

SOYUT RESMİN SANAT VE DÜŞÜNCE BAKIMINDAN TEMELLERİ

Georg Scheja

Bu incelememin konusu, günümüz fikir hayatının çok tartışılan bir gerçeğini ele almaktadır. Bu gerçeğin adı **S o y u t r e s i m** dediğimiz sanat akımıdır. Baştan işaret edeyim ki, burada söz konusu olan şey genel olarak modern sanatın özel bir koludur. Bu kolda sanatçıların denediği, resimde obje dünyasından herhangi bir konuyu, örneğin, insanı, hayvanı, eşyayı, ya da manzarayı değil, sadece biçimlerin, salt formların birbirleriyle olan bağlantılarını işleyip belirtmektir.

Aslına bakılırsa konusuz form, konusuz biçim her sanatta ve her devirde ele alınmıştır. Örneğin, mimarlıkta, ya da konusuz süslemede seyircinin doğrudan doğruya karşısındadır. Ben burada bu genel soyutlama fenomeni üzerinde durmayacağım, bir çerçeve ile sınırlanmış bir tablo yüzeyinde kendini gösteren ve içinde form ile resmin aynı değerde görüldüğü konusuz bir form'un, bu özel olayın üzerinde konuşacağım. Bu olay zamanımızın sayısı çok olmayan ve gerçekten yeni olan olgularından biridir ve üzerinde ateşli tartışmalar olmasına şaşmamak gerektir.

Soyut resim akımına hayran olanların, onu çok beğenenlerin yanında, yerlere batıran eleştiriler de vardır. Hatta modern sanatın en ileri temsilcileri olan kübistler, örneğin Picasso ve hele Braque, soyut resim sanatını, hiç olmazsa kendileri için kabul etmemişler, bunun, resmin pek tabii olan, bir şey anlatma, bir şey tasvir etme karakterine, onun bu en tabii hakkına aykırı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Picasso'nun şu sözlerinde soyut resim için yapılmış pek ince bir kritik vardır: «Ama bu sadece boyamak. Ya bu işin dramı nerelerde?»

Ne var ki bu arada bütün bunlara, bu olumsuz (menfi) görüşlere rağmen soyut resim dünyanın her yerinde ciddi ve istidatlı pek çok sanatçının bu işten yana olması yüzünden durdurulamaz, önüne geçilemez bir tabiat olayı gibi gelişmekte ve sanat tarihi de soyut resmi tarihi bir fenomen olarak incelemek, onun doğuşunun nedenlerini araştırmak ve beşeri anlamının ne olduğunu sormak zorunda kalmaktadır.

Soyut resim resmin bir özel formu, bir özel biçimi olduğundan, ya da böyle olmayı istediğinden, bizim incelememiz de pek tabii olarak resim denen şeyin ne demek olduğunu tarif etmekle işe başlayacaktır. Resim her devirde başka türlü olmuştur. Ortaçağın mihrap resimleri Rönesansdan sonraki Yeniçağın çerçeve resimlerinden, bunlar da modern resimden ayrı şeylerdir. Ama hepsinde ortaklaşa olan, resimdeki tasvirin, seçilmiş olan motifi aşarak mümkün olan bir dünya yorumunun bütünüyle bir ilgisi olmasıdır. Bu «bütün» dediğimiz şey, her resmin en ilkel materyali olup herhangi bir motifin tasviri, dinî veya edebî bir konunun sanat eseri hâline getirilebilmesi imkânını sağlayan ana temeldir. Böyle olmasaydı resim tarihi yaratıcı insan zekâsının tarihi olmaktan çıkar, sadece az veya çok ince bir kopye tekniği tarihi olurdu.

Sanat eseri olan her tabloda, demek ki, insanla ilgili iki kutup vardır. Bunlardan biri biçim veren ve yorumlayan süje, öbürü de bu süjeye çevresinde verilmiş olan objedir. Tablo sanatçının emrine ve isteğine tâbi olan formla, kendisine çevre olarak verilmiş olan mekân formunun, bu iki ana form fenomeninin birbiriyle yaratıcı şekilde kaynaşmasından meydana gelir. Resmin çeşitli devirlerdeki geçirdiği değişmeler bu ana kutuplaşmanın yapısındaki değişikliklerden başka bir şey değildir.

Örnek olarak Dürer'in suluboya manzara resimlerinden biri olan Trient manzarasını alalım. Bu yeni çağ tablosunda birbiri- nin kutbu olan iki tabaka bir akordda olduğu gibi uyumlu bir zamandaşlık durumuna getirilmişlerdir. Sanatçı bir fırça vuruşuyla kendi şekil verme gücünü tabiatınki ile zamandaş kılmaya çalışmış, böylece yeniçağ resminin belli başlı karakteristiği olan o, tabiata yakın olmanın açık, berrak izlenimi meydana gelmiştir. Modern resimde ise durum bambaşkadır. Şurada size örnek olarak gösterdiğim Paul Klee'nin «bahçe» ya da «bahçe plânı» adlı tab-

