

SOYUT SANATTA REALİTE KAVRAYIŞI

İsmail Tunalı

1.

Her sanat faaliyeti, bir sanatçı süje'si ile belli bir obje, belli bir nesne arasındaki ilgiyi gösterir. Böyle bir ilgi, sanatçının nesneyi, bir tabiat parçasını, ya da yöneldiği herhangi bir şeyi kavramasını, onu yorumlamasını ifade eder. Bunun için sanat ürünü dediğimiz her varlık, bir şiir, bir müzik parçası, bir resim ve bir heykel böyle bir yorumu, bir varlık yorumunu dile getirir(1). Bu varlık yorumu, sanatçı süjesi ile onun yöneldiği obje arasında meydana gelen bir **bilgi** ilgisini gösterir. Sanatçının, meselâ bir ressamın tuval üzerinde biçim verdiği obje, bir bakıma böyle bir bilgi objesidir. Gerçi, bir tablo hâlinde bu obje, meselâ bir ağaç, artık bir bilgi objesi değil de bir estetik obje'dir; ama, o, tuval üzerinde şekil kazanmadan önce bir bilgi objesidir. Onun bilgi objesi olması estetik obje olmasından önce gelir. Bu öncelik, hem zamanî hem de ontolojik bir önceliktir. Tuval üzerinde bir estetik obje olarak gördüğümüz bir nesne, meselâ bir ağaç, sanatçının tabiatta gördüğü, kavradığı ve yorumladığı, kısaca, bilgi objesi yaptığı ağaçtır. Başka türlü söylersek, sanatçının tabiata baktığı zaman gördüğü, kavradığı ve yorumladığı ağaç, işte tuval üzerinde gördüğümüz bu ağaçtır.

Her sanat stil'inde bu süje-obje ilgisi değişir, hattâ diyebiliriz ki, bir bakıma stil değişimleri süje-obje ilgisinin değişmesi demektir. Çünkü, her stil, kendine özgü, yeni bir süje-obje ilgisini geliştirir. Konventionel sanatta bu ilgi düşünce akt'ı ile kurulur. Öyle ki, sanatçının tabiata, nesnelere baktığı zaman gördüğü şey, gördüğünden daha fazla olarak düşündüğü şeydir. Renaissance sanatta, neo-klâsik sanatta olduğu gibi. Fakat modern sanata gelince, burada durumun oldukça değiştiği görülür. Modern sanatın ilk

1) İ. Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, I, İmpressionizm.

stil'i olan ve reform ide'lerinin taşıyıcısı ve geliştiricisi olan impressionizm'e bakarsak, değişen bu durumu olanca açıklığı ile görürüz. Çünkü, impressionizm'e göre, süje ile obje arasındaki ilgiyi yalnız duyular, salt duyular kurar. Bunun için impressionist sanatçı tabiata, nesnelere baktığı zaman yalnız renk ve ışık izlenimleri alır ve sanatçı bu izlenimleri tuvale geçirir. Çünkü, görülen her bir nesne, ışık ve renk izlenimlerinin bir anlık bir kompleks'inden başka bir şey değildir. İmpressionizm'in gerçeklik, realite diye kavradığı şey, bu izlenim ve duyum kompleks'leridir (2).

İmdi, çağdaş bir sanat anlayışı olan ve soyut dediğimiz sanatta acaba bu süje-obje ilgisi nedir ve bu ilgi ne şekilde kuruluyor? Başka bir deyimle, süje tabiatta nesnelere baktığı zaman neyi kavrayıyor? Soyut sanat dediğimiz bu stil'in realite (gerçeklik) kavrayışı nedir? Burada bu soruları incelemek istiyoruz. Ancak, bunu soyut sanat eserlerini ele alarak değil de, soyut sanatı açıklamak için yazı ve kitaplar yazmış olan bu sanatın ünlü ustalarının, meselâ Kandinsky'nin, Doesburg, Mondrian, Malewitsch ve Klee'nin yazılarına dayanarak incelemek istiyoruz.

2.

Soyut sanat, yirminci yüzyılın ilk onyılı içinde doğmuş ve çeşitli okullar hâlinde gelişmiş ve günümüze kadar uzanan bir sanat görüşünü ifade eder. Bu geniş sanat görüşü içinde, hepsi de soyut olan **Der blaue Reiter**, kübizm, non-figüratif, konstruktivizm ve suprematizm, v.b. gibi çeşitli anlayışlar yer almaktadır. Bu anlayışlar gerçi birbirinden farklıdır, ama, onlar bir ortak noktada birleşirler: hepsi soyuttur ve hepsi soyut olma prensibine bağlıdır. Bu çeşitli soyut anlayışları birleştiren bu soyutluk ilkesi, onların var-olan, tabiat ve nesnelere karşısında aldıkları tavrı, nesnelere kavrayışını, yani obje yorumunu ifade eder. O halde, ilk sorulması gereken şey, genellikle soyut sanatın varlık-yorumu, obje interpretation'u nedir? sorusudur.

Böyle bir soruyu incelemeğe Kandinsky'den alacağımız bir söz ile başlamak istiyoruz: «Henüz başlıyan bir gurup vakti idi. Paletlerimle çalışmadan daha yeni eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamıyacak kadar güzel ve bir iç parlaklıkla parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle durup kaldım, sonra hemen form ve renkten başka bir şey görmediğim ve muhtevaca anlaşılmasız olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtar

2) Aynı kitap.

