

Soyut Sanata Fenomenolojik Bir Yaklaşım

Pelin Dilara ÇOLAK¹

Özet

20. yüzyılın başında sanatçılar akıl ve duyusallığa temellenen bilgiye karşı şüpheli tavrı benimsemişlerdir. Onlar resimleri aracılığıyla nesnelere rastlantısal niteliklerinden soyutlayarak, saf olanı ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Soyut resmin deneyimi ve nesnel gerçekliği yadsıyan bu yaklaşımı, yine 20. yüzyılın başında ortaya çıkan bir felsefi disiplin olan fenomenolojiyi çağrıştırmaktadır. Soyut sanat ve fenomenolojinin benzer yahut farklı yönlerinin ortaya konulması için soyut resim, Husserl ve Heidegger fenomenolojilerinden hareketle yeniden okunmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Soyut Sanat, Fenomenoloji, M. Heidegger, E. Husserl, P. Mondrian.

A Phenomenological Approach to Abstract Art

Abstract

At the beginning of 20th century, artists have shown doubtful attitude towards knowledge that based on reason and sensuality. Through their paintings, they have tried to get the objects out of their random qualities in order to bring out their pure essence. This attitude of abstract painting which denies both the experience and the objective reality reminds one the philosophical school of phenomenology, which has also occurred for the first time at the beginning of 20th century. To manifest the similarities and differences of abstract art and phenomenology, abstract painting should be read through the basic arguments brought up by the phenomenologies of Husserl and Heidegger.

Key Words: Abstract Art, Phenomenology, M. Heidegger, E. Husserl, P. Mondrian

Giriş

Felsefe ve sanat, kendi tarihleri süresince, kendi sınırlarını yoklayarak, 'ne' olduklarına ilişkin bir soruşturma yürütmüştür. Bu soruşturmanın bir sonucu olarak her düşünür ile birlikte felsefenin; her sanat akımı ile birlikte ise sanatın amacı ve yöntemi yenilenmiştir. Sanat özelinde bu sorgulamanın yansıması, 20. yüzyılda fark edilir bir şekilde açığa çıkmıştır. Çeşitli türden felsefi ve sanatsal üretimi motive eden tarihsel karakter, şüphesiz bu noktada oldukça önemli bir rol oynamıştır. Dönemde yaşanan toplumsal; bilimsel; psikanalitik gelişmeler sanat alanına nüfuz ederek, felsefe ve sanatta, benzer konuların irdelenmesine sebep vermiştir. Genel bir başlık altında toplanabilir ki döneme hâkim soruşturma konusu, akıl ve duyusallığa temellenen bilginin doğruluğunun eleştirisidir.

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Yüksek Lisans Programı, pelindilaracolak@hotmail.com



“Soyutlama güdüsü, soyut biçimi temel bir zorunlulukla yaratır. O halde bu soyut kanuni biçimler dünya tablosunun büyük karışıklığı karşısında insanın huzur duyabildiği biricik ve en yüksek biçimlerdir. (...) Organik keyfilik gördüğü yerde sanatçı soyutlama dürtüsüyle harekete geçer.”²

Yetilere dair şüpheli tavrın zorunlu bir sonucu olarak sanatçılar mutlaka ifşasında, tinsel - sezgisel edimle hareket eder. Onların bu edimini karakterize eden ise deneyimde görünüşe çıkmayan, görünür altında kendini görünmez olarak var eden öze dair inançlarıdır. Eser, pratik deneyimde görünen ve görünmeyen ayırımına işaret ederek ontolojik soruşturma alanı haline gelmiştir. Özetle, sanatçıların aradığı ‘saflık’ iddiası göz önüne alındığı takdirde soyut sanat eserlerinin ‘apaçıklık, içkinlik, olanaklılık’ gibi fenomenolojik problemleri konu edindiğini söylemek mümkündür.

Bu yaklaşımı sebebiyle soyut sanat, fenomenolojik - felsefi bir problem olarak gözükmektedir. Paul Crowther, soyut çalışmaların mahiyetini açıklamak için ihtiyaç duyulan ara bulucu terimin ancak fenomenoloji ile karşılanabileceğini söyler.³ Modern sanatta soyutlama eğilimi gösteren sanatçılar, kuralları yıkmaya yönelik her hamlesi ile sanat tarihini; nesnel betimlemeyi yadsıyan soyut biçimle birlikte de fiziksel dünyayı ‘ayraç içine alarak’ sanatsal pratiği fenomenolojik bir etkinliğe çevirmiştir. Eserin, ‘görünüre çıkanın kendisi’ ve onun ‘nesnel temsili’ olmak üzere ikili bir yapısı; görünenin altında yatan ‘örtük mutlak olana inanç’; şüpheli tavra dayanan ‘duyusal verilerin indirgenmesi’; nesnenin algıya sunulan halinden bir ‘olanak olarak başka sunulması’ gibi temel dört unsur sebebiyle modern soyut resim ve fenomenoloji arasında benzerlik kurulabilir.

Kurulan bu benzerliklere rağmen soyut sanatın fenomenolojik mahiyette olduğu iddiasını ortaya atmadan önce soyut sanat eserleri, yine 20. yüzyılın başında Avrupa’da yaşayan fenomenologların felsefeleri uyarınca sorgulanmalıdır. Bu mukayesenin daha verimli olması adına, benzerliğe bağlı olarak geniş fenomenoloji literatüründen Edmund Husserl ve Martin Heidegger’in felsefi argümanları seçilmiştir.

I

Bugün bilinen anlamıyla fenomenolojinin kurucusu olarak kabul edilen Husserl’in temel problemi şu şekilde özetlenebilir: ‘İnsan kendisine aşkın veya başka bir ifade ile bilince içkin olarak verilmemiş bir nesneye ilişkin yargılarının doğruluğundan nasıl emin olabilir? ‘ Husserl’in amacı felsefenin kendine ait bir çalışma alanı içerisinde hareket etmek suretiyle kesinlik iddiasında bulunması ve bir bilim statüsüne yükselmesidir. Bu açıdan Husserl ve genel olarak tüm fenomenologların, kendisini mutlak olarak var eden ve bu sebeple her koşulda sarsılmaz bir mahiyette olanı kavramaya çalıştığı söylenebilir. Nitekim fenomenoloji, farklı düşünürlerde yeneden anlam kazanmasına rağmen, her zaman içkinlik ile ilgili bir soruna yönelir. Buna karşın doğal dünya, olanaklı deneyim nesnelerinin toplamı olarak zorunsuz, tekil [*individuell*] veri sunmaktadır. Deneyimde temellenen nesneden hareketle, teorik bir sezgi aracılığıyla apaçıklık kavranabilir. Dermot Moran Husserl fenomenolojisinin apaçıklık arayışını şu şekilde ifade eder, “Özlerin saf genelliği, sezgisel olarak yakalanabilir ve analiz edilebilir. Gerçek olarak algılanan fiziksel olgular, empirik deneyimde apaçık analiz edilemez.”⁴

