

## Journal of Awareness

Cilt / Volume 4, Sayı / Issue 1, 2019, pp. 31-44

E - ISSN: 2149-6544

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

DOI: 10.26809/joa.4.003

Araştırma Makalesi / Research Article

# MODERN SANATTA GÖSTERİLEMEYENİN GÖSTERİLMESİ

## REPRESENTATION OF UNREPRESENTATIVE IN MODERN ART

**Fatih BALCI\***

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

Geliş Tarihi: 21 Aralık 2018; Kabul Tarihi: 29 Ocak 2019

**Received: 21 December 2018; Accepted: 29 January 2019**

### ÖZET

Batı düşün dünyasının, dünyayı tam olarak temsil edecek mükemmel ussallıkta bir dil yaratma isteği, gerçekliği bir kavram ya da sanat yapıtında yeniden üretme yönünde temsil sürecine sokmuştur. Ayrıca 1900'lerde başlayan bir dizi değişim sonucunda gerçeklik algısında köklü dönüşümler yaşanmıştır. Artık gerçek dediğimiz şey dolaysız bir kendiliğindenlik içinde kavranmıyordu. Empresyonist resimle beraber gerçekliği algılayış biçimimiz resmin konusuna dahil olmuş, yani algılayan ve algılanan arasındaki ilişki soruşturmaya muhtaç hale gelmiştir. Kübizm ile bu ilişki içinde şeyleri algılayışımızın kesinlik içermediği, algılayanın da algılananın da kuşkulu olduğu sonucuna varılmıştır. Modern sanatın daha doğru bir algılayış için giriştiği tüm denemeler, sanatsal önermeler sonunda başarısızlık hissinden kurtulamadı.

Tüm bu sürecin sonunda bu temsilin mümkün olmadığına ilişkin bir inanç, fikir ortaya çıkmıştır. Batı sanatı bu noktadan itibaren yeni bir olguyu gündemine almıştır. Eğer böyle bir temsil mümkün değilse, belki de yapılacak yegâne şey temsil edemediğimizi göstermektir. Bu gösterimin negatif kutbuydu. Böylece sanat tarihinde negatif bu gösterimin soyut, sembolik biçimleri görülecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Modernizm, sanat, temsil, sembolik, soyut

### ABSTRACT

The desire of the world of Western thought to create a language with perfect rationality to represent the world precisely has brought the reality into a process of reproduction in a concept or artwork. In addition, a series of changes that began in the 1900s led to radical transformations in the perception of reality. Now what we call reality is not conceived in an immediate spontaneity. The way we perceive reality together with the impressionist picture is involved in the subject of the picture, that is, the relationship between the perceived and the perceived has become inevitable. It is concluded that our perception of things within this relationship with cubism does not contain certainty, and the

*perception and perception is suspicious. All the attempts of modern art for a more accurate perception, artistic experiment could not escape the feeling of failure.*

*At the end of this process, there is a belief that this representation is not possible. From this point on, western art has taken a new phenomenon into its agenda. If such a representation is not possible, perhaps the only thing to do is to show that we cannot represent. This was the negative pole of the show. In this way, the abstract, symbolic forms of this negative representation will be seen.*

**Keywords:** Modernism, art, representation, symbolic, abstract

## 1. BATI DÜŞÜN DÜNYASINDA MÜKEMMEL DİL ARAYIŞI VE ESTETİK YARGI

Batı düşün dünyasının köklerinde var olan ve zamanla şekil değiştirdiği halde kaybolmayan bir düş bulunur. Bu düş, dünyayı tam olarak temsil edecek mükemmel ussallıkta bir dil yaratma isteğidir. Böyle bir akıl dili, dünyadan, gerçeklikten tam olarak söz edebilecektir. Söz merkezilik dünyayı tam olarak yansıtabilecek ya da temsil edebilecek bir dil ister. Aklın kesinlik arayışında temellenen bu dil arayışı kesin olmayanın, yerine oturmayanın farklı olanın, bastırılması, ya da dışlanması zorunlu kılmıştır (Appignanesive diğ: 54,55). Batı düşün dünyası böyle bir dilin olamayacağını fark etmesiyle beraber krize girer.

Batı düşün dünyasındaki bu krizin sanattaki yansıması ise temsiliyet krizi olarak kendini göstermiştir. Batı Sanatı mükemmel bir dil anlayışının uzantısı olarak uzun süre gerçekçilik öğretisine, bilginin ayna teorisine bağlı kalmıştır. Yani gerçeklik bir kavram ya da sanat yapıtı tarafından yeniden üretilebilirdi. Ama 1900'lerde başlayan bir dizi değişim sonucunda gerçeklik algısında köklü dönüşümler yaşanmıştı. Artık gerçek dediğimiz şey dolaysız bir kendiliğindenlik içinde kavranmıyordu. Empresyonist resimle beraber gerçekliği algılayışımız resmin konusuna dahil olmuştu. Cezanne gerçeği reddetmemekle birlikte, şeyleri algılayışımızın kesinsizlik içerdiğini söylemişti (Appignanesive diğ: 11-14). Modern Sanatın daha doğru bir algılayış için giriştiği tüm denemeler, sanatsal önermeler sonunda başarısızlık hissinden kurtulamadı.

Tüm bunlar yaşanırken Batı Sanatı'nda yeni bir olgu gündeme gelmeye başladı: sanatsal imgeler kusurlu, eksik iseler; gerçekliği karşılayacak bir imge bulmak mümkün değilse belki resim düzleminde gerçeklik simgesel olarak gösterilebilirdi. Belki de **gösteremediğimizi göstermek** sanatsal tüm bu arayışlara bir yanıt olabilirdi.