buldum : Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim, fakat, bunu ancak yarı yarıya başarabildim; yanlamasına da olsa, tabloda objeleri daima farkettim ve şimdi gurubun ince parıltısı da eksikti. Şimdi kesin olarak artık şunu biliyorum: obje, resimlerime zararlı olmaktadır.»⁽³⁾ Burada Kandinsky'nin ulaştığı sonuç, yani obje'nin, figürün resme zararlı olması sonucu, diyebiliriz ki, soyut sanat için bir genel kural değeri taşır. Ama neden obje resme zarar veriyor? Soyut sanatın obje'den, gerçeklikten kaçmak istemesinin gerçek nedeni nedir? Onun figürden kaçmak istemesi acaba realiteden kaçmak istemesi midir? Gerçekliği duysal bir realite olarak anlarsak, hiç şüphesiz bu böyledir. Ama, bu, soyut sanatın kendine özgü bir realite anlayışına sahip olmadığı anlamına gelmez. O halde, diyebiliriz ki, soyut sanatın figürden ve obje'den kaçmak istemesi onun yeni bir realite aramasından, yeni bir varlık yorumuna dayanmasından ileri gelir. Böyle bir varlık yorumu, yani süje-obje ilgisi nasıl bir ilgidir ve soyut sanat bu ilgiyi nasıl temellendirir? İlk bakışta obje'den, tabii nesnelere formlarından kaçma ve uzaklaşma şeklinde ortaya çıkan bu eğilim daha P. Cézanne'da kendini gösterir. Çünkü, nesnelere dünyasını, tabiatı duysal realitesinden kurtarmak isteyen modern resimde ilk P. Cézanne olmuştur. P. Cézanne bunu şöyle ifade ediyordu: «Tabiatı silindir, küre ve konilere göre ele al»⁽⁴⁾. Tabiatın bu tarzda silindir, küre ve koniler olarak ele alınması, tabii objelerin duysal sferinin dışına götürülerek kavranması anlamına gelir. Böyle bir kavrama, kendine özgü bir nesne ve var-olan yorumunu, realite interpretation'unu ortaya koyar. Anlaşıldığı gibi, böyle bir varlık yorumu duysal bir varlık kavrayışı ile aynı olmadığı gibi, onun karşısında yer alır. «Cézanne'a göre» diyor P. Mondrian, «resim sanatı gitgide tabiatın dış görünüşünden kurtulur: Fütürizm, kübizm ve pürizm yeni bir biçim-vermeye ulaşır»⁽⁵⁾. Varlığın dış görünüşten kurtarılması, başka deyimle, tabiatın artık bir görünüş varlığı olarak kavranmak istenmemesi, bütün soyut sanatın, tarihî ve modern soyut sanatın çıkış noktasıdır⁽⁶⁾. Bütün soyut sanat anlayışları, görünen tabiatın, görünen varlığın dışında bir varlık, bir temel varlık aramışlar ve bulmuşlardır. Natüralist eğilimli sanat görüşlerinden onu ayıran en önemli ayırım budur. Natüralist sanat anlayışı için tabiat, bütün

3) W. Kandinsky, Rückblicke, s. XV.

4) P. Cézanne'dan E. Bernard'a 15 Nisan 1904.

5) P. Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 32.

6) Bk. W. Worringer, Soyutlama ve Einfühlung.

görünüşü ile önümüzdedir, tabiat, böyle bir görünüş varlığı olarak formu olan bir varlık olup, böyle bir varlık bütün çekiciliği ile mükemeldir ve mükemmel olduğu için de örnek bir varlıktır. Sanatçının görevi, bu mükemmel varlığı, bu örnek varlığı teknik bir mükemmellik ile tuval üzerine aktarabilmektir. Oysa soyut sanat için sanatçının üzerine eğilebileceği, örnek alabileceği bir varlık yoktur. Sanatçıya, kendi dışında hazır olarak bir örnek varlık verilmez, tersine o objesini kendi faaliyeti, kendi yetenekleriyle yaratmak, objektivleştirmek zorundadır. Bunun için sanatın yolu «örnek'den ilk-temel-biçim'e gider» (7). Bu ilk-temel-biçim, soyut sanat anlayışlarının aradığı ve kavramak istediği obje'dir, hakikî varlıktır, real-olan şeydir. Ama bu real-olan, hakikî-varlık olan obje, tabiatın görünüşünün ötesinde bulunur.

İmdi, bu hakikî-varlık, sanatçı süje'sinin kendisine yöneldiği obje, realite nedir? Bu soru, soyut sanatın temel sorusu olup, soyut sanat, ancak böyle bir sorunun ışığında aydınlanabilir.

3.

Şimdi yine çıkış noktamıza dönelim : süje ve obje, sanatçı ve var-olan arasındaki ilgiye. İşaret edildiği gibi, sanatçı, bir süje varlığı olarak var-olan ile, obje ile belli bir ilgi içinde bulunur. Bu ilgi her stil'de yeni bir varlık kavrayışı, yeni bir obje interpretation'u hâlinde objektivleşir. Soyut sanat da, bir sanat kavrayışı, bir sanat stil'i olarak şüphesiz böyle bir yoruma ulaşmak ister, var-olanı yorumlamak ister. Böyle bir obje yorumu ise, bir realite kavrayışını düe getirir. Bundan ötürü her sanat stil'i, original bir stil olarak aynı zamanda original, kendine özgü bir realite interpretation'udur. Bütün sanat tarihi, eğer sanat tarihi bir stil'ler tarihi olarak düşünülürse, aynı zamanda varlık-yorumları tarihidir. Soyut sanat da kendine özgü bir stil olduğuna ve belirli bir sanat anlayışını geliştirdiğine göre, onun da ulaşmak istediği, plâstik araçlarla geliştirmek istediği bir varlık yorumu, bir realite anlayışı olacaktır; ve böyle bir varlık kavrayışı, kendine özgü bir varlık kavrayışı olacak, daha önceki stil'lerin varlık kavrayışlarından ayrılacaktır. Daha önceki stil'lerin genellikle ortaya koydukları varlık anlayışı nasıl bir anlayıştı? «Daha önceleri, yeryüzünde görülebilir-olan, görülmüş-olan ya da görühnesi-istenen şeyler tasvir edilirdi. Şimdi, görülebilir olan şeylerin relâtivliği bütün açıklığıyla ortaya çıkmış ve şöyle bir inanca varılmıştır : Görünebilir-

7) P. Klee, *Über die moderne Kunst*, s. 47.

olan-şeyler evren bütün'ü ile ilgi içinde soyut bir örnektir ve bu örneğin dışında başka hakikatler de büyük ölçüde gizli olarak bulunur. Nesnelere (şimdi) genişletilmiş ve zenginleştirilmiş, düne ait rasyonel kavrayışa açık olarak karşıt bir anlamda görünür. Tesadüflüğün ortadan kaldırılmasına uğraşılır.»⁽⁸⁾ P. Klee'nin bu sözlerinde yeni varlık yorumunun temel niteliği çok açık olarak gün ışığına çıkıyor: Nesnelere tesadüflüğünden soymak. Aynı niteliği T. v. Doesburg da yine şöyle düe getiriyor: «Einführung ile ruh hallerini, algı objelerini içinden duyarak değil de, tersine soyutlama ile objeleri bütün tesadüfi özelliklerinden soyutlayarak, sanatçı, özellikle genel kozmik ilgileri ve değerleri ortaya koyacaktır.»⁽⁹⁾ Burada, ilkin, soyut sanatçıların özellikle üzerinde durdukları ve ortadan kaldırmak istedikleri 'nesnelere tesadüflüğü' nedir? Bunun üzerinde kısaca duralım.