Bu sebeple soyut sanat ve Husserl fenomenolojisi arasında kurulan ilk ortaklık, saf ve zorunlu olanı keşfetme arzusudur. Bu açıdan onlar ‘aynı amacın’ tezahürü olarak görülebilir. Bu amaç, dünyanın rastlantısallığına rağmen, özün zorunluluğunda temellenir. Gerek soyut sanat, gerek

² Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Einfühlung*, Çev. İsmail Tunali, Baha Matbaası, İstanbul, 1963, s. 20-21.

³ Paul Crowther, *Phenomenology of Visual Arts*, Stanford University Press, 1. Baskı, 2009, s.99.

⁴ Dermot Moran, *Introduction to Phenomenology*, Routledge, Oxford, 2000, s.21.



fenomenoloji apaçık olanın keşfi hususunda ‘yeni bir görme’ yöntemi geliştirmiştir. Deneyimde olanaklı ufuktan hareketle, deneyimde içerilmeyen içkinliği serimlemeye çalışırlar. Bu açıdan soyut sanat, en az fenomenoloji kadar, özsel olanı soru konusu eder; deneyimde verilmiş olanın eleştirisini yapar.

İkinci olarak, Husserl özneyi ‘somut bir insan’ olarak ‘dünya içinde’ kavrar. Özne, diğer özne ve nesnelere ile pratik ilişki ağı içerisinde. Onun tekil deneyimlerinde görünüşe çıkan çeşitlilik, özün varlığına dair sezgisel bir ipucu verir. Soyut sanat nezdinde benzer bir durum ile karşılaşılır. Soyut sanat, paradoksal bir biçimde, aslında oldukça somuttur. Hem kendisini somut bir nesne olarak görünüşe çıkarır; hem de hali hazırda yapılan sanatsal soyutlama ediminin kökeninde daima somut bir şeyin deneyimi vardır. Michel Ragon’un ifadesi ile “soyut resim, insan ve yaşamla kırılma anlamında soyut değildir, sanatçının izlenimleri tümüyle doğaldır.”⁵ Bu noktada, farklı disiplinlere temellenen bu iki kuram arasında ikinci ortak tutum açığa çıkmaktadır. Gerek Husserl, gerek resimde soyutlama eğiliminde olan modern sanatçılar, ‘duyumun ve nesnel dünyanın’ önemini kati suretle yadsımaz. Husserl için eidetik olan empirik olandan hareketle kavranırken; sanatçılarda soyut eseri empirik deneyimden hareketle ortaya koyar. O halde özetle ikinci benzerlik, sanatçıların ve Husserl’in nesnel yaşantılardan beslenmesidir.

Üçüncü olarak, Husserl apaçık - zorunlu - içkin olana temas etmenin olanağını her türlü aşkınlığın indirgenmesi koşuluna bağlar. Öznenin kendisi dâhil, nesnel dünyanın varlığından ve dünyaya ilişkin tüm bilgiden şüphelenmeyi şart koşar. Kabul edilmiş tüm felsefi - bilimsel doktrinlerin içeriklerini ret ederek, aşkın olandan iz barındırmayan saltık verilmişliği keşfetmeye çalışır. Bu noktada soyut sanatın diğer sanatsal üsluplara nazaran fenomenolojik bir mahiyette olduğunu düşündüren bariz özellik ortaya çıkmaktadır. Bu, nesneliliğin indirgenmesi tutumudur. Sanatçılar da fiziksel dünyanın ve nesnel yaşantıların kendi özsel görmeleri önünde bir engel teşkil ettiğini savunmuş, bu sebeple her biri kendi indirgeme biçimini geliştirmiştir.

“Realitenin üstünlüğünü ve ezici gücünü kırıp, resim medyumunu kendi işleminde ve vazife görmesinde tematize etmek için, fenomenolojik Epokhe’nin özel bir türüne ihtiyaç vardır.”⁶

Bu durumda Husserl fenomenolojisi *epokhe* ve *reduktion*; soyut sanat ise soyutlama içeren özsel görme metodu ortaya koymuştur. Saf ve zorunlu olanı görünüşe çıkarma hususunda, nesneliliğin indirgenmesi ediminin zorunlu bir sonucu olarak, gerek Husserl fenomenolojisi gerek soyut sanat, fiziksel uzay ve zamanı ret eder. Nitekim Husserl’e göre, fenomenolojik reduksiyon sonucunda ulaşılan eidetik fenomenler, transandantal bir karakter taşımaları sebebiyle, uzaysal zamansal mahiyette değildir. Uzay zaman, deneyimde temellenen, fiziksel dünyaya ilişkin bir formdur. Bu uzay zamanın indirgenmesi soyut sanatçılarda alışlageldik ‘perspektifin ortadan kalkması’ olarak tezahür eder. Özetle soyut sanat ve Husserl fenomenolojisinin üçüncü ortak noktaları, nesneliliğin indirgemenin gerekliliğidir.