Bu sanatsal yönelimin düşünsel köklerini İ. Kant'ta bulmamız mümkündür. Epistemolojik bir problem olarak sanat eserini konumlandırmaya çalışan Kant'ın düşünceleri bu tür çalışmaları anlamak bakımından bize faydalı olacaktır. Kant, öncelikle, bir nesneyi düşünmekle, bir nesneyi bilmenin hiç de aynı şeyler olmadığını belirtir. Bilgi iki etmen tarafından biçimlendirir: birincisi nesnenin kendisi aracılığıyla düşünüldüğü kavram ve ikincisi, nesnenin kendisi aracılığıyla verildiği görü. Bu durumda kavrama karşı gelebilecek hiçbir görü verilemiyorsa, bu kavram, biçimi (formu) bakımından yine de bir düşünce olabilmekte; fakat onun hiçbir nesnesi olmadığından, böyle bir kavramla hiçbir şeyin bilgisi mümkün olmamaktadır. Bu yüzden, anlığın salt bir kavramı aracılığıyla bir nesnenin düşüncesi, ancak kavram duyu nesnesiyle bağıntılı ise bilgi haline gelebilir. (Altuğ, 1989:25,26)

Metafizikçilerin bu tarzda bilgi elde etme girişimleri aklın ürettiği kuramsal yanılsamalarla sonuçlanır. Ama metafizik bir yanılsamalar toplamı değildir. Bu sonuçların kaynağı olan akılda zorunlu bir kaynak vardır. Metafiziksel sorunları kaçınılmaz kılan aklın bu doğal yanılsaması şöyle belirlenebilir. Ortak-duyu düşüncesinde ve bilimde sürekli belli koşul

dizileriyle karşılaşırız. Bize öyle gelir ki bu koşul dizileri düşüncemizde sonsuza dek uzatılabilir. Gündelik yaşamda bu diziler sorun çıkarmaz. Biz bu dizileri ihtiyacımız olan kadarıyla kullanırız. Ama insan akılı bu dizilerin tamamlanmış olması gerektiği düşüncesinden kendini alamaz. Akıl bu dizileri yeterli bulmaz. Kant'a göre metafiziğe yol açan bu düşünme biçimidir. (Altuğ, 1989:26,27)

Kant düşünme yetisi içinde iki yeti ayırt eder. Bunlardan biri anlık, diğeri akıldır. Anlık görünüşlerin birliğini sağlarken, akıl ise anlığın kurallarını ilkeler altında birleştirir. Bu bakımdan akıl doğrudan deneyime bağlı değildir, herhangi bir nesneye uygulanamaz. Ancak anlığın çeşitliliğini kavramlar aracılığıyla birlik vermede kullanılır. Buna aklın birliği denir. (Altuğ, 1989: 27)

Ama bu durumda da halledilmesi gereken, netleştirilmesi ve açıklığa kavuşturulması gereken alanlar mevcuttur. Ahlak ve estetik yargıların kaynağı ve geçerliliği nedir?

Salt aklın işlemlerinde, biz, bir tikeli bir tümel yasa altına sokarız, böylelikle de tikelin özgüllüğünü genelin altına kaydırırız; pratik aklın işlemlerinde ise, tikeli tümel bir maxim'e bağımlı kılırız. Bununla birlikte estetik yargılamada, şeyin dolaylımsız biçimine ilişkin sezgimizden koparılamayacak bir yasalı bütünlüğe yönelik tuhaf bir duygu buluruz. Doğa, anlama yetisini bozguna uğratan içte-yerleşik bir ereksellik tarafından canlandırılmış görünür ve bu ereksellik, hoşça giden bir belirsizlik içerisinde, hem nesnenin uyduğu bir yasa hem de tam anlamıyla nesnenin kendisinin indirgenemez yapısı olarak görülmektedir. (Eagleton, 1994:135)

Estetik yargı gücü herhangi bir belirlenimli kavrama bağlı olmadığı için biz, söz konusu nesnenin mevcut olup olmadığını bilemeyiz. Fakat bu nesne bu anlamda bilgimizi gerektirmese de, genelde bilgi yeterliliğimiz diyebileceğimiz şeye hitap eder. Dünyanın ilke bakımından kavranabilecek bir yer olduğunu ima eder.

Estetik yargılama o halde, yetelerimizin hoşlanma uyandıran bir özgür başıboşluğu, kavramsal anlamının bir tür parodisidir; nesneyi kimliği açık bir şey halinde çivilemeyen ve böylelikle belli bir maddi zorlamadan hoş bir şekilde özgür kalan, gönderimli-olmayan bir sahte bilgidir. Estetik yargı gücü, anlama yetisinin tek biçimli yasaları ile büsbütün kaotik bir belirlenimsizlik arasında kararsız bir ıslah evidir... Demek ki, bizim estetik ve teolojik bakış açılarında bulduğumuz şey, belki her şeye rağmen bize kayıtsız olmayan, bilgi yeterliklerimizde aldırın bir maddi dünyanın avutucu hayalidir. (Eagleton, 1994:136)

