

ÜMIT İNATÇI  
BAKIŞMA

YAPIT OKUMALARI



Genişletilmiş 2. Baskı ●



Bakışma/Ümit İnatçı

Bakışma / Ümit İnatçı  
Genişletilmiş 2. Baskı 2013

© Ümit İnatçı

Grafik Tasarım:  
Ümit İnatçı

Sayfa Düzeni:  
Kürşat Sekmen

İletişim:  
Tel: +90 533 865 4702  
E-Posta: [umit@umitinatci.net](mailto:umit@umitinatci.net)  
[www.umitinatci.net](http://www.umitinatci.net)

Ümit İnatçı Sanat Atölyesi  
[www.umitinatci.net](http://www.umitinatci.net)

ISBN 978-9963-7978-7-5  
Yazarın izni olmadan çoğaltılamaz,  
Kitaba ve yazarına atıfta bulunulmadan alıntılar yayınlanamaz.

Bakışma/Ümit İnatçı

# BAKIŞMA

Yapıt Okumaları

Ümit İnatçı



Ümit İnatçı  
Sanat Atölyesi



Ümit İnatçı'nın yayınlanan diğer kitapları:

- 1983-Sinirin Dügümü, şiir.  
1991-Tel Sarar da Tel Sarar, deneme/yanıtlama.  
1991-Sepet İçinde Deniz, üç şiir kitabı bir arada:  
(O Sinirin Dügümü2, Çığlık Vücutları, Sepet İçinde Deniz.)  
1994-Uç Gövdeni Kon Düşüme, şiir.  
1995-Aldatıcı Sorunlar İkilemi, Kıbrıs sorunu üzerine,  
inceleme/deneme/eleştiri.  
1996-Tahta Tabanca, öykü.  
1996-Kübik Konuşmalar, şiir.  
1997-Ansıznlığımdan Notlar, şiir.  
2001-Tükeniş Güzergahı, şiir.  
2002-Sorular Kuşatınca, Kıbrıs sorunu üzerine,  
inceleme/deneme/eleştiri.  
2003-Üçleme, üç şiir kitabı bir arada:  
(Ansıznlığımdan Notlar2, Ayaksızlık,  
Zamanın Arı Halini Yaşarken Boşluk.)  
2003-Düşün Kanatları, öykü.  
2003-Kıbrıs'ın Turuncusu, Kıbrıs Sorunu, inceleme,  
8 yazarlı ortak kitap, Türkçe ve Yunancada (ayrı) yayımlandı.  
2005-Yirminci Yüzyıl'da Kıbrıs Sanatı, iki toplumlu,  
üç dilde-3 yazarlı ortak kitap..  
2006-Yarılma, şiir/felsefe.  
2008-Serdüş, şiir.  
2008-Kopma, Sanatçı ve Sanat Üzerine.  
2008-Kıbrıslılık, kimlik üzerine, 8 yazarlı ortak kitap.  
2009-İhtiyatsız Yazılar, siyaset-deneme/eleştiri.  
2009-Soluma, deneme.  
2010-Daralma, şiir-düzyazı şiir-öykü.  
2011-Bakışma, sanat-yapıt okumaları.  
2012-Sanat ve Direniş, sanat üzerine denemeler.

**Ümit İnatçı** 28 kasım 1960 Limasol-Kıbrıs doğumludur. Yüksek öğrenimini İtalya'nın Perugia kentinde "Pietro Vannucci" Güzel Sanatlar Akademisi'nde burslu okuyarak tamamlamıştır (1984). Akademideki ustaları Giorgio Nuvolo Ascani, Bruno Cora, Antonio Gatto ve Eliseo Mattiacci gibi Çağdaş İtalyan Sanatı'nın öncü isimleridir. Resim bölümünü birincilikle (110/110 ve Lode) bitirdikten sonra sinemacılık üzerine çalışmalar yapmış, Perugia –Avrupa Uygulamalı Sanatlar Enstitüsü'nde İletişim Tasarımı (Algı Kuramı ve Biçim Semiyolojisi) üzerine branşlaşma (uygulamalı master) eğitimi görmüştür. İlk kişisel sergisini 1983'de açarken yine aynı yıl ilk şiir kitabını da yayınladı.

Kıbrıs'ta ve Avrupa'nın değişik ülkelerinde birçok kişisel sergi düzenleyip kolektif sergilerde yer aldı. Aldığı birçok ödülün yanında 1993 Uluslararası Sharjha Bienali en iyi sanatçı altın madalya ödülü de var. Eserleri, Avrupa'nın değişik ülkelerinde müze, kamu ve özel koleksiyonlarda sergilenmektedir. Edebiyat, Sanat ve Siyaset alanında yazdığı metinler çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanmaktadır. Küratörlük ve sanat eleştirmenliğinin yanında belgesel film dalında da çalışmaları var.

1985'de adaya döndüğünde havaalanında "asker kaçağı" olarak tutuklanır ve cezalı er olarak askerlik yapmak üzere eğitim kampına gönderilir. İki yıllık zoraki askerlikten sonra 1988 yılında AN Graphics'de yaratıcı fotoğrafçı ve grafiker olarak iş alır. 1989'da bu çalışma ortamından istifa ederek ailesiyle birlikte tekrar İtalya'ya döner. 1989'da Kıbrıs'ın güneyinde sergi açmaya gider ve dönemin "Denktaş Dukalığı"nın eleştiren açıklamalarda bulunur. Özerk entiteye sahip bir sanatçı tavrı sergileyerek Kıbrıs'ın kuzeyindeki rejimi kızdırır. Bu aykırı davranış Kuzey Kıbrıs'a geçmesinin yasaklanmasının ve geri dönüş yaptığı takdirde tutuklanmasının gerekçesine dönüşür. Bunun üzerine 1991'de daha radikal bir karar alarak Rum toplumuyla iç içe yaşamak için ailesiyle birlikte Kıbrıs'ın güneyine yerleşir. Kıbrıs'ın bölünmüşlüğüne protesto eden bir dizi aktivist eylemlerde bulunarak şoven kesimlerin öfkesini üzerine çeker.

"Rum Kesimi"nde kaldığı 1991-1997 yılları arasında Kıbrıs Radyo Yayın Kurumu'nda Tv. ve Radyo programları hazırlayıp sunar. 1993-1997 yılları arasında Kıbrıs Üniversitesi'nin Türkoloji Bölümü'nde Türk Dili ve Edebiyatı üzerine okutmanlık yapar. Aynı

yıllarda İhsan Ali Vakfı'nın kurucularından biri olarak Vakıf Genel Sekreterliği görevini yürütür. 1997 Yılında İtalyan Film Yönetmeni ve Felsefeci Pasquale Misuracı'yla tanışır ve onun yönettiği uzun metrajlı “Stand By” adlı filimin sanat yönetmenliğini yapar. 1997 yılında Kıbrıs Üniversitesi'nde bulunduğu görevinden istifa ederek tekrar ailesiyle birlikte İtalya'ya döner. Yine aynı yıl sanat kariyerinin önemli bir sürece girmesini sağlayan Prato-Luigi Pecci Çağdaş Sanat Müzesi'ndeki sergisini açar. Müzenin Sanat Yönetmeni Bruno Cora, serginin küratörü ise Aldo Iori'dir.

İtalya'nın Perugia kentinde bir yıl kaldıktan sonra yine Kıbrıs'ın kuzeyine döner. Güney'e izinsiz geçip orada ikamet ettiği gerekçeyle birkaç saat tutuklu olarak sorgulandıktan sonra serbest bırakılır. 1998-2001 yılları arasında Yakın Doğu Üniversitesi'nde Öğretim Üyesi olarak Modern Sanat Tarihi, Estetik ve Temel Tasarım dersleri verir. 1999 yılında “insanzamanmekan” dergisini kurucusu olarak yayına sokar; aynı yıl akademik “Sanatta Yeterlik” unvanını alır. Bu arada Avrupa-Afrika Gazetesi'nde yayınlanan köşe yazılarındaki iktidarı rahatsız edici eleştirel düşünceleri yüzünden -cezalandırılmak üzere- bu üniversiteden atılır.

İki yıl işsiz kaldıktan sonra, Ocak 2003-04 yılları arasında Kıbrıs'ın (Kıbrıs Cumhuriyeti) Londra Elçiliği'nde Kültür Ataşesi olarak görev alır. Bu görevden istifa ederek tekrar adanın kuzeyine döner. 2005-07 yılları arasında Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde dekan yardımcısı ve İç Mimarlık Bölüm Başkanı olarak görev yapar. İki dönem Kıbrıs Sanat Derneği'nin başkanlığını yaptıktan sonra Fikret Demirağ başkanlığındaki Kıbrıs Türk Sanatçı ve Yazarlar Birliğinin Genel Sekreterlik görevini yürütür. 2007 yılı itibariyle Doğu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel Sanatlar, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Aynı zamanda, üniversitenin bünyesinde kurulan Sanat ve Tasarım Merkezi'nin başkanlığını ve DAÜ Sanat Yönetmenliğini de yapmaktadır.

İçindekiler:

Okuma Öncesi

Yapıt Okumaları

- 1/ Van Gogh'un Sarısı ve Munch'un "Çılgılık"ı
- 2/ İki Kısa Ömür İki Büyük Eser
- 3/ İki -Farklı/Aynı- Yatak Odası
- 4/ "Öpücük"
- 5/ "Belleğin Direnişi"
- 6/ "Venüsün Doğuşu"
- 7/ Özgürlüğün Resmi
- 8/ "Avignon Kızları"
- 9/ Yansıyanın Yansıması...
- 10/ Pop Art ya da...
- 11/ Düzlem Resminin Şairi: Miro
- 12/ Kandinski ve Sanatta Tinsellik
- 13/ Klee'nin Müzikli Resimleri
- 14/ Mantığı Tehdit Eden Resim
- 15/ Düşsel Yaratıklar Alemi
- 16/ Materyalin Kendi Kaldığı Resim
- 17/ Kozmik Enerjinin Resmi
- 18/ Taklit İşlevi Olmayan Resim
- 19/ Çürümenin Sınırında Uyanan Resim
- 20/ "Merdivenlerden İnen Nü"
- 21/ Pigmalyon'un Beden Değişmecesi
- 22/ Aksiyon Resmi
- 23/ Malzemenin İçkinleştiği Eylem Resmi
- 24/ Mistik Eksilmenin Resmi
- 25/ Makine Uygarlığının Resmi
- 26/ Kabahatin Resmi
- 27/ Çocuksuluğun Resmi
- 28/ Tüval Resmin Başaktörü Olursa
- 29/ Ayaksızlığın Resmi



- 30/ Yavanlığın Resmi
- 31/ Gösterilen Ben'in Resmi
- 32/ Hakikatin Resmi
- 33/ Duygu ve Mantık Çatışkısının Resmi
- 34/ Doğal'ı ve Mistik'i Buluşturan Resim
- 35/ "Ölümün Zaferi"
- 36/ Yeni Hümanizma ve Şey'lerin Mitik Rolü
- 37/ Bilinç Olarak Gerçeklik ve Varlık İlişkisi
- 38/ Anlamanın Hakikatini Arayan Resim
- 39/ Disiplin Dışı Hareketin Resmi
- 40/ Resmin Özü, Öz'ün Resmi
- 41/ Mitolojik Peyzajdan Atmosfer Resmine
- 42/ Mekan Kavramı Olarak Resim
- 43/ Optik Stimülasyonun Resmi
- 44/ Varolma Edimi Olarak Resim
- 45/ Trajik'in Figürde Sahnelenmesi
- 46/ Varlığın Hiçe Dönük Yüzü'nün Resmi
- 47/ Hızın ve Gürültünün Resmi
- 48/ İnşa Edilen Resim
- 49/ Ağrısız Varlıkların Tikel Dünyası
- 50/ Lisa del Giocondo Portresi
- 51/ Caravaggio'yu Okumak
- 52/ Bakkhos'un Çıplak Omuzu
- 53/ Joseph Beuys: İş Gücü Olarak Sanat.

## Okuma Öncesi

“Kendini bulan ressam ufkunu yitirir.”

Max Ernst

Sanat yapıtlarına bakarken nasıl hissedersen öyle görmüyorsun, ne kadar bilersen o kadar görüyorsun. Yapıt, zamanı, mekanı ve öznesiyle –nesnesinden gelen bilgiyle– bize ulaşmak ya da hiç olmazsa yaklaşmak çabası içinde olduğundan, bir izleyici ve çözümseyici olarak onun dilini öğrenmeye gereksinim duyma zorunluluğumuz vardır. “Sanat yapıtının kendisinden de önemlisi, onun uyandırdığı etkidir. Sanat göçüp gidebilir, resim yok edilebilir. Ne varsa tohumda var.” diyordu Joan Miro. Bu tohum işte sanat yapıtını bir düşünüm aktı olarak eyleyen –*varlık* inşa etmeye yönelik– ontik eğilimlerimizin ta kendisidir. Sanatın hakikati işte burada gizlidir.

Bir sanatçıyı zihinsel yeti açısından zengin kılan sadece çevresinden alımladığı ve içselleştirdiği deneyimler değil, aynı zamanda ve aynı derecede kendi arayışına referanslar bulabileceği sanat tarihidir de. Bizi önceleyen sanatçıların yapıtlarını incelerken, içinde yaşadıkları zamanın sosyo kültürel – sosyo ekonomik koşullarını, estetik veya anti-estetik eğilimlerini ve yapıtın yükümlendiği *niyet* ve *gereklilik* gerekçelerini –değerlendirmenin birer ayağı olarak– mutlaka hesaba katmalıyız.

Yapıt okuması, içli ve derin bir bakışmaya benzer; yapıt, görmenin ve düşünmenin nesnesi olduğu andan itibaren aklımıza doğru yürümeye başlar ve biz de, kavrama iradesinin gereği olarak, bir akıl yürütme seyrine dalarız. Burada yapısal bir anlam karşılama arayışında olmakla ilgili bir durum yok; bu karşılama arayışı, yapıtın metindeki simetrisinin arayışı gibi görünse de metinde üremeye yatkın olan bir başka anlamın daha baş verdiğinin farkına varırız. Yapıtın kendi dilini aşip metinde gelişen bir dile evirilen eleştiri dili, muhakemeli bir dil olmakla beraber, yetkin bir edebiyat diline

de dönüşebilir; evet, eleştiri de bir edebiyat dalıdır demeye getiriyorum. Ancak burada bir risk var: eleştiri, yapıtı bir esin kaynağı olarak kullanıp şiirsel-öyküsel bir deneme yazmak değil; çünkü –eleştiri için– yapıt bir esin nesnesi değil, bilgi nesnesidir.

Yapıtın bilgisi, bir esinlenme anında ortaya çıkan bilme iştahının verisi olabilir; ancak *eleştiri*, yapıttan edebi esin istemeyi kendi verimliliği adına aklına getirmez; tam tersi, *esin*'i düşünme sürecinin dışında bırakmayı yeğler. Çünkü esin ya da öykünmeye dayalı bir metin, yapıtı subjektif düzeyde araçsallaştırarak onu kendine malzeme yapar; halbuki metin yapıtın malzemesidir yapıt metnin değil. Elbette ki yapıtlardaki çağrışımı tetikleyen dürtüsel öğelerin izini sürmek keşifçi ve *imge gezgini* yanımızı besleyen bir girişimdir; ama bunun ilhamla bir alâkası yoktur... Yapıtı doğru yürümenin gereçlerinden biridir eleştiri metni; bu yürüme sadece yapıta doğru değil, aynı zamanda sanatçının egosuna ve zihnine doğru da gerçekleşir.

Hiçbir eleştiri metni yapıtı tam tamına karşılayamaz; eksik kalır. Eksik kalmama adına gösterilen ‘yapıtı birebir metinle ikizleme’ çabası beyhude sayılır diye buna kalkışmamak da bir eksiklik sayılır. Bu yüzden her yapıt başka başka algı cephelelerinden ele alınıp çözümsenebilmelidir ki, daha bütüne yakın, daha çoğul, ikizleyici bir eleştiri çabasıyla buluşalım. Yine de, sanatçının hesaba vurmak kaygısı taşımadığı içgüdüsel ve sezgisel olanı fazla kurcalamanın bir yararı yok. Her sanat yapıtı oldukça hatırı sayılır bir miktarıyla söylenemez, dile getirilemez olarak kalacaktır. Olsun, yine de her dilsel çaba anlaksal yeti açısından bizi daha da zengin kılacağından, bundan geri kalmamak bir merak azmi olarak içimizden eksik olmamalıdır. Eleştiri aslında bir yerde “anlam aşındırma” çabasıdır da. İçgüdüsel ve sezgisel olanın tam karşılığını bulamasak da adlandırılmamış dürtülerin hangi bildik gerçeklikten kaynaklandığının duyu-kazısını yapmak, -nesnenin bilgisini inşa etmenin ötesinde- aşkın bir zihinselliği yardıma çağırır. Bir

sanat yapıtı karşısında gardını alan *transandantal akıl* (Kant) sadece inşa edilen *anlamı* değil, aynı zamanda o anlamı ya da anlamsızlığı gerekli kılan entelektüel koşulları da deneylemek durumundadır.

