

T.C.
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

PETER WEISS'IN “DİRENMENİN ESTETİĞİ” ROMANI ÜZERİNE BİR
GÖRSEL OKUMA KILAVUZU

Bahar BÜYÜKGENÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA 2007

T.C.
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

PETER WEISS'IN “DİRENMENİN ESTETİĞİ” ROMANI ÜZERİNE BİR
GÖRSEL OKUMA KILAVUZU

Bahar BÜYÜKGENÇ

Danışman: Yrd.Doç. Mustafa OKAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA 2007

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Ana Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Yrd.Doç. Mustafa OKAN
(Danışman)

Üye : Doç. Birnur ERALDEMİR

Üye : Yrd. Doç. Mustafa GÜNAY

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

...../...../2007

Prof. Dr. Nihat KÜÇÜKSAVAŞ
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

PETER WEISS'IN “DİRENMENİN ESTETİĞİ” ROMANI ÜZERİNE BİR GÖRSEL OKUMA KILAVUZU

Bahar BÜYÜKGENÇ

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Yrd.Doç. Mustafa OKAN

Eylül 2007, 339 sayfa

Bu romanın algılanışı ile sanatın algılanışı, arasında okurun belleğini tarihsel bilgi bakımından düzene koyma zorunluluğu yönünde dolaysız bir ilişki vardır. Yazarın, okurunu “sanatın ve toplumsal tarihin algılanışı” bakımından uzmanlaşmış bir birey olarak görmediği ortadadır. Romanın kahramanlarına bakıldığında bu kolaylıkla görülecektir.

Romanın kahramanları Kızıl Orkestra'nın üyeleri genç komünist işçilerdir. Romanda geçen olaylar gerçek olaylara dayanmakta, Weiss'tan otobiyografik öğeler taşıyan Ben-anlatıcı roman boyunca isimsiz kalacak kahraman dışında, karakterlerinin hepsi de yaşamış kişilerdir. 1917 senesinde, Ekim Devriminin gerçekleştiği gün dünyaya gelen Ben'in babası 1919'da Bremen'deki işçi ayaklanmasında yer alan ve Alman Sosyal Demokrat Partisi'ne üye olan bir işçidir (Göbenli, 2006).

Coppi ise; tornacılık diploması olması rağmen aldığı hapis cezasından sonra damgalanmış ve bir büfe önünde ayakkabı bağı, gazete satarken, illegal Komünist Parti'nin bir üyesi olması ile otoyol yapımında çalışmak zorunda kalır. Belirsizlikten hiç hoşlanmayan, kaynağı belirtilmemiş yorumlara hiç katlanamayan, ama edebiyatın gereği olarak algının arada sırada bilinçli olarak serbest bırakılmasını da gerekli gören, hem bilim adamı hem de kahin olmak isteyen, Anlatıcı ve Coppi'ye göre daha düzenli bir eğitim almış ve yirmi yaşına yeni girmiş olan Heilmann gibi

karakterle roman, gündelik siyasetin içinden vizyon içeren bir kültür-sanat tarihi ve edebiyat alanı yaratıyor (Tanyeri, Kurultay, 2005, 5).

Hayatın anlaşılması ve dönüştürülmesi ile sanatın ve tarihin anlaşılması arasındaki ilişkinin merkeze konulduğu anlatım kurgusu, bu başlıklar altında bütünsel bir kavrayışın taşıyıcısı olan bir özneyi tarif etmektedir. Başka bir anlatımla, yazar, alternatif bir sanat tarihi algılayışı önerirken bunun yeni hayat tasarımının gerçekleşmesiyle anlam kazanacağını öne sürmektedir.

Yüzyılın romanlarından biri olarak adlandırılan “Direnenin Estetiği”yle Weiss, estetik ve politika arasındaki sınırı aşma hedefini taşımaktadır. Romaniyle yaşadığı yüzyıla damgasını vuran Weiss’ın bunu başardığını söylemek yanlış olmaz. Bu romanın Türkiye’de de incelenip tartışılmasını, tarihsel deneyimlerin gözden geçirilip okurların sınıfsal algılama güçlerinin pekiştirilmesini ümit etmek pek de ütöpik olmasa gerek (Göbenli, 2006).

Yukarıda dile getirilen beklentiye katkıda bulunmak, bu çalışmanın amaçsal çerçevesini genel olarak ortaya koymaktadır. Kuşkusuz, bu genel çerçevenin içinde bulunduğumuz akademik alanla sınırlı tutulması kaçınılmazdır. Buna göre, romanda yer alan çerçeveyi esas alarak, okurun resim ve heykel gibi temel alanlar bağlamında plastik sanatlara ilişkin tarihsel bilgisindeki olası boşluklar ve zamansal karışıklıkların giderilmesi amaçlanmaktadır. Buna göre, bu çalışma yazınsal bir ürünün talep ettiği sanat tarihi bilgisini gerekli görsel dokümanlarla birlikte kronolojik olarak düzenleyerek okuma sırasında okura eşlik edecek bir kılavuz oluşturulması hedeflenmiştir. Ayrıca bu kılavuz, romanda adı geçen sanatçılara, sanat ürünlerine ilişkin öncelikle Türkçe kaynaklar içeren bir dizini de içermektedir. Bu çalışma araştırmacıya sağlayacağı katkılar bakımından düşünüldüğünde, öncelikle kişisel tarihsel bilgisi için bir sınama ve tartışma alanı açmış olmasıyla önemlidir. Bunun yanında, çalışma konusunun belirlenmeye çalışıldığı süreçte çokça üzerinde durulan tarihsel, toplumsal ve estetik, siyasi deneyimler, sanatçılar ve ürünleri, sanat kavramları gibi konuların bir bütünlük içinde ele alınmasına olanak tanıyacağı öngörülmektedir. Bu çalışmanın yapılmasını yönlendiren “okurların sanat tarihi bilgisindeki eksiklikler ya da düzensizlikler” olacağı ve bu durumun metnin algılanmasına dönük sorunlar yaratacağı öngörüsü, tersinden

bakıldığında araştırmacı içinde tarihsel bütünlüğün geriye kalan bağlamlarını işaret etmektedir.

Bir başka deyişle, araştırmacı insanın toplumsal eylemliliği açısından yakın tarihe odaklanma ve oradan bütünsel bir görünüşü amaçlayan ilintileri görüş alanına katma, bu genel görünüşle sanatı algılayışı arasındaki ilişkiyi yeniden tartışma olanağını bulacağını düşünmektedir.

Anahtar Kelimeler: Peter Weiss, Direnmenin Estetiği.

ABSTRACT

NOVEL “AESTHETICS OF RESISTANCE” IS BASED ON VISUAL READING GUIDE WHICH WAS WRITTEN BY PETER WEISS

Bahar BÜYÜKGENÇ

Master Thesis, Department of Education of Art,

Supervisor: Yrd.Doç. Mustafa OKAN

Eylül 2007, 339 pages

There is a direct relationship between the perception of this novel and art in the way of necessity of ordering readers' memory from the point of view of historical knowledge. It is clear that author doesn't consider his/her readers as a specialized individual from the point of view of “perception of history of art and social”. It will be seen easily when the characters of novel is examined.

Members of the characters of Red Orchestra are young communists. The plot of the novel is real facts and all of the characters are real except unnamed characters in the Ben narrator novel including elements from autobiography of Weiss. Father of Ben who was born in the day of October Revolution in 1917 was a laborer who participated in a labor rebellion in Bremen in 1919 and was a member of a German Social Democrat Party (Göbenli, 2006).

Although Coppi had a certificate of turnery, he was label because of his imprisonment and he was obliged to work in motorway construction because of his being a member of an illegal Communist Party while selling shoelace and newspaper in front of a kiosk. The novel with the characters such as Heilmann, being just in twenty and educated well than Narrator and Coppi, wanting to be both scientist and astrologer, unlinking ambiguity, never bearing to comments of which source is not stated, but seeing necessary to let perception free sometimes consciously as a

necessity of literature is creating field of literature and history of culture and art including vision coming from daily politics (Tanyeri, Kurultay, 2005, 5).

The plot which is set in the center of relationship between being understood and transformed of life and being understood of art and history describes a topic conveyor of a total comprehension under these titles. In other words, while the author is suggesting an alternative perception of history of art, he claims that it will be meaningful with the realization of new design of life.

With “Aesthetics of Resistance” named as one of the novels of the century, Weiss tries to surpass the border between politics and aesthetics. It won’t be a mistake to say that Weiss has marked his seal to the century he has lived in with his novel. It is probably not a utopia to expect this novel to be discussed and analyzed in Turkey, reinforced readers’ power of categorical perception by revising historical experiences (Göbenli, 2006).

To contribute to the expectation stated above puts forward to the general aim frame of this study. Certainly, it is inevitable to hold this general frame limited only with our academic field. According to this case, by basing on the frame in the novel, it is aimed to solve the periodical confusion and possible gaps of reader in the historical knowledge about plastic arts in the context of fundamental fields such as sculpture and fine art. According to this, it is aimed in this study to form a guide accompanying readers while reading by arranging chromatically the knowledge of history of art asked by a literary production with required visual documents. Also, this guide involves an index including especially Turkish sources about work of art and craftsmen in the novel. When this study is thought from the point of view of contributions to provide to the researcher, first of all, it is of importance as it has opened discussion and testing field for individual historical knowledge. Beside, in the process of being tried to determine the topic of the study, it is anticipated to provide opportunities to handle mostly repeated topics in integrity such as historical aesthetic and political experiences, craftsmen and their works, concepts of art. The things leading this study to be carried out, to being the disorders and deficiencies in the knowledge of readers’ history of art

and the foresight of creating problems facing to the perception of this text case indicate the remaining contexts of historical integrity for researcher when it is inverted

In other words, researcher thinks to find an opportunity to discuss the relationship between focusing on near history in the point of social activity of human being and adding connections aiming at a view of integrity to the field of view, and perception of art with this general view.

Key Words: Peter Weiss, Asthetic des Widerstands.

ÖNSÖZ

Bu çalışma, bir görsel okuma kılavuzu olarak tasarlanmış olup, kişisel yorumlardan çok yazar ve yapıtları üzerine çalışmalar yapmış sanatçılardan oluşmaktadır.

Direnmenin Estetiği'ni Türkçeye kazandırmış olan Çağlar TANYERİ ve Turgay KURULTAY'a, çalışma süreci boyunca öncelikli olarak yararlandığım ve birincil başvuru kaynaklarımdan; Goethe Enstitüsü dökümanları ve Yalçın BAYKUL'a, *Direnmenin Estetiğine Güven* adlı kitabı ve yorumları ile Mediha GÖBENLİ'ye , 2002 *Die politische Ästhetik der Beschreibung, Eine Untersuchung zur literarischen Beschreibung in Peter Weiss' Roman, Die Ästhetik des Widerstands*, adlı doktora tezi ile Duk- Hyun NAM'a, *Der fünfte Block der Ästhetik des Widerstands*, seminer çalışması ile Nehrlich THOMAS'a, büyük katkılarından dolayı çok teşekkür ederim.

Bu tez çalışması boyunca yardımlarından dolayı danışmanlığımı yapmış olan Yrd. Doç. Mustafa OKAN'a sonsuz teşekkür ederim.

Bahar BÜYÜKGENÇ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
RESİM LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

PETER WEISS KİMDİR?.....	5
1.1. Peter Weiss'ın Hayatı	5
1.2. Sanat Üzerine Görüşleri ve Sanatsal Gelişimi	7
1.3. Ürünleri	40
1.4. Peter Weiss ve Direnmenin Estetiği	42

2. BÖLÜM

DİRENMENİN ESTETİĞİNİN ÖNEMİ	63
2.1. Egemen Tartışma Gündemine Bir Yanıt	63
2.1.1. Politik Gelişim	65
2.1.2. Politika ve Estetik Arasındaki İlişki	66
2.1.3. Direnmenin Tasavvuru	67
2.1.4. Estetiğin Politik İması.....	72
2.2. Hayat ve Sanat İlişkisi Bakımından.....	73
2.2.1. 1937-1939 Yılları Arasındaki Ekspresyonizm Tartışması.....	74
2.2.2. Direnmenin Estetiği'nde Sanat Diyaloglarının İşlevi	75
2.2.3. Direnmenin Estetiği'ndeki Ben veya Sanat Diyalogundaki Peter Weiss	79
2.3. Alternatif Bir Sanat Tarihi Yazımı Olarak	80

3. BÖLÜM

SANATÇILAR VE ÜRÜNLERİ, KAVRAMLAR, KURAMCILARI	89
3.1. Sanatçıları ve Sanat Ürünleri ile Direnmenin Estetiği.....	89
3.1.1. Sanatçıları ile Direnmenin Estetiği	89

3.1.1.1. Altdorfer, Albrecht (1480-1538).....	89
3.1.1.2. Bacon, Francis (1909-1992)	91
3.1.1.3. Baselitz, Georg (1938).....	94
3.1.1.4. Gentile, Bellini (1429-1507).....	95
3.1.1.5. Bellini, Giovanni (1430-1516).....	97
3.1.1.6. Beckmann, Max (1884-1950).....	100
3.1.1.7. Blake, William (1772)	101
3.1.1.8. Boldini, Giovanni (1842-1931).....	103
3.1.1.9. Boccioni, Umberto (1882-1916).....	105
3.1.1.10. Botticelli, Sandro (1445-1510)	107
3.1.1.11. Caravaggio (1571-1610).....	110
3.1.1.12. Cezanne, Paul (1839-1906).....	118
3.1.1.13. Chagall, Marc (1887-1985).....	122
3.1.1.14. Courbet, Gustave (1819-1877)	129
3.1.1.15. Dali, Salvador (1904-1989)	133
3.1.1.16. David, Jacques Louis (1748-1825)	137
3.1.1.17. Degas, Edgar (1834-1917).....	141
3.1.1.18. Delacroix, Eugene (1798-1863).....	144
3.1.1.19. Delaunay, Robert (1885-1941)	147
3.1.1.20. Derain, Andre (1880-1954).....	149
3.1.1.21. Derrida, Jacques (1930-2004).....	151
3.1.1.22. Dix, Otto (1891-1969)	154
3.1.1.23. Dürer, Albrecht (1471-1528)	157
3.1.1.24. Ernst, Max (1891-1976).....	163
3.1.1.25. Feininger, Lyonel (1871-1956).....	167
3.1.1.26. Gauguin, Paul (1848-1903).....	168
3.1.1.27. Gericault, Theodore (1791-1824)	170
3.1.1.28. Giacometti, Alberto (1901-1966)	172
3.1.1.29. Gorky, Arshile (1904-1948)	174
3.1.1.30. Goya, Francisco (1746-1828)	176
3.1.1.31. Groz, George (1893-1959).....	179
3.1.1.32. Hoffman, Hans (1880-1966).....	181
3.1.1.33. Hopper, Edward (1882-1967).....	182
3.1.1.34. Kandinsky, Vassily (1866-1944).....	183

3.1.1.35. Kiefer, Anselm (1945)	185
3.1.1.36. Klee, Paul (1879-1940).....	186
3.1.1.37. Klimt, Gustav (1862-1918).....	190
3.1.1.38. Linchtenstein, Roy 1923-1997.....	192
3.1.1.39. Magritte, Rene (1898-1967)	193
3.1.1.40. Malevich, Kasimir (1878-1935)	203
3.1.1.41. Manet, Edouard (1832-1883).....	206
3.1.1.42. Michelangelo, Buonarroti (1475-1564)	213
3.1.1.43. Millet, Jean-François (1814-1875)	216
3.1.1.44. Miro, Joan (1893-1983)	218
3.1.1.45. Modigliani, Amedeo (1884-1920)	223
3.1.1.46. Mondrian, Piet (1872-1944)	229
3.1.1.47. Monet, Claude (1840-1926).....	231
3.1.1.48. Moore, Henry (1841-1893).....	236
3.1.1.49. Munch, Edvard (1863-1944).....	239
3.1.1.50. Newman, Barnett (1905-1970)	244
3.1.1.51. Nolde, Emil (1867-1956).....	246
3.1.1.52. Picabia, Francis (1879-1953).....	248
3.1.1.53. Picasso, Pablo (1881-1973)	249
3.1.1.54. Pissarro, Camille (1830-1903).....	255
3.1.1.55. Poussin, Nicolas (1594-1665).....	259
3.1.1.56. Repin, İlya Efimoviç (1844-1930).....	262
3.1.1.57. Seurat, Georges (1859-1891).....	266
3.1.1.58. Severini, Gino (1883-1966)	272
3.1.1.59. Signac, Paul (1863-1935)	275
3.1.1.60. Schwitters, Kurt (1887-1948)	276
3.1.1.61. Tintoretto, Jacopo (1518-1594)	279
3.1.1.62. Toulouse, Henri de Lautrec.....	282
3.1.1.63. Turner, Joseph Mallord William (1775-1851).....	285
3.1.1.64. Utrillo, Maurice (1883-1955)	292
3.1.1.65. Van Gogh.....	293
3.1.1.66. Weber, Max (1881-1961)	298
3.1.1.67. Wesselman, Tom (1931-2004)	300
3.1.2. Sanat Ürünleri ile “Direnmenin Estetiği”	301

3.2. Direnmenin Estetiği'nde Adı Geçen Sanatçılar, Sanat rnleri ve Sanat Kuramcıları Hakkında Türkçe Kaynakça	322
SONUÇ	332
KAYNAKÇA	333
EK	337
ÖZGEÇMİŞ	339

RESİM LİSTESİ

Sayfa No:

Resim 1.	Peter Weiss, “Femfamnar” 450x319 cm, Karışık Teknik	12
Resim 2.	Peter Weiss, “Peter Weiss, Krieg” 460x330 cm, Yağlıboya	13
Resim 3.	Peter Weiss, “Apokalypse”, 1945, Yağlıboya	13
Resim 4.	Peter Weiss, “Selfportrait”, 1946, Yağlıboya	13
Resim 5.	Peter Weiss, “Adam Eva und Kain”, 1946, Karışık Teknik	14
Resim 6.	Peter Weiss, “Abschied von Eltern (Diagnos)”, 1962, Collage.....	14
Resim 7.	Collagen von Peter Weiss von 1959 für seinen “Mikro-Roman” “Der Schatten des Körpers des Kutschers”, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960 ait kolaj çalışması.	15
Resim 8.	Collagen von Peter Weiss von 1962 für die schwedische Übersetzung der autobiographischen Erzählung “Abschied von den Eltern”, unter dem Titel “Diagnos” 1963 im Bo-Cavefors-Verlag, Stockholm, erschienen ait kolaj çalışması	15
Resim 9.	Collagen von Peter Weiss von 1962 für die schwedische Übersetzung der autobiographischen Erzählung “Abschied von den Eltern”, unter dem Titel “Diagnos” 1963 im Bo-Cavefors-Verlag, Stockholm, erschienen ait kolaj çalışması	16
Resim 10.	Collagen von Peter Weiss von 1962 für die schwedische Übersetzung der autobiographischen Erzählung “Abschied von den Eltern”, unter dem Titel “Diagnos” 1963 im Bo-Cavefors-Verlag, Stockholm, erschienen ait kolaj çalışması	16
Resim 11.	Collagen von Peter Weiss von 1959 für seinen “Mikro-Roman” “Der Schatten des Körpers des Kutschers”, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960 ait kolaj çalışması	17
Resim 12.	Peter Weiss, “Engines Attacking the People”, 1935	18
Resim 13.	Peter Weiss, “My Studio”, 1937	18
Resim 14.	Peter Weiss, “The Rich and the Poor”, 1946	19
Resim 15.	Peter Weiss, “Laterna Maciga”, 1941	19
Resim 16.	Peter Weiss, “Infaticide”, 1948	19
Resim 17.	Peter Weiss, “Parade”, 1945	20
Resim 18.	Peter Weiss, “Christ”, 1935	20

Resim 19. Peter Weiss, "Ulysses", 1946	21
Resim 20. Peter Weiss, "Autopsy", 1944	21
Resim 21. Peter Weiss, "The Duel, Illustration II", 1953	22
Resim 22. Peter Weiss, "Fairy at the outskirts of the town", 1940.....	22
Resim 23. Peter Weiss, "Selfportrait", 1938.....	23
Resim 24. Peter Weiss, "People at the Tramvay II", 1934	23
Resim 25. Peter Weiss, "Çalışma II (Halüsinasyonlar)", 1952 (Florian Wüst, çev: Övül Durmuşoğlu, Altyazı Dergisi, 2006,73)	24
Resim 26. Peter Weiss, "Çalışma II (Halüsinasyonlar)", 1952	25
Resim 27. Peter Weiss, "Şimdi NeYapacağız?", 1958	26
Resim 28. Peter Weiss, "Kanun Namına", 1957.....	27
Resim 29. Peter Weiss, "Kanun Namına", 1957.....	27
Resim 30. Marat/Sade Tiyatro Oyunundan Görüntüler	34
Resim 31. Altdorfer Albrecht "Çarmlıha Geriliş", 1510, 100x116cm.....	90
Resim 32. Altdorfer Albrecht "Susana Banyoda", 1526, 75x61cm	90
Resim 33. Altdorfer Albrecht "İsa'nın Çarmlıha Gerilişi", 1528, 28x20 cm	91
Resim 34. Altdorfer Albrecht "Meryem'in Doğumu", 1520, 141x130 cm	91
Resim 35. Bacon, Francis "Kendi Portresi", 1971, 35,5x30,5 cm.....	92
Resim 36. Bacon, Francis "Kendi Portresi", 1973.....	93
Resim 37. Bacon, Francis "Resim", 1946, 198,1x132,1 cm.....	93
Resim 38. Bacon, Francis "Isabel Rawsthorne İçin Üç Etüd", 1967.....	93
Resim 39. Bacon, Francis "Velezkes'in Papa Portresi Üzerine Etüd", 1953, 153x118,1 cm.....	94
Resim 40. Baselitz, Georg "Öl auf Leinvand", 115x84 cm.....	95
Resim 41. Baselitz, Georg "Öl auf Holz", 89x73 cm	95
Resim 42. Gentile Bellini "Oturan Katip"	97
Resim 43. Gentile Bellini "Fatih Sultan Mehmet", 1480, 69,5x52 cm.....	97
Resim 44. Bellini, Giovanni, "Kuratrıcının Kanı", 1500, 47x34 cm, Yağlıboya	99
Resim 45. Bellini, Giovanni "Yas" 1500, 65x87 cm, Yağlıboya	99
Resim 46. Beckamn, Max "Departure, o/c", 1932-33, Museum of Modern Art, New York.....	101
Resim 47. Blake, William "Newton", 1795, Yağlıboya	102
Resim 48. Blake, William "Aus alten Zeiten", 1794, Yağlıboya	103
Resim 49. Boldini, Giovanni "Uzanmış Nü", 74x65 cm	104

Resim 50. Boldini, Giovanni “Siyah Kuşak”, 1905.....	104
Resim 51. Boccioni, Umberto, “Şehrin Yükselişi”, 1910, 200x301 cm.....	106
Resim 52. Boccioni, Umberto, “Napoli’de Pergole Altında”, 1914, 83x83 cm	106
Resim 53. Botticelli, Sandro “Venüs ve Mars”, 1483, 69x 173 cm.....	108
Resim 54. Botticelli, Sandro “Venüs’ün Doğuşu”, 1485, 172 x 278 cm.....	108
Resim 55. Botticelli, Sandro, “Primavera”, 1478	108
Resim 56. Botticelli, Sandro, Moses Life, Sistin Kilisesi Fresko.....	109
Resim 57. Botticelli, Sandro, “Cocuklu Meryem”, 1483, Pano, 58x40cm.....	109
Resim 58. Caravaggio “Mezara Koyuş”	111
Resim 59. Caravaggio “Meryem’in Ölümü”	111
Resim 60. Caravaggio “Meyve Sepeti”	111
Resim 61. Caravaggio “Emmaus’ta Yemek”	112
Resim 62. Caravaggio “Aziz Matta’ya Çağrı”	114
Resim 63. Caravaggio “Aziz Petrus’un Çarmıha Gerilmesi”	115
Resim 64. Caravaggio, “Meyve Sepetli Genç”	117
Resim 65. Caravaggio, “Baküs”	117
Resim 66. Cezanne, Paul, “Ressamın Babası”.....	120
Resim 67. Cezanne, Paul, “Modern Bir Olympia”, 1873	121
Resim 68. Cezanne, Paul, “Kâğıt Oynayanlar”	121
Resim 69. Cezanne, Paul, “Yıkanan Kadınlar”, 1906	121
Resim 70. Chagall, March, “Rencontre”, 1980, 51x80 cm.....	128
Resim 71. Chagall, March, “Orphee, Jaunat”, 1970.....	128
Resim 72. Courbet, Gustave, “Karşılaşma”, 1854, 149x155 cm	132
Resim 73. Courbet, Gustave, “Etrata Sahili”, 1870, 130x162 cm	133
Resim 74. Dali, Salvador, “Romeria” 1921, 52x52 cm	136
Resim 75. Dali, Salvador, “Denizci” 1926, 190x200 cm	136
Resim 76. David, Louis, “Sokrates’in Ölümü”.....	138
Resim 77. David, Louis, “Brütüs’ün Oğullarının Cesetlerinin Liktorlar Tarafından Getirilişi”.....	139
Resim 78. David, Louis, “Sabinli Kadınların Kaçırılışı”.....	140
Resim 79. David, Louis, “Madame Recaimer”.....	140
Resim 80. Degas, Edgar, “Saçlarını Taratan Kadın”, 1895, 114x146 cm	143
Resim 81. Degas, Edgar, “Yeşil Dansçılar”, 1898.....	143
Resim 82. Degas, Edgar, “Mola”, 1876, 92x68 cm.....	144

Resim 83. Delacroix, Eugène, “Şehir Önünde Savaş Oyunları”, 1832, 15x 28 cm.....	146
Resim 84. Delacroix, Eugène, “Yatak Odası”, 1832, 41x33 cm	147
Resim 85. Delaunay, Robert, “Ritim”, 1934.....	148
Resim 86. Delaunay, Robert, “Yuvarlak Şekiller”, 1930, 128,9x194,9 cm	149
Resim 87. Derain, Andre “Harbour”, 1905, 62x73 cm.....	150
Resim 88. Derain, Andre “L’Estaque”, 1906.....	151
Resim 89. Dix, Otto, “Genelev Sokağı”, 1914, 55x57,5 cm	156
Resim 90. Dix, Otto, “Gün Batımı”, 1914	156
Resim 91. Dix, Otto, “İlginç Hikaye”, 1872.....	157
Resim 92. Dürer, Albrecht, “Kutsal Üçlüye Tapınma”, 1511, 135x123,4 cm	162
Resim 93. Dürer, Albrecht, “Kahin Kralların Secdesi”, 1504, 100x114 cm	162
Resim 94. Ernst, Max, “Celebes”, 1921, 125x107 cm.....	166
Resim 95. Ernst, Max, “Gelinin Giyinmesi”, 1940	166
Resim 96. Feininger, Lyonel, “Çarklı Gemi”, 1913	168
Resim 97. Gauguin, Paul, “Tahiti’li Kadınlar”, 1891, 69x92 cm.....	170
Resim 98. Gericault, Theodore, “Fırtınada At”, 1821, 49x60 cm	171
Resim 99. Gericault, Theodore, “Savaşan Subay”, 1812, 292x194 cm.....	171
Resim 100. Giacometti, Alberto, “La Vella”, 1919, 28,6x21,6 cm	173
Resim 101. Gorky, Arshile, “Water of the Flowery Mile”	175
Resim 102. Gorky, Arshile, “Agonie”, 1947	175
Resim 103. Goya, Francisco, “Meyve, Şişe ve Ekmekli Natürmort”, 45x62 cm.....	178
Resim 104. Goya, Francisco, “Şemsiye”, 1777, 104x152 cm	179
Resim 105. Grosz, George, “To Oskar Panizza”, 1917-1	180
Resim 106. Hoffman, Hans, “Indian Summer”, 1959, 72x60 cm.....	181
Resim 107. Hopper, Edward, “Hopper, Edward”	182
Resim 108. Kandinsky, Vasily, “Composition V”, 1911, 190x275 cm.....	185
Resim 109. Klee, Paul, “Red Bridge”, 50x70 cm.....	186
Resim 110. Kiefer, Anselm “Nuremberg”, 1982, 280x380 cm	189
Resim 111. Klee, Paul, “Lovely Flower”, 99x61 cm.....	189
Resim 112. Klimt, Gustav, “Beethoven Frizi”nden ayrıntı, 1902	191
Resim 113. Klimt, Gustav, “Arkadaşlar”, 1916-1917	191
Resim 114. Klimt, Gustav, “Adele Bloch-Bauer”, 1907	191
Resim 115. Lichtenstein, Roy, “Thinking of him”, 60x80 cm	193

Resim 116. Magritte, Rene, “Büyük Savaş” 1964.....	195
Resim 117. Magritte, Rene, “İnsanlık Durumu” 1933.....	196
Resim 118. Magritte, Rene, “Kadın”, 1933	197
Resim 119. Magritte, Rene, “Tecavüz”, 1945	197
Resim 120. Magritte, Rene, “Saldırı Tehdidi”, 1946.....	199
Resim 121. Magritte, Rene, “Sözcüklerin Kullanımı”, 1926.....	199
Resim 122. Magritte, Rene, “Kişisel Değerler”, 1952.....	200
Resim 123. Magritte, Rene, “Son Jokey”, 1925	202
Resim 124. Magritte, Rene, “Define Adası”, 1945.....	202
Resim 125. Magritte, Rene, “Kara Büyü”, 1945	203
Resim 126. Malevich, Kasimir, “The Woodcutter”, 1945.....	205
Resim 127. Edouard, Manet, “Kumsalda”, 1873, 57x72 cm	212
Resim 128. Edouard, Manet, “Çiçekler”, 1880, 55x34 cm.....	212
Resim 129. Michalengelo, Buonarroti “Davut”, 1501-1504	215
Resim 130. Millet, Jean François “Der Weiler Cousin bei Gréville”, 1855	217
Resim 131. Millet, Jean François “Italienische Küstenlandschaft”, 19. yy	217
Resim 132. Miro, Joan “Bleu II”, 70x100 cm	222
Resim 133. Modigliani, Amedeo	223
Resim 134. Modigliani, Amedeo	225
Resim 135. Modigliani, Amedeo	225
Resim 136. Modigliani, Amedeo	227
Resim 137. Modigliani, Amedeo	227
Resim 138. Modigliani, Amedeo	228
Resim 139. Modigliani, Amedeo	229
Resim 140. Mondrian, Piet, “Red and Yellow, 81x61 cm	231
Resim 141. Monet, Claude, “Barken von Étretat”, 1886, 73x92,5 cm	234
Resim 142. Monet, Claude, “Boulevard des Capucines in Paris”, 1873, 61x80 cm.....	235
Resim 143. Monet, Claude, “Bahnhof Saint Lazare in Paris”, 1877, 81,9x101 cm.....	235
Resim 144. Moore, Henry, “Figura reclinada en madera”, 1835-36	238
Resim 145. Moore, Henry, “Figura giacente”, 1869-70	238
Resim 146. Munch, Edward, “Scream”, 1893	243
Resim 147. Munch, Edward, “Death in the Sickroom”	243

Resim 148. Munch, Edward, “Den doede mor”, 1899-1900	243
Resim 149. Munch, Edward, “Angustia”, 1894.....	244
Resim 150. Newman, Paul, “Pagan Void”, 1946.....	245
Resim 151. Newman, Paul, “Dionysius”, 1949	245
Resim 152. Newman, Paul, “Achilles”, 1952	246
Resim 153. Nolde, Emil, “Blue Iris”, 1915	248
Resim 154. Picasso, Pablo, “Üç Müzisyen”, 1921, 201x201 cm	254
Resim 155. Picasso, Pablo, “Sarı Saçlı Kadın”, 1931, 100x100 cm.....	254
Resim 156. Pissarro, Camille, “Ernte”, 1915.....	257
Resim 157. Pissarro, Camille, “Avenue de l’Opera”, 1898, 73x92 cm	258
Resim 158. Pissarro, Camille, “Kinder auf einem Bauernhof”, 1887, 20x26 cm.....	258
Resim 159. Poussin, Nicolas, “Ideale Landschaft”, 1650, 120x187 cm.....	260
Resim 160. Poussin, Nicolas, “Landschaft mit dem Hl. Matthäus”, 1642, 99x135 cm.....	261
Resim 161. Poussin, Nicolas, “Die Großmutter Scipios”, 17.yy., 114x163 cm	261
Resim 162. Repin, Ilja Efimoviç, “Abendgesellschaft”, 1881, 116x186 cm.....	266
Resim 163. Seurat, Georges, “Asnières’de Yıkananlar”	268
Resim 164. Seurat, Georges, “Grand Jatte Adası’nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonrası”.....	268
Resim 165. Seurat, Georges, “Poz Veren Kadınlar”.....	269
Resim 166. Seurat, Georges, “Honfleur’de Akşamüzeri”	270
Resim 167. Seurat, Georges, “La Parade”	270
Resim 168. Seurat, Georges, “Chauhüt”	272
Resim 169. Seurat, Georges, “Sirk”.....	272
Resim 170. Severini, Gino, “La Danza”, 1909-16.....	274
Resim 171. Signac, Paul, “Pazar”, 1889-1890.....	276
Resim 172. Signac, Paul, “Avignon Papalık Sarayı”, 1900.....	276
Resim 173. Schwitter, Kurt, “Spring Picture”, 72x57 cm	278
Resim 174. Schwitter, Kurt, “Konstruktives Bild”, 1926, 90x70 cm	278
Resim 175. Tintoretto, Jacobo, “Verkündigung”, 1576-81, 542x440 cm	281
Resim 176. Toulouse, Henri de Lautrec, “Dog-Car (Der Einspanner)”, 1880	284
Resim 177. Toulouse, Henri de Lautrec, “Jane Avril”, 1893	284
Resim 178. William, Turner “Oto-portre”	286
Resim 179. William, Turner, “Kartaca İmparatorluğu’nun Yükselişi”	287

Resim 180. William, Turner, “Lordlar Kamarası ve Avam Kamarası Yangını”	287
Resim 181. William, Turner, “Renk Başlangıcı”	289
Resim 182. William, Turner, “Köle Gemisi”	289
Resim 183. William, Turner, “Kar Fırtınası”	290
Resim 184. William, Turner, “Petwart’da Eviçi”	291
Resim 185. William, Turner, “Denizde Balıkçılar”	291
Resim 186. Utrillo, Mourice, “Le Lapin Agile” 39x46,5 cm	293
Resim 187. Van, Gogh, “Otoportre”	294
Resim 188. Van, Gogh, “Dr.Gachet’in Portresi”	294
Resim 189. Van, Gogh, “Patates Yiyenler”	296
Resim 190. Van, Gogh, “Van Gogh’un Arles’daki Odası”	296
Resim 191. Van, Gogh, “Selvili Buğday Tarlası”	297
Resim 192. Van, Gogh, “Kargalı Buğday Tarlası”	298
Resim 193. Weber, Max, “The Dead Tree”, 1928	299
Resim 194. Wesselman, Tom, “Big Bedroom Blonde”, 1928.....	300
Resim 195. Wesselman, Tom, “Great American Nudes”	301
Resim 196. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamaon Müzesi.....	301
Resim 197. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamaon Müzesi.....	302
Resim 198. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamaon Müzesi.....	302
Resim 199. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi.....	303
Resim 200. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi.....	303
Resim 201. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi.....	304
Resim 202. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi.....	304
Resim 203. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi.....	305
Resim 204. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi.....	305
Resim 205. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi.....	306
Resim 206. “Gigantomachiefries an der Ostseite: Hekate-Klytios-Gruppe und Artemis-Otos-Gruppe”, Berlin Pergamon Müzesi.....	306
Resim 207. “Gigantomachiefries an der Nordseite: Dione mit Gegner; Gruppe mit schildtragendem Gott; Beisser-Gruppe”, Berlin Pergamon Müzesi.....	307
Resim 208. “Gigantomachiefries an der Westseite, linker Risalit: Triton- Gruppe und Amphitrite-Gruppe”, Berlin Pergamon Müzesi.....	307
Resim 209. “Suedseite des Altarbaus”, Berlin Pergamon Müzesi.....	308

Resim 210. Courbet, Gustave, “Taş Kıranlar”, 1849, 159x259 cm.....	308
Resim 211. Francesca, Piero, “Auffindung und Prüfung des wahren Kreuzes, Arezzo”, 1466, 356x747 cm	309
Resim 212. Brueghel, Pieter, “Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası”, 1559, 118x164 cm.....	309
Resim 213. Brueghel, Pieter, “Landschaft mit Ikarussturz, um”, 1558, 73,5x112 cm.....	310
Resim 214. Picasso, Pablo, “Don Quijote”nin Şövalye İlan Edilişi”, 1556	310
Resim 215. Goya, Francisco de, “Con Razn o sin Ella”, 1810-15, 15x20,9.....	311
Resim 216. Picasso, Pablo, “Guernica”, 1937	311
Resim 217. Picasso, Pablo, “Franco’nun Rüyası ve Yalanı”, 1937, 450x361 cm.....	312
Resim 218. Feininger, Lyonel, “Gables I, Lueneberg”, 1925, 333x452 cm.....	312
Resim 219. Feininger, Lyonel, “Hopfgarten”, 63,5x81,92 cm	313
Resim 220. Delacroix, Eugene, “Kendi Portresi”, 1837, 120x180 cm	313
Resim 221. Delacroix, Eugene, “Halka Önderlik Eden Özgürlük, Barikat”, 1830, 360x225 cm.....	314
Resim 222. Delacroix, Eugene, “Dante’nin Teknesi”, 1822, 189x246 cm.....	314
Resim 223. Goya, Francisco de, “1808 Madrid Ayaklanmasında Kurşuna Dizilenler”, 1814, 266x345 cm.....	315
Resim 224. Gericault, Theodore, “Medusa’nın Salı”, 1819, 491x716 cm	315
Resim 225. Gericault, Theodore, “Epsom Derbisi”, 1821, 91x122 cm.....	316
Resim 226. Menzel, Adolf von Friedrich Erdmann, “Eisenwalzwerk”, 1875, 153x253 cm.....	316
Resim 227. Menzel, Adolf von Friedrich Erdmann, “Ballsouper”, 1878, 71x90 cm.....	317
Resim 228. Menzel, Adolf von Friedrich Erdmann, “Ballsouper (Ausschnitt)”, 8, 71x90 cm.....	317
Resim 229. Koehler, Robert, “Der Streik, Grev”, 1886, 181x275,6 cm.....	318
Resim 230. Munch, Edward, “Yoldaki İşçiler”, 1914, 130,7x160,8 cm	318
Resim 231. Picasso, Pablo, “Les Demoiselles D’Avignon “ (Avignonlu Kadınlar)”, 1907, 243x244 cm	319
Resim 232. Vermeer, Jan, “Milchausgießende Magd”, 1658, 45,5x41 cm	319
Resim 233. Albrecht, Altdorfer, “İskender’in Saldırısı”, 1529, 158x120 cm.....	320
Resim 234. Albrecht, Altdorfer, “Mahşerin Dört Atlısı”, 1497-1498, 40x29 cm	320

Resim 235. Brueghel, Pieter, “Ölümün Zaferi”, 1567, 117x162 cm	321
Resim 236. Goya, Francisco, “EL Conde de la Floridablanca”, 1783, 262x166 cm.....	321
Resim 237. Dürer, Albrecht, “Melencholia I”, 1514, 23,9x18,8 cm	322

GİRİŞ

1917 ile 1945 yılları arasında Avrupa ve Alman solunun deneyimlerini kapsayan ‘Direnenin Estetiği’ Weiss’ın başyapıtı olarak tarihsel hakikati bulma çabasının ürünüdür. Peter Weiss estetik algılayışını politik anlayışla harmanlayan, diğer bir deyişle ‘Estetik meseleler daima politik meselelerdir’ şiarından yola çıkan bir yazar; sonuç, tarihi tersinden okuyan bir yapıt: ‘Direnenin Estetiği’ Yazarın çıkış noktası, mücadelenin estetiğini yaratırken, geçmişteki deneyimler ışığında tarihsel bilinç kazandırmak ve bunları belleğe kazıdır. Direnenin Estetiği 1917–1945 yılları arasında Avrupa ve Alman solunun tarihsel/toplumsal ve estetik/siyasi deneyimlerini kapsamanın yanında, Antik toplumdan (Zeus Sunağı) başlayarak sanat eserlerini sınıfsal açıdan yorumlayan bir sanat tarihi kitabıdır aynı zamanda (Göbenli, 2006, 9).

Weiss’ın ‘Estetik meseleler daima politik meselelerdir’ diyerek özetlediği problem Türkiye toplumunun kültürel coğrafyasında da kimi gelgitlere karşı ağırlığını yitirmeyen bir tartışma konusu olmuştur.

Genel olarak, gerçeklik-toplumcu gerçekçilik-Marksist estetik başlıkları altında yürütülen bu tartışma, bir yandan alternatif bir dünya tasarımının devinimi olarak kendini göstermiş, öte yandan da egemen kültürün kendini tanımlama ve yeniden üretme düzeneği karşısında kuramsal bir tartışmanın unsuru olmuştur. Dünyanın algılanışı ile sanatın algılanışı arasındaki ilişkinin kaçınılmaz olarak kendini göstermiş olduğu kısacık anlarda, Weiss’ın romanında da tartışmanın birer aktörü olarak yer alan isimler bizim tartışma pratiğimize de taşınmışlardır.

Örneğin; “Sanatın başlıca konusu olan gerçeklik, sanat üretiminin en temel çabasının gerçekliğin sanatçının filtersinden nasıl çıkacağı ve nasıl yorumlanacağı üzerinde pratik olması nedeniyle, sanatçı gerçekliği yeniden ve yeniden üreten bir sanat üreticisidir. Gerçekliğin yeniden üretilmesine ilişkin klasik yansıtma, yani ayna teorisi de yirminci yüzyılın ilk yarısında üç ayrı kampa ayrıldı. Lenin ve Lucacs’da yansıtma ‘ayna’ ve ‘sanat gerçekliği doğrudan yansıtır’ olarak ele alınırken, Troçki ‘kırık ayna’ ve ‘sanat gerçekliği kırarak ve çarpıtarak yansıtır’ teorisini, Brecht

ise ‘özel ayna’ ve ‘sanat gerçekliği özel diliyle yansıtır’ teorisini ortaya attı.” Adorna ise, gerçeğin hem estetik hem de siyasi bir talepten ileri geldiğini öne sürerek, sanatın hakikati söylemesi ve bunu eleştirel bir faaliyet olarak yapması ile, sanatın bir propaganda biçimini alacağı ya da sanat yapısının önermesel bir biçim taşımayacağını, çünkü sanatı bir propaganda biçimi olarak düşünmek özerkliğini sanatın elinden alarak araçsallaştıracığını ve bunun da modern dünyada toplumsal eleştirinin en etkili biçimi olduğunu ileri sürmüştür (Güner, 2006, 24).

Bununla birlikte Türkiye toplumunda sanatın algılanışına ilişkin tartışmaların tarihsel seyri, karşıt dünya görüşlerindeki çoğul bir tartışmanın verimini sanatın üretimi ve tüketimi düzeyinde de verimli bir devinime dönüştürecek bütünsellikte olamamıştır. Bunun yerine, toplumsal devinimi denetim altında tutmaya kodlanmış bir gerçeklik algısının belirleyici karakteri ağırlığını duyurmuştur çoğu kez.. Bu tartışmaların özellikle, son yirmi beş yıl içerisindeki seyrine bakıldığında, düşünme dünyamızın çeşitliliğini artırmak yerine giderek kusursuz bir tek sesliliği kurumsallaştırdığını, onayladığını görmekteyiz. Modernizm eleştirilerinde nesnel dayanakları tarihsel olarak ortada durmakta olan alternatif görüşlerin yok sayıldığı bu sürecin, hem üretim hem de tüketimi bağlamında sanatın algılanışına dönük olarak yol açtığı sonuçlar bugünün sanat dünyasının görünümünü biçimlendirmiştir. Direnmenin Estetiği, bu sürecin yerini yeni ve kaçınılmaz bir tartışma içeriğine bırakmakta olduğunun işaretlerinden biri sayılmalıdır.

Weiss’in romanı için, Mediha Göbenli(2006), Cumhuriyet kitap ekindeki yazısında şöyle diyor: “Weiss’in estetik anlayışı, estetiğin gelenekseli, bir başka deyişle güzelin öğretisi, armoni, şekillenmişlik ve sonlanmışlık değil, aksine insan mücadelesine tekabül eden, siyasi mücadeleyi ve kültürel değişimi içinde barındıran daha yüksek bir bilinçlilik düzeyi, yani direnmenin oluşturulduğu sanat ve kültür kavramlarını içerir. Bu yüzden Weiss, ‘biz edebiyata, sanata hangi biçimde olursa olsun ifadeye girişi, politik örgütlenmeyle eşzamanlı ele geçirmeliyiz’ demektedir.

Dolayısıyla bu estetik sadece sanatsal kategorileri kapsamaz, toplumsal ve siyasal birikimleri de içerir.” Mediha Göbenli’nin söyledikleri içinde altı çizilebilecek “siyasi mücadele ve kültürel değişim” kavram çifti, tek başına ele alınsa dahi bir süredir etki alanı daralmış görünen Marksist estetik tartışmalarının, modernizm tartışmalarına somut bir tarihsel dönemin irdelenmesi üzerinden yanıt vermesini olanaklı kılan bir

ortam olarak öne çıkarır Weiss'ın romanını.

Weiss'ın romanını Türkçe'ye çeviren Çağlar Tanyeri ve Turgay Kurultay(2005)'a göre; "kaynağını tarihsel gerçeklikten alan roman, gerçekliği aşan metinlerarası ya da söylemlerarası bir yapı kuruyor; gerçekliği bir yandan yansıtıyor ama öte yandan onları kendine özgü bir biçimde yan yana, karşı karşıya getirmekle gerçekliği yeniden üretiyor. Böyle olunca romanın 'hakikati' , bir hakikat vaaz etmesinde değil, söylemler ve karşı söylemlerin diyalektiğinden doğan görecelilikte beliriyor. Kurulan bu yapının içinde de söylemlerin geçerlilik talepleri sorunsallaştırılıyor. Romanın merkezini, gerçekliğin tarihsel algılanma biçimleri, çeşitli söylemler, anlatılar ve onların arasındaki kurgulanmış ilişkiler oluşturuyor." (Tanyeri Kurultay, 2005, 6).

Bunlardan hareketle denilebilir ki, gerçekliğin tarihsel algılanma biçimleri içinde konulan ve çözüm aranan problemler ile sanatın tarihsel arka planının yeniden ve yeniden tartışılması arasında güçlü bir ilinti vardır. Bu ilinti Türkiye'nin kültürel ortamında "tarihsel bilginin kuramsal sonuçları bakımından gözlenmesi ile ilgili bir eksiklik" olarak duyurmaktadır kendisini. Başka bir deyişle, 'Direnenin Estetiği' okurdan plastik sanatları, müziği, edebiyatı ve tiyatroyu içeren bir tarihsel bilgi istemekle kalmamaktadır. Bunun ötesinde, o bilginin toplumsal değişim dinamikleriyle kurduğu ilişkiyi kavramsallaştırmasını talep etmektedir. Weiss'ın romanı, sanatın tarihsel süreç içerisindeki oluşumuna ilişkin, bütünsel bir yaklaşıma sahip oluşu ile dikkat çeker. Bu yaklaşımın alternatif bir içeriği öngörmesi, belli bir tarihsel anın içinden hayatın anlaşılması ve ona müdahale edilmesi arayışları ile sanat arasında kurulan dolaysız ilişkinin tartışılmasını olanaklı kılar.

"Direniş ve sınıfsal mücadele motifi çerçevesinde solun tarihinin ve sanatın toplumsal işlevinin sorgulanması ile iç içe geçen iki temel düzlem" (Göbenli, 2006, 8) vardır romanda: Sanat ve siyaset. Roman, "kahramanlarının hayat öyküleriyle sınırlı kalmayıp, sanat ve siyaset tarihinin de temel sorunlarını, karakterlerinin perspektifinden yansıtarak gündeme"(Tanyeri, Kurultay, 2005, 6) getirir.

Tüm bu tartışmaların sanatın, plastik sanatlar dışındaki alanlarını da içerecek şekilde sanatın bütününe ilişkin bir yargı oluşturmaya elverişli oluşu, çok katmanlı bir kültür birikiminin oluşmasına olanak sağlıyor. Sanat ve hayat arasındaki ilişkinin, bir sanat ürününün konusu olması dahi bir başına önemli olmakla birlikte, söz konusu tartışmanın, konunun profesyonelleri dışında daha geniş bir çevrenin ilgisine açık duruma getirilmiş olması üzerinde özellikle durulmalıdır. Çünkü böylelikle yazar,

okurunu, anlatılan dönemin ürünü olan pek çok siyasi ve sanatsal tutumun ve bunların yarattığı tartışma ortamının öznesi haline getirmektedir.

Direnmenin Estetiği, tematik açıdan çok zengin bir içeriğe sahiptir. Ancak Weiss'ın amacı burada solun tarihini anlatmaktan çok, evrensel sanat eserleri ile mücadelenin estetiği arasında bir bağ kurmaktır. Direnmenin Estetiği'nde sanat eserleri sanat eserleri direniş sürecini ve momentlerini aynı anda içinde barındıran, bunları belleklere kazıyan eserler olarak okunur. Bu bağlamda romanda Mnemosyne (bellek) 'sanatların anası' olarak adlandırılır." Buradan bakıldığında bellek, yüzey üzerinde kazılı duran izler alanı değil, bu izleri bırakan insan etkinlikleridir (Göbenli, 2006, 9).

1. BÖLÜM

PETER WEISS KİMDİR?

1.1. Peter Weiss'ın Hayatı

Peter Ulrich Weiss, 8 Kasım 1916 tarihinde Nowawes (Neubabelsberg) Berlin'de doğmuştur. Babası Eugen Weiss, Macar kökenli bir Yahudi'dir. I. Dünya Savaşı sonrası Çekoslovakya vatandaşlığına alınmıştır. Annesi, ilk soyadı Hummel olan, Basel'li Friedea Franziska Weiss'tır. Eugen Weiss ile 1914 yılında tanıştığında aktristtir. Frieda daha önceki eşinden boşanmıştır ve kendisinden yirmi yaş büyük olan Ernst Thierbach ile yaptığı ilk evliliğinden iki oğlu vardır: Arwed ve Hans. 1915 yılında Eugen Weiss ile Yahudi ritüellerine göre evlendiğinde henüz 30 yaşındadır.

Peter Weiss, dört çocukta birincisidir. Ardından 1920 yılında kız kardeşi Irene, 1922 yılında diğer kız kardeşi Margit Beatrice ve 1924 yılında da erkek kardeşi Gerhard Alexander doğmuştur. Weiss ve ailesi 1919 yılında Bremen'deki Grünenstraße sokağına; 1923 yılında da Bremen-Horn'daki Patrizier semtine taşınmıştır. Ailenin ekonomik durumu iyidir ve babası, Hoppe Weiss & Co. tekstil şirketinin müdürüdür. Babanın ekonomik başarısı ailenin konutuna da belirgin bir şekilde yansımıştır. Annesi ile olan ilişkisi çok zordur. Bir zamanların çok başarılı aktristi Frieda Weiss, sürekli delirme krizlerine girmekte ve ruh hali dalgalanmalarına yenik düşmektedir. Baba ince ve narin yapılı, kendi içine dönüktür. Weiss, için aile içerisinde tek bağlı olduğu kişi kendisinden altı yaş küçük olan kız kardeşi Margit Beatrice'tir. Okul zamanının başlaması ile başka arkadaşlar da edinmiştir.

3 Ağustos 1934 yılında henüz 12 yaşında olan Margit Beatrice, bir trafik kazasında ezilerek can verir. Bu olay Peter Weiss'ın hayatındaki en esaslı ve en acı tecrübesi olmuştur. Onun ölümü, Peter Weiss'ın yazarak ve resim yaparak üzerinden atmaya çalıştığı bir travmaya dönüşmüştür.

Aile Mart 1935 yılında göçmen olarak İngiltere'ye sığınmıştır. Nasyonal sosyalistlerin iktidarı ele geçirmesi baba Eugen Weiss'ın bu adımı atmasına neden olmuştur. Ailenin 1936 yılında tekrardan taşınması söz konusu olduğunda, baba Böhmen Warnsdorf'da (Çekoslovakya) tekstil fabrikasının yönetimini devralmıştır. Robert Chon'e göre, Weiss'ın öteden beri karşı çıkmış olduğu sıkıcı ve resmi olan aile ortamının içerisinde çok önemli bir "kusur" olarak nitelendirdiği, babasının Yahudilik

mirası ancak göçmen olarak yaşamalarına müsaade etmektedir (Cohen, Soykırım Edebiyatının Politik Estetiği: Peter Weiss'in Soruşturma'sı ve Eleştirileri, 2).

Weiss bir konuşmasında bu konudan söz ederken şunları söyler:

Ben Almanya'da büyüdüm; biz savaştan önce göçmen olarak sığındık ve ben zaman içerisinde kendime hep şu soruyu sordum; benim göçmen olarak sığınma talebinde bulunmama neden olan, Yahudi bir babaya sahip olmak gibi çok büyük bir şansım olmasaydı, acaba ben ne yapardım ve başıma neler gelirdi? (Weiss, 1986, 50).

Weiss, şair Hermann Hesse'yi "Hesse, benim psikolojik manzaramda bir figür" (Weiss 1981, 560) olarak nitelendirir ve örnek aldığı Hesse'ye 1936 yılında yazdığı birkaç metni ve resimleri göndererek ondan sanatsal tavsiyelerde bulunmasını rica eder. Hesse'nin cevabı cesaret verici olmuş ve genç sanatçıya yetenekli olduğunu ifade etmiştir. Weiss, sevinçten kendinden geçmiş ve Hesse'yi ziyaret etmeye karar vermiştir.

1937 yılında (İsviçre) Montagnola da ve birkaç ay Hesse'nin Casa Camuzzi'nde kalmış ve burada da hiç yorulmadan resim yapmış ve yazı yazmıştır. Weiss, Hesse'nin bir tanıdığı olan Max Barth aracılığı ile 1937 yılında, Prag Sanat Akademisindeki Willi Nowak'ın resim atölyesine kabul edilmiştir. Ailesi, Hesse'nin koşullu müdahalesi ile onay vermiştir. Weiss bundan sonra, kendisini resim yapmaya adanmıştır. Bu dönemde Weiss'in insana bakış açısı sınıfsal değil, ağırlıklı olarak hümanist ve bireysel-psikolojiktir.

1 Ekim 1938 yılında Alman Silahlı Kuvvetleri Sudetenland'ı işgal etmiştir. Peter Weiss'ın ailesi göçmen olarak İsveç'e sığınmıştır. Frieda Weiss, (anne) taşınmadan kısa bir süre önce gümrük muhafaza memurlarından korkusundan oğlunun bütün resimlerini parçalamış ve yakmıştır. Weiss için resimlerinin kaybı, istikrarsız sanatçının birkaç on yıl sonra üzerinden atabildiği bir şok etkisi yaratırken, annesiyle de olan ilişkisinin bozulmasına neden olmuştur. Peter Weiss, 1939'da yeniden Hermann Hesse'yi ziyaret ettiği İsviçre'yi terk etmiş ve İsveç'e göçmen olarak sığınmıştır. İlk zamanlar bir tekstil fabrikasında tekstil baskıcısı ve desinatör olarak çalışmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında, İsveç'teki gizli yabancı düşmanlığı Peter Weiss'ın sanatçı olarak çalışmasını imkânsız kılmıştır. Aileye olan maddi bağımlılığı ve ressam olarak başarısızlığı psikolojik sıkıntılara neden olmuştur. Kendisini 1941 yılı Nisan ile Ağustos

arası bir psikanalize tabi tutmuştur (Schicksale, Schnabel). 1942 yılında Stockholm Sanat Akademisine misafir öğrenci olarak kaydını yaptırmıştır.

1944 yılında, İsveçli bir ressamla, bir kız çocuğu sahibi olduğu evliliğini gerçekleştirmiş ancak; bu evlilik 1947 yılında boşanma ile sonuçlanmıştır.

Weiss, 8 Kasım 1946 yılında İsveç vatandaşlığını almıştır. Bu işleminden kısa bir süre önce bir Stockholm resim galerisinde organize edilmiş olan, kendi kişisel resim sergisi yine arzu edilen çıkışı sağlayamamıştır. Ressamlığında çelişkiler ortaya çıkmıştır. 1947 ve 1954 yılları arasında son resimler oluşmuştur. Yazmayı hiçbir zaman bırakmayan, hatta bu metinlerini kendi resim sanatı çabasının tamamlayıcı ürünleri olarak gören Peter Weiss, kendisini 1954 yılından itibaren tamamen yazarlığa hasretmiştir. 1952 ile 1960 yılları arasında film yapımcısı olarak çalışmış ve bir dizi deneysel ve dokümanter film çekimleriyle uğraşmıştır.

1952 yılında oyunlarının dekor ve kostümlerini tasarlayan artist Gunilla Palmstierna ile çalışmaya başlamıştır. Çift 1964 yılında evlenmiştir.

1965 yılı ve sonrasındaki sosyalist edebi çalışmaları Almanya'da iç dalgalanmaların yükselmesine yol açmıştır. Onun bu kritik sosyalizmi, edebi çalışmalarının Doğu ve Batı Almanya'da reddedilmesine sebep olmuştur. 1970 yılında DDR/Alman Demokratik Cumhuriyeti bir zamanların takdir edilen sanatçısına giriş yasağı uygulamıştır. Doğu Almanya'daki arkadaşlarına ve Doğu Almanya Halk Tiyatrosuna olan bağlantısı kopmuştur. Bu kayıp onu ağır bir sağlık krizine sürüklemiştir. 1970 yılında ilk kalp krizini geçirmiştir. 1980 yılında Bochum müzesi ressam Peter Weiss, isimli bir sergi düzenlemiştir. 1982 yılında geçirdiği ikinci kalp krizinde vefat ettiğinde yazar olduğu kadar ressam olarak da kabul görmüştür.*

1.2. Sanat Üzerine Görüşleri ve Sanatsal Gelişimi

Kim ararsa, ikileme düşecektir (Novalis, 1969, 327).

İnsan ilk etapta kendi 'forces Prophe's'ini' toplumsal güçler olarak tanır ve onu organize ederse, bu yüzden ve bundan dolayı da politik güç tasvirinde kendinden ayırmazsa, işte o zaman insani özgürleşim tamamlanmış olur (Marx, 1970, 34).

* Peter Weiss'in Hayatı "Jüdische Schicksale, "Peter Weiss ve Yahudi Kaderleri", Anja Schnabel" Çev: Atilla Göncel, adlı makalesinden faydalanarak yazılmıştır.

Weiss’a göre sanat ve edebiyat, insanların bilinçlenmesinde ve siyasallaşmasında yardımcı unsurlardır. Yazarın görevi sanatın sezgi gücünden faydalananarak “örtüleri kaldırmak”tır. Weiss “örtüleri kaldırmak”ın ötesinde, “yazılan sözcüğü, bütün sanat biçimlerinin en tehlikelisi” olarak nitelendirmektedir. Çünkü “sözcük en somut, en çıplak, en atik sanat biçimidir.” Bu yüzden ilk önce en başta “yazanlar” cezalandırılır, sansürlenir, yasaklanır ya da sürgüne gönderilir, hapsedilir (Weiss, 1981, 58).

Ben sanatı toplumsal yaşamlardan ayıran ve sanata özerk varlık atfeden yazarlardan değilim. Ben de [...] eminim ki sanatın en büyük kalitesi, gerçekliği değiştirmek için, [gerçekliğe] müdahale etme yeteneğinde yatar. [...] Bu yolda ancak benim için daima bir koşul vardı: İfade istencinin özgürlüğü, aynı Brecht’in 1951’de Alman yazarlar ve sanatçıları önünde tanımladığı gibi ve tabii ki Brecht’in de kıstasıyla: Savaşı yücelten ve halklar arasında kini kışkırtan sanat eserlerine özgürlük yok; buna dair kısa bir ekleme yapmak gerekirse, eğer sanatın ana özelliği hakikat olacaksa, bu kıstas zaten hiçbir sanat eseri için geçerli değildir (Weiss, aktaran Mazenauer, 2004, 3).

Weiss, ilk olarak 1965 yılının sonbaharında “Bölünmüş olan bir dünyada, yazarın on çalışma noktası” adlı yazısında sosyalist olduğunu açık bir şekilde beyan etmiştir. Bu yazı içerisindeki birinci noktada hiçbir dolaylı ve imalı bir ifade kullanmadan şunu ifade etmiştir:

Yazdığım ve yayınlanmak üzere teslim ettiğim her kelime politiktir, bunun anlamı; orada belirli oranda bir etkiyi sağlamak için, hedef daha büyük toplum grupları ile temasa geçmektir (Weiss, 1971, 68).

Bunun; hangi öncüllerle gerçekleşeceğini, sonuncu sırada yer alan onuncu noktada belirtmektedir:

Benim için Sosyalizmin tüzükleri geçerli olan nihai gerçekleri içermektedir.[...] Bu yüzden diyorum ki: benim sanatım, benim için bu

dünyanın pozitif güçleri anlamına gelen güçlerle, doğrudan temas içerisinde olduğu andan itibaren verimli olacaktır (Weiss, 1971, 68).

Weiss (1971, 68) bu açıklamasıyla, ikiye bölünmüş dünyada “üçüncü rahat duruş” (bequemer dritter Standpunkt) denen ve genelde Batı dünyasındaki yazarların seçtiği bu duruşa veda edip, güncel ve politik koşullarda sosyalist blokta taraf olacaktır. Ancak bununla beraber Weiss, “sosyalizm adı altında yapılan yanlışlar”’a değinmekten de vazgeçmeyecektir. Weiss “gerçeği” anlatmayı sosyalizmin yasası olarak görüp “kendi kendini eleştirme, diyalektik tartışma, sürekli değişime ve geliştirmeye açık olma sosyalizmin unsurlarıdır” diyecektir (Weiss, 1991a, 22). “Gerçeği aramak”ın Weiss’ta önemli bir yeri vardır; çünkü ‘gerçeği bulma mücadelesi belki de yapabileceğimiz tek devrimci mücadeledir’ demektedir (Weiss, 1991b, 136). Weiss’e göre bu gerçek en çok da yazarın kendi “kişisel sorumluluğu”kapsamına girmektedir (Göbenli, 2005, 147).

Bilmek istiyordum, neydi bu: Tarih karşısında nesnellik, tarihsel hakikat-gerçekten var mıydı? [...] hayır: sadece öznel gerçekler (Weiss, 1981, 213).

Göbenli(2005, 148)’ye göre; Weiss, tarihsel nesnellik ya da hakikati öğrenme düşüncesine o kadar kendini kaptırmıştır ki bu bütün eserlerinde bir tutku haline gelmiştir. Walter Benjamin’in “geçmişin gerçek imgesi ve uçuşu” ve “geçmiş ancak [...] birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir” ifadesinden yola çıkılarak bu gerçeğin sanatla kurduğu ilişki önemlidir. Weiss’ın not defterlerine de yazdığı gibi:

Politik realitede ve sanatta hakikat uğruna savaş. Bu hakikatler birbirleriyle bağlantılıdır ve bir bütün oluştururlar. Gerçek siyasi hakikat, aynı zamanda sanatsal hakikattir [...] Hakikat için bütün enerjinle, ölçütlerinle mücadele etmen gerek, bölünmüşlüğü aşmalısın ve en önemlisi de hiçbir zaman kendine karşı en yüksek beklentilerden vazgeçmeyeceksin, gerçeğin imgesini güçlendireceksin (Weiss, 1981, 185, 186).

Peter Weiss'ın edebi ürünleri ressamlığından ve sinemacılığından izler taşımaktadır. Bunda etken olan şüphesiz yazarın ressam ve filmci olarak disiplinler arası gözlemciliğidir. Weiss bunun bilincindedir ve şu şekilde dile getirmiştir:

Okumayı öğrenmesi gerekir insanın, resme bakmasını öğrenmesi gerekir; insan bunu okulda öğrenmez, o tarafa yönlendirilme, onu bulma, onun tarafından cezbedebilme konusunda ben şanslıydım [...] (Weiss, 1981, 203).

Mesele görme biçimindedir. Kültürün, kendi mülkiyetlerinde olduğu bilinciyle büyüyenler, üst kesimlere ait olanlar, ilk başta tanrıları, hükümdarları görürler, onlar kendi tarafındadırlar. Biz ise dövülenleri, alttakileri, hamalları görürüz (Weiss, 1981, 215, 216).

Weiss'ın eserlerini ve yaşamını ele alan incelemeler, sanatçının yaşamıyla birlikte sanatsal gelişimini dört döneme ayırmışlardır:

1. Resmin ağır bastığı dönem, sanatsal kişiliğinin başlangıcından 1947/1948'e kadar; bu ilk dönem içe kapalı, dünyaya sırtını dönmüş romantik olarak adlandırılan bir dönemdir.
2. Resim sanatı, sinema ve edebiyatla aynı anda ilgilendiği dönem, 1947'den 1952/1961'e kadar; sürrealist ve avangard olarak adlandırılan bu dönemde 18 film çekmiştir.
3. 1960'lardan 1970'lere kadar, Weiss'ın sadece politik tiyatro ve edebiyata yoğunlaştığı dönem; aynı zamanda Weiss'ın politik bir yazara dönüştüğü süreci kapsayan diyalektik dönemdir (Kuhnke1989, 16,23; Söllner 1988,33; Nam, 2002: 42).
4. 1970'lerin ortasından ölümüne kadar, Direnmenin Estetiği'ni yazdığı dönemdir. (Göbenli, 2005, 143, 144).

Peter Weiss, sanat yaşamına ressam olarak başlamıştır ve bunun üzerine yirmi yıl boyunca ressam olarak tanınmak ve kabul görmek için çabalamıştır (Weiss, 1986, 259). Ressamlığı 60'lı yılların başında fiilen bırakmış ve edebiyata yönelmiştir. 1952 ile 1960 yılları arasında 18 film çekmiştir. Ancak Peter Weiss, dramcı olarak dünya

şöhretine kavuştuktan sonra, Alman kamuoyu tarafından ilk olarak 70’li yılların sonuna doğru ressam ve film yapımcısı olarak keşfedilmiştir.

Bazı kritikçiler, o zamandan bu tarafa Peter Weiss’ın edebi eserlerine, resimleri ile bağlantılı olarak bakmaya çalışmışlardır. Onlar Peter Weiss’ın, ressamlık çalışmalarının izini sadece bu aşamada oluşmuş metinlerde değil, aynı zamanda eski edebi eserlerinde de bulmak istemişlerdir. Örneğin, Christa Grimm “gözlemin hayran bırakan doğruluğu ve hassas bir şekilde kelimelere dökülmüş anların resimleri” ve Weiss’ın eski “Yabancı” metnindeki “taklit edilemez ressam gözü” ile ilgili düşüncelerini yazmıştır (Gunilla Palmstierna Weiss, 1991, 112). Martin Rector, ressam, film yapımcısı ve yazar Peter Weiss’ı “göz insanı” olarak tanımlamıştır. Bu ifade ile görsel algılamanın Peter Weiss için “tüm sanatsal üretkenliklerin temelini teşkil ettiğine” (München, 1991, 221) işaret etmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonlarına doğru Avrupalı Yahudilere karşı işlenen sistematik cinayetlere tanık olan Weiss’ın, estetik uğraşı süresince Jenosit artarak önem kazanmıştır. Babasının Yahudi kökeninden dolayı hassas olan Weiss için, soykırımın işlenmesi ölüm korkusu ve hayatta kalma sendromu üretim psikolojisinin merkezi haline gelmiştir: Shoah (soykırım) onun için merkez bir tema olmuştur. İnsanların etrafında dans ettiği, ceset parçalarından oluşan ateşi sembolleştirmiş olan Weiss, şiddet ve savaş tematiğini resimlerinde ve diğer eserlerinde de işlemiştir (Bkz. Resim No: 1, 2, 3, 5).

[...] ve kafasının arka kısmına en yakından küçük kalibreli tüfekle edilmiş olan ateş sesini ben duymadım. Ben, elleri arkadan bağlanmış olanların zeminden bir ayak genişliği ile asıldığı çatı kirişini gördüm. Ben, içerisinde kadınların yumurtalıklarının röntgen ışınları ile yakıldığı, camları kapatılmış odaları gördüm. Ben on binlerin, hepsinin bir arada durduğu ve yavaşça doktor odasına ilerlediği, birbiri ardına gri yeşil perdenin arkasına götürüldüğü ve burada tabureye çöktürüldükleri ve sol kollarını kaldırmak zorunda oldukları ve kalplerine iğne yapıldıkları koridoru gördüm ve camdan dışarıya bahçeye baktığımda, Zamosc’dan getirilmiş yüz on dokuz çocuğun beklediğini ve sıraları gelene kadar top oynadıklarını gördüm (Weiss, 1950, 120).

1976 yılında İsveç Södertälje Sanat Salonunda 1933\1966 yılları arası “Peter Weiss: Ressamlık, Kolâjlar, Çizimler” isimli sergisi açılmıştır; 1980 yılında da Bochum müzesi ressam “Peter Weiss” isimli bir sergi düzenlemiştir.



Resim 1. Peter Weiss, “Femfamnar” , Karışık Teknik



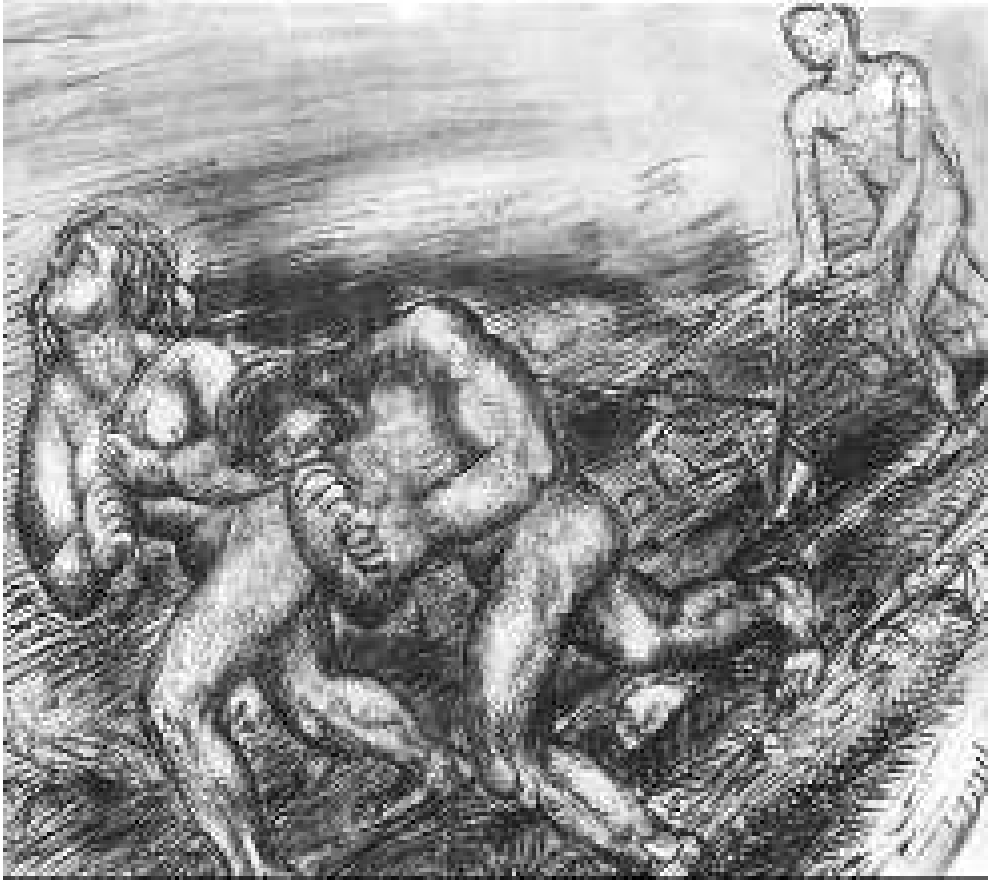
Resim 2. Peter Weiss, “Peter Weiss, Krieg” , Yağlıboya



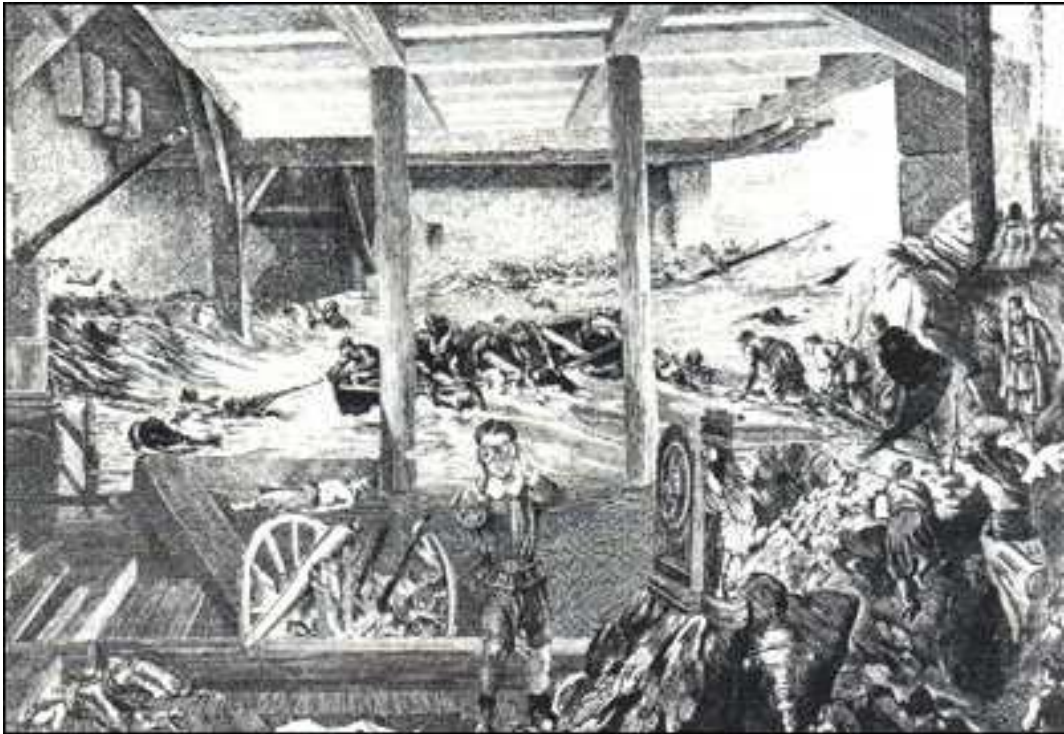
Resim 3. Peter Weiss , “Apokalypse”, 1945, Yağlıboya



Resim 4. Peter Weiss, “Selfportrait”, 1946, Yağlıboya



Resim 5. Peter Weiss, “Adam Eva und Kain”, 1946, Karışık Teknik



Resim 6. Peter Weiss, “Abschied von Eltern (Diagnos)”, 1962, Collage



Resim 7. Collagen von Peter Weiss von 1959 für seinen “Mikro-Roman” “Der Schatten des Körpers des Kutschers”, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960 ait kolaj çalışması.



Resim 8. Collagen von Peter Weiss von 1962 für die schwedische Übersetzung der autobiographischen Erzählung “Abschied von den Eltern”, unter dem Titel “Diagnos” 1963 im Bo-Cavefors-Verlag, Stockholm, erschienen ait kolaj çalışması.



Resim 9. Collagen von Peter Weiss von 1962 für die schwedische Übersetzung der autobiographischen Erzählung “Abschied von den Eltern”, unter dem Titel “Diagnos” 1963 im Bo-Cavefors-Verlag, Stockholm, erschienen ait kolaj çalışması.



Resim10. Collagen von Peter Weiss von 1962 für die schwedische Übersetzung der autobiographischen Erzählung “Abschied von den Eltern”, unter dem Titel “Diagnos” 1963 im Bo-Cavefors-Verlag, Stockholm, erschienen ait kolaj çalışması.

23 Nisan 1965 yılında Lessing ödülünü teslim alırken yaptığı konuşmasında, eserlerindeki resimler ve kelimeler arasında kurduğu ilişkiyi şu şekilde ifade etmiştir:

Resim, kelimelerden daha derinde yer almaktadır. O, resimlerin detayları ile ilgi olarak düşündü mü, onlar kayboluverirler. O, kesinlikle önkoşulsuz olarak resmin değerlerine inanmak zorundadır. O, resme tutkulu oldukça, resmin sebebiyetleri ile ne kadar az uğraşırsa, ulaşılan etki o kadar kanıtlayıcı olur. Kelimeler devamlı sorular içerir. Kelimeler, resimleri şüphelendirir. Kelimeler, resimlerin benzetme öğelerini kuşatır ve onları parçalara ayırır. Resimler acı ile yetinir. Kelimeler acının kökenini bilmek istiyorlar (Weiss, 1965, 182).



Resim 11. Collagen von Peter Weiss von 1959 für seinen “Mikro-Roman” “Der Schatten des Körpers des Kutschers”, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960 ait kolaj çalışması



Resim 12. Peter Weiss, “Engines Attacking the People”, 1935



Resim 13. Peter Weiss, “My Studio”, 1937



Resim 14. Peter Weiss, "The Rich and the Poor", 1946



Resim 15. Peter Weiss, "Laterna Maciga", 1941



Resim 16. Peter Weiss, "Infanticide", 1948



Resim 17. Peter Weiss, "Parade", 1945



Resim 18. Peter Weiss, "Christ", 1935



Resim 19. Peter Weiss, "Ulysses", 1946



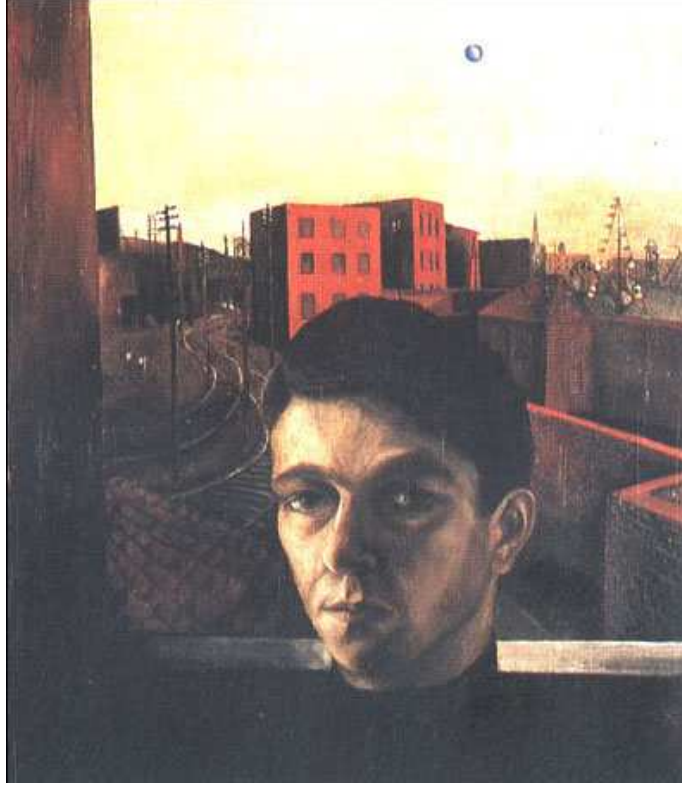
Resim 20. Peter Weiss, "Autopsy", 1944



Resim 21. Peter Weiss, “The Duel, Illustration II”, 1953



Resim 22. Peter Weiss, “Fairy at the outskirts of the town”, 1940



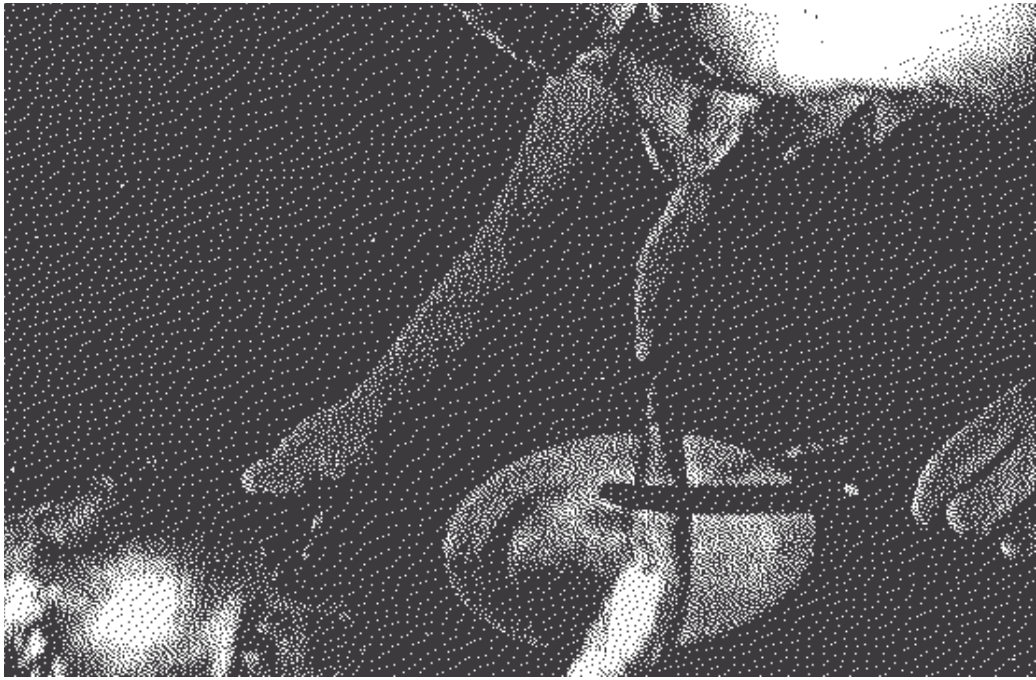
Resim 23. Peter Weiss,"Selfportrait", 1938



Resim 24. Peter Weiss, "People at the Tramway II" , 1934

1952 yılında Weiss, Stockholm Üniversitesi'nde sanat dersleri verirken kendilerini bağımsız filmler üretmeye adanmış bir grup genç İsveçli aydının oluşturduğu Svensk Experimentfilmstudio'ya katılmıştır. Weiss bu bağlamda film yapmaya başlayarak, grupla kolektif bir ruh paylaşmıştır.

Luis Bunuel (Direnmenin Estetiği, 2006, 235), Man Ray ve Dziga Vertov'un erken avangart sinemasını incelemiş ve Max Ernest'in resimlerinden de aynı derecede etkilenmiştir. Weiss, sıralanan isimlerden de anlaşılacağı üzere, skeçler olarak gördüğü ilk beş kısa filmde sürrealizmden etkilenmiştir. *Studie II (Hallucinaioner) (Çalışma II (Halüsinasyonlar), 1952)* bir grup çizime göre modellenmiş olan 12 adet sahnelenmiş durumdan oluşmuştur. Metalik sesler eşliğinde çeşitli vücut parçaları, eklemler ve nesneler siyah bir uzamı arkaplan olarak almış ve sürreel kolâjlar oluşturmuştur. Burada Weiss, sürgün haline gönderme yapmış ve bunun travmatik olduğu kadar düşsel de olan kopma ve yabancılaşma deneyimiyle ilişkili olduğunu belirtmiştir (Weiss, 1980, H.Farocki röportaj).



Resim 25. Peter Weiss, “Çalışma II (Halüsinasyonlar)”, 1952

İki yıl sonara *Studie IV (Friögrelese)*'de (Çalışma IV - Rahatlama), bir adam ve burjuva tarzında döşenmiş bir odada kâğıtlarla dolu bir kutuyu karıştırırken, yaşlı bir çift anne ile baba sessizce masada oturmaktadır. Bu sahneler aralarda sicim yığınlarına uzanmış eller ve aletlerin yakın çekimleriyle kesilmiştir. *Studie IV (Friögrelese)* eski bir kimliği atıp geride bırakma çabasını sembolize etmektedir. Weiss'ın diğer erken dönem kısa

filmleri gibi varoluşçu bir tarzda üretilmiş olan bu film, daha sonra ‘Abschied von den Eltern’ (Aileye Veda, 1961) adıyla basılmış olan otobiyoğrafik yazılarına paraleldir (Florian Wüst, 2006, 73).



Resim 26. Peter Weiss, “Çalışma II (Halüsinasyonlar)”, 1952

Christer Strömholm’le ortak olarak çektiği ilk belgesel filmi Skugga’da (Gölgedeki Yüzler, 1956) Peter Weiss’ın stüdyonun yapay ortamında sürreel imgeler oluşturmaktan uzaklaşıp onları modern toplumun dış cephelerine bakan sanatçıya görünen gerçeklikte aramaya yönelmiştir. Ansikten I Skugga Stockholm’un eski şehir merkezlerinde yaşayan evsizleri göstermektedir. Hiçbir üst sesin kullanılmadığı film sosyal refah toplumunun ızgaraları arasından düşmüş olanların neredeyse lirik görüntüsünü oluşturan küçük kayıtların üzerine kurulmuştur. İsveç Genç Sosyal Demokratlar Birliği tarafından sipariş edilen Vad Ska Vi Göra Nu Da (Şimdi NeYapacağız?, 1958) Gençliğin aşırı alkol ve uyuşturucu tüketimine işaret etmektedir. Belgesel çekimler ve sahnelenmiş görüntüleri karıştıran Weiss bir cumartesi akşamı farklı sınıflardan kızlı, erkekli grupları takip etmiştir. Toplumsal eleştirisi daha sonraki belgesel dramalarının ödün vermez şekilde ortaya koyduğu kadar politik değildir (Florian Wüst, 2006, 73).



Resim 27. Peter Weiss, “Şimdi NeYapacağız?”, 1958

Bu filmlerle normallik olarak adlandırılan durum içinde görülmeyenleri görünür kılmaya çalışmıştır. Bu bağlamda 1957’de Hans Nordenström’le ortak ürettiği *En Lag* (Kanun Namına), Weiss’in en yoğun en vurucu belgesel filmidir. Film Uppsala ‘daki gençler hapishanesi mahkûmlarının günlük hayatını betimlemektedir. Metal atölyesindeki işleri, yemeklerin dağıtımı, kaldıkları hücrelerin çıplak kadın resimleriyle dolu duvarları, bunların ortasında mekanik biçimde kapıları kilitleyip açan gardiyanlar, hapishane otoriteleriyle mahkûmların yüzlerini göstermeme konusunda varılan anlaşma cezalandırmayla insan haysiyetinin nasıl boyun eğdirildiğini ve insanların elinden nasıl alındığını daha da vurgulamaktadır. Weiss ve Nordenström’ün imgelerin ve seslerin ustalıkla montajının dışındaki tek yorumları filmin sonunda Henri Miller’dan bir alıntı şeklindedir: “Sevgisiz adalet intikamdır” (Florian Wüst, 2006, 73).

1959’da Peter Weiss ilk uzun metrajlı filmi *Hagringen*’i çekmiştir. Başrollerde Staffan Lamm ve Gunilla Palmstierna vardır. Senaryo İsveççe olarak kendi Weiss bastığı ‘Document I’ adlı romana dayanmaktadır. *Hagringen*, Weiss’in film çalışmalarındaki iki ana sentezini yaratmaktadır. Gerçeğe olan öznel, sürrealist ve belgesel yaklaşımıdır. Film genç bir adamın büyük bir şehirle ilk karşılaşmasını göstermektedir. Absürd izlenimlerle desteklenmiş yaşadığı geçiş, sayısız kent ortamı üzerinden bir başyapıta dönüşmektedir. Genç adam ne tanıştıklarıyla bir daha görüşmeyi

ne de otomasyonun saatine ayarlı modern şehir hayatının temposuyla uyum sağlamayı başaramamaktadır. Yolculuğu en sonunda başladığı yerde bitmiş, telefon direklerini takip ederek ufka doğru gözden kaybolmuştur. Film eleştirmeni Karl Ekwall 1959'da “kimse kenti daha önce bu açıdan görmemiştir, ama kent böyle varolur. Peter Weiss vizyonumuzu değiştirmeyi ve daha başka şeyleri görmemizi sağlıyor” şeklinde ifade etmiştir (Karl Ekwall, 1959, 73).



Resim 28. Peter Weiss, “Kanun Namına”, 1957



Resim 29. Peter Weiss, “Kanun Namına”, 1957

Son belgeseli Bag de ens facader (Cephelerin Ardında, 1961) Peter Weiss yine bireyle, modernleşen kent hayatı arasındaki ilişkiyi araştırmıştır. Danimarka Film Merkezi tarafından sipariş edilen film Kopenhag eteklerindeki sosyal barınma koşullarına odaklanmaktadır. Büyük yaşam komplekslerinden görüntüler ve binaların içinde geçen röportajlarla şekillenen film bu komplekslerde yaşayanların küçük burjuva mantıklarıyla mimarinin işlevselliği arasındaki karşıtlığı incelemektedir (Florian Wüst, 2006, 73).

Weiss savaştan sonra Almanya'ya geri dönmemiş, ancak bir süreliğine, 1947'de Berlin'de İsveç'teki bir gazete için muhabirlik yaptığı dönemde yazılan makaleleri 1948'de De besegrade adlı kitabında toplamıştır. Ancak bu kitap 1985'ten sonra "Yenilenler" başlığı altında tekrar çıkmıştır. Weiss, sanat yaşamının başında ürettiği edebi çalışmalarını (şiir, dram, öykü) İsveççe yazmıştır. Ancak 1950'lerin ikinci yarısından itibaren Almanca yazmaya başlamıştır. 1960'ta "Der Schatten des Körpers des Kutschers" (Faytoncunun Bedeninin Gölgesi) adlı ilk Almanca kitabını yayınlamıştır. 1961 ve 1962'de sırasıyla otobiyografik romanları "Abschied von den Eltern" ve "Fluchtpunkt" (Kaçış Noktası) basılmıştır (Göbenli, 2005, 144, 145).

Peter Weiss, bir otobiyografi için tipik olan bir şekilde, Aileye Veda ve Kaçış Noktası gibi her iki otobiyografisinde de kendi geçmişi ile tartışmaya girmeyi denemiştir. Burada özellikle dikkat çeken bir husus, onun bu geçmiş deneyimlerini resim malzemeleriymiş gibi ele almasıdır. Kendisi o zamana kadar, onları ressamlık kapsamında şekillendirmeye çalışmışken, bu eserlerinde söz konusu olan dildir. Ancak her iki olayda da kendi hatıra resimleri bir sanatsal obje olarak kalmaktadır. Neredeyse her anlatıcının yaptığı gibi, Weiss'ın düz yazısındaki anlatıcı da iç/dış ve geçmiş/şimdiki zaman gerçeklerini kesin olarak "taklit edilemez bir ressam gözüyle" (Grimm, 112) algılamaktadır (Nam, 2002, 65).

Nam(2005, 50)'a göre; onun ressamlık deneyimi ile eğitilmiş olan gözü, ona bir taraftan sezgisel olarak algılanmış olan resmi hassas dile dönüştürme ve diğer bir taraftan da kelimelerle yazıya dökülemeyecek veya resimde kelimelere karşı duran bir anı bulmasına olanak sağlamaktadır. Bu açıdan baktığımızda, Peter Weiss'in

edebiyatındaki resmi tasvir etme şekli ‘resim yapan şair’in çok ötesindedir. İlk bulgu onun ressamlık pratiğine bağlanmalıdır ve son olan da, paradoks bir şekilde, ressamlığın artık onun için tabii olmadığı sanatsal gelişim döneminde, özellikle kesin ve net bir şekilde gelişen ‘resim’ algısında gerekçelenmektedir. Bu 1947 ile 1962/63 yılları arasında kalan “çok zorlu devrim sürecinde” kendisi çeşitli ressamlık, film ve edebiyat medyaları arasında bir oraya, bir buraya savrulmuş ve bu esnada “resim sanatının ve edebiyatın yan yana ve karşılıklı olarak, çok verimli ve yoğun bir şekilde birbirlerinden etkilenmesine” (Sepp Hiekisch, Picard, 116) olanak sağlamıştır.

Sürrealizm, Peter Weiss’ın edebi ve politik gelişiminde özel bir yere sahiptir. 40’lı yılların sonundan, 50’li yılların başlangıcına kadar olan eserleri büyük ölçüde etkilenmiştir. 1956’da İsveç’te yayınlanan Avantgardefilm kitabında, kendisinin sürrealizmle ilgili estetik ve teorik reaksiyonlarını tanıtmıştır. Karl Heinz Bohrer (1970, 79), Peter Weiss’ı “kendisini klasik Fransız sürrealizminin varisi ve öğrencisi hissedebilecek tek savaş sonrası Alman yazarıdır” şeklinde tanımlamıştır (Nam, 2002, 60).

Peter Weiss, savaş esnasında Prag’da tanımış olduğu Fransız sürrealizmi ile “hemen savaş sonrasında gerçekten de çok ciddi bir çalışma” (Peter Weiss, 1950, 38) başlatmıştır. Bu esnada Rimbaud ve Jarry ile olan okuma deneyimi kadar, Breton’la gerçekleşen şahsen tanışma konusu da gündeme gelmiştir. Ve özellikle Buñuels’in L’age d’or eserini “kesin bir sanatsal serüven” olarak vurgulamıştır (Nam, 2002, 60).

Weiss’ın sürrealizme duyduğu hayranlık ve gerçeği algılamasının o zamanki sanatsal gelişimindeki yeri önemli sayılmalıdır. “Gerçeğin varsanım olarak yaşanması” (Peter Weiss, 1968,76), diğer bir taraftan “göçmenliğin deneyimlerinin son akıbetini belirginleştirmek için sürrealizmde uygun şekli bulmuştur: imha sınırındaki özdeşleşme tehdidi” (Söllner, 1995, 55).

Alfons Söllner(1995, 55)’e göre, gerçeklerin algılanmasında Peter Weiss ve Fransız sürrealistleri arasında bir farklılık olduğu ilave edilmelidir:

Deneyim konumlarının arasındaki nihai fark, motifsel ve biçimsel farklılıkların kavranmasını hangisinin ilk olarak sağladığı belirler; bu da tabii ki bireyselliğinin ve sanatsal ifade yeteneğinin nasyonal sosyalizmin son dönemindeki cehennemi ve kökten değişmiş olan tarihsel şartlarından hâsıl olduğunu göstermektedir. Devrimci yollarında içe yönelerek, sübjektivite de kendilerini yükseltmek için harika ve tükenmeyen bir kaynağı keşfetmişken, aynı yolu takip etmeye çalışan Peter Weiss gibi bir sanatçı da sadece tahribatı, sadizmi ve işkenceyi bulmaktadır. Gerçek bir sübjektivite, totaliter durumların üzerinde parçalanmak amacı ile sadece bir anlığına mimetik dayanışma içerisinde kurbanlarla birlikte şimşek gibi çakar (Weiss, 1995, 96).

Nam (2002, 60)’a göre; sürrealist bir şekilde gerçeğin rüya olarak algılanması, daha doğrusu varsanım ben sınırını aşmak için stratejik bir operasyon değildir, aksine “toplumsal realite tarafından dayatılmış olan bir algılama şekli” olarak meydana çıkmaktadır. Bu pasif olan “algılamanın, kurbanların perspektiflerinden devrimle çıkartılması” ile Peter Weiss bu basit miras edinimi vasıtasıyla Fransız sürrealizminin ötesine ulaşmaktadır.

Bu kurban perspektifi ve onun daha önceki eserler içerisinde sürrealist stilinde şifrelenmiş olan ifadeleri tamamıyla “politik”tir. Ama politik karakter, içerik düzleminde bir sürgün edilmiş olanın deneyim dünyasını ifade etmesi gerektiği gibi, zihinsel anlatım konteksti anlamında da varisi olduğu ve nasyonal sosyalizmin kesin olarak bertaraf etmek istediği modern öncül kültür geleneğini de ifade etmektedir. Alfons Söllner bu anlamda, politik karakteri “politik potansiyel” daha doğrusu “esoterik olan ve sanat şeklinde kendisini gizleyen politizite” (Söllner, 1995, 33) olarak tanımlamıştır ve bu da daha sonraki tiyatro eserlerinde, resimleri, filmleri ve en nihayetinde *Direnmenin Estetiği*’nde açıkça gün ışığına çıkmıştır. Peter Weiss’in daha sonraki gelişiminin de gösterdiği üzere, bu politik potansiyelin aktivasyonu, otokritiğin ve sürrealizmin kritik kabulünün uzun süreci içerisinde gerçekleşmiştir ve siyasallaşma döneminde kendisinin daha önceki sanatsal uğraşını “yanlış yol” olarak yargılamış ve “etrafında vuku bulan fikir alışverişlerine” (Weiss, 1965, 197) katılabilmek

için yeni bir uyum aramıştır ve bunun anlamı, bu bağlamda bir taraftan kendisinin politik etki potansiyelini ihmal ettiren sürrealizmin kabulünü kritik etmiş, ama diğer bir taraftan da sürrealistlerin sadece kışkırtıcı aksiyonlara endeksli politik anlayışı ile arasına mesafe koymuştur(Nam, 2002, 62).

