

Örtüsüz Gerçeklik: Wassily Kandinsky'nin Yeni Realizmi

Şule Gece Çelikkan*

Özet

Bu makalede soyut sanatın öncü isimlerinden Rus sanatçı Wassily Kandinsky'nin eserleri vasıtasıyla, gerçekliğin tek boyutlu olmayıp, görünenden, algılanandan ve duyulandan farklı bir gerçeklik boyutunun da olabileceği gösterilmek istenmiştir. Soyut sanat bize bu gerçekliği gösterebilecek ruhsal bir alandır. Soyut sanat yeni bir dil oluşturarak bizlere sanatın sadece görülecek bir şey değil, aynı zamanda üzerinde düşünülecek ve tartışılabilir bir alan olduğunu da göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Soyut sanat, yeni realizm, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Martin Heidegger.

Revealing without a Veil: New Realism of Wassily Kandinsky

Abstract

This paper aims to present that the reality is not unidimensional in a way that there might be an aspect of reality that is distinct from how it seems, how it is perceived and heard through the art works of Wassily Kandinsky, who is pioneering Russian Artist in abstract art. The abstract art is a spiritual area that can show this reality. The abstract art shows us the art is not only a visible thing, but also an area under consideration and discussion by means of creating a new language.

Keywords: Abstract art, new realism, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Martin Heidegger.

* Yrd. Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, Muğla/Türkiye, gecesule@gmail.com

Wassily Kandinsky, iç yaşamı tüm zenginliğiyle yakalayabilen bir ruh ressamıdır. Onun seyircisi, ruhunu içsel sezginin duyuruşuna ve saf iç sesin algılamasına açabilecek şekilde bir olgunluğa kavuşturduğunda ancak resmin harmonisine erişebilir. Ruh, bu harmoniyi algıladığı zaman ancak estetik hazı yakalayabilir. Bu nedenle Kandinsky, bugün birçok sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni tarafından soyut sanatın öncüsü olarak kabul edilmektedir. Sanatta sezgisel yönelim ile, nesneden ziyade, insanın varoluşuna dair açık bir içsel hakikatin ifadesini bulduğumuz Kandinsky resimleri, Karl Jaspers'in " Felsefe yolda olmaktır." ibaresini sanata uyarlayan bir kurgu ile " Sanat, soyuta giden yolda olmaktır." şeklinde izah edilebilir. Onun resimlerinde baskın olan vahiysel kompozisyon, nesnelerin çözümlüğü ile birlikte doğal dünyadan ve onun temsili işaretlerinden de süregelen bir kopuşun göstergeleridir. Özellikle, atomların çözünmesi ile bağlantılı bir zihinsel kriz ve maddenin parçalanması ile baş gösteren ruhsallığa eğilim arasındaki açık bağlantıdan hareket eden Kandinsky fark etti ki, maddeye ilişkin sert imaj ve önyargı kabuğu delinmişti. Katı madde artık ruhsal olarak düşünülebilirdi. Bu nedenle Rudolf Steiner'in bir dersinde bahsettiği gibi; " Her şeyde biz deneyimle karşılaşırız, teosofi ve antropoloji bize bunu öğretir, ruh yoğunlaştırılmış olarak anlaşılabilseydi, buz suyla, madde ruhla ilişkilidir. Eğer sen bunu eritirsen, bu su olur. Eğer sen maddeyi eritirsen, bu madde olarak gözden kaybolur ve ruh olur. Her şey yani madde gerçekte ruhtur, bu ruhun dış görünüşüdür." ¹