Bir ressam, bir yazın sanatçısı, bir kritikçi, biraz da felsefe sever olarak bakıştığım eserleri, yeni bir dil/bedene kavuşturmayı oldukça besleyici bir entelektüel eylemden sayıyorum. Aşırı okuma müdahalelerine başvurmadan ve bir başka disipline mahsus kaygılara onları alet etmeden eserleri okumak, bir ressam sorumluluğu içerir her şeyden önce. Yapıtın içinden çıkageldiği ontik katman, *var-olan olarak* yapıtın bilgisi, historik süreç, sanatçı duyarlılığı, estetik, anti-estetik kaygı ve tinsel-sezgisel etkenleri göz önünde tutarak, yapıtı bir metinle karşılamaya çalışmak, sadece bir yakınlaşma ve içkinleşme çabası içermez. Aynı zamanda yapıtın temsil ettiği sanatsal değerlerle de beslenme, tatmin olma iştahını içerir.

Toplam elli iki metin üzerinden *bakıştığım* 55 adet yapıtla birbirimize doğru yürüdük. Uzun soluklu metinler değil bunlar; çünkü bakışmanın zamanını bir karşılaşma anının içine sığdırmak istedim. Uzun uzun başka metinlerden alıntılanmış akademik değinmelerden yola çıkarak değil –bir ressam ve eleştirmen gözüyle– kendi birikimlerim üzerinden baktım bu yapıtlara. Seçtiğim ressamalara doğru çıktığım kavrayış yolculuğunda bakışmam gereken yapıtlarda tercih kullanırken, yapacağım çözümsemeyi doğru karşılayan ve kuracağım dili iyi besleyen yapıtlar olmasına da dikkat ettim. Kronolojik bir düzenek içinde değil de, sanatçı tiplerinin birbirini karşılayan bir düzenek içinde metinleri sıralamam, zamanı bir ilerleme ölçütü olarak kullanmak istemeyişimdir (anakronik zaman algısı). Rönesans'tan günümüze yarım Millenyum'u aşan bir zaman dilimi söz konusudur şu metinlerin toplamında. Değişik dönemlerde yaşayan ve değişik eğilimler taşıyan sanatçıların dünyasına –eserleriyle– yaptığım bu yolculuğu, okuyucu iki hedefe doğru yapacaktır; bir: çözümsemesi yapılan yapıtlara doğru, iki: metinlerde

kullandığım dilin yapısına ve mantığına doğru. Günümüzde sanatın bir sosyal aktivite düzeyine indirgenmesi ve toplumsal yaşamın bir “boş vakit” aksesuarına dönüştürülmesi beni rahatsız ediyor. Sanata daha ciddi bir entelektüel üretim alanı olarak saygı gösterilirse ancak o zaman yetkin bir zihinsel etkinlik düzleminde değer görecektir. Yoksa sanat –kurumların kent eğlencesine dolgu malzemesi olarak kullanılmasıyla– sanatçısından yoksundurulmuş bir mesleğe dönüşür. Sanatçıyı öldürüp sanatı kurumsal bir yetke alanı olarak kullanmak isteyen ve tecimsel kaygılarla sanat etkinliği yöneticiliğine soyunan kişilere karşı elinden gelen direnci gösteren bir ressam olarak böyle bir kitabı okuyucuya sunmak istememdeki amaç, sanatçı kişiliğinin önemini vurgulamaktır. Gösteri toplumu olma yönünde harcanan çabanın harcı durumuna düşmeden bir sanatçı kişiliği olarak var kalmak, oldukça zordur. Yine de sanatçının kendi özerkliği adına göstereceği direnç her şeye değer.

“Kendini bulan ressam ufkunu yitirir.” tümcesini dipdiri bir anlam olarak ortaya atan Max Ernst çok yerinde bir saptamada bulunmuştu. Sanatçının kendini bulması, aslında kendi varlığını eni boyu gözle görülmeyen bir boşluk konumunda hissetmesi anlamına gelir. Artık yürümenin biteceği yer belli değil; sanat zekâsının salınacağı tek yer doğurgan, verimli bir boşluktan başka bir şey olamazdı... hep “kendini boşlukta hissetmenin” tehlikesini kanıksatırlar ya insanlara; halbuki ne delice bir özgürlük olduğunu bir anlasak şu korkulası boşluğun... ve Rene Magritte son noktayı koyuyor: “Dünyanın tek büyük harikası boşluktur!” Şu *yapıt okumaları* diye koyulacağımız sanatçı zihnindeki gezinti, aslında Magritte’in “harika” diye nitelendirdiği boşluğun ivme kazandırdığı bir etkinliktir.

Ümit İnatçı

“Eleştiri aslında bir yerde ‘anlam aşındırma’ çabasıdır da. İçgüdüsel ve sezgisel olanın tam karşılığını bulamasak da adlandırılmamış dürtülerin hangi bildik gerçeklikten kaynaklandığının duyu-kazısını yapmak -nesnenin bilgisini inşa etmenin ötesinde- aşkın bir zihinselliği yardıma çağırır.”

Ümit İnatçı



## 1/ VAN GOGH'UN SARISI VE MUNCH'UN “ÇİĞLİK”İ

Vincent van Gogh'da (1853-1890) insanda bulunabilen hemen hemen tüm ruhsal ve zihinsel rahatsızlıkların sendromlarına tanı konulmuştu. Van Gogh'un hastalığına bu kadar çeşitlenmeli tanı koyma yarışı aslında Van Gogh'un kendi hastalığından daha hastalıklı bir durum arz etmişti. Epilepsi, şizofreni, boyada olan kimyasal madde zehirlenmesi, meniere sendromu vb... Kardeşi Theo geçirdiği ağır depresyonlar sonucu ömrünün son yıllarında psikotik bir kişiliğe sahip olmaktan kurtulamamıştı. Kız kardeşi Wilhelmina kronik psikoz tanısıyla ömrünün tam tamına kırk yılını tımarhanede geçirmişti. Küçük kardeşi Cor ise yaşamına intiharla son vermişti(1).

Van Gogh'un gen haritasında bariz bir şekilde ortaya çıkan bu psişik dengesizliğin bütün işaretleri bizi depresif manik bir kişiliğe taşır. Zaman zaman yaşamın anlamsızlaştığına kanı getirerek karamsarlığa yenik düşen, zaman zaman ise yaşama aşırı bir coşku ve heyecanla sarılarak kendine hayal kırıklıkları sipariş edecek kadar saflaşan bir çift kişiliklilik sergileyen Van Gogh tüm bu ruhsal dalgalanmaları resmine de yansıtmıştı. Van Gogh'u efsane ressamlar arasına koyan yanı da bu olmuştu zaten. Kendi içsel çalkantılarını görselleştirmede –zaman zaman kabahatlerini örtmeye çalışsa da– hiç de çekingen davranmayan ve kendi yaşam tarzıyla yapıtını birebir örtüşüren pek az ressam olmuştur sanat dünyasında.

Van Gogh'un öfkesine hakim olamayarak kestiği kulağından, yaşamdan umudunu kestiği anda tabancasıyla göğsüne sıktığı kurşuna kadar eserlerindeki içe çökmenin rengi olan sarının donukluktan hararete uzanan tüm hallerini bulabiliriz. Van Gogh'un resmini “sarıнын halleri” olarak da görebileceğimizi düşünüyorum. Koyu grilerden sıcak ve ışıklı sarılara vuran rengin, karanlık düşmesi ve göz kamaşması arasında psikolojik dolayımına dönüşmesi otomatik bir dışavurumun göstergesi olsa



gerek. Bu yüzden ben Van Gogh'un empresyonist ressamı arasında anılmasını hep yadırgadım. Bazı sanat tarihi yazarları, çizgisel bir ilerleme olarak göstermeye çalıştıkları sanat ekollerinin çoğu zaman anakronik ve hatta zamanın beklentisine kayıtsız kalarak üreten sanatçıları kendi özgün yerlerine koyamamışlardır. Eğer isabetli bir ekol tanımı yapacak olursak, kanımca Van Gogh resmi ekspresyonist resimle daha fazla örtüşür durumdadır. Bu kanı son zamanlarda birçok yeni nesil sanat tarihçisi tarafından da yaygınlık göstermektedir.

Van Gogh renge analitik algı açısından bir rol yüklememişti. Renk, ışığın parçalanmışlık halini değil boyanın bedensel halini belirgin kılmaya yarıyordu. Fırçanın bir daha üzerinden gitmediği yoğun renk tuşlarının sübjektif algıyı öngören bir rolü yoktu. Onlar daha fazla ressamın el darbesinin, kol hareketinin bir yüzeye yazılma eyleminin görüngü unsuruydular. Renklerin uygulanmasında ise doğanın foto-grafik algılanma olanaklarına atıfta bulunma kaygısı görmüyoruz. Renk çok güçlü bir dışavurum aracıydı Van Gogh için. Renklerin paletten tuvale aktarılma sürelerinin çok kısa olduğu ve solucan izi bırakan sinirsel bir kol hareketinin hakim olduğu izlenimi veren fırça işlemleri onu, resmi yazı yazar gibi boyayan bir ressam niteliğine taşır. Gizli bir kaligrafi var Van Gogh resminde. Bu nitelik, kara kalemlerinden fırçayı tuvalde girdap yaratır gibi kullandığı resimlerine kadar belirgin bir şekilde devam eder.

Turuncu, mavi, ve yeşiller içinde bir ateşin yayılım hamlesi gibi duran sarıları ise ruhsal rahatsızlığının belirtilerinin rengine dönüşür. Zihinsel dinginliğe susamış bir tedirginlik halindeyken insanın yardıma çağırdığı renk sarı renktir. Renk psikolojisinde tekrar tekrar yapılan deneylerde zihinsel dinginlik arayışını en çok imleyen rengin sarı olduğu biliniyor. Psikiyatri Hastanelerinde hastalara verilen ana renklerden en fazla kullanılanı da sarı olmuştur. Bu aynı zamanda kişinin ruhsal bunalım geçirdiği konusunda kendini ikna etmişliğinin de göstergesidir. Sarı renkten



Resim: 1

kaçanlar genelde kendi rahatsızlıklarını inkar etmekte ısrar eden hastalardır. Van Gogh'un da tımarhanede bulunduğu sürelerde –doktorları tarafından tutulan notlar ışığında– kendi hastalığının farkında olduğu ve bunu yenmeye gayret gösterdiği de bilinmektedir. Van Gogh'un sarısı aynı zamanda, renge giyinmiş bir imdat sesiydi!..

Van Gogh'un vortik (girdabımsı) fırça dolanımları resmin bedenini oluşturan ve doğanın görünümüne enerjik bir hareket-

lenmeyi sağlayan dolanımlardı. Edward Munch'da (1863-1944) ise bir figür etrafında dolanan ve kütleye ezilme veya yamuklaşma görünümü veren fırça hareketi daha içedönük bir karakterin göstergesidir. Van Gogh'un içten dışa hız veren ekspansif zorlamaları Munch'da dıştan içe çökme şiddeti uygulayan bir enerjiye dönüşür. Bu yüzden Munch'un figürleri hep kendi içine çöken bir insan hali sergilerler; renk daha ezik, daha basık ve hatta saydamlaşmaya yüz tutan bir katman halindedir. Munch'da renkler birbirlerinin içinde örülü olmak yerine çözülme eğilimi gösteriyorlar. Munch rengi alan belirleyen bir yüzey birimi olarak kullanıyordu.

Munch'un 1893 tarihli "Çılgılık" adını taşıyan eseri (Resim: 1) en az elli civarında benzer etütlerle tekrarlanmıştır. Ruhsal rahatsızlıklarından dolayı kendinden uzaklaşan çevresine bir tepki işareti sayılan bu eseri, yalnızlığını ve çaresizliğini en iyi anlatan eseridir diyebiliriz. Kızıl bir kütle gibi çılgılık atan adamı (kendini) ezmeye hazır gün batımı ve resmin yüzeyini çapraz bir şekilde kesen köprünün uzaklık hissini vermesi, atılan çılgılığın bir kopma tedirginliği ve korkusundan kaynaklandığının işaretini verir. Çılgılık atan adamın yüzünde bir maske gibi duran mimetik ifade, çılgılığın yoğunluğunu hissettirebilme kaygısıyla tüm fisyonomik realiteden arındırılarak karakterize edilmiştir. Üzerinde durduğu köprü nesnel dünya ve öznel dünya arasında bir kesişme noktasını oluştururken aynı zamanda yalnızlaşma ve kalabalıklaşma arasında sıkışıp kalmışlığın imgesel aracıdır da. Gün ışığının tükenme vaktine rastlayan bu çılgılık anı tükenmekte olmanın da feryadıdır.

Bu resmin bize göndermeye çalıştığı içsel dünya imleri bir düz okumaya tabii tutulursa bu resim hakkında yazılanların dışında bir şey söyleme şansımız kalmaz. Ancak bir ressam olarak ve bir fizyonomi gözlemcisi olarak çılgılık atan figürü daha derinden çözmeye çalıştığım zaman, bugüne kadar söylenenlerin tersini gösteren okuma kodlarına rastladığımı söyleyebilirim. Ağız şekli ve gözlerin değirmileşecek kadar açılmış olması ve başın iki el arasına alınma biçimi bu çılgılığın

dışa patlayan, dışa gönderilen bir çılgılık olduğunun görünüşünü doğrulayıcı değildir. Bu çılgılık daha fazla derin bir solukla hararetli bir şekilde içe gönderilen bir çılgılığa benziyor. Soluksuz kalma anını yansıtan ve daha fazla boğulma anını anlatan bir yüz ifadesiyle karşı karşıyayız.

Psikolojik eğilimleri ön plana çıkaran ve optik realite yerine, duyarlık ve duyumsama realitesini resim sanatının merkezine alan ekspresyonizmin öncülerinden sayılan Edward Munch kendi yalnızlığına duyduğu öfkesini böylesine tedirgin ve dışa dönük bir anksiyete ile eserine yansıtırken Van Gogh'un kulağı bandajlı portresinde (Resim: 2) tam tersi bir dinginlik gözlemlenir. Ama aslında Van Gogh'un öfkesinin kendine zarar verici derecede tehlikeli olduğunu detayda gizlenen ipuçlarıyla fark edebiliriz. Yalnızlaşma korkusunun doruk noktasında Gauguin'e duyduğu öfkeyi nesneleştirmek ve bir yerde ötekini vicdani bir yükümlülük altına sokmak için kendini cezalandırırken ötekini de cezalandırmış oluyordu. Bu şiddet eğilimli öfke, zarar veren bir eyleme dönüştükten sonra kendini sıfırlarcasına dingin bir ifadeye bürünüyordu. Kulağı bandajlı, kan lekesi yok, ağrı ya da işlediği kabahatten rahatsızlık duyar gibi bir hali yok; fakat renk kendini ele veriyor.

Kulağı bandajlı biri pipolu öbürü piposuz iki Van Gogh portresi de sırf iç huzursuzluğu örtmek ve oldukça sarıh bir özgüven duygusunu iletmek için kendinden emin bir görünüm takınır. "Bakınız pipomu ne kadar keyifli bir şekilde içiyorum; öyleyse ben iyiyim" dercesine resmettiği tütün dumanının hafifliğine bürünüyor. Hiçbir şey göstermek istediği gibi değil aslında. Bunu bize anlatan ise gözlerindeki yaşpınarlarının kırmızıyla resmedilmesi. Yaşpınarlarının kırmızılığının dışarıya doğru atılır vaziyette bir kan tortusunu andırmasından ne tür bir içdeprem yaşadığını anlamak zor olmaz. Van Gogh'un gizlediği delirme hallerinin Munch'un gösterdiğinden daha fazla olduğunun farkına varmak zor olabilir; fakat daha üst bir okuma denemesi bu farklılığı rahatça ortaya çıkarabilir.

Burada bir başka psiko-sosyal çıkarsama yapma imkanımız daha var: Bu dönemlerde sanatçı, yüksek burjuva yaşamının öngördüğü sosyal normların dışında, öz-benliğe evrilen bir davranış biçimini kendi içinde beslemeye başlar. Bu tür atomist bir farklılaşma eğilimi sanatçıyı “dekadan birey” konumuna taşıyordu. Fakat, bu dekadanalık durumu, sanatçının genel geçer moralist değerlerden ayrı durma isteğini karşılayan bir duruma denk düştüğü için politik bir tavırla da örtüşüyordu. İşte bu tür “delirme”lerin sarıya ya da çığlığa vurması aslında bir normalite kaymasının ortaya çıkardığı farklılaşma biçimleridir. Sararmanın hastalıkların, çığlığın ise çıldırmaların hanesine yazılan dışavurum göstergeleri olduğunun bilgisine sahip olmak, bir delirmeye tanı koyma yeteneğini belirleyici kılmaz; bunun ötesinde varolan toplumsal koşulların da çözümsenmesi gereklidir.

Sanatçı, bir farklılaşma ve kopma arayışında olduğu için, yaygın bir duygudaşlık arayışından uzaklaşır; bunun içindir ki, neye göre kendi arayışını kılıfsallaştırdığı üzerinden hareket etmesi kaçınılmazdır. Farklılaşma ve kopmanın, dehalik ve deliliğin sınırlarını zorlarken anlarda –anlaşılmamak işkenceye dönüştüğü zaman– vasatlığa karşı gösterilen direncin trajik bir içe-çökme durumu yarattığına bizi tanık kılan bu tür yapıtları okumaya koyulmak, bireyin tarihini yazmaya yeltenmek gibi bir şeydir. Sanat yapıtıyla bakışmak böyle bir yeltenmedir işte...