Tesadüflü-olan ne demektir? Tesadüflü olan, belirli ve zorunlu olmıyan demektir. Duyularımıza çarpan olaylar, fenomenler çokluğu böyle bir tesadüflük içinde akıp geçerler. Soyut sanatçıların tesadüflük ile niteledikleri obje alam, işte bu olayların, fenomenlerin oluşturduğu tabiattır, tabiatın görünüş varlığıdır. Onlara göre, görünüş evreni hernekadar bir kausal-nexus'u gösteriyorsa da, oluş ve değişme boyutları içinde akıp geçmesi nedeniyle tesadüfe dayanır. Ama aranan ve ulaşılmak istenen erek tesadüf değildir, tersine tesadüf dünyası ortadan kaldırıldıktan sonra aranan evrene ulaşmak mümkündür. Soyut sanat anlayışı için, tesadüfe dayanan duyulur evren, asıl varlığa ulaşabilme yolunda bir engeldir. Yapılması gerekli olan şey, bu duyulur varlığın, daha doğrusu görünüşün bütün tesadüflüğüyle beraber ortadan kaldırılmasıdır. Bu erek, yalnız çağdaş soyut sanat anlayışının değil, geçmişte görünen soyut sanat eğilimlerinin de ana ereği olarak onları belirlemiştir. Soyut sanatı psikolojik temelleri yönünden inceleyen W. Worringer, soyut sanatı doğuran nedeni, insanın huzur ve güvenlik ihtiyacında bulur. Şöyle ki, insan 'sınırsız, bağlamsız ve karmaşık dış dünya olayları karşısında' duyduğu korku ve huzursuzluk nedeniyle huzur duyabileceği bir ülke olarak soyut formlar dünyasını yaratır. «Uygar budunların» sanatta aradıkları mutluluk imkânı, dış dünyanın nesnelere kendilerini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değil; tersine, her bir nesneyi, keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüflüğünden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz-kılma ve böylece görünüşler dünyasında sınımlanacak bir huzur noktası bulmaktır. Bu budunların en güçlü içtepisi, dış dünyanın ob-

8) Paul Klee, Das bildnerische Denken, s. 21

9) Theo v. Doesburg, Grundbegriffe, s. 78.

jelerini sanki tabii bağlamından, varlığın sonsuz değişik görünüşlerinden çıkarıp almak, hayat bağmdan, yani onlarda keyfi olan her şeyden temizlemek, onları zorunlu ve değişmez kılmak, mutlak değerlere yaklaştırmaktır»⁽¹⁰⁾. Soyut sanatın ereği, evreni, keyfilikten, tesadüfilikten, maia'nın (görünüşün) büyüünden kurtarmaktır.

Ama şimdi şunu sorabiliriz : Sanat, soyut sanat evreni neden keyfilikten, tesadüfilikten kurtarmak ister? Bunu yapmadaki ereği nedir? Bütün bunları soyut sanat, Worringer'in yukarda dile getirdiği gibi, zorunlu-olana, mutlak-olana ulaşmak için yapar. Çünkü, soyut sanat anlayışı, keyfilikğin ötesinde böyle bir zorunluluk ülkesinin varlığına inanır. «Değişen tabii formların arkasında değişmez, salt bir realite bulunur. O halde, tabii formları değişmez, salt ilgilere geri götürmelidir.»⁽¹¹⁾ Bu salt varlık bir «salt realite» olarak belirleniyor. Şimdi bu «salt realite nedir? Yukardaki ifadelerde bu «salt realite» kavramı ile doğrudan doğruya realite kavramı arasında bir ayrılık yapılmak istendiği görülüyor. Değişen tabii formlar, nesnel duyarlarımızla kavradığımız ve duyarlarımızın çevrelediği, zaman ve uzay içinde oluşan fenomenlerdir, görünüşlerdir. Bütün tabii görünüşler bize böyle bir obje dünyasını gösterir. Soyut olmıyan sanat anlayışları, natüralizm gibi, doğrudan doğruya bu obje dünyasına, bu gerçekliğe bağlanmışlar ve onun arkasında bir başka realite aramamışlardır. Onlar için sanatın objesi, doğrudan doğruya duyarlarda bize verilen fenomenlerdir, gerçeklerdir.

Oysa, şimdi bu duyu gerçekliğinin, tabii fenomenlerin arkasına uzanmak, değişmez-olan bir varlığa ulaşmak isteniyor. Soyut, non-figürativ dediğimiz bütün sanat anlayışları, böyle bir realitenin, yeni bir realitenin peşindedirler. Bu yeni realite, bu «salt realite», aynı zamanda üniversal-olan, tümel-olan şeydir. Ama, bu tümel-olanı arama ve tespit etme, **felsefenin de** oldum olası ereği değil midir? Felsefe de, fenomenlerin özünü, temel-varlığı araştırmaz mı? Şüphesiz araştırır. Soyut sanatın fenomenlerin arkasına gitme, bireysel ve tesadüfi olan şeyden kaçma, «salt realite» ye ulaşma isteği, onu felsefe ile aynı paralel içine koyar. Bu bakımdan, soyut sanat görüşü ile felsefe arasında büyük bir yakınlık ortaya çıkar. Çünkü, her ikisinin de hedefi duyu-üstü bir varlığa, mutlak bir realite'ye ulaşmadır. Ama, ne var ki, bu mutlak olan şey, felsefede hakikat ve sanatta da güzellik şeklinde objektivleşir. «Yalnız hakikate yönelen bir düşünce, salt zihin alanında bulunur ve o sanat değildir. Gerçi yaratıcı düşünce biçim vericidir. Hem felsefe

10) Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Einfühlung, s. 18.