## 2. SANAT TARİHİNDE GÖSTERİMİN NEGATİF KUTBU

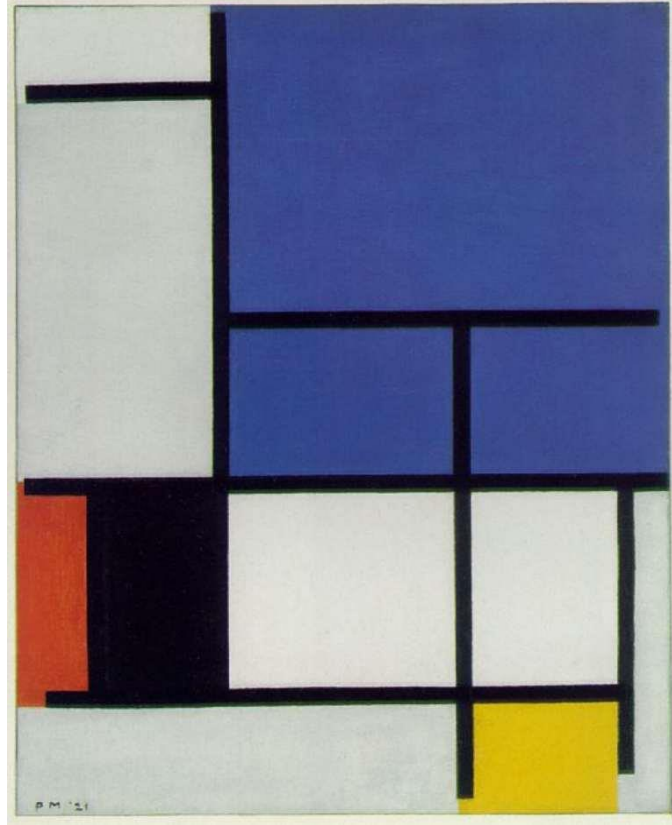
Bu avutucu hayal Modern Sanatın içinde de gezinmeye başlamıştır. Resim sanatı içinde bu hayal kendini soyutlamalar ve gizemcilik olarak gösterir. Modern Sanat'da soyutlamaların kaynağı Kübizim'de başlatılır. Ama Kübizmin yaratıcıları olan Picasso ve Braque asla soyuttan yana değillerdir. Onlar her zaman doğadan yola çıkmışlar doğaya ilişkin yasaları ortaya çıkarabilmek için soyutlamalara zorunlu olarak başvurmuşlardır. Picasso ve Braque'ın sonuçlarından yararlanmak isteyen genç sanatçılar bu soyutlamaları kendi istekleri doğrultusunda kullanmışlardır. Bu ardılların soyutlamaları ise, söylenebilirse şeylerle ilgilerini kesmişlerdir.

Kübizmden yola çıkarak onu farklı bir yere taşıyan ilk sanatçılardan biri de Robert Delaunay'dır. Delaunay'nin çalışmaları Empresyonist resimlere benzemektedir. 1912-13 yıllarında yaptığı bir dizi resimde kompozisyonlarını, içerikleri belli olmayan renk ve eğri biçimlerle sağlar. Bu resimler renk ve biçimlerin çağrışımlarından başka bir şey taşımayan soyut resimlerdir. Sezgisel bir anlatıma yakın olan bu resimlere Delaunay Ay, Güneş gibi isimler koymuştur. Benzer bir soyutlamayla Paul Klee'nin çalışmalarında karşılaşırız. Klee'nin *Picasso'ya Saygı* adlı resmi yumurtayı andıran yapısıyla, Picasso ile Braque'ın çalışmalarını

hatırlatmakla birlikte, renk lekelerini yamaya benzer bir şekilde kurgulaması, renk lekelerini rastgele kullanması ile Picasso ile Braque'dan ayrılmasına neden olur. Picasso ile Braque'ın analitik yaklaşımın yerine burada sezgisel bir yaklaşımın aldığı söylenebilir.

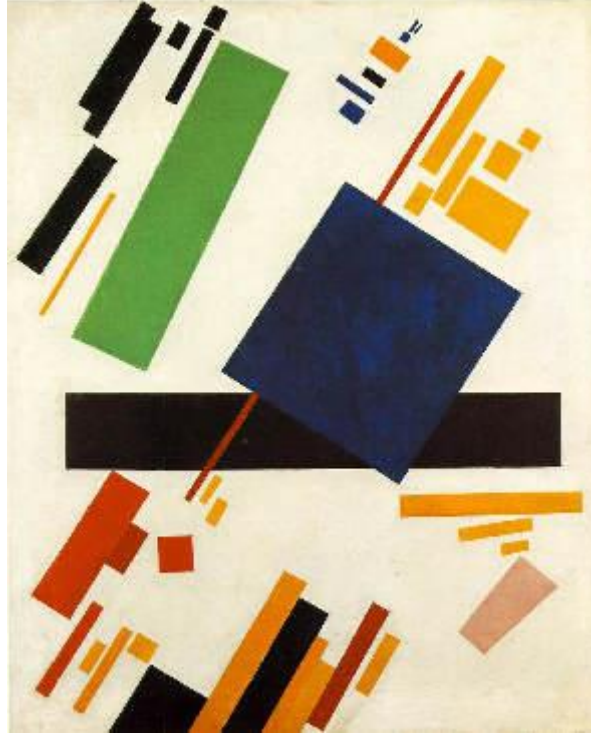
Piet Mondrian gibi bazı sanatçılar için Kübizm, açıkça tam soyutlamaya giden bir yoldu. Mondrian, üyesi bulunduğu Teosofi Derneğindeki çalışmaların etkisiyle çalışmalarına gizemli bir anlam kattı. 1910 –11'de Hollanda'da Kübist ressamı inceleme fırsatı buldu. Renk çeşitlerini azaltarak, resimlerini daha çok çizgisel olarak düzenlemeye başladı. Bunlara örnek olarak *Gri Çizgili Elmas* (1918) adlı tablosudur. Bu resim gri çizgilerden oluşan bir kafes görünümündedir. Bu çizgilerden bazıları kalınlaştırılarak belirginleştirilmiştir. Resmi asıldığı duvarla bir arada düşündüğümüz bu ızgaranın düzenliliği ve dengesi, resmin temel özelliği ve görsel etkisini sağlar. Mondrian 1920-1' de '*Neo-Plasticisme*' adını verdiği anlayışla yaptığı ve son derece sınırlı olan resim dilini değiştirmeden, 1940'lara kadar sürdürdüğü yapıtlarının iki değişik ögesinden bir birleşim elde etti. Mondrian 1925'e kadar Doesburg ile birlikte 1917' de De Stijl (üslup) ressam ve tasarımcılar birliğinin önde gelen üyelerinden biri oldu (Lynton,1982: 76-77).

