51394

T.C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA İMGE

Yavuz Hakan GÜRSOYTRAK

51394

SANATTA YETERLİK TEZİ
Danışman Prof. Abdullah DEMİR

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ESKİŞEHİR-1996

ÖZGEÇMİŞ

1963 Ankara doğumlu.

1984 M.Ü. İktisadi ve İdari Bilimleri Fakültesi'ni ve

1990 M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünü bitirdi.

1992 University of Reading'de (İngiltere) Master eğitimini tamamladı.

1996 Hafriyat ve Hafriyat II Grup Sergilerine katıldı.

Halen Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır. İngiltere'de ve Türkiye'de çeşitli karma sergilere katılmış, kişisel sergisini Eskişehir'de açmıştır.

ÖZET

Bir sanatta yeterlik tezi olarak bu çalışma, bilginin kaynağı olarak biçim yorumlama yöntemleri, yaşam deneyimleri ile imge ve çağın ilişkilerini keşfetmek amacındadır.

Geçmiş günün toplam dağarcığı için bir kaynak ve günü yorumlamanın aracı ve sebebidir. Yapma ve yaratma, gereklilik ve uyumun çokanlamlı ilişkilerinde bulunabilir. Zamanı anlamak, zaman ve mekan arasında yanılsamalar yapmak için bir köprüdür. Zaman anlayışı evrensel ve sürekli olandan, devinimli olana doğru yönelmiş ve Fransız Devrimi'nden sonra ya ütopya ya da geçmişi yitirmişlik duygusuna dönüşmüştür. Bu anlatıcı ve eğitici olan sanat yapıtının, haz veren nesne oluşuna ve bir kişilik oluşturmaya çalışan sanatçının da izleyiciye yönelik olan bakışının, kendi iç dünyasına dönmesi anlamına gelmiştir.

Yaşamdan hoşnutsuz olan birey için gerçek ve günlük yaşam kendisini kurma çabasının önüne engeller çıkarmaktadır ve kişi olan birey için bu zaman mekan bağlarından kaçmak ve kurtulmak gerekmektedir. Geleneksel biçimlendirme yöntemleri kişinin öznel dünyasını kurması için birer araçtırlar ancak gelecek kurmak çabası için yetersiz kalırlar.

Evrenin merkezinde olduğuna inanan insanlık kültürü, kendi farklılığını alet yapıyor oluşunda bulmuş ve kendi yeteneklerini yüceltmiştir. Yeni bir dünyayı biçimlendirmek isteyen insanlık kültürü doğaya karşı savaşımında yeni bir toplumun kültürel biçimlerini inşa etmek istemiş ve kültürün doğasını yaratmıştır. Bu kültürün ilk biçimleri kentler, evler ve uyulması gereken kurallardır. İş kavramı uzmanlaşmayı yaratmış ve bunu yabancılaşma izlemiştir. Bilimsel ve nesnel bir dünya anlamına gelen modernizm, ruhunun içsel derinliklerinde 'dehalığını' yaşayan bireyi yeni dünya için otonom sanat nesnesi yapar konuma getirmiş ve onu bir nesne yapıcısı olarak değiştirmiştir.

İçsel dünyasında yaşayan birey, günlük hayattan ve toplumdan kaçmakta, tepkisel davranışını güne ve gerçekliğe karşı başkaldırı biçimi olarak sunmaktadır. Kaçış onun dekadanın düşkün hayatına olduğu kadar, kır ve egzotik kültürüne göçüne neden olmuş onu bir göçmen haline getirmiştir. Topluma karşı başkaldırısı sanatçıyı yaşadığı zamanın gerçeklerine ve doğaya bakarak çağının eleştirel ve hicivli yorumlarını yapmaya yönlendirmiş, aynı zamanda da çağının bir belgeleyicisi olmuştur.

Bir gelecek biçimi olarak ütopya kurulacak yeni toplumun geçmişte yaşanmış olan halinden temellenmiştir. Geçmişin yeniden kuruluşu, değerli olan herşeyin kopya edilmesi fikrini oluşturur. Geçmişin tarihsel kavranışı Arcadia Düşünü yeni biçim ve nesnelere taşıdı. Bu geleceğin cennetini bu dünyada inşa etmek demekti, fakat her cennet ülküsü ve rüyasının, cehennemi ve kabusları yanında taşıdığı unutulmamalıdır. Böylece bu yüzyılda biçim ve nesnelere karşı iki yön alınmıştır; biçim bulan ve biçimi bozan yaklaşımlar biri yeni ruhsal ve işlevsel biçimler yaratmak isterken, diğeri biçimleri bozmaya ve işlevselliklerini saçmalaştırmaya yönelmiştir.

Kurallarına karşı kendi ruhundan kendini yaratmak isteyen göz, kendi en doğal halini içgüdülerini bulur. Bu başkaldırdığı topluma karşı sanatçı kişinin kendisini belgelemesi demektir. Doğaya bakış, değiştirmek istediği topluma karşı kişinin kendi öznelliğinin ve nesne yapıcılığın anlamsızlığını taşır. Bu ikilik ve çokanlamlılık kişinin kendini ifade etmesinin yeni yoludur. Biçim ve içeriklerin anlamlarının çoklu kullanılmasına dayanır. Yeni bir dünya için nesneler yapmak yerine, şaşırtıcı olmakla 'şok' etkisi yaratmak istenmektedir.

İnsanın inşa ettiği bu kültür doğası, geleneksel formül, şema ve yorumları, kendisi için kaynak olarak kullanmış, yüksek sanatın biçimleri günlük hayatın popüler biçimleri ile harmanlanmıştır. Çevresinden bağımsız olma anlamına gelen otonom sanat nesnesi kendi özgün derinliğini yaratmakta ve yeni nesnel toplumun beğeni ve beklentilerine uyum sağlamaktadır. Bu sanatın nesne oluşuna ve öğelerinin birer nesne olarak kullanılmasına doğru olan bir

eğilimdir. Öznel öğelerin kodlanması, biçimi içeriğinden koparmıştır. Herhangi bir imge görsel dilin haznesinden görsel bir eleman gibi alınarak kullanılmaktadır. Bu zamanın hız ile parçalanmış olan anlayışına uygun bir tavırdır. Sanatın nesnelliği sanatçının kendi öznelliğini de sanat nesnesi olarak kullanılmasına yol açar. Herşey sanatın malzemesi haline gelmiş, herşeyin yapılabileceği yeniye şartlanmış insan için inanılır olmuştur. Günümüzde sanatın, orjinal düşünceyi bulmaya yönelimi yoktur. Geriye ne kalmış ise o keşfedilmek için bekler. Buluş gereksiz ve sıkıcı olmuştur.

ABSTRACT

As a PhD thesis in this study which tries to discover the formulations of interpretation, exprerience of life, as source of knowledge, and releation between image and day, is the main purpose. An origin of total memory for mind of today the past is a device and reason for interpretation of day. It could be found between ambiguous relations of making and creating, necessity and harmony.

The understanding of time is a bridge to make illusions between time and space. This understanding had taken a direction from universal and continual to moment. This course has changed to the utopia and the past and the sense of lost after French Revolution. This changes effected work of art instead of being narrative and instructive to be a pleasure given object. Then seeing turned from being directed to the eyes of audience to spirit of the artist himself. These changes meant building individual stages of person. For unsatisfied mind of person the real life was understood as disturbing the undividuality and tried to get away of the realities of time and space. This was meant to use traditional formulations for personal expressions But it was not enough for the man who wanted to build future.

The Man's culture, which believes himself as he is centre of the universe, found his difference at making and creating devices an exaggerated his own abilities, turned against nature to build a new world, new cultural forms and a new society and created the 'cultural nature' in which the man lives. The new forms of this culture were cities, houses and the rules to obey. Business as a concept created specialization, followed by allienation. Modernism which mean scientific and objective world, took the man who enjoys his inner scene as his geniusity, made him to create autonomous art objects for this new world and changed him being an object maker.

While the man was making adventures in his inner spaces, he hated live and the society which he lives in and he became reactional in his daily behavior and his work of art. His reaction against day and reality made him to look for another cultures, which could be fallen life of a decadane in countryside and an exotic culture. He was a hatred wanderer and migrant. He has revolted against society and has found his way in nature and daily realities to change and the build a better society. That made him a critical and ironic interpretater of his time and space as well as documentation of them.

As a future form utopia based on the idea which means to build a new society which was lived in the past. The renewanal of the past is together with to copy anything valuable. Historical understanding of the past carried the Arcadian Dream to a new seeing of new forms and object. This was the constructive dream to build the futures heaven in the world. But every ideal of heaven and dream should be understood that it carries the hell and the nightmares. So this century had two direction towards form and object making the constructive one and reconstruction. One wants to create new spritual forms and making them un usefull for functional purpose. Other use distortion to make form expresissive.

The looking inside the inner spaces of ones own spirit which wanted to recreate against societies obligations, found his naturel existance, his basic instinct. That was the society to which he revolted, and wanted to change it. To look at the nature and the realities of life carries both understanding of individuality of man and making it unnecessan for object making. This dualism or ambiguity is the new way of man to express himself with using doublicated content of forms. Instead of creating new objects for that constructive culture, man's purpose want to make puzzled and confused objects in order to get the effect of shock.

This new human culture or nature of mankind built as it is nature has started to use traditional intepretations, formulations and schemes together

with 'the new source's of that culture. The high art's features and popular forms of daily life became an object, to use in art making. The autonomous object of art which means it has no releation with anything is enviromental, and completly free from them, has its own depth from surface, was the new taste and expectetion of the new objective culture. It took direction towards art work is an object and also all its features could be used and seen as objects.

This codification of subjective elements of art has made breaking content from the forms of art. Any image is a visual phenomena to use it as language does. This is so close the fragmantation of time that mean any body has no time to think about things because of the shortness of moment. Objecivity of work of art made man's subjective personality to be used as an art object. Anything became as a metarial of art so that art a scene in which meant anything would be done, and almost everything has been created and done by the adventure of mankind's love of new. Nowadays art has no intention to create and invention as orginal thought. But, there is what is left and it waits for to be discovered. Invention is unnecessary and boring.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZGEÇMİŞ iii
ÖZET iv
SUMMARY vii
İÇİNDEKİLER x
RESİMLER LİSTESİ xiv
GİRİŞ 1
İmgenin Sözlük Ve Ansiklobedik Tanımı 5
Araştırmanın amacı 11
Araştırmanın önemi 11
Araştırmanın temel sorunu 11
ARAŞTIRMANIN KAPSAMI 12
1. KLASİK FORMÜL 23
1.1.Mimesis ve Geometri 23
1.2 Antik Bağlantı 26
1.3.Skolastik Geçmiş 26
1.4.Gotik Şema 31
1.5.İlkel Sanat ve Sanatın Gelişimi 36
1.6.Klasik Formül ve Pencere 38
1.7.Akademiler 44
1.8.Reform Hareketi 46
1.9.Sanat, Doğa ve Kültür 47

2. ÜLKÜLEŞTİRME, DOĞA VE GERÇEK 52
2.1.Barok ve Rönesans 54
2.2.Mitoloji ve Arcadia 55
2.3.Manzara Resmi 58
2.4.Açık Hava Resmi 60

2.5."Resmi Yapılacak Kadar Güzel" 64
2.6.Doğa ve Bilim 65
2.7.Formül ve Tepki "Anahtarlar" 67

3. DÜNYA GÖRÜŞÜ VE DÜNYAYA BAKIŞ 70
3.1.Orta Sınıf Sanatı 71
3.1.1.17. Yüzyıl Hollanda Sanatı 74
3.1.2.Aktüel Olan 77
3.1.3.Portrecilik, "İçe Bakan Göz" 83
3.1.4.Ölü Doğa, "Sanat İçin Sanat" 89
3.1.5.Kasa-Pencere 93
3.1.6.Oda; Ahlaki Ders Olarak, "Yaşam Alanı" 97
3.1.7.Günlük Yaşam Resmi 102
3.2.Gerçeğin Halleri 105
3.2.1.Gerçek ve Fantastik Olan 108
3.2.2.Şema ve Benzerlik 110
3.2.3 Boşluk ve Fırça Vuruşu 116
3.2.4. Tamamlanmamışlık 120
3.2.5.. Kapalı Biçimleri 121
3.2.6.Belirsizlik 125
3.2.7.Raslantı 128
3.2.8.Biçim ve Zemin 132
3.3.Gözün Okşanması 133
3.3.1.Bakış Mesafesi 134
3.3.2.Sprezzatura, "Sürüş" 135
3.3.3.Gözü Okşamak 138
3.3.4.Beğeni ve Beklenti 143
3.3.5.Kişi 145
3.3.6.Tuval-Ressam-İzleyici 149
4. GELENEKSEL FORMÜL VE MODERN BAKIŞ 154
4.1.Bakış: Kent ve Bilim 157
4.2.Çokanlamlı Derleyicilik 162
4.3.Kıskaç Alınmış Güzellik 174
4.3.1.En Güzel Kimdir? 176

4.3.2.Apollo ve Dionysos, Akıl ve Coşku 178
4.3.3.Kır Resmi; Altınçağ ve Arcadia Düşü 180
4.3.3.1. Bakışlar 183
4.3.3.2. Çıplaklık 184
4.4.Modern Tepki 189

5. ÜSLÛP ÜLKÜSÜ 193
5.1.Orta Sınıf Ülküsü 193
5.1.2.Melankoli 194
5.1.3.Cinsellik 197
5.2.Ütopya 206
5.2.1.Sanatsal Amaç 206
5.2.2.Politik Tavır 210
5.2.3.Yeni Toplum 211
5.2.4.Devrim Çağı 213

6. ÜRETİM SANATI 216
6.1.Üretilen Yaşam Alanı 216
6.1.1.Nesne Sanatı 217
6.1.2.Düşten Kopan Ütopya 217
6.1.2.1. Rus Konstrüktivizmi 218
6.1.2.2. Metafizik İnşa 223
6.2. Herkes İçin Sanat 225
6.2.1.Dünya Tasarımı, Bauhaus 230
6.2.2.İşlevsellik ve Standartlaşma 231
6.2.2.1. Kitsch 234
6.2.2.2. Vitrin 237
6.2.2.3. "Kent", Düzenlenen Yaşam Alanı 239
6.2.2.4. "Ev" Dünya Tiyatrosundaki Loca 241

7. SAHNE, KİŞİNİN KENDİNİ ÜRETMESİ 243
7.1.Duygu Kültürü 244
7.1.1.Öznellik 248
7.1.2 Deha 251
7.1.3.Geçmiş 256
7.1.4.Ruha Bakan Göz 258

7.2.Romantik Tepki 261
7.2.1.Toplumcu Yapıt ve Aydınlar 264
7.2.1.Doğalcı Tepki 268
7.3.Sanatsal Yaşam 277
7.3.1.Bohemler 278
7.3.2.Dekadan 280
7.4.Kendini Kurma ve Kaçış 286
7.4.1.Simgecilik 286
7.4.2.Kendini Kurma 289
7.4.3.Kaçış 293

8. KÜLTÜRÜN DOĞASI 299
8.1.Kalabalıklar 300
8.1.1. Aşk 304
8.2.İnsanın Doğası 308
8.2.1.Güdüler 308
8.2.2.Renk ve Sürüş 312
8.2.3.Yarın 316
8.3.Belge 321
8.3.1.Mizah 325
8.3.2.İzleyici ve Nesne 328
8.3.3.Çember 329
8.4.Kadrajlanmış Gerçek 333
8.4.1.Melankoli Nesneleri 335
8.4.2.Pozlar 339
8.5.Çokanlamlılık 348
8.5.1.İkilik 348
8.5.2.Maske 355
8.5.3.Zaman 360
8.5.4.Bilimsellik 370
8.5.5.Saçmanın Nesnesi 371

SONUÇ 400

KAYNAKÇA 403

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1. Lorenzo LOTTO, Aziz Jean, Aziz Pierre ve Bakire Meryem, 56 x 85 cm. Musee Ntional De Capedimente, Napoli xxxiv

Resim 2. Georges BRAQUE, Testi ve Violin, 1909-10. Tuval üzerine yağlı boya, 117 x 73.5 cm. Kunstmusseum, Basle. 13

Resim 3. Kasimir MALEVİCH, Süprematist Kompozisyon: Beyaz Ürezine Beyaz, 1918. Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 80 cm. MOMA, New York. 20

Resim 4. Mozaik, Kariye Cami'sinden, İstanbul. 23

Resim 5. Sanatçısı bilinmiyor, Fransız Okulu, Wilton Diptiği; Sol kanat, 1395 ve sonrası, National Gallery, Londra. 23

Resim 6. Arthur B. ALLEN, Kolay Adımlarla Grafik Sanatı kitabından. London and Redhill, 1940..... 30

Resim 7. Raymond SHEPPARD, Kuş Çizimleri kitabından. London and New York, 1940. 30

Resim 8. Villard de HONNECOURT, Şans Çemberi, 1235. Parşömen üstüne karakalem. Bibliothéque Nationale, Paris. 32

Resim 9. Villard de HONNECOURT, Arslan ve Kirpi, 1235. Mürekkep. Bibliothéque Nationale, Paris..... 32

Resim 10. Albrecht DÜRER, Bir Çocuğun Orantıları, 1532. 35

Resim 11. Frederik DE WIT, Putti, 1660 dolayları 35

Resim 12. Altı yaşında bir çocuğun çizimi, F. Gettings'in 'Techniques of Drawing' kitabından, Mayflower Books, NY, 1981. 35

Resim 13. Bekçi Figürü, Gaboon'dan. Ahşap. 50 cm. yükseklik. Segy Gallery, New York 35

Resim 14. Paolo UCCELLO, Av, detay, 1460. Ashmolean Musseum, Oxford. 42

Resim 15. Leonardo Da VINCI, Ağacın büyümesinin bir diyagramla betimlenmesi, 1500.. Bibliothéque de l'Institut de France, Paris..... 42

Resim 16. Piero di COSİMO, Mitolojik Konu. Ahşap üzerine, 65 x 183 cm. National Gallery, Londra. 50

Resim 17. Leonarda da VINCI, Beş Grotesk Baş. Kağıt üzerine kahverengi mürekkep, 18 x 12 cm. Galleria Del l'Accademia, Gabinetto Disegni (Çizim 227), Venedik 53

Resim 18. Leonardo da VINCI'den sonra, Dört baş karikatürü. Kağıt üzerine kırmızı tebeşir, 19,5 x 14,6 cm. Windsor Castle, Royal Library. 53

Resim 19. Nicholas POUSSIN, Orpheus ve Eurydice. Tuval üzerine yağlı boya, 124 x 200 cm. Louvre, Paris. 56

Resim 20. Claude LORRAİN, Köy. Tuval üzerine yağlı boya, 130 X135 cm. Louvre, Paris. 57

Resim 21. Peter Paul RUBENS, Gökkuşaklı Manzara, 1635. Tuval üzerine yağlı boya, 94 x 123 cm. Alte Pinakothek Museum. 59

Resim 22. Bahçe Görünümü: Prior Park, Somerset, Bath, 17. yy. İngiltere. 60

Resim 23. Jakob van RUISDAEL, Çağlayan, 1670 dolayları. Tuval üzerine yağlı boya, 129 x 195 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. 61

Resim 24. REMBRANT van Rijn, Taşköprü. Tuval üzerine yağlı boya, 29,5 x 42,5 cm. Amsterdam Devlet Müzesi 62

Resim 25. John CONSTABLE, Su Kenarındaki Çiftlik Evi, 1834. Tuval üzerine yağlı boya, 620 x 790 cm. The Philips Collection, Washington 62

Resim 26. William TURNER, Savaşan Gemiler. Tuval üzerine yağlı boya, 91 x 122 cm. National Gallery, Londra. 63

Resim 27. John CONSTABLE, Bulut Çalışması, 1822. Kağıt üzerine yağlı boya, 24,4 x 30,7 cm. Mr ve Mrs Thomson 65

Resim 28. Peter Paul RUBENS, Magi'nin Tapınması, detay. 75

Resim 29. Peter Paul RUBENS, Magi'nin Tapınması, detay. 75

Resim 30. Peter Paul RUBENS, Magi'nin Tapınması, detay. 75

Resim 31. Peter Paul RUBENS, İsa'nın Ölümü, detay. 75

Resim 32. Peter Paul RUBENS, İsa'nın Ölümü, detay. 75

Resim 33. Peter Paul RUBENS, İsa'nın Ölümü, detay. 75

Resim 34. Peter Paul RUBENS, İsa'nın Ölümü, 1618.
Tuval üzerine yağlı boya, 136 x 98 cm.
Musée Royal des Beaux-Arts, Antwerp. 76
Resim 35. Jacob JORDEANS, Kralların Sofrası, 1638.
Tuval üzerine yağlı boya, 156 x 209 cm.
Musées Royal des Beaux-Arts, Brussels. 77
Resim 36. Domenico GHIRLANDAIO, Çobanların Tapınması, 1485.
Panel üzerine tempera, 167 x 167 cm. St.Trinità, Floransa. 78
Resim 37. Hans MEMLING, Magi'nin Tapınması, 1479.
Panel üzerine yağlı boya, 48 x 57 cm. St.John Hastanesi, Bruges 78
Resim 38. Jan Van EYCK, Arnolfini'lerin Evlenmesi, 1434.
Tuval üzerine yağlı boya, National Gallery, Londra. 78
Resim 39. Bir Düğün Fotoğrafı. 78
Resim 40. REMBRANDT Van Rijn, Gece Devriyesi, 1642,
Tuval üzerine yağlı boya, 387 x 502 cm.Rijksmus, Amsterdam. 80
Resim 41. REMBRANDT Van Rijn, Anatomi Dersi, 1632.
Tuval üzerine yağlı boya, 169,5 x 216,5 cm. Mauritshuis, The Hague. 81
Resim 42. Frans HALS, Yaşlılar Bakımevi, Kadın Yöneticileri,
Tuval üzerine yağlı boya, 179,5 x 249,5 cm. F.Hals Museum, Haarlem. ...81
Resim 43. Peter Paul RUBENS, Isabella Brant ile kendi portresi,
Ahşap üzerine yağlı boya, 178 x 136 cm. Alte Pinakothek, Münich. 79
Resim 44. REMBRANT Van Rijn, Saskia ile kendi portresi, 1634 dolayları.
Tuval üzerine yağlı boya, 161,5 x 132 cm. Gemaldegalerie, Dresden. 79
Resim 45. Frans HALS, Bohem, Tuval üzerine yağlı boya, 58 x 52 cm. 82
Resim 46. MICHELANGELO, Mahşer Günü, 1536-41. Fresk.
Sistine Şapeli, Roma. 84
Resim 47. MICHELANGELO, Mahşer Günü, detay. Aziz Bartholeme üzerinde
Michelangelo'nun portresi olan "yüzülmüş deriyi" tutarken betimlenmesi .. 85
Resim 48. CARAVAGGIO, Aziz Matthaus'un Öldürülmesi, 1599-1600.
Tuval üzerine yağlı boya, 323 x 343 cm. 85
Resim 49. CARAVAGGIO, kendi portresi, R.48'den, detay. 86
Resim 50. REMBRANDT Van Rijn, Yaşlı Adam Olarak Kendi Portresi,
detay, 1659-60, Tuval üzerine yağlı boya, 86 x 70, cm.
National Gallery, Londra. 87

Resim 51. PARMIGIANINO, Uzun Boyunlu Meryem, 1535.
Ahşap üzerine yağlı boya, 216 x 132 cm. Palazzo Pitti, Floransa. 90
Resim 52. Giorgio MORANDI, Ölü Doğa, Tuval üzerine yağlı boya,
30 x 35cm. Özel Kolleksiyon, New York. 1942. 92
Resim 53. Pieter CLAESZ, Zincirli Ölü Doğa. Ashmolean, Oxford. 92
Resim 54. Hans HOLBEIN, Elçiler, 1533. Tuval üzerine yağlı boya,
207 x 209 cm. National Gallery, Londra. 94
Resim 55. Bir İş Adamının Portresi 94
Resim 56. Hans HOLBEIN, Elçiler, detay. 96
Resim 57. Pieter de HOOCH, Bir Hollanda Evinden İçmekan, 1658 dolayları,
Tuval üzerine yağlı boya, 74 x 63,5 cm. National Gallery, Londra. 97
Resim 58. Giovanni BELLINI, Dünyevi Cennet, Ahşap üzerine, 73 x 119 cm.
Uffizi, Floransa. 99
Resim 59. Piere Della FRANCESCA, Baptism, Ahşap üzerine, 167 x 116 cm.
National Gallery, Londra 100
Resim 60. Johannes VERMEER, Ressam ve Modeli, Tuval üzerine yağlı boya,
130 x 110cm. Kunsthistorisches Kuseum, Viena. 101
Resim 61. Pieter BRUEGHEL, Düğün Dansı, 1566.
Ahşap üzerine temperra, 119 x 157 cm. Detroit İnstitue of Arts. 102
Resim 62. Adriaen BROUWER, Meyhane Kavgası, 1630 dolayları.
Tuval üzerine yağlı boya,Alte Pinakothek, Munich. 103
Resim 63. Pieter BRUEGHEL, Karnaval Eğlenceleri ile Oruç Gününün Çatışması,
detay, 1599. Yağlı boya, 118 x 615 cm. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana 108
Resim 64. Hieronymus BOSCH, Haçı Taşıyan İsa.
Ahşap üzerine yağlı boya, 77 x 59 cm.
Musée des Beaux-Arts, Ghent. 109
Resim 65. Giovanni Battista Della Porta, Fizyonomik Karşılaştırma,
"De Humans Physiognomia" kitabından, 1586. 110
Resim 66. Anonim, "Rohan Soubise", Les Fouteries chantantes kitabından, 1791.....111
Resim 67. Charles PIHILIPON, Lous-Philippe'in benzetilmesi,
Les Poires, La Charivari'den, 1834. 111

Resim 68. Guiseppe ARCHIMBALDO, Sebze Bahçevanı, 1590. Ahşap üzerine yağlı boya, 35 x 24 cm. Musee Civice ala Ponzone, Cremona. 112

Resim 69. 17. yüzyıl Bahçe Süsü, "IO Engravings of Grotesque Masks in the Manner of Archimbaldo" kitabından. Gravür. The New York Public Library. Print Collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs. 113

Resim 70. Giovanni Battista BRACELLI, İki Geometrik. Bizzarie kitabından, 1624. The New York Public Library. Print Collection, Miriam ve Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs. 113

Resim 71. Erhard SCHÖN, Büst Serileri, "Unterweissung der Propertion und Stellung der Bosse" kitabından. Nuremberg, 1538-40. 114

Resim 72. Erhard SCHÖN, Yatan Figürler, aynı kitaptan. 114

Resim 73. Rene MAGRITTE, Tecavüz, 1934. Tuval üzerine yağlı boya, 74 x 54 cm. Menil Kolleksiyonu, Houston. 115

Resim 74. Ord.Prof.Dr. A. Süheyl ÜNVER, Aşk-ı Mevlana ile hayretzede, Mevlevî Seyyit Hasan Leylek Dede, 1957. Oyma Levha. G. Mesara Kolleksiyonu. 117

Resim 75. Oyma ve Kesme Kalligrafi, Antropomorfik ve Zoomorfik Biçimler, 19. ve 20. yüzyıl. Yüzler, hayvanlar, Muhammed ve Ali isimleri. 60,5 x 44,8 cm. 117

Resim 76. Abidin DİNO, "Göç" dizisinden Irgatlar, 1942-43. Çini mürekkebi. Prof.L. Bazin Kolleksiyonu. 117

Resim 77. Burhan DOĞANÇAY, "İslam'ın Mirası" sergisinden. Tuval Üzerine Akrilik, 150 x 150 cm. 117

Resim 78. MA YÜAN, Çıplak Söğütler ve Uzak Dağlar, erken 13. yüzyıl. İpek üzerine mürekkep ve az renk, 24 x 24 cm. Museum of Fine Arts, Boston. 118

Resim 79. "Hardal Bahçesi Örnek Kitabından", 1679-1701. 119

Resim 80. Jean (Hans) ARP, Otomatik Çizim, 1916. Kahverengi kağıt üzerine mürekkep ve fırça, 42,5 x 54 cm. Museum of Modern Art, New York. 119

Resim 81. Leonardo da VINCI, Koru çalışması, 1498. Windsor Royal Library, İng., ...120

Resim 82. Leonarda da VINCI, Aziz Anne, detay. 120

Resim 83. Seti'nin Esirleri, MÖ. 1300 yılları. Amon Tapınağından Kabartma, Karnak. Oriantal Enstitéu, University of Chigago. 121

Resim 84. Falname: 17. yy. Adem ile Havva'nın Cennetten Kovuluşu, Minyatür. Topkapı Sarayı Müzesi. 122

Resim 85. III. Murat Şehinşahnamesi. Osmanlı askerlerinin İran develerini ele geçirmeleri, Minyatür. Topkapı Sarayı, İstanbul. 122

Resim 86. Koyun Postu Giymiş Dervişin Portresi. 17. yy.'ın 2. yarısı. Minyatür, 21,1 x 13,6 cm. Kraus collection. 123

Resim 87. Abdullah BUHARİ, Mahrem İlişkideki Çift, 1157/1744. Kağıt üzerine. Minyatür, 17,1 x 11,7 cm. Jean Rossi, Paris. 123

Resim 88. Edward BURNE-JONES, Pygmalion ve İmgesi, Kazanılmış Ruh, 1878, City of Birmingham Museum and Art Gallery. 124

Resim 89. William TURNER, Parlomento Binasının Yanışı. Tuval üzerine yağlı boya, 92,5 x 123 cm. Philadelphia Museum of Art. 126

Resim 90. Leonardo da VINCI, Magi'nin Tapınması. Ahşap üzerine yağlı boya, 243 x 246 cm. Uffizi, Floransa. 128

Resim 91. RUSKIN, Kayalıklardan Çizim,. 130

Resim 92. Jakson POLLOCK, No:32, 1950. Tuval üzerine yağlı boya, 268,5 x 466,5 cm. Kunst Sammlung-Westfalen, Dusseldorf. 130

Resim 93. TİTİAN, Müzik. Tuval üzerine yağlı boya, 136 x 220 cm. Prado Museum. 136

Resim 94. CARAVAGGİO, Aziz Matta, 1598 dolayları. Kaiser Müzesi, Berlin'de iken bugün yok olmuş. 138

Resim 95. CARAVAGGİO, Aziz Matta, 1600 dolayları. Tuval üzerine yağlı boya, 295 x 195 cm. S.Luigi dei Francesi Kilisesi, Roma 138

Resim 96. CARAVAGGİO, Bakire Meryem'in Ölümü, detay. Tuval üzerine yağlı boya, 369 x 245 cm. Louvre, Paris. 139

Resim 97. Annibale CARRACI, "Demine, que vadis". Ahşap üzerine yağlı boya, 76 x 53 cm. National Gallery, Londra. 140

Resim 98. Thomas GAINSBOROUGH, Onurlu Francis Duncombe, 1773.
Tuval üzerine yağlı boya, 74 x 62 cm. The Frick Collection,
New York. 140

Resim 99. Diego VELASQUEZ, Nedimeler, 1656.
Tuval üzerine yağlı boya, 318 x 276 cm. Prade, Madrid. 149

Resim 100. Diego VELASQUEZ, Ayyaşlar, 1599-1600.
Tuval üzerine yağlı boya, 165 x 225 cm. Prade, Madrid. 154

Resim 101. Francisco de GOYA, Niçin?. Gravür, 11,5 x 14 cm. 155

Resim 102. Pablo PICASSO, Guernica, 1937.
Tuval üzerine yağlı boya, 350 x 780 cm.
Modern Sanatlar Müzesi, New York. 155

Resim 103. Pablo Picasso, Horta de San Juan, 1919.
Tuval üzerine yağlı boya, Heirs of Getrude Stein, Paris. 157

Resim 104. Auguste RENOIR, Bot Gezisinde Öğle Yemeği, 1881.
Tuval üzerine yağlı boya, 129 x 172 cm.
The Philips Collectio, Washington. 160

Resim 105. Claude MONET, Rouen Katedrali, Batı Kapısı, Günışığı, 1894.
Chester Dale Kolleksiyonu, National Gallery of Art, Washington. 160

Resim 106. Claude MONET, Rouen Katedrali, Sabah Işığında, 1894.
Tuval üzerine yağlı boya, 81 x 92 cm.
Musée du Jeu de Peume, Paris. 160

Resim 107. Pablo PICASSO, Meninas Ailesi, 1957.
Tuval üzerine yağlı boya. Vallauris, Fransa, Sanatçının Kolleksiyonu. 163

Resim 108. Pablo PICASSO, Greek Kişiliklerinden Beş Çizim, 1899.
Kağıt üzerine karakalem, 30,6 x 22 cm. Museu Picasso, Barcelona. 165

Resim 109. Pablo PICASSO, Modernist, 1899-1900.
Kağıt üzerine Conté Kalemi, 22 x 15,9 cm. Museu Picasso, Barcelona. 165

Resim 110. Pablo PICASSO, Karikatür ve Portreler: Guillaume Apollinaire,
P. Fert, J. Merées, F. Olivier, A. Salmon, H. Delormel, 1905.
Kağıt üzerine mürekkep, 25,5 x 32,7 cm. Museu Picasso, Barcelona. 166

Resim 111. Pablo PICASSO, Çeşitli Çizimler, 1900.
Kağıt üzerine mürekkep, renkli kalem ve karakalem,
22 x 31,8 cm. Museu Picasso, Barcelona. 167

Resim 112. Pablo PICASSO, Karikatürler, 1899-1900.
Kağıt üzerine conté kalemi, 8,9 x 11 cm. Museu Picasso, Barcelona. 168
Resim 113. Pablo PICASSO, Başlar, 1899. Kağıt üzerine mürekkep,
20,5 x13 cm. Musée Picasso, Paris. 168
Resim 114. Pablo PICASSO, Adam Başı, 1899-1900.
Kağıt üzerine mürekkep ve renkli kalem,
6,9 x 8,9 cm. Museu Picasso, Barcelona. 168
Resim 115. Pablo PICASSO, Kendi Portresi, 1899-1900.
Kağıt üzerine füzen, 22,5 x 16,5 cm. Museu Picasso, Barcelona. 169
Resim 116. Pablo PICASSO, Başka Çizimler ve Kendi Portresi, 1903.
Kağıt üzerine mürekkep, 11,8 x 10,7 cm. Museu Picasso, Barcelona. 169
Resim 117. Pablo PICASSO, Getrude Stein'ın Portresi, 1906.
Tuval üzerine yağlı boya, 99,6 x 81,3 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York. 170
Resim 118. Pablo PICASSO, Kendi Portresi, 1907.
Tuval üzerine yağlı boya, 50 x 46 cm. National Gallery, Prag. 171
Resim 119. Pablo PICASSO, Avignonlu Kızlar, 1907.
Tuval üzerine yağlı boya, 243 x 233 cm. The Museum of Art New York. ...171
Resim 120. Pablo PICASSO, Andréa Salmon'un Portresi, 1907.
Kağıt üzerine füzen, 60 x 40 cm. Özel Kolleksiyon, Fransa. 173
Resim 121. Pablo PICASSO, Andréa Salmon'un Portresi, 1907-08.
Kağıt üzerine mürekkep, 63 x 48 cm. Özel Kolleksiyon, Fransa. 173
Resim 122. Henri MATİSSE, Hayatın Keyfi, 1906.
Tuval üzerine yağlı boya, 174 x 238 cm.
The Barnes Foundation, Merien. 175
Resim 123. Peter Paul RUBENS, Paris'in Kararı, 1632.
Ahşap üzerine yağlı boya, 145 x 194 cm. National Gallery, Londra. 175
Resim 124. Albrecht DÜRER, Europa'nın Kaçırılışı.
Kağıt üzerine mürekkep, Albertina, Venedik. 177
Resim 125. GİORGİONE, Fırtına, 1508 dolayları.
Tuval üzerine yağlı boya, 82 x 73 cm. Accademia, Venedik. 180

Resim 126. GİORGİONE, Kırda Konser, 1508.
Tuval üzerine yağlı boya, 109 x 137 cm. Louvre, Paris. 182
Resim 127. GİORGİONE, Uyuyan Venüs, 1510.
Tuval üzerine yağlı boya, 108 x 175 cm. Gemaldegalerie, Dresden. 183
Resim 128. Angelo BRONZİNO, Genç Adam, 1535-40.
Ahşap üzerine, 95,6 x 75 cm. Metropolitan Musseum of Art, New York. 184
Resim 129. RAPHAEL, Bakire ve Çocuk, detay, 1504.
Metropolitan Musseum of Art, New York. 184
Resim 130. Alesse BALDOVİNETTİ, Sarılı Kadının Portresi.
63 x 40,5 cm. National Gallery, Londra. 184
Resim 131. Angelo BRONZİNO, Venüs ve Küpid, detay.
Ahşap üzerine yağlı boya, 146 x 116 cm. National Gallery. 185
Resim 132. MASACCİO, Cennetten Kovulma, Fresk, Brancacci Şapeli, Floransa. 187
Resim 133. Paolo VERONESSE. Tuval üzerine yağlı boya,
190 x 190 cm. National Gallery, Londra. 187
Resim 134. Paolo VERONESSE, Levi'lerin Evindeki Canavarlar. 188
Resim 135. Eduard MANET, Kırda Piknik, 1863.
Tuval üzerine yağlı boya, 215 x 270 cm. Louvre, Paris. 190
Resim 136. Eduard MANET, Olimpia, 1863. Tuval üzerine yağlı boya,
130 x 190 cm. Musée de l'Impressionisme, Paris. 191
Resim 137. Honeré DAUMİER, Pygmalion, 1842. Litograf.
Rosenwald Kolleksiyonu, National Gallery of Art, Washington. 191
Resim 138. Antonie WATTEAU, Venüs'ün Adasına Yolculuk, detay 1717.
Tuval üzerine yağlı boya, 129 x 194 cm. Louvre, Paris. 194
Resim 139. Antonie WATTEAU, Le Joli Gilles, 1721.
Tuval üzerine yağlı boya, 182 x 149 cm. Louvre, Paris. 196
Resim 140. François BOUCHER, Yatan Kız.
Tuval üzerine yağlı boya, 59 x 73 cm. Alte Pinakothek, Munich. 197
Resim 141. Jan Honoré FRAGONARD, Salıncak, 1766 dolayları.
Tuval üzerine yağlı boya, 83 x 66 cm. Wallace Kolleksiyonu, Londra. 198
Resim 142. Jean-Baptiste GREUZE, Köy Nişanı, 1761.
Tuval üzerine yağlı boya, 91 x 118 cm. Louvre, Paris. 199

Resim 143. Jean-Baptiste CHARDIN, Sabah Bakımı, 1740.
Tuval üzerine yağlı boya, 49 x 39 cm. Nationalmuseum, Stockholm. 199

Resim 144. Thomas GAİNSBOROUGH, Mr. ve Mrs. Andrews, 1748.
Tuval üzerine yağlı boya, 69,5 x 119,5 cm. National Gallery, Londra. 200

Resim 145. William HOGARTH, Harlot'un Başına Gelenler, 1732.
Gravür, Altı aşama, ortalama 30 x 36 cm. 202

Resim 146. William HOGARTH, Karakter ve Karikatürler, 1743.
Gravür, 25,5 x 20,3 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. 202

Resim 147. Francisco GOYA, 3 Mayıs 1808; Dağda Kurşuna Dizilenler, 1847,
Tuval üzerine yağlı boya, 266 x 345 cm. Prado, Madrid. 205

Resim 148. Jacques Lois DAVİD, Horatİus Kardeşler, 1784.
Tuval üzerine yağlı boya, 329 x 429 cm. Louvre, Paris. 205

Resim 149. Jacques Lois DAVİD, Marat'ın Ölümü, 1793.
Tuval üzerine yağlı boya, 165 x 128 cm.
Musée des Beaux Arts, Brussels. 209

Resim 150. Kasimir MALEVİCH, Koşucu, 1909-10. Guache.
Stedelijk Mus. Amsterdam. 220

Resim 151. Naum GABO, Sütun, 1923. Plastik, Ahşap ve Metal,
yüksekliği 104 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. 220

Resim 152. Vladimir TATLİN, 3.Enternasyonal Anıtsal Binası'nın dikey çizimi, 1919.
Modern Müze, Stockholm. 221

Resim 153. Vladimir TATLİN, Şair Hlebnikof'un Tan-Gezi adlı şiirsel oyunu için
kostüm çizimi, 1923. 221

Resim 154. Aleksandr RODCHENKO'nun tasarımını yaptığı,
Vladimir MAYAKOVSKY'nin metinlerini yazdığı reklam,
Mosselprom Firmasının Merkez Binası, Moskova, 1924. 222

Resim 155. Aleksandr RODCHENKO, Zebra Bisküvileri için Paket Tasarımı. 1924.
Basım, 36 x 14,5 cm. Özel Kolleksiyon. 222

Resim 156. Josef AALBERS, Kareye Yolculuk İçin Çalışma, 1962.
Tuval üzerine yağlı boya, 61 x 61 cm. Sidney Janis Gallery, New York. 225

Resim 157. MOHOLY-NAGY, Işık-Mekan Modülatörü, 1923-30.
Metal, Cam ve Plastik, 150 x 70 x 69 cm.
Harvard University, Cambridge. 225

Resim 158. Alexandre DEINEKA, 'Sosyalist Hareketi', 1929. 226

Resim 159. Alexandre DEINEKA, 'ROSTA', 1941. Tuval üzerine yağlı boya,
140 x 330 cm. Museé de la littérature, Moscow. 226

Resim 160. Alexandre DEINEKA, 'İnşacılar' (Constructeurs), 1959-60.
Tuval üzerine yağlı boya, 180 x 160 cm.
Col de la famile du Peintre,, Moscow. 227

Resim 161. Alexandre DEINEKA, Berlin', Kağıt üzerine suluboya, beyaz tebeşir,
47,8 x 35,9 cm. Galerie Trétiakov, Moscow. 227

Resim 162. Joost SCHMIDT, Ofset Kitap Tasarımı ve Reklamcılık için düzenlenmiş
Bauhaus Journal, 1926. 229

Resim 163. Peter BEHRENS, AEG Şirketi için Logo ve Elektrikli vantilatör, 1908. 229

Resim 164. Marcel BREUER, Sommerfeld House'un Lobisi için
koltuk tasarımı, 1920. 229

Resim 165. W. WAGENFELD, Sos Kabı, 1924. 229

Resim 166. Para Çantası Olarak 'Mona Lisa'. 234

Resim 167. Seramik Pano üzerine tasınmış 'Modigliani'. 234

Resim 168. Max SLEVOGT, Güzellik ve Saf Cinsellik, 18. yy'ın sonu. Diptik. 235

Resim 169. Galeri Reklam: 'Bir kızın güzelliğini takdir ettiğimizde, aldatıcı
magazin sayfaları değil; ama izlememiz için Borghese Galerisinde. 235

Resim 170. "Kültürün Ateşi". Madrid Üniversitesi'nden bir Anıt. 236

Resim 171. Kitsch örneği olarak, 'Hitler'. 236

Resim 172. Choiseul Pasajı, 19. yüzyıl, Paris. 239

Resim 173. Choiseul Pasajı, bu günkü görünümü. 239

Resim 174. Josep Maria OLBRICH, das Warenhaus Tietz an der Königsalle
und greB Halle im Innern, 1907-08. 242

Resim 175. Henry van de VELDE, Ausstellungsraum in der Galerie
Arnold in Dresden, in dem Silberbeiten des Entwerfers
ausgestellt sind, um 1905. 242

Resim 176. Claude MONET, Saint-Lazare Tren Garı, 1877.
Tuval üzerine yağlı boya, 82,6 x 101 cm. Fogg Art Museum,
Harvard University, Cambridge. 242

Resim 177. Théodore GERİCAULT, Saldıran Avcı Subayı, 1812.
Tuval üzerine yağlı boya, 286 x 292 cm. Louvre, Paris. 245

Resim 178. Théodore GERİCAULT, Yaralı, Savaşı terkeden Süvari, 1814.
Louvre, Paris. 245
Resim 179. Théodore GERİCAULT, Medusa'nın Salı, 1819.
Tuval üzerine yağlı boya, 491 x 716 cm. Louvre, Paris. 245
Resim 180. Théodore GERİCAULT, Atı Dizginleyen Adam, 1814, Louvre, Paris. 248
Resim 181. Eugéne DELACROİX, Sardanapal'ın Ölümü, 1827.
Tuval üzerine yağlı boya, 395 x 495 cm. Louvre, Paris. 250
Resim 182. Eugéne DELACROİX, 1830 Barikatlarında Halka Önderlik Yapan
Özgürlük, 1830. Tuval üzerine yağlı boya, 260 x 325 cm.
Louvre, Paris. 250
Resim 183. Eugéne DELACROİX, Sarnapal'ın Ölümünden Kendi Portresi, detay. 251
Resim 184. Eugéne DELACROİX, 1830 Barikatlarından Kendi Portresi, detay. 251
Resim 185. Caspar David FRİEDRİCH, Der Wanderer über dem Nebelmeer, 1818.
Kunsthalle, Hamburg. 258
Resim 186. William BLAKE, Başkaldıran Melek Satan'ın Yükselişi.
Suluboya, 51,5 x 39, Victoria and Albert Museum, Londra 260
Resim 187. Edward BURNE-JONES, Merlin'in Coşkusu, 1878.
Tuval üzerine yağlı boya, 186 x 111 cm. 260
Resim 188. Caspar David FRİEDRİCH, Donmuş Deniz, 1822.
Tuval üzerine yağlı boya, 98 x 118 cm. Kunsthalle, Hamburg. 263
Resim 189. Gustave COURBET, Taşkırıcılar, 1850.
Tuval üzerine yağlı boya, 159 x 259 cm. Dresden Museum. 270
Resim 190. Gustave COURBET, Ressamın Atölyesi, 1854-55.
Tuval üzerine yağlı boya, 361 x 598 cm. Louvre, Paris. 271
Resim 191. John CONSTABLE, 'Set', 1823. Tuval üzerine yağlı boya.
141,7 x 122 cm. Philedelphia Museum of Art. 272
Resim 192. Jean François MİLLET, Tohum Eken, 1850.
Tuval üzerine yağlı boya, 101 x 83 cm. Museum of Fine Arts, Boston. 272
Resim 193. Camille PİSARRO, Patika, 1875.
Tuval üzerine yağlı boya, 62 x 65 cm. Brooklyn Museum. 275
Resim 194. Gustave COURBET, Günaydın Mr. Courbet, 1854.
Tuval üzerine yağlı boya. 276

Resim 195. Van GOGH, Hasat, 1888. Tuval üzerine yağlı boya,
73 x 92 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. 281
Resim 196. Henri de TOULOUSE-LAUTREC, Moulin Rouge'da 1892.
Tuval üzerine yağlı boya, 122 x 140 cm.
The Art Institue of Chicago. 281
Resim 197. Odilon REDON, Venüs'ün Doğuşu. Pastel.
Musée du Petit-Palais, Paris. 284
Resim 198. Gustave MOREAU, Erépuscule. 284
Resim 199. WHISTLER, Mavi ve altın Nocturne: Eski Battersea Köprüsü,
1872-75 dolayları, Tate Gallery, Lonra. 285
Resim 200. Henri De BRAKELLER, Oturan Adam, 1875. 285
Resim 201. Paul GAUGUIN, Kendi Karikatür Portresi, 1889.
Tuval üzerine yağlı boya, 80 x 52 cm. National Gallery, Washington. 287
Resim 202. Pierre Puvis de CHAVANNES, Fakir Balıkçı, 1881.
Tuval üzerine yağlı boya, 235 x 190 cm. Louvre, Paris. 287
Resim 203. Pablo PİCASSO, Edgar DEGAS, Apsent İçenler, 1876.
Gravür. Courtauld Inst. Gall. Londra. 292
Resim 204. Eugéne DELACROIX, Cezayirli Kadınlar, 1834.
Tuval üzerine yağlı boya, 177 x 227 cm. Louvre, Paris. 294
Resim 205. Paul GAUGUIN, Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz? 1987.
Tuval üzerine yağlı boya, 139 x 375 cm. Museum of Fine Art, Boston. 296
Resim 206. Vincent VAN GOGH, Kargalar ve Buğday Tarlası, 1890.
Tuval üzerine yağlı boya, 51 x 103,5 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam. 297
Resim 207. J.A. Dominique INGRES, 'Türk Hamamı" 1862.
Tuval üzerine yağlı boya, 105 cm. Louvre, Paris. 297
Resim 208. Henri MATİSSE, Odalık, 1926, Litografi. 297
Resim 209. Edvard MUNCH, Evlerine Dönen İşçiler, 1913.
Tuval üzerine yağlı boya, 201 x 228 cm. Munch Museet, Oslo. 304
Resim 210. Edvard MUNCH, Aşk ve Pskhe, 1907.
Tuval üzerine yağlı boya, 118 x 99 cm. Munch-Museet, Oslo. 305

Resim 211. Gustave KLİMT, Judith I, 1901. Tuval üzerine yağlı boya, 139 x 375 cm. Osterreichische Galerie, Vienna. 305

Resim 212. Vincent VAN GÖGH, Hüzün, 1882. 306

Resim 213. Toulouse LEUTREC, La Blanchisseuse, 1888. Kağıt üzerine füzen, 65 x 50 cm. Musée Toulouse-Leutrec, Albi. 306

Resim 214. Ernest LudwingKIRCHNER, Dresden Caddesinden, 1908. Tuval üzerine yağlı boya, 150 x 200 cm. Unterlinden Museum, Colmar. 308

Resim 215. GRÜNEWALD, Carmığa Gerilme, 15. yy. Ahşap üzerine, 269 x 307 cm. Unterlinden Museum, Colmar. 309

Resim 216. Emile NOLDE, İsa'nın Yaşamı (orta panel) 1911-12. Tuval üzerine yağlı boya, 218 x 190 cm.Nolde Vakfı, Seebüll. 309

Resim 217. Erich HECKEL, Masadaki İki Adam; Dostoevsky'nin "Budala"sı için sahne, 1912. Tuval üzerine yağlı boya, 98 x 122 cm. Kunsthalle, Hamburg. 311

Resim 218. Fernard LEGER, Adieu New York, 1946. Mus. Nat. d'Art Moderne. 315

Resim 219. Mark ROTHKO, Turuncu Sarı Turuncu, 1969 Tuval üzerine yağlı boya, 123,2 x 102,9 cm. Malborough-Gerson Gallery Col., New York. 315

Resim 220. Franz MARC, Mavi At. I,1911. Tuval üzerine yağlı boya, 112 x 84,5 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, Münih. 318

Resim 221. Arshile GORKY, Bir Ayartıcının Günlüğü, 1945. Tuval üzerine yağlı boya, 127 x 157,5 cm. Collection The Honorable and Mrs. William A.M. Burden, New York. 320

Resim 222. Max BECKMANN, Gece, 1918-19. Tuval üzerine yağlı boya, 135 x 156 cm. Kunstsammlung, Düsseldorf. 321

Resim 223. Edouard MANET, Maxmillian'ın İdamı, 1867. Tuval üzerine yağlı boya, 252 x 305 cm. Stadtische Kunsthalle, Mannheim. 324

Resim 224. Honoré DAUMİER, İçenlerin Şarkısı, 1860-65.
Kağıt üzerine mürekkep, tebeşir ve suluboya,
26 x 34 cm. Özel Kolleksiyon. 326
Resim 225. Marcel DUCHAMP, L.H.O.O.Q (Sıcak kıçı var.), 1919.
Müdehale edilmiş hazır nesne: Tıpkı basım üzerine kurşun kalem,
19,7 x 12,4 cm. Özel Kolleksiyon. 331
Resim 226. Williem de KOONİNG, Kadın ve Bisiklet, 1952-53.
Tuval üzerine yağlı boya, 139 x 375 cm.
Whitney Museum of Amerikan Art, New York. 341
Resim 227. Bir Reklam. 343
Resim 228. Rene MAGRİTTE, İnsanlık Durumu, 1934.
Tuval üzerine yağlı boya, 101 x 80 cm. Col. Claude Spaak, Choisel. 345
Resim 229. Georges SEURAT, Pazar Günü Öğleden Sonra, 1883-6.
Tuval üzerine yağlı boya, 205 x 310 cm. Chicago Sanat Enstitüsü. 347
Resim 230. BALTHUS, Sokak, 1933. Tuval üzerine yağlı boya,
193 x 238,7 cm. James Thrall Soby Koll, Connecticnt. 347
Resim 231. Auguste HERBİN, Hava, Ateş, 1944.
Tuval üzerine yağlı boya, 60 x 92 cm.
Musée National d'Art Moderne, Paris. 350
Resim 232. Jean HÉLION, Geniş Hacimler, 1935.
Tuval üzerine yağlı boya, 145 x 200 cm.
Peggy Guggenheim Coll. Viena. 350
Resim 233. Vincent Van GOGH, Ayakkabılı Ölüdoğa, 1886-88. 353
Resim 234. Honoré DAUMIER, M. d'Argo, 1833. 'La Caricature' dan. 356
Resim 235. James ENSOR, Entrika, 1890.
Tuval üzerine yağlı boya, 90 x 150 cm. 356
Resim 236. Salvador DALİ, Paronayak Yüz, 1935.
Ahşap üzerine yağlı boya, 19 x 23 cm. MOMA, New York. 357
Resim 237. James ENSOR, Resim 235'den detaylar. 357
Resim 238. Jean DUBUFFET, Léautaund, Beyaz Çizikler, 1946.
Kağıt üzerine mürekkep, 50 x 31 cm. Nerde olduğu bilinmiyor. 358
Resim 239. Josep BEUYS, Ölü Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsın, 1965.
Schmela Galerisinde fotoğraflanan 'eylem'. (Düsseldof)
Ute Klophaus, Wuppertal. 360

Resim 240. GILBERT and GEORGES, Şarkı Söyleyen Heykel, 1971.
Sonnabend Galerisinde fotoğraflanmış 'eylem'. 360

Resim 241. Otto DIX, Sex Cinayeti, 1922. Gravür.
27,5 x 34,6 cm. Albstardt, Walther Groz Foundation
in the Albstadt Municipal Gallery. 361

Resim 242. Otto DIX, Savaş 1929-32. (Triptik)
Ahşap üzerine karışık malzeme, 264 x 408 cm.
State Gallery of Modern Masters, Dresden. 362

Resim 243. Francisco GOYA, Sabbath, "Cadılar", 1820-22.
Tuval üzerine yağlı boya, Prado, Madrid. 366

Resim 244. Henri ROUSSEAU, 'Düş', 1910.
Tuval üzerine yağlı boya, 132 x 176 cm. Mo MA, New York. 367

Resim 245. Max ERNST, Sürrealizm ve Resim, 1942.
Tuval üzerine yağlı boya, 195 x 233 cm.
William N. Copley Kolleksiyonu, New York. 368

Resim 246. Meret OPPENHEIM, Kürklü Kahvaltı, 1938. 371

Resim 247. Marcel DUCHAMP, Büyük Cam; Damatlarınca Soyulan
Gelinin Günlüğü,1915-23. 372

Resim 248. Max ERNEST, Zıplayan Top veya Buonasottinin
Ölümsüzlüğü, 1920. 372

Resim 249. Raul HAUSMANN, Dada Seight, 1920.
Kağıt üzerine suluboya ve kolaj, 60 x 45 cm. Özel Kolleksiyon. 374

Resim 250. Kurt SCHWİTTERS, Bayan Figür, 1921.
Kolaj, 17,3 x 9,2 cm. Özel Kolleksiyon. 374

Resim 251. EL GRECO, Toledo'dan Görünüş, 1610-14.
Tuval üzerine yağlı boya, 121 x 109 cm.
Metropolitan Müzesi, New York. 375

Resim 252. Rene MAGRITTE, İmgelerin Güvenilmezliği; Bu Bir Pipo Değildir, 1928.
Tuval üzerine yağlı boya, 195 x 233 cm.,
Los Angeles County Museum of Art. 376

Resim 253. Joseph KOSUTH, Bir ve Üç Sandalye, 1965. 377

Resim 254. Marcel DUCHAMP, Bisiklet Tekeri, 1951.
Tahta tabure üzerine tutturulmuş çelik tekerlek,
128,3 x 63,8 x 42 cm, Mo MA, New York. 378

Resim 255. Marcel DUCHHAMP, Pisuvar, 1917.
1917'de yayınlanan, The Bilind Man'ın 2. baskısından
A. Stleglitz'in Fotoğrafı. 379
Resim 256. McGrath Şirketi İçin Reklam, 1931. 380
Resim 257. Bisiklet Jack, Devere Burr 5. caddesinden, Bisiklet ve Otomotiv
Tamirhanesinden, 1912. 380
Resim 258. Bedforshire Pisuvarı, Porselen, 1908.
Resim 6592-A Mott's Plumbing Fixtures: Catalogue
A (New York), s.418. 380
Resim 259. Carlo CARRA, Bir Araya Gelen Gösteri, 1914.
Duralit üzerine kolaj, 38,5 x 30 cm. Mattioli Coll. Milan. 381
Resim 260. F.T. MARİNETTİ, Özgürlük Kelimeleri, 1912.
Kağıt üzerine mürekkep, 31 x 21 cm. Özel Kolleksiyon. 381
Resim 261. Joan MIRO, Kolaj İçin Hazırlak, 1933.
Kağıt üzerine kolaj ve k.kalem, 47,1 x 63 cm.
Fundacio Joan Miro, Barcelona. 381
Resim 262. Joan MIRO, Resim 1933.
Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 97 cm.
Musée d'Art Moderne, Vitleneuve d'Ascg. 381
Resim 263. Campari Aperatifi İçin Reklam; Le Matin'den, 1924. 382
Resim 264. LEGER, Sifon, 1924.
Tuval üzerine yağlı boya, 65,1 x 46,3 cm.
Albright-Knox Art Gallery, New York. 382
Resim 265. Richard ESTES, Paris Caddelerinin Görünümü, 1973. 383
Resim 266. Duane HANSON, Florida Alışverişcisi, 1973.
Karışık malzeme, birebir boyut. Mr. & Mrs. Saatchi Coll, London. 384
Resim 267. James ROSENQUIST, Portakal Renkli Alan, 1964. 385
Resim 268. Barbara KRUGER, İsimsiz (Alışveriş Ediyorum, O Halde Varım.) 1987.
Vinyl üzerine fotoğrafik serigrafi, 281,9 x 97 cm.
Mary Boone Galleriy New York. 385
Resim 269. Andy WARHOL, Mick Jagger, 1975-76.
Tuval üzerine sentetik polymer ile serigrafi. 386

Resim 270. Andy WARHOL, Mick Jagger, 1975.
Tuval üzerine sentetik polymer ile serigrafi. 386
Resim 271. Sigmar POLKE, Berlin'li Çörekçi, 1965.
Tuval üzerine akrilik. 387
Resim 272. Roy LICHTENSTEIN, Nasil Hissettiğini Biliyorum Brad...
Tuval üzerine magna ve yağlı boya, 168 x 96 cm.
Ludwing Forum Aachen. 387
Resim 273. Roy LICHTENSTEIN, Büyük Resim VI, 1965.
Tuval üzerine mağna ve yağlı boya, 105 x 143 cm.
Kunstrammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. 389
Resim 274. Edward MUNCH, Çığlık, 1895. 389
Resim 275. Milton CANİFF, Terry and the Pirates'den Çizgi Roman Kareleri, 1940.
Tribune Company Syndicate. 390
Resim 276. Kurt SCHWİTTERS, İsimsiz (Kate İçin). Kolaj.
10 x 13 cm. Özel Kolleskiyon. 391
Resim 277. Claes OLDENBURG, Picadilly Meydanındaki Rujlar, 1966.
Kartpostal üzerine yapıştırma. 25,4 x 20,3 cm.
Tate Gallery, London. 391
Resim 278. Claes OLDENBURG, Herşeyli İki Cheeseburger, 1962.
Enamel ile boyanmış Plaster, 17,8 x 21,8 cm.
Mo MA, New York. 391
Resim 279. R.B. KITAJ, Pasajlar (Walter Benjamin'in Ardından), 1972-74.
Tuval üzerine yağlı boya, 60 x60 cm. Marlborough Gallery. 392
Resim 280. George SEGAL, Öğle Yemeği, 1964-66.
Plaster, ahşap, crom, formika, Walker Art Center, Minneapolis. 392
Resim 281. Richard HAMILTON, Bu günün Evlerini Bu Kadar Değişik,
Bu Kadar Cazip Kılan Şey Nedir?,
kolaj, 25 x 26 cm.alle Tübingen. 393
Resim 282. Pat STEİR, Brueghel Serisi, Üslubun Çeşitliliği, 1982-84.
Tuval üzerine yağlı boya, her biri 72 x 57 cm. olan 64 panel.
Sanatçının kolleksiyonundan. 393
Resim 283. Robert LONGO, Siyah Palmiyeler, 1983. 394

Resim 284. C.D FREIDRICH, Agrigentudaki Juno Tapınağı, 1828-30.
Tuval üzerine yağlı boya, 53,8 x 71,6 cm.
Museum für Kunst unt Kulturgeschichte, Dortmund. 394

Resim 285. Anselm KIEFER, İsimsiz, 1978.
Tuval üzerine yağlı boya,emülsyon, ahşap oyma shellac, latex ve
straw, 260,3 x 189,9 cm. Anthony d'Offay Galleriy, Londra. 394

Resim 286. Gerhard RICHTER, Rudi Amca, 1965.
Tuval üzerine yağlı boya. 395

Resim 287. R. LONGO, İsimsiz, 1981-87.
Kağıt üzerine k.kalem, füzen, mürekkep, 244 x 152 cm.
Courtesy Metro Pictures, Nw York. 396

Resim 288. R. LONGO, İsimsiz, 1981-87.
Kağıt üzerine k.kalem, füzen, mürekkep, 244 x 152 cm.
Courtesy Metro Pictures, Nw York. 396

Resim 289. R. LONGO, İsimsiz, 1981-87.
Kağıt üzerine k.kalem, füzen, mürekkep, 244 x 152 cm.
Sanatçı kolleksiyonu. 396

Resim 290. Delmas HOWE, Theseus ve Pirithoûs, 1981-2. 396

Resim 291. Jeff KOONS, Pembe Panter, 1988, porselen.
104,1 x 52,1 x 48,3 cm) 397

Resim 292. Eric FISCHL, Kötü Çocuk, 1981.
167,6 x 243 ,8 cm. Collection: Thomas Ammann, Zürich, Switzerland.
Courtesy Mary Boone Gallery, New York. 397

Resim 293. Lucian FREUD, Gece Portresi, 1985-86.
93 x 73 cm. Smithson Institution, Washington, D.C. 397

Resim 294. Keith HARING, İsimsiz, 1982.
Vinly tarp'ın üzerine vinyl mürekkebi, 304,8 x 3x4,8 cm.
Collection Ara Arslanian, New York. 398

Resim 295. Francesco CLEMENTE, Süpürgeli Kendi Portresi, 1979.
Kağıt üzerine mürekkep, pastel qouache, 212,1 x 325,1 cm.
Özel kolleksiyon. 398

Resim 296. Jean-Michel BASQUIAT, İsimsiz, 1984.
Tuval üzerine yağlı boya, sentetik polimer, kolaj,
168,3 x 152,4 cm. Özel kolleksiyon. 398

Resim 297. Philip GUSTON Şişe ve Baş, 1975.
Tuval üzerine yağlı boya, 166,4 x 174 cm. Özel kolleksiyon. 399

Resim 1. Lorenzo Lotto, Aziz Jean, Aziz Pierre ve Bakire Meryem, detay.

1.GİRİŞ

Çağdaş sanat çeşitli yönelmelerinin aralarında gruplamalar yapılabilse de, her grubun birleştirici mantığının içinde kapsamını zorlayan örnekler, eğilimin tersi yorumlamaları ortaya çıkarmaktadır. En genel olarak belirlenebilecek olan bir tavır, sanat tarihinde görmeye alıştığımız "izm" birliğinin ya da ortaklığının görülememesidir.

İmge yapıcısı olarak bir sanatçının, kullandığı imgeye yaklaşım biçiminin çeşitliliğinden kaynaklanan bu sorun, soyut ya da figürativ sanat, modern ya da geleneksel sanat, betimlemeci olan ya da olmayan sanat gibi zıt kutupları arayan "zoraki" düşünme biçimlerinin özellikle kışkırttığı grublama eğilimleridir. Benzeri şekilde tuval ile yapılan sanat ve tuvalsiz sanat olarak yapılan ayırımlar yüzeysel olmaktan öteye gidememektedir.

Bu ayırımların temelinde, sanatçının "söze" uygun malzemeyi bulması değil, malzemeyi kullanmasının üsluplandırıcı özelliğinin, ön plana çıkarılması yatmaktadır. Yani, sözün söylenme biçiminin sözün ne olduğunu belirlediği şeklindeki, sanat tarihinde de tipik örneklerini bulabildiğimiz yaklaşımdır. Biçim ile içerik arasındaki birebir çakışmanın beklendiği yorum ya sanatçının "kişiliğinin" oturmuşluğu ve sürekliliği şeklindeki güvencenin (!) kaynağı olmakta ya da görünen görüntülerin anlamını birebir çözümlemek isteyen zorlamanın, esnekliğe fırsat tanımayan "okunaklılık" beklentisine karşılık gelmektedir.

Bunların hiçbiri çağdaş sanattaki dolayımlı ve dönüşümlü ilişkilerin tam manası ile açıklayıcısı olabilen tavır ve beklentiler değildir. Çağdaş sanat anlam ya da anlamsızlık etrafındaki çıkarımlarını, birebir çakışmamak üzerine kurmaktadır. En geniş anlamı ile nesne ile görüntüsü arasındaki anlam ve

çağrışımların çokluğundan kaynaklanmaktadır. Sanatçılar da yorum zenginliğini, sarfettikleri sözün gereği "dağarcık" olarak kullanma eğilimindedirler.

Verilmeye çalışılan anlam ile, görüntülerin ve biçimlendirme yöntemlerinin çakıştığı durum, imge ile anlamın birbirinin tamamlayıcısı olduğu, geleneksel metinsel allegorilerin özelliğidir. Kendilerini belirleyici kabul eden kültürlerin, biçimsel yaklaşımları formalize ederek, kalıcılığı sağladıkları "iletişim" ya da "öğreticilik" tavrıdır. Bu sayede "Din" gibi inanç sistemlerinin evrensel sürekliliğini sağlamak ya da devrim gibi yeni kurulmak istenen bir toplum düzeninde gerekli olan değişimlerin sağlanması amaçlanmışdır. Her iki durumda da imgenin genel tanınmışlığı beklenti ve beğenilere uygunluğu, toplumu yönlendirici olan entellektüel eğilimlerin toplumun diğer kesimleri için uygun gördükleri ve dolayısıyla da belirleyici de olabildikleri beklentilerken, bu görüntülerden alınan eğitici olduğu kadar haz veren niteliklerin de kendi beğenilerine uygun olarak çeşitlenmesi sağlanmıştır.

Toplumsal anlatılarda görüntü ile biçim arasındaki kalıcı bir anlama karşılık gelen simgenin ve simgesel değerlerin ortaya çıkarılması ve yorumlanması ikonoloji olarak adlandırılırken, ikonografi ise imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılması olarak açıklanmaktadır. Panofsky: "Bizi belli temaların belli motifler ile ne zaman, nerede görselleştirilmiş oldukları konusunda bilgilendiren, sınırlı, neredeyse bir yardımcı çalışma alanıdır: bize, çarmıhtaki İsa'nın ne zaman peştemale sarındığını ya da uzun bir gömlek ile giydirilmiş olarak betimlendiğini, ne zaman ve nerede Haç'a üç çiviyle ya da dört çiviyle çakılmış olarak gösterildiğini, Erdem ve Kötülük'ün farklı çevrelerde nasıl canlandırıldığını anlatır. Bu nedenle de ikonografi, yapıtların tarihlendirilmesinde, üretildikleri bölgenin belirlenmesinde değerli yardımlarda bulunur. Verileri toplar ve sınıflandırır, ama kendisi bu verilerin köken ve anlamlarını -yani çeşitli "tip"ler arasındaki etkileşimi; dinsel, felsefi ya da

politik düşüncelerin etkilerini; birey olarak sanatçının ve sanat koruyucusunun amaç ve eğilimlerini; kavramlar ile bu kavramların her bir özgün durumda aldıkları görsel biçimler arasındaki ilişkileri- soruşturmakla kendini yükümlü ya da buna yetkili olarak görmez. Kısacası, ikonografi bir sanat yapıtının gerçek içeriğini oluşturan ve bu içeriğin anlaşılabilir ve iletilebilir olarak algılanabilmesi için açıklanması zorunlu olan bütün bu öğelerin sadece bir kısmını içerir." (1)

İkonografi ve ikonoloji arasındaki ayırımı imge ve sembolleri tanımlama ve gruplandırma ve değerlerinin çıkarılarak yorumlanması şeklinde ele alan Panofsky, günlük yaşamdan anlamı ya da konuyu sanat yapıtına taşıdığımız takdirde kurulan üç ana kategoriden bahsetmektedir:

I. Birincil ya da doğal konu, biri olgusal diğeri anlatımsal olmak üzere iki alt gruba ayrılır. Bu salt biçimlerin benzetilmesi ile algılanır. Yani belli çizgi ve renk oluşumlarının ya da belli bir özgünlükte biçimlenmiş bronz ve taş kütlelerinin insan, hayvan, bitki, ev gereçleri vb. gibi doğal nesnelere benzetilmesiyle; bunların karşılıklı ilişkilerinin olay olarak tanımlanmasıyla; bir duruş ya da davranışın hüznü, bir iç mekanın evcil ve sakin havası gibi anlatımcı niteliklerin algılanması ile öğrenilir. Doğal anlamın taşıyıcısı olarak böylece tanımlanan salt biçimler dünyası olarak adlandırılabilir. Bu motiflerin bir dökümü ise sanat yapıtının bir ön-ikonografik betimlenmesi olacaktır.

2. İkincil ya da uzlaşımsal konu. Bu da, örneğin elinde bıcak taşıyan bir erkeğin Aziz Bartolomeo'yu temsil ettiğini; elinde şeftali tutan bir kadın figürünün Doğruluk'u (Veracity) kişiselleştirilmesini temsil ettiğini; (...) ya da belli biçimde birbirleriyle savaşa tutuşmuş olan iki figürün erdem ile kötülük arasındaki savaşı temsil ettiğini bilmekle kavranır. Biz böyle yapmakla, sanatsal motifler ve bu motiflerin kompozisyonları ile tema ya da kavramlar arasında bir bağ kurarız. Bu yolla, ikincil ya da uzlaşımsal anlamın taşıyıcısı olarak saptadığımız motifleri imge (image) olarak adlandırabiliriz. İmge

kompozisyonları ise, eski sanat kuramcılarının invenzioni (yaratı) olarak adlandırdığı, bizim ise öykü ya da allegori olarak adlandırmayı adet edindiğimiz şeydir. (2)

Doğal anlam olarak açıklanan çizgi, renk ve hacim yanılsaması sayesinde elde edilen tanıdık ve bildik görüntülerin biraraya gelişleri sayesinde bir özel olayı oluşturmalarıdır. Yolda gördüğümüz birinin keyifli olup olmadığı, düşmanca davranıp davranmadığı şeklinde anlatımsal ve empati ile algılanan, günlük yaşam deneyimlerimizin parçasıdır. Uzlaşımsal anlam ise kültürler arasında değişiklikler gösterir ve uygarlıklara özgü gelenek ve alışkanlık dünyasının tanınmasını gerektirir.

3. İçsel anlam ya da içerik. Bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın temel tutumunu açıklayan -ve bir kişilik tarafından nitelendirilip bir yapıtta yoğunlaştırılmış olan- ilkelerin soruşturulması ile kavranır. Belirtilmeye gerek yok ki bu ilkeler, "kompozisyon yöntemleri" ve "ikonografik anlam" tarafından açıklanır ve bu nedenle de aynı ilkeler hem kompozisyon yöntemlerine, hem de ikonografik anlama ışık tutar. (3)

Doğal ve uzlaşımsal anlam türleri görüngüsel (phenomenal) olmasına karşılık, içsel anlam öze ilişkindir (essential). Doğal anlam duyusal alana, uzlaşımsal anlam ise ussal alana aittir. İçsel anlam ya da içerik, hem görünen olayın hem de onun ussal anlamının temelini oluşturan ve onları açıklayan, hatta görünen olayın biçimlendiği formu belirleyen, birleştirici bir ilke olarak tanınabilir. Genel anlamı ile biçime karşı içerikten söz edildiğinde, Panofsky'ye göre doğal konu alanına karşıt olarak, imgeler, öyküler ve allegorilerle dile getirilmiş temalar ya da kavramlar anlaşılmaktadır. Böylece imgeleri yorumlamak, üsluplar tarihinin biçimsel gelişimlerini incelemek kadar içsel anlamın yani içeriğin yorumlanması için kültürel tarihin de incelenmesi gerekmektedir.

İmgenin Sözlük ve Ansiklobedik Tanımı

Panofsky'nin ikonografi ve ikonoloji üzerine bu incelemesinde sanat yapıtının anlamının çözümlenmesi ve yorumlanışında imgenin önceliğini görebilmekteyiz. İmgenin tanımını Türk Dil Kurumu, Felsefe Terimleri Sözlüğü şöyle yapmaktadır: Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşünsel kopyası. (4) İmgenin bu en yalın tanımı nesneden çıkışını bulan taklidin, yorumlama üslubları ile somut yani gerçeğe yakın, ya da düşünsel yani biçimin veya nesnenin görüntüsünün bozulması sayesinde gerçekteki görüntü ile aynı olmadığı halleri kastedilmektedir. Bu üsluplar tarihi olarak açıklamaya çalışacağımız ve kültürel değişimler ile atbaşı oluşan etkileşimin, imge yapan ya da yaratan sanatçısının serüvenine denk düşmektedir. Kültürel olgular sınıfsal, dinsel gruplaşmalar çerçevesinde toplumsal hayatı etkileyen düşünceler oluşturmaktadır; bu da ülküleştirme, doğalcılık, gerçekçilik, ütopyacılık, eleştirellik ya da bilimsellik gibi şekiller alırken eğiticilik, hazcılık, kişisellik, anlatıcılık veya ifadecilik gibi üslup değişikliklerinin imge yapma ya da yaratma eyleminde belirleyici dışsal ya da içsel etkileşimleri oluşturmuştur.

Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde imgeyi Friedrich Engels'in yorumu ile ele almıştır: Düşünce dış dünyanın varlık biçimlerini kendi kendinden çıkarmamış, dış dünyadan imgeleştirmiştir. Pek açıktır ki bu imgeler, araştırmanın çıkış noktası değil, sonucudurlar. Öyleyse doğanın ve insanlığın bunlara uyması ileri sürülemez, tersine, bu imgeler doğaya ve tarihe uydukları oranda doğru olabilirler. (5) Engels proleterya savaşını ve işçi sınıfının iktidarını öngördüğü için çağımızın iki temel kutbundan birinde yer almakta ve amacının doğrultusunda sanat yapıtlarını ve uygun imgelemi beklemektedir. Ancak imgelerin dış gerçekten mi yoksa bir iç gerçekten mi kaynaklandığı modern sanatın, iki farklı uçtaki ideolojik yaklaşımlarının tartışma noktaları olmuştur.

Romantizm boyunca süregelen kişiselleşme, sanatçıların imgelerin dışsal görüntülerden kaynaklanmasına karşı durarak, imgelemlerini tamamen içsel kaynaklı olduğunu vurgulamışlardır. Baudelaire "Romantizmi kendi kişiliklerinin dışında arayanlar yanılıyorlar. Oysa romantizm, insanın dışında değil, içinde aranmalıdır." (6) derken, imgenin kaynağını bakılan, görülen çevrede değil, kişinin kendi iç derinliklerinde bulunduğu şeklinde sembolist yaklaşımın da temellerini atıyordu. Böylece imge, doğal bir görüntüye bağlılık yerine düşünceye bağlanmıştır. Simgeci akım, "allegorinin soyut bir düşünceyi, somut bir imgeye çevirme işi olduğunu ve düşüncenin bir ölçüde eğretilemeli ifadesinden bağımsız kalabilerek başka bir biçim olarak da ifade bulabileceğini, simgenin ise düşünce ile imgeyi bölünmez bir bütün halinde birleştirdiğini ve böylece imgenin değişmesi ile düşüncenin de nitelik değiştireceğini kabul etmiştir." (7) Görsel imge dile gelmez olanın simgesi olmuştur. (8)

Böylece imge doğaya, doğal görüntüye ya da gerçeğe bağlı bir çıkarım olmaktan çıkarak, düşünceye bağlanmıştır. Ancak sembolistler imgenin görüntüden kopmasını tam anlamıyla gerçekleştirememişlerdir. İmge, özne ile nesne arasındaki ilişkilere dayanarak gerçekliğin kavranma şekillerine göre bilimsel, psikolojik ve zamana dair düşünceleri takip ederek tanımlanabilmektedir.

Deneyci görüş imgeyi hem canlandırdığı nesneden, hem de algılayan zihinden tamamen bağımsız bir şey olarak tanımlamaktadır. Taine, Akıl Üstüne'de şöyle der: "Bedenimiz nasıl, karşılıklı bağlılık içindeki hücrelerden oluşan bir polip öbeğiyse, etkin zihin de karşılıklı bağlılık içindeki imgelerin kurduğu bir polip öbeğidir ve birinde olduğu gibi ötekinde de birlik, bir uyum ve etkiden başka bir şey değildir." (9)

Piaget'e göre zihinsel imge, vaktiyle çağrışımcı psikolojisinin anladığı gibi doğrudan doğruya algılama sürecinden değil de, öznenin içleştirdiği ve

içbenliğine sindirdiği bir taklitden doğar. Buna göre, zihinsel imge, özne tarafından yapılan aktif bir yeniden inşadır. (10)

20. yüzyıl sanatının yaratıcı yönünün güdülendiricisi olan bu psikolojik ve felsefi araştırma ve düşünceleri, bir yandan ilimin egemenliğinin de kurulduğu bir çağda, sanatçının direk ilgisi olmasa bile çağının değer yargılarını ve düşünme biçimlerini değiştiren ve belirginleştiren özelliklerini oluşturmuşlardır.

Bergson, Bilincin Dolaysız Verileri'nde, şey-imge görüşünün, ayırt etmelere ve sınıflamalara düşkün olan ve tüm manevi gerçekliği, maddeyi model alıp yorumlayan zekamızın bir aldanışı olduğunu söyler (...) "Bilincin ard arda gelen durumları bile birbirinin içine geçer ve en basitlerinde bile ruh bütünüyle yansıyabilir" (11)

İmgenin tarihsel değişimine baktığımızda Avrupa toplumunda "cennete" duyulan özlemin toplum düzenine dönüştüğünü, gelecekte canlanması beklenen ütopyanın, temel dayanağının da geçmiş de bulunduğunu görebiliriz. "Tarih" fikri, geçmişte ideal bir yaşam sürmüş Antik Yunan ve Roma'ya olan hayranlık kadar, Altın Çağ düşünü de kapsıyordu. Arkeolojinin de yardımı ile bu tarih bilimselleşti. Cennet düşünün artık yeryüzünde gerçekleşmesi gerekiyordu. Cennetin imgesi herkesin kendisi gibi olduğu, özgünlüğünü rahat ve huzuru yaşadığı bir ortamdı. Yeryüzü cennetine ulaşmanın çabası kişiyi eğitmekten ve örgütlenmekten geçiyordu. Böyle bir kişi imgesi, olmuş olan değişimlerin sonucunda gerçekleşmek yerine, aksine sorunlu karakterleri ortaya çıkarmıştı. Özlem, umudunu kalbine gömerek tarih öncesine bakan düşünce gibi, kendi kendine bakan kişilerin imgesini oluşturdu. Böylece hem kültürün içinde kültürel eylemde bulunan hem de kendi güdülerine kaçarak kendi iç denizinde "yaşam" kurmak isteyen kişinin doğal, toplumsal ya da gerçekçi her türlü imgeyi reddetmelerine dönüştü.

Kaçış, güdülerine yönelen "mükemmel insanın", kendi geçmişinde kendi doğrularını bulmak istemesi, ruhsallığın bilimselliği diyebileceğimiz psikolojiye ve Freud'cu libidoya doğru oldu ve kişi geçmişine saklandı.

Böylece, imge yapımı dışsal hiçbir gerçeklikle bağlantılı olmayan görüntülerin yaratılması fikrine dönüştü. Bu da içsel dünyanın dışsal gerçekleri oluşturabildiği, düzenliyebildiği, bilimin ve makinanın da yardımıyla yeni toplumun kurulabildiği; yeryüzü cenneti imgesinin kendisidir. Dıştaki bir nesnenin taklidi olmaktan kurtarılmak istenen imge, biçimlendirildiği zaman nesneleşmekte ve dışsallaşmaktadır.

İmge yapımı nesne ve gerçeklik ile olan bağlantılarını düzenlemeye çalışmakta, öznenin nesneye karşı bağımsızlığını elde etmeye çalışmaktadır. Çağın bu tür bağlantıları çözümlemeye çalışması, sanatın kültür gibi nesnel olması yüzünden çözülememektedir, ancak, sanat nesneye karşı alınan tavır ve düşünceleri sergilemektedir.

Nesneyi, kurdum mu yoksa tanıdım mı, demişti Valery'nin Sokrates'i, "ben mi yarattım yoksa dışarda mı buldum?" (12)

İmge merkezi sinir dokusunun tepki gücünden doğar. Bu güç sayesinde duyumsal izlenimin süresi imgeyi meydana getirir. Böylece muhafaza edilen izlenim tekrarlanma ile yerleşmiş sinirsel bağlantıların (şartlı refleksler) etkisiyle, ilk duyumsal izlenimin (yani duyumun) meydana getirdiği aynı tepkileri yaratır. İmge bir "duyumsanan işaret" haline gelir. Duyumsal işaret olan imge de, kavramı hazırlar; kavram ise, kelimenin eşlik ettiği bir fikri işarettir. (13)

Fenomoloji okulunun kurucusu Husserl, Mantık Araştırmaları'nda, imgeyi küçük bir düşünce gibi gören Descartes'cı geleneğe geri dönmek gerektiğini söyler. Ruhbilimcilerin açıkladıkları bilinç "içerikleri"nin ötesinde

düşüncenin canlı bir gerçekliği vardır ve imge, bunun bir billurlaşmasıdır... Bu çalışmalar, bilinç anlam, katışıksız bilgi ve kural bilinci geriliminden doğan imgesiz düşünmenin varlığını ortaya çıkardı. Bu gerilimde düşünme hiçbir aracı olmaksızın doğrudan doğruya ortaya çıkıyordu. Bu durumda zihni, bir imgeler öbeğine indirgemek olanaksız gözüküyordu. Üstelik imge de, soyut düşünmeye oranla değerini yitirmiş oluyordu. İmgeyi bütünüyle maddesizleştirmek işi Sartre tarafından gerçekleştirildi. Sartre'a göre, bilincin içeriği olarak imge diye bir şey yoktur; ama bilincin yönelimsel yapısı olarak imge vardır. İmgenin bilincin bir içeriği olmaması ve bir nesne ortada bulunmadığı zaman, bilincin yönelimsel olarak kendine bir nesne sunuş biçimi olmasıdır. Algıda, nesneye, bulunan bir şey diye bakarız; imgedeyse bilinç, nesneyi kendisi için bulunan bir şey olarak ortaya koymakla birlikte, gerçeklikte bulunmayan bir şey olarak bir hiçlik olarak ortaya koyar. (14)

Böylece imgenin kavram olarak, dille bağlılığı gelişirken, nesneye olan bağımsızlık yönelmesi hiçliğe ve saçmaya uzanan yolları açmaktadır. Saçma ve hiçlik potansiyel olarak toplumsal tepkileri barındırırken, nesneden kurtulma çabası öznenin özgürleştirilmesi, imgenin söz ve kavram aracılığı ile idea'ya bağlanmasına yol açmaktadır ve sorun varlıkların değişmez evreninde, özlerin belirleyiciliğinin yeninin yapılmasına dönüşürken, Sartreci varoluşcu saçma, yeninin olasılıklarına kapı aralamaktadır. Dil, bir sabit öz olarak kalıcı olmadığı kadar, imgelerde idealara bağlanacak kadar, öz ve değişmez değildirler. Çağdaş sanatta ise bu sorun yapıtın sabit bir fikir ya da salt bir ideaya gönderme yapması değil, imgeler aracılığı ile çağrışımlar yaparak sanat, toplum, birey, zaman, mekan ve değerler gibi kavramlar arasında dolaşımları sağlama amacındadır.

İmgeleri somut terimler halinde "sunmak" anlamdan yoksun bir işlemdir: imgeler kuşkusuz, Freud tarafından aydınlatılmış tüm somut imaları taşımaktadırlar, ama işaret etmeyi denedikleri gerçek, "somut"a yapılan bu

cins atıflarla tüketilecek nitelikte değildir. İmgenin kökeni de nesnesiz bir sorundur... İmgeler bizatihi yapıları gereği çok değerlidirler. Eğer zihin nesnelerin nihai gerçeğini kavramak için imgeleri kullanıyorsa, bunun nedeni tam da gerçeğin kendini çelişkili bir şekilde göstermesi ve bunun sonucunda kavramlarla ifade edilemez olmasıdır... Demek ki gerçek olan, olduğu haliyle imge, anlam demeti olarak imgedir, onun anlamlarından tek bir tanesi veya çok sayıda atıf düzlemlerinden bir tanesi değildir. Bir imgeyi indirgeyerek, somut bir terminoloji içinde ifade etmek, onu sakatlamaktan daha vahim olup, onu bilgi aracı olarak yoketmektir. (15)

Bu yorum imgenin gerçek ile fantazi, doğa ile ülkü, geçmiş ile gelecek, algı ile düşünce, taklit ile belirsizlik gibi özne ile nesne arasındaki çokanlamlılığına karşın, bir girdi sayesinde imgenin herhangi birine indirgenmesi yanlış olmaktan öte, eksik kalan yorumlamaları durdurmaya yöneliktir. Sonucun tekliği gibi, nedenin de tekliğine aynı şekilde karşı koyarken, imgenin kökenine indirgenmesine karşı çıkılmaktadır. Nietzschevari bir yöntemle kökeni deştiğimizde; "yüce köken, 'tarih yazımının bakışında yeniden filizlenen ve tüm şeylerin başlangıcında yer alan en değerli ve özsel olanın bulunduğunu düşündüren metafizik bir güdümdür.' Şeylerin, başlangıçlarında, mükemmel olduklarına kolayca inanılır; tüm parlaklığıyla Yaradan'ın elinden çıktıklarına, ilk sabah vaktinde gölgesiz bir ışığa batırıldıklarına. Köken, olaydan, bedenden, dünyadan ve zamandan öncedir daima. Yeri, tanrıların yanındadır ve onun anlatısı, daima teogonidir. (Tanrıların oluşumu ve menşei üzerine mitolojik öğreti veya tasarımı.) Buna karşılık tarihsel başlangıç alçak birşeydir. Parmaklarının ucunda gelen alçak gönüllü ve ağzısıkı bir şey değil, tüm peşin hükümleri yıkabilecek bir soytarılıktır: 'Önceleri, tanrısal menşeine işaret edilerek, insanın yüceliği duygusuna varılmaya çalışılırdı. Bu yasak bir yol oldu şimdi; zira insanın kapısında maymun bekliyor'. İnsan, ne olması gerekiyorsa onun mimikleriyle başladı; Zerdüşt'ün bile, ardında zıplayan ve eteklerinden çekiştiren bir maymunu vardı. Nihayet köken düşüncesine, bir öncül daha bağlıdır:

Hakikatın mekanıdır köken. Mutlak bir giz içinde ve tüm pozitif bilgiden önce gelen köken, gevezeliğiyle onu örten ve tanımayan bilgiyi mümkün kılar; şeylerin hakikati, söylemin hakikatini kurtarır ve hemen ardından kaydedilir. Gençliğin sorularını tersine çeviren, bir kez daha tarih yazımının vahşetidir: Her zaman yeni ve basit olan gerçeğin ardında binlerce kattan oluşan, binlerce yıllık hatalar yatar. Sanmayalım ki, "peçesi indirildiğinde hakikat, hakikat olarak kalacaktır-buna inanamıyacak kadar uzun yaşadık." (16)

Böylesi bir bakışla sanat tarihine yöneldiğimizde biçimlendirme yöntemlerini, anlamın oluştuğu aşamaları ve imgenin kişisel olduğu kadar, dönemsel ve toplumsal ya da Gombrich'in deyimiyle, imgenin ekolojisi (17) yani çevresel olduğu durumları değerlendirmeye çalışacağım. Bu noktada belirleyici olan, söz konusu dönemlerin beğeni ve beklentilerini kavramaktır. Bu açıdan da baktığımızda, dönemleri kendi çevreleri içinde kavramak gibi bir iyiniyet söz konusu olsa da, içinde yaşadığımız dönemin beklenti ve beğenilerinin etkisiz kalacağını ummak ya da bu gibi bir vaadde bulunmak yapay olduğu kadar gereksiz gözükmektedir.

Araştırmanın amacı: Bilginin kaynağı olarak biçim yorumlama yöntemleri, yaşam deneyimleri ile imge ve çağ arasındaki ilişkileri keşfetmek.

Araştırmanın önemi: İmgenin çevresel bağlarını, zaman ve mekan anlayışlarına göre ele alırken, resim sanatından olan beklentilerin inanışlar, sanatsal amaç, işlevsellik, kişi oluş ve nesneleşme sorunlarına yönelmesidir.

Araştırmanın temel sorunu: Günün beğeni ve beklentileri doğrultusunda, bir kişilik sorunu olarak sanatçının, yaşadığı zaman ve mekan dilimi ile olan bağlarını, sanatçının 'baktığı şey' ile, ona 'bakış' yöntemi arasındaki ilişkileri, resim sanatında günümüzün değerlerine kadar yorumunu yapmak.

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

1909-10 yıllarında, Analitik Kübizm diye adlandırılan bir dönemde, 'Testi ve Violin' isimli resminin (Resim 2) orta üst kısmına bir "çivi" yanılsamasını, gölgesi ile birlikte resmeden George Braque, resminin sanki bu çivi ile duvara asılmış olduğu hissini verirken aynı zamanda, Picasso ile birlikte sanat tarihinin duvarlarına da çivilemiş oluyordu. Bu dönem yapıtları, Cezanne'dan etkilenmiş, biçimi planlarına ayırarak parçalayan ve pasajlar sayesinde resmin arka yüzeyi ile bağlantılar kurulan bir yorumlama yönteminin Braque ve Picasso'da devamını bulduğu bir evresi idi. Bu etkileşim çıkışını inşacı (struktural) ve yanılsamacı-taklitçi olmayan (non-illusyonic) ilkeler doğrultusunda almıştır. (18) Eleştirmen Lois Vauxcelles'in "cube" deyimini kullanması ile de bilindiği gibi Kübizm şeklinde adlandırılarak bir akıma dönüştürülmüştür. Dönemin bir grup sanatçısının katılımını ve desteğini kazanmış ve bir etkileşim olarak da devamlılık kazanmıştır. Her ne kadar esin kaynağı olarak ölü doğalara ve peyzajlara baksalar da, temel amaçları doğada karşılığı olmayan soyut bir dile, kendi başına bir soyutlama anlayışına yani resimsel ilkeler doğrultusunda düşünceye adanmıştır. Juan Gris'in de değindiği gibi bu süreç, nesneler arasındaki bir ilişki olmaktan ziyade, ressam ile nesneler arasındaki bir ilişkidir. (19) Nesneye farklı bir bakışın çıkış noktası kabul edilen, Cezanne'ın kullandığı yüksek ufuk çizgisi ile resimdeki derinlik yanılsaması, resim yüzeyine yakınlaşarak, kabartma etkisi verdiği halde yüzey hesaplaşmasına dönüşür. Kübizmin tek bir nesneye değişik bakış noktalarından bakışı ile kurulan yeni biçimler arasındaki bağlantı bu akımın persfektiv ve bakış noktası üzerine yaptıkları yorumlamadır.

Yeni biçimler bulmanın yanısıra, yeni düşünceler peşinde de olan George Braque Testi ve Violin isimli yapıtında gerçeğe yeni bir bakış arıyordu. Cezanne'dan farklı olarak, ışık-gölgeyi de resmine katan Braque, birbirinin içine geçen planların oluşturduğu ritmik yapıya ek olarak resmi yapılandıran nesne ile olan ilişkide, öznel bir taraf da bulmaya çalıştı. Işık ve

gölgenin zıtlığı ile gelişen bu resimsel yapıda Braque, sanat ile gerçek arasında yeni bir denge arayışına girdi; resmin, orta-üst kısmına, bir çivi yanılsamasını ve çivinin tuval yüzeyine düşen gölgesini basitçe boyamakla Braque, resmin aslında yüzey üzerinde, bir derinlik yanılsaması, bir yüzey sanatı olduğunu vurguluyordu. Resmin duvardan dışa açılan bir pencere değil de, duvara asılan bir nesne olduğunu ortaya koydu. Bu düşünce, geleneksel anlayıştan farklı bir çıkış idi. 1911'ler de temel örneğini, Braque'ın söz konusu bu resminde bulan, Tablo-Nesne (tableau-objet) fikri sanat çevrelerince tutulan bir kavram olmuştur.

Resim 2. Georges Braque, Testi ve Violin, 1909-1910.

Burada bahsi geçen temel düşünce, resmin bir nesne olduğu düşüncesi, John Berger'in sözünü ettiği, içinde değerli nesnelerin bulunduğu, pencere ya da kasa niteliğinde, meta şeklinde, ticari bir nesne olduğu fikri değildir. Dönemin sanatçı ve sanat eleştirmenlerine göre, dışındaki hiçbir şey ile bağlantısı olmayan "otonom bir sanat yapıtıdır" söz konusu olan şey. Tuvalin bir nesne olduğu fikri ise, bugün bile geçerli olan bir düşüncedir.

Braque'dan etkilenilen temel düşünce geliştirildiğinde, en önemli etkisinin, resmin düz bir yüzey üzerinde yapılan yanılsama olduğudur. Dolayısıyla da resmin bir yüzey sanatı olduğu fikri gelişmiştir. Örneğini yine Braque ve Picasso'da bulan "kolaj" malzemesinin, kübist bir fikir olarak resim sanatına girmiş olduğunu görmekteyiz.

Otonom sanat yapıtı, özellikle, resmin dışındaki hiç bir şeye benzemeyen, hiç bir nesne ile alışverişi olmayan, sadece kendi kendisine göndermede bulunan "Avangard sanat yapıtı" olarak tanımlanmaktadır. Albert Gleizes ve Jean Metzinger 1912 yılında, Kübizm üzerine yazdıkları bir yazıda, otonom sanat yapıtını kendi kendisinin sebebi olmak, bir şeye benzememek (Raison d'Etre) olarak tanımlarken, bunun, yani yapıtın hiçbir nesneyi taklit etmemesini ya da ondan çıkış bulmamasını, en azından o dönem için, olanaksız da bulmaktadırlar. (20)

Bu açıdan bakıldığında inşacı ve taklitçi olmayan sanatın atası olarak kabul edilen, bu kübist evrede, sanatçı, baktığı nesne veya nesneler grubu ile bağını tam anlamı ile koparmamış, özellikle de bu nesneyi ima eden ipuçlarını daha da belirgin hale getirmişlerdir.

Bu dönem, Fernand Leger'in bir kübist olarak kabul gördüğü 1913 yılındaki bir yazısında da değindiği gibi, Kübizm görsel gerçekliğe karşı alınmış bir kavramsal gerçekçilik hareketi idi. (21)

Kübist sanatçılar düşünsel bakış noktasında, gelenekselliğe düşmeseler bile resmin temel elemanları olan çizgi, renk ve tonu ve kendilerini bir geometri uzmanı olarak kabul etmeseler de, kurucu yapılanmada geometriyi araç olarak kullanmışlardır. Belkide tüm Modernist akımların temel hesaplaşmalarının, resmin temel elemanları olarak kabul edilen ilkeler ile olduğunu, bunlardan bazılarının indirgendiğini ya da en temel kabullenmek ile resimsel sorunlarını, kendi öznelliklerini de ya kısarak ya da ilkelere odaklayarak ortaya koyduklarını görebilmekteyiz. Leger'in de belirttiği gibi bu yıllar özellikle renkli film ve sinema ile, sanatçıların her dalda kendi uzmanlıklarına ve bireyselliklerine döndükleri bir dönem olmuştur. "Resmin kendi kendini anlattığı sürecin başlangıcı olarak, izlenimci sanatçılar ve o dönem görülmesinin nedeni, bu dönem sanatçılarının bir koltuğu kırmızı, halıyı yeşil görmelerinin, ya da halı ve koltuk resmetmelerinin sebebinin kırmızı ve yeşil olması, yani rengin kendisinin olduğudur. Biçimleri renkli tuşlarla parçalamaları ve biçimi belirleyecek, sınırlandıracak olan çizgiden kaçınmaları, biçimi parçalayan küçük renkli tuşlara duydukları ilgiden kaynaklanmaktadır. Sıcak soğuk renk zıtlıkları ile biçime yaklaşan Cezanne ise Geç İzlenimcilerdendir, fakat biçimi parçalayan, daha da açıkçası baktığı nesneyi resimsel sorunlar doğrultusunda bir imge olarak tuvale aktaran Cezanne da tam bir modernistir. Kübist sanatçılar ise nesneyi parçalayarak, iyice belirsiz hale getirirken, o nesneyi hatırlatacak olan çağrışımları da kompozisyonlarına katmışlardır. Bu çağrışımlar, gördüğümüz resim yüzeyi her ne kadar, tanıdığımız, bildiğimiz o nesneye benzemese de, yüzey üzerinde algıladığımız bir ima ile, izleyiciye o nesneyi hatırlatmaktadır.

Nesneye farklı açılardan baktığımızda gördüğümüz yüzeylerin üst üste ve yan yana dizilişi, tuval yüzeyini o nesnenin parçalanmış planlarının bir bütünü haline getirmektedir. Hem izlenimcilikte, hem de kübizmde karşılaştığımız bu parçalama düşüncesi, her iki akımda da tamamen değişik resimsel yöntemler ile ele alınmış olsa da ortaktır. Bir diğer ortak noktaları ise yenilikçi olmalarıdır. Fakat, 19. yüzyılın başından beri, yenilikçi hatta devrimci

akımlar Avrupa resim sanatı tarihinde zaten görülmüştür. Bu iki akımın ortak noktaları, resimsel elemanları öne çıkararak, resmi sanatçının içinde bunaldığını düşündükleri benzetme fikrinden uzaklaştırmaktır. Romantizmin ve Sembolizmin sanatçının iç dünyasına, içselliğine yaptığı, yapmak istediği içsel yolculuğun gerektirdiği estet tavrın bir uzantısıdırlar. Konudan uzaklaşmaya, kaçınmaya çabalayan bu tavırlar estetik değerlerin öncelikli olarak ele alınmasıyla sonuçlanmıştır. Nesneyi planlarına göre incelemeye yönelik olan Kübist tavır, temelde dokunma hissine yöneliktir. Çünkü, nesnenin farklı yüzeylerini belirlemek, nesnenin hacmi ile ilgilidir ve kütle yanılsaması oluşturur. Bu yüzeyleri farklı bakış açıları ile görerek üst üste veya yan yana resmetmek ise görme hissine yönelik bir resmetme yöntemidir. Aynı şekilde İzlenimcilik akımınında da görme hissine yönelik bir akım olduğunu söyliyebiliriz. Ancak böylesi bir dokunma hissi, hem kütlesellik hem de nesnenin temel malzemesinin yanılsaması açısından, izlenimcilikte eksiktir. Kübizm ise zaten bir yüzey yanılsaması sanatı olmasının verdiği bilinç ve rahatlıkla, sentetik kübizm evresinde iyiden iyiye belirginleşecek olan gerçek nesneyi veya yanılsamasını, ister taklit, ister kolaj şeklinde resimlerine katmışlardır. Parçalanmış ve üst üste konmuş planlar ile yüzey dokusu ve ritmini soyut bir resimsel dille oluştururken, nesneye ait tek bir tanınabilir imgenin belli belirsiz resmedilmesi ile, nesneye bakabil-mektedirler. Bu bakış, nesneyi parçalayan görüşten farklı olan bir bakıştır. Böylece, nesnenin imgesini, yapısı ve görüntüsü olarak da parçalayabilmekte ve bir çeşit dil farklılığından doğan dil zenginliği olarak bir arada kullanabilmektedir. Nesneye olan böylesi bakışlar, tüm romantik gelenekten farklı olan, düşünsel bir bakışın çıkış noktasıdır.

Nesneye değişik açılardan bakarak parçalayan yüzeylerini üst üste resmederek yeni biçimler bulan ve imgenin görsel olarak tanınmasını sağlayacak taklidini resmetmek, düşünsel bir ikiliğin (dualizmin) işaretidir. Bu yeni bir gerçek arama tutkusunun doğal bir sonucudur. Neo-Klasiklerden Cezanne'a geçen ve Kübizm ile buluşan, akıla dayalı bir yapılandırma

geleneğinin devamıdır. Bu yapılandırma geleneği, yüzyılın başında teknik gelişmeler, uzmanlaşma ve standartlaştırma çağının gücü karşısında, Fransız Devriminin verdiği hayal kırıklığının ve Romantizm'in içerdiği yitirmişlik ve çöküş (dekadan) duygusuna karşı aklın oluşturabileceklerine olan inancın sonucunda, aklın yeniden kurucu güce kavuşmasının sanatsal ispatıdır. Bu yüzden konudan cayılarak, görsel dünya gerçekliği ile bağıntılı olmayan tamamen aklın gerçeğinden, sanatın kendi gerçeğindeki, yeni biçimleri, yeni gerçekleri, kendi kendilerini ispat ve kabul ettirsinler diye yapılan bir araştırmalar ve buluşlar sürecidir. Bu yüzden taklitçi ve benzetmeci tüm oluşlar "mimesis" ana başlığı altında reddedilir. Her reddediş kadar da tepkiseldir. Yüzyılın başında bu durum sanat tarihindeki izlenimciliğin reddi olarak belirdi. Biçimcilik ile karşıt biçimcilik arasında gidip gelme hareketi her zaman var olmuştur. Ancak sanatın yaşam içindeki işlevi ve doğaya olan bağlılığı, ilke olarak ortaçağdan beri tartışılmıştır. Yüzyılın başında, İzlenimciliğe tepki duyan sanat, Arnold Hauser'in deyimi ile "İzlenimcilik sonrası sanat, tüm gerçekçilik hayallerini terkeden ve bunun yaşam üzerindeki sonucunu doğal olarak nesnelerin deformasyonuyla ifade eden ilk akımdır. Kübizm, konstrüktivizm, fütürizm, ekspresyonizm, dadaizm ve sürrealizm; doğaya bağlı olan ve gerçeği yansıtan izlenimcilikten uzaklaşmak gibi ortak bir noktaya sahip olan akımlardır. Ancak izlenimciliğin kendisi doğrudan doğruya böyle bir gelişime zemin hazırlamıştır. Çünkü izlenimcilik gerçeğin bütünleştirici bir tanımlamasına, öznenin bir bütün olarak nesnel dünya ile yüzleşmesine istek göstermemiş; bunun yerine gerçeğe sanat adına "el konulması" olarak adlandırılan olayların başlangıcını vurgulamıştır. İzlenimcilik sonrası sanat doğanın yinelenmesi olarak adlandırılamaz; bunun doğayla olan ilgisi yalnızca doğaya tecavüz etmekten ibarettir. Gerçeğin kıyısında yer alan nesneleri üreten bir çeşit sihirli doğacılıktan söz edebiliriz, ancak bunun yerini almak da istemeyiz. Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau, Salvador Dali gibi sanatçıların yapıtları karşısında, bunların farklılıkları nedeniyle kendimizi ikinci, üstün bir dünyadaymış gibi duyarız.

Bununla birlikte bütün dünyada sıradan gerçeğin birçok özelliği vardır ve yine de bu dünya, söz konusu gerçekle uyuşmayan, ona üstün gelen bir çeşit varoluşu yansıtmaktadır." (22)

Böylece bir çeşit öznel dünyalara sahip, gördüğümüz dünya ile ilgili, ancak çok daha farklı olan gerçekliklere sahip "deha" kişilikler ile karşılaşmaktayız.

Bu kişiliklerin çoğunda ortak nokta bir dünya gerçeğinden, bir görsel gerçeklikten yola çıkarak kendi gerçeğine ulaşmaktır. Otonom sanat yapıtı da zaten bu kapsamı bünyesine gömmek isteyen, bağımsızlık aşkıdır. Kendi görsel gerçeğini oluştururken içinden geçmek isteği, dış dünya gerçekliği ve tuvalin kendisinin bir nesne olduğu gerçeği de vardır. Bu gerçeklikler tuvalin yüzeyindeki yanılsamalardan, eğer ki artık tuvalin içinde kıymetli varlıkların saklandığı, bir çeşit kasa-pencere olarak göremiyorsak, çok daha çarpıcıdır. Burada tartışılmaya çalışılan sanatın ya da sanatçının oluşturduğu ya da oluşturabileceği gerçeğe olan inanç ya da sanatı, görünen gerçeğe birebir olmaya iten bir zorlamanın, alt yapısını oluşturacak temelleri atmak değildir. Aksine sanatın dünyasının kendi gerçekliği kesindir. Bu gerçeğin çıkışını, bağlantılarını, değişim ya da sonuçlarını, hedeflerini düşünmek demektir.

Kübizmin ve konstrüktivizmin, yüzyılın başında geliştirdiği gerçeğin anlatım biçimi, kendisinin "gerçek" olması ile doruğuna ulaştı. İçinden konusu çekilmiş olan bu sanat, kendi kendisine olan inancı sayesinde, yeni biçimler ve yeni imgeler yaratır hale geldi. Bu biçim ve imgelerin yeni yaratı olmaları, resimsel olmalarından, resim dışı bir şeye hizmet etmeden, resimsel bir biçim olarak, ilk defa, diğer görüntülerden bağımsızlaştırılarak resmedilmelerinden kaynaklanır. Bu açıdan bakıldığında, her ne kadar geleneğe karşıt olsalar da, aslında gelenekseldirler. Onların tepkisel oldukları taklitçilik, benzetmecilik ve anlatımcılıktır. Gelenekselliğin derinlik ve kütlesellik yanılsamasına olan hayranlık ile, geleneksel resmin "alt yapısında" yatan geometriyi, koşulsuz bir denge anlayışı olarak yücelttiler. Geometri, kompozisyonu kuracak dengenin

kendisi oldu ve yerçekiminin yokluğunda, yüzeye kadar indirgenen, yüzeysel biçimlerin boşlukta uçuşurken dengelerini sağlayacak aracın kendisi idi. Geçmişin tüm yapıtlarına da, anlayışı gereği, sanki konuları yokmuş gibi bakmayı kendine uygun buldu. Böylece ortaya çıkan, Gotik ve Rönesansdan gelen resimsel elemanları, tabi ki kolaj gibi bir girdi ile birlikte (Bir yüzeyde bir resmetme anlayışı olduğu için, kolajın gotik anlayışa çok yakın olduğunu da belirtmek isterim.) resimsel elemanların tek tek ele alınması gibi bir indirgeme tavrı sonucu, geometrinin kurucu yanı, sanatların altın anahtarı olarak yüceltildi ve her şeyin temeli sayıldı.

Ortaya çıkan 'yeniler', resimler, 'tekler' geçmişten gelen resimsel bilginin sadeleştirilmesidir.

Geçmişe olan tepkisellik ve yeni olanı yapmaya olan tutku, bulunan biçimlerin yüceltilmesine dönüştü. Böylece sanat, kendi kendisine tapan, kendisini yücelten bir yapıya ulaştı. Doğaya karşıt, kendi doğasının varlığını kültür alanına kabul ettirdi.

Doğaya karşı olan bu çekişme, aklın doğaya üstünlüğü ve egemenliği olarak görülmeliydi. Böylece soyut düşüncenin doğadaki hiçbir şeye benzememe koşulu ve ülküsü, sadece düşünsel kabul edilebilecek olan geometriyi ve geometrik biçimciliği sanata egemen kıldı.

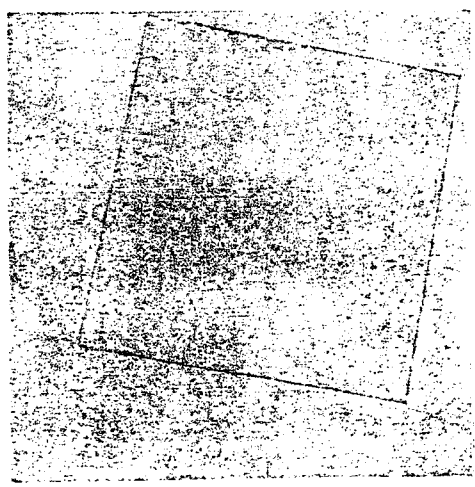
Geometri geçmiş kültürlerde de karşımıza çıkmaktadır; Mısır sanatında, altın kesim kuralını matematiksel olarak düzenleyen, Grek düşünürü Euclid'de; Arap-Müslüman ve Asya sanatlarında; seramiğin ana vatanı olan tüm Anadolu medeniyetlerinde, ilkel Avrupa sanatlarında ve batı eli değmemiş Latin Amerika kültürlerinde geometrik anlayışa rastlamaktayız. Dini ilkeler doğrultusunda, tanrı imgesi ile hesaplaşan ve Gotik'in dörtgen mantığından, rönesansın meşhur üçgenine geçen İtalyan sanatı geometriyi görüntünün altyapısında kabul eder ve onları tanrısal bir amaç uğruna düzenleyerek katagorize eder. Amaç dini bir zamansızlık ve süreklilik etkisi elde etmektir.

Geometrinin, tüm bilimlerin temeli olduğuna da inanıldı. 20. yüzyılın başında, geometri doğayı çözümlediği ve tekrar kurabildiği için, tüm doğa kurallarının temelini oluşturduğu öne sürüldü.

İnsan aklı, kurum ve örgütlenmesi, insan kültürünün oluşturduğu sistem, hep bu geometrinin pramidal hiyerarşisi üzerine yapılandırıldı. Düşünce geometrikselleşti.

Bir biçimi, geometrik anlayışa göre görmek ve çözümlemek yeni bir olgu değildi. Albrecht Dürer'in insan oranları üzerine yaptığı çizimler 16. yüzyıldan günümüze kalan en bilindik, popüler örneklerdir. Burada geometri temel mutlak bir görme amacı olmaktan çok, daha ziyade çizimin doğruluğunu sağlayan bir araçtır. Ortaçağın bu çeşid kolaylaştırıcı çizimleri ile Grek anlayışının ülküselleştirmesi arasındaki bağlantı ve Gombrich'in formül, kalıp (sterotype), örnek olarak tanımladığı bakış biçimlerine ve yöntemlerine dayanmaktadır.

Platon'un nesnelerin adının taşıdığı, evrensel tümlük savı gibi, her nesnenin görünüşünü formülleştirebilen geometrik anlayış, bir nesneyi resmetmekten özgürleştiği zaman, yine aynı evrensellik tutku ve ülküsü ile, teke indirgeyebileceği, tek olan görüntüyü dolayısıyla araştıracaktır. Doğaya bakan düşünsel göz, doğanın alt yapısında gördüğü geometriye, tanrıya inanç gibi inandı ve beyaz üzerine siyah kareye ulaştı. (Resim 3)



Resim 3. Kasimir Malevich,Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, 1918.

Tanrının evreni yaratması gibi, modernizmin ve modern sanatçının yaratacağı da, bu yeni imgeler gibi yeni bir toplum yaratmaktı. Konstrüktivizmin Sovyet Rusya'da, Stalin dönemi, toplumcu gerçekliğine kadar geçen sürede, kurmaya çalıştıkları yeni-devrimci toplum ütopyası, bir yaratış kavgası idi. Malevich ve Mondrain'ın peşine düştüğü sadeleştirilmiş ve indirgenmiş görüntüler düşünseldir, çünkü, düşünmek tanrının yarattığı en mükemmel varlık olarak, insanın işlevidir. Soyutturlar, çünkü protestanlık betimlemeyi yasaklamış bir dindir ve tabiki dolayısıyla süslenmemişlerdir, çünkü, imgenin arındırılmış olması gerekir, salttır, çünkü, devamlılığı ve sürekliliği imgeliyecektir ve tabiki geometriktir çünkü, düşünsel ve evrenseldir.

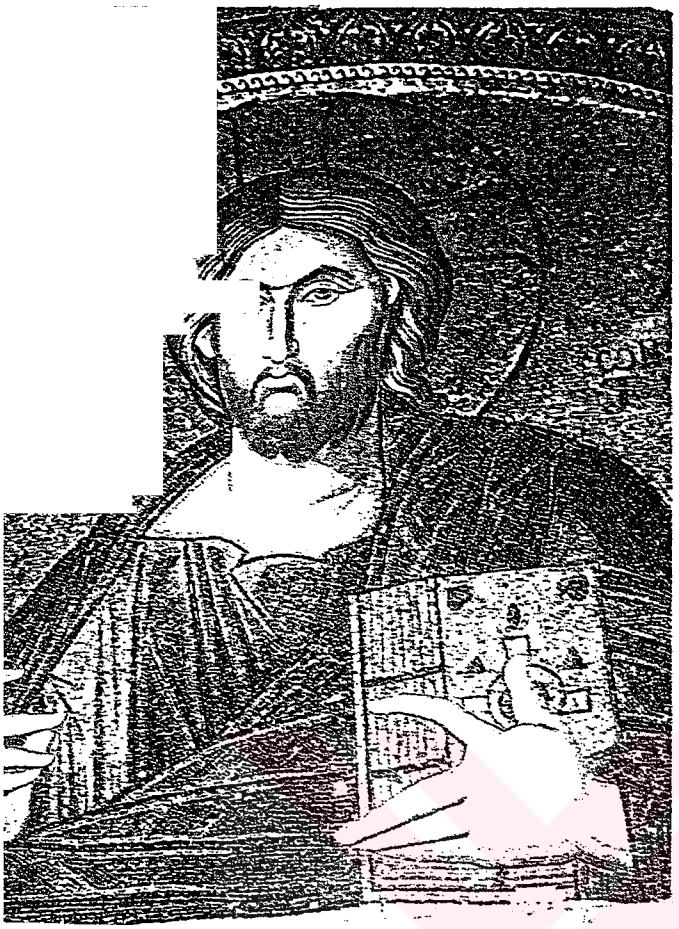
Aklın böylesine yüceltilmesinin sonucunda, elbetteki romantik deha kavramının, içinde barındırdığı, kişisel anlatımlar ve öznel biçimler, yeni bir toplumun biçimlendirilmesi ile bağdaşamazdı. Böylesi bir standartlaşma ve uzmanlaşma fedakarlık ister.

İfadecilik olarak tanımladığımız öznel tavırların, kişiden kişiye değişebilme özellikleri ile, her zaman, her yerde tek ve mükemmel olması gereken soyut ve kurucu, inşacı yapısıyla bağdaşamazdı. Fakat, modernizmin tek işlevi ister kapitalist, isterse komünist ideolojiler çerçevesinde olsun, bir tek, yeni ve mükemmel toplum kurmak ütopyası değildir. Bir yandan da bu toplum için uzman bireyi yetiştirmektir. Romantizm bir yandan rönesans ile başlayan, insan olma ülküsünün vardığı sonuçken, bir yandan da Fransız devriminin insanlık kültürüne getirdiği, insan hakları ilkelerinin ve özgürlük, eşitlik ve kardeşlik sloganının gereksindiği bireyin yaptığı sanattır da. Romantizmin öngördüğü, David gibi neo-klasik, Gericault gibi romantik sanatçıların yapıtlarında işlediği ütopya iken, kısa zamanda bu ütopyaya ulaşılamıyacağının ve bu duygunun verdiği karamsarlığa dönüştü. Kişi olma

ülküsü, sistemin istediği uzmanlaşma ile ideal vatandaş oldu. Hayal kırıklıkları, karamsarlık ve toplumun istediği görevler, kilise ya da devlet gibi hamilerini kaybeden sanatçı için içe dönüşe, içselleşmeye sebep oldu. Ya da romantizm, doğalcılık ve gerçekçilik gibi tepkisel ve eleştirel sanat anlayışlarına dönüştü. İster sınıfsal olarak, isterse öznel olarak romantik sanatçı, toplumun kendisinden beklediği görevlerin veya ilgisizliğin sonucu, kaçışı kendine yakın buldu. Bu kaçışın boyutları Lord Byron'ın hazcılığından, Gericault'un akıl hastanesine düşmesinden, bohemlerin kenar mahallelere yerleşmelerinden, Courbet'nin komüncülüğüne, dekadanların kendi kendilerini yok edişlerine ve Caspar Freidrich'in içe bakan gözüne kadar ulaştı. Bu genel ve toplumsal olarak yaşanan yabancılaşmanın, sanatçı da karşılığını ve tepkisini bulduğu, bir sonuçlar toplamı idi. Sembolizmin içe kapanışı, sanatçının iç dünyasını, her şeyden üstün görmesi de bu gelişimlerin bir sonucu olarak kabul edilebilir.

Yüzyılın başlangıcında da, yapıcı ülkülere adanmış sanatçılar bulunsa da, yabancılaşmayı, içselliği, tepkiselliği imgelemlerinde işleyen sanatçılar ve akımları vardı.

Böylece yirminci yüzyılın ilk yarısında birbirine karşıt gözüken iki anlayış modernizmi oluşturdular: Biçimci ve karşıt biçimci olan, yapı kuran ve yapı bozan anlayışlar.



Resim 4. Kariye Camisi'nden bir mozaik

Resim 5. Fransız okulu, Wilton Diptiği; sol kanadı, 1395 ve sonrası

1. KLASİK FORMÜL

1.1. Mimesis ve Geometri

Bir alıntıyla devam edelim: Mimesis sorununu derinliğine düşünmüş olan Philostratos'un anlattığına göre, Apollonios bir defasında yolculukları sırasında öğrencisi Damis'le birlikte Hindistan'a gelir ve orada, bir sarayda, Büyük İskender zamanından kalma, Yunan üslubuyla işlenmiş bir rölyefe hayran kalır. Öğrencisi ile kralın huzuruna çıkmak için beklerken, aralarında

tam anlamıyla Sokratesvari bir konuşma geçer: "Söyle bana ey Damis resim sanatı diye bir şey var mıdır?" "Hiç kuşkusuz vardır", diye yanıtlar Damis. "Peki nedir bu sanat?" "Renklerin karıştırılmasıdır." "Peki neden karıştırılır renkler?" "Öykünme amacıyla; bir köpeğin, bir atın, bir adamın tıpkısını yapmak için." "O halde resim sanatı, öykünme, yani mimesis demektir, öyle mi?" diye yineler Apollonios. "Elbet, başka ne olabilir ki?" diye onaylar uslu öğrencisi. "Resim sanatı öykünme olmasaydı eğer, renkler ile oynanan bir çocuk oyunu olarak kalırdı." "Çok doğru" diye yanıtlar öğretmeni. "Peki ama, bulutlar geçtiğinde gökte gördüklerimiz, yani boğalar, boynuzlu antiloplar, kurtlar ve atlar nedir? Bunlar birer öykünme ürünü müdür? Tanrı, böyle vakit geçiren bir ressam mıdır?" Bunun üzerine ikisi de, bulutlardaki imgelerin tek başlarına bir anlam taşımadıkları, oluşmalarını yalnızca rastlantıya borçlu bulundukları konusunda görüş birliğine varırlar ve öykünme eğilimi doğamızda varolduğunda, ancak bizlerin onlara bir biçim ve bir anlam kazandırdığımızı saptarlar. Apollonius konunun üstüne gitmeyi sürdürür: "Peki ama bundan, öykünme sanatının iki yönlü olduğu ortaya çıkmıyor mu? Bu sanat, bir yönüyle el ve ruhun yardımıyla öykünme ürünlerinin üretilmesi, öteki yönüyle ise imgelerin yalnızca ruhun yardımıyla yaratılması oluyor, öyle mi?" Daha sonra Apollonios, izleyicinin tinsel katılımının öykünme olayında önemli bir rol oynadığını anlatır. Çünkü izleyici, bu katkısı ile tek renkli bir resmi duyumsar, bronz bir kabartmayı gerçekliğe benzer bir şey diye algılar, onu bir biçim ve bir anlatım niteliğiyle duyumsar. "Bu Hintlilerden birini beyaz tebeşirle resmetseydik bile, o yine esmer görünecekti, çünkü yassı burnu, alt çenesinin öne çıkıklığı, sert ve kıvırcık saçları, bakan herkesin gözüne ona esmer tenli birinin damgasını vuracaktı. Bu nedenle savım şöyle: Boya ya da kalemle yapılma resme bakan kişinin de bir öykünme yeteneğine sahip bulunması gerekir; bir atın ya da bir boğanın gerçekte nasıl göründüğünü bilmeyen, bunların resimlerinden hiçbir şey anlayamaz." (23)

Böylece Philostratos, resmetme eylemini ve resmi, nesnelerin ve görüntülerin, resmi yapan ve resme bakan izleyici arasındaki, bellek ortaklığı olduğunu, nesne ve görüntülere anlam verilen çift yönlü öykünme olduğunu kabul etmektedir. El ile ruh arasındaki ikili bağa da işaret eder ve izleyiciden malzemenin yapısını fark ederek, fakat ikincil bir unsur olarak kabullenilmesini ister. Öykünülen biçime odaklaşılmasını istemektedir.

Platon ise, görüntüler ve gerçeklikleri konusunda, hiç de aynı düşüncelerde değildir. Bir sedirin gerçeğini yapmak varken onun görüntüsünü resmetmek, sadece bu görünüşe bağlı kalındığı için idealardan uzaklaşmak anlamına gelecektir. Bir sediri yapan marangoz, sedirin görünüşünü kopya eden ressama oranla Platon'un "Devlet"ine daha faydalıdır. Sanata taklitçi olduğu için yasak getirmiştir, Platon. Platon ve öğrencilerine göre kavramlar, son derece belirli bir kapsamı ve içeriği bulunan, bütün zamanlar için saptanmış şeylerdir. Bir insan ya da sedir ideası, değişmez yasalarca sonrasız olarak belirlenmişti. Platon'un yadsıdığı şey, idealar evrenindeki yapaylığı yüzünden, yanılsamacı olan sanattı. Bir marangoz gibi gerçek yaratılsaydı, bundan hoşnut bir filozof olurdu. Karşı çıktığı şey ise mimesisdir. İdeaların yani sözcüklerin evreninde kalıcı olan, sürekli olan, "sedir"dir, yani, sedir sözcüğü ve ideası. Marangoz, bu ideanın gerçeğini yapar. Ressam veya heykeltraş ise, ideanın, düşüncenin görüntüsünün sadece taklitçisidir, gerçeğini yapamaz. (24)

Platon'un değindiği, nesnelerin içindeki öz, kavram ve ideadır. Bu gerçeğin içine sinmiştir ve düşünseldir. Platon gibi, Aristo'da nesnelerin içindeki özden bahsetmektedir. Aristoteles, öz ve görünüş arasında ayrımlar yapmıştır. Görünüşün içinde saklanan öz; tıpkı idealar gibi; sürekli varlığını koruyan bir dünyanın, ispatlanması ve onaylanmasıdır. (25)

1.2. Antik Bağlantı

Mısır sanatının, kavramsal göze dayalı çizimleri ve heykelleri yüzyıllarca, hiç değişime uğramadan Mısır kültürünün kalıcı ve sürekli düşünce biçiminin görüntüsü olmuşlardır. Bu bakımdan Platon'un hayranlığını ve özlemini kazanmışlardır. Kavramla bakan göz, adam ya da sedir içinde değişmeyen özü aramaktadır. Platon için bu tabiki ideadır, görsel sanatlar ile uğraşanlar içinse, geometri. Yunan ve Roma sanatlarının, ideali ve sürekliliği, yani tanrısallığı elde edebilecekleri tek yaklaşım, şüphesiz ki yalınlaştırmanın ve güzelleştirmenin, yani idealize etmenin anahtarı, geometri olmuştur.

Sabitlenmiş ve zamanı dondurulmuş, ilahi Mısır sanatının etkisinde kalan, Grek uygarlığı, bir müddet Mısır yapıtlarının benzerlerini üretmiş, ama kısa süre sonra, tabir yerinde ise onlara hayat katmıştır. Bu canlandırma, doğa gözlemine gereksinir ancak doğaya öykünme sürecinin direk sonucu değildir. Sadece, çok tanrılı dinlerinde, tanrısal güzelliği yakalamanın, Euclidyen oranlarla ve insan biçiminde elde edilebilen tanrısal güzelliğe olan inançlarından kaynaklanmaktadır.

1.3. Skolastik Geçmiş

Bütün bir skolastik dönem boyunca, M.S. 300'den M.S. 1300'lere kadar, aşağı yukarı 1000 yıl, hemen hiç değişmemiş ve sanat tarihçilerince, göreceli olarak, daha az ilgi gören ortaçağ sanatı vardır. Gotik veya Romanesk dönem olarak da bildiğimiz bu dönem, skolastik aklın egemenliğinde, doğru çizim ve perspektiv kurallarına hiç de özen gösterilmediği bir dönem olmuştur. Herbert Read'in deyişine göre, "Kollektiv sanat anlayışı"nın hakim olduğu bu yıllarda, bir sonraki dönemle bile karşılaştırdığımızda, (yani Rönesans ile karşılaştırdığımızda) karşımıza neredeyse parmakla sayabileceğimiz kadar az sanatçı ismi çıkar. Sanat eserlerinin ve sanatçıların azlığından değil, isimlerini

kullanmamalarının sonucudur. Çoğunluğu geç skolastik döneme ya da erken rönesansa ait olan bu isimler ise din adamlarıdır. "Uluslararası bir yapıya ulaşan kilise, kilise sanatını standartlaştırmaya yöneldi, bu özellikle kilisenin yukarıdan aşağıya dini konuların, nasıl ele alınacağına dair, verdiği kesin kurallar ile belirlendi". (26)

Bu dönem sanatı, halk için eğitici bir işlev görmenin sanatıdır. "İzleyicilerin, resimler üzerinde soru sormayı bıraktıkları, sanatçıların ise doğaya soru sormaktan vazgeçtikleri, anlatımcı sanat anlayışıdır. Bir örnek biçim, çizim veya resim başkaları ile karşılaştırılarak, düzeltilmemiş, böylece minimum sterotipe doğru, köy sanatının süslemelerine yönelmiştir. Bu dönemi bir çöküş olarak adlandırmak, artık modası geçmiş bir tavır olur. Kullanılan mozaiklerin zenginliği, yüzeye yapışan biçimlerin çizgisel üslubunun ardındaki renk ve doku kıvamı etkileyiciliğini sürdürmektedir. Gücünü izleyiciyle olan doğrudan ilişkisine borçludur. Çünkü izleyiciden kendisini yorumlaması gibi bir talepte bulunmamaktadır. Resmin amacı izleyiciyi etkilemek, egemenliği altına almaktır. Sanat yeniden bir kült aracına dönüşmüştür. İşlevdeki değişiklik, biçimde de bir değişikliğe yol açmıştır. Bir Bizans İkonası artık sanatsal imgelemin özgür bir eseri değildir; Platon'un düşüncesi gibi bir şeyin somutlaştırıcısıdır. Bizans kilisesinin anlatıcı resim dizileri eski olayların imgelemle canlandırılmış anlatımları diye anlaşılamaz. Bunların amacı daha çok kilisenin her yıl yinelenen bayramlarını bir uyarı gibi anımsatmaktır; buna ek olarak sözü edilen resimler, yaşamı ve çektiği acıları kilisenin ayin düzeni içerisinde sürekli yinelenen, hiç bir zaman kavramının egemenliği altında bulunmayan İsa'nın sonrasız varlığının simgeleridir." (27) (Resim 4-5) Kilise, sembol ve imgeler ile dolu anlatımcı bir yolu seçmiştir.

İlahi bir din olma düşüncesindeki hristiyanlık, sık sık fiziki çevresine uyum sağlar. Tarihin iki aşamasında sanatla olan ilişkisini kesmeyi dener. Bunlardan ilki ikonaklazma, diğeri ise, protestan reform hareketleridir. Temelinde Asya ve Anadolu kökenli olan bu din, Sami inanışlarının etkisi

altındadır. Böyle bir gelenekle önceleri tasvirden kaçınmayı dener. ikinci yüzyılda İskenderiyeli Klemente "Peygamberimiz, sizler dünyadaki ya da ahiretteki varlıkların birine benzer olmayın" dediğine göre; aldatıcı sanat yapmak bize açıkça yasaklanmıştır." diyerek görüşlerini ortaya koymuştur. Bu katı yasaklamaya karşın, başlangıç döneminde, sembolist anlayıştaki sanata göz yumuldu ve ilk yüzyıllarda güvercin, balık, gemi, çıpa, lir, balıkçı ve çoban resimleri yapıldı. Beşinci yüzyıldan başlayarak İsa, havariler ve azizlerin kahramanca direnişlerini anlatan resimlere izin verilmiştir. Baştan beri süregelen tasvircilerin suçlanması eğilimi, islamlığın doğuşu ile belirginlik kazanan Arap geleneği hiristiyanlıkta yeni bir ruh kazandı ve sekizinci yüzyılda ikon düşmanlığı olarak bilinen hareketlere yol açtı.

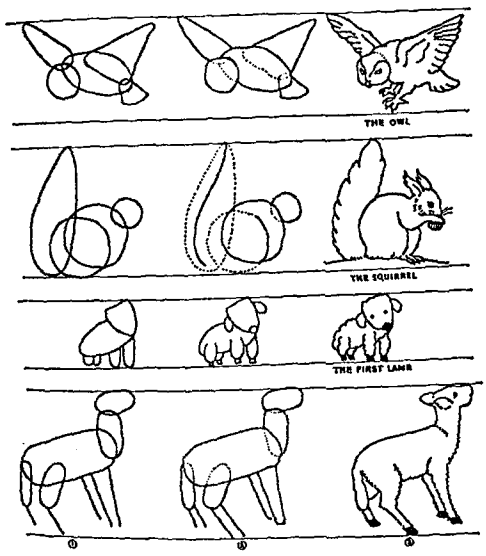
İkonoklazma hareketleri soyut teolojik bir çıkış değildir. Konstantinopolis'te, imparator Leo, kiliseye bağlı olan devletin bir memuru konumuna geçiyordu. Politik ve toplumsal amaçlı bazı sınırlandırmalar peşinde idi, ancak gerginlikler artınca engel olamıyacağını farketti ve ikonoklazma hareketinden vazgeçti. Bu hareketin, olası bir diğer sebebi de, şemalaşmış biçimlere bir tepki olmasıdır.