1. Toccato Dal Fuoco, Kay Redfield Jamison, Longonesi & C. 1994, Milano/İt.



Resim: 2

## 2/ İKİ KISA ÖMÜR İKİ BÜYÜK ESER

*“Tıpkı düşünce gibi, sanat da bağımsız bir hayata sahiptir ve tamamıyla kendi çizgisinde gelişir.”*

Oscar Wilde

Sanatın gerçekliği hayatın içerdiğine bağımlı kalmak mecburiyetinde değildir; hayattan kopar ve hayata yeniden eklenmenin kendi yordamını oluşturmayı dener. Bu arayış, bu deneme, bir varlık kanaati üzerinden değil varlık bilinci üzerinden gerçekleşir; çünkü kanaat, mistik başvuruları içinde barındıran somut bir belirsizliğin ta kendisidir. İşte sanat tarihinin bütün büyük isimleri de bu bilinçle bir varlık gösterip kendi özerk kişiliklerini oluşturmuşlardır. Rönesans’tan Modern Sanat’ın ivme kazandığı tarihlere kadar tarz demek, ayrılmak, dönüşmek ve bir başka görme ve algılama olanağı oluşturmak demektir. Bunun dar alanda bir kişileşme, geniş alanda ise çoğulcu düşünce yapısının oluşması anlamına geldiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bunun örnekleri çok; ancak yapıt okuması üzerinden, iki erken ölen sanatçıdan bahsederek şuraya yazdıklarına bir dayanak oluşturmayı deneyebilirim.

### **Kendine Boşveren Deha**

Amadeo Modigliani’nin (1884-1920) dar çökük omuzlar üzerinde yükselen ince uzun boyunlu kadın portreleri beni çok çekiyordu. Nü ve portre resimlerinde, resmedilenin, edinilmiş akademik bilgiyle değil, hissedilenle yeni bir biçim kazanmasını istiyordu Modigliani. Böylece sanat, yetenek açısından yetişme yanında “kişi olma” derdini de edinecekti. Resmi yapılan kadar resmi yapanın da aynı resim içinde -kişilik eğilimi olara- yer alması, sanatı keskin bir bireyoluş virajına taşıyordu. Biçimsel belirlemelerle ortaya çıkan farklı üslup eğilimleri kişinin tinsel ve zihinsel yapısını ortaya çıkarıyordu. Bundan kaçınmak ve akademik kaygılarla “usta ressam” gösterişini besleyen çalışmalarını sürdürmek isteyen ressamlarla ters düşmek, özellikle bohemyen yaşamı tercih eden o dönem ressamlarının kasıtlı tavrıydı; Modigliani bunlardan biriydi.

İtalyan Yahudi burjuvazisi bir aileden gelen Modigliani'nin kendini bekleyen rahat yaşamı elinin tersiyle bir yana itip, kafasının kestiği gibi yaşamak istemesi onu derin trajik bir yaşamın içine sürüklemişti. Dağınık yaşamı ve yeni bir kişilik kurma çabası Modigliani'yi kendine boş veren bir deha konumuna taşıyordu. Kendi varoluşunu, kendini yetiştiren görgüden arındırarak ortaya koymaya çalışan Modigliani, zamanın moral değerlerine de yüz çevirmişti. Bu bilinç, Modigliani'yi burjuvazinin sanat hazının karşısında durmasını gerektiriyordu. Klasik tatlar taşıyan ve sosyetenin zevkini okşayan portreler yapmak yerine, primitif form kalıplarına başvurarak, portre yapmayı bir benzetme çabasından maada kişiyi içselleştirme ayinine dönüştürüyordu. İlkellik, sosyetik moral değerlerin aşağıladığı bir kategoriydi. İnadına ilkelleşmek bir karşigelim tarzı mıydı Modigliani için; yoksa sefaletin sosyetik zarafetten intikam alması mıydı? Yine de derin bir çelişki vardı eserleri ve davranışları arasında. Yerli yersiz takındığı kaba tavırları ve (ilkelliğe güzelleme yapmış olsalar dahi) o kırılğan figürleri arasında yaşadığı duygusal ikilem gizlenecek derecede değildi...

“Kolları Açık Uyuyan Nü” (1917) resmine bir bakalım (Resim: 3). Giorgione'nin “Uyuyan Venüs -1508”, Tiziano'nun “Urbino Venüsü” -1538”, Goya'nın “Çıplak Maya -1800” ve Manet'nin “Olimpiya -1863” adlı eserleri diriliyor hafızamızda. Dördünde de efsanevi ve emperyal bir zarafet var. Çıplak bedenlerini üzerine serptikleri doğa ya da oda içi mekanlar, ilahi bir yüceliği çerçeveleyen mekansal rütbelerdir. Ressamın, onlar karşısında yukarı ülkü ya da yukarı insan modellerini resmeder gibi durması, sanat yapma eylemini bir boyun eğme, eğilme işlemine dönüştürüyordu. Halbuki Modigliani'nin Nüsü, yatağa uzanmış sıradan bir kadındı. Herhangi bir sosyal ya da mitik statüyle yüceleştirilmiş ve bir başka dünya varlığı gibi gösterilmiş kadın yerine, sadece kadın olan ve sadece kadınlığıyla orada olan bir kadın var karşımızda. Bu kadın, uyur vaziyette resmedilmesine rağmen, gözleri açılmış gibi duruyor; fakat bir farkla: içinde derin bir



geceyi taşıyan bir çift göz bunlar... gözleri oyuk gibi duran bu kadın dış dünya gerçekliğini içkinleşmek yerine, kendi içine bakmayı ve orada kendi olabilecek kişiyi bulmayı yeğliyordu. Modigliani'nin portrelerinin karakteristiği olan bu boş gözler, kendini karşıdakinin içine koymaya elverişli kılmanın arayıştı; görülmeden... gizlice...

Çok cesur biri gibi gelse de bize, aslında Modigliani yaşam karşısında bir çocuk korkaklığı sergiler gibidir. Kaçamak oynadı hep. Tüm uyuşturucu ve alkol bağımlıları gibi. Hayat yoldaşı Jeanne Hebuterne karnı burnunda hamileydi o daha henüz 35 yaşında tüberküler menenjitte hayata veda ederken. Kendisi de karnında taşıdığı dokuz aylık bebekle, Modigliani'nin ölümünden sonra kalmaya gittiği aile evinin beşinci katından kendini atarak intihar eder... Modigliani kendi varlığına boş veren bir dehaydı şüphesiz; ancak, geride bıraktığı eserler tartışmasız sanat tarihinin en değerli parçalarından sayılır; benim gözümde öyle.

### **Kısa Ömrün Büyük Eseri**

1907'de usta ressam Klimt'le karşılaşım etkisinde kaldığı zaman on yedi yaşındaydı. Egon Schiele (1890-1918), Klimt'in etkisiyle önceleri Viyana Secessionu'na katılmış olsa da kendi özgün ekspresyonist çizgisini belirgin kıldıktan sonra bu gruptan bağımsızlaşır. Ölüm ve şehvet arasında kendi varoluşsal kaygılarına da sarmallaşarak kısıtılmış psikik bir kişilik besleyen Schiele, derin bir moral çöküşün antagoniisti olmuştu. Çizdiği nülerde ve oto-portrelerde akut bir ten çürümüşlüğünü izleyicinin yüzüne vurmak istemesi, iğrenme ve cinsel istek arasındaki anomalik bağı kurmayı hedeflediğindedir...

Gözlerdeki ölü bakışları, bedenlerdeki eziklik ve kokuşmuşluk hissi veren morluklar, tensel çürümüşlükten tinsel sefaletle uzanan insanlığın zavallı haline gönderme yapıyordu. Birinci Dünya Savaşı'nın ertesinde büyük bir hızla çöküşe uğrayan etik değerler karşısında özellikle de ekspresyonist



Resim: 3

ressamların izlediği estetik başkaldırı, şehvet uyandıran çıplaklığa karşı ölümü ve hastalığı anımsatan çıplaklığı kullanmasında biçim kazanıyordu. Schiele'nin nülelerindeki eziyete uğramışlık ve ölümün eşiğindeki gibi içine düşülen son an çaresizliği, obsesif bir kişiliğin açık göstergeleriydi. Yaşamın güzelliklerini değil de ölümün acımasızlığını davranışlarının merkezine alan Schiele, insan bedenine yansıttığı içsel çarpıklığı bir anlam değil, örnekleme olarak sunuyordu izleyiciye.

Resmin içerdiği haz duyma olanaklarının sıfırlamasını yaparak, resmi resmedilenin sadık aktarıcısı yapmak yerine, resmin kendi karakterine sadık kalmak arayışında olan Schiele, gerçekten de ayırt edilmemesi imkansız bir çizgi kişiliği yaratmıştır. Yüze sürülen saydam, kirli renk lekeleriyle süsten ve güzellemeden arındırarak yaptığı figürler hastalıklı gözlerle bakıyorlar yaşama... ellerdeki ve yüzlerdeki gerginlik hali, kahredici bir tutunamamanın dolaysız ifadeleridirler. Tutunabilecek tek şey ölümmüş gibi yaşama dönme gayreti göstermeyen bu figürler, karamsar bir tinin bedene karşı kazanıldığı tensel zaferin kanıtıdır.

“Ölüm ve Evlilik” (1915) adlı eserinde (Resim: 4) yukarıda saydığımız tüm saptamaları bulabiliriz. Birbiriyle kucaklaşan çift, bedenlerini çürümeye terk etmiş, sonucu olmayan bir bekleyişe uzanmış gibidirler. O sarılışlarında onları yaşar gösteren sadece soluk almalarıdır. Bedenlerini birbirine kenetleyen o kuru kollar-eller, yaşamın değil ölümün koparma organlarıdır. Birbirlerine sarılmalarındaki o iştah, ölümün iştahıdır cinselliğin değil... şehvet ve ölümün bu sarmal durumu Schiele’yi derinden kavramışa benziyordu. Figürlerin birbirlerine doğru kıvrılarak ana karnındaki ikiz fetüsler gibi konumlanmaları aynı zamanda arkaik gömüt karakterini çağrıştırıyor. Bir yandan doğuma hazır olma durumuna atıfta bulunma, diğer yandan da bir mezar buluntusundaki çürük bedenleri anımsatan görünümle çağrışımı tetikleme, oldukça sefil bir yaşama sevincini işaret ediyor.

Yirmi sekiz yaşında bir griple gelen erken ölüm Egon Schiele’yi haklı çıkarır gibidir. Beş-on yıla sığdırdığı sanat yaşamı onu ölümsüzleştirirken, “kısa ömrün büyük eseri olurmuş” dedirten bir sanat dehasından bahsettiğimizi unutmayalım. Müthiş bir desen gücüyle dışavurumsal nabızı bu kadar sağlam örtüşüren ressam sayısı pek yüksek değil sanat tarihinde.

Amadeo Modigliani ve Egon Schiele özgün kişilikleriyle ve belirgin karakteristik resim anlayışlarıyla günümüzde de hala taze kalan bir estetik etkinin sahibidirler. Vincent Van Gogh gibi onlar da Modern Sanat’ın eksantrik kişileri olarak anılmaktadırlar. Öyle işte, genel geçer değerlere sırt çeviren ve kendi mevcudiyet savaşımını varoluşçu damardan besleyen her kim olursa olsun “deli”den sayılacaktı. Bugün de durum pek farklı değil. Sanatta kurumsallaşmanın sanatsal değerleri koruma altına alma ihtiyacını besleyeceği düşünülüyordu. Müze yöneticileri, küratörler derken sistem dışı kalan yine kendi özerk entitesini oluşturan sanatçının kendisi değil mi? Oysa uyumlu ve uysal olmak sanatçının doğasına aykırıydı. Neoliberal fırsatçılığın konformizmi makyajlayarak dolaşıma sokması özgürlükçü açılımların olumlanacağı yanılıgısına neden olmuştur. Sanatçının bu kısıkaçtan kurtulması kaçınılmazdır.



Resim: 4

### 3/ İKİ -FARKLI/AYNI- YATAK ODASI

#### Ya da Dürtülerin Karanlık Odası

Mezar dahil, hiçbir mekan kalıcılık arz eden bir 'girilen-çıkılan' yer değil. Bir kabuk gibi giyinmiyoruz odaları. Bir salyangoz ya da diğer kabuklu yumuşakçalar gibi sırtımızda taşıyoruz barınaklarımızı. Hareket olanağı ve zaman ilişkisine dair biçim ve hacim kazanan evlerimiz, odalarımız, sonunda kendi zihin ve beden yapımızın kapsamına göre içselleştirilmiş rasyonel bir mekana dönüşüyorlar. Biz onları kendimize benzetiyoruz ya; o odalara saklanacağız derken, kendimizi daha da görünür kılmaktan kaçınmıyoruz. 'Odaya çekilmek', 'odaya kapanmak' gibi deyişlerin içinde gizlenen inziva ve küskünlük, her zaman bir başkasına karşı beslenen kızgınlıkla ilgili olmayabilir. Bu, kişinin kendi çıkmazlarıyla ilgili bir yüzleşme ya da sırt dönme durumu da olabilir. Zaten kaçmak ve kapılmak arasındaki ayırım bir soğan zarı kadar ince ve saydamdır.

Bu metin, resimlerdeki iki farklı/aynı yatak odasından geçmeyi deneyecek. Bunlar sadece yatak odası değil, resim atölyesi ve histeryaların yalnızlık donandığı ruhsal sağalma mekanlarıdır da aynı zamanda. İçten çıkmaların, geçici durulmaların, kendine boş vermelerin ve kendilik sınamasına varan hallerin bitip tükenmediği odalardı bunlar: Vincent van Gogh (1853-1890) ve Egon Schiele (1890-1918)'nin yatak odaları. Van Gogh'un ölümünden bir yıl önce yaptığı 73'e 92 santimetre boyutundaki yatak odası resmi (Resim: 5) ve Egon Schiele'nin ölümünden yedi yıl önce yaptığı 40'a 31.7 santimetre boyutundaki yatak odası resmi (Resim: 6). İki ressamın da yaşamını avucu içine alan ruhsal med-cezirler benzer bunalım ve içe çökmeleri içerir gibi görünse de, boyayı kullanmalarındaki değişik kıvam katmanları, renk nitelikleri ve analitik çizime dayalı –yüzeyi çaprazlayan gizli yatay/dikey– çizgilerdeki derinlik bildiren yetkinlik açısından oldukça farklı karakterlerin sahipleri oldukları ortaya çıkıyor.

“Van Gogh’un gen haritasında bariz bir şekilde ortaya çıkan psikik dengesizliğin bütün işaretleri bizi depresif manik bir kişiliğe taşır. Zaman zaman yaşamın anlamsızlaştığına kanı getirerek karamsarlığa yenik düşen, zaman zaman ise yaşama aşırı bir heyecanla sarılarak kendine hayal kırıklıkları sipariş edecek kadar saflaşan bir çift kişiliklik sergileyen Van Gogh tüm bu ruhsal dalgalanmaları resmine de yansıtmıştı. Van Gogh’u efsane ressamlar arasına koyan yanı da bu olmuştu zaten. Kendi içsel çalkantılarını görselleştirmede -zaman zaman kabahatlerini örtmeye çalışsa da- hiç de çekingen davranmayan ve kendi yaşam tarzıyla yapıtını birebir örtüş-türen pek az ressam olmuştur sanat dünyasında(1).”

“Ölüm ve şehvet arasında kendi varoluşsal kaygılarına da sarmallaşarak kısıtlanmış bir psikik kişilik besleyen Schiele ise, derin bir moral çöküşün antagonisti olmuştu. Çizdiği nülerde ve oto portrelerde akut bir ten çürümüşlüğünü izleyicinin yüzüne vurmak istemesi, iğrenme ve cinsel istek arasındaki anomaliyi bağ kurmayı hedeflediğindedir. Gözlerdeki ölü bakışları, bedenlerdeki eziklik ve kokuşmuşluk hissi veren morluklar, tensel çürümüşlükten tinsel sefalet uzanan insanlığın zavallı haline gönderme yapıyordu. (...) Schiele’nin nülerindeki eziyete uğramışlık ve ölümün eşliğindeymiş gibi içine düşülen son an çaresizliği, obsesif ve histerik bir kişiliğin açık göstergeleriydi. Yaşamın güzelliklerini değil de ölümün acımasızlığını davranışlarının merkezine alan Schiele, insan bedenine yansıttığı içsel çarpıklığı bir anlam değil, örnekleme olarak sunuyordu izleyiciye(2).”

Van Gogh’un, fazla boya yoğurmasına başvurmadan ve renkleri ikinci renklerin ötesine zorlamadan palet ve tuval arasında daha direkt bir ilişki kurarak resimlediği yatak odası oldukça davetkar bir iç mekan düzenine sahiptir. Kendi içe kapanma hallerinden sıyrılmaya çalışırken Van Gogh, açılma ve çoğalmaya yönelik bir ‘ben sunumu’nu gerçekleştirirken, aslında, kapanmanın -çelişkili görünse de- kendine verdiği özgüvenin bir kırılma anı yaşamasından çekiniyor. Her zaman resmettiği manzaranın renk



Resim: 5

yerleştirmelerini odasına taşıyor. Duvarlar gök mavisi tonlarına bezenmiş yer ise yeşillerin zemin kazandığı bir bayır detayı gibi. Pencerenin camları açık durur gibi bir perspektif konumlanmasına sahip olsalar da, ucu ucuna değer durumda hala kapalı kalmaya devam ediyorlar. Bu ikircil görünüm, davetkar davranma istemini karşıtlayan 'keşfedilme çekingenliği'ni de içinde barındırır. Yüz peşkiri ve elbiseler yerli yerinde asılı. Tablolar orada burada duvara dayalı durmak yerine duvarda asılı izleyicisini bekliyorlar. Masasındaki yüz yıkama takımı ve ilaç şişeleri yerli yerinde. Odaya derinlik hissini veren yatağın tertipli hali ve mekan tanımlayan eşyalarda kullandığı sıcak renkler –her ne kadar davetkâr görül-seler de– yaşadığı iç huzursuzluğunu ele veriyor.

