

Journal of Arts

Cilt / Volume 2, Sayı / Issue 1, 2019, pp. 63-76

E - ISSN: 2636-7718

URL: <http://ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts>

DOI: 10.31566/arts.2.005

Araştırma Makalesi / Research Article

MODERN SANATTA TEMSİL KRİZİ

CRISIS OF REPRESENTATION IN MODERN ART

Fatih BALCI*

* Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, TÜRKİYE, E-mail: balciawake@gmail.com,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4025-6647>

Geliş Tarihi: 7 Aralık 2018; Kabul Tarihi: 27 Ocak 2019

Received: 7 December 2018; Accepted: 27 January 2019

ÖZET

Bilindiği üzere 20. yüzyılda yaşanan bir dizi değişim gerçeklik algımızı değiştirdiği gibi sanata ilişkin yargılarımızı, kalıplarımızı derinden etkilemiştir. 1900'lerin başlarına dayanan bu süreç, 1950'lerden itibaren hız kazanmış, sanatsal panoramaya heterojen ve gittikçe artan kaotik bir yapı egemen olmuştur.

Modern dünyanın bir parçası olarak, gerçekliği kavrayabileceği iddiası ile modern sanat ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra bu iddiasının kolay olmadığı anlamış ve gerçekliği ele geçirme çabası içinde sonu gelmez deneysel çabalara girişmiştir. Bu çabaların sonucu gerçekliğin sanatsal bir yüzeyde temsil edilmesinin neredeyse imkânsız olduğu tecrübe etmiş ve ardından üsluplar ve yöntemler bolluğu içinde krize girmiştir. Bu krizin farklı yanları olmakla beraber genel olarak bu krize temsil krizi denmektedir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, sanat, kriz, temsil

ABSTRACT

As it is known, a series of changes in the 20th century have changed our perception of reality and deeply influenced our judgments and patterns related to art. This process, dating back to the early 1960s, gained momentum from the 1950s, and dominated the artistic panorama by a heterogeneous and increasingly chaotic structure.

As part of the modern world, with the claim that it could grasp the reality, modern art, shortly after its the emergence, realized that this assertion was not easy and attempted endless experimental efforts in an attempt to capture reality. The result of these efforts has experienced the fact that it is almost impossible to represent reality on an artistic surface, and then it has entered into a crisis within

an abundance of styles and methods. Although this crisis has different aspects, this crisis is generally called the crisis of representation.

Keywords: *Modernism, art, crisis, representation*

1. GİRİŞ

20. Yüzyıl birçok şeyin olduğu gibi sanatın da ölümünden bahsedildiği, bu yüzden sanatın konumunu, işlevini, anlamını sorguladığı bir dönem olmuştur. Bu dönem içinde geleneksel (konvansiyonel) sanat yapma biçimleriyle belirgin bir biçimde farklılık içeren çalışmalar ortaya çıkmış, bu çalışmalar geleneksel sanatın üretilmesi, dağıtılması ve tüketilmesinde köklü değişimleri amaçlamışlardır. Genel olarak modern sanat olarak adlandırabileceğimiz bu dönemi kendi içinde de dönemlere ayırmak mümkündür. Değişik tarihselleştirmeler bulabilmek, bu tarihlerin geriye ya da ileriye yürütmek mümkün olmakla beraber kabaca şöyle bir dönemleştirme yapılabilir: Modernizm 1860-1930, Geç Modernizm 1930-1960, Postmodernizm 1960-1980, Çağdaş Sanat 1980- Günümüz (Kavrakoğlu,2014). Bugün modern sanat, güncel sanat ve çağdaş sanat terimleri birbirinin yerine kullanılabilir. Özellikle ülkemizde bu kavramların içeriği üzerinde bir uzlaşımın bulunduğunu söylemek güçtür. Bu metin içinde, sonuçları bugünde devam eden modern dönemde ortaya çıkmış olan sanattaki temsil krizini ele alacağız.

Bu krizi kavrayabilmek, krizin yaşandığı moderniteyi anlamakla mümkün olacaktır. Çünkü bu temsil krizi, bu temsilin mümkün olduğunu iddia eden modernite içinde yaşanmıştır ve yaşanmaktadır.

Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin “nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme” konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır (Harvey, 2006: 25). Modernite akla dayalı olarak gerçekliğe nüfuz edebileceğimizi, birbirimizle ve doğayla olan ilişkilerimizi düzenleyebileceğimizi iddia etmektedir.

Sanatta temsil krizi derken anlamamız gereken, gerçekliğin bir sanat eseri üzerinde temsil edilip edilemeyeceğidir. Modern sanat girdiği bu temsil çabası sonucunda ardı ardına denemelere girmiş ve her denemesi ardından bir başarısızlık hissiyle, sonucuyla karşı karşıya kalmıştır. Tüm bu sürecin sonucunda Batı sanatında kendi pratiğine karşı gittikçe artan bir kuşku ortaya çıkarmıştır. Bu kuşku en sonunda bir inançsızlığa yol açacaktır.

Resim 1: Marcel Duchamp, Çeşme, hazır eşya, 1917



2. BATI SANATINDA TEMSİL KRİZİ

Sanata ilişkin kuşkunun ilk örneklerinden birini Platon'da görürüz. Platon'a göre ressam bize gerçeklik hakkında hiçbir bilgi vermemektedir. Aksine İdea'lar kuramınca bizi gerçeklikten uzaklaştıran kimsedir. Bu yüzden Platon ideal devletinde sanatçılara yer vermez. Günümüz inançsızlığının temelleri ise modernizmin başlangıcında bulunabilir. Modern dünyanın yaratıcıları gerçeklik üzerine yargılarımızı tartışma konusu yaptıktan sonra, bu tartışmaların sonunda bir konsensüse varırlar: Gerçeklik üzerine bilgimiz deneyden gelecek ve aklın işlemlerinden geçip denetlenecektir.

