



Soyut Sanatın Tarihsel İkilemi: Biçim ve Teori

Historical Dichotomy of Abstract Art: Form and Theory

Damla Taymaz  Rıfat Şahiner 

Öğr. Gör., İstanbul Topkapı Üniversitesi, Plato Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul, Türkiye

ÖZET

Bu makalede, modern insanın pozitivist ve materyalist zihninin bir çıktısı olarak değerlendirilen ve sıklıkla modernizmin simgesi olarak isimlendirilen "arı" soyut (metafizik) sanatın tarihsel sınıflandırması irdelenecektir. Çalışma, modern soyut sanatın keşfini yirminci yüzyılın ilk yarısında, biçimsel ve kuramsal açılardan gerçekleştiren sanatçılara ve onların geliştirdikleri estetik üsluplara odaklanmaktadır. Tarihsel çalışmalarda yaygın olarak biçimci yaklaşımlar şeklinde tanımlanan; soyut sanat, biçimsel indirgememin mantıksal sonucudur ve içeriksizdir. Bu özellikleriyle modern pozitivist zihnin bir yansıması olarak kabul edilen soyut sanat, anlamlandırma bakımından dile geçirgensizdir, sessizdir. Bu yönelim, soyut sanatın kuramsal yönünü göz ardı eder. Buna karşılık ise soyut sanatın kavramsal köklerinin genel anlamda idealist felsefeye, Worringer'in soyutlama içtepsine ve Spiritüalist pratiklere dayandığı gözlemlenir. Tüm bu yaklaşımların keşişiminde ise materyalizm karşıtı senkretik söylemler bulunur. Bu senkretik söylemler ise; ilkele öykünme, soyut sanat istenci, metafizik evren algısı ve Platon'dan beri süregelen ikili varlık algısının etrafında şekillenir. Biçimci yaklaşımların eleştirileri ise soyut sanatın metafizik bağlamının, dilinin veya teorisinin araştırılmasını ve kavramsal olarak açıklanmasını önerir. Böylece soyut sanata atfedilen sessizlik özelliği, teorisi bağlamında değerlendirilerek tartışılabilir. Bu çalışmada, soyut sanatı mantıksal bir indirgeme olarak sınıflandırmak yerine, kavramsal açıdan inceleyerek konumlandırmanın gereklilikleri tartışılacaktır. Biçimci sınıflandırmalar açıklanırken kuramsal incelemeler sonucunda açığa çıkan çelişkiler tespit edilecektir. Bu çelişkilere dikkat çekerek, soyut sanatın tarihsel ve kuramsal çalışmalarının söylemsel açıdan zenginleştirilmesi hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler: Soyut Sanat, Biçimci Tarih, Teori, Metafizik, Dil

ABSTRACT

The historical classification of "pure" abstract (metaphysical) art, which is considered as an output of the positivist and materialist mind of modern man and is often called the symbol of modernism, is going to be examined, in this article. The study focuses on the artists who made the discovery of modern abstract art in the form, in the theory and in the aesthetic styles they developed in first half of the twentieth century. Commonly defined as formalist approaches in historical studies; abstract art is the logical result of formal reduction and is devoid of subject. In this sense abstract art, which is accepted as a reflection of the modern positivist mind, is imperviousness to the language and is silent in terms of meaning. This orientation ignores the theoretical aspect of abstract art. On the other hand, it is observed that the conceptual roots of abstract art are generally based on idealist philosophy, Worringer's impulse to abstraction and Spiritualist practices. At the intersection of these approaches, there are syncretic discourses against materialism. These syncretic discourses are; shaped around imitation of the primitive, the will to abstract art, the perception of metaphysical universe and the perception of dual existence that has been going on since Plato. Criticisms of formalist approaches suggest investigating and conceptually explaining the metaphysical context, language or theory of abstract art. Thus, the feature of silence, as it is attributed to the abstract art can be discussed in the context of its theory. In this study, instead of classifying abstract art as a logical reduction, the necessity of positioning it by examining it from a conceptual point of view is going to be discussed. While explaining the formalist classifications, the contradictions that emerged as a result of the theoretical investigations is going to be determined. It is aimed to enrich the historical and theoretical studies of abstract art from a discursive point of view by drawing attention to the contradictions.

Keywords: Abstract Art, Formalist History, Theory, Metaphysic, Language

1. GİRİŞ

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında Avrupa'da başlayan ve sonrasında dünya çapında yaygınlaşan modern sanatın evrimi, modern hayatın getirdiği politik, sosyal, ekonomik, bilimsel ve kültürel değişimin bir çıktısıdır. Modern hayat; endüstri tabanlı, sosyal açıdan çeşitlilik gösteren ve kapitalin akışkan olduğu bir şehir hayatı olarak tanımlanabilir. (Brettell, 1999: 1-2) Başka bir ifadeyle; modern sanatın filizlendiği modern toplum, endüstri sonrası kapitalist toplumdur ve modernizm basitçe bu sosyal organizasyonun kültürel bir dışı vurumudur.(Arnason, Mansfield, 2013: 3) Modern toplumun gelişimini tetikleyen sosyal, politik, ekonomik veya bilimsel değişimler ise Rönesans döneminden itibaren Avrupa'da filizlenir. Reform ve Aydınlanma ile toplum dönüşürken, sanatın bileşenleri de yeniden organize edilir. Böylece modern hayatın bir çıktısı olarak modern sanat da çok çeşitli üslup yelpazesinde gelişir. Sanat bir anlamda toplumların kültürel ifade biçimi ise modern sanat için bu biçim, bilimsel akılçılık ile şekillendiği gibi bir yandan da aşkınsal ve idealist fikirlerle bir arada harmanlanır. Arnason'a göre; modern sanat metafizik ve bilim arasındaki keşişmeden etkilenerek filizlenir. (XII) Modern sanatın temel biçimsel anlatılarından biri ise soyut imgelem olarak değerlendirilebilir. Yaygın tarihsel anlatılar bakımından; doğadaki ışık ve renk titreşimlerini tuvale aktaran İzlenimcilik, akademik figüratif anlatıdan uzaklaşan ilk yaklaşımların genel adıdır. Aynı zamanda, İzlenimci kırılma, anlatıda, teknikte ve plastik biçimde deneyselliğin başlangıcı olarak da kabul edilmektedir. Akabinde gelişen Post-İzlenimcilik, Sentetizm, Fovizm ve nihayetinde Kübizm ve Fütürizm, soyut sanatı kavramsal ve biçimsel açıdan besleyen köklerdir. Ancak hangisinin soyut sanata yol alışı daha etkin olduğu veya soyut sanatla daha ilişkili olduğu bakış açısına göre değişiklikler göstermektedir.

Soyut sanatın etkilendiği biçimsel veya kavramsal öncüllerin değerlendirilmesi, soyut sanatın tarihsel açıdan sınıflandırılmasıyla ilişkilidir. Sanat tarihi çalışmalarında soyut sanat bakımından iki genel kol tespit edilebilir. İlki ağırlıklı olarak Alfred Barr'ın 1936'daki çalışmasını destekler niteliktedir. Bu görüşe göre; Kandinsky, Gauguin'den etkilenen lirik soyutlama tekniği ile Cézanne ve Kübizmden etkilenen arı soyut teknikleriyle Malevich ve Mondrian'dan ayrışır. Kupka ve Delaunay'ın teknikleri de Kübist eğilime yatkındır. Larionov'un ve Lewis'in yaklaşımı ise hem Kübizmden hem de Fütürizmden etkilenir. Af Klint soyut çalışmaları ile sanat tarihine oldukça

geç dahil olur ve ağırlıklı olarak Kandinsky ile ilişkilendirilir. Bu sınıflandırmada arı soyuta ulaşan yalnızca Malevich ve Mondrian'dır. Buna karşılık Larionov, Delaunay ve Kupka figüratif soyutlama tekniğine daha yakındır. Kandinsky ise içsel dışavurumu ve doğaçlama teknikleriyle bu sınıflandırmalardan bağımsızdır. Bu gruplandırma, soyut sanatın biçimci tarihsel ayrıştırmalarının kısa bir özetidir ve modern sanatın belirleyici özelliklerinden biri olan kavramsal altyapısını sınıflandırma sırasında büyük ölçüde göz ardı eder. Bu, daha ziyade sanatçıların plastik üsluplarına yönelen ve biçimsel, estetik özelliklerine odaklanan bir okumadır.

