

## Soyut Resim Sanatı: Eğilimler, Öğretiler ve Karşı İddia

Dr. Öğretim Üyesi Zafer Kalfa<sup>1\*</sup>

**Geliş tarihi:** 26.02.2019

**Kabul tarihi:** 16.03.2019

**Atf bilgisi:**

*Uluslararası Bilimsel  
Arařtırmalar Dergisi (IBAD)*  
**Cilt:** 4 **Sayı:** 2  
**Sayfa:** 201-221 **Yıl:** 2019  
**Dönem:** Yaz

This article was checked by *Turnitin*.  
Similarity Index 03%

<sup>1</sup>Kahramanmaraş Sütçü İmam  
Üniversitesi, Türkiye,  
[buhranbey@gmail.com](mailto:buhranbey@gmail.com)  
**ORCID ID** 0000-0002-8234-3394

\* Sorumlu yazar

### ÖZ

1900'lerin başından itibaren Rusya'dan Almanya'ya, Fransa'dan Birleşik Devletler'e kadar neredeyse tüm batı dünyasının öncü akımı kabul edilen soyut resim, yalnızca yoğun bir içerik barındırması nedeniyle değil ama aynı zamanda biçimsel bir yenilik sunduğu için de en gözde sanat formu olarak değer görmüştür. Dahası, gerek akademik ortamlarda, gerekse avan-garde olarak tabir edilip ve akademi karşıtlığıyla bilinen sanat çevrelerinde soyut resim yapmak bir bakıma öncü olmanın şartı haline gelmiş ve hatta kimi dönemlerde bu akım, tek gerçek sanat olarak kabul edilmiştir. İlginçtir; evrensel ve esas doğa formlarından oluşması ve aynı anda felsefi bir derinliğe de sahip olması nedeniyle başköşeye oturtulmuş olan bu sanat akımı, bir süre sonra, üstelik benzer nedenlerde dolayı gözden düşmüştür. 1950'lerden sonra İngiltere ve özellikle de ABD'de kendini gösteren farklı bazı eğilimler; soyut sanatı aşırı uhrevî, felsefi ve -tabir yerindeyse- ulvî olduğu gerekçesiyle topa tutmuştur. Düne kadar, nesnel gerçekçiliğin sanatın ahlakına yakışmayan bir taklitçilik olarak görülüp kınandığı sanat ortamları, birden bire ortaya çıkan bu soyut / soyutlama karşıtı gurubun nesnelcilik tutkusuyla şaşkına dönmüştür

**Anahtar Kelimeler:** soyut resim, tin, nesnelcilik, pop sanatı, yeni figüratif.

## Abstract Painting: Tendencies, Doctrines and Anti-Thesis

Assist. Prof. Dr. Zafer Kalfa<sup>1\*</sup>

**First received:** 26.02.2019

**Accepted:** 16.03.2019

**Citation:**

*Journal of the International Scientific Research (IBAD)*

**Volume:** 4 **Issue:** 2

**Pages:** 201-221 **Year:** 2019

**Session:** Summer

This article was checked by *Turnitin*.  
Similarity Index 03%

<sup>1</sup>Kahramanmaraş Sutcu Imam University,  
Turkey, [buhranbey@gmail.com](mailto:buhranbey@gmail.com)  
**ORCID ID** 0000-0002-8234-3394

\*Corresponding Author

### ABSTRACT

Abstract painting, which had adopted as leading movement of all West world throughout Russia to Germany, and from France to United States since 1900's years, was appreciated as favorite art form thanks to it held intensive content and also offered a new art form. Moreover, painting abstractly was become a proviso to be pioneer both on academy and other art communities known as avan-garde who is opposite to academy, the art was adopted genuine art in certain periods, even. Interestingly, the trend, which had been held in high esteem thanks to having a philosophical profundity and consisting of universal / essence forms, fell into disfavor after a while, with same reasons furthermore. After 1950s, some unlike movements who showed themself in England and notably USA, berated abstract art because of it is extreme ethereally, philosophical, and -so to say- lofty. Art environment at which pactical realism has been conceived as a mimicry that out of place in terms of art morality, was amazed by the reason of desire for objectivism of the group who came in view suddenly and anti-abstract.

**Keywords:** abstract painting, spiritual, objectivism, pop art, new figuration.

## GİRİŞ

Gelişimini yirminci yüzyılın ortalarında tamamladığına inanılan soyut resmin, bu tarihten sonra pek çoklarınca kabul görmemesi ya da en azından gözden düşmesi üzerinde durulacak derecede ilginç bir konudur. Zira soyut resim, sanat tarihinde çok uzun bir evreyi kapsarken sadece göze hoş görünmesi nedeniyle değil sahip olduğu felsefi anlamlar bakımından da kendini çok geniş bir çevreye kabul ettirmiştir. O kadar ki pek çok ülkede bir moda halini almış, yüksek bir mertebede tutulmuş hatta -hatalı bir yargı neticesinde de olsa- soyut resim yapan ressam, figüratif çalışanlara göre daima daha üstün görülmüştür. Ne var ki 1960'larda, bu sanat anlayışı sorgulanmaya başlanmış hatta bazı hallerde sorgulanmaya gerek dahi görülmeden küçümsenmiş ve neticede devre dışı bırakılmıştır. Onun yerine, figürü yeniden resme dâhil eden ve hatta daha da cüretkâr davranıp nesnel gerçekliği adeta kutsayan bir sanat anlayışı başta İngiltere ve Amerika olmak üzere çeşitli Batı ülkelerinde rağbet görmeye başlamıştır. Soyut resim bu ortamda yalnızca biçimsel ilkeleri nedeniyle ötelenmemiştir; postmodern akım, soyut resim sanatının muhtevasına da şiddetle karşı çıkmıştır. Yirminci yüzyılın ortasına dek *nesnesizlik* ilkesi üzerinde ısrarla durulurken figür -üstelik tüm sıradanlığıyla- 1960'larda resme yeniden dâhil edilmiştir. Yirminci asrın ilk yarısında soyut resim sanatı için ruhsal dünya esas içerik olarak belirlenmişken 1960'lara doğru manevi olandan özellikle sakınılmıştır. Sonuç olarak ortaya, hem biçim hem de içerik olarak soyut ve ifadeci sanatlardan tamamen farklı, sıradan ve nesnel olanı kucaklayan bir sanat çıkmıştır. Tarihe, Pop Art olarak geçen bu sanatın en büyük zaferini tinselliğe karşı kazandığını söylemekte de sakınca bulunmamaktadır.

### 1. Soyut Resim Sanatının Dayanak Noktaları

Kandinsky, modern sanatın bir kırılma noktası olarak kabul edilse de soyutlama fikrinin ondan çok daha eskiye dayandığı yadsınamaz bir gerçektir. Soyut sanatın eski çağlara dayanan geçmişi ve gelişimini anlamak için Müslümanların geometrik sanatlarına, Vikinglerin, Gallerin barok süslerine Ragon'un ifadesiyle, bir selam çakmak yeterlidir (1987, s.22). Hatta salt bir estetik tasarım olarak değerlendirildiğinde soyutlamanın ilkel insanın bir dehası olduğu dahi öne sürülebilir. Bütün bunlar bizi, insan duyularından çok itkilerin, inançların ve sezgilerin devreye girdiği bir sanat anlayışına götürür ki bu noktada soyut resmin ilk dayanak noktası olarak kabul edebileceğimiz metafizik (doğa-ötesi) kavramıyla karşılaşırız. Yani ortada, duyuların değil de duyguların; daha doğru ifadeyle sezgilerin denetiminde ve Tunalı'nın da dediği gibi "özü gereği metafizik" olan bir sanat vardır (1981, s.142).

Evrende görülen nesnelere ve nesnelere bütününe bir yanılsama olduğu fikri antik çağ düşünürü Platon'dan beri tartışılmaktadır. Platon'a göre nesnelere oldukları gibi değil göründükleri gibi veren resim sanatı bir taklitçiliktir. Bu da gerçeklik değil olsa olsa benzerliktir (Bozkurt, 1995, s.93). Gerçeklik olabilmesi için görünenin somut sınırlarını aşabilmek gereklidir. Çünkü doğadaki hiçbir varlık salt madde değildir. "Nesnelere bize veren duyuşsal nitelikleri dışında, evrende duyularla kavranamayan

duyu-üstü bir özler dünyası vardır. İnsan, duyu gerçekliğini, duylarda bize verilen görüşleri paranteze alarak, duyuusal görüşleri ortadan kaldırarak bu özlere ulaşabilir” (Tunalı, 1981, s.143).

Modern ressam, Platon’un çağlar öncesinden gelen uyarısını dikkate almış olacak ki görülür değil sezilir gerçeğin peşine düşmüş ve nihayetinde nesne tasvirini içermeyen bir sanat fikrine erişmiştir. Bu yakıcı gerçeği ilk fark edenler arasında, 1900’lerin başında, benzer bir görüşten hareket ederek tabiat tasvirini terk eden, yalnızca renk ve şekillerden kurulu bir resim tarzını benimseyen Rus ressam Wassily Kandinsky bulunur. Kandinsky için sanatçı, “kalabalığın duyamadığı sesi duyabilen” insandır. Sanat ise “iç hakikati sezmenin yegâne yoludur” (2013, s.40-41). Eğer sanat, bir tasvir ve taklit yeteneği olmanın ötesinde anlam taşıyorsa sanatkârın gayesi somut dünyanın ardında saklı olan soyut gerçeğin izini sürmek olmalıdır. Aksi halde hiçbir ehemmiyeti olmayan bir nesneyi birebir kopyalama gayretiyle kendini de başkalarını da kandırmakla vakit harcayacaktır. Kandinsky’ye göre bu zaten imkânsız ve sanat açısından yararsızdır (2013, s.72).