**Resim1:** Piet Mondrian, Büyük Mavi Düzlem, Kırmızı, Siyah, Sarı ve Gri ile Kompozisyon 1921, tuval üz. yağlı boya, 60x50 cm.



Yine Kasimir Malevich'in '*Suprematizm*' adını verdiği çalışmaları soyut anlayışın bir diğer örneğidir. Bu çalışmaların ilk olgun örneği beyaz bir kare içine yerleştirdiği ve onun yarı alanı kadar siyah bir kareyi gösteren resmiydi. “ ...Bir imgeden çok bir işareti andıran bu kare, kesinlikle görünebilir herhangi bir nesnenin soyutlaması değildi ( Lynton,1982:80). Malevich'in daha sonraki resimlerinde bu resmin statik yapısından farklılaştı. Bir birine karşıt, zıt renklerin, farklı boyutların olduğu parçalar beyaz bir zemin üzerinde akıyormuş duygusuyla yer aldılar. Sanatçının tüm resimlerinde metafizik bir duygu kendini hissettiriyordu. 1920'lerde yaptığı *Beyaz Üzerine Büyük Haç* adlı resmi bunu daha net gösterir.

**Resim 2:** Kasimir Malevich, 1916, *Süprematist Resim-Kompozisyon*, tuval üz. Yağlı boya, 88.5x71 cm.



Delaunay, Mondrian ve Malevich böylece betimleme dışı bir sanata doğru yönelirken Kübizmden yararlanmışlardır. Bu sanatçıların çalışmalarında Kübizmin kaygılarını göremeyiz. Kübizm doğayı anlamak için bir yöntem geliştirmeye çalışırken kaynaklarını pozitivizmden alıyordu. Soyutlamaları metafizik değil, fizik soyutlamalardı. Kübizmde sanatçıdan çok doğaya uygulanan yasanın sesi egemendi. Oysa Delaunay, Mondrian ve Malevich’de betimleme sorununu arkada bırakmak isteyen, resim düzleminde gerçekliğin nasıl betimleneceğine ilişkin soruya yanıt aramak istemeyen resimlerdir. Belki bunun imkânsız olduğu düşüncesi bu sanatçıları resim düzleminde gerçekliğin ancak bir işaret, simge olarak yer alabilmesinin mümkün olduğu sonucuna götürmüştü.

Bu olguları Soyut Ekspresyonizmin önde gelen temsilcisi ve Kuramcısı Vassily Kandinsky’nin çalışmalarında da görebiliriz. Kandinsky resim sanatı ile müzik arasında bir ilişki buluyordu: “Kandinsky bir yazısında ‘resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir,’ diyordu. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, içimlerle renklerin o kişinin içine işlenmesini, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandığı gibi, resme bakan kişide heyecan yaratmasını istiyordu (Lynton,1982: 84).