Oysa bu görüşün tersine, soyut sanatın kavramsal olarak gelişimi takip edildiğinde ve bu açıdan değerlendirilerek tarihsel bir ilişki kurulduğunda, karşımıza benzer düşünsel yaklaşımlardan etkilenen ve bu kavramsal altyapıyı kişisel yorumlarıyla üslupsallaştıran sanatçılar çıkar. Genel olarak incelendiğinde, materyalizm karşıtı, Alman idealizmi ile ilişkili, ağırlıklı olarak Teozofist yaklaşımlara ilgi duyan senkretik¹ söylemlere sahip sanatçılardır. Asıl farklılık biçimsel olarak geliştirdikleri estetik dildedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde biçimselliğe yönelik sanat tarihi incelemeleri uygun görünebilir. Ancak, genel olarak modern sanat, özel olarak ise soyut sanat kavramsal altyapıları derin üsluplardır. Yalnızca estetik açıdan yapılan değerlendirmeler hem akademik açıdan eksikliklere neden olmakta hem de soyut sanatın izleyicisi ile yaşadığı anlaşmazlığı körüklemektedir. Halbuki, Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, Malevich, af Klint, Kupka veya Delaunay'ın kuramsal çalışmalarından, üslupları üzerindeki düşünsel etkiyi açıkça gözlemleriz. Kimi metafizik evreni lirik soyutlama ile yorumlarken, kimi dikey ve yatay çizgilerin ikiliğine, kimi ise maddi dünyanın metafizik yansımasına odaklanır fakat çıkış noktaları benzerlik taşır.

Estetikte soyut imgesellik, kavramsal açıdan takip edilebildiği kadarıyla Platon'un Timaios diyaloguna kadar dayanır. Modern felsefede ise; Kant, Schopenhauer ve Nietzsche'de gelişen soyut imge fikri özellikle Baudelaire'in modern sanat yazılarında ve Worringer'in sanat camiasını etkileyen kitabında olgunlaşır. Aynı dönemlerde gelişen ve yaygınlaşan Teozofi gibi spiritüalist inanışlarla da birlikte, öncelikle sembolistlerin figüratif anlatıyla soyut düzlemi simgeleme yaklaşımları, 1906'dan itibaren ise tanımsız biçimlerle metafizik düzleme gönderme yapma fikirleri açığa çıkar. Elbette, bir yandan da yalnızca biçimsel soyutlamaya odaklanan İzlenimci ve Kübist kol da soyut imgelem üzerinde etkilidir, ancak soyut sanatın keşfini tetikleyen tekil unsurlar olarak değerlendirilmeleri sorunludur.

Aşağı yukarı 1906'dan itibaren estetik alanda arı soyut anlatım yeşermeye başlar. Bu yaklaşımın asıl çiçek açması ise genellikle 1912 yılı olarak belirlenir. Net tarihler belirlemek güç de olsa, genel olarak; af Klint'in 1906'da, Kupka'nın 1910'da, Kandinsky'nin 1911-1912 sıralarında, Delaunay'ın 1911-1912'de, Malevich'in 1915'te, Mondrian'ın ise 1916'da arı soyut sanata ulaştıkları bu genel çerçeveyi kavrayabilmek adına belirtilebilir. Buradaki amaç kimin ilk olarak soyut tavrı keşfettiğini ya da benimsediğini çözümlmek değil, 1900'lerin hemen başındaki bu hareketlenmeyi tespit etmektir. Af Klint dışında bahsi geçen isimlerin kendi aralarında birebir ilişkileri olduğu veya örneğin Delaunay'ın Kandinsky'nin kitabını incelediği ve mektuplaştıkları bilinir. Ancak burada özellikle I. Dünya Savaşı'na kadar geçen süre içinde sanatçıların bireysel üsluplarını geliştirdikleri üzerinde durmak gerekmektedir. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi sanat alanında bir duraklama yaratmış ve bu süreçte savaşa dahil olmayan Hollanda'dan Mondrian ve çevresindeki bir grup sanatçı aracılığıyla yeni bir üslup doğmuştur. Hemen hemen aynı tarihlerde gerçekleşen Rusya'daki Ekim Devrimi de soyut sanatın gelişimi bakımından oldukça önemli itki oluşturmuştur. Malevich ve Kandinsky savaş sırasında ve Devrim sonrasında Rusya'da ikamet ederler ve her ikisi de Devrim sonrası devlet kurumlarında görev alırlar. Ancak, Stalin döneminin ve sosyalist gerçekçiliğin yükselişi ile sanatın işlevselleştirilmesi görüşünün yaygınlaşması, Kandinsky'nin 1921'de yeniden Almanya'ya dönmesine, Malevich'in ise (tartışmalı) figüratif üsluba geri dönmesine neden olur. Sanatçılar bu süreçte üsluplarını geliştirmeye ve değiştirmeye elbette devam ederler ancak bu dönemde kavramsal olarak yenilik yalnızca de Stijl'den gelir. Savaş sonrası soyut sanatçıların bir araya geldikleri yer ise Bauhaus'dur. Kandinsky orada çalışır, Malevich, Mondrian ve van Doesburg ise iletişimdedirler, seminerlere katılırlar bir yandan da Bauhaus kitapları arasından yayımlar verirler. Bauhaus, hem soyut anlatının gelişimine, bir anlamda da onun analitikleşmesine ve yayılarak birbirine karışmasına ön ayak olur. Bir sonraki duraklama dönemi ise; II. Dünya savaşının ayak sesleri ve Nazilerin yükselişidir. Bauhaus daha savaş başlamadan Hitler tarafından 1933'te kapatılır. Bu durumun yarattığı ortam ve siyasi istikrarsızlık, sanatçıların Avrupa'nın başka ülkelerine ve yoğun şekilde Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmelerine neden olur. Bu olay önemli bir kırılmadır. II. Dünya Savaşının ilkinden daha da uzun sürmesi ile gelişen istikrarsızlık sanat merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kaymasına neden olur. Fakat bu sürecin hemen öncesinde Paris'te soyut sanatı öven, yaygınlaştırmaya çalışan gruplar ortaya çıkar.