Kandinsky burada, sanatın, duyu yoluyla kavranan somut gerçeği konu edinmemesi gerektiğinden bahsetmektedir. Çünkü bu mühendisin ya da bilimcinin işidir. Fakat sanatın özünde başka bir dünya vardır. Bu dünyanın mayasını ise “duyularla kavranmayan tinsel varlık” oluşturur (Tunalı, 1981, s.144). Tinsellik, soyut sanatın bir başka dayanak noktasıdır ve onun temelinde de aşağı yukarı metafizik kavramındaki gibi bir çeşit madde karşıtlığı bulunmaktadır. Burada madde, saygı duyulacak bir değer değil ama tam tersine, esas gerçek’e ulaşma yolunda aşılması gereken bir engelden ibarettir. Elde edilmek istenen nihai gerçeklik nesnel bir vasıf taşımadığına göre de onun nesnel / figüratif bir anlayış ile betimlenmesi büyük bir yanılgıdır. Denilebilir ki 1600’lerdeki dinî içerikli bir İtalyan resmi, manevî kıymeti olan örneğin tanrıları, melekleri veya cenneti maddî şekilde tasvir ederek aslında uhrevîyata aykırı bir pozisyonda kalmaktadır. Bu durumda, Kandinsky’nin salt renk ve lekelerden oluşmuş bir tablosu, İncil’den bölümleri anlatan bir Rönesans freskinden daha dinîdir.

Tunalı (1981, s.163)’nın ifadesiyle soyut sanat, “doğayı görme değil doğayı düşünme mantığı” taşıdığı için Rönesans’ın anatomik doğruluk tasasından olduğu kadar izlenimci resmin doğayı deneyleme fikrinden de uzaktır. Onun düşünme mantığı, salt metoda veya zekâyaya dayalı bilimsel bir düşünme değildir. Blaise Pascal (1623-1662)’in muhteşem ifadesiyle kalp, beynin kavrayamadığı bir akla sahiptir ve bu bileşim, tinsel düşünmenin yolu olarak soyut sanat için pek uygundur. Ressamın, her gün gördüğü nesnelere içermeyen, yalnızca renk ve lekelerin düzenlenmesinden ibaret olan eseri tanınabilir bir evren sunmayacağı için açıklaması da ancak tinsel bir yaklaşım ile mümkün olacaktır. İzleyicinin bu resimde gördüklerini anlamlandırmaya çalışmasına da gerek yoktur; soyut kompozisyon izleyiciyi zaten eşyanın olmadığı ruhsal bir âleme davet etmektedir. Bu, Tunalı’nın ifadesiyle, “ben dünyasını görünür kılmak, yeni bir evren yaratmak” anlamına gelir (Tunalı, 1981, s.146).

Hiç kuşku yok ki maddeden arındırılmış yeni evren, sonsuz ve tek Tanrı inancında ve haliyle İslam estetiğinde karşılık bulmaktadır. İslam’da da mücerret (soyut) anlayış, tevhit yani Tanrı’nın tek ve

sonsuz oluşundan yola çıkarak “gerçek varlığa ve birliğe ulaşmak için maddeden kurtulup metafizik âlemi yakalama çabasıdır” (...) “Çünkü dünyada var sandığımız nesnelere gerçek varlık karşısında sonlu olmaları bakımından yok sayılırlar” (akt. Yıldırım, 2011, s.35). Dikkat edilirse bu görüş, modern soyut resim sanatının ana savlarından birine işaret etmekte ve maddenin ötesindeki gerçeği yakalama düşüncesiyle neredeyse tamamen örtüşmektedir. O halde modern soyut resimde, -bir örneği de İslam inancı ve estetiğinde görülen- anti-materyalist bir tutumun gizli olduğunu söylemekte sakınca bulunmamaktadır. Nitekim bu sanatın öncülerinden kabul edilen Kandinsky’nin materyalizmi, “evrenin yaşamını kötü ve yararsız bir oyuna çeviren” felsefe olarak yadırgadığı da bilinmektedir (Kandinsky, 2013, s.30).

Resim sanatı, 1900’lerin başına dek, Rönesans’ın akla dayalı (rational) ilkeleri ışığında gelişmişti. Tabiat görüntüsünün mümkün olduğunca deneysel ve nesnel bir mantıkla işlenmesi sanatçının neredeyse tek gayesi olarak benimsenmişti. Kimi dönemlerde, sanatçının, ele aldığı konu ile arasındaki duygusal yakınlık sanat eserinde çeşitli yorumlamalara gidilmesini sağlamışsa da figüratif / nesnel gerçekten sapmak asla söz konusu değildi. Yani ressam, eserine duygusal bir katkıda bulunduğu dahi öncelikli olarak gözlerine güveniyordu. Bu da resim sanatının bir görme ve çizme ustalığı olarak algılanmasına neden olmuştu. Kaldı ki, 1600’lerdeki Avrupaî bilimsel aydınlanma hareketi, seküler görüşün her zamankinden daha güçlü olmasını da sağlamıştı. Bu değişimin sanat sahasında da aynen yaşanması kaçınılmazdı. Ressam, gördüğü bir objeyi ya da tabiat manzarasını ne kadar iyi çizerse o kadar başarılı kabul ediliyordu. Duyular ile algılanan nesnel geçişe mümkün olduğunca yakın bir tasvir yetisine kavuşmak sanatçının belki de tek gayesi haline gelmişti. Yirminci asrın başına dek durum, bazı üslup farklılıklarına rağmen pek değişmedi; plastiğin kullanılmasında yeni ve özgün denemelere, romantik yorumlamalara sıklıkla rastlanmıştır bu ara dönemde. Fakat sanatın bir saf ve soyut formlar estetiği olarak yeniden muhakeme edilmesi için uzun süre beklemek gerekmiştir. İşte bu esnada, az önce bahsedilen teoloji-estetik birlikteliği kadar bilimsel alanda meydana gelen bazı gelişmeler de sanatın somut değil soyut bir evren kurma çabasına ilham olmuştur. Maddeyi tek gerçek kabul eden bilimsel görüşün zaafı zamanla gün yüzüne çıkmış ve dolayısıyla bilginin yalnızca akıl ile elde edilemeyeceğini savunan metafizik felsefeye duyulan saygı ani bir şekilde artmıştır. Doğa bilimlerinde, teorik alanda meydana gelen bu kökten değişimler, sanata da yansarak soyut sanatın biçim dünyasını etkilemiştir. Bilimlerdeki soyutlaşma sanattaki soyutlaşmayı meydana getirmiş, buradan Rönesans’ın kalıplarını yıkmaya çalışan yeni bir muhakeme şekline, yeni bir evren fikrine varılmıştır. Tunalı’nın ifadesiyle bu, soyut evren tablosudur (Tunalı, 1981, s.149). Bilim dünyasındaki kuşkuların artması, sanat ortamlarındaki soyutlama hevesini artırmış tabir yerindeyse maddeye karşı ortak bir harekât başlamıştır. Dahası, duyumculuk olarak da tanımlanabilecek maddeci felsefelerin yaşamı bir maddeler birlikteliği olarak açıklama ısrarlarının yanı sıra yirminci asrın ilk çeyreğinde büyüme gösteren endüstrinin insanı metalaştırma arzusu da endişe içindeki sanat ve düşün insanlarının soyut gerçek üzerinde daha bir hevesle durmasında etkili olmuştur.

Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, ruhî bir tepki olarak sanatçı, resimde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermişti. Kübist ve ekspresyonist (dışavurumcu) akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten soyut resim akımları izlemiştir (Turani, 1971, s.485).

Kübizm ile soyut resim arasında bir bağ kurmak elbette ki mümkündür; Cezanne'ın saf geometrik şekilleri esas alan sanat anlayışı kuşku yok ki soyut resmin önünü açmıştır. Bununla birlikte kübizmin de önünde sonunda bir nesne yorumu olduğu hatırlanmalı ve soyut resmin nesneyi yorumlama değil ama bütünüyle yok sayma amacı taşıdığı unutulmamalıdır. Soyut resim, “nesne biçimlerinin egemenliğinden kurtulma, evrenin yüzeysel görünüşlerinden çıkıp derinliğe, varlıkta derinliğe uzanma” amacı güder (Tunalı, 1981, s.164). Hem bu bakımdan sanatçının, mantık kurallarına uyma zorunluluğu da yoktur. Onu sadece iç sesi ve ruhsal dünyası ilgilendirir. Bu sırada, resim sanatının biçimsel / estetik kuralları, sanatçının ruh dünyasından gelen komutlara göre kendiliğinden belirlenir. Burada, Kandinsky'nin içsel ihtiyaç önermesiyle karşılaşılır; içsel ihtiyacın gerektirdiği tüm araçlar kutsal, içsel ihtiyacı gözden uzaklaştıran tüm araçlar ise şeytanidir Kandinsky'ye göre (2013, s.79). Dolayısıyla, soyut sanat için herhangi bir tarz veya üsluba uygunluk önemli değildir. Soyut resim, kübizm örneğindeki gibi, nesneyi yorumlamak derdinde de değildir; önemli olan biçimin içsel bir zorunluluktan (ihtiyaçtan) doğup doğmadığıdır (Tunalı, 1981, s.170). Bu sayede hem sanat eseri hem de sanatçı özgürleşecektir. Bu açıdan bakıldığında denilebilir ki soyut resim aynı zamanda bir özgürleşme hamlesidir (Resim 1).