Ve böylece Kandinsky, bu ökölt doktrinler çerçevesinde, dünyayı katı maddesel gerçekliğin bir tezahürü olarak görmek yerine, iç ahenk ve sezginin de yardımıyla ruhsal gerçekliğin bir tezahürü olarak değerlendirdi ve öyle gördü. Resimleri bu vahiysel anlam ve çağrışımlarla yüklü bir soyutluğun ve soyutlamanın keşfine doğru yönelirken, aynı zamanda izleyicinin ruhsal değişimi ve dönüşümüne olanak tanıdı. Bu ruhsal değişim ve dönüşümü en çok etkileyen şeylerden birisi ve belki de en önemlisi soyut sanatın ve soyut sanatla uğraşan sanatçıların kendi iç seslerinden beslenmeleri ve bunun içinde normal dilin olağan tüm yollarından kendilerini kurtarmalarında gizlidir. Olağan görme yollarını değiştiren ve esere farklı şekilde bakmayı ve yorumlamayı gerektiren soyut sanat, aynı zamanda olağan dil sınırları içinde kalarak bunun başarılamayacağını düşünür. Dolayısıyla soyut sanatta sessizlik ve yaratımı tetikleyen bir iç ses gerekmektedir. Bu nedenle sessizlik, açığa çıkarmanın en önemli belirteçlerinden biridir. Sanatın doğası, yıllarca kendi sessizliği içindeki sanatçının iç sesinden beslenmiştir. Bütün ezoterik öğretiler sesin önemi üzerinde dururken aynı zamanda, yaratma hakikatini tetikleyen unsuru iç sesi ilham eden metafiziksel hakikatin kaynağından olan bir tür ödüllendirme, bir imtiyaz, bir bahşedilme olarak anlayıp takdir etmişlerdir. Ses, gerçekten büyüü bir doğaya sahip olduğu

1 Moshe Barasch, *Modern Theories of Art From Impressionism to Kandinsky*, Volume 2, USA, New York University Press, 1998, s.301.

için bu sesi kullanan ve yaratıcı aktı gerçekleştiren insanların özel kişiler olması gerektiği inancı ilkel insandan günümüze aktarılan bir tür büyüsel söylem olarak belleğimize yerleşmiştir. İşte bu yüzden müzikte soyut sanat için önemlidir. Sadece müziğin değil, şiirinde bu sessizliği beslediğine ve iç sesin en ilham edici yollarından birisi olduğuna Schelling' de değinir ve “ saf düşüncenin bir felsefesiyle karşılaştığında şiirin örneklerindeki benzerlikleri kullandığına ve gerçek mantığın ancak şiir içinde hareket edebileceğine inanır. Bunun yanında bir çok soyut kuramcı da, ezoterik sanat çalışmalarının çoğunun sessizliğe işaret ettiğinden bahsetmişlerdir. Ungaratti, “ şiirin, sessizliğin öz gözyaşlarına benzediğini öne sürer; Mallarme bir şiirin saf sessiz olduğunu kanıtlamaya çalışır. Bütün modern ressamlar Kasimir Malevich'i takip ederler, böylesine bir program daha çok ayrıntılı şekilde ve kendi bilincindedir.”² Elbette bu şiirsel yolun derin ve kaotik çağrışımlarını soyut sanata ilgisi olan şairler kadar ressamlar ve düşünürlerde kullanmışlardır. Temelde yaşamın içindeki açığa çıkışların, geri çekilmelerde ve örtülü olanın açığa çıkmalar içinde temsiline karşılık gelen bu yönelimin izlerini Edmund Burke' da görmekteyiz. Kelimelerin gücüne inanan ve bunun için sanatın taklitçi olmak yerine yaratıcı olması gerektiğini savunan, sanatın klasik taklidin kurallarından kendini özgür bırakması için en önemli yolun kuralsız bir tür olan şiirde bulunduğunu ifade eden Burke, bunu şu şekilde belirtmiştir: “ Kelimeler, duyguları ifade edecekleri zaman, bazı imtiyazlardan hoşlanırlar, onlar kendileri ihtiraslı yan anlamlarla yüklenmişlerdir, onlar görünür olup olmadıklarını düşünmeye zorunlu olmadan ruhlar hakkındaki şeyleri çağrıştırırlar. Sonuçta Burke ekler; başka şekillerde imkansız olanı, kelimelerin kombinasyonlarıyla etkilemek, bizim gücümüzdedir.”³ Kelimelerin imtiyazları, onların içsel hakikat üzerindeki etkisine denk gelmektedir. Kelimeler, çeşitli armonilerle, görünenin ötesinde, görülmeyen, ama ruhu besleyen soyut izlenimlere eşlik eder. Her kelime bu yüzden, temsil ettiği nesne kadar, onun temsil edilmeyen soyut anlamının bulunması ve sadece zihinde değil, ruhta temsil edilmesine olanak tanır. Bu konuda, Kandinsky' de, kelimelerin gücüne inanır. “ Sözcük, içsel armoniyi ifade edebilir. İçsel armoni, kısmen yada belki de çoğunlukla adını verdiği nesneden doğar. Ama nesnenin kendisi görülmeyip, adı işitildiğinde işitenin zihni yalnızca soyut bir izlenim elde etmektedir. Yani nesne, madde halinin dışına çıkmış ve kalpte kendisiyle uyumlu bir titreşim oluşmuştur.”⁴ Nesnenin görünenin ötesinde farklı anlamlarını keşfetmek ve bu soyut anlamlarla ruhsal zenginliği beslemek soyut sanatı tetiklediği kadar, sosyal ve zihni tetkiki tetikleyen, önemli geliş-