İkonaklastlarca idolculük inançlı insanı, yaratıcısına değil, yaratılmış şeyler düzeyine indirdiği düşünülüyordu. Şamlı Aziz Johannes liderliğinde 787 yılında toplanan İznik konsülü toplantısı sonucunda, ilk ve son kez şöyle formüle edildi. "Biz, İmparatorun, katolik kilisesinin ilahi yolunu kabul etmekteyiz... değerli ve hayat-sunucu Haç'ın resmi, bütün kutsal tasvirlerin resmi, mozaik ve öteki malzemeyle Tanrı'nın kutsal kilisesinde, kutsal kaplarda, giysilerde, duvar örtülerinde, ev ve sokaklarda asılan resimlerde yer almalıdır; Yüce Peygamberimiz ve kurtarıcımız Jesus Christos lekesiz anamız ve inançlı din büyüklerinin resimlerinin yapılıp asılmasını anlayışla karşılıyoruz. Bütün kalbimizle onaylıyor ve doğru buluyoruz. Bu figürler sanat

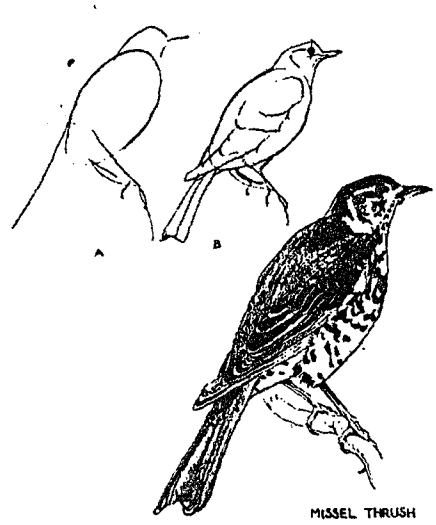
tasvirlerinde daha sık görülürse, kurtuluş sunacaklar, herkes önlerinde eğilecektir, iman edilecek şeyin yalnızca ilahi doğada bulunduğunu düşünmek doğru değildir. Bu resimler değerli ve hayat sunucu haç, incil, öteki kutsal eşyalar, eski dindar geleneğe göre verilmelidir. Tasvirlerin onurlu görüntüsü onu seyredenlere geçer, tasviri yüceltmek onun konusunu da yüceltmektir. Bu yüzden kutsal büyüklerimizin öğretilmesi işi Katolik kilisesinin geleneğidir... Bu geleneği güçlü kılmalıyız... (28)

Gombrich, Sanat ve Yanılsama adlı kitabında, şöyle demektedir: "Gerçi Yunan devrimi sanatın işlevini ve biçimini değiştirebilmişti; ama öykünmeye egemen olan mantığı hiç sarsmamıştı: Bu mantığa göre herhangi bir konunun doğaya sadık yansıması, değiştirilecek ve o konuya uyarlanabilecek bir kalıbın ya da örneğin varlığını şart kılıyordu. Eskiler bu kalıplara "kanon" adını veriyordu. Kanonlar gerçeğe sadık figürlerin oluşması için gerekli olan temel geometrik ilişkileri içeriyorlardı. Ancak antik çağda bu kanon sorunu, güzellik ve uyumlu orantılar arayışıyla öylesine bağlantılıdır ki doğayı yansıtma sorununu çözebilmek için sanatın dışında bir çıkış noktası seçmek daha doğru olacaktır." (29)

Bu çıkış noktası, bir psikoloji araştırmasıdır ve sonuç bugün, grafik olarak kabul ettiğimiz, How to Draw Birds (Kuşları Nasıl Çizeriz) adlı (Resim 6-7) çizime yeni başlayanlar için hazırlanmış, seri yayınlardır. Psikoloji doktora tezinde şöyle denmektedir "deneyimli çizimci, bir hayvana, bir çiçeğe ya da bir eve ait bir şemayı çabuk ve kendinden emin olarak kağıda dökmesini sağlayan bir biçimler dağarcığını edinmiş çizimcidir. Bu şema ona anılarındaki imgeleri betimleyebilmesi için bir iskelet niteliğiyle hizmet eder; çizimci, zamanla bu şemayı betimlemek istediği şeye uyana kadar değiştirir; yalnızca az sayıda örnek tanıyan çizimciler, başka resimleri çok iyi kopya edebilmelerine karşın, doğayı yansıtabilmekte çoğu kez başarısız kalırlar.(30)



Resim 6. Arthur B. Allen, Kuş Çizimleri "Kolay Adımlarla Grafik Sanatı" kitabından, 1940



Resim 7.R.Sheppard. "Kuşların Çizimi" kitabından, 1940.

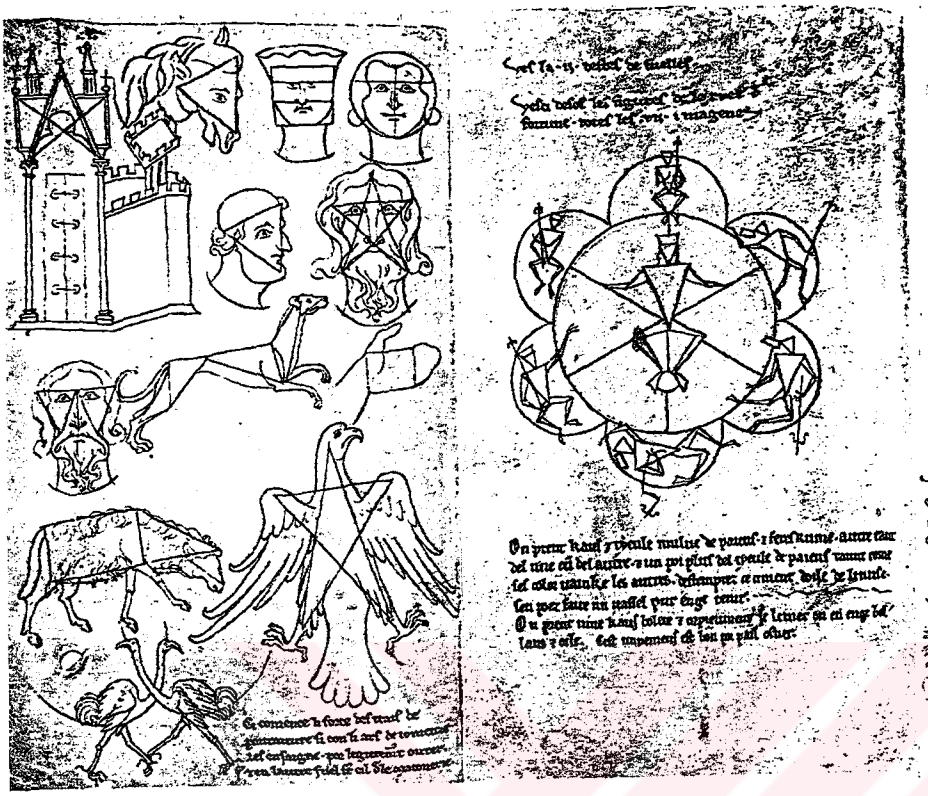
Çizimcinin kullandığı bu şemalar, birer grafik araç ya da çizimin başlangıcında kullanılan bir basamak da olsalar, genel bir sınırlandırma oluşturdukları için, çağdaş sanatçının asla bütünüyle benimsediği bir kalıp değildirler. Ya da sanatçılar böyle bir sava şiddetle karşı koyacaklardır.

Konu skolastik ortaçağ olduğu zaman, yukarıda sözünü ettiğimiz, dinin kalıplandırıcı etkisi ve geleneksel biçimleri koruma çabası şemanın sabitlenmesine ve dolayısıyla da sterotipe götürmüştür sanatçıyı. Yüzyıllardır aynı surat ifadesini takınmış İsa betimlemeleri ile karşılaşıveririz. Hiristiyan dininin katolik kilisesinin koyduğu kalıpların arasında konu kadar, konunun imgelerinin yorumlanması da vardı. Basitleştirilmiş geometrik sistemlerle ortaya çıkan çizimler yalnızca doğada karşımıza çıkan görüntüyü kolayca resmetme aracı, ya da imgelemimizden bir şeyi çizebilmemizi sağlayacak bir araç değildir. Aynı zamanda, bir nesnenin içindeki özdür de.

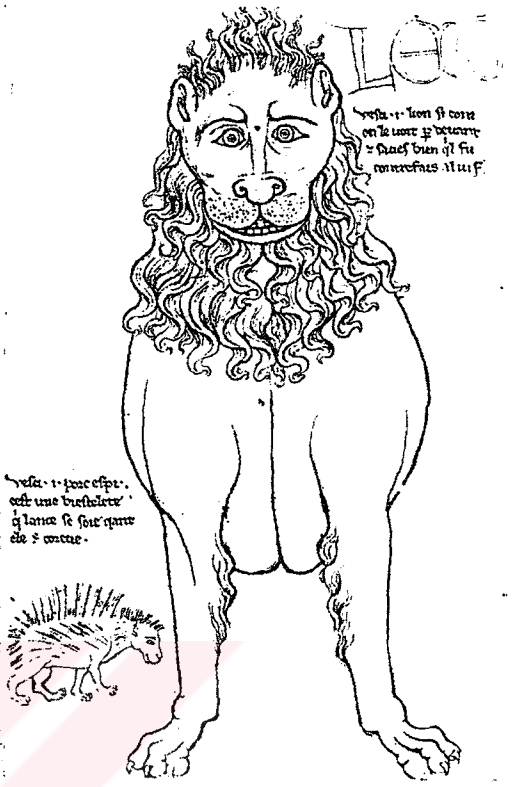
1.4. Gotik Şema

Ortaçağın ünlü Gotik mimarlarından, Villard de Honnecourt'un çizimlerini ve planlarını içeren bir ciltlik kitabında, katedrallerin yaratıcılarının çalışma yöntemleri ve düşünce tarzları hakkında geniş bilgiler bulunabilinir. Kitapta şaşırtıcı güzellik ve yetkinlikteki mimari, dinsel veya simgesel içerikli çok sayıda çizim bulunmaktadır. Ortaçağ boyunca sanat ile görünen dünya arasındaki direk ilişkilerin sayısı oldukça düşüktür. Sanatçı anlatıcı ya da öğretici nitelikte ki dinsel betimlemelerinde, klasik sanatın getirmiş olduğu kalıplarla yetiniyor, bunları ancak gerekli olduğu ölçüde yeni görevlere uyguluyordu. Ortaçağ sanatı, geleneksel resim dizilerini az çok bireysel denebilecek deyişlere dönüştüren kopyacıların sanatıydı. (31)

Villard'ın kitabında günümüz eğitici çizim kitaplarına oldukça yakın düşen örnekler bulabiliriz. Villard'ın kendisi çizim öğrenmek için olası zorluklardan geçmişti ve bu kitabı da muhtemelen çizim öğrenmek isteyen mimarlar için hazırlamıştır. Villard'ın amacı, rönesanstaki birçok örneğin en yetkinlerinden birisi olarakta Albrecht Dürer'e ait olan çizim kitaplarındaki gibi, bir insanın, bir köpeğin nasıl çizileceğini göstermekti, öğretmekti. Ortaçağın alışılagelmiş betimlemeleri arasında böyle bir şema, bir hiyeroglif ya da bir piktoraf olarak kullanılabilirdi. Talih çemberinin nasıl çizileceğini gösterdiği çizimde (Resim 8), ortaçağın somut gerçeğini görebilmekteyiz; talih çemberi, insanın yazgısının bilinmezliğini sarsıcı şekilde veren bir simgedir. Bu figürler belli kişiler değil, herkes gibi herkestir. Bundan gereken dersi çıkarmak, kendimize uygulamak bize düşen bir iştir. (32) Villard'ın bu çizimlerinin arasında biri vardır ki bu direk doğadan çizildiği özellikle belirtilmiş olan bir örnektir (Resim 9). "İyi bilin ki, bu resim yaşamdan alınmadır." Yalnızca canlı bir arslanın çizildiği yerde, Villard ne yaptığını anlatmak istemiştir.(33)



Resim 8. Villard de Honnecourt, Tasarımlar, Şans Çemberi, 1235.



Resim 9. Villard de Honnecourt, "Aslan ve Kirpi", 1235.

Sözünü ettiğimiz arslanın suratına baktığımızda, görünenin şemaya nasıl aktarıldığını seçebilmekteyiz. Deneyimli bir sanatçının neredeyse biricik bir yaşam deneyimini resmetmeye kalktığında ortaya çıkan şeydir.

Aslında bu sorun, skolastik düşünceden günümüze kadar gelen, tümeller ile tikeller, genellemeler ile özeller, evrensel olanlar ile yerel olanlar arasında ki sorundur. Bütün batı felsefesinin temel sorunlarından biri olan bu karşılaştırmaya daha önce, Platon'un sedirinden söz ettiğimizde rastlamıştık. Sedir, yatak, dağ, insan, köpek ya da arslan gibi alışılmış adlar, genel kavramları ya da tümelleri gösterir. Bunlar nesne sınıflarına ilişkindir; bu sınıfların karşısında tekil nesneler yalnızca örnek karakterindedir. Ortaçağda iki büyük okul, yani adcılar (nominalistler) ve gerçekçiler arasında ki

tartışmanın konusu, bu tümellerin örneğin Villard adlı adam, Noble adlı köpek ya Villard'ın gördüğü arslan gibi tikel şeylerden şu ya da bu ölçüde daha "gerçek" olup olmadığıydı. Gombrich'in şema ya da örnek diye adlandırdığı, bu terimler dağarcığında tümelleri karşılamaktadır. (34)

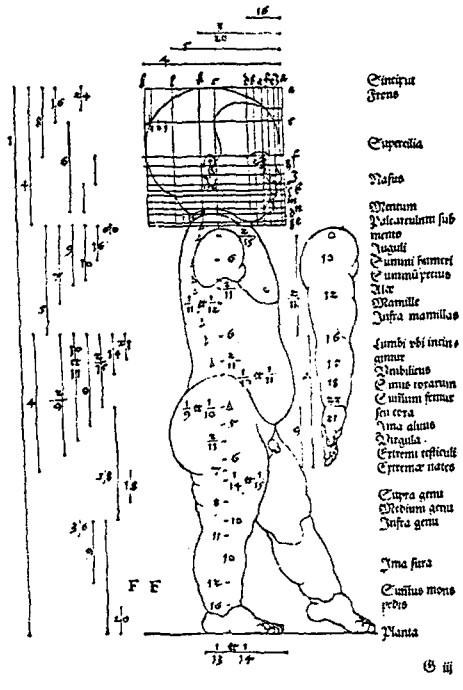
Ortaçağ sanatı, bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmakta kullandı. Çin sanatı ise, onları düşünsel içe dalış amaçlarına yöneltti fakat bu kalıp-biçimlerden hiç biri sanatçıyı, "gördüğünü resmetmeye" itmiyordu. Bu düşünce yalnızca rönesansda doğdu. Başlangıçta herşey yolunda gibiydi. Bilimsel perspektiv, sfumato (giderek erime), Venedikli sanatçıların renkleri, devinim ve ifade, sanatçının kendini çevreleyen dünyayı betimlemesinde kullandığı araçlara eklendi. Fakat her kuşak sanatçıları gerçekten gördüklerini resmetmek yerine, öğrendikleri biçimleri uygulamaya zorlayan umulmadık "direnç merkezlerinin", geleneksel alışkanlık kalelerinin hala var olduğunu anlıyordu. 19. yüzyılın başkaldırıcıları tüm bu geleneksel alışkanlıkları silip süpürmeye karar verdiler. İzlenimciler, kendi yöntemlerinin görüntü olgusunun "bilimsel kesinlik" ile tuvale geçirmeye yettiğini ilan edinceye dek bu alışkanlıklar birbir göğüslendi. (35)

Apollonios örneğinde karşımıza çıkan imgenin izleyici tarafından tanınmasını sağlayacak, izleyicinin imgenin gerçekte nasıl olduğunu bilmesi, psikolojik araştırma örneğinde ise şemalar ile edinilen kolay çizim yönteminde, şemayı da aşarak gereksiz kılan, çizerin nesne dağarcığının genişliğidir. Villard örneğinde rastgeldiğimiz ise şemaları gösterebilecek kadar yetkin bir sanatçının, bir yaşam deneyimi karşısında, şema ile gerçek arasında kalan yorumunu, böbürlenerek sunmasıdır. Her üç örnekte de karşımıza çıkan, bir bellek, dağarcık sorunudur. Rönesansla gelişen dağarcık genişletme çabaları ki doğa incelemesi olarak tanımlanır, daha zengin bir sözlük oluşturma çabasındaki, şemalaştırma ya da kalıblaştırma sürecidir.

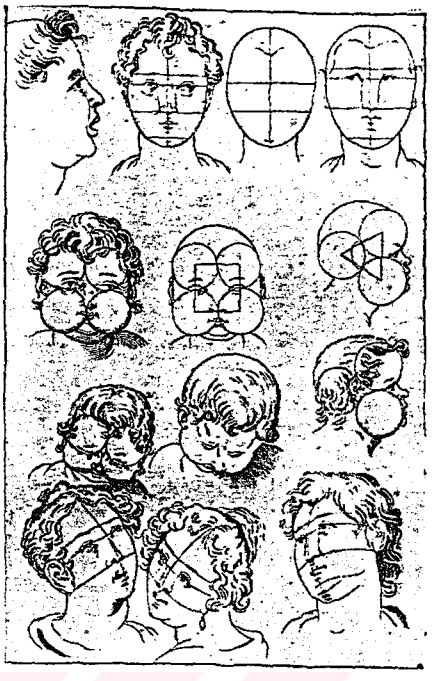
Villard'ın çizim kitabının benzerlerine, hem Rönesans hem de Barokta yıllar boyunca rastlanır (Resim 10-11) Yalnız elbette ki Rönesans yoğun bir gözlem ve formülleştirme dönemidir.

Resim sanatı, çağlar boyunca tıpkı bugün olduğu gibi, beklentilere cevap veren bir sanat olmuştur. Bugün, bu sanatın beklentilere göre değil de, kişisel çıkarımlara göre yönlendiği öne sürülebilse de söz konusu kişisel çıkarım ya da tavırların, küçük gruplaşmaların, görüş birliğine varmış taraftarların ya da gücün etrafında örgütlenmiş toplumsal veya düşünsel azınlıkların kapsamında kaldığı da pekala ileri sürülebilinir. Kaldı ki bohem kavramı veya yapıtları yüzünden acı çeken, anlaşılamayan deha kavramı daha ziyade romantik dönem ve onun uzantısındaki düşünümlerin sonucudur. Sanatçıya tanınan uç nokta ayrıcalıklar bu düşünümlerin bir uzantısıdır. Hamisini kaybetmiş bir sanatçının, romantik isyanı ile karşılaştırıldığında, T.C. de bile bir çok olanak, Anglosakson kültürlerine oranla az bile olsa, sanatçıya sunulmaktadır. Tartışılması gereken şey sanata olan anlayışsızlık değil, ne için sanatın böyle bir ayrıcalığı olduğu ve ayrıcalık ve olanaklar içinde diğer üçüncü dünya ülkelerindeki gibi paylaşma eşitsizliğidir. Konumuzun ana hatlarının içinde, kaçınılmaz olarak bu konular bulunsa da, odak noktamız değildirler.

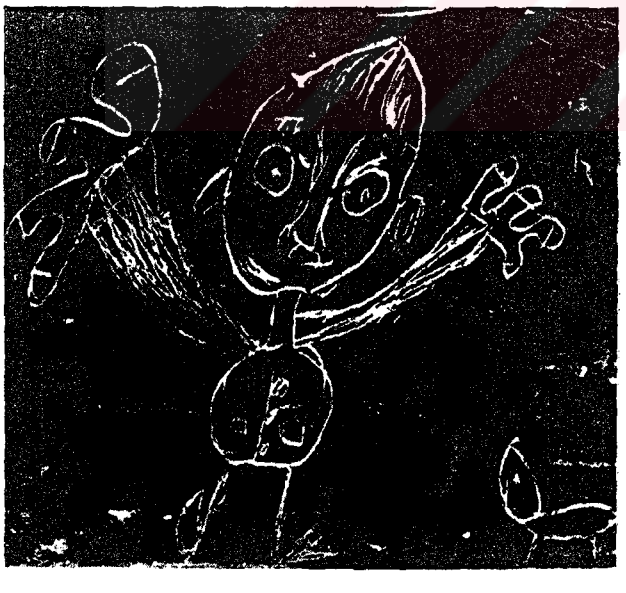
Rönesans döneminde de ortaçağ sanat felsefesinde olan değişikliğin, elbette ki günün beklentileri ile yakından ilişkisi vardı. Sanatta evrim düşüncesi, sanat tarihçilerinin diğer tarihçiler gibi, uzunca bir müddet, yönlendiricisi olmuştur. Evrimlerin nedenleri bir önceki akım ya da döneme karşı ya da tepkisel olunması olarak düşünülmüştür. Ancak temelinde olması gereken, bir "beklenti" değişimi sözkonusudur.



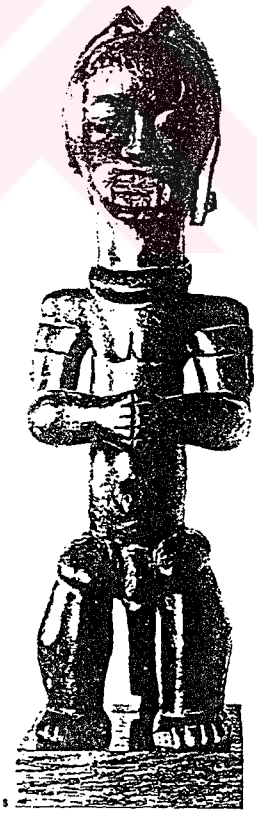
Resim 10. Albrecht Dürer, Bir Çocuğun orantıları 1532.



Resim 11. Frederik Dewitt, Putti, 1660 dolayları.



Resim 12. Altı yaşında bir çocuğun çizimi.



Resim 13. Bekçi Figürü, Gaboon'dan, Ahşap.

1.5. İlkel Sanat ve Sanatın Gelişimi

Sanatsal gelişimin, insan evrimleşmesinin paraleli olduğu görüşüne karşı bir sav olarak çocuk resimleri ile ilkel kavimlerin sanatı arasında varolan yakınlık (Resim 12-13) üzerine Gombrich şöyle demektedir. "İlkel kavimlerin beceri düzeyleri çocuklarınkini aşamadığı için daha iyi bir şeyler ortaya koyamadıkları ya da anlayışları çocuklar gibi olduğu için daha iyisini yaratma isteği duymadıkları gibi yanlış seçeneklerin doğmasına yol açmıştır. Bu sonuçlar bugün bize kolay gelenin her zaman kolay olmuş olması gerektiği yolundaki örtük varsayımdan kaynaklanmaktadır." (36) Bu düşünceler kendini gelişmiş kabul eden toplum veya kültürlerin, gelişmişliklerinin ispatı için, diğer toplum ve kültürleri kendilerine mukayese seçmelerinden kaynaklanır. Elbetteki gelişmişliğin göstergesi bazı öğeler vardır. Ancak, bir çeşit zaman ortaklığını, günümüzdeki gibi hızlı ve etkin iletişim ve alım satım etkileşimi yaşayan kültürler için, geçmişin kültürleri ile karşılaştırmamızdan çok daha farklı ilkelere bağlı olması gerekir. Kendini yetişkin kabul eden kültürler doğallıkla, kontrol ettikleri kültürleri çocuk ya da hizmetçi olarak göreceklerdir. Bu gücün kaçınılmaz tek taraflı egemenliği ve egoizmidir. Her toplum ve kültür kendi zamanının ve mekanının koşullarına göre düşünülmeli ve zorda olsa, özellikle o devrin gereksinim ve beklentilerine göre algılanmalıdır. Bu açıdan baktığımızda ilkel ya da primitiv dediğimiz toplumlar da, kendi ortam ve çevrelerinde bir kültürdürler, bir başkasından daha iyi-kötü veya gelişmiş olmaları bizim kendi bakış açımızın beklentilerinden kaynaklanmaktadır.

Sanatın gelişmişliğini de tarihsel olarak, belirgin zincirleme etki ve tepkinin sonucu, yukarıya doğru bir hareket gösteren bir ok olarak düşünmek de benzeri bir hata ile sonuçlanacaktır. Bu düşünce aslında gelişmiş ülkelerin, sanatlarının da paralelinde gelişmesi gereken bir üst yapı kurumu olduğu benzetmesine dayanır. Sanatın elbette ki içinde üretildiği toplumun, ya önünden ya da beraberinde değişmesi beklenir. Sanatta çağlar boyunca olan değişim, insanın algı kapasitesinde ki değişimin ya da gelişimin bir

sonucu da değildir. Günümüzdeki hızlı akışlı, çoklu bombardımanın sonucunda düşünce hızımızda da değişiklikler olmuştur, ancak ne yazık ki, bu daha fazla düşünüldüğü anlamına gelmemektedir. Eğer ki, insanlık ilkel toplumların çağında, çocukluğunu yaşamış ise, umud ederim, bu çağ yaşlılığı ya da bunaklığı anlamına gelmiyordur.

Gombrich'e dönersek eğer, şöyle demektedir; "günümüzde insanların tarihsel dönemde biyolojik olarak gözle görülür ölçüde değiştiklerine inanan tarihçilerin sayısı azdır (insanbilimciler ise daha da azdır.) Fakat kalıtımdaki hafiften sapmaları olanaksız saymayanlar bile insanoğlunun son 3000 yılda, yani yaklaşık 100 kuşak boyunca, sanatı ve üslubu ölçüsünde değiştiği düşüncesini asla kabul etmeyeceklerdir." (37)

Sanatı akımlara göre değerlendirmek, akımlar arası ortaklıkların olmadığı anlamına gelmemektedir. Ancak, akımlar arası hep aynı kalmış bir ortak noktanın varlığına göre düşünmekte sanatı hiç değişmemiş ya da hiç değişmeyecek bir olgu olarak düşünmek anlamına gelecektir. Aynı şekilde düşünce ortaklığı aramak, hiç düşünce değişikliği de olmadığı anlamına gelmektedir. Düşüncenin ya da sanatın böylesi durağanlığa mahkum edilmesi, kültürlerin devingenliğine karşı konulan bir kettir. Bu düşünce her zaman, her devir de, her kültür de "bir" olması gereken bir tözü aramak, hatta empoze etmektir. Varlıkların içinde yattığına inanılan "özde", bu düşüncenin paraleli ve dayanağıdır.

Beklentilere geri döndüğümüzde, elbetteki içinde yaşanılan zaman, mekan ile doğrudan bağlantılıdır. "Zamanın atmosferinde", modada veya beğenide gerçekleşen değişikliklerin, çoğu kez toplumsal değişimlere atıfta bulunduklarından veya böyle bağlamların incelenmesinden belli koşullar altında çok yararlı olacağından da kuşku duymuyorum. Bu toplumsallık ne olursa olsun, ne gibi beklentiler sonucu ya da onlara karşılık olsun, adına

"çağın ruhu", "halkın ruhu", ister "kan" diyelim bireyüstü bir ruhtan kaynaklandığına dair ve nedense akla da yakın gelen bir açıklama bizi hep kışkırtacaktır. (38)

1.6. Klasik Formül ve Pencere

Bu insanüstü ruhlardan biri şüphesiz ki Leornado'dur. Dehalığı ve bireyüstülüğü hakkında en fazla söz edilen sanatçıdır, yalnız burada belirtmek isterim ki, romantik dönemin içe dalışı ve sanatçının hamisiz kalışı sonucu, neredeyse bir sanatçının başka sanatçılara içsel dünya zenginliği ve aktarmasındaki becerisi anlamına gelen, sanat tarihindeki kahraman miti ile, sanatsal yaşamı yüzünden bütünleşen, romantik ana başlığı altında kabul edeceğimiz deha ve üstün insan kavramı ile Leonardo'yu bütünleştirmemiz, sanatçıları kendi dönemlerinin değerlerine göre düşünme çabamızın tersi bir eğilim olacaktır. Rönesans döneminde sanatçı, bir yandan kendisine verilen siparişleri uygularken, bir yandan da çağına göre becerileri ile donanmış bir araştırmacıdır da.

Uygulamadaki yetkinlik adına beceri, bu dönemde de önemlidir. Ancak, teknik kullanımdan, becerinin ayrılması, sanatçının kendini, içdünyasını anlatması anlamındaki, erken örneklerini Maniyerizm'de ve Barok'ta görebildiğimiz, esasında romantik bir kavramdır.

Leonardo'nun çalışmaları ve çabaları doğanın gizli kalmış kurallarını bulmaya yönlenmiştir. İtalyan Rönesans'ı, yalnızca bir hümanistik değil, aynı zamanda bir insan olgusudur. Bu "dünyanın ve insanın keşfi" denen şeyin en önemli öğesidir. (39) Dünya kelimesi, Rönesans için doğaya eş anlamlıdır. Tanrının varlığının ve onun kurduğu düzenin kendisidir. Bu düşünce ve daha inandırıcı betimlemelere duyulan gereksinme Rönesans sanatçısını, ortaçağ biçimlerinin dışında, doğada gördüğümüz biçimleri, yansıtmaya itti. Rönesans

döneminde antikçağın inandırıcı betimleme ideallerine geri dönülmesi, aslında sorunun yapısında kaçınılmaz bir değişime yol açmamıştır. İster insanlar, isterse aslanlar olsun, değişmez evrensel özlerin (tümellerin) yansıtılması konusundaki ölçütlerin sayısını arttırmıştır. imgelerin betimlenmesi bakımından ileri sürülen bu yeni beklentiler sanatın tarihinde önemlidirler: Tıpkı antikçağda olduğu gibi, resmin içeriğinin izleyiciye, sanki izleyicinin kendisi betimlenen olayın bir görgü tanığıymışcasına sunulmasını öngörmüştür. (40)

Ortaçağda sanat, yazınsal temelli metinlerin resmedilmesi şeklinde geliştiğinden, anlatımcılığı aristocu mantıktaki şemaların üzerine, metinlerin uydurulması yani klasik kalıpların dini amaçlı anlatımlarla birleştirilmesi şeklinde gelişmiştir. Hristiyanlık ortaçağ yıllarında antikçağın pagan tanrılarını devşirmiş, bu yüzden mitolojik anlatımlara hep yakın kalmıştır. Mitografi kitapları ise, odak noktasını Akdeniz geleneğine oldukça uzak olan bir bölgede, İrlanda, İngiltere ve Fransa'da Pagan kökeni ile bilinen, Kuzey Avrupa ülkelerinde bulunmuştur. (41)

Doğu minyatür sanatından da gelen etkiyi hesaba kattığımızda, ortaçağ boyunca klasik temalarla, klasik biçimlerin birbirinden ayrıldığını görmekteyiz. Bu yalnızca bir betimleme geleneğine gereksinim duyulmamasından değil aynı zamanda bir betimleme geleneğine karşı olunmasından kaynaklanır. Ortaçağın ortalarında, hummalı bir özümseme sürecinde, nerede bir klasik imge -yani klasik bir temanın klasik bir biçimle birleşmesi- kopya edilmişse, ortaçağ uygarlığı en üst noktasına erişir erişmez bu imge saf dışı bırakılmış, İtalyan Quattrocento'suna kadar da eski klasik biçime döndürülmemiştir. Sıfır noktası olarak adlandırabileceğimiz bu dönemden sonra, klasik temaları klasik biçimler ile birleştirmek Rönesans'ın ayrıcalığı olmuştur.

Ortaçağ kafası için klasik antikite, tarihsel bir olgu olarak kavranabilmesi açısından, hem çok uzaktaydı, hem de varlığını çok güçlü bir biçimde duyurmaktaydı. Bir taraftan Cicereo ve Donatus'u kendi ataları olarak görmesi, matematikçilerin kendi kökenlerini Euclid'e kadar uzatma çabaları ve Alman İmparator'unun da doğrudan Augustus ve Sezar'ın varisi olarak görülmesine kadar geleneğin sürekliliği hissedilirken, öte yandan pagan bir uygarlık ile Hristiyan uygarlığı arasında kapatılması olanaksız uçurumun varlığı da hissedilmekteydi. Bu iki eğilim, bir tarihsel uzaklık hissi verecek şekilde dengelenememişti henüz. Birçoklarına göre klasik dünya, çağdaş pagan Doğu gibi, uzak bir peri masalıydı. Öyle ki, Villard de Honecourt bir Roma mezarını "la sepouture d'un sarrazin" diye adlandırmakta, Büyük İskender ve Virgil ise Doğulu büyücüler gibi düşünmekteydiler. Bazıları için ise klasik dünya, çok değer verilen bilginin ve köklü, saygın kurumların en önemli kaynağıydı. Ama, hiçbir Ortaçağ insanı, hala geçmişe ait olan ve çağdaş dünyadan tarihsel olarak ayrılmış olan antik uygarlığı, kendi içinde bütün bir olgu olarak göremez: O, yaşayan bir harikalar dünyası ya da bir bilgi madeni olarak değil de, incelenmesi gereken ve eğer olanaklıysa tekrar kendisi ile bütünleşilen bir kültür evreni olarak algılanamamaktaydı. Skolastik düşünürler Aristoteles'in düşüncelerini kullanabilirler ve onları kendi sistemleri ile birleştirebilirlerdi; ortaçağ şairleri klasik yazarlardan alıntı yapabilirlerdi; ama hiçbir ortaçağ kafası klasik filolojiyi düşünemezdi, sanatçılar, daha önce de gördüğümüz gibi, klasik heykel ve rölyeflerin motiflerini alıp kendi işlerinde kullanabilirlerdi; ama hiçbir ortaçağ kafası klasik arkeolojiyi düşünmezdi. Ortaçağ'da göz ile nesne arasına değişmez bir uzaklık konulmasına dayanan ve böylece de sanatçıya görülebilir şeylerin kapsamlı ve tutarlı imgelerini kurabilme olanağını veren modern perspektif sistemini oluşturmak nasıl ki olanaksız idiyse, şimdiki zaman ile geçmiş arasına, bilim adamlarına geçmiş dönemlerin kapsamlı ve tutarlı kavramlarını oluşturmasına dayanan modern tarih anlayışını geliştirmek de öyle olanaksızdı. (42)

Böyle bir tarih anlayışı, Hegel ile başladı ve bilim adamlarına geçmişin incelenmesi ve yorumlanması olanağını sağladı. Ama, çoğunlukla kendi anlayışlarına göre. Geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki bağlantı, "büyük arcadian düşü" olarak tekrar ve tekrar karşımıza çıkmaya devam edecektir.

Rönesans ise, böylesi sembolik anlatımlar döneminde adını sembolik olarak almaktadır: Yeniden Doğuş, neyin yeniden doğuşu; klasik antikitenin yeniden doğuşu. İlk İtalyan yazarları Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti ve Giogio Vasari, klasik sanatın Hristiyan çağının başlangıcında yıkıldığı ve Renaissance biçiminin temeli olarak hizmet gördüğü zamana kadar da canlanmadığı düşüncesindeydiler. (43) Yanlış düşünüyorlardı, ortaçağ boyunca gelenekten kopuş olmamıştı. Doğru oldukları yan ise antikiteye olan tavır değişikliği idi.

"Tıpkı antik çağda olduğu gibi, resmin içeriğinin izleyiciye, sanki izleyicinin kendisi betimlenen olayın bir görgü tanığıymışcasına sunulması", Alberti'nin, doğrudan yaptığı mantıksal çıkarım ile, resmin çerçevesini izleyicinin resmin dünyasına baktığı bir pencereye dönüştürmüştür. Sanatçı bu dünyayı iyice betimliyebilmek için, ortaçağ örneği şematik biçimin değişik açılardan nasıl göründüğünü bilmesi gerekir, tasarı Geometrinin, bizim perspektif diye adlandırdığımız dalını bilmelidir. Böyle bir durumda Uccello'nun av resminde (Resim 14), daha inandırıcı olması için yaptığı gibi, olasılık ahşap bir modele bakılarak, değişik açılardan çizilmiş 'örnek' köpeği seçebilmekteyiz." (44) Ucello'da örnek kendini açık şekilde hissettirmektedir. Sanatçının küçük geometrik tahtaları kısaltımlar için kullandığını rahatlıkla farkedebiliyoruz.

Rönesans sanatçısı, böyle dolaylı yolları yeterli bulmuyordu. Bu nedenle, türlere örnek olacaklara, yani tümellere ait daha çok bilgiye; olası tüm nesnelere, yapılarına ve uzaydaki konumlarına ait bilgiye ve bunları tasarlıyabileceği yöntemlere ihtiyacı vardı, yani bellek genişliği ve çözümleyici yeni şemalara.

Resim 14. Paulo Ucello, Av, detay, 1460.

Resim 15. Leonardo Da Vinci: Ağacın büyümesinin bir diyagramla betinlenmesi, 1500.

Sanat ve bilgi arasındaki bu yeni bağlantının en görkemli örneğini Leonardo da Vinci'de buluyoruz. Leonardo'nun organik biçiminin gizini çözmeye yönelik, yılmak bilmez arayışı ile Villard'ın geometrik çizimleri ve arma niteliğindeki arslanı arasında uçurumlar kadar ayrım vardı; her ikisinin ortak yönleri ise, genele, "tümel"e yönelik oluşlarıdır. Görünüşe bakılırsa Leonardo, o zamanlar gecerli olan ağaç çizme yönteminden memnun değildi. (Resim 15) Daha iyi yöntemi şöyle tanımlamıştır: "Unutma ki, her dal çıkma noktasında, ağaç gövdesi bununla orantılı olarak kalınlığını yitirir; böylece ağacın tepesi boyunca bir çember çizildiğinde, bu çemberle kesişen tüm dalların kalınlıklarının toplamı ana gövdenin kalınlığını vermelidir." Leonardo'nun burada genel bir gerçekliğe sahip bir biyometrik yasa bulmuş olup olmadığnı bilmiyorum; kanımca buradaki bağlamlar, gerçekte biraz daha karmaşık niteliktedir. Ancak ağaçların çizimine ilişkin bir klavuz olarak Leonardo'nun gözlemi, paha biçilmez değerdedir. Leonardo, görünüşte ağaçların büyümesine ilişkin bir yasayı öğreterek, sanatçıya bir ağacı tasarımlamasına yardımcı olacak bir formül vermiş, dolayısıyla da ona, bir yaratıcı olmanın, doğanın gizlerini bilen ve -tıpkı kendisinin gerçekten uçan bir kuş yaratmak isteği gibi- ağaçları "yaratabilen" bir "efendi" ve "Tanrı" olmanın mutluluk verici duygusunu aşılamıştır. Rönesans sanatçılarının yapısal sorunlara duydukları ve her yerde karşımıza çıkan ilginin temelinde her şeyin şemasını öğrenme gibi pratik bir zorunluluk (strüktür) yatmaktadır. Çünkü, bir anlamda yapı kavramının kendisi, yani nesnenin özünü içten dışarıya doğru belirleyip oluşturan bir iskelet tasarımı, sürekli değişim içinde bulunan dünyadaki sonsuz çeşitliliği kavramak için şemalara duyduğumuz gereksinimi yansıtmaktadır. (45)

Platon'un ortaya koyduğu, tümellere dair düşünülür dünyanın yerine Rönesans'da doğrudan baktığımız dünyanın özel varlıkları konu olmaktadır, en azından bir çizim becerisini geliştirmek ve formülleştirmek adına. Platon'un etkisi kendini hala göstermektedir. Ressamın yaşamda karşılaştığı tek tek ağaçlar, atlar ve insanlar, yalnızca bu sonrasız biçimlerin yetkin

olmayan kopyalarıdır. Bu biçimlerin eksiklikleri, maddenin gerçekliğini yansıtamamaları, dolayısıyla düşüncenin, ideanın gerçekleşmesini engellemeleridir. Platon'un, sanatın her türlü değerini yadsımasının nedeni de zaten budur. Çünkü, yetkinlikten uzak kopyalara öykünmek değer taşımayan bir şeydir. Yeni Platonculuk ise, bu düşünceden yola çıkarak sanata saygın bir konum kazandırmaya çalışır. Bu da sanatın oluşturacağı akademiler eli ile olasıdır.

1.7. Akademiler

Sanatçı doğayı, doğanın kendi yasaları doğrultusunda yeniden yaratmalıdır. Villard'ın kavramsal sanatı, felsefi bir hava kazanmıştır. Akademiler, isminden de anlaşılacağı gibi, bu felsefi havanın yatağıdır. Önceleri, usta çırak şeklinde, eğitim ve belli oranlarda piyasa gereksinmelerini karşılayan çok yönlü sanat imalathaneleri, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Carraci'nin yöneticiliğinde kurulmuş akademiler olmuş, katı bir disiplin, doğa gözlemi adı altında yarım yüzyıl önce Rönesans'ın ustaları tarafından formülarize edilmiş kuralların tekrarına dönüşmüştür.

Bu akademiler, akademizm Fransız ihtilali ile birlikte, görev alan David ve İngres'e kadar devam edecek olan şemaları taklit etme sürecinin başlangıcıdır ve günümüzde hala kalıntılarını yaşatmaktadır. Belki de bunun sebebi, çok sesli olabilmenin gerçekliğinde yatmaktadır. Ya da değerlerin asla değişmez olduğuna olan sarsılmaz inançta.

Akademilere göre, sanatçının normal ölümlülerden farklı olarak, yalnızca özel nesnelerin eksik ve geçici dünyasını değil, fakat bunun ötesinde, sonrasız biçimleri, yani idealları algılamak gibi tanrısal bir yeteneğe sahip bulunması, zaten onun asıl özelliği idi. Sanatçı bu yeteneği uygularken, uyumlu ve yalın geometrik ilişkilerden temellenen güzellik yasalarına ilişkin

bilgilerini ve gerçekliği daha önce idealize etmiş, başka değişle Platon'un öğretisine yaklaşmış klasik sanat eserleri üzerinde yaptığı çalışmaların desteğine dayanmaktaydı. (46)

Burada sanat derslerinin verilme biçiminin, antikitenin yeniden doğuşunun, erken ve yüksek rönesans ustalarının formülleştirdiği doğa parçaları üzerinden ve klasik dönem olarak adlandırdığımız antikiteden kalan heykel ve binaların resmedilmesi olduğunu görmekteyiz. Antikitenin yeniden doğuşu klasik formüllerin güçlendirilerek yeniden doğuşu anlamına gelmektedir. Panofsky, ikonografi ve ikonoloji adlı kitabını şu sözleri ile bağlamaktadır; "öte yandan açıktır ki bu birleştirme (insan ve doğanın tekrar klasik formül ve rönesans buluşları arasında zengin betimlemelerle anlatımı) klasik geçmişe basit bir dönüş olamaz. Aradan geçen süre, insan düşüncesini değiştirmiştir ve artık bu insanlar tekrar pagan olamazlar; beğenilerini ve üretgenlik eğilimlerini değiştirmiştir ve artık bu insanların sanatı Grek ve Roma sanatının salt yinelemesi olamaz. Bu insanlar, biçimsel ve ikonografik açıdan -her ikisiyle de ilişkili olması ve onlara çok şey borçlu olmasına karşın- hem Ortaçağ sanatından, hem de klasik sanattan farklı olan, yeni bir anlatım biçimi için çabalamak zorundaydılar." (47)

Sanatın, bütünüyle bir kavramlar dilini temel aldığından kimsenin kuşkusu yoktu. Modele göre çizmeden önce, bir adamın nasıl çizileceği öğreniliyordu. Sanatçının, gerçek bir motif üzerinde çalışmadan önce alıştırmalar ve kopyalar yapması zorunluydu. Yıllar boyu antik heykellerden çizimler yapıldı. Alman ressam Joachim von Sandart tarafından bu alıştırmaların amacı şöyle özetlenmişti: "Aklımız, iyi oluşturulmuş kavramları harekete geçirdiğinde ve uzun yıllar boyunca çizimde deneyim kazanmış el, bunları kağıda döktüğünde, hem ustanın, hem de sanatının yetkinliğini kendiliğinden algılatır." Yaşlı Michelangelo'nun, çalışmalarda geri kalan bir çırağı heveslendirmek için bir parça kağıdın üzerine "çiz, Antonio, çiz ve zaman yitirme" diye yazdığı anlatılıyor. (48)

Sürekli çizme ile el becerisi kazanma, antiklerden çalışarak şemaları ve formülleri ezberlemek yöntemi, üçyüzyıl bütün batı ve kuzey Avrupa'nın sanattaki ortak kaderi oldu.

Böylesine çalışma temposu ile beceri tek düze bir ustalığa varırken, sanatçıların yapıtlarından ve antik kopyalardan yapılan çalışmalar ile çok usta ve ergin örneklerine rastladığımız Barok sanat ve Geç Rönesans, şemaların ve formüllerin tekrar edinilmesine dönüştü. Sanatçının doğrudan doğruya doğadan yapacağı çalışmalar, yerini kalıbın tekrar edilmesine bıraktı. Sanatı, bilgi kaynağı doğa gözlemi olarak yorumlayan ve doğayı en başarılı sanat eğitimcisi olarak gören düşünce tüm taklitci ve tasvirci bilinen sanat akım ve dönemleri için geçerli değildir. Sanatçının kişisel birikimleri, ki bu dönemlerde küçük yaşta başlanan akademik eğitim olmaktadır ve sanatçının dağarcığını oluşturan biçim zenginliği yaptığı kopya çalışmalarına ve ezberlediği kalıplara indirgenmiştir. Bu dönem yanılsamacı sanatın eğiticisi yine sanattır. Sanat doğadan değil, sanattan edinilmektedir.

1.8. Reform Hareketi

İtalya'nın sanatın merkezi olması konumu 16. yüzyılda Protestan reformculuğu ile başlayan, ayrılıkçı akımlara karşın bir yüzyıl daha devam etmiştir. Protestan reform hareketi Katolik kilisesinin, betimleyici resim sanatını eğitici ve güç gösterici bir araç olarak kullanmasını farkederek, kilisenin gösterişçiliğine karşı çıkmışlar, kiliseyi yalın ve sade ibadet kurumu haline getirmek istemişlerdir. Elbette ki sebepler politik ve ekonomiktir. Bir yandan Roma'ya politik bağlılığa son vermek isterken, ulusal duyguları kullanmışlar ve Papa'ya olan bağımlılığa son vermeye çalışırken, Roma'ya vergi vermeyi reddetmişler, krallık monarşisi sistemini kilisenin kral üzerindeki egemenliğini kaldırmak yolu ile elde etmişlerdir. Tabi ki krallar kilisenin yerine kendileri dini ayrıcalıklar almışlar, kraliyet soyu Mısır'daki gibi tanrısal nitelik kazanmıştır.

Ortaçağ kurum ve işlevlerine Copernicus ve Galileo'nun ardından, Vesalius ve Bacon gibi düşünürler yolu ile Donne'nin onaltıncı yüzyılda yazdığı gibi, "yeni felsefe bunların hepsine şüphe ile bakmaktadır."

Papalığın merkezi Roma, reform hareketlerine karşı, kaybettiği ekonomik ve politik gücünü ayakta tutabilmek amacıyla, güzel sanatlara ve özellikle de resme yüklendi. Kiliselerin halk için, hala etkileyici, daha da önemlisi halkın kaçmadan gelebileceği mekanlar olması gerekiyordu.

Raphello ve Michelangelo gibi sanatçıların yapıtlarının bulunduğu Roma, Katolik Avrupa'dan yıllardır olduğu gibi sanatçıların akınına uğruyordu. 17. yüzyılda Rubens, Poussin, Lorrain gibi sanatçıları verebileceğimiz örnekler arasındadır. Bu sanatçılar vasıtasıyla "klasik formül"ün avrupaya nasıl saçıldığını görebilmekteyiz. Sonraları sanatın merkezi ekonomik gücü izleyerek, Hollanda ve Fransa'ya bu sanatçılar yolu ile yayılmıştır.

1.9. Sanat, Doğa ve Kültür

Klasik formül, elbetteki bir tek şemalar ile yalınlaştırılmış biçimi geometrik yapılara göre görmenin ve çizmenin üzerinde olgunlaşmıştır. Bu sadece çizim için bulunmuş, kolay ve öğretici bir rol oynamakla kalmamış, aynı zamanda resmin bütününü oluşturan kompozisyonun, renk, doku ve çizgi gibi resimsel elemanların da nasıl inandırıcı bir pencere içinde yan yana konulması gerektiğini de içermektedir.

Erken Rönesans için, çizgisel perspektiv pencere yanılsamasının en inandırıcı unsuru olarak işlevini görmektedir. Bu işlev, tanrı, oğul ve kutsal ruh arasındaki üçgenin, görüntünün altında yatan geometrinin bir öz olarak saklı kalabilmesiyle ve görüntü "doğallaştırıldığı" halde devam edebilmesiyle sağlanmıştır. Saklı kenar çizgileri boyunca teolojik hiyerarşiye uygun olarak

dizilen sembol ve imgelerin izleyicinin gözünü yormadan, ard-arda odak noktasındaki ana fikrin kolaylıkla algılanmasını sağlıyacak şekilde dizilebilmektedir. Hem de, tüm görüntüleri ardındaki kutsallık hala orada ve özde saklı olabildiği halde.

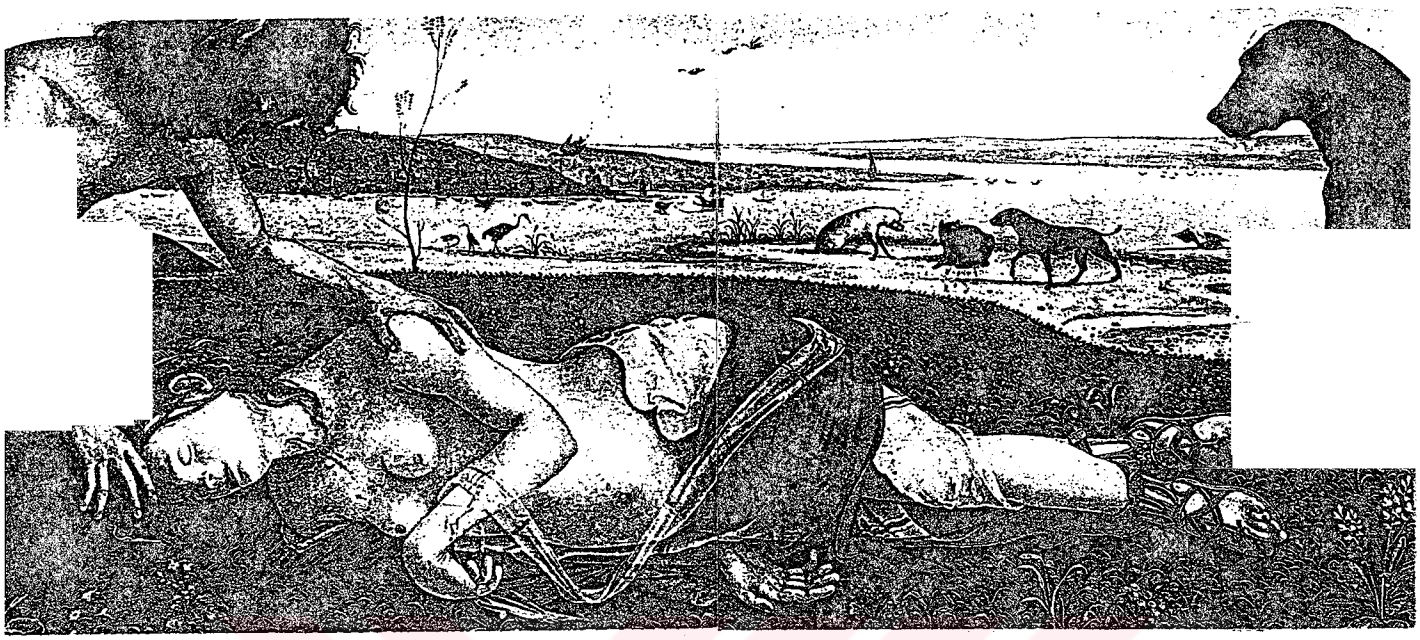
Annibelle Carraci, 17. yüzyılda akademik geleneğin kurucularından bir olarak kabul edilmektedir. İtalya'nın Bologne'sinde akrabaları ile kurduğu akademide Reni ve Guercino gibi birçok sanatçı yetiştirilmiştir. Carraci akademik çalışmalarında yaptığı rönesansın doruk noktasındaki ustaların bulgularını alarak bir arada kullanmaktır. Raphello'nun biçimleri, Michelangelo'nun çizimleri, Leonardo'nun ışık-gölgesi (chiaroscuru) ve giderek erimesi (sfumato), Giorgione'nin renkleri ve Titian'ın renk ve fırça sürüşü derlenerek klasik formülün buluşları olarak akademilerde öğretilmiş, tek tek sanatçıları etkilemiş, Barok ve Rokoko dönemleri boyunca çözümleyici formüller olarak bir arada kullanılmışlardır.

Çizim kitapları birer sözlük işlevini yüklenirken, istisnalarıda olsa, klasik formül kullanılmaya ve aralarından seçerek amaca ve beklentilere göre yorumlanmıştır. Doğa ile insan kültürü arasında ilişki 19. yüzyılın ortalarına kadar, kültürün egemenliği olarak süregelmiş ve sanat sanattan öğrenilmiş ve dönemin beklentilerine göre uygulanmıştır.

Ne sanatın, ne de doğanın sahibi olmaması gerekir! Ama kültür kendisini bir egemenlik alanı olarak göstermek ister. Bu yüzden doğaya hakim olmak, aslında egemen olmanın dilidir. Bu dil kendi kendine çözülmez, kendini örnekler ile anlatmaya çalışır. Bak der, boyuna ve sabırsızca bak der. Ne kendisi vardır, ne de saygısı. Kültür kendisi güç değildir, sadece gücün gölgesinde yürür, çünkü gölgeler rüzgarda uçmazlar. Uçanlar bizlerizdir, ister seyreden olalım, isterse herkesin diline dolaştırdığı, o tümce gibi ben bu işlerden anlamam ki! olalım.

Tüm formülleştirme çabaları, şu düzenlemede herkese ve her yere ait olabilmek genellemesine dayanmaktadır. Buna karşı bir bireysel çıkış olanağı yoktur. Böyle bir çıkış kimseye nefes aldırmaz. Organik olan şeyler nefesleri ile yaşarlar. Yaşayan her şey ölümlüdür, yani tanrısal değildir. Satirik, şeytani olanların başına bir sansür kurumu gibi inebilmekteyken, kimse şeytanlığı sevmek zorunda değildir. Ancak, aynı ya da benzeri beklentilerde olanlar, satirik olana en azından kendi adlarına, kendilerini ortaya koymadan ilgi duyarlar. Kültürler evrenseldir, düşünceler de öyle, ne kadar bireysel olursa o kadar evrensel olur mantığı diye bir şey artık yoktur. Kelime anlamından da yanlış anlaşıldığı gibi sembolistlerin derdi herkes tarafından yanlış anlaşılmak değil, estet bir tavır içinde kimse/kimseler tarafından anlaşılmamaktır. Sadece, içsellik ve kişi olmak adına anlaşılmamayı seçmek, o, zamanın kaçınılmaz motivasyonu ya da "temel içgüdüsü" bile olsa, ancak genel bir kabulün ardından gelmiştir, gelecektir. Çünkü zaman kendi takdirlerini oluştururken, aslında çok acımasız ve kendi lehinde işleyen bir mantığa sahiptir. Tepki göstergeleri sanılan şeyler bir an sonra, kurumun kendisi olurlar ve kendi kendilerini doğrularlar. Organik yaşam bunu gerektirir. Temelde karşı çıkılan kültür ortamının bir anda parçası oluverirken kişi ya kendi açmazını benimseyerek yaşar, ya da kendisine karşı çıkış mazeretleri bulur ve uygular.

Sanat tarihi boyunca elbetteki tüm sanatçılar, ister popüler oldukları için bizim şu anda kitaplarda adlarını okuduklarımız olsun, isterse kültürün geçmiş arama derdiyle kendisine bulduğu dayanaklar olarak, sonradan anlamlandırılmış isimler olsun, ya da bir keşif gibi Leonardo kadar kendimize yol gösterebilecek birini, adı hiç önemli olmayan birini bulmuş olalım kendi beklenti ve potansiyellerimizin bir sonucu olarak algılıyacağızdır. Kendi istemlerimize onu yapıştırmaya kalkarken, yine de tüm iyi niyetimize rağmen, onu unutacağız.



Resim 16. Cosimo, Mitolojik Konu.

Piero di Cosimo, erken rönesansın en melankolik ressamıdır. Yüzyıllar sonra, romantizm evresinde yaşanacak tarihsel çöküntü duygusunun en erken göstergesidir. Herkesin buluşlar peşinde büyük, insan üstü dehalara dönüştüğü (en azından romantik bakış gereği) bir dönemde yitirmişliğin ressamıdır Cosimo. (49)

Pagan bir kültürün, evrenselliğin tümelleri adına sistemin beklentilerine cevap verdiği bir dönemde, kendi hikayesini kendi beklentileri ve birikimleri doğrultusunda resmedebilmiştir. (Resim 16) Bu resim; Ölü bir nypenin başında ağlamaklı gözler ile bekleyen bir satir ve onun köpeğidir. Onun köpeğidir çünkü köpeklerin hep sahibi vardır. Eğer satir, ister antikitede isterse ortaçağda ya da rönesansta olsun, doğal ve yabani güçleri sembolik olarak imgeleştiriyor olsun; satir doğal olarak bir köpeğin sahibi olamaz. Bu görüntü, Freud'un öğrencisi William Riech'ın aksi bir düşüncenin görüntüsüdür. Tanrının cezalandırdığı şeytandır. Aslında satir herkeste olan doğal güdülerin kendisidir, şeytanın kendisi değildir. Şeytan cennetten

kovulmuş, tanrının bir meleğidir, satir ise bizde olan tanrı ya da tanrı fikrinin uzantısı sosyal düzen adına kontrol etmeye çalıştığımız kaçınılmaz güdülerdir ve ahlakın kapsamına girerler. Çünkü dinin içsel olması, yani kişisel olması gerekir. Ahlak, etik ya da Moral ise toplumsal kavramlardır. aslında dinin uzantıları olan bu kavramlar, dinin tıpkı ideolojiler gibi toplumsal olduğunu imlerler. Cosimo'da köpek doğanın kendisidir, coşkunun imgesi olan satir yanı başında, hatta onun karşısında doğanın sembolüdür. Kültür ona egemen olmak ister. Ama ortak mesele, güzelliğin ölümüne olan hıçkırıklardır. Bir derinlik bilgisi olarak perspektiv (her ne kadar pozlar Wölfflin diliyle cepheselse de) ufuk çizgisi olarak olabildiğince uzaktadır (bir göl kıyısındadırlar). Ölen doğanın kendisidir. Doğa ise göz alabildiğine uzanmaktadır.

Çetin Altan'ın bir makalesindeki gibi, kendi doglarını kuran gemi işçileri, yaptıkları o gemiye binip gitmek amacındadırlar. Bu çaba elbette sonuçsuz kalmaz, ancak gemiyi bir göl kıyısında yapmışlardır ve gidecek hiçbir yerleri yoktur.

Rönesans sanatını bundan daha iyi örnekliyebilecek başka bir resim bilmiyorum. Doğanın yanı başında, kendi güzellik düşüncelerinin ölmesine üzülen, iki güzel kavram: Doğanın ve güzelliğin adına kurban edilen, doğanın kendisidir, ölen doğanın kendi güzelliğidir ve satir ölen coşkunun kendisidir. Çünkü amacını dışlanmakla terketmiştir.İnsan için çalışmaya hazır sadık bir köpek gibi bir doğa bile bu ölü ve ideal güzelliğe ağlamaktadır. Gelecek ise, sanki gelmeyecek kadar yakındır.

Doğayı ve kültürü neden bu kadar formülleştirelim? Neden bu kadar tekdüzeleştirelim?

Bu resim sadece sanatla kültür arasındaki çelişmenin işareti değil, sanatla doğa arasındaki çelişkinin işaretidir de. Gombrich'in bahsetmeye çalıştığı formülleştirme, doğayı düzenlemeye çalışan insanın doğayı formülleştirmesidir. Sanat, mimesis olsun veya olmasın doğaya karşı bir düzenleme sorunudur.

Sanat felsefe ile işbirliği yapar, düşünselliğini hem sanatın hem de felsefenin üstünde görtermeye çalışır. Birbirine eklemlenen her kültürel olgu, kendisini bir diğerine karşın egemen göstermeye çalışır. Yoksa kişilikler, bir başka sanatçı varlığa nasıl üstün olabilir ki; doğaya karşı verilen bu savaşta insanlık adına egemen olmak, kültürel düzenlemeleri belirlemek mantığı hüküm sürmektedir. Kültür insanlığın kendi kendisini onaylamasında, doğaya karşı verdiği en önemli savaştır. Tekrar ve tekrar bu konuya döneceğiz.

2. ÜLKÜLEŞTİRME, DOĞA VE GERÇEK

Rönesans taklide dayanan bir sanat olarak algılandığı ve kabul edildiği için, taklitçi ve anlatımcı olmayan tüm sanatların karşı kıyısında durduğu varsayılır. Taklitçiliğin doğa değil de sanatın kendisi olduğu hayal kırıcı bir çıkıştır. Aslında sanatçının karşı çıkışı doğaya karşı değil, formüllere karşıdır. Bir iletişim aracı olarak, genellemelere karşı çıkıştır. Kodlamaktan başka ortak bir iletişim dizgesi oluşturamayız.

Bu ortak olan şey, ya doğadır ya da gerçek, ya da kültürel bir olgu olarak kültürün kendisi, yani sanatçı için sanatın kendisidir. Çünkü sanatçının kendi kültürel birikim ve deneyimlerini oluşturan kendi geçmişi ve dolayısıyla sanatın ta kendisidir. Uzmanlaşmanın yarattığı karakter ilk etapta bu olmak zorundadır.

Doğacılık ve içe bakan göz, her ikisi de yüksek rönesansın koyduğu formülleştirmeye olan tepkidir. Yani romantizm ve doğalcılık ya da gerçekçilik. Modernizm ise hepsine karşı çıkarak, taklitçi olan sanatı yadsımış ve formüllerin doğrudanlığına karşı ikircikli bir yolu kendisine uygun görmüştür.

Sanatçı gördüğü görüntü, yani doğa, yaptığı sanat yani kültür ve düşünce olarak felsefe ve görmek istedikleri, ütopyası, gerçekçiliği ve tepkileri

arasında ya dış dünya ya da iç dünya olarak kısıtlanmış, yapmakta olduğu nesnenin kendi gerçekliği ile pencerenin doğal olmak zorunluluğu arasına sıkışmıştır. İdealar ise her dönemde mutlak, kutsal ve yücedir. Mesele neye sığınmak gerektiği ya da neyin inanılır bir odak olabildiğidir. Kültür gücün ta kendisidir.

Rönesans sanatının betimlemeci yanı, inandırıcılığı kendine amaç seçmiş felsefenin, antikitenin yeniden doğuşunda doğala görsel olarak yakın olan biçimlerin idealleştirilmesine dayanır. Eğer ki bir biçim bu ülküleştirmeye yakın değilse onun yüzüne bakılmaz, çünkü tümel ve evrensel olamıyacaktır.

Araştırmalar sonucunda genişletilmiş dağarcık, Leonardo'nun karikatürün atası diyebileceğimiz, deforme olmuş surat çizimleri bile, (Resim 17-18) tüm yaşamsal özelliklerine karşın, aynı kodlama ve ansiklobedik anlamda tipleme çabasının sonucudur. (50)

Resim 17.Leonardo da Vinci, Beş Grotesk Baş.

Resim 18. Sanatçısı Bilinmiyor, (Leonardo'dan sonra), Dört baş.

2.1. Barok ve Rönesans

Barok sanat ise klasik rönesans sanatının bozulması ve dejenere edilmesidir. Heinrich Wölflinn, bu iki sanat üslubu arasındaki ayrımları, biçimselliğe dayanan farklar olarak açıkca ortaya koymuştur. (51) Salt biçimsel çözümleme, daha çok motiflerin ve motif kompozisyonlarının çözümlenmesidir. Çünkü sözcüğün dar anlamı ile bir biçim çözümlemesinde, bırakınız "Michelangelo'nun David'inin bacakları arasındaki çirkin üçgen" ya da "bir insanın eklemlerinin hayranlık uyandıran belirginliği" gibi değerlendirmeleri, "insan", "at", "sütun" gibi değerlendirmelerden bile kaçınmalıdır. (52)

Biçimleri kendi taşıdıkları imgenin anlatımından, içeriğinden kopartarak, salt kendi artistik halleri ile düşünmek, onların yapıldığı zaman ve kültürel ortamlarını dışlamak gibi bir sonuç doğuracağından eksik kalacaktır. Hatta sanatçının geleneğin içinde ve karşıt ya da geleneğe getirdiği yorumu ya da eklemlemeyi görmemize engel olacaktır.

Wölflinn'in Rönesans ve Barok arasında vurguladığı beş ana başlık altında topladığı farklar şüphesiz ki eğiticidir ve bilimsel olarak da geçerlidir. Kaldı ki, sanat yapıtını kendi çevresinin dışında, kendi kendini anlatan otonom bir yapıt olarak görme geleneğinin de, en sağlam dayanağı olabilir, çünkü salt biçimselliğin ön plana çıkması yapıtı anlattığı ya da teması dediğimiz, içeriğinden de bağımsızlaştıracaktır. Yüzyılımızın başındaki temel eğilimlerden biri de şüphesiz budur.

Anlatmaya çalıştığım sanat tarihinin kısa bir özetini yapmak değildir. Mimesis dediğimiz ve bu ayrım sayesinde sanatı, benzetmeci olan ve olmayan diye kolayca ayrıştırmaya yönelik eğilimleri devre dışı bırakmaktır. Sanat hiçbir zaman gösterdiği şey ile birebir çakışmamaktadır ve anlattığı şey

vardır. Yalnız bu anlatımcılığın sebebleri ve anlatmaya çalıştığı şeyler de farklılaşmaktadır. Diğer taraftan biçimsel birikimler, dağarcık dediğimiz şey insan kültürü olarak aktarılan bilginin kendisidir. Şüphesiz ki bilgi kadar kültüre de karşı çıkışlar vardır. Bu karşı çıkışları sistem, toplum, kültür, bilgi ya da doğa diyelim ne kadar kendi bağrına basmakta, benimseyebilmekte ya da dönüştürebilmektedir.

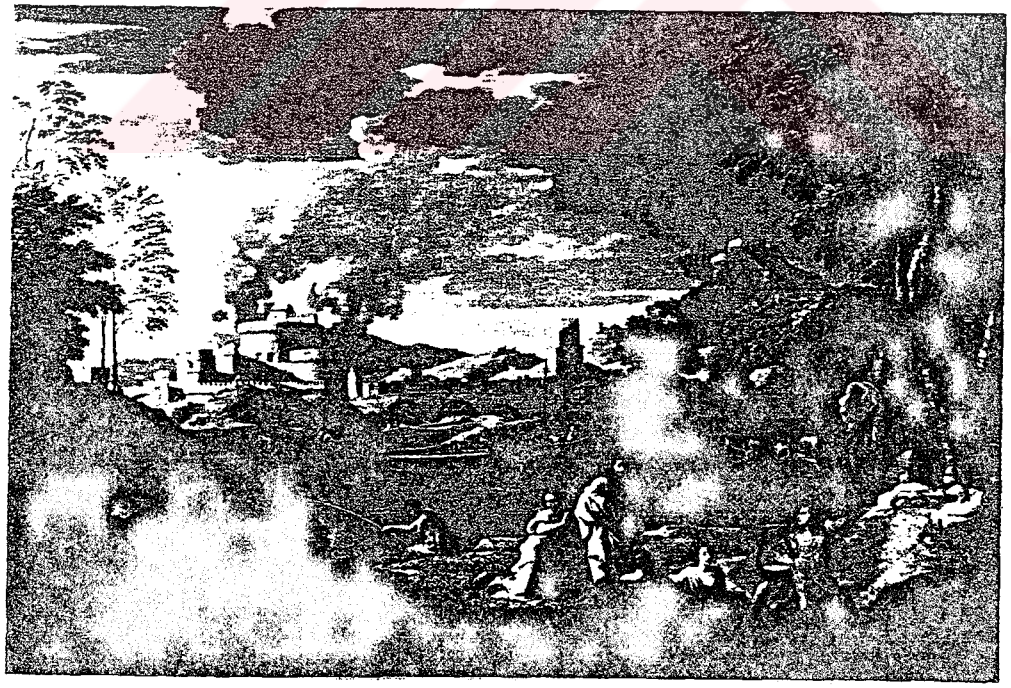
Yine de Wölflinn Barok sanatın kalabalıklar için yapılmış bir sanat olduğunu kabul etmektedir. Barok kelimesi, Portekizce'den gelen "barroco" kelimesinden kaynaklanır. Mücevher işlemeciliğinde kullanılan bir çeşit iri ve sert inci anlamındadır. Kelimenin kullanımında ima ettiği şey ise, acayip, tuhaf, saçma ve sıradışıdır. Barokun normalden ayrıldığı iki yön vardır: Bir tanesi, kısaca ideal güzelliğin amaçlandığı -ideal oranlar, ideal armoni gibi- klasik sanatın ülküleştirmesidir. Diğer yönlenme ise hayal ve fantazi diyebileceğimiz, aklın geçerlilik kurallarına karşı çıkan gerçekliğin yadsınmasıdır. Her ikisi de estetik keyif vermeye yöneliktir, ruh durumumuza göre tercih edebileceğimiz bir şeydir. Her ikisi de doğadan ya da gerçekten uzaklaşmak amacındadır. Barok sanat kuzey ruhu olarak yorumlanır ve içinde mistik, hatta psikolojik birşeylerin bulunduğu bile iddia edilir. (53)

Klasik idealleştirmenin Barok sanat içindeki kalıntısı Possuin ve Claude Lorrain yoluyla italya'dan Fransa'ya geçen akademizm olarak, İngres ve David yolu ile de Cezanne ve Picasso'ya kadar uzanacaktır. Bu etkileşim yapı kuran konstrüktivizmin çizgisidir.

2.2. Mitoloji ve Arcadia

Nicolas Poussin'in klasik dünyası, antikite hiristiyanlık ile eşdeğerdeydi. Roma onun için bu iki dünyanın birleştiği yerdi. Mitolojik metinleri, kendi hayal gücünü ve klasik kanonları kullanarak betimliyordu. Titian'ın ve Venedik okulunun keyifli mitolojik anlatımlarının etkisinde kalmıştı. Biçimsellik

anlayışı ile sabırlı işçiliği sayesinde resimsel çizim ve tasarım değerleri çok iyi kullanıyor ve doğayı yeniden yaratıyordu. (54) Titian'ın mitolojik konulu resimlerinde açık havada geçen öykü, sanatçıyı imgelerini doğaya yerleştirmeye zorlamıştı. Rönesans geleneğinde peyzaj ya da manzara resmi diye bir gelenek yoktu. Sadece seçtikleri konular yüzünden doğanın ve manzaranın da resmini yapmak zorunda kalıyorlardı. "Poussin'in sanatı, zaman içinde aktardığı mitolojik şiirsel metinlere olan bağımlılığından bir şey kaybetmeden, fakat kompozisyonun figürlerini küçülterek, mitolojik kahramanları, böylesi hayali bir doğaya yerleştirmeye başladı. (Resim 19) Poussin, Arkadia'yı çok etkili biçimde ele almasına karşın, gerçek çoban yaşamını anlatmaz; konu klasik ve mitolojiktir ve amaç roma klasizmine uygun olacak bir yiğitlik havası yaratmaktır." (55) Mitolojik temaların aktarılmasından, pastoral kır manzaralarına ve ardından da manzara resmine doğru bir geçiş olmuştur. Doğanın görüntüsünde tanrının görüntüsünün saklı olduğuna dair eski bir teolojik inançtan kaynaklanır.



Resim 19. Nicolas Poussin, Orpheus ve Eurydice.

Poussin'in dünyası, büyük Arcadian düşüne; Roma imparatorluğunun, hristiyan idealizminin kontrolunda, eski muhteşem gücüne erişmesini amaçlayan aristokratik ve stoik bir dünyadır. Stoik, soğukkanlı ve ahlakçı bir eğitmenlik çizgisidir. Bütün temaları ahlaki dersler veren bir konumdadır. Hayali olarak kurguladığı doğayı resimlerinde çizgisel geometrinin ve artistik renk ve ton uyumluluklarına uygun olarak, yani klasik formülü tekrar ederek yeniden yaratmaktadır. Binalar ise İtalyan yapılarını andıran özellikler taşısa da (arcadia ülküsünün şüphesiz bağlantılı olduğu Roma hayranlığı) tamamen kurgusaldır. Bu binaların ele alınışındaki geometrik tavır ise Cezanne ve kübistlere bağlanan çizgidir.

Resim 20. Claude Lorrain, Köy.

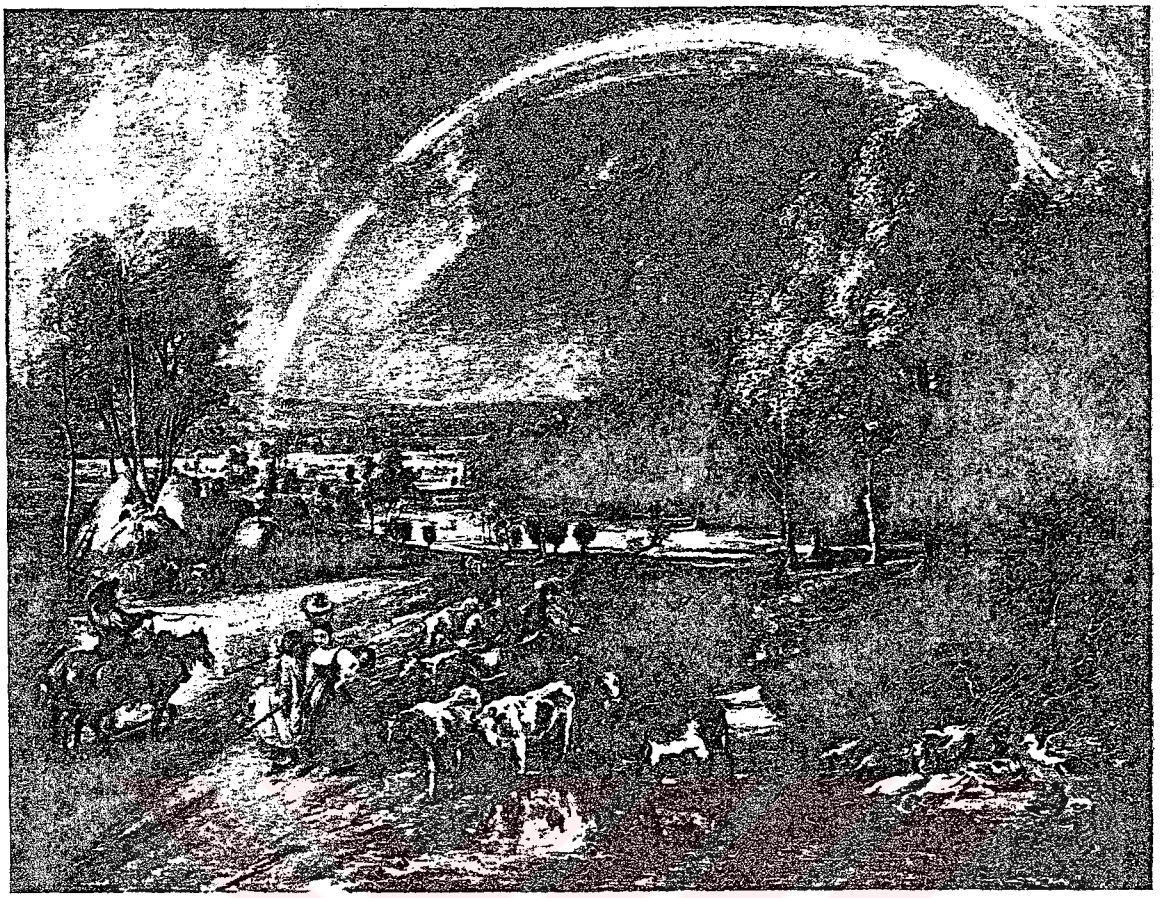
2.3. Manzara Resmi

Poussin'in kendi sanat serüveninde ulaştığı manzara resmi anlayışı, Claude Lorrain'in tüm konusu olmuştur. Lorrain belki de ilk manzara ressamı olarak kabul edilebilir. (Resim 20) 17. yüzyılın bu iki Fransız ressamı hayali kurguladıkları doğa ile doğaya sahip olan ve yeniden şekillendiren insan aklının sembolleri olmuşlardır. Lorrain'in, Poussin'den farkı, onun Roma'nın nostaljik bir anlatım olduğunu bilmesinden kaynaklanır. Ama her ikisi de hayali kurgulardan çıkarak, doğada doğrudan doğruya resmetmeye değer bir şey bulamamışlardır. Kırı ve doğayı severek resmettikleri gayet açıktır, ancak bu onların içinde bulundukları dönemin seçkinci beklentilerinin, aristokratik saray ressamlığının mitolojik ve pastoral edebiyata da yakın olan beğenilerinden kaynaklanır.

Lorrain rustik (kıra ya da köye ait) görüntülerini sık sık en önde koyu kahverengi, açık yeşil veya açık kahverengini resmin ortasında binalar için, ağaçlar içinse yeşili, resmin sonsuz derinliği içinse en arka planda kullandığı açık maviler ile manzaralarını düzenledi. (56)

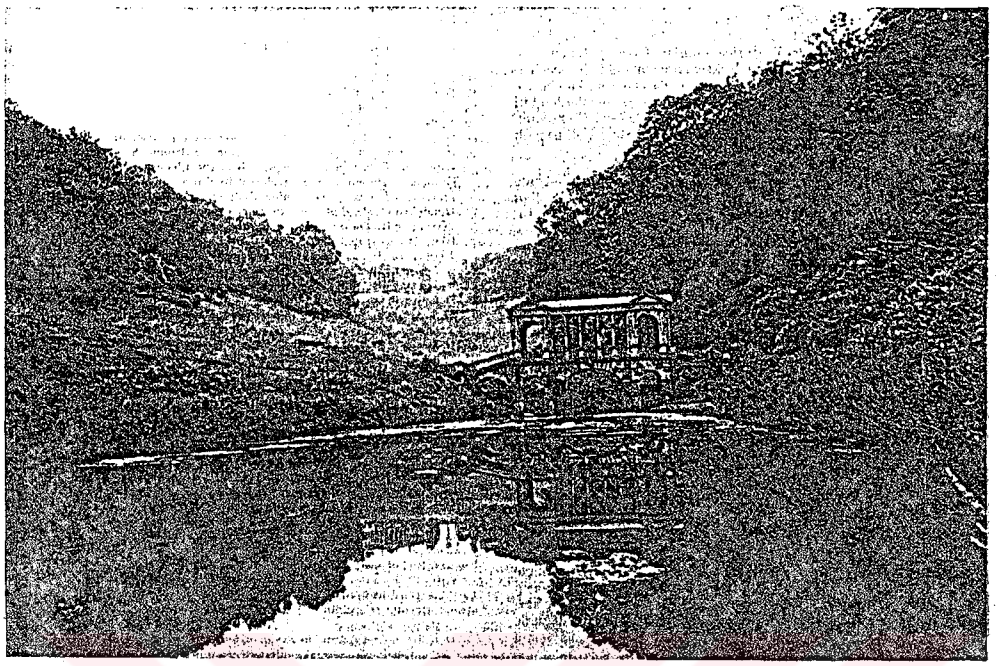
Manzara resim geleneği romantik geleneğe aittir. Romantiklerin bu resimlerden beklentileri ile 17. yüzyılın beklentileri arasında farklar vardır.

Manzara resim geleneği Mısır sanatına, Pompei duvar resimlerine ve özellikle de Çin sanatına kadar yaygın bir geçmişe sahiptir. Rönesans sanatı ise elbetteki görüntünün inandırıcılığı arayışları içinde ve doğadan yaptığı çalışmalar sonucunda (Leonardo'nun ağaç çizimi örneğindeki gibi) manzara resmi önemli bir yer kazanmıştır. Ancak, bir geri plan süslemesi şeklindedir. Manzara kendi başına bir resmin konusu değildir. Venedik okulu sanatçılarından etkilenen Rubens, bildiğimiz gibi manzara resimleri de yapmıştır. (Resim 21)



Resim 21. Peter Paul Rubens, Gökkuşaklı Manzara, 1635.

Rubens'in manzara resimleri hakkında İngiliz sanatçısı, yıllarca Royal Academy"nin yöneticiliğini yapmış olan Reynolds, Rubens'in "Ayışığı Manzarası" adlı yapıtını örnek alarak, kendi ilkelerini açıklamaya çalışmış ve şunları yazmıştır; "Rubens resmin üzerine sadece doğada olduğundan fazla ışık yaymamış, aynı zamanda da, yapıtlarının daha fazla etkileyici olmasını sağlayan sıcak tonlara da yer vermiştir. Bu ayışığı etkisini vermeye çalışan diğer ressamların tersi bir tutumdur. Eğer, güneşin etkisini baygınlaştırmak için, gökyüzüne yıldızlar ilave etseydi, bu bir hata olurdu. Rubens, burada gözün tatmin edilmesini, diğer tüm düşüncelerin üstünde kabul etmiştir: Aslında, resmi daha doğal yapabilirdi, fakat bu zıtlıkların ve renklerin çeşitliliğinden elde edilen uyum olarak, çok daha büyük sonuçları düşünmesinin uzantısı olurdu." (57)



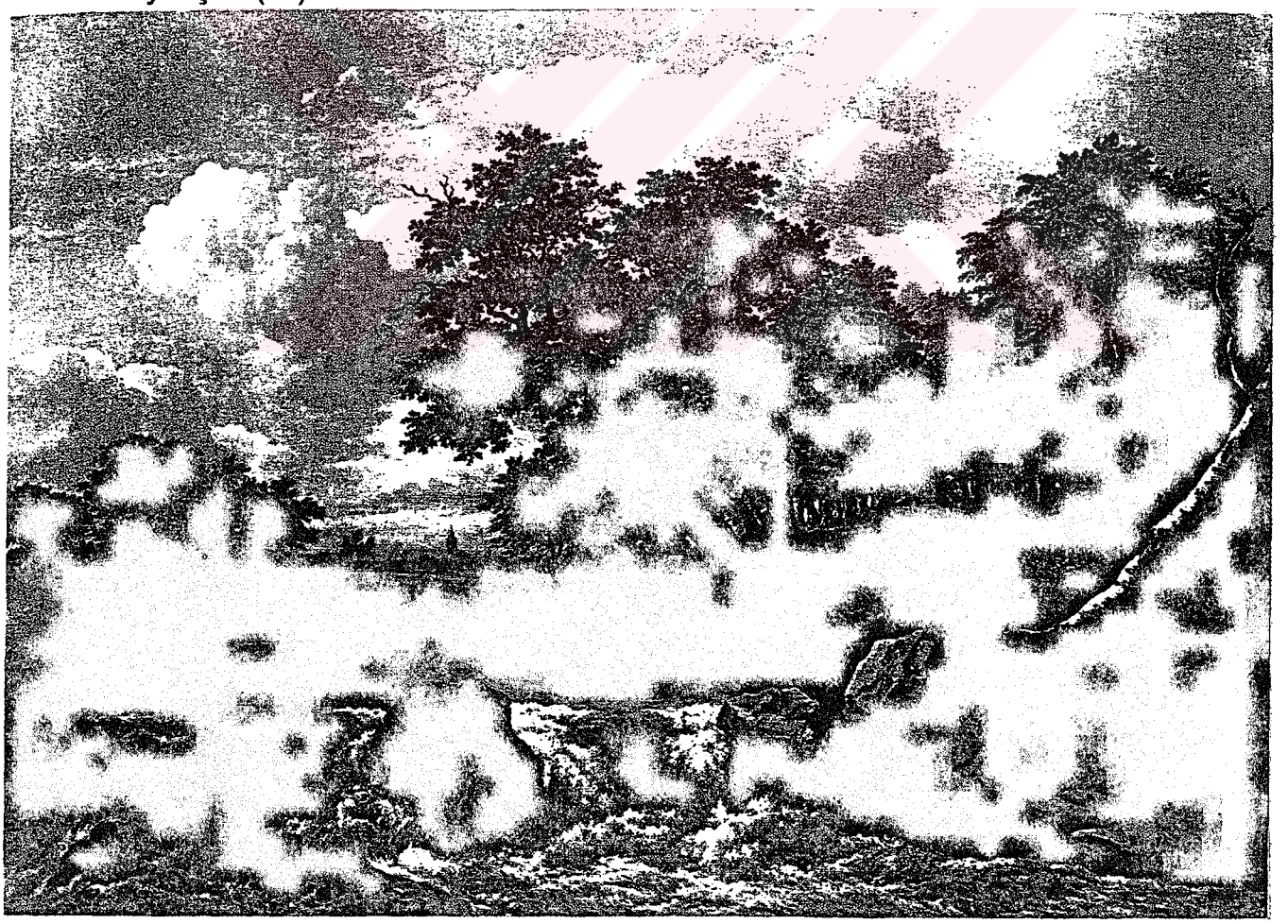
Resim 22. Bahçe Görünümü: Prior Park, Somerset-Bath, 17. yy. İngiltere

Sanatın doğayı taklit değil de yapılmış bulguların tekrarı, formül ve şemaların uygulanması olduğunu özellikle manzara resmi geleneğinde görmekteyiz. İnsan aklının ve bilgisinin doğanın karşısında doğayı düzenleyen bir üstünlük olarak kendini gördüğünü bilmekteyiz. Bu düzenleme çabası özellikle bahçe düzenlemelerinde görülmektedir. (Resim 22) Klasizmin doğayı düzenleyen mantığı, devrin saray bahçelerini resim gibi düzenleme modasına dönüşmüştür. 17. ve 18 yüzyıl resim gibi düzenlenmiş bahçeler ile dolmuştur.

2.4. Açık Hava Resmi

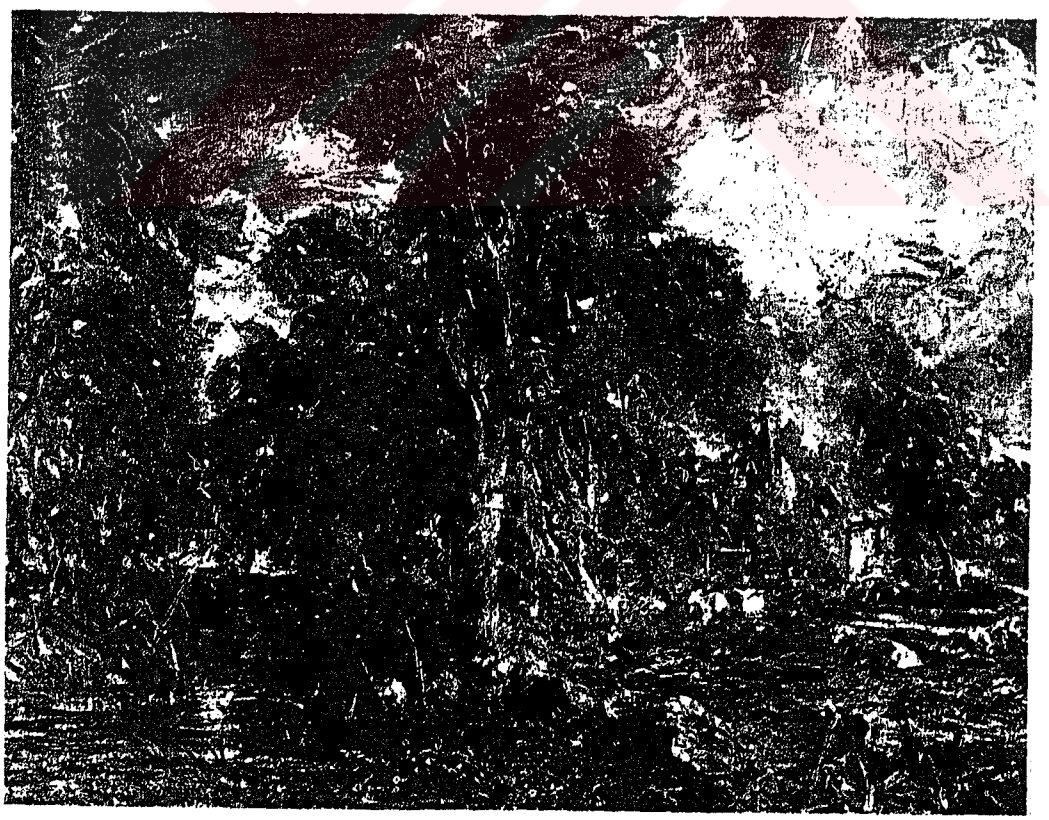
İlk gerçek açık hava resimleri -onyedinci yüzyılda Hollanda'da yapılanlar- herhangi bir toplumsal gereksinmeyi doğrudan karşılamayı amaçlamıyordu. (Bunun sonucu olarak Ruisdael aç kaldı, Hobbema resmi

bıraktı.) Açıkhava resmi başlangıcından beri öbür resim türlerinden oldukça bağımsız bir etkinlikti. Bu türün ressamları geleneğin yöntem ve ölçütlerini devralarak büyük ölçüde sürdürmek zorunda kaldılar. Oysa yağlı boya resim geleneğindeki her büyük değişiklikte ilk itki hep açık hava resminden gelmiştir. On yedinci yüzyıldan başlayarak görüşte, buna bağlı olarak da yöntemde olağanüstü yenilik yaratanlar Ruisdael (Resim 23), Rembrant (Resim 24) (Rembrant, daha sonraki yapıtlarında ışığı kullanışını açıkhava çalışmalarından edinmiştir), Constable (Resim 25) (taslaklarında), Turner (Resim 26) ve bu evrenin sonunda Monet ve İzlenimciler olmuştur. Bundan başka maddesel bakımdan yoğun, dokunulabilir olan resim bu ressamların buluşlarıyla yavaş yavaş yoğunluğu olmayan, dokunulmaz resme doğru kaymıştır. (58)

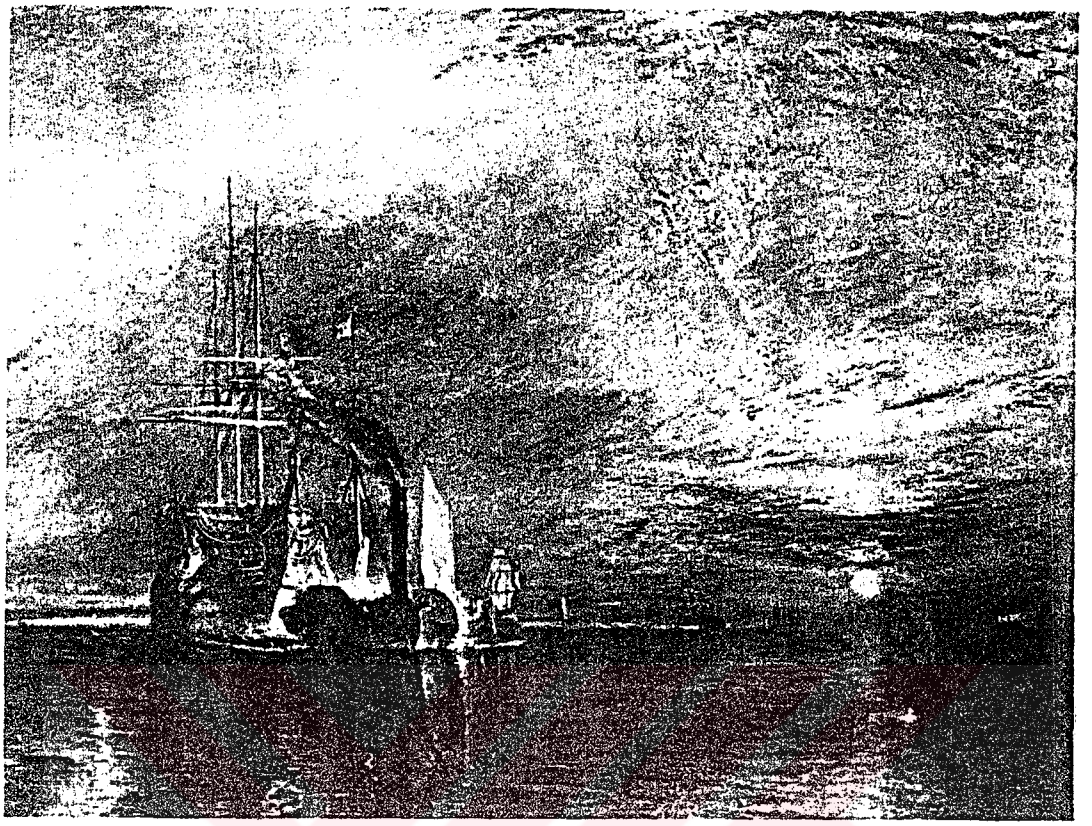


Resim 23. Jakob van Ruisdael, Çağlayan, 1670 dolayları.

Resim 24. Rembrandt, Taşköprü.



Resim 25. John Constable, Su Kenarındaki Çiftlik Evi, 1834.



Resim 26. William Turner, Savaşan Gemiler.

Barok sanat ışık gölge etkisi üzerine kurulmuş bir sanatdır. Ama çoğunlukla kapalı mekanda ışık kaynağını resmin içinde ya da dışında ama mutlaka kaynağının olduğu şeklinde, oldukça kontrastlar içinde kullanmışlardır. Bu belirsizlikler içinden birden bire bir rengin patlamasına olanak sağlamıştır. Işık-gölge ile dış çizgilerinden bağımsızlaşan biçim, parçalanarak iç çizgilerine inmiş ve bu sayede de kompozisyon devinim kazanmıştır. Hareketli olan şeylere elbetteki dokunulamaz. Bu dokunulamama hissi, metafizik ve psikolojik karakter de kazandırmaktadır. Bu yüzden de Barok resim Rubens örneğinde gördüğümüz gibi öncelikle gözü tatmin etmesi gerekir.

Hareket ve devinim, sonradan izlenimcilikte ve futurizmde karşımıza çıkacak bir olgu iken, Barok'ta karşımıza çıkması o çağın ruhundan başka bir şey olamaz. Öncelikli olarak zaman anlayışındaki bir değişikliktir.

Rönesans döneminin sanatı her zaman aynı kalacak olan hiç değişmiyecek olanın yani evrensel ve sonsuz ideallerin tanrısal kalıcılığının işaretidir. Bu yüzden biçimler heykel gibidirler, pozlarını değiştireceklerini hiç düşünemeyiz. Barokta ise yerinde duran bir şey yoktur. Herşey bir an sonra değişecektir ya da sanki daha yeni değişmiştir.

2.5. "Resmi Yapılacak Kadar Güzel"

Resim kadar güzel beğenisinin yerine Van Goyen ve Ruysdael gibi birkaç tane ressam çıkar ve resmi yapılacak kadar güzeli bulur. 17. yüzyıl Hollandalı sanatçıların yaptığı da budur. Bugün bize çok sıradan gelen bu kavram, o zamana kadar süregelen bir geleneğin tersi bir yönlenmededir. Bu sanatçılar geleneğin kalıplarına karşı çıkmamışlardır, ama yaptıkları kurgulamak yerine, resmi yapılacak manzarayı bularak, o manzaranın karşısında ona bakarak yapmaktır. Bu herhangi bir doğa parçasına bakmayı bildiğimizde güzelin bulunabileceği şeklinde bir çıkıştır.

Bu geleneksel, klasik sanatların evrenselliğe bağlı idealize etmek çabalarının, metinlere bağlı şiirsel ve lirik anlatımlarından farklı bir tavırdır. Resimler hala güzeldir ve şiirseldir. Ancak, klasik mitolojik ve dine bağlı allegorilerin anlatımı yerine, sadece kendi halinde olan bir görüntünün resmidir. Kalıplar uygulanmış bile olsa temadan dolayı terslik vardır.

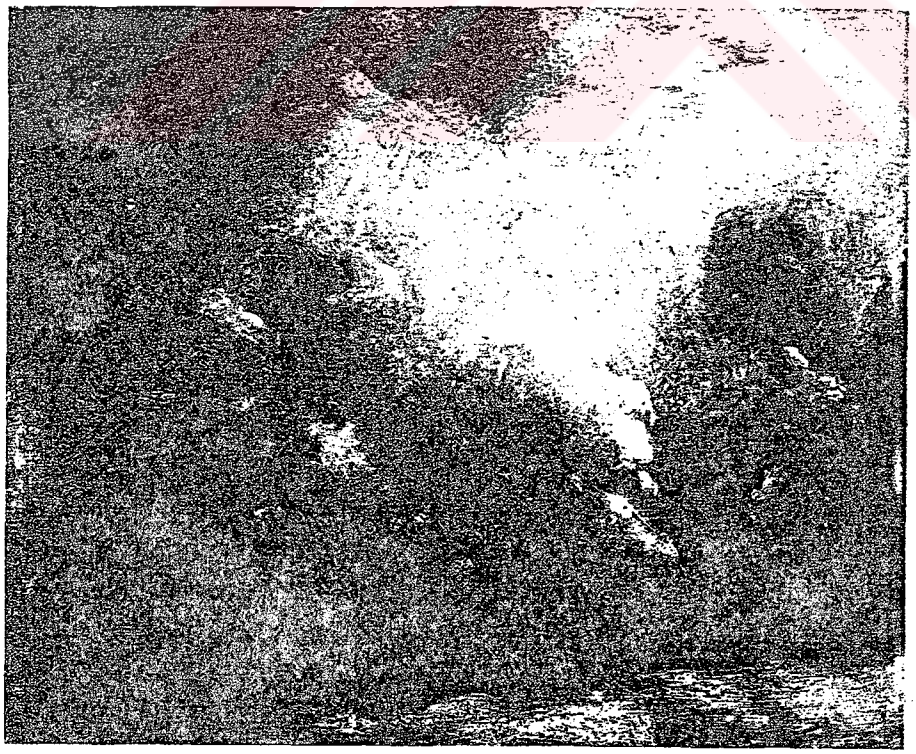
Formüllerin uygulanmasına, şemaların taklit edilmesine sanatçıların her dönemde tepkileri olmuştur. Fakat bu formülleri kullanmışlar ya da seçenek arayışlarında yeni formüller önermişlerdir.

Kalıplara olan en önemli karşı çıkış şüphesiz ki doğanın üstünlüğüne olan inançtır. Sanatın ve sanatçının doğadan öğreneceği çok şey olduğuna inanan, İngiliz sanatçısı John Constable'dır. "Bir doğa parçasının karşısına

geçip taslaklar yapmaya başladığım zaman hiç sanat yapıtı görmemiş olmayı dilerdim" diye yazmıştır. (59) Amacı sanatın sanattan öğrenilmesine karşı çıkmaktır. Gainsbourgh ya da Reynolds gibi akademisyen sanatçılara duyduğu tepki ve resimlerinin defalarca reddedilmesi, onda karşı konulmaz bir hevesle doğanın karşısında resmetmeye dönüşmüştür. Sanatın sanattan yapılmasına karşı çıkarken, asıl karşı durduğu sanatın birebir doğadan yapılmasına karşı olan tavırdır. Bir yandan da duygusal olarak yaşadığı ingiliz kırsal alanını resmetmek istemesidir. Klasik formülün kahverengine dayalı anlatımının karşısında o zamanlar akademisyenlerce kullanılması çiğ durduğu için yasaklanmış olan yeşili kullanması da dışlanmasının bir başka sebebidir.

2.6. Doğa ve Bilim

Constable'ın bir ayrıcalığı da bulutlar üzerine yaptığı çalışmalardır. Ondan önce hiç bir sanatçı böylesi gözlemler ile sadece bulutların resmini yapmamıştır. (Resim 27)



Resim 27. John Constable, Bulut Çalışması, 1822.

"Gerek sanatta gerekse edebiyatta takdir edilmenin iki yolu vardır: Sanatçı, başkalarının yaratmış oldukları üzerinde yoğunlaşabilir, onların eserlerine öykünür, değerli yanlarını seçip oluşturabilir -ya da yetkinliğe ulaşmak için doğrudan bütün bunların kaynağına, yani DOĞA'ya inebilir. İlk yolu seçen, üslubunu resimler aracılığıyla geliştirir, başkalarınkinden türetilme ya da eklektik nitelikte eserler yaratır- ikinci yoldan giden sanatçı ise sadık bir doğa gözlemcisi olarak doğanın hiç betimlenmemiş yeni yanlarını bulup ortaya çıkarır, böylece de kendi özgün üslubunu yaratır." Constable varolan geleneği reddetmek için kendisine çıkış yolu bulmuştur, Bu yeni bir beklentinin de işaretidir; akıl çağı ve aydınlatma.

"Hakiki sanat ile maniyerizm arasında ayırıcı bir çizgi çekmeye çalıştım; gelgelelim en büyük ressamlar bile maniyerizmden uzak kalabilmiş değildirler. Resim sanatı bir bilimdir, doğa yasalarına yönelik bir araştırmadır ve böyle uygulanması gerekir... O halde neden peyzaj ressamlığı doğa felsefesinin bir dalı, tek tek resimler de bilimsel deneyler olmasın" (60)

Constable hakkındaki örneklerimizi çoğaltabiliriz. Hemen her İngiliz sanat tarihçisi onun hakkında sayfalarca yazmak istemiştir ve Constable'da konuşkanlığı sayesinde yeterince fırsat yaratmaktadır. Constable hakikaten doğaya bakma şeklinde yaptığı çıkış ile Klasik formülleştirmenin ve idealize etmenin karşısına durmuştur. Peki Constable'ın da idealize ettiği şey doğanın kendisi değil midir?

Maniyerizm diye adlandırdığı şey aslında üsluplaşmaktır. Yoksa duygu yoğunluğuna yönelik kişisel anlatımcılık ve kişi bazının önde geldiği sürüş yöntemleri ile ve biçimleri yorumlamakla elde edilen duygusal anlatım değildir. Constable'ın kendisi de aslında doğayı bu derecede ülküleştirdiği yerde, formülleştirme hatasına düşmüştür. Kaçınmak istediği şeyin içine düşmüştür. Sanatın doğadan öğrenilmesi çıkışı ve bilimselliğe bağlılığı aklın egemenliğinin işaretidir, bu yüzden de kendi çağında takdir edilmesi

Constable'ın umutsuz çabası olmuştur. Temel dayanağını Constable, İngiliz sanat çevresinden değil ölümünün yaklaşık elli yıl ardından, Fransa'dan Barbizon okulundan bulacaktır. Doğalcılar ya da gerçekçiler olarak adlandırılan bu okulun karşı çıkışı, Romantik düşünce dahilinde kalıplara karşı çıkış hareketidir ve toplumsal içeriklidir. Constable'ın kendisinin ne kadar çok başka sanatçıdan kopye yaptığını ve bir temayı bulmak istediği formül yerine oturana kadar ne kadar çok işlediği düşünülürse aslında bir kalıp kırıcı değil, kalıp kurucudur. Sadece idealize etmeye çalışan şey, Hristiyanlık, klasik formül adına ne dersek diyelim, yerine doğayı oturtmaktır.

"Sadık salmak doğaya" -tümüyle- ama
nasıl başlar sanatçı bu işe
Ne zaman sığdırılabilmiştir ki doğa resme?
Bir sonsuzluktur, dünyanın
en küçük parçası bile!
Ne hoşuna giderse onu resmeder sonunda.
Ve ancak resmedebildiğidir hoşuna giden."

Nietzsche (61)

2.7. Formül ve Tepki "Anahtarlar"

Sanatın tarihini, bir açıdan tepkilerin tarihi olarak da görmek mümkündür. Bu tepkilerin ise, bir önceki sanata ya da eş zamanlı bir başka sanat akımına doğru olduğunu düşünmek her zaman doğru değildir. Böyle bir alışkanlık bile sanatı ve sanatçıları yorumlamak, daha ziyade modernist sanata, avangard diye bildiğimiz akımlara aittir.

Sanatçılar genellikle formüllerden nefret ederler, çünkü, bu formüllerin kendilerini alışılmış olanı yapmaya iteceğini düşünürler. Yeniyi yapmakda modernist bir kaygıdır. Geleneğe olan tepki hiç bir zaman geleneğin toptan

reddedilmesi anlamına gelmemektedir. Geleneğin sürekli ve değişmez bir biçimde var olduğunu öne sürmüyorum. Ama her yeni, bir müddet sonra geleneğe dönüştüğünden, kendi kendini de dışlamak zorunda kalmaktadır.

Tepkinin varlığında yatan tek sebebin, gelenek olduğu düşüncesi bence, gereksiz olan bir sadeleştirmedir. Tepki estetik değer ve uygulamalara karşı yönelmiş olduğu halde, direk amacı bunlar değildir. Tepkinin temelinde dönemsel beklentilere göre toplumsal; dini, ideolojik, felsefi, kişisel; duygusal, sezgisel ve içsel olabilir. Bütün bunlar biri ya da bir kaçı bir arada da olabilir tabi ki. Bütünleştirici veya ayrıştırıcı da olabilir. Ancak ille de estetik değerlere karşı olduğunu varsaymak, estetiğin diğer değerlerden üstün 'tutulması anlamına gelen yine dar açılı biçimsel bir bakışın sonucu olacaktır.

Formül ve şemalara karşı öncelikle duygusal bir tepkimiz vardır. Onlara karşı olmanın, onları uygulamaktan kendi anlatımımız için daha uygun olduğunu sezgisel olarak düşünürüz. Ama kalıplara uymanın sanatçı için hayırsız bir yol olduğu da söylenir. Slogan şöyledir; kişi kalıpların, kendi kalıplarının da dışına çıkmalıdır ki, kendi olabilsin. Aslında durum bundan çok daha acıklıdır.

Dil, formül ve kalıplardan oluşur. Düşünce çoğunlukla şematize edilir. Geometrikleştirilir. Düşünce düzlemleştirilir. Boyut yanılsamaları ile uğraşan herkesin dikkat etmesi gereken bir olgudur bu. Neden sonuç ilişkisi olarak algıladığımız aklın düzeneği, kendi devrelerini kapatarak, kendini kısar. Çıkışsızlık kendi düşüncelerinin, kendinin içinde boğulmasına dönüşür. Tarihsel dizgide tek doğru olan şey çizgisel akış olarak kalır. Yön sahibi akışlar ya yukarı ya da aşağıya olur. Varsaydığımız hedef gelişmenin kendisi olarak benimsenir. Çünkü zıtı kötüdür. Kimse çöküş anlamında daha kötüyü istemez. Düz çizgi kavisler yapar ve çember tamamlanır. Kaderin ağları örülmüştür, artık çıkış yoktur. Tekrarın kendisine mahkum olmuştur, her düşündüğünü varsayan mantık.

Şema ve düzeltme, yaratma ve yanılsamadan önce gelir (62) diyerek sorunu formülleştiren Gombrich, sanatçıların formülleri edinerek bir seçme eyleminden geçirdiklerine de inanmaktadır.

Formül ve şemalar elbetteki genel doğrular değildir ve olamazlar. Böyle bir düşünce ve yönelim, sanatın tarihçesinde elbetteki mevcuddur, ancak, özellikle rönesansın ardından gelen barok sanatçılar, bu formül ve şemaları, kendi amaçlarına göre kullanmışlardır, bazı idealleştirmelere ulaşsalar da, temel amaçları biçimin altında yatan "öz" olmamıştır. Michelangelo'nun hem maniyerist, hem de barok dönemin başlangıcı olarak görülmesinin altında yatan ikilemlerden biri de budur. "Formüle karşı alınan tavır." Yalnız, bu tavrın tepkisellik olarak düşünülmesi yanlıştır. Sıkılganlık ya da farklı beklentilerin ve gereksinimlerin olduğu bekli de daha doğru bir tanımlama için uygun yaklaşım olabilir.

Tepkinin her döneminde çıkış için gerekli olan anahtar lazımdır. Bu anahtar formüller olduğu zaman, öğrenciye şu öğütleri vermektedir, Gombrich: "Genç sanatçı, varolan sistemin içinde doğar ve seçimini bu sistemin sınırları içinde yapmak zorundadır. Bu işin üstesinden gelebilmek için kendi kendini irdelemesi ve eğilimlerini izlemesi zorunludur. Bunu başarabildiği ölçüde, kendi kişiliğini gerçekleştirebilecek ve ifade edebilecektir." (63)

"Buraya kadarki araştırmalarımızda belirginleşen yorumuyla sanat tarihi, belki duyularımızın daha önce ancak doğanın açabildiği gizemle kilitlerini açmak için usta işi anahtarlar yapmaya benzetilebilir. Bu bağlamda sanatçının konumu kasanın şifresini bilmeyen hırsızın konumuna benzer. Elindeki maymuncukla harekete geçen hırsız gibi, sanatçı da yalnızca esnek aletlerle kilitleri yoklayabilir; bu arada duyarlı parmakları hassas bir noktayı duyumsadıkça yıldırım hızıyla harekete geçip, bulduğu fırsatı değerlendirir. Kilit, bir kez açıldıktan ve uygun anahtarlar yapıldıktan sonra, eylemin

yinelenmesi artık güç değildir. Daha sonra kilidi açmak isteyen, özel bir dikkati gereksinmez; onun becermesi gereken tek şey, selefin anahtarlarını kopye etmektir." (64)

3. DÜNYA GÖRÜŞÜ VE DÜNYA'YA BAKIŞ

"Şema ve düzeltme" ve "yaratma, yanılsamadan önce gelir" ... "Çünkü ne kadar köklü olursa olsun, sanat alanında hiç bir değişim ani gerçekleşmez; hiç bir imgenin yaratılması kullanılan bir şemayı bir düzeltme işleminin izlemesi olmaksızın düşünülemez; bu sıra izlenmeseydi sanat kaosla noktalanırdı. ..." (65)

Verili olan şemalar üzerine yorumlar yapmak, düzeltmeler yapmak buradan da yeni bir şemaya ulaşmak; yaratının ve ifadenin temelinde yatan çıkış ilkelerinin uygulama rehberidir. Bir önceki aşamada verili şemalar arasından, yani toplam dağarcığın içinden, etkili ya da yakın olan bir ya da bir kaçına yoğunlaşmak, bunlar üzerine yapılan olası yorumlar içinden bir seçim yapmak ve işlemi uygulamak. Çoklu sistemler içerisinde ardışık seçim eylemlerinin olanaklılığından bahsedebiliriz umarım. Böylece değişimin, olasılık yaratının tepkiye karşılık gelip gelmediğini de yorumlayabiliriz. Ancak, kültürel işlerlik açısından toplumsal hafızanın ve bireysel belleğin oldukça önemi vardır. "Organon (yani bir felsefenin ilke ve kurallarını oluşturan sistem) bilinmediğinde, yani içerisinde bir seçimin gerçekleştirilebileceği "alan" tanınmadıkça ifadenin yorumlanamıyacağı da açıktır." (66)

Böylece felsefe, en yalın anlamı ile düşünce ve en geniş anlamıyla da insana ait olan ve insanın oluştuğu kurum ve sistemler üzerine yorum ve düşünceler yani; dünya görüşü sanatın, insana ait ve insanın oluşturduğu bir kurum ve sistem olarak da felsefe ile iç içe geçiştiğini görebilmekteyiz.

Panofsky, sanata biçimsel ilkeler ile yaklaşım, Wölfflin'i eleştirirken öncelikle onun, sanat yapıtını yaratıldığı ortamdan soyutlayarak başlı başına bir nesne olarak ele alınmasına karşı çıkar ve bir sanat yapıtını doğru olarak tanımlıyabilmek için, onu yalın olarak ele alıp incelemenin yeterli olamayacağını söyler. Panofsky'ye göre sanat yapıtı, içerisinde oluştuğu kültür ortamı içerisinde -yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojik, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu vb. olguları ile birlikte- ele alınıp incelenmelidir. Bu olguların hepsini "kültürel belirtiler" (cultural symptoms) olarak adlandırmakta ve sanatın da bu kültürel belirtilerden birisi olduğunu öne sürer. Kuşkusuz ki günümüz sanat tarihçileri bu düşünceyi artık olağan karşılamaktadır. Tüm bu kültürel belirtilerin bir araya gelmesi, "Weltanschaung'un (dünya görüşü) kavramının oluşumuna katkıda bulunurlar ve dünya görüşü de, tek tek kültürel belirtilerin -özellikle de felsefe ve sanatın- oluşumunu, biçimlenmesini etkiler. Sanatçılar bilerek ya da bilmeyerek bütün bir çağa damgasini vuran bu dünya görüşünü yapıtlarında taşırlar. (67)

3.1. Orta Sınıf Sanatı

Rönesansın sona ermesinden bu yana kesintiye uğramadan gelişimini sürdüren saray sanatının, 18. yüzyılda duraklıyarak yerini, bugünkü sanat anlayışımıza bile egemen olan "burjuva öznelliğine" bıraktığı bilinen bir gerçektir. Buna karşın, saray geleneğinden kopmanın aslında 18. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştiği ve yeni sanatın kimi özelliklerinin daha Rokoko devrinde başlamış olduğu pek farkedilmemiştir. Görkemli, törensel ve ağır bir hava yaratmaya duyulan eğilim, Rokokonun ilk devrinde kaybolarak yerini içtenliğe ve zerafete bırakmıştır.

Yeni sanatta renk ve ifade farklılıkları, eskinin belirgin, sağlam ve nesnel çizgisine yeğ tutulmuş, duygusallık ve duyumsallık her alanda kendini

göstermiştir. Bu nedenle 18. yüzyıl, Barok çağın debdebe, gösteriş ve iddiasını en yetkin biçimde temsil etmekle beraber, 17. yüzyıl sanat anlayışının dirençle sürdürülme tutumuna yabancıdır. Toplumun en yüksek sınıfı için yapılan sanat bile kahramanlara özgü biçimlerden yoksundur. Fakat ilgilendiğimiz bu sanat toplumdan oldukça uzak; ince ve gerçekte soylular sınıfına özgü olan; hoşa gideni ve alışılagelmiş olanı, tinsel (spirituel) ve kendiliğinden olana yeğleyen; tüm evrence kabul edilmiş; belirli ve durmadan tekrar edilen kalıplara uyularak uygulanan; çoğunlukla dış yüzeyle ilgili olsa da, teknikte ustalık isteyen bir sanattır. Rokoko'nun Baroktan türemiş olan bu kalıplaşmış öğeleri birdenbire yokolmamış, yavaş yavaş kaybolarak yerini burjuva beğenisinin özelliklerine terk etmiştir.[9] Barok-Rokoko sanat anlayışına karşı yapılan saldırılar, saray geleneğine karşı olmakta birleşmiş iki farklı yönden geliyordu. Rousseau, Richardson, Greuze ve Hogarth'ın doğalcılık ve duygusallıkları; Lessing, Winckelmann, Mengs ve David'in klasizmi ve usçulukları. Her iki tarafta saray gösteriş tutkusuna karşı sadelik ülküsünü ve içtenliği püriten yaşam görüşünü savunuyorlardı. 18. yüzyılın sonunda Avrupada tek ve önemli sanat artık burjuva sanatı olacaktır. Orta sınıf içinde de biri ilerici, diğeri tutucu iki farklı akım oluşacaktır. Ancak soylulara yönelik sanat tarihe karışacaktır. Sanat ve Kültür tarihinde önderliğin bir sınıftan diğerine bu denli kesin biçimde geçmesi ender rastlanan bir olaydır. Orta sınıf tamamen soyluların yerini almış, süslemecilik merakı ifadeciliğe dönmüştür. Kuşkusuz, sanatta orta sınıf beğenisinin egemenliği ilk kez bu yüzyılda gerçekleşmiyordu. Daha 15. ve 16. yüzyıllarda da, Avrupa'nın her köşesinde orta sınıf özelliklerini taşıyan bir sanat egemendi. Saray üslubu ile oluşturulan yapıtlar ancak Rönesans sonu ile Barok'a öncelik eden Maniyerist çağın başlarında orta sınıf sanatının yerini almaya başladı. Ancak orta sınıf 18. yüzyılda ekonomik, toplumsal ve siyasal gücünü yeniden kazanınca saray çevrelerine özgü törensel sanatın yeri yeniden sarsılacak ve çok daha geniş kapsamlı olan orta sınıf beğenisine yenik düşecektir. 17. yüzyılda yalnızca Hollanda'da Rönesansın şövalye romantizmi ve gizemli dinsel konularla dolu olan sanatından çok, daha orta sınıfa özgü sayılan yüksek düzeyde bir orta

sınıf sanatı bulunuyordu. Ne var ki Hollanda'nın orta sınıf sanatı, zamanın Avrupası'nda tümüyle başka bir olgu olarak kalmış ve 18. yüzyılda ortaya çıkan orta sınıf sanatı, kendinden önce gelmiş olan bu sanatla hemen bağlantı kuramamıştı. Hollanda resmi 17. yüzyılda orta sınıfa özgü özelliklerinin çoğunu kaybettiğinden sürekli bir gelişim de sözkonusu olamazdı. Gerek İngiltere, gerekse Fransa'da gelişen bu orta sınıf sanatı bu ulusların içinde toplumsal değişimler sonucu doğmuştur. Bu değişimler sanatın saraya özgü ve görkemli olması gerektiğini savunan anlayışın çökmesine sebep olmuş ve çağın felsefe ve edebiyat akımlarından gelen uyarının etkisi, zaman ve mekan bakımından uzak kalmış ülkelerin sanatından gelebilecek etkilerden daha kuvvetli olmuştur. (68)

17. yüzyıl Hollanda resim sanatı ve gelişiminin tarihçesi özellikle orta sınıf ile sanat anlayışı arasındaki ilişkiyi ve yaşanan zamanın sanatçının yapıtlarını nasıl etkilediğini düşünmek açısından hakikaten dikkate değerdir. Hollanda elbette ki yalnız bu yüzyılda değerli sanatçılar çıkarmış değildir. Baba ve oğulları Brueghel'ler, Hieronymus Bosch gibi sanatçılar çağdaşları italyan sanatçılarından hiç de alt olmadıkları gibi kendi özgünlüklerini de oluşturabilmişlerdir.

15. ve 16. yüzyılda sanatın merkezi İtalya idi. Ekonomik gücünü yitiren Papalık ve İtalya'nın zengin aileleri, sıkça tekrar edildiği gibi, ticaret yollarının değişmesi gibi sebeplerden de dolayı, ekonomik gücünü iyiden iyiye yitirmişti. Bunu aileler arası siyasi çatışmalarda izleyince kültürel ortamları eskisini kerelerce hatırlatacak kadar kötüleşti. 17. yüzyılda sanatın Avrupa merkezinin Hollanda'ya kaydığını görmekteyiz. Bu dönem Hollanda'sı bilindiği gibi Avrupa'nın en erken endüstri devrimini yaşamaya başlamışken, diğer yandan da özellikle deniz yolu ticari yolları ellerine geçirmişler ve çağın en erken sömürgeci ülkesi olmuşlardı. Bu dönemin İspanya'sı da aynı zenginlikleri yaşarken, katı uygulanan dini kurallar İspanya'da saray dışı bir

orta sınıf sanatının gelişmesine olanak tanımıyordu. Hollanda'da ise orta sınıf ticaret zenginleri oluşmuştu. Bunlar kendi malikhanelerine resimler sipariş ediyorlardı. Yüzyılın sonunda ticari yollarının egemenliğini kaybeden Hollanda 20. yüzyıla kadar elle tutulur sanatçılar verememiştir. Ekonomik gücünü yitirmesinin akabinde sanat gücünü de yitirmiştir.

3.1.1. 17. Yüzyıl Hollanda Sanatı

Barok dönem Hollandası'nın adından en fazla bahsettiren sanatçısı Rubens, şüphesiz çağın ruhunu da en fazla benimsemiş olandır. İtalya'da eğitim görmüş ve İspanya krallarına resimler satan Rubens, klasik formülü çok iyi özümsemiş, rönesans bulgularını kendi döneminin beğenilerine çok iyi uydurmuş, tam bir eylem adamıydı. Diğer orta sınıf mensupları nasıl alım satım işi yapıyorlarsa, nasıl bir yaşam tarzı sürüyorlarsa o da onlar gibi işini yapıyordu; tam bir iş adamıydı. Sanat onun para getiren işi idi. Nasıl resim yapacağı, ödenecek bedele bağlı idi. Kaliteye göre değil, ebat ve kompozisyonun karmaşıklığına göre belirlenen fiyatı kontratda gayet katı şekilde belirtiyordu.

Tüm romantik deha teorilerinin zıttı bir uygulama içindeydi. Öyle de bir hayat sürdü. Diplomat oldu, lüks içinde yaşadı, konfor onun amacı idi, hayatı boyunca da elde etti. İyi bir aile babası ve dostlarına karşı doğrudan ve samimi ilişkiler yaşadı.

Ustalığının bilincindeydi; renklerin zenginliği ve kullanılışı, fizyonomiler ve tiplemeler, kompoze etme biçimi vs. Bu çeşit bir birlik duygusu kendini deha olarak adlandırmak isteyen herkesin ulaşmak istediği noktadır. (Resim 28-33) Kaleminde ve fırçasında asla yanlış olamazdı -kendi yolundan ve sonucundan çok emindi, asla yanlış yapmazdı. (Fakat bu kadar çok doğru, bir o kadar da sıkıcı olabilir.)

Resim 28. Rubens, Magi'nin Tapınması, detay.

Resim 29. Rubens, Magi'nin Tapınması, detay.

Resim 30. Rubens, Magi'nin Tapınması detay.

Resim 31. Rubens, İsa'nın Ölümü, detay.

Resim 32. Rubens, İsa'nın Ölümü, detay.

Resim 33. Rubens, İsa'nın Ölümü detay.

Hayattan hiç bir kaçışı yoktu; ne bir ideal ne bir doktrin. Yaşamın sonu, düşünsel yaşamında sonu, bedensel yaşamın ölümü demekti. Bütün düşünsel yaşamınsa hiç bir anlamı yoktu, kendini bedensel eyleme çeviremezdi artık. Ama İsa'nın ölümü tablosunda (Resim 34) da görebilece-

ğimiz gibi, her insanın ortak karakteri hayatın sonunun geldiği an, hayatın en önemli anı, ölüm, sadece onu hakedenler için değil, herkesin ortak kaderidir.

Bu yapıtta başarılan gerçekleştirme, gerçekliğe olan yakınlık, ölünün vücudunda olduğu kadar, Meryem'in suratındaki ifadesizlik, gelenekteki kutsal acınmadan hiç iz taşımayan, gerçekte olduğu gibi bir ifadesizlik, hatta banalliktir. Azizler kutsal değil, ünlüdürler, çünkü insandırlar. Bu Hollanda resim geleneğinin en belirgin özelliğinin devamıdır. Gerçek yanılsaması sayesinde aktüel -günlük, gündelik olanı- yakalamak gücü; aktüel olanın idealize edilmesidir. (69)

Resim 34. Peter Paul Rubens, İsa'nın Ölümü, 1618.

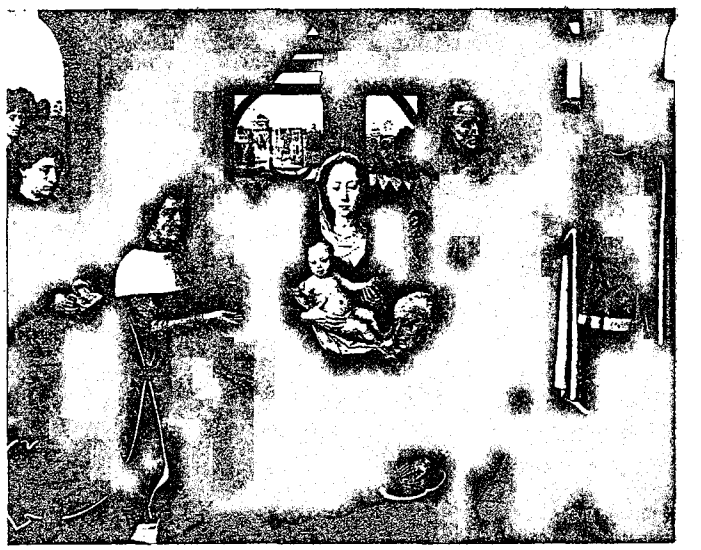
3.1.2. Aktüel Olan;

Aktüel olanın idealleştirilmesi, Hollanda geleneğinde görsel sahnenin birebir dökümünü arzulamamıştır. Bunu iddia edersek saray sanatının debdebesini ve rüküşlüğe varan şıklığını gözardı etmiş oluruz; burjuva dünya görüşünün ve beğenisinin sanata yansıdığı, görselleştirilmesidir. (Resim 35)

15. yüzyıl sanatçılardan bir İtalyan'ı ve bir Hollandalı sanatçının yapıtlarını ele alır incelersek (Resim 36-37), gerçeğe benzerliği açısından ilk etapta aynı kategoride gördüğümüz bu resimlerden, İtalyan Rönesans'ı gereği Meryem sıradışı bir onur ve saflık işaretidir, azizler ise kitapdaki tiplemelerine uygun olarak perestij, mertlik tiplemeleridir; sevgileri kesindir, her an hizmete hazırdırlar ve bu oranda da asildirler. Hollanda okulundaki zenginlik ve bolluk içinde lüksün önemsendiği bir dönemde, bakire ideal değil, sıradan bir ev kadını, bir flaman kadınıdır. Azizler yeterince asildirler, fakat, hayatın düşkünlükleri ve çalışmanın verdiği izlenim sonucu, güvenilirliği kaybederler. Etrafta gündelik yaşamı anımsatan kemik kemiren köpekler gibi görüntülere çok sık rastlarız. Meleklerin tapınması bile kuşkuludur. (70)

Resim 35. Jacob Jordaens, Kralların Sofrası 1638.

Resim 36. Domenico Ghirlandaio, Çobanların Tapınması, 1485.



Resim 37. Hans Memling, Magi'nin Tapınması, 1479.

Resim 38. Jan Van Eyck, Arnolfini'lerin Evlenmesi, 1434.

Resim 39. Bir Düğün Fotoğrafı.

Resim 43. Peter Paul Rubens, İsabelle Brant ile kendi portresi..

Resim 44. Rembrandt, Saskia ile kendi portresi, 1634 dolayları.

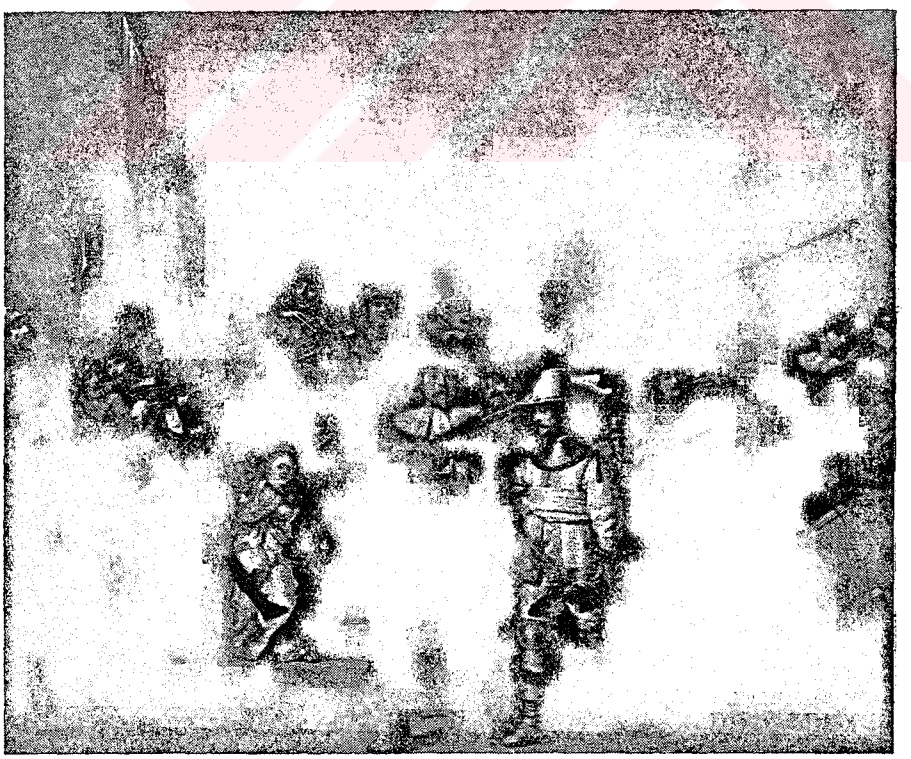
Arnolfini'lerin evlenmesi (Resim 38), tüm aileye dair, kültürel ve yerel sembollerin geometriye uygun sahnelendikleri ve Jan van Eyck'ın "Jan van Eyck da burada idi" diyerek imzaladığı, aktüel olanın belgelenmesi değil midir? Eğer bu resim ilk yapılan yağlı boya tuvallerden biri olmasaydı bu kadar önemli olmaz ve belkide günümüz sanatçıları en azından geçim kaynağı olarak, istisnasız her fotoğrafçı dükkanının vitrininde gördüğümüz düğün fotoğraflarını boyarlardı. (Resim 39)

Hem Rubens'in, hem de Rembrandt'ın kendi düğünlerini belgeledikleri yapıtlarını da unutmamak gerekiyor. (Resim 43, 44)

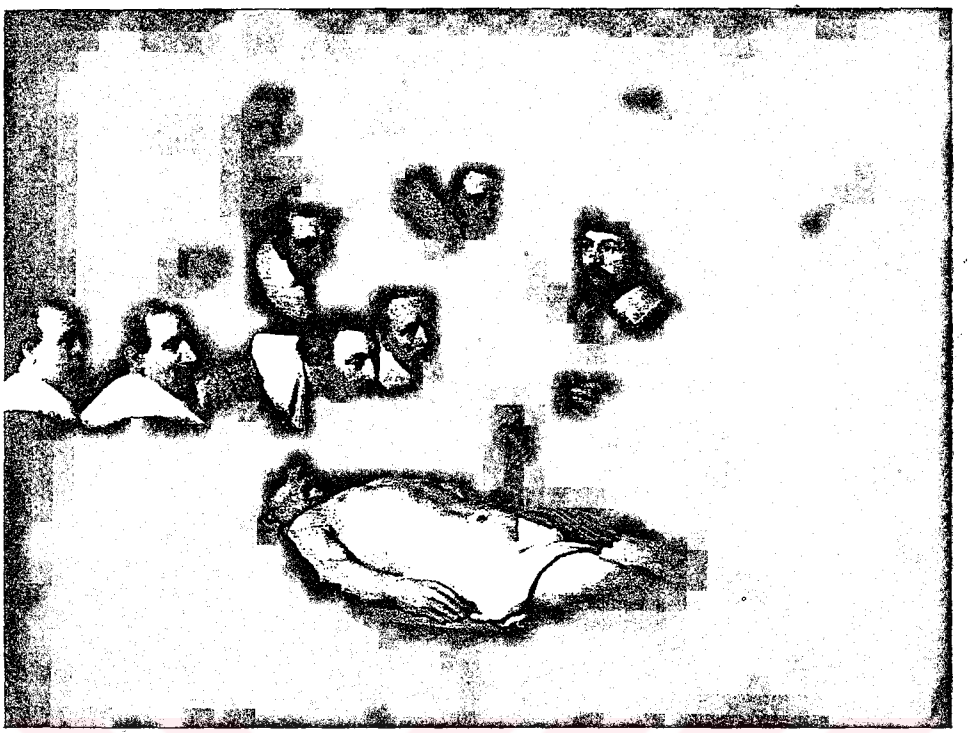
Rembrandt'ın ya da Hals'ın durumu o kadar farklıdır ki. Günümüzün en etkileyici örneklerinden biri olarak, Barok dönemin baş yapıtları "Gece

Devriyesi" ve "Anatomi Dersi" veya "Yaşlılar Bakımevinin Yöneticileri" (Resim 40, 41, 42) sipariş üzerine yapılmış bir anlamda (hayata kazık çakmak gibi) aktüel olanın belgelenmesi değilmidir?

