

WASSILY KANDİNSKY’NİN SANAT TANIMI

İZNUR BAYRAMİN

İŞIK ÜNİVERSİTESİ

2011

WASSILY KANDİNSKY’NİN SANAT TANIMI

İZNUR BAYRAMİN

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2011

IŞIK UNIVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

WASSILY KANDINSKY'NİN SANAT TANIMI

Yüksek Lisans Tezi
İZNUR BAYRAMİN

ONAYLAYANLAR:


Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT
(Tez Danışmanı)

Istanbul Üniversitesi



Prof. Dr. Hali AKDENİZ

Işık Üniversitesi



Doç. Dr. A. Nilüfer ÖNDİN Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi



Onay Tarihi: 25/02/2011

WASSILY KANDİNSKY’NİN SANAT TANIMI

Özet

Wassily Kandinsky’nin Sanat Tanımı bu tezin özünü oluşturmaktadır. Sanatçının yaşamından kesitler, yapıtları ile yaşadığı dönemin kültürel, sosyal ve siyasi çerçevesi içinde değerlendirilmesi, sanat kuramına bakışı, yapıtlarından ve yazılarından yola çıkarak sanatı tematik, spiritüel, soyut ve renk olarak tanımlama şekli incelenecektir. Modern sanatın gelişmesinde üstlendiği öncü rolün daha net kavranması sağlanmaya çalışılarak, ortaya konan veriler ışığında, Kandinsky’nin kuramsal yazı ve yapıtlarında sanatı nasıl tanımladığının aydınlığa kavuşması amaçlanmaktadır.

ART DEFINITION OF WASSILY KANDINSKY

Abstract

Art Definition of Wassily Kandinsky forms the main part of this thesis. I will give examples from his life and evaluate his works in terms of the cultural, social and political environment of the period. I try to look deeper into his artistic interpretation based on the themes, abstract concepts and specific colors chosen by him by taking into account his approach to the art theory as well as his numerous works and writings. In order to support a better understanding of the leading role he assumed in the development of modern art, I will attempt to explain the specific definition of art given in the theoretical writings and works of Kandinsky in the light of data to be provided in this thesis.

Teşekkür

Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Kuramı ve Eleştiri Programı'yla yüksek lisans düzeyinde sanatın kuramsal yanlarının bilimsel bir zeminde aktarılmasına olanak sağlayan, bizleri bilimsel ve sanatsal olarak her aşamada yönlendiren Sayın Prof. Dr. Halil AKDENİZ'e, Batı sanatının Kandinsky gibi önemli adlarıyla tanışmamızı sağlayan Sayın Doç. Dr. Nilüfer ÖNDİN'e, sanat, edebiyat kuramları ve eleştiri yöntemleri konusunda bilimsel çalışmalarıyla ufukumuzu açan ve bu tezin zemininin oluşturulmasından itibaren her aşamasında esirgemediği destek ve katkılarından ötürü tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT'a teşekkürü borç bilirim. Burada giriştiğim çabanın bilimsel çerçevede sanatla ilgilenen öğrencilere, araştırmacılara kendince bir ışık tutmasını diliyorum.

Önsöz

Wassily Kandinsky, hem bir sanatçı, hem bir sanat kuramcısı, hem bir entelektüel olarak resim sanatının en önemli adlarından biridir. Öte yandan, Avrupa sanat çevresi ve entelijensyası dışında neredeyse tanınmayan hatta bu çevrelerde yavaş yavaş unutulmuş bir isim olarak karşımıza çıkar. *Felsefenin Işığında Modern Resim* adlı yapıtında İsmail Tunalı Kandinsky için şunları söylemektedir: “*Kandinsky hem teorik yazıları, hem derin ve kendine özgü, düşünsel, yüce bir tinselliği ortaya koyan resimleriyle soyut sanatı icat eden değil, uygulayandır.*”*

Bu tez, bu büyük entelektüelin yaşamı çerçevesinde sanata bakışını, yapıtlarını ve düşünsel duruşunu değerlendirmek amacıyla hazırlanmaya başlandı. Bu proje hem Kandinsky'nin sanat yaşamını, hem de bir kuramcı olarak modern sanat alanına yaptığı katkıları ele almak üzere tasarlandı.

XIX. yüzyıl sanayi devrimiyle eski düzenin özüne meydan okuyan insanlık, XX. yüzyılın hemen başında, güzel sanatlar alanında da benimsenen geleneksel kural ve standartları sorgulamaya başlamış, çağdaşlaşmanın ruhunu görsel olarak aktarabilecek yeni çözümler aramıştır. İşte bu dönemde tanımlanabilecek hiçbir nesneyi göstermeyen bir tabloyu, ilk olarak sergileyen Wassily Kandinsky, gelişmenin ve bilimin ortaya çıkardığı değerlerden hoşlanmayan, dünyanın, saf “ruhsallığı” temsil eden yeni bir sanat tarafından soluk kazanmasını sağlayan bir kuramcı, bir gizemci ressam olarak karşımıza çıkmaktadır. Tutkuyla yazdığı *Sanatta Tinsellik Üzerine* (1912) adlı kitabında, saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış, canlı bir kırmızının kişiyi nasıl etkileyebileceğini belirtmiştir. Bu yolla, insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün ve gerekli olduğuna inanıyordu. Bu inançtan aldığı cesaretle, rengin müziği üstündeki ilk denemelerini sergiledi.

* İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim Sanatı*, s. 129

Böylece “Soyut Sanat”, “nesnel olmayan” ya da “figüratif olmayan” sanat tarzını da başlatmış oldu.

Kandinsky'nin sanatının, fovizm'den ve halk sanatından türeyerek soyut ekspresyonizm denilen bir akımla ortaya çıktığını, bu özelliklere müziği de hem yaşantı hem de kavram olarak eklememiz gerektiğini belirtmeliyiz.

Resmin de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirdiğini düşünen Kandinsky, resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlamış, biçimlerle renklerin o kişinin içine işlenmesini, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandığı gibi, resme bakan kişide heyecan ve yankı yaratmasını istemiştir. *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı kitabının yayımlanmasından önce yaptığı resimlerinde renkler giderek zenginleşiyor, manzaralar belirsizleşiyor, kimi zaman da seçilmesi güç figür ve atların bulunduğu sahnelere yer veriliyordu. 1909'dan sonra yaptığı bazı resimlerine “Doğaçlamalar” (improvisation) adını veren sanatçının bu yapıtlarında hâlâ figürlere, binalara, dağlara rastlanmaktadır, ancak bunlar artık betimleme değil, birer işaret olma işlevini yüklenmişlerdir. Bunların doğrudan doğruya o nesnelere değil, bu nesnelere sanatçı tarafından daha önce yalınlaştırılmış betimlemeleriyle ilgileri vardır. Bu tutumun görsel ve düşsel bir izlenim yarattığını söyleyebiliriz. Başlıklarından da anlaşılacağı gibi, Kandinsky bu görüntüleri olabildiğince içinden geldiği gibi ve bilinçli bir denetimi en aza indirgeyerek yaratmıştır. 1910'dan sonra yaptığı “Kompozisyonlar” adlı seri tabloları, “Doğaçlamalar”dan yola çıkılarak tasarlanmış ve geliştirilmiş yapıtlardır.

Bunlar, birçok bakımdan geometrik soyut sanattan değişik, bir anlamda da o sanatı bütünleyen bir soyut anlayışın ilk önemli örnekleridir. XIX. yüzyılın son on yılı ile XX. yüzyılın ilk yıllarında, ardından birinci ve ikinci dünya savaşlarını izleyen dönemlerde, batı dünyasını etkisi altına alan doğu gizemciliğinin karışımının izlerini taşıyordu. Kandinsky, görünen gerçekliğin, ancak hayal gücüyle ulaşılabilecek daha derin bir gerçekliğin bir tür maskesi olduğuna inanıyordu. Sanatçının ileri sürdüğü, sanatın soyut biçimler arasında dinamik ilişkiler kurarak arı bir güzellik yaratabilmesi için rastgele doğal görünüşlerin ötesine geçmesi, doğayı aşması gerektiği görüşü, XX. yüzyılın başlarının modern sanatını, soyut sanatını oluşturdu.

Tezin amacı, soyut sanatın oluşumunu ve gelişimini değil de, Wassily Kandinsky'nin bu yapı içindeki yeri ve önemini ele almak olduğu için, günümüz soyut sanatındaki etkileri bağlamında önemli rol oynasalar bile, konuyla doğrudan ilgili bulunmayan

olaylar bu tezin dışında bırakıldı. Bunun yerine Kandinsky'nin sanat kuramına bakışı incelendi.

Tez, bütünlüğü içerisinde birinci bölümde kronolojik bir akış izlemiştir. Bu bölümü oluşturan parçalar, biyografik bir yöntem izlenerek sunulmaktadır. Sanatçının, yaşamını büyük ölçüde işiyle bütünlüştirmiş olmasının sağladığı kolaylıklar da bu çalışmaya katkıda bulunmuştur. İkinci bölümdeyse, bir sanat kuramcısının, bir öğretimci sanatı tanımlamasını, savunduğu görüşleri, en belirgin, en önemli yanlarıyla kuramsal bir çerçevede ortaya koymak amaçlanmıştır.

Bu özümlemelerin XX. yüzyıl sanatında yenilik ve soyutlamayla ilgili ileriye dönük adımlarımızda bir katkısı olması, Wassily Kandinsky'yi tanımanın yanı sıra, bu çalışmanın varmayı amaçladığı hedeflerden biridir.

İçindekiler

Özet.....	ii
Abstract.....	iii
Teşekkür	iv
Önsöz	v
İçindekiler	viii
Resim Listesi	x
Giriş.....	1

BÖLÜM 1

1. Kandinsky'nin Yaşamından Kesitler ve Yapıtlarının Yaşadığı Dönem İçinde	
Değerlendirilmesi	3
1.1. Moskova Yılları (1866 – 1899).....	3
1.2. Münih'e Varış	7
1.3. Phalanx.....	10
1.4. Yeni Yüzyılın Başında Kandinsky ve Sanatı	10
1.5. 1908-1914 Kandinsky'nin “Deha Dönemi” ve Avrupa'da Toplumsal- Politik Olaylar	21
1.6. Spiritüelden Soyuta Doğru.....	23
1.7. 1915-1921 Zor Yıllar	24
1.8. Bauhaus	26
1.9. Toplumsal ve Sanatsal Çerçeveden 1920'ler Dünyasına Bakış.....	27
1.10. 1926 – 1932 Yıllarında Faşizm'in Yükselişine ve Gerilimin Gücüne Sürrealizm Akımı ile Çılgılık Şeklinde Bir Yanıt	28
1.11. 1933-1944 Paris'e Varış ve Soyut Anlayışta Gelişim	33
1.12. Son Başyapıtları	33

BÖLÜM II

2. Kandinsky'nin Sanata Kuramsal Bakışı.....	35
2.1. Kandinsky'nin Sanatında Tematik, Spiritüel, Soyut Boyut	35
2.2. Kandinsky'nin Sanat Kuramında Renk Olgusu	59
2.3. Biçim Dili ve Renk Dili	62
2.4. Renk Deneyimi	70
Sonuç	77
Kaynakça	79
Özgeçmiş	82

Resimler Listesi

- Resim 1.1:** Claude Monet, Saman Yığıını, 1890-1891, Tuval üzeri yağlıboya, 66 x 92 cm, Musée d'Orsay, Paris 5
- Resim 1.2:** Wassily Kandinsky, Göl ve Otel Grauer Bär, 1902, Kanvas üzerine yağlıboya, 52 x 78,5 cm, Tret'jakov Galerisi, Moskova..... 8
- Resim 1.3:** Wassily Kandinsky, Şehir Manzarası, 1901, Kanvas üzerine yağlıboya, 32,5 x 46,5 cm, Sanat Müzesi, Odessa..... 8
- Resim 1.4:** Wassily Kandinsky, Gabriele Münter Kallmünz'de Resim Yaparken, 1903, Kanvas üzerine yağlıboya, 58,5 x 58,5 cm, Lenbachaus Belediye Galerisi, Münih 9
- Resim 1.5:** Wassily Kandinsky, Mavi Süvari, 1903, Kanvas üzerine yağlıboya, 55 x 65 cm, Lenbachaus Belediye Galerisi, Münih 12
- Resim 1.6:** Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV, 1911, Kanvas üzerine yağlıboya, 159,5 x 250,5 cm, Nordrhein-Westfalen Sanat Koleksiyonu, Düsseldorf 15
- Resim 1.7:** Wassily Kandinsky, İzlenim IV (Jandarma), 1911, Kanvas üzerine yağlıboya, 49,6 x 49,6 cm, Lenbachaus Belediye Galerisi, Münih 17
- Resim 1.8:** Wassily Kandinsky, Doğaçlama 6 (Afrikalı), 1909, Kanvas üzerine yağlıboya, 55 x 45 cm, Lenbachaus Belediye Galerisi, Münih 18
- Resim 1.9:** Wassily Kandinsky, Doğaçlama 11, 1910, Kanvas üzerine yağlıboya, 97,5 x 106,5 cm, Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg..... 18
- Resim 1.10:** Wassily Kandinsky, Doğaçlama 31 (Deniz Savaşı), 1913, Kanvas üzerine yağlıboya, 195 x 300 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington 19
- Resim 1.11:** Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Nü, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 320 x 97 cm, Sanat Müzesi, Philadelphia 23

- Resim 1.12:** Wassily Kandinsky, Siyah Kemerli Resim, 1912, Kanvas üzerine yağlıboya, 188 x 196 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Merkezi, Paris 24
- Resim 1.13:** Wassily Kandinsky, Kompozisyon VII, 1913, Kanvas üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm, Tret'jakov Galerisi, Moskova..... 25
- Resim 1.14:** Wassily Kandinsky, Mavi Gök, 1940, Kanvas üzerine yağlıboya, 100 x 73 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Merkezi, Paris..... 32

GİRİŞ

Wassily Kandinsky görsel sanatların temsile dayalı geleneksel formüllerden kurtulmasına katkı sağlayan, soyut resim sanatının yaratıcısı kimliğiyle modern resimde çığır açan büyük bir büyük sanatçı, düşünür, kuramcı olarak kabul görmüştür.

XIX. yüzyıl sonu, XX. yüzyılın ilk yarısında öncülüğünü yaptığı hareketle daha önceleri bilinmeyen soyut sanat alanlarını ortaya çıkardı. Açılan o kapıdan çok kişi bu büyük sanatçı sayesinde geçmeye cesaret etti. İzlediği yolun kuramsal, felsefi ve pedagojik alanda önemli sonuçları oldu. Eserleri farklı dünyaların buluştuğu bir noktada yer almakta, müzik, tiyatro, şiir, bilim ve teknoloji dünyasıyla devamlı bir ilişki içerisinde bulunmaktadır. Kuramsal çalışmalarını kendi resminde olağanüstü biçimde belgelemiş olan sanatçı, yıllar boyunca kendini gençlerin eğitimine adanmış, kuramsal bakışını onlara aktarmaktan geri durmamıştır.

Wassily Kandinsky'nin yazıları, sanatçıların, sanatın gelişimi üzerine düşüncelerini açıkladıkları ve her biri sanatta yeni bir çığır açan önemli düşün ürünleri zincirinin bir halkası olarak kabul edilebilir.

Jean Tinguely, Kandinsky için “XX. yüzyılın başında soyut sanatın yaratıcısı, modern sanatın ve temel güzellik-estetik anlayışının yenilikçi yüzü, önceden tayin edilen kurallardan kurtardığı resim sanatının dâhi kuramcısı”¹ tanımını yapmaktadır.

Bu büyük entellektüelin yaşamı çerçevesinde sanata bakışını, eserlerini ve düşünsel duruşunu değerlendirmek amacıyla bu tez hazırlanmaya başlandı. Görüşlerini içinde yaşadığı yüzyılın olayları, akımları ve kişileri gibi dış etkenlerden bağımsız nesnel veriler olarak sunmak doğru olmayacağından yaşamındaki dönüm noktalarına işlevsellikleri ölçüsünde yer ayırdım. Bu bağlamda, Wassily Kandinsky'nin

¹ Michel Henry, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, s.9.

yaşamına ve dönemine ilişkin veriler, düşünce yapısı ve kuramının anahtarı olarak değerlendirilip, bu çalışmanın yolunu ve yöntemini belirledi.

İşte bu çerçevede Kandinsky'nin sanatı nasıl tanımladığı, sanat kuramına tematik spiritüel, soyut ve renk olarak bakışı ele alındı ve bu incelemeyle sanatçıyla ilgili daha tümel bir değerlendirmeye gidilmeye çalışıldı.

Michel Henry gibi bir sanat düşünürünün Kandinsky ile ilgili şu açıklamaları kayda değerdir: *“Sanat eserinin temel klasik güzellik – estetik kavramlar çerçevesinde tanımlanması Platon ve Aristoteles dönemi Antik Yunan kültüründen bugüne kadar, Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Heidegger gibi kuramcıların savları ile yapılagelmekteydi. Saydığımız bu estetik kuramcılar ve düşünürlerin ortak noktası sanatçıya özgü tinsellik ve duyumsama niteliği taşımaksızın salt felsefi kuramlar ve düşünlerden yola çıkmalarıydı ki bu da onların sanat algı, çözümleme ve eleştirilerini Kandinsky gibi bir renk, nokta, çizgi, plan, biçim ve içerik ustasının önünde zayıf kılmaktaydı.”*² Michel Henry, Kandinsky’de içtenlik ve sadelikle örülmüş yapıya dikkat çekerek gözlemlerini sürdürür. *“Kandinsky kuramları ile de amatör sanatçılara yol göstermekteydi. Sanatın amacının yanı sıra araçlarının da öneminin vurgulanması estetik güzellik deneyiminde Léonardo da Vinci, Albrecht Dürer gibi dev sanatçıların hem eserleri hem de kuramcılıkları ile öne çıkmaları, Giorgio Vasari gibi daha mütevazi olanların kendilerinden sonra gelecekleri aydınlatma çabaları hayranlık ve takdirle karşılanırken saydıklarımızın hiçbiri Kandinsky'nin bu alanda yaptıkları ile boy ölçüşemez.”*³ İşte biraz da bu nedenle kuramsal yazılarından yola çıkarak sanatın özünün, ruhunun kavranması konusunda okurun ve sanat izleyicisinin ufkunun açılmasını sağlayan Kandinsky’yi bilimsel bir çerçeve içinde yeniden değerlendirerek, metinleri esas alarak, belki de gözden kaçmış olabilecek öğeleri gün ışığına çıkarmayı amaçladık.

² ...³ Michel Henry, a.g.y. s.11.

BÖLÜM 1

1. KANDİNSKY’NİN YAŞAMINDAN KESİTLER VE YAPITLARININ YAŞADIĞI DÖNEM İÇİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu bölümde Kandinsky’nin sanat yaşamını kronolojik çizgide betimlemeyi amaçladık.

1.1. Moskova Yılları (1866 – 1899)

4 Aralık 1866 tarihinde Moskova’da dünyaya gelen Wassily Vasilyeviç Kandinsky çağdaş sanatın en ateşli ve etkileyici kişiliklerinden biri olmuştur. Zengin bir çay tüccarı olan babası Wassily’nin ailesi, Moğolistan ve Mançurya arasındaki sınır bölgesinden gelir. Annesi Lydia ise asil bir Moskova ailesine mensuptur. Babasının tarafında sanata ve çizime, annesinin tarafında ise müzik ve resme ilgi oldukça yoğundur. Çocukluk yıllarından itibaren, Rus ve Alman masalları dinleyerek yoğrulurken, piyano ve çello eğitimiyle de zenginleşir. Teyzesi Elizaveta küçük Kandinsky’nin diğer çocuklardan farklı bir şekilde yetişmesi için yeğeninin zihinsel ve kültürel gelişimiyle yakından ilgilenmiş, babası resme özel ilgi duymasını memnuniyetle karşılamıştır: “*Babam resme olan aşkımı ilk başlardan itibaren fark etti ve lise yıllarımda bile bana ders aldırdı. Malzemeleri ne kadar sevdiğimi hatırlıyorum; renkleri ve kalemleri büyüleyici buluyordum, güzeldiler, canalıydılar. Beni müthiş etkileyen ilk renkler açık yeşil, çok canlı lâl rengi, beyaz, karmen kırmızısı, siyah ve toprak sarısı. Bu renkleri çeşitli nesnelere üzerinde gördüğümü ama yalnızca renklerin belleğimde yer ettiğini, nesnelere kendilerinin ise şu anda gözümün önüne bile gelmediğini söyleyebilirim*”⁴

⁴ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé, et autres textes 1912-1922*, s.87.

1871’de babasının hem iş, hem de sağlık sorunları nedeniyle ailesini de götürdüğü Ukrayna’nın Odessa liman kentinden, Moskova’ya olan aşkı yüzünden şehre geri dönen Kandinsky, 1885 yılında Hukuk Fakültesi’ne yazılır. Ressamın iç dünyasında, tatlı ve sevecen annesinin imgesi ile vakur ve kıskırtıcı şehrin imgesi birbirine karışmıştır.

Babasıyla yaptığı sayısız kilise ziyareti Kandinsky’ye, Rus kültür mirasının uzun geçmişini, ahlaki değerlerini ve mistisizmi öğretir. Resmin ona verdiği zevkten feragat ederek bir bilim adamı olmaya karar verir. 1913 yılında yayımlanan *Anılar (Rückblicke)* kitabında “*Hukuk beni içine alarak soyut düşünceyi geliştirmemi sağladı*”⁵ diye yazacaktır. Ceza hukuku, köy hukuku ve etnografyaya bütün dikkatini verir.

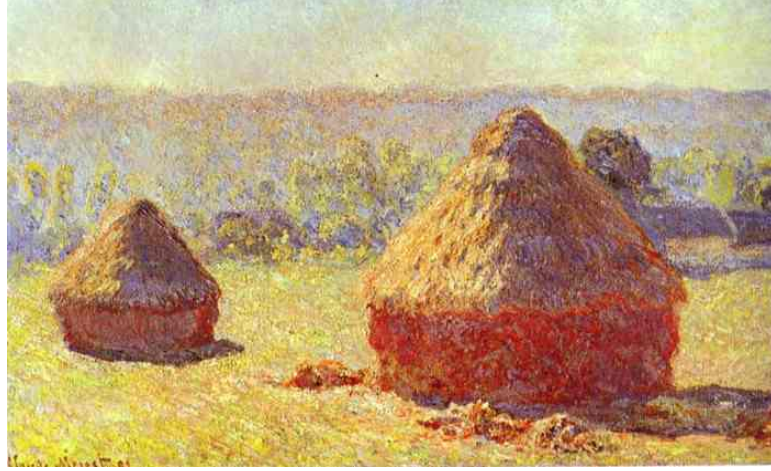
Doğa Bilimleri - Etnografya ve Antropoloji Derneği Kandinsky’yi Finli Ziryanların kültürünü incelemek üzere Vologda bölgesine gönderir. Köy kanunlarını araştırdığı gezide gördüğü canlı ve rengarenk halk sanatının, çok renkli giysilerin ve konutların kromatik ihtişamı ile iç mekan dekorasyonu onu derinden etkileyecek, “resmin içinde yaşamayı” öğretecektir. Başkente döndüğünde, resim sanatının özüne ulaşmayı başardığına inanır. “*Bir izba’ya ilk defa girip beklemediğim görüntü karşısında hareketsiz kaldığımı hatırlıyorum. Masa, sıralar, Rus köylülerin evlerinde her daim kocaman ve görkemli olan soba, dolaplar ve gördüğüm tüm nesnelere çok canlı renklerle, muhteşem görüntülerle süslenmişti. Duvarlarda halk kahramanları sembolik olarak resmedilmişti. Bir savaş, bir halk şarkısını anlatan görüntüler... ‘Kırmızı’ köşe (eski Rusça’da “kırmızı” kelimesi “güzel” kelimesi ile eşanlamlıdır) azizlerin resimleriyle tamamıyla kaplıdır. Bu görüntülerin önünde de küçük bir adak lambası asılıdır. Bu lamba gösterişsiz ışığı ile bilge bir yıldız gibi yanar, kendi için yaşar ve bundan gurur duyar. Odaya girdiğimde kendimi dört bir yandan resim ile çevrili hissettim, resme ilk adımım bu şekilde gerçekleşti.*”⁶

Kandinsky’nin ruhsal doyumu yalnızca sanatla gerçekleşme noktasına varınca hukuk kariyeri son bulur. Hukuk diploması almasına, avukatlık sınavı vermesine rağmen hayatını sanata adamaya karar vermesini sağlayacak üç önemli olaydan ilkinin şöyle anlatır: “*Fransız Empresyonistlerini konu alan bir sergide Claude Monet’inin Balyalar dizisinden “Saman yığını” tablosunu keşfettiğimde büyük bir şaşkınlık*

⁵ Rebay, Hilla ed. In Memory of Wassily Kandinsky [Includes 1918 text of Kandinsky’s autobiography] Text Artista, s.23.

⁶ A.g.y s. 32.

duydum. Kataloğa göre bir balyaydı ama resimde onu göremiyordum. Bu nesneyi ayırt edememe kabiliyetsizliği beni rahatsız etti. Ressamın bu kadar karmaşık bir şekilde resim yapmaya hakkı olmadığını düşündüm. Bu tabloda nesnenin olmadığını hayal meyal hissettim.”⁷



Resim 1.1: Claude Monet, Saman Yığını, 1890-1891, Tuval üzeri yağlıboya, 66 x 92 cm, Musée d'Orsay, Paris

Nesnesiz tablo Kandinsky'ye göre izleyicinin dikkatini çekmenin de ötesinde, hafızaya en ince ayrıntısına kadar işlemektedir. Nesnesizlik izleyiciyi hayallerinin de ötesinde başka bir dünyaya götürmektedir: “İçimde ilk kez bir tabloda mutlaka bir nesne bulunması gerektiğine dair şüpheler doğdu. Hatta objesiz resim benim için masalımsı ve muhteşem bir güç halini aldı.”⁸

Sanatın yaşamının odak noktasında olmasını sağlayan ikinci olay, Moskova'da Bolşoy Tiyatrosu'nda Alman besteci Richard Wagner'in (1813-1883) Lohengrin eserini dinlemesidir. Kandinsky, yapıtı izlerken bestecinin ulaştığı renk ve sesin mükemmel birlikteliğini keşfeder. İşte ilk kez bu operayı dinlerken müziğin anlatım yoğunluğuna ulaşmak için renklerden yararlanma düşüncesi oluşur: “Sanatın o ana kadar sandığımdan çok daha büyük bir gücünün olduğunu çok açık bir şekilde anladım. Öte yandan, resmin müziğinkinden aşağı kalmayacak bir güç yaratabileceğinden de emindim.”⁹

⁷ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé, et autres textes 1912-1922*, s.97.

⁸ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, s.97.

⁹ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.98.

St. Petersburg’da, Hermitage Müzesi’nde Rembrandt’ın karşısında hissettiği heyecan da göz ardı edilemez. Işıkla gölgenin ustalıkla kullanımı ve renk kontrastının yarattığı güçlü etki, Kandinsky’nin, Richard Wagner’in trompetlerine benzer şekilde, izleyicinin gözüne yavaşça nüfuz edecek bir “çift seslilik” üzerinde düşünmesine neden olur. Müzik ile resim arasındaki paralellik onu görünüşte bu kadar farklı olan iki sanat dalının ortak yönleri konusunda düşünmeye iter; bir tanesi zamanın algılanması, diğeri de mekanın algılanması üzerine dayalıdır.

Kendini bütünüyle sanata vermesini sağlayacak üçüncü olay ise atomun parçalara ayrılmasıdır. Bu keşif, gerçek olanın kesin ve mutlak somutluğunu yıkmıştır. Özel notlarında bu olguyu şu şekilde kaleme alacaktır: “*Atomun parçalara ayrılması, tüm dünyanın da parçalara ayrılması demektir benim için... En kalın duvarlar bile aniden yıkılıyordu gözlerimin önünde... Her şey eğreti, değişken, oynak bir hal alıyordu. Bir taşın havada eriyip görünmez hale gelmesine bile şaşırmanın gerektiğini düşünüyordum. Bilim tamamen yok olmuştu sanki. En sağlam temellerin bile bir aldatmaca olduğunu görmekteyiz, araştırmacılar bilimin yüce ışığında huzur içinde taşları birbiri üstüne koyarak ilahi yapıyı gökyüzüne yükseltmek yerine, işi rastlantıya bırakarak kör karanlıkta ve yanlışlar içinde el yordamı ile gerçeği aramaktalar...*”¹⁰

1800’lerin son on yılı Münih, Viyana ve Berlin kültür başkentlerinde bulunan farklı sanatçı gruplarının akademik sanat anlayışını hoş karşılamadıklarını açıkça ifade ettikleri, yaratıcı deneylerin gerçekleştirilebileceği ortamların hazırlandığı çalkantılı bir dönemdir. Edebiyat ve diğer sanat alanlarında Realizm önemini yitirmiş, Sembolizm kendini göstermeye başlamıştır. Tüm dikkatler, gözün görmediği, ancak beynin kavrayabildiği binlerce ifade biçimini sunmanın mümkün olduğu bir boyuta; paralel bir gerçekliğe yönelmiştir. Bu boyutun oluşumunda felsefe, psikoloji, psikiyatri, optik ve fizik gibi başlıca bilim dallarının payı büyüktür. Örneğin optik alanında yapılan araştırmalar görüntüyü algılama sürecinin, psikolojik unsurlarla bağlantılı olduğunu gösterirken, renklerle ilgili incelemeler, yeni analiz konuları yaratmıştır. Sembolizmin yanı sıra Puantilizm (Noktacılık) ve Post – Empresyonizm de önem kazanmıştır. Özgün tarzı ile Van Gogh, sembolist ressam Paul Gauguin, puantilist Georges Seurat, onun bu dönemde dikkatini çekmekte olan sanatçılardır.