losunda bu her iki form alanı bir akord içine yerleştirilmemişlerdir, tersine, yine müzik deyimiyle, polifondurlar, çok seslidirler. Burada bir melodi öbüründen başka türlü ses vermektedir. Konunun biçimini soyutlaştırarak onunla birlik olacak yerde, Klee'nin tablosunda sanatçının yaratma gücü katıksız, soyut fantazi formlarına yöneliyor ve tasvirin motiflerini, örneğin ağaçları, ancak daha derin bir tabakada fark edebiliyoruz. Burada tablonun konusu olan obje, yeniçağ resminde olduğu gibi, mekân içindeki durumunda dondurulmamış, tersine, şekli bozulmuş, kıvılcıklanmış, öyle ki aynı zamanda bahçenin varlığı ve oluşuyla, bahçenin plânlanması bir arada, tek olarak gösterilmiş, böylece modern anlamda polifon resim hacmi dediğimiz ve çok yüksek edebi ve metafizik bir ifade gücü taşıyan resim alanı meydana gelmiştir. Biraz önce sözünü ettiğim Picasso'nun söylediklerindeki dram işte budur.

Her şeyden önce modern sanatın, yani kübizm, fütürizm, orfizm vesairenin ikinci basamağının sentetik yapıları denilen ve onları belirleyen, onlara öz bu polifon resim alanı içinde nonfigüratif, konusuz biçim o şekilde ön plâna geçebilir ki, burada figüratif resimle soyut resmin sınırları birbirine karışır, kaypak hâle gelir. Soyut resmin ustalarından Theodor Werner'in bir tablosu ilk bakışta insana sadece renkli çubukların ve açık, mavi, beyaz ve kırmızı leke yığınlarının son derece soyutlaşmış bir kompozisyonundan başka bir şey değilmiş gibi görünür, ama dikkat edilince bunlar arasında pekâlâ bir bağlantı kurmanın mümkün olduğu, büyük bir kapıya benzeyen formun orta yerinde bir tünel ağzı bulunduğu göze çarpar. Gerçekten de tablonun bütünü «Airolo» adlı bir manzara resmi ve Sen Gottard tünelinin ağzındaki yeri göstermektedir. Bu isim bütün her şeyi, tünelin ağzını, onun üstüne yığılmış olan karlı yamaçları insanın tasavvurunda birleştiren büyüklü bir sözcüktür. Bu noktadan bakılınca soyut resim basit bir sınır aşma, bağlantının polifon yapıdan bir uzaklaşması gibi gözükür. Böyle olunca da soyut resim, resimde biraz önce sözü geçen iki kutba ayrılmanın çözülmesi, bir kalıntı, çağrışım uyandıracak konunun ortadan kalkmasıyla bir bağlantısı olmayan bir oyun diye tarif edilebilir. Bu tarif zaten soyut resme yapılan bütün kritiklerde vardır. Ama bu eleştirme soyut resim olayını tarihi bakımdan araştırdığımız zaman desteklenmiyor. Soyut resim denen fenomen, bağımsız bir formun tek başına belirmesinden çok daha başka köklerden sürüp gelmiştir.

Soyut resmin her şeyden önce iki kaynağı vardır. Bunlardan biri «Jugendstil» denilen akımın dinamizminden ve ekspresyonizmden gelir, öteki de kübizmdeki formların sağlamlaşmasıyla ilgilidir. Birinci kaynak aslen Rus olan Kandinsky'nin kişiliğinden ve 1910 yılındaki Münih sanatının durumundan çıkmıştır. Bizim bu incelememizi aşağı salonda gördüğünüz «Der blaue Reiter - Mavi atlı» sergisine bağlayan nokta da buradadır. Bu sergide o zamanki durumun yankısını çok güzel görmekteyiz. Kandinsky'nin o devirde yapmış olduğu ilk ve tam soyut resimler o zamanlar aynı yönde çalışmış olan bir çok başka sanatçıların yaptıkları gelip geçici denemelerden çok daha ileridir. Kendisi bunun böyle olmasını istemiştir ve gerçekten de böyle olmuştur.

Kandinsky vatani olan Rusyadan Rus ikon ressamlığının ifade gücü ile mistik renk anlayışının açık bir bilincini de beraber getirmişti. 1901 yılında geldiği Münih şehrinde Kandinsky bu gelenekle, Jugendstil adı verilen ve Almanya dışındaki memleketlerde Art nouveau adıyla tanınan bir sanat arasında bir bağlantı kurdu. Hemen bunun arkasından da geniş yüzeyler üzerinde çalışan modern bir akımın ilk biçimleriyle, Parisli Fauvistler ve Alman Ekspresyonistleriyle tanıştı. Ayrıca bu arada Jugendstil sanatçılarının, örneğin Obrist'in, sanatın özünü soyut olarak tarif eden teorik çalışmaları da kendisine yabancı kalmadı.