Kant aklın neleri yapıp neleri yapamayacağını eleştirisini yaparken iki temel yetiyi tespit eder: Gösterme yetisi, kavramsallaştırma yetisi. Modern sanat bu iki yetinin çatışmasından gelişecektir. J.F. Lyotard bunu şöyle anlatıyor: Modern sanatın (buna edebiyatta dahil) dayanağı, avangardların mantığının da aksiyomlarını, yücenin estetiğinde bulduğumu düşünüyorum. Özellikle Kant'a göre, yüce duygusu ki aynı zamanda yücenin duygusudur, güçlü ve anlaşılmaz, ikircikli bir duygudur. Aynı zamanda hem haz hem de acı ihtiva eder. Daha doğrusu burada haz acıdan kaynaklanır. Başkalarının nevroz ya da mazoşizm olarak adlandırdıkları bu çelişki, Augustinus ve Descartes'dan gelen ve Kant'ın da radikal bir biçimde sorgulamadığı özne felsefesi gereği içinde, öznenin yetileri- "kavramsallaştırma yetisi" ile "gösterme" yetisi- arasında bir çatışma olarak gelişir. Bilgi, önce sözcenin anlaşılabilirliği ve sonra da kendisine "uygun düşen" "durumlar"ın deneyden elde edilebilirliğiyle ile koşullanmıştır. Güzelliğin var olma koşulu ise, duyarlık tarafından, önceden verili hiçbir kavramsal belirlenme olmaksızın iletilen "durum" (sanat yapıtı) karşısında, bu yapıtın uyandırdığı her türlü yarardan bağımsız haz duygusunun ilke olarak evrensel (pratik olarak da hiçbir zaman sağlanamayacak) bir konsensusa çağırıyor olmasıdır

(Jameson ve diğ., 1994:51-52).

Beğeni böylece kavramsallaştırma kapasitesi ile kavrama tekabül eden bir nesneyi göz önüne getirme, gösterme yetisi arasında, Kant'ın refleksif yargı dediği yargı türüne yol açan

belirlenmemiş, kuralsız bir uyumun, haz kipi altında yaşanabileceğine tanıklık eder. Yüce ise başka bir duygudur. Öncekilerin aksine, imgelem prensipte bile olsa, kavrama uygun düşen bir nesne göstermekte başarısızlığa uğradığında 'yüce' ortaya çıkar. Evren (var olanın bütünlüğü) ide'sine sahibiz, ama bu ide'yi kendisine bir örnek teşkil edecek, duyumsanabilir bir nesne aracılığıyla görünür kılamıyoruz. Dolayısıyla tüm bunlar, yani gösterimleri imkansız ide'ler, gerçekliğe (deneye) ilişkin hiçbir şey bildirmiyorlar, güzellik duygusunu uyandıran, yetilerin özgür uyumunu da, imkânsız kılıyorlar; beğenin oluşumunu ve sabitleşmesini engelliyorlar. Bunların gösterilemez oldukları söylenebilir (Jameson ve diğ, 1994:51-52).

Lyotard'a göre tüm bir modern sanat aklın bu gösterme kapasitesinden kuşku üzerine kuruludur. Modern sanat bu gösterimi, ancak gösterimin negatif kutbundan yapabilecektir. Sanat deneysellik kulvarına buradan girer.

Daha baştan gösterime karşı kuşku olan modern sanat, gösterimin negatif kutbunu çoğalttıkça bir yöntemler ve üsluplar enflasyonu olacak, bu süreç ise sonunda bir inançsızlığa varacaktır.

Modern sanatın bu inançsızlığını önceleyen Batı sanatının girdiği krizi biraz anlatmamız gerekmektedir. Bu kriz ile anlatılmak istenen şudur: Batı düşün dünyasının köklerinde var olan ve zamanla şekil değiştirdiği halde kaybolmayan bir düş bulunur. Bu düş, dünyayı tam olarak temsil edecek mükemmel usallıkta bir dil yaratma isteğidir. Böyle bir akıl dili, dünyadan, gerçeklikten tam olarak söz edebilecektir. Kurucusu Platon'dan başlayıp Aristoteles, Kant ve Hegel'den geçerek Wittgenstein ve Heidegger e kadar felsefenin tarihi her zaman söz merkezci bir arayış olmuştur. Batı bilimi işte bu istek etrafında şekillenmiştir. Ortak olarak gözlemleyebileceğimiz, denetime açık, gözlenebilir bilgiye ulaşmak ve gerçekliği ancak bu şekilde meşru saymak Batı düşüncesinin varmak zorunda olduğu sonuçlar olmuştur. Bunun öngörülme sonucunu olan ise aklın tiranlığı olmuştur. Çünkü aklın kesinliği düşüncesi, kesin olmayanın, yerine oturmamanın, farklı olanın bastırılması ya da dışlanması zorunlu kılmıştır (Appignanesi ve diğ: 54-55). İşte krize giren bu kesinliğin kendisidir. Batı düşüncesi bu kesinlik arayışı sırasında böyle bir kesinliğin bulunamayacağını fark etmiştir.