Bu kritik ve otokritiğin sonucu her şeyden önce, içerisinde sürrealist elementlerin arka plana itilmiş olduğu bir belgesel tiyatroya geçiştir.

1964'te Marat\Sade olarak da bilinen *Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marts Charenton*'deki Hospizes tiyatro grubu tarafından Bay de Sade'nin yönetiminde sahnelenen Jean-Paul Marat'nın kovuşturulması ve öldürülmesi başlıklı tiyatro eseri. Bu doğal ve çok katmanlı “Dünyaya bakış tiyatrosu” (Haiduk) asıl itibari ile özünde, aşırı bireysenci Sade ve devrimci Marat arasında geçen münakaşayı içermektedir. Marquis de Sade, 1808 yıllarında Paris yakınlarında kaldığı Charenton Akıl Hastanesinde hastalarla birlikte Marat'ın öldürülüşünü anlatan bir tiyatro oyununu sahnelemiştir. (Bkz. Resim 30, a-u) Sunum bazen çok yavaş, bazen de çok iyi bir şekilde sahnelenmiştir. Çünkü oyuncular rollerini yaparken sürekli içerisinde bulundukları psikolojik rahatsızlıklarına yenik düşmüşlerdir. Bunun ötesinde, onların içerisinde aynı Sade gibi, bu Hospizes karakteristiğine sahip ve de sosyal ve siyasi dışlanmalara maruz kalmış olan insanlar da bulunmuşlardır. Weiss, gerçekçi materyaller vasıtası ile her iki “Devrimci” bakış tarzını birbiri ile tezatlıymış gibi karşı karşıya getirmiştir (Mazenauer, 1987, 10).

Göbenli(2005, 145)'ye göre; uluslararası çapta en çok tanınan oyunu Marat\Sade İngiltere, Fransa, Demokratik Almanya Cumhuriyeti olmak üzere Avrupa'nın birçok ülkesinde ve Newyork'ta gösterilmiştir. Basın Weiss'ı bu oyunuyla “yeni Brecht” olarak, eleştirmenler ise bu oyunu modern tiyatronun en önemli oyunu olarak adlandırmışlardır. Oyun 1967'de ünlü İngiliz rejisörü Peter Brooks tarafından filmleştirilmiştir. Times dergisinin oyun hakkındaki yorumu şu şekildedir:

[...] tiyatro izleyicisinin duygusal kan dolaşımına doğrudan bir şırınga battı. Gözleri hipnotize edip, kulakları bereliyor. Sinirleri parçalayıp, psikolojiyi darmadağın ediyor ve kuşkusuz birkaç tiyatro izleyicisinden fazla gün ışığını korkutuyor (www.imagination.com/moonstruck\clsc66.html, aktaran, Göbenli).



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



(k)



(l)



(m)



(n)



(o)



(p)



(r)



(s)



(t)



(u)

Resim 30. Marat/Sade Tiyatro Oyunundan Görüntüler

Weiss artık içinde bulunduğu dönemi “Saklandığım yerden çıkıyorum” (Söllner, 1988, 25) sözüyle terk edip politik yazarlık dönemine girmiştir. 1965’te İsveç Komünist Partisi’ne üye olmuş, Weimar’daki yazarlar kongresinde bir açıklamada bulunmuştur (Göbenli, 2005, 146):

Bana kalan iki seçenek arasından, ben sadece sosyalist toplum düzeninde, dünyadaki varolan kötü koşulların yok edilmesi için bir olanak görüyorum (Reich, Ranicki 1984, 9, Schmitt, 1987, 27, 35).

Weiss, yazdığı birçok tiyatro oyununda politik içerikli konuları ele almıştır. Örneğin “Die Ermittlung” adlı oyunu 1990’ların ortalarında, “Peter Weiss’in Auschwitz ve Nazi toplu yok edişi hakkındaki, Soykırım mahkemelerinde tanıklık edenlerin utanma, sessizlik ve çaresizliğinin üstesinden gelen önemli edebi çalışmalarından birisidir” (<http://www.questia.com/PM.q?a=o&d=96506>) (01.11.2007). Lawrence Langer; Weiss’in “tasavvur edilemez bariyerleri indirdiğini” ve “imgelemi kamptan ayıran çizgiyi gitgide incelttiğini” söylemektedir. Langer’in yorumlamasında oyun, Soykırımın nerdeyse aşılabilir olduğu düşüncesinin egemen olduğu sunumlara ait bir

sınırı geçmektedir. “Auschwitz manzarasına çizilmesi gereken” imgelemine, şahitlerin ifadelerinin “abartmasız gerçeklerini” Auschwitz’in tasavvur edilen gerçeğine” dönüşmesini mümkün kılmıştır. Robert Cohen’e göre; Soruşturma’nın görünürdeki minimalizmi parçalanmış, dramatik olmayan, epik yapısı ile birlikte, Weiss’in estetik varoluşunun bütününe yansıtmaktadır:

[...] ustaları Brueghel’den Bunuel ve sürrealistlere kadar uzanan yirmi yıllık bir ressam ve sinemacı, sadece Brecht değil, Kafka ve özellikle Dante’ye özgü ömür boyu diyologları ile yazar olarak çıkışı. Başta Marat/Sade’den sonraki, Song of the Lusitanian Bogey ve Hölderlin’den Kafka’dan iki perdelik uyarlamaları The Trial’a uzanan, büyük opusu, bin sayfalık kitabı Die Ästhetik des Widerstands olmak üzere, Weiss’in çalışmalarının çoğu yapısal ve estetik kavramlarını Divine Comedy’ye borçludur. Ama hiçbiri Soruşturma kadar değil. Dante’den esinlenildiği en aşikâr olan bölüm “Gesänge”dir. Almanca şarkılar anlamına gelen bu kelime, aynı zamanda Dante’nin “Cantos” kelimesinin tercümesidir. Canto otuz üçten Canto beşteki Lili Tofler karakterine kadar, Divine Comedy’nin Soruşturma’da bıraktığı izler tekrar tekrar belgelenmektedir (<http://iupjournals.org/history/ham10-2.html>).

1968’de sahnelenen oyunu “Vietnam Diskurs” (Vietnam Söylemi) Vietnam’daki direnişi konu almıştır. Weiss, hem “on çalışma”yla, hem de Weimar’da yazarlar kongresinde yaptığı açıklamalarıyla Federal Almanya Cumhuriyeti kamuoyunda “şok” yaratmıştır (Nam, 2002, 46).

Bazı kritikçiler, Peter Weiss’in sanatsal gelişimindeki bu ani ‘siyasallaşmanın’ sebebinin, daha doğrusu bu ‘dönüşün’ iç mantığını anlamaya çalışmışlardır. Bu araştırmalar ve bunların içerisinde özellikle de Alfons Söllner’in araştırmaları sayesinde, bu süreç 80’li yılların sonundan bu tarafa bir tür yeni değerlendirme yaşamıştır. Söllner, Weiss’in daha önceki eserlerini, kendisine ait olup 1988 yılında yayınlanan “Peter Weiss ve Almanlar Politik Bir Estetiğin Oluşması Zıddına İtilme” isimli doçentlik tezinde mercek altına almıştır. Tahmin edilen politik ‘dönüşten’ önce oluşan geçmiş “tekbenci” eserlerin içerisinde onları “objektif toplum

bağlantısının aynası” (Söllner, 1988, 146) olarak okumak sureti ile hala politik bir anlam taşımaktadır Söllner bu şekilde, bu ‘dönüş’ öncesi ve sonrası Weiss’ın eserindeki uçurumu aşmaya çalışmıştır (Nam, 2002, 46).

1970’teki “Trotzki Sürgünde” oyunu, politik ve aynı zamanda sanatın fonksiyonları ile ilgili bir parçadır. Rüya gibi resimlerin kullanılmaya başlanması, saf operatif edebiyattan dönüş noktasını işaretlemektedir (Mazenauer, 1987, 10).

Peter Weiss’ın Mart 1970 yılındaki notlarında:

Sanat, hiçbir zaman kesin politik aksiyonlarda silah yerine geçmez. Bize sadece aktivite verir ve kendimizin hissederek bulmak zorunda olduğu nitelikleri aktarır. Yaklaşımımızla, sanat eseri içerisindeki güçleri özgürlüğüne kavuşturan biziz (NB60, 714f).

Peter Weiss 1970’lerin başında tekrar romana dönmüştür. 1975\1980 yılları arasında faşizme karşı direnişi anlatan üç ciltlik romanı *Direnmenin Estetiği* yayınlanmıştır (İlk cildi 1975’te, 1978’de ikinci cildi, 1981’de üçüncü cildi çıkmıştır.). 1917 ve 1945 yılları arasında Avrupa ve Alman solunun hem tarihsel ve toplumsal, hem de estetik deneyimlerini kapsamaktadır (Göbenli, 2005, 149).

Göbenli(2005, 154)’ye göre; Weiss, yaşamsal deneyimlerinden, sanatsal birikimlerinden yola çıkarak başeserini yaratmıştır, başka bir deyişle sanatsal yaratıcılığının doruğuna ulaşmıştır. *Direnmenin Estetiği*’nde Weiss, sanat ve yaşamın, rüya ve gerçekliğin, direnişle bir arada var olduğunu göstermeye çalışmıştır:

Romanın ilk iki cildinde ben-anlatıcı, Coppi ve Heilmann sanat eserlerini sürekli olarak kendi sınıfsal konumlarından yola çıkarak yorumlayıp, bu eserleri Benjamin’in tarihsel maddeleri gibi “tersinden” okurlar. Romanın başlangıç noktası bu açıdan ilginçtir: Okur ilk sayfalarda neye uğradığını şaşırır. Anlatım zamanı ilk başta belli değildir, ancak okur romanı okumaya başlar başlamaz kendini bir savaş alanında bulur. Baş döndürücü, dinamik, blok halinde ve yoğun sözcük yağmuruna tutulur. “Dört bir yanımız taşın içinden kaboran insan bedenleriyle çevriliydi, bazıları öbek öbek birbirlerine sarmalanmış figürler, bazıları da varlıklarını ancak kolsuz, bacaksız ve başsız gövdeyle, desteklenmiş bir kolla, çatlamış bir

kalçayla, dökülen bir doku parçasıyla belli eden kırık kalıntılar; geriye kaykılmışlıklarıyla, kaçmakta ve saldırmakta oluşlarıyla, birbirlerini koruyuşlarıyla, parmaklarının ucunda yükselişleri veya iki büküm duruşlarıyla savaştıkları her hallerinden belli olan gövdeler; yere serilmiş ölülerin bile yalın ayaklarıyla, dönük sırtlarıyla baldır konturlarıyla katıldıkları tek, ortak devinim. Boz duvarın içinden fırlayan, yetkinliği ve bütünlüğü ancak anılarda kalmış, taştaki biçimleri silikleşmeye yüz tutmuş devasa boyutlarda bir boğuşma” (Weiss, 1998, 9).

Okur aslında gerçekten de bir savaş alanındadır. Nitekim romandaki bu sahnenin Hitler Almanya’sında 1937’de geçtiğini kavradıktan sonra sis perdesi kalkar. Geçmişin gelecekle iç içe geçmesi\buluşması anında, hem romanın kahramanlarında hem de okurda bir anda önemli bir imge oluşur: Tarih, bir savaş ve direnişler tarihidir. Çünkü sayfaları saklayan uzun cümlelerle Berlin Bergama müzesindeki heykeller tarif edilirken, etkileyici bir biçimde direniş motifiyle yüz yüze getiriliriz. Kullanılan zaman kipi geçmişe işaret etse de (-mişli geçmiş) anlatım anlaşılır ve canlıdır. Nihayet bu sahnenin çözümlenmesini bizzat roman kahramanları verirler. Bu üç kahraman, akşam okulundan tanışan üç genç komünist işçi 22 Eylül 1937 senesinde Berlin’de Bergama heykellerinin bulunduğu müzeyi gezmektedir. Dolayısıyla bu üç karakterin bakışıyla betimlenir heykeller. Henüz 15 yaşında olan Heilmann’ın amacı bilim adamı olmaktır, sanata merakı nedeniyle arkadaşları ona “Rimbaud”umuz diye de hitap etmektedir. Coppi ve ben-anlatıcı ise 20 yaşlarında genç işçilerdir, okuldan mezun olalı dört yıl olmuştur, yaşam, deneyimleri Heilmann’dan daha fazladır, örneğin işsizliğin ne demek olduğunu bilirler. Hatta Coppi “devlet düşmanı yazılar yaymak suçundan” bir yıl hapis bile yatmıştır. [...] faşist Berlin ortasında üç komünist Bergama abidesini yorumlarken aslında kendi bulundukları koşullarla dolaylı olarak bağlantı kurarlar. Faşizme karşı zor olan bir direnişe geçmişlerdir ve bu direniş tehdit altındadır. Bergama heykelleriyle paralellik şöyledir: Bergama en önemli eseri olan Zeus Sunağı Pergamon Krallığı’nın Galatlarla yaptığı savaşta “başarı”nın anısına inşa edilmiş, yapının dış frizlerinde yer alan tanrılarla Gigantlar arasındaki mitolojik anlatım yüksek kabartmalar olarak

işlenmiştir.[...] Üç kahraman bu eserin sınıf mücadelesince kasıtlı yaratılmış bir eser olduğunu kavrar. Dolayısıyla, Bergama heykellerinin mirasını, roman kahramanlarının şimdiki zamanında Naziler devralmıştır. [...] Ayrıca Weiss'ın "ezilenler" mitosu hiçbir zaman sorgulanmaz; çünkü mitos yukarıdan gelir, "mitos hükmedenlerin ses organıdır" (Weiss, 1981,211) derken, mitolojilerin işlevini sorgulama Herakles aracılığıyla gerçekleştirilir. [...] "Kendilerini tanrısallaştıranlar tabii ki tanrılara inanamazlar; çünkü kim olduklarını bilirler. Bu yüzden de onların meselesi daha çok tanrısallığın büyüklüğün görünüşünü uyandırmaktır. Bu büyüklük şatafat ve sanat ile (kişisel başarılarla değil!) oluşturulur. Kendilerinin olamadıklarını heykeller, mimari eserler simgeleştirir." (Weiss, 1981, 217, 218). [...] Peter Weiss, Brecht ve başka Marksist estetikçiler gibi tarihi yapanların, tarihin öznesini oluşturanların aslında bu "isimsizlerin", yani ezilen sınıfın kendisi olduğu görüşünü paylaşır. Walter Benjamin'den aktaracak olursak, "[...] kültürel zenginlikler, hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemeyecek bir kökene sahiptir. Varlıkların sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış adı sanı bilinmeyen insanların katlandığı külfetlere borçludur." (Benjamin, 2001, 42). "Geçmiş tarihsel olarak dile getirmek 'onu gerçekten olmuş gibi' idrak etmek değildir; tehlike anında çakan anıyı ele geçirmektir. Tarihsel materyalizmin meselesi, geçmişin bir resmini/imgesini yakalamaktır, tehlike anında tarihsel özneye ansızın görüldüğü gibi. Tehlike hem geleneğin varlığını, hem de onun alıcılarını tehdit etmektedir. Her ikisi için de bu (tehlike) aynıdır: kendini egemen sınıfın aracı yapmak. Her dönemde geleneği, onu yenmeye çalışan konformizmin elinden yeniden çekip almak gerekir." (Benjamin, 1977, 253) Tarih bir savaşlar tarihidir, başka bir deyişle tarih bir sınıf savaşları tarihidir. Ancak Benjamin'in tarih kavramı Weiss'ın romanının birinci cildin alt yapısını oluşturmaktadır. Benjamin "tarih galip gelenlerin tarihidir", böylelikle sanat bir "barbarlık belgesidir" tespiti ile birlikte, sanatın geçmiş kuşakların, kurtuluş umutlarını gelecek kuşaklara devrettikleri bir araç olmaya devam ettiği düşüncesi, Bergama heykellerini yorumlarken önemli bir yere sahiptir. Geçmiş hatırlama ve anı kavrama motifi üzerinden, tarihte yenilenlerle, bir başka deyişle "isimsizlerle"

özdeşleşirken, aynı zamanda direniş estetiği ile de bağlantı kurulmaktadır. Dolayısıyla sanat sadece köleleştirme, direniş ve kurtuluş momentlerini de içinde barındırmaktadır. Direnmenin Estetiği'nde yorumlanan büyük sanat eserlerinde her iki moment aynı anada mevcuttur. Ancak Direnmenin Estetiği'nde yer almayan tek bir sanat kolu vardır, o da müziktir ki bu da şu şekilde açıklanmıştır: (Göbenli, 2005, 161, 162).

“resim sanatını, edebiyatı büyük ölçüde ele geçirmiştik, ancak müzik bize yabancıydı bizim için hala sınıf özelliği taşıyordu, burjuvaziye aitti. Konser salonlarına gitmezdik, gramofon plakları alama gücümüz yoktu. Tiyatroyla da durum benzerdi” (Weiss, 1981, 195).

Direnmenin Estetiği'ndeki tasvirin Peter Weiss'ın daha önceki sanatsal gelişiminde birçok katkısı vardır. Onlara ait birçok motifler ve uygulama metotları onun daha önceki metinlerinde bulunabilir. Ve bunun dışında onun daha önceki sanatçı yaşamı ve sürgün edilmiş zamanları arasında bir içsel bağlantı olduğu fark edilebilmektedir. Bunun ötesinde, sürrealizm Peter Weiss için sadece onun estetik tavrı ve politik konsepti arasında değil, hatta daha önceki ve daha sonraki eserleri arasında da önemli bir düğüm noktasını işaretlemektedir (Nam, 2002, 60).

1960'lardan beri yazdığı “not defterleri”nde (Notizbücher) Weiss, Batı Almanya'daki yazarlarla anlaşmazlıklarını ve onlar tarafından dışlanışını aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

Grass (diğerleri arasında): politik duruşumu reddettikleri için edebi çalışmalarımı da reddediyorlar. Politik tavrıma karşı alaylı yorumları, kitaplarım içinde geçerli. Benim için siyaset ve yazmak birdir. Onlar için de; ama onlarda siyaset liberal, reformcu. Tekrar tekrar: kültürel olana uygulanan çok eski bir örgütsel -siyasi karşıtlık (Weiss, 1981, 56, 57).

Hem Doğu hem de Batı Almanya'da önemli ödüllere değer görülmüş olan Weiss, Doğu Almanya'da Heinrich Mann edebiyat ödülü, Batı Almanya'da Lessing ödülünü alarak sömürgeciliğe ve Vietnam savaşına karşı çıkmıştır. 1983'te Weiss'a yaşamında verilmeyen, fakat onun hep hak ettiğini düşündüğü Georg Bücher ödülüne

layık görülmüştür. Weiss, Temmuz 1973'te not defterine yazdığı bu ödülün ona verilmeyişindeki politik nedenleri şöyle ifade etmiştir (Göbenli, 2005, 150).

Büchner ödülünde beni atlatmayı yine başardılar. Bu sefer Handkeye verildi. Şimdi benden öğrenenlerin çoğu bu ödülü aldı, bana ise besbelli siyasi nedenlerden dolayı verilmiyor. 1965'te alacaktım, ancak o zaman on çalışma noktamı daha yeni yayınlamıştım (Weiss, 1981, 221).

1.3. Ürünleri

Tiyatro Eserleri

- * Der Turm (1949)
- * Die Versicherung (1952)
- * Nacht mit Gästen (1963)
- * Marat/Sade (1963/5)
- * Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird (1963/8)
- * Die Ermittlung (Soruşturma) (1964)
- * Gesang vom lusitanischen Popanz (1967)
- * Viet Nam Diskurs (Vietnam Söylemi) (1968)
- * Trotzki im Exil (Trotzki Krizi) (1969)
- * Hölderlin (1971)
- * Der Prozeß (1974)
- * Der neue Prozeß (1982)

Kurgu - Roman

- * Från ö till ö (1944)
- * De besegrade (1948)
- * Der Vogelfreie (1948)
- * Duellen (1951) Viet Nam Diskurs
- * Der Schatten des Körpers des Kutschers (Faytoncunun Bedeninin Gölgesi) (1952)
- * Situationen (Durum) (1956)
- * Abschied von den Eltern (Ebeveynlere Veda) (1960)
- * Fluchtpunkt (Kaçış Noktası) (1961)

- * Das Gespräch der drei Gehenden (1962)
- * Die Ästhetik des Widerstands (Direnmenin Estetiği) (I-1975, II-1978, III-1981)

Diğerleri

- * Avantgarde Film (1956)
- * Rapporte (1968)
- * Rekonvaleszenz (1970)
- * Rapporte 2 (1971)
- * Notizbücher 1960-1971
- * Notizbücher 1971-1980

Filmleri

- * Marat/Sade İngiltere - 1966. Yönetmen: Peter Brook. Süre: 115 dakika. Oynayanlar: Patrick Magee, Glenda Jackson, Ian Richardson, Clifford Rose.
- * Hägringen (Fata Morgana). İsveç, 1959. Oyuncular: Staffan Lamm ve Gunilla Palmstierna. Süre: 81 dakika. Genç bir adamın büyük bir şehirle olan mücadelesini anlatan sürrealist bir film. Peter Weiss'ın eşi Gunilla Palmstierna oynamıştır.
- * Ateljeinteriör (Almancası: Dr. Fausts Studierstube/Atelierinterieur). İsveç, 1956. Süre: 10 dakika. Weiss'ın renkli olan tek filmi, modern Faust'un sürrealist hikâyesi.
- * Ansikten I Skugga (Almancası: Gesichter im Schatten). İsveç, 1956. Süre: 14 dakika. Stokholm'ün Gamla Stan'ında hayat üzerine belgesel bir film.
- * Enligt Lag (Almancası: Im Namen des Gesetzes). İsveç, 1957. Süre: 18 dakika. Hapishane hayatı üzerine belgesel bir film.
- * Vad ska vi göra nu da? (Almancası: Was machen wir jetzt?). İsveç, 1958. Süre: 20 dakika. İsveçli gençlerin sorunları üzerine belgesel bir film.

Peter Weiss Hakkındaki Filmler:

- * Fluchtpunkt Malerei - Der Maler Peter Weiss. Almanya, 1986. Yönetmen: Norbert Bunge. Süre: 44 dakika.

1.4. Peter Weiss ve “Direnmenin Estetiği”

Aşağıda Goethe Enstitüsü kaynaklarında yeralan ve Yalçın Baykul’un Türkçe’ye çevirmiş olduğu Peter Weiss ve Harun Farocki arasında gerçekleşmiş olan röportaj “Direnmenin Estetiği”nin çıkış noktasının algılanmasında birincil kaynak niteliği taşımaktadır. 2006 yılında gerçekleşmiş olan “Yüzyılın Romanı” adlı etkinlikte gösterilmiştir.

Film “Örnek Olarak-Peter Weiss“ (Almanya, 1979 Yöneten: Harun Farocki)

Farocki: Bana, Kuzey-Vietnam bombalar altındayken, bölgeye yaptığınız bir yolculuğun içinde bir şeyleri değiştirdiğini ve “Direnmenin Estetiği” kitabı için bir esin verdiğini söylediniz.

Peter Weiss: Çünkü Vietnam’da tarih bilincinin, kültürel yaşama katılım bilincinin, bu dehşet baskıya direnebilme adına, halk için ne anlama geldiğini gördük.

Çünkü ben böylesine hayati bir tehlike altında olup da aynı zamanda böylesine sağlam bir kültüre sahip olan ve kendilerini savunma çabasında olmalarına karşın kültürden kopmadan kültürel yaşama böylesine katılımın olduğu, başka hiç bir ülke görmedim.

Bu mücadelede sürekli önemini koruyan şey, siyasal yönetim açısından, halkın sadece askeri bakımdan dayanıklılığının etkin kılınması değil, aynı zamanda kültürel açıdan da bir etkinleşmenin olmasıydı ve bu yüzden de gösteri amaçlı oyun ve tiyatro topluluklarının etkileri azımsanamaz, ki bunlar cephe uçlarına dek gidiyorlar ve bombardıman sırasında siperlerde, kendi hayatlarının geleneksel bir ögesi olan klasik şiirler okuyup, klasik operalar seslendiriyorlardı halk tarafından anlaşılıyor ve benimseniyorlardı.

Bu, halkın çıkış noktasını oluşturan çok önemli bir temeldi ve içi boş değildi; ne için mücadele verdiklerini biliyorlardı, geçmişe yönelik o çok güçlü bağları vardı, aileye, köyün kolektif yaşamına yönelik olarak; yani sadece gökten gelen bir saldırı var diye savaşım verilmiyordu, savunulması gerekenin ne olduğunu da çok iyi biliyorlardı.

Farocki: Sonuç olarak, Vietnam’da kültürün günlük yaşama yedirilmiş olmasının geniş yararlarını gördünüz ve böyle güncelleşmiş bir kültürün olanaklarını, yani kültürel yaşam ve siyasal yaşam arasında bir bağlantı kurmaya yönelik olarak Avrupa’da da çalışmayı denediniz.

Peter Weiss: Bu çalışmanın ve bunun romana uygulanmaya çalışılmasının, bir kültürün belirli bir sınıfa değil de halka dayandığını benzer biçimde göstermenin Vietnam’da yaşanmış olanlarla oldukça güçlü bağlantıları var elbette. Ama tabi ki beni buna iten çok daha fazla başka öğeler de oldu, eskiden kazandığım kendi deneyimlerim ve tam olarak gündelik işinin içinde olan ve iş dünyalarında kültürel değerlere bir yaklaşım sağlayabilmek için girişimde bulunan insanlardan edindiğim deneyimler gibi.

Ve tabi ki burada, benim kavradığım anlamdaki kültür, yalnızca sanat eserlerini, edebiyatı, müziği ve diğer sanatları içeren bir kültür değil; bana göre kültür demek, tümüyle bilincin nedeni, düşünmek isteyen, düşünen ve düşünerek kendi varoluşlarının bilincine varan insanlar için yaşamın temeli, bilincin temeli demektir.

Farocki: “Direnenin Estetiği” belgelerden oluşan bir roman ve şimdi bir kaç soru ile bu belgelerin farklı düzeylerde nasıl okunması gerektiğine ilişkin bir ışık tutmak istiyorum.

Öncelikli olarak, kitapta yakın tarihten kişiler var: Herbert Wehner, Ossietzky’nin kızı yada Willi Münzenberg gibi. Sonra kimliği tam anlamıyla tarihsel olmayan kişiler var:

Baş kahraman, yani “Ben anlatıcı”, Coppi, Heilmann ve onların arkadaşları da aynı biçimde. Kitabınızda Herbert Wehner ya da Willi Münzenberg birşey söylediklerinde, ne ölçüde birebir ele alabiliriz bunları?

Peter Weiss: Her şeyden önce kitabın tüm karakterleri otantiktir. Hiç bir karakteri kendim icat etmedim. Ve “Ben anlatıcı”da büyük ölçüde otantiktir, çünkü benim hayatımın büyük bir dönemine gerçekten uyuyor.

Ama kişileri alıp, gerçek isimlerini belirtiyor olsam da, bu, kişilerin öz yaşam öykülerini yazdığım anlamına gelmez. Kendime, bu kişileri, anlatanın düş gücüne ve deneyim alanına uygun bir biçimde davranma özgürlüğü tanıyorum.

Bu karakterler bir belge oluşturmak ve belirli sosyal ve siyasal çatışmaları dile getirmek için varoluyorlar. Fakat bir şey söylemiyorlar onlar, bildiğim kadarıyla geçmişte söylemeyi başaramadıkları bir şeyi söylemiyorlar.

Tabi ki bu karakterler sonradan onlarla yaptığım konuşmalar yoluyla geliştirildi. Çoğu kişilerle günler ya da saatler süren buluşmalarım oldu ve onlarla, o zaman nasıl bir tutuma sahip oldukları ve anti faşist mücadele ile ilgili tavırlarını öğrenebilme amacıyla konuştum ve onların deneyimlerini kullandım fakat sadece roman için bir çıkış noktası olarak ve bu yüzden de kitabımı özellikle roman diye adlandırıyorum, tarihsel bir rapor değil.

Farocki: Aralarındaki büyük farkı görüyorum. Peter Weiss, gerçek Peter Weiss bir fabrikatörün oğluydu, sanatçı olmak istiyordu ve kitaptaki “Ben anlatıcı” ise yüksek öğrenimi olmayan ve kendisi için bilimi fethetmeye çalışan bir işçi çocuğu...

Peter Weiss: Evet, bu belki de oldukça önemli, kitabın içeriği çözümleyici bir biçimde incelenecek olursa, çok önemli olabilir. Kitaptaki “Ben” in eylemleri, benim o zamanki eylemlerim ile aynı değil, bir başka kişiye bağlandığı için ve bu kişi de başka bir toplumsal çevreden geldiği için eylemlerin işlevi değişiyor. Bunu bilerek böyle uyguladım, çünkü bu karakterde benim sonradan edindiğim deneyimler yoğunlaştırılmış bir şekilde görünüyor ve “Ben anlatıcı” öyle şeyler dile getiriyor ki, benim o zamanlar, yani 1937 gibi, Peter Weiss olarak ağzıma alamayacağım şeyler bunlar. Bunları üzerinde çalışarak, işleyerek elde ettim ve kitabın konusu da bu zaten.

Kitaptaki “Ben”in, nasıl bir durumda bulunduğunu ve çevresi ile, yani çevresini saran kişilerle ilgisini çözmek için sürekli bir çaba harcama konumunda. Bu aynı zaman da yazarın da kendi yaşamında içinden geçtiği bir süreç.

Yani burada bir koşutluk bulunuyor, yalnızca kitaptaki “Ben” biraz başka bir düzleme kaydırılmış ve ben romanı yine de özyaşamöyküsel olarak görüyorum, çünkü “Ben”in dile getirdiği temel sorunlar benim içimde de vardı, ve şimdi burada ayrıntılı olarak anlatılıyor.

Farocki: Yani deneyimlerinizi başka bir varlığa, tanıdığınız ve araştırdığınız insanların yaşantılarına aktardığınızı söylüyorsunuz ve bu her zaman yazma yönteminde yer alan bir şey değil midir? Yani insanın deneyimlerini farklı bir durumdaki bir karaktere aktarması. Söz konusu olan bilgiyi elde etmek için mücadele etme zorunluluğu, bu sizin de yaşadığınız bir şey mi?

Peter Weiss: Büyük bir ölçüde hem de; çünkü bu deneyim okul sıralarında başlamıştı ve, okul dönemime çok erken ara verilerek başlamıştı, yani doğru dürüst bir okul hayatım olmadı. 14,15 yaşındayken Nazizm yüzünden okuldan koparıldım ve öyle bir dünyaya adım attım ki, hayatımı sürdüreceğim temellerden yoksundum, burjuva ailemin dediklerine boyun eğip onların isteği doğrultusunda hareket etmekten başka.

Bunu da zaten çok uzun sürdürmedim, ressamlığı seçtim, resim yapmaya başladım ve o zamanlar bile proleter bir varoluş biçimini yaşamaya başlamıştım. Sanatçı olmak ve aynı zamanda sürgünde yaşamak, tümünden bir güçsüzlük için önkoşuldur zaten ve nerdeyse lümpen-proletarya olarak adlandırılabilir bir proletarya demektir.

Bu biçimiyle “Ben – anlatıcı” nın kitabı yazan “Ben” ile çok güçlü bağları var, çünkü deneyimler pek farklı değil. Ben öyle genç yaşta fabrikada çalışmadım, o sonradan İsveç’te göçteyken oldu ama yaşananlar pek uzak değildi bana.

Farocki: Ama o zamanlar kuşkusuz kültüre yaklaşım biçiminiz işçi hareketinin içinde yer alan proletaryada olduğundan daha farklı bir konumdaydı herhalde?

Peter Weiss: Tabi ki, daha çocukken içinde kitapların olduğu bir evde büyümek gibi büyük bir ayrıcalığa sahiptim, 33’ten önce Mahagonny’yi ve Üç Kuruşluk Opera’yı dinlemiştim ve Brecht’in, Münzenberg’in, Troçki’nin ve Lenin’in kimler olduklarını biliyordum. Bunlar benim o zamanki okumalarımda gözde isimlerimdi.

Bunun, kitapların bulunmadığı, kitaplara ulaşılmayan, hatta kütüphanelerin bile bir çok insanlara kapalı olduğu çevrelerdeki insanlara göre büyük bir avantaj olduğu açık. Bu insanların bu olanağı ele geçirmeleri gerek. Bilgi edinmeyi olanaklı kılmayı öğrenmek zorundalar.

Farocki: Ben yeniden söz konusu olan kelimesi kelimesine uygunluk istemine, kitabınızda olan nesnenin söze dökülmesinin denetlenmesi olgusuna dönmek istiyorum. Kitabınızın ikinci bölümünde Komintern’in burada, İsveç’te yasadışı yollarla yaşayan ve bir gazetenin çıkarılması ve yönetimi işini örgütleyen bir elçisi Rosner anlatılıyor. Örneğin onun kaldığı yer şöyle betimleniyor: “77 numaralı kemerli kapısı, kapının üstünde cılız ve fakirane kabartmalar, birkaç basamak, açılır kapanır camlı bir kapı, bir sahanlık, sahanlığın dibinde orta direğin çevresinde dönen bir merdiven, sağda kapının zili...”

Bu ayrıntılar, olayın geçtiği yerin gerçek ve otantik yanına mı ait yoksa kendi buluşunuz mu?

Peter Weiss: Bütün ayrıntılar otantiktir. Rosner olayını ele alacak olursak, Rosner, çok garip bir biçimde kahramanca olan ama aynı zamanda kahramanlıktan uzak olan bir iş sürdürmüştür, bunu Stockholm’de İsveçli yoldaşlarının yanında yıllarca gizlenerek başarabildi; bu figür tarihsel açıdan son derece büyük bir önem taşır.

Bu adam yıllar boyu küçücük bir odadan dışarı çıkmadı, hep orada yaşadı, orada yazdı, Komintern’in o zamanlar Avrupa, hatta dünya çapında işlerliği olan dergisini hazırlıyordu.

Bu konuda benim için oldukça önem taşıyan şey ise gerekmedikçe hiç bir şeyin uydurulmamış olması, çünkü beni asıl ilgilendiren şey araştırmanın kendisiydi, sonuçlar değil.

Demek istediğim, adı geçen yerlerin çoğu, evler, meydanlar, caddeler ve ev numaraları titizlikle araştırıldı. Bu da çalışmaya ait olan bir yan, bir romanın gerektirdiklerine aynı zamanda çok somut olan gerçeklik değerini de eklemek.

Yıllar yılı Rosner'in nerede kaldığını ortaya çıkarmak için uğraştım. Öyle saklanmıştı ki, İsveç partisinin ve buradaki Alman yeraltı üyelerinin bile son derece sayılı bir kesimi onun varlığından, nerede kaldığından haberdardılar; hatta kendileriyle konuştuğum İsveç merkez komitesi üyeleri bile onun tam olarak nerede oturduğunu söyleyemediler. Yalnızca yaklaşık bir betimlemeydi, Stockholm'un kuzeyinde "Sibirya" adı verilen bir yer vardı, orada oturuyordu. Henüz ikinci bölümü bitirmiş ve metinde düzeltmeler yapılırken eski bir İsveçli yoldaşa rastladım, ancak o bana Rosner'in tam olarak hangi evde oturduğunu gösterebildi; bunun dışında garip koşullar da çıkmıştı ortaya, ev yıkılma aşamasındaydı ve ben içeri girdiğimde, evin üst katları çoktan yıkılmıştı bile, evi görmeyi başarmıştım, bir gardroptan daha büyük olmayan, iç avluya açılan odanın oranlarını ve çevresinde yer alan şeyleri görmüştüm bu da bana doğal olarak betimleme çalışmalarım için ayrıca bir güç verdi.

O ev şimdi tamir edildi, şu küçük pencerenin ardında Rosner oturuyordu, tabi ki evin ön cephesini biraz daha hırpani düşünmek gerek, avlu da çok farklıydı, şu köy işi masa da tabi ki orada durmuyordu, burada halı silkelemek için yapılmış demirler sehpa vardı ve bisiklet bağlama yerleri hep burada duruyorlardı. Çöp tenekeleri ortalığa saçılmıştı ve avlunun üzerinden bakılınca görünenler aşağı yukarı aynıydı, yalnızca ağaçlar biraz daha küçüktüler doğal olarak, ama bu sarmaşık duvarların üzerinde epeyce yükselmişti.

Farocki: Kitabınızdaki bazı sahnelerde şöyle bir yan var: Somut bir olay olunca bir kişinin yaptığı tek bir jest veya tek bir hareket oluyor, örneğin: "Ben-anlatıcı" Rosalinde'yi ziyaret eder, Rosalinde yatağında öyle hareketsizce yatmaktadır ki, "Ben-anlatıcı" onun uyuyup uyumadığını anlayamaz veya Münzenberg konuşurken burnunu bastırarak dümdüz ediyor veya, "Ben-anlatıcı" ile şehirde dolaşırken Münzenberg belli bir biçimde yürüyor...

Peter Weiss: Belki de böyle bir görüntü, bu yoğun ve sıkıştırılmış malzemeyi aynı anda bir çok olay geçerken olduğundan daha iyi tutuyordur. Her olayın bütünselliği betimlenmek zorunda, bundan dolayı benim kullandığım dış biçim de buna uygun olacak şekilde büyük bloklar halinde.

Kısa paragraflar halinde, parçalarına ayrılarak, geçen olayların tek tek izlenimleri değil yazılanlar, tam tersine kapalı bir olay anlatılıyor, birlikte akan bir çok olgudan söz ediliyor ve tek bir sahnenin tam da böyle küçük bir jestte bu denli büyük bir içerik alanını yansıttığı için, bana daha açıklayıcı geliyor olması da mümkündür.

Farocki: Olayların belli bir gelişimi içinde sık sık bir durum anımsanıyor. Babanın sürekli olarak şu veya bu pencerenin önünde duruyor olması veya bildik bir insanın sürekli olarak hep şu veya bu jesti yapması, bu da yoğunlaşmış bir anımsama biçimi olmalı.

Peter Weiss: Ama sanırım oradaki teknik söz konusu olunca denenilen şey, tek tek durumların bu kapalılıklarını canlandırmak, belirli bir alan içinde çok kısa bir zaman zarfında çok çok fazla içsel olaylar yaşanıyor.

Farocki: Ben yeniden öyle bir bölüme dönmek istiyorum; tam kesinliğine değil de şöyle yarı yarıya bir kesinlikle. Tüm karmaşıklığı içinde olan bir şeyi tüm kesinliğiyle anlatabilmek neredeyse olanaksız gibi.

Şimdi “Ben-anlatıcı”, Otto Katz ile Paris sokaklarında gezerken bir söyleşiye dalıyorlar ve Münzenberg üzerine konuşuyorlar ve Münzenberg de gezileri sırasında bir anlatı olarak bir ara ortaya çıkıyor.

Daha sonra bir nokta var, onda görünüşe göre amaçsızca gezinen Otto Katz bir çingene çadırına varıyor ve çadırdan içeri giriyor, orada bir bölüm var, bir kesme yapılıyor ve sonra biraz önce anlatıda söz konusu olan Münzenberg çıkıp geliyor, sözüm ona gerçek haliyle. Bunun ilk anda hangi durumla bağlantılı olunduğu anlatılmıyor, yani filmlerde olduğu gibi; önce bir kişinin konuştuğu görülür ve onun başta hangi mekan ve zamanda olduğu bilinmez. Münzenberg de yaşamını sürekli olarak özetliyor: Sanat kuramlarını, Zürich’teki yaşamını, propaganda sorunlarını anlatıyor ve bu bölümün içinde yeniden Otto Katz’a bir sıçrama yapılıyor ve Paris’teki gezintiye dönülüyor, tabiri caizse Paris’teki gezintiler bir birini izliyor ve Otto Katz ile bir bağlantı kuruluyor, ardından çingene kadının çadırından Katz çıkıyor ve görünüşe göre kötü bir kehaneti öğrenmiş oluyor: Bu kehanet uyarınca o, yazgısının belirli bir döneminde asılacaktır.

Peter Weiss: Münzenberg’in yazgısını da öğrenmiş oluyor. Böylelikle filmlerdeki gibi iki sahne eklemlenmiş oluyor birbiriyle. Katz’ın ortadan kaybolmasıyla, Benanlatıcı’nın çingene çadırında kalıp beklemesiyle ve beklerken de Münzenberg’le ilgili olay gerçekleşebiliyor. Münzenberg’le karşılaşma kesiliyor ve Katz’ın çadırdan çıktığı sahneye geri dönülüyor. Tabi ki bu iki sahne arasında bir zaman geçmiş oluyor,

bunun da benim ressamlığım ve film yapımcılığım ile mutlaka bir ilişkisi olan blok tekniğiyle bir bağlantısı olsa gerek. Burada belirli teknik olgular yazınsal araçlara dönüştürülmüş oluyor.

Farocki: Sizin burada dile getirdiğiniz biçimiyle bir blok yönteminiz var, yani birbiriyle bağlantı içindeki metinleri büyük kesintiler olmaksızın, hatta sanırım içlerinde paragraf bile olmadan, satırbaşı yapmadan veriyorsunuz. Kapalı yazı blokları olarak sürdürüyorsunuz ve ancak birkaç sayfa sonra, sanırım daha kısasına rastlanmıyor, bir paragraf başı geliyor ve bambaşka bir tempo ile veya ayrı bir ritimle veya ayrı bir hava ile başlıyor.

Bu tekniği bu kitabınız için geliştirmediniz, uzun zamandır kullandığınız bir şey bu.

Peter Weiss: Aslında ben ilk kitabım “Aileden Ayrılış” tan bu yana benzer bir tekniği kullanıyorum.

“Aileden Ayrılışı”, hatta yalnızca tek bir blok içinde geçer, arada bir paragraf bile bulunmaz.

Ancak burada bellek blokları vardır, artarda dizilen ve bilinç ve bilinçaltının nasıl çalıştığına ilişkin bilgilerde, sürekli olarak birbiriyle sıkı ilişki içindeki belirli olayların yol açtığı çağrışımlar yaratarak oluşan bloklar, teknik açıdan da uygun olmasından dolayı kitapta da birbirinden ayrılmıyorlar.

Farocki: Dış olayların da çok büyük olmayışları, yani olay örgüsü bakımından zengin olmaması da buna uygun düşüyor. Kahraman İspanya’ya geldiğinde orada pek ahım şahım eylemlere veya belirleyici çarpışmalara karışmıyor, sıradan olaylarla uğraşıyor.

Elbette bu haliyle o, insanın tarihsel olaylardaki rolüne de uygun düşüyor, belki de yalnızca bulaşık yıkayarak ve dünyayla yalnızca düşünce yoluyla bağlantı kuran insanın rolüne.

Peter Weiss: Evet, çünkü burada yapmak istediğim şey, anti faşist savaş üzerine sıradan bir kahramanlık romanı yazmaktan çok daha başka bir şey yaratmak, Burada olayların arka planı gösteriliyor, sizin de değindiğiniz gibi bundan dolayı belki de bazı okurlar yabancılaşmışlardır. eylemler aslında çok kapsamlı değiller ama bir kişinin duruşunda yansımaları buluyorlar. Belki Münzenberg bölümünde değil ama, o bölüm tam anlamıyla bir gelişim öyküsünü anlatır, daha sonra sonsöz cildinde yeniden konu olarak ortaya çıktığı gibi onun babasıyla olan ilişkisini, ölümle olan ilişkisini, Fransa’nın ormanlarında asılışını içerir. Bütün bu olgular birbiriyle bağlantılıdır.

Farocki: Bağışlayın, izleyicilerimiz için burada biraz daha ayrıntılı olarak açıklamak istiyorum, Münzenberg, Almanların saldırısı sırasında gözetim altında Paris, Güney Fransa yönünde boşaltıldığı sırada bir ağaca asılmış olarak ölü bulundu. Bunun kuşku uyandıran bir intihar olup olmadığı bilinmiyor, belki öldürülmüş de olabilir. Otto Katz savaş sonrasında Çekoslovakya’da bulunur ve Slanski davası nedeniyle asılır.

Peter Weiss: İkisi de asılarak öldürülürler. Bir çingene falcı bilmişti bunu.

Farocki: Bir bölüm var kitapta, Brecht’in İsveç’i terk etmek zorunda kaldığı için bavulunu ve kitaplarını toplarken yaşanan heyecan, “Ben-anlatıcı” da oradadır ve oda en ince ayrıntılarına kadar tasarlanabiliyor ve sahip olduğu her kitabın çalışmalarında taşıdığı anlamla ilişkilendiriliyor ve yazarlar ve yazın sanatının uzun bir sıralamasıyla da son buluyor.

Orada dikkatimi iki polisin içeri girişlerinin veya görünmelerinin hiçbir rol oynamıyor oluşu çekti. Aslında onlar yalnızca birer figüran ve yalnızca kullanılıyorlar ve bana öyle geldi ki, siz kitabın kişileri olarak adlandırılanlardan daha çok olguların yaşamıyla, yani kendini olgularda dile getiren yaşamla, mekanlarla ve olayların gelişimiyle ilgileniyorsunuz.

Peter Weiss: Evet, tam da Brecht’in evini bırakıp vahşi bir kaçışla ülkeyi terk edişini göstermek için yazılan bu bölümde benim için gösterilmesi önem taşıyan şey, dış görünüşüyle bu kargaşanın arkasında bütünüyle değişmez olan bir düzlemin varlığıydı.

Brecht, aslında kolay yaralanamaz ve kişiliği kolay değiştirilemez biriydi.

Çalışmalarını yanına aldı, çünkü onun için önemli olan şey eserlerini kurtarmaktı. İşte tam bu aşamada onun çevresinde ne tür kitapların olduğunu da anlatmak önemliydi. Bunu Brecht arşivinde en ince ayrıntılarına dek araştırdım, öyle ki hatta kitapların baskıları, yılları, ne zaman basıldıklarını bile biliyordum. Bütün bunlar, kitabın insanlar için ne anlam taşıdığını göstermek için önemliydi. Brecht için de tabi ki. Brecht’in çok ünlü bir sözü vardır: “İnsan okumanın anlamını yitirirse, yaşam da yiter.” der yaklaşık olarak Onun ne tür bir çevre içinde yaşadığını göstermek bakımından çok önemliydi bu. Kitaplar arasında yaşayan bir insandı. Yazan bir insandı.

Farocki: Kitabınızda Brecht üretirken yer alıyor. Çevresinde bir çok insan toplanmış bir durumda oturuyor ve doğru bir işbölümü yapmış, sözüm ona uzmanlar kurulu oluşturmuş, tıpkı küçük çaplı bir bilim-sanat enstitüsü gibi. Ama size gelince yalnız çalışıyorsunuz. Üretimin böylesi ortaklaşmacı, yani enstitüvari bir biçimini düşünebiliyor musunuz? Bunu sizin de yapmanız gerekmez miydi?

Peter Weiss: Bu tabi ki başka karakter özellikleriyle ilintili bir şey. Brecht, insanlardan oluşan bir çevrede birlikte çalışmak konusunda çok büyük olanaklara sahipti.

Ben bunu o anlamda yaşamadım ve böyle bir çalışmayı çok seyrek yapabildim. Bu belki de yine ressam kökenli oluşuma dayanıyordur. Ressamlıkta çoğunlukla yalnız olunur, eserin karşısında yalnız durulur, araç elde öyle çalışılır. Yazar olarak da böyleydim ben, kaynak toplarken ve araştırmalar yaparken birlikte çalışabileceğim insanlar olsaydı işlerim de hafiflerdi. Ama bu hala süren bir sürgün deneyimini ardından sürüklemektir aslında. Sürgünde insan kendi kendisiyledir ve benim açımdan daha da önemlisi tümüyle yeni başlayan biri olarak çevremde ne yazarlar ne de sanatçılarla bir araya gelme olanağına sahiptim. Bu çok daha sonraları gerçekleşti, bunun kişisel bir özellik oluşu da açık; ben genellikle işin gelişimi doğrultusunda en iyi yalnız çalışırım. Ama bu tiyatro çalışmasında böyle değildir. O çok farklı bir şeydir.

Farocki: Yani tiyatro, içinde kolektif bir çalışmanın gerçekleştirilebileceği bir kurum mu?

Peter Weiss: Ancak bu yapıda bir roman öyle bir şey ki, onda bir model önünde oturuluyor ve sürekli olarak küçük ayrıntılar ekleniyor, bunlar da benim çoğunlukla kendi deneyimlerimden kaynaklanan ve içlerinden değişik özellikli olanları seçtiğim malzemeler birikimi oluyor.

Burada benim en çok önemsemişim şey, yaklaşık neredeyse 20 yıldır tuttuğum not defterlerimdir, 1972 yılı ilkbaharından bu yana. Bunlarda kafamda bu roman düşüncesini oluşturduğumdan bu yana topladığım şeyler var. Buluşmalardan, belli çevrelerden, söyleşilerden topladığım, çalışmanın bulunduğu o anki aşamaya göre çıkarttığım ve kullandığım notlar.

Farocki: Örneğin birini ele alabilir misiniz?

Peter Weiss: Burada, örneğin; Hodan'ın günlüklerine göre alınmış notların olduğu bir defter, ondan çıkartmalar yaptım.

Farocki: Burada "Rosa Luksemburg'un katledilişinin 20 yıl sonrası" yazıyor ve burada Willi Münzenberg mi yazıyor?

Peter Weiss: Bu Willi Münzenberg'tir. O bir biçimde Münzenberg üzerine olan konuşmalara ait. Bu herhangi bir düşünceydi, Rosa Luksemburg'a bu konuşmada değinilmesine yönelik. Bunlarsa Hodan'ın günlüklerinden alıntılar...

Farocki: Buradaki Bernhard Reich mı?

Peter Weiss: Hayır, artık anımsamıyorum. Burada 27.01.39 da Barselona’da vurulmuş yazıyor ve sonra Hodan’ın tuttuğu günlük notları, resim oldukça yıpranmış durumda. Yani onun çok önemli bir rol oynayan hastalığına ilişkin kendi yansıtımalarından oldukça kısa bir izlenim. Yani bu sona dek böyle sürüyor. Burada tutanaklar... 1942 yılında İsveç’teki Wehner ve Mewis grubuna karşı yapılan gizli mahkemenin tutanakları, içinde, evlerin, konuşmaların ve sık sık düzenlenen buluşmaların ayrıntılı notları bulunuyor. Bu, romanın özellikle üçüncü bölümünde kullanılmıştı. Bunlar İsveçli komünistlerin notları, burada İsveç’de yasadışı çalışmalar yapmışlar, Stockholm’de gizli yaşayan Alman yoldaşlarıyla birlikte. Bunlar örneğin Herbert Wehner’in notları, bizzat ben aldım ondan... bir söyleşi sırasında. Ve bu içinde “Ben anlatıcı”nın çalıştığı fabrika, ayrıntılarına dek araştırılan ve farklı binalara yayılmış olan. Örneğin burada aşağıda kalaylama bölümü, burası anlatılan avluya çıkış yeri, burada kömürler yükleniyor daha aşağıda fırın bulunuyor, büyük bacasıyla birlikte. Bu fabrikayı ben daha savaş sırasındaiken ayrıntılarına dek öğrendim, çünkü orada çalışan dostlarım vardı.

Farocki: Böyle kapsamlı bir kitap yazınca, öncesinde 500 sayfa ve sonra 600 sayfa daha ekleniyor, insanın kendi döşediği bir evde olduğu gibi her ayrıntıya dek her şeyi biliyor musunuz?

Peter Weiss: Bilmek zorundayım aslında ama tabi ki yalnızca bir işe dalarak yaşanmıyor, insanın çevresinde bir dünya oluyor. Ailesi, çocukları, günlük sorunları oluyor; insanı süreklilikten alıkoyan, sık sık kendimi aradığım oluyor. Ama bu benim çalışma biçimime uyan bir şey. Zaten ben de bir hamlede çalışmıyorum, tersine zahmetli bir toplama ve hep yeniden bağlayan ve geriye dönüşlerden oluşan bir süreç oluyor bu.

Farocki: Belki de bu, işçi hareketinin kültürü diye adlandırabilir. Yani işçi hareketinin sürekli gelişen bir yaşamı, öğrenme, yansıtma ve tüm dünyanın algılanması ve içine girme denemesi ve tüm bunlar günümüz Avrupa’sında seyrek rastlanan olgular. Kanımca tam da bu nedenden ötürü onun bugün göremediğimiz, ortada olmayan kültürü üzerine yazılırsa, olayın geçtiği yerlerin, coğrafyanın veya bir şeyin topografisinin çok hassas bir biçimde yeniden oluşturulması istenir. Tıpkı etnik anlamda ezilen kültürlerde olduğu gibi, katalon dilini araştıranlar olsun, Batı Avrupalı kültür araştırmacıları olsun hep batmış olana, artık görünmez olana eğiliyor ve büyük değerler veriyorlar; olmayan bir şey yeniden oluşturulmak isteniyor, çünkü bu güç yoluyla o şeyin varlığının sürdürülmesine çalışılır.

Peter Weiss: Burada belgesel film yapımcısı olarak geçirdiğim yıllar boyunca elbette bir çok deneyimler edindim; o zamanlar bu filmlerde önemsedığım şey o çevreyi ayrıntılı olarak anlatmaktı. Dış çerçevesindeki bu kesinlik yoluyla olaylar kendilerini somutlaştırmış oldular ve bundan dolayı da içimde oluşan bir süreklilik de ortaya çıktı. Ressam olduğum zamanlardan bu yana, film yapımcısı ve daha sonra da oyun yazarı olduğum dönemlerde böyleydi: Görüntüsel olana yönelik, tüm ayrıntılarda kesinliğine saptanabilecek, olayları sarmalamış olan ve olaylara belirgin bir ağırlık veren görsel çerçevelere yönelik bir arayış. İnsanların birbirlerine karşı nasıl davranıyor olduklarını betimlemek önemlidir, ancak aynı biçimde önem taşıyan şey de şudur: İnsanların hangi mekanda bulundukları ve çemberi genişleterek, hangi ülkede, hangi toplumda ve hangi tarihsel koşullarda. Tüm bunlar yöneltilen sorulardır, hepsinde de bu kitabın her bölümünde önkoşul olarak çözülmesi gereken sorular. Her şey yerli yerine oturmalıdır ve bu bir tekniktir. Yazmak, benim için salt düş gücünden gelen bir şey değildir, yaşanan, yaşanabilecek olan ve bir yandan da belirli bir zamanda köklerini salmış olan olayların bir betimlemesidir. Ve bu belirli bir zamanda anlatılmış olarak da sonuçlarını bugün gözlemlediğimiz gelişim olaylarının kökenleri de dile getirilmiş oluyor.

Farocki: Kitapta 1937 yılının öncesine giden bir çok olgu yer alıyor, Roman 1937 yılında başlıyor ve 45'te sona eriyor. Eski Yunan var ve 19. yüzyılın Paris'i var ve Brecht'in üzerinde çalıştığı bir konu var; Engelbrekt bir kez daha 15. yüzyıl. Bugünkü sınıf savaşının tarihsel bir temellendirme denemesi diye adlandırılabilir mi bu?

Peter Weiss: Evet. Bu kitap gibi, onun şimdi ve bu şekilde yazılmış olmakla günümüzü etkilemesi gibi. Arada 35 yıllık bir süre var, böylelikle o zaman konuşulmuş olan malzeme tarihsel anılarla çok yakın bir bağ içersinde bulunuyor; ve aynı zamanda anlatıcıları geçmişleriyle birbirlerine başlayan ilişkiler ve çağrışımlar. Bundan dolayı tarihin güncelliği ve ağırlığını insanın kendi tarihiyle olan ilişkisinin ne denli zorunlu olduğunu ve tarihi hep yeni baştan çözümlemenin ve onu yeniden günümüzün planına taşımanın ne denli gerekli olduğunu göstermek için sürekli olarak çok farklı çağlar ele alınıyor.

Farocki: Evet, Ernst Bloch insanlık tarihinin ne denli derinliğine etkisi olduğu ve geleneğin etkisinin günümüze dek nasıl uzandığı konusunda Marksizm'in bilinçsiz oluşundan yakındı. Siz de ilk bakışta sapa bir yol izlemeye çalışıyorsunuz; klasik antik çağın efsaneleriyle anti faşist savaşım arasında bir bağlantı kurmaya çalışıyorsunuz. Bu iki olgu nasıl bir bağlantı içindeler?

Peter Weiss: Bakışın sürekli olarak günlük olaylarla uğraşmaması, tersine beynin hiç durmadan şu ana götüren gelişim tarihi ile hesaplaşması yoluyla diyalektik de güncel tutulabilir. Hem anlatıcılar hem de onun çevresindeki kişiler açısından sürekli olarak söz konusu edilen şey, bir sonraki öyküde ne olduğu neyin açıklanamadığı, neyin gizli kaldığı, yalanlarla neyin gizlendiğidir. Bu açıklanmalıdır, sürekli olarak saptanmalıdır: Hangi yakın geçmişten geliyoruz, geçmişi nasıl çözdük, bir sonraki adımlar için şimdi ne tür zorluklar çıkacaklar ve bununla bir bağlam içinde hem anlatıcı hem de kişiler sürekli olarak şu noktaya geliyorlar: Yalnızca bu anı yaşamakla kalmıyorlar, tüm bir gelişim tarihinin içinde de yer alıyorlar. İşte tam bu noktada kültür kavramı ve estetik kavramı, benim burada çizmeye çalıştığım biçimiyle sonsuz uzunluktaki bir gelişim tarihiyle hatta düşünce tarihiyle bir bağlantı içindedir. Bundan dolayıdır ki kitap büyük klasik ve antik bir sanat yapıtıyla başlıyor, o yapıt önceden süregelen tüm bir gelişim savaşımına da bir temel oluşturuyor; yani sürekli olarak yukarıdakilerin aşağıdakilerin bulunduğu ve aşağıdakilerin de sürekli isyan ettiği sonsuz bir sınıf savaşımı. Yukarıdakilere karşı bu isyanlar da sürekli olarak başka biçimler alıyorlar. Her defasında tepelerine biniliyor ama yine doğrulup ayağa kalkıyorlar, bu bütün kültürlerde böyledir. Başlangıçta aklımdan geçen şey anti-faşist savaş üzerine yazmaktı, sonra gençliğimde üzerimde çok büyük bir etki bırakmış olan Bergama Tapınağı'yla yeniden karşılaşmam nedeniyle birden romanın tüm gelişimine yönelik bir düşünce oluştu kafamda. Döneminin sınıfsal ilişkileri sanatsal yapıtlarda yoğunlaştığı için ancak onlardan yola çıkılabildi.

Zaten sanat eserleri de bu nedenle belli çağlarda ortaya çıkan derinliğin, yoğunlaşmasının örneği olarak tekrar tekrar romana dahil ediliyor.

Farocki: O zaman size şunu da sormak istiyorum: Romanınızdaki karakterlerin bazen sizin yapmak istediğinizin dışında kendi yaşamlarını talep ettikleri oluyor mu? Yaptığınız şeyin değiştiği oluyor mu? Çünkü o insanın yaşam mantığı birden başka bir şeyde diretebilir.

Peter Weiss: Bu durum, tabi ki çok yakından tanıdıklarımda çok güçlü olan bir şey, Doktor Hodan'da olduğu gibi, o benim yaşamımda büyük bir rol oynamıştır. Çünkü o öyle bir insandır ki o zamanlar İsveç'te sürgündeyken onunla çok sık söylemiş, o zamanlar konuştuğum konuları tüm tutarlılığı açısından henüz kendim bile tam anlamıyla bilmezken, düşündükçe kavradım ve yakınlaştım onlara. Veya şahsen o günlerde daha yakından tanıdığım Rosalinde Ossietzky. Bu durumda doğal olarak bazı çehreler diğerlerine göre belki de daha kanlı canlı oluyorlar. Bizzat buluşmadığım

Münzenberg ve asla karşılaşmadığım Katz gibi örneğin. Gel gelelim daha sonraki yıllarda çok yakın dostluk kurduğum İsveçli işçi Rogeby gibi biri tanışmamızdan sonra belirgin ölçüde bir canlılık kazandı.

Farocki: Örneğin çaresizlik ve ümitsizlik içindeki Rosalin de Ossietzky'nin bazen açık havada hasta olma düşüncesiyle uzanıp yatması, çaresizlik ve ümitsizliğinin kendince bir ağırlık kazanması dolayısıyla kitapta tam bir özerklik kazanıyor, yani sözüm ona yapı planında gerekli olduğundan daha fazlasını talep ediyor, daha da derinleşmeyi öngörüyor.

Peter Weiss: Belki bu da yine büyük bir roman yazmanın bu tekniği ile ilintilidir, insan, anlatıcının, “Ben” figürünü olabildiğince nesnel tutmaya çalışsa da, olaylar akıntısının içine çekiliyor ve öyle bir yere geliniyor ki yazar, diğer soğuk kanlı davrandığı bölümlerde olduğundan daha fazla angaje olmaya başlıyor. Doğal olarak var bu; ben bu konuda böyle bir yargıda bulunamam, ama kendim de duyumsuyorum, belirli olaylar daha fazla çekiyor beni.

Farocki: Yaşamınızda ve deneyimlerinizde ulaşabildiğiniz her şeyi bu kitaba katıyor musunuz yoksa yalnızca bir bölümünü alıp kendinizden bazı yanları kesip ayırıyor musunuz?

Peter Weiss: Ruhsal ve özel yaşantıları, aynı zamanda çok özel olarak ortaya çıkan kişileri olabildiğince kesip ayırmaya çalıştım, mümkün olabildiğince ...

Farocki: Özel nedir?

Peter Weiss: Yani o kişinin özel hayatından gelen, yani günümüzde oldukça benimsenen deyimlerle iç dünyasından, gelen şey anlamında, öte yandan benim yapmaya çalıştığım şeyse bu figürleri sürekli olarak tarihsel figürler ve belirli güçlerin temsilcileri olarak göstermek. Kendim için de onlar ancak o zamanlar varolan belirli ilişkiler ve belirli davranışlar içinde bulunmalarıyla değerli ve ilginç olmaya başlıyorlar.

Farocki: Ama daha önceki tarihlerde, öz yaşama yaslanan kitaplarınızda yaşamın acılarını dış etkiler olmaksızın da betimlediniz. “Kaçış Noktası” veya “Aileden Ayrılış”ta olduğu gibi, bunlarda adı konulabilen bir rakipten, yani nitelenen bir dış dünyadan kaynaklanmayan endişelerdi söz konusu edilenler.

Peter Weiss: Bu anlatılar aile tarihiyle bağıntılıydılar, toplumun en küçük hücresi olan aile ile. O zamanlar görüşlerimde henüz bu hücreyi büyük bir çevreye taşımak konusunda pek fazla ilerleyememiştim, bu daha sonra geldi. Ancak ondan sonra kendimde neler olduğu konusunda büyük bir olasılıkla yazar ve aynı zamanda ressam olarak kendi gelişim tarihim de kapsayarak aydınlatmak ve çelişkileri çözmek

zorundaydım, sürgünde olmaktan kaynaklanmış olan ve doğal olarak çok öncelerinden, çocukluğumdan kaynaklanmış olan. Bu olgular hallolduktan sonra...

Farocki: Sizin özgün varlığınız...

Peter Weiss: Evet, o zaman ortaya çıkmış olan özgün ben, böyle yavaş yavaş aile içindeki devrimin dar çevresinden sıyrılıp çıktı ve özgürleşme savaşımını daha büyük boyutlarda gören bir bakış açısına ulaştı.

Farocki: Bu, Vietnam Savaşı deneyiminin de değiştirdiği bir şey mi, aynı zamanda?

Peter Weiss: Vietnam Savaşı ile aslında onaylandı bu, önceden oluşmuş bir şeydi. Çok önceden bunu duyumsamaya başladım. Ama belirleyici olan Vietnam deneyimi oldu. Üçüncü dünya ülkelerinin günümüzdeki en büyük baskıcı güce, yeni sömürgeciliğe karşı yürüttükleri kurtuluş savaşları belirleyici oldu. Halkların gücünü elinde bulunduran ezenlere, yeni sömürgecilere karşı sürdürdükleri savaşları insan, kendi çevresinde biraz daha küçük ölçülerde de olsa duyumsadı ve hangi siyasal kararı vereceği, hangi cepheyi seçeceği ve hangi biçimde ortak bir savaşım çizgisine dahil olacağı konusunda benzer biçimde bir uygulamaya koyuldu. Burada doğal olarak biraz önce sözünü ettiğimiz kolektif çıkış noktasına yeniden geliyoruz; burada insan, içinde bulunduğu durumda kendi sınırları içinde ve bencilce yaşamayı bırakır bırakmaz, hatta onu toplumsal güçlerle bağlantısı içinde yaşamaya bağladığında dünya olayları seyri içinde gelişim tarihini değiştirmenin de olanağını elde ediyor.

Wolfgang Bialas(2006)'a göre; Direnmenin Estetiği, haksızlık görenlerin ve aşağılananların deneyimlerini ifade etmek için mücadele ettikleri bir durumu ortaya koymaktadır:

Roman, onlarsız bir kültür düşünülemez, ancak buna rağmen bundan yoksun bırakılan kişilerin kültürlerini tekrardan geri kazanma amacının mücadelesini vermektedir. Bu mücadele kültürden yoksun bırakılanlar adına verilmektedir. Peter Weiss'ın romanı, kültürel deneyimlerin işlenmesi ile yetinmeyen kavrayıcı düşüncenin eğitici bir eseri ve başvuru kaynağıdır. Bu kültürün tekrar geri kazanılması ile burada görülen kilit nokta, kişisel sesin eğitim neticesinde bireyselleştirilmesidir. Direnmenin Estetiği, Protagonistlerinin tereddütleri ve istikrarsızlıkları ile dolu. Kendisi dünyanın itici güçlerinden, Kültürün tekrardan hükümdarların elinden alınarak, asıl taşıyıcılarına ve onun ayrılmaz bir parçası olan

kesime verilmesinden bahsetmektedir. Burada ayrıca, maddi zenginliği oluşturanlardan ve onlarsız bir kültürel üretimin mümkün olmayacağından bahsetmektedir. Bu düşünceler, bugünkü kutupları tam olarak belli olmayan dünya için geçerli değildir. Peter Weiss için, kategorilerin analitik kullanımı ilerleme ve reaksiyon olarak görülmektedir. Onun için Devrim ve kurtuluş, sınıf ve sınıf mücadelesi gayet olağan bir durumdur. Çünkü basitçe kategorize edilebilecek ve dar bir kalıba girebilecek bir realite değil. Bugünkü elit kültür grubu, zihinsel üretimleri ile daha üstün bir dünya düzenini teşvik etmektedir. Bulundukları yüksek kültür konumu itibari ile sosyal yaşamın ayakta kalmasını gereksiz olarak görmektedirler. Onların günlük yaşamları, alt tabakaya mensup olan ve ezilenlerin deneyimlerini öğrenmelerine izin vermez. Onlar bundan ötürü, daha üstün bir dünya düzeninin tesisi, kötü günlerde iyi yaşam ve eski toplumun kültürel ve sosyal yüklerinden kurtulmanın yolunun kendilerinden geçtiğini ve kendileri olmadan böyle bir şeyin yapılamayacağını savunmaktadırlar. Başkaları tarafından dikte edilen bir yaşamı sürdürmek sahip olunan tüm enerjilerin ve güçlerin gömülmesi anlamına gelmektedir. Politika, her defasında başka ritim ve kıstaslarla idare edilmeye başlanıldığında, insanların yenilgileri, politik hak ve yeni uzak görüşlülük arayışları unutturulmaya çalışılmaktadır. Bu Ütopyanın başarısızlıkla sonuçlanmasının üzerine, bunun üzerinin nasıl örtülebileceği arayışları içerisine girilmektedir (Bkz. Bialas, Wolfgang, Hikâye ve Direnimi, ‘Direnmenin Estetiği Romanın Felsefi-Politik Görünümü).

Direnme’nin Estetiği, 1917 ve 1947 yılları gibi önemli bir tarihi kapsamaktadır. Bu zaman içerisinde geçen olaylar sınıfsal bakış açısıyla yorumlanmaktadır. Hitler rejimine karşı direnişi gerçekleştirenleri anlatmanın dışında, 1918’den başlayarak Alman İşçi hareketi, antik Bergama’ya kadar inen tarih tartışılmaktadır. Dolayısıyla bu romanın yüzyılın sanat eseri olarak nitelendirilmesinin başlıca nedeni, roman olmanın dışında estetik ve sanat tarihi kitabı olmasıdır. [...] Romanın adı iki noktaya işaret etmektedir: Bir yandan, “direnmenin” daha geniş anlamda mücadelenin geliştireceği sanat ve kültür kavramları, diğer yandan ise yeraltındaki antifaşist direnişin anlatılmasıyla bunların, aynı

zamanda onurlandırılması hedeflenmektedir. Romanın adından da anlaşılacağı gibi sanat ve edebiyat, önemli bir konuma sahiptir ki bu da tarihsel gerçekliğin sanat yoluyla incelenmektedir (Göbenli, 2005, 163, 164).

Weiss romanıyla ilgili yapılan bir söyleşide estetik anlayışını şöyle ifade etmektedir:

Estetiğin geleneksel kavramlarıyla ilgilenen bir estetik değil, yani güzelin öğretisiyle, armoniyle, şekillenmişle, açıklanmışla, sonlanmışla, örnek olmayla ilgili değil, tam tersine insan mücadelesine tekabül eden, yani daha yüksek bilinç düzeyine doğru ilerleyen bir mücadeleyi içeren, içinde her şeyi barındıran bir estetik. Siyasi mücadele içerisinde duran, ama bu politik mücadeleyi çok dar olarak algılayan ve bu mücadeleyi genişletmek isteyen ve bu mücadeleye, bu siyasi mücadeleye, politik yenilenme için verilen bu mücadeleye kesinlikle ait olması gereken, kültürel değişim, insanın kültürel servet ve değerlerle zenginleşmesi konusunda görüş birliği sağlayan insanlar anlatılır. Biz edebiyata, sanata, hangi biçimde olursa olsun ifadeye girişi politik örgütlenmeyle eş zamanlı olarak ele geçirmeliyiz (Weiss, aktaran Krenzlin, 1987, 187).

Göbenli(2005, 165)'ye göre; 1920 ve 1930 yılları arasında, Lukacs, Brecht, Benajamin gibi estetikçiler arasında gerçekleştirilen “realizm” tartışmalarına dayanarak, Marksist temele dayalı bir estetiği formüle etmeye çalışmaktadır. Bütün tartışmalara rağmen, estetik konusunda hepsinin paylaştığı bir nokta vardır:

“Buradaki estetik sadece sanatsal kategorileri kapsamakla kalmaz, aynı zamanda düşünsel bilgi süreçlerini sosyal ve siyasal birikimlerle de birleştirmeye çalışır” (Weiss, 1981, 423).

Direnmenin Estetiği'n deki olaylar dört mekânda geçmektedir. Berlin'de, iç savaşın İspanya'sında ve Paris'te ve sürgünlük mekânı olarak da Stockholm'de. Romanın ana karakterleri Kızıl Orkestra isimli direniş grubunun üyeleri genç komünist işçilerdir. Romanda geçen olaylar gerçek olaylara dayanmaktadır; otobiyografik öğeler taşıyan ben-anlatıcı dışında

roman karakterlerinin hiçbirisi kurgu değil, yaşamış kişilerdir. 1917 yılında, Ekim Devrimi'nin gerçekleştiği günde dünyaya gelen “ben”in babası 1919’da Bremen’deki işçi ayaklanmasında yer alan ve Alman Sosyal Demokrat Partisi’ne üye olan bir işçidir. Ben-anlatıcı babasının tersine KPD’ye üye olan (Almanya Komünist Partisi) yakın durmaktadır. Ancak resmi üyeliğini romanın sonunda gerçekleştirmektedir. Romandaki yerler de caddeleriyle, sokaklarıyla, evleriyle gerçektir. Peter Weiss, romanda adı geçen bütün mekânları tek tek gezip incelemiştir. Faşizme karşı direnişe katılıp hayatta kalan kişilerle olan görüşmelerini not defterlerine kaydetmektedir. Daha sonra bu not defterleri iki cilt olarak Notizbücher başlığı altında yayımlanmıştır (Göbenli, 2005, 166).

“Konuşmalar, romana en geniş gerçekliği verme açısından yapıldı. Olayın akışı henüz düşünülmedi. Kendi başına büyüyor, biriken malzemedan yola çıkmak” (Weiss, 1981, 63).

“Temmuzdan beri çalıştığım biçimiyle romanı yazmak imkânsız. Her şey çok kasılıyor. Nesnel bir realizm çabası, tam tersini getiriyor: öznel bulanıklık. Tekrar başlamak. Ama malzemeyi kurgusal bir anlatıcı tarafından anlatmaya çalışmadan. Daha iyisi: bütün meselenin sürecini gerçek akışıyla göstermek. Hiçbir şey kurgulamamak. Sadece var olanda yola çıkmak” (Weiss, 1981, 171, 172).

Roman 1937 yılında Berlin’de Nazi rejiminin merkezinde başlamaktadır. Romanın ana karakterleri üç arkadaş ben-anlatıcı, Coppi ve Heilmann Berlin müzesinde, Bergama heykellerinin önünde antik toplumdan başlayarak tarih, kültür, siyaset, sanat ve edebiyat hakkında tartışmaktadırlar. Buradaki tartışmanın odak noktasını, sosyalist ve anti-faşist mücadele için geçmişteki kültürel mirastan yararlanmak oluşturmaktadır. Öncelikle, işçi olan ben-anlatıcının ve Coppi’nin anne ve babası ile yapılan konuşmalarda, Alman işçi hareketinin Birinci Dünya Savaşı’yla beraber bölünmesi, Weimar Cumhuriyeti’ndeki işçi hareketi, Nazilerin iktidara gelişinin nedenleri tartışılmaktadır. Ben- anlatıcı SPD’de (Almanya Sosyal-demokrat Partisi) örgütlü olan babasıyla olan

tartışmalarında, SPD'nin işçi hareketine karşı "ihaneti" ve bunun sonucu olarak yenilgiyi dile getirmektedir. "Reform ve Devrim arasındaki ikilem" (Weiss, 1998, 41) sürekli tartışılmaktadır. Romanın birinci cildi iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm Berlin'de geçmektedir; ikinci bölüm ise İspanya İç Savaşı'nda ayrıntısına kadar anlatılan nedenlerden dolayı kaybedilen savaşa ayrılmaktadır. İspanya'da faşizme karşı cephede, ben-anlatıcı Max Hodan isimli bir doktorun yanında çalışmaktadır. Bu yüzden hayal kırıklığına uğrar; çünkü İspanya'ya gelmeden önce cephede çalışmayı ümit etmiştir (Weiss, 1998, 272). Ayrıca bu bölümde İspanya İç Savaşı'nda demokratik bir sosyalizmi temel alarak, Moskova'daki mahkemeler tartışılmaktadır. İkinci cilt Eylül 1938'den sonra Paris'te geçmektedir. Burada Paris kültür biriminde çalışan Willi Münzenberg ile tanışmıştır. Daha sonra İsveç'e giden ben-anlatıcı burada bir fabrikada temizlikçi ve ateşçi olarak çalışmıştır. Aynı zamanda gizli olarak çalışmalarını sürdüren KP için küçük görevler üstlenmektedir. Ayrıca İsveç'teki yeraltı direniş çalışmaları, İsveç devletinin savaşa karşı tarafsız görünmeye çalışması, ancak siyasi ve Yahudi kökenli sürgünlere mülteci hakkı vermeyişi bu sürgünleri kapı dışarı ederken onları ölüme teslim etmesi ve böylelikle de Nazilerin tarafını tutuşu anlatılmaktadır. Bu bölümde Brecht ve ben-anlatıcının da aralarında bulunduğu arkadaş çevresi tarafından, İsveç halk kahramanı Engelbrekt'in 15.yüzyılda onun önderliğinde gerçekleştirilen halk ayaklanması üzerine bir tiyatro eserinin kolektif bir çalışmada kaleme alınışı anlatılmaktadır. Dolayısıyla İsveç tarihi, 11. yüzyıldan İkinci Dünya Savaşı'na kadar ezilen sınıflar açısından ele alınmaktadır. Ben-anlatıcı Brecht'in kılavuzluğunda ilk yazma deneyimlerini de gerçekleştirmektedir. Brecht ve Münzenberg'in biyografilerinden yola çıkarak, ben-anlatıcı sosyalist taraflılık ve kişisel yaratıcılığı bağdaştırıp eleştirel bakan bir tarihçi olma hedefinde karar kılmaktadır. Bu karar özellikle de romanın cildinde gerçekleştirilmektedir. Üçüncü cildinde ben-anlatıcı olay örgüsünün dışına çıkıp nesnel-tarihsel mesafeli bir duruşla Harro Schulze -Boysen çevresinde yer alan "Rote Kapella"nın direnişi anlatılmaktadır. Üçüncü cilt iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde hem Berlin, hem de Sürgünde yine Nazilere karşı direniş temalaştırılmaktadır. Sanat akımlarının tartışılması, edebiyatta

kadının konumu, direnişteki kadınlar, gaz odaları (Weiss, 1998, 1005) katliamlar ve Krupp, IG-Farben gibi büyük sanayinin (Weiss, 1998, 1006) işlevi de burada ele alınmaktadır. İkinci bölümünde “Kızıl Orkestra”nın 1942’de tuzağa düşürülmesine, karakterlerin hapisanede geçen son günlerine, ardında da idam edilmesine yer verilmiştir. Bunlardan Heilmann mitosa dair yaptığı uzun araştırmalar sonucu ben-anlatıcıya hitap eden bir mektup yazmaktadır. Bu mektubunda mitolojilere ihtiyaç duyulmadığı ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Direnmenin Estetiği’nde her koşulda, sanat ve direniş yaşanılıp tartışılmaktadır. Romanda sürgünlük önemli bir konu oluşturur ve şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Bir kere daha görüldüğü üzere, sürgün nereye ait olduklarını bilmeyenleri güçsüzleştirmişti sadece, aidiyetlerini hiç unutmayanlar için sürgün, sonrasında yeni başlangıcın geleceği geçici bir ara durum demektir” (Weiss, 1998, 1183).

Romanın sonuna doğru kısaca savaş sonrası Almanya, bugüne kadar gerçekleştirilemeyen Nazilikten arındırma teması, ben anlatıcının en sonunda partiye üye olması anlatılmaktadır. Böylece bütün umutsuzluklara, bölünmelere rağmen geleceğe dair umut daima mevcuttur.

“Umutlar varolamaya devam edecekti. Ütopyanın vazgeçilmezliği görülecekti. Daha sonra da umutlar sayısız kez yeniden canlanacak, üstün düşman tarafından boğulacak ve tekrara yeniden uyandırılacaktı” (Weiss, 1998, 1193) (Göbenli, 2005, 165-171).

Göbenli(2005, 172)’ye göre; tasvir ve diyaloglar Weiss’ta önemli üslup araçlarıdır. Amacı geçmişe dair toplumsal bir hafızanın oluşturulma çabasıdır ki bu da geçmişini hem belgeler aracılığıyla hem de kurguya dayanarak yeniden yaratıp gerçeğin kavranmasına yardımcı olmaktadır.

Peter Weiss bu romanıyla estetik ve politika arasındaki sınırı aşma hedefini taşımaktadır. Çünkü yazarın kendi deyişiyle “estetik meseleler daima politik meselelerdir.” (Weiss, 1981, 423). Dolayısıyla Peter Weiss bu romanıyla yaşadığı

yüzyıla damgasını vurmuş, kendi deneyimlerini, umutlarını tarihsel, siyasi ve estetik bir duruşla romanda işlemektedir (Göbenli, 2005, 173).

Peter Weiss'ın estetik ve politik konsepsiyonunu, önemli ölçüde birlikte şekillendiren tarihsel deneyimler, öncelikle Yahudilere karşı nasyonal sosyalist genosit ve Stalin kökenli terördür. Bu deneyimler, estetik ve politikanın, Batılı Avrupa medeniyetlerinin elde etme arzuları olarak, kendi sınırlarına dayanmış olmak gibi negatif bir durum ortaya çıkarmaktadır. Bu sınır deneyimleri, sanatçı Peter Weiss gibi politika insanlarının, estetik ve politikanın temellerine geri dönmeleri için neden yaratmaktadır. “Bu hikâye vasıtası ile gerçekleşen geri dönüş içerisinde, sanat ve insani ruhtaki direnişin kökenini aramak istiyordu. Ve kendisi onu, ölüm şiddeti ile karşı karşıya kalan içgüdüsel direniş isteğinde bulmuş olduğuna inanıyordu.” (Nam, 2002, 145). Peter Weiss, bu manevi yargının ötesine geçen yaratıksız içgüdüde, insanların estetik ve politik eylemlerinin temelini görmektedir.

[...] bu hikâyede, estetik ve politik düşünce şeklinin erimesinin nahoş bir baştan çıkarmaya sebebiyet verebileceğine ilişkin örneklerin sayısı azımsanmayacak kadar çoktur. Birçok Alman entelektüeli, onlara ‘ruhsal doğuşu’ vaat eder gibi bir görüntü vermesinden dolayı, Birinci Dünya Savaşını hayranlıkla kabul etmişlerdir. Bu küçülmeler öncelikli olarak, onların savaşın başlamasının ilk olarak bir “estetik görüngü” (Helmut Fries, 1995, 31) olarak algılamış olmalarına bağlanmaktadır. Estetik ve kültürel kavram örtülerinin politik ve toplumsal gerçeklerin üzerinden kaldırılmadığı sürece, başarı ile yürütülmüş olan Nazi propagandaları da açıklanamaz (Nam, 2002, 144, 145).

Carl Schmitt'in politik kavramı bunun için en yakın örneklerden olan, estetik ve politikanın insana yolunu şaşırttıran karışımının etkisi ‘estetiksel muhalefet konumundan orta sınıf topluma karşı’ ortaya atılmış olduğu politik teorisindedir. Bu da Peter Bürger için “skandalon” anlamına gelmektedir (Nam, 2002, 145).

Günlük yaşamın mekaniği ve olağanüstü deneyim arayışı arasındaki karşıtlık, romantikçilerin de hâlihazırda bilmiş olduğu ve 19.yüzyılın yarılarında bu tarafa birçok sanatçının dünya algısını şekillendirmiş olan, orta sınıf topluma karşı bir estetik muhalefet şemasıdır. Carl Schmitt'in

yazılarının skandalon'u bana, bu idrakinden yola çıkarak politik bir teori tasarladığı izlenimini vermektedir. İstisnadaki estetik zevk ve aklın düzenleyici kategorilerini aşan durum, hedefi gerçeği şekillendirmek olan bir teorinin temel esası olmaktadır (Bürger, 1986, 174).

Nam(2002, 146)'a göre; Peter Weiss'ın estetik düşünce şekli, ilk olarak sahip olduğu motivasyon anlamında diğerlerinden farklılık göstermektedir. Peter Weiss, politik ve estetik kavramı zulüm görenlerin perspektifi açısından yeniden konumlandırmak istemektedir.

Estetik ve sanat onun için politik amaçlı bir enstrüman değil, aksine “kendi imhasının tehlikesi ile yüz yüze kaldığı andaki varoluşçuluğunun” bir ifadesidir. Peter Weiss, bu daha da derin olan köktenci temel esasta, sanat ve estetiğin gizli politik anlamını aramaktadır. Çünkü sadece o, ona temel teşkil eden ve daha da radikal bir etki yaratmaktadır. Buna göre her iki kavramında asıl sınırları genişletilmektedir. Aynı zamanda da, direnişin estetik politik kavramı, karışık olan sosyal durumları hükümdarlık ve baskının basit formülü seviyesine indirgenmektedir (Nam, 2002, 146).

2. BÖLÜM

“DİRENMENİN ESTETİĞİ”NİN ÖNEMİ

2.1. Egemen Tartışma Gündemine Bir Yanıt

Her sanat yapıtının varlığında, tüm bir toplum, tüm toplumsal ilişkileriyle yansımaktadır. Bunun için; bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşüncelerin incelenmesi gerekmektedir (Tunalı,1998).

Göbenli(2005, 294)’ye göre; Weiss, Direnmenin Estetiği’ni “baskıdan, burjuvadan ve mülkiyetten arındırılmış bir kültür oluşturmak”, “bizim olan bir kültür, araç olarak kullanılabilen, durumumuzu, bakışımızı, gerçeklik anlayışımızı anlatan bir kültür” (Weiss, 1981, 817) hedefine ulaşmak için yazdığını belirtmektedir.

Marksist teoride sanata toplumsal açıdan bakılmaktadır. Çünkü sanatın gidişi, bir genel diyalektik’in özel bir yansıması olduğu için, sanatın genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünülmesi olanak dışıdır. Sanat yapıtının içinde yaratıldığı sosyal sınıf, bütün tarihsel-toplumsal gelişme, sınıflar arasında meydana gelen çatışmaların ürünüdür. Marksist estetik’e göre, sanat yapıtında sınıfsal ilginin dışında daha insansal-toplumsal nitelikler de bulunmaktadır. İnsansal-toplumsal derken, yalnız sosyal sınıflara dayalı düşünceler değil, sınıfsal olanın dışında kalan, onu aşan değer ve nitelikler anlaşılmaktadır. Özgürlük kavramı; belli bir sınıfın ya da toplum düzeninin özellikleri, amaçları ile koşullanmış da olsa, aynı zamanda evrensel kapsamlı olma eğilimindedir. İşte, bunun gibi sanat da zamanla koşullanmış bile olsa, insanlığın değişmeyen özelliklerini sürekli olarak yaşatmaktadır (Bkz. Estetik, 1998, 83, 84).

Sanatın hayata sindirilme mücadelesini Weiss, not kitaplarında “bütün büyük sanatların,” “bünyesine kabul eden her şeye yöneldiği ve her şeyi kabul ettiği için gittikçe daha da sınıfsızlaştığını” (Weiss, 1975, 87) ifade ederek, sanatın sınıf bağlamından kopuşunu açık ve net bir şekilde ortaya koymayı hedeflemekte, sanatın demokratik bir şekilde kamulaştırılmış ve toplumsal pratiğe uyarlanmış olmasına rağmen, üzerinde hala orta sınıf zevki ve sınıf karakterini taşımış olduğunu ifade etmektedir. Proleterlerin sanat zevkinden istisna tutulması motifi, romanın hemen başında belli olmaktadır:

Diğerleri, zevkin üst sınıf için sıkı ve hiyerarşik kuralları olan bir ayrımcılık sanatı oluşturduğunu düşünmekteydi (Weiss, 2005, 87).

Bu tartışma tekrardan büyük eğitim konuşmasında, İspanya iç savaşı ile ilgili ikinci ciltte babasının sesini dinleyen, yani ben-anlatıcı arasında başlamaktadır. Kendi proleter kökeninden gurur duyan bu kişi, “çalışmanın yaratıcı bir prensip” olduğu ve “sanatında halkın taşıyıcı gücünü yansıtmak” zorunda olduğu hususunda kendisini uyarmaktadır. Baba, oğluna Weimar Cumhuriyeti döneminde sosyalist işçi mutfağında sosyalizm klasiğinin seçilmiş ciltlerinin ve Goethe dönemini konu alan eserlerin dikkatli bir şekilde okunduğunu ve bunların içeriklerinin çok canlı bir şekilde tartışıldığını hatırlatmaktadır (Nam, 2002, 122).

Weiss, not kitaplarında; sanatı, “rantçılar ve çanak yalayıcıların” ellerinden kurtarmak ve bu ele geçiriş ile sanatı “kamunun ortak malı” yapmayı hedeflediğini ifade etmektedir.

Martin Vialon(2006)’a göre; bu mülkün kamulaştırılması işlemi, kamu klasik sanatının estetik örnek karakterlerinin sadece ve sadece üst sınıfın bürokratik idaresine geçmemesi gerektiğine işaret etmektedir. Weiss, daha çok proleter ve kıt kanaat yaşam standartları ile sanatın tadına çok az veya hiç varamayan kesimin tarafında durmaktadır.

Her ne kadar biraz hayali de gelse, bu kesim en azından içinde bulunduğu zorunlu maddi konumundan dolayı daha çok meraklı, hassas ve sanat eserinin aktarmaya çalıştığı temayı kavrayacak veya bunlardan kendi payına bir şeyler çıkartabilecek konumdadır. Marksist kuram, yerleşik toplumu, değiştirilecek bir olgusalılık olarak kavramaktadır. Her ne olursa olsun, toplumculuk en azından içinde insanların daha çok özgürlükten ve daha çok mutluluktan yararlanabilecekleri daha iyi bir toplum olabilir. Karl Marx’ın yaptığı gibi, Weiss da aynı öncüllerden yola çıkmaktadır. Yani sosyalist toplumlarda sanat hala varlığını sürdürmekte, ancak aldıkları her türlü eğitimle sanatçı kimliklerine sahip olan, kurtulmuş insanlar tarafından hazırlanmaktadır (Vialon, 2006).

Weiss'in politik ve estetik, yazınsal yönteminin oluşmasında önemli bir oynayan bu öncüller Direnmenin Estetiği'nde direniş kavramında hayat bulmuştur.

Bu görmenin türü ile ilgilidir. Üst sınıfa dâhil olup, kültürün kendi malları olduğu düşüncesi ile yetiştirilmiş olanlar, önce kendi taraflarında olan Tanrıları ve hükümdarları görmüşlerdir. Biz ise, dövülmüş olanları, alt tabakadakileri ve hamalları gördük (Weiss, 1973).

2.1.1. Politik Gelişim

Nam(2002, 129)'a göre; Peter Weiss'in estetik yöntemini anlayabilmek için, ilk olarak onun karşı kutbunu, yani onun siyasallaşma sürecini ve onun politik anlayışını gözlemlemek gerekmektedir.

Peter Weiss'in "angaje" bir yazarlık yolundaki gelişimi, onun bugüne kadar olan estetik uğraşının politik tavrı aracılığı ile yeniden düşünüldüğü ve yeniden uygulandığı bu süreçte tekrardan yansımaktadır. Weiss'in daha önceleri estetik tavrı olan, tekbenci yapısı "benim dolaşık yollarımın ve başarısızlığımın deneyimleri" şeklinde tanımlanmaktadır. Buna uygun olarak, siyasallaşma süreci, 60'lı yılların ikinci yarısında kısa bir süre içerisinde o kadar radikal bir şekilde gerçekleşmiştir ki, neredeyse onun içerisinde tamamen başka bir insan ve sanatçı görüldüğüne inanılmaktadır (Nam, 2002 , 129).

Weiss, 1970 yılında bir tartışmada baş gösteren ve sanatsal sürecini tetikleyen, varoluş nedenini politikada bulduğunu şu cümlesiyle ifade etmektedir:

"bizim hastalıklarımız genelde politik hastalıklardır." (Peter Weiss, 1978, 719).

Bunun ötesinde, “estetik sorular daima politik sorulardır” diyerek; estetik ve politikanın özdeş olduğunu açıklamıştır (Weiss, 1978, 423). Bu anlayış aracılığı ile estetik ve politika arasındaki iç tartışmalar bir çözüm bulmuş gibi görünmektedir. Ama görünüş yanıltmaktadır. Peter Weiss’ın devam eden gelişimine bakıldığında, estetik ve politikanın ilişkisini yeni bir temele oturtmak adına, bunun sonuç değil de, bir başlangıç olduğu anlaşılmaktadır. Yani estetik ve politika arasındaki çatışma Peter Weiss’ın yaşamında ve eserinde, daha sonraki gelişimin de gösterdiği üzere, her ne kadar değişikliğe uğramış da olsa, aynı gerginlikle kalmaya devam etmektedir.

İlk olarak estetik ve politikanın ilişkisi, bu arada kendisini “Marksist estetik teorisi ile içli dışlı duruma getirmiş olan yazar Peter Weiss’ın bir estetik öncülleri olarak anlayabiliriz.” Buna göre bu ilk olarak, sanat ve eserin otonomisine hayır denilmesi olarak anlaşılmaktadır. O, bu noktaya kadar bu teorik çerçeve içerisinde yeni değil, aksine öteden bu tarafa tanına gelen teoremin bir tekrarı olmaktadır. Peter Weiss’taki politik ve estetik kavramlar karşılıklı ilişki içerisinde durmaktadırlar. Bunun sonucunda roman, hiç de onun politik konsepsiyonun tek taraflı ve salt ifadesi olarak kalmamaktadır (Nam, 2002, 129, 130).

2.1.2. Politika ve Estetik Arasındaki İlişki

Nam(2002,127)’a göre; Direnmenin Estetiği’nde, sürekli her figürle birlikte bir de düşmanca bir figür ortaya çıkmaktadır ve her görüşün karşına tersini söyleyen, diğer bir görüş çıkartılmaktadır. Bununla birlikte romanda, sadece politik bölüngüler ve şahıslar arasında değil, hatta çeşitli fikirler arasında da estetik olarak da bir çatışma alanı oluşmaktadır.

Ben-anlatıcı tarafından, romanın başında Pergamon-sunağının frizleri görsel bir şekilde tasvir edildiği üzere, bu karşıt güçler de açık veya gizli bir mücadeleyle rollerini yapmaktadırlar. Weiss bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

beni [...] fikir kutupları arasında bir oraya bir buraya fırlatan şey, eserde, üzerinde farklı görüşlerin, iddiaların ve çözüm önerilerinin karşılıklı olarak kozlarını paylaştığı, sabit bir düzleme sahip olmaktır (Peter Weiss, 1991, 170).

Bunun içerisinde ben-anlatıcı, “farklı görüşler, iddialar ve çözüm önerilerinin” birbiri ile çatıştığı ve kendisinin de gerçek anlamdaki politik çatışmalarda ‘rapor yazarı’ ve ‘haberci’ olarak, çatışma alanının ortasında yer almaktadır (Nam, 2002, 127).

Direnmenin Estetiği romanı, bilinçli olarak uygulanmış psikolojik ve politik gelişim çizgisi ile çok kapsamlı ve tarihsel olarak yeni çığır açan bir roman gibi görünse de, bu bana göre daha çok kendi temelinde dış realite ile çelişmeyen ve çatışmayan, aksine rüyanın yakalanması çok zor olan elementi ile çelişen ve çatışan bir metodun ifadesidir (Nam, 2002, 128).

Peter Weiss aynı zamanda bu kendi yorumunda da, romanın metotsal temel esasının; ‘rüya’ gibi sübjektif bir düzlemde oluştuğuna işaret etmektedir. Weiss’a göre; “Rüyanın Elementi” romanda zıtlık oluşturan unsurların kökenini oluşturmaktadır. Bu “rüya” her ne şekilde anlaşılacak istenirse istensin, bu Adorno’nun kavramına göre hayalî bir umuttur veya “negatif bütünlük içerisinde patlatılmış bir izdir” (Adorno, 1997, 370), ama buradaki olay, tarihsel gerçeklerin kişisel algılanmasıdır (Nam, 2002, 128).

2.1.3. Direnmenin Tasavvuru

Nam(2002, 131)’a göre; Weiss’ın politik tavrı; ‘direnış’ kavramında yücelim göstermektedir. Direnmenin Estetiği’nde Weiss, ‘direnış’i, öncelikli olarak nasyonal sosyalist hükümdarlığına karşı yöneltilmiş politik eylemler olarak tanımlamaktadır. Ama bu tanımlama da kendiliğinden anlaşılabilir değil, bu tür politik eylemlerin hikâyesi gözlemlendiğinde, ancak; bu tanımlamanın kendisini daha çok bilimsel açıdan problemli ve politik açıdan da doğru olmayan bir şekilde kanıtladığı görülmektedir:

[...] bu şekilde bunun bayan başaktörü, organize edilmiş işçi hareketi ile birlikte nasyonal sosyalizme karşı olan kendi politikasını ‘direnış’ değil de, onun aksine ‘antifaşizm’ olarak anlamıştır. Weimar Cumhuriyetinde, ne SPD (Alman Sosyal Demokrat Partisi) ne de KPD (Alman Komünist Partisi) ‘nasyonal sosyalizme karşı direniş’ çağrısı yapmamıştır, aksine ‘faşizme karşı bir mücadele’ yürütmüştür (Klaus Sator, 1997, 153). Şayet

politik cephe, buna rağmen NS-hükümdarlığına karşı gösterilmiş bir ‘direniş’ olarak tanımlanırsa, bu hiç de sebepsiz olmaz (Nam, 2002, 131).