Özellikle Jugendstil'in formalizmi üzerindeki incelemeleri çok önemlidir. Bundan bir süre önce Kandinsky'nin ilk hayat arkadaşısı ressam Gabriele Münter'in vakfi sayesinde tanıdığımız, sanatçının Münih'te yapmış olduğu eserler bize göstermektedir ki Kandinsky hemen hemen on yıl, 1902 ile 1910 yılları arasında bir Jugendstil ressamı olmuştur. Şu «Die Nacht - gece» adlı tablosunda bu ilk bakışta görülebilir. Saçları rüzgârda uçan bir kadın, **bir çocuk, tablonun öbür yanında bir masal figürü, sonra kırlar, bulutlar, ağaçlar, bütün hepsi sallanan, titreyen bir yüzey biçimi içinde, dekoratif etkisi ağır basan bir istille sadeleştirilmiş, basitleştirilmiş, konuya kuvvetli bir dekoratif ifade verilmiştir.** Gerçekten de büyük renk yüzeylerinin dağıtılması, küçültülmesi olayı kadının elbisesinde, bulutların görünüşünde göze çarpmakta ve pointilisme'i hatırlatmaktadır.

Fakat Jugendstil'in bu istilize tutumu Kandinsky'de çok daha önceleri, bambaşka kaynaklardan gelen ve çok renkli, çok ifadelili bir resim üslubuna götüren bir eğilimle birleşmiş ve onu bir

Alman sanat topluluğu olan Brücke'nin ekspresyonizmine paralel bir resim üslubuna vardır. «Der Berg-Dağ» tablosunda, aynı yükseklikteki büyük renk lekeleri asıl belirleyici işaretler olmuşlardır. Burada Jugendstil'in duygululuğu, renk coşkuluğu içinde asabi, heyecanlı bir tutkuya dönmüş, sanki tabiat kudretli, önüne geçilmez renk unsurlarından o anda meydana gelivermiştir.

Kandinsky'yi soyut resme götüren, soyut resme iten asıl güç, işte figüratifdeki, konulu resim anlayışındaki bu yepyeni tutku olmuştur. Onun büyük soyut resimlerinden biri, ilk yaptıklarından değil, 1914 yılında yaptığı, şimdi de New York'da bulunan olgun, dramatik bir kompozisyonu bu söylediklerimizin açık bir örneğidir (Resim 1). Seyrederken kaotik, karmakarışık bir yığın karşısında insan âdeta şaşırır kalır. Önümüze konan şey sanki resim yapma için ortaya dökülmüş, içinde sanatçının yaratma ve ifade gücünün dayanılmaz, önüne geçilmez bir oluşma ile yer aldığı ham maddelerdir. Ateşli bir canlılık ve hayal dünyası içinde geçen, ne üstü, ne altı, ne önü, ne arkası açık olarak belli olmayan, resmin çerçevesiyle sanki tesadüfen sınırlanmış gibi gözükürken, bir çeşit bütün resim alanını içine alıyor hissini veren bir olay karşındayızdır. Yer yer, aynı parlak renkliliğin ortasında, daha önce yapmış olduğu resimlerdeki gibi, birbiriyle çatışan, birbiri üzerine yığılan renk bulutlarıyla, çizgi gibi kapkara biçimler belirivermektedir. Bunlar bir canlı varlık, ya da bir eşya, «biçimden, formdan meydana gelmiş bir nesne», «bir biçim, bir form nesnesi» olarak gözükmektedirler.

Kandinsky'nin bu ilk devirlerine ait eserlerinde ifade imkânlarının elestikiyeti çok büyüktür. Örneğin, «Formlar ve çizgiler» adlı suluboya resminde kendini daha az patetik olarak dile getirmiştir. Burada resim alanı, resim hacmi, uçan, kayan sessizliğin birbiri içine girişidir. Çiçeklenen, açılan bir buket gibi bağlanmış renk lekeleri, hayal gibi uçucu çizgilerle, büyük, sevinçli bir armoni havası içinde, gizli fakat yine de kendini hissettiren bir tabiiyle karşılaşılır. Kandinsky'nin bu ilk resimleri daha bir çeşit, içinde tabiat olaylarının geçtiği mekânın genel bir soyutlaştırılmasıdır.

Kandinsky'nin sanatında soyut resme doğru attığı bu adım çok bilinçli bir teoriye dayanmaktadır. Bu konuda kendisi der ki: «Bir süsleme, bir Ornamentik tehlikesi apaçık önümde duruyor-

du. İstilize formların (yani Jugendstil'in) cansız sözde varlıkları beni sadece ürkütmekte idiler. Ancak yıllarca süren sabırlı bir çalışmadan ve katıksız soyut resim formlarını yaşamaya, duymaya doğru sürekli bir gelişmeden sonra, bu uçsuz bucaksız derinliklerin daha derinlerine dalarak bu gün yapmakta olduğum resim formlarına ulaşabildim.» Demek ki onu soyuta götüren, formu süzüp ayırdetmek değil, daha çok, bunun tam tersidir.