11) Piet Mondrian, Neue Gestaltung, s. 100.

hem de sanat universal-olana biçim vererek ifade eder, birincisi hakikat olarak, ikincisi **güzellik** olarak. Aslında hakikat ve güzellik yalnız bir ve aynı şey olduklarına göre, her iki biçim-verme arasında görünen akrabalığı reddetmek hiç de mantıkî olmaz.»⁽¹²⁾ Görüldüğü gibi soyut sanat teorisi, tâ Platon'dan beri süregelen idealist sanat felsefesinin benimsediği hakikat ve güzellik, felsefe ve sanatın bir eylemin iki yüzü olduğu hipotezine sıkı sıkıya sarılır. Bu hipotezin dayandığı temel, gerek felsefenin gerekse sanatın aynı universal-olana, aynı mutlak-olana, aynı salt realiteye biçim vermek, onları ifade etmek istemeleridir.

Şimdi, bu universal-olan, bu salt realite nedir? sorusunu yeniden sorup, bu soruyu daha belirli ve daha etraflı olarak ele almak istiyoruz. Bu, tesadüflüğün, relâtiv olanın ötesinde bulunan öz, temel varlık adını verdiğimiz bir varlık olarak daha önce belirlendi. Buna göre, sanatçı, soyut sanatçı bireysel olan bir şeyi değil, salt varlığı kavriyacaktır. Bu anlayışı üe soyut sanat meselâ bireysel olan ağacı değil de, bireysel oluşun üzerinde bulunan, universal olan şeyi, ağacın özünü kavriyacaktır. Bu düşünüş tarzı ile de soyut sanat çağının felsefe görüşü ile aynı paralele girmiş olur. Şöyle ki, çağdaş soyut sanat kayraşısı ile aynı yıllar içinde çağdaş bir felsefe anlayışı doğar. Bu felsefe anlayışı fenomenoloji ya da fenomenoloji felsefesidir. Çağdaş soyut sanatın ünlü temsilcisi Wassily Kandinsky'nin soyut sanat üe ilgili düşüncelerini geliştirdiği *Über das Geistige in der Kunst* (Sanatta Tinsel-olan şey üzerine) adlı eseri ile fenomenoloji felsefesinin kurucusu Edmund Husserl'in fenomenoloji felsefesini temellendirdiği *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* adlı eserinin aynı yıllar içinde yayınlaması (1912-13), herhalde tesadüfü aşan bir olay olarak kabul edilmelidir. Fenomenoloji felsefesinin de felsefe için gösterdiği erek soyut sanat anlayışının sanat için gösterdiği erekle büyük bir yakınlığı gösterir. Bu erek, tesadüfi, bireysel olanı ve bu anlamda real-olanı paranteze alıp, özü, mahiyeti kavramaktır: «Ne çeşitten olursa olsun bireysel varlık, genel olarak konuşulursa, tesadüfidir.»⁽¹³⁾ Ama, felsefe tesadüfi olanı değil, zorunlu olanı, mahiyeti, eidos'u araştırır. Bu öz, bu eidos, bu mutlak olan şey, soyut sanatın da kavramak istediği temel-varlıktır, salt-realitedir, universal-olandır.

Hiç şüphesiz, filozofun düşündüğü öz ile sanatçının düşündüğü salt-realite, universal-olan aynı şey değildir. Filozof için bu, kavramsal,intellektüel olan bir şeydir; sanatçı için kavram dışında var olabilen bir şeydir.

12) Aynı eser, s. 21.

13) E. Husserl, *Ideen*, I, s. 16.

Onun için P. Klee bunu şöyle belirlemek lüzumunu hissediyor : «Fakat, çarpan kalbimiz bizi aşağıya, temel-varlığa doğru sürüklüyor. Bu sürüklemeyen doğan şey, bunun adı rüya, ide, fantazi olabilir, eğer uygun araçlarla artıksız olarak biçime bağlanırsa, tamamen ciddîye alınmalıdır.»⁽¹⁴⁾ İster ide ister rüya isterse fantazi olsun, önemli olan bu üniversal-olanın duyu yoluyla kavranabilir bir canlı realite olmasıdır. «Bu üniversal olan, insan için belirsiz bir kavram değil, biçim kazanarak görülebilir ve işitilebilir olarak kendini ifade eden canlı bir realite'dir.»⁽¹⁵⁾ Sanatın aradığı öz, ya da üniversal-olan şey ya da salt-realite, intellektüel olarak değil, tersine, ifade yani dışlaştırma yoluyla, biçim yoluyla duyusal olarak kavranıp objektifleştirilebilir. Bu da son derece tabii bir şeydir, çünkü, sanat duyulara hitap eder ve sanatın ifade aracı duyulardır. Ama, ne var ki, soyut sanatta sanatın objesi, artık tabiat, tabiatın dış görünüşü ve nesnelere değil de, tersine salt-realite ya da öz, üniversal-olan şey olduğuna göre, bir ifade olan sanat, burada yeni bir kategori içine girmiş olur. Bilindiği gibi, figüratif sanat anlayışında sanatçı süjesi ile onun yöneldiği obje, tabii obje arasında şöyle bir ilgi vardır : Tabii obje, mükemmel olan bu tabii varlık, mükemmelliğinden ötürü örnek olan varlıktır. Sanatçı süjesi, tabiata baktığı zaman bu mükemmel ve örnek varlığı bulur. Buna göre de, sanatın görevi, bu örnek varlığı kavramak, onu tuval üzerine büyük bir maharetle yansıtmak, yani onu bir anlamda az veya çok taklit etmek olacaktır.

Ama, soyut sanatta şimdi durum bütünüyle değişiyor. Tabii varlık dediğimiz obje, duyusal, tesadüfî olan şey diye nitelendirilerek bir yana atılıp, onun ötesine, öz-varlığa, üniversal-olana ulaşılacak isteniyor. Üniversal-varlık, salt-realite duyularımızla kavrayabileceğimiz, bir yalın algı üninin kolayca bildirebileceği bir varlık alanı değildir. Üniversal-olan, hazır ve belli bir biçimde var olan bir varlık değildir. Onun rüya, ide ya da fantazi olarak oluşturulması gerekir, biçimlendirilmesi gerekir. Başka türlü söylersek, üniversal-özü, üniversal-olanı sanatın kendisinin yaratması gerekir. Bütün figüratif sanatlarda, tabii varlıklar belirli biçimleriyle sanat eseri hâline gelirler. Sanatçı ne kadar çok kendi aktivitesini, fantazisini, yorumunu katarsa katsın, figüratif sanattaki bir biçim, meselâ bir insan portresi, tabiattaki belli biçimi olan belirli bir insanın portresidir. Buna göre, tabiattaki form, örnek olan form ile sanattaki form arasında belli bir uygunluk vardır. Ama, şüphesiz sanatçı, kullandığı bu tabii biçimi bir takım komposition elemanları

14) Paul Klee, Über die moderne Kunst, s. 47.