2 Karsten Harries, *The Meaning of Modern Art-A Philosophical Interpretation*, USA, Northwestern University Press, 1968, s.60.

3 Jean François Lyotard, *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, Ankara, Vadi Yayınları, 1997, s.459.

4 Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, 2005, s.58.

meler de soyut sanat için yol gösterici olmuştur. Değişen toplumsal dinamikler, bilimsel keşifler, kültürel pratikler, farklı felsefi düşüncüler soyut sanatın öncülerin de kuşkusuz yeni perspektiflerin oluşmasına meydan verecektir. Özellikle Kandinsky gibi bir soyut sanat öncüsü, gerçekliği algılayış tarzımızın yanılığın olabileceğini önemli bir bilimsel keşfe dayandırarak, bir yeni realizme işaret etmiştir. “Kandinsky, atomun bölünebileceği düşüncesini kullanarak, gerçekliğin görüldüğü gibi olmayabileceğini işaret ederek, onun isimlendirdiği şekilde, sanatın yeni gerçekliğini doğrulamıştır.”⁵

Kandinsky, sıklıkla açığa çıkarmanın örtüsüz oluşundan dem vurur. Ona göre örtülü olan gerçeklik, her zaman aşinalık ile beslenen ve alışıldık nesne görüntüsü içinde kendini gösteren bir görüntüler dizgesidir. İnsanların alıştıkları ortamın dışında farklı yerler ve durumlar karşısındaki tedirginliğini buna bağlayabiliriz. Yaratıcı aktivite her zaman biraz farklılığı, biraz özgürlüğü, biraz cesareti, kısacası soyutlamayı gerektirmektedir. Bu durumda temsilin sağladığı görüntüler dünyasının ve aşına olduğumuz her şeyin terk edilmesi anlamına gelmektedir. Sanatçıya bu tarz bir özgürlük cesaretini kazandıracak soyutlama faaliyetini öneren Kandinsky, yeni realizm adını verdiği hareketini buna dayandırmaktadır:

“Sanat yapıtı, önce kendisi birtakım umutların yeridir. Dinlemenin yerine ne söylendiği önemlidir. Seyirci dış görünüşün yalanlarıyla ilgilidir. Eğer o bu ilgiye yapışır, yapamaz, fakat bir saf durum yapıtta azalır, bir bellek uyandırılır; fakat bu bellek sanat yapıtının yardımcı yoludur. Sanat, temsilin desteğine ihtiyaç duymaz. Aksine, temsil her zaman gereğinden çok aşına bir dünya içine gözlemciyi geri atma eğilimindedir. Temsil, gerçekliği saklayarak aşinalığın örtüsünü sürdürür.”⁶ Kandinsky yaşamın tekdüzeliği yerine yaşamın güçlü akışını ve her şeyi dönüştürebilecek gücü olduğunu bu paragraflarda özellikle belirtmektedir. Yaşam akışı sadece soyut sanatçılarda değil, modern sanatla uğraşan tüm sanatçılarda önemli bir yere sahiptir. Subjektif eğilimlerin önem kazandığı ve insanın kendiliğine dair sezgisel yönelimlerinin arttığı bir dönemde, doğa ve biçimlerin, insanın kendiliğine dair bir bilinçli öngörü ve tutum kazandırmaktan ziyade, bakışı, iç yaşamdan olguların ve görüntülerin pozisyonlarına sabitleme işlevi, ruhu körelten bir muhafazadan başka bir şey değildir. Dolayısıyla, Kandinsky, pozitivizme, Bergson’un yaratıcı akışıyla metafiziksel bir alternatif sağlamıştır. Bu alternatif okumada, psikoloji enstitülerinin kurulması ve insana dair psikolojik süreçlerin keşfedilmesi aktif bir rol oynamıştır. İnsan düşüncesine dair merak edilenler araştırma konusu olmuş ve dış gerçekliğe güçlü bir alternatif olarak kendini duyurmuştur. Bu dönemde yine Kandinsky’nin zihinde canlanma ve şi-

