uyarlanmış bir terminoloji kullanmaya zorlar…" (Barthes, 1972, s. 120). Barthes çelişkili gibi görünse de mitin hiçbir şeyi saklamadığını belirtir. "Mit hiçbir şeyi gizlemez: işlevi çarpıtmaktır, yok etmek değildir." (Barthes, 1972, s. 121). Mitin *biçimi* sanat eseri gibi uzamsaldır fakat bağlantılı ilişkiler ile kurulan kavramı; zihinsel ve tarihseldir. Mitin *anlamı* ise *kavram* tarafından çarpıtılmış, deformasyona uğramıştır. Başka bir deyişle, *yabancılaştırmış* ancak tamamen ortadan kaldırmamıştır. Öte yandan Saussure'ün *dil* birliğinde *gösteren* ile *gösterilen* arasındaki ilişki *keyfidir;* ancak bu keyfiliğin de sınırları vardır. *Dilde* diğer kelimeler ile ilişkili olarak benzerlik (analogy) yoluyla yeni kelimeler ve yeni anlamlar yaratılabilir. Mit de ise bu *keyfilik* hiç yoktur. Her zaman bir ilişkisellik, bir motivasyon, bir güdü bulunur. "Mit, formların hala temsil ettikleri kavram tarafından güdülendiği….temsil olasılıklarının toplamını kapsadığı saf bir ideografik sistemdir." (Barthes, 1972, s. 127).

Barthes'a göre miti deşifre etmek için mitsel *biçimin* (gösterenin) ikili varlığına odaklanılmalıdır. Mit *biçimi*, ilk sistemin *göstergesi* olarak anlam taşıyıcısıdır; ancak ikinci sistemin *göstergesine* dönüştüğünde bu anlamda geriye çekilme başlar. Bu nedenle Barthes üç yaklaşım önerir. Mit *biçimini* boş bir *gösteren* olarak değerlendirme; mitsel biçimi dil sisteminden taşıdığı *anlam* ile bir arada değerlendirme ve hem bir boş *gösterge* hem de *anlam* ile bir arada değerlendirme.

Biçim boş bir *gösteren* olarak incelendiğinde mitsel *kavram* ile nasıl donatıldığı gözlemlenir. Bu yöntem, mitin sembolik okumasıdır ve mit üreticisinin eylemidir. *Biçim*, dilsel sistemden gelen *anlam* ile birlikte değerlendirildiğinde ise; *kavramın* baskıladığı *anlam* ve *biçimin* dayattığı *anlam* bir arada gözlemlenerek mit deşifre edilebilir. Böylece mitsel çarpıtma açığa çıkar. Bu yöntem mitologun, mit çözümleyicisinin eylemidir. Son olarak mitsel gösterene anlam ve biçimden oluşan bir bütün olarak yaklaşırsak, o zaman muğlak bir anlam elde edilir. Mitsel *gösterene* odaklanma mit okuyucusunun eylemidir. İlk iki yöntem statik, analitik ve durağandır. Miti yok eder. İlk yöntem ile mitsel anlatının amacı açığa çıkar, ikincisinde ise bir anlamda maskesi düşer. İlki sinik bir yaklaşımdır, çarpıtmayı gözlemlese de görmezden gelir. İkincisi ise sırları açığa çıkarır, mitin çarpıtmasını gözler önüne serer. Üçüncü tür odaklanma ise dinamiktir, miti kendi yapısında belirli amaçlara göre tüketir, böylece okur miti hem gerçek hem de gerçek dışı bir hikaye olarak yaşar. Ayrıca "Mitolojik bir şemayı genel bir tarihe bağlamak, belirli bir toplumun çıkarlarına nasıl tekabül ettiğini açıklamak, kısacası göstergebilimden ideolojiye geçmek isteniyorsa, bu açıkça üçüncü tür odaklanma düzeyindedir." (Barthes, 1972, s. 128-129). Barthes'a göre kavramı açığa çıkarmak veya yok etmeye çalışmak miti doğallaştırır, aksine miti göstergebilim sistemiyle detaylandırmak veya onu formüle etmek mitin maskesini düşürmeye yardımcı olur. Ek olarak; mitin toplumsal alanda masum bir *anlamlandırma* olarak değerlendirilmesinin nedeni, mitin *gösteren* ve *gösterilenden* oluşan birliğinin doğal bir tümevarımsal *anlamlandırma* olarak değerlendirmesinden kaynaklanır. Eğer mit, bir göstergebilim sistemi olarak -doğal neden sonuç ilişkileri içinde *gösterenin* ve *gösterilenin* birbirine bağlanması değerlendirilerek- incelenirse deşifre edilebilir (Barthes, 1972).

Öte yandan Barthes, soyut sanatın Amerika ayağında oluşturulan mitsel anlatı ile ilişkili olarak yorumlanabilecek bir yönelimle; yaşanan tüm bilimsel, teknik, ekonomik değişimlere rağmen hala burjuva toplumunda yaşadığımızı öne sürer. Buna göre burjuva ideolojisine karşıt, isyankar avangardlar aslen burjuva diline karşıttır, ancak burjuvanın statüsüne karşıt değildir. Avangard kültür, ideolojik ve biçimsel bakımdan burjuvaziye başkaldırsa dahi bu kültürün ekonomik açıdan halen burjuvaya bağımlı olduğu gerçeği göz ardı edilemez. Bu açıdan değerlendirildiğinde

Barthes'a göre; burjuva kültürüne sızmış proleter kültüre ait nüveler yoktur; ancak burjuva kültürü, toplumun her katmanına kendini ifşa etmeden sızmıştır. Evililik törenleri, giyim kuşam biçimleri, eğlence yöntemleri, laik devlet oluşumları, inanç biçimleri gibi toplumsal alandaki yaygın tüm kültürel aktivitelerde hep gizli, adı geçmeyen bir burjuva kültürü benzeşmesi, öykünmesi tespit edilebilir. Bu durum avangardın burjuvayı onayladığı anlamına gelmez, ancak göz ardı ettiğini gösterir. Ayrıca, burjuva kültürünün yarattığı dünya anlayışı bilimseldir; teknik ve bilime, doğanın dönüşümüne ve hükmedilmesine yöneliktir, insanı ise evrenseldir. Böylece burjuva ideolojisi rasyonel düşünce ile temellendirilmiş, evrensel bir doğa ve insan olgusu imgeler. Evrensel insan, doğayı rasyonel ve pozitivist bir bakışla algılar. Bu imgelem ise Barthes için tüm kültürel mitlerin temelindeki anlayıştır (Barthes, 1972). Tıpkı adı zikredilmeden burjuva ideolojisinin toplumsal alanda var olması gibi, mit de olguların tarihsel niteliklerinin eksilmesi ile oluşur. Bazı tarihsel olguların göz ardı edilmesi sonucunda mit çoğunlukla olumlama yapan bir *anlamlandırma* ile açığa çıkar. Barthes'a göre bu süreç bir çeşit sihirbazlıktır ve mit anlatısının burjuva toplumundaki göstergebilim açıklaması bakımından; "mit, politikasızlaştırılmış söylemdir." (1972, s. 137). Mit ile gerçeklik ters yüz edilir, tarihsel *anlamlandırmalar* zayıflatılır. "Mitin işlevi gerçekliği boşaltmaktır: Kelimenin tam anlamıyla, durmaksızın dışarı akan bir kanamadır, ya da belki bir buharlaşmadır, kısacası algılanabilir bir yokluktur." (Barthes, 1972, s. 142).

Son olarak ise Barthes, kesin ve tamamlanmamış olduğunu belirterek, mitlerin genel olarak başvurduğu gizleyici yöntemleri sıralar. Bunlardan bazıları bizim çalışmamız için aydınlatıcı olabilir. *Aşılama* (The inoculation*)*; esas sorunu (*kötülüğü*) gizlemek adına, avangard gibi karşıt bazı yaklaşımları veya açığa çıkan bazı fiyaskoları kabul etmek. *Tarihin yoksunluğu* (The privation of History); mit kendine konu edindiği *göstergeyi* tarihsel bağlamından uzaklaştırır, bu yöntem olgunun veya objenin tarihsel bağlamı sorgulanmadan kabul edilmesine ön ayak olur. *Tanımlama* (the Identification); Barthes'a göre burjuva Öteki'ni reddeder, görmezden gelir, karşı karşıya kalmak zorunda kaldığı durumlarda ise onu inkar eder veya kendine dönüştürür. Öteki'yi normalleştirmek için ise egzotizm gibi terimler kullanır. Böylece kendinden farklı olanı tanımlar, bir gösteri aracına çevirir ve Öteki'de

tehditkar bulduğu özellikleri kimliğinden sıyırır. *Niteliğin nicelleştirilmesi* (*The quantification of quality);* mitin bu yöntemi, herhangi bir niteliğin ölçülebilir, kıymeti belirlenebilir hale dönüştürülmesidir. Örneğin, sanat yapıtının yücelik gibi üstün duygulara hitap ettiği öne sürülürken, bu yüceliğin kalitesinin belirli bir fiyatlandırma ile belirlenmesi gibi. Barthes (1972)'ın tanımladığı bu yöntemler, soyut sanat mitinin kullandığı yöntemleri açıklayabilir niteliktedir.

Sonuç olarak; Barthes'ın toplumsal alanda oluşan mit anlatılarını tanımladığı ve çözümlenmesi için yapısalcılıktan devşirerek geliştirdiği bu yöntemler, büyük ölçüde *biçimci* tarih anlatıları sayesinde mite dönüşmüş olan soyut sanat hakkındaki modernist, materyalist aklın içeriksiz ve sembolik çıktısı olduğu yönündeki görüşlerin değerlendirilmesi için uygun araçlar gibi gözükür. Krauss'un soyut sanatın mite dönüştüğü yönündeki tespiti bu anlamda isabetlidir. Bu mitin çözümlenmesi için ise, sonlanan bu bölüm kapsamında öncelikle mite konu olan olgu, yani sanat, göstergebilim açısından tanımlanmıştır. Sanatın göstergebilim karakterinin tanımlanması için ise sanatın yapısalcı analizine dair öncül teorileri geliştiren Prag Dilbilimcileri'nin görüşlerine başvurulmuştur. Prag Dilbilimcileri'nin sanatın yapısalcı analizi üzerine geliştirdikleri bazı görüşleri, tarihsellik ve çok anlamlılık gibi, Postyapısalcılığın, yapısalcılığa yönelttiği eleştiriler ile örtüşür. Bu kesişme, yapısalcılık ve postyapısalcılık kavramlarının iç içe geçmişliğinin kanıtlarından biri olarak değerlendirilebilir. Çalışmanın kuramsal yönünün diğer ayağı olan; Barthes'ın toplumsal mit olgusunun etrafında şekillenen çözümleme yöntemleri ise soyut sanatın mit anlatısının analizi için yol gösterici olacaktır. Tezin yorumlama veya analiz bölümüne geçmeden önce soyut sanatın teorisi, dili, Krauss'un tanımıyla metafizik yönü, ancak bir yandan da materyalist/pozitivist yönü ilerleyen bölümde irdelenecektir.

BÖLÜM 3

3. SOYUT SANATIN KAVRAMSAL ve BİÇİMSEL KÖKENLERİ

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında Avrupa'da başlayan ve sonrasında dünya çapında yaygınlaşan modern sanatın evrimi, modern hayatın getirdiği politik, sosyal, ekonomik, bilimsel ve kültürel değişimlerin çıktılarından biridir. Modern hayat; endüstri tabanlı, sosyal açıdan çeşitlilik gösteren ve kapitalin akışkan olduğu bir şehir hayatı olarak tanımlanabilir (Brettell, 1999). Başka bir ifadeyle; modern sanatın filizlendiği modern toplum, endüstri sonrası kapitalist toplumdur ve modernizm basitçe bu sosyal organizasyonun kültürel dışavurumudur.[11] Modern toplumun gelişimini tetikleyen sosyal, politik, ekonomik veya bilimsel değişimler ise Rönesans döneminden itibaren Avrupa'da filizlenir. Reform ve Aydınlanma ile toplum dönüşürken, sanatın bileşenleri de yeniden organize edilir. Böylece modern hayatın bir çıktısı olarak modern sanat, çok çeşitli üslup yelpazesinde gelişir. Arnason'a göre; modern sanatın bu çok çeşitliliği, modernizmin içinde barındırdığı ikiliklerin yansımasıdır. Modern sanat, tıpkı modernizm gibi bir yandan bilimsel akılcılık ile şekillenirken bir yandan da aşkıncı ve idealist fikirlerle bir arada harmanlanarak metafizik ve bilim arasındaki kesişmeden etkilenir (Arnason ve Mansfield, 1968, 2013).

Bu kesişmenin en üstü kapalı örneklerinden biri olan soyut sanatın etkilendiği biçimsel veya kavramsal öncüllerin değerlendirilmesi, soyut sanatın tarihsel açıdan sınıflandırılmasıyla ilişkilidir. Bu bağlamda, sanat tarihi çalışmalarında soyut sanat bakımından iki genel kol tespit edilebilir. İlki, ağırlıklı olarak Barr'ın 1936'daki

[11] 1968 yılında H. H. Arnason tarafından yazılan kitap, 2012 yılında E. C. Mansfield tarafından yeniden derlenerek 2013 yılında yayımlanır.

çalışmasını[12] destekler niteliktedir. Bu görüşe göre; Kandinsky, Gauguin'den etkilenen lirik soyutlama tekniği ile Cézanne ve Kübizmden etkilenen arı soyut teknikleriyle Malevich veya Mondrian'dan ayrışır.[13] Kupka ve Delaunay'in teknikleri de Kübist eğilime yakındır. Larionov'un ve Lewis'in yaklaşımı ise hem Kübizmden hem de Fütürizmden etkilenir. af Klint, soyut çalışmaları ile sanat tarihine oldukça geç dahil olmuştur ve ağırlıklı olarak Kandinsky ile ilişkilendirilir. Bu sınıflandırmada arı soyuta ulaşanlar yalnızca Malevich, Mondrian ve Van Doesburg'dur. Larionov, Delaunay ve Kupka figüratif soyutlama tekniğine daha yakındır. Kandinsky ise içsel dışavurumu ve doğaçlama teknikleriyle bağımsızdır (Barr, 1936).[14] Bu gruplandırma, soyut sanatın *biçimci* tarihsel ayrıştırmasının kısa bir özetidir ve modern sanatın belirleyici özelliklerinden biri olan kavramsal altyapısını sınıflandırma sırasında büyük ölçüde göz ardı eder. Daha ziyade sanatçıların plastik üsluplarına yönelen ve biçimsel, estetik özelliklerine odaklanan bir okumadır.

Aksine, soyut sanatın kavramsal olarak gelişimi takip edildiğinde ve bu açıdan değerlendirilerek tarihsel bir ilişki kurulduğunda, karşımıza benzer düşünsel yaklaşımlardan etkilenen ve bu kavramsal altyapıyı kişisel yorumlarıyla üslupsallaştıran sanatçılar gözlemlenir. Genel olarak incelendiğinde bunlar, materyalizm karşıtı, Alman idealizmi ile ilişkili, ağırlıklı olarak Teozofist yaklaşımlara ilgi duyan sanatçılardır. Bu sanatçılar arasındaki asıl farklılık, biçimsel olarak geliştirdikleri estetik dildedir. Biçime dönük bir sanat tarihi incelemesi

---

[12] Bkz. Alfred H. Barr, *Cubism And Abstract Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1936.

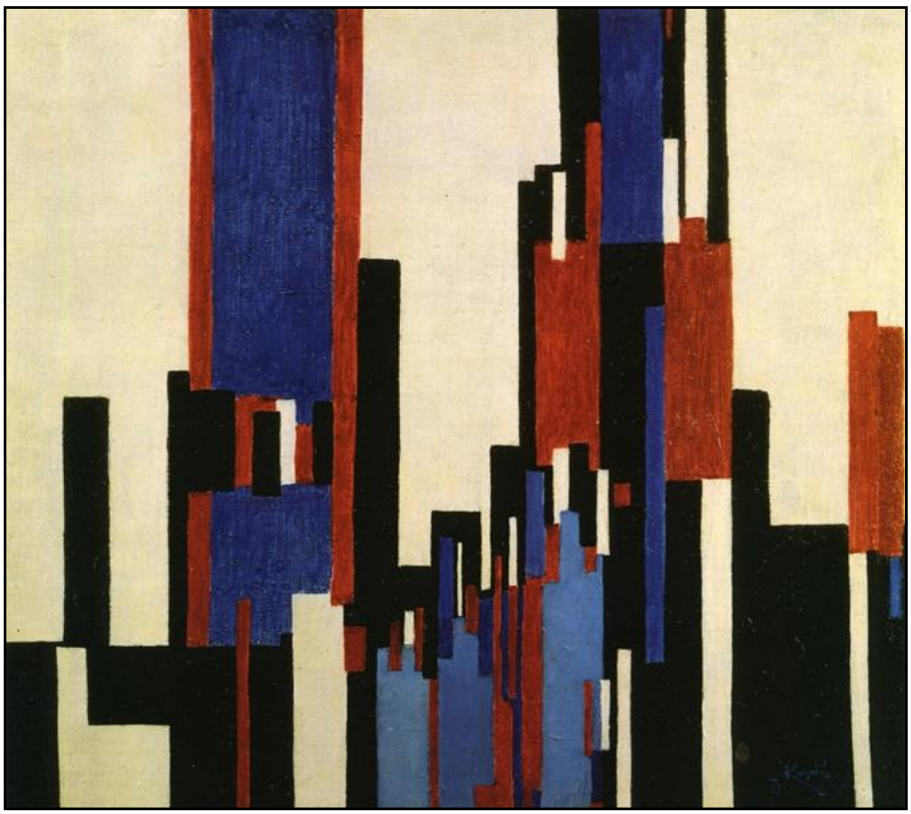
[13] Çağın dönümünde özellikle genç kuşak sanatçılar karışık teknikler kullanmaya başlarlar. Örneğin; Matisse'in *Yaşama Sevinci (Le Bonheur de Vivre, 1905-1906)* yapıtı kısmen Signac noktaları ile Gauguin'in düz tonlarının ve çizgilerinin bir karışımıdır. Matisse'in bu dönem çalışmaları Fovistler arasında soyuta en yakın olanlardır, ancak Gauguin-Matisse geleneğini arı soyut sanata beş yıl kadar sonra Kandinsky taşıyacaktır. Braque ve Picasso gibi 1908 yılının genç sanatçıları ise Matisse, van Gogh veya Gauguin yerine Cézanne'dan etkilenir. Kübistler özellikle Cézanne'ın *Lauves Bahçesi (Le Jardin De Lauves, 1906)* gibi geç dönem eserlerindeki geometrik biçimselliği incelerler. Ancak kübist çevre de, Matisse veya Gauguin gibi Rousseau'nun ilkelci söylemlerinden etkilenir. (Barr, 1936)

[14] Barr'a göre; soyut kelimesi ikili anlam taşır; isim olan soyut ile fiil olan soyutlama. İsim olan soyut/ soyutluk; somut gerçeklik ile açık bir ilişki içinde olmayan biçimleri ifade eder. Soyutlama eylemi ise; bir objeyi somut gerçeklikten uzaklaştırarak, arındırarak betimleme anlamına gelir. Barr'a göre; isim olan soyut Malevich'in yapıtlarında olduğu gibi *arı soyut* sanatı tanımlar. Buna karşıt olarak fiil olan soyutlama ise; bir nesneden yola çıkarak soyutlanmış temsilleri ifade eder ve bu koldan gelen soyut sanat üsluplarını açıklar. Temsili bir objeden yola çıkan soyut yapıtları *soyutlamaya yakın (near-abstraction)*, objeden bağımsız geometrik üsluplu yapıtları ise *arı soyutlama (pure-abstraction)* olarak isimlendirir. Elbette her iki yönelim arasında bulunan sınırlar geçişlidir. Örneğin; Kandinsky'nin *Improvisation* serisi *arı soyutluk* amacı taşır ancak bilinçdışının katkısı ile *soyutlamaya yakın* bir üsluba dönüşür. (Barr, 1936)

bakımından, *biçimci* ayrıştırmalar uygun görünebilir. Ancak, genel olarak modern sanat, özel olarak ise soyut sanat, kavramsal altyapıları derin üsluplardır. Yalnızca estetik açıdan yapılan değerlendirmeler hem akademik açıdan eksikliklere neden olmaktadır hem de soyut sanatın izleyicisi ile yaşadığı anlaşmazlığı körüklemektedir. Halbuki; Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, Malevich, af Klint, Kupka veya Delaunay'in söylemlerinde veya yaşamlarında kuramsal ilişkileri açıkça gözlemleriz. Kimi, materyal ötesi evreni lirik soyutlama ile yorumlarken, kimi dikey ve yatay çizgilerin ikiliğine, kimisi ise materyallerin metafizik yansımasına odaklanır; fakat çıkış noktaları kavramsal açıdan benzerlik taşır. Larionov ve Lewis'in yaklaşımlarında da metafizik anlatılar yakalamak mümkündür; ancak kavramsal ve biçimsel yönelimleri arı soyut sanat ile temel farklılıklar barındırır. Fütürist obje dağılımından etkilenerek yapıtlarındaki figüratif özellikleri tamamen yok etmeyen sanatçıların modernizm ile ilişkileri de arı soyut sanatçılardan farklı olarak öykünme, hayran olma yönündedir. Çalışma kavramsal "arı" (metafizik) soyut sanata odaklandığı için soyut sanatın teorisyen sanatçıları olarak değerlendirilecek yedili gruba dahil edilmemişlerdir.

Estetikte soyut imgesellik, kavramsal açıdan takip edilebildiği kadarıyla Platon'un diyaloglarına kadar dayanır. Modern felsefede ise özellikle Kant, Schopenhauer, Nietzsche ve Schelling'de gelişen soyut imge fikri, ağırlıklı olarak Baudelaire'in modern sanat yazılarında ve Worringer'in sanat camiasını etkileyen kitabında olgunlaşır. Aynı dönemlerde gelişen ve yaygınlaşan Teozofi gibi spiritüalist inanışlarla da birlikte, öncelikle sembolistlerin figüratif anlatıyla soyut düzlemi simgeleme yaklaşımları, 1906'dan itibaren ise tanımsız biçimlerle metafizik düzleme gönderme yapma fikirleri açığa çıkar. Elbette, bir yandan da yalnızca biçimsel soyutlamaya odaklanan İzlenimci ve Kübist kol da etkisini bırakır. Böylece, aşağı yukarı 1906'dan itibaren estetik alanda arı soyut anlatım şekillenmeye başlar. Tam gelişimi ise genellikle 1912 yılı olarak belirlenir. Net tarihler belirlemek güç de olsa, genel olarak; af Klint'in 1906'da, Kupka'nın 1910'da, Kandinsky'nin 1911-1912 sıralarında, Delaunay'in 1911-1912'de, Malevich'in 1915'te, Mondrian'in ise 1916'da arı soyut sanata ulaştıkları genel çerçeveyi kavrayabilmek adına

belirtilebilir.[15] Buradaki amaç kimin ilk olarak soyut sanatı keşfettiğini çözümlemek değildir. 1900'lerin ilk yılları içerisindeki hareketlenmeyi tespit etmektir. Af Klint dışında bahsi geçen isimlerin kendi aralarında birebir ilişkileri olduğu veya örneğin Delaunay'in Kandinsky'nin kitabını incelediği ve mektuplaştıkları bilinir (Spretnak, 2014).[16]



Şekil 3.1. František Kupka, Kırmızı ve Mavi Dikey Alanlar, 72 x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon, 1913.

Ancak denilebilir ki; I. Dünya Savaşı'na kadar geçen süre içinde sanatçılar bireysel üsluplarını geliştirmişlerdir. I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi sanat alanında bir duraklama yaratır ve bu süreçte savaşa dahil olmamış Hollanda'dan Mondrian ve çevresindeki sanatçılar aracılığıyla yeni bir üslup doğar. I. Dünya savaşına ek olarak Rusya'nın Ekim Devrimi de soyut sanatın gelişimi bakımından önemlidir. Malevich ve Kandinsky, savaş sırasında ve Devrim sonrasında Rusya'da

[15] Belirlenen tarihler, bahsi geçen sanatçıların ilk arı soyut yapıtlarının tarihlendirmeleridir. Ancak, kaynaklar tarandığın da zaman zaman farklı tarihlere rastlamak mümkündür. Bu nedenle aşağı yukarı bir zaman aralığı vermek amacıyla belirtildiği unutulmamalıdır.

[16] Delaunay 1911-1912 sıralarında üslubunu geliştirirken Kandinsky ile yeni sanata ilişkin idealist teorileri hakkında yazışır. Benzer tarihlerde her ikisi de kompozisyonlarından nesneleri çıkarmaya ve resmi evrensel bir tanıma dönüştürmeye başlar. (Spretnak, 2014)

ikamet ederler ve her ikisi de Devrim sonrası devlet kurumlarında görev alırlar. Ancak, Stalin döneminin ve sosyalist gerçekçiliğin yükselişi ile sanatın işlevselleştirilmesi görüşünün yaygınlaşması, Kandinsky'nin 1921'de yeniden Almanya'ya dönmesine, Malevich'in ise (tartışmalı) figüratif üsluba geri dönmesine neden olur. Sanatçılar bu süreçte üsluplarını geliştirmeye ve değiştirmeye elbette devam ederler ancak bu dönemde kavramsal olarak yenilik yalnızca De Stijl'den gelir. Savaş sonrası soyut sanatçıların bir araya geldikleri yer ise Bauhaus'dur. Kandinsky orada çalışır; Malevich, Mondrian ve van Doesburg ise iletişimdedirler, seminerlere katılırlar bir yandan da Bauhaus kitapları arasından yayın verirler. Bauhaus, hem soyut anlatının gelişimine hem de bir anlamda da analitikleşmesine ve yayılarak birbirine karışmasına ön ayak olur. Bir sonraki duraklama dönemi ise; II. Dünya Savaşı'nın ayak sesleri ve Nazilerin yükselişidir. Bauhaus, daha savaş başlamadan Hitler tarafından 1933'te kapatılır. Bu durumun yarattığı ortam ve siyasi istikrarsızlık, sanatçıların Avrupa'nın başka ülkelerine ve yoğun şekilde Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmelerine neden olur. Bu olay önemli bir kırılmadır. II. Dünya Savaşı'nın ilkinden daha da uzun sürmesi ile gelişen istikrarsızlık sanat merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kaymasına neden olur. Fakat bu sürecin hemen öncesinde Paris'te soyut sanatı öven, yaygınlaştırmaya çalışan gruplar ortaya çıkar (Barr, 1936; Arnason ve Mansfield, 2013; Brettell, 1999; Dabrowski, 1985; Haftmann, 1965).

Dabrowski (1985)'ye göre; 1930'lu yıllar soyut sanat açısından yeniliklerin açığa çıktığı bir dönemden ziyade bir sentez dönemidir. 1930'ların kuşağı için geometrik soyutlama, bir dünya felsefesi, bir yaşam biçimi olmaktan çok bir stil, estetik bir anlatı biçimine dönüşür. Bunun sebebi Dabrowski'ye göre; Büyük Buhran, Moskova Davaları, İspanya İç Savaşı, Nazi Partisinin Yükselişi ve II. Dünya Savaşı gibi toplumsal olayların yarattığı olumsuz koşullar nedeniyle, soyut sanatın etrafında şekillenen *yeni Dünya düzenine* yönelik ütopyaların sorgulanmasıdır.

1920'lerde soyut sanat Almanya, Hollanda ve Rusya'da şekillenirken, 1930'larda Paris'te konumlanır. Bu durum Dabrowski (1985)'ye göre; Mondrian, Kandinsky, van Doesburg gibi sanatçıların Paris'e göç etmeleri ile de ilişkilidir. Belçikalı ressam ve kritik Michel Seuphor ve Uruguaylı ressam Joaquín Torres-

García tarafından 1929'da Paris'te kurulan *Cercle et Carré* ile 1931 yılında Auguste Herbin ve Georges Vantongerloo tarafından kurulan, öte yandan Kandinsky, Mondrian ve van Doesburg'un da desteklediği *Abstraction-Création*[17] gruplarının temel hedefi Dabrowski'ye göre; felsefi tartışmalara yoğunlaşmak yerine soyut sanatçılar arasında iletişimi sağlamaktır. Nisan 1930'da ise van Doesburg ve grubu[18] "*Art Concrete*" başlığıyla yeni bir manifesto yayınlar. Bu manifestoda soyut imge ile tinselliği bağdaştırmak yerine evrensel ve daha analitik bir yaklaşım önererek, soyut sanatı anlatısızlığa yönlendirirler. Her türlü sembolizmi ve duygusallığı yeren manifestoya göre; sanat evrensel olmalıdır ve yalnızca kendine dönük anlam taşımalıdır (Lind, 2013). Dabrowski (1985)'ye göre; *Cercle et Carré* grubu soyut sanat eğilimlerinin çeşitli sentezlerine odaklanırken, *Art Concrete,* konstrüktivist faydacılığın ve nesnelliğin üzerinde durur.

II. Dünya Savaşı'nın başlangıcıyla pek çok sanatçı ABD'ye göç eder ve sanatın ilgi odağı New York'a doğru kayar. Soyut sanat ise Amerika'da genel olarak Katherine Dirier'in *Societe Ananonyme* grubunun aktiviteleri sayesinde tanınır. Ayrıca, *Modern Sanat Müzesi* (The Museum of Modern Art (MoMA)) ile *Nesnel Olmayan Sanat Müzesi*'nin *(The Museum of Non-Objective Art (Guggenheim))* kuruluşu da soyut sanatın ABD'de yaygınlaşmasına etki eder (Dabrowski, 1985).

Soyut sanatın, İngilizce'deki ilk kapsamlı tarihsel incelemesi ise; Barr'ın 1936'da MoMA'dan yayınlanan çalışması olarak kabul edilir. Bu tarihten itibaren, 1960'lara kadar yoğunluklu olarak biçimsel bir köken analizi gözlemleriz. Elbette Schapiro gibi Barr'ın çalışmasına verilmiş erken dönem cevapları vardır; ancak yine de yeniden metafizik ile ilişkilerinin tartışılması 1960'lı yılları bulur. Avrupa'da Sürrealistlere ve Cercle et Carré (Circle and Square) gibi gruplara etki eden arı soyutlama, Amerika'da soyut dışavuruma, renk alanı resmine ve minimalizme dönüşür. Arı soyut sanat, elbette biçimsel estetik alandan yok olmaz; ancak

---

[17] Barr (1936)'a göre; 1930'lu yılların öncü soyut sanat grubu Paris kökenli *Abstraction-Création* (1931) grubudur. Barr, bu süreci soyut sanatın iddialı bir geri dönüşü, rönesansı olarak adlandırır. Aynı grubun çatısı altında Felemenk ve Rus soyut sanat eğilimleri ile geometrik olmayan dışavurumcu ve sürrealist stiller kesişir. César Domela, Alexander Calder, Jean Hélion, Alberto Giacometti gibi sanatçılar bu gruba dahildir. Paris dışında ise İtalya, İspanya, Çekoslovakya, Polonya ve İsviçre'de soyut sanat yaklaşımları devam eder. Ancak bu yıllarda Rusya ve Hollanda'da neredeyse yok denecek kadar azdır.

[18] Otto Carlsund, Theo van Doesburg, Jean Helion, Leon Tutundjian, Marcel Wantz.

kavramsal metafizik anlatısını büyük ölçüde kaybeder ve belki de gizler. Tarihsel araştırmalar göz önünde bulundurulduğunda, genel olarak soyut sanatın evrimi, çalışmamızın kapsamı açısından dört bölüme ayrılabilir. İlki; 1880'lerden itibaren aşağı yukarı 1910'lara kadar soyutlamaya giden yol. İkincisi; Manifestolar Dönemi'nin bir parçası olarak, -Mondrian'in neoplastisizmini istisna tutarak- 1910 ile I. Dünya Savaşı'nın başladığı 1914'e kadar olan süreç. Üçüncüsü; analitikleşme ve kaynaşma -Bauhaus'un kapatılışına ve II. Dünya Savaşı'nın başladığı 1939 yılına kadar geçen süre aralığı- ve son olarak dördüncüsü; II. Dünya Savaşı'nın başlangıcı ve sonrası, Fransa'daki son oluşumlar, Amerika'ya transfer ve manifestoların çöküşü.

Tam da bu noktada, soyutlamanın dilini çözümlemek amacıyla kavramsal bağlamlarını incelemeden önce, hem *biçimci* sanat tarihi anlatıları bakımından soyut sanatı konumlandırmak amacıyla hem de *biçimci* anlatılarda arı soyut sanatın geometrik biçimselliği ile ilişkilendirilen kübist ve fütürist söylemlerin soyut sanat ile ilişkili yönlerini gözlemlemek amacıyla, soyutlamaya doğru yönelimin kısa bir tarihsel özetlemesine girişmek yerinde olacaktır.

*

Biçimci yaklaşımlar açısından Neoklasisizm ve Romantizmden geçerek Realizme ve nihayetinde Modernizme varan süreç, Avrupa toplumlarındaki aydınlanmanın bir sonucu olarak değerlendirilir (Arnason ve Mansfield, 1968, 2013). İzlenimcilik, *biçimci* anlatılar bakımından illüzyonist resimden uzaklaşan ilk modern sanat üslubudur. Barr (1936)'a göre İzlenimci stil, kendinden sonraki genç kuşak sanatçılar için başlangıç durağıdır. Bu görüşler bağlamında, İzlenimcilik ile soyut sanat arasındaki ilişkili olabilecek temel konular; öznel anlatıya yapılan vurgu, biçimsel soyutlama, sanatçı-izleyici ilişkisindeki değişim[19] ve son olarak da İzlenimciliğin dünya çapında yaygınlaşan bir üsluba dönüşmesi olarak sıralanabilir. Sembolizm ise soyut sanatın tarihsel incelemelerinde genellikle bahsedilmeyen bir duraktır. Soyutlamanın kübist etkiden ziyade Spiritüalizm ile geliştiğini savunan Tuchman (1987)'a göre; fovist ve kübist etkileşimleri göz ardı etmeden, soyutlama ile en ilişkili hareket çoğunlukla dini bağlamından dolayı modern sanat tarihindeki

[19] Soyut sanat ile plastik soyutlama bakımından ilişkisine ek olarak, sanat ve patronajlık konusunda girdiği yeni ilişki de genel olarak modern sanat bakımından önemlidir. Devlet ve din kurumlarının hakimiyetinden çıkarak, bağımsız koleksiyoncular ve sanat tacirleri ile anlaşan dönemin sanatçıları, izleyici ile kendi kuralları çerçevesinde etkileşime geçmeye başlar (Brettell, 1999).

gerici yaklaşım olarak değerlendirilen Sembolizmdir. Aslında Batı dinleri ile olan ilişkisinin yanı sıra Ranson, Sérusier, Kupka gibi sanatçılar aracılığıyla metafizik ve Teozofi ile de yakından ilişkili olan Sembolizm, evren algısı üzerine geliştirdikleri benzer fikirler bakımından soyut sanat ile açıkça ilişkilidir. Sembolizm, metafizik evrenin yansımasını geleneksel figüratif anlatı üzerinden sembolik anlamlar ile yorumlarken; soyut sanat, geometrik biçimlerle, temel plastik unsurların ahenkli bütünlükleriyle veya bilinçaltının yansıması olan tanımsız biçimlerle metafizik evreni yorumlar. Bir anlamda soyut sanat, metafizik evrenin anlatısını arı soyut biçimsellikte bulur. Arı plastik unsurlardan biri olarak kabul edilen renk ise; soyut sanat bakımından yalın haliyle bir kompozisyon öğesidir. Seurat'ın, Chevreul'un ve Goethe'nin renk teorilerine[20] dayanan Noktacılık (Puantilizm), soyut sanatı renk bağlamında etkileyen önemli yaklaşımlardan biridir. Gauguin'in Sentetizmi ile Matisse'in Fovizmi de soyut sanatı renk unsuru bakımından etkileyen diğer öncüllerdir. Diğer yandan ise Gauguin'nin Teozofi ile yakınlığı ve hem Gauguin'in hem de Matisse'in "ilkelliğe" olan ilgileri de soyut üslup ile ilişkilendirilebilir. Alman Dışavurumculuğu da özellikle Kandinsky'nin üslubu açısından, renk unsurunun özgürleşmesi, sanatın içsel dışavurum olarak değerlendirilmesi, biçimlerin gitgide soyutlaşması yönlerinden soyut estetiğinin kavramsal ve biçimsel öncüllerinden biri olarak değerlendirilir (Brettell, 1999).

Ancak genel olarak, *biçimci* yaklaşımlar bakımından özetleyecek olursak İzlenimcilik ile gelişen soyutlama fikri; Seurat'in renk kullanımı; Cézanne'in sonraki kuşakları geometrik biçimsel soyutlamaya yönlendiren üslubu ve söylemleri ile Gauguin'in tinsel, ilkel üslubu modern sanat tarihindeki soyut üslup çeşitliliğine önayak olan temel olgulardır. Arı soyut sanatı, imgenin yalnızca materyalist bir soyutlaması olarak değerlendiren bu görüşlere göre Cézanne'nın geometri övgüsü Kübizm[21] ve Fütürizmin keşfedilmesine ön ayak olarak Malevich ve Mondrian'ın arı geometrik soyut sanat üsluplarına neden olur. Başka bir ifadeyle; *biçimci* yaklaşımlar

---

[20] Bu çalışmaların bir birikimini yirminci yüzyılda Johannes Itten'in çalışmalarında görebiliriz.

[21] Apollinaire, yaygın sanat tarihi yaklaşımlarından farklı olarak yeni ressamların kökenini ağırlıklı olarak Cézanne'a değil Courbet ve Andre Derain'e dayandırır. Buna karşılık, Cézanne'in son dönem suluboya çalışmaları ile Fovistlerin erken dönem çalışmalarını Kübizmin bir parçası olarak değerlendirir (Apollinaire, 2001).

soyutlamayı Kübizmin biçimsel indirgeyeci üslubu ile ilişkilendirir.[22] Aslında, konu edindiğimiz yedi sanatçı açısından Kübizm, figüratiflikten soyutlamaya geçiş sırasında karşılaşılan kesin bir durak değildir. Özellikle Malevich, Mondrian, van Doesburg ve Delaunay Kübizm ile ilişkilidir; ancak Kandinsky, Kupka ve af Klint için aynı yargıya varmamız mümkün değildir. Yine de Kübist estetiğin, dönemin sanatçıları arasında pratik edilen, üzerine kavramlar ve biçimler geliştirilen bir üslup olduğu açıktır.

Bahsi geçen sanatçılar arasından yalnızca Malevich, Süprematizmi *biçimci* yaklaşımlara uygun bir tarihlendirme ile sınıflandırır. Malevich (1959)'e göre Süprematizm, Kübizmin ve Fütürizmin devamıdır, Kübizm ve Fütürizm ise Cézanne üslubunun kollarıdır.[23] Kübist kolla ilişkilendirilen eşzamanlılık sanatı ise Delaunay (2001)'e göre Kübizm ile ilişkisizdir. Bu yöndeki açıklamalarına karşılık Apollinaire'e göre Orfizm bir arı sanat biçimi olarak Kübizmin uzantısıdır.[24] Mondrian'ın *artı-eksi* (plus-minus) dönemi ise Kübizmden devşirilir ve De Stijl'in geometrisi ile ilişkilendirilir; ancak biçimsel ilişkisine rağmen yatay-dikey çizgilerin bütünlüğü Mondrian için spiritüalist evren algısının bir tezahürüdür. Biçimsel öykünmeye rağmen kavramsal açıdan Kübizm ile ilişkili bir değerlendirmede bulunmak güçtür. Kandinsky ise "*Sanatta Tinsellik Üzerine*" adlı ilk kitabında, Cézanne'ın, Matisse'in ve Picasso'nun sanatlarını içsel sanatsal ahenklilik ile

---

[22] Örneğin; Dabrowski'ye göre Braque ve Picasso'nun 1910'larda gerçekleştirdiği kübist dönüşüm, soyut sanatçılar için ilham kaynağı olur. Sanatçıları, doğayı illüzyonist bir düzlemde temsil etmeleri, betimlemeleri fikrinden uzaklaştırarak yeni bir gösterge dili kurmak için arayışa iter. Kübizm, objenin kimliğini, biçim ile alan arasındaki ilişkisini radikal bir biçimde yeniden düzenleyerek nesnel olmayan sanat için biçimsel teorik bir temel hazırlar. İçeriğini renk, çizgi gibi estetik unsurların soyut ilişkilerinden devşirerek, nesneleri doğal referanslarından yoksun bırakan "*arılaştırma*" sürecinin mantıksal sonucu geometrik soyutlamaya çıkar. Böylece, temel estetik öğeler ile onların evrensel gerçeği ifade etme becerileri nesnel olmayan ifade biçiminin karakteristiği haline dönüşür. Başka bir ifadeyle; biçimin özerkliği evrensel içeriğin yansıtıcısı olarak önem kazanır (Dabrowski, 1985). Brettell'e göre ise, aslında yirminci yüzyılın ilk yarısında yolu Kübizminden geçmemiş avangard sanatçı neredeyse yoktur. İlerleyen yıllarda soyut geometrik sanatın kaşiflerinden Mondrian ve Malevich açısından da kübist teori, soyut geometrik stillerinin gelişimini tetikler (Brettell, 1999).

[23] Ancak resimdeki *eklenti unsur* teorisi üzerinde değerlendirdiğinde, Cézanne taşranın, sayfiye yerinin çevresel faktörleri ile uyum içindedir. Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm ise şehir hayatına, endüstriye, makinelere, hızla dönen tekerlere aittir (Malevich, 1959).

[24] Apollinaire'e göre; Orfizm, Orfik Kübizm olarak da isimlendirir, plastik unsurlarını görsel gerçekliğe dayandırmayan, tümüyle sanatçının yaratımı olan arı sanattır. Orfik sanatçı, izleyiciye yalın bir yapılandırma (structure) ve yüce bir anlam hissiyatıyla saf estetik haz vermelidir (2001).

Rayonistler de yaklaşımlarını kübist gelenekle ilişkilendirerek, "*Kübizm, Fütürizm, Orfizm ve onların sentezi Rayonizm.*" olarak açıklarlar (Larionov ve Goncharova, 2001).

ilişkilendirir. Kandinsky'ye göre; "Matisse ve Picasso aynı üstün amacın peşinde koşarken yan yana dururlar, Matisse rengi, Picasso ise formu temsil eder." (2008, s. 52). Matisse, biçim ve renk aracılığıyla ilahi olana ulaşmayı amaçlarken, Picasso ise maddenin parçalarına ayrıştırılarak ve yeniden birleştirilerek gerçekleştirilen mantıksal yok oluşuna yönelir (Kandinsky, 2008). Burada bir parantez açarak belirtilmelidir ki; Kübizm ile spiritüalist pratikler arasında oldukça bulanık bazı ilişkiler kuran yazarlara rastlamak mümkünüdür. Tuchman (1987)'a göre; kübistler arasında da okült uygulamalara yönelik bir meraktan bahsetmek mümkündür.[25] Spretnak ise; bu bağlamda kübist sanatçıların bir tür akıl mistisizmi yaşadıklarını savunur. Kübistler, avangardlar arasındaki dördüncü boyut kavramına duyulan hayranlığı tinsellik ile ilişkilendirmeden ama bu ilişkinin de farkında olarak yaklaşımlarını geliştirirler. Resim yapma güdüsü olarak İlkellerin mistisizmine sahip olmayan kübistler, kendi çağlarından bir tür mantık, bilim ve akıl mistisizmi devşirirler ve yöntemleri metafizik arayışlar içinde olan ressamları cezbederek, pek çok sanatçı tarafından bir geçiş üslubu olarak kullanılır (Spretnak, 2014).

Soyut sanatın Fütürizm ile ilişkisi ise Rus Fütüristler ile bağlantılı soyut kol olarak değerlendirilebilecek Süprematizme ve Rayonizme dayanır. Fütürizm'in keşfindeki motivasyonlar, soyut sanatın *biçimci* tarihsel anlatıları bakımından açıklayıcı olabilir. İtalyan eleştirmen Soffici'nin İzlenimcilik ve Kübizm üzerine geliştirdiği övgüye karşılık, Gauguin gibi dışavurumculukları, Sembolizmi yeren ve Fütürizmin keşfi için sanatçıları analitik bir yaklaşıma yönlendirmeye çalışan

[25] Tuchman bu görüşünü özellikle Lipchitz'in 1963 yılında Henri Dorra ile yaptığı, yayınlanmamış röportaj aracılığıyla destekler. Bu röportaja göre; Lipchitz sanatçıların büyü veya simya gibi konularla ilgilendiğini, ancak bu ilgilerine yönelik uyguladıkları işlemler ile bir sonuç elde etme amacı taşımadan, ruhani yönlerini beslemeyi amaçladıklarını belirtir. Lipchitz, metafizik alana olan ilgileri neticesinde Paracelsus'un "*The Emerald Table*" isimli kitabını (Aslında bu eser Hermes Trismesgus'a atfediliyor) okuduklarını ve hangi objelerin veya temsillerin yaydıkları enerji bakımından daha güçlü olduğunu test etmeye yönelik bir takım uygulamalar yaptıklarını anlatır. Dahası Tuchman, Picasso'nun "*The Burial of Casagemass*" isimli yapıtında konuyu ele alış yöntemini aynı dönemlerde Rus mistik Georgii Yakulov ile irtibat içinde olması ile ilişkilendirir ve Matisse'in Brancusi, George Rouault ve Picasso ile ilgili açıklamasından da yola çıkarak, 1905-10 yılları arasında "*sanatta kutsallığa doğru*" bir dönüşüm geçirerek, yolun sonunda Kübizme varıldığını savunur (Tuchman, 1987).

görüşleri[26] (Haftmann, 1960) ile *biçimci* yaklaşımlardaki soyut sanatın metafizik bağlamını reddeden görüşler örtüşebilir. Fütürizm ile temel benzerliklerden biri sanata yüklenen toplumsal alana yayılma amacıdır. Fütürist söylem yalnızca sanatçılar arasında değil toplumsal alanda da yaygınlaşarak bir anlamda siyasi propagandaya dönüşür (Haftmann, 1960; Brettell, 1999). Fütüristlerin, üsluplarını bir yaşam biçimi olarak tanımlamaları ve sanatları aracılığıyla yeni bir dünya düzeni kurma arzuları farklı biçimsellikle ama yakın söylemlerle soyut sanatçıların teorik çalışmalarında da görülür. Her ne kadar Fütürizmin soyutlamaya[27] verdiği önem bakımından arı soyut üslup ile ilişkilendirilebilir olsa da, yapısalcı bir bakış açısına da katkı sağlayacak biçimde soyut sanat ile Fütürizm arasında asıl dikkat edilmesi gereken ilişkiler, karşıtlıklar gibi gözükmektedir. Mimetik anlatıyı ve geçmişi dışlaması, buna karşılık yeniliği kutsaması bakımından ilişkili olmalarına rağmen soyut teorisyenler Fütüristlerin hayran olduğu materyalizme karşı bir duruş sergilerler. Fütüristlerin aksine bilimsel yargıların geçici ve günlük olduğu kanaatindedirler, bu anlamda birbirlerinden ayrışırlar. Bir diğer farklılık ise milliyetçilik üzerinedir. Arı soyut sanatçılar evrensel, milletler üstü bir imge üretme amacı güderler; ancak Fütüristler milliyetçiliği kutsarlar. Ayrıca, her iki üslup da yenilik heyecanı içinde olsa da, Fütüristlerin yok edici ve sert söylemleri soyut söylemlerde bulunmaz. Genel olarak soyut sanatçılar, daha sakin, yapıcı ve ümitli bir kararlılık içindedirler. Bu açılardan değerlendirildiğinde soyut sanat ile Fütürizm arasındaki ilişkisellik biçimsellikten ziyade kavramsal yönlerde yoğunlaşmaktadır.

---

[26] Soffici 1909'da *La Voce*'da yayımlanan "*İzlenimcilik ve İtalyan Sanatı*" başlıklı çalışmasında; o sıralarda İtalya'da yaygın olan Jugenstil ve Sembolizm devrinin acilen kapatılıp, akademik sanatın tiranlığına, perspektife, stüdyo ışığına, illüzyonist resim anlayışına son verilmesini ve izlenimciliğe geçilmesini savunur. 1911 yılının yazında Soffici, Picasso ve Braque'ı kübist yaklaşımları nedeniyle "*yapısal zihinler soyunun yüce üyeleri*" diyerek över. Soffici'ye göre böyle bir çağın gençleri için kübizmin yeniden inşa edici ve soyut betimleyici tarzı oldukça uygundur. Ancak Gauguin gibi dışavurumculuklar için modern İtalyanlar arasında uygun bir alan yoktur. Hatta Metzinger, Le Fauconnier, Léger, Delaunay gibi sanatçıları Nabist özelikleri Cézanne estetiğine dahil ettikleri için yerer. 1913 yılında *Lacerba* dergisinde yayımlanan başka bir çalışmasında ise *Kübizm ve Ötesi (II cubismo e oltre)*, kübist geleneğin ürettiği ölçülü, yapısal cisimler ile bunların uzamsal konumlandırılmasının dengesindeki tutarlı stilden dolayı, İtalyan modern sanat geleneğinin yaratılması için kübizmin bir temel olarak alınması gerektiğini savunur (Haftmann, 1960).

[27] Fütürizm arı soyut üslubu öneren bir söylem geliştirmez ancak doğal formların temsiliyetine karşıdır ve soyutlamayı destekler. Boccioni manifestosunda figüratif anlatıyı veya geleneksel konuları dışlayarak, düzlemler ve hacimler aracılığıyla yaratılacak soyut kompozisyonları önerir. Bu yaklaşımını "*Tüm taklit biçimlerinin küçümsenmesi, tüm özgünlük biçimlerinin yüceltilmesi gerekir*." diyerek açıklar. (Boccioni, 2001, s. 177.)

Sonuç olarak, Barr'dan beri süregelen tarihsel anlatılar ile en tutarlı ilişkiyi Süprematizm üzerinden tespit edilebilir. Ancak Malevich'in kurduğu bu ilişkiselliğe eşlik eden Spiritüalist ve idealist söylemler sanatçıyı tezimiz bağlamında kavramsal açıdan diğer arı (metafizik) soyut sanatın kaşifleri ile ilişkilendirir. Gauguin ve Mattisse ise özellikle renk, iki boyutlu biçim ve ilkelliğe öykünme yönlerinden soyut sanat ile ilişkilendirilebilir. Seurat da yine renk konusunda soyut sanatın öncülerindendir. Ancak görünen o ki soyut sanatın kavramsal, metafizik yönü ile en ilişkili yaklaşım Sembolizmdir. Bu kısa tarihsel bakış, *biçimci* okumaların tamamıyla tarih dışı olmadığını ancak soyut sanatın kavramsal yönünü yok sayan görüşler olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu eksik okumalar nedeniyle mitselleştiği düşünülen, soyut sanatın modernist materyalist aklın çıktısı olduğuna dair yaygın anlatıya karşın, soyut sanatın *dilini* (teorisini) oluşturan kavramsal yönleri, *biçimci* okumalardaki sorunsallarının tespitinden sonra, tezin ilerleyen bölümlerinde incelenecektir.

3.1. Biçimci Yaklaşımlardaki Sorunsalların Tespiti ve Metafizik Okumanın Genel Gelişimi

Spretnak'a göre 1920'lere kadar modern sanatta spiritüel yaklaşımlar özellikle büyük Avrupa kentleri çevresinde karşılaşılan genel bir ilgidir. Dışavurumcu ve soyut sanatçıların materyal olmayan düzleme olan yoğun ilgileri, hem sanat eleştirmenleri hem de sanatçılar tarafından tartışılarak teorize edilir. Ancak 20 yıl kadar sonra, Avrupa siyasetindeki gerginlikler nedeniyle bir anlamda Kuzey Amerika'ya transfer olan sanat camiasının etkisiyle, Barr'ın çalışması[28] *biçimci* soyut sanat tarihi anlatımına öncülük eden kaynaklardan birine dönüşür. Sanatçılar açıkça spiritüalizm ile ilişkili olduklarını belirtmiş olmalarına rağmen, Barr'ın çalışmasında spiritüalist eğilimlerinden bahsedilmez. Devamında gelen kaynaklar ile birlikte 1950'lerde modern sanatın neredeyse tüm tarihi, yalnızca plastik unsurlara odaklanan *biçimci* okumalarla sınırlanmıştır (Spretnak, 2014).

Barr'ın geliştirdiği bu anlatıya göre izlenimciler geleneksel figüratif anlatıya fırça vuruşları ve renk kullanımlarıyla baş kaldıran ilk cesaret sahibi sanatçılardır.

[28] Barr'ın bu çalışması Heinrich Wölfflin'nin *bilimsel sanat eleştirisi* yaklaşımının biçimsel prensiplerini kullanır. Barr'ın soyut sanata olan ilgisinin 1930'lardaki gerçekleştirdiği Avrupa yolculuklarına dayandığı tahmin edilir (Spretnak, 2014).

Bunun sebebi ise basitçe doğayı taklit etmekten sıkılmış olmalarıdır. Akabinde ise Cézanne'in estetik unsurlarda geometrikliğin övgüsünü yapması, kübistleri geometrik biçimciliği keşfe doğru yönlendirir ve figüratif anlatıdan tamamen uzaklaşılarak yeni bir gerçeklik algısı yaratılır. Mondrian, van Doesburg ve Malevich ise Kübistlerin peşinden -tüm doğal figüratif anlatıyı yok ederek- her biri kendi üslubunda nesnel olmayan soyut sanata ulaşır. Kandinsky, Kupka veya Delaunay ise arı soyut değil soyutlama üslubuna dahildir. Bu *biçimci* anlatıda yapıtın konusu spiritüel olsun veya olmasın tamamen bağlam dışı bırakılmıştır. Bu bakış açısıyla soyut sanat figüratif özelliklerinden sıyrıldığı için bir konuya sahip değildir, bir anlamda içeriksizdir. Bu bağlamda Spretnak'a göre;

> 70 yıldan fazla bir süredir, modern sanattaki manevi dinamik, modern sanatın tarihselciliğinin ana hatlarına uymadığı için profesyonel sanat dünyasında neredeyse görünmezdi. Modern sanatın cesur, seküler başarıları hakkındaki temel varsayımlar, onun modernliğin gelişimini ilerleten ve harekete geçiren ve aynı zamanda yansıtan öncü bir güç olduğu yönündeydi. (2014, s. 6)

Schapiro'nun 1937'de yayınlanan *Soyut Sanatın Doğası* başlıklı makalesi, Barr'ın çalışmasına verilen ilk karşıt tepkilerden biridir. Schapiro, Barr'ın biçimsel tarihlendirmesine eleştirel bir yaklaşım sunsa da, kitabın soyut sanat hareketlerini en iyi gruplandıran İngilizce yayın olduğunu belirtmekten de kaçınmaz. Schapiro'ya göre Barr bu çalışmasında, soyut sanatı ne kritik eder ne de savunur, yalnızca sınıflandırır. Soyut sanatı, zaman zaman tarihsel koşullardan bağımsız, doğanın geometrikleştirilmiş düzenini yansıtan ve içeriği olmayan saf biçimlerden oluşan bir estetik yaklaşım olarak tasvir eder. Schapiro'ya göre soyut sanat hareketlerinin tarihsel bir açıklamasını yapan Barr'ın soyut sanat anlayışı, esasen tarih dışıdır. Barr, incelemesinde soyut sanatın ortaya çıktığı toplumların tarihsel olgularını dışlar. Modern sanat tarihi sanatçılar arasında gelişen içkin bir süreç olarak sunulur ve soyut sanatın keşfi taklit sanatının tükenmişliğine bağlanır. Plastik gerçeklikten uzaklaşan sanatçılar, saf bir estetik etkinlik olarak soyut sanata yönelirler. Schapiro'ya göre;

> Ortak ve güçlü bir dürtüyle, on beşinci yüzyıl sanatçılarının "doğayı taklit etme tutkusuyla hareket etmesi" gibi, doğal görünümün taklidini terk etmeye yöneldiler. Soyutlamaya yönelim her nasılsa, "sanatın yöneldiği mantıklı ve kaçınılmaz sonuç" tur (1978, s. 188).