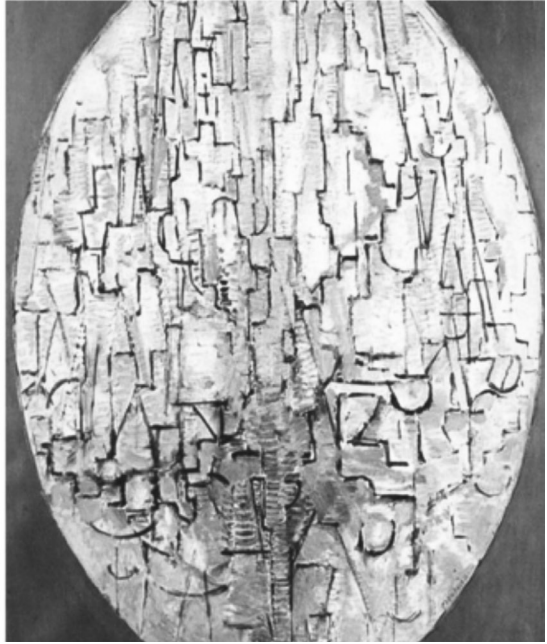
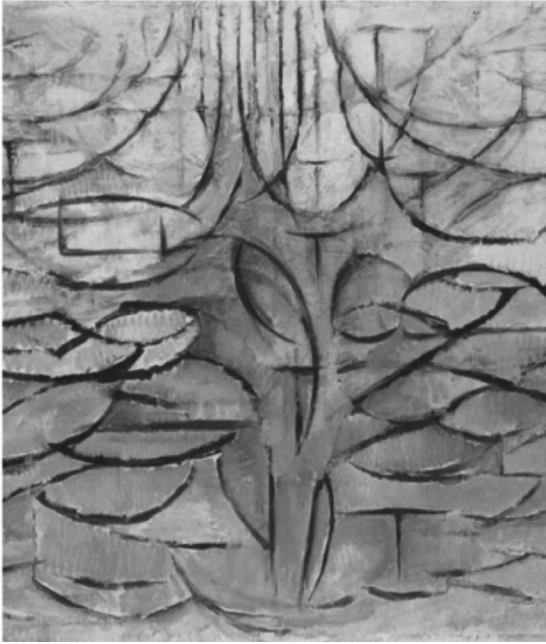
Buraya kadar anlatılan benzerlikler soyut sanat ve fenomenoloji arasında bir ilişki kurma denemesine yol açmıştır. Buna rağmen bu üç benzerlik, soyut bir eserin fenomenolojik mahiyette olduğu iddiasını ortaya atmak için yeterli gözükmemektedir. Bu sebeple araştırma soyut eserler odağında Husserl fenomenolojisinin argümanlarını işletmeyi deneyecektir.

Soyut sanatın fenomenolojik mahiyetinin sorgulanması adına öncelikle Piet Mondrian’ın ‘Ağaç Düzenlemeleri’ ele alınabilir. Mondrian, 1908’den itibaren resimlerinde, tekil deneyimlerde verilen ağacın zorunsuz niteliklerini soyutlamaya başlar. 1913’e geldiğinde resimlerinde ağaç tanınmaz bir hale gelir.

⁵ Michel Ragon, *Modern Sanat*, Çev. Vivet Kanetti, Hayalbaz Kitapevi, İstanbul, 2009, s.12.

⁶ Bernhard Waldenfels, *Ayna, İz ve Bakış - Resmin Oluşumu Üzerine Bir Deneme*, Çev. Mesut Keskin, Avesta Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 17.





Resim 1: P. Mondrian, The Red Tree, 1908.

Resim 2: P. Mondrian, The Gray Tree, 1911.

Resim 3: P. Mondrian, The Flowering Apple Tree, 1912.

Resim 4: P. Mondrian, Oval Composition (Trees), 1913.

Mondrian, tekil ağaç deneyimlerinden hareketle, tüm bu yaşantı akışında değişmeden kalan ‘ağaç özünü’ ortaya çıkarmaya çalışır. Bu açıdan eserlerinin kronolojik diziminde ilineksel niteliklerin soyutlanarak, nesnel varoluşunun gittikçe indirgendiği takip edilebilir. Mondrian bu edimini şu şekilde ifade eder:

“Doğa, bana ilham veriyor, bende bir şey yapmak için dürtü uyandırıyor ama ben gerçeğe olabildiğince yakından ele almak istiyorum. Bu nedenle ben şeylerin özüne ulaşana kadar her şey soyutlanmalı!”⁷

Nihayetinde ortaya çıkan (Resim 4) ağaç imgesi, ağacın fiziksel görünüşünden farklılaşmıştır. Gerek evrensel saflığı ifşa etme denemesi, gerek bu uğurda kullanmış olduğu soyutlama ve nesnellüğün indirgenmesi metodu dikkate alındığında Husserl fenomenolojisini çağrıştıran nitelikler barındırmaktadır. Bu aşamada Husserl’in argümanları odağında Mondrian’ın soyutlama edimi dolayısıyla ulaştığını iddia ettiği ‘saflığın’, fenomenolojik eidetik bir öz olup olmadığı sorgulanacaktır.

Mondrian’ın tabloları ile karşılaşan Husserl, varsayımsal olarak, bu tabloların fenomenolojik eidetik bir nitelikte olmadığını ifade edecektir. Bu iddiasını kanıtlamak adına, muhtemelen, şu şekilde bir ispat yapacaktır: Özne olarak Mondrian ile karşısında duran ağacın ilişkisi, başlangıçta fiziksel bir ilişkidir. Öznenin algıladığı aşkın nesne olan ağaç, olanaklı deneyim ufkunda siluet akışı olarak belirir. Mondrian, değişmeden kalan immanent özü, nesnel ağaç deneyimleri seviyesinde aramıştır. Oysa immanent ağaç özü ve transandent ağaç nesnesi arasında gerçekliğe bağlı olarak, hiyerarşik bir farklılık vardır.

Husserl, “Var olan felsefelerden ya da onların eleştirisinden değil, fenomenlerden hareket etmeli, şeylere dönmelidir!”⁸ sözü ile nesnenin kendinde şeyliğine, noumen alana yönelmek değil, nesnenin bilince verilmişliğine yani şeylerin bilince sunuldukları haline geri dönmeyi kastetmiştir.

Bu amaç doğrultusunda Husserl tarafından üretilen fenomenolojik yöntem iki adımda incelenebilir. Bunlardan ilki *epokhe*⁹, ikincisi *reduktion*¹⁰’dur. *Epokhe*, aşkın dünyaya ilişkin tüm yargıların paranteze alınması; *reduktion* ise bilince indirgenmesi ve bu sayede transandantal olanın keşfedilmesi anlamına gelir. Dan Zahavi, *epokhe* ve *reduktion*’un fonksiyonel bir birliğin birbirine yakın parçaları olduğunu bu anlamda *epokhe*’nin, *reduktion*’un bir koşulu olarak bir giriş kapısına benzetilebileceğini ifade eder.¹¹ Bu aşkın olanın indirgeme, bir tür azaltmak veya yadsımak anlamından ziyade yetkinleştirme olarak anlaşılmalıdır.