Terminolojik tarih araştırmalarına göre, direniş kavramı, İkinci Dünya Savaşı sonrası batılı politik ve tarih biliminin tarihsel-geriye dönük bakış açısının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Ebd). Bu doğrultuda, Weiss’ın geriye dönük tarihsel-toplumsal vurgusu özellikle de, DDR’nin (Demokratik Alman Cumhuriyeti) kendi kuruluş ve gelişimini ‘antifaşizmde’ aramış olmasında gerekçelenmektedir, bunun anlamı; çıkış noktası itibari ile Hitler hükümdarlığına, şu anda da ‘batılı demokrasi’ye ve onun takipçisi olduğu düşünülen politikaya karşı yürütülmektedir. Buna karşılık olarak batıda ve aynı zamanda Birleşik Almanya’da 20 Temmuz 1944 yılında Alman askeri güçleri tarafından Hitler’e karşı gerçekleştirilen suikast girişimi, ‘nasyonal sosyalizm’e karşı Alman ‘direnişinin’ sinonimi olarak kalmaktadır (Nam, 2002, 133).

Bu tarihsel ilinti çerçevesinde gözlemlenildiğinde, Peter Weiss’ın direniş kavramını tarihi buluşların uzlaşmacı bir tanımının aksine siyasi bir mücadele kavramı olarak anlaşılmaktadır. Burada, Peter Weiss’ın tavrının açık ve net olduğu görünmektedir ve ‘direnişin’ kavramı ile aradaki kritik mesafeyi DDR’nin (Demokratik Alman Cumhuriyeti) devlet ideolojisinden çok, ‘antifaşizme’ karşı tutmaktadır. Direnmenin Estetiği’ndeki başaktörlerin, örneğin Kızıl Orkestra’nın (Rote Kapelle) üyeleri olması hiçbir şekilde tesadüf değildir ve bunlar küçük istisnalarla direnişin işçi hareketi tarafından organize edilmiş kısmına değil, daha çok askeri elit’e dâhil olanlardan oluşmaktadır. Bu şekli ile roman disiplinli bir şekilde ‘antifaşistlerin’ değil, ‘direniş mücadelelerinin’ hikâyesini tasvir etmeyi hedeflemektedir. Peter Weiss direniş kavramını, kendi özdeş figürünü acı çekenlerin sezilenmesiyle, galerilerde yani antik zaman kölelerinden, ortaçağ ve oradan da 20. yüzyıl proleterlerine kadar olan aralıkta aramaktadır (Nam, 2002, 132).

Nam, Wess’ın politik-estetik tavrı içerisinde baş gösteren “direniş” kavramıyla ilgili şunları ifade etmektedir:

Peter Weiss, acaba politik konsepsiyonu için neden ille de direnme kavramını kullandı? Basit bir şekilde soracak olursak, bu acaba onun politik bir usulsüzlüğü müydü? Şayet böyle bir durum söz konusu değilse, bu kavram belirlemesini mutlaka başka bir yerde, ama ilk olarak da kavramın arka planında aramalıyız. Aslında Peter Weiss alternatif bir politik konsepsiyon bulmak istiyordu ve onun bu problemleri temelden çözebilmesi için de antifaşizm ve sosyalist devrim kavramı çok dar bir şekilde konumlandırılmıştı ve konumlandırma itibari ile de tarihsel olarak başarısızlıkla sonuçlanmışlardı. Bu bağlamda Peter Weiss’ın direnme kavramı, başarısızlıkla sonuçlanmış olan birlik cephesini daha da geliştirebilmek için tarihsel ve politik bir hedefi takip etmektedir. Buna uygun olarak onun direniş kavramı, antifaşizmin saplanmış olduğu tarihsel çerçeveyi aşmış ve düşman resmini genişletmiştir: Peter Weiss, cehennemi sadece kapitalist toplumda görmüyor, hatta dünyanın her tarafında görüyordu. Bu sebepten dolayı onları “her yerde aynısı, evrensel KZ” (NB, 1991, 49) olarak ifade etmiştir. Direniş gösterilmeliydi ve bu direniş sadece kapitalizmin çelişkilerine karşı değil, hatta hükümdarlığın her şekline karşı da gösterilmeliydi. Bu bakış açısına uygun olarak, direnmenin politik konsepsiyonu kendi içerdiklerini alansal ve zamansal anlamda genişletmiştir, yani bununla birlikte beynelmilelci, kozmopolit olmuş ve tüm tarihi içine almaktadır. Burada Peter Weiss’ın ilgilendiği, belirli bir toplum biçimleniminin kesin analizine dayanan politik stratejiden daha çok, devlet ve millet hukukundaki, ideolojik, psikolojik, cinsel ve ırki ayrıma yönelik her türlü hükümdarlık ve baskıya karşı koyan politik bir mücadele eyleminin temel prensipleridir. Burada onun direnmesinin politik tavrı sosyalist devrim bilincinden farklılık göstermektedir ve bu farklılık özellikle de kültürün anlaşılması ile ilgilidir. Bu noktadaki farklılık atlatılamayacak kadar büyüktür. Bunu, Peter Weiss’ın temel-üst hakkı-formülü göstermektedir: “Kültür bir üst hakkı değildir, aksine insani uğraşın temel noktasıdır” (Weiss, 1978, 645). Ancak; Jost Müller bunun içerisinde “sosyal olanın kültür vasıtası ile itilme eğilimini” gözlemlemiştir: Bu durumda Weiss, Marksist-Leninizm’i edebi araçlarla adapte etme ve Marksizm’i kültürel alan içerisine yerleştirme girişiminde bulunmuştur. Bundan dolayı da onun edebi

girişiminin eğilimi, sosyal olanın kültür vasıtası ile itilmesidir. Ama o bununla birlikte, politikanın kültürleştirilmesi gibi bir tehlikeyi bünyesinde barındırmaktadır. Jost Müller bu ithamları ile tek başına değil: bazı kritikçilerde Euro Komünizmle ilgili benzer ithamlarda bulunmuşlar ve bu esnada kültürel güç anlayışı itibari ile Euro Komünizme çok yakın olduğu ve “Rosa Luxemburg’un Gramsci çizgisindeki Marksizm”le (Wolfgang Fritz Haug, 1981, 34) aynı yere konumlandırılabilceğini ifade ettikleri, Peter Weiss’ın direniş konsepsiyonunu da ihmal etmemişlerdir. Bu itham aslında kayıtsız şartsız kabul edilmemeli, çünkü buradaki konu farklı kültür idrakleridir. Burada buna rağmen göz ardı edilmemesi gereken nokta, ‘direnmenin’ politik konsepsiyonunun pratik olarak tarihsel bağlantıdan kopartılmış olduğu ve Peter Weiss’ın bunun sonucunda, kendi hikâyesinde, çağlardaki farklılıkları ve onların ilgili olan toplumsal biçimlenimlerini hangi sebepten dolayı olursa olsun, dikkate almamasıdır. Bu noktaya kadar ‘direnmiş kavramı’, politik konsepsiyon olarak hiç de küçümsenmeyecek derecede tereddüt uyandırıcı ve şaşırtıcıdır. Bunun nedeni de, Peter Weiss’ın “Kuzey Avrupa’da kozmopolitik entelektüelliği” (Jost Müller, 1991,74) olarak kendisine ait politik pozisyonunu hazırlamak istemesinde yatmaktadır. Bu “gerçek” onun bir defa daha ‘sosyalizm’ olarak, daha sonra kültürel ve sosyalist devrim birliği olarak ve en nihayetinde sosyalizmin radikal, kökten bir şekilde yenilenmesini tasvir etmektedir. Bu, politik açıdan çelişkili olan “gerçek” özellikle de onun politik deneyimlerine, yani ortak ölçülmez olan Shoah (soykırım) deneyimine bağlanmaktadır (Nam, 2002, 131, 132).

Peter Weiss’ın, soykırımı doğrudan yaşamış olması onun estetik ve politik uğraşında temel bir esas oluşturmaktadır. Weiss için, Marksizm’in toplumsal teorisi, aslında onun sebepleri hakkında açıklama yapabilmek adına faydalanabilir bir çıkış noktası sunmaktadır. Peter Weiss, esas itibari ile ümitsizlikten direniş performansına dönüş yaptırabilecek imkânı sadece Marksizm’de bulmayı ümit etmektedir. Auschwitz’ten sağ olarak kurtulan birisinin teyit ettiğine göre, imha ediliş anında, direnişin yolunu açabilecek olan umuttan çok ümitsizliktir. Benjamin’in de ifade ettiği üzere “bizim için sadece umutsuz istekler etrafında umut vardır” (Benjamin, 1978, 201)

sadece bu temel esasa kapatılmış olan hikâyeyi tekrardan tasvirle açma direniş mücadelesine önem kazandırmaktadır (Nam, 2002, 144).

Auschwitz'te 'umut ve umutsuzluk' konusuna ilişkin olarak, Tadeusz Borowski şunları ifade etmektedir:

İnsanlara kayıtsız bir şekilde gaz odalarına gitmelerini emreden umuttur; onları karışıklık çıkartma planından alıkoyan; umut onları ölüye çevirmekte ve köreltmektedir. Umut, annelere çocuklarından vazgeçmeyi, kadınlara bir parça ekmek için kendilerini satmayı, erkeklerle insanları öldürmeyi emrediyor. Umut onlara yaşamın her gelecek günü için mücadele etmeyi emrediyor, çünkü bir sonraki gelecek olan gün, özgürlüğü getirecek gün olabilir. Belki de bu umut yeni ve daha iyi bir dünya için değil, aksine içerisinde tekrardan sadece sükûnet ve barışın olduğu bir yaşam özlemi içindir. Umut hiçbir zaman insandan daha güçlü olmamıştı, ama hiçbir zamanda bu savaştaki, bu kamptaki kadar büyük kötülöklere davet çıkartmamıştı. Bize umudumuzu terk etmeyi öğretmediler. Bundan dolayı gazın içerisinde ölüyoruz (Borowski, 1981, 223).

Peter Weiss, "körelmiş" umutsuzluğun içinden, direnmenin mücadelesini umutsuzluğun bu çıkmazlığında bulabileceğine inanmaktadır. Ancak, bu tarihsel deneyimden sonucunda Weiss'in estetik tavrı da değişmiştir:

[...] bazen gerçeküstücölük, daha doğrusu sürrealist deneyim ile 'reel' deneyimden daha iyi algılanabilir (Weiss, 1973, 201).

Bu temel esasa göre; Peter Weiss'in direniş kavramı sadece onun politik boyutunda değil, aksine onun "tamamıyla doğalcı, varoluşçu veya antropolojik olarak anlaşılan" (Hofmann, 1992, 591) içeriğinde kavramak gerekmektedir. Weiss için, "yaşanan deneyimler, sanat aracılığı ile uzamsal ve zamansal mesafe üzerinden halka aktarılmalıdır." Peter Weiss'in estetik yöntemi, ağırlıklı olarak sahip olduğu politik bilinci tarafından belirlenmektedir (Nam, 2002, 137).

2.1.4. Estetiğin Politik İması

Weiss, direnişin politik konsepsiyonunun temel esasını insani eylemin kökeninde aramaktadır. Böylece, burada sanatta varoluşçu bir ifade arzusu gören belirli bir estetik ile karşılaşmaktadır. Estetik ve politikanın sahip oldukları tek ortak köken burada işaretlenmektedir. Bu anlayış çerçevesinde; estetik ve politika bu tür bir tehdide karşı gösterdikleri direniş performansı açısından aynı haklara sahiptirler. Weiss’a göre; sanat ve estetik etkileri açısından politikadan daha köktencidirler. Bu değerler dizisi değişikliği, sanat ve estetiğin insani algılamayı değiştirdiği ve bunun da gerçeklerin değişmesine etki edeceği gibi bir varsayım içerisinde kendisini gerekçelendirmektedir. Başka bir deyişle; sanat ve estetiğin politik anlamı, gerçeklerin algılanmasına yaptıkları etki ile gerçeğin kendisini değiştirebileceklerinin altında yatmaktadır. Marksizm, üretim oranlarının değişim başlangıcını üretim güçlerinin gelişiminde bulmuşken, Peter Weiss bu başlangıcı, insani algılamadaki toplumsal değişiklikte bulacağına inanmaktadır. Peter Weiss’ın estetik konsepsiyonu bu kanıdan yola çıkmaktadır. Bundan dolayı onun sanatsal metodu, sanat ve estetiğin politik potansiyellerinin serbest bırakılması üzerine yoğunlaşmaktadır. Peter Weiss, gerçeği farklı görme imkânını rüya ve sürrealitede bulmak istemektedir (Nam, 2002, 137).

Nam (2002, 137)’a göre; Weiss “kapatılmış olan hikâyenin tekrardan açılabilmesinin” (Walter Benjamin, 1974, 701), sağlanabileceği “hikâyenin sürekliliğini patlatacak” (Bauer, 1989, 307) gücü aramaktadır.

Nam(2002, 141)’a göre; Peter Weiss’ın gerçekliği, ‘dış realitenin çelişki ve çatışmalarından’ ziyade zevkle “rüyanın zor yakalanabilir elementinde” aramayı istemiş olması, psikolojik mekanizması ile de açıklanabilir. Eğer gerçek, zulmü içerisinde tasvir edilmek isteniyorsa, onun izleri yazılmış olan hikâyede değil, aksine rüya ve sanatta aranmaktadır.

Peter Weiss, sanattaki yöntemini (gerçeklikle olan ilişkisi) aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

Benim zorunluluğum: buluşa mümkün olan herhangi bir realiteyi vermek için, fanteziyi gerçeğin zemininde oluşturmaktır (Nb 71/80 II, 701 f).

Bu zorunluluk, sadece algılamayı etkilemek için fantezinin talebinden dolayı oluşmamaktadır, aksine fantezinin gerçeği talep etmesinden dolayı oluşmaktadır. Eğer, sanatta konu sadece etkileme olsaydı, ona sadece enstrümantal bir rol kalırdı. Sanatın deneye dayalı gerçeğe karşı, gerçeği talep etmesi, bilimde de teorisinin gerçeği talep etmesi ile eşdeğerdedir. Bundan ötürü sanatın gerçekliği, kişisel ve gerçek sınırı aşmıştır. Peter Weiss'ın sanatsal yöntemi bu estetik ve politik varsayımlardan yola çıkmaktadır (Nam, 2002, 139).

2.2. Hayat ve Sanat İlişkisi Bakımından

“Bazen sanat kendisinden söz eder. Bu edebiyatta, metnin kendisini veya diğer sanat eserlerine olan ilişkisini yansıtmaları şeklinde gerçekleşir. Peter Weiss'ın *Direnmenin Estetiği*'nin ikinci bloğu bu tür bir olaydır. İkinci bloğun *Direnmenin Estetiği*'nde özel bir yeri vardır” (Nehrlich, 2). Onun yorumu, eserin tamamının anlaşılmasına büyük katkı sağlamaktadır. Çünkü o, diğer pasajlara göre eserin toplamını çok daha fazla yansıtmaktadır. Zaman içerisinde geçen olaylara belli bir bakış açısından ki bu şüphesiz sınıfsal bakıştır, yazarın kendi sözleriyle belirtmek gerekirse “en altta bulunan ve orada fedakârlık ve acıyı üstlenerek inançlarına kavuşanların” (Weiss, 1981, 817) bakışıyla yorumlamaktadır.

Gericault'nun *Medusa'nın Salı'sı*, Goya'nın *Caprichos* ve *Desastres'i*, Picasso'nun *Guernica'sı*, Delacroix'in *Barikat'ı*, Dante'nin *İlahi Komedi'si* vs. olsun bu sanat eserleri sınıfsal ve tarihsel bir duruşla yorumlanıp tartışılmaktadır. Diyaloglara eşlik eden bu sanat eserleri ve tarihsel olaylar, roman kahramanlarının bilinçlenme sürecini “provoke” (Kindlers neues Literaturlexikon, 1999, 2) etmektedir (Göbenli, 2005, 163, 164).

Çünkü *Direnmenin Estetiği* büyük ölçüde politik-aydınlatma programına hizmet etmektedir. Romanın başlangıcında önce ikinci blok içerisinde çok

uzun tartışmalar yapılmaktadır. Nehrlich'e göre; tartışmanın öncelikli konusu, içerisinde tartışmanın geçtiği romanın kendisi değil. Bu daha çok iki başaktör arasında geçen ve sanatın nasıl olması gerektiği hususundaki bir tartışmadır: realist veya öncülcü, taraflı veya tarafsız. Bu görüş ayrılığının gerçek çıkış noktası ekspresyonizm tartışmasına dayanmaktadır, yani 1930'lu yıllarda sosyalist sanatçılar ve sanat kuramcıları arasında çıkan bir tartışmadan kaynaklanmaktadır(http://www.complit.fuberlin.de/veranstaltungen/seminararbeiten/pdf/widerstand_nehrlich) (01.11.2007).

2.2.1. 1937-1939 Yılları Arasındaki Ekspresyonizm Tartışması

Ekspresyonizm tartışması (aynı zamanda realizm tartışması) 1930'lu yılların sonlarına doğru gerçekleşmiştir. Bu özellikle de Moskova edebiyat mecmualarında ve “Kelime” başlığı altında, Almanca konuşan Brecht, Eisler, Benjamin, Bloch, Lukács vs. gibi ünlü sanatçı ve teorikçiler arasında gerçekleşmiştir. Bunun, gelecekteki tüm Marksist estetik kavramları açısından büyük önem taşıyacak olmasına rağmen; bu ekspresyonizm tartışması, büyük ölçüde yurtdışında sürgünde olanlar arasında geçtiği için, Federal Almanya Cumhuriyeti'nde çok daha sonraları kabul görmüştür. Bu bir noktada da: Benns'in Nasyonal Sosyalizm tarafına geçtiğini beyan etmesi üzerine; Alfred Kulla tarafından yapılan “Ekspresyonizmin ruhunun, faşizme sevk ettiği” açıklaması ile tetiklenmiştir. “Bu aynı zamanda 20. yüzyılın sanatsal öncülerine yapılan genel bir saldırıya eşdeğerdeydi.” (Barck, Lexion, 1937, 141, 143). Ama bunun üzerine kısa bir süre sonra Hitler, ekspresyonizm ve diğer modern sanat dallarını ‘Soysuzlaşmış Sanat’ olarak deklare etmiştir. Bu bir taraftan Kurella'nın tezini protesto ederken; diğer bir taraftan da Sol Antifaşistler arasında görüş ayrılığına neden olmuştur. Bu görüş ayrılığı da; Sovyetler Birliği parti teorikçilerinin dikte ettiği ‘Sosyalist Realizmin’ talepleri ile uyumlu olmayan ve miras olarak kalan orta sınıf sanat modeli anlayışı ile nasıl bir ilişki içerisinde olacaklarını bilememelerinden kaynaklanmaktadır. Eisler, Bloch ve diğerleri Kurella'ya karşı çıkmış ve ekspresyonizme bir nebze olsun saygı duymasını talep etmişlerdir. İlerici toplumsal talepler ve ilişkiler, sadece aynı şekilde ilerici olan bir sanatla

resmedilebilirler. En nihayetinde Lukács, tartışmanın vurgusunu genel realizm kavramına yoğunlaştırmıştır. Bununla birlikte tartışma; film, tiyatro ve eğitici sanat dallarına doğru genişlemiştir. Bu görüş ayrılığı, Lukács ve Bloch'un Haziran 1938 yılındaki yüzleşmesi ile zirveye çıkmıştır. Bloch, ekspresyonizmin toptan reddedilmesine karşı çıkmış ve hareketin öncü-devrimci rolünü vurgulamıştır. Buna karşın Lukács; realist sanat eserlerinin demokrasi ve devrim hazırlıklarına katkıda bulunmasını savunmuştur. Bu tartışma, Moskova yazarlar grubu arasında Lukács'ın tezlerinin belirgin bir yere konumlandırılması ile resmen sona ermiş olarak beyan edilirken; diğer bir yerde de devam ettirilmiştir. Bunlardan bir tanesi de solcu yazarların bölünmesi ile Antifaşizmin zayıfladığını öne süren Seghers ve diğeri de sanatçı özgürlüğünü kendi sanat eserlerinde vurgulayan Brecht' dir (Nehrlich, 8, 9).

2.2.2. Direnmenin Estetiği'nde Sanat Diyaloglarının İşlevi

“İkinci bloktaki tartışma neticesinde ortaya çıkan sanat anlayışı, romanın biçimsel ve içeriksel açısından kıyaslandığında düzgüsel olduğu anlaşılmaktadır” (Nehrlich, 12). Coppi ve Heilmann'ın, sanatın özgürlükleri, yükümlülükleri ve nitelikleri ile ilgili ifadelerine bakıldığında; roman üçlemesinin düzenleme niteliklerine uygun olduğunu ve bakış açısına göre de sanat fikirlerine veya yorum metotlarına yardımcı olduğu görülmektedir:

[...] sanatın gerçeklik üzerinde bir etkisi, gücü yok diyordu politikacılar. Ve gerçeklikte kastettikleri dış dünyanın gerçekliği idi. Bu gerçekliğin nasıl pamuk ipliğine bağlı olduğunu görmüyorlardı.[...] Bütün mesele kuşatıcı sosyal ve sanatsal bir devrim hipotezi kurabilmek ve sonra da o zamana kadar birbirinden ayrı ele alınan bu öğelerin bağlantısını kanıtlayabilmektir. Zihinsel gerçekliği yıkmayı kendine görev edinmiş olan sanattan henüz politik bir misyon taşımasını beklememiz gerekmiyordu. Sanat araçlarını en iyi işe yarayacak biçimde kullanıyordu. Aynı şekilde siyasetin işi sanatı peşinden sürüklemek değildi. Mesele sanatı ve siyaseti kendine özgümlükleriyle ve eşit ağırlıklarıyla iki güç olarak kabul edip onları karşı karşıya getirmemekte, tam tersine onların koşut kulvarlarını, eş

zamanlı yaratıcılıklarını ortak bir paydada birleştirmekte, [...] (Weiss, 2005, 361, 362).

“Direnmenin Estetiği, yayınlandığı günden bu tarafa birçok eleştirmenin şiddetli eleştirilerine maruz kalmıştır” (Kuttner, “ve diğerleri”, 1983, 346, 366).

Romanın düzenleniş şekli, içeriksel çekincelerden olsa gerek ki; biçimsel başarısızlıklar, türü belirsiz, çok makalemsi, çok dozajlı olması nedeni ile reddedilmiştir. Bu roman gerçekten de, yapılan değerlendirmelerden bağımsız olarak ele alındığında; bilinçli bir kararın ve kesin bir şekillenmenin sonucu olduğu görülmektedir. “Ressamlık ve filmcilikteki sanatsal uygulamanın devralınması ve özellikle de biçimin içeriksel açıdan işlevsel bir duruma getirilmesi, biçimsel çeşitlilik açısından özel bir sanatsal performans olarak ödüllendirilmiştir” (Nehrlich, 13).

Kesin dilsel ve biçimsel sınırlandırma, Coppi’nin sanat diyalogundaki taleplerini karşılamaktadır. Bu itirazı “sadece özel eğitilmiş olanların yaşayabildiği şekilci dünyadır.” (Weiss, 2005, 71). Coppi’yi sanattaki estetik şekil değil, aksine onun içeriği ve kullanılabilirliği ilgilendirmektedir:

Sanat bizimle verimli bir diyalog mu kuruyor yoksa işimize yaramaz bir şey mi, demagogların mı hizmetinde yoksa destekleyebilen bir şey mi, bütün bunları kurcalayarak kendi başımıza bulmak istiyorduk. Ressamlar, yazarlar, düşünürler kendi dönemlerinin çatışmalarına, bunalımlarına, tıkanıklıklarına, atılımlarına tanıklık ediyorlardı. Üslup geçişlerinde, devrim, renklerin gelenekten ani kopuş duraklarında toplumsal dönüşümlerde okunuyordu, ama yine de yansımaların çeşitliliğinde, farklı görsel anlayışlarda bir birlik vardı, her şey birbirini besliyordu, aralarında bir soru yanıt diyalogu vardı, hiçbir şey anlaşılamayacak kadar uzakta da değildi (Weiss, 2005, 71).

Sanat diyalogunun yorumu, sadece romanın sanatsal düzenlenmesini değil, Direnmenin Estetiği’nin hayatla kurduğu ilişkiyi de incelemektedir. “Sanatın isyanından” (Nehrlich, 16) bahsedilmesi, (Bkz Direnmenin Estetiği, 83) bir taraftan

“toplumdaki huzursuzluğun” dile getirilmesinde, diğer bir taraftan da eğitilmiş olmayanların sesi olmak adına büyük önem taşımaktadır. “Sanatın içerisindeki isyanı, öncül hareketler içerisinde öteden beri gelen düzenlemenin ve ifade şekillerinin deneysel gelişiminin reddini tanımlamaktadır.” (Nehrlich, 16). Nehrlich’e göre; sanat içerisindeki bu isyan, Coppi tarafından da eleştirilmektedir.

[...] Resim sanatı ve edebiyat siyasi propagandanın bir parçası olmalı [...]
(Weiss, 2005, 363).

Sanatın isyanı, sanatın “progresif”, eleştirel yönünün gerçek üzerindeki etkisi ve potansiyelinin yardımı ile toplumsal realiteye karşı, toplumun üzerinde etki sağlamak amacı ile kullanıldığını açıklamaktadır. Bu bakış açısı Heilmann’ı çok etkilemiş ve Heilmann’da sanata serbestliği uygun görmüş ve onu bağımsız, serbest düzenleyici ve gözlemci konumuna yerleştirmiştir (Nehrlich, 16).

Weiss, bu anlayışı aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

[...] bulanık olan günümüz başarısızlıklarından ders çıkarmak zorundaydı. Bu kış olduğu gibi, sanatsal problemin ele alınıp işlenmesi bu denli acımasız bir antagonizmin gölgesi altında gerçekleşmemiştir hiç hayatımda, sanatsal eylemin asıl toplumsal güçlerin şiddetle çatıştığı noktada ortaya çıktığına bu kadar açık bir biçimde tanık olmamıştım hiç (Weiss, 2005, 493).

Dadaizmde de eğilimlerimizin karşılığını buluyorduk; Dadaizm kibar salonlara tükürmüş, alçıdan büstleri kaidelerinden devirmiş ve küçük burjuvanın kendini yüceltmek için boynuna astığı boncukları parçalamıştı; bu bize uygundu, onurlunun alçaltılmasına, kutsalın gülünçleştirilmesine bizde katılıyor, ancak sanatın toptan yıkılması çağrısına karşı çıkıyorduk (Weiss, 2005, 56).

Weiss, gerçeğe etki etmek adına sanatı bir araç olarak görmüştür:

Sanat, siyasi kurumların katılığını çözülmeye uğratan, bize algılarımızın çok yönlülüğünü anımsatan bir araç”[...] (Weiss, 2005, 71).

Sanat diyalogları ve onun içerdği hayatın gerçeğe yakın temsiline ilişkin talepler, politik refleks ve sanatın ötesinde gerçek hayatta da geçerli olabilme arzusu ile bağlantılıdır.

Kahramanların sanat eserlerindeki eleştiriler onların kendi estetik konumlarına çekilmelerine yardımcı olmaktadır. Bunun ne şekilde gerçekleşebileceğini, Direnmenin Estetiği’ndeki sanat diyalogları net bir şekilde ortaya koymaktadır. (Nehrlich, 12). “Sanat eseri içerisindeki ifadelerin, acele bir şekilde yazarın şahsı ile özdeşleştirilmesi eylemi olmaması gereklidir.” (Stephan Meyer, 1989, 15).

Ben orada bulundum, dedi Marcauer. Goya oradaki toprak yığını ve tüfek namlularının ağzını gösteren bir tablo yapmıştı. Marcauer’in gözaltına alınma emri çıktığında, kimsenin onu kollamasına imkân kalmamıştı (Weiss, 2005, 270).

Yukarıda bahsedilen resim Goya’nın 1814 yılında yapmış olduğu “1808 Madrid Ayaklanmasında Kurşuna Dizilenler” adı tablosudur ve Romanda, Weiss tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

Binsekizyüzsekiz Mayıs’ında idam mahkûmlarının önünde bir anlık bir zamanları kalmıştı. Tüfekler nişan almıştı. Yandan vuran sokak lambalarının ışığında göllenmiş kanlar görünüyordu. Diz çökmüş mahkûmların önünde daha önce kuşuna dizilmiş dağınık bedenler yatıyordu. Kalabalık bir mahkûm alayı tümseğe götürülüyordu. Bazıları yumruklarını sıkmış, bazıları ellerini yüzlerine kapamıştı. Ama önde dip dibe dizilmiş, namluların ağzına bakanların, işçilerin, köylülerin, bir rahibin ateş saçan gözleri meydan okuyordu (Weiss, 2005, 298).

Genel anlamda bakıldığında, tarihsel bağlantı “sanat diyalogları açısından çok büyük önem taşımaktadır. Weiss, Direnmenin Estetiği’nin tamamını ve sanat diyalogunu, özellikle de 20. yüzyıldaki baskının her türlüsüne karşı direnen bir bakış açısına oturtmuştur” (Nehrlich, 12).

2.2.3. Direnmenin Estetiği'ndeki Ben veya Sanat Diyalogundaki Peter Weiss

Yazar ve eser arasındaki bağlantı, özellikle Direnmenin Estetiği'nde çok sıkı ve gelişmiş bir düzeydedir. Peter Weiss yaptığı bir röportajında, kendi romanını “arzu ettiğim otobiyografim” (Michaelis, 216, 223) olarak ifade etmiştir. Bu tanımlama bir taraftan şanssız ve aynı zamanda da şaşırtıcıdır; çünkü birçok eleştirmen bu cümleyi almış ve bir taraftan yazar ve ben-figürü arasındaki uygun olmayan paralellikleri ortaya çıkartmak, diğer bir taraftan da çıplak otoportre damgası vurulmuş olan eserin negatif yönde değerlendirilmesi için çaba sarf etmişlerdir.

Gerçekten de; anlatıcı ve özellikle de ben-figürünün yazarın otobiyografik verileri ile donatılması, anlatımın çeşitli düzlemlerinde “ben figürlerinin artması tehlikesine” yol açmıştır. (Stephan Meyer, 1989, 15) Figür, hikâyenin içerisinde araştırılması gerekirken; ancak ben-anlatıcı anlatımda araştırılması gerekmektedir ve yazar üretim sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Diğer bir taraftan, Direnmenin Estetiği'ni sadece yazarın düşüncelerine odaklanarak yanlış değerlendirmemek gerekmektedir.

“Bu ben kim?

Ben kendim.

Bu kitap benim kendimi arayışımdır.” (Weiss, 1981, 539).

Özellikle de “estetik pozisyonlarda” (Schmitt, 1981, 90) Weiss'ın kendi anlayışı ve Direnmenin Estetiği'nde formüle edilmiş tasarımlar arasında ortak noktalar bulunmaktadır. Aynı zamanda, ekspresyonizm tartışmasının Direnmenin Estetiği'ne adapte edilmesi yazarın kişisel bakış açısını ve ilgisini yansıtmaktadır. Öncül olan sanat eserlerinde, tartışmayı ikinci blokta işlemeyle kendi görüş ayrılığını net bir şekilde ortaya koymaktadır. Ayrıca bu şekilde Direnmenin Estetiği'ne tarihsel-toplumsal ve estetik deneyimler kazandırmıştır. Roman, sol literatürün geleneklerine yerleşmiş olsa da; o, bu arada kendisi mirasa dönüşmüş olan tartışmaya spesifik ve eleştirel yaklaşımı ile bağımsızlığını kazandırmıştır. Peter

Weiss'ın, sürrealizm ve diğer sanat alanları ile olan ilişkisi *Direnmenin Estetiği*'nin bazı pasajlarında yeniden yansımaktadır (Nehrlich, 20, 21).

Sanat gözlemleri özellikle de resim tasvirleri “Voltaire Kabaresi”nde geçen tartışmalar ve *Direnmenin Estetiği*'ndeki sanat eylemleri, Weiss'ın hayatla-sanatla kurduğu ilişkinin algılanmasında önemli bir rol oynamaktadır (Bkz, *Direnmenin Estetiği*, 2005, 235, 269, 290).

2.3. Alternatif Bir Sanat Tarihi Yazımı Olarak

Marcel Kaiser, *Direnmenin Estetiği*'ni 12 Mayıs *Süddeutsche Zeitung* gazetesinde, bir “eğitim romanı” olarak nitelendirmektedir:

[...] faşizm ve Almanya'da yeraltında çalışan antifaşizm direniş grubu ve de onların fiziki imhası, İspanya bölge savaşı: başrolde olan şahsın İsveç'e kaçıışı ve bunun yanı sıra diğer mültecilerin kaderleri, İsveç'teki komünist antifaşistlerin şiddet uygulanarak baskı altına alınması; ikinci dünya savaşının tamamı; Stalinist temizlikler ve gösteriler. Başroldeki şahısların gözlemlerinden ortaya çıkanlar: antik kölecilik, gündelikçilik şeklinde sömürü, ayaklanmaların şiddetle bastırılması, cezaevlerinde işkence. Kısacası: mahrumiyet ve şiddet alanı ile ilgili çok miktarda materyal. Burada muhatap olunan nedir? Eğitim romanı. Bu nasıl bir eğitimle ilgili? Başroldeki şahsın sanata eğitilmesi ile ilgili (Kaiser, *Süddeutsche Zeitung*, 1982, 3).

Kaiser'in “eğitim romanı” ifadesinden hareketle, Weiss'ın daha önceki sanatsal gelişiminde, on yıllık bir devirden sonra edebiyatının “ana temasını” tekrardan “görsel” (Nam, 2002, 42) bir şekilde görmek istemesi sürpriz bir durum olarak nitelendirilmektedir. Peter Weiss, 1980 yılında, Bochum'daki resim sergisi nedeni ile *Direnmenin Estetiği* üzerinde yaptığı yaklaşık on yıllık çalışmanın sonunda, edebiyatında görselliğin daha doğrusu resmin anlamını aşağıdaki gibi tanımlamaktadır:

Benim için yazı, resimlerle sıkı bir şekilde birbirine bağlıdır ve resimde ana temadır (Weiss, 1980, 926).

Bu tam olarak Direnmenin Estetiği için de geçerlidir. Bu romanda çok sayıda, öğretici sanat eserleri işlenmektedir. Bunun ötesinde, Peter Weiss'ın “mücadele eden estetiğin” teorisinin şekillenmesi ve okuyucuya tarihsel-toplumsal olayları, dönemin siyasi ve estetik ruhunu yansıtan ürünler olarak aktarılmasında ‘resim’ ve ‘sanatçılar’ çok önemli bir rol oynamaktadır:

Rus gerçekçilerinin tablolarında aşağılanma, baskı ve tutsaklıktan başka bir şey yoktu, ama onlar haksızlığa maruz kalan insanları betimlemekle, yenilenmeyi planlayanların yanında yerlerini almışlardı ister istemez. İşte Repin'in kayışlara bağlanmış mavna çekicileri, Savitski'nin demir yolu yatağına toprak taşıyan işçileri, Perov'un kar fırtınasında su fıçılarını sürükleyen çocukları [...] takvim binsekizyüzyetmişdördü gösteriyordu. Çorak hayatlarının değersizliği içinde yuvarlanıp giderken Fransa'daki devrimleri, Komün'ü hiç duymamışlardı, onlar hala Ortaçağı yaşıyordu. Gustava Courbet'nin *Taş Kırıcıları*'ı hiç rahatlayacak gibi görünmüyordu, ama yine de onların yaptığı işe damgasını vuran şey çaresizlik değildi (Weiss, 2005, 58, 59).

Berlin Weimar Cumhuriyetinin ve Üçüncü Hitler rejiminin başkenti olup, romanın önemli bir kısmının hikâyesi burada geçmektedir. Pergamon-müzesinden yola çıkılarak, yani Adolf Hitler'in rejimi ele geçirdiğinden dört yıl sonrası, 22 Eylül 1937 yılında orta sınıf solcu entelektüel Heilmann ve Komünist Gençlik İşçisi Coppi arasında geçen görüşmenin fitili ateşlendikten sonra, romanın yönü Küçük Asya sahilinden Milet ve Phokaia (İzmir'e) doğru uzanmaktadır. Buradan da yol İspanya bölge savaşına ve etrafında mücadeleler verilen Valencia, Barcelona, Albacete, Cueve la Potia, Denia şehirlerine kadar uzanmaktadır (Martin Vialon, 2006).

1934 tarihinde bombardıman altına alınan Bask Guernica'sı ve onun ısı cehennemi Pablo Picasso'nun aynı isimli resminde romanda aşağıdaki gibi ortaya koyulmaktadır:

[...] Karşımızdaki görüntünün ne olduğunu henüz kavrayamamıştık, ama İspanya’da olan biteni görmüştük. Dövülmüş demir gibi az sayıdaki göstergeden oluşan bir dil içeren resimde parça parça ediliş ve yenilenme, çaresizlik ve umut vardı. Çıplak bedenler iç içe geçmişti, üzerlerine çullanan güçler tarafından biçimden çıkarılmışlardı (Weiss, 2005, 286, 287).

Nam(2002, 109)’a göre; Direnmenin Estetiği’ndeki ben-anlatıcı politik tavrını, sadece Picasso’nun resmi ile hatırına getirmemiştir. Ve kendisi, babası ile olan düşünce farklılığını, onun günlük iş hayatındaki resmini hatırlamak sureti ile atlatabilmektedir. Bunlar roman akışında, resimlerin dokunaklı dönüş veya kaçış noktalarını nasıl vücuda getirdiklerini gösteren çok sayıdaki örneklerden sadece birkaç tanesidir. Bu şekilde resim artık estetik temsilin konusu değil, hatta roman estetiğinin de özlüğü olmaktadır. Yani resme, politik ‘direnış’ için gerekli olan kurucu anlarda havale edilmektedir .

Gericault’nun resmi Medusa’nın Salı toplumun saygın kesimlerine tehlikeli bir saldırıydı. [...] Binsekizyüzonaltı yılının iki Temmuzunda Fransız donanmasının sancak gemisi Medusa, Senagal’e doğru giderken gemi komutanlığının ihmali yüzünden Cap Blanc yakınlarında karaya oturdu. Gemide yaklaşık üçyüz sömürge askerinin ve göçmenin ancak yarısını alacak filika vardı. Kaptan, yüksek rütbeli subaylar ve nüfuzlu yolcular zor kullanarak filikaları ele geçirdi. Geri kalan kazazedeler ellerine geçen direk ve kalaslardan yaptıkları bir sala sıkıştılar. Filikalar Salı çekecekti, ama patlayan fırtınada halatlar kurtuldu, sal sürüklendi ve salın üstündeki yüz elli insan açlık ve susuzluk çekerek birbirleriyle mücadele etti, on iki gün sonra sadece onbeş kişi hayattaydı. [...] Ressamın resmettiği an, uzaktan kurtarma gemisinin görüldüğü, saldakilerin çaresizlik ve isyan dolu olduğu bir andı ve Bourbon devrinin iktidar sahipleri bu tabloyu haklı olarak kendi rejimlerine karşı ayaklanma yönünde bir ilk adım olarak değerlendirmişlerdi (Weiss, 2005, 296).

Direnmenin Estetiği’nde resim tasvirleri ile Weiss’ın “sanatsal başlangıçlarına” geri döndüğü gibi bir izlenim belirlemektedir:

Ben resim yapmayı bıraktım, ama bir ressam olmayı değil. Benim öğretici deneyimlerim benim yazımda mutlaka bir rol oynamıştır. Oyunlarımın bölümcüklerini canlandırmaya çalışıyorum ve onları önümde aynı sahnedeymiş gibi görüyorum (Michael, Weiss; aktaran Nam, 2002, 109).

Peter Weiss burada, kendisini “ressam” olarak tanımlayabilmek için, ağırlıklı olarak resim tasvirlerine dayalı yazınsal yöntemini kullanmaktadır. Nam, Weiss’ın edebi çalışmalarının tamamını “resimde çalışma” olarak adlandırmaktadır (Nam, 2002, 109). Peter Weiss burada, içerisinde sadece öğretici sanatın değil, hatta genel resim tasvirlerinin de yer aldığı genişletilmiş bir resim kavramını şart koşmaktadır. Nam, belirtilmiş olan “resim kavramı”nı aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Yani onun açısından da her ikisi de bir “aileye” ait (Mitchell, 1990, 19). Bu resim kavramında en üst düzeyde dikkat çekici olan, Weiss’ın resimsel canlandırmanın kökenini, burada kişisel deneyimlerinin içerisinde bulmak istemesidir. Peter Weiss, resim kavramını fantezi, geniş görüşlülük, varsanım, rüya ve bilinç dışı gibi süjenin asli canlandırma çalışmalarından çıkartarak başka yöne çevirmiştir. Buna göre onun resim kavramı kendi çekirdeğinin içerisinde, yani bu tür en derin kişisel deneyimlerin yansıtımında kalacaktır. Buna rağmen Direnmenin Estetiği’ndeki resim dünyası, dil vasıtası ile basit bir şekilde atlatılabilecek gibi değil. Daha çok her ikisi arasındaki tezatlık, anne ve baba figürlerinin bir araya gelmesi ile daha da sivriltilmiş bir şekilde temsil edilmiştir. Anne Yahudi ölümünün deneyiminin şoku ile gittikçe varsanımlı resim dünyasının derinliklerine doğru batıyorken, baba da büyük kuruluşların isimlerini Nazi işbirlikçileri olarak zikrederek, realitenin tek anlamlı olması talebinde bulunmaktaydı. Baba, “ağrının kökenini” dil vasıtası ile tanımaya çalışıyordu. Ama onun rasyonel dili, annenin deneyimlerini “çok daha büyük bir karanlığa”, sevk ediyordu ve bu da onun ağrısının kendi resim dünyasında el değmemiş olarak kalmasına neden oluyordu (ADW III, 125). Bu yüzleştirme vasıtası ile burada resim ve dilin tezatlığının atlatılamadığı, bunun aksine dilin sınırlarının suskun resim dünyasına karşı, bir tehlikeye maruz bırakıldığı tespit edilebilmektedir. Belki de, Peter Weiss’ın Lessing ödül konuşmasında formüle ettiği politik programını, bu bağlamda başarısızlığa

uğramış olarak görebiliriz. Ama çok ani bir değerlendirmeden önce, onun dilin sınırı ile ilgili idrakine çok yakından bakmak zorundayız, çünkü o, bu sınırın idrakinde resim ve resim dünyasının atlatılma şansını görmek istiyordu. Weiss'ın bu sınırın bilincinde olması, teorik bir düşüncenin neticesi değildi, aksine sürgün gibi kendi tarihsel deneyiminin sonucudur (Renate Langer, 1988, 39). Sebebinin bu sınır bilincine bağlanması gereken, resmin hiç değişmemiş olan algısı ile “en kişisel deneyimlerin” içerisinde bulunmalıdır. Bir taraftan da Direnmenin Estetiği'nde, yer alan kişisel deneyimler, Peter Weiss'ın daha önceki ressamlığında ifade etmek istediği gibi, öznellik bir şekilde idrak edilmemiştir. Daha çok sürekli tarihsel, kolektif deneyimle ilişkilendirilmektedir, Soykırım'ın (shoah) kolektif deneyimi olmaksızın, aynı Géricault'un Floß der Medusa (Medusa'nın Salı) eserinin ona bağlı olan tarihsel olaylarla ilişkilendirilmeden canlandırılmayacağı gibi, ben-anlatıcının annesinin kişisel acısı da Peter Weiss için düşünülemez bir durum olurdu (Nam, 2002, 111, 112, 113).

Hans Mayer, Direnmenin Estetiği'ni içerisinde gerçekleştirilmiş olan politika ve sanat sentezinden dolayı “Yüzyılın Romanı” olarak tanımlamaktadır. Weiss'ın metot bütünlüğü ve yazma tekniğini teşkil eden bilimsel-belgesel ve sanatsal çalışmalarının çaprazlama ve değişken çeşitlilikleri gözlemlenilebilmektedir.

Weiss, bu romanın içerisinde insanlık tarihini konu alan yaklaşık iki bin beş yüz yıllık bir zaman diliminde geçen baskının ve kurtuluşun diyalektik uygulamasına dikkat çekmektedir. Bu diyalektik doğrudan ilgili olan sanat eserinin kendisinden çıkartılmalıdır. Bu da okur açısından; ‘düşünerek görmeyi öğrenmenin’ (*cogitare videre*) nesnel prensibi olarak tüm romana yerleşmektedir (Martin Vialon, 2006).

Direnmenin Estetiği'ndeki resimlerinin yalnızca şiddet, acı ve ölümden oluşması rastlantı değildir. Şiddetin sanatsal temsilinin tarihi, şiddetin kendisi kadar eskidir. Ama şiddetin kendi arzusu ile oluşan bir sanat eseri, Direnmenin Estetiği'ndeki kolektif deneyim, tarihsel tekrarlar aracılığı ile okurun belleğini tarihsel-sanatsal bilginin bir

düzene koyulmasında alternatif bir sanat tarihi yazımı olarak önemli bir rol oynamaktadır.

En derin kişisel deneyimlerin yapısının algılanması ile resmin yeniden değerlendirilmesine, okur tarafından anlatılan ister bir resim olsun ister bir kitap ya da tiyatro eserinin tarihle ilişkilendirilmesi, kronolojik bir sıraya koyulması gibi eylemlere dönüşmektedir. Peter Weiss, tarihsel deneyimlerin derinliklerine nüfuz ettikçe, deneyimin tasvir edilemezliğini ve dilin sınırlarını daha keskin bir şekilde görmektedir. Romanda işlenmiş olan sanat eserlerinin hiç birisinin temsili, onların tarihsel arka zeminleri olmaksızın düşünülemez. Diğer bir taraftan okuyucuya, okurken tarihi olayları birlikte yaşatacak bir roman için çok daha fazlasına ihtiyaç vardır. Weiss bunu, tarihi afetlerle ilgili dört tanınmış resim örneğinde yansıtmaktadır (Nam, 2002, 109).

Bunlar, Goya'nın El 3 de Mayo de 1808 en Madrid (1808 Madrid Ayaklanmasında Kurşuna Dizilenler), Géricault'un Le radeau de la Méduse (Medusa'nın Salı), Delacroix'in La liberté guidant le peuple (Halka Önderlik Eden Özgürlük) ve Picasso'nun Guernica isimli tarihi afet resimleridir (Peter Weiss, 2005, 269, 295, 297).

Alexander Stephan(1981, 296, 311)'a göre; Direnmenin Estetiği'nde işlenmiş olan öğretici sanat eserlerinin, çok sayıda olması ve belli kıstaslara göre seçilmesi bir tür "sanat hikâyesi" gibi okunabilmesini sağlamaktadır. Öğretici sanatın çok sayıdaki eserlerinin içerisinde bilinçli olarak, 'siyah' bir seçim yapılmaktadır. İçerisinde baskı gören halkın yaşamının konu ve temsil edildiği veya tarihsel şiddetin devamlı geri dönüşünün canlandırıldığı sanat eserleri, gözlemin orta noktasında yer almaktadır. Romanda işlenmiş olan, sanat eserleri 'içeriğinden' dolayı seçilmiş olanlardır. Gerçeklik, Peter Weiss'ın, realizme olduğu kadar, sürrealizme de eğilimli olan estetik tavrını yansıtmaktadır:

Realizm ve sürrealizmde kendimi evimde gibi hissediyordum, soyut sanatın beni kendisine çektiğini hiçbir zaman hissetmedim. Ressamlık benim için anlatıcı olmak zorundaydı (Weiss; aktaran Nam, 2002, 113).

Bunun üzerine ilk olarak, resim kavramının onda, kendisine özgü bir şekilde sınırlandırıldığı tespit edilebilmektedir. Peter Weiss'ın, resimde anlatıcı bir içerik görmek ve soyut sanatı kendi resim anlayışından çıkartmak istemesinin bu bağlamda çok büyük bir önemi ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte onun resim anlayışı, 'ikonik' değişim parolası ile hareket eden, yani referans özdeşleşmeden, daha doğrusu nesnel muhataplıktan kopma olarak tanımlanabilecek 'modern'den' ayrılmaktadır. İster burada konu çıplak görülebilen veya resmin otonomisi olsun bir sanat eserinin 'modernliği' öncelikle onun nesnellığe karşı olan, negatif ilişkisi vasıtasıyla belirlenmektedir. Bunun üzerine, Peter Weiss'ın resim anlayışı 'modern' olarak tanımlanamaz. Bu anlamda resim onun için sürekli "nesne" veya "ben muhataplı" olmak zorundadır. Çünkü resme kendisini anlatan karakterini bahşeden, bu "muhataplıklar"dır (Nam, 2002, 113).

Ve bu karakter Direnmenin Estetiği'ndeki resmin temsilini dilsel şekilde aktarmaktadır:

[...] ben de bunu, resimle sınımsıkı, daha doğrusu semantik bir ilişki olarak adlandırmak istiyorum. Bu konu, romanda üç farklı düzlemde uygulanmaktadır: Birincisi, eserin ve sanatçının tarihsel arka zemini keşif ve temsil edilmesi. İkincisi, eser yapısı analiz ve tasvir edilmesi. Ve üçüncüsü, en nihayetinde eser içeriği gözlemleyenle hissi olarak bağlanması. Ama bu farklı düzlemler, çok nadir olmayan bir şekilde, bir tek tasvir süreci içerisinde birbiri ile birleştirilir (Stephan, Weiss, 1983, 156).

Buna rağmen ona, Peter Weiss adına "politik kompetanlığını" (Klaus Herding, 1983, 251) veren resmin sadece anlatılabilir içeriği değil, hatta bu içerikten dolayı aktarılan, okuyucu tarafından algılanması beklenen sanat ve tarih bilincidir. Resim sadece bu şartlar altında, "en derin kişisel deneyimlerin görsel şekillenmesi" olarak temel oluşturan bir değişiklik kazandırmaktadır. Peter Weiss eserinde ifade ettiği, toplumsal düzlemdeki kesin tarihsel durumu aşağıdaki gibi analiz etmektedir:

Temel değişiklilerin hazırlanması için gidilebilecek iki yol var. Birinci yol tarihsel durumların kesin analizi, diğer yol da en derin kişisel deneyimlerin görsel şekillenmesi (Weiss, 1977, 410).

Weiss, kendi çalışma tarzını 1979/80 yıllarındaki not kitabında aşağıdaki ifadelerle açıklamaktadır:

[...] Kitaptaki resimlerle ilgili olarak: onlar tarihseldir. Tüm yerler ve olaylar gibi gerçektirler ve bir roman uyarınca her şey serbestçe işlenebilir. Ben onlara gerçek isimler verdim, çünkü çözümlemek istemiyordum. [...] Ben size neredeyse üzerinden yarım yüzyıl bile geçmemiş olan bir şeyi açıklamaya çalışıyorum. Ve hala resimlerimin yaşadığını umut ediyorum. Kendinizi, romanın resimlerinde tekrardan bulmanız gerekmiyor. Ben sadece onların isimlerini ödünç alma özgürlüğümü kullandım. Onlara, o zamanlar yapmak veya söylemek istemedikleri bir şeyleri takıştırmak istemedim (Weiss, 1970, 1980).

Direnmenin Estetiği’ndeki resmin dilsel temsili, resim ve dilin çelişik ilişkisi tarafından belirlenmektedir; bir taraftan dil, resme karşı telaffuz talebinde bulunmakta, diğer bir taraftan da onların sınırının bilinci günüşığına çıkmaktadır. Öğretici sanat eserleri ile ilgili olarak da, dil onların talebine kısmen yeterli olmaktadır (Nam, 2002, 110).

Sanat geçmişteki acılar, direniş ve özgürlük savaşımları hakkında tarihsel belleği içinde barındırmaktadır. İncelenen sanat eserleri, farklı toplumsal biçimlerde ‘diren-iş’ anının belgeleridir ki bu Aristoteles’in “diyalektik Mimesis kuramı”yla özdeşleştirilmektedir. “Sanatın gücü, tarihsel olarak deneyimlenen bir başka deyişle; tarihsel bulgular imgesel olarak biçimlendirilmektedir.” [...] Direnişin tarihine, sınıf savaşlarının tarihi olarak, belgeselci bir üslupla yansıtıp yorumlanarak tanıklık etmektedir. Ancak bu tanıklık sadece tanıklık etme amacıyla gerçekleştirilmemektedir, aynı zamanda bu direnişleri unutulmaktan koparıp, onlara ses vermek içindir. “Mnemosyne” “sanatların anası”, hafızanın sanatsal üretimi olarak geçerlik kazanmaktadır (Göbenli, 2005, 228).

Örneğin, Pergamon-sunağının Fries'i kendi tarihsel anlamı, yapısı içerisinde tamamen açılmaktadır. Roman kahramanlarının Louvre müzesine gitmesi, aralarında geçen sanat diyalogları, geleneksel ve özerk sanatın tartışıldığı, sanat akımlarının sanatçıların, resimlerin incelendiği anlarda okur tarafından da aynı alışverişin eyleme dönüştürülmesinde, Direnmenin Estetiği önemli bir rol oynamaktadır.

3. BÖLÜM

SANATÇILAR VE ÜRÜNLERİ, KAVRAMLAR, KURAMCILARI

3.1. Sanatçıları ve Sanat Ürünleri ile “Direnenin Estetiği”

3.1.1. Sanatçıları ile “Direnenin Estetiği”

3.1.1.1. Altdorfer, Albrecht (1480-1538)

Altdorfer, Albrecht; Alman ressam, gravürücü ve mimardır. Tuna okulunun temsilcilerinden olan bir Rönesans sanatçısıdır. Yaşamının büyük bir bölümünü Regensburg’da geçirmiştir. Altdorfer’in sanatı erken dönem, orta dönem ve geç dönem olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Manzara resmini ayrı bir tür olarak ele alan ilk Avrupalı ressamdır. İlk yapıtlarından başlayarak, manzara ile figürlerin renk bakımından uyumunu sezgisel olarak bulmuştur. “İsa’nın Çilesi” adlı mihrap arkası tablosu (1511, Sankt Florian), bir dram havası yaratmak amacıyla ışık oyunlarından yararlandığı ilk başyapıttır. “Meryem Doğuşu”nda (1520, Münih, Altepinakothek) manzara ve mimari, konunun mahremiyetini bozmadan daha da önemli bir rol oynamaktadır. Altdorfer’in en hayranlık uyandıracak eseri olan “İskender’in Savaşı” tablosunda (1529, Münih), dünyanın sonunu gösteren bir manzaradan, sanatçının renkli dehasının adeta fişkırdığı görülür. “Lut ve kızları” tablosu, (1537, Viyana, Kunsthistorisches Museum) insan vücuduna verilen önemle, daha o zamandan, bir rönesans başyapıtı sayılmaktadır. İki ağaç oymacısı Durer ve Mantegna ile bağlantı kurduğu yer olan Avusturya’da öğrenim görmüştür. Bununla beraber kariyerinin geri kalan kısmını, Regensburg’ta geçirmiş ve burada din ve tarih konusunda ihtisas yapmıştır. Yenileşme çağındaki diğer sanatçılar gibi, çalışmalarındaki peyzajlarda dini görüşü yansıtan öğelerin vurgusu daha azdır ve Altdorfer, Danube Ressam Okulu’nun en önemli temsilcilerinden birisidir. Onun en önemli çalışması, Battle of Issus’dur. (1529, Münih, Alte Pinakothek) Bu çalışma, ruhlarını sonsuzluğa teslim eden, panoramik peyzajlar ve binlerce ufak figür kullanan, savaş resimlerinde yeni bir gelişime neden olan bir çalışmadır. Altdorfer Avusturya Alpleri’nde dolaşmış, genellikle dağların ve vadilerin resmini yapmış, dinsel ve mitolojik konulu resimlerinde bile manzaraya büyük önem vermiştir. Altdorfer, modern anlamda ilk manzara ressamı sayılmaktadır. Konulu resimlerde manzarayı sahnenin arka planı olarak değil, kendi başına estetik güzelliği olan bir tür haline getirmiştir. “Aziz George un Canavarla Savaşı” (Alte Pinakothek, Munich) adlı yapıtında ayrıntılı

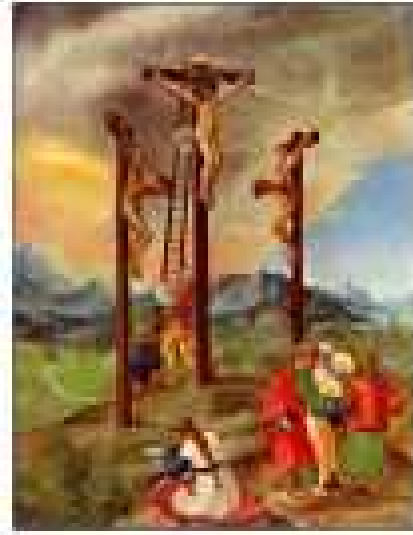
ve geniş bir doğa görünümü vardır. Bu görüntünün içinde figürleri seçebilmek çok zordur. Sanatçı öte yandan büyük manzara kompozisyonlarında kuzeyin temel özelliklerinden biri olan detay natüralizminde ihmal etmemiştir. En küçük bir dal kıvrımı, her bir yaprak, en ince ayrıntısına kadar titiz bir biçimde verilmiştir. “Susana Banyoda” adlı yapıtında ise resimsel anlamdaki mimari fantezileri tüm sahneye egemen olmuştur. Daha sonraları Flemenk manzara ressamlığıyla doruğa ulaşacak olan saf manzara resminin Tuna Okulu’yla gelişmesinde önemli bir yeri bulunan Altdorfer, aynı zamanda Kuzey Rönesansı’nın erken döneminin etkin ustaları arasında yer almaktadır. Manzaralarında, mavi dağların üstünde öncelikli bir biçimde işlenmiş bulutların yer aldığı gökyüzü bölümüne de aynı derecede önem vermiştir. Tuna Manzarası, bu özelliklerin görüldüğü tipik yapıtlarından birisidir (Bkz. Bölüm 3.2, 1).



Resim 31. Altdorfer Albrecht “Çarmıha Geriliş”, 1510, 100x116cm



Resim 32. Altdorfer Abrech “Susana Banyoda”, 1526, 75x61cm



Resim 33. Altdorfer Albrecht “İsa’nın Çarmıha Gerilişi”, 1528, 28x20 cm



Resim 34. Altdorfer Albrecht “Meryem’in Doğumu”, 1520, 141x130 cm

3.1.1.2. Bacon, Francis (1909-1992)

1909’da Dublin’de dünyaya gelmiştir. 1940’lardan bu yana, Dışavurumcu Figür anlayışını çağdaş bir espri içinde ve 20.yy akımlarının biçimci etkilerinden uzakta yaşatan bir ressamdır. İrlanda’ya yerleşmiş ve bir İngiliz ailesinin çocuğu olan Bacon, 1928’de Londra’da yaşamaya başlamıştır. Sanat eğitimi görmemesine karşın, 1926’da Paris’te Picasso onu derinden etkilemiştir. 1919’da Londra’ya dönmüş mobilya ve halı desinatörlüğü yapmak için bir atölye açmıştır. 1931 yılından itibaren de kendini tamamıyla resme vermiştir. Bu esnada geçimini rulet oynayarak sağlamıştır. 1945’te “Çarmıha Geriliş’in Kaidesinin Üstündeki Üç Figür

Çalışmasıyla” birden büyük bir üne kavuşmuştur. Bacon resimlerine başlarken fotoğraflardan ya da gazete kupürlerinden yararlanmasına karşın, sonuçta yalın düzenlemeler ve tümüyle kendine has biçim çarpıtmalarıyla, iç dünyasını yansıtan özgün ürünler ortaya koymuştur. Kendisinin ve arkadaşlarının portreleriyle bazı dinsel konulu resimlerinde derin bir ıstırap, yaşam bunalımı, ölüm ve hapsedilmişlik duygusunu yansıtmıştır. Bu bağlam içinde Bacon’ın resmi 1940’lardan bu yana çok fazla değişmemiş, sanatçı 20.yy figüratif geleneği içinde kendine özgü bireysel bir yaklaşım ortaya koymuştur. Resimde 1970’lerin sonuna doğru beliren Yeni-Figürasyon, Bacon’ın sürdürdüğü geleneğin bir canlanması olarak nitelenmiştir. Bacon için resim, sinir sisteminin iki boyutlu yüzeye aktarıldığı, soyutla figüratif arasındaki ince dengede belirmektedir. Sanatçı belirli bir imge, fotoğraf ya da modelden yola çıkarak bunları tümüyle çarpıtıp, ortaya daha şiddetli ve gerçek olanı çıkartmıştır. Çok soğuk, yalın ve o denli şiddet dolu iç mekânlardaki insanlar sanki intihar, ölüm ve işkence anında belgelenmiştir. 20.yy ressamı içinde espri olarak en çok yaşlanan ressam, Bacon’ın yakın dostu Lucien Freud’dur. Sanatçı 1992 yılında Madrid’ de 82 yaşında ölmüştür (http://www.lebriz.com/v3_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 2).



Resim 35. Bacon, Francis “Kendi Portresi”, 1971, 35,5x30,5 cm



Resim 36. Bacon, Francis “Kendi Portresi”, 1973



Resim 37. Bacon, Francis “Resim”, 1946, 198,1x132,1 cm



Resim 38. Bacon, Francis “Isabel Rawsthorne İçin Üç Etüd”, 1967



Resim 39. Bacon, Francis “Velezkes’in Papa Portresi Üzerine Etüd”, 1953,
153x118,1 cm

3.1.1.3. Baselitz, Georg (1938)

Alman ressam ve heykeldir. Alman Yeni Dışavurumculuk akımının 1980’lerin başından bu yana en çok adı duyulan sanatçılarından olan Baselitz, gerek büyük ahşap figür heykellerinde, gerek soyutlamaya kaçan serbest bir teknikle uyguladığı figüratif resimlerinde yabanıl üslubuyla üstünde çok tartışılan bir sanatçıdır. Ahşap heykellerini balta izlerini bırakan kaba bir biçimde yontmakta, sonra bunları serbestçe boyamaktadır. Baselitz’in çoğu resminde figürler baş aşağı çizilir; çok canlı renkler, akan boyalar çarpıcı bir etki yaratır. Sanatçı aynı zamanda “Güçlü Resim” adıyla tanınan bir resim tavrının başlıca uygulayıcısı olarak değerlendirilmektedir (Bkz. Bölüm 3.2, 3).



Resim 40. Baselitz, Georg “Öl auf Leinvand”, 115x84 cm



Resim 41. Baselitz, Georg “Öl auf Holz”, 89x73 cm

3.1.1.4. Gentile, Bellini (1429-1507)

Rönesans döneminde Venedik’te yaşamış İtalyan bir ressamdır. 1478 yılında Venedik Cumhuriyeti tarafından Fatih Sultan Mehmet’in portresini yapmak üzere İstanbul’a gönderilmiştir. Gentile Bellini ressam bir ailenin çocuğu olarak 1429 yılında Venedik’te dünyaya geldi. Babası Jacopo Bellini ve özellikle erkek kardeşi Giovanni Bellini de o dönemin çok ünlü ressamlarındandır. İtalyan yarımadasının kuzeyindeki Floransa ve Venedik gibi kentlerinde yaşayan sanatçılar Rönesans döneminin çekirdeğini oluşturmaktaydılar. Gentile ve Giovanni o dönemde özellikle birçok dinsel temaları işleyen tablolar yapmışlardır. Venedik’teki Scuola Grande di San Marco binasının içindeki tabloları da iki kardeşler birlikte yapmışlardır. Gentile Bellini

Venedik'teki Dükler Sarayında da birçok tablolar yapmış, ancak 1577 yılında çıkan yangında bu tablolar yok olmuştur. Gentile Bellini'nin döneminde Osmanlı-Venedik İlişkileri İtalyan yarımadasında o dönemde tek bir devlet yerine birçok kent krallıkları bulunuyordu. Bunlardan en güçlülerinden biri de yarımada'nın kuzeydoğu bölgesinde yer alan Venedik Cumhuriyetiydi. Venedik ilk önceleri Bizans İmparatorluğunun bir parçasıyken bağımsızlığını kazanmış, güçlü filosuyla başta Girit ve Kıbrıs olmak üzere birçok Ege ve Akdeniz adalarını eline geçirmiştir. Venedik 1204 yılında Konstantinopolis'i talan eden 4. Haçlı Seferinde önemli bir rol oynamıştır ve Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u fethettiğinde kentte büyük bir Venedikli toplumu yaşamaktadır. İstanbul'un Osmanlıların eline geçmesi Venedik'e büyük bir zarar vermiştir. Bu yüzden 1453-1479 yılları arasında Venedik ile Osmanlılar arasında birçok çatışmalar yaşanmıştır. Sonunda Venedik Senatosunun Osmanlıların yaptığı barış önerisini kabul etmesiyle bu çatışmalar sona ermiştir. Barış anlaşması Venedik'in Osmanlılara büyük bir miktarda ödeme yapmasını öngörmesinin yanısıra olağanüstü başka bir koşul daha içermektedir. Fatih Sultan Mehmet portresini yapmak üzere Venedik'in en yetenekli ressamlarından birinin İstanbul'a gönderilmesini öngörmüştür. İşte Bellini bu koşullar altında 1479 yılında İstanbul'a geldi, kaldığı 16 ay boyunca Fatih Sultan Mehmet'in ünlü portresinin yanısıra birçok tablolar ve çizimler yapmıştır. Gentile Bellini'nin İstanbul Seyahati Fatih Sultan Mehmet tablosunu yapmasına izin vermeden önce Bellini'nin yeteneğinden emin olmak istemiştir. Bu nedenle Bellini İstanbul'daki ilk aylarını sarayda çeşitli insanların tablolarını yaparak geçirmiştir. Yukarıda görülen "Oturan Kâtip" adıyla anılan tablosu da bunlardan birisidir. Boston'daki İsabella Gardner Müzesinde bulunmaktadır. Gentile Bellini'nin Fatih tablosu en önemli tablolarından birisidir. Tablonun sağ alt köşesinde latin harfleriyle 25 Kasım 1480 tarihi atılmıştır. Bellini Fatih'in kanca burnunu aynen olduğu gibi yansıtmıştır. Fatih'in Bellini'ye bu tablosunu yaptırtması onun zamanına göre açık görüşlü bir insan olduğunu göstermektedir. Anacak; ölümünden sonra yerine geçen II. Bayezid tutucu ve dindar bir padişah'tır. Babasının ölümünden sonra bu tabloyu ve Bellini'nin İstanbul'da yaptığı diğer tabloları pazarlarda sattırmıştır. Venedikli tüccarlar ucuz fiyatlara bu ve diğer tabloları satın alarak Avrupa'ya götürdüler. Bugün Fatih Sultan Mehmet'in Bellini tarafından yapılmış bu tablosu Londra'daki National Gallery'ye aittir (Bkz. Bölüm 3.2, 4).



Resim 42. Gentile Bellini “Oturan Katip”



Resim 43. Gentile Bellini “Fatih Sultan Mehmet”, 1480, 69,5x52 cm

3.1.1.5. Bellini, Giovanni (1430-1516)

Gençlik dönemine ilişkin çok az şey bilinmektedir. Babası Jacopo’nun ölümüne değin aile atölyesinde çalışmış, 1471’de kardeşi Gentile’yle birlikte bir atölye açmıştır. Resim üslubunun oluşmasında babasından çok, eniştesi Mantegna’nın etkisi önemlidir. Mantegna’yla karşılaştırıldığında, yapıtlarında-ki kişisel özellikler en çok manzaralarda kendini belli etmektedir. Mantegna’nın keskin ve büyük oranda iki boyutlu görünümünün yanında, Giovanni’nin incelikli bir ışık ve renk anlatımına dayanan yapıtlarının çoğunun bir yangında yok olması, bugün sanatçının tek yanlı bir biçimde ele alınmasına yol açmıştır. Resimlerini kronolojik açıdan incelemek çok güçtür. Ayrıca, bunlarda görülen “Op.Ioh.Bell”, sanatçının kendi imzası olmaktan çok, geniş bir

öğrenci ve yardımcı topluluğunun çalıştığı atölyenin bir göstergesidir. Giovanni, kendi dönemindeki tüm sanatçıları olduğu kadar, kendinden sonra gelen sanatçıları da uzun süre etkilemiştir. İtalya gezisi sırasında Giovanni'den çok etkilenen Dürer onu "İtalya'nın en büyük ressamı" olarak nitelendirmiştir. Sanatçı büyük boy al-tar resimlerinin yanı sıra Biçim Değiştirme (Correr Müz., Venedik) gibi küçük boyutta adak resimleri de yapmış, Venedik'teki Madonna ressamlarının en büyüklerinden olmuştur. Floransalı çağdaşlarının tersine Bellini'nin sanatı belli olayları tanımlanamamaktadır. Çeşitli ruh durumlarının resimlendiği düşünsel bir sanat söz konusudur. Bu anlayış özellikle Aziz Vincenzo Feneri (ykş.1465) gibi büyük boyutlu altar resimlerinde giderek daha tutarlı bir biçimde yansımıştır. Donatello ve Jacopo Bellini etkileri taşıyan Pieta'larında, kilise için yaptığı çalışmalarından daha kişisel bir tutum sezilir. Bugün Milano Brera Resim Galerisi'nde bulunan Pietâ (ykş.1470) adlı yapıtında soğuk renklerle boyalı figürler, aynı zamanda acılı bir anlatım sunmaktadır. Bahçede Acı Çekme (1464, Ulusal Gal., Londra) adlı yapıtı, Mantegna'nın bu türdeki bir çalışmasına öykünülerek gerçekleştirilmiştir. Resimdeki Manzara anlayışı, Venedik manzara ressamlığının öncü örneklerindendir. Sanatçı şiirsel bir duygu anlatımını, doğa gözlemleriyle birlikte vermiş, ama doğaya özgü ayrıntılar hiçbir zaman figürlere baskın olmamıştır. Bellini doğayı tüm mevsimlerde, değişik saatlerde gözlemlemiş, hepsini tuvale yansıtmayı amaçlamıştır. Aziz Francesco'nun Vecdi (ykş. 1480, Frick Kol.. New York) adlı resminde parlak bir günüşiğini. Çayırıkların Meryemi (1510) adlı yapıtında da sonbahar sabahının soğuk ortamını vermiştir. 1474'ten sonra küçük boyda portreler de yapmaya başlayan Giovanni, bu yapıtlarında Flaman renk ve desen anlayışını kullanmıştır. Joerg Fugger (1474) ve Hümanist adlı çalışmalar bu dönemin yapıtları arasında yer alır. Meryem Ana Azizlerle Birlikte (1488, S.Maria dei Frari Kil., Venedik) adlı resim, Giovanni'de Mantegna etkilerinin yanı sıra, 1475'te Venedik'e gelmiş olan Antonello Da Messina etkisinin de bulunduğunu göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca ışık ve rengin temel anlatım araçları olarak belirlediği Venedik'e özgü anlayışın ilk önemli örneğidir. 1479'da Gentile'nin İstanbul'a gitmesi üzerine, Giovanni Bellini Düklik Sarayında çalışmaya başlamış ve kısa sürede baş ressam olmuş; Tiziano'nun yerini alma çabalarına karşın ölümüne değin bu görevde kalmıştır. 1480'lerdeki resmî çalışmalarında figürleri, klasik duruşlar içinde ve soylu dünyalarını gösteren ince, yumuşak giysiler içinde resimlemeye başlamıştır. Sanatçının 1490'larda yaptığı büyük boyutlu çalışmaların çoğu 1577 yangınında yok olmuş, çok azı günümüze gelmiştir. Portrelerinden Dük Loredano (1501, Ulusal Gal., Londra) özellikle giysilerdeki incelikli

desen ve renk çalışmasıyla seçkinleşmektedir. Sanatçı erken dönemlerinde de Hristiyan ve klasik Alegori'leri resimlemiştir, ancak bu tür çalışmalarının en önemlisi 1514'te Ferrara dükü için yapmış olduğu Tanrıların Bayramıdır (1514, Ulusal Sanat Gal., Washington D.C.). Süslenen Genç Kadın (1515, Sanat Tarihi Muz., Viyana) adlı yapıtıdaysa yarı mitolojik bir konuyu portre anlayışı içinde vermiş, düzenlemeye geç dönem Madonna resimlerinde kullandığı ev içi ayrıntılarını yerleştirmiştir. Bu son yapıtları, sanatçının yeni bir çağın anlayışıyla çalıştığını göstermektedir. Teknik açıdan Antonello'ya, üslup açısından da Mantegna'ya bağlı olan sanatçı, renk ve ışık gibi iki güçlü anlatım aracına dayanarak kişisel bir üslup yaratmış, giderek bu üslup resim sanatında Venedik Okulu gibi büyük bir akımın doğmasına yol açmıştır (Bkz. Bölüm 3.2, 5).



Resim 44. Bellini, Giovanni, “Kuratricının Kanı”, 1500, 47x34 cm, Yağlıboya



Resim 45. Bellini, Giovanni “Yas” 1500, 65x87 cm, Yağlıboya

3.1.1.6. Beckmann, Max (1884-1950)

Alman ressam, kendine özgü bir Dışavurumculuk içinde düşünsel yanı ağır basan bir resim anlayışı geliştirmiştir (Expresyolizm). Leipzig’te doğmuştur. 1900-1902 arasında tutucu nitelikteki Weimar Akademisi’nde resim eğitimi görmüştür. Sanatsal ufkunu genişletmek için 1903’te Paris’e gitmiştir. Özellikle Fransız ve İtalyan Primitifleri ile ilgilenerek bu sanatçılardan çeşitli kopyalar yapmış, ancak; 1905’te Berlin’e dönmüştür. Burada tutuculara karşı empresyonist ve post-empresyonist (izlenimci ve izlenimci sonrası) nitelikteki resimlerin müzelere alınmasını savunan Sezession hareketine katılmıştır. 1910’da bu topluluğun yönetim kurulu üyesi olmuştur. 1914’te ordunun sıhhiye hizmetleri bölümüne girmiştir. Burada savaşın şiddetine açtığı maddi ve manevi yaraları yakında gözlemlemek olanağını bulmuştur. 1915’te hastalığı nedeniyle, Frankfurt’a yerleşerek iki yıl boyunca hastanede tedavi edilmiştir. 1933’ten başlayarak gittikçe artan Nazi baskısı yüzünden 1937’de daha az göze batacağı umdu ile Berlin’e göç etmiştir. Ancak baskıların sürüp gitmesi nedeniyle aynı yıl Amsterdam’a oradan da New York’a kaçmıştır. New York’ta ölmüştür. Beckmann’ın resmi Weimar’daki eğitim dönemi ve hemen sonrasında, Rönesans figürlerini abartılmış bir gösterişle işleyen Hans von Maraes’in idealizminin etkisi altındadır. Aynı zamanda dramatik ve felsefi konuları anıtsal bir görkemlilikle ele alan Pierodella Francesca ve Luca Signorelli’nin yalın biçimciliği ve kaba gerçekçiliğinden de etkilenmiştir. 1906-1914 arasında kendi duyguları ve felsefi ilgi alanlarını da yansıtmakla birlikte, daha çok L. Corinth dışavurumculuğundan (ekspresyonizm) kaynaklanan bir anlayışla dinsel ve yazınsal konuları işlemiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşadığı kötü deneyimlerin etkileri Beckmann’ın üslubunun değişmesine yol açmıştır. Renkler daha kuvvetli ve parlak, biçimleri ise daha köşeli bir nitelik kazanmıştır. Figürleri belli bireyleri temsil eden biçimler olmaktan çıkararak sanatçının düşüncelerinin ve daha çok da duygularının anlatım aracı haline gelmiştir. Bu resimlerinde yakınlaştırılmış bakış açısından ele aldığı ve dikey yönde düzenlediği bir mekân içinde sıkışıp kalmış figürleri gerilimli, rahatsız edici bir hava uyandırmaktadır. Görüntü olarak işkenceleri, tehdit eden ve edilenleri, acı çekenleri betimleyen Gece, Aile Resmi, düş gibi yapıtları gerçekte savaş sonrası insanının umutsuzluluğunu yansıtmaktadır. 1923-1933 arasında Beckmann kendi portrelerini yapmıştır. Bunlarda geçmişe oranla daha yumuşak ve iyimser bir bakış açısı geliştirdiği görülür. Ancak 1930’ların başında üslubu ikinci kez büyük bir değişim geçirmiş yapıtları özellikle

Amerika'ya göçtükten sonra iyice arınmış, yalınlaşmıştır. Bu değişim 1930'ların başında yaptığı Ayrılış adlı yapıtından sonra sürekli Renkleri daha gelişi güzel ve uyum dışı bir görünüşe bürünürken, biçimleri de daha dolu ve yapısal bir boyut kazanmıştır. Beckmann çeşitli açılar içinde kırılan, Gotik kökenli bir mekan anlayışı ile anıtsal olmaya yönelik bir biçimselliğin uyum içinde birleştirdiği, Kral, Körebe, aktörler ve akrobatlar gibi yapıtlarında, resim değerlerini göz ardı etmeden, yazısal bir anlatımla dolu bireysel simgeler bir dünya yaratmayı başardı. Ama mekân biçimi feda etmediği gibi simgesel ve entektüel bir anlatım içinde de boğulmamıştır. Sanatla insancıl duygu arasında bir bağ kurmayı amaçlamış, çağdaş toplumun kötülüklerine ve akıldışı eylemlerine karşı güçlü bir biçimde direnmiş, düşünsel, hatta duygusal bir tepki göstermekten çekinmemiştir (Bkz. 3.Bölüm. 3.2, 6).



Resim 46. Beckmann, Max “Departure, o/c”, 1932-33, Museum of Modern Art, New York

3.1.1.7. Blake, William (1772)

4 Ağustos 1772’de Great Queen Street’de oymacı James Basire’in çırağı olarak oymacılığa başlamış ve yirmibir yaşında profesyonel bir oymacı olmuştur. İngiliz şair, ressam, gravürcü sanat yaşamı boyunca resim ve edebiyat alanının yüksek sanatçılar sınıfından uzak durmuştur. Devrimci hareketlere karıştı (1785-1794) ve kendisini satılmayan yapıtına adamadan önce ancak bir kez sergi açmıştır. İlk yapıtlarında (Songs of Innocence 1789 ve Songs of Experience 1794) şanssız insanların masumiyetiyle çıkarıcı ve adaletsiz kent dünyasının getirdiği mutsuzluğu

karşılaştırırken, bu içeriğe uygun gördüğü ve ölmüş küçük kardeşinin kendisine ilham verdiğini söylediği “cehennemi” bir teknik olarak kullandı: metni ve süslemeleri asitle kazıyor, renkleri de elle ilave etmiştir. Bütün yaptıklarında egemen olan üç şey vardır: gerçekdışı biçimlerden kaçınma, herhangi bir alanda otorite düşmanlığı ve isteğin, arzusun yüceltilmesidir. Bunlar resim dilinde çizginin vurgulanması, çevre çizgisinin belirtilmesi ve gotik biçimin benimsenmesi olarak yansımaktadır. Blake’in Hristiyanlığı da özgürce bir Hristiyanlıktır (No Naturel Religion, 1789; The Marriage of Heaven and Hell, 1793; Europe: A Prophecy, 1794). İnsan üzerindeki baskıyı gizleyen, yokmuş gibi gösteren her türlü gizliliğe ve kurumlaşmış dinlere karşı duyduğu nefret yüzünden Blake, uzlaşmacılığa kayan çağdaş gizemciliğin bu gelişimine de karşı çıkmıştır (The Book of Urizen, 1794; The Book of Los, 1795; Jerusalem, 1804-1820). Tekdüzelik arzusunun (İmparatorluk, Akıl, Urizen) karşısına, Acıma ve Öfke’yi benliklerinde karıştıran İsyancı Oğullar (Los, Orc) dikilir. Bütün görüntü düzenini erdişi imgesinde toplaması Blake’e, ilk kez olarak, Devrim’in kökeninde libido’nun bulunduğunu, Devrim’in bu libido’dan kaynaklandığını söylemesine olanak vermiştir. Bir “yumuşak kaplan” ile simgelediği bu enerjinin görevi, Arzu ile Mutsuzluk’u birbirinden koparmaktır. Bu bakımdan Blake’in yapıtı, romantik istanın ve kehanetin en saf, en katıksız belirtisi sayılmıştır (Bkz. Bölüm 3.2, 7).



Resim 47. Blake, William “Newton”, 1795, Yağlıboya



Resim 48. Blake, William “Aus alten Zeiten”, 1794, Yağlıboya

3.1.1.8. Boldini, Giovanni (1842-1931)

İtalyan ressam ve baskı sanatçısıdır. Erken yaşlardan itibaren babası ressam Antonio Boldini'den resim dersleri almaya başlamıştır. Civio Ateneo di Palazzo di Diamanti'de Giovanni Pagliarini'den resim dersleri alarak eğitimini sürdürmüştür ve aynı yerde resim üzerine master yapmıştır. 18 yaşına geldiğinde tüm Ferrara'da tanınan bir portre ressamı olmuştur. 1862'de Floransa'ya gitti; düzenli olmamakla birlikte Scuola del Nuda at the Accademia di Bela Arti'ye devam etti. Floransa'da Macchiaioli ressamlarıyla temasa geçmiş ve onlardan etkilenmiştir (Bkz. Bölüm 3.2, 8).



Resim 49. Boldini, Giovanni “Uzanmış Nü”, 74x65 cm



Resim 50. Boldini, Giovanni “Siyah Kuşak”, 1905

3.1.1.9. Boccioni, Umberto (1882-1916)

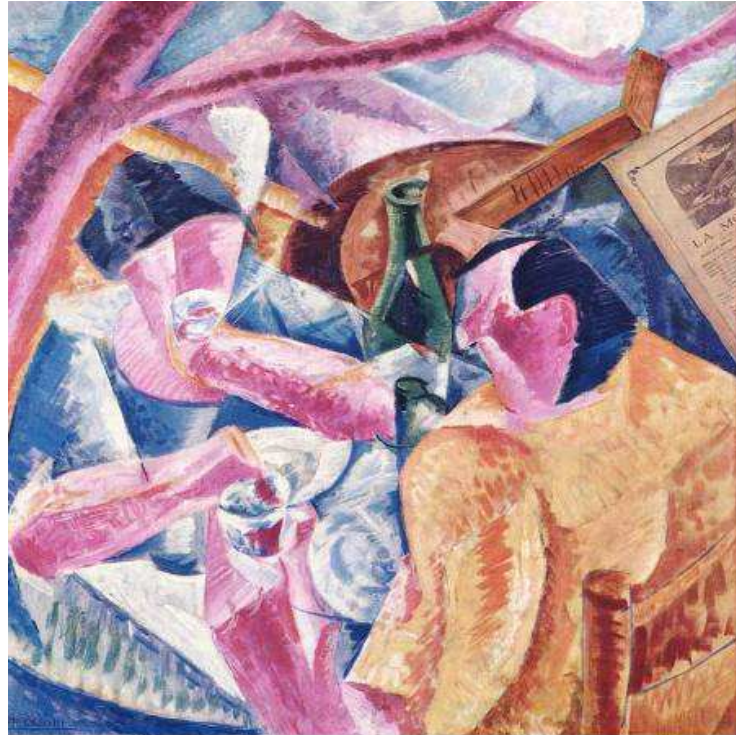
İtalyan ressam ve heykeltir. Gelecekçilik'in'in öncü ve kuramcılarında olmasının yanı sıra, bu akımın tek heykeltirisi ve en etkin temsilcisi olan Boccioni, geçmişle tüm bağların koparılmasını savunmuş, yaşadığı makine çağının tüm dinamizmini ve canlılığını yapıtlarında vurgulayarak, hız ve hareket kavramlarını tuvale aktarmayı başarmıştır.

Sanatçı, 1898'de Roma'da Balla'nın resim atölyesine katılarak ondan Divizyonizm'in ilkelerini öğrendikten sonra, 1902-07 arasında Avrupa'nın çeşitli kentlerini dolaşmış ve 1907'de Roma'ya yerleşmiş, burada Severini, Carra ve Marinetti'yle kurduğu yakın dostluk sonucunda Gelecekçi sanatçılar grubuna katılmıştır. Bu grup. Marinetti öncülüğünde Gelecekçilik akımının ilkelerini belirlemiş ve 1910'da Manifesto dei Pittori Futuristi'yi (Gelecekçi Ressamlar Bildirgesi) yayımlamıştır. Boccioni yapıtlarında endüstrileşmeyi yansıtmaya çalışırken, basmakalıp kent görünümünün ötesine geçerek halkın kitlesel duygu ve hareketini vurgulamıştır. Galeride İsyan (1910) ve Kent Uyanıyor (1910-11, Modern Sanatlar Müz., New York) gibi resimleri, Unanimizm adını verdiği bu kitlesel hareket kavramını en iyi yansıttığı yapıtlardır. Aslında Boccioni, Gelecekçilik'in iki temel ilkesini sanatında işlemiştir. Bunlardan biri coşkuların, öbürü de zaman boyutunun tuvale aktarılmasıdır. Sanatçı, zaman kavramını da iki ayrı biçimde ele almıştır. Birinde, devinim ve hız kavramlarını, izleyicinin resme kapılmasını sağlayacak biçimde işlemiş, öbüründeysse “ruhsal süreklilik” kavramını resimde somutlaştırmayı amaçlayarak, Esneklik'te (1912) olduğu gibi, birbirini izleyen bir dizi görünümü aynı resimde yansıtmıştır. Aynı kadını değişik açılardan görüntüleyen Yas (1910) ve Eşzamanlı Görünümler (1911) adlı resimleri “ruhsal sürekliliği” vurgulamaktadır. 1910-15 arasında yapılan bütün Gelecekçiler toplantılarına önderlik eden Boccioni, 1911'de Paris'te Kübizm'i tanımış ve 1913'ten sonra yaptığı Bir Futbolcunun Dinamizmi ve Bir Bisikletçinin ünemizmi (ikisi de 1913, Modern Sanatlar Müz., New York) gibi tablolarında Gelecekçilik'e özgü hareket ögesini hâlâ vurgulamakla birlikte Kübizm'in, birbiri üstüne binen yüzey tekniğinden etkilenmiştir. 1912'de Manifesto Tecnico della Scultura futurista'yı da (Gelecekçi Heykelin Teknik Bildirgesi) yayımlayan Boccioni, bu tarihten sonra daha çok heykelle ilgilenerek, bu alana iki yenilik getirmiştir. Bunlardan birincisi, geleneksel gereçler yerine demir, cam ve ahşap gibi farklı gereçleri biranda kullanması, ikincisiyse nesnelerin kinetik özelliklerine bağlı olarak çevrelerini kapsadıkları görüşüne dayanan,

“çevresel heykel” adını verdiği anlayıştır. Bu heykellerden günümüze kalan birkaçı arasında “Bir Şişenin Mekân İçindeki Gelişimi” (1912-1913), Sürekliliğin Mekân İçindeki Kendine Özgü Biçimleri” (1913) vardır. 1915’te I.Dünya Savaşına katılan, ertesi yıl da bir kaza sonucunda ölen Boccioni’nin önemli kuramsal makalelerini topladığı Pittura. scultura futuriste (Gelecekçi Resim ve Heykel) ve Estetica e arte futuriste (Gelecekçi Estetik ve Sanat) adlı iki kitabı vardır (Bkz. Bölüm 3.2, 9).



Resim 51. Boccioni, Umberto, “Şehrin Yükselişi”, 1910, 200x301 cm



Resim 52. Boccioni, Umberto, “Napoli’de Pergole Altında”, 1914, 83x83 cm

3.1.1.10. Botticelli, Sandra (1445-1510)

İtalyan ressam, desenci ve gravürcüdür. Genç yasta Fra Filippo Lippi'nin yanına girerek resim, desen ve geometri öğrenmiştir. İlk yapıtlarından olan Guc, Judith ve Holofernes'de (1472, &Mac220;cu de Floransa, Uffizi Galerisinde) Lippi'nin ve Lippi'den sonra yanlarında çalıştığı Antonio Pollaiolo ve Verrocchio'nun etkileri görülür. 1470 yılında daha ilk tablolarıyla büyük ün kazanmıştır. Özellikle Kâhinlerin Tapınması (Uffizi) ve Madonna (Louvre Muzesi) bunlar arasında sayılabilir. 1481'de Papa Sixtus IV tarafından Roma'ya davet edildi ve Roselli, Ghirlandaio ve Perugino ile birlikte Sistina Capellasinin süslemesinde çalıştı. Burada Musa'nın yaşamını canlandıran 3 fresk ile İsa'nın İgvasi'ni yapmıştır. Bu eserlerinde zengin ayrıntılar görülmektedir. 1480-1490 yıllarında, olgunluk döneminde Floransa'da Lorenzo de Medici'nin korumasında sanat çalışmalarını sürdürmüştür. Bu dönemde La Primavera-İlkbahar (1478), Venüs'ün Doğuşu (1484, Uffizi), Mars ve Venüs, Minerva ve Kentauros (1485, Uffizi, Floransa) gibi konusunu mitolojiden alan basyapıtlar gerçekleştirdi. Bu arada, kiliseler, dinsel dernekler için tablo siparişleri almıştır. "Meryem'in Taç Giymesi" (1488, Uffizi) bunlardan birisidir. Daha sonra zarif ve özgün kompozisyonlar içeren bir dizi Madonna resmi gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında "Madonna" (Berlin), "Magnificat Madonna'sı" (1485, Uffizi) ve "Narlı Madonna" (1487, Uffizi) sayılabilir. 1491 yılında tanıştığı Savonarola'dan ve vaazlarından büyük ölçüde etkilendirmiştir. Son yapıtlarında bu vaazların yarattığı çelişkilerin etkileri görülmektedir. Pieta (1498, Münih Pinakothek'i), "Çarmıh'a Geriliş" (Cambridge, ABD), "İsa'nın Doğumu" (1500, Londra) bu eserler arasında sayılabilir. Ayrıca yoğun anlatım gücü ve güçlü desenlerle İlahi Komedi'yi resimlemiştir. Botticelli, Rönesans resim sanatının gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Kendisini deliliğin sınırına sürükleyen kaygısı, sanatına yon verdi. Uçucu ve coşkulu figürler çizmiştir. Ayrıca hastalık derecesine varan zarafet duygusu eserlerine kendine özgü şiirimsi bir hava vermektedir. Yapıtlarında hareket ve durusun inceliği, ince uzun bedenli, uzun boyunlu ve yüzünde ciddi bir ifade taşıyan kadının zarıflığı zengin bir doku oluşturmuştur. Dinsel konulu tablolar yapmış olsa da Botticelli, dinsel bir ressam değil güzelliğe tutkun bir ressam olmuştur (Bkz. Bölüm 3.2, 10).



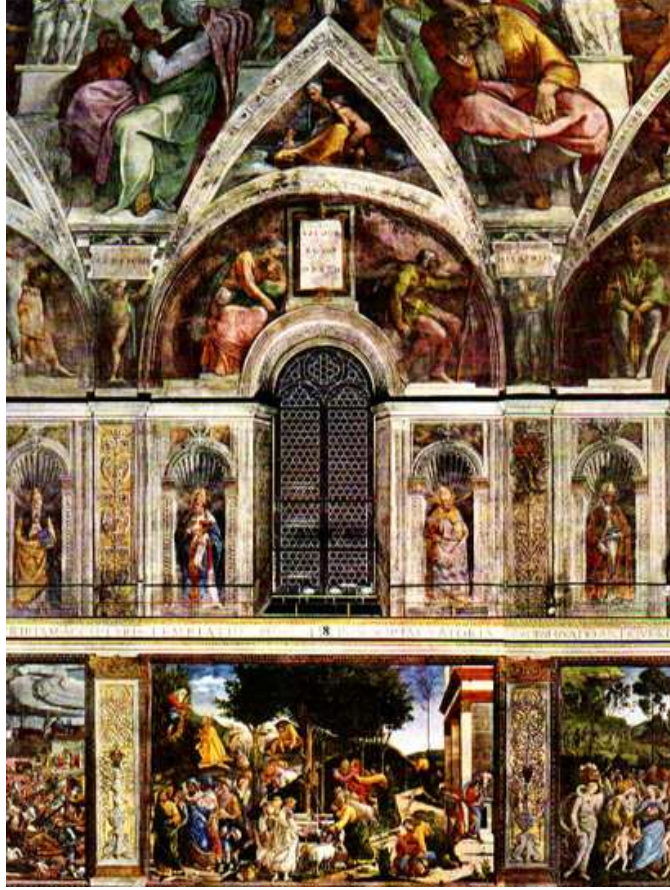
Resim 53. Botticelli, Sandro “Venüs ve Mars”, 1483, 69x 173 cm



Resim 54. Botticelli, Sanro “Venüs’ün Doğuşu”, 1485, 172 x 278 cm



Resim 55. Botticelli, Sandro, “Primavera”, 1478



Resim 56. Botticelli, Sandro, Moses Life, Sistin Kilisesi Fresko



Resim 57. Botticelli, Sandro, “Cocuklu Meryem”, 1483, Pano, 58x40cm.

3.1.1.11. Caravaggio (1571-1610)

Michelangelo gibi isimlerle birlikte sanatçının meslek erbabı bir usta olarak kabul edildiği dönemler geri dönülmemek üzere sona ermiş ve yaratıcı kimliği ve gücünün tanınmaya başlandığı yeni bir sanatçı kimliği ortaya çıkmıştır. Sanatçı kimliğindeki, yücelmenin ilk örneği Michelangelo ise, ilk abartılı ifadesi de Caravaggio'dur. Bir sanatçı olarak gücü ve dehası yaşadığı dönemde kabul edilmiş ve bunun sınırsız tatminini kimi zaman gösterişli tavırları ve çoğu zaman da kavgacı ve serseri bir yapıyla dışa vurmuştur. Kuzeyli bir ressam olan ve Roma'da misafir olarak bulunan Van Mander, Caravaggio hakkında şunları yazmıştır: “Belinde sallanan kılıcı, kendisini izleyen uşağı ile her an bir kavga ya da tartışmaya hazır bir şekilde kasıla kasıla yürüyerek bir davetten diğerine gitmektedir. Hareket ve macera dolu yaşamı, Milano yakınında bulunan ve ona ismini veren Caravaggio kasabasında başlamıştır. Tam adı Michelangelo Merisi Caravaggio'dur. Eğitimini, çağının pekçok sanatçısının izlediği yollardan geçerek tamamlamıştır: 11 yaşında bir ressamın yanına girmiş ve usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişmiştir. Daha sonra, 1588- 1592 arasındaki bir tarihte Milano'dan Roma'ya gitmiştir. Bu dönemde Roma, karşı-reformasyon hareketinin etkisiyle kilise tarafından sanata büyük önem verildiği canlı bir sanat merkeziydi. Burada rönesansın tüm birikimini inceleme fırsatını bulmuş olmalıdır. Antik kalıntılar ve Michelangelo ve Raffaello gibi ustaların eserlerini görmek onun için eşsiz bir tecrübe olmalıdır. Ancak erken çalışmalarında, daha çok Giorgione ile ifadesini bulan bir kuzey duyarlılığı söz konusudur ve Roma'daki ilk dönemlerinde de bu anlayışı sürdürmüştür. Buradaki ilk yılları, çeşitli atölyelerde geçici çalışmalarla ve zorluklar içerisinde geçmiştir. Bu dönemde, tanınmış geç dönem maniyerist ressamı Il Cavaliere d'Arpino'nun yanında çalışarak onun için natüremortlar resmetmeye başlamıştır. Natüremort, gerek dinsel gerek günlük hayattan sahneleri içeren erken dönem çalışmalarının ayrılmaz bir parçası olmuştur

(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR)

(02.08.2007).



Resim 58. Caravaggio “Mezara Koyuş”



Resim 59. Caravaggio “Meryem’in Ölümü”



Resim 60. Caravaggio “Meyve Sepeti”



Resim 61. Caravaggio “Emmaus’ta Yemek”

“Çiçek dolu bir vazonun resmini yapmak insan figürü yapmak kadar çaba gerektirir” diyen Caravaggio’nun bu tür resimleri, giderek daha fazla sayıda kentsoylunun koleksiyon oluşturmaya başlaması ve böylelikle dindışı resme yönelik bir talebi harekete geçirmesiyle bağlantılıdır. Yaptığı çalışmaları ‘Üstat Valentino’ olarak bilinen bir tablo tüccarı aracılığıyla açık pazarda satmaya başlaması, bir süre sonra, papalık çevrelerinde etkili bir kişilik olan Kardinal del Monte gibi varlıklı patronların dikkatini çekmesinde etkili olmuştur. Kardinal del Monte karşı- reformasyon hareketinin hakim olduğu papalık yönetiminde önemli bir figür olmakla birlikte, aynı zamanda hedonist yönleri olan bir kişidir. Caravaggio, bu tür patronlar için sadece dinsel nitelikli çalışmalar değil aynı zamanda erotik çağrışımlar yapan baküsvari gençler dizisi de resmetmiştir. 1591- 1593 ve 1598 tarihli iki farklı Baküs, 1596- 1600 arasına tarihlenen Kertenkele’nin Isırdığı Çocuk ve 1597 - 1598 tarihli Vaftizci Yahya hep bu dönemin ürünü olan eserlerdir. Dinsel veya mitolojik figürlerin konu edildiği bu resimlerin, çok sayıda natürmort içermesi ve figürlerdeki cinsel çağrışımlar dikkat çekicidir. Çıplak bir genç figüründen ibaret olan Vaftizci Yahya’yı, ancak üzerinde oturduğu post ve koç gibi semboller aracılığıyla tanımak mümkün olmaktadır. 1598 tarihli Baküs ise, vücudunun bir kısmı kumaşlarla örtülmüş, önünde bir meyve sepeti, başında meyve dallarından bir çelenk bulunur durumda, şarap içen genç bir erkek figürüdür. Ancak, konunun ele alınışındaki farklı yaklaşımlar dışında Caravaggio, daha bu erken çalışmalarında bile üslupsal bir yenilenmenin ipuçlarını vermektedir.