¹⁰ Wassily Kandinsky, *La naissance de l’art abstrait*–Collections du Musée Centre Georges Pompidou, s.150.

1.2. Mnh'e Varış

Kandinsky 30 yaşında Moskova niversitesi'nde kendisine sunulan hukuk hocalığı kürsüsünden vazgeçer. Evlendiği kuzeni Anja ile sanat eğitimi almak amacıyla Mnh'e gitmeye karar verir. Babasının sağladığı desteğin yardımıyla kalacağı bu şehir, döneminin en canlı kültür merkezlerinden biridir. Alman Jugendstil mimarlarının soyut – dekoratif eserleri, August Endell ve Soyut Elvira Atölyesi, Hermann Obrist'in eksantrik heykelleri, Mnh Secession (Ayrılma) Hareketi* Kandinsky'ye çekici gelen radikal özelliklere sahiptir.

Ayrıca Elizaveta teyzesinin, çocukluğunda ona her gece Cermen masalları okumasından dolayı küçük yaştan itibaren Alman diliyle haşır neşir olmasının da bu seçimde etki sahibi olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir.

Kandinsky, Mnh'te Sloven ressam Anton Azbe'nin okuluna kaydolur. 1897-1898 yıllarını organik resim diye ifade edilen gerçeği örnek almaya ve anatomiye dayalı resim eğitimiyle geçirir. Bu tarz çalışma ona sıkıcı, cansız ve sanatın duygusal amaçlarından uzak gibi gelir. Bu rahatsızlık hissi onu anatomiye ve çizime daha entelektüel bir ilgi duymaya ve rengi daha doğrudan, daha kişisel bir hareket alanı olarak seçmeye iter. Böyle davranmakla, atölye içinde renk ve peyzaj sanatçısı olarak n kazanır.

Sanat eğitiminin biçim ve kompozisyon alanındaki eksikliklerini gidermek, daha donanımlı olabilmek için mitolojik – alegorik resimleri ve portreleri ile ünlü olan Secession hareketi ressamı Franz Von Stuck'un kurslarına kaydolur fakat rengin aşırı cüretkar kullanımı konusunda Von Stuck kendisi gibi düşünmemektedir. Buna rağmen birlikte yol kat edecekler ve verimli bir döneme beraberce imza atacaktadırlar.

Bu yılların peyzajları çok serbest ve hararetili bir empresyonizmin etkisindedir. Empresyonist geleneği izleyen sanatçı, renk kutusunu yanına alarak açık havada şehri gündüz ışığında resmeder. Tuvalin zerine bol miktarda yaydığı renkler kalın katmanlar oluşturur. Rengin kendisine tutkuyla bağlıdır. "Gl ve Otel" eserinde spatula ile çalışılmış gibi duran ve pigmentin yayılışını olduğu gibi gösteren renk kümeleri arasında tuval gözükmektedir. "şehir Manzarası" ve "Gabrielle Münter Kallmünz'de Resim Yaparken" adlı eserlerinde fırçayla geniş şeritler şeklinde

* Secession (Ayrılma Hareketi): Bu akım genç sanatçılarla gelenekçi akademisyenler arasındaki uçurumun bir ifadesidir. Sanatın kendisini yenilemesini savunan reformist bir harekettir.

yayılan kalın pigment katmanları nesneyi adeta ortadan kaldırmakta, onu temel şekline indirgemektedir.



Resim 1.2: Wassily Kandinsky, Göl ve Otel Grauer Bär, 1902, Kanvas üzerine yağlıboya, 52 x 78,5 cm, Tret'jakov Galerisi, Moskova



Resim 1.3: Wassily Kandinsky, Şehir Manzarası, 1901, Kanvas üzerine yağlıboya, 32,5 x 46,5 cm, Sanat Müzesi, Odessa



Resim 1.4: Wassily Kandinsky, Gabriele Münter Kallmünz’de Resim Yaparken, 1903, Kanvas üzerine yağlıboya, 58,5 x 58,5 cm, Lenbachhaus Belediye Galerisi, Münih

İlerleyen yıllarda, Kandinsky’nin Münih yıllarındaki paleti üzerinde yapılan derinlemesine analizlerin sonucunda, sanatçının geleneksel ressamların tersine, kullandığı renkleri karakteristik, parlaklığını ve değişmez özelliğini elde etmek amacıyla devamlı olarak yağlı boya ile temperayı karıştırarak yaptığı anlaşılmıştır. Münih döneminde kullandığı tekniğin, yağlı ve parlak görünümüne rağmen, tempera resmine yakın olan ama hayvansal tutkal, kazein ve bezir yağı gibi bazı “klasik” maddelerden yoksun olan bir malzemedен elde edildiği saptanmıştır. Dönemin bir çok avangard sanatçısı gibi, Kandinsky de kimya endüstrisinin ürettiği yeni maddeleri kullanma konusunda istekli davranmış, katranlı renkleri, yapay reçineleri, hazır pigmentleri önce yağlarla ve sıvı çözeltilerle modifiye etmiş, cesur ve yenilikçi yanıyla amaçlarına uygun görünen araçları ön yargısız bir şekilde benimsemiştir.

1.3. Phalanx

1901'in ilkbaharında Secession hareketinin etkisindeki Phalanx derneğini kuran Kandinsky, ciddi bir eğitim sorumluluğu ile yoğun sergi etkinliklerini bir araya getiriyordu. Phalanx okulunu da açan sanatçı, Anton Azbe'nin stüdyosunda öğrendiği prensiplere uygun şekilde canlı modelden nü çalışmayı öğrencilerine öğretmekte, uluslararası sergiler düzenlemekteydi. Bu etkinliklere mimar ve tasarımcı Peter Behrens'den Alman empresyonist Lavis Corith'e, Finlandiyalı simbolist Galen – Kallela'dan İspanyol ressam Ignacio Zulaga, Hollandalı Toorap'dan Claude Zabaleta'ya, Monet'in ustalıkli empresyonizmine kadar çok çeşitli isimler, dönemin hemen hemen tüm neo – empresyonistleri (Bonnard, Henri de Toulouse Lautrec, Paul Signac, Félix Vallotton) dahildir. Bu grup Kandinsky'nin de soyutluğa doğru çıktığı deneysel yolculuğu yansıtır. Öğrencilerinin az sayıda olması nedeniyle 1903 yılında Phalanx okulunun atölyesi kapanır.

1.4. Yeni Yüzyılın Başında Kandinsky ve Sanatı

1900 – 1907 yılları arası Kandinsky'nin çok ciddi kararlar aldığı bir dönemi yansıttığı gibi, aynı zamanda dünyanın dört bir yanında yaşanan politik değişimler açısından da büyük önem taşır. VII. Edward'ın İngiltere tahtına çıkmasına tanık olan bu zaman diliminde, Theodore Roosevelt de ABD Başkanı seçilir. 1901 yılında fizik, kimya, tıp, edebiyat ve barış konularında ilk Nobel ödülleri verilir. Edebiyat dünyası, başyapıtlarının birbiri ardına yayınlanmasına tanık olmaktadır. Bunların arasında Mann'dan *Buddenbrooklar*, Jack London'dan *Vahşetin Çağırısı*, Guy de Maupassant'dan *Boule de suif*, *le Horla*, *Monsieur Parent*, *Sur l'eau*, *Toine*, James Augustine Aloysius Joyce'dan *Portrait of the Artist as a Young Man*, Marcel Proust'dan *Sésame et les lys*, *Du côté de chez Swann*, André Gide'den *Les nourritures terrestres*, *L'Immoraliste*, Colette'ten *Claudine* roman serisi, Antonio Fogazzora'dan *Aziz* ve İtalyan filozof Benedetto Croce'den *Estetik* sayılabilir.

Sanat alanında ise, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üst sınıfların ilgisi ve desteğiyle uygulamalı sanatlar ve iç dekorasyon konularında gelişmeler ortaya çıkmakta, modernizmin yakınlaştırdığı bir çok Avrupa başkenti ticari ve kültürel önemli merkezler haline gelmektedir. İşte bu dönemde, iç dekorasyondaki eklektik tarz ve seçicilik, Avrupa'da olduğu gibi Amerika'da da yankısını bulur. New York Pierpont Morgan Kütüphanesi'nin ihtişamlı iç mekanı 1903-1906 yılları arasında

yapılmıştır. 1902’de yapılmış olan Flat Iron binası, New York’da Manhattan’ın en işlek iki caddesinin kesiştiği dar açıda yükselmekte ve şehrin en eski gökdeleni özelliğini taşımaktadır. Bu yapının, dönemin Mühendislik alanındaki yenilikçi fikirlerini, hafif ve dinamik görünümüyle en güzel bir şekilde yansıttığı düşünülmektedir.

Yine bu dönemin önemli sanatçı gruplarından sayılan Nabi grubunun bir üyesi olan Maurice Denis, Gauguin’in renk kullanımındaki dışavurumculuğundan etkilendiğini, Cézanne’ın öğretilerini dikkate alarak, doğanın taklit edilmek yerine yaşanması gerektiği fikrini savunmuştur.

Bu yıllarda, genç sanatçıların oluşturduğu avangard topluluklar sanattaki yeni değerleri ve tarzları cesurca kucaklamakta, esin kaynaklarını batılı olmayan kültürlerden almaktadırlar. Batılı modern sanatçılar, ilkel toplumların sanatına yönelirken “primitif” olarak adlandırılan bu tür esin kaynaklarında, zengin bir biçimsel ifadenin yanı sıra kendilerinin de peşinde olduğu saf ve dolaysız bir yaratma dürtüsü bulmaktadırlar.

Henri Matisse son derece özgün tavrıyla Avrupa’daki ilk avangard hareket olan Fovizmin öncüsüdür. Maurice de Vlaminck’in de aralarında bulunduğu Fovlar 1905’de Salon d’Automne’daki (Güz Salonu) ilk sergilerinde akademi kalıplarına sıkıştırılan geleneksel sanat anlayışına gerçekdışı bir renk diliyle meydan okumaktadırlar. Son derece parlak ve zıt renklerin anti – natüralist kullanımıyla ifade edilen ve renk ile dokunun ön planda olduğu bu resimler, Maurice de Vlaminck’in sözlerindeki “Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma” çabasını gözler önüne serer. Başka bir deyişle, sanatta bundan böyle, sanatçının içsel özgürlüğü ve sınırsız dışavurumu esastır.

Yine 1905 yılında Almanya’nın Dresden kentinde bir araya gelen Mimarlık Fakültesi’nden dört öğrencinin kurduğu “Die Brücke” (Köprü) grubu Alman Dışavurumcu sanatının öncüsü olarak kabul edilmektedir. Grubun adı, Nietzsche’nin “Hedef değil, köprü olmak gerek” sözünden hareketle, eski sanat ile yeni sanat arasında “köprü” çabasını yansıtır. Edward Munch’tan ve Van Gogh’dan etkilenen, Fransız Fovlarını tanıyan, Batılı kaynakların yanı sıra Afrika’nın ve Okyanusya’nın sanatına ilgi duyan Die Brücke sanatçıları, tıpkı Fovlar gibi canlı renkleri anti – natüralist bir anlayışla ve serbest fırça darbeleriyle tuvale aktarmaktadırlar. Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt – Rotluff ve Fritz Bleyl’den oluşan

gruba sonradan Emile Nolde, Otto Müller de katılmışlardır. 1913 yılına kadar bir arada sergiler açan Die Brücke sanatçıları Alman Dışavurumculuğun yaratıcıları sayılmakta, yine Almanya’da 1911-1914 yılları arasında etkili olan bir başka dışavurumcu grubun çekirdek kadrosunu oluşturan Wassily Kandinsky, August Macke ve Franz Marc’ın bulunduğu “Der Blaue Reiter” (Mavi Süvari)’nin temellerinin atılmasına katkıda bulunmaktadırlar. Der Blaue Reiter grubunun, adını, hem Franz Marc’ın hem Wassily Kandinsky’nin atlara olan sevgisinden, hem de Marc’ın “ruhani” bir renk olarak nitelendirdiği maviye duyduğu sevgiden aldığı sanılmaktadır.

Ayrıca Kandinsky’nin erken dönem resimleri arasında “Mavi Süvari” (1903) başlıklı bir resmi bulunmaktadır.



Resim 1.5: Wassily Kandinsky, Mavi Süvari, 1903,
Kanvas üzerine yağlıboya, 55 x 65 cm, Lenbachaus Belediye Galerisi, Münih

Kandinsky’nin, bu grubun kurulduğu yıllarda, özellikle resim ve müzik arasındaki ilişkiye, ayrıca renklerin müzikal – simgesel özelliklerine odaklanmış olduğunu ve bu ilgisi sonucu ilk Soyut Dışavurumcu resimlerini yapmaya başladığını “Soyut Dışavurumculuk” teriminin ilk kez Kandinsky’nin resimlerinin betimlemesinde

kullanıldığını söyleyebiliriz. Franz Marc ise insanlardan çok daha duyarlı olduğuna inandığı hayvanların ve genel olarak doğanın bir gizli güç taşıdığına inanmış ve resimlerinde bu gizli gücü görünür kılma çabasına girmiştir. Bir diğer Der Blaue Reiter sanatçısı olan August Macke, arkadaşı Franz Marc tarafından, “*Modern Alman sanatında renk alanında görülmemiş bir güzellik ve cesaret örneği*” olarak nitelendirilmiştir.¹¹ Der Blaue Reiter grubu, Birinci Dünya Savaşı’nın başlaması ve çekirdek kadrosundan Franz Marc ve August Macke’nin ölümüyle tarihe karışmış, ancak soyut dışavuruma yönelik eğilimi Kandinsky tarafından sonraki yıllarda da sürdürülmüştür. İşte bu dönemde, temsili gerçeklikten koparak, özellikle renk öğesine ve şekillere odaklanan Kandinsky’nin Fransız Simgeci ressam Maurice Denis’in ünlü sözünü hatırlatırcasına, bir resmin konusunun öncelikle resmin kendisi olduğu inancını benimseyerek, bu dönemin eserlerini müzik diline ait sınıflandırmalara bölmesine ve üç ana grup etrafında toplamasına tanık oluyoruz. Bu yıllara ait tabloları konusunda Kandinsky şu açıklamalarda bulunmaktadır:

“1. Dış doğanın, grafik – resim şeklindeki izlenimleri. Bu tablolara ‘izlenim’ diyorum. 2. Zihinsel olayların özellikle bilinçsiz olan ani anlatımları, dolayısıyla da iç doğanın izlenimleri. Bu tablolara ‘doğaçlama’ diyorum. 3. İlk eskizlerden sonra uzun uzadıya inceleyip neredeyse ukalalık derecesinde tekrar işlediğim anlatılar. Bu tablolara ‘kompozisyon’ diyorum.”¹²

Böylece, ilk başyapıtları sayılan *İzlenimler*, dış gerçeğin bilincinde oluşan algılamaları kaydeder, *Doğaçlamalar* içsel özellik taşıyan olaylardan kendiliğinden ortaya çıkar, *Kompozisyonlar* bu yolda ilerleyip, bir öncekilerde ulaşılan sonuçları daha yüksek bir uygulama düzeyine çıkartır. Bu bağlamda *Kompozisyonlar* serisinin Kandinsky’nin sanatının en gelişmiş aşamasını temsil ettiği söylenebilir.

Sanatsal gelişimini üç ana dönem altında ele alan sanatçı bu konuyla ilgili 1914 Köln Konferansı’nda şu açıklamayı yapmaktadır. “*Birinci dönemim ya da heveskâr dönemim diyelim, iki farklı dürtünün aynı anda hissedilmesi sonucunda gelişmiştir. Sonraki gelişimimi göz önünde bulundurarak, bu iki dürtünün birbirinden temelde çok farklı olduğunu anlamaktayım ki bunlar;*

1. *Doğa sevgisi*
2. *Belli belirsiz bir yaratma dürtüsüdür.*

¹¹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.39.

¹² Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé, et autres textes 1912-1922*, s.107.

Bu doğa sevgisi, temel olarak renk ögesine yönelik saf bir neşe ve hevesle kendini belli etmiştir. Bazen bir çalılığın gölgesinde öyle sesli, öyle kokulu bir mavi alanla karşılaşmışım ki sadece o alanın resmini yapabilmek için bir manzara boyamaya başlamışım. Tabii ki bu tip çalışmaların sonucu her zaman iyi sonuç vermeyebilirdi. Ben de o zaman resim içinde bazı alanlara bakıp, beni aynı derecede etkileyen motifleri bulmaya çalışırdım. Ama hiç bulamazdım. İşte bu nedenle resmin o kadar da güçlü bir etki bırakmayan taraflarını daha etkili kılmaya çalışırdım. Sonraki becerilerim, bu tür deneyler sonucunda gelişmiştir. Aynı zamanda, kendi içimde anlaşılmas bazı dürtüler de hissederdim, nasıl anlatayım, bir tür resim yapma dürtüsü gibi.”¹³ Sanatçı bu dönemde, resmin güzel bir manzaradan, ilginç ya da pitoresk bir görüntüden, hatta bir insanın portresi olmaktan başka bir şey olduğu duygusuna kapılmaya başlar. Her şeyden çok, renkleri sevdiği için, renk kompozisyonu üzerine düşünmeye ve renk tercihlerini açıklayabilecek nesnel bir veriyi aramaya koyulur. İşte bu dönemde tüm zamanını araştırmaya yöneltir ve arayışının ikinci dönemine girdiği gözlemlenir.

Bu süreçte, Kandinsky, hayali, gerçek bir varlığı olmayan, realiteden uzak, renge odaklı, özgür bir çalışma peşine düşer. Desen kuralları konusunda ise, çok daha özgür bırakmaya başlar kendisini... Eskiden insan figürünü çizerken başları dik tutmayı ve oldukça dikey bir çizgiyle bunu göstermeyi önemserken, bundan böyle bu kurallarda da daha esnek olduğunu gözlemlemekteyiz. “Kompozisyon IV” gibi resimlerinde, perspektif kaygısı olmadan özgür bir renk kullanımını benimsemiş olduğu görülebilir. Öte yandan, figürlerin fizyolojik kurallar içinde kalıp, bununla birlikte kompozisyonda deformasyona giden yaklaşımlardan pek de hoşlanmamaktadır. Ona göre, bir tek fiziksel alan, resimsel gereklilik için gözden çıkarılabiliyorsa, o halde sanatçının diğer fiziksel alanları da terk etmesi, sanatsal bir hak ve sanatsal bir görevdir. Başkalarının resimlerinde, bedenin yapısına aykırı duran uzatmalar, anatomik biçim bozular gördükçe, kendisi için asıl sorunun temsil sorunu olmadığını gayet iyi anlar, resminden nesnelere yavaş yavaş yok olmaya başlar. 1910’larda yaptığı erken dönem resimlerinde bu durum açıkça görülebilmektedir.

¹³ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.108.



Resim 1.6: Wassily Kandinsky, Kompozisyon IV, 1911,
Kanvas üzerine yağlıboya, 159,5 x 250,5 cm, Nordrhein-Westfalen Sanat
Koleksiyonu, Düsseldorf

Fakat yine de resimlerinde nesnelerin tamamen yok olmadığını, soyut resme geçişinin zaman aldığını, sanatçının kendi aktarımından kolayca algılamaktayız. *“Öyle durup dururken olgunlaşmış gibi yapmak mümkün değildir. Ayrıca kişinin biçimleri zorla aramasından daha zararlı, daha günah bir şey de yoktur. İnsanın kendi içsel dürtüsü, yani yaratıcı ruhu, gerekli gördüğü biçimi gerekli gördüğü zamanda kendisi yaratacaktır. İnsan biçim hakkında felsefe yapabilir, biçimi analiz edebilir. Ama ne olursa olsun yapıtın içine kendiliğinden, gerçekten zamanı geldiğinde girmelidir. Ancak o zaman yaratıcı ruhun gelişimine eşdeğer bir tamamlayıcı biçim oluşturulabilir. Dolayısıyla ben de soyut biçim yaratabilmek için doğru anı beklemek durumunda kaldım.”*¹⁴

Sanatçının, içsel gelişimiyle bire bir ilintili olan bir diğer olgu da *“nesnelerin kendi ruhsal tınısı”* olduğuna, onların da sanatın her alanı için bir malzeme oluşturduğuna olan inancıdır. Resimsel biçim arayışında işte bu ruhsal tınıları duyabilen sanatçı, böylece aynı resim içinde nesnelere giderek daha çok eritir, öyle ki onları hemen hemen tanınamaz bir hale getirir: *“Duygusal tınlar izleyici tarafından yavaş yavaş deneyimlenebilir duruma geldi. Bu noktada, tamamen soyut biçimler de kendiliğinden resmin içine girmeye başlamıştı”*¹⁵ Soyut biçimlerin, renklendirme

¹⁴ Wassily Kandinsky, a.g.y., s.201.

¹⁵ Wassily Kandinsky, a.g.y., s.202.

olmadan kendiliğinden saf bir resimsel etki uyandırmaları gerekiyordu. Başka bir deyişle, sanatçının, bu dönemde, henüz tümüyle soyut biçimi deneyimleyecek kadar olgunlaşmamış olduğunu ve bu nedenle nesnelere kullanarak hâlâ bir köprüye gereksinim duyduğunu belirtebiliriz.

Söylemlerine bakarak, sanatçı tarafından bir gün, çok geçmeden, soyut resmin mutlaka kesinlikle keşfedileceğine olan büyük inancının yanı sıra, bu dönemin oldukça sancılı yaşandığını düşünüyoruz.

Bir süre bütün zamanını “*çizgisel öğeye*” verir, çünkü içsel olarak hâlâ bu konuyu geliştirmesi gerektiğini bilmektedir. Kullandığı renkler, aynı yüzey üzerinde sanki üst üste binmiş gibidirler, bununla birlikte ağırlıkları farklıdır. Böylece farklı alanların birbiriyle ilişkisi resmine kendiliğinden girmiş olur. Bu şekilde, resimde yüzeyselliği de aşmış, uzamı (espas) da kullanmış olmaktadır, çünkü sanatçıya göre espasızlık çok fazla dekoratif bir görüntüye yol açmaktadır. İçsel alanlar arasındaki bu farklılık, resimlerinde, daha önceki erken resimlere göre perspektif derinliğinin yerini alan bir derinlik oluşturdu. Ağırlıkları dağıtarak arkitektonik bir merkez oluşmasını engelledi. Çoğunlukla ağırlar yukarıda, hafifler aşağıda bulunmaktadır. Çoğu zaman da ortayı zayıf bırakıp, kenarları güçlendirmektedir: “*Hafif alanlar, bölümler arasına büyük ağırlıklar koyardım. Soğuk renklerin öne çıkmasına, ılık tonların arkada görünmelerine gayret ederdim. Bireysel renk tonlarını da bu şekilde ele alarak, ılık tonları soğutarak, soğukları ılıtarak kullanırdım ki tek bir renk bile bir kompozisyona dönüşsün.*”¹⁶

Görüldüğü gibi kompozisyon kaygısı Kandinsky için fazlasıyla önemlidir. Renklerle ilgili duyguları deneyim ve yaşadıklarıyla da ilintilidir. Buna örnek olarak 1911 yılının çok uzun süren yaz mevsimini vermektedir: “*Almanya’da görülmemiş sıcaklar yaşamaktaydık. Bir gün uyandığımda, pencereden akkor bir mavi gökyüzü gördüm. Fırtınalar da birkaç damla yağmur bırakıp gelip geçmişti. Bir anda çok hasta birisini iyileştirmek için hiçbir şeyin işe yaramadığı duygusunu yaşadığımı hissettim; sanki hastanın alnında birkaç damla ter birikiyor, ama sonra o ıstıraplı vücut yine ateşler içinde yanıyordu. İnsanın derisi çatlak çatlak oluyordu. Soluğu kesiliyordu. İşte o an, sanki birden bütün doğa bembeyaz oluyordu, beyaz büyük bir sessizlik şeklinde her yere yayılıyor ve gözle görülür bir biçimde genişliyordu... Sonradan, bu duyguyu, resimlerinde beyazın oynadığı özel rolü*

¹⁶ Wassily Kandinsky, a.g.y., s.204.

*gözlemediğinde hissettiğimi hatırladım.*¹⁷ O günden sonra, bu ana rengin kendi içinde ne kadar akla gelmeyecek olanaklarla dolu olduğunu artık gayet iyi bilmektedir. Bu rengi daha önce ne kadar yanlış değerlendirdiğini anlar, önceleri onu büyük alanlarda çizgisel öğeyi belirgin kılmak için gereken bir renk olarak görmüştür, oysa şimdi içsel gücünün pervasızlığını keşfetmiştir. Daha önce hissetmediği ölçüde bir kesinlikle, bir rengin ilkesel tonu, içsel, içkin karakterinin farklı kullanımlarla sonsuz bir şekilde yeniden tanımlanabileceğini, örneğin, hiç kayıtsız bir rengin en ifadeli olduğu sanılan renkten çok daha fazla ifade yüklenebileceğini hissetmektedir. Bu uyanış, resmi tamamen tersine döndürür ve önünde daha önce inanmadığı alanların açılmasına olanak sağlar. Aynı değerın sonsuz içsel, binlerce sınırsız değerini, tek bir değerden, binlerce dizi elde edebileceğini fark eder ve gözlerinin önünde mutlak sanat alanının kapıları açılır:

“Bu deneyimin ruhsal ve mantıksal bir sonucu, dışsal biçim öğesinin daha da kesin olarak ortaya konması, içeriğin daha da soğuk biçimlerle ifade edilmesi dürtüsünü doğurdu. O an halen tam olarak bilinçaltı düşünme biçimim içinde, en yüksek trajedi kendini en yüksek soğukluk içinde saklıyordu, yani, en büyük soğukluğun en yüksek trajedi olduğunu gördük. (...)

Bu ruh hali içinde birçok resim yaptım (“İzlenim IV”, “Doğaçlama 6 (Afrikalı)” ve benzerleri), öte yandan, eğer yeterince uzun yaşayabilirsem, o an gözümün önünde gördüklerime benzer bir dünyanın kapılarının açılacağından da emindim. İnsanın dağın eteklerindeyken tepesini görmesi gibi bir duyguydu bu.”¹⁸



Resim 1.7: Wassily Kandinsky, İzlenim IV (Jandarma), 1911, Kanvas üzerine yağlıboya, 49,6 x 49,6 cm, Lenbachaus Belediye Galerisi, Münih

¹⁷ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, s.134.

¹⁸ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.137.



Resim 1.8: Wassily Kandinsky, Doğaçlama 6 (Afrikalı), 1909,
Kanvas üzerine yağlıboya, 55 x 45 cm, Lenbachaus Belediye Galerisi, Münih

Çalışmalarında aynı nedenle, el becerisi gerektirmeyen öğelere giderek daha çok ilgi duymaya başladığı görülmektedir. İfadeyi dışlayarak, ifadeci öğeleri de dışlamakta, ifadesel olarak o kadar da belli olmayan öğeleri ön plana çıkarmaktadır. Renkleri, yüzey üzerinde ıslatarak, gerçek doğalarının ve saflıklarının ön plana çıkmasına olanak tanıyacak şekilde tonal belirlilikten soyutlar, sanki buzlu camın ötesinden görünüyormuş gibi gösterir. “Doğaçlama 11” in büyük ölçüde bu şekilde yapıldığını söyleyebiliriz.



Resim 1.9: Wassily Kandinsky, Doğaçlama 11, 1910,
Kanvas üzerine yağlıboya, 97,5 x 106,5 cm, Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg

Bu konuyla ilgili sanatçı şu ifadeyi kullanmaktadır: “Tüm resimlerim bir temadan yola çıkarak yapılmadı. Bununla birlikte ‘Doğaçlama 31’ için deniz savaşı temasını, ‘Kıyamet Günü’ adlı kompozisyonda da yine temaya uygun düşen bir çalışma yaptım. İnsanın saf resim içinde bu tür çokça tüketilmiş temaları ele alabilmesi için gerçekten cesur davranması gerekir. Bu benim için bir güç gösterisiydi ve bana göre sonuçları da olumlu oldu. Ondan sonra yaptığım resimlerde ne bir tema vardı, ne de belli bir cisimden yola çıkan biçimler söz konusuydu... Bu bilinçli bir şekilde değil, doğal olarak, kendiliğinden oldu. Sonraki yıllarda böyle kendiliğinden ortaya çıkan biçimler ağırlık kazanmaya başladı, ben de kendimi bu soyut önderin çeşitliliğine bıraktım. Böylece soyut biçimler ağırlık kazandı ve belirgin, ama yumuşak bir biçimde temsili öğeleri resmin dışına itti.”¹⁹



Resim 1.10: Wassily Kandinsky, Doğaçlama 31 (Deniz Savaşı), 1913, Kanvas üzerine yağlıboya, 195 x 300 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington

¹⁹ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.138

Bu dönemde soyutla bütünleşirken, öngördüğü yolda karşısına çıkabileceğini düşündüğü en büyük üç tehlikenin etrafında dolaşır. Bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. Üsluplaşmış biçim tehlikesi, çünkü bu tür biçimler ya ölü doğarlar ya da yaşayamayacak kadar zayıftırlar, hemen yok olurlar.
2. Dekoratif biçim tehlikesi, çünkü bu tür biçimler dışsal bir güzellik sunarlar, dışardan bakıldığında ifadesel olan özellikleri, içsel anlamda ifadeden yoksundur.
3. Deneysel biçim tehlikesi, çünkü bu biçimler deneysel arayışlarla meydana çıkarlar, başka bir deyişle sezgiden yoksun olurlar ve dolayısıyla her biçim gibi, belli bir iç ses, ama yapmacık bir içsel gereklilik taşırlar.