Schapiro'ya göre bu *biçimci* yaklaşımın nedeni toplumsal alana yayılmış olan genel bir görüşün yansımasıdır. En basit haliyle bir estetik üslubun kendinden

öncekine tepkisel bir anlayışla açığa çıktığının kabulüdür. Bu yaklaşım aslında bireysel anlatıyı, sanatçının benliğini ön plana çıkaran modern sanat için makuldür. Ancak, karşıtlık anlatısının temellendirilmesi sırasında toplumsal koşullar, ortaya çıkmasına neden olan unsurlar da değerlendirmeye dahil edilmelidir (Schapiro, 1978). Spretnak'a göre ise *biçimci* tarih anlatısının nedeni on beşinci yüzyıldan itibaren toplumsal alanda sekülarizmin yaygınlaşmasıdır. Rönesans ile hümanist düşüncenin yayılması, insanın (erkek) her türlü şeyin ölçütü olduğu (*Man is the Measure of All Things*) fikri ile dini ve monarşist baskının gerilemesi, akabinde gelen on altıncı yüzyıldaki Reform hareketleri, dinin bireyselleşmesi ve bireyin (erkek) ön plana çıkması ile on altıncı ve on yedinci yüzyıllardaki bilimsel devrimin on sekizinci yüzyılda evrildiği Aydınlanma, oldukça uzun bir süreci özetleyen dönüm noktalarıdır. Bilimsel ve endüstriyel devrim, fiziksel dünyanın deney ve bilim ile çözümlenmesine ve kontrol edilmesine, başka bir deyişle irdelenerek kavranmasına yol açar. Sembolistlerin ve soyut sanatçıların materyalist dünya görüşü olarak değerlendirerek eleştirdikleri Aydınlanmacı bakışın tüm toplumsal alanlara yayılmasıyla birlikte bu özgürleşme süreci ne yazık ki, özellikle II. Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki ve sonrasındaki çalışmalarda, sanat alanındaki tinsel yaklaşımların göz ardı edilemesine neden olur (Spretnak, 2014).

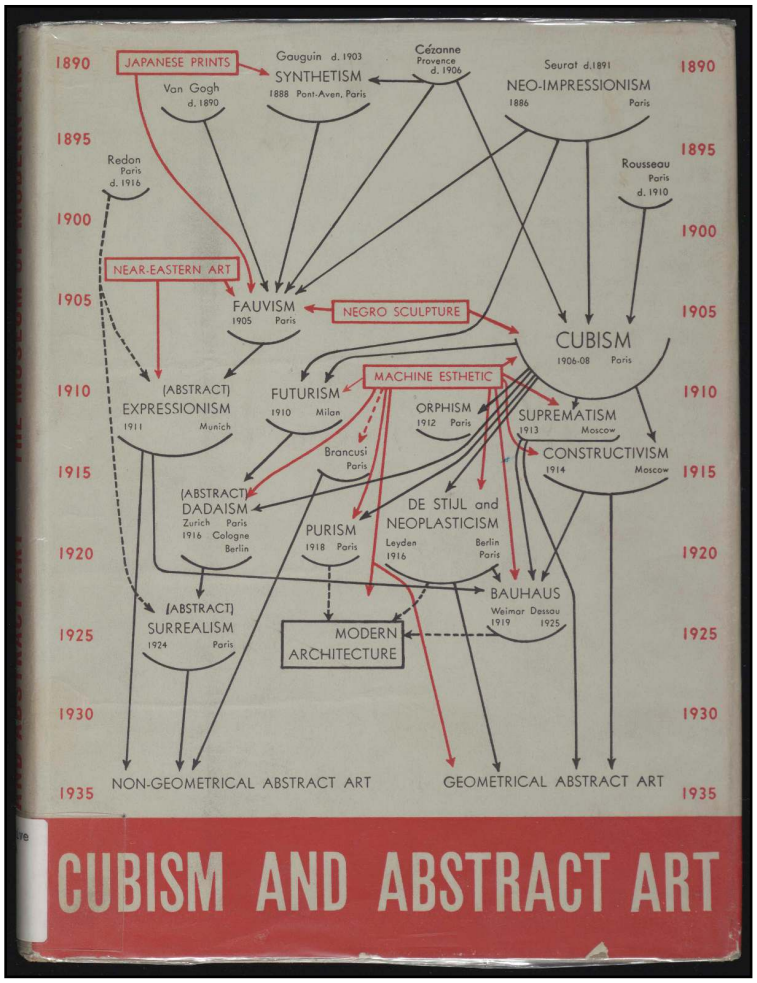
> Sanat eleştirmenlerinin geniş kapsamlı yorumları ve 1886'dan 1920'ye kadar sanatçıların günün sanatı üzerindeki manevi etkilere ilişkin açıklamaları, 1930'ların ortalarından sonra sanki hiç yokmuş gibi büyük ölçüde göz ardı edildi. (Bunun en büyük istisnası, Kandinsky'nin Sanatta Tinsellik Üzerine [1911] başlıklı kitabının Guggenheim Vakfı tarafından 1946'da yeniden yayınlanmasıydı.) (Spretnak, 2014, s. 7).

Biçimcilerin soyut sanatı Modernliğin itici gücü olarak değerlendiren yönelimleri dışında Spretnak, Tuchman'ın görüşü ile ilişkili olacak şekilde; II. Dünya Savaşı'na giden süreçte ve sonrasında Nazizmin okült uygulamalar ile ilişkisinin sanat tarihçileri ve eleştirmenlerini bu tip yaklaşımları tartışmaları bakımından isteksizleştirdiğini savunur. Bu yaklaşıma göre; yazarlar okült uygulamaları, Nazilerin stratejik bir aracı olarak görmek yerine, Nazist yaklaşımların bir nedeni olarak yorumlarlar. Böylece sekülarizmi desteklemek, tarihi dökümanlarda açıkça referans veriliyor olmasına rağmen ahlaki bir sorumluluk gibi değerlendirilir

(Spretnak, 2014). Tuchman, soyut sanat ile okült[29] veya mistisizm arasındaki ilişkinin 1930'lar ve 1940'larda kaçınılan bir konuya dönüşmesini, söz konusu metafizik yaklaşımların çoğunlukla Nazi politikalarıyla ilişkili olduğu kanısının yaygın olmasına bağlar. Aryan üstünlüğü teorisi ile Teozofinin bazı açılımlarının ilişkili olduğunu belirtir. Tuchman'a göre; Naziler ve alternatif inanç sistemleri arasında kurulan bağlantılar nedeniyle, sanat tarihçileri, eleştirmenler veya sanatçılar soyut sanat ve metafizik ilişkisinden bahsetmekten çekinirler. Bu ilişkisellik yerine dönemin modern sanat eleştirileri, soyut sanat pratiklerini ve kökenlerini estetik biçimselliğe yoğunlaşan bir anlatı üzerinden analiz ederler. Barr'ın geliştirdiği grafik açıklama gibi, modern sanat üsluplarını mantıksal ve biçimsel bir ilişkiyle, kendinden önceki sanat üslubu ile plastik nitelikleri bakımından ilişkilendirilir (Tuchman, 1987).

Barr bu çalışmasında; soyut sanatı tarihsel olarak iki kola ayırır ve her iki kol da İzlenimcilikten doğar (Şekil 3.2). İlk kol Cézanne'ın ve Seurat'ın sanatı ve teorisinden ilerleyerek Kübizm'den geçer ve I. Dünya Savaşı'nın öncesinde ve sonrasında çeşitli geometrik ve Konstrüktivist hareketlere evrilerek Dünya'ya yayılır. Barr'a göre; "Bu akım düşünsel, yapısal, mimari, geometrik, doğrusal ve klasik bir sadelikte mantık ve hesaplamaya dayanan kol olarak tanımlanabilir." (1936, s. 19). İkinci kol ise; Gauguin ve onun takipçilerinin sanat yaklaşımlarından doğar, Matisse'in Fovizminden devam ederek, savaş öncesi Alman Dışavurumculuğuna veya Kandinsky'nin stiline varır. İkinci kol, ilki ile kıyaslandığı zaman düşünsel veya zihinsel olmaktan ziyade sezgisel ve duygusaldır. Biçimler geometrikten ziyade organik ve biyomorfik olarak değerlendirilebilir. Köşeli değil, eğrisel formlar yaygındır. Yapısal değil, dekoratif; klasik değil, romantiktir. Mistik, anlık, irrasyoneldir. Apollo, Pythagoras ve Descartes; Cézanne, kübist ve geometrik gelenek ile ilişkiliyken, Dionysus, Plotinus, Rousseau ise; Gauguin ve dışavurumcu, organik forma sahip gelenekle ilişkilidir (Barr, 1936).

[29] Okült ve mistisizm kavramlarının kullanımı, sanatçılar ve sanat tarihçileri ile teologlar, ve sosyologlar arasında anlamsal farklılıklar taşıyabilir. Bu nedenle Tuchman'a göre terimsel açıklık önemlidir. Mistisizm; bireyin nihai gerçeklikteki tikellik ve tümellik arayışını belirtir. Okültizm ise; gizemli fenomenlerin yalnızca bu bilgeleri sindirmeye hazır bulunan az sayıdaki kişi tarafından algılanması durumunu belirtir (Tuchman, 1986). Spiritüalizm de okültizme benzer şekilde; kozmosun birliğinin ve onu dinamiklerinin farkında olmak ve bu konular ile meşgul olmaktır (Spretnak, 2014).



Şekil 3.2. Alfred Jr. Barr, Kübizm ve Soyut Sanat Grafiği, Cubism And Abstract Art, The Museum of Modern Art, New York, 1936, Dış Kapak.

Mitchell de Barr'ın modern sanatı grafikleştirdiği (Şekil 3.2.) köken çalışmasını, konunun soyut sanattan dışlandığı söylemini yaygınlaştıran ve teorik yönünü görmezden gelen bir yapı taşı olarak belirler. Barr'ın yaklaşımı, teoriden bağımsız, yalnızca biçimsel özelliklere odaklanarak yapılmış bir tarihlendirmedir. Barr'ın tarihsel gerçekliklerden uzak sınıflandırması, modern sanatı kolayca kavrayabilmek ve teorilerden uzak bir şekilde sistematize etmek için faydalı bir araç gibi görünerek, toplumsal alanda bir mit yaratımına neden olur. Mitchell'e göre Barr'ın metni mitseldir. Mitchell bu teorisini, sanat tarihçisi Robert Rosenblum'un Barr'ın diyagramı için sıraladığı övgüler ile destekler. Rosenblum, Barr'ın kitabının 1986 yılında yeniden basılan önsözünde; çalışmayı "*modern sanatın incili*" olarak tanımlarken, diyagramı hem bir hanedanlığın soyağacına benzetir hem de Darwin'in evrim teorisi ile ilişkilendirerek bilimsel bir türsel gelişim tablosu olarak tanımlar.

Mitchell'e göre; Rosenblum'un kullandığı metaforlar, Barr'ın çalışmasındaki çelişkili, karşıt unsurları tespit eder. Grafik tarihlendirme hem dini/aristokratik bir ikon hem de bilimsel bir çizimdir. Bu yönüyle Rosenblum'un diyagram övgüsü, soyut sanatta kritik ettiğimiz materyalist/spiritüalist paradoksun bir çıktısı gibi değerlendirilebilir. Mitchell, diyagramdaki bir özelliğe daha dikkati çeker, Öteki'nin modern sanattaki tek yönlü etkisine. Grafik açıklamada Japon baskıları veya Afrika maskları modern sanatçıları etkileyen dışsal örneklerdir. Bu ilişkiler derinlemesine araştırılmak yerine yalnızca sessiz bir etkileşim olarak tanımlanır. Öteki'nin estetiği yalnızca bir araç, soyut sanat için neredeyse görünmez bir bileşendir (Mitchell, 1989).

Barr'ın çalışmasına ek olarak Greenberg'in soyut sanatı Amerika'da yaygınlaştırmak amacıyla yazdığı eleştirilerin de soyut sanatın *biçimci* okumalarına katkısı kaçınılmazdır (Spretnak, 2014). Greenberg'in yükselişi 1930'ların ortalarında başlar ve eleştirileri ile Barr'ın *biçimci* bakış açısını destekler ve geliştirir. Greenberg, bir yandan *biçimci* modern sanat eleştirisinin sanat çalışmaları alanını baskılamasına katkı sağlar, bir yandan da New York'un kültür-sanat alanında yükselmesine destek olur. Tuchman'a göre; Greenberg, çağdaş sanatın yalnızca kendi belirlediği sınırlar çerçevesinde gelişmesine ve toplumsal alanda kabul görmesine olanak verecek biçimde bazı estetik hareketleri ön plana çıkarırken, bazılarını ise yok sayar. Kurduğu ilişkisel bağlamda, Amerikan Soyut Dışavurumcularını Matisse, Picasso, Kandinsky, Mondrian ve devamındaki kuşak ile ilişkilendirir (Tuchman, 1987).

Greenberg (1965)'e göre; on dokuzuncu yüzyılda düşünsel ve sanatsal arayış ampirik ve pozitif bilgi biçimine yönelir. Böylece izleyici de dolaysız somut, indirgenemez olana doğru bir beğeni geliştirir. Düşünsel alanı takip eden sanat, geliştirdiği modernist üsluplarla en pozitif ve en somut olana doğru yönelir. Modern resim, izleyicinin bu direkt ve pozitif anlatı arzusunu, üç boyutlu illüzyonist anlatı biçimini reddederek cevaplar. "Şeylerin yanılsaması yerine, artık bize biçimlerin yanılsaması sunuluyor; yani maddenin cisimsiz, ağırlıksız ve yalnızca görsel olarak bir serap gibi var olan yanılsaması." (1965, s. 140) diyen Greenberg'e göre; bu yönüyle soyut sanat, İzlenimciliğin ve Kübizmin ardılı, bir koludur ve illüzyonist

resmin uzamsal devamlılık ilkesini kıran ilk üslup Kübizmdir. Greenberg, özellikle Sentetik Kübizm'i soyut sanat ile ilişkilendirir. Referansını doğadan değil zihinsel oluşumlardan alan sentetik yaklaşım, doğayı taklit etmeme özelliğini soyut sanata iletir. Aslında Sentetik Kübizm'in keşfi ilk soyut çalışmalardan sonra gelir. Ancak Greenberg (1965)'e göre; özellikle Kandinsky'nin geç dönem yapıtlarında bu tip bir zihinsel taklit görmeyiz, bu nedenle hep itham edildiği biçimde sıradan bir dekoratif objeye dönüşen yapıtlar, bir tutarlılık ve birlik ilkesinden yoksun olma eğilimiyle insani özeliklerini (dehumanized) yitirir.

Greenberg, çalışmalarının genelinde soyut sanatı savunan ve toplumsal alana kabul ettirmeye çalışan bir dil geliştirir. Öncelikle soyut sanatın karşıtlarına göre; sanatta tanımlanabilir bir imge her zaman tanımlanabilir olmayana karşı tercih edilir ve soyut sanat kültürel ve ahlaki yozlaşmanın bir çıktısı olarak değerlendirilir. Greenberg'e göre; soyut sanatı savunanlar ise genellikle, parçalanmış bir çağın sanatının da parçalanmış bir çıktı yarattığını savunur veya asla tam anlamıyla soyut bir imgelem yaratılmadığını öne sürer. Soyut sanatın fanatikleri ise; tartışmayı geri döndürerek, nesnel olmayan sanatın; mutlak, içsel ve üstün olduğunu savunur, halbuki bu özellikler figüratif sanata atfedilir. Sanatı bir prensipler bütünlüğü veya meselesi olarak görmekten ziyade sanatı tam anlamıyla bir deneyim olarak değerlendiren Greenberg ise; soyut sanatın savunuculuğunu figüratif anlatının yapıta fazilet katacak bir gösterge olmadığı görüşü üzerinden değerlendirir. Greenberg'in görüşüne göre; tanımlanabilir imajların varlığı bir sanat yapıtının değerini etkilemez, aslında estetik alana ait hiçbir özellik; renk, boyut, doku vs. tek başına sanat yapıtının değerini belirleyemez. Estetik unsurların varlığı veya yokluğundan ziyade onların derinliği ve yoğunluğu önemlidir.

> Tanımlanabilir bir imgenin, bir resme kavramsal anlam katacağı kesindir, ancak kavramsal ile estetik anlamın kaynaşması kaliteyi etkilemez. Bir resmin bize tanımlamamız için şeyler yerine, görmemiz için bir şekil veya renk bütünlüğü vermesi, kesinlikle sanatsal açıdan bize daha fazlasını ilettiği anlamına gelmez (Greenberg, 1965, s. 134).

Greenberg bir yandan soyut sanatın içsel, mutlak ve aşkın olma özelliklerini fanatik savunucuların görüşleri olarak değerlendirirken, bir yandan da bu özelliklerin figüratif anlatıya has özellikler olduğunu onaylar. Ayrıca, tüm bir üslupsal alanı ve kavramsal yaklaşımları plastik niteliklere indirger. Ancak sanat eleştirisinin plastik

araçlara, prensiplere ve geleneklere bağlı kalmadan yapılması gerektiğini savunması ve sanatı bir deneyim olarak değerlendirmesi, elbette modern sanatın niteliklerini desteklemesi ve tespit etmesi açılarından önemlidir.

Greenberg, II. Dünya Savaşı sonrasında izleyici ve *anlamlandırma* sorununu yapıtların hitap ettiği saflar bakımından da inceler. Soyut sanatı yüksek kültür sahibi izleyiciye yöneltir ve buna karşılık ise teoriden habersiz izleyiciyi eser karşısında mecburi suskunluğa mahkum eder. Greenberg'e göre *anlamlandırma* sorunu; işçi sınıfının soyut sanattan anlam üretebilecek zamana sahip olmamasında yatar. Avangard soyut yapıtlara karşılık, şehre yeni göç etmiş işçi sınıfı kolay tanınabilir, kolay üretilebilir, zihin yormayan *kitsch* görsellere yönelir. *Kitsch* en yakınında bulunan yüksek kültür araçlarını sömürür ve izleyiciye içi boşaltılmış bir deneyim sunarak kitleleri etkisi altına alır. Ancak *kitsch*'in kitlelere hitap yeteneği *kültürel çöküşe* çözüm getirmekten öte bu çöküşü destekler. Greenberg'e göre çözüm, üretim araçlarının yeniden düzenlenerek işçi sınıfının çalışma koşullarının iyileştirilmesinde ve avangard sanatçı ile burjuvazi arasındaki bağın yeniden kurulmasındadır. Böylece sanatçı ekonomik açıdan güvence altına alınırken, işçi sınıfı entelektüel açıdan gelişecek zamana sahip olur (Greenberg, 1939). Halbuki soyut geometrik sanatın temel amaçları arasında evrensellik, anlatıda saflaşma, tümellik gibi özellikleri sıralayabiliriz. Evrensellik ümidiyle varılan soyut imgelemin amacı, Greenberg'in önerdiği gibi burjuvazi ile ilişkilendirilmek değil aksine burjuvazinin desteği doğrultusunda içsellikten uzaklaşmış figüratif yapıtları ve anlatıları terkederek, sanatı bir içsel arayış, bir içsel uyanış objesine dönüştürmektir. Geometrik soyut sanatın da bir parçası olduğu *kültürel modernizm* kavramı, Matei Calinescu (1987)'nun belirttiği gibi; burjuvazinin taşıdığı tüm geleneksel değerleri reddederek, orta-sınıfın simgelediği tüm kavramlara yıkıcı bir düşmanlıkla baş kaldırmak ve kendinden öncekileri derinlemesine eleştirerek, değişime ve geleceğe derinden bağlılık geliştirmektir.

Mitchell, Greenberg'in avangard ve *kitsch* estetik eleştirisini soyut sanatın toplumsal alandaki başarısızlığı üzerinden okur. Soyut sanatın evrensellik ütopyası, Greenberg'in masum, kültürsüz, köylü izleyicisi tarafından görmezden gelinir ve izleyici, soyut imgelemi *anlamlandırmada* güçlük çeker. Bir yandan da dönemin yaygın politik görüşleri olan faşizm ve komünizm, soyut sanatı kısa bir sürede

ideolojik açıdan dışlar. Böylece tarihsel koşullar nedeniyle soyut sanatın arı, evrensel anlatı çabası kesintiye uğrar. Bu durum soyut sanatın evrensel anlatıyı arayan ve her sınıftan izleyiciye ulaşmayı umut eden devrimci yaklaşımının başarısızlığını özetler. II. Dünya Savaşı sonrasında ise sanat çevresinin ABD'ye doğru ağırlık göstermesiyle soyut sanat Burjuva hamiliğinin altına girer. Esasen Greenberg'in soyut sanatın yalnızca eğitimli ve üst gelirli bir sınıf tarafından takdir edilebileceği görüşü avangard yönüyle çelişir. Böylece soyut sanatın arılığı, karşıt olduğu materyalist ideolojinin bir parçası olmaya mahkum olur. Greenberg'in soyut sanatın karşısına yerleştirdiği *kitsch* estetik ise, genellikle mimetik, konuya bağımlı, tanıdık ve yüksek duygusal yoğunluğa sahip anlatı biçimidir. *Kitsch,* izleyicinin *anlamlandırması* için hazırdır ve toplumsal alanda bulunan grafiklerde yaygın olarak gözlenir. Bu yaygınlık aslında soyut avangard anlatının hedefidir; ancak bu hedef Greenberg'in tespit ettiği üzere *kitsch* anlatı tarafından başarılmıştır. Greenberg'e göre bunun sebebi izleyicinin eğitimsizliği ve bir bakımdan da gelir yetersizliğinde saklıdır. Ancak Greenberg, soyut sanatın kurucu isimlerinin teorilerini bu bağlamda gözden kaçırır. Soyut sanat, burjuvazi için değil tüm insanlık içindir, her tür izleyicide tinsel bir hareketlendirme, ilerleme yaratmayı amaçlar. Burjuvazinin yüksek, elit anlamlandırması için düşünülmemiştir (Mitchell, 1989).

1930'lar ile 1960'lar arasındaki erken soyut sanat incelemeleri, soyut imgelemi genellikle tüm kavramsal niteliklerinden sıyrılmış, yalnızca modernist "pozitivist" zihne yönelik bir mantıksal biçimlendirme olarak tarif eder (Tuchman, 1987). Ancak Barr ve Greenberg gibi örnekler, otuz yıl süresince soyut sanat ile metafizik ilişkinin tamamen göz ardı edildiği anlamına da gelmez (Bramble, 2015). Örneğin; Arthur Jerome Eddy, 1914'te veya Sheldon Cheney ve Meyer Schapiro 1930'lar ve 1940'larda isabetli bir şekilde soyut sanatçıların metafizik ile ilişkisini yansıtır. Schapiro, "*Nature of Abstract Art*" makalesinde (1937) Barr'ın *biçimci* kökensel incelemesini, tarihselliğe uygun olmadığı gerekçesiyle eleştirir. Öte yandan 1960'lı yıllardan itibaren, sanatçıların tinsel yaklaşımlarını aydınlatıcı çalışmalar artar. Bunlardan ilki; 1966 yılında Sixten Ringbom'un Kandinsky hakkında yazdığı makaledir. Bu çalışma, tinsel etkilerin tartışılması bakımından ufak bir aralık açmayı başarır. Ayrıca, Robert Rosenblum'un çalışmaları ve dersleri de bu alanda etkilidir.

Rosenblum'un çalışmaları, 1975 yılında *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* başlığıyla yayınlanır. Bu çalışma, Barr'ın kökensel incelemelerinin çelişkilerini çözümlerken, sanat yapıtlarını kültürel çalışmalar üzerinden değerlendirerek *biçimci* tarihsel anlayışın kritik edilmesine katkı sağlar. Aynı dönemde, Robert P. Welsh'in Mondrian incelemelerinin katkısı da önemlidir (Tuchman, 1987). Bir diğeri ise, belki de bu konudaki en kapsamlı derleme olabilir, *The Spiritual in Modern Art: Abstract Painting*, 1890–1985 sergisi ve katalog çalışmasıdır. Serginin küratörü Tuchman ile 1998 yılında yaptığı bir görüşmede Spretnak, serginin ve kataloğun etkisini sorar. Tuchman "*hiçbir şey*." (None whatsoever.) diyerek cevaplar (2014, s. 8). Spretnak (2014)'a göre bu cevap elbette bir parça abartlıdır; çünkü hem sergi hem de katalogdaki akademik çalışmalar pek çok devam çalışmasına ön ayak olmuştur. Tuchman'ın niyeti çalışmanın sanat camiasında, küratörler, eleştirmenler veya müze müdürleri arasında istenilen etkiyi yaratmamış olmasıdır.

Spretnak'ın soyut sanat okumalarında tinselliğin göz ardı edilmesine karşılık sunduğu bir diğer neden; sanat okullarında (II. Dünya Savaşı sonrası) baskın olarak *biçimci* sanat tarihi yaklaşımının öğretilmesidir. Spretnak'ın 2014 yılında yayımlanan kitabı soyut sanatın metafizik ile ilişkisinin göz ardı edilmesine yönelik çalışmaları derlemesi bakımından ve özellikle verdiği kişisel örnekler itibariyle oldukça aydınlatıcı bir kaynaktır.[30] Sanat eğitimi bağlamında, 1998 yılı civarında Getty Müzesi'nin müdürü John Walsh ile Mondrian sergisi sonrasında yaşadıkları bir diyaloğu aktaran Spretnak, Mondrian'nın Teozofi ile ilişkisinin sergide neden açıkça belirtilmediğini[31] sorgulaması üzerine; Walsh'in "Yalnızca bize böyle öğretilmedi."[32] dediğini belirtir (2014, s. 8). Benzer bir soruyu Modern Sanat Müzesi'nin eski

---

[30] Spretnak, aynı şekilde James Elkins'in "*On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (2004)" kitabının girişinde de benzer bir yaklaşımdan, sanatta tinselliğin geri plana itildiğinden bahsedildiğini belirtir. "*Sanat bölümlerinde ve sanat okullarında din hakkında açık sözlü konuşmalar nadirdir ve söz konusu sanat ihlal edici olmadığı sürece sanat dergilerinde hiç bahsedilmez.*" (Elkins, Spretnak aktarıyor, 2014, s. 5)

[31] Temmuz 1997'de Londra'da, Tate Gallery'deki *Mondrian: From Nature to Abstraction* başlıklı sergide küratörlerin Mondrian'ın Teozofi ile ilişkisini yalnızca erken dönem çalışmaları ile sınırlandıran bir anlatı içinde olduklarını ve Üçlü Evrim (Evolution) (1910–1911) çalışmasında bu etkinin gözlemleneceği ancak sonrasında Teozofi ile ilişkisinin geride kaldığı belirtilir. "Exhibition Guide, Mondrian: Nature to Abstraction (London: Tate Gallery, 1997) "Room 1B," için yazılan yazı (Spretnak, 2014).

[32] "*We Just Weren't Taught That Way*"

müdürü Peter Selz'e yönelttiğinde de neredeyse aynı cevabı aldığını belirten Spretnak, sanat çevresinin profesyonelleri arasında modern sanatın ciddiyetini korumak için manevi konulardan uzak durulmasının gerekliliğine dair bir fikir birliği olduğu görüşündedir. Spretnak'a göre *biçimci* tarihsel bir okumada "… izlenimcilerin 1874'teki ilk sergisi geleneksel, dini, toplumsal ve burjuva değerleri geride bırakarak moderniteye doğru büyük bir sıçramayı işaret ettiğinde modern sanatın başladığı öğretilir." (2014, s. 3). Böylece modern sanat, modernist bir çıktı olarak sekülerdir ve manevi bir anlatıya sahip olamaz. Mondrian'ın üslubu pek çok tarihçi veya kritik tarafından katı fikirli modernistlerin ulaştıkları son nokta olarak değerlendirilmesiyle ilişkili olarak, bahsedilen sergi kataloğunda da; Mondrian'ın Teozofi ile ilişkisini erken dönemde bir yana bırakıp, rasyonel ve katı bir bakış açısıyla *ızgara* (grid) kompozisyonları yarattığı açıklanır. Halbuki aynı müzeden satın alınabilecek Carel Blotkamp'in Mondrian kitabı, Teozofi ile ilişkisini aydınlatır niteliktedir. Sanatçının hem resmi hem de gayriresmi açıklamalarından açıkça anlaşılacağı üzere üslubu Helena Petrovna Blavatsky'nin öğretilerinin modern sanata yansımalarıdır. Walsh ve Selz üzerinden aktarılan kişisel diyaloglar bir yana, modern sanatta spiritüalist eğilimlerin göz ardı edilmesine dair pek çok sanat tarihi çalışmasına rastlayabiliriz. Spiritüalizmin ve modern sanat arasındaki ilişkinin irdelenmesi, geçtiğimiz yıllardaki kadar katı ve tek yönlü değildir. Ancak Spretnak'a göre genel yaklaşım hala *biçimci* okuma açısından daha baskındır. Örneğin; 2014 yılında kitabının yayımlanmasından kısa bir süre önce gerçekleşen MoMA tarafından düzenlenen *Inventing Abstraction, 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art* başlıklı sergide, küratör[33] katalogda Barr'a saygılarını sunarken resimde soyut imgelemin *biçimci* bir eylem olduğunu öne sürer. Sergi kataloğundaki bu yoruma göre sanatçılar tasviri ve konuyu terk ettiklerinde soyuta ulaşırlar. Halbuki, Spretnak'ın da belirttiği gibi *annus mirabilis* (muhteşem yıl) olarak tanımlanan 1912 yılı civarında keşiflerde bulunmuş sanatçılar, konuyu manevi bir düzleme çekmiştir ve yazılı kaynaklarında bu durumu açıkça belirtmişlerdir. Bu amaçla materyal düzleme ait olmayan, aşkın, mutlak, evrensel bir düzlemin dinamiklerini kendilerine konu edinmişlerdir (Spretnak, 2014).

[33] Leah Dickerman, New York City'deki Modern Sanat Müzesi'nde Yayın ve İçerik Stratejisi Direktörü. Spretnak isim vermez.

Soyut sanatın *biçimci* okumalar bağlamında ele alınması gereken önemli sorunlarından biri de *içeriksizliğidir*. Soyut sanatın *içeriksizliği* aynı zamanda, tezimizin de çıkış noktasını özetleyen soyut imgelem ve *dil* ilişkisinde var olan karşıt görüşlerin yansımalarından biridir. Tuchman (1987)'a göre 1910'lu yıllarda çeşitli sanatçı grupları figüratif imgelemden soyut imgeleme geçiş yaparken, sembolik renkleri doğal renklere; işaretleri doğanın biçimlerine tercih ederken, anlamı veya konuyu da tamamen soyutlamayı amaçlamazlar. Aksine daha derinlikli ve katmanlı, tinselliğe yönelik bir *anlamlandırma* amacı güderler. Sanatları, geleneksel anlatı yöntemleriyle ifade edilemeyecek tinsel, ütopik veya metafizik birtakım fikirleri yansıtır (Bramble, 2015). Soyutlamanın metafizik bağlamı nedeniyle Spretnak'a göre; sanatçılar materyal dünyanın ötesini, aşkın düzlemi resmederler ve bu nedenle soyut sanat içeriksiz değildir. Bu yeni, tamamen soyut sanatı ise genel olarak "*nesnel olmayan*" (non-objective) olarak adlandırırlar. Kandinsky, sanatını *içsel bir ihtiyaç* olarak tanımlarken, Delaunay *arı sanat*, Apollinaire *Orfizm*, Malevich *nesnel olmayan sanat*, Mondrian ise *Yeni Plastisizm* olarak tanımlar. Ancak hiçbiri sanatını tarihsel veya teorik çalışmalarda karşılaşabileceğimiz şekilde *içeriksiz* sanat olarak adlandırmaz. Spretnak (2014), soyut sanatın konudan bağımsız olması durumunda sanatçıların onu *içeriksiz sanat* (non-subjective art) olarak adlandıracağını savunarak, materyal anlamda tarifi güç bir konuyu (*a priori* diyebiliriz) tanımladıklarını ve bunun zorluğunun farkında olduklarını belirtir. Werner Haftmann da 1960 yılında yayınlanan sanat tarihi çalışmasında soyut sanat ve içerik ilişkisinden bahseder. Görüşüne göre; form bu gelenekte temel hedef değildir, temel hedef içeriktir ve biçim yalnızca içeriğe ulaşılmasını sağlayan bir araç konumundadır. Biçim, çoğunlukla içerik için bir vekil görevi görür. Başka bir deyişle; geometrik soyut formların yaratıcı konstrüksiyonları, bir çeşit özerk estetik anlam yaratma yöntemidir. Bu nedenle soyut sanatın toplumsal alanda yaygınlaşması için soyut sanat kanonlarının belirlenmesi gerekir (Haftmann, 1960).

Bu bağlamda bahsi geçen sanatçılar, sanatı veya sanatın amacını irdelerken, kendilerine has ancak metafizik evren algısına uygun çeşitli tanımlamalar yaparlar. Öncelikle, Kandinsky'nin de belirttiği gibi soyut sanat içeriksiz değildir, yalnızca materyalist düzleme değil; içsele, metafizik düzleme odaklıdır. Soyutlamanın temel

amacı ise; Kandinsky'ye göre içsel anlama ulaşmaktır ve "doğadan ayrılma ne kadar açıksa, içsel anlamın saf ve engelsiz olması o kadar olasıdır." (Kandinsky, 2008, s. 104).



Şekil 3.3. Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV, Kanvas üzerine yağlı boya, 159.5 x 250.5 cm, 1911, Almanya.

Sanat, spiritüel bir ortam yaratma gücüne sahiptir ve sanat yapıtı, sanatçıdan gizemli bir şekilde doğan, insan ruhunun arınması ve geliştirilmesi amacıyla kullanılması gereken eşsiz bir güçtür (Kandinsky, 2008). Kupka için sanat ideaların temsiliyken, af Klint için ise tini yüceltecek bir araçtır. Malevich'e göre ise; Süprematizm, hissiyatlara yeni bir temsiliyet vererek yeni formlar ve resimsel biçimsel bütünlükler üretir. Sanat, nesnel olmayan hissiyatların kalıcılığını ifade ederek, Süprematizm ile kendine has bir dünya düzeni, yeni bir hayat felsefesi kurmaya girişir (Malevich, 1959). Mondrian'a göre; sanat, insanın tinini özerkleştiren, içinde bulunduğu ikiliği bilinçli bir şekilde kavraması sonucunda açığa çıkan, bilinçli içselliğini yansıtan saf yaratımdır. "İnsan zihninin saf yaratımı olarak sanat, soyut biçimde tezahür eden saf estetik yaratım olarak ifade edilir." (Mondrian, 2001, s. 426) Van Doesburg için sanatın amacı ise temel öze sanatsal biçim vermektir (1966). Delaunay'a göre ise; sanat, evrenin titreşen ruhunu temsil eden arı anlatıdır (Delaunay, 2001). Sanatçıların sanat üzerine geliştirdikleri bu değerlendirmeler göz önünde bulundurulduğunda, soyut sanatın içeriksizliği Schapiro'nun vurguladığı gibi "*tarih dışıdır"* (Schapiro, 1978).

Sonuç olarak; sanat tarihi anlatılarında soyut sanat, ağırlıklı olarak kavramsal bağlamlarından kopuk değerlendirmeler ile konumlandırılmıştır. Bu yönelimler ise kuramsal çalışmalara ızgara biçimselliğindeki içeriksizlik olarak yansımıştır. Yapısalcılık ve soyut sanatın *dili* arasında yaşanan çatışmanın da nedenlerinden biri olarak değerlendirdiğimiz *biçimci* tarih anlatılarına karşılık, soyut sanatın metafizik bağlamı, tarihsellik içinde çeşitli kavramlar çerçevesinde değerlendirilecektir. Bu kavramlardan ilki Alman İdealizmi etkisinde gelişen *soyutlama istenci* kavramı ve bu kavramın etrafında gelişen soyut sanatçıların teorileridir.

3.2. Soyutlama İstenci

Alman İdealizminin miraslarından Wilhelm Worringer'in 1907'de yayınlanan "*Soyutlama ve Özdeşleyim"* çalışması, Arthur Schopenhauer'ın *kendine yabancılaşma* (self-alienation) kavramı ve Theodor Lipps'den devşirilen *empati* (özdeşleyim) kavramı ile yakından ilişkilidir. "*Schopenhauer ve Nietzsche*" (Schopenhauer und Nietzsche: ein Vortragszyklus) isimli çalışması ile tanınan Alman sosyolog Georg Simmel'in derslerine de katılan Worringer, Alman Dışavurumcularını etkileyen temel yaklaşımlardan birini geliştirir. Estetik alanda *özdeşleyim,* idealizm ile ilişkili olarak iki koldan devam eder. İlki; öznel hissiyatlar ve nesnel gerçeklikler ile ilişkilidir. Doğa ile insan ruhunun birliği bağlamında geliştirilen panteist bir yaklaşımdır. Diğeri ise algı teorileri ile ilgilidir; duygulanımların, biçimlerin üzerine nasıl aktarıldığını yorumlamak ve gözlemlemek üzerine kurulur. Theodor Lipps, özellikle bu yaklaşım üzerinde etkilidir. *Büyülenme* deneyimi, Lipps ile birlikte duygu ve algı kavramları üzerinden geliştirilen bilimsel incelemelere dönüşür. 1900 yılında yazdığı bir çalışmada, estetik empatiyi veya sempatiyi psikolojik bir fonksiyon olarak ele alır ve izleyicinin söz konusu objede kendi yansımasını deneyimlediği fikrini savunur. İzleyici kendini Öteki'nin yansımasında duyumlarken nesnelleşir ve bu eylem estetik objenin karakteristiği doğrultusunda yoğun, saf ve özgür bir tavra ulaşır (Morgan, 1996). Lipps'e göre; "Estetik ahenk kişisel ve yabancı olanın ahenginde temellenir…" (aktaran Morgan, 1996, s. 312). *Özdeşleyim* kavramı Schopenhauer'da ise; *kenosis*[34] veya *kendi kendini boşaltma* (self-emptying) kavramlarıyla

[34] Tinsel arınma.

gözlemlenir. Worringer'e göre ise; estetik alandaki soyut biçimler, tanımlanabilir figüratif biçimler olmadıkları için, izleyicinin empati kurmasını engeller. Bir yansıtma veya boşaltma deneyimlenemediği için soyut imgeler mutlaklık, değişmezlik ve sabitlik algısı yaratır. "Sanat eserindeki mevcudiyet nihayetinde kişinin kendi mevcudiyetidir, izleyicinin egosu ile birlikte ötekiliğin canlandırılmasıdır." (Morgan, 1996, s. 322) Bu bağlamda Worringer, ilkel ile modern insan arasında bir paralellik geliştirir. Çevrelerindeki açıklanamaz materyalist dünya nedeniyle, her ikisi de maneviyat açısından kayıp bir bilinmezlik içindedir. Buna karşılık olarak insanlık, *kendinde şeyi* arzular ve modern insan da tıpkı ilkel olan gibi *soyutlama istenci* (urge to abstraction, abstraktion kunstwollen) taşır. Öte yandan belirtilmelidir ki, Worringer'in estetik soyutlama ile kastettiği biçimsellik nesnel olmayan, arı soyut estetik üslup değildir. Daha ziyade, Mısır hiyerogliflerinde gözlemleyebileceğimiz gibi uzam/mekan ile anlatının kesişmemesi durumudur. Doğadan direkt taklitle aktarılmamış her imge, Worringer'in terminolojisinde soyutluk terimini veya *stili* karşılar. Worringer, soyut kelimesini *stil* ile eş anlamlı tutar ve natüralizm de figüratifliği tarif eder, soyutlama ve empati zıt kavramlarken, *stil* ve natüralizm de zıtlık ilişkisi içindedir. Örneğin; Gotik mimari, ilkel süslemeler, antik rölyefler *stildir*, soyutlamadır (Morgan, 1996).

Greenberg, soyut resim ile figüratif anlatı arasındaki karşıtlığı Worringer'in kavramlarını andıran uzamsal bir ilişki içinde okur. Greenberg'e göre; illüzyonist etkisiyle figüratif sanat, kendini izleyici ile aynı düzlemde konumlandırır. Buna karşılık olarak soyut resmi ise illüzyonist yapıyı iki boyutlu düzleme indirgeyerek yok eder. Soyut resim; yalnızca sahnede yaşanan fakat izleyicinin evrenine benzeyen ve illüzyon olduğu bilinen bir sahne performansının perdeleri gibi illüzyonu görmemizi engelleyen bir *perde-resmidir* (curtain painting). Böylece yapıtlar, izleyici için illüzyonla aynı düzlemde bulunan bir araç olmaktan çıkarak yabancılaştırıcı, illüzyonu gizleyen bir araca dönüşür (Greenberg, 1965). Bu, Worringer'in illüzyonist resmin uzamsal devamlılık özelliğini izleyicinin empati kurmasını kolaylaştırması bakımından açıklaması ile ilişkilendirilebilir. Buna karşılık Greenberg'in soyut sanatı, materyalist, illüzyonist evreni kapatan bir perde olarak değerlendirmesi ise; dolaylı olarak Schopenhauer metafiziği ve Worringer'in soyut biçim tarifi ile ilişkili

olabilir. Her ne kadar bu kavramları pozitivist bir yaklaşımla değerlendirse de aslında metafiziksel anlama oldukça yaklaştığı gözlemlenebilir.

Worringer'e göre geleneksel görüş; sanat yapıtını özerk bir varlık olarak doğal olanın yanında onun eşiti olarak konumlandırır. Bu ön kabulle değerlendirildiğinde, doğal güzelik ve onun mimetik yansıması sanat eserinin temel özelliğidir ve doğa, şeylerin yüzeysel görüntüsüdür. Ancak modern estetik, ilgisini nesnelden öznel estetiğe doğru kaydırmaktadır. Worringer, yaklaşımını Alois Riegl'in *Geç Roma Sanat Endüstrisi* (Late Roman Art Industry) çalışmasında geliştirdiği *mutlak sanatsal istenç* (absolute artistic volition) kavramı üzerinden kurar. Bu yaklaşıma göre sanatsal üretim; içsel bir taleptir, objeden ve üretim üslubundan tamamen bağımsızdır. *Sanatsal istenç* (kunstwollen)*,* her türlü sanatsal üretimin *a priori* nedeni, motivasyonudur. Özellikle Kandinsky'nin *içsel ihtiyaç ilkesinde* bu kavramın izlerini görmek mümkündür. *Sanatsal istenç,* sanat tarihi çalışmalarında göz ardı edilen bir motivasyondur. Bu nedenle Worringer'e göre; materyalist sanat tarihi, yalnızca plastik öğelere indirgemeci bir yaklaşımdır. Öte yandan doğayı taklit etme güdüsünün sanatsal üretim ile ilişkisi yoktur. Mimetik doğa taklidinin verdiği haz da yine sanat ile ilişkili değildir. Ancak, bir sanat üslubu olarak natüralizm ile doğayı taklit etme dürtüsü birbirinden farklıdır. İlkel taklit dürtüsü her dönemde egemen olmuştur ve tarihi, estetik önemi olmayan ayrı bir el becerisi tarihidir (Worringer, 1997). Worringer'e göre; "Gerçek sanat her zaman derin bir psişik ihtiyacı karşılamıştır, ancak saf taklit dürtüsünü, doğal modeli kopyalamanın oyunbaz zevkini değil." (1997, s. 12)

Taklit etme ve soyutlama dürtüsü ve her ikisinin de üretim biçimleri arasındaki farklılığa yapılan vurguyu Kandinsky'de, Mondrian'da, Malevich'de, Kupka'da, van Doesburg'da, genel olarak soyut sanat teorisyenlerinin çalışmalarında gözlemleriz. Sanat üretimi, bu sanatçılar için genel olarak mimetik yaklaşımdan uzak olduğunda yaratıcılık ile daha açıkçası sanat ile ilişkilendirilir. Yine Kupka'da ve Malevich'te açıkça belirtilen sanat ve din ilişkisinin ayrılmazlığı da Worringer açısından önemlidir. Sanat tarihi, dinler tarihi ile ilişkilidir ve bir arada irdelendiklerinde sanat tarihi anlam kazanır. Din ve metafizik yaklaşımlar insanın doğa ile çatışmasının bir çıktısıdır, benzer bir şekilde sanat da yine insan ve doğanın çatışmasına insanın

verdiği cevaplardan biridir. Bu, evren ile girilen psişik ilişki aynı zamanda hem dinler tarihi ile hem de sanat tarihi üzerinden takip edilebilir. Ayrıca sanat eserinin değerini onun mimetik özellikleri bakımından değerlendiren geleneksel yaklaşıma karşıt olacak biçimde Worringer, sanat eserinin değerini psişik ihtiyaçları tatmin etmesiyle ilişkilendirir. Sanatın güzelliği mimetik mükemmelliğinde değil, yarattığı hazzın gücündedir. Bu nedenle *mutlak sanatsal istenç* sanatın psişik değerini ölçmede kullanılır. Sanat tarihi insanın kozmos ile girdiği ilişki üzerinden, dış dünyaya veya çerçevesine sanatçının verdiği yorum üzerinden değerlendirilmelidir (Worringer, 1997). Sanatın, sanatçının evreni algılama biçiminin bir çıktısı olarak değerlendiren bu yaklaşım, yine soyut sanatın teorisyen sanatçılarının çalışmalarında gözlemlenir. Worringer'in etkileyici çalışması, yalnızca soyut imgenin varlığını tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda sanatın, sanatçının ve yapıtın özellikleri hakkında da sanatçılar açısından bir iskelet görevi görür.

Sanatın, sanatçının evreni algılama biçiminin *mutlak istençle* dışavurumu olarak değerlendirilmesi ile *özdeşleyim* yerine soyutlama övgüsüne yapılan vurguyu, yalnızca soyut sanatçıların değil modern sanatçıların veya *Formalesk* estetiğin söylemlerinde de gözlemleriz. Braque bu bağlamda kübist yaklaşımı; renk ve biçim açısından tezahürde bulunarak yeni araçlar ile yeni konular yaratmak olarak açıklar. Sanatçının amacı hikayeler anlatmak değil, taklit etmeden yeni bir gerçeklik yaratmaktır (Braque, 2001). Apollinaire ise Braque'in görüşlerine paralel olacak şekilde; Picasso'nun özerk evren algısı çerçevesinde geliştirdiği "*büyük sanat devrimini*" yeni temsiller dünyası yaratmak olarak açıklayarak, Kübizmi taklit sanatlarından ayrışan, yaratılışın zirvesine ulaşmayı amaçlayan kavramsal bir sanat olarak tanımlar (Apollinaire, 2001). Resim, artık doğanın bir temsili değildir, aksine mimari bir formülasyon ile yaratılan soyut, *kendine referanslı* (*self-contained*) bir düzenin temsilidir. Objelerin biçimleri, mimari unsurlar olarak değerlendirilerek konilere, dairelere, silindirlere indirgenir ve çok çeşitli yüzey analizleri sonucunda kristalize edilmiş bir yapısallık açığa çıkarılır (Brettell, 1999). Apollinaire, sanatı yeni illüzyonların yaratımı olarak tanımlar, hissettiğimiz her şey birer illüzyondur ve sanatçının görevi toplumun illüzyonunu kendi yaratımı doğrultusunda modifiye etmektir. Sanatçıların üslupları, kendi dönemlerinin illüzyonunu yansıtır ve

sanatçının sosyal görevi döneminin plastik standartlarını belirlemek ve onu yansıtmaktır (Apollinaire, 2001).

Kandinsky'ye göre taklitçi yaklaşım duyguların hapishanesidir ve tinsel özgürleşme ancak sanatta *içsel ihtiyaç*[35] çerçevesinde gelişebilir. Tinsel özgürleşme ise Kübizmin dışsal soyutlama, biçimsel soyutlama yaklaşımı ile sekteye uğrar. Kandinsky'ye göre doğal formlar, Kübizm ile zorlama bir geometrik yapılandırmaya maruz kalır ve bu yaklaşım sonucunda soyutlama somut ile, somut ise soyutlama ile zarar görür. Öte yandan "*sanat için sanat*" (art for art's sake) yaklaşımı da Kandinsky'ye göre bayağı ve kabadır. İçsel anlamı yadsıyan bu yaklaşım, hem sanatçılar hem de izleyiciler açısından içi boş bir deneyimden ibarettir. Anlatıcı hiçbir şey söylememiştir, alıcı ise plastik güzellik dışında hiçbir şey hissetmemiştir. Materyalist anlatıyı yüceltmekten başka bir amacı yoktur. Worringer'in soyutlama ve *özdeşleyim* güdüleri ile ilişkili olarak özdeşleyimsel sanatın kısır olduğunu savunan Kandinsky, mimetik sanatın yalnızca çağının izleyicisine hitap ederek evrensellikten uzak olduğunu savunur. Buna karşılık soyutlama ise, izleyicide tinsel bir gelişim sağlarken güncel ve materyal olana odaklanmaz; aksine geleceğe de etki edebilecek bir takım öğretiler sunar. Sanat, Kandinsky için deneyimin hareketi ile devinen, tinsel, manevi yaşama dair yüce bir bileşendir. Estetik üslup çağına göre değişiklik gösterebilir ancak tinselliğin ifadesinin amacı, yaratımın içsel ihtiyacı değişmez. Sanatçı, döneminin stilini, objesini veya konusunu takip etmekle yükümlü değildir. Normları takip etmesi veya etmemesinden bağımsız olarak, stili ve konuyu belirleyecek şey sanatçının *içsel ihtiyacıdır*. Sanatçının takip etmesi gereken kendi içsel beklentileridir (Kandinsky, 2008).

Malevich'e göre ise; nesnel temsilin sanat ile ilişkisi yoktur. Nesnel anlatı Süprematist için "*anlamsız*"dır. Önemli olan duygulardır. Bilinçli zihnin kavramları burada işe yaramaz. Süprematizm, arı sanatın yeniden keşfidir. Arı sanat, tarihsel süreçte materyal "*şey*"ler ile, onların toplamı ile gizlenmiş olanın sanatıdır. Mimetik

[35] İçsel ihtiyaç üç mistik bileşenden oluşur; kişilik unsuru, kişinin içinde kendini ifade etme ihtiyacı taşıması; stil unsuru, sanatçının kendi çağının çocuğu olarak kendi çağını ifade etmesi, bir anlamda yaşadığı dönemin ve ait olduğu milletin zorunda bıraktığı bir üslupsallık ve sonuncusu; saf sanat unsuru, buna göre her sanatçı, sanatın emrinde sanat için çalışır ve bu her çağ ve millet için geçerlidir. İlk ikisi geçicidir, üçüncü ise kalıcıdır. Modern sanatta stil ve kişilik unsurları hayatidir ancak esasen Kandinsky'ye göre modern sanat son unsurdan, saf sanat unsurundan oluşur. *Sanat için sanat* söylemiyle uyumlu gibi gözükse de, Kandinsky için sanatın emrinde saf sanat yaratımı için çalışmak içsel ihtiyaca yönelik ayrı bir dürtüdür (2008).

anlatı, sanatın "*gerçek değerini*" gizler. Sanat, artık şeylerin bir taklidi veya dinin ve devletin hizmetinde değildir, obje ile ilişkili değildir (Malevich, 1959). Mondrian'a göre; modern sanatçı güzellik hissiyatının soyutluğunu bilinçli olarak algılarken estetik duyguyu kozmik ve evrensel olarak tanımlar. Bu farkındalık, sanatsal yaratıma soyutluk olarak yansıyarak sanatçıyı arı evrenselliğe doğru yönlendirir. *Yeni sanatın* figüratif anlatı ile çelişmesinin nedeni de bu evrensellik arayışında yatar, tanımlı figüratif imgelem eninde sonunda bir bireysel anlatı, bir kültürel imge yaratır veya evrensel olanı gizler. Modern sanattaki bu evrensel, plastik anlatı ise formun ve rengin sistematik soyutlaması ile açığa çıkar. "Dolayısıyla yeni sanat, estetik ilişkilerin belirli plastik ifadesidir." (Mondrian, 2001, s. 426) Van Doesburg da sanatı mimetik bir eylem olarak değerlendiren yaklaşıma eleştiri getirir. Vitruvius'un altıncı kitabından alıntı yapan van Doesburg "bir resim var olan veya var olabilecek şeyin temsilidir" görüşüne karşılık Yeni Plastisizmi evrensel stil amacının bir ürünü olarak tanımlar (1966, s. 8). Van doesburg'a göre; sanatın özü gerçeklik deneyimimizin dışa vurumudur ve sanat, entelektüel ve aktif deneyimin bir çıktısıdır. "Sanat gerçekliğin saf estetik deneyimine verilen bir yanıttır." (1966, s. 14) Estetik deneyim sanatçının yaratıcı gücünün deneyimidir. Sanatçı, estetik deneyim ile gerçekliğin algısını, deneyimini yorumlayarak biçim verir (Van Doesburg, 1966). Kupka da sanatçıyı çevresinin bir çıktısı olarak değerlendirir ve öznel, içsel yorumlara dayanan mimetik olmayan bir sanatsal üslup önerir (Kupka, 1999).

Yukarıda, sanatçıların kendi söylemlerinden verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi, Worringer'in *Soyutlama ve Özdeşleyim* çalışması ile soyut sanatın teorisyen sanatçılarının söylemleri arasında derin benzerlikler bulunur. Ancak *soyutlama istenci* kavramının da yeşerdiği İdealist felsefe, soyut sanatın kavramsal ve metafizik köklerinin uzandığı ana çatıdır. İlerleyen bölümlerden birinin konusu olan Teozofi ile de ilişkili olan İdealist felsefenin soyut sanat ile ilişkileri sonraki bölümde incelenecektir.

3.3. Soyut Sanata Etki Eden Metafizik Yaklaşımlar

On sekizinci yüzyılda, estetik soyutlama genel anlamıyla şeylerin özünün temsil edilmesi olarak tanımlanabilir. Sanatçının biçimsel bir genelleme ile nesnenin

niteliklerini en basite indirgeyerek, başka bir deyişle evrensel bir biçime indirgeyerek öze ulaşacağı varsayılır. Evrensel özün arayışı ile ilişkili olarak mutlaklık, öncelikle Romantizm çerçevesinde doğada, sanatta ve insanda içkin bir özelliktir. Alman İdealizminin bu mirası, on dokuzuncu yüzyılda da devam ederek Nietzsche, Schiller ve Schopenhauer gibi filozofların estetik görüşlerini etkiler (Morgan, 1996). Soyut sanatın kavramsal kökenleri ile ilişkilendirilebilecek idealist estetik felsefenin yansımalarını, soyut sanatı etkileyen diğer kollarda da (*soyutlama istenci*, Teozofi, materyalizm karşıtlığı) tespit edilebilir.

Soyut sanatın metafizik felsefesi ile ilişkisini irdelemek için başvurulabilecek en erken kaynaklardan biri *Timaios* diyaloğudur. Platon'un Timaios diyaloğu, soyut geometrik sanatın metafizik kökenine dair düşünsel yaklaşımların temellerinden biri olarak değerlendirilebilir. *Timaios*, evrenin ve bileşenlerinin nasıl var olduğunu teleolojik (erekbilimsel) açıdan inceleyen, kozmoloji ve matematiği birleştiren ilk kaynaklardan biridir. Platon'un yaratıcısı (demiurge), kaosu matematik ve geometri ile düzene sokan, evreni yapılandıran bir tasarımcı veya zanaatkar olarak tasvir edilir. Evren ve içinde barınan her şey tek bir varlık tarafından teleolojik bir düzenlemeyle en iyiyi amaçlayarak yaratılır. Andrew Gregory, *Timaios'u* "*geometrik atomizm*" (geometrical atomism) yaklaşımı olarak tanımlar. Platon, Leucippus ve Democritus gibi atomistlerin birbirine benzer sonsuz sayıdaki parçaların bir araya gelmesiyle oluşan varlık yorumuna karşılık, maddeyi oluşturan en küçük yapı taşı olarak geometrik bir biçimi, üçgeni belirler. Platon'a göre düzen, "*geometri uzmanı*" olarak tanımlanabilecek bir yaratıcı (geometer god) tarafından evrene uygulanır ve bunu bir evrensel ahenk teorisi ile yapar. Platon'un ahenkle yaratılan evreninde hiçbir şey rastlantısal değildir her şey bir sebeple yaratılmıştır. *Timaios'ta* evreni yaratan tekil varlık antik Yunan Tanrılarından farklıdır; kıskançlık, çatışma gibi özelliklere sahip değildir, amacı iyiliktir. *Timaios,* dini bir anlatı değildir. Evrenin başlangıcı açıklanırken kurgulanan yaratıcı, kullandığı araçlarla insana düşünsel bir rol model olma özelliği taşır, evren ve yaratıcı arasındaki ahenkli yaratım sürecinin insanlığa örnek olması beklenir (Gregory, 2008). Soyut sanatı, Spiritüalizm ile de ilişkilendirilebilecek geometrik ve metafizik evren algısı açısından Platon'un

söylemlerinin geçirdiği dönüşümlerin modern çıktılarından biri olarak değerlendirmek mümkün gibi gözükmektedir.

