

NON-FİGÜRATİF SANATTA FENOMENOLOJİK VE ONTOLOJİK YAKLAŞIM AÇISINDAN NICOLAI HARTMANN VE ROMAN INGARDEN TEORİLERİNİN ELEŞTİRİSİ*

• Doç. Dr. Süleyman ÖZDERİN**

ÖZET

Sanatta soyutlaşma olgusunu temsil eden görsel unsurların yaratıcı bir biçimde "çözüm-lenebilmesi", tüm bu unsurların yine aynı yaratıcılık ruhu açısından "düşünülebilmesiyle" mümkün olabilir. Bu bağlamda, bir varlık formu olarak soyutu belirleyen biçimsel oluşumlar, soyutun kavranışını betimleyen düşünsel oluşumlarla mutlak suretle örtüşmelidir. Ancak bu korrelatif iletişim içerisinde sanatta soyutlaşma olgusunun içerik ve biçim ilişkileri; gerçek anlamda yapılandırılmış olabilir. Bu kapsamda görsel düşünceler, ya da düşüncelerin kavramsal karşılığı olan görsel oluşumlar, gerçekliğin aşıldığı alanda; anlamsal yaratıcılığa sadece felsefi bir bakış açısıyla ulaşabilir. Dolayısıyla sanatta soyutlaşma olgusunun taşıdığı değerler, kendi varlık yapısını felsefeden yararlanarak açıklayan bir kavram teorisiyle ilgilidir. Bu kavramsal algılamının bilgi teorisi ise; felsefede soyutluk anlayışının ifade edildiği fenomenolojik yaklaşımın temel alınmasıyla oluşturulabilir ki, soyutun kavramsallaşması, metafizik bir varlık sorunu olarak fenomenlerin anlamsallaşmasıyla bütünleşir. Bu makalede, araştırmanın felsefi yönü açısından, soyutun varlık yapısı konusunda, sanat felsefesi kuramcıları, Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann'ın figüratif ontolojiden yola çıkarak non-figüratif sanat için öngördüğü ontolojik teorinin düşünsel yapısı;

* Bu makale, Süleyman Özderin'in, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında, Prof. Tansel Türkdoğan danışmanlığında, Çağdaş Soyut Sanatta Ontolojik Temeller adıyla yayınlanmamış doktora tezinin bir bölümünden türetilmiştir.

** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, selekant@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0838-7126

içerik ve biçim yapısı açısından incelenmektedir. Bu eleştirel incelemede, teorinin yapısıyla ilgili düşünsel kriterler ayrıntılı bir biçimde analiz edilerek, figüratif ontolojinin eleştirildiği noktalardan hareketle; non-figüratif sanat anlayışının “asıl varlık yapısının” hangi yönde ve neyin temel alınarak oluşturulması gerektiği, bir teori yöntemi olarak ifade edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Figüratif, Non-figüratif, Fenomenoloji, Ontoloji, Soyut.*

CRITICISM OF NICOLAI HARTMANN AND ROMAN INGARDEN THEORIES IN TERMS OF PHENOMENOLOGICAL AND ONTOLOGICAL APPROACH IN NON-FIGURATIVE ART*

• Assoc. Prof. Süleyman ÖZDERİN**

ABSTRACT

The creative “deconstruction” of visual elements representing abstraction in art is possible only when all these elements can be “conceived” in the same spirit of creativity. In this context, the formal formations that define the abstract as a form of existence must absolutely coincide with the conceptual formations that describe the understanding of the abstract. However, within this correlative interaction, the content and form relationships of the phenomenon of abstraction in art can be genuinely structured. In this context, visual thoughts, or visual formations that are the conceptual equivalent of thoughts, can only be reached through a philosophical perspective in the realm where reality is transcended. Therefore, the values carried by the phenomenon of abstraction in art are related to a conceptual theory that explains its own structure by drawing on philosophy. The epistemology of this conceptual perception can be constructed by taking as its basis the phenomenological approach, which expresses the understanding of abstraction in philosophy, whereby the conceptualization of the abstract is integrated with the meaningfulness of phenomena as a metaphysical question of existence. In this article, from the philosophical perspective of the research, the conceptual structure of the ontological theory proposed by art philosophers Roman Ingarden and Nicolai Hartmann for non-figurative art, based on figurative ontology, is exami-

* This article is derived from a chapter of Süleyman Özderin's unpublished doctoral dissertation entitled Ontological Foundations in Contemporary Abstract Art, conducted under the supervision of Prof. Tansel Türkdöğün at Gazi University, Institute of Social Sciences, Department of Painting.

** Akdeniz University Faculty of Fine Arts, Department of Graphics, selekant@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0838-7126

ned in terms of its content and form. In this critical review, the intellectual criteria related to the structure of the theory are analyzed in detail and based on the points of criticism of figurative ontology, the direction in which the “true structure of existence” of non-figurative art should be formed and what should be taken as its basis are expressed as a theoretical method.

Keywords: *Figurative, Non-figurative, Phenomenology, Ontology, Abstract.*

1. GİRİŞ

Bilgi ve anlam üretimine karşı duyulan ilginin felsefi düşüncenin temel ereğini oluşturduğu düşünülürse, bilginin felsefesi; bilgiyi üretme ilgisinin varlığa karşı yönelttiği eleştiriden doğmaktadır. Dolayısıyla böyle bir düşünsel ilişkide varlık felsefesinin eleştiri anlayışı, varlığın bilgi biçimlerine göre önsel olarak belirlenmesini gerektirir ki, bu belirleme temel bir eleştiri olarak bilgi üretme ilgisinden kaynaklanır. İnsan bilincinde kavramsal bilginin üretilme ilgisi, anlamlandırma eylemine karşı genellikle deneysel bir sonuç elde etme çabasıyla hareket ettiğinden dolayı, bilgi alanında betimlediği her felsefi yargı için eleştiriyi fenomenolojik olarak doğrudan ortaya koyar.

Dolayısıyla anlam ve anlamlandırma arasında var olan kavramsal yapı; öncelikle bir dil sorunu olarak çözülmek durumundadır. “Bu bağlamda fenomenolojinin kurucusu olan Edmund Husserl dili, bilgi ve anlama sorunsalı olarak ele alır ki bu kapsamda, dili anlaması gizemli, zor ve enigmatik bir olgu olarak görür. Husserl, *Logische Untersuchungen*’in dördüncüsünde, dil sezgisi ve bir dilin dil olabilmesi için kaçınılmaz olan anlamlı şekilleri meydana getiren evrensel gramer kavramlarını ileri sürdü. Onun bu atılımı, dilin akıl ve düşünce ile yapılandırıldığı belki de en önemli nesnelere biri olduğunu kabul eder” (Ünal, 2013, ss. 136-137).

Ontolojik olarak yaratıcı bilginin üretilme nedeni olan eleştiri kendi varlığının nesnesini oluştururken, sadece anlamını değiştireceği şeye yönelmez, tersine, aslında içkin sebeplerin varlığına yönelmek amacıyla olduğundan dolayı salt bir eleştiri anlayışıyla hareket eder. İçkinlik konusunda yargıcı eleştirinin gereksinimleri, felsefi düşünce açısından varlığı oluş halinde olmayan bilgiyi ortaya koyma güçlüğünden kaynaklanır. Zaten burada kavramsal varlığı fenomenal oluş haline getiren şey de eleştiriyi salt olarak üreten düşüncenin yaratıcı anlamlandırma ruhudur. Bu kapsamda, bilgi ve anlam üretimi konusunda sanatın özünde bulunan otonom gereksinimler felsefi düşüncenin özünde bulunan otonom gereksinimlerle benzer kaygılar içerisindedir.

Sanat ve felsefe arasında var olan bu benzer ilişkiler yapıları gereği, “ontolojik fenomenolojik” özellikler taşır. Dolayısıyla fenomenolojik yaklaşımın sanat ve felsefe arasında meydana getirdiği ortak noktalar bu iki disiplinin kavramsal olarak ilişkilendirilmesine doğal bir biçimde imkan tanır. Fenomenal olarak “var olan” kaygısal “öz”, felsefe ve sanatın kavramsal gereksinimlerinden doğan asıl tözün temsilcisidir.

Fenomenolojik yaklaşım Edmund Husserl’in ortaya koyduğu bir felsefi yöntemdir. “Fenomenoloji bilindiği üzere, özü görüleme yöntemidir. Edmund Husserl’in geliştirmiş olduğu bu yöntem, öze ilişkin bilginin olanağını kabul etmeyen 19. yüzyıl felsefesine tepki olarak doğmuştur. Aynı zamanda, varoluşçu felsefenin (existentialism) ve yeni

ontolojinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Husserl'e göre, bir öz ontolojisi olan fenomenoloji, bütün bilimlerin temelinde yer alır. O, çeşitli bilimlerin köklerinin bulunduğu nötr bir araştırma alanı olarak felsefe, psikoloji ve mantığın doğrudan doğruya, öteki bilimlerin de dolaylı olarak temelindedir. Husserl'e göre, fenomenoloji, bir şeyin örneğin bir canlının herhangi bir durumunu değil, bütünü; algıları algı olarak, yargıları yargı olarak, duyguları duygu olarak ele alır" (Öktem, 2005, ss. 27-29).