5 Donald Kuspit, “A Freudian Note on Abstract Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, no. 2, 1989, s.124.

6 Karsten Harries, *a.g.e.*, s.135.

irsel uyanışa yol açan soyut sanatını özgürce sergilediği ‘Kompozisyonlar’ sergisi ise Rusya’nın Rönesansı olarak adlandırılmıştır: “Kandinsky’nin resimleri soyut mudur? Cevabı sergisinin alt yazısında görülmektedir. Soyuta giden yoldur. Yani biz bir seyahat halindeyiz. Soyutlama, genelde bir nesne olmaması şeklinde tanımlanır. Özellikle resim ve şekillerle oluşturulmuştur. Kandinsky, nesnelere dünyasından izlerin olup olmamasının önemli olmadığını, önemli olanın ritimler ile tuval üzerindeki ahenk olduğunu söylemiştir. Kandinsky, soyutlamayı değil, renklerin, çizgilerin ve ritmik düzenlemelerin titreşimiyle mutlak uyumlu, ve saf duyguyu aramaktaydı. Bundan dolayı çalışması artan şekilde soyut hale gelmiştir. Bu harika sergi yeni yollarla, iç seslerimizi deneyimlememiz de bize yardımcı olmaktadır.”⁷ Kandinsky, sanatın dış formlarla ilgilenmekten ziyade iç formları resmetmesi gerektiğine ve sanatçının zihinsel meşguliyetini kendi iç dünyasına yönlendirmesi gerektiğine dikkatleri çeker. Onun soyut resimleri adeta zengin bir dil dünyasını ve anlamın hakikatin ifade eder: “Kandinsky’ye göre, sanatçı orijinal bir şeyler söylemeli sanatın ifadesine ve diline yeni bir şeyler katabilmelidir. Kandinsky hisseder ki, yeni doğrular, eskinin dışında organik olarak sanatı geliştirir. Fakat doğanın dış görünüşünün yüzeysel taklidi içerik ve ifadenin özüne nüfuz etmenin anlamı olamaz. Kandinsky, Klee ve Mondrian gibi sanatçılarında takdir ettiği gibi evrensel güzellik, kendi izlenimi ötesine gider, yada bireysel kişiliğin ifadesinin, bu sonsuzun bir hissidir ve doğanın niteliğinin sınırsızlığıdır.”⁸ Bu nedenle doğanın taklidine şiddetle karşı çıkan Kandinsky, adeta Baudelaire’ci bir tutumla bunun yaratıcı aktiviteyi kısırlaştıran yapısına dikkatleri çeker. Ona göre taklit etmeyen, nesnel olmayan sanat devrimci doğasıyla zaten dikkatleri çeker. Sanat yapıtı ne de olsa bir gizdir, kendini gören gözlere bu gizi kolaylıkla açamaz. Görmeye çabalayan insan için her temsil, bir açığa çıkıştan ziyade gerçekliğin üstüne bir örtü serer. Bu durumda temsili elementlerden kurtulan her sanat yapıtı, seyirciyi gerçek anlamda görmeye davet eder. O halde temsili bir resimden ziyade, insanı görmeye ve düşünmeye sevk eden soyut sanat yapıtları gerçeği göstermeye daha hevesli ve görmeye çabalayan seyirci de daha ısrarlı ve cesur bir bakış açısına sahiptir:

“Temsili elementte bir minimum azalma, bir maksimum sanatın gücünün arttığını gösterir. Fakat, Kandinsky için soyutlamaya yönelik yol yalnızca modern sanatçıları takip etmekle olmaz. Sanatçının soyutlamaya sapmalarının yerine kendileri için bir şeyler söylemelerine kalkışmalarına izin verilmelidir. Bu sonuç bir yeni realizmdir. Henri Rousseau Kandinsky’nin antitezini keşfetti, onun amacı

7 Patricia Railing, *The Art Book- Exhibitions, Museums and Galleries*, Journal Compilation, Basel, 2007, s.19

8 Berry Kenneth, “Abstract Art and Education”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 32, no.3, July 1992, s. 266.