Bu düşünme edimi boyunca düşünülen şey indirgenmiş olmasına rağmen, ‘düşünme ediminin kendisi’ yitirilmemiştir. Husserl, *epokhe* ve *reduktion* sonucunda daha fazla indirgenemez olan bir ‘arta kalandan’ [*residuum*] söz eder. Husserl için, bu arta kalan, saf bilinç’tir. Saf bilinç bir zorunluluktur; bu açıdan transandantal bir karaktere sahiptir. Deneyimi mümkün kılar. Deneyimi mümkün kılanın kendisi ise deneyimden gelemez. Bilince görelî, zorunsuz dünyanın verilme tarzı ile bilincin verilme tarzı arasında içkinliğe bağlı olan bir farklılık vardır. Fakat Husserl, Brentano’nun ‘yönelimsellik’ [*intentionalitat*] kuramından etkilenerek, tözsel bir bilinç [*res cogitans*] fikrini ret eder. Bu kurama göre bilinç, kendi ediminde tanımlanır. Bir şeye yönelmek, bir şeyi amaçlamak, bilince içkindir. Bilinç her daim, bir ‘şeyin bilincinde’ olmak durumundadır.

⁷ Christopher Green, *The European Avant-gardes*, Philip Wilson Publishers, Londra, 2003, s.338.

⁸ Edmund Husserl, *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1995, s.10.

⁹ *Epokhe*: dünyaya dair yargıları, ‘ayraca alma; etkisiz kılma; dışarıda bırakma; engelleyip durdurma; soru konusu yapmama’ gibi temelde aynı şeyi ifade eden bir edim olarak, geniş bir anlam yelpazesine sahiptir. “Epokhe doğal tavrıdan, felsefe yapmazken kendimizi bulduğumuz durumdan, felsefi tavra doğru bir değişimi temsil eder.” Joseph Parry, *Art and Phenomenology*, Routledge, New York, 2011, s.194.

¹⁰ *Reduktion*: Teriminin etimolojik kökeni, Latince *reducere* fiilidir. Bu fiil, ‘geri gitmek, dönüş’ anlamlarını içerir. Husserl felsefesinde *epokhe* ile birlikte kullanıldığında ‘azaltmak, indirgemek’ anlamı taşır. Dermot Moran, *The Husserl Dictionary*, Bloomsbury Academic, New York, 2012, s.352.

Reduktion, iki aşamadan oluşmaktadır. Bunlardan ilki, fenomenolojik indirgeme [*Phänomenologische Reduktion*]; ikincisi ise özsel indirgemedir [*Eidetische Reduktion*]. Fenomenolojik indirgeme: Duyusal olan her şeyin paranteze alınması ve bilince indirgenmesi sonucunda transandantal Saf Ben’e ulaşmadır. Zorunlu, ilksel olanın görünüre çıkmasını sağlar. Bu açıdan indirgeme aynı zamanda dünyanın zorunsuzluğunu açığa çıkarır. Özsel indirgeme: Bilinçte içsel verilmişlik olarak gömülü olan özsel [eidetik] fenomenlerin, sezgi [intuition] yolu ile betimlenmesidir. Dermot Moran, *The Husserl Dictionary*, Bloomsbury Academic, New York, 2012, s.353.

¹¹ Dan Zahavi, *Husserl’s Phenomenology*, Stanford University Press, Kaliforniya, 2003, s.46.



Bilinç bu psişik etkinliğin kendisine özdeştir. Şüphe edilmez bir gerçeklik olan bilinç, bir kap, zemin değil, bir edimdir. Yöneldiği nesnesi olmaksızın bilincin varlığından söz edilemez. Bu etkinlik hem bilinci hem de bilince aşkın olan nesnellığı aynı anda aktüel olarak var eder.

Husserl bilincin yönelimsel mevcudiyeti ve transandantal karakterini açığa çıkarttıktan sonra mutlak özlere imkan verir. Duyusallığın konusu olan aşkın nesne, çeşitli deneyimlerde farklı görünür. Buna karşın tekil yaşantıların odağında değişmeden kalan saf bir genel öz vardır ki bu öz farklı deneyimlere rağmen aynılık olarak kendini ifşa eder. Bu değişmeden kalan, Öz'dür. [*eidōs*] Husserl *eidōs*'un, çokluğun özsel yapısında, çokluğun doğası gereği zorunlu olarak var olduğunu ifade eder.¹² O, farklı temsillere rağmen bilince uyumun birliğini getirir.¹³

Dünyanın oluşa tabii olması sebebiyle *eidōs*, var olanların kendileri olarak var olma teminatını sağlar. Husserl felsefesinde öz şudur şeklinde bir tanımlama yapılamaz. Öz işaret edilebilir aşkın bir gerçeklik değildir. Onun öz kavrayışı ancak 'görme' [*sehen*] ve 'sezgiden' [*intuition*] hareketle kavranabilir. Görme ve sezgi birer edim olarak, bilincin edimlerine bağlıdır. Öz, deneyimde çeşitli bir biçimde görünüşe gelen nesnenin, aynı olduğuna dair sezgidir. Her bir yeni deneyimde farklılaşmaya rağmen nesneyi aynılıkta görmemi sağlayan, görüşümü güdümlleyen şey, öz'dür. Kasım Küçükalp'in ifadesi ile öz, yönelimsel bir kendiliktir.¹⁴

O halde fenomenolojik redüksiyona uğratılmış ağaç *eidōs*'u, bilincin algılayarak kendisine 'ağaç' olarak yöneldiği ve her seferinde -bir ağaç olarak- algılanan şeydir. Bir yandan bilincin yönelimsellik edimi, bilinci aktifliğinde var ederken; diğer bir yandan eidetik fenomeni mümkün kılar. Bu yönelme edimi ile ağaç kendi özsel varlığını sezgisel olarak görünüşe çıkarır. Aşkın nesne olarak fiziksel ağaç türleri, immanent özün bir boyutu, silueti olarak görülebilir. Buna karşın Mondrian, empirik ilişkiler seviyesinde kalarak, bu siluet akışından hareketle tümevarımsal bir metot uygulamıştır.¹⁵ Onun bu edimi ağaç özünü aşkın ağaçta temellendirmeye çalışır. Mondrian'ın kavrayışında ağaç özü, tekil deneyim ufkuna muhtaçtır. Oysa bilindiği üzere Husserl fenomenolojisinde öz, deneyime göre mantıksal bir öncelik taşır.

Husserl'in ifade ettiği fenomenolojik eidetik özlere, Mondrian'ın resimlerinden farklı olarak, transandantal saf bilinç seviyesinde sezgisel bir görme olarak ortaya çıkar. O halde fenomenolojik *eidōs*, çeşitli ağaç deneyimlerinden hareketle farklı nitelikleri soyutlayarak Aristotelesçi bir anlamda substratum' a indirgemek anlamına gelmez. Yönelimsel bilincin edimlerinde somut nesneye ilişkin bir sezgi olarak var olur. Aşkın nesnenin, yani ağacın kendisinde değil.