Görüldüğü gibi fenomenoloji bilimlerin kendi özlerini ilgilendiren bir felsefi içerik potansiyeline sahiptir ve sanatın yaratıcı dünyası da sosyal bir bilim olarak bu kapsama dahildir. Yukarıda değinildiği gibi; fenomenolojik yaklaşımın öz nesne ilişkisini ele alması, fenomenolojik belirlemede varlığın "kavramsal olarak temellendirilmesini" gerektirir. Bu bağlamda fenomenolojik yaklaşımın ele aldığı "öz nesne" ilişkisi varlığın temelinde bulunan öz nesne ilişkisini de işaret eder. Dolayısıyla non-figüratif sanatın kavramsal yapısı da fenomenal olduğu kadar ontolojik bir sorun olarak da bir var olan tasviri ortaya koymak durumundadır ki, non-figüratif sanatta soyutun kavramsal tasviri ontolojik bir fenomen olarak zaten mevcuttur. Dolayısıyla makale başlığından da anlaşılacağı gibi non-figüratif sanatın soyut yapısı "ontolojik olarak fenomenolojik" bir yapı içerisindedir. Bu doğrultuda sanatın yaratıcı felsefesinde olduğu gibi ontolojik bir sorun olarak felsefenin görevini belirleyen temel düşünce de potansiyel bir varlık sorunudur.

"Varlığın yapılarını göstermeye, anlamını açıklamaya çalışan bir felsefi analizin doğru yöntemi fenomenolojidir. Fenomenolojik yöntemi kullanan böyle bir varlık bilimsel analizin kalkış noktası hermeneutik ya da varoluşun tarihsel yorumudur. Varlık bilimci olarak filozof, kendilerini fenomenlerde açığa vuran varlığın özellik ve evrensel yapılarını göstermeye çalışır" (Schrag, çev. Şen, 2006, s. 206).

Yorumbilim anlamına gelen hermeneutik ile kavramsal oluşumun soyut olarak belirlenmesi veya soyutun kavramsal olarak belirlenmesi, fenomenal durum içerisinde ontolojik bir sorun olarak hermeneutik özellikler de taşır. 20. yüzyılın en önemli filozoflarından biri olan Edmund Husserl'in fenomenolojik yöntemde vurguladığı gibi; yaratıcılığın bir düşünce biçimi olarak "anamlandırılabilmesi" üretimsel düşüncenin eleştirel boyutunda bilgi eleştirisinden kaynaklanan ilginin; varlığın özüne yönelerek onu ontolojik olarak ele almasını gerektirir. Husserl'in fenomenal olguyu bir kavram olarak belirlemesi, soyutlaşmanın biçim dilini bu kavramdan doğan nesnel bir içerik olgusu haline getirir.

Husserl her ne kadar fenomenal değerlendirmenin kuramsal açıdan bir yargı felsefesi olmadığını belirtse de bu değerlendirmenin içeriğinde aslında yargı verme amaçlı eleştirel bilgiye dayalı bir felsefi yaklaşım bulunmaktadır. Bu nedenle, felsefi bağlamda yargı vermeye dayalı eleştirel bilgi, aynı zamanda eleştirinin kaynağını yaratan salt bilginin

yerine geçer. Yargılayıcı, dolayısıyla eleştirici bilgide fenomenolojik yaklaşımı “ontolojik niteliklerle” oluşturan şey işte burada ortaya koyulan salt bilginin bilimidir, yani kendinde verilmişliklerin (varlığı hazır) dışında olan ve kendi bilgi nesnesini kendisi yaratan bilginin eleştirel ve bir o kadar da kavramsal olan bilimidir. “Bu noktada ise; Husserl’in düşüncesinde, ontolojik bilgi; fenomenolojinin felsefi alandaki sorunuyla, soyut sanat anlayışının yaratıcılık alanındaki sorunu amaç bakımından birçok ortak noktaya sahiptir. Husserl’in kuramına göre “Fenomenoloji, bilginin ne’liğine ilişkin bilimin içinde yer aldığı genel öğretilerdir” (Husserl, 2003, s. 32).

Bu anlamda fenomenolojik olgu bir tür kavramsal bilgi olarak bilimselleşir ve kaynağını asıl olarak elbette yaratıcı bir düşünme tavrında bulur. “Bir tümel felsefe anlayışı olarak fenomenoloji bir bilgi felsefesi bir varlık felsefesi, bir değer felsefesi olduğu kadar aynı zamanda bir düşünme yönteminin de felsefesidir” (Tunalı, 1989, s. 132). Burada fenomeni karşılayan olgu, şeylerin ötesindeki “öz”le nesnenin sahip olduğu bilginin anlamsal ilişkisinden meydana gelir. Bu noktada fenomenolojik tavır, Heidegger’in deyimiyle de “düşünsel bakımdan bilincin deneyimlerini kendi konusu olarak elinde bulundurur” (Heidegger, 2001, s. 88).

Fenomenal bilgi, varlık olgusunun içinde bulunmayan ama onların bir anlam kazanmaları durumunda ancak ortaya çıkabilen bir olgudur. Bu nedenle, anlamlandırma eyleminin harekete geçmesiyle oluşan fenomenler yaşanmışlıkların içerisinde görünür bir biçimde bulunmazlar, aksine yaşanmışlıkların içerisinde doğa üstü bir eleştiri olarak kurulanırlar. Yani fenomenler, kendi varlıkları kapsamında içinde buldukları yaşanmışlıkların içerisinden çıkarılıp belirginleştirilmelidirler. Bu çerçevede, anlamlandırmanın asıl amacı olan bilginin eleştirisi, felsefe ve sanatın ortak yönlerini yaratıcı bir şekilde ortaya koyarken, burada her iki disiplin de fenomenolojik olarak aynı konumda buluşur. Sanatsal düşünce de kendi türü bakımından saf bilgi ve eleştiriyi ortaya koyarken fenomenal tavra paralel benzerlikler içerisine girer.

Sanat ve felsefe arasında oluşabilecek yaratıcı düşünce tavrı ve bilgi ilişkisi, anlamlandırmanın sonucunu amaç açısından temel olarak aynı prensiplerle oluşturur ki, bu prensipler kavramsallaşmanın varlık yapısını ontolojik bir içerikle belirler. Bilgi üretmenin ve anlamlandırmanın ereği olan bu prensipler, sanat ve felsefe açısından anlaşılması hiç de kolay olmayan bir kavramsal içeriğin temel sistemini oluşturmaya çalışır. Bu anlamda Schopenhauer’in deyimiyle “sanat, o saf süjenin ya da dehanın ortaya koyabileceği bir bilgidir” (Eren, 2005, s. 16). Dolayısıyla yaratıcılığın ürünü olan sanatsal olgu ya da olgular, gerçekte sıra dışı koşulların ürünü olan ve nadir rastlanan hermeneutik içerikli sorunlardır.

Sanatın felsefi bir bakış açısıyla ele alınması, yaratıcılığın keşif gücüne bağlı olarak bu bilgi türünün çok özel bir biçimde üretilmesini gerektirir. Bu prensiplere dayanılarak, özellikle “Hegel düşüncesinde sanatın kavramsal yaratıcılığı yerini tamamen felsefeye bırakması şeklinde yorumlanır” (Bozkurt, 2000, s. 154). Bu aşamada, sanatsal yaratıcılıktaki felsefi boyut, felsefenin yaratıcı bilgi üretme ilgisiyle birleşerek, saltık bilgiyi kendi nesnesini kendisi oluşturan bir içerik kavrayışına çevirir. İşte bu tür aşamalarda kavramsallaşan bilgi fenomenlerinin felsefi düşüncedeki yaratıcılıkla birleşmesi, sanatsal yaratıcılığın hakikatle kurduğu asıl içeriği oluşturur.

2. NON-FİGÜRATİF KAVRAYIŞTA FENOMENOLOJİK VE ONTOLOJİK YAKLAŞIM

Modernizmin ürünü olan felsefi kazanımların temelinde, çağımız düşünce dünyasından daha fazla yaratıcı felsefeler üretmesi beklenmektedir. Çağımızın yaratıcı felsefelerin sorgulanacağı bir yüzyıl olması, bilgi üretme ilgisinin performans bakımından bu içeriğe göre özellikle sınıflandırılmasını gerektirmektedir. Dolayısıyla bu sınıflamada figüratife göre non-figüratif sanat, nesnesizlik alanında kendi nesnesini yaratan özgün ve saltık bir olgu olarak fenomenoloji felsefesinin amacıyla tamamen aynı kaygıyı ve aynı prensipleri paylaşır.