Resim 1: *Panel for Edwin R. Campbell No. 4*, Vasily Kandinsky, 1914



## 2. Biçimsel / Estetik İzah

Soyut resim elbette kimi zaman teolojinin sonsuzluk fikrinden kimi zaman da us karşıtı bilim felsefesinden beslenmiştir. Kimi deneyler, bilim dünyasının pozitivist iddialarını boşa çıkarmış ve tabiatın yalnızca fizik kanunlarıyla açıklanamayacağı daha net görülmüştür. Yani esas gerçeğin nesnel olmadığı savı, İslam'daki tevhit anlayışında olduğu gibi doğrudan doğruya modern bilimin kimi alanlarında açıkça karşılık görmeye başlamıştır. Alman fizikçi Max Karl Ernst Ludwig Planck (1858-1947) henüz yüzyılımızın başında şöyle söylemiştir: “Temel olan bilinçtir ve madde dediğimiz şey bilinçten türemiştir”<sup>1</sup>. Daha sonra ise modern kuantum fiziği maddenin esas / öz olmadığını ilan etmiştir. 2014 yılında hayatını kaybeden fizikçi Hans-Peter Dürr, bu keşfi 2005 yılında yayınlanan bir makalesinde, “Madde, maddeden yapılmamıştır” sözüyle çok güzel ifade etmiştir<sup>2</sup>.

Öte yandan soyut resmi yalnızca bu tinsellik ya da metafizik bilim felsefesi üzerinden açıklamak da doğru değildir. Soyut resim sanatı aynı zamanda konu egemenliğinden kurtulma, sanatı kendi öz değerleriyle icra etme esasına dayanır. “Soyut demek, hissedilir biçimlerden yola çıkarak ve bu biçimleri bir anlamda arındırarak inşa edilmiş demektir” (Bonfand, 2015, s.14).

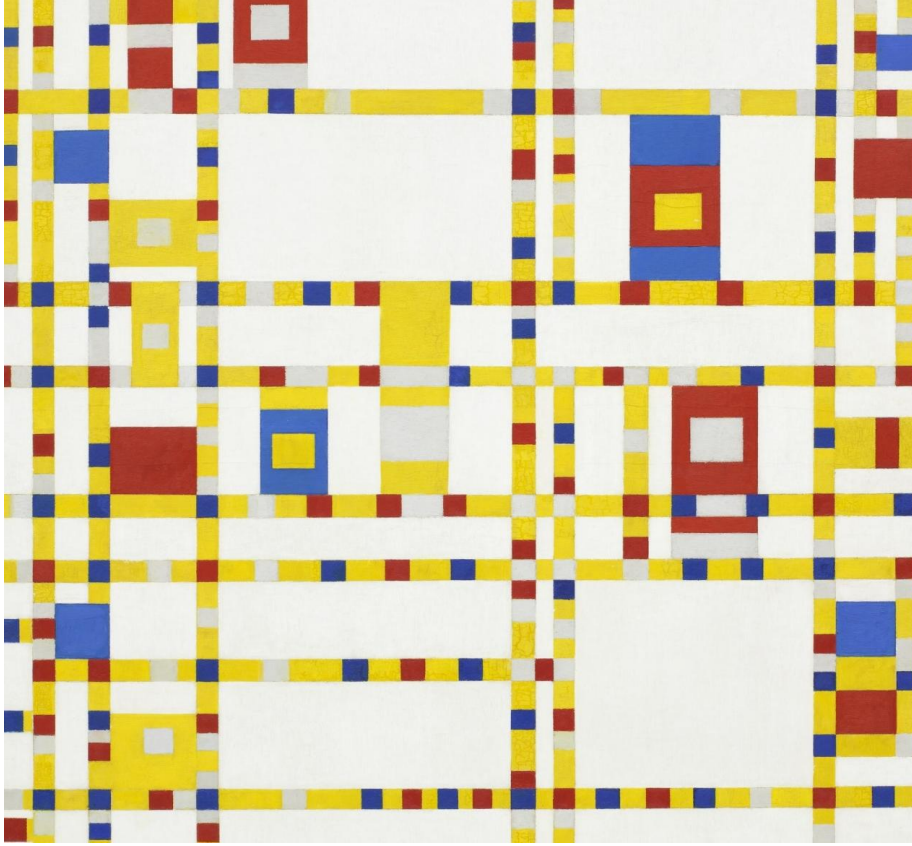
Yüzyıllar boyunca dinî, geleneksel ya da siyasî bir takım konuların tasviri için kullanılan resim sanatı, şimdiden sonra yalnızca kendine has unsurlar ile yetinecektir; sanat, sanat içindir iddiası bu şekilde doğmuştur. Renk ve çizgiler bir olayı, bir kişiyi veya manzarayı betimlemek için kullanılmayacak örneğin bir mavi, salt mavi olduğu için değer görecektir. Bu tavır, resim sanatının kendisine duyulan saygının bir neticesidir. Daha önce nesnenin tasvirinden kurtarılan resim şimdi de hikâyeden kurtarılacaktır. Elbette bir öz-biçim tartışması da artık kaçınılmazdır; örneğin Kazimir Malevich (1879-1935) gibi biçimsel değerlere öncelik tanıyan bazı ressamalar, sanatın duygusal tarafını ihmal etmekle eleştirilecektir. Ne var ki saf formların kendi güzelliklerini herhangi bir konunun elbisesini giymeden temsil etmelerini isteyen sanatçılar için duygunun anlatımında bir mizansene gerek olmadığı fikri hâkimdir. Her renk ve şekil, kullanılışlarına göre insan ruhunun derinliklerinde bazı çağrışımlar yaratacak enerjiye zaten sahiptirler. Örneğin müzikte de güfteye gerek yoktur çünkü doğada ham halde bulunan her ses zaten evrenin o en başta bahsettiğimiz esas gerçeğinin yansımasıdır. Sanatçıya kalan onları, insan ruhuna tesir edecek şekilde yeniden düzenlemektir. Bonfand'ın kelimeleriyle izah edersek “Dışsal olarak her biçim bir elementtir, içsel olarak ise artık bu biçim değil, elementi oluşturan gerilimdir” (2015, s.50). Dolayısıyla tabloda bir öz oluşturulması için bir sahne canlandırmasına (drama) değil biçimlerin estetik bir düzen oluşturacak şekilde tasarılanmasına ihtiyaç vardır. Bonfand bu ilkeyi, Kandinsky'nin soyutlama projesi ile açıklamaya çalışır ve der ki; “Bir renk, bizim bakışımıza tabi olan nesneden kopartılarak görülür” (2015, s.17). Şu halde, bir sarı, güneşi veya bir kırmızı leke; (örneğin) elmayı temsil etmek mecburiyetinde olmadığı gibi bütün olarak bir tablonun da herhangi bir olay veya

<sup>1</sup> Belle Monappa Hegde'nin konuya değinen makalesi için bkz: <http://medind.nic.in/jaw/t13/i1/jawt13i1p1.pdf>

<sup>2</sup> Matter is not composed of matter. 2005 yılında Electromagnetic Biology and Medicine dergisinde yayınlanan The Living and the Nonliving: The Physical Basis of Life başlıklı makalesinden.

hadiseyi dramatize etmek zorunluluğundan kurtulduğu anlaşılır. İşte bu, modern ve soyut resmin bir diğer temel ilkesidir: “Resim, gösteri olmadan önce bir biçim ve renk düzenidir” (Ragon,1987, s.20).

Kazimir Malevich 1913’te “sanatı, temsili dünyanın safsatasından kurtarmak için” umutsuzca çaba harcarken kare şekline sığındığını ifade etmişti (...) Sanatın yapılması ve alımlanmasının siyasal, faydacı ya da toplumsal amaçlarla ilgili düşüncelerden kurtulmuş, bağımsız bir tinsel faaliyet olduğuna inanıyordu (akt. Dempsey, 2007, s.103). Fakat bu noktada ciddi bir sorunla karşılaşıldı; Malevich’in tabiattaki saf formlardan kurulu tasarım çabası, biçim meselesinin gereğinden fazla ciddiye alınmasına ya da tersinden söylersek, içeriğin hak ettiğinden daha az değer görmesine yol açtı ve ressamın adeta bir mimara dönüştüğü gözlemlendi. Pek çok konuda hem fikir olsalar da Kandinsky’nin resmi Malevich’inki kadar deneysel değildi; samimi ve coşkulu yanı ağır basıyordu. Oysa öte yanda, bir geometri formülünün araştırmacını anımsatan Piet Mondrian, resim sanatını neredeyse tamamen bir biçim meselesi haline getirmekteydi. Aslında bu tutum, modern sanatın hikâyecilikten kurtulması amacını taşıdığı için soylu bir tavır olarak idrak edilmişti. Estetik kompozisyon çabasının on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardaki konu anlatımından daha sanatsal bir edim olduğu, sanatın bir dramatize aracı olamayacağı ve dini ya da siyasi olsun bir hikâyeyi görselleştirme aracı olarak kullanılmaması gerektiği düşünceleriyle gelinmişti bu noktaya (Resim 2).



Resim 2: *Broadway Boogie Woogie*, Piet Mondrian, 1942-43



Beki bir Meryem Ana tablosu karşısında, geçmişin bir sanatçısı, yalnızca iki kareden oluşan bir tablo karşısında modern bir sanatçı kadar tasa çekmemiştir. Çünkü Meryem'i yapan ressam ne elde etmek istediğini biliyordu, ona kılavuz olacak bir gelenek vardı, olanak içindeki seçmelerinin sayısı sınırlıydı. Modern ressam, o iki tanecik karesiyle daha az imrenilecek bir durumdadır. Bu kareleri tuval üzerinde oynatabilir; nerede ve ne zaman duracağını hiç bilmeden, sonsuz sayıda olanaklar deneyebilir. Onun ilgilerini paylaşmasak bile, salt bu nedenle, göğüslediği çabaları alaya almamız doğru değildir. (Gombrich, 1976, s. 464).