Kandinsky sık sık, soyut resmin bir form meselesi değil, yeni bir öz, eski deyiimiyle, yeni bir muhteva meselesi olduğunu söylemiştir. Onun da bir şey anlatan, bir şey tasvir eden resim gibi bir muhtevası vardır, ve bu «bir şey anlatan resmi» de Kandinsky soyut resmin bir karşıtı olarak, onunla aynı değerde görmektedir. Kandinsky der ki: «Tabiat resimden özenti ile yapılmış olan, suni olan (istilize olan) çıkarıldıktan sonra ancak, büyük gerçeğin içinde ayrı bir varlık, büyük soyutun içinde bir bütün olarak kendini duyurup ses verebilir.» O, soyut resmin, tabiatı anlatmanın dışında kaldığı kanısında değildir. Bu kanının doğruluğuna şu suluboya (Aquarell) karşısında hak vermek gerek.

Burada soyut formun modern anlamında niçin süslemede gerçekleşmeyip de resimde gerçekleştiği, resim çerçevesi içinde kaldığı açık olarak anlaşılmaktadır: Çünkü soyut resim kendini cevherin (substansın), nesneleşmiş tabiatın darlığından sıyrılmış bir anlatılması, bir tasviri diye duymaktadır. Onun için Kandinsky, tablolarından sırf form bakımından, sadece estetik bakımdan haz duyulmasına daima itiraz etmiştir.

Burada tabii çok güç ama gerçek bir problem ortaya çıkmaktadır: Bize tabloda nesnelere tanıtıran özel bir bağlantı yanında, formların ve renklerin yanyana oluşunu üniversal varlık bağlarının tasviri olarak gösteren genel, üniversal bir bağlantı ne dereceye kadar var? Kandinsky bu problemi önce soyut resim formunu şiir ve müziğin üniversal ifade araçlarıyla bir tutarak çözmeye çalışmıştır. Kendisi der ki: «Şairin bulduğu kelimedeki (şiirdeki sözcükteki) iç âhenk ve müzikteki ton doğrudan doğruya ruha açılan kapılardır. Bunlar hiç bir zaman tesadüfen karşılına çıkmış olan nesnenin maddî formlarıyla bozulmamışlardır. Aynı dil resim için de elde edilmelidir.»

Burada soyut resmin çok eski tarihi geleneği olan bir çıkış noktası belirlemektedir: Bütün sanatların edebiyat ve müzikde üni-

versel bir birliğe ulaştıkları idesi. Özellikle Friedrich Schlegel ve Novalis gibi romantik şairler tarafından işlenmiş olan bu fikir modern sanatın bu döneminde büyük bir rol oynamıştır. Ama resmin müzikle olan ilgisinde üç yönlü bir problem kendini göstermiştir: Birincisi, renkle ses arasında Sinestetik bir ilgi vardır (birlikte duyumlama). Bazı insanlar belli renkler karşısında belli sesler duyarlar. Ama renkten çok müzikle ilgili olan bu fenomen, pek öyle yeteri kadar genelleştirilemez. İkincisi: Müzikteki yaşantıların resim haline getirilmesi, resimde işlenmesi işi. Örneğin, müzik temlerini tabloya geçiren baltıklı Ciurlionis'in resimlerinde, ya da Arnold Schönberg'in tablolarında yaptığı denemeler gibi. Ama görülmüştür ki bu tablolar hiç de mutlaka soyut olmuyorlar, hattâ daha çok figüratife kaçıyorlar.

Nihayet yapılan üçüncü deneme de: Renklerle müzik tonlarıyla oynar gibi oynamak olmuştur. Ancak rengi müzik olarak almakla mekân-zaman probleminin bütün güçlüğüyle karşı karşıya gelinmiştir. Ya renkler sesler gibi kullanılarak renk orguna, ya da renk piyanosuna varılacak; yani mekân resmi terk edilecek, zaman resmine gidilecek. Ama burada rengin ritminin ve ton değerinin müzik tonlarında olduğu gibi aynı tek anlamlılığa ulaştırılamıyacağı görülecektir. Tabloda renk İntervalleri (renk aralıkları) aynı anda olabilirler, böyle olunca da mekân figürleri olmaktan kurtulamazlar. Bu yüzden mekândaki dünyaya, tabloya, kopamıyacak, ayrılamıyacak şekilde bağlanırlar. Onun için müzik benzetmeleri Kandinsky'nin ilk resimlerindeki ifadeliliği, canlılığı, formun nesneleşmesini kavramaya, anlatmaya yetmez.

Fransız Orphisme'i Kandinsky'nin canlı «Form nesnesi» nden kaçınarak, çok başka bir yönden, rengin araya hiç bir araç koymadan duyulan müzikalitesine yaklaşmayı denemiştir. Orphisme kübizmin form düzenini, Picasso, Braque ve öteki kübistlerin figüratif formu kurmada kullandıkları o özgür geometriyi çıkış noktası olarak almıştır. Ama günün birinde Delaunay kübizmin bu dekorasyonunu saf bulmuyor: «Kırılmış, parçalanmış form, temamiyle şairane ilhamdan da doğmuş olsa yine de hiç bir zaman temiz, saf bir dil yaratamaz. Param parça olmuş objeyi yamamak mümkün değildir. Obje çıkış noktası olarak alınırsa bu işin çıkar yolu yoktur» demiştir. İşte burada kübizmin soyuta dönen ikinci dönemi başlıyor. Öyle ki kübistin form iskeleti olan küpler, üçkenler vesaire, salt bir estetik, müzikal kanunluluğu dile

getirecek olan bir renk Chromatik'ine, bir renk öğretisine bağlanıyorlar.