“büyük soyutlamayı”, bir “yeni büyük realizmi” baba içtenliğiyle övmektir.”⁹

Kandinsky, sanatçının takipçi olmak yerine yaratıcı olması gerektiği gerçeğinden hareket ederek, aşinalıklarımızı aşına olmayana, gerçeği düşlere, olağanı olağanüstüne döndürme becerisine sahip sanatçıları takdir eder. Gerçeği, kendi gerçekliğinden soğurmak ve düşlerle kombine edip sunmak, dünyanın olağan durumlarından serbestleşmeyi ve normal görüş yollarını terk etmeyi gerektirir. Bu büyümlü atmosfer Kandinsky'nin yeni realizmine hakim olan bir düşsel evrendir. Bu düşsel evrende artık sözcüklerin önemi yoktur. Tıpkı Heidegger' de olduğu gibi her şey şiirsel bir dille çağrılır. Ve bu evrende bilgi, tıpkı Schopenhauer' de olduğu gibi yaşam iradesinden tümüyle bağımsız bir sanatçı özgürlüğüne sebebiyet verir.

Yeterli aklın prensipleri bir şeyin gerçekte ne olduğunu yorumlayıcı çerçeve içine yerleştirmek vasıtasıyla gizledi, bu yüzden Heidegger grameri, kelimelerin gücünü göz önüne sereni gizlemek gibi görür. “Gramer burada bir teknik duygu olarak anlaşılmaz, bu basitçe bir kelimenin iş görmesi bağlamına atıfta bulunur. Bu yüzden bir kelimenin anlamı kullanımı ile özdeşleştiğinde, bu bize bir gramatik tanımlama hissi verir. Kelime bir özel dil oyununun bağlamına yerleştirilir. Oyunlar, sırasıyla, farklı açık projelerle insanı meşgul ederler. Bu gözlem bizi kuşatan şeylere müracaat ederek uzatılabilir. Fakat bu anlamda belki yaklaşım yararlıdır, bu hem şeylerin gerçekliği yada kelimelerin bireyselliği ne gizler. Anlam yarara indirilmez.”¹⁰

Genel olarak bakıldığında, her iki düşünürde zaruri olan dilden yada aklın iradenin hizmetinden kurtarılması gibi görünse de, ortak amaç, şeylerin gerçek doğalarını bizlere göstermesini engelleyen her tür gizleyici bağlamı ortadan kaldırmaktır. Schopenhauer' in maya örtüsünü ortadan kaldıran, Heidegger' in şiirsel kurtuluşuna imkan veren şey ancak bu ideale elde edilir. Ancak unutulmamalıdır ki, insanların gerçeklerle karşılaşması her zaman sıkıntı verici olmuştur. Realite, bir şok ve acı duygusu ile insanda korkuya ve öfkeye sebep olmaktadır. Dilsel kurallar bizi böylesine bir şoktan kurtarır, sanatta bizim ortak acımızı dindirmek için çareler arar. O yüzden dil ve sanat, insan için sınımlanacak bir liman gibi iken, aynı zamanda bizi dünyanın acımasız gerçeklerinden korurlar. Bu anlamda bizler, oyunlara ihtiyaç duyarız, ama aynı zamanda, elbette, bu oyunlar bizim şeyleri gerçek doğaları içinde seyretmemize engel olacak mesafe taşlarıdır. Sert oyunu yumuşatan, hileli kurallardır. Nitekim, yeri gelmişken belirtmekte fayda vardır ki, Kübistler savaş öncesi sıkıntılı havayı dağıtabilmek için, insanlara, gazete haberlerini farklı kolajlarla yumuşatarak sunmuşlardır. “Erken kübist kolajlarda, Picasso ve Braque sıklıkla gazete sütunlarından yararlandılar. Bu kolajlar Birinci