Soyut resmin temsilcileri, hikâyecilik ve dramatik anlatım karşıtlığında birleşmişlerdi. Öykü anlatmanın edebiyat meselesi olduğu, resim sanatının ise biçimsel ve plastik bir sorun olarak tartışılması gerektiği konusunda ısrarcıydılar. Barındırdığı estetik felsefesiyle, Gombrich'in de belirttiği gibi saygı duyulacak bir arayışın işaretleriydi bunlar. Ne var ki deneysel aklın muhalifi olan soyut resmin giderek deneysel bir boyut kazandığı gözlemlendi. Mondrian, hikâyecilikten sakınmakta haklıydı ama bu sırada Kandinsky'nin üzerinde hassasiyetle durduğu içsel ihtiyaç ve ruhsallık konusunu es geçmişti.

### 3. Dışavurumcu Soyut: Bireyin Ruh

Kandinsky, Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı önemli eserini 1911 yılında yazdı. Bu eserden sonra sanatçılar, dünyaya çok daha farklı bir gözle bakmaya başladılar. Masaya yatırılan sadece Rönesans'ın dogmaları değildi; 1929 yılında ABD'de başlayan ekonomik buhran nedeniyle Batı toplumlarında görülen olumsuz değişim sanatçıları, uzun süre küçümsenen Doğu estetiğini daha samimi bir tutum ile incelemeye itti. Pablo Picasso, Batı dünyasının rasyonel kaidelerine sırtını döndü. Arthur Rimbaud'nun - ölümüne dek alay edilen- sembolist şiirleri 1900'leri ortalarına doğru geniş kitlelerce yüksek sesle okunur oldu. Giorgio de Chirico (1888 - 1978) ile 1910'lu yıllarda baş gösteren gerçeküstücü resim, René François Magritte (1898 - 1967)'in de kübizmden kopmasıyla 1930'lu yıllarda yükselişe geçti. Gerçeküstücü resim ile soyut, metafizik kavramı üzerinden aynı yolu izlediler ve birliktelikleri, yirminci asrın ortalarında yeni bir dilin ortaya çıkmasına vesile oldu. Mondrian'ın eksik bıraktığı yerden yola devam eden temsilciler, soyut resmi geometrinin ve biçimsel doktrinlerin kıskacından kurtarmayı planlıyordu.

1940'lı yıllara gelindiğinde sanatın yeni merkezi olan New York'ta, o zamana dek süregelen modernist yorumlamalara dayalı farklı bir soyut akım ortaya çıkmak üzereydi ki Amerikan ressamı ilhamını, Avrupa kıyılarından Amerika'ya ulaşan soyut ve gerçeküstücü resimlerden alıyordu. Jackson Pollock (1912-1956) isimli genç, içine kapanık ve yoksul bir ressam; kübizmden sürrealizme, toplumcu gerçekçilikten yerli kabile sanatlarına dek neredeyse bütün üslup ve akımlar üzerinde çalıştıktan sonra plan ve tasarımı devre dışı bırakıp jest ve itkiyi esas alan bir resim üslubu yarattı. 1950 yılındaki bir radyo programında William Wright'ın sorusu üzerine sanat anlayışını şu şekilde açıklıyordu: "Bana göre modern sanatçı, bir iç dünya açıklaması yapıyor. Diğer şekilde söylersek; hareketi, enerjisi; içteki enerjisi dışa vuran bir sanat bu" (akt. Harrison, 2000, s.25).

Avrupa modernizmine yönelik uzun soluklu bir öykünme evresinin ardından Pollock, resmini şövalede değil yerde yapmaya karar verdi; bu, yirminci asır sanatının en önemli dönüm noktalarından bir oldu<sup>3</sup>. Fırça yerine de tiner ile inceltilmiş sentetik yağlı boyayı akıtmasını sağlayan çubuklar kullanıyordu. Alışılmışın aksine resme herhangi bir kenarından başlamak yerine zemine serili olan tuval bezinin her tarafında dolaşıyor ve bu sayede anlık hareketlerini resme yansıtılabiliyordu. Akan veya damlayan boya, önceden planlanmayan ritmik hareketlerin tekrarından oluşan geniş bir kompozisyona olanak sağlıyordu ki bu yönüyle Pollock'un resmi bir Türk-İslam estetiği olan ebru sanatı ile büyük benzerlikler taşıyordu (Resim 3).



Resim 3: *Number 31*, Jackson Pollock, 1950

Ortada tekniğe (boyanın damlatılmasına) dayalı bir benzerlikten fazlası vardı; Pollock'un resminde motiflerin tekrarına borçlu olunan bir sonsuzluk hissi hâkimdi. İslam sanatının birbirine ekli kombinasyonlarında da sonsuza gidiyormuş gibi görünen yapısal motiflerin ve desenlerin birbirini izleyen tekrarları kullanılmıştı. Soyutlamanın güçlendirilmesi bu metotla sağlanırdı (Yıldırım, 2011, s.43). Jackson Pollock'un tavrı, Amerika ve Avrupa'daki pek çok sanatçının Doğu estetiğinde keşfedilecek başka yönler de olduğunu anlamasına yaradı. Bir başka Amerikan ressam Adolph Gottlieb

<sup>3</sup> Pollock, yerde resim yapma fikrinin kendi icadı olduğunu asla iddia etmemiş; ilhamını, Kızılderili kabilelerinin ayinlerinden aldığını söylemiştir. Fakat şu bir gerçektir ki modern bir ressam olarak tuvali, şövaleden indiren ilk ressamdır Pollock.

(1903-1974), Uzak Doğu'ya özgü sumi-e<sup>4</sup> sanatına odaklandı ve bir çeşit kaligrafi yorumu da denilebilecek soyut resimler yaptı.

1913 yılından<sup>5</sup> beri süregelen özgünlük arayışları, İkinci Dünya Savaşı'nın yorucu deneyimine eklenince ortaya dışavurumcu enerji ile beslenen yeni bir soyut resim anlayışı çıktı New York'ta. Bu anlayış kısa sürede iki alt üsluba ayrıldı; başını Pollock'un çektiği üslup Action Painting<sup>6</sup> olarak adlandırıldı. Buna göre resim, anlık duyguların dışavurumundan ibaret bir eylem hali idi ve bir taslağın devamı olarak düşünülmemeliydi. Çünkü eğer resim bir eylem halinde doğuyorsa taslak da bir başka eylem haliydi ve ikincisi birincisinden daha iyi olamazdı. Taslakta eksik olan tabloda da eksik kalacaktı (Rosenberg, 1960, s.26). Amerikan tarzı soyut resmin öncekilerden farkı işte bu noktada ortaya çıkmıştı. Kompozisyon oluşturma gayesi ikinci sıradaydı; anlık duyguların dışavurumuna odaklanılmıştı. Plastik yönüne gelince; Fineberg'in tabiriyle "yalnızca boya sürmenin kendisinin bedensel hazzı" vurgulanıyordu (Fineberg, 2014, s.146). Bir boşalma eylemiydi bu.

Öte yanda ise geniş renk alanlarına odaklanmış bir resim vardı. Barnett Newman (1905-1970) tarafından kurgulanan ve Color Field olarak tanımlanan bu üslupta jestler action painting'e göre daha geri planda tutuluyordu. Ayrıca dışavurumcu ressamalarda olmayan titiz planlama bu resmin önemli bir parçasıydı. New York Ekolü'nü oluşturan bu iki üslup, aralarındaki büyük farka rağmen, sonsuzluk ve ruhsallık (ruhsal enerji) gibi kavramlar üzerinde anlaşmaya varıp 1900'lerin başındaki geometrik düzen esasına dayanan soyut anlayışından uzaklaştılar. Her ne kadar Newman da tıpkı Mondrian gibi plan ve tasarıma büyük önem verse de konu ve düşünceyi ikinci sırada bırakmamaya özen göstererek neo-plastisizm'den sıyrılmış oldu. Newman, plastik dili soyut düşüncenin açıklaması için araç olarak kullandı. Mondrian'ın aksine, resim sanatını önünde sonunda insan duygu ve düşüncelerinin hizmetine sundu. Kendi ifadesiyle soyut resim, gizemli düşüncelerle ilgilenen modern bir mitoloji hatta dinî bir sanat olarak bile görülebilirdi. (1947'den akt. Katzin, 2010, s.5-7).

Aliya İzzetbegoviç, Doğu Batı Arasında İslam isimli eserinde der ki; "insanın ruhu, kitlenin ise sadece ihtiyaçları vardır" (2011, s.95). 1950'lerin soyut sanatını tek kalemde özetlemek gerekseydi muhtemelen işte bu cümle yeterli gelirdi. Soyut / soyut dışavurumcu resimdeki diğer önemli detay, sanatçı ontolojisinin birey kavramı esas alınarak öne çıkarılmasıydı. Kitleden kopuk, içine kapanık asi sanatçı için en büyük illet genelin kabulü ya da başka deyişle kitlenin ihtiyacı idi. Modern ressam, kitlenin ihtiyaçlarını karşılamak yerine ruhsal sarsıntılarını yansıtmak istedi. Bu, sanat tarihinde o zaman dek ilk kez yaşanana bir durumdur; sanatçı; herhangi bir ideoloji, din ya da toplumsal sınıf adına değil yalnızca kendisi için resim yapmayı tercih eder çünkü sanat artık bir güzellik sorunu olmaktan çıkmış Kandinsky'nin çok önceden bahsettiği gibi ihtiyaç halini almıştır. Bu neden ile modern ressam, -

<sup>4</sup> Türkçe karşılığı; tek seferde, planlamadan, el yordamıyla.