Buradaki sonuç Kandinsky'dekinden çok başka olmuştur. Delaunay'ın bu yolda yarattığı soyut resimler parlak, şeffaf renkleri ortaçağ pencere camlarında olduğu gibi ışık façetalarına bağlar. Onun için bunlara Fenêtres simultanées (zamandaş pencereler) adını vermiştir. (Resim 2). Bu konuda kendisi şunları yazmaktadır: «Ruhumuz canlılığa ancak armonide ulaşır. Armoni ise zamandaşlıktan (simultan oluştan) doğar. Bu beraberlik, bu zamandaşlık renk ışıklarının orantı ve ölçülerinin ruha ulaşmasını sağlar. Bunlar insan tabiatının en katıksız ifadeleridir.

Rengin eklenmesiyle kübizmin hür kanunluluğunda meydana gelen çeşit (Variation) gerçi ilkece soyut değildi. Birbiriyle bağlantısı olan formlarla da çalışıyordu. Ama soyut resme Kandinsky'nin canlı «form nesnesi» yanında ikinci bir temel motif kazandırmış, renk lekelerinin yayılmasını sistemleştirerek ritimleştiren, «Form parmaklığı» denilen şeyi sağlamıştır ki bu, bugün bile soyut resimde büyük bir rol oynamaktadır. Ne var ki tablodaki renklerin müzik anlamında mekân içinde zamandaş oluşlarını o da kaldıramamıştır. İlke, prensip tutarlı olarak sonuna kadar götürülünce geometrik formlara varılacağı pek tabii idi. Netekim bu olay iki ayrı yerde hemen hemen aynı zamanda ortada göründü: Rusyada Malewitsch ve Lisizki'nin Suprematisme'i ile Hollandada Mondrian ve 1917 yılında kurulmuş olan Stilgrube (istil grubu) adlı akımla kendini gösterdi. Pit Mondrian'ın şu resminde karşımıza çıkan bu gri yüzey bir arkaplan boşluğudur. Bunun içine pencere çaprazı gibi kara çizgiler çizilmiştir. Bunlara cedvelle çizilmiş, gayet ince dik açılardan meydana gelmiş konstrüksyon unsurları da denebilir. Böylece çerçeve, bir pencere kesiti gibi, ya da sonsuzluğa doğru uzanan bir şeklin sınırlanması gibi, pek öyle kesin olmayan, çift yönlü bir rol oynamaktadır. (Resim 3). Bundan başka dikdörtgenlerin içine gerilim unsurları olarak da kırmızı ve mavi yüzeyler yerleştirilmiştir.

Kandinsky'nin ve orfistlerin bütün soyut resimlerinde yine de bir resim formu görüyorduk ki burada sanatçının fantazi unsuru obje dünyasının zengin şekillerinin karşısına aynı ağırlıkla çıkmakta idi. Oysa şimdi bunlar geometrik formun tam kesinliği içinde yok olmaktadır..

Kendisi bu konu üzerinde şunları yazar: «Adım adım anla-

dım ki kübizm kendi öz buluşlarının sonuçlarını benimsemektedir. Soyutlamayı, abstraksiyonu, en son amacına, yani salt gerçeğin ifadesine kadar geliştirmektedir, ve bana öyle geldi ki, buna sadece salt «şekil verme» ile ulaşılabilir. Bu da sübjektif duyular, tasavvur edişlerle olmamalıdır. Neden? Çünkü «güzel» artık bizim dışımıza çıkmayan, bizi aşmayan sanat hâline gelmiştir. Kendi öz zevkimiz, öz yaratmamız olmuştur. Sanatı radikal bir estetik objektiflik yoluyla kendikendine bir zevk alma olmaksızın çıkarmak için esaslı bir kesip atma, radikal bir budama gerektirir. Gerçek güzellik ancak o zaman meydana çıkar. Bu gerçek, mutlak, objektif güzellik ancak salt geometri formları içinde bulunup yaratılmalıdır.

Kandinsky'nin üniversalindeki, sanatın dünya ile tüm birliği, bir olduğu yolundaki romantik idesi gibi Mondrian'da antik çağa ve Rönesansa kadar geri giden bir tasavvur, görünür olanın, görünen dünyanın orantılı idealitesi tasavvuru sanata girer. Bu akımın savunucuları dönüp dolaşıp Platonun, geometrik formun gerçek, mutlak güzelliği üzerindeki düşüncelerine dayanmışlardır. Bu pürist ilkenin güçlüğü, aslında salt geometriyi modelden resme yükseltmekteki imkânsızlıktan ileri gelmektedir. Onun için bütün konstrüktivist akımlar kendi resimlerinde bir öğretilik (bir geçicilik), genel olarak kullanıldığında her türlü bilinçli sanatı ortadan kaldıracak olan bir ilke üzerinde «düşünmeye dalmayı» meditation'ü görmektedirler: «O zaman artık ne bir tabloya, ne bir heykele ihtiyacımız kalmaz, çünkü gerçekleştirilmiş olan sanatın kendi içinde yaşıyor oluruz. Hayatla estetik bir dengeye vardıkça sanat kaybolur, yitip gider.» diyor Mondrian.