Yatağın turuncusundaki ve battaniyesinin kırmızısındaki hararet odayı kapsayan serin renkleri oldukça sert bir şekilde kontrastlıyor. Yattığı yer, yani kendi içine çekildiği yer, odanın diğer bölgelerinden daha ısrarlı bir şekilde işaret edilmişe benziyor. Başını dayadığı yastıkların sarılığı ise mental dinginliğe susamışlığının göstergesini oluşturuyor. Aynası mekandaki hiçbir rengi



Resim: 6

yansıtmıyor; beyaz her rengi içine gizlemiş gibi.En vurucu olan, odada değişik derinlik kademesinde konumlanan o iki sandalye. Bu gibi fakir odalarda birden fazla sandalyenin olma olasılığı biraz zayıf. Sandalyelerin duruşlarındaki benzerlik, aynı sandalyenin odada iki sandalye varmış gibi gösterilmek üzere tekrarlandığı izlenimini veriyor. Odaya birden fazla insanın girip çıktığı bir mekan izlenimi vermek için ve bir bakıma da yalnızlığını gizlemek için başvurduğu bu hile Van Gogh'un "oldukça dingin bir yaşamım var" yalanını saklamaya yetmiyor.



Egon Schiele'nin yatak odasına baktığımız zaman oldukça cephesel bir perspektif konumlanmasıyla karşılaşırız. Nerdeyse herşey karşıdan bakıyor bize ve bakadurduğumuz her şey yüzümüze çarpacak gibi üzerimize doğru hareketleniyor. Van Gogh'un yatak odasından daha darmış gibi bir hisse kapılsak da eşyalar arasındaki mesafelere baktığımızda hiç de öyle olmadığını, bunun sadece bir intiba yanılgısından ibaret olduğunu anlarız. Schiele'nin yapıtında –analitik çizgilerin uzayış yollarına baktığımızda– diyagonal çizgilerin nerdeyse hiç olmadığını farkına varırız. Tüm formlar dikey ve yatay çizgilerin içinde konumlandırılmışlardır. Van Gogh'taki öteye doğru yürüme olanağı veren mekansal derinlik, Schiele'de iki boyutluluk hissi veren bir mekan betimlemesiyle sınırlanır. Dikdörtgenlerin istiflenme düzeneğiyle tamamlanmış kompozisyonun oldukça fazla köşe barındırdığı düşünülürse ne tür bir ruhsal katılık yaşadığının ipuçlarını elde etmiş oluruz.

Ölgün, kirli ve inceltmiş bir şekilde kullanılan renkler ve boya kıvamı onun gergin sınırlı ve histerik yapısını anlatan niteliklerdir. Histeryanın her zaman patolojik bir fenomen olmadığı ve çoğu zaman bir dışavurum atağı olarak da algılabileceği yapılan (psikanalitik) dip okumalarda ortaya çıksa da Schiele'nin yaşam hikayesinden yola çıkarak daha kolay tanılara varabiliriz. Schiele'nin gergin figürlerindeki insan fizyonomisine ilişkin mekanik görünüm, bir histerya travmasının izlerini taşırlar.,

İki sanat atölyesi ve aynı zamanda yatak odası. Ruhsal kırılmaların, yalnızlıkların, içe çökmelerin, dışa vurmaların ve ipini koparan dürtülerin karanlık odası... uyku ve çılgınlık arası savrulan bir yaşamın tek kişilik sahnesi.

1. Van Gogh'un Sarısı ve Munch'un "Çılgılık"ı metninden, Ü.İ.
2. İki Kısa Ömür İki Büyük Eser metninden, Ü.İ.

#### 4/ “ÖPÜCÜK”

##### O Vazgeçilmez Bedensel Hazzın Antre Lezzeti

1907/1908 tarihli “Öpücük” adlı eser Gustav Klimt’in en ünlü yapıtlarından biridir. Avusturyalı ressam Gustav Klimt (1862-1918) Sembolizm, Art Nouveau ve Art Deco ekollerinin niteliklerine sahip bir üslup sentezine varırken, kendi zamanına ters düşen, hatta tabu sayılan erotik duygulanım hallerini de resim sanatına katmakta öncü olmuştur. Vienna Secession ve Vienna Workshop adını taşıyan iki radikal grubun kurucusu olan Klimt’in kendi cinsellik ikonografisini oluşturan ve dönemin moral değerlerini de rahatsız eden resimlerinde, oldukça belirgin olan bedensel içiçelik, dişi-erkek bütünleşmesinin amblemine dönüşmüştür. İki ayrı cinsel kimliğin tek bedene doğru bir geçişkenlik girişiminde bulunması Klimt’in karşı cinse duyduğu arzu ve fiziksel temas kurma tedirginliğini mi ele veriyor? Yoksa bu, sadece cinsel özgürlüğü yücelten amblematik bir kurgu mu?

“Kadın ressamı” diye ün salan Klimt –bazı biyografi yazarlarının Freudyen psikanalizlerine kulak verecek olursak– aslında anne figürü ve arzu nesnesi kadın arasında oldukça depresif bir kıskacaca alınmışlık durumu yaşıyordu. Emilie Flöge, Gustav Klimt’in ölümüne kadar yanından ayrılmayan ve ona büyük fedakârlıklara katlanarak yaşam yoldaşlığı yapan Viyana’lı bir kadındı. Yaşadıkları duygusal yakınlık onların birlikteliğini nerdeyse platonik bir aşk ilişkisine taşımıştı. Klimt’in sosyete kadınlarını tavlama ve onlarla ilişkiye girme çabalarından bahseden biyografların yanında, aslında Klimt’in kadınlarla cinsel ilişki yaşamakta zorlanan psikolojik bir yapıya sahip olduğunu söyleyen araştırmacılar da var(1). Kız kardeşi Hermine’nin, ölümünden sonra söylediklerine göre Klimt, yalnız kalmayı seven birisiydi; sık sık annesinin evine gelip yemekten sonra nerdeyse hiç konuşmadan uykuya çekiliyordu. Klimt’in bu davranışlarını ve Flöge’le olan şevkat dolu ama mesafeli ilişkilerini göz önünde tutarak yapılan analizlerde, Klimt’in annesi dışında bir başka kadınla yaşamsal

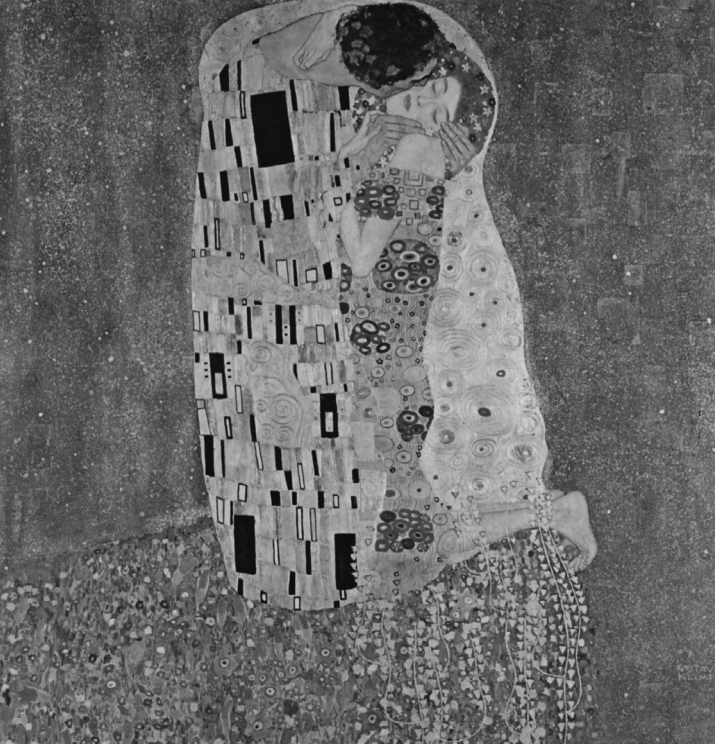
bağlar kurma ve derinden bağlanma konusunda zorluklar yaşadığı vurgulanıyordu(2).

Klimt'in eserlerine, yaşamına ilişkin psikanalitik değerlendirmelerden yola çıkarak tanı koymanın yanıltmacalı bir çaba olduğunu söylemek isterim. Eğer Klimt, iç salınmalarını hiç gizlemeden kendini ifade eden dışavurumcu bir karaktere sahip olsaydı tüm bunlar eserlerine eğilimsel bir girdi sağlayabilirdi. Ancak Klimt sembolist bir ressamdı. Ne yaşadığını değil, neyi idealize ettiğini imgeleştiren bir sanatçı olarak birçok bilinçaltı türbülanslarını kendine saklamasını bilecek kadar hesaplı olabilirdi.

Eros ve Thanados (şehvet ve ölüm) ikilemi arasında sıkışan insan hissiyatının en iyi tercümanı sayılan Klimt resminin, günümüze kadar uzayan bir hayranlık nesnesi olarak algılanmasının altında yatan dürtünün ne olduğunu sorgulamaya kalkarsak, cinsellik ve erotik kılıgı anlarının etkileyciliğiyle karşılaşırız. Şehvet tüm zamanların değişmez 'kendinden geçme' hali olarak kalmaya devam ettikçe ve ölüm de aynı şekilde tüm zamanların değişmez korku hali olarak kalmaya devam ettikçe, insanın duygulanım (hayranlık ve korku) ifadelerinde pek değişiklik olması da beklenemez.

“Öpücük” adını taşıyan eserinde, erkeğin büyük bir kapımayla kadının kafasını iki eli arasına sıkıştırarak –nerdeyse işkenceye alarak– kadını öpmesi, erkeğin kadını edinme hamlesi olarak da algılanabilir. Ancak iki beden tek bedene dönüşme halinin gözlemlendiği bu resimde eşit bir içkinleşmenin gerçekleştiğini görürüz. Monogram şeklinde bir bütünleşme gibi duran bu figürler arası geçişkenlik durumu, cinsel birleşmenin şiirsel betimlemesine dönüşüyor.

Klimt'in, “Öpücük” resminde (Resim: 7), şehvet ifadesiyle yüklediği figürlerini altın rengiyle dekoratif bir çevrelemeye tabi tutması, Bizans ikonografisine gönderme yapma niteliği taşır: Yüzünde çaresizlik ifadesi taşıyan Meryem Ana ve ölüme boyun eğen soğuk bir İsa bedeni temsiliyetine karşı, iki karşı



Resim: 7

cinsin bedenine şehvetin baş döndürücü hararetini yükleyerek bir anti-hristiyan ikon resmi yaratmaya çalışmıştır. Pathos'un yerini Eros almıştır. Meryem Ana ve Afrodite yer değiştiriyorlar bu resimde (belki de anne ve sevgili figürünün yer değişmece-sinden bahsedilebilir burada)... Kompozisyona estetik açıdan bakacak olursak, Bizans sanatının iki boyutlu ve süslemeci yönünü Rönesans'ın klasik figür anlayışıyla sentezleyen Klimt bir yerde soyut ve somutun iç içe kullanımını örnekleyen eserler kazandırmıştır sanat tarihine. Figüratif simgecilik ve süjeyi tamamlayıcı bezemecilik arasında kurduğu diyalektik denge, duygu ve mantık arasındaki gizli ittifakın da habercisidir.

“Öpücük” resminde ilginç bir odaklanacağı bir başka nokta daha var: erkek ve kadın figürleri birbirine yumaklanmış

birer embriyon gibi tek leke içinde resmedilmişler. Bir yandan da monolitik bir kütle gibi resmediliyor bu iki figür; kendini çevreleyen bir bahçe içinde. Resmin kendisi üç ana lekenin birbirine kenetlenmesinden oluşur. Çiçek örgüsüyle bezenmiş zemin üzerinden yükselen tek gövde halindeki öpüşen çift, anıtsal bir yerleştirme yordamıyla kompozisyona konumlandırılmıştır. Arka planı oluşturan üçüncü leke ise sadece enformel organik bir dokuya indirgenmiştir. Burada lekeler arası doku farklılıklarının yaradılış efsanesini betimler nitelikte olduğunun farkına varırız. Yer: yeryüzünün biyolojik yaşamını, blok halindeki çift figür: insanoğlunun fiziksel ve tinsel yaşamını, arka plan ise: uzaysal derinliği, dolayısıyla da bilinmeyeni sembolize ediyor... Öpücük işte! Belki de tüm yeryüzü yaşamının döllendiği fiziksel an: Büyük günah! O vazgeçilmez bedensel hazzın antre lezzeti...

1. Susanna Partsch, Gustav Klimt: Painter of a Women, Pegasus Library-Prestel, 1999.
2. Carl E. Schorske, Gustave Klimt: Painting and the Crisis of the Liberal Ego, New York 1980.

## 5/ BELLEĞİN DİRENİŞİ

Salvador Dali (1904-1989), gerçekçi görünümü düşsel kurguya yönelik müdahaleleriyle gerçekliğin fiziki olanaklarından alıkoyarken, aslında yapmaya çalıştığı, insana yeni bir bellek modeli sunmaktı. Organ abartıları, organ eksiltmeleri ve gerçekliğe aykırı yapısal ilişkilendirmelerle insan aklının normal algı sistemine karşı uyguladığı etik saldırganlık ve kışkırtıcılık Salvador Dali'yi en keskin Freudyen Gerçeküstücülerden biri konumuna getirmiştir.

Sinsi bir akıl ayartmacılığı gibi görünen Dali resmi, aslında akli genel-geçer değer yargılarından arındırarak daha keskin bir düşünme organına dönüştürmeyi yeğler. Yani, akli ayartmak yerine onu baştan çıkarmak ister. Akli, halüsinasyon ve bilimsel vizyon arasında bölmeye çalışırken, belleğin gerçekliğin bilgisi hakkındaki kodlama ve stifleme yordamına da müdahale ediyordu.

Zaman, mekan ve cinsel entiteye yönelik uyguladığı eğretileme metafordan mada metamorfoza yönelikti. Sarkmalar, uzamalar ve çoğalmalar sistematüğünde bir başka bedene meyil veren bedenler uzaklık içeren mekânlarda konumlanırlarken, yerçekimi dengelerinin de göz ardı edilmemesi Dali'nin gerçeküstücülüğünün metafiziksel kaygılar taşımadığını gösterir. Dali yeryüzünün tüm akılalmaz halleriyle dalga geçmek isteyen bir uzaylı gibi davranırken dahilik ve delilik arasında durmayı kendine bir oyun seçmişti. Bu oyunun adı da sanattı... delice davranmayı haktan ve özgürlükten sayan dahilerin oyunu...

Dali'nin en çok konuşulan eserlerinden biri de *-Eriyen Saatler* serisinden- 1931'de yaptığı "Belleğin Direnişi" adlı eserdir (Resim: 8). "Belleğin İnadı (La persistence de la memoire)" olarak Türkçeye çevrilen bu yapıta "Belleğin Direnişi" adını yakıştırmayı hem içeriği hem de orijinal sözcüğün yaptığı gönderme açısından daha uygun buldum. Genelde olduğu

gibi bitki örtüsünden yoksun bir açık hava mekanında yer alan bu yumuşak (erime sürecinde olan) saat sahnelemesi Dali resminin tüm niteliklerini içerir. Taş bir kütlelin üzerinde duran tek dalı kalmış kuru bir ağaç üzerinde tepse- rilmeye bırakılmış bir giysi gibi duran saat, asılı zamanı yani, bekleyişi imler. Bu bekleyiş kendi amacını bitirmiş hedefi olmayan bir araca dönüşmüştür. Onu besleyen bir yaşam kıpırtısı kalmamıştır.

Taş kütlelin üzerinde, yarısı yüzeyde kalan, diğer yarısı da aşağıya doğru dökülen ve bir erime sürecini işaret eden saat ise, üzerine konmuş kara sinekle ölü bir bedene gönderme yapmaktadır. Hemen yanda duran, zamanı göstermeyen, sırtı dönük durumda olan saatin üzerine ise karıncalar yoğun- laşmış. Zamanı yağmalamaya gelen karıncalar sadece şimdiki zaman bilinciyle hareket ederek geçmiş ve geleceği aynı an'a indirgeme çabası içindeler; buna zamanın sıfırlanması da diyebiliriz. Yerde yatan, organları eksik at figürünü andıran ve üzerinde bir eğer gibi duran saatin, iyi bakıldığında aslında bir insan portresinin ensesinde mendil gibi serpilmiş duran bir saat olduğunun farkına varırız (bu ikircikli temsiliyet eğilimi Dali'nin birçok eserine yansımıştır). At koşmayı, ilerlemeyi imler; tıpkı saat gibi ritmik bir ses düzeniyle. Gözü kapalı yerde uyur gibi duran kafa ise tüm anların istiflendiği bir bellek kabıdır. Cathrin Klingsöhr-Leroy, bu eserle ilgili yazdığı kitabında, şu yerde yatan ikircikli formdan –ayrışıp çözülmekte olan– salyangoz diye bahsediyor. Bir yandan zamanın acımasız yıkıcı hızı karşısında ölüm korkusuna kapılan bir Dali portresi çiziyor, diğer yandan da yavaşlığıyla bilinen salyangozu bu hıza direnen bir aklın imgesine dönüş- türüyor. Görüldüğü gibi ikircikli imgeler çoklu okuma olanağı sağlayan birer anlam kaynağına da dönüşebiliyor.