15) Piet Modrian, Die neue Gestaltung, s. 30.

ile birlikte bir sanat biçimi hâline getirir. Ama, ne var ki, figüratif sanatlarda bu tabîî biçim, yani örnek az veya çok daima bir örnek olarak kullanılır. Soyut sanata gelindiğinde, artık böyle bir durumla karşılaşmıyoruz. Sanatın artık örnek alacağı, çıkış noktası yapacağı, yorumlayacağı bir tabîî obje, bir örnek biçim mevcut değildir. Sanatçı, burada objesini de **biçimi ile birlikte** yaratmak gereğindedir. Bunun için, soyut sanatın figüratif sanat ile karşılaştırıldığında, daha hür, daha yaratıcı olduğu söylenebilir. Bundan ötürü, figüratif sanatlarda sanatçı süjesi ile objesi, yani tabiat varlığı arasındaki ilgiyi geniş anlamında benzetme (taklit) kurduğu halde, soyut sanatta bu, yerini, tümüyle yaratmaya terkeder, çünkü, artık, sanatçının benzetmeye çalışacağı ne tabîî bir varlık ne de bir tabîî örnek söz konusudur, zira, onlar, tedüf ve keyfî görünüşler olarak daha en başta ortadan kaldırılmış bulunuyor.

İmdi, soyut sanat tabîî objeyi ortadan kaldırınca durum ne olur? «Artık benzetmecilik (taklit) sona erer; şimdi, estetik biçimi bir başka realiteye, özel, tesadüfi olan bir realiteden çok daha derin olan, bir kosmik realiteye aktarma başlar.»⁽¹⁶⁾ Estetik biçimin, böyle salt ya da kosmik realitenin bir biçimi olması, onun, sanat için benzetmeciliğin (taklitçilik) dışında bir başka kategoriye dayandığını gösterir. Bu kategori ifadedir (expression). Soyut sanat, ifade sanatıdır. İfade, burada biçimlendirme, biçim-verme anlamında kullanılıyor. Ama, yukarıda belirtmeye çalıştığımız gibi, var-olan bir biçimin yorumlanması değil de, duyularımızı aşan (trancendent) bir realitenin tümüyle **biçimlendirilmesi**, yani **ontolojik** ve **estetik** anlamında dışlaştırılması, **objektivleştirilmesidir**. Böylece de, metafizik, trancendent bir varlık, estetik bir kategori içinde gün ışığına çıkıyor, bir bakıma gizlide olan bir varlık kendini estetik olarak açığa vuruyor. Buradan, soyut sanatın metafizik anlamı olanca açıklığı ile ortaya çıkıyor. Çünkü, soyut sanat yönünden estetik-biçim-verme demek, metafizik-trancendent bir varlığı açığa çıkarmak, onu gün ışığına kavuşturmak demektir. «Estetik kavramını, real-temel-öz'ün adlandırılması olarak kullanıyorsak, o zaman bu ide'nin (özün) kesin olarak biçimlendirilmesi, bütün sanatın özü olarak birinecektir.»⁽¹⁷⁾ Şu halde, sanatın görevi, bir öz'ün objektivation'u oluyor. «Sanat ifadedir. Bizim sanat yoluyla yaptığımız realite deneyinin ifadesi. Biçim verici olan sanat, biçim araçlarıyla bu realite-deneyinin biçim verici bir ifadesidir.»⁽¹⁸⁾ Bu realite-

16) The v. Doesburg, Grundbegriffe, s. 21.

17) Aynı eser, s. 21.

18) Aynı eser, s. 35.

deneyi ise, anlamını estetik olmada elde eder. Çünkü, ancak, bu yoldandır ki, realite keşfedilir, gün ışığına çıkarılmış olur. Böyle bir realite denemesi, onun keşfedilmesi, ancak, yukarıda ifade etmiş olduğumuz gibi, tabii örneğin, tabii biçimin ortadan kaldırılması ile mümkün olur. Hattâ, «estetik denemede deney objesinin objektif tabii görünüşü ne derece fazla ortadan kaldırılırsa, estetik deneme o derece güçlü olur.»⁽¹⁹⁾ O halde, sanat, bir transcendent realitenin ifadesidir; bu realite, estetik yoldan gün ışığına çıkıyor. Biçim-verme, bir anlamda duyular için transcendent olan bir varlığı görünür kılma, kavranabilir kılma demektir. Buna göre, biçim-vermenin iki fonksiyon'u olduğu ortaya çıkıyor : biri estetik bir fonksiyon, öbürü de ontolojik bir fonksiyon. Ama, ne var ki, bu iki fonksiyon biçim vermenin özünde birbirinden ayrılmıyacak şekilde birleşmişlerdir. Şüphesiz biçim-verme soyut sanatta böyle estetik ve ontolojik bir anlam elde eder. «Yalnız biçim-verme ile biz sanatın en iç özünü ulaşabiliriz. Ama, resim, hernekadar o biçim verici sanat olarak şimdiye kadar kabul edilmişse de, ancak, şimdi, 'universal-olan'ın salt biçimlendirilmesine ulaşmıştır.»⁽²⁰⁾ Buna göre de, ilk defa soyut sanatta, 'universal-olan' biçim kazanır, yani transcendent salt realite gün ışığına çıkmış olur.

4.

İmdi, metafizik karakterdeki bu biçim-verme nedir? bunu biraz daha yakından görmeğe çalışalım. Burada ilkin şu denemeyi ki, biçim-verme sanatın oldum olası daima bir varlık sebebidir. Her sanat, figüratif-natüralist sanat da dahil olmak üzere daima biçimle uğraşmışlar ve biçim ortaya koymağa çalışmışlardır. Buna göre, nasıl oluyor da, ilk biçim-verme eylemi soyut sanata özgü bir eylem olarak niteleniyor? Buna karşı denebilir ki, biçim gerçi her sanatı sanat yapan temel motiv'dir. Ama, bu biçim-verme, figüratif-natüralist eğilimli sanat anlayışlarının anladığı form'dan temelden farklıdır. Yukarıda da işaret edildiği gibi, onların çıkış noktası, tabiat varlığı ve tabii form'lardır. Ama, sanat, bu tabii form'ların dışında bir biçim dünyası yaratmalıydı. «Plâstik sanatlar, gelişmeleri içinde gitgide şu hedefe yönelmişlerdir: Algı objelerinin ve görünüş-formlarının bir kopyası olmanın dışına çıkmağa. Sanat, çeşitli yollardan, kendine özgü bir alan kazanmağa uğraşmıştır, fakat, sanatçılar, sanatın yalnız kendi özel alanında ereğine ulaş-

19) Aynı eser, s. 17.