Soyut sanatın, İngiltere'deki ilk kapsamlı tarihsel incelemesi ise; 1936'da Alfred H. Barr'ın MOMA'da gerçekleştirilen Kübizm ve Soyut Sanat (Cubism and Abstract Art) başlıklı sergi kapsamında kaleme aldığı modern

¹ Senkretizm, *köktencilik*in (fundamentalizm) karşıtı olarak çoğulcudur ve kültürlerin etkileşime geçtiği dönemlerde açığa çıkar. Örneğin; Büyük İskender'in fetihleri sonrasında, Haçlı Seferleri sırasında, Rönesans'ta, Avrupa İmparatorlukları'nın yükselişi sırasında yani Barok ve Romantizm dönemlerinde. İlk tahlilde kültürel baskınlık fatih kültüre ait bir özellik gibi değerlendirilse de, aslında kültürel alış-veriş karşılıklıdır. Modernist senkretizm ise; emperyalist Avrupa ile "ilkel" olarak değerlendirilen, ortodoks dinlere mensup olmayan, aksine büyü ile harmanlanmış, arkaik ve çoğunlukla yazıyı henüz keşfetmemiş "*büyülü kültürler*" (magical cultures) arasında gerçekleşir. Bu senkretizmden doğan okültist yaklaşımların nedeni ise Avrupa devletlerinin sömürgeci yayılımdan ileri gelir, yayılmacı politikalar neticesinde çok kültürlü ve çok uluslu toplumlar açığa çıkar. (Bramble, 2015)

sanat tarihi incelemesi² olarak kabul edilir. Bu tarihten itibaren, 1960'lara kadar yoğunluklu olarak biçimsel bir köken analizi gözlemleriz. Elbette Meyer Schapiro gibi Alfred Barr'ın çalışmasına verilmiş erken dönem cevaplar vardır ancak yine de soyut sanatın metafizik ile ilişkilerinin yeniden tartışılması 1960'ları bulur. Avrupa'da Sürrealistleri ve Cercle et Carré (Circle and Square) gibi gruplara etki eden arı soyut üslup, Amerika'da ise; soyut dışavuruma, renk alanı resmine ve minimalizme ilham verir. Arı soyut sanat, elbette biçimsel estetik alandan yok olmaz ancak kavramsal metafizik anlatısını büyük ölçüde kaybeder, belki de gizler.

2. BİÇİMCİ YAKLAŞIMLARDAKİ SORUNSALLARIN TESPİTİ VE METAFİZİK OKUMANIN GENEL GELİŞİMİ

Spretnak'a göre 1920'lere kadar modern sanatta spiritüel yaklaşımlar özellikle büyük Avrupa kentleri çevresinde karşılaşılan genel bir ilgidir. Dışavurumcu ve soyut sanatçıların maddi olmayan düzleme, metafiziğe olan yoğun ilgileri hem sanat eleştirmenleri hem de sanatçılar tarafından tartışılmış ve kuramsallaştırılmıştır. Ancak yirmi yıl kadar sonra, Avrupa siyasetindeki gerginlikler nedeniyle bir anlamda Kuzey Amerika'ya transfer olan sanat camiasının etkisiyle, Alfred H. Barr Jr.'in çalışması biçimci soyut sanat tarihi anlatımına öncülük eden kaynaklardan birine dönüşür. Sanatçılar açıkça spiritüalizm ile ilişkili olduklarını belirtmiş olmalarına rağmen, Barr'ın çalışmasında spiritüalist eğilimlerden bahsedilmez. Devamında gelen kaynaklar ile birlikte 1950'lerde modern sanatın neredeyse tüm tarihi yalnızca plastik unsurlara odaklanan biçimci okumalarla sınırlanmıştır. (Spretnak, 2014: 5)

Barr'ın geliştirdiği bu anlatıya göre izlenimciler geleneksel figüratif anlatıya fırça vuruşları ve renk kullanımlarıyla başkaldıran ilk cesaret sahibi sanatçılardır. Sebebi ise basitçe doğayı taklit etmekten sıkılmış olmalarıdır. Akabinde ise Cézanne'in estetik unsurlarda geometriğin övgüsünü yapması, kübistleri geometrik biçimciliğin keşfine doğru yönlendirir ve figüratif anlatıdan tamamen uzaklaşarak yeni bir gerçeklik algısı yaratılır. Mondrian ve Malevich ise Kübistlerin peşinden tüm doğal figüratif anlatıyı yok ederek her biri kendi üslubunda nesnel olmayan soyut sanata ulaşır. Kandinsky, Kupka veya Delaunay ise arı soyut değil soyutlama üslubuna dahildir. Bu biçimci anlatıda yapıtın konusu spiritüel olsun veya olmasın tamamen bağlam dışı bırakılmıştır. Bu bakış açısıyla soyut sanat figüratif özelliklerinden sıyrıldığı için bir konuya sahip değildir, bir anlamda içeriksizdir.

Soyut sanatın biçimci okumalar bağlamında ele alınması gereken önemli sorunlarından biri de adlandırma ile ilgilidir. Tuchman'a göre 1910'lu yıllarda çeşitli sanatçılar figüratif imgelemden soyut imgeleme geçiş yaparken, sembolik renkleri doğal renklere; işaretleri doğanın biçimlerine tercih ederken, anlamı veya konuyu tamamen soyutlamayı amaçlamazlar. Aksine daha derinlikli ve katmanlı, tinselliğe yönelik bir anlamlandırma amacı güderler. Sanatları, geleneksel anlatı yöntemleriyle ifade edilemeyecek tinsel, ütöpik veya metafizik bir takım fikirleri yansıtır. (Bramble, 2015: 84, 140-141)Soyutlamanın metafiziksel bağlamı nedeniyle Spretnak'a göre; sanatçılar maddi dünyanın ötesini, aşkın düzlemi resmederler. Bu yeni, tamamen soyut sanatı ise genel olarak "nesnel olmayan" (non-objective) olarak adlandırırlar. (77) Kandinsky sanatını içsel bir ihtiyaç olarak tanımlarken, Delaunay; eşzamanlılık sanatı ve arı sanat, Apollinaire; Orfizm, Malevich; nesnel olmayan sanat, Mondrian ise Yeni Plastisizm olarak tanımlar. Ancak hiç biri sanatını tarihsel veya teorik çalışmalarda karşılaşılabileceğimiz şekilde içeriksiz sanat olarak adlandırmaz. Çünkü Kandinsky'nin de belirttiği gibi soyut sanat içeriksiz değildir, yalnızca materyalist düzleme değil, içsele, metafizik düzleme odaklıdır. (Kandinsky, 2008: 104) Soyutlamanın temel amacı Kandinsky'ye göre içsel anlama ulaşmaktır; "doğadan ödünç aldığımız biçimler, hareketler ve renkler ne dışsal bir etki yaratmalı ne de dış nesnelere ilişkilendirilmelidir. Doğadan ayrılma ne kadar açıksa, içsel anlamın saf ve engelsiz olması o kadar olasıdır." (104) Ek olarak Spretnak, soyut sanatın konudan bağımsız olması durumunda sanatçıların onu içeriksiz sanat (non-objective art) olarak adlandıracağını savunarak, materyal anlamda tarifi güç bir konuyu (a priori diyebiliriz) tanımladıklarını ve bunun zorluğunun farkında olduklarını belirtir. Sanatçıların değerlendirmeleri göz önünde bulundurulduğunda, Barr'ın yaklaşımına karşıt olacak şekilde Spretnak'a göre soyut sanat içeriksiz değildir. (77) Nesnel gerçekliğe dayanmıyor oluşu ve maddi dünyanın, nesnelere ilişkilerine dayanmıyor oluşu soyut sanatı içeriksiz yapmaz, tersine bu ilişkilerin ötesindeki bir hakikate yöneldiği için nesnel bir dünyanın temsili aşkınsal olanın mutlak gerçekliğine doğru bir yol alışı imler.