Bu kapsamda, ontolojik kuramlar açısından Husserl’in kategoriyel ayrılığına göre: fenomenolojik yöntemde, bilimsel bilinirliğin paranteze alınarak onun bilinmez yönlerinin aranması, bu kaygının genel prensibi açısından zaten non-figüratif olmak zorundadır. “Çünkü nesnel gerçekliğin aşılmasıyla duyulur objeler varlık karakterlerinden soyulunca, o zaman yeni bir gerçeklik hakiki bir varlık dünyası aramak gerekecektir. İşte bu varlık dünyası duyu üstü alanda, idelerin (kavramların) eidosların (biçimlerin) ve özlerin (hakiki içeriklerin) arandığı kavramsal bir varlık dünyası olacaktır” (Tunalı, 1989, s. 143).

Varlığın eleştirilerek kavramsal bir boyuta çekilmesi yukarıda ifade edildiği gibi nesnel gerçekliğin aşılması idelerin, yani kavramların, “eidos” (biçim) ve “öz”lerin (hakiki içerik) non-figür olarak belirlenmesi anlamına gelmektedir ki, bu bağlamda fenomenoloji “empirik insan bilimlerine tekabül eden eidetik bir bilimdir” (Lyotard, 2007, s. 64). Lyotard’ın açıklamasında vurgulandığı gibi; fenomenolojinin “eidetik” yani biçimsel bir içerik temeline dayanması, soyutun temel varlık anlayışıyla tamamen aynı zihinselliği paylaştığını göstermektedir.

Bilgi ve yaratıcılık arasındaki ilgi bize, bilgi yaratıcılığının varlık boyutu bakımından incelenmesini işaret etmektedir. Bilginin varlık boyutu ontolojik araştırmanın konusu

olarak, figüratif ve non-figüratif arasındaki farkı fenomenolojik dolayısıyla da ontolojik temelde belirler. Yani figür ile non-figür karşıtlığı arasında var olan bilginin, bilinmeyen bir boyuttan çıkarılması buradaki “fenomenal oluşun” kendisini meydana getirir. Bu yöntemle oluşturulan bilginin kavramsal bir temelde anlaşılması da fenomenler yoluyla betimlenen tümelin ontolojik bir nesne, ontolojik bir bütünlük haline gelmesini sağlar.

Bu yüzden non-figüratif alanda aranan bilginin içeriği artık zorunlu olarak ontolojik non-fi-güratif bir fenomen haline dönüşmek durumundadır. Çünkü figüratif ontoloji ve non-figüratif ontolojik fenomenoloji, üretimsel düşüncenin birbirine zıt olan iki yönü açısından ele alınmaktadır. Bu düşünceye göre; birbirine zıt olan şeyler aslında içeriğin nesnesi olan, gerçeklik anlayışlarıdır ve yukarıda işaret edildiği gibi bu zıtlık, içeriğin nesnesinin yaratılma biçiminde ortaya koyulan yaratıcı gücün ölçülmesiyle sınıflandırılır. Yani bu sınıflamada soyutun yaratıcı boyutu, öncelik bakımından ontolojik fenomen içeriğinin, non-figür olarak yapılandırılmasını işaret etme eğilimindedir.

Sanatın felsefeye dönük yüzü açısından figüratif ve non-figüratif yaklaşımların ontolojik olarak temel sorunu, fenomen felsefesinde olduğu gibi, gerçekliğin nesne ediliş biçiminden kaynaklanır. Fenomenolojinin algıladığı nesnel gerçeklik, görünüşleri itibarıyla algılanan nesnelerin biçimleriyle aynı algı içerisine oluşan deneysel bir veridir. Yani gerçekliğin algılanması ya da yorumlanması, aslında gerçekliğin bu yaklaşımlara göre; içeriğe ne tür bir gerçeklik anlayışı olarak yerleştirildiğiyle doğrudan ilgilidir. Figüratif ve non-figüratif algılayıştaki gerçeklik, içeriğinin kavramını yarattığı noktalarda fenomenal farkı ortaya koyar ve tabi ki burada, varlığı tamamen fenomenal olarak ortaya çıkan ya da kavranan şey non-figüratif ontolojik yapıdır. Oysa buna karşılık varlığı fenomenal olmayan; fakat yine de “somut gerçekliğe göre ontolojik olabilen” şey ise, yine Husserl fenomenolojisine göre, figüratif olarak somut gerçekliği temel alan bilgi ilgisidir.

Husserl, varlığı figüratif olan bu doğal temelliğe “genel doğal tez” adını vermektedir. Genel doğal tez kavramıyla bütün nesnelerin fiziki varlığının kendiliğinden kavranan bir gerçeklik olduğu kastedilmektedir. Bu anlamda dünya, nesnel varlığı hazır olarak verilen görsel gerçekliklerin hiçbir zaman değişikliğe uğratılmadığı, kendisi değişmeyen nesnel gerçekliklerin deneysel alanıdır. Oysa daha önce de değinildiği gibi bu doğal görseleğin tersine fenomenal algılayışı temelinde, yaratıcı anlamlandırma ile nesnel alanındaki nesnenin yaratılma kabiliyetinin ortaya koyulabilmesi, varlığı hiçbir zaman değişmeyen; nesneye dayalı gerçeklik algılayışının fenomenal yöntemlerle tamamen değiştirilmesini gerektirmekteydi.

Bu doğrultuda fenomen felsefesinin esas itibarıyla genel amacı; genel doğal tez ile fenomenal yaklaşımın birbirine göre yarattığı kavramsal zıtlığı, dolayısıyla varlığı bilgiyle

aşılan yaratıcılığın boyutlarını belirlemektir. Husserl'in fenomen felsefesinde ortaya koyduğu bütün düşünceler, soyut ve somut yani figüratif ve non-figüratif kavramlar arasındaki zıtlık araştırmalarıyla tamamen aynıdır. Bu nedenler göz önüne alındığında genel doğal teze karşı olan fenomenal yaklaşım soyutun kavramsal yönüyle tamamen aynı karşıtlık düşüncesi içindedir.

Yukarıdaki açıklamalara göre, gerçekliğin özellikle non-figüratif bir fenomen olarak belirlenmesi, ontolojik yapının fenomenal bir durum olarak incelenmesini gerektirmektedir. Bu nedenle ontolojik yapının fenomenolojik bir yöntem olarak ifade edilebilmesi için, figüratif ontolojinin somut gerçekliğe dayanan ontolojik nesne yapısının değiştirilmesi, kaçınılmaz bir zorunluluktur. Dolayısıyla non-figüratif ontoloji, esas açıdan Husserl'in fenomenolojik yöntemindeki gerçeklik anlayışına göre ayrıştırılarak incelenir. Husserl'in yaklaşımına göre bu temel kavramlardan en önemlileri, genel doğal tezin aşılması, fenomenolojik kavrayışın elde edilebilmesiyle ortaya koyulabilir.

Bu değerlendirme sonucunda, Husserl fenomenolojisinde yaratıcılık açısından her türlü bilginin kaynağı olan bilincin fenomenolojik olarak çözümlemesi, saltık bilginin "bilinç fenomenolojisiyle saf bir bilgi haline getirilebileceği ifade edilmektedir" (Husserl, 2003, s. 32). Yani saf bilginin bilme ve bilinebilme yetisi, anlamlandırma açısından kendi varlığını başka bir bilgi nesnesinin varlığının bir koşulu olarak ortaya koymasına bağlı değildir ve bu bağımsızlık saltık bilgi nesnesinin yaratıcı bir biçimde "kendi kendisi için kendi kendisi olarak" üretilmesiyle gerçekleşir. Dolayısıyla Husserl'in fenomenolojisinin temel özelliği olan bütün bilimlerin bilgisinin "epoche" kavramıyla paranteze alınarak askıya alınması, fenomenolojik yönetime uygun olan non-figüratif düşünce açısından saltık bilgi ve biçim yaratışının ancak bilince geri dönülerek mümkün olabilmesine bağlıdır.

Husserl'e göre saf bilginin sadece bilincin yaratıcılığıyla ortaya koyulabilmesi, bilgi üretmenin varlığının tüm yönleriyle tanımlanmasıyla gerçekleştirilebilir. Bu bilgi üretme varlığının tanımlanma felsefesi, Husserl'in transandantal fenomenolojisinde olduğu gibi, aslında maddesel varlığı eleştiren ve fenomenal olarak kavrayan bir felsefi varlık sorgulayıdır.

Dolayısıyla saltık başlangıçlara geri dönme düşüncesinde olduğu gibi, (Bkz. Husserl, 2003, s. 17) soyutun varlık boyutu felsefi olarak tamamen fenomenolojik bakış açısının alanı içerisinde yer alır. Böylece sanatın soyutun anlamını yaratma kavrayışı; saltık başlangıçların hedefi olan bilimlerin bilgisini soyut alanda yaratma amacıyla aynı bakış açısını paylaşmaktadır. Çünkü daha önce belirtildiği gibi, her ikisi de soyut alanda nesnesizlik problemine karşı bilgi nesnesini bir bilinç felsefesiyle salt olarak ortaya koyabilme

amacını taşımaktaydı. İşte sanatın, soyut varlığa karşı felsefi bakışının temelinde böyle bir fenomen kavrayışının sorgulayışı yatmaktadır.