Platon'un estetik güzellik deneyimi, Evren'in metafizik algılanışı ile içi içedir. Bu deneyim, ruhu ve aklı devinime sokarak insanın hakikate, töze, ideale ulaşmasını sağlar. Platon'un *Timaios* diyaloğundaki yargısına göre; Evren, doğmuş bir varlıktır. Çünkü bir başlangıcı ve kendisini görünür kılan bir yansıması vardır. Evren, bir ideanın kopyasıdır. Ancak Evren, *yaratıcısı* tarafından *değişmez* örnek alınarak üretililmiştir. Yaratıcısı nedenlerin en yetkini, Evren ise var olan şeylerin en güzelidir. Bu nedenle Evren'in ideası en iyi ideadır, en güzeldir, idealdir. İnsan dahil tüm varlıkları içinde barındırır, en ideal biçim olan daire şeklindedir, çünkü kusursuzdur. Yaratıcı tarafından kaosun aritmetiksel yöntemlerle düzenlenmesi sonucunda oluşmuştur ve tektir. Dört materyalin uyumlu, dengeli, oranlı birlikteliğinden meydana gelir. Fakat varoluşu için duyusal varoluşu dışında bir de harekete ihtiyaç duyar. Bu devinim, yaratıcı tarafından tek seferde sağlanır ve ideası *değişmeyen* olduğu için ölümsüzce devinime devam eder. Evren'den sonra yaratıcı, ölümlüleri yaratacak olan ölümsüz tanrıları yaratır. Onlara, ölümlüleri ve diğerlerini yaratma görevi verir, çünkü ancak bu sayede evren tüm varlıkları içine alacak ve uyumulu bir kozmos haline dönüşecektir. Tanrılar tarafından yaratılan öz, algıladığımız dünyada var olması için bir tenin içine hapsedilir. Bu ten ve özün birleşimi hazlar ile donatılır, işte bu hazlara hakim olabilenler, doğruluk içinde yaşayarak sonunda yine *değişmeyen* öze döneceklerdir. *Değişmeyen özü* görme şansını yakalayacaklardır; ancak hazlarına hakim olmayıp eğri yaşayanlar ikinci varoluşlarında daha da aşağı canlılar olarak, algılanabilir dünyada yaşamaya devam edeceklerdir. Evren ve kapsadığı tüm varlıklar, farklı oranlarda karışarak aynı özden üretilir. Hepsi içlerinde aynı *değişmeyen özün* parçasını taşır (Platon, 2001). Platon bu özün varlığına akıl yürütme ile ulaştığını belirtir.

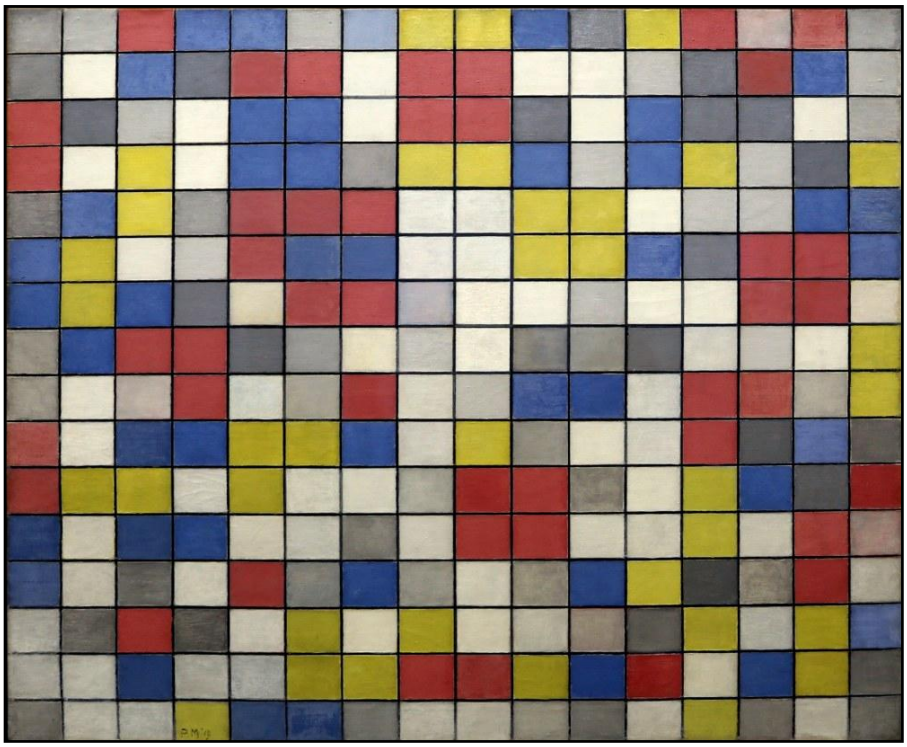
> …değişmeyen, yaratılmamış ve ölümsüz olan, ne başka bir yerden başka bir şeyi kendi içine kabul eden ne de kendi başına başka bir şeye giren ve gözle veya diğer duyulardan herhangi biri ile algılanamayan şeyler sınıfının var olduğunu kabul etmek zorundayız. (Plato, 2008, p. 52 a-b).

Bu grup yalnızca akıl ile algılanabilir gruptur. Diğeri ise; ilk grup ile aynı isimlere ve görünümlere sahip, duyular ile algılanabilir, yaşam döngüsünde varlığa

ve yokluğa ulaşabilir gruptur. Yaratılmış ve sürekli devinim içinde olan bu grup, duyular aracılığıyla kavranır (Plato, 2008). Duyular aracılığıyla kavranan evren, *fenomenler* veya *temsillerdir*.

Antik Yunan sanatı ise yaratılmış olana, fenomenlere veya temsillere dönüktür, tamamen insani bir güzellik anlayışına sahiptir. Mükemmelliğin ölçüsü olarak insanı baz alan mimetik Yunan sanatının güzellik yorumuna karşılık soyut ressamların güzeli, ideal olarak sonsuz evreni ölçüt alır ve metafizik biçimlerin ihtişamını ifade etmek için eski optik yanılsama ve yerel orantı sanatını gitgide geride bırakır (Spretnak, 2014).

Nesnel olmayan soyut sanat, Platon'un *değişmeyen özünü* temsil etmeyi amaçlar. *Öz*, tüm varlıkların materyal düzlemdeki yansımalarının içinde bulunan *değişmez olanın* bir parçasıdır. Materyal düzlem ve materyal olmayan *idealar* düzleminin yansımasını burada da görebiliriz. Hem çoğunlukla biçimsel seçimlerde, hem de kompozisyonların oluşumunda Platon'un aritmetik, geometrik kurallar çerçevesinde kurguladığı yaratım süreci ile soyut sanatın estetik üslubu arasında paralellik kurulabilir. Platon'un kozmosun yaratılışı teorisi ile ilişkili olarak soyut sanatçı, *değişmeyen özü* temsil etmeye ve ideali materyal düzlemde görünür kılmaya çalışır. Böylece *değişmeyen öze*, birliğe varabilmek için bir araç yaratır. Sanat eserini ideali örnek alarak üreten soyut sanatçı, bu ideali neo-Platonist sanatçıdan farklı olarak doğada değil, nesnel olmayanı temsil ettiği varsayılan soyut (zaman zaman geometrik) kompozisyonlarda arar ve böylece izleyicilerini *ideale*, tinsel ilerlemeye doğru yönlendirir. Platon'un Timaios diyaloğunda açıklığa kavuşturduğu, geometri temelli evrensel öz ve bunun mantıkla kavranabilir, güzellik ve ahlak ile ulaşılabilir tinsel bir yükselmenin hedefi olduğu görüşü, soyut sanatın sanatçıları tarafından geliştirilen kavramsal yönünü, bir anlamda soyut sanatın amaçsallığını açıklaması bakımından önemlidir. Soyut sanatçıların sanatı tanımladıkları ve plastik yönelimlerini belirledikleri söylemleri, Platon'un öz tasvirinin bir yansımasıdır. Ancak bu ilişkiselliğin Platon ile direkt bir ilişkiden mi yoksa Alman İdealizmi ve Teozofi üzerinden mi geliştiğini saptamak güçtür.



Şekil 3.4. Piet Mondrian, Izgara ile Kompozisyon IX, Tuval üzerine yağlı boya, 86 x 106 cm, 1919, Hague Müzesi.

Mantık ile soyut sanata, dikey ve yatay çizgilerin yarattığı en temel evrensel ilişki ile idealara ulaştığını belirten Mondrian'ın görüşü de, Platon'un özün varlığına mantık ile ulaştığını belirten söylemi ile ilişkilendirilebilir. Mondrian'a göre; metafizik ve materyalist evrenin ikiliğine benzer diğer bir ikilik, insanın *kültürlü dışsallığı* ile *derin içselliğinin* birlikteliğidir. Bu karşıt ancak tamamlayıcı unsurların birlikteliğinin ifadesi ise sanattır. Sanat, insan zihninin arı temsili olarak saflaşmalı, soyutlaşmalıdır. Sanatçı, güzelliğin doğasındaki soyutluğun farkına varan kişidir ve deneyimlediği güzelliğin duygusu ise kozmik ve evrenseldir. Evren'in ikili birliğinin kavranışı aracılığıyla açığa çıkan evrensellik ise doğada örtük bir biçimde bulunur. Mondrian'a göre bu örtülü evrensellik, estetikte ancak çizgi aracılığıyla yaratılır. Mondrian'ın evrensel birimi olan çizgi; indirgemeci soyutlamanın, en yalın ve küçük anlamlı birimin tanımlanması çabasına bir örnektir. Mondrian, tıpkı Platon'un özün varlığının kanıtına mantık ile ulaşması gibi en temel birime, evrensel unsura mantık ile ulaşır; "Bu evrensel ifade araçları, modern resimde her zamankinden daha soyut olan biçim ve renge doğru mantıksal ve kademeli bir ilerlemeyle keşfedildi." (2001, s. 430) diyerek, güzeli temel plastik unsurlar ile ifade eder. Bu soyutlama Mondrian

(2001)'a göre; kendinden önceki tüm yaklaşımların mantıksal bir sonucudur (Şekil 3.4.).[36] *Biçimci* yaklaşımlarda sıklıkla karşılaşılan soyutlamanın mantıksal bir biçimsel indirgeme olduğu görüşünün, Mondrian'ın bu açıklamalarından ileri gelmiş olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Mondrian'ın metafizik evreni mantıkla çözümleyen ve temel birimi çizgi olarak tespit eden yaklaşımı, materyalist evrende bulunan yansımaların biçimsel indirgemesi olarak değerlendirilmiş olabilir.

Platon'un sanata etki eden bir başka yaklaşımı ise *Eros* öğretisidir. *Phaidros* diyaloğunda Platon, ruhun *ideale* ulaşma çabasını ve bu çabanın güzeli arzulamak ile ilişkisini açıklar. Duyusal dünyada tene hapsedilmiş olan töz, güzellik ile beslenerek erdeme ve yüceliğe ulaşır. Ruhu akıl ile beslemek, bilgiyi arzulamak, sevgiyi tensel değil tinsel bağlamlarda deneyimlemek ruhu yüceltir. Böylece, ruh kanatlarını kuvvetlendirerek, yaratıcıya ve evrenin bütününü gözlemlemeye yaklaşır (Platon, 2019). Platon'un *Eros'u*, ruhun özgürleşmesi ve gerçek bilgiye ulaşması açısından önemlidir. Aşk; ideale, yaratıcıya, ışığa ulaşma yolunda ruhu besleyen bir eylemdir. Öte yandan, ideali gözlemlemek biçimsel, bedensel hazlara yönelik aşk ile mümkün değildir. Ruh, akıl ile manevi güzelliğe, uyuma ve dengeye yönelmelidir. Yansımanın (*doxa*) bilgisine değil, *değişmeyenin* bilgisine (*episteme*) ulaşmayı denemelidir. Platon'un öğretisine göre *Eros* tanrıların en eskisi, en yücesidir. Tikel varoluşumuzun ideale varması, tümeli deneyimlemesi için yol gösterici devinimdir. Ancak *Eros* tek yönlü değildir. Tene, biçime, görünene bağlı sevgi ile töze, erdeme, ideale bağlı sevgi birbirinden ayrıdır. Kıymetli olan ve ruhu düzeltecek olan ikincisidir (Platon, 2018). Platon'un Eros öğretisi, yansıma yerine *değişmeyenin* bilgisine yönelme önerisi ve idealar evrenine yönelik sanat aracılığıyla tini yüceltme anlayışı, soyut sanatçıların yaklaşımlarında karşımıza çıkar.

Platon, üretime atfettiği ölümsüzlük amacına karşıt olarak şiir, resim, epos gibi *mimetik* taklide dayalı sanat biçimlerini aşağı birer yaratım biçimi olarak değerlendirir. Bunun esas sebebi; *mimetik* anlatıları üreten sanatçıların, hikayeleri

---

[36] Yeni plastik gerçek estetik ilişkileri temsil eder. "*Dengelenmiş ilişki, evrenselliğin, zihnin içkin özellikleri olan uyum ve birliğin en saf temsilidir.*" (Mondrian, 2001, s. 430) Bu yaklaşıma göre; en temel ilişki karşıtlıktır. Dikey ve yatayın bileşiminden doğan köşeli açı ise tüm karşıtlıkları içine alan temel karşıtlıktır. Bu pozisyonsal ilişki tüm ilişkilerin en dengelisidir, iki ucun en ahenkli birlikteliğidir ve her şeyi içine alır. Neoplastisizm içsel ve dışsalın temsiliyse, aynı zamanda madde ve tin karşıtlığının uzlaşımıdır, bireyselliği yok ederek evrensele ulaşan bilincin tekliğidir (Mondrian, 2001).

konusunda bilimsel bilgiye sahip olmadan, *mania* sırasında taklit ile yaratımda bulunmalarıdır. Platon, taklide dayalı bu üretim biçimlerinin toplumu yanlış yönlendirdiğini düşünür. Bir yandan da *mimetik* üretim tarzının zaten varoluş sıralamasında alt sıralarda olan duyusal dünyayı taklit etmesi de Platon için negatif bir özelliktir (Cevizci, 2017; Platon, 2002). Platon, *Devlet* diyaloğunun *X. Kitabı'nda*; üretici güç olarak tanrı, zanaatkar ve sanatçıyı ele alır. Tanrısal güç ideaların, biçimlerin en iyisinin yaratıcısıdır, bunlar kavramsaldır, duyusal olarak gözlemlenemezler; ancak zanaatkar tarafından sezilebilir veya ruhları daha önce hakikat ile karşılaştığı için hatırlanabilirler. Bu ideal örneği taklit ederek üreten zanaatkar, üretimin ikinci derecesindedir ve idea taklitçisidir. Sanatçı ise bu taklidin ancak bir görünüşünü yeniden taklit eder ve bu durumda da kendisi taklidin taklitçisi konumunda kalır. Sanatçı taklit ettiği nesnenin niteliklerine, kullanım amacına hakim olmadığı için aslında bir yanılsama üretir (Platon, 2002). Soyut sanatçıların materyalizm karşıtlığı ve mimetik, figüratif anlatıyı aşağı görme yaklaşımları ile Platon'un bu görüşlerini ilişkilendirebiliriz. Ancak, zanaat ve sanat üretimi bağlamındaki ikilem bakımından farklı değerlendirmelerde bulunurlar. Platon'un zanaat üretimini, taklitsel değerlendirme skalasında sanattan daha üstün bir konumda belirlemesi, Kant'ın ve soyut sanatçıların yaklaşımlarından farklıdır. Sanatsal üretimi; özerk, yüce, manevi ve hatta bir bakıma kutsal olarak değerlendiren bu görüşlere göre zanaat taklitçidir ve pratik kullanım amacına, işlevselliğe yöneliktir. Buna karşılık sanat, dehanın yarattığı, tinsel ve özerk bir olgudur.

Bilgisizlikten bilginliğe geçişin[37], idealar dünyasının bilgisine ulaşmanın araçları; aritmetik, geometri ve diyalektiktir. Başka bir deyişle, Platon'a göre bilgiye ulaşmanın yolu bilimsel inceleme, kavrama ve tartışma yolundan geçer. Eğitimi, ruhun iyiye dönmesi olarak tanımlayan Platon, bilimsel yöntemler ile iyiye ulaşabileceğimizi savunur. Aritmetik ve geometri, doğayı duyusal olarak kavramamıza, akıl yürütmemize olanak sağlar. Böylece akıl, ruhta aktifleşerek hakikate ulaşmak için yol gösterici olur. Diyalektik ise bilimsel yaklaşımları birbirine

[37] Platon, *Devlet* diyaloğunun *VII. Kitabı'nda* bulunan *mağara alegorisi* ile açıklar. Mağarada yüzü duvara dönük zincire vurulu ve yalnızca gölgeleri tanıyan insan bilgisiz, yalnızca duyusal dünyaya hapsolmuş insandır. Güneşe doğru, mağaranın dışına doğru veya diğer bir değişle en iyi ideasına doğru yol alan insanın ise önce gözleri bilgi karşısında kamaşır fakat zamanla alışır ve sonunda gözleri açılarak idealar dünyasını gözlemleme becerisine, bilgiye ulaşır (2002).

bağlar, varsayılan sonuçları temellendirir. Bu bilimler, varlığın *özü* ile ilgilenirler, kavrama gücünü açığa çıkarırlar (*episteme*). Tıpkı *rhapsodların* bilgisizliği gibi, bilgiye bilimsel yollardan değil sanılardan (*doxa*) ulaşmaya odaklanan, doğmuş olanı, duyusal olanı inceleyenler hakikate ulaşamazlar. Diyalektik; hakikatin, değişmeyenin bilgisine ulaşmayı sağlar, özü kavramamıza olanak tanır (Platon, 2002). Bu nedenle, diyalektiğe yönelen insan iyi ideasını kavrayabilmek amacıyla *özü* kavrayan kişidir. Nietzche, bu bağlamda kendi teorisini geliştirirken, Sokrates'in ve Platon'un akılcı yaklaşımları sonucunda sanatın materyalist akılcı bir ruha büründüğünü savunur. Ancak Platon'un bilimselliğe başvurulmasını öneren söylemi, yansımanın, materyal düzlemin bilgisine değil ideaların bilgisine ulaşmayı amaçlar. Bu bakımdan soyut sanatın bilim ile metafiziği birleştiren yaklaşımları ile idealara ulaşma amaçları Platon'un mantık ile, bilim ile tini yücelterek güzelliğe ulaşılabileceği önermesi ile benzerlikler taşır. Teozofistler de, metafizik evreni modern bilimsel araçlar ile açıklamaya girişirler. Platon'un materyal düzlemin arkasındaki ideaları kavrayabilen insanların dünya hakkındaki gerçek bilgiye ulaşabileceği önermesinin çeşitli versiyonları hem ezoterik alanda hem de felsefede zaman zaman karşımıza çıkar (Spretnak, 2014).

Immanuel Kant, duyusal ve tinsel bir eylem olarak belirlediği estetik deneyimi, izleyicinin zihinsel yetileri bakımından değerlendirir. Duyusal yönüyle *kavrayış* yetisini, tinsel yönüyle ise *hayal gücünü* harekete geçiren sanat yapıtı, izleyicide ikisinin *özgür oyunundan* estetik yargıyı açığa çıkarır (Kant, 2000). Güzeli değerlendirme yetisinin sonucu olarak bir tür beğeni, *hoşlanma* veya *hoşlanmama* hissiyatının yargısı belirir. Kant'ın estetik yargısı nesne üzerine değildir, nesnenin izleyicide yarattığı *bilişsel* yetiler oyununun bir sonucu olarak bir tür yeniden üretimdir. Dolayısıyla güzel, nesnede bulunan sabit bir özellik değil; izleyicinin nesne ile biçimsel ilişkisi üzerinden ürettiği *aşkın* bir kavramdır. Güzellik yargısı aslında ilgiden, hazdan, egodan bağımsızlaştıran bir niteliğe sahip olduğu için Kant'a göre bizi ahlaki bir insanlaşmaya yönlendirir. Bu sayede duyusal ve akılsal birlik sağlanır (Kant, 2000; Altuğ, 2007). Güzel ahlaka yönlendirecek güzel sanat ise izleyicide kavramsız beğeni uyandırır. Kant'ın bu paradoksu, doğanın sanat, sanatın ise doğa gibi görünme gereksinimi, doğadaki güzelliğin *amaçsız amaçlılığından* ileri

gelir. İlgiden bağımsız, kavramsız ve tümellik beklentisi içinde olan *amaçsız amaçlılık* sanat eserlerinde doğadan farklı bir yoldan ilerlemektedir. Doğada bulunan biçimsel amaçlılık bir üreticinin varlığını varsaymamıza neden olabilir, ancak sanatta gerçekten bir üretici vardır. Eser, bir amaç ve kavramlar bütünüyle üretilmektedir. Fakat yine de amaçlı üretilen eserlerin izleyicide amaçsızlık hissiyatı uyandırması gerekmektedir (Altuğ, 2007).

Kant'ın *amaçsız amaçlılık* kavramı, belirlediği üretim biçimleri ile de ilişkilidir. Bir *tekhne* (yapma-üretim) biçimi olan sanat, yalnızca insanlar tarafından ortaya koyulabilir. Sanatı, *mekanik sanat* ve *estetik sanat* olarak ikiye ayıran Kant, *mekanik sanatı*; bir kullanım amacı ve kavram bütünlüğü ile, bir iş olarak bir karşılık beklentisiyle yapılan sanat olarak açıklar. Bu nedenle *mekanik sanat,* güzellik yargısı verilmesi mümkün olmayan sanat türlerinden biridir. Güzellik yargısı verilemeyecek türlerden bir diğeri ise, estetik sanatın iki kolundan biridir. *Hoş* sanat, bir temsil amacıyla duyularda yalnızca hoşlanma uyandıran sanattır, yine kavrama ve amaca yöneliktir ki yine güzellik yargısına uygun değildir. Estetik sanatın diğer kolu olan güzel sanat ise; güzellik yargısına uygundur. Güzel sanat, hem duyulara hem de düşünüme hitap eder. Zihnin iki yetisini özgür oyun içine dahil eder. Belirlenimsiz bir kavrama dayanan güzel sanat, özgür ve biriciktir, duyusal ögelerin tinsel yorumudur. Dehanın elinden çıkan, amaçlıca üretilen; ama tıpkı doğa gibi zihinde kavramsız ve amaçsız bir imgelem yaratarak *özgür oyuna* neden olan eserdir (Altuğ, 2007).

Doğa ve sanatın üretim biçimleri değil ama algılanış biçimleri ortaktır. Ancak doğa ve sanat arasındaki bu benzeşme, mimetik bir benzerlikten, sanatın doğayı biçimsel taklidinden yola çıkmaz. Aksine sanatın, doğanın *amaçsız amaçlılığını* taşıyan bir ikinci doğa, ikinci bir gerçeklik yaratmasından oluşur. Bu ikinci doğayı, yani kendi kendisinden başka bir amaçla üretilmeyen ve üretici tarafından doğadan devşirilen kurallar ile yaratılan eseri; dehâ, estetik ideleri tinsellikle yoğurarak yaratır. Estetik ide kavramsız ve daha fazla düşünmeye yol açan hayal gücünün ürettiği imgelerdir. Bu imgeleri biçime sokan, doğa gibi *amaçsız amaçlılıkla* üretilmiş ikinci bir doğaya dönüştüren kişi yalnızca sanatı şekillendirebilen, dehâdır. Sanatçının akılsal ideleri duyulara göre tinsellikle yorumlarken ürettiği eser ise bir

sunumdur. Bu bağlamda Kant, sanatta sunum tekniklerini ikiye ayırır; *şematik sunum* ve *sembolik sunum. Şematik sunum,* anlama yetilerine hitap eder ve direkt anlatım yöntemiyle meydana gelir, mimetiktir. Ancak estetik idelerin olması gerektiği sunum biçimi *sembolik sunumdur. Sembolik sunum* benzeşmeye dayanır, içsel olanın dışavurumudur, metaforlardan sembolik anlatımlardan meydana gelir. Bu sayede dehâ tin ile estetik ideleri harmanlayarak sembolik bir sunum yöntemiyle, öznenin güzel yargısına kavramsız ve amaçsız bir görü ile ulaşabilir (Altuğ, 2007).

Böylece diyebiliriz ki doğa ancak özne tarafından ilgiden bağımsız bir hoşlanma ile tümellik varsayımında bulunarak, biçimsel amaçlılıkla örtük bir üretici gibi değerlendirildiğinde ve bu değerlendirme saf beğeniye ulaştığında güzel olarak yargılanabilir. Sanat ise kavramsal bir üretim biçimi olmasına rağmen, dehânın becerileri doğrultusunda özneyi kavramsız bir algılamaya yönelterek, estetik ideleri tin ile harmanlayarak sembolik bir sunum yöntemiyle üretildiğinde, izleyici tarafından aynı doğa gibi örtük bir üretici tarafından var edildiği hissedildiğinde (mimetik anlamda değil) doğa gibi görünebilir. Doğayı ve sanatı ahlaki tümellikte buluşturan kişi dehâdır, bunu yorumlayan ve yargıya varabilen ise bu değerlendirmeye, iç-görüye sahip olan öznedir, izleyicidir.

Kant'ın bu sanatsal üretim ve algılama üzerine geliştirdiği teorileri, sıklıkla Romantizm ve Sembolizm ile ilişkilendirilir. Genel anlamda modern sanat ile ancak özel olarak soyut sanat ile de ilişkilendirilebilecek estetik felsefesi, ikinci bir gerçeklik yaratma, *sembolik sunuma* yönelme, üretim işlevlerine atfedilen görevler, kavramsız ve *amaçsız amaçlılığa* dayanan sanatsal nitelikler, sanatın amacı gibi başlıklar ile soyut sanat kuramları ile ilişkilendirilebilir. B. Smith'e göre; Kant'ta teorileşen ancak Alman İdealizminde yeşermekte olan, sanata atfettiği *amaçsız amaçlılık* ile üretim biçimlerindeki ayrım, *Formalesk* stilin oluşumunda merkezi çıkış noktasıdır. Sanatı özerk anlamlandırmanın alanı olarak belirleyerek, sanatsal üretimin temsiliyet görevini yermesi ve buna karşılık tin ile harmanlanan *sembolik sunumu* teorikleştirmesi, bir yandan da evrensel sanatın potansiyeline işaret etmesi bakımından Kant'ın estetiği, *Formalesk* sanatın veya özel olarak soyut sanatın kavramsal biçimlenmesinde öncül başvuru kaynaklarından biridir (B. Smith, 1998).

Örneğin Kant'ın estetik felsefesinin yansımalarını Malevich'in görüşlerinde tespit edebiliriz. Malevich'e göre pratik amaçlara dayanan mühendisin üretimi de yaratıcıdır; ancak mühendisin amaçlı üretimi sanatçının kaosa ahenk getiren üretiminden farklıdır. Sanatçı doğadan zevk alarak onu görkemli bulurken, mühendis tehlikeli görerek onunla savaşır. Bu yaklaşımı, insanlığın materyalizm ile tinselliğini yitirdiği görüşünü savunan anti-materyalist söylemler ile de ilişkilendirilebilir. Bir yandan ise doğayı taklitten kaçınan sanatçının ancak kendini ifade edebileceğini savunan Malevich;

> Kaşif mühendis, yaratıcı sanatçı ve profesyonel "kopyacı", hem yaratıcı mühendisin hem de orijinal sanatçının eserinin yaratıcıyı ifade ettiği, taklitçinin ise yeniden üreten aracı olarak mevcut olana hizmet ettiği üç olası üretken faaliyet biçimini temsil eder. (1959, s. 31)

diyerek üretici ve üretim biçimlerini belirler. Malevich'e göre; buluş yapma, yeninin üretimi veya var olanın dönüştürülmesi ilerlemeci bir aktivitedir. Buna karşılık yeniden üretim, var olanın taklidi ise gerici bir aktivitedir. Bu iki üretim biçiminden (sanatsal-estetik ve üretici-teknik) ilki bilinçaltı veya süperbilinç ile ilişkili olan mutlak ve kalıcıyken, bilinç ile ilişkili olan bilimsel üretim göreceli ve geçicidir (Malevich, 1959). Materyalizm karşıtı görüşlerde, Kandinsky'de veya Teozofistlerin söylemlerinde de bilimselliğin geçici ve materyal dünyaya odaklı bir değerlendirme yöntemi olduğuna dair fikirler ile karşılaşılır.

Kant'ın üretim biçimleri üzerine geliştirdiği ayrımın benzerlerine van Doesburg'da ve Kupka'da da rastlarız. Van Doesburg'a göre; yaratıcı ve entelektüel bir deneyim olarak biçim verme (form-giving, gestalting) yeniden üretmeyi amaçlar; buna karşılık pasif, taklite dayalı mimetik üretim yalnızca tekrar eder. Yalnızca aktif ve yaratıcı deneyim, bir sanat yapıtı yaratabilir. Pasif deneyim yalnızca objenin tekrarını veya deneyimin objesini tekrar eder. Sanat, bir tepki olarak aktif ve yaratıcı deneyimden doğar. Bu bağlamda *biçimlendirici sanatçının* amacı (the formative artist); gerçekliğin estetik algısına biçim vermedir. Bu eylem, doğanın yaratıcı deneyimidir. *Biçimlendirici* fikrin özü ise plastik unsurların iptal edilmesine, karşılıklı elenmesine (cancellation) dayanır. Van Doesburg'un teorisinde Platoncu görüşlerin etkilerine de rastlanır. Platon bağlamında; biçimlendirici sanatçının yönelimi; "*güzellik yolunda hakikati açığa çıkarmaktır.*". Sanatçı artık idealarını

imgesel, mimetik olarak değil, arı sanatsal araçlar aracılığıyla gerçekleştirir. Böylece sanat yapıtı bağımsız, sanatsal olarak canlı (plastik), içindeki her unsurun diğer unsurlarla dengelendiği bir yaratıya dönüşür (Van Doesburg, 1966). Kupka'ya göre ise; sanatsal üretim bakımından aktif ve orijinal bir sanatçının üretimi, taklitçi sanatçıdan farklıdır. Soyut sanatçının (orijinal) üretimi içsel ve özneldir ve her ikisi de doğanın sonsuz güzellikleri karşısında büyülenmiştir (Kupka, 1999).

Soyut sanat ile metafizik felsefe arasındaki ilişkinin kavramsal olarak yoğunlaştığı bir diğer olgu ise müzik eleştirisidir. Douglas Smith'e göre; müzik estetiği *temsilsiz sanat* (non-representational) olma özelliğiyle on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da yaygın bir tartışma konusudur ve özellikle Realist sanat üslubundan bir kaçış noktası olarak değerlendirilir. Müzik tabanlı estetik teori aynı zamanda *sanat için sanat* yaklaşımının da (dolaylı olarak modern sanatın) başlangıç noktası olarak değerlendirilir. Müzik ve estetik ilişkisi bağlamında sanat teorisini etkileyen düşünürlerden biri olan Schopenhauer'un teorisi Kant'ın *fenomen* (the phenomenon, Erscheinung) ve *kendinde şey* (the thing in itself, Ding an sich) kavramlarından devşirilir. *Saf Aklın Eleştirisi*'nde (1781) Kant, ampirik dünyanın duyularımıza *fenomenler* olarak yansıdığını belirtir. Bu yansıma neticesinde gerçek öz, *kendinde şey* bizim duyusal algımızın dışında kalır. Schopenhauer bu kavramları, *İstenç* ve *Temsil olarak Dünya* (1818-1844) çalışmasında kendi terminolojisine transfer eder. Kant'ın *fenomeni*, Schopenhauer'da *temsile* (representation, Vorstellung), *kendinde şeyi* ise *istence* (will, wille) dönüşür. Deneyimlediğimiz *temsiller dünyası*, şeylerin özü olan *istençten* veya *kendinde şeyden* bir kat ayrıktır. Temsile dayalı mimetik sanat ise *istençler* evreninden veya *kendinde şeyden* iki kat ayrıktır. (Her iki görüş de Platon'un idealar ve yansımaları kavramları ile ilişkilidir. Mimetik sanat ideaların yansımasının yansımasıdır, mimesisin mimesisidir.) Bu temsiliyet krizinin çözümünü ise müzikte bulurlar. Buna göre müzik; *temsiller*, *fenomenler evrenini* atlayarak *istençler evrenine* kesintisiz ve direkt bağlantı kurar. Nietzsche'de ise bu ikili yaklaşım Apolloncu ve Dionisoscu bir ilişkiye bürünür. *Apollon*, güzeli (the beautiful, der schöne), mimetik tasviri simgelerken, *Dionisos* ise yüce olanı (the sublime, dar erhabne), tasvirsiz olanı simgeler. Güzel ve yüce kavramları Edward Burke tarafından 1756'da öne sürülmüştür ve Kant tarafından

Yargı Gücünün Kritiği (1790) çalışmasında geliştirilmiştir. *Güzel*, sonsuzluğu ve simetriyi överek izleyicide *haz* yaratırken, *yüce* sınırlarının belirsizliği ve tanımlanabilir biçimlerin yokluğu nedeniyle korku yaratır. Biçim ve biçimsizlik, Apolloncu ve Dionisoscu yaklaşımdaki temel ilişkilerden biridir. Dionisoscu yaklaşım, bazı durumlarda yücenin radikalleşmiş biçimi olarak da değerlendirilebilir (D. Smith, 2000).

Schopenhauer'a göre; dünya *temsil* ve *istenç* düzlemlerinin ikili birlikteliğinden oluşur. *İstencin* nesnelleşmiş hali *temsillerdir*. Eğer Platoncu idealar bilişsel nesnelerse, o zaman idrak, ancak bilişsel öznede bireysellik bastırıldığında mümkün olacaktır. Schopenhauer, *istencin* Kant'ın *kendinde şey*inden farksız olduğunu belirtir. Platon'un *ideaları* veya değişmez formları (eion) ile *kendinde şey* ve *istenç* tamamen aynı değildir; ancak çok ilişkilidir. Platon'un *ideaları* Schopenhauer'a göre *istencin* ve *kendinde şeyin* zihinsel nesneleştirmesidir. Bu düzlemde, gerçek arketipler, ebedi fikirler ve her şeyin en temel, en ilkel biçimleri vardır. Her iki görüş de görünür düzlemi gerçek olmayan ancak görünmeyenin yansıması olarak değerlendirir. Platoncu idea, *varolmayan olarak var olan şeydir* (non being as being) ve Platon'a göre var olan tek şey budur. İdea, *kendinde şeyin* veya *istencin* tek uygun nesnelleştirilmesidir (Schopenhauer, 2010).

Kant gibi irade ile ilişkili olmayan şeyden nasıl haz duyulabileceğini irdeleyen Schopenhauer'a göre; sanat eseri, estetik hazzın temelini oluşturan ideaların kavranmasını kolaylaştırıcı bir araçtır. Sanat eserinden alınan haz, *istençten* bağımsız olarak Platoncu ideaları gözlemlerken saf akılla yönetilen hazdır. *Tasavvur-temsil* olarak ikinci düzenin (Ordine Posterior) karşıtı ve tamamlayıcısı olan *istenç* olarak ilk düzeni (Ordine Prior); sezgisel olarak, saf akılla kavrayan saf özne Platon'un idealarını kavramış olur. Bu saf bilme hali, ancak bireysellik ortadan kalktığında açığa çıkar. Genel anlamda Schopenhauer estetiğinde sanat eserinin amacı, insanı Platonik ideaya ulaştırmaktır. Sanatın insanı Platonik idealara daha kolay ulaştırmasının nedeni ise; sanatın başka bir özneden izleyiciye aktarılarak, bir işleme tabi tutulmasında ve hazmedilmesindedir (Schopenhauer, 2020).

Soyut sanatçılardan önce Schopenhauer felsefesine yönelik estetik ilişkileri Sembolist manifestolarda gözlemlenir. Örneğin; edebiyat, şiir ve genel olarak tüm

sanatlar için yeni bir anlatıya ihtiyaç duyulduğunu belirten Moréas, maddi *fenomenler* yerine ilkel idealların temsiline yönelmeyi önerir ve materyal gerçekliğin değil Platonik idealların temsil edilmesi gerektiğini savunur (spretnak, 2014). Bramble'a göre ise modernizmde yer etmiş ütopyaların karşıt kökeni sembolist geleneğin Schopenhauer evreni ile ilişkilidir. Bu görüşüne göre; Sembolist Dekadan üslubun "*yıkım*" yaklaşımı estetik anlatıda "*gerçekliğin ölümü*" şeklinde belirir. Materyalist mimetik anlatı simülakr ile yer değiştirerek Schopenhauer'un ikili gerçekliği "*zihinsel bir fantazmagori"* olarak değerlendirilir ve imgelerin veya *fenomenlerin* bir birleşimi olarak sanata yansır. Ancak, *istencin* evreninde ortaklaşa karar kılınmış veya tanımlanmış bir sembolizm, bir dil yoktur. *İstencin* içinde yeşeren görüntüler zihni ele geçirir, onu kontrol eder ve çıktı olarak bir dünya yaratır. *İstençte dile* dökülemeyen, tam olarak ifade edilemeyen bir bütünlük bulunur. Sembolistlerin Schopenhauer evreninde; korkunç, kaotik, dengesiz bir modernlik durumu bulunur. *İstencin* bu tahmin edilemez evreninde teselli edici, ümit verici mistisizm bulunmaz, kozmik bir bilince ulaşmanın heyecanı yerine metafizik belirsizlikler ve anlamsızlıklar vardır. Dekadanlarda amaçsızlık, ümitsizlik ve yok oluş hissiyatı yaygınken, buna karşılık olarak Alman Dışavurumculuğunda, Fütürizmde veya Rus Kübo-Fütürizminde, toplumu yeniden düzenleyici bir dürtüye rastlanır. Bramble'a göre; Kandinsky ile birlikte Dekadanların Schopenhauer evreni, Tinselciliğe ve Teozofik modern sanata doğru evrimleşir (Bramble, 2015).

Ancak Kandinsky'den önce idealara ulaşmayı amaçlayan bir yaklaşımı, Apollinaire'in kübist sanatçıları yorumladığı görüşlerinde rastlanır. Apollinaire'e göre sanatçılar (*yeni ressamlar*) idealin oranlarını kendileri belirlemek ister ve bu sırada duygusaldan ziyade zihinsel bir yaklaşım sunarlar. "Yeni sanatçılar …. evrenin ifadesi olacak ideal bir güzellik talep ederler." (Apollinaire, 2001, s. 125) Yeni sanat, metafizik formları ifade etmek için eski sanatın optik illüzyonlarından ve mimetik oranlarından uzaklaşır. Apollinaire'e göre bu nedenle belli bir dinsel anlayışa dayanmasa da, yeni sanat (Kübizm) eski, yüce, dini sanatın bazı özelliklerini içinde barındırır (2001). Sanat ve din ilişkisini modern sanata aktaran bir diğer sanatçı ise Kupka'dır. Kupka'nın görüşüne göre; sanat yapıtları ikiye ayırılır. İlk grup gerçekçi (realist) ikincisi ise idealist veya spiritüel olandır. İlki materyal dünyanın, bilinen

dünyanın fikirlerini ve hissiyatlarını betimler. İkincisi ise maddesel dünyayı duygusal, sezgisel düzlem ile harmanlar ve bilinmeyeni ifade etmeyi amaçlar. Ancak gerçekçi veya idealist olması farketmeksizin, Antik Çağlardan bu yana insanlık için estetik araçlar aynı zamanda ideolojik propaganda araçlarıdır. Bu nedenle sanat, büyük oranda dini anlatıların etkisindedir. Tek değişken, bu anlatıların figüratif veya soyut imgelemle tasvir edilmesidir. Yine de Kupka için sanat; idealaın temsilidir ve doğanın biçimleri güzel sanatların konusu değildir (Kupka, 1999). Sanat, idealaı temsil eden, sanatçının içselliğini ve bilinçaltını bilinci ile harmanlayarak materyal düzleme yansıtan bir çıktı olarak tanımlanır.

Van Doesburg ise Plastisizmi; gerçekliği yeniden şekillendiren, evrensel kozmik ilişkileri ve değerleri (denge, konum, boyut, sayı, vs.) yalnızca estetik amaçlarla biçimlendiren ve ideanın ifadesi olan estetik olarak tanımlar. Maddenin ifadesi materyalist bir algının, ideanın ifadesi ise içsel bir algının dışa vurumudur. Materyalist sanat, fiziksel görünümlere bağımlıdır ve objenin güzelliğini vurgular. İdealaın sanatında ise yine objeler kullanılır; ancak bir fikrin veya bir duygunun aracısı olarak değerlendirilir ve içsel bir güzellik hissiyatı açığa çıkarır. Materyalist sanat algısı objeye odaklı ve yüzeyseldir, ideal sanat algısı ise bu sınırı geçer, daha derindir ve engin anlamlara ulaşır. "Sanatın başlıca amacı sanat olmak" (Van Doesburg, 1966, s. 24) ve temel öze sanatsal biçim vermektir, buna karşılık taklit etmek değildir.

Son olarak Malevich'e göre; *Beyaz Kare,* kritik edildiğinin aksine "…"boş kare" değil, daha çok nesnel olmayanın hissiyatıydı." (1959, s. 68). Bu açıklaması Malevich'in Schopenhauer felsefine ilerleyen yıllarında getirdiği eleştiri ile ilişkilidir. Malevich'in daha erken çalışmalarında veya söylemlerinde, öte yandan da materyal ötesi tasvirinde Schopenhauer'un da teorize ettiği ikili evren algısı bulunur. Ancak Bauhaus'dan 1922 yılında yayınlanan çalışmasında, Nietzche'nin ikili dünya algısı da dahil olmak üzere tüm kavramların insan üretimi olması eleştirisine[38]

[38] Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu* çalışması Schopenhauer'a öykünür ancak ilerleyen yıllarda kendi yaklaşımını ve Schopenhauer ile Wagner'in metafizik yaklaşımını antropomorfist oldukları gerekçesiyle eleştirir. Buna göre; yücelik, mutlaklık, *istenç* gibi kavramlar da dahil olmak üzere her fikir insan zihninin bir çıktısı olması nedeniyle antropomorfik sınırlar içinde yaratılır. Bu yaklaşım Alman modernizminin kuşkuculuğu olarak değerlendirilebilir. Nietzsche'nin eleştirisi ile çelişecek biçimde, *Mavi Süvari* gibi erken dönem modernist sanatçı grupları *özdeşleyimin* antropomorfist (insan biçimci) yapısına karşı gelerek soyutlamaya yönelir (Morgan, 1996).

paralel gibi gözüken ve *istenç ve temsiller* evreninin eleştirisini yapan ve yerine duyguları, hissiyatları koyan bir açıklama ile karşılaşırız. Malevich; "Duygunun yerini "şey" ve "kavram"ın aldığını fark ettim ve istenç ve idea dünyasının sahteliğini anladım." der (1959, s. 68). Bu bağlamda Malevich'e göre; "beyaz alan üzerindeki siyah kare, nesnel olmayanın hissiyatının ifade edildiği ilk biçimdir. Kare = duygu, beyaz alan = bu hissin ötesindeki boşluktur." (1959, s. 76). Kandinsky'nin Bauhaus döneminde de bilimselliğe yaklaşma eğilimi gözlemlenir; ancak idealist felsefeden veya Teozofiden gelen terminolojinin baskınlığı aşikardır. Buna karşılık yalnızca Malevich'in ilerleyen yıllarında keskin bir reddedişe rastlanır.

İdealar ve *yansımalar* evreninin soyut sanat ile ilişkili olarak bir başka alegorisi ise Nietzsche'nin Apollon ve Dionisos birlikteliğidir. D. Smith'e göre Nietzsche, Rönesans'tan beri süregelen Antik Yunan ve Roma kültürü övgüsünü bu çalışmasında eleştiriye açar.[39] Antik sanatı saflığın bir ürünü olarak mükemmel, uyumlu veya dingin olarak tanımlamak yerine yaşamın acılarından ve zorluklarından kaçma amacı güderek, bir anlamda materyal düzleme odaklanma, yani mimetik sanata ve Apolloncu yaklaşıma odaklanarak, Dionisos'tan vazgeçme, özü yakalama ihtiyacını göz ardı etme olarak değerlendirir. Nietzsche'ye göre Apollon; ışığın tanrısı, görünür biçimlerin, rasyonal bilginin, ölçülüğün simgesidir. Bireyselliğe yöneltir. Dionisos ise; sarhoşluğun, kendinden geçmenin, mest olmanın (intoxication) tanrısıdır ve biçimsiz akışı, mistisizmi, aşırılığı ve ölçüsüzlüğü simgeler. Bireysel kimlik Dionisos ile evrensel spiritüel topluluğun içinde çözünür ve sonucunda doğa ile bütünleşilir. Apolloncu sanat, *görsel hayal sanatçısı* tarafından üretilen resim, heykel, mimari gibi plastik veya temsili sanatlarının yöntemidir. Dionisoscu sanat ise; metafiziğin, temsiliyetsizliğin, biçimsizliğin (soyutluğun) sanatıdır. Metafiziğin sanatçısı izleyicisini kendinden geçirir. Apolloncu unsur, Antik Yunan kültüründeki dinginlik illüzyonunu kuşaktan kuşağa devreder. Dionisoscu unsur ise kültürün karanlık tarafını açığa çıkararak, varoluşun acılı ve yok edici gücü karşısında

[39] D. Smith, Nietzsche'nin materyalist felsefeye verdiği tepkiyi milliyetçilik ile ilişkilendirir. Buna göre Fransız Aydınlanmacı görüşünü (Napolyon sonrası) yüzeysel, kozmopolit ve "yabancı" bir yaklaşım olduğu gerekçesiyle eleştiren Nietzsche, yerel Alman kültürünü ön plana çıkaran yeni bir estetik kuram geliştirmeyi hedefler. Modernizmin çöküşünü Apolloncu ve Dionisoscu diyalektik üzerinden çözümlerken, D. Smith'e göre Alman kimliğini, Roma kimliğinden ayırmayı amaçlar. (2000)

izleyiciyi dehşete düşürür; ancak bu yüzleşme bireyselliğin çözünmesine neden olarak tümelliği açığa çıkarır ve rahatlama sağlar (D. Smith, 2000).

Nietzsche, Platon'un idealar ve yansımalar görüşünü devam ettirir; ancak rasyonel ve bilimsel yorumlama yaklaşımını reddeder. Soyut sanatçıların söylemlerinde sıklıkla karşılaştığımız materyalizm karşıtlığını, Nietzsche'nin bu görüşleriyle ilişkilendirebiliriz. Nietzsche, sanattan Dionisoscu unsurların yok olmasını Sokrates'in rasyonalist bakış açısının yaygınlaşmasına bağlar. Sokrates öncesi düşünürlerin metafizik üzerinden algıladıkları dünya, Sokrates ve Platon diyaloglarıyla rasyonel, duygusal ve entelektüel bir hal alır. Sokratik kültür, mit ve trajediyi, akıl ve bilim adına yok eder (soyut sanat ise bir bağlamda bu ikisinin bileşimidir.). Dionisoscu sanatı öldürerek ölçülülüğü ve teorik insanı yaratan Sokratisizm, Nietzsche'ye göre insanda bölünme yaratarak bireyselleşmeyi açığa çıkarır ve böylece birey tümelden ayrışır. Doğa karşısında acı duyan, melankolik Antik Yunan ve Roma kültürü, bilimsel ve mimetik sanatla güzellik, keyif, haz gibi ihtiyaçlarını gidermeye çalışır. Nietzsche'ye göre ise ancak müzik gibi Dionisoscu sanat, insanı metafizik bir teselliye yönlendirebilir (2000). Nietzsche'nin bu yaklaşımının yansımalarına, geç romantik, erken modernist örneklerde, Sembolistlerde ve Romantiklerin retoriklerinde rastlarız (D. Smith, 2000). Öte yandan, sembolistlerle de ilişkili olarak soyut sanatın teorisyenlerinde de Nietzsche'nin estetik felsefesinin yansımaları bulunur.

Müzik (konu bağlamında biçimsizlik veya soyutluk), Nietzsche'ye göre mitin ve trajedinin beşiğidir. Apollon ile Dionisos arasındaki ilişki birbirini tamamlayan, birbirini teşvik eden ve yalnızca birlikte var olabilen bir ikiliğin ilişkisidir. Görünen gerçekliğin altında yatan katman, içerik veya öz, temsil için Apolloncu yaratıma muhtaçtır. Apolloncu üslup ise kendini ifade edebilmek için Dionisosa muhtaçtır. Dionisoscu sanat ile dünya semboller aracılığıyla algılanır. Estetik alanın ihtiyaç duyduğu yenilik ise sembol üretimidir. Nietzsche'ye göre Antik Yunanlılar varoluşun dehşetini ve korkusunu hissettiklerinde, umutsuzluklarını örtmek için paravan niyetine kullanabilecekleri insansı Tanrıları yaratırlar. Böylece dehşetengiz Titanların dünyasından kurtularak Olimpialıların ilahi düzenine dahil olurlar. Apolloncu bilincin Dionisoscu evreni veya nesnel olmayan anlatıyı gizlemesi, korkunçluğa ve

düzensizliğe bir düzenlilik, bir rahatlama getirme amacı taşır. Apollon ile Dionisos alegorisi, Nietzsche için insanlığın evreni algılayışındaki ikiliğin yansımasıdır. Bilinci aracılığıyla ikiye bölünen insan, kavrayamadığı yüceliği veya korkuyu mimetik veya nesnel anlatı ile dengeler. *Estetik Sokratizm'e* göre bir şeyin güzel olması için anlaşılabilir, tanımlanabilir olması gerekir. Platon'da ise bir şeyin güzel olabilmesi için bilinçle yaratılmış olması gerekir. Nietzsche'ye göre metafizik algıyı önceleyen erken dönem Yunan trajedisinin yok olmasının nedeni bu estetik Sokratizm'dir. Sokrates'in akılcı yaklaşımı Dionisos'un düşmanıdır ve mistik olmayanın temsilidir. Platon'un sanatı yanıltıcı bulması ve uzaklaştırması Apolloncu yönelimin ön plana çıkmasına ve mantıksal bir görünüme bürünmesine, bu sırada da Dionisoscu metafizik anlayışın duygulanımın arkasında saklanmasına neden olur. Sokrates'in bilimsel yaklaşımı, dünyayı sebep-sonuç yaklaşımı içinde anlamlandırmaya çalışması, varoluşu anlamaya çalışması, sanatta mimetik anlatıya yöneltir. Plastik mimetik anlatı, *fenomenin* kopyasıdır. Müzik ve soyut anlatı ise fiziksel dünya ile metafizik olanın ilişkisini ve *fenomenler* dünyası ile ilişkili olarak *kendinde şeyi* veya *istenci* temsil eder (Nietzsche, 2000).

Schopenhauer'a göre ise *fenomenler* evreni veya doğa ile müzik aynı şeyin (Dünya'nın) iki farklı temsiliyetidir. Müzik, tıpkı matematik veya geometri gibi her yerde ve herkes için geçerli ve anlaşılabilir evrensel araçları kullanır. Soyut fakat aynı zamanda da görünür olan bu evrensel araçlar, ses veya biçim, *a priori* bilgilerin tümü ile ilişkilendirilebilir. *İstenç* evreninde var olabilecek her tür şey, evrensel formlarla, *kendinde şeye* göre, tine göre *fenomenler* evrenine yansıtılabilir. Müziğin soyutluğu ve evrenselliği *öz* ile, *kendinde şey* ile ilişkidir ve melodiler tüm diğer evrensel konseptler gibi gerçekliğin soyutlamasıdır (abstractum of reality). Gerçekliği besleyen şey ise evrensellik yerine geçen bireyselliktir. Buradan yola çıkarak Dionisoscu sanat; *istençler* dünyasının, metafizik düzlemin yansımasıdır. Nietzsche'ye göre; varoluşun hazzı fenomenler dünyasında veya onun temsiliyetinde değil, Dionisoscu metafizik *istençlerin* içinde aranmalıdır. Böylece insan metafizik bir avunma yaşayabilir. Buna karşılık Sokratizmin geliştirdiği bilimsel yöntemler ile evreni düzenleyerek yönlendirmek sanatın tinsel gerçekliğini gizleyecektir (Nietzsche, 2000).

Müzik ile soyut imgenin ilişkisini söylemlerinde ve plastiğinde en açık şekilde kullanan sanatçı Kandinsky'dir. Müziğin soyutluğunu resme aktarmaya çalışan Kandinsky, Dionisoscu nitelikleri Apolloncu materyal ile ifade etmeye çalışarak, müziğin ritmini, soyutluğunu özellikle doğaçlama çalışmalarıyla yansıtır. Delaunay ise soyutluğu müzik yerine renk algısında arar, metafizik bir görü olarak ele aldığı *dünyanın titreşen ritmini* renkler ile ifade eder. Mondrian ise, müziğin soyutluğu ile bir ilişki kurmadan, evrenin metafizik soyut anlatısının en iyi biçimde ancak resim ile yansıtılabileceğini savunur. Geliştirdiği estetik yaklaşımın, hayatın ve sanatın her alanına yayılması gerektiğini savunurken, resim sanatını tüm diğer estetik biçimlerin önüne koyar. Mondrian'a göre; modern hayatın derinliği ancak resim ile tam olarak ifade edilebilir. Çünkü resim sanatı, arı ilişkilerin en tutarlı ifadesidir. Tüm sanat dallarının içeriği tektir, evrenseldir; ancak bunu tam olarak aktarabilecek biçim resimdir ve önerdiği yaklaşım resim sanatına özgüdür. Sanatsal ifade biçimlerinde içerik tek olmasına rağmen her sanat için farklı üsluplar vardır ve bunlar ayrı ayrı keşfedilmelidir. Resmi, en tutarlı ifade biçimi olarak değerlendirmesinin nedeni, bileşenlerine ve boyutlarına bağlı olarak algılanma biçimi ile ilişkili gibi gözükür. Resimde plastik araçların ikiliği tek bir alanda bir arada değerlendirilebilir ancak mimarlık ve heykel için aynısı geçerli değildir. Müzik ise notalara bağlıdır, tiyatro da figüratiflik ve edebi metin ön plandadır. "Dolayısıyla en saf şekilde "plastik" olan resimdir." (Mondrian, 2001)

B. Smith, soyut sanatın bilinçaltı ile ilişkili yönlerini Friedrich Schelling'in estetiği ile ilişkilendirir. Schelling, Kant'ın dehâ kavramını bilinç-bilinçaltı ikiliği ile geliştirir. Schelling'e göre sanatsal yaratım doğuştan gelen zihinsel bir yetenektir (innate mental aptitude). Öncelikle bilinçte, ego ile öznel olarak başlayan sanatsal yaratım bilinçsizce nesnel olarak sonlanır. Sanat ürününü yaratabilecek tek kişi olan dehânın bu zihinsel süreci, sanatçının karşı koyamayacağı sanatsal yaratım ihtiyacıdır. Bu karşı konulamaz eylem Kant'ın *özgür oyunu* ile ilişkilidir. Bu özgür oyun, sanatçının zihninde bilinç ve bilinçdışının çelişkili oyunudur ve sanat yapıtı çelişkili özgür oyun neticesinde doğar. Sanat eserinin bilinçli yönü; öğretilebilir, pratik edilebilir, geliştirilebilir yönüdür. Ancak bilinçdışı ile ilişkili olan kısmı yalnızca içseldir ve doğuştan gelir, öğretilemez veya geliştirilemez. Smith'e göre

Schelling'in sanat felsefesi, Goethe ve Schiller'den önce Romantik söylemi etkileyen en önemli söylemlerden biridir. Schelling ile birlikte B. Smith'e göre sanat artık izleyicinin hoşlanma veya hoşlanmama yetilerinden doğmaz. Sanat, öz bilinçliliğin bir aracı, felsefi düşüncenin somut bir çıktısı haline dönüşür. B. Smith'e göre Schelling, filozoflar arasında sanatı en yüce seviyede değerlendiren kişidir. Schelling'in felsefesi, Kant estetiğinin algılama kavramları üzerine kuruludur; ancak Schelling'de *tümleşmiş insan* (the whole man) kavramı açığa çıkar ve üretici sanatçı üzerine kurulu estetiğinde sanatçı toplumsal yapının en üstündeki en ahlaki kişidir (B. Smith, 1998).