9 Karsten Harries, *a.g.e.*, s.135.

10 Karsten Harries, *a.g.e.*, s.139.

Dünya Savaşı öncesinde ki yıllarda üretildi, özellikle Balkan krizlerinde, savaş önderliğinde diplomatik başlangıçlar kurma aracılığıyla sıkıntılı ve iş sorunlarının hatırı sayılır bir periyodunda. Sanat tarihçisi Roger Crashaw' a göre, gazete kağıdı bu kolajlar içinde estetize edilen politik olaylar hakkındadır...birçok politik mesele bu kolajlar içinde doğrudan yerleştirilebilmişti, örneğin medyanın politikası hakkında.”¹¹

Bütün bu girişim ve çabalar sanatın gücünün açık göstergeleridir. Savaş öncesi olduğu kadar savaş sonrası da, sanat, insanları, dinginleştirmiş ve rahatlatmıştır. Ancak bu dinginleştirme ve serbestleştirme hareketlerinde sanatçının en önemli esin gücü bu tarz önemli düşünürlerin düşünceleri içinde şekillenmiştir. Sanatçının, herkesten farklı bir dil yaratması gerektiği gibi, ancak mevcut dilin olanaklılığı içinde anlayabilen insanları da kendisinden uzaklaştırmaması gerekmektedir. Bunu yapabilmesi içinde aşına olunanı aşına olunmayana veyahut iletişim kurulmayanı iletişim kurulabilecek olana dönüştürebilmesi gerekmektedir. Nitekim bir şair, gramerin tiranlığından serbest kalmış kelimelerin bir yolundan dilde yararlanabilir, sanatçı tiranlığın bağlamından şeyleri özgürleştirmeye çalışır. “ Duchamp bir pisuvar gibi yada bir şişe kurutucu sunduğu zaman böyle serbest bırakmaya yönelik yolu işaret etti. Çeşitli yollarla böyle yeni gelişmeler pop art gibi yada “genel nesne resmi” bir yeni realizmin idaresinde Duchamp’ ta hareket imkanını yakalamışlardır. Bu çabaların merkezinde bireysel şeylerden özgürleştirilme düşüncesini buluruz, çünkü onlar normal görünüm bağlamlarını tahrip ederler.”¹²

Marcel Duchamp’ın bu özgürleştirici yolu kararlı bir şekilde attığına hepimiz hemfikiriz. O, seçtiği nesnenin önemli bir nesne olup olmamasına aldırmaz, hepimizin hemen hemen her gün karşılaştığı bir nesneyi sanat eseri olarak sunmayla, sanat eserlerini kendi bağlamları dışında sunmayı ve bizleri şaşırtmayı amaçlamıştır. Normal görünüşler bizleri hiçbir zaman şaşırtmaz, ama şok edici bir şekilde nesnelerin yeni görünümü içinde bizlere sunulması ve bu karşılaşma anı şok edici ve uyandırıcı bir his duygusunu beraberinde getirir. Kelimenin gerçek anlamıyla uyandırdığımızı hissederiz. İşte bu uyanma durumu bir yeni realizmden başka bir şey değildir. Üstelik bizi uyandıracak nesnenin dediğimiz gibi farklı bir nesne olup olmaması önemli değildir. Nitekim böyle bir nesne arayışına girmeyen yeni realistler bu ayırımı şiddetle karşı çıkarlar. Bu ayırım yapıldığı sürece nesnellik isteğimizde başarılı olamayız. “ Yeni realistlere “Niçin bu nesneyi seçtiği” sorulduğu zaman her zaman benzer şekilde cevap verirler. Yatağın etrafında buldum özel bir sebebi yok.”¹³

11 R. Hertz, N.M. Klein, *Twentieth Century Art Theory Urbanism, Politics, and Mass Culture*, USA, Prentice Hall, 1990, s.149.