Soyut sanatın varlık boyutu adına önerilen bu deneysel düşünce tasarımı soyutun, eleştiride varlık problemine karşılık ontolojik bir tavrı temel alarak, kesinlikle “fenomenolojik” bir bakış açısıyla hareket etmesi gerektiği işaret edilmektedir. Soyutun içerik boyutu fenomenal olarak oluştuktan sonra soyutu belirleyen bu anlayış, onun varlık yapısının ontolojik yönünü oluşturmak için Husserl’in transandantal yani varoluşun kavramsal fenomen kuramına geçiş yapar.

“Husserl’in varoluşçu fenomen kuramının temelleri 1907’de Göttingen Üniversitesinde verdiği derslerde oluşur ve bu dersler 1913’te kaleme alacağı *Ideen* adlı eserinin çıkış noktasıdır. Bu derslerde verilen kavramlar ana temellere dayanmanın dışında felsefede “şey” düşüncesi üzerinde durur. *Ideen*’de transzendentel fenomenolojinin (varoluşçu) amacı, soyutun içerik biçimi olan bilinçte nesnenin yapılanması sorununu ele alır. Varoluşçu fenomenoloji kurucu bilincin fenomenolojisidir; böylece bilinçte yer almayan nesnelere ilişkin hiçbir şey kendi nesnesini kendisi olarak yaratamadığı için kurucu bilincin içine girmez. Bu yüzden bilincin kendisine dönülerek bilgi kuramsal varoluşçu ilgi, nesnel varlığa ve nesnel bilinirliğe yönelmez” (Husserl, 2003, ss. 24, 25).

Görüldüğü gibi Husserl fenomenolojik kuramında, fenomenolojiyi kurduğu temelde; bilincin bilince daha fazla yönelmesini sağlayarak bu kuramı artık varoluşçu fenomenoloji olarak sürdürmüştür.

Dolayısıyla Husserl’e ait bu düşüncelerin içeriği soyutun kavramsallaşmasıyla aynı prensipleri paylaşır. Burada varoluşçu bir fenomen anlayışıyla da olsa yaratıcı bilinç üzerinde yoğunlaşılması, bilincin bilinen ve görülen şeylerle uğraşmadığını, tersine bilinçle bilinmeyen şeyler alanına girilmesi gerektiğini göstermektedir. İşte bu noktada bilinç için gerekli olabilecek bilgi kuramı üzerinde durularak soyutun içeriği ve varlık yapısı, “alt ve üst ilişki” türü açısından sistemik bir bağlantı içinde olmak zorundadır. Bilginin yaratıcı bir biçimde tasarlanma gereği, bu alt ve üst yapı ilişkisi için kaçınılmaz bir amaçtır.

Bu yüzden salt bilginin yaratıcı bir biçimde ortaya koyulabilmesi için; figüratif ve non-figüratif arasında, “eleştiride varlık problemi mi”, “varlık probleminde ontolojik eleştiri mi” sorusunun yanıtı, şimdye kadar hiç olmadığı bir biçimde, sanatın soyutu fenomenal bir varlık olarak anlamlandırması adına son derece önemli bir tartışma alanı yaratmaktadır. Burada açıklanmaya çalışılan kavramsal betimlemeler, non-figüratif sanatın dolayısıyla da sanatta asıl kavramsal soyutlaşmanın, Hartmann ve Ingarden teorilerinde ifade edilmeyen yönlerini temsil etmektedir.

Geneli itibarıyla, sanatın felsefesinin henüz estetiği ve estetik değerlerin tinsel

kavramlarını figüratif sanat için açıklama dışında, sanat adına başka bir problemi sorgulamadığı eksikliğin eleştirisi olarak dikkate alınır, soyutun bir sanat ontolojisi anlayışı olarak temelde fenomenoloji felsefesi ışığında, aslında bir sanat felsefesi tavrı olarak kuramsallaşması gerektiği açıkça anlaşılacaktır. Sanat ontolojisi, ontoloji bilimini temel alarak hareket etse de, ontoloji içinde yer alan bir disiplin olmamalı, sanat felsefesi kuramının içinde ontoloji biliminden destek alarak kendi mecrasında oluşturmalıdır. Yukarıda söz edilen tartışma tavrı, sanatın kendi varlık yapılarını anlamlandırırken eleştiride varlık problemi olarak sorgulayacağı değerler için, “ontolojik bir bakış açısıyla fenomenolojik” olarak ele alınmak durumundadır. Bu anlamda özellikle değinilmeye çalışılan şey, makale başlığından da anlaşılacağı gibi; non-figüratif sanatın kavramsal yapısı; görüntüsel “genel”de, kuramcılar tarafından ele alınan ontolojik yapıyla, bu yapı anlayışının “kavramsal “tümel” deki içerik eleştirisi üzerine inşa edilmelidir.

Fakat bu eleştiri ortaya koyulurken içerikle ilgili öneriler vasıtasıyla, figür ile non-figür arasındaki farkın ontolojik bilgisi bu sefer içeriğin bilgi türü açısından ikinci bir kez daha eleştirilmektedir. Dolayısıyla şimdi görüntüsel “genel”in eleştirisi adına Roman Ingarden tarafından figüratif ontoloji konusunda ortaya koyulan kuramsal düşüncenin hangi yapıda olduğu öncelikle incelenmelidir.

3. ROMAN INGARDEN’İN SANAT ONTOLOJİSİ KURAMININ ELEŞTİRİSİ

Klasik olarak sanatın varlık temellerinin açıklandığı ontolojik teori ilk defa “Roman Ingarden ve daha sonra da Nicolai Hartmann tarafından ortaya koyulmuştur” (Tunalı, 1984, 138). Roman Ingarden’in teorisinde resim sanatının varlık analizi, öznel gözlemden elde edilmiş görsel bir yorum anlayışına dayanan, (objektivation) edebi (konu anlatımlı) bir figür yansıtma anlayışı üzerine kurulmuştur. Yani bu teoride varlığın açıklanma biçimi olan şey, baştan sona görüntüsel figürizasyonun yansıtılış biçimi üzerinde durmaktadır. Bu tür bir figürizasyon mimetiğinde Roman Ingarden’in katmanlı yapılardan oluşan tabakalar sistemi anlayışı, resmin fiziksel ve görüntüsel yapısını, varlık bilimsel olarak birbirinden tamamen ayrı iki tabaka şeklinde ilişkilendirir. Birinci tabaka fiziki tablo, ikinci tabaka ise resimsel görüntü ve mevcut auradır. “Resim denilen görüntünün yapısı tablonun maddi yapısı üzerinde irreal bir değer olarak taşınır ve oluşumu maddi tabakanın var olmasına bağlıdır. Bu iki tabaka aynı varlık bütünlüğü içinde meydana gelerek sanat eseri denilen estetik değeri betimler. Maddi yapıdan oluşan tablo tek bir görme boyutuyla verilirken, resimsel yapının görünüşü için tinsel olarak estetik algı adı verilen özel biri kavrayışa ihtiyaç vardır” (Tunalı, 1984, s. 140).

Ingarden’in düşüncesinde maddi tabakanın haricinde, asıl önemli varlık tabakası olan

resimsel algının görüntü yapısı; perspektifin yansıtılış biçimine bağlı olarak değerlendirilmektedir. Resimsel oluşumda sanatçı tarafından betimlenmek istenen bütün görsel farklar perspektifin belli bir kural dahilinde oluşturulmasına ontolojik bir prensip olarak bağlanmıştır. Bu bağlantı, resimsel algılamadaki görselin herhangi bir perspektif konumunda olmasından dolayı aslında, resimsel algılamadaki soyut ve soyutlamaya dayalı olabilecek varlık bilimsel farklara fenomenolojik olarak hiçbir çıkış olanağı tanımamaktadır.

Ingarden perspektifi, düzen ve algılanabilirlik şartlarına bağladığı için bu sınırlar içinde oluşan resimlerde farklı görme biçimleri mevcut olsa da, bu görseller aslında ontolojik yapıyı sanıldığı kadar nitelikli bir zenginlik haline getirmez. Fakat buna rağmen Ingarden, ontolojik zenginliği oluşturan bu görme farklarının belli bir perspektif düzen içinde oluşması gerektiğini gelenekçi bir düşünceyle savunarak, özellikle perspektif dışında kalan, soyutlamaya dayalı yaratıcı görsel farkların “önem verilecek asıl değerler olması gerektiğini hiç dikkate almamış, hatta daha sonraki düşüncelerinde de konstrüktif perspektifin saf resimselleşmeye başlayan bir görsel veri olduğunu belirterek, önceki ifadesinin tersini söylemek suretiyle, bu aşamada perspektif düzen ve perspektif düzen dışı yapılanmalar konusunda; tam anlamıyla birbiriyle çelişen düşünceler sergilemektedir.