Sanatın tinsel bir arınma aracı olarak değerlendirilmesi soyut sanatın kavramsal okumalarında sıklıkla karşımıza çıkar. Sanat; insanı güzele, arınmaya yönlendirecek yüce bir araçtır. Sanatçı ise bu arınmanın aracını yaratacak, materyalist düzlemi kavrayabilen, Schelling'e göre dehâ olandır. Dehanın bilinçaltından somutlaşan sanatsal dışavurum da yine kavramsal çalışmalarda bulunur. Kandinsky içselliğin dışavurumunu bilinçdışı ile ilişkilendirerek açıklar. Kandinsky'ye göre; sanatsal ifade bir biçim vermedir ve öznenin içsel varlık anlayışınının dışa vurumudur. İfadenin sanata dahil edilmesi ise Kandinsky'ye göre Freud'un bilinçdışı kavramını keşfetmesi ile ilişkilidir. Öznenin içsel dünyası, bilinçdışı kavramı ile sanata dahil edilmiştir (Tunalı, 1983). Çoğunlukla Kandinsky'nin üslubu ile karşılaştırılan ve ilişkilendirilen af Klint'in sanatı da Fant'a göre bilinçdışı ile fazlaca ilişkilidir (Fant, 1987). Kupka ise Schelling'in estetiği ile ilişkilendirilebilecek görüşlere sahiptir. Kupka, sanatı bilincin önemini yadsımadan bilinçaltı ile ilişkilendirir. Çünkü bilinç tüm diğer duyuları bir arada işlevlendiren araçtır. Bu nedenle sanatçının algılaması için -ki bu oldukça yavaş ve derin bir süreçtir- bilinç, sezgi ve bilinçaltı ile bir arada çalışır. Kupka'ya göre; sanat, doğanın imitasyonuna dayanmamalıdır ve sanatçı nesnel ve öznel dünyanın birbirinden farklı olduğunu kabul etmelidir. Böylece sanatçı içgüdülerine, sezgilerine güvenerek ve bilinçaltından gelen yansımayı materyalist düzleme doğayı taklit etmeden yansıtarak üretmelidir. Sanatta materyal düzleme yansıyan şey ise dönüştürülmüş gerçekliğin gizemli dünyasıdır ve genellikle "*ilahi ilham*" (sacred muse) olarak, psişik, telepatik bir yaklaşım gibi değerlendirilir; ama esasen bilinçaltı ile ilişkilidir. Sanatçının içgüdüsel,

sezgisel, bilinçaltından gelen yaklaşımları nesnel gözlemlerle geliştirilerek dışa vurulmalıdır (Kupka, 1999). Malevich de bilinçdışı ve bilinçüstü (superconscious)[40] kavramlarının soyut imgelem ile yakından ilişki içinde olduğunu belirtir. Malevich'e göre iki tür temel yaratım eylemi vardır; bilinç ile ilişkili gerçekçi yaratım ve bilinçdışı ve/veya bilinçüstü ile ilişkili soyut yaratım. Doğa ile ilişkili teorik biçim ancak bilinç ile ilişkilendirilebilir. Buna karşılık özü, mutlaklığı ifade eden soyut biçimler, bilinçdışı ve/veya bilinçüstünden yansır (Malevich, 1959). Sanatsal başlangıç bilinçte var olamaz. Bilinç, soyut ve somut dünyayı ayrıştırır, bu nedenle sanat soyut olarak öncelikle bilinçaltında yer alır. Ancak sonrasında bilinç ile somutlaşır, dışsallaşır. Böylece denilebilir ki; insana özgü bir eylem olan sanat bilinç tarafından bölünmüş (soyut-somut) dünyayı yeniden kurma girişimidir (Malevich, 1976). Bu bağlamda, Süprematizm yeni bir duygular, hissiyatlar dünyası yaratmaz; ancak hissiyatlara yeni ve dolaysız ifade biçimleri üreterek maskelenmemiş, materyal olanın arkasında gizlenmemiş (unmasked) sanata ulaşmayı hedefler. Bu amaçla, süprematistler taklit etmeden duygulara yeni ifade biçimleri geliştirirler (Malevich, 1959).

Soyut sanatın teorisyenlerinin söylemleri ile idealist felsefenin yaklaşımları arasında temel başlıklara indirgenebilecek konular bulunur. Bunlardan ilki metafizik evren algısının da temelini oluşturan, Platon'un idealar ve yansımalardan oluşan yaratılmış evren algısıdır. Bu ikilik, devamında Kant'ın, Schopenhauer'ın, Nietzsche'nin, Schelling'in ve Worringer'in felsefelerinde de belirir ve soyut sanatı etkiler. Diğer başlıklar; üretim biçimlerine atfedilen özellikler; soyutlamaya duyulan övgü; sanatçının öznelliği ile sanatçının hissettiği karşı konulamaz sanatsal istenç; sanatın tine yönelik yüceleştirici amacı veya sanatın bilinçaltından süzülen arılığı yansıtması olarak belirlenebilir. Alman İdealizminden süzülen bu özellikler aynı zamanda soyut sanatçılar arasında yaygın olan Teozofi öğretisi ile de ilişkilidir. Tüm bunların bileşiminden doğan önemli bir ortak görüş ise sanatçıların materyalist dünya görüşüne karşı geliştirdikleri sanatın *yeniden büyüleme* amacıdır. Sanatçıların materyalist görüş ile ilişkili bir diğer kavramsal bağlamları ise pozitivist bilgiye olan yaklaşımları ile ilişkidir. Bilimsel bilgi ile olan ilişkileri de yine Teozofi öğretisine yansır. Bu nedenlerle devam bölümünde on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde toplumsal alana yayılmış olan materyalizm yergisi irdelenecektir.

---

[40] Tanrının evrensel aklı (Universal mind of god), Oxford Dictionary of English.

3.4. Yeniden Büyülenme Kavramı ile Materyalizm Yergisi ve Bilim

Avrupa'nın büyük şehirlerinde sanatçı, şair ve yazarlar arasında 1880'lerin ikinci yarısından itibaren mekanik dünya görüşüne, pozitivizme veya tüm bu sorunları kapsayıcı terim olarak kullandıkları materyalizme karşı bir tepkisel duruş yaygınlaşır. *Mekanik dünya görüşü*; pozitivist bilgi dışında her türlü anlayışın reddedildiği, fenomenlerin yalnızca fiziksel ve deterministik yöntemlerle açıklandığı, *doğanın mekanik bir yorumlaması* (a mechanistic interpretation of nature) olarak tanımlanabilir. Endüstrileşmenin yarattığı toplumsal değişimler ve sorunlar ile birlikte *İnançsızlık Çağı*'nda (the Age of Disbelief) modernist sanatçıların ve düşünürlerin bazıları *mekanik dünya görüşünü*, küçümseyici bir üst metinle Materyalizm olarak tanımlarlar. Böylece, 1880'lerin ortalarından I. Dünya Savaşı'na kadar geçen sürede, post-materyalist eleştiriler modern sanat hareketlerinin içinde nüvelenir. Genel olarak organize dinlerden uzaklaşmış olan (sekülerleşme ve aydınlanma ile bu bakımdan çelişmezler) bu kitle spiritüel, okült yaklaşımlara yönelir (Spretnak, 2014).

Roger Griffin (2015)'e göre; Nietzsche, Wagner, Kandinsky, Gropius, Picasso veya Virginia Woolf gibi isimler için sanat, tinsellikten uzaklaşmış olan pozitivist materyalist aklı yeniden tinselliğe yönelten bir araç görevi görür. Bu yaklaşımı Max Weber, modernist toplumlardaki sekülerleşme ile açığa çıkan *büyünün bozulması* (Disenchantment, Entzauberung) fikri ile kavramsallaştırır. Pozitivist modernist toplumların aşkınlık, tinsellik gibi kavramlardan uzaklaşmaları nedeniyle Dünya'nın *büyüsünün bozulduğu*, modern insanlığın yücelik, aşkınlık arayışının sonlanmasına neden olan bir sekülerleşme içinde gerilediğini ve bu nedenle bahsi geçen sanatçılar gibi bazı toplumsal figürlerin geliştirdikleri sanatsal kültürel üsluplar ile toplumsal bir *yeniden büyülenme* (Re-enchantment), yeniden kutsallaştırma görevi üstlendiklerini savunur. Morgan'a göre; Romantizm'den Alman Dışavurumculuğuna ve ilerleyen ilişkili kollara kadar sanatta maneviyat, ruhsallık veya tinsellik kavramlarının gelişimi en doğru şekilde *büyülenme* ile ilişkilendirilebilir.[41] Spretnak da *yeniden büyülenme* kavramını; "ezoterik maneviyatla aydınlatılmış yeni bir sanat aracılığıyla uygarlığı

[41] Türkçe çevirisi için bkz. Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Özdeşleyim, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1985.

“Materyalizmden” kurtarma arayışı” olarak değerlendirir (2014, s. 53). 1880’lerin ortalarından itibaren Avrupalı bazı genç sanatçılara göre uygarlık; pozitivizmin, akılcılığın, kapitalizmin ve endüstriyalizmin yok edici, köreltici materyalist etkileri altındadır ve spiritüelliği veya maneviyatı yok olmaktadır. Buna karşılık felsefi, estetik ve spiritüel araçlarla bu körleşmeyi tersine çevirmeyi amaçlayan bazı avangard sanatçılar, özellikle 1880-1890 yılları arasında, yeni bir çağ yaratma hevesiyle okült Spiritüalizme, antik sistemlere, bilim ve matematik alanlarındaki yeni keşiflere, “ilkelciliğe” ve sembolist şiire yöneldiler (Spretnak, 2014).

Yeniden büyülenme amacı ile sanatın tinselliği artırıcı bir araç olarak görülmesine yönelik söylemlere özellikle Kandinsky’nin görüşlerinde rastlarız. Kandinsky bu bağlamda, modern sanatın çok çeşitli biçim arayışlarını destekler; ancak bu arayışların materyalist bir bakış açısıyla yapıldığını ve tinsel gerilemeyi tetikleyen unsurlara dönüştüğünü belirtir. Modern sanatın eksikliği tinselliğin eksilmesiyle ilişkilidir. Kandinsky’ye göre tinselliğin eksilmesinden yalnızca sanatçılar değil, sanat camiasını oluşturan izleyiciler, eleştirmenler ve simsarlar da yapay arayışların peşinde koştukları için sorumludurlar. Sanat, bu çevreler tarafından materyalist yaklaşımlar ile maddi amaçlar için kullanılır, yalnızca nesnelerin nasıl resmedileceği, hangi üslubun kullanılacağı sorgulanır. Tinsellikten uzaklaşan sanatla birlikte sanatçı, biçimsel yöntem arayışına yönelir. Böylece, “*Ne?” sorusu sanattan kaybolur; sadece "Nasıl?" sorusu kalır.*” (Kandinsky, 2008, s. 33). Tinsel ilerlemeye katkı sağlayacak sanatçı; “*Nasıl*?” sorusuna değil, çünkü bu sorunun cevabı sanatçıyı yanıltabilir, “*Ne*?” sorusuna odaklanmalıdır. Sanatçı için “*Ne*?” sorusunun cevabı ise; “*içsel gerçek*” (the inner truth) olmalıdır. Sanatçının neyi resmedeceğinin cevabı, yalnızca sanat ile yücelebilecek ve ifade edilebilecek *içsel gerçekliktir* (Kandinsky, 2008). *İçsel gerçekliğin* dışa vurumu ise bir ihtiyaçtır. Bu bağlamda, Kandinsky sanatsal yaratıyı; doğanın ve insanlığın ruhunun bir ifadesi, içsel bir ihtiyaç, içsel bir ses (the inner necessity, innerer klang) olarak tanımlar (Sadler, 2008). İnsanın tinselliği ile sanat arasındaki ilişki karşılıklıdır, tinselliği yüceltecek araç olan sanat aynı zamanda tinselliğin gelişimiyle büyür. Ancak bu yöntem sanatçının içsel ihtiyacına dönük sanatsal üretim ile mümkündür. Aksine tıpkı *sanat için sanat* yaklaşımında olduğu gibi materyalist önceliklerle üretilen bir yapıt sanatı tinselliği

geriletir. Sanat yapıtının değeri, iyi boyanmış olmasından değil, tinsel bir takım hissiyatlar yaratıp yaratmadığına yönelik verilen bir yargı ile ilişkili olmalıdır. Sanatçının biçimsel becerisinden ziyade önemli olan içsel ihtiyacı, anlamı çerçevesinde biçimi şekillendirebilmesidir (Kandinsky, 2008).

Kandinsky'nin materyalizm karşıtı söylemlerine paralel görüşlere Hans Richter'in 1927 yılında yayınlanan makalesinde de rastlarız. H. Richter bir yandan materyalist grupları yererken bir yandan da yeni dünya düzeninin yaratımına, eskinin yıkılmasına ve yeni sanata göndermelerde bulunur. Kendi oluşumlarının ise materyalist değil tinsel bir birliktelik, bir iletişim olduğunu savunur. Eski dünyada tüm Avrupa, spiritüel yoğunlaşma (İsa) ve materyal yoğunlaşma (kapitalizm) etrafında gelişmiştir ve kurtarılamayacak durumdadır. Buna karşılık yeni plastik içsel gücün, tinsel aydınlanmanın temsilcisidir. Materyalist olgular yerine sanat içsel yaratıcı eylemlere odaklanarak yeni dünya düzeninin kurulmasına katkı sağlayacaktır (H. Richter, 2001).

Okültizm veya Spiritüalizm gibi anti-materyalist bağlamlarla Modernizm arasında ilişkisel bir tartışmaya girmek genellikle kaçınılan bir konudur. Ancak Griffin, bu bağlamın tartışılmasının modernist devrimler neticesinde gizli kalmış ve geriye itilmiş toplumsal dönüşümlerin sorgulanmasına ve bu dönüşümlerin açığa çıkarılmasına yardımcı olacağını savunur. Griffin'e göre; sanat ve okült arasındaki ilişki de tam olarak bu geriye itilmiş, üstü örtülmüş devrimsel dönüşümlerle ilişkilidir. *Büyüsünü yitirmiş*, seküler ve modernist Dünya görüşüyle bağlantılı olarak insanlığın tinsel, ahlaki bir çeşit gerileme yaşamasına karşıt devrim anlayışıyla, Kandinsky, Kupka, Mondrian, Malevich veya af Klint gibi sanatçılar bu gerilemeyi yeniden onarmak amacıyla sanatta metafizik, okült eğilimlere yönelirler. Bu bağlamda Griffin'e göre; "Sanatta ve okültizmde gizli, nihai gerçeklerin aranması, hem dünyanın yeniden büyülenmesi için hem de insanlık tarihinin materyalizm ve nihilizm uçurumundan uzağa yönlendirilmesi için gerçekleştirilen modernist deneyler olarak görülebilir." (Griffin, 2015, s. X). Phillip E. Johnson, Modernizmi; "tipik olarak insanlığın Tanrı'nın gerçekten öldüğünü ve bu nedenle kendi başına olduğunu fark etmesiyle başlayan durum" olarak tanımlar (aktaran Griffin, 2015, s. XII). Bu bakış açısıyla yaklaşıldığında soyut modernistler, "tanrısız ve nihai olarak

anlamsız bir evrende" "daha yüce" bir anlamı yeniden konumlandırmak için çabalarlar (Griffin, 2015, s. XII-XIII). Ancak bu yücelik önceki dönemlerin teolojik anlayışlarıyla çelişir ve tam olarak adı konulmamış gizli ve gizemli bir güçtür.[42] *Yüce, gizli, gizemli* anlamın arayışı Alman İdealizmi çerçevesinde sanat ile ilişkilendirilir. Örneğin Hegel; tinin, dinsel ögeden sanatsal bir ögeye evrilmesini niteliksel bir ilerleme olarak tanımlar. Nietzsche de ilerleyen yıllarında Alman İdealizmi'nin metafizik yaklaşımını reddetse de, dinin gerilediği alanlarda sanatsal etkinin yükseldiğini belirtir (Morgan, 1996).

Çeşitli dönemlere ve tarihsel olaylara göre değişiklik gösterse de gizli, örtülü anlam ile açık, belirgin işaret veya imgelerin etkileşimi sanatsal yaratının bir parçasıdır. Soyut modernizm için okült gizli olan, geometrik biçimsellik ise belirgin, açık olandır. Simgeselciliğin çeşitli biçimleri ise bu ikisinin bir araya açık bir biçimde gelmesiyle ortaya çıkar. Bramble'a göre; Modernizm ve on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru yükselen Sembolizm, okült sembolizm ile ilişkilendirilerek araştırılmalıdır. Okült sembolizm, Antik dönemden Rönesans'a oradan da Romantizm aracılığıyla Modernizm'e aktarılır. Ancak Modernizm öncesi sembolizm tıpkı Ortodoks dinler gibi belirli semboller aracığıyla iletişim kurarak anlamlandırılabilirken, modernist pratiklerin içinde yer alan sembolist yaklaşımlarda "*kural sessizliktir*" (Bramble, 2015). Kutsal işaretler ve semboller, tarih boyunca dinsel inanışlar ile ilişkili olarak sanat alanı içinde belirgin bir yer tutar. Semboller, en basit haliyle inanç biçimlerini tanımlamayı ve ayrıştırmayı kolaylaştırır. Ortodoks dinlerin sahip olduğu sembol çeşitliliği, Uzak Doğu inanç sistemlerine göre daha azdır. Buna karşılık Budizm, Hinduizm gibi dinlerde sembol çeşitliliği ve inanışlar arasındaki sembol geçirgenliği daha yaygındır, belirli işaretleri kendine has sayma yaklaşımı ise daha esnektir. Ortodoks dinlerde ise; bu tip işaret çeşitliliği okült eğilimli simya ve astroloji ile ilişkili yönlerde bulunur. Robert P. Welsh'e göre okült eğilimler ancak Fransız devriminden sonraki süreçte, Hristiyan Ortodoks otoritesinden korkmadan, çekinmeden veya bir karşıt tepki görme telaşı olmadan yaygınlaşmaya başlar. Bu yaklaşımlar aracılığıyla, geometrik tabanlı işaretler ve genellikle ezoterik çevrelere özgü diyagram ve çizimler sanatçı çevrelerinde,

[42] The Hidden God - Gizli Tanrı.

özellikle Nabiler arasında yaygınlaşır. "Haçları, üçgenleri, kareleri, ve daireleri kullanımlarıyla, Nabiler ve soyut sanatçılar köklü ikonografik motifleri, ezoterik sembolik dilleri ve son olarak arı geometrik formları benimsediler." (Welsh, 1987, s. 63)

Modernist aklın Dünya'yı yeniden biçimlendirme dürtüsünün altında yatan neden ise Bramble'a göre; genele yayılmış istikrarsızlık hissiyatıdır. Erken Modernizm döneminde toplumsal alanı düzenleyen; din, yönetim, eğitim, bilim ve teknoloji, bireylerin toplumsal rolleri gibi unsurların neredeyse tamamında değişim ve dönüşüm yaşanır. I. Dünya Savaşı'nın sonucunda ise tüm bu dönüşümler bazı anlamlarda nihayete varır. Eski imparatorlukların çoğu yıkılır, emperyalizm geri çekilmeye başlar ve sömürgelerde bağımsızlık hareketleri yükselir. Çin, Rusya, Osmanlı ve Avusturya-Macaristan imparatorluklarının yıkılışı uzun vadeli Orta Çağ'ın ve kültürel çıktılarının tamamen son bulması anlamına gelir. Eski düzenin yıkıntıları üzerine kurulan erken yirminci yüzyıl ütopyaları ise modern sanatın tetikleyici unsurlarından biridir. Endüstri Devrimi, ekonomik sistemlerin dönüşümleri, yönetim biçimlerinin devrimlerle değişimi, toplumsal alanın yeniden düzenlenmesi gibi sonuçlar bağlamında kültür ve sanat alanında yükselen ütopyalar, anlatı biçimlerinin de dönüşümüne sebebiyet verir. Modern devrimler seküler devrimlerdir ve bu özellik mitlerin, büyülerin, dogmatik geleneklerin geniş çapta terk edilmesine neden olur. Ancak yirminci yüzyılın erken dönem ütopyaları, pozitivist algının yarattığı metafizik boşluğu yeniden düzenleme amacı taşırlar. Böylece antik mitler, kehanetler, kıyametin gelişi gibi pozitivist aklın geride bıraktığını iddia ettiği "masum" inanışlar ile ütopyalar yükselir. Bu değişim ve yıkım döneminde görünen o ki; Dünya ve özne tahmin edildiği gibi sabit ve değişmez değildir, her ikisi de parçalanabilir ve yeniden doğabilir niteliktedir. Bramble'a göre; mimetik gerçekçiliğin karşıtı olarak figüratif olmayan, nesnel olmayan sanata doğru evrim, *fin de siècle*'de bu tip ikilemler arasından doğar (Bramble, 2015).

Schapiro ise ilerleyen yıllarda sanat eleştirmenlerinin materyalist dünya görüşüne karşı çıkmak olarak değerlendirdiği soyut sanatın veya sembolizmin motivasyonunu, erken İzlenimcilerin burjuva ile ilişkisi üzerinden yorumlar. Buna göre, kahvaltılar, piknikler, tekne gezileri veya tatiller gibi burjuva hayatının

gündelik sahnelerinin yaygın olarak sanata konu edilmesi, İzlenimcilerden sonraki kuşakta vurgulu bir ifade sanatının açığa çıkmasına neden olur. Bu kentsel anlatılar, yalnızca 1860'larda ve 1870'lerde burjuva eğlencesinin nesnel biçimlerini sunmakla kalmaz; aynı zamanda tam da konu seçimiyle ve yeni estetik araçlarla, sanat anlayışını yalnızca bireysel bir zevk alanı olarak yansıtırlar. Sanattaki bu yaklaşım, Sembolistler gibi modernistleri ruhsal bir tecrit duygusuna hapsederek Burjuva hayatına ait anları değil, metafizikle ilişkili olarak daha yüce bir anlatı sanatını yükseltmeyi amaç edinmelerine neden olur. Böylece, İzlenimcilerin ardılları algılama kavramını, metafizik bir evrenin algılanmasına veya özün algılanmasına yönlendirir. Schapiro (1978)'ya göre, Gauguin'in 1897-1898 tarihli ve "*Nereden geliyoruz? Biz neyiz? Nereye gidiyoruz?*" başlıklı resmi, sorgulayıcı üslubuyla İzlenimcilik sonrası sanatçıların ruh halinin tipik bir yansımasıdır.



Şekil. 3.5. Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?, 1897-1898, Tuval üzerine yağlı boya, 139.1 x 374.6 cm, Museum of Fine Arts, Boston, ABD.

Bu dünya görüşü üzerinden sanatçıların yöneldiği yarı dini ezoterik inançlar veya "ilkel" insanın toplumsal yapısıyla daha düzenli ve evrensel bir toplumsal düzen yaratılacağı inancı, Schapiro'ya göre sanatçıların modern dünyanın ekonomik ve sosyal oluşumlarını tam olarak kavrayamamış olmaları ile ilişkilidir. Toplumsal ve ekonomik düzene verilen bu tepki, Sembolist ve Sentezci grupların dışında Schapiro'ya göre Seurat'in bilimsel yaklaşımında da gözlemlenir. Bu görüşüne göre; Seurat "Kapitalizmin temel sonuçlarına isyan etmek yerine, kendi halinden memnun bir mühendis gibi sanatı ilerici teknik yönüyle ilişkilendirir" (Schapiro, 1978, s. 194)

ve ticarileşmiş Burjuva sanatının konusunu kabullenerek bir yandan da tekniğini bilimsel yaklaşımlarla düzenleyerek estetik araçları yeniden düzenler (Schapiro, 1978).

Alman İdealizmi ile ilişkisine ek olarak, modern teknolojinin toplumsal alanda yarattığı değişiklikler de soyut sanatın materyalizm karşıtı görüşünün itici unsurları arasındadır. Modern teknolojinin ve endüstrinin desteklediği pozitivist söylemlerin en temel dayanağı "gelişim" odaklı bir yaklaşıma sahip olmalarıdır. Saint-Simon veya Auguste Comte gibi Aydınlanmacı düşünürlerden beri devam eden bu yaklaşıma göre; doğa, insanlığın gelişimi için daha uygun bir ortam sağlamak amacıyla bilim ve teknoloji ile kontrol altına alınmalı ve daha güvenli bir hale getirilmelidir. Gordon'a göre; evrenle yaşanan sembolik etkileşimi daha fazla büyüsünden sıyıran başka hiçbir bakış açısı yoktur. Erken dönem Romantikleri ile geç dönem Neo-Romantikleri de bu fikirden imtina ederler. Bu görüş doğayı, materyalist bir yönden deneyimlemenin içine hapsederek gizemliliği, ilahi mevcudiyeti ve yüceliği, kısaca *büyülenmiş* dünyanın gücünü yok eder. Bu bağlamda metafizik ile ilişkili sanat bir kaçış, bir kurtuluştur. Sanat ile y*eniden büyülenme,* kültürel bir strateji olarak materyalist dünya görüşünü yıkma niyeti taşır. Soyut sanat, bu amaçla *mutlak* olanı deşifre edeceğini taahhüt ederek dünyayı değiştirmeyi, yeniden şekillendirmeyi amaçlar (Morgan, 1996).

Spretnak'a göre ise; erken modernist dönemde, hem sanatçılar hem de toplumun geniş bir kısmında sekülerlik ile tinsellik arasında içe içe geçen bir ilişki bulunur. Bu ikilemi soyut sanatçıların eserlerinde, teorilerinde ve günlük yaşamlarında gözlemlemek mümkündür. Sekülerlik ile tinsellik arasındaki ilişki taraflardan birinin baskınlığı üzerine kurulu değildir; daha ziyade karşılıklı bir çekişme, bir iç içe geçiş bulunur (Spretnak, 2014). Bilimsel alanda spiritüalist savları test eden deneylere rastlamak veya spiritüalist söylemde bilimsel ilişkiler, bilim üzerinden doğrulama çabaları veya bilimsel gelişmelere yoğun bir ilgi gözlemlemek mümkündür. *Yeniden büyülenmeyi* savunan sanatçılar, bilimsel yenilikleri çoğunlukla duyu organları ile gözlemlenemeyen gerçeklikleri veya metafizik olguları mantıklandırmak için kullanırlar (Guggenheim Müzesi, 2018). Örneğin, 1896'da Berlin Fizik Derneği X-ışınlarını tanıttığında, Spiritüalist çevreler bu keşfi

materyalin ötesindeki görünmez düzlemin varlığının kanıtı olarak değerlendirdiler (Spretnak, 2014).

Bilimsel yenilikleri metafizik düzlemin kanıtı olarak değerlendirme görüşlerine ek olarak anti materyalist söyleme sahip çevrelerde, bilimsel bilgi materyal düzleme yönelik bir inceleme yöntemi olduğu için geçici ve değişken olarak değerlendirilmektedir. Bulgularının değişkenliği veya yanlışlanabilirliği nedeniyle materyalist bilimsel gerçekler aşağı niteliklidir ve materyal düzlemin sorgulanması beklenildiği gibi kesin bilimsel olgulara dayanmaz. Hem doğanın gücü hem de buluşların yanlışlanması bilimin ne kadar geçici ve tekinsiz olduğunu vurgular. Bu bağlamda, Kandinsky de öncesinde teoride savunduğu görüşlerin bilimsel yaklaşımlar ile bugün kanıtlanmakta olduğunu belirtir. Bu nedenle materyalist düzleme odaklanmak yalnızca hatayı getirir. Sanat için de aynısı geçerlidir; yalnızca plastik öğelere odaklanarak yapılan bir sanatsal üretim ve eleştiri geçicidir, bu tip bir üretimde sanatın toplumsal değeri değişkenlik gösterir. Bu değişkenlik yerine sanatın ana hedefi mutlaklığın arayışı olmalıdır. Kandinsky'ye göre gerçekler, kurallar, beğeniler, gelenekler, her şey (modernizmin içinde) hızlıca değişmekte, terk edilmekte ve yenilenmektedir (Kandinsky, 2008).

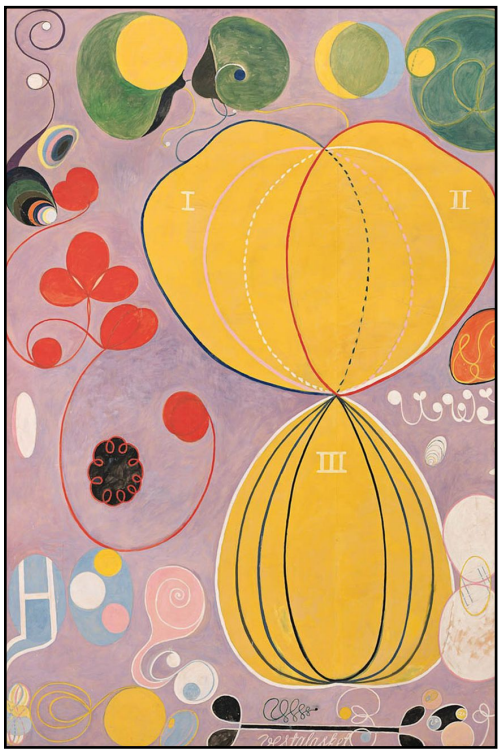
Erken dönem modernistleri, bilimsel gelişmelerin yaşamlarını ve toplumu hızla değiştirdiği bir dönemde yaşadı.

> Charles Darwin'in evrim teorisi (1859), elektromanyetik dalgaların (1886), X ışınlarının (1895), atom altı parçacıkların (1897) ve radyoaktif bozunmanın (1898) keşfi hızlı bir şekilde gerçekleşti. Matematikte, dördüncü boyutun teorik olasılığı da aynı etkiyi yarattı. (Guggenheim Müzesi, 2018, b. Science)

Af Klint'in sanatı bu bağlamda önemli örneklerden biridir. Af Klint de diğer öncül soyut sanatçılar gibi bilimsel gelişmeler ile ilgilidir; ancak bilim ile ilişkisini okült geleneklerle destekler. Atom ve evrim kavramlarının etrafından gezinen Klint'in ilham aldığı Teozofik öğretiler; sonunda Tanrı'ya karışmayı vadeden bir ruhani evrimsel süreci savunur ve maddenin evrensel zerresi olan atomlar aracılığıyla yeniden evrensel olana ulaşmayı öngörür.

> Örneğin, *Evrim* serisinde (1908) tasvir edildiği şekliyle evrim anlayışı, muhtemelen doğrudan Darwin'in *Türlerin Kökeni*'nden (1859) gelmedi. Daha büyük olasılıkla, Rudolf Steiner ve evrimi ruhun geliştiği ve ilahi olana yaklaştığı manevi bir süreç olarak gören Teozofistler aracılığıyla süzüldü. Ayrıca Klint'in *Atom Dizisi* (1917) adlı eseri de Teozofi düşüncesiyle ilgilidir.

Teozofistler, atomun kehanet yoluyla gözlemlenebileceğine inanırlar. Klint için de atomların kişisel bir anlamı vardır ve onun doğal dünyaya olan ilgisini yansıtır. Atomları kozmosa açılan bir kapı olarak değerlendirir. 1917-19 yılları arasında, bitki ve çiçeklerin atomik yapılarını son derece yaratıcı bir şekilde araştırır. Kağıt üzerine suluboya olarak işlenen bu çalışmalar, atomik formları geometrik olarak tasvir eder. (Guggenheim Müzesi, 2018, b. Science)



Şekil 3.6. Hilma Af Klint, Grup IV, En Büyük On, No. 7, Yetişkinlik, Kağıt ve Tempera, 315 x 235 cm, 1907.

Bilim ile Teozofi üzerinden geliştirdikleri ilişkiye ek olarak, I. Dünya Savaşı'ndan sonra yolları Bauhaus'da kesişen sanatçıların teorilerinde yarı bilimsel bakış açılarını tespit etmek mümkündür. Örneğin Malevich, Bauhaus'dan yayınlanan çalışmasını "*sanatsal kültür bilimi*" (the science of artistic culture) olarak tanımlar. *Sanatsal kültür bilimi*; genel anlamda sanatsal üretimin incelenmesi, özel anlamda ise resim sanatının üretimsel açıdan incelenmesidir. Ressamın çevresini saran her şeye bilinç ve bilinçaltı bakımından nasıl tepki verdiğini, her zihinsel katmanın ayrı ayrı ve bir arada nasıl işlevlendiğini tespit etmeyi amaçlar. Berrak bilinç ile belirsiz bilinçdışının veya bilinçüstünün birbiri ile ilişkisini sorgular (clear-unclear). Bu yaklaşımı bakımından Malevich için resim, ressamın dünyayı kavrayış üslubunun bir çıktısıdır. Hem bilinçli hem de bilinçsiz olarak doğayı nasıl kavradığı ile ilişkilidir.

Resim, estetik bir olgudur ve bilimsel olarak incelenerek, *resim doğası bilimine* (the science of the nature of painting) araç olacaktır. Sanat, Malevich'e göre bugüne kadar olgusal ve duygusal bir çıktı olarak değerlendirilerek kritik edilmiştir, buna karşılık hiç analitik bir inceleme yapılmamıştır. Renk, biçim ve kompozisyon gibi plastik unsurlar, çevresel faktörler göz önünde bulundurularak üretim motivasyonları bakımından hiç sorgulanmamıştır. Hangi faktörlerin bir araya gelerek bir sanat yapıtının açığa çıkışını tetiklediği tartışılmamıştır (Malevich, 1959).

Malevich'in bilimsel yaklaşımına denk olabilecek bir biçimde, günlüklerinde metafizik soyutlama ile biçimsel soyutlama konusunda girişilen kişisel tartışmalara rastlanan Oskar Schlemmer de Kandinsky'nin Bauhaus'da yarı bilimsel bir yöntemle temel biçimleri ve onlara denk olan temel renkleri eşleştirmeye yönelik yaptığı anketlerden bahseder. Bu bağlamda, Kandinsky'nin ankete dayanan eşleştirmesini katı bir görüş olduğu konusunda eleştirir. Kandinsky, bu yarı bilimsel anketi doğrultusunda temel biçimleri temel renkler ile eşleştirir; sarı üçgen; mavi daire; kırmızı ise karedir. Schlemmer'e göre Kandinsky resimlerindeki biçimleri bu eşleştirmeye uygun olarak renklendirir. Örneğin, daire mavidir ve her türlü kıvrımlı biçimi mavi ile renklendirir. Öte yandan Schlemmer, Kandinsky'nin derslerinde öğrencilerin bu eşleştirmeyi sesli olarak sorgulamaktan çekindiklerini belirterek, kendisinin doğa ile ilişkilendirdiği için daireyi kırmızı ile resmettiğini belirtir. Halbuki Kandinsky'ye göre; mavi kozmiktir, kapsayıcıdır, dişil ve yumuşaktır. Bu nedenle daire mavidir (Spiritüalist sembolizmde mavi aşkınlıktır.). Kare ise aktif ve maskülendir ve kırmızıdır. Schlemmer (1972)'e göre ise kare doğada bulunmaz, bu nedenle soyut ve metafiziktir ve mavi olmalıdır. Schlemmer'in tanıklıklarından da tespit edebileceğimiz gibi soyut sanatın sembolikleştirilmeye, evrenselleştirilmeye çalışılan biçimselliği, yarı bilimsel yaklaşımlara dayanan spiritüalist veya idealist bir dil kullanır. Sanatın inceleme yöntemleri bilimselliğe dayandırılır ancak içerik, terminoloji halen metafiziktir.

Öte yandan belirtilmeli ki; Malevich metafizik bir anlatı geliştirse de Süprematizmi, şehir hayatının, endüstrinin sanatı olarak tanımlar. Malevich'e göre Fütürizm ve Kübizm gibi Süprematizm de endüstriyelin sanatıdır. Yeni sanat (Kübizm ve Fütürizm) yaklaşımları ancak şehir hayatının ve endüstrinin içinde var

olabilir. Taşrada, kırsalda veya pastoral ortamlarda var olamaz (Malevich, 1959). Bu açıdan Malevich; Kandinsky, Mondrian, Kupka veya af Klint'ten ayrışır. Özellikle Fütürist söylemlerin endüstriyi öven sesini Süprematizmde gözlemleriz. Bramble'a göre; metafizik soyut sanatın keşfinden kısa bir süre önce X-ışınları, radyum, elektrik gibi ampirik olmayan bilimsel keşifler Fütürist güç çizgileri gibi çıktılara sebebiyet verir. Maddenin bu sihirli metamorfozu modernist zihinler için ruhların, hayaletlerin veya güçlerin yeniden formüle edilmesi için farklı bakış açılarının gelişimine ön ayak olur (Bramble, 2015).

Soyut sanatçıların bilim ile ilişkilerindeki bir diğer önemli kuram dördüncü boyut teorisidir. Ancak estetik alandaki dördüncü boyut ilgisi, soyut sanatçılara has bir merak değildir. Kübizmin biçimsel üslubu da ilişkilendirilebilir. Bu konuda Apollinaire, kübist yaklaşımları değerlendirdiği 1912 tarihli makalesinde, dördüncü boyut ve kübizm arasındaki ilişkileri temellendirmeye çalışır. Yeni ressamların geometri ile ilişkileri nedeniyle eleştirilmesi üzerine geometrinin bir bilim dalı olarak her zaman resmin temel kuralları ile ilişkili olduğunu belirtir ve yeni sanatçıların kendilerinden öncekilerden daha fazla geometri ile ilişkili olmadığını öne sürer. Apollinaire'e göre dilbilgisi, yazı sanatı için ne işleve sahipse geometri de plastik sanatlar için aynı işleve sahiptir. Onu sistematik bir yöntemle organize eder. Öte yandan bilim, üç boyutlu öklidyen geometrinin ötesine geçmiştir ve sanat çevrelerinde bu atılım, dördüncü boyut yaklaşımıyla yankılanmaktadır. Apollinaire, matematiksel bir açıklamaya girişmeden plastik sanatlardaki dördüncü boyutu diğer üç boyutun bileşiminden oluşan; "belirli bir anda tüm yönlere doğru sonsuzlaştırılmış uzayın enginliği" olarak tanımlar (2001, s. 120).

Dördüncü boyut ve Öklidyen olmayan geometri teorileri avangardlar arasında materyalist bilimin geçiciliği yargısını destekleyen kanıtlar olarak değerlendirilir. On dokuzuncu yüzyılda "birkaç matematikçi n-boyutlu geometri (ki bu da formların yükseklik, genişlik ve derinliğin ötesinde bir boyuta sahip olmasına neden olur) ve ayrıca Öklidyen olmayan geometri hakkında hipotezler kurmuştur." (Spretnak, 2014, s. 58). Ayrıca, astronom fizikçi Alman J. C. F. Zöllner, 1878'de Bilimsel İncelemeler başlıklı bir dizi yayınlayarak paranormal fenomenlerin dört boyutlu olduğunu ve hayalet gibi tasvirlerin bu boyutta var olduğunu öne sürer. Bu görüşe göre; dışsal

dünyada ve dördüncü boyuttaki varlıklar üç boyutlu uzaysal alanlarımıza birer gölge gibi yansır. Durugörü aracılığıyla dördüncü boyutu gözlemleyebileceğimizi öne süren Zöllner, "*kübik görme*" durumunu, "*üç boyutlu görüş çemberinin uzamsal genişlemesi"* meydana geldiğinde, fiziksel bedenlerin giderek daha da saydamlaştığı anda açığa çıkabilecek bir beceri olarak tanımlar (Spretnak, 2014).

Dördüncü boyut hakkındaki spekülasyonlar, büyük ölçüde İngiliz matematikçi ve bilimkurgu yazarı Charles Howard Hinton'un[43] "*Dördüncü Boyut Nedir?*" (1884) başlıklı makalesiyle kamu alanına yayılır. Hinton, gerçekliğin dördüncü boyutunun hem fiziksel hem de aşkın olduğunu varsayan bir hiperuzay felsefesi geliştirir. Buna göre; Kant'ın uzayın *a priori* bir sezgi olduğu varsayımından yola çıkan Hinton, bu boyutu algılamak için çeşitli alıştırmalar yoluyla zihinlerimizi eğitebileceğimizi ve bunun sonucunda yeni bir düşünce çağına ve insanda bir sonraki aşamaya yol açacak bilincin gelişmesine yol açabileceğimizi ileri sürer. Hinton'un fikirleri geniş çapta tartışılır ve P. D. Ouspensky'nin Rusya'daki, C. W. Leadbeater'ın ise İngiltere'deki Teozofi çalışmalarında etkileri gözlenir. Berlin'de de Rudolf Steiner, 1905'ten itibaren dördüncü boyutun ezoterik yönleri üzerine birçok avangard sanatçının katıldığı bilinen konferanslar verir. Bu konferanslarda genel olarak; geometrik çalışmalar ile dördüncü boyutun ilişkisini; manevi gerçekleri algılama yollarının gelişimini; bir hiperküpün nasıl biçimlendirileceğini tartışır. 1902 ve 1908 yılları arasında ise Matematikçi Henri Poincaré çağdaş bilimsel gelişmeleri, dördüncü boyut ve öklidyen olmayan geometri üzerine teorileri de dahil eden üç kitap yayınlar. Özellikle bu çalışmalar genel halk tarafından okunabilecek niteliktedir. Dördüncü boyut ile ilgili tüm tartışmalar, Einstein'ın görelilik teorisinin popüler yayınlarda tartışılmaya başlandığı 1920'den sonra geri plana itilir ve dördüncü boyut, artık uzay-zaman göreliliği veya genel görelilik olarak tanımlanır (Spretnak, 2014).

Materyalizm karşıtı, *yeniden büyülenmeyi* amaç edinen ve Spiritüel bir bakışla bilimi metafizik varsayımların kanıtı olarak değerlendiren soyut sanatçılar arasındaki bilimsel ilgi plastik unsurlar açısından ise özellikle renk başlığı altında ilerler. B. Smith'e göre bilimsel incelemeler neticesinde görme yetisinin öznelliğinin

[43] The Fourth Dimension (1904).

farkına varılması on dokuzuncu yüzyılın avangard sanatçılarını renk bilimine ilgi duymaya yöneltir. Özellikle, Goethe'nin *Renklerin Teorisi* (Theory of Colours, 1810) çalışması ile birlikte algı ve renk teorilerine odaklanan bilimsel çalışmalar yaygınlaşır. Chevreul'un renk çalışması da bu yaklaşımların bir çıktısıdır (B. Smith, 1998).

Işık, Delaunay için evreni algılamamızın aracı, sanatı yaratan, evreni keşfettiren varlıktır. Bu nedenle en önemsediği duyu görme duyusudur. Işığın eşzamanlı hareketinden açığa çıkan şey ise ahengin temsilidir. Bu ahenk aslında konuyu temsil etmektedir. Kandinsky gibi soyutlamayı müziğin niteliklerinde aramak yerine ahenkli anlatıyı renklerin birlikteliğinde arayan Delaunay, ses yetisinin süreklilik arz edememesinden dolayı evreni algılamamız için yetersiz olduğu kanaatindedir. Buna karşılık görü yetimiz ise evreni algılamaya yarayan en mükemmel yetimizdir (Delaunay, 2001). Böylece ışık ve hareketin eşzamanlı dinamiklerden açığa çıkan renk kontrastlarına dayanan *Eşzamanlılık* sanatı veya "*Arı Resim*" Michel-Eugène Chevreul'un eşzamanlı renk birlikteliklerini incelediği teorik çalışmasına dayanır (Spretnak, 2014). Delaunay'e göre Seurat'da Noktacılığı geliştirirken aynı çalışmalardan faydalanmıştır ancak Seurat doğal biçimlere sadık kalarak eşzamanlılık tekniğini figüratif anlatıda kullanmıştır (2001). Simültanist yaklaşıma göre; bir renk tek başına renk değildir ancak bir diğeri veya diğerleri ile karşıtlık ilişkisi içinde bir renk olabilir. Bir mavi ancak turuncu, kırmızı, yeşil veya tüm diğerlerinin karşıtlık ilişkisi içinde mavilik niteliğini kazanır. Karşıtlık, beyaz ile siyah arasındaki benzemezlik veya tezatlık gibi algılanmamalıdır; aksine karşıtlık ilişkileri, içindeki benzerlikten doğar (Cendrars, 2001). Tıpkı doğadaki karşıtlıklar gibi (kadın-erkek, gece-gündüz gibi) renklerin eşzamanlı karşıtlığı da karşılıklı tamamlayıcılıktır. Delaunay'e göre bugünün sanatı karşıtlığın, tezatın buradan yaratılan uyumun sanatı olmalıdır. Çünkü "Eşzamanlılık, birincil maddeyi, evrensel maddeyi, dünyayı şekillendiren bir tekniktir." (Cendrars, 2001, s. 156).

Sonuç olarak, modernizm ile tinselliğin gerilediğini savunan çevreler, geleneksel dini kurumların etkisini yitirmesiyle okült geleneklere (gizli) veya ezoterik yaklaşımlara (içsel) ve antik öğretilere ve bilgeliğe başvurur. Ezoterik bilgi, bilim alanındaki gelişmeler ve "ilkel" ile ilgili görüşler avangardları harekete geçiren

temel başlıklardır. Maddesel düzlemi metafizik düzlemin basit bir türevi olarak değerlendirerek, sanatı materyalist bakıştan kurtarmayı ve uygarlığın yükselişine katkı sağlamayı savunan soyut sanatçılar, bilimsel atılımlara radikal bir bakışla karşıt değillerdir, yalnızca materyalist dünyanın bilimsel çözümlerini kendi görüşleri çerçevesinde eğip bükerek sanatı metafizik bağlama çekmek için kullanırlar. Özellikle soyut sanatçıların ilişkide olduğu ikinci kuşak Teozofistler[44] modernizmi yermezler. Aksine modern dünyanın dönüşümünü destekleyerek, yeni bir üst insanın hayalini kurarlar. Bilim ise bu yolda yalnızca görüşlerini destekleyecek bir araçtır (Bramble, 2015). Soyut sanatın metafiziğe ilişkin kavramsal altyapısı ile ilişkilendirilebilecek, toplumsal alanda en yaygın, bir anlamda en popüler öğreti Teozofidir. Teozofi bu bağlamda, bir yandan materyalizm karşıtı söylemleri ve bilime yaklaşımları açısından bir yandan da idealist felsefe ile ilişkileri bakımından soyut sanatın teorisi ile ilişkilidir. Bu nedenlerle bir sonraki bölümde Teozofi ve soyut sanatın ilişkiselliği tartışılacaktır.

3.5. Teozofi

1800’lerin son yıllarında sanatçılar arasında yaygın olan kaygılı hissiyat, yüzyılın dönümüyle yerini canlılığa ve yeniliğin getireceği heyecana, bir anlamda ütopyalara bırakır. Bu dönemden sonra bazı ezoterik öğretilere (Böhme, Fludd ve Paracelsus gibi) ilgi azalır ve avangardlara etki eden ezoterik yaklaşımlar; kendilerini modern, özellikle bilim, din ve felsefenin çağdaş sentezi olarak tanımlayan Teozofi ile 1913'ten sonra Steiner'in geliştirdiği Antropozofiye doğru kayar. Spiritüalist yaklaşımlar, bilimsel atılımlar (dördüncü boyut teorisi, X ışınları gibi), ilkel kültürlere olan ilgi, Alman İdealizmi ve Worringer’in *soyutlama istenci*, I. Dünya Savaşı’na kadar soyut sanat teorisyenlerini yaygın olarak etkileyen temel başlıklardır (Spretnak, 2014).

Sanatın iletişim biçimi, bilindiği gibi 1850’lerden itibaren değişime uğrar. Soyut sanatın metafizik ile ilişkisi üzerine yoğunlaşan tarihsel okumalara göre; 1900’lerin ilk yıllarından itibaren tanımlanabilir objeleri yitirmeye başlayan estetik

[44] Rudolph Steiner, Ouspensky, Lady Rothermere, Eliot, Aldous Huxley, Gerald Heard, A. R. Orange vb.

anlatılar, içerikte soyutlama amacı taşımaz. Bu görüş kapsamında; erken soyut yapıtlar, çoğunlukla dönemin popüler inanç biçimleri (özellikle Teozofi) çerçevesinde tinselliği ihtiva eder. Ancak yirminci yüzyıl sanat kritiği genellikle soyut sanat ve tinsellik arasındaki bu bağlantıyı görmezden gelir. Özellikle nesnel olmayan sanatın öncüleri; Kandinsky, Mondrian, Kupka ve Malevich'in bir yandan da Arp, Pollock gibi sanatçıların tinsellik ile ilişkileri gözden kaçırılır.[45] Shklovsky'nin *yabancılaştırma* (defamiliarization) konsepti gibi biçimsel yaklaşımlar, Bramble'a göre estetik indirgemeyi veya geleneksel biçimlerin terk edilmesini açıklamak için yeterli değildir. Modernleşmeden sorumlu "*araçsal akıl*" ve "*pozitivizm*", modernitenin kısmen yön değiştiren, kısmen büyüleyici deneyimini açıklamakta yetersiz kalır (Bramble, 2015). Tarih boyunca pek çok sanatçı veya estetik akım, çeşitli inanış biçimleri ile etkileşime girer. Tuchman'a göre; 1890'lardan itibaren ise okült ve mistisizm soyut sanatın yükselişine katkıda bulunur. Kandinsky Almanya'da, Kupka Çekoslovakya'da ve sonrasında Delaunay ile Paris'te, Malevich ve çevresi Rusya'da, Mondrian ve van Doesburg Hollanda'da, af Klint ise İsveç'te ezoterik inanışlarla harmanlanmış arı soyut sanatı yaratırlar. Geliştirdikleri miras hem çağdaşlarını hem de sonraki kuşakları soyut imgelemin mistisizm ile ilişkisi bakımından etkiler (Tuchman, 1987).

1880'lerin ortalarından I. Dünya Savaşı'na kadar, Avrupa'da (özellikle Almanya, Rusya, Fransa, Hollanda, İngiltere, Belçika, İsveç, Avusturya) ezoterik öğretilere[46] ilgi oldukça yoğundur. Ezoterik kulüpler, halka açık dersler, yayınlar, gayri resmi toplantılar oldukça yaygındır ve yalnızca avangard sanatçılara, şairlere veya edebiyatçılara yönelik değildir. Pek çok çeşit yaklaşımın yanı sıra konumuz açısından en yaygın öğretiler; Blavatsky'nin Teozofisi ve Steiner'in Antropozofisidir (Spretnak, 2014). Welsh'e göre mistisizmin gizemli biçimlerinin on dokuzuncu yüzyılda yaygınlaşması tesadüfi değildir. Bir yandan Antik Çağ'dan beri gelen bir takım okült yaklaşımların, çalışmaların toplamıdır, bir yandan da Aydınlanma

[45] Bkz. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Şömiz Yazısı.

[46] Batı ezoterik sistemlerinin örnekleri arasında Rönesans Hermetizmi, neo-Platonizm, simya, Gül-Haççılık, Masonluk (Fransa'da) ve Kaballah (ayrıca Hıristiyan biçiminde) sayılabilir. Önde gelen Batılı ezoterik bilgeler arasında Paracelsus (on altıncı yüzyıldan İsviçreli simyacı); Jakob Böhme (on yedinci yüzyıldan Alman Hıristiyan mistiği); Robert Fludd (on yedinci yüzyıldan İngiliz Hıristiyan simyageri); ve Emmanuel Swedenborg (on sekizinci yüzyıldan İsveçli Hıristiyan mistiği) (Spretnak, 2014).

sürecinin ve buna bağlı olarak gelişen karşılaştırmalı din çalışmalarının çıktısıdır (Welsh, 1987).

1880 sonrası Avrupa sanatında Alman İdealizminin etkisi oldukça yoğundur ve bir diğer materyalizm karşıtı yaygın yaklaşım ise Teozofidir. Teozofi, bir çeşit Doğu-Batı sentezi olarak senkretik bir yaklaşımdır. 1875 yılında Henry Steel Olcott ve Blavatsky'nin[47] geliştirdiği tinselci, hermetik, Antik Mısır başta olmak üzere kökleri çeşitli inanış sistemlerinde yatan ve Schopenhauer felsefesine, bir yandan da Hint-Tibet dinlerine yaklaşan bir sistemdir. Esasen Kabalist bir yaklaşım olan evrensel onarım, iyileştirme, yeniden yapılandırma yaklaşımlarının da bir karışımıdır. İlerleyen yıllarda özellikle Charles Leadbeater ve Annie Besant ile birlikte mesihçi bir harekete dönüşür ve kahinlik becerisine sahip insanüstü bir toplumsal dönüşümü hedefler. Bu yanıyla modernist manifestolar içinde teozofist nüveleri gözlemleyebiliriz (Bramble, 2015).

"*İlahi hikmet veya bilgi*" (divine wisdom) anlamına gelen Teozofi, daha genel olarak Doğu dinlerinin ve Batı ezoterik yaklaşımlarının bir karışımı olarak değerlendirilebilir. Fransız Devrimi sonrasındaki eğitim bakanı Dupuis'in *The Origin of All Religious Worship* (1794) kitabı tüm antik dinlerin ortak kökenden yayıldığı kanaatini savunur. Gök cisimleri ile bir ilişkisellikten yola çıkarak açıklama getiren Dupuis, tüm antik kutsal metinlerde; dünya ile cennet, kadın ile erkek, güneş ile ay gibi ikili oluşumların var olduğunu ve madde, zihin ve tin (matter–mind–spirit) üçlemesi üzerine tekrarların olduğunu tespit eder. Bu görüşün devamı olarak Blavatsky, Teozofiyi tüm dinlerin merkezindeki ilahi bilgiyi açığa çıkaran bir gelecek çağlar dini olarak tanımlar (Spretnak, 2014).[48] Bilimsel keşiflerle de ilişki geliştiren Blavatsky, Darwin'in evrim teorisini tinsel evrim fikri ile ilişkilendirir. Ancak Blavatsky'ye göre Darwin'in materyal evrimi metafizik evrimin yalnızca küçük bir parçasıdır ve ruh ile madde karşıtlıkla birbirini tamamlayarak sınırsız gerçekliği yaratır. Metafizik evrim döngüsel bir değişim ile yönlendirilir ve tekil ruhların

---

[47] *Isis Unveiled* (1877) ile *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy* (1888) başlıklı iki kitap yayınlar. Teozofinin bir diğer erken dönem yayını A. P. Sinnett tarafından 1881 yılında *The Occult World* başlığı ile yayınlanır.

[48] Ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başındaki okült inançların gelişimi açısından temel kaynaklardan bir diğeri Richard Payne Knight'ın "*Symbolic Language of Ancient Art and Mythology*" (1818) isimli çalışmasıdır, yazarı aynı zamanda Blavatsky'nin yakın arkadaşıdır (Welsh, 1987).

Evrensel Ruh'a (the Universal Spirit) ilişkin dönüşümleridir. Kişinin erdem ve bilgelik kazanmaya çalıştığı sayısız yaşamı aracılığıyla tinsel evrim tamamlanacak ve ortaya nihai birlik çıkacaktır. Bu süreçte kişinin karması (en basit anlaşıldığı şekliyle kişinin yaptıklarının sonuçları) tinsel evrimde ilerlemesine veya geri düşmesine neden olacaktır. Ancak Teozofi öğretilerinin takip edilmesi sonucunda insan, duyularının sınırlarını aşarak, metafizik bilgi araçları ile veya "*süperbilinç*" (superconscious) ile evrimini sürdürecektir. İnsanlığın *Yeni Çağ* ile sonuçlanacak bir ilerleme dönemine girdiğinden emin olan Blavatsky, sentezlediği ve ilettiği bu öğretinin Üstadlar (the Masters) tarafından ona iletildiği iddia eder (Spretnak, 2014).[49]

"*İnsana ilişkin bilgelik*" (wisdom concerning the human) anlamına gelen Antropozofi (Anthroposophy) ise 1913 yılında Steiner (1861–1925) tarafından geliştirilen ve daha ziyade Hristiyanlık ile ilişkili bir ezoterik öğretidir. 1902'den beri Alman Teozofi derneğinin gayri resmi başkanı olan Steiner, 1912-1913'te Annie Besant'in (Blavatsky'nin halefi) Doğu dinlerine aşırı vurgu yaptığı gerekçesiyle Teozofi topluluğundan ayrılır ve kendi öğretisini geliştirir. Antropozofi, modern çağ için bir "*Manevi Bilim*" olarak, ruhsal yollarla (duyu algılarının ötesinde) edinilen bilgileri ileten deneyimsel bir metafiziktir. Steiner, "Bilginin dört seviyesini tanımlar; duyusal algı, yaratıcı bilgi ("eterik beden" aracılığıyla); ilham verici bilgi (ruh veya astral beden yoluyla); ve sezgisel bilgi (Ego veya Ruh aracılığıyla)." (Spretnak, 2014, s. 56). Antropozofi, İdealist felsefeden, Goethe'nin bilimsel fenomenolojisinden, ezoterik Hristiyanlık'tan ve Teozofiden etkilenir. Steiner'in hem Teozofist yıllarında hem de Antropozofist döneminde birçok avangard sanatçı, sanatı materyal ve metafizik düzlem arasındaki bir köprü olarak değerlendirdiği konferanslarına katılır (Spretnak, 2014).[50]

Welsh'e göre; Steiner ve Blavatsky'nin çalışmaları Teozofi alanında en iyi belgelenmiş kaynaklardır. Blavatsky'nin temel kaynaklardan birine dönüşen "*Isis Unveiled*" (1877) isimli kitabı; dinler arasında senkretik bir yaklaşım kurarak Doğu

---

[49] Teozofi bugün hala varlığını sürdürmektedir. Bir dünya dini pratiği olarak değerlendirilmektedir. Takipçileri hem bireysel gelişim hem de insanlığın topluca gelişimi ve dönüşümü amacıyla öğretileri pratik ederler (Spretnak, 2014).