Mondrian'ın kullanmış olduğu soyutlama edimi ile fenomenolojik redüksiyonun farkları açığa çıkmıştır. Özetle, ilk olarak, Mondrian'ın ağaç soyutlamaları, tekil ağaç deneyimlerinin çeşitliliğinde ortak olanı bulma arayışıdır. Husserl, empirik nesnelere üzerinden hareket etmez. Aşkın ağacın nesnel varoluşu ya da daha genel anlamda dünya askıdadır. *Reduktion* ile açılmış 'transandantal, immanent' bir alandan söz etmektedir. Mondrian için soyutlama yaşantıların çeşitliliği üzerinden doğada ortak olanı ararken, fenomenoloji bu çeşitliliğin fanteziden

¹² Edmund Husserl, *Ideas I*, Martinus Nijhoff Publishers, Boston, 1983, s. 91.

¹³ *Eidōs*'u sanat eserleri bazında daha açık bir hale getirmek için bu noktada güncel bir eser referans gösterilebilir. 1952 yılında New York'ta gerçekleşen John Cage'in '4'33'' adlı performansında, yaşamın kendi doğal sesini duyabilmemiz adına, modernizm etkisi altındaki müziğin sesini kısmamız gerektiğini söyler. Bu sebeple John Cage, piyanosu başına geçerek tutmuş olduğu '4'33'' boyunca eylemsiz kalır. Onun bu eylemsiz eyleminde, sesi oluşturan dünyanın kendisidir. Yeniden yapılan her '4'33'' performansı, o an ki zaman, mekân, kişiler, çevre ile birlikte her seferinde yeniden oluşacaktır. Buna karşın tüm içeriği değişmesine rağmen, eserin kendisi yani 'özü' değişmeden kalmıştır. Nitekim onu oluşturan tüm etmenler, zaman ve mekân farklılaşmasına rağmen her seferinde o performans hala '4'33'' performansı olacaktır.

¹⁴ Kasım Küçükalp, *Husserl*, Say Yayınları, İstanbul, 2006, s.82.

¹⁵ Genel Tür ve Tekil Cins: Anlatıldığı üzere, fantezi nesneyi yeniden üretmek, kurgulamak suretiyle çeşitleme olanağına sahiptir. Bu durum cinsleri yaratır. Husserl, Mantık Araştırmaları' n da tekil farklı cinsin yanı sıra 'genel bir türün' olduğu; bu genel türün, 'ideleştiren soyutlama' yoluyla oluşturulduğunu ifade eder. Örneğin bitki tümeli, fotosentez yapan, hücrelerinde bir veya başka organel içeren canlı topluluğudur. Bu açıdan seçilmiş tekil canlılarda ortak olan özellik soyutlanarak genel bitki idesi elde edilir. Buna karşın bitkiden söz edildiği zaman zorunlu olarak o veya şu bitki çeşidi düşünülür. Örneğin ot, ağaç, çiçek veya yosun olmayan bir bitki düşünülemez. Bu açıdan soyutlama yoluyla elde edilen tümel soyut ide, onu oluşturan parçalardan farklı veya bağımsız olamaz.



kaynaklandığını ifade eder. Tek tek nesnelere, örneğin, gürgen ağacı ve meşe ağacı ise ayrı özlemlere sahip değildir. Bilakis Husserl fenomenolojisinde duyuşal çeşitliliğin oluşmasına, (örneğin ağaç türleri) farklılaşmaya imkan verenin çeşitleme' [variation] olduğunu ifade eder. Fantezinin çeşitleme olanağı dolayısıyla yaşantılar, bir görünüş ufkuna [horizont] işaret eder. Bir bakıma empirik yaşantılardan beslenen fantezi, kendi kombinasyonlarını üreterek görünüşe alternatif yaratır. Dan Zahavi bu durumu şu şekilde ifade eder, "Çeşitleme, bir görünüş ufkunu sunar. Böylece özünde değişmeyen yapıları ifşa eder."¹⁶ Bu sebeple her öz, ancak görünüş aracılığıyla, bir yaşantıda sınanabilir.

Sonuç olarak, Mondrian'ın ağaç düzenlemeleri saf ağaç özünü değil, genel bir ağaç tümelini resimlemiştir. O halde, özsel fenomenleri görme yolunda 'bilincin yönelimsel mevcudiyeti' dikkate alındığı surette, soyutlama edimi sonucunda ulaşılan modern soyut resim ile fenomenolojik redüksiyon sonucu ulaşılan eidetik öz arası benzerlik kaybolmaktadır. Soyut sanat ile fenomenoloji arasında benzerlik kurabilecek yönler rağmen, soyut eserlerin Husserl felsefesi açısından fenomenolojik özsel bir mahiyette olmadığı görülmüştür. Her ne kadar özsel olmasa dahi soyut sanat eserleri, Husserl fenomenolojisinin argümanlarını kanıtlar niteliktedir. Sanatçının bilinci, fantezide doğayı yeniden üreterek eser aracılığıyla nesnel görünüşe çıkartmıştır. Bu açıdan soyut bir eserde tıpkı realist bir eser gibi görünüşte yeni ufuklar yaratma olarak ele alınır. Soyut eser üretimi ile sanatçılar, fiziksel gerçekliğin imkân sınırlarını yoklar. Bu ifadenin sanat eserleri bazında kanıtlanması adına, farklı sanatçılar tarafından yapılan, aynı konuyu içeren eserler örnek gösterilebilir. Örneğin Manet, Cézanne ve Picasso'nun aynı tarihte yan yana durarak aynı sahneye baktığını ve resimlediği varsayılabilir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken önemli bir diğer husus ise resimlerin fiziksel doğaya karşı realist bir tutumdan kopmasına yol açan temel unsurun 'soyutlama'¹⁷ olmasıdır.



Resim 5: Edouard Manet, Kırdı Öğle Yemeği, 1863.

Resim 6: Paul Cézanne, Kırdı Öğle Yemeği, 1870.

Resim 7: Pablo Picasso, Kırdı Öğle Yemeği, 1960.

¹⁶ Dan Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, Kaliforniya, 2003, s.39.