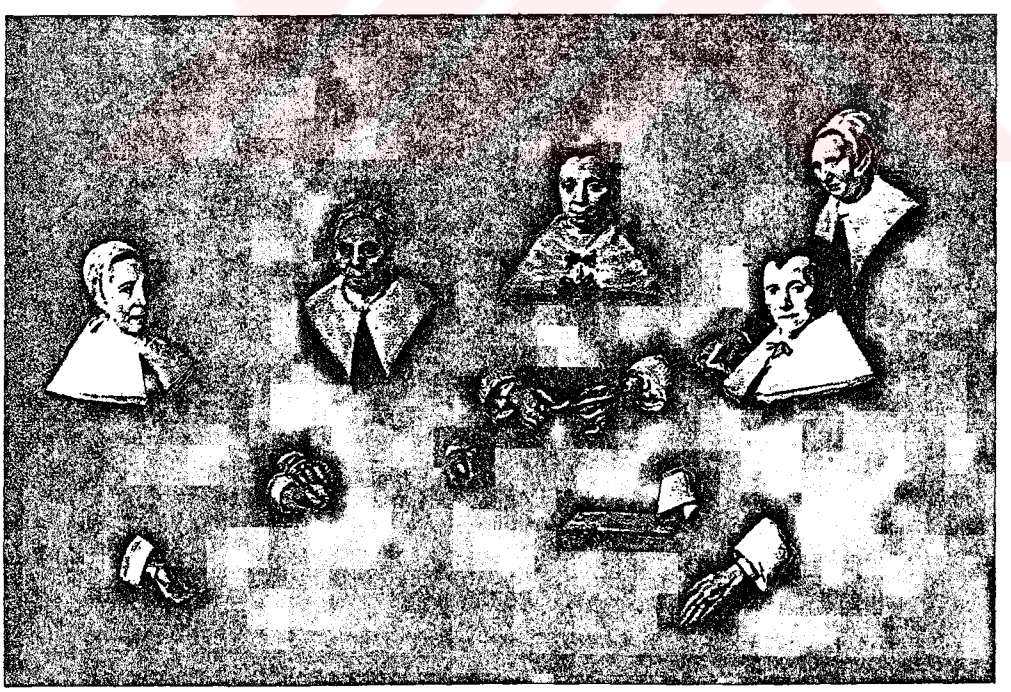
Hareketi ve anı yakalamak ustası olarak tanımlanan Hals (Resim 45), Rubens'in tam tersi yaşam sürmüştür, dolayısıyla görüntülerden yaptıkları çıkarımlarda birbirlerinden çok farklı olmuştur. Hals'ın bakımevi yöneticilerindeki (Resim 42) iki yük tezek karşılığı yaptığı portrelere bakınca, Rubens'in ebata ve resimsel sorunların karmaşıklığına göre fiyat biçmesinin farkını yapıtlarından da görebilmekteyiz: Zenginlik ve debdebe, fakirlik ve mutluluk. Sonuçta baktığımızda hepsi yaşamsal beklentilerin karşılığı genel ahlak ilkelerine uyumlu çıkışlardır. Açlıktan ölen biz olmadığımıza göre sanatçıyı, ne kadar kazandığına göre yargılıyamayız: Onların becerilerinde ki ustalık, neyi anlattıklarından bile daha önemli gelebilir mi?



Resim 40. Rembrandt, Gece Devriyesi, 1642.



Resim 41. Rembrandt, Anatomi Dersi, 1632.



Resim 42. Frans Hals, Yaşlılar Bakımevi, Kadın Yöneticileri.

Burjuva beklentileri bu dönemde kendini yaşamsallığa, birebirliğe ve canlılığa denk beklentiler şeklinde ortaya koymuştur. Protestanlığın betimlemeyi yasakladığı yerde, portrecilik en yaygın sanat olabilirdi. (71) Franz Hals'ın ustalığı bu anlıksallığın uzantısı kişisel ifadeyi karakteri yakalamaktaki ustalığıdır. Sanat Tarihçileri de sanatçılar gibi kendi istek ve beklentileri doğrultusunda yazmaktadırlar.

Bu canlılık konusunda şöyle denebilir;

"Hals'ın öbür resimlerinin çoğunda olduğu gibi kişisel özelliklerin çok iyi verilmesidir, Portresi yapılan erkek ve kadınların kişilik özelliklerini, giderek alışkanlıklarını bildiğimize neredeyse inandırır bizi."

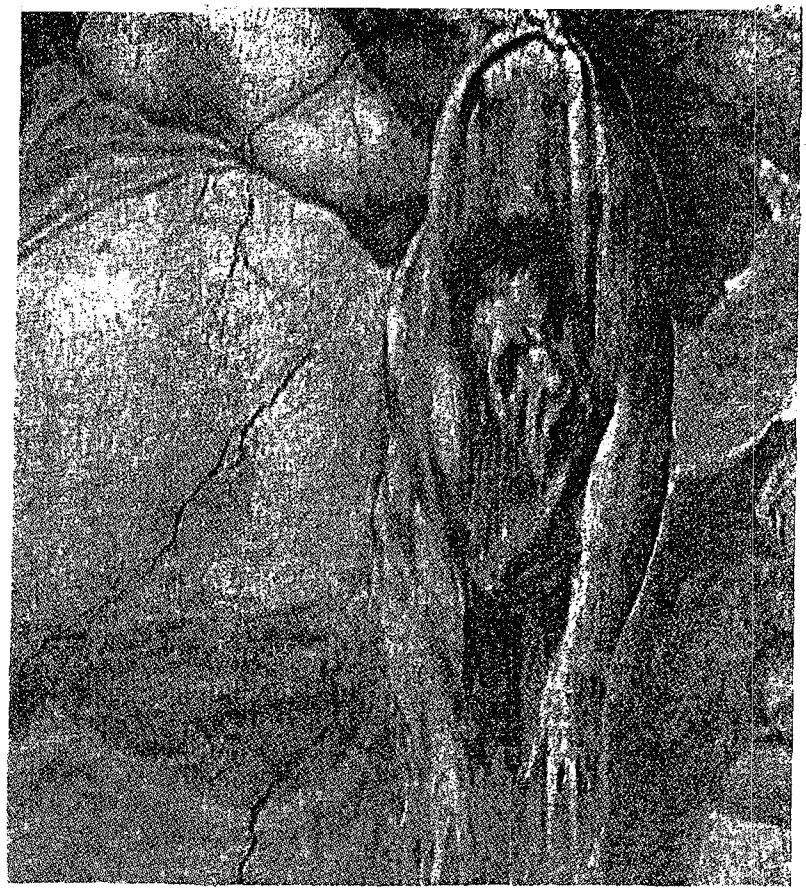
Resim 45. Frans Hals, Bohem.

Nedir bu sözü edilen inandırma olayı? Resimlerin üzerimizdeki etkisinden başka birşey değildir. Resimler bizi etkiler, çünkü Hals'ın modellerinin görünüşünü benimseriz. Bu benimseyiş saflıkla yapılan bir şey değildir. Bu resimleri insan, insan davranışları, yüzler ve kurumlar konusunda kendi gözlemlerimizle çakıştığı için kabul ederiz. Buysa bugün de benzeri toplumsal ilişkilerin ve ahlaksal değerlerin geçerli olduğu bir toplumda yaşamamızdandır. Resimlere bugün ruhsal ve toplumsal geçerlilik kazandıran budur. Portresi yapılan insanları tanıyabileceğimize bize inandıran -ressamın kandırıcı ustalığı değil- bu özelliktir. (72)

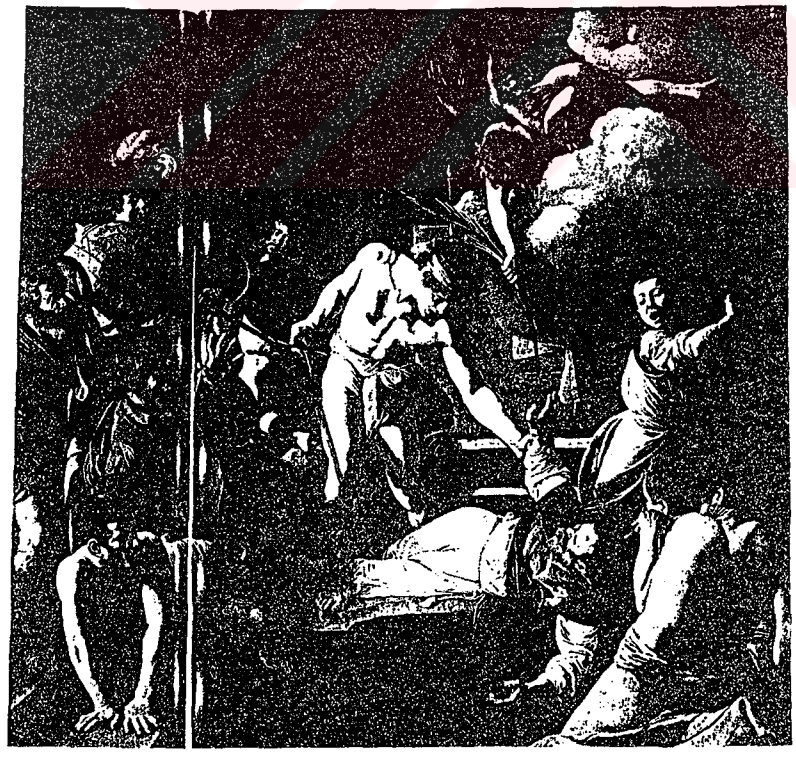
3.1.3. Portrecilik, "İçe Bakan Göz"

İfadenin ve canlılığın bu kadar gereksindiği bir dönem de kendi portrelerini, kendi yaşamlarını da resmetti ressamlar. Sanat tarihinde Caravaggio ve Michelangelo gibi sanatçılarda da görebildiğimiz bu özellik, 17. yüzyıl Barok geleneğinde, rönesansdan farklı özellikler göstermektedir. Michelangelo, kendi portresi Mahşer Günü adlı duvar resminde Aziz Bartalemo'nun elindeki tinin soyulmuş derisi üzerine resmetmiştir. (Resim 46, 47) Caravaggio ise yapıtlarında ki portresi daha ziyade resmettiği öykünün sahnesinin görgü tanığıdır. (Resim 48, 49) Böylesi bir görgü tanıklığı, Alberti'nin bahsettiği resmin izleyici için anlatılan olay, sanki gözünün önünde oluyormuş etkisini sağlaması beklentisinin kapsamındadır. Yapıtının yaratıcısı olarak ben bu olayı gördüm ve biliyorum ve bunu sizin için resmettim demesi olsa gerekir.

Resim 46. Michelangelo, Mahşer Günü, 1536-41.



Resim 47. Michelangelo, Mahşer Günü, detay. Aziz Bartholemo üzerinde Michelangelo'nun portresi olan "yüzülmüş deriyi" tutarken betimlenmesi.



Resim 48. Caravaggio, Aziz Mathaus'un Öldürülmesi, 1599-1600.

Resim 49. Caravaggio, Kendi Portresi, R.48'den, detay.

Hals'ın portrelerine geri dönersek: Erkek ve kadın yöneticiler karşısında duran Hals'a ününü yitirmiş, vakıf yardımıyla yaşayan yoksul, yaşlı ressama bakmaktadırlar: Hals onları herşeye karşın nesnel olmaya (yani bir yoksulun bakışından kurtulmaya) çalışan yoksul adamın gözleriyle inceler. Resimdeki dram budur aslında. Unutulmaz çelişkinin dramı. (73)

Bu dönem bir diğer açıdan da sanatçının hamisini kaybettiği dönemdir. Kilisenin yerine sipariş verenler, müşterilerdir. Bu sefer kilisenin entellektüel birikim gerektiren çözümlemelerinin yerine teknik beceri, el yetkinliğinde ve hızında olan artış gerekir. Müşteri çok daha acımasız çıkar. Bu burjuva yaşam görüşünün ilk belirtileridir. Herkes kişiselleşmek eğilimindedir. Sanatçı da kaçınılmaz olarak piyasanın taleplerine göre sunum yapacaktır ve böylece ilk uzmanlaşmalar başlar. Daha önceleri atölyelerde ekip çalışmalarını gerçekleyen sanatçılar, bu dönemde Rubens gibi, çok başarılı, karnı tok örnekler dışında birbirlerine karşı rekabet düşüncesi ile bakmak zorundadırlar.

Bazıları portreci olur, diğerleri ölü doğacı ve manzara ressamı olurlar. Rembrandt'ın Gece Devriyesi adlı yapıtı da böylesi bir uzmanlaşma sonucu verilen bir siparişti. "Bu tip portre siparişleri günümüz futbol takımlarının çektirdiği toplu fotoğraflara benzemektedir." (74) Rembrandt, bir grup polisin (Resim 40) ortak yapılacak portresini klasik şemanın ve kendi biçimlerini bulduğu açık-koyu ve ışık-gölge kurgulamaları ile çözümlemek istedi ve sonuç sanat tarihçileri için dev bir yapıt ve müşteriler içinse bir hüsrandı. Kimse biçimlerin altında yatan geometri ile ilgilenmiyordu. Dönem artık bakışların izleyiciye doğru düzenlenmesi gereken bir dönemdir.

Resim 50. Rembrandt, Yaşlı Adam Olarak Kendi Portresi, detay, 1659-60.

Sanatçıların böylesi anlık durumları ve kişisellikleri aramaları, ifadede bugün bizim psikolojik olarak yorumladığımız tarafları keşfetmelerine itti sanatçıları.

Manzara resminde, resmi yapılacak kadar güzeli keşfeden Ruisdeal, sanatta doğanın aynasını bulmaya çalışıyordu. (Resim 21) Kuzey manzarasının şiirini vurguladı. Önceleri belki hiçbir sanatçı doğa imgeleri aracılığıyla kendi ruh ve duygu durumlarını dile getirmede onun kadar çaba göstermemişlerdi. (75) Doğaya bakarak kendi duygu ve ruhunu aktarmaya çalıştığından bahsediyoruz, ki bu Rembrandt'ın yaşlılık dönemi yapıtlarında da karşımıza çıkan olgudur. (Resim 50) Hollanda aktüel resim geleneği belgeleme anlayışı başka bir olguya doğru, insanın iç denizine doğru yönelmektedir. Bu içkinlik ve kendini kendi deneyimlerini ifade etmeye yönelik çaba, modernizmin oluşturduğu birey ve kişinin kendini dışavurum şeklinde yorumlayan ifadeciliğinin de başlangıcıdır.

Rembrandt'ın son dönem tablolarındaki bakışlar öylesine karanlıktırlar ve bakanın içine dalarlar ki, bizi adeta yok sayıp deler geçerler. (76)... Sanki, sadece kendi içlerine bakarlar, bizi de kendi içimize bakmaya zorlarlar. Eğer durmaksızın tekrar tekrar yaptığı kendi portreleri ele alındığında, Rembrandt'ın geçirdiği bir evrim varsa, bu gittikçe edilgenleşip ilgisizleşen gizli, karanlık kaynaklarına dönen, bakışın içe dönüşüdür. Rembrandt kuzey resminin tutkusu olan (mekandan dışa doğru) sonsuza giden bu kaçış noktasının (Arnolfini çiftinin aksettiren ayna, Pieter de Hooch ve Vermeer'in başka kapılara açılan kapılı avluları gibi) yerini dahice keşfediyordur. Rembrandt'ın kendi bakışı bizim içimize girmez, bizi çeker. Gözleri derin, sonsuz bir kuyu gibidir. (77)

Sanat tarihinde içe kapanış, sanatçının kişi olarak kendini anlatması, Gotik kollektiv sanat geleneği yerine, ileride önce romantizmde göreceğimiz

içe dalışın, sonra da modern dönemde dışavurum olarak karşımıza çıkacak olan psikolojik üslupların başlangıcıdır. Bu da burjuva beklentilerinin ve oluşturulan kurumsallaşmaların dolaylı sonucudur. Hollanda resim geleneğinin geçmişinde karşımıza gerçekçilik olarak çıkan olgu, tür resimlerinin kapsamındaki, günlük hayatı anlatan resimler, gerçeğin diğer yorumlarına doğru yönelmişlerdir.

3.1.4. Ölü-Doğa, "Sanat İçin Sanat"

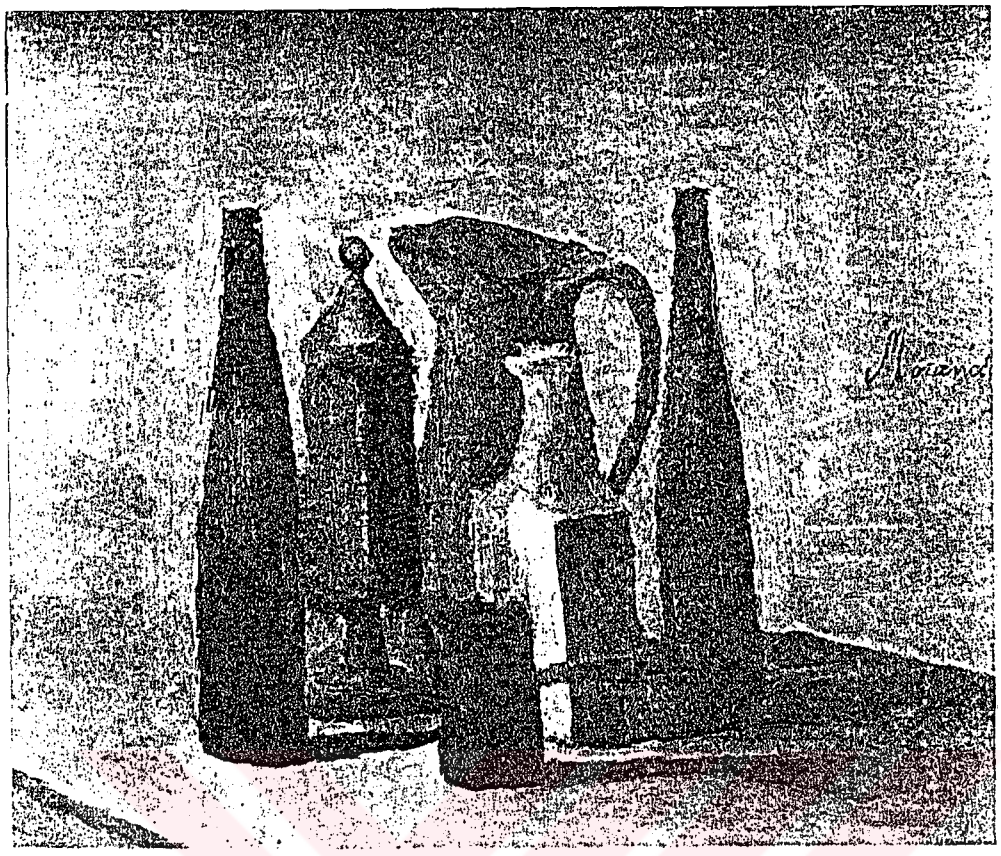
Ölü doğa resimleri 17. yüzyıl Hollanda'sında karşılaştığımız, diğer bir resim geleneğidir. Bu tür resmin nasıl bir gereksinme ile oluştuğu sorulması gereken bir sorudur. Resim sanatında insan figürleri de dahil, nesneler orada olmaları gerektiği için resmin içine yerleştirilmişlerdir. Klasik anlatım, Gotik dönem geleneği ile bağlanan dini ve mitolojik konuları imgeler aracılığı ile görselliğe çevirmek şeklinde özetliyebileceğimiz, metinsel çıkışların doğrudan sonucudur. Hepsinin kompozisyonun içinde yerleri ve görevleri önceden belirlenmiştir. Konunun gerektirdiği bir nesne seçimi ve kompozisyonun içindeki yerlerinin katılığı kaçınılmazdır. Bu konuda ilk değişiklikleri, geç rönesans döneminde Venedik okulunda görmekteyiz ya da Parmigianino gibi maniyerist sanatçılar tarafından uygulanmıştır. (Resim 51) Fakat onlarda konumuzu etkileyen nesnelerin yorumlamaları ya da kompozisyondaki yerlerinde yapılan değişikliklerdir. Dini ve mitolojik konuların işlenmesine başka bir hava getirmişlerdir.

Hollanda okulundaki ölü doğa resimleri ise, daha önce hiç yapılmadığı kadar salt nesneye yönelik bir betimleme yöntemidir. Bu tür bir betimlemenin sadece resmin kompozisyon özellikleri ve resimsel değerlerin vurgulanması için yapıldığı öne sürülebilir, ancak bu tavır, yine bir biçimsel bakış sorunudur. Resmin kendi kendini anlattığına dair, estet: sanat sanat içindir düşüncesinin bir uzantısıdır.

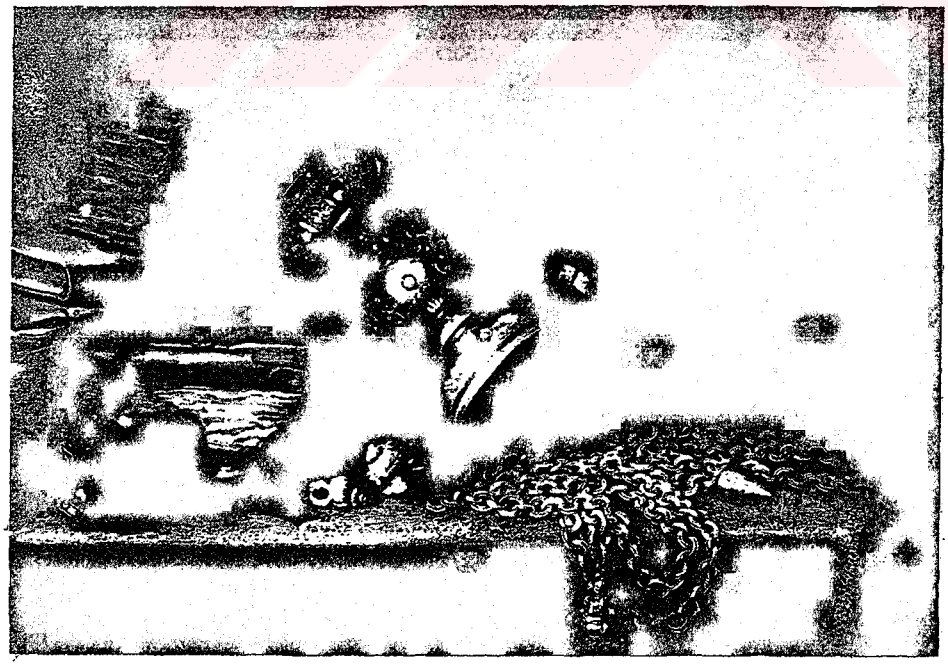
Resim 51. Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem, 1535.

"Sanat için sanat"ın estetik dünyanın en karmaşık sorununu temsil ettiği kuşku götürmez. Sanatsal görüşün dualizmi ve tinsel yönden bölünmüş olma niteliğini hiçbir olgu bunun kadar iyi anlatamaz. Sanat acaba bizatihi kendi kendine bir son mudur, yoksa sonuca varmaya yarayan bir vesile midir? Bu soru yalnızca insanın içinde bulunduğu belirli tarihsel veya toplumsal duruma göre değil, aynı zamanda, sanatın karmaşık yapısında hangi öğenin üzerinde durulacaksa, onun niteliğine göre cevaplanmalıdır. Bir sanat yapıtı, hayata açılan bir pencereye benzetilmektedir, fakat yaşamı seyrederken bu pencerenin yapısı, saydamlığı veya renginin önemsenmesi gerekli değildir. Bu benzetmeye göre, sanat yapıtı yalnızca gözlem yapmak, bilgi edinmek için

bir araç durumuna gelmekte diğer bir deyişle, hiçbir özelliği olmayan bir cam veya bir gözlük görevini yüklenmektedir. Böylece de sonuca ulaşabilmek için bir araç olmaktadır. Fakat, insanın pencere dışındaki görünüm ile ilgilenmeden dikkatini yalnızca pencerenin camı üzerinde yoğunlaştırması gibi, sanat yapıtı da, tüm saldırgan yorumlar ve "pencereden bakma" yönelimleri yüzünden tinsel tutarlılığı yanlış değerlendirilen, yalnız kendisi için varolan bağımsız br biçimsel yapı, kendi içinde yetkin ve eksiksiz olan tutarlı ve anlamlı bir kendilik (entite) olarak düşünülebilir. Bir sanat yapıtının manasının ne olduğu, sürekli olarak şu iki bakış açısı arasında değişmiştir. Bunlardan birincisi sanatın, gerçeklerin tümünden kopmuş, içkin bir varlık olması, diğeri ise yaşamın, toplumun ve pratik zorunlulukların hudutladığı bir işleve yöneltilmesidir. Doğrudan doğruya estetik deney açısından, özerklik ve kendi kendine yeterlik, sanat yapıtının en önemli gerekleri imiş gibi görünürler, çünkü sanat gerçekten kopup, kendisini tümüyle gerçeğin yerine koyarak ve eksiksiz, kendi kendine yeten bir dünya yaratarak yetkin bir yanılsama üretebilir. Fakat bu yanılsama, hiçbir şekilde sanatın içermesi gerekenleri tüm olarak gösteremez ve çoğunlukla yarattığı etkide payı yoktur. En büyük sanat yapıtları kendi kendine yeterli olan bir estetik dünyanın aldatıcı yanılsamasını aşarak kendilerinden daha ilerilere yönelenlerdir. Bu yapıtlar çağlarının büyük sorunları ile ilgilenirler ve onlara çözüm ararlar. İnsan yaşamından nasıl bir erek kazanılabilir? Ve bu ereğe bizler nasıl katılabiliriz? Sanat yapıtında ki anlaşılması en güç olan olgu, onun kendi kendisi için varolan bir yapıtmış gibi görünmesine karşılık aslında kendi kendisi için varolmamasıdır. Sanat, tarihsel ve toplumsal yönden koşullanmış, somut bir topluma seslenmesine karşın toplum diye bir şeyin varolduğunu öğrenmeyi istememektedir. (78)



Resim 52. Giorgio Morandi, Ölü Doğa, 1942.



Resim 53. Pieter Claesz, Zincirli Ölü Doğa.

3.1.5. Kasa-Pencere

17. yüzyıl Hollanda resim geleneği ise yanılsamacıdır. Betimlediği şeyler ile sadece sanatçının kişisel bağını değil, özellikle izleyenin kişisel bağını kurmaya çalışmaktadır. Levi-Strauss ise şöyle demektedir: "Batı uygarlığında gözebatan özgün çizgilerden birini oluşturan şey bence, sahibin ya da giderek seyircinin o nesneye sahip olma konusunda gösterdiği güçlü ve tutkulu istekdir". (79) Hollanda resim geleneğini tarihsel bir nokta olarak ele almamızın amacı da zaten, yapılan sanat ile dönemin beklentileri arasında olduğuna inandığımız bağı orta sınıf beğenilerin ve burjuva dünya görüşünün nasıl kendi kurumlarını oluşturarak yerleştiğini ve beğenileri doğrultusunda yapılan sanatı etkilediğidir. Elbetteki Ruisdael ya da Yaşlı Rembrandt gibi içe dönüş süreci yaşayan sanatçılar da vardır. Bu şekilde kendi kendini anlatmaya yönelik içkinlik ise örgütlenmenin uzantısında yaşanması kaçınılmaz olan bir süreçtir. Hals örneğinin acıklı hali başarıya duyulan hayranlık ve başarısızlığın maddi ölçekteki banal karşılığı, burjuva toplum sisteminin oluşturduğu, ahlaki bir tavır ve uzmanlaşmanın getirdiği bir gereksinmedir. Sanatçının kendi içine dönüşü kendi birey oluşunun ve yabancılaşmasının da başlangıcını temsil etmektedir.

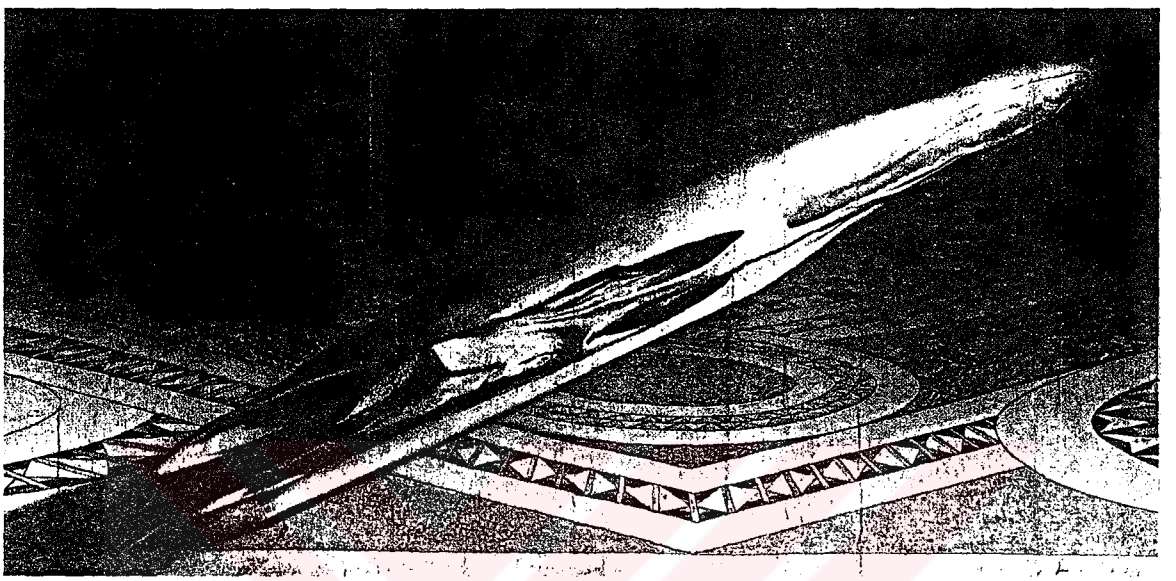
Yağlı boya resim geleneğinde nesneler çoğu zaman oldukları gibi gösterilir. Gerçekte bunlar satın alınabilir nesnelerdir. Bir nesnenin resmini yaptırıp aldığımızda onu beze geçirmek o şeyi satın alıp evimize koymaktan pek de değişik bir şey değildir. Böylece resim satın aldığımızda o resimde gösterilen nesnelerin görünüşünü de satın almış olursunuz. Üstelik yağlı boya kalıcıdır ve bozulmaz (80)

Otonom sanat yapıtı kavramı yani kendi kendisinden başka bir şey ile bağlantısı olmayan sanat yapıtı, 19. yüzyılın son çeyreğin de ve 20. yüzyılın başında kabul görmüştür, sanat için sanat kavramı ise 19.yüzyılın ikinci yarısında ortaya atılmış bir kavramdır. Bizim 17.yüzyıl Hollanda ve 18.yüzyıl Fransa ve İngiltere sanatında da gördüğümüz bu olgular, yani sipariş verenin resmin yüzeyinde yanılsamasını istediği görüntüler ile, salt biçimsel açıdan takdir edilmesi gereken ölü doğalar (Resim 52) arasında amaç ve ileti farkı vardır.(Resim 53)

Resim 54. Hans Holbein, Elçiler, 1533.

Resim 55. Bir İş Adamının Portresi.

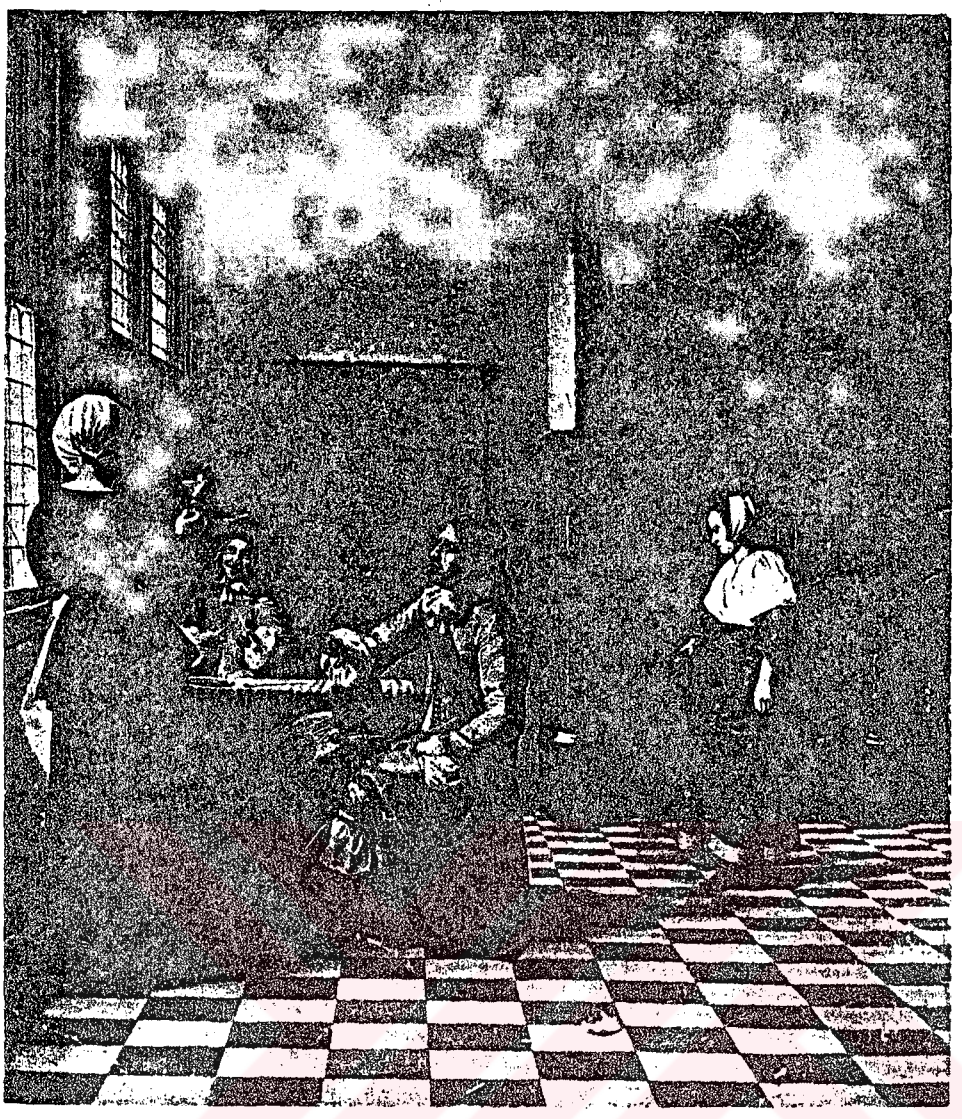
Bu ölü doğalardaki imgeler, sipariş verenin görüntülere sahip olması ile ilgilidir. Böylesi bir mülkiyetçiliği, 16. yüzyılda Holbein'ın, Elçiler adlı tablosunda da görebilmekteyiz. (Resim 54) Kuzey sanatı, rönesans İtalya'sından farklı olarak her zaman nesnenin yanılsamasını onun dokusu ile birlikte görmüştür. Kürk kürktür, tahta tahta, altın altın, halı halıdır. Güneyde yanılsama hiç bu boyutta önemli olmamıştır; kütleseldir. Kuzeyin tacirleri ya da orta sınıf, kendi nesne beğenisini her zaman önce gözü okşayacak şekilde kurmuştur; belkide alım satımla uğraşan insanların o nesnelerin el değiştirmesi için önce bakanı etkilemesi gerektiğini bilmelerinden kaynaklanır. (Pencere çağdaş anlamda vitrine dönüşmüştür.) Bu gezgincilerin dünyaları çevrelerinde işlerini yapmalarını sağlayan ve sahip oldukları nesneler ile doludur. Pozları ise, günümüz burjuvalarının, çalışma masalarının başında çektirdikleri ve arka planda koymayı ihmal etmedikleri sanat yapıtları ile verdikleri pozdan, hiç farklı değildir. (Resim 55) Çağdaşların biraz daha esnek hatta laubali olabildikleri görülsede, görülen diğer şey ne kadar samimiyetin ardına saklansa da kibirin varlığıdır. Bu resimdeki fantastik şey, diğer bir dünyanın görüntüsü olan, bu yüzden de, farklı bir bakış noktasından boyanmış olan kafatası imgesidir. (Resim 56) Bu insanlar ne de olsa dindardırlar (Başka ülkelerde dolaşan ya da yaşayanlar, özellikle kendi toplumlarının, geleneklerine daha bağımlı olurlar) Çünkü din dünyevi şeylere önem verilmemesini vaaz eder. Çevrelerinde ticaretini yaptıkları tüm nesnelerin değeri dünyeviliktir. Rubens örneğinden hatırlayacağımız gibi, bu kadar yaşamsallığa değer veren toplumların yada inanışların, en büyük kaygısı ölümdür. Hayatı bu kadar seven insanlar, mülklerini mezara götüremiyeceklerini bilirler. (Mısırlılardan farklı olarak.) Fizik ötesi olarak yansıtılmış kafatası imgesi hem ölümün, hem de tanrı korkusunun işaretidir. Ölümden sonraki hayata ne kadar inandıklarını bilemeyiz ama dindarlıklarını göstermeleri gerektiğini kesindir. Günümüz ticari, para babası dindarları da aynı şekilde, dini inançlarını görselleştirmek istemektedirler; bir taraftan Tanrı görüntülere inanmayın buyururken, bir yandan da, 20. yüzyılın insanlık tarihinde daha önce görülmediği kadar, ölümden sonraki hayata inanılmadığı halde!



Resim 56. Hans Holbein, Elçiler, detay.

Kısaca özetlersek, ölü doğa resim geleneğinin ardında yatan, insanların sahip olmak istedikleri, sahip oldukları mal ve mülklerini sergileme gereksinimidir. Bir yandan bunlara bakarken gurur duymakta, diğer yandan ise bunlara bakanlara, bak ben bunlara sahibim demektedir. Sinema filmlerinde gördüğümüz, tuvalin arkasına saklanmış kasalar gibi; dışa açılan pencere, duvar kasası olmuştur.

Bu mantık günümüz reklamcılığının da, en önemli unsurunu oluşturmaktadır. Bakan kişi için özellikle, cilalanmış bu görüntüler, izleyicisine sürekli beni al, bana sahip ol demektedir. Hatta bağırmaktadır. "Sende yoksa, sen bir hiçsin". O, dönem de olduğu kadar, günümüzde de bir prestij sorunudur, sahip olmak.



Resim 57. Pieter de Hooch, Bir Hollanda Evinden İçmekan, 1658 dolayları.

3.1.6. Oda; Ahlaki Ders Olarak, "Yaşam Alanı"

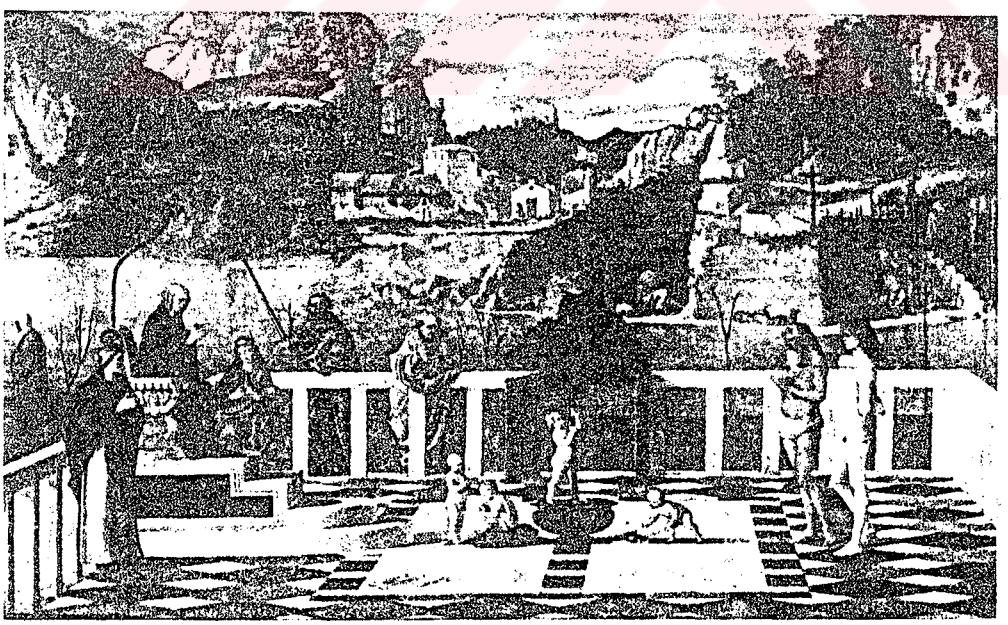
İç mekan resimleri yani "oda"lar dönemi içinde aslında tamamen açık bir şekilde bir burjuva formu olduğu halde, aynı zamanda burjuvazinin eleştirel bir parçası ve onun özeleştirel bir kanadıdır. İnsan ile onun yaşadığı ve çalıştığı çevre arasındaki anlamlı ilişkilere ait, esas olarak da köklü sorunların edebi sahnelenişi bakımından ortak noktalar benimsenmiştir: Elle tutulur maddi mekan ve yaşam biçimi içinde nasıl yaşarız? Yaşayabiliriz? Yaşamamız gerekir?

Bu, kamusal bir boyutun özelleşmiş bir tarz içine istikrarlı biçimde yeniden girişiydi. Tabi bu, anlaşılır bir şekilde sarayda daha fazla devam edemeyen kesin aksiyonun özel aile odasına inmesinden bu yana, bir burjuva müdehalesiydi: Bir oda ama, çoğu kez bir tuzak olarak gösterilen, anlamlı aracısız ilişkilerin merkezi olan bir oda; ancak bunun da ötesinde eyleme dahil olan belirleyici güçlerin daha geniş bir biçimde yer aldığı, penceresinden içeri bakılan ya da bu hayatları yeniden şeklindirebilecek olan mesajların ulaştığı bir oda. Böylelikle bu form, burjuva toplumsal ilişkilerindeki hassas bir çelişkinin anlatımıydı: Değerlerin merkezi, birey ve aile idi; fakat bu unsurların ilişkilerini içinde sürdürdükleri üretim biçimi -onları içine çeken ve oradan geri döndüren bir dünya- tamamen farklı, daha geniş, daha karmaşık ve daha keyfi bir toplumsal katmanlaşmayı içermekteydi. Ve daha önemlisi, bu form içinde olduğundan geniş bir dünya, böyle bir ciddiyet düzeyinde belirlenmiş olduğu bilindiği halde, kralların daha eski ve daha yalın eylemlerinin yer aldığı dünya gibi dramalaştırılamamıştı. (81)

Pieter de Hooch, Nicolaes Maes, Gerard ter Borch gibi sanatçıların (Resim 57) ve bu tip uzmanlaşmanın en önemli ustası, Johannes Vermeer'in büyük bir artistik başarı ile geliştirdikleri iç mekan resimlerine, o dönemde duyulan gereksinim, püriten ahlakın mütevazi yaşam görüşlerini ve önerilerini sunmaktadır.

Vermeer'in sanatındaki ustalık valör zenginliği, açık koyunun kullanılmasındaki başarısı, ışığın karanlık ve aydınlık alanlar da renk özelliklerini koruyarak dolaşabilmesi ve kompozisyonlarında ki tamlık duygusu gibi biçimsel değerlere dayanır ki, bu değerleri hakikaten hakkını vererek kullanmıştır. Manzara resimlerin de ulaştığı fotografik doğruluk, onun baktığı nesneyi betimlemedeki rastlantıya hiç yer vermeyen nesneye bağlılığının ve soğukkanlı titiz çalışmasının bir sonucuydu. İç mekan resimlerinde nesne yanılsamasına ve ışığın etkilerine olan bağlılığı onun tipik bir Barok sanatçı olmasını sağlıyordu. Fakat nesneye duyduğu bağlılık ve detaycılığı Vermeer'in sanki zamanı sonsuza kadar dondurmak istediğini

düşündürmektedir. Bu rönesans sanatı ustalarında görülen bir özelliktir; Piero Della Francesca'nın resimlerinde görebildiğimiz bir detay tamamlılığının ve bu sayede elde edilen, en uzaktaki biçimin bile tam algılanabilmesi gibi bir etkiyi veriyordu. Kompozisyonun geometrik dengeliliği ve pozların duruşlarındaki heykelsilik, ancak sabah ışığında görebileceğimiz bir detaycılığa ve ayrıntıların tamlığına vardığında tamamen dondurulmuş bir zamanın, bir daha hiç değişmiyecek olanın yani evrensel ve tanrısal olanın düşüncesini ve imgesini verebilmektedir. (82) Benzeri bir etkiyi Giovanni Bellini'nin yapıtlarında da görebilmekteyiz; Venedik okulunun selefi olarak kabul edebileceğimiz Bellini, doğa gözlemi ile elde ettiği gerçekçilik ve doğruluk yanılsamasını Francesca'ya denk bir detaycılık ile işlemişti. Francesca'da İsa'ya hayat katan "Baptism" sahnesi, (Resim 59) Bellini'nin "Dünyevi Cenneti"nde (Resim 58) tamamen düşsel, rüyavarî bir ifadeye dönüşüyordu. (Dünyevî yaşamın rüya olmasında şaşılacak bir şey yoktur, hiristiyan klasizminde.) Ancak tüm bu detaycılığa rağmen, Bellini'nin resmini, romantikler kadar düşsel yapan şey akşam güneşinin ve gün batımının renklerini kullanmasıdır.



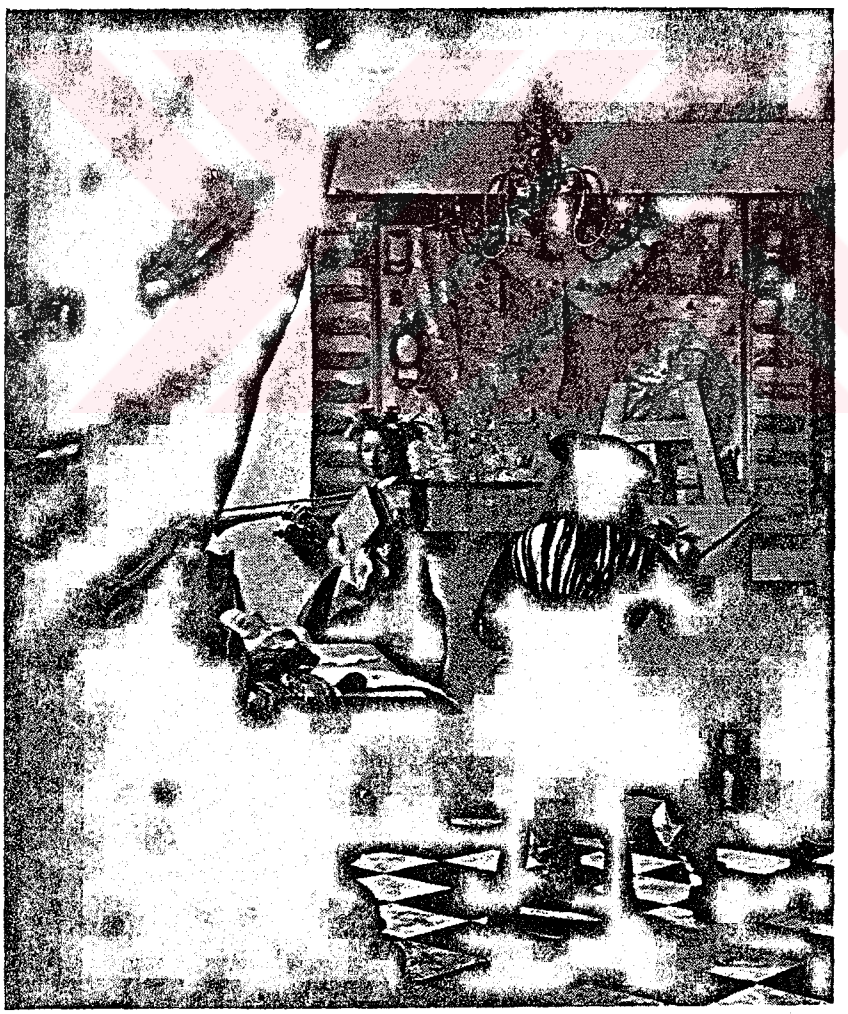
Resim 58. Giovanni Bellini, Dünyevi Cennet.

Resim 59. Piero Della Francesca, Baptism.

Bellini'nin resminde hareket edebilen tek şey; koyu yeşil yapraklı bir elma ağacını sallayabilecek enerjiyi bulabilen, ancak bir masumdur; yani bir çocuk. Diğer tüm figürler ve doğa betimlenmesindeki doğruluğa karşın durgundurlar, sanki ölüdürler. (83) Vermeer'in hareket üzerine olan algıları, valöre olan hassaslığı gibidir; ressam poz vermiş modelinin karşısında resme başlamak üzeredir (Resim 60), daha desenini çiziyordur; süt testiden dökülüyordur; kadın çello çalmaktadır, müzik ortama yayılır; ya da kadın pencerenin tülünü kapatıyordur. Kişisel anlatımı böylesi bir uzmanlığa ve hassaslığa vardıran Vermeer, belkide bu iç mekan yaşamlarının hiç bitmesini istemiyordu?

Her ikisi de doğa gözleminde, üst noktalara varmış, bu iki dönem arasında, kendi dünyaya bakışlarını bize belgeleyen imgelerin farklılıkları vardır. Gerçekçi betimlemeler yapmak çağın istem ve beklentileri ile ilgilidir. Bunu illaki geleneksel anlatımın ve mimesis hayranlığının bir uzantısı gibi görmek ve kabul etmek bir hatadır. Görmek, öncelikle inceleme ve araştırma sorunudur.

Vermeer'in bu yapıtları ne kadar bireysel hassaslık noktasında ise de, bir o kadar da Hollanda resim geleneğini oluşturan aktüel resmin, yani günlük yaşam resimleri geleneğinin bir uzantısıdır, daha doğrusu bu geleneğin çağının gereklerine göre biçimini değiştiren, "geliştiren" hali idi.



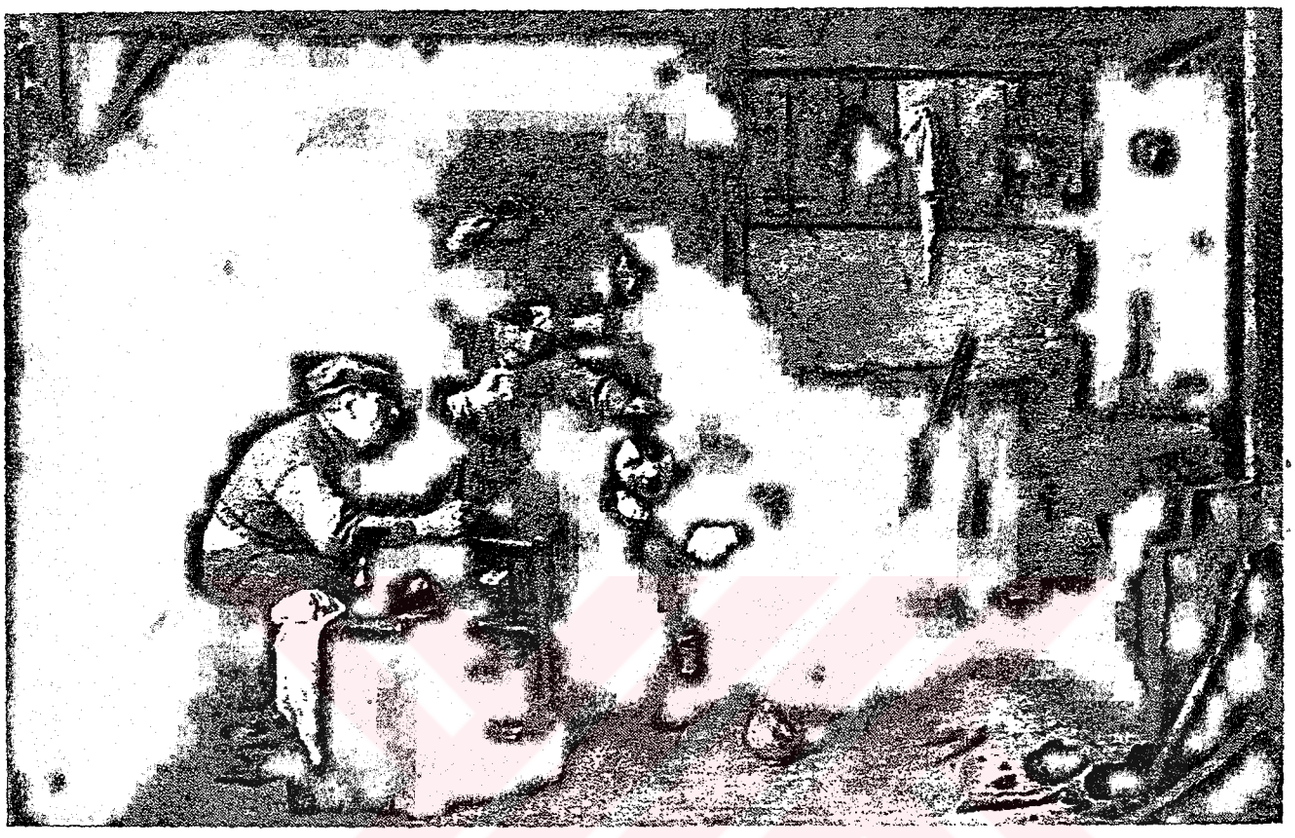
Resim 60. Johannes Vermeer, Ressam ve Modeli.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Resim 61. Pieter Brueghel (Yaşlı), Düğün Dansı, 1566.

3.1.7. Günlük Yaşam Resmi

Tür resminin, diğer deyişler ile 'genre' ya da 'günlük yaşam resmi' geleneği olarak da tanımlanan bu geleneğin temelleri, antik çağlarda bile bulunabilmektedir. Hollanda resim geleneğinde ise, İtalyan rönesans sanatçılarının çağdaşları Pieter Brueghel ve Hieronymus Bosch gibi sanatçılardır. (Resim 61)



Resim 62. Adriaen Brouwer, Meyhane Kavgası, 1630 dolayları.

Bu geleneği kovalayan 17. ve 18. yüzyıl günlük yaşam resimleri yapan sanatçılarda, bu geleneğin amacı için şunları derliyebiliriz: "Gündelik yaşam" resimleri denen resimler 'düşük yaşam'ı gösteren resimlerdir, mitolojik resimlerin karşıtı olarak görülüyordu. Soylu değil kaba sabaydı bu resimler. Gündelik yaşam resimlerinin amacı -olumlu ya da olumsuz- bu dünyada erdemliliğin toplumsal ve parasal ödüllerle değerlendiğini kanıtlamaktı. Böylece -çok paralı olmayan- bu resimleri satın alabilenler kendi erdemliliklerini doğrulamış oluyorlardı. Bu resimler yeni ortaya çıkan kentsoylular (burvuvalar) sınıfınca çok tutuluyordu. Kentsoylular kendilerine resimdeki kişileri değil, resimde canlandırılan ahlak dersini yakıştırıyorlardı. Burada gene yağlı boyanın maddesel yoğunluk yanılsaması uyandırma

özelliği şu duygusal yalanı inandırıcı kılıyordu: Zengin olanlar dürüst ve çalışkan insanlardı. Hiç bir işe yaramayanlarsa, haklı olarak, hiçbir şeye sahip olamıyorlardı.Adriaen Brouwer bütün bunların dışında kalan bir gündelik yaşam ressamıydı.Onun ucuz meyhaneleri bu meyhanelere düşen insanları işleyen resimleri acı ve doğrudan bir gerçeklik taşır. (Resim 62) Bu gerçeklik de o alışılmış duygusal ahlak dersini ta baştan ortadan kaldırır. Bundan dolayı Brouwer'in resimlerini, Rembrandt ve Rubens gibi bir kaç ressamın dışında kimse almamıştır. (84)

Bu resimler günümüzde ahlak dersi vermeye yönelik, asla bitmeyen, çünkü gündelik hayat asla bitmez; hep masum ve suçluları, zengin ve yoksulları bir arada işleyen beyaz diziler ya da Bizimkiler gibi T.V. dizilerinin altında yatan aynı ahlaki derstir. Çarpıcı olan bir örnek daha verirsek "Peşin veren" ile "Veresiye veren" gibi ya da kamyoncuların pencerelerini süsleyen "ağlayan çocuk" gibi posterlerdir. Minibüs arkalarında yazılan yazılar ya da Arabesk diye bilinen müziğin de verdiği benzeri ahlaki dersler vardır.

"Gündelik yaşam resimleri Hals gibi bir ustanın elinden çıktığı zaman bile çok değişikti diye" devam ediyor, Berger "Yoksul insanlar bunlar. Yoksullar da sokakta ya da köylerde görülür. Oysa evin içinde gösterilen yoksullar insana güvenlik duygusu verir. Bu resimlerde ki yoksullar sattıkları şeyleri sunarken gülümsüyorlar; resimlerde zenginler hiç böyle gülümsemezler. Varlıklılara gülümsüyorlar, kendilerini onlara kabul ettirmek, aynı zamanda bir şey satmak ya da bir iş çıkarmak umuduyla gülümsüyorlar. Böylesi resimler iki şeyi bir arada söyler: Yoksullar mutludurlar, varlıkları dünya için bir umut kaynağıdır." (85)

Sanat tarihindeki acı hissi romantiklere özgüdür, böylesi bir acı ile kendini acındırma ya da acıma duygusunun yanılsamasını vermek ise, değinmeye çalıştığımız anlamlardaki, ahlaki duyguların göstergesidir. Sanatçının kendini acındırması ile Rembrandt'ın acılarından dolayı içe bakan

gözü arasında fark vardır. Hals'da dahil hiç bir sanatçı alt kültürlere de ait olsalar kendilerini acındırmamışlardır. Bu sadece burjuva dünyasındaki bir oluş halidir; kendi acılarını dile getiren ya da görselleştirmeye çalışan sanatçı bu işlerin pazarlanmaması gerektiğini de bilir. Bu ne iç dünyaya olan kapalılık ne de sanata verilen ayrıcalık halidir. Bu eğer hala bir meslek ise icra edilir; bundan dolayı herkesin inançları vardır ve bu inançlar içkin bir dünyaya ait olabilirler. Bu içkin dünya kendi ifadesini "bak ne kadar sefilim, ne acılar çekiyorum" diye yorumlaması sadece çaresizliğinin ifadesi olan, hiçbir şey yapmama şeklinde bir pasifizmin işaretidir ki, bu durumda ya sanat yapılmaz, yapılmasına gerek görülmez ya da sanatçı salt kişisel acılarını görüntülemez.Acıdan zevk alan bir hazcının durumudur bu, ya da acı pazarlaması yapanın; acıma duygusunu kemirmesi de böyle bir şeydir, bu kadar kaderci olmak, acımayı ya da kendini acındırmayı seçmek, piyasa kuralları içinde iyi para getirecek bir formüldür. John Berger bu durumun kıyısından dönmeyi başarmıştır. Ne kişileleşme kendini acındırmaktır ne de başka insanların hikayelerine acımaktır, her iki halde de yapılan duyguların istismarına dayanan bir piyasa kuralıdır, bir çeşid para kazanma yöntemi olarak samimi olunsa bile, bunun açmazından ve ikileminden kaçınılmaz.

Gerçek bir köylü ya da gerçek bir fakir ne köylüye acır, ne de yoksula, bu duygular "üst" ya da "orta" sınıfa mahsustur. Çekilen acı vicdan azabıdır.Ya da özgürlüğün sebebi vicdanın hürlüğüdür, ki bu 'Ben acı çekiyorum, bana sizde acıyın anlamında' bir kişisel dışavurumdur ve dilencilerin uyguladığı bir üsluptur.

3.2. Gerçeğin Halleri

Resim sanatı günümüzde kendi kendisinin yanılsama olduğunu, betimlediği şey ile gerçek olmadığının bilgisine sahip olan bir sanattır. Gerçek, doğa ve inançlar arasında gidiş geliş, sanatçılara ve sanatın

tarihçilerine betimlenen imge ile gerçeğin aynı olmadığını göstermiştir. "Parmak ucumuzla gösterdiğimiz şey parmak ucumuz değildir. Kimse parmak ucumuza bakmaz, gösterdiğimiz şeye bakar." (86)

Gerçeğe karşı alınan tavır, gerçeği kurmak ile gerçek olanı yansıtmak ya da betimlemek arasında olan problemdir. Gerçek olan sanat yapıtının imgesinin gerçekliği ile değil, kendi kendisinin gerçek olması ile ilgili olan bir ikilik halidir, bu ikilik halini hem dönemsel, hem kavramsal olarak, hem de sanat yapıtıyla betimlediği şey arasında yaşayıp durmaktayız.

Rönesans sanatı ile bugünün entellektüelliği arasında fantazi ve idealizmin çeşitli aşamaları vardır. Gerçekçilik klasizmin dağarcığındaki en değerli şeylerden biridir. Her nasılsa bir sanat okulunda bugüne kadar tam manası ile kabul görmüş bir etiket olmaması dikkat çekicidir. Bu kelime doğru anlamını felsefede bulmaktadır. Felsefede nominalizmin (adcılık) tarihsel olarak karşıtı; ya da bir bilgi teorisinin adıdır; dış dünyada ki "nesnel gerçekliğe" olan inancı işaret eder. Edebi olarak kritisizm (eleştiricilik) şüphesiz bu terimi önce felsefeden ödünç almıştır ve hemen ardından tam doğru olmadan kullanmıştır. Bir gerçekçi yazar, hayatı kopye ederken herhangi bir şekilde, doğadan "farklı olan bir bağı" öne sürmekten kaçınır, fakat sanatın gerçeği ayrımlardan oluşur. Gerçekçi biri hayatın belli yanları ile uğraşır ve insan onurunu okşamanın yollarını bulur. Fakat, sanatın eleştirisi kendi köklerinden ve gelişiminin kaynağı olan felsefi tamamlılıktan hala oldukça uzaktır. Nesnelerin tam görünümlerini taklid etmekle uğraşan bir sanatı kesinlikle gerçekçi olarak adlandırırız. Bu çeşid sanat, gerçekçi felsefe gibi, şeylerin nesnel varlığına olan yalın ve basit inanca dayanmaktadır.

Anladığımız anlamda gerçekçilik için, Hollanda resim okuluna gitmeliyiz, özellikle de Pieter Brueghel ve Rubens'e.

1930 Uluslararası Sanat Bienaline bildiri veren, Georges Marlier, söz konusu farklılıkları bir netliğe oturtmuştur. Metine bağlı olan gerçekçilik ile alt yaşamın görüntülerini taklit eden gerçek ile gerçekçiliğin harfi harfine benzetilmesini birbirinden ayırır. Bir çok insan yukarıda değindiğimiz ayrımı gözetmeksizin, Flaman gerçekciliğinin ima edildiğini sanmaktadır. Fakat, Mon Senyör Marlier, 15. yüzyıldan bu yana, Flaman sanatında bu tip görüntülerin var olduğundan bahseder ve böylesi bir gerçekçiliğin, bununla birebir çakışmadığını ve nadiren varolduğunu da ortaya koymuştur. Flaman sanatı belli geleneklere olan israrı ile düşünülmelidir. İster 15. yüzyıl kuralcılığı olarak isterse 16. yüzyılın fantazi kuşağı olarak düşünelim veya Rubens ve Jordens'in yurtlarına bağlılıkları ya da James Ensor ve Frist van der Bergne gibi daha çağdaş sanatçıların acayip, değişik görsellikler olarak düşünelim, Flaman geleneğinin, görsel sahnenin birebir dökümünü arzuladığını öne sürmekte zorlanırız. Noksan kalan şey, burjuva sanatı ve burjuva dünya görüşü ve gereksinmelerini dikte eden sanattır. Herhangi iki rönesans dönemi sanatçısını biri İtalyan diğeri Flaman olarak olarak seçtiğinizde ortaya çıkan ülküleştirme ile aktüel yani güncel olanın arasındaki fark çok açık olacaktır. Pieter Brueghel ve Hieronymus Bosch gibi sanatçılara geldiğimizde ise, idealizmden izler bulmakta zorlanırız. Figürler nadiren yaşamdan seçilmemişlerdir, özellikle yaşamdandırlar. (Resim 63) Sahnenin düzenlenmesi bakımsız ve sefildir; insan grupları kaba ve olağan olduğu kadar bilgisizdirler (yani entellektüel bilgiye sahip değildirler.) Brueghel'in bu tavrının ardında ne vardır? Brueghel'in kendisi de bir köylüdür! Belkide doğmakta olan bir sağduyunun işaretidir? Brueghel belkide azizlerinde köylü olduğunu iddia etmek istedi: iddianın işi önemseteceğini fark etti. Bu sahnelerdeki acı, acıma ve zafer hiç bir yerdedir, bu gerçekçiliğin ideal olduğunun kanıtı olur. Sonuç olarak gerçekçilik bir idealdir. İnsan türüne karşı acıma barındırmayan bir ideal. (87)

Resim 63. Pieter Brueghel, Karnaval Eğlenceleri ile Oruç Gününün Çatışması, 1559, Detay.

3.2.1. Gerçek ve Fantastik Olan

Fakat bizim hala bu okulun erken ustaları ile olan farklılığı açıklamak için, doğalcılık terimine kavramsal açıklık getirmemiz gerekmektedir. Bizim ikilemimiz belki de aktüel olanın idealize edilmesinden başlar: Bu dönem sanatçılarının tiplemelerindeki ortak görünen doğa gözlemi ile kurdukları dünya yanılsaması arasındaki farktır. Her iki örnek de, doğadan esinlenerek idealleştirmeye varırlar. Hollanda geleneğinde bu aktüel olan ile çakışır.

Yaşlı Brueghel bu ikilemi uç noktalara taşır. Resimlerinin kalabalık tiplemeleri arasında metinsel kahramanlar güçlükle diğerlerinden ayrılabilir. Brueghellerin esin kaynağı olarak farklı bir noktaya varmış olan Hieronymus Bosch'dur. (Resim 64) Burada gerçekçiliğin daha ince ayrımını yapabilecek bir konuma gelebiliriz. Gerçekçilik fantastik olmaktadır. Aktüel olandan çıkan bir yön güncelliğin her çeşidinin idealize edildiği bir soyutlama anlayışına varır. Güncellikten (aktüaliteden) çıkan diğer yön ise, tüm gerçekliğin inkâr ve reddedilmesi anlamındaki başka bir noktaya varır. Tersine çevrilmiş idealleştirme, uç noktaların kabusu, aktüel olanın temeli olduğu tüm olanaklı çarpıklıklar; işte günümüzde tekniğin de olanakları ile çok daha inandırıcı olabilen "fantastik" anlatımcılığın şeytan ve yaratık filmlerinin, uzay çağı imgelerinin, çizgi roman ve çizgi filmlerinin temelinde yatan çıkış ve karşılığında aktüel ve gerçekçi olandan duyulan nefret dolu inkârın döl yatağı.

Resim 64. Hieronymus Bosch, Haçı Taşıyan İsa.

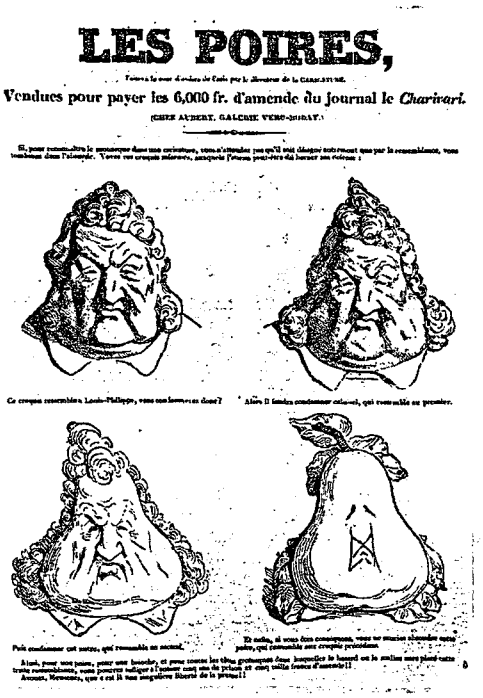
Brueghellerin bu resimleri anekdotik ve ansiklobedik yönlenmenin kaynağı oldular. Bu yüzden ilkler listesinde önceliklerini korumaktadırlar. Brueghel'in boyadığı resimler temalarını popüler olan atasözleri, deyişler ve efsanelerden almaktadır. Bu durum çağdaş fantastik görselleştirmenin temelinde yatan metine bağlılığı ve tarihsel olarak aristokratik kültürden burjuva kültürüne geçişin sembolik ifadesi olan 17. yüzyıl Hollanda resim geleneğinin bugün bile örneklerini bulabildiğimiz, burjuva ahlakçı anlatımın sürekliliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Satirik, şeytani veya hicivli olarak tanımlıyabileceğimiz eleştirel yaklaşımlar ise romantik kültürün, kent sanatının bir uzantısıdır. Eleştirel veya ahlakçı olmak ise farklı bir dünyaya bakışın, farklı beklenti ve beğenilerin sonuçlarıdır kuşkusuz.

3.2.2. Şema ve Benzerlik

Aktüel olandan yola çıkarak fantastik olana varan anlatımın klasik formül diye tanımlanan, insan vücudunun indirgenmiş, basit geometrik biçimler ile çizilebileceği şeklindeki, konumuzda yer verdiğimiz anlatım dili ile de bağlantısı vardır.

Resim 65. Giovanni Battista della Porta, "İnsan Fizyonomisi" kitabından, 1586.

Resim 66. Anonim, Rohan Soubise, "Les Fouteries Chantantes" kitabından 1791.



Resim 67. C.Philipon, Lois-Philippe'nin benzetilmesi; Les Poires, 1834.

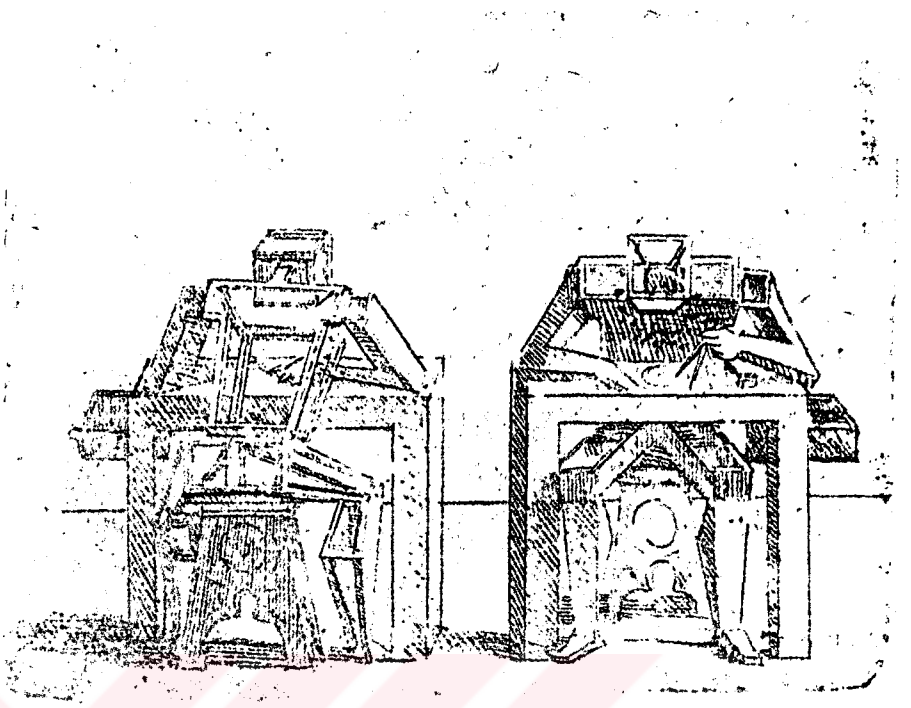
Şemalaştırmanın doğal uzantısı olarak, insan tiplerini koyun, at, balık gibi biçimlere benzetmek, Leonardo'nun insan tiplerini ansiklobedik dizgileştirmesi ile ilintilidir. Giovanni Battista della Porta'nın bu çiziminde gördüğümüz (Resim 65) fizyonomik karşılaştırma gibi. (88)

Birleştirilmiş insan vücutları -meyva veya balık gibi biçimlerin yerleştirilmesi sayesinde biçimlenen yabansı ve tuhaf insan vücutları- karikatür portreciliğinden tamamen değişik amaçlıdır. 19. yüzyıla kadar birleştirilmiş vücutları özel insanları taklit etmek için kullanılmamışlar; eğlenceli fantaziler için yapılmışlardır (Resim 66, 67), belki de metinsel allegoriler ile eğlenmek için yapılıyordu. Fakat, sonuç olarak kökeninde popülerlikleri deşme ve keşfetme derdi olan modern sanat tarafından da kullanılan, popüler güldürü çizimleri içinde oldukça önemli bir rol oynadılar;

birbirine benzer biçimleri imgelemde tekrar yorumlamak benzeri biçimler ile yer değiştirerek elde edilen kişiselleştirilmiş sevimli yüzler şeklinde karşımıza çıkarlar. Bu birleştirilmiş yüzlere ya da vücutlara, ilk olarak 16. yüzyılın özel bir sanatcısında, Guiseppe Arcimbaldo'da karşılaşırız. (Resim 68) Yüzyıllarca süren yadsıma sonucunda bu mantığın Dali'den, Roland Barthes'e kadar zamanın çağdaş malzemeleri ile kullanıldığını görmekteyiz. Modern yapmak kaygısı bunların 16. yüzyılın yerel grotesk süslemeciliğindeki köklerini görmeyi engellemiştir. Arcimboldo'da yeni olarak görünen, insan kafasını benzeri nesneler ile yer değiştirme oyunudur. Bu haliyle sıradan bahçe süslemelerinin (Resim 69) ötesinde bir şeydir. (89)

Resim 68. Guiseppe Archimbaldo, Sebze Bahçıvanı, 1590.

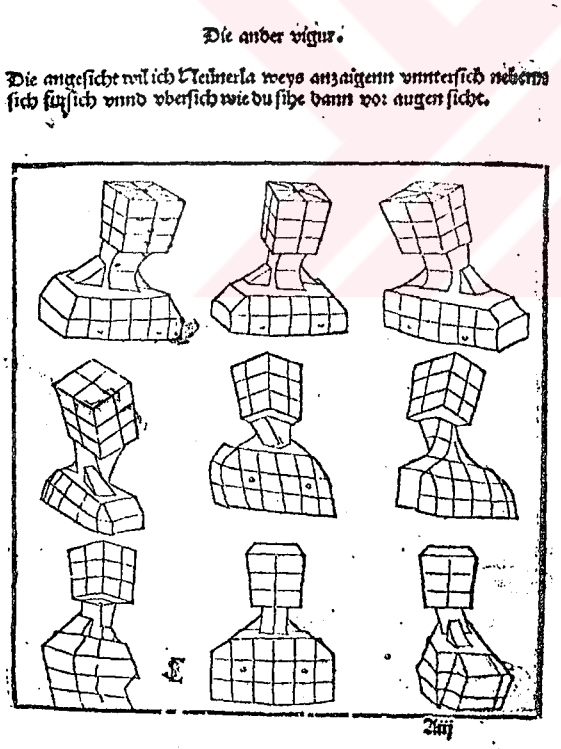
Resim 69 17. yüzyıl Bahçe Süsü



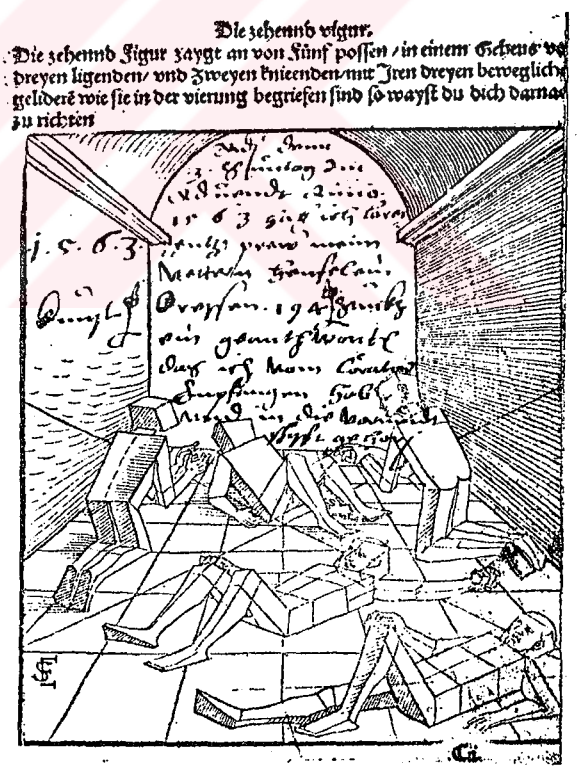
Resim 70. Giovanni Battista Bracelli, İki Geometrik. "Bizzaire" kitabından, 1624.

Arcimboldo'nun ilgilendiği fizyonomi değil, biçimlerdir, surat değil, kafadırlar. Bu oyunu farkeden Giovanni Battista Braccelli (Resim 70), geometrik parçalardan yapılmış insan vücudunun retorik hareket dilinin konusu olabileceğini düşündü ve insan anatomisinden kahramanlık pozlarını ayırmak istedi. Bracelli'nin çizimleri perspektiv alıştırma çizimlerine görünüşte benzer olabiir; mekanik adamlarında, görsel ya da hallüsyonik hiç bir şey yoktur. Bracelli'nin klasik şemadan farklı olarak yapmaya çalıştığı bu diagramlara, didaktik (eğitici) örnekler olarak değilde, acı, istek ya da tutku içindeki kişiler olarak bakmaktı. Bracelli'nin ulaştığı nokta, yemek yiyen askerlerde görüldüğü gibi, birer kahraman olarak geometrinin içinden fırlamış geometrikler haline getirmektir. İnsan biçimini sabit biçimlere indirgeyerek, tiplerde şiirsel anlatımı elde edebilmiştir. (90)

Eğer batı sanatında Arcimboldo etkisinden söz edebilirsek, bu doğanın çok anlamlılığı hakkındaki gizemli allegoriler kadar, onlardan hiç de altta kalmayan betimlenmiş biçimler ile yapılabilen küçük şakalardır. Belkide modern etkisi verebilmesi, imgelemin mekanik yeniden üretim buluşlarına dayandığı içindir. Erhard Schön'ün 16. yüzyılda yaptığı kısaltıma girmiş küçük geometrik küpler ile insan vücudunu, oran ve hareketlerini gösteren çizimleri de, ilk bakışta modern gözükebilmektedir. (Resim 70, 71) Fakat bu benzeyiş, daha ziyade, kübist anlayışı, doğayı geometrik biçimler ile yorumlamak şeklindeki yaklaşımın oluşturduğu bir alışkanlıktır. Kübist eğilimin küpler ve çok bakışlı perfektivin dışında görme eylemini çelişkilere sürükleyen başka sorunları ve yöntemleri de vardır.



Resim 71 Erhard Schön, Büst Serileri, 1538-40



Resim 72. Erhard Schön, Yatan Figürler.

Görmenin bir araştırma ve gözlem sorunu olduğuna daha önce değinmiştim. Aynı zamanda da görmenin hem toplumsal hem de bireysel dağarcık ve deneyimlere bağlı bellek sorunu olduğunu da vurgulamış ve beklentilere bağlı çıkarımlardan sözaçmıştım.

Bu vurgular gerçek olanla, fantastik olana dönüşebilmesi Arcimboldo örneğinde gördüğümüz gibi hayalin bize yaptığı bir oyundur, bu işlerin keyifli eğlenceli olmalarının sebebi de budur. Gördüğümüz şeyin bir domates, soğan, pırasa gibi nesneler olduğunu biliriz yine de bunların bir araya gelişlerinden bir insan başı imgesi çıkarırız, bu eğlenceli ve fantastik hatta Magritte'deki gibi rahatsız edici olabilen bir çelişkidir. (Resim 73)

Resim 73. René Magritte, Tecavüz, 1934.

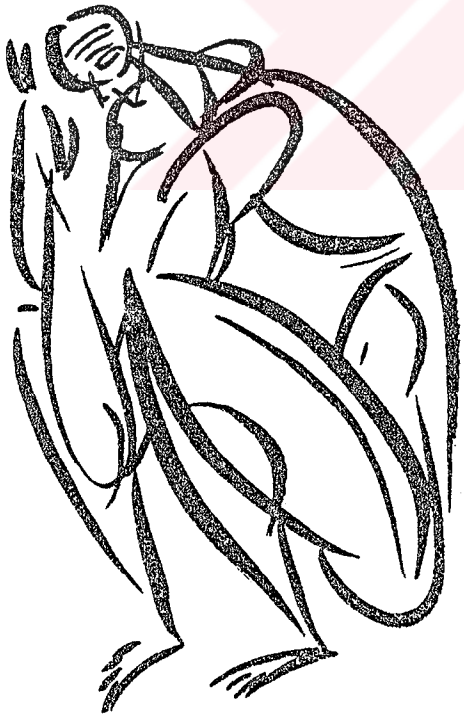
Aslında bunun altında algı yanılsamasının en önemli anahtarlarından biri yatmaktadır. Yapılan betimlememin kendi özgün karakteri ile malzeme ve medyumu arasındaki ilişkide, bir hintliyi beyaz tebeşirle de çizsek yine hintli olarak kalacağını hatırlamamız gerekir. Bu malzemeden önce betimlemeye ya da betimlenen şeye olan inançtır. Arcimboldo bunu ikiye katlamıştı; yaptığı betimleme ne kadar gerçekçi olsa da gerçekçi olan öncelikle taklit edilen nesnelerdi ve gözün görmek istediği ise betimlemin içinde yatan, başın özellikleri oluyordu.

3.2.3. Boşluk ve Fırça Vuruşu

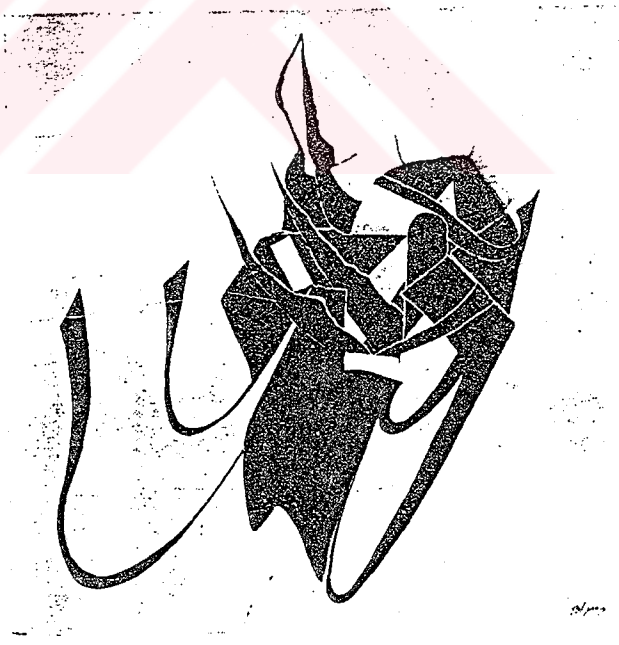
Müslüman sanatında gördüğümüz ve grafik sanatın kapsamında olduğu kabul edilen, harfleri kullanarak yapılan betimlemeleri de bu konu içinde görebiliriz. Kufî harflerin zarif kullanımları sayesinde bir gemi, bir surat ortaya çıkmaktadır (Resim 74-76); hem yazı okunur, hem de görüntü hayalde canlandırılır. Bu harfler özellikle dinseldir. Arapça Allah'ın lisanıdır. Betimlemeye yasak getiren dinlerde bu çeşit benzetmelerin kullanılması doğal bir sonuçtur ve Arapça harfler kaligrafik kullanıldığında son derece görsel etkiler verebilen bir alfabedir. Yalnız bu tip betimlemeler derinlik yanılsamasına yönelik değildirler, biçimler hacim kazanmazlar, ama yine de çizgilerin incelik ve kalınlıkları sayesinde ve uçların bittiği noktalarda olan optik yanılsama biçimleşmektedir; optik bir yanılsama sözkonusudur. (Resim 77)

Resim 74 Ord.Prof.Dr. A.Süheyl Ünver, Aşk-ı Mevlana ile hayretzede, Mevlevi Seyyit Hasan Leylek Dede, 1957.

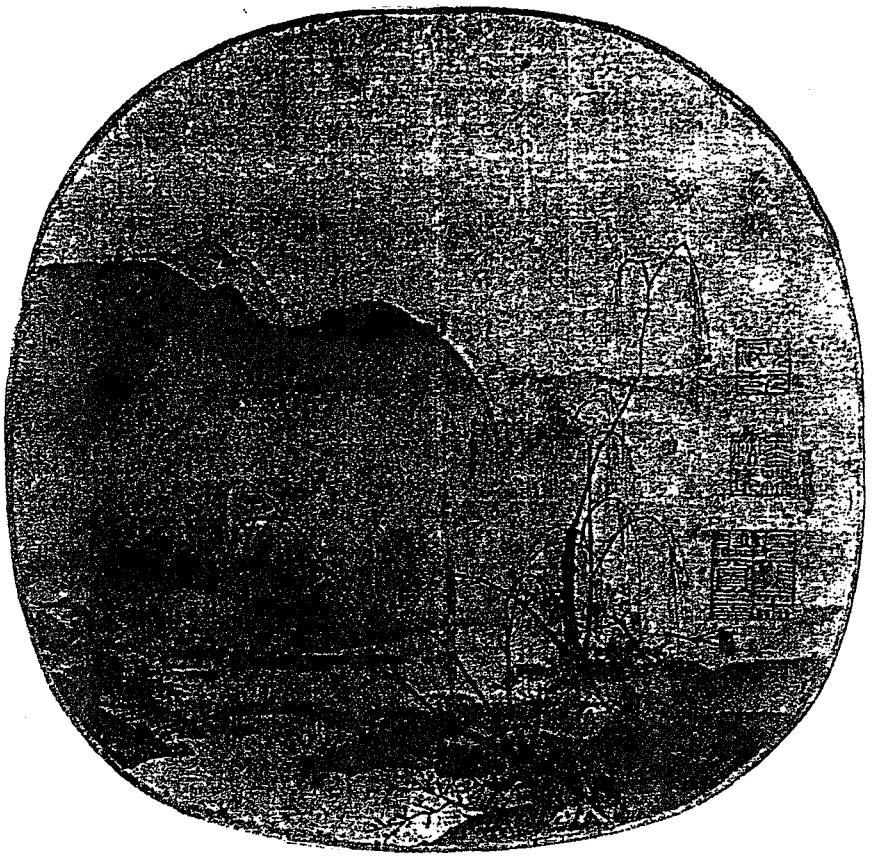
Resim 75. Oyma ve Kesme Kalligrafi, antropomorfik ve zoomorfik biçimler, 19. ve 20. yüzyıl.



Resim 76 Abidin Dino, "Göç" dizisinden Irgatlar, 1942-43.



Resim 77. Burhan Doğançay, İslam'ın Mirası Sergisinden.



Resim 78. MA YÜAN, Çıplak Söğütler ve Uzak Dağlar, erken 13. yüzyıl.

Çin sanatı da dini kurallara göre şekillendirilmiş bir sanattır. Dine inanan sanatçılar su ve dağların resimlerini saygıyla yapmağa başlarlar ama bunu özel bir öğretiyi aktarmak için veya süsleme amacıyla yapmamışlar, derin düşünme gereci sağlamak üzere yapmışlardır. (91) Doğa ile iç derinlikler arasında olan bir dinin sanatıdır. Uzakdoğu sanatı derinliği içe dalışın bir uzantısı olarak görmekte ve bu etkiyi çok olgun bir şekilde elde edebilmektedir. Parlak ipeğin 'boş' yüzeyini, üstündeki fırça vuruşları kadar resmin parçası haline getirdiler. (Resim 78) "Bir padoganın en yüksek ucu göğe uzanıyorsa" diye başlar bir Çin incelemesi, "yapının ana bölümlerini gösteremeye gerek yoktur. Sanki oradaymış gibi görünmelidir; ama, orada değildir. Hem yukarısında, hem de altında varmış gibi gözükmelidir. Tepelerin ve topraktan yapılma duvarların yalnızca yarısı görülür; üstü otlarla kaplı çardaklar yalnızca kaba çizgiler ile gösterilmelidir." (92) Resmin yapıldığı yüzeye kadar giden belli belirsiz biçimler, batı sanatının, açık koyular ile elde ettiği, sürekli çevresi ile zıtlık yapan kapalı biçimlerinin ve satranç tahtası motifinin çok gelişmişi bir derinlik anlayışına sahiptir. Kompozisyonun

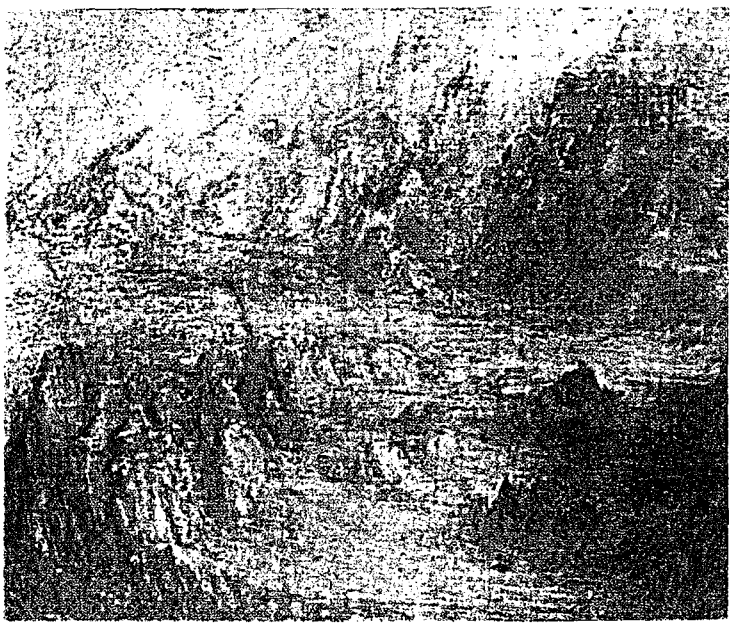
bütününde böyle bir etki elde eden Çin sanatçıları, tek tek biçimleri ele alışlarında da aynı etkiyi sürdürürler: "Gözleri olmayan figürler bakar gibi, kulakları olmayan figürler dinler gibi gözükmelidir... Belki bin fırça vuruşu ile betimlenemiyecek, ama doğru birkaç yalın fırça vuruşuyla yakalanabilecek şeyler vardır. O zaman bunun adı tam anlamıyla görünmeyeni görünür kılmak olur." (93) Burada görünmeyenin olduğu resim yüzeyi, fırçayı kullanmakta çok yetkinleşmiş çinli sanatçıya ve onun izleyicisine çok şeyler anlatmaktadır. Bu "boş alanlar" ile yarıyarıya betimlenmiş "belirsiz biçimler" arasında göz algısal olarak bir "tamamlama" eylemine girişirken, ruh ise hayalle gerçek arasında kendine bir konum aramaktadır.

Sembolist sanatçıların imgesel derinliklerinin yanısıra, boşluk üzerindeki çizginin yaptığı derinlik yanılsamasını modern sanatta birbirlerinden değişik amaçlar ile kullanmış olan sanatçılara rastlıyoruz. El Lizinsky, Kandisky gibi konstrüktivist sanatçılar, Paul Klee gibi bir Bauhaus hocası algı psikolojisinin çizgisel perspektiv olanaklarından faydalanarak elde ettikleri derinlik ve biçim yanılsamalarında, Miro, gerçek üstü boşluk çelişkisinde ve Mathieu gibi soyut dışavurumcu bir sanatçının kaligrafik yorumlamalarında kullanıldığını görebiliyoruz.

Resim 79 "Hardal Bahçesi" örnek kitabından, 1679-1701.

Resim 80. Jean (Hans) Arp, otomatik çizim, 1916.

Resim 81 Leonardo da Vinci, Koru Çalışması, 1948.



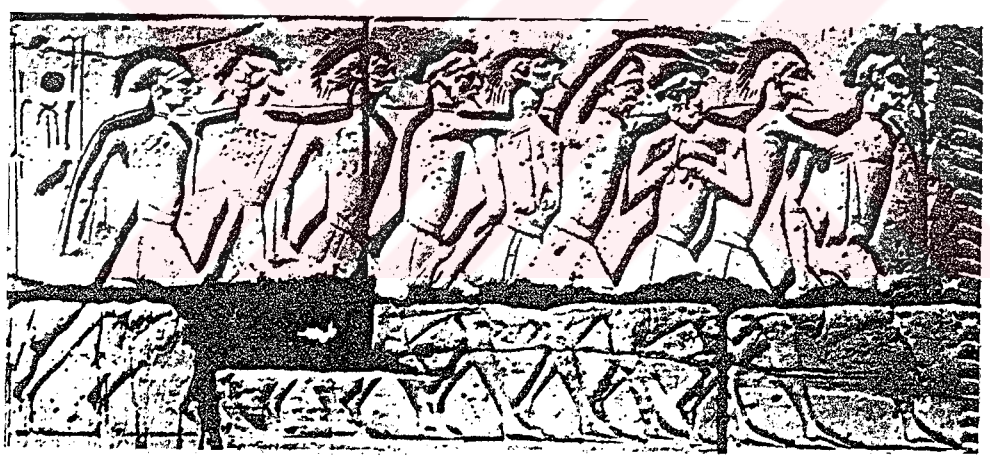
Resim 82. Leonardo da Vinci, Aziz Anne, detay.

3.2.4. Tamamlanmamışlık

Böylece yarım bırakılma, tamamlamama gibi çizim ve boyama yöntemleri doğrudan izleyicinin hayal gücünü etkilemekte ve izleyiciden de kendi imgeleminde bu süreci tamamlamasını beklemektedir. Burada yine beklentiler, dağarcık ve bellek devreye girecektir. Çünkü böyle bir tamamlama sürecine girmeyi kafadan reddederek resmin yarım kaldığını, bitmediğini öne sürüp, hatta çirkin bile olduğu iddia edilebilinir. Gerekçe olarak da burada anlatmaya çalıştığımız sebeplerin tam tersi gösterilir. Yani kasıtlı olarak yapılmış olan, sanki yanlış yapılan olur. İşte bu yüzden beklenti ve dağarcık devreye girer. Çağdaş insanın bu gibi imgelere karşı görsel belleği zenginleşmiştir, ancak yine de alışık olduğu bir uygulama alan değiştirdiğinde, tutuculuk kendini gösterir. Beklentilerin dışındakilere tahammül gösterilemez. Bu yüzden de görmek bir yerde de inanmak sorunudur.

3.2.5. Kapalı Biçimler

Batı sanatının kapalı bir biçime yani dış çizgileri ile sınırlandırılmış ve her tarafı ile tam olan biçime olan bağımlılığına değinmiştim. Aslında bu bağımlılık batıya Mısır uygarlığından geçme bir gelenektir. Ölümden sonraki hayata inanan mısırlılar, öldükten sonra alacakları şeklin tam olmasını istiyorlardı. Bu yüzden de kısaltım gibi biçimi bozucu çizim yöntemlerini kullanmıyorlardı. Bu genellikle perspektivin bilimsel olarak bilinmemesine bağlanır ki yanlış bir görüştür. Çünkü mısırlılar kendileri için önemsiz olanları değersiz şeyleri - düşmanları gibi- kısaltımı kullanarak betimlemişlerdir. (Resim 83) (94)



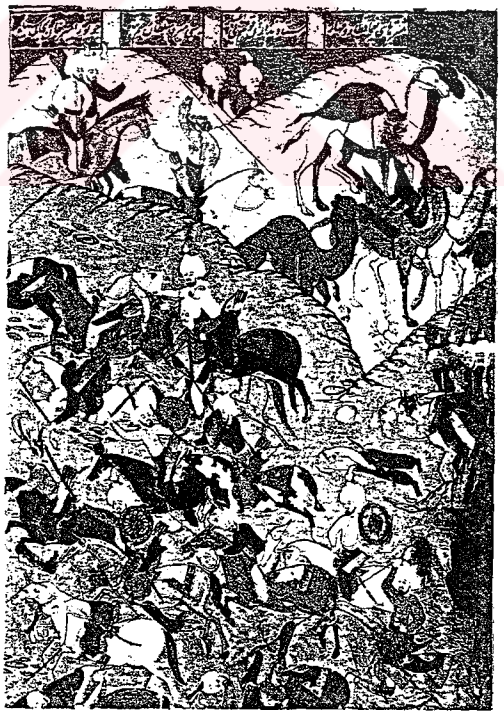
Resim 83. I. Seti'nin Esirleri, İ.Ö. 1300 dolayları. Rölyef.

Mısır sanatının betimlemeleri gerçek ile kavramsal olan arasındadır. Platon'un da ressamları dışlamasının temelinde yatan aynı eksiklik duygusu ile sedirin dört ayağı olması gibi, masanın da iki kolu, iki ayağı olması gerçeği, Mısırlıları, insanı betimlemenin kavramsal yoluna götürmüştür. Kimse ikinci hayatına eksik başlamak istemez ve bundan korkar. (Resim 84)

Bu korkuların temelinde betimlenen şeyin gerçekliğine olan inanç yatar. Betimlenenin gerçekliğine olan bu inanç da, yaratmaya olan inançla eşanlamlı olur. Muhtemelen mağara adamları betimledikleri ilk duvar resimlerine mızrakları ile saldırmışlardır. (95) Piramitlerde zararlı hayvanların betimlemeleri ya da kısaltıma uğratılarak yapılmış ya da hiç konmamıştır. Dünyanın her yerinde, kendi başlarına gitmesinler diye zincire vurulan resimlere, canlanabileceğine inandıklarından resimlerini tamamlamaktan kaçınan sanatçılara ilişkin söylencelerinin sayısı çok kabarıktır. (96)

Betimlemeyi yasaklayan dinlerin temelinde de sanat ile gerçek arasındaki çelişkiden duyulan kaygı vardır. Tevrat'daki resim yasağının yalnızca putlara tapılmasını önlemek için konulmadığı, fakat çok yaygın bir korkuyla, başka değişle yaratma hakkı sadece kendine ait olan Tanrıyı kızdırma korkusuyla bağıntılı olduğu görüşü savunulmaktadır. Doğulu bazı dindar ailelerde heykelciklerin de yasak olmadığı söylenmektedir, ancak bu insan heykelciklerinde -örneğin bir parmak gibi- mutlaka bir eksik bulunmaktadır. (97)

Resim 84.Falname: Adem ile Havva'nın Cennetten Kovulması, 17. yy.



Resim 85.III. Murat'ın Şehinşahnamesi'nden.

Resim 86. Koyun Postu Giymiş Derviş Portresi, 17. yy.

Resim 87. III. Abdullah Buhari, Mahrem İlişkideki Çift, 1744.

Hem hiristiyan Gotik sanatında, hem de müslüman minyatür sanatında neredeyse ortak gördüğümüz yaklaşım, bu resimlerin betimlemeci değil, aslında anlatımcı olmalarıdır. Mısır sanatında da rastladığımız olgu resimlerin okunmak için yapılmalarıdır.

Bu minyatürlerde figürler hiyerarşiye göre büyüklü küçüklü yapılmakta, anlatılan öykünün gereğine göre kompozisyonlar oluşturulmaktadır. Hz. Muhammed'in suratının betimlendiğini biliyoruz. 12. ve 13. yüzyıllarda insanların suratları betimlenebilirken (Resim 85), sonradan bu minyatürlerden suratlar tükürükle silinmiştir. Siyah Kalem gibi Buhara'lı bir çizimci Fatih'in sarayında boğulmuştur. (Resim 86) Bu da minyatür sanatının gelişimini belirleyen çizgidir. Çok zarif şeyler saray çevresinin dışına çıkamamış, ayrıcalıklı bir grubun elinde kalmıştır.

Sanatçılarda kendilerine ait bir şey anlatmakta sadece popüler ve dini konuları betimlemekte ve tarihsel olayları belgelemekteydiler. (Resim 87)

Üsluplaştırılmış resimlerden söz ettiğimizde, sanatçının yaratıcı gücüne beslenen inancın, beraberinde bu yetenek karşısında duyulan ve sanatçının özgürlüğünü kısıtlayan bir korkuyu da dile getirmesi doğaldır.

Bir kadın için yazılmış bir şiirde şöyle der:
Sana bir biçim görünüm veremiyorum,
Hiç bir biçim seni alıp götürmesin diye mezara.
Hebbel (98)

Sanatın yalnızca bir öykünme değil de, bir yaratı olduğu antik yunandan kalma bir söylencede ifade bulmaktadır. Pygmalion kendi gönlünde yatan kadına göre biçimlendirdiği bir heykele aşık olan bir heykeltraştır. Pygmalion, Venüs'ten bu heykele benzer bir eş ister; bunun üzerine Venüs, soğuk mermeri canlı insana dönüştürür. (99) Bu tema birçok sanatçı tarafından işlenmiş bir konudur ve yapılana karşı sanatçının hissettiği özdeşleşme duyguları bazen bu söylencedeki noktalara kadar gelebilmektedir. Gerçek, yaşayan ve canlı olanla bir tutulur. Aslında betimlenen gerçeklik ile malzemenin kendi gerçekliği arasındaki fark hissedilmektedir. Yoksa, her halde heykelin kendisi canlanıverdi. Sanatçının tanrısallığa doğru yönlenişidir bu. Leonardo sanatçıyı "insanın ve nesnelerin efendisi" olarak tanımlarken, sanatçının doğa karşısındaki egemenlik umudunu sergiliyordu.

Resim 88. Edward Burne-Jones, Pymalion ve İmgesi, Kazanılmış Ruh, 1878.

3.2.6. Belirsizlik

Balzac'ın yapıtlarında kendi kuşağından çok, bir sonraki kuşağı işlediği ve onun yarattığı yeni zenginlerin ve sonradan görmelerin, spekülatörlerin ve serüvencilerin, sanatçı ve hafifmeşrep kadınların, Temmuz monarşisi devrinden fazla, İkinci İmparatorluk devrine yakın oldukları sürekli olarak öne sürülmüştür. Balzac'ta, yaşamın sanki sanatı taklit ettiği sanılır. O, görüşü, gözlemciliğinden daha güçlü olan edebiyat peygamberlerinden biridir. 'Peygamber' ve 'görüş' sözcükleri her tür yetersizliğiyle büyüsel etkisi artan bir sanat tarafından geliştirilmiş olan çıkmaz yolu örtmek için kullanılan bahanelerdir. Fakat, yaşamın anlamına en derin görünümünü veren ve onu günümüzle tam olarak birleştiren Cnef-d'oeuvre inconnu (Meçhul Şahaser) gibi bir yapıtı için başka ne denebilir? Bu yapıtta Frenhofer, Mabuse'ün en iyi öğrencisidir ve hocasının boyalı figürlere yaşam verme sanatını öğrettiği tek kişidir. Tüm sanatların en yüce amacı olan Pygmalion'un gizini ele geçirebilmek için on yıldır bir kadın resmi üzerinde çalışmaktadır. Geçen her günün kendisini ereğine biraz daha yaklaşmaşta olduğuna hissetmesine rağmen, yenemediği, çözümleyemediği ve ele geçiremediği bazı şeylerin varlığını sezinlemektedir. Gerçeğin onu ereğine ulaşmaktan alıkoyduğunu sanmakta ve henüz kendisine uygun olan kadın modelini bulamadığına inanmaktadır. Derken, bir gün Poussin, sanata duyduğu coşku ile, ona sevgilisini getirir. Bu kadın şimdiye dek resmi yapılmış modellerin içinde en güzel vücuda sahip olanıdır. Frenhofer, her ne kadar kızın güzelliğinden şiddetle etkilenmiş ise de, gözlerini onun taze vücudundan ayırarak bitiremediği ve bitirilmesi olanaksız resme doğru kaydırır. Artık gerçek ona engel olamamaktadır; o kendi içindeki yaşamı öldürmüştür. Fakat onun resmi, yaşam boyu çalıştığı yapıt, Poussin'in metresine duyduğu kıskançlıktan daha büyük bir kıskançlıkla yabancılara göstermekten sakındığı o resim, yıllardır birbiri üzerine yığılmış çizgilerden ve boyalardan ibaretti. Bu karalamaların arasında yalnızca çok güzel bir forma sahip bir bacak seçilebilmektedir. Balzac, son yüzyılın sanatının yazgısının ne olacağını önceden kavramış ve onu eşine rastlanmaz bir ustalıkla anlatmıştır. Bu sanatın yaşama ve topluma

yabancılaşmasının sonuçlarını görmüş ve onu tehdit eden ve II. İmparatorluk devrinde boğucu bir gerçek durumuna gelecek olan estetizmi, nihilizmi ve kendi kendini yıkma eylemini, en kültürlü ve keskin görüşlü çağdaşlarından daha iyi anlatmıştır. (100)

Pygmalion örneğindeki "gerçek" özleminin, sanatçının tanrılaşma ya da peygamberleşme özleminin ilerleyen yüzyıllarda ne haller aldığını vurgulayabilmektedir: Gerçek, aktüel ya da ideal olan belirlilikten belirsizliğe doğru yönlenmektedir. (Resim 89) Betimlenen şey, sanatçının kafasındaki utku olmaktan çıkarak sanatçının iç gözlemine dönmüştür ve gerçek zaman kavramı ile birleşerek, ya geçmişe ya da geleceğe yönelik ideallere dönüşmüş, ya da kehanet veya felaket tellâllığı şeklinde kendi içinde bulunduğu 'zaman' ile cebelleşmeye başlamıştır, ta ki anı yakalıyana kadar. Mekan ideal olandan farklılaşmış, düşsel olmuş yada zamanı ile birleşmiş, anın mekanı olmuş ve sonunda kendi kendisinin nesnesinde tuval olarak mekansızlığa varmıştır. Fakat nesne oluş hali, tuvali kendi mekanında bırakmaz ve ona sergilendiği atmosferi sürekli hatırlatır! Tuval kendinden taşarak içinde bulunduğu mekana bulaşır. Pencere olmaktan nesne olmaya doğru bir serüvendir, şimdilik resim sanatı.

Resim 89. Turner, Parlemento Binası'nın Yanışı.

"Çizgilerin arasından gözüken belli belirsiz bir bacak imgesi"

Sung Ti, Çen-Yung-Çi adlı birinin peyzajlarını şöyle eleştirmektedir: "Kullanılan teknik iyi, ama etki yeterince doğal olmaktan uzak. Kendine eski ve harap bir duvar ara. Onun üstüne bir parça ipek kumaş koy; sonra ipeğin arasından eski taşların çıkıntılarını ve düz yerlerin, inişli çıkışlı çizgileri ve aralıklarını görebilene değin, sabah ve akşam duvara bakmayı sürdür. Bütün bunları bakışlarınla sapta ve kafana yerleştir. Duvarın üst çizgisi senin dağların, alt bölümü suların, çukur yerleri vadilerin, aralıkları derelerin olsun; daha açık tondaki kısımlardan yakınlıkları, koyu kısımlardan da uzaklıkları belirgin kıl. Bütün bunları iyice özümsedikten sonra, karşıdaki manzaranın insanlarla, kuşlarla, bitkilerle ve ağaçlarla dolduğunu, bütünüyle harekete geçtiğini göreceksin. İşte o zaman içinden geldiği gibi resim yapmaya koyulabilirsin; o zaman yarattığın, yeryüzünden değil, ama cennetten bir manzara olacaktır. (101)

Sürekli bahsettiğimiz doğa gözlemi ile dağarcığı zenginleştirmek bu örnekte bir değişikliğe uğramakta, yapılan gözlem yine doğadandır, fakat, uygulamada bir farklılık var; "Baktığını değil, baktığında görmek istediğini resmetme durumu bu. Öyleki sonunda resim belki yine bir doğa parçası olacaktır, öyle gözükecektir ancak hayalidir.

Resimlerden bazı detayları alıp büyüttüğümüzde karşımıza, hiç de resmin tamamına benzemeyen, neredeyse soyut diyebileceğimiz parçalar çıkar. (Resim 90) Bu tabiki malzemenin verdiği bir olgudur; malzemenin asla betimlenen şey olmadığından bahsetmiştik. Şimdi ise karşımıza çıkan durum gerçekliğe yakınlığın hiç de gerçek olmadığıdır.

Ancak bu her resim için aynı değildir, Rönesans sanatçıları gerçeklik yanılsamasını elde edebilmek için, tüm detaylarda, gerçeğin birebir benzerini yapmayı amaçlıyorlardı. Bu tamlık veren tutum, Mısır sanatında gördüğümüz kavramsal betimlemenin takipçisi bir mantığın ürünüdür.

Resim 90. Leonardo da Vinci, Magi'nin Tapınması.

Hem gotik resimlerde, hem de minyatürlerde temel amaç doğayı taklit değilde anlatımcılık olduğu için derinlik yanılsaması değil, şemanın taklit edilmesi önemlidir. Bu yapıtlar da elbetteki detaycıdır, ancak resimlerin kavramsal bakışları yüzünden hiç bir detay uzaydaki dizilmelerine göre gruplandırılmazlar. Ön arka ilişkisi, öneme göre belirlendiğinden, uzak yakın kavramı yoktur. Bunlar okunmak üzere yapılmış resimlerdir.

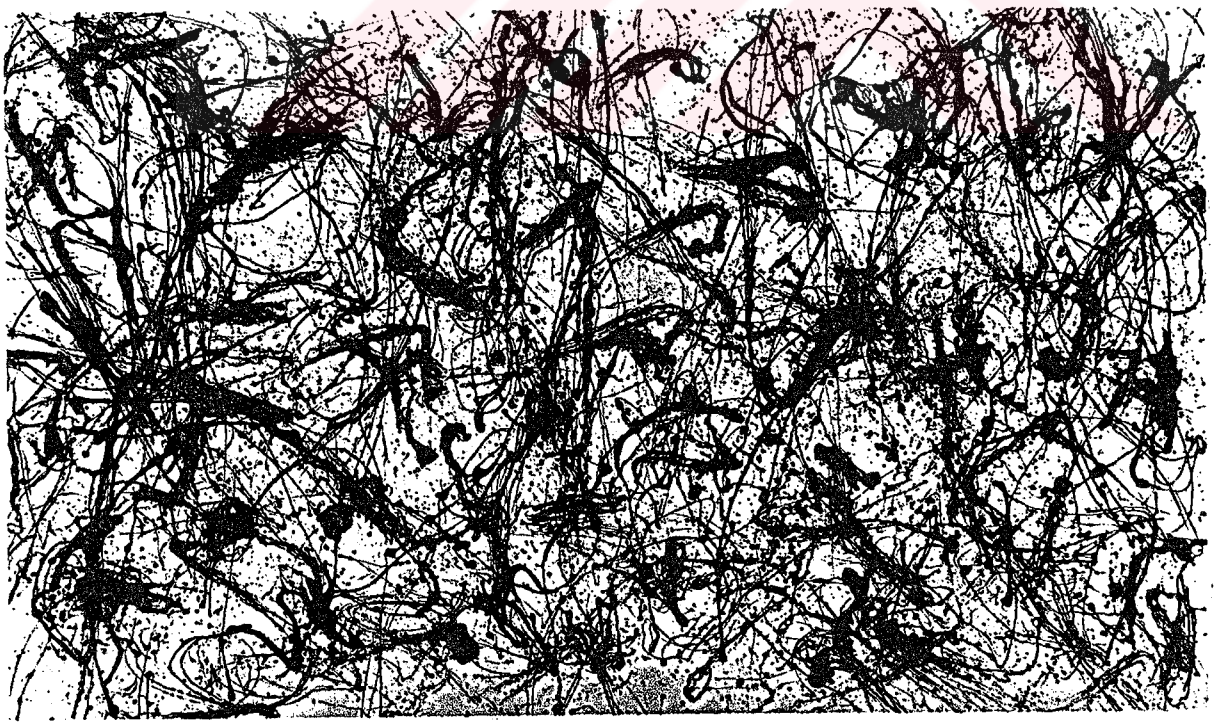
3.2.7. Raslantı

Rönesansın izleyiciye inandırıcı olmak özelliği, gelenekteki okunma ve anlatımcı olma alışkanlığı ya da baskısı ile birleşmiş, inandırıcılığın karşılığı perspektiv kurallarının uygulanmasına başlanmıştır. Kısaltım artık kaçınılacak bir olgu değildir, yine de Francesca ve Bellini gibi sanatçılarda gördüğümüz gibi detaylardaki tamlık fikrinden vazgeçilmiştir. Çünkü bu tamlık zamanın sonsuzluğunu vurgulayan eski düşüncenin bir devamıdır. Figürle çevresi arasındaki ilişki sadece kompozisyonun ihtiyaçlarına göre düzenlenmektedir. Gotik süslemelerin yerini şimdi ağaçlar yapraklar, kayalar almıştır.

Fakat dönem gözlem zamanıdır. Sfumatoyu ve ışık gölgeyi ilk defa kullanan Leonardo Çinli ustanın nasihatına çok benzer bu yöntemi "buluşlar yapma gücünü körüklemek" yöntemini anlatırken, bir yandan da figür ile arka mekan arasındaki ilişkileri de anlatmaktadır: "Nem yüzünden üstünde lekeler belirmiş bir duvara ya da rengi belirsiz bir taşa bak. Amacın, arka düzlemleri bulmaksa, kısa sürede bunların dağlara, yıkıntılara, kayalara ve ormanlarla, geniş düzlüklerle, vadilerle ve doruklarla dolu, görkemli manzaraları görebileceksin; ya da savaş meydanları, hareketleri zorlamalı figürler, yüz ifadeleri, giysiler ve daha bir sürü şey göreceksin; bütün bunları, daha sonra yetkin düzeyde ve doğru bir biçime kavuşturabilirsin. Böyle duvarlar, insanın çalışlarından istediği şeyleri duyabileceği çanlara benzer." (102)

Aslında bu düşünce Alberti'nin küçük kitapçığı De Statua'da insanların ilk betimlemeye başlamaları ile ilgili kısımdan kaynaklanmaktadır: "Öyle sanıyorum ki, doğanın yaratılarını taklit etme çabasında olan güzel sanatlar, şöyle oluşmuştur: İnsanoğlu günün birinde bir ağaç gövdesinde, bir çamur yığınında ya da başka bir doğal nesnede, biraz değişiklik yapıldığında doğal bir nesneye şaşırtıcı ölçüde benzeyebilecek çizgiler bulmuştur. İnsanlar bir kez bunun ayırdına vardıktan sonra, bazı eklemeler veya çıkarmalar aracılığıyla mutlak bir benzerliğin sağlanabilip sağlanamayacağını araştırmaya başladılar. Sonunda görünüşte doğrudan nesnenin yapısının gerektirdiği bu türden eklemeler ve çıkarmalarla, başka deyişle sınır çizgilerini veya yüzeyleri ekleyip çıkararak istediklerine erişmişler, bundan da hoşlanmışlardır. İnsanoğlunun resim yapma yeteneği o günden başlayarak hızla gelişmiş ve sonunda insanoğlu, malzeme rehber olabilecek hiçbir sezdirmeyi içermese bile, her şeyi taklit edebilecek konuma gelmiştir." (103)

Resim 91. Ruskin, Kayalıklardan Çizim,



Resim 92. Jackson Pollock, No:32, 1950.

İnsanoğlunun sanata ya da doğadaki nesneleri taklit etmeye nasıl başladığı üzerine olan tahminler ne de olsa birer varsayımdır. Tarihi olasılıkların bu şekilde başladı diye, o şekilde devamını görme istemleri taşıdığından sakıncalı yanları da vardır. Bu metinde önemli olan Alberti gibi metinleri, o dönemin sanatçıları tarafından takip edilen bir sanatçının sanatın başlangıcında bir "rastlantıyı" görmüş, görebilmiş olmasıdır. Oldukça düzenli ve sistemli ürünler vermeyi kendilerine amaç edinmiş bu dönem sanatçılarının rastlantıyla ya da düzensiz görüntüler ile ilgilenmeleri ilginçtir. Pollock'un akıtmaya dayalı eylem resimleri (action painting) raslantıyı önemseyip, müdehaleyi sıfıra indirgemeye çalıştığı yapıtlardır (Resim 92), bugün bile birçoklarına saçma gelmektedir. Kahve telvelerine bakarak fallar çıkartan bir gelenek kendi imgelerini böylesi düzensiz görüntülerden çıkarabilmelidir.

Rönesans sanatının en önemli araştırmacısı olan Leonardo'nun karmaşık çizilmiş desen çalışmalarını, bu karmaşık çizgilerin arasından istenilen biçimin çıkartılabileceğini de önermektedir. Leonardo'nun bu önerileri biçimi çizmeye yönelik ve imgelemi geliştirmeye yarayan çizim yöntemleridir. Yoksa, rastlantıyı ön plana çıkaran ve ona sanatsal bir öncelik tanımayan bir görüş değildir.

Karmaşık çizilmiş taslaklardan başka biçimler görmek, bir doğal nesneyi ya da karmaşık öbeklerden bildik tanıdık nesnelerin görüntülerini elde etmek yine dağarcığın zenginliği ile ilgilidir, her halde sanatçının veya izleyicinin hiç görmediği ve hiç bilmediği bir varlığı ya da görüntüyü elde etmesi ya da görmesi beklenemez. Orada neyin arandığı önemlidir, yani beklentiler. İmgelemin yepyeni bir şey yapamıyacağını söylemiyorum; hayalgücünün bir şeyler üretmesi, ortaya birşeyler koymasının bir yöntemleştirme sorunu olduğunu, bunun sağlanabilmesi için de biriktirilmiş görüntülerin yoğunluğunu ve bunları verimli kullanılmasını sağlayacak beklenti düzenlemeleri yapmak gerekir. Çünkü görmek bir bilme sorunudur.

3.2.8. Biçim ve Zemin

Giderek erime, yani sfumato biçimin sisler içinde kaybolması ve dış çizgilerini kaybederek belirsizleşmesi demektir. Biçimler yoğun ışığın içinde ve karanlıkların arasında nesnelliğini kaybeder, görüntüsü erir ve kaybolur. Bu sislenme hali biçimin lokal tonunun ve lokal renginin arkadaki biçimin ya da zemin lokal tonu ve rengi ile yakınlaşması ile elde edilir, eğer ki nesne arkadaki biçim ya da zemin ile tonal olarak ve renk olarak farklılık gösteriyorsa bu farkın derecesine bağlı olarak artan zıtlık anlamına gelir. Sanatçılar da bunları vermek istedikleri etkiye göre düzenleyerek, kurgularlar. Böylesi bir formülleştirme seçeneklere göre çok daha zenginleşmeye açıktır ve öyle de olmuştur.

Rönesans sanatı çizgisel desene dayanır, yani biçimler arkalarındaki zemin veya biçimler ile zıtlıklar içindedir. Bu zıtlığın derecesi düzenlenerek biçimin geriye gitmesi, yani kompozisyon içinde öne çıkması veya farkedilir olduğu halde, kompozisyonu bozacak şekilde rahatsız etmemesi sağlanır. Işık gölge ise biçimi ışığı aldığı yöne göre aydınlık ve karanlık yüzeylerine ayrılır. Bir yandan biçim parçalanırken diğer yandan da arka zemin ile, bu değişimlerden dolayı farklı ilişkilere girmeleri ve düzenlemeleri daha da karmaşıklaşır. Biçimin belirginlik dereceleri yine arka zeminin tonlarına göre düzenlenmelidir ki biçimin parçalanması zeminde de değişikliklere sebep olmaktadır. İşte sfumato teknik olarak zeminle bağlantı kurulabileceğinin bilgisinin gelişmesini sağlamıştır.

Rönesans sanatı portreler dışında tek bir düzlemde yapılmazdı. Yani, bir biçim arkasında başka biçimlerin oluşturduğu bir zemin ve onların arkasında bir tane daha zemin olmak üzere düzenleniyordu. Açık koyu ve renklerin farklılığı sayesinde biçimler, her üç düzlemde de seçilebilecek derecede net kalabiliyordu. Perspektivin geriye doğru gittikçe küçülme ilkesi sayesinde çok uzaktaki biçimler bile küçücük de olsalar, mutlaka tam olarak çiziliyorlardı.

Aristotelesci mantığın, biçimlerin tamlığına olan inancının işaretiydi. Giderek sislenme (sfumato), uzak olan biçimlerin küçük göründükleri halde net gözükmediği anlamına da gelir. Hava ya da atmosfer derinliğinde biçimler uzaktayken netliklerini kaybederler. Zeminin tonu ve rengi ile çok yakın ilişkiye girerler. Çinlilerin uyguladıkları yöntem felsefi olduğu kadar, iyi bir doğa gözlemidir de.

3.3 Gözün Okşanması

Uzakta olan biçimlerin netliklerini kaybetmeleri buluşu, uygulama alanı bulduğunda önemli değişikliklere sebep oldu. Leonardo iyi bir doğa gözlemleyicisiydi. Gözlem, doğayı seyretmek ile ilgilidir, gözün bakışıdır. Biçimleri uzaklıklarına aldırmadan, net görmek ise kavramsal bakıştır. O biçimin gerçekte nasıl olduğunu biliriz, bu bilgimiz de gözlemle yapılan bakma eyleminden farklı bir eylemdir. Çünkü gözlem nesnelerin uzakta iken biçimlerini kaybetmelerini ve belirsizleşmelerini gerektirir. Bu belkide araştırma ve gözlem çağında yapılması gereken bir değişimdi ve öyle oldu. Gerçek ile gözlem çelişti.

Bu değişim akılla bakan, gözlemlediği ve formülleştirdiği şemaları uygulayan göz yerine, gözlemle bakan formülleri bilen, aklın kendi görme duyusuna güvenmesi ve ona öncelik tanıması anlamına gelir. Bu gözden yapması gereken işlevde olan beklentinin de değişmesi anlamına gelir.

Anlatımcı resimler, doğada bulunan imgeleri de kullansalar, göz vasıtasıyla bağlı oldukları metni aktarırlar, dolayısıyla da dünya görüşünü. Gözün bir organ olarak önemsenmesi, sanat yapıtları metinsel kaldığı halde görme duyusunun okşanması, görmeden alınan -metin dışı ya da metinden fazla- hazların önemsenmesi anlamına gelmektedir.

Rönesans sanatının, okuma oranı düşük halk kesimini eğitmek amaçlı olduğunu, bu yüzden kiliselerin bu resimleri kullandıklarını biliyoruz. Buna ek olarak, ister kilise çevresinden, isterse kilise dışı saray ve aristokrasi çevresinden olsun seçkin bir entellektüel kesime zevk vermek amacındadır. Gözün böylesine okşanması seçilen konulardaki değişiklik ile birlikte, bu entellektüel ilgi ve beğenide olan değişimi de işaret etmektedir.

3.3.1 Bakış Mesafesi

Yakından bakılan sanat, uzakta olan nesnenin biçim bozukluğuna uğraması ve bu bozukluğunu koruyarak imgeleştirilmesi, betimlemenin gerçeğe birebir bağlılığını ortadan kaldıran bir etkisi oldu; imge gerçekteki kopyasına bağlı olmadığı halde, betimlediği nesneyi hala canlandırabiliyordu. Bu bilgi nesneleri birebir taklidini gereksiz kıldı. Aynı şekilde, çok yakından baktığımız bir nesne biçimsiz de gözükse, yani kopyası olduğu örnekle arasında birebir olmayan farklar olsa da, o nesnenin imgesini taşıyabilmektedir.

Antikçağdan alınma bir anektodta bu konu şöyle anlatılmaktadır: "Atinalılar, Pallas Athene'nin bir figürünü yüksek bir sütuna dikmek isterler. Phidias ve Alkamenes'i birer heykel yapmakla görevlendirirler. Niyetleri yapılacak heykeller içinde daha iyi olanı seçmekti. Geometriden ve optikten bir şey anlamayan Alkamenes, yakından bakıldığında çok güzel görünen bir heykel yaptı. Heykelin öngörülen yüksek sütuna konulduğunda çok farklı görüneceğini düşünen Phidias ise, heykelin yüzünde iyice açık dudaklara ve aşırı uzun bir buruna yer vermekle kalmayıp, başlıca çizgilerini de bu düşüncesi doğrultusunda değiştirdi... İki heykel halka sergilendiğinde ve böylece karşılaştırılabildiğinde, Phidias, kalabalık tarafından neredeyse taşlanacaktı; ama sonunda heykeller sütunun üzerine kaldırıldığında, Alkamenes'in heykelindeki sevimli ve uyumlu çizgilerin yitip gittiği, buna karşılık Phidias'ın çarpıtılmış ve sert çizgilerinin yükseklik nedeniyle dengelendiği görüldü. (104)

Yakından bakılanın uzakta farklı gözüküyor olması ve uzakta olanın biçimsiz gözüktüğü halde imgeyi koruması, imge ile imlediği şey arasında optik yanılsamadan öte bağlar olduğunu ve imgenin betimlemekten öte iletileri de taşıyabileceğinin bilgisini verir bize.

Platon'un heykelcilerin uzaktan gözüktüğüne göre nesnelerin yapılarını bozmalarına karşı çıkar; "Bunlar doğru görülebilseydi eğer aslında benzermiş gibi gözüktükleri şeylere bile benzemedikleri anlaşılırdı" der (105)

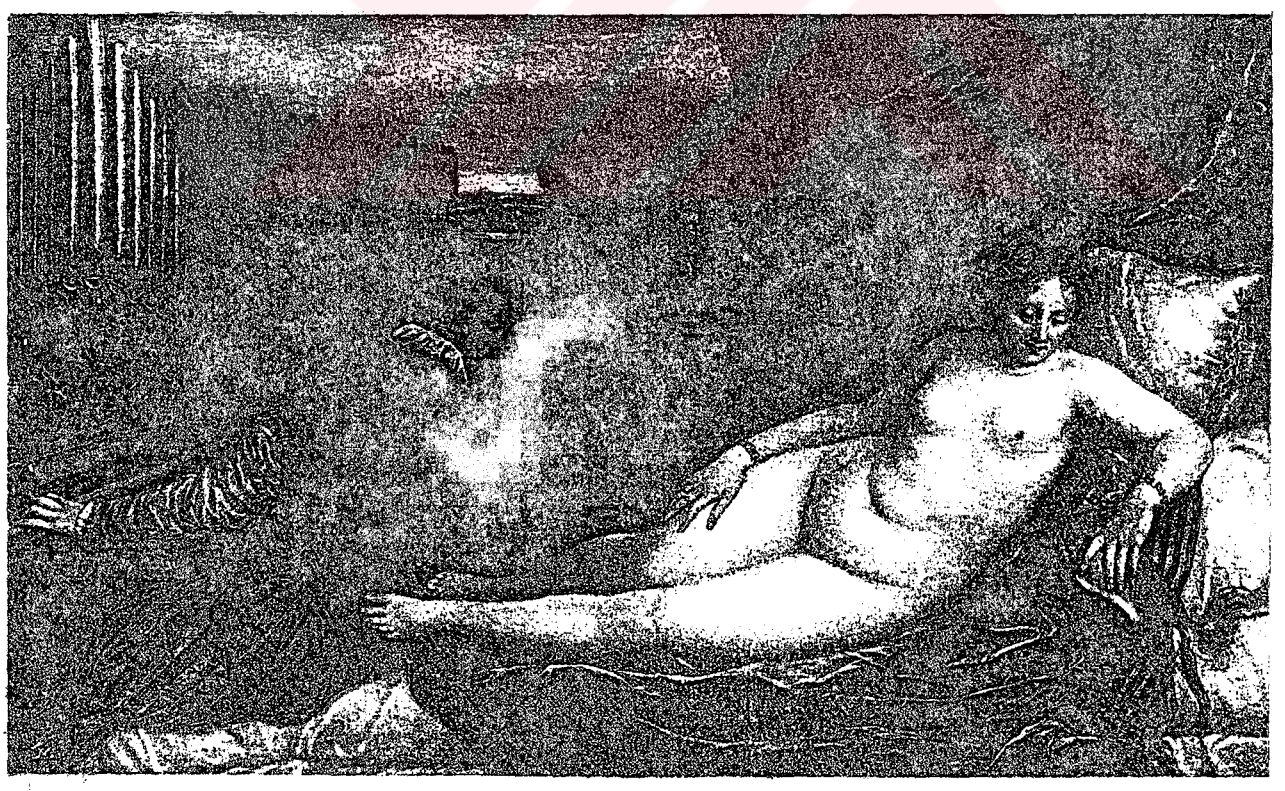
3.3.2. Sprezzatura, "Sürüş"

Bu iki optik yanılsamaya dayanan olgu, Titian tarafından yorumlandı. Titian'ın sanatında bu olguların kullanılmasına ilişkin, iki farklı döneminin varlığına değinen Vasari, geç Rönesans devrinin günümüze ulaşmasını sağlayan belgecisi olmuştur. Titian, kullandığı uzun fırçaları ile yakından bakıldığında hiç bir betimleme özelliği taşımayan biçimlerin, uzaktan bakıldığı zaman imgeleri vermelerinin uygulayıcısı olmuştur. Bu yüzden Titian sadece Venedik okulunun geç rönesans döneminin kurucusu olarak değil, aynı zamanda da maniyerist okulun El Greco ve Michelangelo gibi ustalarının ardından takipçisi de olmuştur. Renk kullanımlarında ve kompozisyon bozmalarında etkisinde kaldığı hocası Giorgione, yine bu dönemin önde gelen etkileyici sanatçıları arasında kabul edilir. Titian'ın bu resimler ile yarattığı etki, Tintoretto ile devam edecek Rembrandt ve Velasquez gibi sanatçılarda doruğuna ulaşacak olan, Barok sanat etkileşeminin seyirciye yönelik ve psikolojik dilin başlangıcıdır. Barok ve Rönesans arasındaki ayrımlarda tasnifçi sanat tarihçilerinin nereye koyacaklarına bir türlü karar veremedikleri sanatçılar arasında Michelangelo, El Greco'nun ardından gelen isim Titian'dır.

Sözünü etmeye çalıştığımız, Barok dönemi resimlerdeki belirsizliğe yol açan fırça darbelerinin, tuvalin karşında bir mesafeye gelindiğinde anlam

kazanıyor olmasıdır. Bu nokta ressamın resmini yaptığı, bakma noktasıdır. Perspektiv yöntemleri ile bu nokta kolayca hesaplanabilir. Burası ressamın resmi yaptığı nokta olduğu kadar izleyicinin de sahneye baktığı yer olması gerekir.