[50] Antropozofi, Almanya'da ve bugüne kadar başka yerlerde geniş bir takipçi kitlesine sahiptir, Steiner bir K-12 eğitim sistemi (Waldorf Okulları) oluşturmuştur. (Spretnak, 2014)

ve Batı kültürlerini sentezler. Doğayı, tanrının bir kişileştirmesi veya canlı bir örneği olarak değerlendirirken, doğal figürleri geometrik formlar ile sembolize eder. "*Secret Doctrine*"[51] (1888) ise antik mitlerdeki ikili bütünlük konularına odaklanır (Welsh, 1987). Öte yandan,

> Ana akım Teozofistler, Schopenhauer'dan farklı olarak gelişmiş bir sanat kuramına sahip değillerdir. Yarı soyut, aydınlık/ezoterik bir tarzda resim yapan Steiner, tam bir estetik teoriye en yakın kişidir. Besant ve Leadbeater ise, 'düşünce biçimleri' ve 'okült kimya' illüstrasyonları içeren kitaplar geliştirir. (Tuchman, 1987, s. 42)

Okültizm'e ve Mistisizm'e duyulan ilgi ve bu alanlardaki çalışmalar; Antik Çağ'a kadar takip edilebilir. Öncelikle Plotinus ile başlar, Hermes Trismegistus'a oradan Paracelsus, Robert Fludd, Jakob Böhme, Emanuel Swedenborg, Goethe, Balzac, Victor Hugo ve Baudelaire'e kadar uzanır (Tuchman, 1987).

Besant ve Leadbeater tarafından 1901'de yayınlanan *Düşünce Biçimleri* (Thought-Forms) isimli kitapta yer alan görseller özellikle Kandinsky ve Delaunay'in üslupları ile ilişkilendirilebilecek niteliktedir. Besant ve Leadbeater'in çalışması, astral düzlemde gözlemlenebilen düşünce biçimlerini ve renkleri inceler. Düşüncenin henüz tanımlanamamış bir şey, bir varlık olduğunu değerlendirerek aurada bir biçimlenme ve renklenme meydana getirdiğini öne sürerler. Özet olarak, insan ruhunun fiziksel dünyada bir bedene büründüğünü, düşüncelerin ise (astral düzleme ait) titreşerek beden dışına bir enerji yaydıklarını savunurlar. Bu durumu "… titreşen bir disk üzerinde bir müzik notasından dolayı kumdan şekillerin oluşmasına…" (Besant, Leadbeater, 1925, The Form and Its Effect)[52] benzetirler. Astral düzlemdeki bu zihinsel düşünceler varlığın özünü içinde barındırırlar.

---

[51] Bu çalışmada çeşitli geometrik biçimlerin ezoterik anlamlarından da bahsedilir. Aynı zamanda geniş bir sayısal geometrik sembolik sistem açıklanır. Örn: 1 rakamı, nokta veya dikey çizgi ile tanımlanır, fallik objenin, ateşin ve ruhani ışınların yayılımını sembolize eder, 2 ise 1'in karşıtı olarak dişil ve yatay çizgiyi sembolize ederek, su, madde ve Dünya'yı simgeler. 3 rakamı; üçgen geometrik biçiminin yansımasıdır, en temel biçim olarak değerlendirilir, gerçek geometridir, piramidin bir kenarını, evrensel Teslis'i veya üçlemeyi sembolize eder. 4 ise; karedir, karasal yaşımı ve piramidin tabınını simgeler. 5; ise beş uçlu yıldız veya pentagram ile sembolleşir ve mikro kozmozu, beş uzuvlu bilinçli, düşünen insanı simgeler, 6; altı uçlu yıldız, heksagram makrokozmozdur, fiziksel dünyanın sembolüdür, Venüs'ün kutsal rakamıdır, seksüel ve astral düzlemde üreticiliği simgeler; 7 rakamların en kutsalıdır, yaşamın kendisidir, ya bir altıgen ve ortasındaki nokta ile veya bir kare ve üçgenin bileşimi ile temsil edilir. Ruh ve maddenin yaşam üretici birlikteliğidir, 8 eskülap sembolü veya matematikteki sonsuzluk işareti ile sembolize edilir, (ogdoad) sonsuz döngülerin sarmalı, kozmosun nefes alıp verişi olarak değerlendirilir. 9, tekrar eden 3'lü gruplardır, çoğalmayı simgeler, 10 ise bütünlük, birlik, teklik, karşıt dengelerin, dişil-eril gibi tümlüğünü simgeler (Welsh, 1987).

[52] Eidophone Ses Figürleri (The Eidophone Voice Figures), Margaret Watts Hughes tarafından incelenen ve müziğin titreşimiyle ortaya çıkan geometrik şekiller.

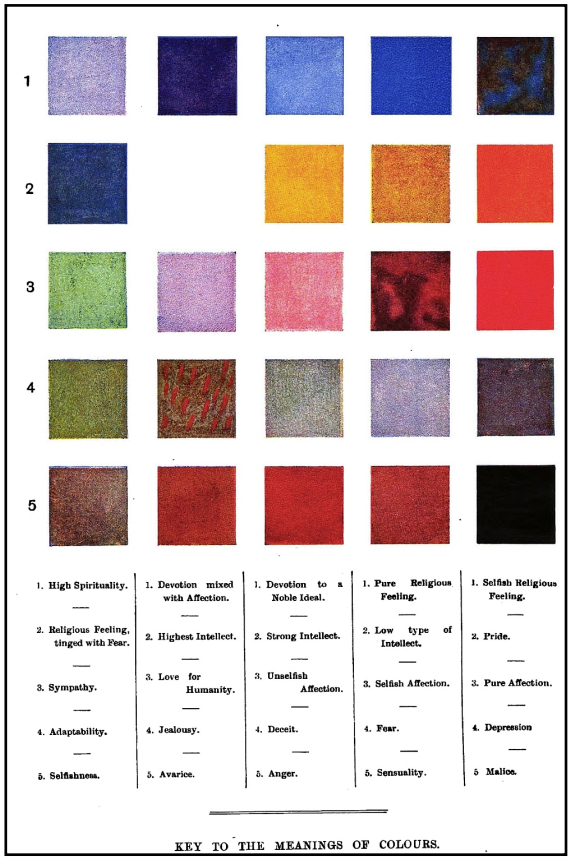
> Bu tür elementlerin veya düşünce biçimlerinin renginde ve biçiminde sonsuz çeşitlilik olabilir, çünkü her düşünce, ifadesine uygun olan maddeyi çevresine çeker ve o maddeyi kendisininkiyle uyumlu bir titreşime sokar; öyle ki düşüncenin karakteri onun rengine karar verir. (Besant, Leadbeater, 1925, The Meaning of the Colours)

Besant ve Leadbeatre'a göre; düşünce biçimlerinin oluşumu üç temel ilkeye bağlıdır; düşüncenin kalitesi rengi; doğası biçimi; netliği ise ana hatların keskinliğini belirler. Ayrıca düşünce renklerinin anlamlarını tanımladıkları bir grafik anahtar yayımlayan Besant ve Leadbeater'a göre; örneğin sarı-yeşil sempatinin rengiyken, koyu mavinin belirli bir tonu saf dini duygunun rengidir. Siyah kinin, kırmızının çeşitli tonları çeşitli öfkelerin, koyu gri depresyonun, gri-yeşil aldatmanın belirtecidir. Yazarların iddiasına göre renklerin bu anlamları, insan düşüncelerinin beden etrafında oluşturduğu duyular ile görülemeyen ancak astral düzlemde bulunan ve durugörü ile veya hipnozumsu bir zihinsel eylem sırasında gözlemlenebilen gerçekliklerdir. Bu biçimler ve renkler fiziksel dünyaya değil metafizik dünyaya aittir (Besant, Leadbeater, 1925).

Teozofistlerin ortak özelliği olan bilimsellik ile harmanlanan düşünce biçimlerinin bir göstergesi olacak biçimde, kitaplarının girişinde tekniklerini ve bulgularını desteklemek amacıyla bilimsel yöntemlerden destek ararlar. Besant ve Leadbeater için X ışınları gibi duyu organlarımız ile tespit edemediğimiz görüntüleri yakalamaya yarayan bilimsel buluşlar, astral dünyaya insanın bilim aracılığıyla ulaştığının kanıtıdır. Batılı bilim adamlarının, beynin fizyolojisi ve anatomisini incelerken, rüya, illüzyon, halüsinasyon gibi alanlara da eğilmesi, yine Besant ve Leadbeater'ın için görüşlerini destekler nitelikteki bilimsel yaklaşımlardır. Dr. Baraduc'un düşüncelerini bir düzenekle fotoğraf plakalarına aktardığını iddia ettiği deneysel çalışmaları da bir anlamda auranın veya o anki düşüncelerin etrafımızda oluşturduğu "*fiziksel fenomenlerin eterik ve manyetik çıktıları*" olarak yorumlanır. İkili, düşünce biçimlerinin gözlemlenebilirliğini kanıtlamak amacıyla auranın varlığını bilimsel yöntemlerle desteklemenin yollarını arar (Besant, Leadbeater, 1925).

Steiner'ın geliştirdiği Antropozofi anlayışı, sanat ile derinden ilişkilidir. Steiner için, Teozofi öğretilerinin en yalın dışavurumu sanat aracılığıyla gerçekleşir. 1906-1923 yılları arasında Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde sanat üzerine seminerler verir. Bu seminelerin konuları sanat tarihinden, renk kuramlarına ve sanat teorilerine

kadar uzanır. Steiner'in sanatsal üretim anlayışı sezgiselliğe dayanır. Sanatın üretimini tanımlarken ise Platonik bir anlayışla ilişkili olabilecek tanrısallık veya ruhani varlık ilişkisi gözlemlenir. Sanat, sanatçıdan onunla bir olmasını, böylece *dengelenmesini* (equilibrium) ve özgürleşmesini isteyen, ruhani, fiziksel dünyada değil astral dünyada ikamet eden yüce bir varlık gibidir. "Kendi varlığını benimkiyle bir yap ki, kendi varlığın benim bir parçam olsun!" diyerek insanı bir anlamda sanata davet eden bu varlık, "*astral hayal gücü"* aracılığıyla deneyimlenir (sanki muse gibi). Bu rüya değildir ancak deneyimi rüyamsıdır. Steiner'a göre bu varlık ruhtur, metafizik dünyada var olan bu ruh fiziksel dünyaya çeşitli biçimlerde yansır. Kimi zaman insansı, kimi zaman iki boyutlu, kimi zaman da çizgisel. Steiner'in evreni *Biçimin Ruhları* (Spirits of form) tarafından düzenlenir. Sanatçı, ruhla bir olunca, bendensel değil ruhsal birleşme ile, renklerin ifade etme gücüne haiz olur. Böylece sanatçı, renkler ile yarattığı ifadelerle insanları (izleyiciyi) ruhsal yükselmeye yöneltir. İzleyici, sanatçının kullandığı renkler aracılığıyla tümlüğü, varlığı deneyimler ve metafizik alanı gözlemler. Bu sezgisel bir üretimdir. Sanatçı ise özü, astral hayal gücü ile, ruh ile bir olarak deneyimler ve sezgisel olarak aktarımda bulunur. "Kendini benim varlığımın bir parçası yapmalısın. Tüm insani benlik duygusunu terk etmeli ve kendini benim formumda çözmelisin - kendini benimle birleştirmeli ve benimle bir olmalısın!" (Steiner, 1909) diyen spiritüel varlığın bir olma amacını Steiner, fiziksel değil *eterik (enerji) beden* aracılığıyla deneyimlenen bir çözülme olarak tanımlar. İnsan fiziksel ve *eterik bedenin* bileşiminden oluşur. Fiziksel beden *uzay bedeni* olarak da adlandırılır, *eterik beden* ise fiziksel bedeni aşarak tüm kozmozla bağlantılanır. Fiziksel alemle değil, zaman ile ilişkili olan *eterik beden* döngüsel ritme sahiptir ve yalnızca fiziksel bedendeyken uzamsal bir varlığa sahiptir. Steiner, *eterik bedenin* de uzamsal resimlerde tasvir edilmesi gerektiğini belirtir; ancak *eterik beden*, öze, ritmik, döngüsel hareketlere sahiptir ve uzamsal resim bunun tasviri için uygun bir araç değildir. *Eterik beden* daha ziyade müzik ile benzerdir, her ikisi de yalnızca zamanda var olur, fiziksel, uzamsal evrende bulunmazlar ve her ikisi de ritmik, hareketlidir. Materyal, fiziksel düzleme alışkın insan zihni için ise bu fizik ötesini kavramak zordur (Steiner, 1914).



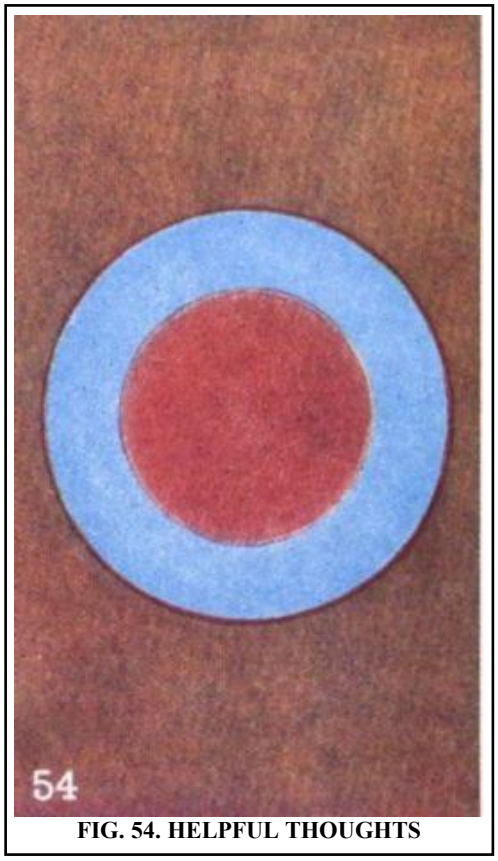


FIG. 54. HELPFUL THOUGHTS

Şekil 3.7. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Renklerin Anlamları, Thought Forms, 1901.
Şekil 3.8. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Yararlı düşünceler, Thought Forms, 1901.

Öte yandan Steiner, 1920'de Münih'te verdiği bir seminerde, sanatın fizik ve metafizik bağlamlarını tartışır. Steiner'ın öğretisine göre fiziki dünyayı da metafizik dünyayı da tasvir etmek sanatın özelliklerine uygun değildir. Steiner, sanatçının sezgileri aracılığıyla kavradığı fiziksel evreni yorumlamasını önerir ve sanatın bilinçaltından gelen yaratım gücünü bilinç ile harmanlayarak dışavurmasını öğütler. İzlenimciliği ve Dışavurumculuğu, insanın ikili fizik-metafizik dünya algısının yorumlanması olarak tanımlar. Doğa tarafından yaratılan fiziksel dünyayı sanatçı yeniden yorumlayarak yaratır. Fizik ve metafizik varlığı kavramak, bilinçaltından gelen sanatsal yaratının bilinçle birlikte dışavurumunu sağlar. Bu durumu sezgi aracılığıyla dışsal deneyimin ruhsallaştırılması olarak tanımlayan Steiner'ın estetik yaklaşımı, ne mimetik taklidi ne de yalnızca metafizik olanın ifadesini över. Her ikisinin bir arada işlevlenmesini önerir. Sanatsal yaratım, Steiner için büyük ölçüde rengin metafizik niteliği ile ilgili bir çıktıdır (Steiner, 1920).

Zamanla mistisizm ve okült çerçevesinde çeşitli gruplaşmalar meydana gelir. Bu gruplar çeşitli farklılıklara rağmen pek çok ortak yaklaşıma da sahiptir. Bunlar arasında; içsel yaşantının kalitesi ve önemi; tinsel gelişim sürecine ve tümelliğe varma amacına duyulan ilgi; materyal değerlere veya görünümlere olan güvensizlik veya inançsızlık sıralanabilir. Aralarındaki farklılıklar ise genellikle hedefe varma konusundaki yöntemsel çeşitliliklerdir. Örneğin; tümelliğe varmanın yolu meditasyondan geçebileceği gibi tarihsellik içinde teolojik ve kültürel çalışmalardan da geçebilir. Bu çalışmalar sırasında Orta Doğu dinleri üzerine yoğunlaşılabileceği gibi, dini anlatılar dışında kalan mistik metinlere veya Uzak Doğu dinlerine de başvurulabilir. Hepsinde bulunan ortak yaklaşımlardan bir diğeri de bilinç düzeyinde ilerlemeci bir anlayışa sahip olmaktır.

> Okült ve mistisizmde bazı görüşler ortaktır; evren tek ve yaşayan bir organizmadır; aynı zamanda zihin ve madde tektir; her şey diyalektik biçimde evrimleşir, bu nedenle evren ikili karşıtlıklardan meydana gelir (eril-dişi, aydınlık-karanlık, dikey-yatay, pozitif-negatif); her şey, aşağıda olduğu gibi, yukarıdaki şeylerle evrensel bir benzeşime karşılık gelir; hayal gücü gerçektir; ve kendini gerçekleştirme aydınlanma, rastlantı veya uyarılmışlık anında meydana gelir: ısı, ateş veya ışık ile ilişkilendirilir. (Tuchman, 1987, s. 19)

Modernizmin, Teozofi ile ilişkisi sanatın deneysel alanlarında gezinir. Adorno'nun "*bulanık sınırlara sahip estetik*"[53] olarak tanımladığı soyut üslup ile ilişkili olarak Tuchman tinsellik açısından beş temel itici güç saptar; kozmik görüntü; titreşim; sinestezi; ikilik; kutsal veya mukaddes geometri. Detaylandırırsak, kozmik görüntü kapsamında doğayı tanımlama ve yaşam formlarını belirleme; titreşim bakımından fiziksel çevredeki tüm varlıkların enerji akışlarını algılama; sinestezi ile duyuların bir arada üst üste algılanması; ikilik anlayışı ile evreni paralel veya ikili bir anlayışla kavrama; mukaddes geometri çerçevesinde Esas Örnek'in (The Ur-Form) ve yüce, aşkın biçimlerin arayışı olarak sıralanabilir. Bu yaklaşımlar geniş bir sanatçı, yazar ve filozof çevresinde yaygındır (Tuchman, 1987).

Teozofinin, Alman İdealizminin ve materyalizm karşıtı söylemlerin etkilediği ilk modernist kol olarak sembolistler belirlenebilir. Sembolistlerin sanatı, geometrinin çeşitli mistik yaklaşımları ile ilişkilidir; geometrik biçimlerin genelliği, evrensel bütünlükteki tüm varlıkların temel biçimi olarak değerlendirilir. Kutsal

[53] The blurred boundary aesthetic.

geometri, Sembolist yazar ve sanatçıların çalışmalarında on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar yaygın bir konudur (Tuchman, 1987). Ancak Welsh'e göre Nabilerin ve özelinde Sérusier'in Teozofi ile nasıl etkileşime geçtiğini detaylandırmak güçtür. Gauguin'in Sentetizm'inden etkilendikleri açıktır ancak Gauguin'in Teozofi ile ilişkisine dair net bir kanıt yoktur (Welsh, 1987). Spretnak ise Welsh'in çalışmasından neredeyse 30 yıl sonra yayınlanan kitabında, Gauguin'in Paris'ten ayrılmadan önce Blavatsky'nin Teozofi metinleriyle ilgilenmeye başladığını, 1893'te iki yıllığına Paris'e döndüğünde ise muhtemelen Émile Schuffenecker aracılığıyla Teozofi'yi daha derinden araştırdığını ve Budist metinlerini Fransızca çevirilerden okuduğunu belirtir. Spretnak'a göre Gauguin, "ilkel" Britanny'de pozitivizm, natüralizm ve materyalizm karşıtı üslubunu geliştirirken spiritüel bir yaklaşım içindedir. Gauguin'nin de diğer sembolist sanatçılar gibi Moréas'ın Sembolist Manifestosundan[54] etkilenmiş olabileceğini belirtir (Spretnak, 2014). Spretnak'ın belirttiklerinden yola çıkarsak bu durumda Nabileri ve Kandinsky gibi bazı öncü soyut sanatçıları etkileyen Gauguin'in üslubunda da Teozofist nüveleri gözlemlemek mümkün olabilir.

Sérusier'in ezoterik dille ilişkili sembolleri ilk kullanımı ise "*Paul Ranson'ın Portresi*" (1890) olarak değerlendirilir. Welsh, Ranson'ın yakasında ve asasında bulunan sembolleri Teozofi ile ilişkilendirir. Ancak Teozofi sembolizmini, 1910 yılındaki "*The Gold Cylinder*", "*Tetrahedrons*" (Şekil 3.9.) veya "*The Origins"* gibi yapıtlarında açıkça gözlemlenir (Welsh, 1987). Sérusier'in 1910 tarihli yapıtları, geometri ve okült arasındaki bağlam için önemli örneklerdir. Caroline Boyle-Turner'a göre; Sérusier'in bu yaklaşımı Desiderius Lenz isimli bir keşişten, Platon'un Timaios'undan ve Pitagoras'ın çalışmalarından etkilenir. Sembolistlerin sanatı, geometrinin çeşitli mistik yaklaşımları ile ilişkilidir; geometrik biçimlerin genelliği, evrensel bütünlükteki tüm varlıkların temel biçimi olarak değerlendirilir. Kutsal geometri, Sembolist yazar ve sanatçıların çalışmalarında on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar yaygın bir konudur (Tuchman, 1987).

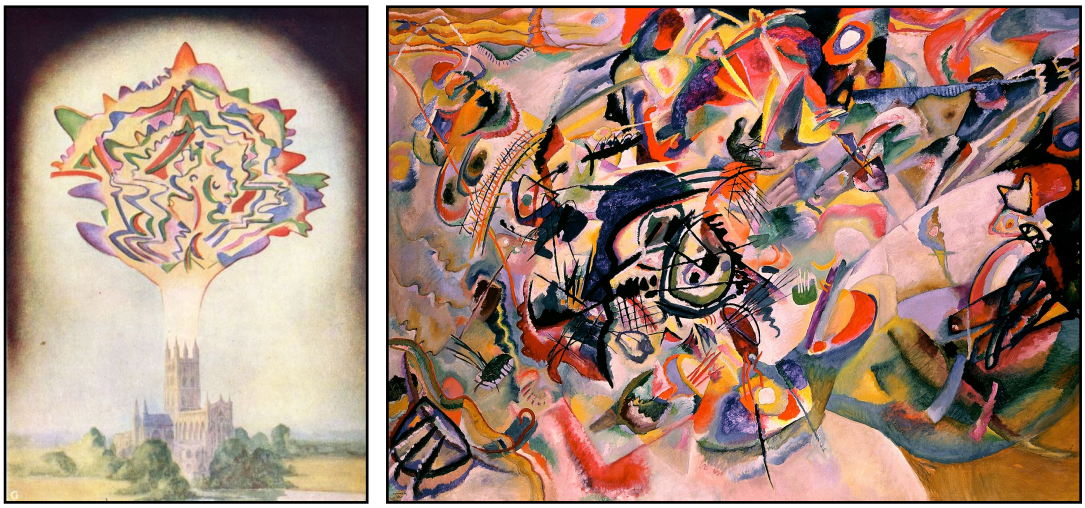
[54] Sembolist Manifesto'dan etkilenme olabilir. Jean Moréas, Le Figaro 18 Eylül 1886.



Şekil 3.9. Paul Sérusier, Tetrahedrons, 1910, 91,5 x 57,4 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Musée d'Orsay.

Ancak Nabilerin spiritüalist ilgileri katolik kökenlere sahiptir. Protestan olarak yetiştirilmiş Ranson haricindeki Nabi üyeleri spiritüel yaklaşımlarında, Schuré'nin katolik inancı ile harmanlanmış spiritüel öğretisine yakınlık duyarlar. Schuré, Teozofi öğretisi kapsamında bilim ve din arasında bir uzlaşma arayışındaydı ve öğretileri Pythagoras'ın matematik oranları ile evrensel unsurların ahengine yönelikti. Teozofist Schuré, ilerleyen yıllarda özellikle Kandinsky ve af Klint'in söylemlerinde de karşılaşacağımız gibi, insanlığın spiritüalist bir evrimin başlangıcında olduğunu belirterek, bu tinsel evrimde sanatın önemli bir araç olduğunu savunur. Spretnak'a göre "Nabiler kendilerini, maddi dünyanın ötesindeki çözümü zor düzlemi aydınlatacak yeni görsel ifade biçimlerini, sanatın değişmez ilkeleri aracılığıyla geliştirmeye adayarak özellikle ruhsal ve görsel duyumları biçim ve renge dönüştürmeyi amaçladılar." (2014, s. 43). Fakat, dini içerikleri, kilise duvar resimleri ve Yeni Gelenekselci manifestoları nedeniyle Nabilerin üslubu modern sanat yönelimleri içinde Katolikliğin yeniden yükselişi olarak değerlendirilerek seküler çevreler tarafından eleştirildi. Spretnak (2014)'a göre bu nedenle Spiritüalist eğilimleri pek öne çıkamadı.

Sembolistler ile Gauguin'in Teozofist ilgilerini sanatlarına soyut imgelem ile yansıtan sanatçılardan Mondrian ve Kandinsky'nin özellikle erken dönem eserleri ise B. Smith'e göre Besant ve Leadbeater'ın *Düşünce Biçimleri* çalışmasından etkilenir. Bu bağlamda Kandinsky, Steiner'ın pek çok seminerine katılır; ancak Mondrian gibi Teozofi topluluğunun bir üyesi değildir. Yine de Steiner'ın Goethe'den devşirdiği renk ve estetik teorisine olan ilgisi Kandinsky üzerinde etkilidir. Steiner için sanat, din ve bilim birbirinden ayrıştırılamaz toplumsal olgulardır ve sanatçının kozmik görevi insanlığı aşkın olana yüceltmektir, aşkın olanı insanlığın seviyesine indirmek değildir (B. Smith, 1998).



Şekil 3.10. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Gounod'ın Müziği (Plate G), Thought Forms, 1901.
Şekil 3.11. Kandinsky, Kompozisyon VII, Tuval üzerine yağlı boya, 200x300 cm, Moskova, The State Tretyakov Galeri, 1913.

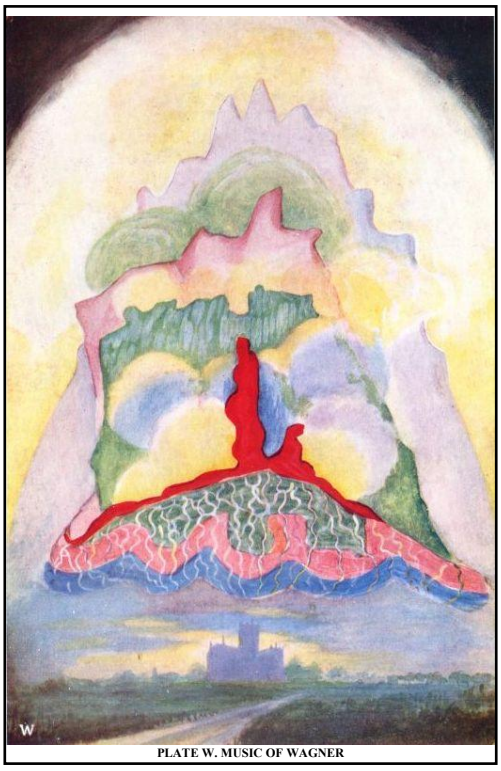
B. Smith'in görüşlerini destekleyecek bir biçimde Kandinsky ilk kitabında Blavatsky'nin öğretisine vurgu yapar. Kandinsky'ye göre; Teozofi geniş bir kitle arasında tinsel hareketliliğe neden olur. Öğretisini takip edenler, Teozofi bakış açısıyla soru-cevap şeklinde ilerleyerek tin problemini içsel bilgide arar ve neticede Teozofi bakış açısından tanımlayıcı cevaplara ulaşırlar. (Kant'ın *a priori* bilgisi) Kandinsky, çalışmasında Blavatsky'nin amacına yönelik açıklamalar da yapar. Buna göre; Teozofi "ebedi gerçek" ile eş anlamlıdır ve gerçeği keşfetmenin eşiğindeki insan daha iyi bir toplumsal düzenin, materyalin değil, tine odaklı bir insanlığın kurucusu olacaktır (2008). Böylece "Yeryüzü şimdiki haline kıyasla yirmi birinci yüzyılda bir cennet olacaktır." (Kandinsky, 2008, s. 44). Blavatsky'nin bu yaklaşımı

özellikle modern manifestolarda sıklıkla karşımıza çıkar. Yeni bir çağ, yeni bir toplumsal düzen, yeni bir sanat arayışı, genel anlamıyla ütopya hayali, yirminci yüzyıl manifestolarında ve söylemlerinde karşılaştığımız temel yaklaşımlardan biridir.



Şekil 3.12. Delaunay, Eşzamanlı Zıtlıklar: Güneş ve Ay, Tuval üzerine yağlı boya, 134,5 cm çap, MoMA, 1913.

Delaunay'in söylemlerinde ise Teozofi ile ilişkili öğretiler Kandinsky'ye göre daha üstü kapalı vurgulanır. Delaunay'e göre estetiği, Dünya ve varlık üzerinde titreşen ritmi temsil eder, doğa ritimden oluşur ve sanatta da aynı arılığa ve yüceliğe ulaşmak için bu ritim ve armoni taklit edilmelidir (Haftmann, 1960). "Bu organizasyonun kanunlarına göre yapılmış bir resim, kozmosun ritmine uygun küçük bir evrendir" (Spretnak, 2014, s. 73). İzleyici Simültanizm ile renk ilişkilerini (karşıtlıklar, titreşim hızı ve aralıklar ile) deneyimleyerek, renkler arasındaki eşzamanlı, karşılıklı olarak yoğunlaştırıcı ve dengeleyici zıtlıklar aracılığıyla makrokozmik uyum ("yüce gerçeklik") ile tanışır (Spretnak, 2015). Makrokozmik uyum ile tanıştıracak, tinselliğe yönelik yüce sanat anlayışı ile Dünya'nın ritminin varlığı ve bu metafiziksel teorinin sanat ile izleyiciye aktarılacağı fikri Teozofi'nin öğretileri ile açıkça ilişkilidir.





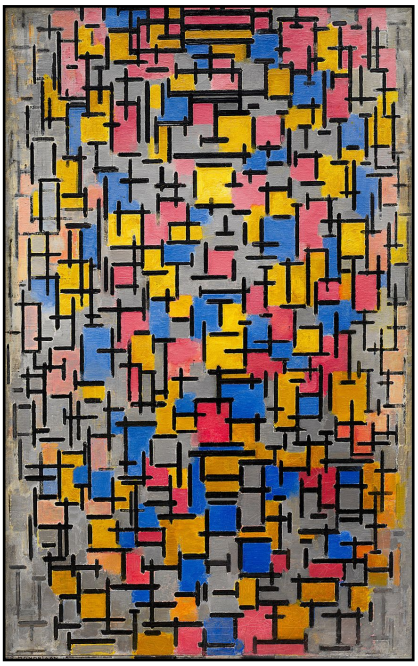
Şekil 3.13. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Wagner'in Müziği (Plate W), Thought Forms, 1901.
Şekil 3.14. František Kupka, Newton'un Diskleri, Tuval üzerine yağlı boya, 100.3x73.7 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, 1912.

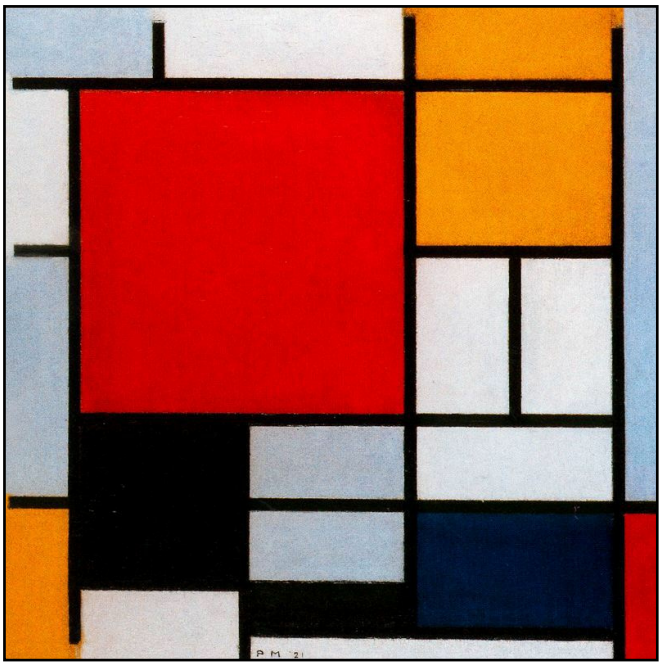
Öte yandan, Teozofi'nin Kübizm ile olası ilişkisi B. Smith'in görüşleri üzerinden Delaunay ve Kupka ile değerlendirilebilir. Delaunay bilindiği gibi Kübist çevrenin bir parçasıdır, Simültanizm ile geliştirdiği estetiğin takipçilerinden biri ise Teozofi ile ilişkili olduğu bilinen Kupka'dır. Delaunay'in Kandinsky ile ilişkisi de göz önünde bulundurulduğunda, Kübist çevrenin en azından spiritüalist yöntemlerden etkilenen soyutlamadan haberdar oldukları açıktır (Tuchman'ın verdiği örneği de hatırlayarak). Ancak yine de Picasso ve Braque ile Teozofiyi ilişkilendirmek mümkün değildir. Buna rağmen Kübist çevrenin içinde de spiritüalist bir nüvenin varlığından bahsedilebilir (B. Smith, 1998).

Mondrian'ın estetiğinde Teozofik öğretiler ile Platonik görüşler etkilidir. Mondrian'ın Teozofi ile ilişkisi B. Smith'e göre M. H. J. Shoenmaekers üzerinden yoğunlaşır. Yakın arkadaşı ve teozofist olan Shoenmaekers'in estetik yaklaşımı Platon'un Philebus diyaloğunda geçen evrensel güzelliğin geometrik biçimler aracılığıyla zuhur edebileceği fikri gibi bir takım Platonik fikirlerle harmanlıdır (B.

Smith, 1998). Mondrian'ın sanat üslubunun merkezinde Teozofist görüşlerle ilişkilendirilebilecek *dengelenmiş* (equilibrated) ilişkiler anlayışı vardır. Tuvaldeki her unsur, bütünlüklü yapının içinde karşılıklı olarak dengelenmeli, denkleşmelidir. Dengelenmiş ilişkiler sayesinde birlik, evrensellik ve uyum; farklılık, çeşitlilik ve bireyselliğin içinden doğar. Mondrian'a göre; "….dengelenmiş ilişki en saf haliyle tinin evrenselliğini, ahengini, içkin birliğini ifade eder." (2001, s. 427). Bu ilişkilere baktığımız zaman birlik görürüz. Doğada bulunan birlik örtülüdür ve ancak indirgemeci bir bakışla gözlemlenebilir. Bu nedenle birliğin ifadesi doğadan devşirilmemeli, zihinde yaratılmalıdır. Doğadaki birlik doğal formların konumu, büyüklüğü ve değeri ile belirlenirken, soyut imgede düz çizgi ve dikdörtgenin (renk alanı) konumu, boyutu ve değeri bakımından belirlenir. Doğada ilişkileri aşırı karşıtlıklar aracılığıyla deneyimleriz, resimde de dikey-yatay aracılığıyla, pozisyonun ikiliği aracılığıyla deneyimleriz. Dikey ve yatayın ilişkisi, en temel ve her şeyi içine alan bir ikiliktir. En uç karşıtlığı ifade eder, tam bir ahenklilik imgelemidir. İçselin veya tinselin, dışsal olanın doğanın temsiliyeti olarak algılanması, ruh ile yaşamın veya tin ve maddedinin ikiliklerinin uzlaşmasına neden olur. Neo-plastikte, tin ve madde arasındaki bağ koparılamaz (Mondrian, 2001).

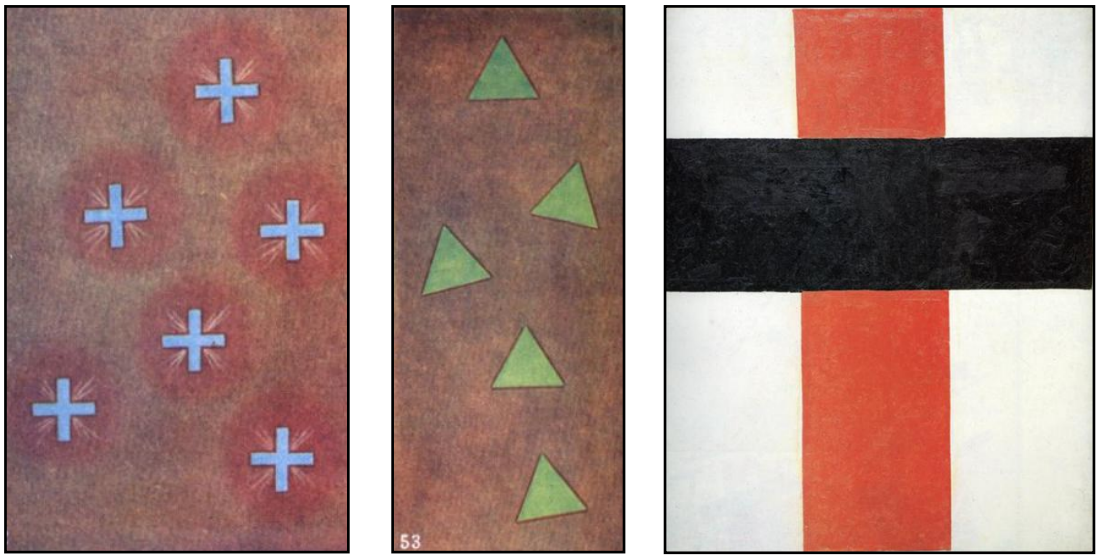
Yeni sanat kendini kararlı bir şekilde ifade etmelidir ve yeni insan için soyut, hakiki bir yeni plastik gerekmektedir. Yeni bilinç genele yayıldığında, yeni plastik evrensel bir ihtiyaç olacaktır. Neoplastik evrenselleştiğinde doruk noktasına ulaşacaktır. Ruh ve maddenin ikiliği üzerine geliştirilen bilinç ne kadar evrenselleşirse, ne kadar yayılırsa yeni estetik o kadar evrenselleşecektir. Mondrian'a göre evrenselin ifadesi soyut anlatından başkası olamaz. Renk ve boyutun (belirli oran ve denge içinde) ritmik birlikteliği, zaman ve uzayın göreliliği içinde mutlaklığın açığa çıkmasına neden olur. Bu nedenle, yeni plastik kompozisyon ikililik üzerine kurulur, evrenselin direkt ifadesidir, aynı zamanda da ritmi ve materyal gerçekliği ile birlikte, bireyin, öznenin ifadesidir. Yeni plastik, "bu şekilde, "evrensel olarak insani" olandan vazgeçmeden evrensel güzellikteki bir dünyayı gözler önüne serer." (Mondrian, 2001, s. 429).





Şekil 3.15. Piet Mondrian, Kompozisyon, Tuval üzerine yağlı boya ahşap ile, 120 x 75.6 cm, Guggenheim Museum, 1916.
Şekil 3.16. Piet Mondrian, Büyük kırmızı alan, sarı, siyah, gri ve mavi ile kompozisyon, Tuval üzerine yağlı boya, 95.7 x 95.1 cm, Hague Müzesi, 1921.

Öte yandan B. Smith, güzel sanatlar geleneğinin bir parçası olarak kabul edilmemelerine rağmen, ilk soyut sanat örneklerinin spiritüalistler tarafından okült seanslar sırasında yapılandırıldığını belirtir. *Aşkın soyutlama* (transcendental abstraction) olarak tanımladığı (B. Smith, 1998) bu üsluba af Klint'in serüveninde de rastlarız. Klasik bir sanat eğitiminden geçen af Klint'in spiritüel çizimleri ile profesyonel çalışmaları birbirinden farklıdır (Fant, 1987). Sanat, af Klint için bir yandan figüratif bir anlatıdır, sanatın temsiliyet becerisini profesyonel hayatında değerlendirir. Ancak diğer yandan sanatsal yaratı af Klint için, erken dönemlerinde, medyumluk ile açığa çıkan metafizik bir olgudur. Sanatçı bu sırada yalnızca bir aracıdır (Guggenheim Müzesi, 2018). İlk soyutlamalarını üyesi olduğu spiritüalist grubun (The Five) seansları sırasında, ruhani liderler aracılığıyla aktardığını öne sürdüğü otomatik çizimler üzerinden verir. Spiritüalist seanslar ile otomatik yazım ve çizim teknikleri, dönemin yaygın uğraşlarındandır. Grup, bilinçsiz ve otomatik olarak hareket eden elin, iletişim kurdukları ruhların yansıması olduğuna inanır. Bu inanışa göre sanatçılar yalnızca birer artistik araç haline dönüşür. Dini sahnelerin ve sembollerin sıklıkla rastlandığı grup çalışmalarından derlenmiş notlar incelendiğinde, zamanla soyut imgeleme doğru bir yönelim gözlemlenir (Fant, 1987).



Şekil 3.17. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Fig. 50, Yararlı Duygular, Thought Forms, 1901.
Şekil 3.18. Annie Besant ve C.W. Leadbeater, Fig. 53, Yararlı Duygular, Thought Forms, 1901.
Şekil 3.19. Kazimir Malevich, Siyah-Kırmızı Haç, 84 x 69,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Stedelijk Müzesi, 1928.

Af Klint'in estetik soyutlama teorilerine ne kadar hakim olduğu tam bilinmemektedir. Kütüphanesinde çoğunlukla okült uygulamalar ile ilgili metinlerin bulunduğu, buna karşılık (henüz) soyutlama ile ilgili metinlere rastlanmadığı gözlemlenmiştir. Yine de elbette soyut estetik teorisi ile ilgili araştırmalar yapmış olabilir. Af Klint sanatçı kimliğiyle, sanat tarihine geç dahil oluşuyla ve sanat üslubuyla diğer sanatçılara göre oldukça sıra dışı bir konumdadır. Ancak elbette özellikle soyut sanat ve spiritüalist yaklaşımların ilişkisi bağlamında, aralarında kavramsal benzerlikler bulunur. Bilinç ile bilinçdışı arasında kendine has bir üslup geliştiren Klint'in, Blavatsky'den ve Steiner'dan etkilendiği açıktır; ancak af Klint, Teozofi öğretilerinin estetik yansımasını kendi yorumu çerçevesinde geliştirir (Fant, 1987). Sanatın tinsel ilerlemeye neden olacak bir araç olması bakımından Kandinsky ve Mondrian ile açıkça benzerdir. Af Klint'in sanatı; spiritüel evrime giden yol için bir tohum atma ve insanlığa tinsel mesaj verecek resimler üretme amacı taşır. Yapıtları aracılığıyla hem kendisinin hem de izleyicilerinin tinsel bir ilerleyiş yaşayacağına inanır. Spiritüel düzlem ile iletişime geçtiğini iddia eden af Klint, Kandinsky'den farklı olarak medyum olduğuna da inanır. 1916 yılına kadar yaptığı

soyut yapıtları medyumluk aracılığıyla resmettiğini ifade eder, bu tarihten sonra ise (Steiner'ın etkisiyle) hem estetik üslubunu hem de spiritual yöntemini değiştirir. Steiner'ın Teozofi'den geliştirdiği, sanat ile daha ilişkili olan Antropozofinin takipçisi olur ve Steiner'ın teorisini yorumlayarak üretime devam eder. Af Klint de soyut çalışmalarında bahsi geçen diğer soyut sanatçılar gibi görünmez ve mutlak olanı, görünür, materyal düzleme aktarmayı amaçlar (Guggenheim Müzesi, 2018).



Şekil 3.20. Hilma Af Klint, Kuğu (No. 17), Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Müze, Stockholm, İsveç, 1915.

Sonuç olarak, Aydınlanma'nın etkileri, Endüstri Devrimi, ekonomik sistemlerin evrimi, bilimsel ve teknolojik buluşlar, özellikle Darwin'in teorisi, şehirleşme ve genel anlamıyla modernleşme okült pratiklerin yaygınlaşmasında etkilidir. Devlet politikalarının bir parçası olan organize dinler ile karşılaştırıldığında mistik-okült inanışlar resmi bir aracıya ihtiyaç duymadan "kaynağa" ulaşabilir. Böylece sanat ile ilişkili inanç sistemi, modern yaşam pratiklerine ve anlayışına uygun olarak daha bireysel bir tavra bürünür. Tuchman'a göre; Teozofiye duyulan ilgi, bireysel olarak yaşamı ve sonrasını anlamlandırmak ve tanımlamak için, organize dinlere olan güvenin ve ilginin azaldığı bir ortamda kullanışlı olur

(Tuchman, 1987). Yazılı ve görsel yayınları ile Okült yaklaşımlar arasında modernist "tinselliğe" en çok ilham kaynağı olan Teozofi, erken dönem modernist sanatçılar için bireysel ve deneysel özgürlük alanı yaratan bir sıçrama tahtasına dönüşür, figüratif imgeden soyut imgeye geçiş sırasında yardımcı araçlardan biridir. Ancak zamanla egzotik olan da, ezoterik olan da keşfedilmiş unsurlara dönüşerek, her türlü moda olan kavram gibi üzerindeki ilgiyi yitirir (Bramble, 2015).

3.6. "İlkel" İnsan ve Doğu Toplumları ile Senkretizm İlişkisi

Bramble, modernizmin okült ile olan ilişkisini bastırılmış bir yön olarak ele alırken, modernist dönem ile birlikte okült anlayışın "*Doğu'ya doğru dönüş*" yaşadığını savunur. Rönesans okültizminde baskın olan Gül Haçlılar, Kabalacılık veya Masonluk gibi Avrupa'da yaygın ortodoks dini inanışların bir uzantısı olan biçimlerden uzaklaşarak Budizm, Taoizm gibi inanış biçimleriyle harmanlanan bir okült anlayışa büründüğünü vurgular. Tıpkı Modernist söylem gibi Modernist okült de önceki biçimlerine göre daha katmanlıdır, eski ve yeniyi, antik ve yabancıyı; bir yandan da içinde anti-pozitivist söylemleri de barındırarak bilim ile bir arada harmanlanır (Bramble, 2015).

Senkretik bir yaklaşımın üzerinde duran Bramble, Doğu-Batı ekseninde yaşanan kültürel iç içe geçişin başlangıç noktasını Büyük İskender'in fetihleriyle ilişkilendirir. Antik Yunan kültürünün, Anadolu ve Mısır başta olmak üzere Hindistan sınırlarına kadar yayılmasına neden olan ve neticesinde de karşılıklı olarak kültürel harmanlanmanın yaşanmasını, Avrupa devletlerinin emperyalist yayılımları ile bağlantılandırır. Senkretizm, *köktenciliğin* (fundamentalism) karşıtı olarak çoğulcudur ve kültürlerin etkileşime geçtiği dönemlerde açığa çıkar. Örneğin; Büyük İskender'in fetihleri sonrasında, Haçlı Seferleri sırasında, Rönesans'ta, Avrupa İmparatorlukları'nın yükselişi sırasında yani Barok ve Romantizm dönemlerinde. İlk tahlilde kültürel baskınlık fatih kültüre ait bir özellik gibi değerlendirilse de, aslında kültürel alış-veriş karşılıklıdır. Modernist senkretizm ise; emperyalist Avrupa ile "ilkel" olarak değerlendirilen, Ortodoks dinlere mensup olmayan, aksine büyü ile

harmanlanmış, arkaik ve çoğunlukla yazıyı henüz keşfetmemiş "*büyülü kültürler*"[55] (magical cultures) arasında gerçekleşir. Çoğunlukla üstenci bir bakışla, tarih öncesi bir çağa ait ve toplumsal evrimlerini tamamlayamamış kültürler olarak değerlendirilirler. Bu senkretizmden doğan okültist yaklaşımların nedeni ise Avrupa devletlerinin sömürgeci yayılımından ileri gelir, yayılmacı politikalar neticesinde çok kültürlü ve çok uluslu toplumlar açığa çıkar. Belirtilmelidir ki; Avrupa, bu senkretik yaklaşımları sömürgelerden elde ettiği zenginliklere borçludur. Kathleen Rosenblatt, erken dönem modernistlerindeki bu "*büyülü*" toplumlara öykünme hareketini "*zenginlik utancı*" (embarras de richesses)[56] kavramıyla açıklar (Bramble, 2015).

B. Smith, modernizm ile ilkel kültürler ve Doğu toplumları arasındaki ilişkiselliği farklı bir açıdan değerlendirerek modernizmin içindeki ilkelliğe yönelik kültürel öykünmenin çıkış noktasını, Antik Yunan estetiğine yönelik ilgi olarak belirler. Coğrafi ve siyasi nedenlerle Antik Yunan ve Roma sanatını egzotik bir unsur olarak değerlendiren görüşler erken modernistler arasında yaygındır. B. Smith'e göre; unutulmamalıdır ki, Aydınlanma sürecinde Modern Yunan toprakları, siyasi bakımdan Osmanlı topraklarının bir parçasıdır ve Avrupa'nın gözünde şarklıdır. Modern Yunan halkı ise yaygın görüşe göre asil antik Yunan halkının gerilemiş bir tezahürüdür. Bu nedenle B. Smith'in bakış açısından Antik Yunan Sanatı ilkelciliğin, oryantalizmin başlangıç noktasıdır. Şarka duyulan yeni ilginin kaynağı ise on dokuzuncu yüzyıl emperyalizmi ile ilişkilidir. Özellikle Fransızların kuzey Afrika işgali neticesinde daha yakından ve derinden inceleme imkanı buldukları islam sanatı, biçimlerin iki boyutlu, yassı yüzeylere dönüşmesindeki teşvik edici unsurlardan biridir. B. Smith'e göre Napolyon'un 1798'deki Mısır işgali ve bu sırada derlediği incelemelerin 1809-1820 yılları arasında yirmi üç cilt halinde basılması, şark biçimselliği ile Avrupa'nın tanışması bakımından önemlidir. Bir diğer siyasi neden ise Osmanlı'nın siyasi bakımdan gerilemesi ve bu nedenle Avrupa'nın bu bölgelere daha kolay ulaşması ile ilişkilidir. Ancak genel olarak değerlendirilirse, B. Smith'e göre; ilkel toplumlar (Polinezya halkalarının sanatı gibi) ile, Mısır, Asur,

---

[55] İlkel olarak değerlendirilen, dini yaklaşımları arasında sihir, büyü gibi inanışları barındıran toplulukları tanımlamak amacıyla kullanılan bir terim. Bkz. https://www.britannica.com/topic/magic-supernatural-phenomenon/Globalization-of-the-magic-concept

[56] Bkz. Kathleen Rosenblatt, Rene Daumal: The Life and Work of a Mystic Guide (New York: SUNY Press, 1999)

Pers, Yunan, Roma, Bizans, Arap, Türk, Mağrib, Hint ve Çin'in estetik biçimleri modernist ilkelciliğin yayılımını etkiler (B. Smith, 1998).

Bu gibi bağlamların gelişimi neticesinde açığa çıkan Doğu-Batı etkileşimi, Batı'da yaygın dinlerin ezoterist yaklaşımlarından Hint ve Uzak Doğu ezoterizmine bir kayış yaşanmasına neden olur.[57] Bu değişim, özünde modernist bir durumdur. Modernizm ile aşkınlığın yolununun kaybedildiğini savunanlar, modernist kaynaşmanın çıktısı olarak senkretik bir okültizme yönelirler, bu aslında "*yeni mitler*" yaratma arzusuna verilen cevaplardan biridir. Özellikle Baudelaire'in sanatta "*hayali ve gerçekçi*" ayrımından sonra okült simgecilik, sanatsal üsluba yeni bir derinlik getirir. Ancak, okültizm modernist toplumda bir çeşit baskın inanç sistemi olarak hizmet etmekten ziyade deneysel, yaratıcı ve eklektik bir araç olarak kullanılır. Eric Mahoney'e göre; çoğulculuk veya senkretizm, toplumsal alanda yaşanan değişimlere ve krizlere ucu açık bir cevap verme yöntemi olarak, geleneksel ifade araçlarında bulunmayan esnekliği sağlayan bir aracı olarak kullanılır. Bramble'in belirttiği üzere, erken modernistlerin katkısı daha büyük olmakla beraber, Avrupa'da Aydınlanma'dan itibaren hem rasyonel ve hem de dinsel gelenekler düşünsel araçlarla parçalanır (Bramble, 2015). Büyü yitimine yol açan bu süreç neticesinde; "Spiritüel bir lingua franca'ya ihtiyaç duyan küreselleşen dünyada, açık uçlu ve esnek bir senkretizm kendine has bir çekiciliğe sahiptir…" (Bramble, 2015, s. 3).

B. Smith ise modern sanatın çeşitli unsurlarında gözlemlenebilen ve çoğunlukla egzotik olana ilgi olarak yorumlanan yoğun etkileşimi, yabancının veya *Öteki'nin* estetize edilmesi olarak tanımlar. Emperyalist süreçte, sömürgelerden elde edilen ganimetler ticari araçlara dönüşür, bunlardan ikisi erken modern sanatın tetikleyicilerindendir. İlki; sözde ilkel, oryantal, biçimci ve ikonografik sanatsal üsluptur, bu devşirme biçimler on beşinci yüzyıldan beri Avrupa sanatını domine eden Greko-Romen biçimciliğini özellikle 1900-1920 yılları arasında geri plana iter. Diğer araç ise; Avrupa'da yaygın olmayan, özellikle Hint kültürüne veya kabile toplumlarına ait inanç biçimleri ve onların çeşitli özelliklerinin harmanıdır. Bu açıdan

[57] Bramble ortodoks dinlere özellikle Hristiyanlık ve Yahudiliğe Batı dinleri olarak hitap eder. Ancak her iki dini öğreti de Orta Doğu topraklarında açığa çıkmış ve buradan yayılmıştır. Bu terimselliğin de gerçekliğin üstünü kapatan bir yaklaşım olması ihtimaliyle, ortodoks dinler veya Batı'da yaygınlaşmış dinler olarak belirtmenin daha uygun olduğu kanaati uyanmıştır.

değerlendirdiğimizde, egzotik ve senkretik bir küresel inanç sisteminin arayışı, erken modernist resimde çoğunlukla hakim unsurdur. Bu nedenle Teozofist veya Neo-Platonist yaklaşımlara, tanıdık olmayanı açıklamak için başvurulur. Amaç, evrensel biçimi evrensel ruh ile birleştirerek "evrensel bir sanat, evrensel bir din ve evrensel bir politika" üretmektir (Bramble, 2015, s. 11).

Schapiro, soyut sanatın senkretik yönünü, ilkel sanatla veya Doğu'yla olan ilişkisini sorgulayan öncül eleştirmenlerdendir. Schapiro'ya göre ilkel estetiğe duyulan ilgi estetikten daha fazlasını temsil eder. İlkele dönük ahlaki öykünme aslında sömürgeci emperyalizm ile ilişkilidir. İlkel sanat, gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde Schapiro'ya göre, çevresi hakkında hiçbir fikri olmayan halkların sanatıdır, bilimsel incelemeler ve tarihsel bakış açısı ise bu objelerin değerini arttıran faktörlerdir. Bu sayede ilkel sanat; kendi kendine yeten, kavramsız, tarihsiz ve imzasız, kökenleri veya sonuçları olmayan, içgüdüsel olanın temsili olarak değerlendirilir. İlkel sanatın bu yeni konumunun arkasında ise; materyalist görüşün (tarihin, medeni toplumun ve doğanın değersizleştirilmesi) yansıması bulunur. Avrupa'nın fetihler sonucunda sömürgeleştirdiği halkaların sanatına öykünen bu tavrı, Schapiro sinist bir tavır olarak tanımlar. Kolonilerin hem bir kaçış güzergahı hem de sömürülecek alanlar haline geldiğini belirtir. Ancak asıl çarpıklık bu kaçış noktası, öykünme alanı olan kolonilere yapılan zulmün sessiz destekçileri olmalarındadır. Dahası emperyalist kültüre katkı sağlayacak şekilde bazı kültürel ögelerin korunmasına ön ayak olurlar. Emperyalist Avrupa, böylece sömürgelerin sanatını kendi estetik normlarına dahil eder. Öte yandan Schapiro için, materyalist görüşün geliştirdiği doğa kavramı, onun yalnızca bir sahte görüntüler düzlemi olduğu fikri de sanatın enerjisini, kaynağını, karakterini olumsuz yönde etkileyen bir bakış açısıdır (Schapiro, 1978).

Emperyalizm üzerinden okuma yapan bir başka isim olan Patrick Brantlinger'de; materyalist Batı ile büyülü Doğu'nun kültürel dünyalarının etkileşime geçmesi neticesinde, pozitivist Batı'da hayal gücü ve fantezi unsurlarının yeniden yükseldiğini belirtir. "*Emperyal Gotik*" olarak tanımladığı bu olgu, politik ve kültürel gerilemenin karşısında duran dikkat dağıtıcı bir araç görevi görür. Sömürgeci dünyada bilimsel pozitivist bakış boşa çıkar; *Öteki'nin* dünyası, sömürgelerin

dünyası bu bakışa göre akıl ve bilim dışıdır. Romantizmle birlikte bu akıl dışı dünyaya yöneliş, içinde macera arayışını da barındırır. 1880'lerden itibaren yeni bir mit üretici politik-kültürel stil olarak belirirken, 1900'lerde "*egzotiğin ifadesi*" olarak karşımıza çıkar. Teozofi gibi evrensel birlikteliği amaçlayan sistemler ile birlikte, "diğerini düşman olarak değil müttefik olarak görme becerisinin" gelişimine hem ön ayak olan hem de sonucu olan bir yaklaşımdır (Bramble, 2015, s. 24).