Bu mutlak estetik gerçek bir Utopia olarak kalmıştır. Ama soyut resmin bundan sonraki gelişmesi üzerinde konstrüktivist akımın çok önemli etkileri olmuştur. Bu iki aşırı sanat davranışının, bir yandan Kandinsky'nin içten gelen fantazisinin yarattığı resimlerle öbür yandan konstrüktivistlerin estetik kanununun meditatif yüzeyinin karşılaşmalarından dramatik bir gerginlik olan soyut bir resim meydana çıkmıştır. Bu çeşit resim soyut resme uzun zaman hâkim olmuş, hattâ onu asıl kuran da bu olmuştur.

Bauhaus'daki, üniversal, modern bir sanat kültürünün teorik ve pratik esaslarını işlemeyi deneyen bu önemli yüksek okuldaki çalışmaları sırasında Kandinsky'de Stylgruppe'nin etkisiyle geometrik formlara yöneldi (Resim 4). Kandinsky'nin bu devir-

lerinden kalma 8 numaralı Kompozisyon adlı tablosu artık hiç bir şekilde bir konstrüksiyon değildir, geometrik formların melodili bir bağlantı içinde bir araya gelmiş bir kompozisyonudur. Bunlar bir mekân içine uçar gibi yerleştirildikleri için ilk resimlerindeki mimikli figürlerden daha açık olarak form nesnelere niteliğini elde etmişlerdir. Eski resimlerindeki coşkun, taşkın canlılık şimdi berrak, aydınlık bir tablo yüzeyinin soylu, asil gerilimi ile açık, tek bir anlamı olan form nesnelere hâline gelmişlerdir. Bu gerilim figüratif resmin temel yapısını, var olan bir şeyi soyut bir formülle tekrar etmek demektir. Bunların birbirine uygunluğu burada öylesine yakındır ki, soyut resim ilgiler kurmaya elverişli bir bağlantı ile her an figüratife kayabilir. Netekim Kandinsky'nin son devirlerine ait resimlerde böyle olmuştur.

1940 da yaptığı «Gökmavisi» adlı tablosunda bu açık mavi rengi o, bir sıra uçucu form nesnelere bağlamıştır ki, bu formlar hemen hemen insan ve hayvan şekillerine bürünmüşlerdir. (Resim 5). Bu şekillerden biri pekâlâ bir balık, öteki bir yengeç, bir başkası bir şapka, ya da bir yüz olabilirdi. Resim, işlenişinin neşeli atmosferine bakılırsa bir sahilde güzel bir pazar günü olarak da tarif edilebilir.

Form nesnesinin soyut resimde oynadığı roller çok çeşitlidir, ama biz burada buna sadece şöyle bir işaret etmekle yetineceğiz. Form nesnesi, bir çok bu çeşit unsurların bir şekiller mimarisi hâlinde yanyana gelişinde olduğu gibi kendini anıtlştırabilir. Örneğin, şu, önemli bir sanatçı olan Xeron'un tablosunda görüldüğü gibi. Tablonun böyle, bir şekil gibi etki yapısı ve etkileri bir şekil olarak toplayışı ancak fantazinin yarattığı resimlerde bulunabilecek büyük bir ışımaya gücüne yükselmesi demektir.

Form nesnesinin anıtsal şekil mimariliğinin bu sefer konstrüktiv olmayan ikinci bir örneği, İtalyan sanatçısı Renato Birolli'nin şu eseri, bu sanat ilkesinin geniş imkânlarını aydınlatmaya yarayabilir: (Resim 6). Büyük, birbirinden çok farklı Form lekeleri içinden, siyah konturlu veya örgülü tek tek ağırlık noktaları belirlemektedir. Hepsi birden bir çeşit gövde olmuşlardır ve yakınlık, renkli çevre ve atmosfer etkisi uyandırmaktadırlar. Bu mavi ve yeşil renkler İtalyanın kuzeyindeki Ligurya'nın renkleri ve Liguryayı tanıyanlar sanatın bir manzarayı yoğunlaştırmayı nasıl harikulâde başardığını pek güzel anlarlar.

Bununla birlikte, soyut resimdeki form nesnesinin kendini

maskeleyen bir çeşit konudan başka bir şey olmadığına da şüphe yoktur. O, resmin tutunduğu bir destek, benzetecek bir şey arayan fantazinin bir dayanarak noktasıdır ve bir çok durumlarda tabloya verilen ad da bunu gösterir. Bunun böyle olduğunu soyut sanatçılar da tamamen kabul etmişler ve şu on yıl içinde form nesnesini yıkıp aşmak için çok büyük bir çaba göstermişlerdir.