Dali'nin bu resim hakkında anlattıklarına bakarsak hangi okumanın daha yaklaşık bir okuma olduğuna karar verebiliriz: “Yorgun olduğum bir akşamdı. Başım çok ağrıyordu. (...) Arkadaşlarla sinemaya gidecektik.



Resim: 8

Son dakikada evde kalmaya karar verdim. Gala arkadaşlarıyla sinemaya gidecek ben ise erkenden yatacaktım. Akşam yemeğini nefis bir kemember peyniriyle bitirdik. (...) Kemember peynirinin olağanüstü yumuşaklığının yarattığı sorunları düşündüm. Gündüz yaptığım işe son bir göz atmak üzere atölyeme geçtim. (...) Manzara kimi düşüncelere bir zemin oluşturmaliydi, ama hangi düşüncelere? (...) aklıma hiçbir şey gelmiyordu. Işığı kapatıp odadan çıkıyordum ki çözüm bütün açıklığıyla gözümün önünde beliriverdi. (...) Gala sinemadan döndüğünde, en ünlü yapıtlarımdan biri sayılan tablo bitmişti bile... Eriyen Saatler, zaman ve uzamın terk ettiği yumuşacık, aşırı davranışlı, eleştirel, paranoyak kemember peynirlerinden başka şey değildir(2).”

Bekleyiş... Boşluk... Zaman geçiyor, beklentiler boşa gidiyor. Fakat bellek yaşanan ya da yaşanılmayan ama tahayyül edilen her şeyi bakıma alıp eskimesini istemiyor. İnsan hiç ölmeyecekmiş gibi yaşıyor. Zaman sadece bir ulaşım ölçөгüymüş gibi algılanıyor. Halbuki zaman, bize



yeryüzündeki varlığımızın geçiciliğini her daim yüzümüze vuruyor. Yine de biz buna aldırmadan yaşıyoruz ya... Bunca delilik yapıyorken kendini akıllı bir varlık sayan bu insan ne tuhaf bir yaratıktır değil mi? “Sanat futbola benzemez, burada gollerin çoğu ofsayttan atılır” diyor Dali; tam da yaşamda olduğu gibi... kuralı olmayan bir oyun.

1. Cathrin Klingsöhr-Leroy, Gerçeküstücülük(Çev. M. Tahsin Yalım), Taschen-Remzi Kitabevi, 2006.
2. Agy.

## 6/ VENÜS'ÜN DOĞUŞU

“Venüs (Aphrodite)’ün Doğuşu” efsanesi hakkında iki versiyon var elimizde; biri Homeros’un diğeri, Hesiodos’un. Homeros’a göre, Zeus ile Okeanos kızı Dionéden doğmadır Venüs. Hesiodos Theogoniâda Venüs’ün köpüklü dalgardan doğduğunu anlatır. Uranos Gaia ile olan ilişkisinden doğan çocuğunu doğar doğmaz toprağın karnına soktuğu için Toprak Ana şişmeye başlar ve müthiş sancılarla kıvrılır. Buna kızan Toprak Ana son oğlu Kronos’a bir tırpan vererek babasını cezalandırmasını ister. Kronos tırpanı alıp babasının hayalarını keser ve denize atar (Theogony, 160-206):

*“Dalgah denize atar atmaz onları/ Gittiler engine doğru  
uzun zaman/ Ak köpükler çıkıyordu tanrısal uzuvdan/  
Bir kız türeyiverdi bu ak köpükten/ (...) Denizle çevrili  
Kıbrısâ gitti/ (...) Yürüdükçe yeşil çimenler fıskırı-  
yordu/ Narin ayaklarının bastığı yerden/ Aphrodite  
dediler ona tanrılar ve insanlar/ Bir köpükten doğduğu  
için (aphro Yunancaâda köpük anlamına gelir).”*

Aphrodite -ya da Latinlerin demesiyle: Venüs, çirkin ve total olan tanrı Hephaistos’la evlendirilir. Venüs boş durmaz ve nerde zevkine göre bir erkek tanrı bulsa sevişmekten kaçınmaz. Sonunda kocası ona bir komplo düzenler ve onu Ares’le sevişirken yakalar. Bu sahneye seyirci kalan diğerk tanrılar ise gülmekten kırılır... Adamıza “Aşk Adası” yakıştırmasının nedeni olan bu mitolojik avratın marifetleri ve onun koparılmış bir haya avadanlığından doğmuş olması bize neleri anımsatmaz ki? Komplo, ihanet, güvensizlik, seyirci kalma, intikam vs. Tabii ki bu metnin amacı bir efsane çözümlemesi ve bununla birlikte insan ilişkilerine gönderme yapma değil. Fakat, okumaya yelteneceğim bir resme anlam izleği oluşturan bir alt metin yazmak da tamamlayıcı olurdu sanırım.

“İlkbahar” ve “Venüs’ün Doğuşu” gibi iki ünlü eseriyle, özellikle de Rönesans’ın öncülerinden olma açısından sanat

tarihinde önemli bir yere sahip olan Sandro Botticelli (1444-1510), hayran olduğum nadir ressamıdır. Onun o plastik kusursuzluğu, hafiflik hissi veren bebensî figürleri ve doğanın bir serada yetiştirilmiş bahçe hissi vermesi kanımca onu Metafizik ressamların babası konumuna taşır. Botticelli'nin hiçbir eserinde şiddet emaresi bulamazsınız. Resmettiği dokunuşlar, tavırlar ve bakışlar çekinceli bir temas ve temasızlık arası duruşu tercih ederler. Bu, mitolojik tanrıları ya da titanları betimlediğinden değil, ölümlü insanı da öyle görmek istediğindedir. İnsan ve doğa arasındaki ilişkiyi harmonize etmek ve insan ilişkilerindeki kaba-sabalığa yerinmek üzere kendi alegorisini donanan Botticelli, Rönesans'ın en üstün hümanistlerindendi.

“Venüs'ün Doğuşu” (1485-86) üç metreye yakın boyuyla dönemin ilk tuval resimlerindedir (Resim: 9). Dini amaçlarla yapılmayan resimlerin ahşap yüzeyden tuvale taşınmasındaki amaç, onların daha büyük yüzeylere aktarılabilmesiydi. Sanat böylelikle dini mekanlardan çıkıp büyük villaların, sarayların bir parçası oluyordu. Bu resimde sanat tarihçilerinin özellikle altını çizmesi gereken önemli bir şey var: Bizans Sanatı'nda kullanılan altın renginin burada tam tersi bir amaçla kullanılmasıdır. Meryem Ana'nın ve İsa'nın kutsallığına gönderme yapan altın boya burada ağaç yapraklarında karşımıza çıkar. İkonografinin antroposantrik (insan merkezci) yapısını tam karşısına alan doğa merkezci bir tavırdı bu. Doğanın kutsanması da elbette ki mitolojiden ödünç alınan panteist bir eğilimdi.

Venüs, bir eli göğüslerinde, diğeri apış yerinde, saçlarının savrulmasına izin vermeyen toplu bir duruşla, dev bir deniz kabuğu üzerinde Kıbrıs sahillerine temas ediyor. Sağda uçuş halinde tek vücut olmuş Zephyros ve Chloris Venüs'ün yolculuğunu kolaylayan rüzgarı üflüyorlar. Zephyros “Batı Rüzgarı” anlamına gelen bir isimdir. Chloris ise üşümemesi için ona ılık hava üflüyor. Üzerlerinden yabancı güller dökülüyor. Kıyıda duran Nympha ise Venüs'ü coşku ile



Resim: 9

karşılmaktadır. Nympha mevsimler tanrıçasıdır. Arkada duran altın çizgilerle süslenmiş çiçek yüklü turunc ağaçları, Mitolojideki Hesperides'in Kutsal Bahçesi'ni temsil ediyor. Venüs Kıbrıs Adası'na ayak basar basmaz her taraftan yeşillik ve çiçekler fişkıracak... Botticelli bugün yaşasa bu lanetli adayı ve sözümona aşk tanrıçası şu endamli fahişe Venüs'ü nasıl resmederdi dersiniz?

## 7/ ÖZGÜRLÜĞÜN RESMİ

Dönemin tüm Romantikleri Fransız Devrimi'ni coşkuyla karşılamışlardı. Kraliyet zümresinin sanat ekolü durumunda olan Neoklasisizm bir anda resmiyetini yitirmiş oluyordu.. *Kardeşlik, eşitlik ve özgürlük* ilkeleri monarşi karşıtı tüm kesimleri aynı idealde birleştirmişti. Romantikler Saray'ın benimsediği klasik sanat normlarına tepki gösterip, kendi içsel dürtülerini “ölçülü olma” adına örtülü tutmayı reddettiler. Bireyin ne düşündüğünün önemini vurgulayan ve savunan, ilk Romantikler oldu aslında.

Eugene Delacroix (1798-1863), diğer Romantiklerden farklı olarak sadece doğaya bakarak ya da efsanelerin yarattığı heyecana kapılarak eserler üretmedi. Bir yandan siyasal olaylara diğer yandan da uzak kültürlere bulaşarak yeni bir Avrupalı duyarlılığının önünü açmıştır. Yunan Mitolojisi ve Kilise Doktrini arasında gidip gelen tematik ve normalsal eğilimler çokluk Avrupa merkezci bir düşünce yapısıyla ele alınıyordu. Oryantal kostüm ve yaşam tarzına verdiği önemi vurgulayan bir dizi eseriyle sanata “Oryantalizm”i kazandıran Delacroix aslında Aydınlanma Felsefesi'nin de gereklerini yerine getiriyordu: Dünya Avrupadan ibaret değildi!

Bugünün Avrupa'sına baktığımız zaman yeni bir evrensel aydınlanma dönemine ihtiyaç olduğunun farkına varmak güç olmasa gerek. Küreselleşme adı altında emperyalizmin kültürel homologasyon dayatmalarına maruz kalan birçok coğrafyada yaşanan sosyo ekonomik sorunların kökünde bu tür bir krizin yattığı artık çok açık. Evet, dünya ne Avrupadan ne de Amerika'dan ibarettir; kültür ve sanatın hak ettiği çoğul evrensel değerler bütününe ulaşması için daha eşitlikçi bir ilgi odağının yapılandırılması lâzım. “Yerel” diye bir kültür yoktur; her kültür yeryüzü kültürünün bir parçasıdır.

Bu yazının konusunu fazlaca siyasete yaymaya var-madan ne yapacağımı hatırlasam iyi olur. Yine bir resim ve yine bir

bakışma: Delacroix'nün “Halka Önderlik Yapan Özgürlük” (1830) adlı tablosu (Resim: 10). Kitabı açtım, resim önümde duruyor; bakıyorum. Hafızamı tıklayıp bu resim hakkında oluşturacağım metni tasarlarken bir arkadaş gelir ve ifade aynen şu (Kıbrıs Türkçesi'yle): “o ne; nedir be bu garı!.. attı memmeleri dışarı da koşdurur; adamlar da koşdurur peşinden yakalasin geni?” Ne dersiniz? Bu resimle bakışmayı burada bıraksak yeter mi? Ne de isabetli bir yorum değil mi?

Söz konusu yapıt aslında –göze görüldüğü gibi– bir kahra-manlık seremonisine gönderme yapmıyor. Kazanılan bir zaferin kutsanması değil, devrim adına ödenilen bedelin resmidir karşımızdaki. Ön planda sağa, sola serpilen iki ölü bedenden sağdaki, militer üniformasıyla kraliyeti, soldaki yarı çıplak bedenli olan ise isyan eden halkı temsil ediyor. Birinin sağda öbürünün ise solda olmasının siyasi saflara göndermede bulunma açısından önemi vardı. Sol devrimi ve ilerlemeyi, sağ ise plütokrasiyi ve muhafazakarlığı temsil ediyordu. Yerde yatan cesetler üzerinden şahlanışa kalkan muzaffer kitle, kendi sosyal dokusunu imgeleştiren insan tiplerini görüntüye getiriyor. Sinematografik bir kareleme gibi resmedilen bu ‘ön plan’ öğrenci kesimini, aydın burjuvayı ve toplumun alt tabakasını sahneliyor. Bu vurgulayıcı sahne aynı zamanda Fransa halkının “eşitlik, kardeşlik ve özgürlük” ideali altında sınıfsallıktan ulusallığa kalkışmasının parolasına dönüşüyor.

Göğüsleri açık –memeler fora– anaç, bir o kadar da diñç bir kadının eşitlik, kardeşlik ve özgürlüğün simgesi olan mavi, beyaz ve kırmızıdan oluşan yeni Fransız bayrağını taşımaya, Fransa'yı tüm halkı ayrımsız beslemeye hazır bir ana konumuna taşır. “Anavatan” sözcüğünün bu tabloya büyük bir borcu vardır. Bir ülkeyi bir kadının temsil etmesi, o güne kadar baba erkil yetkeyi ön planda tutan monarşist anlayışa karşı da bir tezatlık oluşturuyordu. Geri planda duran, kraliyeti temsil eden görkemli bir mimariye sahip binaların toz duman içinde olması, kraliyetin yenilgiye uğradığının ve emperyal iktidarın bir enkaz haline geldiğinin göstergesini oluşturur.



Resim: 10

Gerçek “Anavatan”ı ayaklarının altından kaymış bir Kıbrıslı olarak, bu tabloya baktığım zaman özgürlük adına verilen kavganın ne kadar cılız ve iştahsız olduğunu bir kez daha iliklerime kadar hissedirim. Yurtsuzluk artık bir hissiyat olmaktan çıkmışken “herkesin hissi kendine” diyenlerin uygarlık tarihine bir göz atmaları gerekmez mi? Ne özgürlük, ne kardeşlik ne de eşitlik – bunların hiçbiri gümüş tepside sunulmuyor insana...

## 8/ AVİGNON KIZLARI

Albert Einstein'ın bağıntılılık kuramından önce bilginler, evreni içinde madde ve enerji bulunan bir leğen gibi algıladılar. Maddenin durgun olduğu varsayıldı, elle tutulabilirdi ve “kütle” diye adlandırılan bir niteliği söz konusuydu. Gözle görülemeyen enerjinin ise kütesiz olduğu düşünülürdü. Halbuki Einstein kütle, yani madde ve enerjinin aynı şey olduğunu kanıtlayarak bilimde yeni bir çığır açtı. “Harekette olan bir cismin kütlesi hareketiyle birlikte arttığına ve hareket (devim) bir enerji biçimi (kinetik enerji) olduğuna göre, hareketteki bir cismin kütle artışı o cismin artan enerjisinden geliyordu. Demek ki enerjinin de bir kütlesi vardı (İzafiyet Teorisi A. E.)” Bu bilimsel kanıt “dördüncü boyut” denilen *hareket*(devim)’i ya da diğer adlandırılışıyla *zaman*’ı evrenimizin hakikatini kavrayış açısından önemli bir kavram konumuna taşır.

Sanat sosyolojik, antropolojik ve fiziki bilimsel verilerden yola çıkarak ve hatta zaman zaman ön görüşleriyle bilimin tüm dallarına etki ederek kendi yolunda ilerlemiştir hep. Sanatçı yaşamı kavramaya çalışan bir bilim adamı gibi çalışırken (Leonardo’dan günümüze) ve yüzyıllardır bu böyle devam ede gelirken hala günümüzde, “yüksek sanat”ın ne olduğu üzerine zaman zaman kendimi kelepirci tartışmaların içinde bulmamı yadırgıyorum; bu durumu sanatta geri kalmışlığımızın bir göstergesi olarak gördüğümü buraya not düşerek devam edeyim yazıya...

Kütle ve enerjinin aynılığı, “dördüncü boyut olarak hareket” gibi bilimsel tartışmaların ivme kazandığı yıllardı yirminci yüzyılın ilk yılları. Fizik alanında süren bu tartışmalar daha hamken İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ve Fransız ressam Braque’ın dünyayı ilgilendiren bu bilimsel çekişmelerden etkilenmemiş olmaları imkansızdı. Kütle ve hareket düşüncesi sanata nasıl yansiyabilirdi’nin kaygısıyla geleneksel figür resimlerine yaptıkları müdahalelerle yeni bir



akımın öncüsü olacaklarının farkındaydılar elbette. Sadece bilimin tartışma sahasında kalmayıp arkaik dönem ve Mısır sanatının perspektif noksanlı figür betimlemelerinden de cesaret alan bu ressam, estetik ve bilimin buluşacağı bir tarz olan Kübizmi yarattılar.