Yani özünde Ingarden, normalde bir sanat eserinin, bir varlık yapısının mümkün olabilmesini, o eserin mutlak suretle yansıtmacı, yani mimetik bir amacın işlevselliğine mahkum etmekte ve söz aralarında, aslında olmaması gerektiğini savunduğu birtakım soyutlayıcı görsel deformasyonların da, kimi zaman olabilirliğinden bahsederek, izleyici ve okuyucu üzerinde belirsiz ve anlamsız çelişkiler yaratmaktadır. Bu konuda, asıl yaratıcılık kriterleri olan soyut ve soyutlayıcı yaklaşımların kavramsal boyutuna değinilmemektedir. Burada bir kez daha vurgulamak gerekirse; soyut ve soyutlayıcı yaklaşımların ürünü olan görsel oluşumlar, ontolojik ifadenin anlamlandırılma fenomenolojisine hem sanat hem de felsefi düşünce açısından uyum sağlayabilecek potansiyel verilere doğal olarak sahiptir.

Oysa figüratif kategoride olmak üzere, bu türden bir ontolojik çeşitlilik yapısına sahip olabilecek resimsel görünümle dışavurumcu bir sanat anlayışı olarak tabii ki sanat tarihinin ilgili dönemlerinde birçok sanatçı tarafından apayrı biçimlerde gerçekleştirilmiştir. Kaldı ki Roman Ingarden, “1930 yılında Das literarische Kunstwerk adlı kitabıyla sanat eserinin varlık tabakalarından ilk söz eden kişi olarak” (Tunalı, 1989, s. 50). 1930 yılından çok daha önceki dönemlerde: Örneğin 1910’dan itibaren, başta kübizm olmak üzere diğer akımlarda da perspektif kurallarının sanatsal yaratıcılık adına dekonstrüktif (yapı bozucu) deneysellerle alabildiğine soyutlanarak ya da tam soyut alanda

değerlendirilerek, ontolojik düşünce açısından kendi belirlemesine uymayan; fakat buna rağmen çok daha yaratıcı örneklerin elde edildiği dönemlerden haberdar olmadığı tabi ki söylenemez ki, böyle bir şeyin mümkün olması bile söz konusu değildir.

Örneğin Fovizmde Henri Matisse, Andre Derain, Maruice De Vlaminck, kübizmde Pablo Picasso, Juan Gris, Fernand Léger, Georges Braque, fütürizm de Umberto Boccioni, Giacano Balla, Carlo Cara, Luigi Russolo, Gino Severini gibi sanatçıların yapıtları, Roman Ingarden'in ontolojik kuramında var olması öngörülen perspektif kurallarına elbette hiçbir biçimde uymamaktadır. Bu sanat eserlerinin neredeyse tamamı perspektif kurallarının verilmiş biçimine özellikle karşıt olarak üretilmiştir. Sanatın yarıtcılık boyutu da zaten, sanatçıların bu tür karşı çıkışlarının karşılığında üretilen eserlerin meydanokuyucu tavrıyla doğrudan ilgili değil mi ?

Bu ve benzeri eserlerin neredeyse hiçbirinde, Ingarden'in düşüncelerini temsil eden herhangi bir şartlı nitelik elbette bulunmamaktadır. Das literarische Kunstwerk adlı eserin yazıldığı dönem, sanatta soyutlaşma ve soyut sanatın etkin olmaya başladığı 1930'lu yıllar değil midir ? O halde bu sanatçıların yaratıcı sanat değeri taşıyan eserleri ontolojik olarak, Ingarden'in düşüncesinin ve kuramının dışında kalıp, kabul görmeyecek mi ? Modern sanat kavramı içerisinde böyle bir olasılık, böyle bir kavrayış var olabilir mi ki, elbette hayır. Tam tersine, sanatta soyut ve soyutlama döneminin zirvede olduğu bu tarihlerde, soyutlama sanatının ontolojik boyutu bir varlık sorunu olarak, sanatçılar arasında kısmen dile getiriliyor ve bu konuda üretilen eserlerin yanı sıra teoriye yönelik çeşitli düşünceler de ortaya koyuluyordu.

Öyleyse sanat tarihindeki dışavurumcu hareketlerin varlığına karşı, Ingarden, bu yaratıcı sanatsal yorumların varlık yapılarını, ayarlanmış bir perspektif görüntünün verilmiş biçimine neden keskin bir kuralla tutucu bir biçimde bağlamıştır ? Bu anlamda sanatsal özgünlüğün elde edilme biçimi; gelenekçi yaklaşımların yerine, daha önce çok da denememiş soyutlamacı uygulamaların getirilmesiyle farklı bir biçimsel oluşum etkisi yaratmak değil midir ? Bu sorunun yanıtı; “tabi ki evet...” ise, o halde Ingarden'e göre ontolojik yapının ana prensibi olan perspektifin, sanatçının resmetme tekniğinde gördüğü objeleri, Ingarden'in tabiriyle gelişigüzel fakat asıl itibarıyla yorumlanmış bir perspektif etkisiyle yansıtmaması gerektiği, tam olarak açıklanmamaktadır.

Ayrıca Ingarden'in deyimiyle; gelişigüzel bir perspektif anlayışı hangi anlama gelmektedir...? Herhangi bir perspektif konum, zaten resimsel görselin ya düzenlenmiş ya da bilinçli olarak değiştirilmek suretiyle yaratıcı bir unsur eklenerek yorumlanmış halidir. Bu durumda “gelişigüzel” olma söylemiyle, eserle ilgili bütün yorumsal etkenler aynı anlam-

da ve aynı değerde pek de olamayacağına göre; bu söylemin neyi amaçladığı tam olarak anlaşılammamaktadır. Burada, Ingarden'in "gelişigüzel" tabiri kesinlikle yanlış ve uygun olmayan bir adlandırma konumuna düşmektedir.

Ingarden'in figüratif sanatın ontolojik yönünü incelerken, perspektife dayalı olan resimsel görünüşü ontolojik belirlemenin mutlak gerekçesiymiş gibi düşünmesi, resimsel görünümde dışavurumcu ya da soyutlayıcı ifadeleri adeta yok sayan bir kavrayışa neden olmaktadır. Dolayısıyla bu tür bir sınırlama görüntü yaratıcılığındaki "ontolojik tinsel-lerin" ortaya çıkarılmasına olanak sağlamadığı için, "ontolojik yaklaşım" gerçek anlamda zihinsel bir kavramsal yapıya dönüşme olanağından mahrum kalabilir.

Sonuçta ise bu değerlendirmede, resmin varlık tabakalarının, perspektifin algılanış biçimine bağlı ontolojik bir prensip ve ontolojik bir yapı kavrayışı olarak açıklanması üzerinde, eksik hatta yanlış bir anlayışla fazlaca durulmaktadır. Daha önemlisi, resmin ontolojik yapısını bir prensip olarak perspektif yapının belli bir kuralla verilmesi gerektiğine bağlamak sanatsal çeşitliliğin zenginliğine uymayan bir değerlendirme anlayışının ortaya çıkmasına sebep olmaktadır ki oysa, tam tersine sanat tarihinde bu tür özellikler taşıyan yüzlerce, binlerce yaratıcılık değeri olan eser örnekleri elbette mevcuttur.

Roman Ingarden'in teorisinde tabakalar düzeni, her resim türü için tabi ki aynı değildir; fakat yine de ontolojik yönde açıklanması gereken kuramsal bilgi tasarımı figüratif (perspektif içerikli) ve objectivatiöna (öznel gözlem) dayalı edebi ya da görüntüsel bir mimesis (yansıtma) anlayışından sıyrılamamaktadır. Dolayısıyla bu değerlendirmeye göre bütün figüratif belirlemeler içerik olarak neyi yansıtırsa yansıtın, birbiri içinde sadece yansıtılma biçimleri açısından hikayeleştirilerek ifade edilmeksizin, görüntüsel gösterge seviyesinde, figüratif taklidin bir hikaye olarak betimlendiği yapıdan sıyrılmama imkanı hiçbir biçimde mümkün olamamaktadır.

Bu sebeplerden dolayı Ingarden'in tabakalar düşüncesinin içeriğinde, ontolojik kavrayışın temeline sanki, görüntüler dünyasının genel algılama refleksi, aslında "ontolojik bir teoriymiş" gibi yerleştirilmeye çalışılmaktadır. Yani bu düşüncede ve bu ifadede görüntüler dünyası; perspektife dayalı bir algılama refleksine doğrudan koşullandırılarak anlamsızca bağlanmış gibi bir algı meydana gelmektedir. Oysa karşı eleştiride, daha yoğunlaştırılmış bir anlayışla ele alınmış bir ontolojik kavrayışın, figüratif sanat için bile olsa, görüntüye dayalı taklitçiliğin basitleştirilmiş bir hikaye diliyle ifade edilmesi yerine, ontolojik teorideki varlık kavrayışının daha kapsamlı olan felsefi düşünceleri içeren kavramsal bir anlatım diliyle tasarlanması ve soyutlaşmanın zihinsel yapısına uygun bir biçimde ifade edilmesi gerekmektedir ki, bu doğrultuda meselenin bir düşünce derinliğine sahip olması en önemli hususlardan biridir.