20) P. Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 30.

bileceğinin bilincinde değildi.»⁽²¹⁾ Bu yeni bir biçim yaratma bilinci, ancak pek yakın bir zamanda, Cézanne'dan soma gelişir. «Cézanne'dan sonra resim tabiatın dış görünüşünden kurtulur. Fütürizm, kübizm ve pürizm bir başka biçimlendirmeye ulaşır.»⁽²²⁾ Yeni sanatın, soyut sanatın en temel niteliği, onun tabii biçimlerden kurtulmuş olması, tabiat biçimlerinin dışında kendine özgü bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Sanat bu biçim dünyasını kendi yaratır.

Ama şimdi, bu biçim dünyasını nasıl yaratacağını sorabiliriz. Hiç şüphesiz bu biçim dünyasını yaratmak da bir takım elemanlar ve araçlarla olacaktır ve bu eleman ve araçlar da yine sanat elemanları ve araçları olacaktır. Zira, sanat, özellikle soyut sanat, sanat dışı her elemanı sanat dışına sürmek, sanatı sanat-dışı elemanlardan temizlemek ister. Bu gibi sanat dışı elemanların başında da nesne formları, tabii formlar gibi elemanlar gelir. O halde en başta sanatı onlardan kurtarmak gerekir. Çünkü, «bu tabii form, üniversal-olan'ın doğrudan doğruya olan ifadesini engeller.»⁽²³⁾ Şu halde soyut sanat aradığı biçim dünyasını hangi elemanlarla yaratacağı, tabii formlar bu biçim-vermeyi engelleyen elemanlar olarak kavranınca? Ama, asıl biçim ya da sanat elemanları tabiat formlarının dışında vardır ve bunlar çizgi, renk ve düzeylerdir. Soyut sanatın ereği, bu salt sanat elemanları ve araçları ile asıl varlığı, salt realiteyi, üniversal-olanı biçim yoluyla gün ışığına çıkarmaktır. Böyle bir realite, artık tabiat realitesinden farklıdır, çünkü, onun elemanları tabiat realitesini oluşturan elemanlardan farklıdır. Bunun için T.v. Doesburg tutarlı olarak şöyle der : «Plâstik sanatların gelişmesi ve ilerlemesi, sadece biçim elemanlarının değeriendirilmesi ve arılaştırılması yolundadır. Kollar, bacaklar, ağaçlar ve manzaralar asıl resim elemanları değildir. Resim elemanları renkler, çizgiler ve düzeylerdir.»⁽²⁴⁾ Bu elemanlar bir 'geometrik form elde ettiği zaman, biçim-verme asıl anlamım elde eder. «Yeni biçim-verme, en derin realiteyi ifade eden renkli dikdörtgenlerin bir biçimlendirilmesidir.»⁽²⁵⁾ Nitekim, bunu, sanata suprematizm adını veren **K. Malewitsch** de şöyle ifade eder : «Suprematizm, non-figüratif, beyaz-eşitlik olarak, kanaatime göre, bütün pratik realizm çalışmalarının hedefi olmalıydı, zira, insanın aradığı öz-olan şey orada bulunur.»⁽²⁶⁾ Soyut sanat,

21) T. v. Doesburg, Grundbegriffe, s. 24.

22) P. Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 32.

23) Aynı eser, s. 7.

24) Th. v. Doesburg, Grundbegriffe, s. 31.

25) P. Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 11.

26) K. Malewitsch, Suprematismus, s. 74.

bu nedenledir ki, biçim vermeyi geometrik formlar hâlinde çözümler ve böyle bir çözümlenme de, sanatı, salt-realiteyi ifade etmek isteyen sanatı soyut (abstrakt) bir sanat kılar. Böyle bir sanatta «form soyut kalır, yani hiç bir real objeyi ifade etmeyip, tamamen soyut bir özü ifade eder. Bu gibi salt-soyut özler, bir karedir, bir dairedir, bir üçgendir, bir yamuktur, bir trapezdir ve daha hiç bir matematik adı bulunmayan karmaşık biçimlerdir. Bütün bu biçimler soyut ülkesinin aynı hakka sahip yurttaşlarıdır.»⁽²⁷⁾ Bütün bu biçimler soyut biçimlerdir.

Ama, burada bir karşıtlık ortaya çıkmıyor mu? Şöyle ki, bu yeni sanat iradesi salt-realiteye ulaşma gayesi ile ortaya çıkıyor ve sonunda da soyut bir takım biçimlere ulaşıyor. Buna göre, çıkış noktası ile varış noktası arasında, hipotez ile sonuç arasında bir tutarsızlık kendini göstermiyor mu? Eğer soyut sözünü mantıkî anlamda, bir şeyin tabiatından soyutlanması olarak anlarsak, burada böyle bir karşıtlığın bulunduğu doğrudur. Fakat, hemen söyleyelim ki, buradaki soyut'un mantıkî soyutlama ile hiç bir ilgisi yoktur. Buradaki soyut ontolojik bir anlamdadır.

Ohalde, şimdi, ontolojik anlamındaki bu soyut olan şey nedir? Bunu çözümlenmeye geçelim. Bu da bizi salt-realitenin, yani soyut sanatın anladığı realitenin analizine götürür. İmdi, soyut sanatın anladığı realitenin ontik temelleri nelerdir? Bu sorunun araştırılmasına, soyut sanatın anladığı realite kavramını genellikle felsefede anladığımız realite kavramı ile karşılaştırmakla geçmek istiyoruz. Genellikle felsefede realite denilince anlaşılan şey, duyularımızla uzay ya da zaman içinde kavradığımız fenomenler, gerçeklerdir. Şu an yazı yazdığım kalem bir gerçektir, önümde duran masa bir gerçektir, real olan bir şeydir, çünkü, onları uzay içinde algılıyorum, duyduğum bir ses real olan bir şeydir, çünkü onu zaman içinde algılıyorum. Acaba soyut sanatın anladığı realite böyle fenomenler dünyasına ait bir gerçeklik midir? Şüphesiz, onun anladığı realite böyle bir gerçeklik değildir. Nitekim soyut sanat adamları kendi anladıkları realiteyi duyusal realiteden ayırmak için ona salt-realite adını vermişlerdir. Şimdi, tabiat realitesinden, duyusal realiteden ayrılan bu salt-realite nedir? Bu salt realitenin ontik yapısını belirleyebilmek için, duyusal realite ile bir başka açıdan yine bir karşılaştırma yapalım. Tabiatla nesnelere bilgi ilgisi içinde bulunurken, süje'miz, kendi dışında, kendisi gibi var-olan bir obje ile ilgi kurduğunu bilir (ontolojik bilgi anlayışından bildiğimiz gibi). Süje de obje de burada karşı karşıya bulunan iki real'dır. Süje'nin obje'yi bilmesi demek, bilincin süje

27) Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, s. 70.

sfer'inin dışına çıkarak (trancendere) obje dediğimiz var-olan'ı algı v.s. ile kavraması demektir. Bilgi olayında süje varlığının karşısında bir var-olan vardır ve süje onu kavramakla, algılamakla sadece obje'leştirir (objektion). Figürativ-natüralist sanat eğilimlerinde de durum buna benzer. Sanatçı süjesi, kendi dışında real-olan, var-olan bir nesneye, bir tabiat parçasına, bir ağaca, bir manzaraya yönelir, onu kavrar ve tuvale geçirir. Oysa soyut sanatta böyle bir durum ve anlayışla karşılaşmıyoruz. Soyut sanatta, artık böyle bir süje-obje ilgisini bulmuyoruz. Çünkü, soyut sanat için, bize real olarak verilmiş bir tabiat ya da tabii varlık yoktur. Realite, tabii fenomenler ortadan kaldırdığı, onlar aşıldığı derecede kavranabilir olduğuna göre, bu realite süje'nin basit olarak yöneldiği ve bir korrelat olarak hazır bulunduğu bir varlık olmayacaktır. Ohalde, tabii fenomenlerin dışında nasıl bir realiteden söz açılabilir? Şu anlamda bir realiteden söz açılabilir: Soyut sanat, artık varlıkta süje-obje, akıl-tabiat ayrılığını görmüyor. Böyle bir ayrılık, bir universal-varlıkta, salt-realitede ortadan kaldırılmalıdır. Ama, ne var ki, bu universal olan, salt realite, sanat yönünden transcendent olan bir şey değil de, immanent olan bir şeydir. Başka türlü söylersek, universal olan, süje-obje, akıl (logos=Geist) -tabiat karşıtlığını varlığında kapsayan yalnızca sanat eseridir; ve yalnız sanat eserinin varlığında ruhu ve tabiatı, bilinci ve bilinç olmanın kapsayan bir varlık olan salt-realite, universal-olan şey gerçekleşir. «Yeni biçim-verme, yeni realiteyi dış görünüşlerden soyutlayarak yalnız içsel-olanı ifade (kristalize) etmekle, resimde elde eder. Yeni biçim-verme yeni realiteyi, renkli ve renksiz dikdörtgen yüzeylerinden oluşan komposition ile kurar.»⁽²⁸⁾ Salt-realite, inşa edilmiş, kurulmuş bir realitedir. Bu realite, akıl ve tabiat elemanlarıyla kurulur. Bu salt-realite, ya da universal -olan, akıl ve tabiatın, ruh ve maddenin bir denkleşmesidir. «Biçim-verme, doğrudan doğruya bir ifade'dir ve salt sanat araçlarıyla (elemanları) ile gerçekleşir. Biçim kazanan içerik, estetik realite-deneyidir (bütün biçimlendirici değerlerin sanatça dengesi). Form, form yoluyla ifade kazanmış olan bir içeriğe karşı, bedeninin ruha karşı davrandığı gibi davranır.»⁽²⁹⁾ Bu universal-olan şey, sanat-eserinin-kendisidir. Sanat eseri, varlığında ruhu ve tabiatı, süje ve obje'yi kapsar. Burada tabiatın, görünüşlerin formu ortadan kaldırılır, ve bu da yeni bir biçim-verme, yeni bir sistem uğruna, ruh-madde, ruh-tabiat denkleşmesi uğruna yapılır. «İfade araçlarında ve komposition'da formun ortadan kaldırılması, bir universal-plâstik aracın for-

28) P. Mondrian, Die neue gestaltung, s. 30.

29) Th. v. Doesburg, Grundbegriffe, s. 24.

mun yerini alması ve denkleşmiş bir komposition yaratımı, bütün bunlar, tümüyle yeni-biçim-verme sistemini teşkil ederler. Bu yoldan da, bu meydana getirilen dengede ruh-tabiat elemanlarının devamlı çatışması içinde ruh-tabiat denkleşmesi mümkün olur ve sanatça gerçekleştirilir.»⁽³⁰⁾ Ancak, bu denkleşme içinde varlıkla ilgili bir temel, ebedî kanun kendini gösterir. «Bu universal ifade araçları, büyük, ebedî kanunluluğun kesin bir ifadesine imkân verir. Yani biçim-verme, bu kanunluluğu, bu değişmez olan şeyi ifade eder.»⁽³¹⁾ Sanat eseri, bu temel kanunluluğa dayanır. Bu ontolojik bir kanun olup, ruh ve tabiat arasındaki denkleşme bu kanuna göre gerçekleşir. Sanat eserinin varlığı, bundan ötürü, ruh ve tabiat arasında meydana gelen yüksek bir düzeni yansıtır. Bu düzen kendini bir harmoni'de, ontolojik bir harmoni'de ifade eder. Gerçi, bir bakıma, Th. v. Doesburg'a göre, evrende de böyle bir denkleşme, bir harmoni vardır; ama, ne var ki, bu evren harmonisi kavranamaz. O, ancak sanat eserinde biçim almış olarak ifade bulabilir. «Gerçi, biz, evrendeki mükemmel harmoniyi, mutlak dengeyi kavrayamayız; ama, evrende her şey bu harmoni, bu denge kanunlarına bağlıdır. Sanatçının ödevi, bu gizli harmoniyi, nesnelerdeki bu universal dengeyi görmek, ona biçim vermek ve onun kanunluluğunu ortaya koymaktır.»⁽³²⁾ Fakat, ne var ki, P. Mondrian, bu noktada Doesburg'dan ayrılır. Çünkü, ona göre, sanat evrende bulunan denkleşmeyi, harmoniyi izlemez, tabiattaki denkleşme kanununu ortaya koymak istemez. Tersine, sanat eseri, denkleşmeyi kendi varlığı içinde gerçekleştirmekle tabiatı aşar ve onu tamamlar. Bu anlamda sanat eseri, tamamlanmış ve sisteme sokulmuş tabiat demektir. Ancak, bu anlamda sanat eserinin, bir komposition'un realitesinden söz açılabilir. Böylece, «komposition 'realite' hâlini alır. Bütün, kendi başına dışsal bir görünüş olan tabiatın bir tamamlanmasıdır.»⁽³³⁾ Hiç şüphesiz tabiatın bir harmoni, elemanlar arasında bir uyum vardır. Güzel dediğimiz bir manzara renklerin meydana getirdiği bir uyumu göstermez mi? Elbette gösterir ve bu da bir uyumdur, bir harmonidir. Soyut sanatın anladığı harmoni ise, eskiden beri harmoni olarak anlaşılan böyle bir harmoni görüşünden farklıdır. «Bu eski harmoni, tabiat harmonisini gösterir. Bu harmoni tabiatı yedi renk tonunun harmonisi içinde ifade eder. Ama, tabiat ve ruhun dengesi içinde değil. 'Yeni insan' için yalnız ruh ve tabiatın dengesine dayanan har-