Kendisini teslim etmesine rağmen defalarca acı bir umutsuzluğa sürükleyen o içsel olgunluk, gerekli biçimsel ögesini yaratacaktı. Daha önce de defalarca söylendiği gibi, bir sanat yapıtının hedefini sözcüklere başvurarak açıklamak mümkün değildir. Bu yolda harcanan bütün çabalara karşın, en üst seviyedeki eğitimin ya da bilginin yönlendirdiği dilin bile buna kani olmadığı açıktır. Şimdi nesnel bir biçimde mantık yürütmeyi bırakarak bu iddianın gerçekten doğru olduğunu söyleyebiliriz, çünkü sanatçının kendisi bile kendi hedefini tam anlamıyla anlayıp kavrayamamakta olduğunu açıklamaktadır:

“Resim sanatı ile ilgili olarak duyarlılığı embriyonik evrede kalmış kişilere en detaylı açıklamalar bile yeterli olmayabilir. Dolayısıyla, sonuç olarak, meseleye tersinden bakıp, elimden geldiğince bu konuda ne istemediğimi açıklamaya çalışacağım. Günümüzün sanat eleştirisinde öne sürülen birçok iddiayı da çürütmüş olacağım çünkü dinlediğimiz eleştiriler, bugüne kadar bir işe yaramamış ve kulak verenleri yanıltmıştır. Ben müzik resmetmek istemiyorum. Ben ruh halleri resimlemek istemiyorum. Renksel olarak ya da renklerden soyutlanarak resim yapmak istemiyorum. Geçmişin başyapıtlarındaki armoninin herhangi bir özelliğini yıkmak, değiştirmek ya da onlarla yarışmak istemiyorum. Geleceğe doğru yolu göstermek istemiyorum. Bugüne kadar nesnel ve bilimsel açıdan ele aldığım ama daha pek çok eksiği bulunan kuramsal yapıtlarımdan ayrı olarak en azından birkaç

izleyici tarafından doğru biçimde deneyimlenebilen, iyi, gerekli, yaşayan resimler yapabilmek istiyorum.”²⁰

1.5. 1908 – 1914 Kandinsky’nin “Deha Dönemi” ve Avrupa’da Toplumsal - Politik Olaylar

Bu dönemde, sanayileşmiş ülkeler statükolarını ve uluslararası düzeydeki ekonomik ilişkilerini korumakta iken bu süreci henüz tamamlayamamış olanlar, varlıklarını dünya sahnesinde binbir zorlukla kabul ettirmeye çalışmaktadırlar. Avrupa güçleri, sömürgeci politikalar benimseyerek hakimiyetlerini dünyanın yeni bölgelerine taşımıştır. Bu sırada Avrupa kıtasında, Balkan ulusları arasında savaş sürmektedir. Sosyalizm ve Komünizm’in yükselişi, feminist hareketle birleşerek, toplumun özünü eleştiren soruların ortaya atılmasına yol açar. Eskiden beri doğru kabul edilen tezler çürütülür; bunların yerini bilim adamlarının, filozofların ve psikologların ilerici kuramları alır. Albert Einstein’ın madde ve enerjinin doğasına ilişkin buluşları ile Sigmund Freud’un bilinçaltı kuramı, geleneksel düşünceleri yerle bir eder. İlkel içgüdünün hayatımızdaki rolü yeniden değerlendirilir, zihnin ve ruhun “gerçekliği” keşfedilir. Bilginin göreliliği artık kabul edilmiştir. Bu dönemin bilimsel başarıları arasında Verdi’nin *Ernani* operasının kaydedilmesi, Wright kardeşlerin motorlu uçuşu gerçekleştirilmesi, Sempione demiryolu tünelinin hizmete girmesi, sanayileşmiş ülkelerde demir ve çelik fabrikalarının kurulması sayılabilir. Tour de France (Fransa Turu) bisiklet yarışı ve Milano-San Remo rallisi de dönemin “ilk”lerindedir. XIX. yüzyılın sonunda kurulmuş olan otomobil endüstrisi gelişimini hızla sürdürmektedir.

Sanat alanında ise, avangard hareketler XX. yüzyılın ilk yıllarından itibaren kendini göstermeye başlar. Genç sanatçılardan oluşan avangard topluluklar yeni değerleri cesurca kucaklamışlar, esin kaynaklarını batılı olmayan kültürlerde bulmuşlardır. Kandinsky’nin “deha dönemi” olarak adlandırılan yıllar, diğer Rusların da dünya çapında yükselişine tanık olur. Bunlar arasında, tıpta Nobel ödülüne layık görülen Ivan Pavlov ile, Ballets Russes’i Paris’e götürerek büyük beğeni ve alkış toplayan Sergey Diaghilev de vardır. Filozof Henri Bergson, *Yaratıcı Tekamül*’de evrimin kişiyi daha ileri derecede bireyselliğe ve derinliğe yönelten bir itici güç olarak tanımlanması gerektiğini söyler; bu gücü *élan vital* “hayat gücü” olarak nitelendirir.

²⁰ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.206.

Dönemin ünlü sanat düşünürü Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* “Soyutlama ve Özdeşleyim”inde şöyle demektedir: “Sanatsal dürtünün, doğayı yeniden yaratmakla bir ilgisi yoktur. Bu dürtünün hedefi saf soyuttur. Bütün kültür mirasımızın Aristocu kavramlara köle gibi bağlı kalması yüzünden estetiğimizin de bir türlü kurtulamamış olduğu o harcalem yansılama kuramları, her sanat üretiminin çıkış noktası ve amacı olan asıl ruhsal değerler karşısında ne yazık ki gözlerimizi bağlamış.”²¹

Worringer’e göre, sanatı bütün kapsamıyla içine alan ve her tür maddeci yorumu aşarak, ister Maorilerin ağaç oymalarında olsun, ister karşımıza ilk çıkan Asur kabartmasında olsun, bütün yaratı ürünlerinde belgelenen daha yüksek bir metafizik vardır. Bu metafizik anlayış ise, sanat yaratımının insan ile dış dünyanın yaratıldıkları günden beri içinde buldukları ve gelecekte de bulunacakları büyük hesaplaşma sürecinin sürekli olarak kaydedilmesinden başka bir şey değildir. Worringer, sanatı şöyle tanımlamaktadır: “Sanat, kaynağı aynı sürecin içinde olan ve gerek din, gerek dünya-görüşünün evrimi olgusunu belirleyen ruhsal güçlerin sadece farklı bir dışavurum biçimidir.”²²

Worringer’in sanat tanımı, çalışmamızın özünü oluşturan Kandinsky’nin en önemli yapıtı, renkle ve biçimle ilgili felsefi araştırmalarının önemli bir evresini belgeleyen, aynı zamanda kuramsal düşünce ve görüşlerinin derlemesi olan *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı kitabının filizlenmesi için gereken zemini hazırlar.

Marcel Duchamp “Merdivenden İnen Nü” adlı yapıtını 1913’te New York’ta sergileyerek Amerikan toplumunu ve gelenekçi eleştirmenleri hayretler içinde bırakır. Soyut anlayış, hareket ve durağan analiz, bu tabloda bir araya gelmektedir. Bu dönem Kandinsky için son derece önemli sayılabilir. Yapıtları artık Matisse, Boccioni ve Picasso gibi ressamlarınki kadar ilgi çekmekte, sergi ve yazılarında çağdaşlarına yönelttiği eleştirilerle öne çıkmaktadır.

²¹ Wassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, s.11-12.

²² Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.13.



Resim 1.11: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Nü, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 320 x 97 cm, Sanat Müzesi, Philadelphia

1.6. Spiritüelden Soyuta Doğru

I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden önce Avrupa'nın politik sistemi de çökmek üzeredir. Sanat dünyasındaki yeni arayışlar içinde, Rudolp Steiner'in Antroposofi Topluluğu sayılabilir. Steiner, 1875 yılında Helena Blatovsky'nin temellerini attığı Teosofi Topluluğu'nun sekreterliğini yapmıştır. Teosofi, Hinduizm, Budizm ve diğer tek tanrılı dinlerden yararlanan seçmeci bir kuramdır. Bu kurama göre, yeterince duyarlı olanlar, bir insanın spiritüel yaşamını yani, o insanı manevi olarak sarmalayan renkli ve ulvî "aura"yı görme yeteneğine sahiptirler. Teosofi topluluğu üyeleri, görünen gerçekliğin ancak hayal gücüyle ulaşılabilecek daha derin bir gerçekliğin bir maskesi olduğu yolundaki inançlarını yinelemekte, sanatın soyut biçimler arasında dinamik ilişkiler kurarak, arı bir güzellik yaratabilmesi için, rastgele doğal görünüşlerin ötesine geçmesi, doğayı aşmayı gerekliliğini vurgulamaktadırlar. İşte bu dönem ve bu görüşler çerçevesinde sanatçılar arasında herbirinin kendi duyularına göre şekillendirdiği soyut fikri hızla yayılmaktadır.

1.7. 1915 – 1921 Zor Yıllar

Kandinsky, savaşın başlaması üzerine Moskova'ya döner. 1917 Devrimi'nden sonra kendisine Eğitim Bakanlığı'nda önemli bir görev verilir. Bu dönemde, sanatçının yeni Sovyet sanatını geliştirecek çalışma gruplarının öğretim programından sorumlu olduğunu görmekteyiz. Kendi kişisel sanatının öğretilmeye elverişli bir yöntemini bulma gereği, onun çalışma anlayışını yeniden gözden geçirmesine yol açmış olabilir. Sanatçı, o dönemde Vitebsk ve Petrograd'da kendisinininkine benzer bir görev yüklenen Kasimir Malevitch'in durumundan da kesinlikle etkilenmiştir. Resimlerinde, daha önce görülen kendiliğindenliğe artık rastlanmamaktadır. Özgürce bulduğu biçimlerin yerini geometrik biçimler, oldukça değişken işaretlerin ve dokuların yerini pürüzsüz bir yüzey almaya başlamaktadır. Kompozisyonları daha zengin ve baştan çıkarıcı bir nitelik kazanmış, soyutun sonsuz potansiyelini yakalamıştır.

Kandinsky'nin sanatının kaynağı, eskiden olduğu gibi bilinçli bir program ve seçim değil, yine kendi bilinçaltıydı. Bu yıllarda yaptığı başyapıtlarında (örneğin "Siyah Kemerli Resim" 1912, "Kompozisyon VII" 1913) sanatçı duygu dalgasının götürdüğü yere gidebilmemiz için, bizi renk magmasının içinde kaybolmaya çağırmaktadır.



Resim 1.12: Wassily Kandinsky, Siyah Kemerli Resim, 1912, Kanvas üzerine yağlıboya, 188 x 196 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Merkezi, Paris



Resim 1.13: Wassily Kandinsky, Kompozisyon VII, 1913, Kanvas üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm, Tret'jakov Galerisi, Moskova

Bu tür yapıtları “kontrollü doğaçlama” olarak nitelemesinin nedeni, bunların içsel enerjiyle yüklü oluşudur. *Geriye Dönüşler* başlıklı kitabının “tablo yorumlamaları” bölümünde şöyle söylemektedir: “Kırmızı, iç dünyamızda son derece rahatsız edici ve hareketli duygulara yol açan taşkın ve özünde sıcak bir renktir. Her yönde yayılan sarının yüzeyselliği olmadığına, kırmızı engin ve neredeyse bilinçli bir enerji yayar. Örneğin “Siyah Kemerli Resim” adlı tablomda kırmızı leke, sarıyla kontrast oluşturan maviden fırlamıştır ve yerinde duramayan enerjinin açığa çıkması olarak yorumlanabilir. Mavinin, yeşilin ve kırmızının tonları bu enerji çarpışmasının etkisini azaltır.”²³

1916 yılının Eylül ayında tanıştığı yirmi üç yaşındaki Nina Andreevsky ile evlenir. Bu yıllarda sanatçının kullandığı dilin, hâlâ Malevitch’in soğuk ve entelektüel Süprematizmi ile Rus konstrüktivist ve prodüktivistlerinin etkisi altında olduğu belirtilmekte, modası geçmiş bir romantik sayılarak, eleştiriler almaktadır. Resmi çevrelerden gitgide dışlanan sanatçının eserleri duraksamaya uğrar, renkleri söner. Artan bir geometrikleşme eğiliminin yanı sıra, kompozisyon açısından da bu dönemki eserlerinde belirli bir tekrara rastlamak söz konusudur.

²³ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.133.

1.8. Bauhaus

1921 yılında Lenin'in NEP'i (New Economic Policy) (Yeni Ekonomi Politikası) ilan etmesi sanatçıyı oldukça rahatsız eder. Sanat, dönemin propaganda hizmetinde bir ikna aracı olarak görülmektedir. 1922'de soyut sanat yasaklanınca, hükümetin Kandinsky'ye sunduğu Alman kültür faaliyetleri hakkında bilgi toplama amaçlı Almanya yolculuğu tam bir fırsat olarak karşısına çıkar. Bu dönemde Rusya gibi Almanya'da da politik hayat istikrarsız bir çizgide ilerlemektedir. Muhafazakâr hükümet, solcu güçleri her geçen gün artan bir baskıyla susturmaktadır. Soyut sanata eleştirel yaklaşan Ekspresyonizm, Yeni Nesnelcilik ve Dada akımları Almanya'nın başkentini etkisi altına almıştır. Profesyonel anlamda kapıldığı yalnızlık hissi, 1922'de Bauhaus'un kurucusu mimar Walter Gropius ile tanışınca son bulur. Gropius'un amacı sınıf ayrımı gözetmeksizin “zanaatkârların anonim şirketine hayat vermek ve mimarının, heykelin ve resmin tek bir bütünü oluşturduğu geleceği” yaratmaktır. Türünün ve döneminin eşsiz bir örneği olan Bauhaus, eski akademik geleneği tarihe gömmek ve yeni sanatçıların eğitiminde modern yöntemler geliştirmek amacıyla yola çıkmıştır. Kandinsky 1921 – 1925 yıllarında işte burada ders verir. Weimar yönetimi ile olan anlaşmazlıklardan dolayı okul daha hoşgörülü olan Dessau'ya taşınır. 1933 yılında Naziler tarafından kapanana kadar eğitim vermeye devam eden okulda, biçim psikolojisi ve teosofik fikirleriyle iyice zenginleştirdiği renk kuramı derslerini veren Kandinsky'nin (üçgen, kare, daire) biçimler bileşimi ve ana renkleri (sarı, mavi, kırmızı) incelemesine dayanan anketi, sanat eğitimi alanında büyük bir yenilik olarak görülür. Sanatçı resim eğitimi ile ilgili yöntemleri iki grupta toplamaktadır:

“1) Resim nihai amaç sayılır ve öğrenci resim konusunda eğitilir, gerekli bilgileri okuldan alan öğrenci resmin sınırlarını aşmak zorunda değildir.

2) Resim, düzenleme sürecine katkıda bulunan bir güç sayılır, dolayısıyla öğrenci, resmin yasalarının uygulanması yoluyla resmin sınırlarının ötesine, sentez ürünü esere yönlendirilir.” (...)²⁴

Kandinsky'nin pedagojik yöntemi yukarıdaki ikinci prensibe dayanmaktadır, amacı “sentez sanatına” yani deneysel bir görselliğin incelenmesine ve bu görselliğin, disiplinin uygulanması sırasında doğrulanmasına dayanan bir sanata ulaşmaktır. Bunun için farklı sanat dallarının ortak temelleri hakkında bilgi sahibi de olmak

²⁴ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, s.146.

gerekmektedir. Kandinsky'ye göre her ne kadar resim, müzik, tiyatro, dans ve edebiyat farklı yöntemlere dayalı olsalar da, temelde ortak prensiplere sahiptirler. Dolayısıyla resim eğitimi almak, bu üstün birliğin bilincinde olmaya dayalıdır.

Sanatçının ikinci büyük eseri sayılan *Nokta, Çizgi ve Düzlem* kitabı bu dersleri temel almaktadır. Bir önceki kitabı olan *Sanatta Tinsellik*'in spiritüalist ve teozofik yönlerini yumuşatır ve araştırmalarını, kompozisyonun ana unsurları olan sanatın da grafik temellerini oluşturan nokta, çizgi ve düzlem üzerinde yoğunlaştırır.

Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Lothar Schreyer, Georg Muche, Oskar Schlemmer ve kısa bir süre içinde “ustaları”nın yerini alacak birçok genç yetenekle çalışır. (Bauhaus öğretmenlerine “profesör” değil, “usta” diye hitap edilirdi)

1923'den itibaren Klee, Kandinsky, Feininger ve Jawlensky “Die Blauen Vier” (Dört Mavi) adı altında Amerika Birleşik Devletleri'nde sergi açarlar.

1.9. Toplumsal ve Sanatsal Çerçveden 1920'ler Dünyasına Bakış

Paris her zaman olduğu gibi bu dönemde de sanat dünyasının kültürel başkentidir. Ancak Kübistlerin Montmartre'ı yerine, Sürrealistlerin ve Paris Okulu'nun (Ecole de Paris) Montparnasse'ı gözde mekân konumundadır. Öte yandan da, Art Deco tarzına ismini veren 1925 tarihli “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”, sınırsız zenginliğin estetik değerlerini doruğa taşımış, yeni önerileri ve tartışmalı yaratıcılığıyla, Hollandalı sanatçı Theo van Doesburg'un başlattığı Neo-Plastik avangard akım, *De Stijl* dergisinde (1917) hayat bulmuştur. Son derece yalın geometrik öğeler, birbiriyle iç içe geçmiş, yeniden şekillendirilebilir alanlar ve ana renkler, bu akımın tanımlayıcı özelliklerini oluşturmaktadır.

Yine bu tarihlerde, fotoğraf ve sinemayla birlikte yeni bir kolektif sanat biçimini temsil eden modern tasarım gelişme dönemini yaşamaktadır. Tasarımın kökenleri, XIX. yüzyılın “Arts and Crafts” akımında yatar. Bu akımın ilkelerini William Morris “*insanlar tarafından insanlar için yaratılan insanların sanatı*”²⁵ şeklinde özetlemiştir. Daha sonra Post-Sezessionist Art Nouveau ortamında gelişen tasarım anlayışında işlevsellik estetik kaygının önüne geçer. Fransa'da Pürizm adında ifadesini bulan “fabrika sanatı” akımının kurucuları olan Amédée Ozenfaut ile Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) kuramlarını “Après le Cubisme” (Kübizm

²⁵ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.320.

Sonrası) manifestosunda ve 1920-1925 arasında yayınlanan *L'Esprit Nouveau* adlı eleştiri dergisinde açıklamışlardır. Amaçları, biçimlerin ve tarzların en sade ve en arı haline dönerek “sanatçılara çağın ruhunu aşılama”dır.

Bu sırada Berlin son derece huzursuz politik ortamında yıllardır gelişimini sürdüren ve patlama noktasına gelmiş yaratıcı güce sahne olmaktadır. Otellerin, tiyatro salonlarının ve büyük mağazaların ışıklarıyla aydınlanan New York ise bu dönemin en genç kültür başkenti olmaya adaydır. Yüzyılın başlarından itibaren New York'ta hayat hızlı yaşanmış, Batı dünyasının enerjisi ve yaratıcılığı, ulusal ve uluslararası çapta düzenlenen büyük sergilerde ortaya çıkmıştır. Paris 1900'de, Milano 1906'da, Brüksel ve Torino 1911'de, Berlin 1920'de uluslararası sergilere ev sahipliği yapmıştır.

Edebiyat dünyasını zenginleştiren modern kitaplar arasında Marcel Proust'tan *Geçmiş Zaman Peşinde*'nin dördüncü cildi, James Joyce'tan *Ulysses*, Reiner Maria Rilke'den *Duino Ağıtları*, Pablo Neruda'dan *Yirmi Aşk Şiiri*, Italo Svevo'dan *Zeno'nun Bilinci* ve F. Scott Fitzgerald'dan *Büyük Gatsby* sayılabilir.

Bauhaus Okulu'nun Weimar'dan Dessau'ya taşındığı günlerde Kandinsky azimle çalışarak *Düzleme Göre Nokta ve Çizgi* (Punkt und Linie zu Fläche) adlı makalesini tamamlar (1926). *Resimsel Öğelerin Analizine Dair Bir Makale* altbaşlığını taşıyan kitap, Kandinsky'nin hem profesyonel anlamda içinde bulunduğu önemli evreye, hem de sanatsal düşüncesinin gelişimine işaret eder. *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı eseri renklere dair bir “mistik bildiri” olarak değerlendirilirken, *Düzleme Göre Nokta ve Çizgi* bir matematikçinin titizliği, büyük bir heves ve coşkusuyla etrafındaki dünyayı keşfeden bir sanat kuramcısının eseridir artık. Yıllar boyu gözlemlediği temel geometrik unsurlar arasındaki ilişkiyi ve bu unsurların iletişimine girdiği düzlem ile birlikteliğini, çalışma ve öğretmenin birikimini bir araya getirmektedir.

1.10. 1926 – 1932 Yıllarında Faşizm'in Yükselişine ve Gerilimin Gücüne Sürrealizm Akımı ile Çılgılık Şeklinde Bir Yanıt

Bu yıllar İtalya ve Almanya'da, geleceği büyük ölçüde etkileyecek politik ve kültürel değişimler yaşanmaktadır. İtalya'da Faşist parti, Benito Mussolini önderliğinde yükseliştir. 1922 yılında Kral III. Vittorio Emanuele'in yeni bir hükümet kurulmasını talep etmesinin ardından Faşistler 1924 seçimlerinde çoğunluğu sağlar.

İtalyan hayatını her yönüyle yeniden şekillendiren Mussolini diktatörlüğü kurulmuş olur. Almanya ise savaş sonrasında diğer ülkeler tarafından dışlanmanın bir sonucu olarak politik ve ekonomik yönde sıkıntı yaşamaktadır. Nasyonal Sosyalist partinin gelişme gösterdiği 1933 seçimlerinde Adolf Hitler Başbakan olacak, Rusya’da Stalin’in kurduğu düzen daha da sağlamlaşacaktır. ABD bile, yaşanan ateşli olaylar ve Avrupa’nın politik ortamının bunalımından payına düşeni alır. New York borsasının çöküşü gerek iç pazarı, gerekse uluslararası ekonomi ve ticareti aşırı derecede yıpratacaktır.

Bu sırada sanat ve edebiyat dünyası yazar André Breton’un 1924 yılında Paris’te yayınladığı Sürrealist Bildiri (Manifeste du Surréalisme) ile tanışır. Sürrealistler Dada akımı ile anti-klasik (mutlak güzelliğin reddi) ve anti-rasyonel (bütün akılcı kuralların reddi) bir sanat dilini paylaşıyor da, Dadacıların yıkıcı ve mantığa aykırı tavrı yerine olumlu ve yapıcı bir ruh halini tercih etmektedirler. Sürrealizmin ana teması bilinçaltının, düşler dünyasının ve cinsel güdülerin su yüzüne çıkarılması olarak özetlenebilir. André Breton “Gerçeküstü Manifesto”da amaçlarını şöyle açıklamaktadır: *“Eskiden beri birbiriyle çelişmiş düş ile gerçekliği, mutlak gerçeklik yani bir süper-gerçeklik ortamında çözüme kavuşturmak gereklidir. Sürrealizm, düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlâki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır.”*²⁶

A. Breton tıp eğitimi görmüş, Charcot Kliniği’nde ünlü Fransız nörolog J.J.F.F. Babinski (1857-1932) ile çalışmış, savaş sırasında hastanelerde görev alarak, şok ve travma yaşayan hastalarla ilgilenmiş birisi olarak Freud’un düşüncelerinden haberdardır. Dahası, Freud’un “Rüyaların Yorumu” (1900) ve “Gündelik Hayatın Psikopatolojisi” (1902) gibi ünlü yapıtları, 1920’li yıllarda Fransızca’ya çevrilmiş ve yayımlanmış, sanatçılar arasında ilgi uyandırmıştır. Gerçeküstücüler için bilincin ötesine uzanmak, arzuların ve kaygıların gerçek kaynağına inebilmek, sanatsal yaratının bir uzantısıdır. Rüyalara yönelik ilgilerinin görsellik kazanmasında XIX. yüzyılın simgeci sanatçıları çağrıştıran gerçeküstücülerin Freud’a yönelik ilgisi, ünlü ruhbilimcinin cinsellik, rüyalar ve bilinçaltı konusundaki görüşlerinin popülerlik kazanmasında etkili olmuştur.

²⁶ André Breton, *Sürrealizm ve Resim*, s.114.

İnsanın uygarlık serüveninde aklın boyunduruğunu sorgulayan yönüyle Dada gibi Gerçeküstücülük de sanatsal yaratıda en büyük önemi, ruhsal otomatizmi vurgulamasından da anlaşılabilir gibi, doğaçlamaya atfetmiştir. Gerçeküstücü sanatçılar biçim bozmadan, buluntu nesneye, “kolaj”dan*, “frotaj”a**, otomatik desenden, dekalkomani***’ye, tümüyle rastlantısallığa dayanan ve yeni arayışları ifade eden yöntemleri benimsemişlerdir. Dada sanatçısı Hans Arp’ın “Gerçeküstücülerle birlikte sergi açmamın nedeni, sanata karşı tıpkı Dada gibi asi bir tavır içinde olmalarıydı”²⁷ yolundaki sözleri Dada ile Gerçeküstücülük arasındaki temel yakınlığı ortaya koymaktadır. Yine de aralarında temel bir fark vardır. Dada sanatçılarının anarşist ve dağınık yaklaşımına karşı, Gerçeküstücüler belli ilkeler çerçevesinde hareket etmiş ve akımın kuramsal temelini daha ciddiye almışlardır. Öncüleri Tristan Tzara’nın Dada Manifestoları’nın, rastgele sözcüklerden seçilmiş, dilbilgisini bilerek çarpıtmış, “anlamsız” birer metin olarak Dada şemsiyesi altında birleşen sanatçılar için bağlayıcı bir işlevi yoktur. Gerçeküstücü sanatçılar için ciddi bir otorite figürü olan Breton’un manifestoları ise, sanatçılar için yol gösterici bir nitelik taşımıştır.

Breton, 1925 yılında kaleme aldığı “Gerçeküstücülük ve Resim” başlıklı makalesinde, Pablo Picasso ve Giorgio de Chirico’nun farkında olmadan birer Gerçeküstücü olduğunu, Joan Miro’nun kontrolü tümüyle kendi zihinsel çağrışımlarına bıraktığı soyut resimleriyle geleceğin gerçeküstücü sanatçısı olduğunu vurgularken, soyut dışavurumcu Kandinsky’nin de tinsel yaşantısını sanat yoluyla biçimlendirmesi, ruhsal titreşimlerinin tınısını duyarak, en yüksek düzeydeki hakikatlere açılması, imgeyi aklın ve bilincin baskıcı boyunduruğundan kurtararak, izleyiciyi alışılabilirliğin ötesinde renk ve çizgiyle ilgili bir görsellikte sarsması bakımından sürrealist akıma yöneldiğini açıklar.

Gerçeküstücülük akımına giden yolu açan sanatçıların başında sayılan Giorgio de Chirico’nun 1917 yılından itibaren gerçekleştirdiği yapıtlarını “Metafizik Resim” olarak nitelendirmesi, bu çalışmalarına paralel olarak yazdığı “Gizem ve Yaratı” (1923) adlı makalesindeki şu satırlar Kandinsky’nin iç dünyasının kaleme alınmış

* Kolaj: (İng. Fr. collage) Bir resmin bünyesine uygun olarak yapıştırılan çeşitli kağıt parçaları ya da buna benzer gereçlerle yapılan eser.

** Frotaj: (İng. Fr. frottage) Sürtme yöntemi ile renklerin birbirinin üzerine sürülmesi.

*** Dekalkomani: (Fr. décalcomanie): Cam ya da porselen üzerine çıkartma ile resim geçirme, çıkartma resim.

²⁷ *La naissance de l’art abstrait –un mouvement- une période* (dossiers documentaires sur les collections du Musée National d’Art Moderne)

hali gibidir: “Gerçekten ölümsüz olacak sanat yapıtının insanın tüm sınırlarından arınmış olması gerekir; mantık ve sağduyu, araya girmekten başka işe yaramaz. Ama o sınırlar bir kez yıkıldı mı, işte o zaman çocukluğun hayal ve rüya âlemine girmiş oluruz. Böyle büyük ruhani anlar, sanatçının ruhunun ta derinliklerinde hissedilmiş olmalıdır; orada hiçbir mırıldanma, hiçbir kuş ötüşü, hiçbir yaprak hışırtısı insanı kendinden alamaz. Benim hissettiklerimin bir değeri yok; yalnızca gördüklerim canlı bir şekilde önümdedir, gözümü kapattığımda ise görüş alanım daha da güçlenmiştir.”²⁸

Sanatçı, sanatı göze tanıdık gelen bütün nesnelere, konulardan, geleneksel düşüncelerden, popüler simgelerden arındırmak gerektiğini söyler. Ressam, içinde duyduğu derin güvenle gözlerinin önüne gelen, ama hiçbir anlamı olmayan, hiçbir konusu olmayan, hiçbir mantığa sığmayan bir görüntüye öyle güçlü bir inançla sarılmalıdır ki o yarattığı sevinç ya da acı –her neyse– sanatçı istese de istemese de resmini yaptırmalıdır, öyle ki bu, bir insanın açken bir parça ekmeği hoyratça parçalamasına yol açan dürtüden daha güçlü bir dürtü olmalıdır.