¹⁷ Soyut sanat, belirli bir üslup biçimine sahip sanatçıların barındıran okul olmaktan ziyade genel bir eğilim olarak anlaşılmalıdır. Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909 - 1994), modern sanatı bir kendi kendini 'sıfırlama' süreci olarak değerlendirir. Bu açıdan eserleri soyut nitelik gösteren modern sanatçılar, örneğin Picasso, Miro, Kandinsky, Brancusi, Klee, Matisse ve Cézanne, mekân, yüzey, şekil, renk gibi bir resimde 'zorunlu, içkin' olan etmenlerle ilgilendi. Soyutlama eğilimi gösteren sanatçılar belirli ilkelere bağlı bir okul ifade etmeseler dahi, farklı eğilimleri doğrultusunda iki grupta toplanabilir. Amerikalı sanat tarihçisi Alfred Hamilton Barr (1902 - 1981), 1936 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde düzenlemiş olduğu "Kübizm ve Soyut Sanat" adlı sergi için hazırlanmış olduğu şemada, modern sanat akımlarını başlıca iki gruba ayırarak ve onlara 'geometrik soyut sanat' ile 'geometrik olmayan soyut sanat' isimlerini verir. Bunlardan geometrik soyut sanat, rasyonel ilkelere bağlı bir nitelik gösterirken; geometrik olmayan soyut sanat, tinselliği vurgulayarak sanatçı - öznenin içsel deneyimini yansıtır.

Üç sanatçı, farklı sanat akımlarına (empresyonizm, post – empresyonizm, kübizm) mensuptur. Diğer iki resme görece olarak Manet'in resmi, algısal dünya ile uyumlu, daha gerçekçi gözükür. Husserl'in argümanları odağında bu üç resim için şu yorum yapılabilir: Üç resim arasında, hangi üslup ile yapılmış olduğu önemli olmaksızın, resimlerden biri diğerinden daha eidetik değildir. Üçü de sanat nesnesi olarak eş değerdir. Burada farklı biçimlerde işaret edilen anlam, aynı, 'Kırda Öğle Yemeği'dir. O halde gerek benzerlik ilkesinin, gerek ise eserin seçmiş olduğu üsluba bağlı olarak bir sanat eserinin eidetik olduğu söylenemez. Yönelimsel bilincin bir fonksiyonu olarak, imgelemin çeşitlemesinin sonucunda üretilmiştir. Bu açıdan soyut bir eserde tıpkı realist bir eser gibi görünüşte yeni ufuklar yaratma olarak ele alınır. Soyut eser üretimi ile sanatçılar, tıpkı diğer sanatçılar gibi, fiziksel gerçekliğin imkân sınırlarını yoklamaktadır.

Araştırmanın başında ifade edilen benzerlikler odağında soyut sanatın fenomenolojik bir inceleme hususunda elverişli olduğu görülmüştür. Bu bakımdan benzerliklerin açmış olduğu yolda farklı fenomenologların felsefeleri uyarınca soyut sanat eserleri sorgulanmaya girilmiştir. İlk aşamada gerek soyutlama yönteminin fenomenolojik indirgemeyi çağırması, gerek soyut sanatçıların özsel olanı ortaya koyduklarına dair ifadeleri dikkate alınarak Husserl felsefesi odağında sorgulama yürütülmüştür. Fakat benzerliklerden daha çok farklılıkların keşfedilmesi ile birlikte soyut eserlerin Husserl felsefesi açısından fenomenolojik olmadığı tespit edilmiştir. Bu sebeple soyut sanat bazında diğer sanat türlerinden farklı olarak ortaya çıkan özel durum, bir kez daha fenomenolojinin perspektifinden Martin Heidegger'e atıfta bulunarak incelenebilir.

II

Fenomenoloji terimine hermeneutik bir yaklaşımda bulunan Heidegger, onu oluşturan kelimelerin Antik Yunan' da kullanılış biçimlerine değin geri gider. Fenomen ve logos kelimelelerinden oluşan terim, 'sözü edilenin açığa çıkması' ve 'kendisini kendisinde görünüşe getiren' anlamlarına gelir. Çünkü şey, sahip olduğu anlamı dolayısıyla kendini gösterme meyline sahipse (yani bir fenomen ise), kendini olmadığı gibi gösterebilme, başka bir şey olarak görünme imkânına da sahip olabilmektedir.¹⁸ Bu anlamda Husserl ve Heidegger fenomenolojilerinde görülen ortak tutum, şeylerin ya da genel olarak dünyanın kendisini çoklukta/ çeşitlilikte gizleyebilme olanağına sahip olduğu düşüncesidir. Heidegger felsefesinde, *Varlığın* kendisini gizlemek suretiyle kimi zaman aslına uygun olarak göstermemesi, Husserl'in *inadequat* olarak adlandırmış olduğu duruma tekabül eder. Bu bağlamda gerek Husserl ve Heidegger; gerek ise soyut sanatçılar, olanaklı deneyimde görünüşe gelenin ardında görünüşe gelmeyen özelliği arar. Bu arayışta Husserl apaçık dolaysız olanı, saf bilinçte keşfetmeye çalışırken; Heidegger apaçıklığın, dünyada somut bir var olan olarak insanın diğer var olanlar ile kurmuş olduğu ilişkilerde açıklanabileceğini söyler.

"Metafiziğin Varolanı tasarımıladığı her yerde Varlık kendini aydınlatmıştır. Varlık bir açıklığa (aletheia) ulaşmıştır."¹⁹

Bu noktada Husserl'in transandantal fenomenolojisine karşın Heidegger, empirik tekil varlığın var olma modlarını dikkate alır. Varlık [*sein*], ham Şey; bu Şey aracılığıyla üretilen araçsal nesne; araçsal olmayan eser olmak üzere üç farklı var olan [*seiendes*] olarak kendini gösterir. Şeyssel olma tüm var olanlara içkindir.

Eser, hem şeyssel – malzemeseldir; hem de araçsal olarak kullanılmaması sebebiyle temsil ettiği nesnenin - yani aracın- araçsallığına şahit olmamıza imkân verir. Heidegger, Vincent van Gogh' un 'Bir Çift Ayakkabı' resmi (Resim 8) üzerinden aracın araçsallığına şahit olma olarak hakikatin ifşasını örnekler. Hakikat, doğruluk ile ilgili olmaktan ziyade, kendini gizlemiş varlı-

¹⁸ Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Agora Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul, 2011, s.29.

¹⁹ Martin Heidegger, *Metafizik Nedir?*, İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu, 2009, s.8.