30) P. Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 48.

31) Aynı eser, s. 30.

32) Doesburg, Grundbeg. s. 32.

33) Mondrian, Die neue Gest. s. 30.

moni söz konusudur... Yeni harmoni hiç bir zaman kendini tabiat olarak ifade edemez; o, sanatın harmonisidir.»⁽³⁴⁾ Buna göre, tabiat harmonisi ile sanat eserinin sahip olduğu harmoni aynı harmoni olmayacaktır. Tabiat harmonisi, fenomenlerle ilgili, görünüş dünyası ile ilgili bir renkler, sesler bağılılığı gösterir. Sanat eserinin sahip olduğu harmoni ise, onun ontik yapısından doğan bir harmonidir. Tabiat harmonisi, onu oluşturan elemanların bir tesadüfüne dayandığı halde, sanat eserinin harmonisi, varlıktan ötürü olan bir harmoni olup, zorunluluğa, kanunluluğa dayanır. Bu anlayışı ile soyut sanat, sanat eserini tabiatın altına koymak şöyle bir yana, onu tabiatın üstüne koyar. Bunun için soyut sanatta, tabiat ile hiç bir mimetik (taklit) ilgi söz konusu değildir. Çünkü, «sanatın bu harmonisi, tabiatın harmonisinden o derece farklıdır ki, biz (yeni biçim-verme için) harmoni sözü yerine 'dengeli' kavramını kullanmayı tercih etmek istiyoruz.»⁽³⁵⁾ Denge kavramı, universal-olan ontik yapısını ve bu yapının dayandığı zorunluluğu çok daha iyi ifade eder. Bundan ötürü harmoni kavramı yerine denge kavramı haklı olarak tercih ediliyor. Buna göre de, denge, bütün sanatlar için erişilmesi gerekli bir erek olarak gösteriliyor. «Bütün sanatlar, bireysel olan ve universal olan, süje ve obje, tabiat ve ruh arasındaki bu ilişkinin şekil verici estetiğine ulaşmağa çabalarlar; kısacası, istisnasız bütün sanatlar biçim-vericidir.»⁽³⁶⁾ Bu ilginin, bütün sanatlar için geliştirilmesi doğrudur, çünkü, her sanat faaliyeti, objektivation'unu sanat eserinde elde eder ve her sanat eseri de, bir harmoni, yani tabiat ve ruh, süje ve obje arasındaki bir denkleştirme. Her sanat eseri, bir biçim-verme olarak anlaşılırken, bu biçim-verme de heterojen varlık sfer'lerinin bir sentez'i, bir kompositum'u olarak anlaşılmalıdır. Sanatçının bir sanat eseri meydana getirmesi, onun maddeye şekil verirken heterojen varlık sfer'leri arasında ontik bir denkleştirme kurması anlamına gelir. Bu denkleştirme, yeni bir realite adını alır, ama, sadece sanatın yarattığı ve sanatta varolan bir realite. Bu realite, bir bakıma, ruh-tabiat, süje-obje dialektik'inin bir synthesis'isini gösterir. Bu synthesis ne ruhtur ne de tabiattır, tersine, onları içine alan, onların üstünde bulunan bir başka düzen, bir başka kosmos'tur. Bunun için, Kandinsky, sanat eserinin meydana gelişini haklı olarak dünyanın meydana gelişini ile karşılaştırarak şöyle der : «Her sanat eseri, teknik bakımdan, evrenin meydana gelmesi gibi doğar. Eser-yaratma dünya yaratmadır.»⁽³⁷⁾ Çünkü, her ikisinde de aynı ontik kanunluluk hüküm sürer.

34) Aynı eser, s. 24.

36) Aynı eser, s. 6.

35) Aynı eser, s. 24.

37) Kandinsky, Rückblicke, s. XIX.

BİBLİYOGRAFYA :

- Brion, Marcel : Geschichte der abstrakten Kunst
2. Aufl. Köln 1961
- Doesburg, Theo v. : Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst
München 1925
- Kandinsky, Wassily : Rückblicke, Berlin 1913
Über das Geistige in der Kunst
4. Aufl. Bern-Bümpliz 1952
Essays über Kunst und Künstler
Stuttgart 1955
- Klee, Paul : Über die moderne Kunst, Bern 1945
Das bildnerische Denken, Basel-Stuttgart 1956
- Malewitsch, Kasimir : Suprematismus-Die gegenstandslose Welt, Köln 1962
- Mondrian, Piet : Die neue Gestaltung, München 1925
- Read, Herbert : A concise History of Modern Painting, London 1959
- Scheja, Georg : Soyut resmin sanat ve düşünce bakımından temelleri, Felsefe Arkivi sayı: 14
- Tunah, İsmail : Felsefenin ışığında modern resim, I. İmpressinizm, Erzurum 1960
Modern sanat problemi, Felsefe Arkivi, sayı : 18
- Worringer, Wilhelm : Soyutlama ve Einfühlung
(çev. İsmail Tunah), İstanbul 1963