Sanatçı bir gün Versailles’a yaptığı bir ziyareti tüm ayrıntılarıyla öğrencileriyle paylaşır. Sessizlik ve dinginlik içinde, her şey, sorgulayan, gizemli gözlerle ona bakmaktadır sanki... Sonra bir an, sarayın her köşesi, her sütun, her pencere aslında karanlık bir ruha sahip gibi görünür. Mermer kahramanlara, havada hareketsiz duran heykellere, kış güneşinin hiç ısıtmadan, sevmeden, mükemmel bir şarkı gibi insanın üzerine inen ışınlarına bakar. Bir kuş kafesinde ötmektedir. İşte o an, insanları tuhaf formlar yaratmaya götüren “gizemi” hisseder. O zaman yaratı sürecinin, yaratıcıdan çok daha olağanüstü geldiğini düşünür: “Tarih öncesi insanın bize aktardığı en şaşırtıcı duygu önsezidir. Bu hep sürecektir. Biz bunu evrenin sonsuz irrasyonelliğinin bir kanıtı olarak algılayabiliriz. İlk insan ona tekinsiz gelen bir sürü şeyin içinde gezmiş olmalı. Her adımda titremiş olmalı.”²⁹

Kandinsky’nin daireler, üçgenler ve satranç tahtalarının yerini bıraktığı daha serbest ama girift ve hayal ürünü biyomorf şekilleri, Sürrealistlerin fazlasıyla ilgisini çekecektir. André Breton’un yazdığı bir mektuptaki şu cümleler onu Sürrealizm akımının bir parçası saymaktadır sanki: “Eserleriniz, doğduğunuz ve mutlu olmaya devam edeceğiniz dönemin tozundan oluşuyor. Siz de bizdensiniz. Maddi gerçeklere

²⁸ G. Chirico, “Gizem ve Yaratı”, s. 3.

²⁹ *Grandes figures de l’art moderne/Dossiers pédagogiques Centre Pompidou* No: 4-5-6

*sırtınızı dönüp, tamamıyla içsel olan biçime yönelmeniz gerçek bir sanat adamı olduğunuzu ortaya koyuyor.*³⁰

Kandinsky bu döneminde Ernst Haeckel'in ve Karl Blossfeld'in biyoloji ve sitoloji alanlarındaki yenilikler konusunda yazdığı kitapların etkisinde kalmıştır. Atölyesinde fizik, botanik, madenbilim, astronomi ve zooloji dergilerinden alınma resimler bulunmakta, böceklerin şekillerini ve kuyruklu yıldızların kuyruklarını inceleyerek sanki sanat ile bilim arasında eskiden beri var olan duvarı fırça darbeleriyle yıkmaya çalışmaktadır. Mikroorganizmaların olağanüstü dünyasından, en küçük, tek hücreli varlıkların sıradışı şekillerinden ve en ilkel biyolojik biçimlerden ilham almaktadır. Sanatçının bu döneminin tuvallerinde, içlerinden dalgalı çizgilerin, kuyukların ve rengârenk kurdelelerin çıktığı yüzen renkli biçimler, kaynayan ya da magma benzeri sıvılarda uçuşan, elle tutulmaz boşlukta asılı duran hayal gibi varlıklar gözlemlenmektedir.



Resim 1.14: Wassily Kandinsky, Mavi Gök, 1940, Kanvas üzerine yağlıboya, 100 x 73 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Merkezi, Paris

³⁰ René Passeron *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Sezer Tansuğ, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982, s.152.

1.11. 1933-1944 Paris'e Varış ve Soyut Anlayışta Gelişim

Nazi kültür politikalarının gitgide daha gerici ve daha uzlaşmaz hale gelmesi, Ekspresyonizm, Kübizm ve Soyut Sanat için “Dejenere Sanat” (Entartete Kunst) teriminin icat edilmesi, Bauhaus’un Berlin’e taşınması, en yakın dostu Klee’nin, Düsseldorf’taki bir öğretmenlik teklifini değerlendirmek için ayrılması, son olarak da 1933’ün Nisan ayında Gestapo’nun, aşağılayıcı ve küçük düşürücü bir tavır içinde Bauhaus öğretmen ve öğrencilerini tetkik etmesi Kandinsky’yi sıkıntı dolu yılların eşiğine getirir.

Daha en başında eşi Nina ile Paris yakınlarında Neuilly-sur-Seine’e yerleşen sanatçının Fransa’nın başkenti ile ilişkisi hiç kolay olmamıştır. Buna tanık olan Nina şöyle der: “1933’de –sadece bir sene kalıp Almanya’ya dönmek üzere– buraya geldiğimizde, durum bizim için olumlu olmaktan çok uzaktı. Wassily’nin de benim de Paris’in sanat çevresi hakkındaki bilgilerimiz tamamıyla yanlıştı. Bir sürü umutla gelmiştik, ama böyle durumlarda genelde olduğu gibi derin bir hayal kırıklığına uğradık.”³¹

1937 yılında Nazi rejiminin kültür uzmanları; Kirchner, Nolde, Dix, Marc, Grosz, Klee ve Kandinsky’nin yapıtlarını “Avangard Bir Sergi” adı altında toplarlar. Yirmi binden fazla kişinin ziyaret ettiği sergiden sonra eserlerin bir kısmı yurt dışına satılır, çoğu da herkesin önünde yakılır. Devlet müzelerinde Kandinsky’nin elli yedi eserine el konulur; bunların arasında *Birkaç daire*, *Mavi dağ*, *Kırmızı ve Kırmızı*, *Sükûnet* ve *Katı Madde* satılır. Sanatçının Sovyetler Birliği’nde bıraktığı yapıtları da benzer kaderi paylaşırlar. 1938’de Alman Büyükelçiliği Kandinsky’nin ülkeye girişini yasaklar.

1.12. Son Başyapıtları

Alman askerlerinin Hitler’in emriyle Polonya’yı işgal etmesi Avrupa politikasını altüst etmiş, II. Dünya Savaşı patlak vermiştir.

Sanatçının son yıllarında eşsiz bir anlatım rahatlığına ulaştığı gözlemlenirken, yaşamı boyunca incelediği o resimsel gramer, konuştuğu dil haline gelir, izleyiciye olağanüstü bir rahatlık ve serbestlikle ulaşır. Paris dönemi boyunca suluboya ve

³¹ Wassily Kandinsky, *Collections du Centre Georges Pompidou Musée des Beaux-arts*, Nantes, co-édition (1998)

guvaş kullanarak 250'den fazla yapıt çıkarmış olan sanatçının bu döneme rastlayan tüm yapıtları Paris'te Centre Georges Pompidou'da bulunmaktadır.

Kandinsky, beyin ve omuriliğindeki rahatsızlık nedeniyle 13 Aralık 1944'te sessizce yaşama veda ederken, en az kendisi kadar inançlı olan Nina, eşinin acı çekmeden gözlerini yummasını 13 rakamının gizemli büyüsüne bağlar ve bu zorlu süreci *“yaşamı boyunca srgnliğ ve tüm manevi acıları huzurlu ve mutlu bir şekilde son buldu”* sözleriyle ifade eder.

BÖLÜM II

2. KANDİNSKY’NİN SANATA KURAMSAL BAKIŞI

“Mısırlıların, Yunanlıların ve Rönesans döneminde İtalyanların yaptıkları herşey bir şeyi betimler. Modern yapıtların çoğunda ise böyle bir betimleme yoktur.”

André Derain’den aktaran André Breton, 1924.

“Başlarımız düşünceler yön değiştirebilsin diye yuvarlaktır.”

Francis Picabia

“Empresyonistler, duyular dünyasını, Kübistler nesnelere kavramlarını ortaya çıkarmışlardır. Bugün ise nesnesiz, soyut sanat vardır.”

Kandinsky, 1911

2.1. Kandinsky’nin Sanatında Tematik, Spiritüel, Soyut Boyut

Kandinsky’ye göre, soyut sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirmektedir. Soyut sanat, o günün modern sanatıdır. Sanat kuramcısı, modern sanatçının kullanabileceği üslupları Blaue Reiter yıllığında yayımlanan “Biçim Sorunu Üstüne” adlı denemesinde tanımlamıştı. Ona göre, bu üslupların iki kutbu vardı: Birincisi tam soyutlama, ikincisi ise tam gerçeklik. Bu iki kutup sonunda aynı amaca yönelen iki yol gösterir. Malevitch’in tersine Kandinsky, soyutlama ile yarı-soyutlama arasında bir köprüünün gerekliliğini duyuyordu. Kendisi nesnelle nesnel olmayanın geçerli olacağı ruhsal bir düzeyde iletişim kurmayı amaçlıyordu. Bunun gerçekleşebileceğine olan inancı primitif (ilkel) sanatları, Doğu sanatını ve Rönesans

öncesi sanatı incelemesinden kaynaklanıyordu. Kandinsky'ye göre “*her sanat eseri zamanının çocuğu, çoğu zaman da duygularımızın anasıdır.*”³²

Büyük usta için, her kültür dönemi kendine özgü ve artık tekrarlanmaz bir sanat yaratır. Eski sanat ilkelerini canlandırma çabası ise, ölü doğmuş bir çocuğa benzeyen sanat eserleri ortaya çıkarır. İnsan, XIX. yüzyılda eski Yunanlılar gibi yaşayamayacağına göre, örneğin heykelde aynı ilkeleri kullanma gayreti de sadece Yunan heykeline benzer biçimler yaratır, kopyadan öteye gidemez ve sonsuza dek ruhsuz kalır. Böylesi taklit, maymunların yaptığı taklitlere benzer. Dıştan bakıldığında, maymunun hareketleri insanınkinin tıpatıp aynıdır. Maymun oturmaktadır, bir kitap açıp başını sayfalarına gömer, sayfalarını karıştırır, düşünceli bir yüz ifadesi takınır, ama bu hareketlerin içsel anlamı tümünden eksiktir. Demek ki, taklit olduğunda eser ruhsuzlaşır, içselliğini kaybeder.

Sanatçıya göre, sanat biçimleri arasında, temelinde büyük bir zorunluluk olan, başka bir dış benzerlik daha vardır. Bütün manevi-zihinsel atmosferdeki iç yönelimler arasındaki benzerlik, aslında önceden de izlenmiş, ama sonra unutulmuş hedefler, yani bütün bir dönemi içinden saran havanın benzerliği mantıki olarak, geçmiş bir dönemde aynı hedeflere hizmet ederek başarılı olmuş biçimlerin uygulanmasına yol açar. İkelere duyulan yakınlık, anlayış, onlarla insanın arasındaki iç akrabalık kısmen böyle oluşmuştur. Sanatçılar, eserlerine sadece içsel- ve özsel- olanı koymalıdır, dışsal olandan vazgeçiş bazen kendiliğinden de doğabilir.

İç dokunuşun noktası ne kadar önemli olursa olsun, sadece bir noktadır. İnsanoğlunun uzun maddecilik döneminden sonra daha uyanışın başında olan ruhu, inançsızlığın, amaçsız ve hedefsizliğin verdiği yılgnlığın tohumlarını içinde gizlemektedir. Evreni hedefsiz bir oyuna dönüştüren, maddeci görüşlerin ağır bastığı o büyük karabasan hâlâ sürdüğüne göre, uyanmakta olan ruh henüz kendini kurtaramamış, ne yazık ki bu karabasanın etkisi altında bulunmaktadır. Zayıf bir ışık ağarmakla birlikte, akıl alamayacak kadar büyük bir siyahlık içinde tek bir noktacık halindeki bu zayıf ışık, ancak bir sezinlemeden ibarettir. Kandinsky'ye göre, ışığın kendini görmeye ruhun cesareti yetmemekte, ruh kuşkulu durmaktadır. Bu kuşku ve maddeci felsefenin insan ruhunu hâlâ inleyen sancılar içinde bıraktığını söyleyen Kandinsky, ruhtaki o çatlağa ulaşıp dokunulabilse, ilkele yöneliş gerçekleştirilebilse, başarılı olunacağını düşünmektedir: “*Yeni sanatın eski dönemlere, ilkele olan iki*

³² Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, p.51.

benzerliği, kolayca görüleceği gibi, aslında taban tabana zıttır. Birinci benzerlik dışsaldır, o yüzden geleceği yoktur. Kopyadır. İkincisi ise içseldir, o yüzden içinde geleceğin tohumunu taşır. Ruhun, kapılmış gibi göründüğü, ama gene de kötü bir ayartı gibi silkip atmaya başladığı maddeci ayartı dönemi kapanmakta, savaşarak ve acı çekerek incelmış olan ruh gene yükselmektedir.”³³

XX. yüzyılın ilk yarısında seyirci ender olarak böyle titreşimleri alma yeteneğine sahiptir. Sanatta, ya kılıgısal amaçlara hizmet edebilecek portre çalışmalarında olduğu gibi tam bir tabiat taklidi aranmaktadır ya da belli bir yorum içeren bir tabiat taklidi, örneğin “empresyonist” resim ya da doğal biçimlerin kılığına girmiş ruhsal durumlar (Stimmung) ortaya çıkmaktadır. Bütün bu biçimler, gerçekten sanat nitelikleri varsa, amaçlarını yerine getirir ve zihinsel besin olur, ama en çok üçüncü durumda, yani seyirci ruhunda bir eş-titreşim bulunursa, sanatçının başarısından söz edilebilir. Bu tür eserler ruhu kabalaşmaktan korur. Akort anahtarının çalgının tellerini yüksek tutuğu gibi onu belli bir yükseklikte tutarlar. Ne var ki, o titreşimi zaman ve mekân içinde inceltmek ve yaymak gene de tek yanlı bir iştir ve sanattan beklenebilecek etkinin tamamı değildir.

Sanatçı bir sergi salonunu şu şekilde betimler: “*Büyük, çok büyük, küçücük ya da orta büyüklükte bir bina çeşitli odalara ayrılmış olsun. Odaların bütün duvarlarına küçük, büyük, orta boy tuvaler asılı... Binlerce tuval... Bunların üstüne boya kullanılarak “tabiat”tan parçalar uygulanmış, ışık altında ve gölgede hayvanlar, su içerken, su kıyısında ayakta, otlara yatmış, bunların yanında bir İsa’nın Çarmıha Gerilişi, İsa’ya inanmayan bir ressamın elinden çıkma, çiçekler, ayakta duran, yürüyen, birçoğu da çıplak insan figürleri, birçok çıplak kadın (çoğunlukla arkadan görüldükleri gibi, basık), elmalar, gümüş kaplar, Ekselans Y’nin portresi, akşam güneşi, pembeli hanım, uçan ördekler, Barones X’in portresi, uçan kazlar, beyazlı hanım, gölgede danalar, üstlerinde leke leke cart sarı gün ışığı, Ekselans Y’nin portresi, yeşilli hanım...”³⁴ Kandinsky bu noktada, bütün sanatçıların ve resimlerin adlarının özenle bir kitaba basılmış olduğunu düşünür. Ona göre, insanlar ellerinde bu kitaplarla bir tuvalden ötekine gider, sayfaları karıştırır, adları okurlar. Sonra binadan çıkarlar, girdikleri kadar zengin ya da yoksul ve ne yazık ki sanata olan ilgileri çıkarları tarafından o anda hemencecik yutulur. Niçin gelmişlerdi? Her resimde esrarengiz bir biçimde bütün bir yaşam yakalanmış, birçok acılarla,*

³³ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l’art, et dans la peinture en particulier*, s.53.

³⁴ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.52.

kuşkularla, coşku ve ışık saatleriyle dolu, bütün bir yaşam vardır. Sanatçıya göre, bu yaşamın nereye yönelik olduğunun sorgulanması gerekmektedir.

Sanatçının ruhu, bir yandan yaratma işiyle uğraşüyor da olsa, nereye doğru yürümektedir? Neyin haberini vermek istemektedir? “*İnsan kalbinin derinine ışık göndermek sanatçının ödevi*”³⁵, der Schumann. “*Ressam, çizgiyle, renkle her şeyin resmini yapabilen insandır*”³⁶, der Tolstoy.

Sanatçının işi üzerine yapılmış bu iki tanımdan ikinciye göz önüne alalım: Yukarıda Kandinsky tarafından betimlenen sergiyi düşünecek olursak, tuvalin üstünde kâh daha az, kâh daha çok hüner, ustalık ve ateşle, birbirleriyle ilişkileri ya daha kaba, ya daha ince yapılmış bir “resim”in öğeleri olmaktan ibaret nesnelere oluşmuştur. Sanat eserine giden yol, bütünü tuval üzerinde bir uyuma sokma yoludur. Bazen soğukkanlı gözlerle, kayıtsız bir ruhla seyredilir, işi bilen ise “teknik” yönüne hayran kalır, “resim” yönünden tat alır, fakat aç ruhlar oradan aç ayrılır. Büyük kalabalık yavaş yavaş salonları geçer, tuvaleri “hoş” ya da “olağanüstü” bulur. Bir şey söyleyebilecek insan hiçbir şey söylememiş, işitebilecek olan hiçbir şey işitmemiştir. Sanatın bu durumuna “l’art pour l’art” (sanat için sanat) denir. Renklerin hayatı olan iç titreşimlerin böylece yok edilişi, sanatçının güçlerinin böylece boşluğa savruluşu “sanat için olan” sanat’tır.

*“Sanat için sanatın yaratıcısı, hünerine, buluş ve duyuş gücüne maddi biçimde karşılık aramaktadır. Amacı sanat hırsını doyumak ve cebini doldurmaktır. Sanatçılar arasında derinden bir ortak çalışma yerine, bu amaçlara yönelik bir savaş başlar. Bu durumda rekabetin büyüklüğünden, üretim fazlasından yakınılır. Nefret, taraf tutma, takım kayırma, kıskançlık, entrikalar böyle hedefinden yoksun edilmiş, maddeci sanatın sonuçlarıdır.”*³⁷

Seyirci de, hedefinden yoksun edilmiş bir sanatta kendi hayatının hedefini bulamayıp daha yüce amaçlar edinmiş olan sanatçıya gönül rahatlığı içinde sırtını döner.

“Anlama”, seyircinin olgunlaşarak sanatçının bulunduğu noktaya yaklaşmasıdır. Kandinsky’nin, “*sanatın zamanının çocuğu olduğu*” cümlesinden hareketle, böyle bir sanat, ancak günün atmosferini açık-seçik olarak dolduran şey neyse onu tekrarlayabilir. Bu, içinde geleceğe ilişkin hiçbir gücüllük barındırmayan, yani sadece zamanın çocuğu olan ve hiçbir zaman gelişip geleceğin anası olma durumuna

³⁵ ...³⁷ *Grandes figures de l’art moderne/Dossiers pédagogiques Centre Pompidou, No: 2-3.*

³⁷ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.363.

eremeyecek olan sanat iğdiş edilmiş bir sanattır. Kısa sürelidir ve kendisini oluşturan atmosfer değişir değişmez manevi yönden ölür, yok olur gider.

Diğer bir durum ise, ileriki oluşumlara doğurgan sanatın köklerinin kendi zihinsel döneminin içinde olduğudur, ama aynı zamanda dönemin yankısı ve aynası olmayıp uyandırıcı, geleceği önceleyen bir gücü vardır. Bu gücün etkisi uzaklara ve derinlere ulaşabilir.

Kandinsky'nin düşüncesine göre, sanatın da bir parçası ve en güçlü eyleyenlerinden biri olan spiritüel hayat karmaşık olmakla birlikte, belirgin ve sade bir dile çevrilebilecek bir ilerleme ve yükselme hareketidir. Bu hareket bilginin hareketidir. Çeşitli biçimlere bürünebilir, ama temelde aynı içsel anlamını ve hedefini korur.

Her şeyin karanlığa büründüğü, acıların, kötülüklerin egemen olduğu bir dünyada yukarıya doğru ilerleme zorunluluğu tüm insanlık âlemi için hissedilmektedir. Çabalar gösterilmekte, yol nice kötü taştan temizlenmektedir, fakat uğursuz bir el insanın önüne yenilerini yığmaktadır. İşte o zaman sanatçının işlevi başlar: *“Her bakımdan bizimle aynı olan, ama içine esrarengiz bir biçimde, “görme” gücü konmuş olan biri çıkar mutlaka... Bu insan görür ve gösterir. Kendisi için çoğu zaman ağır bir yük olan bu Tanrı lütfunden kurtulmak istediği olur. Ama onu üzerinden atamaz. Alay ve nefret içinde taşların arasında kalmış, direnen ağır insanlık arabasını kendisiyle birlikte sürekli olarak ileriye ve yukarıya doğru çeker.”*³⁸

Kandinsky'nin görüşüne göre sanatçı, yeryüzünden bütünüyle kaybolup gittikten nice zaman sonra, insanlar bu bedeni mermerden, demirden, bronzdan, taştan devasa boyutlarda yeniden canlandırmaya çalışır. Oysa insanlığın hizmetçisi olan, çilekeş, bedenselliği hiçe sayıp kendilerini sadece zihinselliğe adanmış o tür kimselerin bedeninin bir önemi yoktur. Sanatçı işlevini yerine getirmiş, insanlığa doğru yolu göstermiştir. Bu çerçeveden bakıldığında, Kandinsky'e göre sanatçı, kutsal ve insanüstüdür.

Kandinsky'nin sanat kuramına bakışını en iyi biçimde anlatan yapıtı *Sanatta Tinsellik Üstüne* gelecek için mutlaka gerekli olan ve sonsuz deneyimleri olanaklı kılan bir yeteneği, maddi ve soyut nesnelere zihinsel olanın duyulanma yeteneğini uyandırmak amacını güdüyordu. Sanatçı, zihinsel olanın hissedilme yeteneğini, henüz ondan habersiz insanlarda uyandırabilmek için öncelikle spiritüel hayatı genel

³⁸ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.57.

çizgileriyle anlatır. *Sanatta Tinsellik Üstüne* adlı yapıtında “hareket” başlığı altında eşit olmayan parçalara ayrılmış sivri bir üçgenden söz eder: “Üçgenin en sivri ucundaki en küçük parça yukarıya çevrilmiş olsun, zihinsel hayatın şematik gösterimi içinde, üçgenin kesimleri aşağıya indikçe büyümekte, genişlemekte, kapsamaları artmakta olsun. Bu şekilde, bütün üçgen yavaş yavaş, gözle pek fark edilmez biçimde öne ve ileriye doğru hareket eder. Bugün sadece en üst ucun anlayabildiği ve üçgenin geri kalanı için anlaşılmasız gevezelikten ibaret olan şeyler, yarın ikinci kesimin hayatının anlam ve duygu dolu içeriğine dönüşür.”³⁹

Kandinsky’ye göre, üçgenin en üst ucunda bazen sadece tek bir insan bulunur. Görme yetisine sahip olan insanın sevinci vardır bu kişide, en yakınında bulunanlar ise kendisini anlamazlar, şaşırıp kızar, sahtekâr ya da tımarhanelik olduğunu söylerler. Beethoven, yıllarca böyle yapayalnız kalmıştır o uç noktada, üçgenin daha büyük kesiminde bulunanlar, onun yalnız başına bulunduğu yere gelene kadar çok yıl geçirmişler, yine de pek azı ulaşabilmiştir o yüce noktaya...

Tinsel hayatın temsili resmi olan üçgenin bütün kesimlerinde sanatçılar bulunacaktır. Bu konudaki görüşlerini kuramcı ressam şöyle ifade eder: “Sanatçıların her biri çevresi için bir kahin, ileriye görendir. Hareketin meydana gelmesine, sıkışıp kalmış arabanın yürütmesine yardım eder. Bazen sanatçı keskin gözünü basit hedefler uğruna, basit sebeplerden ötürü kötüye kullanır, kapayabilir. Döneminin bütün çağdaşlarınca da anlaşılıp, el üstünde tutulabilir. Basit hedeflere yönelmiş, sanatını kötüye kullanmış bu kişinin sanatçı olduğunu söylemek bile zordur.”⁴⁰

Tinsel hayatı yüzmeye de benzeten Kandinsky, gerçek sanatçıyı tanımlarken şu ifadeyi kullanır: “Yorulmak bilmeden çabalayıp, batmamak için sürekli didişmeyen kişi kesin biçimde sulara gömülecektir. Yetenekli insanın İncil’deki anlamıyla “yeteneği” bazen bir lanet olabilir. Bu durum, sadece bu yeteneği taşıyan sanatçı için değil, bu zehirli ekmekten yiyen herkes için bu şekildedir. Sanatçı gücünü basit ve sıradan ihtiyaçlara yaranmak için kullanır, sözüm ona sanatsal bir biçim içinde, saf olmayan bir içerik sunar, zayıf öğeleri kendine çeker, bunları kötü öğelerle harmanlar, insanları aldatır. Böyle eserler hareketin yükselmesini sağlamaz, ileriye doğru gösterilen çabayı geriletir, etraflarına kötülük yayar.”⁴¹

³⁹ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.61.

⁴⁰ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.62.

⁴¹ Michel Henry, *Voir l’invisible sur Kandinsky*, s.216

Sanatçı, sanatın geçirdiği evreleri, kuramsal metinlerinde tanımlarken çeşitli benzetmeler yapar: *“Sanatta üstün temsilcilerin olmadığı, o nurlu ekmeğin çıkmaz olduğu dönemlere zihinsel dünyanın gerileme dönemleri denir. Durmadan, ruhlar yüksek kesimlerden alçak kesimlere düşer, bütün üçgense sanki hareket etmiyormuş gibi görünür. Aşağıya ve geriye doğru hareket ediyor gibidir, insanlar böyle dilsiz ve kör zamanlarda dışsal başarılarla olağanüstü, kendinden başka değerleri dışlayan bir değer verir, sadece maddi varlıklarıyla ilgilenir ve sadece bedene hizmet eden ve edebilecek bir teknik ilerlemeyi büyük bir eylem olarak değerlendirir. Salt zihinsel olan güçler olsa olsa hor görülür ya da hiç fark edilmez bile.”*⁴²

Büyük ustaya göre, böyle zamanlarda aşağılanmış bir hayat sürdüren sanat, maddi amaçlar için kullanılır. İçeriğinin konusunu katı malzemede arar, çünkü malzemenin incisinden haberi yoktur. Kendiliğinden sanatın “ne” olduğu söz konusu edilmez olur. Aynı maddi nesnenin sanatçıya bu defa “nasıl” verildiği sorusu tek başına geçerlilik kazanır yalnızca. Bu soru “inanç” haline gelir. Kandinsky’ye göre bu yoldan, sanat ruhundan uzaklaşır, özünden uzak bir şekil alan sanat, uzmanlaşır, sadece sanatçılar tarafından anlaşılır hale gelir, onlar da seyircinin eserlere gösterdiği kayıtsızlıktan yakınmaya başlar. Her “sanat merkezi”nde bu tür sanatçılardan binlercesi bulunmaktadır artık, çoğu da sadece yeni birer yapmacık (manière) peşindedir; coşku duymadan, soğuk yürek, uyuyan ruhla milyonlarca sanat eseri üretirler. Başarı peşinde koşan bu “sözüm ona” sanatçılar içsellikten uzaklaşmışlardır. Böyle bir sanata ilgi kaybolur.

Kandinsky’ye göre, tüm bu kaos içinde Görünmez Musa dağdan iner, Altın Dana için oynanan dansı görür. Onun kitlelere ulaşamayan sesini önce gerçek sanatçı duyar. Sanatçı başta bilinçsizce, kendinin bile fark etmeyeceği biçimde, çağırışı izlemeye başlar. Daha o “nasıl” sorusunda bile iyileşmenin çekirdeği gizlidir.

Geriye Bakışlar’ında sanat yaşamında önemli iz bırakmış olan etkileri şöyle anlatır: *“Gerçek sanat asla ölmez. “Nasıl” sorusu sanatçının ruhundaki duygulanmayı (émotion) da içeriyorsa ve onun daha incelmış yaşantısını yaymaya yeterliyse, o zaman sanat yitik “ne”yi ilerde muhakkak bulacağı yolun eşiğine yerleştirmiştir. Bu durum, o anda başlayan zihinsel uyanışın zihinsel ekmeğini oluşturmaktadır artık... Bu “ne” arkada kalan dönemin maddi, figüratif (gegenständlich) “ne”si olmayacak,*

⁴² Wassily Kandinsky’den alıntılan Michel Henry, *Ce que veut dire “abstrait” dans l’expression “peinture abstraite”*, s.26.