<sup>5</sup> Armory Show (International Exhibiton of Modern Art), modern Amerikan resmi için çok önemli bir dönüm noktasıdır. Amerikan ressamı, Avrupa başkentlerindeki öncü sanat hareketlerine ait örnekleri ilk kez 1913 yılında açılan bu sergi sayesinde doğrudan doğruya görebilmiştir.

<sup>6</sup> Terimi ilk kez Harold Rosenberg kullandı.



beğenilmek gibi bir arzuya kapılmışsa da- anlaşılmayı ya da anlaşılmamayı asla tasa etmemiştir. Zaten bunun olası bir durum olmadığına da kendisini inandırmıştır. De Chirico, resimlerini dünyada ancak bir tek kişinin anlayacağını onun da kendisi olduğunu söylemiştir (akt. İzzetbegoviç, 2011, s. 154). Fransız filozof Henri Bergson (1859-1941) da izleyicinin sanat eserinde, sanatçı tarafından görülmüş ve bir daha görülemeyecek olan renkleri ya da yalnızca sanatçıya ait olan ve hiçbir zaman başkasının olmayan bir ruh durumunu algıladığından bahsetmiştir (akt. Bozkurt, 1995, s. 195). O halde sanat eseri, onu ortaya çıkaran insanın bir parçası, eşsizliğinin bir delili olarak idrak edilmelidir.

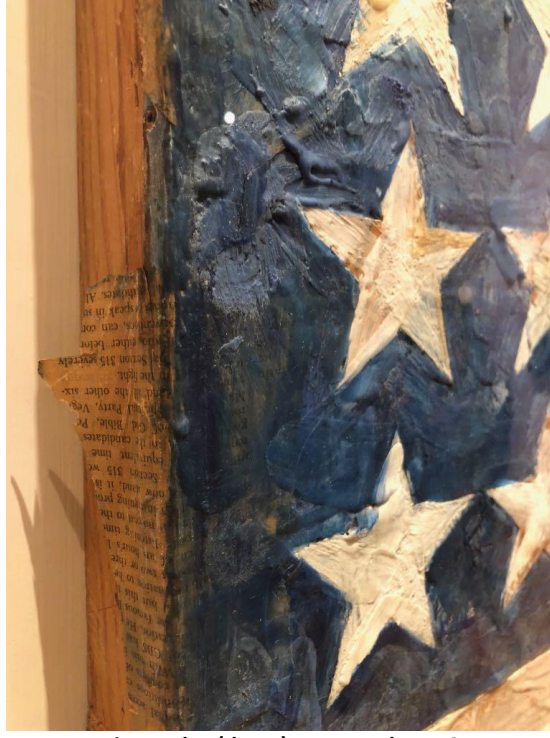
#### 4. Yeni Gerçekçilik / Yeniden Gerçekçilik

1945'ten 1960'a, soyutlama uzun bir yol aldı. Kurtuluştan sonra birkaç kişiye kervan giderek büyüdü. 1950'de bir bölük, 1956'da bir ordu oldu. 1960 dolaylarında da iktidara geçti (...) işte o zaman inanılmaz bir şeye tanık olduk. Soyutlama bin yıl hüküm süreceğini sanırken birkaç genç ressam avangard adına soyut sanata sırt çevirmeye koyulurlar (Ragon, 1987, s.83)

New York, soyut resmin yeni dergâhı haline gelmişti ama figüratif resimden hala umudu olan San Francisco'da sokağın dili hâkimdi. Elmer Bischoff, David Park ve Bruce McGaw gibi ressamlar için soyut resim pek bir anlam taşııyordu. İngiltere ise Francis Bacon'un figüratif dışavurumculuğuna odaklanmıştı. Bu sanatçılar, soyut resmi, insan doğasının anlatımı için bir mecburiyet olarak görmediler. Aksine; yüzyılın kargaşasını, ruhun gerilimini veya makineleşmenin hükümranlığı altında can çekişen insanın çığığını figürden kopmayarak yansıtabileceklerine inandılar ve bunda başarılı da oldular. Yine de dönüşüm daha fazlasını içeriyordu. Ragon'un yeni figürasyon olarak tanımladığı bu sanat, kısa süre içerisinde öykücülüğü göklere çıkararak Büyük Britanya ve ABD'de pop art adı altında, Fransa'da ise bir çeşit anlatmalı figürasyon olarak gelişmeye başladı (...) 1960 yılının Haziran ayında, Paris'te açılan bir serginin sloganı dikkat çekiciydi: Gerçek, düşsel yaratıyı aşıyor (Ragon, 1987, s.85). Bu başlık bile figüratif gerçekçiliğe duyulan sempatinin yaklaşık iki yüz yıl sonra nasıl yeniden büyüdüğünü anlamak için yeterli idi. Yeni nesil, bir akım olarak soyut resimden ziyade onun temsil ettiği estetik / düşsel yaratıcılığa meydan okumaktaydı.

İlk gençlik yıllarında, Carolina eyaletinin kuzeyinde bulunan Black Mountain Collage'de alternatif bazı denemeler üzerinde çalışmış olan Robert Rauschenberg (1925-2008), 1950'lerin başlarında New York'a yerleştiğinde soyut resme karşı katı bir tutum içerisinde olmamıştır ama her türlü malzeme ve tekniğe duyduğu saygı onu, modern resme ait ilkeleri zorlamak durumunda bırakmıştır. Marcel Duchamp'tan beri ilk kez bir sanatçı, resim sanatının plastik alt yapısını tarumar etmeye kalkışmaktadır. Rauschenberg, 1951-55 yılları arasındaki çalışmalarında gazete kâğıdı, metal, ahşap, kumaş ve fotoğraf parçaları kullanmıştır. Aynı dönemde Jasper Johns, -gördüğü bir rüyadan sonra- 107.3 x 153.8 cm boyutlarında bir Birleşik Devletler bayrağı resmedince taşlar yerinden oynamaya başlamıştır. O da tıpkı Rauschenberg gibi tuval üzerinde boyayı ve gazete kâğıtlarını aynı anda kullanmıştır (Resim 4). Malzemelerdeki farklılıktan da öte bu iki sanatçı, o zamana dek ele alınmayan konuları ele almışlar veya

(Flag örneğindeki gibi) manevi değeri olan nesnelere olanca sıradanlıklarıyla resmetmişlerdir. Bunlar, kısa süre sonra başlayacak olan sıradanlaştırma furyasının ilk adımları olarak değerlendirilmelidir.



Resim 4: *Flag* (detay), Jasper Johns, 1954

Zamanla pek çok farklı teknik ve malzemenin kullanılabilirdiği, figüratif ya da soyut olup olmamayı çok da önemsemeyen yeni bir tarz belirir. Tam olarak ne resim” ne heykel denilemeyecek, hatta bir sanat eseri mi yoksa mühendislik ürünü mü olup olmadığı anlaşılamayan çalışmalar yaygınlaşır. 1955 yılında Rauschenberg, yere serdiği tuvalin üzerine bir koçun başını ve otomobilin tekerlek lastiğini koyar. Birkaç yıl sonra da serigrafı (ipek baskı) ve benzeri baskı tekniklerini tuval üzerinde kullanmaya başlar. 1960 yılının Mart ayında çok daha sıradışı bir eyleme tanık olur New York’taki sanatseverler; İsviçre doğumlu sanatçı Jean Tinguely, Museum of Modern Art’ın bahçesinde bir kinetik heykel gösterisi yapar. Bisiklet parçaları, çamaşır makinesi şarjörü, kuyruksuz piyano, radyo ve bazı hurdalar kullanarak oluşturduğu devasa makine benzeri yapının amacı çalıştırıldıktan kısa süre sonra kendi kendini yok etmesidir. Gösteriyi izlemeye gelenlere, Tomkins’in tabiriyle, “mekanik bir intihar” seyrettirilir (1980, s.163). Resim, heykel, grafik ve hatta endüstri arasındaki sınırlar kalkmakta, ortaya bir çeşit çoklu estetik çıkmaktadır. Sanatçılar, teknolojinin imkânlarından faydalanmakta sakınca görmemeye başlamışlardır. Dolayısıyla, üslubun ve kişiliğini izlerini taşıdığı için soyut dışavurumcular tarafından vazgeçilmez olan plastik dil önemini yavaş yavaş yitirmektedir. “Daha da dikkat çekici olan, bir sanatçı için daima büyük değer kabul edilmiş olan kişiye özgü biçimleme üslubundan da kaçınılmasıdır” (Turani, 2011, s. 151-154).

Modern soyut resimde bir başka dayanak noktası, sanat eserinin biricikliğine olan inanç idi. Bir kompozisyonun tekrar edilmesine hem imkânsız gözüyle bakılırdı hem de sanatın ahlakına yani estetik

yaratıcılık esaslarına ters düşeceği için böyle bir girişimde bulunulmazdı. Fakat postmodern dönemin sanatçısı için sanatta ahlakî bir sınır olamazdı. Estetik yaratıcılık ise övünülecek bir vasıf olarak görülmüyordu artık.