Modern sanatta bu kriz temsil krizidir. Batı sanatı uzun süre gerçekçilik öğretisine bağlı kalmıştır. Yani zihnin dışındaki nesnelere, yeterli, kesin ve doğru bir şekilde bir kavram ya da sanat eserinde temsil edilebileceği inancı üzerine kurulmuştur. İzlenimciliğe kadar bu konu bir sorun olarak görülmemiştir. Realist veya natüralist sanatı göz önüne getirirsek söylenmek istene daha iyi anlaşılır. Bu resimlerde figürler, yerli yerinde, sağlam ve net olarak görülürler. Sanatçının gördüğü şeyden kuşku duymadığı çok açıktır. O nasıl yapıyorsa işte öyle tam olarak karşısında bulunmaktadır.

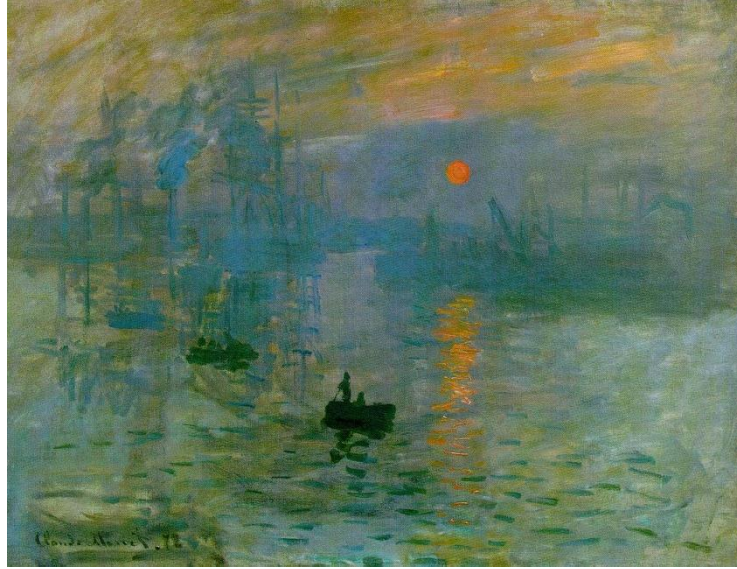
2.1. Empresyonizm

Sanat tarihinde görülenin kuşku konusu yapıldığı ilk akım izlenimciliktir. İzlenimcilik bu anlamıyla resim sanatında görmeyi konu edinen ilk akımdır. Artık ne öykü, ne kişisel duygular, ne değerler resmin konusu değildir. O gerçeklikle kurulan görsel ilişkinin ne olduğu yanıtlamak ister. Gerçeklik öğrendiklerimizde değil, şu anda karşımızda bulunandadır. İzlenimcilik bu yüzden resimde konturu, küteselliği, durağanlığı feda eder. Bunun yerine belirsizlik, uçuculuk, değişkenlik gibi öğeler girer. Empresyonizme göre gerçekliği görmek istiyorsak, onunla karşılaşmak istiyorsak, geçmişe ait her şeyi yani belleğimizi dışarıda tutmamız gerekmektedir. Gerçek şimdi karşımızda bulunan, anlık olarak duyumsadığımız şeydir. Duyumsadığımız şey ise sürekli değişim içindedir.

Empresyonizm kuramsal temellerini ise E. Mach'ın felsefesinde bulur. Mach'ın felsefesinden önceki felsefi düşüncenin genel çerçevesini basitleştirerek şöyle ifadelendirebiliriz: dış dünya görüngüleri tek başına bir anlam ifade etmez. Dünyanın görünen

yüzü derin bir gerçekliği saklamakta ya da içermektedir. Bu gerçekliğe ancak insan duyarlılığının, aklının yaptığı işlemlerle ulaşılabilir. Şimdi Mach'ın felsefesine gelince işler değişmektedir. Artık dünyanın görünen yüzü derin bir gerçekliği içermez. Tek gerçek “görünen şey olarak” dünyadır. Duyularımızın gösterdiğinden öte bir gerçek bulunmamaktadır. İnsan, bir gerçeklikler dünyası içinde yaşar; bu gerçeklikler, renklerin, seslerin, sertliklerin ortaya koyduğu gerçekliklerdir. Bütün dünyamız bunlarla doludur. Renk, ses, sertlik vs. nedir? Bunlar gerçekliği bana veren elamanlardır. Bütün fiziksel durumlarımı, şimdilik daha fazla analiz edilemeyen şu elamanlara ayırabilirim: renk, ses, dokunma, sıcaklık, zaman, koku, uzay vs. E Mach'a göre bana realiteyi, dünyayı bildiren, işte bu duyum denen elemanlardır. Onlar öyle basit elamanlardır ki, atomist bir dünya kavrayışının atomlarına benzerler. O halde duyular daha fazla parçalanamayan, daha küçük parçalara ayrılamayan, bölünemeyen en son ve ruhsal çeşitten olan elemanlardır. Ama onlar bir tasavvur olmayıp, tespit edilebilir reallerdir. Ve bütün realite, gerçeklik, bu real elamanlardan meydana gelmiştir. Duyular gerçeğin, varlığın en son ve en basit elamanlarıdır (Tunalı, 1983:20-21).

Resim 2: Claude Monet, İzlenim, 1873, 48x63cm., tuval üzerine yağlıboya



Gerçeklik bu şekilde anlaşıldığında ressamın kalan gerçekliği aklımızı işe karıştırmadan, en kısa zamanda yansıtmaktır. Çünkü akıl geriye bağlanmalarla, sürekli görünüşleri kendi içinde değiştirir. Öyleyse yapılması gereken aklın işe karışmasını fırsat vermeyecek bir hızda gördüklerimizi kaydetmektir.