Günümüz soyut resminin tuttuğu ana yol genellikle taşız kavramında toplanabilir. Ama bu, pek çok çeşitli eğilimleri içinde toplayan bir gelişme safhasıdır. Ben burada bunlara sadece şöyle bir dokunabileceğim. Bu eğilimlerden biri Form nesnesini bir işaret hâline getirmeye çalışır. Örneğin, Parisde çalışmakta olan Alman ressamı Hans Hartung'un şu tablosunda dekoratife kaçan bir arka plânın önünde büyük bir işaret kuvvetli ve doğrudan doğruya olan bir hareket içine yerleştirilmiş etkisi yapmaktadır. Fakat buradaki, Kandinsky'nin ilk resimlerinde olduğu gibi, tablonun bütününi kaplayan bir hareket coşkunluğu değil, sanki fırça ile karalanmış, çizgiye benzeyen bir çeşit el yazısı gibi bir şeydir.

Bu yazı soyut resmin, Form parmaklığı da (Formgitter) dahil, şimdiye kadar gelen form motiflerinin hepsini hükümü altına almıştır. Örneğin, Fransız ressamı Soulages çoğu zaman dikdörtgen biçimindeki parmaklık formlarıyla çalışıyor. Fakat bunları İspontane bir şekilde o yazı biçimine döktüğü zaman son derece güzel işaretler meydana geliyor ve bu noktada soyut resim islâm veya doğu Asya hattatlığıyla yakınlık kurmuş oluyor.

Bu yazı şekli Rolf Cavel'in resimlerinde olduğu gibi, aydınlık, ferah renk hacımları içinde oynayan çok zarif, çok ince, hayal gibi lekeler hâlinde akmış, kendisinde resim hacminin sonsuzluğa giden bir değişme olarak sembolleştigi, âdeta lirik bir armoni hâline gelmiştir. Bu, her türlü ruh kımıldanışlarını içine alan, şiir ve müzikde de bulduğumuz ve, sevinç, iyimserlik ya da üzüntü ve dramatik gerginlikler gibi doğrudan doğruya yaşanan duygulardır. Bu doğrudan doğrualığı sağlamak için uğraşmalarda taşızmin bazı akımları, bilinçle yapılan sanat formlarının eşliğini aşdıklarına inanıyorlar. Canbazca teknik metotlara baş vurarak, her sanatın daha derin bir tabakada yaptığı gibi, tesadüfle oynuyorlar, Trans hâline geçerek bir ruhî otomatizm'e, bir çeşit üniversal ruh yazısına (Psychogramm'a) ulaşmaya da çalışıyorlar.

Fakat Pollok'un, Vedova'nın ve Alman ressamı Thieler'in resimlerinde olduğu gibi, nekadar ispontane, nekadar formsuz gi-

bi de görünseler, fırça uçlarından dökülmüş, dağılmış hayaller sonunda yine kümeler hâlinde yoğunlaşırlar ve hacmı kendi içlerinde taşıyarak böylece bir resim bütünlüğünü sembolize ederler. Örneğin, Thieler'in şu resminde fırtınalı renk çizgilerinin arkasında muazzam bir hacim ışımakta ve kendini belli etmektedir. Pek çok kısaltarak anlatmaya çalıştığım, soyut resmin doğuşunun tarihinden de açık olarak anlaşılıyor ki burada bağımsız form, pek çoklarının sandıkları gibi, anlamsız bir oyun olarak tecrid edilmiş değildir. Burada sadece dünyayı tasvir eden tablo mekânındaki polarite başka bir anlam alanına kaydırılmıştır. Soyut resmin neresinde, sonunda bu resim mekânını ortadan kaldıracak olan etkiler görünmüşse, orada hep bu ilkelerin yıkıcı değil de, resim mekânı için yeni, kurucu unsurlar oldukları görülmüştür. - Kandinsky'nin ilk devrinde, renk tonları müziği, ya da Konstrüktivistlerde estetik objektivlik, veya taşistlerde psikografik doğrudan doğruyalık şeklinde kendini temellendirmeye çalışan akımlarda olduğu gibi.

Soyut resim, resim hacmını tamamen genel bir şeye, müthiş, ancak sezilebilen, içinde figürün de bulunduğu, figürler üstü bir mekâna bağlamıştır. Bu, hep fantazinin yeni yeni tasarıları olarak sembolleştirilebilen, ama artık tasvir edilemeyen bir mekândır. Bu mekân, figüratifte olduğu kadar figüratif olmayanda da sembolleştirilmeye elverişlidir. Kandinsky'nin daha başlangıçta bile ne kadar doğruyu gördüğü bundan da anlaşılıyor. Soyut resim tasvir edici resmi kaldıran değil, onu tamamlayan bir görüştür. Tasvir edici sanatı da içine alan Kübizm'de olduğu gibi, günümüz sanatının metafizik dayanağını yeniden kurmak denemeleri içinde yer alır. Demek ki o da bu büyük sürecin, büyük dâvanın bir parçasıdır. Bununla da soyut resim meşrû ve tarihî bir fenomen olmaktadır.