ğın örtüsünün açılmasıdır. Bu anlamda hakikat, hakiki bir 'şey'dir. Bir nesne olarak ayakkabı, malzemeye biçim kazandırılmış hali ile bir çeşit üretilmiştir ve bu üretim temel niteliği hizmet etmektir. Heidegger ürünün bir şey için araç olarak üretildiğini söyler.²⁰ Onun bu araçsal varoluşunun açığa çıkması, ancak bir araç olarak kullanılmaması koşuluna bağlıdır. Bu sebeple resim, kişiye hizmet etmiş bir ayakkabının 'temsili' olarak var olması sebebiyle araçsal değildir. Ayakkabının temsili aracılığıyla 'hergünlüğünün' yitiminde, hakikati -yani onun bir araç olarak nesnel varoluşu- sergilenir. Heidegger'in 'fenomen-logos' tanımlaması odağında, Van Gogh'un resmi hem fiziksel bir nesne olarak görünürdür, hem de kendi ötesinde görünmeyen bir anlam dünyasına işaret etmektedir.²¹



Resim 8: Vincent Van Gogh, Bir Çift Ayakkabı, 1886.

Söz konusu soyut sanat olduğunda ise temsil ve yöntemden kaynaklanan bir problem ortaya çıkar. Van Gogh'un bu resmi, fiziksel bir var olan olarak somut ayakkabıyı referans gösterir. Soyut sanatın, figüratif olmayarak alışlageldik temsil ilişkisini sekteye uğratması ile ortaya çıkan başlıca felsefi problem, onun neyin temsili olduğunun doğrudan kavranamamasıdır. Fiziksel nesnenin tanıdık temsili sekteye uğramıştır. Heidegger için bir sanat eseri, var olanın sembolü olarak hakikati ifşa etme olanağına sahip ise, soyut eser neyin sembolüdür? Soyut eser nesnel olarak varoluşa geldiğinde neyi ifşa eder?

Soyut sanat eseri, kendisini bir nesne olarak pratik deneyime sunmasına rağmen, kendi plastik - malzemesel mevcudiyetini aşarak; pratik deneyimi referans vermeyen özelliğe işaret eder. Bu bakımdan eserin asli mahiyeti, nesnel varoluşuna indirgenemez; aksine o, *Varlık* üzerine yapılan düşünmenin bir tezahürü olarak kendini nesneleştirir. Algıda doğrudan verilmeyen örtük anlama sahip olması nedeniyle soyut eser, ikili bir yapıya sahiptir. Eserin bu ikili mevcudiyeti, Heidegger'in *Varlık ve Zaman* adlı eserinde ele almış olduğu 'fenomenoloji' tanımına²² uygundur.

Diğer yandan Heidegger, aracın araçsallığının açıklanması için, araçsal kullanımının devre dışı kalması gerektiğini söyler. Her ne kadar Heidegger bu ifadeyi kullanmasa dahi bahsedilen araçsallığın yitimi, araçtan onun araçsallığın 'soyutlanmasıdır'. Bununla beraber söylenebilir ki her sanat eseri, aslında bir çeşit soyutlamadır. Nesnenin temsili olarak sanat, nesneden pay almış olmasına rağmen, nesnenin tüm asli karakteristik özelliklerini barındırmaz. Her sanatsal üretim, fiziksel olandan 'soyutlanarak' elde edilir. Resim sanatı özelinde bu ifadenin açıklanması, üç boyutlu bir nesnenin soyutlanarak iki boyutlu bir düzleme 'birebir benzemezi olarak' yansıtılmasıdır.

²⁰ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev: Fatih Tepebaşılı), Ankara: De Kİ Basım Yayın, 2014, s.22.

²¹ Heidegger bu iddiayı güçlendirmek için bir tapınak örneği verir. Tapınak, taş ve mermer malzemenin bir araya getirilmesinden oluşan pratik deneyim ile kendini gösteren bir nesnedir. Biçim kazandırılmış malzemenin yanı sıra tapınak, asli olarak başka bir anlam daha açığa çıkarır ki bu anlam dünyada var olan olarak insan ile ilişkilidir. bir inanç sembolü olarak tapınak bir kültür dünyasını sembolize eder. Heidegger'in bu ifadesi Husserl'in "*Phantasy, Image, Consciousness and Memory*" adlı eserinde vermiş olduğu Madonna örneğini çağırıştır. Husserl 'teolojik' eser örnekleri verir. Bu örneğin Raphael'in Madonnası söz konusu olduğunda izleyici, resimde sadece bir kadın görebilir. Fakat bu kadının kim olduğuna dair bilgi izleyiciye verilmişse, belleği aracılığıyla onun Kutsal Meryem alegorisi olduğunu sezerek esere, eserin kendisini aşan, anlam dünyası atfeder. Bu sebeple Husserl Heidegger'in aksine anlam atfetme ya da bir kültür dünyasını açığa çıkarmanın eserin kendinde mevcudiyetinden değil, izleyicinin yönelimsel bilincinden kaynaklandığını ifade eder.

²² Heidegger, a.g.e, s. 28 - 35.

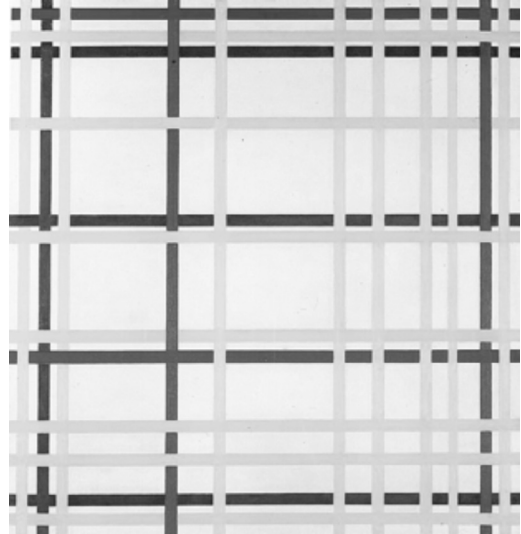
O halde somut nesneden arındırılmış, salt soyut bir sanat üretiminin imkânı sorgulanmalıdır. Şayet salt soyuttan söz edilemez ise, bu durum soyut eserleri de bir *aletheia* olarak görmemize imkan verecektir. Wilhelm Worringer, “Temelinde gerçek bir tabii örnek bulunmayan böyle salt bir soyutlama tabiatıyla hiçbir zaman ulaşılmadı.”²³ ifadesini kullanır. Şayet bir temsil varsa zorunlu olarak bir ‘şeyin’ temsili olmak durumundadır. Her soyut eserin, soyutlanarak, temsil etmiş olduğu somut bir gerçeklik bulunmaktadır. Soyut, somut bir nesnenin soyutudur; soyut sanat eseri, soyutlanmış somut nesneyi örtük olarak içerir. Vassily Kandinsky bu durumu şu şekilde ifade eder: “Bugün için henüz sıkı sıkıya dışsal tabiata bağlı durumdayız ve biçimlerimizi oradan almak zorundayız.”²⁴ Kandinsky’nin bu ifadesi Heidegger’in “Bütün sanat doğada saklıdır.”²⁵ ifadesi ile uzlaşmaktadır.