Resimler, tek bir kaynaktan gelen yoğun ışık kullanımı, nesnelerin dokularının sunumu konusundaki ustalık ve olayın doruk anının aktarımı ile barok özellikleri yansıtmaktadır. Onun dramatik etkiyi arttırıcı ışık kullanımı, tenebrizm ya da Caravaggioculuk adı verilen bir yaklaşımın doğmasıyla sonuçlanacaktır. Figürler, koyu bir fon üzerinde sunulmakta ve yoğun bir ışık huzmesiyle aydınlatılan resimsel mekânda oluşan ışık- gölge karşıtlığı sonucu hacim kazanmaktadır. 1596- 1600 arasına tarihlenen Emmaus'da Yemek, tenebrizmin izlenebildiği erken Caravaggio resimlerinden birisidir. Resimdeki kuvvetli ışık- gölge karşıtlığı, figürlerin yoğun ifadeler içerisinde olduğu olayın doruk anına oldukça dramatik bir etki kazandırmaktadır. İncil'de bu olay şekilde aktarılmaktadır: İsa'nın dirildiği gün İsa'nın öğrencilerinden ikisi Kudüs yakınlarında Emmaus denilen bir köye gidiyorlardı. Son günlerde meydana gelen olaylardan söz ederek yol alıyorlardı. İsa yanlarına yaklaşarak aralarına katılmıştır. Ama öğrencilerinin gözleri onu tanıma yeteneğinden yoksundu. Köye yaklaştıklarında İsa, onları geride bırakıp ilerler gibi yaptı. Fakat öğrencileri karanlık bastığı için onu yemeğe alıkoydular. Bu çağrışı İsa da kabul etti. İsa, sofrada ekmek aldı, takdis etti, bölerek iki öğrenciye verdi. Öğrencilerin o zaman gözleri açıldı ve İsa'yı tanıdılar. Fakat İsa birden gözden kaybolmuştur. Caravaggio'nun resminde, tam İsa gözden kaybolmadan hemen önce iki havarinin onu tanıdığı an aktarılmıştır. Figürler masanın etrafında yer almaktadırlar. İsa resmin yüzeyine, izleyiciye doğru uzanan eliyle ekmeği takdis etmektedir. Sol tarafta izleyiciye sırtı dönük bir şekilde oturan havari, onun İsa olduğunu anlamış irkilerek ayağa kalkmaya çalışmaktadır. Sağ tarafta yandan verilmiş havari ise, ilk şaşkınlığını ifade eder bir şekilde kollarını iki yana açmış durumda betimlenmiştir. Sol eli neredeyse resim yüzeyinden dışarı fırlayacak gibidir. Hareketlerle verilen ifadelerin yoğunluğu, ışık kullanımı ile arttırılmıştır: arka planın karanlık tutulması ve ışığın olayın merkezi durumundaki figürlere ve masanın üzerine düşmesi dramatik etkiyi arttırmaktadır. Masanın izleyiciye yakın olan kısmında, neredeyse masadan düşecekmiş gibi yerleştirilmiş meyve sepeti ise, Caravaggio'nun kariyerinin ilk dönemlerinden itibaren ilgi duyduğu natüremort konusunun bir yansımasıdır. Kendine özgü bir resim dili geliştiren Caravaggio, kısa

bir süre sonra kendisine koruyuculuk yapan Kardinal del Monte'nin aracılığıyla, ilk önemli kamu siparişini almış ve Roma'daki S. Luigi dei Francesi Kilisesi'nin Contarelli Şapeli için üç büyük resim yapmakla görevlendirilmiştir. Piyasaya yönelik daha küçük boyutlu resimler yapmaya alışık olan Caravaggio için büyük boyutlarda çalışmak bazı zorluklar yaratmış olmalıdır. Resimlerinde çeşitli düzeltmeler bulunmaktadır. Aziz Matta'nın hayatı ile ilgili konuları içeren bu resimlerden birisi olan Aziz Matta ve Melek'de, azizin çok fazla halktan bir kişi olduğu yönünde şikayetler eksik olmamıştır: bacak bacak üstüne atmış ve ayağı kaba bir şekilde halka doğru uzatılmış haliyle Aziz Matta'nın toplum kurallarına uymayan bir görünüm sergilediği düşünülmüştür. Bu sebeple, Caravaggio'dan resmi tekrar yapması istenmiştir (http://www.lebriz.com./v3_artst/sa_Bio.aspx?ID=2894&lang=TR) (02.08.2007).



Resim 62. Caravaggio “Aziz Matta’ya Çağrı”



Resim 63. Caravaggio “Aziz Petrus’un Çarmıha Gerilmesi”

Contarelli Şapel’deki resimlerden bir diğeri, Aziz Matta’ya Çağrı adını taşımaktadır. Matta, bir vergi tahsildarıdır ve meslektaşlarından bir grup arasında bir masada oturmaktadır. Bu sırada İsa görünür ve Matta’yı işaret ederek “İzle beni” der. Matta, herşeyi bırakıp onu izler ve havarilerinden birisi olur. Resimde, İsa’nın Matta’yı çağırdığı an aktarılmıştır, eliyle onu işaret etmektedir ve tek bir kaynaktan gelen ışık, İsa’nın tasvirinde sadece bu eli ve yüzü aydınlatmaktadır; Matta ise, ona bakarak kendisini mi kastettiğini soran bir hareket yapmaktadır. Yoğun bir ışık demeti, bütün mekan ve figürleri tanımlamakta ve kesin bir ışık- gölge karşıtlığına neden olarak resim düzlemini karanlık ve aydınlık kısımlara ayırmaktadır. Caravaggio 1600 yılında papalık haznedarı Tiberio Cesari’nin Santa Maria del Popolo Kilisesi’ndeki şapeli için Aziz Paulus’un Hristiyan Oluşu ve Aziz Peter’in Çarmıha Gerilmesi konulu iki resme yoğunlaşmıştır. Aziz Paulus’un Hristiyan Oluşu, konu olarak şu şekilde geçmektedir: Tarsus’ta doğmuş olan ve ana babası Roma yurttaşı yahudiler olan Paulus’un gerçek adı Saul’dür. Şam’a giderek orada küçük bir hristiyan topluluğunu yok etmesi istenmiştir. Fakat orada gökte birden bir ışık görünür ve gözleri görmez olan Saul yere düşer. Bir ses ‘Saul! Saul! Bana ihanet ediyorsun.’ diye seslenir. Saul ona kim olduğunu sorunca; ‘Ben İsa’yım’ cevabını alır ve gözleri iyileşince vaftiz olarak adını Saul’dan Paulus’a çevirir. Caravaggio, Saul’ün sanki bir şimşekle körleşerek yere savrulduğu anı

seçmiştir. Saul neredeyse resim yüzeyinin dışına doğru düşmüştür ve bu durum izleyiciyi olayın bir tanığı olarak resmin içine dâhil etmektedir. Figürün böylesine kesin bir kısaltılmış perspektifle sunumu resme müthiş bir ifade kazandırmaktadır. Bu şapel için yaptığı bir diğer resim Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi'dir. Aziz Petrus'un haçının yükselme anındaki hareket ve efor, son derece yoğun bir şekilde verilmiştir. Aziz Petrus, en çaresiz anında, acı çeken bir yaşlı adam olarak görünmektedir, yine de dinç ve vakurdur. Petrus, kendisini İsa ile aynı düzeyde görmediği için çarmıha baş aşağı gerilmek istemiştir. Kompozisyon düzenlemesinde, konunun bu yönünü de ön plana çıkartan bir açının dikkate alındığı görülmektedir. Işık- gölge karşıtlığının yarattığı dramatik etki, sanatçının dinsel sahnelerine yeni bir anlam kazandırmaktadır. İsa'nın Mezara Konuluşu sahnesi ve 1605-6 tarihli Meryem'in Ölümü bu anlamda dikkat çekici örneklerdir. Dinsel içerikli figür ve konuları idealize etme geleneği, onun resimlerinde yerini çarpıcı bir gerçekliğe bırakmıştır. Meryem'in Ölümü sahnesinde, Meryem'in şişmiş bir halde tasvir edilmesi tepki çekmiş ve Meryem'in Tiber nehrinde boğularak ölmüş bir fahise model alınarak yapıldığı söylenmiştir. Resimlerindeki doğal gerçeklik, Caravaggio'nun yaşadığı dönemde kazandığı şöhretin temel nedenidir. Ancak gerek resimlerini ele alışındaki bu tutum, gerekse sanatçının skandallara yatkın kişiliği, şöhretinin etrafında pek çok tartışmanın yaşanmasına neden olmuştur. Caravaggio'nun Roma'daki kariyeri, kimi zaman polis kayıtlarına geçen kanlı tartışmalarla kesintiye uğramıştır. 1606 yılında, yine bir tartışma sırasında rakibini bıçaklayarak öldürünce Napoli'ye ve oradan 1607'de Malta'ya kaçmak zorunda kalmıştır. Ancak Malta'da da rahat durmayınca hapis yatmış ve ardından Sicilya'ya kaçmıştır. Oradan 1609'da tekrar Napoli'ye dönmüş ve belki de bir kan davası neticesinde kendisini hedef alan bir saldırıyla ağır bir şekilde yaralanmıştır. Yine de, bu kavgacı kişiliğin ölümü, fiziksel bir münakaşa neticesinde değil, 1610 yılında yakalandığı amansız sıtma hastalığından olmuştur. Caravaggio'nun sanatı, tüm Avrupa'da etkili olmuş ve 17.yüzyıldan bugüne değin pekçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Aynı şekilde, onun geleneklere karşı çıkan, asi, saldırgan kişiliği hem sanat anlayışı hem de sanatçı kişiliğine yeni bir boyut getirmiştir

(http://www.lebriz.com/v3_artst_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR)
(02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2,11).



Resim 64. Caravaggio, “Meyve Sepetli Genç”



Resim 65. Caravaggio, “Baküs”

3.1.1.12. Cezanne, Paul (1839-1906)

Fransız post-empresyonist ressamdır. Modern sanatın gelişmesine yaptığı katkılar ve etkisi nedeniyle çoğu zaman modern sanatın babası olarak anılmıştır. Empresyonizm ile kübizm arasında bir köprü oluşturmuştur. Cézanne Aix-en-Provence'da doğmuş ve orada okula gitmiştir. 1859-1861 arasında hukuk okurken resim dersleri almıştır. 1861 yılında resim sanatını öğrenmek için Paris'e, çocukluk arkadaşı Emile Zola'nın yanına gitmiştir. İsviçre Akademisi'nde ve Louvre'da çalışmıştır. Renoir, Pissaro, Sisley, Guillaumin gibi sanatçılarla tanışmıştır. Delacroix, Courbet, Manet'ye karşı hayranlık duymuştur. Güzel Sanatlar Akademisi'nin giriş sınavlarında başarılı olamayınca Aix'e geri dönmüştür. Bütün zamanını resme ayırmış ve Salon'a gönderdiği bütün tabloların geri çevrilmesine karşın resim çalışmalarını sürdürmüştür. Eski İtalyan ustalarının yapıtlarını kopya ederek, portreler, natürmortlar ve bazen de manzara resimleri yapmıştır. Paris Salon jürisi Cézanne'in eserlerini gösterime sunmayı 1864'den 1869'a kadar her sene reddetmiştir. Bu nedenle Cézanne tablolarını ilk kez, Paris Salon tarafından reddedilmiş eserlerin gösterime sunulduğu Salon des Refusés'de 1863 yılında gösterime sunmuştur. Yaşamı boyunca eserleri nadiren gösterime sunmuş, sakin bir hayat yaşamış, belli başlı birkaç konuda resim yapmayı yeğlemiştir. Bu dönemde yaptığı çalışmalar arasında Ressamın Babası, Zenci Scipio (1865, Sao Paulo Müzesi), Louis-Auguste Cezanne'in l'Evenement'i Okurken Portresi (1866), Pamuk Takkeli Adam (1865-67), Ressam Achille Empereur'ın Portresi (1866), Zola'yı Okuyan Paul Alexis (1869), Hasır Şapkalı Boyer'ın Portresi (1869-70) ve Magdalen ya da Elem (1866-68) adlı resimleri, Siyah Mermer Saat (1869-70, özel kol., Amerika), ve Teneke görülür. Çaydanlıklı Natürmort 1869-70 adlı natürmortları ve Estaque'da Eriyen Karlar (1870) ve Şarap Pazarı (1872) adlı manzaraları sayılabilir. Bu eserlerde kalın renk katları ve siyah gölgeler dikkati çeker. Siyah, kahverengi, gri ve Prusya mavisinin ağır bastığı köyü ve kasvetli renklere ek olarak alışılmadık bir beyaz renk kullandığı görülmektedir. Cezanne'in Empresyonistlerle ve özellikle İsviçre Akademisi'nde tanıştığı Pissarro ile olan dostluğu onun dönük

renkleri bırakarak Empresyonistlerin parlak, açık tonlu renklerini kullanmasını sağlamıştır. Kalın renk katmanları tekniğinden vazgeçip hafif fırça vuruşlarıyla noktalama yöntemine yönelmiş, pıhtılaşmış gibi görünen yüzeyler kullanmıştır. 1872-82 yılları arasındaki bu dönem Cezanne'in Empresyonist dönemidir. Modern Bir Olympia (1873), Asılmış Adamın Evi (1873, Louvre Müzesi, Paris), Yıldızciçekleri (1875), Kırmızı Koltuklu Madame Cezanne (1877, özel kol., Amerika), Victor Chocquet'nın Portresi (1876-77), L'Estaque (1878-79, Louvre), Pontoise'da Cote dü Jalais (1879-82) Kavaklar (1879-82) ve Maincy Köprüsü (1879, Louvre) gibi birçok ünlü eseri bu döneme aittir. Cezanne'in izlenimciliğin kurallarından ayrılan sanatı hızla, daha yalınca ama daha çok işlenmiş ve yapıya daha çok önem veren bir tutuma doğru gelişti. Tarzını düş gücünden ve gözlemlerinden kaynaklanan öğelerle zenginleştirmiştir. Desen gücüllüğü ile renklerin anlatım duyarlılığını birleştirmiştir. Klasik perspektif kurallarına pek uymayan Cezanne'in tutumu sonradan büyük ölçüde etkilediği Kübistlere öncü olmuştur. Bu arada 1886 yılında Emile Zola ile L'Oeuvre isimli romanı yüzünden araları açıldı. Hortense Fiquet ile evlendi. Karısının Portreleri, Mavi Vazo ve Sepetli Natürmort (Louvre) Kırmızı Yelekli Çocuk 1890-95, Cezveli Kadın (1890-95, Louvre) ve Kağıt Oynayanlar (1890 yıllarında çeşitli versiyonları), Gustave Geffroy'un Portresi (1895) ve Bir Soyтары adlı tablolarıyla sanatı dengeye ve yetkinliğe ulaşmıştır. Çalışmalarında derinliği kaldıran sanatçı katlama bir perspektif uygulamıştır. Peppermint Lisesi, Elmalar ve Portakallar (1895-1900, Louvre) gibi natürmortları bu yönelisi vurgulayan başlıca yapıtlardır. Sanatçının son on yıllık dönemi lirik dönemi olarak bilinir. Bu dönemde belli bir lirizme ve daha özgür fırça vuruşlarına yönelerek gösterişli ve cüretkar yapıtlar vermiştir. Aynı zamanda daha hızlı bir yöntem olan suluboya tekniğini de kullanmıştır. Eserlerinde henüz başlamakta olan kübizme özgü kesin akılcı yaklaşımın belirtileri seçilmektedir. Aynı zamanda renkleri ve biçimleri lirik bir anlayışla kullanan Fovist akımın özellikleri de göze çarpmaktadır. Sainte-Victoire Dağı, Annecy Gölü (1896), Bibemus'daki Kayalar ve Dallar (1904) ve Kara Sato (1904-06) adlı tabloları bu tarz çalışmalardır. Yaşamının son yıllarında gerçekleştirdiği Les Grandes Baigneuses-Yıkanan Kadınlar

(1902-06) adlı tablosuyla Cezanne'in sanatı doruk noktasına ulaşmıştır. Bu tablo, ritmik kompozisyonu, kesin hatlarla üst üste konulmuş düzlemleri ve resmin bütünüünün taşıdığı uyumla görkemli bir eserdir ve Picasso'nun hemen hemen aynı zamanlarda yaptığı Avignon'lü Genç Kızlar adlı tablosunu anımsatmaktadır. Cezanne'in yapıtları, özellikle 1907'de Paris'te açılan Salon d'Automne'dan sonra XX. yy. resminin en önemli kaynakları arasında sayılmıştır. Cezanne, sonradan modern resmin doğmasına yol açacak olan fovlar, kübistler ve soyut sanatçılar gibi yeni kuşağı büyük ölçüde etkilemiştir. Cézanne, 22 Ekim 1906'da zatürreden vefat etmiştir (http://www.lebriz.com./v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 12).



Resim 66. Cezanne, Paul, “Ressamın Babası”



Resim 67. Cezanne, Paul, “Modern Bir Olympia”, 1873



Resim 68. Cezanne, Paul, “Kâğıt Oynayanlar”



Resim 69. Cezanne, Paul, “Yıkana Kadınlar”, 1906

3.1.1.13. Chagall, Marc (1887-1985)

Chagall'ın 20.yy. sanatına katkısı, sessiz şiiri, yani resmin şiirini tablolarında yansıtmamasından kaynaklanmaktadır. Pablo Picasso'nun ifadesiyle; döneminde Matisse'den sonra en iyi renk ressamıdır. Marc Chagall, 7 Temmuz 1887 tarihinde, bugün Beyaz Rusya'nın sınırları içinde bulunan, Litvanya sınırına yakın, Dvina Nehri kıyısında küçük bir kasaba olan Vitebsk'de doğmuştur. "Kasabanın Üstünde" (Over The Village, 1914-18) adlı tablosunda, eşi Bella ile birlikte, aşktan, tekrar doğduğu yerde olmak sevincinden dolayı Vitebsk göklerinde elele uçmaktadırlar. Somut olanı sevmeyi her defasında dile getiren Marc Chagall; Yahudi kökenli bir ressamdır. Hasidik Rus Yahudisi'dir. Yahudiliğin bu kolu (sect), Talmud Yahudiliğinin entelektüalizmine karşı, 1730 yılında, Baal-Shem Tov tarafından Polonya-Litvanya sınırındaki bölgelerde kurulmuş ve yaygınlaştırılmıştır. Hasidizm, Tanrı ve evrensel aşka ulaşmak için ortak sezgiyi cesaretlendiren, ortodoksluk, bağnazlıktan uzak bir dinsel Yahudilik yorumudur. Hasidik Yahudiliğin taraftarları birlikte dans ve şarkı söylemeyi severler. Bir Yahudi dili olan Yiddiş dilinde, Rusça ve Fransızca dillerinde şiirler yazmıştır. Gérald Cramer, 1975 yılında Cenevre'de Chagall'ın 1909-1972 yılları arasında yazdığı şiirlerin arasından seçilen kırk bir şiirinden oluşan bir seçki yayımlamıştır. Sanatçı söz konusu şiir kitabını özgün resimleriyle süslemiştir. Chagall, ailenin dokuz çocuğunun en büyüğüdür. Yaşamını anlattığı kitabı "Yaşamım" (My Life)'da Vitebsk'in İtalyan ressam Giotto'nun fresklerindeki yapılar gibi basit ve sonsuz olduğunu ifade etmiştir. Chagall söz konusu otobiyografik kitabını otuz dört yaşında Moskova'da tamamlamıştır. Rusça kaleme alınan bu kitap, eşi Bella tarafından Fransızcaya çevrilmiş ve 1931 yılında Paris'te yayımlanmıştır. Kitabın Chagall'ın gençlik anıları ve aile çevresine ilişkin otuzdan fazla resimle süslü Rusça elyazması orijinali kaybolmuştur. Doğduğu kasaba Vitebsk, İkinci Dünya Savaşı'nda yerle bir edilmiş; Chagall ailesine ilişkin tüm kayıtlar yok olmuştur. Babası Sahar, soyadını "Segal/Chagal" olarak değiştirmiş; Chagall bu soyada sonradan bir "l" harfi daha eklemiştir. Sahar ringa balığı ticareti ile uğraşmaktadır. Bu ağır iş nedeniyle akşamları yemek masasında uyuklamaktadır. Chagall, babasını resimlerinde hep yorgun ve üzüntülü olarak çizmiştir. Daha sonra babasına saygısını yitirince onu tablolarında balık motifleriyle simgelemiştir. Annesi Feiga-İta ise Liozno'da doğmuş Yahudi bir kasabın kızıdır. Küçük bir manav dükkânı işleterek ailesinin gelirene katkıda bulunmaktadır. Tipik bir Yahudi annedir. Chagall otobiyografisinde ondan sevgiyle söz etmektedir.

Resimlerindeki uçan inekler ve diğer hayvanlar çocukluk ve gençliğindeki etkilenmelerinin, çevresindeki aile bireylerinin izlerini taşımaktadır. “Yüzülmüş Öküz” (Flayed Ox-1947)’de bu tür tablolarından birisidir. Chagall, öğrenciliğe “Cheder” adı verilen Yahudi din okulunda başlamıştır. O yıllarda Yahudi çocukları Rus okullarına alınmamakla birlikte, annesi onu elli ruble rüşvet vererek Vitebsk okuluna kaydettirmiştir. Altı yıl bu okula giden Chagall, Rusça ve geometri öğrenmiştir. Tablolarındaki geometrik desenlerde bu okulda öğrendiklerini derinleştirmiştir. Söz konusu etkilerle daha sonra Kübizmden etkilenecektir. Paris’te sanat tarihçisi Edouard Roditi’ye Vitebsk’deki evlerinin duvarlarında sadece aile fotoğraflarının bulunduğunu, 1906 yılına kadar tek bir çizili desen ya da boyalı tablo görmediğini söylemiştir. Onun öğrencilik yıllarında diğer öğrenciler gibi kopya ettiği ilk resim, Rus Kompozitör Anton Rubinstein’in portresidir. Bu kopyaların bir kısmını evin duvarlarına asmıştır. Ressam olmaya da bu dönemde karar vermiştir. O yıllarda Vitebsk’deki genç ressamların izleyebilecekleri bir resim geleneği yoktur. Üstelik Yahudilik resmi yasaklıydı. Chagall, bir sanat öğretmeni olan Yuri Pen’i buldu ve onunla birkaç ay birlikte çalışmıştır. Realizme yaklaşmıştır. “Sepetli Kadın” (Woman With a Basket) 1906-1907’de yaptığı realist bir tablodur. Akademik portreler ona göre değildi. Dönemin tanınmış sanatçılarından Leon Bakst’dan renk ve kompozisyonun temel öğeleri konusunda çok şey öğrenmiştir. Bakst; Art- Nouveau etkiler altındaydı ve aynı zamanda sahne dekorasyonu alanında çalışmaktadır. Diagilev’in “Rus Balesi” için bir öneriyi değerlendirerek çalışmak üzere Paris’e gitmeye karar verdiğinde Chagall yardımcısı olarak onunla gelmek istediğini söylemiştir. Chagall; Paris’in sanatını geliştirebilmesi açısından çok önemli bir merkez olduğunun daha o yıllardan bilincindeydi. Chagall’ın Saint Petersburg resimleri, genellikle Rus folkloru ile aile bireyleri, kız kardeşleriyle çevresindeki konuların resimleridir: “Sofadaki Genç Kız-1907”, “Ölü Adam-1908”, “Aile-1908”, “Meyve Satıcısı-1909” ve “Rus Düğünü-1909” adlı tablolar bu dönemin dikkatleri çeken resimleridir. Svanseva Okulu 1910’da bir öğrenci sergisi düzenlemiş; bu sergide Chagall’ın “Düğün”, “Yemek Yiyen Köylü”(kayıp) ve “Ölü Adam” tabloları sergilenirken, bu tablolar “Yeni Sanat “ ın örnekleri olarak bir bildiri ile kamuoyuna duyurulmuştur.. Bir sanat koruyucusu olan Maxim Vinaver, yetenekli Chagall’ı Paris’ gitmesi için cesaretlendirmiş; “Düğün” adlı tablosunu da ona bu seyahati gerçekleştirecek parayı vermek için satın almıştır. Bu dönemde Vinaver’in izniyle Chagall “Voshod” adlı derginin yazıhanesinde yatıp kalkmakta ve ayda 40 Ruble kazanmaktadır. Kaldığı odanın duvarları kendi tablolarıyla doludur. Daha sonra

babasının da para göndermesiyle Paris'e gitme hayallerini gerçekleştirecektir. Paris tutkusunu "Yaşamım" adlı otobiyografisinde "bir ağacın suya nasıl gereksinimi varsa sanatımın da Paris'e öyle gereksinimi var" şeklinde ifade etmiştir. Yine kendi anlatımıyla, Paris onun ikinci Vitebsk'idir. Chagall Paris'e geldikten sonra La Palette sanat akademisine kayıt olmuş; bir yandan galerilerde çalışırken, fırsat buldukça müzeleri gezmiş, çok değişik sanatçı grupları ile ilişkiler kurarken, bu dönemde guaş tekniğini keşfetmiştir. Paris'te yaptığı ilk tablolarda renk açısından Van Gogh etkisi vardır. "Stüdyo" adlı tablosu örneğin, bariz Van Gogh etkileri taşımaktadır. "Sabbath-1910" adlı tablosu da Kübist etkilerin anlatımıdır. Fovist akım Chagall Paris'e gelmeden önce dağılmış olmakla birlikte Chagall'ın resimlerindeki canlı ve yoğun renklerde Fovist etkiler de görülmektedir. "Düğün" (The Wedding) adlı 1910 yılında yaptığı tabloda Fovist etkiler açıkça göze çarpmaktadır. Bu dönemde Paris'te Kübizm ve İtalyan Fütürizmi de tartışılmakta olan sanat akımlarıdır. Derain, Matisse, De Vlaminck, Robert Delaunay, Fernand Léger, André Lhote, Jean Metzinger, Kompozitör Igor Stravinsky, Koreograf ve Balet Sergei Diaghilev Chagall'ın çevresindeki Chagall Paris'e geldikten sonra La Palette sanat akademisine kayıt olmuş; bir yandan galerilerde çalışırken, fırsat buldukça müzeleri gezmiş, çok değişik sanatçı grupları ile ilişkiler kurarken, bu dönemde guaş tekniğini keşfetmiştir. Paris'te yaptığı ilk tablolarda renk açısından Van Gogh etkisi vardır. Bu dönemde Paris'te Kübizm ve İtalyan Fütürizmi de tartışılmakta olan sanat akımlarıdır. Derain, Matisse, De Vlaminck, Robert Delaunay, Fernand Léger, André Lhote, Jean Metzinger, Kompozitör Igor Stravinsky, Koreograf ve Balet Sergei Diaghilev Chagall'ın çevresindeki sanatçılardır. Chagall, 1911-1912 yıllarında, Passage de Danzig No:2'de, büyük mezbahaya yakın La Ruche Stüdyolarına taşınmış; böylelikle aydınlık ve geniş bir atölyeye sahip olmuştur. Bu dönemde ressam Modigliani kapı komşusu, Şair Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, yazar ve eleştirmen André Salmon yakın arkadaşlarıdır. Lenin'de kısa bir süre bu stüdyolarda kalmıştır. La Ruche stüdyolarında kalan resamlara "Paris Okulu" deniliyordu ama bu ressamların ortak hemen hiçbir özellikleri yoktu. Chagall, la Ruche'de kalırken Picasso'nun Montmartre'da yaşadığını öğrenir ve Şair Apollinaire'den Picasso'yu kendisine tanıştırmasını ister. Apollinaire'in: "Picasso mu? İntihar etmek mi istiyorsun?" diyerek yanıtlar bu dileğini ve onu Pablo Picasso ile tanıştırmıştır. Ancak, Chagall hiçbir zaman Picasso ile iyi bir dostluk kurmayacaktır. Bu dönemde en yakın arkadaşları iki şair Blaise Cendrars ve Apollinaire'dir. Apollinaire'in resmini yapmıştır. Şair Cendrars "Stüdyo" ve "Portre" başlıklı şiirlerini Chagall için yazmıştır. Guillaume

Apollinaire, Polonya'lı bir asilzadenin gayrimeşru oğludur. Asıl adı Wilhelm Apolinaris de Kostrovitzki'dir. Pornografiyle uğraşmakta, aynı zamanda banka memuru olarak çalışmaktadır. "Calligrammes" adlı kitabı resimler ve resim-şairlerden oluşmaktadır. Chagall'ın ikinci Paris döneminin başlarında İspanyol gribinden ölmüştür. Chagall, önceleri iyi arkadaşı olan şair Cendrars'la da, Rusya'dan Paris'e ikinci dönüşünde La Ruche stüdyolarında bıraktığı, kaybolan tabloları nedeniyle ilişkisini kesecektir. Chagall'ın renkleri ve çizgilerinde Fovist olduğu kadar, Kübist ve Robert Delaunay'ın Orfik etkileri de vardır. Tablolarının geri planındaki mimari kurgu, analitik ve sentetik açıdan Kübizmi düşündürür. Orfizim, Hasidik Yahudilik, Kabbala mistisizmi ile de ilintilidir çalışmaları. Ancak, onun "Golgotha" adlı tablosu aslında hiçbir akıma bütünüyle bağlı(angaje) olmadığını kanıttır. Chagall bu anlamda bir bireşimdir. O dönemde kimileri Chagall'a naif sanatçı, primitif ressam da demişlerdir. 1914 yılında Paris Salon D'Automme'daki ilk kişisel sergisi bu yargıların hiçbirisinin doğru olmadığını kanıtlamıştır. Chagall yaşamı boyunca birçok akım ve düşüncenin kurucuları ile ilişki kurmuş olsa da aslında bunların hiçbirisine bağlanmamış (engagé); bir Yahudi olmasına karşın İsrail'e bile mesafeli yakınlık göstermiş; karısı ve kendisinin bu ülkeye ulusçu duygularla bağlı olmadıklarını söylemiştir. André Breton'da Chagall'ı Sürrealistler arasına davet etmiş; Chagall hep yaptığı gibi bu daveti de nazıkçe geri çevirmiştir. Fernand Léger, Louis Aragon, Paul Eluard ve Picasso'nun o dönemde Fransız Komünist Partisi'ne üye olmalarına karşın Chagall bu Parti'nin dışında kalmayı yeğlemiştir. Bununla birlikte 1961 yılında Fransız Komünist Partisi Barış Kongresi için bir barış güvercini çizmiştir. Paris'te dört yıllık deneyimden sonra Chagall Vitebsk'e geri döner. 1914-1915 yılları arasında tual bulamadığından kağıt üzerine altmış tablo yapar. "Gazete Satıcısı", "Siyah-Beyaz Yahudi", "Yeşil Yahudi", "Kırmızı Yahudi" bu tablolardan bazılarıdır. Birinci Dünya Savaşı çıktığından Paris'e dönemeyen Chagall, Bella ile evlenir ve bir tanıdığının yardımıyla Saint Petersburg'daki Savaş Bürosu'nda iş bulur. Bu sıralarda Vladimir Mayakovsky, Alexander Blok, Sergei Yesenin ve Boris Pasternak ile sık sık görüşmektedir. Mart-1915 ve Nisan-1916 yıllarında Saint Petersburg'da iki kişisel sergi açmıştır. 18 Mart 1916'da kızı İda dünyaya gelmiştir. Rusya'da 1917 Ekim devriminden sonra Yahudilere uygulanan kısıtlamalar kaldırılmış, ayrımcılık sona ermiştir. Trotsky gibi Bolşevik devrimcilerin çoğu Yahudi kökenlidir. Devrim yönetiminin "Toplumcu Gerçekçi Yeni Sanat" için her konuda çalışacak radikal sanatçılara gereksinimi vardır. Bu dönemde iki tanınmış sanatçı Kasimir Malevitch ile Vladimir Tatlin Konstrüktivistler ile Süprematistler olarak yeni sanat çerçevesinde

rekabete girişmişlerdir. El Lissitsky’de bunlara katılmıştır. Ekim Devrimi’nin önde gelen adlarından Anatoly Lunatcharsky Paris’ten Moskova’ya dönmüş ve Bolşeviklerin Kültür ve Eğitim Politikası Halk Komiserliği’ne atanır. Lunatcharsky, Paris’ten tanıdığı Chagall’ı Güzel Sanatlar Dairesi Müdürlüğü’ne, Mayakovsky ve Meyerhold’u da Kültür Bakanlığı’nın Şiir ve Tiyatro Dairesi’nin yöneticiliğine getirmiştir. Eşi Bella, Chagall’ın siyaset ile ilgilenmesine karşıdır. Chagall bir süre sonra Vitebsk’in müzelerinden sorumlu Güzel Sanatlar Komiserliği’ne atanmıştır. Vitebsk’de “Özgür Sanat Akademisi” kurma çalışmalarına girişen Chagall, Malevitch ve Lissitsky’nin rekabeti ve politik oyunları sonucunda Malevitch’in akademide yönetsel hakimiyet kurması ve babasının Kırım’da ölmesi üzerine ailesi ile birlikte Vitebsk’den ayrılarak Moskova’ya döner. Moskova’da Yahudi tiyatrosu ile ilgilenen, bu tiyatro için dekorlar ve giysiler tasarlayan Chagall, 1937’de Stalin’in Yahudi tiyatrolarına sansür uygulaması nedeniyle işten men edilmiştir. Chagall daha sonra Lunatcharsky’nin yardımıyla pasaport ve vize alarak 1923 yılında ikinci kez Fransa’ya gitmek üzere Rusya’dan ayrılır. Eşi ve kızı daha sonra kendisine katılmıştır. Rusya’yı terk ettikten sonra önce Almanya’ya gitmiştir. Berlin’de Alman Ekspresyonistlerinden etkilenmiştir. Arkadaşı Boris Oronson ve özellikle Franz Marc şamanistik renk kullanımlı hayvan resimleri ile Chagall’ın renk kompozisyonlarını etkilenmiştir. Chagall, Sovyetler Birliği’ni siyasi nedenlerle değil, tamamen kişisel ve sanatsal nedenlerle terk ettiğini söylemiştir. İktidarın sanata yönelik baskı ve yönlendirmelerinden bunalmış olmakla birlikte, ünlü bir ressam olarak, Stalin’in tepkisini çekmemek için bu tür açıklamalarda bulunması olasıdır. Bununla birlikte Nazi Almanyası ile savaşta Sovyetler Birliği’nin yanında yer almıştır. Paris’e döndükten sonra La Ruche stüdyolarında bıraktığı tablolarını aramış; bunları Şair Blaise Cendrars’ın sattığını ve bir kısmının da kapıcı tarafından atıldığını, tavuk kümesi yapımında tavan için kullanıldığını öğrenmiştir. 1933 yılında Fransız vatandaşı olmak için başvurmuş; Rusya’da Sanat Komiserliği yaptığı için başvurusu önce reddedilmiştir. Daha sonra Nouvelle Revue Française editörü denemeci, eleştirmen Jean Poulhan’ın aracılığıyla 1937 yılında vatandaşlığa kabul edilmiştir. Chagall’ın 1937 yılında yaptığı “Devrim” (The Revolution) adlı tablosu Sovyet Ekim Devrimi’ne yönelik eleştirel-ironik bir resimdir. Chagall, derinlemesine entelektüel bir sanatçı olmamakla birlikte zeki, elverişli koşullara göre yön değiştiren, kendisine sürekli olarak hareket alanı bırakan, sanatını öne çıkarırken riske girmeyerek esnek davranabilen bir kişidir. 1941 yılında ABD’ye gittiğinde çağdaş Amerikan sanatçıları tarafından fazla sıcak karşılanmamıştır. New York Bale Tiyatrosu ile sahne ve kostüm çalışmaları

yapmış; bir ara Mexico City'ye gitmiştir. Bu dönemdeki guaş tablolarında Meksika etkisi görülmüştür. Eşi Bella, 1944 yılında bir viral enfeksiyon nedeniyle kırk sekiz yaşında ölmüştür. Chagall eşinin ölümünden sonra dokuz ay resim yapmayı bırakmıştır. Yahudi inancı doğrultusunda aynaları ve tablolarını ters çevirmiştir. Bu sıralar kızı İda ile birlikte kalmakta, İda ona bakmaktadır. Bu arada İda'nın bir arkadaşı, depresyon hastası İskoç bir ressamın genç eşi bir İngiliz kadını onlara yardımcı olması için önerir. Kadın ailesine maddi destek sağlamak için çalışmak istemektedir. İda ve Chagall bu öneriyi kabul ederler. Virginia Haggard McNeil, İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında beş yaşındaki kızı ile birlikte New York'a gelerek küçük bir dairede Chagall ile birlikte yaşamaya başlanmıştır. Chagall'ın yardımına geldiğinde, ressam 58, Virginia 30 yaşındadır. Virginia, Chagall ile yedi yıl beraber olur. Onun tekrar resim yapmasını ve yaşama bağlanmasını sağlamıştır. Bu ilişkiden Chagall'ın 1946 yılında David isimli gayrimeşru bir oğlu olmuştur. Virginia McNeil, ressamdan ayrıldıktan sonra, 1986 yılında, "Bolluğun Yedi Yılı - Chagall ile Yaşamım" adlı bir kitap yayımlar. Bu kitap Chagall'ın ABD yıllarını anlatması bakımından önemli bir kaynaktır. Virginia, Chagall'ın Picasso ve Matisse'i kıskandığını, onun hiçbir zaman bu iki ressamın düzeyine çıkamadığını yazmıştır. Bu yargıda ressamla ilişkisinin sona ermesinin yarattığı düşkünlüğünün da payı olsa gerektir. Chagall, Virginia ile ilişkisinin bitiminden sonra 1952 yılında ikinci eşi olan Vava Brodsky ile evlenir. 1948 yılında İtalya/Venedik'e giden Chagall, bu ülkede Giotto, Tintoretto ve Titian'ın çalışmalarını inceleme olanağı bulmuş ve bu çalışmalardan etkilenmiştir. Chagall'ın İncil'e ilişkin çalışmalarında (Golgota ve diğer çarmıha gerilme tabloları örneğin) İtalyan ressam Fra Angelico ile Rus ikonografisinin de etkileri vardır. Chagall, İsa'nın çarmıha gerilişinin sadece hristiyanlar için değil, aynı zamanda Yahudiler için de önemli olduğuna, Yahudi toplumu için de acı çektiğine inanmaktadır. Ancak, "Kutsal Kitabın Mesajı" (The Biblical Message - 1966) adlı büyük yapıtını İsrail yerine Fransa'ya vermesi fanatik Yahudi çevrelerini çok kızdırmıştır. Chagall'ın 1964 yılında Paris Operası tavan resimleri projesini alması da bu kez katolik hristiyanlar ile Fransız ulusçularının karşı çıkmalarına yol açmıştır. 1985 yılında öldüğünde, ilginçtir, eşi Vava'nın isteğiyle, Yahudi mezarlığı yerine, Saint Paul de Vence'daki Katolik mezarlığına gömülmüştür. Chagall, yaşamı boyunca dini, siyasi ve kültürel ortodokslukların dışında kalmasını bilmiştir. Uzun yaşamının ardında tablolarının yanısıra, çok sayıda seramik, heykel ve büyük vitray yapıtları bırakmıştır. Kültürel ve dini anlamda Yahudiliğe, Filistin'de haksız biçimde Yahudi devletinin kuruluşuna, Sovyetler Birliği'ne hizmet etmiş

olmasına karşın, sanatını hiçbir zaman fanatik biçimde ideolojik düşünce ve siyasetin kullanımına vermemiş; Fransa'nın kendisine kucak açmasına karşı bu ülkeye vefa borcunu öderken; hayatı boyunca doğduğu kasaba Vitebsk'in özlemi ve sevgisiyle yaşamıştır (Bkz. Bölüm 3.2, 13).



Resim 70. Chagall, March, “Rencontre”, 1980, 51x80 cm



Resim 71. Chagall, March, “Orphee, Jaunat”, 1970

3.1.1.14. Courbet, Gustave (1819-1877)

Yaşadığı dönemde hem sanatıyla, hem de politik duruşuyla yarınlar ışık saçan kişilik Jean Desire Gustave Courbet, 10 Haziran 1819'da Fransa'nın doğusunda İsviçre sınırına yakın bir yer olan, Orlans'ın Jura bölgesinde, bir kasabada doğmuştur. Ailesinin sahip olduğu ikilemli sosyal durum, köylü kökenlerine karşın; yani burjuva kimliği, Courbet'in Fransa'nın kırsalındaki sınıf farklılıklarının kısmen farkında olmasını sağladı ve bu farkında oluş; onun kişisel ve sanatsal gelişiminde etkili olmuştur. O aynı zamanda yöresine ait derin duygulara karşı kendisini mirasçı, sorumlu hissetmektedir. 1939'da babasının isteği üzerine Paris'e hukuk okumak için gitmiştir. Fakat hemen sonra resim okumaya karar vermiştir. Steuben'in atölyesinde çalışmaya başladı; fakat bir süre sonra ayrılarak yalnız olarak çalışmaya başladı. İlk önce serbest akademilere gitmeye, daha sonra en yakın dostlarından biri olacak Bonvin'in özendirmesiyle Louvre Müzesinde ünlü sanatçıların tablolarını kopya etmeye yöneldi. Aslında Courbet'in resimle ilgilenmesi, Besançon'daki College Royal'de eğitim gördüğü sırada David'in öğrencilerinden Charles Antoine Flajoulot'nun özendirmesine kadar uzanır. 1846 ve 1847'de Hollanda'da ve Belçika'da kalmıştır. İlk yapıtlarında Venedik, Flaman ve İspanya sanatının çözümlediği görülmektedir. Bu dönemde bütün sanat yaşamı boyunca devam edeceği kendi portrelerinin bir bölümü bu döneme aittir. Bu dönemde yaptığı Siyah Köpekli Courbet (1844), Deri Kemerli Adam (1846), çalışmaları epey tepki görmüştü. Resimlerindeki romantik unsurlar gene bu dönemde Kırdaki Sevgililer Valsi'nde (1844 sonrası) ya da Hamak'ın Sallanışı'nda belirmiştir. Bu tablolar ressamın Murger ve Baudelaire'ya karşı beslediği, ancak çok geçmeden farklı duyarlıklar nedeniyle bozulan dostluğu da simgelemektedir. 1847'ye doğru Courbet'in politik anlamda hayata bakışı da değişmeye başlamıştır. İlk zamanlarda Fourier'in barışçı demokrasi anlayışını benimserken daha sonra 1847'den başlayarak anarşist düşünür Proudhon'un toplumcu düşüncelerinden etkilenmiştir. Proudhon "mülkiyet" kavramı sorunlarıyla uğraşmakta ve "sanatçı arkadaşlarım çok uzun bir zamandan beri sanatı kendilerine özgü bir üslup durumuna getirdiler, artık ona, halk beğenisine uygun bir içerik

kazandırmak zorundayız” diye sesini yükseltmektedir. Aynı zamanda arkadaşları arasında şair Pierre Dupont, Champfleury’de yakın arkadaşları arasındadır. Bütün bu ilişkilerden esinlenerek 1849 Salonunda büyük yankılar yaratan Ornans’da Bir Akşam Yemeği Sonrası tablosunu ve 1850-1851 Salonunda Taş İşçileri ve Ornans’da Bir Cenaze Töreni tablolarını sergiledi. Bu yapıtında tüm kasaba halkını toplayıp poz verdirmiş ve o dönemde övgüler ve eleştirilere maruz kalmıştır. 1854’de, Çıkrıkçı Kadın ve Yıkanan Kadınlar (1853 Salonunda skandal yarattı) tablolarını satan Bruyas, ressamı Montpellier’ye davet etti. Bu dönemde yaptığı en önemli yapıtlarından biri olan Karşılaşma-Günaydın Mösyö Courbet (1854) bu ziyareti ebedileştirmiştir. Sanatçı resminde kendisini, ev sahibi, hizmetçisi ve köpek tarafından yolda karşılanırken, bastonu ve sırt çantasıyla betimlemiştir. Yapıtta açık renklerin yepyeni bir kullanımı kadar psikolojik bir temel oluşturma çabası da önemlidir. Bu çaba, büyük olasılıkla, ressamın Proudhon ile birlikte 1853’te ziyaret ettiği Chenavard’ın bilerek ya da bilmeyerek etkisinde kalmasından kaynaklanmıştır. Zaten Proudhon’la tanıştıktan sonra hayatındaki değişiklikler sanatına da yansımıştır. Bundan dolayı 1855’ten sonra Courbet’in yapıtlarının konularında radikal bir değişme, sanatçı öğretisel içerikli konulardan uzaklaşarak yakın çevresine dönmüş, özellikle duyumsal temaları ele aldığı son yapıtlarından biri olmuştur. Aynı etki, Courbet’nin ünlü Ressamın Atölyesi tablosunda da kendini gösterir. Ressam “yaşamın yedi yıllık bir dönemini yansıtan gerçek bir alegori...” olarak tanımladığı tablosunu Champfleury’ye yazdığı bir mektupta şöyle açıklamaktadır: “bir yanda sömürenleri ve sömürülenleriyle gerçek yaşam görülür.” 1855 Evrensel sergisine sanatçı 11 tablosuyla katılmıştır. Cenaze Töreni ve Atölye tablolarının reddedilmesini protesto etmek için Paris’de Montaigne caddesinde sergiledi (1867’de gösteriyi bir daha yeniledi). Bu sergi için yazdığı notta “1830’larda yaşayan kişilere zorla takılan romantik sıfatı gibi; bana da gerçekçi sıfatı yakıştırıldı.” diyen sanatçının yapıtı, tüm resim okullarının dışında, öncü sanatla resim sanatı arasındaki kesin kopuşu simgelemektedir. Bu kopma, Courbet’in konularındaki tahrik edici unsurlardan çok resmin plastik amaçlarını yepyeni bir bilinçle ele almasından kaynaklanmıştır. 1859’da Paris’teki atölyesinde düzenlediği

“Gerçekçilik Büyük Şöleni” ile ve Castagnary’nin ısrarları üzerine 1861’de giriştiği kısa süren öğretmenlik denemesiyle bu öğreti doruğa ulaşmıştır ve akademik resmin zincirlerinden kurtulmuş yeni bir sanat türünün galibi ilan edilmiştir. Bir kilise için yaptığı resme melekler eklenmesi istendiğinde, “ben hiç melek görmedim; gösterin, çizeyim.” Sözüyle ilginç ve radikal değişimini ve duruşunu ortaya koymaktadır. Courbet’in realizmi ve sıra dışı yerlerin ve insanların gerçekçi portreleri, sanat eleştirmenlerinin, akademisyenlerin ve yaşamı olduğundan daha iyi gösteren hoş resimlere alışkın halkın(burjuvaların) beğenisine tersti. Courbet alışılmış gündelik yaşam sahnelerini herhangi bir idealizasyona gitmeden ve duygusal yoğunluk yüklemekten; ama yine de eleştirel bir yaklaşım içinde aktarmıştır. Gericault ve Delacroix’nin gerçekçi tanımlamalarını benimseyen sanatçı, romantiklerin egzotik ve yazınsal yaklaşımlarından uzak durmuştur. Sanatçının bu hızlı gelişimi teknik alanda değil, konuların seçiminde oldu. 1857’ye doğru, köy manzaralarının yerini ev sahneleri almış, Tazı Payı, Köpek Bakıcıları, Geyiklerin Dövüşü. Bu yapıtlarını 1858-1859’da yaptığı Frankfurt gezisi sırasında gerçekleştirdi. 1864’te Franche-Comte’den manzaralar (Loue Vadisi), daha sonra 1865-1866’da Trouville ve Deauville’de, 1869’da Etretat’da(Dalgalar Dizisi) çeşitli deniz manzaraları çizmiştir. Sen Kıyısındaki Genç Kızlar (1857 Salonu) adlı tablosunda olduğu gibi, giyinik figürlerin yanı sıra çıplaklar da yapıtları içinde önemli bir yer tutmaktadır. Çıplaklarında genellikle, revaçta bir konu olan lanetlenmiş kadınları işlemiştir: Venüs(1864) ve Psykhe, Uyku(1867). Bu konuyu işlemedeki ısrarının çocuksu bir skandal merakından ve masum bir kibirden kaynaklanmaktadır. Resimlerinde figürler duyarlı bir renk zenginliği içinde güçlü ışık-gölge karşıtlığıyla biçimlenmiştir. Courbet 1870’e gelindiğinde artık bilinen bir ressamdır. 1870’te Daumier’yle birlikte Le’giond’Honneur nişanını geri çeviren Courbet, III. Napoleon’un tahtan indirilmesi, dolayısıyla İkinci İmparatorluğun çöküşünden sonra 1871’de kurulan Paris Komününün Sanat Birliği başkanlığına getirilmiştir. Müzelerin yeniden açılması ve Salon Sergileri’nin düzenlenmesiyle görevlendirildiği bu yıllarda Komünün devrimci etkinliklerine katılmış, Alman bombardımanına karşı Sevres Porselen İmalathanesi ve

Fontainebleau Sarayı gibi önemli anıtların korunmasına karar vermiş, ancak komünün aşırı davranışlarına katılmayarak görevinden istifa etmiştir. Napoleon Bonaparte'ın büyük ordusu anısına dikilmiş Vendome Anıtı'nın yıktırılması olayına karıştığı savıyla komünün sona ermesi üzerine kurulan bir askeri mahkemede Eylül 1871'de yargılanarak, 6 ay hapse mahkûm edilecektir. Hapisten çıktıktan sonra da baskı altında tutulmuş ve bütün mal varlığına el konulmuştur. Bunun üzerine Courbet bu baskılara dayanamayarak 1873'te İsviçre'ye kaçmıştır. Bu yıllarda beden ve ruh sağlığı bozulan Courbet'nin akademik kalıplara karşı oluşu ve konulara yaklaşım biçimi, gelişmekte olan İzlenimciliğe esin kaynağı olmuştur. 1877 yılında ölümüyle Courbet Romantizme ve Akademizme karşı çıkan her türlü akımı çevresine toplayan, sanatı ve kuramları Avrupa'da büyük etki bırakmış, sanatın parlak sayfalarında yerini almıştır (http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 14).



Resim 72. Courbet, Gustave, “Karşılaşma”, 1854, 149x155 cm



Resim 73. Courbet, Gustave, “Etrata Sahili”, 1870, 130x162 cm

3.1.1.15. Dali, Salvador (1904-1989)

Gerçekleştirdiği olağanüstü olaylarla yaşamını da sanat anlayışına katmış olan sanatçının Gerçeküstücü nitelikteki yapıtları paranoya ve düşlerin yorumu konusundaki ruhbilimsel çalışmalardan da etkilenerek Büyülü Gerçekçilik diye adlandırılan bir anlayışa yönelmiştir.

Daha 1918’de, Figueras’ın Belediye Tiyatrosu’nda yerel sanatçılarla birlikte sergiler düzenlemeye başlayan Dali (Dalı), 1921’de Madrid San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi’ne girmiş, bu yıllarda yazar Federico Garcia Lorca ve film yönetmeni Louis Bunuel’le tanışması, sanatsal gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Aynı yıllarda yaptığı resimler, örneğin Costa Brava’da Denize Girenler (1921), tümüyle Seurat’nın Noktacılık tekniğiyle gerçekleştirilmiş yapıtlardır. Birkaç yıl sonra ise; resimlerine Kübizm ve Pürizm egemen olmuştur. Kendi Portresi (1926), parçalanmış düzlemlerin oluşturduğu tipik bir Kübist resimdir. Venüs ve Gemici (1925) adlı yapıtsa, Picasso’nun Biçimbozma anlayışına dayalı resimlerini anımsatır. Oysa Babasının Portresi (1925) ya da Pencereden Baltan Kız (1925) türünden yapıtları, Kübizm etkisinden tümüyle kurtulmuş, neredeyse Ingres benzeri bir düzenleme ve çizgi anlayışının egemen olduğu resimlerdir. 1926’da aşırı davranışları nedeniyle akademiden atılan Dali

Paris'e gitmiştir. Bu dönemde, sanatında Carrâ ve De Chirico'nun Metafizik Resim anlayışının etkileri görülmeye başlamaktadır. Sanatçı, 1927'de Garcia Lorca'nın Manana Pineda adlı oyununun ilk gösterimi için sahne ve giysi tasarımı yapmış, ertesi yıl Paris'te Picasso ve Miro'yla tanışmıştır. 1928'de Bunuel'le birlikte Unchien Andalou (Bir Endülüs Köpeği), 1930'da da L'Age d'or (Altın Çağ) adlı filmleri çevirmiştir. Sanatçının yapıtları artık tümüyle Gerçeküstüce nitelikler taşımaktadır. 1929'da resmen Gerçeküstücülük akımına katılan Dali, akımın Otomatizm kavramını benimsemiş, ama onu "eleştirel paranoya" diye adlandırdığı bir anlayışla yorumlamıştır.

Baharın İlk Günü, Arzu Bilmecesi (1929) türünden resimler, tümüyle Gerçeküstücü yapıtlardır. Dali çocukluk anılarının isterik özellikleriyle oluşmuş bu resimlerinde son derece doğalcı bir anlayış içinde, figürü de kullanarak düşsel mekânlar yaratmıştır. Gerçeküstücülüğün Otomatizm kavramını yalnızca resimlerinde kullanmakla kalmamış, yaşamının temel öğelerinden biri olarak değerlendirmiştir. Bu yüzden yaşamı çekici ve garip birtakım eylemlerle doludur. 1936'da Londra'daki Gerçeküstücü Sergi'nin açılışına dalgıç giysisiyle gelmesi bu davranışlarına bir örnektir.

1930'lar Dali'nin ruhbilime ve ruhsal çözümlemelere ilgisinin yoğunlaştığı yıllardır. Freud'ün çalışmalarıyla gün ışığına çıkarılan, imgelemin yarattığı bazı simgesel nesneler Dali'nin resim ve bildirilerinin kaynağı olmuştur. Sanatçının bu doğrultuda geliştirdiği anlatımı Doğrucu (Veristic) Gerçeküstücülük adıyla anılır. Freud, edebiyat, destan ve mitlerdeki kişiliklerin, kuşakların düşsel dünyalarında silinmez yerleri olduğuna inanmıştır. Dali de bu anlayışın ışığı altında 1930'dan başlayarak Guillaume (Wilhelm) Teli söylencesini yorumlamıştır. Guillaume Teli (1930) adlı yapıtında güçlü bir biçimde vurgulanmış cinsel bildirilerle, öyküyü Gerçeküstücü bir bağlamda vermiştir. Bu öyküyü işlediği öteki yapıtlarıysa Guillaume Teli in Eski Çağı (1931) ve Guillaume Teli Bilmecesi (1933) adlı resimlerdir. Kolaj tekniğiyle yaptığı Guillaume Tell'in Eski Çağı'nda çocukluk düşlerinde yer alan Napoleon'un başını yapıtın kaidesi olarak uygulamıştır. Bu arada sanatçı J.F.Millet'nin (1814-75) Angelus (Louvre Müz., Paris) adlı yapıtıyla ilgilenmiş ve 1933'te Millet'nin Arşitektonik Angelus'u adlı resmini yapmıştır. Yapıt, H.Moore'un formlarını anımsatan heykelsi biçimler ve atmosferik renkleriyle Dali'ye özgü bir düşsel imgelemin sonucudur. 1934'te ABD'ye ilk gezisini yapan sanatçı ertesi yıl Fransa'ya döndüğünde büyük boyutlu yapıtı Haşlanmış Fasulyelerle Yapılmış Yumuşak Konstrüksiyon: İç Savaş Sezgisi (1936, Philadelphia Sanat Müz.) üzerinde çalışmaya başlamış, sonuçta yapıt, insanların canavarca birbirlerini kemirdiği bir ortamı tanımlamaya yönelmiştir.

Dali bu yapıtı tasarladığında, açık bir biçimde Goya'nın etkisi altındaydı; özellikle Goya'nın Savaşın Dehşetleri dizisi, Dali'ye İç Savaş Sezgisindeki bu düzenlemeyi gerçekleştirmesinde yardımcı olmuştur. 1938'de Freud'ü ziyaret eden sanatçı, aynı yıl ikili imge ögesinin yer aldığı Bir Sahilde Yüz ve Meyve Kabinin Görüntüsü adlı resmini gerçekleştirmiştir. Daha önce yapmış olduğu İtalya gezisi Dali'yi, Raffaello ve İtalyan Barok'u yoluyla akademik bir üsluba yöneltmiş, bu arada çevresinden soyutlanmış birkaç nesnenin birlikte yer aldığı "gerçeküstücü nesneler" üretmiştir. Bunlar arasında dönemin ünlü sinema yıldızı Mae West'in dudaklarını kanape olarak düzenlediği çalışması da bulunmaktadır. Sanatçı bu çalışmalarını 1970'lere değin aralıklarla sürdürmüştür. 1940'ta yeniden ABD'ye giden Dali 1943'te Helena Rubinstein'in apartmanı için duvar resimleri gerçekleştirmiştir. 1948'de Avrupa'ya dönerek Gerçeküstücü akımdan tümüyle ayrılmıştır. 1949'da gerçekleştirdiği ve Rönesans'tan, özellikle de Piero Della Francesca'nın Brera Altar Panosu'ndaki Meryem resminden etkilendiği Port Lügat Madonnası'nın küçük bir kopyasını da. görüşme yaptığı papaya hediye etmiştir. Bir İspanyol mistiğinin Çarmıha Geriliş çiziminden esinlenerek 1951'de yaptığı aynı adlı resim hem düzenleme hem de renk zenginliği açısından sanatçının fotoğraf gerçekliği içinde oluşturduğu bir yapıtıdır. İzleyici üzerinde yarattığı etki nedeniyle, bu türdeki yapıtları için Büyülü Gerçekçilik deyimi kullanılabilir. Dali 1955'te Sorbonne'da, Vermeer'in Dantelci Kız (Louvre) adlı yapıtı üzerine. "Paranoyak Eleştirel Yöntemin Fenomenolojik Görünümleri" başlıklı bir konferans vermiştir. 1957'de Walt Disney, Dali'yi Cadaques'daki evinde ziyaret etmiş ve birlikte bir Don Kişot filmi tasarlamışlarsa da proje hiçbir zaman gerçekleşmemiştir.

1950'lerin sonuna doğru Dali biçimsel esinlerle süslediği yapıtlarında soyut anlamda bir Dışavurumculuk'a yönelmiştir. Kendi Ününün Parlaklığı ve Gölgesiyle Velâzquez'in Çocuk Margarita Resmi (1958) adlı yapıtında iç içe geçmiş görüntüler ve kaligrafik birtakım öğeler içeren tema Velâzquez'in Çocuk Margaret (Sanat Tarihi Müz., Viyana) portresinin bir yorumudur. Aynı anlayış Sistina Madonnası adlı yapıtı için de geçerlidir. Raffaello'nun resmini, optik sanatçıların kullandığı yöntem ve Kolaj tekniğiyle yorumlamıştır. 1959'da Paris ve Londra'da konferanslar veren sanatçının aynı yıl saydam plastik bir toptan oluşan Ovocipede adlı konstrüksiyonu, 1960'ta da Kristof Kolomb'un Düşü (1958-59) adlı yapıtı sergilenmiştir. Aynı yıl New York'taki Gerçeküstücü Sergi'de Dali'nin de yer alması Gerçeküstücüler'ce kınanmıştır. Ölümüne değin etkinliğini sürdüren sanatçı, 1971'de Amerikan Satranç Vakfı için bir satranç takımı tasarımı yapmış ve bunu Duchamp'a adamıştır. 1978'de Paris Güzel Sanatlar

Akademisi'ne seçilen Dali'nin anılarını topladığı *La vie secreta de Salvador Dali* (1942-44; Salvador Dali'nin Gizli Yaşamı) ve *Journal d'un genie* (1964; Bir Dahinin Günlüğü) adlı iki özyaşamöyküsü çalışmasının yanı sıra *La femme visible* (1930; Görünen Kadın), *Conquest of Irrational* (1935; Akıldışının Fethi) ve *Fifty Secrets of the Art of Magic* (1948; Büyü Sanatının Elli Sırrı) adlı kitapları da vardır (Bkz. Bölüm 3.2, 15).



Resim 74. Dali, Salvador, “Romeria” 1921, 52x52 cm



Resim 75. Dali, Salvador, “Denizci” 1926, 190x200 cm

3.1.1.16. David, Jacques Louis (1748-1825)

18.yüzyıl, Avrupa'nın kültürel, toplumsal ve siyasi hayatında bir değişim dönemidir. Fransa, bu değişim sürecinin merkezinde yer almıştır. Bir tarafta, Aydınlanma düşüncesinin beraberinde getirdiği özgürlük, eşitlik ve bilginin üstünlüğü gibi kavramlar, diğer tarafta Pompei ve Herculaneum kazılarının Antik Yunan ve Roma'ya yönelik bir ilgiyi canlandırması, Avrupa'da kendi geçmişini keşfetme arzusunu ve ulus bilincinin gelişmesini teşvik etmiştir. Fransa'da yüzyılın ikinci yarısı toplumsal ve siyasi dengelerin değiştiği bir süreci işaret etmektedir. Bu süreç Fransız Devrimi ile sonuçlanmıştır. Bu gelişmeler sanat alanında da yankısını bulmuş ve yüzyılın ilk yarısında aristokratların yaşam tarzıyla bağlantılı olarak gelişen Rokoko resimlerin yerini daha sonra toplumsal ve ahlaki değerleri ön plana çıkartan resimler almaya başlamıştır. Greuze resimlerinde ahlaki değerleri ön plana çıkartırken Chardin, sıradan insanların günlük yaşamlarını ele alan resimlere ağırlık vermiştir. Diğer taraftan antik sanata yönelik ilgi, resim sanatında yeni bir üslup anlayışının gelişmesine yol açmıştır. Yeni Klasik (Neo-Klasik) adı verilen bu üslubun biçimlenmesinde antik sanatın verilerini kuramsal olarak değerlendiren ve Roma'da çalışan Alman sanat tarihçisi ve eleştirmen Winckelmann önemli bir rol oynamıştır. Winckelmann, sanatın Yunan'ın özü olan soylu yalınlığı ve sakin yüceliği amaçlaması gerektiği üzerinde durmaktadır. Onun kuramlarının ilk uygulayıcılarından birisi Alman ressam Mengs'tir: "Onun 1752'de Roma'da açtığı özel atölye uluslar arası bir sanat okulu olmuş ve Neoklasik sanat anlayışının merkezi haline gelmiştir." (İnankur, 18). Yeni Klasik resmin öncü sanatçısı Jacques Louis David, toplumsal ve sanatsal gelişmelerin bu doğrultuda olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Önce Rokoko dönemi ressamı Boucher'den eğitim almış, daha sonra Yeni Klasik tarza yakın çalışmalar yapan Vien'in öğrencisi olmuştur. Antiochos ve Stratonike adlı resmiyle Fransız Akademisi tarafından verilen Roma Ödülü'nü kazanmış ve 1755 yılında Roma'ya gitmiştir. Roma'daki Fransız Akademisi'ne müdür olarak atanan hocası Vien'le birlikte İtalya'nın antik dönemlerden Rönesans'a uzanan sanat geçmişini inceleme fırsatını bulmuş, Pompei ve Herculaneum kazılarını ziyaret etmiştir. Antik Yunan

ve Roma sanatının verileri, onun tarzının biçimlenmesinde belirleyici bir role sahip olmuştur. Ayrıca, Winckelmann ve Mengs'in üsluplaştırdığı Yeni Klasik anlayışı Roma'da yakından tanıyabilmiştir. Sanatçı, 1780 yılında Paris'e geri dönmüş ve resimde Yeni Klasik anlayışın önde gelen savunucusu olmuştur. Akademi'ye üye seçilen sanatçı, Fransız Devrimi öncesinde yaygınlaşan devrimci görüşlerin içerisinde yer almıştır: "David'in kişiliği ve politika içindeki etkinliği klasisizmin Fransız Devrimi'nin temsilcisi olan bir akım haline gelmesinde büyük rol oynamıştır. Roma'dan Paris'e dönüşünde Neoklasik akımın baş ressamı olan David özgürlük, vatanseverlik, vatan için kendini feda etme duygusu, stoacılara özgü kendini denetleme yeteneği ve Ispartalılara özgü sertlik gibi ahlaki değerleri vurgulamış ve devrim süresince bu değerleri yapıtlarında yansıtmıştır." (İnankur, 20) (http://www.lebriz.com.v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.2007).



Resim 76. David, Louis, "Sokrates'in Ölümü"



Resim 77. David, Louis, “Brütüs’ün Oğullarının Cesetlerinin Liktorlar Tarfindan Getirilişi.”

1784 yılında yaptığı Horace’ların Yemini adlı resim, gerek konusu gerekse üslubu açısından Yeni Klasik anlayışın başyapıtlarından birisidir. Konusunu Fransız yazar Corneille’in Horace adlı trajedisinden almıştır. Roma’yı savunmak üzere seçilen üç kardeş, Horace’lar; babalarından kılıçlarını almakta ve kazanmak ya da ölmek üzerine ant içmektedirler. Antik döneme ait bu kahramanlık hikayesi, resmin yapıldığı yılların devrimci ruhunu yansıtmaktadır. Fransız devrimcileri kendilerini antik Yunan ve Roma trajedilerindeki kahramanlar gibi görmekteydiler. Resim 1785 yılında Paris’te sergilendiğinde Horace’lar, yaklaşmakta olan Fransız Devrimi’nin kahramanlarına örnek oluşturan birer imge olarak büyük bir coşku yaratmıştır. Horace’ların Yemini, üslup olarak da antik kabartmaları andıran yalın biçimlendirme, çizgisellik, sınırlı renk kullanımı ile Yeni Klasik resmin bir manifestosu niteliğindedir. Bu resim aynı zamanda David’e yaygın bir ün kazandırmıştır. Fransız Devrimi’nden iki yıl önce, 1787’de yaptığı Sokrates’in Ölümü de konu olarak devrim ruhuna uygun düşmektedir. Eski Yunan düşünürü Sokrates, düşüncelerinden dolayı suçlu bulunmuş, kendisine bu düşüncelerinden vazgeçmemesi durumunda zehir içerilerek öldürüleceği bildirilmiştir. Ancak Sokrates düşüncelerinden vazgeçmemiş ve zehri içerek ölmeyi seçmiştir. Ruhun ölümsüzlüğünü savunan Sokrates, resimde bir yatağın üzerinde dikilmiş güçlü bir ifadeyle

son söylevini vermekte ve ölüme meydan okumaktadır. Yine antik Yunan ve Roma tarihlerinden alınma konulardan birisi olan Brutus'un Oğullarının Cesetlerinin Liktorlar Tarafından Getirilişi adlı resim, Fransız Devrimi'nin gerçekleştiği yıl yapılmıştır. David'in resimlerinde figürlerin ve konunun ele alınışındaki idealizasyon, teatral ifadelerle desteklenmiş ve devrim ruhuna uygun bir resim dili oluşturulmuştur. Gerçekten de David 'Devrim Ressamı' olarak tanınmaktadır. Sanatçı, 1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi'ne katılmış ve devrimde etkin bir şekilde çalışmıştır. Devrimin kahramanları olan Marat ve Robespierre'in yakın dostu olan David, devrim sonrası büyük halk şenliklerinin düzenleyicisi olmuş ve XVI. Louis'nin öldürülmesine karar veren mecliste yer almıştır http://www.lebriz.com.v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR(02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 16).



Resim 78. David, Louis, “Sabinli Kadınların Kaçırılışı”



Resim 79. David, Louis, “Madame Recaimer”

3.1.1.17. Degas, Edgar (1834-1917)

Dansçılar, salon görünimleri gibi kendine özgü temaları İzlenimcilik anlayışıyla resimlemiş ve üslubuyla 20.yy sanatını derinden etkilemiştir.

1855'te hukuk öğrenimini bir yana bırakarak Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Ingres'in öğrencisi Louis Lamothe'un sınıfına giren Degas, 1856'da ailesinin yaşadığı Napoli'ye gitmiş, bu arada öteki İtalyan kentlerini gezmiş, üç yıl da Roma'da kalmıştır. İtalya'da Leonardo Da Vinci anlayışıyla çalışmış, 15. ve 16.yy sanatçılarının çizim ve fresklerini kopya ederek sanatsal yeteneğini geliştirme olanağını bulmuştur. 1861'de Paris'e döndükten sonra benzer çalışmaları Louvre'da da sürdürmüştür. Sanatçının bu dönem yapıtları Ingres'in akademik geleneğine bağlı tarihsel resimler ve aile portreleridir. Belletti Ailesi (1859, Orsay Müz., Paris) adlı tablosu Ingres etkili yapıtlarının en ünlüleri arasındadır. Degas, Louvre'da Manet'yle karşılaşmış ve onun aracılığıyla Genç izlenimciler grubuna katılmıştır. 1862'de ilk yarış resimlerini yapmaya başlayan sanatçı, bundan sonra tarihsel konuları tümüyle bırakarak, yarış, opera, sirk ve tiyatro sahnelerini resimlemiştir. Bu değişim bir olasılıkla Manet ve yazar Edmond Duranty'nin etkisiyle olmuştur. Yarış Pisti (1869, Orsay) adlı yapıtı, onun bu alandaki resimleri arasında önemli bir yer tutar. Abartılı renk kullanımına karşın kompozisyon tüm yapısıyla gerçeğe uygunluk gösterir. 1870-71 Fransız-Alman Savaşı sırasında Paris'te kalan Degas, 1872-73 arasında, ABD'de New Orleans'a gitmiş ve orada yaptığı resimlerde tümüyle gündelik konulara yer vermiştir.

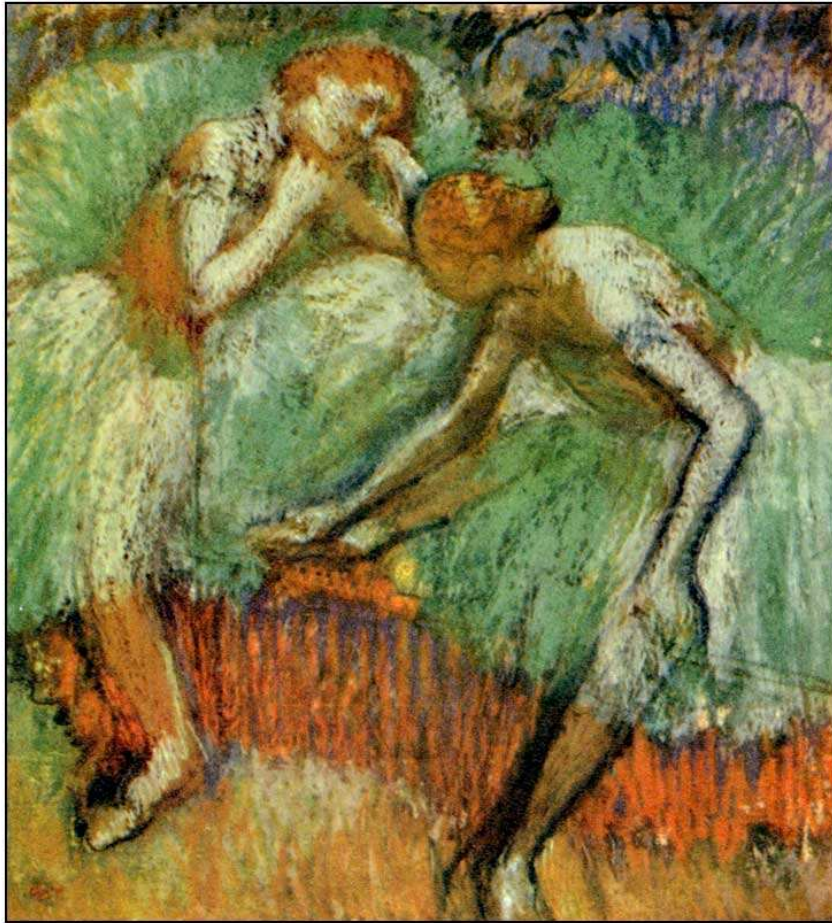
Degas, sekiz İzlenimci serginin yedisinde yer alarak bu akımın önde gelen sanatçılarından olmuştur. Ancak öteki İzlenimciler gibi manzara görüntülerinden hoşlanmamış, onlara ancak yarış ve figürlü sahnelerinin arka planlarında yer vermiştir. Ayrıca İzlenimciler'in değişen ışık ve atmosfer anlayışını da paylaşmamıştır. 1873'ten başlayarak resimlediği balerinler, çalışan kızlar giderek onun özel konusu olmuştur. Özellikle balerinler, değişik duruşları, yetkin biçimleriyle başlıbaşına bir Degas üslubu oluşturmuşlardır. Operada Dans Fuayesi (1872, Orsay) adlı yapıtı, onun bu konudaki özgür çalışmalarının bir tabloda toplanması sonucu gerçekleşmiştir, izlenimci anlayış doğrultusundaki renklendirme, uçucu bir atmosfer, tüm gücünü konudan alan bir yetkinlik, sanatçının bu temayı resimlediği hemen hemen tüm yapıtlarındaki niteliklerdir. Degas, yapıtlarıyla sanki başka bir evrende yer alan bir toplumun yaşama biçimini ve devinimlerini görsel kılmaktadır. Selam Veren Balerin, uçucu pembe ve mavileriyle düşsel bir atmosfer sunmaktadır. İlk dönemin katı akademizmi yerini

İzlenimci anlayıştan kaynaklanan bir hafifliğe bırakmıştır. Sanatçı salt Yağlıboya'yla da sınırlı kalmamış, tüm bu konuları yumurtalı boya, kazıma, Kurşunkalem, Suluboya ve inceltilmiş boya gibi çok değişik tekniklerle resimlemiştir. Kömürkalem kullanarak gerçekleştirdiği jokey çizimlerinde figürleri oldukça kalın bir dış çizgi çevreler. Degas'nın İzlenimciler'le paylaştığı en önemli olgu, rastlantısal, kendiliğinden oluşan sahnelerin önceden planlanmamış görüntüsüdür. Ama tüm anlayış teknik, açıdan İtalyan Rönesans sanatının etkisindedir. Degas da İzlenimciler gibi yeni bir sanat olan fotoğrafın teknik olanaklarından ve Japon renkli baskılarından etkilenmiş, ama hiçbir zaman açık havada, doğrudan doğadan çalışmamıştır. Zaten yapıtlarındaki rastlantısallık ve kendiliğindenlik yalnızca görünüşte söz konusudur. Gerçekte bunlar özenli bir biçimde düzenlenmiştir. Degas, balerin ve dansçıların karakteristik görünümlerini yansıttığı yapıtlarını da salonlarda çizdiği desenlere dayanarak atölyede gerçekleştirmiştir. 1880'lerden sonra pastel kullanmaya başlayan sanatçı, gözlerinin giderek zayıflaması nedeniyle daha geniş ve özgür bir biçim kullanımına gitmiştir. Yıkanan, kurulan, saçlarını tarayan kadınları betimlediği resimlerindeki renkler daha güçlenmiş, düzenlemelerse daha yalınlaşmıştır.

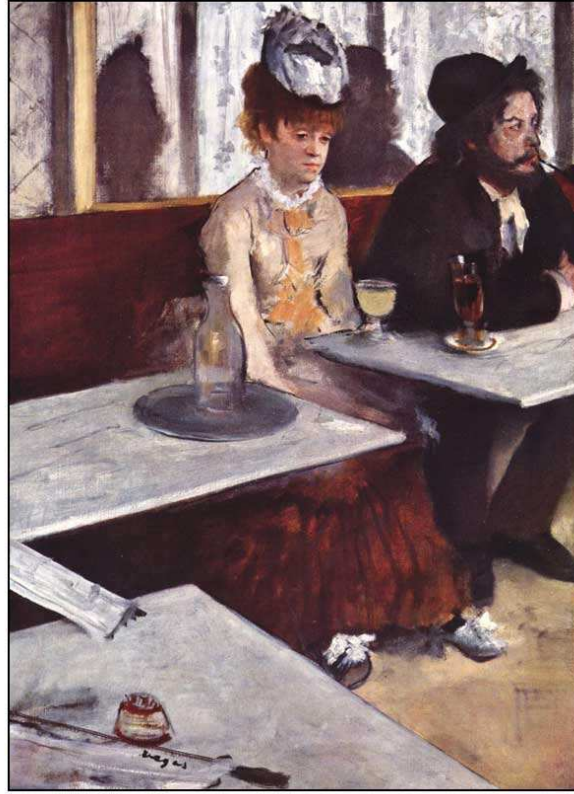
Degas, sanat yaşamı boyunca önemli heykel denemeleri de yapmış, iki boyutlu bir düzlem üstünde belirtilmesi zor olan biçim ve hareket olgularına çözüm bulma amacı onu heykele yöneltmiştir. Bu çabasıysa onu, teknik açıdan Rodin'in sanatına yaklaştırmıştır. Rodin'in İris'iyle (1890), Degas'nın Dansçıları (1882-95, Tate Gal., Londra) aynı sorunları çözmeyi amaçlayan benzer yapıtlardır. Ama Degas'nın On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı (1881, Tate) adlı heykeli, resimlerindeki temanın hacim kazanmasıdır. Ayrıca figür boyalı giysileriyle dönemin yenilikçi atılımlarındandır. Tuncun sertlik niteliği İzlenimci bir anlayış içinde yumuşatılarak Degas'nın heykellerine resimlerindeki benzer bir yetkinlik kazandırmıştır. Bu arada gerecin dokunsal niteliği de izleyiciyi tüm yoğunluğuyla sarmaktadır. Degas'nın Leğen (1886) adlı yapıtı, yıkanan kadın temasını bu özellikler içinde betimlemektedir. Tuncun tüm sertliği gitmiş, heykel sanki çamurdan yapılmışçasına yumuşak bir görünüm kazanmıştır. İzlenimci anlayış, Degas'nın resimlerini olduğu kadar heykellerini de biçimlendirmiştir. Onu öteki İzlenimciler'den ayıran en önemli nokta, kendisinin bir açık hava ressamı olmaması, gündelik yaşamın belli konularını aydınlık renkler içinde vermesidir. Bu yönüyle Degas, İzlenimciler içinde bireysel tutumunu başarıyla ortaya koyan ender sanatçılardandır (Bkz. Bölüm 3.2, 17).



Resim 80. Degas, Edgar, “Saçlarını Taratan Kadın”, 1895, 114x146 cm



Resim 81. Degas, Edgar, “Yeşil Dansçılar”, 1898



Resim 82. Degas, Edgar, “Mola”, 1876, 92x68 cm

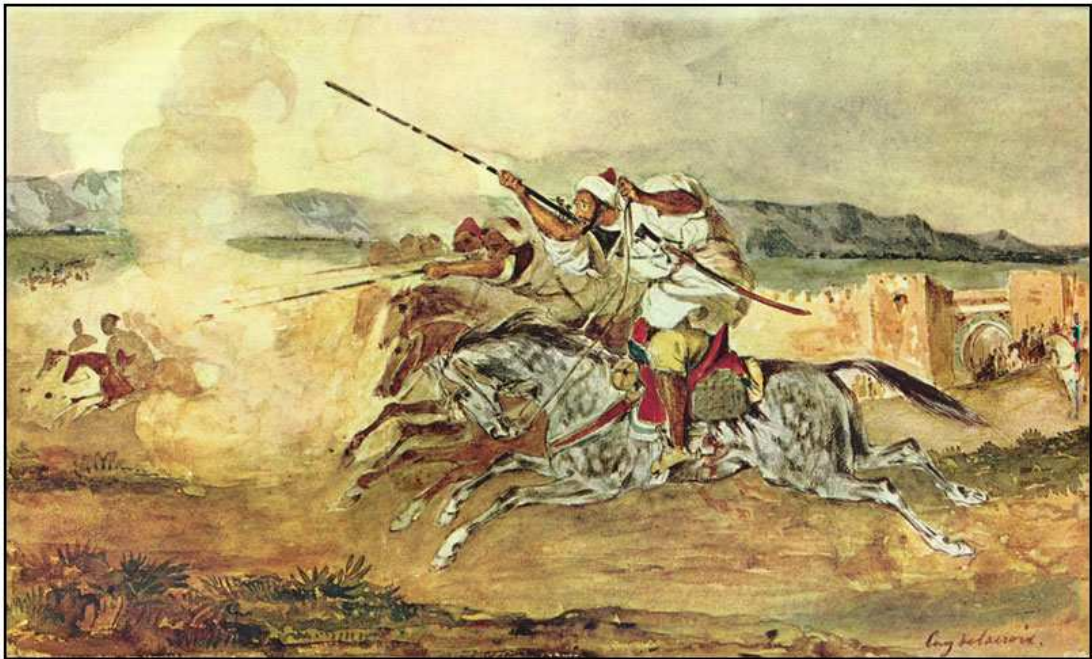
3.1.1.18. Delacroix, Eugene (1798-1863)

Fransalı olan sanatçı, Halka yol gösteren hürriyet adlı yapıtı ile üne kavuşur. Venedikli sanatçıların renkçiliğini benimsemiştir. Konuları toplumsal içerikli olmasına rağmen, Romantizmin temsilcisidir. Fransız ressam Klasik bir resim anlayışını da özümsemiş olan Delacroix, renk ve biçim kullanımı, konulara yaklaşım biçimiyle Romantizm’ in güçlü bir temsilcisidir.

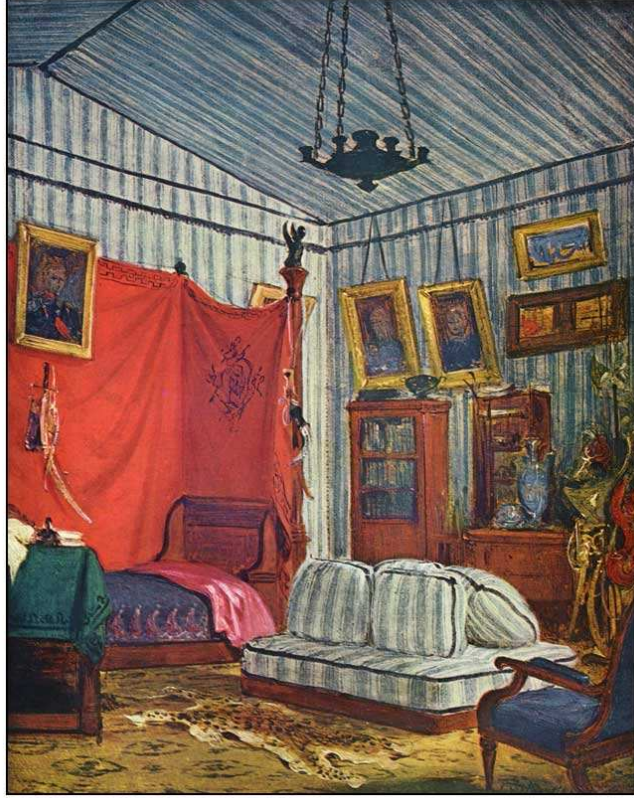
Fransız Devrimi’ne katılmış ve bir ara Dışişleri Bakanlığı yapmış olan Charles Constant Delacroix’in oğludur. 1816’da Pierre Guerin’in (1774-1833) atölyesine girmiş, o dönemde yeni yeni gelişmekte olan Romantik anlayışa bağlı sanatçıların bulunduğu bu atölyede Gericault’ nun öğrencisi olmuştur. Delacroix, Louvre’daki eski ustaların, özellikle de Rubens ve Veronese’nin yapıtlarını kopya etmeye başlamış, müzedeki yapıtlarla Venedik okulunu tanımıştır. Arkadaş olduğu İngiliz ressam Richard Parkes Bonington (1802-28) yoluyla İngiliz renkçiliği, özellikle de suluboyaresim anlayışıyla tanışmıştır. Ayrıca Shakespearc’i de tanıyan sanatçı, Romantik akımın yazınsal ilkelerini de Scott ve Byron’ın yapıtlarında bulmuştur. Ancak bu yıllarda sanatçının üzerinde en büyük etkiyi Gericault bırakmıştır. Gericault yoluyla Delacroix, klasik

biçimlere ve temalara karşı olan isyanı görmüş ve onun hayvan resimlerinden derinden etkilenmiştir. 1822’de resmî Salon Sergisinde yer alan Dante’ nin Kayığı ya da öteki adıyla Dante ve Virgilius Cehennemde (Louvre Müz., Paris), hem üslup hem tema açısından Gericault’ nun Medusa’nın Salı’nın (1817. Louvre) etkisi altındadır. Yapıt, diplomat Talleyrand’ın da gizli etkisiyle Fransız hükümeti tarafından satın alınmıştır. Sanatçı aynı yıl 1854’e değin sürecek olan günlüğünü (Journal) yazmaya başlamıştır. Bu günlük, ileriki yıllardaki duygulu anlatımıyla modern bir sanatçının görüşünü özgün bir biçimde ortaya koyacak ve sanat tarihinin sayılı belgeleri arasında sayılacaktır. 1824’te Sakız Adası Katliamı (Louvre) adlı tablosu Salon Sergisi’nde gösterildiğinde bir skandala neden olmuştur. Oysaki yapıt. Romantik akımla birlikte gelişmeye başlayan Ulusallık bilincinin etkileriyle gerçekleştirilmiştir. Bu, Byron’ınki gibi koyu bir Yunan hayranlığı da değildir. Dramatik konunun zenginleştirilmiş anlatım araçlarıyla sunuludur. Bu anlayış, Delacroix’in hemen tüm yapıtları için geçerlidir. Konunun izleyici üzerinde en etkili olacak sahnesi seçilir ve bu sahne resimsel araçların güçlü anlatımıyla sunulur. Duygu, hem konunun hem de resimsel araçların ustalıkla bir biçimde birleştirilmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Hükümet Sakız Adası Katliamı’nı da satın alınca Delacroix 1825’te İngiltere’ye bir gezi yapma olanağını bulmuş ve bu ülkede David Wilkie (1785-1841) ve Thomas Lawrence’la (1769-1830) tanışmış, Ga-Insborough ve William Etty’nin (1787-1849) yapıtlarının etkisinde kalmıştır. Aynı zamanda yoğun biçimde tiyatro ve edebiyat dünyasıyla ilgilenmiştir. Shakespeare oyunlarını izlemiş ve İngiliz şairlerini okumuştur. Edebiyat ve taş baskıyla olan sıkı ilişkisi sonucunda, Fransa’ya döndüğünde Hamlet ve Goethe’nin Faust’u için resimlemeler yapmıştır. 1827 Salon Sergisi’nde sergilediği 12 yapıtın arasında Byron’ın bir şiiri üzerine gerçekleştirilmiş olan Sardanapalus’un Ölümü de (1827, Louvre) vardır. Zengin renk kullanımı, iç içe geçen biçimleri, girdap biçimindeki devinimiyle bu yapıt, Rubens’ te de görülen resimsel enerjiyi Romantik bir anlayışla vermektedir. 1830 Devrimi sanatçıya, ünlü yapıtı Barikatlar Üzerinde Özgürlük [Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, Louvre) için esin kaynağı olmuştur. Alegorik bir anlatım da sunan resim, Fransa’daki özgürlük ateşinin görsel bir bildirisi sayılmıştır. 1832’de Kont Mornay’nin Fas sultanına giden elçilik grubunun bir üyesi olarak İspanya, Fas ve Cezayir’i dolaşan Delacroix, bu gezide, zengin bir görsel imgelem kazanmış, renk dünyası Afrika’nın bir Avrupalı için düşünemeyecek tonlarıyla zenginleşmiştir. Aynı yıllarda özel bir fırça tekniğiyle titreşen tonların yet aldığı ve Divizyonizmi’i andıran renk etkileri yaratan sanatçı, bu gezi yardımıyla rengin önemini kavramıştır. Daha önce

hiç denenmemiş bir biçimde rengi, resmin yapısına ilişkin bir öge olarak benimsemiştir. Renk konusundaki bu ustalıklı yaklaşımı, yapısal açıdan Seurat'ya. Dışavurumcu açıdan da Van Gogh'a öncülük etmiştir, 1834 tarihli Cezayirli Kadınlar (Louvre) adlı resmi egzotik renklerin kullanıldığı bir yapıttır. Delacroix' in Doğu'ya olan ilgisi 1824'te gerçekleştirdiği Sahz Adası Katliamından başlayarak yaşamının sonuna değin sürmüştür. Delacroix, Barok bir anlayış içinde gerçekleştirilen mimari bezeme alanında da yetkin örnekler vermiştir. 1833-36 arasında Bourbon Sarayı Krallık Salonunun alegorik resimlerini yapmış: 1838-47 arasında aynı sarayın kitaplığını, 1840-47 arasında Lüksemburg Kütüphanesi'ni, 1849-61 arasında da St. Sulpice Kilisesi Melekler Şapeli'ni resimlemiştir. Sanatçı bu yapıtlarında mitolojik, tarihsel ve dinsel temaları korkusuzca yorumlamış, olgun anlatımını dekoratif anlamda bir renk çeşitliliğiyle zenginleştirmiştir. Delacroix son dönemde Doğu konularını, aslan ve kaplan avlarını resimlemeyi sürdürmüştür. Ayrıca, Isa Galile Denizinde (1853) gibi dinsel. Medea (1862) ile Orpheus ve Eurydike (1862) gibi klasik ve mitolojik konulu resimler de yapmıştır. Delacroix, Devrim Fransa'sında J.L.David'in kurduğu Klasik anlayışın karşısında, o dönemde özgürlük, sınır tanımama anlamına gelen Romantik bir anlayışla çalışmıştır. David geleneğini sürdüren Ingres'le yaşamı boyunca karşı uçlarda yer almıştır. Bu durum, sanat tarihinde iki karşıt geleneğin aynı yoğunlukta, aynı dönemde yer almasının tipik bir örneğini doğurmuştur (Bkz. Bölüm 3.2, 18).



Resim 83. Delacroix, Eugène, “Şehir Önünde Savaş Oyunları”, 1832, 15x28 cm



Resim 84. Delacroix, Eugène, “Yatak Odası”, 1832, 41x33 cm

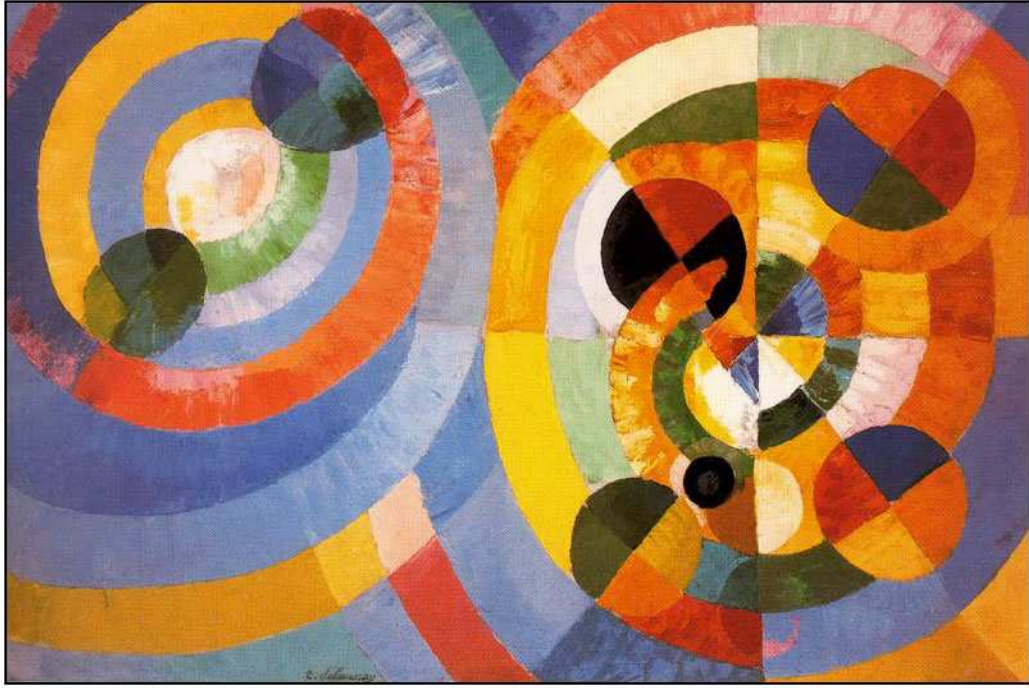
3.1.1.19. Delaunay, Robert (1885-1941)

Yeni-İzlenimcilik akımıyla Michel-Eugene Chevreul'ün (1786-1889), Renk kuramlarından etkilenen ve Kübizm ilkelerini renk alanında uygulayarak Apollainere tarafından Orfizim adı verilen akımı başlatan Delaunay, tüm sanat yaşamı boyunca soyut renk denemelerini sürdürmüştür; biçimle mekân öğelerinin tuvale aktarılmasının yalnızca renk kullanımı yoluyla gerçekleştirilebileceğini savunan ve “eşzamanlılık” (simultanisme) adını verdiği kuramını geliştirmiştir. Dekorasyon dalında eğitim gördükten sonra, 1904'te resim yapmaya başlayan sanatçı, 1906'da Seurat'ın Noktacılık tekniğine ve Chevreul'ün renk ilkelerine ilgi duymaya başlamış, bu ilgiyi kişisel bir tekniğe dönüştürerek, Divizyonizm'in küçük fırça vuruşları yerine yan yana gelen daha geniş karşıt renk alanlarına yönelmiş ve renkle devinim arasında ilişki kurmuştur. Bu araştırmalarının ürünlerinden olan Saint-Severin Kilisesi (1909) dizisi temelde Kübist üsluptadır ve renk kullanımı henüz sınırlıdır; oysa Eiffel Kulesi (1909-10) adlı dizisinde egemen öğe renktir ve Eşzamanlı Pencerelede (1911-12, Tate Gal., Londra ve Guggenheim Muz., New York) ışık ve renk özdeşleşerek Orfizim tekniği belirtmeye başlamıştır. 1910'da Sonia Terk'le evlenen, 1911-12'de Kübistler'in ve Altın Kesit grubunun, 1913'te Berlin'de Der Sturm Galerisi'ndeki Alman Dışavurumcular'ın

sergilerine katılan Delaunay'nin renk tekniği, bu gruptan Macke ve Klee'yi etkilemiştir. 1912-13'te yaptığı Diskler (Guggenheim) ve Dairesel Kozmik Biçimler adlı dizilerinde, artık görsel izlenimler ve nesnel örgelerden tümüyle vazgeçerek, salt renk soyutlamaları yoluyla perspektif ve devinimi birleştirmeye çalıştığı görülmektedir. Uyumlu renklerin yavaş devinimi ve karşıt renklerin hızlı devinimi yansıttığı görüşüne dayanan, resimde devinim kavramı için Delaunay'nin bulduğu "eşzamanlılık" terimi, Gelecekçilik akımının bu terime verdiği farklı bir anlam taşımaktadır. I.Dünya Savaşı'nda İspanya ve Portekiz'e giden ve 1921'de Paris'e dönen sanatçının, ikinci bir Eiffel Kulesi dizisinden sonra yaptığı Koşucular adlı yapıtında basit, nesnel bir biçim anlayışı görülmektedir. Sanatçı, 1930'dan sonra yine soyut renk etkileşimlerine dayanan Çokrenkli Diskler ve Ritimler adlı bir dizi yapıt verdikten sonra Paris'teki birkaç önemli yapıya da büyük, renkli alçı kabartmalar yapmıştır. Delaunay'nin renk çalışmaları Soyut Sanat akımının, özellikle de Somut Sanat'ın gelişmesine önemli katkıda bulunmuş ve devinimin renk karşıtlığı yoluyla tuvale aktarılması kavramı Kinetik Sanat'ın gelişmesine bir temel oluşturmuştur (Bkz. Bölüm 3.2, 19).



Resim 85. Delaunay, Robert, "Ritim", 1934



Resim 86. Delaunay, Robert, “Yuvarlak Şekiller”, 1930, 128,9x194,9 cm

3.1.1.20. Derain, Andre (1880-1954)

Fovizm akımının içinde yer alan sanatçı, aynı zamanda parlak renk kullanımıyla kendine özgü bir üslup da oluşturmuştur.