Pencere mantığının bir çeşitlemesi olarak düşünülebilir fakat pencereye burnumuzu dayasak bile bütün görüntüleri hala birebir bakışla yakalıyabiliriz. Bu Barok pencere ise Rembrandt'ın yarı alaycı şekilde ifade ettiği gibi; eğer burnunu tuvale dayarsan, medyumun zehirliyeceği bir penceredir. Betimleme malzemesinin kendi kendisini bilgisine varması, çok sonraları yerine oturmuş bir kavramdır. Sözü edilen malzemenin kendisi değil, malzemeyi kullanma biçimidir, yani fırçayı sürme biçimi ve bir yandan da boyanın değişik tatlarına karşı olan duyarlılık da artmıştır. Yarım bırakılmışlığın, tamamlanmamışlığın, cesur ve ani sürüşlerin devridir. (Resim 93)



Resim 93. Titian, Müzik.

Yüksek rönesans döneminin sanat eleştirmeni işlevini, daha doğrusu belgeleyiciliği yapan Vasari, Titian'ın yaşlılık dönemi yapıtlarından söz ederken, "gelişigüzel oluşturuluvermişliğe" değinir: "Titian'ın resim yapma biçimi bu son eserlerinde gençliğindekilerden çok farklıdır; erken dönemine ait yapıtlar büyük ustalıkla ve inanılmaz bir çabayla yapılmıştır, bu nedenle söz konusu yapıtlar hem yakından, hem de uzaktan izlenebilir. Buna karşılık geç dönem yapıtları öylesine iri fırça tuşlarıyla ve boya lekeleriyle kaplıdır ki, uzaktan eksiksiz görünmelerine karşın insan bunlara yakından baktığında hiçbir şey göremez. Önemli bir usta olduklarını kanıtlamak için ona öykünenlerin çoğunun kötü resimler yapmış olmalarının nedeni de budur, çünkü bu resimler sanki hiç bir çaba harcanmaksızın yapılmış gibi gözükmelerine karşın, gerçek öyle değildir." (106)

Castiglione, sprezzaturaya dair şunları söylemiştir "Zorlamasız çekilivermiş tek bir çizgi, sanki el, ressamın amaçladığı hedefe hiçbir aşırı çabaya ve özel bir yeteneğe gerek duymaksızın erişmiş izlenimini uyandıran, görünüşte son derece kolay indirilivermiş tek bir fırça darbesi, sanatçının ustalığını gösterir" (107)

Sprezzatura deyimi ile sanat tarihine girmiş olan bu teknik, Michelangelo ve El Greco gibi ustaların biçimi işlerken, ona kattıkları biçimi bozucu yaklaşımlarının ve yeni buldukları biçimlerin "fırça sürüşleri" halindeki yansımasıydı; bu sürüşler ise yapıta işlenen imgelerin anlatım özelliklerinin dışında, o imgeyi ele alma ve işleme yönteminden doğan psikolojik bir boyut daha kazandırıyordu. Bu psikolojik yön ise sanatçının kendi kişiliğine dair imaları içerdiği kadar, yapıtı izleyenin de kendi duyumsal ve duygusal taraflarına da sesleniyordu. Bu metine bağlı rönesans sanatına eklenmiş yeni bir tavırdır. Sanatçının imgelemi ile izleyicinin imgelemi arasındaki ilişkinin bir başka uyarma yöntemi ile çalışmasıdır.

3.3.3. Gözü Okşamak

Bu dönem sanatçıları kendi psikolojik yapılarını bir çağdaş sanatçı kadar, deşmek eğiliminde olduklarını sanmıyorum. Ancak, izleyicinin sanat yapıtından umduğu beklentilerinde ve çağın genel beğenisinde olan değişikliğin de işaretidir. Artık sadece entellektüel bir bilginin tekrarı istenmemektedir. Sanatın eğitici işlevi bir yana itilmiştir; bu yeni işlev gözü okşamak ve göze hazlar vermeye yönelik eğilimlerin işaretidir. Bu hazların duygusal taraflarının neler olduğu ve olabileceği seçilen mitolojik temalardan ve imgeleri düzenleme yöntemlerinden de anlaşılmaktadır.

Rönesans'da, kiliselerde halkı eğitmek amacıyla yapılan resimlerin üslubu, reform devrinde kilisenin gücünden birşey kaybetmediğini halka göstermek kaygısıyla yapılan şatafatlı üslup arasındaki fark, bu sefer doğrudan resmi satın alanın veya onu sipariş edenin kişisel zevklerini okşamaya yönelmiştir.

Resim 94.Caravaggio, Aziz Matta, 1598 dolayları.

Resim 95.Caravaggio, Aziz Matta, 1600 dolayları.

Resim 96. Caravaggio, Bakire'nin Ölümü. Detay.

Bu dönemde kilise dışı saray çevresinin, aristokratların yani entellektüel bilgiye sahip olan kişilerin nasıl bir güce sahip olduklarını bize en açık şekilde gösteren Caravaggio'nun resimlerinin kaderidir; "Aziz Matta, çıplak ayaklı, cahil, kaba saba biri olarak betimlenmiştir ve melek tıpkı okuma yazma öğreten öğretmen edasıyla elini tutmuş ve incili yazdırmaktadır. (Resim 94) Resim tepki görmüş, yerinden indirilmiş ve Caravaggio resmin daha az rahatsız edici, sıradan bir türevini yapmıştır. (Resim 95) (108) "Aziz Paul'a Muştu" ve "Aziz Peter'in Şehit Oluşu" adlı yapıtlarının da ilkleri reddedilmiş, ikinci türevleri yapılmıştır. "Bakirenin Ölümü" tablosuda asıldığı kiliseden, resimdeki Meryem betimlemesinin boğulmuş bir hayat kadınından yapıldığı (Resim 96) iddia edilmesi üzerine kaldırılmıştır. (109) Caravaggio tam bir sokak adamıdır, sanatına sokaklarda ucuz sipariş resimler yaparak başlamıştır. Işık gölgeyi kullanması ve detaylardaki netliği resimlerinin usta taraflarıdır. Ancak, sanat tarihindeki en önemli özelliği, dini konuları güncel gerçekler ile işlemesidir. Resimlerini satın alan Rubens'in güncelliğinden

farklı bir yerdedir. Caravaggio kavgacı ve hırçın bir karaktere sahipti, yaşamı da bu doğrultuda oldu. Bir cinayeti vardır, iki de ağır yaralaması, bir keresinde de öldü haberi yayılacak kadar ağır yaralanmıştır. (110) Böyle bir yaşam süren birinin yumuşak, hafif, uçucu veya şatafatlı resimler yapması beklenemez, yapmamıştır da. Onun azizleri sıradan kişilerdir, sokakta görülebilen fakir ve köylü kimselerdir. Kişilerin bu gerçekçilikleri kutsal kimselerin, yaşadıkları çağda olmaları gerektiğine çok daha yakındır. Nitekim Caravagio'ya olan tepkiler, kiliseden değil, aristokratlardan gelmiştir. Yoksa kilise resimlerini hiç asmazdı.

Çağdaşı Carraci'nin yapıtları ile karşılaştırdığımızda; Caravagio'ya olan tepkinin sebebini daha iyi görebilmekteyiz. Dönemin beğenisi, azizleri sıradan kişiler ve onların kıyafetleri içinde sefil görmeyi istememektedir, azizler dönemin aristokratlarının şıklığında gösterilip, onlar gibi çizilmelidir, idealize edilmelidir! (Resim 97)

Resim 97 Aniballe Carraci, "Domine, quo vadis?"

Resim 98. Gainsborough, Onurlu Francis Duncombe, 1773.

Sanat eserlerinin gözü okşama eğiliminin kimin gözünü okşamak olduğunu da sormayı geçiştirmek istemedim. 18. yüzyılın başında resim ile resme bakılan nokta arasındaki gidiş geliş mesafesi resimlerden görsel ve bireysel (duyumsal ve duygusal) haz almaya karşılık geliyordu. "Tasarımda üsluplar olduğu gibi yorumlamada da üsluplar vardır... Bunlar kalın boyalı (pastoso) ve düz üsluplardır. Kalın boyalı üslup esere hayat verir ve örnek kötü bile seçilmiş olsa da aksaklığı dengeler, düz üslup ise hiçbir şeyi ihmal etmez ve her şeye parlaklık verir. Bu arada izleyicinin imgelemine hiçbir hareket alanı bırakmaz, oysa nesneler bulmak, onları kendi düşünce düzeyinde tamamlamak, bu yaptığını da, bütünüyle kendisinin bir eylemi olmasına karşın, sanatçıya atfetmek, izleyici için bir zevk kaynağıdır." diye belirtmiş bir 18. yüzyıl eleştirmeni. (111) Reynolds ise bu yöntemi Gainsborough'un resimlerinden bahsederken şöyle anlatmıştır: "Bütün bunlar ne kadar çirkin ve biçimsiz gözükse de, uzaktan bakıldığında sanki sihirli bir el değmişcesine belli bir biçim alır; tek tek parçalar bir bütünde birleşir... Bu sanki yarım kalmışlık izleminin, portrelerinin asıllarına şaşılacak kadar benzemesine katkıda bulunmuş olduğunu düşünmüştür. Böyle bir görüş başkalarına aşırı fantastik gelebilir, fakat kanımca böyle bir resim yapma biçiminin neden zorunlu olarak böyle bir etkiye yol açtığını açıklayan sağlam nedenler bulabiliriz. İzleyiciye modeli anımsatacak genel etkilere yeterince yer verilmelidir, izleyici resimde eksik kalanı kendi imgeleminin yardımıyla tamamlayacaktır. Üstelik bunu sanatçının olası bir özeninin oluşturabileceğinden daha doğru bir biçimde yapacaktır. Öte yandan bu tür bir portre de betimlenen kişiyi tanımayanlar, bu kişiye ait birbirlerinden farklı tasarımlar oluşturabilirler ve özgün modelin tasarımlarına uymadığını gördüklerinde, düş kırıklığına uğrayabilirler. Çünkü belirsizlik aracılığıyla imgeleme tanınan geniş hareket alanı, izleyiciye her çizgiyi içinden geldiğince tasarımlama konusunda izin verecektir." (112)

Sanatın en azından çizim yani tasarımlama aşamasında rastlantıya bırakılan pay, sonunda imgelemin kendi payını ortaya koyarak, sözkonusu imgenin yorumlarını yapabilmeyi sağlayabilir. Tamamlanmamışlık imgeleme göz aracılığı ile kendi iletisini imgeleştirme olanağını açık bırakır. Bu şüphesiz sadece sanatçının kendi kendine yaşadığı sürecin gereği olarak kalmamış, izleyiciye kendi sözünü de söyliyebilme fırsatını tanımıştır. Tamamlanmamışlığın eskiz aşamasından, bitmiş tuval mantığına dönüştürülmesinin sebebi de budur. Tamamlanmamışlık nesnenin kesin belirlenmemiş çizgileri arasından, harekete göre aralarından bazılarını seçebilme şansı demektir. Bu olasılıkların çokluğuna fırsat verirken imgelem kendi işlevini, bir seçme eylemi ile yerine getirir.

Çizgilerin ardı ardınalığı harekete de dair bir izlenim yaratır. Franz Hals'ın portrelerinin her an pozlarını değiştireceklerini düşünmemizin sebebi çizgilerin kesin bir tamlığa ve belirliliğe dönüşmemesidir. (Resim 45) Hareketin geleceği ve geçmişi hakkında yorum yapmaya başlarız. Olası ihtimaller bizim yani resme bakanın kendi dağarcığının ürünüdür, hepsi o kadar. Sanatçı zamanı sabitlerken onu durdurmamıştır, böylece her an herşey olabilir ve bu olasılık çağlar boyunca ve tüm olası ihtimalleri ile hep sabit kalacaktır. Çünkü o imge yanı el diye benimsediğimiz görüntü omuz, kol veya duvar diyeceğimiz arka zemin arasında (ki biz bu etkiyi derinlik olarak kabul ediyoruz) belirginleştirmediği alanları bırakır. Resim yüzey sanatı olduğu için mantık olarak öndekinin belirsizliği, arkasındakinin de belirsizliğine dönüşür. Arka yüzey ya da zemin dediğimiz tuvalin kendi astar hali ya da bezin kendisi olmasa bile, öndeki belirsizlik için hazırlanmış bir zemin, bir mekan, eğer ki oran verecek bir şey yoksa bir yüzeydir. Bu yüzeyin kişilik olarak belirsizliği, şayet Çin resminde olduğu gibi resmin yapıldığı yüzeyin kendisi ise, tam bir belirsizliğe dönüşür ve imgeler, bakan herkesin algılayacağı gibi kendi mekanlarında yaşamaya başlarlar.

Hem çizgisel hem de atmosferik perspektiv bilgisi kompozisyon içinde organize edildiği takdirde, her birinin kendi düzlemi olan yüzeyler bir iki küçük mantık hatasına karşın betimlenenleri gruplama eğilimi gösterirler. Bu gruplama doğrudan bir zaman ve mekan ortaklığını sağlar. Böyle bir düzenleme olmazsa, boşluk yapıyı bozar. Bu düzenlemenin imgelemde en etkin olabileceği taraf ise yaratılan zemin yanılsamasından değil, aksine kücük hatalar diye geçiştirdiğimiz, hoş gördüğümüz mekana ait yanlışlardan kaynaklanır; resmin mekanı -yaratacağı boşluk, belirsizlik veya tamamlanmamışlığın yarattığı imgelem serüvenine rağmen- sadece kendi zemini ve yüzeyidir.

3.3.4. Beğeni ve Beklenti

Bu bilgi bir çeşit kalın ve ince boya tatlarının -resmin kendi yüzeyi de dahil- bir arada kullanılmasını sağlamıştır. Bırakılan boşluk bakanın imgeleminde dolduracağı ve resmi yapanın da doldurmadığı bir alandır. Burada resmi yapanın, tıpkı betimlediği nesne-imge arkasındaki zemin olan alanı tasarlaması gibi, kendi resimsel beklenti ve beğenilerinin bir sonucudur.

İmgelem dediğimiz, kişinin bireysel görevleri, işlevleri, kendisinden beklenenler, geçmiş yaşam deneyimleri, gelecek beklentisi umudu ve yapabileceklerinin olasılıkları ile yapmak isteyip de bir türlü gerçekleştiremedikleri arasındaki boşlukta dolaşır. Bilgi yaşamda alınacak tavır için bir donanımdır. Araştırma veya gözlem, ne gibi bir bilgiye gereksinmemiz var ve bunu nereden sağlayabiliriz sorusudur. Yorum ise gözlem ve araştırmalarımız sonucu edindiğimiz bilgiyi yaşamda nasıl kullandığımız anlamına gelir. Bu sanat, felsefe, ahlak, iş adamlığı, din ne olursa olsun, ister yaşamı (!), isterse düşünceyi ya da evrensel diye idealleri önemseyelim, görmek (anlamak ve anlamlandırmak anlamında) kendi uyum ve uyumsuzluklarımızın temelidir.

Daha önce gördüğümüz gibi, kültürümüz çevresinde sanat, kendine özgü bir bağıntılar sistemi yaratmıştır (kültürün içinde her alan bir açıdan özerktir.) Bu sistem içinde simgesel betimlemeleri, yapıcılarının sanatsal amaçlarının göstergeleri olarak değerlendiririz. Bir eskizi değerlendirmek için kendimizi elimizde olmaksızın sanatçısı ile özdeşleştiririz ve her şeyden önce onun yaptığının bir anlam taşıması gerektiğini varsayarız. Eksik bir betimlemeden, gerekli çıkış noktalarının bulunmaması nedeniyle, bir anlam çıkaramadığımızda, zihnimizde bu betimleme ile tanıdığımız başka betimlemeler arasında bir bağ kurarız. (113)

Gördüğümüz ile kendi beklentilerimiz ve beğenilerimiz arasında bu bağı kurduğumuzda, sanatın gereği olan ileti tamamlanmış kabul edilir. Sanatçının yapıtında boş bıraktığı alan, tamamlamadığı -yarım bırakılmış resim gibi- betimleme ve belirginleştirmediği imge, her ne kadar resme bakanın kendi imgelemini çalıştıracağı bir alansa da; resmi yapanın beklenti ve beğenileri ile resme bakanın beklenti ve beğenilerinin çakıştığı zeminde cereyan eder. Bu arada kurulan bir ortaklık var ise eğer, karşılıklı beğeni ve beklentilerin birbirine koşut gittiği anlamına gelir. Bu sanatçı ile en az bir izleyicisi arasındaki duygusal alış veriş halidir. Küçük gruplaşmaların sınıfsal olguların, bireysel karşılıkların ve seçkin bir entellektüel (Elit) ortaklığın ya da alt kültür oluşumlarının işaretidir. (Çünkü çağdaş yaşamda bilgi herkesin ortamına uyum sağladığı, çevrenin oluşturduğu gereksinmelerin karşılığıdır.) Bu ortaklık sağlandığı takdirde beklentiler yerine gelecektir, karşılığını bulacaktır. Yani, beğeni doğacaktır. Takdir arkasından kaçınılmaz bir ustalık belgesi gibi resmi yapanın elinde tutuşturulur.

Peki ya, zihnimizde kurduğumuz bu betimlemeler ile, karşımızda gördüğümüz tuval -içinde ya da üzerinde betimlenmiş imgelerin sunulduğu yüzey- arasındaki beklentilerimizi bulamazsak, yani beğendiğimiz eğer ki, bir kadınsa ve o kadına olan beklentilentilerimize uymuyorsa, biçimleri gördüğümüz ya da görmek istediğimiz gibi görmüyorsak, üstelik bir de

tuvalden uzaklaştığımızda -en azından beklediğimiz görüntünün vaadi bize zaten verilmişken- o görüntü ile bilgi çakışmıyorsa, bunun karşılığı da "şok" olur.

3.3.5. Kişi

Başlangıcında sadece bir teknik değişiklik, yani imgeyi aktarmaktaki yorum farkı olarak görebileceğimiz "sprezzatura" söze dair aldatmacaların ve ikiliklerin doğurduğu oyunların ve çekiciliklerin rönesansa dair tanrısal olandan, kişisel olana yolculuk olarak da düşünülebilir. Çünkü bu serüven kişisel gözden, kişisel hazza doğru yönelmiştir.

Sanatçı ile izleyicisi arasındaki bu ilişki, sanatçının sanattan anlayana, sanattan beklentisi olana, elit, entellektüel bilgi sahibine sunduğu haz ve hazzın karşılığı doğan ilişkilerden, sanatçıyı romantizmde "kendi içine bakan göze", "baktığından kendini çıkarmaya çalışan tine", kendi kuyularına bakan kişiye dönüştürmüşken, izlenimciliğin optik gözü ise, bilimsellik ile konusuzluğu hatta kişiselleştirmemeyi amaç edinmiştir.

İzleyicinin beklentileri için hazırlanmış ve bu uğurda gözü okşamayı, dokunma hissinden üstün tutan Barok mantık, saray sanatından orta sınıf sanatına dönüşmüş. Bir müddet sonra, Fransız Devrimi ile kendi egemenliğini kurmuş olan, burjuva sanatına doğru olan değişim merkantilizmin ticari düşüncesinden, endüstrileşmeye çalışan kapitalist mantık olarak biçimlenmiş ve egemenliğini de kurmuştur.

Kültürel beğeni ve beklentilerin nelere karşılık geldiğini ve ne gibi değişimlere yol açtığını düşünürken, gücün kimin elinde olduğunu da değerlendirmek gerekir. Aksi tavır, sanatın sadece biçimsel özelliklerini ön plana çıkarırken, kendi halini seven insana, bireyin yüceltilmesine dönüşecektir ki, ben bu konuda kuşkular beslemekteyim; sanat ve niye ve

nasıl yapılması gerektiğine dair; dahası nasıl bir yerde yaşadığımız ve kendi deneyim ve dağarcığımızın ne anlama geldiğine dair.

Doğaya bakan göz, doğalcılık, usçuluk ile birleştiğinde karşısında yakın dostu bilimselliği buldu. Doğacıların karşı çıktığı, doğa yerine sanata bakan gözdü ve karşılıklı birer tavır olarak varlıklarını sürdürdüler. Karşımıza sanatı doğadan ve yaşamdan üstün tutan, estetik yaşantının üstünlüğünü savunan estet tavır çıktı. Yaşama bakan göz ise, doğayı yani görünürün gerçekliğini kendine alet etti; doğal olan ile gerçek olan arasındaki, hiç de fantastik olmayan ayrıma girdiler. Gerçeğin zamana karşı değişen tavrı ve sanatçının gerçekliğe, akımının gerçekliğe dönüştüğü haline karşı, yaşadığı kendi öznelliğinin çokanlamlılığına dayanamaz ve öznellik bir çelişki olarak gerçekliğin içinden doğar ve ifadeciliğe dönüşür.

Bundan sonra sanat, yüzyıllar arasında akılcılığın, bilimselliğe dönüştüğü ya da duygusallığın ifadeciliğe ve dışavurumculuğa dönüştüğü süreçleri kapsar. Dönemsel olarak, akılcılık, karşıtı duygusallık olarak, dünya görüşlerinin farklılığını yaşamış, bu farklılık ya sanatın her şeyi kapsadığı mantığının ya da buna karşı olarak sanatın kendi içine kapandığı görüşü olarak sürmüştür.

İlk bakışta biçimsel gözüken farklılaşmalar, imgelerin etkisi ve kendileri, ya da imgelerin yorumlanması olarak onaylanan toplumsal ve bireysel, yani işlevsel (beklenti ve beğenilere uygun olan) paylaşmaların birer kültürel olgu olarak, dönemin ve toplumun çizdiğimiz perspektivlerde ortak paydalarını oluşturmuşlardır.

Modernizm birbirine karşıt akımları eş zamanlı yaşabilmiş bir kültürel olgudur. Bu eşzamanlı yaşama, dönemlerin akımlardan farklı olarak başka kültürel olguları da barındırmalarını ve bunları da tarihsel olarak zaman ve mekan ortaklığında, beklentilere göre yaşamalarından kaynaklanır.

Sonuç olarak 15. yüzyıldan, 20. yüzyıla kadar resmin pencere olduğu mantığı çok az bir değişim yaşamıştır; değişen pencere dışındaki görüntüdür. Ancak Rönesans ile Barok arasındaki, hacimsel yani dokunsal olandan, görsel olana yani duyumsal ve duygusal olanın farkı ve "pencere"ye yaklaşım biçimi kendi sürecinde "gizli bir yüzeyselliğe" dönüşmüştür.

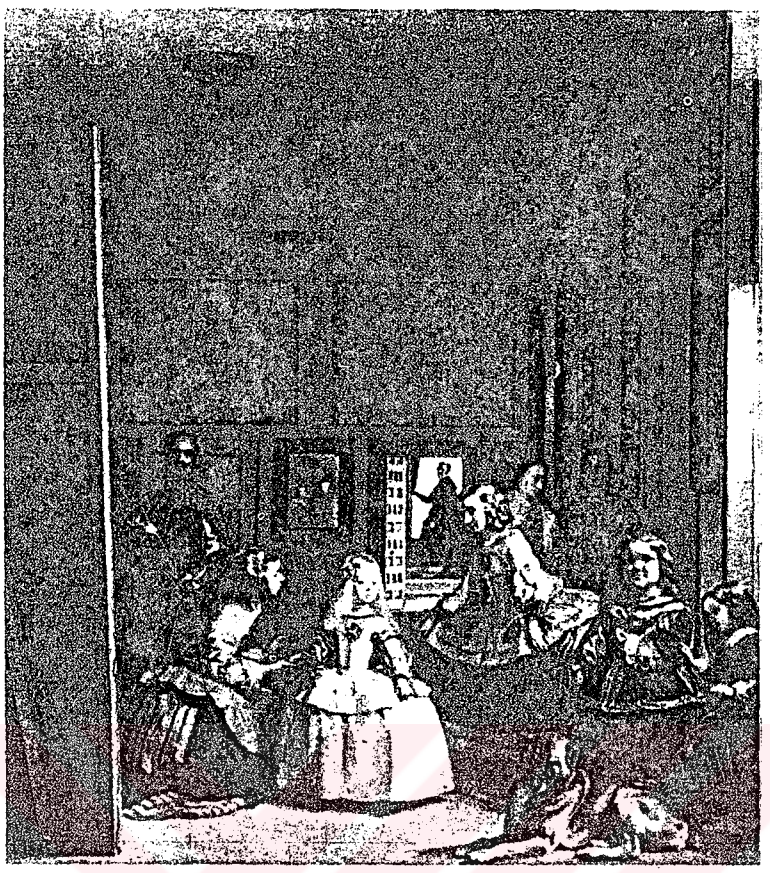
Çıkış noktamı çizgisel perspektive ve inandırıcı olma gereksinmesine dayanan Rönesans'a karşı, baktığının karşısında derinlik yanılsaması yüzünden değil, ancak, yüzey karşısında hareketlendiği için (yüzeyi ile bakış noktası arasında) kendi iç dünyası ile bağlantı kuran izleyiciden ve onun gereksinmesini karşılayan sanatçıdan çıkarak alıyorum. Caravaggio'nun inandırıcılık yanılsamasını, hemen her resminde kendisini bir görgü tanığı olarak betimlemesinde ve kendi öznel dünyasını ise merak edene ya da kızdıklarına bir baküsün portresi olarak sunduğu bir çeşit öznel dünyadan, pencere aracılığı ile bir başka öznel dünyaya geçmekteyiz. Bu ressamın tanık olduğu dünyadan izleyiciye aktardığı, sizde tanık olun mantığından farklı bir yaklaşımdır.

Pencere hala Leonardo'nun deyimi ile çerçevesinin çevresinden kopardığı birşeydir. Ancak pencereye bakış biçimi değişmiştir, artık izleyici pasif bir sabit nokta da, resmin karşısında bilet numarasına göre oturan bir izleyici değildir. Resme dokunacak kadar yaklaşmak ve dokunmakla, dokunmamak arasında kararı kendi imgelemi yönünde veren, bir sahne izleyicisidir.

Pencere kavramı doğrudan resme bakanın, peki bu adam nerede duruyor? sorusunu sorduracak bir yönelimdir. Bu soru ister istemez sanatçının da, yani resmi yapanın da nerede durduğu sorusuna denk düşer. Sanatçı ister Rubens gibi bir işadamı, Poussin gibi bir kurgucu, isterse ders veren bir ahlakçı ya da Rembrandt'ın yaşlılık dönemi gibi kendi içine bakan göz olsun, resme bakan kadar, resmi yapan sanatçının da resmin karşısında nerede durduğu sorusunu kapsar.

Ressam ya Caravaggio gibi yaşadığı hayat kadar, okuduklarının ve gördüklerinin bir tanığı olur, ya da Ruisdeal gibi baktığı görüntüden kendi duygularının göstericisi olur. Sanatın göze karşı aldığı tavır Rönesans'ın ayna imgesini önemsediği kadar, sanatın görüntüler aleminde, allegorik metinsel, sembolik anlatımların, göz aldatmacaları sayesinde kavramsal ama yine de doğacı (kullandığı öğeler bakımından) bakışının yerine, pencereyi devinimli bir dünyada kendisi ile tuvalin yüzeyi arasında git gelin hayal dünyasında yaşayan sanatçısının ve sürekli beklentileri olan ve beklentilerini eylemsel olarak yaşayan insanın çelişkisidir; pencere sorunu sanki artık çözülmüştür; pencerenin içindekiler ile kimse ilgilenmemektedir. Duvarın içine kasalar çoktan yapılmıştır, mesele sadece onlara nasıl sahip olunduğu değil, bundan sonra nelere, nasıl ve tekrar sahip olunacağının serüvenidir. Serüvenci dünya da hem daha fazlasını, hem de kendi sahip olma öykülerinin tekrar ve tekrar yinelenmesini istemektedirler. İşte fantaziye karşı alınan tavır budur, tekrar sahip olmak ve belgelemekten de öte başarıyı tekrar yaşamak. Görüntüler ile bunu ispat etmek ve dahası dolayısıyla gelen gücü kanıtlamaktır.

Bundan dolayı pencerede hala inandırıcı bir görüntüye gerek vardır. Donetello'nun ve Masaccio'nun imgesel ve metinsel anlatımları yüzeyden içeriye doğru bir yanılsamanın inandırıcılığına dayanır, diğer dönem ise resme bakan gözü önemser ve yüzeyden resme bakılan nokta arasındaki mesafeyi resmi yapan ile resme bakan arasında alışveriş diye düşünür; ama, o, dönemin egemen mantığı insanların bir diğeri için çalışmalarıdır. Yani resme bakan herhangi biri değil aslında ona sahip olandır, yani siparişi de veren ve konuyu da önerir. İşte bu yüzden sanatçı kendi yaptığı ile arasına neyin girdiğini bilir ve kabul eder; kimse ekmek yediği kapıya küfür etmez, dönem hala böyledir. Tüm bu çelişkileri ve bakış farklılıklarını örgütleyen Velasquez olmuştur.



Resim 99. Velasquez, Nedimeler, 1656.

3.3.6. Tuval-Ressam-İzleyici

Velasquez, resme bakan,resmi yapan ve resmin ne olduğu üzerine üçgeni kurmuştur. LasMenias; Nedimeler (Resim 99)

Resme bakarken ilk algılayacağımız özellik yandan ışık alan karanlık bir odada duran, daha doğrusu poz veren insanlardır. Bunlardan bazıları resme bakana doğru bakarken, bazıları da birbirleri ile ilgilenmektedir, bir köpek ise kendi halinde orada öyle durmaktadır. Resmin sağından odanın içine süzülen ışık, resmin alt üçte birinin ortasında elbisesinin de açık tonu yüzünden, küçük kızın üzerinde parlamaktadır. Çevresindekilerin de ona olan itinalarından da anladığımız gibi bu bir prensestir ve tabanı bu figür grubunun ayaklarından geçen bir üçgenin de tepe noktasıdır prenses.

Bu üçgen ve ışık hareketliliğine devam etmekte ve resmin alt yarısının ortasında bir "X" oluşturmaktadır. Bu X'in sağ ucundaki iki kişi karanlıkta kalmışlardır ve belirsizliklerinden dolayı daha az ilgimizi çekerler. X'in sol ucunda ise, pencereden gelen ışığın, figürleri yalayarak aydınlattığı aynı noktadır: Ressam.

Tüm kalabalığın en önünde resmin sol etrafını boydan boya kapı gibi kaplayan, tuvalin eninin kalınlığını aydınlatmaktadır ışık. Ressam ise o anda, orada, elinde fırçası resim yapmaktadır; birdenbire resmin konusunun, odak noktasında belirlenmiş prenses olmadığını düşünmeye başlarız. Çünkü bu resim içinde bir ressamın olduğu ve onunda resim yaptığı bir andır. Elindeki fırçası, gövdesini yavaşça geriye atmış pozu ve fırçanın üzerindeki boya, ressamın neyin resmini yaptığını düşündürür bize. Bu merakla bize sırtı dönük tuvalin neyin resmi olduğunu bulmaya çalışırken ressamın bize doğru bakıyor olması, sanki bizim resmimizin yapıldığı düşüncesini oluşturur. Bu mümkün değildir. Sorun bir zaman sorununa dönüşür. Ressam, eğer resme bakanın resmini yapmıyorsa, o zaman muhtemelen bu baktığımız resmi yapmaktadır. Soldaki tuvalin resmin içinde kapladığı alan ve tuvalin enine kalınlığına aldığı ışık ve arkadan gözüküyor olması, bu belirsizliği ve merakı gittikçe arttırır; ressam modele bakmaktadır, modelse resme bakan yani seyircidir ve tablo, ya seyircinin resmedildiği ya da baktığımız bu resmin yapıldığı resimdir. Bu çok anlamlılık resmin içinden "bize doğru" bakan ressamın olduğu resim yüzünden zihnimize taşınmaktadır. Resmin içinden bize doğru bakan ressam şu an karşımızda duran resmi yapan kişidir ve o da tam durduğumuz noktada durduğu halde bu resmi yapmıştır. Bu nokta gören mi, görülen mi olduğunu bilemeyen seyircinin, belkide modelin yani resmi yapılan kişinin ve de ressamın resmi yaparken durduğu aynı noktadır ve resmin içindeki elemanlar yüzünden sağlanan bu etki resmin dışında olan bir noktadır.

Pencere olarak içine bakılan kadraj, resmin içinde bakana bakan ressamın resim yapıyor olması yüzünden, baktığımızın bir pencere değil, ama içinde imgelerin dolaştığı bir tablo olduğu sonucuna götürür bizi. Her şeyin sürekli tersine döndüğü bir gerçeklik yanılsaması. Resmin içindeki tablo ise ressam için görünür hale gelmiş ve seyirci içinse kesinlikle görünmez bir yüzeye aktarılmış olan görülmezliktir, seyircinin gördüğü. Göz araştırmaya tablonun içinden, ona doğru yönelmiş tüm bakışlara rağmen araştırmaya devam eder. Soldaki ressamın kafasının hizasından, X'in sağ üst ucu arasında belirsiz bir çizgi daha vardır. Bu çizgi tablonun bütününü ikiye böler. Odanın karanlık arka duvarını ve tavanını belirsizce görebiliriz ve bu karanlıklar arasında odanın duvarlarına asılmış tabloları seçeriz. Birde içerisinde bulundukları odaya gelişi güzel bakış atan birisi, ilk bakışta hiçte ilgimizi çekmeyen şeylerdir bunlar. Asılı tablolardan bir tanesinin diğerlerinden fazla ışık aldığını farkederiz. Bunun bir tablo değil de ayna olduğunu farkettiğimizde şaşkınlığa uğrarız. Şaşkınlık insanların daha önce kendilerinden sözetmediği bir dünyanın "yeni gözleri" için yeni bir keyif noktasıdır. Tuval ile ayna arasındaki ikilem, gördüğümüz tuval ile, resmedilmiş görmediğimiz tuvalin çelişkisini üçe çıkarmaktadır. Ayna Hollanda resminde ikiye katlama rolünü oynayan bir gelenekti. Bunlar tabloda verilmiş olanı tekrar ediyorlardı. Burada ayna daha önce söylenmiş olan bir şeyi tekrar etmez, konumu aşağı yukarı merkezidir ve resmin içindeki karakterlerin neye baktığı konusuna aydınlık getiriyor gibidir.

Aynanın içinde betimlenmiş iki figür görürüz. önlerinde durdukları kırmızı örtü-perde prensesin üçgenini takip etmekte ve prensese bakıcılık yapan nedime ile de bir başka üçgenin tepe noktasını oluşturmaktadır. Resmin içinde kimse duvarda asılı olan bu ayna ile ilgilenmemektedir. Çünkü onların ilgileri ya görevlerinin gereği prensesle ilgilenmek ya da krala hizmet vermektir. Velasquez ise bir saray ressamıdır, kraliyet üyelerinin resmini yapmaktır onun görevi. Böylece aynadaki görüntülerin kral ve kraliçeye ait olduğunu varsayarız. Ressamın fırçasındaki kırmızı boya da bunu nispeten

ispatlamaktadır. Ayna, mekanın içindeki hiçbir şeyi görüntüsünün kapsamına almadan doğrudan kral ve kraliçeyi kapsamına almaktadır. Tablo ayna çelişkisini vurgulamaktadır. Aynanın geleneksel işlevi görünür kılınanın tekrarı olmaktan, ya da görüntüyü bire bir çerçeveleyen ve kapsamına alan tuvalin ulaşmak istediği ideal değil: Görüntüyü içeriye doğru ikiye katlamaya devam ederken bu resimde içeriye doğru değil, tuvalden dışa doğru bir yanılsama vermektedir. Çünkü kral ve kraliçenin durduğu yer seyircinin baktığı yer ve ressamın resmi yaptığı yer olarak resimden dışarıya doğru olan tersine bir perspektiv hesabı ile hesaplanabilecek bir noktadır. Velasquez hesap yanlışları yaparak kral ile kraliçenin durduğu yer noktasındaki çok anlamlılığa geri dönmüştür. Odanın içine şöyle bir bakış atan saraylı olduğunu tahmin ettiğimiz birisi, tablodaki tüm karakterler tarihsel olarak tespit edilebilse de bu kişi tanımlanamamaktadır. Odadan dışarı mı çıktığı, yoksa içeriye mi geldiği bile belirsizdir. Onun duvardaki tablolardan veya aynadan farklı olduğunu belirleyen tek şey odadan dışarıya doğru çıkan merdivenlerdir. Bu kişi gelip geçiciliği ile çağın hıza ve belirsizliğe olan yönelişini ifade eder. Diğer yandan da bize resmedilmiş mekanın tek tanığı ve seyircilerden saklanmış gizemli tuvalde de ne olduğunu gören, ressamdan sonraki tek kişidir. Taşıdığı diğer bir ima ise X'in üst kısmındaki ters üçgenin içini dolduran aynaya karşılık onu dengeleyen bir imge olmasıdır. Bahsetmeye çalıştığım perspektiv çizgilerinin ve hesaplarının ve bakışların tek bir noktaya ulaşmaması, kral kadar bu ziyaretçiye de önem verilmesi gerektiğini vurgular. Velasquez, kral ile resme bakan herhangi bir belirsiz izleyiciyi çağlar boyunca değişecek olan bakışı aynı seviyeye getirmiştir. Resmin sağından içeriye ışığın girdiği pencerenin önünde duran grup ile de kendi kaderini belirginleştiriyordu belki, onun cücelere olan ilgisi bilinir; kralın hizmetindeki sadık hizmetkarlardır ve eğlendirmekle görevlendirilmişlerdir. Köpek ise hiçbir şeyle ilgilenmeden orada sadece "seyredilmek için" durmaktadır. Bu belki de ressamdan yapması beklenilen şeydir. Velasquez'in ise ne yaptığını oradan geçen ziyaretçi gibi anlamaya çalışmaktayız.

Velasquez'in yaptığı resmi yapan, resim ve resme bakan arasındaki karmaşıklığı şeylerin anlamlarının çokluğu birbirlerine karıştığı ve anlamlarının katlandığı bir görüntüyü oluşturmaktır. Bu görüntü yani tablo, kendi kendisinin bir yanılsamasını kendi içinde taşırken, ayna olup olmama halini de bakana sunmaktadır. Tablo göndermeli yanılsamaların seyredildiği bir nesnedir. Seyreden ise, resmi yapan sanatçı olabildiği kadar, resmi sipariş eden ya da ona sahip olandır, ama aynı zamanda da resme bakan herhangi bir seyircidir, tablonun içinde neler olup bittiğini görebilen herhangi biri. Sanatçı ise hem bu tabloyu yapan, hem onu ve modelini seyreden kişidir. Ressamın görüntüye çevirdiği, baktığı bir aynadan görülebilen bir görüntü değil, ressamın görüntüleştirdiğidir.

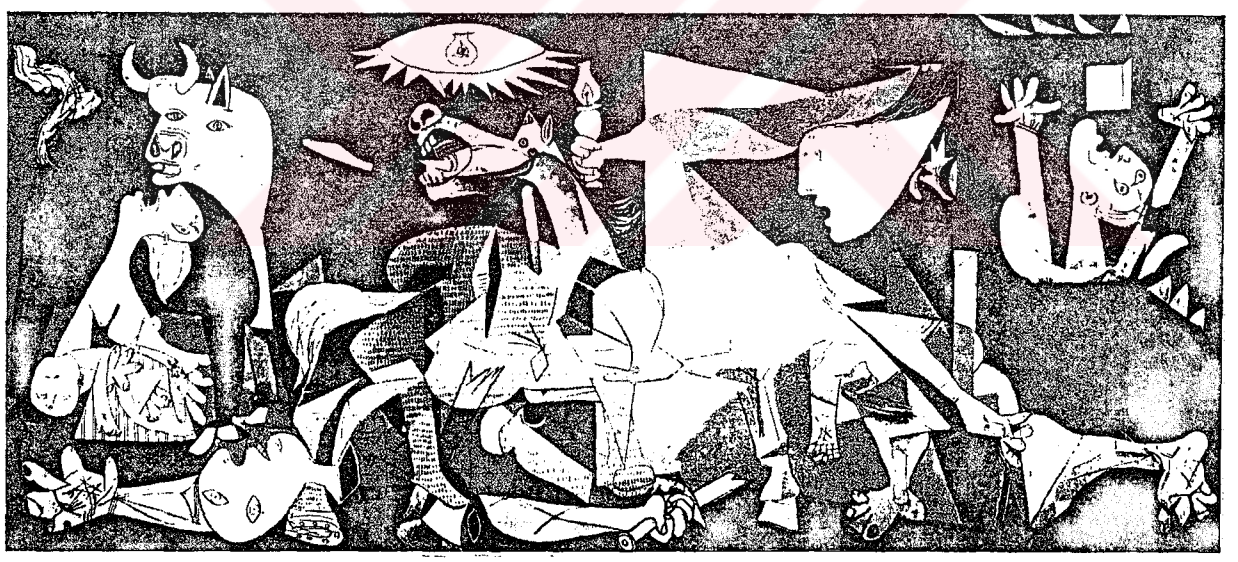
Gördüğümüz şeyi istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiç bir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilemeler, kıyaslamalar aracılığı ile istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, cümle dizgilerinin ardışıklığının tanımladığı yerdir. Öte yandan özel bir ad, bu ayırımda bir yapmacıktan başka bir şey değildir. Parmakla işaret etmeye, yani konuşulan mekandan, bakılan mekana farkına varmadan geçmeye olanak vermek demektir; yani onları sanki aralarında uyumluymuşlar gibi, birbirleri üzerine uygun şekilde kapatmaya izin vermek demektir. Fakat, eğer dil ile görünenin ilişkisi açık tutulmak istenirse eğer, uyumsuzluklarından hareketle her ikisine de en yakın durumda kalmak istenirse, bu durumda özel adları silmek ve lekenin sonsuzluğu içinde kalmak gerekir. Resim belki de bu boz, adsız, her zaman özenli ve çok geniş olduğundan ötürü tekrarlamalı olan dilinin aracılığıyla ışıklarını yavaş yavaş yakacaktır. (114)

4. GELENEKSEL FORMÜL VE MODERN BAKIŞ

Velasquez, bir saray ressamı olarak yaşamıştır. Işık gölgenin, tensel duyarlılıkların ve güncel görüntülerin başarılı bir yakalayıcısı olmuştur. Rubens ile olan dostluğundan edindiği etkileşim yapıtlarından seçilebilir. Fakat onun biçimsel duyarlılığının Rubens ile bağını kurabilsek bile, imgeye yüklediği anlamın zenginliğini, İspanyol sanat geleneğinde Ribera'nın Caravaggio'ya olan hayranlığına bağlayabiliriz. Velasquez ile Caravaggio'nun bu bağını sadece ışık-gölge olarak değil, cücelere olan ilgisinden de kurabileceğimiz gibi özellikle de kır konulu resimler kapsamına giren, "Ayyaşlar"da görebilmekteyiz. (Resim 100) Baküsün etrafında eğleşen kişiler mitolojik kahramanlar olmaktan çok güncel hayatın alt tabakalarından seçilmiş kişiler olarak mitolojik kurgulu mekan ile çelişmektedirler.

Resim 100. Velasquez, Ayyaşlar, 1599-1600.

Resim 101. Goya, Niçin?.



Resim 102. Pablo Picasso, Guernica, 1937.

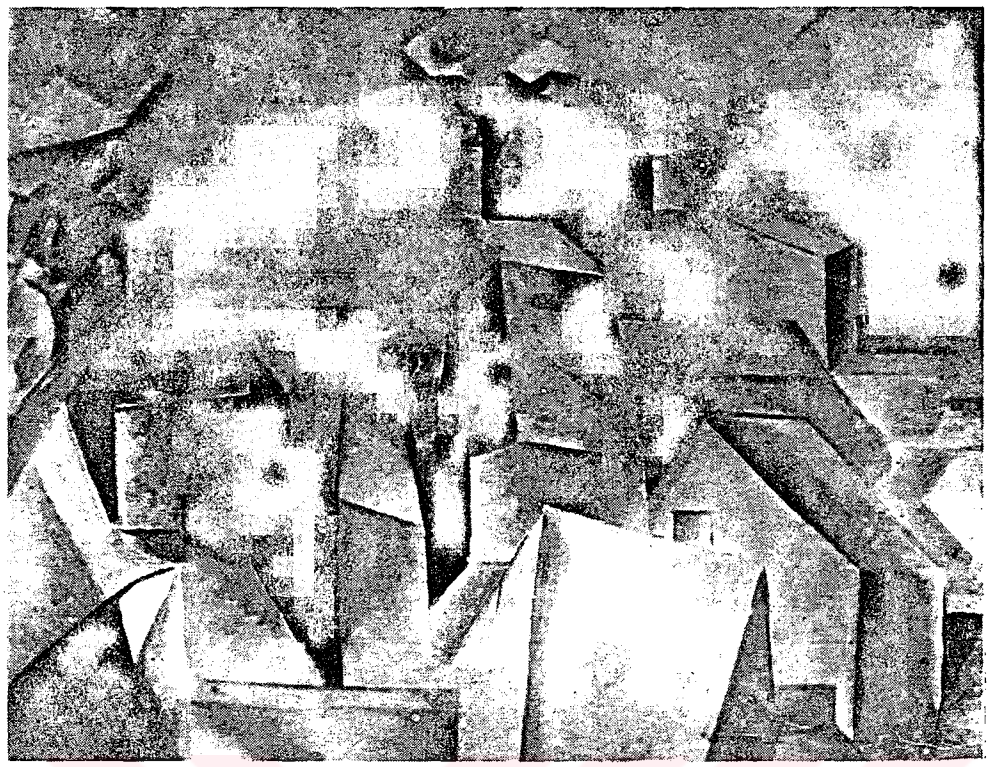
İspanyol sanatında güncelliğe olan bu ilginin oluşturduğu gelenek Goya ile doruğuna varacak, Fransız işgalinin getirdiği özgürlük, eşitlik ve kardeşlik bulutlarının nasıl felaket kasırgalarına dönüştüğünü belgeleyecektir. (Resim 101)

Picasso'nun "Guernica"sı ise bu geleneğe bağlı olmanın bir kanıtıdır. Üslubu ne olursa olsun, "Guernica" İspanyol iç savaşında yaşanan acıları belgelemektedir. (Resim 102)

Picasso'nun ve Kübizm'in imgeye ve nesneye bakış tarzı, çağdaş imgelemin dağarcığının oluşmasında, geleneksel formül ve şemalar ile kurulan anlatım biçimlerinin, modern gözün çevresine ve içinde yaşadığı zamana, nesneler ve imgeler aracılığı ile nasıl baktığının en çarpıcı ve en erken örneklerini vermektedir.

Bu dağarcık doğa gözlemi yerine, sanat gözlem diyebileceğimiz yönteme olan tercih ile belirginleşir. Bunun sonucunda sanatın içinde dönemsel farklılıklar olarak belirginleşmiş yanılsamacı öykünme yöntemlerinin hemen hepsinin değerlendirildiği bir yorumlama biçimidir, Kübizm. Bu yöntemlere şema ve formüllere bakış biçimlerini nasıl kullandıklarını incelediğimizde çağın gereklerine uygun dünya görüşünü biçimlendirildiğini de görürüz. Modernist dönem nesnelerinin görünümleri ile kendi varlıkları arasında, imgelemin onlara aldığı tavırların bir bütünüdür. İnsanların ruhani dünyadan nesnel ve özdekçi dünyaya açılmalarının göstergesidir. İmgelem ise, nesnelerin kişi için taşıdığı anlamlarının sorgulandığı, içsel olmayan, tamamen görüntülerin yanılsama yöntemleri ile betimledikleri, nesne arasındaki benzeşmenin metaforlar ile aktarıldığı, yani çok anlamlı yorumların amaçlandığı bir dönemdir. (Resim 103)

Bunun için kaynak olan her türlü görüntü, geleneğe tepki adına, belki de yeniyi yapmak tutkusu adına, dağarcığın içinde yer alabilir. Bu yüzden tüm geleneksel anlatım biçimleri, dönemsel olarak en çağdaş olanları bile birer duygusal yorum değil, akademik formülleşmeden geçmiş nesnel biçim olarak bütünün içinde yer alabilir ve yeninin ifadesi olan "şok"u yaratırken de, belki de gelenek ile olan tüm bağlarını koparark otonom bir hal taşıdıklarını iddia edebilirler.



Resim 103. Picasso, Horta de San Juan, 1909.

4.1. Bakış: Kent ve Bilim

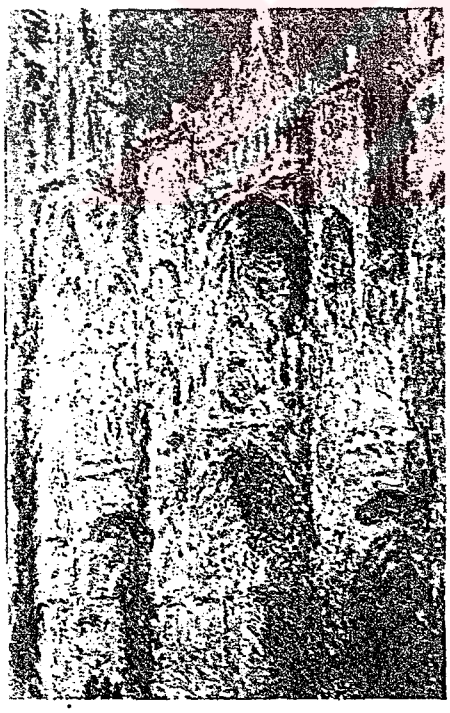
Rönesansın en büyük bulgusu olarak kabul edilen perspektiv ile Barok'un belirleyici özelliği olan bakış noktası -Las Meninas örneğinde gördüğümüz gibi seyirci ile sanatçı arasındadır- pencere mantığına sıkışıp kalmıştır. Ve unutmayalım ki Romantik dönem, aşağı yukarı yüzyıllık bir tarihsel dönemi içinde farklı akımları barındırdığı halde, geçmiş olsa da, hala bazı özelliklerini bugün bile sürdürmektedir. Sanatçının özellikle yabancılaşmasını izleyen, pencere gibi bir dışa bakışı değil, içe açılan, kişinin ruhsallığına açılan bir percere demektir. Kübistlerin ve ardından kübist akımı dolayımları ile takip eden akımların ortak özelliği, böyle bir pencere olmaktansa, kendi halinde özerk bir yapı olma isteği şeklinde gelişmiştir ve bu özerk yapı sanat eserinin betimlediği şey ile birebir, aynı anlamı taşımadığı mantığına dönüştükten sonra, kendi kendisinin nesne oluş sürecini yaşamıştır.

Bu yüzden çevredeki her türlü nesne, sanat tarihi akımları ve onların kullandığı biçimsel elemanlar da dahil olmak üzere ve bundan da önemlisi yaşanılan çevrede karşımıza çıkan her türlü nesne, gazeteler, atılmış malzemeler, reklamlar, kelimeler ve harfler, diğer kültürlerin sanat yapıtları ve kavramlar, güncel olaylar vs. görsel hafızanın parçası olarak hepsi dönüştürme ve benzetme eyleminde kullanılmışlardır.

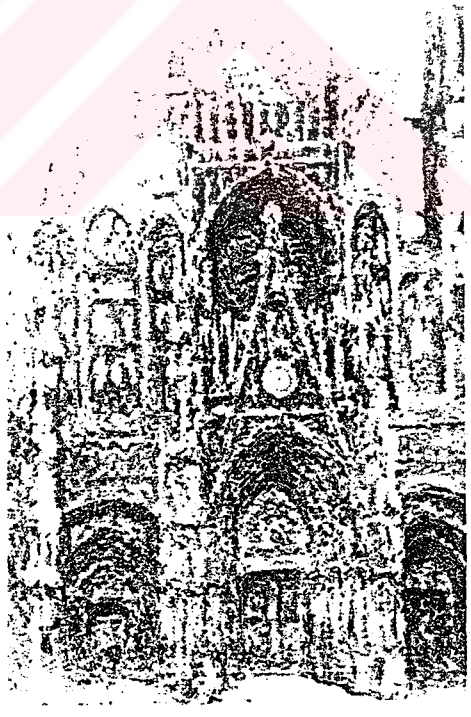
Perspektiv bizim için en çarpıcı olanıdır. Ancak, ne perspektiv ne de Cezanne'la ilintili olan dünyayı küpler ile görme tavsiyesi kübizmin yapmak istediğini tam açıklamaya yetmemektedir. Perspektiv kullanımı, yukarıda sözünü ettiğimiz, sanat tarihine karşı Rönesans ve Barok'taki pencereye bakış mantığının tepkisel bir kullanımıdır. Hız, ki bu çağın en ayırt edici özelliği olarak izlenimcilerce de kullanılmıştır, nesneye sürekli bakışın açı değiştirmesi ile sonuçlanır ve bu sayede ne izleyicinin, ne de sanatçının durduğu yeri kestiremeyiz. Kübist sanatçıların izlenimcilere karşı bir tavır olarak, atölye ressamları oldukları ileri sürülür. Kübistlerin izlenimcilere karşı tavır içinde oldukları doğrudur, ancak bu tavır izlenimcilerin sözde betimlemeci bir sanat anlayışına sahip oldukları için alınan bir tavırdır. İzlenimcilik duygusal olmak isteyen bir akım değildir, aklı ön plana alarak bilimselliği takip etmişlerdir. Bu bakış biçimi, onlarda gelişen renk teorilerine uygun, optik anlayışların görsel yorumlarını yapmaya dönüşmüştür. Renkçilikleri onlarda belirsiz biçimsizliğe yol açmış ve bilimsellikleri ise nesnelleşmeye dönüşmüştür. Barok ile olan sanatsal bağları, ışığı algılamaya yöneliktir, bu yüzden de dokunma duyumuna değil, görme duyusuna hitap etmektedirler. Bu durum, onların fırça darbelerini ön plana çıkarmalarına da sebep olur ki, bu da Barok'un sprezzatturası ile uyum içinde olan bir tavırdır. Her ikisi de anı yakalamaya yönelik olan, bu iki akım arasındaki farklardan biri yine zaman anlayışından kaynaklanır. Barok'un hızı değişkenlik ve devinimdir. Bu olası değişimlerin kişi psikolojisine göre değişimleri, ön gören

bir yaklaşımdır ve haz amaçlıdır. Haz, hız ile kendi ifadesini bulur, psikolojik yani ruhsal bir durumdur. İzlenimcilik ise; hızı kaçınılmaz bir değişiklik olarak yaşar. Bir yandan doğa kanunlarının "bilimsel" kaçınılmazlığını yaşarken, diğer yandan da sahneledikleri tüm o neşeli görüntülerin böylesi bir hız karşısında uçup gidivereceğinin (kendileri kasıtlı olarak kurmasalar bile) bilgisini de taşır. (Resim 104) Bu da onların yitirmişliğin nostaljisi (geçmiş özlemi)gibi bir mantıkla dolaylı olarak başbaşa bırakır. Bu barok olmaktan çok, romantik sanat anlayışına yakın bir tavırdır. İzlenimciler geleceği umursamasalar da, bunu insan ruhuna değil, bilime adamışlardır. Bu yüzden psikolojik tarafları, algı psikolojisi gibi bir bilimsel alana kaymıştır ve vurgulamak istedikleri kendi kişisel özellikleri değil, gözün görme kapasitelerine yöneliktir. Burada göz, kişisel bir fantazi alanı değil; bilimsel bir gerçekliğe hizmet için icad edilmiş, bilimsel buluş gibi bir nesnedir. Çağ pozitivist bilimin ışığında, gözlem çağıdır. Bu şekilde bir bakış, gözlem adına doğaya çıkmayı amaçlamaktadır. Ne Constable, ne de Turner gibi gördüğünü resmetmeye çalışan doğacı bakışların, ne de doğayı ya da gerçekliği idealize eden Rönesans sanatçılarının inandırıcılıkları, ne de Hollanda okulunun aktüalitesi (güncelliği)dir. Ne de Ruysdeal'ın baktığı manzarada kendi iç dünyasını bulmaya çalışmasıdır. Ne de akademizme karşı gelişen, doğacı akımların uzantısı olarak kabul edilen, Barbizon okulunun ütopyacı gerçekçiliğidir. Sadece bilimsellik adına "gün ışığını" yakalamanın (ki bu aynı zamanda Barok sanatın kapalı ve kasvetli ışık anlayışlarının tersi bir tutumdur; çünkü gün ışığı neşelidir) derdine düşen sanatçıların, biraz da akademizmin kapalı mekan çizim çalışmalarına olan, gelenekselliğin karşıtı tavırlarıdır. (Resim 105-106) Bu yüzden de izlenimciler doğa ressamı ve betimlemeci olarak tasniflenirken, kübistler ise kapalı mekan ölü doğa ressamları olarak tanımlanırlar.

Resim 104. Renoir, Bot Gezisinde Öğle Yemeği, 1881.



Resim 105. Monet, Rouen Katedrali, Batı Kapısı, Gün ışığı, 1894.



Resim 106. Monet, Rouen Katedrali, Sabah Işığında, 1894.

İzlenimciliğin ve Kübizmin ortak noktaları her ikisinin de kişisel duyguları inkar ederek nesnel olan dünyaya yönelmeleridir. Bu nesnel dünya izlenimcilerde doğanın şeklini alırken, kübistlerde sanatın ve kültürel alanın kendisi olarak karşımıza çıkar. Aslında her iki akımın bir diğer ortak noktaları, her ikisinin de kesiştiği "kent" olgusudur. Bunlar şehirin, şehir hayatının ve onun getirdiği olguların resmini yapan sanatçılarken, bir yandan da kendi dönemlerinin göstergeleri (ki dağarcığa denk düşer) ve beklentilerine uyum sağlamışlardır ve birer modernist olarak şaşırtıcılık ve şok etkisi sayesinde beğeni kazanmışlar ve belki de böylelikle beğeni de oluşturmuşlardır. Zaten, Modernist kuşak avangard sanatçılarının anlaşılmamazlık ve uyumsuzluklarının altında yatan tepkisellikleri, bu gizli kalmış kabul edilme ve benimsenme tutkularında yatar ve yeniliğe ve buluşlara olan eğilimin sebebi, tüm nesnelleşmelere karşı ancak öznel olunabilen tek alanın "özgünlük" olarak kalmasıdır. Bu yüzden de geçmişle ya da başka bir sosyal olgu ile olan ya da olabilecek her türlü bağlantının varlığı, bir önyargı olarak reddedilmektedir. Çağın insanının en fazla saygı duyduğu şey kendisidir. Çağdaş psikolojide, Freud sayesinde kişisel egoyu benimsetmiş ve bir bilinç altı nesnesi olarak geçmişin deşilip, hatta yok edilmesinin fermanı yazılmıştır. Bu dönemin insanı, kendi çağında değil, çağının üstünde yaşamak istemektedir ve en önemli ütopyası kendi kişiliği yani 'ego'sudur. Üstün insan, yani deha romantik bir düşünce olarak varlığını sürdürürken, geçmişle ya da çöküntü duygusuyla (dekadan) bağını koparmış ve kendini kendisinin yüceliğine teslim ederken, herşeyi kendi malzemesine çevirmiş ya da en azından malzemenin olanaklılığını aramış, kendi kendisine tapan bir "süperego" haline gelmiştir.

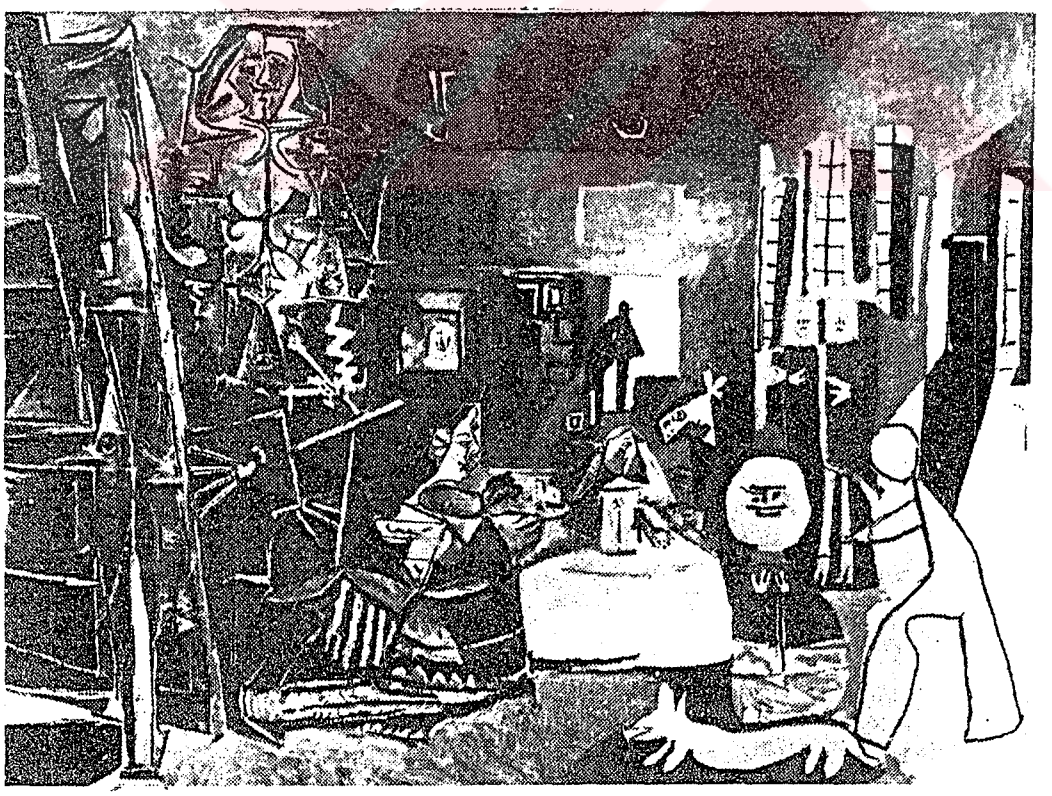
Bu süperegoyu Picasso'nun ve Dali'nin kişiliğinde, herşeyi yapabilecek birer dahi olarak görürken, toplumun beklediği kahraman ve uyumsuzluğun örneği olmakta, aslında gayet de uyumlu olarak yerine oturmakta ve bu tahtta kendisine tanınan, şüphesiz kendilerinin kazandığı "deliliği", bir ahlaki örnek olarak; ya onun gibi olun, ya da bir hiçsiniz öğretisi şeklinde, ya bir imtiyaz ya

da bir onlar gibi olamıyorsan sakın bu işlere bulaşma mantığı olarak eğitici ve caydırıcı işlevler için korunmuştur. Çağdaş sanatçının eğer bir şaklabanlığı ya da güce karşı bir yönelimi varsa, o da şüphesiz bu tavırdır.

4.2. Çokanlamlı Derleyicilik

James Joyce'un "Ulysses"'i ile T.S. Eliot'un "Çorak Ülke"'si aynı zamanda ortaya çıkarak yeni edebiyatın iki yolunu çizdiler. Bunlardan biri ekspresyonist ve sürrealist yönde, diğeri ise simgeci ve biçimci yönde ilerlemekteydi. Akılcı yaklaşım her ikisinde de aynıydı; ancak Eliot'un sanatı kültür deneyiminden, Joyce'un sanatıysa katıksız ilk varoluş deneyiminden yola çıkmıştı. Bu tanımlamaları Goethe üzerine yazdığı bir kitapta giriş bölümünde yazan Friedrich Gundolf, dönemin tipik düşünce tarzını gözler önüne sermekteydi. Bunlardan birisinde esin kaynağı tarihsel kültür, entellektüel gelenek ve düşünceler ile biçimlerin mirası; diğerindeki esin kaynağı ise yaşamın doğrudan gerçekleri ve insan varoluşunun sorunlarıydı. T.S. Eliot ve Paul Valery'e göre önde gelen temel, her zaman bir düşünce, bir sorun; Joyce ve Kafka'ya göreyse mantıksız bir görüntü, metafizik ya da mitolojik bir imgedir. Gundolf'un kavramsal olan ayırımı, modern sanatın tüm alanlarında geçerli olan bir ikiye bölme işlemidir. Bir yanda kübizm ve konstrüktivizm, diğer yandaysa ekspresyonizm ve sürrealizm; sırasıyla kesin olarak biçimsel olan ve biçimi bozan iki eğilimi somutlaştırmakta ve bunlar ilk kez yan yana karşımıza çıkarılmaktadır. Karşı karşıya gelen bu iki tarz, melez biçimler ve bileşimler oluşturduğundan durum tümüyle çok daha özeldir. Böylece bir insan birbirine zıt iki eğilimin çatlamış bilinci konusunda çok daha iyi bir izlenim edinebilmektedir. Bu stilistlik eğilimlerin birinden diğerine ani bir geçiş göstermiş olan Picasso'yu derleyici ve hiciv ustası olarak adlandırmak, karşılarında isyan bayrağını açtığı sanat kurallarına ne derece egemen olduğunu göstermek onu Stravinsky ile karşılaştırmak, onun modern müzik amacıyla modelleri nasıl değiştirdiğini; Bach'ı, Pergolesi'yi ve daha sonra da Çaytovski'yi kullandığını anımsamak; tüm öyküyü anlatmış olmak

değildir. Picasso'nun derleyici kişiliğini kişilik biriminin kasten yıkılmak istenişini vurgular; yaptığı taklitler orijinallik mezhebine karşı bir protestodur; gerçeği deforme etmesi ve bunu her zaman yeni yeni kılıklara büründürerek gösterme amacı gütmesi ve bunların rastgeleleğini daha güçlü bir yoldan gösterme amacını gütmesi, her şeyden çok "doğa ve sanat" tamamen ayrı birer olaydır biçimindeki savını doğrulamak amacıyladır. Picasso kendisini bir ricacı, bir hokkabaz, bir taklitçi yerine koyar; iç sesiyle "al ya da bırak" ilkesiyle kendine olan saygısı ve tapınmasıyla romantik karşıtlığın dışına çıkar. Deha kavramıyla ve çalışma ve üslup birliği sorunuyla yalnız romantizmi değil, aynı zamanda Rönesans'ı da yadsımış olur. Bireyselcilik ve öznelcilikten tam anlamıyla kopmuştur, sanatı kusursuz bir kişiliğin anlatımı olarak kabul etmez. Çalışmaları gerçek hakkında notlar ve sonuçlardır, bir bütünün ve bir dünyanın resmi olmak savında değildirler; varoluşun bir sentezi ve özetinden ibarettirler. Picasso sürrealistler gibi tam anlamıyla ve istekle tüm sanatsal yaklaşımları kullanarak anlatımın tüm sanatsal yolları ile uzlaşmakta ve tıpkı sürrealistler gibi geleneksel biçimlerle olan tüm ilişkisini kesmektedir. (115)



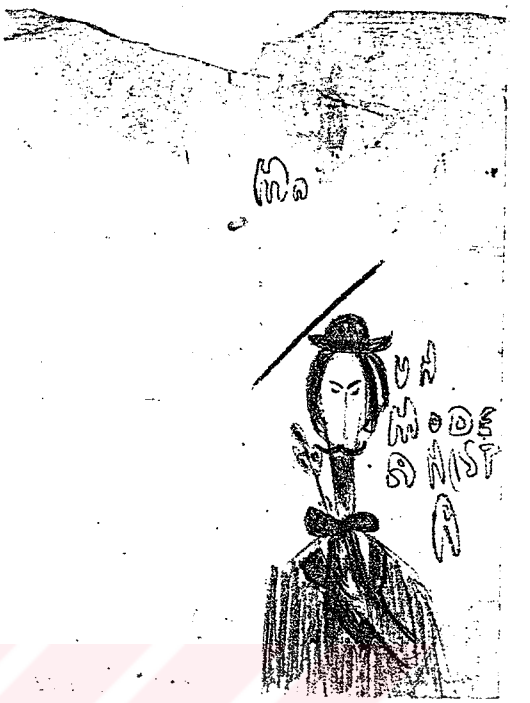
Resim 107. Picasso, Meninas Ailesi, 1957.

Picasso'nun son dönem yapıtları ise başka ressamlardan ödünç alınmış temaları içermektedir. Bu yapıtlar ne kadar ilginç olursa Picasso'nun Delacroix ya da Velasquez'i yalnızca başlangıç noktası olarak ele alındığı iddia edilir. Biçim açısından doğrudur, çünkü Picasso resmi baştan sona yeniden kurar. Ama içerik açısından özgün resim, başlangıç noktası olmanın da altında bir yerdedir. Picasso o resmin içeriğini boşaltır, ama sonra kendisine ait bir içerik bulamaz. Velasquez'in Las Meninas (Resim 107) çeşitlemesinde çarpıtmaların ve yer değiştirmelerin nerelere gittiğine bakın. Cüce, köpek ve ressam, Velasquez'in elinden çekip alınmıştır -ama hangi nedenle neyi ifade etmek için?-. Bir zamanlar Picasso'nun çarpıtmaları, deneyim aktarmak amacıyla nasıl bir yoğunlukla kullandığını anımsamak için Guernica'nın at başı ile karşılaştırmak yeter. Belki de Picasso'nun bu son büyük boyutlu resmi başarısızlığın çok geniş kapsamlı biçimde kabul edilmesidir. Kesin olan bir şey varsa bu; Meninas Ailesi Picasso'nun kendi biçimlerini tekrar etmekten uzağa gidemediği kendisi olmaya hak kazanmış yaşlı bir ressamın olgun yapıtı değildir. Ressamlar genellikle yaşlılık döneminde olgun yapıtlarını verirler. Picasso'da bu düşünce tersine dönmüştür: Gençlik yapıtlarının atılganlığı yaşlılık yapıtlarında kaybolmuştur. Belki de bu eline aldığı oyuncaklar ile çok iyi bildiği oyunu oynayan çocuğun, büyüdükten sonra "o çocuk ruhunu" kaybetmesiyle, o oyuncakları artık ne yapacağını bilememesi anlamına gelir. (116)

Deli, dahi, vahşi veya bir çocuk ama sanırım en yalını bir ressam ve elindeki gereçleri çok iyi bilen bir ressam. Belki de çağı takip etmekte bir hata yaptı. Zamanı durdurup yeniden başlatması için, dünyanın ona rica edeceği belki de ona hiç söylenmemeliydi.

Picasso'nun derleyici hiciv ustalığı ve egemen olduğu sanat kuralları konumuzu, onun hakkında yapılan yorumlardan daha fazla ilgilendirmektedir. Sanat kurallarının neler olduğuna ve gelenekselllik bağlamında bunların akademizm yolu ile nasıl edinildiği konusuna başlangıçtan itibaren değinmekteyiz. Derleyicilik ve hiciv ustalığı Picasso için çok da aydınlatılmış bir konu değildir. Ve çoğunlukla Afrika ve İberian heykellerinden arkaik dönemlerden etkilenmesinden bahsedilir. Aslında bu etkileşim Picasso'nun bu heykeller üzerine yaptığı stilistlik çalışmalarından kaynaklanmaktadır.

Resim 108. Picasso, Grek Kişiliklerinden 5 çizim, 1899.

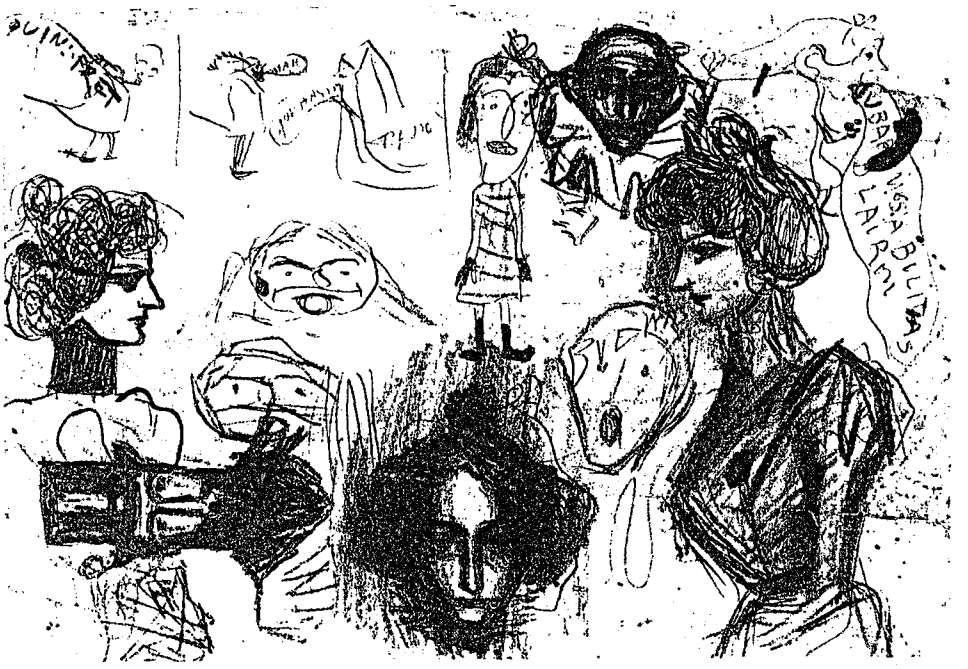


Resim 109. Picasso, Modernist 1899-1900

Picasso'nun 1895'den 1907 arasında yaptığı ve neredeyse Michelangelo'nun çırağına verdiği "çiz Antonio, çiz" öğüdünü tutarmışcasına yaptığı sayfalarca çizimden takip edebileceğimiz, dağarcığını oluşturduğu çalışmaların çok yönlülüğüdür. Bu çalışmaların kabaca bir tasnifini yaparsak, çok geniş bir yelpazeye yayılan ilgi alanı içerisinde bazı ortak yönleri de görebilmekteyiz. Bazı çizimlerinde Mısır heykellerinden etkilendiğini ve diğerlerinde ise portre çalışmaları yaptığını bazı çizimlerinde ise arkadaşlarına benzetmek amacıyla El Greco'nun bazı özelliklerini taşıyarak stilize etmekle karikatür yapmaktadır. (Resim 108-109) Bir başka çiziminde ise 14. Yüzyıl çizimlerini andıran portrelere, bozulmuş fizyonomilere ve insan yüzü tiplemelerine ve ifadelerine, çocuk çizimlerine ve hatta konuşma balonlarına da rastlamaktayız. (Resim 111) Bu çeşit çalışmalar esasında üslublaşmaya yönelik çalışmalardır; etkileşimler ve araştırmalar sayesinde kişisel bir anlatım dili oluşturmaya yöneliktir. Ancak, Picasso da böyle bir

çaba ile başlamışsa da, çizim defterlerindeki bu karalamalar ve çiziktirmeler, zamanı geldiğinde işe yaraması ve kullanılmayı bekleyen dağarcık işlevini görmüş başvuru kitapları olmuştur. Bu çizimlerin stilistlik özellikleri, karikatüre yakınlıklarını açıklamaktadır. İlerki yıllarda yaptığı çizimler (1905/1907 arası) bir taraftan Leutrec'in çizgisel özelliklerini, telgraf alfabesinin kodları gibi nokta ve çizgi vuruşlarını taşımaktadır. (Resim 110) Diğer taraftan ise grafittileri andıran geometrikleştirilerek basitleştirilmiş, gözleri abartılarak büyütülmüş, simetrinin egemen olduğu gergin, ancak basit ve yalın çizimlerdir. Bu çizimler arkadaşından faydalanarak gerçekleştirilmiştir. (Resim 112)

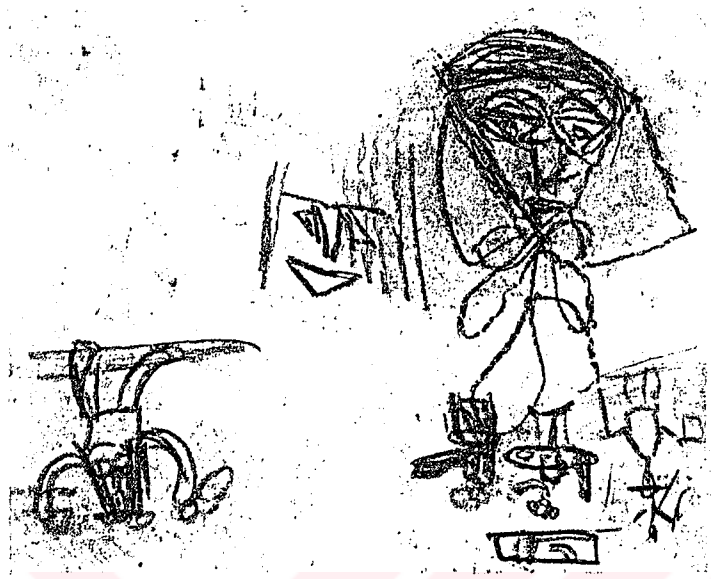
Resim 110. Picasso, Karikatür ve Portreler, 1905.



Resim 111. Picasso, Çeşitli Çizimler, 1900.

Picasso'nun bir diğer çizim yöntemi de, hastalıklı düşkünleri çiziktirdiği, bir açıdan zamanın tahribi anlamına da gelen çizimlerdir. Kendisini yaşlı bir adam olarak hayal ettiği deseni de bu grup içinde görüyoruz. (Resim 113) Bu çizimi Picasso'nun yaşlılık korkusunu içeriyordu. Karikatürün biçimleri yalınlaştığrarak kişisel ifadeleri elde edebilmesi, bu örnekte Picasso'nun yaşlılık korkusuna dönüşmüştür. Karikatür Picasso için, bir iki balon, birkaç eğri çizgi ve ağzın sağına, soluna atılan çizikler ile zaman ve ölüm korkusuna dönüşebilen zalim bir dönüşümlü büyüdür. Picasso stilize olarak araştırdığı üslupları, özel kişilerin fizyonomik özelliklerini ve ifadelerini aktarmak amacı ile kullanıyordu.

Barcelono rönesansı çizgisel desen anlayışından ve yalınlaştırılmış süslemelerden oluşmuştur. Bu da Picasso'nun ilk izlediği sanat biçimidir. Çizimsel olarak ciddi sanatla karikatürün ayrımını yapabilmek güçtür. Picasso'nun gençliğinde okuduğu Katalan gazetelerinde de bol, bol karikatür bulunmaktaydı. Dönemin öncü sanat yapıtları da bu gazetelerde, bu karikatürler ile yan yana basılmaktaydı. Orijinal sanat yapıtlarının bu basımlarda nasıl değer kaybettiği ve grafik bir çizgiselliğe dönüştüğü bilenen bir olgudur. Karikatürde yapılmasına izin verilen şey ile, tuvalde yapılmasına izin verilen şeyler arasındaki ayırımı yapabilmek için, Picasso'nun orijinalleri, özel olarak görmesi gerekmekteydi.



Resim 112. Picasso, Karikatürler, 1899-1900.

Resim 113. Picasso, Başlar, 1899.

Resim 114. Picasso, Adam Başı, 1899-1900.

Resim 115. Picasso, Kendi Portresi, 1899-1900.

Resim 116. Picasso, Kendi Portresi ve diğer skeçler, 1903.

Ahlaka uygun davranma gereği, onu duygusal olarak içe kapatıyordu. Kendi portresinde (Resim 115) zor, kendinden emin ve romantik ifadeleri takınırken, kendi gerçek yapısını, kendi karikatüründe (Resim 116) aktarabiliyordu. Karikatür Picasso'nun ana dilidir. Fakat, bu alt sanata dair yönelmeler onun yüksek sanatında ortaya çıkmıyordu. Ta ki yeni bir maske bulana kadar; maske onun not defterlerindeki enerjisini, arkaik ve primitiv sanatlardan yaptığı bir buluş olarak, büyük portrelerinde ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Primitiv sanatın benzetmeci olmayan (non-mimetik) özelliklerini, şema ve kodlarını, benzetme sanatına, özel kişilerin betimlemesine (mimetik bir alana) dönüştürmüştür. (117)

Grotesk ve bilinmedik, yabancı biçimlerin benzerlikler sağlamak amacıyla araştırılması, karikatür geleneğinin içinde devam eden bir olgudur. Bu gelenek Leonardo ile başlayarak, Bernini ve Caraci tarafından özel kişilerin tanımlanması için kullanılmıştır. Yağlı boya gibi ya da portrecilik gibi dirençli ve tutucu malzemelerde benzetmenin ters manalarını aramak, görkemli bir çabadır. Bu tip dirençli malzemelerde benzerliğin ters anlamlandırmalar oyunu oynamak batı sanatında tarihsel bir gelenektir; yabancı olan biçim dağarcığı alınarak bilinen gramer ile harmanlanır.

Picasso'nun "Getrude Stein'in Portresi" İberian heykelleri üzerinde yapılan stilistik çalışmalar ile, geleneksel resim formüllerinin Picasso'nun dağarcığında olan maniyerist yöntem ile harmanlanarak, benzetmeye dönüştürdüğü bir yapıtdır. (Resim 117) Pirimitiv biçimlerin yapılış şemaları, bir başka üslubun içinde değerlenirken, benzetmeci tavır almışlardır, ortaya çıkan yapıt sıradışı bir benzerlik taşımaktadır; Anıtsal, zamansız ve ifadesizdir. (118) Bu Picasso'nun aynı dönemde yaptığı kendi portresi için de Berger'in yaptığı tanıma uyan bir durumdur; ten rengi boyaların dış çizgilerden taşışı, gölgelerin belli belirsiz, bitmemiş bir havayla resmedilişi, yüz hatlarının -bir vazo üstüne resmedilen figürler gibi- yüzün içine değil, daha çok üstüne resmetmesi Ademin yaratıldıktan hemen sonraki, ama ilk soluğunu almadan önceki halini anımsatır.

Resim 117. Picasso, Getrude Stein'in Portresi, 1903.

Resim 118. Picasso, Kendi Portresi, 1907.

Resim 119. Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907.

Alt kültüre ait olan bir sanat, yüksek sanata geçerken kendi egzotik bağını geride bırakmaktadır. Bu resimler üzerine olan anahtar eğilim geometrikleştirmek olarak yorumlanmıştır. İri gözler ve irileştirilmiş elmacık kemiklerini Picasso'nun on yıllık çizim defterlerinde görmeye alışkın olduğumuz bir şeydir. Stein'in portresinin önemli olan tarafı, fizyonomik çokanlamlılık üzerine, benzerlik çalışmalarını başlatmış olmasıdır. Bu eğilim primitiv biçimleri benzetme amacı ile kullanarak, fizyonomik kişiliğin özelliklerini, bu "biçimi bozarak" elde etmeye dönüşmesidir. Öncü (avangard) sanat açısından bu karikatürün geleneğinde olan potansiyellerin, modern yüksek sanata çokanlamlılık olarak sokmak anlamına gelmektedir. Bu bilgi sürrealistlerin kendi dağarcıklarını genişletmelerinin ve çokanlamlı yapıtlarda kullanmalarının sebebi olmuştur.

Picasso'nun 1907'de yaptığı bir başka kendi portresi ise (Resim 118) bir karikatür anıtıdır. Çizim defterlerindeki çabuk ve iç yapıyı çözmeye yönelik, şakacı çizgiler, kendinden emin bir kavrama anlayışı olarak yansıtılmıştır. Bu plastik becerinin değişik üsluplara dair elemanları -şema ve formülleri- alarak başka türlü bir benzetme amacı ile kullanılmasıdır.

Picasso'nun primitivizmden ödünç alarak kullandığı şemaların karikatürleştirilmiş hali, ilk defa kendisine yakın olan çevre tarafından vurgulanmıştır. F. Feneon Avignon'lu kızları (Resim 119) gördükten sonra Picasso'ya "bundan sonraki hayatını bir karikatürist olarak sürdüreceksin" demiştir. Ve Picasso'nun primitiv sanat konusunda yardımlaştığı bilim adamı Salmon'un portresi, Picasso'nun büyük boyutlu (60x40 cm.) yaptığı ilk karikatürdür. (Resim 120)

Resim 120. Picasso, Andréa Salmon'un Portresi, 1903.

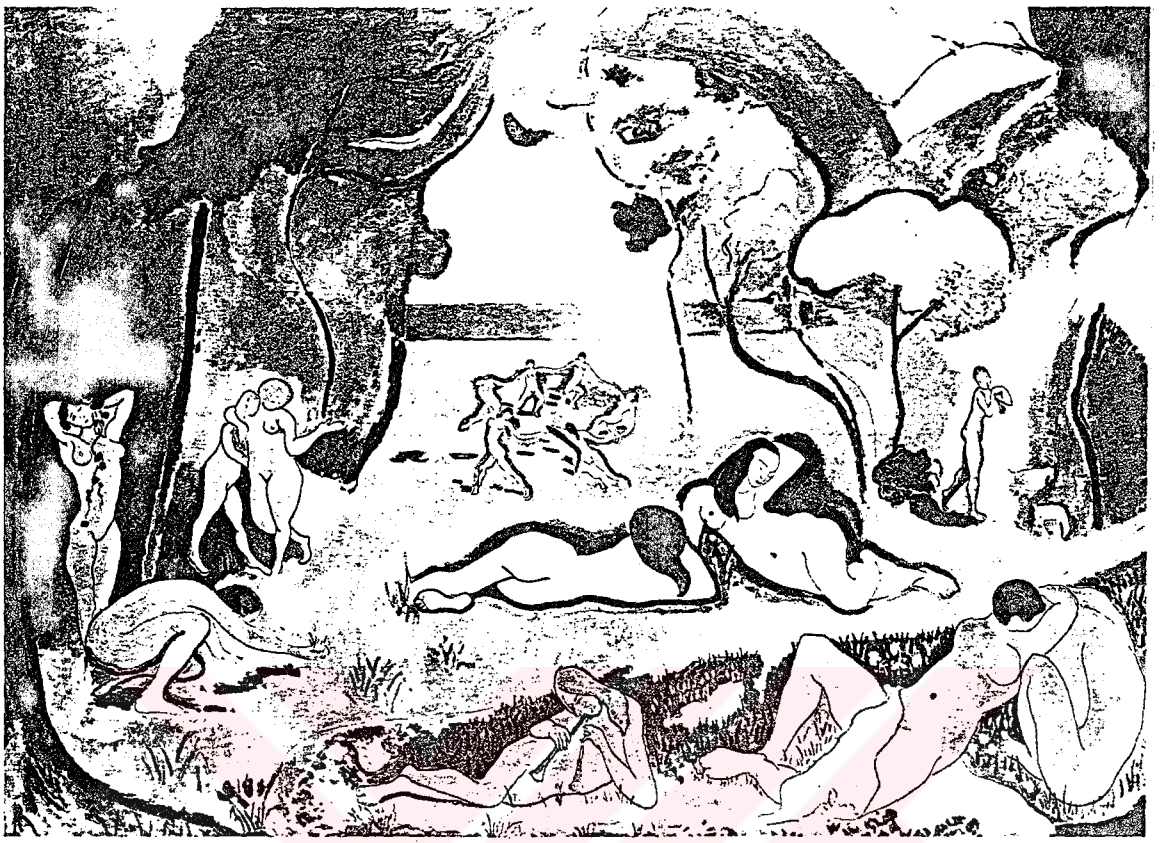
Resim 121. Picasso, Andréa Salmon'un Portresi 1907-1908.

Picasso yine bu desende Afrika heykellerinin duruş ve ellerini önde tuttukları pozları kullanarak, Mısır heykellerinin profillerini eklediği, bir Pharatonik heykel olarak da portreyi o bedenin üzerine oturtur. Afrika sanatından devraldığı taramaları ve çapraz taramaları da bu yapıtlara bazen keyfi, bazende ışıklandırma ya da hacimlendirme aracı olarak katmıştır. Salmon için yaptığı bir başka desen (Resim 121) ise Bracelli'nin geometrik askerlerini andırır. Doğayı geometrik parçalar ile görmek rönesansın bir buluşudur. Cezanne'nın da yaptığı tavsiyeler bu klasik bağı kurmaya yöneliktir. Picasso'nun ve diğer kübistlerin yaptığı betimlemeci sanatın yıllarca biriktirdiği tasvir ve yanılsama yöntemleri bir arada kullanarak çokanlamlı yanılsamalar elde etmektir.

Kübizmin başlangıcı kabul edilen "Avignon'lu Kızlar" adlı yapıtı da 1907 tarihlidir ve Afrika, iberian, Mısır kökenli ilgisinin Modern ve Avangard sanata yorumlanması olarak tanımlanır. Hakikatende bu kültürlere karşı stilistik yaklaşımın bir derlemesidir. Yine de, bu derleme batı sanatının klasik formülleri, biçimsel açıdan olmasa bile kompoze etme açısından geleneğe bağlı bir taraf sergilenir. Çokanlamlılık tanımına uygun bir yaklaşımdır.

4.3. Kıskaç Altına Alınmış Güzellik

Maniyerizmden gelen "bravura" tekniğinin, yani cesur ve kalın fırça darbelerinin ve boya tatlarının, geometrik bir kompozisyonun -klasik geleneksel sanat olarak formülleştirilmiş haline değinmiştik- Avignon'lu Kızlar'da mitolojik bir temaya uyarlanışını görmekteyiz. Bu tema, (Poussin etkisindeki) Cezanne'nin de yıkananlar tablosunda yakalamak istediği ve Picasso'nun çağdaşı olan Henri Matisse'in de "Fouve" dönemin lideri olarak "Hayatın Keyfi" adlı yapıtında (Resim 122) resmettiği aynı temadır. Bu tema mitolojik ve şiirsel bir söylenceye dayanır; kıskaç altına alınmış güzellik sorunudur bu: Eski ozanların anlattığı söylencede Paris birden bire bağırmaktadır; "Tanrıçalar çıplak", bu karşılaşma yanında Merkür'ün olduğu, Paris'in sahnede cevap vermesi gereken bir soruya dönüşür. "Venüs, Juno veya Minerva" arasında hangisinin daha güzel olduğuna karar verecektir. (Aziz Anthony'nin deyişine göre Suzannah en yaşlıları, Diana veya Calisto.) Bu Rubens'inde işlediği bir konudur. (Resim 123) Üç kız sol tarafta durur ve iki erkek ise resmin sağ tarafında. Rubens'in görüntülemesinde Paris kararı vermeye çok yakındır. Elindeki elmayı bu üç güzelden birine, aralarında en güzel olduğuna inandığına doğru uzatmak üzeredir. (119)



Resim 122. Henri Matisse, Hayatın Keyfi, 1906.

Resim 123. Rubens, Paris'in Kararı,1632

4.3.1. "En Güzel Kimdir?"

Hristiyanlık İsa'dan sonra kendi öğretilerini, hem doğduğu Filistin'de ve kutsal kitabın yazıldığı yer olan Anadolu'da, hem de bundan sonraki yüzyıllarda yayıldığı kuzey Avrupa ülkelerinde bu toplumların çok tanrılı dinleri ile bağlantılar kurarak yayıldı ve şamanizmin ya da paganizmin eski tanrılarını ve tanrıçalarını, daha da önemlisi önceki dönemin düşüncelerini kendi belleğine devşirdi. Bunları birer hristiyanlık öğretisi, kahramanları ve karakterleri haline getirdi, bu ise hiristiyanlığın sistemli bir devlet biçimine dönüşmesine kadar sürdü. Gotik sanat anlayışının ve Skolastik düşüncenin evrimleri bu düşünce ile koşut gitmektedir. Rönesans ise bir yeniden doğuş hareketi olarak, daha önce değindiğimiz gibi doğuş değil bir canlanma hareketi idi. Bu canlanmaya örnek verebileceğimiz sanatçılardan biri de Dürer'dir.

Dürer'in büyük bir olasılıkla Venedik'i ziyaret ettiği yıllarda bir İtalyan resminden kopya ettiği bir deseni, ortaçağ boyunca betimlemelerinde rastlanmayan duygusal bir canlılığı vurgulamaktadır. Dürer'in, Europa'nın kaçırılışını resmettiği desenin yazınsal kaynağı, artık boğanın İsa, Europa'nın ise insan ruhu ile karşılaştırıldığı eski ve yavan metin değildir; tersine, bizzat, Angelo Poliziano tarafından çok hoş iki şiir kıtası ile canlandırdığı paganca sözlerdir: "Aşkın gücü ile çok güzel bir boğaya dönüşen Jüpiter'i takdir edebilirsin. Sırtında tatlı, ürkmüş yükü ile seyirtiyor. ve Europa yüzünü karşı kıyıya doğru çeviriyor, muhteşem altın sarısı saçları, giysisini uçuran rüzgar ile dalgalanıyor. Bir eliyle boğanın boynuzuna tutunmuş, öbür eliyle sağrısına yapışmış. Ayaklarını onların denizde ıslanmasından korkarcasına, yukarı doğru çekmiş; böylece acı ve korku içinde çömelmiş, yardım için boşuna bağırıyor. Çiçekli sahilde kalan tatlı refakatçilerin her biri 'Europa, geri dön' diye bağırıyorlar. Bütün sahil 'Europa, geri dön' çağrışları ile yankılanıyor. Ve boğa etrafına bakınıyor (ya da yüzmeye devam ediyor) Ve Europa'nın

ayaklarını öpüyor." Dürer'in deseni (Resim 124) aslında bu şehvetli anlatıma can vermektedir. Europa'nın çömelmiş duruşu, uçuşan sarı saçları, rüzgardan geriye doğru savrulan ve zarif vücudunu gözler önüne seren giysisi, ellerinin hareketi, boğanın başının kaçamak hareketi, ağıt yakan refakatçıların serpiştiği sahil... Bütün bunlar gerçeğe bağlı kalınarak canlı bir biçimde betimlenmiştir. Dahası, satirler kaçıranı selamlarken, sahilde, bir başka Quattrocento yazarının deyimiyle söyleyecek olursak, "aquoa tici monnstriculu" nin heyecanı ile kıpırdanmaktadır. Yani göndermeler yaparak "Doğaldır ki, mitolojik konularla ilgilenen sanatçılar, genellikle yerel dille yazan o günün yazarlarına dayanmaktadırlar." (120)

Hristiyan kültürünün boylu boyunca bir tartışmasına girmeye hiç niyetim yok, sadece resim sanatının özellikle çağının kültürel ortamından çıkışlarını dile getirmeye çalışırken salt biçimselliğe dayanmayan bir bakış açısı ile yaklaştığım için metinsel kökenleri açık olan bu sanatın, ne gibi sanat ve güncel değer yargılarının bileşiminden oluştuğunu ipuçları vererek dile getirmem gerektiğine inanmaktayım.

Resim 124. Dürer, Europa'nın Kaçırılışı.

4.3.2. Apollo ve Dionysos, Akıl ve Coşku

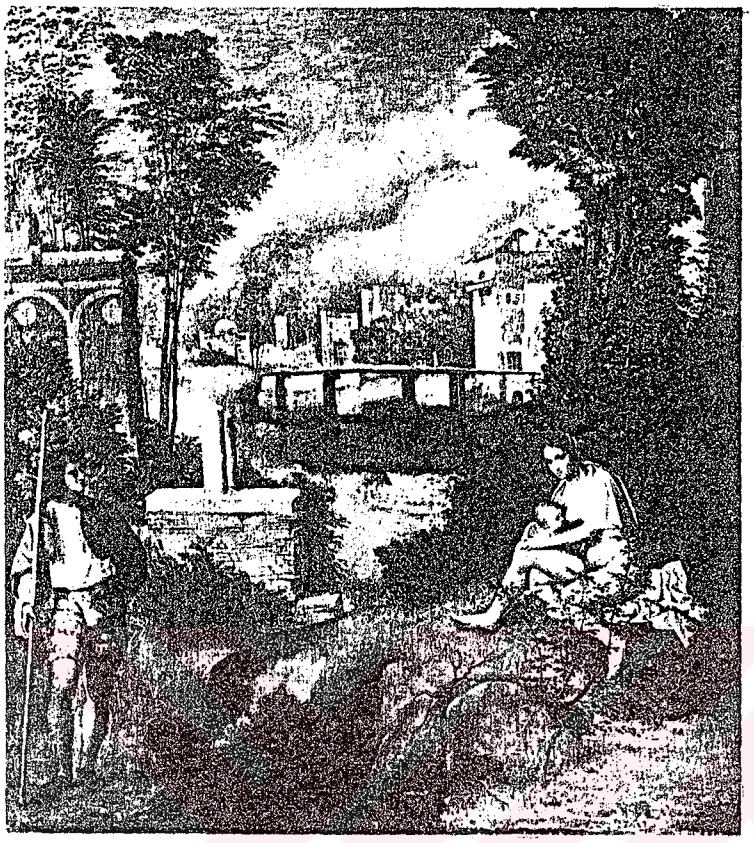
Sanat oldukça uzun bir müddet bu şiirsel ve metinsel anlatımların tasvircisi olmuştur. Günümüz kavramsal sanatının metine bağlılığı ve betimleyici yöntemleri yadsımasının dolayımlı bir ilişkisi de vardır.

Bu şiirsellik metine bağlı kalınan betimleme geleneği olarak süregelmiş ve görüntülerin anlatımcılığını amaçlamıştır. Bu sözün görüntüye olduğu kadar müziğe de egemen olduğu, evrenin içinde saklı özlerin idealar olduğu görüşüne dayanmaktadır. Doğa ise tanrının bir görüntüsüdür. Ona bu görüntüyü veren eski antik çağın güneş tanrısı Apollon'dur. Doğaya ait olan her şey iyilik ve kötülük, şimdi Tanrı fikrinde birleşmiş "Tek"liğe dönüşmüştür. Apollo ışık saçan bir tanrı olduğu kadar biçim veren bir tanrıdır, güzel sanatların yönlendiricisidir. Coşkulu duyguların, esrimelerin karşısında usa dair ne varsa, Apollo'ya aittir. Coşku ise, Dionysos'tan sorulur. Aklın doğaya kurmak istediği egemenliğin ardında yatan çelişki, başlangıçta Greklerce eşdeğer görülen bu iki tanrıdan birinin diğerine hakim olma çabasından geçer, dionysosca olan kendi alanını kaybetmiş ve apollonca olanın kapsamına çekilmiştir. Çünkü doğanın coşkulu esrimelerini ve güdülerini belki de saf yanlarını, akıl düzen altında tutmak istemektedir. Bu sözün müziğe olan önceliğidir de. Sözcükler, tinin gövdeden çok daha soylu oluşu gibi, birlikte yürüyen uyumlu dizeden de üstün tutuluyor, diyerek serzenişte bulunmaktadır, Nietzsche. (121)

Akılla yaratılan doğa, bir düzenleme olarak sözün önceliğine kendini bırakmıştır. Doğa ve ideal birbirinin tamamlayıcısı olarak görüntülenmek istenmektedir. Bu güzelliğe olan inancın ve gereksinmenin, hem sebebi hem de sonucudur. Bir yandan da dionysoscu olan ne varsa, kontrol etme çabasıdır. Sokratesçi estetiğin en yüksel yasası aşağı yukarı şudur: "Güzel olmak için usa uygun olmak gerekir." Sokrates'çi anlayışın bu önermeyle yanyana yürüyen bir başka görüşüde şudur: "Yalnız, bilen kimse erdemlidir." (122)

Metne bağlı entellektüelciliğin, kurulan yapay dünyaların, ahlakçı bakış açılarının, erdemliliğin ve kahramanlık anlatılarının ardında yatan "akla, bilgiye ve entellektüel hazcılığa verilen önemin sebebi ve niyeti doğayı bir düzen içinde algılamak ve kontrol etme derdidir. Tabi ki doğa, sadece tanrısal olanlarla ya da tanrının sadece "güzel" olan tarafı ile sınırlanmamıştır, bu yüzden de dionysoscu ne varsa, ideallerin karşısında eğilmelidir. Ne günlük hayatın görüntüleri ne de aşırılıklar, bu kapsam içinde kabullenilemezler. Bu yüzden de onların apollonca olanın süzgecinden geçerek, birer ibret halini almaları gerekir. Satirler, ayyaşlar, baküs alemleri doğanın karanlık olan taraflarıdır. Lakin ne varki doğanın parçasıdırlar. "Dionysos ve Apollonca olanlar olmadan, ikisinin gösterimi olmadan sanat amacına eremiyecektir," diyor Nietzsche, Sokratesçi bir ozana kızarak:

"Bıraktın Dioyssos'u, seni de öyle bırakmış Apollo,
böyle düş ardına onun yurdundan doğan tutkuların,
al onları kendi yörene, sivrilt, eğele,
kendin gibi kahramanlarının konuşmalarını
sofistlere yaraşır bir çatışma ile başar bunu da,
senin kahramanların da öykünmeli,
yüzü örütülü tutkular taşır,
yüzü örtülü dille konuşurlar." (123)

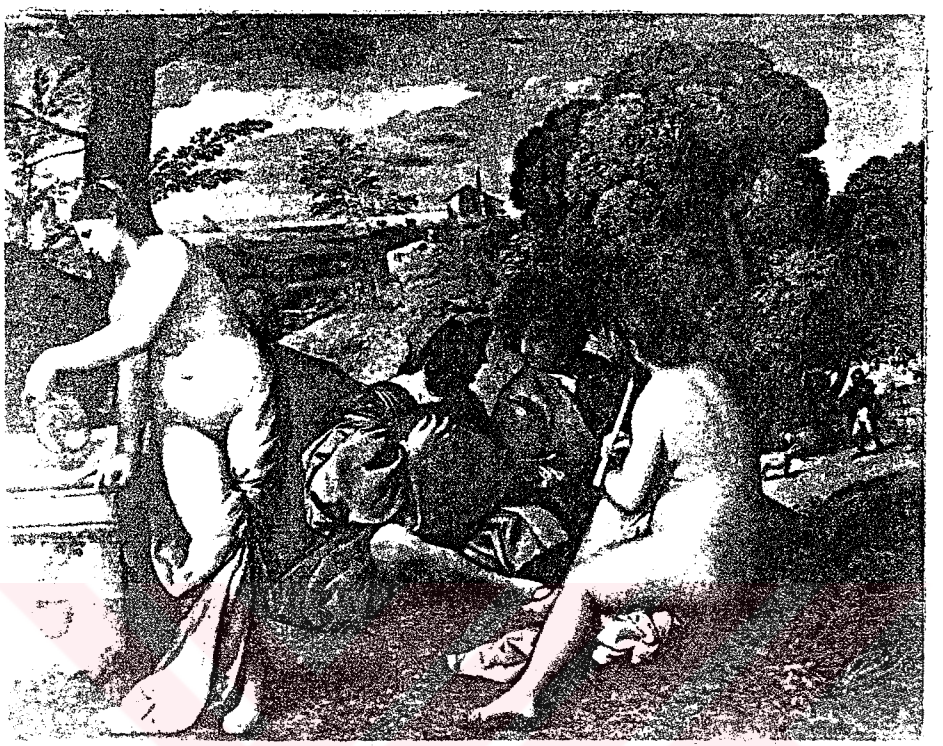


Resim 125. Giorgione, Fırtına, 1508 dolayları.

4.3.3. Kır Resmi; Altınçağ ve Arcadia Düşü

Giorgine'nin Fırtına adlı tablosu (Resim 125) Rönesans sanatında belki de ilk defa gördüğümüz pastoral kır resmidir. Raphello Boticelli gibi ustalar, Venedik okulunun dedesi diyebileceğimiz Bellini açık havada geçen mitolojik konulu kır resimleri yapmışlardır. Yazılı metinlerin, şiirsel üslubu bu sanatçılar sayesinde şiirsel görsel bir anlatım üslubu şeklinde gelişmiştir. Ancak, Giorgione'nın üslubu, her ne kadar şiirsel ve mitolojik de olsa, doğaya verdiği önem nedeni ile farklılaşmaktadır; "Fırtına" kır resmi için neredeyse standart olmuş çoban ve kadın simgelerinin kullanılması ile, Venedik okulunun gelecekteki eğilimlerini gösteren tipik bir resimdir.

Kırsal yaşama ilişkin eğilimler, Venedik okulundan başlayarak Romantizme kadar süren hatta onunda kapsamında süregelen bir olgudur; Schiller'in dediğine göre, üzüntü yeterince açıklanamayan yitirmişlikten doğuyorsa, onun konusu doğa, ülkü ya da ikisi birden, gerçek tasarlanan bir sevincin konusudur. (diyerek açıklamasına devam ediyor, Nietzsche) Ortaya çıkışında şu iki tasarımın belirtimi göz önünde tutulmalıdır. Bu iki tasarımın biri ülkünün ulaşılır bir varlık oluşu, diğeri de doğanın yitirilmiş bir nesnesi diye sezilmeyişidir. Bu sezişe göre, insanın, doğanın yüreğinde durduğu, bir başlangıç çağı vardır. İnsan bir göksel iyilik ve sanat yaratıcılığı içinde, bu doğallık ortamında, insanlık ülküsüne ulaşmıştı: İşte bu bizim kendisinden türediğimiz yetkin insanın atasıydı, biz onun en uygun, en özdeş bir görünümü olmuşuz. Biz bu insan atasını anlayabilmek için, kendimizi aşma, bundan dolayı can sıkıcı bilginlikten, olağanüstü zenginlik taşıyan kültürden bile vazgeçme gereğindeyiz. Nitekim Rönesans'ın kültürlü insanı öykünmeleriyle doğanın; ülkünün toplu çınlayışı içinde, bir kırsal yaşam gerçekliğine yönelip tragedyadan yararlanmıştır. Rönesans insanı, Greklerin yüksek sanat biçimine öykünerek, "her şeyi yeniden ortaya koyma" amacıyla, buradan yola çıkmış, geniş adımlarla yürümüş, insanın özgün sanat evrenine özenme aşamasına ulaşmıştır. Kuramsal ekinin kucağında bulunan bu atılganca çabaların güvenli içtenliği "kendi kendine varolan insan"ı ölümsüz ve erdemli kahraman olarak benimseyen, ortaya çıkaran avutucu inancı açıklamak içindir. Bu insan ancak sonsuzca kaval çalan ya da şarkı söyleyen bir çoban olabilir. Gene bu insan ancak böyle varlıklar arasında yeniden bulunup ortaya çıkarılmalıdır. Bu insan, herhangi bir dönemde belli bir süre için kendi kendini gerçekten yitirmiş olsa bile, Sokrates'çi evren anlayışının derinliğinden, saptırıcı ve tatlı bir koku sütunu gibi, iyimserliğin biricik yemişi olarak, burada ortaya çıkar. (124)



Resim 126. Giorgione, Kırda Konser, 1508.

Böyle bir insan ya da insan türü çıkmamıştır., Nietzsche'nin opera sanatındaki kırsal yaşam utkusunu eleştirmek için yazdığı bu satırlar, bir yandan "Büyük, Arcadian Düşü" nü ifade etmektedir. İnsanlığın "Altın Çağı" diye bir şey olmamıştır, sanırım olmayacaktır da. Bu düş, batı toplumlarında, bu yüzden de bizim bir türlü algılıyamadığımız, Aristokrasi ve Burjuvazinin kendi kendisini ikna ve tatmin ettiği ve yönlendirdiği insan kitlelerine ve sınıflara "elma" gibi vaadettiği bir ülküdür; Mussolinin, Hitler'in veya "Büyük Amerikan Rüyası"nın ardında yatan altın çağa dönüş, hatta romantiklerin yitirilmiş cennetleri bile, bu ülkünün sonucunda çiçek açmıştır.

Şatafatlı bir hayattan kaçarak, basit yalın insanlar gibi sonsuza kadar kaval çalmayı amaçlıyan bu düşüncenin ne anlama geldiğine, uygulamalarına bakarak karar verelim.

Resim 127. Giorgione, Uyuyan Venüs, 1510.

4.3.3.1. Bakışlar

Giorgione'nin "Kırda Konser" adlı yapıtında, kırda kaval çalan iki erkek ile iki kadını görmekteyiz (Resim 126) ve yine Giorgione'nin "Uyuyan Venüs"ü doğanın içinde sereserpe uzanmış figürlerdir bunlar. (Resim 127) "Fırtına"da çocuğunu emziren kadın dışında, bu üç resimdeki hiç bir kadın resmi izleyene doğru bakmamaktadır. "Fırtına"da ki kadının bile, direk resme bakana baktığı söylenemez, sadece kafasını bu tarafa çevirmiştir, ama baktığı nokta, direk bakanın gözlerinin içi değildir. Bu rönesans geleneğinde aşağı yukarı tüm kadın pozları için kullanılmış bir formüldür.

Resim 128. Bronzino Genç Adam, 1535-40.

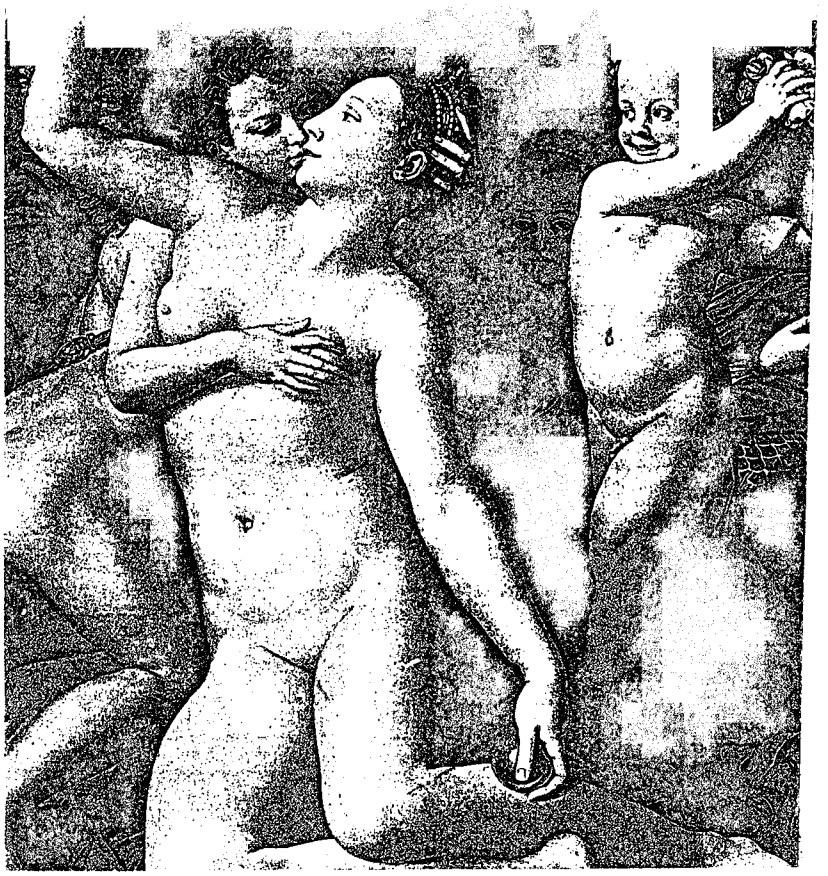
Resim 129. Raphael Bakire ve Çocuk, detay, 1504.

Resim 130. Baldovinetti, Sarılı Kadının Portresi.

Profil bakış pozları, başkalarını bütün uysallığı içinde yakalamak, başkasının bakışı ile beraber özgürlüğünün de kaybolduğu esas içinde hareketsizleştirmek anlamına geliyordu rönesansta. Önden (doğrudan doğruya) bakışın olumluluğunun, kesinliğinin ve ben demenin, eğik bakış iki anlamlılığın, şüpheliliğin sen diyen bakışıdır, profil bakış ise tam bir yabancılık, nesneleşmek hem de sahip olunmuş bir şey olarak ortaya çıkmaktadır. (Resim 128-129-130) (125)

4.3.3.2. Çıplaklık

Çıplaklık, doğal olmak, doğaya ait olan bir şey anlamına gelmektedir. Buradaki tartıştığımız sorun ahlakı açıdan çıplaklığın sakıncaları değil, bu çıplaklığın doğa ile ona sahip olunması arasındaki çelişkidir, çünkü doğal olan şeylerin sahibi olmaması gerekir. Uyuyan Venüsde tanrıça hiç bir yere bakmamaktadır. Sadece kendi güzelliğini, doğal güzellik olarak sunmuştur. Onu seyretmek, doğayı seyretmek anlamına gelir.



Resim 131. Bronzino, Venüs ve Küpid.

Maniyerist dönem, saray ressamlığının zevklere ve dünyevi hazlara düşkünlüğün ön plana çıktığı bir dönemdir. Bir yandan Michelangelo ve El Greco gibi sanatçıların psikolojik anlatımlara yöneldiği bu çağ, sanatçının kendi içine dönmesinin bir yerde başlangıçı da kabul edilebilirken, diğer yandan da resmin bakan kişi, sipariş eden kişi için de yapıldığı bir dönemdir. Bronzino'nun Venüs ve Küpid'i, Zaman ve Sevginin Onurlanması, (Resim 131), Venüsün arkasında dizilmiş gizli karmaşık simgelere rağmen, cinsel bir resimdir, çünkü bu simgeler cinsel çekimi -birinci derecede- etkilemez. Bu herşeyden önce cinsel çekim için yapılmış bir resimdir. Resim Fransa Kralına Floransa Dükü tarafından armağan olarak gönderilmiştir. Mindere diz çökerek kadını öpen çocuk Kübid'tir. Kadınsa Venüs. Oysa kadının durumunun öpüşme hareketi ile ilgisi yoktur. Vücudun böyle resmedilişinin sebebi kadını resme bakan erkeğe sergilemektir. Resim o erkeğin cinselliğini uyandırmak için yapılmıştır. Kadının cinselliği ile hiç bir ilgisi yoktur. Bu resimde görüldüğü gibi kadın vücudunun kıllarını resme geçirmeme alışkanlığı yine aynı amaca hizmet eder. Kıl, cinsel güç ve tutku ile ilgili görülmüştür. Kadının cinsel

tutkusunun az gösterilmesi gerekir ki seyirci kendisini bu tutkunun tekelcisi hissetmesin diye. Kadınlar orada bir açlığı gidermek için bulunurlar; kendi açlıklarını doyurmak için değil. (126)

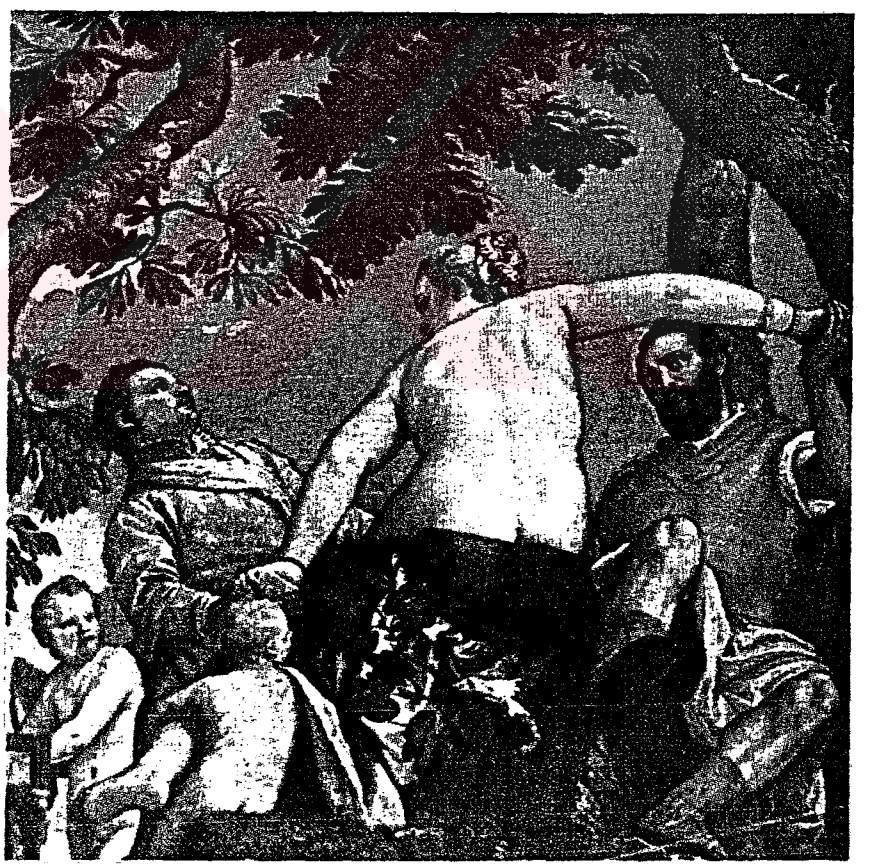
> Ve kadın ağacın meyvelerinin yenmeye değer olduğunu gördü, göze hoş göründüğünü gördü ve bilgilenmek için bu ağacın arzulanması gerektiğini anladı ve meyveyi kopardı ve yedi. Kendisi ile beraber kocasına da verdi ve o da yedi.
>
> İkisinin de gözleri açıldı ve çıplak olduklarını gördüler ve incir yapraklarını birbirlerine ekleyip önlerine örtü yaptılar...
>
> Ve yüce Tanrı erkeği çağırdı ve ona şöyle dedi "Neredesin?" Ve erkek de dedi ki "Sesini bahçeden duydum, korktum; Çünkü çıplaktım ve saklandım" ...
>
> Ve kadına da şöyle dedi Tanrı: "Senin acılarını ve doğurganlığını artıracağım; çocuklarını acı içinde dünyaya getireceksin, arzuların kocana yönelecek ve seni o yönetecek."
>
> Tekvin, (127)

Masaccio'nun cennetten kovulma sahnesine bakarsak yukarıda Tekvin'den alınmış, yaradılış anlatısının, kadına ve erkeğe yüklediklerini, nasıl sembolize edildiğini görebilmekteyiz. (Resim 132)

Erkek utanç doludur; hem Tanrı'nın yasağını çiğnediği için, hem de çıplak olduğu için. Havva'da çıplak olduğu için utanmaktadır. Göğüslerini kapamakta, hem de cinsel organını incir yaprağı ile kapatmıştır, fakat hala acılar çekmektedir. Kutsal kitaplarda kadınlar üzerine anlatılmış nasihat dolu, birçok öykü vardır. Her halde bu nasihatlardan en ilginci, Adem ile Havva'nın öyküsünden çıkardığımız, cinselliğin zihinde oluştuğu fikridir.

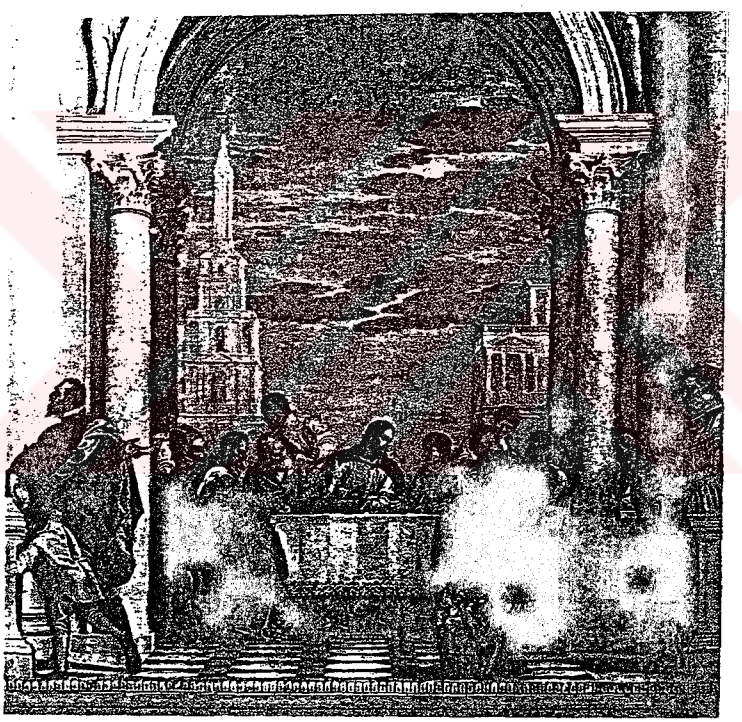
Çıplaklık, erotizm ve pornografi arasındaki ayırımı bugün gayet açık şekilde yapabilmekteyiz, ya da en azından öyle sanmaktayız. Konumuzun doğrudan kapsamına girmese de bir imge hakkında yapılabilecek yorumlar, o imgenin bize çağrıştırdığı her şeyi kapsamaktadır. Bu tabiki imgenin bizde uyandırdığı zorlayıcı etkinin sebebide olabileceği gibi, bizim bu imgelerden olan beklentilerimizden de oluşmaktadır. Cinselliği belli kapalılık kuralları içinde yaşayan bir toplumda, bunların arasındaki ayırımın ne kadar güç yapılabildiğini biliyoruz. Bazen kapalılık açıklıktan çok daha uyarıcı da olabilmektedir. Yasakların konduğu yerde güdüler, tatminlerini bulmanın çarelerini yasağı aşmakta bulmaktadırlar, sorunlar ve değer yargıları ve beklentiler ya da suçlamalar ahlakidir

Resim 132. Masaccio, Cennetten Kovulma.



Resim 133. Veronesse, Allegori.

Veronesse"in "Allegory" resmini, yani simgeler ile oynamasını gördüğümüz zaman, bu adamların ne yaptığını düşünmeye başlarız; her halde doğayı yakından seyretmeye karar vermiş bayları ifade ediyor bu resim. (Resim 133) İnançsız bir kadını, yani bir hayat kadınını resmettiğini yazıyor kitap. Kadının sırtını ona bakanlara çevirmesi ve baylar tarafından yakından incelemeye alınmasının sebebi bu mudur? Veronesse bir saray ressamı olarak konforlu bir hayat sürmüştür, entellektüel bilgisinin azlığından bahsedilir. Kalabalık ve büyük resimler ve duvar resimleri yapmıştır. Ama ilginç bir şekilde yaptığı bir resim yüzünden de mahkemelere düşmüştür. Bu resim bir "Son Akşam Yemeği" tablosudur.



Resim 134. Veronesse, Levi'lerin Evindeki Canavarlar

Bu tabloda İsa'nın etrafı, yemekten, içmekten başka şey ile uğraşmayan aristokratlar ile çevrilmiştir. Çok büyük boyutlu olan bu resimde Veronese hizmetkarları soytarılar, zenciler ve araplar, belkide köleler olarak resmetti. İsa'nın kutsallığı etrafında kendi kutsanmalarını umut eden aristokrasi ve kilise çevrelerince bu resim büyük tepkiler topladı. Aslında yaptığı o zamanın

gerçeğine yani içinde yaşadığı aristokrat çevrenin yaşamları ile inançları ve söyledikleri arasındaki boşluğa tam oturuyordu. Ama şiirsel anlatımı ve allegorik çözümlemeleri, pek seven saray çevresi tabi İsa'yı da bahane ederek Veronesse'i suçladılar. Mahkemede "Ressamlar şairler gibi delidirler, bazen şiirsel lisanslara hak kazanırlar" şeklinde bir savunma yapan Veronesse soylu arkadaşlarının da yardımı ile, resmin adını da son akşam yemeğinden "Levi'lerin Evindeki Canavarlar" (Resim 134) olarak değiştirerek mahkemeden beraat eder. (129)

Bu bilginin ışığında Allegori tablosuna tekrar bakarken inançsız insanları mı, yoksa dönemin aristokrasisini mi, yine bir şiirsel delilik olarak resmettiğini bilemiyorum.

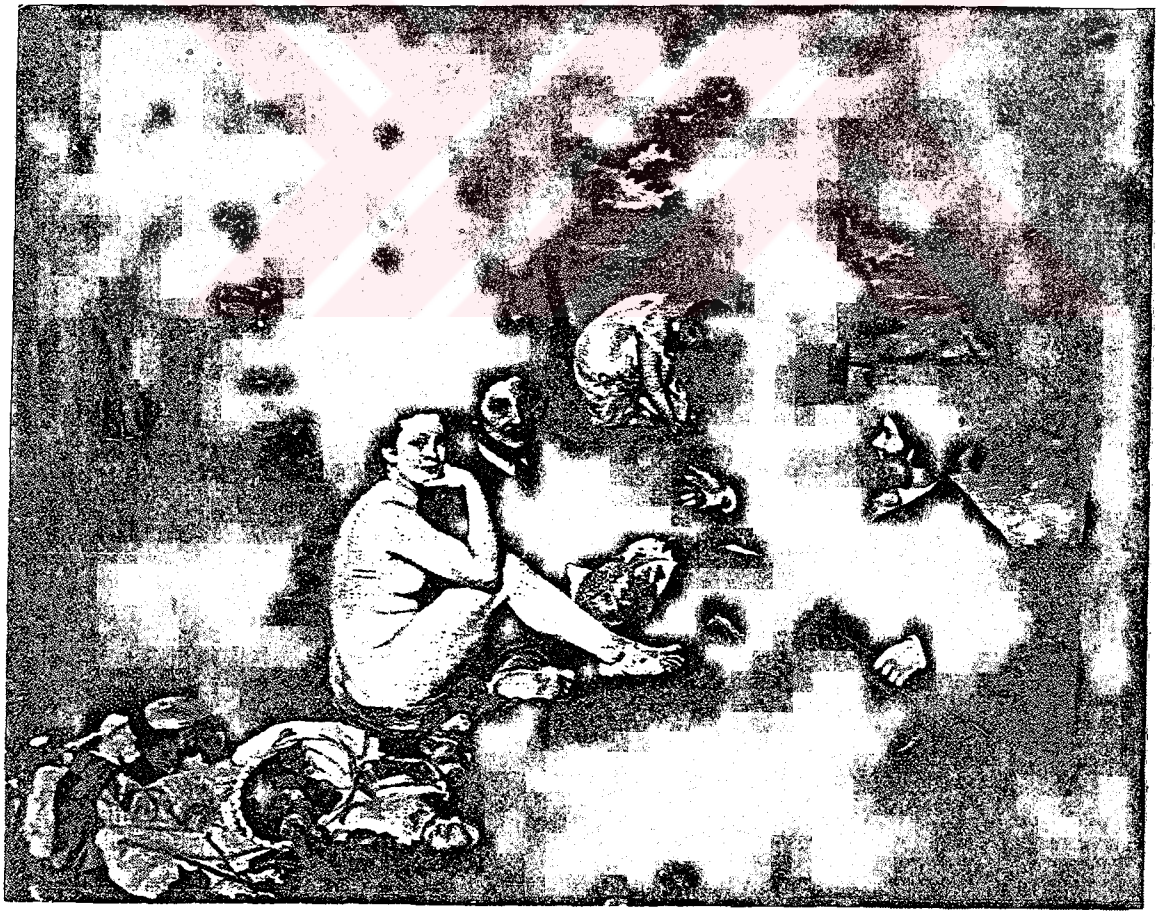
"Yüzü örtülü tutkular, yüzü örtülü dille konuşur."

Nietzsche

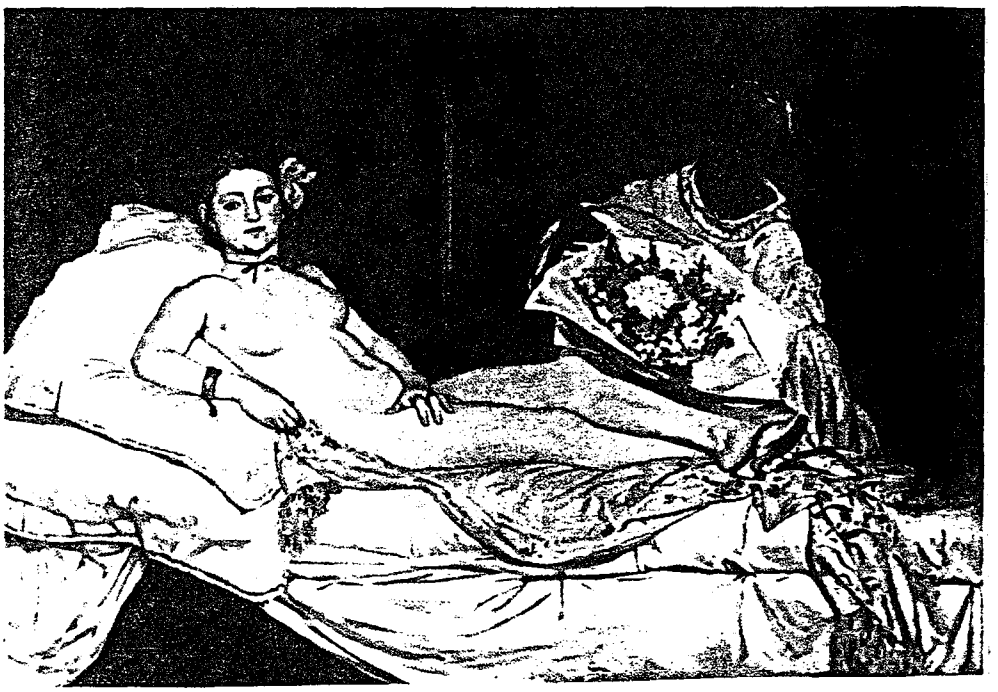
4.4. Modern Tepki

Veronesse'in Allegori'si ilginç bir şekilde Edouard Manet'nin Kırda Piknik'ini hatırlatıyor. (Resim 135) Her iki resimde de iki tane giyinik adamın yanında çıplak kadın bulunmaktadır. Manet'nin bu resmi 1863'de, yaklaşık olarak Veronese'den 300 yıl sonra sergilendiği Salon d'Art'ın reddedilenler salonunda kahkahalar ile karşılanmıştı. Teknik değişiklikleri yüzeye yapışık olarak değerlendirenler ise sanatçılardı. O günün güncel kıyafetlerine bürünmüş iki adamın arasındaki kadının çıplaklığı izleyicilere ilginç hatta komik geliyordu, aslında sergiyi gezenler reddedilen bir çok resme gülerek bakıyorlardı. Kral Lois Napoleon'un ve jürinin beğendiği yapıtsa Canabel'in melekler ile kuşatılmış bir çıplağıydı. Manet'in iki boyuta yakın ama inandırıcı tekniği sanatçılar arasında tepki görsede asıl tepki Kraliçe de dahil çıplak kadın ya da arkada yıkanan değil, bu bayların o günün moda kıyafetleri ile giyinmiş olmalarına yöneldi. Güncel olan ile idealize edilen çıplaklık ve kırsal

yaşam konulu, pastoral mantığın bir arada harmanlanması ya gülünç geliyordu ya da büyük saygısızlık. Bundan iki yıl sonra Manet'in bile ummadığı bir şekilde ikinci önemli yapıtı büyük saldırılara hedef oldu. Bu yapıt "Olimpia" idi ve Titian'ın Urbino Venüsü'nün bir espri kopyası idi. (Resim 136) Yalnız Venüs'ün yerine o zamanın meşhur hayat kadınlarından birisi modellik etmişti. Bunun bir fahişe olduğunu anlayan seyirciler tepki gösterdiler. Çünkü yüksek sanatın klasikleşmiş pozunun yerine bir hayat kadınının geçmesi sanatın geleneğine yapılan bir hakaretti ve bunu Manet bile yeterince hayal etmemişti, sanatçılar ise yapıta biçimsel yargılar ile bakıyorlardı. Courbet'in bu resim üzerine olan eleştirisi "sudan çıkmış bir maça kızına benziyor" demekle iki boyutlu sanata olan yabancılığını da vurguluyordu. Yine de bu resim en büyük tepkiyi nedendir bilinmez çarşafların üzerindeki siyah kediden almaktaydı ve resim saldırıya uğramasın diye başına muhafızlar dikilmişti. (130)



Resim 135. Manet, Kırda Piknik, 1863.



Resim 136. Manet, Olimpia, 1863.

Resim 137. Daumier, Pygmalion, 1842.