Rauschenberg, 1960'larda Velasquez'in 'Rokeby Venüsü'yle Rubens'in 'Süslenen Venüsü'nden bazı figürleri alarak çağdaş öğeler arasına yerleştiriyordu. Onun çağdaş öğeleri ise çağımızın kamyonları, helikopterleri, otomobil anahtarlarıydı ve bunlar tablo yüzeyine ipek baskı tekniği ile yerleştiriliyordu. Kısacası Rauschenberg, eskiden yapılmış bir sanat eserinden bir figürü motif olarak alıp tekrar ürettiyordu (...) Modernizmde bir üretici olarak sanatçıya atfedilen yaratıcı kişilik anlayışı, bu biçimleme anlayışıyla postmodernizmde gözden çıkarılmaktadır (...) Kısacası postmodern ressam, heykeltarihi ya da mimar, yaratıcılık sıfatını umursamaz, alıntı yapmaktan ve tekrar üretmekten çekinmez (Turani, 2011, s.189).

Gerçekten de Rauschenberg'in tuval üzerinde kullandığı serigrafik tekniği görüntünün birebir aktarımına olanak sağlaması nedeniyle kişiye özgü plastik üsluba aykırı bir durum yaratmıştı ama bu aykırılık 1960 sonrası sanatın gökte ararken yerde bulunduğu bir nimete dönüştü. Roy Lichtenstein (1923-1997), ünlü çizgi film kahramanları Mickey Mouse ile Donald Duck'ı *Look Mickey* isimli bir çalışmada resmetti. Karikatür tekniğinin tuval üzerinde uygulanmasından ibaret olan bu resim, 1950'lerin duygu dışavurumundan eser dahi barındırmadığı gibi fırça ve boya ilişkisinde gizli olan pentürel üsluptan da tamamen arınmıştı. O kadar ki Roy, kişisellik barındırmaması yani tamamen matbaadan çıkmış gibi görünebilmesi için bu resimde *Ben Day* noktalamasını<sup>7</sup> dahi taklit etmişti. 1962 yılında Los Angeles'ta sergilediği otuz iki parçalık çorba kutuları resmiyle (Campbell's Soup Cans) herkesi şoke eden Andy Warhol (1928 - 1987), bütün vaktini popüler kişilerin serigrafik baskılarını yapmaya ayırdı (Resim 5). Warhol'ün ikinci sergisi aynı yıl New York'ta açıldı; iki tuval üzerine tamamı serigrafik ile basılmış Marilyn Monroe portrelerden oluşan çalışma, tıpkı çorba kutuları gibi, sanat eserini tekrar üretilebilir bir tasarım konumuna indirgemişti. Warhol'ün yaklaşımı yalnızca soyut dışavurumculuk için bir tehdit değildi; esasen sanatın evrensel prensiplerine bir gözdağı verilmekteydi. Pollock'un damlalarını taklit etmek olanaksızdı; sanatçının bir anda, tek bir hareketiyle, önceden saptanamayan bir noktaya düşüyordu her biri. Rauschenberg'in eserlerinde bile soyut dışavurumculuktan kalan dokulara rastlamak 1960'lara kadar mümkündü. Warhol'ün bunlara tahammülü yoktu; yalnızca estetik görgüsü olanların değil ama herkesin yapabileceği, istenmesi halinde tekrar üretilmesi mümkün resimler yaparak sanatın ne olup ne olmadığına dair o güne dek sürdürülen tartışmaların geçersiz olduğunu ima etti. Warhol bir anlam karmaşası ve hatta bir anlam kaybı yaşanmasına sebep oldu.

## 5. Pop: Sıradanlığa Övgü ve Soyut Karşıtlığı

1962 yılının Mart ayında, Whitney Museum of American Art'ta açılan Geometric Abstraction in America sergisi soyut resme duyulan ilginin henüz kaybolmadığını göstermişti belki ama aynı yılın sonunda, Ocak 1962'de açılan başka bir sergi dengeleri alt üst etti. Sidney Janis Gallery'de açılan The New Realists (Yeni Gerçekçiler) sergisi, Look Mickey ile güç kazanan modern-soyut karşıtlığının son

<sup>7</sup> Benjamin Henry Day'ın icadı olan ve 1879'dan bu yana matbaa baskısında kullanılan bir çeşit benekleme tekniği.



bulmayacağını kanıtladı. Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal ve Andy Warhol'un yer aldığı sergiden sonra çağdaş koleksiyoncuları Burton ve Emily Tremaine'nin evinde gerçekleşen buluşma ise sanatta yeni bir devrin başladığını pek ala göstermişti. Tremaine çifti, sergide eserleri sergilenen genç sanatçıları evlerine davet etmişlerdi. Sohbetleri sürerken kapı çalındı. Kapıyı açan Burton Tremaine, karşısında New York Okulu'nun, Pollock'tan sonra en beğenilen ve eserleri en çok satın alınan dışavurumcu ressamı Willem de Kooning'i gördü. Tremaine, elli sekiz yaşındaki ünlü ressama şöyle söyledi: Seni görmek harika ama lütfen başka bir zaman! Bu ana tanıklık ettiğinde henüz 29 yaşında olan James Rosenquist, o an, sanat dünyasında bir şeylerin kesin olarak değiştiğini düşündü.



Resim 5: *Campbell's Soup Cans*, Andy Warhol, 1962

Modern soyut resmin son temsilcileri Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Philip Guston<sup>8</sup> ve Robert Motherwell, Pop Art'a kapılarını ardına kadar açıp de Kooning'i evine dönmeye mecbur eden galeriye bir daha adım atmadılar. Guston'un kızı Musa Mayer, yıllar sonra verdiği bir demeçte şunları söyledi: O gece sanat dünyası tamamen değişti. Babam, sanatın şahsiyetsiz bir hale getirildiğini düşünüp umutsuzluğa kapılmıştı. Bunun tek nedeni pop art değildi, minimalizm de aynı derecede etkiliydi. Sanat artık bir mücadele işi değildi; bir pazarlama meselesiydi<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Philip Guston, 1970'li yıllarda soyut resmi bırakmıştır.

<sup>9</sup> <http://www.warholstars.org/abstract-expressionism/timeline/abstractexpressionism62.html>

1960'lar ABD için zor geçti. 1963 yılında, devlet başkanı John F. Kennedy öldürüldü. Dünya boks şampiyonu Muhammet Ali, Vietnam Savaşı'na asker olarak katılmayı kabul etmediğini 1967 yılının Nisan ayında açıkladı. Ali'nin unvanı ABD Hükümeti'nin emriyle geri alındı. Bir yıl sonra, Nisan 1968'de, zenci hakları savunucusu olan papaz Martin Luther King öldürüldü. On binlerce öfkeli siyahinin sokakları işgal etmek için evinden çıktığı sırada olası bir iç çatışmayı Indiana'da yaptığı mükemmel konuşmayla Senatör Robert F. Kennedy<sup>10</sup> önlemişti. Fakat yalnızca iki ay kadar sonra ona da bir suikast düzenlendi. Üç kurşunla vurulan Robert Kennedy 6 Haziran'da öldü.

Bütün bu kanlı, kaygı verici ve ülkeyi temellerinden sarsıcı olaylara rağmen 60'ların Amerikan sanatçısı basit, duyarsız ve apolitik bir yörüngede kalma konusundaki ısrarcılığını korudu. Ragon'un tabiriyle bir homo ludens<sup>11</sup> sanatı baş gösterdi; genç sanatçılar çoğunlukla "resmin ya da heykelin geleneksel verilerinin dışına çıkan, gösteri sanatıyla plastik sanatların bir çeşit sentezine varan bir oyun sanat, bir gösteri sanat" önerdiler (1987, s.129). Soyut resim aracılığıyla sanat kavramına yüklenmiş olan ulvî değerlere karşı önü alnamaz bir saldırı başladı.

Altmışlı yıllarda, yüksek ciddiyet artık yersiz kabul ediliyordu (...) Benzeri bir saygısızlık anlayışı kitap ve sinemada, televizyon programlarında (en azından ticarî olanlarda) ve milyonlarca genç Amerikan için altmışların gerçek sanatı haline gelen rock müzikte de ortaya çıktı. Hatta geride kalan on yılın şiiri dahi saldırı altındaydı. Dizelerini, Museum of Modern Art'ta geçirdiği öğlen saatlerinde yazan Frank O' Hara, istenilen her şeyin şiire dâhil edilebileceğine inanıyordu (tıpkı Rauschenberg'in her şeyin resme dâhil edilebileceğine inanması gibi) (...) bu küstah<sup>12</sup> yeni nesil için ellilerin güçlü duygusallığı ve yakıcı retoriği sahte, saçma ve can sıkıcı görünmeye başlamıştı (Tomkins, 1980, s.169-170).

Roy Fox Lichtenstein'in resmi karikatür ile bağdaştırması Claes Oldenburg'u da yoldan çıkardı ve 60'lı yıllara kadar dışavurumcu heykeller yapan sanatçı, devasa boyutlarda üstelik son derece de kaba görünümlü dondurma ve hamburger maketleri üretmeye başladı (Resim 6). Kenworth Moffett, Oldenburg'u "çelimsiz" bir sanatçı olarak tanımladı ve sanatının "biçimsel bütünlükten yoksun" olduğunu söyledi (akt. Fineberg, 2014, s.149). Basında bu yeni sanatı hem destekleyen hem yeren başka yorumlar da yer almıştı. Aşağı kültürün ve ticari sanat tekniklerinin kabul görmesi bazı eleştirmenleri o kadar kızdırmıştı ki, Pop Sanat'ı olmayan sanat ya da anti-sanat olarak görmezlikten gelmeyi tercih ettiler. Bu tür eleştirmenlerden biri olan Max Kozloff, 1962'de pop sanatçıları 'yeni görgüsüzler', 'sakız çiğneyiciler' ve 'görev kaçkınları' olarak suçladı (akt. Dempsey, 2007, s.219). Moffett ve diğerleri haklıydılar haklı olmalarına ama şunu atlamışlardı; Oldenburg'un ne de diğer pop sanatçılarının biçimsel bütünlük gibi bir kaygısı ya hiç yoktu ya da bu kaygı onlar için son derece basit bir ayrıntıydı. Dahası, bu tarihten sonra sadece biçimsel meseleler değil ruhsallık da önemini yitirecekti ve sanatçı artık sakız

<sup>10</sup> Robert F. Kennedy, aynı zamanda, suikast sonucu hayatını kaybeden eski başkanın kardeşiydi.