Dolayısıyla burada var olan asıl problem, Ingarden'in perspektifle ilgili düşüncelerinin tartışılması dışında, klasik sanat felsefesinin figüratif eserlerin ontolojik yapısını, neden böyle bir şartlanma refleksiyle açıklıyor olduğuyla ilişkilidir. Bu anlamda söz konusu teori ve teorilerin yapılandırılması konusundaki gerekçeli eleştiriler ve ayrıca, neden sonuç ilişkilerindeki çelikleri ortaya koyan kavramsal düşünceler, Ingarden ve Harman'nın teorilerine yöneltilecek itirazların temel hareket noktalarını ve bunların nedenlerini işaret etmektedir.

Yukarıda ifade edilmeye çalışılan bu temel eleştirilere göre; sanatın yansıtılma aracı yerine koyulan bütün somut ilgiler, sanat tarihinin büyük bir bölümünü oluşturması temeline dayandırılıp, tipik bir yansıtma eğilimine bağlanarak estetik hale getirilmek suretiyle; sanatın ontolojik tavrının açıklanması olarak dile getirilmektedir. Dolayısıyla bu tanımlamanın bizzat kendisi; fenomenolojik yöntemlerle non-figüratif ontolojik yaklaşımın klasik sanat felsefesini, "sanat yapıtının varlık yapılarını açıklarken daha derin ve daha kavramsal bir felsefi düşünce ortaya koyması gerektiğini" ifade eden; eleştirel bulgunun en önemli tarafını temsil etmektedir. Bir başka anlatımla, tipik olarak; sanatın somut olanı somut verilerle yansıtma halini, somut ve basit olan bir düşünce diliyle açıklamaya kalkarsanız, orada zaten kendisi basit ve bilinen haliyle somut olan düşünceyi bir kez daha basit ve somut olarak ifade etmenize hiçbir biçimde gerek olmaz.

Bu nedenle burada mantıken olması gereken, sanatın basit olanı ifade etme biçimini; basit olmayan bir ifade yöntemiyle düşünceleştirmeye çalışmaktır. Sanat çoğu zaman doğası gereği, somut ve basit olanın halini ele alıp onu yansıtmakla meşgulken, burada önemli olan; bu yansımadaki "yansıtma güçlüklerini kavramsal bir dille ifade edebilme" becerisini ortaya koyabilmektir. Bunu ortaya koyabiliyorsanız işte o zaman bir düşünceyi teorileştirmeye başlıyorsunuz, ya da "teorileştirebiliyorsunuz" demektir. Sanatın ya da yaratıcılığın varlık yapısıyla ilgili olabilecek bir düşünce sorunsalının kavramsal yöntemini ancak bu şekilde çözümlenebilir.

Oysa buna karşılık, figüratif olmayan varlıkbilimsel belirleme daha soyutlaşmış bir düşünce yapısıyla, fenomenolojik kavrayışta olduğu gibi, herhangi bir "modelden hareket ederek, "kavramlarla ilgili bilgi tasarımlarını soyutun içeriğine doğru yönlendirmektedir. Kavram içerikli yaratıcılığın temelinde; soyutlaşma olgusu kendi içerisinde bulunan bilgiyi değerlendirerek, bu bilgilerle anlamlandırdığı nesneyi somut olarak eserin üzerinde oluşturur. Soyutun fenomenal tavrının özelliği de, sanatın soyuta karşı bakış açısıyla birlikte işte burada bulunmaktadır.

Ingarden'in teorik düşüncesinde eserin görüntüsü, resmi taşıyan maddi bir yapıyı temsil

ediyordu. Bu düşüncenin yapısındaki nesneye dayalı bu algılayış; bilgi üretimine dayalı ruhsal bir anlam yükleme tavrıyla hiç de ilgisi bulunmayan bir şekilde, eserin maddi yapısını resimsel görüntünün ruhsal anlamlandırma yapısına karıştırarak, aslında felsefi düşünceye dayanan soyutlaşmış ilgilerle açıklanması gereken bir oluşumu; daha somut ve basit bir biçimde ifade etmeye çalışmaktadır. Yani eserin çerçeve üzerine fiziki olarak uygulanması fiziki yapı olarak bir varlık tabakasını işaret etmesi, ruhsal bir algılayışla kavranması gereken çok daha önemli değerlerin ve kavramsal algılamaların dışında kalmaktadır. Fakat, resmin düşünce açısından varlık yapısıyla ilgili tüm unsurların tinsel ve zihinsel olarak ele alınması daha uyumlu bir yaklaşım biçimi olabilir. Bir başka deyişle; fiziki materyalden oluşmak gibi bir özellik bir kenara bırakılırsa, sanatçının yaratacağı bütün görsel oluşumların felsefi kavrayış olarak anlamlandırılması sorunun asıl temelini teşkil etmektedir.

Yukarıdaki açıklamaları kısaca değerlendirmek gerekirse; Roman Ingarden'in sanatsal oluşumu, birtakım varlık tabakalarından meydana gelen bir yapı olarak görmesi, bu varlık anlayışında Ingarden'in resimsel oluşumun yarattığı görsel parametreleri felsefi olarak derin bir kavramsal çerçeveye almadığı ve bu yönde yapılandırmadığı anlaşılmaktadır.

Fakat, bir eserin varlık boyutunun temelinde sanatsal yaratıcılık ve felsefi içerik, eserin oluşumundaki bilginin derinliklerini en anlaşılır ve en kapsamlı bir biçimde ifade etmelidir. Ancak böyle bir seviye ile sanat ve felsefe kendi üstün değerlerini oluşturabilir. Bu üstün ilkelere ulaşmanın yolu ise, hiçbir zaman basit ve niteliksiz olmaktan geçmez ki tam tersine, yaratıcılık ilkeleri açısından zor ve gerekirse son derece karmaşık olmayı bile zorunlu olarak gerektirebilir.

Dolayısıyla bu kavrayış içerisinde nitelikli ve derin olan bilginin ruhsal değerleri, anlaşılma çabası gerektiren zihinsel bir gayrete dayanma prensiplerini daima korumalı, kendi varlık felsefesini bu değerleri geliştirmeye ve korumaya adanmalıdır. Sanatın gerçekliği, ancak gerçek sanatın yaratılmasının gücüyle ortaya koyulabilir. Kaldı ki sanat alanında, non-figüratif resim, "hakiki anlamda elde edilmesi" en zor ve özel merak gerektiren uğraşlardan birisidir. Gerçek anlamda özel bir merak yoksa, non-figüratif sanatla uğraşmanın hiçbir anlamı yoktur. Bu bağlamda, non-figüratif sanatla ilgilenmek sanatın diğer kategorileriyle ilgilenmeye hiçbir yönüyle benzemez. Soyut resmin, elde edilmesi en zor kategorilerden biri olması konusunda, dünya ölçeğinde hiçbir değeri olmadığı halde müzelerde kalıcı olarak sergilenen tarihsel örnekler de, hatırı sayılır miktarda elbette mevcuttur. Sanat tarihine öyle ya da böyle bir hikayeye işlenmiş olan tüm eserler, sanatsal geçerliliği "kurambilimsel" olarak onaylanmış ve bu nedenle değer taşıyan eserler olmayabilir.

4. NICOLAI HARTMANN'IN SANAT ONTOLOJİSİ KURAMININ ELEŞTİRİSİ

Nicolai Hartmann'ın tabakalar teorisi de başlangıçta “Roman Ingarden'in teorisini temel alarak hareket etmektedir. Hartmann da resimsel görüntünün real bir ön yapı ve irreal bir arka yapı olarak iki heterojen sferden (sınır, katman) meydana geldiğini kabul eder” (Tunalı, 1984, s. 125). İrreal yani gerçek olmayan katman kendi içerisinde yedi farklı tabakaya ayrılır. Bu yedi tabaka arasında; resmin boya maddesinin meydana getirdiği farklı bir tabaka vardır. Hartmann düşüncesinde de boya tabakasının dışında uzay, ışık, derinlik, perspektif ve figüratif canlılık değerleri, tıpkı Ingarden'in düşüncesindeki gibi, sanatçının oluşturduğu yansıtma uygulamalarının özelliğine göre detaylandırılarak; özünde hikayeci bir anlamlandırma ile ayrı ayrı tabakalar olarak ifade edilmektedir.