Empresyonizm ile ilk kez Batı sanatında gören ve görülen ilişkisi dolayına girer. Bu akım öncesi görmenin kendisi Batı sanatında bir tartışma konusu değildir. Yani sanatsal etkinlik kendi üzerine dönerek bu etkinliğin koşulları üzerine düşünmemiştir. Bu akımla beraber ortaya çıkan sonuçlar şu şekildedir: Gören ve görülen ilişkisi dolaysız ve kendiliğinden değildir. Gören ve görülen ilişkisi koşullara bağlı olarak değişmektedir. Empresyonizm gösterdiği gibi gerçekliğin tarihsel dönemlere bağlı olarak resim düzeyindeki temsili değişkenlik göstermektedir ve empresyonizm dönemim bilimsel keşiflerinin katkısıyla gösterdiği gibi görme denilen olgu bu tarihsel dönemlerdeki temsillerin gösterdiğinden çok farklıdır.

Empresyonizm ile beraber gerçekliğin sanatsal yüzeyde temsil edilmesi gören ve görülen ilişkisi bağlamında soruşturmaya tabi tutulmuş ve nesneye dönük yani görünen kısmının soruşturmaya muhtaç olduğu ortaya çıkmıştır. Bunun sonucu olarak gören ve görüle

ilişkisinin doğrudan ve kendiliğinden yapısı kuşkulu hale gelmiştir. Bu nokta geçekliğin temsilinin krize girdiği andır ve bu kriz bu noktadan sonra ivmelenecek devam edecektir.

2.2. Kubizm

Resim sanatında gerçekliğin temsilinin krizinin ivmelemesini bir başka akım olan Kübizmde görürüz.

Kübizmin iddiası nedir? Kısaca bu iddia gerçekliğin optik olarak yansıtılamayacağı, görünüşlerin gerçekliği vermeyeceğini, ancak bunlar aracılığıyla ama insan aklının çözümlenmeleri ile gerçekliği anlayıp, yansıtılabileceğidir. Doğanın soyut bir ilgi alanı olması anlamındaki “yadsıma” bir anlamda, nesne'nin kavramsal dizgiler özlüğünde yeni bir biçimlenim ruhuyla, yeni bir madde kavrayışıyla yansıtılmasıdır. Bu nedenle “Kübizm” olarak nitelenen sanat akımının Cézanne'nın doğrudan doğruya doğa gözlemlerine dayanan bileşimsel (sythetic) döneminden ayrı ve yirminci yüzyılda ortaya çıkan “soyut” bir sanat akımı olarak nitelenmekte yarar vardır. Fiziksel varlığın entelektüel bir düzlemde bir çeşit kavranması ya da ilgiler dizgesine dönüşmesi ile açıklanan bu yeni sanat formunun özünde, yirminci yüzyıl Avrupa insanının doğanın karşısına bir “duygu varlığı” olarak değil de, bir “düşün varlığı” olarak çıkışı gibi temel olgular vardır (Genç, 1983:43).

Kübizm yansıttığı gerçekliğe entelektüel bir faaliyetle yaklaşan ve onu böylece kavramak isteyen ilk resimsel akımdır. Resim dediğimiz olguyu kendi gerçekliğinden kopararak, resmin imlediği gerçek nesneyi entelektüel bir dönüştürme sonucunda tuvale yansıtan, izleyenden de resmin alımlanması (reception) sırasında da aynı entelektüel çabayı bekleyen ilk akım Kübizmdir (Kahraman,1991:43).

Şimdi Kübizmi daha iyi anlamak için, çalışmalarını empresyonist tarzdan farklılaştıran Cézanne'nın arayışlarına bakalım.

Cézanne, izlenimci kuşağı sonunda yer alan bir sanatçıydı. Ama izlenimcilerin buldukları sonuçları ve anlatım tekniklerini, kendi amaçları için yeterli bulmuyordu. Cézanne, gerçekliğin, görünüşlerin sürekli değişiminden, deviniminden hoşlanmıyordu. Onun resimde amaçladığı dinginlik, denge ve sağlamlıktı. Onun *Sainte-victoire Dağının Bellevue'den Görünüşü* adlı resmine baktığımızda bu arayışı açıkça görüyoruz. Resim bize izlenimciliğin uçuculuğuna karşıt olarak, ağırlık, kütlelilik ve sağlamlık duygusu vermektedir. Cézanne bu kütlelilikle, sağlamlık duygusuyla vermek istediği şey ise daha güvenilir, kalıcı bir alt yapı bulma umuduydu. Bu yüzdendir ki izlenimcilerin karışık fırça vuruşlarından, resmi düzlemlenştiren anlayışlarından haz almıyordu. Ama Cézanne akademik sanatın doğaya karşı olduğu görüşünü de izlenimcilerle paylaşıyordu. Doğadan kopmadan ve izlenimcilerin yüzeyselliğine ve karışıklığına düşmeden, sağlamlığa ve dinginliğe ulaşabilmenin bir yolunu arıyordu (Genç, 1983:43).

Cézanne çalışmalarına devam ederken bir şeyi fark etti. John Berger, Kübizme temel bazı ilkelerin Paul Cézanne'nın manzara resminde keşfettiği belirtirken, sanatçının konusunu izlerken çok önemli bir gerçeğin ayırımına vardığını başını sağa ya da sola çevirip, bakış noktasını çevirdiği zaman manzaranın da değiştiğini anladığı için, görülen manzaranın gerçekliği yansıtacak en uygun bakış noktasını ararken, aslında böyle bir noktanın var olmadığı sonucuna vardığını ileri sürmektedir (Berger, 1999;46-47).