<sup>11</sup> Homo ludens; bir tiyatro terimi olarak ortaya çıkıp oyun oynayan insanı temsil etmekle birlikte, bu tip metinlerde ciddiyeti ikinci sıraya koyma tutumunu da anlatır.

<sup>12</sup> Orijinal metinde kullanılan *cool* kelimesi, günümüz sokak Türkçesinde olumlu bazı anlamlarda da kullanılmaktadır. Fakat çevirideki muhteva bütünlüğünü sağlayabilmek için kelimenin aynı zamanda bir diğer anlamı da olan *kestah* ifadesi tercih edilmiştir (Z.K.).

çiğnemekten utanmayacaktı. Kandinsky, soyut düşünme zevkini yok eden şeyin, günlük yaşantımızda esrarengiz bir şeyler olmayacağına duyulan inanç olduğunu öne sürmüştü. Ona göre, pratik kaygılardan başka bir şey kalmadığında soyut düşünme yetisi kaybolacaktı (2013, s.102). Pop Art, tam da bu noktadan hareket ederek esrarengiz veya mistik olan ne varsa hepsini çöpe attı. O kadar ki, Bonfand'ın, soyut resmin üç öncü ressamı Kandinsky, Maleviç ve Maondrian için uygun ördüğü “ressam-filozof”<sup>13</sup> tanımı 60'ların genç sanatçıları için özellikle sakınılması gereken bir sıfat halini aldı. Onlar için sanatı medya ile ilişkilendirmekte veya ulvî olanı küçümsemekte sakınca yoktu. Artık yalnızca action painting değil geride kalan yirmi yılın varoluşçu figürasyonu da “çok uzak bir geçmişin düşünceleri, romantizmin ölmeden önceki son gösterisi” gibi görünmeye başlamıştı (Fineberg, 2014, s.163). Böyle bir ortamda Lichtenstein'in, küçük oğlunun ısrarı üzerine yaptığı Mickey Mause resminin<sup>14</sup> sanat tarihinde yeni bir kırılmaya neden olması garipsenmemelidir.

Gombrich, modern sanatçının, günlük yaşantımızın köhne nesnelere daha gerçek olduğunu duyumsadığı bir şeyin peşinden gittiğini yazmıştı (1976, s.466). Gombrich'in (ve aslında modern dönem ressamının) köhne bulduğu günlük yaşantı nesnelere Pop art sanatçıları için sanatın esas konusu oldu. Buradaki zıtlık, belki de iki dönemin sanat anlayışındaki farkın en yakıcı belirteçidir; modern dönemin soyut resmi, insan psikolojisinin derinlikleriyle ilgilenirken pop sanatçısı, James Rosenquist örneğindeki gibi, sıradan kabul edilen bir çatalın ya da coca cola şişesi kapağının peşindedir. Savunma ilginçtir; post modern dönemin sanatçısı, sıradanlaştırmayı sanatın demokratikleştirilmesi olarak savunur. Almanya doğumlu Amerikalı sosyolog Herbert Gans, popüler kültürün, “sıradan insanların kişilere dönüşebilmesine olanak sağlayan süreçte, kimliklerinin gelişmesinde, yaratıcılığa ulaşmalarında ve kendilerini ifade etme yolları bulmalarında” yararlı bir rol oynadığını öne sürmektedir (2014, s.81). Öte yandan durumun, kapitalizme göz kırpmak olduğunu düşünenler de yok değildir; Turani, postmodern görüşün arkasında endüstriyel sermayenin olduğunu, bu noktada yaratıcı sanatçının devre dışı bırakıldığını öne sürmüş ve kitlelerin zevklerine öncelik tanınmasının aslında tüketimi teşvik etmek anlamına geleceğini şu sözlerle dile getirmiştir:

Anlaşılabacağı üzere, postmodern denen yeni görüşün arkasında duran endüstriyel sermaye (...) yaratıcı sanatçıyı devre dışı bırakıyor ve bir önceki ekonomi döneminin ‘sanat için sanat’ anlayışını da ortadan kaldırmaya niyetli olduğunu gösteriyordu. Çünkü postmodern bir anlayış olan minimalist sanatın ortaya koyduğu yapıtta, malzeme olarak işlenmemiş endüstri ürünleri kullanıldığından yapılan çalışmanın kişisiz olduğu özellikle belirtilmektedir. Örneğin minimal art denilen sanat anlayışı içinde yer alan enstalasyonlardaki işlenmeden kullanılan tüm malzemeler, insan eli değmeden üretilen kişisiz endüstri ürünleridir (Turani, 2011, s.160).

<sup>13</sup> A.g.y. s.47

<sup>14</sup> Orta halli bir resim öğretmeni olan Roy Fox Lichtenstein'in sanat hayatı, oğlu ondan bir Mickey Mouse resmi yapması istediğinde tümüyle değişti. Çocuk, babasına ünlü çizgi film karakterini gösterip şöyle demişti: Bahse girerim bu kadar güzelini yapamazsın. Roy, bahsi kabul edip büyük boyutlu bir Donald Duck – Mickey Mause kompozisyonuna girişti. Sahne, Donald Duck'ın balık tutmaya çalışırken oltayı yanlışlıkla kendi elbisesinin arkasına takması ama bunu anlamayıp Mickey'e “Bak, büyük bir tane yakaladım!” demesinden ibaretti. Roy, o andan sonra dışavurumcu resmi kesin olarak bırakıp karikatür ve çizgi filmleri temel alan resimler yapmaya başladı (Tomkins, 1980, s.174-175).



Resim 6: *Floor Burger*, Claes Oldenburg, 1962 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1296>

Modern resmin yüceltiği içeriklere karşı itiraz 1953 yılında gelmişti aslında. Rauschenberg, akıl almaz bir işe kalkışmış; ünlü ressam Willem de Kooning'in bir taslağını silmişti. De Kooning, o tarihte kırk dokuz yaşındaydı. Resimleri New York'un neredeyse tüm galerilerinde adeta kapışılıyordu ve şöhreti Avrupa'ya dek ulaşmıştı. Dışavurumcu fırça kullanımı ve Picasso'yu anımsatan ama ondan ileri görülen figür yorumu sayesinde en iyi iki Amerikan ressamdan biri olarak gösteriliyordu<sup>15</sup>. New York sanat ortamında henüz çömez olan Rauschenberg'in bu derece önemli bir sanatçıya ait çizimi özene bezene silmesi -o tarihte çok konuşulmasa da<sup>16</sup> - sanat eserinin biricikliği ve sanatçının soyluluğu kavramlarına indirilmiş ilk darbedir. Yaklaşık on yıl sonra gündeme oturacak olan Pop Art ve postmodernizm, işte bu dokunulmazlığı hedef alarak sanatı sığ sulara çekmeye yeltenmiştir. Tomkins, bu tutumu, sanatçının kahramanlaştırılmasına bir tepki olarak görür ve şöyle yazar: "Pollock, de Kooning, Rothko ve Newman; Picasso'yu, Mondrian'ı ya da Leger'yi asla inkâr etmemişler, onları geride bırakmaya çalıştıkları sırada dahi Avrupa ustalarını saygı ile anmışlardı. Oysa şimdi, yüksek sanat ve sanatçının kahramanlaştırılması aniden modası geçmiş bir tutuma dönüşmüştü" (1980, s.185).

Pop Art'ın iddiası güncel ve sıradan olanın (popüler olanın) da sanat olabileceği yönündeydi. Warhol, bir trafik kazasını herhangi bir manevi anlam yüklemeyen, salt bir güncellik olduğu için gösterdi. Bunun bir ironi olup olmadığı hala tam olarak anlaşılammıştır ama serigrafik tekniğini, Soyut Dışavurumcu resmin uzağında değil tam tersi istikametinde ilerleyebilmek için kullandığına şüphe yoktur. Bu teknik sayesinde sanatını yorumdan ve üsluptan arındırmak istemiştir. Şöyle söylemiştir Warhol: "Pop sanatçıları Broadway'den aşağı yürüyen herkesin görünce anında tanıyacağı imajlar yaptı -resimli

<sup>15</sup> Willeme de Kooning, Jackson Pollock ile sık sık kıyaslanmıştır. Bu iki ressam dönemin en büyük rekabetinin kahramanları olmuşlardır.

<sup>16</sup> Rauschenberg, bunu de Kooning'in iznini alarak 1953 yılında yapmıştır. Amacını, eserleri büyük paralara satılan bir ressamın elleriyle yaptığı çizime müdahale edebilmek olarak açıklamıştır. *Erased de Kooning Drawing*, ilk kez sergilendiği 1955 yılında fazla bir tartışma yaratmamıştır. Çok kimsenin bu olaydan haberi dahi olmamıştır ve zaten Rauschenberg o tarihte ünlü de değildir. Olay, kulaktan kulağa yayılarak ancak uzun zaman sonra bir tartışmanın başlamasına neden olmuştur. Konuyla ilgili faydalı bir makale için bkz <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-erased-de-kooning>

romanlar, piknik masaları, erkek pantolonları, ünlülerin resimleri, duş perdeleri, soğutucular, coke şişeleri- soyut dışavurumcuların farkına varmamak için olağanüstü çaba gösterdikleri bütün o modern şeyleri...” (akt. Aliçavuşoğlu, 2001, s.74).