Yani figüratif imaj, resimde hareket, derinlik, ışık, atmosfer, gibi unsurlar varlık yapıları olarak işaret edilen hikaye mantığına dayanan ve bunun dışında başka bir şeyi ifade etmeyen anlatımlardır. Böylece resimsel görüntünün hikayeleştirilmesine bağlı olan estetik etkiler, estetik anlamlarının dışında, varlık tabakası anlamıyla görülmekte ve varlık tabakasına “hikayeleştirilmiş” böyle bir misyon yüklenmektedir.

Genel olarak bu teorinin farkı, yukarıda ifade edildiği gibi başlangıçta Ingarden'in anlayışını sadece biraz daha ayrıntılı bir şekilde incelemesi yönündedir. Bunun dışında her iki teori de hemen hemen aynı kurala dayanmaktadır. Hartmann tabakalar düşüncesini, resimsel görüntünün ayrıntıları temelinde biraz daha anlaşılır hale getirdikten sonra nihayet figüratif ve non-figüratif unsurlar arasındaki temel sorunsala gelir.

Hartmann, İsmail Tunalı'nın Sanat Ontolojisi adlı eserinde belirttiği gibi, soyutlaşmanın varlık boyutunu, figüratif kavrayışta olduğu gibi, yansıtmacı sanatın tabaka kavrayışı ile karşılaştırma yoluna giderek, belirlemeci (determinist) bir değerlendirme yapar. Yani Hartmann'da Roman Ingarden gibi, bu konuda soyutun varlık problemini figüratif sanatın varlık tabakalarını açıklıyormuş gibi ele almaya kalkışır. Ingarden ve Hartmann bu determinist yaklaşıma göre soyutu öncelikle anlam tabakalarının eksikliği açısından yargılamakta sonra da onun ontolojik bakımdan tabaka ihtiva edemeyeceğini belirtmekle birlikte, soruna başka bir faktör daha yükleyerek, soyut resmi önceki değerlendirmeye göre; çelişik bir biçimde salt bir resim olarak ifade etmektedir. Bu açıklama dikkate alındığında burada birbirini desteklemeyen iki gerekçenin bir arada sunulduğu görülecektir. (Bkz. Tunalı, 1989, s. 148).

Soyutun bu anlamda içerik ve biçim ilişkisi açısından salt bir resim anlayışı olduğu

doğrudur, fakat Ingarden ve Hartmann'ın tersine, varlık anlayışının tabakalar sistemine dayandırılmaması konusundaki düşünce; onun ontolojik bütünlüğünü ortadan kesinlikle kaldırmaz, kaldıramaz. Non-figüratif yani kavramsal soyutlaşmanın yansıması olan eserlerin de, varlık tabakaları kavramsal düşüncelerle yapılandırılmış varlık tabakaları elbette olabilir. Konuya, özünde felsefi açıdan yaklaşan bu iki teorisyen, soyutlaşma olgusunu “somulaşma eğiliminden kurtararak”, soyutlaşmanın temelinde doğal olarak var olan kavramsallaşmayı düzenlemek suretiyle; non-figüratif resmin varlık yapısını anlamlandıramıyor.

Yani bir başka ifadeyle; bu teorisyenler, soyutlaşma olgusunu “somutlaşma eğiliminden” kavramsal olarak ayrıştırmıyor. Dolayısıyla bu makalenin temel amacı; bu soruyu doğru bir kavrayışla ortaya koymak ve bu soru karşısında verilmesi gereken yanıtı doğru bir kavrayışla belirlemeye çalışmaktır. Bu bağlamda somutlaşma eğiliminden uzaklaşarak, non-figüratif sanatın varlık yapısı; kavramsal soyutlaşmanın varlık yapısı ve varlık teorisi olarak çözümlenmelidir.

Roman Ingarden, “resim sanatının dış gerçekliği yansıtma fonksiyonu ortadan kalkınca resmin sadece bir renk ve biçim münasebeti olarak kavrandığını, en sonunda non-figüratif karakter ve biçim anlayışının, sadece renk lekelerini resmetmek gibi bir sonuca ulaşarak, prensipçe bunu kabul ettiğini söylemektedir. Bu durumda ona göre soyut sanat eserleri, salt resimden salt resim adına ayrılarak dekoratif bir sıklık yaratmaktadır” (Tunalı,1989, s.150). Ingarden bu noktada soyut sanatı ontolojik bir yapıda oluşundan uzaklaştırarak açıkça dekoratif olmakla itham eder. Ona göre soyut resim; “sadece renk lekelerinden oluşan basit bir görselden ibarettir.” Bu noktada Ingarden'in yarattığı çelişki, tutarlı bir açıklama olamamakla birlikte soyut resmin varlık yapısının içeriğine karşı tamamen yanlış bir suçlama algısı yaratmaktadır.

Ingarden ve Hartmann düşüncelerinde olduğu gibi, soyutlaşma olgusunun tam olarak anlaşılmasına neden olan söz konusu değerlendirmeler yukarıda eleştirilen figüratif varlık yapı kavrayışından kaynaklanmakla birlikte, içerik bilgisiyle ilgili soyut sanatın figüratif öngörülere karşı bir sanat imgesi yaratmadığı önyargısından kaynaklanmaktadır. Bütün olarak Ingarden ve Hartmann, aslında böyle bir önyargılı kanıda oldukları için kendi kişisel ve sınırlandırılmış düşüncelerini sanat tarihine genelleyerek, soyut sanatın meşruluğunun hala bir tartışma konusu olduğunu belirten birtakım çelişkili imalarda bulunmaktadır. (Bkz. Tunalı,1989, s.149)

Öncelikle Ingarden ve dolayısıyla Hartmann bu imalarda bulunarak soyutun meşru olup olmadığı konusunda bir tartışma ortamı yaratsa da, ontolojik algılayışa göre; soyut sanat soyut resim tabi ki yaratıcılık değeri son derece yüksek olan bir sanat anlayışıdır. Bu

bağlamda, Ingarden ve Hartmann tarafından ontolojik yapı adına ortaya koyulan bütün bu temelsiz hatta anlamsız belirlemeler soyut sanat gibi, yaratıcılığın gerçek anlamda ölçüldüğü son derece zor olan bir uğraş içerisinde tamamen yanlış bir algılayışı yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu değerlendirmeye göre soyutun açıklanmaya çalışıldığı varlık yapısının içeriği, neden figüratif sanatın bakış açısıyla aynı koşullara dayanan yanlış bir kavrayışla ele alınıyor ?

Figüratif olmayan resim konusunda bir anlam tabakası sorunu, tabakalardan oluşmak gibi bir zorunluluğa dayatılarak neden bir “eksiklik” ya da bir meşruluk problemi varmış gibi değerlendiriliyor ? Başka bir ifade ile soyutun varlık yapısı bu şekilde ifade edilerek varlık tabakalarından oluşmak zorunda mıdır ? Eğer zorunda ise bu zorunluluk neye göre ve nereden kaynaklanmaktadır ? Soyutun varlık tabakaları, kavramsal soyutlaşma olgusu kapsamında kendi felsefesinin özünden yararlanarak sistematik bir biçimde oluşmaz mı ? Elbette oluşabilir...

Figüratif ve non-figüratif resim türleri arasındaki sanatsal uygulama farkları varlık teorisini yönlendiren ana prensiplere, niçin aynı parametreleri kullanarak ulaşmak istiyor ? Bu anlamda ortaya koyulmak istenen deneysel teori soyutun yapı özelliklerini inceleyerek, yaratmak istediği anlamları neden daha özgün başka bir parametre stratejisine çeviremiyor ? Soyutlaşma konusunda “ontolojik teori”, kendi bünyesinde hazır şekilde var olan parametrelerden hareket ederek, kendi kendisini bir çözümsel mekanizma olarak neden tasarlayamıyor ? İşte çelişiklere karşı yöneltilen bu sorular; soyutun ontolojisi konusundaki ilgisizliği ve yanlış yaklaşımı için öncelikle Ingarden ve Hartmann’ın kuramlarına ve sonra da sanat felsefesine karşı yöneltilen en çarpıcı eleştiriyi dile getirmektedir. Bu yüzden soyutun ontolojik yapısı kesinlikle figüratif sanatın ontolojik yapısına benzer bir anlayışla ele alınamaz.

Ayrıca bu sorgulama tavrı, anti tez teorinin oluşumunu meydana getirebilir. Anti tez teorisinde, içerik kuramında olduğu gibi soyut resmin ontolojik yapısı, Husserl fenomenolojisi kapsamında soyutun ifade biçimine uygun bir kuram olarak tasarlanmalıdır. Böyle bir ontoloji kuramının yapısı, soyut sanat anlayışının sanat için gösterdiği ereğin bilgi yönünün felsefi olarak ele alınmasıyla oluşturulabilir. Burada yaratıcılığın, kuramın bilgi stratejisini oluşturan; hareket ettirici bir güç faktörü olması son derece önemlidir. Yaratıcı bilginin oluşumunu yönlendiren asıl şey; soyutun algılanmasını sağlayan zihinsel yapının işleyiş biçimidir.