*sanatsal bir içerik, sanatın ruhu, sanattaki vücudun, onsuza asla dolu, sağlıklı bir hayat süremeyeceği ruhu olacaktır, o olmadan tek insan ya da halk dopdolu, sağlıklı bir hayat süremez. Bu “ne” sadece sanatın barındırabileceği ve sadece sanatın, sadece kendine özgü araçlarla, açık-seçik ifade edebileceği içeriktir.”*⁴³

Sanat eseri ve sanatçı üzerine düşüncelerini dile getirirken “*gerçek sanat yapıtının “sanatçının içinden” esrarengiz, anlaşılmaz, garip, mistik bir şekilde doğduğunun*”⁴⁴ altını çizen Kandinsky’ye göre, sanat eseri, sanatçının yarattığı olmasına rağmen ondan ayrılarak bağımsız bir hayata kavuşur, kişilik haline gelir, bağımsız, zihin soluyan bir özne olur. Aynı zamanda, bir varlık olarak maddi, somut bir yaşam sürer. Yaşar, etkir ve sözü edilen zihinsel atmosferin yaratılmasına eylemiyle katılır. Bu çerçeveden topluma ve yarattığı değerlere bakışı ve irdeleyişi “Zihinsel Dönüşüm” başlığı altında karşımıza çıkar: “*Zihinsel üçgen yavaş yavaş öne ve yukarıya doğru ilerleyip yükselir. En alt, en büyük bölmelerinden biri bugün maddiyatçı “kelime-i şahadet”in ilk sloganlarına ulaşmaktadır. Bu bölmenin üyeleri dindarca isimler takınmışlar, kendilerini yahudi, katolik, protestan olarak adlandırırılar. Oysa, gerçekte tanrıtanımadır bunlar, nitekim içlerinde en cüretli ya da en ahmak olan birkaçı da açık açık kabul eder bunu. “Cennet” boşalmış durumda. “Tanrı ölmüştür.”*”⁴⁵ Toplumu sosyolojik açıdan irdelerken, politik açıdan bu üyelerin halkın temsil gücünden yana olduklarını, ya da bu kişilerin cumhuriyetçi olduklarını görürüz. Bu kişiler, dün bu politik görüşe karşı takındıkları kaygı, iğrenti ve nefreti, bugün tanımadıkları ve sadece içlerine korku salan bir kelime olarak adını bildikleri anarşiye yöneltmişlerdir. Ekonomi açısından bu kimseler sosyalisttir. Kapitalizme öldürücü darbeyi indirmekten başka düşünceleri yoktur Kandinsky’nin gözünde.

Sanatçı, kuramının, toplumsal incelemesiyle ilgili bölümlerinde, üçgenin en büyük bölmesinin üyelerinin asla kendi başlarına bir sorunun çözümünü bulamadığından bahseder. Ona göre, bu kişiler, insanlık arabasında hep, daha üstlerinde bulunan ve kendilerini feda eden insan kardeşleri tarafından çekildikleri ve yönetildikleri için, sürekli olarak büyük bir uzaklıktan gözledikleri bu zorluğun farkında değillerdir. Bu yüzden, arabayı çekmek gözlerine çok kolay görünür ve kusursuz reçetelere, kesin etkisini gösteren ilaçlara inanırlar.

⁴³ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922, De la compréhension de l’art*, s.189

⁴⁴ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.191.

⁴⁵ Wassily Kandinsky, *Ecrits complets*, Tome II, *la forme*, s.408.

Bunu izleyen daha alt bölme yukarıda sözü edilenlerce körlemesine kendi daha üst düzeylerine doğru çekilir. Ama bu bölme hâlâ eski yerine yapışmış durur, bilinmeze düşüp, aldatılmak korkusuyla bu yükselmeye bir yandan ayak diredir.

Daha yüksek bölmeler dinsel açıdan sadece körükörüne tanrıtanımaç olmakla kalmaz, tanrısızlıklarını yabancı kelimelerle temellendirmeyi de bilirler. Örneğin, Virchow'un bir bilgine yaraşmayan sözü şudur: "Ben bir sürü ceset teşrih ettim, ama bu arada bir tek ruha rastlamadım."⁴⁶ Politik açıdan bu kişilerin birçoğu cumhuriyetçidir, çeşitli ülkelerin parlamento geleneklerini bilir, gazetelerin politika başyazılarını okurlar. Ekonomi bakımından çeşitli renk farkları gösteren sosyalistlerdir ve "kanı"larını destekleyen birçok alıntı bilirler.

Kandinsky'ye göre, kişileri tanımlamada, bilimle sanat, ayrıca, sanatın içinde de edebiyatla müzik gibi olgular ortaya çıkar ve bizi yönlendirir.

Kandinsky'nin gözünde, bilimsel yönden bu insanlar pozitivisttir ve sadece gözle görülebilen, tartılabilen, ölçülebilen şeyleri tanırlar. Bunların dışında ne varsa zararlı saçmalık olarak görürler ama dün de, bugün de "kanıtlanmış" kuram saydıkları şeyleri aynı türden saçmalıklar olarak nitelendirmişlerdir.

Sanat bakımından natüralisttirler, ama bu arada, başkalarının çizmiş olduğu ve bu yüzden de sarsılmaz bir inançla kabul ettikleri belli bir sınıra kadar, sanatçının kişiliğine, bireyselliğine, mizacına (tempérament) saygı duyar, değer verirler.

Kişilerin yer aldığı bu daha yüksek katlarda, göze çarpıcı büyüklükte bir düzen, bir güvenlik olmasına, yanılmaz ilkeler bulunmasına rağmen gizli bir kaygı ile karşılaşırız, bir şaşalama, bir bocalamadır bu... Büyük, sağlam bir transatlantiğin yolcularının kafasında, açık denizde kıyı, sisler içinde görünmez olduktan sonra, göğü, kara bulutlar kaplayıp, yaman bir rüzgâr, dalgaları kara dağlar gibi kabartmaya başlayınca beliren güvensizliğe benzeyen bir güvensizliktir. Bu kişiler bugün tapınılan bilginin, devlet adamının, sanatçının daha dün alay edilen, ciddi tek bir bakışa bile layık görülmeven bir yükselme budalası, üçkağıtçı, hokkabaz olduğunu bilirler.

Zihinsel üçgende yükseldikçe bu kaygı ve güvensizlik de o ölçüde ortaya çıkar. Birincisi, şurada ya da burada, bağlantılar kuracak yetenekte insanlar belirir. Böyle becerileri olan insanlar kendilerine şu soruyu sorar: Önceki günün bu bilgeliği dünkü tarafından, dünkü de bugünkü tarafından baş aşağı edildiğine göre, bugünkünün de

⁴⁶ Michel Henry, Voir l'invisible sur Kandinsky, p.82.

yarınki tarafından devrilmesi bir şekilde mümkün değil midir? Ve içlerinde en yürekli olanları şöyle cevap verir: “Bu, mümkün olanın sınırları içindedir.”

İkinci olarak, bugünkü bilince “daha açıklanmamış” olanı gören gözler ortaya çıkar. Böyleleri kendilerine şu soruyu sorar: “Bilim çoktandır yürümekte olduğu yolun üzerinde bu bilmecelerin çözümüne ulaşacak mıdır? Ulaşacak olursa, verdiği cevaba güvenilir mi?”

Kandinsky'nin gözünde, kendi bilim dallarında önemli noktalara gelmiş değerli bilim insanları, akademilerce kabul edilen gerçeklerin, başlangıçta aynı akademilerce nasıl karşılandığını hatırlamalıdır. Unutulmamalıdır ki, dün saçma sayılan sanata şimdi saygıyla yaklaşan, onun derin anlamlarını araştıran kitaplar yazan sanat-bilimciler de vardır. Bu kişiler kitaplarıyla bu kez sapasağlam, bir daha hiç kıpırdamamacasına yerlerinde kalacak yeni engeller dikerler. Bu uğraşları içinde yeni engellerini sanatın önüne değil, arkasına diktiklerini fark etmezler. Ertesi gün bunu fark edince yeni kitaplar yazıp, aceleyle engellerinin yerini değiştirirler. Ve bu çaba hiç değişmeden, sanatın dışsal ilkesinin sadece geçmiş zaman için geçerli olacağı, geleceği asla bağlamayacağı gerçeği anlaşılincaya kadar sürüp gider. Düşüncelerinin kuramsal çerçevesini bilimsel çalışması sayılan *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı yapıtında anlatmaya devam ederken, üçgenin üst bölümlerine çıkınca daha da büyük bir kargaşa görüldüğünü belirtir. Ona göre matematiğin ve mimarinin bütün kurallarına uygun olarak sağlamca kurulmuş bir şehir birdenbire olağanüstü bir güç tarafından sarsılabilir. Burada yaşayan insanlar gerçekten böyle bir zihinsel şehirde yaşamaktadırlar ve bu şehir birdenbire, mimarların ve matematikçilerin hesaba katmadığı güçlerin etkisi altında kalmaktadır, şurada kalın bir duvarın bir parçası iskambil kağıtlarından yapılmış bir kulübe gibi yıkılmıştır. Ötede, göklere erişen, birçok “ölümsüz” zihinsel direklerle dantel gibi örülerek dikilmiş devasa bir kule devrilmiş, bir harabe halinde yatmaktadır. Sanki unutulmuş eski mezarlık sarsılmaktadır. Unutulmuş eski mezarlar açılmakta, içlerinden unutulmuş ruhlar ayağa kalkmaktadır. Onca maharetle çatıştırılmış olan güneş lekelenmiş, kararmaktadır; peki, karanlıkta savaşmada onun yerini tutacak yeni güneş nerededir? Sanatçı, bu şehirde sağır insanların da yaşadıklarını ifade eder. Ona göre, yabancı bilgeliğin kulaklarını sağır ettiği, yıkılmaları duymayan insanlar; aynı zamanda da kördürler, yabancı bilgelik gözlerini kör etmiştir. Kandinsky'ye göre, güneş gittikçe parlaklaşmaktadır, yakında son lekeler de kaybolacaktır. Soyutun, ruhsal ihtiyaçtan

doğın biçimler arasındaki karşılıklı ilişkide yattığına inanan Kandinsky için üçgen, toplumu, sanatı ve sanatçıyı kuramsal olarak anlattığı metafiziksel şemadır. Ona göre, üçgenin daha yukarısında artık korku yoktur. Burada, insan yapısı direkleri, cesurca işler yapılmaktadır. Burada maddeyi durup durup yeniden sorgulayan bilimcilere rastlarız; bu kişiler hiçbir sorudan korkmaz; sonunda, düne kadar her şeye temel olan, üzerine bütün evrenin dayalı olduğu maddeden bile kuşkulanırlar. Maddenin bütünüyle yerini alacak olan elektronlar, şu sıralar cüretli, yer yer sakınımlılık sınırlarını aşarak bilimin yeni kalesinin zaptındadır. Öte yandan, çünkü bilimin “gözbağcılık” olarak nitelendiregeldiği türden gerçekler çoğalmaktadır. Aralarında en koyu maddecilerin de bulunduğu birçok bilimci, bilimsel araştırmalarının bütün gücünü artık inkâr edilemeyen, artık örtbas edilemeyen gizemli gerçeklere, batıl inançlara harcamaktadır.

Kandinsky’yi umutlandıran bir başka olgu bu dönem içinde oluşmakta, “gayri-madde” (nichtmateria) ya da duyularımızla erişemediğimiz madde konusunda maddeci bilimin yöntemlerine umut bağlamayan insanların sayısının artmasıdır. Nasıl ki sanat çareyi ilkelerde arıyorsa, bu insanlar da çareyi bulmak için yöntemleri yarı yarıya unutulmuş olan eski çağlara yönelirler. Oysa o yöntemler, Batı’nın tepeden acımayla ve küçümsemeyle bakmaya alışık olduğu halklarda hâlâ canlıdır. Bu sebeple sanatçı, bu dönemde, gizemli gerçekler yaymış olan Hintliler ve Bayan H.P. Blawatzky’ye ilgi duyar. Hindistan’da geçirdiği uzun yıllardan sonra o “yabanıllar” ile batı kültürü arasında sağlam bir bağ kuran ilk kişi, H. P. Blawatzky olmuştur. Onunla birlikte bu bağlamda en büyük zihinsel hareketlerden biri başlamış ve bu hareket bugün çok sayıda insanı birleştirerek kendi zihinsel birlik, maddi bir biçimi olarak, bir Theosophische Gesellschaft” (Teosofi Kurumu) bile oluşturmuştur. Bu kurum, içsel bilginin yolunda zihnin sorunlarına yaklaşmaya çalışan loncalardan oluşmakta, pozitif yöntemlere bütünüyle karşıt olan yöntemleri ele almakta ve o günlerde tekrar görece kesin bir ifade biçimi edinme yolundadırlar.

Bu hareketin temelinde bulunan teosofi kuramı, Bayan H. P. Blawatzky tarafından ortaya konur; bu kuramda öğrenci teosofi ustasından kesin cevaplar bekler. Teosofi, Blawatzky’nin deyimiyle, sonsuza kadar süren gerçekle eş anlamlıdır. Gerçeğin göndereceği yeni bir elçi, insanlığı teosofi camiasınca mesajına hazırlanmış bulacaktır. Elçinin yeni gerçekleri sarmalamasına elverişli yeni bir ifade biçimi olacak, belli bir dokunuşun içinde elçinin gelişini bekleyen ve zamanı gelince

yolundaki engelleri ve güçlükleri kaldıracak bir örgüt oluşacaktır. Blawatzky, yirmi birinci yüzyılda yeryüzünün, o andaki haliyle karşılaştırıldığında, bir “cennet” olacağını varsaymaktadır. XX. yüzyılın başında, teosofların bir kuram yaratma eğilimi ve o büyük ezeli soru işaretinin yerine yakın bir cevap koyabilme çabasından gelen aceleci sevinçleri dışarıdan bakanda her ne kadar biraz kuşku uyandırır da, o büyük, o spiritüel hareket ortadadır. Kurtarıcı bir ses olarak karanlığa ve geceye gömülü sıkıntı içindeki nice yüreğe ulaşacak, yol gösteren ve yardım sunan bir el olacaktır.

Kandinsky'nin spiritüel dönüşümü aslında, din, bilim ve ahlak kavramlarının sarsalandığı, dış desteklerin devrilmeye yüz tuttuğu bir dönemde, insanoğlunun bakışlarını dışsal olandan ayırıp kendisine çevirmesidir.

Edebiyat, müzik ve sanat bu zihinsel dönüşümün kendini elle tutulur biçimde hissettirdiği ilk duyarlı alanlardır. Bu alanlar günümüzün kara tablosunu hemen ayna gibi resmetmekte, başlangıçta küçük bir nokta olarak az kimsenin farkına vardığı, ardından büyük kitle için henüz varolmayan yüceliğe ve gerçeğe ışık tutmaktadırlar.

Edebiyat alanında ürün veren böyle yazarlardan biri Maeterlinck'tir. Bu dönemde sanatçı, okura, fantastik ya da duyu-üstü (metafizik) dünyanın yolunu göstermektedir. Yarattığı kahramanlar, Princesse Maleine (Prensese Maleine), Sept Princesses (Yedi Prenses), Les Aveugles (Körler), örneğin Shakespeare'in üsluplaşmış kahramanlarının okuyucu gözündeki mükemmeli temsil eden geçmiş çağların insanları değildir. Onlar, doğrudan doğruya, sislerin içinde yollarını arayan, sislere boğulma tehlikesi içinde bulunan, üzerlerinde görülmez, karanlık bir gücün hüküm sürdüğü ruhlardır. Kahramanlarının dünyası spiritüel karanlıktan, bilmemenin verdiği güvensizlikten ve korkudan oluşmaktadır. Bu bakımdan Maeterlinck belki de, yukarıda tasvir edilen çöküşün ilk peygamberlerinden, ilk sanatçı-habercilerinden ve kahinlerinden biri olarak sayılabilir. Eserlerinde zihinsel atmosferin bulanışı, hem yok eden, hem aynı zamanda yol gösteren el ve bu elin yüreklere saldırdığı umarsız dehşet, kaybolmuş yol, yokluğu çekilen önder, açık-seçik bir biçimde gözler önüne serilmektedir.

Bu atmosferi Maeterlinck, sadece saf sanatsal araçlar kullanarak yaratmakta, bu arada maddi araçlar (karanlık şatolar, aylı geceler, bataklıklar, rüzgar, baykuşlar vb.) daha çok simgesel bir rol oynamakta ve içsel bir ses olma niteliğini aşan işlevler görmektedir. Maeterlinck'in kullandığı başlıca araç kelimenin kullanımınıdır. Kelime

içsel bir tını olarak kabul edilebilir, çünkü nesnenin kendisi görülmeyip, sadece adı işitildiğinde, işitenin kafasında o anda soyut bir tasarım, “yürekte” bir titreşim uyandıran, soyut bir nesne oluşur.

Bunun için, çayırdaki yeşil, sarı, kırmızı ağaç maddi birer olgu, ağaç kelimesini duyduğumuz zaman içimizde hissettiğimiz ağacın rastlantısal maddi biçimidir. Bir kelimenin ustalıklı, edebi duygu ile kullanılışı, onun art arda iki kere, üç kere, birçok kere içsel bir zorunluluk uyarınca kullanılması, sadece içsel tınının büyümesine yol açmakla kalmayıp kelimenin daha başka, şimdiye kadar akla bile gelmeyen zihinsel niteliklerini günışığına çıkarabilir. Sonunda, kelime daha sık tekrarlandıkça bir nesneye ad olma yolundaki dışsal anlamını kaybeder. Aynı şekilde, adı olduğu nesnenin soyutlaşan anlamı ile unutulur ve kelimenin saf tınısı olarak belirir. Bu “saf” tınıyı belki bilinçsiz olarak gerçek nesneyle ya da sonradan soyutlaşan nesneyle ilintili olarak da duyarız. Ama nesne soyutlaşmışsa bu saf tını ön plana geçerek, ruh üzerinde etkide bulunur. Ruh, bir titreşime geçer; bu titreşim bir çanın, vurulan bir çalgı telinin, yere düşen bir tahtanın sesinin yarattığı ruh sarsıntısından daha karmaşık, daha “duyu-üstü” niteliktedir.

Burada geleceğin edebiyatı bakımından büyük olanaklar doğmaktadır. Kelimenin bu gücü, kendi öz anlamında kullanıldığında, örneğin Maeterlinck’in kullandığı biçimiyle, sıkıntılı ve karanlık bir hava yaratmaktadır. Yalın, alışılmış bir kelime, örneğin saçlar doğru biçimde, duyguyla kullanıldığı zaman bir çaresizlik, yılgınlık atmosferi yayabilmektedir. Maeterlinck araç olarak kelimeleri işte bu şekilde kullanmaktadır. O, okura, gök gürültüsünün, şimşeğin, birbirini kovalayan bulutlar arkasındaki aynı sahnede, gerçek hayatta olduğundan da çok, dışsal maddi araçlar olduğunu anlamasını sağlayacak yolu gösterir. Kandinsky’nin içsel ve dışsal olanı anlattığı *Le langage des formes et des couleurs* başlıklı yazısında ifade ettiği gibi, “gerçekten içsel olan araçlar kuvvetlerini ve etkilerini öyle çabuk kaybetmezler. Dışsal olanın zayıflaması, içsel (ruhsal) olanın zenginleşmesi demektir.”⁴⁷ İçsel olan, bu bağlamda, şiir ve edebiyatın saf malzemesi, yalnızca bu sanatın kullanabildiği ve kullanarak ruha seslendiği malzemesi olma özelliği taşır.

R. Wagner’in 1850’de Weimar’da sahnelediği *Lohengrin* adlı eserinde yer alan leitmotiv’i de aynı şekilde, kahramanı teatral donanımlarla, makyajlar, ışık

⁴⁷ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l’art, et dans la peinture en particulier-Le langage des formes et des couleurs*, s.119.

efektleriyle değil, belli, kesin bir motifle, yani saf müziksel bir araçla karakterize etme yolunda bir çabadır. Bu motif, müziksel yoldan dile getirilen bir spiritüel atmosferdir, kahramandan önce gelir ve onun taşıdığı havayı yayar.

Kandinsky'nin düşüncesine göre, en modern müzik ustalarından sayılan Claude Debussy, spiritüel izlenimler yazmaktadır. Bu izlenimler, sanatçıların, çoğunlukla tabiatın edindikleri ve saf müziksel biçimde, zihinsel imgelere dönüştürdükleri seslerdir. Özellikle Debussy'nin sık sık izlenimci ressamlarla karşılaştırıldığı, onun da, bu ressamlar gibi tabiat görünümünü kişisel yönü ağır basan bir tarzda kullanarak parçalarında malzeme olarak kullandığı düşünülmektedir. Bu savın dile getirdiği gerçek, XX. yüzyılın ilk yarısında, çeşitli sanatların birbirlerinden ders aldığı ve amaçları bakımından çok benzeştiği gerçeğine sadece bir örnektir. Debussy'nin, izlenimcilerle örtüştüğü bir nokta bulunsa da, bu müzik dehasının içsel içeriğe olan yönelişi öyle kuvvetlidir ki, eserlerinde ruhunun kırık sesi, çektiği bütün acılar ve örselenmişliği duyumsanmaktadır. Öte yandan Debussy, "izlenimci" imgelerinde bile, asla bütünüyle maddesel bir nota kullanmamaktadır. Gördüklerinin içsel değerini aktarmakla yetinmektedir.

Kandinsky, Debussy hakkında şunları söyler: "*Debussy üzerinde Rus müziğinin ve Mussorgsky'nin büyük etkisi olmuştur. Bu yüzden, içlerinde öncelikle Skrjabin'in sayılması gereken, genç Rus bestecilerle arasında belli bir akrabalık olmasına şaşmamalıdır. İkisinin besteleri arasında içsel tınıda bir akrabalık vardır. Çoğu zaman dinleyicinin neşesini kaçıran yine aynı hatadır. Dinleyici sık sık, tam anlamıyla hakarete uğramış gibi hisseder kendini, çünkü tenis topu gibi sürekli olarak bir ağın bir tarafına, bir öbür tarafına savrulmaktadır; iki rakibi, dışsal "güzel" ile içsel "güzel"i ayıran bir ağıdır söz konusu olan... Bu içsel güzellik, alışılmış güzeli, içten gelen bir zorunluluğun buyruğuna uyarak terk etmek yoluyla oluşturulan güzeldir. Alışık olmayana elbette ki, bu içsel güzel çirkin görünür, çünkü insanoğlu genelde, dışsal olana eğilim duyar ve içsel zorunluluğu tanımaktan hoşlanmaz.*"⁴⁸ Alışılmış güzelden böylesi toptan bir vazgeçiş, kendini dışa vurma amacına hizmet eden bütün araçları başının tacı ederek, gerçekleştiren bir besteci olarak bugün sadece, pek az kimsenin hayranlık duyduğu Viyanalı Arnold Schönberg'i de sayabiliriz. Bu "reklamcı", "gözbağcı" ve "şişirme iş yapan bestekâr" yazdığı "Harmonielehre"de (Armoni Dersleri) şöyle demektedir: "... sesler arasında

⁴⁸ Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne Hors Série/Archives II

hep bir beraberlik, bir gelişme mümkündür. Ben, daha bugünden bu konuda da belirli şartların olduğunu ve bu şartların şu ya da bu disonansı kullanmamı belirlediğini hissediyorum.”⁴⁹

Burada Schönberg kesin biçimde, sanatın soluduğu serbest ve kayıtsız-şartsız hava anlamına gelen en büyük özgürlüğün mutlak olamayacağını hissetmektedir. Bu özgürlüğün sınırlarını en dahiyane kuvvet bile aşamaz. Ama ne olursa olsun, bu özgürlüğün sonuna kadar kullanılması, içsel tınılara, ruhun titreşimlerine kulak verilmesi gerekir. Kandinsky’ye göre, spiritüel dünyanın, içsel güzelliğin keşfidir Schönberg’in yapıtları... Schönberg hakkında şunları söyler: “*Schönberg’in müziği bizi müziksel yaşantıların akustik değil, safi ruhsal yaşantılar olduğu yeni bir ülkeye sokuyor. Burada başlamakta “geleceğin müziği” ...*”⁵⁰

Kandinsky’nin yeni soyut sanat kuramı ile ilgili düşünceleri, tıpkı müzikte olduğu gibi, resimde de izlenimci çabalar olarak aktarılabilir: “*İzlenimci çabalar dogmacı biçimleri ve salt naturalist hedefleriyle gelip yeni-izlenimcilik kuramına dayanmış bulunuyor. Bu kuram da günümüzde soyuta geçiş halinde bulunmaktadır. Bu kuramın istediği, rastlantısal bir doğa parçasını tuvale hapsetmemek, bütün doğayı parıltılı ve görkemli görünümü içinde canlandırmaktır.*”⁵¹

Kandinsky’nin ruhtaki duygulanmadan yola çıkarak resimde biçim aramasına benzer bir örnek olarak Cézanne’ı da anabiliriz. Cézanne, bir çay fincanını ruhu olan bir yaratığa dönüştürmeyi, daha doğrusu, bu fincanda bir ruh görmeyi başarmıştır. “Nature morte”u (ölü-tabiat) öyle bir düzeye çıkarır ki, dışsal olarak “ölü” olan nesnelere içten içe can bulurlar. Cézanne bu nesnelere de, içsel hayatı her yerde görebilme yeteneği olduğu için, insanlar gibi ele alır, nesnelere, içsel yönden resimsel bir nitelik olan renkli bir ifade verir ve onları soyut izlenimi uyandıran, uyum yayan, sık sık matematiksel nitelikte formüllere dönüşen bir biçime sokar. Canlandırılan bir insan, bir elma, bir ağaç değildir artık. Cézanne bütün bunları, içsel olarak bir resimsellik tınısı veren ve adı resim olan bir nesneyi yaratmak için kullanır. Henri Matisse için de resimlerini, zihinselliğe öncelik vererek yapmaktadır diyebiliriz. Resimlerinde “tanrısal-olan”ı yansıtmaya çalışır. Buna ulaşmak için çıkış noktası olarak insan ya da nesneden veya resim sanatıyla, sadece bu sanata özgü araçlardan, renk ve biçimden başka bir şeye ihtiyacı bulunmamaktadır. Tamamen

⁴⁹ A. Schönberg, *Armoni Dersleri*, s.23.

⁵⁰ XX^e siècle, n^o spécial *Hommage à Wassily Kandinsky*, 1974, s.110.

⁵¹ Wassily Kandinsky, *Sanatta Tinsellik Üstüne*, s.39.

kişisel özelliklerinin gereği ve olağanüstü renkçilik yeteneğinin sonucu olarak Matisse, ağırlık noktasını ve bütün yükü renge dayandırır. O da, aynı Debussy gibi, alışılmış güzellikten, dışsal estetikten, zaman zaman kurtulabilir. Matisse için büyük bir içsel canlılığı olan, iç zorunluluğun doğurduğu resimlerin yaratıcısı tanımını yaparken, dış teşvikler, dürtülerle ortaya çıkmış resimlerinden de söz etmeliyiz. Tüm bu çalışmalarda, öncelikle dışsal bir canlılık olduğu düşünülebilir; resim sanatının rafine, zevk düşkünü, saf melodik tınlı yanı ortaya konur.

İncelemelerimiz, Kandinsky'nin yeni soyut sanata gönül verenler arasında İspanyol Pablo Picasso'yu saydığını göstermektedir. Sanatçı, dışsal güzele yenik düşmeyen, kendini dışa vuran ekspresyonizm zorunluluğunun gösterdiği yoldan giden ve sık sık fırtınalara kaptıran Paris'li İspanyol ressam için, *“bir dışsal araçtan ötekine atlıyor”* tanımını yapmaktadır. *“Bu araçlar arasında bir uçurum varsa delidolu bir sıçrama yapıyor; ardından gelen, tam ona ulaştığını sanan kalabalık sürü, dehşetten dehşete düşedururken, o yine karşı yakaya atlıyor, yeniden başlıyor o yorucu inişler, çıkışlar...”*⁵² Kübizmin, son “Fransız” dönemi böyle ortaya çıkmıştır diyebiliriz.

Kandinsky 1911'den sonra yaptığı resimlerde Picasso'yu şöyle anlatmaktadır: *“Pablo Picasso, mantıksal yoldan giderek maddi-olanın yok edilmesi sonucuna varıyor, ama bu yok etmeyi maddeyi eriterek değil, tek tek bölümlerini parçalara ayırarak ve bu parçaları resim üzerinde konstrüktif biçimde dağıtarak sağlıyor. Bu arada, gariptir ki, maddenin görüntüsünü korumak istermiş havasını uyandırıyor. Picasso hiçbir şeyden çekinip, yılmadan, salt çizimle sağlanan biçim sorununda renkten rahatsızlık duyuyorsa atıyor rengi bir kenara, kahverengi-beyaz bir resim yapıyor. Bu sorunlar da onun asıl gücü zaten. Matisse deyince renk, Picasso deyince ise biçim... Bir büyük amaca iki büyük yöneliş.”*⁵³

Kandinsky'nin zihinsellik, içsellik olgusunun vurgulandığı dönemde, yavaş yavaş, çeşitli sanatlar en iyi söyleyebilecekleri şeyi, her biri sadece kendisine özgü araçlarla söylemek için yola dizilmektedir. Aralarındaki farklara rağmen, ya da belki de farklar sayesinde tüm sanatlar, o yıllarda Kandinsky'nin tanımladığı spiritüel dönüşümün bir parçası gibidirler.

Sözünü ettikleri her şeyin içinde doğal olmayana, soyuta ve içsel doğaya doğru yönelişin filizleri yeşermektedir. Bilinçle olsun-olmasın, Sokrates'in şu sözlerine

⁵² Michel Henry, *Voir l'invisible Sur Kandinsky*, p.162.

⁵³ Michel Henry, *a.g.y.*, s.177.

uyduklarını da söyleyebiliriz: “*Kendini bil!*” İşte bu yıllarda, bilinçle olsun-olmasın, sanatçılar yavaş yavaş asıl ilgilerini malzemelerine yöneltmekte, aynı şeyleri sınavarak elden geçirmekte, sanatlarının hammaddesi olmaya uygun öğelerin, içsel değerini, zihinsel teraziye oturtmaktadırlar.