Schapiro'nun 1937'de yayınlanan *Soyut Sanatın Doğası* başlıklı makalesi, Barr'ın çalışmasına verilen ilk karşıt tepkilerden biridir. Schapiro, Barr'ın biçimsel tarihlendirmesine eleştirel bir yaklaşım sunsa da, kitabın soyut sanat hareketlerini en iyi gruplandıran İngilizce yayın olduğunu belirtmekten de kaçınmaz. Schapiro'ya göre Barr bu çalışmasında soyut sanatı ne kritik eder ne de savunur, yalnızca sınıflandırır. Soyut sanatı, zaman zaman tarihsel koşullardan bağımsız, doğanın geometrikleştirilmiş düzenini yansıtan ve içeriği olmayan saf biçimlerden oluşan bir estetik yaklaşım olarak tasvir eder. Schapiro'ya göre soyut sanat hareketlerinin tarihsel bir açıklamasını yapan Barr'ın soyut sanat anlayışı esasen tarih dışıdır. (187) Barr, incelemesinde soyut sanatın ortaya çıktığı toplumların tarihsel olgularını dışlar. Modern sanat tarihi sanatçılar arasında gelişen için bir süreç olarak sunulur ve soyut sanatın keşfi

² Barr'ın bu çalışması Heinrich Wölfflin'in "bilimsel sanat eleştirisi" yaklaşımının biçimsel prensiplerini kullanır. Barr'ın soyut sanata olan ilgisinin 1930'lardaki gerçekleştirdiği Avrupa yolculuklarına dayandığı tahmin edilir. (Spretnak, 2014: 5) Alfred H. Barr, *Cubism And Abstract Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1936.

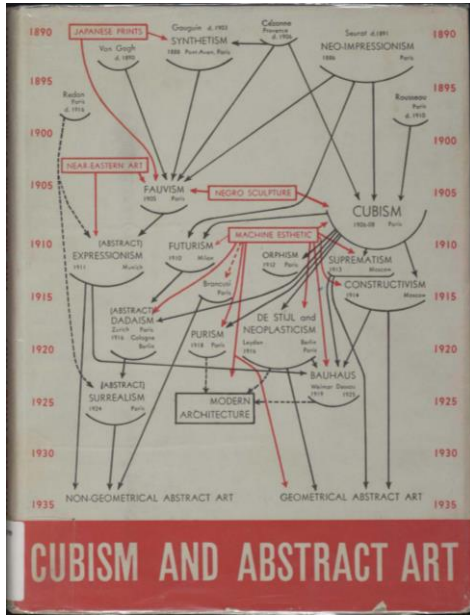
taklit sanatının tükenmişliğine bağlanır. Plastik gerçekçilikten uzaklaşan sanatçılar, saf bir estetik etkinlik olarak soyut sanata yönelirler. Shapiro, Barr'ın soyut sanatçılar ile ilgili görüşlerini; “*Ortak ve güçlü bir dürtüyle, on beşinci yüzyıl sanatçılarının "doğayı taklit etme tutkusuyla hareket etmesi" gibi, doğal görünümün taklidini terk etmeye yöneldiler. Soyutlamaya yönelim her nasılsa, "sanatın yöneldiği mantıklı ve kaçınılmaz sonuç"tur.*” diyerek özetler. (188) Schapiro'ya göre bu biçimci yaklaşımın nedeni toplumsal alana yayılmış olan genel bir görüşün yansımasıdır. En basit haliyle bir estetik üslubun kendinden öncekine tepkisel bir anlayışla açığa çıktığının kabulüdür. Bu yaklaşım aslında bireysel anlatıyı, sanatçının benliğini ön plana çıkaran modern sanat için makuldür. Ancak, karşıtlık anlatısının temellendirilmesi sırasında toplumsal koşullar, ortaya çıkmasına neden olan unsurlar da değerlendirmeye dahil edilmelidir. (Schapiro, 1978: 188)

Spretnak'a göre ise biçimci tarih anlatısının nedeni on beşinci yüzyıldan itibaren toplumsal alanda sekülerizmin yaygınlaşmasıdır. (7) Rönesans ile hümanist düşüncenin yayılması, insanın (erkek) her türlü şeyin ölçütü olduğu (*Man Is the Measure of All Things*) fikri ile dini ve monarşist baskının gerilemesi, akabinde gelen onaltıncı yüzyıldaki Reform hareketleri, dinin bireyselleşmesi ve bireyin (erkek) ön plana çıkması ile onaltıncı ve onyedinci yüzyıllardaki bilimsel devrimin onsekizinci yüzyılda evrildiği Aydınlanma, oldukça uzun bir süreci özetleyen dönüm noktalarıdır. Bilimsel ve endüstriyel devrim fiziksel dünyanın deney ve bilim ile çözümlenmesine ve kontrol edilmesine başka bir deyişle irdelenerek kavranmasına yol açar. Sembolistlerin ve soyut sanatçıların materyalist dünya görüşü olarak değerlendirerek eleştirdikleri Aydınlanmacı bakışın, tüm toplumsal alanlara yayılmasıyla birlikte bu özgürleşme süreci ne yazık ki, özellikle II. Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki ve sonrasındaki çalışmalarda sanat alanındaki tinsel yaklaşımların göz ardı edilmesine neden olur.

“Sanat eleştirmenlerinin geniş kapsamlı yorumları ve 1886'dan 1920'ye kadar sanatçıların günün sanatı üzerindeki manevi etkilere ilişkin açıklamaları, 1930'ların ortalarından sonra sanki hiç yokmuş gibi büyük ölçüde göz ardı edildi. (Bunun en büyük istisnası, Kandinsky'nin Sanatta Tinsellik Üzerine [1911] başlıklı kitabının Guggenheim Vakfı tarafından 1946'da yeniden yayınlanmasıydı.)” (Spretnak, 2014: 7)

Biçimcilerin soyut sanatı modernliğin itici gücü olarak değerlendiren yönelimleri dışında Spretnak, Tuchman'ın görüşü ile ilişkili olacak şekilde II. Dünya Savaşı'na giden süreçte ve sonrasında Nazizmin okült uygulamalar ile ilişkisinin sanat tarihçileri ve eleştirmenlerini okült yaklaşımları tartışmak bakımından isteksizleştirdiğini savunur. Bu yaklaşıma göre yazarlar okült uygulamaları, Nazilerin stratejik bir aracı olarak görmek yerine, Nazist yaklaşımların bir nedeni olarak yorumlarlar. Böylece sekülerizmi desteklemek, tarihi dökümanlarda açıkça referans veriliyor olmasına rağmen ahlaki bir sorumluluk gibi değerlendirilir. (Spretnak, 2014: 7-8) Tuchman, soyut sanat ile okült³ veya mistisizm arasındaki ilişkinin 1930'lar ve 1940'larda kaçınılan bir konuya dönüşmesini, söz konusu metafizik yaklaşımların çoğunlukla Nazi politikalarıyla ilişkili olduğu kanısının yaygın olmasına bağlar. Aryan üstünlüğü teorisi ile Teozofinin bazı açılımlarının ilişkili olduğunu belirtir. Tuchman'a göre Naziler ve alternatif inanç sistemleri arasında kurulan bağlantılar nedeniyle, sanat tarihçileri, eleştirmenler veya sanatçılar soyut sanat ve metafizik ilişkisinden bahsetmekten çekinirler. Bu ilişkisellik yerine dönemin modern sanat eleştirileri, soyut sanat pratiklerini ve kökenlerini estetik biçimselliğe yoğunlaşan bir anlatı üzerinden analiz eder. Barr'ın geliştirdiği grafik açıklama gibi, modern sanat üsluplarını mantıksal ve biçimsel bir ilişkiyle, kendinden önceki sanat üslubu ile plastik nitelikleri bakımından ilişkilendirir. (Tuchman, 1987:18).

³ Okült ve mistisizm kavramlarının kullanımı, sanatçılar ve sanat tarihçileri ile teologlar, ve sosyologlar arasında anlamsal farklılıklar taşıyabilir. Bu nedenle Tuchman'a göre terimsel açıklık önemlidir. Mistisizm; bireyin nihai gerçeklikteki tikelik ve tümellik arayışını belirtir. Okültizm ise; gizemli fenomenlerin yalnızca bu bilgeleri sindirmeye hazır bulunan az sayıdaki kişi tarafından algılanması durumunu belirtir. (Tuchman, 19) Spiritüalizm de okültizme benzer şekilde; kozmosun birliğinin ve onu dinamiklerinin farkında olmak ve bu konular ile meşgul olmaktır. (Spretnak, 14)



Alfred H. Barr, Kübizm ve Soyut Sanat Grafığı, *Cubism And Abstract Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1936, Dış Kapak.