Fakat, böylesi bir sanatsal eğilimin isim babası onlar değil, o dönemin şair düşünürlerinden Guillaume Apollinaire olacaktı. “Gerçeğin görünme biçiminden değil onu kavrayış biçimimizden elementler olarak yeni orijinal bir resim sanatının yaratılması”ndan bahseden Apollinaire, Picasso ve Braque’in resimlerini “kübik” resimler olarak adlandırmıştı. Bu adlandırmaya neden olan resim ise bu metnin konusu olan bir Picasso yapıtı “Avignon Kızları”dır (1907). Bu resim (Resim: 11) ilk kübik resim olarak bilinir ve zaman ve mekan arasında konumlanan nesnelerin atmosferik bütünlüğünü öngören Kübizmin de ilk hecesi sayılır. İlginç olan şudur ki, Einstein’ın 1916’da metne dönüştürülmüş “İzafiyet Teorisi”ni de önceleyen bu yapıt sanatın öngörü gücünü de kanıtlamış oluyor; tıpkı diğer sanat akımlarında olduğu gibi.

Ressam, karşısında durgun olan modellerine “durgunluk” anlayışından koparak bakmak yükümlülüğündeydi artık. Hareket eden sadece modelin kendisi değil aynı zamanda, bakan göz olarak sanatçının kendisiydi de. Gören ve görülen arasındaki ilişkiyi bir hareket kapsamına taşıdığımız zaman, resmedilen şeylerin değişik açılardan görülmüş şekillerinin toplamından başka bir şey olmayacağı açıktır.

Analitik bakış düzeninin bir gereği sayılan bu hareketlenme, nesnenin parçalanmasını ve yüzeye herhangi bir perspektif düzeneği olmadan yayılmasını öngördüğünden, kübik resmin toplu-tertipli oluşa karşı bir resim olmasını da sağladı. İlk olarak Picasso’nun “Avignon Kızları”nda fark edilen bu eğilim Analitik Kübizm’in yolunu da açmış olacaktı.



Resim: 11

Avignon kızları dediği kızlar, Picasso'nun tek nüden çoğalttığı –değişik pozlardan oluşturduğu– bir guruplaştırmadır. Tipik oda pozlandırması yerine onları atmosferik bir bütünün içine katarak (sadece ten rengi ve gökyüzü rengi kullanarak) resimlemesi, insanı moral değerlerin kuşatmasından kurtararak daha laik değerlere taşımak istemesindedir.

Picasso'nun Einstein'ın özdekçiliğine indirmediği moralite, insanlığın fiziki gerçeklikle yüzleştiği moralitedir; önemli olan varlık kaygısıdır inanç kaygısı değil. Etik ve moral değerlerin kıskacında sadece bir anlam üvertürü gibi duran kadın figürü artık normals nitelemelerden bağımsızdır. Avignon kızları da diğer canlı varlıklar gibi doğanın birer parçasıdır... sığ ahlaki değerler tarafından adlandırılmış birer mahluk değiller.

Oturan, duran ve hareket eden nü gurubu her ne kadar primitivist portreleri çağrıştırsa da beden dilinde ortaya çıkan zarafet bu çıkarsamayı karşıtlıyor. Önde duran natürmort bir burjuva evinin masasını süslemiyor; o doğallık içinde hiçbir statü imgesine yaslanmadan orada o çıplaklar arasında yer almaları mitolojik anlatıları da abartıdan arındırıyor. Diyonizyak yaşam severlik anlatısı üzerinden kurgulanmıyor doğallık; tam tersi, doğallık üzerinden kurgulanan bir enstantaneye tanık oluyoruz burada. Ancak söz konusu doğallık görünümde değil, doğal olanın dinamik algısındadır.

## 9/ YANSIYANIN YANSIMASI, IŞIK, ZAMAN.

Ya da Monet'nin Nilüferleri

Empresyonist sanatın doğayı kavrayış anlayışına sağladığı katkılarının en önemlisi, zamanın işleyişiyle algının değişirliği arasında kurduğu ilişkidir. Doğayı kavrayış içeriksel hassasiyete dayalı olmak yerine fenomenolojik algıya indirgenecekti; yani, sanatçının duyarlılığı yerine, göze görme işlevini sağlayan retina, resmin oluşum biçimine etki edecekti. Rönesans sanatçıları *değişmeye* olanak sağlamayan bir algı kuramına dayalı hareket ediyorlardı; değişeni değil değişmeyen resmin ideali olarak görüyorlardı. *Duramı* resmetmek istemekle, hareketi dışlayan bir resim görünümünü elde eden Rönesans ressamlarının bu statiklik hayranlığı resmi anıtsallaştırmak istemelerinden kaynaklanıyordu. Mantıkla kategorikselleşen bu görüntü anlayışı Barok sanatla kırılır ve dinamizmi ifade eden devinimci hareket ön plana çıkar. Figürler nerdeyse resmin yüzeyinden dışarıya fırlayacak bir algı düzeneğine göre resmedilmiştir. Tuvalin yatay ve dikey sınırları, artık sadece akıp giden bir olayı kendi canlılığı içinde kareleyen yönlendirme araçlarına dönüşüyordu. Empresyonistler ise akıp giden zamanın *görme*'yle ilgili etkilerine odaklanmışlardı.

“Empresyonist zaman anlayışını belirleyebilmek için zorunlu olarak yine ‘empresyonist görme’den ve empresyonist ‘görme anlayışı’ndan hareket etmeliyiz. Empresyonist görme değişeni akıp geçeni görme idi. Akıp geçen şey, doğrudan benim dış dünyamdan almış olduğum duyular, empresyonlardır (1).” Empresyonistlere bu yüzden “açık hava ressamı” diyorlardı. Akıp giden zaman dışarıda fark edilirdi, kapalı bir atölyede değil. Nesnelere artık hikayeleriyle değil fiziki görünümüleriyle resmedilecekti.

Empresyonizmin felsefik açılımlarına derinlemesine yayılmaya kalkışmadan, empresyonizmin öncülerinden olan Claude Monet'ye (1840-1926) ve üzerine konuşacağımız “Nilüferler” adlı tablolarına (Resim: 12) gelelim – sadece

yapıtla bakışmaktır ya derdim. Su yüzünde hafif salınan nilüferlere kareleme yapan bu resim dizileri yeni bir sanat anlayışının kuramsal temelini oluşturuyordu. Hareket, ışık, yansıma, renklerin nesneyi belirleyen değil, algının tamamlanmasına yardımcı olma niteliği... tüm bunlar sanata yeni bir algı sistemi getiriyordu. Nesnenin bütünlülüğüne dayalı kusursuz tanımlanması yerine, görünümün verdiği izlenimle yaratılan görsel sansasyon değer kazanıyordu.

Monet kendi'yle nesnelere arasındaki tüm 'aracı'ları aradan kaldırıyor. Ressamın doğaya beslediği masalsi hassasiyetçilik, sembolik gönderme, hakikat nosyonu ve bu gibi, resmin kendi realitesini ikinci plana alan tüm anlayışlar bir tarafa itiliyordu. Ünlü Rouen Cathedral resmini günün değişik anlarında değişik ışık ortamlarında resmetmesinin ana felsefesi buydu: nesnenin kendi hikayesi değil, görme biçimlerinin ışıkla ve zamanla olan ilişkisi vurgulanmak isteniyordu.

Nilüferleri resmederken onları etraflayan ne varsa rengi suya yansıyor; şeylerin kendilerinin verdiği somutluk hissi yerini yansımadaki durağan dışılığa bırakıyor. Yansıyan nesnenin somutsuzluk hali en az nesnenin kendisi kadar önem kazanıyordu. Yansımanın algısı da nesnenin algısı kadar somut bir gerçekliği olandır; çünkü resim düzleminde algılanan, ressamın algıladığıdır. Monet'yle ressam artık görmek istediğini gösteriyordu; gösterilen, görmenin olanaklarından yararlanılarak elde edilen bir fenomenolojik algı düzeneği. Nilüferler, ışık ve görme olanağı arasındaki ilişkinin deneysel nesnelerydiler. Doğanın görünümüyle doğanın algılanma biçimi arasında hikayesizleştirilen sanat eserinin masal kahramanı değil, bir algı sisteminin unsurlarıydılar. Yani, resim sanatının kendi doğasının kahramanları. Onlara şimdi birer çiçek resmi olarak bakabilir misiniz?

1. İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, 1996.



Resim: 12

## 10/ POP ART ya da TÜKETİM KÜLTÜRÜNE MİSİLLEME

Kitle iletişim araçlarının imge oluşturma mekanizmasını hararetlendirme dönemi 50'li yılların ikinci yarısına rastlar. Metropol efsanelerini oluşturarak, insanları hırçın bir özenme histerisine yöneltmek ve benliklerine hakim olmak, kapitalizmin kitleler üzerine egemenlik kurma yöntemi olarak belirlediği yıllardı. İletişimdeki hız, görüntünün seri çoğaltıma girmesi, haberin para yapması gibi yeni anamalcı sistemler kendi araçlarını gerektirir kılıyordu. Bu hız, kendi seri üretim düzeni içerisinde bir başka yaşam tarzını dayatıyordu. Gündelik yaşamın ticari üretim koşulları doğrultusunda biçimlenmesi tek tip insan modelini gerekli kılıyordu. Her şey büyük miktarlarda çoğaltılacak ve tüketilecekti. Yeni dünyanın yeni idolleri olacaktı. Marilyn Monroe, Elvis Presley gibi... sadece insan tipleri değil, hamburger, sosis gibi beslenmeye yönelik tüketim nesnelere de zihinsel bombardımanın reklam araçlarıydı.

Kapitalizmin bu toplu aldatma ve toplu yönetme biçimleri sanatçıların politik eleştirel yönlerinin ön plana çıkmasına neden oldu. Hamburger, sosis, Marliyn, Mao, çiçek, öküz, biftek gibi ünlü portreleri ve yoğunlukla dolaşımda olan market imgeleri aynı mitik düzlemde serigrafik çalışma olarak çoğaltılıp piyasaya sunuluyordu. Üretim ilişkilerini mekanik insanla komutacı ticari zihniyet arasında inşa etmeye çalışan yüksek kapitalist sistem, kendi insan modelini üretirken, sanatın bu üretim biçimine yönelik eleştirel tavrının ironik düzeyde sergilemesinin biraz da Amerikan ve İngiliz halkının o dönemdeki çizgi roman merakıyla bağdaştığını görürüz.

Tüm bu değişim süreci kendi içinde, algı sistemini de başka bir noktaya taşıyacaktı. Görme biçimleri değişecekti. Resim sanatında alışa geldiğimiz natürmort, yani “ölü doğa” yerini “yeniden üretilmiş doğa” olarak değişecekti. Doğal bir domates yerine, üzerinde domates içerdiğine dair yazı taşıyan bir konserve kutusuyla karşılaşmamız artık doğaldı. Doğa

ile insan arasına paketlenmiş doğa imgeleri giriyordu artık. Doğanın biçimi yerine bizim doğayı ne hale getirdiğimizin biçimi daha gerçekçi ve aktüel bir anlatıma yanıt veriyordu. Andy Warhol (1928-1987) Pop Art'ın öncülerinden hatta teorisyenlerindendir. Gündelik yaşama etkisi olan tüm geçici imgelerin çoğaltılmış halini yani, (endüstri ortamında olduğu gibi) yeniden çoklu üretimini bir sanat eseri olarak sunması insana ne tür bir yaşamın eğilgeni olduğunu hatırlatıyordu. Tek ve bir başka kopyası olmayan yapıtlar yerine bir market ürünü gibi çoğaltılarak yapılan yapıtların kendi sanat piyasasını oluşturması ise büyük bir çelişki aslında. Çünkü bu tavır, kapitalizme yönelik olumsuzlayıcı tutum yerine olumlu bir tutuma evrilmişti.

Bu metinde kullanacağımız örnek eser Andy Warhol'un 1968 tarihini taşıyan "Campbell's Soup I" adlı eseridir (Resim: 13). Konserve sanayinin paketleyerek bize sunduğu bir besin nesnesi olan çorbanın Marilyn Monroe cazibesi kadar etkili olduğunu anlatmak istediği için değildi elbet; Warhol burada tüketim kitlesinin ne tür bir imgesel kuşatılmışlık altında olduğunu işaretini vermek istiyordu. Pop Art metropoliten yaşamını hedef alan politik eleştirel bir tavrıydı. Hızlı yaşam, hızlı beslenme ve paketlenmiş imgelere koşullanmış insan yaşamının kültürel kimlik açısından nasıl bir monistik yapıya sürüklendiğinin fenomenolojik verilerini bulabiliriz Pop Art'da. İletişim araçlarının acıyı da neşeyi de, yıkımı da zaferi de anlık birer fotoğrafa indirgeyerek insani duyguların nasıl bir gösteri rejimi içinde sıfırlanabilir olduklarını anlayabildik Warhol'un popüler sanat eserlerinde.

Tabii ki, her sanat akımı kendi varoluşsal tavrını kendi koşulları içinde üretir. Felsefi-politik veya ontolojik bir kaygı taşıyan sanat, 'hoşa giden'e yönelik bir estetik kaygı taşımaz. Bunun toplum tarafından anlaşılabilir olma kaygısı ise abesle iştigaldir; çünkü zaten sanat toplum tarafından anlaşıl-mayanı, fark edilemeyi işaret etmeye çalışır. Sanat yapıtının anlaşılabilirliği yapıtın bir bilgi objesi olarak neyi işaret





Resim: 13

ettiğiyle ilgilidir. Sanatın vasata indirgenen anlaşılabilirlikle hiçbir ilgisi yoktur. Kısacası bir çorba konservesi kutusunun resmi yapılarak resim sanatının daha popüler düzeyde anlaşılır kılınması diye bir kaygısı yoktur Pop Art'ın.

Öyleyse burada tek ihtiyaç: bir entelektüel üretim çabası olan sanatın bilgisine sahip olmaktır. Bunun eğitimi de ilkokullardan başlar. Altyapısal birikim olmadıktan sonra, gel de insanlara bir hamburgerin ya da bir sinema divasının aynı mitik düzlemde neden resmedildiğini anlat... Ya da şu “yüksek sanat”ın bir anti-toplum uğraş alanı olmadığını.

## 11/ DÜZLEM RESMİNİN ŞAİRİ: MİRO

“Tuval üzerinde bir resim emekçisi gibi çalışmaktayım” diyen Joan Miro (1893-1994), düzlem resminin şairi olarak sanat tarihinde yerini alan birkaç ressamdan biridir. Sürealizmi lirizm ve mizaha taşıyan Miro, diğer sürrealistler gibi paranoyak-kritikal, otomatizm ya da psikadelik onirizm’in kıyılarında dolanmadı. “Resimsel şiir” diye dile getirdiği tuvallerine dokuduğu imgesel ve biomorfik formlar örgüsü daha fazla nesnelere arası kurduğu absürd ilişkilerle güçlendirilmiştir. Miro’nun resmini oluşturan –yer yer durağan, yer yer hareketli– renk dokunuşları, çizgisel olanla lekesele olan arasındaki geçişken ilişkiyi inşa eder. Bir nakış işi gibi yüzeye bezenen çizgiselliğin arasında, yerleştirme ve dolgu malzemesi rolü üstlenen titreşimsiz renk alanları, renkli bir çiçek bahçesi huzuru veriyor insana. Kozmik boşluklar arasında yüzen mizah yüklü, komik saydam yaratıklar, birer masal firarisi gibi gerçekle temas etme çabası içindedirler. Miro’nun işte bu çocuksuluk ve cadılık arasındaki ikircikli eğilim salınması en özgün yanını oluşturur... bir yapıtını seçip o yapıt üzerinden Miro’nun dünyasına sızmaya çalışmak daha doğru olacak.

“Bir Kadına Aşık Olan Şifreler ve Yıldızlar” 1940-41 tarihli bir yapıttır (Resim: 14). İkinci Dünya Savaşı’na rastlayan bu yıllarda, kendini böylesine lirik bir arındırmaya yaslayan sanatçının, aynı zamanda aktüel dünyayla ne tür bir irtibat-sızlık yaşadığını da açıkça göstermektedir. Bu içe yumulma eğilimi zaten genelde tüm sürrealistlerin ortak eğilimiydi. İnsanın içsel dünyasında yaşanan psikolojik dağınıklığın izini sürerek, insan davranışlarıyla sanat arasında bire-bir ilişki kurmayı yeğlemişlerdi. Miro’daki bu içsellik ya da bilinç altı kazısı, çocuksuluk ve ergin insan cinselliği arasında bir bağ kurmaya çalışırken tüm gereksiz imgesel gereçlerden arınarak saf bir çağrışımlar tablosu oluşturmayı amaçlar.

Metnimize konu olan yapıtın bir yıldızlar haritası içinde kendine oldukça hayran bir duruş sergileyen çıplak bir kadını

temsil ettiğini görürüz. Kadın tüm çıplaklığıyla oldukça da cüretkar bir poz vererek cinselliğini sergilerken, kendini bir Büyük Ayı ya da Küçük Ayı gibi gök haritasının ortasına yerleştirir. Resmin odak noktası halinde konum tutan vajina “dünyanın çıktığı” yer olarak ironize ediliyor. Cinsiyet-merkezci böylesi teşhirci bir cesaretle kendini dikkatlerin ortasına mevkilendiren kadın, cinsellik evreninde ilginin merkezini de oluşturmuş olur. Çözülmesi gereken şifreler ve yıldızlar arasında kendi cinselliğine hayran bir kadının merkezde bir takım yıldız haritası gibi yer alması, serap ve mevcudiyet ilişkisinin güzergâhını şemalaştırır gibidir. Daha fazla doğu mistisizmi ikonografisinde görülen bu tür resim anlayışının Miro’nun eserlerine yansımaları bir rastlantı değildir. Eski uygarlıkların şematik resim kurgularından fikir edinerek yeni plastik sentezlere varmak modern sanata ivme kazandıran eğilimlerin başında gelirdi; Miro’nun da bundan kaçtığı yoktu.