Bu çabanın sonunda, kendiliğinden, doğal bir sonuç ortaya çıkmaktadır: Bu durumda, kendi öğelerini başka bir sanatın öğeleriyle karşılaştırmak olgusuyla karşı karşıya kalınmakta, bu durumda da en değerli ders müzikten alınmaktadır. Müzik, sanatçının ruhsal yaşamının ifade aracı olarak ve müziksel seslerden oluşan, kendine özgü bir hayat yaratmak için kullanılan sanat türü olduğuna göre, bu yönelimin çok doğal olduğunu söyleyebiliriz.

Bu dönemde, doğa olgularını sanatsal biçimde de olsa taklit etmeyi kendine amaç edinmeyip yaratıcı olan, kendi iç dünyasını ifade etmek isteyen Kandinsky, bu amaçlara XIX. yüzyılın en soyut sanatı niteliğindeki müzikte ne kadar doğal bir biçimde ve kolayca erişilebildiğini gıpta ederek görmektedir. Bu nedenle, müziğe yönelip, aynı araçları kendi sanatında bulmaya çalışacağı anlaşılır bir durumdur. Resimde ritm arayışı, matematik, soyut yapı arayışı, renk tonundaki tekrara, rengin harekete getiriliş biçimine, işte bu yıllarda verilen değer buradan gelmektedir. Renkleri seslere benzeten Kandinsky’nin, resimlerine koyduğu müzikal başlıklar “Kompozisyonlar” ve “Doğaçlamalar”, bu resimlerin öznel içeriğini de vurgulamaktadır.

Resim ve müzik sanatını karşılaştıran Kandinsky’nin bu konudaki sözleri dikkat çekicidir: “*Çeşitli sanatların araçları arasındaki bu karşılaştırma ve bir sanatın böylece bir başkasından ders alması ancak, ders alış dış özelliklerde kalmayıp ilkesel hale gelirse başarılı olur. Bir sanat bir başkasından, o sanatın o sanata özgü araçlarla nasıl haşır-neşir olduğunu öğrenmeli, ondan sonra kendi araçlarını aynı ilkeye göre, yani sadece kendine özgü olan ilke uyarınca ele almalıdır. Nasıl ki kendi derinliklerine dalma bir sanatı öbüründen ayırıyorsa, karşılaştırma da onları içsel bir yöneliş doğrultusunda birbirlerine yaklaştırıyor. Böylece, her sanatın kendi, yerine başka bir sanatın güçlerinin konamayacağı güçleri olduğu fark ediliyor. Nihayet, böylece çeşitli sanatların kendilerine özgü güçlerinin birleşmesine varılıyor. Bu birleşmeden, zamanla, bugünden sezinleyebildiğimiz, gerçek, anıtsal sanat doğacaktır.*”⁵⁴

⁵⁴ Michel Henry, Voir l’invisible sur Kandinsky, s.191.

Bu bağlamda, Kandinsky'nin spiritüel dönüşüm çerçevesinde kendi sanatının derinliklerinde gizli iç hazinelerine inebilen her birey, ta göğe kadar yükselecek olan zihinsel piramidin oluşmasına katkısı olan, gıpta edilecek bir işçidir.

Kandinsky'ye göre resim sanatı yaşadığı dönem içinde değerlendirildiğinde tabiata doğrudan doğruya bağımlı olmaktan çıkıp “özgürleşme”ye yeni yeni başlamaktadır. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier – Théorie VII* bölümünde ifade ettiği şekliyle, resimde renk ve biçim olguları o güne dek içsel etkenler olarak ele alındıysa da, bu yöneliş bilinçsizce yapılmıştır. İfadenin geometrik bir biçimin egemenliğine sokulması daha önceki çağlarda, örneğin Pers sanatında da bilinen bir şeydi. Resim sanatını, salt zihinsel temel üzerine kurmak daha çok yeni başlayan, oldukça zaman alacak, uzun bir iştir. Bu arada, ressamın, gözlerinden başka, ruhunu da inceltmesi gerekmektedir. Ancak bu durumda ruh, sadece dışsal izlenimleri algılama değil de, yapıtların doğuşunda belirleyici etkinlik gösterme yeteneğini de kazanır.

Kandinsky'ye göre, insanı doğaya yakın tutan bağı hepten yok etmeye, olanca güçle özgürlüğe yönelmeye ve sadece saf renkle bağımsız biçimi birleştirmeye girişilmiş olsaydı, geometrik süslemelere benzeyen, basit bir ifadeyle, kravat gibi, halı gibi resimler yaratılmış olunurdu. Rengin ve biçimin güzelliği, amaçları genelde “güzellik” olan salt estetlerin ya da natüralistlerin iddialarının aksine sanat için yeterli bir hedef değildir. İnsanlık, resim sanatında önceden beri içinde bulunulan durum sonucu, bütünüyle özgürleşmiş renk ve biçim bestelerinden içsel bir yaşantı edinmeye, ruhsal anlamda algılamaya pek az yatkın durumdadır. Böylesi bir durum elbette insan bedeninde, sinir sisteminde bir titreşme sağlayacak, devamında da pek zayıf biçimde iç-dünya titreşimleri ve ruh kınımlıları doğuracaktır, fakat bu noktada kalacaktır. Oysa XIX. yüzyıl spiritüel dönüşümü, bir fırtına hızıyla yaşamakta, zihinsel dünyanın en “sağlam” temeli olan pozitif bilimin bu fırtınaya kapıldığı ve maddenin çözülüşünün eşiğine kadar geldiği düşünülürse, bu salt dışsal - içsel birleşim ve bütünlüğe ulaşılması sadece an meselesidir.

O yıllara kadar egemen olmuş süslemeci ve geometrik şekillerin hakim olduğu dekoratif sanatın da ruhsuz bir sanat olduğu söylenemez. Süslemecilik bütünüyle cansız bir sanat anlayışı değildir. Onun da kendine özgü, insan için artık anlaşılır olmaktan çıkmış ya da sadece mantık dışı bir karmaşa halini almış bir içsel hayatı vardır. Tüm rastlantısal ve plansız oluşuna, tüm anlaşılmazlığına rağmen, süsleme

sanatının kişi üzerinde kendine özgü bir etkisi vardır. Doğu süslemesi, İsveç, Zenci, Eski Yunan vs. süslemesinden içsel olarak farklıdır. Örneğin baskı kumaşların keyifli, ciddi, kederli, canlı vb. olarak nitelenmesi sebepsiz değildir. Bestenin yorumunu belirlemek için müzisyenlerin de sürekli kullandığı sıfatların aynısıdır tüm bunlar... *Allegro, serioso, grave, vivace* gibi... Bu durumda, süslemenin de bir zamanlar tabiattan kaynaklanmış olması mümkündür. XX. yüzyılın uygulamalı sanatçıları da motiflerini tarlalarda, ormanlarda aramaktadırlar. Süsleme için dışsal tabiattan başka hiçbir kaynağın kullanılmadığını varsaysak bile, süslemenin iyisinde tabiatın biçimleri ve renkler sadece dışsal olarak değil, sonunda neredeyse hiyeroglif döneşen simgeler olarak kullanılmış, stilize edilmiştir. İşte, asıl bu yüzden yavaş yavaş anlaşılmaz hale gelmişler, izleyici ise içsel değerlerini çözümleyemez olmuştur. Örneğin süsleme olarak figüratif biçimini oldukça kesin çizgilerle korumuş olan bir Çin ejderhası kişi üzerinde o kadar az bir etki yapar ki, yemek ve yatak odasında bulunması hiçbir rahatsızlık vermez, kişi onu, bir masa örtüsündeki papatya işlemeden daha çarpıcı biçimde algılamaz.

Kuramını anlatırken sanatçı, süsleme ya da stilize etme veya soyut resim olgusunu zorla yaratmaya çalışmanın, daha yeni belirlemekte olan bir tomurcuğu zorla açıp, çiçeğe dönüştürme çabasına benzediğini söyler. Oysa, bunun doğru olmadığı, soyut sanatın gelişmesinin doğal seyrine bırakıldığı bir dönemdir, XX. yüzyıl başları ve henüz sıkı-sıkıya dışsal tabiata bağlı durumdadır insan... Akıllara gelen soru şudur: Sanatçının biçimleri değiştirme özgürlüğü nereye kadar gidebilir ve onları hangi renklerle birleştirebilir? Bu özgürlük, sanatçının duygusunun eriştiği yere kadar gidebilir. Bu noktadan bakınca, aynı zamanda, söz konusu duygunun önemsenmesinin ne kadar büyük bir zorunluluk olduğu da ortaya çıkar. Sorunun ikinci bölümünü birkaç örnek yeterince cevaplayacaktır. Kendi başına bırakıldığında hep canlandırıcı bir etkisi olan sıcak kırmızı renk kendi başına olmadığı, soyut bir ses olarak kalmayıp tabiatın bir biçimiyle birleştiği zaman içsel değerini temelli değiştirecektir. Bu, kırmızının çeşitli tabiat biçimleriyle biraraya getirilmesi aynı zamanda çeşitli içsel etkilere de yol açacaktır, ama bu etkiler kendi başına duran kırmızının sürekli etkisine akraba nitelikte tını verecektir. Bu kırmızı, gökyüzüyle, çiçekle, elbiseyle, yüzle, atla, ağaçla birleştirildiğinde, kırmızı bir gökyüzü kişide günbatışı, yangın vb. çağrışımları uyandırır. Demek ki, ortaya çıkan etki “doğal” bir etkidir. Bu durumda, kırmızı gökyüzüyle bağlantı içinde bulunan öbür nesnelere nasıl canlandırıldığı da çok önemlidir. Bir sebep-sonuç ilişkisi içinde bulunuyorlarsa,

yani onlar da kendileri için mümkün renkler taşıyorsa, gökyüzünün doğallığı daha kuvvetli bir tını kazanır. Diğer nesnelere tabiattan çok uzaklaştırılmışsa, bu nitelikleriyle gökyüzünün “doğal” etkisini zayıflatır, hatta duruma göre, yok ederler. Oldukça benzer bir durum da, kırmızı renk bir yüzle birleştirildiğinde söz konusu olur: “Kırmızı” resmi yapılan figürün duyduğu heyecanın ifadesi olarak etki yapabilir ya da belli bir ışık kaynağının sonucu olarak gösterilebilir ve gene bu tür etkiler resmin öbür parçalarının büyük ölçüde soyuta çekilmesiyle yok edilebilir.

Buna karşılık, elbisenin kırmızı olması bambaşka bir durumdur, çünkü elbise herhangi bir renkte olabilen bir şeydir. Böyle bir kırmızı yerine göre, “sanatsal” bir zorunluluk olarak kullanılmış etkisi yapabilir, çünkü kırmızı burada ancak, maddi hedefler çağrıştırmaksızın ele alınabilmektedir. Bununla birlikte, elbisenin kırmızısı ile bu kırmızıyı giymiş kişi arasında karşılıklı gidip gelen bir etkileşim olur. Örneğin, resmin bütünü kederli bir hava içindeyse ve bu hava kırmızı giyimli figür üzerinde özellikle yoğunlaşıyorsa, bu durumda elbisenin kırmızısı iç-dünyadaki uyumsuzluk olarak resmin kederini ve özellikle bu ana figürün kederini iyice vurgulayacaktır. Bu elbisede daha farklı, kendiliğinden kederli etkiye sahip bir renk kullanılırsa, dramatik öğeyi azaltacağından keder izlenimini de zayıflatır. O zaman, bir kez daha yukarıda sözü edilen karşıtlık ilkesi söz konusudur. Dramatik öğe burada sadece, kırmızının kederli kompozisyon bütününe katılmasıyla sağlanmaktadır; çünkü kırmızı, tamamen kendi başına alındığında ve olağan durumlarda kederli bir izlenim uyandırmamaktadır.

Nesnel dünyadan soyut dünyaya kaçma dürtüsü içinde olan sanatçıya göre, aynı kırmızı bir ağaçta kullanıldığında, durum gene başka olacaktır. Kırmızının ana tonu, sözü edilen bütün durumlarda olduğu gibi, aynı kalmaktadır. Ama buna, sonbaharın ruhsal değeri katılacaktır, çünkü “sonbahar” da öğe olarak başlı başına ruhsal bir birimdir. Böylece renk bütünüyle nesneyle birleşir ve kırmızının elbisede kullanılışı konusunda sözü edilen dramatik yan-tınısı olmayan, kendi başına etki yapan bir öğe oluşturur.

Kırmızı bir at ise, sanatçı için daha farklı bir durumdur. Kandinsky’ye göre, bu kelimelerin tınısı bile seyirciyi başka bir atmosfere oturtur. Kırmızı bir atın doğa yönünden imkansızlığı mutlaka, atın konduğu yer olarak, aynı o at gibi, doğal olmayan bir çevre ister. Yoksa toplam etki ya gariplik olarak belirecektir ya da beceriksizce yorumlanmış bir masal olarak kalacaktır. Bu at çevresinde alışılmış,

naturalist bir manzara, hacimli, anatomiye uygun olarak çizilmiş figürlerle birlikte öyle bir bozuk-tını oluşturacaktır ki, hiçbir duygu bu resme yaklaşamayacak, onu “bir” olarak bağdaştırmanın yolunu bulamayacaktır. Bu “bir”in nasıl anlaşılması gerektiğini ve nasıl olabileceğini uyum tanımı göstermişti. Bu tanımdan çıkarılacağı üzere, içsel yüzey hep aynı kalacak biçimde bütün resmi yarmak, çelişkilere boğmak, her çeşit dışsal yüzeyden geçirmek, her çeşit dışsal yüzeyler üzerine kurmak mümkündür. Resmin yapı öğeleri bundan böyle artık bu dışsallıkta değil, sadece içsel zorunlulukta aranmak durumundadır.

Geçmiş yüzyıllardan beri alışlageldik durum, seyircinin böyle durumlarda bir “anlam”, yani resmin parçaları arasında dışsal bir bağlantı aramaya fazlasıyla alışkın olmasıdır. Gene aynı maddeci dönem, gerek bütün yaşamda, gerekse sanatta, özellikle de resimde çeşitli anlamlar bulmaya uğraşan, kendince yorumlar yapmaya çalışan bir seyirci profili ortaya çıkarmıştır. XX. yüzyılın başlarında, seyirci artık o güne dek böylesine uğraşmadığı tek olgu olan resmin asıl, içsel hayatını hissetmek, kendini doğrudan doğruya resmin etkimesine bırakmak istemektedir. Gözünü dışsal araçlar kamaştırdığından, zihinsel gözü bu araçlar yoluyla yaşayan şeyin ne olduğunu pek de araştırmaz. Şöyle bir örnekleme ile Kandinsky’nin içsel ve dışsal olgusunu kavramak daha kolay görünebilir: Bir kimseyle aramızda ilginç bir konuşma geçtiğini düşünelim, onun ruhunun derinliklerine inmeye çalışıp onun içsel yapısını, düşüncelerini, duygularını yoklarız; ama harflerden oluşan kelimeler kullandığını, harflerin amaca uygun seslerden başka bir şey olmadığını, seslerinse çıkabilmek için havanın ciğerlere dolmasına gerek duyduğunu ki, bu işin anatomik bölümünü oluşturmaktadır, ardından havanın ciğerlerden atılması ve dilin, dudakların, bir hava titreşimi meydana getirmesiyle oluştuklarını, böylece fiziksel bölümün ortaya çıktığını, kulak zarı yoluyla bilincimize ulaştıklarında da psikolojik bölümün tamamlandığını pek de düşünmeyiz. Biliriz ki bütün bu kısımlar, sohbetimiz bakımından hepten rastlantısaldırlar, o ân için zorunlu dışsal araçlar olarak kullanılmaları gerekmiştir, oysa sohbetin özü, fikirlerin ve duyguların iletilmesidir. İnsan aynı şekilde sanat eserinin karşısına geçmeli ve böylece üzerinde eserin dolaysız, soyut etkisini sağlamalıdır. Bu durumda, salt sanatsal araçlarla konuşma olanağı gelişecek, içsel konuşma için, bugün biçimi ve rengi kullanarak içsel değerlerini indirgememize ya da yükseltmemize fırsat veren dışsal dünyanın biçimlerini tuvale aktarmak gereksizleşecektir.

Kandinsky resim sanatında renklerin önemini şöyle tanımlar: “*Resmin masal etkisi yapmasıyla, soyut nesnelere ve bunlara uyan renkler kolayca edebi bir tını kazanabilir. Bu masalsi etki, seyirciyi, her gördüğünü hemen kabul eden bir atmosfere sokar; bu durumda seyirci resimdeki olayı arar, renklerin salt etkisine duyarsız kalır, bu durumda rengin direkt, dolaysız, içsel biçimde etkimesi mümkün değildir; dışsal olan kolayca içsel olan üzerinde ağırlık kurmuştur.*”⁵⁵ Bu durumda büyük ustaya göre, seyirci masal ülkesinde olduğuna inanır inanmaz güçlü ruh titreşimlerine karşı bağımsızlık kazanır ve eserin hedefi boşa çıkar. Ressamın yapacağı ilk iş, masal etkisini dışarıda bırakan bir biçim bulması, ardından bu biçimin renklerin saf etkisini hiçbir şekilde kösteklememesine dikkat etmesidir. Bu konuda şöyle söylemektedir: “*Biçim, hareket, renk, tabiattan alınan nesnelere, dışsal bağlantılı bir anlatı etkisi yaratmamalıdır. Hareket dışsal açıdan ne kadar az nedensellik taşırsa o derece arı, derin ve içsel bir etki uyandırır.*”⁵⁶

Sanatçıya göre, hedefi bilinmeyen, çok yalın bir hareket kendi başına anlam taşıyan, gizemli bir etki yaratır. Bu hareketin dışsal, kılışsal hedefi bilinmediği sürece salt tını olarak kalır. Dış nedeni olmayan hareketin içinde ölçülemeyecek zenginlikte bir olanaklar hazinesi gizlidir. Böyle durumlar özellikle, insan soyut düşüncelere dalıp giderken kolayca görülür. Kandinsky için “yeni dans” da aynı ilke üzerine kurulacaktır; yeni dans hareketin bütünü, hareketin zaman ve mekân içindeki bütün içsel anlamını değerlendiren tek araç olacaktır. Dansın kaynağı görünüşte salt cinsel kökenlidir. Bu kökensel öge, bu cinsellik, halk dansında çok net görülmektedir. Daha sonra ortaya çıkan, dansı ayin aracı, ilham aracı olarak kullanma zorunluluğu da, hareketin uygulamalı kullanımı olarak nitelendirilen düzeyde kalır. Yavaş yavaş bu iki kılışsal kullanım, sanatsal bir renk almış, bu da yüzyıllar boyunca gelişerek bale hareketlerinin dili olarak sonuçlanmıştır. Sanatçıya göre, pek az kimsenin anladığı bu dil, sürekli olarak açık seçikliğini kaybetmektedir. Ayrıca, gelecek için fazlasıyla naif bir dildir, çünkü sevgi, korku gibi sadece maddi duyguların ifadesine hizmet ederek gelişmiştir ve yerine daha ince, ruhsal titreşimler yaratmaya elverişli bir dil konmalıdır. Bu nedenle XX. yüzyıl dansının yenileyicileri, bakışlarını geçmiş biçimlere çevirmiş, çareyi yine eskilerde aramaktadırlar.

Sanatçı yeni dansla soyut resim arasındaki yakın ilişkiyi şöyle özetler: “*Isadora Duncan'ın, Yunan dansı ile geleceğin dansı arasında kurduğu bağ gibi, resimde de*

⁵⁵ Michel Henry, *Formes et Couleurs*, s.139.

⁵⁶ Michel Henry, *Difficultés relatives à l'unité des couleurs et des formes*, s.148.

ilkele dönüş, ressamın çareyi ilkelerde aramaları aynı sebebe dayanıyor. Tabii ki, resimde olduğu gibi, dans da sadece bir geçiş dönemi söz konusudur. Bugün yeni dansın, geleceğin dansının yaratılması zorunluluğu karşısında bulunuyoruz. Burada da aynı ilke, dansın ana ögesi olan hareketin içsel anlamının mutlak biçimde değerlendirilme yasası etkili olacak ve bizi hedefe ulaştıracaktır. Burada da hareketin geleneksel “güzelliği” kapı dışarı edilmekte, edebi öge gereksiz ve rahatsız edici sayılmaktadır. Aynı, müzikte ya da resimde hiçbir “çirkin tını” ve hiçbir dışsal “disonans” olmadığı gibi, yani bu iki sanatta da her tını ve tını beraberliği, içsel zorunluluktan doğuyorsa, güzel olarak algılandığı gibi, yakında dans da her hareketin içsel değeri hissedilecek ve içsel güzellik dışsal olanın yerini alacaktır.”⁵⁷

Kandinsky, anıtsal sanatın yaratılmasıyla ilgili, “geleceğin müziği”, “geleceğin soyut resmi” ve “geleceğin dansı” üçlemesinin üzerinde durur ve sahne kompozisyonunun her şeyden önce üç öğeden oluştuğunu ifade eder. Bu öğeleri de “müziksel hareket”, “resimsel hareket”, “dans-sanatsal hareket” olarak tanımlar: “*Nasıl ki resim sanatının iki ana ögesi olan çizimsel ve resimsel biçim kendi başlarına birer hayat sürdürüyor, kendilerine özgü araçlar yoluyla konuşuyorlarsa, nasıl ki bu öğelerin ve onların bütün niteliklerinin ve olanaklarının birleşiminden resim sanatında beste ortaya çıkıyorsa, aynı şekilde sahnedeki kompozisyonun da müziksel, resimsel ve dans-sanatsal üç hareketin birbirleriyle karşılıklı etkileşimi sonucu mümkün olacaktır.*”⁵⁸

Kandinsky'nin çağdaşı olan ve 1910'lu yılların simbolist akımının bestecileri arasında, ön sıralarda yer alan Alexander Nikolayevich Skryabin, lirik karakterli senfonileriyle anılmaktadır. Frédéric-François Chopin'den esinlendiği müziğine, mistisizm ve sufizm görüşünü de katmış bir piyanisttir. Dans, koku, renk, ton, kelime olgularını yapıtlarında harmanlayan besteci, müziksel tonun etkisini ona uyan renk tonunun etkisiyle yükseltmek düşüncesini savunmuştur.

Skryabin gibi, daha birçok sanatçı da üç yetkin öge sayılan müziksel, resimsel ve dans-sanatsal hareketin, yaratıcı bir amaca hizmet etmek üzere oluşturulacağı, mutluluk verici yeni bir dünya düşlemektedirler. Kandinsky'ye göre, resim sanatı için belirtilen ilkeyi, okurun, bu konuya da uygulaması yetecektir; spiritüel gözünün önünde de aynı, o mutluluk dolu düşün önderliği olacak, karanlığın içinden onu aydınlığa taşıyacak yol gösterici özelliğiyle okuru yönlendirecektir.

⁵⁷ Michel Henry, *La forme abstraite: la théorie des éléments*, s.60.

⁵⁸ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, s. 244-249.

Kandinsky, renk üzerine yazdığı makalesinde, bir rengin kullanımını çeşitli örneklerle anlatır. Doğal biçimlerin, tını olarak renkle birlikte kullanılmasının zorunluluğundan ve öneminden şu sonuçları çıkarır: “*Resim sanatına giden yolun nerede olduğu ve bu yolun genel ilke olarak nasıl izleneceği önemlidir. Bu yol, günümüzde iki alan arasında bulunmaktadır: sağda rengin “geometrik” biçim içinde, bütünüyle soyut, bütünüyle özgürleşmiş kullanımı süslemecilik sayılmakta, solda ise rengin daha gerçek, dışsal biçimlerin boyunduruğu altında felç olmuş, “bedensel” biçimde kullanılışı, fantezicilik olarak adlandırılmaktadır.*”⁵⁹ Sanatçıya göre, sağdaki sınıra kadar yürüyüp, onu aşmak da, soldaki sınıra kadar gidip, ötesine geçmek de mümkündür. Bu sınırların ötesinde sağ tarafta, salt soyutlama, geometrik biçimin yaptığından da büyük soyutlama ve solda salt gerçekçilik, yani yüksek fantezi, en katı maddenin fantezisi bulunmaktadır. İkisinin arasında ise, sınırsız özgürlük, derinlik, genişlik, olanak zenginliği, sanatçının hizmetine sunulmaktadır. Görülüyor ki 1900’lerin başı, büyük bir çağın filizlenme döneminde düşünülebilecek cinsten bir özgürlük çağı olduğu kadar, aynı zamanda, özgürsüzlükler çağıdır, çünkü sınırların arasındaki, içindeki ve ardındaki bütün bu olanaklar, aslında bir tek ve aynı kökten yükselmektedir. Bu kök, sanatçıya göre, içsel zorunluluğun kesin ve açık çağrısıdır.

Genel bir değerlendirme yaptığımızda, sanatın doğanın üstünde yer aldığını söylemek yeni bir keşif değildir. Yeni ilkeler, geçmişle ve gelecekle sebep-sonuç ilişkisi içinde bulunduğu göre, soyut resim sanatı da müziksel ve içseldir. Tekrar tekrar vurgulanması gereken, bu ilkelerin asla zorla kullanılmamasıdır. Buna karşılık, sanatçı ruhunu bu diyapozonun tınısına göre akort ederse eserleri zaten kendiliğinden aynı tınıyı verecektir. Özellikle, o dönemde gelişmekte olan “özgürleşme” hareketi, yukarıda da belirtildiği gibi, sanatta nesnel olanın spiritüel gücü olan içsel zorunluluk zemini üzerinde geliştirecektir. Soyut sanatın ilk yıllarında, nesnel olanın dupduru ifade bulabilmesi için, doğa biçimleri, birçok durumda bu ifadenin yolunu kesen sınırlar ortaya koymaktadır. Bu tür sınırlar kenara itilerek, boş kalan yer, biçimde nesnel olana ayrılmakta, yapı kompozisyon amacına hizmet etmektedir. Artık açık seçik belirmiş sayabileceğimiz, dönemin yapısal biçimlerini keşfetme tutkusu böylece kendiliğinden açıklanmaktadır. Sanatçı, örtülerden soyunmuş yapının, nesnel olana biçimde ifade kazandırmanın tek yolu olduğunu söylemektedir. Yapısalcılık alanında

⁵⁹ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s. 251

zamanın ruhunu şöyle anlatmaktadır: “*Olanakları bakımından en zengin ya da ifadece en güçlü olan yapı, açık-seçik ortada olan, geometrik yapı değil, aslında saklı olan, resimden dışarı farkına varılmaksızın çıkan ve dolayısıyla gözden çok ruha gönderilmiş olan yapıdır.*”⁶⁰

Kandinsky’ye göre, bu saklı yapı, görünüşte rastlantısal bir şekilde tuvale serpiştirilmiş biçimlerden oluşabilmekte, bu biçimler birbirleriyle hiçbir ilinti içinde değillermiş gibi görünebilmektedirler. Aslında bu ilintinin dışsal bakımdan yokluğu içsel bakımdan varlığını gösterir. Dışsal olarak gevşetilmiş biçim, burada içsel olarak kaynaşmıştır. Bu durum, çizimsel biçim için de, boyasal biçim için de, her iki öge açısından aynıdır.

Resim sanatında uyum (armoni) kuramının geleceği burada yer almaktadır. Bir şekilde karşı karşıya gelen biçimler gene de, son noktada, birbirleriyle büyük ve çizgileri kesin bir ilişki içindedirler. Bu ilişki matematiksel bir biçim içinde ifade edilebilir, fakat bu durumda, büyük olasılıkla daha çok düzenli değil, düzensiz sayılarla işlem yapmak gerekecektir.

Unutulmaması gereken, her sanatta en son soyut ifade olarak geriye sayının kaldığıdır. Bu nesnel öge, resim sanatında kalıcılığı sağlayacak zorunlu bir güç olarak, XX. yüzyıl eserine gelecekte de, “ben vardım” yerine “ben varım” deme olanaklarını sağlayacaktır.

2.2. Kandinsky’nin Sanat Kuramında Renk Olgusu

Renkler, Kandinsky’nin anlatımında bütünsellik içinde coşkun ve canlı bir şekilde birbirleriyle buluşurlar. Sanatçıya göre, insan gözlerini bezeli bir palet üzerinde gezdirdiğinde, başlıca iki sonuçla karşılaşır: İlk olarak salt fiziksel bir etki oluşur, yani gözün kendisi rengin güzelliğinden ve başka niteliklerinden büyülenir. Bakan kimse tıpkı ağzına nefis bir lokma alan bir yemek erbabı gibi, bir doyum, sevinç duygusuna kapılır, ya da göz, acılı bir yemeğin damağı yakması gibi, tırmalanır. Sonra gene bir renk gelir, gözü yatıştırır ya da serinletir. Kandinsky’nin dünyasında bu fiziksel duygular, bu nitelikleriyle sadece kısa süreli olabilirler. Yüzeyseldirler, ruh kapalı kaldığı sürece, sürekli bir izlenim bırakmazlar. Buza dokununca sadece fiziksel bir soğukluk duygusu yaşayıp ve bu duyguyu parmağımızı ısıtıttıktan sonra unutmamız gibi, rengin fiziksel etkisini de gözümüzü çevirince unutturuz. Gene,

⁶⁰ Wassily Kandinsky, *Le langage des formes et des couleurs*, s.148.

buzun soğukluğundan gelen fiziksel duygunun derinlere işledikçe daha derin duygular uyandırıp bizde ruhsal bir yaşantı oluşturması gibi, rengin yüzeysel etkisinin de gelişip bir yaşantıya dönüştüğünü söyleyebiliriz.