Barr çalışmasında; soyut sanatı tarihsel olarak iki kola ayırır ve her iki kol da İzlenimcilikten doğar. İlk kol Cézanne'ın ve Seurat'ın sanatı ve teorisinden ilerleyerek Kübizm'den geçer ve I. Dünya Savaşı'nın öncesinde ve sonrasında çeşitli geometrik ve Konstrüktivist hareketlere evrilerek dünyaya yayılır. Barr'a göre; "Bu akım düşünsel, yapısal, mimari, geometrik, doğrusal ve klasik bir sadelikte mantık ve hesaplama dayanan kol olarak tanımlanabilir." (Barr, 1936: 19) İkinci kol ise; Gauguin ve onun takipçilerinin sanat yaklaşımlarından doğar, Matisse'in Fovizminden devam ederek, savaş öncesi Alman Dışavurumculuğuna veya Kandinsky'nin stiline varır. İkinci kol, ilki ile kıyaslandığı zaman düşünsel veya zihinsel olmaktan ziyade sezgisel ve duygusaldır. Biçimler ise geometrikten ziyade organik ve biyomorfik olarak değerlendirilir. Köşeli değil eğrisel formlar yaygındır. Yapısal değil dekoratif, klasik değil romantiktir. Mistik, anlık, irrasyoneldir. Apollo, Pythagoras ve Descartes; Cézanne, kübist ve geometrik gelenek ile ilişkiliyken, Dionysus, Plotinus, Rousseau ise; Gauguin ve dışavurumcu organik forma sahip gelenekle ilişkilidir. (Barr, 1936: 19)

W.J.T. Mitchell de, Barr'ın modern sanatı grafikleştirdiği köken çalışmasını, içeriğin soyut sanattan dışlandığı söylemini yaygınlaştıran ve teorik yönünü görmezden gelen bir yapı taşı olarak belirler. Barr'ın yaklaşımı, teoriden bağımsız, yalnızca biçimsel özelliklere odaklanarak derlenmiş bir tarihlendirme. Barr'ın tarihsel gerçekliklerden uzak sınıflandırması, modern sanatı kolayca kavrayabilmek ve teorilerden uzak bir şekilde sistematize etmek için faydalı bir araç gibi görünerek toplumsal alanda bir mit yaratımına neden olur. Barr'ın metni Mitchell'e göre mitseldir. Mitchell bu teorisini sanat tarihçisi Robert Rosenblum'un Barr'ın diyagramı için sıraladığı övgüler ile destekler. Rosenblum, Barr'ın kitabının 1986 yılında yeniden basılan önsözünde; çalışmayı "modern sanatın incili" olarak tanımlarken, diyagramı hem bir hanedanlığın soyağacına benzetir hem de Darwin'in evrim teorisi ile ilişkilendirerek bilimsel bir türsel gelişim tablosu olarak tanımlar. Mitchell'e göre; Rosenblum'un kullandığı metaforlar, Barr'ın çalışmasındaki çelişkili, karşıt unsurları tespit eder. Diyagramı bir yandan geleneksel metaforlar ile tarif ederken bir yandan da Darwin'i bir yöntem ile türsel bir köken çalışmasına benzetir. Grafik tarihlendirme hem dini/aristokratik bir ikon hem de bilimsel bir çizimdir. Bu yönüyle Rosenblum'un diyagram övgüsü soyut sanatta kritik ettiğimiz materyalist/spiritüalist paradoksun bir çıktısı gibi değerlendirilebilir. Mitchell, diyagramdaki bir özelliğe daha dikkati çeker, Ötekinin modern sanattaki tek yönlü etkisi. Grafik açıklamada Japon baskıları veya Afrika maskeleri modern sanatçıları etkileyen dışsal örneklerdir. Bu ilişkiler derinlemesine araştırılmak yerine yalnızca sessiz bir etkileşim olarak tanımlanır. Ötekinin estetiği yalnızca bir araç, soyut sanat için neredeyse görünmez bir bileşendir. (Mitchell, 1989: 363-365, 367)

Barr'ın çalışmasına ek olarak Greenberg'in soyut sanatı Amerika'da yaygınlaştırmak amacıyla yazdığı kritiklerin de soyut sanatın biçimci okumalarına katkısı kaçınılmazdır. (Spretnak, 2014:8) Greenberg'in yükselişi 1930'ların ortalarında başlar ve kritikleri ile Barr'ın biçimci bakış açısını destekler ve geliştirir. Greenberg, bir yandan biçimci modern sanat kritiğinin sanat çalışmaları alanını baskılamasına katkı sağlar, bir yandan da New York'un kültür-sanat alanında yükselmesine destek olur. Tuchman'a göre; Greenberg, çağdaş sanatın yalnızca kendi belirlediği sınırlar çerçevesinde gelişmesine ve toplumsal alanda kabul görmesine olanak verecek biçimde bazı estetik hareketleri ön plana çıkarırken bazılarını ise yok sayar. Kurduğu ilişki bağlamında, Amerikan Soyut Dışavurumcularını Matisse, Picasso, Kandinsky, Mondrian ve devamındaki kuşak ile ilişkilendirir. (Tuchman, 1987:18)

Greenberg'e göre; ondokuzuncu yüzyılda düşünsel ve sanatsal arayış ampirik ve pozitif bilgi biçimine yönelir, böylece izleyici de dolaysız, somut, indirgenemez olana doğru bir beğeni geliştirir. Düşünsel alanı takip eden sanat,

geliştirdiği modernist üsluplarla en pozitif ve en somut olana doğru yönelir. Modern resim izleyicinin, bu direk ve pozitif anlatı arzusunun, üç boyutlu illüzyonist anlatı biçimini red ederek cevaplar. (Greenberg, 1965: 139) "*Şeylerin yanılması yerine, artık bize biçimlerin yanılması sunuluyor; yani maddenin cisimsiz, ağırlıksız ve yalnızca görsel olarak bir serap gibi var olan yanılması.*" (Greenberg, 1965: 140) Bu yönüyle soyut sanat İzlenimcilik ve Kübizmin ardılı, bir koludur ve illüzyonist resmin uzamsal devamlılık ilkesini kıran ilk üslup Kübizmdir. Özellikle Sentetik Kübizmi soyut sanat ile ilişkilendirir, referansını doğadan değil zihinsel oluşumlardan alan sentetik yaklaşım, doğayı taklit etmeme özelliğini soyut sanata iletir. Aslında Sentetik Kübizmin keşfi ilk soyut çalışmalardan sonra gelir. Ancak Greenberg'e göre; özellikle Kandinsky'nin geç dönem yapıtlarında bu tip bir zihinsel taklit görmeyiz, bu nedenle hep itham edildiği biçimde sıradan bir dekoratif objeye dönüşen yapıtları bir tutarlılık ve birlik ilkesinden yoksun olma eğilimiyle insani özelliklerini (dehumanized) yitirir. (Greenberg, 1965: 173-174)