**Resim 3:** Vassily Kandinsky, 1912, *Doğaçlama 26*, tuval üz. yağlı boya, 97x107.5 cm.

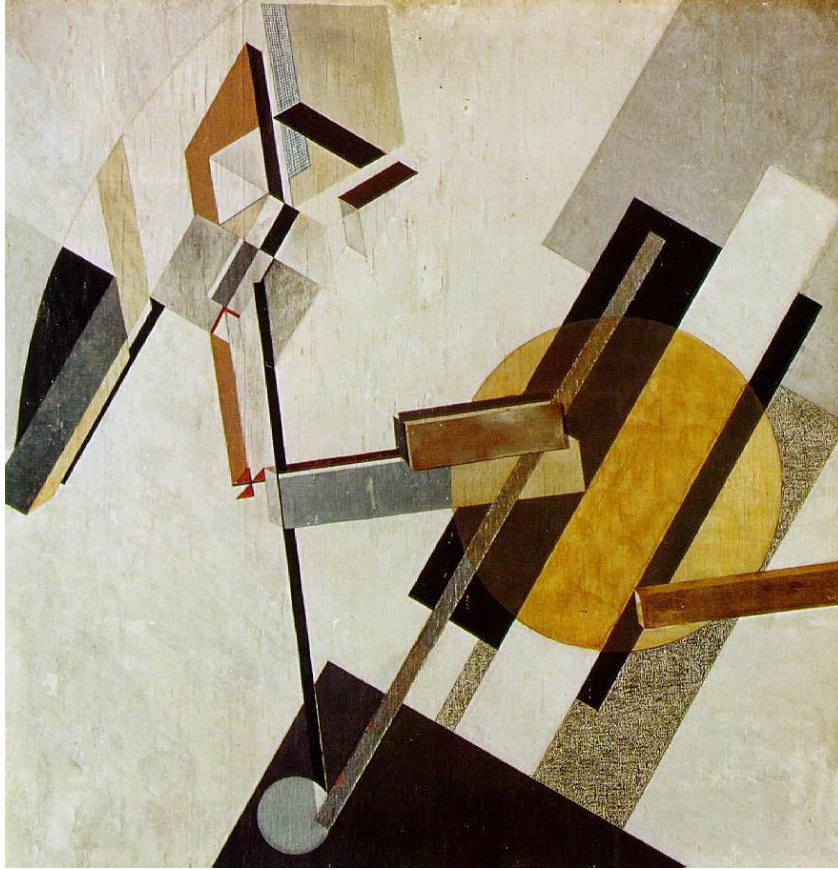


Tüm bu sanatçıların çalışmalarına baktığımızda şunu görürüz: çalışmalar gerçekliğin betimlemeleri olmak istememekte ama gizemsel, sezgisel yolla da olsa gerçekliğin bütününe ilişkin bir kavrayış isteğini gösteriyorlardı. Bu bize İ. Kant idelerinin tarifini hatırlatır. Daha öncede anlatmaya çalıştığımız ideler herhangi bir nesneye karşılık gelmezler, aklın zorunlu bir sonucu olarak anlığın çeşitliliğini ilkeler altında bir araya getirmek için üretilirler. İşte bu resimlerde nesnelere söz etmemekle birlikte nesnelere ilişkin bir kavrayışı veriyor gibidirler.

Yine bu olgunun izini Konstrüktivist çalışmaların içinde de sürebiliriz. *De Stijl* ile Konstrüktivizm arasındaki birleşmeyi, Theo van Doesburg ile Rus, El Lissitzky hazırlamışlardı. Theo van Doesburg'un Mondrian ile beraberliği sırasında ortaya koyduğu çalışmalar Malevich'in dinsel özellikler taşıyan ikonalarının din dışı benzerleri gibidirler. Lissitzky bu çalışmalarını mimari ile resmin bir ara durağı olarak tarif etmiştir. Bu çalışmalar temel olarak dikey-yatay formülü ile oluşuyordu.

Theo van Doesburg ile El Lissitzky için önemli olan çalışmaların kendilerinden çok amaçladıkları idi. "Her yapıtım gözleri üzerine çekmeye değil, duygularımızı sınıfsız bir toplum yaratma gibi çok daha büyük bir amaç uğrunda bizi harekete geçirmeye çağırıyordu (Lynton,1982:114). Bunun için van Doesburg ile Lissitzky yine teknoloji kullanıyorlardı ama bu teknoloji çevremizde gördüğümüz makineler değildi. Theo van Doesburg ile El Lissitzky Teknolojinin görünmeyen güçlerinin peşindeydiler. "Lissitzky'nin görüşü ve sanatı karışık, gücünü maddi dünyadan almakla birlikte, manevi değerleri de hesaba katan modern görüşlerin metafizik özelliklerinden de esinlenen bir fizik dünyasının haberciliğini yapıyordu (Lynton,1982:114-115).

**Resim 4:** El Lissitzky, 1920 veya 1921, *Proun* 19D, kontrplak üzerine alçı taşı, yağ, vernik, pastel boya, renkli kâğıtlar, zımpara kâğıdı, grafik kâğıdı, karton, metalik boya ve metal folyo, 97,5x97.2 cm.



Lissitzky'nin *Proun* olarak adlandırdığı resimleri onun anlayışını iyi yansıtır. Mimari öğeler taşıyan bu biçimler Malevich'in dikdörtgenleri gibi boşlukta sallanmaktadır. "Bu biçimlerin üç boyutlulukları hem gösterilmekte, hem de biçimler aksonometrik olarak düzleme yerleştirildiği için, perspektif özelliklerle bir yanılısama önlenmiş olmaktadır (Lynton,1982:115).

Van Doesburg Mondrian'ın etkisindeki ilk döneminden farklı olarak dikey-yatay formülü dışına çıkmış Lissitzky'nin etkisiyle daha dinamik kompozisyonlar tasarlamıştır. Bu dönem yapıtları köşegen ızgara biçimlerinden oluşan kompozisyonlardı. Bu resimler soyut mimarlık denemeleri gibidir.

Theo van Doesburg ile El Lissitzky yayımladıkları bir bildiri de şunları söylüyorlar: "Biz bugün-makinenin içerdiği güçleri esin kaynağı olarak benimseyen ve yücelten, duyarlığımızı yeni plastik yapıtlar üzerinde odaklayan kişiler- yeni bir makine estetiğinin çizgilerinin, aydınlanan ufukta mekanik bir kozmogoninin ilk armağanı olarak plastik bir ifadeyle belirlediğini görüyoruz". (Lynton 1991, s. 117)

Van Doesburg ve Lissitzky her ne kadar makine estetiğinden yola çıksalar ve çalışmalarının somut bir karşılığı varmış gibi gözükse de; iki sanatçı da resimlerini gizemci bir soyutlama üzerine kurgulamışlardır.

Gösterilemeyenın gösterilmesi olgusu Amerikan Soyut Dışavurumcularında (ASD) başka bir boyutta ortaya çıkar. Avrupa resminde metafizik veya simgesel boyutta da olsa yer alan gerçeklik burada tamamen yok olacaktır. Resim kendi gerçekliği dışında hiç bir şeyle

ilgilenmez. Resim artık kendi ontolojisiyle baş başa kaldıkça, kendi içine daldıkça daha anlamlıdır. Resim artık kendini konuşmalıdır.

ASD iki döneme ayrılabilir: Birinci dönem: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Yves Kline'ın yer aldığı Jet-Aksiyon dönemi. İkinci dönem: Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still'in yer aldığı renk alanı resmidir.