İzlenimciler gerçeği algılayışımızın, ışıkla beraber nasıl değiştiğini bize göstermişlerdi. Dünyanın bu bize görünen yüzü sürekli devinimlerle değişiyor, ele avuca gelmiyordu. Cézanne tam da bu değişimden, uçuculuktan, belirsizlikten kaçarken başka bir bilinmezlik, belirsizlik noktasına varmıştı. Şimdi bu belirsizliğe, kişinin bakışı da katılmıştı. Hangi bakış doğruydu, hangisi çizilmeliydi? Aslında hangisi çizilirse çizilsin bakışımız hep sınırlı kalacaktı.

Cézanne bu sorulardan ve sorunlardan kendine özgü bir çözümle kurtuldu: Bu ağaçlarla St. Victoire tepelerine ilişkin gerçekleri daha doğru verebilecek bakış noktası hangisiydi? Tek bir bakış noktasının verdiği görüntü, gerçekleri daha doğru yansıtması açısından, diğer bakış noktalarından elde edilen görüntülerden pek farklı sayılmazdı. Her noktadan görülen şeyin kendine özgü bir gerçekliği vardı. Ancak, iki ayrı noktadan elde edilen görüntünün birlikteliği, yani konuyu iki açıdan ya da bakış noktasından izleyip görülen şeylerin tek bir resim düzleminde saptanması, yalnızca bir bakış noktasından görülen ve saptanan görünüme oranla daha doğru ve daha gerçek sayılabilirdi. Kuşuklu bakışlarını ta uzaklara yöneltti. Ayrıntıya girmeden farklı açılardan ya da görüş noktalarından elde ettiği bulguları aynı tuval üzerine geçirdi. Her şeye her yönden yaklaşılabılır bir etki ortaya çıkmıştı. Sanat tarihinde ilk kez bir manzaranın kaçış noktası kayboluyordu. İzleyicisi önemli olmaksızın resim gerçekte olduğu gibi farklı perspektiflere girmişti (San,1979:27-28).

Böylece Cézanne daha nesnel, daha kuşatımlı ve kalıcı bir kavrayışa sahip olduğunu ve bunu yansıttığını düşünüyordu. Cézanne'nin ardılları Picasso ve Braque Cézanne'nin bu anlayışını geliştirerek kullandılar.

Cézanne bu sonuca kendi bakışındaki değişimlerden yola çıkarak varmıştı. Ama onun amacı nesnenin doğru bir kavranışıydı. Ama bu kavrayışın öznenin bakışının dışında olmadığını da biliyordu. Bundan önce ne bakış, nede nesnenin durumu konu edilmişti. Önceki sanat düzenlerinde algılayan ve algılanan arasında dolaysız bir denklik bulunuyordu. “ Bu odak kavramı iki boyutludur, iki aşamalıdır: Hem insan resmedilirken, insanın dışında kalan gerçeklik dizgesi dolaylarına yerleştirilerek verilir, hem de resim izleyenin bakış açısına göre yapılır (Kahraman,1991:60).

Dışsal gerçeklik ne ölçüde aşılsa aşılınsın Rönesans'ın çok sonrasındaki akımlara gelene değin resim izleyenin bakış açısından yapıldığından izleyenle izlenen arsında nesnel bir tekabüliyet söz konusudur (Kahraman,1991:60).

Resim 3: Geographies Braque, Keman ve Şamdan



Paris 1910, tual üzerine yağlıboya, 61 x 50 cm.

Oysa yüzyılın başında yaşanan bir büyük gelişme, görecelik kuramının getirdiği sonuçlar ve fizik ve matematik alanında elde edilen diğer “doğrular” bu gerçeği değiştirdi. İzleyen artık bir dünya merkezi değildi. İzleneninde kendisine özgü bir gerçeği vardı ve olgular birazda “o” açıdan bakılarak ele alınmalıydı (Kahraman,1991:60).

Kübizmin kendi uğraşısını entelektüel bir faaliyete dönüştürme isteği, onun aslında kendi etkinliğine duyduğu güvensizlikten kaynaklanır. Bu dünyanın hissedilebilir, duyumsanabilir niteliklerine olan güvensizliktir. Bundan kurtulmanın yolunu Kübist akım düşüncenin soyutlayıcılığında bulur. Ama bu soyutlama metafizik bir soyutlama değil, nesnenin kendi gerçekliğini ele geçirmek için uygulanan fizik bir soyutlamadır.

Kübizmin bu biçimden geri çekilip dile dayalı bir entelektüel faaliyet olma isteği kendini, izlenimcilerde görülen pırıltının, ışığın ya da daha önceki duygusalıgım (yapıtın melodisi denilen), rengin, dokunun, ışığın bizde bıraktığı etkilerin kaybı olarak gösterir. Bunun için Kübist ressamlar rengi azaltıp çizgiyi, konturu, yüzeyi öne çıkarmışlardır. Çünkü çizgi her zaman bir yüzeyi belirlemek, sınırlamak, kaos’a biçim vermek ister. Bu yüzden kavrama, düşünceye gönderme yapar. Renk ise iç içe geçişleriyle bir belirsizliğe kavramsızlığa yol açtığı gibi duyguyu ön plana çıkarır (Ergüven:52-53). Modern sanat temelden ‘çirkin’ bir sanattır; izlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçilmiştir. Resimdeki resimsel değerleri yıkmış, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri dikkatle ve vazgeçmez bir biçimde yürürlükten kaldırmıştır. Modern sanatın amacı duygularla değil akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir (Hauser,1984: 405).