Greenberg çalışmalarının genelinde soyut sanatı savunan ve toplumsal alana kabul ettirmeye çalışan bir dil geliştirir. Öncelikle soyut sanatın karşıtlarına göre; sanatta tanımlanabilir bir imge her zaman tanımlanabilir olmayana karşı tercih edilir ve soyut sanat kültürel ve ahlaki yozlaşmanın bir çıktısı olarak değerlendirilir. Greenberg'e göre; soyut sanatı müdafaa edenler ise genellikle, parçalanmış bir çağın sanatının da parçalanmış bir çıktı yarattığını savunur veya asla tam anlamıyla soyut bir imgelem yaratılmadığını öne sürer. Soyut sanatın fanatikleri ise; tartışmayı geri döndürerek, nesnel olmayan sanatın; mutlak, içsel ve üstün olduğunu savunur, halbuki bu özellikler figüratif sanata atfedilir. Sanatı bir prensipler bütünlüğü veya meselesi olarak görmekten ziyade sanatı tam anlamıyla bir deneyim olarak değerlendiren Greenberg ise; soyut sanatın savunuculuğunu figüratif anlatının yapıta fazilet katacak bir gösterge olmadığı görüşü üzerinden değerlendirir. Görüşüne göre; tanımlanabilir imajların varlığı bir sanat yapıtının değerini etkilemez, aslında estetik alana ait hiç bir özellik; renk, boyut, doku vs. tek başına sanat yapıtının değerini belirleyemez, estetik unsurların varlığı veya yokluğundan ziyade onların derinliği ve yoğunluğu önemlidir. (Greenberg, 1965:133-134) "*Tanımlanabilir bir imgenin, bir resme kavramsal anlam katacağı kesindir, ancak kavramsal ile estetik anlamın kaynaşması kaliteyi etkilemez. Bir resmin bize tanımlamamız için şeyler yerine, görmemiz için bir şekil veya renk bütünlüğü vermesi, kesinlikle sanatsal açıdan bize daha fazlasını iletmediği anlamına gelmez.*" (Greenberg, 1965:134) Greenberg bir yandan soyut sanatın içsel, mutlak ve aşkın olma özelliklerini fanatik savunucuların görüşleri olarak değerlendirirken, bir yandan da bu özelliklerin figüratif anlatıya has özellikler olduğunu onaylar. Ayrıca, tüm bir üslupsal alanı ve kavramsal yaklaşımları plastik niteliklere indirger. Ancak sanat kritiğinin plastik araçlara, prensiplere ve geleneklere bağlı kalmadan yapılması gerektiğini savunması ve sanatı bir deneyim olarak değerlendirmesi elbette modern sanatın niteliklerini desteklemesi ve tespit etmesi açılarından önemlidir.

Greenberg, soyut sanatın izleyici ve *anlamlandırma* sorununu yapıtların hitap ettiği saflar bakımından da inceler. Soyut sanatı yüksek kültür sahibi izleyiciye yönelir ve buna karşılık ise teoriden habersiz izleyiciyi eser karşısında mecburi suskunluğa mahkum eder. Greenberg'e göre *anlamlandırma* sorunu; işçi sınıfının soyut sanattan anlam üretebilecek zamana sahip olmamasında yatar. Avangard soyut yapıtlara karşılık, şehre yeni göç etmiş işçi sınıfı kolay tanımlanabilir, kolay üretilebilir, zihin yormayan *kitsch* görsellere yönelir. *Kitsch* en yakınında bulunan yüksek kültür araçlarını sömürür ve izleyiciye içi boşaltılmış bir deneyim sunarak kitleleri etkisi altına alır. Ancak *kitsch*'in kitlelere hitap yeteneği *kültürel çöküşe* çözüm getirmekten öte bu çöküşü destekler. Greenberg'e göre çözüm, üretim araçlarının yeniden düzenlenerek işçi sınıfının çalışma koşullarının iyileştirilmesinde ve Avangard sanatçı ile Burjuvazi arasındaki bağın yeniden kurulmasındadır. Böylece sanatçı ekonomik açıdan güvence altına alınırken, işçi sınıfı entellektüel açıdan gelişecek zamana sahip olur. (Greenberg, 1939: 36,41,47) Halbuki soyut sanatın temel amaçları arasında evrensellik, anlatıda saflaşma, tümellik gibi özellikler sıralanabilir. Evrensellik ümidiyle varılan soyut imgelemin amacı Greenberg'in önerdiği gibi burjuvazi ile ilişkilendirilmek değil aksine burjuvazinin desteği doğrultusunda içsellikten uzaklaşmış figüratif yapıtları ve anlatıları terkederek, sanatı bir içsel arayış, bir içsel uyanış objesine dönüştürmektir. Soyut sanatın da bir parçası olduğu *kültürel modernizm* kavramı Calinescu'nun belirttiği gibi; burjuvazinin taşıdığı tüm geleneksel değerleri reddederek, orta-sınıfın simgelediği tüm kavramlara yıkıcı bir düşmanlıkla baş kaldırmak ve kendinden öncekileri derinlemesine eleştirerek, değişime ve geleceğe derinden bağlılık geliştirmektir. (Calinescu, 1987: 41-42)

Mitchell, Greenberg'in avangard ve *kitsch* estetik eleştirisini soyut sanatın toplumsal alandaki başarısızlığı üzerinden okur. Soyut sanatın evrensellik ütopyası Greenberg'in masum, kültürsüz, köylü izleyicisi tarafından görmezden gelinir ve izleyici soyut imgelemi anlamlandırmada güçlük çeker. Bir yandan da dönemin yaygın politik görüşleri olan faşizm ve komünizm soyut sanatı kısa bir sürede ideolojik açıdan dışlar. Böylece tarihsel koşullar nedeniyle soyut sanatın arı, evrensel anlatı çabası kesintiye uğrar. Bu durum soyut sanatın evrensel anlatıyı arayan ve her sınıftan izleyiciye ulaşmayı umut eden devrimci yaklaşımının başarısızlığını özetler. II. Dünya Savaşı sonrasında ise sanat çevresinin Amerika'ya doğru ağırlık göstermesiyle soyut sanat Burjuva hamiliğinin altına girer. Daha önce de belirtildiği gibi Greenberg'in soyut sanatın yalnızca eğitilmiş ve üst gelirli bir sınıf tarafından takdir edilebileceği görüşü avangard yönüyle çelişir. Böylece soyut sanatın arılığı, karşıt olduğu materyalist ideolojinin bir parçası olmaya mahkum kalır. Greenberg'in soyut sanatın karşısına yerleştirdiği *kitsch* estetik ise, genellikle mimetik, konuya bağımlı, tanıdık ve yüksek duygusal yoğunluğa sahip anlatı biçimidir. *Kitsch* izleyicinin anlamlandırması

için hazırdır ve toplumsal alanda bulunan grafiklerde yaygın olarak gözlenir. Bu yaygınlık aslında soyut avangard anlatının hedefidir ancak bu hedef Greenberg'in tespit ettiği üzere *kitsch* anlatı tarafından başarılmıştır. Greenberg'e göre bunun sebebi izleyicinin eğitimsizliği ve bir bakımdan da gelir yetersizliğinde saklıdır. Ancak Greenberg, soyut sanatın kurucu isimlerinin teorilerini bu bağlamda gözden geçirir. Soyut sanat burjuvazi için değil, tüm insanlık içindir, her tür izleyicide tinsel bir hareketlendirme, ilerleme yaratmayı amaçlar. Burjuvazinin yüksek, elit anlamlandırması için düşünülmemiştir. (Mitchell, 1989: 361, 363)