Biçimci okumalar bakımından ise özellikle Greenberg'in soyut sanat kritiklerinde Doğu ile etkileşimin kesin bir dille reddedildiğini gözlemleriz. Kavramsal ve biçimsel açıdan Batı dışındaki başka kültürler ile bağlantıların açık olmasına rağmen, Greenberg 1955'te; "Franz Kline'in Çin veya Japon kaligrafisinden etkilendiği şeklinde gelen yorumlara karşılık olarak; 'soyut dışavurumculardan' … hiçbiri Doğu sanatına yüzeysel bir ilgiden fazlasını hissetmemiştir. Sanatlarının kaynakları tamamen Batı'da yatar." diyerek bu ilişkileri reddeder (Bramble, 2015, s. 108). Doğu-Batı senkretizmi yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde, soyut sanatın kavramsal açıdan Doğu kültürü ile etkileşim içinde olduğu keşfedilir. *Biçimci* okumalarda da, her ne kadar tinsellik üzerinden bir okuma yapılmasa da, özellikle on sekizinci yüzyıldan itibaren sanat ve kültür alanında gelişen egzotik, "ilkel" kültürlere yönelik merakın ve öykünmenin üzerinde durulur.

Öte yandan "*Bizans ile Paralellikler*" (Byzantine Parallels, 1958) makalesinde, soyut sanatı Doğu veya ilkel toplumlarla ilişkilendirmekten kaçınarak, Bizans sanatına yönelir. Bizans mozaikleri ile modern sanat arasında bir ilişkiler ağı geliştirmeyi amaçlayarak bu ilişkiyi Bizans fresklerinin ve mozaiklerinin iki boyutlu, yassı, soyutlanmış figürsellikleri ve geometrik biçimlerin kompozisyonlardaki yaygınlığı üzerinden geliştirir. Her iki estetik üslubun da farklı amaçlarla figüratiflikten uzaklaştığını belirterek, birinin soyutlamayı aşkın dinsel amaçlar uğruna, diğerinin ise pozitivist, illüzyonistlik karşıtı modernist amaçlar uğruna geliştirdiğini savunur (Greenberg, 1965). "Radikal olarak aşkın ve radikal olarak pozitivist bir münhasırlığın her ikisi de illüzyon karşıtı ya da daha doğrusu karşı-illüzyonist sanata ulaşır." (Greenberg, 1965, s. 170). Aslında, Bizans freskleri ve mozaikleri ile modern soyut sanat üslupları arasında *biçimci* yaklaşımlar kurmak mümkündür. Hem biçimsel soyutlama yaklaşımları, hem iki boyutlu düzlem

kullanımları, hem de ana renklerin ve geometrik biçimlerin kullanım yaygınlığı gözlemlendiğinde Greenberg'in çıkarımlarının haklılığı olabilir. Bir yandan da Bizans kültüründe de Doğu-Batı sentezinin nüveleri bulunur. Ancak sanatçıların ve dönemin yaygın söylemleri göz önünde bulundurulduğunda biçimsel ilişkisellik, Batılı Bizans ile değil daha ziyade Doğulu ve Afrika kökenli kültürler ile yoğundur. Ayrıca, Greenberg'in Bizans sanatının aşkınlığı ile modern sanatın pozitivist görüşü arasında kurduğu ilişki, hem Worringer'in *soyutlama istenci* görüşleriyle hem de soyut sanatçıların metafizik anlatı amaçlarıyla çelişir. Soyut sanat *pozitivist bir münhasırlığın* çıktısı olmaktan ziyade Bizans üslubu ile paralellik gösterecek şekilde aşkınlığın, tinselliğin arayışıdır.

"İlkel" terimi modern sanat bakımından değerlendirildiğinde üç farklı alanda karşımıza çıkar. İlki; Dünya'nın çeşitli bölgelerindeki yerli veya ilkel halkların incelenmesi ile birlikte açığa çıkan yeni bilimsel bilgi türleri; etnografi veya antropoloji alanları ile ilgilidir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren pek çok büyük Avrupa şehrinde etnografya müzeleri açılır. Bir yandan da Dünya Fuarları çeşitli kültürlerin Avrupa'da tanınması için ön ayak olur. Genel olarak yerel halklara duyulan kültürel veya bilimsel ilgi, Avrupa devletlerinin sömürge kültürü ile kurdukları ilişkiler ile ilgilidir. İkincil olarak; Rönesans öncesi sanatçılar veya Batılı Ortaçağ sanatçıları sanat tartışmalarında geleneksel olarak "İlkeller" (the primitives) olarak refere edilirler. Modern dönem sanatçıları, kültürü materyalizme yönelten Rönesans, Reform ve Aydınlanma dönemleri öncesindeki dinamikleri keşfetme arzusu duyarlar. Üçüncüsü ise; aslında ilk başlığın bir çeşit yansıması veya devamı olarak değerlendirilebilir. Avrupa çapındaki avangard sanatçılar arasında, yerli halklar aracılığıyla temel gerçeklere ulaşılabileceği görüşü yaygınlaşır. Bu nedenle "ilkel" kültürleri araştırırlar ve maskeler gibi kültürel objelere ilgi duyarlar. Avangardlar arasında, "ilkel" terimi modern olmayan, geçmişte var olmuş veya çağdaşı olan halklardan herhangi birine atıfta bulunan ve içinde hayranlık barındıran bir terimdir. Bunlar arasında; Ortaçağ Avrupa kültürleri; uzak yerli kültürler; modern bir Avrupa devletinin sınırları içinde yaşayan büyük ölçüde asimile edilmemiş yerli kültürler veya Avrupa devletlerindeki tarımsal kültürler sayılabilir (Spretnak, 2014).

Modern sanat tarihi içinde, soyut sanatın ilkellik kavramı ile ilişkisi bakımından temel iki kaynaktan bahsedilebilir. Bunlardan ilki; Jean-Jacques Rousseau'nun *Eşitsizliğin Kökeni Üzerine Söylem* çalışmasıdır. Rousseau, medeniyetin insanlığı yozlaştırdığı fikri üzerinden "ilkel" insanlığı; eşitlikçi, yozlaşmamış, doğanın bir parçası olarak kalmış, ahlaki olarak daha üstün bir kademede olan toplumlar olarak değerlendirir. Rousseau'nun bu çalışması, aynı zamanda materyalizm karşıtı söylem bakımından da soyut sanatçıların teorileri ile ilişkilendirilebilir. Rousseau, materyalist gelişimi, insanın doğa üzerindeki hakimiyeti olarak değerlendirir. İnsan, doğanın aksine ürettiği kültürel değerlerle hem kendi açısından hem de doğanın geri kalanı bakımından eşitsizlik yaratır, baskınlık kurar (Miller, 1992). Diğeri ise Worringer'in *Soyutlama ve Özdeşleyim* çalışmasıdır. Burada da yine "ilkel"e atfedilen bir takım yüce hissiyatların bir çıktısı olarak *soyutlama istencinin* varlığı teorize edilir. Soyut sanatçıların ilkel toplumlara duyduğu ilgi ve hayranlığın genel nedeni, materyalist felsefeye karşı duruşları ile ilişkilidir. Materyalist dünya görüşü, sanatçılar için *büyü yitimine* neden olan bir görüştür. Buna karşılık ise ilkelliğini korumuş toplumlar dünyayı hala büyülü olarak algılar. Soyut sanatçılar için bu toplumların özellikle estetik yaklaşımları dünyayı *yeniden büyülenme* amacı için referans alınabilecek örneklerdir.

Rousseau'ya göre insanlar arasındaki eşitsizliğin nedenlerini keşfetmek için öncelikle insanı ve insanın kültürel evrimini anlamak gerekir. Kültürel evrim ilerledikçe, insan ilkel kökenlerinden uzaklaşır ve yabancılaşır. Mülkiyetin keşfiyle başlayan bu yolculukta insan; doğaya ait olma, eşit olma, adil olma gibi bir takım özelliklerini aydınlanmaya ve endüstriye ulaşmak için arkasında bırakır. Aydınlanmacı bakış, Rousseau'ya göre doğaya ve hayvanlara karşı üstünlük kurma yoludur. Yalnızca kavramsal olarak kültür üretimini yozlaşmanın nedeni olarak eleştirmez, bir yandan da bilimsel keşiflerin, örneğin ilaçların icadının aynı zamanda hastalıkların da icadı olduğu kanaatindedir. Doğayı bilimsel araçlarla keşfetmemiz, Rousseau'ya göre yine ondan uzaklaşmamız anlamına gelir. Devlet yapısı olsun veya olmasın, topluluk olarak yaşamaya başlayan insanlar arasında saygınlığa ve otoriteye bağlı olarak eşitsizlik ve karşılaştırma başlar. Hayvan ve doğa bir arada hareket ederken, insan kendi başına kendi operasyonlarını yürütür ve başkaldırır. Bu

başkaldırı Rousseau'ya göre insanın tinsel yanının açığa çıkmasıdır. Karar verme yetisi, bir anlamda tinsel bir harekettir. Kendini mükemmelleştirme yetisine bağlı bir ilerleme güdüsüdür. Buna karşılık ilkel insan ise yalnızca özgürlük ve huzur arayışındadır. Basitçe yalnızca yaşamak ve dinlenmek ister. Bir korkusu veya telaşı olmadan, gelecek öngörüsünde bulunmadan, çevresini ve dinamiklerini anlamadan, merak dahi etmeden yaşayan insan Rousseau'ya göre ilkel (the savage man) insandır. Onun tüm bu sorgulamalara ihtiyacı yoktur. Evcilleşmiş (the domesticated man) insan ise mülkiyet hakkını icat ederek, örgütlenerek ve hükmederek yozlaşır, böylece toplumsal kurallar, yasalar veya kurumlar aracılığıyla eşitsizlik kalıcı hale gelir ve meşruiyet kazanır (Rousseau, 1992). Modern sanatçılar bakımından ise Rousseau'nun ilkel insanı, sanatı materyalist görüşten sıyırmak için evren algısına ve estetik anlayışına başvurulacak bir kaynak görevi görür.

"İlkel" estetik biçimler ile ilişkisi bakımından modern sanat tarihinin dönüm noktalarından biri olan *Avignonlu Kızlar*, Worringer'in kitabından[58] bir yıl sonra tamamlanır. 1910'daki üçüncü baskısından sonra ise Mavi Atlı grubunda, Kandinsky ve Marc tarafından tartışıldığı bilinir. Eser, modern sanat fikri ile ilgili bir tartışma açmamasına rağmen modern sanat tarihi açısından anahtar yapıtlardan biridir. Kramer'e göre; "Worringer, "geleneksel tarihsel anlayışımızın ve sanata verdiğimiz değerin tek yanlılığını, Avrupa-Klasik önyargısı" olarak tanımlar." (1992, vii-viii). Kolay tanınabilir objelerin resmedilmesindeki motivasyon ile soyutlama güdüsü arasındaki ilişkiyi tartışmaya açması bakımından önemlidir. Worringer, döneminin yaygın görüşlerinden farklı olarak her iki yaratım biçimini de savunur ve her birini kendi içinde, evreni algılama bakımından değişiklik gösteren, kendine has bir konuma sahip üsluplar olarak değerlendirir. Worringer'in bu yaklaşımı ile soyutlama; evrensel bir ilkeye, tinsel bir zorunluluğa, bir *içsel ihtiyaca* dönüşür, "*kozmosa karşı psişik bir tutum*" olarak tanımlanır. Kramer'e göre Worringer soyutlamayı; "dış dünyanın nesnesini doğal bağlamından, varlığın bitmeyen akışından çekip çıkarmak,

[58] Wilhelm Worringer (1881-1965) çalışmasını 1906 yılında doktora tezi olarak tamamlamıştır. 1 yıl içinde akademik çevrelerde yayımlanmış ve oldukça ilgi çekmiştir. İlk ticari baskısı 1908 yılında, 3. baskısı ise 1910 yılında çıkmıştır. İlk İngilizce çevirisi 1953 yılında yapılmıştır ancak çeşitli konferanslar ve makaleler aracılığıyla parça parça da olsa sanat çevrelerinde tanınmıştır. 1906'da Fovistlerin (Paris) ve Brücke (Almanya) grubunun ilkel sanata ve ilkel biçimlere duyduğu ilgiye rağmen Worringer çalışmasında bu gruplardan hiç bahsetmez. Çağdaş yaklaşımlardan haberdar olmayabileceği gibi, göz ardı etmiş de olabilir (Kramer,1997).

onu yaşama olan tüm bağımlılığından, yani çevresindeki ilişkisiz her şeyden arındırmak, onu zorunlu ve sağlam kılmak, mutlak değerine yaklaştırmak." ister (1992, s. x-xi).

Worringer'e göre; natüralist sanatın ön koşulu empati dürtüsüdür. Doğanın plastik araçlarla yeniden üretilmesi karşısında insanın güzelliği deneyimlemesi, ondan haz alması, insanın kendinden haz almasıdır. Lipps'e göre empati ile açığa çıkan, tasvir aracılığıyla kendinden haz alma dürtüsü bir içsel tatmindir. *"Estetik haz, nesnelleştirilmiş kendi kendine hazdır."* (Worringer, 1997, s. 14) Empatinin karşıtı ise soyutlama dürtüsüdür. Bu sanatsal *istenç*, ilkel halklarda, tüm sanatsal ilkel dönemlerde ve Doğu toplumlarında görünür. Yani *soyutlama istenci*, tüm sanatsal yaklaşımların ilkidir; ancak bazı toplumların olgunluk çağlarında da kendini açığa çıkarır. Buna karşılık Antik Yunan ve Batı toplumlarında sanatsal istenç özdeşleyim yönündedir. Soyutlama veya empati istencinin ortaya çıkmasına neden olan psişik durum ise Worringer'e göre toplumların evreni algılama biçimlerinde belirir. Sanatsal yaratımın temelinde doğayı, çevreyi yorumlama biçimimiz yatar. Bu bağlamda, empati dürtüsünün ön koşulu, insan ve dış dünyanın fenomenleri arasındaki güven ilişkisi iken, soyutlama dürtüsünün koşulu; dış dünyanın fenomenlerinden korkan insanın açığa çıkardığı bir iç huzursuzluktur. İlkel topluluklarda veya medeni Doğu toplumlarında ise evreni rasyonel olarak açıklama yönelimi olmadığı için veya materyalist bakış açısına sahip olmadıkları için, evren ile aralarındaki korku dolu ilişkiye devam ederler. Dış dünyanın fenomenleri içinde kaybolmuş insan derin bir huzur arayışı içindedir. Aradıkları mutluluk, materyal dünyanın mimetik tasvirinde değil soyutlamadadır. Doğu insanında evreni derinlikli algılayan, metafizik varlığın gücüne inanan ve materyal düzlemin temelsizliğini hisseden güdü daha güçlüdür. Ancak bireysellik algısı ve bilinçli kavrayışı ise daha zayıftır. Doğulu insanın bu evrensel algısı, onu *soyutlama istencin*e ve aşkın ideallere yönlendirir. Bu açıdan Doğulu insan Worringer'e göre rasyonel bilginin geçiciliği hakkında öngörülüdür (1997). Doğayı kaotik bir fenomen olarak gören insan, doğayı soyutlayarak kendini arındırmaya çalışır.

Worringer, *kendinde şey* ile ilkel insan arasında da ilişki kurar. İlkel insan, *kendinde şey* dürtüsünü içinde daha çok barındırır. Evrimleştikçe körelen bu dürtü,

rasyonal bilginin gelişimiyle birlikte bilişsel bir ürüne dönüşür (Worringer, 1997). Karsten Harries, 1968 yılındaki çalışmasında "modern insanın içinde bulunduğu durumun geometrik soyut sanatı gereksindiğini" (aktaran Morgan, 1996, s. 324) ve Worringer'in bu gereksinme üzerinde durduğunu belirtir. Çevrelerindeki açıklanamaz materyalist dünya nedeniyle, her ikisi de maneviyat açısından kayıp bir bilinmezlik içindedir. Buna karşılık olarak insanlık *kendinde şeyi* arzular. Worringer'e göre modern de ilkel gibi *soyutlama istenci* içindedir (Morgan, 1996). Modern sanatın "ilkel" olana ilgisi, bir anlamda öykünmesi, bir yandan Rousseau'nun üzerinde durduğu gibi yozlaşmadan, büyü yitiminden uzaklaşmak amacına yöneliktir. İlkel insanın estetik biçimlerinden esinlenen modern sanatçı yapıtları aracılığıyla büyülenmeyi, tinsel arınmayı gerçekleştirmeyi amaçlar. Bir yandan da Worringer'in önerdiği gibi bilinmezlik karşısındaki çaresizliğini yatıştırmak için başvuracağı bir sanatsal dürtüdür.

3.6.1. Sanatçıların "İlkel" İnsan ve Doğu Toplumları ile ilişkileri

Kandinsky'nin biçimde "*ortak bir payda arayışı*"[59] gibi, erken modernist dönemde bazı sanatçılar da, *anlamlı en küçük parçanın*; işlevsel olarak değiştirilebilir, biçimsel olarak daha fazla indirgenemez asgari bir geometrik biçimin arayışı içindedir. Jelena Hahl Koch; objenin veya tonalitenin çözünmesiyle, renklerin, formların, ahenksizliğin özgürleşmesi veya *dil* yapılarının ve sözdizimlerinin çözünmesini ortak estetik yaklaşımlar olarak tanımlar. Örneğin, Dışavurumculuk'ta, Fütürizm'de, Dadaizm'de, Soyut Geometrik üslupta bu arayış karşımıza çıkar. Ortak bakış açıları; estetik araçları en küçük bileşenlerine indirgeyerek temel biçimlere dönmektir. Bu görsel, sözel ve dilsel ilkelleşme, oryantal-arkaik olana "dejenere olmamış, yeniden canlandırıcı" bir söylem arayışı olarak yansır (Bramble, 2015, s. 76). B. Smith (1998)'e göre ise; *Formalesk* üslubun nedeni kültürel emperyalizmdir. Otantik Avrupalı bakışından bir evrensel sanat yaratma arzusu, dünyanın tüm heterojen halkları arasında iletişimi sağlayacak biçimsel bir sanat arzusudur. Doğu-Batı sentezinin çıktısı olarak senkretik bir

[59] Search for a common denominator.

yaklaşımın sonucunda ve metafizik felsefesinin birikimiyle gelen bu arayış popüler modern sanat alanında ise Teozofi ile zuhur eder (Tuchman, 1987).

Schapiro'ya göre Antik çağlar veya "ilkel" kültürler dışında, Batı sanatında soyut sanatın keşfinden önce estetik değer yalnızca figüratifliğe ve konuya bağlı bir değerdir. Bu açıdan Batı sanatı tarihi bakımından değerlendirildiğinde, soyut sanat fikrinin kolayca kabul edilmemesi doğaldır, çünkü o zamana kadar kimse materyal bir temsiliyete dayanmayan ve yalnızca geometrik biçimler ile renklerden oluşan yapıtlar ile karşılaşmamıştır. Soyut sanatın (yeniden) keşfiyle, daha önce materyalist içerik ile gizlenen arı biçim açığa çıkarak, bir anlamda anlatı özgürleşir. Öte yandan, soyut sanatçıların Batı sanatı üzerindeki önemli etkilerinden biri; estetik anlatının yaygın olarak kabul gören özelliklerini kökünden değiştirerek, sanat olarak kabul edilmeyen biçimsel üretimleri sanat alanına çekmeyi başarmış olmalarıdır. Batı haricindeki toplumların estetik değerlerini (Antik dönemlere ait, "ilkel" kabul edilen veya Doğu toplumları) bir yandan da çocukların veya zihinsel sorunları olan insanların çizim üsluplarını sanatsal alana çekmeyi başarırlar (Schapiro, 1978). Temsiliyete dayanmayan üslupların değersizliğini öngören yaklaşımları örneklemek açısından Ruskin'in *Sanatın Politik Ekonomisi* başlıklı kitabından alıntılanan; "saf ve değerli Antik sanat yalnızca Avrupa'da bulunur, Amerika'da, Asya'da veya Afrika'da yoktur." (Schapiro, 1987, s. 185) önermesi soyut sanatçıların yarattığı değişikliğin önemini kavramak bakımından değerlidir. Böylece soyutlamanın keşfiyle; "Bir zamanlar canavarca kabul edilen şey, şimdi saf biçim ve saf ifade haline geldi, bu durum sanatta duygu ve düşüncenin temsil edilen dünyadan önce geldiğinin estetik kanıtıdır." (Schapiro, 1987, s. 186).

Soyut sanat öncesi "ilkel" olana, egzotik olana ilgi ise; sembolistlerde, bazı post-izlenimci sanatçılarda, Sentetizm'de, Fovizm'de ve Kübizm'de görülür. Arkaik, ilkel, egzotik gelenekleri kendine konu eden Sentetizm, Antik Mısır sanatına, İtalya'nın ilkel sanatına, köylü heykelciliğine ve Japon baskılarına ilgi duyar (Barr, 1936). Kübizm dışındaki üsluplar, "ilkel" olanı baskın olarak resmin konusu ile ilişkilendirirler. Fovizm ve Sentetizm'de bir takım soyutlanmış figürler, ilkel çizime benzeyen genel formlar, kaba hatlar bulabiliriz. Ancak biçimsel olarak etkilenmeyi Picasso'nun kübizminde, özellikle de başlangıç eseri olan, *Avignonlu Kızlar (Les*

Demoiselles d'Avignon, 1907)'da tespit edilebilir (Haftmann, 1960). Soyut sanatçıların teorilerinde ve biçimlerinde ise ilkel ile olan ilişki biçimsel olmaktan ziyade kavramsaldır. Saf, nesnel olmayan sanata ulaşmak için, hem ilkel insana hem de ilkel forma öykünen soyut sanat geleneği, özellikle süslemeye dönüşme telaşıyla ilkel biçimleri veya sembolleri taklitten kaçınır. Örneğin Malevich bu konuda; Süprematist sanat ilkel formlarla (sembollerle) benzerlik gösterebilir fakat süprematist "sanat süsleme değil bir ritmin hissiyatıdır." der (1959, s. 76).

Afrika sanatı, Picasso'nun çağdaşları arasında tanıdık bir araştırma alanı hatta yükselen bir eğilimdir. Ancak yalnızca Afrika sanatına değil genel anlamda ilkel olarak adlandırlan diğer toplumların ve çeşitli dönemlerin arkaik sanatına da ilgi yoğundur. Örneğin; aynı yıllarda Derain, Vlaminck, Matisse gibi sanatçılar Afrika sanatına özellikle maskelere hayrandır ve antika mağazalarının müdavimleridir. Kirchner, Dresden'de etnografya bölümünde çalışmalar yürütür, Kandinsky Munich'de Bavyera köylülerinin ilkel resimlerinden esinlenir, Karl Ernst Osthaus'un etrafındaki sanatçılar Kuzey Almanya'da arkaik sanata öykünür. Kandinsky ve Marc'in editörlüğünü yaptıkları *Mavi Süvari'nin (1912)* yıllığında da; yeni sanatın ve yeni kültürün kurulmasında ilkel ve naif sanatın önemine vurgu yapılır (Arnason, Mansfield, 1968-2013). Haftmann'a göre; Picasso'nun Afrika maskelerine olan tutkulu ilgisi modern dönemin bir eğilimidir. Ancak bu dışavurumcu ve ilkel estetik anlayışına Picasso yeni bir yapısallık devşirir. Cézanne'ın estetik söylemleri ve plastik stili bu aşamada etkisini gösterir. Tüm bu yaklaşımlar; ilkellik, dışavurum ve Cézanne stilinin birleşimi *Avignonlu Kızlar'*da (Les Demoiselles d'Avignon) gözlemlenir. Kompozisyonun iç içe geçmiş yapısı açıkça Cézanne'ın *Banyo Yapanlar (Les Grandes Baigneuses, 1898)* tablosundan etkilenir. Tekil figürlerde ise ilkel sanatın etkisi gözlemlenir. Bu "*arkeolojik*" dönemde Picasso, soyut ilkel sanat biçimlerini ve anlamlarını araştırarak, biçimlerini doğal temsili formlardan uzaklaştırır (Haftmann, 1960).

Kandinsky ise her çağın kendi üslubunu geliştirmesi konusunda ısrarcı olmasına rağmen bazı kuşaklarla içsel bir ilişki, bir benzerlik kurulabileceğini belirtir. İlkel topluluklar ile böyle bir içsel benzeşme kurulduğunu belirten Kandinsky, ilkel sanatçıların *içsel gerçeği* (inner truth) yansıttığını savunur. İlkel

toplumların sanatı dışsal, materyal tasvirlere değil, içsel gerçeklere dayanır. Buna karşılık Materyalist felsefe, ilkellikle aramızdaki tinsel ilişkiyi sekteye uğratır. Kandinsky'ye göre materyalist bilime güvenenlere karşılık (ki değişken olduğunu düşünüyor), materyalist olmayanı araştırmanın yolu pozitivizmden geçmez. Tıpkı sanatta ilkel olana dönüş gibi, maddesel olmayanın araştırılması da ilkellerin kullandığı yöntemlerle mümkündür. Bu tip yöntemler örneğin Hintliler arasındaki bazı topluluklarda hala uygulanır. İlkel topluluklar Avrupalıların sorgulamadığı veya üstünkörü cevapladığı soruları sorgularlar. Bu görüşle ilişkili bir biçimde Blavatsky de "medeni-uygar" ve "ilkel" insanlık arasında evreni algılama işlevi bakımından ilişkisellik kurar (Kandinsky, 2008).

Sadler'a göre; arkaik veya "ilkel" sanatı yücelten bir modernist kol olduğu gibi ilkel sanatın herhangi bir içsel anlamı olduğunu reddeden karşıt bir kol da mevcuttur. Bu görüşe göre arkaik ifadeler (archaic expressions); natüralist bir biçimselliğin taklidini amaçlarken, beceri ve teknik eksiklikler nedeniyle kötü bir taklide, tasvire dönüşürler. Buna karşılık, İzlenimcilik ve Ard İzlenimcilik, ifade biçimlerini yalınlaştırırken bir çeşit ayrıma, elemeye gider; sanatçı doğayı gözlemler ve temel elemanları seçer. Bu yalınlaştırma işlemi son derece mantıksal, çok yönlü ve gelişmiş bir sentez olarak ilkel ve yetersiz ifade biçimlerinden ayrışır (Sadler, 2008).

Sanat tarihi veya eleştirisi çalışmalarında (burada da üzerinde durulduğu gibi) Picasso'nun özellikle erken dönem kübist yapıtları ilkel estetik ile ilişkilendirilir. Ancak Apollinaire, 1912'de yayınlanan makalesinde "*yeni sanat*"ı Gotik üslup ile ilişkilendirerek bunun tamamen bir Fransız kültürü çıktısı olduğunu belirtir. Apollinaire'e göre, sanatçıların Afrika ve Avusturalya heykellerine veya putlarına, Uzak Doğu ve İslam sanatının inceliklerine hakim oldukları açıktır; ancak bu esinlenmelerin hiçbiri yeni sanatta yer almaz. Fransız olmayan her kültürel unsurla Kübizm'in ilişkisini koparmayı amaçlar gibi görünen Apollinaire'e göre;

> Günümüz sanatı, Poussin'den Ingres'e, Delacroix'den Manet'ye, Cézanne'dan Seurat'a ve Renoir'den Douanier Rousseau'ya, mütevazi ama bir o kadar da etkileyici ve şiirsel ifadelerle, aradaki tüm okulların gerçek Fransız özellikleri aracılığıyla Gotik sanatla bağlantılıdır. (2001, s. 123).

Worringer'in ilkel veya medeni Doğu toplumlarına yönelik ilgisi ve görüşleri Kupka'nın yaklaşımlarında da gözlemlenebilir. Kupka çalışmasında, Mısır, Babil, Hitit gibi Antik uygarlıklar ile Modern Avrupa ve onun öncülü olarak kabul edilen Antik Yunan kültürleri arasından ilişki kurar. Mezopotamya ve Mısır çevresinden yayılan dini anlayış ve onların temsilleri, Antik Çağlar boyunca Avrupa'ya yayılır. Kupka açısından, Babil'de veya Asur'da üretilmiş bir tanrı heykeli ile Modern Çağlarda üretilmiş bir savaş kahramanı heykeli arasında fark yoktur. Teozofist yaklaşıma uygun olarak Kupka, Hristiyanlık ile antik dinlerin ikili yapısı (iyi ve kötü, tanrı ve şeytan gibi) arasında ilişki kurar. Buradaki yaklaşım, aslında tüm dinlerin -öğretisi, coğrafyası veya yaygın kullanım dönemi ne olursa olsun- temel ortak özelliklere sahip olmalarıdır (Dupuis ve Teozofi ile ilişkili). Bu ilişkisellik Kupka'ya göre ironik bir ilişkide belirir; Hristiyanlıktaki dini tasvirler ile -ki neredeyse tüm Batı sanatı tarihinin konusunu oluşturur- karşıtı olduğu Antik Yunan inanışlarının tanrı tasvirleri mimetik üslup bakımından benzeşir. Öte yandan ise; Hristiyanlık aslında bir Orta Doğu dinidir ve dolayısıyla Hristiyan estetiğinin temelinde, dini yayılım sırasında gelen Doğu'nun kültürel anlayışları da bulunur. Dolayısıyla Kupka'ya göre, Batı sanatının özellikle Hristiyanlık merkezinde gelişen mimetik üslubu hem karşıtı olduğu Antik Yunan inanışından (bir yandan elbette tüm Avrupa kültürü Antik Yunan öykünmesi üzerine kuruludur) hem de Doğu kültüründen devşirilmiştir. Orta Doğu'dan Roma'ya ve Avrupa'ya yayılan Hristiyanlık ve çerçevesinde gelişen estetik, Antik Yunan ve Roma estetiğini kendine örnek alır ve bu koldan gelişir. Buna karşılık ise Musevilik ve İslam, tanrısal tasvirleri yasaklar. Musevilik, çoğunlukla Antik Mısır'dan da etkilenerek tente, tapınak gibi çeşitli süslemelere yönelir. İslam ise muhtemelen Musevilik'ten ve dolaylı olarak Antik Mısır medeniyetinden örnek alarak tüm tanrısal tasvirleri yasaklar. Bu görüşlere göre; Tanrı yüceliği ve anlaşılmazlığı ile materyal bir görüntüye sahip olamayacak yüceliktedir. Kupka'ya göre Araplardan öğrenilmesi gereken bu estetik yaklaşımdır. Hatalı bir biçimde doğa imitasyonuna yönelmek yerine Arap sanatının yüce, ritmik, arı estetik ahenginden faydalanılmalıdır (Kupka, 1999).

Van Doesburg da çalışmasında Antik Mısır ve Antik Yunan medeniyetlerinin üslupsal yönelimlerinden bahsederek, soyutlama ve *özdeşleyim* konusuna değinir. Buna

göre; Antik Mısır sanatı idealisttir, form ve rengi sadeleştirerek imitasyonu hedeflemez. Materyalist sanat ise Antik Yunan kültüründe gözlemlenir ve doğanın dışsal formları temel kozmik formların yerini alır. Materyalist sanata duyulan ilgi, Antik Yunanların gerçeklik algılarının doğaya bağımlı olmasıyla ilişkilidir. Yunanlar, tanrılarını da idealize edilmiş, mükemmelleştirilmiş bedensel formlar ile tasvir ederler. Antik Mısır'da kullanılan sembolik imgelem ise Yunanlar arasında neredeyse hiç belirmez (Van Doesburg, 1966).

Modern sanat söylemleri arasında Doğu kültürü ile ilişkiselliği Rayonist söylemde de gözlemleriz. Ancak Kupka'nın aksine Rayonistler kendilerini Doğulu olarak tanımlayarak Batılı her şeyden uzaklaşmak istediklerini belirtirler. Manifestolarında Doğulu sanatçıları birliğe davet ederek Doğu'nun niteliklerini yüceltirler. Ayrıca Batı'yı, her türlü değeri aşağılaştırdığı gerekçesiyle yererler. Bu görüşlerini 1913'te yayınladıkları manifestolarında, "Doğulu formlarımızı bayağılaştıran, her şeyin seviyesini aşağı çeken Batı'ya karşıyız." diyerek beyan ederler (Larionov ve Natalya, 2001, s. 242).

Sonuç olarak üçüncü bölümde, soyut sanatın metafizik kökenleri tarihselci bir bakış açısıyla; ortak kavramlara, görüşlere, inanışlara yönelerek yapılandırıldı. Soyut sanatın mitini çözümlemek amacıyla derinlemesine araştırdığımız konular birbiri ile bağlantılı geniş bir literatüre dayanmaktadır. Bu nedenle, genel başlıklar altında topladığımız bu bölümden çıkan bulguları ortak kavramlar çevresinde özetlemek, analiz bölümüne geçmeden önce faydalı olabilir. Soyut sanatın kavramsal dili; Teozofi; Alman İdealizmi; *soyutlama istenci*; Öteki'ne öykünme; bilim ile metafiziği ilişkilendirme; anti-materyalizm; metafizik evren algısı gibi genel kavramların etrafında şekillenir. Ancak, modern sanatın biçimsel indirgemeci yönelimlerinden de etkilendikleri belirtilmelidir. Bu bölümde incelenmiş olan soyut sanat *dili* veya teorisi ile ikinci bölümde çerçevelenen sanatın ve mitin göstergebilim özellikleri, gelecek bölümde ilişkilendirilerek bir arada değerlendirilecektir.

BÖLÜM 4

4. ANALİZ

Çalışmanın bu bölümünde, soyut sanatın metafizik ve materyalist yönleri yapısalcı bir analiz çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu sırada soyut imge ve yapısalcılık ile ilişkili literatürden ve Barthes'ın mitsel çözümleme yönteminden faydalanılmıştır. Bu amaçla, tezin çıkış noktasını hatırlatmak faydalı olacaktır. Barthes'ın tarifinden yola çıkarak, *yapısalcı aktivite* bir *açımlama* ve *eklemlenme* (dissection & articulation) eylemidir. Bu kapsamda önceki bölümde, soyut imgenin modern kökleri kavramsal açıdan *açımlanmıştır.* Bu aşamadan sonra ise yapısalcı literatür çerçevesinde ulaşılan bulgular *telaffuz* edilmiş, bir anlamda ilişkileri karşılaştırılmış ve yeniden yorumlanmıştır, bu sırada ise çatışan yönleri, açıkta kalan durumları da tespit edilerek, soyut sanat mitini *yapısökümüne* uğratmak amaçlanmıştır.

Krauss'un görüşleriyle şekillenen araştırmalar doğrultusunda, öncelikle *biçimci* soyut sanat tarihinin (plastik unsurlara odaklanarak sınıflandırma yapan ve kavramsal yönünü bağlam dışı bırakan) mitsel bir anlatı yarattığı tespit edilmiştir. Bu anlatı, genel anlamda soyut sanat üslubunu modernist aklın bir çıktısı olarak, pozitivist bir yönelimle geometrik biçimlere, oran-orantı hesaplamalarına ve anlatısızlığa odaklanan bir üslup olarak tanımlar. Çalışma ilerledikçe, sanatçıların sanat yapıtına ve sanata yükledikleri anlamların pozitivist bir bakışla ilişkili olmaktan ziyade; tinsellik, metafizik, evrensellik gibi kavramlarla ilişkili olduğu keşfedilmiştir. Soyut sanatçılar bakımından aşkınlık hissiyatı veya tinselliğin evrimi yalnızca sanat ile deneyimlenebilen fenomenlerdir. Bunu yaratabilecek tek anlatı biçimi ise geçici materyalist düzlemi yansıtan değil soyut imgelem ile evrensel ve

ebedi metafizik düzlemi yansıtan sanattır. Soyut sanatçılar, *biçimcilerin* kabul ettiği gibi imgesel anlatılarını pozitivist estetikçi bir bakışla değil; bilakis Teozofist, felsefi ve Worringerci bir bakışla yapılandırmışlardır. Ancak her biri, tüm bu kavramsal girdileri, bireysel yorumları çerçevesinde kesinlik arz etmeyen simgesel dilleri yorumlayarak geliştirir. Krauss'un *dil geçirgensizliği* tespiti bu bakımdan isabetli olarak değerlendirilebilir. Ancak bunun sebepleri arasında soyut sanatın diline hakimiyetsizlik, ortaklaşa sembolizm eksikliği gibi nedenler olduğu gibi bir yandan da soyut sanatı tanımlayan ve eleştiren *biçimci* yaklaşımların da etkisi yoğundur. Asıl *sessizliği* açığa çıkaran unsurun bu mitik anlatı, örtük metafizik kavramsallık olduğu kanaati oluşmuştur.

Krauss'un arı soyut sanat üzerine geliştirdiği eleştiri, bu çalışma bakımından yönlendirici etkiye sahiptir. Öte yandan Krauss'un bakış açısının da Greenberg veya Barr gibi soyut sanatın kavramsal yönünü göz ardı eden, yalnızca plastik öğelere odaklı bir anlayıştan ileri geldiği Mitchell'in yorumlarıyla da desteklenmiştir. Özellikle sanatçıların kendi teorileri veya söylemleri incelendiğinde, Krauss'un belirttiği gibi materyalist/metafizik ikilemi bilinçdışına bastırdıklarını söylemek güçleşebilir. Sanatçılar, metafizik ve materyalist yönelimler hakkında oldukça açık söylemlerde bulunarak modernizm eleştirisine yönelirler. Bu elbette modernist olmadıklarını göstermez, aksine sanata ve bileşenlerine getirdikleri yorumlar ve elbette soyutlama *istençleri* modernist bakışın çıktıları olarak değerlendirilebilir. Yalnızca modernizmin içinde materyalizm karşıtı, tinselliğe odaklı ve metafizik düzlemi sorgulayan bir yorumları bulunur. Ayrıca sık sık üzerinde durulduğu gibi anlatıyı reddetmezler, anlatıyı materyalist bir düzlemden uzaklaştırarak metafizik bir yöne çekerler. Soyut sanatın veya sanatçıların aksine tarihsel anlatıların genel anlamıyla metafizik anlatıyı reddeden, bastıran bir yönelimde oldukları tespit edilmiştir.

Soyut sanatın kavramsal alt yapısı incelenirken, Teozofi ile ilişkileri; Doğulu veya "İlkel" toplumlar ile ilişkileri; metafizik felsefe ile ilişkileri; buradan süzülen *soyutlama istenci* gibi kavramları ve aslında tüm bunlara şemsiye görevi görebilecek materyalist algıya karşı duruşları ağırlıklı olarak bastırılmış yönleri olarak karşımıza çıkmıştır. Bu incelemeler sonucunda, soyut sanatın kavramsal altyapısına hakim

olunması durumunda, soyut sanatı pozitivist aklın içeriksiz bir çıktısı olarak izlemekten daha öteye gidebilen bir anlamlandırma süreci açığa çıkabilir.

Üzerinde durulması gereken son unsur ise; soyut sanatın plastik özellikleri bağlamında, algı teorileri ve renk teorileri kapsamında girişilen yapısalcı analiz çalışmalarında, Mitchell'in; Schapiro'nun veya Veltřuský'nin analiz teorilerinde soyut sanatın materyalist yönünü biçimsel özellikleri üzerinden okuma yaklaşımları gözlemlenmiştir. Elbette bu tür incelemelerin katkısı göz ardı edilemez; ancak bu çalışmada soyut sanatın varoluş anlatısı ve miti incelenmiştir. Soyut sanatın materyalist yönü olarak plastik biçimselliği değil, sanatı biçimsel yönden okuyarak bir tarihsel, kökensel inceleme yapan yönelimler ele alınmıştır. Böylece, soyut sanatın metafizik yönü ve materyalist yönü tarihsellik içinde değerlendirilmiştir. Soyut sanat yapıtlarının tekil incelemelerine ve *anlamlandırmalarına* değil, soyut sanatın toplumsal alandaki tarihsel, kümülatif, toplumsal bilinçte yer alan yönlerine odaklanmak tercih edilmiştir.

Prag Dilbilimcileri'nin yaklaşımları bakımından değerlendirildiğinde; soyut sanatın işlevi ağırlıklı olarak, *göstergenin kendine referanslı*, kendine dönük olduğu *şiirsel* veya *estetik işleve* yöneliktir. Soyut sanatın *göstergeleri*, doğada bir *gösterene* referans vermediği için *bilgilendirici işlev* bakımından anlamlandırılması güç göstergelerdir. Soyut sanat, *dil* sisteminden farklı olarak *estetik/şiirsel işlevin* baskın olduğu bir göstergebilim sistemi olduğu için, ilettiği bilginin (teorik bilgi) doğruluğu üzerinden onu değerlendirmek uygun değildir. Estetik *gösterge* olarak soyut sanat, sanatçı ile izleyici arasında özgürce hareket eden, kendi yaşam döngüsüne sahip özerk *göstergeler* topluluğudur. Estetik objenin kendine referanslı olduğu durumlarda açığa çıkan *şiirsellik veya estetik işlev* ile *ayrımsal değer* kavramları Malevich'in *eklenti unsur* kavramını çağrıştırır. Malevich'e göre bu *eklenti unsur* Süprematizm için düz çizgidir. *Eklenti unsur* bakımından konu edinilen sanatçıların yapıtları ve teorileri yorumlanırsa; Kandinsky için bu unsur ritim ve renk; Mondrian ve Van Doesburg için dikey ve yatay çizgilerin dengeleşimleri; Delaunay ve Kupka için renk karşıtlıkları olarak değerlendirilebilir. Hem soyut sanatın özerk anlamlandırma özelliği hem de sanatçıların üslup çeşitliliği nedeniyle bu sınıflandırma kesinlik arz etmez; ancak görsel bir gruplandırmaya referans verme amacı taşır.

Mukařovský, Veltřuský veya Vodička'ya göre; sanat eserinin varlığı izleyicinin yorumuyla tamamlanır ve böylece *anlamlandırma* izleyici ile birlikte yapılandırılır. Bir estetik obje, toplumsal bilinçte referans verdiği bir kavram, bir *gösterilen* var ise anlamlanır. Soyut sanat bakımından değerlendirildiğinde bu önermenin çözümü zordur. Bu tezin itici gücü de bu sorunsalda yatar. Bir *dil* sorunu olarak, izleyiciyi *sessizliğe* sürüklediği iddia edilen "arı" soyut sanat, biçimciliğiyle veya göz ardı edilen teorik yönleriyle izleyici bakımından muğlak bir *anlamlandırma* yaratımına neden olur. Soyut (metafizik) sanatın toplumsal bilinçte yer alan göndermeleri, *gösterenleri* ya hiç yoktur veya oldukça sınırlı bir izleyici tarafından bilinmektedir. Prag Dilbilimcileri'ne göre; sanat eserinin *anlamlandırılması* müşterek bilinçle birlikte bireysel bilinçte bulunan *gösterenler* ile işlevlenir. Soyut sanatın özerk anlatı biçimi, bireysel bilinci destekler niteliktedir. Buna karşılık özerk anlatının toplumsal bilinç ile ilişkisi zayıftır. Soyut sanatın *anlamlandırması* ağırlıklı olarak öznel çağrışımlarla gerçekleşir. Figüratif bir yapıtta ise *anlamlandırma* çoğunlukla toplumsal bilinçten devşirilir. Müşterek bilincin devreye girememesinin nedeni ise bir yandan sanatçının yarattığı özerk dile izleyicinin hakim olmamasıdır, bir yandan ise; soyut sanatın metafizik ve tinsel bağlamının *dile* dökülebilmesindeki güçlüktür. (Lacan'ın; *imgesel* düzlemin *sembolik* düzleme tam olarak aktarılamaması, *imgesel dilin, sembolik dilde* tam telaffuz edilememesi görüşü ile ilişkili olarak.) Ayrıca, müşterek bilincin devreye girdiği durumlarda dahi estetik *anlamlandırma* sanat eserinin özerkliğinden dolayı özneldir. Veltřuský'ye göre; soyut sanatın toplumsal bilinç veya toplumsal fenomenlerle bağı zayıftır ve yaygın toplumsal değer sistemleri ile çelişen bir sisteme sahiptir. (Bu bakımdan avangardların amacına uygundur.) İzleyicinin *özgür oyunu* sırasında, teoriye hakim olsun veya olmasın mutlaka bir takım ilişkilendirmeler ortaya çıkacaktır; ancak her ne kadar sanatçıların teorileri bir grup içinde yaygın olarak tanımlanabilir olsa da soyut sanat gibi *dili* örtük bir estetik objede bu göndergesel kavramlar kesinlik arz edemez. Bu durum, soyut sanatın ve genel anlamda modern sanatın doğal özelliklerinden biridir.

Mukařovský'nin üç bileşenden oluşan bir *gösterge* olarak estetik obje sınıflandırmasına göre arı soyut sanat; sanatçı tarafından yaratılmış ve izleyici tarafından algılanabilir *göstergelerden;* kolektif bilinçle görece daha az ilişkili özerk

anlamlandırmalardan ve soyut sanatın teorisi olarak tanımlanabilecek, sosyal fenomenlerle ilişkili kavramsal *gösterilenlerden* oluşur. Ancak, soyut sanatın amacı bu materyal dünyaya ait fenomenlere referans vermekten ziyade; içsel, tinsel, tarifi güç hissiyatlar yaratmaktır. Öte yandan *anlamlandırmanın* zamana göre değişiklik göstereceği de unutulmamalıdır. Tarihselci yapısalcı bir incelemenin bu algılamadaki ve değerlendirmedeki değişimleri kayıt etmesi gerekir. Soyut sanat bakımından değerlendirildiğinde, 1930'lardan sonraki tarihselleştirme yönündeki tek taraflı yorumlamalar, soyut sanatın *anlamlandırmasını* da etkilemiştir. Her ne kadar 1960'lardan sonra yavaş yavaş teoriye odaklanan incelemeler geliştirilmişse de *biçimci* tarihsel anlatı kalıplaşmış ve yaygınlaşmıştır. I. Dünya Savaşı, Ekim Devrimi, Nazilerin yükselişi ve II. Dünya Savaşı soyut sanatı etkileyen temel tarihi dönüm noktalarıdır. Özellikle de bu sürecin sonunda sanat çevresinin Amerika'ya göç etmesi ve İngilizce yayınların baskınlığı *biçimci* anlatıları, mit yaratımını tetikleyen olgulardır. Ütopyacı manifestoların çöküşü de aynı dönemlere denk gelir. *Biçimci* mitlerin tartışılmaya başlanması ise 1960'ları bulur. Soyut sanat anlatısının ABD'ye transfer olması, oradan yayılması, öte yandan da yükselen kominist ve faşist yönetimler için soyut sanatın elverişsizliği, halkı etkileyici, propaganda üretici bir araç olmayışı, soyut sanatın tarihsel serüvenini etkilemiştir. Mimetik anlatı sahibi olmadığı için ve kavramsal olarak da materyal dünyanın karmaşasıyla uğraşmadığı için bu tip siyasi oluşumlar için uygun bir araç değildir. Soyut sanat, toplumsal olaylarla ilgilenmez, evrenin ve içindeki tüm varlıkların birliğine ve tinsel, içsel uyanışa inanır. Sanat, siyasi bir propaganda aracı değildir. İçsel hissiyatları yönlendiren, tinsel ilerlemeyi amaçlayan bir yaratıdır. Soyut sanat bu bağlamda devrimcidir, fakat devrimleri kısıtlayıcı siyasi düşüncelere tabi değildir.

Shklovsky'nin *yabancılaştırma* kavramı üzerinden değerlendirildiğinde ise; soyut sanatın imgelemi kuşkusuz, izleyiciyi yabancılaştıran bir anlatı diline sahiptir. Tanımlanması ve *anlamlandırması* güçtür. Ancak burada ironik bir yaklaşım bulunur. Shklovsky'ye göre sanat, izleyiciyi yabancılaştırmalıdır ve bu *yabancılaşma,* izleyici o simgeyle ne kadar sık karşılaşırsa o kadar sembolleşecek ve anlamlanacaktır. Soyut sanatın itici güçlerinden biri de budur, izleyiciyi doğanın mimetik taklidinden, metafizik dünyanın soyut anlatılarına yönelterek *yabancılaştırır*. Ancak hem *dile*

(teoriye) hakimiyetsizlik nedeniyle *sessizliğin* açığa çıkıyor olduğu görüşü üzerinden hem de yer yer sanatçıların söylemlerinde bulunan yorumlar bakımından değerlendirildiğinde; izleyici teoriye tanıdık olursa veya izleyici soyut sanatın imgeleriyle ne kadar sık karşılaşırsa o kadar derin *anlamlandırma* yaşayacağı görüşü, *yabancılaştırma* olgusu ile çelişir gibi gözükebilir. Tanışıklık artıkça Shklovsky'nin karşı çıktığı *otomatikleşme* gerçekleşecektir. Bu durumda yapıt veya üslup sıradanlaşacak ve sanat eseri olma özelliği zayıflayacaktır. Bu bir çeşit kısır döngüdür. Soyut sanat, düz yazı gibi ekonomik, pratik veya kolay değildir. Şiir gibi dolambaçlı, biçimlendirilmiş bir söylemdir. İzleyiciyi kolay anlamlandırılabilir imgelerle *otomatik* bir algılamaya değil *yabancılaştırılmış anlamlandırmalarla* ritmi bozmaya yönlendirir. Elbette bozuk ritim tekrar ederse *otomatikleşecektir* ve *yabancılaşmadan* uzaklaşacaktır. Soyut sanatın *anlamlandırmasında*, yabancılaştırılmış imgeleme destek olacak şekilde çatışma vardır, göstergeler ve kavramlar hareketlidir.

Yukarıda da belirtildiği üzere; sanat eseri *özerk* bir *gösterge* olarak işlevlenmesinin yanı sıra *bilgilendirici gösterge* olarak da anlamlandırılır. Estetik obje bu yanıyla bir söylemdir. Bir zihinsel durumu, duyguyu, bir fikri ifade ederek işlevlenir. Teorisinden bağımsız olarak, soyut sanatın plastik unsurları da, renk, biçim, nokta, çizgi gibi araçlarıyla, bilgilendirme değeri taşır. *Bilgilendirici işlev,* elbette konunun açıkça tespit edilebildiği mimetik anlatılarda daha yoğundur; ancak Kandinsky, Klee gibi sanatçıların bilimsel olarak bu tip araştırmalar yaptıkları bilinmektedir. Örneğin, Kandinsky ile Bauhaus'da birlikte çalışmış olan Schlemmer'in günlüklerinde, Kandinsky'nin renklerin ve biçimlerin anlamlarını sorguladığı yarı deneysel uygulamalar yaptığından bahsedilir veya Klee'nin *Modern Sanat Üzerine* isimli çalışmasında; biçim, ritim, kompozisyon gibi konular, anlamsal açıdan değerlendirilmiştir. Soyut sanatın biçimsel *bilgilendirici işlevini* etkileyen bir diğer kaynak ise Teozofidir. Teozofi metinlerinin bazılarında hem biçimler ve sembolize ettikleri rakamlar ile anlamları açıklanır hem de düşünce biçimleri olarak değerlendirilen enerji bulutlarının biçimleri, renklerin anlamları detaylandırılır. Rakamlar ve biçimlerin ilişkisi değil ama renk ve biçimsel ilişkiler bilimsel gerçeklerle ilişkilendirilmeye çalışılır. Hem plastik unsurların biçimsel anlamları hem de Teozofi ile ilişkili sembolizm bakımından değerlendirilirse; soyut sanat

yapıtlarında *biçimlendirici* ve *şiirsel* anlamın bir arada işlevlendiği belirtilebilir. Bu bağlamda yorumlanırsa; soyut sanatın plastik unsurlarına yönelik yapısalcı bir analiz için kavramsal ve biçimsel yönleri birlikte irdeleyen bir yöntem geliştirilebilir.

Dilin işlevleri bakımından ise; soyut sanat metafizik konuları temsil ederken, bunu sanatçıların öznel olarak geliştirdiği çeşitli soyut üsluplar ile yapar, *dilin başvuru işlevi,* görünen o ki yalnızca teoriye hakim olan izleyici tarafından işlevlenebilir. (*Dilin* temel doğasına ait, içsel üç işlev tanımlanmıştı; *temsiliyet, ifade ve başvuru*). Bunlar sanat eserinin *bilgilendirici işlevleridir. Anlamlandırma* izleyici ile tamamlandığı için fonksiyonlardan hangisinin daha baskın olduğu yine izleyiciye göre değişkenlik gösterebilir. Örneğin; soyut sanat açısından teoriye hakim izleyici için; *temsiliyet* ve *başvuru işlevleri* hiyerarşik olarak üstte yer alabilir. Buna karşılık teoriye hakim olmayan izleyici, yalnızca biçimsel açıdan değerlendirebileceği için *ifade işlevi* daha baskın olabilir.

Soyut sanatın kullandığı *dilsel* araç baskın olarak *mecazi* yaratımdır. Sanatçı; simge ve anlam, *gösteren* ve *gösterilen* arasında yepyeni bağlantılar kurar. Bu anlamlar, ağırlıklı olarak toplumsal bilinçte yer etmemiştir. İzleyici, bu "yeni sanata" yabancı olduğu için geleneksel sınıflandırmalar aracılığıyla *anlamlandırma* gerçekleştirmede güçlük yaşayabilir. Soyutlamalarda karşılaşabileceğimiz *ad aktarmasının* ise arı soyutta bulunmadığı öngörülür; ancak izleyici yine de biçimler ile benzerlikler kurarak *ad aktarması* ile anlamlandırma gerçekleştirebilir. *Mecaz* kullanımı ön planda olduğu için soyut sanatta sanatçının benliği ön plandadır. Yeni ilişkileri sanatçının yorumları aracılığıyla gelişir. Soyut sanat bakımından ise; teorilerin yorumlanması aracılığıyla, sanatçı yeni mecazi anlatımlar geliştirir. Her birinin üslubu kendine hastır. Sanatsal amacın kendisi bir anlamda yeni simgeler oluşturmaktır. Mecazlar aracılığıyla *gösteren* ve *gösterilen* arasında yeni bağlantılar kurma amacındaki sanatçı, *göstergeyi yabancılaştırarak*, izleyicinin *anlamlandırması* için, *estetik* veya *şiirsel işlev* ile *özerk göstergeler* yaratır. Bu *özerk göstergeler* ise kendine has özellikleri göz önünde bulundurularak, toplumsal, tarihsel bağlamları aracılığıyla yapısalcı analize tabi tutulabilirler.

Soyut sanatın renk, biçim gibi unsurlar aracılığıyla taşınan *psikofizik* etkisinin, *sinestezinin* incelenmesi; göstergebilim analizinde yapının, sistemin nasıl

kurulduğuna, *en küçük birim* olarak neyin tanımlandığına göre değişir. Daha önce de bahsedildiği gibi Benveniste ve Veltřuský, resim, heykel gibi estetik objelerin plastik unsurlarının yapısalcı inceleme için uygun olmadığı, *en anlamlı küçük birimin* tespit edilmesinin imkansız olduğu konusunda hemfikirdirler. Çünkü hem kendi içinde taşıdığı anlam hem de kompozisyondaki bütünlükle yarattığı anlam bakımından resme dahil edilen her türlü unsur anlam taşıyıcısıdır. Soyut sanat yapılandırmaları, *en küçük birimlerin* belirlenmesi bakımından geleneksel bir yapıta göre görece daha elverişlidir denilebilir. Ancak bu da elbette, sanatçının üslubuna göre değişir. Malevich'in arı soyut bir yapıtını rahatlıkla sınıflandırabiliriz ancak Kandinsky'nin bir *Doğaçlama* eserini yapılandırmak imkansız bir girişim olabilir. Ortak dilleri, teorileri bakımından ilişkilendirilen estetik objelerin göstergebilim yapılandırmalarının eserden esere, üsluptan üsluba değişkenlik göstereceği belirtilmelidir.

Soyut sanatta, toplumsal bilinçten gelen *anlamlandırmanın* dışına çıkıldığı için, ilişkilendirme izleyici için muğlaklık taşıyabilir. Resimsel gösterge hem *kodlanmış ilişkisellik* hem de *benzerlik* ile anlamlanır; ancak *benzerlik* daha baskındır. Soyut sanatta ise *benzerlik* veya *kodlanmış ilişkisellik*, izleyicinin hayal gücüne bırakılmıştır. Teoriye hakim olan bir izleyici için dahi, toplumsal bilinçte yer almayan, tanımsız biçimler daha ziyade izleyicinin ö*zgür oyununa*, öznel anlamlandırmasına tabidir. Soyut sanat, *kodlanmış ilişkiselliğin* üç farklı işlevsel aracı (kolektif bilinç veya ortak dil; konu ve *ayrımsal değer*) bakımından baskın olarak *ayrımsal değer* ile anlamlandırılıyor olabilir, bunlar da ancak *sinestezi* aracılığıyla işlevlenebilir. Genel olarak *dil* ile konu; metafizik ve mutlaklığı hedefleyen ancak oldukça muğlak bir içeriğe sahiptir. Bu nedenlerle yapısalcı inceleme için kavramsal bilgiye ihtiyaç duyar. Toparlayacak olursak; izleyici, *dile*, okula, üsluba ne kadar hakimse *anlamlandırma* o kadar gelişebilir.