Empresyonizme gelinceye dek Batı sanatı temelini Platon’da bulduğu “ayna” teorisine dayanmaktaydı. Bu teoriye göre zihnimiz gerçekliği ayna gibi yansıtılmaktadır. Zihin dışındaki nesnelere yeterli, kesin ve doğru bir şekilde “temsil” edilebilirdi, yani bir sanat yapıtı gerçekliği yeniden üretebilirdi. Empresyonizm ile beraber gerçekliği temsil etmenin kesinlik içermediği, bu temsilin gören ve görülen arasındaki karşılıklı ilişkiden doğduğu ve temsile soyunan sanatçının bunları göz ardı etmemesi gerektiği düşüncesi sanata dahil olur. Empresyonizm bu ilişkinin nesneye dönük kısmını kuşku ve soruşturma konusu olmuştur. Kübizme geldiğimizde ise bu ilişkinin özneye dönük kısmı kuşku ve soruşturma konusu haline gelir. Özne konumu itibarıyla gerçekliği farklı algılamaktadır. Burada konum artık sadece bir fiziksel konum değil sosya-kültürel bir konum olarak görülmelidir. Her toplum kültürel konum içinde gerçeklik bize farklı görülmektedir ve gerçeğe ilişkin tanımlarımızı da değiştirir. Bu noktadan itibaren gerçekliğin temsiline gören ve görülen dolayımı içinde soruşturmaya muhtaç olduğu ve kesinlik içermediği sonucuna varılır.

Sanatsal alan böyle hem görülen hem de gören açısından yani nesne ve özne koşulları içinde kesinlik içermeyen yani bir belirsizlik alanına girer.

Modern sanatın deneyselliğinin de kaynağı budur. Kesinsizliğe karşı bir kesinlik ya da uygunluk arayışı modern sanatı sürekli bir arayış içine sokmuştur. Sürrealizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, vb...

2.3 Ekspresyonizm

Kübizm, Batı sanatı içinde algılayan algılanan ilişkisini algılayan yönünden soruşturup, sanatsal öznenin bakışının her zaman belirli bir perspektife mahkûm olduğunu tespit etmişti. Bu durumla sanatsal temsil eksik kalmaya mahkûmdu. Kübizm bu sorunu çoklu perspektifleri aynı sanatsal zeminde bir arada kullanarak çözmeyi denemiştir.

Kübizm bu soruşturmayı akıl içinde yürütmüştü. Özne burada bir akıl varlığı olarak nesnenin karşısında bulunuyordu. Kübizm entelektüel bir faaliyetle nesnesini ele almak onu kavramak isteyen bir faaliyetti. Kübizm’in iddiası gerekliliğin göz ile kavranamayacağı, görüntünün altında yatan içerikleri akıl yoluyla görünüşe çıkarılabileceği idi. Sanatsal temsil

doğru bir görüntü kurmak istiyorsa, görünür dünyanın altında yatan içerikleri düşünce, akıl yolu ile bulup çıkarmalıydı.

Ekspresyonizmde ise sanatsal temsilin başka bir düzlemde ele alındığı görmekteyiz. Ekspresyonizmin iddiasına gelince; Ekspresyonizm ne Empresyonizm gibi optik olarak gerçekliğin ele geçirilebileceğini ne de Kübizm gibi entelektüel bir çabayla görüntünün altındaki içeriklerin deşilerek ortaya çıkarılabileceğine inanıyordu. Onun iddiası gerçekliğin bizim bireysel dünyamızın derinlerinde yattığıdır.

Ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışavurum. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümünü iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletir (Richard, 1999;9).

Resim 4: Emil Nolde, Mask Still Life III ,1911 ,Tuval Üzerine Yağlıboya,74 x 78 cm



Ekspresyonizme göre sanatsal temsilin en doğru görüntüsünü kendi varlığımızın en dolaysız yeri olan duygularımızda, duyarlığımızda bulabiliriz. Uygarlığın geliştirdiği ve içinde bulunduğumuz, biçimlendiğimiz görsel dil bu içtenliği, dolaysızlığı yok etmektedir. Yapmamız gereken kendi duygularımızı, kendi duyarlığımızı, kendi kişisel kavrayışımızı ortaya çıkarmaktır.

Ekspresyonist sanat kesin kişisel açıklamalara değer verir; bu türden açılmaları neredeyse zorunlu sayardı: ben bunu gördüm, bunu düşledim, bunu yaşadım, bu bana böyle göründü, bununla ilgili bunları hissettim. Ben sanatçı olarak size bu yaşantıyı sunuyorum, çünkü sanatçı olarak özel bir duyarlığa sahibim ve hayatımı sizin için, siz insanlar için, bu yaşantıyı kavrama yollarını aramaya ve onu duyarlı biçimde algılamaya adıyorum (Lynton, 2004;38).

Ekspresyonizm göre sanatsal düzlemde gerçekliğin doğru bir temsili üretilecekse bu görüntü var olan sanatsal form ve biçimlerden çıkamazdı. Çünkü Ekspresyonizme kadar hiçbir akım insanın doğrudan duyguları, duyarlığını göz önüne almamıştı. Ama insanın kendi duyarlılığında oluşmayan hiçbir sanatsal temsil gerçeği temsil edemezdi. Çünkü insan gerçekliği kendi içinde, duygularında, duyarlığında yaşamakta ve bu yolla görmekteydi.