12 Karsten Harries, *a.g.e.*, s.141.

13 Karsten Harries, *a.g.e.*, s.140.

Bu nesnenin seçimindeki özel sebep aramama düşüncesi, Kant'ın estetiğindeki çıkarırsızlık fikriyle örtüşür gibi durmaktadır. Güzelliği çıkarırsız hoşya giden olarak değerlendiren Kant'ın güzelliği elbette evrensel olarak hoşya gitme ile değerlendirilmiştir. Yeni realistlerdeki çıkarırsızlık ise, güzel olma yada güzelliğe saplanma gibi beğeni kategorilerinin dışında, bir zevkten kaçış ve sanat ile sanat olmayan arasındaki ayrıma duyarsızlaşmış gözleri, sanatın bu yeni güvensiz deneyimleme yolu ile tedirgin edip, yeni görme ve düşünme yolarına teşvik etmek içindir. “ Duchamp, kendisi bir ready-made' in seçimine başvurduğu zaman zevk kategorisini defalarca çıkardı. Bu seçim görsel kayıtsızlığın bir reaksiyonuna dayanmak ile aynı zamanda iyi yada kötü zevkin bir toplam yokluğuna dayanmalı...gerçekte tam bir anesteziye.”¹⁴

Görsellikte mutlak kayıtsızlığı savlayan Duchamp'ın bunu başardığına şüphe yok, çünkü hayatın içinden gündelik nesnelere seçmek suretiyle, beğeni yargılarının dışına çıkmayı ve işlevsel olarak kullandığımız nesnelere estetik nesnelere olarak sergilemek tavrıyla da yeni bir görme şekline olanak tanımayı bu şekilde gerçekleştirebilmiştir. Ondan çokta hoşlanmayan ve sanat dünyasındaki tüm dertler için onu suçlayan sanat eleştirmeni Clement Greenberg bile Marcel Duchamp' a estetikte yeni bir aydınlanma sağladığı için itibarını iade eder. “ Greenberg, estetik disiplinin yeni ışığı kabul ettiğini söyler. Tam olarak yeni ışık nedir? Duchamp'ın ready-made'lerinden beri bu oldukça açık oldu, ve her şey estetik olarak deneylenebildi, bu yüzden sanat gibi deneylenebildi. Kısacası, sanat ve estetik sadece örtüşmezler, onlar bir olurlar.”¹⁵

Clement Greenberg, Marcel Duchamp'ın düşüncelerini kendine göre yorumlayarak, sanat ve estetiğin birliği meselesini gündeme getirmiştir. Meseleye bu şekilde yaklaşmak ne derece doğru onu bilemeyiz, ancak bildiğimiz bu tarz düşünceler ışığında sanatta bir yeni gerçekçilik yada yeni ışığın-aydınlanmanın doğuşudur. Sanat, artık salt görsel bir şey olmaktan daha ziyade, kavramsal ve tartışılabilir bir noktaya yönlendirilmiş, sanatın kutsallığı, estetik beğeni, zevk ve görsel kayıt yada kayıtsızlık üzerinden, estetik nesnenin hüküm süren tiranlığı sonlandırılmıştır. – en azından görsel olarak- şimdi artık sanat kavramlarla, poetik bir dille ve soyut terimlerle iş görecektir.

14 T. De Duve, *Kant After Duchamp*, London, The Mit Press, 1996, s.294.

15 De Duve, *a.g.e.*, s.293.

Kaynakça

Barasch, Moshe, *Modern Theories of Art From Impressionism to Kandinsky*. Volume 2, USA, NewYork University Press, 1998.

De Duve, T., *Kant After Duchamp*, London, The Mit Press, 1996.

Harries, K. *The Meaning of Modern Art- A Philosophical Interpretation*, USA, Northwestern University Press, 1968.

Hertz R., Klein N.M., *Twentieth Century Art Theory Urbanism, Politics, and Mass Culture*, USA, Prentice Hall, 1990.

Kandinsky, W., *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci, İstanbul, Altı-kırkbeş Yayınları, 2005.

Kenneth, Berry, *Abstract Art and Education*, British Journal of Aesthetics, vol. 32, no. 3, July, 1992.

Kuspit, Donald, *A Freudian Note on Abstract Art*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 47, no. 2, Spring 1989.

Lyotard, F.J., *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, Ankara, Vadi Yayınları, 1997.

Railing, Patricia, *The Art Book-Exhibitions, Museums and Galleries*, Journal Compilation, Basel, 2007.