*

Soyut sanat ve *dil* sorunu ilişkisi, soyut sanatın *sembolik* düzlemde yer alan *gösterenlerinin*, *imgesel* düzleme referans vermemesiyle ilişkilidir. Soyut sanatın *dil* sorunu en basit haliyle bu şekilde tanımlanabilir. Bu sorunun nedeni; Krauss'a göre soyut üslubun yapısal bir imgelem, bir *ızgara* sistemi olmasından ve anlamının halihazırda elenmiş olmasından ileri gelir. Soyut sanat bu nedenle *sessizdir*, *ızgara*

sistemi dili reddeder. Mitchell'e göre Krauss'un bu yaklaşımı, Barr ve Greenberg'den beri süregelen teoriyi dışlama, tarihsel bir takım gerçekleri reddetme semptomları ile *biçimci* tarih okumasının bir çıktısıdır. *Biçimci* eğilimlere göre soyut imgelemin *sessizlik* hali özsel bir niteliktir, mimetik anlatıdan uzaklaşmak konuyu da dışlamak anlamına gelir. Soyut yapıtların gelişim süreci yalnızca bilimsel bir takım hesaplamaların neticesi olarak değerlendirilirken, teorik yönleri görmezden gelinir. Bu bağlamda konunun "arı" estetiğe ulaşmak için bastırıldığı doğrudur; ancak bastırılan konu materyalist dünyanın konusudur. Materyalist düzlem, sanatçılara göre yanıltıcı olan dünyadır ve materyalizmin neden olduğu yozlaşmayı engellemek amacıyla tinsel arınmayı hedefleyen sanatçılar, metafizik alemin, onlar için hakikatin yansımalarını resmederler.

Yapısalcı inceleme sırasında tarihsel ilişkilerin dışlanması, analizin biçimci ve analitik bir düzlemde sınırlanmasına neden olabilir. Halbuki soyut sanatın *anlamlandırma* için gerekli olan *dili* veya teorisi dışarıdadır, bu nedenle yapısalcı incelemeye tarihselliği dahil etmek soyut sanat ve yapısalcılık ilişkisini ve genel anlamda *dil* sorununu çözümlemenin ilk adımı olarak değerlendirilmiştir. Prag Dilbilimcileri, Lévi-Strauss, Barthes, Krauss ve Mitchell, kültürel yapılara dönük yapısalcı incelemelerde, tarihselliğin çalışmalara dahil edilmesi konusunda hemfikirdirler. Dilden farklı olarak kültürel sistemlerin ve sanatın *anlamlandırılması,* tarih içinde toplumsal bilinçte oluşmakta ve devamlı değişmektedir. *Dil* yapılandırması ise elbette anlamsal değişiklikler geçirse de genel olarak daha kurallı ve müşterek bir *anlamlandırmanın* çıktısıdır.

Krauss'un tespit ettiği soyut sanatın pozitivist/materyalist ile metafizik ikileminin araştırılması bu tezin çözümüne yönelik belirlenen çıkış noktası olarak tanımlanabilir. Araştırmalar sırasında soyut sanatın materyalist-pozitivist yönü olarak öncelikle temel plastik unsurların *anlamlandırmalarına* odaklanıldığı tespit edilmiştir. Soyut sanatın materyalist/pozitivist yönünün simgeleştirilmesi elbette bu biçimlerde bulunur; ancak Krauss'un tanımladığı asıl ikilik, modernizmin içinde bulunan kavramsal ikilikte yatar. Benzer bir ikilik, metafizik olguları bilimsel yöntemlerle açıklama çabası olarak Teozofi'de de gözlemlenir. Aslında, soyut sanatın kökensel incelemeleri sırasında, materyalist/metafizik ikilik ile sıklıkla karşılaşılmıştır;

ilkellik bağlamında; Teozofide; felsefi kökenlerde; sanatçıların teorilerinde nüvelenmiş olan bu ikilik gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Krauss'un materyalist/ metafizik ikilemini dile getirerek miti irdeleme önerisi, sorunsalın çözümlenmesinde katkı sağlamıştır. Diğer yandan ise; Mitchell'in soyut sanat dilinin, kültürel çok çeşitlilikten oluşan kümülatif anlatılarda bulunduğunu saptaması da çözümlemeye katkı sağlayan temellerden biridir. Yine de teorinin kollarını belirlemek, yönelimi tespit etmek de, tıpkı *anlamlı en küçük birimin* tanımlanmasındaki zorluk gibidir. Kavramsal çatıyı kurmak da belli oranlarda analistin yönelimine bağlıdır. Dolayısıyla, teori üzerinden yapılan araştırmaların da *anlamsal çok çeşitliliğe* açık olduğu belirtilebilir.

Veltřuský ise soyut estetik objelerin göstergebilim incelemelerinin amaçsız bir eylem olduğu kanaatindedir. Sanatçıların *anlamlandırma* sorununun önüne geçmek için teoriye başvurduklarını, bunun *acı bir gerçeklik* olduğunu savunur. Görüşüne göre; teori, sanat eserinin bir parçası değildir ve soyutlama istenmeyen bir anlam azalmasına, bir fakirleşmeye neden olur. Teori ve *psikofizik* etki araştırmaları bu durumun semptomlarıdır. Teorinin dışsal bir bileşen olmasının *anlamlandırmayı* güçleştirdiği açıktır; ancak soyut sanatın teori çalışmaları, sanatçılar tarafından sonradan eklenmemiştir. Bir arada veya öncesinde kurulmuştur. Soyut sanatın araştırmaya konu olan dönemi, *manifestolar çağı* olarak adlandırılmaktadır. Estetik üsluba eşlik eden manifestoların yayınlanması, modern sanatın bileşenlerinde yaygın, olağan bir durum olmasına rağmen, teorinin toplumsal alanda yaygın olmaması veya bilinirliğinin azlığı, *anlamlandırmayı* zayıflatmaya katkı sağlamış olabilir. Aynı durumun figüratif resim için de geçerli olduğu belirtilmiştir. Biçimlerin *anlamlandırılabilir* olmasına rağmen ağırlıklı olarak dini anlatılar etrafında şekillenmiş Batı sanatı örneklerinde de, izleyici İncil'de bulunan anlatılar ile tanışık değilse *anlamlandırmada* yine zayıflamalar açığa çıkabilir. Dahası, Veltřuský'ye göre *kodlanmış bitişiklik* veya *benzerlik* ile çalışan *anlamlandırma* yetisine karşılık, soyut sanatın toplumsal bilinçte yer etmemiş kodlamalarının *anlamlandırması* için insan zihni yetersizdir. İnsan algısı mimetik anlatılara yatkındır. Soyut *göstergelerin* toplumsal kodlar aracılığıyla okunması durumunda ise; izleyici imgeyi ya bazı *benzerlik* veya *yakınlık* ilişkileri ile okumaya ya da soyut *göstergeleri* birer etiket,

birer sembol ile *anlamlandırma* eğilimdedir. Veltřuský'ye göre resimsel *göstergelerin anlamlandırma* sorunu altında yatan temel neden, izleyicinin *kodlanmış ilişkisellik* ile bağlam kurmasındaki bu güçlüktür. Bir anlamda yapıtın *dil* sisteminin yapılandırılmamış, toplumsal alanda yaygın olarak kabul edilmemiş olmasıdır.

Kandinsky'ye göre *anlamlandırma* sorunu, Krauss'un ifadesiyle *sessizlik*, *işaretlerin* sembollere dönüşmesi ile aşılabilir. Kandinsky, *anlamlandırmada* yaşanan sorunun farkındadır. Bu nedenle sembolikleşmeyi önerir ve sembolikleşmenin yollarını özellikle Bauhaus dönemindeki biçim bilimsel incelemelerde arar. Bu sırada evrensel sembolizmin arayışında da olabilir. Ancak ilk kitabında, "mutlaklığın arayışında bilimsel yöntemlere değil, ilkel toplulukların yöntemlerine başvurulmalıdır" (2008) diyen Kandinsky'nin görüşleri, ilerleyen yıllarında modern bilime doğru yaklaşmıştır denilebilir. Malevich'in, Klee'nin, Mondrian'ın söylemlerinde de halkın soyut sanata verdiği tepkiden muzdarip oldukları yer yer gözlemlenir. Daha önce de bahsedildiği gibi sembolikleşme ile *anlamlandırma* hedefi, *yabancılaştırma* amacı bakımından çelişkili olabilir. Peki soyut sanatçılar için amaç imgeyi *yabancılaştırmak* olmayabilir mi? Amaçları, yeni bir dünya algısı, yeni bir anlamlandırma; materyal ötesine, gerçekliğe referans veren bir *anlamlandırma* kurmaksa, *yabancılaştırmak* hedefleri ile çelişiyor olabilir veya önce algıyı *yabancılaştırarak* izleyiciyi mimetik anlatıdan uzaklaştırmak, sonrasında ise yeni simgeleri tanıdık, ortak dilin bir parçası haline getirmek amacında olabilirler. İzleyicinin mimetik anlatı arayışında olduğunun farkında olan sanatçılar, sembolizmin yaygınlaşmasını önerirler; ancak bu sırada tam olarak teorinin yaygınlaşmasından açıkça bahsetmezler. Evrensellik algısının -bazen üstü açık bazen üstü kapalı bir şekilde- Teozofinin, varlığın ikili anlayışının veya simgelerin yaygınlaşmasını önerirler. Belki de yaygın olarak modernizm karşıtı olarak değerlendirilen metafizik anlatıyı gizlemeye çalışmış olabilirler.

Mitchell, Veltřuský'nin soyut estetik objelerin yapısalcı incelemesinin boş bir çaba olduğu yönündeki görüşüne karşılık, Malevich'in *Siyah ve Kırmızı Kare* kompozisyonunu biçimsel açıdan okumak yerine, otorite ilişkisi gibi bir takım kavramsal ilişkiler ile değerlendirir. Ama yine de tespit ettiği dilden, teoriden faydalanmaz, büyüklük küçüklük ilişkisini toplumsal kavramlar üzerinden

anlamlandırır. Ancak Mitchell'in de belirttiği gibi soyut sanatın kuramcıları bu tip burjuvaya veya materyal dünyaya ait *anlamlandırmalardan* kaçınırlar. Bu nedenle *sessizlik*, yapıtların anlatısızlığından, dilsizliğinden ileri gelmez, *sessizliğin* nedeni Mitchell'e göre; teorinin az bilinirliğinden kaynaklanır. Öte yandan Mitchell de soyut sanat ve dil arasındaki bariyeri, yarattığı *sessizliği* mit olarak tanımlayarak, bu mitin çürütülmesini ve anlaşılmasını önerir. Mitleri 'Vahşi Zihnin' doğayı anlamlandırma çabası olarak değerlendiren Lévi-Strauss'un görüşleri ile de ilişkili olarak; soyut sanatı, bilimsel bir çerçeveden, tarihsel altyapısını çarpıtarak ve pozitivizmin imgesi olarak tanımlayarak, sınıflandırmaya ve analitikleştirmeye yönelmek modern burjuvanın anlamlandırma çabası olarak değerlendirilebilir. Anlayışta ve kavrayıştaki eksiklik nedeniyle yaratıldığı öngörülen soyut sanat mitinin yapısalcılıkla çözümlenmesi, anlatıyı yapısökümüne uğratmak ve yeniden yapılandırmak için bir başlangıç noktası olabilir.

*

Soyut sanat mitinin sonuçlarından biri olarak tanımlanan *dile geçirgensizlik* söylemi; Barthes'ın belirttiği gibi bir olguya eklemlenmiş, tarihsel bir söylemdir. Soyut sanatın tarihsel *biçimci* anlatısı mitseldir. Soyut sanat miti; 1930'larda başlayan, 1950'lerden itibaren ise neredeyse tüm estetik alana yayılan ancak 1960'lardan sonra karşıt görüşlerle yeniden tartışılmaya başlayan bir anlatıdır. Barthes'ın belirttiği gibi zaman içinde değişen ve geçici bir söylemdir. Mitin karekteristik özelliklerinden *göstergeyi* boş bir *gösterene* dönüştürme veya *dil soygunu* özellikleri de soyut sanat miti ile ilişkilendirilebilir. *Biçimci* mit, soyut sanatın metafizik teorisini yok sayarak, soyut sanatı, *göstergeyi* boş bir *gösterene* dönüştürmüş, *dilini* çalarak, tarihselliğini sıyırmıştır.

Mit, Barthes ve Lévi-Strauss için bir *üst dildir*. Kurucu bileşenleri, *dildeki* gibi *en ufak anlamlı birimler* değildir. *Dilin* üzerine konumlandırılmış anlatı sistemleridir. Strauss'un mitleri müzik partisyonu gibi okuma önerisi, tekrarları gözlemlemek için bizim açımızdan faydalı olabilir. Barthes'ın iki katmanlı göstergebilim zincirine göre ise; ilk sistemin *göstergeleri* soyut sanat yapıtları ve onların tarihsel bağlamları, teorileri ve anlatılarıdır. İkinci katman olan mit katmanına geçince, dilleri, teorileri tarihsel bağlamları sıyrılır ve yeni bir

anlamlanma için hazır bulunarak yeni *göstergelere* dönüşürler. *Dil-sisteminin* üstüne kurulan *mit sistemi, üst dildir. Biçimci* tarihsel okumalar ise konu bağlamında *üst dil* olarak belirlenmiştir. İlk sistemin *göstergeleri*, soyut sanat ve *dili*, *üst dilin*, mit sisteminin *gösterenleridir*. *Anlam* olarak adlandırılan bu *göstergeler* topluluğu, *gösterenlerden* yani estetik objeler ve genel anlamıyla teoriden ve referans verdikleri *gösterilenlerden* oluşur. Bu bütünlük mitsel katmana geçince içi boşaltılmış, anlamı, tarihi sıyrılmış *biçimlere* dönüşür ve *biçimlere* yeni *kavramlar* yüklenir. *Anlamlandırma* ise *biçim* ve *kavramın* birlikteliğinden doğar. Soyut sanatın *biçimci* mitsel anlatı bakımından *anlamlandırılması*, onun pozitivist bir akılla, biçimlerin rasyonel indirgemesi olduğu yönündedir. Soyut sanat, modern zihnin simgeleşmiş mucizesidir. Mit, modern insanın akılcı sanatını işaret ederek onu tanımlamaya olanak sağlar ve bu pozitivist akıl dışında başka bir *anlamlandırmanın* peşine düşülmemesi için izleyiciyi masumca ikna eder. Alman İdealizmi'ne; ilkelliğe; Ötekinin temsiliyetine; Teozofi'ye; metafizik düzlemin anlatısına dayanan kümülatif teori *sessizleşir*, tarihselliği uzaklaştırılır ve yerine Aydınlanmacı, pozitivist modern insanın mantıksal sanatı gelir. Mit oluşurken aslında bu tarihsel anlatılar tamamen yok olmaz. Nüveleri halen ordadır. İlk sistemin anlamı, *gösteren* ve *gösterilenin* bütünlüğü kendi kendini boşaltarak, tarihsellikten bağımsızlaşmaya başlar. *Dilsel göstergeden*, mitsel *gösterene* dönüşürken anlamsal bakımından anormal bir gerileme yaşanır. *Biçimci* yaklaşımların yaptığı tam da budur; mitin *kavramı,* anormal bir anlamsal gerileme açığa çıkararak soyut sanat açısından yeni bir tarih oluşturur.

Barthes'a göre mitsel *gösterilenlerin* (*kavram*), *gösterenlerden* (*formdan*) daha az çeşitli olduğu belirtilmişti. Görüşüne göre; mitin *kavramları* sınırlı, buna karşılık aynı kavramsallığı taşıyabilecek *biçimler* sınırsızdır. *Kavramların* tekrarı ise mitin deşifresi için faydalanabilecek unsurlardır. *Biçimci* mit bağlamında karşılaşılan tekrar genel olarak; soyut sanatın aydınlanmacı, seküler, modern insanın mantıksal ve içeriksiz estetik biçimlendirmesi olduğu yönündeki kümülatif görüşler olarak belirlenebilir. Öte yandan, mitsel deşifreyi gerçekleştirebilmek için Barthes'a göre mitin *kavramını* tanımlayabilmek gerekir. Ancak bu *kavramlar* sabit değildir, tarih içinde değişebilir veya yok olabilir. Mitin *biçimleri* uzamsaldır, soyut sanata dahil örnekler ve teorik yazımlar bu *biçimlerdir*. *Biçimler* daha net tanımlanırsa;

1900'lerin ilk çeyreğinde, arı soyut metafizik sanatı keşfeden sanatçıların estetik objeleri ve bunların etrafında gelişen teoriler olarak belirlenebilir. Barthes, mitin *anlamlandırmasında* hiç *keyfilik* olmadığını belirtir, her zaman bir amaç, bir güdü vardır. Soyut sanat bağlamında ise bu amaç; toplumsal alanda yaygınlaştırmak için soyut sanat anlatısını Burjuvazinin değerleri ile ilişkilendirmek olarak belirlenebilir. Barthes'a göre; burjuva kültürü toplumun her katmanına sızmıştır. Avangardlar ise burjuvanın söylemine karşı olmalarına rağmen, statüsüne ve ekonomisine bağımlıdır. Barthes'ın bu önemli tespiti Greenberg'in yaklaşımlarıyla da desteklenebilecek bir söylemdir. Belki de kilit noktayı Barthes halihazırda çözümlemiş olabilir. Barthes'a göre; burjuva kültürünün insanı, aydınlanmacı, seküler bir söyleme tabidir. İnsanı evrenseldir ve dünyayı kavrayışı doğanın dönüşümüne ve hükmedilmesine yöneliktir. Evrensel burjuva insanı doğayı rasyonel ve pozitivist bir bakışla değerlendirir. Soyut sanatın biçimci miti veya kavramı da tam olarak bu rasyonel ve pozitivist insanın modern estetiğini vurgular. Burjuvazinin evrensel anlayışı ile çelişen metafizik, bilimle ilişkili ancak anti-materyalist söylemi çarpıtır, gizler. Bu nedenle *biçimci* mit, soyut sanatın toplumsal alandaki benimsenişi için gerekli gibi gözükür. Greenberg'in soyut sanatı toplumsal alana kabul ettirme gibi bir amacı olduğu da bilinir, bu amacını gerçekleştirmenin yolunu ise miti sürdürmekte ve geliştirmekte bulmuş olabilir.

Mitlerin genel olarak başvurduğu gizleyici yöntemler bakımından soyut sanat değerlendirilirse; *aşılama* yöntemi ile esas sorunu gizlerken bazı gerçekleri açığa vurması veya kabul etmesi bakımından; Kandinsky'nin tinsel sanat kuramının toplumsal alanda kabul görmesi örneklendirilebilir. Ancak bu durumda dahi diğer ilişkili yaklaşımlardan bahsedilmez ve Kandinsky'nin soyut üslubu kendine has ve ayrıksı bir anlatı olarak değerlendirilir. *Tarihin yoksunluğu* yöntemi ise *biçimci* mitsel anlatı bağlamında son derece ilişkilidir. Soyut sanatın miti, tarihsel bağlamından uzaklaştırılarak oluşturulmuştur. Teori ve tarihsel bağlantılar göz ardı edilerek, anlatılarda yaygın olarak bahsinden kaçınılmıştır. Bir diğer önemli gizleyici araç ise *tanımlamadır*. Burjuvazinin Ötekini reddeden, görmezden gelen, karşı karşıya kalmak zorunda kaldığı durumlarda ise onu inkar eden veya kendine dönüştüren yaklaşımı da soyut sanatın *biçimci* mitinde gözlemlenir. Doğu toplumları veya ilkel

toplumlar ile ilişkisini reddeden anlatıları, teorisyen veya tarihçilerin incelemelerinde yaygındır. Greenberg'de, Barr'da veya Apollinaire'in çalışmalarında ya reddedilir ya da sessiz, etkisiz bir yan üslup olarak değerlendirilir. *Niteliğin nicelleştirilmesi* ise; özellikle Greenberg'in *Avangard ve Kitsch*'te önerdiği soyut sanatın anlatısına ancak kültürlü ve yüksek gelirli kesimin hakim olabileceği ve işçi sınıfının konuyla hiç ilişkisi olmadığı görüşü, soyut sanatın evrenselci bakışını bir kültürülüklük ve zenginlik aracına dönüştürme bakımından ilişkilendirilebilir. Barthes, mitologun yöntemini, mitsel katmanın *biçimini dilsel* düzlemden gelen *anlamlandırma* ve mitsel düzlemdeki *anlamlandırma* ile bir arada değerlendirmek olarak belirtir. Soyut sanatın tarihsel, metafizik ve materyalist kökenlerini *biçimsel* okumalar dahilinde değerlendirmenin, Barthes'ın yöntemine uygun olacağı düşünülmüştür. Son olarak; mitin masum bir *anlamlandırma* olarak değerlendirildiği de unutulmamalıdır. Soyut sanatın *biçimci* mitinin de böyle bir etkisi olduğu belirtilebilir. Soyut sanat miti toplumsal alanda olağan ve sıradan, genel geçer bir anlatım olarak kendine yer etmiş gibi gözükmektedir.

*

Özel olarak Barr'ın incelemesi ancak genel olarak *biçimci* okumalar, soyut sanatı yalın, içeriksiz bir indirgeme olarak tasvir ederken arı soyut imgenin keşfini mimetik anlatının tükenmişliğinde arar. *Biçimci* görüşler bakımından Malevich, Mondrian ve van Doesburg; Cézanne ve Kübizmden etkilenen ve arı soyutlamaya biçimsel olarak ulaşmış sanatçılardır. Buna karşılık Kupka ve Delaunay'de Cézanne ve Kübizm'den etkilenir; ancak *biçimci* anlatıya göre bu iki sanatçının üslubu bir takım mimetik görüntülerin soyutlamalarıdır. Teoriyi dışarıda bırakarak yalnızca estetik objelerin plastik özelliklerine odaklanıldığında, Malevich ve Mondrian'ın kübist yoldan soyutlamaya geçtiğini belirtmek çok isabetsiz görülmeyebilir. Her iki sanatçının da kübist dönemleri bulunur, özellikle Mondrian'ın *artı-eksi* dönemi, sonrasında ulaştığı dengelenmiş karşıtlıklar kompozisyonları ile ilişkilendirilebilir. *Artı-eksi* üslubuna da Kübizmden geçerek ulaştığı göz önünde bulundurulduğunda biçimsel indirgeme yorumu yapılabilir. Ancak kendisinin de bahsettiği mantıksal indirgemeyle soyutlamaya ulaşma, yalnızca Kübizmin biçimsel eksiltme yöntemiyle ilişkili değildir, Teozofist yöntemler doğrultusunda yapılmış bir mantıksal

indirgemedir. *İstençler*, *idealar* veya *kendinde şeylerin* arandığı sanatsal üslubunda, tıpkı Platon'un *ideaların* varlığına mantığıyla ulaşması gibi, Mondrian da biçimsel indirgemeye kübist teknikten faydalanarak, Teozofist görüşlerle ulaşır. Malevich *biçimci* bir gözle değerlendirildiğinde, kübo-fütürist döneminde verdiği eserlerde, mimetik figürlerin geometrik biçimlere indirgendiği tespit edilebilir. Bu mimetik geometrilerin biçimlerinin arasında gizlenmiş süprematist çizgilerden bahsedilebilir. Ancak yine Malevich'in söylemlerine odaklanıldığında, süprematist karenin metafizik düzlemin hissiyatını simgelediği açıkça beyan edilir.

Delaunay ise halihazırda kübist çevrenin bir parçasıdır, kendi yazılarında tespit edilebileceği gibi *Eşzamanlılık* sanatını Kübizm'den tamamen ayrıştırır, ilişkili olmadığını beyan eder. Buna rağmen Apollinaire tarafından Kübizmin kollarından biri olarak tanımlanır. Delaunay'in *eşzamanlılık* teorisi incelendiğinde, *dünyanın titreşen ritminin* resmedildiği belirtilir. Teozofist yayınlarda veya anlatılarında da dünyanın ritminden, enerji alanlarının varlığından ve bunların biçimsel ve renksel olarak astral düzlemde deneyimlenebildiğinden bahsedilir. Öte yandan *eşzamanlılık* sanatının biçimsel olarak kübist estetikten oldukça uzak, eğimli ve renk skalası farklı bir üslubu bulunur. Bir yandan da aynı üslup içinde mimetik bir referansı olmayan arı soyut biçimlere rastlanabileceği gibi, mimetik figürlerin eşzamanlılık eğrileriyle stilize edildiği anlatılara da rastlanır. Teori ile ilişkilendirildiklerinde ise daha kapsamlı bir sınıflandırma yapmak mümkün gibi gözükür. Kupka ise soyut sanatın Sembolizm ile ilişkisinin en belirgin kanıtı olarak değerlendirilebilir. Kupka, soyut veya Orfist döneminden önce sembolist örneklere sahiptir. Hem yapıtlarının biçimsel anlatısı ile hem de yapıtlarına verdiği isimlerle Teozofi gibi okült ilişkileri belirgindir. Kupka soyut anlatılara belki de (Af Klint'i saymazsak) ilk ulaşan sanatçıdır. Yine onun eserlerinde de Mondrian veya Kandinsky kadar keskin bir üslup tespit edilemez. Aynı dönemlerde arı soyut yapıtları olduğu gibi, Delaunay gibi mimetik figürlerin seçilebildiği soyutlama çalışmaları da bulunur. Üslubuna Kübizm'den geçerek vardığını söylemek ise oldukça güçtür. Ancak Kupka'nın teorik yaklaşımları değerlendirildiğinde yine okült yaklaşımlar ve Worringer'in *soyutlama içtepisi* ile ilişkisi rahatlıkla gözlemlenir.

Biçimci anlatımlara göre Kandinsky ise Gauguin'den etkilenen lirik soyutlama tekniğine dahildir. Çünkü biçimleri düzenli geometrilerden oluşmaz. Ancak tüm bu sınıflandırmalar kapsamında denilebilir ki sanatçıların üslupsal değişimlerinin ağrılıklı olarak kayda geçirilmediği gözlemlenmiştir. Daha ziyade belli bir döneme odaklı anlatılar yaygındır. Örneğin, Kandinsky'nin Bauhaus sırasında ve sonrasındaki üslubu daha geometriktir, yine akışkan gibi gözüken amorf biçimler mevcuttur; ancak kompozisyonlar daha düzenli biçimler ise daha geometriktir. Kandinsky'nin soyutlamasındaki spiritüel yan, diğer sanatçılara kıyasla toplumsal alanda daha görünürdür. Buna, *Sanatta Tinsellik* isimli kitabının çevirisinin diğerlerine göre daha erken tarihlerde yapılmış olması etki etmiş olabilir. Yine *biçimci* bir bakışla, Kandinsky'nin üslubu Gauguin'nin ve Fovistlerin biçim ve renk kullanımları ile ilişkilendirilebilir. Kübizmi ise kitabında hem biçimcilikle eleştiren hem de tinsellikle ilişkilendiren çelişkili gibi görünen bir dil bulunur. Biçimsel olarak Mondrian'ın ve Malevich'in estetiklerinden oldukça farklı olduğu aşikardır; ancak teorileri bakımından değerlendirildiğinde son derece benzer fikirleri paylaştıkları gözlemlenir. Tam da modernizmin bireyselliğe ve özerk söyleme yaptığı vurguyu destekleyecek biçimde, benzer teorileri takip eden sanatçılar kendilerine has estetikler geliştirmişlerdir.

Af Klint ise Barr veya Greenberg gibi yazarların döneminde henüz sanat tarihine dahil değildir. Keşfedildiği tarihlerden sonra ise okült yaklaşımları nedeniyle Kandinsky'nin estetiği ile ilişkilendirilir. Af Klint'in tarihsel serüvenini gözlemlemek diğer sanatçılara göre daha güçtür. Bir yandan mimetik, amaca yönelik çizimler yapar, bunlar sanatsal çalışmalarının dışında kalır. Diğer yandan ise spiritüalist yaklaşımlarla ürettiği soyut yapıtları bulunur. Af Klint'in üslubu hem biçimsel açıdan hem de yapıtlarına verdiği isimler bakımından bizce spiritüalist yaklaşımların en açıkça gözlemlenebildiği örneklerdir. Onun estetiği bahsi geçen soyut sanat içeriğini tanımlamak açısından daha uygun gibi gözükür. Ancak bu yorumun özerk bir *anlamlandırma* olduğu unutulmamalıdır.

Barr'ın sınıflandırmasında dikkati çeken bir diğer anlatım ise belirlediği iki ayrı kol üzerine bulunduğu yorumlardır. Kübist koldan gelen Malevich ve Mondrian'ın sanatı mantıksal, geometrik, klasik ve yapısaldır. Gauguin'den uzanan

Kandinsky kolu ise; sezgisel ve duygusaldır, organik veya biyomorfik biçimselliğe sahiptir. Dahası bu kol romantik ve dekoratiftir. Dionysus, Plotinus ve Rousseau ile ilişkiliyken, Mondrian ve Malevich kolu ise Apollo, Pythagoras ve Descartes ile ilişkilidir. Bu bağlamlandırma çalışma kapsamında yorumlandığında; Barr'ın Kandinsky'nin sanatı için isabetli tespitlerde bulunduğu belirtilebilir. Bu durum Barthes'ın *aşılama* özelliğini akla getirir. Eksiklik; Mondrian, Malevich, Kupka veya Delaunay'in teorilerini gözden kaçırarak ayrı bir sınıflandırmaya dahil etmesi olarak belirlenebilir.

Sonuç olarak, *biçimci* sanat tarihsel sınıflandırma bakımından bahsi geçen sanatçıların biçimsel estetikleri göz önünde bulundurulduğunda, nasıl ilişkilendirildiklerini anlamak güç değildir. Kuramsal, kavramsal yönleri göz ardı edildiğinde bu biçimsel sınıflandırma oldukça makul bir açıklama olarak değerlendirilebilir. Ancak teoriler incelendiği zaman bu sanatçıların kavramsal olarak ilişkili oldukları da açıkça tespit edilebilir. Barr'ın ve Greenberg'in anlatılarında bulunan bir diğer çelişki ise İzlenimciliğin seküler ve modern atılımı ile soyut sanat üslubunu ilişkilendirmeleridir. Ancak bu bakış açıları, Schapiro'nun da belirttiği gibi, soyut avangardlar ile burjuvazi arasındaki çekişmeyi göz ardı eder. Kandinsky ve diğer soyut teorisyenler, materyal düzleme odaklı tinsellikten uzak burjuva sanatını yererler. Amaçları, karşıtlıkları tam olarak konusu dünyevi değerlere yöneltilmiş bu tip anlatılardır. Bu nedenle biçimsel olarak bir kırılma yaratmış olsa bile, izlenimciliğin anlatısı bakımından soyut sanatçılar ile çeliştiği belirtilebilir.

Biçimci anlatı karşıtlarına göre; Greenberg, soyut sanatın tarihsel, kuramsal anlatısını kurarken çarpıtarak eksik bırakır. Örneğin; bazı estetik hareketleri ön plana çıkarırken bazılarını ise yok sayar veya Greenberg'in anlatısına göre; öncelikle düşünsel alan ve izleyici pozitif ve somut bilgiye yönelir. Soyut sanatın mantıksal anlatısını bir anlamda izleyici talep eder, sanatçı ise bu gelişen modernist bakışa soyut sanat ile karşılık verir. Dahası, soyut sanatı Sentetik Kübizmin zihinsel yapılandırmaları ile ilişkilendirir. Halbuki Sentetik Kübizmin keşfi, ilk soyut çalışmalardan sonra gelir. Sentetik Kübizm, soyut sanatın öncülü değil, çağdaşıdır. Kandinsky'nin son dönem çalışmalarını ise süsleme benzeri ve insani özelliklerini yitirmiş olarak tanımlar. Öte yandan, Greenberg'e göre, mutlak ve aşkın sanat

mimetik sanattır, soyut sanata bu özellikleri atfedenler fanatiklerdir. Halbuki sanatçıların kendi yazılarında bu vurguları, aşkınlık amaçları sık sık gözlemlenir.

Öte yandan Greenberg için, soyut sanatın *dil* sorunu veya *anlamlandırma* sorunu, sosyo-ekonomik sınıfla ilgilidir. Bu bağlamda soyut sanat, evrensellik arayışına karşın, burjuvaziye doğru yönlendirilir. Sınıfsal bir bakış açısıyla, dar gelirli ve eğitimsiz izleyicinin böyle yüksek kültür çıktılarını anlamak veya keyif almak için vakti olmadığını belirtir. Avangardların ve soyut sanatçıların açıkça burjuvazinin karşında konumlanmalarına rağmen, arı soyut imgeyi burjuva ile ilişkilendirmek en azından kavramsal olarak çelişki yaratmaktadır. Ancak Barthes'ın da vurguladığı ekonomik olarak burjuvaziye bağımlı olmaları bakımından soyut sanatı yaygınlaştırma amacı taşıyan biri için tutarlı bir yaklaşım olabilir. Soyut sanatın arılığı, karşıt olduğu materyalist ideolojinin ve burjuvazinin bir parçası olmaya mahkum kalmış olabilir. Sanatçılara göre; soyut sanat burjuvazi için değil, tüm insanlık içindir ve her tür izleyicide tinsel bir hareketlendirme, ilerleme yaratmayı amaçlar. Buna karşılık soyut sanat burjuvazinin yüksek, elit anlamlandırması için düşünülmemiştir.

Araştırma sırasında, *biçimci* anlatının nedenlerini belirleyen birkaç yaklaşımla karşılaşıldı. İlk olarak Schapiro'ya göre *biçimci* yaklaşımın nedeni toplumsal alana yayılmış olan genel bir görüşün yansımasıdır. En basit haliyle bir estetik üslubun kendinden öncekine tepkisel bir anlayışla açığa çıktığının kabulüdür ve sınıflandırma da o doğrultuda hazırlanmıştır. Spretnak'a göre ise; *biçimci* tarih anlatısının nedeni on beşinci yüzyıldan itibaren toplumsal alanda sekülarizmin yaygınlaşmasıdır. Bu bağlamda, sembolistlerin ve soyut sanatçıların materyalist dünya görüşü olarak değerlendirerek eleştirdikleri Aydınlanmacı bakışın reddedilmesi, *biçimci* görüşler açısından modern sanatın simgesi kabul edilen estetik üslup için uygun değildir. Spretnak'in diğer nedeni ise Tuchman'ın görüşü ile ilişkilidir. Bu görüşe göre Nazizmin yükselişi, okült uygulamalardan uzaklaşılmasına, sanat tarihçileri arasında görmezden gelinmesi gereken bir olgu olduğu kanaatinin uyanmasına neden olur. Bu konudaki çatışmaya, müze müdürlerinin verdiği "*bize böyle öğretilmedi*" tepkisi de, *biçimci* tarih anlatısının yaygınlığının ve baskınlığının kanıtı olarak değerlendirilebilir.

*

Platon'un metafizik evren ve sanat felsefesi, modern felsefede ise; Kant, Schopenhauer ve Nietzche'nin görüşleri; Worringer'in soyutlama içtepisi, Teozofi ve Antropozofi, Anti-materyalizm, İlkelcilik gibi kavramlar etrafında 1906'dan itibaren 1916'ya kadar arı soyut metafizik sanat üslupları keşfedilmiştir. Soyut sanat hareketinin kavramsal altyapısı çok kapsamlıdır ve uzun bir sürecin kümülatif çıktısıdır. Edebiyat ve felsefedeki benzer hareketlerle çok yakından ilişkilidir. Bir yandan Platon'dan beri gelen ikili evren algısı ve onunla ilişkili felsefi yaklaşımlarla, bir yandan Teozofi gibi spiritüel inanışlarla, diğer yandan çağının bilimsel keşifleri ile ilişkilidir. Öte yandan ise estetik alanda soyut sanatı hem biçimsel olarak besleyen öncül üsluplar bulunur hem de kavramsal bir kritik söylem gelişir. Tüm bu kollar bir arada soyut sanatın keşfini tetikler. Soyut sanat, modernizmi çevreleyen çok çeşitli ve değişken maddi ve psikolojik koşulların izlerini kendi içinde taşır. *Biçimci* yaklaşımların öne sürdüğü gibi doğayı taklit eden üsluplardan yılmış olmaları tetikleyici unsur değildir.

Çalışma sürecinde derlenen bilgiler ışığında bazı temel kavramlar veya ilişkilere rastlanmıştır. Bu ortak kavramlar veya ilişkiler bir arada değerlendirildiğinde yapısalcı bir ilişkisellik gözlemlenmiştir. Belirtilen kavramlar ile sanatçıların ilişkileri karşılaştırıldığında kavramsal olarak birbirine benzer söylemler etrafında estetiklerini biçimlendirdiklerini gözlemlenir. Belirlenen genel kavramlar; Spiritüalizm; Bilinçaltı-Süperbilinç; İçsel Sanat-Sezgisellik-Duygular; Metafizik Evren-İdealaın Temsili; Temel Öz-Evrensel Ritim; Mutlaklığın Temsili; Tinsel arınma aracı olarak sanat; Soyut İmgelem veya *Soyutlama İstenci*; Taklit Karşıtlığı; Materyalizm Karşıtlığı; Kübizm ile ilişki; Ahenk-Ritim-Dengelenmişlik; Müzik; Bilim; İlkele veya Ötekine Öykünme; Şehir Hayatı-Endüstriyalizm; Yeni bir hayat felsefesi ve Sembolizm olarak derlenebilir.

Spiritüalizm; Metafizik Evren/İdealaın Temsili/Temel Öz/Evrensel Ritim; Mutlaklığın Temsili; Soyut İmgelem veya *Soyutlama İstenci*; Taklit Karşıtlığı; Ahenk/Ritim/Dengelenmişlik; Bilim; İlkele Öykünme; Yeni bir Hayat Felsefesi başlıkları bahsi geçen tüm sanatçılarda ortak eğilimler olarak tespit edilmiştir. Ortak kavramlar, hem idealist felsefede hem Worringer'in sanatsal içtepisinde hem de

Teozofide karşılaştığımız ortak söylemlerdir. Ancak, Bilinçaltı-Süperbilinç; Tinsel arınma aracı olarak sanat; Materyalizm Karşıtlığı; Kübizm; Müzik; Şehir Hayatı/ Endüstriyalizm ve Sembolizm ile ilişki tüm sanatçıların ortak yaklaşımları değildir. Bilinçaltı-Süperbilinç bakımından Malevich, Kupka ve Kandinsky bilinçaltı veya süperbilinç ile ilgili söylemelere sahiptir, Af Klint'in ise ilişkili olduğu düşünülür. Ancak diğer sanatçıların direkt atıflarına rastlanmamıştır. Malevich'in söylemlerinde tinsel arınma aracı olarak sanattan bahsedilemez ve yine Malevich'te materyalizm karşıtlığı yoktur; aksine hayranlık bulunur. Kübizm, Af Klint, Kupka ve Kandinsky ile ilişkili değildir. Müzik, soyut sanat ve idealist felsefe kapsamında çokça kritik edilmiş bir konu olmasına rağmen yalnızca Kandinsky'de ağırlıklı bir yönelimdir. Sembolizm ise Kandinsky ve Kupka bakımından direkt ilişkilidir; ancak diğer sanatçılarda Kübizm üzerine söylemlere rastlanırken Sembolizm'den pek bahsedilmez. Yine de kavramsal olarak benzer kaynaklara başvurdukları kaçınılmazdır.

*

Soyutlamanın Worringer ile ilişkisi; Alman idealizmi ile de yakından ilişkilidir. Doğayı fizik ve metafizik ikiliğinde algılama; sanat aracılığıyla mutlaklığa ulaşma; manevi boşluk hissiyatı; materyalizm yergisi ve ilkelliğe övgü; özdeşleyim ile sanatsal istenç görüşleri, idealist felsefe ile ilişkilendirilebilir. Mutlaklığa, ideallere ulaşma Worringer için soyutlamadan geçer, soyutlama vurgusu ise özellikle Nietzche'nin Dionisos kavramı ile ilişkilendirilebilir.

Worringer'e göre; ilkel insan ile modern insan bağlamındaki paralellik materyalist dünyanın açıklanamazlığı karşısında duyulan manevi boşluktan ileri gelir. Her ikisi de maneviyat açısından kayıp bir bilinmezlik yaşar. İlkel ile modern insan arasında kalan toplumlar (Antik Yunan, Roma ve Ortaçağ Avrupa'sı) ise Worringer'in görüşlerine göre dini ve mimetik anlatılara başvurur. Bu toplumlar için manevi boşluk; tanrısal, tinsel figürleri insansılaştırarak ve materyal düzleme odaklanarak çözümlenir. Nietzsche'nin Apollon ve Dionisos alegorisinde de soyutluk ve ilkellik arasında kuralan bağlantıya rastlanır. Nietzsche, evrenin anlaşılmazlığı karşısında dehşete kapılan insanın doğayı bilimsel yöntemlerle değerlendirerek, mimetik temsile yöneldiğini ve örtük bir rahatlamaya ulaştığını belirtir. Buna karşılık

soyutlama ise kaosun temsilidir ve insanı mutlaklığa ulaştıran niteliğiyle nihayetinde tinsel anlamda yatıştırıcı özelliğe sahiptir. Worringer'e göre manevi açıdan kayıp insan *kendinde şeyi* arzular ve bu nedenle hem modern hem de ilkel insan, *soyutlama istenci* içindedir. Bu bağlamda, *soyutlama istenci* Worringer tarafından temel bir ihtiyaç olarak yorumlanır.

Soyut estetik karşısında mimetik üretim ve onun verdiği haz ise sanat ile ilişkili değildir. Taklit etme ve soyutlama dürtüsü ve her ikisinin de üretim biçimleri arasındaki farklılığa yapılan vurguyu Kandinsky'de, Mondrian'da, Malevich'de, Kupka'da, van Doesburg'da, genel olarak soyut sanat teorisyenlerinin çalışmalarında gözlemleriz. Sanat üretimi, bu sanatçılar için mimetik yaklaşımdan uzak olduğu zaman yaratıcılık ile daha açıkçası sanat ile ilişkilendirilir. Yine Kupka'da ve Malevich'te açıkça belirtilen sanat ve din ilişkisinin ayrılmazlığı da Worringer açısından önemlidir. Sanat eserinin değerini psişik ihtiyaçları tatmin etmesiyle ilişkilendiren Worringer'e göre; sanatın güzelliği mimetik mükemmellikte değil, yarattığı hazzın gücündedir. Bu nedenle "*mutlak sanatsal istenç*" sanatın psişik değerini ölçmede kullanılır. Sanatın, sanatçının evreni algılama biçiminin bir çıktısı olarak değerlendiren bu yaklaşımı yine soyut sanatın teorisyen sanatçılarının çalışmalarında yaygındır. Ancak *soyutlama istencine* yönelik söylemler, *Formalesk* üslubun temel anlatılarından biri olarak değerlendirilebilir. Üçüncü bölümde derlenen görüşler kapsamında; Apollinaire ve Braque'in eleştirilerinden yola çıkarak Kübizm ile Worringer'in görüşleri arasında benzerlikler göze çarpar. Özellikle Kübizmin, sanatçının algıladığı dünyanın, sanat aracılığıyla yeniden yaratılması üzerine yaptığı vurgu ve soyutlama övgüsü Worringer'in terminolojisi ile ilişkilendirilebilir. Bu bakımdan; *biçimci* görüşlerin Kübizm ve arı soyut sanat arasında kurdukları biçimsel bağlantıya ek olarak *soyutlama istenci* üzerinden, kavramsal bir ilişkisellikten bahsedilebilir. Öte yandan özellikle Kandinsky ve Mondrian da rastlanılan; sanatın içsel bir dışavurum, tinsel bir eylem olduğu yönünde görüşleri Worringer'in sanatın nitelikleri üzerine geliştirdiği görüşleri ile de bağlantılandırılabilir.

Platon'un evreni; geometri ile, evrensel ahenk ile geometri uzmanı bir tanrı tarafından yaratılır. Estetik güzellik deneyimi ise Evren'in metafizik algılanışı ile içi içedir. Bu deneyim, ruhu ve aklı devinime sokarak insanın hakikate, töze, ideale

ulaşmasını sağlar. Soyut sanatın ortak ve temel amaçlarından olan; sanat ile tinin yüceltilmesi anlayışı Platon'dan beri takip edilebilir. Materyal düzlem ve materyal olmayan *idealar* düzleminin yansıması da Platon'dan beri süregelen bir anlayış olarak tanımlanabilir. Hem biçimsel seçimlerde, hem de kompozisyonların oluşumunda, Platon'un aritmetik, geometrik kurallar çerçevesinde kurguladığı yaratım süreci ile soyut sanatın estetik üslubu arasında paralellik kurulabilir. Platon'un kozmosun yaratılışı teorisi ile ilişkili olarak soyut sanatçı, *değişmeyen özü* temsil etmeye ve ideali materyal düzlemde görünür kılmaya çalışır. Böylece *değişmeyen öze*, birliğe varabilmek için bir araç yaratır. Sanat eserini *ideali* örnek alarak üreten soyut sanatçı, bu *ideali* neo-Platonist sanatçıdan farklı olarak doğada değil nesnel olmayanı temsil ettiği varsayılan soyut (zaman zaman geometrik) kompozisyonlarda arar ve böylece izleyicilerini *ideale*, tinsel ilerlemeye doğru yönlendirir. Platon'nun *Eros* öğretisi, *yansıma* yerine *değişmeyenin* bilgisine yönelme önerisi ve *idealar* evrenine yönelik sanat aracılığıyla tini yüceltme anlayışı da soyut sanatçıların yaklaşımları ile ilişkilidir. Platon, taklide dayalı bu üretim biçimlerinin toplumu yanlış yönlendirdiğini düşünür. Bir yandan da *mimetik* üretim tarzınının, zaten varoluş sıralamasında alt sıralarda olan duyusal dünyayı taklit etmesi de Platon için negatif bir özelliktir; ancak buna karşılık olarak bir soyutlama önerisinde bulunmaz. Soyut sanatçıların materyalizm karşıtlığı ve mimetik, figüratif anlatıyı aşağı görme yaklaşımları ile Platon'nun bu görüşleri ilişkilendirebilir.

Platon'un dünyasında bilgiyi bilimsel yollarla (aritmetik, geometri ve diyalektik) arayanlar, materyal dünyayı değil, *doğmuş olanı* değil, varlığın özünü, metafizik dünyayı araştıranlar ancak hakikate ulaşabilir. Soyut sanatçılar da doğayı taklit etmeyen sanatları ile, metafizik sanatları ile hakikate ulaşmayı denerler. Nietzche bu bağlamda kendi teorisini geliştirirken, Sokrates'in ve Platon'un akılcı yaklaşımları sonucunda sanatın materyalist akılcı bir ruha büründüğünü savunur. Ancak Platon'un bilimselliğe başvurulmasını öneren söylemi, yansımanın, materyal düzlemin bilgisine değil, *ideaların* bilgisine ulaşmayı amaçlar. Bu bakımdan soyut sanatın bilim ile metafiziği birleştiren yaklaşımları bakımından ve *idealara* ulaşma amaçları bakımından da ilişkili gibi gözükür.

Kant'ın estetik yargıyı izleyicinin bilişsel yetilerine atfetmesi ise; Prag Dilbilimcilerinin estetik anlamlandırmanın izleyiciye bağlı bir *anlamlandırma* olduğu görüşü ile örtüşür. Güzellik yargısı, Kant'a göre izleyiciyi ahlaki bir insanlaşmaya yönlendirir. Platon'un güzellik ile tininin yüceltilmesi görüşüyle de ilişkili olarak Mondrian'da, Kandinsky'de, af Klint'te, Malevich'te, Kupka'da ve Delaunay'de buna benzer söylemler gözlemlenir. Ayrıca, Kant'ın *mekanik* ve *estetik* sanat üretim biçimleri ile yarattığı ikili anlayış da sanatçıların teorilerinde ve Worringer'in görüşlerinde bulunur. Malevich, Kupka, van Doesburg sanatsal üretimden ve karşılığında pratik amaçlara dayanan üretimden bahsederek mimetik anlatıyı sanatsal üretime dahil etmezler. Neredeyse hepsi iki tip üretimden, birinin sanatsal diğerinin ise pratik üretim olduğundan bahsederler. Bu bağlamda, sanatın tanımlarında veya soyut imgenin kavramsal gelişiminde, sanatçıların ve teorisyenlerin çalışmalarında, Kant'ın sanatsal ayrımı belirgindir. Bir yandan da sanatı üreten dehâdır ve dehâ tin ile estetik *ideleri* yorumlayan ve nesneye dönüştüren kişidir. Dehâ kavramına sanatçılarda veya teorisyenlerde rastlanmaz; ancak belki de tözü gözlemleyebilen ve aktarabilen sanatçılar miti dehâ kavramı ile ilişkilendirilebilir.

Kant'ın *estetik yargı eleştirisi* soyut sanat kavramları üzerinden incelemeye tabi tutulursa bazı açılardan bağdaştıklarını belirlenebilir. Soyut sanat, Kant'ın biçime odaklanan ve kavramsız, duyusal imgelem üzerinden yargılara varan ve tümellik onayı bekleyen yargı yöntemine uygun gibi gözükmektedir. Kant'ın *momentleri* açısından değerlendirilirse; soyut sanat, *nitelik* açısından biçimsel ve tinsel bir deneyim sunmayı amaçlar. *Nicelik* açısından yine biçimsellik ve tinsellik ile ilişkili olarak evrensel imgeler yaratma çabası içinde geometrik biçimlere, sembolik estetik idelere yönelir. Öte yandan, geliştirdiği soyut imgelem ile doğadan ayrık, ikinci bir doğa yaratır. Bu yeni doğa, öznede tinsel ilerlemeye yönelik bir amaç ile güdülenmiştir. Bu bakımdan Kant'ın *amaçsız amaçlılık* kavramı ile çelişkili gibi gözükür. *Kiplik* bakımından ise özellikle tümellik, ikinci doğa ve semboller ile birlikte, *soyut sanat* bir iç-ben tümel ilişkisi yaratmayı amaçlamış, toplumsal bir birliktelik, yeni bir kültür yaratımı arzulamıştır. Ancak, Kant'ın *ortak duyusu* dönemin izleyicileri arasında estetik açıdan yeterince gelişmemiştir. Bu bağlamda

izleyici, *soyut sanata genellikle* güzel yargısından ziyade yüce yargısı ile yaklaşmış gibi gözükmektedir.

Sanat eserinin tini yüceltici bir araç olarak değerlendirilmesi Schopenhauer estetiğinde de temel yaklaşımlardandır. Sanat eserinden alınan *haz istençten* bağımsız olarak Platoncu *ideaları* gözlemlerken *saf akılla* yönetilen *hazdır*. Estetik sanat eserinin bu amacı insanı Platonik *ideaya* götürmektir. Nietzsche'nin felsefesi de Platon'un *idealar* ve *yansımalar* evreni görüşünü Apolloncu ve Dionisoscu sanat bağlamında sürdürür. Ancak Antik Yunan sanatının ve davamındaki Batı Avrupa sanatının Sokratik yaklaşımı, Nietzsche'ye göre insanda bireyselleşmeye ve bölünmeye neden olur. Dionisoscu soyut sanat ile metafizik evreni, *ideaları* deneyimleyebilecek izleyici ise bu bölünmeden kurtularak tümlüğe ulaşır. Arı soyut sanatın *soyutlama istenci* ile ilişkisini Kübizm üzerinden kurabilirken, Schopenhauer felsefesi ile ilişkilendirilebilecek estetik köken ağırlıklı olarak Sembolizm olabilir. Sembolist manifestolarda yer verilen *idealar* evreninin tasvirleri, Bramble'a göre; soyut sanatçıların ütopik, umutlu, evrensel dünyalarından farklıdır. Sembolistlerin *istençler* evreninden yansıyan görüntüleri mimetiktir; ancak kaotik, distopik ve umutsuzdur. Öte yandan yine Bramble'ın tespitinden yola çıkarak; *istençler* evreninin dile dökülemez karmaşıklığı, sembolistlerde sembolik anlamlandırmalara, mecaz yaratımlarına dönüşür. Ancak arı soyut sanatçılarda, materyal evren ile sembolik ilişki tamamen kesilerek, *istenç* evreninin Platonik geometriler, Worringerci soyutlamalar ile tasvir edildiği belirtilebilir.

Soyut sanat ile idealist felsefe arasındaki ilişki ağırlıklı olarak müzik eleştirisi etrafında şekillenir. Her ikisinin de temsiliyetsiz oluşu, zamansal oluşu ve *idealar*, *istençler* evreninden yansıması veya *kendinde şeyin* en arı şekilde yansıması olarak değerlendirilen müzik ve müziğin soyutluk hali, resim sanatında soyutluğun gelişimiyle yakından ilişkilidir. Schopenhauer bakımından müzik; matematik veya geometri gibi herkes için geçerli ve evrensel araçları kullanır. Soyut sanat ve müzik arasındaki bir diğer ilişki de budur. Müzik gerçekliğin soyutlanmasıdır, bu sayede metafizik bir avunma yaşayan insan, evren ile bütünleşerek manevi hazza ulaşır. Biçimde soyutluğun yansıması felsefede veya eleştiride müzik ile yakından ilişkili olarak tartışılır; ancak sanatçıların teorileri bağlamında müzik ile soyutlama

arasındaki direkt ilişki yalnızca Kandinsky'de bulunur. Kandinsky, sanatını ve yöntemlerini müziğin soyutluk özelliği ile ilişkilendirirken, müziğin matematiksel sistematiğini de resime uyarlamayı kendine amaç edinir. Apollon ile Dionisos arasındaki karşıtlıktan doğan tamamlayıcılık ilkesi de soyut sanatta varlık bulur. Müzik, genellikle değerlendirildiği üzere zamanda bulunan, kalıcı uzamsallığı olmayan yaratıdır. Ancak resim, Dionisoscu *ideaları* Apolloncu imgelere dönüştürebilir. Bu bağlamda Nietzsche'nin sembolistlerle ilişkisi, Apollon'un mimetik anlatının simgesi olması bakımından daha ilişkili görülebilir. Ancak soyut sanatçılar, Platon'un *idealarını*, Schopenhauer'un *istençlerini* veya Kant'ın *kendinde şeyini*, fiziksel düzlemde mimetik olmayan soyut araçlarla anlatma çabasına düşerler. Bir bakıma Dionisos'un mutlaklığını soyut plastik araçlarla temsil etmeyi amaçladıkları belirtilebilir.

Arı soyut sanatın bilinçaltı ile ilişkili teorik kökenleri ise B. Smith'e göre Schelling'in felsefesi ile ilişkilidir. Özellikle; Kandinsky, Kupka ve Malevich'in teorilerinde sanatsal yaratımın bilinçaltı ile ilişkilendirildiğine vurgu yapan, sanatın sanatçının bilinçaltından yansıyan evren algısı olduğuna dair görüşleri tespit edilebilir. Af Klint'in sanatı da Fant tarafından bilinçaltı ile ilişkilendirilir; ancak Teozofi öğretileri de göz önünde bulundurulduğunda, hem idealist felsefe hem de Teozofi bağlamında arı soyut sanatın temelleri bilinçaltı ile ilişkilendirilebilir. Sanatçıların söylemlerinde veya eleştirilerde dehâlık kavramı ile ilişki kurmanın güçlüğünden bahsedilmiştir. Ancak Schelling'in bilinçaltından dehâ aracılığıyla yansıyan sanat yaratımı görüşü ile arı soyut sanatçıların metafizik evreni algılayabilme, tinsel yücelme aracı yaratabilme gibi üstün becerileri, adı konmamış olsa da dehâlık durumu ile ilişkilendirilebilir.