1930'lar ile 1960'lar arasındaki erken soyut sanat incelemeleri, soyut imgelemi genellikle tüm kavramsal niteliklerinden sıyrılmış, yalnızca modernist "pozitivist" zihne yönelik bir mantıksal biçimlendirme olarak tarif eder. (Tuchman, 1987:37) Ancak Barr ve Greenberg gibi örnekler, otuz yıl süresince soyut sanat ile metafizik ilişkisinin tamamen göz ardı edildiği anlamına da gelmez.(Bramble, 89) Örneğin; Arthur Jerome Eddy 1914'te veya Sheldon Cheney ve Meyer Schapiro 1930'lar ve 1940'larda isabetli bir şekilde soyut sanatçıların metafizik ile ilişkisini yansıtır. Schapiro, "Nature of Abstract Art" makalesinde (1937) Barr'ın biçimci kökensel incelemesini, tarihselliğe uygun olmadığı gerekçesiyle eleştirir. Öte yandan 1960'lı yıllardan itibaren, sanatçıların tinsel yaklaşımlarını aydınlatıcı çalışmalar artar. Bunlardan ilki 1966 yılında Sixten Ringbom'un Kandinsky hakkında yazdığı makaledir. Bu çalışma spiritüel etkilerin tartışılması bakımından ufak bir aralık açmayı başarır. Ayrıca, Robert Rosenblum'un, çalışmaları ve dersleri de bu alanda etkilidir. Rosenblum'un çalışmaları 1975 yılında *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* başlığıyla yayınlanır. Barr'ın kökensel incelemelerinin çelişkilerini çözümlerken, sanat yapıtlarını kültürel çalışmalar üzerinden değerlendirerek biçimci tarihsel anlayışın kritik edilmesine katkı sağlar. Aynı dönemde, Robert P. Welsh'in Mondrian incelemelerinin katkısı da önemlidir. (Tuchman, 1987:17-18) Bir diğeri ise, belki de bu konudaki en kapsamlı derleme olabilir, *The Spiritual in Modern Art: Abstract Painting, 1890–1985* sergisi ve katalog çalışmasıdır. Serginin küratörü Tuchman ile 1998 yılında yaptığı bir görüşmede Spretnak, serginin ve katalogun etkisini sorar. Tuchman "hiçbir şey." (None whatsoever.) diyerek cevaplar. Spretnak'a göre bu cevap elbette bir parça abartlıdır, çünkü hem sergi hem de katalogdaki akademik çalışmalar pek çok devam çalışmasına ön ayak olmuştur. Tuchman'ın niyeti çalışmanın sanat camiasında, küratörler, kritikler veya müze müdürleri arasında istenilen etkiyi yaratmamış olmasıdır. (Spretnak, 2014:8)

Spretnak'ın soyut sanat okumalarında tinselliğin göz ardı edilmesine gösterdiği bir diğer neden; sanat okullarında (2. Dünya savaşı sonrası) baskın olarak biçimci sanat tarihi yaklaşımının öğretilmesidir. (8) Charlene Spretnak'ın 2014 yılında yayınlanan kitabı soyut sanatın metafizik ile ilişkisinin gözardı edilmesine yönelik çalışmaları derlemesi bakımından ve özellikle verdiği kişisel örnekler itibarıyla oldukça aydınlatıcı bir kaynaktır.⁴ Sanat eğitimi bağlamında, 1998 yılı civarında Getty Müzesi'nin müdürü John Walsh ile Mondrian sergisi sonrasında yaşadıkları bir diyalogu aktaran Spretnak, Mondrian'ın Teozofi ile ilişkisinin sergide neden açıkça belirtilmediğini⁵ sorgulaması üzerine; Walsh'in "Yalnızca bize böyle öğretilmedi."⁶ dediğini belirtir. Benzer bir soruyu Modern Sanat Müzesi'nin eski müdürü Peter Selz'e yönelttiğinde de neredeyse aynı cevabı aldığını belirten Spretnak, sanat çevresinin profesyonelleri arasında modern sanatın ciddiyetini korumak için manevi konulardan uzak durulmasının gerekliliğine dair bir fikir birliği olduğu görüşündedir. Spretnak'a göre biçimci tarihsel bir okumada "...izlenimcilerin 1874'teki ilk sergisi geleneksel, dini, toplumsal ve burjuva değerleri geride bırakarak moderniteye doğru büyük bir sıçramayı işaret ettiğinde modern sanatın başladığı öğretilir." Böylece, modern sanat, modernist bir çıktı olarak sekülerdir ve manevi bir anlatıya sahip olamaz. (Spretnak, 2014: 3)

"70 yıldan fazla bir süredir, modern sanattaki manevi dinamik, modern sanatın tarihselciliğinin ana hatlarına uymadığı için profesyonel sanat dünyasında neredeyse görünmezdi. Modern sanatın cesur, seküler başarıları hakkındaki temel varsayımlar, onun modernliğin gelişimini ilerleten ve harekete geçiren ve aynı zamanda yansıtan öncü bir güç olduğu yönündeydi." (Spretnak, 2014: 6)

Mondrian'ın üslubu pek çok tarihçi veya kritik tarafından katı fikirli modernistlerin ulaştıkları son nokta olarak değerlendirilmesiyle ilişkili olarak, bahsedilen sergi katalogunda da; Mondrian'ın Teozofi ile ilişkisini erken dönemde bir yana bırakıp, rasyonel ve katı bir bakış açısıyla *ızgara* (grid) kompozisyonları yarattığı açıklanır. Halbuki aynı müzeden satın alınabilecek Carel Blotkamp'ın *Mondrian* kitabı Teozofi ile ilişkisini aydınlatır niteliktedir. Sanatçının hem resmi hem de gayriresmi açıklamalarından açıkça anlaşılacağı üzere üslubu Blavatsky'nin öğretilerinin modern sanata yansımalarıdır. Walsh ve Selz üzerinden aktarılan kişisel diyaloglar bir yana modern sanatta spiritüalist eğilimlerin gözardı edilmesine dair pek çok sanat tarihi çalışmasına rastlayabiliriz. (Spretnak, 2014:1-3) Spiritüalizmin ve modern sanat arasındaki ilişkinin irdelenmesi geçtiğimiz yıllardaki kadar katı ve tek yönlü değildir. Ancak Spretnak'a göre genel yaklaşım hala biçimci okuma açısından daha baskındır. Örneğin;

⁴ Spretnak, aynı şekilde James Elkins'in "On the Strange Place of Religion in Contemporary Art (2004)" kitabının girişinde de benzer bir yaklaşımdan bahsedildiğini belirtir. "Sanat bölümlerinde ve sanat okullarında din hakkında doğrudan konuşma nadirdir..." Elkins. Bu gibi örnekleri çoğaltmak elbette mümkündür ancak spiritüalizm ile ilişkili olmayan sanatçıların olduğu da göz ardı edilmemelidir. (Spretnak, 2014: 5)

⁵ Temmuz 1997'de Londra'da, Tate Gallery'deki "Mondrian: From Nature to Abstraction" başlıklı sergide küratörler Mondrian'ın Teozofi ile ilişkisini yalnızca erken dönem çalışmaları ile sınırlandıran bir anlatı içindedirler, *Üçlü Evrim* (Evolution) (1910–1911) çalışmasında bu etkinin gözlemleneceği ancak sonrasında Teozofi ile ilişkisinin geride kaldığı belirtilir. "Exhibition Guide, Mondrian: Nature to Abstraction (London: Tate Gallery, 1997) "Room 1B," için yazılan yazı. (2)

⁶ "We Just Weren't Taught That Way" (Spretnak, 2014: 1)

2014 yılında kitabının yayımlanmasından kısa bir süre önce gerçekleşen MoMA tarafından düzenlenen “*Inventing Abstraction, 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*” başlıklı sergide, küratör⁷ katalogda Barr’a saygılarını sunarken resimde soyut imgelemin biçimci bir eylem olduğunu öne sürer. Sergi katalogundaki bu yoruma göre sanatçılar tasviri ve konuyu terk ettiklerinde soyuta ulaşırlar. Halbuki, Spretnak’ın da belirttiği gibi *annus mirabilis* (muhteşem yıl) olarak tanımlanan 1912 yılı civarında keşiflerde bulunmuş sanatçılar, konuyu manevi bir düzleme çekerek yazılı kaynaklarında bu durumu açıkça belirtirler. Bu amaçla maddi düzleme ait olmayan, aşkın, mutlak, evrensel bir düzlemin dinamiklerini kendilerine konu edinirler. (Spretnak, 2014: 10)