“Bıyıklı Ay”, “Kuş Kadın” ve bu gibi absürt –ama aynı zamanda antik efsane kahramanlarına gönderme yapan– sıfatları kullanarak anlamı kırılma noktasına taşıyordu Miro. Neşeli bir görünüm taşıyan resimlerinin altında oldukça sarkastik bir saldırganlığı da gizlediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. İlimli, uysal, içe dönük bir karakter çizmiş olsa da, kendi duruşundan ödün vermeyen radikal tavırlarıyla bilinen bir kişiliği vardı Miro’nun. Resim sanatında anlık duygulanım sürecinin içine sıkıştırılan entelektüel kaygıların estetik bir değer olarak algılanmasını isteyen sürrealizm, erotik-politik gibi iki kavramı alaştırmak, davranışsal alanda bir devrime öncülük yaparken sanatçıya da oldukça engin bir imge özgürlüğü hediye etmiştir. Miro böylesi bir özgürlüğü bize miras bırakan cömert sanatçı kişiliklerinden biridir.

“Bana göre form hiçbir zaman soyut bir şey değildir, hep başka bir şeyin yerini tutar... bence form kendi başına bir sonuç olamaz.” diyordu Miro. Bundan şu anlaşılıyor ki, Miro için biçim, formel bir tasarım sürecini içermiyor. Tıpkı bir ilkelin



Resim: 14

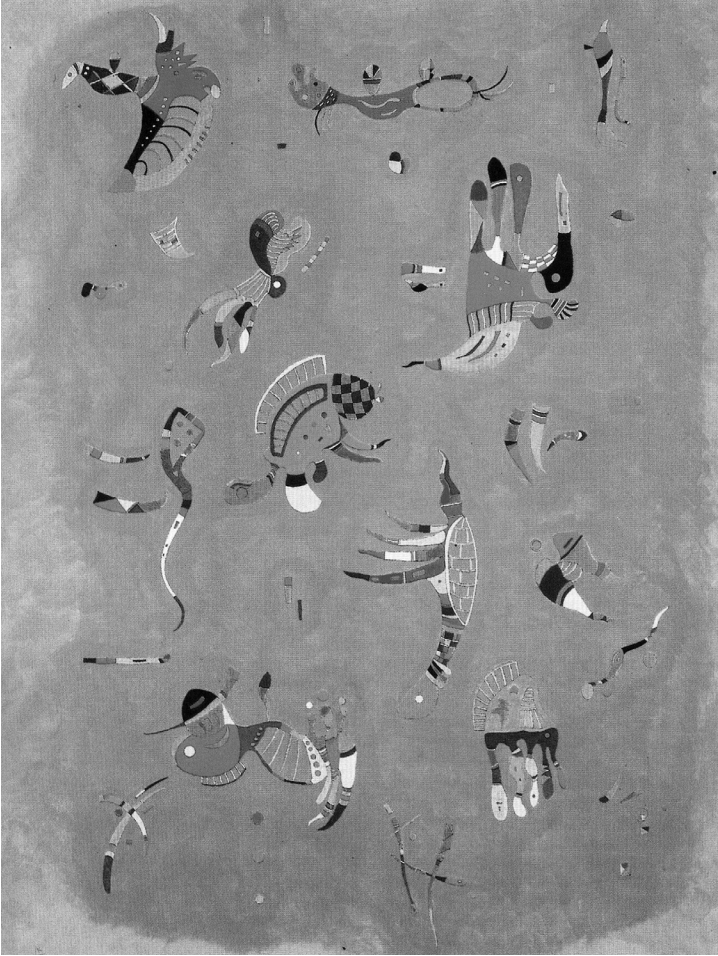
ya da çocuğun algılanabilir maddi dünyanın betimlemesini yaparken belirli bir görsel temsiliyet disiplinine tutunmayışı gibi. Miro'nun figürleri gerçek görüngü dünyasında karşılığını bulmayan ama kendi hakikat düzleminde (resmin kozmik dünyası olan tuvalin yüzeyinde) rol alan lirik varlıklardır.

## 12/ KANDİNSKİ VE SANATTA TİNSELLİK

Wassily Kandinsky'nin, (1866-1944) Birinci basımı 1912 yılında gerçekleşen, "Sanatta Tinsellik Üstüne" adlı kitabını akademi yıllarında sanat felsefesi dersinde ödev olarak okumuştum. Çok karmaşık gelmişti. Bir on yıl kadar sonra bu kitabı bir Türkçe çeviri olarak tekrar karşımda bulunca yeniden bir de Türkçe'de okumak istedim. Kitap, "Sanatta Zihinsellik Üstüne" adını taşıyordu. Kitabın zihinsellikle filan alakası yoktu. Almanca "Geist" sözcüğünün geçtiği bu tümcede tam da anlatılmak istenen Hegel'den ödünç alınan *tin* sözcüğüydü. Bu isabetsiz çeviri, kitap boyu yapılan argümanı anlamsal olarak oldukça yanıltıcı bir konuma taşıyordu. Konumuz bu değil elbette; ama doğaya bakarak resim yapma geleneğinden koparak "resme ait olanı" resmin kendi merkezine oturtan bu sanatçının, kanımca yanlış tanıtılması biraz da entelektüel suç olsa gerek.

Figüratif resmin yüzeyinde beliren yüz ifadeleri, beden dilleri, olaylar vs. içsel anlam açısından oldukça eksikler Kandinsky için. Rengin etkisini 'görme' hallerine göre çözümsemeye çalışırken, rengin dolaysızca tini etkilemeye yarayan bir araç olduğu kanısına varıyordu. "Renk bir tuştur, göz ise çekicidir; tin, birçok telleri olan bir piano. Sanatçı şu ya da bu tuşa basarak insan tinini amacına uygun bir şekilde titreşime geçiren eldir." diyordu Kandinsky. Resim sanatını edebi hikayelendirmelerden arındırarak "her biçimi içsel kendine dönük bir içeriği olan şey" olarak algılar. Kandinski'nin "içsel zorunluluk ilkesi" diye adlandırdığı bu eğilim, "sanatta bütünüyle maddi bir biçim yoktur" düşüncesini de güçlendiriyordu.

Renk ve biçim ilk kez Kandinsky'yle psikolojik algı kapsamında bir anlam kazanıyordu. Soyut-ekspresif lekelerden, biyomorfik soyutlamaya varan resimlerinde ortak olan en önemli unsur: kullandığı renklerdeki sıcaklık soğukluk farklılıklarından ve çizgi ile leke arasındaki eklemlenmeden yarattığı müzikal tonlamaları içeren kompozisyonlardır. Maddi gerçeklik ile mistik karartmalar arasında tinin 'içsel bir



Resim: 15

kendi yolunu bulma' yönteminin aracı olduğu kanısını bizlere aktaran Kandinsky "sanatçının söyleyeceği bir şey olmalıdır, çünkü ödevi biçime egemen olmak değil, biçimi içeriğe uydurmaktır." Diyordu.

"Gök Mavi" adlı 1940 tarihli kromatik zenginliğe sahip, biyomorfik figürlerinden oluşan eserinde (Resim: 15) metafiziksel bir mekan derinliği gözlemlenir. Resmin kendi içinde

gelişen, organik eklemleme yoluyla çoğalan biçimler, ritmik bir sıralanmaya tabi tutulurken okunabilirlik hissi veren bir hiyeroglif dizgesini çağrıştırıyorlar. Biyomorfik soyutlama çalışmalarının kapsamına giren bu resim, kozmik olanla irreal olan arasında bir bağ kurmaya çalışır. Kandinsky'nin bu resimde Slavik folklor motiflerine yaklaşan bir renk kullanımını tercih etmesi bir rastlantı değil. Bauhaus okulunun üyelerinden olan sanatçı, zanaat ve sanat geçişkenliğine örnek olacak çalışmaların öncülüğünü yapmıştı. Soyut sanatın ivme kazanması da zaten, eski uygarlıklardan günümüze kadar ulaşan ve etnografik alanda geleneğini devam ettiren doğal varlıkların görünümelerini soyutlama işlemine dayanır.

Kısacası soyut sanat Yirminci Yüzyıl'ın bir icadı değil; fakat soyutlamanın zihinsel bir nitelik olarak yüceltilmesi konusunda kuramların ortaya çıktığı bir asırdır. Soyutlama insana dair bir yetenektir. Soyut sanatın içinde insan olmadığı için, "toplum için sanat" hedefinden saptığı söylenir ya... İnsanın kendi "dönüştürme" yeteneğini kullanması, insan için değil de nedir? Soyutlayamayan akıl, algı yeteneğinden yoksun demektir. Sanatın, farkında olmamızı sağladığı en önemli hakikatlerden biri de budur. N' için ve kimin için sanat(?) sorusu yerine "neden sanat?" sorusunu sormak daha ontolojik bir farkındalığı içerir. Şunun ya da bunun içinci bir iş, işin kendi "olma" nedenlerini sorgulamayan bir zihni işaret eder. Eğer bir vivendi (yaşama) durumu varsa onun modus (nelik-olma) durumu da vardır; dolayısıyla sanatın bir modus vivendi deneyimi olduğunu göz ardı etmek sanatın doğasını inkâr etmeye gelir.

### 13/ KLEE’NİN MÜZİKLİ RESİMLERİ

Her sanatçının bir sanat babası vardır. Onun sanatını çizgi olarak benimser, onunla ilerler ve sonra kendi yolunu bulur. Bu böyledir ve bunun dışında da başka bir yol yoktur. Sayıları çok olmamakla birlikte, çizgisel-yazısal resim tarzı kapsamına giren sanatçıları sanat yoldaşlarım olarak kabul etsem de Paul Klee (1879-1940)’nin resim anlayışı benim sanatımda çok önemli bir ilerleme güdüsü olarak yer alıyor; kendisi benim sanat babamdır diyebilirim. Klee benim için Kandinski gibi tam bir sanatçı örneğidir. Yaptığını sorgulayıcı bir düşünce sistemine bağlama arayışındadır Klee. Pratik düzlemde elde ettiği uygulamalı deneyimleri didaktik bir dile aktarma açısından harcadığı entelektüel emek birçok sanatçının ufkunu açmıştır. Bauhaus Okulu’nun en gözde deneysel eğitimcilerinden biri olmasını bu yanına borçludur Klee.

Klee “Çağdaş Sanat Kuramı” kitabında, Yaratmanın Felsefesi başlığı altındaki yazıya şöyle başlar: “Yaratıcı güç, her adlandırmadan kaçır, son çözümlemede, sözle anlatılmaz bir giz olarak kalır. Fakat ulaşılmaz bir giz, bizi en gizli yanımıza değin sarsmaktan uzak kalmaz. İliğimize değin biz bu güçle doluyuz. Nasıl olduğunu söyleyemiyoruz, fakat değışen bir ölçüde kaynağına yaklaşabiliriz.” Sanatla içli dışlı olmayan insanlar karşına gelip bu yaptığın resmin anlamı nedir diye sordukları zaman, Klee’nin bu sözleri gelir aklıma. Bir sanat yapıtının ille de “söylenebilir” olması bir zorunluluk olsa sanat eleştirisine de gerek kalmazdı. Çünkü sanat eleştirisi yapıta yaklaşma eylemidir, onu “oluş” nedenleriyle ilişkilendirerek ne olduğuna değin anlamaya çalışmaktır. Fakat, yapıtın tümünden söylenebilir olması imkânsızdır.

Klee aynı zamanda bir viyolonisttir. Yani müzikle resim arasında kurmaya çalıştığı bağ rastlantısal değildir. Resim sanatına kazandırdığı çizgi ve renk arasındaki simültane hareketlilik, müzik bilgisinin resim bilgisine eklenmesinden kaynaklanır. Çizgiler ritmik bir ses düzeneği gibi resmin



müzikalitesini düzenler, akort eder. Renk lekeleri, tonalite farkı olarak birbirlerinin kıyısından sıçrarken polifonik bir titreşimi gerçekleştirirler. Polifonik diye adlandırılan söz konusu resim döneminin yanında, Klee'nin gerçeküstücü çizgisel resimlerinin de soyut sanatta önemli bir yeri var. Daha fazla Bauhaus dönemine rastlayan bu resimlerindeki ince ironi onu diğer sanatçılardan farklı kılar. Bu şiirsel metrik düzenek, yine müzikal değerlerden gelen opera sanatından kaynaklanır. İzlediği operaları çizgisel anlatıma taşırken çizginin de müzikal değerlerini ön plana çıkarmaya çalışıyordu Klee.

1938 tarihli “Lucerne Yanındaki Park” adlı resmi (Resim: 16), Klee'nin bana etki eden resimlerinden biridir. Resmin iskeletini oluşturan çizgisel örgü botanik bir iç yapı gibi dururken, çizgileri çevreleyen transparan renkler onlardan yayılan müzikal sesleri göselleştirirler. Aynı zamanda bir bahçe düzeneğini de andıran bu kompozisyon, geçmiş uygarlıklarla, özellikle de erken dönem Çin ideogramları ve Mısır sanatının bize gönderdiği hiyerogliflerle bir bağ kurar gibidirler. Hem avangart olmak hem de insanlığın bize miras bıraktığı değerlerle alış-verişte olmak benim de yeğlediğim bir eğilimdi.

Yazısal bir yapıya sahip olan bu resimler karşısında sorgulayacağımız şey bu resimlerin ne söylediği mi yoksa “oluş” açısından nedenselliği mi? Bir sanat yapıtının ne söylemek istediği aslında neden öyle olmak istediğinde gizlidir. Bu gizliliğin ışığa gelme yolu, sanatın bilgisine sahip olmaktan geçer. Bir sanat yapıtı bilgisel bir kapsamın ürünüyse, onu kavramak da aynı bilgiye sahip olmakla gerçekleşebilir. Sanatı yapmak ve onu kavramak, bir donanımlar karşılaşmasıdır. Sanat izleyicisi ancak böyle bir ilişkiye yaslanarak yapıtla buluşur; yoksa sanat yapıtını bir açık pazarda sergilemekle (şu aralar ‘vicdanlı’ sanatçılarımızın ‘sanatla halkı buluşturma’ adına açık pazarda konumlandıkları bir sergi var ya...) sanat ve izleyici buluşması gerçekleşemez. Ancak bakışlılar... ve sadece bakışlılar tuhaf bir hisle.



Resim: 16

## 14/ MANTIĞI TEHDİT EDEN RESİM

“Ben sadece dünyanın gizemini duyuran imgeleri resmederim... Yaptığım şey olabildiğince uyanık kalmaktır.” Rene Magritte’in (1898-1967) bu vurgulaması aslında düşkurgusal gerçeküstücü ya da otomatizme odaklanan sürrealistleri karşısına alan bir tavrı içeriyordu. Magritte ve De Chirico gibi ressamlar “metafiziksel resim” adlandırmasıyla yaptıkları resim sanatını sürrealist resimden ayrı koymaya çalışmış olsalar da, yine onların isimlerini ve eserlerini sürrealizm akımı altında buluyoruz. Gerçekle yer değiştirme ya da “düş çalışması” diye sözü edilen halüsinasyon yeteneğinin olanaksız resmetmeye yönelik şaşırtıcılığı, sürrealizmin ana eğilimini oluştururken, metafiziksel resim anlayışı düşsel yeteneği uyaraabilecek bir imge silsilesinin oluşturulmasından yanaydı.

Düş içeriğini resmedebilme ya da uyanıkken düş görme gibi Freudyen çözümsemeleri yükümlenen sürrealist resim (sürrealizmde çeşitli eğilimler var), uykudan çıkan anlam kırılmalarının yansması olan oneirizmden farklı da olsa, biçimsel açıdan her zaman imgeyi bir benzeyiş evrilmesi olarak algıladığından, sonuçta analogik betimlemeye meyil veren bir karakteri vardı. Halbuki metafiziksel resim, ressamın “düşünce” olarak adlandırdığını izleyiciye iletme kaygısı taşır. Burada metaforik olanın yerini almaya çalışan paralojik bir eğilim söz konusudur. Benzetmelerle bir çağrışım örgüsü kurmak yerine, mantıksal olanın yerini almaya çalışan paralojik anlam kurgularıyla, nesnenin ne’liğini yöneten doğal yasalara karşı koymayı dener metafiziksel resim.

Fiziksel imkânsızlıkların gerçekmiş gibi gösterilebilir olması aslında mantığın da tehdit edilebilir bir ‘doğruyu olumlama’ aracı olduğunun kanıtını sağlar. Gerçekliği algılamakla yapay bir gerçekliği algılamak arasındaki düşünsel bağ, çoğu zaman mantığın doğruya egemen olma iştahını karmaşık bir algı düzenine taşır. Magritte’in söylediğine göre yaptığı sanat:

“mutlak bir düşüncenin tanımlanmasıdır. Yani burada düşüncenin anlamı, aynen dünyanın anlamı gibi bilinmez'dir(1).” ‘Anlamın bilinemezliği’ diye vurgu yaptığı saptama aslında gizemin ta kendisidir. Fakat düşüncenin bir anlam kılığında belirmeye ihtiyaç duyduğu gerçeğini göz önünde tutarsak, burada Magritte’in anlamın bilinemezliğinde gizli olan şeyin aslında hiçliğin kendisi olduğunun farkına varırız. Hiçlik ise, gizemin yumurtlama ve üreme sürecini sağlayan bilinemezın kendisidir.