Kandinsky'nin kuramında, görmeye alışılmış nesnelere duyarlı bir insan üzerinde tamamen yüzeysel bir etki yapar. Kişinin karşısına ilk defa çıkan nesnelere ise, hemen ruhsal bir izlenim uyandırır. Burada şu örnek verilebilir: Çevresindeki her nesneyi yeni yeni algılayan bir bebek, dünyayı bu şekilde duymalar. Işığı görür, çekimine kapılır, ellemek ister, parmağını yakar, alevden korkmaya, aleve saygı duymaya başlar. Sonra ışığın düşman yönlerinden başka, dost yönleri de olduğunu, karanlığı kovduğunu, günü uzattığını, sıcaklık verebileceğini, yemek pişirebileceğini, eğlenceli seyirler yaratabileceğini öğrenir. Bu deneyimler toplandıktan sonra ışık tanınmış, ışıkla ilgili bilgiler beyne yazılmış olur. Çok yoğun ilgi kaybolur, alevin seyirlik yaratma niteliği aleve karşı duyulan büyük kayıtsızlıkla savaşmaya başlar. Kandinsky'ye göre bu yoldan, yavaş yavaş insan ağaçların gölge yaptığını, atların hızlı koşabilip, otomobillerin daha da hızlı olduğunu, köpeklerin ısırıldığını, ne ayın yakın, ne de aynadaki insanın gerçek biri olduğunu öğrenmiş olur. Çeşitli nesnelere ve varlıkları içine alan niteliklerin oluşturduğu çember, insanın ancak daha yüksek bir gelişme düzeyinde genişlemeye başlar. Yüksek gelişim düzeyinde bu nesnelere ve varlıklar birer içsel değer, sonunda birer içsel tını kazanırlar. Sanatçı, renkleri şöyle tanımlamaktadır: *“Ruhsal duyarlılık düzeyi düşükse, renk sadece yüzeysel bir etki yapabilir. Fiziksel uyarılma durumu bittikten sonra bu etki çabuk kaybolur. Bu durumda bile, bu çok yalın bir etkidir. Göz daha çok, daha kuvvetli olarak açık renklere çekilir, açık renkler içinde de, daha çok ve daha kuvvetli olarak, sıcak renklere yönelir. Örneğin zincifre kırmızısı göz alır, tırmalar, insanların hep, acıkmışçasına bakakaldığı alev gibi... Parlak limon sarısı, uzunca bakılırsa, göze acı verir, tıpkı tiz sesli bir borazanın kulağa acı verdiği gibi... Gözün huzuru kaçar, uzun uzun bakmaya dayanamayıp, mavide ya da yeşilde derinlik, dinginlik arar. Tüm bu renklerin önce fiziksel ardından daha derine inen, ruhsal bir sarsılmaya yol açan etki yarattığı söylenebilir.”*⁶¹

Ruhsal etkinin, şu son satırlardan çıkarılacağı üzere, gerçekten dolaysız bir etki mi olduğu, yoksa çağrışımlarla mı elde edildiği belki yanıtsız kalmaktadır. Ruh genelde vücuda sıkı sıkıya bağlı olduğuna göre, ruhsal bir sarsılma, başka bir sarsılmayı

⁶¹ Wassily Kandinsky, *Sur la question de la forme et des couleurs, Der blaue Reiter*, Piper & Co, éditeur, 1912, s.127.

çağrışım yoluyla doğuruyor olabilir. Örneğin kırmızı renk, alevin rengi olduğu için aleve benzer bir ruhsal titreşim yaratabiliyordur. Sıcak kırmızı renk canlandırıcı bir etki yapar ve bu, belki de akan kana benzeyişinden ötürü, can acıtıcı bir duyuma kadar ilerleyebilir. Demek ki, sanatçıya göre, renk bu durumda, başka ruh üzerinde kesin biçimde acı etkisi yapan bir fiziksel etkenin anısını uyandırmaktadır.

Çağrışım yoluyla rengin öbür fiziksel etkilerinin de, yani sadece görme organı değil, öbür duyular üzerindeki etkilerinin de, açıklaması yapılabilir. Örneğin açık sarının limon çağrışımı yoluyla ekşi bir etki yaptığı kabul edilebilir.

Kandinsky'nin renklerin etkisi konusunda söyledikleri yalnızca görme değil, diğer tüm beş duyu organımızla hissettiğimiz olgulardır. Ona göre, bu konuda özellikle yüksek düzeyde gelişmiş insanlarda ruha giden yollar öyle direkt, dolaysız bir şekildedir ve izlenimler öyle kolay oluşur niteliktedir ki, tat duyusu yoluyla gelen bir etki hemen ruha ulaşmakta ve ruhtan çıkarak diğer organlara geçmekte ve onları uyarmaktadır. Müzik aletlerinin, kendilerine dokunulmadan, başka bir alet çalındığında, onunla birlikte tınlamasına benzer bir yankılanma durumu da bu şekilde ortaya çıkmaktadır. Kandinsky'ye göre, *“duyuları kuvvetli insanlar, yayla her dokunulduğunda bütün parçaları, telleri titreşen kemanlara benzer. Bu açıklama kabul edilirse, tabii ki, görmenin sadece tatla değil, bütün diğer duyularla da ilinti içinde olması gerekir.”* Gerçekten de sanatçıya göre, *“bazı renkler pürüzlü, batıcı bir görünümündedir, buna karşılık başka renkler düzgün, kadifemsi bir algı olarak duyumsanmaktadır. Örnek olarak koyu ultramarin mavisi, krom-oksit yeşili, vişneçürüğü kırmızısı verilebilir. Soğuk ve sıcak renk tonu arasındaki ayırım bile bu duyumlamaya dayanmaktadır. Vişneçürüğü kişiye yumuşak bir renk olarak görünürken, insana hep sert gelen kobalt yeşili, krom oksit yeşili gibi renkler uyarıcı özellik taşırlar.”*⁶²

Renklerle ilgili söylemlerini “Güzel kokan renkler” deyimi ile bütünleştiren sanatçı, işi renklerin işitilmesi olgusuna kadar götürür, parlak sarı izlenimini piyanonun bas tuşunun verdiğini, koyu vişneçürüğünü, soprano sesi olarak nitelediğini söyler.

1912'de yazdığı *Renk ve Biçim Üzerine* adlı makalesinde, rengin gücünden yararlanılarak çeşitli sinir hastalıklarında kullanma yolunda birçok denemeler yapıldığını ve bu arada tekrar tekrar, kırmızı ışığın kalp üzerinde de canlandırıcı etkisi olduğu, mavi ışığın ise kişiyi paralize edecek kadar etkili olduğu görüşünü

⁶² Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.83

savunur. Bu gerçekler gözönüne alındığında, rengin içinde az incelenmiş fakat olağanüstü bir gücün gizli olduğu, bu gücün fiziksel bir organizma olan insan vücudunun bütününe etkileyebildiği görüşü doğru sayılabilir.

“Yaşam için renk şarttır.”⁶³ diyen Frank H. Mahnke için de renk kışkırtıcıdır, sakinleştiricidir, dışavurumcudur, izlenimcidir, kültürel, coşkundur ve semboliktir. Hayatımızın her alanını kapsar, sıradanlığı süsleyerek güzelleştirir ve gündelik eşyalarımıza güzellik, heyecan katar. Bu bağlamda siyah ve beyaz gündelik konuşmalar gibi düşünülürse, renkler de şiirselliği oluşturmaktadırlar. Renk öncelikle duyumsal bir olaydır, ruhu doğrudan etkilemeye yarayan bir araçtır. Kandinsky için, renk bir tuştur, göz bir çekiştir. Ruh ise birçok telleri olan bir piyanodur. Sanatçı şu ya da bu tuşa basarak insan ruhunu amacına uygun biçimde titreşime geçiren eldir. Bu durumda, sanatta tinsellik kavramından sözedebilmek için, rengin ruhla ilişkiye girmesinin ilk koşul olduğunu kabul etmemiz gerekmektedir.

2.3. Biçim Dili ve Renk Dili

“Herkes bilir ki sarı, turuncu ve kırmızı insana sevinç ve zenginlik fikirleri aşılar, bu kavramları canlandırırılar.”

Delacroix

“İçinde müzik barındırmayan adam, tatlı seslerin uyumuna kapılmayan, kahpeliğe, haydutluğa, hileye yarar, gönlünün kımıltısı gece gibi bulanıktır, yapıp ettiği Erebus gibi karanlık... Böylesine güvenme asla! Müziğe kulak ver!”

Shakespeare

Venedik Taciri 5. Perde, 1. Sahne

Yukarıdaki iki alıntı da genel olarak sanatlar, özellikle de müzikle resim arasındaki derin bağı göstermektedir. Goethe'nin resmin sürekli bas-basso'suna kavuşması gerektiği düşüncesi, bu göze çarpan yakın ilişki üzerine kuruludur. Yazarın âdeta bir kahinmişçesine ifade ettiği bu düşünce, resmin içinde bulunduğu durumun bir önsezisi olarak sayılabilir. Bu durum resmin elindeki araçları kullanıp gelişerek ereceği soyut anlamda sanat olma ve salt resimsel kompozisyona ulaşma noktasına giden yolun başlangıç çizgisidir.

⁶³ Frank H. Mahnke, *Color in Man Made Environment*, New York, VNR, 1982, s.8.

Renk ve biçimin resim kompozisyonunda araç sayıldığını, özellikle de yalnızca biçimin, nesnenin canlandırılışı ya da bir mekânın, bir yüzeyin salt soyut sınırlanışı olarak anlatımında bağımsızca bulunabilen olgu olduğunu söyleyebiliriz. Renk sınırsızca yayılıp gidemediğinden, kişi, sınırsız bir kırmızıyı ancak düşünebilir ya da tinsel olarak görebilir. Kırmızı kelimesi duyulduğunda, bu kırmızının kişinin tasarımında sınırları yoktur. Sınırlar, gerekiyorsa, özel bir çabayla ayrıca düşünülme gerektirir. Soyut olarak tasarlanan kırmızı, fiziksel tınısı olan belli bir içsel imge uyandırır. Bu şekilde ses veren kırmızı, bağımsız olarak alındığında, sıcağa ya da soğuğa doğru belirgin herhangi bir geçiş de göstermez.

Resim sanatında, Kandinsky kırmızı rengin somut bir algı olabilmesi durumunda, sonsuz çeşitlilikteki kırmızılar dizisi içinden seçilmiş belli bir tonu olması, yani öznel denebilecek bir yoldan nitelenmiş olması gerekliliği üstünde durur. Bu durumda, *“yüzey üzerinde sınırlanmış, mutlaka ortada olan, asla kaçınılamayacak nitelikteki diğer renklerden ayrılmış olması gerektiğini, böylesi sınırlanma ve komşuluk sonucu olarak öznel nitelenişinin değiştiğini, somut bir kılıfa sokulduğunu”* vurgular.⁶⁴

Kandinsky ustanın bu düşüncesinden yola çıkıldığında, renkle biçim arasındaki kaçınılmaz ilişki, bizi biçimin renk üzerinde yaptığı etkileri incelemeye çağırılmaktadır. Kendi başına biçim, ister soyut ister geometrik bir figür olarak içsel bir tını taşıyan zihinsel bir varlıktır. Biçimler üzerine düşüncelerini yoğunlaştıran sanatçı, bir üçgenin sivri, yatık, eşkenar olduğunu belirten nitelermeler olmaksızın, yalnızca kendisine özgü zihinsel parfümü olan böyle bir varlık olduğunu, başka biçimlerle bağlantıya girince bu parfümün ayrımlaşarak, tını veren ince farklar kazandığını, fakat temelde değişmeden kaldığını düşünmektedir: *“Nasıl ki gülün kokusu hiçbir zaman menekşeninkiyle karıştırılmazsa, daire, kare ve bütün öbür mümkün biçimler de aynı böyledir. Biçimle renk arasındaki etkileşim son derece açıktır. Sarıyla doldurulmuş bir üçgen, mavili bir daire, yeşilli bir kare, gene yeşilli bir üçgen, sarılı bir daire, mavili bir kare bütünüyle farklı etki yapan varlıklardır.”*⁶⁵

Bazı renklerin bazı biçimler sayesinde değerlerinin vurgulandığı, başka biçimlerle de körleştiğini söyler: *“Sivri renklerin bu niteliği sivri biçimler içinde daha güçlü bir ses verir, örneğin üçgen içindeki sarı renk son derece çarpıcıdır. Derinliğe eğilimli renklerin bu etkisiyse yuvarlak biçimlerle kuvvetlenir. Buna örnek, daire içindeki*

⁶⁴ Wassily Kandinsky, *Le langage des formes et des couleurs*, s.123.

⁶⁵ ...⁶⁷ Michel Henry, *Voir l'invisible sur Kandinsky, Formes et Couleurs*, s.141.

mavi renktir.”⁶⁶ Sanatçıya göre, rengin biçime uymamasının “uyumsuz” bir şey olarak değerlendirilmesi gerekmemektedir. Bu yeni bir olanak, bu nedenle de gene bir çeşit uyum olarak görülebilir.

Kandinsky’nin kuramsal düşüncelerinden yola çıkıldığında, renklerin ve biçimlerin sonsuz sayıda olmalarından, birleşim ve etkilerinin de sonsuz olduğu düşünülebilir. Bu durum, sanat adına tükenmez bir malzemedir.

Biçim bir yüzeyin sınırlanarak başka bir yüzeyden ayrılmasıdır. Biçim, dışsal olarak böyle tanımlanır. Oysa dışsal olan her şeyde kendini hem güçlü hem de zayıfça gösteren bir de içsel taraf gizli olduğuna göre, her biçimin içsel bir içeriği olduğu söylenebilir. Biçim, bu durumda içsel içeriğin dışavurumudur. Bu da biçimin içsel tanımı olmaktadır. Bu noktada, Kandinsky’nin yukarıda verilen piyano örneğine dönüldüğünde, “renk” yerine “biçim”i koyma durumunda, sanatçının şu ya da bu tuşa (=biçim) basarak, insan ruhunu amacına uygun biçimde titreştiren bir el olduğu gerçeğini doğrulamış olmaktadır.

Kandinsky’ye göre biçimin sözü edilen iki yönü, aynı zamanda da iki hedefi vardır. Bu yüzden de dışsal sınırlanışı ancak, biçimin içsel içeriğini en açık yoldan görünür kıldığı zaman yeterince anlam kazanır.

Biçimin dışsal yönü, yani sınırları -ki biçim bu durumda sınırlara araç olma hizmetini üstlenmektedir- çok farklı olabilir.

Bununla birlikte, biçim, taşıyabileceği bütün farklılıklara rağmen, iki dışsal sınırı hiçbir zaman aşamayacaktır; bir başka deyişle, ya biçim, sınır olarak, bu sınırlama sayesinde maddi bir nesneyi yüzeyden ayırma, yani bu maddi nesneyi yüzey üzerine çizme, amacına hizmet etmektedir; ya da biçim, soyut kalacak, yani gerçek bir nesneyi değil, bütünüyle soyut bir varlığı belirtecektir. Salt soyut varlıklar sayılan; kare, daire, üçgen, paralel kenar, yamuk gibi şekiller gittikçe karmaşıklaşan ve matematiksel tanımı olmayan diğer biçimlerdir. Bütün bu biçimler, sanatçıya göre, “soyut imparatorluğun eşit haklara sahip yurttaşlarıdır.”⁶⁷

Kandinsky, biçimle ilgili kuramını şöyle devam ettirmektedir: “*Biçimin iki sınırı arasında sonsuz sayıda biçimler yer alır ve bu biçimlerin içinde her iki öge de*

⁶⁷ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.161.

vardır: ya maddi öge ağır basar, ya soyut öge. Bu biçimler, sanatçının, içinden yaratılarının tek tek bütün öğelerini çekip aldığı hazineyi oluşturmaktadır.”⁶⁸

Sanatçıya salt soyut biçimlerin yetmediği, öte yandan, sanatta bütünüyle maddi bir biçim olmadığı, maddi bir biçimi de tamamen aynı şekilde yansıtmının mümkün olmadığı açıktır. Sanatçı ister istemez gözünün, elinin isteğine yenilir ve hem eli hem gözü, gördüğünü fotoğraf gibi resmetmeyi amaçlayan ruhundan daha sanatsal olana yönelir. Oysa, maddi nesneyi tutanağa geçirmekle yetinemeyen bilinçli ressam canlandıracağı nesneye mutlaka bir ifade vermeye çalışır. Kandinsky’ye göre bu çaba önceleri idealize etmek diye adlandırılıyordu, ancak daha sonra üsluplaştırmak denir oldu, ileride ne olarak adlandırılacağı bilinmemektedir.

Sanattaki bu olgu, nesneyi hedef tanımaksızın kopya etme imkânsızlığı ve amaçsızlığı, bu, nesneden ifade taşıyan yanlarını çekip alma amacı sanatçının nesneye “edebi” renk verme ediminden salt sanatsal ya da resimsel amaçlara yönelme yolunun daha en başındaki çıkış noktasıdır. Bu yol bestesel olana varmaktadır.

Sanat kuramı üzerine yazdığı yapıtta Kandinsky, salt resimsel kompozisyonun biçim bakımından iki zorunlulukla karşı karşıya olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçıya göre bunlardan ilki; bütün resmin kompozisyonu olarak adlandırılabilir. Diğer ise, çeşitli konumlarda karşı karşıya gelen ve bütünün kompozisyonuna boyun eğen tek tek biçimlerin kompozisyonudur. Gerçek ya da soyut birçok nesne tek bir büyük biçimin resmine bağlanırlar ve bu biçime uyacak, bu biçimi oluşturacak şekilde işlenirler. Burada tek biçimin kişisel tınısı düşük kalabilir, onun görevi öncelikle, büyük beste biçimine hizmet etmektir; her şeyden önce de, bu biçimin ögesi olarak ele alınmalıdır. Kendine özgü olan, büyük besteden bağımsız içsel tınısı mutlaka bu biçimleniş istiyor diye değil, büyük ölçüde, besteye yapı malzemesi olarak hizmet etme göreviyle yaratıldığı içindir.

Bu durumda sonul hedef olarak en baştaki, bütün resmin kompozisyonu izlenmektedir. Böylece sanatta yavaş yavaş, daha önceleri utangaç ve belli belirsiz salt maddeci çabaların ardına gizlenen, soyut öge ön plana yaklaşır. Soyut olanın bu şekilde büyümesi ve sonunda ağır basması doğaldır, çünkü organik biçim geri itildiği ölçüde soyut olan kendiliğinden öne çıkacak, tını kazanacaktır.

⁶⁸ Michel Henry, *Voir l’invisible sur Kandinsky Formes et Couleurs*, s.142.

Sanatçı, biçimin iki ögesinin çifte tınısı içinde organikliğin, soyutluğu desteklediği kadar bozabildiğini de ifade eder. Ona göre, nesne sadece rastlantısal nitelikte bir tını oluşturabilir, öyle ki, bu tınının yerine bir başkası konursa temel tınının özünde bir değişiklik olmaz.

Bu konuyla ilgili şöyle bir örnekleme karşımıza çıkar: *“Bir küme insan bir paralelkenar düzeni oluşturuyor olsun. Duygumuzla yaklaşarak sınıyıp su soruyu sorarız: bu insan figürleri bu beste için mutlaka zorunlu mu, yoksa yerlerine, bestenin içsel tınısı zarar görmeyecek biçimde, başka organik figürler konulabilir, karşımızda nesnenin tınısının soyutun tınısına sadece yardımcı olmamakla kalmayıp doğrudan doğruya zarar verdiği bir durum var demektir: nesnenin gelişigüzel tınısı soyutun tınısını zayıflatmaktadır. Bu ise sadece mantık yönünden geçerli bir saptama değildir, sanatsal olarak da gerçekten böyledir. Demek bu durumda katılarak ya da çelişerek ya başka, daha çok soyut ögenin içsel tınısına uyan bir nesne bulunmalıydı, ya da hepten, bütün bu biçim salt soyut bir biçim olarak kalmalıydı.”*⁶⁹

Burada tekrar piyano örneğine dönüldüğünde, “renk” ve “biçim” yerine “nesne” konabilir. Her nesnenin doğrudan doğa tarafından yaratılmış ya da insan elinden çıkmış olmasına bakılmaksızın, kendi hayatı olan bir varlık olduğu gözlemlenir. İnsan sürekli olarak bu ruhsal etkiye maruz durumdadır. Etkinin doğurduğu birçok sonuç “alt-bilinç”te kalacaktır. Aynı canlılığını, etkinliğini oradan sürdürecektir. Birçoğu da “üst-bilinç”e çıkacaktır. Ruhunu böyle etkilere kapatırsa, insan birçoğundan kurtulabilir. Doğa, yani insanın sürekli değişen dış çevresi, tuşlar (nesnelere) yoluyla piyanonun tellerini (ruh) sürekli olarak titreşime geçirmektedir. Gözümüze çoğu zaman karmakarışık görünen bu etkiler üç ögeden oluşmaktadır. Bunlar, nesnenin renginin etkisi, biçiminin etkisi, nesnenin kendisinin, rengiyle biçiminden bağımsız olarak yaptığı etki olarak sıralanabilir.

Biçimde soyut olan ne kadar serbestçe ortadaysa, o kadar saf ve ilkel bir tını olarak da karşımıza çıkmaktadır. Figüratif ögenin az ya da çok gereksiz olduğu bir kompozisyonda salt soyut ya da artık soyuta dönüştürülmüş figüratif biçimler yer alabilir. Bu dönüştürme ya da bu salt soyut biçimin kompozisyona alınması durumunda tek yargı organı, yönlendirici, ölçüp biçen duygu olmalıdır. Sanatçı soyut biçimleri ne kadar çok kullanırsa soyut alanını o kadar iyi bilir hale gelecek, bu arazinin bir o kadar daha derinlerine dalacaktır. Aynı olgu, sanatçının elinden tutarak

⁶⁹ Michel Henry, *a.g.y.*, s.143.

yol gösterdiği izleyici için de geçerlidir: o da soyut dildeki bilgisini gittikçe arttıracak, sonunda bu dili bilir olacaktır.

Biçim sorunlarını irdelerken Kandinsky resimsel kompozisyonu kurmakla görevli tek tek biçimlerin yaratılmasına da eğilir. Ona göre, aynı biçim aynı şartlar altında hep aynı tınıyı verir. Ne var ki şartlar değiştiğine göre, iki farklı sonuçla karşı karşıya kalındığını söyler. Bunlardan ilki; bir biçimin ideal tınısının, başka biçimlerle biraraya getirildiğinde değişmesidir. İkinci olarak, biçimin yönü kaydırıldığında bu tınının, sabit tutulabildiği ölçüde, aynı çevre içinde de değiştiğidir. Bu sonuçlardan bir üçüncü durum kendiliğinden ortaya çıkar. Mutlak bir şey yoktur. Biçim kompozisyonu ise, bu bağıllığa dayanarak, iki şeye bağlıdır. Bunlar, biçimlerin biraraya getirilişindeki değişkenlikle, tek tek her biçimin en küçük ayrıntıya kadar varan değişkenliği olarak sayılabilir. Sanatçıya göre, her biçim küçücük bir duman bulutu kadar duyarlıdır. Parçalarından her birinin azıcık da olsa yerinden oynatılması bütünü özünden değiştirir. Bu değişim o kadar köklü olur ki, aynı tınıyı değişik biçimlerle sağlamak belki de, aynı biçimin tekrarıyla yeniden ifade etmekten daha kolay olur. Kişi, kompozisyonun bütününe duyarlı olduğu sürece bu gerçek daha çok kuramsal önem taşımaktadır. İnsanlar soyuta yönelerek somut olana dair bir yorum içermeyecek olan, tam soyut biçimleri kullana kullana daha ince ve kuvvetli bir duyumlayış kazandıkça, bu gerçeğin kılışsal önemi de durmadan artacaktır. Böylece, bir yandan sanatın güçlükleri büyüyecek, ama aynı zamanda, ifade araçlarındaki biçim zenginliği de nitel ve nicel olarak artacaktır. Bu arada “yanlış resmetme” sorusu da kendiliğinden ortadan kalkacak, onun yerini başka, çok daha sanatsal bir soru alacaktır. Kandinsky’ye göre “örtülen ile açığa vurulanın biraraya getirilmesi biçimlerin kompozisyonunda yeni bir leitmotiv imkânı doğuracaktır.”⁷⁰

Sanatçı, bu alanda böyle bir gelişmenin olmaması durumunda, biçim kompozisyonunun imkânsız bir olgu olarak kalacağını yineler. Bu durumda gerek somut, gerekse özellikle soyut biçimin içsel tınısının ulaşamadığı herkes böylesi kompozisyonlar yaratmayı, sınırsız bir keyfilik olarak görecektir. İlk bakışta hiçbir sonuca yol açmazmış gibi gelen o, tek tek biçimleri tuval üstünde oynatma işi, yavaş yavaş içeriksiz bir biçim oyununa dönüşecektir. Burada gene o aynı, şimdiye kadar her tarafta salt sanatsal olan, tek ilke olarak rastlanılan şey, içsel zorunluluk ilkesi olacaktır. Örneğin yüz çizgileri ya da vücudun çeşitli parçaları sanatsal nedenle

⁷⁰ Wassily Kandinsky, *Le langage des formes et des couleurs*, s.139.

çarpıtılmış ya da “yanlış resmedilmiş” ise, salt resimsel kaygıdan başka ikinci, anatomik nitelikte ve resimsel niyeti köstekleyen bir kaygı da ortaya çıkmaktadır. Oysa ikincil ne varsa kendiliğinden dökülmekte, geriye sadece özsel olan kalmaktadır. Bu olgu da sanatsal hedefdir.

İşte asıl bu, görünüşte keyfi, ama gerçekte çok sıkı biçimde belirlenebilir imkân olan biçimlerin oynatılabilmesi sonsuz sayıdaki salt sanatsal yaratının doğacağı kaynaklardan biridir.

Bir taraftan tek biçimin esnekliği, organik değişimi, resimdeki yönü, bu tek biçimin içinde somutun mu, soyutun mu daha ağır bastığı, diğer taraftan da, biçim kümelerini oluşturan büyücek biçimlerin biraradalığı, tek tek biçimlerin bütün resmin büyük biçimini oluşturan biçim kümeleriyle biraradalığı, ayrıca sözü edilen bütün parçaların eş tını ve karşıtı ilkeleri, yani tek tek biçimlerin yan yana gelişi, bir biçimin bir ötekince kısıtlanması, aynı şekilde tek tek biçimlerin kayması, birbirlerini sürüklemesi ve parçalaması, biçim kümelerinin koşut biçimde işlenişi, örtülen ile açığa vurulanın biraraya getirilişi, ritmik olanla aritmik olanın aynı yüzey üstünde biraraya getirilişi, soyut biçimlerin yalın ya da karmaşık nitelikli salt geometrik ve geometrik açıdan tanımlanamaz öğeler olarak biraraya getirilişi, biçimlerin birbiriyle olan keskin ve yumuşak sınırlarının biraraya getirilişi bir “kontrpuan” yaratma imkânını sağlayan ve bizi bu kontrpuana ulaştıracak olan araçlardır. Bu durum, renk dışarıda bırakıldığı sürece, siyah-beyaz sanatının kontrpuanı olacaktır.

Sanatı yücelere eriştirecek olan içsel zorunluluk ilkesi olacak, bu olgu da üç mistik temelden kaynaklanacaktır. Bunlardan ilki kişilik ögesidir. Her sanatçı, yaratıcı olarak, kendi kişiliğine uygun, kendine özgü olanı ifade etmek durumundadır. İkinci ögeyi üslup ögesi olarak ifade edebiliriz. Her sanatçı, çağının çocuğu olarak, o çağa özgü olanı anlatmak durumundadır. Üçüncü temel öge ise, salt ve sonsuz olarak sanatsal olma ögesidir. Kandinsky’ye göre, “*her sanatçı, sanatın hizmetinde, sanata özgü olanı vermek durumundadır.*”⁷¹

Kandinsky sanatta üslup olgusuna değinirken, kişisel olanı anar. Sanatçıya göre, zaman içinde her ikisi de belirginlik ve önemlerini yavaş yavaş kaybetmeye mahkûmdurlar, sadece üçüncü öge, salt ve sonsuz olarak sanatsal olma ögesi, son-suza kadar canlı kalır. Zamanla gücünü kaybetmez, gücü sürekli olarak artar. Bir Mısır plastiği bugün bizi, çağdaşlarını sarsabildiğinden çok sarsmaktadır. Yapıt,

⁷¹ Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.172.

çağdaşlarına o zaman henüz yaşamakta olan zamansal ve kişisel belirtiler yoluyla bağlıydı ve sesi bu belirtilerin etkisiyle kısılmıştı. Oysa, çağlar sonra, günümüzde aynı plastiğin bize, üzerini örten örtülerden sıyrılıp gelen, sonsuz sanat sesini duymaktayız. Günümüzdeki bir yapıt, içinde ilk iki ögeyi ne denli kuvvetli taşıyorsa, çağdaşların ruhuna giden yolu o kadar kolay bulacaktır. Daha da ileri giderek, bugünkü eserde üçüncü öge ne kadar kuvvetliyse ilk ikisi o ölçüde sönük kalır. Böylece de çağdaşların ruhuna girmesi zorlaşır. Bu yüzden, bazen, üçüncü ögenin insanların ruhuna erişebilmesi için yüzyıllar geçmesi gerekir. Dolayısıyla, eserde bu üçüncü ögenin, sanatsal olma ögesinin, baskın olması eserin büyüklüğünün ve sanatçının büyüklüğünün işaretidir.