Dikkat edilmişse, modern ressam için sanat, şakaya gelmeyecek konuların dışavurumcu bir estetik ile yansıtılmasıdır. Fakat postmodern için sanat, “şov ve eğlence” halini alır (Turani, 2011, s.190). O kadar ki postmodern sanatçı, ortaya çıkardığı ürün için eser ya da yapıt yerine iş kelimesini uygun görür ki muhtemelen bu tavrı nedeniyle de çok uluslu şirketlerce desteklenir. Sanat eserinin kişiye özel, duygusal, a-priori özelliğinden arınması için özel bir çaba sarf edilir. Dolayısıyla soyut ve dışavurumcu resimde gözlemlenen pentürel dokudan kaçınılır; eserin (postmodern tabir ile işin), onu üreten kişiden izler taşıması istenmez. Bu tam da Kandinsky’nin itiraz ettiği noktaya bir göndermedir; Kandinsky, ruhsal kazanımların hafifsenmesi ya da tamamen yok sayılması halinde sanatın özünün somut gerçeklerde aranacağını, tek amacın nesnelere yeniden üretmek olacağını yazmıştı (2013, s.39). Pop sanat, Kandinsky ile alay edercesine, doğadaki yücelik ile ilgilenmemiş, ruhsallıktan bilinçli bir şekilde sakınmış ve hatta bu neden ile betimin yerini nesnenin kendisine bırakmıştır. Şu halde denilebilir ki, kimlik ve kişilik, Pop Art tarafından özel olarak hedef alınmıştır. Pop, kimliğin açıkça hasmıdır. Bu bir aynılaştırma hareketidir ve endüstri ile ortaklığı da buradan gelir.

## SONUÇ

Buna karşılık, XX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana güzel sanatlarda, nesnelere bizzat sanat yapıtı ögesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlayış, dünya sanat tarihinden görülmemiş bir sanat anlayışı olayıdır. Dolayısıyla soyut değil, tam aksine somut bir sanat anlayışı ilk kez ortaya çıkmaktadır. Ortaya çıktığı 1910’lardan itibaren düşmanca karşı konulmuş, reddedilmiş, lanetlenmiş olan soyut sanat ise çağımızın başında nesne görüntüsünün dağıtılmasında ve yeni öğeler kazanılmasında kullanılan bir yöntem olarak önemli bir görevi tamamlamış gibidir (Turani, 2011, s.149).

Yeni bir dönemin başladığına şüphe yoktur. Günümüzün sergilerinde karşılaşılan her çeşit uygulama bu gerçeğin altını çizmektedir. Yerleştirme, video ya da kinetik çalışmalar artık son derece olağandır. Bu bağlamda, modern dönemin soyut resim felsefesi ile 1960 sonrası sanatın arasındaki farkları belirlemek de kolaylaşmıştır. Modern ve soyut resmin temel dinamiklerini nesnel gerçekliğin inkârı ve ruhsal gerçeğe ulaşma gayesi, us yerine tin’e ve duyum yerine sezgiye güven, maddesiz dünya prensibi ve metafizik felsefe, kitlenin değil bireyin önemsenmesi ve elbette sanat eserinin biricikliği başlıkları altında toplamak mümkün iken postmodern sanat anlayışında bunların tümüne karşı bir kayıtsızlık mevcuttur. Örneğin, İzzetbegoviç, sanat eserinin eşsizlik vasfına sahip olma esası üzerinde ısrarla durmuştur; ona göre sanat eseri çoğaltılınca yok olacaktır (2011, s.151). Pop Art ise - muhtemelen Dadaizm’den aldığı güç ile- sanatın zaten yok olmasından yanadır. Modern dönemin soyut sanatında sanatçı, kimi zaman Malevich’teki gibi bilge, kimi zaman da Pollock’takine benzer bohem bir kimliği temsil etmiştir. Hâlbuki 1960 sonrası sanat anlayışında bohem felsefeden uzak durulur; Amerikan müzisyen ve ressam Larry Rivers, 1963 yılında, sanatçının artık tavan arasından çıkıp sahnedeki yerini alması



gerektiğini söylemiştir; ona göre sanatçı artık kendini kandırmak yerine tanınıyor olmanın göz kamaştırıcı parlaklığının keyfini sürmelidir (akt. Dempsey, 2007, s.221).

Fark edileceği üzere, Pop Art salt bir plastik veya biçimsel üslup tartışması değildir; o ve peşi sıra gelen postmodern hareketlerin soyut sanat karşıtlığının ardında modernizmin yaşam ve sanat felsefesine karşı beslenen topyekûn bir kin vardır. Ne var ki bu kin, postmodernizmi kendisiyle çelişme durumunda bırakmıştır. Sanatın demokratikleştirilmesi iddiası üzerinden hazırlanan o büyük tez hala tam olarak savunulamamışken sanatın sermaye ile bu denli yakın bir ilişkiye mecbur bırakılması da ayrı bir soru işareti olarak ortada durmaktadır. Hepsi bu kadar da değildir; postmodern görüşün ilk savunucularından olan Ihap Hassan'ın da itiraf ettiği gibi, postmodernizm artık "Kendi yarattığı kitsch'in tuzağına düşen, eklektik bir alaycılığa, sahte hazlarımızı, basit inançsızlıklarımızı gizleyen bir şehvet kalıntısına dönüşmüştür" (akt. Turani, 2012, s. 196). Soyut resme yönelik eleştirilerde haklılık payı elbette vardır; Mondrian'ın biçim ve plastik dil üzerinde gereğinden fazla durduğu ve bunun sanatı hayattan koparma tehlikesi yarattığı bir gerçektir örneğin. Fakat güncel sanat bienallerinin holding yöneticilerince finanse edildiği, kategorilere ayırmanın eskiye göre daha meşru bir hal aldığı ve modernizmi seçkincilikle suçlayan postmodern sanatçıların sıradışı görünmek adına zor anlaşılan bir sanat için ne denli çaba harcadıkları göz önüne alınırsa herkes için sanat söyleminin daha uzun süre içi boş bir slogan olarak kalacağını da söylemek gerekir.

Soyut resim karşılığını her fırsatta dile getirmiş olan Pop Art'ın medya ve tüketim nesnesiyle kurduğu ilişkinin gerçek mahiyeti hala muallakta. Tomkins, bu sanatçıların yaptığına bir çeşit yergi denebilir mi, diye sorarak iyimserliğini korumak ister. Fakat tatmin olmaz:

Söyleşilerinde çoğu, böyle bir niyet taşımadıklarını ima ediyorlardı ve resimlerinde de yergi imasına dair sembollere rastlanmıyordu. O halde bu adamlar, bu imajları seviyorlar mıydı? Bir söyleşisinde Warhol, Pop Art'ı 'şeylerden hoşlanma' olarak açıkladı. Ne var ki Warhol, güvenilir bir tanık değildi (Tomkins, 1980, s.180).

Soyut resmin Amerikan dışavurumcular ile varabileceği son noktaya vardığına ama artık bu tip bir sanatın çağın gereklerini karşılamayacağına inanılmasının yanında ona karşı geliştirilen düşünce ve hareketlerin halâ tekin görünmemesi meselenin salt bir estetik biçim tartışması olmadığını gösteriyor. Ortada aynı zamanda ahlakî bir tutum çekişmesi var ve şimdilerde ilk çeyreğini yaşadığımız yirmi birinci yüzyıl, yalnızca soyut sanatı değil ona karşı duruşuyla insanları kendine hayran eden Pop Art'ı da eskimiş bir akım haline düşürecek kadar hızlı ilerliyor.



## KAYNAKÇA

- Aliçavuşoğlu, E. (ed.). (2001). *Sanatı ve yaşamıyla Andy Warhol*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bonfand, A. (1994 / 2015). *Soyut sanat*. (çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Dempsey, A. (2002 / 2007). *Modern çağda sanat*. (çev. Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Fineberg, J. (2011 / 2014). *1940'tan günümüze sanat*. (çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Yayınları.
- Gans, J.H. (1974 / 2014). *Popüler kültür ve yüksek kültür*. (çev. Emine Onaran İncirlioğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1972 / 1976). *Sanatın öyküsü*. (çev. Ömer Erduran, Erol Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, H. (2000). *Imaging Jackson Pollock*. New York: Thunder's Mouth Press.
- İzzetbegoviç, A. (1980 / 2011). *Doğu batı arasında İslam*. (çev. Salih Şaban). İstanbul: Yarın Yayınları.
- Kandinsky, W. (1911 / 2013). *Sanatta ruhsallık üzerine*. (çev. Gülin Ekici) İstanbul: Altıkkırbeş Yayınları.
- Katzin, J. (2010). *Perception, expectation, and meaning in Barnett Newman's stations of the cross series*. Connecticut: Wesleyan University.
- Ragon, M. (1987). *Modern sanat* (çev. Vivet Kanetti). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Rosenberg, H. (1960). *The tradition of the new*. New York: Da Capo Press.
- Tomkins, C. (1980). *Robert Rauschenberg and the art world of our time*. New York: Penguin Books.
- Tunalı, İ. (1981). *Felsefenin ışığında modern resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1971). *Dünya sanat tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Yıldırım, M. (2011). *İslam sanatı ve estetiğinin temelleri*. Konya: Palet Yayınları.