Şunu düşünürsek belki bu meşrûluk daha açık olarak anlaşılır. Her birimiz bir müzeye girip de orada, tarih içinde gelip geçmiş, insanlığın en büyük kazancı olan sanat eserleriyle, örneğin bir Hitit tanrısı, ya da bir antik Apollon heykeli veya Gotik bir Madonna ile karşılaşmış hayran olduğumuz zaman, bu hayranlığa ancak bir soyutlama, bir abstraksiyon yoluyla varabiliriz.. Burada dinî tasvirin mistik birliğinin gizliliği içinden genel olanı, hümen olanı bilincimize çıkarır, soyutlaştırır, mistik nüvesini tarihî bir anlama bağlarız. Bu soyutlama yapılmazsa seyirci sanat eserlerinin

tarihî bakımdan yanyana dizilişlerine asla tahammül edemez, kendini onların biriyle aynileştirir, onunla kendi arasında bir bağ kurar ve geri kalanları ya tanımaz, ya da kırar yok eder. Sicilyalı köylüleriyle, Adana yakınındaki Karatepelilerin, eski Tanrı heykelleri kaldırılıp dikilmek istenince bunu bir günah, bir küfür saymaları gibi. Modern dünyada kendini mutlaka birleştirmek, yani inanç, Tanrı inancı her şekliyle ortadan kalkmış değildir. Sadece, sanat şeklinde, tarihî bilgi şeklinde, siyasî hürlük şeklinde genel, hümen bir kılığa bürünmüştür. İçinde yaşadığımız devrin ileride yapılacak analizi, tarihî bir bilgi olarak sanattaki soyutlama ile, polifon ya da soyut tasvir mekânında sanatın yaptığı soyutlamayı aynı bir mânevi durumun ifadesi olarak anlayacaktır. Sandığıma göre soyut resmin çıktığı tarihî kök de burasıdır. Günümüzün felsefî ve bilimsel bilgi sistemleri ile modern sanatın yapısı arasında derin bir bağlantı vardır. Ben şimdi burada maalesef bu konuya giremeyeceğim. Fakat burada şükranla belirtmek isterim ki Türkiye'de gerek Üniversitedeki meslekdaşlarım gerekse tanıdıklarım arasında bu problemler için geniş bir anlayış buldum. Bunlara bir örnek olarak, meslekdaşım Doçent İsmail Tunalının felsefe ve modern sanat arasındaki içten bağlantıları ortaya koymak yolunda yaptığı çalışmaları gösterebilirim.

Soyut resmin doğuşu bana öyle görünüyor ki tek başına bir soyutlama olayı değil, insanoğlunun bütün öteki büyük abstraksiyonlarından bir tanesidir. Biz bu abstraksiyonlarla yaşıyoruz ve bu soyutlamalar, insanlar arasındaki manevî sınırların birliğini, beraberliğini yaratıyor. Bu manevî beraberlik içinde bugün arkaalarında çeşitli tarihî geçmişleri taşıyan çeşitli milletler, geçmişlerini, tarihlerini muhafaza ederek, onları inkâr etmiyerek karşılaşıp anlaşabiliyorlar. Eğer tarihî resimle modern resim, ya da figüratif resimle soyut resim arasındaki sadece görünüşten ibaret olan zıdlığı çözersek, bunları aynı bir bütünün tamamlayıcıları olarak görebilsek, o zaman günümüzün ve geleceğimizin hümen, insanla ilgili imkânlarını anlamaya bir yol bulmuş oluruz.

(Çeviren: Zahide GÖKBERK)

NOT :

Bu makale yazarın İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde verdiği projeksiyonlu bir konferansın tam metnidir. Konferansda projeksiyonla gösterilmiş olan sanat eserlerinden burada ancak bir kısmı basılabılmıştır. — Metin aktarmaları sanatçıların ya-

yınlanmış veya yayınlanmamış karakteristik cümlelerinden alınmıştır. Faydalanılan kaynaklar şunlardır :

Wassily Kandinsky : Über das Geistige in der Kunst. München 1912 u. Bern 1952. Essays über Kunst und Künstler. Hgb. Max Bill. Stuttgart 1955.

Robert Delaunay : Notlar ve mektuplar. Basılmamıştır. Paris'te, Association des amis de Robert Delaunay — Robert Delaunay'ı sevenler derneği'nin müsaadesiyle faydalanılmıştır. Bunların bir kısmı Walter Hess'in «Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei» — (Modern resmi anlamaya yarayacak belgeler) adlı eserinde yayınlanmıştır. Hamburg, 1950.

Pit Mondrian : Neue Gestaltung : Bauhausbücher 5. München, 1925. Plastic Art and Pure Plastic Art. (Makaleler, 1937-1943) New York, 1947.

Resim 1 — Wassily Kandinsky : Kompozisyon, 1914.

Resim 2 — Robert Delaunay : Zamandaş pencereler.

Resim 3 — Pit Mondrian : Gri yüzey.

Resim 4 — Wassily Kandinsky : Kompozisyon, Nr. 8.

Resim 5 — Wassily Kandinsky : Gök mavisi.

Resim 6 — Renato Birolli : Liguryada mavi ve yeşil.