*

Aydınlanmacı görüşün pozitivist dünya algısı ile toplumsal dinamiklerin tamamında gelişen hızlı değişim ve dönüşümler yaygın görüşlere göre bazı modern sanatçılarda istikrarsızlık hissiyatı yaratır. Bu hissiyatın çözümü ise, metafizik okült, ütopik anlatılar ile dünyayı, insanlığı yeniden düzenlemek, sanat ile yüceltmek aslında bir anlamda iyiye götürmek ve eğitmek anlamına gelir. Modern sanatçılar arasında yaygınlaşan pozitivizm karşıtı anti-materyalist söylem, Weber'in *büyünün*

bozulması fikri ile kavramsallaşır. Modern insanın büyüsü bozulmuş dünyadaki aşkınlık ve yücelik arayışı yarı felsefi, yarı dini, yarı bilimsel anlatılar topluluğu ile sanata yönelir. Sanat aracılığıyla *yeniden büyülenme* söylemleri ise; okült yaklaşımlarda; ilkelliğe öykünmede; anti-materyalist söylemde; Worringer'in soyutlama ve sanatsal içtepisinde ve idealist felsefede bulunur. Bu söylemler ışığında yaratılan soyut sanat ise insanlıkta tinsel arınma, yücelme ve *yeniden büyülenme* yaratacaktır. Bu açıkça bir ütopyadır. Sanatsal yansımaları ise soyut sanatçılardan önce Romantiklerde ve Sembolistlerde gözlemlenir. Ayrıca Sentetizm ve Kübizmde de anti-materyalist söylemler ile ilişkili ilkele, Ötekine öykünmeye rastlanır. Özellikle Kandinsky, modern sanat eleştirisini tinselliğin sanatsal alandan kaybolması üzerine geliştirir. Yalnızca biçimsel özelliklere dayalı modern sanat keşifleri, sanatçıları sanatın temel amacı olan tinselliği yansıtma görevinden mahrum bırakır. Soyut sanat, bu bağlamda modern sanatın tinselliği yeniden yüceltici aracıdır. Kandinsky'nin modern sanatın tinselliği yitirmesi üzerine geliştirdiği görüşlerini Schapiro da yorumlamıştır. Bu bağlamda, *biçimciler* tarafından mimetik sanatın kırılma noktası, soyutlamanın başlangıcı olarak değerlendirilen İzlenimcilik, anti-materyalist dünya görüşünü paylaşan soyut sanatçılar bakımından düşünsel olarak karşıt oldukları bir sanatsal üslup olarak değerlendirilebilir.

Spretnak, erken modernist dönemde tinselliğin ve sekülerliğin bir arada varolduğunu ve bu genele yayılmış toplumsal durumun ise sanatı etkilediğini savunur. Erken modernizmin bilim ve metafizik birlikteliğini, bilimsel alanda spiritüalist savları test eden deneylerde veya spiritüalist söylemde yer alan bilimsel yaklaşımlarda gözlemlemek mümkündür. Özellikle Kandinsky'de, Mondrian'da ve Kupka'da bilimin geçiciliğine yapılan vurguya rastlanır. Materyal dünyanın bilimsel incelemesi geçicidir ve sanatta materyal dünyaya, mimetik anlatıya odaklanmak da aynı oranda geçicidir. Sanatın izleyicisini *idealara* yöneltme amacının odak noktası bu geçicilikte yatar. Sanat mutlak olana, metafizik olana, içsel, tözsel, *ideal* olana odaklanmalıdır. Bu görüşe de aslında Platon'dan beri idealist felsefede rastlanır. Bilim, soyut sanatçılar ile özellikle Teozofi üzerinden ilişkilidir. Teozofi ve bilim ilişkisi ise, metafizik olguların bilimsel yöntemlerle kanıtlanmaya çalışılması ile ilişkilidir. Bilim hem geçicidir, kesinlik arz etmez hem de metafizik varlıkların kanıtı

işlevini görür. Bu ilişkiye özellikle af Klint'in sanatında rastlarız, Teozofi ile bağlantılı metafizik bilim anlayışı yapıtlarına verdiği *Evrim, Atom Dizisi* gibi isimlerle desteklenir. Modern bilimi reddetmeyen ancak metafizik teorileri kanıtlamak amacıyla değerlendirilen bilimsel bir yaklaşım arı soyut sanatçılar arasında yaygındır.

Özellikle dördüncü boyut teorisi, hem kübistler hem de soyut sanatçılar üzerinde etki bırakır. Bazı bilimsel çalışmalar durugörü ile dördüncü boyutu gözlemleyebileceğimizi veya dördüncü boyuttaki fenomenlerin materyal dünyaya gölge şeklinde yansıdıklarını iddia ederler. Bu tip yaklaşımlar, soyut sanatçıları yine Teozofi üzerinden etkiler. Bilimsel buluşların bir diğer yansıması da Fütürist güç çizgilerinde gözlemlenir. Maddenin dağılımı, Vortisizmi ve Rayonizmi de Fütürizm üzerinden etkiler. Belki Fütürist güç çizgileri de Teozofinin düşünce bulutları ile, bedeni saran enerji dalgaları ile ilişkilendirilebilir. Delaunay'in ve Kupka'nın sanatında bu titreşimlerin etkileri bulunur. Malevich'in yaklaşımı ise endüstriyi, şehir hayatını öven diliyle hem anti-materyalist bağlamdan uzaktır hem de Süprematizmi şehir hayatının, teknolojinin çıktısı olarak tanımlar. Malevich'in bizce çelişkili bir yönü vardır. Erken dönem söylemelerinde, Schopenhauersal ideaların hissiyatına odaklanan Süprematist söylem, Bauhaus yayınlarından çıkan kitabında "havacılık" ile ilişkilendirilir. Havadan çekilmiş coğrafya görüntüleri ile ilişkilendirilen Süprematizm, teknolojinin sanatıdır; ancak Malevich'in bu söylemini yanlışlayacak idealist felsefe ile ilişkili yaklaşımları söylemsel olarak öncüldür. Evrenin fizik/ metafizik ikili oluşumunu olumlayacak söylemlerde bulunan Malevich belki de Bauhaus döneminde gözlemlenen, bilimsel söylemlere daha yakınlık kurma güdüsüyle hareket eder. Bu bağlamda, Malevich'in Kandinsky gibi Stalin döneminde Rusya'yı tamamen terk etmediği ve son yıllarında mimetik anlatıya geri döndüğü de unutulmamalıdır. Öte yandan, özellikle Bauhaus çevresinde bir araya gelen sanatçıların teorilerinde, sanatı bilimsel bir bakışla irdeleyen yaklaşımlar yaygınlaşır. Örneğin, van Doesburg sanatı kavramsal olarak incelerken, plastik unsurların *sinestezi* özelliklerini de inceler. Malevich ise çalışmasını *sanatsal kültür bilimi* olarak tanımlayarak sanatın üretimi üzerine görüşlerini paylaşır. Kandinsky'nin Bauhaus'dan yayınlanan kitabı da, *Sanatta Tinsellik Üzerine* isimli ilk kitabı ile

oldukça benzerdir. Ancak ikinci kitabı daha analitik bir söylem geliştirir ve ilk kitabındaki açık Teozofi göndermeleri isim vermeden daha üstü kapalı gerçekleştirilir. Bu gibi nedenlerle, bu çalışma kapsamında Bauhaus dönemi *analitikleşme ve kaynaşma* dönemi olarak belirlenmiştir. Bauhaus'un bir eğitim kurumu olmasının da bu teorilerin sistematize edilmesinde katkısı olduğu kanaati gelişmiştir. Soyut sanatçılar arasındaki bilimsel ilgi plastik unsurlar açısından ise özellikle algı ve renk kuramları başlığı altında ilerler. Goethe'nin ve Chevreul'un renk kuramları, özellikle Delaunay'ın arı sanatının temel estetik yaklaşımlarını oluşturan bilimsel teorilerdir. Algı teorilerine olan ilgi de, soyut imgelemin sembolleşmesi ve (bizim görüşümüze göre) eğitim ile aktarılması için girişilmiş çalışmalardandır. Bauhaus'un eğitim yöntemine soyut imgelemin dahil edilmesi, bu anlatı biçiminin analitikleşmesine ön ayak olmuş olabilir. Öte yandan arı soyut sanatçıların bilimsel bilgiye radikal bir bakışla karşıt olmadıkları, yalnızca materyalist dünyanın bilimsel çözümlerini kendi görüşleri çerçevesinde eğip bükerek sanatı metafizik bir bağlama çekmek amacıyla faydalandıkları unutulmamalıdır. Bu bağlamda anti-materyalist görüşler; dünyanın sanatsal açıdan algılanması ve yorumlanmasına getirilen pozitivist bakışın baskınlığına bir karşıt duruş olarak değerlendirilebilir.

*

On dokuzuncu yüzyılda yaygınlaşan modern mistisizm, Antik Çağ'dan beri gelen çeşitli okült yaklaşımların; Aydınlanmanın getirdiği sekülerleşmenin; buna bağlı olarak gelişen karşılaştırmalı din çalışmalarının; Alman İdealizminin; modern bilimin ve bireyselleşmenin kümülatif çıktısı olarak değerlendirilir. *Biçimci* görüşlerin eleştirisi ağırlıklı olarak soyut sanatın Teozofi ve Antropozofi ile ilişkilerine odaklanır. Bu görüşlere göre; 1890'lardan itibaren gelişen ve arı soyut sanata ulaşan soyut imgelem fikri spiritüalist, okült öğretiler etrafında şekillenir. Sanatçıların teorileri ve estetikleri ise Teozofi ve Antropozofi gibi modern tinsel oluşumların görüşleri doğrultusunda şekillendirilir. Eleştirmenlerin bu görüşü, sanatçıların teorileri incelendiğinde desteklenir niteliktedir. Bir yandan da 1920'lere kadar Avrupa'da okült ve spiritüalist toplulukların yaygın olması, sanatçıların bu grupların seminerlerine katılmış olmaları veya üye olmaları da arı soyut sanatı

metafizik bağlamda inceleyen görüşleri destekleyen unsurlar olarak belirlenebilir. Alman İdealizminin soyut sanat üzerindeki etkisi, Teozofi'nin etkisi ile kesişir. Bunun başlıca nedeni muhtemelen Teozofi'nin çok katmanlı öğretisinin idealist felsefeye dayanmasıdır. Soyut sanatın teorisinde karşılaştığımız bazı görüşler, hem Teozofi hem de Alman İdealizmi ile ilişkilendirilerek değerlendirilebilir niteliktedir; bu açıdan idealar evreni; metafizik evren algısı; sanatsal istenç; soyutlama; Doğu'ya ve ilkele öykünme gibi örnekler verilebilir. Arı soyut sanatın senkretik özelliğinin nedenlerinden biri de modern okült öğretilerdir.

Teozofi'nin tüm dinleri ortak bir çatıda buluşturmayı hedefleyen, evrenselleşmeyi öven görüşleri arı soyut sanatçıların ortak görüşlerini destekler niteliktedir. Kandinsky, Mondrian veya af Klint için sanat tinsel bir arınma aracıdır. Bu görüş, Teozofi'nin veya Antropozofi'nin öğretileri ile örtüşür. Bu öğretilere göre; tini arındırarak yüceltmek ve nihayetinde son varlık kademesine yükselmeyi hedeflemek varlığın esas amacıdır. Bu amaca hizmet edecek araçlardan biri, belki de en arı olanı ise; sanattır. Bu açıdan sanat yapıtı üretmek de sanatçıları tinsel arınmaya yönlendiren bir eylem olarak değerlendirilebilir. Bir diğer etkileşim ise bilim ve metafizik ilişkisi olabilir. Af Klint'in, Delaunay'in, Kandinsky'nin, Kupka'nın estetiklerinde, Teozofi veya Antropozofi'nin bilime yaklaşımlarına benzer bir yönelim gözlemlenir. Metafizik fenomenleri, modern bilimsel yöntemlerle doğrulama veya ilişkilendirme; af Klint'in yapıtlarında seçtiği konularla (atom, evrim gibi) veya nesnelerin atomlarını öznel gözlemleriyle tasvir ettiği yapıtlarıyla örneklendirilebilir. Delaunay, Kandinsky ve Kupka ise; maddelerin yaydığı enerjilerin dağılımından veya düşünce bulutlarının tasvirinden etkilenmiş olabilirler. Modern okült öğretiler, madde ötesi enerjilerin varlığını X ışınları gibi bilimsel keşiflerle destekleyerek, gerçekliklerinin kanıtı olarak değerlendirirler. Bu bağlamda geliştirdikleri estetik anlatılar da tıpkı öğretileri gibi Delaunay, Kandinsky ve Kupka'ya ilham kaynağı olmuş olabilir. Mondrian'ın ise; bu öğretilere en uygun estetik anlatıyı de Stijl ile geliştirdiğini savunduğu görüşlerinden bahsedilir. Af Klint'in de medyumluk aracılığıyla uzun yıllar kendi grubu ile ürettikten sonra Steiner'ın yanında çalışmalarına devam ettiği bilinir.

Öte yandan, Antropozofi'nin daha gelişmiş bir estetik kurama sahip olması ve Steiner'ın sanat camiası ile yakından ilişkisi, soyut sanatı kuramsal olarak daha fazla etkilediğinin göstergeleri olabilir. Steiner'ın metafizik varlıklarla iletişime geçerek açıkladığı sanatsal üretim görüşü veya sanatın tümlüğe, iyiliğe ve güzelliğe ulaştırıcı bir araç olması ise Platonik görüşleri hatırlatır niteliktedir. Steiner'a göre; sanatsal üretim tanrısal bir varlık aracılığıyla yönlendirilir. Platonik mania sırasında oluşan üretime benzeyen bu süreçte sanatçı tanrısal varlıkla bir olur, tümlüğü deneyimler ve bunu plastik araçlarla, özellikle renk ile materyal dünyaya aktarır. İzleyici, bu sayede metafizik mutlaklığı deneyimler ve insan tini yücelir. Sanatın tinsel yücelme aracı olarak değerlendirilmesi; Kant, Schopenhauer ve Nietzche ile ilişkilendirilebileceği gibi, güzelliği deneyimleyen tinin yükseleceği görüşleri Platon'un güzellik anlayışı ile ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda; soyut sanatın amaçsallığını bir bakıma Neo-Platonist sanatın doğayı bilimsel araçlarla irdeleyerek izleyicinin tinini güzellik ile yükseltme anlayışı ile ilişkilendirilebilir, neo-Platonist *idealar,* soyut sanatçılar ile *idealin* mimetik değil soyut biçimsellikle anlatılmasına evrilmiş olabilir.

Steiner'ın estetik teorilerinde renk ve algı kuramlarına, bilimsel gelişmelere yer vermesi de yine arı soyut sanatçılarda gözlemlenen estetik görüşlere benzerdir. Diğer yandan ise; sanatın sezgisel bir üretim biçimi olarak tanımlanması, metafizik varlıkların materyal düzleme yansımaları üzerinden verdiği örnekler ve metafizik alemin renk ile tasvir edilebileceği üzerine geliştirdiği görüşleri, arı soyut sanatçıların teorileri ile oldukça örtüşen yanlara sahiptir. Steiner'ın anlatılarındaki fiziksel dünyaya yansıyan tanrısal ruhların yansımaları, (çizgisel, iki boyutlu vs.) Hinton'un dördüncü boyuttaki olguların materyal düzleme gölge gibi yansımaları teorisi ile ilişkilendirilebilir. Sezgisel bir üretim olarak belirlenen sanatsal yaratım ise Delaunay ve Kupka da rastladığımız evrenin döngüsel, titreşen ritminin sanatçıda yarattığı hissiyatın yorumlanması olarak değerlendirilebilir. *Eterik beden* aracılığıyla gözlemlendiği öne sürülen metafizik düzlem ise Steiner'a göre; ritmik, döngüsel, uzamsal olmayan biçimlere ve renklere sahiptir. Müziğe benzer bu düzlemin hareketli yapısı, Kandinsky, Kupka ve Delaunay'in estetikleri ile ilişkilendirilebilir. Ancak, Steiner metafizik evrenin yansımasının resmedilmesini estetik öğretilerinde desteklemez, daha ziyade İzlenimcilik ve Dışavurumculuğun öznel anlatı biçimlerini

destekler. Görüşüne göre; materyal veya metafizik düzlemi resmetmek uygun değildir. Sanatçı materyal düzlemi, metafizik içselliği ile harmanlayarak yorumlamalıdır. Sanatçının fizik-metafizik dünyanın ikiliğini kavrayarak sanat üretmesi gerektiğini belirten Steiner'ın anlayışı, Nietzsche'nin Apollo, Dionisos ikiliği ile ve idealist felsefenin ikili dünya anlayışı ile yakından ilişkilidir.

Öte yandan, Teozofi'nin geliştirdiği rakam ve biçim sembolizmi ile Besant ve Leadbeater'ın renk ve biçim sembolizmi üzerine yapılacak daha derinlemesine bir araştırma, arı soyut sanatın plastik unsurlarına yönelik yapısalcı bir analiz sırasında işlevsel bir *dil* sistemi olarak değerlendirilebilir. Örneğin; geometrik biçimlerin ve rakamların ezoterik anlamlarına yönelik bir sınıflandırma ile; '*1 rakamı nokta veya çizgi ile temsil edilir ve fallik objenin, ateşin, ruhani ışınların yayılımını sembolize eder*' gibi önermeler derlenerek kapsamlı bir *dil* çalışması yapılabilir. Elbette bu deneme de, arı soyut sanatın çok çeşitli yapısalcı değerlendirme yöntemlerinden ancak biri olabilir. Bu bağlamda Tuchman'ın Teozofi ve sanatsal üretim ile ilişkili olarak saptadığı beş temel itici güç; kozmik görüntü; titreşim; sinestezi; ikilik; kutsal veya mukaddes geometri açısından genelleyerek yorumlanacak olursa; bahsi geçen tüm sanatçılar, hiyerarşileri ve birliktelikleri birbirinden farklı olamak üzere bu itici güçler ile ilişkilidirler. Kandinsky ve af Klint için beş itici güç de söylemlerinde veya yapıtlarında örneklendirilebilir. Kupka ve Delaunay de ise kozmik görüntüye; titreşime ve sinesteziye yapılan vurgulara rastlamak mümkündür. Mondrian, van Doesburg ve Malevich açısından ise kozmik görüntü; ikilik ve kutsal geometri; modern okült ile ilişkilendirilebilir temel yaklaşımlar olarak sıralanabilir. Kozmik görüntü veya metafizik evrenin tasviri ise; tüm sanatçılar için ortak itici güç olarak tespit edilebilir.

Son olarak; modernist ve seküler bir çıktı olarak organize dinlerden uzaklaşan bazı sanatçılar açısından metafizik anlatılar ile harmanlanmış evrensel algı yorumları bir ihtiyaç gibi belirir. Teozofi veya Antropozofi bu bağlamda modernist soyut sanatçılar için bir oyun alanı, deneysel bir yaratım teorisine dönüşür. Modern okült senkretiktir ve okültizm modernist toplumda bir çeşit baskın inanç sistemi olarak hizmet etmekten ziyade deneysel, yaratıcı ve eklektik bir araç olarak kullanılır.

*

Modern okült, Avrupa devletlerinin emperyalist yayılımları ile bağlantılandırılan kültürel bir alış-verişin sonucu olarak değerlendirilir. Bu görüşlere göre; Aydınlanmacı Avrupalı modernistler ile "*büyülü kültürlerin*" kesişmesinden, çok kültürlü ve çok uluslu toplumlar açığa çıkar. B. Smith, emperyal süreçte *Ötekinin* estetize edilmesini, estetik biçimlerin ve inanç sistemlerinin devşirilmesi olarak tanımlar. Ötekinin biçimlerine, inanış yöntemlerine, evreni ve doğayı algılayış biçimlerine öykünen sanatçılar bakımından bu görüş, soyut sanatın yaratımı ile de ilişkilidir. Soyut sanatçılar, evrensel biçime ulaşmanın yolunu Ötekinin biçimlerinde ve inanış yöntemlerinde, metafizik evren algılarında ararlar. İlkel sanat, bu görüşe göre içsel bir temsildir. Schapiro ise sömürgelerde yaşanan zulümleri görmezden gelen, Öteki kültürleri Batı kültürü içinde eriten bir yaklaşım olarak değerlendirerek bu görüşü sinist bir bakış olarak tanımlar. Ancak soyut sanatın başarılarından biri; Batı sanatı alanına dahil olmayan, Doğu sanatı, İlkel sanat, gibi Öteki olarak kabul edilen üslupları bir şekilde Batı Sanatı tarihine dahil etmeleridir. Bu başarının sebebi *biçimci* yaklaşımların soyut sanatın metafizik, tinsel, okült yönünü gizleyerek burjuvanın sistemine uygun hale getirmeleri ile de ilişkili görülebilir.

Rousseau'nun medeniyetin insanlığı yozlaştırdığı, "ilkel" insanlığın ise eşitlikçi, yozlaşmamış, doğanın bir parçası olduğu görüşleri modern sanat ve ilkelliğe öykünme ilişkisi bakımından en etkili söylemlerden biridir. Rousseau'nun bu çalışması, aynı zamanda materyalizm karşıtı söylem bakımından da soyut sanatçıların teorileri ile ilişkilidir. Rousseau materyalist gelişimi, insanın doğa üzerindeki hakimiyeti olarak değerlendirir. Aydınlanmacı bakış, Rousseau'ya göre doğaya ve hayvanlara karşı üstünlük kurma yoludur. Doğayı bilimsel araçlarla keşfetmek, Rousseau'ya göre yine ondan uzaklaşmak anlamına gelir. Worringer'de de "ilkel"e atfedilen bir takım yüce hissiyatların bir çıktısı olarak *soyutlama istencinin* varlığı teorize edilir. Soyut sanatçıların ilkel toplumlara duyduğu ilgi ve hayranlığın genel nedeni, materyalist felsefeye karşı duruşları ile ilişkilidir. Modern sanatçılar bakımından ise Rousseau'nun ilkel insanı, sanatı materyalist görüşten sıyırmak için evren algısına ve estetik anlayışına başvurulacak bir kaynak görevi görür.

Soyut sanatın, kavramsal ve biçimsel açıdan Batı dışındaki Öteki kültürler ile bağlantıları tespit edilebilir olmasına rağmen, Greenberg, Apollinaire veya Barr'ın eleştirilerinde bu ilişkilerin bir tarafa bırakıldığı veya reddedildiği gözlemlenmiştir. Bu görüşlere karşılık, modern sanatçılar arasında genel bir ilgi olan Ötekinin estetiğine ilgi; Kandinsky, Kupka ve van Doesburg'un teorilerinde açıkça bahsedilen bir konudur. Öte yandan, Teozofi ve Alman İdealizmi ile *soyutlama istenci* görüşleri bakımından da Ötekine öykünme arı soyut sanatçıların ortak bir ilgisi olarak tanımlanabilir.

*

Prag Dilbilimcileri'nin ve Barthes'ın göstergebilim kuramları çerçevesinde geliştirilen bu tezde; daha önce de belirtildiği gibi, soyut sanatın biçimlerine değil, etrafında gelişen söylemlere ve dönemi etkileyen sosyal/kültürel dönüşümlere odaklanılmıştır. Bu bağlamda, soyut sanat bir yandan özerk anlatılardan oluşan bir sistem olarak, bir yandan da sosyal yapılanmaların bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Göstergebilim incelemelerinin, her sisteme ayrı bir *dil* muamelesi yaparak özerk olarak geliştirilmesi gerektiği görüşü ile ilişkili olarak, *sanatın göstergebilim karakteri* analiz bölümünün başında açıkça izah edilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, soyut sanatı yalnızca biçimsel bir yapı veya yalnızca bir sosyal fenomenin çıktısı olarak değerlendirmek yerine, soyut sanatın tarihsel karşıtlıkları da göz önünde bulundurularak hem sosyal fenomenler bakımdan irdelenmiş hem de biçime odaklı sanat tarihindeki anlatılar bakımından değerlendirilmiştir.

Literatür çalışması sırasında derlenen bilgiler üzerinden geliştirilen mit analizi sırasında, *anlamlandırmanın* sanatın göstergebilim doğası nedeniyle değişken olduğu göz ardı edilmemiştir. Aynı zamanda, Prag Dilbilimcileri'nin farklı *dil* sistemlerinin anlam değiştirmeden bir diğer sisteme geçiş yapamayacağını vurgulamış olmaları da, özellikle soyut sanatın teorisine rağmen muğlak *anlamlandırmalara* sahip olabileceği görüşünü desteklemektedir. Sanatsal imgenin göstergebilimsel çok işlevliliği bu gibi durumlarda açığa çıkar. Bu çalışma, tekil estetik objelerin *anlamlandırmasına* odaklı değildir. Ancak estetik normların belirlenmesi ve tarihsel, kuramsal, toplumsal ilişkilerin irdelenmesi üzerine yoğunlaşılmıştır. Elbette sanatçıların genel üslupsal özellikleri çalışma sırasında

değerlendirilmiştir; ancak yapısalcı inceleme estetik objelere değil, estetik objeler bütününün aracılığıyla oluşturulmuş mitsel anlatılara yöneliktir. Bu nedenle tezin odak noktası; estetik normlar, teori ve toplumsal ilişkiler ile bağlantılıdır. Bu sırada normların, değişken, kesinlik arz etmeyen yapılar olduğu da unutulmamıştır.

Rönesans döneminden itibaren Avrupa'da filizlenen, sosyal, politik, ekonomik veya bilimsel değişimler modern toplumların gelişimini tetiklemiştir. Kültürel modernizmin insanı bu kapsamda; akılcı, pozitivist ve seküler birey olarak tanımlanır. Belki de konumuz bakımından mitin başlangıcı modern insanın aklıcılık dışında bir yönelimde bulunmadığı varsayımında yatar. Aslında modernizmin içinde seküler olmayan nüveler bulunur. Bununla bağlantılı olarak, modernizmin bir çıktısı olarak değerlendirilebilecek Teozofi gibi öğreti biçimlerinin de modern bilimle harmanlanmış bir anlatı geliştirdikleri gözlenmiştir. Bu yaklaşım soyut sanatçıların çalışmalarında da bulunur. Tezimiz bağlamında yapılan okumalar sırasında; özellikle I. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde, Bauhaus çevresinde toplanan sanatçıların söylemlerinde, önceki dönemden daha bilimsel yaklaşımlar bulunduğu belirtilebilir. Genellikle, soyut sanatın imgelemini, sembolikleştirilmesini destekleyecek algı bilimine ve renk kuramlarına yönelik, savaş öncesi döneme göre daha bilimsel denilebilecek teorilere yatkınlık bulunur. Elbette içselliği, metafizik anlatıyı tamamen yok etmezler; ancak gizledikleri saptanabilir. Zaman zaman halkın tepkisinden rahatsız olduklarını belirten soyut sanatçıların da -*biçimci* yaklaşımlar gibi- soyut sanatı toplumsal alana kabul ettirme çabası içinde oldukları belirtilebilir. Bu nedenle, savaş sonrası dönemde daha bilimsel ve metafizik yönü daha örtük bir dil geliştirmiş olabilecekleri gibi hızla dönüşen toplumsal alanın etkileriyle, teorilerinde de değişimler yaşanmış olabilir.

Çalışma kapsamında yapılan araştırmalar ve bu araştırmalar üzerinden yürütülen değerlendirme ve ilişkilendirme analizi bağlamında soyut sanat miti özetlenirse; soyut sanatın *biçimci* mitsel bir anlatıya sahip olduğu açıktır. Bu anlatı, büyük ölçüde teorinin görmezden gelinmesi nedeniyle ve soyut sanatı toplumsal alana yayma çabasının bir sonucu olarak açığa çıkar. Bu mitin yaratımına ön ayak olan sanat camiası ağırlıklı olarak ABD'ye aittir. İngilizce kaynakların entelektüel alanda daha yaygın kullanılması da destekleyici bir neden olarak değerlendirilebilir.

Buna karşılık ise, *biçimci* okumaların yalnızca estetik biçimler üzerinden yapılan bir değerlendirme yöntemi olması, sanat yapıtları bağlamında tutarlı bir ilişki gibi görünebilir. Bu durum, Barthes'ın mitin zararsız bir söylem gibi gözüktüğü görüşüyle de bağdaşır.

Sanatçıların söylemleri bakımından değerlendirildiğinde ise; en çelişkili yaklaşımın Malevich'e ait olduğunu belirtilebilir. Malevich'in söylemlerinde keskin dönüşler bulunur; ancak bu durum tutarsızlık anlamına gelmeyeceği gibi Stalin Dönemi ile başlayan siyasi baskının ve toplumsal alanda spiritüalist inanışların geri çekilmesiyle de ilişki olabilir. Malevich'in ilerleyen döneminde yükselen ve daha bilimsel olan anlatısı göz ardı edilecek bile olsa, kendi sanatını Kübist kolla birleştiren söylemi *biçimci* okumalar ile ilişkili olarak değerlendirebilir. Bu nedenlerle, yedili bir grup olarak belirlediğimiz soyut sanatın teorisyen sanatçıları arasında Malevich'in daha dışarıda durduğu belirtilebilir. Malevich'in söylemlerinde ortaklıklar yaygındır; ancak farklı özellikleri onun sanatını ayrıca konumlandırmayı gerektirebilir. Fakat bu sınıflandırma yine de *biçimci* okumaların analitik zihinle yaratılmış, içeriksiz, köşeli, arı soyut sanat grubu değildir. Kübizm ve Fütürizm ile yakından ilişkili, Teozofist ve idealist fikirleri içinde barındıran; ancak belki de daha materyalist bir bakışla idealar evrenini değerlendiren bir sınıflandırmadır. Hatta Rayonizmin ve Vortisizmin de bu grup ile yakın ilişkilere sahip olduğunu belirtilebilir.

Mondrian, van Doesburg, Kandinsky, Kupka, Delaunay ve af Klint'in estetikleri ise daha önce de üzerinde durulduğu gibi aynı kavramların özerk çıktılarıdır. Her biri materyalist dünya görüşüne karşıdır; ancak bilim karşıtı gerici bir bakışları bulunmaz. Bilim, metafizik dünya görüşlerini destekleyecek materyalist bir araçtan ibarettir; evreni, varlığı, sanatsal yaratıyı kavramak için koşulsuz olarak başvurulacak bir araç değildir. Yanıltıcı ve geçicidir. Buna karşılık sanat ise bu tinsel gerilemeyi durduracak, ruhu yüceltecek araçtır. Teozofi, İdealist felsefe ve Worringer'in yaklaşımları genel kavramsal söylemlerdir. Bu kavramsal söylemlerin çıktısı olan ve soyut sanatı derinden etkileyen başka ortak kavramlar bulunur. Bu kavramların soyut sanatçıları tam olarak hangi yönden etkilediğini keşfetmek imkansız gibi gözükür. Ancak toplumsal alana yaygınlığı, kolay ulaşılabilir olması,

dönemin modası olması gibi günlük hayatı etkileyen sıradan durumlar göz önünde bulundurulduğunda, soyut sanatın içinde gizlenen idealist felsefenin Teozofi üzerinden ulaşmış olabileceği düşünülebilir. Worringer'in çalışması ise muhtemelen sanatçıların direkt ilişki kurdukları bir diğer kaynaktır. Bu üç temel etkileyici söylem üzerinden ise; soyutlama övgüsü; mimetik karşıtlığı; *içsel ihtiyaç* olarak sanat; materyalizm karşıtlığı; ilkele veya Öteki'ne öykünme; işlevsel ve estetik sanat; ikili evren bağlamında fizik ve metafizik dünya algısı; idealar; *istençler*; *kendinde şey*; tinsel arınma veya yükselme; materyal dünyanın sahteliği gibi soyut sanatın hem biçimsel özelliklerini hem de kavramsal özelliklerini derinden etkileyen ortak yaklaşımlar tespit edilmiştir. Bu bağlamda kesinlikle diyebiliriz ki; soyut sanat kavramsal, tinsel, metafizik bir sanattır. Bu özellikleriyle de modernizmin imgesi, amblemidir; çünkü modernizm -özellikle erken modernizm- bu metafizik ve bilim kesişmesinden ortaya çıkan ikiliği içinde barındırır. Soyut sanatın mitsel *kavramı* ise; modernist, pozitivist insanın mantıksal sanatı olmasıdır ve bu mantıksal elit sanat ancak Burjuvazinin ilgi alanı olabilir. Mitin yaratım nedeni de Barthes'ın belirttiği gibi burjuva kültürünün örtük biçimde toplumsal alanda baskın olmasıdır. Öyleyse, soyut sanatın mitsel anlatısı burjuvazi ile ilişkilendirilmek üzere avangard özelliklerinin ve aşkıncı felsefesinin tarihsel olarak sıyrılmasından, azaltılmış olmasından ileri gelir.

Öte yandan, soyut sanatın teorisinin veya dilinin çözümlenmeye çalışılması da *gösterenlerinin* tam olarak *dile* dökülebildiği anlamına gelmemektedir. Soyut imgelemin yaratım motivasyonlarını bilmek, arkasında yatan amaçları ve felsefeyi gözlemlemek *anlamlandırmayı* zenginleştirebilir. Yine de hissedilen aşkın, mutlak hissiyatların *dilsel* sistemle ifade edilmeleri güçtür. Belki de soyut sanatın kendisi değil ama *dili* sessiz, mutlak, içsel ve kendine hastır.

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Yapısalcılık ve *dil* çelişkisini kavramsallaştırarak soyut sanatın *dile geçirgensizliğini* veya *sessizliğini*, teorisini veya *dilini* derinlemesine irdeleyerek sorgulayan bu tez sonucunda geniş kapsamlı bir örüntüye ulaşılmıştır. Barthes'ın görüşleri ile ilişkilendirilerek yürütülen bu çözümleme eyleminde; soyut sanatın tarihselliğini sıyıran mit, soyut sanatçıların kendi söylemleri ile desteklenerek ve soyut sanatın metafizik ile ilişkili kavramsal başlıkları ile karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, bir yandan *biçimci* anlatılardaki tutarsızlıkları işaret ederken bir yandan da üstü örtüldüğü iddia edilen metafizik bağlamın kanıtlarını desteklemiştir.

Bu bağlamda bu tez, iki önermeden yola çıkarak yapılandırılmıştır. İlki; soyut sanatın *anlamlandırma* sorunsalıdır. Yapısalcılık ve *dil* ikilemi olarak kavramlaştırılan bu görüşe göre; soyut sanat yapıtına uygulanan biçimsel, plastik nitelikleri üzerinden gerçekleştirilen, tarihsellikten bağımsız yapısalcı bir inceleme ancak renk ve algı kuramlarına dayanan biçimsel bir analiz fırsatı tanır. Bu analiz, *anlamlandırma* veya *telaffuz* etme aşamasında verimli değildir, bir anlamda *sessizdir*. Krauss'un soyut sanata atfettiği *dile geçirgensizlik* özelliği ile soyut sanatın mite dönüşmüş olan materyalist/metafizik ikilemi, yapısalcılık ve *dil* çelişkisi olarak ortaya konan sorunsalın teorize edilmesi için ele alınmıştır. Böylece bu tezin temel görüşü kavramsallaştırılmıştır. Devamında ise; soyut sanat mitine ve *sessizliğe* neden olan sebepler irdelenmiştir. Bu aşamada ikinci önerme olarak; temel sorunun soyut sanat üzerine geliştirilen tarihsel ve kuramsal çalışmalar aracılığıyla yaratıldığı görüşü gelişmiştir. Soyut sanatın metafizik yönlerinden bahseden ve bu açıdan

tartışan incelemelerin kısıtlılığı ile *biçimci* okumaların yaygınlığı, soyut sanat teorisinin, kavramsal tinsel bağlamının mit aracılığıyla örtükleşmesinin nedenleri olarak değerlendirilmiştir. Böylece soyut sanatın metafizik köklerinin uzandığı bazı kavramlar ve bu kavramların eşlik ettiği görüşler tespit edilmiştir. Soyut sanatın kavramsal altyapısını kapsayan genel görüşler idealist felsefe ile ilişkili olsa da, Teozofi'nin toplumsal alandaki yaygınlığı ile sanatçıların örtük veya açık şekilde Teozofiye göndermede bulunmaları, kavramsal ilişkilerin bu öğreti üzerinden kurulduğunu destekler niteliktedir. Buna rağmen, *soyutlama istenci;* materyalizm karşıtlığı; öz arayışı; materyal ve metafizik evren ikliği gibi görüşler, metafizik felsefe ile yakından ilişkilidir. Soyut sanatçıların bir diğer ortak ilgisi ise; Öteki olana duyulan ilgidir. Bu ortaklıkları da yine anti-materyalist evren algısı; idealist felsefe; *soyutlama istenci* ve Teozofi ile ilişkili söylemler etrafından tartışılır. Soyut sanatın metafizik köklerinin araştırılması sırasında varılan genel sonuç; tüm bu teorinin veya dilin çok katmanlı, birbiri ile ilişkili anlatılar bütünlüğü olduğu yönündedir.

Bu bağlamda, soyut sanatın örtük tinselliğinin yaratılmasında *biçimci* anlatıların rolü baskın gibi gözükmektedir; ancak sanatçıların söylemlerinde de -özellikle Bauhaus döneminde- spiritüalist yönelimlerin daha örtük dile getirildiği ve bilimsel bir dille görüşlerinin desteklendiği gözlemlenmiştir. Öte yandan, *biçimci* değerlendirmeler; Barthes'ın mit kuramı ile örtüşecek biçimde soyut sanatın tarihselliğini sıyırarak, yeni bir *gösteren* (biçim) ve *gösterilen* (kavram) ilişkisi geliştirilmesine ön ayak olmuş gibi gözükmektedir. Mitin yaratım amacı ise; soyut sanat ile burjuva arasında, sanatçıların amaçlamadıkları bir bağlantı kurmak olarak belirlenmiştir. Bu tezin amacı daha önce de üzerinde durulduğu gibi; tekil yapıtların plastik unsurlarına odaklanarak varsayımsal anlamlandırmalar üretmek değildi. Amaç; soyut sanatın *ızgara* biçimli *içeriksiz* bir yapılandırma olduğu görüşü üzerinden yola çıkarak *dil* sorununu tanımlamak ve soyut sanatın *dilini*, miti üzerinden çözümlemekti. Bu amaçla ulaşılan genel bulgular ise; soyut imgenin, mimetik bir yapıt gibi materyalist evrenin anlatılarına sahip olmamasına rağmen, tinsel öğretiler, metafizik felsefe ve estetik alana yayılmış görüşler kapsamında kümülatif bir *dile* veya içeriğe sahip olduğu yönündedir. Ancak bu dilin toplumsal alanda yaygın olmaması nedeniyle halen büyük ölçüde örtük olduğu sonucuna

varılabilir. Öte yandan, soyut sanatın metafizik içeriği de *dile* dökülmesi güç *anlamlandırmalara* neden olabilir. Teozofi öğretilerine ve özellikle Alman İdealizmine yönelik bilgiler bu yorumları zengileştirebilir; fakat yine de soyut imgelemin (baskın) göstergebilim niteliklerinden birinin; özerkliği olduğu unutulmamalıdır.

Özetlenirse; estetik *gösterge* olarak soyut imge, sanatçı ile izleyici arasında özgürce hareket eden, kendi yaşam döngüsüne sahip özerk *göstergeler* topluluğu olarak tanımlanmıştır. Soyut sanatın metafizik bağlamının ağırlıklı olarak *biçimci* anlatılar ile örtükleştirilmesi ile yaratılan mit sayesinde ise; toplumsal bilinçte yer etmiş *anlamlandırmaların* zayıflığı gözlemlenmiştir. Öte yandan soyut sanatın metafizik anlatısı doğası gereği *dile* dökülmesi, ifade edilmesi zor hissiyatlar yaratıyor olabilir. Bu nedenle soyut sanatın *gösterilenleri* veya mit katmanının *anlamları* muğlaktır denilebilir. Tinsel, içsel bir içeriğe sahip olan arı soyut sanat örneklerinin metafizik yönü, kavramsal altyapısı ise bu muğlaklığı çözümlemeye yardımcı olabilir. Ancak sanatçıların imgelerini *mecaz* aracılığıyla üretmeleri de *anlamlandırmayı* çeşitlendiren unsurlardan biridir.

Soyut sanat miti, Barthes'ın görüşleri çerçevesinde; burjuva değerleri bağlamında *anlamlandırma*, analitikleştirme çabasının bir ürünü olarak değerlendirilmiştir. Tarihi yeniden şekillendirerek *göstergede* anlamsal bir gerilemeye neden olan mitin, tekrar eden anlatısı, çözümlemeye yardımcı olması amacıyla belirlenmiştir. Bu anlatı; modern, seküler, aydınlanmacı ve pozitivist insanın materyal evreni mantık ve geometri ile biçimsel olarak indirgemesi olarak özetlenebilir. Buna karşılık modernizm ve sekülerizm, Teozofi gibi öğretilerin ortaya çıkışı ve toplumsal alanda yaygınlaşması için gerekli ortamı yaratan unsurlardandır. Bu nedenle soyut sanatın tinselliği, modernliğinin yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir. Ortak kavramsal yönelimlere sahip olmalarına rağmen estetiklerinin özerkliği, biricikliği de modern karakterlerinin bir başka yönü olarak belirlenebilir. *Biçimci* anlatıların tetikleyicilerinden biri ise; arı soyut sanatın, kavramsal olarak ilişkili ancak biçimsel olarak çeşitliliğe sahip niteliği olabilir. *Biçimci* anlatıların toplumsal alanda yaygınlaşması, Schapiro'ya göre tarihsel ilişkileri karşıtlık olarak okuma eğilimlerine; Tuchman'a göre Nazi karşıtlığına; Spretnak'a göre ise sekülerizme bağlıdır. Tüm bu nedenlerin etkisi tarihsel ilişkileri

bakımından isabetli olabilir. Ancak bize göre; daha genel ve diğer nedenleri kapsayıcı bir durum olarak, burjuva kültürünün baskınlığı olarak değerlendirilebilir.

Soyut sanatı boş bir *gösterene* dönüştürerek yeni bir tarih anlatısıyla mite dönüştüren *biçimci* yaklaşımlar ağırlıklı olarak 1930'lardan sonra ABD'ye kayan sanat çevresinin etrafında şekillenmiştir. Ancak, 1930'larda Paris'te kurulan *Cercle et Carré, Abstraction-Création* ve *Art Concrete* gibi grupların yaklaşımlarında da tinsellikten uzaklaşma ve analitikleşme gözlemlenir. Öte yandan 1920'lerde Konstrüktivizm etkisi ile soyut sanatın bazı yönelimlerinde yaygınlaşan analitikleşme ve Bauhaus etkisi de *biçimci* söylemlerin gelişimine katkı sağlamış olabilir. Bu süreçleri tetikleyen siyasi unsurların başında II. Dünya Savaşı gelir. Faşizmin ve Komünizmin yükselişi ise; soyut sanatın bu toplumlarda geri plana itilmesine neden olur. Soyut sanatçıları bir anlamda aynı çatı altında toplayan Bauhaus'un Almanya'da olması ve öncelikle burayı etkileyen Nazi baskınlığı, soyut sanatçıları yakından etkilemiştir. 1960'lardan itibaren soyut sanatın metafizik bağlamının yeniden tartışılmaya ve araştırılmaya başlaması ise; modern doktrinin eleştirel olarak gözden geçirilmesinden kaynaklanıyor olabilir.

Arı soyut sanatın kavramsal, metafizik kökenleri ise; çok katmanlı görüşlerin bileşimidir. Bunlar arasında soyut sanatçıları etkileyen en popüler, kolay ulaşılabilir olan Teozofi veya Antropozofi gibi gözükmektedir. Ancak idealist felsefenin varlık ve sanat üzerine görüşleri, soyut sanatçıların söylemleriyle örtüşen yanlara sahiptir. Öte yandan Worringer'in soyutlama içtepisi ve sanat üzerine geliştirdiği görüşleri de idealist felsefenin yansımalarındandır ve soyut sanatı yalnızca biçimsellik anlamında değil aynı zamanda sanata ve sanatçıya atfedilen görevler bakımından da etkilemiştir. Bu görüşlerin tetikleyicisi ise; yaygın olarak modernizmin yarattığı manevi eksiklik olarak değerlendirilir. Bu eksikliği gidermenin aracı olarak metafizik evrenle ilişkili tinsel sanat seçilmiştir. Sanatçılar *büyüsü bozulan* dünyayı arı soyut sanat ile *yeniden büyüleme* amacı taşırlar. Bu amaçla yöneldikleri bir başka unsur ise Ötekidir. *Ötekinin estetize edilmesi* ise; bir yandan sömürgecilik ile bir yandan anti materyalist görüşler ile bağlantılıdır. Öteki ile ilişkiler de hem spiritüalist öğretilerle hem de idealist felsefe ile ilişkilendirilebilir. Bilim ile ilişkileri de aynı yönelimlerle bağlantılı olarak biçimlenir.

Son olarak; sanatsal hazzı ideaların yansımasında arayan, metafizik imgeyi soyut biçimsellikte bulan sanatçıların görüşleri; Teozofi veya Antropozofi ile hem

kavramsal açıdan hem de biçimsel açıdan ilişkilendirilebilir. Bu nedenle; soyut sanatın biçimsel özelliklerine odaklanan yapısalcı bir inceleme için Teozofi veya Antropozofi'nin hem simgeselliğinden hem de estetik yaklaşımlarından faydalanan bir yöntem geliştirilebilir. Plastik unsurların yapısalcı analizi de yine soyut sanatın miti ile gizlenmiş metafizik bağlamının eksikliğinden dolayı *telaffuz* aşamasında *sessizleşiyor* olabilir. Neticede; bu tez kapsamında derinlemesine araştırılan soyut sanatın metafizik yönü, *biçimci* anlatılardaki boşlukları gidermeye çalışarak, miti burjuvanın kültürel bir çıktısı olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda soyut sanatın kavramsal yönlerini irdeleyen kapsayıcı bir kaynak görevi görebilir.

KAYNAKÇA

Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği: Güzel, Yüce, Sanat* (2. Basım). Payel Yayınevi.

Apollinaire, G. (2001). Cubism Differs (1913). *Manifesto: a century of isms.* ed. Mary Ann Caws. University of Nebraska Press.

Apollinaire, G. (2001). Picasso (1905). *Manifesto: a century of isms.* ed. Mary Ann Caws. University of Nebraska Press.

Apollinaire, G. (2001). The New Painting, Art Notes (1912). *Manifesto: a century of isms.* ed. Mary Ann Caws. University of Nebraska Press.

Arnason, H.H., Mansfield, E. C. (1968-2013). *History of Modern Art, Painting Sculpture, Architecture, Photography,* 7. Baskı. Pearson.

Barr, A. H. Jr. (1936). *Cubism and abstract art.* The Museum of Modern Art.

Barthes, R. (2007). The Structuralist Activity (1971). *The Critical Tradition Classic Texts and Contemporary Trends* 3. Baskı. ed. David H. Richter. the City University of New York.

Barthes, R. (1972). Myth Today. *Mythologies.* çev. Annette Lavers. Hill and Wang.

Besant, A., Leadbeater, C.W. (1925). *Thought-Forms.* The Theosophical Yayınevi. Percy Lund, Humphries & Co. Project Gutenberg's EBook #16269, 2005. https://www.gutenberg.org/files/16269/16269-h/16269-h.htm#THOUGHT-FORMS

Boccioni, U. (2001). Technical Manifesto of Futurist Sculpture. *Manifesto: a century of isms.* ed. Mary Ann Caws. University of Nebraska Press.

Bramble, J. (2015). *Modernism and the Occult*, ed. Roger Griffin, Palgrave Macmillan.

Braque, G. (2001). Reflections on Painting (1917). *Manifesto: a century of isms,* ed. Mary Ann Caws. University of Nebraska Press.

Brettell, R. (1999). *Oxford History of Art Modern Art 1851-1929 Capitalism and Representation.* Oxford University Press.

Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity, Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press.

Cendrars, B. (2001). Simultaneous Contrast (1919). *Manifesto: a century of isms.* ed. Mary Ann Caws. University of Nebraska Press.

Cevizci, A. (2017). Önsöz. *İon.* Say Yayınları.

Dabrowski, M. (1985). *Contrasts of form : geometric abstract art, 1910-1980.* The Museum of Modern Art.

Delaunay, R. (2001). Historical Notes on Painting Color and the Simultaneous (1913). *Manifesto: a century of isms*, ed. Mary Ann Caws. University of Nebraska Press.

Delaunay, R. (2001). Light (1912). *Manifesto: a century of isms.* ed. Mary Ann Caws. University of Nebraska Press.

Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis.* Routledge.

Fant, Å. (1987). The Case of the Artist Af Klint. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (2. Baskı). ed. Edward Weisberger. Los Angeles County Museum of Art ve Abbeville Press.

Greenberg, C. (1965). Abstract, Representational and so Forth. *Art and Culture Critical Essays.* Beacon Press.

Greenberg, C. (1939). Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review,* Cilt.6, No. 5., New York: PR.

Greenberg, C. (1965). Byzantine Parallels. *Art and Culture Critical Essays.* Beacon Press.

Greenberg, C. (1965). On the Role of Nature in Modernist Painting. *Art and Culture Critical Essays.* Beacon Press.

Greenberg, C. (1965). The New Sculpture. *Art and Culture Critical Essays.* Beacon Press.

Gregory, A. (2008). Introduction. *Timaeus and Critias.* çev. Robin Waterfield. Oxford University.

Griffin, R. (2015). Series Editor's Preface. *Modernism and The Occult.* Palgrave Macmillan.

Haftmann, W. (1960). *Painting in the Twentieth Century.* çev. Ralph Manheim. Frederick A. Praeger.

Jakobson, R. (1976). The Contours of the Safe Conduct. *Semiotics Of Art: Prague School Contribution.* The MIT Press.

Jakobson, R. (1976). What is Poetry?. *Semiotics Of Art: Prague School Contribution.* The MIT Press.

Kandinsky, W. (2008). *Concerning the Spritual in Art* (1911). çev. Michael T. H. Sadler The Floating Press.

Kandinsky, W. (1947). *Point and Line to Plane.* çev. Howard Deastyne, Hilla Rebay. The Cranbrook Press.

Klee, P. (2006). *Çağdaş Sanat Kuramı.* çev. Mehmet Dündar. Dost Kitabevi Yayınları.

.

Lévi-Strauss, C. (1955). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore: Myth: A Symposium,* Vol. 68., No. 270, Ekim-Kasım.

Lévi-Strauss, C. (2001). *Myth and Meaning.* Routledge Classics.

Kant, I. (2000). *Critique of Judgement.* ed. Paul Guyer. Çev. Paul Guyer, Eric Matthews. Cambridge University Press.

Kramer, H. (1997). Introduction, Abstraction and Emphaty, A Contribution to the Psychology of Style (1953). Çev. Michael Bullock. Elephant Paperbacks.

Krauss, R.E. (1986). Grids. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* The MIT Press.

Krauss, R.E. (1986). The Originality of the Avant Garde. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* The MIT Press.

Krauss, R.E. (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* The MIT Press.

Kupka, F. (1999). *Tvoření v Umění Výtvarném* (1923). Çev. Věra Urbanová. ed. Denisa Vostrá, Tamara Marková. Brody Yayınları.

Larionov, M., Goncharova, N. (2001). A Manifesto (1913). *Manifesto: a century of isms*, ed. Mary Ann Caws. University of Nebraska Press.

Lind, M. (2013). *Abstraction Documents of Contemporary Art*. ed. Maria Lind. The MIT Press.

Malevich, K. S. (1959). *The Non-Objective World.* Çev. Howard Dearstyne. Paul Theobald and Company, I. S. Berlin Press.

Malevich, K. S. (1976). *The World as Non-Objective Unpublished Writings Vol III 1922-25*, Çev. Xenia Glowacki-Prus, Edmund T. Little, Ed. Troels Anderson, Copenhagen: The New Carlsberg Foundation, The Danish State Research Foundation.

Matejka, L., Titunik, I. R. (1976). Preface. *Semiotics Of Art: Prague School Contribution.* The MIT Press.

Matejka, L. (1976). Postscript. *Semiotics Of Art: Prague School Contribution.* The MIT Press.

Miller, J. (1992). Introduction. *Discourse on the Origin of Inequality,* çev. Donald A. Cress. Hackett Publishing Company.

Mitchell, W. J. T. (1989) "Ut Pictura Theoria": Abstract Painting and the Repression of Language. *Critical Inquiry*, Sayı. 15, No. 2. The University of Chicago Press.

Mondrian, P. (2001). Neoplasticism in Painting (1917-1918). *Manifesto: a century of isms.* ed. Mary Ann Caws. University of Nebraska Press.

Morgan, D. (1996) The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy From German Romanticism to Expressionism. *Journal of the History of the Ideas*, Sayı. 57, No. 2, 317-341.

Mukařovský, J. (1976). Art as a Semiotic Fact. *Semiotics Of Art: Prague School Contribution.* The MIT Press.

Mukařovský, R. (1976). Poetic Reference. *Semiotics Of Art: Prague School Contribution.* The MIT Press

Mukařovský, R. (1976). The Essence of Visual Arts. *Semiotics Of Art: Prague School Contribution.* The MIT Press.

Nietzsche, F. (2000). *The Birth of Tragedy or: Hellenism and Pessimism New Addition with an Attempt of a Seşf-Criticism*, çev. Douglas Smith. Oxford University Press.

Plato. (2008). *Timaeus and Critias*. çev. Robin Waterfield. giriş. Andrew Gregory. Oxford World Classics. Oxford University Press.

Platon. (2002). *Devlet.* çev. Hüseyin Demirhan. Palme Yayıncılık.

Platon. (2017). *İon.* çev. Furkan Akderin. Say Yayınları.

Platon. (2019). *Phaidros.* çev. Ari Çokona. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon. (2018). *Şölen - Dostluk*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon. (2001). *Timaios.* çev. Erol Güney, Lütfi Ay. Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi: 139.

Richter, D. H. (2007). Russian Formalism. *The Critical Tradition Classic Texts and Contemporary Trends* (3. baskı). ed. David H. Richter. the City University of New York.

Richter, H. (2001). Toward a new world plasticism (1927). *Manifesto: a century of isms.* ed. Mary Ann Caws. University of Nebraska Press.

Rousseau, J.J. (1992). *Discourse on the Origin of Inequality.* çev. Donald A. Cress. giriş. James Miller. Hackett Publishing Company.

Sadler, M.T.H. (2008). Translator's Introduction. *Concerning the Spiritual in Art* (1911). çev. Michel T. H. Sadler. The Floating Press.

Schapiro, M. (1978). Nature of Abstract (1937). *Modern Art 19th & 20th Centuries Selected Papers.* George Braziller.

Schopenhauer, A. (2010). *The World as Will and Representation Volume I (1818), Volume II (1844-1859).* çev. ve ed. Judith Norman, Alistair Welehman, Christopher Janaway. Cambridge University Press.

Schlemmer, O. (1972). *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer.* ed. T. Schlemmer. çev. K. Winston. Wesleyan University Press.

Schopenhauer, A. (2020). *Güzelin Metafiziği Sanatta ve Edebiyatta Güzelin Sırları* (4. baskı). çev. Ahmet Aydoğan. Say Yay.

Shklovsky, V. (2007). Art as Technique (1917), *The Critical Tradition Classic Texts and Contemporary Trends* (3. baskı). ed. David H. Richter. the City University of New York.

Smith, B. (1998). *Modernism'd History: a study in twentieth-century art and ideas.* Yale Üniversitesi Yay.

Smith, D. (2000). Introduction. *The Bird of Tragedy or: Hellenism and Pessimism New Addition with an Attempt of a Self-Criticism.* çev. Douglas Smith. Oxford University Press.

Spretnak, C. (2014). T*he Spiritual Dynamic in Modern Art Art History Reconsidered, 1800 to the Present.* Palgrave Macmillan.

Steiner, R. (1909). The Nature and The Origin of The Arts. (GA 271; 28 Ekim 1909). Berlin. https://rsarchive.org/Lectures/NatArt_index.html

Steiner, R. (1914). Art as Seen in the Light of Mystery Wisdom-II. Impulses of Transformation for Man's Artistic Evolution I. (GA 275; 29 Aralık 1914; Dornach) *https://rsarchive.org/Lectures/GA275/English/RSP1984/19141229p01.html*

Steiner, R. (1920). The Physical-Superphysical: Its Realization Through Art. (GA 271, 15 Şubat 1920, Münih). çev. Violet E. Watkin. *https://rsarchive.org/Lectures/UNK3480_index.html*

Tuchman, M. (1987). Foreword. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (2. Baskı). ed. Edward Weisberger. Los Angeles County Museum of Art ve Abbeville Press, inc.

Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Veltřuský, J. (1976). Some Aspects of Pictorial Sign (1973). *Semiotics Of Art: Prague School Contribution.* The MIT Press.

Vodička, F. (1976). Response to Verbal Art. *Semiotics Of Art: Prague School Contribution.* The MIT Press.

Van Doesburg, T. (1966). *Principles of Neo-Plastic art.* çev. Janet Seligman. New York Graphic Society LTD. Percy Lund, Humphries ve co.ltd.

Van Doesburg, T. (2013) The Basis of Concrete Painting (1930). *Abstraction Documents of Contemporary Art*. ed. Maria Lind. The MIT Press.

Welsh, R. P. (1987). Sacred Geometry: French Symbolism and Early Abstraction. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (2. Baskı). ed. Edward Weisberger. Los Angeles County Museum of Art ve Abbeville Press, inc.

Worringer, W. (1997). *Abstraction and Emphaty, A Contribution to the Psychology of Style.* Almancadan Çev. Michael Bullock. Giriş. Hilton Kramer. Elephant Paperbacks.

——————— (2018) *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, Solomon R. Guggenheim Museum Teacher Resource Unit. 12 Ekim 2018 – 3 Şubat 2019.

ÖZGEÇMİŞ

* "6689 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu Hükümlerine Göre Çevrimiçi Yayın Dosyasında Bulunan Kişisel Veriler Ve Islak İmzalar Silinmiştir."