1895'te resim yapmaya başlayan Derain, 1898'de gittiği Camillo Akademisi'nde Matisse'le, 1900'de de Vlamınck'le tanışmıştır. 1901'de gördüğü Van Gogh sergisinden sonra resim anlayışı da belli bir değişime uğramış, askerlik görevini tamamlayıp 1904'te yeniden resim yapmaya başladığında Fovist bir anlayışa yönelmiştir. Bu yılın yaz aylarını Matisse'le birlikte Güney Fransa'da resim yapmakla geçiren sanatçı, 1905'te Güz Salonu'nda (Salon d'Automne) Fovistler'in ilk sergisine katılmıştır. 1905 ve 1906'da gittiği Londra'da yaptığı resimler Fovist döneminin tipik yapıtları arasında yer alır. 1906'da Picasso'yla tanışmasından sonra resimlerinde çok hafif de olsa Kübizm etkileri sezilir. Ancak Derain'in sanatı asıl gücünü renksel yoğunluktan almıştır. Bu dönem yapıtlarının hemen hepsinde resim yüzeyini çeşitli renkler doldurmuştur. Bu renkler bir yandan biçimleri tanımlarken, bir yandan da birbiriyle ilişkiye girer ve resim yüzeyinde güçlü bir titreşim olgusu oluşturur. Ünlü yapıtı Westminster Köprüsü (1907), bu anlamda renksel bir devinim sunar. 1909'da Derain, Apollinaire'in L'Encbanteur pourissant'mı (Kokuşmuş Büyücü) resimlemeye başlamış ve yapıt için ağaç baskılar yapmıştır. Bu alandaki başka bir çalışması da 1912'de Max Jacob'un bir kitabı içindir. 1914'te I.Dünya Savaşı çıktığında Picasso ve Braque'la

birlikte Avignon yakınlarına yerleşen sanatçı yoğun bir biçimde Kübizmle ilgilenmiştir. Tümüyle bu akımın etkisi altına girmemekle birlikte Cadaques (1910) ve Masa (1911) gibi yapıtlarında Kübist etkiler kendini gösterir. Derain, 1911’de Kübizm’den uzaklaşmış, “Gotik dönemi” olarak adlandırılan, İtalyan ve Fransız Primitifleri’nin etkilerinin sezildiği bir üslupta çalışmaya başlamıştır. 1919’da Rus bale emperzaryosu Sergey Diaghilev’in (1872-1929) La Boutique Fantasque (Acayip Dükkân) adlı balesinin Londra’daki gösterimi için kostüm ve sahne tasarımı yapmış; bu deneyimden sonra da, kostüm ve sahne tasarımı konusundaki çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçı 1920’den sonra akademik bir kuruluğa düşmeden klasik bir anlayış içinde yaptığı resimlerinde daha çok kahverengi ve yeşil kullanmıştır.

Derain’in heykelleri resimleriyle benzerlikler göstermez. 1905’te taşı yontarak yaptığı geometrik figürler Karyatid’leri anımsatır. Savaş yıllarındaysa “ilkelci” bir tavrın egemen olduğu bloksu figürlerle granit maskeler denemiştir. Uzunca bir süre heykelle ilgilenmeyen Derain, 1939’da bu kez de ilkel oymalarla Romanesk üslubu çağrıştıran figürler, başlar ve kabartmalar yapmıştır (Bkz. Bölüm 3.2, 20).



Resim 87. Derain, Andre “Harbour”, 1905, 62x73 cm



Resim 88. Derain, Andre “L’Estaque”, 1906

3.1.1.21. Derrida, Jacques (1930-2004)

15 Temmuz 1930 El-Biar’da, (Cezayir) doğmuştur; 8 Kasım 2004’te Paris’te öldü. Fransız bir filozof, edebiyat eleştirmeni ve Yapısökümcülük olarak bilinen eleştirel düşünce yönteminin kurucusudur. Derrida’nın etkinliği yalnızca felsefeyle sınırlı olmamıştı. Özellikle 60’lardan sonra yoğunlaşan siyasal konjonktür içinde ırkçılık karşıtı hareketlerde yer aldığı, Fransa’daki Cezayir’li mültecilerin haklarını desteklediği ve ayrıca Soğuk Savaş dönemi Çekoslovakya’sının muhalif hareketlerini desteklediği ve bu nedenden 1982 yılında aynı ülkede tutuklanmış olduğu bilinmektedir. Körfez savaşı sırasında ise Alman filozof Jürgen Habermas’la birlikte Frankfurter Allgemeine’de kaleme aldıkları bir yazıda, dünya entelektüellerini ABD’nin Irak’a karşı giriştiği saldırıya tavır almaya ve Avrupa’nın dünyadaki yerini yeniden tanımlamaya giriştiği bilinmektedir. Paris’te Ecole Normale Supérieur’de ve Sorbonne Üniversitesi’nde okumuştur. 1970’lerden itibaren Paris ve ABD’deki Johns Hopkins, Yale, Harvard, Kaliforniya üniversitelerinde akademik kariyerini sürdürdü. Geliştirdiği yöntem ve kavramlar edebiyat eleştirisinden sosyolojiye, kimlik sorunundan felsefeye bütün düşünsel alanlarda etkisini gösterdi ve sarsıcı sonuçlara yol açmıştır. Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari gibi ünlü Postyapısalcı felsefe’nin ya da başka bir deyişle yapısalcılık-sonrası-teorinin kurucu öncülerinden biridir. 1960’lı yıllardan

itibaren geniş bir entelektüel kesimin dikkatini çekmeye başlamış, özellikle düşünce tarihine yönelttiği köktenci eleştiriler ve yazmanın (yazı'nın) doğasıyla ilgili teorik önermeleri önemslenmiştir. J.J.Rousseau, Friedrich Nietzsche, Andre Gide, Paul Valery, Albert Camus gibi yazarları erken dönemde okuyan Derrida, Bergson ve Sartre etkisiyle felsefe çalışmalarına yönelmiştir. Bu yönelim sonrasında, sürekli felsefenin ve düşüncenin kıyılarında dolanacak, düşünce tarihi içinde geri alınması ya da yok sayılması olanaksız müdahaleler gerçekleştirecektir. Yapısökümcülük denilen Derridacı yöntem, yani metnin derin yapılarını ayrıştırmayı hedefleyen yöntemsel yaklaşım edebiyat kuramı, dilbilim, felsefe, hukuk, sosyoloji, kültür kuramı, mimarlık gibi disiplinler başta olmak üzere birçok alanda yeni açılımlar getirmiştir. Onun çalışmaları köktenci bir şekilde, Platon'dan günümüze çeşitli ve karşıt eğilimlerle gelmiş olan metafizik felsefenin sorgulanması ve böyle bir sorgulama ışığında örneğin Marks, Freud ya da Nietzsche gibi düşünürlerin yeniden değerlendirilmesi olanağını sağlamıştır. Yapısalcılık'dan sonra Derrida, Dil'i yeniden sorunsallaştırır. Dolayısıyla yapısalcılığı özellikle Saussure'u ve Levi-Strauss'u da kendi sınırlılığı çerçevesinde sorunsallaştırmıştır. Ona göre, dil, yapısalcıların sandığı ve gösterdiklerinden çok daha fazla oynak ve belirsiz bir şeydir. Anlam, karşıtlık içinde başka bir anlama gönderme yapmaksızın doğamaz ve anlamın sınırları Dil'in tarihselliği içersinde süreli yer değiştirir; çünkü göstergeler her zaman başka anlam bağlamlarından geçerler, başka anlamlara gelirler, asla kapatılamazlar. Bağlamdan bağlama değişen göstergeler zincirinde anlam, dolayısıyla durmadan değişen bir nitelik arz eder. Derrida bağımsız bir gösterilenler alanının olamayacağını ileri sürer. Burada iki önerme belirginleşir: Birincisi, bağımsız bir gösterilenler alanının olanaksızlığı ve ikincisi, hiçbir şekilde ya da herhangi bir şekilde bir gösterge dizgesinden kaçılmayacağıdır. De la Grammatologie 1967'de yayınlanmıştır. O dönem yayınlanan, yazı üzerine diğer iki ayrı çalışmasıyla birlikte bunlar Derrida'nın çizgisinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Bu metinler fenomenoloji (ve Edmund Husserl'i), dilbilimi (ve Ferdinand de Saussure'ü), psikanalizi (ve Jacques Lacan'ı), yapısalcılığı (ve Levi-Strasuss'u) eleştiriye aldığı temel ve öncü çalışmalardır. Yapısalcılığı ve fenomenolojiyi, bir yapısalcının ve fenomenologun yapamayacağı şekilde kendi içinde mantıksal sonuçlarına götürerek dilin ve yapı'nın merkeziliğini sorunsallaştırdı. Buna bağlı olarak yapıların tarafsızlığı önermesini bu düzlemde geçersiz kılmıştır. Yapısalcılık içöğelerinin ayrımı olarak yapıyı tanımlamakla geleneksel felsefedeki “merkez” anlayışını yerinden etmiştir. Derrida, bu noktada yapıların merkeziliğine yönelik

eleştirisiyle devreye girer ve yapısökümcülüğü oluşturarak yapısalcılığı yerinden etmiştir. Yapısöküm, burada, Deconstruction'un türkçe karşılığı olarak kullanılmaktadır. Başka yerlerde bunun yapıbozum ya da yapıçözüm olarak karşılandığı da görülür. Derrida'nın yapısalcı Dil anlayışına itirazı, kendisinin asıl temel sorgulama konusu olan mevcudiyet metafiziği (başka bazı çevirilerde "bulunuş metafiziği" olarak çevrilir) dedigi geleneksel düşünce yapısına karşı itirazının temelini oluşturmaktadır. Mevcudiyet metafiziği, Platon'dan Husserl'e ve yapısalcılığa kadar uzanmaktadır ve sonuçta hepsi bağımsız bir mevcudiyet ya da varlık alanının olduğu varsayımından hareket ederler; oysa Derrida, göstergelerin (ya da işaretlerin) işaret ettiği ve bu göstergelerden tamamen bağımsız bir alanın olanaksızlığını ileri sürer ve gösteren'den bağımsız bir gösterilen'in mümkün olmadığını ortaya koymaktadır. Buna göre, anlama işaret eden işaretlerden ya da göstergelerden bağımsız bir anlam alanının olamayacağı gösterilmiş olunur, yani hiçbir koşula bağlı olmayan bir bulunuşun ya da mevcudiyetin sözkonusu olamayacağı belirtilmiştir. Şu-anda-bulunuş, dil bağlamında sözkonusu olamaz. Çünkü "aşkın bir gösterilen yoktur." Her gösteren, başka bir göstereni gösterir ve buradan elde edilecek olan yalnızca mevcudiyet değil anlama kaynaklık eden "gösterge zincirleri"dir. Böylece "anlam oyunu" sonusuz/ bitimsiz bir oyuna dönüşür. Derrida'nın ses-merkezcilik'i ve söz-merkezcilik'i reddedişi de tam bu noktaya ilişkindir. Bunların yapılarını sökerek Derrida, mevcudiyet metafizisinin örtülerini kaldırır. Idea, Tanrı, Akıl ya da Madde gibi merkezlerin başka nosyonlara dayanak olmaları sözkonusu olamaz Derrida'ya göre. Çünkü "aşkın bir göstergenin yokluğu" sözkonusudur. Dolayısıyla, yazı karşısında ses'e ve söz'e öncelik ve ayrıcalık verilmesi de anlamsızdır. Söz-yazı ayrımının kendisi bizzat, bu metafiziksel düşüncenin ürünüdür, yani belirli bir merkez üzerinde ikili karşıtlıklarla işleyen felsefe geleneğinin bir sonucudur. Her tür metafiziksel düşünce Derrida'ya göre ikili karşıtlıklarla taşınır. Madan Sarup bunları şöyle belirtir: gösteren /gösterilen, duyulur/düşünülür, konuşma/yazı, söz/dil, artzamanlı/eşzamanlı, uzam/zaman, edilgenlik/etkenlik. Ayrıca bunlara daha ideolojik kullanımları olan ikilikleri de ekler: madde/tin, özne/nesne, yanlışlık/dogruluk, bedeb/ruh, temsil/mevcudiyet, görünüş/öz, içsel/dışsal vb. gibi. Derrida, yapısalcıların bu ikilikleri fazla sorgulamadan kabul ettiklerini söyler. Bu karşıt terimlerin her biri ancak diğerrinin varolmasıyla birlikte varolurlar. Derrida bunu anlamamanın yöntemsel araçlarını geliştirir yapısökümcülüğü ile.

Söz-yazı ayrımı, metafiziğin en gizli ve güçlü argümanının merkezi kabul edilemezdir; çünkü Derrida'ya göre, geleneksel düşüncede konuşmanın birincil konuma

çıkarılmasının gerisinde “bulunuş metafiziği”nin temel mantığı yatmaktadır. Buna göre konuşmada, konuşan kişi ürettiği sözle eş-anlı bulunmakta yani sözüyle arasında zamansal ya da uzamsal bir uzaklık olmamaktadır. Bu doğrudanlık, konuşmada, dolayısıyla ses ve söz’de, konuşan kişinin ürettiği söz ve o söz aracılığıyla anlatmaya çalıştığı şey arasında bir örtüşme (özdeşlik) olduğunu varsayar. Başka bir deyişle, anlamın söz’de içkin olduğunu kabul edilir burada. Derrida bunun böyle olamayacağını gösterir. Şimdi-burada-varoluş, söz’ün içinden belirlenebilecek bir şey değildir. Yazı için geçerli olan söz için de geçerlidir; her söz söyleyenin ve söylenenin yoklugunda söylenmiştir, dil’e gelen aşkın bir gösterilene asla işaret şöyledir:

“Metnin dışında hiçbir şey yoktur.”

Bu noktada, Derrida’ın çalışmasında Logos’a yönelik temelli itirazların geliştirildiği görölmüştür. Batı felsefesi’nde hem söz hem de akıl anlamına gelmektedir Logos. Derrida’nın eleştirisinin tam da bu hedeflere yöneldiği açıktır. Burada metafizik bir varlık görüşü gizlidir çünkü ve Derrida, bir yandan akıl’ın konumunu sorunşallaştırarak bir yandan da söz-merkezcilik’in yapısını deşifre ederek, mevcudiyet metafiziğinin ardındaki temel dayanak olan Logos’un sökülmesini gerçekleştirmektedir. (Bkz. Bölüm 3.2, 21).

3.1.1.22. Dix, Otto (1891-1969)

Sanatsal amaçlardan çok Toplumsal Gerçekçilik’in ağır bastığı yapıtlarında, alt tabaka insanların yaşamlarından aldığı konulan nesnel bir tutumla işlemiş, ayrıca Karşı Sanat, Kitsch ve montaj türünde örnekler de vermiştir.

1905’ten 1909’a değin Gera’da süslemeci bir ressam olarak çalışan Dix, 1909’da Dresden Akademisi’nde Richard Müller’in yanında çalışmaya başlamıştır. Bu yıllardaki yapıtları İzlenimcilik’ten Ferdinand Hodler (1853-1918) türü süslemeci bir soyutlamaya, Kübizm’e ve giderek bir başkaldırı olan Dadacılık’a kadar uzanan bir çeşitlilik gösterir. 1914-18 arasında orduda bulunan Dix, bu dönem yapıtlarında toplumsal eleştirel bir tutumla savaşın korkunçluğunu ve savaş sonrası insanın ruhsal bunalımını yansıtmıştır. Askerden döndükten sonra 1922’ye değin Düsseldorf Akademisi’nde öğrenim görmüştür. 1922-25 arasında aynı okulda ders vermiştir. Bu yıllarda Grosz’la birlikte lirik, bireysel ve mistik Dışavurumculuk’a karşı bir tepki olan

Yeni Nesnellik akımını oluşturmuştur. Bu dönemin ünlü yapıtlarından Sanatçının Annesi ve Babası'nda (1921, Basel Sanat Kol.) kullandığı dış çizgiler ve renklerle abartılmış bir gerçekçilik etkisi yaratmıştır. Biçimlerin tüm katılıklarıyla verilmesi nesnellik yolunda ana amaçtır. Renkli taş baskı Çöpçatan Kadın (1923) adlı yapıtıysa yergisel ve eleştirel nitelikleriyle Grosz'u anımsatır. Sanatçı bu yıllarda daha güncel temalara yönelmiş ve gelişimi eskisine oranla daha gerçekçi bir yol izlemiştir. 1923-24'teyse yapıtlarında zaten var olan romantik eğilimler güç kazanarak 16.yy Alman ve Hollandalı ustaların da etkisiyle yeni bir üslup oluşturmuş; yapıtlarına Hans Baldung-Grien (1484/85-1545), Cranach gibi ustalardan kaynaklanan grafik bir açıklık egemen olmuştur. Yetkin bir çizgisel yapıya ve saydam bir renklendirmeye sahip biçimleriyle Dix, abartılmış bir tür yapmacıklı Gerçekçilik yaratmıştır. Çok sayıdaki portresinde ruhsal çözümlemelere yer vermiş ve bu yaklaşımı giderek, Bayan Lange Portresi'ndeki (1925) gibi, Karikatür sınırında tiplerle yol açmıştır. Dr.Mayer-Hermann'ın Portresi'ndeysen (1926) açık bir Doğalcılık'la, kişiyi tüm acımasızlığıyla yansıtmıştır.

Sanatçı, 1927'de öğretmen olarak Dresden Akademisi'ne girmiş, 1931'de Prusya Akademisi'ne seçilmiş, ancak Nazi Partisi'nin yönetime gelişiyle 1933'te görevine son verilmiştir. Bunun üzerine Randegg'e giderek burada romantik Alman ressam Philipp Otto Runge'nin (1777-1810) etkilerinin sezildiği manzara çalışmaları yapmıştır. 1934'te sergi açması yasaklanmış, sekiz yapıtı Nazi Partisi'nin 1937'deki Yoz Sanat sergisinde yer almış, ayrıca 260 kadar yapıtı da Alman müzelerinden çıkarılarak devlet tarafından kamulaştırılmıştır. II.Dünya Savaşı'nda da çarpışan Dix, 1945-46'da bir süre Fransa'da tutuklu kalmış, savaşın sona ermesiyle Hemmenhofen'e dönerek ölümüne değin burada yaşamıştır. Savaşın sonra gerçekçi yaklaşımını bırakıp Nolde'yi anımsatan ve tümüyle Dışavurumcu bir biçimde dinsel konuların bireysel yorumunu sunan yapıtlar üretmiş, bunlarda dinsel konuların yanında alegorik çalışmalara ve Ölüdoğa'lara da yer vermiştir (Bkz. Bölüm 3.2, 22).



Resim 89. Dix, Otto, “Genelev Sokağı”, 1914, 55x57,5 cm



Resim 90. Dix, Otto, “Gün Batımı”, 1914



Resim 91. Dix, Otto, “İlginç Hikaye”, 1922

3.1.1.23. Dürer, Albrecht (1471-1528)

Albrecht Dürer, 21 Mayıs 1471 tarihinde bir kuyumcunun oğlu olarak Nürnberg’de dünyaya gelmiştir. Nürnberg, İtalya ve Hollanda gibi iki önemli sanat merkezinin tam ortasında yer almaktadır. Dürer’in sanatında, ilk dönemlerde Hollanda ve daha sonra belirgin bir şekilde İtalyan sanatının etkileri gözlenebilmektedir, ancak onun kendi yaratıcı gücü her türlü etkinin ötesine geçmiş ve Almanya’nın sanat tarihine kazandırdığı ilk önemli isimlerden birisi olmuştur. Henüz 13 yaşında, aynadan bakarak yapmış olduğu ve günümüze gelen en erken çalışması olan bir oto-portre çizimi, sanatçının oldukça erken bir yaşta resim temeline sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Başlangıçta bir süre, kuyumcu olan babasının yanında çalışmıştır. Bu işte edindiği tecrübe, ona ileride yapacağı gravürler için yardımcı olacaktır. Daha sonra, 1486 yılında, Michael Wolgemut isimli bir ressamın atölyesine girmiş ve burada eğitimini sürdürmüştür. Wolgemut, dönemin tanınmış ve önemli ağaç baskı sanatçılarından birisidir ve aynı zamanda Dürer’in büyükbabası, yayımcı Anton Koberger’in kitapları için

de ağaç baskılar üretmektedir. Dolayısıyla, bu atölyede yetişen Dürer, bu dönemde çalışmalarını baskı resim üzerine yoğunlaştırmıştır. Sanatçı, 1489 yılının sonlarında Wolgemut'un atölyesindeki çıraklık eğitimini tamamlamış ve bir gezgin olarak 4 yıl boyunca Avrupa'nın çeşitli şehirlerine uğramıştır. Nüremberg'den ayrıldıktan sonra, ilk iki yıl nereleri ziyaret ettiği hakkında net bir bilgi yoktur. Ancak, bu dönemden kalan ve birinde annesini diğerinde ise babasını resmettiği 1490 tarihli iki yağlıboya portre, Dürer'in kariyerinin başlangıcından itibaren yağlıboya resme ilgi duyduğunun birer göstergesidir. 1491/92 yıllarına tarihlenen ve bir desen çalışması olan Başlı Sarılı Oto- Portre ise, onun sanatsal üretimindeki malzeme ve teknik zenginliğinin erken gelişimini işaret ettiği kadar, portre ve özellikle oto-portre konusuna duyduğu ilgiyi yansıtmaktadır. Dürer, seyahatinin sonraki iki yılında Colmar, Basel ve Strasbourg gibi önemli merkezlerde bulunmuş ve Basel ve Strasbourg'da bir süre kitap resimleyicisi olarak çalışmıştır. Bu uzun seyahat, onun mesleki birikimini ve deneyimini arttırmış ve önünde yeni ufuklar açmış olmalıdır. 1494 yılında Nüremberg'e geri dönmüş ve kentin tanınmış ve eski ailelerinden birisinin kızı olan Agnes Frey ile evlenmiştir. Aynı yılın sonbaharında, onu derinden etkileyecek bir sanat ortamının içine gireceği İtalya'ya, Venedik'e gitmiştir. Bu gezinin nedeni olarak, bu sırada Nüremberg'de her gün 100 kişinin ölümüne neden olan veba salgını gösterilmektedir. Ancak, bu dönemde pekçok kuzeyli sanatçı için İtalya'da klasik sanatın izlerini görmek ve İtalyan rönesansını incelemek bir gereksinim gibidir. Nedeni ne olursa olsun, genç Dürer açısından ilk İtalya ziyareti, eşi benzeri olmayan bir deneyim olmuştur. Venedik'te Mantegna, Pollaiuolo ve Lorenzo di Credi'nin eserlerinden kopyalar yapmış ve özellikle çıplak konusuyla ilgilenmiştir. Kısa süreli bu İtalya tecrübesi, onun sadece mesleki araştırmaları değil, hayat görüşü açısından da büyük önem taşıyacaktır. İtalya'nın onun üzerindeki etkilerinin boyutu 1498 tarihli Oto-Portre'de izlenebilmektedir. Bu resmi, Venedik ziyaretinin ardından yapmıştır. Şık kıyafeti, bakımlı saçları ve sakalıyla 27 yaşındaki Dürer, Rönesans portre geleneğine bağlı bir şekilde bir iç mekânda yer almaktadır. Arka plan duvarla sınırlıdır, ancak resmin sağ kısmında doğaya açılan bir manzara vardır. Burada, 15.yüzyıl Floransa resim geleneğine uygun bir şekilde,

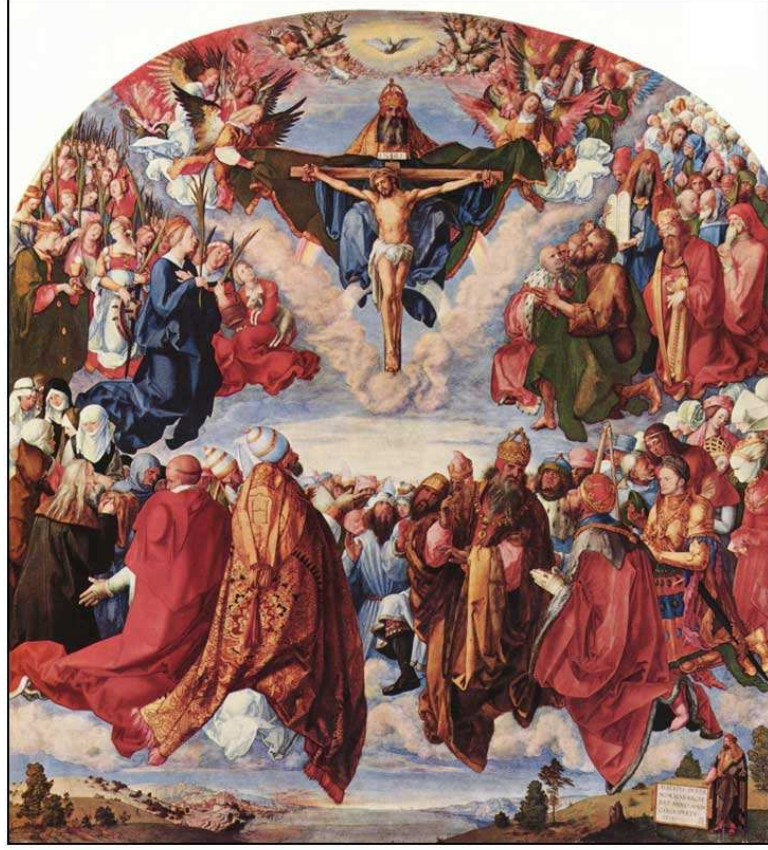
uzaklara doğru kıvrılan bir nehir ve Alp manzarası görünmektedir. Kendisini sağ kolu resmin alt köşesine dayanmış olarak $\frac{3}{4}$ cepheden gösteren Dürer, batı resim sanatı tarihinde kendi portresini yaptığı bilinen ilk sanatçılardan birisidir. Bakımlı ve şık bir İtalyan kentsoylusu görünümünde olması, onun kendisini çağdaşı kuzeyli sanatçılardan farklı bir statüde gördüğünü ortaya koymaktadır. Gerçekten de, Dürer çağdaşı Alman sanatçılardan farklı olarak, ortaçağ resim geleneğinden ayrılan ve İtalyan Rönesans resminden güç alan bir anlayışın Almanya’da yaygınlaşmasında çok önemli bir rol oynayacaktır. 1495 baharında Nüremberg’e dönen sanatçı, burada bir atölye açarak çalışmalarını bakır oyma ve ağaç baskı üzerine yoğunlaştırır. Dini ve günlük yaşamdan çeşitli konular üzerine gerçekleştirdiği bu çalışmalardan en tanınmış olanı Mahşer adı verilen bir dizi baskıdır. Bu dizi içerisinde ise, Mahşerin Dört Atlısı isimli sahne en dikkat çekici olanıdır. Dürer’in bu çalışmasında mahşerin dört atlısı; yeryüzüne savaş, veba ve açlık getirmekte ve insanlığın kendi başına sardığı değişmez felaketler olarak simgelenmektedir. Bu dönemde, Dürer’in bazı yağlıboya porteler ve dini konulu resimlere yoğunlaştığı da görülmektedir. Kariyerinin başlangıcından itibaren portre konusuna gösterdiği ilginin bir devamı olan bu portreler, giderek İtalyan portre geleneğine yakınlaşmaktadır. Dini konulu yağlıboyaları arasında ise, ilk önemli başyapıtı yaklaşık 1498 yılında yaptığı Paumgartner Altarı’dır. Kilisenin sunak kısmına konmak üzere sipariş edilen bu triptik (üç parçalı resim) çalışmasının orta panosunda, İsa’nın doğumu sahnesi yer almaktadır. Bu sahnede, girift mekân kurgusunun yarattığı boş- dolu karşıtlıkları etkileyicidir. Resmi dikey, yatay, diyagonal olarak bölen hatlar ve resim yüzeyinin derinliklerine doğru kaçan çizgilerle tanımlanan bir mekân söz konusudur. Figürlerin bu mekansal kurgu içinde değerlendirilişi de ilgi çekicidir. Çobanlar, azizler ve sahneye dahil olan diğer figürler küçük boyutludur. Bu, ortaçağ geleneğine bağlı olarak, figürlerin önemlerine göre büyüklüklerinin artması uygulamasının bir örneğidir. Dürer, bu uygulamayı bilinçli olarak yapmıştır. Bu gelenek, ona mekânı figürlerle kaplamaksızın olayı tasvir edebilme olanağı sağlamıştır. Sanatçı, 1505-1507 yılları arasında ikinci kez İtalya’ya gittiğinde artık saygın bir

ressamdır ve yakın arkadaşı hümanist Willibald Pirckheimer'e yazmış olduğu mektuplar onun bu ziyareti hakkında yeterli bilgiyi sağlamaktadır. İtalya ziyareti sırasında, burada bulduğu özgür ortamın kendi topraklarında olmadığından yakınlıkla, arkadaşına şöyle yazmaktadır: "Nasıl titreyeceğim güneşten uzakta! Burada bir efendiyim, vatanımda ise bir asalak." Venedik'te Giovanni Bellini ve diğer sanatçılarla çalışmış, İtalya'daki sanatsal gelişmelere tanıklık etmiştir. Burada Rönesans düşünce ve sanatını özümseme şansını bulmuştur. Venedik dönemi çalışmalarından en önemlisi, bu şehirdeki Alman tüccarlar tarafından sipariş edilen 1506 tarihli Gül Çelenkleri Festivali adlı yağlıboya panodur. Dürer, 1507 yılı başlarında tekrar Nüremberg'dedir. Artık Alplerin ötesinde gerçek bir Rönesans sanatçısı kimliği olarak dikkat çekmektedir. O; araştıran, düşünen ve tartışan hümanist bir sanatçıdır. Dürer, resmin zanaat çalışmalarına yoğunlaşmak yerine, matematik ve genel kültür sorunlarıyla uğraşmış ve ortaçağ zanaatçı geleneğinden bir Rönesans sanatçısı kimliğine ulaşmak için çaba sarf etmiştir. Sanat üzerine kuramsal bazı kitaplar da yazmış olan Dürer, 1525'de Pergel ve Cetvelle Ölçme Konusunda Bilgi adlı kitabının önsözünde şunları söylemektedir: "Bugüne dek Almanya'da hiçbir kurama dayanmayan sadece gündelik pratikle yönelen birçok yetenekli genç ressam yetişti. Bunlar yabani bitkiler gibi özensiz biçimde boy attılar." İlk oto-portresini 13 yaşındayken yapmıştır. Doğayı dikkatle gözlemleyen ve bilimsel esaslarla resim üreten Dürer'in bir suluboya çalışması, yabani bitkileri tasvir etmektedir. Bu resim Dürer'in doğa ilgisini ortaya koymaktadır. Dürer'in buna benzer çok sayıda doğadan çalışması vardır. Hayvanlar ve bitkileri ayrıntılı bir şekilde ele aldığı çizimlerin yanı sıra, gezileri sırasında gördüğü kent ve doğa kesitlerinin suluboya manzaralarını yapmıştır. Alman sanatçı, yaşadığı dönemde kazandığı ünü, daha çok gravür alanındaki çalışmalarına borçludur. Dürer, farklı teknik ve malzemelerle çok sayıda konuya el atmış, dini ve dindışı konuları aynı duyarlılıkla ele almış bir sanatçıdır. 1511 tarihli Kutsal Üçlü resminde klasik biçimlerin kullanımı dikkat çekicidir. Renk modülasyonları ve güçlü bir desen anlayışı ön plana çıkmaktadır. 15.yüzyıl başında yaşamış Floransa sanatçısı Masaccio'nun derin bir Roma tonozunun içine yerleştirdiği benzer konu, Dürer tarafından

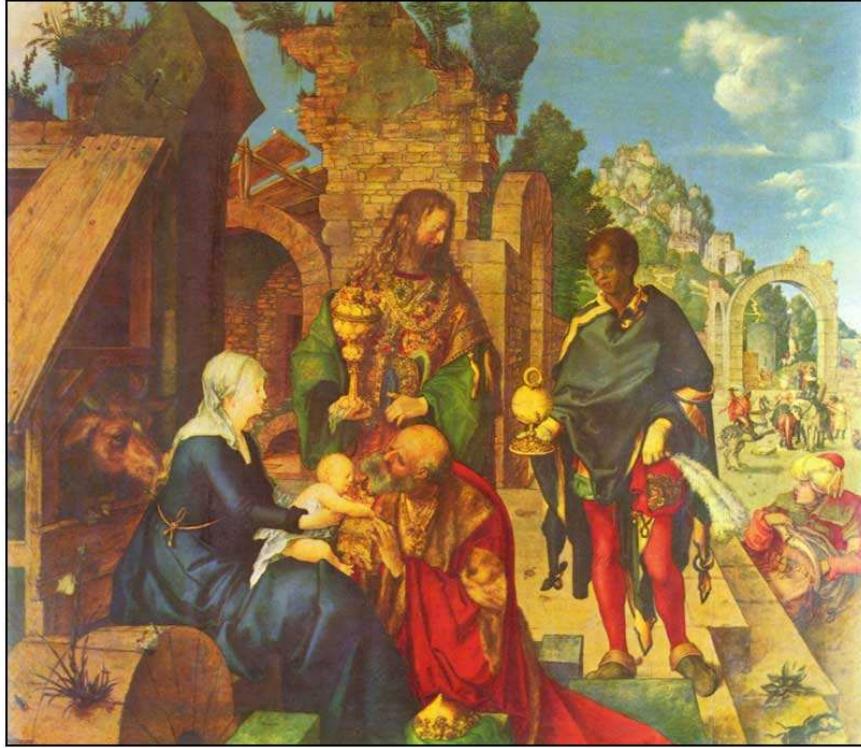
daha kalabalık bir figür bütünüyle ele alınarak gökyüzüne (gök kubbe) taşınmıştır. Nüremberg'deki 12 Brethren Evi'nin şapeli için ısmarlanan resim, farklı sanatçıların yakın tarihli resimlerindeki kompozisyonları andırmaktadır. Raffaello'nun 1509 tarihli Kutsal Tartışma'sı ile 1517-20 tarihli Transfigürasyon'u; Tiziano'nun 1516- 18 tarihli Meryem'in Göğe Yükselişi gibi yakın tarihli örnekler bu anlamda önemlidir. Resmin en alt kısmında geniş bir manzara uzanmaktadır. Ufuk çizgisi resmin hemen altında sona ermekte ve figürlerin yer aldığı gökyüzü başlamaktadır. Burada, alttaki kalabalığın içerisinde bazı önemli din büyüklerinin yer aldığı figür grubu hafif bir konkav çizmektedir. Onların üstünde ortada çarmıha gerili İsa ve arkasında Tanrı figürü yer alır, iki yanlarında yine bir konkav bütünü tamamlayan figür grupları yer almaktadır. En üstte, Tanrı'nın başının üzerinde, kutsal ruhu simgeleyen güvercin ve onu çevreleyen melekler bulunmaktadır. Böylece, resim yüzeyini alttan itibaren yatay olarak tanımlayan dörtlü bir kademelenme söz konusu olmuştur. Resim, biçimlendirme açısından İtalyan Rönesans ustalarının yaklaşımını yansıtmaktadır, ancak ayrıntıcı yaklaşım ve canlı renk kullanımı kuzey gelenekleriyle bağlantıyı ortaya koyar. Onun Dört Havari adlı çalışması ise, 1526 tarihli. John (Yahya), Peter (Petrus), Paul ve Mark (Markus) figürlerinin hacimlendirilişleri ve giydikleri elbiselerin kumaş kıvrımlarının ele alınışı son derece başarılıdır. Figürler, koyu renk bir arka planın önüne yerleştirilmişlerdir. Öndeki azizlerden biri $\frac{3}{4}$ yandan, diğeri tam yandan gösterilmiş, arkadaki azizler onların arkasında kalmıştır. Koyu renk arka planın kullanıldığı resimde, Dürer'in en az bir İtalyan ustası kadar güçlü desen anlayışı kendisini belli etmektedir. Ancak yüzlerdeki ifadeler, canlı renkler kuzeyle bağlantılı özelliklerdir. Kuzeyin gelenekleri, İtalyan rönesans resminin verileri ve kendi dehasının bir bileşimi olan çok sayıda farklı konu ve teknikteki resmiyle Dürer'in yaşadığı dönemde kazandığı saygınlık, günümüze geldikçe artmış ve bu saygınlık onun kendi portresinde ölümsüzleştirilmiştir

(http://www.lebriz.com.v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR)

(02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 23).



Resim 92. Dürer, Albrecht, “Kutsal Üçlüye Tapınma”, 1511, 135x123,4 cm



Resim 93. Dürer, Albrecht, “Kahin Kralların Secdesi”, 1504, 100x114 cm

3.1.1.24. Ernst, Max (1891-1976)

Dadacılık akımının kurucularından olan Ernst, birçok alanda yarattığı Gerçeküstücü yapıtlarla 20.yy'ın önde gelen sanatçılarından biridir.

1908-14 arasında Bonn Üniversitesi'nde felsefe okumuş, ancak resme olan ilgisinden ötürü mesleki çalışmalarını aksatmıştır. Macke'yle sıkı dostluğu sonucunda yeni kurulan Der Blaue Reiter grubuyla ilişkiye girmiş, 1912'de Delaunay aracılığıyla tanıdığı Orfizim ve Gelecekçilik'ten etkilenmeye başlamıştır. Sanatçının bu dönem yapıtları sözü edilen akımların fiziksel devinim, ritim ve renk kullanımlarıyla belirginlik kazanır. Örneğin, Laon (1916) adlı yapıtı Delaunay'nin aynı adlı resimlerini güçlü bir biçimde anımsatır. Ernst, 1916'da Berlin'de savaşa karşı çıkan sol eğilimli Grosz'la tanışmış, ancak DIX ve Grosz'un yaptıkları gibi etkin bir karşı çıkışta bulunmamış, 1918'e değin orduda kalmıştır. Çizim ve suluboyalarıyla bu dönemin kargaşalı ortamını yansıtan sanatçı, 1919'da Köln'de Dadamax adı altında çalışmalar yapan Dada grubunun kurucusu olmuştur. Aynı yıllarda Kolaj ve Fotomontaj tekniklerini Gerçeküstücü anlamda kullanmaya başlayan Ernst'in Uzun Deneyimlerin Ürünü (1919) adlı yapıtı, bir çerçeve içine monte edilmiş nesnelerin boyanışı ve bu nesnelerin ironik nitelikleriyle geleneksel anlamda tuval resmine bir karşı çıkmadır. Bu çalışmalarında ARP'ın "rastlantısal düzen" yönteminden yararlanan Ernst, Celebes Fili (1921) adlı resminde De Chirico benzeri metafizik bir manzara görünümü içinde birbiri içine geçmiş farklı perspektif dizgeleri ve ölçekler kullanmış; Erkekler Bunu Bilmeyecek (1923, Tate Gal., Londra) adlı çalışmasında da görüntüyle yetinmemiş, yapıtın arkasına tuval üstündeki tüm görüntüyü yorumlayan şiirsel bir yazı yazmıştır. Ernst bu yapıtta, bastırılmış cinsel öğeleri vurgulayarak güçlü bir simgesel anlatıma ulaşmıştır.

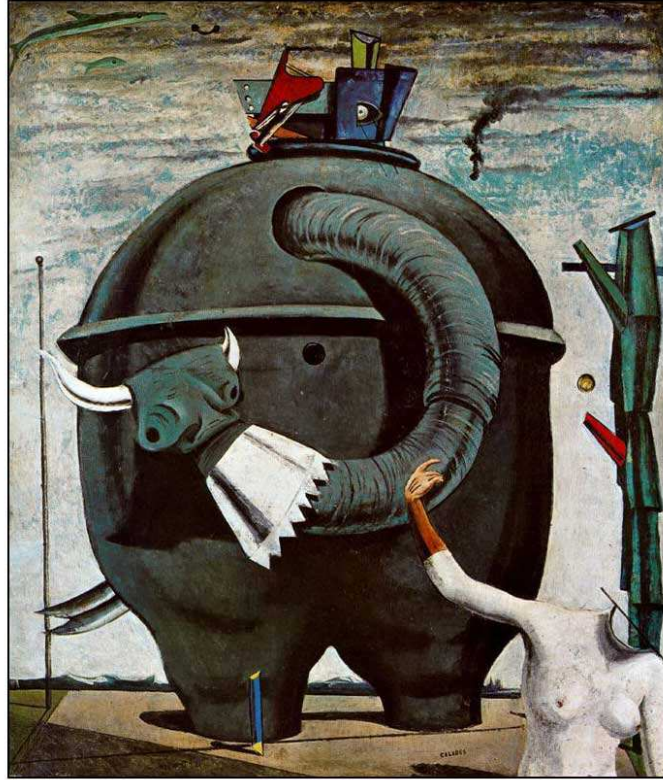
1922'de Paris'e yerleşen sanatçı, 1924'te kurulan Gerçeküstücülük akımına katılmıştır. 1923-24 arasında sair Paul Eluard'la birlikte Eaubonne'da geçirmiş, burada Eluard'ın evine Rönesans ve Barok geleneğine uyarak düşsel figür, hayvan ve bitkileri görüntülediği duvar resimleri yapmıştır. Ernst'in bu dönemdeki Gerçeküstücü yapıtlarında çocukluk anıları önemli bir rol oynar. Özellikle ormanları betimlediği resimlerinde bu anıların etkisi daha da baskındır. 1924'ten sonra pek az yapıtını fırçayla gerçekleştiren sanatçı 1925'ten başlayarak. 1919'dan beri aralıklarla kullandığı Frotaj tekniğine ağırlık vermiş ve "şiirsel esinin mekanikliği"ni tanımlamaya yönelmiştir. 1925'te Atlantik kıyısında bir Fransız kasabası olan Pornic'te kaldığı sahil kulübesinin döşeme tahtalarından esinlenerek 34 tane frotaj yapmış, bu yapıtlar, Paris'te Doğal

Tarih başlığıyla çoğaltılmıştır. Sanatçı, Gerçeküstücülük'ün Hıristiyanlık karşıtı ve kiliseye saldıran kişiliği altında Üç Tanığın Gözü Önünde Çocuk İsa'yı Cezalandıran Bakire (1926) adlı resmini gerçekleştirmiştir. Bu yapıttaki üç tanık, şair Breton, Eluard ve sanatçının kendisidir. Ernst, 1930'da yönetmen Louis Bunuel'in L'Age d'or (Altın Çağ) adlı filminde hırsızların başı olarak rol almıştır. Bu filmin Paris'teki galasında Dali, Ernst, Miro ve Tanguy'nin yapıtları sağ eğilimliler tarafından yok edilmiş, bunun üzerine filmin öteki gösterimleri de yasaklanmıştır. Bu dönemde Gerçeküstücülük iki ayrı koldan gelişmektedir: Tanguy, Masson ve Miro'nun erken dönem yapıtlarında olduğu gibi, soyut birtakım çeşitlemelere varan bir Otomatizm ve Dali, Magritte ve Tanguy'nin ileriki yapıtlarında olduğu gibi düşsel imgelerin doğru bir resimsel tanımlamayla yarattıkları yanılsama (Doğrucu [Veristte] Gerçeküstücülük). Ernst bu iki akımın arasındadır. Gerçeküstücülük'ün bu altın yıllarında yeni birtakım gereç ve örgeleri kullanan sanatçı, bu gereçlerde yetkinleşmeden yeni arayışlar içine girmiştir. 1937'de yağlıboya için Dekalkomani tekniğini geliştirmiş ve bu teknikle en yetkin yapıtlarını üretmiştir. Bu arada boyama ve kolaj kullanarak gerçekleştirdiği Loplop dizisi başyapıtları arasında sayılır. Bu dizi genelde kolajla yapılmışsa da Ernst'in son frotaj çalışmalarını da içerir. 1937'de, Franco rejimine ve savaşa karşı Ülkenin ve Vatanın Meleği adlı yapıtını gerçekleştiren sanatçı aynı yıl, oyun yazarı Alfred Jarry'nin Ubu encbaine'si (1990: Zincire Vurulmuş Übü) için, 1961'de de Jean Giraudoux'nun Judirh'i (1931; Yudit) üzerine Jean-Louis Barrault'nun bir çalışması için sahne tasarımları yapmıştır. Ernst, 1941'de New York'a gitmiş ve burada kaldığı 1948'e değin birlikte bulunduğu öbür Avrupalı sanatçılarla Soyut-Dışavurumculuk'un gelişmesinde etkin bir rol oynamıştır. Bu süre içinde Breton ve Duchamp'ın işbirliğiyle VVV adlı dergiyi çıkarmış, bir yandan da Gerçeküstücü nitelikte büyük boyutlu resimler yapmıştır. Kübist öğelerin biraraya geldiği ve Euclid adını verdiği aynı dönem resimleri, iç içe geçen kutu benzeri biçimleriyle Schwitters'in Merz kuruluşlarını anımsatır. 1949'da Fransa'ya döndüğünde yapıtları daha lirik ve soyut bir özellik kazanan sanatçı, 1958'de Fransız vatandaşı olmuştur.

Ernst resimde olduğu kadar, heykel alanında da üretken bir sanatçıdır. 1934'te Maloja'da (İsviçre) Giacometti'yle birlikte kalan Ernst, burada suların etkisiyle yassılaşmış granit taşlar bulmuş, bu hazır gereçlerin üstüne kabartma kuşlar ve çiçekler işlemiştir. Bu nesneler İnsan Başı (1934) ya da Chimera'lar (1935) gibi yapıtlarını hazırlamıştır. Ernst, Oedipus (1934) ve Habakkuk (1934) adlı yapıtlarında insan-kuş karışımı belirsiz bir figürü çeşitli formların eklemlenmesiyle oluşmuş izlenimi yaratan

bir yapı içinde sunar. 1934-35'te yaptığı Kuş Başı adlı dizisiyse Loplop resimleriyle sıkı ilişki içindedir. Bu dizide düz bir yüzeyi, burun ve göz sanısı uyandıran birkaç çıkıntıyla zenginleştirmiştir. Sanatçı 1936'da Gabo, Moholy-Nagy ve Tatlin'in yapıtları bağlamında ele alınabilecek kinetik heykeller gerçekleştirmiştir. Ernst 1938'de Avignon'un kuzeyindeki Saint-Martin d'Ardeche'e gitmiş ve 17.yy'dan kalma yarı yıkık bir çiftlik evini yeniden düzenlemiş, yapının duvarlarına yarı insan, yarı kuş, yarı canavar yaratıkları betimlediği heykelsi kabartmalar yapmıştır. 1944 yazını geçirdiği New York'taki Long Island'daysa ykş.10 yıl sonra yeniden heykel üzerine çalışma olanağı bulmuştur. Kalbi Yaralı Genç Adam ve Bir Çiçek Biçimindeki Genç Kız (1944) gibi başlıklarıyla yazınsal bir bildiri sunan yapıtların yanında hazır nesneleri alçı yardımıyla birleştirip biçimlediği yapıtlar da gerçekleştirmiştir. Masa Hazır bu türdeki yapıtlarına örnektir. Yapıt, hem düşsel bir manzara hem de Gerçeküstücü nesnelerle oluşturularak dondurulmuş bir ölüdoğadır. Aynı yıl ahşabı gereç olarak kullandığı satranç oynayanlar temasını da ele alan Ernst'in Kraliçeyle Oynayan Kral adlı yapıtı simgesel niteliklerinin yanında, ince biçimleriyle olgun bir mekân tanımlamasını da gündeme getirir. Sanatçı uzun bir aradan sonra 1955-61 arasında yeniden heykeller üretmeye koyulur. Bu dönemin ilginç yapıtları arasında ilkçağın anıtsal sütunlarını andıran Bastille'in Perisi (1960) adlı heykel dikkat çekicidir.

Ernst'in sanatı, ilk döneminden başlayarak geleneksel biçim ve anlatım yollarına karşı gelişmiştir. Gerek Dada anlayışı içinde, gerek kendi bulduğu kişisel yöntemlerle alışılmış bir resim anlayışına karşı çıkmış olan sanatçı, yeni tekniklerle Gerçeküstücü yapıtlar üretmiş, bunların yanı sıra öteki Gerçeküstücüler gibi film ve sahne tasarımı başta olmak üzere deneysel birtakım ürünlerin gerçekleştirilmesine de katkıda bulunmuştur (Bkz. Bölüm 3.2, 24).



Resim 94. Ernst, Max, "Celebes", 1921, 125x107 cm



Resim 95. Ernst, Max, "Gelinin Giyinmesi", 1940

3.1.1.25. Feininger, Lyonel (1871-1956)

Üslubunun gelişmesinde Kübizm'in çizgisel anlatımı ile Delaunay'nin renksel duyarlılığı etken olmuştur. 1887'de Almanya'ya gitmiş; 1891'e değin Hamburg Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda ve Berlin Akademisi'nde. 1891-93 arasında da Paris'teki Colarossi Akademisi'nde eğitim görmüştür. Bu dönem içinde çeşitli Amerikan, Fransız ve Alman mizah dergileri için yergici çizimler yapmıştır. Feininger, resimle uğraşmaya 1909'da başlamış ve 1911'de altı yapıtını Salon des Independants'da (Bağımsızlar Salonu) sergilemiştir. Bu dönemde Paris'te Kübistler ve Gelecekçiler'le ilişki kurmuş, Delaunay'nin yapıtlarını tanımış, bu ilişkiler onun, köşeli çizgilerin ve saydam, iç içe geçmiş düzlemlerin oluşturduğu üslubunun ortaya çıkmasında etkili olmuştur. 1912'de Alman Dışavurumcularımla tanışmış ve ertesi yıl yapıtlarını Der Blaue Reiter sanatçılarıyla birlikte sergilemiştir. 1919-33 arasında Bauhaus'ta ders veren sanatçı, 1919'daki Bauhaus bildirgesi için Katbedrali des Sozialismus (Sosyalizm Katedrali) adlı ahşap oyma yapıtını gerçekleştirmiştir. Jawlensky, Kandisky ve Klee'yle birlikte 1924'te kurulan Die Blaue Vier grubu sergisine katılmıştır. 1936'da gezi amacıyla gittiği ABD'ye ertesi yıl tümüyle yerleşmiş ve 1938'den sonra New York'ta yaşamaya başlamıştır. Feininger'in üslubu, 20.yy başındaki iki büyük akımın, Kübizm ve Gelecekçilik'in özgün bir biçimde biraraya getirilmesinden oluşmuştur. Çarklı Gemi 11 (1913, Detroit Sanat Ens.) ve Gelmeroda IV (1915, Guggenheim Muz.. New York) gibi erken tarihli yapıtlarındaki Kübist ve Gelecekçi öğeler, daha sonra 1940 ve 44'te gerçekleştirdiği ünlü Manhattan dizisine de yansımıştır. 1920'den sonra yaptığı resimler, daha keskin bir yapımcılık anlayışıyla gerçekleştirilmiştir. 1925 tarihli Kapı Kulesi II adlı yapıtta farklı renklere boyanmış ve iç içe geçmiş düzlemler, geometrik bir resim yapısı oluştururlar. Genellikle binaları betimlediği bu resimlerde binaların arasında ve sokaklarda ayakta duran insan figürleriyle Feininger, katı Yapımcı anlayışla kurduğu kompozisyonlarına anlatımcı bir nitelik de kazandırmıştır. Zaten sanatçının erken döneminin yergici ve Dışavurumcu desenlerinin etkileri daha sonraki yapıtlarında da görülebilir. Sanatçı, Zafer Sarhoşluğu (1918) adlı yapıtında Chagall türü Dışavurumcu bir fantezi onaya çıkarmıştır. Kızı yapıtlarında da. Klee'nin şiirsel fantezilerinin etkileri sezilebilir. Feininger tek akıma bağlı kalmayıp birçok anlayıştan etkilenererek kendi özgün üslubunu oluşturmuş bir sanatçıdır (Bkz. Bölüm. 3.2, 25).



Resim 96. Feininger, Lyonel, “Çarklı Gemi”, 1913

3.1.1.26. Gauguin, Paul (1848-1903)

Modern sanatın öncülerinden olan Gauguin, 1848 yılında orta halli bir ailenin çocuğu olarak Paris’te dünyaya gelmiştir. Üç yaşındayken ailesiyle birlikte Güney Amerika ‘ya gitmiş ve yedi yaşına kadar Peru’da yaşamıştır. Çocukluğunda yaşadığı bu tecrübe nedeniyle hayatı boyunca uzaklara özlem duymuştur. Paris’e döndükten sonra, 1865 yılında deniz kuvvetlerine katılmış, 1871 yılında buradan ayrılarak borsada çalışmaya başlamıştır. Başarılı bir kariyer ve düzenli bir aile hayatına sahip olan Gauguin, bu sırada izlenimci ressamların eserlerini toplamaya başlamıştır. Ancak onun resme duyduğu ilgi, bir koleksiyoner olmakla sınırlı kalmayacak; hafta sonlarını resim yapmaya ayırarak başladığı bu amatör uğraşı, onun sanat tarihinin en dikkat çekici isimlerinden birisi olmasına yol açacaktır. 1876 yılında, izlenimcilerin bilge büyüğü Pissarro’yla tanışmış ve aynı yıl Salon sergisine bir resmini yollamıştır. Nihayet, 1883’de sadece resim yapmaya yoğunlaşabilmek için mesleğini terketmiştir. Bu dönemde Monet, Sisley ve Pissarro etkisi altında izlenimci resimler üreten Gauguin, 1880-1886 arasındaki izlenimci sergilerin dördüne katılmıştır. Ancak, resim tutkusu ailesinin geçimini sağlamasına

yeterli olmayınca işinden sonra ailesini de terketmek zorunda kalmış ve 1886 yılında Kuzey Fransa'ya Pont Aven'e giderek burada uygarlıktan ve şehrin karmaşasından uzakta resim üretmeye yoğunlaşmıştır. 1888 tarihli Yakup'un Melekle Mücadelesi bu döneme ait önemli çalışmalarından birisidir. Pont Aven'de genç sanatçı Emile Bernard ile birlikte sentetizm adını verdikleri yeni bir resim üslubunu geliştirmiştir. Bu; iki boyutlu resimde üç boyut hissini vermek için kullanılan göz aldatıcı teknikleri bir yana bırakan dekoratif bir üsluptur. "Renk iki boyutlu bir tabaka olarak imgenin kapladığı alanı örtecek biçimde sürülüyor ve kalın dış çizgilerle sınırlanıyordu." Breton resimleri Gauguin'in sanatında yeni bir dönemi ortaya koyarak ve onun halk sanatı ve ilkel sanata olan ilgisini yansıtmaktadır. Dönemin diğer önemli sanatçılarıyla da arkadaşlıklar kuran Gauguin, 1888'de Arles'a giderek bir süre Van Gogh'un yanında çalışmış ancak iki sanatçının arasındaki uyumsuzluklar üst seviyeye çıkınca buradan ayrılmıştır. Sembolist edebiyat ve resim çevresiyle ilişki içerisinde olan Gauguin, bir süre Paris'te kaldıktan sonra tekrar Breton bölgesine dönmüş ve bu dönemde, başyapıtlarından birisi olan Sarı İsa'yı gerçekleştirmiştir. Bu arada uzak dünyalara olan özlemi giderek artmaktadır. Nihayet, 1891 yılında Tahiti'ye gitmek üzere Fransa'dan ayrılmıştır. Uygarlıktan uzak bu cennette Gauguin, yerli halk ile birlikte yaşamış ve sanatsal üretimine yoğunlaşmıştır. Konusunu yerli halkın günlük yaşamından alan resimlerinde üslupsal gelişimini, klasik bir anlatım biçimine dönüştürmüştür. Nereden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz? (1897) adlı resminde sanatçı yaşamın kökenini, aşkın ve ölümün anlamını sorgulamaktadır. 1893 Temmuz'unda Paris'e dönen Gauguin'i, 1895'de yeniden Tahiti'de görürüz. Burada çok sayıda resim ve ahşap heykel üretmeye devam etmiştir. Resimleriyle 20. yüzyıl sanatını derinden etkileyen Gauguin, 1903 yılında yaşlı kıtadan çok uzaklarda, uygarlığın henüz kirletmediği bir yeryüzü köşesinde yaşama veda etmiştir (http://www.lebriz.com.v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 26).



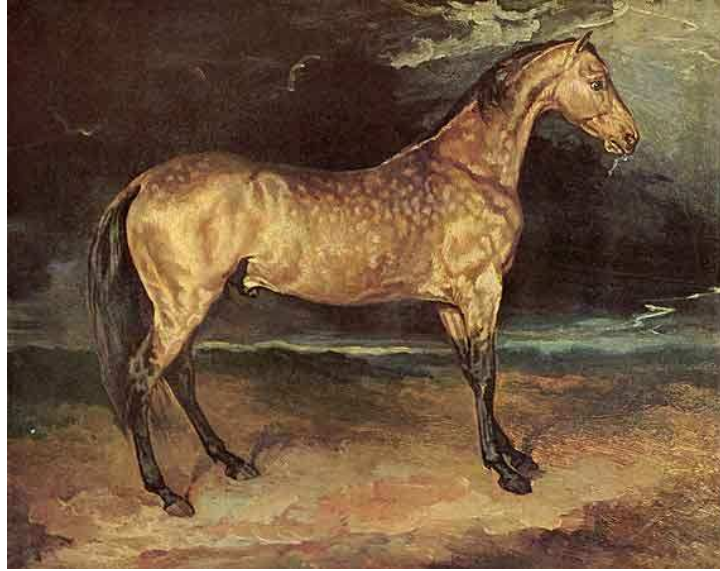
Resim 97. Gauguin, Paul, “Tahiti’li Kadınlar”, 1891, 69x92 cm

3.1.1.27. Gericault, Theodore (1791-1824)

Fransız ressam, 1808’de Carle Vernet’nin atelyesinde resme başlamıştır, sonra Guerin’in atelyesine girmiştir, burada Gericault’nun gerçek ustası olan Gros’nun başlattığı romantik akım ile bağdaştırılmıştır. İmparatorluk Muhafız Avcı Subayı Hücümde adlı tablosu (Louvre Müzesi) 1812 sergisinin hadisesi oldu; Savaşı terkeden yaralı süvari adlı tablosunda görülen (1814) (Louvre) ateşli üslup desen ve renklerindeki güçlülük yadırganmıştır. Bourbon’lar geri dönünce, binicilik sevgisi sanatçıyı kralın Maiyet süvari birliğine sürükledi; bu görevde bir kaç ay kalmıştır. 1817’de gittiği İtalyada Michelengelo’yu keşfettir. Hayatının dönüm noktası olmuştur. 1819’da Paris’e dönmüş; 1816’da Medusa’nın uğradığı deniz kazasından esinlenen büyük bir tablo (4,91 x 7,16cm) yapmağa koyulmuştur: Le Meduse’nün Salı’dır. 1816’da bu tablonunda yer alacağı romantik okulun gerçek bildirisi niteliğinde bir sergi için Londra’ya gitmiştir. Kazandığı başarı İngilterede üç yıl kalmasına yol açmıştır. Bu sırada taşbasmalar, sayısız desen ve aralarında ünlü at yarışı tablosu Derby d’Epsom da (Louvre) bulunan birkaç yağlıboya yapmıştır. İngiltere’den hasta döndü, attan düşmüş ve birdaha iyileşmemiştir.

Gericault’nun eserinde dikkati çeken marazi yapı, çocukluğunu besleyen Terör devri hikâyelerinin sonucudur. Kesin olan husus, Lameduse’nün Salı dışında sanatçının daha pek çok şaşırtıcı eser (Özellikle Salpetriere hastanesindeki delilerin portreleri)verdiğiidir: Kumsaldaki kadın cesedi (1815, Brüksel Müzesi), İdam Edilmişlerin Kelleleri. (1819 Stockholm Müzesi)suluboya ile idam (1821, Rouen Müzesi) Mazeppa (1822) gibi. Gericault’dan kalan yağlı boyalar arasında şunlarında

saymak gerekir: İlk önemli tablosu olan Nalbant'ın bayrağı (1811), Av Dönüşü, (1815 Besançon müzesi) Gemi Azıya Alan At (1820 National Gallery, Barbierilerin yarışı adlı tamamlanmayan büyük tablosu için, 1817'de İtalya'da çizdiği ve Louvre müzesinde bulunan taslaklar, hayatının son yıllarında heykellerde yapmıştır. Ary Scheffer'in Gericault'nun ölümü adlı bir tablosu vardır (Bkz. Bölüm. 3.2, 27).



Resim 98. Gericault, Theodore, “Fırtınada At”, 1821, 49x60 cm



Resim 99. Gericault, Theodore, “Savaşan Subay”, 1812, 292x194 cm

3.1.1.28. Giacometti, Alberto (1901-1966)

Soyut Sanat'ın ya da anlatımcı niteliklerin ön planda olduğu bir dönemde gerçeği betimlediği heykelleriyle 20.yy'ın en önemli sanatçıları arasında yer alır.

İlk sanat öğretimini ünlü bir Ard-İzlenimci ressam olan babası Giovanni Giacometti'den (1868-1933) ve Fovist Cuno Amiet'ten (1868-1961) alan Giacometti, heykel ve resim yapmaya çok genç yaşta başlamıştır. Kardeşlerinden Bruno, mimar; modelliğini ve yardımcılığını yapan Diego ise mobilya tasarımcısıydı. 1919-20'de Cenevre'deki Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim, Endüstri Sanatları Okulu'nda da heykel çalışan sanatçı, bir süre İtalya'daki sanat yapıtları, özellikle de MISIR sanatı üzerine incelemeler yapmış; 1922'de Paris'e yerleşerek iki yıl boyunca Grande Chaumiere Akademisi'nde Bourdelle'in atölyesinde çalışmıştır. Başlangıçta Bourdelle ve Rodin'den etkilenerek İzlenimcilik doğrultusunda ürünler vermiş, 1925-29 arasında Kaşık Kadın (1926) ve Kübist Kompozisyon (1926) gibi Kübizm etkili heykeller yapmıştır. 1930'da Gerçeküstücülük akımına katılan Giacometti'nin bu döneme ait en ünlü yapıtı, cam, tahta, tel ve ip parçalarından yaptığı Sabah Saat 4'te Saray'dır (1932-33, Modern Sanat Müz., New York). 1933-34'te metaforik bir anlatıma yönelen sanatçı. 1935'te de Gerçeküstücüler'den ayrılarak yeniden doğaya dönmüş ve gerçeği olgusalcılık doğrultusunda ele almıştır. 1940 dolaylarında insan figürüne geri dönmüş, kibrit çöpünü anımsatan figürlerini uzaktan görülüyormuş gibi küçük ölçülerde yaparak heykele uzaklık kavramını getirmiş, 1947'den başlayarak da figürlerini aşırı derecede inceltip uzatmış ve bu eğilimini ykş.1951'e değin sürdürmüştür. Giacometti'nin "saydam konstrüksiyonlar" olarak tanımladığı bu iskeletimsi figürlerinde, heykel, estetik bir varlık, algılanan gerçeğin estetik bir eşdeğeri olarak tasarlanmıştır. Sanatçı bu figürleri bazan tek başlarına vermiş (ör. İşaret Eden Adam, 1947), bazan da bir caddede ya da bir meydanda her biri kendi yönünde giden ama hareketlerinin tümüyle uzamsal bir doku oluşturan gruplar halinde düzenlemiştir (ör. Kent Meydanı. 1948-49). Giacometti 1952'den ykş.1958'e değin, geniş, abartılmış omuzlu, ince dar kafalı figürler üzerinde yoğunlaşmış ve bunları gerçeğe yaklaştırmak isteğiyle boyamıştır. Sanatçının buradaki amacı fizik ötesi bir "varlık", somut bir gerçeklik ve düşsel bir mekân duygusu yaratmaktır. 1960'lardan sonraysa Anıtsal Baş (1960), Annette'in Büstü (1962) ve Diego'nun Baş (1965) gibi portre büstlerinin yanı sıra resim çalışmalarına da ağırlık vermiştir. 1962'de Venedik Bienali'ndeki Heykel Büyük Ödülü'nü, 1964'teyse resim dalında Guggenheim Uluslararası Ödülü'nü kazanan sanatçının grafik bir nitelik

taşıyan tek renkli resimleri, genellikle atölyesinde yaptığı Ölüdoğa'lardan, heykellerini anımsatan ince uzun insan figürlerinden ya da dostlarının ve yakınlarının portrelerinden oluşur (Bkz. Bölüm 3.2, 28).



Resim 100. Giacometti, Alberto, “La Vella”, 1919, 28,6x21,6 cm

3.1.1.29. Gorky, Arshile (1904-1948)

Miro ve Kandinsky etkilerinin görüldüğü Soyut-Dışavurumcu yapıtlarıyla Amerikan Soyut Sanat okulunun oluşmasında önemli katkıları vardır. Asıl adı Yosdanig Matumg Adoian olan Gorky, Krivan'da baskıcı ve kitap ciltçisi olarak çalışmıştır. 1930'de göç ettiği ABD'de önce Rhode Island Tasarım Okulu'nda 1925'te de New York'taki Grand Central Sanat Okulu'nda sanat eğitimi gören sanatçı daha sonra aynı okulda ders vermeve başlamıştır. Bu dönemde Kubist anlamda bir soyutlamanın ve özellikle de Picasso'nun yapıtlarının etkisinde kalan Gorky, Davis'in soyut yapıtlarının önemini kavrayan ilk sanatçılardandır. 1930'lu yıllarda Federal Sanat Projesi'nde (WPA-FAP) görev almış ve Newark Havaalanı Yönetim Binası için soyut bir duvar resmi yapmıştır. Gorky soyutlamalarında, geometrik örneklerle bağlı kalmamış; Kübist tekniği kendi anlatımcı amaçları için, Kandinsky'nin de etkilerinin sezildiği daha resimsel bir yolda kullanmıştır. 1940'ların başında, New York'ta Avrupalı Gerçeküstücüler'le arkadaş olmuş ve onların etkisi altında tümüyle kendine özgü bir üslup geliştirerek Miro'nun Biyoformik Biçim'lerini anımsatan tuvaler yapmıştır. 1943'te özellikle Virginia manzaralarını konu alan lirik soyut çizimlerine başlamış, Çiçekli Değirmen Suyu (1944) gibi manzaralar üretmiştir. Ancak 1946'da Connecticut'taki stüdyosunda çıkan yangınla bu döneme ait yapıtlarının çoğu yok olmuştur. 1947 tarihli Nişanlanma II adlı yapıtında çizgisel bir anlatımın yanında biçimler, düşsel renklerle de tanımlanmıştır. Son dönem yapıtları soyut biçimleri sundukları gibi, anıştırıcı birtakım imgelerle izleyicinin düş gücünü devindirecek nitelikler de taşır. Resimsel düzlem, çizgisel teknik içinde bir yüzey süslemesi gibi düşünülmüştür. Bir perspektif izlenimi yaratmayan, keskin dış çizgilerin belirlediği biçimleri dolduran renkler, bazan bu dış çizgilerin dışına da taşar. Can Çekişme (1947) adlı yapıt mor ve siyah renkleriyle düşsel olduğu kadar başlığına yaraşır bir anlatımı da birlikte getirir. Gerçeküstücülük'ün de devreye girmesiyle oluşturduğu biyomorfik soyutlama anlayışıyla sanatçı, üslubunun tutarlı ve özgün bir temele oturmasını sağlamıştır. Gorky 1948'de boynunun kırıldığı bir araba kazası geçirmiş, kısa bir süre sonra da intihar etmiştir (Bkz. Bölüm 3.2, 29).



Resim 101. Gorky, Arshile, “Water of the Flowery Mile”



Resim 102. Gorky, Arshile, “Agonie”, 1947

3.1.1.30. Goya, Francisco (1746-1828)

Tüm üslupsal sınıflamaların dışında, kendine özgü ama Doğalcı bir anlayış içinde Dışavurumcu denebilecek bir tutumla çalışmıştır. Tam adı Francisco Jose Goya y Lucientes'tir. Sanat, yaşamına Zaragoza'da Jose Luzân y Martinez'in yanında çirak olarak başlayan Goya, 1763'te Madrid'e gitmiş ve Francisco Bayeu'nun (1734-95) atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Bu yıllarda Madrid'deki San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'nin açtığı yarışmalarda başarısızlığa uğramış, ancak 1769'da hem engizisyonundan kaçmak hem de Correggio'nun yapıtlarını incelemek için gittiği İtalya'da Parma Akademisi'nin açtığı yarışmada İkincilik kazanmıştır. 1771'de Zaragoza'ya döndüğünde kentin katedrali için ilk fresk siparişini almış. 1774-92 arasında da Santa Barbara Kraliyet Halı Fabrikası'nda dokunmak üzere duvar halısı Karton'ları hazırlamıştır. Bunlarda, canlı romantik bir anlayışla ve Rokoko türünde bezemeci bir yaklaşımla gündelik yaşamın pastoral sahnelerini betimlemiştir. Aynı yıllarda ünü artan Goya, 1779'da San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'ne seçilmiş, 1780'de müdür yardımcısı. 1785'te de müdür olmuştur. 1788'de IV.Carlos'un tahta çıkışından sonra saray ressamı, 1798'deyse saray başressamı olarak görev yapmıştır. Erken dönem yapıtları Mengs ve özellikle de saray koleksiyonunda yapıtlarını görüp üzerinde çalıştığı Velâzquez etkilidir. Ama sanatçı kısa sürede bu etkilerin yanında daha doğal, daha canlı ve tümüyle kişisel bir anlatıma yönelmiştir. Bu dönemde resimlediği Manuel Osona de Zûniga (1788, Metropolitan Sanat Müz., New York) gibi kadın ve çocuk portrelerinde gelişmekte olan üslubu gözlenebilir. 1792'de ağır bir hastalıktan sonra duyma yetisini yitirmesi Goya'yı büyük ölçüde etkilemiş ve yapıtlarında daha içe dönük duygusal bir anlatıma yönelmiştir. 1793'te engizisyonu, boğa güreşlerini ve karnavalları işlediği baskılarını, ardından da üzerinde 1798'e değin çalıştığı Kapriçyolar adlı 82 levhalık dizisini yapmıştır. Leke Baskı yöntemini başka Aside Yedirme Baskı yöntemleriyle birlikte kullandığı bu dizide geleneklere ve kilise kurallarına karşı kabaca, ancak zeki taşlamalarda bulunur. 1794'ten sonra olgun bir anlatımla portrelere yönelen Goya, özellikle La Tirana (1794, Juan March Kol., Madrid) adlı tablosunda görüldüğü gibi, kullandığı gri ve gümüş

tonlardan ötürü “gümüş dönem” diye adlandırılan bu dönemde en tipik yapıtlarını üretmiştir. 1795’te Alba Düşesi’ni gerçekleştirmiş, 1798’de San Antonio de la Florida Kilisesi’nin duvar resimlerine başlamış, 1800’deyse IV.Carlos ve Ailesi’ni (Prado Müz., Madrid) yapmıştır. Yapıt, Velâzquez’dan bu yana süren krallık portrelerinin bir örneğidir ve Velâzquez’in Nedimeler’inde (1656, Prado) olduğu gibi, burada da Goya kendini saray ressamı olarak betimlemiştir. Resim, kişilerin idealize edilmeden neredeyse mizahi bir tutumla tanımlanışı nedeniyle Goya’nın en yetkin yapıtları arasında sayılmaktadır. Sanatındaki gerçekçi ve mizahi eğilimler yapıtta dengeli biçimde yer almıştır. Özellikle giysilerin renkleri bir krallık portresine gerekli zenginliği getirmiştir. Aynı yıl sanatçı iki önemli resmini daha gerçekleştirmiştir: Giyinik Maya ve Çıplak Maya (ykş.1800-05, Prado). Özellikle Çıplak Maya adlı tablosu, Velâzquez’in Aynalı Venüs’ünden (1650-51. Ulusal Gal., Londra) sonra İspanyol resmindeki ilk çıplak portresi olması açısından önemlidir. 1803’te Kapriçyolar’ını, kendisini engizisyonadan kurtarması için IV.Carlos’a armağan etmiştir. 1808’de Napoleon’un orduları Madrid’e girdiğinde Zaragoza’da olan Goya, kentlin Fransızlar’a karşı direnişini resimlemiştir. Bu yapıtlarından bazıları Fransızlar’ca 1809’da Palafox’daki atölyesinde bulunmuş ve yok edilmiştir. Aynı yıl 82 baskıdan oluşan Savaşın Dehşetleri adlı dizisi üzerinde çalışmaya başlayan sanatçı, bu çalışmasını 1814’e değin sürdürmüştür. 1814’te Fransız askerlerine karşı direnen İspanyol halkını betimlediği 2 Mayıs Ayaklanması ve 3 Mayıs 1808 Katliamı (Prado) adlı başyapıtlarını gerçekleştirmiştir. 3 Mayıs 1808 Katliamı kaba anlatımıyla güçlü bir dramatik ortam sunar. Buradaki zavallı insanlar. J.L.David’in ne Horatius’ların Yemininde (1784, Louvre) olduğu gibi ülkeleri uğruna, ne de Marat’nın Ölümünde (1793, Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Brüksel) olduğu gibi belli bir amaç uğruna ölmektedirler. Tümüyü saçma ve anlamsız bir ölümün söz konusu oluşu, Goya’nın kaba ama ustalıkla anlatımıyla son derece çarpıcı bir biçimde dile getirilmiştir. 1815-16 arasında 33 levhadan oluşan üçüncü dizisi Boğa Güreşi’ni gerçekleştiren Goya, Bourbonlar’ın yeniden yönetime gelmesinden sonra da saray ressamı olarak görevini sürdürmüş, bu dönemde birkaç tane portre de yapmıştır. Bunlardan, Kendi Portresi (1815, Prado) hem teknik hem de

amaç açısından Rembrandt'ın son portrelerine benzemektedir. 1819'da geçirdiği ikinci bir ağır hastalıktan sonra, evinin duvarlarına Siyah Resimler'i (1820-23, Prado) yapmaya başlamıştır. Siyah, kahverengi ve kahverenginin tonlarını kullandığı bu resimler Goya'nın hastalıklı imgelemenin zengin anlatımlarıyla doludur. Aynı anlayışla, 22 levhadan oluşan Atasözleri (1820-24) dizisini de bu sıralarda yapmıştır. 1824'te kısa süre bir rahibin evinde gizlendikten sonra, bozulan sağlığı nedeniyle VII.Ferdinand tarafından ülkeyi terk etmesine izin verilince Bordeaux'ya yerleşmiştir. Buradan Paris'e bir gezi yapan sanatçı, yaşamının bu son yıllarında yeni bir teknik olarak Taş Baskı'yla çalışmaya başlamış ve 1825'te Bordeaux Boğaları adlı dizisini gerçekleştirmiştir. Yaklaşık 500 yağlıboya ve duvar resmi. 300'e varan aside yedirme ve taş baskılarıyla son derece üretken bir sanatçı olan Goya, herhangi bir sanatsal üsluptan çok, bazan mizahi bir anlatımın, bazan da kıyasıya bir yerginin yer aldığı yapıtlarında, gerçekçi bir anlayışla özgün tutumunu yaratmıştır. Bu bağlamda anlatım aracı olarak gördüğü duygu ve heyecan hem kendi yaşamından hem de yapıtlarından hiç eksik olmamıştır (http://www.lebriz.com.v3_artst/san_Bio.aspx?san_ID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 30).



Resim 103. Goya, Francisco, “Meyve, Şişe ve Ekmekli Natürmort”, 45x62 cm



Resim 104. Goya, Francisco, “Şemsiye”, 1777, 104x152 cm

3.1.1.31. Grozs, George (1893-1959)

Yeni Nesnellik akımına bağlı olan sanatçı, yergici ve kara mizah türündeki yapıtlarında toplumsal sorunları işlemiş, düşsel bir Gerçeküstücü anlayışla çalışmıştır.

Berlin’de Kraliyet Uygulamalı Sanatlar Okulu’nda ve Dresden’de Saksonya Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim gördükten sonra toplumsal taşlamalar içeren Karikatür’ler yapmaya başlamıştır. İlk desen kitabı 1915-16’da basılmıştır. Naif yaklaşımıyla bazan Pascin, bazan da Kubin doğrultusunda yapıtlar vermiştir. 1917-20 arasında Berlin’de Dadacılar’la birlikte olmuş, 1920’lerde bir yandan Dadacı bir anlayışla Fotomontajlar’lar yaparken öte yandan da Ozan Panizza’nın Cenazesi (1917-18, Devlet Gal., Stuttgart) gibi Gelecekçilik etkilerinin de gündeme geldiği ve toplumsal sorunları işlediği resimler yapmaya başlamıştır. Grosz bu çalışmalarıyla Yeni Nesnellik akımının en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Figürlerde kullandığı abartılı öğelerle Dışavurumcular’a yaklaşan sanatçı. Yazar Max Hermann Neisse’nin Portresinde (1925, Devlet Sanat Salonu, Mannheim) olduğu gibi gerçekçi bir resim anlayışı içinde, hiç de gerçekçi olmayan bir biçim tanımlamasına yönelmiştir. Bu yıllarda yaptığı ve desenlerinin toplatıldığı Yönetici Sınıfının Yüzü (1921) ve İşte İnsan (1927) adlı dizileriyle, solcu ve toplumsal taşlamacı bir sanatçı olarak ün kazanmıştır. 1932’de New York’taki Sanat Öğrencileri Birliği’nin çağrısı üzerine ABD’ye giden Grosz, ertesi yıl buraya yerleşmiştir. Amerika’da taşlamacı anlayışı bırakarak romantik manzaralar ve ölüdoğalar resimlemeye başlamıştır. Ancak bu eğilimi II. Dünya Savaşı sırasında kaybolmuş ve savaş yıllarında şiddet öğeleri içeren resimler üretmiştir. 1959’da

Almanya'ya dönen Grosz eleştirmenlerce Goya ve Dauimer'den bu yana en güçlü politik taşlamacı olarak görülmüş ve en az Hocarth kadar güçlü sayılmıştır (Bkz. Bölüm. 3.2, 31).



Resim 105. Grosz, George, “To Oskar Panizza”, 1917-18

3.1.1.32. Hoffman, Hans (1880-1966)

Alman asıllı ressam ve resim öğretmenidir. Münih'te Willi Schwarz ile birlikte güzel sanatlar okumuştur. Schwarz Hofmann'a izlenimcileri tanıtmıştır. 1903-1914 arasında zamanının çoğunu Paris'te geçirdi. Delaunay, Picasso ve Braque ile tanıştı ve o günkü Fransız resmini öncüleriyle yakın ilişki kurmuştur. Tablolarının boya dokusu canlı ve güçlü, kullandığı renkler parlaktır. Soyut resimlerinde hem geometrik, hem de düzensiz biçimlere yer vermiştir. İlk sergisini Berlin'de Paul Cassirer galerisinde açmıştır. 1915'te Münih'te bir sanat okulu kurmuştur. 1930 ve 1931'de Kaliforniya'da dersler verdi, 1934'te New York'ta Hans Hofmann Güzel Sanatlar okulunu sonra Provincetown'da da bir yaz okulu açmıştır. 1941'de Amerikan vatandaşı olmuştur, 1944'te Amerika'da ilk sergisini New York'ta Peggy Guggenheim'in Art of This Century gallery'de açmıştır. Avrupa'daki modern resim akımlarını A.B.D'ye tanıttı ve öğrencileri kanalıyla Amerikan Sanatının dünyada söz sahibi olmasını sağlamıştır (Bkz. Bölüm. 3.2, 32).



Resim 106. Hoffman, Hans, "Indian Summer", 1959, 72x60 cm

3.1.1.33. Hopper, Edward (1882-1967)

Amerikalı ressam, New York School of Art'da beş yıl Robert Henri'nin öğrencisi olmuştur, 1906 yılını Paris'te geçirmiştir. Resimlerinin fazla bir ilgi uyandırmadığını görünce 1915-1923 arasında ticari resimler ve gravürler yapmıştır. Gravürlerin beğenilmesiyle yavaş yavaş ün kazanmıştır, suluboya ve yağlıboya çalışmalarına başlamıştır. Ancak elli yaşlarında kendine özgü bir üslup sahibi olabilmıştır.

Az konuşan, ancak derin bir dünyası olan Hooper hiç bir zaman modern akımların etkisinde kalmamıştır. Resim yapmaktaki amacının tabiatın kendisine yaptığı etkileri mümkün olduğu kadar eksiksiz olarak yansıtmaktan ibaret olduğunu söylemiştir. Resimlerine genellikle dikey, yatay ve eğik çizgiler hakimdir. Sabahçı kahveleri, boş sokaklar, boş tiyatrolar en sevdiği konulardır. Dünyadaki kavgaları gizli gerilimleri ve maddeciliği kendi algıladığı biçimde dile getirmiştir (Bkz. Bölüm 3.2, 33).



Resim 107. Hopper, Edward, “Hopper, Edward”

3.1.1.34. Kandinsky, Vassily (1866-1944)

Soyut Sanat içinde Anlatımcı-Soyutlama'yı benimsemiş ve bu türün en önemli uygulayıcılarından biri olmuştur.

Rusça adı Kandinski Vasiliy Vasileviç'tir. Çocukluğunu Odessa'da geçiren Kandinsky. 1866'da Moskova Üniversitesi'ne girerek hukuk ve siyasal ekonomi öğrenimi yapmıştır. 1889'da bilimsel bir araştırma için gittiği Vologda ilinde Rus halk sanatına büyük ilgi duyması. 1895'te Moskova'da açılan Fransız İzlenimciler'i sergisinde gördüğü Monet'nin Saman Yığınları tablosuyla paletin gücünü anlaması ve gene Moskova'da dinlediği Wagner'in Lobengrin operasının düşündürdüğü renkler, yaşamını büyük ölçüde etkilemiştir. Hukuk mesleğini bırakan Kandinsky, ressam olmaya karar vermiş ve bu amaçla 1896'da Münih'e giderek Anton Azbe'nin (1862-1907) sanat okuluna yazılmıştır. Azbe'yle iki yıl çalıştıktan sonra 1900'de, Münih Akademisi'nden ayrılmış, ertesi yıl Phalanx grubunu kurmuş ve topluluğun aynı adla açtığı sanat okulunda dersler vermiş, grup üyelerinin ve öteki çağdaş Avrupalı sanatçıların yapıtlarından oluşan sergiler düzenlemiştir. Münih'e geldikten kısa bir süre sonra Jugendstil'in ve Ard-İzlenimcilik'in etkisiyle kendini akademik Rus Gerçekçilik'inin egemenliğinden kurtaran sanatçının bu dönem yapıtları manzaralardan, Rus ve Alman efsaneleriyle peri masallarından seçilmiş görünümünden oluşur. Kandinsky bu resimlerinde giderek yoğunlaşan ve bağımsızlaşan renkleri tuvaline düz bantlar ya da küçük lekeler halinde sürmüş ve ışıklı yüzeyler elde etmiştir (ör. Renkli Yaşam, 1907).

1903-09 arasında Phalans'ta öğrencisi olan ressam Gabriele Münter'le (1877-1962) birlikte İtalya, Hollanda ve Tunus'a geziler yapan Kandinsky, 1906-07'de Paris'te kalmış, bu süre içinde hem çağdaş Fransız sanatının gelişimi incelemiş hem de Fovizm'in estetik anlayışını özümsemiştir. 1908'de Almanya'ya döndükten sonra anavatanına yaptığı yıllık geziler dışında 1914'e değin Münih'te ve Münih yakınındaki Mumau adlı Bavyera köyünde yaşamıştır. Bavyera halk sanatının etkisiyle Rus folkloruna ilişkin anıları canlanan Kandinsky'nin bu dönemde yaptığı manzaralar ve efsanevi sahnelerde konu önemini yitirmiş, renk tonları zenginleşip yoğunlaşmış, biçimler yalınlaşarak koyu çizgilerle sınırlanmıştır. Tematik ögenin giderek geri çekildiği bu yapıtlarda sanatçı kendini yalnız rengin duyusal ve simgesel değerleriyle anlatmaya çalışmıştır (ör. Doğaçlama II için Çalışma-Cenaze, 1909). 1909'da Jawlensky, Werekfin, Kubin ve Münter'le birlikte Dışavurumcu ilkelerin savunulduğu Yeni Sanatçılar Birliği'ni oluşturan Kandinsky, üyeler arasında çıkan anlaşmazlıklar

nedeniyle 1912’de birlikten ayrılmış ve Marc’la birlikte Der Blaue Reiter’ı kurmuştur.

Kandinsky, ilk soyut resim kabul edilen ve hiçbir figüratif karşılığı olmaksızın tümüyle renklerin ve biçimlerin duygusal etkisine dayanan ilk Soyut Suluboyasını 1910’da gerçekleştirmiştir. Ancak sanatçı gene aynı yıl yazdığı ve 1912’de yayımladığı *Über das Geistige in der Kunst* (Sanatta Zihinsellik Üzerine, 1993) adlı incelemesinde tam soyutlamaya karşı bir uyanda bulunarak, gerek sanatçıların, gerek izleyicilerin dış dünyadan gönderme noktalarına gereksinimleri olduğunu yoksa katışıksız renk ve bağımsız biçim kullanımının bir kravata ya da bir halıya benzeyen geometrik bir dekorasyonla sonuçlanacağını belirtmiştir. Nitekim Kandinsky’nın 1910’dan 1912’ye değin yaptığı resimleri hâlâ nesnel deneylerden izler taşımaktadır. Bu izler ancak 1912’den sonra tümüyle yok olmuş ve sanatçı geliştirdiği Anlatımcı-Soyutlama’yla kendini yalnızca salt renklerin ve biçimlerin uyumuyla ifade etmeye başlamıştır. Gene bu tarihlerde Kübizm’in, Orfizm’in ve Gelecekçilik’in etkisiyle Kandinsky’nin yapıtlarındaki yanılsamalı uzam yerini, Kübistler’in üst üste binen ve iç içe geçen yüzeyler ve düzlemler sisteminden oluşan derinliksiz bir resim uzamına bırakmıştır. Ancak sanatçı resimlerindeki bu düzlemlerin belirginliğiyle uzamın sonsuzluğunu karşılaştırarak Kübizm’in usçuluğuna, anlatımcı ve dramatik bir gerilim kazandırmıştır (ör. Kompozisyon VI, 1913). I.Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Rusya’ya dönen sanatçı, 1917 Devrimi’nden sonra Narkompros’un Görsel Sanatlar Bölümü’nde (İzo) görev almıştır. Bu dönem içinde Suprematist ve Yapımcı sanatçılarla da yakın ilişki içinde olan Kandinsky’nin gerek Narkompros, gerek İnkhuk ve Vkhutemas için önerdiği programların giderek Toplumcu Gerçekçilik’i benimseyen yönetim ve çevrelerce tepkiyle karşılanması sanatçının Rusya’dan ayrılmasına neden olmuştur.

Rusya’da evlendiği eşi Nina’yla 1921’de Almanya’ya dönen Kandinsky, 1922-33 arasında Bauhaus’ta öğretmenlik yapmış, 1924’te Jawlensky, Feininger ve Klee’yle birlikte Dört Maviler grubunu kurmuş, 1926’daysa Punkt und Linie zu Fläche’yi (Düzleme Göre Nokta ve Çizgi) adlı kitabını yayımlamıştır. Gerek Yapımcılık’ın, gerek Suprematizm’in ve Bauhaus’un etkisiyle sanatçının 1920’lerde yaptığı resimlerde anlatımcı nitelik tümüyle yok olmuştur. Bu resimler genellikle düz beyaz bir yüzey üstüne dağıtılmış daire, üçgen ve kare gibi düz ve parlak renkli geometrik biçimler düzeninden oluşur (ör. Kompozisyon VIII, 1923). 1933’te Bauhaus’un Nazi yönetimi tarafından kapatılması ve Almanya’daki siyasal gelişmeler nedeniyle Paris’e yerleşen Kandinsky ölümüne değin burada yaşamıştır. Yer yer Arp’ın biyomorfik dünyasının ve Miro’nun düşsel resimlerinin izlerinin görüldüğü bu son dönem yapıtlarında

Kandinsky'nin 1920'lerdeki resimlerine egemen olan geometrik ögeler azalmış, biçimler daha esnekleşerek yumuşamıştır (ör.Göğün Mavisi, 1940). Kandinsky'nin resimleri birçok soyut eğilimli sanatçıyı, özellikle de Soyut-Dışavurumcular'ı büyük ölçüde etkilemiştir (Bkz. Bölüm 3.2, 34).



Resim 108. Kandinsky, Vasily, “Composition V”, 1911, 190x275 cm

3.1.1.35. Kiefer, Anselm (1945)

Yeni-Dışavurumculuk akımının en çok üstünde durulan Alman sanatçısı Kiefer, büyük ölçekli tuvallerinde harap manzaraları, savaş sonrası çevrelerini dile getiren geniş ufuklu görünüşleri, abartılmış bir perspektifin kullanıldığı iç mekânları konu almaktadır. Kiefer'in genellikle siyah, gri ve kahverengi olan resimleri, kaim boya tabakalarından ötürü yakından bakıldığında kabartma hissi verir. İlk kişisel sergisini 1973'te Köln'de açan sanatçı, Almanya'nın avant-garde sanatı tanıtan Documenta (Kassel) sergilerinde ünlenmiştir. Resimlerinde figür kullanmamasına karşın psişik baskılan, ölümü ve yalnızlığı dile getiren, manzaralarına tarihsel bir boyut kalabilen Kiefer'in aynı zamanda espi olarak eski romantik Alman ressamlarıyla yakınlık kurduğu ileri sürülmektedir (Bkz. Bölüm 3.2, 35).



Resim 109. Kiefer, Anselm “Nuremberg”, 1982, 280x380 cm

3.1.1.36. Klee, Paul (1879-1940)

Önceleri Dışavurumcu sanatçılarla birlikte olmuş, giderek kendi adıyla birlikte anılacak olan özgün bir üslup geliştirmiştir.

1898-1901 arasında Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim gören Klee, 1901-02 arasındaki İtalya gezisinin ardından Louis Moilliet’yle (1880-1962) birlikte Paris’e gitmiş, 1906’da da Münih’e yerleşmiştir. Bu dönemde resimlerini cam üstüne yapan sanatçı, 1911’de Der Blaue Reiter grubuyla ilişki kurmuş, ertesi yıl grubun ikinci sergisinde yer almıştır. Daha bu yıllarda çocuk resimlerinin önemini kavramış ve onların ilksel anlamda sanatsal başlangıçlar olduğunu belirtmiştir. 1912’de Paris’e yaptığı gezide Rousseau, Picasso ve Delaunay’nın sanatını tanıyan Klee’nin ilgisini özellikle, “yetkin bir biçimde düzenlenmiş tümüyle soyut yapılar” diye adlandırdığı Delaunay’nın resimleri çekmiş; ayrıca, kendi düşsel görüntülerinin benzerlerini bulduğu Ensor’un yapıtlarıyla da ilgilenmeye başlamıştır. 1914’te Macke ve Moilliet’yle birlikte

Tunus'a gitmiş, bu gezi ve Macke'yle arkadaşlığı sonucu yeni bir renksel duyarlığa ulaşmıştır. Aynı yıl yaptığı Kırmızı ve Beyaz Kubbeler ile Picasso'ya Saygı, kazandığı renksel duyarlığın örnekleridir. Sanatçının özgün üslubu bu yıllarda gelişmeye başlamıştır.

Klee, I.Dünya Savaşı sırasında Alman ordusuna katılmış, önce uçakların kanatlarını boyamakla görevlendirilmiş, 1917'de de Bavyera Havacılık Okulu'nda yazıcı olarak çalışmıştır. Macke ve Marc'ın cephede ölmelerinden çok etkilenen Klee savaşın bitmesiyle büyük bir hızla çalışmaya koyulmuştur. Stüdyosunda arkadaşlarıyla birlikte müzik çalışmaları da yapan sanatçının Bach ve Mozart'a ilgisi, sanatında da belirli düzenlemelere neden olmuş, onu "ritmik devinim" olgusunu görsel dile aktarma çabalarına yöneltmiştir. 1920'de Gropius tarafından Bauhaus'a çağrılmış, ertesi yıl Bauhaus'un öğretim kadrosuna katılmıştır. Bu gelişme salt kendisinin öğretmenlik mesleğine başlaması açısından değil, aynı zamanda sanatsal çalışmaların belli bir düzene koyulması, giderek tüm modern sanatın temel ilkelerinin saptanması açısından da önemlidir. Klee'nin de katılmasıyla Bauhaus'ta Rönesans atölyelerini anımsatan enerjik bir sanat ortamı doğmuştur. Doğrudan öğrenciler önünde yapılan resim çalışmaları, sanatçıyı özgün bir biçimde çalışmaya yöneltmiş; derslerinde, en ilkel resimsel öge olan noktadan başlayarak tüm resim serüvenini gözler önüne sermiştir. Bu süreçte "biçim üretimi"ne ve "resimsel biçimler"e ilişkin kuramlarını geliştiren Klee, aynı zamanda "gelişim" ve "devinim"in tiplerini ve olası düzenlerini de incelemiş ve resmin temel öğeleri olan renk ile çizginin doğal niteliklerini ve sanatsal üretim çabası içindeki konumlarını belirleyerek kendi verimini de, saptadığı ilkeler ışığında gerçekleştirmiştir. Irmak Manzarası (1924) ve Balığın Çevresinde (1926, Modern Sanat Müz., New York) adlı resimlerinde olduğu gibi figüratif anlatımdan kaçınmamış, tersine belirlediği resimsel ilkelerin doğrultusunda fantastik düzenlemelere gitmiştir. Yapıtlarında dokusal nitelikleri de vurgulayan sanatçı, tuval üstünde çalıştığı gibi, çok değişik gereçler üstünde de resimsel düzenlemeler yapmıştır. Alçı bir zemin üstünde, boyama ve kazıma tekniğini birarada kullanarak yaptığı Büyülü Bahçe (1926) bu tür yapıtlarına bir örnektir. Bunlarda doğal, insan yapısı ve geometrik biçimler birarada kullanılmış; tüm bu biçimler düzenlenişlerinden doğan şiirsel bir evrende yer almıştır. 1924'te, Kandinsky, Feininger ve Jawlensky'yle birlikte Die Blauenvier grubunu kuran Klee, aynı yıl "Modern Sanat Üzerine" başlıklı konferansında sanatın bir amaç değil bir süreç olduğunu vurgulayarak sanatçının görüneni yansıtmadığını, onu görünür kıldığını savunmuştur. Bauhaus'taki derslerinde geliştirdiği kuramları 1925'te Pädagogisches

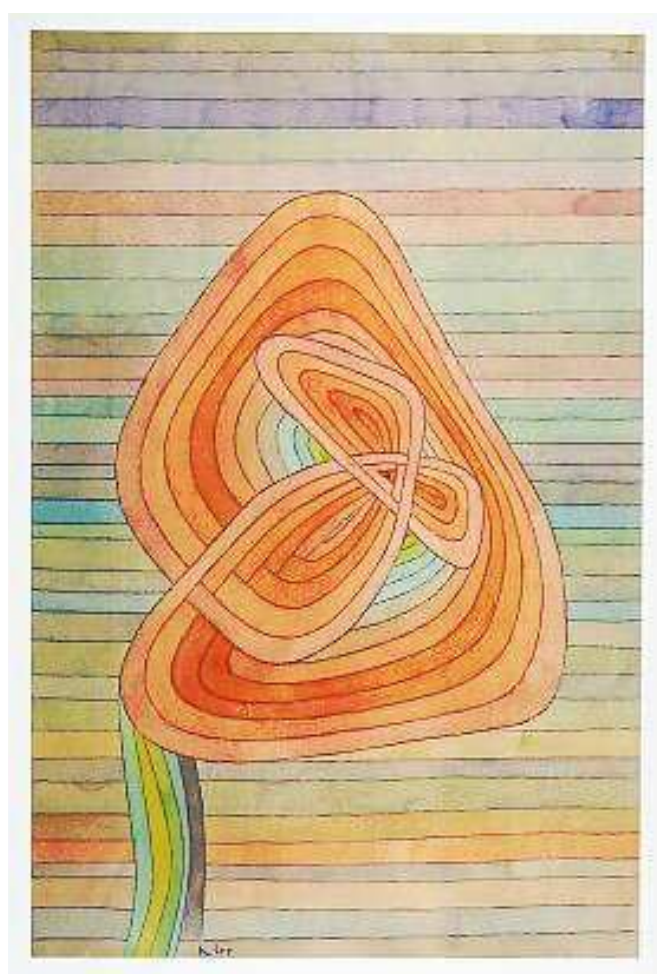
Skizzenbuch (Pedagojik Taslaklar Kitabı) başlıklı bir kitapta yayımlayan sanatçı, 1931'de Bauhaus'tan ayrılarak Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde profesör olmuştur. 1933'te Nazi Partisi'nin yönetime geçmesiyle Bern'e gitmiş ve çalışmalarını burada sürdürmüştür.