5. SONUÇ

Bu makalede, kavramsal soyutlaşma kapsamında, figüratif algılamanın karşılığı olan; görüntüsel “genel” ile, non-figüratif algılamanın karşılığı olan kavramsal “tümel”in “ontolojik yapısı biçim ve içerik ilişkileri açısından eleştirilmiştir. Bu eleştiri yapısal olarak ortaya koyulmadan önce, saltık yaratıcılığın kaynağı olan bilgi ve anlam üretme bilincinin felsefi özellikleri konusunda temel açıklamalarda bulunulmuştur. Bu anlamda yapılan değerlendirmelerde; bilgi yaratıcılığı konusundaki zihinsel bilinçle sanatsal biçim yaratıcılığı konusundaki zihinsel bilincin birbirleriyle ancak, eş zamanlı olarak ilişkilenebilmesi koşuluyla başarılı sonuçlara ulaşılabileceği kanısına varılmaktadır.

Burada gerçekleşen korrelatif ilişkinin; yaratıcılığı gerçek anlamda analiz eden ontolojik verilerin ortaya çıkarıldığı bir iletişim biçimi olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla biçim yaratıcılığının potansiyel başarısı, bilgi yaratıcılığının zihinsel başarısıyla yine eş zamanlı olarak örtüşen bir başarıyı temsil etmektedir. Yani içerik ve biçim ilişkileri açısından bilgi olgusu var olmadan, aslında gerçek anlamda biçim olgusu var olamamaktadır. Bu nedenle kavramsal soyutlaşmanın ortaya koyabildiği “bilgi”, sanatsal biçimin altındaki temel yapının asıl yaratıcı bilimidir ki bir başka ifadeyle, yaratıcı bilincin ürünü olan saltık bilgi; kavramsal soyutlaşmayı taşıyan sanatsal biçimin asıl içeriğidir.

Yukarıda özetlenen belirlemeler kapsamında, zihinsel bilgi ve sanatsal biçimin gerektirdiği içerik ve biçim ilişkilerinin sağlıklı bir biçimde kurulabilmesi için, anlam ve anlamlandırma arasında var olan kavramsal yapının; öncelikle bir dil sorunu olarak çözümlenmesi gerektiğine işaret edilmiştir. Burada, anlam ve anlamlandırma arasındaki ilişkilerin bir dil sorunu olarak ele alınması, doğal olarak fenomenolojik bir gereksinim yaratmaktadır ki bu parametreler arasındaki bağlantıda kendiliğinden var olan fenomenal ilişki, bu gereksinimleri Husserl’in “fenomen felsefesi” içerisinde yapılandırılmaktadır.

Burada kavramsal soyutlaşmanın karşılığı olan biçim ve biçimlendirmelerin ontolojik yapısının anlaşılabilmesi; konunun öncelikle fenomenolojik bir olgu olarak da ele alınmasını gerektirmektedir. Yapılan fenomenolojik ilişkilendirmede, kavramsal soyutlaşmanın kendi varlık yapısı içerisinde, zihinsel olarak kurgulanmak istenen anlam ve anlamlandırma ilişkileri bir başka yönüyle, Hermeneutik yani yorumbilim açısından da ilişkisel bağlar meydana getirdiği tespit edilmektedir.

Dolayısıyla, fenomenolojik ilişkiler temelinde, kavramsal soyutlaşmanın varlık yapısı, Husserl felsefi açısından non-figüratif ontolojik yapıyla hangi noktalarda nasıl örtüştüğü genel hatlarıyla açıklanmıştır. Bu çerçevede, özellikle fenomen felsefesinin non-figüratif ontolojiyle aynı kaygıları paylaşması, yaratıcı edimselliğin sanat ve felsefe alanlarında

benzer amaçlarla yola çıktığını göstermektedir. Bu bağlamda, anti tez açısından buradaki örtüşmeden hareket edilerek, Ingarden ve Hartmann'ın kuramı başta olmak üzere, klasik sanat ontolojisinin figüratif sanatın varlığını açıklayış biçiminin içeriği; non-figüratif sanat ile kıyaslanarak ele alınmasından dolayı ilgili noktalarda sorgulanmıştır.

Bu temel noktalarda, Ingarden ve Hartman'nın klasik sanatın yapısını ele alan ontolojik teorileri, varlığın kavramsal açıklamasını, “sanat eserinin fiziki yapısını temel olarak gerçekliğin somut olarak algılanabilirlik fonksiyonu üzerine iki tabaka olarak inşa etmektedir.” Yani bir resmin, varlık yapısını anlamak, birinci tabakada o resmin fiziki yapısının temel alınması kapsamında, resmin konusunun perspektife dayalı şartlı bir gerçeklik sorgulayışı olarak algılanma derecesine ikinci tabakada resmin aurası olarak bağlanmakta olup, bu şartları sağlamayan, ya da bilinçli olarak soyutlama yöntemleriyle bu şartlara uymayacak biçimde özellikle üretilen sanat yapıtlarının, bu teoriye uymayan yönleri; tamamen boşlukta bırakılmış, varlık yapıları konusunda kavramsal bir teori üretilmemiştir. Burada özellikle, klasik sanat ontolojisi kuramı da olsa, figüratif yapının kavramışı konusunda, eserin fiziki olarak meydana geliş yapısının, ontolojik kuramın “asil açıklamasıymış gibi ifade edilmesi” ve bu ekseninde; sanat yapıtlarının kavramsal olabilecek düşünsel yanlarına hemen hemen hiç değinilmemesi ve bu konuda gerekli olan derinlik psikolojilerine hiç girilmemesi konusundaki eksik ve yanlış belirlemelere dikkat çekilerek, bu kuramın içeriği konusunda asil olması gereken yaklaşım biçimiyle ilgili düşünsel ve kavramsal önerilerde bulunulmuştur.

Bu önerilerin en başında, non-figüratif sanatın varlık yapısının kavramsal yönde felsefi düşünceyle birleştirilerek yapılandırılması gerektiği ifade edilmiştir. Bu noktada özellikle, her iki teorisyenin görüşlerinin de, soyutun varlık problemini figüratif sanatın varlık tabakalarını açıklıyormuş gibi ele almaya kalkışmalarının, kavramsal soyutlamanın fenomenolojik yapısına, dolayısıyla da varlık kavrayışı anlayışına bu yüzden uyum sağlayamayacağı ifade edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca tüm bu teorik düşünceler içerisinde Hartmann, karşılaştırma yaptığı söylemlerin tam tersine, teori içerisinde soyut resmin tabakalar düzeni içereceğini belirterek, onu, sadece renklerden oluşan dekoratif bir görsel olmakla itham etmesi de, bu anlamda tersine düzeltilmesi gereken en önemli sorunlardan birisidir.

Yukarıda özetlenmeye çalışılan tüm saptamalar dikkate alındığında, non-figüratif sanatta kavramsal soyutlaşmayı temsil edebilecek bilgi ve biçim yaratıcılığının varlığını araştıran fenomenolojik kavrayış, gerek figüratif ve gerekse non-figüratif ontolojik yapının kategoriyel farklılığı konusunda; sadece bilgi ve biçim bilincinin yaratıcılığından hareket ederek makalenin konusu olan eleştirileri dile getirmiştir. Ontolojik eleştiride figüratif

ve non-figüratif arasında, kavramsal bir tümel anlayışıyla fenomenal varlık teorisinin tasarlanması, figüratif sanat da dahil olmak üzere özellikle, non-figüratif anlayışın sanatı basit bir biçimde algılanır olmaktan kurtarmasını sağlayacak ve yukarıda değinildiği gibi soyutun ontolojisini fenomenolojik olarak yaratacaktır.

KAYNAKLAR

- Bozkurt, N. (2000). Sanat ve estetik kuramları. Bursa: Asa Kitabevi.
- Eren, I. (2005). Sanat ve bilgi ilişkisi. Bursa: Asa Kitabevi.
- Heidegger, M. (2001). Zaman ve varlık üzerine. Ankara: (D. Kanıt çev.). A Yayınevi.
- Husserl, E. (2003), Fenomenoloji üzerine beş ders. (H. Tepe. çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Jean F. L. (2007). Fenomenoloji. (İ. Birkan çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Öktem, Ü. (2005). “Fenomenoloji ve edmund husserl’de apaçıklık (Evidenz) yöntemi”. Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi. 45, 1. s. 27-55.
- Scrach, O. C. (2006). “Heidegger felsefesinde fenomenoloji varlıkbilim ve tarih”. (S. Şen çev.). Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi. 5/13. s. 205-215.
- Tunalı, İ. (1989). Felsefe ışığında modern resim. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1984). Sanat ontolojisi. İstanbul: Sosyal Yayınları. 1984.
- Ünal, M. (2013). Dil fenomenolojisi. Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. Volume 8/9 Summer. p. 135-144.