Pollock 1950'lerden başlayarak yeni resmini ilkin kalın fırçalarla boyayarak, daha sonra bir köşesinden kaldırıp akıtarak yaptı, daha sonra tuvali yere koyup fırçayı üzerinde gezdirerek damlatma ve akıtma tekniğini kullandı. Pollock'un resimlerinde herhangi bir imge ya da figür göremeyiz, resim bunlara gereksinmez. Resim hem nesne, hem içeriktir. Bu resimlerin çeşitli bölgelerinde farklılıklar oluşturmayı bırakıp bütünsel bir yüzey oluşturur. Öncelikli olarak resim yapılma aşamasındaki rastlantısallığı soru konusu olur. Bu resmin algılanması ile de ilgili problemler ortaya çıkmıştır. Daha önce tek bakış noktasından kavranabilen resimler soru konusu olmaktadır.

**Resim 5:** Jackson Pollock, 1950, *Bir Numara*, tuval üzerine yağlı boya, 221x299.7 cm



Pollock gibi Kooning de desenle resim arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Kooning'in resimleri figüre çok daha yakındır. Bazı biçimlerin bazı imgeleri çağrıştırmaları ise kübizm ile ilgisini göstermektedir. Kooning'e göre sorun, konunun tuvale, düzlem üzerinde yer alan resmetme olgularından vazgeçmeden nasıl yerleştirilebileceğidir. Yani tüm çabalar resmin kendi iç sorunlarından ibarettir. Resim kendi olanaklarını sınamaktadır. Resmin yüzeyinde bir şeyi gösteremiyoruz. Neyi vurgulamak istiyorsak onu resmediyor ve öne çıkarıyoruz. Bu bir soyutlama ama daha çok da bir eksiltme. Çünkü gerçek dünya da bizim resmettiğimiz nesne salt kendisiyle var değil. Bir çevreyle bütünleşmiş olarak mevcut. O çevreyi oluşturan nesnelerin, boşlukların ve alanların bir bölümünün de elle tutulur bir somutluğu, gözle görülür bir kesinliği yok. Varlıklarını bize binoküler görsellikleri ve lokomotor etkinlikleriyle duyumsatıyorlar. Sorun da işte bu: bu olmayan, ama olan ve üstelik başka nesnelere de var eden olguları, özdekleri (materyalleri) resimsel düzlemde nasıl var edeceğiz? (Kahraman, 1991:124)



**Resim 6:** Willem de Kooning, 1955, Gotham'dan Haber, tuval üzerine petrol, emaye, kömür ve gazete transferi, 181.61 x 208.28 cm.



Böylece temsilin kaynağı resimdeki boşluklar olmaya başlar. Varlıklar yokluklarında temsil edileceklerdir. Bu resimlerde gösterilemeyen olgular, gösterilemedikleri gösterilerek var olurlar. Çünkü gösteremediğimiz şeylerin zihnimizdeki genişliği negatif gösterime yansır.

Motherwell 1953 – 54 yıllarında resimlerine *İspanya Cumhuriyetine Ağıt* adını vermiştir. Bu dizi yaklaşık yüz adet resmi içerir ve neredeyse hepsi birbirinin aynı resimlerdir bunlar beyaz zemin üzerine düşürülmüş dikdörtgen oval siyah lekelerdir.

39

Bu gösterimdeki gösterilemezliğe iyi bir örnek olabilir. Hemen fark edilebileceği gibi bu resimler biçimin kendi olanaklarının bir sınanması olduğu gibi, ele alınan konuların, tartışılan sorunların, aslında kavramsal olarak tartışıldığını fark edebiliriz.

**Resim 7:** Robert Motherwell, No.70,1961, *İspanya Cumhuriyetine Ağıt*, tuval üz. yağlı boya, 175.3 x 289.6 cm.



1965'e gelindiğinde Jules Olitski, kılcal izler bile başka bir form, giderek bir figür yaratır, bu da e kendisinin denetimi dışında bir öge ekler diye fırçayı bırakıp resmi tabancayla boyuyordu. Çünkü resimde bir alan yaratmak işarete, benzer bir şey yaratmak demektir. Bu ise dünyanın temsil edilmesine giden yoldur. Ama Olitski resim tuvale koyduklarımızla değil çıkardıklarımızla anlam ve önem taşır diyordu. Çünkü saf resim kendine döndükçe bulunabilirdi. Bundan öte her şey resimsel değil, resim dışı öğelerdir.

**Resim 8:** Jules Olitski, Kapsamlı Rüya, 1965, tuval üzerine akrilik, 135" x 93."



ASD'nin oluşmasında etkili olmuş olan eleştirmenlerden Clement Greenberg bu konuda özetle şunları söylüyordu: Greenberg'e göre resimsel sanat iki vazgeçilmez geleneksel öğeden oluşur: Yüzeysellik ve yüzeyselliğin sınırlarının genişletilmesi.

Greenberg Modern Sanat ve İ. Kant'ın estetik görüşleri arasında bağ bulmaktadır bunu şöyle anlatır:

“Ben Modernizm'i Kant'la başlayan bir özeleştirici eğiliminin şiddetlenmesi, hatta azgınlaşması olarak görüyorum. Eleştirinin yürütüldüğü aracın kendisini ilk sorgulayan Kant olduğu için, onun ilk gerçek Modernist olduğunu düşünüyorum. (...) Benim anlayışıma göre Modernizm'in özü, bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmasında yatar. –yıkma amacıyla değil, kendi yetki alanına daha sağlam yerleştirmek amacıyla. Kant, mantığın sınırlarını saptamak için gene mantığı kullandı, işini bitirdiğinde ise mantık kendisine kalanın mülkiyetini daha da emin bir biçimde elinde tutuyordu. (...) Eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür. (...) Özeleştirinin görevi, herhangi bir sanattan bilinçli olarak ödünç alınmış etkileri veya araçları elimine etmektir. Böylece her sanat saf bir hale gelecektir ve onun saflığı, özgürlüğü kadar kalitesinin de garantisi olacaktır. (Greenberg,1997:57-63)

Belki bu gelişmeyi kavramsal sanat öncesi son durak olarak görülen Minimalist sanata genel bir bakış ile tamamlayabiliriz.