Hans Georg Gadamer, soyut sanatın da temsili bir işlevi olduğunu şu şekilde ifade eder: “Soyut sanatta temsil, fiziksel nesnenin değil; fiziksel nesnenin yokluğunun temsili olarak ele alınmalıdır. Yokluğun formuna gelerek nesne ile ilişkisini korumaktadır.”²⁶ Bir resim non -figüratif ise onun ‘bir şeyin’ belirticisi, ya da eleştirisi olduğu söylenmelidir. Nötr resim -bir şeyden- bağımsız olmak anlamında nötr değildir; şeyi doğrudan temsil etmeyerek, şeyin algısının sekteye uğratılmasıdır.

O halde sanatın tanımı gereği, ‘temsil’ olduğunu söylemek mümkündür. Soyut sanatta bir temsil türüdür. Yalnızca temsili olduğu nesneye benzerlik değil; ‘benzemezlik’ esasına dayanarak üretilmiştir. Nitekim Heidegger, eserde mevcut -münferit var olanların doğrudan aktarımının söz konusu olmadığını ifade eder.²⁷ “Bilakis bir eserde nesnelerin kendilerinin değil, genel özleminin aktarımı söz konusudur.”²⁸ Heidegger, sanat eserinde açıklanan araçsallığın, araca birebir benzemesi gerekliliği olmadığını ifade ederek, soyut sanat eserleri için bir çıkar yol oluşturmuştur. Nihayetinde somut bir nesnenin soyut temsili olarak eser, somut nesne olarak aracın araçsallığının yitimi ile bizi karşı karşıya getirir.



Resim 9: G. Bellows, New York, 1911.



Resim 10: P. Mondrian, New York, 1942.

²³ Worringer, a.g.e., s.21.

²⁴ Vassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, Çev. Tefik Turan, Hayalbaz, İstanbul2009, s.85.

²⁵ Heidegger, a.g.e. s. 67.

²⁶ Hans – Georg Gadamer, *Truth and Method*, Crossroad Paperback, 2. Baskı, New York,1989, s.92.

²⁷ Heidegger, a.g.e.,s.30.

²⁸ Heidegger, a.g.e.,s.30.

Bu durumda, genelde tüm sanat nezdinde olduğu gibi soyut sanat söz konusu olduğunda da eser, Heidegger'in ifade etmiş olduğu, var olanın hakikatinin ifşasına katılır. Örneğin, Resim 9 ve Resim 10 da yer alan eserlerin ikisi de, New York şehrinin temsili olarak kanvas ve boyadan oluşan nesnelere. Onlar aynı zamanda kendi malzemesel / şeynel mevcudiyetlerini aşarak, gündelik pratikte kendini açık kılmamış olana tanıklık etmemizi sağlar.

George Bellows'un New York resminde 'nesnelere varlığı'; Mondrian'ın resminde ise 'nesnelere yokluğu', insanın alet kullanırken kendini içinde bulunmuş olduğu çevresel dünyayı [*umwelt*] açığa sermektedir.

Sonuç olarak, giriş bölümünde kurulan benzerliklerden hareketle, soyut sanatın fenomenolojik mahiyeti sorgulanmıştır. Husserl fenomenolojisinin eidetik fenomen ve fenomenolojik redüksiyon kavramları uyarınca soyut eserin fenomenolojik olduğu iddia edilememiştir. Nitekim klasik - modern; realist - natüralist veya soyut olsun, her türlü sanat eseri Husserl için, yönelimsel bilincin nesne deneyimi kapsamındadır; fantezinin yeniden üretici edimiyle olanaklılık sınırlarını genişletmesi olarak kabul edilir. Buna karşın soyut eserin ayrıcalıklı konumu, araştırmayı Heidegger fenomenolojine yönelterek soyut sanatı yeniden okumaya sevk etmiştir. İkinci bölümde ise Heidegger'in sanat eserine ilişkin fenomenolojik argümanları ile soyut eser arasında uyumsuzluk tespit edilememiştir.

Kaynakça

- CROWTHER, Paul. *Phenomenology of the Visual Arts*. Stanford University Press. Kaliforniya. 2009.
- GADAMER, Hans – Georg. *Truth and Method*. New York: Crossroad Paperback. 1989.
- GREEN, Christopher. *The European Avant-gardes*. Londra: Philip Wilson Publishers. 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Metafizik Nedir?*. İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu. 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Varlık ve Zaman*. İstanbul: Agora Yayıncılık. 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*. Çev: Fatih Tepebaşı, Ankara: De Ki Basım Yayın. 2014.
- HUSSERL, Edmund. *Ideas I*. Boston: Martinus Nijhoff Publishers. 1983.
- HUSSERL, Edmund. *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*. Çev. Tomris Mengüşoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1995.
- HUSSERL, Edmund. *Phantasy, Image, Consciousness and Memory*. Ed. Rudolf Bernet. Dordrecht: Springer. 2005.
- KANDINSKY, Vassily. *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. Çev. Tefik Turan. İstanbul: Hayalbaz. 2009.
- KÜÇÜKALP, Kasım. *Husserl*. İstanbul: Say Yayınları. 2006.
- MORAN, Dermot. *Introduction to Phenomenology*. Oxford: Routledge. 2000.
- MORAN, Dermot. *The Husserl Dictionary*. New York: Bloomsbury Academic. 2012.
- PARRY, Joseph. *Art and Phenomenology*. New York: Routledge. 2011.
- RAGON, Michel. *Modern Sanat*. Çev. Vivet Kanetti. İstanbul: Hayalbaz Kitabevi. 2009.
- WALDENFELS, Bernhard. *Ayna, İz ve Bakış - Resmin Oluşumu Üzerine Bir Deneme*. Çev. Mesut Keskin. İstanbul: Avesta Yayınevi. 2011.
- WORRINGER, Wilhelm. *Soyutlama ve Einfühlung*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Baha Matbaası. 1963.
- ZAHAVI, Dan. *Husserl's Phenomenology*. Kaliforniya: Stanford University Press. 2003.