Nazi baskısının başladığı yıllardan sonra giderek sağlığı bozulmasına karşın, Klee yaşamının sonuna değin etkin bir biçimde çalışmayı sürdürmüştür. Ancak resimsel öğeleri kullanım biçimi ve üslubu belirli değişiklikler göstermiş, son yıllarında renkleri daha koyu bir ölçekle kullanmaya başlamıştır. Bunun yanında ilk yılların neşeli, oyun dolu üslubu yerini acı dolu bir mizaha bırakmıştır. Bir Çocuğun Yazgısı ve Kemerli Köprü'nün Devrimi (1937) kabaca çizilmiş desenleri ve tek renkli özellikleriyle hem soyut, hem nesnel biçimleri belirtirler. 1927'de Mısır'a yaptığı gezi sonucunda elde ettiği kaligrafik nitelikler, bu tarihten sonra ve özellikle de son dönem yapıtlarında güçlü bir biçimde kendini gösterir. Harf izlenimi yaratan çizgiler, aynı zamanda Klee'nin düşsel evreninde simgesel göstergeler olarak da işlev kazanırlar. Güzel Çiçeklik (1939) adlı yapıtı, kumaş üstüne boya ve yumurta karışımıyla gerçekleştirilmiş, değişik gereçlerin kullanılmasıyla da. büyümlü etki, dokusal niteliklerle zenginleştirilmiştir. Son dönem yapıtları arasında düz bir biçimde resmedilmiş ve kabaca çizilmiş guvaş çalışmalar da yer almaktadır. Ölüm ve Ateş (Klee Vakfı, Bern) ile Ölüdoğa gibi 1940 ürünü yapıtları, son zamanlarda yaşadığı düşünsel gerilimi tüm açıklığıyla yansıtmakla birlikte, teknik ve biçimsel ustalığı son çalışmalarına değin yetkin bir biçimde sürmüştür. Bu yüzden bazı eleştirmenler son yıllardaki bu yapıtlarının tüm yaşamının en iyi ürünleri olduğunu savunurlar.

Hiçbir akımın temsilcisi olmayan Klee, resimsel öğelerin ve düşünüşün özgür kılınması yolundaki çabalarıyla Dadacılık ve Gerçeküstücülük akımlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Yaşamı boyunca ürettiği yaklaşık 8 bin yapıt ve kullandığı çeşitli tekniklerle modern sanatın seçkin ustaları arasında yer almaktadır (Bkz. Bölüm 3.2, 37).



Resim 110. Klee, Paul, "Red Bridge", 50x70 cm



Resim 111. Klee, Paul, "Lovely Flower", 99x61 cm

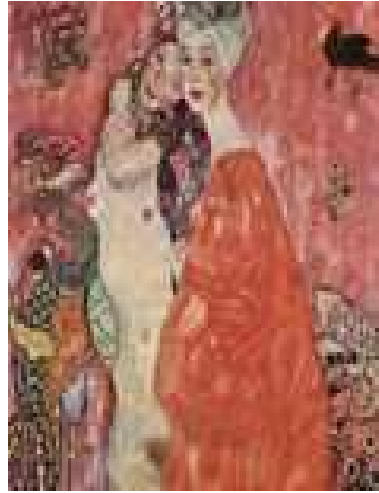
3.1.1.37. Klimt, Gustav (1862-1918)

Klimt 14 Temmuz 1862’de, Viyana yakınlarındaki Baumgarten kasabasında, Ernst ve Anna Klimt’in ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Altın ve gümüş oymacısı olan babası, ailesini kıt kanaat geçindirebilmektedir. Klimt’in çocukluğu fakirlik içinde geçmiştir. 1876-1882 yılları arasında Viyana Uygulamalı Sanat Okulu’nda okuyan Klimt, mezun olduktan sonra kardeşi Ernst Klimt ve arkadaşı Franz Matsch ile birlikte duvar resimleri yaparak hayatını kazanmaya başlamıştır. Kısa sürede ünü yayılan üçlü, pek çok kilise, müze, tiyatro ve devlet binasının iç süslemelerini yapmışlardır. 1888’de Avusturya imparatoru I. Franz Josef tarafından liyakat madalyasıyla ödüllendirilen Klimt, 1892’de hem babasını, hem de kardeşi Ernst’i kaybetmiştir. Aynı sıralarda tanıştığı genç moda tasarımcısı Emilie Flöge, Klimt’e hayatının sonuna kadar eşlik edecektir. 1894’te Klimt Viyana Üniversitesi’nin büyük salonunun tavanını süslemekle görevlendirilmiştir. Klimt’in 1900-1903 arasında tavan için sunduğu Medizin (Tıp), Philosophie (Felsefe) ve Jurisprudenz (Hukuk) adındaki üç resim, üniversite yetkililerince fazla “radikal”, “karamsar” ve “pornografik” bulunmuş ve resimler tavana astırılmamıştır. Bu arada Philosophie, 1900 Uluslararası Paris Fuarı’nda altın madalyaya lâyık görülmüştür. (Bu üç resim, birkaç kez el değiştirdikten sonra 1943’te Viyana’nın kuzeyindeki Immendorf Kalesi’ne getirilmiş, 1945’te Avusturya’dan çekilen Naziler’in çıkardığı yangında yok olmuşlardır). 1897 yılında Klimt, bir grup sanatçı ile birlikte, zamanın akademik sanat anlayışına karşı çıkan Viyana Sezession grubunu kurdu ve grubun ilk başkanı seçilmiştir. Sezessioncular, kendi sergi sarayları ve *Ver Sacrum* (Kutsal Bahar) adındaki dergileri aracılığıyla, Art Nouveau anlayışını Viyana’da yaymaya çalışmışlardır. Klimt’in 1902’de Sezession sergi sarayının duvarı için yaptığı *Beethoven Frizi*, zengin sembolizmi ve zarif süslemeleriyle Klimt’in tarzını en iyi yansıtan eserlerdendir. Klimt, 1905’te bazı Sezession üyeleriyle anlaşamayarak gruptan çekilmiştir. 1900’den itibaren Klimt, yazlarının çoğunu Salzburg yakınlarındaki Attersee gölünün kıyısında manzara resimleri yaparak geçirmiştir. En ünlü eserlerinden biri olan Öpücük resmini de 1907-1908 arasında burada yapmıştır. Klimt, 1908-1913 yılları arasında Prag, Dresden, Münih, Venedik, Roma ve Budapeşte’de pek çok sergi ve bienale katıldı, 1911’de Ölüm ve Yaşam adlı eseriyle Roma Dünya Fuarı’nda birincilik ödülü almıştır. 1909-1911 arasında, mimar dostu Josef Hoffmann’ın Brüksel’de yaptırmakta olduğu Stoclet Palais adlı villanın duvar süslemelerini yapmıştır. Klimt, 6 Şubat 1918’de beyin kanaması

sonucu hayatını kaybetmiş ve Viyana'daki *Hietzing* mezarlığına gömülmüştür (Bkz. Bölüm 3.2, 37).



Resim 112. Klimt, Gustav, “Beethoven Frizi”nden ayrıntı, 1902



Resim 113. Klimt, Gustav, “Arkadaşlar”, 1916-1917



Resim 114. Klimt, Gustav, “Adele Bloch-Bauer”, 1907

3.1.1.38. Linchtenstein, Roy 1923-1997

Tüketici Amerikan kültürünün ürünü olan Sanat içinde, reklâm, afiş ve popüler magazinlerin yayın tekniklerini ve görsel yaklaşımlarını kullanarak, güncel yaşamdan aldığı olağan konularla özgün ve çarpıcı olduğu kadar genel beğeni ve sanat üzerinde düşündürücü ürünler ortaya koymuş bir sanatçıdır.

1939-40'ta New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde, yerel konuları ve kent insanlarını işleyen Reginald Marsh'ın (1898-1954) öğrencisi olmuş; 1940-43 arasında eğitim gördüğü Ohio Eyalet Üniversitesi'nde 1946-49 arasında da lisansüstü çalışmasını tamamlamıştır. Bir süre serbest çalıştıktan sonra 1957-60 arasında Oswego, New York Üniversitesi Eğitim Yüksekokulu, 1960-63 arasında da New Jersey Rutgers Üniversitesi'nde öğretmenlik yapmıştır. Lichtenstein'in sanatında Marsh'ın halk kültürüne ve yerel konulara yakınlığı, eleştirel esprisi ve New York kentinin etkisi vazgeçilmez unsurlar oluşturmıştır. 1950'lerdeki ilk resimlerinde, Frederic Remington (1861-1909) gibi Batı Kıyısı Amerikan manzara ressamlarına benzer biçimde, kovboy ve Yerliler'i konu alan Lichtenstein bir süre Soyut-Dışavurumcular'ı (Soyut-Dışavurumculuk) izledikten sonra popüler kültür öğelerine ilgi duymuştur. 1960'larda Miki Fare, Donald Amca gibi figürleri çiklet ambalajlarından büyütüp resimlemeye yönelmiş, giderek bu reklâm imgeleri ve resimli roman parçaları yapıtlarının konularını oluşturmaya başlamıştır. Bundan sonra birkaç yıl içinde New York'un en popüler sanatçısı olan Lichtenstein, bir köpüklü sabun reklâmı için basit çizgilerle çizilmiş ve tonlandırılmış banyo yapan bir kadın resmini büyütüp çarpıcı renklerle sunduğu ya da bir resimli roman kahramanının duygusal bir anını gösteren bir magazin karesini aynı biçimde resme dönüştürdüğünde, estetik ve kültürel değerler üzerinde düşünmeye yol açan bir anlatım türü ortaya çıkarmıştır. Warhol ya da Rosenquist gibi öteki Pop sanatçılarından farklı olarak tüketim kültürünün öğe ve konularını, tüketimi zorlayan reklâm ve matbaacılık teknikleriyle işlemesi açısından Lichtenstein'in sanatı, başka bir anlatım türünden aktarma olmasına karşın, yeni bir kapsam, sunu ve ölçek içinde bambaşka anlamlar kazanmış; adi baskı yöntemlerinin gren, nokta, kalın ayırıt çizgisi, siyah gölge gibi öğelerinin kullanılmasıyla da beklenmedik biçimde yeni estetik değerlere kavuşmuştur. Nitekim, Lichtenstein'in resimlerindeki temel kaynak unutulabildiği anda, büyük boylarda uyguladığı biçimler klasik bir nitelik kazanır. Gerçekten de sanatçı 1963-65 arasında soyut biçimlerin ön plana çıktığı bazı çalışmalar yaparak amacının yalnızca anlatımsal olmadığını kanıtlamıştır. 1970'lerden sonra aynı,

tekniklerle Matisse, Picasso gibi sanatçıların resimlerinden esinlenen uygulamalar yapmışsa da, en çok ilk dönemlerindeki çarpıcı bir zemin üstüne yaptığını pirzola, tabanca ya da resimli roman kahramanlarıyla (ör. Günaydın Sevgilim, 1964) bilinir. Ayrıca, 1965'te Patlamalar, 1977'de de Heykeller adıyla çaydanlık, fincan, lamba gibi olağan nesneleri simgeleyen, parlak sarı ve mavi boyalı tunç heykel dizileri yapmıştır (Bkz. Bölüm 3.2, 38).



Resim 115. Lichtenstein, Roy, “Thinking of him”, 60x80 cm

3.1.1.39. Magritte, Rene (1898-1967)

Kökleri 15. yüzyıla uzanan bir sanat geleneğinin varolduğu; Jan Van Eyck, Bosch, Bruegel, Rubens, Jordaens gibi rönesans ve barok dönemin büyük sanatçılarının yetiştiği Belçika’da yaklaşık iki yüz yıllık bir sürecin ardından 19. yüzyılın sonunda bir sanatsal canlanma söz konusu olmuştur. James Ensor ile aralarında Felicien Rops ve Khnopff gibi isimlerin bulunduğu etkili bir sembolist çevrenin varlığı Belçika’nın modern sanatın eşiğinde yaşadığı uyanışın göstergeleridir. Rene Magritte, böyle bir dönemde 21 Kasım 1898’de Belçika’da, Lessines’de dünyaya gelmiştir.

Ailenin üç erkek çocuğundan en büyüğü olan Rene'nin babası bir tüccardır ve aile sık sık şehir değiştirmektedir. Rene'nin daha çocukluk yıllarında tanık olduğu bazı sıradışı olaylar onun imgelemine derinden etkilemiştir. Gilly'de yaşadıkları evin üzerine esirleri taşıyan bir balon düşmüş, 1905 yılında küçük bir kız çocuğuyla mezarlıkta yürürken sehpa başının üzerinde resim çalışan bir ressamla karşılaşmıştır. Bu şaşırtıcı imgelerin iç dünyasını canlandırdığı çocukluk döneminde yaşadığı bir diğer olay ise diğerlerine göre oldukça acı bir deneyim olmuştur. Châtelet'te yaşadıkları sırada 12 Mart 1912'de sanatçının annesi kendini Sambre nehrine atarak intihar etmiştir. Kimi yazarlar Magritte'in resimlerinde zaman zaman ortaya çıkan nehir tasvirlerinin bu olaya bir gönderme niteliği taşıdığının altını çizmektedir. Aynı yıl Magritte ailesi Charleroi şehrine taşınmıştır. 1913 yılında 15 yaşındayken, Charleroi panayırında, ileriki hayatında çok önemli bir yere sahip olan Georgette Berger ile karşılaşmış ve 13 yaşındaki kız onu adeta büyülemiştir. Ancak daha sonra uzun yıllar bir daha onu görmemiş ve Georgette ilk gençlik yıllarının unutulmaz bir hayali olarak belleğine kazınmıştır. Pek başarılı bir öğrenci olmayan genç Rene, liseyi bitirdikten sonra 1916 yılında Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolmuştur. Burada desen, dekoratif resim ve süsleme kompozisyonu atölyelerini izlemiş ve sembolist Constant Montald ile Gisbert Combaz'ın öğrencisi olmuştur. Bu sırada en yakın arkadaşı olan genç şair Bourgeois ile birlikte modernlik ve İtalyan fütürizmine ilgi duymuştur. 1919'da avant garde ressam Pierre Louis Floquet'ten fütürizmi öğrenmiş ve kübizm-fütürizm esinli resimler üretmiştir. Yeni bir resim dili arayan Magritte için ilk başta saf geometrik soyutlama mantıklı bir yaklaşım olarak gözükmüştü ve bu tarzdaki resimlerini 1920 yılında Floquet ile birlikte sergilemiştir. 1920, aynı zamanda bir tesadüf sonucunda Georgette Berger'le tekrar karşılaştığı yıldır. 1921 yılında askerlik görevini tamamlamış olan Magritte, 28 Haziran 1922'de Georgette ile evlenmiş ve bir duvar kağıdı fabrikasında grafiker olarak çalışıp duvar kağıdı motifleri üretmiştir. Aynı yıl sanat hayatını etkileyen iki önemli karşılaşma söz konusu olmuştur. Bunlardan ilki, sanat anlayışını bütünüyle değiştirecek olan Giorgio de Chirico'nun resimleriyle tanışmasıdır. Chirico'nun Aşk Şarkısı adlı resminin renkli baskısını gördüğünde derinden etkilenmiştir. Metafizik

resmin kurucusu olan İtalyan sanatçının tarzı onun için yol gösterici olmuştur. Hayatındaki ikinci karşılaşma ise sanatında daha kısa vadeli bir etki yaratmış olmalıdır. 1922 yılında, oldukça kişisel bir geometrik soyut tarz geliştirmiş olan Victor Servranx'la tanışmış ve onunla soyut denemelere girişmiştir (http://www.lebriz.com.v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.2007).



Resim 116. Magritte, Rene, “Büyük Savaş” 1964



Resim 117. Magritte, Rene, “İnsanlık Durumu” 1933

Sanatçı aynı dönemde Lecombe, Mesens, Nouge, Goemans gibi ressam ve yazar arkadaşlarıyla yakın ilişki içerisinde olmuş, 1925 yılında Mesens’le birlikte sadece bir sayı yayınlanan Oesophage adlı dergiyi çıkartmış, bunu 1926 yılında üç sayı yayınlanan Marie izlemiştir. Belçika’da gerçeküstücülüğe yakın bir sanat ortamının içinde yer aldığı görülen Magritte, 1925 yılında Galerî Centaure’la bir sözleşme yapmış ve tüm zamanını resme ayırmaya başlamıştır. 1927 yılında Brüksel’deki bu galeride 61 çalışmasıyla ilk sergisini gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda yazar Louis Scutenaire ile tanıştığı 1927 yılında sanatçı, Georgette ile birlikte sanatsal gelişmelerin daha sıcak yaşandığı Fransa’ya, Paris yakınındaki Perreux- sur- Marne’ye taşınmıştır. Burada kısa süre içinde gerçeküstücü çevrelerle yakın ilişki kurmuş, Eluard ve Breton’la yakın bir dostluk geliştirmiştir. Rene ve Georgette Magritte, 1929 yılında Paul ve Gala Eluard ve Dali ile birlikte İspanya’yı ziyaret etmişlerdir. Magritte gerçeküstücülerin bütün çalışma ve tartışmalarına katılmış, 1929’da La Revolution Surrealiste dergisinin son sayısında resimleri yayınlanmıştır.



Resim 118. Magritte, Rene, "Kadın", 1933



Resim 119. Magritte, Rene, "Tecavüz", 1945

Paris'e gelmeden önce geliştirdiği resim dilini 1930'a kadar olan dönemde geliştirme olanağını bulmuştur. İlgisiz nesnelerin uyuşmaz ilişkiler içinde yanyana getirilmesinden oluşan resimleriyle gerçeküstü anlatıma yakınlaşmıştır. Bu dönemde özellikle söz ve imge bağlantısı üzerine düşünmeye başlamış ve resimlerinde her iki unsura da yer vermiştir. 1929 yılında ilkinin yaptığı Sözcüklerin Kullanılışı bir pipo tasviri ve altında Fransızca olarak yer alan bu bir pipo değildir yazısından oluşmaktadır. Söz imgeyi yadsır gibi gözükse de, gerçekten de yazının üstünde yer alan gerçek, içine tütün konup içilebilecek bir pipo değildir. Söz ve imge arasındaki bu çelişki izleyende şaşkınlık yaratmaktadır. Breton'un 1928'da yayınlanan Gerçeküstücülük ve Resim adlı kitabında Magritte'e yer vermemesi iki sanatçının arasının bozulmasına neden olmuştur. Aynı yıllarda 1930 krizinin etkileri hissedilmektedir ve Magritte'in arkadaşı Goemans, Paris galerisini kapamak zorunda kalmıştır, ayrıca pekçok galeri ve koleksiyoner sanat ortamından çekilmiştir. Bu koşullarda Magritte, Brüksel'e geri dönmüş ve ticari işlere yönelmiştir. 1930-40 yılları Magritte'in yaşamında ekonomik açıdan sıkıntılı bir dönemi ifade etmektedir. Arkadaşlarının ve sponsorlarının desteğiyle günlük yaşamını sürdürmektedir. Ancak, yine aynı yıllarda kariyeri yükseliş içindedir. Paul Colmet, Louis Scutenaire, Marcel Marien gibi yazarlarla dostluk kurmuş, resimleri bütün önemli gerçeküstücü sergilerde görülmeye başlamıştır. Resimleri 1936 yılında New York Julian Levy Galerisi'nde ve 1938'de arkadaşı Mesens'in organizasyonu ile Londra'da sergilenmiştir. Sanatçının bu dönem resimleri arasında en tanınmış olanlardan biri 1933 tarihli İnsanlık Durumu'dur. Resim, beyaz bulutların gezindiği mavi bir gökyüzü ve içinde bir patika ve güzel bir ağacın bulunduğu manzaraya açılan perdeleri iki yana açılmış büyük bir pencerenin yer aldığı bir iç mekânı tanımlamaktadır. Ancak pencerenin hemen önünde arkadaki manzaranın devamı olan şövale üzerinde bir resim bulunmaktadır. Manzaradaki patika resimde devam etmekte, gökyüzündeki küçük bulutun bir kısmı tuvalin yüzeyini okşayarak süzülmetedir.



Resim 120. Magritte, Rene, “Saldırı Tehdidi”, 1946



Resim 121. Magritte, Rene, “Sözcüklerin Kullanımı”, 1926



Resim 122. Magritte, Rene, “Kişisel Değerler”, 1952

1934 tarihli Sürekli Devinim ve 1937 tarihli Şifacı adlı resimlerde de nesne ve figürleri şaşırtıcı konumlarda ele almaya devam etmiştir. 1940 yılında Alman işgaliyle birlikte hayatının zor dönemlerinden birini yaşamıştır. Savaş yıllarında Avrupa’yı terketmeyen az sayıdaki sanatçıdan biridir. Güney Fransa’ya Carcassonne’a taşınmıştır. Bu dönemde hayatın güzel yönlerini vermek için yaprak kuşlar resmetmiştir. Daha sonra da kullanacağı bu temanın erken örneklerinden biri 1942 tarihli Define Adası’dır. 1943 yılında Renoir’ın Yıkılanlar’ından oluşan bir retrospektif sergiyi gördükten sonra yeni bir tarzı denemeye başlamıştır. 1943-47 arasında alışılmış tarzda resimleriyle birlikte uyguladığı bu yeni anlayış, sanatçının İzlenimci dönemini işaret etmektedir ve daha parlak bir palet ile kendisini ifade etmektedir. Savaşın sona ermesiyle birlikte 1945 yılında Belçika Komünist Partisi’yle kısa süreli ilişki içinde olmuş ve 1946-48 yılları arasındaki devrimci gerçeküstücülerin eylemlerine katılmıştır. Bu dönemde Alexander Iolas, sanatçının Amerika Birleşik Devletleri’ndeki temsilcisi olmuş ve 1947 yılında Maeght Galerisi’nde başarılı bir sergi düzenlemiştir. Aynı yıl yazar dostu Louis Scutenaire tarafından sanatçının

ilk monogramı yayınlanmıştır. 1948 yılında ise Paris'te Galerie du Faubourg'da bir sergisi düzenlenmiştir. Savaş sonrası döneme ait yapıtları arasında en çarpıcı olanı 1945 tarihli Tecavüz'dür. Resim kadın cinsel organlarının biçimlendirdiği bir yüzü göstermektedir ve resimlerinde çoğu zaman karşılaşılan kadın temasının farklı bir yorumudur. Tecavüz ve 1947 tarihli Yatak Odasında Felsefe gibi resimlerde bir yandan kadını nesneleştiren cinsel kimlik vurgulanırken diğer yandan bu kimliğin olumsuz gücü hicvedilmektedir. Bununla birlikte Kara Büyü (1945) ve Mükemmel Gemi (1946) gibi resimlerde çıplak kadın vücudunun saf güzelliği ten renginden maviye, topraktan gökyüzüne doğru yükselen bir renk değişimiyle vurgulanmıştır. Bu kez kadın kutsal aşkın bir sembolüdür. Sanatçı 1952 yılında yeni yayınlanmaya başlayan La Carte d'Apres Nature'ün yöneticisi olmuştur. 1953 yılında Londra, Roma, Paris ve New York sergileri gerçekleşmiş, 1954 yılında ise Brüksel'de ilk büyük retrospektifi düzenlenmiştir. Bu dönemde bazı büyük duvar resmi siparişlerini gerçekleştirmiş olan Magritte, 1961- 4 arasında Rhetorique adlı dergiyi yayınlamıştır. 1960 yılında Paris'te Breton'u ziyaret etmiş, 1965'de Moma'daki büyük retrospektif sergisi için New York'a gitmiştir. Ölümünden kısa süre önce resimlerindeki değişmez temalara dayanan birkaç heykel çizimi yapmış ve bunlar bronza dökülerek 1968'de Paris'te sergilenmiştir. 15 Ağustos 1967'de hayata veda eden Magritte, veristik gerçeküstü resmin önemli temsilcilerinden biridir. Kuş, kadın, gökyüzü, su, melon şapkalı figürler, elma gibi resimlerinde sık tekrar ettiği unsurlarla tanınan sanatçı, 1950'li yıllarda gelişen Pop Art sanatçıları tarafından önemli bir usta olarak saygı görmüştür (http://www.lebriz.com.v3_artst/san_Bio.asppx?san_ID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2.39).



Resim 123. Magritte, Rene, “Son Jokey”, 1925



Resim 124. Magritte, Rene, “Define Adası”, 1945



Resim 125. Magritte, Rene, “Kara Büyü”, 1945

3.1.1.40. Malevich, Kasimir (1878-1935)

Erken yapıtlarında Rus halk sanatı etkili bir üslupla çalışırken sonraları soyutlamaya yönelmiş, giderek kendi adıyla birlikte anılacak olan Süprematizm akımı doğrultusunda yapıtlar üretmiştir.

Rusça adı Maleviç Kazimir Severinoviç'tir. Kiev Sanat Okulu'nda eğitim gören Maleviç, 1905'te Moskova'ya gittiği zaman Rus İzlenimcilik'i türünde resimler yapıyordu. Buradaki özel koleksiyonlarda gördüğü Cezanne ve Leger'nin resimlerinin yanı sıra Fovizm örnekleri aracılığıyla sanattaki yeni eğilimleri tanımıştır. Çiçekçi Kız (1904-05, Rus Müz., St.Petersburg) adlı yapıtında Fransız ustaların üslubunu özümsemiği görülür. 1906'da Larionav'la tanıştıktan sonra 1910'da Gençlik Birliği'ne, ardından da Karo Oğlanı ve Sıpanın Kuyruğu sergilerine katılarak Rusya'daki Avant-Garde eğilimlerin içinde yer almıştır. Bu dönemde sanatçının üslubu kökten değişmeye başlamış ve yapıtlarında toplumsal eğilimler ağırlık kazanmıştır. Bunun bir yansıması olan Kilisedeki Köylüler (1910-11. Devlet Müz., Amsterdam) gibi Rus köylülerini konu

aldığı resimlerinde gelişmiş bir “ilkellik” egemendir. Ancak Kübizm’e ilgisinden ötürü Maleviç’in kov sahnelerindeki bazı figürleri, Leger’yi anımsatan tüp biçimini almış ve ayrıştırılmış düzlemler karşıt bir renk uygulanasıyla birbirlerine eklemlenmiştir. Sanatçı Kübizm’i bu biçimde kişisel bir tutumla yorumlarken, aynı zamanda biz ve devinim kavramlarına dayanan Gelecekçilik akımıyla da ilgilenmiş ve bu iki üslubu birleştirerek Oduncu (1912, Devlet Müz., Amsterdam) gibi Kübik-Gelecekçilikdoğrultusunda çalışmalar yapmıştır. Makas Bileyici (1912, Yale Sanat Gal., New Haven. Conn.) adlı yapıtıdaysa Boccioni’nin koyduğu ilkelerin ışığı altında devinin ardışık görüntüsünü tuval yüzeyine yansıtmayı denemiş, her bir düzlemin farklı renklerle boyanmış olması, yapıta ayrıca renksel bir ağırlık katmıştır. Bu üslup 1913-14 arasında yerini kolaj tekniğinde temsili öğelerin ve birtakım yazıların yer aldığı daha değişik bir anlayışa bırakmıştır. 1914 tarihli Moskova’da Bir İngiliz (Devlet Müz., Amsterdam) adlı yapıtında Rus ve İngiliz yaşam biçimlerine özgü öğeler göze çarpar.

Bu kolaj denemelerinden sonra Maleviç, soyut geometrik biçimlere yönelmiş ve Suprematist adını verdiği düzenlemeler yapmaya başlamıştır. Bu yapıtlar, görünen gerçeklikten hiçbir bildiri taşımayan, hiçbir toplumsal, politik ya da öteki kullanım ortamlarına yönelmeyen, tümüyle saf “estetik bir duygu”nun yansımasıdır. Maleviç bu dönemde, tuval üstünde siyah, kırmızı, haza da sarıyla, kare, daire, üçgen gibi temel geometrik biçimlerin birarada kullanıldığı (ör: Suprematist Kompozisyon, 1915 öncesi) ya da salt beyaz tuvalin üstünde siyah bir karenin yer aldığı yapıtlar gerçekleştirmiştir. Bu Suprematist düzenlemelerindeki biçimler, farklı renkte oluşları ve özel yerleştirilişleriyle bir boşlukta yüzüyorlarmış izlenimi verir. Supremalist Resim: Kırmızı ve Siyah Kare (1915, Modern Sanat Müz., New York) adlı yapıtında sanatçı, beyaz tuval üstüne ayrı renkte iki kare koymuş, kırmızı kareyi hafifçe eğri yerleştirerek yapıta bir devinim niteliği kazandırmıştır. Ayrıca yapıt izleyicide tuvalin beyazıyla üstündeki kareler arasında bir uzay boşluğu olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Dinamik Supremalizm (1916) adlı resim karmaşık biçim yerleştirmesi ve farklı renk uygulamasıyla “devinim” düşüncesini sunmaktadır. Böyle yoğun bir biçim ve renk ilişkisi sunan yapıtlarından sonra sanatçı, 1917-18 arasında Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üstüne Beyaz (Modern Sanat Müz., New York) gibi en olgun ürünleri sayılan “beyaz üstüne beyaz” dizilerini yapmıştır. Bu uygulama resim sanatının, temsili öğelerin elenişi açısından vardığı en uç noktadır. Beyaz üstündeki beyazın fark edilmesi bile oldukça güçtür.

Narkompros'un Görsel Sanatlar Bölümü'ne bağlı bir araştırma merkezi olan İnkhuik içinde Tatlin ve çevresinin "Üretim Sanatı" anlayışına karşı, Kandisky, A.Pevsner ve Gabo'yla birlikte "Laboratuvar Sanatı"nı savunan Maleviç bir süre Narkompros'ta çeşitli görevlerde bulunmuştur. 1919'da Chagall tarafından Vitebsk'e çağırılmış ve buradaki Sanat Okulu'nda ders vermeye başlamıştır. 1920-22 arasında ürettiği üç boyutlu çizimler ve modellerle Süprematist bir mimarlık anlayışını yerleştirmeye çalışmıştır. Resimlerindeki düzlemlerin bir kütle oluşturacak biçimde eklemlenmesiyle oluşan biçimler gelecekteki uzay kentlerinin yapıları olarak tasarlanmıştır. Ancak tüm bu çalışmalar Devrim Rusyası'nda ütöpik düşünceler olarak karşılanınca Maleviç de seri üretim mallarının çizimleriyle ilgilenmeye başlamıştır. 1927'de önce Varşova'ya, sonra da Dessau'ya ve Bauhaus'a gitmiş, burada Arp, Schwitters ve öteki sanatçılarla karşılaşmıştır. Aynı yıl, yazılarının bir bölümü Bauhaus tarafından Die gegenstandlose Welt (Nesnesiz Dünya) başlığı altında yayımlanmıştır. Maleviç 1920'lerin sonunda Petrograd'a (s.Leningrad, b.St. Petersburg) dönmüş ve burada figüratif bir anlayış içinde, önceki gelişimine tümüyle karşıt resimler yapmış. 1930'dan sonraysa arkadaşlarının ve aile üyelerinin portreleri üzerinde çalışmıştır (Bkz. Bölüm 3.2, 40).



Resim 126. Malevich, Kasimir, "The Woodcutter", 1945

3.1.1.41. Manet, Edouard (1832-1883)

Edouard Manet Avrupa resim sanatı tarihinin en önemli ustalarından biri olarak çağına damgasını vurmuştur. Varlıklı ve saygın Parisli bir ailenin çocuğu olması ona önemli bir destek sağladığı gibi sanat yaşamının daima şehirli bir anlayışla ortaya konmasında da önemli bir etmen olmuştur. Babası Adalet Bakanlığı'na bağlı bir yargıç, annesi de önemli bir diplomatın kızı ve Mareşal Bernadotte'nin torunudur. Bu nitelikleri itibarıyla Fransız Devrimi sonrasında oluşan sosyal yapılanmada ailesinin konumunun önemi anlaşılmaktadır. Edouard Manet genç yaşlarında resme ilgi duymuştur. Babasının hukuk eğitimi alması isteği de, denizcilik hevesleri de sonuçsuz kalmıştır. Bu denizcilik arayışları esnasında da resme olan ilgisi defterler dolusu çizimlerinde kendisini göstermiştir. Daha sonra döneminde saygın bir ressam olan Thomas Couture'ün atelyesine girmişse de önemli gelişimini Louvre'daki ünlü ressamların eserleri üzerine yaptığı gözlemleriyle yapmıştır. Özellikle de Frans Halls, Tiziano, Giorgione, Tintoretto, Velazquez ve Goya'nın sanatçı kimliğinin gelişiminde önemi büyüktür. 1853- 1856 yılları arasındaki bu olgunlaşma sürecinde ressamın İtalya, Hollanda, Almanya ve Avusturya'ya yaptığı yolculuklar sanat anlayışının şekillenmesinde önemli izler bırakacak ve onun eski ustalarla olan bağına daha da güçlendirmiştir. Bu seyahatler dışında, daha ileriki yaşlarda İspanya'ya yapmış olduğu yolculuk da her ne kadar sanatçıya istediği mutluluğu vermemişse de sanat yaşamı için önemli bir etki sağlamış, Velazquez ve Goya gibi ustaları daha iyi tanımasına imkân tanımıştır. Sanatçı adeta eski ustaların 19. yüzyıldaki bir takipçisi olmaya gayret etmiştir. Bütün geleneksel ustalar ve onların eserlerine duyduğu hayranlığa rağmen Manet'nin Klasik Anlayışı sürdürmek gibi bir çabası olmamıştır. Aksine Klasik Sanatı sürdürme çabalarının resmi çıkmaza soktuğuna inanması onun geçmiş ve gelecek arasında kalan bir köprü oluşturmaya imkan tanımıştır. Her ne kadar siyah ve koyu renkler kullanma tutkusu onun eskiyle bağlarını tap olarak koparamaması anlamına gelse de, gördüğünü resme aktarma ve anlık olanı yakalayıp yansıtmaya eğilimi Manet'nin farklı tarzını ortaya koymaktadır. Sanatçının gereksiz ayrıntılardan kaçınması ve ışık gölge oyunlarına kapılmaması ve özellikle de bunlardan uzak durması, gelenekselden tam olarak kopamasa da yeni bir sanatsal anlayış olan İzlenimci anlayışa bağlanan bir köprü oluşturmaktadır. Özellikle uygulama açısından eski ve yeni arasındaki bağlayıcı konumu, çağının gördüğü ve çoğunlukla sosyal açıdan önem taşıyan gerçek olan görüntüyü resmetme anlayışıyla Gerçekçilik anlayışına eğilim gösteren, ama anlık olan ve sosyal içerikten çok görselin

yalıtlımlılığını yeğleyen görüntüyü model olarak esas kabul eden İzlenimcilik anlayışla da çok sıkı ilişkileri belirgin olan niteliğiyle de Gerçekçilik ve İzlenimcilik arasında da bir bağ kurmaktadır. Manet'nin sanat yaşamında kendi çağdaşı olan ressamlar kadar, çağının ünlü yazın adamları ve hatta şahsen bu yazın adamlarıyla kurduğu dostlukların önemli etkisi olmuştur. Çağının ünlü devrimci ustası, ressam Courbet ve onun Gerçekçi anlayışından önemli ölçüde etkiler aldığı gözden kaçmayan Manet'nin 1858 de tanıştığı 19.yüzyıl Fransız Edebiyeti'nin en önemli kişilerinden olan Şair Baudelair ile olan dostluğunun ve bu şairin sanat anlayışının sanatsal kimliğini oluşturmadaki rolü önemlidir. Şaire göre 'Yaşamın kendisi sanat için gerçek bir esin kaynağıdır.' Bu noktada, özellikle düşün adamı Proudhon'un önderliğini yaptığı Positivist düşünce akımından kaynak alan ' Sanat, bilim gibi gerçeği yansıtmalıdır' düşüncesiyle beslenen Manet, Baudelair'in düşüncelerini en yalın ve en iyi biçimde yansıtabilen ressam olmuştur. Manet'nin sanat yaşamında önemli etkisi olan, çağını bir başka önemli Yazın adamı da Emile Zola olmuştur. Özellikle her ikisi arasında kurulan dostluğun karşılıklı etkileşimler kadar, Manet'nin tanınmasında Zola'nın övgü dolu yazılarının da önemi büyüktür. Gerçekçiliğin alçak gönüllü sınırlarını da aşan sosyal gerçeğin en yalın biçimde ifade edilmesini savunan Naturalist anlayışın temsilcisi olan Zola'nın ressamla olan yakın dostluğu her ikisinin de özellikle ' Nana' adını taşıyan yapıtlarında ortaya çıkan bir diyalog içinde bulunmalarının en güzel örneğidir. Her iki ustanın elinde çarpıcı bir nitelik kazanarak yalın biçimde ifadesini bulan sosyal bir yaranın ifadesi olarak Nana hem bir tablo hem de roman olarak (1) Sanayi Devrimi sonrasında önemli bir metropol olarak Paris'te yaygınlık kazanan Fuhuş ve insanın bir meta unsuru olma olgusuna dikkat çekmektedir.

1866 yılında tanıştığı Monet ve Pissaro Manet'nin çevresinde bulunan önemli ressamlar arasındadır. Ayrıca Degas ile de önemli bir dostluk ilişkilerinin bulunduğu bilinmektedir. Ekonomik durumunun iyi olması Manet'nin özellikle Monet için yaptığı yardımlarla belgelenen bir biçimde arkadaşı olan resamlara önemli bir ekonomik destek sağlamasına rağmen onlarla birlikte yeni eylemlerde yer almaması sergilerine katılmaması, daima kendi başına hareket etme isteğini ve aynı zamanda da sosyal ve politik açıdan çekimserliğini göstermektedir.

Manet daima yeni arayışlara, deneylere ve uygulamalara açık bir sanatçı olarak dikkat çekmektedir. Bu durumun en güzel kanıtı yapmış olduğu portreler, natüremortlar ve değişik tarzlardaki görünümlere konu teşkil eden kafe, bar ve lokantalar yanında değişik yaşam kesitleri sunan yansımalar olan yapıtlarında kendisini göstermektedir. Bu

yapıtlarda belirli ölçüde bir sosyal eleştiri görülse de, sanatçının genelde siyasi etkinlikler ile birlikte, yeni ve öncü eyleme dönük sanat hareketlerinden de uzak durmaya çabaladığı gözden kaçmamaktadır.

Bütün çekimserliğine ve dikkatli tutumuna rağmen Manet'nin sanat yaşamı sosyal yaşamı kadar çekingen kalmasına imkân tanımamıştır. Sanatçının baş yapıtları arasında önemli yeri olan 'Kırda Yemek' (1862-1863) ve Olympia (1863) ile başlayan ve yaşam süreci boyunca da sürececek olan Akademik Sanat çevreleriyle önemli bir savaş vermesine neden teşkil edecek bir mücadeleye sürüklenmesinde sanatçının hakim olan çağdaşı akımlardan farklı bir eleştiri ve ironi taşıyan ifadeselliği dışında yeni teknik uygulamalara da yönelik oluşunun etkisi büyüktür. Manet'nin Sanat anlayışı maddiyata ve maddi değerlerin hâkimiyet kurduğu bir toplumsal ortamda çağdaşı bir çok sanatçı gibi insanın masumiyetini ve insani değerlerin önceliğini savunan bir nitelik taşımaktadır. Manet tüm şehirli burjuva kimliğine rağmen çağının sosyal gerçeklerini ve sanatsal yenilik arayışlarını ortaya koymak istemiştir. Onun ele aldığı gerçeklik tüm yalınlığına rağmen sert ve keskin değildir. İroniktir. Önemli olan resmin gerçeği, resimdeki gerçekliktir.

1848 Başkaldırısı sonrası süreçte, özellikle İngiltere, Almanya ve Fransa'da yaşanan Sanayi Devrimi nedeniyle oluşan Modern Süreç ve değişen toplum ve bu toplumun yaşadığı çarpıcı sosyal gerçekler tüm çağdaşları gibi Manet'yi de derinden etkilemiştir. Modern yaşamın tüm masumiyeti yok ederek insanı tüketmesi, insani değerlerin aşınması ve insanın bir meta unsuruna dönüşmesiyle beslenen sosyal çarpıklıkların varlığı tüm çağdaşları gibi ressamın da önünde duran ve kaçılmaz bir nitelik taşıyan bir gerçek teşkil etmektedir.

Akademik sergilere kabul edilmemiş olsa da sanatçı değişik sergileme fırsatlarına sahip olmuş ve tüm tepkilere rağmen yapıtlarını sergilemiştir. Bu durumun en güzel kanıtı 1863'de Martinet Galerisi'nde açtığı sergi ve İmparator III. Napolyon'un da önerisiyle açılan, Akademik Salon karşısı Reddedilenler Sergisi'nde üç önemli yapıtının sergilenmesidir. 1873 Salonuna 'Le Bon Bock' adlı eserinin kabul edilmesi bu mücadeleyi bir ölçüde yatıştırmışsa da Manet ve Akademik çevreler arasındaki çekişme daha sonra Salona eser vermesine rağmen sürmüştür. Bu mücadelelerin sanatçıyı yıpratmış bir gerçektir. 1879 da Amerika'ya götürülen Maximilian'ın Kurşuna Dizilmesi' adlı ünlü yapıtıyla ülkesinin sınırları dışında çektiği ilgi yanında 1880 de Paris'de açtığı kişisel sergi, 1881 Salonu'nda kazandığı Madalya ve 1882 de Legion D'Honneur nişanı alması da, bu süreçte önemli sağlık sorunlarıyla karşı karşıya bulunan

sanatçı için önemli bir sevinç kaynağı olmamış, sadece bir onur kaynağı teşkil etmiştir. 1883 Nisan ayında ölen sanatçının ardından önemli bir sergi açılmış ve önemi vurgulanmıştır. Bu sergi için hazırlanan katalog ön sözünü de Emile Zola yazmıştır.

Folies Bergere Barı adlı yapıtı 1881 - 1882 arasında hazırlayan Edouard Manet sanat yaşamının son döneminde ölümünden önceki yılda tamamlanmış, Londra'da sergilenmiş ve burada Courtauld Institute koleksiyonunda kalmıştır. Folies Bergere Barı, Sanat Tarihinin genel gelişimi içinde önemli bir eser olarak, Manet'nin ünlü yapıtlarıyla birlikte anılan ve gerçekten sanatçının bütün sanat deneyimlerinin bir potada eritilmesi gibidir. Bu nedenle sanatçının sanat anlayışı ve gelişiminin bu yapıtın öneminin anlaşılmasında önemi büyüktür. Bu eser sadece ressamın kendisinin değil, aynı zamanda çağının ve tüm Avrupa resim sanatının da önemli kavşaklarından birini oluşturmaktadır. Birçok noktadan sanatçının kişiliği, sanat anlayışı, çağının ruhu ve sanatçının da paylaştığı ortak sanat dili ve içinde yer aldığı sosyal çevrelerin ve sosyal ilişkilerin yapıtın önem, değer ve algılanmasında çok büyük bir rol oynadığı gözden kaçmamaktadır.

Resim ana niteliği itibariyle şiirsel bir görselliğe sahiptir. Mekân olarak Paris'in o dönemde en tanınmış eğlence mekânlarından biri olan Folies Bergere Barı'nı seçmiştir. Bu mekânın Manet'nin sanatçılarıyla birlikte bulunmaktan hoşlandığı yerlerden biri olduğu bilinmektedir. Paris'in sosyal yaşamı ve gece hayatından hoşlanan biri olan ressamın daha önceki başka yapıtlarında da olduğu gibi bu ortamı iyi bilen biri olarak ele aldığı görülmektedir.

Sahnenin temel ögesi olan sarışın genç kadın siyah bir elbise içinde beyaz teni ve sarı saçları iyice belirtilecek şekilde ele alınmıştır. Bar içindeki ortamda bu genç kadın arkasında yer aldığı tezgâha dayanmış ve dalgın bakışlarla seyirciye yönelmiştir. Bakışları boşluğa yönelik olsa da seyircinin tüm ilgisini üstünde toplayacak şekilde ele alınmıştır. Bu giysinin çalıştığı barın görevlileri tarafından giyilen bir tür üniforma olduğu anlaşılmaktadır. Göğüs dekoltesi üstünde ilgi çekici bir öge olarak bu genç kadınla bütünleştiği fark edilen bir demet küçük çiçek ilıştırılmıştır. Genç kadının bulunduğu alanın hemen arkasında yer alan büyük aynaya yansıyan görüntüden de anlaşıldığı gibi çok kalabalık olan bu mekân içinde kendi dünyasına kapanmış gibi durmaktadır. Böylece kalabalık içinde bu tezgâhtar kızın yalnızlığı vurgulanmıştır. Tezgâhın arkasında duran ve göğüs dekoltesinde bir demet çiçeğin özenle belirtildiği bu genç kadın ile özdeşen ilginç bir başka öge olarak tezgâhın üstünde içki şişeleri arasında duran bir cam bardak içindeki zarif çiçekler de bu genç kadın için ilginç bir

göndermedir. Aynanın önündeki genç kadının duruşu ve içki şişeleri arasındaki çiçeklerin bulunduğu bardağın durumu ilginç bir biçimde seyirciyi bu ortamdaki kadının zarafet, yalnızlık ve güzelliğiyle birlikte tezgâhta satışa sunulan nesneler arasındaki insani kimliğine yönlendirmektedir. Bu tezgâh üzerinde yer alan çiçekler, içinde meyveler bulunan meyve tabağı ve pahalı içkilerin bulunduğu içki şişeleri sanatçının bu süreçte özenle sürdürdüğü natürmort çalışmalarının da bir noktada sonuca ulaştığı bir yerdir. Bütün natürmort öğeleri arasında sadece yaşayan bir öğe olarak genç kadın varlık bulmaktadır. Diğer insanla ilişkili öğelerde aynadan yansıyan ikincil görüntülerdir. Bu olgu bir ikilem yaratmakta ve genç kadının aynadaki yansımasıyla ilginç bir açılım sergilemektedir.

Resmin sağ tarafında aynadaki yansımadan anlaşılan bir optik düzenleme ile sanatçı kızın seyircinin görmediği bir kişi ile iletişimine yönlendirme yapmaktadır. Bu yansımadan esasında genç kadının yalnız olmadığı anlaşılmaktadır. Yansımada yüksek silindir şapkası ve elindeki içki bardağı özenle belirtilmiş bir adam görülmektedir. Genç kadına dikili gözleriyle dikkat çeken bu adamın özenle belirtilmiş bu öğeler doğrultusunda Paris gece hayatının müdavimlerinden varlıklı biri olduğu fark edilmektedir. Özellikle başındaki şapkası bu dönemin bir çok yapıtıyla uyum içinde bu sosyal statüyü yansıtmaktadır. Bu noktada ilginç olan, ilk anda gerçek görüntüsünde sakin ve kayıtsız görülen genç kadının bu aynadaki yansımasında bu adamla belirli bir iletişim içinde bulunmasıdır.

Folies Bergere Barı esas itibariyle iki farklı eğilimin bir araya getirildiği görsel bir kurguya sahiptir. Aynı zamanda hemen hemen iki anlayış da Manet'nin kendi yaşamında olduğu gibi iç içe geçmiştir. Önde genç kadın ve çevresinde görülen nesnelerin oluşturduğu geleneksel bir görüntüye karşın arkadaki aynada yansıyan görüntülerin tamamen İzlenimci tarza uyan bir renkler dizgesi içinde ışık oyunları ile renklerin kaynaştığı ve klasik biçimlerin aşıldığı şekilde ifade edilmesi önemlidir.

Aynada yansıyan görüntü 1870-1880 yıllarında açılışının ardından büyük bir ilgi derleyen ve ününü 130 yıl boyunca koruyan Paris gece hayatının önemli merkezlerinden biri olan Folies Bergere Barı'nın hatırı sayılır müşterileri içi ayrılmış Loca kesimidir. Bu renklerle ifadesini bulan topluluk içinde özellikle ressamın yakın arkadaşı olan ve Paris gece hayatının gözde kişilikleri ve bu ortamın gözde kadınları hemen göze çarpmaktadır. Bu kadınlardan özenle belirtilmiş olanların beyaz giysili Mery Lauren diğeri ise aktrist Jeanne de Marsey olarak teşhis edilmektedir. Dönemin pahalı fahişeleri tarafından olduğu kadar, zengin ve soylu hovardalarıyla sanatçıların da rağbet

ettiği bar daima şehirli bir burjuva olma özelliğini kaybetmemiş olan Manet için de önemli bir mekân olmuştur. Müşterilere içki ve aşk satıldığı bu barın atmosferi dönemin Gerçekçi yazarlarından Guy De Maupassant'ın (Manet'nin tablosundan üç dört yıl sonra) 1885 de yayınlanan 'Belle Amie' adlı romanında çok güzel yansıtılmıştır. Bu romanda anlatılan abartılı biçimde makyajlı bar çalışanı kadınlardan farklı olarak Manet'in tablosundaki barmen yalın güzelliği ve gençliğinin tazeliğiyle, taze çiçeklerle paralel bir biçimde ele alınmıştır.

Tabloya modellik eden genç kadının kimliği de çok açık olmasa da belirlenebilmektedir. Adının Suzon olduğu bilinen sarışın genç kadın bu barda çalışan ve Manet'nin de iyi tanıdığı bir kimsedir. Manet'nin bir portresini de yaptığı Suzon, bu tablonun hazırlanışı sırasında ressamın atölyesinde poz vermiştir. Manet'nin arkadaşları ve bazı çağdaşları tarafından kendisinin de barın atmosferine uygun bir yaşam tarzını benimsemiş olduğu belirtilen bu genç kadın hakkında fazla bir şey söylemek zordur. Bu yaşamın içinde yitip giden kazanç unsuruna dönüşmüş kadınları ince bir sosyal eleştiri konusu olarak Olympia'dan (1863) başlayarak defalarca değişik yapıtlarında ele alan Manet için Suzon'un ve poz verdiği tablonun çok da farklı olmayan sosyal bir son bir hesaplaşma ürünü olduğu gözden kaçmamaktadır. Özellikle genç kadının tüm yalın güzelliği ve saflığıyla gösterildiği ön plan gerisinde yer alan aynadaki yansıması bu noktada ilginç bir göndermede bulunmaktadır. Bu yansımada görülen adam özellikle açık bir sosyal eleştiri olan 'Nana' ve diğer bazı tablolarındaki iz düşümler ışığında Manet'nin burada ifade etmek istediği katı gerçeğe ışık tutmaktadır.

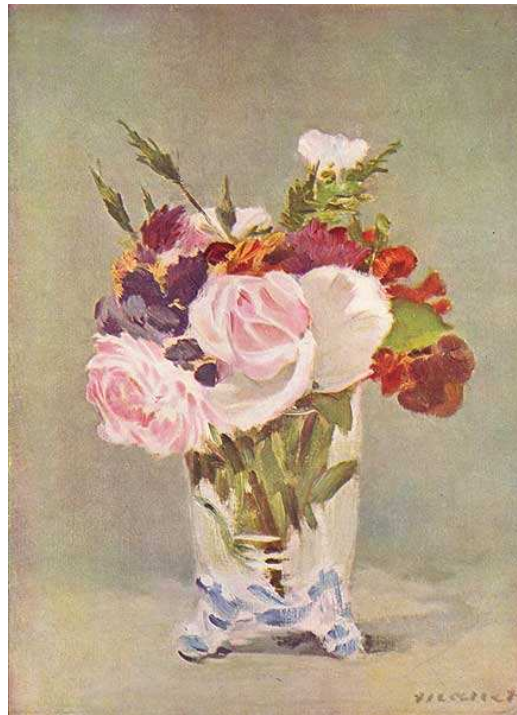
Bu noktada Manet'nin bu baş yapıtı için çok şey söylendiği bir gerçektir. Fakat bunların danemli bir bölümü de çağın popüler 'La Parisienne' miti ve bu mit çevresinde şeklenmiş olgular ve erotik temelli söylemler olarak karşımıza çıkmaktadır (2). Çoğunlukla da 19. yüzyılda şekillenen kapitalist toplumun keskin bir eleştirisiyle insanın tükenişi ve masumiyetin kaybedilişi olgusuna yönelik olarak tablonun değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Tam anlamıyla yeni bir sanat dilinin temsilcisi olan tablo, akademik anlayışa göre teknik açıdan başarısız, işlediği konu ve ifade ettiği sosyal eleştiri açısından da ürkütücü olan Folies Bergere Barı, bu tip teknik deneyimler ve sosyal eleştirilerin daha da keskin bir biçimde ifade edildiği bir süreçte yapıldığı için ressamın erken eserleri gibi büyük tepki görmemiştir.

Sanat Tarihi'nin teknik ve içerik açısından önemli bir aşamasını temsil eden bu başyapıt, Manet'nin yakın dostu Baudelaire' in savunduğu gibi görüntünün saf ve anlık kalitesi içinde bulunduğu an ve ortamla kaynaşmakta ve arka planda bulunan sosyal eleştiriye yepyeni bir teknik uyarlamayla ortaya koymaktadır (Bkz. Bölüm 3.2, 41).



Resim 127. Edouard, Manet, “Kumsalda”, 1873, 57x72 cm



Resim 128. Edouard, Manet, “Çiçekler”, 1880, 55x34 cm

3.1.1.42. Michelangelo, Buonarroto (1475-1564)

6 Mart 1475 - 18 Şubat 1564) Ünlü İtalyan rönesans dönemi ressam, heykeltıraş, mimar ve şairdir. Michelangelo, 6 Mart 1475'te Arezzo yakınlarında Caprese'de doğmuştur. Annesi, kendisi altı yaşındayken ölen Michelangelo, 13 yaşına geldiğinde Floransa'da fresk ressamı Domenico Ghirlandaio'nun yanına öğrenci olarak verilmiştir. Bertoldo di Giovanni'nin zamanında, Medici ailesine ait olan San Marko bahçesinde çalışan genç Michelangelo, bu arada Lorenzo de Medici ile tanışmıştır. Michelangelo, heykeltıraşlıktaki başarısını kanıtladığı ilk ve en ünlü eseri olan çocuk kral David'in heykelini yaptığında henüz 26 yaşındadır. Beş buçuk metrelik bir mermer kütleden çıkaracağı eser için genç dâhi, mermer bloğun yanına bir baraka inşa ederek, yardımcısız bir şekilde, çoğu zaman geceli gündüzlü çalışarak Rönesans sanatının harikalarından biri olarak kabul edilen David'i yaratmıştır. 1505 yılında Papa 2. Julius tarafından kendisine, en önemli başarılarından biri olacak Vatikan'ın yanındaki Sistine Şapeli'nin tavan resimlerinin yapılması işi verilmiştir. Üç yıl sonra başlayacağı bu görevi sanatçı, 520 metrekarelik bir alanda yaklaşık dört yıllık bir çalışmanın ürünü olarak bitirmiştir. Ortasının da, her biri Âdem, Havva ve Nuh Tufanıyla ilgili İncil'in eski Ahdi'nden alınma öykülerden esinlenerek yapılan resimlerin bulunduğu dokuz pano bulunan freskin yan unsurları da mitolojik figürlerle bezelidir. Özellikle "Âdemin Yaratılışı" ismindeki sahne batı resim sanatının en canlı tasvirlerinden biri kabul edilmiştir. 1519 yılında Cosimo de Medici'nin soyunun son temsilcisi Lorenzo de Medici'nin ölmesiyle Michelangelo, onla birlikte genç yaşta ölen Nemours Dükü Giuliano'nun mezarlarının konulduğu kiliseye iki ünlünün heykelini yapmıştır. 1534'te Papa 3. Paul'un heykeltıraşı ve mimarı yapılan Michelangelo'ya Sistine Kilisesi'nin sunak duvarına bir 'Kıyamet Günü' tasviri yapmasını istemiştir. Meryem'in Göğe Yükselişi, İsa'nın Vaftizi ve Musa'nın Hükmü'nün anlatıldığı freskler süsler bu duvarı. Kıyamet Günü tablosuna başından beri muhalefet eden yeni Papa 4. Paul ise, tablodaki imgelerin fazlaca müstehcen görüldüğünü belirterek Michelangelo'dan tabloyu biraz daha 'düzgün' hale getirmesini isteyince, ustanın cevabı şu olur: "Papa'ya söyleyin, bu küçük bir mesele ve kolaylıkla uygun hale getirilebilir. Önce kendisi yaşadığımız bu dünyayı uygun ve yaşanılır bir hale getirsin, sonra da bu tablo da aynı uygunluğa girecektir." Michelangelo'nun yaşadığı çağ, kendisiyle boy ölçüşebilecek derecede yetkin ressam ve heykeltıraşlara da tanıktır aynı zamanda. Bunların başında Rafael ve Leonardo Da Vinci gelmektedir. Bu sanatçılar arasında keskin ancak hoşça bir rekabet

vardır. Anlatılan bir öyküye göre, sanatçının rakiplerinden Rafael ve Bramante, işbirliği yaparak Michelangelo'ya Sistine Kilisesinin işini verdimeye çalışmışlardır böylelikle; kendini ressamdan çok bir heykeltıraş olarak kabul eden Michelangelo, bu işi kabul etmeyerek Papanın gözünden düşmüştür. Hayatının son dönemini Roma'daki Aziz Peter Kilisesi'nin mimarı olarak geçiren Michelangelo 18 Şubat 1564'te 89 yaşında vefat etmiştir. Rönesans sanatına benzersiz bir etkide bulunan Michelangelo, klasik sanat tekniklerini öğrenmesinin yanı sıra asıl olarak, insan formunu her açıdan tasvir edebilmek için kadvralar üzerinde çalışıp, Yunan ve Roma sanatından devraldığı idealleştirilmiş insan tasarımlarını ulaştığı gerçekçilik boyutunu yakalamaya çalışmıştır. Bu, Giotto'nun resmindeki doğallık ve gerçekçilik ile 15. yüzyıl başında tam olarak anlaşılabilen derinlikte perspektif olgusunu geliştirip kendi tarzına temel yapan Michelangelo onlarca heykel, freske imza atıp Roma'nın yeniden inşa ve düzenlenmesinde de önemli görevler almıştır.

Michelangelo'nun Davut Heykeli, Michelangelo Buonarroti tarafından 1504 tarihinde tamamlanmıştır. (Başlangıç 1501) Geniş çevrelerce, Michelangelo'nun (Pietà ile birlikte) en iyi iki heykelinden biri ve Rönesans heykel sanatının bir başyapıtı kabul edilmektedir. Eser, Hz. Davut'un Golyat'a saldırmaya karar verdiği anı simgelemektedir. 5,17 metre yüksekliğindeki mermer heykel Floransa'nın bir sembolü niteliğindedir. Heykelin tamamı 8 Eylül 1504 tarihinde ortaya çıkarılmıştır. Figürün omzunun üzerinde dikkat çeken sapanın yanısıra figürde neredeyse mükemmel insan oranı betimlenmektedir. Michelangelo'nun Davut heykeli erkek insan form bilgisi esas alınarak disegno sanatsal disiplini ile temellendirilmiştir. Bu disipline göre heykel en iyi sanat şekli olarak ortaya konmuştur, çünkü ilahi yaratılışı taklit etmektedir. Michelangelo bu disipline olan bağlılığını şu davranış şekliyle ortaya koymuştur: Sanki Davut onun çalıştığı mermer bloğun zaten içindedir ve onu dışarıya çıkarmak ister! (Aynı insan ruhunun bedeninin derinliklerinde bulunduğu olan genel inanç gibi. Bu ayrıca contrapposto stilinin de bir örneğidir). Esasında gerçek insan oranları gözetildiğinde heykelin oranları oldukça farklıdır. Baş ve üst-vücut, alt-vücut oranlarına göre daha büyüktür. Kimi eleştirmenler, maniyerist stile dayandırsa da, en kabul görmüş açıklama heykelin bir kilise cephesine veya yüksek bir kaidenin üzerine oturtulma amacıyla hazırlanmış olması ve bu şekilde bir açıdan bakıldığında oranların doğru görülecek olmasıdır. Heykel ilk olarak Palazzo della Signoria'nın tam önündeki Piazza Signoria'ya yerleştirilmiş; başına gelebilecek her türlü zararı engellemek için, 1873'te Floransa'daki Akademi Galerisi'ne götürülmüştür. Burada sayısız ziyaretçisini hala

etkilemekte olan eserin bir replikası 1910'da Piazza Signoria'ya yerleştirilmiştir. Davut'un Kudüs'ü fethinin 3000. yılına ilişkin, heykelin bir replikası Floransa'dan Kudüs'e bir armağan olarak gönderilmiştir. Sunulan bu armağan şehirde bir fırtına koparmış, dinsel çatışmalar sonucunda bu çıplak figürün pornografi içerdiğine ve kabul edilmemesi gerektiğine karar verilmiştir. En sonunda bir uzlaşma sağlanmış, Davut yerine başka bir heykelin tamamen “giyinik” replikası armağan olarak şehre gönderilmiştir. Dünya çapında eserin birebir boyutta replikaları mevcuttur. Los Angeles Kaliforniya'daki bir malikanenin üzeri ve çevresi heykelin 23 küçültülmüş boyutta replikası ile çevrilmiştir. Bir kopyası da ayrıca Las Vegas'taki Caesars Palace'da Appian Way Shops'ı onurlandırmaktadır (Bkz. Bölüm 3.2, 42).



Resim 129. Michalengelo, Buonarroto “Davut”, 1501-1504

3.1.1.43. Millet, Jean-François (1814-1875)

Courbet'deki Gerçekçilik'in tersine, güçlü duygusal niteliklerin göze çarptığı yapıtlarında, kent dışındaki yaşamın melankolik görüntülerini resimlemiş olan Millet, belli bir dönemde toplumsal temalara da ağırlık tanımıştır. Sanat yaşamı, Cherbourg'da yerel bir ressamın yanında başlamıştır. 1837'de Paris'e gitmiş ve Paul Delaroche'un (1797-1856) stüdyosuna girmiştir. Bu dönem yapıtları alışılmış mitolojik konuları ve ev içi sahnelerini görüntüler. 18.yy kır yaşamı ve erotik çıplak resimlerinin yanı sıra portreler de yapan Millet, 1849'da Paris'ten ayrılarak Barbizon'a yerleşmiş ve burada Barbizon Okulu'nun kurucularından Rousseau'yla arkadaş olmuştur. Bu dönemde, kendisine ün sağlayan tür resimleri yapmaya başlamıştır. Sanatçının mitolojik konulardan Tür Resmi'ne dönmesinde Dauimer'nin etkileri sezilir. Hasatçılar (1857, Orsay Muz., Paris) adlı yapıtında tarlada çalışan insanları dingin bir anlatımla resimlemiştir. Bu dinginlik, Millet'nin yapıtlarındaki duygusallığın temel kaynağıdır. Konu renksel açıdan hiçbir abartmaya gidilmeksizin gerçekçi bir biçimde verilmiştir. 1859 resmî Salon Sergisi'nde yer alan Melek (Louvre Müz., Paris) adlı yapıtı dinginliğin getirdiği aşırı duygusallığın en iyi örneklerinden biridir. Yapıt, tıpkıbasımları aracılığıyla dünyada en çok tanınan resimlerden biri olmuştur. 1863 Salon Sergisi'nde yer alan Çapalı Adam ise Millet'nin ün kazanmasını sağlamıştır.

1870'te savaşın çıkmasıyla Barbizon'u terk ederek Cherbourg'a dönen Millet'nin yapıtları, gerçekçi bir resim diliyle yapılmış olmalarına karşın, dönemin öteki sanatçılarındaki gibi Gerçekçilik akımı içinde yer almazlar. Onun sanatının gücü, gerçekçi anlatımın dingin bir ortam içinde sunulmasına ve bunun neden olduğu aşın duygusallığa dayanmaktadır. Resimlerindeki “edilgenlik” izleyiciye belli duygusal nitelikler verir. Sınırlı ton değerlerini kullanan Millet, rengin duyumsal niteliklerinden yararlanma yoluna gitmemiştir. Asıl gücü çizgisindedir. Gereklî olmayanın elenişi ve sağlam bir biçim verme kaygısıyla Seuarat'yla karşılaştırılabilir. Kütleyi neredeyse heykelsi bir biçimde yalınlaştırmasıyla, sıradan devinim ve duruşların bile anıtsal bir ağırlık ve konumda verilmesini sağlamıştır. Yağlıboya yapıtlarındaki hemen tüm figürler böylesi bir kütle anlayışının sonucudur. Millet'nin 20.yy sanatçıları üzerindeki etkisi, Liebarmann ve Hollandalı ressam Jozef Israels'in (1824-1911) yapıtlarında görülmektedir (Bkz. Bölüm 3.2, 43).



Resim 130. Millet, Jean François “Der Weiler Cousin bei Gréville”, 1855



Resim 131. Millet, Jean François “Italienische Küstenlandschaft”, 19. yy

3.1.1.44. Miro, Joan (1893-1983)

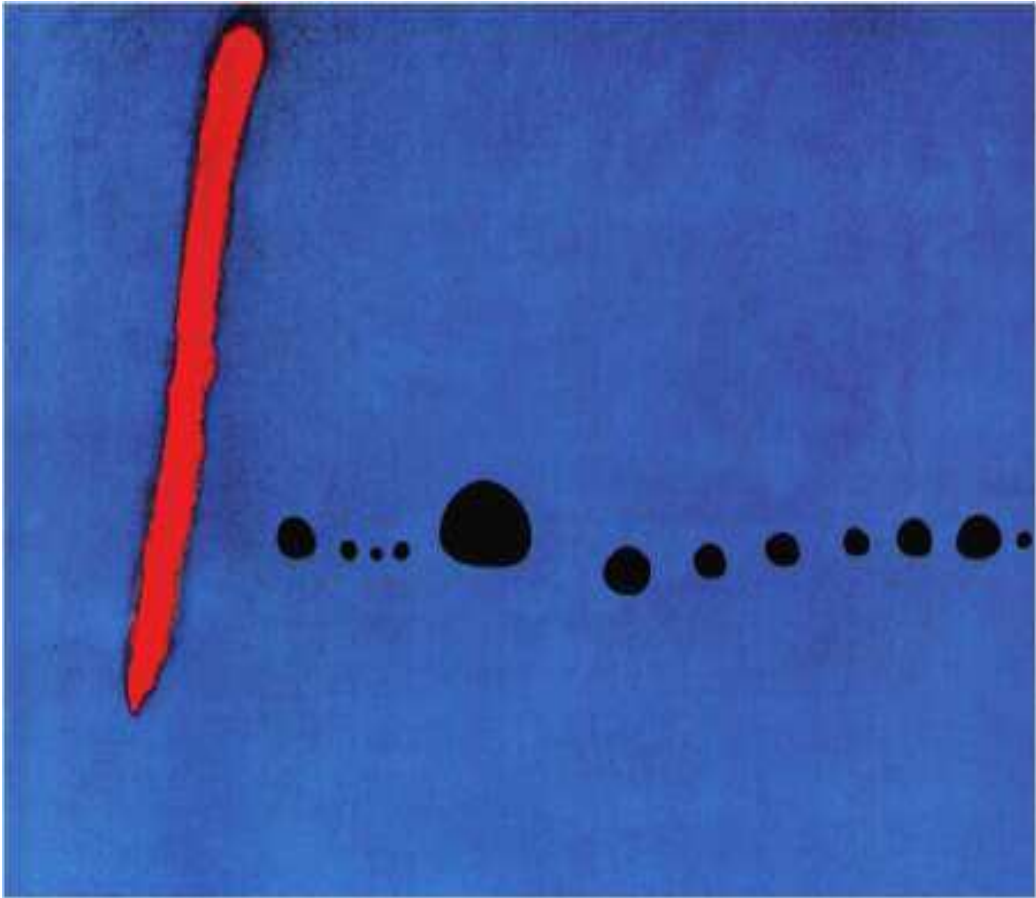
Modern sanatın önemli temsilcilerinden birisi olan Miro'nun; dünyaya, mekana, nesnelere ve biçimlere farklı bir bakışı vardır. Resimlerinde ve her tür sanatsal üretiminde farklı bir dünya yaratmayı başaran Miro, 20 Nisan 1893 günü Barselona'da dünyaya gelmiştir. Kişiliğindeki Katalan özellikler her zaman belirgin olmuştur. Sanatçı; "Biz Katalanlar eğer havaya sıçranmak istenirse ayakların yere sağlam basılması gerektiğini düşünüyoruz." derken de Katalan kimliğini vurgulamaktadır. Miro'nun vurguladığı bu Katalan düşünce tarzının, onun bir sanatçı olarak ulaşacağı zirvenin temeline zemin hazırlamış olduğu da anlaşılmaktadır. Daha erken yaşlarında sanat eğitime yoğunlaşarak, ayaklarını yere sağlam bastığı görülmektedir. İlk öğrenimini sürdürürken desen kurslarına katılmış; babasının isteği üzerine ticaret okuluna devam etmek zorunda kaldığında, bir yandan da Lonja Güzel Sanatlar Akademisi'ne yazılmıştır (Picasso kendisinden on yıl kadar önce bu okulda eğitim görmüştür). Ancak 1910 yılında sanat eğitimini bırakmak zorunda kalmış ve bir ticari firmada memur olarak çalışmaya başlamıştır. Sanatçı olma hayallerinin, duyguların en yoğun şekilde yaşandığı bu genç yaşında kesintiye uğraması, onu bir hayli sarsmış gözükmektedir. Çok geçmeden ruhsal bunalıma sürüklenmiş ve Barselona yakınındaki Montroig'de dinlenmeye çekilmiştir. Ailesinin sanattan uzak kalmanın oğullarına yaramadığını anlamasıyla, onların da desteğini alan Miro, 1912 yılında Barselona'da Gali'nin sanat okuluna kayıt olmuştur. Miro'yla yakından ilgilenen Francisco Gali, ona betimlediği nesnelere dokunmasını öğütlemiş, ilk ciddi sanatsal edinimleri kazandırmıştır. Barselona'da, Miro'yu bir sanatçı olarak besleyen pekçok şey vardı: yerel kiliselerdeki Bizans freskleri, onda büyük bir hayranlık yaratan Gaudi'nin yapıları, içine girdiği sanat ortamı ve kitaplar aracılığıyla tanıdığı çağdaş sanat. Buradaki eğitimi sırasında, önce Fransız romantist ve realist resim geleneklerini, ardından izlenimci ve geç-izlenimci sanatçıları tanımıştır. 1916- 1918 arasına tarihlenen ilk resimleri, daha çok Cezanne ve Van Gogh etkileri taşımaktadır. Fakat Miro, aynı sıralarda Picasso ve Matisse gibi çağdaş ustalara da ilgi duymaya başlamıştır. 1915 yılında Galerías Dalmau (Dalmau Sanat Galerisi)

etrafında yoğunlaşan coşkulu sanat ortamına dahil olan Miro, kısa bir süre sonra resimlerini galeri sahibi Dalmau'ya göstermiştir. Bunlar, çoğunlukla fovizme yakın çalışmalardır. 1917 tarihli bir resim olan Kuzey- Güney isimli natürmort çalışması, ilk dönem resimlerindeki fovist etkileri açıkça ortaya koymaktadır. 1917 yılı, aynı zaman Galerías Dalmau'da ilk sergisini düzenlediği ve Francis Picabia ile tanıştığı yıldır. Picabia'nın makine formlarıyla düzenlediği resimlerine büyük bir hayranlık duymuştur. 1918 tarihli resmi Eşekli Bostan, fovist etkilerin yanı sıra ayrıntıcı, geometrik düzenlemenin hakim olduğu bir üsluplaşmaya yöneldiğini göstermektedir. Barselona'nın öncü sanat ortamında bir ressam olarak kendine yer edinmiş olan Miro, 1919 yılında sanatın başkenti Paris'e gidmiştir. Burada kendisini son derece yakın bir şekilde karşılayan Picasso aracılığıyla, Fransız sanatının öncü isimleriyle tanışmıştır: "Paris beni tamamıyla allak bullak etti." diye yazmaktadır bir arkadaşına; "ve son derece yararlı bir şekilde". Miro, Paris'e zorluk çekmeden uyum sağlamış ve Masson, Leiris, Artaud, Max Jacob, Tzara gibi sürrealist çevreden pekçok önemli isimle tanışmıştır. 1920 sonlarına doğru, rue Blemet'de bir atölye bulan sanatçı, bu tarihten sonra kışları Paris'te yaz aylarını ise Barselona'da geçirmeye başlamıştır. Paris sonrası döneme ait erken çalışmaları arasında 1919 tarihli iki resim; Aynalı Nü ve Picasso tarafından satın alınan Oto- portre özellikle dikkat çekicidir. Kübist ve fovist etkilerin belirgin olduğu bu çalışmaların ardından, 1921- 22 yıllarına tarihlenen Çiftlik gelmiştir. Burada, Paris öncesi bir çalışması olan Eşekli Bostan'ın üslubunu bir adım ileriye taşımaktadır. Miro, 1925'de Sürrealistlerin ilk sergisine, çok sayıda imge ve ayrıntıyla dolu olan bu resmiyle katılmıştır. İlk önemli çalışmalarından birisi olan Çiftlik, 1922 yılında ünlü yazar Ernest Hemingway tarafından satın alınmıştır. 1922- 23 yıllarına tarihlenen Karpit Lambası, obje- mekan ilişkisine yoğunlaştığı bir resimdir. Bu resim, Miro'nun kendine özgü bir resim dili geliştirmeden önceki son çalışmalarından birisidir. 1923- 24 yıllarında, o zamana kadar bağlı kaldığı geometrik, primitif gerçekçilikten farklı bir üsluba yönelik çalışmalar üretmiştir. Yaz mevsiminde, Barselona yakınındaki Montroig'de kaldığı zaman dilimi içerisinde, bütün enerjisi ve birikimini yoğunlaştırarak üzerinde çalıştığı Sürülmüş Toprak, Miro'nun sanatındaki üslupsal

değişimin erken ürünlerinden birisidir. Düz sarı bir zemin, neredeyse tüm mekanı tanımlamaktadır. Çiftlik adlı resmindeki ayrıntıcı yaklaşım devam etmekte, ancak imgeler yeni bir tanımlamayla belirmektedir. Deformasyona uğrayan, biçimleri değişen nesneler, bu resimde Miro nesneleri olmaya doğru ilk değişimlerini yaşamaktadırlar. Aynı döneme ait Katalan Peyzajı'nda ise, iyice soyut bir anlam kazanmış olan ilk gerçek Miro- nesneleriyle karşılaşırız. Bunlar, çoğunlukla belli semboller olarak tasarlanmamışlardır. Resimlerinde düzenli olarak yer alan kadın, kuş, ayak, merdiven gibi imgeler, sembolik ya da ikonografik anlamlar taşımazlar. Ama, sadece soyut birer biçim olarak da tanımlanamazlar. 1924- 1925 tarihli Harlequin Karnavalı'nda, mekanın sunumundaki sadeleşme devam etmektedir. Resim yüzeyini yatay olarak ikiye bölen bir çizgi ve resmin sağ üst köşesindeki pencere tüm mekanı tanımlamaktadır. Bu mekanın içerisinde, çoğu boşlukta sallanan çok sayıda imge yer alır. Bir kısmı tanımsız bir kısmı deforme nesnelerden oluşan bu imgeler, adeta mekanı ele geçirmeye, onu yok edip mekansız bir düzlemde varolmaya çalışmaktadırlar. Paris sanat ortamında kendisine yer edinen Miro, yeni proje teklifleriyle de karşılaşmıştır. 1926 yılında, bir başka ünlü sürrealist Max Ernst ile birlikte, Diaghilev'in Rus balesi için Romeo ve Giulietta dekorları hazırlamıştır. Onların bu çalışması, sürrealist çevreler tarafından eleştirilmiştir. Miro, 1928 yılında Hollanda'yı ziyaret etmiş ve aynı yıl, bu ziyaretin izlerini taşıyan iki resmi tamamlamıştır. 17.yüzyılın iki Hollandalı ressamı; Hendrick Maertensz Sorgh'un Ut Çalgıcısı ve Jan Steen'in Kedinin Dans Dersi adlı resimlerinden yola çıkarak Hollanda İç Mekanı I ve Hollanda İç Mekanı II adlı çalışmaları gerçekleştirmiştir. Bunlarda da; sade mekan sunumu, girift Miro figürleriyle dengelenmiştir. Evlendiği yıl olan 1929'da, Hayal Portreleri serisine başlamıştır. Prusya Kraliçesi Luisa bu seriden bir örnektir. Düz, geniş renk lekeleriyle tanımlanan mekan içerisinde, tek başına duran şekilsiz bir figür yer almaktadır. Mizah duygusuyla somutlanan düşsel imgeler ve renkli düzlemlerle tanımlanan soyut bir mekanın belirgin olduğu Miro resimlerini Brauner, resimsi- şiir (picto- poetry) olarak tanımlamaktadır. Breton ise, Miro'yu büyük bir biçim şairi olarak kabul etmeden önce şu şekilde tanımlamıştır: "Kişiliği çocukluk evresinden ileri geçememiş, bu

nedenlerle ayrıntılardan, eşit olmayıştan ve oyundan korunamayan biri.” Pekçok sürrealistin aksine Miro, resimlerini hızlı bir şekilde yapmıyordu. Sürrealizmin temel yaklaşımlarından birisi olan otomatizmi kullanmamış ve resimlerini uzun ve titiz çalışmalar sonunda tamamlamıştır. Hayatı boyunca sanatın her türlü teknik ve malzeme olanaklarını deneyecek bir sanatçı olan Miro, 1930’lu yılların başında, bazı asamblaj ve kolaj denemeleri yapmış ve böylece tuval resminin ötesine geçen çalışmalara yoğunlaşmıştır. Paris ve New York’da sergilerinin düzenlendiği bu dönemde, sanatçıyı en fazla etkileyen olay, 1936- 1940 yılları arasında yaşanan İspanya İç Savaşı’dır. Miro, bu dönemde İspanya’ya gidememiştir. İç savaşın da etkisiyle, biçim dünyası vahşete bürünmüş ve dehşet karabasanları fırçasının ayrılmaz bir bütünü olmuştur (Kadın Baş, 1938) . 1937 Paris Evrensel Sergisi’nde İspanya Cumhuriyeti pavyonu için Bıçme- Makinesi isimli bir duvar resmi yapmıştır. Aynı yıl, üzerinde beş ay boyunca çalıştığı Eski Ayakkabılı Natürmort adlı resmini bitirir. Konunun ağır bastığı ve nesnelerin ilk kez sembolik çağrışımlar yaptığı bu resimde; şişe, kesilmiş bir somun ekmek, çatal batırılmış bir elma ve ayakkabı gibi nesneler konuyu tanımlamaktadır: “Bu resim iç savaşın gölgesi altındaki İspanyol köylülerini simgelemektedir.” Resim, aslen politik yönü çok ağırlıklı olmayan Miro’nun, iç savaştaki faşistlere duyduğu derin tepkiyi yansıtmaktadır. 1937- 1938 yıllarına tarihlenen Oto-portre ise, savaşın sanatçı üzerinde yarattığı gerilimi yansıtmaktadır. İkinci Dünya Savaşı’nın çıkması üzerine Miro, İspanya’ya dönmüş ve sürekli olarak Palma de Mallorca’ya yerleşmiştir. Bu izolasyon döneminde mistik edebiyatı okumuş, Mozart ve Bach dinlemiştir. 1942 yılına kadar Takımyıldızları adını verdiği guajlara yoğunlaşmıştır. Bunlar, 1945’de New York’da Pierre Matisse Gallery’de sergilenmiş ve yeni ortaya çıkmakta olan soyut dışavurumcu Amerikan sanatçıları etkilemiştir. Ünlü Amerikalı soyut dışavurumcu ressam Arshile Gorky’nin Angajman II (1947) adlı resmi bu etkilenmeyi açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Miro’nun sanatsal üretimin her alanına duyduğu ilgi, onun 1944 yılında, gençlik döneminden beri tanıdığı İspanyol seramikçi Artigas’la birlikte ilk seramiklerini üretmesiyle sonuçlanmıştır. “Seramiğin parlaltısı beni baştan çıkarttı” demektedir. 1958 yılında Artigas’la birlikte Unesco için yaptığı

seramik duvar, Miro üslubunun ustalıklı bir yorumudur. Miro, savaş sonrası dönemde seramik dışında heykel ve litografi çalışmalarını da sürdürmüştür. 1947 yılında ilk kez Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiş, burada 1950 yılında Harvard Üniversitesi için bir duvar resmi yapmıştır. Miro'nun Amerika'yla bağlantısının artması, onun 1960'lı yıllarda soyut dışavurumculuktan etkilenmesine yol açmıştır. Böylece yeni ortaya çıktıkları dönemde genç Amerikalı soyut dışavurumcuları resimleriyle etkileyen Miro, şimdi onların temsil ettiği sanat anlayışından etkilenmektedir. 1955- 1959 yılları arasında seramik ve tahta oymaya yoğunlaşan sanatçı, neredeyse hiç resim yapmamıştır. 1983'deki ölümüne kadar, sanatın her alanında aralıksız üreten ve ürettikleriyle kendine özgü bir dünya yaratan Miro, modern sanatın sıradışı isimlerinden birisi olarak sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir (http://www.lebriz.com.v3_artst/sa_Bio.aspx?san_ID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 44).



Resim 132. Miro, Joan “Bleu II”, 70x100 cm

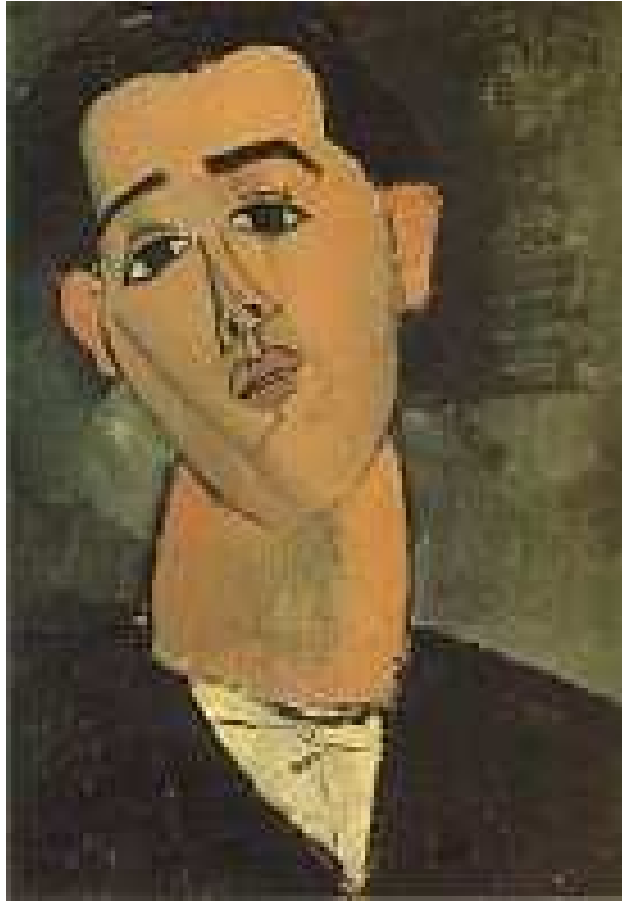
3.1.1.45. Modigliani, Amedeo (1884-1920)

Modigliani 1884 yılında doğmuştur. Amedeo, babası küçük çaplı bir iş adamı olan ve annesi Fransız soyundan gelen Yahudi bir ailenin dört çocuğunun en küçüğüdür. Henüz küçük yaşlarda sanata olan tutkusu biçimlenmeye başlamıştır. Ancak, yine bu kadar erken bir dönemde, onu hayatı boyunca yalnız bırakmayacak olan zatülcenp hastalığıyla da tanışmıştır. 1895 yılında hastalık kendisini belli etmiştir. Ağustos 1897’de tüm enerjisini yoğunlaştırdığı desen kurslarına devam etmiştir. Fakat, sonraki yıl tifoya yakalanmış ve akciğer komplikasyonları ortaya çıkmıştır. Aynı yıl, 19.yüzyıl İtalyan resminin önemli isimlerinden birisi olan Livorno’lu Giovanni Fattori’nin (1825-1908) öğrencisi Micheli’den resim dersleri almaya başlamıştır. 1899 gibi erken bir tarihte, hocası Micheli’nin oğluna ait bir portre ve bir de oto-portre yapmıştır. Bir sanatçı olarak Livorno’da az çok ün sağlamaya başlamıştır. Kentin yerlileri sanatla ilgilenmemektedir, ama iyi portre yapan bir ressam ilgi çekmektedir. Yağlıboya resimlerden az da olsa para kazanabilmiştir. Oturma odalarında kendilerinin, eşlerinin ve çocuklarının portrelerini görmekten mutluluk duyan Livornolu varlıklı kişiler, Micheli’nin öğrencisine kendilerini yücelten portreleri sipariş etmektedirler. Modigliani, akademik bir sanatçı değildi gerçi, ama iyi bir benzerlik sağlama yeteneği herkesi şaşırtıyordu.”

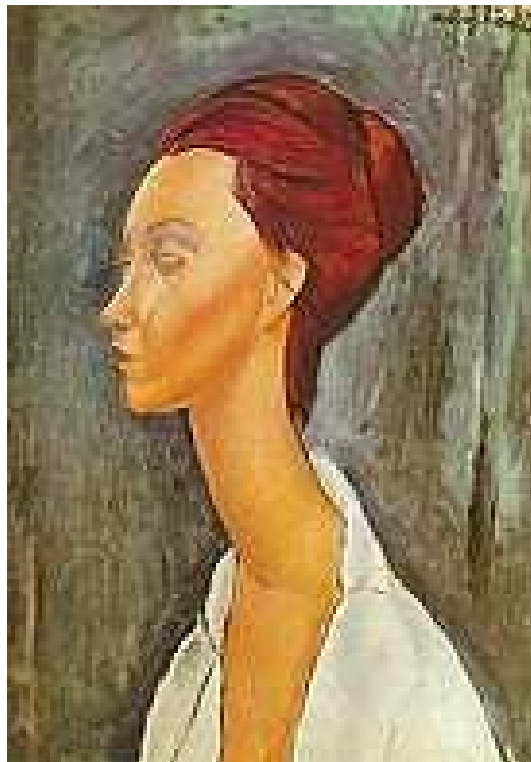


Resim 133. Modigliani, Amedeo

1901 yılında akciğer tedavisi için annesiyle Napoli'ye gitmiş ve dönüşte Roma ve Floransa'yı ziyaret etmiştir. Onun yeteneğini farkedenden Micheli, kendisini geliştirebilmesi için Floransa'daki güzel sanatlar okuluna gitmesini tavsiye etmiştir. Böylece umut ve heyecan içerisinde, bu sanat şehrinde yaşamının hayallerini kurmaya başlamıştır. Bu hayaller kısa bir süre sonra, 1902 yılında Floransa'daki Güzel Sanatlar Okulu'na yazılmasıyla gerçeğe dönüşmüştür. Ancak, buradaki eğitimin kendisine çok fazla bir şey veremeyeceğini kısa sürede anlamış ve müzeleri bıkımsızın gezerek, büyük bir görsel birikim edinmiştir. Biriktirdiği paralarla, Roma ve daha sonra da Venedik'e gitmiştir. 1903 yılında, Venedik Güzel Sanatlar Okulu'na kayıt olmuştur. İtalya'nın geçmiş sanat birikimini inceleyerek ve eğitimi gördükleriyle zenginleştirerek geçen günlerin ardından, 1906 kışında sanatın başkenti Paris'e doğru yola çıkmıştır. "Modigliani'nin Paris'e ilk gelişi 1906 yılındadır. Sanat dünyasının çok duyduğu, ama pek az bildiği tüm yenilikleriyle yeni eğilimlerini görüp öğrenmek için, coşku ve meraktan yanıp tutuşuyordur. Etrüsk sanatına dek uzanan geçmişin İtalyan başyapıtlarını inceleyerek kendisini yetiştirmiştir. Çağdaş sanatın son gelişmelerini incelemeye başlamıştır. Onun Siena resmine, özellikle de Simone Martini'ye duyduğu ilgi bundan sonra Paris'in yaşayan modern sanatıyla harmanlanacaktır. Paris'e vardığında sadece 22 yaşındadır ve Montmartre'da rue Caulaincourt'da, Picasso'nun mavi dönem resimlerini ve ünlü Avignon'lu Kızlar'ı ürettiği Bateau Lavoir'e yakın bir stüdyo kiralamıştır. Kısa sürede Picasso, Salmon, Jacob, Utrillo gibi isimlerle tanıştı. 1907 sonbaharında, onun 1909'da ünlü heykeltan Brancusi'yle karşılaşmasını sağlayacak olan koleksiyoner Paul Alexandre ile tanışmıştır. 1908 yılında Lautrec ve fovistlerin etkilerini taşıyan altı resmiyle Bağımsızlar Salonu'na katılmıştır. Picasso'nun mavi döneminin etkilerinin hissedildiği Yahudi adlı resmi de bunlar arasındadır. Brancusi ile tanıştığı 1909 yılında resmettiği Viyolonselci onun sanatındaki değişimi ortaya koymaktadır. 1910'daki Bağımsızlar Salonu'nda sergilediği bu resim, onun ince, yalın hatlarla betimlediği tipik portrelerinin müjdecisidir.



Resim 134. Modigliani, Amedeo



Resim 135. Modigliani, Amedeo

Çalışmalarını giderek yoğunlaştırır, taş heykeller çalışmaya başlamıştır (1912 Sonbahar Salonu'nda sekiz taş heykeli yer almıştır) ve aynı dönemde yoğun bir entelektüel ve duygusal ilişki içerisine girdiği Rus kadın şair Anna Achmatova ile tanışmıştır. Achmatova anılarında Modigliani'nin yağmurlu günlerde çok büyük eski, siyah bir şemsiye ile yürüyüş yaptığını ve bazen o şemsiyenin altında birlikte Lüksemburg bahçelerindeki bir bankın üzerinde, yağmur altında saatlerce oturup Verlaine'dan şiirler okuduklarını aktarır. 1909 yılında, Montmartre'dan Montparnasse'a taşınmıştır. Kısa bir süre sonra onu diğerleri; Picasso, Matisse, Soutine, Chagall, Vlaminck, Van Dongen gibi isimler izler. Bunlar, yüzyılın başlarındaki Paris okulunun en önemli ressamlarıdır. Modigliani'nin sanatı da bu çevreden beslenmiştir: bir yanda doğmakta olan kübizm, öte yanda fovist- ekspresyonist resim. 1913 tarihli Ayakta Karyatid resmi ise, onun eserlerinde dönemin pek çok sanatçısı için söz konusu olan ilkel sanatın etkilerini yansıtmıştır. İtalyan ustalarına erken dönemlerden itibaren duyduğu ilgiyi ve Etrüsk sanatının etkilerini de unutmamak gerekir. Dönemin efsane isimlerinden olan ve sanatı tüm diğer avant-garde çağdaşlarını büyüleyen Cezanne'ın etkisi Modigliani'nin sanatının biçimlenmesi açısından son derece önemlidir. Tüm bu etkileri, yepyeni bir üslup ve ifade gücüyle sunan Modigliani'nin resimleri; portre ve nü konuları üzerine yoğunlaşmıştır. Sınırlı ve çoğu zaman tanımlanmamış bir arka planın önünde, uzun hatlarıyla düşey bir etki bırakan deforme edilmiş figürler yer almaktadır. 1918 tarihli Küçük Marie, onun portrelerinin karakteristik bir örneğidir. 1914 yılında tanıştığı ve iki yıl boyunca fırtınalı bir aşk yaşadığı İngiliz kadın şair ve yazar Beatrice Hastings (1915), ünlü şair Jean Cocteau (1916), ressam arkadaşları Raymond (1915), Max Jacob (1916), Chaim Soutine (1915), resimleriyle ilgilenen ünlü sanat taciri Paul Guillaume (1916) ve 1917 tanıştığı, ona bir çocuk veren sevgilisi Jeanne Hebuterne'un portreleri dikkat çekici örneklerdir.



Resim 136. Modigliani, Amedeo

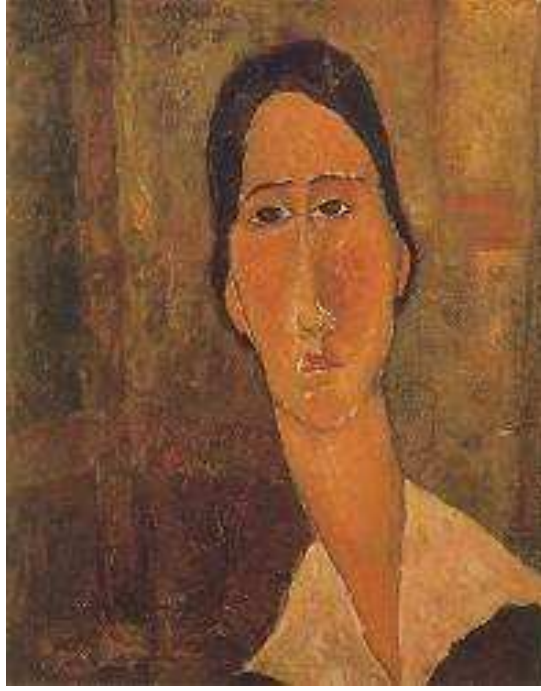


Resim 137. Modigliani, Amedeo

Ele aldığı diğer bir konu ise nü'dür. Uyumlu renk geçişleri, uzun hatlı figür anlayışı, onun *Kollarını Açmış Bir Şekilde Uzanan Nü* (1917) adlı resminde izlenebilir. 1917 yılından itibaren seri halde nü resimleri yapmaya başlamıştır. Bu dönemde 3-30 Aralık 1917 tarihleri arasında Galerie Berthe Weill'de ilk kişisel sergisi düzenlenmiştir. Bunlar Birinci Dünya Savaşı yıllarıdır: "Modigliani savaşa gitmedi. Sağlık denetiminde çürüğe çıkarıldı. Ciğerleri bozuk bir genç adamın gösterdiği özel ilgiye kulak asmadılar ve asker olamadı." (Salmon, Andre, Modigliani, Düşün, İstanbul-1995, 119) Hastalığı yetmezmiş gibi Modigliani; bohem hayatının, fırtınalı aşklarının, tutkuyla kapandığı resim ve heykel çalışmalarının bir parçası olan bağımlılıklarını sürdürmektedir. Alkol ve uyuşturucu kullanması onun ömrünü hızla tüketmektedir. Yokluklarla geçen yıllar, kaçınılmaz sonu hızlandırmakta ve 1918 yılında birkaç arkadaşıyla güney Fransa'ya yaptığı seyahat bile bunu engelleyemezdi. Paris'e döndükten sonra, son çalışması olan Mario'nun Portresi'ni (1919) resmetmiştir. 1920 yılında bir yoksullar hastanesinde hayata veda etmiştir. Amedeo Modigliani, 20.yüzyılın başında Paris'te eşine az rastlanır bir sanat ortamının içerisinde kendisi gibi sanat tarihinin önemli isimleriyle birlikte resim yapmıştır. Kısa ömrünü kendisini tamamen adanmış mesleğinin ürünleriyle taçlandırmıştır (http://www.lebriz.com.v3_artst/sa_Bio.aspx?san_ID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 45).



Resim 138. Modigliani, Amedeo



Resim 139. Modigliani, Amedeo

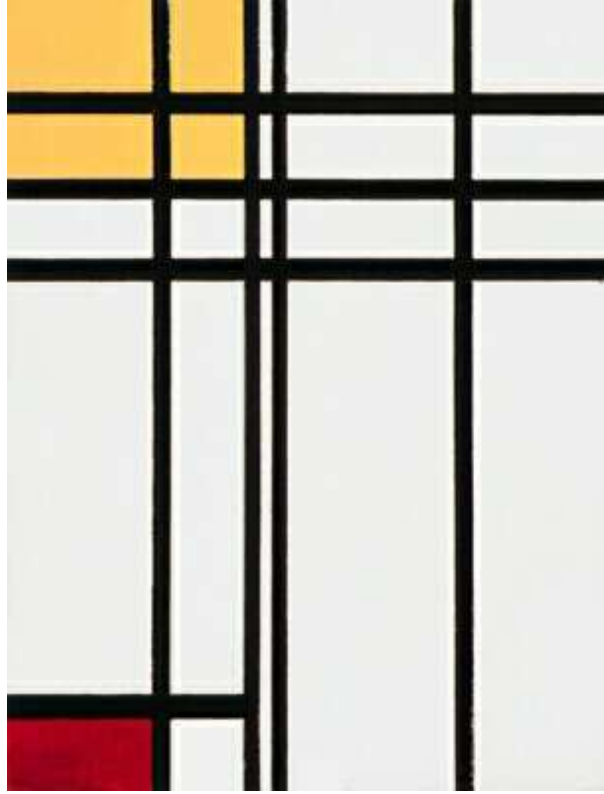
3.1.1.46. Mondrian, Piet (1872-1944)

Yeni-Plastizm adını verdiği geometrik soyut üslubun önderi olarak uluslararası üne kavuşan Mondrian, De Stijl akımının kurucularından ve soyut resmin yaratıcılarındandır.