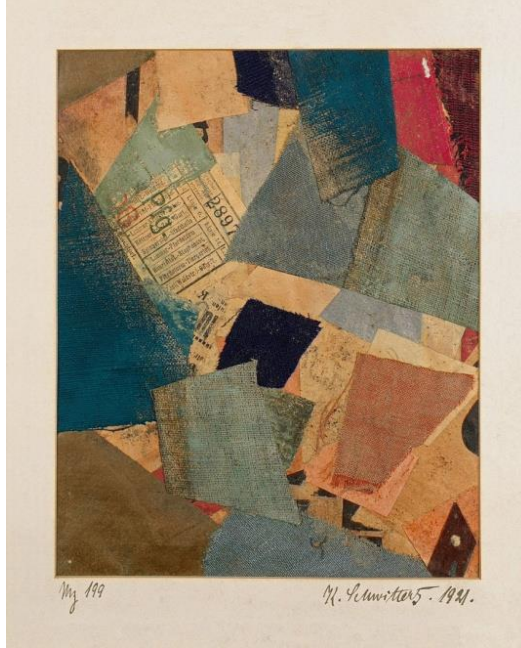
Ekspresyonizm Kübizm gibi sanatsal düzlemde gerçeklikle olan ilişkimizin özneye dönük olan kısmına vurgu yapmakta ise de, Kübizmden farklı olarak bunu entelektüel bir mesele olarak ele almamakta, dolaysız ve böylece daha doğru bir temsil için insanın kendi bireyselliğinde, duygularında ve duyarlığında temellendirmektedir.

2.4. Sürrealizm ve Dada

Batı sanatının temsil sorunu içinde yaşadığı kriz, anlatımın yetersizliği düşüncesinden beslenmişti. Ama Sürrealizm ve Dada sanat akımlarında bu durum başka bir evreye geçmiş, özellikle Dada sanat akımında sanatın var olan haliyle yetersizliği düşüncesi, Batı sanatının var olduğu şekliyle reddi düşüncesine kadar varmıştır.

Dada akımının başlangıcı olarak, Alman aktörü Hugo Ball'ın (1886-1927) Zürih'te Caberet Voltaire adlı gece kulübünü Şubat 1916'da açışı gösterilir. Kurucuları arasında Tristan Tzara, Jean Arp ve Alman Şairi Richard Huelsenbeck vardır. Aslında akımın adı ve ortaya çıkışıyla ilgili çelişkili bilgiler vardır. Zürih'te başlayan bu hareket zaman içinde uluslar arası bir nitelik kazanmış ve etkileri günümüze kadar ulaşmıştır (Genç:72).

Resim 5: Kurt Schwitters , Mz 199, 1921



Renkli ve baskılı kağıt ve karton kenarlıklı renkli ve boyalı kumaş, 17.9 x 14.4 cm.

Sürrealistleri ve dadaistlerin bu reddiyeci tavra sürükleyen, fütüristlerin sağlıklı bir gelecek için gerekli görüp övdükleri ve en yüksek sanatsal eylem olarak ilan ettikleri savaştır. Dadaistler ve sürrealistler savaşın akıl dışılığını, acımasızlığını, yarattığı yıkımları yakından hissetmiş kişilerdir. Bu yüzdendir ki bu savaşı yaratan uygarlıktan nefret etmekte ve onun toptan tasfiye edilmesi gerektiğini düşünmektedirler. Dada böylece tümel bir başkaldırı olgusu olarak ortaya çıkar. İnsanlığın uygarlık adına parçalanışına isyan eder ve sanatçılardan içinde yaşadıkları toplumsal düzene meydan okumasını ister. Tristan Tzara 1950 yılında yaptığı bir radyo konuşmasında Dadanın doğuşuyla ilgili şu açıklamayı yapmıştır. "... İğrenme ve isyanlarımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama, ütopyik bir barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda

da çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden nefret ediyorduk; tüm dayanaklarından, mantığından, dilinden. Başkaldırımız gülünç ve saçmanın tüm estetik değerleri alt-üst ettiği biçimler kazanıyordu (Genç:72-73).

Dadaistler Batı uygarlığının mantığından, dilinden, sanatsal biçimlerinden kurtuluşun ancak onları sabote ederek gerçekleşeceğine inanmışlardı. Onlar asla yeni yöntemler önermediler. Çöküşün ardından iletişimin kendi doğal yolunu bulacağına inanmışlardı.

Dadaizmin ve Sürrealizmin amaçladığı araya uygarlığın sesinin sızmadığı doğrudan bir anlatım bulmaktı. Dadaist akımın tüm amacı, hazır- yapılmış biçimlerin çekiciliğine ve geleneksel ancak aşınmış olduğu için değersiz kalan ve anlatımı yapılacak objeyi sahteleştirerek tüm anlatım kendiliğindenliğini yıkan lengüistik kalıplara karşı gösterilen direnişten ibarettir. Dadaizm, bu bakımdan kendisiyle tam bir görüş birliğinde olan Sürrealizmle birlikte anlatımın doğrudanlığına yönelik bir çabadır (Hauser:406).

Dadaistler savaşın nedeni olarak gördükleri Batı uygarlığının mantığını, dilini, kurumlarını sanatını sabote ederek çökertmek için giriştikleri eylemlerinde, saçmanın ve gülünçün tahrip edici etkilerini kullanıyorlardı. Dada kompozisyonlarında yer alan bu saçma ve gülünçün kaynağı, bu eserlerde bulunan nedensizlik izlenimidir. “Gerçekte ne olduğu bilinmeyen, ne işe yaradığı anlaşılabilen her nesne kendi saçmalığı ve nedensizliği içinde algılanır. Ne işe yaradığı anlaşılincaya kadar her şey soyuttur, bir anlam verilemediği için saçmadır. Dadacılar ve soyut resim sanatçılarından birçoğunun yapmak istedikleri şeyde buydu; nesnelere, görsel imgeleri, kendilerine ilişkin önyargılardan arınmış bir biçimde çıplak ve kendi gerçeklikleri içinde, ussal çevre algılamalarından soyutlayarak karşı karşıya getirmek istiyorlardı (Genç:171).