Minimalizm, temel belirleyicisi bir kültür sorgulamasından daha çok, yapısalcı teorilerden etkilendiği çok açık olan sanat üzerine düşünme eğilimidir.

Frank Stella'nın "Fez (fes)" adlı çalışmasına baktığımızda, resmin geometrik olarak bölünmelerden oluştuğu görülür. Kare bir tuval dört eşit parçaya bölünmüştür. Her parça kendi içinde diogonal şeritlerin tuval köşelerine kaçacak şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Stella bununla ne yapmak istiyordu? Bu soyutlamalarla varmak istediği yer neresidir. Minimalistler şunu arıyorlardı: her şey çıktıktan sonra elde ne kalırsa, üretilen şey sanat eseri olarak tanımlanır. Jules Oltski, Frank Stella, Robert Ryman, Kenneth Noland, Charles Biederman'ın çalışmaları resim sanatını bu çerçevede geliştirdiler.

Frank Stella çalışmalarını bu çerçeveden hareketle başka bir yere doğru ilerletti. "mademki, diyordu Stella, resim bir ilişkililik temeli üzerine kurulmuştur ve resmin öyküsünü onu oluşturan öğelerin kendi içlerindeki ilişkiler oluşturur, öyleyse modern resim bütün bunlardan arınmış bir resim olmalıdır. Bu düşünceyle Stella sadece tuvalin bakışımı (simetrik) çizgilerden oluşan bir yüzeye dönüştürmekle kalmadı. Gerçekliği damıtılabilmek için renk konusunda tasarrufa gitti. Tuval belli yoğunluk taşıyan ve tüm yüzeyde aynı kalan renklerden oluşuyordu.

Bir süre sonra bununla da yetinmedi. Alan etkisini azaltmak ya da başkalaştırmak için ve bu alanın salt bir renkten oluşsa da renk lekesinin, konturlarıyla meydana getirdiği biçim nedeniyle yarattığı figür izlenimini yok etmek için, tuvallerini biçimlendirmeye başladı. Tuval artık geometrik ve iki boyutlu bir yüzey değildi. Üç boyutlu bir yüzey, hacimdi. (Kahraman,1991:59)

**Resim 9:** Frank Stella, Lanckorona I, 19711, karton üzerine karışık teknik, 274.3 X 228.6 CM



Minimalizm'in geliştirdiği resme ait olmayan her şeyi dışarıda bırakma eğilimi, görsellikten çok düşünümsellik taşır.

"...Bu anlamda Minimal sanat Wittgenstein'in Tractacus'ta çözmeye çalıştığı sorulara benzer yanıtların peşindedir. Tractacus'ta sorduğu soru şudur: dilin var oluşunu sağlayan şey, dilin olanağı nedir? Dili, onun en önemli amacı saydığı amaç için, yani dünyayı betimleme, olguları dile getirme, doğruları – ya da başarısız kaldığında yanlışları anlama amacıyla kullanmak nasıl mümkün olabilir. Wittgenstein'in amacı düşüncenin yapısını ve sınırlarını

anlamak, yöntemi ise dilin yapısını ve sınırlarını irdelemektir. Minimalistler de bu kusursuz dil arayışının içindedirler. ASD'nun çoşumcu çizgisine karşılık, boş, yansız, bireysellikten uzak, tündengelimci ve birimci yapısı, manidarlıktan uzak olması minimalist yapıtların ortak paydasını oluşturur. Her şey dışlayan ve sanatı tümüyle yalın bir dil olgusu olarak tanımlayan bu yaklaşım Wittgenstein'in felsefesi ile yakın bir bağ içindedir. Bu sonuca uslaşmak için yürünmesi gereken yolun başında, her şeyi yadsımayı esas tutan öz eleştiri vardır. Minimalizm önce kendisinin de bir parçası olduğu resim gerçeğine karşı çıkar. Başlangıçta kendi dışında ama kendisinin de varlıkbilimsel olarak içinde yer aldığı kavramlara yönelttiği eleştiri, mantığın doğal bir zorlamasıyla kendisine yönelir. Kendi yaptığı her şeyi sorgulamaktadır. Minimalizm her şeyi yadsıyacak ama yerine seçenek diye ürettiği şeyleri de yadsıyarak yürümeye çalışacaktır yolunu ki, bu, olanaksız aramaktan başka bir şey değildir. Çünkü söz konusu edilen eğer sanatsa, bu koşullar altında sanat, üretken bir etkinlik olmaktan çıkarılacaktır demektir. Çünkü sorulan sorulara verilen yanıtlar gene sanat yapıtı aracılığıyla olmayacaktır. Bu yapıtlar sanat yapıtını aşacak ve açılan bir felsefi tartışmanın içinde aranacaktır. Yapıtlar olsa olsa söylenenleri 'imleyen' içeriğinden boşaltılmış ve dışlanmış nesnelere haline gelecektir. Sanat yapıtının bünyesinde barındırması doğal olan sanatsal ağırlık hiçe sayılacaktır, sanat nesnesi yokumsanacak, sanatsal üretim aynı zamanda bir biçim ve güzellik olgusu diye tanımlanmaktan, nitelendirilmekten çıkarılacaktır. Hepsinin yerine sanatçının bilinci konulacaktır. (Kahraman,1991:87)

Minimalizmde sanata olan güvensizlik, kendini de kapsayacak bir değillemeye dönüşmüştür. Tüm bir Modern Sanat yeni bir yüzey peşindeyken Minimalizm yüzeyi sanat olarak görmek ister. Wittgenstein'in dili felsefenin kendisi olarak görmesi gibi.