Böylece modern sanatın başlangıcı sayılabilecek bir dönem başlıyordu. Courbet ve Manet bir yıl sonra beraber sergi açtılar. İzlenimcilerin öncülerinden çoğu, o yıllarda açık hava resimleri yapmak amacı ile doğaya çıktılar. Bu bir dönüşümdü. Yalnız bu dönüşüm çıkış anahtarını sanattan alırken, birden bire doğaya döndü. Doğacı ya da gerçekçi akımlar olarak adlandırdığımız ve kolayca izlenimcilik ile karıştırılan akımların başlangıcı idi. Bu dönemde Gauguin'in de aralarında olduğu sembolist akım da dahil, ortak çıkışları akademizmin katı kuralcılığına ve gelenekselleşmiş üsluplara olan tepki idi. Manet"nin çok anlamlı üslubunun bu kadar popüler olmasının da sebebi bu idi. Çağdaş sanatta benzeri örneklerini çok sık gördüğümüz, klasikleşmiş sanat yapıtlarını seçerek günün mantığına ve güncel verilere uygulayan çokanlamlı mantığı resimden reklamcılığa kadar kullanılmaktadır. Bunlar bugün aynı şoku yaratmasalarda, çağın mantığını anlamak açısından önemlidir. Günümüz sanatı kendi mevcut ve beklentilerini yine kendi değişik amaçları için kullanabilen bir sanattır. İmgeler biraz sanat tarihi, birazsa felsefe kokulu da olsa, özellikle reklamcılığa bağlı ticari amaçlı hedeflerde daha verimli olmaktadırlar, bunu da çağın verimli kodlarına karşı düzenlenen beğeniler ve beklentiler olarak kabul edebiliriz. Artık, çok kolay "şok" olamıyoruz, çünkü hergün şok yaşıyoruz.

"Ah! bu savaşın büyücüsü onları gören, onlara saldırma gereğinde kalandır."

(Nietzsche) (131)

5. ÜSLÛP ÜLKÜSÜ

Pastoral resmin kır resmi branşı hep aynı arcadian ülküsünü yaşamadı. Rokoko devrinde, kır resminde gelecek sanatın beklentilerine göre bazı şekiller aldı.

5.1. Orta Sınıf Ülküsü

Pastoral (kırsal yaşam) başından beri bir hayal alemi, bir duygu bastırma oyunu, saflığın ve sadeliğin, sevimli masumluğu ile basitliği idi. Pastoral şiirin varolduğu devirden beri, başka bir deyişle oldukça gelişmiş bir kent ve saray yaşamının ortaya çıkışından bu yana, hiç kimsenin çoban ve köylülerin sade ve gösterişsiz yaşamını sürmeyi istediği gerçekten söylenemez. Şiirde işlenen çoban yaşamı daima olumsuz durumların, büyük dünyadan kaçma ve onun örf ve adetlerinden kurtulma çabası gibi tasalardan doğduğu bir ülkü olmaktan öteye gidememiştir. Kişinin kendini uygarlığın bağlarından kurtulmuş fakat onun yararlarından faydalanıyor görmesi bir tür spor haline gelmiştir. Boyalı ve kokular sürünmüş hanımlar, diri, sağlıklı ve saf köylü kadınları kılığında gösterilerek çekicilikleri arttırılmakta ve doğanın hoşa giden özellikleri kullanılarak sanat daha büyülü bir duruma getirilmektedir. Karmaşık duruma gelmiş ve yozlaşmış toplumların tümünde, yapıntı olan eserler, daima özgürlük simgesi olmalarına yarayacak ön koşulları içermişlerdir. (132)

18. yüzyıldan önce pastoral yaşamdan alınan sahneler resmin asıl konusunu oluşturamazdı. İncil ve mitolojiye ilişkin resimlerde kır motifleri tamamlayıcı motifler olarak serpiştirilirdi. Giorgione'da görülen ağıtsal hava, Watteau'da gördüğümüz, doğa ile uygarlık arasındaki gerilimin yarattığı tedirginlik duygusundan yoksundur ve erotik anlatımın vurguları noksandır. Poussin ve Watteau arasındaki ilişki bile sadece görünüşte kalır. Poussin, Arkadia'yı çok etkili ele almasına karşın, gerçek çoban yaşamını anlatmaz. Konu klasik ve mitolojiktir ve amaç klasizmin esprisine uygun bir hava yaratmaktır. Barok sanatın ağır ve törensel havası, pastoral görüntülerin rahatlatıcılığını yansıtmaya engel olmaktadır. Rokoko devrinde ise pastoral şiir

ve kır yaşamını anlatan konular, daha önce hiç olmadığı kadar inceliğe ve derinliğe ulaşacaktır. Bu da üslubun hoppalığına ve içtenliğine koşut gider.

5.1.2. Melankoli

Kır yaşamı sanat yapıtlarında hiçbir zaman gerçek amaç olmamıştır, yalnızca bir bahane olarak kalmıştır. Sonuçta simgesel özelliğe sahip olmadan sadece allegorik olabilmiştir. Watteau, pastorale simgesel derinliğini verebilen bir sanatçıdır. 18. yüzyılda pastoral konu, edebiyat için zenginliğini kaybetse de, resim için yeni bir başlangıç yaratacak kadar canlılığını koruyabilmiştir. Bu devirde üst sınıflar, günlük ilişkilerin sürekli olarak değişime uğradığı yapay bir ortamda yaşıyorlardı. Fakat bu kişiler artık bu biçimlerin derin bir amaç taşıdığına inanmıyorlar, onları bir oyunun kuralları olarak kabul ediyorlardı. Pastoral ve erotik sanat, tıpkı aşk oyunlarında olduğu gibi sportif -ciddi olmaktan uzak- bir görünümü olması gibi, aşkı belli bir uzaklıkta ve şehvetten arındırılmış olarak görmek istiyorlardı. Saray çevresi ve onun dışında resim alan ve resim sipariş eden başka bir çevre daha vardı ki bir müddet sonra toplumun ilerici kesimini oluşturdular.

Resim 138. Antoine Watteau, Venüs'ün Adasına Yolculuk, detay, 1717.

Watteau'nun betimlediği hafifmeşrep kadınlar ile nazik erkekler arasındaki aşk ve tatlı sohbet ilişkilerini anlatan resimler (Resim 138) dinsel ya da tarihsel-törensel resimlerin yerini alarak ilerici sanat anlayışının beğenisini simgelemiştir. İlerici düşünceye sahip olan soyluların yanısıra sanata meraklı olan orta sınıfın doğması, o zamana kadar sanatta otorite olmuş kişilere karşı kuşku doğmasına sebep olmuş ve bu eski kısıtlı konuların sınırlarının yıkılmasına yol açmıştır. Devrin devlet siparişlerine, burs ve hayat boyu aylıklarına, Akademisine, Roma okuluna ve krallığa bağlı fabrika ve yapımevi gibi olanaklara rağmen yetiştiremediği deha sahibi sanatkar tipi batma durumunda olan, hoppa, disiplinsiz ve, dinden yoksun bir çağ olan Rejans devrinde doğmuştur. Bundan önceki sanat akımları Rönesans, Maniyerizm ve Barok İtalya'dan ve Hollanda'dan ithal edilmişti. Bu üsluplar saray sanatı tarafından öyle kullanıldı ki zamanla saray sanatının geleneği olarak benimsendi. Rubens'in etkisinde kalmış olan Watteau, biçimsel anlamı ile ilk defa Fransız olan bir geleneği, akademi dışından gelmesi ile de ilerki dönemlerde çok sık gördüğümüz sanatçı tipini simgeleştiriyordu. Watteau dıştan seyirci kaldığı bir toplumun yaşamını resme aktarıyordu. Kendi amaçları ile yalnızca yüzeysel alakası olan bir ülküyü canlandırarak, kendi özgürlük anlayışına yakın olabilen bir özgürlük ütopyası anlatmak istiyordu. Büyülü bir evren içinde sunulan görüntüleri, kendi yaşamındaki deneylerden, tiyatro sahnelerinden ve yine kendine benzeyen figürlerden oluşuyordu. Watteau'nun sanatı evren ile olan ilişkilerinin kararsızlığı, yaşamın umut ve yetersizliklerini bir arada ifade etmesi, daima erişilmesi olanaksız bir isteğe sahip olma duygusuna, anavatanını yitirmişliğe ve gerçek mutluluğa erişmenin olanaksızlığına dayanır. Gerçeğe keyifle boyun eğmesine ve dünya nimetlerinin verdiği haz gibi konulara eğilmesine karşın, hislerini tatmin etmesi ve bütün güzelliğine karşın, bütün resimleri melankoli ile doludur. Gerçekleştirilmesi olanaksız istekler ile dolu bir toplumu anlatır. Doğa haline duyulan özlem değil, aksine yetkin bir kültüre ve kaygısız güven

içinde bir yaşam keyfine ulaşma isteğidir. Kötümserlik, zevk ve sıkıntının bir karışımını sergiler. Karakterleri zengin aristokrat kıyafetleri içindeki alt sınıflardır, bugünün deyişi ile belki bir tezgahtar kız. Onun ütopyası herkese ait olan bir ütopyadır. Kırlara kaçışı, çoban yaşamına özenmesi sevimli, saf ve sade ama rahat bir hayat ülküsünden oluşur. Arkadia ülküsünü düşlemektedir, bunun imkansızlığından doğan acı, sıkıntı ve melonkoli ile birlikte. (133) Watteau'nun sanatı her ne kadar rokoko üslubuna dahil olsa da gelmekte olan bir ütopyalar ve içedalışlar, psikolojik çağının habercisidir. (Resim 139)

Resim 139. Antoine Watteau, Le Joli Gilles, 1721.

5.1.3. Cinsellik

Rokoko sanatı, 19. yüzyılın sanat için sanat anlayışından çok daha içten bir sanat sanat içindir anlayışı geliştirmiştir. Bu deyim 19. yüzyılda Cousin'e ait tür ve endüstri üretimi nesne ile sanatçının yaptığı yapıt arasındaki farkı vurgulamaktadır. Rokoko'da ise sanata dinlenmek, zevk duymak için sığınan yorgun, edilgin, hoppa bir toplumun doğal davranışıdır. Watteau, Fragonard Chardin ve Mozart'a her şey melodik ve güzeldir. Rokoko'dan sonra hiçbir sanatta biçimlerin düzenleyici ilkelerine, kanonlara bu kadar uyma zorunluluğu ve tüm evren için geçerli olan bir sanat eğilim görülmez. 19. yüzyılda ise Beethoven, Stendal ve Delacroix kavgacı olurlar, ifade kaygısı ile biçimi bozarlar. Sanatçılar öyle kişiselleşmiştirler ki kimse hazır formülleri kabul etmeye yanaşmamış herkes kişisel anlatım yolları bulabilmek için mücadele etmiştir.

Resim 140. François Boucher, Yatan Kız,

Resim 141. Jean Honoré Fragonard, Salıncak, 1766 dolayları.

Yeni zenginler ve liberal düşünceli saray çevresi tarafından en çok aranan erotik resimlerin yapıcısı Boucher, çağının ruhunu en iyi temsil eden örneklerdendir. Aşk mitolojisinin yaratıcısıdır. (Resim 140) Motifleri resimden grafik sanatlara ve endüstriyel sanatların tümüne aktarılmış ve Fransızcada göğüs ve kalça üslubu anlamına gelen üslubu yaratmıştır. Fragonard'ın da çok yakın olduğu bu üsluba karşılık (Resim 141) Greuze ve Chardin'in geliştirdiği bir tür günlük hayat resmi diyebileceğimiz 19. yüzyılda da etkisini sürdürmüş olan, öykücü, ahlakçı resim üslubu da vardır. Çağın beğenisini saptayan toplulukların toplumda yer değiştirmelerinin eskimiş ve iyice denenmiş standartlarının çökmesine bağlıdır. (Resim 142) Chardin'in resimleri burjuvaya özgü yalınlıklarına karşın (Resim 143), 18. yüzyılda sanat değeri yüksek olan yapıtlardır. Chardin, Greuze'dan çok daha dürüst ve gerçek bir orta sınıf sanatçısıdır. Sıradan, dürüst kişileri stereotipler durumuna

getirerek, ortasınıf ailelerini kutsallaştırarak, bakireleri ülküleştirerek, orta ya da aşağı sınıflardan çok, yüksek sınıfların görüşlerini yansıtır. Buna karşın Greuze ve Chardin'ın rokoko'ya karşı açtıkları savaşı farkeden Diderot resmin siyasal propaganda niteliğini iyi değerlendirmiştir. Sanat sanat içindir düşüncesinin bu resimler ile çöktüğünü anlamıştır. Sanatın görevinin "erdemlere saygı göstermek ve kötülükleri sergilemek" olduğunu ileri sürerek, sanata bir arabulucu, bir erdem okulu görevi verirken, bir yandan da sürekli düşündüğü zorbaları cezalandırmak ya da daha somut olarak, orta sınıfı, ileride daha yükseklere çıkarmak üzere, sanat dünyasına sokmak için sarfettiği çabadır. Onun Rokoko'ya karşı açtığı savaş, yaklaşmakta olan devrimin işaretidir. (134)

Resim 142. Greuze, Köy Nişanı, 1761.

Resim 143. Chardin, Sabah Bakımı, 1740.

Buna karşılık İngiltere'de, bu dönemde Hogarth'ın Gainsborough ve Reynolds'ın akademizmine karşı açtığı savaşı görmekteyiz. Hogarth günün sanat çevrelerine ve sanatla ilgili olanlara züppeliklerine saldırıyordu: "... ölü İsa, kutsal aileler, madonnalar gibi ne eğlendirici ne de süsleyici değeri olmayan hüzün dolu karanlık resimleri ülkeye getirip çok zararlı ticareti yapıyorlar... adı bile çok zor okunan bazı İtalyan... Venüs dediğiniz figürün, aslında bir ingiliz aşçı kadın kadar bile güzel olmadığını itiraf etmelisiniz... tablonun karşısına geldiğinde hiç düşünmeden şunları söylüyorlar "... siz bir üstat olarak ... en iyi eseri ... berrak renkler ... çok narin konturlar ... yüksek Grek zevki ... en ilahi düşünceyi taşıyor" sonra kuytu bir köşede tükürüp kirli mendili ile siler ... haykırarak kendinden geçer; "insanı hayran bırakıyor, bir insan bunun güzelliklerini anlayabilmek için on iki ay seyretmelidir" ... gerçek zevkini söyleyemez, büyük paralar öder ... bu konuda cahil olduğunu söyler ... çeyrek peni etmeyecek o resme, elli poundluk çerçeve alır." (135)

Resim 144. Thomas Gainsborough, Mr. ve Mrs. Andrews, 1748.

O dönemin İngiltere'sinde hakikaten bir İtalyan hayranlığı vardı. Bugünkü turizmin ilk tohumları o zamanlar atılmıştı. İtalya'ya gidip, turistik yerlerden hediyelik eşya satın almak ya da yörenin kartpostallarını göndermek gibi, Canaletto'nun Venedik tablolarını alıyorlardı. Saray tarafından yabancı ressam barındırmak bir gelenekti. Bunların arasında Holbein ve Van Dyck'ı sayabiliriz. Gainsborough ve Reynolds ise yabancı sanatçılara ve onların biçimlerine hayrandılar ve akademide bu üslupları öğretmenleri ve uygulamalarına yukarıda değinmiştik. Tüm bunlar gelişen saray çevresi dışında bir orta sınıf bilincinin ve zenginliğinin de işaretidir. İngiltere'de aristokrasi ile burjuvazi arasındaki mücadele çok ılımlı geçmiş, aristokrasi burjuvalara bazı haklar tanırken hem kendileri burjuva meslekleri ile uğraşmaya başlamışlar, hem de kendi ayrıcalıklarını, bugünlere kadar koruyabilmişlerdir. Çağdaş tarımcılığa geçişin de sembolü olarak kabul edebileceğimiz tipik bir rokoko yapıtı olan Gainsborough'un "Mr. ve Mrs. Andrews"ünde (Resim 144), kendi topraklarının önünde bir evlilik pozu veren karı koca, yeni zengin sınıfın mal varlığı üzerindeki egemenliklerini, burjuvazi ile aristokrasinin düğünü olarak da görebiliriz. Tipik bir rokoko yapıtı olarak bu resim Watteau'nun coşkulu ve melankolik anlatımının yanında, kendinden eminliği, züppeliği ve gücü elinde tutanın ve gücü elinde tutanın daha fazlası için nasıl hırslandığını görebilmekteyiz.

İngilizlerin kendi topraklara ve topraklarının güzelliğine duydukları hayranlık mülk sahibi olmak ile o çağda sivrilmeye başlayan milli duyguların da işaretidir. Hogarth herşeyden önce bir kazı resim ustasıdır. Önceki yüzyıllarda Dürer'de gördüğümüz kazı resim yolu ile incil hikayeleri anlatmak, bu çağda seri kareler ile çoğaltılarak yaygınlaştırılabilecek ve çizgi romanın atası olarak da görebileceğimiz baskılara dönüşmüştü. Bunlar da değişik amaçlar ile kullanılıyordu. Sonraları Goya ve Daumier de görebileceğimiz bu tip çalışmaları Hogarth kendi sanatının yaygınlaşması için ve en önemlisi iyi bir para kazanma yöntemi olarak kullandı. Hatta seçtiği konular bile, ki Hogarth'ın en önemli yanlarından biridir, bu amaca yönelik seçilmiş, halkın alabileceği türden konulardır. Basımların çoğaltılarak satılmasını önlemek için, bir yasa tasarısını parlamentoya sunan Hogarth, yağlı boyanın tekliği karşısında, kazı resimlerinin çoğaltılmasını önleyecek telif hakkını almıştır. Bu, sanat tarihinde ilktir.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Resim 145. William Hogarth, Harlot'un Başına Gelenler, 1732.

Resim 146. William Hogarth, Karikatür ve Karikatürler, 1743.

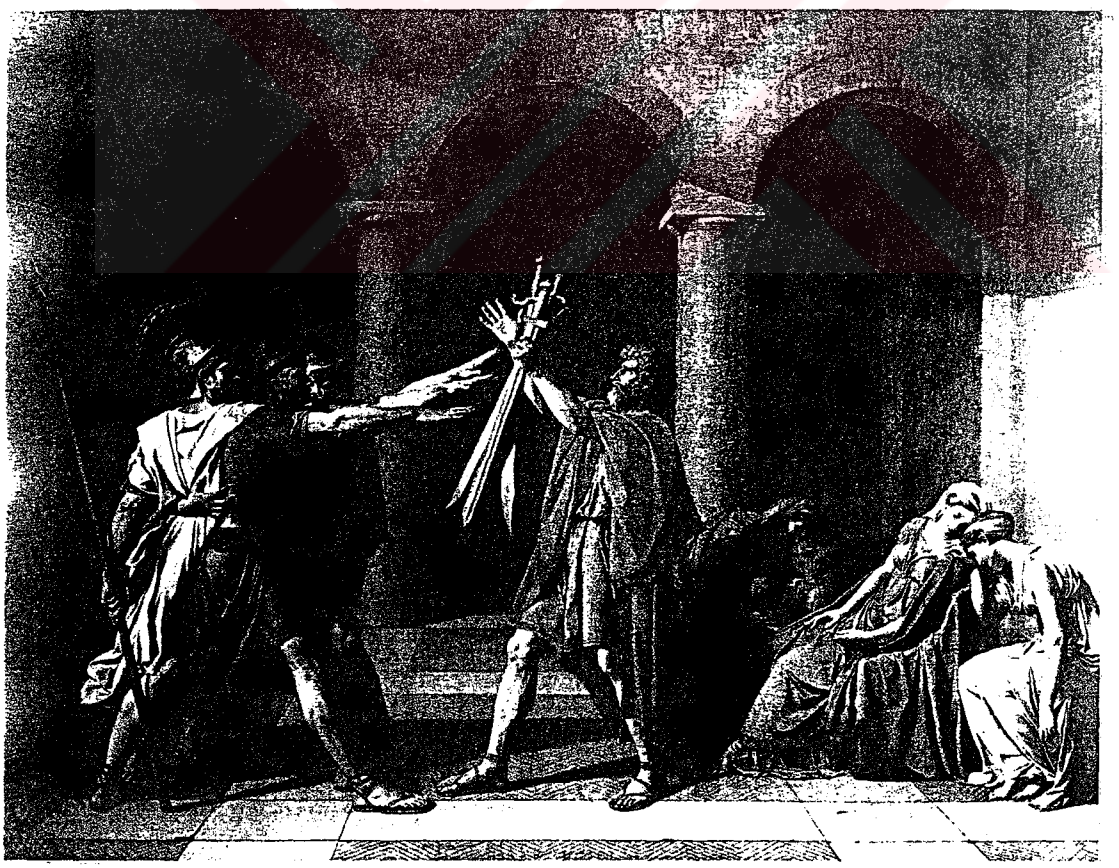
Hogarth'ın konuları orta ve üst sınıfların ilgi duyduğu, daha önce Hollanda resim geleneğinde ve Greuze ve Chardin'de gördüğümüz gibi ahlaki öğütler veren, eğitici özellikteydi. Karakterlerini günlük hayattan seçiyor, yapıtlarının tiyatro sahnesi olduğunu iddia ediyordu. Kahramanları onun oyuncuları idi. "Harlot'un Başına Gelenler" adlı (Resim 145), altı ayrı baskıdan oluşan ve evden kaçan bir kızın başına gelenleri anlattığı çizimleri onu meşhur yaptı. Halkın sevdiği bir sanatçı oldu. Bu sayede bir haylide para kazanan Hogarth, yağlı boya resimler yapsa da yüksek sanat çevrelerinden uzak kaldı, popüler oldu. Onun bu öyküsü, burjuva orta sınıfın çok yönlü yaşam görüşünün göstergesidir.

Hogarth'ın günün sanat meraklıları hakkında sarfettiği sözleri hatırlarsak, aslında sağlam bir mizah duygusu olduğunu da iddia edebiliriz. Yapıtlarının birer tiyatro sahnesi olarak düşünülmesini istemesi, o zamanlar popüler olan güldürü oyunları ile bağ kurduğunu göstermekte. Bu oyunlar Marksisitlerin proletaryayı eğitmek ve yönlendirmek amacı ile sahneledikleri oyunların, o zamanlar burjuvazinin insanlı kışkırtmak ve öğüt vermek için kullandıkları benzerleri yöntemlerdir.

Mizah ile eğiticilik arasındaki bu yakınlık, biçimlerin anlatımcı taraflarını kullanabilmek için steorotiplere indirgenmesini, şemalaştırılmasını ve kalıplara sokulmasını, yani kodlanmasını ön görür. Bu karikatürün yaptığı bir şeydir ve Hogarth'ın tiplemelerini gösteren çizimleri de onun karikatüre yatkınlığını göstermektedir. (Resim 146) Onun için karikatür "Zarifliği bilinmeden oynanan seçkin bir oyundur ve Raphello'nun açık hikayeleri ve belirli karakterleri ile en gerçek üslubudur". (136) Le Brun için sanat bir dildi ve sıradanlığa düşülmediği takdirde bu dilden uzaklaşmanın imkanı yoktu. "Hogarth için de sanat bir dildi. Sayesinde tasarımladığı dünyanın karakterlerini sahneleme olanağını veren bir dil" (137) Bu amaçla "Resim Tarihindeki Büyük Üsluplar" adında bir kitap yazdı. Gölgeler, hacimlendirme, perspektiv gibi yanılsamacı bilgileri derlemeye çalıştı.

Rokoko Rönesans ile başlayan ve dinamik çözüm getiren, özgürlüğe yönelik ve kendisini durağan, geleneksel ve örneksel olan ilkeye karşı, devamlı olarak korunması gereken bir ilkenin zafere ulaşması ile sonuçlanan gelişimin son evresini temsil eder. Rönesansın sanatsal amaçları ancak Rokoko devrinde gerçekleşebilmiştir. Artık nesnel anlatımlar, modern doğalcılığın amacı olan rahatlık ve gerçeğe tam bağlılıkla yapılabilmektedir. Rokoko'dan sonra, hatta bir bölümü Rokoko'nun ortasında başlamış olan orta sınıf sanatı, bu sıralarda, Rönesans'dan ve ondan sonra gelen evrelerden tümüyle değişik, yepyeni bir sanat durumuna gelmiştir. Bu sanat, öznellik ve demokratik düşünce ile şartlanmış olan bugünkü kültür çağının başlangıcını oluşturur ve ilkelerine karşı olmakla birlikte, Rönesans, Barok ve Rokoko'nun seçkin kültürleri ile doğrudan bağlantılıdır. Rönesans ve ona bağlı olan sanatsal üslupların çatışmaları biçime aşırı bağlılık ile doğalcılığa özgü formsuzluk, belirgin olanla çevresi içinde eriyen, durağan olanla dinamik olan arasındaki karşıtlıklar, şimdi yerlerini usçuluk ile duygusallık, özdekçilik ile tinsellik, klasizm ile romantizm arasındaki uyuşturulmaz türden karşıtlıklara bırakmıştır. Şimdi gerçek sorun, mantıklı düşünce ve duygu, nesneler dünyası ve özne, usçu öngörü ve sezgi gibi karşıtlıklardan hangisine öncelik tanınması gerektiğidir. (138) Sanatçının istediği amaca göre kullanabileceği zengin bir şema dağarcığına gereksindiğini vurguluyordu. Kendi yağlı boyaları da Raphael, Rembrandt ve Poussin gibi sanatçıların özelliklerinin başarılı derlemeleri idi. Van Dyck gibi ün kazanmış sanatçılarca değersiz görülüyordu: "halk ruhunun resimde şakacı, hayalci ve oyalayıcı konuları sevdiğini biliriz, Hudibrsass'ın 'Tilkilerin Masalı'ndaki gibi. Yalnızca küstahlığı olan kişi herşey üzerinde haklı olduğunu iddia eder." (139)

Resim 147. Goya, 3 Mayıs 1808; Dağda Kurşuna Dizilenler, 1847.



Resim 148. Jaques Lois David, Horatius Kardeşlerin Yemini, 1784.

5.2. Ütopya

Romantizm devrim çağıdır. Fransız ihtilali ile tarihsel olarak başlayan bu dönem, çeyrek asırdır Rokoko'nun hoppa üslubuna karşı bir öneri olarak gelişen ve David'in kişiliğinde örneklenen Neo-Klasik üslubun sade ve çizgisel anlatımının egemenliği anlamına gelir. Egemenlik diyorum çünkü, aristokrasinin egemenliğinin son bulması ile kurulan devrim komitesinin, David hem bir üyesi, hem de sanat sözcüsüdür. 1785 Salon'unda sergilenen David'in "Horatius Kardeşlerin Yemini" tablosu (Resim 148) yüzyılın en güzel resmi olarak tanımlanmış ve David'in bu başarısı, devrimci niteliğe sahip bir başkaldırı olarak kabul edilmişti. Yapıt, o günkü dünya için klasik bir ideal; gerçekleştirilebilen en atak ve en ilerici atılım olarak görülmüştür. Tabloda tek ve dümdüz bir çizgi üzerine dizilmiş olan birkaç kişi, gereksiz süslemelerden arınmış ve üstün kişilere yer verilmeden, bir çizgi doğrultusunda bir araya gelmiş kahramanlardır. Bunun nedeni gerektiğinde ortak bir fikir ve amaç uğruna bir araya gelebileceklerini ve bu uğurda ölmeyi göze alabileceklerini göstermektir.

David'in sanatında klasisizm tümüyle çizgisel bir sanata dönüşmüş, resmi bir göz ziyafeti durumuna getiren bütün görsel etkiler ve ödünlere karşı çıkılmıştır. Bu yapıtta yücelik, yalınlık ve ağırbaşlılık, özentisizlik bir aradadır. Horatius Kardeşler bir devrin üslup ülküsünü çok iyi anlatmaktadır; Açık-seçiklik ve uzlaşmabilmez kesinlik köklerini cumhuriyetçi politikadan almaktadır. Biçim burada resmin kahramanlarının da yaptığı gibi, amaca varmak için bir araçtır.

5.2.1. Sanatsal Amaç

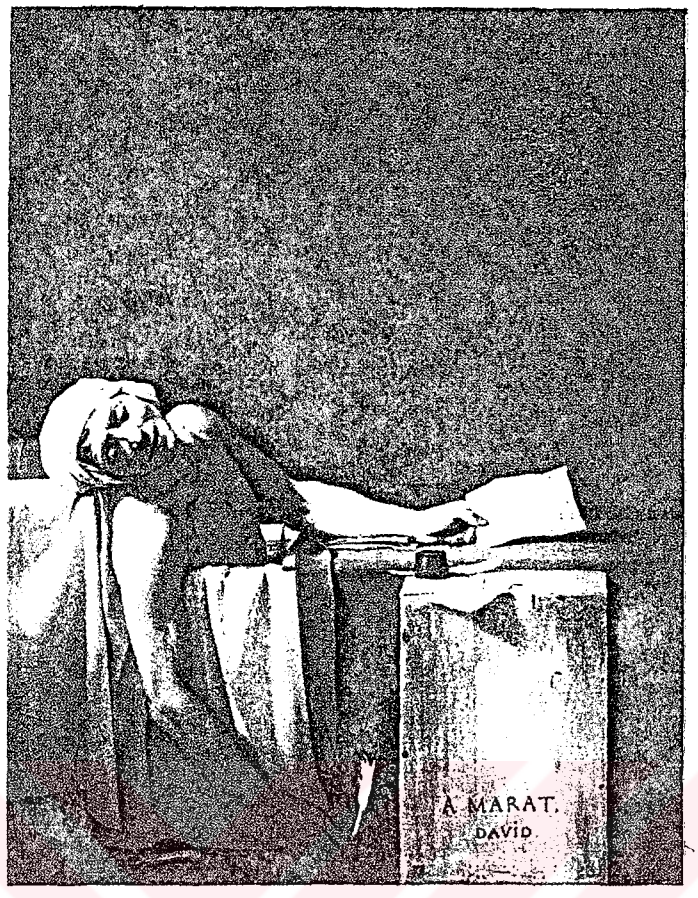
1789 yılı ile birlikte, Fransa verdiği bu kavgada, sanatı, amaçları için ustaca kullanmıştı. 19. yüzyıl böyle bir davranışı yasaklayan ve 'sanat için

sanat' ilkesini ortaya atan ilk çağdır. Sanatın politik inançların açıklayıcısı durumuna gelmesi Fransız İhtilali ile gerçekleşmiştir. Artık sanat, toplumsal yapı üzerine konulmuş bir süs değildir, onun temellerinin bir parçasıdır. Sanat, bir vakit geçirme aracı, duyuları uyarmaya yarayan ve zenginler ile vakti bol kişilerin malı olmaktan çıkmalı, öğretici ve düzeltici, itici ve eğitici bir görev yüklenmelidir. Sanat yalın, gerçek esinlenilmiş ve esinlendirici olmalı, toplumun mutluluğuna katkıda bulunmalı ve bütün ulusun malı haline gelmelidir. Bu uygulama programı, tüm soyut sanat reformları gibi ustaca hazırlanmıştı, ancak başarıya ulaşamamasının sebebi; Devrimin herşeyden önce toplumu değiştirmeyi başarıp, sonra sanat anlayışını denemesi gerekirken bunu yapmamış olmasıdır. Sanat bu değişimin aracı durumundadır ve toplumsal süreçle sürekli olarak etki ve tepki biçiminde karmaşık bir ilişkiyi sürdürmektedir. (140)

Uzun süredir sosyal ve yazınsal yaşamın merkezi olan Paris bundan böyle Avrupa'nın sanat başkenti olacak ve Rönesans'tan bu yana, İtalya'nın Avrupa sanatının yaşamında oynadığı rolü üstlenecektir. Roma, klasik sanatın çalışıldığı merkez olma niteliğini koruyacak, fakat Paris, modern sanatın öğretildiği bir kent olacaktır. Kültürlü toplumların tümünün ilgilendiği Paris sanat yaşamı, en büyük gücünü, sadece Salon'ların malı olmaktan çıkan sanat sergilerinden almaktadır. Salonlarda sadece akademi üyeleri sergi açabiliyor, diğerleri ise eserlerini daha az tanınmış Gençlik Galerisi'nde sergileyebiliyorlardı. 1791'de Devrimin Salon'u herkese açması ile, bu sergiler çoğalmıştır. Esinleyici ve iteleyici olma özelliğini, bu sergilerin yanısıra birçok atölye ve öğrenci sergilerine de borçludur. Mengs, güzel olanın çoğunluğa seslenebilmesinde olduğunu öne sürer. Devrimden sonra aydınlığa çıkan gerçek değişim farklıdır: Devrimden önceki yıllarda, sanatsever topluluk için sanat, günlük yaşamın bir işlevidir; bir yandan sanatseverlerin toplumun aşağı tabakalarından farklı olduklarının, diğer yandan da, saraya ve krala olan yakınlıklarını belirleyen bir durumdu.

Devrimden sonra estetikle ilgilenen amatörlerden meydana gelen yeni bir sanatsever toplum oluştu. Bunlar için sanat bir serbest seçim ve değişik beğeniler alanıydı. Bir yandan akademinin sanat üzerindeki belirleyici gücü sarsılırken, diğer taraftan özgür ve demokrasi yanlısı sanatçıların kurdukları dernekler oluştu. Bu derneklerin çoğu doğrudan Paris il idaresinin bir klübüne bağlıydılar. Akademi ise eğitim alanında gösterdiği çalışmalar sayesinde belli oranda gücünü korudu. Ortaokullara bile desen dersleri kondu. Ama, en önemlisi 1792'de Louvre müzesinin kurulması oldu. Bundan böyle Salonlar'da başarılı bulunan yapıtlar müzelerin bünyesine alındı.

Devrimin asıl amacı, kültür ayrıcalığından yararlanamayan tabakaları sanattan duyulan hazza katmak değil, toplumu değiştirmek, ortaklaşa iş yapabilme duygusunu geliştirmek ve Devrimin getirdiklerini topluma iyice öğretebilmekti. Artık sanatı korumak ve geliştirmek yalnızca hükümete özgü bir iş olmuştu; sanat yalnızca devletin önemsediği işlere gösterilen ilgiyi yansıtıyordu. Eğer, Cumhuriyet savaşıyorsa, ona tüm ulus güç birliği yaparak yardım etmeliydi. David bir söylevinde şunları demiştir: "Doğanın bize bağışladığı yetenekler için, her birimiz ulusumuza borçlu sayılırız." David'in sanattaki ve hükümete karşı olan bu inançlı sorumluluğu Napoleon'un İmparatorluk devrinde de devam etti. Bu yönetim kökünün Devrime dayandığını yadsımadı. Babadan oğula geçen ayrıcalıkların yeniden elde edilmesi umudunu kesin olarak öldürmesine karşın, Devrimi acımasız biçimde yok etmekten çekinmedi. Anamalcılık yanlısı burjuvaların ve toprak sahibi köylülerin güçlerini sağlama almakla birlikte, bu sınıfların özgürlüklerini medeni hukukun tanıdığı sınırlar içine aldı. Bu yüzden David'in sanatı da törensel ve alışılagelmiş olanın, doğacılığa ve kendiliğendiliğe (spotenlik) karşı ağır bastığı, çelişkili eğilimlerin dengesiz sentezleri gibidir.



Resim 149. Jaques Louis David, Marat'ın Ölümü, 1793.

David'in mitolojik ve Antik çağ tarihi ile ilgili kompozisyonlarındaki soyut ve solgun ülkücülük ile portlelerindeki kanlı canlı doğacılık arasındaki zıtlığın nedeni budur. Gerçek yaşamla doğrudan ilişki kurmak gerektiğinde, portre çizdiğinde, ustalığını gösterir (Resim 149) Kendi devri ile hiçbir ilişkisi olmayan klasik yanılsamalara daldığında, seyircide modası geçmiş ve kötü beğeni ürünü izlenim bırakan işler yapar. David olayının sanatın toplumbilimi için özel olan önemi, pratik siyasal amaçlar ile gerçek sanatsal niteliğin birbiri ile zıtlaşan olaylar olduğu tezini yalanlayan en inandırıcı kanıttır. David siyasal olaylara daha fazla ilgi duyup sanatını propaganda aracı olarak kullandığı ölçüde yaratılarının sanat değeri artmıştı. Marat'ın ölümü onun sanatının doruk noktasıdır. Fakat sürgüne gittiği zaman yaptığı eserler ise, onun sadece sanatsal işlem ile ilgilendiği ve hiç de eskisi kadar başarılı olmayan yapıtları ürettiği evredir. (141)

5.2.2. Politik Tavır

Devrim dönemi ile ortaya çıkan Neo-Klasizm, David'in klasisizmi değil romantizmdir. Diğer deyişle o sırada uygulanmakta olan sanat değil, bu sanatın ilerde doğmasına yardımcı olduğu sanattır. Devrim döneminde yeni siyasal amaçlar, yeni toplumsal kurumlar, yeni yasa standartlarının oluşmasına karşın, henüz kendi dilini konuşan bir toplum oluşturalamadığından, bu devir, oluşmakta olan yeni üslubun farkında değildir. Sanat siyasal gelişimlerin gerisinde kalıyor ve Marx'ın da belirttiği gibi, hala eskimiş biçimler ile ilgileniyordu. "Sanatçı ve yazarlar her zaman peygamberler gibi öncülük etmezler; sanat çağını aştığı kadar, çağının gerisinde de kalabilir." (142)

Neo klasizm sanıldığı gibi birden bire ortaya çıkmamıştır. Ortaçağdan beri, sanat kavramları katı eğilimler ile biçim özgürlüğü arasında gidip gelmiştir. Başka bir deyişle sanat klasisizme bağlı ve ona karşıt olan zıt görüş arasında gelişmiştir. Modern sanatın getirdiği hiçbir değişiklik sanatta yepyeni bir evrenin başlangıcı sayılmaz. Yeniliklerin tümü bu iki eğilimden birine bağlıdır ve hiçbiri tümüyle ortadan kaldırmaz. Sanatın gelişimi yalından karmaşığa doğru, diğer bir deyişle, çizgisel olandan 'resimsel olana ya da resimselden daha da resimsele doğru gittiği sanılırken, bu süreç birden kesilir ve gelişim geriye doğru kayar. Wölflinn bu geriye gidişin, karmaşıklığını giderek artan sürecine değil, dış durumlara bağlı olduğunu düşünür. Aslında dış durumlar her zaman saptayıcı rol oynamışlardır. Gelişim sürecinin her anında, sanatsal yaratıcılığın nasıl bir yön alması gerektiği sorunu doğmuştur. Bu dönemde belirgin olan düzeni sürdürmek, egemen olan akımda meydana gelecek olan bir değişim kadar, dış durumların da sonucu olan eytişimsel bir süreci oluşturur. Doğalcılığın ilerlemesini durdurmaya veya kesmeye kalkışmak, onun gelişimini korumak veya hızlandırmak amacını güden etkenleri desteklemekten başka işe yaramaz. (143)

David'in örneğinde bizim için somutlaşan şey, sanat ile politik tavır arasında, tarihin hiçbir olayında ve aşamasında görülmediği şekilde bir ortaklığın kurulmasıdır. David sanatsal amaçlarını bir devrime ve onun kurmak istediği yeni bir düzene birebir olarak görmüştür ve sanatsal becerilerini bu düzene gönüllü olarak sunmuştur. Sanatçının tepki duyduğu bir düzene karşı için için aldığı tavır ve bu düzene karşı olan güçler ittifakı sonucu başarıya ulaşması ile kurmak istedikleri düzen için çalışmaları sanatçının tarihinde daha evvel görülmüş birşey değildi. Önceki sanat evrelerinde, dini inanç sistemlerinin gölgelendirdiği sınıfa hizmet veriyor olmak, tarihte ilk defa başka bir sınıfın diğerine karşı vermekte olduğu güç ve egemenlik savaşının başarı ile sonuçlanması sonucunda, sanatsal hizmet, sanatsal amaca ve David örneğindeki gibi politik tavıra dönüştü.

5.2.3. Yeni Toplum

Kurulması beklenen düzen, eskiden beri süregelen, o altınçağ imgesine nerede ise birebir olduğunu, David'in antikite ve eski Roma'ya olan özleminden anlıyoruz. Bu kurulacak dünya, herkesin hayal ettiği ya da onlara vaadedilen eşitlik, özgürlük ve kardeşlik dünyası geçmişte olmuş olduğuna inandıkları düzenin, gelecekte kurulması anlamını taşıyordu. En azından entellektüeller açısından gelecek toplum düşü, "Ütopya", geçmiş ile bağlantılı bir hayaldi. Entellektüel olmayanlar için ise bu düş kardeşliğin yani herkesin, her şeyi eşit olarak paylaştığı eşitlik ve özgürlük, yani aristokratlardan ve onların baskısından kurtulma anlamını taşıyordu. Gerçekte devrim için savaşanlar ve ondan umutları olanlar da bu sınıf idi.

Ancak bildiğimiz gibi Fransız İhtilali bir burjuva devrimidir. Bugün bile hala geçerliliğini koruyan ilkelerin kendisini kabul ettirdiği ve varlığını güçlendirerek sürdürmeyi başardığı bir düzendir. Bugün bizim için değerli olan toplumsal örgütlenmelerin, ya da kişisel yaşam alanlarının en geçerli

ilkelerinin ortaya atıldığı ya da geçmişten gelen değerlerin, bu yeni egemen sınıfın çıkarlarına uyduğu müddetçe kalıcı olduğu bir devirdir. Hiç bir şeyin değişmediği bir toplum mantığı değil, sadece değişim ve dönüşüm kapasitelerinin ya kontrol edildiği ya da kendi potası içinde eritilebildiği için dönüştürülebilmesi sayesinde sürekliliğini sağlayabilmektedir.

Bu devir ve düzen, romantizm olarak adlandırdığımız estetik tavırın başlangıcı ile çakışmaktadır. Romantizmin ülküselleştirdiği ya da sanat alanına soktuğu ne gibi düşünceler varsa, bunlar bugün geçerliliklerini şöyle veya böyle yaşam alanında sürdürmektedir. Bunları özellikle toparlamaya çalışıp ana başlıklar ile adlandırdığımızda, zamanımızın kabul görmüş değerleri karşımıza çıkar. Bir zaman ve mekan etkisi olarak ütopya; farklı bir zaman anlayışı, tarihsellik, zamanın beğeni ve beklentilerine uygun olarak gelişen, vatandaşlık, birey olma ve kişilik sorunudur. Bu psikolojik ve ruhsal alan tinsel olduğunda ise özgünlük ve yeninin peşinde koşan "deha" ve onun uyumsuzluk, yani olması gereken ile olanın çakışmadığı, yaşananlar ile yaşamak istenenlerin birbirini tutmadığı alan olarak yabancılaşma, yaşanan alanların oluşturduğu yapaylığa, yani yaratma sorunu olarak makineleşme, standartlaşma ve uzmanlaşmaya dönüşür. Aklın, bilimin ve tekniğin ön plana geçmesini hazırlayan bir süreç olur.

Buna karşı kişinin gelişen varolma sorunu, kendini ispat etme, kendini gösterme, kendi sözünü etme ve edebilme çabası; ifadecilik, dışavurum, toplumsallık, ahlakçılık ve acımadan geçer. Eğiticilik ve propagandacılık ya da tepkisellik ve protestoculuk birer yöntem olarak kendilerini kabul ettirmek için, etkileyici olan yeniyi ve şoku ararlar. Değişik olma, sarsıcılık ve saçma, diğer taraftan içe kapanışın mistizmi, hazcılığın ve konformizmin hatta acı çekmenin sanatsal biçimleridir. Tüm bu saydıklarımız birbirlerinin içine geçen, şeffaf alanları kolaylıkla oluştururlar.

Romantizm ile ortaya çıkan tavırlar, kendini sahnede tekrar ve tekrar ama biçim değiştirerek sunma eğilimindedir. Sanatsal amaç fikri, romantizm ile sanatçıların kafasına takılmış olan bir düşüncedir. Öncesinde sanat amacının ne olduğu ya da ne olması gerektiği aşağı yukarı belirgindir. Kişi olarak edinilen görece bağımsızlık, koruyucu kişiliğin değişmesi beklenti ve beğenilerde de değişime neden olmuş, sanatçıların yaşadığı zamana göre bazen de yaşadığı zamana rağmen tavırlar geliştirmelerini gerektirmiştir. Tarihsel akış iddia edildiği üzere çizgisel değil, çok yönlü ve boyutlu olduğu için, dönüşümlü ve eytişimsel olarak aynı olmayan, tekrar ve benzeşimler içindedir. Dolayısı ile tarihsel dizgide benzerliklerini vurguladığımız akımların, sanatsal amaçlarındaki ortaklığın, sanatsal biçimlerindeki ortaklık ya da benzeşmeye birebir denk düşmesi gerekmemekte, öncelik sonralık gibi bir sürekliliği izlememektedir. Yalnızca önce olan, bir dağarcık hanesi olarak sonradan gelenin kütüphanesine yerleşmektedir. Dolayısı ile de onunla, neden sonuç ilişkisi olmasa da dolayımlı dönüşümlü bir benzerlik göstermektedir.

5.2.4. Devrim Çağı

Bu özetlediğimiz bağlantılar çerçevesinde, antikiteye olan büyük özlem, devrim ile birlikte artık neredeyse gerçekleşmesine ramak kalmış bir çabaya dönüşmüştü. Büyük burjuva ülküsü, geçmişin Arkadya düşü ile çiftleştiğinde ütopyayı doğurdular. Ütopyanın geçmişe dönüklüğü daha önce hiçbir çağda görünmediği kadar, tarihi bilimselleşmeyi getirdi; çağ aydınlanma çağıdır ve aklın egemenliğinde bu çağ kendini bilimselliği ile ikna etmektedir. Bilimsellik ve bilim adamlarının konumu bugünün post modernist "eleştirel teori"de tartışılmaktadır. Lyotard'ın "Postmodern Durum"u bu tartışmada bilim adamlarının araştırma yapmak için sağladıkları finansların, araştırılacak konudan kâr bekleyen devlet ya da özel kurumlar ile bağlantısını ortaya koymaya çalışmakta, bilimin itici gücü olan bilginin metalaşmasını

açıklamaktadır. Bilgi pazarlanabilir bir metaya dönüşmüştür ve bilimin ikna edici gücü olan kanıt ilkesi araştırmanın yönü ile birebir çakışmaktadır. Sosyal alanlar bu durumda çok daha vahim sonuçlar doğurabilmekte, özellikle de tarihin yazımı "yeniden tarih yaratmaya" dönüşebilmektedir.

İdeolojilerin bilim ya da tarih üzerindeki etkisi geniş kapsamlı araştırmaların alanıdır ve günümüz düşüncesinin bir temel biçimi olarak bilime inanç geçerliliğini korumaktadır. Yalnız gücün kaynağının para olması kuşkuları doğurmaktadır.

Buradaki çıkış noktamız bilimin vaad ettiği alanın, toplumsal ve bireysel olarak bir gelecek hayaline dönüşebilmesidir. Geleceğe yönelik bu tür beklentiler ise neden-sonuç ilişkisince geçmiş-gelecek bağlantısının kurgulanışında yatar. Böylece ütopyalar, bir hayal olmaktan çıkarak gerçek olmaktadır. 20. yüzyıl hayallerin gerçekleştirilebilir olduklarına inanma çağıdır. 19. yüzyılın yıkıma dönüşen ütopyasının, melankoli ve nostaljisinin çağıdır. 20. yüzyıl ise savaşların doğurduğu çok daha doğru bir yıkım sonucunda, serzenişten vazgeçmenin ve çok daha yeni toplumsal biçim ve yapıların oluşturulmak istendiği bir çağ olmuştur. Buna karşın, yabancılaşma modern insan için kaçınılmaz ve tedavisi olmayan habis bir ura dönüşmüştür. Neden-sonuç ilişkisinin bilimselliği geçmişteki doğruların belirleyici bir "öz" olduğu ve modern insanın "yeni" özellikleri biçimlendirebileceğine olan inanç şeklini almıştır. Bu yüzden 20. yüzyılın ütopyaları, bu yeni insanın yaratıldığı bilimsel, teknolojik ve geometrik doğrular ile biçimlendirildiği ve dolayısıyla herşeyin mümkün olabildiği ütopyalardır.

20. yüzyılda birbirine karşıt iki sınıfın kendi toplum yapılarını ve gelecek kurgularını biçimlendirmeye çalıştıkları iki ütopyanın varlığı sözkonusudur. Merkantilist dönemin tüccar-ticaret ilişkisi sanayileşme için gerekli olan sermaye birikimini sağladıktan sonra, Fransız Devriminin ardından, burjuva iktidarının kendi kural ve biçimlerini oluşturması ile süregeldi. Küçük manifaktür üretimden sanayileşmeye doğru olan yönelim, bireyi topraktan

koparark göçebe duruma getirdi. İnsanın birey olarak, toplumsal görevlerini yüklendiği vatandaşlık seviyesinin gerektirdiği eğitimi almasını sağladı. Vatandaşın kendi özelliklerini hür ve eşit olarak ortaya koyması gerekiyordu. Vatandaş olan bireyin görevlerini benimsemesi, bir araya getirici bir nitelik taşıyan ulus kavramı sayesinde olabildi. Fakat aynı yöntemi benimseyen İngiltere, Fransa, Almanya ve hatta İtalya, Hollanda ve İspanya gibi Batı Avrupa ülkelerinde birbirlerine karşıt egemenlik ve üstünlük inancına dönüştü. Ulus kavramı, ele geçirerek kontrol etmeye çalıştıkları, çoğunluğu bugünlerin üçüncü dünya ülkeleri olan eski sömürgelerde kendi kültürel normlarını kabul ettirerek egemenliklerini sağlama almalarına, kölecilik ve ırkçılığa bahane oldu. Bireyin sıradanlıktan, eğitilerek çıkarıldığı yani uzmanlaştırılarak kalifiye işçi konumuna getirildiği bu süre, aynı zamanda işçinin kendi hakları ile tanıştığı evredir. Marksizmin 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya bir "proletarya" bilinci olarak çıkması, tıpkı burjuvazinin aristokrasiye karşı verdiği mücadele gibi, alternatif bir sınıf hareketi olurken, aynı zamanda orta ve alt sınıfların tepkilerini örnekleyen bir başkaldırı hareketi oldu. Gerçekçiliğin estetik bir tavır olarak, romantizme karşı çıkışı sanatsal amaçların politika ile birlikteliğinin ikinci örneği oldu. Courbert'nin öncülüğünü çektiği bu tavır, kendini önceki tüm doğacı tavırlardan ayırmaktadır. Manet'in yapıtlarında örnekleyebileceğimiz "çokanlamlı" ve "eleştirel" bir sanatsal yaklaşımdır. Aktüel olanın gerçeklik olmasından, aktüelin ülküleştirilmesinden eleştirelliği yüzünden farklılışan bir tavırdır. Bu çeşit bir eleştirellik, kurulması amaçlanan toplum ve toplum yapılanması için bir mücadeledir. 1871 Paris Komünü'nde Courbet ve Pisarro'nun aldığı görevler, David'in Devrim sonrası aldığı sorumluluğa benzer özellikler taşımaktadır.

Birçok ülkede benzeri eleştirel nitelik taşıyan, sanatsal amaçlarını politika ile birleştiren sanatçıların dışlanmasına neden olmuştur. Bir o kadar da, sanatçıların kendi içlerine kapanmalarına, hepten yabançılaşmış, uyumsuz tavırlara yönelmelerine yol açmıştır.

6. ÜRETİM SANATI

Sanatın kendisini bir yöntem, bir dil, bir sanatsal yaşam olarak seçmesiyle sonuçlanan bu süreç, bir taraftan da toplumsal uzmanlaşmaların artık yerine oturduğunun işaretidir. Uzmanlaşma sanatçıyı içine kapanarak, sanatı kendine özgü anlatımlar olarak kabullendiği bir yönelime dönüşür. Dekoratif sanatlar içinde kabul ettiğimiz Art Nouve akımında olduğu gibi kişisel anlatımlardan uzaklaşarak, sanatın özellikle keyif verici ve eğlendirici yanlarına odaklaşan başka türlü bir sanatsal amaca da yönelebilinir. Bu sanat amacı, uygulama alanını halka açık mekanları ve iç mekanları, en önemlisi "ev"i düzenlemeyi hedeflemiştir. Bu düzenleme biçimi günün beğeni ve beklentilerine, gereksinmelerine uygun niteliktedir. 17. yüzyıl Hollanda resimleri üzerine değindiğimiz "nasıl yaşamalı" öğüdünün 19. yüzyıla uyarlanmış halidir. Protestan tutuculuğu yerini konfor ve hazcılığa bırakmıştır. Bu mekanlarda yaşayan dürüst ailelerin yaşam biçimini görüntüleyen sanat, artık bu yaşam biçimlerine yeni nesneler sunmaktadır.

6.1. Üretilen Yaşam Alanı

Yaşamın biçimlerini göstermek değil, yaşanan biçimler üretmek gerekmektedir. Makineleşmenin doruklarına vardığı bu çağ, artık teknolojinin egemenliği anlamına gelmektedir. İnsanın sanatçı kişi olarak kendini anlatmasını değil, sanatçı kişinin işlevselliğini yani sanatsal amaçlarını üretim için yönlendirmesi beklenmektedir. Makineleşme ile birlikte endüstri tasarımı dediğimiz sanatın özel bir dalı da gelişmiştir. Öznel anlatımlar kendini ya toplumsal anlatımlara ya da işlevsel anlatımlara, nesnel tasarımlara bırakmıştır. 20. yüzyılın başında gözüken sanatın çift başlığı, öznel anlatımı tepkisel ve biçim bozucu kılmış, bunun karşıtı gibi gözüken yapı kurucu tasarımcılığı dekoratif, konformist ya da üretime yönelik işlevselliğe doğru yöneltmiştir.

Bu dönem artık burjuva iktidarının ya da kapitalizmin aldığı bir başka evredir; artık teknoloji çağının başlangıcıdır, bilimselliğin önem kazandığı bu çağ, teknolojinin bilim ile flört ettiği çağdır. Öznelik, izlenimcilerde algı psikolojisine ve renklere yönelirken, biçim kurucu tavır içinde nesnel yaklaşımın, yani bizim bugün modernizm diye adlandırdığımız geleneğin başlangıcını da imgelemektedir.

6.1.1. Nesne Sanatı

İzlenimcilerde nesnellik olarak ortaya çıkan sanatsal eğilim ya da amaç 20. yüzyılın nesnelleşmesinin başlangıcıdır. Bu nesnelleşme sanatçının biçim yapıcılığı ile özdeşleşirken, bu çağın sanatçılarını nesne yapıcı konuma getirmektedir. Bu nesne yapış, doğanın nesnelerine inandırıcılık ya da doğa gözlemi olarak özenen insanın teolojik, anlatımcı, mitolojik-şiirsel ve psikolojik yaklaşımından farklı (psikolojinin bilim olmasına dayanan), doğanın karşısında, doğanın nesnelerini taklit eden insan tipinden çıkarak, doğada hiçbir benzeri olmayan, eşine rastlanmadık biçimlerin, insan aklı tarafından üretilebildiği, yani artık taklide gereksinme duymayan, kendi egemenliğini kurmuş kültürün işaretidir. Sanat eserinin otonomluğunun ve nesne oluşunun başlangıcı olan bu dönem, hala ütopyalar ile bağını kesmememiştir. Çağ artık, biçim kurmak adına sanatçıların kendi artistik becerilerini ve amaçlarını nesnelleştirdikleri bir inanışın geçerli olduğu bir çağdır. Bu yüzden tüm bilimsel buluşlar birer yenilik adına sanatçılara esin kaynağı olmaktadır. 20. yüzyılın sanatçısı hem toplumsal ve ticari, hem de estetik olarak nesne yapan kişidir.

6.1.2. Düşten Kopan Ütopya

Sanatçının kendi sanatsal amacını politik bir düşünceye bir devrim, yeni bir çağ ve kurulacak olan yepyeni bir hayat biçimine sunmasının örneğini, yine bu çağda, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde görmekteyiz.

Ortak noktaları gelecek önermeleri olan 20. yüzyıla özgü iki ütopyadan ilki, kapitalizme özgü ve kelimenin en klişe anlamıyla burjuva görüşü doğrultusunda insanlara, vatandaş ya da bireylere tüketmeleri amacı ile sunulan ve bir müddet sonra "nesne fetişi"ne dönüşen tüketim ve konfor olanaklarıdır ki, büyük Arkadya düşünün o duygusallığından tamamen arınmıştır. Çünkü bu düşe artık gereksinmeyen (en azından öyle varsayılan) ülküsünün gerçekleşmesi oluverir (neredeyse), diğeri ise kendini tarihsel doğruluk olarak (çünkü insanlar en başta paylaşıyorlardı) kaçınılmaz bulan, emeğin üretkenliğinin herşeyden öncelikli olduğu önermesi sonucunda proletarya diktatörlüğü kurmayı amaçlayan hareketti. Burjuvazinin kapitalist ülkelerde ve sömürgelerinde olan üstünlüğüne karşı,' çalışan sınıfın egemenliğini kurması ve bu yolla da, sınıfsız bir toplum düzenine ulaşılması bekleniyordu.

6.1.2.1. Rus Konstrüktivizmi

1917 Ekim Devrimi ile bolşevikler, Rusya'da iktidari ele geçirmişler ve hayal ettikleri toplumsal düzeni kurmak için çalışmalara başlamışlardı. Bu dönemde sanatsal amacın, bir kez daha politika ile daha doğrusu ideoloji ile olan koşutluğunu görmekteyiz. Şair, oyun yazarı ve bir düşünür olan A.V. Lunacharsky dönemin sanat ve eğitim sorumluluğunu yüklendi. Bu sanatçının liderliğinde çevresine toplanan sanatçılar komünist partinin kültür politikasını üç yıllık bir süre için belirlediler. Bu dönem içinde sanatçılar resim, mimari ve heykel plastik sanatları üçlemesinde işlevselliği ve sosyal kullanımı ön planda olan grafikten, endüstriyel ürünlere kadar tasarımlar üretmeye başladılar. Tiyatro sahneleri, oyunlar, moda ve diğer sanat dallarının hepsi de kelimenin tam anlamı ile modern diyebilceğimiz "konstrüktivist" anlayışın, 20. yüzyıl insanının doğasını oluşturan nesnelerin çekirdek tasarımlarının yapıldığı, en özgür dönem olmuştur. Lenin, Lunacharsky için "tüm varlığı ile geleceği çiziyor. İşte bu yüzden bu kadar sevinçli ve neşeli bu sevinç ve neşesini diğerlerine bulaştırabiliyor" demişti. (144)

İdeolojik devrim ile sanatsal amacın bu üç yıllık süre içinde bu kadar uyumlu çalışabilmelerinin sebebi birinin diğerini doğurması değil, politik devrimin kesinleşmiş bir estetik yargısının henüz oluşmamasından kaynaklanmaktaydı. Tatlin, Rodchenko ve Steanova gibi sanatçılar kendi ideolojik bakışlarını, kendilerini komünist olarak tanımlayarak açıkca ortaya koydukları halde, Naum Gabo, Kandisky, Chagall ve Pevsner gibi sanatçıların estetik idealleri, ideolojik yaklaşımlarından daha ağır basıyordu.

Dönem, sanatçıların batıda ya da doğuda naturalist eğilimleri red ettikleri bir dönemdi. Gabo geleneksel Rus kilise sanatından elemanları, Malevich ise halk sanatından süslemeleri yüzyılın başlarında yapıtlarına sokmaya başlamıştı. (Resim 150) 1912'de ise Malevich tanınabilir her türlü nesneyi yapıtlarında imlemeyi reddetmişti. (145) Doğalcılığa karşı bu başkaldırının arkasında bir yandan romantik sanatçı kişinin, kendi iç dünyasına çevrilmiş bakışına, aradan geçen savaşların ve gerginleşen sosyal çelişkilerin de sonucunda, inancın yitirilmesi yatmaktadır. Bir yandan da uygarlığın getirdiği acılar dogmatik önemini yitirmesine neden olmuş, Hiristiyanlık görünür bir çöküşe uğramıştır. Yerini Pragmatizm, Bergsonizm ya da Nietzschecilik gibi yaklaşımlara bırakmıştı.

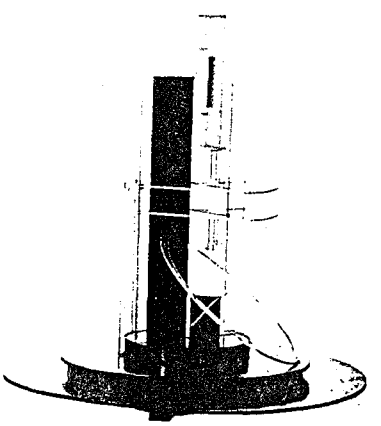
Doğal olan, organik olan herşey ile bağların koparıldığı bu çağda yönelim makinalaşmaya doğru olmaktaydı. Düşünsel olarak makinelerden etkilenilmediği müddetçe ne makine tasarlanabilinir, ne inşa edilebilinir ne de kullanılabilinir. Uygarlığın makineleşmesi gerekmekteydi ve buna doğru yönelim ise zaten başlamıştı. Toplum örgütlenmesi Benjamin'in karikatürize ettiği "siyah karıncalar imparatorluğu" na benzemek istiyordu. (146)

1913'de mimar, mühendis ve ressamlardan oluşan bir grup sanatçı makineyi çağın sembolü olarak gören, Süprematist akımı kurdular. Malevich, Tatlin, Pervsner ve Naum Gabo. Anti-gerçekçilik etrafında toplanmış olan bu grup, endüstri öncesinin bir özelliği olarak gördükleri tuval resmine karşı bir

başkaldırı hareketi oluşturdular. Yeni malzemelerin arayışlarına yöneldiler. Çelik onlar için sadece düz bir yüzeyde kompoze edilecek bir malzeme değil, daha ziyade boşluk içinde inşa edilebilen bir malzeme demekti. Elde edilen biçimin ise güzel ya da uyumlu olması değil, dinamik ve yarı işlevsel olmasını önemsiyorlardı. Sanat yapıtı, bir makinenin işe yararlık özelliklerini taşımalı idi. Corbusier'in evleri, içinde yaşanılan bir makine olarak gören meşhur sözüne karşılık, Süprematistler için sanat yapıtı ile beraber yaşanacak bir makineydi diyebiliriz. (147)

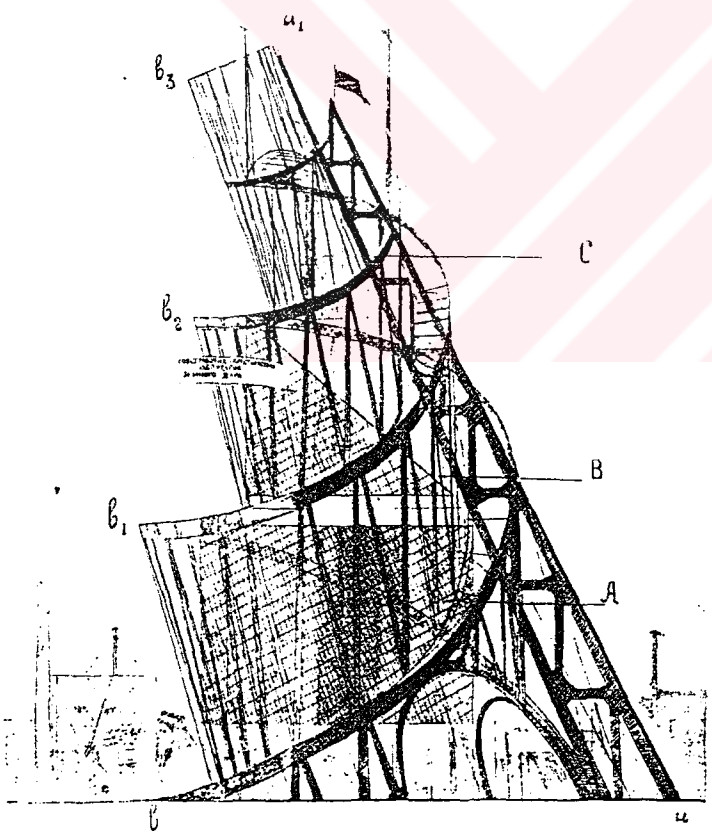
19. yüzyılın burjuva sanat akademilerine karşı yönelmiş bir hareketti bu. Grubun içinde estetik sınır ve ideolojik yaklaşımlar tartışma konusu oluyordu. Bu farklılıklar devrimden sonra da devam etti, ancak yaklaşım ne olursa olsun bu üç yıllık süre içinde sanatçılar istedikleri tasarımları yapma, hatta bir kısmını da birebir uygulama olanağı buldular.

Resim 150. Kasimir Malevich, Koşucu, 1909-10.



Resim 151. Naum Gabo, Sütün, 1923.

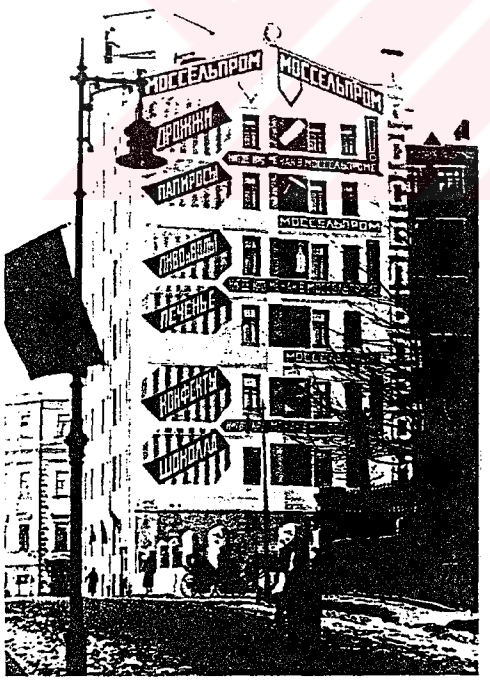
Naum Gabo'nun "Sütun"u (Resim 151) tüm modern hareketlerin anahtar yapıtı olarak Avrupa'ya tanıtılmış plastik, ahşap ve metalin ritm sayesinde zaman ve devinimi vurgulayan ortaklaşa kullanımından oluşuyordu. Bu ilkelerin radyo istasyonu, hava alanları, enstitüler gibi binalarda halka açık yerlerde kullanılabileceğini de vurguluyordu. Kandisky, sonraları Bauhaus'da uygulayacağı sanat ilkelerini bu devirde eğitim ile görevlendirilmesi ile geliştiriyordu. El Lissitzky sovyet bayrağının, o zamanın sanat anlayışını da çok iyi sembolize eden, orak ve çekiçini tasarlamıştı. Tatlin'in gökdelenlerin büyüklüğünde tasarladığı, "Üçüncü Enternasyonal Anıtsal Binası" (Resim 152), bir silindir (bir yıl), bir koni (bir ay) ve bir küp (bir gün) olarak değişik hızları görüntüleyen üç büyük cam kütle asimetrik bir eksene oturtulacak ve bunu çevreleyen spiral çelik iskele ile bakan göz sürekli devinen ve hareket ediyor izlenimi veren bir anıt-bina ile karşılaşacaktı. (148)



Resim 152. Vladimir Tatlin, 3.Enternasyonal Anıtsal Binası, 1919-1920.

Resim 153. Vladimir Tatlin, Kostüm Çizimleri, 1923.

Mimariye yönelik, işlevsel ve yeni malzemelerin kullanımına olanak sağlayan bu tasarımların yanı sıra reklamcılıktan, bilboardlara, ambalaj tasarımlarından, elbiselere kadar ürünler verdiler. Rodchenko'nun tasarımlarını yaptığı bu ürünlere Mayakovsky sözleri yazıyordu. (Resim 154) 1925 yılında, Dekoratif Sanatların Evrensel Sergisi açıldığı zaman, diğer Avrupa ülkelerinde sergilenen bu yapıtlar, modern grafik sanatının atası sayılırlar. Hatta satışa yönelik Amerikan reklamcılığının bile kaynağında, bu dönem yapıtları mantıklarının etkisi vardır. Kübist kolajların ve Dada hareketinin asimetrik ve doğaçlama yollu, özgün tavırlarının bir derlemesidirler. Rodchenko sanatı çok daha akılcı bir toplum için, özgür insan bilincinin tam kapasiteli yaratışı olarak düşünüyordu. Soyut sanatın izleyicinin bilincine yönelik tüm direkt yöntemleri, halk ile iletişim kurmaya yönelik propagandacı çabaların içinde yer aldı. Basit geometri, yalın renkler göze çarpan tipografik özellikler geleneğin oluşturduğu kuralların dışında, bu sefer, grafik amaçlar ile kullanılıyordu. (Resim 155) Mayakovsky gibi çarpıcı bir şairin bulduğu "başka bir yerde değil, ama Mosselprom'da" gibi sloganlar kulağa ne kadar tanıdık gelmektedir. (149)



Resim 154. Rodchenko'nun, Tasarladığı ve Mayakovsky'nin metinlerini yazdığı Reklam, Mosselprom

Resim 155. Rodchenko,Zebra Bisküvileri için Paket, 1924.

6.1.2.2. Metafizik İnşa

Konstrüktivist hareketin içindeki tartışma, felsefe kadar geçmişi olan metafizik üzerineydi. Olan ile görünen arasında, imge ile idea arasında, gerçeklik ile görünen arasında her zaman bir mesafe vardır. Uç noktada olanlar bu mesafeyi inkar eder ya herşeyin duyumlara yönelik bir yanılsama olduğunu ya da herşeyin fiziksel gerçekliği olduğunu, hatta beynin bile fiziksel-düşünsel eylem sonucu idealara vardığını söyler. Birbirlerinden oldukça farklı felsefelerin bu tartışmalara beşik olduğu kesindir. İlginç olan ise, tartışma bunların arkasında yatan güdümlenmenin saklı olmasından kaynaklanır. Gotik sanatın bu karışıklıktan türediği bilinir.

20. yüzyılın başında sanatçılar bilinçli olarak bu iki eğilimden birine yöneldiler. Dialektik metaryalizm, idealizmin her biçimini reddediyordu. Gerçekçiliğin ise kendi içinde bir idealizmi barındırdığını tartışmıştık. Her şey gerçekçiliği nasıl tanımladığımıza bağlıdır ki, bu da zaten gerçeğin çok anlamlılığını içermektedir.

Naum Gabo ve Persner'in 1920'de ilan ettikleri kendi manifestoları şöyledir:

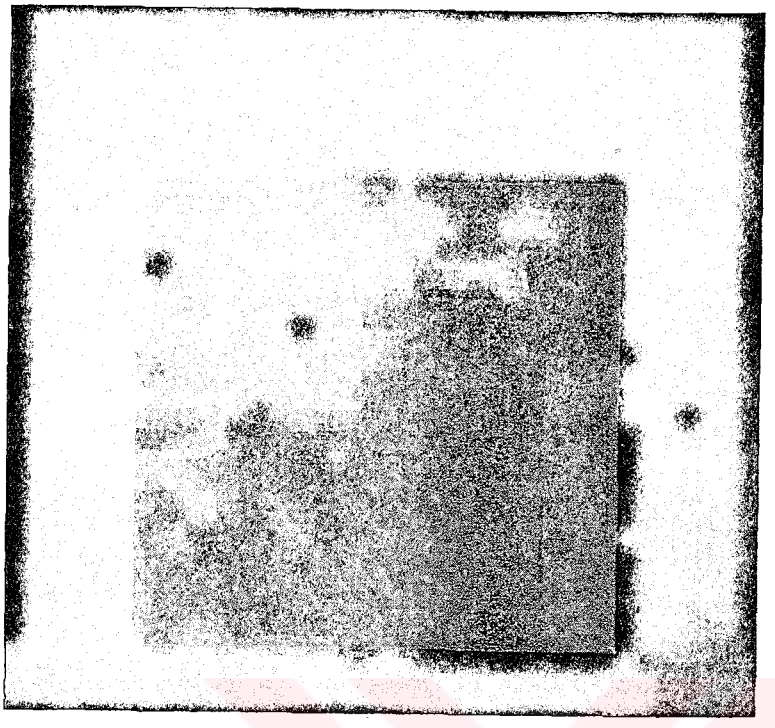
1. Yaşamın gerçekliği ile iletişim kurabilmesi için sanatın şu iki temel elemana dayanması lazımdır: Zaman ve mekan.
2. Hacim sadece mekana ait bir kavram değildir.
3. Kinetik ve dinamik elemanlar zamanın gerçek doğasını ifade etmek için kullanılmalıdırlar. Statik ritmler yeterli değildir.
4. Sanat taklitçi olmayı bırakmalı ve yeni biçimleri keşfetmelidir.

Bu dört nokta ilk bakışta masum görülebilir. Yaşam filozofisinden bahsederken adcılık (nominalizm) ile metaryalizm arasındaki zıtlığı taşıyan "gerçekliğin" çift anlamlılığı kastedilmektedir. Eğer sanatçı metafizik bir seçim

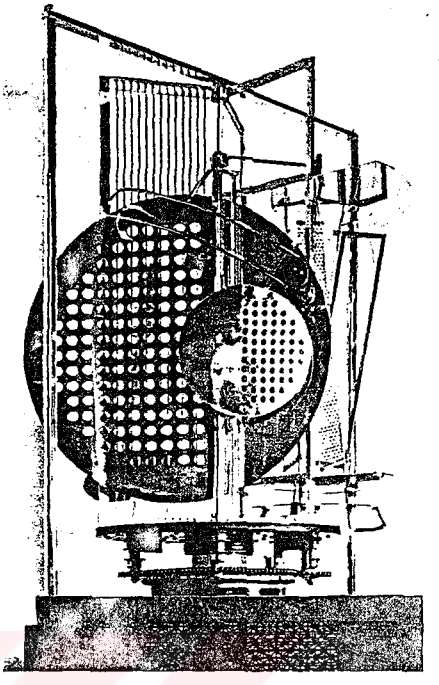
yapacak olursa, gerçekliğin estetik değerlerinin kullanılmasına yönelecek ve zamanın ve mekanın elemanlarının taklitlerini yapacaktır. (150)

Aynı zamanda yönelinmeye çalışılan kural, zaman ve mekan elemanlarının kişisel değil, evrensel kurallar taşıdığı şeklindeki yorumdur. Ancak, eğer yanlış kullanıldıkları ya da bozulmaya uğradıkları takdirde kişisel duyguları ortaya çıkarmaya başlayan elemanlardır.

Konstrüktivist sanatçıların bütün amaçları doğru gerçekliğin açık, temiz görünüşünü vermektir. Bilimin nesnelliği ile sanatın yaratıcılığı arasındaki fark, bilimin bildirici, sanatın ise keyif verici yanıdır. Burada amaç önceki yıllardan farklı olarak izleyicinin duygulanmasını sağlamak değildir. Zaman ve mekan elemanlarının kendi hallerine indirgenmeleri sayesinde, ortaya çıkan kompozisyonun dengesinden ya da asimetrik kurgusundan dolayı oluşturduğu estetik haz sözkonusudur. Bu elemanlar yalın biçim ve kendisi olan renktir. Batı Avrupa'da ve Amerika'da yüzyılın ortalarına kadar sanatçıların yönlenmeleri, bu elemanları tekrar ve tekrar kurgulanması ile elde edilen estetik zevkin yalınlığı üzerinedir. Sanat kendi elemanları ile haşır neşir olarak, kendi kendine zevk veren konuma gelmiştir. Yapılanların yeni oluşu, bir biçimin ya da rengin yeni olması anlamına gelmemekte sadece tanıdık biçimden kopmuş, ancak estetik olarak denenmiş elemanların yeniden biraraya getirilmelerine, yani kompoze edilmelerine dayanmaktadır. Duygusal veya kişisel anlatım ise, bu renk ve biçimlerin dağarcığında zaten bulunan bir niteliktir. Sanatçılar bu kurguları yaparken, birbirlerinden bazen de bilinçli olarak farklılaşmışlar. Kasıtlı olarak, ya estetik değerlerin yalın anlatımını ya da aynı vasıta ile bu yalınlıktan göreceli olarak estetik zevki duygusallık ile birleştirmeye çalışmışlardır. Konstrüktivizm, kübizm ile bağıntılı bir sanat olarak, Sovyetler Birliği'nde kalmamış, Avrupa ve Amerika'ya yayılmış "soyut sanatın" doruk noktasındaki örneği olarak süregelmiştir. (Resim 156-157)



Resim 156. Josef Albers, Kareye Yolculuk için çalışma, 1962.

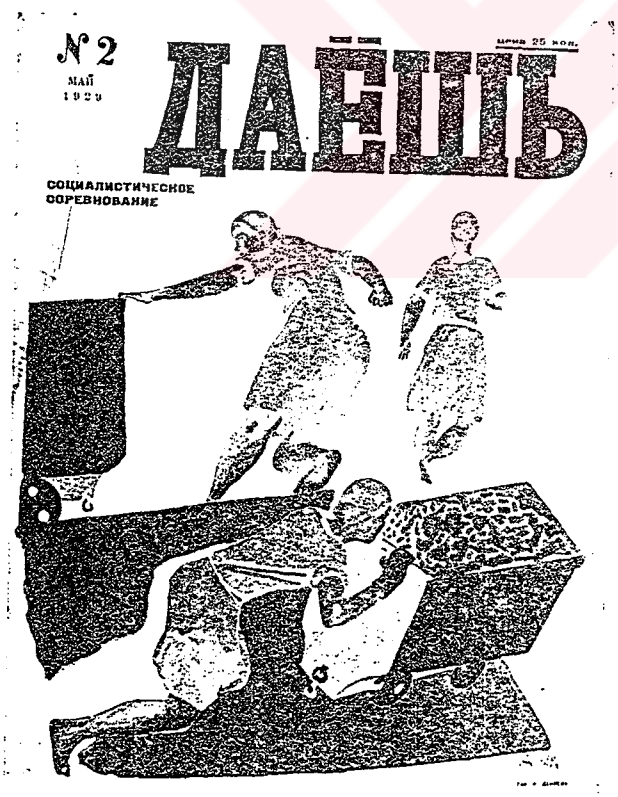


Resim 157. Moholy-Nagy, Işık-Mekan Modülatörü, 1923-30.

6.2. Herkes İçin Sanat

Yayınlanan bu manifestonun ardından, komünist parti görevlileri "sosyalist gerçekçilik" ile yaptıkları sanatın bir ilgisi olmadığını iddia ettiler. Bu deyişin Marx ve Engels'in yazılarında aldığı bir yer yoktur. Bu dogmatik yaklaşım, sanatçının kendi kendine ait ve yalın sanat eserleri yapması yerine, becerisini fenomenal dünyayı betimlemeye yönlendirmesini söyler (bu da sanattaki gerçekçiliğin genel eğilimidir) ve sosyal düzenin resmi örgütlenmesinde ilkelere uygun yorumlar yapılması gerektiğini de ekler. Resim ve heykeldeki propagandacı amaçların, katı şekilde öne geçmesidir bu; Moskova'lı sanatçıların, 1920'lerde yaptığı çok daha etkin tartışmanın, sanatın işlevselliğinin genişletilmesi olarak genellemesidir. Konstrüktivist

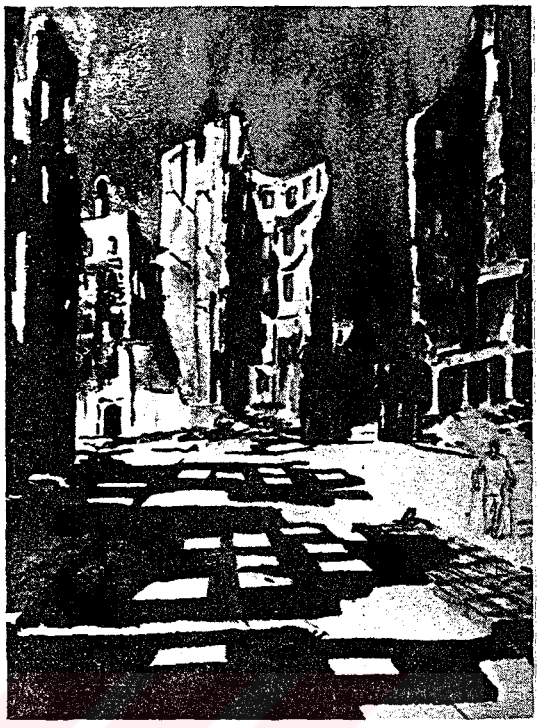
sanatçıların mimarlık gibi alanlarda fonksiyonel çıkışlar olabilir, ancak bu çıkışlar resim sözkonusu olduğu zaman Sovyetler Birliği'nin az çok okuryazar insanları için onların erişebileceği gerçekçiliği taşımalıdır. (151) Konstrüktivistlerin büyük ölçüde, ülkelerini terketmelerine yol açan bu beklenti değişikliği Stalinizmin baskıcı yöntemleri ile çok daha artmıştır. Batı toplumunda ise gerçekçilik eleştirel amaçlara yönelmesi ve kişisel anlatımların özgünlüğünün birlikteliği şeklinde sınıfsal savaş olarak varlığını sürdürdü. 1950'lerden sonra ise sanattan beklenen eleştirel tavır yerini sanatsal nesnelerden beklentilerin bir sınıf savaşına yönlendiremiyeceği konusundaki güvensizliğe bırakırken, propagandacı sanat özellikle Hitler'in sanat politikasının ardından yerini ya reklamcılığa, tüketiciliğin kışkırtılmasına ya da bir devlet politikası uygulaması olarak bütün dünya ülkelerinde görülmektedir. Özellikle Üçüncü Dünya ülkelerinde eğitici niteliğini sürdürmektedir.



Resim 158. A. Deineka, Sosyalist Hareket, 1929.

Resim 159. A. Deineka, Rosta, 1941.

Resim 160.A. Deineka, İnşacılar 1959-60.

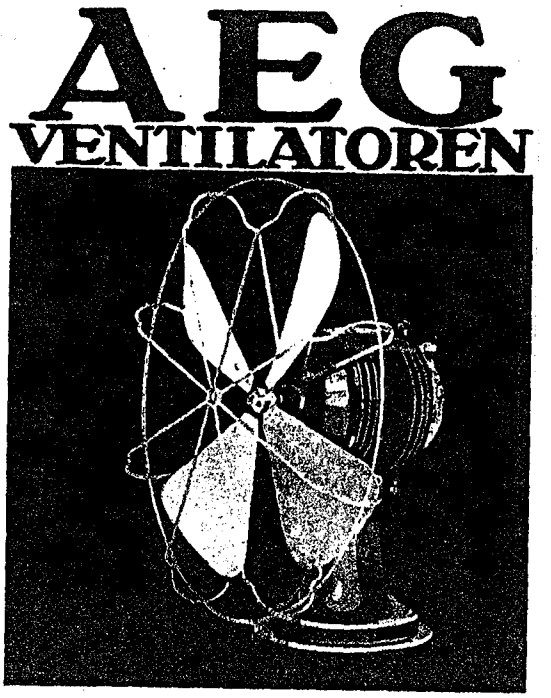


Resim 161.A. Deineka, Berlin.

Rusya'da sanat tamamıyla bir amaç olarak kabul edilmiştir. Bu yararcılığın (utilitarism) nedeni her şeyden önce komünist rejimin yeni bir kuruluş döneminde kullanılabilecek her türlü araçtan (Resim 158-161) yararlanmak isteğidir ve burjuva kültürünün estetizmini, sakin ve seyirci tutumuyla toplumsal devrim için bir tehlike oluşturan sanat için sanat kavramıyla birlikte ortadan kaldırmak arzusundadır. Komünist kültür politikası mimarlarının bu tehlikenin farkında olmaları, onları son yüzyılın sanatsal gelişmelerini doğru şekilde değerlendirmekten alıkoymuş, bu gelişmeyi reddetmeleri sanat alanındaki görüşlerinin bu denli geri kafalı izlenimini vermesinin nedeni olmuştur. Onlar, sanatın tarihsel gelişimi çizgisinin Temmuz monarşisi dönemindeki yerine dönmesini yeğledikleri gibi, bunu yalnız geçen yüzyılın ortasındaki gerçekçi görüşünü uygun buldukları romanda değil, özellikle resim alanında ve diğer sanat türlerinde de aynı eğilimi desteklemişlerdir. Evrensel bir planlama sisteminde ve bir yaşam

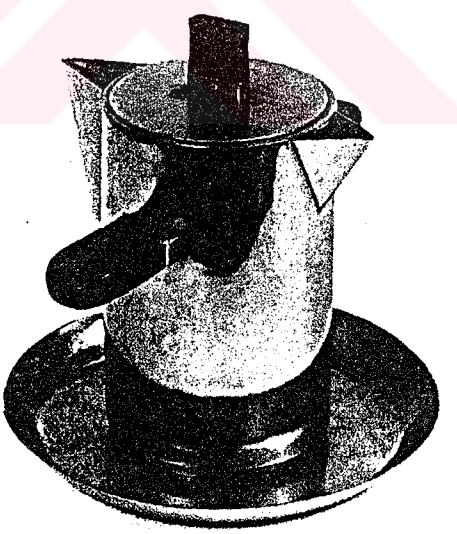
savaşında belki sanat, kendi kendine sorunlarını çözümleme çabasına bırakılamazdı. Ancak sanatın rejime köle edilmesi de kısa amaçlar açısından bile hiç tehlikesiz bir durum değildir; bu yönelim sırasında propaganda aracı olarak taşıdığı değerin de büyük bir bölümünü yitirebilir. (152) Sovyet Rusya'nın önemli rol oynadığı tek sanat dalı sinemadır. Genç komünist devlet ile yeni anlatım biçimi arasındaki tutku belirgindir. Bunların her ikiside tarihsel bir geçmişe sahip olmaksızın, bağlayıcı ve tökezletici gelenekler tarafından engellenmeksizin, herhangi bir kültürel ve kalıplaşmış ön yargıları olmaksızın yeni yollar boyunca ilerleyen devrimsel olaylardır. Sinema geniş kitlelere yönelebilen, resimli kitapları andıran, bu yüzdende kolaylıkla eğitimci olabilecek bir araçtır. Tekniğin ruhsal temellerinden çıkmış bir sanattır ve bu nedenle de onun içindeki sorunlarla daha iyi uyum gösterir. Makine; sinema sanatının kökeni, ortamı ve en elle tutulur nesnesidir. Eski komedi filmlerinin bazıları naif bir beğeni ile izlenilir; tekniğin küçük gördüğü yapıtlardır; ancak hemen her zaman bu filmler, mekanize bir dünyanın dişlilerine kendini kaptırmış olan insanın kendi kendisi ile alay etmesidir. Makinenin romantizmi ile ve teknik fetişizmiyle ve etkinliği açısından beğenilmesiyle bolşevizme uygun düşmesini tam olarak anlamak mümkündür. Bu aynı zamanda tekniğe en fazla yönelik halk toplulukları olarak bilinen Rus ve Amerikan toplumlarına da uyar; bunlar sözkonusu sanatın gelişmesine arkadaş ve rakiptirler. Sinema sanatı bu kişilerin yalnız teknisyen oluşlarına değil, aynı zamanda belgesele, gerçeğe ve güvenilire olan düşkünlüklerine de uygun gelmektedir. Rus sinemasının önemli yapıtlarından hemen tümü, bir bakıma belgesel filmlerdir; yeni Rusya'nın kurulmasına ait tarihsel-belge filmlerdir. Amerikan sinemasının da en iyi ürünleri Amerikan yaşamının, Amerikan ekonomi ve iş makinesinin, gökdelenler ile dolu kentlerinin ve batıdaki çiftliklerinin, Amerikan polis ve ganster dünyasının belgesel türde anlatımlarıdır. Bir film ne denli sinemasal olursa, insan dışı bölümü de o denli fazladır. Diğer bir deyimle böyle bir filmin yaptığı gerçek tanımlanmada insanla dünya, kişilikle ortam ve sonuçla anlam arasında daha yakın bağlantı vardır. (153)

Resim 162. J. Schmidt, 'Ofset-Bauhaus Journal, 1926.



Resim 163. P. Behrens, AEG Logosu ve Vantilatör, 1908.

Resim 164. M. Breuer, Koltuk Tasarımı, 1920.



Resim 165. W. Wagenfeld, Sos kabı, 1924.

Soğuk savaş yıllarında tasarım dünyasının mükemmelliği, birer kültürel ve ekonomik sistem alternatifi olarak, ideolojik karşı tavırları, bu iki ülke arasında rekabetin devamını sürüklemiştir. Karşılıklı olarak birbirlerinin kültürel aktivitelerine engel olma çabaları, sanat dallarını birer propaganda aracı olarak sadece, kendi ülkelerinin vatandaşlarına değil, diğer ülkelerin vatandaşlarına da yönelen hem bir pazar, hem de ikna edici umut verici, güvenilirlik yöntemlerini özellikle hep kazananın iyi olması sayesinde aşılamışlardır. Bunlar aynı zamanda tüm dünyada geçerli olmasını sağladıkları saç biçimlerinden, giyim kuşama kadar yani tüm yaşam alanlarını belirleyen propagandadırlar.

6.2.1. Dünya Tasarımı, Bauhaus

Yüzyılın ilk yarısının bir özellikli eğilimi ise şüphesizki Bauhaus'dur. 1933 yılında Nazi hükümeti tarafından "çökmüş" (dekadan) ve "bolşevik" olduğu gerekçeleri ile kapatılmıştır. Bu okul Weimar Cumhuriyetinin bir kurumuydu. Okulun kısa tarihçesi de bu cumhuriyetin ayakta kalma mücadelesi ile koşut gitmektedir.

1919'da okulun ilk ayları sanat eğitiminde bir reform hareketinin belirlenmesi şeklindedir ve bu sayede de, yeni çeşit bir toplum yaratmak amaçlanmaktadır. Fakat Cumhuriyetin düştüğü zor durum karşısında okul kendi amaçlarını bir an evvel belirtmek zorunda kaldı; idealizm ile gerçekçiliğin harmanlanması. 1923-25 arası okulun ikinci evresi olarak tanımlanan bu dönemde, sanatçıların kendilerini ifadesine yönelik romantik eğilimler, yerini daha akılcı ve bilimsel temellere bıraktı. (Resim 162-165) Bu yıllar aynı zamanda Alman ekonomisinin düzenlendiği ve endüstrinin çiçek açtığı yıllardır. Sağ ve sol kanat politik uçlarının güç kazandığı yıllardır. 1925 yılında Weimar'ın milliyetçi yeni hükümeti Bauhaus'a olan parasal desteğini kesince, okul endüstri mallarının üretilmesine yöneldi. Okulun kurucusu

Walter Gropius'un okul yönetimini 1928'de bırakması ile son buldu. Bundan sonra gelen yıllarda Bauhaus politik baskılara direnebilmek için çabaladı. Nazilerin başarısının ardından okul iyice dirençsiz kaldı ve birçok eğitici kadrosu Amerika'ya göçtü. Burada kurulmaya çalışılan Bauhaus modelleri başarılı olamadı.

Okulun kısa hayatı boyunca özellikle sanat eğitiminde getirdikleri uygulamaları ile etkisini bugün bile hissettiren çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bugün kullandığımız sandalyeler masalar, lambalar kısaca ev aletlerini hatta evlerin büyük çoğunluğu bu okulun tasarımıdır. Sanatın dilini kurallarına bağlamakla kalmamış, aynı zamanda günlük yaşam nesnelerinin insan kullanımına bağlı standartlaşmasını yapmıştır.

6.2.2. İşlevsellik ve Standartlaşma

Wolf von Eckardt'ın deyişi ile, Bauhaus'un yarattığı motifler ve bugünün endüstri tasarımının standartları; modern mimarlığın buluşlarına yardım etti, şu anda oturduğumuz sandalyeden, okuduğumuz kitaba kadar herşeyin görünümünü değiştirdi. (154)

Okulun kısa yaşamında amaçları birkaç yön değiştirmiş de olsa üç ana amacı, kurucusu Gropius'un kaleminden açıkca belirtilmiş ve Lyonel Feininger tarafından ahşaba kazınarak, Gotik Katedral'e asılmıştır: Bütün sanatların birbirinden ayrıştırılmasına son vermek böylece, zanaatkarları, ressam ve heykeltraşları yetiştirerek bütün becerilerin harmanlandığı geleceğin ortaklaşa projelerini yapabilmek. "yaratıcı eylemlerin tüm çabası inşa etmektir." İkinci amaç ise; "sanatçı ile zanaatkar arasında önemli bir fark yoktur. Sanatçı yüceltilen zanaatkardır." Üçüncü amaç, diğer ikisine göre manifestoda daha az belirtilmiştir; "Ülkenin endüstri liderleri ile sürekli bağlar kurmak." (155) Ekonomik sebebi olduğu kadar okulun başarısının da ispatı olacak bu amaç, mimarlıktan başlayarak halka açık alanları, iç mekan ve

günlük kullanım nesnelerini kısaca tüm yaşam alanlarını düzenlenmesini kurallara oturtarak standart nesneler üretilmesi demekti. Sadece tasarımda kalmayarak, onların gerçekleşmesini de sağlamak. Sanatın öğretilemeyeceğine dair düşüncenin zıttı bir uygulama amaçlanmaktadır. Sanat elişleri ve becerilere dayanan öğretilebilen bir şeydir.

Sanatçının biricikliğine duyulan inanç, yaratıcılığın özgün dehası günümüzde bile süregelen romantik bir tabudur. Yaratıcılık sadece becerikli olmak ya da kaynağı bilinmez özel bir esin kaynağı değil, sanat ile uğraşan kişinin kendi beceri ve bilgilerini nasıl kullandığına bağlı olmaktadır. Bilginin kaynağı ve çıkışı, aktarmaya çalıştığımız gibi çok yönlü olabildiği gibi çağının beklenti, beğeni ve gereksinmelerine göre de değişebilmektedir. Önemli olan sorun sanatçının becerilerini neye ve nereye yönlendirdiği ve bunu yaparken de neye baktığıdır, yani sanatsal amacının ne olduğu sorusuna cevap vermesidir. Bu da romantizmin bir bulgusu olarak, karşımıza çıkarken sanatçının amacını bir ideolojiye sunması yaratılmak istenen yeni toplum ve o toplum için gerekli olan nesneler ve insan tiplerinin yaratılmasıdır. Böyle bir toplumda da sanatın sadece işlevsel nesneler yapmakla kalmayarak, kendi estetik elemanları ile entellektüel ve tinsel zevkler veren nesneler üretir hale gelmesi de gayet doğaldır.

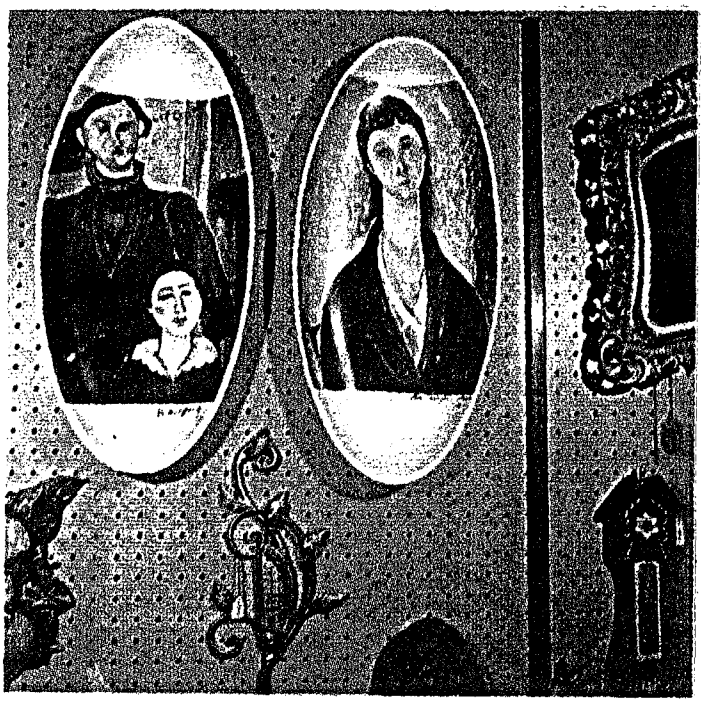
Kaynaklarını 17. yüzyıla kadar giden bir geçmişte bulduğumuz nesneye sahip olma düşüncesi, hatırlayacağımız gibi Rönesans'ın izleyicinin tanığı olduğu pencereyi, duvarın içinde kıymetli malların saklandığı bir kasa haline getirmiştir. Bu kasa ise sanatçının bakışını kendi (ya da dünya görüşüne) iç dünyasına çevirmesi ile, romantizmde sanatçının kurguladığı bir "sahne" şeklini almıştır. Bu sahne romantik sanatçıların sanatsal amaçlarına yaklaşımlarını şekiller ve değiştirmişse de, bu resme sahip olan için zamanının ülkü ya da çöküşü anlamına gelen kaçışını ifade etmektedir. Ütopyaya erişilemeyişinin karşılığı sanatın kendi içine dönüşü, sanatçı kişinin ise çöküşü anlamında, romantik sanatçıların çoğunun hayat hikayelerinde

görebildiğimiz bohemlik ya da sefaletin açıklamasıdır. Bu sanatçıların çoğunluğu, her ne kadar çağlarının sorunlarını kişisel yöntemler ile dile getirmişler ise de, bulundukları çağda başarıya ulaşamamış, dolayısı ile de geleceğin toplumunu ön görmüş ilericiler ya da yenilikçiler olarak değerlendirilmişlerdir. Bu esasında modernist gözün geçmişin sanatçılarında görmek istediği şeydir. Modernizm geçmişe, sanatçılara ve sanat eserlerine, romantizmin antikiteye verdiği yüceleştirme mantığı ile bakarken, bir yandan kendi çağının uyumsuz ve avangard sanatını yüceleştirmekte, diğer bir yandan da sanatın şeyleşmesinin veya nesneleşmesinin işaretlerini de vermektedir. Bundan sonraki tartışmalar ve sanata yapılan eleştiriler bu nesneleşmeler üzerinedir.

Yüzyılın başında Dada hareketinin günlük hayat nesnelerini kolaj ve fotomontaj teknikleri ile yapıtlarına sokmaları, bunun açıklamasını da sanatın öldüğü ya da ölmesi gerektiği şeklinde yaptıkları manifestolarında, ana tema sanat eserlerinin nesneleşerek "fetişe" dönüşmelerini protesto etmektir.

Aşağı yukarı aynı yıllarda Konstrüktivizm, Bauhaus gibi akımlarda gördüğümüz sanatçının kendi amacını işlevselliğe dönüştürmesi, bir yandan çağın artık makineleşme önderliğinde kurulması gereken yepyeni dünyanın (modernizm dediğimiz) gereklerini karşılamak ve buna uygun yeni biçim ve nesneleri ve hatta bunları üretecek insanı yetiştirmektir. Kişinin kendini anlatımı şeklindeki yapı bozucu eğilimlerin ister Sovyetler Birliği, isterse Nazi dünyasında yeri olmaması, her iki sisteminde temelde kendini gelecek dünyanın kurucusu olarak görmesindendir. Bu yüzden konstrüktivist sanatçıların geleceğin toplumunu öngördükleri şeklindeki açıklama, bu sanatçıların ütopyaya yakınlıkları oranında doğrudur. Çünkü çağ geleceğin şekillendirilebileceğine olan inancın çağıdır. II. Dünya savaşının hemen ardından da, bu ütopya "Amerikan Rüyası" olarak, komünist ideolojiye karşı özgürlüklerin ve hayallerin gerçekleştirildiği Kapitalist-Liberal düzenin sunduğu seçenek olarak ortaya çıkmıştır: Vietnam savaşına kadar.

Resim 166. Para Çantası olarak 'Mona Lisa'.



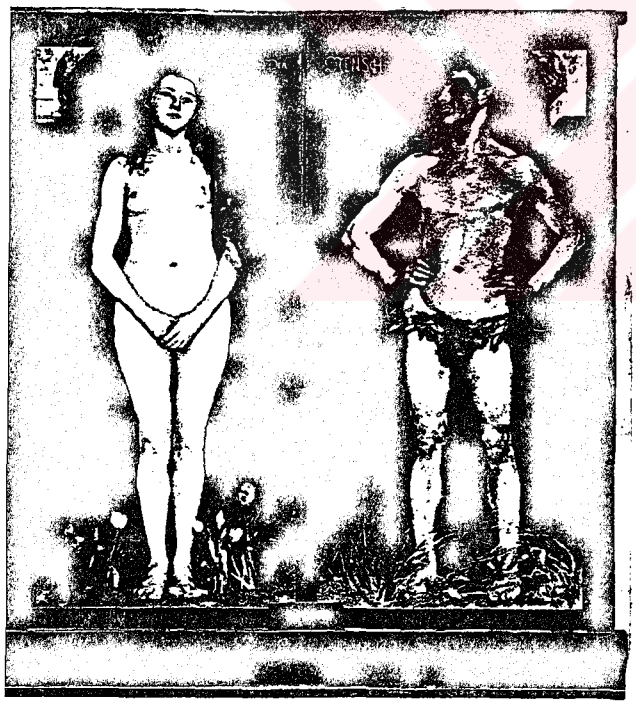
Resim 167. Seramik Pano üzerine tasınmış 'Mondigliani'.

6.2.2.1. Kitsch

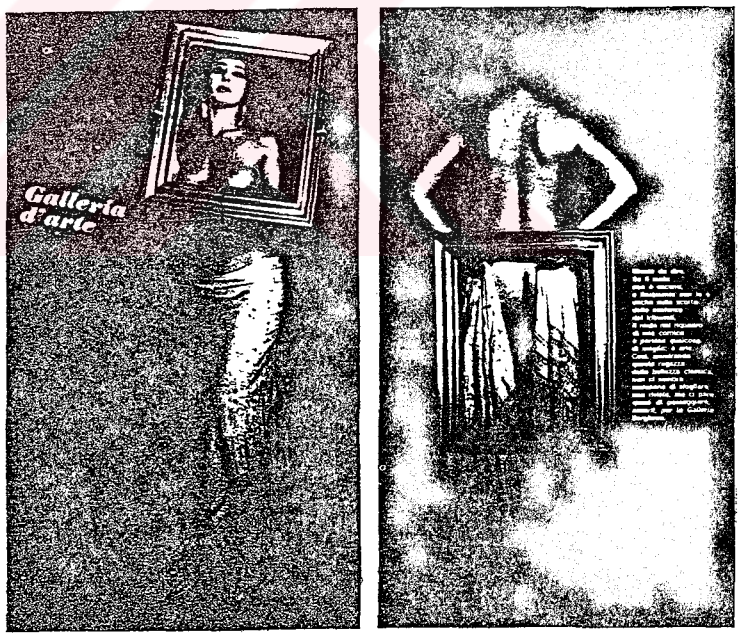
Çağın insanının bilime olan yakınlığı, nerede ise kendi kendisini makineleştirmesi ile sonuçlanacaktır. Makinenin üretimde yaptığı gelişmeleri üretim tutkusunun belirleyici kıldığı bu çağda, yeni olana entellektüel uzaklık sebebi ile sıradan insanın ve orta sınıfın tutuculuğu, nesne ile yaşam alanı arasındaki ilişkinin biçimlendirici çabalarını tutuculuk ile karşılanmasıyla sonuçlandı. Hem Sovyetler'de hem de Nazi iktidarında iletişim, eğiticilik ve propaganda biçimi olarak sanat, geleneksel anlatım biçiminin, yeni toplumun ülkü ve zaferlerini abartılı biçimlerde göstermeye çalışırken, tarihsellik bir zafer ve kahramanlık kültü oldu. Sistemin başarıları ise daha doğrusu, olması istenenin idealize edilmesi güzelin bilim, endüstri ve gelişim tutkuları ile birleştiğinde karşımıza "Kitsch" sanatın örneklerini çıkardı.

Gerçekte kitschin bütün kapsamları ile bir açıklaması ve tanımı yapılamamaktadır. Endüstrinin gelişimi ile şeylerin (geniş kapsamı ile) tekrar çoğaltılması sonucu oluşan "kötü zevk" tanımlanması, eğer detaylandığında, çağdaş toplumun birçok gündelik değerinin de bu kapsamın içine giriverdiğini görüyoruz. "Kitsch'in varlığı aynı kitsch adam dediğimiz bir sosyolojik olguyu da gerekli kılmakta, doğrulamaktadır." (156) Bu tanım orta sınıf sıradan insanının kültür seviyesinin düşüklüğüne, modern sanattan anlamaması ölçüsünde kötü beğeniye yönelmesi şeklinde seçici bakışın tanımı olmaktadır.

Nesneler dünyasına dönüşmüş olan çağımızda, sıradan insanın "eğitilmesi" ve "ikna edilmesi", zorlama ilkelerine göre yapılmaktadır. Böylece sıradan beğeni, "kötü beğeninin" kapsamında, bir yandan aşağılanırken, diğer yandan sürekliliği sağlanmakta, "iyi beğeni" akılcı, aristokratlar ve ulaşılması güç, elitist havasını korumaktadır.

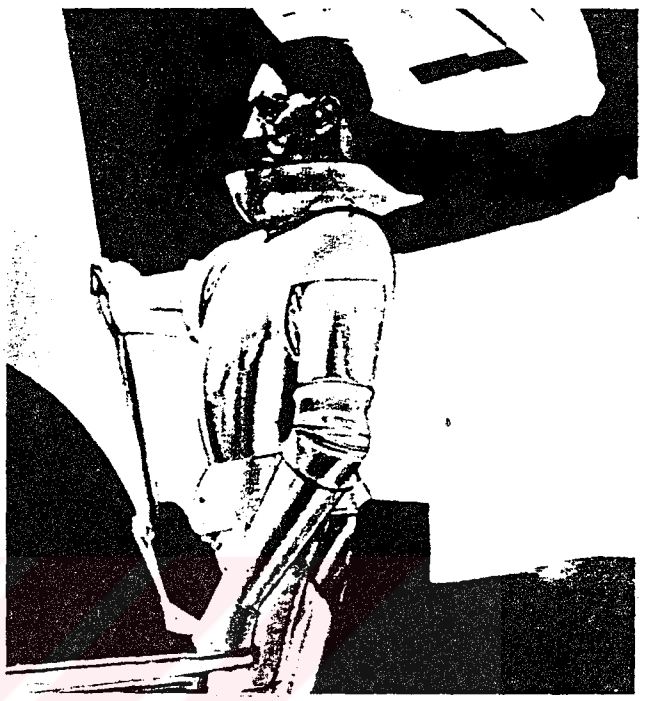


Resim 168. Max Slevogt, Güzellik ve Saf Cinsellik 18. yy.'ın sonu.



Resim 169. Galeri Reklamı: 'Bir kızın, klasik güzelliğini takdir ettiğinizde, aldatıcı magazin sayfalarında değil; ama izlemeniz için Borghese Galerisinde'.

Resim 170. "Kültürün Ateşi", Madrid Üniversitesi'nden bir anıt.



Resim 171. Kitsch örneği olarak 'Hitler'.

Toplumu yönlendirmeyi ve eğitmeyi amaçlayan bu bakış, diğer insanların yani, sanat eserlerine sahip olamayan, onlardan zevk almayı bilemeyen kimselerin kültürel noksanlıklarına dayanır. Seçkinlik bu kültürel, dolayısıyla da ekonomik ayrıcalıkları yüzünden kendi farklılıklarını ispatlama çabası olmuştur. Halbuki kitsch kavramı fotoğrafın ve basım olanaklarının ve yapay malzeme ile elde edilebilen yanılsamaların kullanımına ve yaygınlaşmasına bağlıdır. Sanat eserleri ise ilk bakışta çoğaltılma olanakları ile herkese ulaşabilme olanağı sağlayacakken birer kült durumuna getirildikleri ve sahip olma ya da ondan anlamak şeklinde bir özelliğe haleye (aura) dönüştükleri için nesne fetişizminin kapsamında olan ve toplumsal yabancılaşmaya denk düşen toplumsal statü ve prestijin göstergesi

olmuşlardır. (157) Böylesi bir beğeniyi körükleyenler ise toplumsal hayali yönlendirmeye ve ona inancı sürekli ayakta tutmaya kendilerini ekonomik olarak bağlamış, toplumun üst sınıfları olarak tanımlanan, burjuva üretici ve pazarlamacı güçleridir. Bu noktadan bakıldığında kötü beğeni diye adlandırılan olgu bir toplumsal prestij sorunu olarak ya bu mevkiye sahip olanlara ya da bu yerde olmak isteyenlere özgü bir tavırdır. Bu yüzden kitsch'in tanımı ve kapsamı çok daha genişlemektedir.

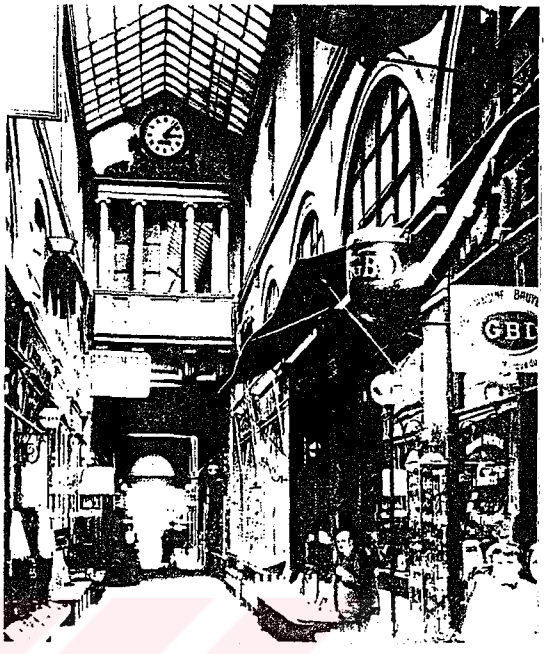
6.2.2.2. Vitrin

Tüketim toplumunda ayna yok, vitrin var; bireyin kendi kendini düşünmediği ancak gösterge eşyaların seyrine daldığı, göstergelerin mantıksal hesabını yaptığı geometrik bir tüketim yeri var. (158) Şıkır şıkır ışıkları ile parıl parıl dükkanların önünde gezdiğimiz takdirde, sırf bu dükkanları yan yana dizmek için inşa edilmiş mekanın, sanki bir sokak olduğunu unutuveririz. Bu unutkanlık sadece gece ile gündüzü karıştırmamızı ya da köşede bir yerde bitiveren bir ağacın nasıl oluyorda orada oluyor sorusunu sormayı bile unutturur; zaten böyle bir soruya bile verilecek yanıt bir bilim adamı, bir mimar edası ile olacaktır. Halbuki öyle değilizdir. Orası nasıl bir sokak değilse, bizde mimar değilizdir. Kendimizi kaybetmemiz bununla da kalmaz. Bu parıltılı vitrinlerde nereden geldiği belli olmayan ışığın vitrin camlarındaki yansımaları, vitrinlenen malların rengarenkliği ile karışır. Işıklar, renkler, görüntüler ve tüm bu mal gösterimleri arasında kendi imgemiz, vitrinin camından yansır. Bu belli belirsiz imge tüm diğer kaçıcı uçucu görüntüler arasında kalıcı olmayı başaran, vitrinlenmiş istek nesnelerimize sabitlenir. Sonuç, kaçınılmazdır. Ben ve nesneler. Bu yapay sokaktaki insanlar, sanki vitrinlerden fırlamış gibidirler. Bir an önce gördüğünüz gömlek yanınızdan geçiverir. Neşeli eğlenen genç suratlar görürsünüz; bu mekanlar bir sokakta olası tehlikelerden arındırılmış olduğu için bir eğlence, buluşma

ve vakit geçirme alanlarıdır. Bu görüntüler ve malların zenginliği bir tek oradaki insanların alım gücüne değil, orada olmanın meziyet olduğu inançları ile de sürekliliğini kazanır. Hayatın tüm hızının yapay olarak yaratıldığı bir özlem ve konfor mekanıdır buralar. Tıpkı şehrin en büyük, en güvenli caddeleri, alış veriş muhitleri gibidir. Karşınıza çıkacak olan herhangi bir aynada kendi aksinizi gördüğünüzde, eğer görüntünüzden hoşnutsanız, içinde olduğunuz o mekana tam uyum sağladığınız içindir. Şayet bir şüpheniz varsa en yakın aybaşında, o dükkanlardan birine girip görüntünüzden hoşnut olmayı satın alabilirsiniz. Ya da şaşırıp ben buraya ait değilim burada ne yapıyorum diye soracak olursanız pek fazla şansınız yoktur. Şaşırtmacanın içinde birden bire kendine gelivermek, pırıl pırıl ama size ait olmayan bir rüyadan uyanmak, bir başlangıç bile olsa; yabancılaşmanın kendisidir. Bu yapay rüyayı görmeye devam etmek veya bu rüyadan uyanmak arasında yabancılaşmış bir birey, hatta bir varlık olmanın farkı yoktur. Yabancılaşma ya bilerek yaşanır, ya da zaten kaçınılmazdır.

Dünya nesnelerin, malların elini uzattığında dokunulamıyacağı yapay görüntülerinin ardına dizilmiş koca bir mağaza gibidir. Bu vitrinler, fotoğraflar, basımlar ve hatta televizyon nesnenin gerçek görüntüsünün, gerçeğine en yakın imgesinin idealize edilerek depolandırıldığı yapay yüzeylerdir. Bu yüzden, o görüntülere dokunmak ancak bir şartla; onlara sahip olmakla mümkündür. Bu ise, bu sistemde bir prestij ve ayrıcalık göstergesidir. İsteğimize yönlendirilen bu güdülemeler özellikle cinsel çekim alanından geçmektedir. Çünkü cinsellik zihinde oluşan ve ahlak yargıları ile sürekli çevrelenmiş, temelinde soyun devamı gibi bir güdüyü barındıran, bu yüzden de etkilenilmesi en kolay olan, üstelik erkeğin beğenmesi kadını ise beğenilmek isteği gibi yapay bir terminolojiye de dayandırılmış kişiselleştirilmeye en yatkın alandır. Görüntüler ile elde edilen bu yanılsama kişiselleşme değil, nesneleşmenin,şeyleşmenin kendisidir.

Resim 172. Choiseul Pasajı, 19. yüzyıl, Paris.



Resim 173. Choiseul Pasajı, bu günkü görünümü.

6.2.2.3. "Kent", Düzenlenen Yaşam Alanı

18. yüzyıldan itibaren sosyal yaşam biçiminde gördüğümüz değişim, orta sınıfın yaşam düzeyindeki yükselme Fransız İhtilali ile iktidara geçen burjuvazinin 19. yüzyıldaki yaşam biçimlerini düzenlemesi sayesinde oluşan bir gelişimdir. 18. yüzyılın orta sınıfı burjuvazi, kelime anlamı ile kent soylu olarak türkçeye girmektedir. Gerçekten de Watteau ve Hogarth'ın yapıtları bu kentli yaşamın değer yargılarının çift yönlülüğünü de simgelemektedir. Burjuva sanatı aynı zamanda da kent sanatıdır. Şehirleşmenin getirdiği düzenlemelerin yanısıra büyük şehirde yaşamanın sorunlarını da taşımaktadır.

18. yüzyıl Londra ve Paris'i çağının batı uygarlığındaki iki büyük kenti, daha doğrusu ilk iki büyük şehir olarak karşımıza çıkmaktadır. Banker ve tüccarların, merkantilist politikaya eğilim gösterenlerin, farklı statülerdeki insanların, birbirine yabancı olan, yapacak bir iş bulmak ya da hayatını devam ettirmek için mekan arayan aylakların toparlandıkları alanlar olmaya başladı kentler. Bu da şehir hayatında bazı düzenlemelere ve yeni kurumlaşmalara gereksinme duyurdu; büyük caddeler, kamusal ve özel kurum binaları (kalabalıkların toplandığı yerler), parklar, eğlence yerleri, tiyatro ve opera binaları (seçkinlerin toplandığı yerler) en önemlisi de iş yaşamı ile özel yaşamın birbirinden ayrıldığı ev ve işyeri kavramlarının doğması ile sonuçlandı. (159) Aile yaşamının kutsallığı, karı-koca arasındaki ilişkinin mahremiyeti, cinselliğin yasaklı alanlarını oluşturdu. Bir yandan da, bu cinselliğin bir zevk olarak satın alınması kurumlaştı. Zengin ve yoksul mahalleleri oluştu. Bunun ardından endüstrileşmeyi, manifatür (ev içi imalatı) imalatına son veren, işçi sınıfın yerleştiği alanlar ortaya çıktı. Bu olguları çağın resim sanatında görebildiğimiz kadar elbetteki yazım alanında da görebilmekteyiz.

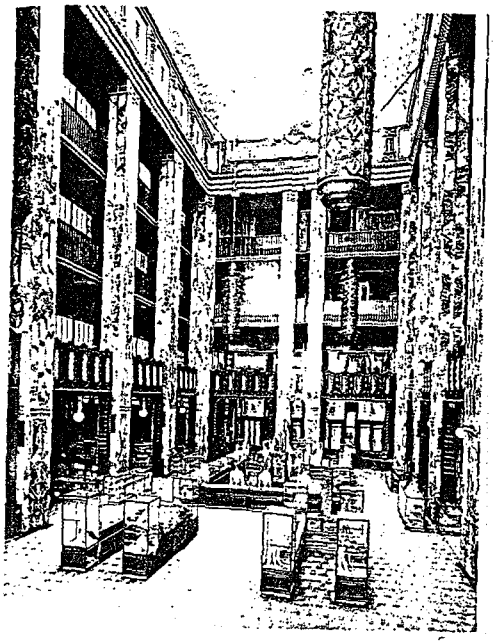
1820'lerde Paris'in ilk alış veriş merkezleri kuruldu. Bunlar içinde gezinilebilen, dünyanın her tarafından gelmiş malların sergilendiği pasajlardır. Doğrudan gezen insanların eğlenmelerinin yanısıra malların varlığı ile onlara sahip olunduğu aldatmacasını yaşatmaya yöneliktir. Bu mekanlar bir çeşit fantazya alanlarıdır. Nesnelere yönelik fetişizmin ve vitrin çekiciliğin doğum yerleridir. Bu nesne merakını romantizmin temel özelliği olan geçmiş ile bütünleşerek kurulacak bir gelecek ütopyası ve bunun etkisi altında kaldığı şüphe götürmeyen antika merakı, egzotik ilgiler ve kolleksiyonculuk izledi. Sanatçının koruyucusunu yitirmesi ardından oluşan yeni sistem, kolleksiyonculuktur, ancak sanatçının yapması gereken entellektüel bilgisi kadar, özgünlüğünü de göstermesidir. Yüzyılın ikinci yarısında, Batı Avrupa çapına yayılan nesne üreticiliği kurulan sanayi fuarları

ile kendini göstermektedir. Bu endüstri mimarlık ve mühendislik alanlarında oluşurken tuğla, cam ve demir gibi malzemelerin de inşaat alanlarında kullanılmasının sonucu ortaya çıkan, yeni malzeme ve teknoloji merakının bir işaretidir. Bugün günlük hayatımızın o kadar doğal malzemesi olan bu dokuların, mesela camın, içinde cazip ve egzotik malların sergilendiği vitrinlerde kullanılması ya da demir ile inşa edilen büyük istasyon binalarının o günün insanını nasıl etkilediğini kavramamıza engel olmaktadır.

6.2.2.4. "Ev", Dünya Tiyatrosundaki Loca

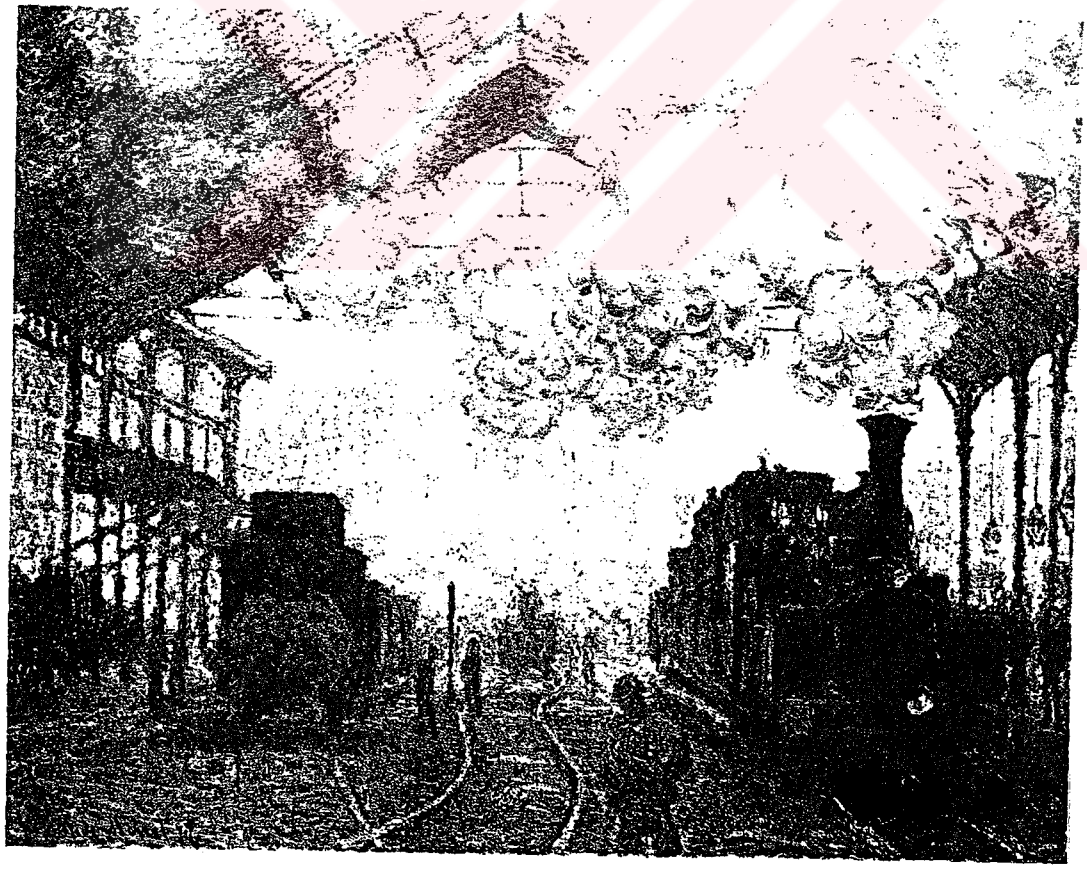
Bunu yüzyılın sonundaki Jugendstil izledi. Bu üslup iç mekana ilişkin yetkinlikleri beraberinde getirir. Ruhu yüceltmek hedefi ile birleşir. Kuramı ise bireyciliktir. Ev kişiliği dile getirir. Tablo için imza ne ise, ev içinde süslemeler odur. Çıplak ve organik doğanın simgesi çiçek kullanılır. Bu dil teknik ile çevrelenmiş çevrenin karşısına dikilir. Tekniğin bulguları süslemecilik ile yeni bir kullanım bulurlar. (160)

Evi, sahibinin bulduğu herşeyi götürebileceği yer, olarak tanımlarken, Goethe bir yandan da, evin "özel yaşam" ve "fetiş müzesi" halinin habercisi oluyordu. "İşyeri" ve "ev"in ayrışması 19. yüzyıl ekonomik anlayışının doğrudan sonucudur. Günümüzde, evin özel ve özerk tarafı, özel kişilerin, birbirlerin ayrı, ama benzeri işleri yaptıkları ve çevrelerini, gereklilik ve işlevsellik kapsamı içinde, ama prestiji de barındıracak şekilde, nesneler ile doldurdukları mekandır.



Resim 174. Olbrich, Warenhaus, 1907-1908.

Resim 175. Henry van de Velde, Ev içi tasarımı, 1905.



Şekil 176. Claude Monet, Saint-Lazare Tren Garı, 1877.

19. yüzyıl bir açıdan bireyin oluştuğu yüzyıldır. İlk kez iş yerinin karşıtı olarak yaşama alanı, iç mekanda gerçekleşir. Büro buranın bir tamamlayıcısıdır. Büroda gerçekler doğrultusunda davranan birey, evinin dört duvarında yanılsamalar ile vakit geçirmek dileğindedir. İşine ilişkin düşünce ve hesaplarının kapsamını onlara toplumsallık niteliğini kazandıracak kadar genişletmek niyetinde olmadığından, sözü edilen gereksinim birey açısından daha da zorlayıcı olur. Özel çevresini düzenlerken, her iki düşünceyi de kovar. İçmekana ait fantazmagoriler, işte bu durumdan kaynaklanır. İçmekan birey için evrenin temsilcisidir. Bu içmekanda hem uzakta olanlar, hem de geçmişte kalanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosundaki locasıdır. (161)

7. SAHNE, KİŞİNİN KENDİNİ ÜRETMESİ

İçmekan düzenlemelerini 17. yüzyıl Hollanda sanatında bir orta sınıf ahlakı olarak davranış biçimlerinin ve aile yaşamının düzenliliğinin kısacası püriten ahlakın bir göstergesi olarak gündelik hayatlarının yalınlıklarının aristokrasinin zevk ve gösteriş dolu yaşamlarına ahlaki bir tepki olarak kullandıklarından bahsetmiştik. Yine de aynı şekilde 18. yüzyılda Fransa'da Diderot'un beğenisini kazanmış Chardin ve Greuze'un yapıtlarında bir çeşit orta sınıf ahlakının günlük yaşam deneyimleri ile birlikte, zor duruma düşen insanlara aktararak diğerlerine ahlaki dersler ve toplum davranışlarında uyulması gereken kural ve davranış biçimlerinin gösterildiğini ve Diderot'un da bu sanatsal tavırdan geleceğin iktidarı olan ortasınıfın sanatsal biçimini oluşturmasını umduğuna değinmiştik. Aynı şekilde Hogarth İngiltere'de benzeri toplumsal bir işlevin kendi çıkarları da doğrultusunda aktarımcısı idi. Watteau ise orta sınıf ideali ile Arkadya düşünün kendi neşeli ancak erişilemez ütopyasının melankolik tasvircisiydi. Tüm bu sanatçılar yapıtlarını bir Rönesans penceresi ya da bir Barok duvar kasası mantığı ile değil, karikatürize ettikleri stereotiplerin yani anlatımlarının kahramanları olan, gündelik ortasınıf karakterlerinin rollerini oynadıkları bir tiyatro sahnesi olarak

görüyorlardı resimlerini; yani kahramanları her ne kadar gündelik karakterler de olsa, kendilerine verilmiş replikleri oyun yazarının ağızından oynayan kişilerdir. Edebiyattaki bu değişiklik, aynı zamanda görsel sanatlardaki değişiklik ile atbaşı gitmekteydi. Verilen tüm bu nasihatler oyunu yazan ya da resmeden sanatçının başkalarına ders olarak verdiği kendi ahlaki görüşüydü.

7.1. Duygu Kültürü

19. yüzyıla geldiğimizde ise, sanatçı David örneğindeki gibi kendi sanatsal amacını, dönemde de geçerli olan ancak, yinede bir zorlama ile değil kendi inançları doğrultusunda bir politik amaca sunmakta, bu amaç için en uygun olan üslubu ise klasisizm olarak seçmekte, Neo klasik üslup diye tanımladığmız tavrın belirleyicisi olmaktadır. Ancak David'in son dönem yapıtlarında ve onun öğrencisi hatta takipçisi olan Gros, Gericault, Delacroix gibi sanatçılarda hem klasik çizgiselliğin, hem yalın anlatımın kaybolduğunu ancak tam manası ile politik olarak kabul etmesek bile (bir dönem tarihi ve antik konuları işlemişlerdir.) Napolyon savaşlarının ve kahraman Fransız askerlerini betimlendiğini görebiliriz. Ancak resimleme üslubu neo-klasik anlatımın çok daha dışında, ruhsal ifadecilik olarak toparlayabileceğimiz duygusallık ve heyecan ile doludur. Gericault 1812 yılında resmettiği atını şaha kaldırmış Fransız askeri resminden (Resim 177) dolayı madalya alırken, 1814'de yaralı bir Fransız askerinin atından inmiş, savaşı terkederken resmetmesi (Resim 178) tepki ve kınamalar ile karşılanmıştır. (162) Bu resimlerden ilki Devrimin ve Napolyon ordularının karşı konulmaz başarısı gibi değerlendirilirken, David'den kalan politik tavırın devamı olarak da düşünülüyordu. İkinci resmin bu kadar çarpıcı olmasının sebebi, sanatçının artık politik tavrının bir göstergesi olarak hükümetin başarılarını resmetmeyi bir yana bıraktığının habercisi olduğu kadar, Napoleon devrinin örneğinde devrimin verdiği hayallerin ve umutlarında ki çöküşü imgelemesidir; her ikisinin yanısıra sanatçının artık anlatım gücünün ve gözünün kendi iç dünyasına çevrildiğinin de ifadesi olmasıdır. Romantizm politik değerler ile bile uğraşsa özünde kişisel anlatımın, ruhsal tavırların bir dilidir.

Resim 177. Théodore Gericault, Saldıran Avcı Subayı, 1812.

Resim 178. Théodore Gericault, Yaralı, Savaşı Terkeden Süvari, 1814.

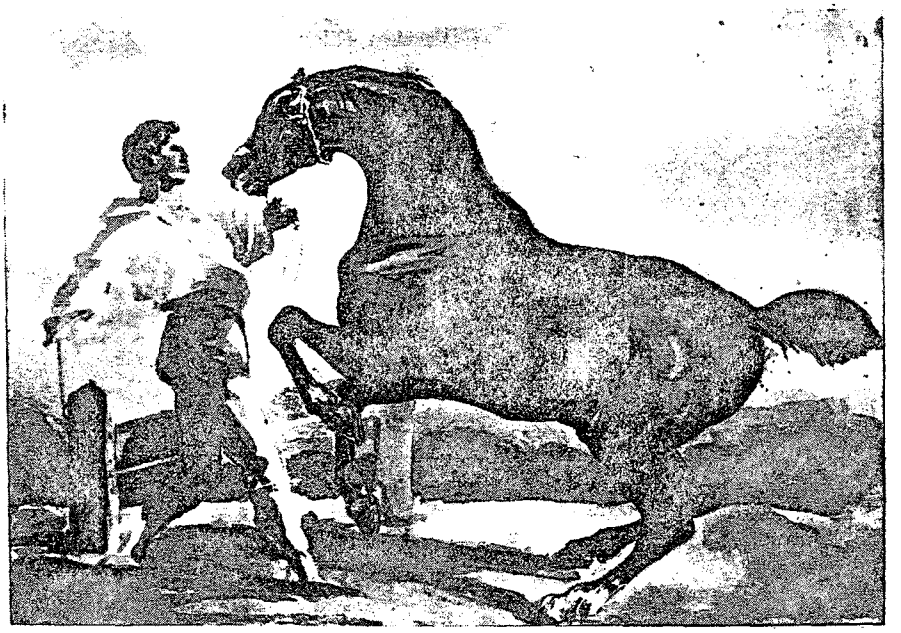
Resim 179. Théodore Gericault, Medusa'nın Salı, 1819.