Amsterdam Akademisi'nde resim öğrenimi gördükten sonra, sanat yaşamına 1903'te Lahey okulu tarzını yansıtan gri ve koyu yeşil renklerin egemen olduğu doğalcı manzaralarla başlayan sanatçı, 1908'de paletini birden değiştirerek daha açık renklerle Yeni izlenimcilik doğrultusunda yapıtlar vermiştir. 1911'de Paris'e yerleştikten sonra bir yandan Hollandalı ressam-eleştirmen Conrad Kikkert'in atölyesinde tanıdığı Toorop'un, bir yandan da ykş.1903'ten beri teosofiye (mistik eğilimli dinsel felsefe) duyduğu ilginin etkisiyle resim anlayışı simgeselci bir nitelik kazanan sanatçı, ana renklerle çalışmaya başlamıştır. Aynı dönemde Paris'te Kübizm'i tanıma olanağı da bulmuş ve 1914'e dek bu akımın ilkelerini Kübist ressamların ulaştığı soyut anlatımdan daha öteye götürmeye uğraşmış ve “saf plastik sanatın anlatımı” üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştır. Tek bir temayı işlediği soyut dizilerini (öt.Ağaçlar) ilk kez bu dönemde gerçekleştirmiştir. 1. Dünya Savaşı sırasında Hollanda'da geçirdiği yıllarda, yörenin engebesiz kıyılarından esinlenerek “Rıhtım ve Okyanus” dizilerini (1916) yaratmıştır. Bu yapıtlarında denizi, kıyıları, ufku ve rıhtımları, birbirini kesen kesik çizgilerle vererek soyutlamıştır. “Rıhtım ve Okyanus” adı dizinin içeriğini

tanımlarken, dizinin öbür adı “Artı ve Eksi” Mondrian’ın kullandığı biçimsel öğeleri tanımlar. 1917’de Van Doesburg’la birlikte De Stijl grubunu kuran ve aynı adlı sanat dergisini yayımlamaya başlayan sanatçı, figüratif çağrışımın bütünüyle terk edildiği Yeni-Plastisizm adlı yeni bir soyut resim akımını başlatmış ve 1918-19’da Dama Tahtası Biçiminde Kompozisyonda (1919, Belediye Müz., Lahey) görüldüğü gibi, düzenli bir ızgara sistemi uygulamıştır. Mondrian, ana renklerdeki dikdörtgenleri sınırlandıran siyah, beyaz ve gri renklerde yatay ve dikey çizgilerden oluşmuş bu üslubu, 1921’de Le Neoplostidsme (Yeni-Plastisizm) adlı kitabında açıklamış, kitabın Almanca çevirisi 1925’te Bauhaus tarafından yayımlanmıştır. 1919’da yine Paris’e dönen sanatçı, Doesburg’un 1920’lerin başında geliştirdiği dikey-yatay sınırlamasından sapan “karşıt-kompozisyonlar”ını kendi sanat görüşüne ters bularak 1925’te De Stijl’den ayrılmış, yaşamını sürdürdüğü Paris’te 1929’da Daire ve Kare, ardından da Soyutlama-Yaratma gruplarına katılmıştır. 1938’de gittiği Londra’da Circle dergisinde “Plastic Art and Püre Plastic Art” (Plastik Sanat ve Saf Plastik Sanat) adlı makalesini yayımlamış, 1940’ta Londra’daki atölyesinin bir bombardıman sırasında yıkılmasından sonra da New York’a gitmiştir. Ölümüne dek New York’ta yaşayan sanatçının bu dönemde gerçekleştirdiği daha canlı soyut yapıtlar arasında en ünlüleri, kent yaşamına özgü ritimleri yansıtan Broodvfy Boogie-Woogie (1942-43, Modern Sanat Muz., New York) ve tamamlayamadığı Victory Boogie-Woogie (1943-44, Burton Tremaine Kol., Meriden) dizileridir. Mondrian bu resimlerinde renkleri çevreleyen dış çizgileri yok ederek yüzeyi küçük renk dikdörtgenleriyle doldurmuştur.

Sanatçının “saf plastik sanat” kavramı, anlatım tarzının en basite indirgenmesine dayanmıştır. Mondrian yalnızca yansıtmacılığı ve üçboyutlu resim mekânını değil, aynı zamanda kıvrımlı çizgileri, Doku, Yüzey ve Renk kullanımı yoluyla sağlanan duygusal nitelikleri de yadsımış, resmin asal öğelerini dik açılarla birleşen düz çizgiler ve birkaç ana renkle sınırlandırmıştır. Sanatçı bu sınırlılığın, teosofik inançları gereği mistik bir “mutlaklık” arayışı olduğu görüşünü savunmuştur. Birçok soyut sanat tekniği üzerinde önemli bir etki yaratmış olan Mondrian, bir yandan Nicholson, Bill vb ressamaları, öte yandan da 1930’lardan sonraki endüstriyel ve dekoratif sanatlar ile reklam sanatlarını etkilemiştir (Bkz. Bölüm 3.2, 46).



Resim 140. Mondrian, Piet, “Red and Yellow, 81x61 cm

3.1.1.47. Monet, Claude (1840-1926)

İzlenimcilik akımının en önemli temsilcisi sayılan Monet bir bakıma onun isim babasıdır; çünkü bu akım adını sanatçının 1874’te sergilenen İzlenimler: Gündoğumu (1872, Marmottan Müz., Paris) adlı tablosundan almıştır. Aslında tablonun adı Monet’nin resminde belirli bir manzarayı betimlemek yerine kendi izlenimini yansıtmaya isteğini göstermesi açısından da anlam taşımaktadır. Bu tavır dönemi için gerçekten devrimci bir davranıştır. Monet beş yaşındayken ailesiyle Le Havre’a göç etmiştir. Daha 15 yaşındayken karikatürcü olarak ünlenen sanatçı aynı kentte bir kırtasiyeci ve çerçeveneci dükkânı bulunan ressam Eugene Boudin’in (1824-98) ilgisini çekmiş, onun ısrarıyla açık havada resim yapmaya başlamıştır. 1859’da Paris’e giden Monet, Suisse Akademisi’ne girmiş, burada Pissarro’yla tanışmış, 1859 ve 1860 Salon Sergileri’nde gördüğü tablolar arasında en çok Corot, Daubigny, Delacroix ve Courbet’nikilerden etkilenmiştir. 1860-62 arasında Cezayir’de askerliğini yapan sanatçı Fransa’ya dönüşünde bir süre Le Havre’da Boudin ve Johan Barthold Jongkind’le (1819-91) birlikte doğadan manzaralar yapmıştır. 1863’te

Paris'e geri dönmüş. Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Gabriel Charles Gleyre'in (1808-74) atölyesine girmiştir. Bu atölyede Bazille, Sisley ve Rendir'la tanışan sanatçı yaz aylarında onlarla birlikte Fontainebleau Ormanı'nda resim çalışmaları yapmış, Barbizon Okulu sanatçıları ve Daubigny'yle karşılaşmıştır. Bu sırada Manet ve Courbet'yle de tanışmış olan Monet 1865'te ailesinin harçlığını kesmesi üzerine maddi sıkıntıya düşmüştür. Aynı yıl iki deniz manzarasıyla Salon Sergisi'ne kabul edilmiş; sonbaharı Boudin, Courbet, Whistler ve Daubigny'yle birlikte Trouville'de geçirmiştir. Bu sırada sürekli olarak ışık ve renk etkileri üzerinde çalışmış, 1866 yazında Paris yakınındaki Ville-d'Avray'de tümüyle açık havada yaptığı Bahçede Kadınlar (Orsay Müz., Paris) adlı ilk tablosunu gerçekleştirmiştir. Bu tablo 1867 Salon Sergisi tarafından geri çevrilmişse de, aynı yıl yapmış olduğu Camille (Sanat Salonu, Bremen) adlı portresi 1866 Salon Sergisi'nde yer almış ve büyük ilgi toplamıştır. 1869'da Renoir'la Seine kıyısındaki Bougival'e giden Monet, arkadaşıyla birlikte La Grenouillere adlı açık hava kahvesinde suyu ve sudaki yansımaları temel alan manzaralar yapmıştır (La Grenouillere, Metropolitan Sanat Müz., New York). Monet'yle Renoir arasındaki bu yakın işbirliğinin İzlenimcilik'in biçimlenmesine büyük katkısı olmuştur. Fransız-Alman Savaşı çıktığında Trouville'de bulunan Monet, oradan İngiltere'ye kaçmış, Londra'da Pissarro ve Daubigny'yle buluşmuş, koleksiyoncu Paul Durand-Ruel'le tanışmış, Constable ile J.M.W.Turner'ın resimlerini incelemiş ve Westminster Köprüsü (1871, Lady Astor Kol., Londra) adlı yapıtında olduğu gibi her şeyin sis ve duman etkisi altında eriyip belirsizleştiği manzaralar yapmıştır. 1871'de Londra'dan ayrılan sanatçı kısa bir süre Hollanda'da kaldıktan sonra Fransa'ya dönmüş İzlenimcilik akımına adını verecek olan ünlü İzlenimler: Gündoğumu adlı tablosunu gerçekleştirmiş; aynı yılın aralık ayında da altı yıl kalacağı Argenteuil'e yerleşmiştir. Kısa bir süre sonra Argenteuil, İzlenimciler'in toplanma yeri olmuş; Manet, Renoir ve Armand Guillaumin (1841-1927) sık sık gelip burada çalışmışlardır. Monet de bir kayığı atölye haline getirmiş ve böylece Seine Irmağı üzerinde gezinerek ışık ve su oyunlarını dilediğince inceleme olanağını bulmuştur. İzlenimcilik'in en naif dönemi olan Argenteuil döneminde sanatçının yaptığı resimlerde doğa, yoruma uygun bir nesne

olmaktan çıkmış, salt duyumların kaynağı olmuştur. Monet bu manzaralarında ayrıntılar üzerinde durmak yerine, genel izlenimi tüm renk zenginliği ve canlılığıyla vermeye çalışmıştır. Bunu yaparken de yalnızca arı renkler kullanmış ve bunları giderek küçülüp birer virgüle dönüşen hızlı fırça vuruşlarıyla tuvaline aktarmıştır (Argenteuil’de Yelken Yarışı, 1872, Orsay). Monet, Bazille’le birlikte daha 1867’de resmi Salon Sergisi’nden ayrı bir grup sergisi düzenlemeyi düşünmüştü; 1873 Salon Sergisi’ne tablo gönderen ressamların çoğunun resminin geri çevrilmesi üzerine bu düşüncesini yeniden ele alan Monet, arkadaşları Renoir, Sisley, Pissarro, Degas ve Berthe Morisot’yla (1841-95) birlikte ilk İzlenimci sergisini açmıştır. Nisan 1874’te Paris’teki Capucines Bulvarı’nda fotoğrafçı Nadar’ın eski atölyesinde açılan bu sergi büyük bir tepkiyle karşılanarak alay konusu yapılmasına karşın grubun cesareti kırılmamış ve bu ilk sergiyi 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 ve 1886’da açtıkları yedi sergi izlemiştir. Monet bu sergilerin dördüne katılmıştır. İlk sergiyi izleyen ve genellikle “olgun” ya da “yüksek” İzlenimcilik diye tanımlanan altı yıllık dönem içinde Monet maddi sorunların yanı sıra karısının hastalığı ve ölümü gibi büyük üzüntüler yaşamış ancak resim çalışmalarını da aksatmamıştır. Gerek koleksiyoncu ve banker Hoschede’nin konğu olarak kaldığı Montgeron Şatosu’nda. gerek St.Lazare Garı dizisine başladığı Paris’te, gerekse 1878 baharını geçirdiği Vetheuil’de üslubunu geliştirmeyi sürdürmüştü; kompozisyonları daha güçlü, renkleri de daha parlak bir görünüm kazanmıştır. Bu dizisine 1876’da başlayan Monet, resim sehпасını garın değişik köşelerine yerleştirerek aynı örgeyi çeşitli görünümüleriyle, değişik ışık koşullarında betimlemiştir. Ancak daha o dönemde, sonradan yaptığı gibi, gerçekten tutarlı bir dizi yaratmayı amaçlamadığından bu istasyon resimlerinde hem kompozisyon biçimi hem de ışık etkileri farklılık gösterir. Sanatçı ilk sistematik dizilerine 1890’larda başlamış ve sırasıyla Saman Yığınları (1890-91), Kavaklar (1891-92), Rouen Katedrali (1892-94), Thames Kıyıları (1899-1904), Venedik Görünümleri (1908-12) ve Nilüferler (1899-1926) adlı yapıtlarında aynı konuyu günün ve yılın değişik zamanlarında, farklı atmosfer ve iklim koşullarında betimlemiştir. Bu dizilerinde Monet’nin amacı kalıcı olanı saptamak değil, geçici olanı yakalamaktır. Konuyu ve

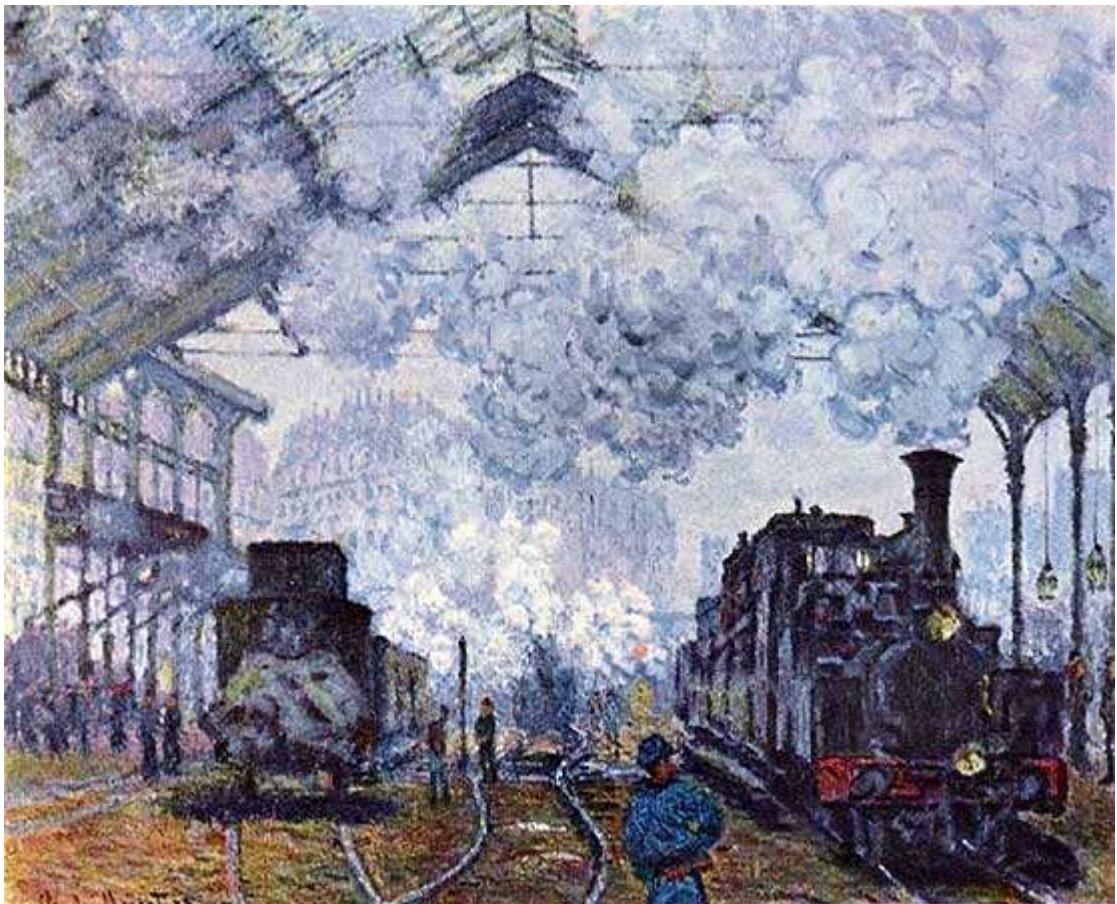
biçimi bir yana iten sanatçı nüansların tekdüze dokusunda yalnızca ışık etkisini yakalamaya çalışmıştır. 1880’lerde ün kazanmaya başlayan Monet, aynı dönemde İzlenimci okulun yozlaştığını öne sürerek öteki grup üyelerinden uzaklaşmıştır. Sanatçı 1883’te, ölümüne değin kalacağı Giverny’ye yerleşmiş, ancak sık sık Fransa’da ve Fransa dışında geziler yapmıştır. 1885’te Durand-Ruel’in evinin dekorasyon işini almış, 1886’da ABD’de açılan İzlenimciler Sergisi’nde temsil edilmiş, 1889’da Paris’teki Georges Petit Galerisi’nde Rodin’le ortaklaşa başarılı bir ortak sergi düzenlemiş ve yaşamının son dönemlerinde gerek Avrupa’da, gerek ABD’de en büyük İzlenimci ressam olarak tanınmıştır. Doğanın değişkenliğini betimleme çabası içinde hem çağdaşlarına hem de ardıllarına esin kaynağı olan yapıtlar yaratmış ve yeni tekniklere önderlik ederek 20.yy sanatının yönünü çizenlerden biri olmuştur (http://www.lebriz.com.v3_artst/sa_Bio.aspx?san_ID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 47).



Resim 141. Monet, Claude, “Barken von Étretat”, 1886, 73x92,5 cm



Resim 142. Monet, Claude, “Boulevard des Capucines in Paris”, 1873, 61x80 cm



Resim 143. Monet, Claude, “Bahnhof Saint Lazare in Paris”, 1877, 81,9x101 cm

3.1.1.48. Moore, Henry (1841-1893)

Ana konusu olan insan figürünü farklı gereçlerle, organik bir anlayış içinde işlediği yapıtlarıyla tanınmaktadır. Leeds Sanat Okulu'nda başladığı sanat eğitimini, 1919-23 arasında Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda tamamlamış ve bu tarihten 1932'ye değin aynı kurumda öğretmenlik yapmıştır. Sanatla ilgilenmeye başladığı ilk dönemlerinde Afrika, Okyanusya ve Meksika uygarlığının yapıtları ilgisini çekmiştir. 1922 tarihli Ana ve Çocuk böylesi bir ilkel estetik anlayışı yansıtır. Bu sıralarda yapıtlarında Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915). Brancusi ve Modigliani'nin etkileri de sezilir. 1925'te çıktığı İtalya gezisinde, erken Rönesans ustalarının yapıtlarıyla büyülenen sanatçının erken dönemlerinden başlayarak kendini gösteren en önemli özelliği, ahşap, tunç, taş gibi değişik gereçleri kullanması ve bunların her birinin dokusal niteliklerini en güçlü biçimde vermesidir. 1924'te yaptığı iki Baş ile 1930'da gerçekleştirdiği Uzanan Kadın (Kanada Ulusal Gal., Ottawa) adlı yapıtları değişik gereçleri organik biçim anlayışı içinde kullandığı yapıtlarına örnektir. Aynı yıllarda üç boyutlu mekânsal kuruluşlar gerçekleştirmeye başlamıştır. 1930'dan sonra Nicholsan, Hepwort ve eleştirmen Read'le birlikte Hampstead'de oluşturdukları sanat ortamı, Moore'un kendi üslubunu bulmasında etkili olmuştur. Ayrıca sık sık Paris'e geziler yapmış ve bu kentin hareketli sanat ortamından da yararlanmıştır.

Moore'un 1931'de gerçekleştirdiği Kompozisyon adlı heykelde PICASSO'nun Bir Anıt İçin Tasan'1931 adlı heykeliyle 1920'lerin sonunda yaptığı resimlerdeki kumsal sahnelerinin etkileri sezilmekle birlikte, Moore, daha çok kısa bir süre için bu sanatçının resimlerinden etkilenmiştir ama onun için asıl Meksika ve Romanesk heykeli önemli olmuştur. 1932'de farklı gereçlerle yaptığı Kompozisyon adlı yapıtlarında organik biçimleri, soyutlama aşamasında en uç noktaya götürmüşse de, biçim parçacıkları yine de izleyicinin zihninde tanımlanabilir imgeler çağrıştırır. Bu açıdan, Moore'un sanatında hiçbir zaman gerçeklikten bir kopuş söz konusu olmamıştır. 1932-39 arasında Chelsea Sanat Okulu'nda ders vermeye başlayan sanatçı, 1933'te de Ünite I'e katılmıştır. Ertesi yıl gerçekleştirdiği ve dört parçalı bir düzenleme olan Uzanan Figür ya da Dört Parçalı Kompozisyon, biçimlerin işlenişi açısından oldukça soyut bir anlayıştadır. Ancak taşın dokusal niteliklerinin güçlü bir biçimde vurgulanmasıyla hemen tüm yapıtları gibi bu da organik, yaşamsal bir değer kazanmıştır.

İnsan gövdesi dışında, organik olmayan şeylerin de büyüdüğü ya da doğal güçlerin etkisiyle bir yapı kazandığı olgusu, Moore'un sanatının temel ilkesidir.

Kumsaldan, dalgaların ve rüzgârın etkisiyle biçimlenen çakıl taşlarını toplayarak doğanın nesneler üstündeki belirleyici etkisini inceleyen sanatçı, bir yapıtın kendine özgü bir yaşamsallığı olması gerektiğini, bunun fiziksel bir eylemin ya da bir devinimin yansımalarıyla değil, gerecin özündeki enerjinin temsil ettiği nesnede bağımsız olarak dışlaşmasıyla elde edileceğini söylemektedir. Uzanan Figür (1936), artık Moore için klasikleşmiş bir şemanın en yalın uygulamasıdır. Sanatçı 1940-42 arasında savaşla ilgili sığınak çizimleri yapmıştır. Mekânı heykellerindeki insan figürleriyle doldurduğu bu çizimler ona, figürlerinin mekân içindeki yerlerini tartışma olanağı da sağlamıştır. St.Matthew Kilisesi (Northampton) için yaptığı Madonna ve Çocuk İsa (1943-44) adlı çalışması, Rönesans güzellik anlayışını tartışması ve onun yerine yaşamsallığın estetiğini önermesi açısından dönemin en önemli yapıtlarındandır. Kabaca yontulmuş biçimler ve içlerindeki yoğun enerjinin, köşe noktalarında vurgulanması savaş yıllarının ötesinde Moore'un tüm sanatına egemen olan bir özelliktir.

1950'de gerçekleştirdiği Miğferli Baş No. 1 (Tate Gal., Londra) adlı tunç heykeli, iki biçimin arasında kalan boşluğun da tanımlanmasıyla öncü bir anlayışın örneği olmuştur. Sanatçı çoğu yapıtında boşluğu kütleli parçalar içinde delikler açarak tanımlamıştır. 1952'de yeniden oturuş şemasına döndüğü Kral ve Kraliçede (1952-53, Tate) öncekilere oranla daha figüratif bir anlayışla çalışan Moore, aynı yıl sipariş üstüne Londra'daki Time-Life Binası için Time-Life Panosu adlı taş yapıtını gerçekleştirmiştir. Pencere çerçevesini anımsatan dikdörtgenler içinde iç içe geçen, karmaşık ilişkiler sunan biçimlerin bulunduğu bu yapıt için, yine aynı yıl tunç kullanarak dört tane maket yapmıştır. Bu maketlerin her biri Moore'un sanatsal yaşamında zaman zaman etkin olmuş anlayışları yansıtmaktadır. 1955-56 tarihli Glenkiln Haçı, insan figürüyle haç biçimini birleştirmesinin yanında, Moore'un sanatında ilk dönemlerden bu yana etkin olan arketipal güçlerin dışa vurması açısından da önemlidir. Paris'teki Unesco Merkez Binası için 1957-58'de Uzanan Figürünü gerçekleştiren sanatçı, aynı yıllarda, dokusal niteliklerin doruk noktaya vardığı Kumaşa Sarınmış Oturan Kadını (Kraliyet Güzel Sanatlar Muz.. Brüksel) yapmıştır. Giysi kıvrımlarının örümcek ağını andırıcısına gövdeyi sardığı bu yapıtlar tümüyle figüratif bir anlayışla gerçekleştirilmiştir. 1960'tan sonra, ancak açık havada yer alabilecek büyüklükte yapıtlar vermeye başlamıştır. Bu yapıtların çevrelerinden dolaşılabilmesi gibi, kütlenin içinde bulunan delik ve açıklıklardan yararlanılarak doğrudan içlerinden de geçilebilir. Bunlarda hacim insanı aşan boyutlarda gerçekleştirilmiştir ve kişinin mekan içinde bunu kavraması söz konusu

değildir. Mimariye yaklaşan bu biçimler, tüm kütesellikleriyle anıtsal bir izlenim uyandırır. Sanatçıya 1963'te Liyakat Nişanı verilmiştir (Bkz. Bölüm 3.2, 48).



Resim 144. Moore, Henry, “Figura reclinada en madera”, 1935-36



Resim 145. Moore, Henry, “Figura giacente”, 1969-70

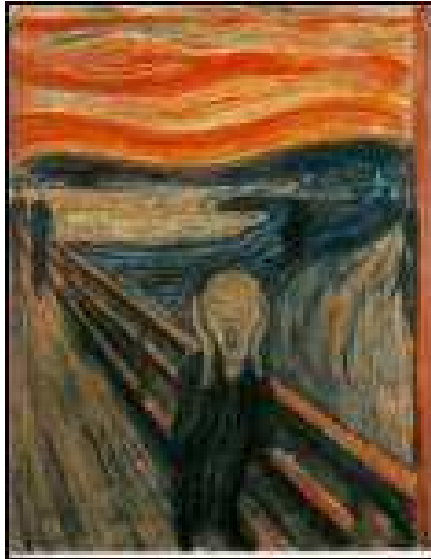
3.1.1.49. Munch, Edvard (1863-1944)

Edvard Munch, 1863 yılında Loten’de, Dr. Christian Munch ve Laura Cathrine’in ikinci oğulları olarak dünyaya gelmiştir. 1864 yılında aile Christiana’ya (bugün Oslo) taşınmıştır. Burada, Edvard henüz 5 yaşındayken, annesi 1868’de verem hastalığından hayata veda etmiştir. Bundan sonra beş kardeş için zor bir yetişme dönemi söz konusu olacaktır. Edvard’ın çok küçük yaşta annesiz kalması, onu derinden etkilemiştir. Ama onu daha da fazla etkileyen olay, kendisinden sadece bir yaş büyük olan kızkardeşi Sophie’nin de annesini alıp götüren verem hastalığına yakalanmış olmasıdır. Kardeşinin günden güne tükenişine tanık olmak, ergenlik dönemindeki Edvard için oldukça acı bir deneyim olmuştur. Sanki küçük yaşta tam olarak anlamlandıramadığı annesinin ölümünü, Sophie’nin hastalığı süresince bu kez gerçekten yaşamıştır. Kızkardeşi, 15 yaşındayken 1877 yılında hayatını kaybetmiştir. Yaşadığı acı tecrübeler iç dünyasında derin yaralar bırakırken Edvard Munch, 1879’da başladığı mühendislik eğitimini 1880’de terkederek ressam olmaya karar vermiştir. Oslo’da akademiye giren Munch, 1882 yılında kendisi gibi altı sanat öğrencisiyle birlikte bu şehirde bir atölye kiralamıştır. Buradaki çalışmalarını, Norveç’in o dönemde en önemli ressamlarından birisi olan Christian Krohg yönlendirmiştir. Krohg, bu sırada Paris’ten henüz dönmüş ve orada özellikle Manet’nin resimlerinden etkilenmiştir. Sanatın merkezinden aktarılan izlenimler, diğer gençlerle birlikte Munch’u da heyecanlandırmış olmalıdır. Munch, 1883’de Oslo Sonbahar Sergisi’nde ilk defa olarak resimlerini göstermiş, aynı dönemde Oslo’nun sanat ortamına da girmiştir. 1885 Antwerp Dünya Sergisi’nde, aralarında kızkardeşi Inger’in portresinin de bulunduğu resimlerini sergilenmiştir. Bu resimle birlikte, 1885/6’da yaptığı Hasta Çocuk adlı çalışmasını 1886’daki Oslo Sonbahar Sergisi’nde göstermiştir. Ancak, her iki çalışma da kamuoyunun tepkisini çekmiştir. Hasta Çocuk, konu olarak Munch’un yakın geçmişine göndermeler içermektedir. Çok da uzak olmayan bir süre önce kızkardeşi Sophie, böyle bir hasta yatağında verdiği hayat mücadelesinde her an yenik düşmekteydi. Ancak, konunun genel etkisi ve Munch’un hayatındaki yeri bir yana, resim üslup açısından

da'dramatik' bulunmuş olmalıdır. Resim yüzeyinde fırça lekeleri ve akıtmalarla oluşturulan dokular ve resmin tamamlanmamış etkisi bırakacak şekilde ele alınışı, bu çalışmaya yönelik tepkilerin asıl hedef noktasını oluşturmuş gözükmemektedir. Oysa, konunun dramatik etkisini arttıran bu üslup anlayışı, Munch'un sanat kariyeri boyunca izleyeceği yolun ana çizgisini ortaya koymaktadır. Munch, hayatı boyunca tüm tepkilere karşın sanat çizgisinden taviz vermeden yoluna devam etmiştir ve henüz 23 yaşındayken, 1889 yılında, Oslo'da 110 eserden oluşan ilk kişisel sergisini açmıştır. Aynı yıl devlet bursuyla, sanatı üzerinde derin etkisi olacak Paris'e gitmiş ve Léon Bonnat'ın sanat okuluna girmiştir. Bu tarihten sonra, Fransa ve Paris, hayatı boyunca çeşitli fırsatlarla döneceği bir uğrak noktası olacaktır. İlk Paris deneyimi, onu yeni sanat arayışlarına yönlendirmiş görünmektedir. 1890 tarihli Karl Johan'da Bahar Günü, yeni-izlenimci tarzda bir resimdir. 1891 tarihli Rue Lafayette, Paris'te bir süre yaşadığı caddenin görünümünü benzer bir üslup anlayışı içerisinde yansıtmaktadır. Sanatçının başından beri yatkın olduğu serbest fırça vuruşlarının, neredeyse noktacı bir anlayışta ele alındığı bu şehir görünümünü, 1891 tarihli Oslo Fiyordu Üzerinde Ayışığı adlı manzara izler. Burada fırça vuruşları daha kalın ve sadedir; resim yüzeyinde belirgin bir yalınlaşma hissedilmektedir. Belli ki Munch, Paris'in ilk etkilerini aşmakta ve bir'ara dönem'in ardından tekrar kendi üslup çizgisinin tutarlılığı içerisinde gelişimini sürdürmektedir. Ancak Paris, en azından onun renk anlayışını belirgin bir şekilde değiştirmiş görünmektedir. Bundan sonra resimlerinde farklı renk düzlemlerini kullanmaktan geri kalmayacaktır. Resim yüzeyindeki doku arayışları ve figürlerdeki yalınlaşmanın ardından, rengin de bir ifade aracı olarak önemini kavramıştır. 1891 yılında Nice'de, Hayat Frizi adlı bir seri tuval resmi üzerinde çalışmaya başlayan Munch'un, 1892 yılında Berlin'de açtığı kişisel sergi, basın ve halkın büyük tepkisini çekince bir hafta sonra kapatılmıştır. Ancak Berlin'de, aralarında Strindberg'in de bulunduğu entelektüel bir çevreyle kurduğu ilişkiler, bu şehri kendisini besleyen önemli bir merkez konumuna getirmiştir. Berlin, Munch'un sanatındaki sembolist eğilimlerin gelişiminde etkili olan bir ortamı barındırmaktadır. Bu dönemde yaptığı çalışmalardan 1893 tarihli Ses, arka

planda durgun suya düşen ay ışığının oluşturduğu dikey- sarı hat, bunun önünde yer alan dikey ağaç gövdeleri ve resmin sol ön kısmındaki kadın figüründen oluşmaktadır. Bu dikey hatları, göl kıyısını tanımlayan yatay hat dengelemektedir. Bütün resme yoğun bir atmosfer duygusu hâkimdir. Munch'un Hayat Frizi çalışmaları üzerine yoğunlaştığı bir dönemde gerçekleştirdiği bu resmin devamında, sanat tarihinin başyapıtlarından birisi olan Çığlık gelmiştir. Çığlık, Munch'un sanatında o zaman kadar etkili olmuş farklı konu ve üslup kaynaklarının olağanüstü bir bileşimidir. Bu, renk ve deformasyonun bir ifade aracı olarak böylesine yoğun bir şekilde kullanıldığı ilk modern başyapıt olma özelliğine sahip öncü bir resimdir. Hastalık ve ölümlerle kuşatılmış bir yetişme dönemi geçirmiş olan duyarlı bir içyapının, adeta patlama halindeki bir dışavurumdur çığlık. Resim yüzeyini diyagonal olarak bölen köprünün ardında deniz ve kıvrıl gökyüzü dalgalanarak bütünleşmiş, mekân boğucu bir atmosferin tüm etkilerini yansıtacak şekilde düzenlenmiştir. Köprünün üzerinde, yoğun bir şekilde deforme edilmiş ve başını iki elinin arasına almış durumdaki figürün çığlığı bu dalgalanan, dönen atmosferde yankılanmakta ve baş döndürücü bir etki yaratmaktadır. Aslında bu atılmamış bir çığlıktır. Bireyin içinde saklı kalmış, bastırılmış, çeşitli sebeplerle dışa vurulmamış bir çığlık. Aynı zamanda bireyin, kendisini kuşatan boşluğun kuvvetli baskısına, diğer bir deyişle 'varolmanın dayanılmaz ağırlığı'na gösterdiği bir tepkidir. "Bağırmak istedim; bunun beni hafifleteceğini biliyordum, ama utandım." der Kazancakis. Bu ifade tam da Munch'un atılmamış çığlığına denk düşmektedir. 1890'lı yıllar Munch'un üretken bir dönemini işaret etmektedir. 1894'de Berlin'de ilk gravür ve taşbaskılarını üretmeye başlamıştır. Bu sırada, aralarında Kadının Üç Durumu ve Madonna gibi resimlerin de bulunduğu Hayat Frizi'nin çalışmalarına devam etmektedir. Madonna, doğum ve ölüm kavramlarını ele aldığı önemli eserlerinden birisidir. 1895 tarihli Ayışığı ise, iki yıl önce yaptığı Ses'in bir devamı niteliğindedir; bu kez manzaradan figür kaldırılmıştır. Bu dönemde Paris, Berlin gibi sanat merkezleri ile Norveç'te yaşamını sürdüren Munch, bir yandan kadın ve kadının erkeğin iç yaşantısındaki yerini irdelediği (Erkek ve Kadın/ 1898, Öpüş/ 1897, Hayat Dansı/ 1897- 99) resimlere yoğunlaşırken, diğer yandan erken kariyerinin değişmez teması olan

hastalık ve ölüme de ilgi göstermiştir (Ölüm Döşegi/ 1895, Hasta Odasında Ölüm/ 1895, Ölü Anne ve Çocuk/ 1897- 99). Ölü Anne ve Çocuk, Munch'a özgü tamamlanmamışlık etkisi ve deformasyon eğilimi ile dikkat çekmektedir. Resim yüzeyine paralel yerleştirilmiş yatakta annenin cansız bedeni, neredeyse bir çizim taslağı olarak bırakılmıştır. Çılgılık'taki figür gibi, başını elleri arasına almış olan küçük kız; yatağın önünde, yüzü izleyene dönük olarak durmakta ve bu dramatik olaya tepkisini vermektedir. 1899'da birkaç kez döneceği Köprüde Kadınlar konusunu ilk kez ele alan Munch, 1900 yılında uzun süredir üzerinde çalışmakta olduğu Hayat Frizini tamamlamış ve frizin tamamını 1902 Berlin Sezession'unda sergilemiştir. Bundan sonra Oslo, Paris, Berlin gibi merkezler başta olmak üzere, Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde bulunan, sergiler açan ve siparişlere yanıt veren önemli bir ressam olarak Munch, portre ve manzara çalışmalarına ağırlık vermiştir. 1908 yılında geçirdiği bir sinir krizi sonucu altı ay hastanede yatan sanatçı, yaşamının sonuna kadar üretmeyi sürdürmüş, ancak 1930 yılında geçirdiği bir göz rahatsızlığı çalışmalarını yavaşlatmıştır. 1937'de Nazi yönetimi, Munch'un Alman müzelerindeki çalışmalarından 82'sini 'yoz sanat' şeklinde nitelemiş ve çoğunu satmıştır. 1940 yılındaki Alman istilas, Norveçli ressamın hayatının son dönemindeki acı deneyimlerden birisi olmuştur. 1942 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk sergisini açan Munch; deforme edilmiş figürler, işlenmemiş yüzeyler ve yoğun renk kullanımı ile olduğu kadar resimlerinde yarattığı atmosfer etkisi ve konuları ile, başta dışavurumcular olmak üzere pekçok 20.yüzyıl sanatçısını derinden etkilemiştir. Onun Çılgılık'ı, her bireyin atılmamış çılgılığı olarak, yapıldığı günden itibaren boşlukta dalgalanmaya devam etmektedir (http://www.lebriz.com.v3_artst/sa_Bio.aspx?san_ID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 49).



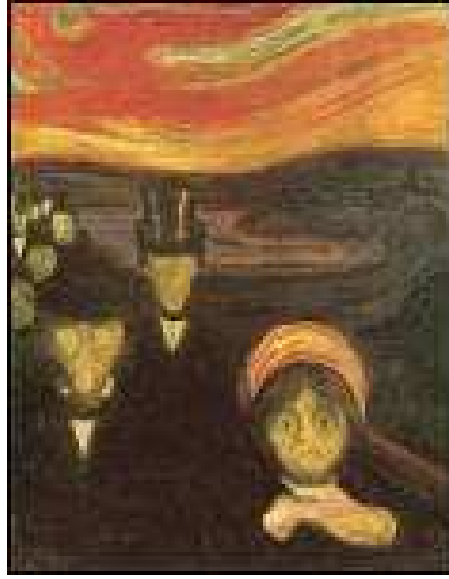
Resim 146. Munch, Edward, “Scream”, 1893



Resim 147. Munch, Edward, “Death in the Sickroom”



Resim 148. Munch, Edward, “Den doede mor”, 1899-1900



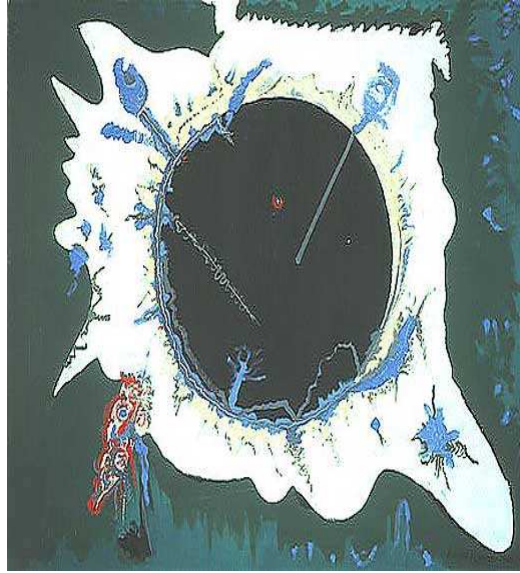
Resim 149. Munch, Edward, “Angustia”, 1894

3.1.1.50. Newman, Barnett (1905-1970)

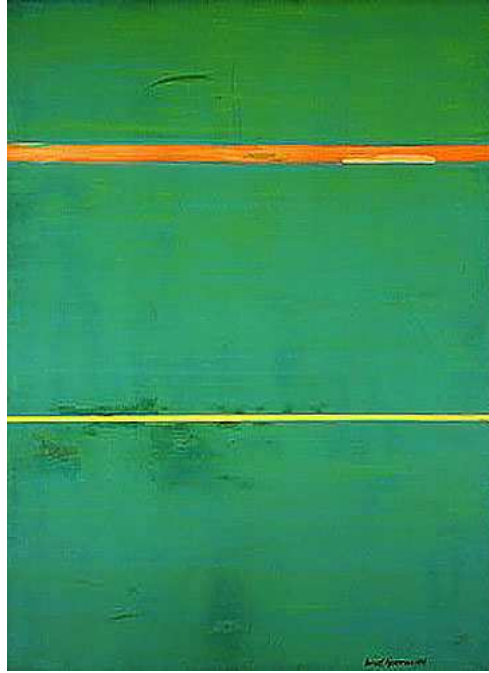
ABD’de 1940’larda gelişen Soyut-Dışavurumculuk akımının ilk sanatçılarından olan Newman, büyük tuvaler üzerinde uyguladığı renk şeritleri ve yalın kompozisyonlarıyla 1960’larda Minimal Sanat’ın sözcüsü sayılmıştır.

Polonya kökenli Yahudi bir ailenin çocuğu olan Newman 1922-26 arasında New York’ta Sanat Öğrencileri Birliği’ne sanat derslerini izlemiştir. 1927’de New York Kenti Yüksekokulu’nu bitirdikten sonra 1937’ye değin babasının konfeksiyon işini üstlenmiş, arada liselerde resim öğretmenliği yapmıştır. ABD’de bunalım yılları olan 1930’larda çeşitli denemelere karşın kendine özgü bir sanat anlatımı bulamamış, ancak 1940’larda Soyut-Dışavurumculuk’u oluşturan Pollock, De Kooning, Still, Rothko, Gottlieb, Kline ve heykeltan D.Smith gibi sanatçıların grubu içinde önceleri gerçeküstü imgelerin egemen olduğu resimler yapmış, giderek temel renk şeritleri içeren büyük tuvalere yönelmiştir. Newman’ın edebiyata, klasik öğretilere ve dine olan ilgisiyle mistik yaklaşımı resimlerinin yalınlığına karşın çarpıcı ve anlam dolu bir üslup geliştirmesine yardımcı olmuştur. 1951’de yaptığı. 2-3m yüksekliğinde, 90cm eninde dikey ve homojen renkli panolarında tek bir renk şeridinin, uzun yatay kompozisyonlarında ise şerit olarak uygulanan birkaç rengin yan yana sürüldüğü görülür. Sanatçı, bu tür resimlerine Tevrat’tan adlar vermiş, bazan da Ay Işığı, Kara Ateş (1961) gibi doğa çağrışımları yapan başlıklar koymuştur. 1960’ların sonlarına doğru tek bir dikey çubuktan oluşan heykeller ya da Kırık Obelisk adını verdiği yapıtı gibi, piramit ve prizmayı en uç noktada bütünleştiren anıtsal çalışmalar yapmıştır. 1969’da yaptığı Zim-

Zum adlı heykeli, kıvrılmış geniş çelik plakalardan oluşmaktadır. Bunların dışında bir de sinagog yapısı tasarlamıştır. Newman, 1930'lardaki ekonomik bunalımda devletin sanatçılara yardım için düzenlediği Federal Sanat Projesi'ne (WPA-FAP) katılmamış, ancak sanatçı hakları üzerine çalışmalar yapmış ve sanat yazdan yazmıştır (Bkz. Bölüm 3.2, 50).



Resim 150. Newman, Paul, “Pagan Void”, 1946



Resim 151. Newman, Paul, “Dionysius”, 1949



Resim 152. Newman, Paul, “Achilles”, 1952

3.1.1.51. Nolde, Emil (1867-1956)

Alman Dışavurumculuk’unun en büyük ustalarından biri sayılan Nolde, İzlenimcilik ile Fovizm tekniklerini Germen mitolojisinin kendine özgü, coşkulu ruhuyla birleştirmiştir.

Emil Hansen adıyla bir çiftlikte doğmuş, 1901’de soyadını Nolde olarak değiştirmiştir. Kısa bir süre ahşap oymacılığı işinde çalışan sanatçı, 1892-98 arasında İsviçre’nin Sankt Gailen kentinde Endüstri Tasarımı Okulu’nda hocalık yapmıştır. Çocukluk yıllarından beri yaptığı desenlerde karakterizasyona çok önem veren Nolde, Sank Gailen döneminde de doğalcı olmakla birlikte Mağara Kadını (1896) gibi Grotesk tiplerin ağır bastığı köylü portreleri yapmıştır. Bu dönemde yaptığı Manzara’larında, İsviçre dağlarını devler ve cüceler biçiminde kişileştirmiştir. 1898’de resim öğrenimi yapmak için Münih’e giden sanatçı, akademide Franz von Stuck’un (1863-1928) sınıfına yazılmak istemiş, ancak başvurusu geri çevrilmiştir. Bunun üzerine Friedrich Fehr’in okuluna giren Nolde, Münih döneminde en çok Dachau manzara ressamlarından Adolf Hoelzel’in (1853-1934) saf renkler ve biçimler üzerine yaptığı araştırmalardan etkilenmiştir. 1899’da Paris’e yerleşen sanatçı, bir süre Julian Akademisi’ne devam etmiş ve en çok Dauimer’yle Manet’nin yapıtlarına ilgi duymuştur. Nolde’nin kendi

kişisel üslubunu bulması. 1905'te Van Gogh'un, Gauguin'in, çağdaşı Fransız ressamlarının ve ilkel toplulukların yapıtlarını tanımasıyla başlamıştır. Sanatçı, kendini ifade edebileceği resimsel bir dil bulmuş ve Van Gogh'la Fransız İzlenimcileri'nin geç dönem yapıtlarına borçlu olduğu bir ışıklı renk dünyasına girmiştir. 1906'da Die Brücke grubuna, daha sonra da Berlin Sezesion grubuna katılan Nolde kısa bir süre sonra her ikisinden de ayrılmış, ciddi bir hastalığın ardından konularını Tevrat ve İncil'den aldığı dinsel dizilerine başlamıştır. 1909 tarihli Pentekostes ve Son Akşam Yemeği'yle (Ada ve Emil Nolde Vakfı, Seebüll) başlayıp 1911 tarihli İsa'nın Yaşamıyla (Ada ve Emil Nolde Vakfı) son bulan bu kompozisyonlar, sıkışık mekânlarda yer alan ürkütücü ifadeli ilkel, maskemsi yüzlere sahip figür gruplarından oluşur. Zamanında oldukça coşku uyandıran bu resimlerde, renkler duygusal etkiyi ve anlamı yoğunlaştıran dramatik karşıtlıklar halinde yan yana konmuş, renk skalası ince nüanslardan arındırılmış, biçimler yalınlaştırılmış, dış çizgiler bile belirsizleştirilmiştir. Nolde gerek bu dinsel dizilerinde, gerek 1912 ve 1913 yazında Mum Işığında Dans Edenler (Ada ve Emil Nolde Vakfı) gibi Alsen Adası'nda yaptığı figür resimlerinde ilk dönem yapıtlarında anlatımcı olarak yansıttıklarını, çizginin gücü ve rengin duyumsal sembolizmiyle ifade edebilmiştir. Bu noktaya varmayı amaçlayan Nolde'nin gelişiminde kendi oluşumundaki dinamizmin yanı sıra, Munch, Ensor, Van Gogh ve Fransız İzlenimcileri'nin geç dönem yapıtlarının da etkisi olmuştur. Sanatçının 1913-14 arasında Alman Sömürge Dairesi Araştırma Kurulu'yla Rusya üzerinden Kore'ye, Çin'e ve Kuzey Denizi'ne yaptığı gezi de onun ilkele, kaba yalınlaştırmalara, Biçimbozma'lara ve canlı renklere olan eğilimini pekiştirmiştir. 1916'dan sonra soğuk renklere ağırlık vermeye başlayan Nolde'nin, eski temalarının bazılarını yeniden ele alındığı yapıtları içinde en ilginç olanları manzaralarıdır.

Sanatçı 1941'de Nazi rejimi tarafından Yoz Sanat yaratmakla suçlanmış ve resim yapması yasaklanarak bin kadar yapıtına el konmuştur. Bütün bunlara karşın II.Dünya Savaşı boyunca gizlice resim yapmayı sürdüren Nolde'nin yağlıboya ve suluboyalarının yanı sıra pek çok da oymabaskısı vardır. Yapıtlarının büyük bölümü Seebüll'deki Ada ve Emil Nolde Vakfı Müzesi'ndedir (Bkz. 3. Bölüm 3.2, 51).



Resim 153. Nolde, Emil, “Blue Iris”, 1915

3.1.1.52. Picabia, Francis (1879-1953)

Dadacılık, Gerçeküstücülük gibi Klasik sanata karşı olan anlayışlar doğrultusunda çalışmış, alışılmamış sanat ürünleri yaratmıştır.

Önce Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu, daha sonra da Dekoratif Sanatlar Okulu’nda Pissarro’yla çalışmıştır. 1903’ten sonra Pissarro ve SISLEY’in anlayışları doğrultusunda İzlenimci yapıtlar vermiş, 1909’dan sonraysa Kübist eğilimlerle ilgilenmeye başlamış, Duchamp kardeşlerle tanışmış ve Altın Kesit grubunun kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Bu dönemde Kübist anlayış içinde figüratif olmayan soyutlamalar yapmıştır. 1912’de Delaunay’nın Orfizm’inden etkilenen sanatçı, ertesi yıl ABD’ye gitmiş, Armory Show’da yer almış ve Orfist suluboyalarını Stueglitz’in galerisinde sergilemiştir. Marcel Duchamp’la güçlenen dostlukları, iki sanatçının Ray’i de aralarına alarak Dada’yı kurmalarına neden olmuştur. Bu yıllarda Picabia, Kübizm sonrası soyutlamaya yönelmiş ve yapıtlarında mekanik fantezilere, işlevsiz makinelere yer vermeye başlamıştır. 1916’da Barselona’ya giderek 391 adlı Dada dergisini

yayımlamış ve Zürich'teki Dada akımıyla bağlantı kurmuştur. Kısa bir süre sonra Paris'e dönen sanatçı, burada İronik Makineler'ini sergilemiştir. Aynı yıllarda Dada'nın dağılmasıyla birlikte Gerçeküstücü anlayışla çalışmaya başlamış, 1921'de eleştirmen Breton'la bir dayanışma içine girmiş ve Gerçeküstücü birtakım gösterilere de katkıda bulunmuştur. 1924'te Erik Satie'nin Reldcbe (Paydos) balesi için senaryo yazan ve sahne düzenlemesi yapan Picabia, 1925'te de yönetmen Rene Clair'in Entr'acte (Perde Arası) adlı filmine katkıda bulunmuştur. 1920-30 arasında renkli selofan kağıtlarını kullanarak link Kolaj'lar üreten sanatçının Saydamlar adını verdiği bu yapıtlarında insan figürleri, çizgisel anlamda ve birbirlerinin içme geçer durumda betimlenmiştir. Picabia, II.Dünya Savaşı sırasında klasik anlamda Çıplak resimlerine yönelmiş, savaş sonrası Paris'e döndüğünde gizemli başlıklar koyduğu soyut resimler üretmeye başlamıştır (Bkz. 3. Bölüm 3.2, 52).

3.1.1.53. Picasso, Pablo (1881-1973)

20.yy'ın ilk yarısında önderlik ettiği Kübizm akımıyla görsel sanatların gelişim çizgisini değiştirmiş, yapıtlarıyla modern sanatın en önemli temsilcisi sayılmıştır.

Picasso 10 yaşındayken ailesi La Coruna'ya taşınmış ve sanatçı dört yıl yaşadığı bu kentte ilk çizim derslerini resim öğretmeni olan babasından almıştır. Bu yıllarda Picasso, sonraları barış simgesi olarak birçok kez kullandığı güvercin çizimlerine başlamış ve Çıplak Ayaklı Kız (1895, Picasso Kol.) gibi ilk resimlerini yapmış, ayrıca ilk sergisini de La Coruna'da 1896'da babası Barselona'daki La Lonja (Llotja) Güzel Sanatlar Okulu'nda ders vermeye başlayınca o da bu okulda öğrenci olmuş, ama ertesi yıl Madrid San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçmiş, aynı yıl Bilim ve Acıma (Picasso Müz., Barselona) adlı yağlıboya resmiyle Madrid Güzel Sanatlar Sergisi'nde Onur Ödülü'nü almıştır. Sağlık nedeniyle akademiden ayrıldıktan sonra bir daha okula dönmeyip Barselona'ya giden sanatçı burada Goya ve Velázquez gibi eski ustalarla Gauguin, Van Gogh ve Munch gibi çağdaş ressamların yapıtları üzerine çalışmaya başlamıştır. Bütün bu etkiler Picasso'nun 1898-1902 arasında gerçekleştirdiği resimlerde açıkça görülür. Sanatçı bu yıllarda, günümüzde hepsi Barselona'daki Picasso Müzesi'nde bulunan Sanatçının Kızkardeşi Lola (1899), Carlos Casagemas Portresi (1899) ve Şallı Oturan Kadın (1899-1900) gibi, dostlarını ve yaşadıkları ortamı konu alan resimler yapmış, ayrıca "Mavi Dönem"ini muştulayan Oturan Kadın (1901, Pentz Levinson Kol., New York) gibi ilk heykellerini gerçekleştirmiştir. 1900'de ilk kez

gittiği Paris’te üç ay kalmış, Madrid’e dönüşünde Artejoven adlı dergide çalışmış, ertesi yıl ikinci kez gittiği Paris’te dostları aracılığıyla tanıştığı galerici Ambroise Vollard’ın galerisinde bir sergi açmıştır. Picasso bütünüyle Paris’e yerleştiği 1904’e değin Paris’le Barselona arasında gidip gelmiştir. Sanatçının “Mavi Dönem”i bu yıllara (1901-04) rastlar. Kör Adamın Yemeği (1903, Metropolitan Sanat Muz., New York) gibi resimleri bir önceki Barselona döneminin trajik resimlerini anımsatmakla birlikte, sanatçı Işık-Gölge karşıtlıklarından uzaklaşarak koyu tonların egemen olduğu tek renkliliğe, özellikle zeminde maviye yönelmiştir. Ayrıca bu dönemde Nabiler ile Simgeciler’in etkisi altında figürleri inceltip uzatarak stilize etmiştir. Örneğin, Yaşam (1903, Cleveland Sanat Müz.) adlı yapıtı hüznü ve acı dolu atmosferiyle belirginlik kazanır. Picasso 1904’te Paris’te atölyesini açtıktan sonra şair Max Jacob, eleştirmen-şair Apollinaire ve ressam Gris ile dostluk kurmuş; kısa sürede de resim satmaya başlamıştır. 1905’in başında resimlerinde sirk ve palyaço temalarının ağırlık kazandığı, koyu tonlardan uzaklaşarak açık tonları yeğlediği ve mavinin yerini de pembenin aldığı görülür. Bu renk değişimi Picasso’nun resimlerine daha yumuşak ve hoş bir atmosfer kazandırmıştır. Sanatçının yaklaşık bir yıl süren bu “Pembe Dönem”inin en önemli yapıtları Oyuncu (1904, Metropolitan), Çiçek Taçlı Genç (1905, Whitney Amerikan Sanatı Müz., New York) ve Akrobat Ailesi’dir (1905, Ulusal Sanat Gal., Washington D.C.). Aynı yıl Hollanda’ya yaptığı bir gezi sırasında gerçekleştirdiği Üç Hollandalı Kız’da (Modern Sanat Müz., Paris) figürleri ilk kez ağırlık ve hacim kazanmıştır. 1906’da yaptığı Gertrude Stein Portresi (Metropolitan) ve Ekmekli Kadın (Sanat Müz., Philadelphia) bu yeni yaklaşımının yetkin örnekleridir. Picasso bu yıllarda İber Yarımadası ve Afrika heykellerine ilgi duymaya başlamış, Avignon’lu Kadınlar (Modern Sanat Müz., New York) için 1906-07’de yaptığı çizimlerde bu heykellerin ilkel ama anlatımcı biçimlerinden yararlanmıştı. 1907’de gerçekleştirdiği Kumaşa Sarınmış Çıplak (Modern Batı Sanatı Müz., Moskova) adlı resminde sanatçı Cezanne’nin resimlerinin etkisiyle figür kütlesini geometrik hacimlere dönüştürmeye başlamış, ayrıca biçimi “çözümse” (analitik) olarak ele alma yöntemini (Çözümse Kübizm) bir dizi manzara resminde de uygulamıştır. 1909’da yaptığı Oturan Çıplak (Tate Gal., Londra) ve Kadın Başı (Tate Gal.) gibi resimlerinde geometrik hacimleri küçük düzlemlere bölmüş, ertesi yıl da Wilhelm Uhde Portresinde (Roland Penrose Kol., Londra) arka planı da figürü oluşturan düzlemlerle uyum sağlayacak biçimde ele almıştır.

Sanatçı 1911'de Braque'la yakın bir işbirliğine girmiş, basılı harfleri önce Braque, ardından da Picasso kullanmaya başlamıştır. Bu harfler tuvalin iki boyutluluğunu vurguluyor ve izleyicinin konuyu yemden kurgulamasında aracı simgeler işlevini görüyordu. 1912'de Picasso bez ve ip gibi alışılmamış malzemeleri, Braque da Papier-Colle'yi kullanmaya başlamış, 1913'te Picasso da papier-colle tekniğini Kolaj'la birlikte uygulamıştır (Bireşimsel Kübizm). Aynı yıl sanatçı Max Jacob'un SiegedeJerusalem (Kudüs Kuşatması) adlı kitabı için bir dizi Asîde Yedirme Baskı, ertesi yıl da bir dizi Ölüdoğa ile bu resimlerinde yer verdiği müzik aletlerini kullandığı üç boyutlu konstrüksiyonlar yapmıştır. Picasso'nun Braque ve Gris ile ortak düşünce üretme dönemi 1914'te sona ermiştir. Savaş sırasında ve hemen ertesinde yalnız çalışan sanatçı, bu yıllarda Klasikçilik'e varan bir Gerçekçilik ile Kübizm'i birlikte uygulamıştır. Picasso'ya göre Kübizm ve klasik Gerçekçilik, gerçeğin incelenmesinde iki farklı araç ve bakış açıydı. Kübizm'e hâlâ ilgi duymakla birlikte Gerçeküstücü estetiğe yönelmesinin kökeninde Klasikçilik yatıyordu. Sanatçı savaş yıllarında yaptığı palyaço resimlerinde kaba kolaj malzemelerini bir yana bırakarak papier-colle'lerden esinlendiği seyrek ve geniş geometrik düzlemleri yeğlemiştir. Picasso 1919'da Kübizm'le Gerçekçi anlatımın iç içe geçtiği bir dizi ölüdoğa gerçekleştirmiştir.

Savaş yıllarında sahne tasarımına da ilgi duyan sanatçı, Rus bale empresaryosu Sergey Diaghilev'in (1872-1929) Rus Balesi için, Mavi ve Pembe dönemlerinin sirk ve palyaço imgelerinin egemen olduğu sahne ve giysi tasarımları yapmış, 1919'da Londra'da Manuel de Falla'nın Üç Köseli Şapka'sı, 1920'de Paris'te Igor Stravinsky'nin Puldnella'sı, 1924'te de Falla'nın Cuadro Flamencosu (Flamenko Sahnesi) için tasarımlar gerçekleştirmiştir. 1920'lerin başındaki resimlerinde Kübizm'le Gerçeküstücü öğeler taşıyan Gerçekçi ve Yeni-Klasik anlatımı birlikte kullanmıştır. Dönemin en önemli Kübist çalışmaları Üç Müzikçi (1921, Modern Sanat Müz., New York) ve Kırmızı Masa Örtüsüdür (1924, özel kol., New York). Uyuyan Köylüler (1919, Modern Sanat Müz., New York), Deniz Kıyısında (1920, özel kol., New York) ve Yans (1922, Modern Sanat Müz., New York) ise Gerçekçi eğiliminin örnekleri olup 1925 dolayının Gerçeküstücü nitelikli yapıtlarının öncüsüdür. Uyuyan Köylüler'deki figürlerden izler taşıyan Oturan İki Kadın (1920, özel kol., Londra) adlı resmi de sanatçının Yeni-Klasik eğilimini sergiler 1921'de oğlunun doğumuyla başladığı ve 1925'e değin yinelediği anne-çocuk temasını işlediği kunt figürlü kompozisyonları da bu anlayışın ürünleridir.

1924'te Fransız şair Breton'un Gerçeküstücülük akımını başlatmasıyla Picasso da bu akıma yakınlık duymuş ve gerçekleştirdiği Atölye (1925, özel kol.) ve Oturan Kadın (1927, özel kol., New Canaan, Conn.) gibi resimlerinde Gerçeküstücü öğeleri bolca kullanmıştır. 1928'de Baş (Picasso Kol.) gibi boyalı metal konstrüksiyonlarla Figür (Picasso Kol.) gibi metamorfik heykeller yapmaya başlayan sanatçı grafik çalışmalarına da bu yıllarda ilgi duymuş, 1930'larda Ovidius'un Metamorphoses (bit.MS 8; Değişimler. 1935) ve Aristophanes'in Lysistrata (MÖ 411; Kadınların Savaşı: Lysistrata, 1966) adlı yapıtları için baskılar yapmıştır. Sanatçı 1930'ların ortalarından başlayarak yapıtlarında yarı insan-yarı boğa figürüne (minotaur) yer vermiş ve 1935'te Minotauromacbia adlı aside yedirme baskısını gerçekleştirmiştir. 1936'da başlayan İspanya İç Savaşı, Picasso'yu büyük ölçüde etkilemiş ve sanatçı Cumhuriyetçiler'den yana olan tavrını açıkça ortaya koymuştur. Cumhuriyetçiler tarafından sipariş edilen Guernica adlı başyapıtını aynı adlı kentin bombalanmasının anısına gerçekleştirmiştir. Tuval üstüne Tempera tekniğiyle yapılmış olan Guernica, 351x782.5cm boyutlarındadır. Sanatçının kullandığı gri beyaz ve soluk yeşiller, düşsel ve dramatik bir hava yaratmıştır. Yoğun bir şiddetin izlendiği kompozisyondaki boğa figürü ve öbür nesnelere birçok eleştirmence farklı simgesel anlamlar yüklenmiştir. Uzun yıllar New York Modern Sanat Müzesi'nde sergilendikten sonra 1981'de Madrid'e getirilen yapıt önce Prado Müzesi'ne, daha sonra da 1986'da açılan Reina Sofia Müzesi'ne yerleştirilmiştir. Sanatçı, bu resimdeki figürlerden esinlenerek gerçekleştirdiği Ağlayan Kadınlar (1937, özel kol., Londra) ve Oturan Gerdanlıklılı Kadında da şiddet temasını işlemiştir.

Alman işgali sırasında Paris'te bulunan Picasso, Naziler'in Yahudi soykırımına karşı olmuş, yapıtları Naziler tarafından Yoz Sanat olarak nitelendirilince işgal yıllarında edebiyat çalışmalarına ağırlık vermiş, bu yıllarında Serenat (1942, Modern Sanat Müz., Paris) ve İlk Adımlar (1943, Yale Sanat Gal., New Haven) gibi daha sakin atmosferli resimler yapmıştır. 1944'te Komünist Parti'ye giren sanatçı sonraki yıllarda Kore ve Vietnam savaşlarına karşı da tavır almış ve duygularını Kore Katliamı (1951) gibi resimlerinde dile getirmiştir. 1946'dan sonra Picasso'nun anlatım dilinin yeni bir nitelik kazandığı görülür. Sanatçı bu dönemde Kentaur, su perisi ve çobanlar gibi mitolojik temaları neşeli bir hava içinde betimlemiştir. Ertesi yıl yerleştiği Vallauris'te seramik ve hayvan heykelleriyle karısının ve çocuklarının çok sayıda resmini yapmış, ayrıca buradaki bir şapel için Savaş ve Barış adlı alegorik bir duvar resmi gerçekleştirmiştir. 1955-61 arasında Cannes'da yaşayan Picasso, son yıllarını Paris'teki

UNESCO Merkez Binası için yaptığı büyük boyutlu duvar resmi dışında boğa güreşlerini ve atölyesini betimleyen resimlerle taş baskı, linol baskı ve çizimler yaparak geçirmiştir. Picasso bu dönemde Delacroix'nin Cezayirli Kadınlar (1834, Louvre Müz., Paris), Velázquez'in Nedimeler (1856, Prado Müz., Madrid) ve Manet'nin Kırda Yemek (1863, Jeu de Paume, Paris) adlı resimlerinden hareketle gerçekleştirdiği yapıtlarında bu temaları kendine özgü anlatımıyla yorumlamıştır. Sanatçının 58 tuvalden oluşan Nedimeler (1957) dizisi bugün Barselona'daki Picasso Müzesi'ndedir.

1968'de altı aylık bir süre içinde 350 Oymabaskı üreten Picasso'nun 2200 dolayında baskısı bulunmaktadır. Çoğu gerçek yasamdan kaynaklanan bu baskılarda sık sık mitolojilerden alınma temalara da rastlanır. Sanatçı, aside yedirme baskı başta olmak üzere ağaç baskı, monotip, taş baskı, leke baskı ve linol baskı gibi hemen hemen bütün baskı tekniklerini denemiştir. Sanatçı seramik alanındaki üretiminde önceleri Yunan ve Miken seramiklerinin etkilerini yansıtan tabaklar vb geleneksel biçimler üzerinde yoğunlaşmış, ama bir süre sonra bu kapları insan başı ya da figürüne dönüştürerek ayakta duran ya da diz çökmüş kadın biçiminde vazolar yapmıştır. Picasso sonraları o dönem resimlerine paralel olarak Kentaur, mitolojik hayvan, boğa, yırtıcı kuş ve güvercin biçimli seramikler de üretmiştir.

Picasso'nun ilk heykeli 1902 tarihli Oturan Kaim'dır (Picasso Müz., Barselona). Sanatçı 1909-30 arasındaki dönem dışında 1960'lara değin heykel üretmiştir. İlk kez 1906'da Gertrude Stein Portresi'yle figüre hacim kazandıran Picasso bu dönem resimlerini heykele uygulamaya girişince Topuzlu Kadın ve Saçını Yapan Çıplak gibi ilk boyalı heykelleri ortaya çıkmıştır. Çoğu heykeli, daha önceden resim ya da çizimlerinde yer alan temaların üç boyutlu betimleridir. Tunç, demir ve alçının yanı sıra Apsent Bardağı'nda (1914, Modern Sanat Müz., New York) olduğu gibi bazılarını boyamış. Ayakta Duran Kadında (1961) görüldüğü gibi bazılarının üstünü kum ya da boyalı metal levhalarla kaplamıştır. Sanatçının en önemli heykelleri bugün Vallauris'te bir meydanda bulunan Elinde Kuzu Tutan Adam (1944) ile her ikisi de 1950 tarihli olan Baykuş ve Keçi, Babun ve Yavrusu (1951, Modern Sanat Müz., New York) ile Keçi Kafatası ve Şile'dir (1951-52, Modern Sanat Müz., New York).

Picasso resim sanatındaki "arayışlar"ın çoğu kez soyutlamayla sonuçlandığını ve bu eğilimin, belki de modern sanatın içine düştüğü en büyük yanılgı olduğunu savunmuş, kendisinin arayışlara girmeden çevresinde var olan nesneleri betimlediğini ve sanatta belirgin ya da soyut biçimler değil, yalnızca yorumlamalar bulunduğunu belirtmiştir (Bkz. Bölüm 3.2, 53).



Resim 154. Picasso, Pablo, “Üç Müzisyen”, 1921, 201x201 cm



Resim 155. Picasso, Pablo, “Sarı Saçlı Kadın”, 1931, 100x100 cm

3.1.1.54. Pissarro, Camille (1830-1903)

Fransız, Empresyonizm akımı içerisinde önemli bir yeri olan, ayrıca Anarşizmi ve Liberler görüşlerini hayatının içini sokarak sanatını bu şekilde ölümüne kadar devam ettiren, Paris komününün savunucularından, Camille Pissarro. O çağda Danimarka'ya bağlı olan Batı Hint Adalarından S.T. Thomas kentinde doğmuştur. Ailesi onu 12 yaşında öğrenim görmesi için Paris'e gönderildi. (1841-1847) 5 yıl öğrenimini tamamladıktan sonra ailesinin yanına dönerek babasının yanında tezgahtarlık yapmaya başlamıştır. Bu arada kendi kendine resim yapmaya başlamış ve resim yapmak hayatının bir parçası olur. Artık kararını vermişti ressam olacaktır. Buna ailesi özellikle de babası şiddetle karşı çıkmıştır. Bunun üzerine arkadaşı Danimarkalı ressam Fritz Melbye'la birlikte Venezuela'ya kaçtı. Burada egzotik kır manzaralarıyla ilgili eskizler çizdi. 1855'te babası resim öğrenimi almasına izin verdi. Paris'te Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na yazılmıştır. Fakat o dönemde artık içselleşmeye başlayan özgürlük anlayışının da etkisiyle, Akademinin baskıcı eğitimine boyun eğmeyerek, öğrenimini yarıda bırakarak, ressamların daha özgür çalıştıkları Suisse Akademisine geçmiştir. Orada ressam Monet, Armand Guillaumin ve Renoir'la tanışmıştır. Bir süre ressam Corot'dan ders alan Pissarro, bu dönemde hocasının tarzında resimler yapmış genellikle Paris civarındaki kır manzaralarını resmetmişti. Aynı zamanda sürekli sanatsal incelemelerde de bulunuyordu. İlk kez 1859'da yaptığı bir resim Paris salon sergisine seçilmiştir. Resminin sergiye seçilmesiyle birlikte çalışmalarına daha da hız vererek sanatsal üslubu gelişmeye başladı. Bu dönemde Paris'te sergiler devlet gözetiminde jürilerin seçmesiyle oluyordu. Bu yüzden genelde devlet ideolojisinde olan ressamların çalışmaları sergileniyordu. 1863'te yapılacak sergi de salon jürisinin tutumu üzerine dört bin resim geri çevrildi. Bu resimler içinde Pissarro'nun tabloları da vardı. Bu durum sanatçılar arasında büyük tepki yaratmıştı. Konu imparator III. Napolyon'a kadar ulaşmış, İmparator'da halkın karar vermesi için reddedilen tabloların serginin yapıldığı Sanayi Sarayının, başka bir bölümünde sergilenmesini emretmişti. Salon des Refuses adını taşıyan bu sergi dönemin Akademik geleneğine karşı bir tepkidir.

Akademik sanatçılara karşı başlatılan mücadelede ye büyük destek vererek giderek anarşizme de yakınlık duymaya başladı. Bu dönemde sanatsal anlamda Courbet ve Monet'nin etkisine girmiş, resimleri aydınlanmaya, fırça vuruşları da genişlemeye başlamıştır. “Beni düşündüren en önemli şey şudur: İyi bir yolda mıyım, çalışmalarımda gelişme var mı, sanat hataları yapıyor muyum? Çünkü maddeyle ilgili, tablo yapımıyla ve hatta tuvalin hazırlanmasıyla ilgili sorunlar gerçekten en son planda yer alır. Bunlar her zaman için düzeltilebilir değil mi? Oysa sanat, derinleştirilmesi çok ince ve korkunç bir şey...” diyordu. 1870 Alman işgaliyle birlikte İngiltere'ye kaçarak orada yaşamaya başladı. İngiltere'de anarşistlerin çıkarttığı *The Torch: A Revolutionary Journal of Anarchist Communism*'i (Meşale: Anarşist Komünizmin Devrimci Gazetesi) Pissarro'nun çizimlerine yer verdiler. Pissarro en zor dönemlerine bile anarşizme inancı sürüyordu. Zaten Post-Empresyonist ressamların çoğu, anarşizmde, kendi sanatsal özgürlük çağrılarının, burjuva toplumuna karşı isyanlarının ve yoksul ve ezilmiş insanlara duydukları sempatinin bir ifadesini buldular. Camille Pissarro ve oğlu Lucien, Le Pere Peinard ve Jean Grave'in *Les Temps Nouveaux*'suna düzenli biçimde katkıda bulunuyordu. Pissarro 1871'de Alman işgalinin sona ermesiyle birlikte Paris'e geri dönen Pissarro atölyesinin Almanlar tarafından yağmalandığını ve yaptığı çalışmaların büyük bir bölümünün yok edildiğini görmüştür. 1872'de eşiyle birlikte Pontoise'a yerleşti. Bu dönemde Empresyonizmin babası sayılan Paul Cezanne'la tanışıp, birlikte çalışmışlardır. 1874'e kadar yaptığı çalışmalarla izlenimci üslubunu geliştirmiştir. “Bir tablonun yapımı nerede başlar nerde biter? İnsanın içinde aşırı duygular kaynaşmaya başlayınca, bu duygular patlayınca ve bütün düşünce yanardağdan çıkan lavlar gibi çıkıp taşınca birden bire yaratılan yapıtın çok keskin bile olsa büyük ve insanüstü bir patlayışı değil midir bu? Usun bilinçli hesapların bu patlayıştan öncesiyle bir ilgisi yoktur, ama insanın içinde yapıtın ne zaman başladığını kim bilebilir; Bu yapıt belki de bilinçsizliğin doğurduğu bir şeydir.” Sanatsal varoluşunu bu şekilde açıklar. 1874'de artık isimsel anlamda Empresyonist Akımının da kendini ortaya koymasıyla birlikte yaptığı çalışmalar empresyonist resim anlayışı içine girer. Empresyonizm tanımı da onun resimlerinde anlamını bulur. İlk kez Empresyonistlerin ilk

kez 1874'te açtığı sergiye katılarak çalışmaları sergilenmiştir. Bu dönemden sonra tekniği de değişmeye başlayıp gitgide küçük pürüklü fırça vuruşlarıyla resim yapmaya devam etmiştir. 1877'de yaptığı Kırmızı Damlar resminde ve diğer çalışmalarında da değişim göze çarpar. İzlenimcilerin 1874'den 1886'ya kadar ki bütün sergilerine katılan Pissarro 1885'te ressam Seurat'yla tanışmış ve 1886'dan başlayarak dört yıl boyunca Divizyonizm (Noktacılık) yöntemiyle resimler yapmıştır. Lacroix Adası, Rouen ve Sisim Etkileri adlı çalışmaları bu üslubu çok katı ve sistematik bulduğundan eski üslubuna geri dönmüştür. 1892'de Durand Ruel'in düzenlediği kişisel sergisiyle büyük başarı kazanmıştır. Bu dönemden sonra gözleri kronik rahatsızlıktan dolayı bozularak resim yapması güçleşmiş ve artık açık havaya çıkamaz duruma gelmişti. Bu durumdan yılmayarak artık kapalı mekanlardan resmetmeye devam etmiştir. Sanatçının bu son dönem yapıtlarının en ilginçleri Rouen ve Paris'te otel pencerelerinden bakarak yaptığı Montmarte Bulvarı ve Gece gibi kuşbakışı görünümleridir. Pissarro, tıpkı Gustav Courbet gibi Komün'ün başarısızlığına ulaşmasından sonra sürüldü ve 1894'te Cumhurbaşkanı Carnot'nun öldürülmesinin ardından anarşistlere uygulanan baskıdan kaçmak için Belçika'ya gitmek zorunda kalmıştır. Pissarro yaşamı boyunca her zaman yardımsever paylaşımcı biri olmuştur. Başta izlenimciler olmak üzere Gauguin, Signac, Van Gogh ve Seurat gibi pek çok sanatçıya yardım etmiş, onların saygısını ve hayranlığını kazanmıştır (<http://www.toplumdusmani.net/kimdir/category/ressam>) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 54).



Resim 156. Pissarro, Camille, "Ernte", 1915



Resim 157. Pissarro, Camille, “Avenue de l'Opéra”, 1898, 73x92 cm



Resim 158. Pissarro, Camille, “Kinder auf einem Bauernhof”, 1887, 20x26 cm

3.1.1.55. Poussin, Nicolas (1594-1665)

17. yüzyılın en önemli Fransız ressamı Nicolas Poussin sanatta bir hareket olan, antik ve Rönesans mirasına dayanan Avrupa Klasisizminin kurucusu olarak varsayılmaktadır.

Poussin 1594'te Normandy, Les-Andelys'teki fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. İlk profesyonel eğitimini evde almaya başlamış, 1612'de Paris'e gitmek ve burada Maniyerist ressam J. Lallemand'ın atölyesinde çalışmak üzere evden ayrılmıştır. Eğitimine genellikle kraliyet koleksiyonlarındaki İtalyan resimleri üzerine yapılan bağımsız çalışmalarla takviye yapıldı ve 1610'ların sonunda sözünü geçirir bir usta haline gelmiştir. Bunun en iyi kanıtları Luxemburg Palas, Paris'te görevlendirildiği dekorasyon işi ve büyük başyapıtı Bakirenin Kibiri'dir. Ne yazık ki 1612-33 Paris dönemi çalışmalarından yalnızca Ovid'in Metamorfoz'u üzerinde yaptığı çizimleri günümüze kadar gelebilmiştir. 1623'te Fransız eğitimini Venedik resimlerinin duyguları okşayan ihtişamıyla zenginleştirdiği Venedik'e geldi. 1624'te ise, hayatının geri kalan kısmını, 1640-1642 yıllarında Paris'e yaptığı gezi dışında, geçirdiği Roma'ya gelmiştir. Poussin'in Roma'daki yeni arkadaşları, Poussin'in bilgin ve entelektüel olmasında en önemli rolü oynayan klasikçi filozoflardı. İtalya'da 1620'ler Poussin için yoğun bir öğrenme ve aktif yaratıcı çalışma yıllarıydı. Dört yıl içinde genç bir ressam olarak en yüksek hedefine ulaşmayı başararak St. Peter Katedrali St. Erasmus Şehitliği'ndeki kilise için bir başyapıt yapması üzere görevlendirildi (1628-29). Bu süreçte, Avrupa'da zaten baskın bulunan, günümüzde Barok olarak bildiğimiz dinamik sitili elde etti. Bu dönem içerisinde bütün resimleri içinde en çok Barok olanını, İspanyol Hollanda'sındaki bir kilise tarafından sipariş edilen St. James'e Görünen Sütundaki Bakire'yi üretmiştir. Fakat bu çalışma Valenciennes'e değil, Cardinal Richelieu'nun koleksiyonuna, ardından da XIII. Louis ve Louvre'ye ulaştı. Poussin son derece rekabetli olan Barok alanındaki başarısızlığıyla yıkıldı ve hayal kırıklığına uğramıştır. Bir daha bu stili çalışmamıştır. Kısa bir buhran döneminden sonra Romalı arkadaşlarının desteğiyle daha kısıtlı ve entelektüel olan bir gelişime yönelmiştir. 1629 yılında ev sahibinin kızıyla evlenmiştir. 1624-1630 ilk Roma sürecindeki çalışmalarında genel olarak mitolojik temalar, aşk, doğayla armoni içinde bulunan şiirsel bir ilham ve kaygısız mutluluğu karakterize etmiştir. Bunu takip eden on yıl içerisinde tarih Poussin'in çalışmalarının ana konusunu oluşturmuştur. Sanatçıyı insanların tinsel özelliklerini açığa vurdukları durumlar cezbetmiştir. 1630'lardaki resimlerinde

kompozisyonlar komplekti ve sahnedeki klasik trajediyi hatırlatan birçok karakterin birleşiminden oluşmaktadır. Poussin özel bir kutu ve mum figürler kullanarak kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Daha sonra eskizlerini çizmeye başlar ve ancak bundan sonra boyamaya geçmektedir. Dönemin en iyi bilinen parçaları Pyrrhus'un Kurtuluşu (1634) ve Scipio'nun Asil Özverisi (1640)'dir. Döneminin en popülerleri de Cardinal Richelieu tarafından görevlendirildiği çizimleridir. Bunlardan biri, günümüze kadar gelen Neptün ve Amfitrit'in Zaferi (1634)'dir. Bu resimler kilise sarayını dekore edecektir ve bu faktör Fransa'da Poussin'e karşı olan ilginin arttığını göstermektedir. 1630'ların ikinci yarısında ise, Paris'teki genç ressamalar Poussin'in stilini takip etmeye başlamışlardır. Kral'ın görevlileri de sanatçıyı Fransa'ya çağırmışlardır fakat Poussin acele etmemiştir. Fransa'ya ancak 1640'ta, kralın tehdidiyle gelmiştir. Paris'e varır varmaz kralın saraylarındaki sanat eserleriyle ilgilenen kişiyle bir randevu ayarlanmıştır. Bu olay diğer kraliyet sanatçılarındaki büyük bir kıskançlık oluşturdu ve bu karşıtlığa Vouet liderlik etmiştir. Poussin sonraki iki yıl içerisinde sunaklar için resimler, Richelieu için tuvaler yapmış ve Louvre Büyük Galeri'deki dekorasyon işlerini yönetmiştir. Kin ve kıskançlık duyulmaya daha fazla dayanamayıp işini bitirmeden Roma'ya kaçmıştır. Sanatsal ve tinsel düşünceleri monarşi yanlılarınıninkiyle uyumsuzluk göstermektedir. 1642-65 son Roma döneminde de Poussin çalışmalarına aynı şekilde devam etmiştir. Bu dönemin en önemli çalışması Mevsimler Serisi (1660-1664)'dir. Poussin'in çalışmaları Avrupa sanatının sonraki dönemlerdeki gelişimini etkilemiş; antik Yunan ve Roma mitolojisi üzerindeki sözünü geçirir yorumları, XIX. yüzyıla kadarki Avrupa sanatı üzerine izlerini bırakmıştır (Bkz. Bölüm 3.2, 55).



Resim 159. Poussin, Nicolas, "Ideale Landschaft", 1650, 120x187 cm



Resim 160. Poussin, Nicolas, “Landschaft mit dem Hl. Matthäus”, 1642, 99x135 cm



Resim 161. Poussin, Nicolas, “Die Großmut Scipios”, 17.yy., 114x163 cm

3.1.1.56. Repin, İlya Efimoviç (1844-1930)

İlya Repin, 1844 yılında Ukrayna’da Çuguyev adlı bir kasabada dünyaya gelmiştir. Babası subaydı ve sanat ve ressamlıkla ilgili ilk deneyimlerini de devam ettiği askeri okulda, topografyacılıkta edindi. Fakat İlya Repin’in yüreğinde ressam olmak yatmaktadır. Bu coşkulu arzu onu 19 yaşında, Güzel Sanatlar Akademisine girme umuduyla Petersburg’a yöneltmiştir. 1863 yılında St. Petersburg’a yerleşen Repin Akademi imtihanlarına hazırlık olarak önce özel bir çizim okuluna ve bununla birlikte de öğrenci çevrelerine girmiştir. Dönem Rusya’da kapitalizmin geliştiği, büyüyen işçi sınıfının hareketlendiği bir dönemdir. Köylülerin çiftlik sahiplerine karşı ayaklanmalarından korkuya kapılan Çarlık hükümeti 1861’de serşığı kaldırmak zorunda kalmıştır. Serfliğin kaldırılmasından sonra, Rusya’da sanayi kapitalizminin gelişmesi, tüm yarıfeodal kalıntılara rağmen hızla ilerleme gösteriyordur. İlya Repin Petersburg’a yerleştiğinde öğrenci çevrelerinde “Halkın Dostları” olarak bilinen “Narodnikler” hakimdir. Güzel Sanatlar Akademisinde de Çarlık istibdadının gerici feodal zihniyetine karşı mücadele eden öğrenciler vardı. Bunlardan 14 öğrenci örneğin, 1863 yılındaki bitiş sınavlarında okul yönetimi tarafından verilen konu çerçevesinde resim yapmayı protestoyla reddetmiş ve “Petersburg Hür Sanatçılar Kooperatifi”ni kurmuşlardır. Kooperatifin başını çeken ressam İwan Kramskoi İlya Repin üzerinde de büyük etkiye bulunmuş ve İlya Repin’in aralarına katılmasını sağlamıştır. 1884 yılından itibaren Güzel Sanatlar Akademisi öğrencisi olan Repin, akşamları da Kooperatifin toplantılarına katılmaktadır. Politik olarak halka gitme, halka inme çizgisini benimseyen Narodniklerin görüşleri sanat çevrelerinde de sanatın, saray çevrelerinden, Moskova ve Petersburg’daki çevrelerden çıkarılması ve halka ulaştırılması’ şeklinde ifadesini buluyordu. Bu amaçla kurulan “Gezgin Sanat Sergisi Kooperatifi”ne (Peredvişniki) 1878-1891 yılları arasında İlya Repin de üyeydi. Kooperatifte yapılan akşam toplantıları hakkında İlya Repin bir notunda şunlar yazıyor: “Herkes merakla en son makaleleri okuyordu: Çernişevski’nin “Sanat ile gerçeklik arasındaki estetik ilişki”sini ve Pissarev’in “Estetiğin bozulması”nı...”. Çarlık istibdadına karşı yönelen

muhalif hareket edebiyat ve sanat çevrelerini çoktan sarmış, yeni devrimci düşüncelerin yaygınlaşması için gayet elverişli bir ortam hazırlamıştı. Dönem Tolstoy, Dostoyevski gibi büyük Rus realistlerinin dönemi idi. Dönem, devrimci düşünceleriyle Çernişevski'nin gençliğin yüreğini fethettiği dönemdi. İlya Repin ve diğer ressam arkadaşları halkı tanımayı ve Rus realitesini resmetmeyi amaç edinmişlerdi. Repin, 1883'de yazdığı bir mektupta şunları söylüyordu: “Beni çevreleyen herşey, bana çok büyük heyecan veriyor, beni rahat bırakmıyor ve onları resime dökmeme talep ediyor; Gerçeklik insanı öyle hiddetlendiriyor ki, onu vicdan rahatlığıyla bir örgü örneği gibi resmetmek mümkün değil.” İlya Repin'i ünlendiren ve ressamlığında bir dönüm noktası teşkil eden eserlerden biri Akademi bitiş imtihanı için hazırlanmış olan ve kendisine altın madalya kazandıran “Yarus'un Kızının Dirilişi” ve diğeri “Volga Ameleleri” idi. “Volga Ameleleri” tablosuyla İlya Repin Rus realistleri arasında yerini aldığını kanıtlamış, safını belirlemiş olmaktadır. İlya Repin, gerçek insanlarla, onların yaşantısı ve karakterleriyle ilgilenerek ve bunları resmetmektedir. Rusya insanlarını ve yaşantılarını tanımak üzere 1870 yılının yaz aylarını ressam arkadaşlarıyla birlikte Volga kıyısında geçirmiş ve ona Rusya dışında da ün kazandıran tablosunu burada başlamıştır. Bir yük gemisine hayvan gibi koşulmuş insanlar dönemin yokedici koşullarının bütün ağırlığını omuzlarında taşıyan ameleler. Yetenekli genç bir ressam olarak kendini kabul ettirmeye başlayan İlya Repin, 1874 yılında burslu olarak yurtdışına çıkmış ve burada Paris'te öğrenimini sürdürmüştür. Paris'in sanatçı çevrelerinde Guy de Maupassant, İvan Turgenyev, Edouard Manet gibi dönemin sanatçıları ve entelektüelleri ile tanışma olanağına sahip olmuştu. Paris'te kaldığı dönemde yarattığı tablolarından biri de yıldönümünde Komün savaşçılarının anısına Père Lachaise mezarlığında yapılan gösteriye ilişkin tablodur. Bu tabloya esin kaynağı olan gösteri hakkında İlya Repin şunları not etmiştir: “İnsan akını durmuyordu. Çiçeklerle kaplanan duvar kırmızı renkte mükemmel bir İran halısını andırıyordu. Bu resmi mutlaka her zaman yanımda taşıdığım seyahat günlüğüme kaydetmek istemiştım. Ancak ilerleyen insan kitlesi benim görüşümü ve çizmemi engelliyordu. Fakat Fransızlar ince duygulu ve saygılı bir halk. Birkaç kalıplı işçi kendiliğinden beni korumaları altına

aldılar ve bana yer açtılar. Arkamdan beni teşvik eden sesler kulağıma geliyordu. Yanımdakiler benim kim olduğumu öğrenmeye çalıştılar. Rus olduğumu duyduklarında beni coşkuyla selamladılar -bu o zamanlar alışılmış bir şey değildi- ve beni Rus yoldaşları olarak tanımladılar. Bir adam, Rusların müttefik olması iyidir diyordu: Fransızlar ve Rusların ortak dil konuştuğunu (Paris’te Fransızca konuşan Ruslara rastlamış), Rusların cesur adamlar olduğunu söylüyordu. Zaman uçup geçti ve ben resmimin taslağını bitirdim. Otele döndüğümde yaşadıklarımın canlı resimleriyle doluydum ve birkaç gün içinde resmimi yağlı boyaya döktüm.” Yurtdışında geçirdiği bir yılın ertesinde Rusya’ya yeniden dönen İlya Repin 1907 yılına dek Petersburg Güzel Sanatlar Akademisinde öğretmenlik yapmıştır. 1905 devrimini ve “Kanlı Pazar” olaylarına tanık olan İlya Repin, ressam arkadaşı Stassov’a mektubunda “Bu vahşi, haktan yoksun ve baskılanmış ülkede yaşamak katlanılmaz bir şey!” diye yazarak ve siyasal olayları tablolarına konu almıştır. Bu dönemde üzerinde çalıştığı tablolar arasında örneğin “Kanlı Pazar” (1905) ve “Kızıl Cenaze Töreni” (1905 - 1906) yer almaktadır. 1905 ve 1917 devrimlerini yaşayan İlya Repin, döneminin diğer duyarlı aydınları gibi politik yaşama büyük ilgi duymuş, Çarlık Rusyası’na muhalif bir sanatçı olarak sanatıyla içerikte ve biçimde bir tutum geliştirmeye çalışmıştır. “Sanat nedir?” “Kimin için sanat?” soruları bu dönemlerde tartışma konusu olmuştur. Sanat ve edebiyat çevrelerindeki tartışmalara katılan Repin, yeni kuşak sanatçılarla eski kuşak “gerçekçiler” arasındaki kamplaşmada kendisini daha çok “gelenekçi” sanatçılar arasında görmesine karşın, sanatta çeşitli biçimlere karşı toleranslı olunması çağrısında da bulunmuştur. 1911 yılında Tüm Rusya Sanatçılar Kongre’sinde yaptığı açılış konuşmasında (“Sanat Nedir?”) İlya Repin’in bu tavrı ifadesini bulmuştur. Ama o sanatında, Tolstoy’un, Gogol’ün izini sürmeyi, onların edebiyat alanında yaptıklarını resim alanında uygulamayı seçmiştir. Ve bunda da çok yetkin ve başarılıydı. İlya Repin’in tabloları arasında yaptığı portreler özel bir yer tutmaktadır. Sanatçı, büyük hayranlık duyduğu Leo Tolstoy başta olmak üzere, yaşadığı dönemde arkadaşlık ettiği çeşitli sanatçı ve aydınların portrelerini yapmıştır. Bu portreler, İlya Repin’in salt resim tekniğindeki ustalığını değil, bir bütün olarak dünyaya ve insana bakış açısını

yansıtmaktadır. Bu özellik, “Propagandacının Tutuklanması”, “Siyasi Toplantı” gibi bir grup insanı resmettiği tablolarla olduğu kadar, insan kitlesi resmettiği tablolarla da her bir insanın farklı karakterini ifade etmeye verdiği önemde kendini göstermektedir. 1917 Ekim devrimini 1914’ten itibaren yerleştiği Petersburg yakınındaki Kuokkala’dan izleyen İlya Repin, 1918 yılında Rusya ile Finlandiya arasında yapılan sınır anlaşmasında Kuokkala Finlandiya’ya düşünce Finlandiya vatandaşı olmuştur. Bundan sonraki dönemde Rusya’daki sanat çevreleriyle ilişkisi tamamen kopmamasına karşın, İlya Repin Sovyetler Birliği’ndeki gelişmeleri ve sosyalizmin inşasını uzaktan takip eder bir pozisyonadadır. Sovyetler Birliği’nde ise İlya Repin büyük Rus gerçekçisi olarak övgü toplamakta ve genç sanatçılara örnek gösterilmektedir. 1924 yılında 80. doğumgünü nedeniyle İlya Repin’in onuruna Moskova ve Petrograd’da sergiler düzenlenir. 1926 yılında, Stalin’in de önerisi ve desteğiyle İlya Repin’i Sovyetler Birliği’ne yerleşmeye davet eden bir delegasyon ziyaret eder. İlya Repin gönderilen delegasyonu nezaketle ağırlar ve “Kanlı Pazar”, “Kızıl Cenaze Töreni” ve “Aleksander Kerenski Portresi” tablolarını Devrim Müzesi’ne armağan eder, fakat Sovyetler Birliği’ne yerleşme önerisini kabul etmez. 1930 yılında Finlandiya’daki evinde ölen İlya Repin, Sovyetler Birliği’nde sosyalist gerçekçiliğin öncülü, büyük Rus gerçekçisi olma sıfatıyla anılmaya devam etmiştir. SSCB Ansiklopedisi’nde İlya Repin’le ilgili olarak şunlar yazılmaktadır: “Başlangıçları Kiev Rusyası’na dayanan Rus sanatı, harika sanat anıtları ortaya koydu. Kiev ve Novgorod’daki Ayasofya kiliselerini inşa eden, Moskova’daki St. Basilius kilisesini yaratan Barma ve Postnik ve ikon ressamı A. Rublyov gibi çok önemli mimar, ressam ve heykeltıraşlar çıkarmıştır. Onsekizinci yüzyılda bu ifade biçimini mimarlar Bajenov ve Kasakov, ressamlar Levitski, Borovikoski ve Rokotov, heykeltıraşlar Şubin, Martos, Şchedrin ve diğerleri bulurlar. Rus realist resmi, en parlak dönemine 19. yüzyılda, Aleksander İvanov’la başlayarak ulaşır. Realizmin daha sonraki gelişimi Petrov ismiyle özdeşleşir ve son derece demokratik ve köklerini o zamanın eserlerinde bulan Repin’in yapıtında doruğuna ulaşır. Surikov Rus halkının geçmişini gerçeğe sadık bir biçimde yansıtan

tarihi tabloların bir ustası, Levitan realist manzaraların bir ustası, Serov öne çıkan bir portre ressamı idi”(http://guneydergisi. com/sayilar/027/27 _repin.htm) (01.08.2007). (Bkz. Bölüm. 3.2, 56).



Resim 162. Repin, Ilja Efimoviç, “Abendgesellschaft”, 1881, 116x186 cm

3.1.1.57. Seurat, Georges (1859-1891)

1859 yılında Paris’te dünyaya gelmiş olan Seurat, hali vakti yerinde ve oldukça dindar bir ailenin çocuğudur. Okul yıllarında sanata ilgi duymuş ve Justin Lequien adında Roma Ödülü’nde ikincilik kazanmış bir heykeltıraşın yönetimindeki belediye resim okuluna devam etmiştir. Burada, uzun süreli bir arkadaşlık geliştireceği ressam Aman- Jean ile tanışmıştır. İki genç sanatçı, kısa bir süre sonra Paris’te ortak bir atölye kiralamışlar, ayrıca 1887-1888 yılında Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu’na kayıt olarak Ingres’in öğrencisi olmuş Henri Lehmann’ın derslerine katılmışlardır. Bu dönemde Seurat, akademik resim geleneğine bağlı kalmış, müzelerde eski ustaların eserleri üzerinde çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar, onun olgunluk dönemine ait eserleri üzerinde etkili olacaktır. Ancak, 1879’da izlenimcilerin dördüncü sergisini gördükten sonra yeni sanat gelişmelerine olan ilgisi artmıştır. Bu ilginin bir sonucu olarak, resim anlayışının biçimlenmesinde son derece önemli bir

yere sahip olan bilimsel kitapları incelemeye başlamıştır. Bunlar arasında Chevreul'ün karşıt renkler kuramına dayanan ve onu çok etkilemiş olan Eş Zamanlı Renk Karşıtlıkları Yasası Üzerine adlı eser de vardır. Ayrıca Ogden N. Rood'un Modern Renk Bilimi adlı kitabı onu derinden etkilemiştir. Rood'a göre; nesneleri ışık ve gölgesiyle çizmesini iyi bilmeyen bir sanatçının renkle ilgilenmesinin hiçbir anlamı yoktur. Bu yaklaşım paralelinde Seurat, 1881'den itibaren ağırlıklı olarak ışık ve gölge ile biçimlenen figür, nesne ve manzaraların oluşturduğu karakalem çalışmalara yönelmiştir. Dokulu Ingres kağıdının beyazı ve Conté kaleminin siyahıyla oluşturduğu ışık- gölge karşıtlığı, son derece kendine özgü bir çizim tekniğini ortaya koymaktadır. Çok sayıda çizim yapmış olan sanatçının 1883 yılı Paris Salonu'na yolladığı Ressam Aman- Jean'ın Portresi de bunlardan birisidir. Bu çalışma, resmî salona kabul edilen ilk ve son çalışmasıdır. Bu çizimlerden sonra, kafasında biçimlendirmeye başladığı kuramları renge uygulamak istemiştir. İlk başyapıtlarından birisi olan ve 1833- 1884 yıllarında tamamladığı Asnières'de Yıkananlar, 1884 yılı Paris Salonu'na kabul edilmemiştir. Ancak bu resmi; Redon, Signac ve Henri- Edmond Cross ile birlikte oluşturduğu 1884 yılındaki ilk Bağımsızlar Salonu'nda sergilemiştir. Bu resim için açık havada çok sayıda çizim çalışması yapmış ve yağlıboya taslak hazırlamıştır. Seurat daima; üzerinde iyice düşünülmüş, titizlikle tasarlanmış ve sabırla çalışılmış eserler üretmiştir. Ton (açık- koyu), çizgi (yatay- dikey), renk ve ışık üzerinde durarak karşıt değerlerin dengeli kullanımı yoluyla resimlerinde hüznü, neşeyi, uyumu gibi duyguları canlandırmayı amaçlamıştır.