Batı Düşüncesinin rüyası olan mükemmel dil arayışı burada gerçekleşmiş gibi gözükür. Ancak bu ironik bir şekilde gerçeklik üzerine konuşmaktan vazgeçip dilin kendine dönmesiyle, kendi kendini konuşmasıyla gerçekleşebilmiştir.

### 3. SONUÇ

Batı düşün dünyasında kökleri çok eskiye dayanan gerçeklikten söz edebilecek mükemmel bir dil arayışı bulunmaktadır. Modern dünyada yine modern özne böyle bir temsili bulabileceğini, yani bir kavram ya da sanat yapıtı üzerinde bunu üretebileceğine inanmıştır.

Fakat modern sanatı doğru bir temsil için ortaya koyduğu tüm akım, üslupların sonucunda başarısızlık duygusundan kendini kurtaramamış, her temsilin eksik ve kusurluğu olduğunu müşahade etmiştir. Modern dönemin ilk akımı olarak kabul edilebilecek Empresyonizm ile beraber, gören ve görülen ilişkisi resmin konusu olmuş, görülenin aslında daha önceki sanatsal dönemlerdeki yansıtıldığı gibi olmadığı, bu algıların tamamen kurgu olduğu, aslıdan görme denilen şeyin ışık ile ortaya çıktığını ortaya koymuştur. Bu noktadan itibaren temsile soyunan sanatçının görme denilen bu ilişkiyi soruşturmaya muhtaç olduğu gerçeğinden yola çıkması zorunlu olmuştur. Hemen ardından gelen Kübizm ise gören açısından olayı sorgulamış ve bu açıdan da görme işleminin koşullara ve konuma bağlı olarak değişken olduğu ortaya çıkmıştır. Tüm bu gelişmeler sonucunda sanatsal temsilin sürekli bir soruşturmaya muhtaç olduğu ortaya çıkmış ve tüm temsillerin kuşkulu olduğu kabul edilmiş, nihayetinde böyle bir temsilin mümkün olmadığı düşüncesine varılmıştır.

Sanatsal alan bu noktadan itibaren yeni bir olguyu gündemine almıştır. Eğer böyle bir temsil mümkün değilse, belki de yapılacak yegâne şey temsil edemediğimizi göstermektir. Böylece sanat tarihinde gösterimin negatif, soyut, sembolik biçimleri ortaya çıkmıştır.

Öncelikli olarak Mondrian örneğinde görülebileceği resim sanatı temsil adına soyut biçimleri ortaya koyacak ve bunlara sembolik anlamlar yükleyecektir. Bu soyut biçimlerin bir kavramı ya da olguyu temsil ettiği söylenmektedir ama bu temsil sembolik olarak

yapılabilmektedir. Sonsuzu bir nesnede göstermek mümkün değildir ama bir sembol ile ifade etmek mümkündür.

İkinci olarak Amerikan Soyut Sanatında, Pollock ya da Olitski örneklerinde daha net görüldüğü gibi sanat bir şeyi temsil etme görevinden kendini geri çekmiş bunun yerine sanatın kendi iç sorunlarıyla uğraşmayı tercih etmiştir. Gerçeklik üzerine susmayı tercih eden sanat sadece yüzey, boya, figür ilişkilerini, sorunlarını gündeme almıştır. Sanat böylece ancak kendi iç işleyişini, resim olma, sanat olma durumunu ele aldığı sürece anlamlı görülmüştür.

## KAYNAKÇA

- ALTUĞ, TAYLAN; (1989), Modern Felsefede Metafiziğin Elenmesi ve Yol Açtığı Bilgi Kuramsal Sorunlar, Ege Üniversitesi Yay, İzmir
- GREENBERG, CLEMENT;(1997), Modernist Resim, Modernizmin Serüveni , ed. Enis Batur, YKY, İstanbul
- KAHRAMAN, HASAN BÜLENT;(1991), *Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişkinde Bakışlar*, Hürriyet Gösteri, S:124, İstanbul
- LYNTON, NORBERT; (1982), Modern Sanatın Öyküsü, çevirenler: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul
- APPIGNANESI, RICHARD, GARRATT, CHRİS; Herkes İçin Postmodernizm
- EAGLETON, TERRY; (1994), Kant'ta imgesel olan, Edebiyat Eleştiri 6/7 Yaz, İzmir

### Resim Kaynakları

- Resim 1: [http://www.artchive.com/artchive/M/mondrian/mondrian\\_blue\\_plane.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/M/mondrian/mondrian_blue_plane.jpg.html)
- Resim 2: [https://en.wikipedia.org/wiki/Suprematist\\_Composition](https://en.wikipedia.org/wiki/Suprematist_Composition)
- Resim 3: <https://www.wassilykandinsky.net/work-29.php>
- Resim 4: <https://www.moma.org/collection/works/79040>
- Resim 5: <https://artmoderneblog.wordpress.com/2016/04/10/jackson-pollock/>
- Resim 6: <https://www.albrightknox.org/artworks/k19556-gotham-news>
- Resim 7: <https://www.artsy.net/artwork/robert-motherwell-elegy-to-the-spanish-republic-no-70>
- Resim 8: <http://paulcorio.blogspot.com/2007/02/jules-olitski-comprehensive-dream.html>
- Resim 9: [http://www.spruethmagers.com/artists/frank\\_stella@@viewq3](http://www.spruethmagers.com/artists/frank_stella@@viewq3)