Bu dinamiklerin inceliklerini keşfetmek için ise, soyut sanatın biçimsel özellikleri ile birlikte kavramsal, kuramsal yönleri araştırılmalıdır. Mitchell’e göre, soyut sanatın teorisi kültürel çok çeşitlilikten oluşan kümülatif bir anlatılar topluluğudur. Teori; soyut sanatın anlamlandırılması için gerekli olan dildir ve onun hizmetkarıdır. (Mitchell, 1989: 355-356) Bu bağlamda son olarak, soyut sanatın biçimci tarihsel okumaları, soyut sanatın içeriksiz pozitivist anlatı biçiminin izleyici bakımından sessizlik yarattığı görüşünü de açığa çıkarır. Soyut sanatın sessizliği anlamlandırma ile ilişkili bir kavramdır. Soyut sanatın ızgara biçimli yapısı ve toplumsal bilinçteki anlam eksikliği izleyiciyi dile dökemediği, tanımlayamadığı bir imgelem ile karşı karşıya bırakır. Krauss’un da dile getirdiği soyut sanatın bu anlatıdan uzak, sessizlik yaratan göstergeler topluluğu olduğu görüşü⁸, Mitchell tarafından eleştirilir. Barr ve Greenberg’den beri süregelen biçimci tarih okumasının bir çıktısı olarak değerlendirdiği sessizlik kavramı; edebiyatın, dilin veya dilsel söylemin “arı” estetiğe ulaşmak amacıyla bastırılmasını soyut sanatın temel yapı taşı olarak değerlendiren yaklaşımların bir parçasıdır. Bu biçimci eğilimlere göre soyut imgelemin *sessizlik* hali özsel bir niteliktir ve soyut sanat zamansallıktan bağımsız, anlık ve sezgiseldir. Mimetik anlatıdan uzaklaşmak konudan da uzaklaşmak anlamına gelir. Soyut yapıtların gelişim süreci yalnızca bilimsel bir takım hesaplamaların neticesi olarak değerlendirilirken, teorik yönü görmezden gelinir. Ancak *sessizlik*, yapıtların anlatsızlığından, dilsizliğinden ileri gelmez, *sessizliğin* nedeni Mitchell’e göre; yarı felsefi sanat teorilerinin oldukça sınırlı bir izleyici kitlesi tarafından bilinirliğinden kaynaklanır. Bu nedenle Mitchell’e göre soyut anlatının “*sessizlik istenci*” (will to silence), ızgara yapısından değil, izleyicinin yetkinsizliğinden ileri gelir. Ayrıca, sanatsal imgenin soyutlanması, anlatının, dilin baskılanması konusunda ki tartışmalar, dengesiz ve kendi kendine çelişen unsurlardan oluşur. Bu bağlamda Mitchell’e göre de materyalizm, idealizm, spiritüalizm ve estetizm ile işbirliği yapılarak soyut sanatın dili incelenmelidir. (Mitchell, 1989: 349, 351, 360, 371)

Sonuç olarak, soyut sanatın materyalizm karşıtlığı ile ilişkili olarak idealist felsefenin, Teozofinin, Worringer’in soyutlama istencinin çevresinde gelişen senkretik teorik söylemler, soyut imgenin metafizik bağlamını anlamlandırmak bakımından hayatidir. İzleyicinin anlamlandırma konusundaki yetkinsizliği biçimci tarih anlatıları tarafından da desteklenmektedir. Elbette soyut sanatın dili, hem referans verdiği idealer dünyasının kavramsal soyutluğu, hem de bu soyutluğun imgelem ile desteklenmesi neticesinde anlamlandırma bakımından muğlaktır. Ancak, mutlak bir pozitivist modernizmin simgesi değil aksine metafizik ve pozitivist ikilemi içinde barındıran modernizmin bir simgesidir. Soyut sanatın yaygın olarak karşılaşılabilecek biçimci tarihsel incelemelerine karşılık, soyut sanatı kavramsal açıdan incelemek, onun toplumsal alanda yaygın olarak karşılaşılabilecek anlamlandırma sorunu; sessizliği, bakımından da çözümleyici bir yol olabilir. Soyut sanatı Schapiro’nun tabiriyle “tarih dışı” bir okuma ile yorumlamak izleyiciyi veya kuramcıyı yanıltacaktır. Buna karşılık soyut sanatın ancak teorisi ile birlikte bir anlamsal bütünlüğe ulaşabileceğini değerlendirerek, teorik bağlamlarını araştırmak, onun kavramsal dilini çözümlenmek soyut sanatı anlamlandırmak ve tarihsel bakımdan konumlandırmak açısından faydalı olacaktır.

KAYNAKÇA

1. Arnason, H.H., Mansfield, E. C. (1968-2013) *History of Modern Art, Painting Sculpture, Architecture, Photography*, 7. Baskı, London: Pearson.
2. Barr, A. H. Jr., (1936), *Cubism and Abstract Art*, The Museum of Modern Art (New York, N.Y.)
3. Bramble, J. (2015) *Modernism and The Occult*, ed. Roger Griffin, New York: Palgrave Macmillan.
4. Brettell, R. (1999) *Modern Art, 1851-1929: Capitalism And Representation (Oxford History of Art)*, Oxford University Press.
5. Calinescu, M. (1987) *Five Faces of Modernity, Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism*, Durham: Duke University Press.
6. Greenberg, C., (1965) “The New Sculpture”, *Art and Culture Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1965.
7. (1965) “On the Role of Nature in Modernist Painting”, *Art and Culture Critical Essays*, Boston: Beacon Press.
8. (1965) “Abstract, Representational and so Forth”, *Art and Culture Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1965.

⁷ Leah Dickerman, New York City’deki Modern Sanat Müzesi’nde Yayın ve İçerik Stratejisi Direktörü. Spretnak isim vermez.

⁸ Krauss bu durumu *Izgara’nın dile geçirgenliği (the grid’s imperviousness to language)* olarak tanımlar. *Izgara* (grid), soyut sanatın geometrik biçimselliğine yapılan bir yakıştırma. Krauss’a göre mutlak bir durağanlık yaratan geometrik biçimsellik, sembolik göndergeden ve anlatıdan uzaktır. Bu nedenle anlatıyı reddeden *ızgara sessizliği* teşvik ederek, görsel alanın *dile* yansımalarına engel olur ve *sessizlik* yaratır.

9. (1965)"Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review*. Cilt.6, No. 5., New York: PR.
- 10.Kandinsky, W. (2008) Concerning The Spiritual in Art, çev. Michael T. H. Sadler, First Published in 1911, 2008 The Floating Press.
- 11.Mitchell, W.J.T. "Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language", *Critical Inquiry*, Vol. 15, No. 2 (Kış, 1989), s. 348-371, The University of Chicago Press.
- 12.Schapiro, M. (1978) "Nature of Abstract" (1937), *Modern Art 19th & 20th Centuries Selected Papers*, George Braziller, New York, The United States: George Braziller, Inc, 1978.
- 13.Spretnak, C. (2014) *The Spiritual Dynamic in Modern Art History Reconsidered, 1800 To The Present*, 2014, Palgrave Macmillan, The United States New York, 5.
- 14.Tuchman, M. (1987) "Foreword", *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Ed. Edward Weisberger, Japonya: Los Angeles County Museum Of Art Ve Abbeville Press, Inc., 2. Baskı.