Dada ve Sürrealizmde modern sanatın içinde baş gösteren bu krizin doğrudan ana kaynağına doğru yapılmış bir saldırı görülür. Bu kriz temsile soyunan sanatın dilsel yapılarla olan sorunlu bağını göstermektedir. Bu krizin kökeni modernite projesinin bir parçası olarak sanatın bu projedeki işleviyle ilgidir.

Modernite baştan itibaren sanat, bilim ve felsefe aracılığıyla gerçekliği kavrayabileceği iddiasını taşımaktadır. Bu iddiasını, dilin meşru kullanımı olarak kabul ettiği pozitivist felsefe üzerine kurmuştur. Şimdi tarihin bu noktasında Batı sanatını tüm bu dilsel yapının yetersiz ve hatta yanlış olduğunu fark etmiştir. Dilin sanatı da içine alan bu kullanımı algımızı tuzağa düşürmüş ve çaresiz bırakmış gözükmektedir. Buradan kurtulmak için çareler arayan sanatçılar yeni algı ve kavrayış dünyamızı kurabilmemiz için öncelikli olarak var olan haliyle bu yapıdan ve durumdan kurtulmamız gerektiği düşünmüşler ve önceliği bu kültürü ve onu taşıyıcısı olan dili yok etmeyi kendilerine görev edinmişlerdir.

Sürrealistlere ve dadacılara göre yeni bir temsil bu yok etme işleminden sonra kendiliğinden ve doğallığı içinde olacaktır. Sürrealistleri ve dadaistleri, kendilerinden önceki dönem ve sanatçılarla karşılaştığımızda, modern sanat içindeki bu temsil krizini en iyi kavrayıp eserlerinde bunu yansıtan sanatçılar olarak kabul edebiliriz.

3. SONUÇ

Modern sanatçı modernite projesi içinde yüklendiği gerçekliğin doğru kavranışı ve temsil edilmesi göreviyle yoğun çaba içine girmiştir. Ancak algılamadaki kesinsizlikler, kuşku ve olasılıklar modern sanatçıyı doğru bir algılama için sürekli ve nerdeyse sonu olmayan yeni arayışlara sokmuştur.

Empresyonizmde başlayan bu süreç içinde sanatçılar her akım ve üslupla sonsuz gibi duran ihtimal ve olasılıkları görmüş ve sanatsal dilin bu temsilde hep eksik kaldığını fark etmiştir. Batı sanatının girdiği bu krizin belirgin olarak ortaya çıktığı ilk akım Dada sanat

akımıdır. Dada sanat akımında bu eksiklik duygusu ve kriz görsellik üzerinden o zaman dek yürütülen tüm iletişim biçimlerinin, gelecekteki yeni dil umuduyla sabote edilmesine ve çökertilmesine varmıştır. Dada akımının var olduğu şekliye sanata ilişkin beklentilerden umudun kesilmesine karşılık geldiğini söyleyebiliriz.

Bu süreç içinde akımlar, üsluplar, görme biçimleri ardı ardına ve gittikçe artan bir ivmeyle yıkıma uğratılmıştır. Tüm bu çaba ve arayışların sonucunda sanatçılar başarısızlık duygusundan kurtulamamış ve sonuç olarak bu temsilin neredeyse imkânsız olduğuna ilişkin fikri kabul etme noktasına gelmişlerdir.

Tüm bu yaşananlar sonunda Batı sanatı bir krize girmiştir. Bu krizin adı “temsil krizidir”. Bu noktadan sonra Batı sanatı içinde, sanatsal düzlemde gerçekliğin temsil edilemeyeceğine ilişkin bir duygu/düşünce yerleşecektir.

KAYNAKÇA

- APPİGNANESİ RİCHARD, GARRATT CHRİS., “Herkes İçin Postmodernizm
BERGER,JOHN.,(1999), Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı, Metis Yayınları, İstanbul
ERGÜVEN, MEHMET., “Biçim ve Oluş”, Sanat Dünyamız Yapı Kredi Yay, Sayı:67
GENÇ, ADEM., (1983), Dada Antropi ve Nedensellik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin
Çözömlenmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. yay.,
Doktora tezi, İzmir
HARVEY, DAVID., (2006). Postmodernliğin Durumu: Kültürel Kökenlerin Değişimi, (Çev.
Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul
HAUSE, ARNOLD. R., (1984), Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi
yay., İst. 1984, s.405
JAMESON, LYOTARD,HABERMAS., (1994), Postmodernizm,Haz: Necmi Zeka, Kıyı
Yayınları, İstanbul
KAHRAMAN, HASAN BÜLENT., (1991), “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişkinine
Bakışlar”, Hürriyet Gösteri, S: 124
KAVRAKOĞLU, FÜSUN., (2014) , Modern Sanat Akımları,
<https://fusunkavrakoglu.com/tag/modern-sanat-akimlari/>
LYNTON, NORBERT.,(2004), Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi,Çin, ISBN 975-14-
0977-2
RİCHARD, LİONEL.,(1999), Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi,İstanbul
SAN, İNCİ., (1979), Sanatsal Yaratma Çocukta Yaratıcılık, Türkiye İş Bankası Kültür
Yayınları, İstanbul
TUNALI, İSMAİL., (1983), Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul

RESİM KAYNAKÇASI

- Resim 1: <https://historia-arte.com/obras/la-fuente-de-duchamp>
Resim 2: <https://www.ibio.org/wm/paint/auth/monet/first/impression/bli>
Resim 3: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-keman-ve-samdan-1444/>
Resim 4: <https://www.tarihnotlari.com/emil-nolde/emil-nolde-maske/>
Resim 5: <https://www.guggenheim.org/artwork/3853>