"Medusa'nın Salı" (Resim 179) Okyanus da tek başına kalmış insanların uğradıkları yıkım ve acıdan biçimsizleşen vücudları ve uç noktadaki ruh durumları ile romantizmin anahtar resmidir. (164)

Romantizmi belirleyen bu ruhsal tavrın, ilk örneklerini yine yukarıda özetlemeye çalıştığımız, ahlaki dersler veren gündelik hayatı anlatan eserlerde bulmaktayız. Romantik akım gibi entellektüel akımların başlangıç tarihini saptamak mümkün değildir. Bu üslubun en temel özelliklerini bir araya getiren Richardson'dur. Ondan evvel tam manası ile bir romantik hareketten sözetmek mümkün değildir. Romantik edebiyatın öznelciliği ve duyguculuğu tüm özellikleri ona bağlanmaktadır. Başka hiçbir sanatçının tarihsel değeri, hiçbir zaman sanatsal dehasından bu derece uzak saptanmamıştır. Richardson'un önemi evin çevresi dışındaki olaylara fazla ilgi göstermeyip, aile sorunları ile uğraşan, romanlarda rastlanan olağanüstü şeylere kafa yormayıp, yeni bir orta sınıf tipini yapıtlarının ana kahramanı yapmasıdır. Onun öyküleri, yiğitlerin ve çapkın serserilerin değil, sıradan orta sınıf tipinin öyküleridir. Duygusal olayları sade ve içten sorunları konu eder. Fantastik ve renkli yaşamlara yer vereceğine kahramanının ruhsal yaşamını konu alır. ilk kez tam olarak tanınamayan tipler yaratmıştır. Duyguların ve şiddetli şehvetin iniş ve çıkışlarını anlatır. Kolayca tasvir edilen tipler sanatçıyı pek ilgilendirmez. Böylece yazar artık bir çeşit ruhsal danışman ve günah çıkarılan bir papaz gibidir. (165) Buna karşılık Richardson'da görülen romantik eğilimlerin Avrupa'ya özgü bir özellik olarak ortaya çıkması ve onlara evrensel bir nitelik kazandırılması ilk kez Rousseau tarafından gerçekleştirilmiştir. Usa aykırılığın ve duygusallığın ön plana geçmesi Rousseau tarafından yaygınlaştırılmıştır. Hem devrim öncesinde hem de devrim sonrasında etkileyici bir tavır olmuştur. Rousseau entellektüelizmin toplumda ayrımlara neden olduğuna inandığından usçuluğa sırt çevirmiştir. Onun ilkelliği (primitizm), Arkadya ülküsünün değişik bir biçimi ve tüm yorgun kültürler tarafından düşlenen günahların affedilmesidir. Daha önceki kuşakların kültürden rahatsız olma duygusu da ilk kez Rousseau'nun gerçek özgünlüğüdür. (166) Buna karşılık Voltaire aydınlanmanın bir başka düşünürü olarak usu, soğukkanlı bir kontrolü ve kültürü savunmaktadır.

Duygu kültürü, sanatta nesnel olarak ifade bulduğundan kökeninden bağımsızlaştırarak kendi yoluna gidecektir. Aslında burjuvanın sınıf bilincini ifadeye yarayan ve soyluların uzak ve soğuk davranışlarına karşı bir eylem olarak ortaya çıkmış olan duyguculuk (sentimentalizm), giderek yerini duyarlığa (sensibilite) ve kendiliğindenliğe (spontanite) tapmaya bırakır. Zamanla bu tapınma, orta sınıfın aristokratlara karşı gelme zihniyeti ile olan ilişkisini yitirir. Önceleri insanlar, sırf soylular ihtiyatlı olduklarından ve kendilerini denetleyebildiklerinden ötürü duygusal ve coşkulu davranırken, kısa zamanda ifadecilik (ekspresyonizm) ve içyüzü açığa vurma, soyluların bile benimsediği bir sanat ölçütü durumuna gelir. Ruhsal sarsıntı (şok)lar yaratacak olayların peşinde koşulur ve zamanla gerçek bir heyecan yaratma ustalığı kazanılır; ruh acıma duygusu içinde erir ve sonuçta sanatta aranan tek amaç, tutkuların uyarılması ve duygu ve düşünce beraberliği ile uyarıcı kışkırtmalar yaratmak olur. Duygu, sanatçı ile toplum arasında en önemli aracı durumuna gelir. Duyguları ifade etmekten kaçınmak demek, sanatsal etki yaratmaktan vazgeçmek, duygudan yoksun olmak ise tatsız ve anlamsız olmak demek olur. (167)

Gericault'un koşuşan atları ve onun kişiliğinde atlardan, atların betimlenmesinden bulduğu öznel anlam romantizmin bu aşamasındaki simgesidir. Atlar seyredene verdiği güzellik duygusu kadar, onunla beraber koşmanın isteğini de taşır. Artık doğa -güzellikte bulunan anlam- kişinin baktığı şey kadar, kendi duygu ve heyecanlarının da imleyicisidir. At gibi coşkulu, heyecanlı ve özgür bir doğallık bulunamaz. Kişinin kendi heyecanlarını yükleyebileceği ve cinselliği el değmeden, dokunmadan ama doğal bir yalınlıkla hayal edebildiği, kurgulayabildiği bir imgedir at. Bir doğal imgede kendi ruhsallıklarımızın kişileşmesi, özgürlüğün işaretidir. Bir o kadar da onunla beraber koşmanın edilgenliğini bir tutku ya da bir acı olarak imler. (Resim 180)



Resim 180. Gericault, Atı Dizginleyen Adam, 1814.

7.1.1. Öznellik

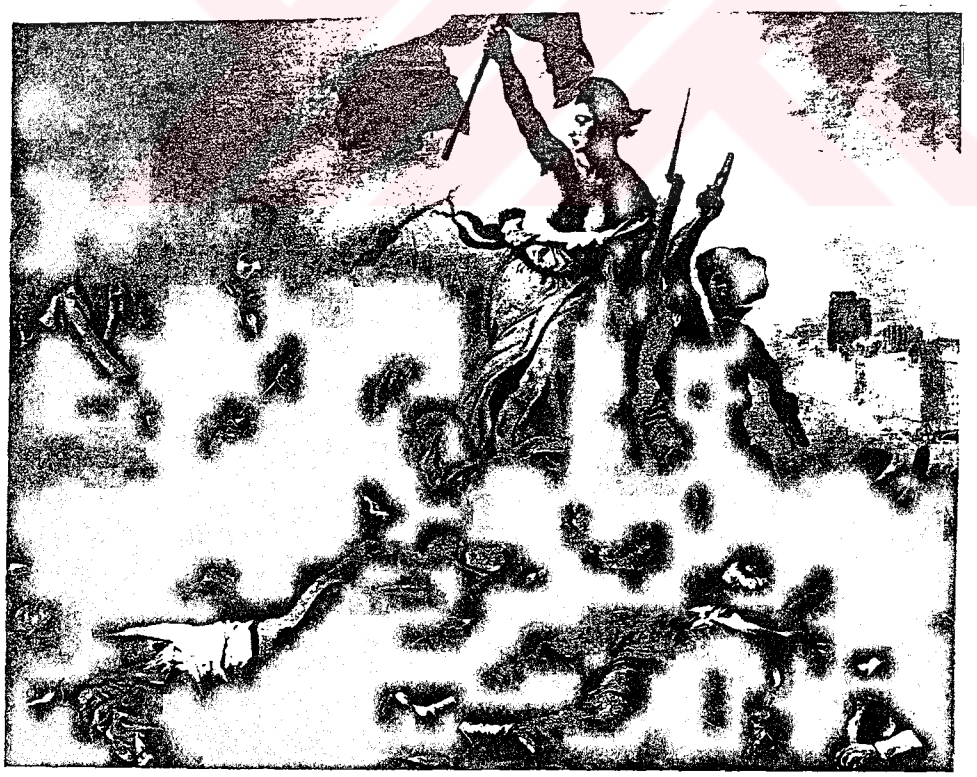
Gizemcilik ve sufilikle hiç ilgisi olmayan Goethe bile, güzelliğin, doğanın gizli güçleri tarafından yaratıldığın ileri sürmüş ve romantizm hareketinin tüm doğa felsefesi, bu düşünce çevresinde oluşmuştur. Estetik, metafiziğin temel disiplini ve organı durumuna gelmiştir. Kant'ın bu bilgi kuramında bile, deneyin bilgimizden gidenlerle düzenlendiği ve bilen öznenin yaratısı olduğu söylenir. Sanat yapıtı da gerçeğe bağlı, ancak onun sahibi olan sanatçının ürünü olarak kabul edilir. Kant, nesnenin yapısını bilmenin olanaksız olduğunu, ancak öznenin kendiliğindenliğine ilişkin çok şeyin söylenebileceğini öne sürmüş ve bütün klasik antik çağın ve ortaçağın, gerçeğin bir imgesi olarak kabul ettikleri bilgiyi, usun bir işlevi olarak göstermiştir. Öznenin karşısına nesneyi çıkararak, onun özgürlüğünü kısıtlamak eylemi zamanla kaybolmuş ve gerçeklik, bir bilgi ürünü olarak, yaratıcı öznenin tekeline girmiştir. (168)

Doğanın görüntüsünden kendi içsel ve öznel ifadesini bulabilen sanatçı, doğru ve iyi olanın güzel ile birleştiği katalogia ile neo-Platonist kavramları

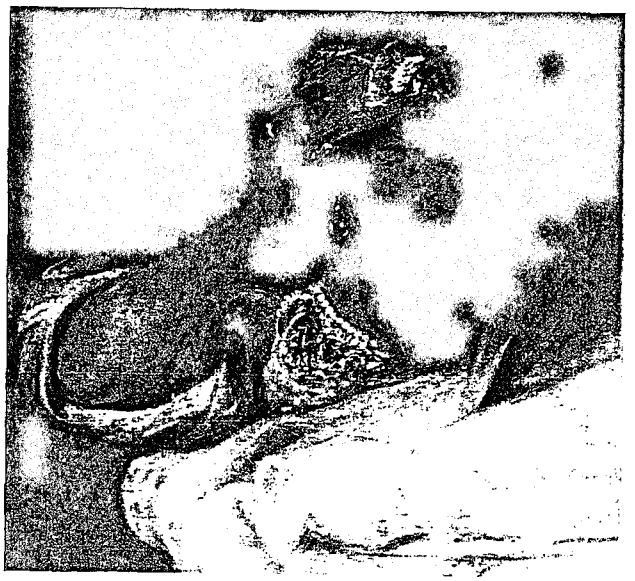
ahlaki doğrultuda özdeşleştiriyor bile olsa artık kendini aktaran bir kişidir. Nesne, öznel ifadeciliğin süzgecinden geçerek bireyin kendi kendisinin anlatımı olması görüntülerin kişiselleştirilmesidir. Dünyanın görüntüsü sanatçı kişinin -gerçekçi- görüntüler ile kendisini görselleştirmesi demektir. Dünya artık sanatçının düzenlediği bir sahnedir ve oyunun konusu ise sanatçının kişisel ifadeleridir.

Eugéne Delacroix'in "Sardanapal'ın ölümü" (Resim 181), bir Asur kralının barbar akınlarına karşı kahramanca savunduğu kentinin, efsane gereğince taşan Fırat nehrinin kentin surlarını yıkması ile düşmanlarına yenilmesinin resmidir. Bu öykü bir antik Yunan anlatıcısından Lord Byron'un devşirdiği bir şiirdir. Delacroix'da bir çok romantik gibi Byron hayranıydı. Bir İngiliz aristokratı olarak serüvenci bir hayat sürmüş olan Byron, hayatın zevklerini sonuna kadar yaşamak isteyen bir şairdi. Sardanapal ise tüm kahramanlığının yanısıra bir saray adamı olarak, tüm hazları tadan, tipik bir hedonistti. Yenildiğini anladığı anda tüm zenginliklerini, atları, cariyeleri, sarayı ve mücevherleri ile birlikte ölmeye karar verdi. Canlı olan herşey muhafızlarınca katledildikten sonra, kendisi bir zehir içecek ve tüm varlığı ile yanacaktı. Bu sahne Lord Byron'un kendi kişiliğini bulduğu bir anlatımdı ve Delacroix'nin tablosunda ise Sardanapal ressamın kendi portresi ile betimlenmişti. Caravaggio'nun olayın içinde anlatıcı bir tanık olması ile Velasquez'in izleyicinin kimliği üzerine yaptığı çokanlamlı oyundan farklıdır. Delacroix'in Sardanapal olarak kendi portresi (Resim 183) ya da "1830 Barikatları"nda (Resim 182) insanlara liderlik eden özgürlüğün yanı başındaki silah arkadaşı kimliğindeki Delacroix (Resim 184), artık bu sahnelerin düzenleyicisi olan sanatçı o sahnenin kahramanıdır.

Resim 181. Eugéne Delacroix, Sardanapal'in Ölümü, 1827.



Resim 182. Eugéne Delacroix, 1830 Barikatlarında Halka Önderlik Yapan Özgürlük, 1830.



Resim 183. Eugéne Delacroix, Sardanapalin Ölümü'nden Portresi Detay.

Resim 184. Eugéne Delacroix, 1830 Barikatları'ndan kendi portresi, Detay.

7.1.2. Deha

Çağ artık resimlerin izleyiciler için ya da izleyicinin görsel zevki için tasarlanmamaktadır. Bu resimler elbetteki sergilenmekte beğeni yada tepki toplamaktadır. Ancak sipariş kurumu artık ortadan kalkmıştır. David'in esinlendiği antik geçmiş çağalara olan merak otantik ve egzotik kültüre olan merakla birleşiyorken David'in sanatsal amacı olan politika yerini yeni bir sanatsal amaca bırakmıştır; sanatçının kendi kendini anlatması.

Diderot, doğalcı tiyatro kuramının en önemli ilkelerini ortaya atan düşünürdür. Tinsel süreçlerin oluşmasını psikolojik nedenlerin aynen belirtilmesini öngördüğü gibi, aynı zamanda olayın geçtiği ortamın da anlatılmasını ve manzarada doğaya olabildiğince bağlı kalınmasını önermiştir.

Aynı şekilde, eylemin sonuçta görkemli bir doruk noktasına yöneltmek yerine Greuze'ün tablolarında olduğu gibi, gözü etkileyerek gelişmesinin daha uygun olduğunu düşünmüştür. Sahnenin duyumsal çekiciliğini, el kol hareketlerinin yerine ani seslerin, günlük konuşma dilinin kullanılmasını önermiştir. İçinde yaşadığı çağı yeterince ilginç bulan ve bu çağın temsil edilmesini gerçek bir amaç kabul eden orta sınıfın sanat görüşü, sahneye, kendi kendine yeterli küçük bir evren olma niteliğini kazandırmak istemiştir. Bu yaklaşım, ilk kez Diderot tarafından ileri sürülen ve imgesel 'dördüncü duvar' düşüncesinin doğuş nedenini açıklar. Bundan önceki çağlarda seyircilerin sahnede bulunmaları, oyuncular seyirciyi etkileyeceği için, rahatsız edici bir durum kabul edilmiştir. Diderot bu duruma da karşı önlem almaya çalışırken, ortada seyirci yokmuş gibi oyun oynanmasını isteyecek kadar ileri gitmiştir. Bu durum tiyatroda tam yanılsamanın uygulanmasına yol açar ve yanılsamacılık egemenliğinin başlangıcı sayılırdı. (169) Bu düşünce başka bir amaçla kantın sanatın çevresine kayıtsız olduğu fikri ile birleşir. (170) Sonuç olarak söyleyeceğimiz her çağın kendi tragedyasını oluşturduğudur. Ressam için bu sahne kendi kişiliğini ortaya koyduğu yerdir.

Bu kişilik ressam için daha önceki kalıpların uygulanmak istenmediği, duygusallığın heyecan ve coşku ile gösterildiği yeniyi yaratmanın, bir özgünlük sorunu olduğu bir alandır artık; sanatçının amacı, kendi dehasıdır.

Sanatsal yaratıcılık için gerekli olan öğelerden biri olan deha, genellikle sanatçılar arası yarışmalarda (rekabet için) bir silah olarak kullanılmış, öznel ifadecilik ise yalnızca kişinin kendi reklamını yapmasına yaramıştır. Romantizm akımı orta sınıfa özgü duygusal vurgulamaları ile, genellikle evrensel geçerliğe sahip ve kuralcı görünenden yana olan soyluların klasik dünya görüşlerine karşı kullanılan bir silahtan başka bir şey değildir. Bu sınıf kendi kişiliğini daha yüksek sınıflara kabul ettirmeye çalışıyor ve soyluların entellektüelizmine karşı çıkmak için duygusallığa yönelik kendine özgü bir dil kullanıyordu. Duygusal coşkunun entellektüelizmin doruğuna

başkaldırmasında, hırslı ve atılımcı sınıfların tutuculuğa ve gelenekçiliğe karşı verdikleri savaşta izledikleri ideoloji kadar, dehanın yasalara ve kalıplaşmış biçimlere karşı çıkmasının da rolü vardır. (171)

Emeğin ahlaki değeri olan bir güç düzeyine yükseltilmesi, yüceltilmesi, aslında kâr ve başarı için çabalamanın ideolojik biçimlere uydurulmasından ve emeğin semeresinden en az faydalanan sınıfın, bu ateşli ve coşkulu işbirliğine katılmasını sağlamaktan başka bir şey değildir. Özgürlük düşüncesi de aynı ideolojinin bir parçasıdır. Kurduğu işin bazı tehlikelere bağlı olması, sanayicinin tam bir bağımsızlık ve hareketlerinde özgürlük istemeye zorlamaktadır. Sanayi devrimi özünde bu ilkenin, ortaçağ merkantilizminin kurallarına üstün gelmesi bulunur. Modern ekonomi, bırakınız yapsınlar ilkesinin yerleşmesiyle başlar ve bireysel özgürlük eğilimi de ilk kez bu ekonomik liberalizmin ideolojisi olarak belirir. Kuşkusuz bu bağlantılar emek, özgürlük düşüncesinin bağımsız törebilimsel güçlere dönüşmesine ve ülküleştirilerek yorumlanmasına engel olmaz. (172)

Hiçbir çağda sanatçılar, Romantizmde olduğu kadar kendi ayrıcalıklı ve özel konumlarını oluşturmak için kendilerini zorlamamışlardı. Bunda Devrimin istediği kişilikler kadar, sanatçının "koruyucusunu" yitirmesinin de payı vardır. Şüphesiz ki 20. yüzyılın başında Bauhaus'un ortaya attığı sanatçı, zanaatkâr birlikteliğinde ve sanatın bir bilim niteliğinde kurallara oturtulma çabasında sanatçının "deha" olarak kabullenilmesine karşı olan tepkiyi de içermektedir.

Rönesans devrinde tanınmış sanatçılar ve bilimadamları kuşkusuz göklere çıkartılmıştır, ama o sıradan bir görevli olarak düşünülmektedir. Bir yazar, bir memur ya da bir özel sekreter olarak düşünülmektedir. Edward Young 1759 yılında yazdığı, "Özgün Kompozisyonun Tasarlanması"nda ilk defa yaratıcı kişilik, özgünlük ve öznelliğe sahip olmaktan bahseder. (173)

Kişinin kurgunun odak noktası olması, bir sahnenin düzenleyicisi olması, değinmeye çalıştığımız gelenek içinde sanatçının allegorik, metinsel kompozisyonları kurmasından, metine olan bağlılığı ve sanatsal amaç olarak kendi sanatçı becerilerini bir ülküye sunmasından aykırı durumu; kendi kişiliğini ön plana çıkarması ile ortaya koymaktadır. Caravaggio, Rubens hatta Leonardo örneğinde kişiliklerin öne çıkışını biz bugünkü göz ile görmek isteriz. Çünkü kişilik bizler için kaybedilmemesi gereken bir sanatsal davranış biçimidir. Halbuki hiçbir çağda sanatçılar belkide bizim kadar kişiliğe yakın olmadıkları kadar, bir o kadarda uzak olmamışlardır. Bir kişisel ifadenin kişinin kendi varolma sebebine denk düşerek ülküleştirilmesi, romantiklere özgüdür. Çağımızda anlatılan birşey varsa eğer bu da "sözdür." artık kişi kendi, kendini anlatmayı terketmiştir, sadece kişiliğine yakın bir biçimlendirme yöntemini kendine yakın bularak, dağarcığından seçmekte ve geliştirmektedir. Dağarcık ise yaşam eylemlerine dayandığı kadar bilakis sanatsal anlatım üsluplarının kültürel biçimlerin, betimlenmiş yansımaların şu anda "gerçek olmuş" hallerinden başka birşey değildir: Özgünlüğün yeni boyutudur. Çünkü, artık galip gelemesek de içimizdeki romantik ile savaşıyoruz.

Deha gibi kabul edilmek, özgürlüğü ele geçirmiş olmanın belirtisidir. Deha gibi olmayı istememek ve deha gibi olmak zorunda kalmamak sanatsal özgürlüğün doğal karşılandığı bir ortamın varlığını belirler. Devrimin yolunu hazırladığı romantizmin temelleri de daha önceki çağlarda gelişmiş olan benzer akımlar üzerine kurulmuştur. Fakat erken romantizm ile geç romantizmin arasındaki ayrım, iki modern klasisizm biçimi arasındaki ayrımdan çok daha fazladır. Bu iki romantizm, yalnızca gelişimleri kesintiye uğramış olan tekdüze bir akımı temsil etmezler. Erken romantizm, Devrim'e kesin olarak yenilmiştir. Usa aykırılığın canlılığını koruduğu gerçektir, ama 18. yüzyılın son yıllarındaki romantizmi yeni bir yaşam ve dünya görüşünü yansıtır. Daha da önemlisi, yepyeni bir sanat özgürlüğü kavramı yaratır. Bu

özgürlük, artık dehaya özgü bir ayrıcalık değil, her yetenekli kişinin ve sanatçının doğuştan hakkıdır. Erken romantizm, yalnızca dehaların kurallardan yararlanmasını öngörürdü. Yeni romantizm ise her türlü nesnel kuralın geçerliliğini yadsır. Bireysel ifadelerin hiçbiri öbürüne benzemez; her birinin kendi kuralları ve standartları vardır. Bu görüş, sanat için büyük bir devrimdir. Romantizm hareketi böylece akademilere, kiliselere, saray çevrelerine, koruyuculara, amatörlere, eleştirmenlere ve ustalara olduğu kadar, gelenek, otorite ve kuralların temel ilkelerine karşı açılmış bir özgürlük savaşına dönüşür. Modern sanatın tümü, bir ölçüde, özgürlük için verilen bu savaşın ürünü sayılır. Her ne kadar ölümsüz estetik kurallardan, nesnel standartlara ve bağlayıcı konvansiyonlara duyulan gereksinmeden söz edilse de, sanatın birey özgürlüğüne kavuşması, dış otoritelerin tümünden kurtulmak, tüm engel ve yasaklara karşı aldırışsız tavır almak, modern sanatın en önemli ilkesidir. Günümüzün sanatçısı, okulların, toplulukların ve akımların otoritesini coşku ile kabul edip onlara inansa da, resim yapmaya, müzik bestelemeye ya da yazı yazmaya başladığı anda yalnızdır. Modern sanat kendisini çevresindekilerden, ya talihli ya da talihsiz olarak, farklı gören yalnız bir bireyin dışavurumudur. Romantizmde sanat artık nesnel ve konvansiyonel ölçütlere göre yönetilen bir toplumsal etkinlik olmaktan çıkmış, kendi standartlarını yaratan bir dışavurumculuk etkinliği durumuna gelmiştir. Kısacası tek bir kişinin tek bir kişiye seslendiği bir araç olmuştur. (174)

Çağdaş sanatçı, Modern Sanat'ın kendisine verdiği "deha" olma ayrıcalığını, eline geçirdiği her türlü malzemeyi -sanatın ve kültürlerin geçmişleri de dahil- pervasızca kullanma eğilimindedir. Bunun yanısıra indirgemeci mantıklar yürüterek "sanat yapıtı böyle yapılmalıdır" da diyebilmektedir. Bu tavırları kendi özgürlüğünün bilincinde olması kadar, kendini kabul ettirmesi ya da tepki, şok ve yeniyi yaratması gibi çabalarını da içerir. 20. yüzyıl, sanatçıların bu girişimleri için de "Sanatsal buluş" çağı olmuştur.

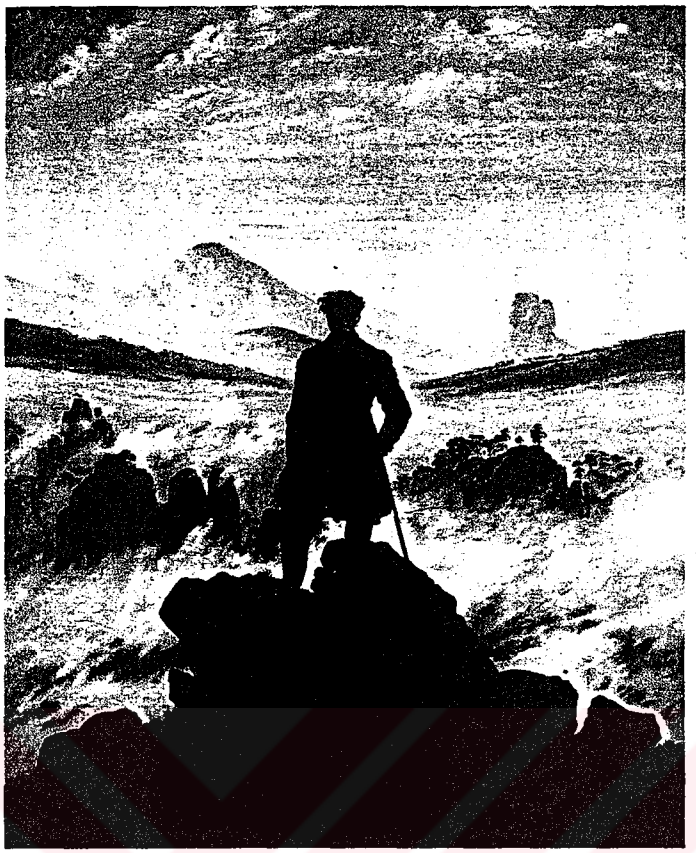
7.1.3. Geçmiş

Geçmişe sığınmak, romantik yanılsamanın biçimlerden yalnızca bir tanesidir. Geleceğe, eş bir deyişle ütopyaya sığınmak da diğer bir çeşididir. Romantik insanın sarıldığı özne önemli değildir; önemli olan onun yaşadığı günden ve dünyanın sonundan korkmasıdır. (175)

Tarihsellik o zamanın Avrupa'sında herkesin sığındığı bir ortak fikirdi. Aristokratlar sınıfsal hakların tarihten gelen bir ayrıcalık olduğuna inanıyorlar, diğer sınıflar ise, Devrim'in tarihsel gelişmenin doğal bir sonucu olduğunu ileri sürüyorlardı. 19. yüzyıldan evvel bizim anladığımız anlamda bir tarih bilgisi yoktu ve bu bilgi tarihsel akış ile tarihin kademeli evrimleşmesi gibi iki uçlu bir başlangıç gösterdi. Tarih düşüncesi ve Devrim insanlara geleceğe yönelik umut vermişti, ancak devrim sonrası bu ütopyaya ulaşamaması özgürlük, eşitlik ve kardeşliğin hüsranı ile sonuçlandı. Hakları elinden alınmış ve beslediği emelde düş kırıklığına uğramış aydınlar, siyasal gelişmelerde etkin olmama durumu tüm Avrupa'da bir yazgı olmuştu. Çoğunda sonuna dek etkisiz kalma korkusu ve toplumdaki işlevlerini yitirmiş olma duygusu vardı. Sonunda bu kişiler geçmişe sığınarak onu tüm düş ve isteklerinin gerçekleştiği düşünce ile gerçeklik, kişi ile evren, kişi ile toplum arasındaki gerilimlerden arınmış bir dünya olarak görmeye başladılar. Alman romantizminin eleştirmenlerinden biri "Romantizmin kökleri, evrenin sıkıntı ve acılarına dayanır" der. "Bu yüzden insanlar romantik ve içli oldukları ölçüde mutsuz olacaklardır." Yeni kuşağa yurtsuzluk ve yalnızlık duygusu egemen olmuş, dünyaya bakış açıları bu deneyden etkilenmişti. Bu duygu sayısız biçimler altında kendini göstermiş ve kaçma, sığınma atılımları ile ifade edilmişti. Kaçma girişiminin en yaygın olanı geçmişe sığınmaktı. Ütopya'ya ve peri masallarına, bilinçsizliğe ve fantastik olana, gizemciliğe ve tekin olmayana, çocukluğa ve doğaya, düşlere ve çılgınlığa sığınmak, aynı yalnızlık duygularının değişik biçimlerde ifade bulması, aslında sorumsuzluğa, acıdan ve gerilimden yoksun olan bir yaşama duyulan özlemdi. (176)

Romantiklerin "kaçış" duygusu Devrim'in vaadettiği umutlarda hayal kırıklığına uğratması kadar, tarihselliğin uzantısındaki "zaman" anlayışındaki değişikliğin de rolü vardır. Birbirlerinden farklı yönelmelerin bulunduğu bu çağda, geçmişe duyulan özlemin gerçekleşemiyeceği fikri de yayılmaya başlamıştı. Geleceğe umutla bakmak kadar, yaşamdan da kaçmaya neden olmuştu. "XVIII. yüzyılda, başlangıç noktasına dönen ya da durağan zaman anlayışından, biraz çekinerek ama güvenli uzaklaşıp, zamanın dönüşsüz olduğu tasarlanmaya başlandı." (177) Bu elbetteki Tanrı'nın da varlığı konusunda şüphelere yol açacak olan bir fikir olduğu kadar, bireyi kendi yaşamının bir daha ele geçmeyeceği şeklinde bir acı hissetmesine sebep olmuş ve yaşamdan alınması gereken hazlar önemsenerek, öznel yaşam herşeyden yüce tutulmuştur.

Toplumdan soğuma ve kararsızlık, Byron'da ilk kez, yabancılaşmaya açık, hiç bir şeyden çekinmeyen bir karşı gelişe, kendini üstün gören, kendi kendine acıyan ıstıraplı bir suçlamaya dönüşür. Byron romantizmin tinsel olan sorununu açığa vurur ve onu önemsizleştirerek sıradan bir sorun durumuna getirir; devrinin tinsel dağılımından ve parçalanışından bir moda çıkarmayı başarır. Romantik bir huzursuzluk ve amaçsızlık, insanlar arasında yaygınlaşarak 'çağın hastalığı' durumuna gelir. Toplumdan kaçma duygusu, küskün ve kindar bir biçimde yalnızlığa tapınmaya, eski ülkülere olan inançların kaybolması, anarşik bir bireyselliğe, kültürden duyulan yorgunluk ve can sıkıntısı ise yaşam ve ölümle flört etme eylemine dönüşür. Byron, kuşağının bu sıkıntılı durumuna bir çekicilik kazandırır ve yiğitliklerini çekinmeden açığa vuran teşhirciler, suç ve utançlarını yüklenen mazoşistler, kendini suçlama ve vicdan sancıları ile benliklerine işkence eden, kötülüklerine ve iyiliklerine aynı entellektüel onurla sahiplenen ve onları itiraf eden kişiler olarak tanımlar. (178)



Resim 185. Caspar David Freidrich, Düşünceli, 1818.

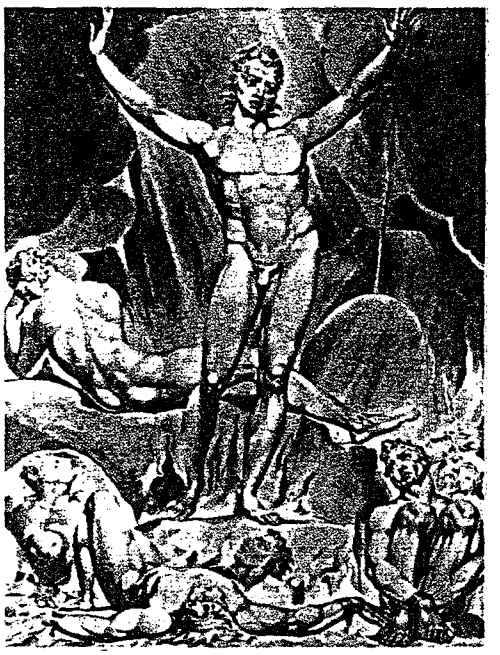
7.1.4. Ruha Bakan Göz

Sanatçının doğa ile olan öznel ilişkisi, vatandaşın kişi olduğu konumuna geldi. Ondan beklenenler ve sanatçının hayal kırıklığı ile bu beklentilerden kaçışı içkinliğinde ve özgünlüğünde sığınak buldu. Mecburiyetleri karşısında iradesi ile vicdanının arasına sıkışan birey ve kişi olmak, dehanın ayrıcalıklarını oluştururken, duygusallığını, acıya, heyecanını aşırılıklara ve ruhsal krizlere dönüştürdü. Nesne karşısındaki tavır, yaratıcı öznenin nesneye egemenliği ile son buldu. Böylesi bir güç sonu gelmez esrimeler ve sancılar demekti. Gerçek hayat bu düşlerin oynanabileceği bir sahne değildi. Sanatçı kendini fildişi kulesine kapatırken, çağın tüm sancılarını yitirmişliğini nostalji ve edilgenliği ise melankoli olarak yaşamaya başladı. Duygusal düşler, her

türlü fantazinin, aşırılığın, uçukluğun sınırsızlığında kabuslara dönüşür. Sanatçının geleceği artık kendi hayalleri ve kendisine kurduğu dünyadır. Caspar David Friedrich'in dağların sert kayalar ile dolu doruğunda ufka çevirdiği gözleri romantik sanatçının koşullarını belgeleyen yapıtıdır. (Resim 185) Bu poz, resim sanatının geleneğinde rastladığımız kibirli pozlar kadar gururludur, Rembrandt'ın bakanı kendi içine çeken gözleri kadar da ruhsaldır.

Yalnız, Friedrich artık sahnede kimse yokmuş gibi davranmaktadır. Resmin dışındaki, çevresindeki hiç bir şey onu ilgilendirmemektedir. O gözlerini geleceğe dikmiştir; tablonun içindeki derinliğe. Bu derinlik ufuk çizgisidir. "Göz alabildiğine uzak" ama baktığı bu çizgide onun kendi içselliği vardır. Aslında, "Sırtını seyicilere dönüp gözlerini ışıklı ufka dikmiş olan kişileri ruha doğru bakarlar." (179)

Caspar D. Friedrich isimlendirilemeyen bilinçsizliği yapıtlarında elde edebilen ilk önemli Avrupa'lı sanatçıdır. "Fiziksel gözünü kapat" diye tavsiye etmektedir; "Resmine önce ruhsal gözünle bak, ardından karanlıklar içinde gördüğüne günün ışığını getir." Bu Friedrich'in kendi zamanının yönlendirici özelliklerin sanattaki belgesel olan ile yanılsaması olan özelliklerin birbirleri ile boğuştuğu alanı farketmesi demek olan değişimlerin işaretiydi. Sanat artık anlatımcı sembollerin kullanılması ile evrensel olanın kişisel deneyimler ile birleştiği noktaya varmıştı. Kişilik çağının, tarihselliğin ve değişimin kaçınılmaz olmasının bilgisi zamanın sonsuza kadar dondurulduğu, ölümsüzlük haliyle birleştiğinde kişinin kabuslara ve ölüm korkusuna acı ve mutsuzluğa düşmesi; ne yaşadığı hayattan, (aslında) ne de kendisinden tat almaması olağan değil midir? Çünkü kişi ölümsüz değil sonludur, deha tanrı olamaz, üstün insan sadece bir mittir. Bu, sıradan kendini bu kadar önemsemeye yeni yeni alışmış insan için ne kadar yıkıcı, ne kadar ıstırap verici bir deneyimdir. Tanrı olamayan üstün insan sonunda tanrıyı öldürecektir, ama bundan evvel tanrısal olan ne varsa bunlarla bir daha buluşmak ister. Zaten ortamın ruhsallığı bunun için tüm koşulları olgunlaştırmıştır. (180)



Resim 186. William Blake, Başkaldıran Melek Satan'ın Yükselişi.

Resim 187. Edward Burne Jones, Merlin'in Coşkusu, 1878.

William Blake'in sanrılı dinselliği (Resim 186) ile gotik üslubu yanılsamacı sanata karşı inançla yeğlemesi, Neo-Gotik sanata dönüş çabaları, Nabiler, Nazarinler ile Almanya'dan İngiltere'ye katolik inanca dönmeye çalışan ön-Rafaello'cuların, sanatın en yüksek değerinin, iyi ve yüce ruhu ifade etmektedir diye ileri sürdükleri sav ve detaycı dekoratif anlatımları kalıcı olmaya adadıkları sanat anlayışlarının ikilemlerini taşımaktaydı. Victoria dönemi sanatçıları, coşkularını dizginlemeye çalışan utangaç romantiklerdi. (180)

Yaptıkları yanılsamalara bu kadar kendini kaptıran sanatçılar için Maurice Denis şu uyarıda bulunmuştur: "Şunu hiç bir zaman unutmayın ki, resim, bir savaş atı, bir kadın, nü ya da bir anekdotun illüstrasyonu olmazdan önce, yani herşeyden önce, üstüne renklerin belli bir düzen içinde sürüldüğü düz bir yüzeydir." (181)

Sanat artık başka alanlara doğru hareket etmektedir. Nabilerin illüstrasyon yaklaşımları Kiscth'in örneği sayabileceğimiz örneklerin üretilmesine neden olmuştur. Tarihsel düşler yeniden yaratılmak istenen ütopyalar olduğu zaman, kişilik süzgecinden geçerek, takıldığı öznel beklentilerin gündelik etkileri sonucu yapmacık haller almaktadır. Çağdaş sanatta tipik örneklerini gördüğümüz kiscth anlatımların yapaylığı özellikle vurgulanması için vurgulanan çok anlamlılık nedeni ile çağın nesne yapıcı bilgisine denk düşmekte ve eleştirel içeriği dolaylı olarak taşımaktadır.

Sanatsal yaşam, Devrim sonrası politik ütopyaya yönlenmişken, kişinin kendini aktardığı duygusallık, ruhsallık, iç sıkıntısı ve kaçışa dönüşmüş ve dönemin beklentilerinin; geçmiş özlemi ve sığınağını; gelecek inancını ve ütopyayı; kişisel ve toplumsal kişiliklerin ruhsal anlatımlarını; antikite ve egzotik kültürlere olan merakı; us ve usdışını; yaşadığı toplumun sosyal olaylarını ve değişimlerini belgeleyici konumunu romantizm boyunca sürdürmüştür. Sanatsal amaç, politik gereklilikten, kişiliğin ifadesine, sosyal gerçeklikten "sanatsal yaşam" kurma çabalarına, estetik değerlerden bilimsel doğrulara kadar olan serüveni boyunca romantizmden modernizme geçişin, sanatçının birebir yaşam deneyimleri boyunca izlemek mümkündür. Çünkü fildişi kuleye sığınmış yaşam uyumsuz ya da yabancılaşmış da olsa, yabancılaşan bir tek sanatçı değildir ve kuleler her zaman fildişinden yapılmamıştır.

7.2. Romantik Tepki

"Sanat için sanat" anlayışı, romantizmden çıkma bir kavramdır ve bu akımın özgürlüğe kavuşması için kullandığı silahlardan biridir. Bu olgu, romantizmin estetik kuramının sonucu ve bir ölçüde onun toplamıdır. Başlangıçta yalnızca klasik kurallara karşı bir başkaldırı niteliğinde olan hareket, sonunda dış bağların tümüne karşı olan bir akıma ve sanat niteliği

olmayan tüm ahlaksal ve entellektüel değerlerden kurtulma çabasına dönüşmüştür. Sanatsal özgürlük anlayışı, orta sınıfın değer ölçülerine bağlı olmamak, onun yararcı ülkülerine ilgisiz davranmak ve bu ülkülerin gerçekleşmesine yardımcı olmaktır. "Sanat için sanat" romantiklerin, içine kapanıp pratik olaylardan kaçtıkları bir fildişi kule durumuna gelmiştir. Egemen olan düzen ile anlaşmanın bedeli bu şekilde ödenmiş, barış ve olaylara seyirci kalabilme gücü satın alınmıştır. (182)

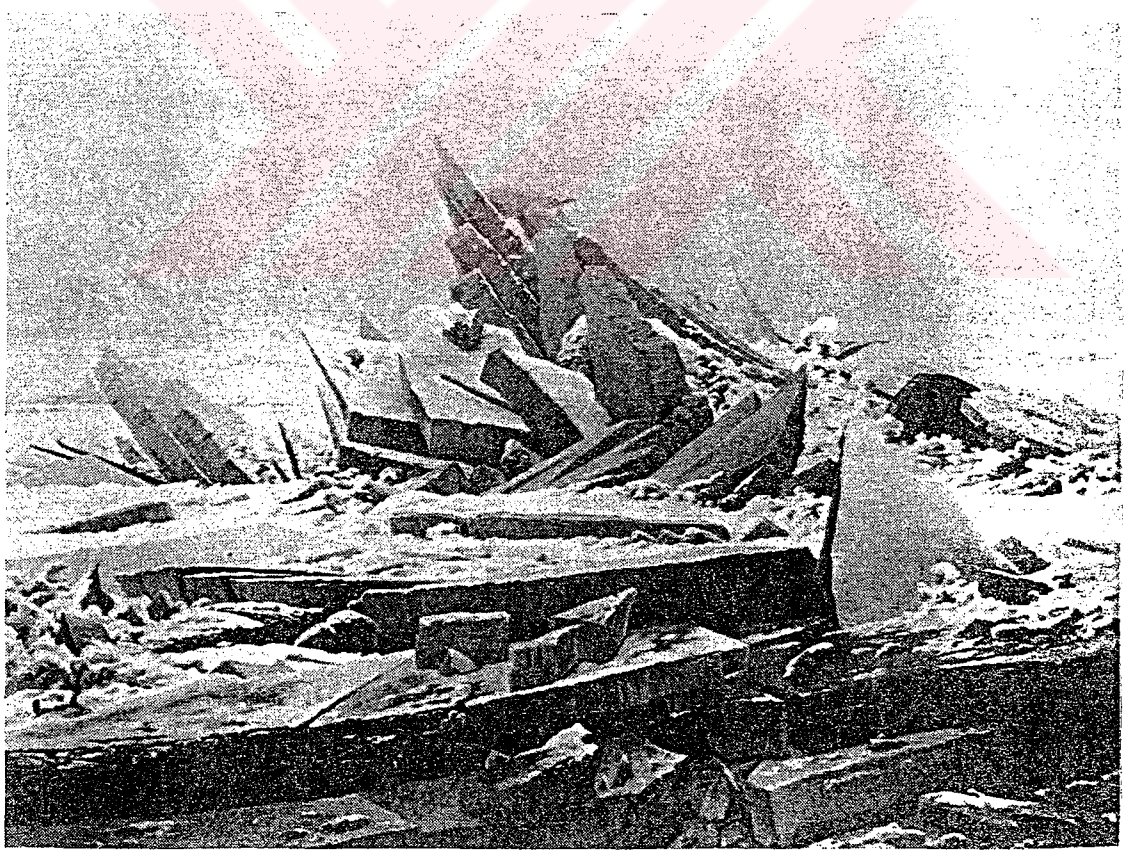
Sanatsal amaç propagandacılıktan ve halkı eğitme düşüncesinden vazgeçerken, sanatın kendisini amaç durumuna getirmiş, bunu da egemenliğini kurmuş olan burjuvaziye karşı bir tutum haline getirirken, sanatçının fildişi kulelere sığınıyor oluşu birer aydın olarak, hayal kırıklığına ve ezilmişliğe uğrayan kitle hareketlerine sadece bireysel özgünlük mesajı vermesi bir işe yaramamıştır.

Deha ile sıradan kişi, sanatçı ile toplum, sanat ile toplumsal gerçekler arasında aşılamaz büyük bir uçurum açılmıştı. Bohemlerin terbiyesizce davranışları ve küstahlıkları, kuşku içinde olmayan burjuvaları dürtmek ve rahatsız etmek için çocukca bir hırs duymaları, kendilerini sıradan ve normal insanlardan farklı gösterme girişimleri, giysilerinin, saçlarının ve sakallarının tuhaflığı, onların özgür, sade ve görünüşte mantıksız olan, fakat genellikle gerçeğe uygun sözleri, abartılmış saldırgan bir biçimde formüle edilmiş düşünceleri, küfür, acı söz ve uygunsuz davranışları, kendilerini orta sınıfın meydana getirdiği kitleden ayırmak ya da zaten belirgin olan kopukluğu, bilinçli olarak yaptıklarını gösterme isteğini ifade eder. (183)

Böylesi tepkisellikler burjuvazinin egemenliğine yönelmiş, yıkıcı bireysellik ile kendi özgünlüğünü ortaya koymaya çalışan romantik kişi oluşun sanatsal alandaki "bohem" davranış biçimlerinin kendisini göstermesidir. Gerçek ile iç dünya arasındaki fark bir amaç olarak kendini oluşturmak kadar, bu amaca ulaşamamanın kişisel olduğu kadar, toplumsal da olan umuda

erişememenin verdiği çağın ortak duygusu olan "yıkım" fikrini dolaylı olarak içermektedir.

Caspar David Friedrich'in 1822 yılında yaptığı ve hiç satmadığı "Donmuş Deniz"i (Resim 188) insan umutlarının ve tutkularının nasıl kontrolden çıkarak parçalandığı imgeleştiren, sanatsal araştırmaların, "Kabuslar Tarihine" nasıl dönüştüğünü, bireysel endişelerin "evrensel" ve "zamansız" değerlere oturuşmasının resmidir. (184) Kafka'nın yıllar sonra bir arkadaşına yazdığı mektubunda dediği gibi; "bir kitap buzdan bir balta olmalıdır. Eğer bir kitap, kafatasına inen bir çekiç gibi, bizi uyarmıyorsa, o zaman onu okumaya değmez." (185) Sanat yapıtından olan beklenti ve beğeni her ne kadar içe kapanışın ve ruhsal gözün imgeleşmesi ise de "kafaya inen bir çekiç" gibi, çağın düşünce ve duyumları, tepki ve rahatsızlıklarını taşımaktadır.



Resim 188. Caspar David Freidrich, Donmuş Deniz, 1822.

7.2.1. Toplumcu Yapıt ve Aydınlar

19. yüzyılı, diğer yüzyıllardan ayırdeden özellikler 1830 sıralarında belli olmuştu. Burjuvazi büyük güç olmuştu. Ve bunun bilincindeydi. Aristokrasi, tarihsel olayların yer aldığı sahneden ayrılmış, kabuğuna çekilmiş olarak varlığını sürdürüyordu. Orta sınıfın kesin zaferi, tartışmasızca kabul edilmişti. Zaferi kazananların, eski aristokrasinin yöntem ve yönetim biçimlerini genellikle hiç değiştirmeden uygulayan, tümüyle tutucu ve liberal olmayan kapitalist bir sınıf olduklarını biliyoruz. Ne var ki bu sınıfın düşünce ve yaşam biçimi, hiç de gelenekçi ya da aristokratça değildi. Romantizm herşeyden önce bir burjuva hareketi olduğu ve burjuvalar rahata ermeden gerçekleşemeyeceği kesinlikle bilinmekle birlikte; romantikler, çoğunlukla birer aristokrat gibi davranmışlar ve soylular sınıfına seslenme oyunu oynamışlardır. 1830'da bu oyunların sonu gelmiş ve ortada orta sınıftan başka kitlesel bir topluluğun olmadığı açıklık kazanmıştır. Fakat orta sınıf her türlü bağdan kurtulur kurtulmaz, işçi sınıfının haklarını koparmak için açtığı savaşım başlamıştı. Temmuz Devrimi ve monarşisini izleyen ikinci önemli hareket budur. Şimdiye dek emekçi sınıfın kavgaları, orta sınıfınkilerle iç içe olduğundan; işçi sınıfı, orta sınıfın siyasal emelleri için çarpışmış oluyordu. 1830'dan sonraki gelişmelerin sonucunda gözü açılan işçiler haklarını koparmak için savaşırken diğer sınıflara güvenmemek gerektiğini anlamışlardı. Emekçi sınıfında, sınıf bilincinin uyanması ile, sosyalist kuram, ilk kez somut sayılabilecek niteliğe ulaşmış oldu. Köktencilik ve süreklilik açısından, bundan öncelerinde benzer akımların tümünü gölgede bırakan bir sanatsal etkinlik hareketinin programı doğdu. "Sanat için sanat" ilk bunalımını geçirdiği gibi, bundan böyle klasikçilerin idealizminin yanı sıra, hem toplumcu sanatın hem de burjuva sanatının yararcılığı (utilitarinizm) ile savaşmak zorunda kaldı. (186)

Birbirinden farklı eğilimlerin bulunduğu bu çağda, 20. yüzyılda da oldukça etkin olmuş tartışma böylece başlamakla birlikte, koruyucusunu

kaybeden ve devlet ile bağlarını yitirmiş tepkisel sanatçı tipi, bu sefer kendi ruhsal dünyasını aktarmak yerine, diğer kişilerin ruhsallıklarını ya da yaşam deneyimlerini aktarmak gibi bir sorumluluğu yüklenmektedir. Sanatçının ressam, yazar veya gazeteci olarak topluma doğru ve gerçekleri vermek, iletmek gibi hissettiği bu yönelim, toplum için çalışan sanatçının bu sefer, devlet için değil, sınıfsal amaçlı bir politika ile kendi sanatsal amacını çakıştırmaktadır. İnsanların yaşam deneyimleri ve ruhsal durumları gerçekçi şekilde aktarılmak istenirken, sanatçı onları devrime yönlendirmekte ve "eğitici" işlevini sürdürmektedir. Böylesi bir eğiticilik, aktarıcılık ve yönlendirme düşüncesi entellektüel bilgi sahibi, ancak itilmiş ve yabancılaşmış sanatçının bir "aydın" olarak toplumdaki ayrıcalıklı yerini sürdürme çabasıdır.

Burjuvazi ancak Devrim'e karşı kazandığı kesin zaferden sonra kendini güven içinde hissetmiş ve vicdanını kuruntu ve endişelerden kurtarabilmiştir. Böylece özellikle yazım alanında ki kültürel tabaka, toplumda işe yarıyor olma duygusunu yitirmiştir. Bu topluluk, kendisini bir zamanlar sözcülüğünü yaptığı toplumsal sınıftan kopmuş olarak görmekte ve eğitilmemiş sınıflarla burjuvazi arasında yalnız kaldığını sanmaktadır. Bundan önceki kökleri orta sınıfta olan kültürlü tabakanın yerine, aydınlar tabakası (intelligentia) dediğimiz toplumsal grubun gelmesine, bu duygu neden olmuştur. Fakat bu gelişim, kültürün temsilcisi olan kitlenin, egemen olan güçlerden kopup onlardan kurtulma sürecinin son evresini temsil eder. Yüzyılın ortasında, devrim döneminin sona ermesiyle kültürel tabakanın yönetici sınıftan kopma çabalarının son adımı ve "aydınlar takımı" olarak tanımlayabileceğimiz topluluğun ortaya çıkması yolunda ilk evreye girilmiştir. (187)

Ortaçağ ruhban sınıfının tersine, yeni aydınlar takımı çeşitli paralı ve profesyonel tabakalardan oluşmuş ve toplumun çeşitli uyuşturulamaz karşıtlıklarla dolu olan kesimlerinin görüş ve çıkarlarının sözcüleri olmuşlardır. Bu ayrıtürdenlik, onlarda, sınıf ayrımlarının üstünde bir konuma sahip oldukları ve toplumun vicdanını temsil ettikleri duygusunu yaratır ve bu hissi güçlendirir.

Karışık bir soya sahip olduklarından, çeşitli kültür ve ideolojilerin arasında sınırları, eski kültürlü kesimden daha güçlü bir biçimde hissetmekte, toplumu eleştirirken daha sert davranmakta ve kendilerini orta sınıfın dostu olarak görmektedirler. Başlangıcından beri onların görevi kültürel değerlerin önyargılarını açıklığa kavuşturmaktır; burjuva görüşünün kökünde bulunan düşünceleri formüle bağlar, burjuvanın yaşama karşı aldığı tavrın ideolojik içeriğini çözümlerler; iş alanında, kendi iç dünyasına dalan düşüncenin, içe dönüşün ve yüceltmenin işlevlerini görürler. Kısacası aydınlar burjuva ideolojisinin sözcüsüdürler. Fakat aydınlar sınıfı ile orta sınıf arasındaki bağların gevşemesiyle, orta sınıfın kendi kendisine uyguladığı denetim, yıkıcı bir eleştirelliğe, dinamizm ve yenileme ilkeleri anarşiye dönüşmüştür. Henüz burjuvazi ile birlikte olan kültürlü kesim, reformların öncüsüdür. Burjuvaziyi terk etmiş olan aydınlar sınıfı ise karşı gelme ve bozma eylemlerinin öğesi durumuna gelmiştir. 1848'e kadar burjuvazinin entellektüel öncüleri olan aydınlar, bu tarihten sonra, bilinçli veya bilinçsiz olarak, çalışan sınıfın koruyucuları olmuşlardır. Kendi varlıkları güvensizlik içinde olduğundan, kendilerini emekçi sınıfın yandaşı durumda görüyorlar ve bu sınıfla olan dayanışmayı sürdürüyorlar, olanak buldukça burjuvaziyi arkadan vurma ve anamalcılığa karşı bir devrimin hazırlıklarında etkin olma amaçlarını destekliyorlardı. (188)

Aydınlar takımı kendi yabancı kalış ve işlevsizlik gibi rahatsızlıklarını toplumsal hareketlere katılarak çözmüşlerdi. Toplumsal hareketlere öncülük ya da liderlik yapmak değil, katılımları önemlidir. Kısa sürede kendilerini cahil, okumamış alt sınıflara öncülük, eğiticilik ve yönlendiricilik yaparken bulurlar. Diğer yandan ise hala burjuvazinin ideologluğunu yapan düşünsel ve teknik kadrolar vardır. Çağımızda ise bu olgular benzeri şekilde devam etmekte, aydınlar kendilerini alt kesimlerden, bilgileri yüzünden ayırırken kendi eğitici ve yönlendirici niteliklerinin kalıcılığını sağlamaya çabalamaktadır. Olgular ve olaylar üzerinde bilirkişi konumlarını sürdürürken, düşünsel yapılarına göre sınıfsal konumlar almakta ya da almaya çalışmaktadırlar.

Sosyalist hareketin düşünsel yapısını hazırlayan Engels, sanat yapıtında beklentilerini şöyle dile getiriyordu: "... Ama bence, tez, özellikle belirtilmeksizin, durumun ve eylemin kendisinden ortaya çıkmalıdır ve yazar çizdiği toplumsal çatışmaların geleceğe ait tarihsel çözümünü okuyucunun önüne koyma sorumluluğunu duymamalıdır. Hem bizim koşullarımızda romanlar çoğunlukla burjuva çevrelerinin, yani doğrudan doğruya bizden olmayan çevrelerin okurlarına seslenir. Onun için, sosyalist tezli bir roman, benim kanımca, gerçek koşulların gerçeğe uygun bir çizimini yaparak onlar üzerine kurulu, görenek haline gelmiş yanılsamaları yıkıyorsa, burjuva dünyasının iyimserliğini sarsıyorsa ve kendisi doğrudan bir çözüm getirmeksizin, hatta bazı hallerde, açıkca yan tutmaksızın, ortada varolan şeyin sonsuza dek geçerliği konusunda kuşku uyandırıyorsa, kendine düşen görevi tam olarak yapıyor demektir." (189)

Böylece Engels toplumun gerçekçi anlatımını, gerçeklerin olduğu gibi verilmesinin, yani ideolojik bir katılığa ve dogmaya dönüşmeden tarihsel doğruluğu sayesinde kaçınılmaz olarak devrimi ve üretici sınıfların başarısını sağlayacağına inanmıştır. Aynı şekilde, Balzac içinse Zola'dan çok daha gerçekçi bir yazar olduğunu söylemektedir. "... geleceğin gerçek insanını görmüş olması ve geleceğin onlara ait olacağını anlaması, bence, gerçekçiliğin en büyük zaferi ve yaşlı Balzac'ın en önemli, en büyük özelliklerinden biridir." (190) Engels, bir yazarın siyasal görüşleri ile sanatsal yaratıları arasındaki çelişkiyi bilimsel yaklaşımla ele alan ilk yazar olmuştur. (191)

Böylelikle 19. yüzyılın ikinci yarısında toplumculuk olarak tanımladığımız, özünde sosyalist içerikli olan, yeni bir toplum düzenini amaçlayan bu yüzden de içinde yaşadığı topluma eleştirel gözle de bakabilen bir sanat anlayışı doğmuştur. Gerçek, olduğu gibi olan, olması gereken ve olanın daha çarpıcı olarak aktarılmasını içeren "gerçeğin" eleştirellik adına abartıldığı ya da çarpıtıldığı bir dönemin de başlangıcıdır.

Euqene Sue de çok seviliyordu. Ama, onun romanlarının işçiler arasında bile okunması, işçilere bir kurtuluş yolu göstermiyor; işçilerin gerçeklik karşısında bilisizlik ve yalnızlıkları sürüyordu. İntiharlar, "Modernleşme sürecinin içinde ilk modernleşen kesim olan" işçiler arasında hızla yayılıyordu. Bir işçi, Sue'nun evine giderek, onun evinde asmıştı kendisini. Bir de mektup bırakmıştı yanına. "Mektupta, 'ölüm'ün, işçilerin hayatından ve acılarından söz eden bir yazarın evinde daha kolay karşılanabileceğini umarak evinizde intihar ediyorum, bağışlayınız." diyordu. (192) İnsanların ruhsal sorunlarına yönelme eğilimi birey ile içinde yaşadığı toplum arasındaki sorunları ele alırken hala romantik düşünceleri taşımakta, bir sanatçı olarak aydın kendi yalnızlığını ve yabancılaşmasını bu yapıtları aracılığı ile vurgulamakta ve okuyucuları ya da izleyicileri gibi kişiler bağlantı kurarak fildişi kulelerinden kenar mahallelere inmektedir. Bohem hareket özünde aydın takımın alt, aşağı ya da işçi sınıfının yaşam biçimlerine özenen, başka bir memlekete ya da içselliğe yolculuklar gibi romantik özellikler taşıyan tepkisel bir hareketti. Sanatsal amacını toplumsal ve politik amaçlara adayan düşünceden vazgeçerek, sanatsal bir yaşam kurmaya dönüştürecek olan çöküş (dekadan) biçiminin zıttı, ancak hazırlayıcısı da oluyordu.

7.2.2. Doğalcı Tepki

Henüz yeşerme durumunda olsa bile bundan sonraki gelişmelere hazır olan çağın en önemli sanatsal buluşu doğalcılık, henüz bir karşı çıkma sanatı, diğer bir deyişle, hem sanatçılar, hem de toplum için bir azınlık sanatı idi. Bu akım, Akademiye, Üniversiteye, eleştirmenlere, kısacası resmi ve etkili toplulukların tümüne karşı yoğun bir saldırı durumundadır. Hareketin amaçları ve ilkeleri daha kesinleşip adına "gerçekçilik" (realizm) denen akımın da doğalcılığa dönüşmesi ile bu akım daha da saldırgan olmuştur. Bu gelişimi iki akım halinde ayırmak, her iki akımında sınırları gevşek olduğundan, yanıltıcı olmasa bile pratik açısından faydasızdır. Doğalcılık (Natüralizm) hemen tüm

olasılık ölçütlerini doğa bilimlerinin görgücülüğünden çıkarır. Psikolojik gerçek kavramını, nedensellik ilkesine; bir olayın düzgün olarak gelişmesine, rastlantı ve mucizelerden arınmış olmasına, ortamların betimlenmesini, her doğal olan olgunun sonsuz bir koşullar ve güdüler zincirinin bir parçası olduğu düşüncesine, özellikleri olan ayrıntıları kullanmasını, önemsiz de olsa hiçbir yönünü ihmal etmediği bilimsel gözlemcilik yöntemine; arı ve tamamlanmamış biçime duyduğu ilgisizliği, bilimsel araştırmaların sonu gelmeyeceğine olan inancına bağlar. Fakat doğalcı görüşün asıl kaynağı, 1848 kuşağının geçirdiği siyasal deneylerdir. Bu deneyler devrimin başarılamaması ve iktidarın Louis Napoleon'un eline geçişidir. Demokratların düş kırıklığı ve bu olayların doğurduğu genel şaşkınlık, en yetkin olarak, nesnel, gerçekçi, tümüyle görgül olan doğa bilimlerinde ifade buldu. Tüm ülkülerin ve Ütopya'ların yok olmasından sonra, yalnızca gerçeklere dayanma eğilimi belirmiştir. Doğalcılığın siyasal kökenleri, özellikle onun ahlaksal ve romantizm karşıtı nitelikler açıktır. Bu nitelikler, gerçekten kaçmaya karşı çıkılarak olayların tanımında salt bir dürüstlük aranması; nesnel olmayı ve toplumsal dayanışmayı sağlayacak kişiliksizliğin ve duygusuzluğun yeğlenmesi; eylemciliğin, etkinciliğin yalnızca bilmek ve anlatmaya değil, gerçeği değiştirmeye de yaraması; modernizmin gününüzü, yalnızca sonuçlar dizini olarak görmesi ve en sonunda, bu akımın seçtiği konular ve seslenmeyi yeğlediği toplumdur. (193)

Bir tuvalin üzerindeki imgeler, bilimsel gelişmelerin rehberliğinde ve politik tavırların yönlendirmesinde gerçeğin ya da doğanın birebir kopyası ya da dökümü olduğunu öne sürmekte ve bu yüzden "başkaldırıcı" olduğu kadar "bilimsel" olmakta ve tepki toplamaktadır. Bu tepkinin kaynağı, tuval üzerindeki imgelerin sanatçının resmi yapma biçimi (atmosfer, duygu ve anlatım) sayesinde kendi içselliğinin aktarıldığına olan inançta yatmaktadır. Gerçek, toplumun ve kentin "diğer" görüntüleri olmasının dışında, sanatçının içsel veya ruhani çıkışlarına dayanmadığı için tepki toplar.

Resim 189. Courbet, "Taşkırıcıları", 1850.

Doğalcılık, emekçi sınıfın sanat hareketi olarak başlar. Bu akımın ilk ustası, halktan gelme bir insan olan ve burjuvalara hiçbir saygı duymayan Courbet'dir. Eski bohem çevre dağılıp, üyeleri, romantikleşmeyi seven burjuvazinin gözdeleri olur veya burjuva konumlarına yerleşmiş sanatçılar olduktan sonra, Courbet'nin çevresinde yeni bir bohem 'cénaclé' oluşur. "Taş Kırıcıları" (Resim 189) tablosunun ressamı, akımın önderliğini, sanatsal niteliklerinde çok; insancı olmasına, geldiği ortama, sıradan insana ve yaşamlarına duyduğu ilgiye, halk kitlelerine seslenmesine, proleterin kısıtlı yaşamına, burjuva ülkülerinden nefret etmesine, demokrat ve devrimci olmasına borçludur. Doğalcı kuram, onun sanatının gelenekten yana olan eleştirilere karşı savunulması ile başlamıştır. "Bundan böyle eleştirmenler gerçekçiliğin yanında veya karşısında yeralmalıdır" denmiştir. Günlük yaşam şimdiye dek bu denli doğrudan ve olanca kabalığı ile işlenmemiş olsa da, ne

bu sanat anlayışı ne de onun uygulaması, bir yenilik sayılmazdı. Fakat bu sanatın siyasal eğilimi, taşıdığı toplumsal bildiri, insanların hiçbir alçakgönüllülük göstermeden betimlenmesi ve halkın görenek ve düzenlerine yapay bir ilgi göstermemesi, bütünü ile yeni oluşumlardır. Fakat bu toplumsal yaşam görüşü ne denli yeni olursa olsun ve Courbet'nin çevresinde, sanatın inancı amaçları ve siyasal işlevleri konusunda ne kadar çok konuşulursa konuşulsun, bohemcilik, estetikleştirmeyi seven romantizmin kalıtçısıdır. Bohemcilik genellikle bir sanata, romantiklerin en heyecanlı kuramlarından bile rastlanmıyan bir anlam kazandırır, karışık şeylerden sözeden bir ressamı peygamber yapar veya satılması olanaksız bir resmin sergilenmesini tarihsel bir olay olarak görür. Courbet ve onu destekleyenleri (Resim 190) saran başlıca tutku ise, siyasal bir tutkudur. Onların kendilerine olan güvenleri, gerçeğin ve geleneğin öncüleri olduklarına inanmalarından doğmuş bir olgudur. (194)

Resim 190. Courbet, Ressamın Atölyesi, 1854-55.

Resim 191. Constable, Set, 1823.

Resim 192. Millet, Tohum Eken, 1850.

19. yüzyılın entellektüel temsilcileri, sistemlere ve programlara olan inançlarını yitirmişlerdir. Sanatın anlamını ve amacını yaşama edilgin bir biçimde teslim olmakta ve yaşamın atmosferini ve duygusal tepkilere yol açan havasını koruyarak onun ritmine erişebilmekte bulmuşlardır. Onlar, yaşamı usa aykırı ve içgüdüsel bir biçimde onaylayarak kabul etmeye inanıyorlardı. Ahlaksal töreler ise gerçeğe teslim olmaktı. Gerçeğe karışmak ya da gerçeği aşmak yerine, onu denemek ve deneylerini, elverdiğince doğrudan, gerçeğe bağlı ve yetkin bir biçimde üretebilmek istiyorlardı. İçinde yaşanan zamanın, çağdaş dünyanın, çevrelerinin, zaman ve yerin deney ve izlenimlerin her gün, her saat onlardan uzaklaşıp geride kaldığı ve kaybolup gittiğine ilişkin duyguya sahiptiler. Onlar için sanat, kaybolmuş zamanları ve sürekli olarak eriyip elimizden kaçan bir yaşamı arayan araçtır. Bütünü ile kat'i nitelikli

natüralizm dönemleri, insanın sağlam bir gerçeğe sahip olduğunu sandığı dönemler değil, o gerçeği kaybetmekten korktuğu dönemlerdir. Bu yüzden, 19. yüzyıl, doğalcılığın klasik çağıdır. (195)

Gerçek olan ile Doğanın birlikteliğini öngören bu yöneliş 20. yüzyılda insan kültürün oluşturduğu "doğa"ya saplanacaktır. Doğanın bilimsel kavranışı, ona egemen olmayı beraberinde getirir

Doğalcılığın öncüsü sayılan Constable, bir romantik olarak Delacroix'in çağdaşıdır. Birisi trajik kahramanlara özgü kalıp ve tutkuları heyecanlı anlatımlar ile ifade ederken, Constable'ın resimlerinde insanlar doğanın içinde eriyip kaybolan, doğa olarak betimlenmiş her türlü nesne arasında birer nesne konumuna geçerler. Böylece Constable, devrinin en büyük sanatçısı olmasa da, en ilerici sanatçısı olur. İnsanın sanatın merkezinden çekilmesi ve yerini özdeksel, maddeci dünyaya bırakması ile, resim bir içerik kazandığı gibi, aynı zamanda, teknik ve biçimle ilgili sorunların çözümü ile uğraşan bir sanat olmaya başlar. Resimlerin konusu yavaş yavaş tüm estetik değerlerini kaybetmeye başlar ve sanatsal ilgi ve sanat, şimdiye dek benzeri görülmedik ölçülerde, "biçimsellik" kaygısına yönelir. Önemli olan resmi yapılan nesnenin ne olduğu değil, o nesnenin nasıl gösterildiğidir. (196)

Böylece Constable'ın doğalcılığını Barbizon okulunun doğalcılığından ya da gerçekçiliğinden ayırabileceğimiz bazı kıstasları bulabiliyoruz: Constable'ın ülküleştirdiği doğa (her ne kadar çocukluğunun geçtiği kırsal alansa da) konularının seçimi, bir ön düşünce olarak yapma ve işleme biçiminden daha önemli değildir. Gerçekçiler ise kent ressamlarıdır ve onların kırsal manzaraları özellikle kentin bittiği ve kırsal alanın başladığı yöreye aittir, seçilen konuların niteliği özellikle önemlidir. Görüntünün bilimsel doğruluğu çabası gerçekçilerde tarihselliğin bilimsel doğruluğu iken Constable'ın doğalcılığında resimsel biçimciliğin dağarcığına ait olmuştur. Kişilerin kahraman olmaktan uzak, sıradan doğallıkları gerçekçilikte abartılmış olan

romantik bireyselliğe karşı bir tepkidir ve sıradanlıkla üst sınıfların gösterişçiliğine karşı tepki niteliği taşımaktadır. Constable'ın ise resmettiği kişiler resmin salt biçimsel kurgusunun gereği oradadırlar, kurgunun parçasıdırlar. Constable'ın gördüğü tepki, kırsal yaşamın ve alt sınıfların tesadüfi görüntülerini anlatması ortada politik bir kasıt olmadığı için farklılaşmaktadır. Bu, sanatta biçimselliğe doğru, konunun, içeriğin aradan çıktığı nesnelleşme ve biçimselleşmeye yönelik başlangıcının işaretidir. Constable, doğayı ülküselleştirmesi ile bir romantiktir. Buna karşın nesnel gözle baktığı herşey onu "öznellik dışı" kılmış, kişiliğinin bu kadar farklılaşması onu bir öncü yaptığı kadar da, dönemsel ve kişisel olarak romantiklerin bir parçası haline gelmiştir.

1850'ye kadar hiç değişmeden süregelmiş olan eski güzellik ülküsünün (Kalekagathia: Eski yunancada iyi ve güzel anlayışlarını birleştiren sözcük) ortadan kalkması ile, toplumdan gelen tüm karşı koymalara ve kısıtlamalara rağmen, Courbet'nin yeni bir insan örneği ve yeni bir düzen için savaş verdiği bilinmektedir. Onun köylü ve işçilerini çirkin, orta sınıftan gelme kadınlarını şişman ve kaba olarak betimlemesinin, egemen durumdaki topluma karşı bir protesto amacı taşıdığını ve "ülkücülükten nefret etmesi"ni ve "pislik içinde yüzmesi"nin doğalcılığın devrimci silahları olduğunu bilmektedir. Millet fiziksel göçle yapılan işi yüceltir ve köylüyü yeni bir destan kahramanı yapar. (Resim 192) Manzara resmi egemen olan toplumun kültürüne karşı bir gösteri niteliğine dönüşür. Yeni manzara anlayışı, sanayi kentlerinin yaşamına karşıt bir görünüm olarak ortaya çıkmıştır. Bu resmin sessizliği ve dinginliği ve içtenliği ile kentten tümüyle değişik olmasına karşın, sade, romantik olmayan, güncel özelliği bakımından kente çok yakın nitelikleri olan, seyirciyi ister istemez bir karşılaştırma yapmaya zorlayan bir ortamı hatırlatır. Barbizon okulunun betimlediği ormanlardaki açıklıklar ve ormanın bittiği yer veya başladığı alanlar (Resim 193) o denli doğal ve yakın, o denli erişilmesi kolay görünürler ki, çağdaş kentsoylu, ister istemez bu görüntüleri bir ihtar ya da bir yaklaşım olarak algılamaya mecburdur. Manzara ressamları ile figür

ressamları arasındaki tek fark, manzara ressamlarının, doğanın her yerinin her zaman için güzel olduğunu, onun güzelliğini kanıtlamak için "ülküsel" motiflerin eklenmesi gerekmediğini vurgulamalarına rağmen, figür ressamlarının, başkalarını ezse de, onlar tarafından ezilse de, insanın her zaman çirkin ve acınacak halde olduğunu kanıtlamak istemeleridir. Sadeliğine ve içtenliğine karşın, doğalcı manzara, romantik manzarada olduğu gibi, kısa zamanda alışılagelen kalıplar olup çıkar. Yenilik, sanat tarihinde her zaman olduğu gibi kullanılan motiflerin ortadan kalkmasında değil, onların yenilenmesindedir. En köklü değişimler, uygulanmasına hemen başlanamayan ve yalnızca resmin açık havada yapıldığı izlenimini veren, açık hava resmi ilkesinden doğar. (Resim 194) Bu teknik görüş görünür bilimsel öğelerin dışında siyasal ve ahlaksal içeriğe sahiptir ve "Açığa, gerçeğin ışığına çıkınız" der gibidir. (197)

Resim 193. Pisarro, Patika, 1875.

Resim 194. Courbet, Günaydın Mr. Courbet, 1854.

Gerçeğin sanatın içinde salt gerçek olarak ortaya çıkması sanıldığı kadar kolay ya da amacın içerdiği kadar doğrudan olamamaktadır. Görüntülerden ya da imgelerden anlamlar çıkarmak böylelikle de nesneleri anlamlandırmak, klasik geleneğin zaten çözülmüş metinsel-şiirsel-allegorik anlatımlarının yerini nesnenin belli imgesinin yerine romantik sanatçının anlam yüklediği nesnel imge ve atmosfer almıştır. Böylelikle de gerçekçi olmaya çalışan anlatım kendi anlatım içeriğinden kolaylıkla içsel yani ruhsal okumalara geçebilmektedir: "Huzur anısı ya da vaadi olan manzara, bir içe dalışın devinimsizleşmiş ya da Millet'in köylüleri gibi yüce bir eski zaman destanını tekrarlayan düşcünün imgesini içerir. Öyle ki, kişilerin varlığı, zamanın durmasını, ruhun boşlukta akışını doğrular. Çoğu zaman tek düze, minör bir tonalitenin seçimi, belirsiz bir saatin, alaca karanlığın seçimi, ölmekte olan bir yaşam duygusunu güçlendirir. Bu parkların ortasında, mezarların ya da anı-mezarların bulunması, doğa güçlerinin karşısında bir saman çöpünden başka bir şey olmayan insanın yazgısı üzerine düşünmeye çağırır bizi." (198) Gerçekçiliğin önemsediği insan yaşamının gizli kalmış bir öğe olarak,

yazgısının belirginliği ona karşı olan başkaldırıyı yine aynı görüntülerde bulur. Doğalcılığın romantizmi, onun Ütopya'ya olan inancı kadar, bağlı olduğu yaşam anlayışını değiştirme gayretini de kapsar. Başkaldırı ve tepki gerçeğin anlatımı olarak için için eleştirelliği dolayısıyla da özlem, tutku ve nefretini barındırmaktadır.

7.3. Sanatsal Yaşam

Romantizm içinde farklı yönelmelerin bulunduğu bir akımdır. Bu akımın etkileri modern sanatta gördüğümüz akımların içinde de devam etmiş, kesinlikle romantik olarak adlandıramasak bile, bu akımın belirleyici özelliklerini gösteren sanatçılar olmuştur. Romantizmi günlük konuşma dilinde kullanıldığı anlamla, coşkulu aşklar yaşayan sıkıntılı kişiler ya da aşıklar olarak düşünmek, akımı kavramak için yetersiz bir yaklaşım olacaktır. Çağımızın genel özelliklerini belirleyen noktaların 19. yüzyılda ortaya çıktığı ya da bazı özelliklerinin belirmeye başladığını düşünürsek bu ilişkiler daha da açıklığa kavuşabilecektir. Bunlar arasında plastik sanatlar açısından en önemlisi olan şüphesiz ki "kent" olgusudur. Bütün şehircilik düzenlemelerinin, toplu yaşam alanlarının tasarlandığı bu çağda, teknoloji ile birlikte mimari, heykel ve mühendislik en etkili örneklerini gelenekler oluşturacak şekilde vermiştir. İnsanların bu boyutta büyük topluluklar halinde yaşamaları büyük kalabalıkları oluşturduğu gibi birbirlerini tanımayan ya da tanıma imkanı bile olmayan bir çok kimliği de oluşturmuştur. Ev gibi kapalı ve aileye özgü yaşam alanlarının yanısıra, iş yeri ve eğlence merkezleri de oluşurken, kentin merkezi ve diğer mahalleleri gibi ayırımlar da ortaya çıkmış, yapılan işe, gelir durumuna, sınıfsal konuma da bağlı olarak gruplaşmaların oluşturduğu mahalle farklılıkları oluşmuştur. Büyük çaplı kentin kendi içindeki örgütlenmesinin yanısıra, en küçük sosyolojik birim olarak aile, birim olarak eve karşılık gelirken, toplumun çekirdeği olan birey bir kişilik olarak çağımızın

da en fazla belirleyici özelliği olmuştur. Bu yüzyılda sanatçının ruhuna bakan gözü kadar, kendi toplumuna bakan ve o toplumu düzenlemeyi ya da değiştirmeyi amaçlayan gözü birey ve kişi oluşun örneğidir.

7.3.1. Bohemler

Romantiklerin duygusallıkları, heyecansallıkları, coşku ve kendiliğindenlikleri hatta kaçış, iç sıkıntısı ve aşırılıklara varan ifadecilikleri birey olmak kadar bunu gösterme çabasının ürünü olduğu kadar, özgürlüğe duydukları aşkta, burjuva toplumuna ve onun getirdiği toplumsal örgütlere ve oluşumlara tepki niteliği de taşımaktadır. Aynı şekilde doğalcılık da gerçeğin birebir kopyası olmak şeklinde bir anlatımı seçerken, kendi kendine dönük gözün "deha"cı abartmalarını ve içe kapanışını protesto ederken farklı bir bireysel anlatım yolu oluşturmakta, Romantizmin vurgularının devamı olmaktadırlar. Her iki yönelmede de ortak olan yaşamsal deneyimleri ve bağıntılı olarak ürettikleri sanat eserlerinde genel beğeniye aksi örnekler vermek, tepkinin devamı olarak kültürü belirleyen güç olan egemen sınıftan uzaklaşma eğilimi vardır. Böylece sanatçılar kendi aralarında gruplaşmalar oluşturmakta, kentin kenar mahallelerine taşınmakta ve oralarda yaşamakta ve "bohemlik" olarak adlandırdığımız olguyu oluşturmaktadırlar.

Bohemlerin ortaya çıkması ile, aydınlar ile emekçi sınıf arasındaki ilişki, genel bir yakınlık duyma duygusunu aşar. Bohemlerin kendileri zaten emekçi sınıfının bir bölümünü oluştururlar. Bazı yönlerden aydınlar takımının yetkin duruma gelmesini temsil ederlerken, bazı yönlerden de onun karikatürünü oluştururlar. Aydınların orta sınıftan ayrılma eylemlerini tamama erdirirler, fakat aynı zamanda burjuva konvansiyonlarına karşı açılan savaşı bir tür saplantı, bir tür eziyet etme deliliğine dönüştürürler. Bir yandan tinsel amaçlara yoğun bir biçimde eğilme ülküsünü güderken, diğer yandan da yaşamın diğer değerlerini görmezlikten gelerek, yaşama karşı zafer kazanmış olan usu amacından saptırırlar. Onların burjuvalardan bağımsız olmaları,

sözde özgür bir eylemdir; çünkü her ne kadar itiraf etmeseler de, topluma yabancılaşmış olmanın günahını ağır bir yük gibi sırtlarında taşımaktadırlar. Onların küstahlıkları, güçsüzlüklerini ödünleme isteğinin kanıtıdır. Kendilerini aşırı biçimde ileri sürmeleri ise kendi yaratıcı güçlerinden duydukları kuşkuyu gösterir. (199)

Aslında bohem yaşamı, burjuva yaşamına karşı yapılan bir gösteriden başka bir şey değildir. Bohemler çoğunlukla hali vakti yerinde ailelerden gelme genç sanatçılar ve öğrencilerden oluşmaktadırlar; bu gençlerin egemen durumdaki topluma karşı gelmeleri, sadece gençliğin verdiği bir coşkunluk ve zıddına gitmek tutkusundan doğma bir olgudur. Birer burjuva olan babalarından daha değişik bir yaşam sürmek için toplumdan ayrılmışlardır. Onlar, özgür ve cömertçe yaşayan birer insan olmak amacını güden gerçek romantiklerdir. Yabancı bir ülkeye gezi yaparmışcasına, yasadışı ve toplumdışı bırakılmış kişilerin dünyasına yolculuk yapmışlardır. Bu sanatçılar kendilerinden sonraki bohemlerin sefaletini yaşamamış ve istedikleri anda yeniden burjuva toplumuna dönmekte özgür olmuşlardır. Bundan sonraki bohem kuşağı, mücadeleci natüralistlerden oluşmuştur ve bira mahzenlerinde karargâh kuran Champfleury, Courbet, Nadar ve Marger'lerin kuşağıdır. Bu kuşak ise, gerçek bir bohem kuşağı, diğer bir değişle, varlıkları tümüyle güvenliksiz olan, bir burjuva toplumunun sınırlarının dışındaki insanların oluşturduğu bir sanatçı proleteryasıdır. Bu topluluğun burjuvaziye karşı verdiği savaşım, yürekli ve ciddi olmayan bir oyun değil, şiddetli bir gereksinimdi. Onların burjuva yaşam biçimi ile hiç ilgisi olmayan bir yaşam sürdürmeleri, kesinlik kazanmamış varlıklarına en uygun düşen bir yoldu ve bunda önceki kuşağın ki gibi yapay bir tavır takınma ve olduğundan başka görünme hevesi ile de ilgisi yoktur. Fakat sadece kronolojik olarak bu kuşağa giren Baudelaire'in, entellektüel açıdan bakıldığı zaman, bir yandan romantik boheme geri dönüldüğünü, diğer yandansa izlenimci boheme geçildiğini belirler. (200)

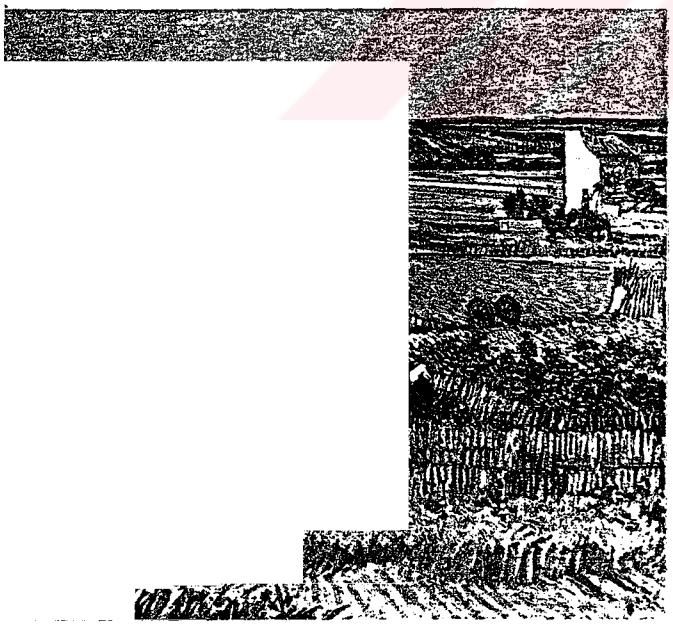
Baudelaire, yüzyılın ortasında doğalcı sanatçıların tepkilerini değerlendiren, fotoğraf ve mizahın resimdeki yerini ve önemini ortaya çıkaran bir düşünür olduğu kadar, çağının özelliklerini yapıtlarında imgeleyen ve gelecek bohem kuşağın etkileyen bir sanatçıdır da. Onun kişiliğinde bohem yaşamı kendi içselliğinden nesneye bakan insanın yaşamı kavramasını ve yaşamı oluşturma çabasını görürüz. Bu yaşam, sanatsal amacın kurmak istediği, sanatsal yaşamdır. Sanatın yaşam alanlarının içinden, ama onların en şatafatlı alanlarının cazibesinden değil, kent yaşamının kalabalıklar içinde yalnız kalmış insanının, yitirdiği zamanın, "an"ın, sanayileşmenin ürettiği gösterişli ve yapay malların, "nesne"lerin yitmiş bir zamanda ki, yitmiş görüntülerinin sanatçısıdır. Sahne içsel ve ruhani bir dünyanın kurulduğu bir mekan olarak tekrar ele alınacak, ancak nesneleşmenin ve yapaylığın bilgisi sanatçıları umutsuzca da olsa, "sanatsal bir yaşamı" gerçekleştirmeye yöneltecektir. Gerçeklik, bir yandan dışdaki gerçeğin taklidi olamıyacağını bilirken içsel görüntüyü kurmakta gerçeğin imgelerinin ve içsel imgelerin farklılıklarından faydalanılarak görüntülenmeye başlanacaktır.

7.3.2. Dekadan

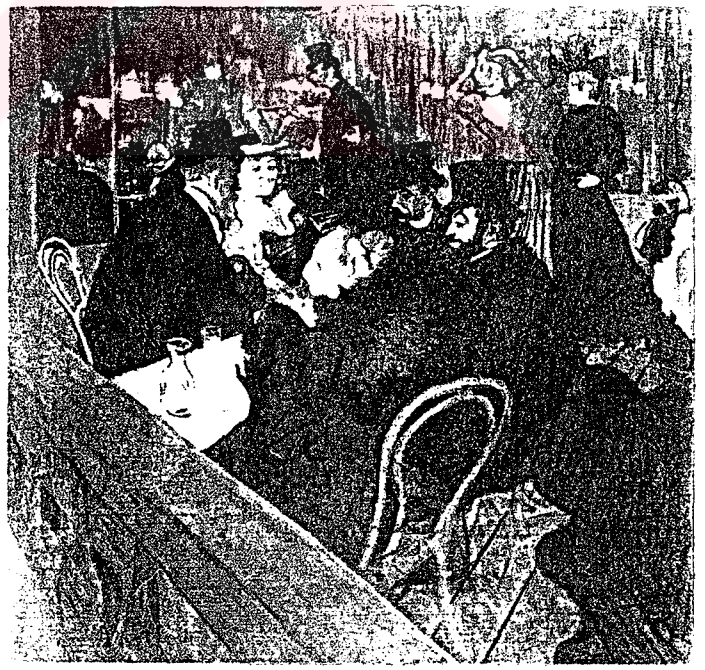
Bohemler, haydutlar ve yasadışı kişilerle dostluk kurmuşlar; moral bozukluğu, anarşi ve yoksulluğun egemen olduğu bir sınıf; yalnızca burjuva toplumundan değil, tüm Avrupa uygarlığından kopmuş bir umutsuzlar topluluğu olup çıkmışlardı. Baudelaire, Verlaine ve Toulouse-Lautrec çok fazla içki içen birer sarhoş, Rimbaud, Gauguin ve Van Gogh ise durmadan dünyayı dolaşan evsiz, yurtsuz serserilerdir. Verlaine ve Rimbaud hastanede ölmüşler, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec bir süre akıl hastanesinde kalmıştır; bunların çoğu yaşamlarını kahvelerde, müzikhollerde, genelevlerde, hastanelerde ya da sokaklarda geçirirlerdi. Topluma zararlı olacak tüm özelliklerini yok ederler, yaşama süreklilik ve denge sağlayacak olan her şeye karşı hiddet duyarlar, kendi doğalarında diğerleri ile ortak olan şeylerin kökünü kazımak istercesine kendi kendilerine köpürür dururlardı. Baudelaire, 1845'de yazmış olduğu bir mektupta, "Başkalarına yararım olmadığı gibi,

kendim için de bir tehlike oluşturduğum için kendimi öldürmekteyim" der. "Siz mutlu bir adamsınız" diye yazar başka bir mektubunda, "bu kadar mutlu olabildiğiniz için sizin adınıza üzülüyorum! Bir insanın bu denli mutlu olabilmesi için onun düşkünün biri olması gerekir. (201)

İnsanları korkunç bir değişim ve çöküyor olma duygusu kaplamıştır. Bu da yeni bir duygu değildir, sadece öncekilere oranla çok daha şiddetlidir. Rousseauculuğu, Byron'a özgü yılgınlığı ve ölüm için duyulan romantik özlemi taklit etme eğilimi göze çarpmaktadır. Romantik kişi ile "çökmekte olan" (dekadan) kişi, aynı uçurumdan hoşlanmakta, yıkıcılıktan ve kendi kendini mahvetmekten aynı hazzı duymaktadır. Fakat, düşkün olan için "her şey bir boşluk bir uçurumdu" ve her şey yaşam korkusu ve güvensizlikle doludur Baudelaire göre, her şey belirsiz bir korkunçluk ve yılgınlıkla dolu olup bunun nereye varacağı bilinmemektedir. (202)



Resim 195. Van Gogh, Hasat, 1888.



Resim 196. Leutrec, Moulin Rouge'da, 1892.

Artık romantik sahne, sanatçının kendi kendini görselleştirdiği resim yüzeyi "yaşam"a dönüşmüştür, yaşam fikri ister: doğalcılardaki gibi bir kent ya kentin bittiği yerde, kenti hatırlatan doğa imgeleri ya da köyde çalışanlar gibi gerçekçi görüntüler arasında dolaşıyordur ya da, Redon gibi belirsizliklerin düşsel havasında, sanatın toplumsal ya da bireysel sorunu olacaktır. Gerçek imge ile gerçeğin kendisi arasındaki sorun nasıl açıkca belirlenemiyorsa, düşsel olanla yaşamsal olan arasındaki ayırım da net bir şekilde belirlenemiyecektir.

Şöyle yazmaktadır Baudelaire: "Romantizmi, kendi kişiliklerinin dışında arayanlar yanılıyorlar. Oysa romantizm, insanın dışında değil, içinde aranmalıdır. Bana göre romantizm, en yakında olanı ifade etmek, güzel olanın en güncel biçimini yakalamaktır. Mutluluğu aramanın yolları ne kadar değişikse, güzelliğe varmanın yolları da o kadar çoktur. Felsefe, bunu daha açıklığa kavuşturur, böylece de değişik toplumlara özgü ahlak, aşk, din vb. kavrayışların farklılığı da söz konusudur. Romantizm yetkin bir uygulama yeteneği içermez yalnızca, içinde oluştuğu yüzyılın ahlak anlayışını da yansıtır." Stendal'ın dediği gibi: "Güzellik mutluluk umududur." (202) Böylece yüzyılın ikinci yarısındaki sanatın, sözel formülüne yaklaşmaktayız; sanat bir dekadanın yaşamdan aldığı mutluluktur, güzel mutluluğun umududur. Güzeli ve mutluluğu aramanın çok yolları vardır. "Filozofun ahlakı özgürleşmeye yönelir, çünkü yaşam, çaba ve acıdır. Gerçek mutsuzluk bireysel yaşama bağlanmaktır, yaşama istenci ise temel bencilliktir: Yalnızca ölüm, intihar, merhamet ve başkaldırı tutarlı ve yararlı davranışlardır." (204)

İçinde yaşanılan zamanın algılandığı bir kaçış şeklinde ondan uzaklaşıldığı, bir umut olarak yaşama bağlanıldığı ve sonra ondan yetersizliği yüzünden ya da acı ve sıkıntı verdiği için kaçıldığı, ancak acı ve sıkıntının bu kaçışta tekrar sığınak olduğu yaşam tanımına ulaşıyoruz; yaşam gündelik sıkıntıları, kötülükleri, aşırılıkları ile bütün suçları kapsamına almakta ve tüm bu suçlar sanki bir ceza gibi, kişinin kendi kendini yok ettiği deneyimlere

dönüşmekte; Sokaklarda, barlarda, kenar mahallelerde aşırılıklar ile yaşanan hayat aynı zamanda yaşamdan kaçış da olmakta. Böylece bir doğalcı yaptığı resmin gerçeğin kendisi olduğuna nasıl inanıyorsa, bir düşçü de resminin düşünün ya da ruhunun kendisi olduğuna inanıyor.

İngiltere'de Fransa'daki bohemin yerini "dandy", Fransa'da ise dandy'nin yerini bohem almıştır. "Dandy", kendi sınıfından koparılarak daha yüksek sınıfa kabul edilmiş olan burjuva entellektüelidir. Bohem sanatçı ise, kendi sınıfından kopup emekçi sınıfına düşmüş olan kişidir. Dandynin titiz beğeni, zerafet ve aşırılıkları, bohemlerin ahlak bozuklukları, azgınlıkları ve dağınık yaşamları ile aynı işlevi görür. Her ikisi de burjuva yaşamının ruhsuzluğuna ve renksizliğine karşı aynı protestoyu dile getirirler, aralarındaki tek ayrım İngiliz'lerin ceketin yakasına takılan çiçeğe, açık yakadan daha kolay teslim olmalarıdır. Whistler, Wilde ve Beardsley dandyism felsefesini Fransızlardan almışlardır. Baudelaire için dandy şekilci bir demokrasinin yaşayan suçlamasıdır. O, hala mümkün olan tüm ince ve nazik kişilere özgü erdemleri benliğinde toplamıştır; her duruma uyabilen ve hiç bir şeye şaşmayan bir insandır. Hiç bir zaman kabalaşıp bayağılaşmaz, kolay heyecana kapılamayan insanların güçlülüğünü ağzından düşürmez. Baudelaire dandy'i sanatçıdan üstün görür. Çünkü sanatçı coşku duyma yeteneğini henüz yitirmemiş olan, hala çalışan ve çabalayan bir kişidir. Şimdiki sanatçı, sadece yapıtlarını mahvetmekle kalmaz, hakkı olan ün ve onurdan da vazgeçer. Oscar Wilde, yaşam biçiminden çıkarmayı amaçladığı sanat yapıtını, konuşmalarını, ilişkilerini, hal ve tavırlarına şekil veren sanatını, edebi eserlerinden daha önemli gördüğü sırada, tümüyle işe yaramaz, ereksiz ve güdüsüz bir varlık sürdürme ülküsünü Baudelaire'nin "dandy"sinden örnek almıştır. (205)

Resim 197. Odilon Redon, Venüs'ün Doğuşu.

Resim 198. Gustave Moreau, Crépucule.

Sanatçı böylece sanatın reddedildiği bir sürece girmeye başlar. Kişisellik sanatçının toplumsal işlevlerinden vazgeçilerek, sadece sanatın estetik yönünün ve yapan sanatçının kişiliğinin üstünlüğüne varmıştır. Sanatçının yapıtları kadar yaşam içindeki davranışları ve kendi görüntüsü sanatın malzemesi olmuş bohemlik, dandylik ve dekadanlık ile gelişen süreç "kişinin kendi kendisinin bilincine varması" olarak tanımlanan bir aşamaya gelmiş, içsellik bedensel görünüm ve davranış biçimleri olarak sanatın alanına girmiştir. Kendi bilincine varma süreci tamamen sanatsal yaşamın, sanatçı kişilik ile aynı olduğu anlamına gelir. Bu kendine duyulan güvenin bir işareti olduğu kadar, burjuvaya duyulan tepkinin karşılığı burjuvayı şaşırtmak, yeniyi yapmak, yani "şok" dediğimiz etkiyi elde eden sürecin de gelişimi olmuştur. Baudelaire'in değindiği sanatı yapmaktan uzak düşen coşkusuzluk, İngiliz sanatçılarında Ön-Raphaelloculuk geleneğinde devamı olan aşırı bir detaycılığa, kendine duyulan güven ve yaşam yaratma ise hazcılığa dönüştü.

Bu tür simgecilik bir yandan mekan süslemeciliği olurken, bu anlatım şekli, yarı-aydın, yarı eğitilmiş ve iyi bir konuma sahip olan burjuvazinin bayıldığı modayı izleyen kitap ve gazete ressamlarına ve sahne dekoratörlerine kadar dayanacak olan gelişimin başlangıcıdır. Tepkisel olmuş olan olan bir çok sanat akımında benzeri bir kaderi, yani vurgulamak istediği tepkisel çıkışının ve başkaldırısının, bir müddet sonra hiç de tepkisel olmayan anlatım tarzı olarak işlevselliğe dönüştüğünü ya da kendisine karşı çıktığı kurumlarda ya bir sergi mekanı ya da bir akademide eğitici bir konum olarak tekrarlandığı için tepkinin yumuşayarak etkisini yitirdiğini görebiliyoruz.

Resim 199. Whistler, Mavi ve Altın Noktrün: Eski Battersea Köprüsü, 1872-75

Resim 200. Henri De Braekeller, Oturan Adam, 1875

7.4. Kendini Kurma ve Kaçış

7.4.1. Simgecilik

1890 yılından sonra 'dekadan' sözcüğü anlamını yitirir ve insanlar sembolizmin önde gelen sanat akımı olduğundan söz etmeye başlarlar. Bu terimi Moréas bulmuş ve onu şiirde gerçeğin yerine 'idea'yı getirmek atılımı olarak tanımlamıştır. Simgecilik, değişik duyuların verdiği bilgiyi (duyu verilerini) karıştırıp birleştirmesi ve çeşitli sanatlarla olan ilişkisiyle, görme ve işitme duyusuna etkide bulunmasıyla, hepsinden önemlisi Mallermé'nin şiir açısından yeniden müziğin kazanılmasından anladığı kavram yönünden izlenimci bir akım sayılır. Ancak, usdışı ve tinsel yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde ise, natüralist ve maddeci olan izlenimciliğe karşı sert bir tepki havası taşır. İzlenimciliğe göre duyguların deneyimi, varılmak istenen neticedir, dolayısıyla sadeleştirilip değiştirilemez, simgeciliğe göre ise görgül gerçek düşünce dünyasının sadece bir imgesidir. (206)

İzlenimcilik ve simgecilik birbirlerine koşut zamanlarda ortaya çıkmış akımlardır. İzlenimcilik tarihsel olarak doğalcılığın ya da gerçekçiliğin bir uzantısı iken, bu kökeninden oldukça farklılaşmış bir akımdır da. Sembolizm ise romantizm akımının içselleşme ve kişinin "kendi kendini farketme" sürecinin devamcısı bir akımdır. Simgecilik tamamen içsel dünyanın, düşünsel bakışın tinsel anlamlarını imgeleştirdiği bir yönelim olurken, izlenimcilik, doğalcılığın gerçek ile örtüştüğü yerden farklılaşarak ideolojik ve eleştirel özellikleri terk etmiş, bilimselliği ve psikolojik algıyı önemseyen bir akım olarak biçimleşmiştir; izlenimciliğin ruhsal etkileri bilimsellik uğruna, sosyal etkileri ise neredeyse yok sayarak olgunlaşması Modern sanatın belirleyici özellikleri olarak vurgulanmış ve diğer yandan da, içinde bulunduğu zaman diliminde özellikle tinsel noksanlıklar açısından kınanan ve hor bakılan bir sanat olmuştur. Bu da izlenimci sanatçıların bohem dünya görüşleriyle çakışan bir yapı olmuştur.

Resim 201. Paul Gauguin, Kendi Karikatür Portresi, 1889.

Resim 202. Pierre Puvis de Chavenes, Fakir Balıkçı, 1881.

Şair Jean Moréas Sembolizm Bildiri'sinde hareketin eğilim ve kuramlarını sergiledi. Sembolist ressamların araştırma ve yönelimlerini anlaşılır bir biçimde açıklamış olan Albert Aurier, Paul Sérusier ve Maurice Denis, özellikle plastik sanatlar bağlamında kuramcıdırlar. Albert Aurier, 1892 Şubatında Mercure de France dergisinde yayınlanan Gauguin ya da Resimde Sembolizm adlı makalesinde sembolist sanat yapıtının beş temel kuralını tanımlar: "Sanat yapıtı şöyle olmalıdır: İlkin düşüncesi, çünkü biricik ülküsü düşüncenin ifadesi olacaktır; ikincisi sembolist, çünkü düşünceyi biçimlerle (yapılarla) dile getirecektir; üçüncüsü bireşimsel (sentetik), çünkü biçimlerini ve imlerini (işaretlerini) genel bir anlayışın biçimine göre yazacaktır; dördüncüsü öznel, çünkü nesne nesne olarak değil, fakat öznenin algıladığı im olarak düşünülecektir; beşincisi (bir sonuç olarak) sanat yapıtı dekoratif olmalıdır, çünkü gerçek anlamıyla dekoratif resim, Mısırlılar'ın, büyük bir olasılıkla da Grekler'in ve Rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları gibi, aynı

anda öznel, sembolist ve düşünceci olan sanatın belirtisinden başka bir şey değildir." Ona, "mutlak varlıkların yansıtıcısı" olabilmesi için sanatçı "imlerin yazımını basitleştirmek" zorundadır. Albert Aurier, sanat tarihinde, "birisi öngörüye, ikincisi körlüğe, yani Swedenborg'un sözünü ettiği insanların iç gözüne" bağlı olan iki eğilim saptar: "Gerçekçi eğilim ve yaradansı (deist) eğilim". Taine'in bilimsel eleştiri anlayışını reddederek Baudelarie ve Swedenborg'a başvurur; onun düşüncesini Plotin'in şu cümlesi özetlemektedir: "Nesnelerin içinde gizlenen şeyin bizi heyecanlandırdığını bilmeksizin onların dış görünüşlerine bağlanırız." Gauguin gibi, o da "Asur ve Mısır mitoslarının yaratıcı sanatçılarına dönüş"ü ister, sembolistlere Japonlar'la yarışmalarını salık verir ve akademizme karşı çıktıklarında onları destekler. (207)

Sembolizm doğrudan romantizmin bir uzantısıdır. Doğalcılar sayesinde gelişen görüntülerin göndermelerini ve romantiklerin iç ya da ruha bakan gözlerinin zaman zaman ortaklığını bulabiliriz. Sembolistlerin sanatsal amaçları sanatın kendisi olmuş, sanatın betimlediği nesneler ile anlam kazanmasını sanatçının idealardan geçen, düşüncelerinin görselleşmesi olarak değerlendirmiş, böylece sanat nesneleri anlamlandırmak gibi bir tanım kazanmıştır. Dekoratif sanatlara duyulan ilgi ise 20. yüzyıldaki nesne tasarlayan ve üreten sanatın öncülüğünü yapmaktadır. Böylelikle yüzyılın belirgin özelliği olan nesne yapmak, nesneler ile anlam ya da anlamlar bulmak ve sanat eserinin nesnel bağımsızlığı fikirleri de oluşacak zeminleri bulmuşlardır.

Ön-Romantizmi etkileyen düşünürlerinden Addisson'un (1672-1719) İmgelemin Hazları üzerine yazıları romantizmin yeni duyarlık akımının belirticisi niteliğini taşımaktadır: "Büyüklük ile, sıradan nesnenin kitlesini değil, fakat hemen hemen aynı anda görülebilen ve bir tür bütünlük olarak tasarlayabileceğimiz şeylerin kapsamını anlatmak istiyorum. Engin kırların, işlenmemiş büyük bir çölün, birbiri üzerine yığılmış belirsiz dağ kitlelerinin, kayalıkların ya da derin uçurumların, ya da uçsuz bucaksız bir suyun

görünümü işte böyledir; bunlarda bizi etkileyen ne nesnenin yeniliği, ne de güzelliğidir, bizi etkileyen doğanın olağanüstü yapıtlarında görülen şu sert ve kaba görkemdir. Bir nesne tarafından yutulmayı, ya da kendi sınırları içine kapatamayacağı bir şeye sarılmayı sever imgelemimiz. Ruhumuza bir tür dinginlik ya da coşku veren büyük nesneleri görünce hoş bir şaşkınlık duyarız... Ama, dalgalı bir denizde, yıldızlarla ve metaorlarla donanmış gökyüzünde, ya da ırmakların, kayalıkların ve çayırların göründüğü engin bir manzarada olduğu gibi, bu büyüklüğe bir güzellik ya da olağanüstülük eşlik ederse, kaynaklarının boyutlarıyla orantılı olarak zevk de artar." (208)

7.4.2. Kendini Kurma

Bu zevk doğadan kazanılan içsel haz ve bu hazzın uzantısı olan bir dizi duygu yoğunluğu olduğunu biliyoruz. Bu coşkulu duygular görüntülerden edinilen kişi oluşun işareti oldu. Tarih ve zaman kavramı, yitirmişlikten çekilen acı ve gerçek yaşamdan kaçışın zamanın tamamlanmayan bir akış ya da dönüş olduğunu anlayan deha gibi yüksek bir kimliğe ulaşan birey, tanrı olamıyacak bir "ölümlü" olması yüzünden, farklı olmak isteyen bu yarı tanrıyı içine kapadı. Doğa, ya bu kişilik için bir kurtuluş yolu ve onu alaya almaktır, ya da kendi kişiliğinin karşısında duran bir engeldir. Artık, kendi kendini farketmiş olan kişi bu doğal görüntülerden kurtulmalıdır: gerçeklik yok olmalı bunun yerini, sanatçının "kendi kendisini kurduğu dünyanın" gerçekliği almalıdır, yani dünyanın gerçekliği ölmelidir. Görüntüler ise bildik olsalar bile gerçeğe ait değil, öznel dünyaya aittirler; görsel imge, dile gelmezin simgesi olmaya alıştı. Bu gereksinmeleri ilkin Redon dile getirmeyi denedi. Bu konuda şunları yazmaktadır: "Sanatta, bilinçaltının ortaya çıkışına uysalca boyun eğerek her şey yapılabilir." (209) Mallermé'ye göre şiir, hiç durmadan eriyen ve sallantıda olan imgelerle içli dışlı olmaktır; ona göre nesneyi adlandırmak demek onun gerçek doğasının yavaş yavaş hissedilmesinden duyulan zevkin dörtte üçünü yitirmek demektir. Simge, doğrudan adlandırmaktan bilinçli olarak kaçınmanın değil, doğrudan anlatılamayan ve aslında anlatılması olanaksız olan bir anlamın, dolaylı biçimde ifade bulması demektir. (210)

Anlatılmaz olanı anlatmak, görselleştirmek romantizmin içe bakan gözü ile doğrudan bağlantılıdır. Ancak romantizm bir açıdan kendi olma ve yitiklik şeklindeki acıların ifadeciliği iken, sembolizm artık kendi olmuş kişilerin, daha derinlerde yattıklarına inandıkları imgelerin peşine düşmüşlerdir. Bu sade bir kayıp zaman değil, iç derinliklerde her zaman olduğuna inanılan "öz"ün yakalanması çağıdır. Benzeri şekilde romantizmin eski güzel çağlara duyduğu özlem, Nietzsche'nin Dionysoscu çağa özlemi, Marks'ın komünel çağı ve Freud'un libidosu ne kadar farklı özellikler taşısalar da benzer şekilde köken ya da iç, öz gibi kavramlara bağlanmaktadırlar. Nietzsche bu özün artık ele geçmeyeceğinin farkındadır, Marks ise bir gelecek toplumunun peşinde olduğu ve kaçınılmaz, dönüşümsüz bir tarih anlayışı taşıdığı için çok daha farklı özellikleri vurgulamaktadır.

İnsanlar varoluşun gizemleri ve insan ruhunun derinlikleri konusunda saçmalar dururlar. Usa uygun olanı tatsız bulurlar ve bilinmeyen ve bilinmesi olanaksız olanı araştırıp onu kutsallaştırmak isterler. Dünya ile ilgili olana sırt çeviren çileci ülkü (ascetic ideals) lere inanç beslemelerine karşın, Nietzsche gibi bunların neden gerekli olduğunu sormayı unuturlar. Simgecilik günün en ileri gelen sanat akımıdır. Estetizm, izlenimcilik ile gelişiminin doruk noktasına çıkmış olur. Bundan böyle sanatı yargılama işinde, yaşama karşı takınılan edilgen ve küçümseyici tavır, deneyin gelip geçici ve tarafsız olma niteliği ve hazcı duyumculuk gibi estetizme özgü ölçütler etkin olacaktır. Sanat yapıtı, sadece kendisinde tükenen bir şey, kendi kendine yeten, büyüsü dıştan gelme olan estetik bir erek tarafından bozulmaya elverişli bir oyun ya da yaşamın insana sunduğu ve insanın ondan haz duyabilmesi için kendisini hazırlaması gereken en güzel armağan olarak kabul edilmekle kalmıyor, aynı zamanda özerkliği ve kendi alanı dışında kalan her şeye olan ilgisizliği ile şair ve yazarlara saygı göstermede geçmişteki entellektüellerin yerini almaya başlayan ve yüzyıl sonunun ülküsünü temsil eden özencilerin yaşamı için

motif oluşturuyordu. Özenci kesimi toplumun diğer tabakalarından ayıran özellik, yaşamını bir sanat yapıtına döndürme çabası, diğer bir deyişle, yaşamını pahalı ve işe yaramaz olan, özgürce ve bolluk içinde akıp gidene çevirip onu güzelliğe, salt biçime, ten ve çizgi uyumlarına teslim etmesidir. Estetik kültür, işe yaramazlık ve gereksizliklerle dolu bir yaşam biçimi, başka bir deyişle, romantik bir biçimde teslim olma ve edilgenlik demektir. Fakat bu kültür, romantizmden de baskın çıkar; sanat uğruna yaşamı yadsıdığı gibi, sanatta yaşamı haklı çıkaracak kanıtlar arar. Ona göre sanat dünyası yaşamı düş kırıklıklarını ödünleyen ve aslında tamamlanmamış ve ifade edilmemiş bir varlığı tamama erdiren ve onun gerçekleşmesini sağlayan tek olgudur. Fakat bu, sadece yaşamın sanat altında gizlendiğinde daha güzelleştiği ve daha yumuşadığı anlamına gelmez, aynı zamanda, son büyük izlenimci ve hazcı Proust'un da söylediği gibi, o ancak bellekte, görmede ve estetik deneyde anlamlı bir gerçeğe dönüşür. Deneylerimizi en yoğun biçimde yaşamamız insanlarla ve nesnelerle karşılaştığımızda değil, -zaman ve bu deneyimlerin şu andakileri 'yitik'tir- 'zaman'ı yeniden ele aldığımızda, yaşamımızın oyuncusu değil, seyircisi olduğumuzda, sanat yapıtları yaratıp onlardan haz duyduğumuzda, diğer bir deyişle, 'anımsadığımızda' mümkün olur. Proust, Platon'un görüşünü paylaşmaktadır: İdealler varoluşun temel biçimlerinin gerçek anımsatıcılarıdır. (211)

Sanat bellekte sıkışmıştır. Yaşam yitirdiğimiz her anın bir toplamıdır. Bu yüzden sanat yaşamdan üstün ve ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Sanat yaşamı tekrar kurabileceği gibi tamamen yaşamın dışında ve öznel olan bir alanı da kurgulayabilir.

Yaşama karşı tümüyle edilgen ve küçümseyici bir tavır alma felsefesinin, modern estetizmin kuramsal temelleri olarak gözükmesi, Schopenhauer'a kadar dayanan bir anlayıştır. Schopenhauer, sanatı iradeden sapma, heves ve tutkuları bastıran yatıştırıcı bir ilaç olarak görmektedir. Estetizm felsefesi,

yaşamın tümünü, irade ve tutkulardan arındırmış olan bu sanat açısından yargılar ve değerlendirir. Onun ülküsü, yalnızca gerçek ve gizil güçle yüklü sanatçılardan, gerçeği yalnızca estetik deneyin dayanağı olarak kabul eden sanatsal doğalardan meydana gelmiş olan bir toplumdur. (212)

Romantizmin bir özelliği olarak yitik çağ, yitirilmiş "an"a dönüşmüş, bir görev olarak benimsenen sanatsal amaç sanatsal yaşam kurmak olmuş, kendi ruhuna bakan, kendini sahneleyen bakış kendi "öz"ü ile birlikte, "nesnelerin de özünü" bulmuş, özgün olma çabalarından yeni ve şaşırtıcı olma özelliğine geçilmiş ve sanat yapıtı gerçek ya da doğaya karşı gelerek "kèndi başına bağımsız nesne" olmak yoluna girmiştir.

Resim 203. Degas, Apsent İçenler, 1904.

7.4.3. Kaçış

Sanattaki bağımsızlık ile kişisel bağımsızlığın organik bağlantısı vardır. Kişi nasıl kendini görev, vicdan ve suç arasında sorumlu hissediyorsa, sanat yapıtında da kendini bu sorumluluklar arasında sıkışmış hissedebilir. Rene Magritte'in dediği gibi; "özgürlük var olma sorumluluğu değil, var olma olanağıdır." (213) Özgürlük kişi olmak konumundan çıkarak, birer vatandaş olarak sanatçının kendini bağlı hissettiği ve hakikaten bağlı olduğu bir konuma gelmesi bir raslantının sonucu değil, tarihsel olarak çağın beklenti ve beğenilerinde olan değişikliklerin bir sonucudur.

Sanat, sanatçının kendi kendini kapadığı "fildişi" kulelerden sokağa çıktığı zaman, sokağın çekiciliğine kapılıverir. Kurulmak istenen yaşam için "sokak" şehirsel "cadde" yapılanmasının alternatifi oluverir. Aşk: İyi veya kötü, umutlu veya umutsuz, şeytani veya meleksel, romantik sanatçının yaşamda bulduğu karşılıktır. Romantik sanatçının "aşk"dan beklentilerini yaşamdan olan beklentilerinden ayırmak çok zordur. Bu da kişi olarak yaşamı algılamanın kişisel kapalı yani, umutsuz beklentisi ile, acıyı herşeye rağmen seven, aşk da olsa, acı da olsa umut edilen geleceğin "yaşamsal" beklentilerine karşılık geliverir; anlam kattığı nesne eğer ki "benin" aşkı ise bulduğu karşılık veya karşılıksızlık, aynı aşkın "umut beklentisinin uzantısı" olarak, yaşam deneyimleri ile çakışıverir. Sanatçı kendi beklentilerini belgelemek isterken; hatıralar ve düşler yaşamın yerine geçer, yaşamın kendisi olur. Kişilerin "özel" beklentilerinin sanatsal biçimlendirme üslubu olarak, kendi "öznel" öykü ve geçmişlerini aktarmalarından beklenen estetik "haz" ne olabilirdi ki? Muhtemelen o dönem izleyicilerinin, kendi beklentilerine karşılık geliyordur. Bu dönemin, aydın ve entellektüellerinin beklentilerine karşılık gelebildiği kadar, o kadar da kurumlaşmalara "karşı" yani "tepkisel" olabilir. Dönemin 20. yüzyıl sanatçılarına bıraktığı alışkanlık budur, Degas'ın Apsent (zehirli bir içki) içenlerinin bizim gibi izleyiciler için bıraktığı izlenim, aynı aşkın mutsuzluğu ve sıradışı insanların, yani kenar mahallelerde yaşayanların "hayat deneyimlerinde aldıkları umutsuzluktur." (Resim 204)

İzlenimcilik dönemi, toplumdan çekilmiş olan ve birbirinin tam tersi olan iki tür sanatçı tipi ortaya çıkarmıştır. Bunlar bohemler ve uzak ve yabancı ülkelere sığınıp Batı uygarlığından kaçan sanatçılardır. Aralarındaki tek ayrım, bohemlerin "iç göç"lerine karşılık, diğerlerinin gerçek bir kaçışı tercih etmeleridir. Fakat her iki topluluk da gerçekten ve pratik etkinlikten uzak, soyut bir yaşam sürdürürler; her ikisi de kendilerini, giderek garipleşen ve toplumda çoğunluğun anlayamayacağı şekilde ifade ederler. Uzak ve tanınmayan ülkelere giderek çağdaş uygarlıktan kaçmak, bohemlerin burjuva yaşam biçimlerine gösterdikleri tepki kadar eski bir olgudur. Her ikisi de romantizmin düşçülüğünden ve bireyselliğinden kaynaklanmış olsalar da zamanla değişime uğramışlardır. Ancak şimdiki sanatsal deneyimler her şeyden önce gene Baudelaire'den etkilenerek olmuştur. Romantikler hala 'mavi çiçek'i, düşler ve ülkeler dünyasını arayıp dururlarken Baudelaire için: "Gerçek kaçış bir kandırılma veya baştan çıkma sonucu gerçekleşen kaçmadan çok, bir şeyden tiksinmenin sonucu bilinmeyene doğru yapılan bir gezidir." (214)

Resim 204. Engéne Delacroix, Cezayirli Kadınlar, 1834.

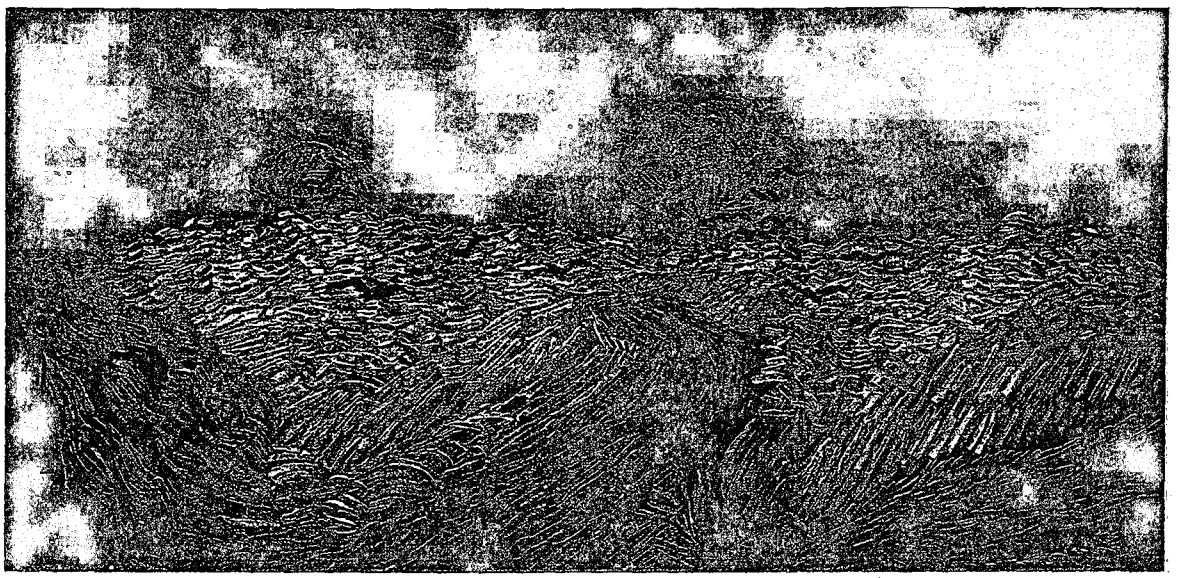
Bu dönemde "kaçış" ayrıştığı biçimlere göre modern sanatın farklı yönelimlerini belirlemiştir. Bunların arasında kaçış kadar ondan duyulan nefreti de saymalıyız, ancak karşı çıkış 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra biçimlenebilmiştir. Kaçışın 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında aldığı biçimler arasında en temel ayırımı, Modern sanatın biçim bulan ve biçim bozan sanatsal yaklaşımları arasında görmekteyiz; biçim kuran sanatsal yaklaşım yukarıdaki kısımlarda belirttiğimiz gibi yeni bir çağın, yeni sanatsal biçimlerini, kurulmak istenen yepyeni toplum düzeni için yapılandırmaya çalışmış ve ön plana çıkarmıştır. İster Sosyalist bloğun sanat anlayışı olsun, isterse kapitalist bloğun yaklaşımı olsun, sanatçı üzerinde duran "haleyi" kaldırarak, tasarımcı konuma gönüllü olarak dönüşmüştür. Kısa zaman sonra bu yaklaşım biçimi, sembolizm ve romantizmden kalan, sanat eserinin sanatçının iç dünyasına olan karşılıklığı düşüncesinin türevi olarak, sanat eserinin çevresindeki her şeyden bağımsızlığını dile getirerek, sanatçının işlevselliğine karşı, sanat eserinin kendi özgünlüğünü öne çıkaran, bütünü ile bir kaçış olarak yorumlayabileceğimiz, tamamen "soyut dile" adapte olmuştur. Sanatın tarihinin ve yanılsama koşullarının bilimsel araştırmalara ve kurallara oturtulmaları, algı yanılsaması, derinlik etkisi ve denge vs. gibi "kuralların" sanat eseri için kaçınılmaz alt yapı olduğu fikrine yuvalanmıştır. Sanat bağımsızlığını kendi kendine sığınarak bulmuş, her türlü malzeme girdisine açık bırakılan kapı, "yeni" sanatın etkileyici özelliği olarak benimsenmiştir.

Kaçışın sanatın kendisine ve kendi kurallarının evrenselliğine sığındığı bu halinden çok daha açıkça görebildiğimiz ve romantizm ile çok daha iç içe geçmiş olan değer bir olgu ise sanatçının ya kendi ruhuna yaptığı "iç göç"ü, ya da egzotik kültürlere yaptığı göçüdür. Büyük Arcadia düşünün geçmişe duyduğu özlem ve kırsal alanlara duyulan, kültürden kaçma duygusuna dayanan, yaşadığı ortamdan ve kültürden bıkarak "egzotik" kültürlere sığınma davranışıdır. Başka kültürlere gitme, göç etme eylemini Gauguin'de görebileceğimiz gibi (Resim 205), kırsal alanlara olan yönelmeleri ise Van

Gogh (Resim 206) örneğinde görebilmekteyiz. Egzotik kültürlere olan merak romantizmin en tipik özelliğidir. İngres'in "Türk Hamamı" (Resim 207) resminde gördüğümüz oryantalist etki, Matisse'in "Odalık"larına (Resim 208) kadar uzanan bir süreçtir. Cezayir ve Fas gibi Fransa'nın işgalinde olan ülkelere gitmek kadar, Uzak Doğu'nun uzak köşelerine kadar giderek, o ülkeleri resmetmeye çalışan tutku da, aynı kaçışın özelliklerini taşımaktadır.

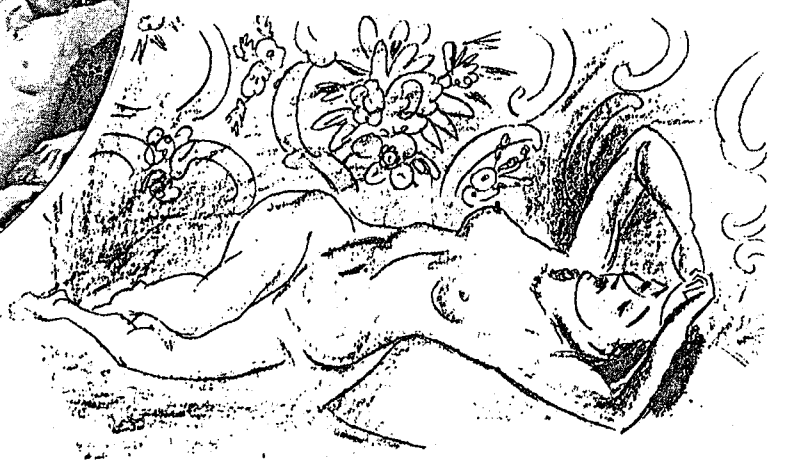
Sanatçının kendi iç dünyasına yaptığı göç ve çevresine duyduğu tepki, yabancılaşma ve belkide nefret duyguları ile kendini ifade edebileceği biçimleri birleştiğinde, sanatta ifadecilik diyebileceğimiz sanat akımlarının doğuşuna ön ayak oldu. Biçimlendirme yöntemleri, sanatçının kendi kişiliğini bulduğu, ama bu sefer güzel adına değil, rahatsız olan adına, biçimin bozulduğu yönelimler oldu. Kaçış biçimlerine olan tepki de yine sanatın bu eğilimin niteliklerinden ortaya çıktı. Ancak, sanatsal kişiliğin öncelikliğini hala koruyor olması, bu sanatın ifadeciliği kişinin kendi içine kapanması kadar çevresine olan bakışı yüzünden de sosyal bir tavır kazandırdı ve bu yönelim modern sanatın "ikircikli" üsluplarının örneği oldu.

Resim. 205. Gauguin, Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz? 1897.



Resim. 206. Van Gogh, Kargalar ve Buğday Tarlası, 1890.

Resim 207. Ingres, Türk Hamamı, 1862.



Resim 208. Matisse, Odalık,

Bu tip ikircikleri modern sanatın diğer akımlarında da kolaylıkla görebiliyoruz. İkilik (dualizm) ve çok anlamlılık (ambiguity) olarak adlandırabileceğimiz bu özellikler, Picasso'nun egzotik kültürler ile geleneksel biçimlendirme yöntemlerini birleştirerek oluşturduğu ya da bozduğu biçimler, Braque'ın yüzey üzerindeki çivi imgesi gibi göz attığımız nitelikleri de kapsar. Diğer taraftan da Gerçeküstücülerin, gerçekçi diyebileceğimiz biçimlendirme yöntemlerini uyumsuzca yan yana getirmekle elde ettikleri etki ve düşsel anlatımlar ile gerçeğin sosyal yanını ve kendi kişisel özellik ve dünya görüşlerini imgeleştirmelerinde de aynı özellikler vardır. Böylece sanat kişisel anlatımlar ile hiç de kişisel olmayan anlatım biçim ve yöntemlerinin bir arada kullanılması şeklinde kendi içinde tepkisel bir kaçış biçimi olmuş, yeniyi yapmayı başkaldırı ile devşirerek, "şok"u yaratmıştır. Avangard ya da öncü sanat akımlarının tepkisel yabancılaştırıcı, itici, tiksindirici ve iğrenç vb. gibi özelliklerini yani kısacası "çirkin" sanat oluşturmuştur.

20. yüzyılda sanat önceki yüzyılın güzellik tapınması sanat ve yaşam anlayışının karşıtı bir tavır almıştır. Rönesans'dan beri süregelen "kişi oluş", sanatçının önce bir aydın olarak "kendi kendini farketmesi" diye tanımladığımız bir noktaya gelmiştir ve bu noktada sanat, geleneksel tüm anlatım ve betimleme yöntemlerine karşı çıkmış, akademik yaklaşımların sanatçı kişiliğe engel oluşturduğu sonucuna varmıştır. Bunun karşılığı da sanatçının "doğa" ya da "gerçek" çıkışlı her türlü yönelime taklitçi olduğu gerekçesiyle duyulan tepki, karşı çıkış fikrine eklenmiştir. Diğer yandan abartılı bir deha kimliği ortaya koyan, romantik bohem ve dekadan; yaşamda sanatsal biçim bulan tavıra için için alaycı yaklaşımlar takınmışlardır. Dehayı iyice abartarak karikatürize etmişler, bu yolla da devamlılığını sağlamışlardır, diğer taraftan sanatsal amaçlarını deha olmanın özgün içsel anlatımından koparmak istemişler, ya politika veya işlevsellik ya da sanatın salt kendi kurallarına yöneldiği -yarı bilimsel- yöntemleri seçmişlerdir.

Elbette ki Modern sanatın bu yaklaşımları ile romantik sanatın ayırımları bir bıçak ile kesilmişcesine birbirinden ayrılmamakta, sanatçılar arasında etkileşimler dolayısıyla ipuçları Modern sanata taşındığı gibi, Romantik sanatın yönelim ve kişiliklerini oluşturan dışsal etkiler de birden bire kesilmemiş, beklenti ve beğenilerde olan değişim aniden yaşanmamıştır. Diğer taraftan ise, modern sanatçıyı etkileyen düşünceler Nietzsche, Bergson, Marx ve Freud gibi romantik fikirleri içerseler de, aslında karşıt olan düşünürlerden kaynaklanmaktadır.

8. KÜLTÜRÜN DOĞASI

Romantik dönemin sembolist sanatçılar ile doruk noktasını bulan "kaçış" fikri, yaşamın reddedilmesi haliyle içkinliğe, gerçeklikten tamamen kopmaya düşlere dalma şeklinde sanatsal yaşam kurmaya dönüşmüştür. Kişi kendi özgünlüğünü yaşama karşı, ama onun içinde olduğu aşklarında, düşlerinde, umutlarında, nihilizm gibi edilgen başkaldırışında bulmuştur. Sanat ister iç göçlerde, isterse egzotik memleketlere olan göçlerde sanatçının yücelttiği sığınağı, "fildişi" kulesi olmuştur. Özünde doğaya karşı sanat, sanata karşı özgünlük, yaşama karşı yine sanat ve hatta ölüm fikrini barındıran bu tavır; kentleşme ve sanayileşme süreçlerinin ortaya çıkardığı nesneleşmiş, yabancılaşmış, kalabalıklar içinde yalnızlaşmış, kendinden başka sığınacağı bir hayali kalmamış ve kendi kendini yaşamın içinde yok etmeye yönelmiş bireyinin ikilemlerini taşımaktadır.

Gerçekliğe ve doğaya duyulan tepki iki başlıdır. 1871 Paris Kömünü'nün aldığı yenilgi, aydınının top yekün iç göçüne neden olmuş, sanatsal amaçla politika arasındaki birliktelik gerçeğin ve doğanın inkarı ile son bulmuştur. Kapitalizmin oluşturduğu yaşam biçimi ise, vaadettiği tüm umutların aksine, örgütlenme ve düzenmeleri ile yapay, zorlamacı, sınıf farklarına dayanan bir

gerçeklik oluşturmuştur. Yaşam gerçek olarak hiç bir cazip seçeneği sanatçıya vermemekte, aksine sanatçıyı bir aydın olarak umduğu ayrıcalıklı, eğitici ve yönlendirici işlevinin yerine, kolaylıkla sıradanlığa, anlaşılmamazlığa yani yabancılaşmaya sürüklemiştir. Yalnızlığın en zorlusu ise, Baudelaire'de "aylak" olarak tanımını bulduğumuz, "kalabalıklar içindeki yalnızlıktır."

8.1. Kalabalıklar

Herkes kaygan kaldırımda bize dirsek vurarak,
Bencil ve kaba, geçip gider, çamur sıçratır üzerimize,
Yahut da daha hızlı koşmak için itekler bizi, uzaklaşırken.
Her yerde çirkef, tufan, göğün karanlığı.
Kara Ezechiel'in hayalindeki kara tablo.

Baudelaire. (215)

19. yüzyıl bir özgürlük ve aydınlanma süreci olarak, insanlık kültürüne çok büyük bir değişim ivmesi verdi. Mısır kültürünün 3000 yıl nasıl değişmeden kaldığını hatırlarsak, çağımızdaki değişimin zaman olarak karşılığı çok daha şaşırtıcı olmaktadır. Hız modern çağın kuşkusuz en belirleyici özelliğidir. Hızın imgesel karşılığı makinalaşma ve fotoğrafik görüntülerden önce, kent olgusunun kapsamına girmektedir. Kent insan yaşamı açısından, yüzyılın olgusu olarak, "bir arada" ve "belli uzaklıkta" yaşamak üzere olgunlaşan biçim, kalabalık ve kalabalığın içinde yalnız kalan bireyin mekanıdır. Özgürlük, bireyi ancak kalabalıklar içinde, birini bir diğerine göre tanımlamaktadır.

Marks, İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu'nda şöyle der: "Sonun başlangıcı bile gelmeden, kırın en ufak işaretini bile görmeden saatlerce dolaşabildiğiniz Londra gibi bir şehir gerçekten son derece kendine özgüdür.