Kandinsky'nin görüşüne göre, bu üç mistik zorunluluk sanat eserinin sıkı sıkıya birbirine bağlı olan üç zorunlu ögesidir, yani bunlar birbirleriyle iç içe geçmiş olarak bulunurlar ve böylece eserin bütüncüllüğü ortaya çıkar. Gene de, ilk iki öge zamansallığı ve mekansallığı içermektedir, ki bu, yeri zamanla mekânın ötesinde olan salt ve sonsuz sanatsallığın içinde belli bir, oldukça saydamsız kılıf oluşturmaktadır. Sanatçı şunları söyler: *“Sanatın gelişimi süreci bir ölçüde salt ve sonsuz sanatsallığın kişisellik ögesinden ve zaman üslubu ögesinden ayrılıp yükselmesinden ibarettir. O halde bu iki öge sanatın oluşumuna sadece katılan değil, aynı zamanda onu frenleyen güçlerdir.”*⁷²

Kişisel ve zamansal üslup her çağda birçok biçim geliştirir; bunlar görünüşteki büyük çeşitliliklerine rağmen organik olarak öylesine akrabadırlar ki, tek biçim olarak nitelenebilirler. İçsel tınıları sadece bir ana tınıdır.

Bu iki öge öznel niteliklidir. Salt ve sonsuz sanatsallık ise özneliğin yardımıyla anlaşılır hale gelen nesnel ögedir. Sanattaki içsel zihin gücü, içsel zorunluluğun etkimesi ve dolayısıyla sanatın gelişimi zamansal ve öznel olanın içinde sonsuz ve nesnel olanın durmadan ifade bulmasıdır. Öte yandan, aynı zamanda bu durum nesnelin öznel karşı giriştiği mücadeledir.

⁷² Wassily Kandinsky, *a.g.y.*, s.173.

2.4. Renk Deneyimi

Kandinsky için renk, öncelikle duyumsal bir olaydır. Işığın uyarıcılarına biyolojik olarak tepki vermek bir renk deneyiminin başlangıcını oluşturur. Doğal çevre, renk deneyiminin başlangıcını oluşturur. Doğal çevre, nesnelere, gerçek dünyanın renkleri yansıyan ışık olarak görülür. Renklerin, objelerin mi yoksa ışığın mı renkleri olduğu karışık ve zor bir konudur. Kandinsky renkleri aralarındaki nitelik farklarına göre tanımlamakta, her renk için üç farklı ve belirgin nitelik sıralamaktadır. Ona göre, renk özü, rengin adıdır. Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi ya da mor olarak karşılık bulmaktadır. Rengin değeri, bir renk örneğinin göreceli açıklık ya da koyuluğudur. Doygunluk ya da kroma olarak adlandırılırsa, renk örneğinin yoğunluğu ya da parlaklığı, sönüklüğü ya da canlılığıdır.

Sanatçı, dikkatini önce soyutlanmış renk üzerinde yoğunlaştırır, kendisini tek başına duran rengin etkisine bırakır. Yalın bir şema olarak hemen gözüne çarpan iki büyük konuyu, renk tonunun sıcaklığı ve soğukluğu; açıklığı ya da koyuluğu diye sıralar. Rengin sıcaklığı ya da soğukluğu, iyice genelden bakıldığında, sarıya ya da maviye eğilim anlamına gelir. Bu, bir anlamda, aynı yüzey üzerinde gerçekleşen bir farklılaşmadır. Renk temel tınısını korur, ama bu temel tını daha somut ya da daha soyut bir nitelik alır. Yatay bir hareket söz konusudur ve sıcak unsur bu yatay yüzey üzerinde izleyiciye doğru ilerler, ona erişmeye çalışır, soğuk ise izleyiciden uzaklaşır.

Başka bir rengin bu yatay hareketini sağlayan renklerin kendileri de aynı hareketle tanımlanırlar. Onları içsel etkileri yönünden birbirlerinden kuvvetle ayıran bir hareketleri daha vardır. Bu bakımdan içsel değerlerin içindeki ilk büyük karşıtlığı oluştururlar. Demek ki rengin soğuğa ya da sığağa eğilimi akla gelmeyecek büyüklükte bir içsel önem ve anlam taşır.

Sanatçı renk kuramıyla ilgili ikinci büyük karşıtlığın, beyazla siyah, yani dört ana tınının öbür çiftini doğuran renkler arasındaki fark olduğunu söyler. Bu da rengin açığa ya da koyuya eğilimidir. Bu sonuncu çift de izleyiciye doğru ve izleyiciden öteye aynı hareketi gösterir, ama dinamik biçimde değil, statik ve sabit olarak kalır.

Kandinsky, renk çalışmasının ilk aşamasında, sarıyla mavinin birinci büyük karşıtlığa katkıda bulunan ikinci hareketi merkezden kaçan ve merkeze koşan hareketleri şeklinde betimler. Aynı büyüklükte iki daire çizilip birinin sarıyla, ötekinin maviyle doldurulması durumunda, sarının ışın yaydığı, merkezden bir

hareket olarak neredeyse gözle görülür biçimde insana yaklaştığı fark edilir. Oysa mavi merkezde toplanan bir hareket geliştirmekte ve onu izleyenden uzaklaşmaktadır. Birinci daire fırlayıp göze batarken, ikincisi gözü derine çekmektedir. Bu etki açıkla koyu farkı eklendiğinde daha büyür: sarının etkisi açıldıkça, yani beyaz katıldığında güçlenir, mavinin etkisi koyulaştıkça, yani siyah ilave edildikçe güçlenir. Renk ustası, bu gerçeği şematik olarak şu şekilde anlatır.

Birinci karşıt çifti: I ve II (ruhsal etki olarak içsel karakter)

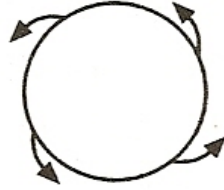
I sıcak soğuk
= I. karşıtlık
sarı mavi

2. hareket

1.yatay hareket

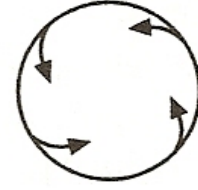
izleyiciye doğru (bedensel) ← sarı → mavi → izleyiciden öteye (zihinsel)

2. merkezden-kaçan



ve

merkeze-koşan hareket



II açık koyu
= II. karşıtlık
beyaz siyah

2 hareket:

1.direncin hareketi

Sonsuz direnç
ve buna rağmen
olanak (doğum)

beyaz

siyah

Mutlak dirençsizlik
ve
olanaksızlık (ölüm)

2. merkezden kaçan ve merkeze koşan hareket, sarıyla mavide olduğu gibi, yalnızca statik biçimde, beyaza öylesine yaklaşan bir renktir ki, çok koyu bir sarı varolamaz. Demek ki sarıyla beyaz arasında fiziksel anlamda derin bir akrabalık vardır; maviyle siyah arasında da aynı yakınlıktan söz edilebilir, çünkü mavi siyaha yaklaşan bir koyuluk gösterebilir. Bu fiziksel benzerlik dışında bir de manevi benzerlik vardır, ki bu içsel değer olarak iki çifti, sarıyla beyaz bir yanda, maviyle siyah öte yanda olarak birbirinden kuvvetle ayırır, her bir çiftin eşlerini birbirine çok yaklaştırır.

Sarı gibi sıcak bir rengin soğutulmasında ortaya yeşile bakan bir tonun çıktığı gözlemlenir. Yatay ve merkezden kaçan hareketinden de renk bir şeyler kaybeder. Böylece biraz hastalıklı ve duyu-üstü bir kimlik kazanır. Mavi renk, bütünüyle karşıt bir hareket olarak sarıyı frenler, daha sonra fazla miktarda ilave edilen mavi renk, birbirine karşıt iki hareket sonucu, hareketsizlik ve dinginlik oluşturur ve yeşil renge döner.

Aynı durum, siyah katılarak koyulaştırılan beyaz için de geçerlidir. Beyaz kalıcılığından gittikçe kaybeder ve sonunda gri ortaya çıkar. Gri, manevi değer olarak yeşile çok yakın bir renktir. Yeşilin içinde maviyle sarı felce uğramış güçler olarak durmaktadır, gene etkin hale gelebilirler. Yeşilin içinde, gride hiç olmayan, canlı bir olanak vardır. Bu gride yoktur, çünkü gri salt etkin, hareket etme gücü olmayan renklerden oluşmaktadır.

Yeşili yaratan iki renk de etkin olduğuna ve içlerinde bir hareket bulunduğuna göre, yalnızca kuramsal olarak bile, bu hareketlerin karakterine bakılarak, renklerin zihinsel etkimesi saptanabilir. Gerçekten de, sarının ilk hareketi, sarının yoğunluğu arttırıldığında, rahatsız edici derecelere varabilmektedir; ikinci hareketiyse, sınırın üzerinden atlayış, kuvveti çevreye dağıtış, aynı zamanda, bilinç dışı olarak nesnenin üstüne saldıran ve hedefsizce her yana taşan bir somut gücün nitelikleridir. Öte yandan sarı, herhangi bir geometrik biçim olarak bakıldığında, insanı huzursuz eder, dırter, heyecanlandırır, kendisinde dile gelen ve sonunda ruh üzerinde rahatsızlık verici bir etki yapar.

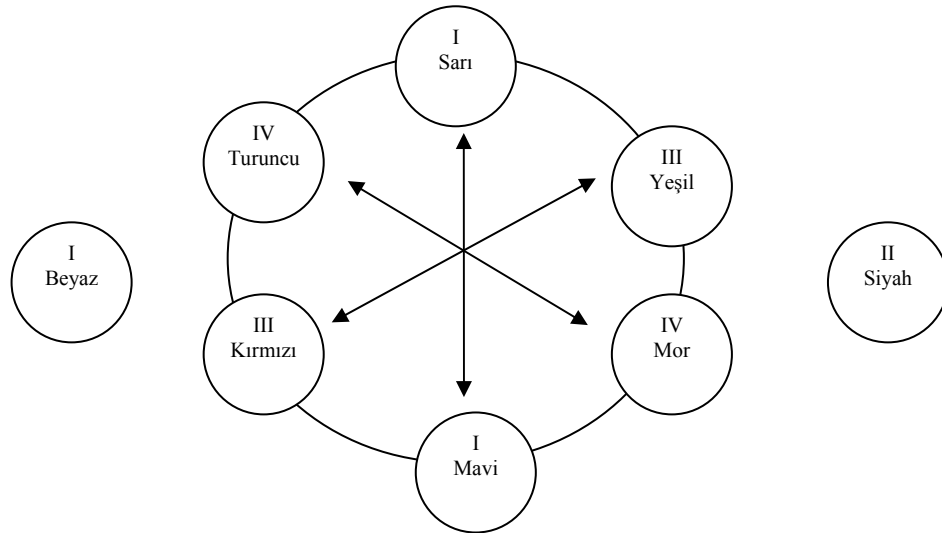
Tiz seslere büyük bir eğilimi olan sarının bu niteliğine göz ve ruh için dayanılmaz derecede bir kuvvet ve tizlik kazandırılabilir. Bu durumda gittikçe daha yüksek sesle çalınan keskin bir trompet ya da en tiz perdeden çalınan bir borazan sesinin tınısını verir. Sarı tipik bir dünyevi renktir. Sarı çok derine çekilemez. Maviyle soğuklaştırıldığında, yukarıda belirtildiği üzere, hastalıklı bir ton verir, insanın ruh durumlarıyla karşılaştırılacak olursa, çılgınlığın renkle canlandırılması gibi bir etki yapabilir.

“Rengi Anlamak” adlı makalesinde Kandinsky, mavinin göksel bir renk olduğundan söz eder. *“Çok derine inen bir biçimde, dinginlik ögesini geliştiren mavi, siyaha gömüldükçe insani olmayan bir yas tınısıyla yüklenir. Bu durumda, sonsuz bir derinleşme duygusu söz konusu olur. Açık tonlara gittikçe, mavi renk, daha kayıtsız bir karakter edinir, insana uzak ve kayıtsız bir tutum takınır: yüksek, açık mavi*

*gökyüzü gibi. Demek ki, ton ne kadar açılırsa tınısı o kadar azalır, susan dinginliğe dönüşene, yani beyaz olana kadar bu böyle sürer.*⁷³ Sanatçı, rengin müziksel yönden canlandırıldığında, açık mavi flüte benzediğini ifade eder. Ona göre, koyu mavi viyolonsele, daha da koyuldukça kontrbasa ve onun harika tınlarına dönüştüğünü söyler. Sarı kolayca şiddet gösterir, büyük derinleşmelere dalamaz. Kandinsky'ye göre mavi zar zor şiddet gösterir, hiçbir zaman büyük şiddetlere yükselemez. Her yönden birbirine tam karşıt bu iki rengin, sarı ve mavinin ideal dengesi yeşil renkte kurulur. Yatay hareketler karşılıklı olarak birbirini yok eder. Merkezden kaçan ve merkeze koşan hareketler de birbirini yok eder. Bu renkte dinginlik vardır. Yeşilin etkisi doğrudan gözümüze ve sonunda göz yoluyla ruhumuza ulaştığında da aynı sonucu elde ederiz. Bu gerçek, ona göre çok uzun zamandan beri, hekimlerce de genel olarak bilinmektedir. Mutlak yeşil bütün renklerin içinde en dinginidir: hiçbir tarafa doğru hareket etmez. Ne sevinç, ne yas, ne tutku tınısı içerir.

Kandinsky, beyazın insan ruhu üzerinde büyük bir susuş etkisi yaptığını söyler. Ona göre, içsel olarak tınısı bir tınısızlık gibidir, müzikteki bazı susuşlara benzer, bir bölümün ya da içeriğin gelişimini sadece zaman bakımından kesmekle birlikte bir gelişimin noktalanması olmayan susuşlar şeklinde ortaya çıkar.

Materyalist dünyada yalın renkler ve birleşimleriyle tinsellik arayışında olan Kandinsky'nin renk çizelgesi şu şekilde numaralandırılabilir:



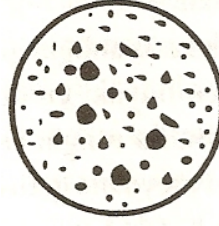
Roma rakamları karşıt çiftleri göstermektedir.

⁷³ Wassily Kandinsky, *La peinture en tant qu'art pur*, s.2.

İkinci karşıt çifti: III ve IV (fiziksel nitelikte, tamamlayıcı renkler olarak)

III kırmızı yeşil = III. karşıtlık
1 hareket zihinsel olarak ortadan kaldırılmış I. karşıtlık

Kendi içinde hareket



kırmızı

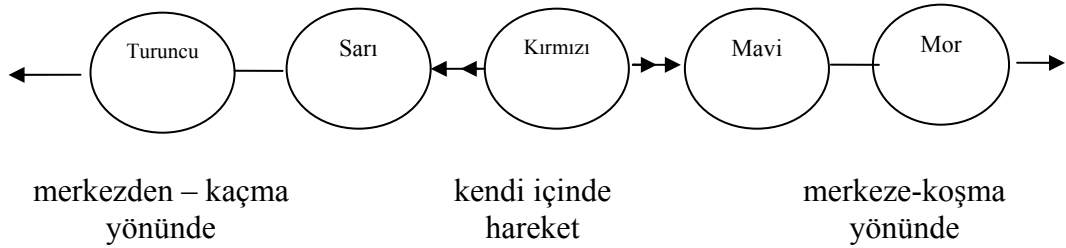
= Gücül hareketlilik
= Hareketsizlik

Merkezden-kaçan ve merkeze koşan hareket hiç yoktur.
Işıksal olarak karşılaştıklarında = gri
Mekanik olarak beyaz ve siyah katıldığında = gri

IV *turuncu mor* = IV. karşıtlık

I. Karşıtlıktan şöyle ortaya çıkar:

1. Sarının kırmızı içinde etkin öge olmasıyla = turuncu
2. Mavinin kırmızı içinde edilgin öge olmasıyla = mor



Siyah renk için sanatçının görüşleri şöyledir: “*Ve olanak tanımayan bir hiçlik, güneşin sönmesinden sonraki ölü hiçlik, geleceği ve ümidi olmayan sonsuz bir susuş gibidir, siyahın içsel tınısı. Müziksel olarak canlandırılacak olursa, bir finalin ardından gelen kesin susuşa benzer; bundan sonra müzik yeni bir dünyanın başlayışı gibi devam edecektir, çünkü bu susuşla kapanan müzik sonsuza dek bitmiş, tamamlanmış, çember kapanmıştır. Siyah yanıp bitmiş bir odun yığını gibi sönmüş bir şeydir, cenaze gibi hareketsizdir, olan bitene duyguyla katılmaz, üzerinden her şeyin akıp gitmesinden etkilenmez. Vücudun ölümden, hayatın kapanışından sonra susuşu gibidir. Siyah dışsal olarak en tınısız renktir.*”⁷⁴ Bunun için üzerinde bütün

⁷⁴ Wassily Kandinsky, *Préface du catalogue paru lors de la seconde exposition de la Nouvelle Union des Artistes de Munich (1910)*.

öbür renkler, hatta içlerindeki en tınısız bile, daha bir güçlü ve kesin tını verir. Beyaz üzerinde bu böyle değildir, beyaz üzerinde hemen hemen bütün renkler tını bakımından bulanıklaşır, bazısı bütünüyle akıp kaybolur, zayıf, kuvvetten düşmüş bir tını bırakır. Bu durumda, sanatçının renk sözlüğüne göre beyazın arı sevincin ve duruluk ve temizliğin rengi olarak seçilmiş olması boşuna değildir. Siyah ise en büyük, en derin acının giysisi, ölümün simgesi olarak seçilmiştir. Bu iki rengin arasındaki, mekanik karışım yoluyla kurulan denge gri rengi oluşturmaktadır. Gri tınısız ve hareketsizdir. Ama bu hareketsizlik yeşilin dinginliğinden başka bir karakterdedir. Yeşil iki etkin renk arasında, onların ürünü olarak ver alırken gri ıssız bir hareketsizliktir. Gri ne kadar koyulaşırsa ıssızlık o kadar ağırlık kazanır, boğucu etkisi kendini gösterir. Açıldıkça da rengin içine bir çeşit hava, gizliden gizliye ümit içeren bir soluk alma olanağı girer.

Kandinsky'nin renk skalasında kırmızının bambaşka bir yeri vardır. Kırmızı, sınır tanımayan, tipik sıcak bir renktir, içsel olarak çok canlı, hareketli, huzursuz bir etki yapar. Onda, varlığını her yöne dağıtan sarının uçarılığı yoktur, bütün enerjisine ve yoğunluğuna rağmen, neredeyse amacını biliyor denebilecek büyük bir gücü olduğunu hissettirir. Kırmızı çok zengin ve farklı bir renktir. Satürn kırmızısı, zincifre ya da vermiyon kırmızısı, İngiliz kırmızısı, vişneçürüğü ya da kökboya kırmızısı; en açıktan en koyuya kadar her ton kırmızı farklı bir ışık kazanmaktadır. Temel tonu koruyarak tipik bir sıcaklık ya da soğukluk taşıma olanağı bulunmaktadır.

Açık, sıcak kırmızı, Satürn kırmızısı, orta-sarıyla belli bir benzerlik gösterir ve güç, enerji, atılım, kararlılık, sevinç, zafer duygusu uyandırır. Müziksel olarak da boruların tınısını andırır, ama biraz inatçı, insanın üstüne üstüne gelen, kuvvetli ses olan tuba sesini verir. Kırmızı, zincifre gibi orta ton olarak, keskin duygunun kalıcılığını kazanır: alev alev yanan bir tutku gibidir.

Kahverenginin temel kırmızı tonuna katılmasıyla, ortaya bir içsel güzellik çıkar. Sanatçı bunu kısıtlayış olarak ifade eder. Zincifre kırmızısının sesi tubaya benzer ve kuvvetli davul vuruşlarına paralel sayılabilir.

Kandinsky'nin sanat kuramında renklerin yan yana getirilmesinde uygun olan ya da uygunsuz birleşimler, çeşitli renklerin çarpışması, birinin ötekini gölgede bırakması, birinin birçoğunu gölgede bırakması, birinin ötekinin içinden tınısını duyurması, renk lekesine kesinlik kazandırma, tek ve çok yönlü renklerin çözüştürülmesi, sınırları

dağınık renk lekesini çizim yoluyla sınırlama, bu lekeyi çizilmiş sınırın dışına taşıma, renkleri birbiri içine akıtma, keskin biçimde ayırma gibi yöntemlerin önümüze serdiği salt resimsel (= renksel) olanaklar uzun bir dizi oluşturmaktadır.

Kandinsky ile başlayan ve XX. yüzyılın ilk onyıllarının en önemli olgusu olan sanatın objesinin, nesnelere dünyasından tinsel-sanatsal bir dünyaya geçişidir. “Görünen” dünyanın duyusal olarak kavranan dünya olmayıp, tersine, tinsel olarak ben’in ifadesi, dışlaşması olarak kavranan bir dünya şeklinde algılanması gerekmektedir. İşte bu noktada da içsel ifade biçim ve renklerin yeni bir kavramda somutluk kazanmasını beraberinde getirir. Bu kavram “soyut”tur. “İfade” ve “soyut” bir anlamda birbiriyle örtüşürler ve birlikte yeni bir evren tablosunu oluştururlar. 1900’lerden sonra Kandinsky’nin öncülüğünde gelişen bu soyut evren tablosu, tüm bir çağa giderek egemen olur. Tüm bu soyut evren, soyut değer sistemleri ile insanı aşan, insanın dışında ve bu anlamda transcendent (aşkın) bir varlık dünyasını oluşturur. İnsan da böyle soyut bir dünyada giderek empirik gerçeklik dünyası ile ilgisini yitirir, hatta onu yok sayarak, “asıl varlığı” bilerek, düşünerek ve yaratarak yaşamak ister. Böyle bir istemle insan, empirik bir dünyadan çıkarak soyut bir dünyaya katılır. İşte bu çerçeveden baktığımızda, Kandinsky’nin sanat kuramının özü bu temel görüş olarak karşılık bulmaktadır.

SONUÇ

Çalışmamın ilk bölümünde Kandinsky'nin yaşamından kesitler, ikinci bölümünde Kandinsky'nin sanat kuramında renk olgusu ve son bölümünde sanatçının biçim anlayışı, resimleri üzerinden ele alınmıştır.

Söz konusu olan hem sanat kuramcısı, hem sanatçı olduğunda, onun sanata katkılarından bahsetmek ve bunları basit örneklere indirgemek o kadar da kolay görünmemektedir. İşlevi itibariyle kuramcı, üretilen kurama bağ(ım)lı bir etki yaratmak zorunda ve etkisi bu bağlamda bir sonraki adıma yönelik olacağından, ancak bir bütün içerisinde ele alındığında, gerçekten tanımlanabilir veya böyle bir etkinin varolup olmadığından bahsedilebilir.

Wassily Kandinsky, yaşadığı döneme duruşu, kuramı ve yapıtlarıyla adını yazdırmış önemli bir kişiliktir. Onun sanat üzerinde kendisini konumlandığı arayış, temelde iki sorunsala dayanmaktadır. Birincisi, varolan klasik sanat geleneğinin ortadan kalkmış olması, empresyonistlerin duyular dünyasını yansıtmalarına karşılık, kübistlerin nesnelere kavramlarını aktardıkları dönemin hemen ardında bulunmasıdır. Bu dönemde nesne kavramının da elenmiş olduğunu görmekteyiz. İkinci sorunsal ise, izleyiciyi hedefleyen yeni bir sanat anlayışına gebe olan bir dönemde, bu yeni anlayışın nasıl olması gerektiğine dair kesin bir sonuca ulaşamamış olmasıdır. İşte bu iki sorunsal arasında bir sanatçı ve aynı zamanda kuramcı olarak Kandinsky, sanata kendi katkısını oluşturur ve soyut resmi yaratır.

Kandinsky'ye göre soyut sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirmektedir, bu iç dünya duygusal dünya değildir, tersine sanat düşünürü için, korku, neşe, hüzn gibi duygular sıradan, basit duygulardır. Bu duygulardan arınan, bunları aşan sanatçı "yüksek düzeydeki hakikatler"e açılır ve özgürlüğe kavuşur. Özgürlük, renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı "ruhsal titreşimleri" duyabilmektir.

Görünenin gizemli gücü sanatçının içinde saklıdır. Daha biçim almamış olan tinsel yaşantısını sanat yoluyla biçimlendiren, dışa döken sanatçı “gören ve yaratan” kişidir. Kandinsky’ye göre, soyut sanatçı sanat yapıtını, tıpkı Tanrı’nın evreni yaratırken uyguladığı ilkelere uyarak yaratır. Bu nedenle de “*sanat yapıtı yaratmak, evren yaratmaktır*”⁷⁵ diyecektir. Saf sanatsal ifadeyi örnekleyen başlıca sanat türünün müzik olduğunu düşünen Kandinsky’nin tüm sanat yapıtlarında renkler ve seslerin birbirinden ayrılmadığını görmekteyiz. Mistisizm ise, sanatçının bir diğer temel eğilimidir.

Elimizdeki veriler ışığında, Kandinsky olmasaydı, sanat doğayı taklit etmeyi bırakmayacak, kendi doğasını ortaya koyamayacaktı diyebiliriz. Malewitch’e göre: “*Eğer bir hakikat varsa, bu yalnız içeriksizlikte, hiçlikte’dir. Bu hakikatin ortaya çıktığı yer de doğrudan doğruya soyut sanat, içeriksiz sanattır.*”⁷⁶ Malewitch için, Kandinsky bir mihenk taşıdır, “yeni sanat”ın yaratıcısıdır. O olmasaydı soyut sanat böylesine ivme kazanamayacak, soyut sanat kavramı içine giren tek tek sanat anlayışları, non-figüratif ve süprematizm gibi sanat akımlarından bahsedilemeyecekti.

Wassily Kandinsky’yi sanatta çığır açmışlığı ile biraz olsun tanıtmak amacıyla yazdığım bu tezde, aktarmaya çalıştığım temel unsur da budur aslında. Onun hayatının ekseninden giderek, belirli bir dönemde sanata yaptığı katkıları ortaya koymaya çalışmak...

⁷⁵ İsmail Tunalı, *Estetik*, s.19.

⁷⁶ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, s.54.

KAYNAKÇA

De Chirico G., *Gizem ve Yarati*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005.

Henry Michel, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris, Editions François Bourin, 1988.

Henry Michel, *Ce que veut dire "abstrait" dans l'expression "peinture abstraite"*, Paris, Editeurs Des Sciences et Des Arts, 1984.

Henry Michel, *Formes et Couleurs*, Paris, Editions François Bourin, 1988.

Henry Michel, *Difficultés relatives à l'unité des couleurs et des formes*, Paris, Gallimard, 1989.

Henry Michel, *La forme abstraite: la théorie des éléments*, Paris, Editions François Bourin, 1988.

Holzschue Linda, *Rengi Anlamak*, Çev: Fuat Akdenizli, Duvar Yayınları, Konak İzmir, Ekim 2009.

İpşiroğlu Nazan, İpşiroğlu Mazhar, *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Yayınevi, İstanbul, 2009.

Kandinsky Wassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 2005.

Kandinsky Wassily, *Point et ligne sur plan: Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Paris, Gallimard, 2006.

Kandinsky Wassily, *Regards sur le passé et autres textes (1912-1922)*, Paris, Hermann, 2003.

Kandinsky Wassily, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, Çev: Tevfik Turan, Hayalbaz Kitabevi, 1. Baskı, 2009.

Kandinsky, *Collections du Centre Georges Pompidou Musée des Beaux-arts*, Nantes, co-édition, 1998.

Kandinsky, *Ecrits complets*, Tome II, *la forme*.

Kandinsky, *Préface du catalogue paru lors de la seconde exposition de la Nouvelle Union des Artistes de Munich*, 1910.

Lynton Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.

Mahnke Frank H., *Color in Man Made Environment*, New York, VNR, 1982.

Passeron René, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Sezer Tansuğ, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982.

Rebay, Hilla ed. In Memory of Wassily Kandinsky [Includes 1918 text of Kandinsky's autobiography] Text Artista.

Schönberg A., *Armoni Dersleri*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.

Tunalı İsmail, "Estetik", *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008.

Turani Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 11.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, Haziran 2006.

Worringer Wilhelm, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

İnternet arşivi

La naissance de l'art abstrait, une invention du XX^e siècle / un mouvement, une période. Dossiers documentaires sur les collections du Musée National d'Art Moderne.

Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne Hors Série/Archives.

Kandinsky Wassily, Jaune, rouge, bleu, 1925. Collections du Musée-Analyse d'une œuvre pour les enseignants du primaire.

Grandes figures de l'art moderne/Dossiers pédagogiques Centre Pompidou No:4-56.

Dergiler

XX^e siècle, n^o spécial *Hommage à Wassily Kandinsky*, 1974.

Kandinsky, *Sur la question de la forme et des couleurs, Der blaue Reiter*, Piper & Co, éditeur, 1912

Özgeçmiş

6 Şubat 1958’de doğan İznur Bayramın, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Roman Dil ve Edebiyatları bölümünden mezun olduktan sonra Université de Dijon ve Université de Paris Ouest, Nanterre La Défense’da CIEF-FLE Fransız Dil ve Edebiyatı üzerine çalışmalar yapmıştır.

1980 yılından beri öğretmen ve okul yöneticisi olarak eğitimin içindedir. Aldığı eğitimler yurt içinde ve dışında olmak üzere felsefe, edebiyat, eğitim yöneticiliği gibi geniş bir yelpazeye yayılmıştır.