Resim 163. Seurat, Georges, “Asnières’de Yıkanaanlar”



Resim 164. Seurat, Georges, “Grand Jatte Adası’nda Bir Paza Günü Öğleden Sonrası”

Asnières’de Yıkanaanlar’da, Seurat’nın geliştirdiği noktalama tekniği henüz uygulanmamış olmakla birlikte, karşıt değerlerin dengesine dayanan ve dingin bir etki bırakan bir sonuca ulaşılmıştır. Daha sonraki dönemde, çalışmaları giderek kuramsal bir yön kazanmaya başlamış ve Signac ile

olan dostluğu bu kuramların gelişimi açısından önemli olmuştur. Seurat, kuramsal çalışmaları sonucunda noktacılık olarak tanımlanan bir resim anlayışını geliştirmiştir. Yeni izlenimcilik içerisinde değerlendirilen bu anlayış, saf renklerin karıştırılmadan fırçanın ucuyla tuval yüzeyinde küçük noktalar halinde yanyana uygulanmasına dayanıyordu. Böylece, belli bir uzaklıktan bakıldığında istenilen renk optik olarak elde edilmiş ve daha canlı ve doğal bir etki sağlanmış oluyordu. Grand Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonrası adlı resim, Seurat'ın en önemli eserlerinden birisidir ve noktacılık anlayışının ilk başyapıtı olarak kabul edilmektedir. Her zaman olduğu gibi sanatçı, bu resim için açık havada çok sayıda ön çizim yapmış, daha sonra asıl resmi atölyesinde tamamlamıştır. Anıtsal boyutlu bu eser, ikinci Bağımsızlar Salonu'nda sergilenmiştir. Resim, hafta sonlarını kent yakınındaki bu dinlence yerinde (Grand Jatte Adası) geçiren Parislileri konu edinmiştir. Geniş tuval yüzeyi üzerinde sabırla çalışan Seurat, herbiri düşünülmüş yapılmış sayısız fırça vuruşu ile mekanı, doğayı ve çok sayıdaki figürü biçimlendirmiş, ışık yansımalarını ve gölgeleri tanımlamıştır. Son halini verebilmek için üzerinde neredeyse iki yıl çalıştığı süreçte, Grand Jatte Adası'na sayısız ziyarette bulunmuş, atölyesinde sanatsal hesaplaşmalarla dolu saatler geçirmiştir. Sonuç, modern sanatın erken başyapıtlarından birisidir.



Resim 165. Seurat, Georges, “Poz Veren Kadınlar”



Resim 166. Seurat, Georges, “Honfleur’de Akşamüzeri”



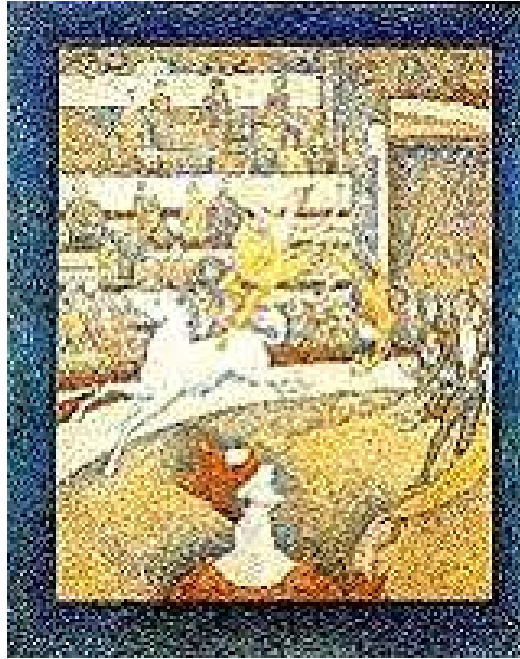
Resim 167. Seurat, Georges, “La Parade”

Sanatçı yaşamını Paris’te sürdürmekle birlikte, belirli aralıklarla Fransa’nın kıyı bölgelerinde resim yapmaya gitmiştir. 1885 yılında Grandcamp’a gitmiş ve burada çeşitli deniz manzaraları üretmiştir. 1886 yılında Honfleur’da çalışmıştır. Çoğu figürsüz olan bu manzaralarda, noktalama tekniği kullanarak ışık ve atmosfer etkilerini olağanüstü bir duyarlılıkla yansıtmıştır. 1887 yılında farklı bir konuya yoğunlaştığı görülmektedir. Poz Veren Kadınlar adlı çalışmayla sonuçlanacak bu yoğunlaşma, yine çok sayıda çizim ve taslağı beraberinde getirmiştir. Birisi sırtı izleyene dönük olarak, bir diğeri ise profil verecek şekilde

oturmuş olan iki çıplak kadın figürünün arasında, ortada ve ayakta yer alan bir üçüncüsü bulunmaktadır. Üç figür bir iç mekânın içerisinde ve sırtı dönük olanın arkasında Seurat'ın Le Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonrası adlı resmi asıdır. Belli belirsiz bir hüznün duygusunun hakim olduğu bu eser 1888 yılında tamamlanmıştır. Aynı sıralarda sanatçı, gece yaşantısının ve gösteri dünyasının içerisine girmiş ve bu farklı yaşam alanının ona sunduğu konu zenginliğini ele almaya başlamıştır. Yaptığı çizim ve yağlıboya taslaklar dışında, hayatının son döneminde bu zenginliği aktaran başyapıtlar üretmiştir. La Parade (1887-1888) bunlardan birisidir. Geometrik bir düzenlemeye dayanarak kurulmuş arka plan, mekanı aydınlatan yapay ışık, müzisyenler ve sahnenin alt kısmındaki kalabalık resmi tanımlamaktadır. 1888 yazında Port-en Bessin'e giderek deniz manzaraları üretmeye devam etmiş olmakla birlikte Seurat, Paris'in hareketli yaşantısını konu aldığı çalışmalara geri dönmüş ve en tanınmış çalışmalarından birisi olan Le Chahut'u yapmıştır. Dans eden figürlerin devinimi, müzisyenlerin ritmi ve La Parade'daki gibi yapay ışık kullanımıyla tanımlanan atmosfer, neşeli bir sahneyi oluşturan unsurlar olarak dikkat çekmektedirler. Seurat'ın son resmi olan ve tamamlanmamış olarak kalan Sirk de; coşkulu, hareketli ve neşeli bir sahneyi içermektedir. 1890- 1891 kışını bu resim üzerinde çalışarak geçirmiştir. Ancak sanatçı 29 Mart 1891'de yakalandığı difteri hastalığı sonucunda ölmüş ve resmi bitirememiştir. Georges Seurat, rastlantısal hiçbir fırça darbesine izin vermeden tasarladığı anıtsal boyuttaki resimleriyle, modern sanatın öncü sanatçılarından birisi olmuştur. Onun kuramsal çalışmalara dayanan kompozisyonları aracılığıyla izleyende neşe, hüznün, uyum gibi duygular yaratma arayışı belki de resimlerine şiirsel bir anlam da katmaktadır (http://www.lebriz.com.v3_artst/sa_Bio.aspx?san_ID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 57).



Resim 168. Seurat, Georges, “Chauhut”



Resim 169. Seurat, Georges, “Sirk”

3.1.1.58. Severini, Gino (1883-1966)

Sanat yaşamının ilk dönemlerinde Seurat'ının Noktacılık tekniğinden büyük ölçüde etkilenen ve Gelecekçilik akımının önemli temsilcilerinden olan Severini, bir süre bu Pakımın ve Kübizm'in çelişen amaçlarını yapıtlarında uzlaştırmaya çalışmış, sonraları Kübizm'e yönelmiştir.

1901'de Roma'ya giderek Balla'dan Noktacılık'ı öğrenen ve Boccioni'yle tanışan sanatçı, 1906'da Paris'e yerleşmiş ve aralarında Braque, Picasso, Apollinaire ile yazar Max Jacob'un da (1876-1944) bulunduğu Kübistler grubuna üye olmuştur. 1909'a değin Yeni-İzlenimcilik ve özellikle Noktacılık'tan etkilenen Severini, Kübist sanatçılarla kurduğu ilişkiden sonra bu akıma ilgi duymaya başlamıştır. Sanatçı, 1910'da yazar Marinetti'nin öncülüğünde Boccioni, Balla, Carra ve Russola'yla birlikte Manifesto dei Pittori Futuristi'yi (Gelecekçi Ressamlar Bildirgesi) yayımlamış, ayrıca bu sanatçılardan birçoğunun Paris'i ziyaretleri sırasında Apollinaire ve Kübist ressamlarla ilişki kurmalarında aracılık yapmıştır. Severi'nin bu tarihte gerçekleştirdiği Bulvar (yık. 1910) adlı tablosu bir yandan Seurat'dan izler taşıırken, bir yandan da Kübistler'in çoğul perspektif anlayışıyla Gelecekçilik'in hareket kavramını birleştirmiştir. Geniş bakış açısı ve değişik bakış açılarının eşzamanlı yansıtılışıyla Gelecekçilik'e özgü kitlesel duygu hareketini de (unanimism) vurgulayan bu yapıt, Kübistler'in kasvetli renk kullanımından vazgeçerek, renklerle sağlanacak olanakları araştırmalarına yol açan birkaç yapıttan biridir. Severini, yapıtlarında, öncelikle resim mekânını birbiriyle çelişen ve etkileşen ritimlere bölerek, canlı renklerden oluşan, yarı-geometrik alanlarla bir hareket duygusu yaratmayı amaçlamıştır. Monico'da Pan Pan adlı yapıtı Gelecekçi resim sergisinde büyük uyandırmış, Tabarin Balosunun Dinamik Hiyeroglifi (1912) adlı tablosuysa Kübizm'le Gelecekçilik'in hareket ögesini birleştiren en başarılı örneklerden sayılmıştır. Sanatçı, gene Gelecekçilik'e özgü "ruhsal süreklilik" kavramını da yapıtlarında işlemiştir: Bir Yolculuğun Anıları (1910) adlı tablosu, zamana ait olmayan anı imgelerinden oluşmakta, Siyah Kedi (1911) ve Akıldan Çıkmayan Dansçı'ysa (1911) bu kavramı daha başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Severini, bu dönemden sonra Kübizm'e daha çok yaklaşmakla birlikte, bir yandan dekoratif yeteneği, bir yandan da biçimler arasındaki matematiksel ilişkiye gösterdiği özen dolayısıyla öbür Kübistler arasında farklı bir yere etmiştir. Bir ara Metzinger ve Gleizes'le Dostluk kuran sanatçı, Effort Modeme grubuna da katılmıştır. Kompozisyon adlı yapıtı, bu eğilimin iyi örneğidir.

Severini, 1914-15'te Marinetti'nin etkisiyle savaş konulu resimler yapmıştır. Çöküş ve Zırhlı Tren (1915) adlı yapıtlarında görüldüğü gibi, Gelecekçinin ilkelerinden tümüyle vazgeçmemekle birlikte, makine ve hareket kavramlarından esinlense bile, doğalcı yansıtmacılığın, renk ve biçim ritmi yoluyla aktarılan simgecilikten daha az değer taşıdığı görüşüne varmış; "savaş"ın, doğalcı bir savaş görüntüsüyle değil, top, bayrak, uçak vb savaş simgeleriyle daha iyi iletilebileceğini savunmuştur. Gene de

sanatçı, 1920'den sonra daha doğalcı bir üslup benimseyerek Kübizm'in dekoratif olanaklarını zorlamıştır. Aynı zamanda duvar ressamlığına da yönelmiş, İtalya ve Fransa'nın birçok yerinde saray ve kiliseler için freskler yapmıştır. 1950'lerde figüratif olmayan resme ilgi duyan sanatçının Eflatun Tutulu Balerinin Ritmi (1953) adlı tablosu bu döneminin bir örneğidir. Severini'nin Somut Sanat'a ilgisi sınırlı kalmıştır (Bkz. Bölüm 3.2, 58).



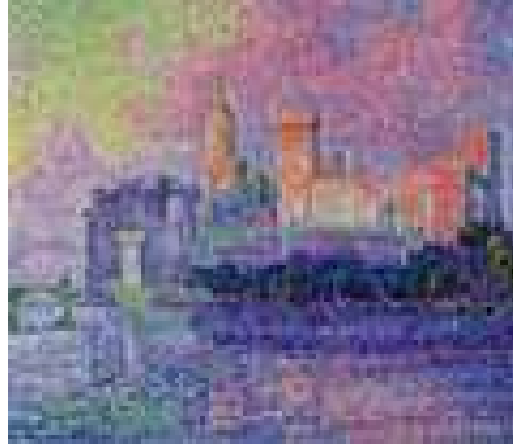
Resim 170. Severini, Gino, “La Danza”, 1909-16

3.1.1.59. Signac, Paul (1863-1935)

Signac, 11 Kasım 1863'te Paris'te Jules ve Heloise Signac çiftinin tek çocuğu olarak doğmuştur. Babası varlıklı bir eyer yapımcısıdır. 16 yaşında babasını kaybeden Signac, mimarlık eğitimini yarıda bırakarak resim kariyerine başlamıştır. Hayatı boyunca Avrupa kıyılarını gezecek ve pek çok manzara resmi çizecektir. 1880-84 arasında yaptığı ilk resimlerinde Claude Monet ve Armand Guillaumin gibi empresyonist ressamların etkileri görülmektedir. 1884'te Paris'te Georges Seurat ile tanışır. Seurat'ın sistematik çalışma metodundan ve renk bilgisinden çok etkilenmiştir. Seurat'ın etkisiyle, empresyonizme özgü kısa fırça darbelerini bırakmış ve yan yana konmuş pek çok ufak renk noktasıyla resim yapmaya başlamıştır. Bu noktalar az sayıda temel renkten seçilmektedir, ama bilinçli olarak seçilen ve yan yana getirilen temel renk noktalarıyla her tür ara renk oluşturulabilmiştir. Signac böylece puantilist stili benimsemiş olan. Her yaz Paris'ten ayrılıp çok sevdiği Güney Fransa kıyılarına resim yapmaya gidmektedir. 1889'da Arles'a gitmiş ve arkadaşı Vincent van Gogh'u ziyaret etmiştir. 1890'da bir İtalya gezisine çıkarak Cenova, Floransa ve Napoli'yi gezmiştir. 1891'de Seurat'ın ölümü üzerine neo-empresyonistlerin lideri olmuştur. 1892'de ressam dostu Camille Pissarro'nun bir akrabası olacaktır. 1890'larda, ufak bir yelkenli gemiyle uzak kıyılara gitmeye başlamıştır. Kuzeyde Hollanda kıyılarına, güneyde ise İstanbul'a kadar gelmiştir. Gittiği her limandan, çabukça çizilmiş renkli suluboya resimleriyle dönüyordur, stüdyosunda bu resimleri puantilist yöntem ile büyük kanvaslara aktarmaktadır. 1900'dan itibaren stilini değiştirmiştir ve ufak renk noktaları yerine nispeten büyük karelerden oluşan mozaik resimler yapmaya başlamıştır. 1908 yılında, kurulmasında aktif rol oynadığı Paris Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun başkanı olmuştur. Ölene kadar sürdürdüğü bu görevi sırasında, fovizm ve kübizm gibi tartışmalı avangart akımları desteklemiştir, Henri Matisse ve André Derain gibi genç sanatçılara hem destek, hem ilham kaynağı olmuştur (Matisse'den bir tablo satın alan ilk kişi Signac'tır). Signac resimde değişik teknikler denemekten hoşlanmaktadır. Suluboya ve yağlıboya resimlerinin yanı sıra pek çok oyma baskı ve taş baskı eseri vardır. Ayrıca puantilist stili mürekkepli kalemle de denemiştir. Sanat teorisi üzerine pek çok yazı yazmıştır. 1899 tarihli *Eugène Delacroix'dan Neo-Empresyonizme* adlı kitabı ve Johan Barthold Jongkind üzerine yazdığı 1927 tarihli kitap bunlardan bazılarıdır. Signac, 15 Ağustos 1935'te Paris'te septisemiden öldü. Naaşı yakıldıktan sonra *Père-Lachaise* mezarlığına gömülmüştür (Bkz. Bölüm 3.2, 59).



Resim 171. Signac, Paul, “Pazar”, 1889-1890



Resim 172. Signac, Paul, “Avignon Papalık Sarayı”, 1900

3.1.1.60. Schwitters, Kurt (1887-1948)

Kolaj ve Birleştirme tekniğiyle yaptığı kabartma ve üç boyutlu uygulamalar, mekân düzenlemeleri ve grafik çalışmalarıyla tanınan sanatçı, 1916’dan başlayarak yaşamının sonuna doğru Dadacılık akımına bağlı kalmış, ayrıca Merz adlı yayını ve Der Sturm dergisine yazdığı yazılarla Dada’nın Avat-Garde düşünce biçiminin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur.

Hannover’de Güzel Sanatlar Okulu’nu bitirdikten sonra Dresden ve Berlin’de eğitim gören Schwitters, I.Dünya Savaşı’na katılmış ve 1919’da yerleştiği Hannover’de Merz adını verdiği sanat yaklaşımını geliştirmiştir. 1932’ye değin 24 sayısını yayımladığı Merz dergisinde sanatın bir anlatım olduğunu ve her sanat alanının kendine özgü tinsel anlamlarla dolu bulunduğunu ileri sürmüş, sanatın işlevsel amaçlarını, doğayı

yinelemesini yadsımıştır. Sanatçı, Dada akımının yıkıcı ve estetiğe karşı tutumunu benimsememiş, ancak Dada'nın getirdiği özgürlüğü ve olağan nesnelere yönelttiği ilgiyi yepyeni bir sanat türünün temeli olarak kullanmıştır. Her türlü bulunmuş nesne, pılı pırtı, kırılmış, parçalanmış malzemeye çalışan Schwitters'in sanatında biçimsel olarak Bireşimsel Kübizm'in etkisi görülür. Gerçekten de Bireşimsel Kübizm'in kolajlarında yüzeye, dokulara, harf, çizgi ve grafik öğelere karşı gösterilen estetik duyarlık daha sonradan gelen Birleştirme sanatının temelini oluşturmuştu. 1920'de ARP ve öteki Alman Dadacıları'yla işbirliği yapan Schwitters, De Stijl grubundan Van Doesburg'la Hollanda'da bir Dada turu yapmış, 1930'larda Paris'te Daire ve Kare grubuna katılmış, daha sonra Soyutlama-Yaratma grubuyla işbirliği yapmıştır. Schwitters'in yapıtlarına verdiği Merz adı, Almanca'da ticaret anlamına gelen Kommerz sözcüğünden esinlenmiştir. Ancak, sanatçının ikilem ve belirsizlik dolu yapıtları gibi, bu ad da çeşitli anlamlarla yüklüdür. Bir yerde ticaretle kurduğu ilişkiden ötürü akla, banal ve gündelik nesneleri getirirken, öte yandan "acı" anlamına gelen Schmerz sözcüğüyle kurduğu çağrışımdan ötürü duygusal bir nitelik de taşır. Gerçekten de Schwitters'in yapıtları, bir yanda çatkılarında kullanılan anlamsız nesnelerden ötürü salt biçimsel amaçlar taşıyormuş gibi görünseler de, I.Dünya Savaşı'nın yarattığı ruhsal yıkımı, bunalımı dile getirirler. Schwitters, yapıtlarındaki görsel öğelerin tinsel niteliklerini ortaya çıkarmaya yönelirken, nesne ve biçim arasındaki ilişki ve çelişkileri de, sanatının önemli bir sorunu olarak çözmeye çalışmıştır. Schwitters'in Yapımcılık akımından da yararlanarak geliştirdiği üç boyutlu tasarımları giderek mekan uygulamalarına dönüşmüş, Hannover'd, Norveç'te ve İngiltere'de yaşadığı mekanları üç boyutlu kübik kütlelerle, bunlara astığı ve yapıştırdığı çeşitli nesnelerle bir labirent haline sokmuştur. Hannover'de yaptığı ve Merz Yapısı (Merzbau) adını verdiği mekansal uygulama "çevresel" bir sergi olarak gezilmiştir. II. Dünya Savaşı ve Naziler'in Almanya'daki tutucu ve gerici etkileri, Schwitters'in Norveç'e, oradan da İngiltere'ye yerleşmesine neden olmuştur. İngiltere'de kendisine verilen bir çiftlik binasında aynı şekilde bir uygulama yapan sanatçı bu ülkede ölmüştür.

Schwitters, sanatıyla olduğu kadar değişik kişiliğiyle de yaşadığı aydın ve sanatçılar ortamında dikkati çekmiş, etki ve tepkiler yaratmış bir kişidir. Arı seslerle yaptığı müzik denemeleri, toplantılarda okuduğu şiirler de görsel yapıtları kadar etkili olmuştur. Yapıtlarının çoğu Almanya'daki müzelerde bulunmaktadır. Mekânsal uygulamalarından yalnızca İngiltere'deki korunabilmiş, ötekiler savaş sırasında yok olmuştur (Bkz. Bölüm. 3.2, 60).



Resim 173. Schwitters, Kurt, “Spring Picture”, 72x57 cm



Resim 174. Schwitters, Kurt, “Konstruktives Bild”, 1926, 90x70 cm

3.1.1.61. Tintoretto, Jacopo (1518-1594)

Tizianoyu'yu örnek alan Tintoretto, bu sanatçının renkçi duyarlılığıyla Michelangelo'nun çizim ustalığını birleştirmeye çalışmış, Rönesans kalıp ve biçimlerini bu anlayış içinde Maniyerist bir üslup yaratacak biçimde yorumlamıştır.

Venedik Okulu ressamlarından olan Tintoretto'nun yaşamıyla ilgili fazla bilgi yoktur. Venedikli Carlo Ridolfi (1594-1658) 1642'de sanatçının yaşamını kaleme almışsa da, aktardığı bilgilerin doğruluğu kuşkuludur. Bir boyacının oğlu olan Tintoretto, adını da babasının mesleğinden (İt.tintore: boyacı) almıştır. İlk eğitimi konusundaki tek bilgi, Tiziano'nun atölyesinde kısa bir süre çalışmış olduğudur. Erken yapıtları, aynı zamanda Andrea Meldolla Schiavone (1522-64), Paris Bordone (1500-71) ya da Bonifazio Veronese de Pitati'yle de (1487-1553) birlikte çalışmış olduğunu göstermektedir. Tintoretto kişi olarak öğretmeni Tiziano'nun tam karşısı niteliklere sahipti. Bu nedenle de soylu patronlardan çok orta kesimden kişilere çalışmıştır. 1580'de Mantova'da yaptığı bir gezi dışında yaşamının tümünü Venedik'te geçiren sanatçı, 1539'da yeterli olgunluğa erişince kendi başına çalışmaya başlamış ve geleneksel Venedik resim anlayışını benimsemiştir. Bu dönem yapıtlarında, figürleri resim düzlemine çapraz yerleştirmiş, tüm resimsel araçları kullanarak resmi derinlere (içeriye) doğru giden bir yapı olarak kurmuştur. Bu anlayış doğrultusunda karanlık içinde aydınlık, aydınlık içinde de karanlık sahneleri betimlemiştir. Tintoretto ününü, Aziz Markos'un Mucizesi (1548, Venedik Ak.) adlı resmiyle yapmıştır. Burada perspektif duygusu yaratacak rakursi yöntemini kullanmış ve parlak renklerle boyalı büyük ve kalabalık bir kompozisyonda konunun bir anı üzerine yoğunlaşmıştır. Tintoretto'nun bazı figürleri, Michelangelo'nun Sistina Şapeli'nin tavanındaki figürlerini anımsatmaktadır. Bu da, onun Roma'ya bir gezi yaptığını ya da gördüğü çizim ya da oymabaskılardan etkilendiğini düşündürmektedir. Yaklaşık 1550'lerde bir yandan Tiziano'nun etkisi yoğunlaşırken öte yandan da Floransalı Maniyeristler'in, özellikle de Daniele da Volterra'nın (1509-66) dinsel eğilimlerinin etkisi altında kalan sanatçının dinsel konulu resimleri bireysel deneyimlerle kazanılmış içten bir gizemlilik taşır. Tintoretto'nun mitolojik konulu resimleriye Tiziano'ya yakın bir duyarlılıkla boyanmış daha neşeli ve parlak düzenlemelerdir. Susanna ve İhtiyarlar (ykş. 1555-60, Sanat Tarihi Muz.. Viyana) adlı resmi, tüm ayrıntılarıyla böylesi bir anlayışın ürünüdür. Figürler resim düzlemine dik bir biçimde yerleştirilmiş, böylece kısaltımlara gitme olanağı doğmuştur. Rönesans'ın düz ve oranlı figürlerinin yerine, tek noktadan bakıldı-

ğında belli bozulmalara ve kısalmalara uğrayan figürler kullanılmıştır.

Tintoretto da Tiziano gibi büyük bir atölye kurmuş, burada birçok çırağın yanı sıra, oğulları Domenico (1562-1635) ve Marco'yla, kızı Marietta çalışmıştır. Sanatçının çırakları, Tiziano ve Veronese atölyelerinde olduğu gibi küçük kopyalar da siparişin alınma dönemindeki hazırlıklarla sınırlı çalışmalar yapmamışlar, aynı zamanda, Tintoretto'ya düzenlemelerin biçimlenmesi ve genişletilmesinde de eşlik etmişlerdir. Sanatçı 1565'te üyesi bulunduğu S.Rocco Okulu'nun Albergo Salonu için büyük bir kutsal resimler dizisi yapmaya başlamıştır. Üst kattan başlayan dizinin tümü Tintoretto tarafından tasarlanmamış, ancak düzenlemelerin parlak ve canlı renk anlayışı ve tüm resimlere bütünlük kazandıran ayrıntılar onun tarafından yorumlanmıştır. Hz.İsa'nın yaşamından sahneleri resimlediği büyük boyutlu bu yapıtlarıyla sanatçı, İtalyan resminin başyapıtlarından birini gerçekleştirmiştir. Alışılmamış kaba fırça vuruşları, sonraki kuşakların değerlendirdiği gibi gerilim ve atmosferik etkinin yoğunlaştırılması yolunda birer araç olarak kullanılmıştır. Işık ve gölgenin uygulanması yanında, sanatçı giysilerde Kuzey örgelerine de yer vermiştir. Alt katta Meryem Ana'nın yaşamından sahnelerin betimlendiği çalışma 1588'de tamamlanmıştır. Yapıt, Orta İtalya'daki Maniyerizm'le Venedik Maniyerizmi arasındaki ayrımı ortaya koymaktadır. Tintoretto 1574 ve 1577'deki yangından sonra Veronese'yle birlikte Düklük Sarayı'nın yeniden resimlenmesinde görev almış, bu yapının büyük holü için anıtsal yapıtı Cennet'i gerçekleştirmiştir. Büyük boyutlu bu kompozisyonda figürler kuşaklar halinde döngüsel bir devinim içinde resimlenmiştir. Venedik'e özgü renksel duyarlık gerek bulutlarda, gerek figürlerin giysilerinde kendini göstermektedir.

Sanatçının son dönem yapıtları nitelik açısından ikiye ayrılabilir: Bir yanda büyük bir atölyeden çıkmış seri üretimler, öte yanda da kendi eliyle yaptığı ve düşsel esiniyle biçimlenmiş resimler. İkinci türdeki yapıtlarına örnek olarak, azizenin yaşamının betimlendiği dizideki Azize Caterina'nın Şehit Edilmesi (Venedik Ak.) gösterilebilir. Venedik S.Giorgio Maggiore'deki Son Akşam Yemeği, bu konuda yaşamı boyunca gerçekleştirdiği birkaç yapıtın en başarılısıdır. Bu yapıtta, Son Yemek için ele alınan geleneksel şema bırakılmış, masa resim düzlemine çapraz bir biçimde yerleştirilmiştir. Leonarda Da Vinci'nin düzenli yapısının yerine burada, herkesin devinim içinde bulunduğu karmaşık bir kompozisyon söz konusudur. Her bir havarinin başı, özellikle de Hz.İsa'nınki, bir ışık kaynağı gibidir. Tüm resim mekânını Hz.İsa'nın başından yayılan ışıkla tepedeki lamba aydınlatmaktadır. Bu anlayışla güçlü Işık-Gölge oyunları ortaya çıkmış, bu nitelikleriyle yapıt Barok kalıplara uygun bir biçimde

gerçekleştirilmiştir. Venedik'in kendine özgü üslubuyla çalışan Tintoretto aynı zamanda, birçok Rönesans kalıbının aşılmasını sağlamış, özellikle kompozisyon konusunda önerdiği yeniliklerle Rönesans'la Barok arasındaki Maniyerizm'in en özgün sanatçıları arasında yer almıştır (Bkz. Bölüm 3.2, 61).



Resim 175. Tintoretto, Jacobo, “Verkündigung”, 1576-81, 542x440 cm

3.1.1.62. Toulouse, Henri de Lautrec

Henri de Toulouse Lautrec XIX. Yüzyıl sonunun ünlü resim, gravür ve afiş sanatçısıdır. Güney Fransa'nın eski, soylu ve varlıklı ailelerinden birinin oğludur. Duygulu biri olan Henri daha çok annesi Kontes Adèle'ye bağlı idi. Ancak annesinin baskıcı, abartılı yaklaşımı Henri'yi etkilemiştir. Kendi benliğini bulabilmesi, yolunu çizebilmesi için annesinin etkisinden sıyrılmak zorundaydı. Toulouse Lautrec'in kendini renkli dünyasına vermesi genellikle fiziksel özelliklerinden kaynaklanan aşağılık duygusundan kaynaklandığı açıklansa da, psikolojik olarak annesinin baskısından kurtulma gereksinimi duymuş olması daha büyük bir olasılıktır. Toulouse Lautrec'in kalıtsal bir kemik hastalığı vardı. Kemikleri gelişmediği için kısa ve cılız bacaklı kaldı. Vücudu büyüdüğü halde bacakları ancak baston yardımıyla topallayarak yürüyebiliyordu.

Bu kazadan sonra uzun bir süre sürekli sırt üstü yatarak geçirilen zaman küçük bir çocuk için oldukça sıkıcıydı. Ama bunun olumlu etkisi de oldu. İyileşmeyi boşu boşuna beklerken, resim defterlerine, okul defterlerine, eline geçen her kağıt parçasına, gördüğü yada hayal ettiği aklına gelen her şeyin, çoğunlukla insan ve hayvanların resmini yapmaya başladı.

14 yaşındaki T. Lautrec'in ilk yağlıboya resimlerinde başlıca konular ailenin toprakları, av partileri, atlar, biniciler, at arabaları ve köpeklerdir. Doğayı ve hayvanları çok seven genç ressamın ilk dönem resimlerinde bu konuları işlemede Princeteau'un etkisi olmuştur.

Kasım 1881'de okulunu tamamlamıştır. Artık isteği ressam olmaktır. Buna ailesinde destekleyici bir yaklaşım göstermiştir. Önce Bonnat'ın atölyesine girmiştir. Son derece usta ve kıvrak bir deseni olduğu halde bu hoca onun resimlerinden “iğrenç ve dehşet verici” diye bahsetmiştir. Onu bırakıp Cormon'un atölyesinde çalışmaya başlamıştır.

Lautrec akademinin kurallarına, geleneklerine saygı gösteriyor, onlara uygun davranıyordu; ama resim ve çizimle ilgili kendi düşünceleri vardı. Genç ressam, Bonnat ve Cormon'dan çok, Princeteau, Brawn, Forain ve izlenimcilerin etkilerini taşıyordu. Sanatçının at resimleri, dinamik bir anlatımı ve büyük olasılıkla E. Delacroix'dan öğrendiği fırça vuruşlarındaki enerjiyi yansıtır. Bunlar ileride onun tarzını belirgin kılacak olan özelliği açığa vurmaktadır.

T. Lautrec'in Bonnat ve Cormon'dan resim tekniği üzerine akademik temellerini edinmiş, ancak gelişen tarzının biçimlenmesindeki en yoğun etkiyi izlenimciler ve bu akıma yakın olan ressamlardan almıştır. Hayvanları ve insanları çok seven ressamın, resimlerinde ağırlığı figüre veren sanatçılardan daha çok etkilenmesi doğaldır. Bunun da göstergesi, bir dönem özellikle Degas'nın seçtiği konuları yinelemesidir. Lautrec'in tuvalinden yansıyan müzikli kahveler, genelevler, çamaşırcı kızlar, yada dansçılar o dönem yaşamının görsel bir karşılığıdır.

1888'de Paris'e gelen Vincent Van Gogh la Cormon'un atölyesinde tanışan Lautrec daha sonra buradan ayrılmış, 1897 yılına kadar çalışacağı bir atölye tutmuştur. Artık Montmorte'ın gece hayatına dadanmış ve içkiye alışmıştır. Başkalarına karşı son derece uysal, ressam arkadaşlarına daima paraca yardım etmekten zevk duyan, çok güzel resim yapan bir insan olarak daima aranılıyordu. Aristide Bruant'tın Mirliton adındaki kabaresinden dışarı çıkmıyordu.

Bu dönemde kabarelerdeki yaşam Lautrec'in başlıca konusu olmuştur. Her gece bir kabareye gidiyor, görsel açlığını bu yerlere gelen ve gerçek kimliğini ancak içkiliyken yada dans ederken açığa vurabilen ilginç insanları seyrederek doyuruyordu. Buralardaki canlılığı, güzel kadınları, parlak ışıkları ve renkleri seviyordu. 1891'de Moulin Rouge Gazinosu için yaptığı ilk afiş resimleriyle grafik sanatına hızlı bir giriş yaptı. O zamana kadar basit bir levhadan ibaret zannedilen afiş tarzı Lautrec'in eserleriyle bir sanat değeri kazanmıştır. Toulouse Lautrec, fiziksel sıkıntıları olmasa, bir cerrah ya da sporcu olmayı tercih edeceğini söylemiştir. Bedensel acısı tarafından kamçılanan olağanüstü yeteneği, modern grafik sanatının temellerini atmıştır. Her geçen gün yeni bir acı ve sıkıntıyla beslenen bu adam, çevresinde dönüp duran kentli alt üst oluşu, sarsıcı bir estetikle yeniden ve yeniden üretmiştir (Bkz. Bölüm 3.2, 62).



Resim 176. Toulouse, Henri de Lautrec, “Dog-Car (Der Einspänner)”, 1880



Resim 177. Toulouse, Henri de Lautrec, “Jane Avril”, 1893

3.1.1.63. Turner, Joseph Mallord William (1775-1851)

İngiltere’de yağlıboya resim geleneğinin köklenip yaygınlaşması, kıta Avrupa’sından daha geç bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşmiştir. Ülkeyi 1526’da ziyaret eden ünlü Alman ressam Hans Holbein ve daha sonraki yüzyılda, 1620’de gelen Flaman ressam Van Dyck, bu anlamda önemli isimlerdir. Ancak, İngiltere’de resim alanındaki canlanma 18.yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşecektir. İngiltere’nin batı sanat tarihine kazandırdığı ilk önemli ressamlardan olan Reynolds ve Gainsborough, Holbein ve Van Dyck’in temelini attığı portre geleneğine yeni bir ivme kazandırmışlardır. Gainsborough, aynı zamanda manzara resimleriyle tanınırken Reynolds, 1768’de kurulan Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi’nin ilk başkanı olmuştur. Öte yandan, akademik anlayışa karşı olan ve hiciv ve eleştiri yüklü resimleriyle tanınan Hogarth da 18.yüzyılın bir diğer önemli İngiliz ressamıdır. Her biri resim sanatı tarihi açısından büyük önem taşıyan bu isimlerle birlikte, İngiltere’de 18.yüzyılda bir suluboya manzara geleneği yerleşmiştir. Yayınevleri tarafından basılan albümlerde kullanılmak üzere hazırlanan gravürler için bir ön çalışma olan bu topografik manzaralarda, çoğunlukla İngiltere’nin çeşitli manzara, yapı ve yıkıntıları konu edilmiştir. Bu resimler, 18.yüzyılda İngiltere’de bir manzara geleneğinin yayılmasında etkili olmuştur. Sandby ve J.R. Cozens gibi suluboya ressamlarının çalışmalarında, kimi zaman resmin konu sorununun ötesinde, ışık ve atmosfer koşullarına önem verildiği görülmektedir. İşte Turner, İngiliz resminin ilk gerçek anlamda atılım sürecine girdiği bir dönemde, 23 Nisan 1775 tarihinde Londra yakınında dünyaya gelmiştir. Çoğu zaman bir sis perdesinin kuşattığı Thames nehrinin su ve ışıkla tamamlanan görünümüleri, sanatçının erken dönemlerinden itibaren biçimlenen görsel belleğinin başlıca kaynaklarından birisi olmuştur. Turner’ın resme ilgisi, erken yaşlarında ortaya çıkmıştır. Bulduğu her manzara baskısından kopya yaparak geliştirdiği bu ilgi, bir berber olan babası tarafından desteklenmiştir. Babası, Turner’ın çizimlerini satılmak üzere dükkanının vitrininde sergilemiştir. Turner, 11 Aralık 1789’da Akademi’ye kabul edilmiş ve burada büyük olasılıkla Thomas Malton’un öğrencisi olmuştur. Burada

doğadan ve alçı heykellerden figür çalışarak akademik anlayışta bir eğitim almıştır. 1790 yılında, Akademi'nin yıllık sergisine Lambeth Sarayı'nı gösteren bir deseni kabul edilmiştir. Bu desen, Thomas Malton'un etkilerini yansıtmaktadır. Eğitimi sırasında yeteneğini kanıtlayan Turner, yayıncılar tarafından ilki 1791 yılında olmak üzere çeşitli defalar zamanın modasına uygun kent, doğa ve yıkıntı görüntüleri yapması için siparişler almıştır. Bu siparişler, ülkenin her bölgesini görmesini sağlamış, orta kısımlara, Galler'e ve Yorkshire'a yaptığı gezintilere kaynaklık etmiştir. Bu sırada doğayı dikkatle gözleme fırsatını bulmuş, yıkıntıları incelemiş ve çalışma pratiğini geliştirmiştir. İlk gezisini yaptığı sırada henüz 16 yaşındadır ve konu seçimi giderek daha yabanıl ve dramatik sahnelerden etkilendiğini ortaya koymaktadır. Yıkıntı halindeki gotik tarzdaki Tintern Manastırı, şelaleler ve çeşitli doğa görünüşleri vazgeçilmez konular arasındadır.



Resim 178. William, Turner “Oto-portre”



Resim 179. William, Turner, “Kartaca İmparatorluğu`nun Yükselişi”



Resim 180. William, Turner, “Lordlar Kamarası ve Avam Kamarası Yangını”

Sanatçı, 1790'lı yılların ortasında bir suluboya ressamı olan Thomas Girtin ile tanışmış ve birlikte çalışmaya başlamışlardır. Bu sırada, Dr. Thomas Monro'nun evinde ünlü suluboya ressamı John Cozens'ı tanıma ve eserlerini inceleme fırsatını bulmuşlardır. Yıllık Akademi sergilerine giderek daha fazla sayıda vermekte olduğu eserleri arasında, geziler sırasında yaptığı çizimlerden alınmış suluboyalar ağırlıktadır. Çalışmalarında giderek ışık etkileriyle daha fazla ilgilendiği görülmektedir. Yüzyılın sonuna doğru yaptığı bazı iç mekan resimlerinde

bu ışık ilgisi belirgindir. Aynı şekilde, sanatçının 1796 yılında sergilenen *Denizde Balıkçılar* adlı resmi ışık ve atmosfer koşullarına yönelik arayışların bir göstergesidir ve bu resim sergilemiş olduğu ilk yağlıboyadır. Yeni yüzyılın gelişiyle birlikte, Turner eski ustaların eserleri üzerindeki çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Van de Velde'nin deniz manzaraları, Lorrain tarzında İtalyan manzaraları ve Poussin tarzında tarihi konulu manzaralardan oluşan büyük resimler yapmaya başlamış ve zamanla kendi tarzını yerleştirmiştir. Geniş manzaralar içerisine mitolojik, tarihi ve dini sahnelerin yerleştirildiği bu resimleri; büyük oranda karakalem, kısmen suluboya ve hatta yağlıboya olarak doğadan yaptığı çalışmalar izlemektedir. Turner, bir yandan üslupsal gelişimini sürdürürken, öte yandan finansal kaynağını, topografik manzaralar yaparak sağlamaktaydı; bunlar için gerçekleştirdiği geziler sırasında doğadan çalışma fırsatını buluyordu. Ayrıca, 1807'de Thames nehrinde çalışarak ahşap malzeme üzerine yaptığı küçük yağlıboya taslaklar, sıra dışı örnekler olarak dikkat çekmektedir. Bu arada, 1807 yılında Akademi'de perspektif üzerine dersler vermeye başlamıştır. 1807- 1819 yılları arasında, Claude Lorraine'in *Liber Veritatis*'inden yola çıkarak düzenlediği, baskı çalışmalarının bir derlemesi mahiyetindeki *Liber Studiorum*'u yayınlamıştır. Burada; tarihsel, dağlık, pastoral, deniz ve mimari gibi türlere göre bir manzara sınıflandırması yapılmıştır. 1815'de Kartaca İmparatorluğu'nun Yükselişi, 1819'da Kartaca İmparatorluğu'nun Çöküşü gibi Lorrain etkili manzaralarında, ışık ve atmosfer koşullarını tarihi bir konu içerisinde ele alan sanatçı, 1819'da ilk defa olarak İtalya'ya gitmiştir. Venedik, Roma ve Napoli gibi şehirleri içeren ziyareti sırasında, İtalya'nın parlak ışığından ve renklerinden etkilenmiştir. Burada yaptığı karakalem ve suluboya taslaklarda büyük bir serbestlik göze çarpar. Özellikle Venedik'te yaptığı suluboyalarında saf renklere ağırlık vermiştir. 1823 yılında sergilenen *Baiae Koyu*, İtalya'nın ona kattığı yeni renk ve ışık duyarlılığını ortaya koymaktadır. 1820'lerde aynı zamanda, neredeyse soyut bir anlatıma yaklaştığı *Renk Başlangıçları*'na yoğunlaşır. İtalya'ya 1829 yılında yaptığı ikinci ziyaretinde, daha çok yağlıboyalar üretmiş ve bir kısmını Roma'da sergilemiştir.



Resim 181. William, Turner, “Renk Başlangıcı”



Resim 182. William, Turner, “Köle Gemisi”



Resim 183. William, Turner, “Kar Fırtınası”

1828- 1837 yılları arasında Egremont kontunun misafiri olarak çeşitli defalar Pethword’da bulunan sanatçı, burada yaptığı ev içi sahnelerinde son derece serbest fırça kullanımı, canlı renk seçimi ve ışıklı yüzeylere yer vermesiyle dikkat çekmektedir. 1834’de yaptığı Lordlar Kamarası ve Avam Kamarası Yangını adlı resim, onu çok etkileyen bir olayın çarpıcı bir sunumudur. 1830’lı yılların sonlarından itibaren doğanın yıkıcı gücünü ortaya koyan hareketli kompozisyonlar daha fazla önem kazanmaya başlar. Rüzgarın ve suyun gücü, hem açık, sert fırça vuruşları hem de bir çok örnekte dönen, helezoni kompozisyonlarla aktarılır. Özellikle, Goethe’nin teorilerine göndermeler içeren ve 1842- 1844 yıllarında gerçekleştirdiği Gölge ve Karanlık- Su Baskının Akşamı, Işık ve Renk- Su Baskınından Sonraki Sabah, Kar Fırtınası, Yağmur- Buhar ve Hız- Büyük Batı Demiryolu gibi resimler, bu anlamda önemlidir. Işık ve Renk, 1843 yılında Goethe’ye özel bir referansla sergilenmiştir. Turner’ın sanat üretiminin zirvesini oluşturan bu resimlerde, tuval yüzeyi bir ışık kaynağına dönüşmüş, biçimler ve renkler bu kaynağın içerisinde giderek soyutlaşan bir doğa görünümü tanımlamaya başlamıştır. Çağdaş resmin öncüsü olarak değerlendirilen İngiliz sanatçının kapalı, insanlardan kaçan bir kişiliği

vardı ve 1851 yılında Thames kıyılarında takma bir isim kullanarak tek başına yaşadığı bakımsız bir kulübede hayata veda etmiştir (http://www.lebriz.com.v3_artst/sa_Bio.aspx?san_ID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 63).



Resim 184. William, Turner, “Petwart’da Eviçi”



Resim 185. William, Turner, “Denizde Balıkçılar”

3.1.1.64. Utrillo, Maurice (1883-1955)

Kent görünümünün yalnızlığını ve duygudan yoksunluğunu vurgulamıştır.

Ressam Suzanne Valadon'un (1865-1938) evlilik dışı oğlu olan Utrillo'yu aile dostları İspanyol mimar ve yazar Miguel Utrillo y Molins 1891'de evlat edinmiştir. Daha okul yıllarında alkole alışan Utrillo Maurice 1900'de bir süre tedavi görmüş, sonra doktorunun önerisiyle bir tür tedavi olarak resim yapmaya başlamıştır. 1903'ten sonra sürekli resim yapan sanatçı, yapıtlarını ilk kez 1909'da Güz Salonu'nda (Salon d'Automne) sergilemiş, ilk kişisel sergisini de 1913'te açmıştır. 1950'de Venedik Bienali'nde Fransa'yı temsil etmiş, ölümünden kısa bir süre önce de Gustave Charpentier'nin Opera Comique'de sahnelenecek olan Louise'i için dekor hazırlamıştır. Konularını yaşadığı çevreden, özellikle Montmartre'dan ve Paris banliyölerinden seçen Utrillo'nun Damlar (Modern Sanat Müz., Paris) gibi ilk dönem yapıtları İzlenimciler'i, özellikle Sisley'le Pissarro'nun etkisindedir. 1908'le 1914 arasındaki ikinci ve en başarılı dönemde beyaza ağırlık vermiş; tekdüze dar sokaklar, kasvetli banliyöler, melankolik avlular ve Montmartre (Tate Gal., Londra) adlı yapıtında görüldüğü gibi bu mahallenin yıkık dökük voksul evlerini şiirsellik içinde işlemiştir. Utrillo'nun 1912'den sonraki yapıtlarında renkler eskisine oranla parlaklaşmış, fırça vuruşları kıvrak, sanki kaligrafik bir özellik kazanmış, figürlerse kompozisyonda daha önemli bir yer tutmaya başlamıştır. En önemli yapıtlarını 1904-15 arasında gerçekleştiren sanatçının 1916'dan sonra ününün artmasına, resimlerinin de gitgide değer kazanmasına karşın, bunlar eskiden yaptıklarının bir yinelemesi olmaktan öteye gidememiştir.

Utrillo kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçı olmakla birlikte, resimlerinde Nailler'inkiyle bağdaştırılamayacak bir incelmışlik görülür. Başlangıçta doğadan, daha sonra akıldan resim yapmış ve konularını da kartpostallardan seçmiştir. İlk önce resminin ana hatlarını bir cetvelle belirleyerek düzgün ve simetrik bir çizgi elde eden Utrillo, daha sonra boyaya geçmiştir. Genellikle sıcak grilerin, zeytin yeşillerinin, bejlerin ve beyazların egemen olduğu bu tablolarında, biçimlerini, annesinin yaptığı gibi kalın bir çizgiyle çevrelemiştir. Konularına sokaklar, parklar, kiliseler ve evler gibi mimarlık ürünlerinin egemen olmasına karşın, Utrillo bunlara bir ruh, sanki bir kişilik vermiş; ancak bu duygusallığı resimsel strüktürünün sağlamlığı ve renk uyumuna olan duyarlılığıyla dengelemiştir (Bkz. Bölüm 3.2, 64).

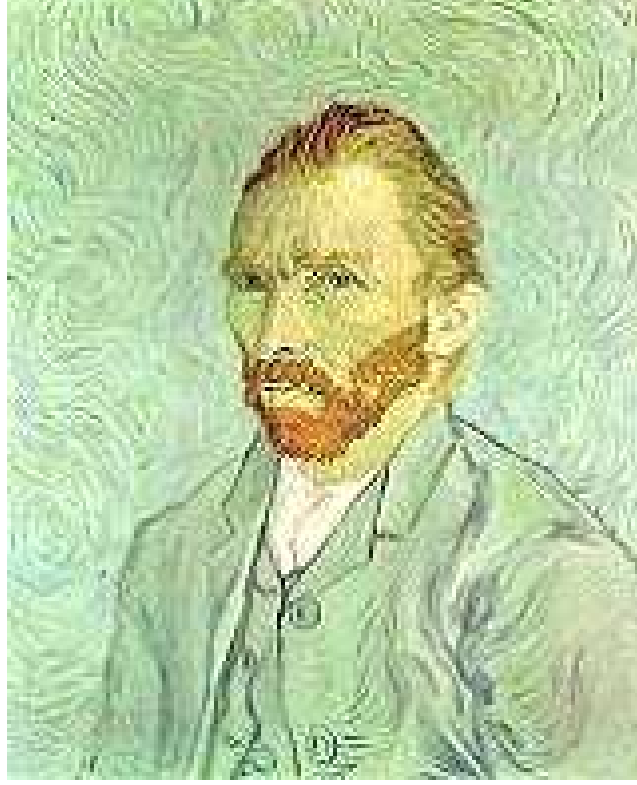


Resim 186. Utrillo, Mourice, “Le Lapin Agile” 39x46,5 cm

3.1.1.65. Van Gogh

Ressamlar yetiştiren topraklarda, Hollanda’da rahip bir babanın çocuğu olarak 1853 yılında dünyaya gelen Van Gogh, öğrencilik yıllarının ardından, 16 yaşında amcasının ortak olduğu Haag’daki sanat galerisi Goupil’de çalışmaya başlamıştır. 1873- 75 arasında, bu firmanın Londra şubesinde çalışmış ve kaldığı pansiyonun sahibinin kızına, karşılık bulamadığı bir aşk beslemiştir. Van Gogh’un portresi karşılıksız aşkların acısı ve hayal kırıklığı ile bakmaktadır. Yaşama karşı bu ilk hayal kırıklığının ardından, 1875’de galerinin Paris şubesinde çalışmak üzere bu şehre taşınmış ve bu sırada kendisini incili öğrenmeye adanmıştır. Babası gibi bir din adamı olmak ve insanlara yardım edebilmek özlemini taşımaktadır. Nihayet, 1879-1880 yıllarında Belçika’nın güneyinde kömürcülükle yaşamlarını kazanmaya çalışan fakir insanlar arasında misyonerlik yaparak, onların sıkıntı ve acılarını paylaşmış, ancak sahip olduğu herşeyi çevresindekilere dağıttığı için hristiyan öğretisini yanlış

yorumladığı gerekçe gösterilerek işinden çıkarılmıştır. Kömür madenlerinde yitip giden yaşamlara ve fakirliğe olan tanıklığı, kilisenin duyarsız tepkisiyle pekişerek ruhuna işlemiştir.



Resim 187. Van, Gogh, “Otoportre”



Resim 188. Van, Gogh, “Dr.Gachet’in Portresi”

Van Gogh'un portresi, insanlığın dramına tanıklığın bilgeliğiyle bakmaktadır. Van Gogh, aynı dönemlerde resme ilgi duymaya başlamış ve hayran olduğu Millet'den kopyalar yapıp, çok sayıda desen çalışmıştır. 1880'li yılların başlarından itibaren artık tamamıyla resim çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Desenlerin ardından ilk yağlıboyalarını yapmaya başlamıştır ve erken çalışmalar daha çok Hollanda kırsalını içeren manzaraları ve günlük yaşam sahnelerinden ibarettir. Patates Yiyenler, bu dönem çalışmalarının başyapıt niteliğindeki ürünlerinden birisidir. Van Gogh, hayran olduğu Millet gibi köylü insanının yaşamına girmektedir. Ancak onun resim çalışmaları özellikle 1886'da Paris'e, kardeşi Theo'nun yanına gitmesiyle yoğunluk kazanmıştır. Kardeşi aracılığıyla izlenimcilerle ve dönemin önemli ressamlarıyla sürekli ilişki içerisinde olmuş, Emile Bernard, Lautrec ve Gauguin gibi isimleri tanımıştır. Bu dönem çalışmaları izlenimci ve noktacı tarza yaklaşmaktadır. Paris'te geçirdiği iki yıl boyunca, Gauguin ve Bernard'la açık havada çalışmış, sanatını ve tekniğini geliştirme imkanını bulmuştur. Ancak, kent yaşamı onu yormuş görünmektedir. Uygarlığın tüm nimetleriyle kuşatılmış Paris artık onu bunaltmaktadır. Uygarlığın bu yapay dünyasından güneşin hüküm sürdüğü kırlara kaçmak istemektedir. Van Gogh'un portresi, uygarlığa duyduğu tepkinin kızgınlığı içerisinde bakmaktadır. Sanatçının kaçıışı, onu güney Fransa'ya, Akdeniz'in sıcaklığını hissedebileceği Arles'a taşımıştır. Burada, büyük bir coşkuyla ve'kedinin kaptırarak' günlerinin büyük bölümünü güneşin altında çalışarak geçiriyordu. Pekçok başyapıtla sonuçlanan bu verimli fakat aynı zamanda yorucu çalışma temposu onu yavaş yavaş tüketmektedir. 1888 tarihli Arles'daki Odası, güneşi ve çalışan köylüyü yücelttiği Ekici gibi çalışmaları ve çeşitli Arles görünümelerini içeren resimleri üretmektedir. 1888 sonlarında Gauguin onu ziyaret eder, fakat iki sanatçı ayrı kutupların insanlarıdır ve aralarındaki gerilim Van Gogh'un ilk krizini geçirerek kulağının bir kısmını kesmesiyle son bulmuştur.



Resim 189. Van, Gogh, “Patates Yiyenler”



Resim 190. Van, Gogh, “Van Gogh’un Arles’deki Odası”

Van Gogh’un portresi güvendiği bir dostun yarattığı hayal kırıklığının gerilimiyle bakmaktadır. Bundan sonra bir yandan deliliğin eşiğinde yaşamakta diğer yandan bilgeliğin üst seviyede ürünü olan eserler üretmektedir. Yıldızlı Gece (1889), Buğday Tarlası (1889), Selvili Yol (1890) bu sürecin başyapıtlarıdır. Bu sırada, rahatsızlığı artmaktadır ve 1889 Mayıs’ından 1890’a kadar Saint Remy Akıl Hastanesi’nde kalmıştır.

Hastanede resim üretmeye devam etmekte, ancak kaçınılmaz sonuna doğru hızla ilerlemektedir. Doktoru olan Doktor Gachet'nin Portresi bu sürecin ürünlerinden birisidir, 1890 tarihli Sonsuzluğun Eşiğinde ise onun artan gerilimini yansıtan bir çalışmadır. Hastaneden ayrıldıktan sonra açık havada ve güneşin altında çalışmaya devam etmiştir. Güneş hassas ruh yapısını olumsuz etkilemektedir. Fırtınalı Havada Tarlalar ve Buğday Tarlası ile Kargalar, son çalışmaları arasında yer alırlar ve ruh halindeki bozulmanın ipuçlarını verirler. Güneşin sıcaklığı Van Gogh'u yanına çağırmış, onu önce ısıtmış, coşku vermiş sonra ruhunu zedelemeye başlamıştır. Van Gogh'un portresi, ışığına ve sıcaklığına güvendiği fakat onu hızla tüketen güneşin yarattığı dramla bakmaktadır. Resimlerinde; yoğun bir iç dünyasının kattığı coşku ve gerilim sonucunda figürlerin, nesnelerin, doğanın ve mekanın biçimlerini bozan, renklerini değiştiren ve yaşama söyleyeceklerini resim diliyle ifade eden Van Gogh 27 Temmuz 1890 günü kendini vurmuş ve iki gün sonra hayata veda etmiştir (http://www.lebriz.com.v3_artst/sa_Bio.aspx?san_ID=2894&lang=TR) (02.08.2007) (Bkz. Bölüm 3.2, 65).



Resim 191. Van, Gogh, “Selvili Buğday Tarlası”



Resim 192. Van, Gogh, “Kargalı Buğday Tarlası”

3.1.1.66. Weber, Max (1881-1961)

Önceleri Fovizm ve Kübizm akımları doğrultusunda çalışmış, giderek yapıtlarına kendine özgü bir anlatımcılık katmış, son dönemindeyse dinsel konulara yönelmiştir. Weber, 10 yaşında New York’a gitmiş, temel sanat eğitimini 1898-1900 arasında Pratt Enstitüsü’nde yapmıştır. Burada, Arthur Wesley Dow’un tasarım ilkelerinden etkilenmiştir. 1905’te Paris’e giderek Julian Akademisi’ne girmiştir. İlk Rousseau’yu daha sonra da Picasso ve Delaunay’yi tanımış, 1907-08 arasındaysa Matisse’le birlikte çalışmıştır. Bu sırada İspanya, İtalya ve öteki güney ülkelerine geziler yapan Weber, 1909’da yeniden New York’a dönerek GRUP 291’in üyesi olmuştur. Erken dönem yapıtları, Fovistler’in canlı renklerini ve yüzey süslemelerini içerir. Birkaç yıl sonraki resimlerindeyse, nesneleri devinim ve hız kavramlarıyla tanımlayan Gelecekçi ve düzlem bölümlemesine dayanan Kübist yaklaşımlar belirtmeye başlamıştır. Figür Çalışması (1911, Albright-Knox Sanat Gal., Buffalo) adlı yapıtı, Cezanneve Picasso’dan kaynaklanan biçimsel yapının yanında, anlatımcı düşünceleri de içermektedir. Ölüdoğalı Ev İçi (1912, Whitney Amerikan Sanatı Müz., New York) resmindeyse Fovistler’in ılık renklerinin yer aldığı, Kübist anlamda bir düzlem ayrıştırılmasını denemiştir. Bu yıllarda kimi tümüyle soyut, kimi de ilkel anlamda temsili olan heykeller de yapmıştır. Sarmal Ritim (1915) adlı heykelinde uzayı Kübist anlayışla bölümlenmiştir. Kübist öğeleri en tipik biçimiyle yansıtan Çin Lokantası (1915, Whitney Amerikan Sanatı Muz.) adlı resminde Kübistler’in benimsediği tek renkli bir

yaklaşımın yerine, Fovistler'den alınmış parlak ve canlı renkler kullanmıştır. Yapıt, devinim halindeki figürlerin ana örnek alınıp, doku ve biçimlerin Bireşimsel Kübizm ilkelerine uygun bir düzenleme içinde verilmesiyle oluşmuştur. 1917'den sonra daha az soyut ve "konu"ya oldukça bireysel yaklaşan yapıtlar vermeye başlayan Weber, bu yıllarda Alman nitelikler taşımayan, daha çok Soutine ve bazan da Rouault'ya yakın Fovist anlamda bir Dışavurumculuk'a yönelmiştir. Aynı dönemde Cezanne anlayışında klasik manzar ve ölüdoğalar da resimlemiştir. Konu açısından şiirsel olan yapıtları, dalgın bir ruhsal durumu da yansıtır. 1930'dan sonra Weber'in sanatı büyük bir çeşitlilik gösterir. Özellikle toplumsal konular ve Yahudiler'in yaşamı, ilgilendiği alanlardır. 1930'ların sonuna doğru, erken yapıtlarında da bulunan ancak sonraları çokça geliştirdiği dinsel konular üzerinde yoğunlaşmış, fırça vuruşları renksel bir yoğunluk kazanmaya başlamıştır. Yapısal öğeleri tinsel bir bağlamda kullandığı Aya Tapınma (1944, Whitney Amerikan Sanatı Muz.) gibi bu dönem yapıtlarının en tipikleri, küçüklüğünde Rusya'da çok etkilendiği Yahudi Hasidilik akımıyla ilgili olanlardır. Weber böylesi dinsel konulan, güçlü renk ve özgür çizgi kullanımının yer aldığı son yapıtlarında da sürdürmüştür. Aynı zamanda yazar olan sanatçının Cubist Poems (1914; Kübist Şiirler). Essays on Art (1916; Sanat Üzerine Denemeler), Primitives (1926; Primitifler) ve özyaşamöyküsel bir inceleme olan Max Weber (1945) adlı kitapları da vardır (Bkz. Bölüm 3.2, 66).



Resim 193. Weber, Max, "The Dead Tree", 1928

3.1.1.67. Wesselman, Tom (1931-2004)

Amerikan Pop Sanat'ının 1960'lardan sonra ortaya çıkan sanatçılarından olan Wesselmann, saygın ve estetik bir sanat anlayışıyla erotik ilgileri bütünleştirebilmiş, bu yönde sanatla gerçek yaşam arasındaki son uçurumu aşmıştır.

Cincinnati Üniversitesi'nde psikoloji eğitimi gören Wesselmann'ın sanata karşı ciddi bir ilgi duymaya başlaması, çizimini geliştirdiği askerlik döneminden sonraya rastlar. Önce çizgi roman çizeri olmak amacıyla Cincinnati Sanat Akademisi'ne yazılmış, ardından 1957-60 arasında New York'ta Cooper Union'dayken resme ilgi duyarak Soyut-Dışavurumcu nitelikte çalışmalar yapmıştır. Ancak bu anlayıştan kısa süre içinde vazgeçerek Kolâj'a yönelmiştir. Wesselmann'ın ilk kolâjları gazeteler, kumaşlar, yapraklar ve salt doku ve renkleri için kullandığı öğelerden oluşuyordu. 1960'larda kolaj öğelerini kendi özgün nitelikleri ve içerikleri için kullanmaya başlayan Wesselmann'ın sanatında bu sıralarda bir değişme olmuş, kolajı boyayla birlikte uygulayarak Çıplak'lar ve Ölüdoğa'lar yapmaya başlamıştır. Konularını tüketim nesnelerinden alan ölüdoğalarında Matisse'in etkisinin de rol oynadığı üstün bir renk kullanımı görülür. İlk sergisini 1961'de New York'ta açan sanatçının en tanınmış yapıtları Ünlü Amerikan Çıplağı dizisi kapsamındaki, Playboy dergisinin çıplaklarından esinlenen, iç mekânlarda çıplak kadın resimleridir. Kullandığı kolaj düzenli kompozisyon içinde Wesselmann'ın çıplakları gerçekten erotik oldukları kadar estetik kaygılar içerir. 1970'lerde bu imgeler daha açık bir cinselliğe bürünmüştür. Sanatçı ayrıca Deniz Görünümü İçin Bir Çalışma (1966) adlı yapıtında olduğu gibi bir doğa parçasının önünde vücudun bir organının büyütülmüş olarak verildiği renkli pleksiglas heykeller de yapmıştır (Bkz, Bölüm 3.2, 67).



Resim 194. Wesselman, Tom, “Big Bedroom Blonde”, 1928



Resim 195. Wesselman, Tom, “Great American Nudes”

3.1.2. Sanat Ürünleri ile “Direnmenin Estetiği”



Resim 196. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi

(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



Resim 197. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamaon Müzesi
(Bkz. Dörenmenin Estetiğı, 2005, 13-18-51-52)



Resim 198. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamaon Müzesi
(Bkz. Dörenmenin Estetiğı, 2005, 13-18-51-52)



Resim 199. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



Resim 200. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



Resim 201. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



Resim 202. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



Resim 203. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi
(Bkz. Dörenmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



Resim 204. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi
(Bkz. Dörenmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



Resim 205. “Altar of Zeus”, Berlin Pergamon Müzesi
(Bkz. Dörenmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



Resim 206. “Gigantomachiefries an der Ostseite:
Hekate-Klytios-Gruppe und Artemis-Otos-Gruppe”, Berlin Pergamon Müzesi
(Bkz. Dörenmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



Resim 207. “Gigantomachiefries an der Nordseite: Dione mit Gegner; Gruppe mit schildtragendem Gott; Beisser-Gruppe”, Berlin Pergamon Müzesi
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



Resim 208. “Gigantomachiefries an der Westseite, linker Risalit: Triton-Gruppe und Amphitrite-Gruppe”, Berlin Pergamon Müzesi
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



Resim 209. “Suedseite des Altarbaus”, Berlin Pergamon Müzesi
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 13-18-51-52)



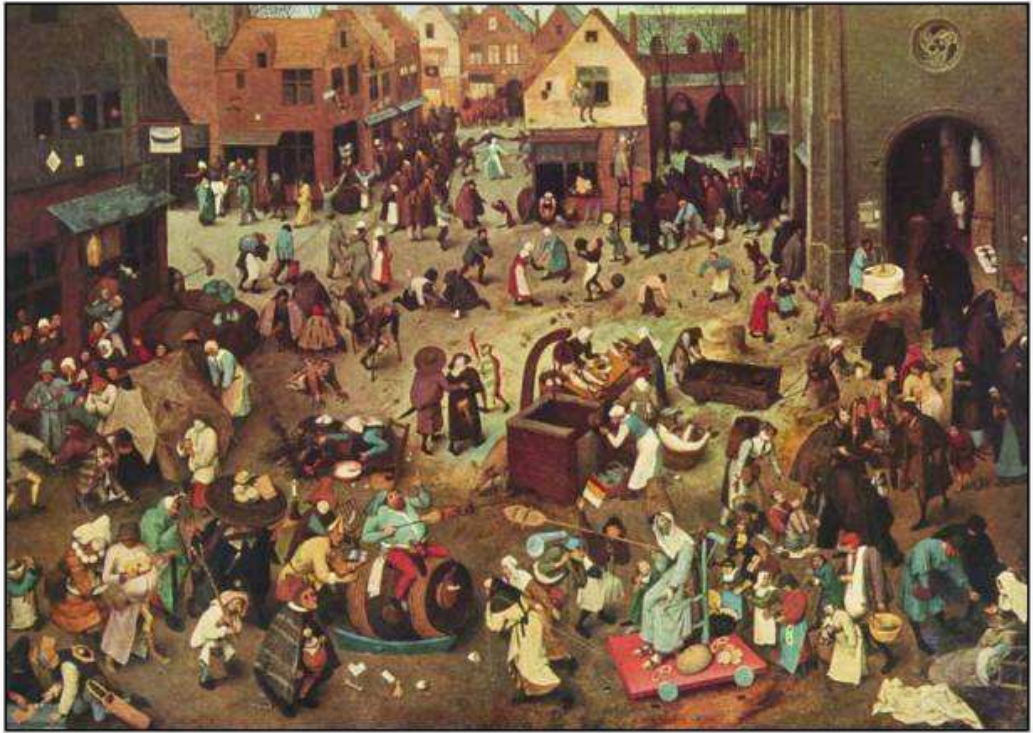
Resim 210. Courbet, Gustave, “Taş Kıranlar”, 1849, 159x259 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 58)



Resim 211. Francesca, Piero, “Auffindung und Prüfung des wahren Kreuzes, Arezzo”,

1466, 356x747 cm

(Bkz. Dörenmenin Estetiği, 2005, 78)



Resim 212. Brueghel, Pieter, “Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası”, 1559, 118x164 cm

(Bkz. Dörenmenin Estetiği, 2005, 153)



Resim 213. Brueghel, Pieter, “Landschaft mit Ikarussturz, um”, 1558, 73,5x112 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 174)



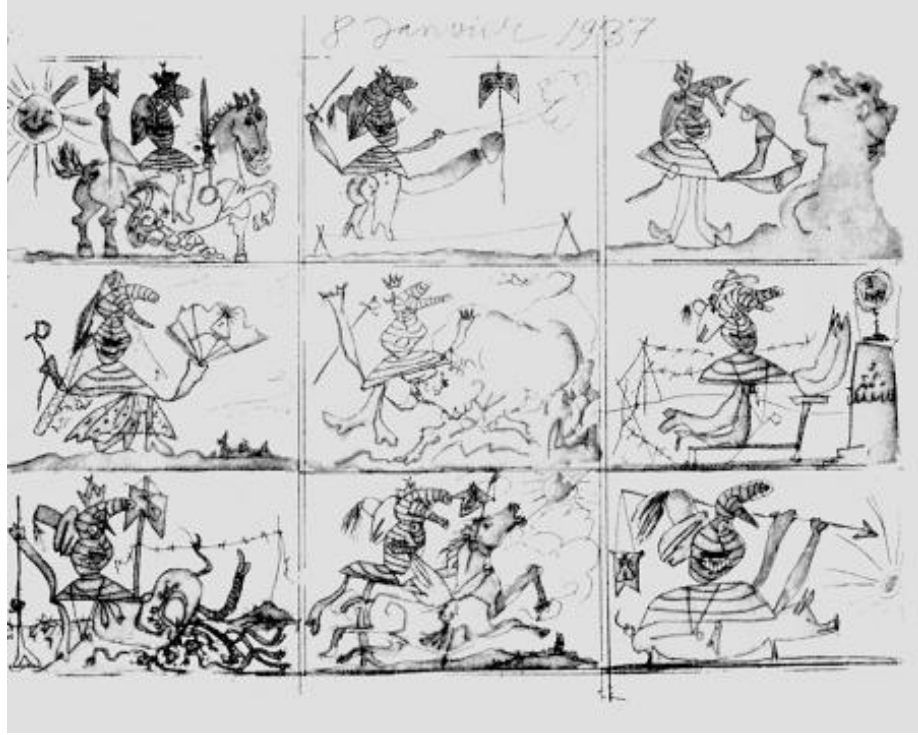
Resim 214. Picasso, Pablo, “Don Quijote”nin Şövalye İlan Edilişi”, 1556,
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 211)



Resim 215. Goya, Francisco de, “Con Razn o sin Ella”, 1810-15, 15x20,9
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 211)



Resim 216. Picasso, Pablo, “Guernica”, 1937,
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 269)



Resim 217. Picasso, Pablo, “Franco’nun Rüyası ve Yalanı”, 1937, 450x361 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 289)



Resim 218. Feininger, Lyonel, “Gables I, Lueneberg”, 1925, 333x452 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 290)



Resim 219. Feininger, Lyonel, “Hopfgarten”, 63,5x81,92 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 290)



Resim 220. Delacroix, Eugene, “Kendi Portresi”, 1837, 120x180 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 294)



Resim 221. Delacroix, Eugene, “Halka Önderlik Eden Özgürlük, Barikat”,
1830, 360x225 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 295)



Resim 222. Delacroix, Eugene, “Dante’nin Teknesi”, 1822, 189x246 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 296)



Resim 223. Goya, Francisco de, “1808 Madrid Ayaklanmasında Kurşuna Dizilenler”,
1814, 266x345 cm

(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 297)

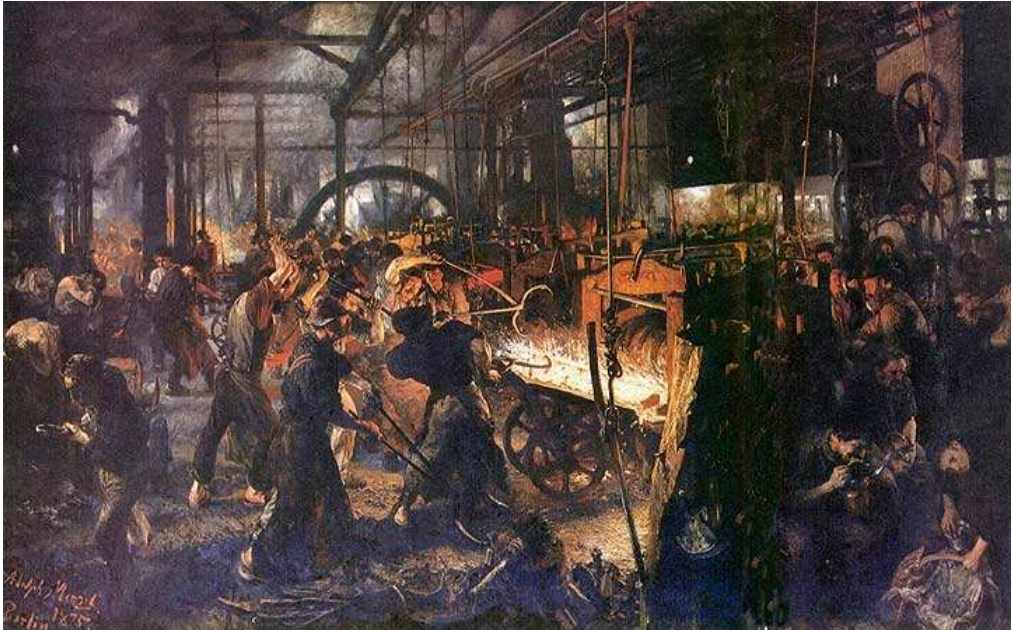


Resim 224. Gericault, Theodore, “Medusa’nın Salı”, 1819, 491x716 cm

(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 297)



Resim 225. Gericault, Theodore, “Epsom Derbisi”, 1821, 91x122 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 300)



Resim 226. Menzel, Adolf von Friedrich Erdmann, “Eisenwalzwerk”,
1875, 153x253 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 304)



Resim 227. Menzel, Adolf von Friedrich Erdmann, “Ballsouper”,
1878, 71x90 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 306)



Resim 228. Menzel, Adolf von Friedrich Erdmann, “Ballsouper (Ausschnitt)”,
1878, 71x90 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 306)



Resim 229. Koehler, Robert, “Der Streik, Grev”, 1886, 181x275,6 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 307)



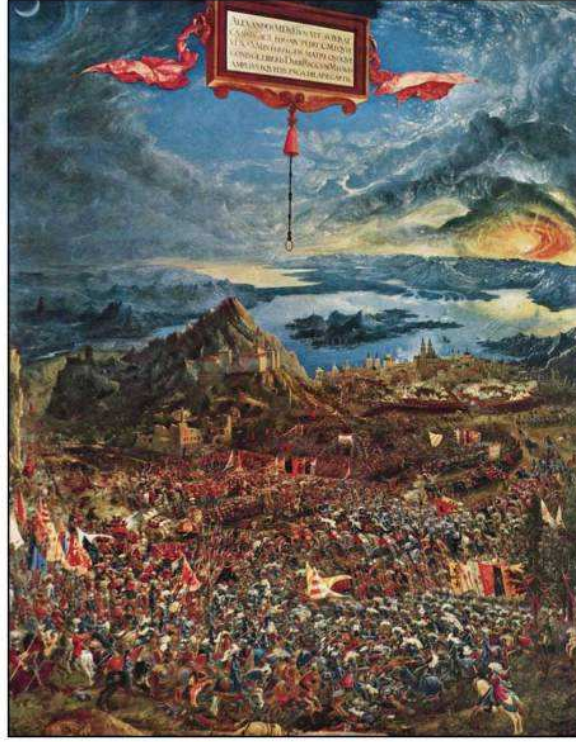
Resim 230. Munch, Edward, “Yoldaki İşçiler”, 1914, 130,7x160,8 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 309)



Resim 231. Picasso, Pablo, “Les Femmes d'Alger (O Version O)” (Avignonlu Kadınlar)”,
1907, 243x244 cm
(Bkz. Dörenmenin Estetiği, 2005, 341)



Resim 232. Vermeer, Jan, “The Milkmaid”, 1658, 45,5x41 cm
(Bkz. Dörenmenin Estetiği, 2005, 374)



Resim 233. Albrecht, Altdorfer, “İskender’in Saldırısı”, 1529, 158x120 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 433)



Resim 234. Albrecht, Altdorfer, “Mahşerin Dört Atlısı”, 1497-1498, 40x29 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 433)



Resim 235. Brueghel, Pieter, “Ölümün Zaferi”, 1567, 117x162 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 437)



Resim 236. Goya, Francisco, “EL Conde de la Floridablanca”, 1783, 262x166 cm
(Bkz. Direnmenin Estetiği, 2005, 444)

5. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1.cilt, 218
6. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1.cilt, 209
7. Cennet ve Cehennemin Evliliği,1997 , Altıkırkbeş Yayıncılık,
Masumiyet Şarkıları,1999, Altıkırkbeş Yayıncılık,
Masumiyet ve Deneyim Şarkıları, 2006, Artshop yay.
Kehanet Kitapları 1, Çev. Tozan Alkan, 2006, Artshop yay.
Kehanet Kitapları 2, Çev. Tozan Alkan,2006, Artshop yay.
(http://www.reproarte.com/picture/William_Blake/Aus+alten+Zeiten/732.)
(02.08.2007)
8. Meydan Larousse, 1992, 3.cilt, 290
(<http://www.siyahkahve.com/index.php?cmd=35&writerID=7306>) (02.08.2007)
(<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim>) (02.08.2007)
9. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1.cilt, 265
(<http://autocadokulu.com/fanclub/index.php/topic,258.0.html>,) (02.08.2007)
(<http://www.ahmetgunestekin.com/sanatcilar/Boccioni.html>) (02.08.2007)
10. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1.cilt, 276
(<http://www.gecekahvesi.org/archive/index.php/t-33974.html>) (02.08.2007)
11. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1.cilt, 325
Cömert, Bedrettin; Mitoloji ve İkonografi, Ayraç Yayınları, Ankara, 1999, 137,1
(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2908&lang=TR) (02.08.2007)
12. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1.cilt, 336
Serullaz Marice, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi., İstanbul1996,
3.Basım, 70
(<http://www.gecekahvesi.org/showthread.php?t=33961>) (02.08.2007)
(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)

13. Rene Passeron, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev:Sezer Tansuğ Remzi Kitabevi., İstanbul 1996, 3.Basım, 32

14. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1. cilt, 359

Meydan Larousse, 1992, 4 cilt, 283 courbet, gustave

Serullaz Marice, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim Erbil,

Remzi Kitabevi., İstanbul 1996, 3.Basım, 32

(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)

15. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1.cilt, 419

Serullaz Mauri , Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim Erbil,

Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, 3.Basım, 144

Meydan Larousse, 1992, 4.cilt, 568

16. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1. cilt, 428

Claudon Francis, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce, İlhan

Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, 3.Basım, 70

(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)

17. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1.cilt, 433

Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi,Çev: Devrim Erbil, Remzi

Kitabevi., İstanbul 1996, 3.Basım, 82

Meydan Larousse, 1992, 5. cilt,81

18. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1 cilt, 438

Meydan Larousse, 1992,5. cilt,108

(<http://autocadokulu.com/fanclub/index.php/topic,261.0.htm>) (02.07.2007)

19. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1. cilt, 439

Meydan Larousse, 1992, 5. cilt,112

20. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1997, 1. cilt, 447

Meydan Larousse, 1992, 5. cilt,205

21. (<http://www.toplumdusmani.net/kimdir/jacques-derrida/kimdir-biyografisi>)
(14.07.2007)
22. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1. cilt, 45
Meydan Larousse, 1992, 5. cilt, 210
Richard Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi.,
İstanbul 1996, 3.Basım, 50
23. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1. cilt, 493
Meydan Larousse, 1992, 6. cilt, 166
Passeron Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi
Kitabevi., İstanbul 1996, 3.Basım, 100
(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)
24. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 542
Meydan Larousse, 1992, 6. cilt, 350
Passeron Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi
Kitabevi., İstanbul 1996, 3.Basım, 160
25. Richard Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral Madra,
Sinem Gürsoy, Remzi Kitabevi., İstanbul 1996, 3.Basım, 53
Meydan Larousse, 1992, 6.cilt, 575
26. Maurice Serullaz, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim Erbil, Remzi
Kitabevi., İstanbul 1996, 3.Basım, 96
Meydan Larousse, 1992, 7. cilt, 403
(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)
27. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1. cilt, 671
Meydan Larousse, 1992, 7. cilt, 517
Claude Francis, Romantizm, Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce, İlhan
Usmanbaş, Remzi Kitabevi., İstanbul 1996, 3.Basım, 83
(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)

28. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 676
 Meydan Larousse, 1992, 7. cilt, 548
 Passeron Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 171
 (http://www.bilgilik.com/makale/sanat/ressamlar/alberto_giacometti_odev.html)
 (02.08.2007)
29. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2.cit, 690
 Meydan Larousse, 1992, 8. cilt, 37
 Passeron Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 172
30. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2 cilt 694
 Meydan Larousse, 1992, 8. cilt, 52
 Claudon Francis, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul1996, 3.Basım, 85
 (<http://www.toplumdusmani.net/kimdir/francisco-de-goya/kimdir-biyografisi/>)
 (02.08.2007)
31. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 718
 Meydan Larousse, 1992, 8. cilt, 156
 Passeron Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 103
32. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 797
 Meydan Larousse, 1992, 9. cilt, 147
 Passeron Rene, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi, Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 89
33. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 810
 Meydan Larousse, 1992, 9. cilt, 195

34. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 939
 Meydan Larousse, 1992, 10.cilt, 454
 Richard Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral Madra,
 Sinem Gürsoy, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 63
35. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1001
 (http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)
36. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1025
 Meydan Larousse, 1992, 11. cilt, 340
 Passeron Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi
 Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 180
37. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1027
 Meydan Larousse, 1992, 11. cilt, 345
 Passeron Rene, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce, İlhan
 Usmanbaş, Remzi, Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 93
38. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1110
39. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1150
 Meydan Larousse, 1992, 13 . cilt, 713
 Passeron Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi
 Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 189
 (http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)
40. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1158
41. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1165
 Meydan Larousse, 1992, 13 . cilt, 105
 Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi,Çev: Devrim Erbil, Remzi
 Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 121

42. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1230

Meydan Larousse, 1992, 13 . cilt, 526

(<http://www.toplumdusmani.net/kimdir/francisco-de-goya/kimdir-biyografisi/>)
(02.08.2007)

43. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1234

Claudon Francis, Romantizm, Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 95

44. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1235

Richard Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 86

(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)

45. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1290

Meydan Larousse, 1992, 14 . cilt, 67

Richard Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 87

(<http://www.modigliani-amedeo.com/>) (02.08.2007)

(<http://www.artchive.com/artchive/M/modigliani.html>) (02.08.2007)

(<http://www.mystudios.com/gallery/modigliani/>) (02.08.2007)

(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)

46. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1292

Meydan Larousse, 1992, 14 . cilt, 95

47. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1292

Meydan Larousse, 1992, 14 . cilt, 96

Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 128

(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)

48. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1295

49. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1308
 Meydan Larousse, 1992, 14 . cilt, 224
 Passeron Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 111
 (http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)
50. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1347
51. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 1352
 Meydan Larousse, 1992, 14 . cilt, 554
 Richard Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 97
52. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1471
 Meydan Larousse, 1992, 16 . cilt, 73
53. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1470
 Richard Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, Remzi Kitabevi., İstanbul 1996, 3.Basım, 95
 Meydan Larousse, 1992, 16 . cilt, 74
54. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1478
 Meydan Larousse, 1992, 16 . cilt, 116
 Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 116
 (<http://www.toplumdusmani.net/kimdir/category/ressam>) (02.08.2007)
55. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1508
 Meydan Larousse, 1992, 16.cilt, 261
 (<http://www.toplumdusmani.net/kimdir/category/ressam>) (02.08.2007)
56. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1548
 (http://guneydergisi.com/sayilar/027/27_repin.htm) (01.08.2007).

57. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3.cilt, 1648
 Meydan Larousse, 1992, 17. cilt, 546
 Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 117
 (http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)
58. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1649
 Meydan Larousse, 1992, 17. cilt, 547
 Richard Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 105
59. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1654
 Meydan Larousse, 1992, 18. cilt, 56
 The New Encyclopædia Britannica, 1988, Vol. 10, Micropædia, s. 796
 Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 185
60. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1624
 Meydan Larousse, 1992, 17. cilt, 416
 Passeron Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 115
61. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1774
 Meydan Larousse, 1992, 19. cilt, 301
62. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1813
 (http://www.antalıs.com/sitesweb/FO/pages/page_externe.php?i=4196)
 (02.07.2007)
 Meydan Larousse, 1992, 19. cilt, 370
 Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 196

63. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1829

Meydan Larousse, 1992, 19 . cilt, 452

Claudon Francis, Romantizm, Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce, İlhan

Usmanbaş, Remzi Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 109

(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)

64. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1852

65. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, 686

Maurice Serullaz, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim Erbil, Remzi

Kitabevi., İstanbul1996, 3.Basım, 103

(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007)

66. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1899

67. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, 1902

SONUÇ

Bu tez çalışması bir okuma kılavuzu olarak düşünülmüştür. Kişisel yorumlardan çok yazar ve yapıtları üzerine çalışmalar yapmış kişilerle, sanatçının anlatımlarına başvurulmuştur. Dolayısıyla, genişletilmeye elverişli bir çalışma olup, bir giriş niteliği taşımaktadır. Romanda yazarın ele aldığı sanat ürünlerinin kendi dönemlerine ilişkin yarattığı tartışmalar dikkate alınarak daha kapsamlı değerlendirmeler yapılabilir.

Direnmenin Estetiği Peter Weiss'ın sanat görüşünün etrafıca gözlemlenebildiği bir metindir. Başka pekçok sanatçı ve kuramcının da kapsamlı çalışmalar yaptığı bu sanat görüşünün tarihsel süreç içinde yarattığı tartışmalar yirminci yüzyıl sanatındaki yönelişleri de yakından ilgilendirmektedir. Bugün sanatın üretim ve tüketim döngüsü içinde ağırlığını önemli ölçüde yitirmiş gibi görünen bu sanat anlayışının yeni yüzyılın sanatında ne ölçüde yer edineceği biraz da Direnmenin Estetiği benzeri çalışmaların etrafıca tartışılmasından geçecektir.

Peter Weiss'ın bu çalışması çok sayıda görsel ve yazınsal ürüne gönderme yapmaktadır. Bir tür okuma kılavuzu olarak tasarlanmış bu tez çalışmasında söz konusu görsel ürünlerden büyük bir çoğunluğuna ulaşılmış, kimilerine ise zaman ve kaynak sınırlılığı nedeniyle ulaşılamamıştır. Ancak, eksik olan belgeler metinde ağırlıklı olarak yer alan sanat ürünleri değildir.

KAYNAKÇA

- Anja, Schnabel, Jüdische Schicksale, “*Yahudi Kaderleri, Peter Weiss ve Soykırım,*” (http://www.compassinfodienst.de/Anja_SchnabelJuedischeSchicksalePeterWeiss_und_der_Holocaust.490.0.html) (01.10.2007) (Çev: Atilla Göncel).
- Belge, Murat (1989), *Marksist Estetik*, İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.
- Bialas, Wolfgang (yayımlanmamıştır), “*Hikâye ve Direnimi, ‘Direnmenin Estetiği Romanın Felsefi-Politik Görünümü,*” (Çev: Atilla Göncel).
- Beise, Arnd (yayımlanmamıştır), “*Sürekli Tekrarlayan Sanat Eserinde Kendisinin ve Başkalarının Deneyimleri Üzerine,*” (Çev: Atilla Göncel).
- Benda, Julien (2006), *Aydınlanmanın İhaneti*, (Çev: Cem Soydemir), Türkiye: Doğu Batı Yayınları .
- Bürger, Peter (2003), *Avangard Kuramı*, (Çev: Erol Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Claudon, Francis (1996), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi* (3.Basım), (Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cohen, Robert, “*Soykırım Edebiyatının Politik Estetiği: Peter Weiss’in Soruşturma’sı ve Eleştirileri*”, (Çev: Atilla Göncel), (<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=96506>) (01.11.2007).
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1. cilt, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 2. cilt, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. cilt, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Efimoviç, İlya Repin, *Bir Sergi, Bir Ressam: Repin*, (http://guneydergisi.com/sayilar/027/27_repin.htm) (01.08.2007).

Farocki, Harun (1979), *Film “Örnek Olarak-Peter Weiss,”* (Çev: Yalçın Baykul), İstanbul: GoetheEnstitüsü.

Gürel, Ziya (2007), “*Direnmenin Estetiği*,” Cumhuriyet Kitap Eki, s. 905, ss. 18, 19.

Göbenli, Mediha (2005), *Direnmenin Estetiğine Güven, Karşılaştırmalı Edebiyat Bağlamında Peter Weiss ve Vedat Türkali*, İstanbul: Donkişot Güncel Yayınlar.

Göbenli, Mediha (2006), “*Estetik Meseleler Daima Politik Meselelerdir*,” Cumhuriyet Kitap Eki, s. 829, ss.8, 9.

Joyce, James (1996), *Ulysses*, (Çev: Nevzat Erkmén), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kağan, Güner, (2006), “*Kökeni, Yeri ve Evrimi İle Cennet*,” Bilim ve Gelecek, s.23, ss. 24

Kaiser, Marcel (1982), “*Sanatsever Bir Antifaşistin Yüreğinden Geçenler*,” (Çev: Atilla Göncel), (http://www.gegenstandpunkt.com/msz/html/82/83_3/weiss.) (13.02.2007).

Mazenauer,Beat, “*Sosyalizme Giden Uzun Yol*,” (Çev: Atilla Göncel), (<http://www.kat.ch/bm/pw/vision.htm>) (13.02.2007).

Maurice, Serullaz (1996), *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (3.Basım), (Çev: Devrim Erebil), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nam, Duk-Hyun (2002), “Die politische Ästhetik der Beschreibung. Eine Untersuchung zur literarischen Beschreibungin Peter Weiss’ Roman Die Ästhetik des Widerstands”, *Doktora Tezi*, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften Institut für Deutsche und Niederländische Philologie der Freien Universität, Berlin, (Çev:Atilla Göncel)
([http:// www.diss.fu-berlin.de/2003](http://www.diss.fu-berlin.de/2003)) (11.10.2006).

Nehrlich, Thomas, *Der fünfte Block der Ästhetik des Widerstands* , Berlin Üniversitesi, (http://www.complit.fuberlin.de/veranstaltungen/seminararbeiten/pdf/widerstand_nehrlich) (01.11.2007) (Çev: Atilla Göncel).

Passeron, Rene (1996), *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi* (3. Basım), (Çev: Sezer Tansuğ), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Passeron, Rene (1996), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi* (3.Basım), (Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi, Kitabevi.

Richard, Lionel (1996), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (3.Basım), (Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Richard, Lionel (1996), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (3.Basım), (Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sanat Kitabı (1994), *500 Sanatçı – 500 Sanat Eseri*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Tunalı, İsmail (1998), *Estetik* (5.Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Üstünipek, Mehmet, *Sanatçı Özgeçmişleri*, (http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007).

Üstünipek, Şeyda *Sanatçı Özgeçmişleri*, (http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=2894&lang=TR) (02.08.02007).

- Yee, Danny (2006), “*Direnmenin Estetiği Peter Weiss*” (Çev: Atilla Göncel), (<http://www.dannyreviews.com>) (01.12.2007).
- Yılmaz, Özbek (2005), *Post-modernizm ve Alımlama Estetiği*’i, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Weiss, Peter (2005), *Direnmenin Estetiği* (1.Basım), (Çev: Çağlar Tanyeri, Turgay Kurultay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Weiss, Peter, “*Biographie: Peter Weiss, 1916-1982*”, (Çev: Hakan Oğuzhan), (<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/WeissPeter>) (13.02.2007).
- Weiss, Peter, “*Peter Weiss Yıllığından 20.yy Edebiyat, Sanat ve Politika*”, (<http://www.peterweiss.org/pwj/editorial-d.htm>) (13.02.2007).
- Weiss, Peter, “*Peter Weiss-Archiv in der Akademie der Künste Berlin*”, (<http://.peterweiss.org/aka-pw.html>). (13.02.2007).
- Weiss, Peter (1988), *Saloz'un Mavalı / Peter Weiss* ; (Çev: Can Yücel), İstanbul: Gözlem Yayıncılık.
- Weiss, Peter (1996), *Soruşturma/Peter Weiss* (Çev: Ülkü Tamer), İstanbul: Yar Yayınları.
- Wüst, Florian (2006), “*Peter Weiss’in Filmleri*” (Çev: Övül Durmuşoğlu), Altyazı, s. Nisan, ss.72, 73.
- Weiss, Peter (1968), *Mara(Marat)/Peter Weiss*, (Çev: Seniha Bedri Göknıl), İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

EK

Ek – 1. Peter Weiss'ın Kronolojik Özgeçmişi

1916 – 8 Kasım'da Almanya'da Berlin yakınlarındaki Nowawes'de doğdu.

1919 – Aile Bremen'e taşındı.

1929 – Aile Berlin'e geri döndü.

1934 – Kız kardeşlerinden Margit öldü.

1935 – Aile sürgüne gitti. Londra yakınlarında Chislehurst'e yerleşti.

1936 – Weiss ailesi, baba Eugen Weiss'in bir tekstil fabrikasında müdür olması gerekçesiyle Çekoslovakya'ya taşındı.

1937 – Weiss'in yaz mevsimini geçirmek için Tisson'a (Ticino) gitti, orada edebi idollerinden biri olan Hermann Hesse ile tanıştı, İsviçre'den tekrar Tisson'a (Ticino) gitti.

1937 / 1938 – Prag Sanat Akademisinde öğrenciliğe alındı.

1938 – Sonbaharda Tisson'da Hesse'yi tekrar ziyaret etti.. Sudetenland'ın Almanlar tarafından işgal edilmesiyle ailesi İsveç'e kaçtı.

1939 – Weiss, İsveç'teki ailesine katılmak için Almanya'ya gitti.

1941 / 1946 – İsveçte kendine ait birçok resim sergisi açtı.

1943 – Ressam ve heykeltıraş olan Helga Henschen'le evlendi.

1944 – Kızı Randi-Maria doğdu.

1946 – İsveç vatandaşı oldu.

1947 – Bir İsveç gazetesinde haber yazarlığı yaptı.

1949 – Carlota Dethorey'le evlendi, aynı yıl oğlu Paul doğdu.

1952 – Film yönetmenliği ve Stockholm People's University'e resim öğretmenliği yapmaya başladı. 1959 yılında basılan *Der Schatten des Körpers des Kutschers*'i yazdı.

1958 – Annesi öldü.

- 1959** – Annesini takiben babası öldü. Otobiyografik bir eseri olan *Abschied von den Eltern* üzerinde çalışmalarına başladı.
- 1961** – *Abschied von den Eltern* adlı eseri yayınlandı. *Fluchtpunkt* adlı romanı üzerinde çalışmalarına başladı.
- 1962** – *Fluchtpunkt* adlı eseri yayınlandı. Nüfuzlu Gruppe 47'nin toplantısına ilk kez katıldı. *Das Gespräch der drei Gehenden*'i yazdı.
- 1963** – *Marat/Sade* üzerinde çalışmalarına başladı. Berlin'de Schiller Tiyatrosunda *Marat/Sade*'ın galası yapıldı.
- 1965** – Lessing Ödülünü kazandı. 19 Ekim'de *Die Ermittlung*'un aynı anda on altı Alman tiyatrosunda (hem Batı hem de Doğu) galası yapıldı.
- 1966** – Wolf Biermann'ı açık bir mektubunda övmekle birlikte, Weiss Batı Almanya'nın en prestijli edebiyat ödülü olan Heinrich Mann ödülünü kazandı. Peter Brook tarafından *Marat/Sade*'ın filmi çekildi.
- 1968** – *Viet Nam Diskurs*'un galası yapıldı. Kuzey Vietnam'ı ziyaret etti. İsveç Komünist Partisine katıldı.
- 1970** – *Trotzki im Exil*'in galası yapıldı. Kalp krizi geçirdi.
- 1971** – *Hölderlin*'in galası yapıldı.
- 1972** – Kızı Nadja doğdu.
- 1975** – *Die Ästhetik des Widerstands*'ın ilk cildi yayınlandı.
- 1978** – *Die Ästhetik des Widerstands*'ın ikinci cildi yayınlandı.
- 1981** – *Die Ästhetik des Widerstands*'ın üçüncü cildi yayınlandı.
- 1982** – 10 Mayıs'ta ölümü. Öldükten sonra Georg Büchner Ödülüne layık görüldü.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Bahar BÜYÜKGENÇ
 Doğum Yeri ve Tarihi : Adana, 28.08.1981
 Medeni Durumu : Bekar
 Adres : Pınar Mah. Güney Sit. E Blok, Kat: 1 D: 5
 Seyhan/ADANA

E-posta : baharbuyukgenc@mynet.com

Eğitim Bilgileri :

Tezli Yüksek Lisans : Ç.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi
 Anabilim Dalı

Lisans : Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi
 Resim-İş Eğitimi Bölümü

Ortaöğretim : 23 Nisan İlköğretim Okulu

İlköğretim : 23 Nisan İlköğretim Okulu

İş Deneyimi :

(2005 - ,) : Emeklilik Şirketi
 Kurumsal Pazarlama Departmanı Yetkili