Bu devasa merkezileşme, bu üç buçuk milyon insanın bir noktaya yığılması, bu üç buçuk milyonun gücünü yüz kat arttırmıştır.... Ama bunun nedeni ancak sonra anlaşılır. Ana caddelerdeki kaldırımları birkaç gün boyunca çiğnedikten sonra... ancak o zaman, Londralıların en iyi insani özelliklerini şehirlerinde kaynayan tüm o uygarlık mucizelerini yaratmak için feda etmek zorunda kaldıklarını, içlerinde uyuklayan yüzlerce yaratıcı gücün hareketsiz kaldığını ve bastırıldığını farkederiz... Caddelerdeki koşuşturmada bile bir tiksindiricilik, insan doğasını ayaklandıran bir şeyler vardır. Birbirini itip kakan tüm sınıf ve gruplardan bu yüz binlerce insan; bunlar aynı nitelik ve yeteneklere sahip, mutlu olmayı aynı ölçüde isteyen insanlar değil mi?.. Ama yine de sanki ortak hiçbir şeyleri, hiçbir bağları yokmuşcasına birbirlerinin yanından geçip gidiyorlar. Aralarındaki tek anlaşma da zımni: Herkes kaldırımın sağından gidiyor ki kalabalığın birbirinin yanından geçip giden bu iki akıntısı birbirini engellemesin. Ama yine de kimsenin aklına, öbürlerine bir kez bile olsun bakmak gelmiyor. Bu tek tek kişilerden ne kadar çoğu küçük bir alana sıkıştırılırsa, kendi özel çıkarlarına dalmış insanların vahşi kayıtsızlığı ve kendini duygusuzca yalıtması da o kadar çok tiksindirici ve yaralayıcı olur." (216)

Kalabalık kişinin kolaylıkla kendi kendini özel hissedebileceği bir ortamı sağladığı kadar, bir o kadar da kendini aynı yokoluş ve hiçleşme halinde, tüm kişiselliklerine rağmen ötekilerle aynı görebileceği bir ortamdır da. Ancak paylaşılan kaderin ortaklığı kolay kabul edilmez. Her biri diğerine karşı farklılığın üstünlüğüne, rekabetçi düzenlemenin kurallarını uygulayarak varıyordur; yapılması gereken şeyler, mutlaka çok önemlidir. Herkes günün bir parçası olmuş kendi yalnızlıklarını bir diğerine karşı ve ondan üstün olma koşullarına göre yaşıyordur. Kentin ve kalabalığın ölçeği büyüdükçe, çekirdeğin ölçeği küçülmüştür. Aile ve ev iş yaşamı fikrinin oluşmasından sonra, kalabalıktan kurtulmak için, sığınak olmuştur. Ailenin dışında ve ailesiz kimlikler, bu yüzyılın göçebeleri olmuşlar, ya da kentin kalabalığının içinde eriyip gitmişler.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Şimdi; "yalnızlık" kelimesi ne anlam taşıyor? Toplumda üç türlü yalnızlık biçimi tanıyoruz. İktidar tarafından dayatılan yalnızlığı tanıyoruz. Yalıtılmışlığın, anormal olanın yalnızlığıdır bu, iktidar sahiplerini korkutan yalnızlığı tanıyoruz. Bu düş görenin, "başkaldıran insanın" (homme revolte) yalnızlığı. Ve nihayet, iktidarla hiç bir ilişkisi olmayan bir yalnızlık daha var. Bu, Epiktet'in, "Bir başına olmakla, yalnız olmak arasında fark vardır" düşüncesine dayanan yalnızlık. Bu üçüncü türden yalnızlık; başkalarının arasında, ötekilerin yaşamlarının yansımasından daha fazla bir şey olan iç yaşama sahip olmanın sezgisidir. Bu farklılığın yalnızlığıdır. (217)

Kalabalık bu yalnızlıkların imgesini taşıyan bir akıntıdır; sürekli değiştiği halde hiç değişmiyordu, sürekliliğin ve hızın imgesi tekrarın yeknesak düzeneğini taşır.

Değişimin ve gelişimin gerekliliğine inanmış bu yalnızlıklar kalabalığı, küçük oluşların, gruplaşmaların, klik ve çeteleşmelerin çekirdeğini içinde barındırır. Kalabalık, kitle olmaya dönüşme eğilimindedir: Kısa bir birliktelik, bir amaç birliği bu kalabalığı "kitle" haline getirir; ideolojik bir birliktelik veya bir seçim, geleneksel bir günlük kutlama, bir bayram, bir futbol maçı aynı işlevi görebilmektedir. Kalabalıklar, kendi içlerine düştükleri yalnızlığı gidermenin yollarını aramaktadır. Karşı oluş hali, rekabet ortamında nasıl, karşıtını arıyorsa kitlesel takımlar da, kendi karşıtını aradığı kadar oluşturur.

Hegel ölümünden kısa bir süre önce Paris'e ilk kez geldiğinde karısına şöyle yazmıştı: "Caddelerde dolaştığımda insanlar tıpkı Berlin'de olduğu gibi; aynı giysiler, aynı yüzler, aynı görünüş. Tek farkla; burada yoğun bir kitle içindeler..." Bu kitle içinde hareket etmek bir Parisli için doğal bir şeydi. Kitle ile arasına ne kadar mesafe bırakırsa bıraksın, rengini ondan alırdı ve ona dışarıdan bakmazdı. Baudelaire'e gelince, onun için kitle hiç de dışsal bir şey değildir. Onun büyüleyiciliğine ve çekiciliğine kapılmış olarak ona nasıl direndiğini yapıtlarından izlemek mümkündür. (218)

Kalabalık ya da kitle aydın, entellektüel veya sanatçı kişi için, kalabalığın içinde bulunan herhangi birinden farklı anlam taşımaktadır: Sanatçı için kalabalık, kendi yalnızlığının imgesi, sahnesi ve nesnesidir. Düşünür kalabalıkları kendi amaçları doğrultusunda yönlendirmek isteyen kişidir; onlara yol gösterir, onlar için gerekli olanı onlara anlatır, öğretir. Kitle kolay etki altında kalan bir organizmadır. Ortak belleği, beklentileri vardır. Ancak, birbirine karşı hareket etmeye eğimlidir. Yönlendirici olan düşünür veya sanatçı kalabalığa dışarıdan bakıyordur; onun nabızlarını elinde tutabilmek için tıpkı kalabalığın içindeki kişiler gibi, kitleye karşı kendini yalnız ve ona yakın görüyordur. Bu dışarıdan bakış halidir. Kalabalığın içinde olma hali ise kaçış durumundaki sanatçı için verimli bir ortamdır. Kalabalığı, içselleştirirken, onları nesneleştirir: Kalabalık sanatçı için ister onların adına, genellemeler yaparak ya da onları yönlendirerek olsun, isterse tepki ya da beğeni olarak kendi kişiliğini bulduğu yer olsun, kalabalık sanatçının nesnesidir, caddeler ise sahnesi.

Bu yalnızlıkların her biri bir tarihe sahiptir: İktidar tarafından çarpıtılan yalnızlık, Eskiçağ'da sürgündü; 17. yüzyıl Fransa'sında taşraya gönderilmekti. Modern bir işyerinde, iktidarın yarattığı yalnızlık, kitlenin ortasında yalnız olma duygusudur. Eskiçağ'da iktidar sahiplerinin korktuğu, düş gören, yalıtılmış insan, bir Sokrates'ti; devlet yasalarının karşısında, daha yüksek yasaların sözüyle çıkan biri: yerleşik iktidar düzenine karşı bir ideal. Çağdaş başkaldıran insan, bir Artaud ya Genet, iktidar düzeninin karşısına, yasasızlığın hakikatini koyar. Farklılığın yalnızlığı da, öteki yaşamların yansımasından daha çok bir iş yaşam olan bu yalnızlık da, tarihseldir. (219)

Kendisine yaşam alanı oluşturmak isteyen birey olarak sanatçı sanatsal yaşamını "sokak"ta bulabilmektedir. Kendi davranış ve görüntüsünü kullanırken, bohem ya da dekadan, sahneleştirdiği caddede kalabalık kadar, kendisini de nesneleştirmektedir. Bu yüzden sanatsal amaç 20. yüzyılda, sanatın kendi iç kurallarına gömüldüğü kadar, sanatçının iç dünyasının

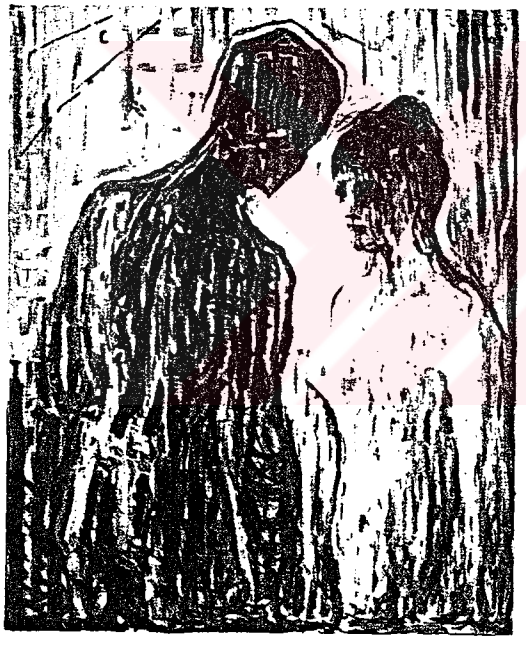
tepkisel başkaldırısına, politik ve protestocu amaçları da içererek yönelmiştir. Çağı biçimlendirmek kadar çağın biçimlerini bulmak fikri, çağın yıkıcı, bozucu ve yabancılaşmış "yapı"sını da içermiştir. İçselleştirmeler ve nesneleri anlamlandırarak imge yapmak, yüzyılın başlangıcının özellikleridirler.

Resim 209. Munch, Evlerine Giden İşçiler, 1913.

8.1.1. Aşk

Edward Munch'un kalabalıkları diğer yapıtları gibi simgesel anlamlar taşır; onun yalnızlığının, içselliğinin acıma duygusu ile kaplanana ölümcül aşklarının dışavurumudur. Romantik bir tavır olarak aşktan beklenen utangaç yarın güdüsünün, umutsuzca yitirmişliğin kabulünü taşır. "Ölüm ve gizli olana karış ilgi, erotik ve gizemlinin birbirine karıştırılması, her şeyden önce maddeci bir toplumdan kaçış gereksinimidir. Kadın, aşk ve ölüm artık gerçekçi

ölçülere göre değil, iki varlığın tinsel kaynaşmasının bakış açısı ve öteki dünya korkusu içinde ele alınmaktadır. Munch ve Klimt, erkek ve kadının bu gizemli birliğini en iyi dile getiren ressamlardır. Kadın erkeği ölüme sürükleyecek olan güzelliği simgeler çoğu zaman; çiçekler iyi ve kötü'nün simgeleri olarak ortaya çıkarlar; manzara bizi bilinmeyen, acayip bir dünyanın içine fırlatır ve sembolist sanatçı da Nietzsche'nin şu cümlesine el koyar; "Sanat yapıtları aracılığıyla, zavallı hasta ve can çekişen insanları kısacık bir zevk anı için uzun mezarlık yolundan kurtarmak istiyoruz: Onlara birazcık esriklik, birazcık da delilik veriyoruz." Gerekli olan da bu değil mi aslında? (220)



Resim 210. Munch, Aşk ve Psykhe, 1907.

Resim 211. Klimt, Judith I, 1901.

Baudelaire için aşk, yasak olanın özü, insanın çöküşü, saflığın bir daha ele geçirilemiyecek biçimde yitip gitmesi demektir. "Aşk yapmak kötülük yapmaktır" der. Fakat onun romantiklere özgü şeytanlığı, bu suçluluğu bir hırsın kaynağı yapar: Böylece aşkın yalnız kendi özünde kötülük bulunduğunu ileri sürmekle kalmaz, ondan duyulan hazzın, kötülük yapma

bilincinden doğduğunu söyler. Romantikler ile düşkünlerin ortak özellikleri olan sokak kadınına duyulan 'yakınlık ve ilgi' gene Baudelaire'in aracılığı ile olanak bulmuştur ve aşka duyulan aynı yasaklanmış, suç duygusu ile yüklü bir ilişkidir. Bu ilgi, kuşkusuz, öncelikle burjuva toplumuna ve burjuva aile yaşamının ahlak anlayışına gösterilen bir tepki, bir başkaldırıdır. Sokak kadını, kökünden sökülüp atılmış yasadışı bir insan burjuvanın kurallaşmış aşk biçimlerine olduğu kadar, onun 'doğal' tinsel formuna da başkaldırmış olan bir kişidir. O yalnız toplumsal ve ahlaksal kurallara göre örgütlenmiş olan duyguyu yıkmakla kalmaz, onu temelinden yok eder. Tutku fırtınalarının ortasında soğukkanlılığını korur ve uyandırdığı çaba ve heyecana rağmen o üstün durumda bir seyircidir. Başkalarının kendinden geçtikleri sırada, o, kendisini gevşek ve duygusuz hisseder. Kısacası, o, sanatçının kadın halindeki suretidir. Düşkün durumdaki sanatçıların ona gösterdikleri ilgi, bu duygu ve yazgı ortaklığından doğar. Sanatçılar, onların kendilerini nasıl sattıklarını, en kutsal duygularını nasıl terk ettiklerini ve gizlerini ne denli ucuza sattıklarını belirler. (221)

Resim 212. Van Gogh, Hüzün, 1882.

Resim 213. Leutrec, La Blanchisseuse, 1888.

Sanatta görülen eğilim, güzel olanın doğal olduğu fikrinden güzel olanın ölümcül olduğu fikrine gelmiştir. Suç, artık istenerek yapılan birşeydir. Geçmişten duyulan kaygı ve umutsuzluk geleceğin yitmişliğine dönmüştür. An ise anılarla beraber derlenmiş kişinin yaşamışlığı gibi deneysel, düşselliği kadar da düşünceldir. Varolmak ile hatırlanmak arasında gitmekte olan zaman, andaki yitirmişliğe takılmaktadır: Bu duygu ya da görüş 20. yüzyılda güzel olanın çirkin ve kötü olabileceği fikri ile birleşerek, güzel olanı tanrı ile birlikte gömmek isteyecektir. Çünkü, imgesi kadın bile olsa, doğa artık yerini "insan kültürü" dediğimiz olguya bırakmakta, ormanın yerini kalabalıklar almakta, doğa eşittir "kent" ve "kültür" olmaktadır. Bilim ve makinalaşmaya tapılmakta, kurulabilecek yarınlara inanılmaktadır. Akıl ve duygu bu yüzyılda da çelişecektir. Ancak, duygu kendi acındırma halini bırakarak, kendi açmazlarının içinde yürümeyi seçecektir. Her durumda da nesnelleşmek kaçınılmazdır.

Kulakları sağır eden sokak uluyordu çevremde.
İnce, uzun, kara kaslı kocaman bir ıstırap,
Bir kadın geçti, debdebeli bir elle
Kaldırıp sallayarak işlemeli eteğini; ...
Bir şimşek.. sonra gece! -Ey bakışı ansızın
Beni yeniden dünyaya getiren kaçıcı güzel kadın,
Artık göremiyecek miyim seni ebediyen?

Baudelaire (222)

Resim 214. Kirchner, Dresden Caddelerinde, 1908.

8.2. İnsanın Doğası

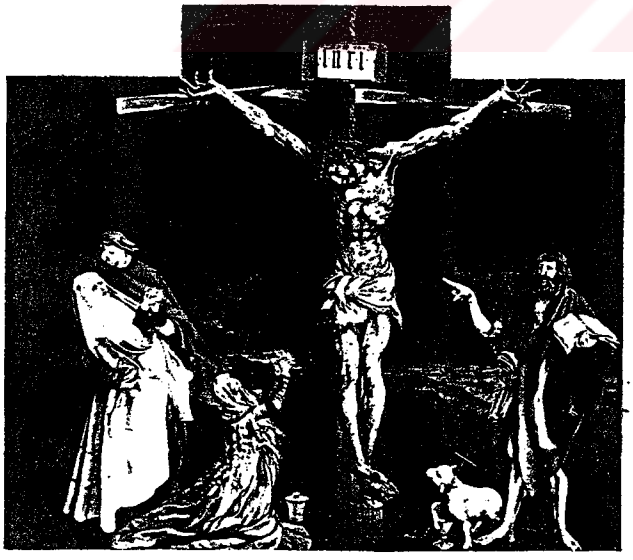
Kirchner sanatının çıkışını şöyle anlatmaktadır: "Galerilerde acemice yapılmış,yaşamsız resimler vardı. Dışarıda ise yaşam, tüm renkleri ve ışığı ve üzüntüleri ile akıp gidiyordu... Neden, bu değerli gerçek yaşamı resmetmiyorlardı? Çünkü, yaşam hareket ediyordu. Ya görmek ya bakmak istemiyorlardı. Niye denemiyim diye düşündüm, ve yaptım." (223)

8.2.1. Güdüler

Sokaktaki yaşamın hareketliliği, kaçıcılığı, günün ışığı ve renklerinin ifadeciliği, birey ile çevresi arasında ya da çevresi aracılığı ile ortaya çıkan

ifadecilik, 19. yüzyılın başında Almanya da ardı ardına ortaya çıkan "dergi" akımlarla biçimlendi. 1905'de Die Brücke grubunun ardında, 1910'da Der Sturm sanat galerisi ile birlikte açıldı. Münih kentinde ise Blaue Reiter grubu vardı. Her gruplar kişisel dışavurumu resimsel elemanlar aracılığı ile "betimlediği nesneden bağımsızlaşarak" elde etmek niyetindeydiler. Bu yüzden İzlenimciliğe karşı oldukları kadar, Art Nouve ve Jugendstil akımlarına da karşıydılar. Her iki akımında detaycı betimleme yöntemleri nesnel ve işlevsel sanat anlayışları Dışavurumcular için itici geliyordu. Simgeci anlatımcılığın içerdiği içsel durumlar ve içkinlik özellikle, renk uyumları ve karşıtlıkları ile elde edilen ifadeciliği onları etkilemişti. Gauguin, Munch ve Ensor'un Alman Dışavurumcuları için çıkışlarının etkileyici halkası olmuştur.

Gauguin Avrupa uygarlığını reddetmiş, bir seçenek olarak duygusal biçim ve renklerle varoluşa yönelmiştir. Ensor, şaşırtıcı boya tekniği ile "şok edici" konuları resmetmiş, Munch düşsel imgeleri ile kişisel sefaletini sunmuştur, doğanın defarmasyonu ve doğal renklerin şiddetleri ile Van Gogh 20. yüzyıla gelişkin "modeller" sunmuşlardır. (224)



Resim 215. Grünewald, Çarmıha Gerilme, 15. yüzyıl.

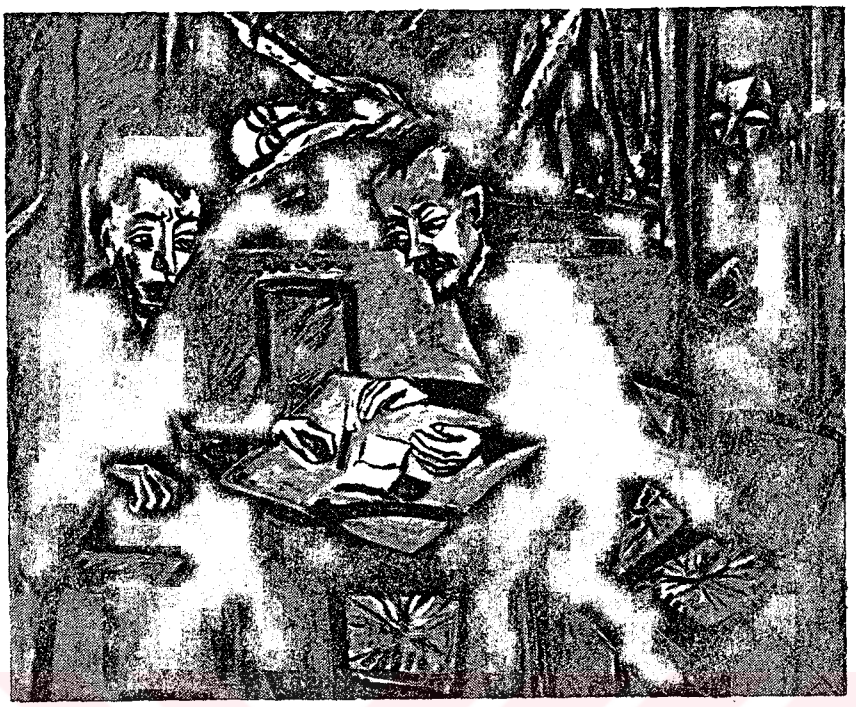
Resim 216. Emile Nolde, İsa'nın yaşamı orta panel, 1911-12.

Bunların yanısıra, Almanlar elbetteki kendi köklerini de araştırmışlar v kendine yol gösterici olarak, Grünewald (Resim 215) ve Hans Bauldung gibi ustalar bulmuşlardır. Bunların yanısıra El Greco gibi maniyerist, Goya ve Friedrich gibi romantik sanatçılar da bu etkileşimin halkasıdırlar.

1906 yılındaki manifesto'da Kirchner, "bize bağlı olan herkes hiç bir fark gözetmeksizin, kendisini yaratmaya itenleri dışavurmalıdır." diye yazmıştır. (225) İlk sergileri 1906 da Dresden'in kenar mahallelerinden birindeki bir mezbahada açıldı. Buna aynı semtteki bir ayakkabı dükkanı eklendi. "İyi Toplum" tartışmalarına bir seçenek oluşturuyordu.

İçkin bireysellik ve biçimler ile ruhsal yapının dışavurumu, Romantik geleneğin devamı olan düşüncelerdir. "Alman sanatının yaratıcılığı köken olarak, Latin yaratıcılığından farklıdır." diye yazmıştır, Kirchner. "Latin'ler nesneyi doğadan alırlar, tıpkı doğada olduğu gibi boyarlar. Almanlar biçimi fantaziden yaratırlar, kişi için öznel olan iç dünyadan. Doğada aynen görünen biçimler, sadece simge görevi görürler... görünüşteki güzellik değil onun ötesinde bir şeyleri ararlar." Kirchner için simge, Mallarmé'nin aradığı, düşüncenin içkin hali değildir. Simge için, "Daha doğal birşey, böyle yapmamak bir hata olur" der. Daha doğal yaşamak sanatın geçerlikte olan kurallarını bozmak ve inkar etmek anlamına gelir. Renkleri ve biçimleri çok daha çarpıcı kullanmak ister. Ahşap oymalarda siyah ile beyazın sert zıtlıkları gibi. (226) Doğal olan insanın, şimdiye dek kontrol edilmiş olan güdülerinin alanıdır.

Biçim, kompozisyon ve renk kurallarında bozuklukları aramak, böylece nesne ve imge arasındaki mesafeyi açarak, yapma yöntemi sayesinde görüntüye içsel, ruhsal anlam katmak, yapıtı gerginleştirmek çabası olarak yorumlayabiliriz. Dışavurumcu işlerin çoğu. "gergin ve rahatsız" edici yapıdadırlar. "Heckel'in Masadaki İki Adam adlı yapıtı (Resim 217) Dostoyevsky'nin "Budala"sına dayanmaktadır. Miskin ve Rogozhin, Holbein'in "Ölü İsa"sının tıpkı basımının gizli nefesi hakkında konuş-maktadırlar. Bu gergin, sinirli, uzatılarak biçimleri bozulmuş iki adam ve yarı yarıya perspektivi bozulmuş olan bu oda, dışavurumcuların doğasını özetleyen en başarılı görüntülerden biridir." (227)



Resim 217. Erich Heckel, Masadaki İki Adam, (Dostoevsky'nin "Budala"sı için sahne), 1912.

Biçime ve bakış açısına olan yaklaşım, biçimlerin bozularak resmedilmeleri, imgeleştirilmeleri nesneye olan bireysel yaklaşımın, bireysel bakışın dolayısıyla da, o nesneden yapılan bireysel çıkarım ve eklenmelerin aracı olmuştur. Bu içkinlik salt romantik içe vurmayı değil, sanata bakış kadar, çevre ve topluma bakış gibi yöntemleri de bağrında taşımaktadır. Yaklaşım farklılıkları Ekspresyonist hareketin içinde ayrışmalara neden olacaktır. Ama, öncelikli olan, doğaya karşıt bu tavrın, köken meselesini doğallık olarak nasıl kişisel köklere bağladıklarını düşünmek gerektiğidir.

Tarihselliğin uzantısı, köken sorunu Almanlar için çok önemlidir. Onlar soy kütüğünün derinlerinde ari bir Alman ırkı çıkarmak isterken, kişi kendi köklerini, yaşadığı topluma ve onun anlayış ve baskılarına karşıt olarak ruhunun yasaklanmış alanlarında bulmak istemektedir. Bu yasak alanlar, ruhun derinliklerindeki "coşkusal itkiler" yönlendirici güdülerdir. Berlin'de

1913 Ekim'inde açılan Sonbahar Salon'u kataloğunun önsözünde Walden, 'ister resimde, ister doğada uygulansın, taklit hiçbir zaman sanat olamaz" demektedir. Yazının başka yerlerinde ise yaratıcı olguyu şöyle tanımlamaktadır: 'ressamın yaptığı resim en içsel duyuları ile algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumudur; geçici olan herşey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce yaşamıdır; dış dünyanın kendi üzerine bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışavurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümlerini iletir ve bir yerde onlar tarafından iletilir." (228) Böylece dış dünyanın görüntülerine karşı bir savaş açılmıştır. Romantizmin doğal nesneleri kullanarak içsel anlatımlar sağlamış ya da doğaya bağlı anlatımcılığı reddedilmiş, nesneler insanın kendi doğasının hizmetine sunulmuştur. Bu her ne kadar tepkisel çıkışları içermiş olan bir yönelimse de, 20. yüzyılın yeniden kurulacak toplum için bulmaya çalışılan yeni biçimlerin avangarde özelliklerini taşımaktadır. Yeni biçimler yaratmak için tüm eski biçimleri reddeden yaklaşım, yeni biçimleri "bozma" yolu ile de elde edebilir. Bu yönelim dışavurumcu akım içinde, resimsel kuralları biçim, renk, ton ve çizgi gibi kurallara ayırarak araştıracak olan yaklaşımı da kapsamaktadır. Bu gibi bir yönelme biçim bozuculuğun yanısıra, dışavurumculuğun renkçi tavrından da kaynaklanır.İlk etapda dışavurumculuk doğa nesnelerine karşıt, ancak doğal olarak iç derinlikleri açığa çıkarmayı isteyen bir akımdı. Bu toplum düzenine tepkisel olduğu kadar "insan doğasının özünü" arayan da bir yaklaşımdı.

8.2.2. Renk ve Sürüş

Renk üzerine sosyo-psikolojik önyargılar vardı. Kant 1790 yılında yayınladığı Yargının Eleştirisi'nde, "Resim ve Heykelde en gerekli olan şey, tasarım ve desendir... Çizime parlaklık veren renk, onun zorlaması altındadır ve rengin kendi yolu olabilir, baktığımız şeye daha bir yaşamsallık katar. Fakat, asla rengin kendisi "güzel"i yapamaz."... Kant çizgi ile renk arasındaki

ayrımı, rengin bir kenarda kendi özellikleri ile duruşunu farkeden bir düşünürdü. Zamanının eğitilmiş Avrupalı düşüncesine göre konuşuyordu, renk ahlaki olarak kaçınılması gereken bir şeydi. Matisse ise renk üzerine şöyle demiştir: "Rengin tüm tarihi, dışavurumun güçlerini yakalamakta yatar. Yüzyıllarca renk çizimin tamamlayıcısından başka bir şey değildi. Raphael, Dürer ve Mantegna Rönesans'ın diğer ressamları gibi, çizimi yaptıktan sonra, lokal rengi ekliyorlardı. İtalyan ilkellerinde ve doğulu sanatçılarda durum değişikti. Rengin temel bir dışavurum gücü vardı... Delacroix'dan Van Gogh'a, izlenimciler boyunca (özellikle Gauguin) zemin temizlendi ve Cezanne yalın renk ile nasıl hacim yanılsaması elde edileceğini göstermekle belirleyici darbeyi vurdu. Biz rengin rahatlatıcı etkisini izleyebilir ve üzerimizdeki doğrudan etkisini elde edebiliriz." (229)

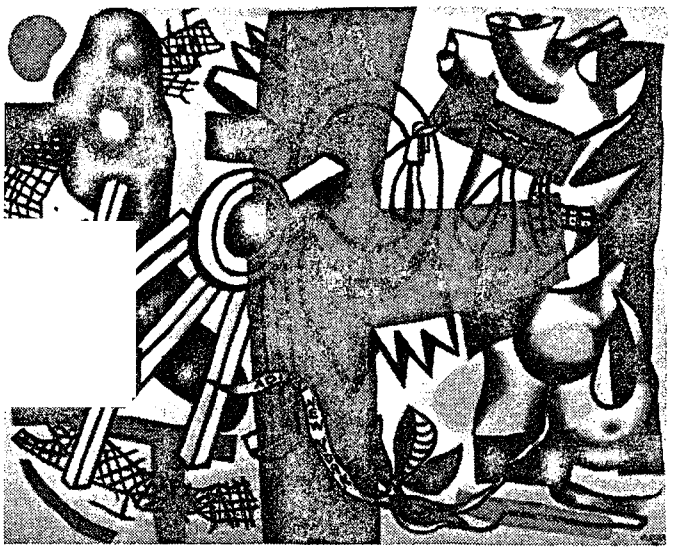
Sanatın doğaya ve doğal nesnelere olan taklitçi bağından kurtulması ve insanın kendi ruhunun derinliklerini araştırması, çevresinden tamamen bağımsız sanat yapıtı kavramını getirdiği kadar, resimsel elemanlar arasında, rengi betimlemeci yöntemin temeli olan desenden ve çizgiden bağımsızlaştırdı. Böylece resim çizip içi doldurulacak alanlar olmaktan kurtularak, renk ön arka ilişkisindeki derinlik yanılsamasında kurucu bir girdi oldu. Bu süreç, biçimler ile onları kaplayan rengin, aslında biçimden bağımsız ışıkla ilgili, ama kendi başına bir şey olarak düşünmesini sağladı. Renk biçimle beraber, biçimin hacimlenmesini sağlayan bir öğeydi. Rengin ruhsal etkileri özellikle romantizmde vurgulandı. Belli renk armonileri, belirli ruhsal durumları sağlıyorlardı. Ama renk çizgisel olarak, kompozisyonu takip eden ve odaklaşma sağlayan bir öğeden daha fazlası olamıyordu.

Sembolistlerin doğal nesnelerden duydukları rahatsızlık, onları belirsiz biçimler bulmaya iten bir olgu olmuştu. Armonilerin etkisi ile belli belirsiz biçimler resmetmek düşsel ve içsel dünyaya doğru bir yolculuktu. Bu süreç biçimden bağımsızlaşan ruhu içerdiği kadar, biçimden bağımsızlaşan rengi de içerir. Biçim yaklaşımlarındaki bozukluğu da ele aldığımızda Gotik ve ilkel

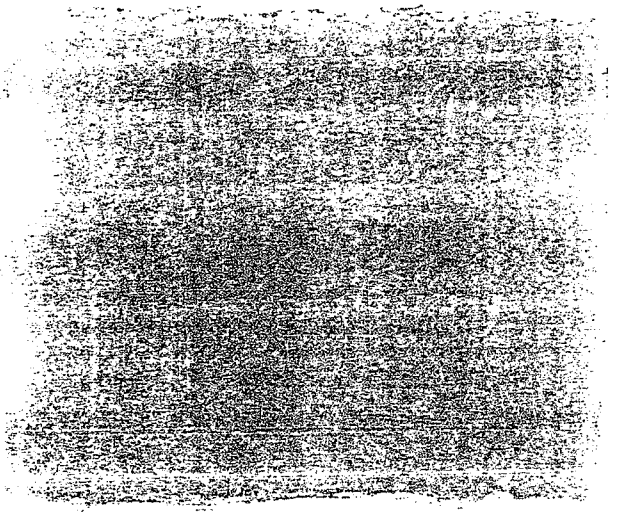
sanatlara yatkın olan Dışavurumculuk, Fauve gibi akımlar ve hatta izlenimcilik rengin ışık ve gölge ile değerini kaybetmesini, sıcak-soğuk zıtlığı ve dış çizginin sınırlandırıcı etkisi ile ortadan kaldırdılar. Belirsizlik küçük renkli fırça tuşları ile (Seurat'daki gibi) titreşimler sağlamakla rengi biçimden kopardı. Belirleyici dış çizgi ise biçimi yüzeye yapıştırarak, tıpkı Gotik, Mısır ve Doğu sanatlarında olduğu gibi, büyük renkli yüzeylerin elde edilmesini sağladı. Derinlik yanılsaması yüzeylerin birbirlerini itip, çekmeleri ile elde ediliyordu. Her iki durumda da renk, yüzey kurucu yapısı ile ön arka yüzeyleri bazen zıtlıklar, bazense uyum olarak kurgulanmasını gerektiriyordu. Bu kurgu içinde ışık, nesneye vurarak yansıyan bir şey değil, nesnenin kendisi olarak ortaya çıkıyor, resimse sanki ışık saçan bir nesne olarak duruyordu. Resim renk sayesinde kendibaşına ışık saçan bir nesne olarak, çevresinden bağımsızlığını kanıtlıyordu.

Rengin biçimden kurtulması ancak, çizginin sınırlandırdığı yüzey olmaktan çıktığı zaman mümkün olmuştur. Rengin biçimden bağımsızlaşarak kendi başına bir eleman olmasının bilgisi, resmin bir yüzey sanatı ve yanılsaması olduğu bilgisi ile sağlanmıştır. Bu sefer de renk, kendi başına, tıpkı diğer resimsel elemanlar gibi işlev görmeye başlamıştır. Leger ve Miro gibi Kübist ve Gerçeküstücü sanatçılar rengi resimsel bir eleman olarak biçimden bağımsız kullanmış sanatçılardır. (Resim 218) Amerikan soyut dışavurumculuğunda ise renk, bir anlatım aracı olarak tuval "nesne"si olarak bütünleşmiş, Newman ve Rothko'nun (Resim 219) resimlerindeki gibi, kocaman, az ya da tek renkli alanları olmuşlardır. Ya da Pollock'daki gibi tamamen rastlantısal, akıtmalar, Kline'daki gibi büyük fırça sürüşleri olmuştur.

Renoir, Monet'in küçük fırça darbeleri, Seurat'nın küçük renkli tuşları gibi, fırça sürüşleri ruh ve kimlik bulmak isteyen sanatçılar için öncü oldular. Van Gogh fırça sürüşleri ve boyasının kalınlığı ile resmettiği nesnelere, manzaralara kendine özgü bir ifade katıyordu. Van Gogh yine sabırlı ve kontrollüydü, Dışavurumcular bozdukları biçimler kadar, yaptıkları biçimler ile sürüşlere kimlik kattılar. Anlık ruhsal durumların, sezgi ve izlenimlerin sonucu huzurun ve içkin anlamların imgesi oluyordu, fırça tuşu, sürüşü.



Resim 218. Léger, Adieu New York, 1946.



Resim 219. Rothko, Turuncu Sarı Turuncu, 1969.

Fırça izi, "sürüş" sprezzatura'dan bu yana, kendi başına bir kişilik olarak ortaya çıkma sürecine girdi. Nesne ile insan arasındaki ilişki, imgeler aracılığı ile nesneler yapan insanın, doğaya egemenliği haline gelecek ve insan kendi doğasını sanat aracılığı ile kurabilecektir. Bu çabanın doğaya karşı olgunlaşması onun yerine insanın kendi doğasının gerçekliğini koyması, kendi kendinin bilincine varan kişinin doğrudan sonucudur. Sanatçı nasıl, dış gerçekliğin biçimlerinden özgür olmak istiyorsa, iç gerçeklik biçimlerini "dış ortama" veya "çevreye" karşı olgunlaştırmak istedi. Fırça vuruşu ya da "sürüş" artık bir mesafenin algılanmasında, tuval ile izleyici arasında resmin yapıldığı yere, bir noktaya doğru yapılan haz verici yolculuk değildir. Renk ve sürüşler hala biçime bağlı gibi görünse de, sanatçının içsel dünyasına ait özgün bir biçime dönüşmektedir. Bu biçim, "renkli bir fırça tuşu", sanatçının resmi yaptığı ana ait bir duygu, biçimin karşısında ona karşı ve sanatçının içinden gelen bir "tepki"dir. Renkli sürüşler, kişisel bir "dil", bir "lisan" oluşturmakta, dışavurumculuk ile birlikte "kişisellik göstergesi" olmaktadır. Bu kişilik de

tabiki kişinin engin iç denizinin, duygu, heyecan ve sanrılarının "kendiliğinden" dışa çıkması anlamını kazanmaktadır. Renk ile birlikte özgürleşen, insanın doğasının anlık davranışları ve "güdüleridir."

8.2.3. Yarın

Brücke grubu sanatçılar ifadeciliklerinin özel sertliğini, yüzyılımızın kökten ayrımcılığı olarak belirlediler. Bitmiş bir tuval bir sanatçının anlatımının "kabartması" ise çok daha iyi: kibarlık fırlatıp atılabilir. Anın etkisine ve güdülerin açıklığına etkisine varılabilir. Sanatçının olabildiğince çıplaklığı ile tanık olduğu, bir "görev" zamanı gelmiştir, insanlık tarihinde. Nietzsche'nin dionysoscaya olan dönüş düşüncesi ile insanlığın güdülerini serbest bıkakılmasını sağlamıştır. Renk bu güdülerin serbestçe ortaya çıkması için en doğal araç olarak görülmüştür. Munch'un yaşamsal deneyimlerini sonuna kadar yaşayan hali, "insanlık durumları" nın artık en özgür, en güdüsel anlamda aktarılma yöntemi geliştiriyordur. Fransa'da Fauve hareketinin yönlendiricisi olan Matisse rengi, insan doğası ve güdüleri olarak tanıtırken, Alman dışavurumcuları bu "vahşi" renkçi akımdan, çok daha sert yöntem ve çıkış ortaya koymuşlardır. Açıkca Matisse'in renklerindeki saflık ve boya sürüşündeki "kibarlık ve hassalık" dışavurumu engelleyen bir özelliğe sahiptir: "Renk zıtlıklarını kullanmak, Matisse'in süper-uygarlaştırılmış kurgularının karşısında, kaotik kalıyordu. Bu resimlerdeki insanlar, ahşaba bıçakla kazılmış gibi sert izlerden oluşmuşlardı. Bir kent, cadde resmi nadiren imaların dışındadır... Alman dekorasyon sanatlarının, mal varlığı nesnelerini üreten mülkiyetçi yaklaşımlarına karşıt tavır sergiliyorlardı. Beş kelime Alman yaşamındaki metaryalist anlayışı inkar ediyordu:" O tüm malvarlığını ısınmak için yaktı." (230)

İster Matisse'in kibar (gentile), ama renkçi olduğu için 'vahşi' diye yorumlanan üslubunda, isterse dışavurumcuların içsel ya da toplumsal çıkışlarını dışavurmalarında ortak olan, güdüsel yaşama dönüş fikri; gelecek için, "güdüsel yarınlar" kurmaktır. Matisse'in Hayatın Keyfi tablosu, Altın çağ ve Arcadian düşüne dönüş fikirini, bu sefer; güdüler aracılığı ile umud etmektedir. Matisse bu serüvende iç mekan düzenlemeleri yaparak, cenneti ev olgusunda bulmuş bir sanatçıdır. Onun kibarlığı ile güdüsel coşkunluğunun yapaylığı arasındaki fark, 20. yüzyıl sanatının ayırıcı özelliklerini belirleyen noktadır. Kurulması istenen cennet, ki artık yeryüzüne inmiştir, cehennemi içermeden düşünülemez. Bu cehennem de yeryüzündedir. Sanatçılar, olan ile olması gereken arasındaki ayrımı, çağlarının belgeleyicileri olarak yapmışlardır.

Ekspresyonist sanatçılar arasındaki fark: Kirchner, Nolde, Kokoschka gibi sanatçıların tavrı; az ya da çok kişiliklerin ani dışavurumu olarak kabul etmeleri, Kandisky, Klee, Marc ve Macke gibi diğer sanatçıların ise kontrol edilebilir, araştırılabilir ve böylece kişisel iletilerini de taşıyabilen, soyut ve giderek moda haline gelmiş olan yaklaşımlarıydı. 1919'da Der Sturm dergisinde Herzog soyut dışavurumculuk olarak tanımladığı "Soyutlama tinsel düzeyde elde edilen şeyin fiziksel biçimlenişidir. Soyut Dışavurumculukta nesneler yaratılır, ama başlangıç nesne ile değildir, özneyledir. Nesne, özdeksel dışavurumculukta görünüşe katkıda bulunur. Arınmışlığı ve yoğunluğu için gerekli olmayanı yadsıyarak öznenin özünü damıtır" der. Franz Marc, Der Blue Reiter'in ikinci yıllığı için hazırladığı ancak yayınlanmayan bir yazısında, Ekspresyonistlerin sanatsal çabalarıyla, onlara yükledikleri toplumsal anlam arasındaki bu ilişkiyi kesin bir biçimde dile getirmiştir. Yaratıcılık serüveni, geçmişle olan bağların tümüyle kopmasında yatmaktadır: "Ancak böyle yaparak çağımızın bu zorluklarıyla başa çıkabiliriz.

Yaşamı ve ölümü değerli kılan tek etkinlik budur. Bu eylem, geçmişe saygı duymamak anlamına gelsede, bizim asıl istediğimiz hala geçmişte yaşayan mutlu mirasçılar gibi olmamaktır. Bunu isteseydik bile yapamazdık. Miras artık öyle büyümüştür ki, geçmişin izini sürmek dünyayı bayağılaştırmaktadır. İşte bu nedenle yeni ufuklara doğru ilerleme sürecindeyiz ve henüz hakkında birçok şeyin gerçekleştirilmesi, söylenmesi, örgütlenmesi ve bulunması gereken bir toplumsal sarsıntı yaşıyoruz. Dünya önümüzde tüm arınmışlığıyla yatıyor; adımlarımız ise birbirine dolaşıyor. Eğer iki ayağımızın üstünde durmaya hazırsak, bizi ana rahmine bağlayan göbek kordonunun kesilmesi gerekir. Geçmişin dünyasını bırakrmamızın zamanı gelmiş midir? Yeni bir yaşam (vita nuova) için gerekli olgunluğa erdik mi? Çağımızın bize kaygıyla sorduğu soru işte budur." (232)

Resim 220. Marc, Mavi At I, 1911.

Böylece sanat bir gelecek yaratma umudunu, insanlık kültürünün doğaya egemen olduğu, olmaya başladığı bir çağda geçmişini unutarak yaşamak istemektedir. Almanya'nın geçmişe yönelik ırk çelişkileri ile çalkalanmaya başladığı düşünülürse geçmişin ürkütücü yanı özellikle görülebilir. Ancak romantik sanatçıların geçmiş özleminin hepten inkarının ardından, artık kurulacağına inanılan geleceğin kaçınılmazlığına duyulan inancı taşımaktadır. Nitekim 20. yüzyılın başı kurulacak dünya düzeni için güçlerin birbirleri ile yaptığı savaşları izlemiş, ikinci yarısından itibaren soğuk savaş olarak devam etmiştir. Güçler karşılıkla olarak kurulacak dünyada söz sahibi olmak istemektedir. İki dünya savaşı aradaki ekonomik bunalımlar kurulacak bu dünyada, insanlara huzur ve rahat vermek yerine, onlara çok daha zorlu zamanlar yaşatmıştır. Yaşanan bu olgular sanatta biçim kuran ve biçim bozan akımların birbirlerinin içine geçmiş olma durumunu açıklamaktadır: kurulacak dünya için işlevsel nesneler yapan sanatçıyı ve sanatın kuralları bilimsel olarak inceleyen öğeleri yalına "öz"e indirgeyen, soyutlama yolu ile yepyeni içsel dünyalar kuran tavır ile, yabancılaşmanın etkisinde kalmış ya da yabancılaşmayı onu doğuran etkilere karşı bir araç olarak kullanan içsel anlatımlarının etkisi ile tepkisel, hatta sosyal olabilen yaklaşımların farklılığıdır.

Dünya savaşlarının ardından Amerika'ya kayan sanatın merkezi büyük ölçüde soyut ve kübist sanattan etkilenmiş yeni bir dünyanın kurulmak istendiği bir rüya ve özgürlükler ülkesi oldu. Newman özellikle "büyük Amerikan sanatı"nı yaratmak istiyordu. Onun rengin etkiciliğine dayanan, büyük boyutlu kırmızı tuvalleri, etki olarak dışavurumcu özellikler taşısa da tam anlamı ile Amerikan'dırlar. Bu tuvaller kurulan yeni dünyanın "nesne"leridirler. Dışavurum artık geleceğin, an'da yaşanan ile zamanın aktığı bir "evrenselliğin" taşıyıcılarıdır. Sanatçılarca Almanya'dan Amerika'ya taşınan soyut sanat, soyut geometrik ve konstrüktivist sanatlar, Hofmann tarafından öğretilebilecek bir disiplin haline getirilmiştir. Bunda Bauhaus eğiticileri Kandisky, Klee ve Itten gibi araştırıcı sanatçıların bulgularının çok

büyük payı vardır. Böylece soyut dışavurumculuk Amerikan sanatının, dünya sanat tarihine kattığı ilk akım olmuştur. Özellikle resimler elemanların yalınlaştırılarak, özlere indirgenmesi şeklinde ortaya çıkan bu sanat içkin olduğu kadar, akıl yolu ile kurgulanan, biçimci sanat anlayışı ile iç içe girmiştir. Newman, Rothke gibi sanatçıların tavrı ile Pollock, Gorky ve De Kooning gibi sanatçıların "anılara", "kendiliğendiliğe" ve "güdülere" olan ilgileri farklılaşmaktadır. Bu yeni dışavurumculuk tamamen öznel biçimlerin kullanıldığı sürüş yöntemlerinin "kişilik" taşıdığı ve tamamen dış gerçeklerden bağımsızlaşmış çalışmalarıdır. En azından bu çabadadırlar. Resimler elemanların birbirlerinden bağımsız kimliklerinin bilincine varmak, renk aracılığı ile biçimi renkten ayırmanın, rengi de onu sınırlandıran çizgiden kurtarmanın ve kolaj aracığı ile resmin yüzey sanatı olduğunun benimsenmesi ile mümkün olmuştur. Böylece sanat yapıtı kendi dışsal gerçeklikten kopuş sürecinde, tablo-nesne olmasının, otonom yapıt olmasının tahtına oturmuştur. 1950 sonrası sanatı artık tuvallerin birer nesne olduğu, nesneye dönüştüğü, dönüşmesinin benimsendiği dönem olarak kabul edilebilir.

Resim 221. Arshile Gorky, Bir Ayartıcının Günlüğü, 1945.

8.3. Belge

Sanatın çevresiyle olan bağlantısı, yaşadığı zaman ile olan ilişkisi sanat eserlerini tamamen çevresinden bağımsız sanatçının içkin evrenine ve sanatı değer yapacak olan öğelere indirgenmesi kolay elde edilmemektedir. Bakış çevreye yönelmekte, sanatçı beklenti ve beğenilere olan bağımlılığını ya kuralları uygulayarak ya da tepkisel davranarak sürdürmektedir. Her durumda farklı çevrelerin birbirinden farklı beğeni ve beklentileri oluşabilir. Aynı şekilde sanatçının içkinliğinin çevresinden bağımsız ve betimlemeci olmayan tavırlara bürünmesini beklemek ön yargılı bir tavır olacaktır. Nesne ile olan bağlantı sürecek ve kültür kendi biçimlerini ortaya çıkaracaktır. Yüzyıldaki nesne-dışı yaklaşım sanat eserinin kendine göre bir gerçekliği ve dünyası olduğu, olması gerektiği anlamına gelmiş, bu da sanat eserini sanatçısından da bağımsız bir "nesne" olma konumuna getirmiştir. Artık yapıtın imgelerinin gerçekliğini kimse aramamaktadır. Bu yapıtın kendi gerçekliği var demek olur.

Resim 222. Beckmann, Gece, 1918-19.

Gerçekliğe olan yakınlaşma, dışavurumcular arasında özellikle iki dünya savaşı arasında Almanya'da gelişen ekonomik sorunların yanısıra, politik çelişkilerin de sonucu olmuştur. Avrupa'da gerçek artık birebir nesneye benzerlik olarak değil ona olan yaklaşım biçimi olarak kabullenilmektedir.

Der Sturm'un kurulmasından bir yıl sonra, ona rakip olan Der Aktion adlı başka bir dergi çıktı ve on yıl boyunca kendi çağına başkaldıran bir kuşağın ruh durumunu başarıyla yansıttı. Derginin yöneticisi Franz Pfemfert, dergiyi haftalık-siyasi-edebi olarak nitelendirmiştir. Kendisinin de açıkça belirttiği gibi, amacı, 'kültürsüzlük' olarak adlandırdığı şeyle ya da barbarlıkla, yorulmadan, amansızca savaşmaktı. O, bunun çok çetin bir savaş olduğunu, kişinin kendini tehdit eden saçmalık fırtınası içinde yutulup gideceği izlenimine kapıldığını belirtiyordu. "Ruhun varlığının yitirilmesi, çağımızın yıkıcılığını gösteren bir imgedir. Birey olmak için ruh gereklidir. Yaşadığımız çağ bireyi tanımıyor. Ruh ve akıl, her yerde ısrarla yürüyen anahtar sözcüklerdir. Bireyin düşgücünü kopartmak için onun tüm yaratıcı güçlerini onarmak gerekmektedir. Alman gençliğinin bir bölümü işte bu ruhsuz gerçekliği karşı çıkmış; aklın köleleştirilmesini reddetmiş; makine çağına ve yürürlükteki ahlak değerlerine saldırmışlardır". İnsanca koşulların yeniden doğuşu'nun önsözünde Kurt Pinthus şöyle demektedir: "Tümüyle kendi yaratıcılığı, kendi bilimi, teknolojisi, istatistiği, ticaret ve sanayii ile burjuva gelenek ve göreneklerinin fosilleşmiş toplumsal sıra düzenine dayalı bir toplumun olanaksızlığı gittikçe daha da belirginleşmektedir." Bir ülküye yönelik bu bekleyişler Ekspresyonizmdeki üslupların görünürdeki çeşitliliğini bulandırmaktaydı. G. Benn tüm üslup ayrılıklarını bir amaçta birleştiren bir tanım buldu. Bu tanıma göre Ekspresyonizm, dünyayı yok etmek için kendi kendini yok eden bir dil kullanan, patlayan bir ayaklanma, bir kendinden geçme, nefret ve bir takım yeni değerlere susama idi. Toplumda bir yeniden doğuşa ulaşmak umuduyla sanatın tüm araçlarını birleştirmek gerekiyordu. Sanatta somut gerçeğin yıkılmasıyla başarılan ve yeniden insallaştırılan gerçeğin yaratılmasını sağlayan, sanattaki yeni canlanma, toplum için bir ahlâk devrimi anlamına geliyordu.

Yeni yaratılmak istenen toplum ve yeni bir tipi şu hatlar ile çizilmişti: "Güçlü bireylere gereksinimimiz var, yaşamlarını doğaötesi yönlere doğru yöneltecek insanlara! Çünkü yaşam yalnız doğal değil aynı zamanda doğa ötesidir." (234) Alman Dışavurumculuğunun tepkisel yanını ikiliği tıpkı akımın geleceğinde gördüğümüz ikilik gibi, kendi içinde taşınmaktadır. Bir yandan yaşanan toplumdan, onun burjuva kurum ve ahlak anlayışından hoşnutsuzluk yaygınken, bir o kadar da sanattan beklenen umut da yaygındır. Bu genel kabuller yaşamın değiştirilmesi konusunda hemfikirdirler; bir yönlemin yaşamın doğa üstü yanına yönelerek sanattan salt yaratıcı işlevler beklerken, diğer eğilim ise sanatı toplumu değiştirmesinde eleştirel ve tepkisel özellikleri ama dışavurumun temeli olan, bireysel ve öznel özellikleri yitirmeden oluşturmak peşindedir. Her iki durumda da "insanın içindeki insan" özgürleştirilmelidir. Bunun içinse toplum, aile, vatandaşlık, milliyet ve mülkiyet gibi burjuva baskıcı yargılarına karşı savaş açılmıştır. Sosyalizmle olduğu kadar, anarşizme ve Nietzsche'ciliğe yatkın olan yaklaşımlardır. Bunun Almanya'da Nazi iktidarına kadar amansız bir savaş verilmiş, Amerika'ya göçden sonra da bu özgürlükler ülkesinde insanın içindeki bireyin özgür bırakıldığına kadar, Almanya'da dışavurumculuğun, sosyal gerçeklikle yakınlığı ABD'de hiç yaşamamıştır.

Beckmann'ın "Gece" adlı yapıtı (Resim 222) savaşın ilanı gibi nesnel bir durum değildir. Zamanın kabusu sembolik elemanlar ile aktarılmaktadır. Bunlar "günün haberleri" niteliğindeki elemanlardır: Gizli ve elaltından yapılan cinayetler Alman hayatında çok yaygınlaşmıştı; savaşı kaybetmiş bir ordu vardı (Beckmann kendisi de bir çok sanatçı gibi bu savaşa katılmıştı); şeytani ve gizli işler yapılıyordu; kötülük her yerde açıkca işbirliği yapıyordu; insanlar sessizce köşede duruyor ve durumu seyrediyorlardır. 1918-19 yılları arasında Almanya da durum böyleydi ve Beckmann'ın bu tuvali sonuçta "zamanının bir belgesi" durumuna geldi. (235)

Resim 233. Manet, Maximilian'ın İdamı, 1867.

Sanatın çağının belgeleyicisi olması, çağının olayları aktarıyor olması, sanat tarihinde özellikle tarihsel sıkıntılar yaşanan zamanlara karşılık gelmiştir. Goya, Daumier ve bir açıdan Manet .bu tür sanatçılardır. (Resim 223) Bu tür yapıtlar genellikle tarihin unutmak istediği, insanlığın "sefil" durumlarının nasıl yapıldığına göre bu tür sanata alınacak tavrın niteliği de belirlenir. Sanat eğer sanatçının iç durum aynası ise, o zaman sanatın "çevresel" olgu ve değerler ile ilgilenmemesi gerekir. Ayrıca zamanının belgesi durumunda olan bir sanat yapıtı, olguların ve zamanın geçiciliği açısından, sanat eserinin evrenselliğine ve özgünlüğüne gölge düşüren bir tavır olarak kabul edilir. Sanatçının her zaman ve her yerde geçerli olması gereken yapıtlar üretmesi gerekmektedir. Bir çağ ve zaman hakkında bilgiye gerek duyulduğunda bunu elde edebilecek dağarcık kütüphanelerde ve kompütürlerde toparlanmıştır. Ayrıca bu tür kötü zamanları izlemek, bu tür olayların bir daha olmamasını mı sağlayacaktır? Sanatçının bu tür elemanları kullanmasında eğer ki, ideolojik bir yaklaşım varsa, zamana bağlılık olarak sanatçının bağlanmışlığı anlamına gelecek, bu da düş gücüne ve imgelemin özgürlüğüne vurulan bir ket olacaktır.

Zamanını belgeleyen sanat eserlerine yöneltilen eleştiriler bu şekilde özetlenebilir, ayrıca sanatçının imgeleri betimleme yöntemleri de bu tartışmaların içine çekilir: Sanatçı ne kadar samimidir? Bu olguları hakikaten yaşamış mıdır? İmgelerindeki şeytaniliğin dozu nerelere kadar gitmektedir? Hakikaten bir felaket tellallığı mı konudur? Hiç değişmeyecek bir "kader" mi aktarılmaktadır? Yoksa kurtuluş, feraha doğru bir "umut" içermekte midir? Anlatımdaki biçimlerin sertliği, biçim bozmanın sınırları, kalıplara doğru olan yaklaşım biçimi bu tür yapıtlarda, saklı olan anlamın, gizlenmiş olan, yukarıda sorduğumuz soruların yanıtlarını vermektedir. İmgenin biçimlendirilme yöntemiyle, imge arasında sanatçının kendi kişiliği arasından geçen bir bağ vardır. Bu sanatçının kişiliğinin imgelere karşı içkin olan yaklaşımının sonucudur.Böylece imge yapılma ve aktarılma biçimi ile içkin, çokanlamlı ve genel kabullerin üstüne "aşkın" ve "geçişken" nitelikler kazanmaktadır. Beckmann'ın kişiliğinde belkide elde olmayan sebeplerden ortaya çıkan, konunun tüm sertliğine, sıkıntı veren haline rağmen bizlere sevimli gelen bir yan vardır. Bu belkide bugün bizim, karikatür anlatımcılığının sevimliliğine alışık olmamızdan kaynaklanan bir durumdur. Yapıtın gerçek etkisini anlamak için yapıldığı zamanın ortamını düşünmemiz gerekir. Zamanın insanları için karikatür, bize sevimli göründüğü kadar masum, alışılmış bir olay değildir. Karikatür bir toplumsal eleştiri mekanizmasıdır ve üst sınıflara bir karşı çıkış hareketi şeklindedir.

8.3.1. Mizah

Karikatürün doğasında olan biçim bozma ya da biçim benzetme deneyimi, ilkel sanatlara yatkın, el becerisine dayanan ve taklitci sanatların çoğu ile iç içe girmektedir. Karikatürün doğasındaki işleme mantığıyla modern sanatın Kübizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm ve Yeni Nesnellik gibi akımlarının ortaklığı vardır. Bu modern sanatın doğasında olan çokanlamlılık ve ikilik (dualizm) gibi derleyici tavırların sonucudur. Mizah eleştirel, tepkisel bir eleman olarak sanatın "gerçekçi" eğilimleri arasında yeralmaktadır.

Resim 224. Daumier, İçenlerin Şarkısı, 1860-65.

Karikatürü görsel ifadeciliğin temel dağarcığı ve sanat biçimlerinin en eskisi olarak görmek, 19. yüzyılda ortaya çıkmış bir düşünceydi. İlkel ve Otantik kültürlerin betimleme yöntemleri ile karikatürün biçimleri bozucu yapısı arasında benzerlik kuruluyordu. Bu yapıtlar asla gülmek, eğlenmek ya da eleştirmek amacı ile yapılmamışlardır. Bu satirik biçimler "evrensel" değerlere yakıştırılmak isteniyordu. Halbuki karikatür Rönesans'ın biçimleri formülleştiren yaklaşımından doğmuştur. En erken karikatür örnekleri Leonardo ve Bellini gibi Rönesans ustalarında görülmektedir. Alaycı, şeytani ve hicivli olan karikatür anlatımı tamamen başka bir kültürün gereksinmelerinin sonucu ortaya çıkmış bir olgudur.

Baudelaire "Gülünçün Özü" adlı yazısında, karikatürü yalnızca konularından dolayı değil, yaradılış üslubundan da dolayı kent yaşamının ortaya çıkardığı mükemmel bir sanat olarak görür. "İlkel toplumlar karikatürü kavrayamazlar... Antikite'den miras kalmış grotesk yüzler, maskeler, küçük heykelcikler hepsi ciddi şeylerdir. Ne kadar gülünç olduklarını bilmezler; onların komik olduklarını biz, hristiyanlar biliriz. Biz İsa'dan sonra gülmeye başladık." Baudelaire karikatürü uygar yaşamın, şehrin plastik argosu olarak

düşünüyordu. "Karikatür, akademik sanatın resmi diliyle beceremediği ve beceremiyeceği kurnaz bir bilgiye sahiptir." Öz bilinçli ve uyumsuz varoluşun sembolüdür. Daumier'e baktığımızda gördüğümüzün bize bu karmaşık ve batan dünyayı hatırlatmasıdır. Şaşırtıcı şey belleğimizin düzene girmekten çok, bizim gülüyor olmamızdır; Bu gülünç, karikatüre verdiğimiz tepki, kendi bilmişliğimizin ölçütüdür; Bu sadece batmış ve yitirilmiş masum birlikteliğini hayal eden ve bundan uzaklığının bilincinde olan bir kültürde mümkündür. Baudelaire'in Daumier'in karikatürlerinde takdir ettiği şey, olmak istediğimiz akıllı hayvanlarla gerçekte olduğumuz fantastik varlıklar arasındaki mesafedir: Gerçekte kendimiz olduğumuz yapmacık canavarları gösterir bize. Daumier'e baktığımızda şaşırtıcı olan, sanatının fizyonomilerin bir ansiklobedisini yapması değil, figürlerin gerçekte oldukları gibi olmalarının gizemli ifadesidir. Etkilenmemiz figürlerin şeylerin iki ucu ile karşımıza çıkmasından kaynaklanır. Bu komedi ve trajedi arasındaki, endişe ile gösteriş arasındaki çizgisinin görünüşüdür. Daumier'in çizimlerindeki 'pozlar' insan vücudlarının ifadeciliklerinin ve sosyal imgelerinin, çokanlamlı belirsizlikler olarak ortaya çıkmasıdır. Modernist pozların düzenlerinden farklı olarak şüphenin anlık duruşlarıdır ve duygusal karmaşıklığı, çokanlamlılığı zorlamaktadırlar. İçe dönük, dalgın ve belirsiz insanlar ifadenin merkezi değil, ifadenin sınırlarında yakalanmışlardır. Baudelaire'den çok önceleri en şeytani komedi bile bir terapi yöntemi olarak açıklanıyordu. Komedi bize yaşamın acayipliklerini gösteriyordu. Suçtan uzak durmayı ve iyi değerleri gösteriyordu: Bizler şeytani, satirik şeyleri severiz, çünkü onlar gibi olmamanın daha iyi olduğu bize öğretilmiştir. Bir çeşit komedi içine düşülen durumların tekrar edilmesine dayanan, ölçütü ise gülmek olan ahlaki artı ve eksilerin nasıl sonuçlanması gerektiğini öğreten komedidir. Baudelaire'den evvel karikatür, başka bir dünyada doğal olmayan, uçuk ve görünüşte ürkütücü olan şeyleri görmekten alınan zevkin evcilleştirilmesi olarak görülüyordu; Baudelaire içinse karikatür grotesk, sınırlandırılmış duyguların kayıp dünyasının tasviridir: Cinlerin dünyası bize şahsımıza aittir, güldüğümüz her an, kendi bilinç ve suçumuza iştirakımızı yadederiz. (236)

8.3.2. İzleyici ve Nesne

Dışavurumcuların biçimlendirme yöntemleri ile Daumier arasındaki bağ, kişiliklerinin ve pozların duruşlarından kaynaklanan çokanlamlılığa dayanmaktadır. Daumier döneminin Gerçekçiler ile yakın olmuş ama kendini o grubun içinde kabul etmemiştir. Gerçekçilerin dönemin Salon sergilerine katılmaları ve kendilerini yüksek sanatın alanlarında sergilemeye çalışmaları ona itici gelmiştir. Karikatür bundan böyle alt sınıfların ve alt kültürlerin bir dili durumuna gelerek, günlük haber aktarımında bir belge durumuna gelmiştir. Beckmann'ın durumunda yapıtını sergilediği ortam her halde, o aç ve korkulu günleri yaşayan insanların görmesi için hazırlanmış bir ortam değildi. Acıyı ve sıkıntıları toplumsal boyutta aktaran yapıtların izleyicileri her halde, açlık ve sıkıntı çeken insanların kendileri değil, ya sanatçının yakınında olan çevre ya da sanattan anlama ayrıcalığına sahip, toplumda da özel konumda olan aydın ya da üst tabakaya bağlı olan kimselerdi. Bu durum da, bu tip sanatın belki de izleyicisini itmek, tiksindirmek ve rahatsız etmek üzere yapıldığını ve sergilendiğini varsayabiliriz.

Sanatın izleyicisi sorunu iletişim olanaklarının artmasının sonucu yüzyılda daha da karmaşık karakter kazanmıştır. Belgesel sanat, belli bir izleyici kitlesini etkilemek ve yönlendirmek amacı ile yapılan sanattır. Geleceğe gününün nasıl olduğunu anlatmak değil, yaşadığı zamanın sorunlarına bağ kurmak isteyen bir yaklaşımdır. Alay ve hiciv, tepki toplamak ve eleştirel olmak amacıyla kullanılan bir malzemedir de.

Konstrüktivistlerin nesnel yaklaşımları, malzeme ve yapıtı kendi diliyle konuşan, geleceğin nesneleri olarak görmelerine tepki gösteren, Sosyalist Sanat anlayışının aslında karşı çıktığı, sanatın izleyicisinin değilde, sanat eseri olarak "nesne"nin ön plana çıkmasıdır. Konstrüktivizm de toplum içindir, ama ürettiği nesneler önce kendilerini ortaya koymakta, sonra izleyiciyi önemsemektedir. otonom sanat yapıtının çevresinden bağımsızlığı da yine

yapıtın izleyicisinden uzaklığını öngörmektedir. Çünkü izleyici ile kurulabilecek ortak dili imgeler ile oluşturmak istememektedir. Olası tek izleyicisi yapıtı yapma biçiminin dilinden anlayan, onu okuyabilecek böylece de ondan etkilenebilecek kimseye duyduğu gereksinim bile yapaydır. Bu tip sanatın nesnelleşmesi, sanatı bilim olarak ele alan tavrına ve yapıcısını da aşarak kendi kendini anlatıyor olmasına bağlıdır. Sanatın kendi kendini anlatan sürece girmesinin de nedeni budur. Çünkü, dış gerçeklikten kopmak isteyen imgelem, öğelerini sanatın kendi içinde, değerleri indirgeyerek bulmuştur. Bu da sanatın belli dar çevrelere, ondan anlama ayrıcalığına sahip olanlara elitizm ve entellektüalizme yönelmesinin nedenidir.

Diğer taraftan dışavurumculuk boyunca kendi içselliğini imgeleştiren sanatçıların, izleyiciden kopuklukları, onların yine salt dar bir çevreye yapıt üretmelerine neden olmuş sanatçı ruhunun derinliklerini deşe deşe artık yeni, özgün, sarsıcı, şok edici yapıtlar üretememeye varmıştır. Ruhsal derinlikleri deşmek, hep yeni ve farklı olanı yapmaya şartlanmış sanatçı için her zaman özgün olma olanaklarını vermemektedir. Çünkü yöntem tüm farklı arayışlara rağmen daralmakta, teknik ve uygulama biçimleri çağın genel yaklaşımı olan "nesnellik" düşüncelerine uygun olarak kişisel ruhdan çok daha öncelikli yere gelmektedir. Böylece fırça tuşlarıyla, sürüş biçimleri ile, hatta farklı malzemelerle kişilikler oluşturulmakta, Nesne dışavurumun aksine bir tutumla öznenin önüne geçmektedir.

8.3.3. Çember

Sanat yapıtında, içinde bulunulan ortam ve çevrenin aktarılmasına karşı çıkmak, sanatçının imgelemini özgürleştirmek iyi niyetini taşısa da, zamandan hoşnut olmama anlamına da gelmektedir. Sanatçının imgeleminden, izleyicilerine bulunulan ortamın dışına çıkabilmeyi sağlayacak olanakların yaratılması beklenmektedir. İzleyicinin bu beklentisi, yaşanılan zamanın

dışında değil, o zamanın içindeki 'beğeni'lerin sonucudur. Zaman dışı olmayı beklemek, yaşanılan zamanın bir başka değeridir. Gelecek için yapılmış olmak, ancak gelecekte de değerini koruyabilecek olmak, yani evrensel olmak demektir. Bu malvarlığı bir nesnenin, gelecekte de değerini koruyacağının garantisidir; zamanımızın geleceğe yönelik teminatlar, garantiler beklediği açıktır.

Gelecekteki insanın beğenilerini belirlemek, sanatçının ulaşmak istediği tutkusu olduğuna karar vermek ve tercih sorunudur, zorunluluk değil. Geleceği yapıyor olmak, günü yapıyor olmaktan çok daha baskıcı bir yaklaşımdır. Geleceğin nasıl olması gerektiğine karar vermek, ancak gelecekteki insanların karar verebileceği bir şeydir. Zamanın yaklaşımı, sürekli geçmiş olacağını bilerek, anı yaratmak ve böylece gelecek fikrini günü yapmak için kullanmak şeklindedir. Aslında geleceğe ait olan her yapıt, yaşanılan zamana ve bugüne yapılan müdehaledir. Bugünün değer yargılarını, yarına kalması için düzenlemek anlamındadır. Yarın bu düzenler bozulması ve karşı çıkılması gereken kurallara dönüşecektir.

Modern sanat yapıtları geleneksel biçimleri özgün bir kullanımla ilkel sanattan, folklörden, egzotik kültürlerden, Müslüman ve Asya kökenli toplumların kültürlerinden veya karikatür, grafik gibi alanlardan topladıkları, alt kültürlere ait imgeler ile birleştirerek harmanladıklarında ortaya çıkmaktadırlar. Bunun örneğini kübistlerde ve dışavurumcularda ve sürrealistlerde açıkça görebilmekteyiz. Modern sanat verilerin toplanarak, derlendiği bir akımdır. Aşağı yukarı modern sanatın her akımı kendilerinden önce yapılmış olan, bulguları değerlendirme işleminden geçirmiştir. Avangard sanatın çıkışı, şaşırtıcılık fikrine dayanmaktadır. Bunu 'şok' ve 'yeni' izler. Çirkin, güzel gibi tartışma konusu olmaktan çıkmıştır. Şaşırtıcılık adına, veri olabilecek elemanlar, çevresel özellikler taşısa da dönüştürülerek, başlangıçta tepkisel nitelikte olsa da yüksek sanatın kabul alanına girmesi

sonucu sanatçı yeni bir şaşırtıcılık etkisi aramak peşine düşmüştür. Ya da yarattığı bu şok edici etki üzerine, benzeri yapıtlar ortaya koyarak, zaten kabul edilmiş olan dilini sürdürmüştür. Böylece üslublaşmış kişilikler sağlanmıştır.

Alt kültürlerden alınarak, yüksek kültürün dağarcığına sokulan imgeler bu şekilde evrenselleştirilirken, aynı zamanda şaşırtıcı olmayı ön gören avangard sanat da, karşı çıktığı kalelere yerleşmektedir. Amerikan grafik sanatının ilk on kurucusu arasında kabul edilen Mehmed Fehmi Ağa "Çember" olarak tanımladığı bu sistemde, alt kültürden gelen anlatımların, yüksek kültüre sokularak dönüştürüleceğini, böylelikle başlangıçta yadırganan imgelerin zaman için yüksek sanat tarafından kabul görerek, yaygınlaşacağını ve değişime uğrayacağını söylemiştir. (237)

Resim 225. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919.

Mehmed Fehmi Ağa'nın bu önermesinden, bugün sanatın büyük yapıtları hakkında bizim sahip olduğumuz bilgilerin, o yapıtlar yapıldığı zamanda aynı olmadığı çıkarımını da yapabiliriz. Bazı sanat yapıtlarının yapıldığı zaman da hiç gözde olmadıklarını, hatta sanatçıların hayatlarının sefalet içinde geçtiğine örnekler ile değindik. Bu yapıtların bugün bizim için değerli olmasının ölçütleri, o günlerde ki ölçütlerin farklı olması gayet normaldir. Bu zamanın egemen güçlerinin sanattan anlamadıkları anlamına gelmemekte, sadece zamanla bugün arasında beklenti ve değerlerin değiştiğini kanıtlamaktadır. Aynı şekilde o zamanlarda çok yüceltilmiş olan sanat yapıtları da bugün bizler için diğerlerinden çok ayrıcalıklı ve özel olarak görünmemektedir. Bu yapıtlar çözme beklentisi olmayan izleyiciler içinse komik, abartılı ve yapmacık gelebilmektedir. Hıristiyanlık zamanında olduğu gibi insanların eğitici ve yönlendirici öğreti değildir. Ayrıca günümüzün kültürü romantizmin antikiteye duyduğu özlemden beri dünyanın her yerinden ve kültüründen yapıtlar ve antikalar toplanmış, nesneye duyulan, kolleksiyoncu merak gibi, sanat eserlerinin kolleksiyonu yapılmıştır. Bugün birçok yapıtın özelliği, onlar hakkında yorum ve düşünceleri de, yapıldıkları zamanın düşüncelerine ek olarak beraberlerinde taşımalarıdır. Hele bizim gibi, yağlı boya resim kültürü, tıpkı basım beğenisinin etkisinde kalmış ülkelerin aydınlarında çok daha zaman üstü yüceltme konumundadır. Sanat eserleri onlara sahip olmanın ayrıcalığı dışında, onlar hakkındaki bilgiler ile özümsemenin gerektiği konuma gelmişlerdir. Böylece sanat insan kültürünün çok özel bir alanı olarak, doğaya karşı verilen egemenlik savaşında, doğaya hakim olmanın evrensel belgeleri olmuştur. Sorunu sanat nereden edinilir olarak sorduğumuzda, sanatın doğadan öğrenildiği ve ona karşıt olarak sanatın sanattan öğrenildiği şeklindeki tartışmanın ortasına düşeriz: Sanatın sanattan öğreniliyor olması, sanatçının geleneksel, akademik sanat kurallarına uyması gerektiği şeklindeki bir çıkarıma sebeb olmakta ve tepki toplamaktadır. Sanatın doğadan edinildiği şeklindeki sav ise, sanatın doğayı taklit etmesi gerektiği şeklindeki kurala dayanmakta ve yine taklitçi sanata bağlılık anlamına geldiğinden, sanatçının hayal gücüne engel olduğu

düşünülmektedir. 60'lı yıllarda gelişen bir diğer yaklaşım ise sanatın öğrenilmemesi gerektiği, herkesin sanatçı olduğu şeklindeki bir başka savdır. Burada tartıştığımız sanat eğitiminin kuralları ya da kimin sanatçı olup kimin olamayacağı değil, sanatın imgelerini ortaya koymakta hangi kaynaktan yararlandığıdır. Bu da "imgenin kökenine ve kaynağına" yönelen sanatçının nereye baktığı sorusunu kapsar. Yazımızda derlemeye çalıştığımız, bu bakış noktaları ve kısmen nedenleridir.

Çağımızda ise sanatta kullanılan imgelerin kaynağı ve çıkış noktası, sanatın edinilmesi bağlarını "kültür"den bulmaktadır. 21.yüzyıla girerken insanlık kültürü artık doğaya hakim olma inancının peşinde değil, artık doğaya hakim olmuş ve onu kontrol eden, hatta onu bozen bir yapıdadır. Sanat doğadan öğreniliyorsa eğer, yani doğanın taklidine dayanıyorsa bu çağda taklit edilecek doğa, insanın ister birey olarak isterse toplum olarak adını koyalım, insanın içinde yaşadığı kültür ortamının doğasıdır. Kültür makineleşme, standartlaşma, şehirleşme gibi olgularla bireyin üzerine bir yapı inşa etmiş olsada, artık "kişileşme mücadelesi"nin sadece özgün olan alanlardan geçemediği bilinmektedir. İmgenin, kaynağını ister kişinin özgün bilincinden aldığını kabul edelim, istersek yaşam deneyimlerinden kaynaklandığını varsayalım, kültür dediğimiz, "yapay doğanın" kendisinden alınmaktadır ve sanat elbetteki bu kültürel doğa, insan doğasının değerli yaratısıdır.

8.4. Kadrajlanmış Gerçek

Gerçeklik beklentisi, sanatçının becerilerinin kıstası kabul edildiği kadar, sanattan imgelediği görüntü ile birebir çakışması gerektiği beklentisinin de uzantısıdır. Seyirci ya da sipariş veren açısından ise, sanat yapıtı görünenin birebirliğine, gerçekliğe, aynadaki görüntüye çakışması anlamına gelir. Rembrandt ve Hals'ın portre ressamlığında yakalamak istedikleri (sipariş

verenin beğenisine dayanan) amaçlarını hatırlarsak, bu dönemde sanatçının nasıl bir benzerlik beklentisi ile karşı karşıya kaldığını anlayabiliriz. Bu durum 17. yüzyıla ait bir olgu değildir. İnsanlar, özellikle kendi görüntüleri sözkonusu olduğunda tıpatıplık beklentilerini hassaslıkla sürdürmektedirler. Kendi hallerinden hoşnut mu olmak istiyorlar? Yoksa geleceğe kendilerinden tutarlı, dengeli bir iz mi bırakmak?

Zamanı ve durumu belgelemek sözkonusu olduğunda, en önemli kıstas, gerçekliğin kopyası olduğuna duyulan inanç yüzünden fotoğraf olmuştur. Fotoğrafın gerçekliğin "aynısı" olduğundan kimsenin kuşkusu yoktur. Bir görüşe göre fotoğraf sanatın gerçeğin aktarılma sorumluluğundan kurtulmasını sağlamıştır. Diğer görüşe göre fotoğraf sanata gerçeği aktarmakta belirleyici bir kıstas olmuş, sanatın, özellikle resim sanatının yaptığı işlevi yüklenmiştir.

Aynılığın kıstasına bilimsel çıkış, algı psikolojisinden gelmiş, algılanan ile gerçekliğin aynı olmadığı 'gerçeği' ortaya çıkmıştır. Görmek bilme sorunudur. Algılanan, kişi için doğru olsa da, doğru gerçekte olan mıdır? Bunun cevabı Empresyonizme geçişte, naturalizmin veya gerçekçiliğin kaybettiği ivmede bulunabilir. "Fotoğrafın İzlenimciler üzerindeki büyük etkisi sanat tarihinin beylik laflarından biridir. Gerçekten de Stieglilz'in dediği gibi 'İzlenimcilerin fotoğrafik bir kompozisyon üslubuna kesinlikle bağlı kaldıklarını' iddia etmek fazla abartma olmaz. Fotoğraf makinesinin gerçekliği ileri derecede kutuplaşmış açık ve koyu alanlara dönüştürmesi, fotoğraflardaki görüntünün özgürce ya da keyfi olarak kırpılması, fotoğrafçıların mekanı, özellikle de geri planı anlaşılır kılmaya karşı olan aldırmazlıkları, izlenimci ressamların ışığına özelliğine karşı duydukları bilimsel ilgi iddiaları için ve onların düzleştirilmiş perspektif, alışılmadık açılar ve resmin kenarı tarafından kesilen merkezden kaçık biçimler üzerinde yaptıkları deneyler için başlıca ilham kaynağı olmuştu. (238)

8.4.1. Melankoli Nesneleri

Fotoğraf makinesinin görüntüyü böylesine kolay ve başarılı biçimde depolayabiliyor olması zamanın insanı için şaşırtıcı bir etki yaratmıştı. Sanat zaten içsel görüntülerin sahnelenmesine doğru yol alırken, fotoğrafın gerçeklik harikası sanatçılar için amaçlarına göre görme biçimlerinin arayışlarına düşmek demek olmuştur. Fotografi bunun tek nedeni değildir, buluşlara yönelen çağ zaten başlamıştır. Her şey araştırılarak sonuçlandırılırken, belgelenir ve saklanılır hale geliyordur. Görmenin kişiselliği herkes için genel olan bir aynılık, nesnellik kazanıyordur. Gerçek kadrajlanıyor ve saklanabilir hale geliyordur. Nesnel gerçekliğin herkesçe özel olan alanlarına dolaysız yaklaşım yöntemidir. Makinesi olanlar doğa ya da insanlık hakkında beğenilen görüntüleri depolar duruma geliyordur. Kadrajdan bakanlar için öznel bir dünyanın varlığından bahsedilir. Bakmak görülmesi gereken şeyleri görmek anlamına gelir ve bilmenin bir türevi olarak, güzel görüntüleri, sıradan görüntülerden bulunabilen güzellik kavramını gündeme getirmiştir. Görmeye değer görüntünün arayışına sürüklendiği serüvende sanatçı; görüntü aramaya çıkacak, göçlere başlayacak, sokağa sığınacak kendi iç dünyasından "nesnel" görüntüler bulacaktır.

"Güzellik bir insan kararının damgasını taşımak zorundadır." (239) Kültürün doğaya karşı verdiği zaferin muştucusudur fotoğraf. Makineleşme egemenliğinin başlangıcı olur. İnsanlık kültürünün "nesne" yapar bilgi düzeyine gelmesidir. Doğanın nesnelerine karşı, insanlığın nesnelerinin egemenliği elegeçirmesi anlamına gelir. Gerçeklik karşımıza bu sefer, bir başka yüzü ile çıkar. Fotoğraf bir yandan zamanı dondurarak, geleceğe bugünü saklarken çağın tipik özelliği olan kolleksiyoncu insana, geleceğe saklayacağı "bugünü" sunmaktadır. Makine kutuların içinde saklanan "gün"ün görüntüleri, gelecek için "melankoli nesneleridir."

Yaşadığı zamanla bir türlü hesaplaşamayan insanoğlunun, geçmişi özlerken, umudunu geleceğe çevirmesinin belgesidir fotoğraf. Geleceğin nesnelerini yapmaya yönelen kültür için, geçmiş artık bir gelecek nesnesidir. Zamanı dondurmanın anlamı geleceğe bugünü saklamaktır. Sonuç olarak fotoğraflar insan eliyle yapılmış nesnelerdir, bunu en azından makine egemenliğine karşı öne sürebiliriz. Ancak, fotoğrafın nesnel kültür içindeki payı evine kapanmış bireyin, "özel" anlarını toplama olanağını sağlarken aynı zamanda müthiş bir "zamanı saklama kültürünün" gelişmesine yaptığı payda, toplayıcı ve kolleksiyoncu insanın nesneye bağımlığının işaretidir. Fotoğraf nesnelerin tam-gerçek görüntülerini vermekten, belge olmak konumuna gelmiştir. Geçmişten saklanan herşey gelecek için bir inceleme ve değer alanıdır. Hurdalar artık tarih olmaktadır.

"Şiir ve gelişme birbirinden içgüdüsel bir kinle birbirinden nefret eden iki muhteristirler" demektedir Baudelaire ve, aynı yol üzerinde karşılaştıklarında, birinin diğerine ille de hizmet etmesi gerekir. Eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmesinde fotografiye izin varsa, yığınların ahmaklağında bulacağı doğal ittifak sayesinde, çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tümüyle yozlaştıracaktır. Şu halde gerçek ödevinin sınırları içine girmesi gerekiyor, bu da bilimlerin ve sanatların hizmetkârı, ama fevkalade alçakgönüllü hizmetkarı olmaktır, tıpkı yazının ne yaratmış ne de yerini almış stenografi gibi. Bir çabukta gezginin albümünü zenginleştirsin ve belleğinin sahip olamadığı şaşmazlığı gözlerine sağlasın, doğa bilimcinin kitaplığını süslesin miroskopik hayvanları devleştirsin, hatta birtakım bilgilendirmelerle astronomun varsayımlarını güçlendirsin; nihayet her kim mesleğinde mutlak bir maddi kesinliğe gereksiniyorsa, gidip onun sekreteri ve not defteri olsun, buraya kadar tamam. Eskinin yıkıntılarını, zamanın kemirdiği kitapları, taşbaskıları ve elyazmaları, biçimleri yitip gidecek olan ve belleğimizin arşivlerinde bir yer açmamızı isteyen değerli şeyleri unutulmaktan kurtarsın, teşekkür ve alkışlarla karşılanacaktır. Ama eğer tutulamayanın ve imgesel olanın alanı üzerine, salt insanın ruhundan bir şeyler kattığı için değeri olan

şeyler üzerinde tepinmesine izin verilmişse, o zaman yazıklar olsun bizlere!" (240)

Görüntünün içkinliğine olan güven duygusu özelliğini yitirmeye başlar. Bildik nesneler ile iç dünyayı anlatmak, onlara içkin nitelikler kazandırmak, artık yerini yüzey ve nesne olma bilgisine bırakıyordur. Görülen şeylerin gerçekliğine inanmamak romantikler ile başlayan bir gelenektir ve görünene olan bağlılık da aynı şekilde onlar tarafından geliştirilmiştir. İç dünyanın özgün nesneleri genelleşmekte, böylece insan ile nesnenin anlamı arasındaki mesafe açılmaya başlıyordur. Bu da imgeye olan gizemli yolculuk; düşsel dünyanın başlangıcını ifade eder.

Geçmiş, gelecek kurulmak istenen bir düştür; kişinin kim olduğu geçmişi ile sorgulanır. Ancak geçmiş kişinin yaşam deneyimlerine sıkışmıştır; kişi oluş, öznel yaşam deneyimlerini, kişinin kendini kurması anlamına gelen sanatsal yaşam tecrübelerinden uzak değildir.

Zamanı belgelemek, nesnel olandan, öznel olana doğru yolculuğa devam etmektir. Kültür zaten şeylerin yapay görüntülerine alışkındır, üstelik bu yapaylığı abartıyordur da. Fotoğraf önceleri bu yapaylığa alternatif olarak gözüken bir şeydir. Bu da sanatçının öznel alanına müdahale anlamına gelir. Görüntülerden çıkan çokanlamlılığı ölçmek, ancak fotoğraflardan geçmiş araştırmaları yapılması üzerine başlamıştır. Tarihcilik geçmişi kazılacak bir kuyu haline getirir. Çağın insanında geçmişi toplamaya dair kolleksiyoncu birikim zaten sağlanmıştır: Kendini bir "ırk", bir "soy", bir "millet", bir "meslek", bir "iş" ve sorumluluklar karşılığı olarak gören bireyden başka ne beklenebilir ki? "Ben" olmak isteyen ve olduğuna inanan insan için, kendi yaşamını belgelemekten doğal ne olabilir k? Zaten o büyük hüznün sebebi bu değil midir? İçkin olan, o muhteşem yaşamını niye 'kendi' yaşamıyor? İçkin yaşamın görselleştirmesinde yatan ısrar, ben buradayım, beni görün demektir. Her ben'in kendini belgelemek istediği bir evren anlayışının

işaretidir, sonsuzluk kendini değiştirilmez olan görüntüde bulur, çünkü, görüntünün taşıdığı anlamın tekliğine inanır. Fotoğrafın bilgisi nesnel gözüken anlatımın, karşı çıkmalara rağmen çok yönlü olabildiğidir.

Benzeri deneyimler, rakursi kurallarında çizilmiş bir kızılderili resmine gösterilen tepki gibi bir Afrikalı kabile üyesinin televizyonun fotoğrafik görüntülerine inanmakta çektiği zorlukta yatmaktadır. İmgenin çevreselliği, çevresine nesnel bakan modern gözün anlamıdır. Bizler birer birey olarak, haliyle, kendi yaşam görüntülerimizi belgeliyelim, sanatın bilim adamları onları okuyacak ve anlam katacaklardır. Fotoğraf görüntüsü üzerine yorum yapılabilir, çok anlamlı imaları üzerinde taşıyabilir. Bakmanın görmek istenen şey ile bağlantısı vardır. Fotoğraflar bu yüzden, zamanının belgeleyicileri olmuşlardır. Kişinin yaşadığı özel zamanlar, artık kişiye özgü alanlar değil, üzerinde durulması gereken anlamlardır. Bilim yaşamla olan dengesini, Baudelaire'in sanatla bilimi doğrudan ayırdığı yerden ayıramamıştır. Bilim yaşama hizmet eder haldedir. Gelecek kurmanın bilgisi ile geçmişin bilgisi iç içe geçmiştir.

Gerçekliğin parçaları olarak alındıklarından fotoğraflar -ve aktarmalar- uzun edebi anlatımlardan daha özgün görünürler. Bugün giderek daha fazla okuyucuya inanılır gelen tek yazı türü Agee gibi birisinin ince yazısı değil, ham kayıtlardır, banda alınmış, düzenlenmiş ya da düzenlenmemiş konuşmalar; edebi olmayan belgelerin (mahkeme kayıtları, mektuplar, günceler, derlenmiş psikiyatrik bilgiler, vb) parçaları ya da bütün metinleri; kendini aşağılayacak kadar özensiz, çoğunlukla da paranoid olan birinci tekil şahıs röportajı. Bir bakıma genç insanların az yazılı ve bol fotoğraflı kitaplara olan yeni beğenisini açıklayan ve gittikçe büyüyerek herşeyi, hatta yabancı filmlerdeki altyazıları ve plak kapaklarını bile okumaya karşı duyulan isteksizlik bir yana, bugün Amerika'da göze yazınsal görünen her şeyden kinci bir kuşku duyuluyor. (241)

Eğer ki fotoğraf bir gerçeğin belgesel görüntüsü ise onun altına yazılan yazı nedendir? Bu yazı fazladan neyi açıklıyordur? Geçmişin hakkında düşünmek, geçmişin hakkında yorumlarda bulunmak bugünü belgelemek bilincini yerleştirmiştir ve belge eğer ki başka anlamlara açıksa, o zaman, onun anlamını toplayacak(!) başka girdiler lazımdır. Nesneler, tıpkı imgeler gibi, çağrışımları ile uçuşurlar, onu tuttum zanneden, başka bir şeye doğru gözünü kapamış olur. Anlamın çokluğuna doğru yolculuk, içsel dünyadan olduğu kadar nesnel dünyadan da başlamıştır.

Doğa güzel olan idi. Güzelin imgesi kendini çıplakta buluyordu. Çıplak, içeriğini yitirdi, simge ile görüntü, imge arasındaki bağ koptu. Allegoriler artık okunamaz hale geldi. Anlam nesneyi terketti. Benzerliği ve taklidi terketti. Anlam, görüntünün önüne geçmeye çalıştıkça biçimsel yaklaşımlar ve kurulacak dünya önermeleri değer kazandı. Güzel olan, insan elinden çıkmış olan ise, ya insanın yaptığı bir şeydir, ya da anlam kattığı birşey. Her iki durumda da kişilik nesne ile atbaşı gitmektedir. Fotoğraf bilgisi imgeyi tekrar görüntüsüne oturtmuştur. Bu biçim ile içeriğin çakıştığı nokta değil de, biçimin içerikten iyice yabancılaştığı noktadır. Aynılığını koruyan nesne, onu tekrar yaratır. Nesnenin tamlığı eski bir dini çabadır, dünyayı kavramsal göz ile görmektir, ama günün düşüncesinde belirsizliğin kavramı vardır. Kimse zamanı hep aynı kalsın diye dondurmaz, zaman veya an geçmişten geleceğe kalan bir bilgi ve melankoli nesnesidir.

8.4.2. Pozlar

Anlam artık bir tek güzel olandan değil, her yerden çıkabiliyordur, mesele bakmayı bilmektir. Güzel olan, bir kadrajlama sorunu olarak, en çirkin görüntünün içinden çıkabiliyordur. Bu da sanatçının nesneye kattığı anlamın işaretidir. Betimleme biçimi, neyin betimlendiği sorusunun önüne geçer ve

fotoğraf ile resmin arasındaki sorun ortaya konur, resim betimlediği nesne yüzünden değil, betimleme biçimi yüzünden farklıdır. Sanatçının içkin dünyasına kurduğu yeni bir krallıktır bu, böylelikle sanata bilimsel olarak yaklaşan her akım, sanatın biçimlendirme yöntemlerini imgesinden arındırmak ve ona çevresel bağımsızlık kazandırmak istemişlerdir ve bunun duygusal karşılığını sanatçıda bulmuşlardır. Sanatçılar görüntülere fazladan anlam katan kişilerdir.

Bugün kötü bir ev ya da bir çöp yığını güzelleştirmeden fotoğraflanamaz hale gelmiştir. Üstelik bir baraj ya da bir elektrik kablosu fabrikasından söz etmiyorum; fotoğraf bunların önünde 'Ne kadar güzel!' demekten başka bir şey yapamaz... O, modaya uygun ve teknik bakımdan kusursuz bir biçimde ele alarak en aşağılık sefaleti bile bir zevk nesnesine çevirmiştir. (242) Yabancılaşmanın kendisidir, baktığımız şeyden salt görsel zevkler duymak. Görsel zevk merakı, nesne ile onu betimleme biçimi arasındaki mesafenin farklılaşmasına dayanır. Bu mesafe resmin kendi gerçeği olduğu sonucuna ulaşmıştır, bu da resmin içinde taşıdığı görüntünün değil, resmin kendi nesnelliğinin önemsenmesi anlamına gelir ki, bir işlev olarak resim sanatından beklenen derinlik yanılsaması olma halinin değişmesi demektir. Resim kendi gerçeğinde ve kendi derinliğini yaşıyordur. Sanatçı ekspresyonistlerden sonra, kendini tuvalde bulan kişi değildir. Soyut dışavurumculukta Kooning'in, Gorky'den ayrıştığı yer burasıdır. Pollock'un yaptığı akıtmalar ise kişiliğin tamamen anlık, kendiliğinden tavırlarıdır ve her iki örneğin aksine kişisel müdehaleyi en aza indirgeme çabasının anlatımıdır. Nesneye karşı kendi kişiliğinden vazgeçtiği kadar, Pollock'un sanat tarihindeki yeri sağlamlaşmıştır. Bir sanatçı olduğu halde, tamamen işlevsiz nesneler yapan kişidir. Nesne ise ancak bizim ona verdiğimiz anlam müddetince yaşar, tıpkı Mona Lisa gibi Pollock'un yapıtları da tüm nesnellik çabasına rağmen, çevresinin anlatımlarından kopamamıştır. Sanat yapıtları söylenceleri ile yaşar.

Resim 226. Kooning, Kadın ve Bisiklet, 1952-53.

Gerçeğin resimsel olan taraflarını aramak grotesk olanın, resimsel olanın, çirkin görüntüden alınan estetik zevki arttırmıştır. Gerçek dengeli bir kadraj içinde düzenlendiğinde (resimsel elemanlar olması gereken yerlere konduğunda) görüntü "sanatsal değer" kazanmaktadır. Kitsch sanatın özelliği de gerçeği yapay bir bilgi halinde anlatmasıdır, çünkü tekrara dayanır. Resimsel bilgi de salt kendi bilgisinin tekrarına girdiğinde, yani görüntülerden içerik çekildiğinde aynı sorunu yaşamaktadır. Tek ölçütü kişisellik, el ile yapılıyor olmasıdır.

Sanatçının öznel katkılarının dışlanmasına rağmen halen kişisel ruhu, izleyicinin gözünde yaratabiliyor olması, belgesel sanatın acıma ve grotesk

bilgilerinin dışında, resimsel kurgunun yapılandırıcı niteliklerinin yerinde kullanılmasına dayanır. Sanat gerçek nesnelliğini, özlere indirgeyerek bir dünya görüşü olarak, algının nesnelliğinden metafizik anlamlar çıkarmayı başarmıştır. Çevreye duyulan ilgi yaşam deneyimleri, birikim, dağarcık ve deney gibi sorunlardan geçer. Bunlar biçim kurma değil bozma yaklaşımlarıdır. Kurucu ve inşacı tavır, biçimlendirme yöntemini sınıflandırır, gruplandırır ve dolayısıyla nesneleştirir, bilgi "Meta"ya dönüşmüştür.

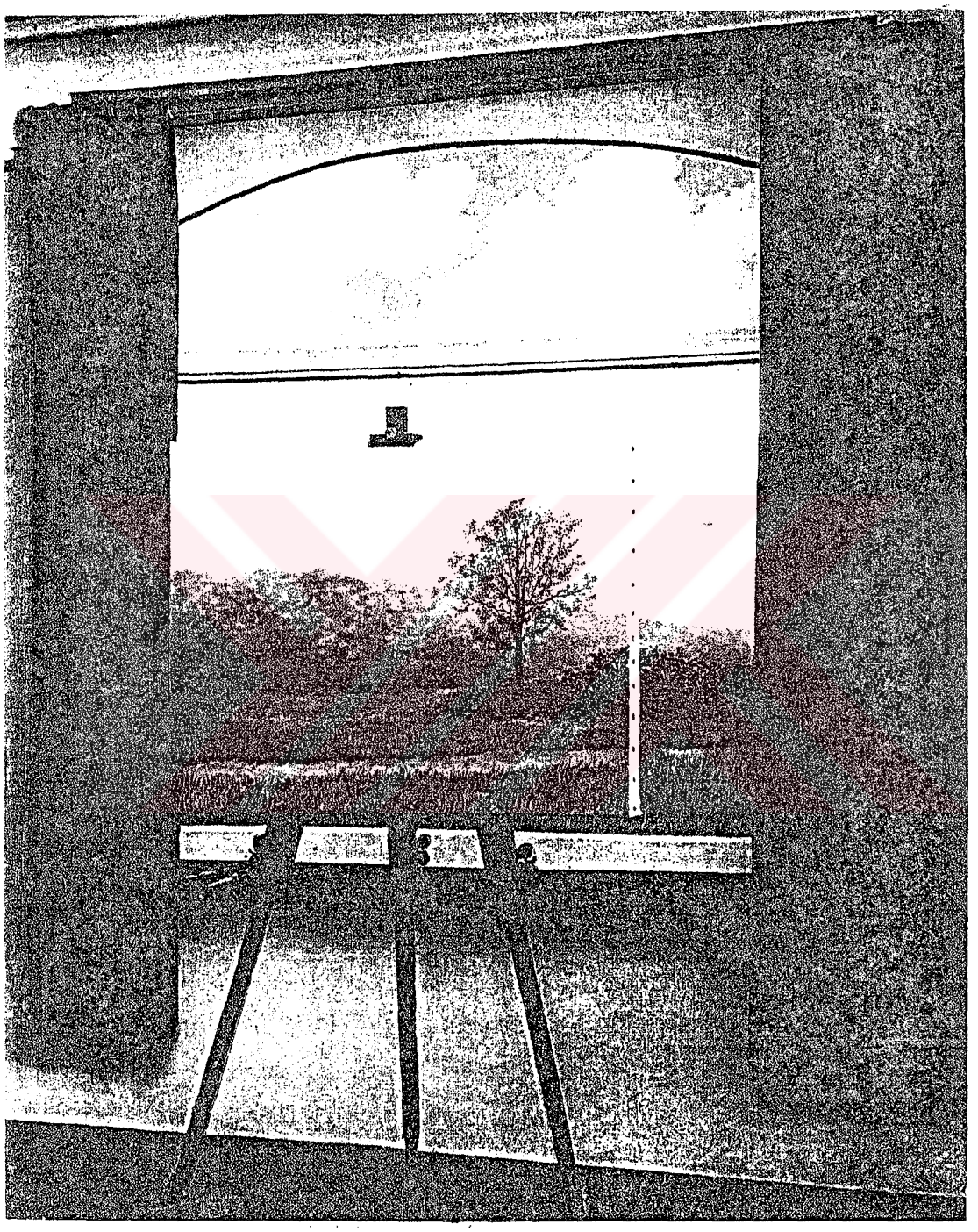
Fotoğrafın, resim gibi özellikle düzenlenmiş halleri, nesne olarak 'en güzel' görüntüleri veren hallerdir. Fotojenik, uygun açıdan kadrajda güzel görünen 'nesne' anlamına gelir. Kadrajın bilgisi resim kadrajı bilgisi ile aynıdır. Bunun için duruşlar ve kompozisyonlar: Nesnelerin duruşu (Hollanda ölü-doğa resim geleneğinde ki gibi) özellikle ayarlanmış pozlardır. Poz en mükemmeli ve kalıcı olanı elinde tutmak isteyenin verdiği ya da düzenlediği haldir. Bakışlar sonsuzluğun bakışlarıdır, sürekli kalıcılığın garantisini verirler. Tüm Rönesans resim geleneği bu düzenlenmiş pozlara göre kurulmuştur. Hollanda resmindeki kaçıp gidiveren imge, zamanın değişkenliğine karşı poz veren bireyin uçuculuğunu taşır. Romantik sanatçının pozu sanki seyirciye yönelik değilmiş gibidir. Romantik dünya bir sahnedir ve sanki izleyici yokmuş gibi oynanır, bu yüzden pozlar izleyiciye sırtlarını dönerler. Sahne hiçbir dışsal bağlantı taşımak istememektedir ve bu yüzden dışsal bağlantılar birer tepki ya da alay aracı olarak gösterilmeye başlanır. Modernizm güzel ve gerçek olandan kaçılması gerektiğinin bilgisi ile yönlenmiştir. Doğru ve Güzel doğaya eşit değildir. Çünkü artık doğa insanının kendi kurduğu doğadır ve bakılması gereken alandır.

Resim 227. Bir Reklam.

Sanat ile fotoğraf arasındaki tartışma süredursun, fotoğrafın belgesel özelliği ve insanlar üzerindeki inandırıcı etkisi bir nitelik olarak iletişim alanımıza girmiştir. Bakış açısının ve yerinin farklılığı fotoğrafik tarihi belgelediği kadar kuşkular da uyandırır. Onlar hakkında yapılan yorum, çoğu zaman görüntünün önüne geçiyordur. Alt yazılar fotoğrafların altından çekildiğinde, bize kalan kendi dünyaya bakışımızın yorumları olacaktır. Bunun gibi tıpkı gerçeğin kadrajlanmış hali de kuşku uyandırır. Bir ressamın bir kompozisyonu düzenlemesinin geometrik, allegorik ve estetik bağlantıları çözülebilir. Bundan anlamlar çıkarılabilir ve zaten bunun için yapılmışlardır. Anlaşılmamazlık için değil. Haber niteliğinde bir görüntünün kadrajlanmış içeriği fotoğrafın belgesel niteliği hakkında kuşku uyandıran noktadır. Tuvaldeki görüntünün 'rastlantısallığı', kasıtlı yapılmış düzenlemedir. Belge ya da haber niteliği taşıyan fotoğraflar, gerçeğin müdehale edilmemiş durumları, anlık dondurulmuş 'dürüst' görüntüler olarak kabullenilmiş. Ressamın kadrajı, düzenlemenin elemanlarının yerleştiği yerdir, bu yüzden "anlam tuvalin içine" gizlenmiştir. Görüntü kendi içindeki anlamları kendi bünyesinde

barındırıyordur. Bir fotoğraf ise kadrajlandırılışındaki anlık etki yüzünden görüntünün içinde ve dışında anlam üretebilen kaynakları taşımaktadır. Bu fotoğrafik görüntünün inandırıcılığından kuşkular uyandırmış, insan eli değmemiş olan nesnelliği görsel imgenin çok-anlamlılığı konusundaki 20. yüzyılın yaklaşımlarını güçlendirmiştir. Fotoğrafın gerçeğin kendisi değil, onun bir anlatımı olduğuna inanılmaya başlanmıştır. Fotoğrafik anlatım, biçimlendirme yöntemi olarak yüzyılın derleyici mantığının içinde yer almıştır. Üstelik çağ nesnelleşme çağıdır ve görüntünün gerçeğe yakınlığı kendini nesnelleştirerek, tuvalin çevresinden bağımsız olması sağlanmak istenmiştir. Bunun bir yolu, Pollock örneğindeki gibi raslantısal olana aşırı önem vererek, sanatçı müdehalesini en aza indirgemektedir. Diğer yaklaşım ise, gerçeğin fotografik tıpatıplığının, soğuk, donuk yani kişilik girdisinin uygulanması kontrol altında, tamamen dışsal olana bağlanmış, nesnel yaklaşımdır.

Rene Magritte'in İnsanlık Durumu, fotografik görüntünün tıpatıp yapaylığı ile doğal olanın aktarıldığı alan arasında oluşan düşüncenin karışıklığı ve gidiş gelişlerdeki kırık cam imgeleri ile aktarmaktadır. İnsanlık doğal olan ile arasına soktuğu nesneler yüzünden anlamın çok yönlülüğüne teslim olmuştur. Doğal olan nesnel olanla bir tutulmuş, insan yapımı doğa ile doğa birbirinden ayrıştırılamaz hale gelmiştir. Doğanın insanlık kültürü tarafından kontrol edilebilir oluşu, insanı yaşadığı ortamın gerçekliğini katlayarak kabullenmesi neden olmuştur. Gerçek, görüntüsünün gerçekliği ile çakışmış, tekrar edilen yeniden üretilen gerçek, nesnenin kendisinin yerini almıştır. Yapaylığın, yabancılaşmanın bu boyutu taklitler ve ikinci el bir dünya da yaşamaya alışmış bireyin değer yargılarını oluşturmuştur. Taklid olan, asıl olanın yerine benimsenmiştir: Doğa kurulabilir hale gelmiş, görüntüler nesnel gerçeklikler olarak evimizin içine kadar girmiştir. TV sayesinde ev artık dünyanın ve dünya dışının tüm görüntülerinin haber, belge ya da eğlence nesnelerinin kolaylıkla bulunabildiği yer olmuştur; yapılması gereken tek şey kanal değiştirmektir.



Resim 228. Rene Magritte, İnsanlık Durumu, 1934.

8.5. Çokanlamlılık

Gerçeğin tıpatıplığı konusunda fotoğrafın başarısı, gerçek hakkındaki yorumların çokluğu düşüncesine koşut gider. Nesneye olan inanç çağı düzlenmiş görüntü ile rastlantısal olan görüntü arasında fotoğraf yine payını almaktadır. İzlenimci sanat kompozisyon kuruluşlarındaki düzensizlik ve biçimlendirme yöntemlerindeki uçuculuk ve belirsizliği, renk ve ışığa olan ilgileri ile fotografik görüntünün rastlantısallığının ilintisi vardır. Bu arayışlar görüntünün resimselliği şeklindeki grotesk olana ve düzensiz olana doğru resimsel ilgi oluşturmuştur. Geometrik alt yapının üzerine nesnelerin düzenlenerek yerleştirilmelerinin, pozlandırılmalarının yarattığı yapaylık günlük hayatın akıcılığında iyice belirgin olmaktadır. Seurat'nın Bir Pazar Günü Öğleden Sonra'da parkta piknik yapan insanları betimlediği resim, geometrik katı alt yapının yarattığı yapaylık algısı ile küçük renkli tuşların yarattığı titreşim resimselliği arasında, anlamın hareketliliğini sağlamaktadır. Figürler ancak poz vermişcesine durağandırlar. Bir günlük yaşam resminin asla yapmadığı bir donukluk vardır. Pozları düzenlenmiş fotoğrafın yapaylığı resme sızmışken, birbirinin içine geçmiş binlerce renk parçacığının titreşimi düzenlenmiş geometrinin üzerinde uçuşmaktadır. Işık tuvale doğru değil, tuvalden resme bakana doğru gelmektedir. Resmin yüzey bilgisi olmaya yönelişidir bu, ve fotografik etki bırakmasını sağlar. Biçimlerin dış çizgiler ile sınırlandırılmamış olması zıtlığın ön ve arka yüzeylerin tersten ışıklandırılması yolu ile tekrar kapalı biçimlere dönüşmelerine yol açar. Fotonografinin tamlığı ve derinlik içinde erimesi etkisi elde edilirken, yüzeyin titreşimli hali yakından bakıldığında detayların soyut etki vererek yok olmaları ile başka bir çelişki yaratır. Düzenlenmiş olan ile rastlantısal, resimsel olanın, pozlandırılmış olanın kalıcılığı ile günlük olanın kaçıcılığı, fotografik nesnellik ile resimsel çokanlamlılığın çelişkisini taşımaktadır. Balthus'un Sokak'ının taşıdığı gerilim gibi geometrik düzenlemenin yapaylığı ile günlük hayatın akıcı düzensizliği arasındaki gerilimden resimsel anlam katlanarak çıkmaktadır. Detaycı, nesnel anlatımın naifliği, geometrinin akılcılığı ile çatışmakta, sahnenin yapaylığı 'kasıtlı taciz' hareketleri gibi (resmin sol yanındaki yaşlı adam ve kız) kurgulanmış görüntünün 'iç niyetini' imgeleştirmektedir. Görüntüler artık imgeler ile çakışan birebir anlatımın, allegorinin karşılığı değildir, aksine imgenin betimler gibi gözüktüğü şey ile çakışmasının, resimsel görüntüleme yöntemlerinin, görsel anlatımın dili olan her şeyi dağarcığına alarak kullanmasının yarattığı anlamın çokluğuna doğru yönelmektir.

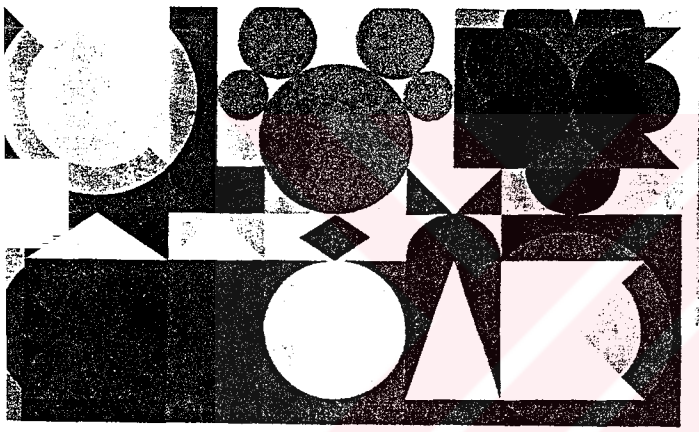
8.5.1. İkilik

Resimsel elemanların birbirlerinden ayrışarak, karşıt ilişkiler ile konuşma yaptıkları bir dönemin başlangıcıdır. Rengin biçimden kopması resimsel imgeyi hacimden bağımsızlaştırarak yüzeye yapıştırmıştır. Biçim gerçeklik algısını açık-koyu zıtlığı olmadan, sınırlandırılmış biçimin arka yüzeyler ile olan renk zıtlığı sayesinde derinlik etkisi elde edilmiştir. Resmin yüzey sanatı olduğu bilgisinin bilincine varmaktır, imge biçimden bağımsızlaşmaya başlamış, resimsellik benzerlik zorlamasından kopmuştur. Bu ise içerik ile biçim arasındaki farklılaşmaya yol açar. Resimsellik biçimi işlemeyi ve buna ait bilgileri deşmeye başlar. Resimsel elemanlar, soyut bir dile doğru yönlenen resim sanatının kendi öğelerini birbirleri ile zıtlaştırarak derinlik elde etmek istemektedir: Renk biçimden ve sınırlandıran çizgiden kopar. Rengin olduğu kadar çizginin de bağımsızlığıdır. Resmin alt yapısını oluşturan geometri, kendisini ören boya tabakası ile çelişmektedir. Boya tabakası yarattığı etki ile tuvalin zeminden ve başka boya tabakasından farklılaşmaktadır. Dokunun etkisinde izlenimciliğin açığını kübizm ve sürrealizm kapayacaktır. Yüzeyler arasında çelişki resmin derinliğin yanılsaması olduğunu, gerçeklik ile bağının dolaylı bir taklitten geçtiğini, bazen nesnenin, bazen de onun dokusunu kullanmasıyla sonuçlanacaktır. Geometrinin etkinliği soyut dilde, metafizik anlamda her şeyin özü olması yüzünden tek başına, diğer elemanlardan ayrıştırılarak kullanılmasını sağlar. Resim bir-iki elemanın zıtlığı ile kendi başına, kendi kurallarını zevkli bir dialogla konuşan sanat haline gelir. Geometrinin böylesine ayrıştırılması resimsel kompozisyonda allegorik dil olarak imgelerin altında yatan, herşeyin özü olan klasik yapının, odaklaştırıcı işlevi yerine, yapıyı denge amacı için kuran anlayış almıştır.

Kompozisyon anlayışı bu çağda, resimsel bir eleman olarak kurgulanmaya başlamıştır. Kaçıcı olanın, anlık olanın peşinde olan izlenimciler için kompozisyon, uç noktalarda yakalanan dengenin aracıdır. Çünkü böyle kompozisyonlar gerçeğin pozlandırılmış ve dolayısıyla kalıcılık

izlenimi veren dinginliğini yitirirler. Kimse poz veriyor olmadığı gibi, anlatımında odağında değildir. Kompozisyon anlayışı bir odak noktasına yönlenen imgelerin sıralanışı değildir. Bakış açısı fotoğraf makinesinin kadrajından görülebilen, anın kısa süreli dondurulmuşu gibidir. Böylece kompozisyon her an değişebilir olanın tedirginliğini kuruyordur. Manet'in Nilüferler'inde tuval üzerinde bir noktaya odaklaşamamaktadır. Çünkü kompozisyon bakışın sabitleneceği noktayı kurgulanmazken, sıradanın güzelliği, kompoze edilmişe, düzenlenmiş olana tercih edilmiştir. Seurat'ın resmindeki bütün yüzeye yayılmış titreşimin onu dizginlemek ve düzenlemek isteyen geometriye teslim olmadan yüzeyin her yanında ışıldamasıdır. Yüzey ve kompozisyon birbirine zıt iki eleman olarak durmaktadırlar. Pollock akıtmaları ve damlacıklar sayesinde yüzey üzerinde birbiri ile zıtlaşan rastlantı imgelerini oluşturmakla tamamen kompozisyon dışına çıkmıştır. Düzenlemenin dışına çıkış resmin kendi imgesi ve nesnesi olarak yapıcısından ve çevresinden bağımsızlaşması anlamına gelir. Damlacıkların zıtlığı birbirlerine olduğu kadar yüzeye de karşıdır. Resim kendi başına bir nesne olmuştur. Salt geometriyi bir indirgeme aracı olarak kullanan 'izm'ler arasında resmin kendi bağımsızlığını elde etmek, resmi bir nesne haline getirmek çabaları vardır. Geometrinin anlamdan bağımsızlaşması odak noktası yaptığı 'anlatı'dan kopması ile mümkündür. Balthus'un alt yapıta kurucu olarak kullandığı geometri, üçgenin tepe noktası olan yerde değil, tamamen başka köşesinde anlamı yakalamaktadır. Böylece düzenli kompozisyon anlamın hiçliğine doğru yönelirken, asıl ileti kenara köşeye bir yere iliştirilmektedir. Anlatımdan kopmak isteyen son derece içkin ve bağımsız bir dil kurmak isteyen soyut-geometrik sanat anlatımsızlığını imgesizlik olarak düşünürken, zıtlıkların mükemmel dengesi anlatım olmuş, imgelerin karşısına geometrik dil ve biçimler çıkmıştır. Sanatın nesnel anlatımsızlığı resimsel elemanlara odaklaştıkça her eleman bir dağarcık hanesi olarak yerini almış, dış dünyadan bağımsızlaşmak çabaları dış dünyaya imge ve nesne üreten insan durumuna getirmiştir sanatçıyı. Yeninin çabası, sanatçıyı tasarımcı konumuna getirmiş, dış çevreden bağımsızlık, onu iç çevre olarak bilgilerin derlendiği sanat tarihinin yolcusu yapmıştır. Böylece

eski ve geleneksel sanatın tüm elemanları modern sanatın aracı haline gelmiş, anlatıcılıktan kopma çabaları ve geleneksel betimlemeci sanatlara duyulan tepki, onların diğer görsel elemanlar ile birlikte kullanılmalarının çokanlamlı gerekliliğini doğurmuştur. Sanatı minimale ve öze indirgemek istemeyen her yönelim, anlamsızlığı imgelerin çatışmasında bulmuştur. Anlamı yitirmek ya da kuytuya gömmek, sanatçının kimliği anlamına gelen sözünü yitirmesi anlamına gelmemiş, biçimlendirme yöntemleri kişiliğin karşılığı kabul edilmiştir. Ancak, kişilik olarak yine çokanlamlı imgelerin kullanılması indirgeme ile çözümlenmekte, anlamın yokluğu ve çokluğunun ardında yatan kişilik durumları ihmal edilmektedir.



Resim 231. Auguste Herbin, Hava, Ateş, 1944.

Resim 232. Jean Hélion, Geniş Hacimler, 1935.

19. yüzyılın sonunda, yaşam görüşünün yönünü saptayan psikoloji bir 'ifade psikolojisi'dir. Gerek Nietszche, gerekse Freud, insanın davranışlarının güdüleri konusunda bildiği veya bilir gibi göründüğü şeylerin, genellikle kendi gerçek duygu ve eylemlerinin gerçek güdülerini saklamaya veya çarpıtmaya yaradığı düşüncesinden hareket ederler. Nietzsche, bu çarpıtma olayının nedenini, Hristiyanlığın başlamasından bu yana toplumda beliren bozulmaları, gerilemeleri ve çökmekte olan insanlığın güçsüzlüğünü; ahlaki değerler, özgeci ve çileci ülkülermiş gibi gösterme atılımlarına bağlar. Freud, Nietszche'nin uygarlığı tarihsel açıdan eleştirerek açıklamaya çalıştığı, bu kendi kendini aldatma olgusunu, bireysel psikolojik çözüm yolu ile açıklar ve

bilinçliliğin gerisinde, insan davranışları ve eylemlerinin gerçek motoru olan bilinçdışının bulunduğunu ve tüm bilinçli düşüncenin, bilinçdışının içeriğini oluşturan içgüdüleri örten saydam bir örtüden başka bir şey olmadığını ileri sürer. Nietzsche ile Freud, kuramlarını geliştirirken, Marx hakkında bildikleri ve düşündükleri ne olursa olsun, açıklamalarında ilk önce tarihi maddecilik akımında kullanılmış olan çözümleme tekniğini kullanmışlardır. Marx da insan bilincinin çarpıtılmış, bozulmuş olduğunu ve bundan ötürü insanın dünyayı yanlış bir açıdan gördüğünü vurgulamıştı. Ruhsal çözümleme (psikanaliz) deki 'ussallaştırma' kavramı, Marx ve Engels'in 'ideolojinin oluşması' ve 'yanlış bilinç' anlayışına tıpatıp uymaktadır. Engels ile Jones her iki kavramında aynı anlama geldiğini söylerler. İnsanlar sadece eylemde bulunmazlar, bu eylemleri kendilerine özgü, toplumbilimsel ve psikolojik olarak saptanmış yaklaşımlarına göre harekete geçirip onları haklı da gösterirler. Marx, sınıf çıkarları ile hareket eden insanın, sadece çarpıtmalar ve gizemlemeler yapmakla kalmayıp, tüm düşüncelerinin ve tüm dünya görüşlerinin çarpık ve yanlış olacağına ve kendi ekonomik ve toplumsal durumlarının gerçeğindeki önyargılara uygun olandan başkasını göremeyip bağımsızca yargı yapamayacaklarını ileri süren ilk düşünürdür. Marx, tüm tarih felsefesini, sınıf ayrımları ile bölünmüş ve farklılıklar yaratılmış bir toplumda doğru düşünmenin olanaksızlığı üzerine temellendirmiştir. Tüm bunların sadece kendi eylemlerini koşullayan güdülerin her zaman farkında olamayacağını kabul etmek, psikolojinin daha da gelişmesi için önemlidir. (243)

Kişi olduğunun bilgisine varmış ve kendi kendini oluşturmuş olan bireyin, yaşam ile olan bağlantılarında aksayan taraf ve kültürün derinliklerine doğru yaptığı yolculuk kazılarından çıkarttığı kavramların birbirlerinin içine geçmiş durumlarıdır. Düşünürlerin, nedenlere ve kökenlere yaptıkları çözümleyici geziler, insanın yaşadığı ortamdaki huzursuzluğun "öz" olarak nedenleri ile doludur. Bulup çıkarılan, 'sıkıntının haklılığı ve kaçınılmazlığı' doğrusuna varmaktadır. Marx ve Nietzsche'nin toplumsal örgütlenmeler

olarak çıkan canavarları, Freud'da bilincin içine gömülmüş olan bilinçdışıdır; dile gelmez olanın içsel hakikatidir. Çağın etkileyici düşüncelerini belirleyen her üç düşünür de, insanın yaşadığı ile içindekinin, yani davranışlarını belirleyen itici dürtünün, farklılığına parmak basmaktadırlar. İnsan ruhunun ikiliği ve parçalanmışlığı, kendini kurmaya inanmış olan bireyin kabusudur. Bundan sonra sanatçının anlama karşı olan tavrı, bu ikiliğin imalarını taşıyacak, ettiği söz ile niyeti arasındaki yabancılaştırıcı farkın tadına vararak yaşayacaktır. Kişiliği bütünlemeye çalışan her tavır sanatçıdan, hayatı boyunca aslında aynı yapıtı üretmesini istiyordur. Biçimlendirme yöntemlerinin içkin anlamı belirliyor olması, sanat yapan kişi için bu öğe, malzeme ve düşünceler arasında dolaşması anlamına gelecektir. Sanatın kendi dili içinde deneysellik olarak adlandırdığımız yolculuk başlamıştır. Sınır tanımayan yeni ve araştırıcı tutku, bunu kişilik bulmak için değil, kişilik sunmak için yapıyordur.

Yaşamla içsel dünya arasındaki fark, imgeler ile nesneler arasındaki mesafeyi takip eder. Nesnenin gerçekliği ile görüntüsünün inandırıcı yapaylığı arasındaki mesafeyle eşit duruma gelir. Çağın derdi salt içsel dünyayı nesneleştirmek için sunulmaz. Düşlere dalınır, açık gözle kabus görülür, gerçeğin içindeki anlamın çokluğunun görsel araştırmaları yapılır. Bu yolculuklardan hiçbiri, dekadanların göçleri değildir. Gerçek dışı olan içsel anlam gerçeğin içinde aranmaktadır, ama bu gerçeğin doğası artık, orman, ağaç ve denizin şiirselliği değil, kent, yaşam alanı, üretilen nesneler, kavramlar, dil ve sanatın kendisidir; kültürün doğasıdır. Görüntü ile içerik birbiri ile çakışmadığı zaman ortaya çıkan çokanlamlılık, birbirine uyumsuz nesne ve biçimlendirme yöntemlerinin yanyana kullanılması ile elde edilir. Gerçeğin içinde bir başkasını bulmak isteyen çaba, nesnel görüntü ile imgenin halleri arasındaki mesafeyi, izleyicinin gözüne değil, zihnine doğru yapmakta, haz vermek yerine 'şaşırtmakla' etkilemektedir. İnsan zihninin çağrışımcı dağarcığının kültürel bağlantıları keşfedilmiş ve kullanıma açılmıştır.

Resim 233. Van Gogh, Ayakkabılı Ölü Doğa, 1886-88.

Grotesk biçimlere duyulan ilgi, resimsel olanın önemsendiği dünyaya bakış mantığı içinde çirkin görüntülerden güzeli bulmak, ya da güzelleştirmek, estetik haz yaratmak olarak yorumlanabilir. Van Gogh'un ayakkabılarında o ayakkabıları giyen insanın deneyimleri düşlenebilir. Görüntünün ardına gizlenmiş olan anlam betimlemenin içkin dünyasından çıkardığımız kadar, kendi içsellik ve dünyaya bakışımızdan da çıkarırız. Anlamın çağrışımlarını ayakkabılardan başlayarak yapılabileceği gibi, onların biçimlendirme yöntemlerinden çıkarakta kurulabilir. Bu da Van Gogh'un öznel dünyasına yolculuk anlamına gelir.

Bu dünyada meyva ağaçları kıraç topraktan yükselen ihtiyar ve bitkin dallardır; köy halkı çökmüş iskeletler, temel insan hatlarının nihai ölçüde grotesk bir tipolojisinin karikatürleridir. O halde nasıl oluyor da Van Gogh'da elma ağacı gibi şeyler sanrısal bir renk yüzeyi halinde patlıyor, köy stereotipleri de aniden gösterişli kırmızı ve yeşil tonlara bürünüyor? Bu ilk yorumlama seçeneğinde ileri sürdüğüm görüş kısaca şu: Kasvetli köylü

nesne dünyasının, iradi ve şiddetli bir şekilde, yağlıboyada saf rengin en görkemli tecessümüne dönüşmesi ütopik bir jest, bir telafi eylemi olarak görülmelidir; bu eylem duyular, ya da en azından o en üst duyu-görme, görsel, göz-için yeni bir ütopik alan üretir, bu alanı bizim için kendi başına yarı-özerk bir mekan, sermaye gövdesinde yeni bir iş bölümünün bir parçası, ortaya çıkan sinir sisteminin yeni bir fragmanlaşması olarak yeniden kurar; ama kapitalist yaşamın uzmanlaşma ve bölünmelerini ütopik bir şekilde telafi etmek için umutsuzca sarıldığı fragmanlaşma, o uzmanlaşma ve bölünmeleri aynı dakikada kopya etmektedir. (244)

Biçim ile yorumları arasında kurulmuş olan çokanlamlılık bir olgu olarak çağın insanının ruhsal ikiliğine bağlantılıdır. Hızın yaşanma biçimi insanın çevresini algılamasındaki kişisel girdilerini kapsar. İnsan ister çevresinin yarattığı bir birey ya da çevresine karşı kişinin kendini yarattığı 'kişilik' olarak kabul edilsin, her durumda da bu ikiliğin, parçalanmışlığını yaşamaktadır. Sanat yaşamın kopyesi veya onun karşılığıdır. Yaşamda sanat bulunduğu kadar sanatta da yaşam vardır. Sanat Murathan Mungan'ın dediği gibi "halka rağmen yapılan" bir şey olabilir. (245) Bunun karşılığı sanatın çevresine karşı olduğu durumudur. 20. yüzyılın sanatı zaten karşı oldukları kulelere ile iç içe de geçmiştir. Dışavurumcu sanatçının kendi güdülerine yönelmesi onu davranış ve duygularında sınırlandıran toplumsal bilince bir tepki olmasıdır. Picasso bir İspanyol olarak, geldiği İspanya'nın kırsal görüntülerinin belleğinde bıraktığı iz ile Paris'in kalabalık caddeleri ve üst üste yığılmış doğası arasındaki farkta düştüğü sıkıntıyı, önce Paris'in kenar mahalle insanlarını görüntülemekle gideriyordu. Kentin imgesi içselleştiğinde kübist planların bakış noktasını yitirmiş olduğu, Kübist resimlerde yerini buldu. Enamel gibi bir tabelacı malzemesini tuvale sürmek, gazete bayilerinin önünde duran kalabalık gazete tomarlarının çağın yeni imgelerinin izleyicisiydiler. Gazete anlamına gelen "JOURNAL" kelimesini keserek "URNAL" ya da üre (sidik) anlamına gelen "URNA" yazıyorlardır. (246) Konstrüktivistler "halkın beğenisini" değişmek üzerine yeni toplumun sanatını

biçimlendiriyorlardı. Bauhaus tasarımlarını hala kullanmaktayız. Dada ve Sürrealistler sanata yaklaşımlarında toplumsal karşı çıkışları barındırıyorlardı. Şaşırtmak üzerine kurulmuş olan sanatlar izleyicinin bakış ve görüşüne muhtaçtırlar. Sembolist sanatçının iç dünyası, kendi izleyicisiyle yabancılaşıyordu. Sanatçının olası bir tek izleyiciye olan ihtiyacını kendi kişi oluşuna bir engel olarak görmeye başlamıştı. Seyircinin baskısından kurtulmak, şaşırtıcı nesneyi üretmenin gerekliliğini hazırladı ve yeni olan her zaman şokun sınırlarından geçti. Yeni sanatın tepkiselliği, izleyicinin alt üst edilmesi anlamındaki şaşırtıcılığa dayanır. Bu alt üst etme biçimleri, alışılmış olunan gündelik görüntüler ile yüceltilen öznel sanatın imgelerinin bir arada kullanılmasının gerekçelerini hazırlar. Buluşların dünyası, keşiflerin dünyası ile birbirine karışmıştır. Yanımızdan geçen herşey bizde bir iz bırakır der, Duchamp, şaşırtıcı olan nesnenin bildik anlamları ile onun hakkında yapılan yorumların geçişkenliğidir. Bildik gibi sanılanın aslında yeterince incelenmemiş olması, yeni şaşkınlığın özelliğidir. Bu şaşırma modern insan için bir defaya mahsusdur. Dali'nin "show'larına gidenlerde, yeni bir çılgınlığı görme beklentisi vardır. Şaşırma, ilk seferde rahatsız edici özelliği gösterdikten sonra, zamanın akışının etkisine kapılmış insan için gündeliğe düşmüştür. Yeni ve modern olan yüzyılın başlangıcındaki gibi şaşırtıcı gelmemektedir. Artık herşeyin yapılabilir olduğu ispatlanmıştır. Modernistler ise yapılabilir ve kurulabilir dünyanın peşindeyken, kurmakta oldukları dünyanın niteliklerinden uzak kalmamışlardır. Bu yüzden sanatın toplumun önünde ve onu biçimlendirdiği varsayılmıştır.

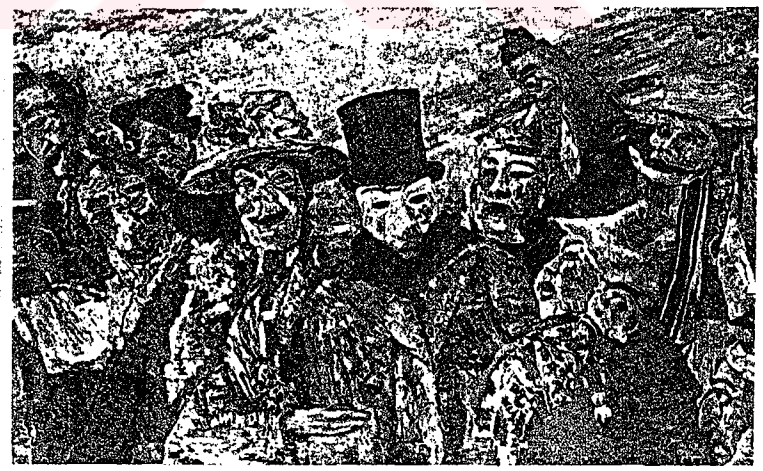
8.5.2. Maske

Görüntünün içerdiği anlamın çokluğu özellikle, kişiselleştirmenin alanı olan portrecilikte kendini gösterir. Çağın benzerliğe karşı çıkan görselliği, portre gibi birebir bir benzerlik alanında da becerilerini sergiliyordur. Magritte'in "Tecavüz"ü, Picasso'nun maskeli "Stein"ı ya da galericisinin kübist

portreleri benzerlik, taklitin gizli anlamlarına yaklaşma olarak, bireyin kendi görüntüsünün, görünenin altında yatan anlam olarak benimsenmek istediği beğeniye denktir. Resimselliğin abartılması, kişiyi kendi görüntüsünü resimselliğin alt örgüsündeki imge olarak kabullenmesini sağlamıştır. Görüntüden anlamın kopmasının, içkin ve geçişken beklentisinin 'çok anlamlı' ikiliğini özellikle portrecilik açıklar.

Baudelaire'in Daumier'in M.d'Argo hakkında yaptığı yorum gibi, kendisi olmasının gururunu tatmak isterken, yüzündeki maskeyi düşürüp düşürmeyeceğinden emin olmayan, endişeli bir karakterdir. Kişinin kendi görüntüsü ile arasının açılması, ona verilen görevler ile onun olduğu hal arasındaki farkı görüntü ile örtmesidiri. Bugün imaj ile imge arasında kapatılamaz varsayılan fark, imgenin sanatsal değeri ile, görüntünün salt işlevsel değeri arasındaki fark olarak düşünülür. Aslında görüntünün anlam çokluğu ile görüntünün arkasındaki içeriğin çekilmesidir, bugün yaşanan. Çağ ise imgesini görüntü ile içeriğin ayrışmasında, kişiliğin ikiliği örten, statü görüntüsünün karşılığı "maske"de bulmaktadır.

Resim 234. Daumier, M.d'Argo, 1833.

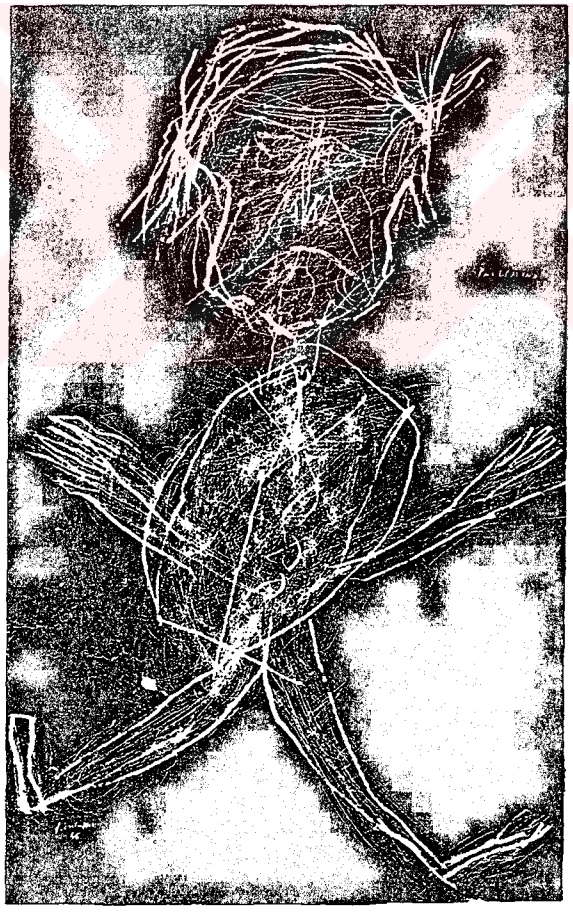


Resim 235. James Ensor,Entrika, 1890.

Romantizm boyunca eğer ki dünya kocaman bir 'sahne' idiyse, bunun içindeki, her biri özel olmak isteyen bireyler de, bu oyunun oyuncularıdır. Bazısı kahraman oldular, bazısı figüran, bazısı ise hayata seyirci olarak baktı. Ama hepsinin özelliği, kişiliklerini bir maske ile görüntüler olmalarıdır. Bu maske onlara toplumda verilmiş yer ile kendi içkin, güdüsel, sınıfsal farklarının alanıdır. Bunun için yüzyıllar boyunca poz resimleri abartılarak saygı gösterilmişken, 20. yüzyıl sanatında portre anlamın ve benzerliğin tamamen resimselleştirildiği bir yöntem haline gelmiştir. Sanatçının mı nesneleştiği, modelin mi nesnelleştiği cevap bekleyen bir sorudur.

Resim 236. Salvador Dali, Paranoyak Yüz, 1935.

Maskeler kişiliği gömmenin yöntemidir, kişi verilen görevi yerine getirir, başkasının yerine oynar. Yaşamdaki karşılık ise oynadığı oyuna olan inanç ve kendini verme kapasitesidir. Yaşanılan ikiliğin yanıtı ve belgeleri zamanının kendisinden gelmektedir. Bazen yabancılaştırma yabancılaşmaya karşı en tutarlı alet olmuştur. Kültür alet yaparak onu kullanır, insanın özelliği alet yapmasından kaynaklanmıştır. Doğaya karşı başarının simgeleridir aletler ve nesneler. Kendini yapan kişinin nesnesi kendisidir ve zorladığı hali dünya sahnesinde rolü olduğu maskeye karşılık gelmiştir. Antik Yunan'da da tragedya oyuncuları kendilerini yaptıkları role adapte etmek ve seyirciyi etkilemek için maske takarlarmış ve bu maskelere 'personage' yani birey ya da kişi denirmiş.



Resim 238. Jean Dubuffet, Léautaud, Beyaz Çizikler, 1946.

Dali portrelerinde benzerliğin çokanlamlılığını kullanırken, görüntünün ve imgenin de içeriğinde dolayımlı çağrışımlar yaptığını vurguluyordu. Gerçek olanın ne olduğuna olan inancımızın sarsılmasının belgeleyicisidir gerçeküstü sanat. Dubuffet ise, II. Dünya savaşı ardından yeri yurdu darmadağın olmuş bireyin kendi şaşkın, endişeli ve ürkek, tamamen soyutlanmış tüyleri diken diken yalnızlığını imgeleştirmektedir. Bu tavır güzellik olmadan önce boyanın tatları ile iç sıkan görüntünün karşılığı olmuştur. Böylesi kalın boyalar ve kazıma etkisi ile elde edilen anlam içsel olan imgenin çıplaklığının bile huzur bulamadığıdır.

Sanatçının olası izleyici karşısında kendi içsel dünyasının görüntülerini dolayımlı imgeler ile sahneleştirmesi, kendi kişiliğini kurmak ile kendi kişiliğini nesneleştirmesi arasından geçer. Sanatı yapma biçimi malzemenin önce nesne ve ardından bir 'fetiş' olarak ön plana geçmesini sağlar. Çağdaş sanattaki yağlı boya tekniğine duyulan karşı çıkış, malzeme ve tekniğin yüceltilmesi ile verilen iletinin büyük oranda belirleyicisi olmasına dayanır. Buna duyulan tepki kişiliğin 'nesnel' bir malzeme ile dolaylı olarak sunulmasının ikircikli halinden kaynaklanır. Dışavurumculuk ve sembolizm içkin olan dünyanın görselleştirilmesiydi. Soyut sanat ve soyut dışavurumculuk bu içkin dünyayı tuval üzerinde nesneleştirdiler, sanatçının kişiliği bu tuvaller çerçevesine bağımlı kaldı. Nesnenin birimsel bağımsızlığı, sanatçı kişiliğin önüne geçtiği zaman, olası alıcının beklentisinden usanan sanatçı, kurmak istediği sanatsal yaşamla, varlığının nesnesi olan 'kendisini', 'ben'ini anlatımın doğrudan aracı haline getirdi. Böylece yaşam içindeki deneyimler ve biçimler doğrudan sanatın aracı, hatta kendisi oldular. Sanatçı yaşam üreten konumuna, bu defa kendisini sınırlandıran engellemelere sırt çevirerek, onlardan kaçarak değil, kendisini nesneleştirdiği kadar, yaşamı da nesneleştirerek vardı. Böylece doğrudan yaşam alanı ve eylemler sanatsal nesneler oldular ve herkes de potansiyel olarak sanatçı kabul edildi.

Resim 239. Josep BEUYS, Ölü Tavşana Resimleri Nasıl Açıklarsın? 1965.

Resim 240. Gilbert and Georges, Şarkı Söyleyen Heykel, 1971.

8.5.3. Zaman

Dışavurumculuğun bünyesinde bulunan içkin dünya görüntülerinin, dış dünyanın imgeleri ile aktarılması tartışmaları yaşanılan ortamın havasının iyice sertleşmesi ile ayrım noktasına geldi. Dünyanın görüntülerine sadece içselliğin dışavurumu olarak bakmak ve kullanmak bazı dışavurumcular arasında tepki ile yaklaşılan bir düşünce oldu. İçsel sıkıntıların derinlerinde yatan güdüsel bağımsızlık, önce kişinin taşıdığı, ahlak ve akıl tarafından dizginlenen cinsellik ve endişelerin açığa çıkartılması ile başladı. Bunun için fakir ve acıklı durumda olan insan görüntüleri, grotesk biçimlerin resimselliği araç oluyordu. Savaşın araya girmesi, insanlık durumundaki serbest bırakılan güdülerin korku ve şiddeti ortaya çıkarması, sanatçıların yaşamlarını deneyleştirmelerini sağladı. Şiddetin, insansal varoluşun diğer güdüler kadar belirleyicisi olduğu ortaya çıktı.

Resim 241. Otto Dix, Sex Cinayeti, 1922.

Bir liberal olarak Fransız Devrimi'nin ülkesine özgürlük, eşitlik ve kardeşliği getireceğini uman Goya, Fransız orduları İspanya'yı işgal ettikleri zaman, halkın orduya karşı verdiği savaştaki tüyler ürpertici sahneler, karşıtı olduğu kilisenin aç olan halk ile iç içe geçmiş bağımsızlık mücadelesini hergün yaşayan Goya, sonunda bu görüntüleri resmederek günümüze belgelenmesini sağladı. Goya'nın örneğinde tartışma, karşımıza şöyle çıkmaktadır: Her gün görülen, izlenen bu vahşet dolu görüntülerin Goya tarafından tanık olunduğu aşikardır. Böyle sahneleri gördükten ve yaşadıktan sonra, olaya hiç müdehale etmeden arkasını dönerek evine gitmesi ve belleğindeki bu görüntüleri çizimlere aktarması nasıl bir duygudur? Eğer ki bu yaşananlardan onları nefretle kınayarak çizime aktaracak gerekliliği bulabiliyorsa, tanık olduğu şiddete karşı, neden kendisi bir karşı koyma hareketinde bulunmadı? Neden, bu yaşadığı olaylara müdehale etmedi? Yaşanan bu olayların belgelenmesi onlara engel olabilecek gücü taşıyor muydu? Yoksa, Goya bu tip görüntüleri resmetmekten içkin hazlar mı alıyordu? Bu sorular sanatın değiştirme gücüne karşı şüphe içeren başka soruların doğmasına yol açar: Sanat hakkında ki beklenti ve beğenilerimizin, onu yüceltmeden bir daha gözden geçirilmesi gerekiyordur.

Almanya ve Nazi partisinin özellikle sosyalist düşünceli gruplar ile verdiği politik savaş ve ülkenin ekonomik durumunun çalkantılı hali Alman sanatçılarında Dışavumcu anlatımdan vazgeçerek, daha nesnel bir anlatım dilini oluşturmalarına neden oldu. Şiddete karşı duyulan tepki ve acı çeken insanların resimsel anlatımında yatan, estetik çabanın ikiyüzlülüğüne karşı, fotografik görüntünün nesnelliği, kendini bir amaca yöneltmiş olan sanatçı için, kendi kişiliğini kontrol ettiği nesnel anlatımların gelişmesine neden oldu. Bu nesnellik özellikle detaycılık olarak karşımıza çıkarken, eleştirelliğini karikatür biçimlere olan yakınlığı sayesinde koruduğunu gözlemliyebiliyoruz.

Resim 242. Otto Dix, Savaş, 1929-32.

Zamanı belgelemek, bugüne dair olanı geleceğe saklamak ya da günün değerlerinin değişmesini sağlayacak eleştirel etkide bulunma amacıdır. İnsanlar yaşadığı zamanı düzeltmek ve değiştirmek, yeni bir dünya kurma inanç ve istemindedirler. Yaşadıkları zamandan olan tiksintileri, geleceğin kurulabileceğine olan inançları atbaşı gitmektedir.

Zaman anlayışı çağlar boyunca, anın durdurulması ve dondurulması olarak kabul edilen, resim sanatı için belirleyici bir unsur olmuştur. Sanatçının yaşadığı zaman ve çağın beğeni ve beklentilerine verdiği karşılık, sanatçının neye baktığından ve zamanı nasıl biçimlendirdiğinden okunabilir. Zaman anlayışı sanatçının çevresi ile en doğrudan girdiği imgesel ilişkidir. Çağın düşüncesine, zamanın insanının çağını kavramasına ve dünya görüşüne uygun olan beğenini görselliğe çevrilmesiyle nesnenin biçimlendirilmesi arasındaki etkileşim çok açıktır: Rönesans sanatı doğal görüntünün inandırıcı bakışını pencereye benzeterek ifade ediyordu. Dinsel inancın "zamanın durdurulmasını" gerektiren düşüncesi, tüm nesnelerin 'inandırıcı' oldukları tam olarak betimlendirilmelerini gerektiriyordu. Pencereden bakış, derinliğin etkili unsuru olan perspektifi, kısaltımları uygulayarak kullandı. Böylece Gotik'in sırf okumaya yönelik betimlemesini dışlıyordu. Pozlar veriliş biçimleri gereği, detayların eksiksiz uygulanışı ve kompozisyonun altında yatan "evrensel geometri" sayesinde Tanrısal sonsuzluğa ulaşıyordu. İmgeler, simgelerle içiçe girerek, "hiç değişmez" olanın anlatımını yapıyorlardı. Görüntünün inandırıcı olana dönüşü, Mısır sanatının kavramsal bakışına ve Gotik sanatın skolastik düşüncesinin, eğitici sanat anlayışından ayrılarak, izleyicinin gözüne yönelmesi, zamanın "hümanizm" olarak adlandırılan kişileşme sürecinin başlangıcına işaret ediyordu. Barok'ta zaman sürekli akışın devinimli dünyasının imgelerini taşırken, kişi olmak hem sipariş veren, hem de ressamın kendisi için bir dönüşüm değeri taşıyordu. Zaman akıp giderken, gündelik yani akıcı ve değişken olan "değer" taşımaya başlamıştı. Bu değer sanatçının görmek istediği görüntüler kadar, kendine yönelmesine bağlıydı. İnsanın yaşadığı zamandan rahatsızlık duyması, zamanın akışında

onu yönlendirme çabalarına ve etkisizliğin bilincine varılmasıyla başladı; aynı zamanda kişinin artık kendi olduğunun bilgisine varması yaşadığı hayata müdehale etmek gereksinmelerinin ifadesi oluyordu. Kurulmak istenen gelecek zaman, yaşanılan dünya düzeninden ve gündelik olandan, yani yaşamdan duyulan şikayetin imgesidir. Geleceği kurma çabası, kendi doğruluğunu ve inandırıcılığını "geçmişte olmuş olanın" doğruluğuna inanmasında bulmuştur. Geleceği kurma hayali başarısızlığın sıkıntısı ile geçmişe dönen bireyin bakışı, bir umut olarak geçmişi tekrar yaratmaya dönüştü. Gelecek geçmişin bir kopyası gibi, düşünülürken yaşadığı zamanın akışkanlığını yakalamayan birey, bu yitip giden zamanı kendi belleğinde ve toplumsal belleğin ırk, millet, sınıf gibi ortak değer yargılarında buldu. Zamanın geri dönülmeyecek şekilde yitip gittiğinin bilgisi geçmişe duyulan özlem kadar, yaşamdan kaçışa dönüştü. Birey için kendi durumu, içsel zamanını, geçmişi ve hayatı her an tekrar yitirmesi anlamına gelmekteydi. Yaşamın akışını değiştirmek gelecek toplumu kurma düşünce ve çabasına dönüşüyordu.

Yaşanılan zamandan duyulan rahatsızlığın en açık başkaldırışı Romantizmin geçmişe dönük hayıflanmalarının karşıtı olarak, gözünü kaçılmak ve görülmek istenmiyene çevirmesidir. Geleceği kurmak isteyen her düşünce, özünde yaşadığı zamandan hoşnut değildir. Buna karşılık doğa en genel doğruların bulunduğu yalın anlatımı ile, zamanın imgelerini taşır. Yaşadığı zamandan hoşnut olmayan düşünce, zamanın imgelerini geçmişte ve içsel düşüncede bulmaktadır. Buna karşılık zamanın görüntülerini aktarmak isteyen yaklaşım, hoşnutsuzluğunu 'bakan gözü' rahatsız ederek sunmakta, zamanın değiştirilme koşullarını izleyiciyi etkilemek olduğuna inanmaktadır. Zamanın yitip giden akışı birey için, içe dönük bakışın ve seyirciye sırtını dönük pozunu içerir. Yaşamı değiştirmek ve gelecek kurmak çağından hoşnutsuz bireyin ifadesidir ve bu birey kendini yaşam kurma çabaları üzerine biçimlendirir. Bundan böyle, gelecek kurma çabası, zamanına seçenek oluşturan görüşler ile zamanını belgeleyen görüşlerin iç içe veya zaman zaman karşı karşıya geldiği durumları yaratır.

Zaman kişi olmuş bireyin belleğinde her an yakalamakla, kaybetmek arasında kaldığı, yaşamının anlarının izlerini taşır. Zamanın geniş boyutlu dondurulmuş halinden, küçük birimi olan ana kadar azalması, o küçücük andaki yaşam deneyimlerinin önemsenmesine ve onların o anda yitirilişine dönüşen bir acı olarak algılanmasıdır. Zamanın en küçük biriminin parçalanması ve sürekli akışın gücü, zamana sürekli olarak yeni olanı yapmak sayesinde müdahale edilmesini sağlamıştır. Böylece modern sanat "geleceğin hiç değişmeyecek" olan evrenselliğini aramaya başlar ve bunu kurmayı geçmişteki geometrinin sonsuz doğruluğu sayesinde elde eder. Geleceğin inşası her ne kadar yeninin güdümünde ise de, eskinin evrensel garantisi altındadır.

Geçmişe olan sondajlar. bir kazı bulguları gibi hakikatın değişmez özlerini aramaktadır. Toplumsal olarak bu işgücüne ve emeğe ya da birey olarak yalın güdüsel biçimlere ve ruhsal içkin alanın, bilincin kontrolünün dışında kalan özgün ve eldeğmemiş alanlarında bulunmaktadır. Böylece kişiliğin evrensel olarak doğruluğu, bilimsel olarak ispatlanmaktadır. Bilim bu çağın 'nesnel' bakışının, her zaman doğru olmuş gerçeklerinin ispatlayıcı kurumudur. Kişilik bilinci ile kendine özgün ve herkes için dolaylı olarak geçerli olan içkin bir alanın, bilinçdışının doğruluğu ispatlanmış, ruhsal alanın içkin özlerinin ayrıcalığı sağlanmıştır. Kişi oluşun parçalanmış bütünlüğü ve ikircikliği, zamanın akışında anın ele geçmeyen rahatsız ediciliği ve zamanın akışındaki birbirini yok edercesine arka arkaya gelen, geçmişin tekrar yaratılması gibi, tekrar edilen bir zaman anlayışına dönüşmüştür. Zamanın eşzamanlı bütünlüğü yüzyılın başındaki insanın çok anlamlı görüntülerin ya da imgelerinin yan yana getirilme düzenlerini açıklarken, kişi olarak bireyin zamanla beraber parçalanmasının da işaretidir. Çağdaş zaman anlayışı ise tekrarın sonsuzluğunda "zamanın fragmanlara" parçalanması sebebiyle kişisel bütünlüğün ve hikayenin tamamlığının aksi yönünde seyretmektedir. Hikaye asla bitmezken, yaşam devam ettiği müddetçe sürecek gibi olan, detayların bütünü oluşturması kahramanla, konunun özünü de beraberinde

yitiren bir anlatım başlamıştır. Kişiliğin parçalanması, biçimin içeriğini yitirmesini doğurur. Sanatın 'odak noktasını' yitirmesi, bir zaman anlayışı olarak kaçıcı ve ele geçmez olanı imliyorsa da, kişiliğin bir öz olarak resimsel biçimleri oluşturma gerekliliğini de beraberinde gereksiz kılmıştır. Zaman tekrarcı ve sonu gelmez parçalara bölünerek kişinin her taktığı maskenin kişilik olarak inançla karşılanmasını getirmiştir. Zaman artık, içsel derinliklerde değil, yaşamın ve hayalin, gerçek olanın ve kurmaca olanın birbirine karıştığı "beğeni ve beklentilerine" denk gelir.

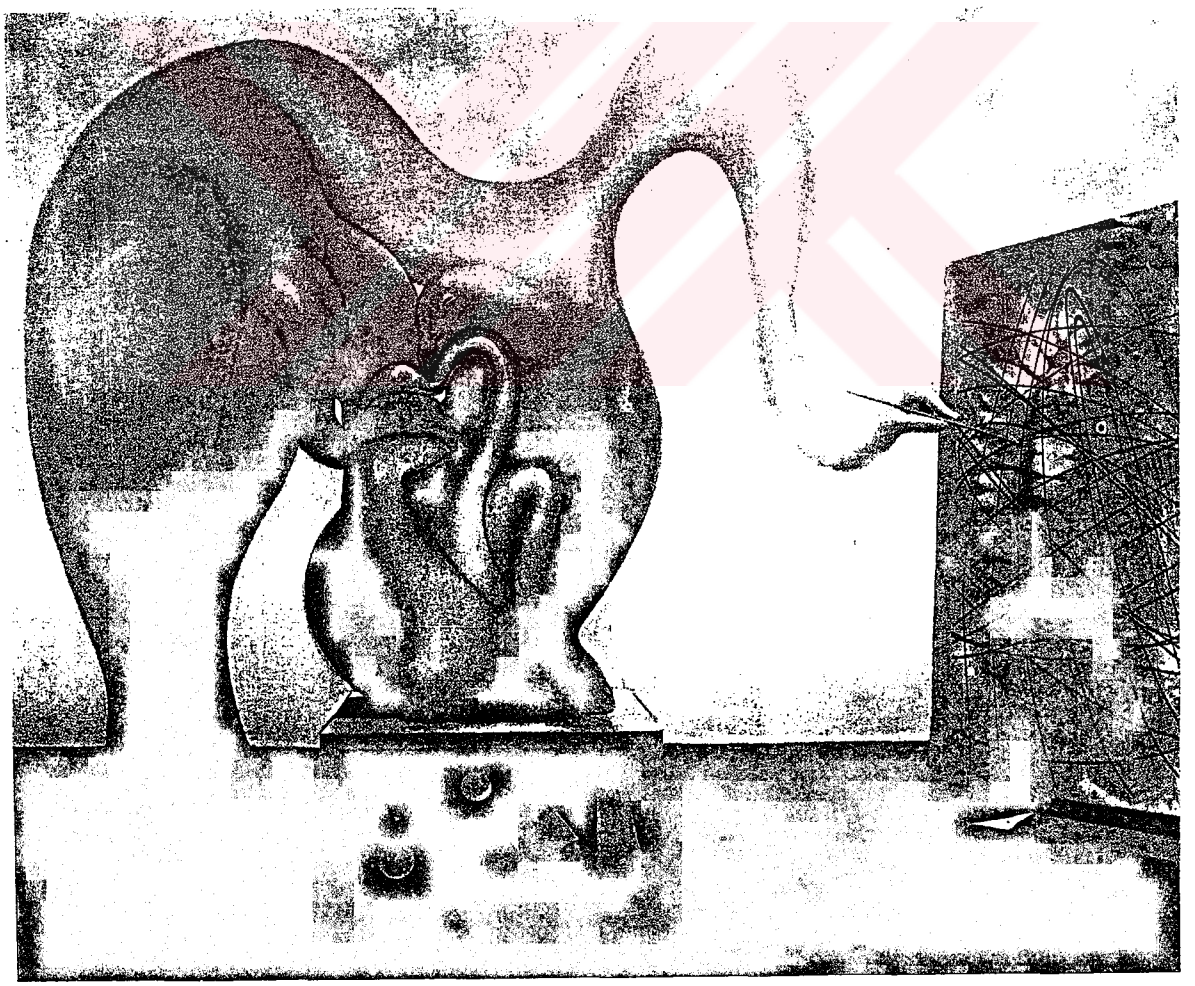
Resim 243. Goya, Sabbath, "Büyücülerin Ayini", 1820-22.

Goya'nın yaşadığı zaman dilimi ile olan belgesel bağı, onun bir taraftan bu yaşamı kınayarak terketmesi ve yaşamın gerginliklerini aktaran "düşsel" yapıtları arasındaki bağ, biçimleri resimsel kılabildiği betimlemelerinden kaynaklanır. Düşsel imgelerin yaşamla kurdukları fantastik bağ sembolik olarak "yaşamın gerçeklerinin" aktarılmasında bulur. Biçimi resimselleştirme yöntemiyle Goya, sınırlı biçim içindeki fırça vuruşlarının sayesinde imgenin düşsel etkisini elde etmiştir. Düşsel zamanın belli belirsiz biçimleri ve Goya'nın devleri ve yaratıklarının güncel zamanla olan bağları, nesneyi betimlerken imgeye katılan içeriğin dolaylı yolunu gösterir. Benzeri etkileşimi Seurat'ın "Öğle Vakti" resminde de görebiliriz. Geometrik alt yapının

sınırlandırıcılığı ile yüzeyin akışı arasındaki gerilim imgenin karşılığı olan kavram ile dolaylı ve dönüşümlü bağların çokanlamlı ifadesini oluşturmaktadır. Chirco'nun yapıtlarındaki zamanın dondurulmuşluğuna gönderme yapan nesnellik ve görüntünün geometrik düzenleme içinde, odaklaşılamayan imgeler arasındaki kararsızlığı, ikili kişiliklerin, gerçekliğin tekliğini kaybetmiş oluşlarıdır. Resimde hissedilen endişe, zamanın sürekli akar gider oluşu bilgisi ile, dondurulmuş görüntü arasında bundan sonra ne olacak sorusuna verilmek istenen cevabın verilememesinden kaynaklanır. Zamanın akışına karşı durağanlaştırılmış olan görüntüler, zamansızlığın kalıcılığı ile sürekli akışın bilmecesi arasında yaratılan endişenin ifadesi olurlar.

Resim 244. Henri Rousseau, Düş, 1910

Rousseau'nun düşü bir kanepenin olması gerektiği yerde değil, bir ormanın ortasında betimlenmesinden kaynaklanır. Bir nesnenin olması gereken yer onun doğal ortamıdır. Nesneyi bu ortamdan çıkardığınız takdirde simgesel çelişki başlayacaktır. Bu çelişki çağın düşüdür. Olunan ortamdan şikayet etmek yerine, ortamın çelişkileri ile birlikte yaşandığı bir zamandır. Bu yüzden gerçek onu okuma biçimleri yüzünden çelişmektedir. Kişi oluş gerçeğin her özgün anlatımını içerir. Sürrealistler bir başka gerçekliği gerçek olanın çokanlamlı okunabilir oluşu yüzünden kendilerine yöntem yapmışlardır. İmge, simgecilerin içsel dünya derinliklerinin özgün parçacıkları değil toplumsal bellek içinde nesnelerin anlamlarının katlanması yöntemidir. Sürrealistlerin düşsellikleri onların bir başka dünya öznel bir sanatsal alan yaratmalarından değil, bu yaşamın gerçekleri içinde bir başka gerçekliği bulmak demektir. Gerçeküstü olan gerçek olmayan değil, gerçeğin içinde saklı olan,gerçeği farklı okumak imgeye anlamlar vermektir.



Resim 245. Max Ernst, Sürrealizm ve Resim, 1942.

Ressamın gerçeklik algılayışı parçalanmıştır. Tüm simgecilerin, yaşamdan ve gerçekten kaçış halinde olan düşsel bağlanmışlıkları sürrealistler için yaşamdan şikayet değil, onu değiştirebilecek olan kavram zenginliğinin sahibi olmak demek olmuştur. Kaçmak yerine, yaşamla uğraşmayı tercih etmişlerdir. Sembolistlerin kurmak istedikleri salt artistik olan yaşam belki ancak Sürrealistler tarafından başarılmıştır.

Gerçek olan ile olmayanın katı ayrımı, imgeye başka anlamlar yükleyerek, oldukları hal ile yaptıkları etki arasındaki farkın vurgulanmasından ortaya çıkar. Ernst'in yapıtında insanın organik yapısı, belki de güdüsel olarak, yapıtının mekanik anlamı ile çelişmektedir. Yeni olanı kurmak isteyen inşaacı yaklaşımın kendi ruhsal ve güdüsel, yani içkin yapısıyla olan çelişkiyi imler. Aynı zamanda yapıt ile sanatçı arasındaki, mekanik olanla organik olan arasındaki, yapay olanla doğal olan arasındaki ikiliklerin imleyicisidir. Gerçeğin halleri ve oluşları onu farklı okumanın dillerinin arasına dalmıştır. Bu yüzden gerçeküstücüler olmayan bir gerçeğin fantastik anlatıcıları değil, olan gerçeğin çokanlamlılığının sözcüleridir. Geçmişten veya sokaktan gelen herhangi şeyler birarada olabilmekte ve birer dağarcık nesnesi olarak, bizi onları anlamlandırmaya sürüklemektedir.

Miro'nun yapıtlarında ise boşluk, Chirico'nun aksine geometrinin sistem kurarcasına görüntünün içine gömülmesi yerine, boşluğun anlamı çözülemeyen varlığında öğelerin ve geometrinin uçuşması elde edilmektedir. Boşluğun kıstaslanamayan gerçeğinde onun üzerinde uçuşan her biçiminin adı konamaz. İmgenin anlamı çağrışımlarla eklemlenir. Boşluğun bilgisi yüzeye, yüzeyin bilgisi tuvale ve nesneye dönüşür. Tuvalin inandırıcı nesnel imgelerinin klasik geçmişinin yerini 'nesne oluş' almıştır.

8.5.4. Bilimsellik

İzlenimciler ve kübistler ne kadar inkar etmeye çalışsalar da günlerinin bilimsel buluşlarıyla bağları açıktır. İzlenimciliğin ışık teknolojisinin gelişmesiyle renge yönelişinde algı psikolojisinin ve pozitivist düşüncenin dolayımsız mantığının 'görüntüü' karşısındaki anlık ve en müdehalesiz, yani en bilimsel ve nesnel açıdan yaklaşımı amaçlanmıştır.

Kübistler için zaman parçalanmış, ama kurgulanan bir sistemle yeniden düzenlenebilecek bir durumdadır. Sanatın bakışı aklın bakışından ayrışamaz. Sanatsal ve resimsel doğrular aklın süzgecinden geçerek tekrar değerlendirilir. Keman, Possuin'in doğayı gözlemlemek için kullandığı bir aracın adıdır ve her keman kübist sanatta akademik bilgiyi anımsatır. Bach, kısa kırık ritmleriyle kübist parçalamanın sanki örneğidir. Kelime olmayan harfler, biçimsellikleri kadar yarı anlamlılıklarının kayıtsız çağrışımları vurgularlar. Her kübist resim, resimselliğin soyut bilgisinde, öğelerin ayrışarak tekrar birleştikleri karşıtlıkların uyumunu inşa eden bir yapıya sahiptir.

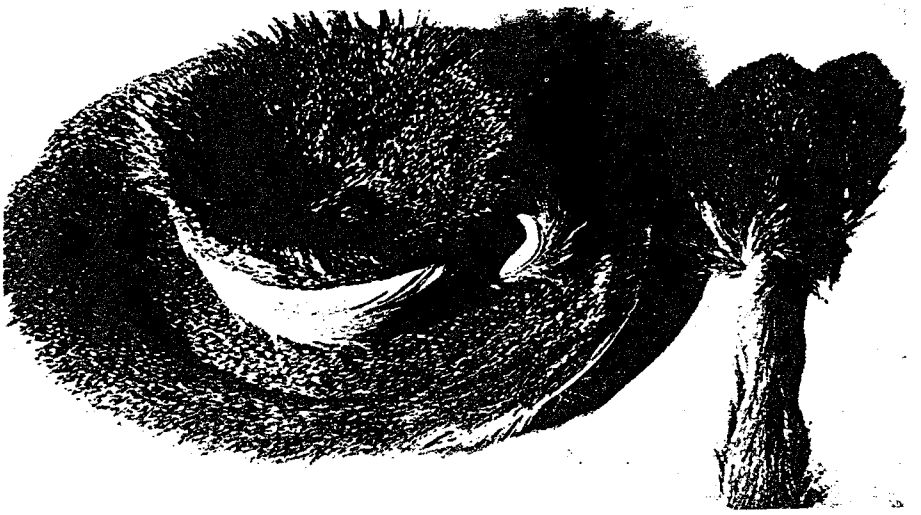
Kandisky ve Klee resimlerinde resimsel dağarcığın bilimsel envanterini tutmuşlardır. Sanki hepsi bir araya getirildiğin de ortaya tek bir resim çıkacak gibidir. Klee tüm yapıtlarını, yapmak istediği hayatın resmi için, bir taslak olarak görüyordu. Konstrüktivistler için yaşam kurulabilecek birşeydi. Bilimin metafizik doğruluğu onlara güven veriyordu. Her resimsel çaba onlar için bir bilimsel deneydi ve deneylerin tümü tamamlandığında bir bilimsel tez gibi verilen, hayatın kendisi çıkacaktı. Yaşamın kurgulanabilen, düzenlenebilen her alanı bir kişisel galibiyet, insan ruhunun kendini dışavurduğu ve aktarabildiği alandı. Çağın zihnî metafizik bireysellik olarak kabullenmesi, aklın bilimsel nesnelliği ile atbaşı gittiği kabul ediliyordu.

Bilimselliğin herşeyi toplayan, sınıflandıran mantığıyla Kübizmin köken farkı gösteren imgeleri bir arada kullanması arasındaki bağlantı, bilimin herşeyi araştırma çabasının görsel sanatlardaki karşılığıdır. Şeylere karşı

tarafsız bir gözle bakmak, onlara karşı olan bireysel çıkarımların gözden uzak tutulmasıdır. İmgelere karşı onların 'serbest' çağrışımları ile yaklaşmak, bir nesne yanılsaması olarak 'kolaj'ı resimsel malzeme halinde kullanmaktır. Nesnenin kendisi ile taklidi arasındaki boşluk, resmin derinliği olmuştur. Resim sanatı öğelerinin bilimsel doğruluğunda, derinlik yanılsamasını kaçınılmaz olarak elde etmiştir. Bir yüzey bilgisi olarak kolaj, yüzeyleri ve imgeleri okuma becerisinin olgunlaşmasını sağlamıştır. Yüzeyin bilgisi nesnenin bilgisini çağrıştırır olmuştur. Böyle çokanlamlı görüntüleri bir araya getiren sanatçı, imge yapıcısı olarak benimsendiğinde, tuval 'nesne' olarak çevresinden bağımsızlaşmış ve sanatçı da üzerine yüklediği anlamlar ile bir 'imge yapıcısı' yaratıcısı konumuna gelmiştir. Alışılmadık olan her şey 'yeni' bir 'imge' yeni bir nesnedir.

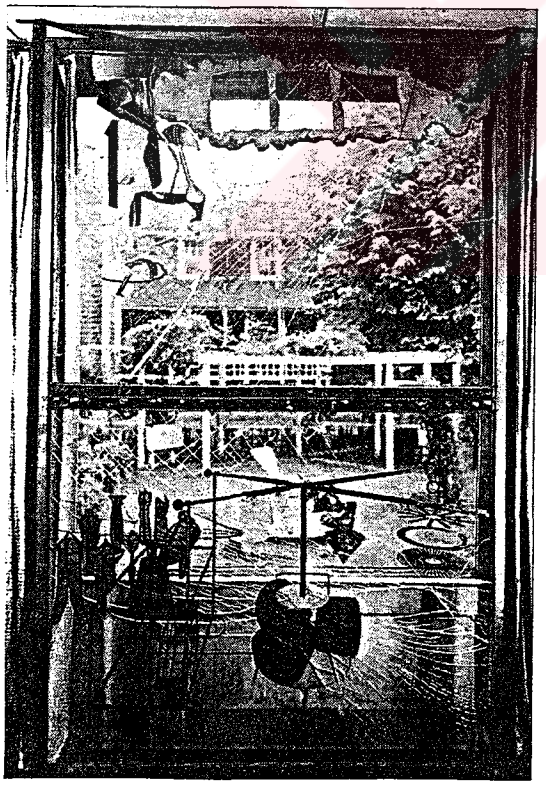
8.5.5. Saçmanın Nesnesi

Gerçeküstücülüğün Dada hareketinden yol ayrımı böylece belirir. Dada, insanlığın nesnelliğe taptığı bir çağda seçenek olan nesneler üreterek, sanata, sanatçı kişiliğe ve ona gereksinen topluma saldırmak istiyordu. Sanatçının ve nesne üreten entellektüelizmin, ahlakçı baskılarına karşı, onları saçmalaştırarak alt-üst edecek olan, şaşırtmakla insanlara etki etmeyi planlayan bir akımdı. Manifestoları bile manifesto yazmamaya yönelmiştir.



Resim 246. Meret Oppenheim, Kürklü Öğle Yemeği, 1938.

Dadacılar çağın nesne yapar bilincinin yönelimini farketmiş, bundaki sanatçının girdisini etkisizleştirmişlerdi. Her şeye karşı çıkan tavırları, sanatçının öznel alanı olan 'deha'lığı ve işlevsel alanı olan 'nesne' yapıcılığa karşı biçimlenmişti. Kişiliğin ikinci plana atıldığı bu durumda, seçenek-işlevsiz nesneler üretmek karşı çıkmanın biçimi olmuştu. Bir nesnenin çokanlamlığa gönderme yapan etkisi, birbirine ters öğelerin 'sanki amaçsızca', 'birbirlerini bozarak' biraraya getirilmeleri demekti. Dada'nın konstrüktivist akıma karşı durduğu yer, onun 'biçim bozan' bir akım olmasıdır. Biçimin sınırlarıysa zaten bozulmuş, her yeni 'nesne' ile anlaşılmamazlık gelenek yaratmıştır. Resimsel olan yaklaşım biçimleriyle nesnel olan anlayışlar arasındaki ayırımın sınırı böylece çizilir. Sürrealizm, Dada'nın içinden fırlamış 'çokanlamlı nesneler' üreten bir akımdır. Resimselliğin, nesnelliğe karşı, duygusal girdi olarak belirlenmesi bu ayrıma dayanır. Tuval ve betimleme üzerine başlayan çelişkiler, mekanına karışan, mekanıyla çelişen 'Sanat Nesne'si fikrinden doğmuştur. Sanatın çevresiyle girdiği ilişkinin yeni bir boyutudur.



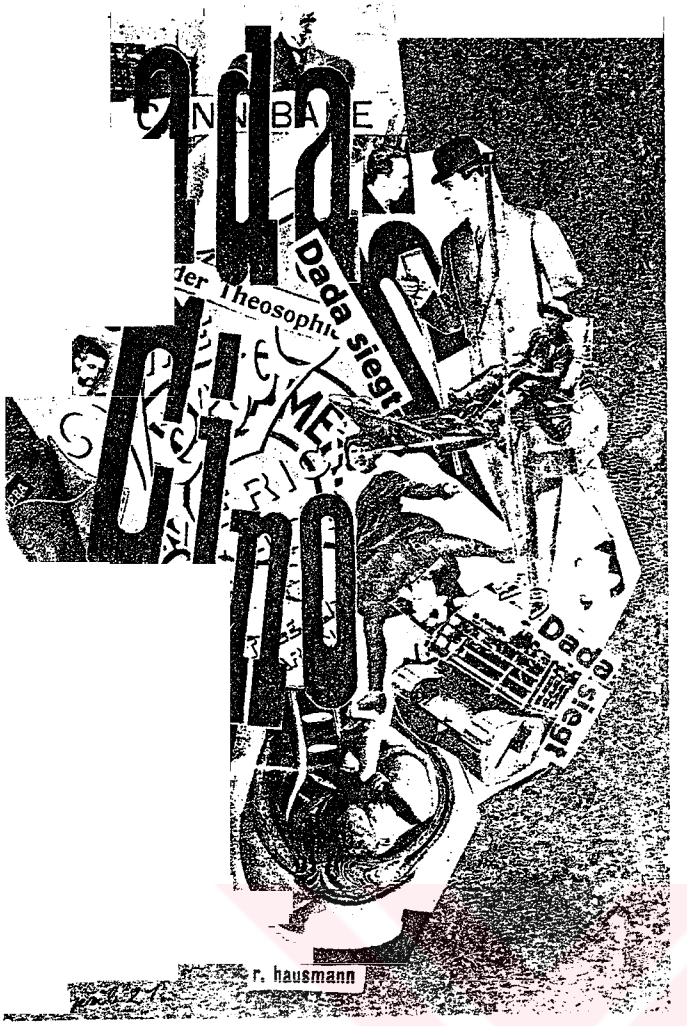
Resim 247.Marcel Duchamp, Büyük Cam, 1915-23.

Resim 248. Max Ernst, Zıplayan Top veya Buonarotti'nin Ölümsüzlüğü, 1920.

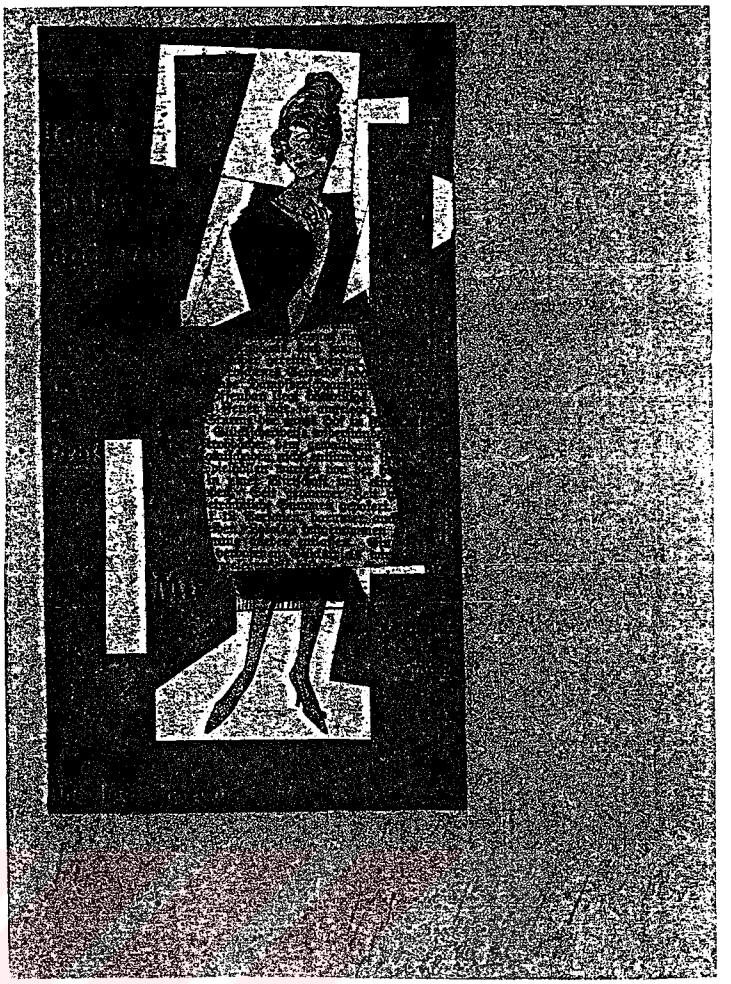
Kolaj nesnenin dokusunun, çizgi ve hacimden bağımsızlaşmış olduğu yanılsama etkisinden kopmuş bilgisinin kavramsal gönderimini yapar. Nesne, taklit olduğu kadar, gerçektir. Taklide karşı gerçeğin yalın aldatmacasını oynar. Duchamp bu aldatmaca içinden, tuval resminin, kendi yarattığı yanılsamaya olan inancı çıkarmıştır. İmgeleri, birer sembolmüş gibi dizmesiyle 'büyük cam'da, cinsel (güdüsel) anlatımı yakalar. Ama malzemenin etkisi, mekana doğrudandır. Derinlik 'tuval nesne'sinin içinde bulunduğu mekanda elde edilen bir yanılsama olur. Yapıt artık bulunduğu mekanın bir elemanı, üzerinde 'dil'e ait kavramların bulunduğu okunabilecek olan bir nesnedir.

Dada'nın görüntülerden çıkardığı anlam yazının, fotoğrafın, insanın, bilimin, nesne ve grafiğin birbirinin içine geçtikleri 'mekan'da oluşur. Romantik tiyatro sahnesi Dada için geçerliğini koruyordur. Çıkışını ve farklılığını 'seyirciye reğmen' ama onları 'şok ederek veriyordur. Görsel ve nesnel olan herşey, resimsellik kaygısından uzak olarak derlenebilirlik ve taşıdığı anlamın ötesinde ve içinde imgelere çağrışımlı göndermeler yapabilir.

Dada'nın dili malzemenin verdiği, düşsel olanaklar ile kurmak istediği nesnellik arasına sıkışır ve Sürrealist akım düşsel karşı çıkışını gerçekliğin benzer ve çok yönlü yorumunda bulur. Fotoğrafın bilgisi nesneye olan yakınlığı benzerliğinin, nesnenin kendisi olmadığı için şüphe ile bakılan bir hal alır. Fotoğraf sonuçta, nesnel bağlantıları kuvvetli olan, bir başka yüzey, bir başka anlatım dilidir. Fotomontaj kolajın gerçekliğine oranla, fotoğrafik imgenin gerçekliğinin yapaylığını kullanmaktadır. Görüntü ile sanat yapıtı ve onları çevreliyen 'hale'nin buz gibi kırılması, sanat yapıtının üzerinden yüceltilmenin alınması istenmektedir. Sanat ancak, kendisinden söz edilmediği bir ortamda, çevrenin etkisinden kopabilen bir 'kurum'dur. Kendi yapmacıklığını ise, yine kendisi tanımlamaktadır. Sanatın kendi görsel öğelerine odaklaşması, kendi kendisi nin tadına varırken, kendini sorgulamasını da doğurmuştur. Dada kurulan yeni dünyanın habercisidir.



Resim 249.Raoul Housman, Dada Cino, 1921.



Resim 250. Kurt Schwitters, Bayan Figür, 1921.

El Greco, Toledo'dan Görünüm'de kurucu geometrinin odaklaştıran mantığından vaz geçerek, sürekli olan bir devinimin duygusal yorumunu yüzeyler ve resimsel öğelerin, birinin bir diğerinin üstesinden gelmediği bir kompozisyonda çözümlemiştir. Yer ile göğün sembolik tartışması dünyevi olanla göksel olanın çelişkisi gibi sunulmaktadır. Evrensel olanla yerel olanın çatışkılı birlikteliği, betimleme yönteminin ifadeciliğiyle vurgulanmaktadır. Kentin yaşadığı sorunlar, doğru ve yanlışın imgesel anlatımı olarak betimlenmiştir. Görüntü ile içeriğin dolaylı bağlantısı, yapılması, uyulması gereken, kuralla kişinin arasına girmiştir. Zamanın ikircikli vurgulanması, nesne ile onu aktarma biçimi ve nesnenin bulunduğu zaman ve mekan dilimine göre çelişkili olarak sunulmaktadır. Boşluk artık okunan 'yüzeysel dünyanın', algıların ve kavramın yanılsaması ile kurulan bir alandır. Görsel haz, entellektüel bilişin hazzına dönüşmüştür.

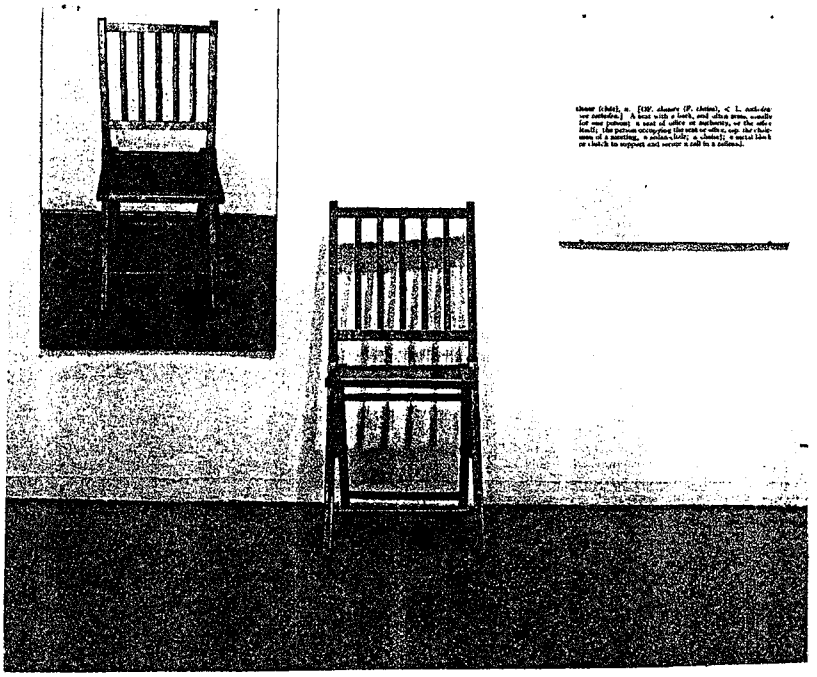
Görüntü ile onu yapma biçimi arasındaki uyuşmazlıktan doğan, görsel haz ve çıkarımın düşünsel boyutu, bugüne kadar duygu alanına yönelmiştir. Duygunun çıkışları ve bağırışları romantik sanatçının öznelliğinin ifadesi olmuşken, düşüncenin çıkışı, çokanlamlı dünyada, kültürün doğaya dönüşmesinin etkisinde aklın ve nesnelliğin peşine düşmüştür.

Resim 251. El Greco, Toledo'dan Görünüş, 1610-14.

Resim 252. Rene Magritte, İmgelerin Güvenilmezliği, Bu Bir Pipo Değildir, 1928.

Taklitle gerçek olan, asıl olanla yapay olan, nesnel olanla hayali olan arasındaki hudut çizilmeye çalışıyordur. Bu imgenin görüntüsü ile sözel anlamının arasındaki boşluğa oturmak isteyen 'akılcı saçma'yı yapan mantıktır. Tuvalin üzerindeki görüntünün aslı olmadığı, görüntüye gözünü kapayarak bakan, kör gözden beri bilinmektedir. Düşsel alan kavramlar ve diller arasındaki sınırda kendine yeni bir özgürlük alanı çizmektedir. Görüntü yapaylığı ve ikiliği ile imgenin nesnel ve kavramsal karşıtlığı arasındadır.

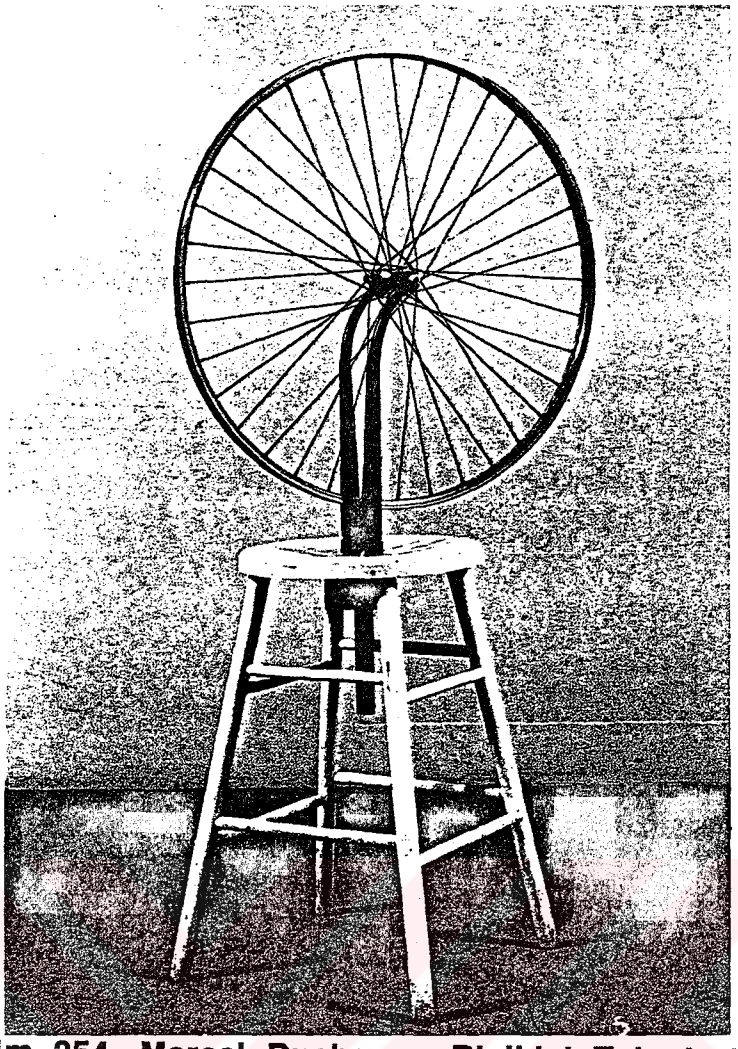
İmge eğer ki kavramsal bir karşılığa denk geliyorsa, bu imgenin dil ile olan bağlantısını doğruluyordur. Görsel imge, sözel alanın kavramsal yapısıyla birleşiyor, kelimeler tanımlar ve kavramlar imgenin anlamının çokluğunu gösterir oluyorlardır.



Resim 253. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.

Kosuth sandalyesi'yle nesne ve onun dolaylı anlamları arasında bağlantı açıklar. Görsel imgenin kavramsal ve nesnel bağlantılarının ansiklobedik bir derlemesidir. İnsanın nesneye bakışının ve nesne hakkında bilimsel, kavramsal düşüncelerinin 'metaforik dönüşümlerinin' kodlanmış ifadesi olur. Görsel olarak, nesne, tanımı ve taklidi arasındaki benzersiz boşlukların yapaylığını imgelemektedir.

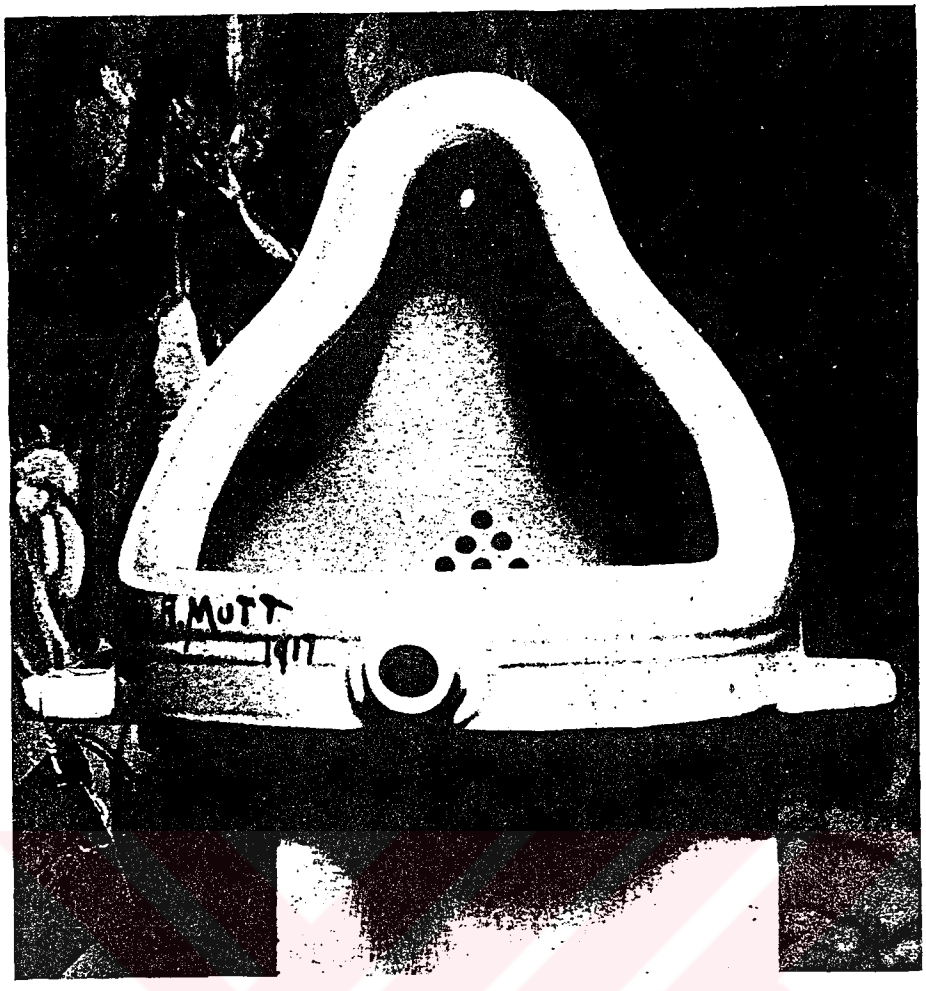
Duchamp'ın Pisuvar'ı, nesnenin olması gereken ortamdan çıkarak, başka bir mekana konulması ile anlamında oluşan çelişkinin üzerine kurulmuş bir yapıttır. Bir sanat eserinin çevresi, onun hakkındaki zamansal yorumları 'Mona Lisa' örneğini yorumlayan Duchamp, bu kez nesnenin anlamını mekansal olarak, ama ona az müdahale ile denemek istiyordur. Bu müdahaleyi 'kişileştirmezken', onun sınırlarını sanatçının, popülerleşme olasılığına alaylı göndermeler yaparak buluyordu. L.H.O.O.Q. "onun sıcak kıçı var" demektir ve R.Mutt Amerika'da yaygın olan bir çizgi roman kahramanının adıdır. Sanatın nesnelleşmesi yaşanan zaman ve mekan anlayışlarını iç-içe geçirmiştir. imge çevresel (ekolojik) olarak oluşan bir şeydir.



Resim 254. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekeri, 1951.

Sanatın nesnelleşmesinde, çevresi ile olan bağlantısı bir kültürel okuma alanı olarak açıkca görünmektedir. Doğa kültürün kontrolünde, insanın ürettiği nesnelere dönüşmüştür. Doğa kültürün kendisi ve onun ürettiği nesneler ve onların görsel anlatımlarının bir bütünüdür.

Çevresel imgeler arasında, resim alanına zorlamaları şekilde girmiş olan, harfler ve kelimelerdir, çünkü bunlar Kosuth'un yapıtındaki gibi imgenin dolaylı-sözel okunma potansiyeline, doğalarından dolayı sahiptirler. Yazı taşıdığı anlamla beraber ya da onun dışında önce görsel bir eleman olarak algılanmıştır.



Resim 255. Marcel Duchamp, Pisuvar, 1917.

Kelimelerin anlamlı karşı çıkışı, görselin krallığına karşıdır. Kelimeler ve harfler ehlileştirilerek görselin, resimselin doğasına kaydedilir. Modernizm görütülerin resimselleştirilerek nesneleştikleri bir akımdır ve nesne üretimine yöneliktir. Kelimelerin görsel görüntüler olarak kullanılmaları resim sanatında, taşıdıkları sözel anlama karşılık gelerek kullanılması arasındaki fark, resimsel sanatın kavramsal sanata dönüşmesi demek olur. Modernistler çevrelerindeki görüntülerin resimsel uyumlarını sağlarken, resimsellik ile bu alışılmış çelişkili görüntülerin yarattığı etkinin şaşırtıcılığından faydalanıyorlardı. Picasso'nun bisiklet parçalarından yaptığı boğa başı farklı-uyumsuz nesnelerin benzerlik aracıyla 'sanatsal' bir nesneye dönüştürülmesine dayanıyordu. Duchamp nesneye en alaycı dokunmayı yaptı, onu imzaladı (R. Mutt). Sanatçının kişiliği bir anda nesneye anlam katan bir boyuta gelmeye yetiyordu, onu başka bir şeye dönüştürmek değil olduğu gibi kullanmak peşindeydi. Duchamp,

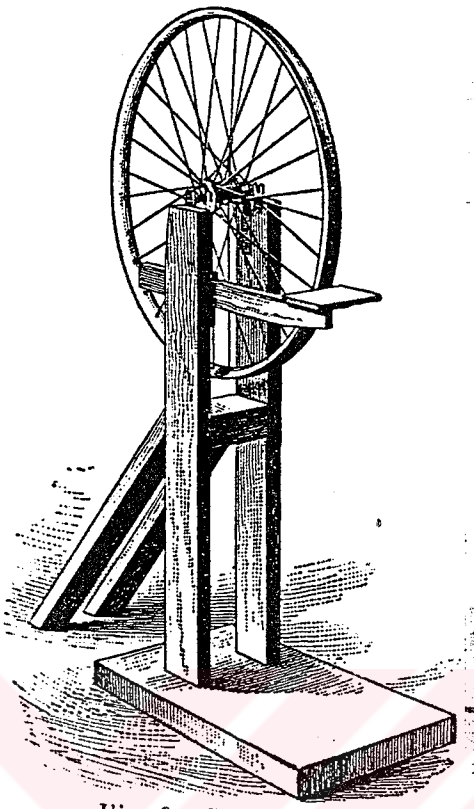
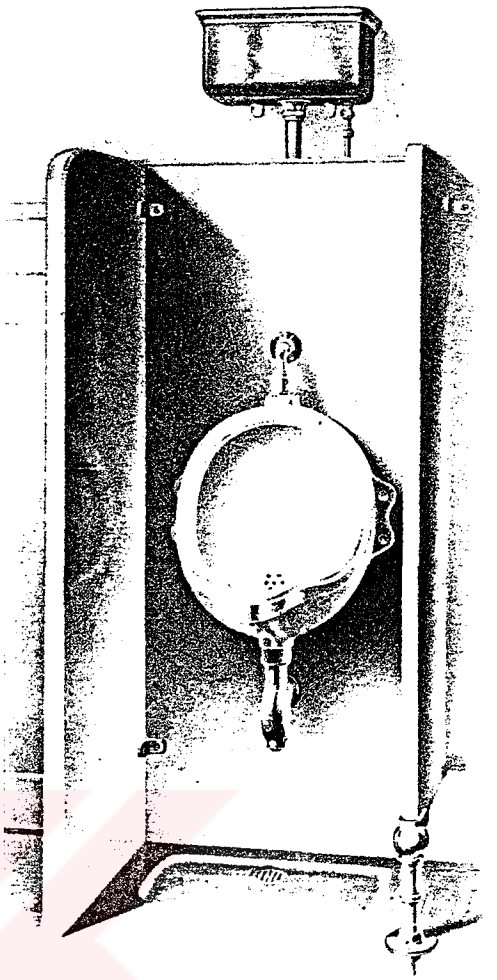


Fig. 9.—Wheel Jack



Resim 256. Mc. Grath Şirketi için Reklam, 1931.

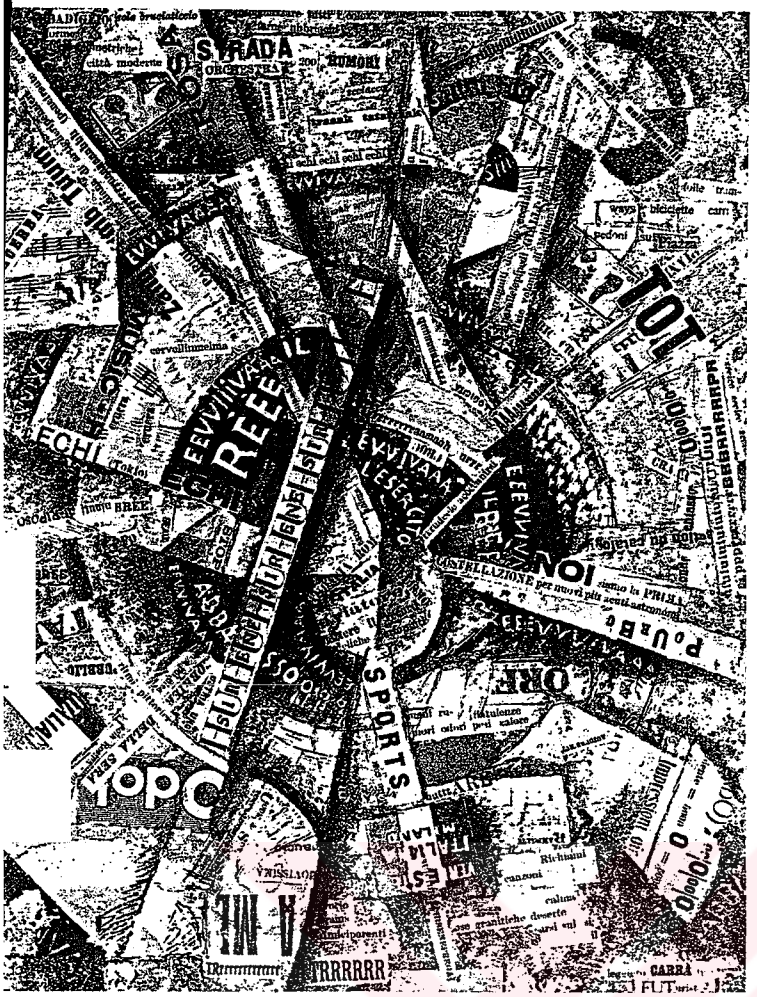
Resim 257. Bisiklet Jack, Vitrin, 1912.

Resim 258. Bedforshire, Pisuvarı, 1908.

modern sanatın "nesne kuran' yapılanmasının, anlam vererek boşluk yaratan ilk sanatçısı oldu. Bir romantik sanatçı bu soruya, ne yapacağını bilemeyerek soruyordu;

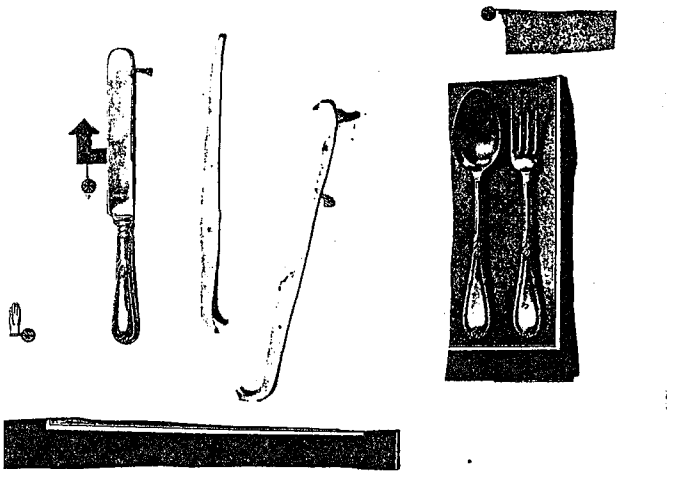
Zavallı bir nesne, gezerken
bulduğum bir şey.
Kurmakla tanımak arasında
bölünen düşüncenin
başlangıcı olmuştu.

P. Valéry. Eupalinos. (247)

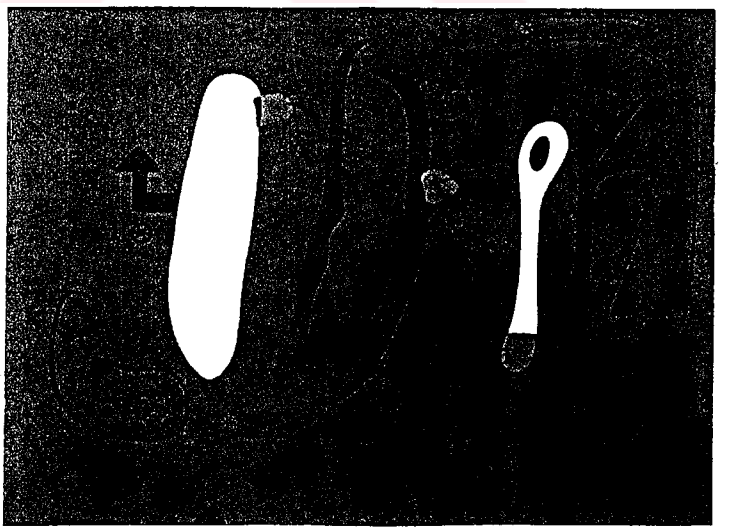


Resim 259.Carlo Carra, Biraraya Gelen Gösteri, 1914.

Resim 260. F.T. Marinetti, Özgürlük Kelimeleri, 1912.

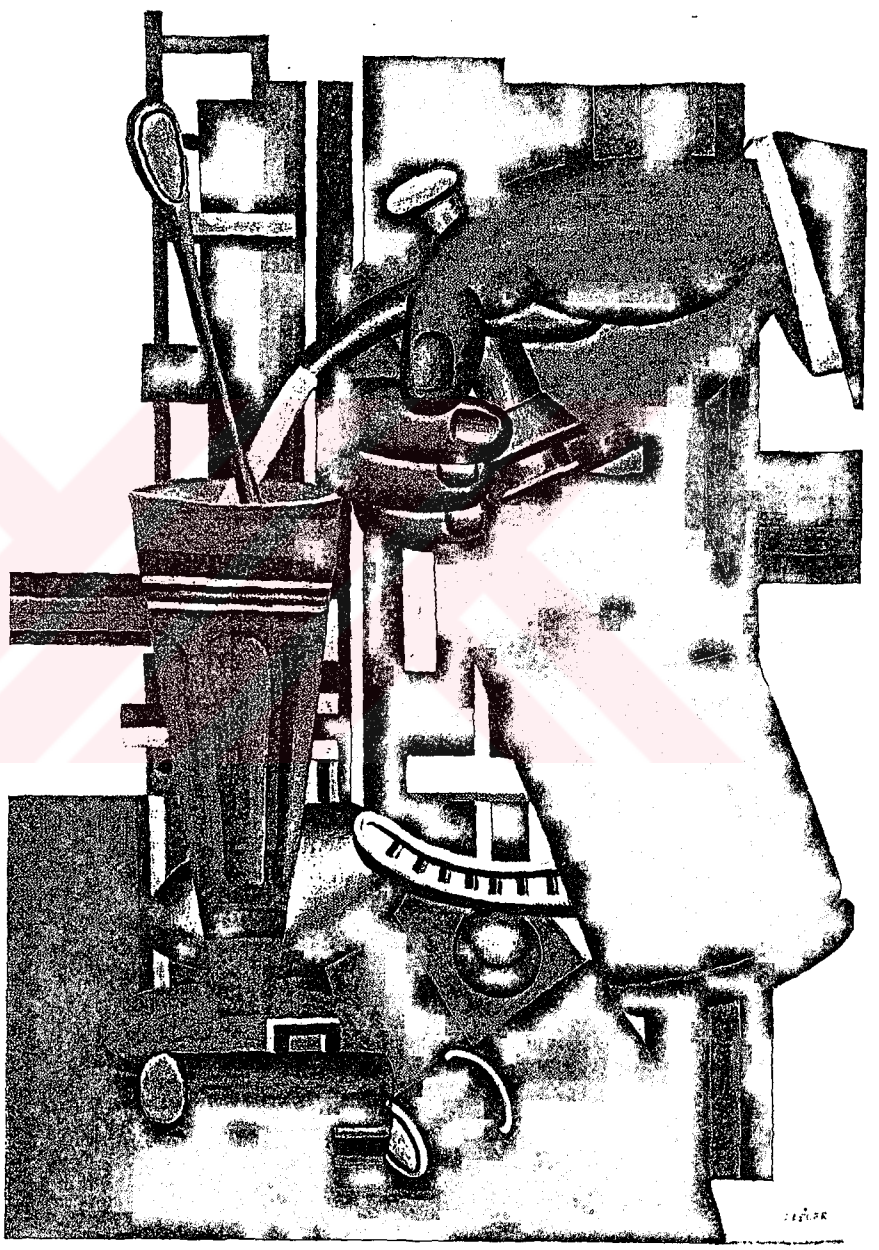


Resim 261.Miro, Kolaj resmi için, 1933.



Resim 262. Miro, Resim, 1933.

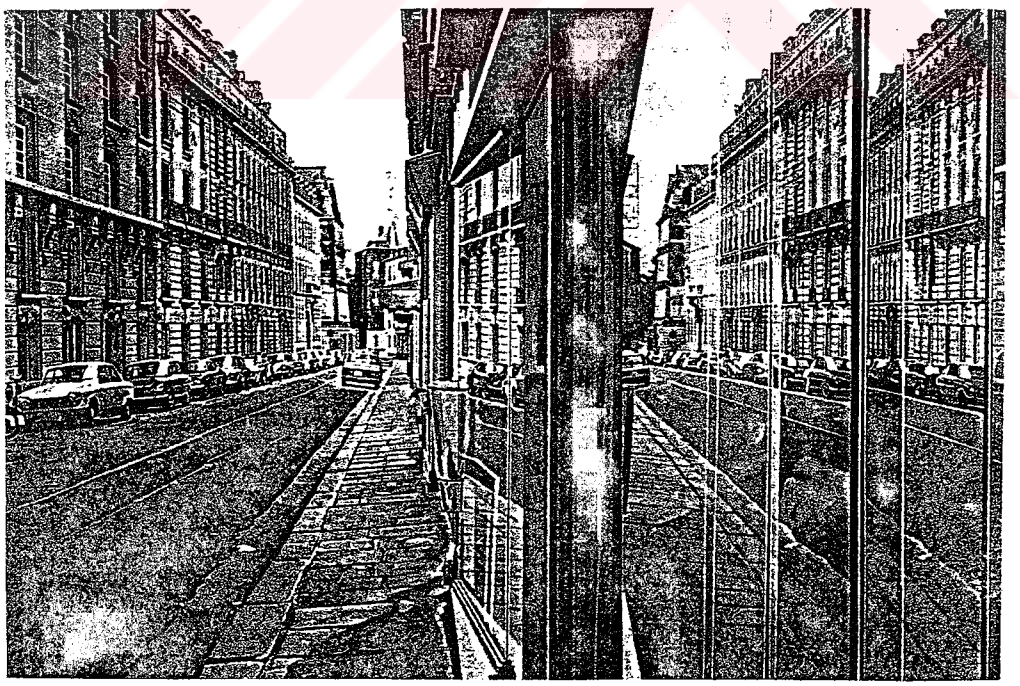
Resim 263.Campari, Aperatifi için Reklam, 1924.



Resim 264. F. Legér, Sifon 1924.

Hazır nesne, yoldan geçerken bize buseler veren her görüntünün bizde bıkaktığı izlerin toplamına işaret ediyor, onun hakkında birşey söylemeye gerek kalmadan, tüm anlamlarını ve çağrışımlarını üzerinde taşıyordur. Grotesk olanın resimselliği çirkin olanın güzelleştirilmesi devri böylece kapanmış olur. Zaman nesneye dair, yalnızlığın zamanıdır. Ama kalabalık içindeki yalnızlık. Nesnel anlatım bilimsellikten başlayarak sanatçının kişisel müdahalesini en aza indirgemeye yöneldi. Sanatçının çağıyla bağlantısı dolaylı olarak sürerken, yalnızlık kendine çözüm bulmamış, birey olmak bir oluş hali umudunu, 'yaşam alanı'nı yaratamamıştı. Yabancılaşma çözülemeyen bir etki olarak yapıtlarda gereken karşılığı buluyordu. Vitrinleşmiş nesnelerin 'al beni' diyen yapısı kültür doğasının bireyi tüketime teşvik eden, buna uygun bir dünya görüşü ve ideolojisi yaratan Kültür Endüstrisi'nin görüntüleridir.

'Aylak'ın yalnızlığı', hale'ler ile çevrilmiş nesnelerin arasında, kalabalık içinde olduğundan çok daha acımasız nesnel dünyayı hazırlıyordu. Düşün ve hayalın yerini konforun nesnelerine bırakması, bunların arasında umursamazca dolaşan kişinin yabancılaşmış ama özlemli kimliğinin ifadesi oldu. Parçalanmış şizofrenik kişilik, 20. yüzyılın öznel bireyinin kimliğinin parçalanması, 'oluş hallerine' doğru yolculuğun 'tepkisel' ve 'güdüsel' hattını biçimlendirdi.



Resim 265. Richard Estes, Paris Caddelerinin Görünümü, 1973.

Resim 266. Duane Hanson, Florida Alışverişçisi, 1973.

Nesneye verilen anlamın dolaylığının estetik ve entellektüel hazzını yaşayan, tavır, kişiliğin o dayanılmaz öznelliğinin yarattığı maskeyi ve bu maske ile anlamın arasındaki çokluğu artık hazır-nesne'de el değmeden buluyordu.

Dünyaya nesneler gözü ile bakmak,gösterilen şeyin söylenmek istenen olmaması imgenin anlamsızlığını, dolayısıyla da yaşamın nesneleşmesini etkiledi. Birey bir organik birlik olarak değil, görüntüsü üzerine bakanın ona yüklediği anlamların tamamı oldu. Yaşama müdahelesizlik, bireyin yabancılaşmış var olma yöntemini istemeden taşıdı.

Resim 267.James Rosenquist, Portakal Renkli Alan, 1964.

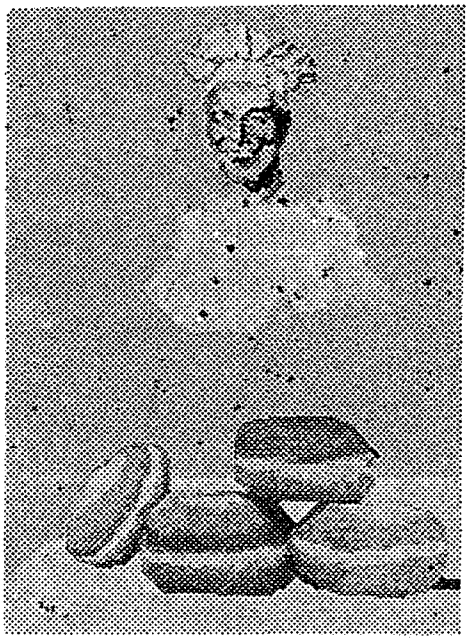
Resim 268. Barbara Kruger, İsimsiz (Alışveriş Ediyorum O Halde Varım), 1987.

Böylesi bir nesnel gidiş, aktüel-gündelik olan ile, sanatsal olan arasındaki 'düşünsel' mesafenin açılmasına yol açtı. Sanat iyice kendi kurallarına kapanarak kendi öğelerinin 'minimal', en aza indirgenmiş biçimlerini resmetmeye yönelirken, mekan içnde bir düzenleme olduğunun, yan yana asılan her tuvalin mekana ve birbirinin içine taşan etkisinin farkına vardı. Tuval "özerk bir nesne" olarak bağımsızlaşırken, mekanın elemanı olan bir nesneye dönüştü. 20. yüzyıl artık sanatçının nesne ürettiği bir çağ olmuştu.

Resim 269.Andy Warhol, Mick Jagger, 1975-76.

Resim 270. Andy Warhol, Mick Jagger, 1975.

Elemanter sanat anlayışı, sabit elemanların birbirleriyle iç içe girmiş kurgularında tekrarın sonsuzluğunu vurgularken zamanın parçalanmışlığını ifade ediyordu. Kült bir imge'nin kişiliğini, popüler anlam yöntemleriyle bulan yapısının, 'maske'li kimliklerine yönelen Warhol, nesnenin ve imgenin toplumsal anlamını deşiyordu. Bunu yaparken de kişisel girdisi, resimsel eklentisi, resimselleştirmesini baskılarını başkasına yaptırarak en aza indirgeyen 'patron' sanatçının, Rubens'den sonra, aktüel olanı aktaran kişiliği oluyordu. Çağının özelliklerini böyle açıkça taşıması, sakındığı mesaj



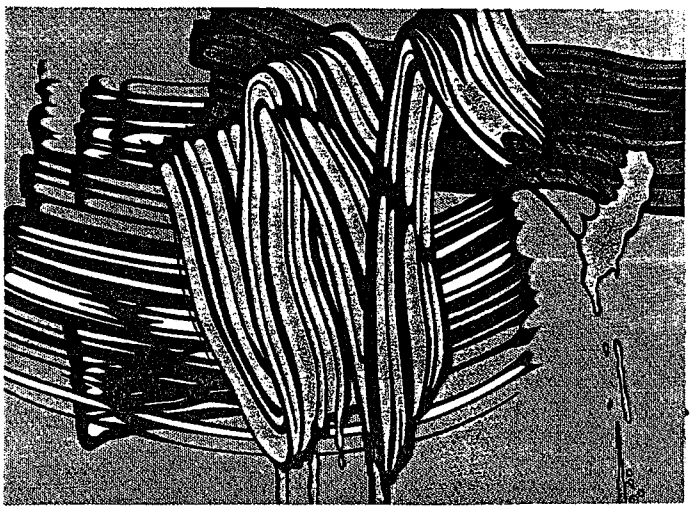
Resim 271.Sigmar Polke, Berlin'li Çömlekçi, 1965.

Resim 272. Linchtenstein, Nasıl Hissettiğini Biliyorum, Brad...1963.

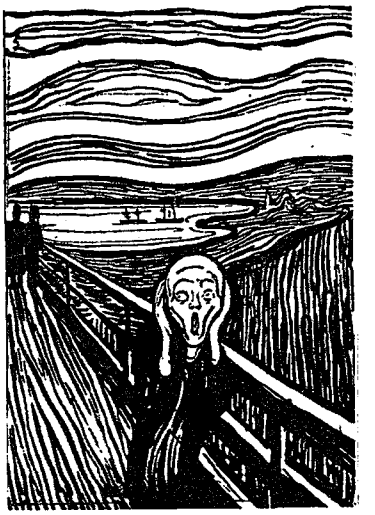
vermekten uzak kalması, onun imge-nesnelerinin anlamlarını etkilemedi. Sigmar Polke'un yapıtları da, Andy Warhol'unkiler kadar, popüler olana aittir. Aralarındaki fark Warhol'un vitrin ve mağaza raflarında satın alınmak üzere sunulmuş nesnelerin, dolaylı anlatımlarını kullanmasıyla, Polke'un imalat hatası veya tüketilmiş olan nesneye doğru yönelmesidir. Polke'un çörekleri satın alma isteminin dışında, onları hakikaten yemek isteğini taşımaktadır. (248) Lichtenstein grafik noktaları, tramları güzelleştirerek kullanmakta, sıradan görüntüden estetik değer çıkarmakta ve şıklaştırmaktadır. Resimselliğin salt kurgusal değerleri, bir yargı olarak Lichtenstein'da mevcuttur. Yapaylık albeni ve tüketimin cazibesi üzerine yapılanmıştır. Polke'da ise, imgeler güzelleştirilmeden estetik değer kazanırlar ve bu da anlamın dolaylığında saklanmaktadır. Lichtenstein imgesel kökleri, popüler dilin tramlı-ya da-noktalı anlatımı ile taklitçi dilin yapay gerçekliği arasında kavradığımızı sandığımız görüntünün çelişkisinde yatmaktadır. Sıradanlık

Pop-Sanatçılar için, gündelik hayatın verilerinin el değmeden, kullanılmasında yatar. Hyper-Realizmin fotoğrafik gerçekliğe karşı, çizgi-romanın grafik gerçekliğini yüzey, imge ve nesne bilgisi olarak sunulmaktadır.

Gerçek mi daha gerçek, imge mi? sormaktadır Orhan Pamuk, Şirin'in ağzından çıkan bir cümleyle ve şöyle devam etmektedir "Dante'den önce onun Cehennemi üzerine kurulmuş gülünç hikâyeleri öğrendim. Chaplin'in Büyük Diktatör'ünü görmeden önce Cilalı İbo diye bilinen yerli film dizisindeki uyarlamasını seyrettim. Empresyonist ressamları dergilerin orta sayfalarından çıkan ve manav ve berber dükkânlarına asılan reprodüksiyonlarının soğuk reprodüksiyonlarıyla tanıyıp sevdim. Dünyayı, Tenten ile tanıdım ve çoğu kitaplarda olduğu gibi Türkçe çevirisinden. Tarih duygumu, tarihi bize benzemeyen ülkelerin tarihlerinden edindim Oturduğum binaların, yürüdüğüm sokakların biryerlerdeki asıl binaların ve sokakların taklidi olduğuna inanarak yaşadım. Ankara'da gezerken bindiğim takside "gerçek" bir müzik değil, bilen bazılarının "melez" ya da "yoz dediği bir "geçiş dönemi" müziği çalıyordu. Atatürk'ün kendisini değil, heykellerini ve ezberlettirilen sözlerini tanıdım. Üzerine oturduğum koltukların, masaların, sandalyelerin Amerikan filmlerindeki asıllarının kopyaları olduğunu, çok sonra, o filmleri yeniden görünce anladım. Pek çok yeni yüzü, filmlerde, televizyonda gördüğüm yüzlerle ve kişiliklerle karşılaştırarak anlamaya çalıştım ve bunları birbirine de karıştırdım. Onuru, cesareti, aşkı ya da buna benzer saf duyguları saf bir hayattan değil, hayatı kopya etmeye çalışan kitaplardan ve yabancı filmlerden öğrendim. Ciddiyetimin ya da neşemin, jestlerimin ya da duruşumun ne kadarı bendendir, ne kadarı farkına varmadığım örneklerdendir, söyleyemem. O örneklerin de hangi asıllarının kopyaları olduğunu da bilmiyorum. Aynı şeyler bu sözlerin için de geçerlidir. Belki bu yüzden, şimdi en iyisi, bir başkasının sözlerini tekrarlamak. (249)



Resim 273. Roy Linchtenstein, Büyük Resim VI, 1965.



Resim 274. Munch, Haykırış, 1985.

Sanatın grafik, reklamcılık, çizgi roman ve karikatür gibi alanlarla iç içe geçişi, bu biçimleri resimsel yapı içinde sindirmesiyle gerçekleşir. Nesnelliğin müdahalesiz aktarımı biçimlerin görüntülerinin ve yüzeylerinin dolaylı anlamları fikrini geliştirmiştir. Nesnellik salt gerçeğin müdahalesiz aktarımı olmakla kalmayıp, tüm biçimlendirme yöntemlerinin 'nesneleşmesi' ile sonuçlanmıştır. Fotoğrafik yüzeyin gerçeğin kendisi değil de, onun bir taklidi olduğunun bilgisi, fotoğrafik görüntüyü anlamlandırmak yerine, resimsel görüntüden içeriği çekerek onu nesnelleştirmiştir. Oğuz Atay, "Ben bir şeyin taklidiyim" der bir yerde, "ama neyin taklidi oldumu unutmuştum." (250)

Resimsel öğelerin evreninde yapılan araştırma ve yolculuk, kişisel anlam katıcı nitelik olan resimselleştirmeyi nesnel kavrayışın elemanı haline getirir. Biçimleri yorumlama diliyle oluşturulan anlam, fırça tuşunun grafik nesnelleşmesiyle son bulmuştur. Kişilik belirleyen 'sürüş biçimleri', artık bu öznel alanı terketmişlerdir. Nesnelerin dünyasında öznenin koşullarında nesneye doğru olan değişimlerin ifadesidir.

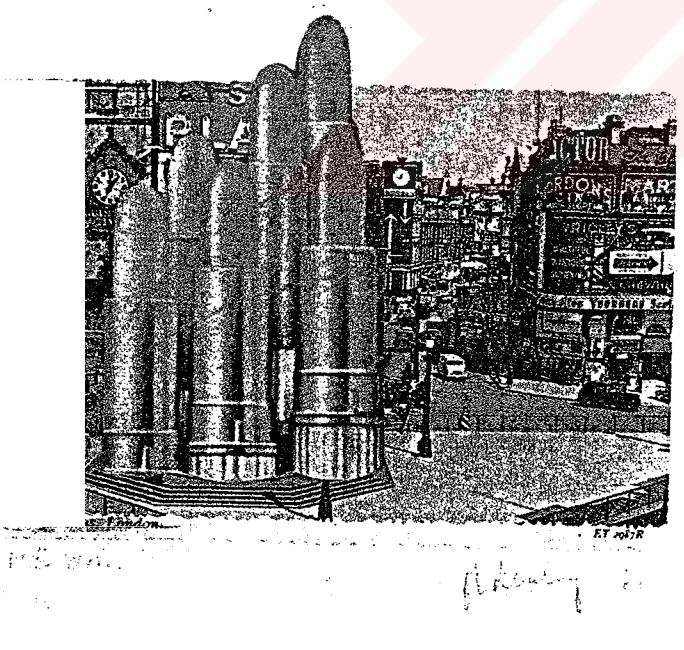
Çağın başlangıcında içsel dürtülere dönük olan -ruhsal bakışın- sessiz haykırışını betimleyen Munch'un Haykırış yapıtında, ses resme bakan bize doğru değil, bu çığlığı atan figürün içsel evreninden doğrudur. Yüzyılın sonunda tuvallerden çıkan imgeler, içsel bir derinliğe doğru değil, izleyiciye doğru gelmektedir. Büyük şehirlerin, duvarlarından yansımalar ile bize doğru gelen, 'hayatın imgeleridir' bunlar. Yalnız bir duvar gibi düz ve derinliğini biçimin içeriğini yitirmesiyle kaybetmiş halleridir. Post Modernizm, Modernizmin üsluplar bulgularını kodlara dönüştürmüştür.

Artık çevresel olan herşey, yüce sanat yapıtlarından, dünyanın ücra köşelerine kadar her türlü görüntü gerçeğin yerini tutan 'taklit'lerinin, kendi gerçekliklerini oluşturdukları ortamdır. İzleyicinin görüntü karşısındaki tavrı, bir yüzey eylemi olarak, 'okuma' durumuna dönüşmüştür.

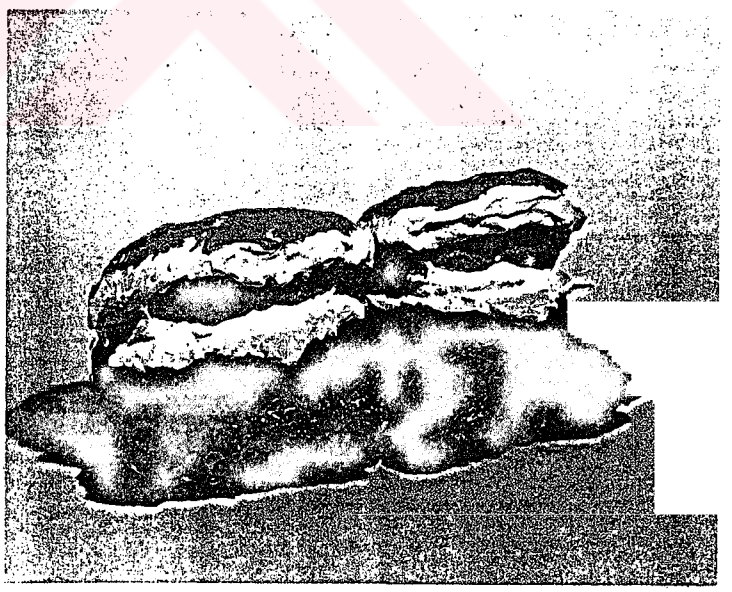
Resim 275. Milton Caniff, Terry and the Pirates'den Çizgi Roman Kareleri, 1940.

Kurt Schwitters 1947

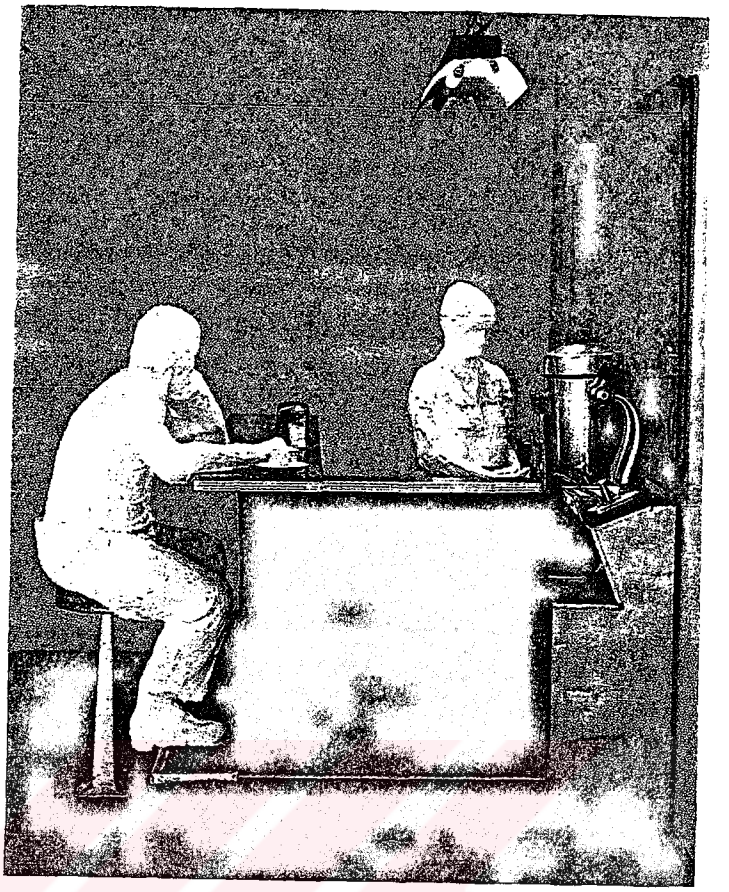
Resim 276. Kurt Schwitters, İsimsiz (Kate İçin), 1947.



Resim 277. Claes Oldenburg, Picadilly Meydanındaki Rujlar, 1966.



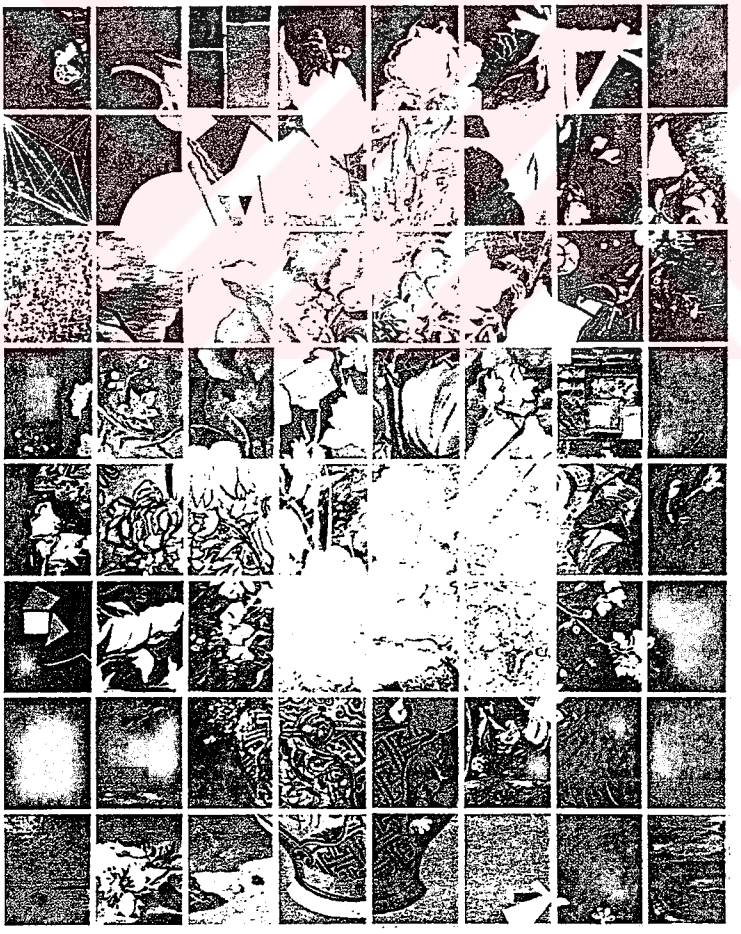
Resim 278. Claes Oldenburg, Herşeyli İki Cheeseburger, 1962.



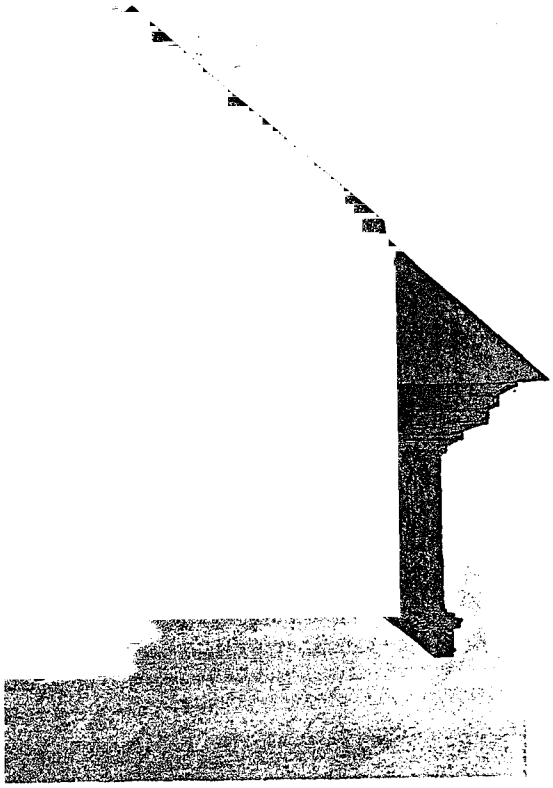
Resim 279. R.B. Kitaj, Pasajlar (Walter Benjamin'in Ardından), 1972-74.

Resim 280. George Segal, Öğle Yemeği, 1964-66.

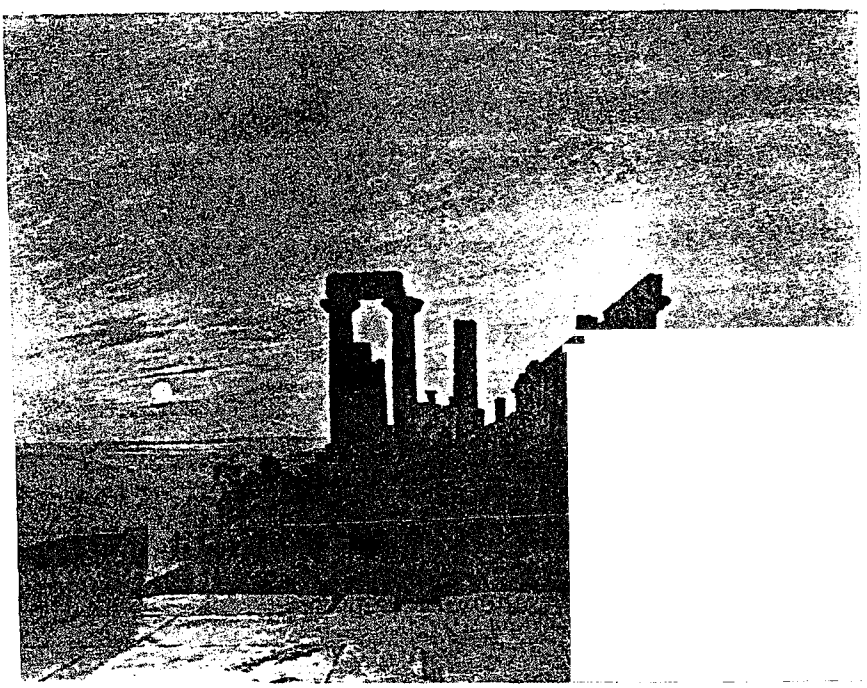
Resim 281. Richard Hamilton, Bu Günün Evlerini Bu Kadar Değişik, Bu Kadar Cazip Kılan Şey Nedir?, 1956.



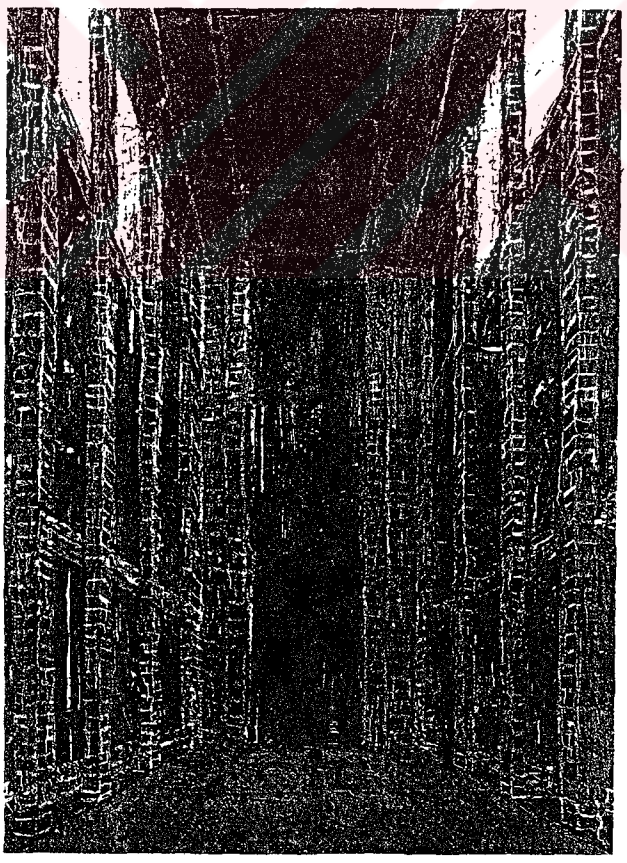
Resim 282. Pat Steir, Brueghel Serisi, Üslübun Çeşitliliği, 1982-84.



Resim 283. R. Longo, Siyah Palmiyeler, 1983.



Resim 284. C.D. Freidrich, Agsigentum'daki, Juno Tapınağı, 1828-30.



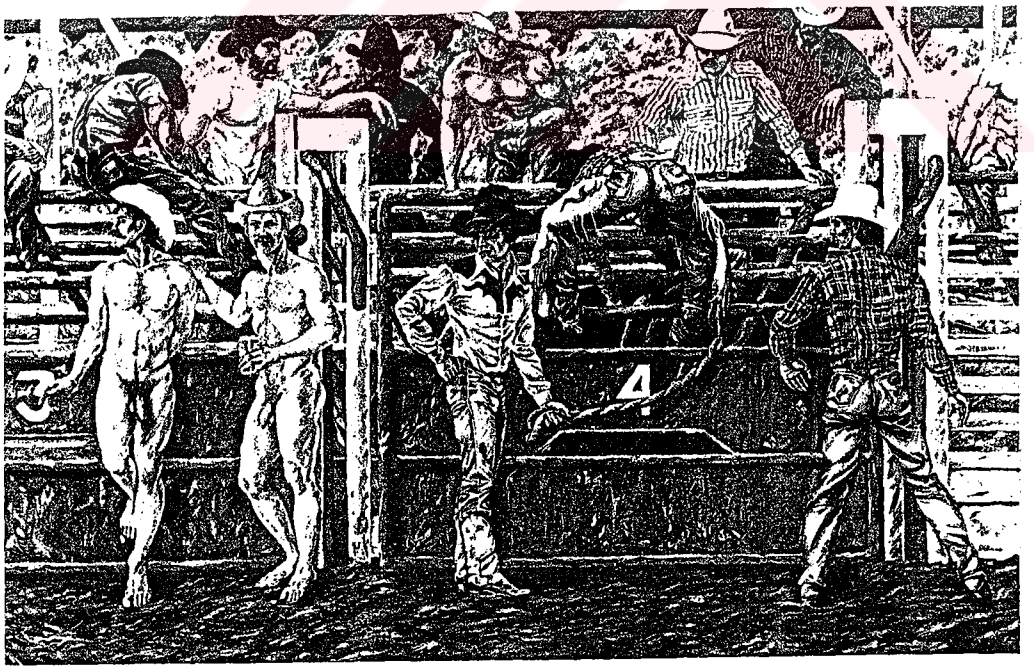
Resim 285. Anselm Kiefer, İsimsiz, 1978.

Resim 286. Gerhard Richter, Rudi Amca, 1965.

Resim 287. R. Longo, İsimsiz, 1981-87

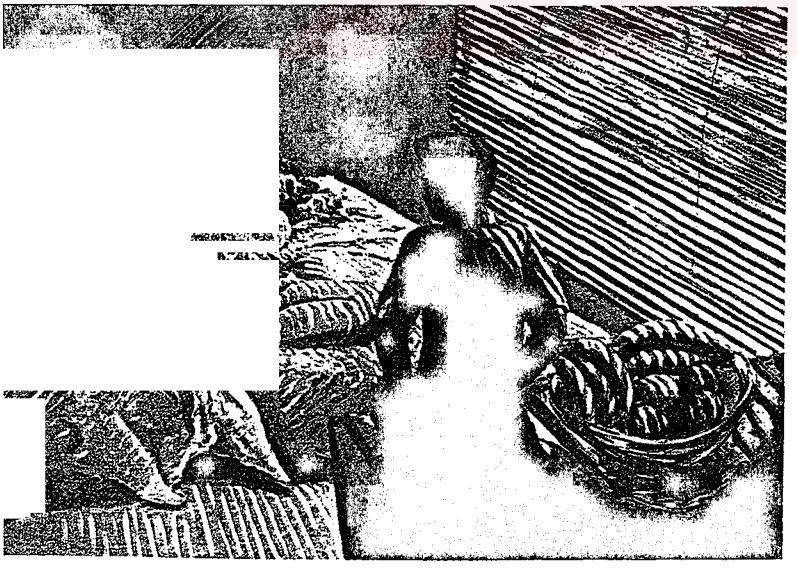
Resim 288. R.Longo, İsimsiz, 1981-87

Resim 289. R.Longo, İsimsiz, 1981-87.



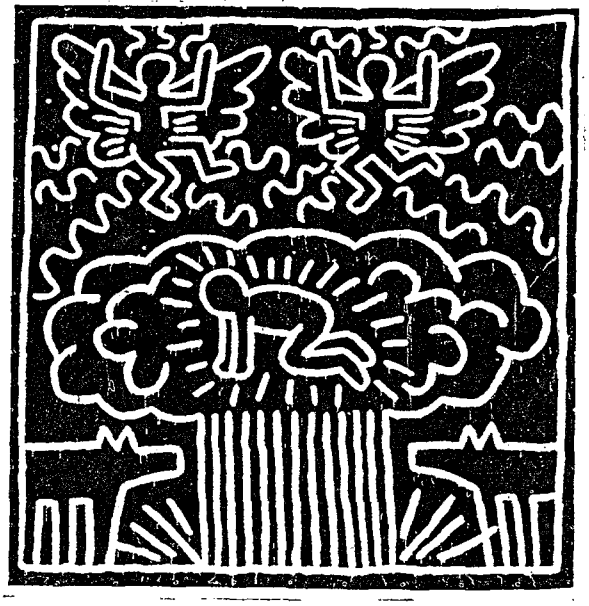
Resim 290. Delmas Howe, Theseus ve Prithoüs, 1981-2.

Resim 291. Jeff Koons, Pembe Panter, 1988.

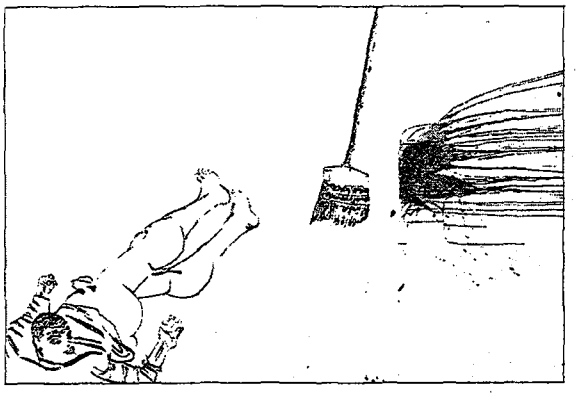


Resim 292. Eric Fischl, Kötü Çocuk, 1981.

Resim 293. Lucian Freud, Gece Portresi, 1985-86.

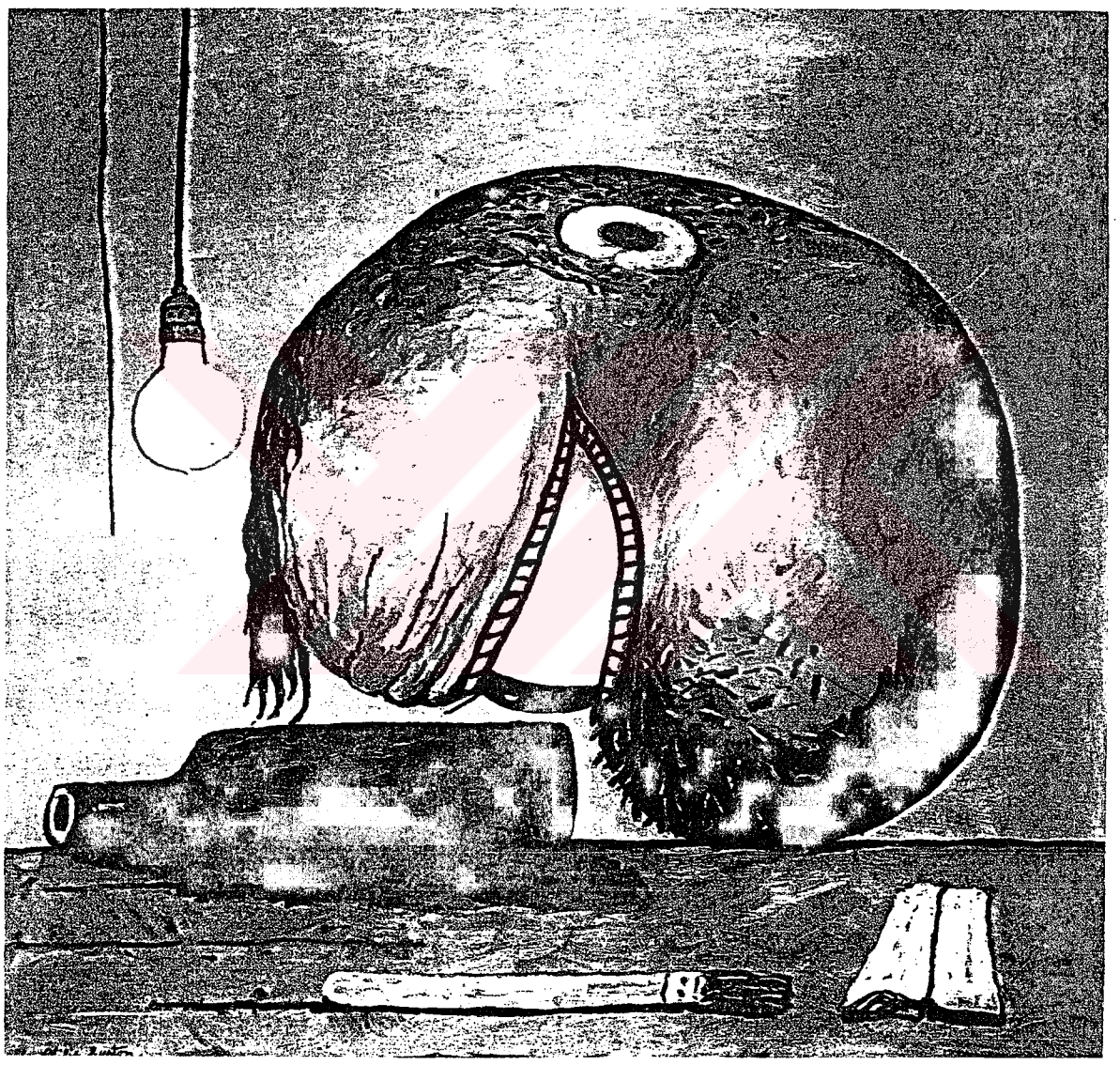


Resim 294. Keith Harring, İsimsiz, 1982.



Resim 295. Francesco Clemente, Süpürgeli Kendi, Portresi, 1979.

Resim 296. Jean-Michel Basquiat, İsimsiz, 1984.



Resim 297. Philip Guston, Baş ve Şişe, 1975.

SONUÇ

Günümüzde, resim sanatı imgelerini en geniş anlamı ile kültürün içeriğinden çıkarmaktadır. Geçmişin sanat doğadan mı, yoksa sanattan mı edinilir şeklindeki ayırımcı tartışması önemini artık yitirmiştir. Çünkü 'doğa' tanımı değişmiş, yerine insan eliyle şekillendirilmiş olan kültürün oluşturduğu alanın kapsamına girmiştir. İnsanlık doğaya karşı alet kullanmak ile başlayan çelişkisini yüzyılımızda makinalaşma ve kompüterize olmakla sona erdirmiştir. Saf doğa, insanlık tarafından çevrelenmiş özel parklar, bahçeler ya da endüstrileşmiş tarım alanlarıdır. İnsanın doğasına uygun olmayan alanları bile, keşfedilmiş, araştırılmış, bir ölçüde kontrol altına alınmıştır. Dünya insanlık kültürünün etkisi altında, bozulmakta ve kültürün doğası olarak adlandırdığım olgunun içerisinde kalmaktadır. Betimleyici sanata duyulan tepki, kültürün insan doğasını oluşturma anlamına gelen modernist çabanın, doğayı reddetme ve kendi doğasını inşa etme eylemini işaret eder. İmgenin çevreselliği (ekolojisi) sanat tarihi boyunca, dönemlerin, akımların ve izmlerin yaşadığı çağın beklenti ve beğenilerine göre biçimlendiği alanı tanımlamaktadır. Günümüzde bu alan 'Kültürün Doğası' olmuştur. İmgeler kültürün zamanın parçalanmış, fragmanlaşmış hızının akıcılığı altında, dönem ve kökenlerine bakılmaksızın eş zamanlı ve çokanlamlı olarak bir arada kullanılmaktadır.

Kültürün inşa ettiği yapay çevre tüm gerçeklikleri 'kod'layarak, depolamıştır. Sanat, yüksek sanatın geleneksel olmuş biçimleri ile gündelik imgelerin arşiv veya dağarcıktan seçilerek derlenir ve kullanır hale gelmiştir. Sanat sanat tarihindeki biçimleri ve biçimlendirme yöntemlerini, tüm modernist buluşlar ile birlikte yan yana ve hatta birbirlerini yok edercesine kullanmaktadır. İmge bulmak, ya da yaratmak artık sokakta ganimet oyuncak keşfetmek gibi bir olgudur. Bunun için sanatçının baktığı yer akıl-doğa-ruhsal alan-kişilik-yaşam- ve sanatın geçmişi ile birlikte bütününü kapsayan bir alana yönelmiştir. Tüm bu bakış noktaları, kültür tarafından derlenerek arşivlendiğinde hepsi aynı düzleme oturtulmuş, kısacası nesneleştirilmiştir.

Bu sanattaki yönelimin derinliğe öncelik veren, gözü okşayan, içsel halinden okunabilir bir kavramsal yüzeye, nesneye dönüşmesi anlamındadır. Görsellik bütün olarak 'dil' olmuş ve 'söz' sanatçının bu dilin öğelerini kullanarak aktardığı 'anlam' olmuştur.

Sanat kültürün doğasının, doğanın yalın gerçekliğinin karşısında yarattığı ikinci el gerçekliklerin taşıdığı dolaylı anlama odaklanmıştır. Kültür doğal olanın karşısında 'gerçeklikler' yaratır haldedir. Gerçekliğin dolaylı hali, imgenin içeriğiyle olan dolaylı ilişkisini de özetler: Gerçeklik ikinci elin, yapay anlatımları ile biçimin içeriği arasındaki mesafenin boşalması ya da bozulması durumudur.

Görüntünün taşıdığı içkin anlamın yitmesi, kişinin kendi görüntülerinden, başkasının biçimlerini bulma çabasını doğurmuştur. Benzerliğe karşı başkaldırı ve en yeni 'biçimi bulma', görüntünün eşsizliği ondan çıkarılan anlamın kodlandığı alanda görülen ile eşdeğer kabullenilmesini doğurur. İmgenin içeriğinden kopması, görüntünün içkinliğini, romantik bir etki olarak 'ruhsallığını' yitirmesi anlamına gelmektedir. Çağın kişilikleri değişmez bir özün yadsınamaz kimlikleri değil, tekliğini yitirmenin çok oluşlu parçacıklarıdır. "Her kişi kendi görüntüsünü arıyor. Kendi varoluşunu ileri sürmek artık olanaklı olmadığından, ne var olmayı ne de bakılıyor olmayı dert etmeksizin boy göstermekten başka yapılacak bir şey kalmıyor geriye. Varım, buradayım değil; görülüyorum, bir imajım; bak bana bak! Narsizm bile değil bu; sığ bir dışa dönüklük, herkes kendi görüntüsünün menajeri haline geldiği bir tür reklamcı saflığı" (251). Baudrillard'ın bir başka yazısında değindiği gibi kişinin aynadaki görüntüsünü 'şeytan'a satmasıdır.

Hızın sonucu zaman kavramının, dilimizdeki en kısa zaman süresi olan 'an'a indirgenmesinin, imgelerin çoklu akışının ve değişimin sonu gelmez sürekliliğinin etkileşimi eşzamanlı bir dünya görüşünü oluşturur. Bu da, doğrudan gerçek olanın bilinebilen durumlarının, birbirinin içine geçerek, birbirlerini katladıkları başka bir dünyanın gerçeklikleri anlamına gelir. Tekrarın

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

yaşamdaki acımasız doğruluğu, gerçeğin kopya edilebilen ve çoğaltılabilen ve her biri tekrar 'gerçeğe dönüşen' yorumlarının aynasıdır, bu aynada satılan görüntü bir tek kişinin kendi imgesi değil, aynı zamanda gerçeğin imgesidir. Gerçeğin aldığı bu hal, bu çağın zaman anlayışının beğeni ve beklentilerinin ürünüdür. Dünya görüşüne ve dünyaya bakışa yaptığı doğrudan etki ise, biçimle görüntünün, imgeyle içeriğin içi boşaltılmış halinin kişinin kendisiyle bağı olan 'düşünsel' yapısının, gerçeği kavrayan, yorumlayan ve değiştirmek isteyen halinin çözülmesi, geçişgen düşüncenin, derinliği olmayan salt görüntünün sığlığında boğulması anlamına gelmektir. Artık kimsenin düşünmeye ayıracak zamanı kalmamıştır.

Kişi için çözücü ve dağıtıcı olan bu değişim, insanın yaşadığı çevreye uyumu anlamına gelen kültürel bağlarında, çok oluşlu sizofrenik kimliklerin, zaten yabancılaşmış ve yok olmaya yönelmiş kişiliklerinin 'savunma duvarları' ve hayatı devam ettirme çabaları olmuştur.

Çağ bu dönüşümünde, kendini yaratan değil sunan bireyin aslında seçeneksiz oluşunun, 'sözde çok seçenekli' kültürel alana dalmasını gerektirmiştir. Kültür endüstrisinin yarattığı bu seçenekler, tüketim olanaklarının sunumlarıdır. Birey olarak sanatçı kişilik, kültürün bu ormanında imge yaratıcısı değil, vahşi bir saldırgan olarak imge kullanıcısıdır. Bu da çağın çok kişilikli oluş hallerinin sanattaki yansıması olur.

Zamanı sırasında terk edemediğimiz için hayıflanmayalım artık, düşüncelerimiz eylemlerimizden hızlı aktığı için kendimizi suçlamıyalım, bu bah'da kimsenin döneceği ne bir geçmiş bahçesi ne de bir geleceği var. Fakirin umudu değil bu yarın; ayakta duramadığımız için kimseye de acındırmıyorz kendimizi. Yarının bizden alınması çok daha iyi, anı kurmak için, ne bir miras, ne de vaad içerdi gün, sadece ana dokunmak yetti çabamıza. Ödünç alınan bizden, kendimizi kurtarmak için zamanın akışına değil, içine dalmaya gereksinmemiz var; günü gün için kurmak tüm çabanın hırçınlığının nedeni, yeter ki keşfedilecek olan ganimetlere yer bırakılması çabamız ve artık kapalıyız.

KAYNAKÇA

1- Erwin Panofsky, **İkonografi ve Ikonoloji, Rönesans Sanatının İncelemesine Bir Giriş,** Çev: Ergün Akyürek, Afa Yay., İstanbul, 1995 s.32.

2- a.e., s.27-28.

3- a.e., s.30

4- Prof.Dr.Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, T.D.K., Ankara. 1985, s.97.

5- Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü,** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1979, s.209.

6- Charles Baudelaire, **"Nedir Romantizm?"**, **Türkiye'de Sanat**, Çev: Kaya Özsezgin, Sayı 13, Nisan 1994, s.50.

7- Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** Çev: Yıldız Gölönü, İstanbul. Remzi Kitabevi; 1984, s.375.

8- Tean Cassou, **"Sembolizm", Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Özdemir İnceyel İlhan Usmanbaş, İstanbul. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, s.48.

9- **Gelişim Hachette Ansiklobedisi,** Cilt.5, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1983, s.1970.

10- **Meydan Lauresse Ansiklobedisi,** Cilt. 6, Meydan Yayınları, İstanbul, 1960, s.291.

11- **Gelişim Hachette Ansiklobedisi,** Cilt. 5, s.1970

12- Orhan Koçak, **"Mithat Şen'in Çıplakları", Defter,** Sayı.20. Bahar/Yaz 1993, Metis Yay. İstanbul. s.149.

13- **Meydan Louresse,** Cilt. 6, s.291.

14- **Gelişim Hachette Ansiklobedisi,** Cilt. 5, s.1970.

15- Mircea Eliade, **İmgeler ve Simgeler,** Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yay. Ankara. 1992.

16- Michel Foucault, **Dostluğa Dair Söyleşiler,** Çev: Cemal Ener, Hil Yayın, İstanbul, 1994, s. 131-132.

17- Ahmet Cemal, **"Sanat Eğitiminde İmgenin Ekolojisi Kavramı", Anadolu Sanat,** S:1, Aralık 1993. Anadolu Üniversitesi G.S.F. Yayınları, Eskişehir, s.60.

18- Edward Fry, **Cubism,** Mc Graw-Hill Book Company, New York-Toronto, 1966. s.17.

19- a.e., s.169.

20- a.e., s.106.

21- a.e., 123.

22- Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.405.

23- Ernst Hans Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** Çev: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 182-183.

24- a.e., s.106.

25- a.e., s.265.

26- Herbert Read, **The Meaning of Art,** Faber and Faber, England, 1990, s.125.

27- Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s.150.

28- Herbert Read, **Sanat ve Toplum,** Çev: Selçuk Mülayim, Umran Yayınları, Ankara, 1981, s.80-81.

29- Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s.152.

30- a.e., s.153.

31- a.e., s.88.

32- a.e., s.157.

33- a.e., s.88.

34- a.e., s.156.

35- a.e., s.372.

36- a.e., s. 35.

37- a.e., s. 35.

38- a.e., s.34.

39- Erwin Panofsky, **İkonografi ve İkoloji,** s.69-70.

40- E.H.Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s.158.

41- Erwin Panofsky, **İkonografi ve Ikonoloji,** s.58.

42- a.e., s.65.

43- a.e., s.49.

44- E.H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s.158.

45- a.e., s.159.

46- a.e., s. 160.

47- E. Panofsky. **İkonografi ve ikonoloji,** s.70.

48- E.H.Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s.161.

49- Michael Levey, **From Giotto to Cezanne,** Thames and Hudson, London, 1979, s.115.

50- **'High & Low Modern Art and Popular Culture,** Adam Gopnik, 'Caricature', The Museum of Modern Art Press New York, 1991, s.104.

51- H. Read, **The Meaning of Art,** s.151

52- E.Panofsky, **İkonografi ve ikonoloji,** s.29

53- H.Read, **The Meaning of Art,** s.151

54- M.Levey, **From Giotto to Cezanne**, s.172

55- A. Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.33

56- **The Book of Art, French Art from 1350 to 1850,** V:5, Cland Gellée on Lorraine Grolier, New York Montreal, Mexico City, Sydney, 1965, s.29.

57- H. Read, **The Meaning of Art,** s.161

58- John Berger, **Görme Biçimleri,** Çev: Yurdanur Salman, Metis Yay. İstanbul, 1986, s.105.

59- E. H.Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s.177.

60- a.e., s.178.

61- a.e., s.195.

62- a.e., s.125.

63- a.e., s.364.

64- a.e., s.345.

65- a.e.,s.139.

66- a.e., s.

67- E. Panofsky, **İkonografi ve ikonoloji,** s.11.

68- A. Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.17-18.

69- H. Read, **The Meaning of Art,** s.144-148.

70- a.e., s.143.

71- E. Hans Gombrich, **Sanatın Öyküsü,** Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.326.

72- John Berger, **Görme Biçimleri,** s.14.

73- a.e., s.15.

74- Herbert Read, **Sanat ve Toplum,** s.

75- E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, s.338.

76- Neşe Erdok, **Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi,** İstanbul, D.G.S.A. Yayınları, 1977. s.105.

77- a.e., s.108.

78- A. Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.227.

79- John Berger, **Görme Biçimleri,** s.84.

80- a.e., s.83.

81- Raymond Williams, **Kültür,** Çev: Suari Aydın, İmge Kitabevi, Ankara, 1993, s.170.

82- M.Levey, **From Giotto to Cezanne,** s.48.

83- a.e., s.58.

84- John Berger, **Görme Biçimleri,** s.103.

85- a.e., s.104.

86- Spren Kierkegaard, **Korku ve Titreme,** Çev: N. Ekrem Düzen, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1990, çevirenin notundan. s.

87- H. Read, **The Meaning of Art,** s.135-139.

88- **High & Low, Modern Art and Popular Culture,** Adam Gopnik, 'Caricature', s.107.

89- a.e., s.108.

90- a.e., s.109.

91- E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü,**s.110.

92- E.H.Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s.205.

93- a.e., s.204.

94- a.e., s.119.

95- a.e., s.201.

96- a.e., s.119.

97- a.e., s.119.

98- **Estetik ve Politika,** Çev: Dr.Ünsal Oskay, 'Walter Bengamin'e Mektuplar, T. Adorno, Eleştiri Yayınevi, İstanbul, 1985, s.196.

99- E.H.Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s.102.

100- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.258.

101- E.H.Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s.188.

102- a.e., s.188.

103- a.e., s.113.

104- a.e., s.190.

105- a.e., s.190.

106- a.e., s.193.

107- a.e., s.193.

108- E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü,** s.12.

109- **The Book of Art,** İtalian Art to 1850, V.2, "Caravaggio Üzerine", Grolier, New York, Montreal, Mexico City, Sydney, 1965, s.47.

110- a.e., s.47.

111- E.H.Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s.196.

112- a.e., s.197.

113- a.e., s.226.

114- Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler,** Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1994, s.35.

115- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s. 409.

116- John Berger, **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı,** Metis Yay., İstanbul.

117- **"High & Low Modern Art and Popular Culture"**, Adam Gopnik, **Caricature**, s.125.

118- **"High & Low Modern Art and Popular Culture"**, Adam Gopnik, **Caricature,** s.129.

119 John Russel, **Meaning of Art,**

120- E. Panofsky, **İkonografi ve ikonoloji,** s.63.

121- Friedrich Nietzche, **Tragedianın Doğuşu,** Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu. Say. Yay. İstanbul, s.73.

122- a.e., s.73.

123- a.e., s.63.

124- a.e., s.113-114.

125- Neşe Erdok, **Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi,** s.106.

126- John Berger, **Görme Biçimleri,** s.54.

127- a.e., s.47.

128- M. Levey, **From Giotto to Cezanne,** s.144.

129- **The Book of Art,** Italyan Art to 1850, V.2, s.29.

130- Frank Whitford, **Bayağılığın Utkusu Nazi Almanyası'nda Sanat,** çev: İnci Asena, 'Adam Sanat', Sayı 47 47, Ekim, 1989

131- Nietzsche, **Tragedianın Doğuşu,** s.91.

132- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.29.

133- a.e., s.27-28.

134- a.e., s.44-45-46.

135- H.Read, **Sanat ve Toplum,** s.98-99.

136- **High & Low Modern Art and Popular Culture,** Adam Gopnik, Caricature, s.110.

137- E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü,** s.336.

138- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.41.

139- H.Read, **Sanat ve Toplum,** s.167.

140- a.e., s.136.

141- a.e., s.129.

142- a.e., s.140.

143- a.e., s.129.

144- John Russel, **Meaning of Art,** s.234.

145- a.e., s.240.

146- **Estetik ve Politika,** Çev: Dr.Ünsal Oskay, Walter Benjamin'e Mektuplar, T.Adorno, s.121.

147- Herbert Read, **The Philosophy of Modern Art,** Faber and Faber, England, 1990, s.228.

148- John Russel, **Meaning of Art,** s.236.

149- **High & Low Modern Art and Popular Culture**, Kırk Varnedoe, 'Words', The Museum of Modern Art Press, New York, 1991, s. 65/69.

150- Herbert Read, **The Philosophy of Modern Art,** s. 231.

151- a.e., s.230.

152- A. Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s. 427.

153- a.e., s.426.

154- Frank Whitford, **Bauhaus,** Thames and Hudson, London, 1988,s.11-12.

155- a.e., s.198-199.

156- Gillo Dorfles, **Kıtsch,** an anthology of bad traste, Studio Vista, London, 1973, s.49.

157- Nuri Bilgin, **"Baudrillard ve Yabancılaşma",** Felsefe Yazıları, Kitap:I, Yazko, İstanbul, 1982, s.60.

158- a.e.s.62.

159- Tülay Artan, **Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi,** Defter, Sayı:20, Bahar/Yaz, 1993, s.99.

160- Walter Benjamin, **Pasajlar,**.Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.86.

161- a.e., s.85.

162- Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi,** Çev: Ö.İnce. İ. Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988, s.42.

163- M.Levey, **From Giotto to Cezanne,** s.272.

164- Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi,** s.42.

165- A. Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s. 71.

166- a.e., s.76.

167- a.e., s.67.

168- a.e., s.111.

169- Rose Marie and Rainer Hagen, **What Great Paintings Says,** Masters in detail. v:1. Taschen. Germany. 1995.s.148.

170- A. Hauser, **'Sanatın Toplumsal Tarihi'**, s. 86.

171- a.e., s.60.

172- a.e., s.65.

173- a.e., s.60.

174- a.e., s.140.

175- a.e., s.150.

176- a.e., s.157.

177- Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi,** s.15.

178- A. Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.190.

179- Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi,** s.25.

180- H.Read, **The Meaning of Art,** s.70.

181- E.H.Gombrich, **Sanat ve Yanılsama,** s.271.

182- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.226.

183- a.e., s.174.

184- John Russel, **Meaning of Art,** s.70.

185- a.e., s.70.

186- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.212.

187- a.e., s.321.

188- a.e., s.323.

189- Marx-Engels Lenin, **Sanat ve Edebiyatı,** Çev: Aziz Çalışlar. Düşünsel içerik ve Gerçeklik; Minna Kautsky'ye Mektup: Engels Ekim Yay, Ankara, 1990, s.69.

190- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.253.

191- a.e., s.252.

192- **Estetik ve Politika,** Çev: Dr.Ü.Oskay, 'Walter Benjamin'e Mektuplar', T.Adorno, s.208.

193- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.263.

194- a.e., s.265.

195- a.e., s.195.

196- a.e., s.196.

197- a.e., s.267.

198- Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi,** s.16.

199- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.324.

200- a.e., s.371.

201- a.e., s.372.

202. a.e., s.367.

203- Charles Baudelaire, **Nedir Romantizm?,** Çev: Kaya Özsezgin, **Türkiye'de Sanat,** S.13, Nisan, 1994,s.50.

204- Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi,** s.23.

205. Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.381.

206- a.e., s.374.

207- Jean Cassou, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi,** Çev: Ö. İnce-İ. Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul , 1987, s.52.

208- Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi,** s.9.

209- Jean Cassou, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi,** s.48.

210- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.375.

211- a.e., s.362.

212- a.e., s.363.

213- Harry Torezyner, **'Rene Magratte', Gerçek Resim Sanatı,** Çev: Nil Boyacı, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1992.

214- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.370.

215- Walter Benjamin, **Son Bakışta Aşk,** Çev: Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s.132.

216- a.e., s.126.

217- M.Faucault, **Dostluğa Dair Söyleşiler,** s.36.

218- W.Benjamin, **Son Bakışta Aşk,** s.127.

219- M.Faucault, **Dostluğa Dair Söyleşiler,** s.37.

220- Jean Cassou, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi,** s.32.

221- A.Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.368.

222- W.Benjamin, **Son Bakışta Aşk,** s.129.

223- John Russel, **Meaning of Art,** s.79

224- Norbert Lynton, **'Concepts of Modern Art', Expressionism,** Thames and Hudson, London, 1985, s.33.

225- a.e., s.36.

226- John Russel, **Meaning of Art,** s.84.

227- a.e., s.84.

228- Lionel Richard, 'Ekpresyonizm', **Sanat Ansiklopedisi,** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984. s.9.

229- John Russel, **Meaning of Art,** s 45.

230- a.e., s.83.

231- Norbert Lynton, **'Concepts of Modern Art', Expressionism,** s.40.

232- Lionel Richard, **'Expresyonizm', Sanat Ansiklopedisi,** s.19.

233- a.e., s.18.

234- a.e., s.21.

235- John Russel, **The Meaning of Modern Art,** s.95.

236- **High & Low Modern Art and Popular Culture,** Adam Gopnik, **Caricature,** s.115.

237- a.e., Kırk Varnedoe, **Words,** s.61.

238- Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine,** Çev: Reha Akçkaya, Altıkırkbeş Yayınevi, İstanbul, 1993, s.101.

240- Charles Baudelaire, **"Fotografi Sanat mı?", Modernizmin Serüveni,** s.12.

241- Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine,** s.88.

242- a.e., 119.

243- Annold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi,** s.395.

244. F. Jameson, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, Postmodernizm,** Çev: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, s.66.

245- Murathan Mungan, **Kafdağının Önü,** Metis Yayınları, İstanbul, 1994, s.26.

246- **High & Low Modern Art Popular Culture,** Kırk Varnedoe Words, s.21.

247- Orhan Koçak, **Mithat Şen'in Çıplakları, Defter, Metis Yay.,** s.20.

248- Kewin Power, **Sigmar Polke, Frieze Issue,** London, 4 April-May 1992, s.26.

249- Orhan Pamuk, **Şirin'in Şaşkınlığı, Defter,** Sayı:6, Yıl 1988, s.28.

250- a.e., s.28.

251- Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme,** Çev: Emel Abora ve Işık Ergidün, Ayrıntı Yay. İstanbul, 1995, s.19.