Michel Foucault’nun da Magritte’in “Bu bir pipo değildir” adlı tablosuna ilgisi tam da bu doğrultuda odaklanır. Çünkü o da “Kelimeler ve Şeyler” kitabında aynı soruna dikkat çekerek “Ne gördüğümüzü söylememiz boşunadır; çünkü gördüğümüz söylediğimizin içine hiçbir zaman yerleşmiş değildir.” diye yazmıştır. Foucault, Magritte’in söz konusu eseri üzerine bir deneme kitap yazmış(2). Foucault bu kitabında modern resimden, dilbilime, görüntü ile gösterge arasındaki ilişkileri oldukça akıl çelici bir çözümlemeyle irdelemektedir. Foucault, Magritte’in bu resmi için iki kavramı kullanıma sokar: ‘benzeyiş’ ve ‘andırış’. *Benzeyiş* daha fazla görsel yansımaya odaklanmış seçilen –model alınan– figürü ya da nesneyi canlandırmak niyetindedir; yani önündeki şeyle analojik bir bağ kurmaya çalışır. *Andırışta* ise, resim yansıttığı şey olmamak –onunla özdeşleşmemek– için direnir.

Magritte’in, üzerinde “Bu bir pipo değildir” (1936) yazan ünlü tablosu (Resim: 17) ve otuz altı yıl sonra bir çeşitlemesini yaptığı “İki Gizem” adlı tablosu, imge, anlam ve gerçeklik arasındaki görsel imge sistematüğını açığa vurma açısından en referanslandırılmış iki eseridir. Bir pipo resminin altına resmin kendine dahil olan “Bu bir pipo değildir” yazısı gerçekliğin kendisini karşıtlayan bir göstergeyi içermiyor. Tam aksine resmin kendi gerçekliğini olumlayan bir uyarıdır. O resimde gördüğümüz gerçek bir pipo değildir; pipoyu sadece görsel olarak temsil eden algısal bir araçtır. Görsel olana semantik bir eşleşme olarak eklenen alttaki tümce ise nesnenin reel bedeni

ve nesnenin görsel temsiliyetini verbal düzlemde uzlaştırmaya yeltenen bir estetik girişimin göstergesini oluşturur. Orada sözel bir anlam, görsel bir imge ve gerçeklik örgüsü vardır. Bu yapıtı üzerine Magritte'e sorulan bir soruya yanıtı şöyle olur: "O ünlü pipo? Yeteri kadar tartışıldım o konuda! ve hala... onu hissedebilir misin? Hayır! O sadece bir resimlemedir, değil mi? Eğer resmimin altına 'bu bir pipodur' diye yazmış olsaydım, yalancı olurum(3)." Bununla da kalmayıp, "Sanatın gerçek değeri, onun özgürleştirici açıklama gücünde yatar." diye bir açıklamaya gereksinim duyan Magritte eserlerine yönelik yapılan onca aşırı okumaya karşı da gereken yanıtı vermiş oluyordu.

Sözün sonuna gelelim... Gerçeklik ile yanılısamanın kıyı kıyıya geldiği yerde beslenen bir algı iradesinin, görüngüsel dayanaklar üzerinden ulaşmaya çalıştığı "varlık" mutlaka "varolan varlık"tır tahayyül edilen değil. Fizik ile fiziksizlik, gerçek ile yanılgı, analogi ile paraloji, mantık ile içgüdü vs. tüm bu karşıtlık içeren kavramlar arasındaki çiftleşmelerle insan zihninin kendi özgürlüğüne sahip çıkmaya çalışan sanatın, günümüzde hala bir *hatıra nesnesi* üretme uğraşı olarak algılanması ve sanat eserinin "sanatı iplmeyenler" in bir entelektüel haz objesi olarak algılanması ne kadar yıkıcı değil mi? Öyleyse sözümona "modern" kalan ve aktüel olamayan sanatçının, şu hükmedici aldırılmazlık retoriğinin karşısında takındığı anakronik duruşu da yadırgamamalı en azından...

1. L'Art de la ressemblance, Obelisk Gallery, Sergi kataloğu, Londra 1961.
2. Michel Foucault, Bu Bir Pipo Değildir, Çev., Selahattin Hilav, YKY, İst., 2001.
3. Rene Magritte, Marcel Paquet, Taschen, Bonn 1992.



Resim: 17

## 15/ DÜŞSEL YARATIKLAR ALEMİ

Hieronymus Bosch (1450-1516), Yüksek Rönesans dönemi sanatının klasik estetik değerleri karşısında alaycı bir resim anlayışıyla kendi yerini edinirken, zamanının tarz eğilimlerine de oldukça anakronik bir mesafede bulunmayı seçmiştir. Flaman resminin ayrıcalıklı isimlerinden olan Bosch, Cennet ve Cehennem kavramlarını karikatürize ederek onları folklorik masalsı bir anlatıma taşıması açısından çüretkar bir ressam sayılır. Doğal görünümlere yüklenen abartı ve bildik gerçek dünya varlıkları(insan, hayvan, bitki...)nın başkalaşım geçirerek bir düşsel yaratıklar alemine dönüşmesi Bosch'u epey eğlendiren bir animasyon oyunu olsa gerek. Oldukça trajik olan evanjelik episodları gülünç kılan yorumlamalarıyla, Hristiyan doktriner baskıları tele almak gibi delice bir cesaretin, dönemin Orta Avrupa'sında gösterilebileceği konusunda şüphelerim var. Kuzey Avrupa'nın bu konuda daha hoşgörülü olduğu açık.

Gündelik yaşamın bir parçasıymış gibi dehşetengiz bir sahneleme içinde insanların birbirlerine kıymasını mizahi bir dille kurgulamaya yeltenmesi Bosch'un sadece ironik değil sarkastik yönünü de eleveriyor. Grotesk figürlerin rol aldığı kompozisyonlarında modern bir akım olan sürrealizmin tüm öğelerine ve Freudyen psikolojinin tüm bilinçaltı ipuçlarına rastlayabiliriz. Figüratif temsiliyette metamorfoz ve alegorinin poetikası diye bir konuda derinleşmek istersek Bosch'un tuvaleri iyi bir adres sayılabilir. Onun Ortaçağ atasözlerinden ya da simyacı söylencelerinden yola çıkarak tuvale aktardığı görsel hikayeleri, insanın vahşete meyilli zayıf yönüyle de dalga geçer.

İnançlı insanın gerçeklik olarak algılamak istediğiyle mantıksal sistemin yörüngesinden kaçmış düşsellik arasında ince bir köprü kurmaya çalışan Bosch, bir Yiminci Yy. sanat anlayışı olan sürrealizmin manifestosunu hazırlar gibidir. Ölümü, acıyı ve dehşeti sonsuz bir döngünün parçası olarak zevkin ve neşenin



Resim: 18

içine sarmallayarak, tek beden, total bir anlam dizgesi oluşturuyordu Bosch. Amacı, izleyiciyi moral ve tinsel bir öğretinin etkisinde bırakmak. Masalsi bir görselleştirme düzeneği içinde kendi rollerini üstlenen düşsel yaratıklar, enigmatik bir kapalılığın da anahtar imgeleridirler.

“St. Antonio’nun Baştan Çıkarılması (1512)” adlı triptik resmin orta panelini oluşturan (Resim: 18) detayda gözlemleyeceğimiz gibi fantastik bir kurgu içinde Azizin günaha teşvik edilişi canlandırılıyor. Yangın halinde olan bir kasaba detayı, havada uçuşan biyomekanik araç-hayvanlar, aşağıda suda yüzen balık-sandal ve ördek-sandal, yarı hayvan başlı



insanlar... tek normal insan kılıklı kalabilmiş canlı varlık Aziz Antonio. Erken Hıristiyanlığın ermişlerinden olan Aziz, Monastisizm'in (dünyadışıcılık) babası sayılır. Yani şimdi bizim manastır dediğimiz, papazların -dünyevi hazlardan kopmak için- erişmeye çekildikleri yerin babası. Yeryüzü hazlarına, acılarına ve maddi cazibeye direnciyle bilinen Aziz Antonio'nun böylesi satanik bir ortamda diz çökmüş bir durumda, huzur içinde dua edişini konu alan bu resim, Hristiyan moralizminin önemini vurgulayıcı olması açısından oldukça etkileyici bir örnektir diyebiliriz.

Bosch, sağlam bir deliriumun gazabına uğramış gibi kendini kabus ve gerçek arasında zorlu bir bulmacanın içine kilitlerken, bize düşen, onun zihin-üstü düşkurgularının içinde bir masal kahramanı gibi gezinmek değil, gizlediği anlamların avına çıkarak onlara sahip olmayı başarmaktır. İzleyicinin aynı zamanda bir şifre çözücü gibi esere bakmak durumunda olması Bosch'un resmine esoterik bir yön kazandırır. Anlamanın "apaçık" halinin riskli oluşundan mı(?), yoksa sanata düz anlamlar üzerinden bakmak isteyenlerle dalga geçmek istemesinden mi kaynaklanır bu resim kurgusu bilemem ama Bosch'un, izleyici yorumlarını dinlerken oldukça eğlenceli dakikalar yaşadığından emin olabiliriz.

## 16/ MATERYALİN KENDİ KALDIĞI RESİM

1982, Akademiye ikinci yılımdı; gördüğüm başlıklar arasında yaşadığım afallamayı daha yeni yeni atlatmaya başlamıştım. Bir gün sanat tarihi ve resim derslerinden sorumlu öğretim üyelerimiz bizlere Alberto Burri'nin (1915-1997) atölyesine bir ziyarette bulunacağımızı söylediler. Hem son çalışmalarını yakından izleyeceğimiz, hem de kendisiyle söyleşi imkanı bulacağımız bu zat yirminci yüzyılın ikinci yarısına damgasını vurmuş, soyut ekspresyonizmin babası olarak bilinen bir İtalyan sanatçıydı. Sabah on bire doğru Citta di Castello'daki atölyesindeydik; ikindi üzeri beş-altı dolaylarında oradan ayrıldık. Daha doğrusu en sonunda bunalıp bizi kovdu.

Burri, rengin temsil ettiği şeylerin resminden, şeylerin rengi temsil ettiği resim anlayışına geçiş nedenlerini bir dizi referanslarla anlatmaya devam ederken, yırtık dondan çıkar gibi ona sorduğum acayip bir sorudan sonra yüzünde beliren o mayhoş tebessümü hiç unutmuyacağım. “Dikiştirdiğin bu torba parçalarına resim mi diyelim yoksa bunlara ‘yüzey heykeli’ diyebilir miyiz?” diye sormuştum... “Pittare latincece toplamak demektir. Resim yapmak bir toplama işidir. Pittura (resim) yapan insanın nesnenin görüntüsünü değil kendini yapma yükümlülüğünü taşıması gerektiğine inanıyorum. Ben görüntülerle değil nesnenin kendisiyle bir ilişki kurma arayışındayım” demişti. Bu düşünce yapısı “Arte Povera”nın öncülüğünü yapan Jannis Kounellis gibi bir sanatçının da kuramsal dayanağını oluşturmuştu.

Alberto Burri bir tıp adamıydı, cerrahı. Torbalara dikiş atarak ürettiği kompozisyonların mesleki yaşamıyla ne kadar örtüştüğü konusunda bir başka arkadaşın sorusu olmuştu. Dikişin bir işaret olduğunu, yaranın ise yaşanan bir acının hafızaya dönüşme emaresi olduğunu anlatıyordu Burri. Yırtılıp da tekrar dikilen bir beden artık fiziki bir deneyimin işaretini taşıyordu. İkinci Dünya Savaşı'nı yaşayan bir insan olarak ne kadar yanık

ve parçalanmış bedene tanık olunduğunu söylerken, acının duygusal olarak değil, mantıksal olarak nasıl ifade edilebileceği konusunda epey akıllı yürüttüğünü bize anlatıyordu. Püskürtme ateş kullanarak yaktığı ahşap vb. yüzeylerin ve ateşten yanarak büzüşen plastik malzemenin fiziksel bir deneyim olarak acının nasıl dolaysız bir anlatıma dönüştüğünü izah ederken, materyalin de kendi kaldığı bir resim anlayışının böylece nasıl doğduğunu da anlatmış oluyordu. Biz boş durur muyduk? Ertesi gün okula döndüğümüzde yakan yakana, yırtan yırtana, diken dikene... İyi bir dersti. Resimin sadece fırça ve kimyasal boya ile yapıldığını öğrenmiştik.

Burri'nin 1953 tarihini taşıdığı "Sacco B" (Torba B) adlı yapıtı (Resim: 19), bahsi geçen soyut ekspresyonist sanat anlayışının en gösterişli yapıtlarındandır. Her türlü semboloiden arınmış, mantığın dolaysız ve aracısız bir ilerleme sürecini dile dönüştüren bu "resim yapma" biçimi, "görünme"den maada "olma" kaygısını taşıyor. Bir nesne patolojisi olarak karşımıza çıkan bu resim, horizontal konumlanmaya sahip olan bir peyzajı da andırırken, nesnel bilincin fiziksel gerçeklikten nasıl beslendiğinin de kanıtını oluşturur.

Doğayı kavrama eğilimlerimiz, insanın yapısı gereği fenomen üzerinden biçim kazanır. Doğayı olaylarla ve olayların dolaysız etkisinden kaynaklanan empirik edinimlerle daha doğru algılayabileceğimizi söylüyor bize Burri'nin yapıtları. Hakikat fenomenaldir; yani gerçeklik, kendi yansımasını bulduğu olayın kendisiyle algılanır.

Örneğin ateş fenomenaldir; ortaya çıktığı zaman, görüldüğü ve etkisini gösterdiği zaman algılanır. Resim yanık plastikler ve delik torbalardan oluşuyorsa orada yanmanın ve yıpranmanın duyu yoluyla algılanabilir olmasını sağlayan bir hakikatin kendisi var – temsiliyeti değil.

Burri'nin resimlerinde duyu yoluyla içkinleştirdiğimiz görme biçimlerimizin sonradan bir görme bilincine nasıl dönüştü-



Resim: 19

ğünün deneyine tanık oluyoruz. Bir olayı anlatmıyorlar, olayın kendisidirler ve her olay, meydana geliş sırasında kendi içinde bir ‘şimdiki zaman’ oluşturur; ki bu, aynı zamanda ‘geçmiş zaman’ olmanın da başlangıcıdır. Burada fütürizm karşıtı bir düşünme eylemiyle de karşı karşıyayız aslında. İçinde ‘gelecek’ kavramını barındırmayan bir yapıt işte. Burri’nin malzeme resimleri oluşum sürecini yansıtan an’ın akut bir hassasiyet alanına dönüşür.

Bir şey daha söylemişti o gün Burri: “sanatçı olunmaz doğulur” Hemen hepimiz karşı çıkmıştık buna. Seneler sonra aynı fikre sahip olduğumu söyleyebilirim. Sanat eğitimi sanatçı doğan bir kişiyi keşfeder; deneyimler ve olgunlaştırır. Sanatın bilgisi, düşünme-kavrama disiplinlerinin ve kategorilerinin her türlüşünde mevcuttur. Önemli olan sanatsal düşünmenin ilerleyişini sağlayacak bilgiye sahip olmak; yeryüzü kültürüne yani... Kültürün aşıldığı yerde ise sanat başlar; çünkü sanat, bağımsız bir düşünme olanağıdır, bağlanarak değil başkalaşarak ve koparak kendini bulur. Her ‘kendini buluş’ normalitenin hazin bir yenilgisidir.

## 17/ KOZMİK ENERJİNİN RESMİ

Amerikalı sanatçı Mark Tobey (1890-1976), Uzak Doğunun ritüel betimlemelerine yaslanarak (özellikle Zen Budizm), içsel hareketlenmenin resmini yapma arayışındaydı. Sezgi-lerin ucunda çarpmaya başlayan nabzın ritmine itaat eden bir çizgi resim ya da yazı resim ortaya çıkarken bu aynı zamanda psiko-fiziksel bir uyarılmanın gerçekleşmesini de sağlıyordu. Evrenle kişi arasındaki ilişki, yani *tek* ve *bütün* arasındaki kozmik ilişki kendi bağlantısal uzantılarını böyle bir resimde görüntüleyebilirdi. Tobey böyle bir düşüncenin izlerini sürmek için gidip bir müddet Çin'de yaşamayı seçmiştir. Felsefenin yanında Çin yazısı (ideogram yazı tekniği) alanında da sıkı çalışmalarda bulunmuştur. Tek'in bir bütün içinde, bütün'ün de tek içinde kendi temsiliyetlerini barındırdığı felsefesi Tobey resminin ana motivasyonunu oluşturuyordu. Resim sanatının tek ve bütün arasındaki yaşamı sarmallayan armonik düzenin oluşturulmasında öncü olması gerektiğini düşünüyordu.

Tobey, modern tüketim toplumunda insanın his ve değerler konusunda bir kayma yaşadığını ve içsel dünyayı terk edip yüzeysel bir yaşam tarzında kendi derinliğini yitirmiş olduğunu düşünüyordu. Resimlerindeki ritmik çoğalma ve bu çoğalmanın jestüel olarak kaligrafik bir yapıya evrilmesi resimsel alanın kozmik bir alana kaymasını sağlıyordu. Burada mekan, bir 'yer kaplayan nesne' alanı görevi üstlenmek yerine, enerjik bir hareketin kozmik entegrasyonunu sağlayan alan konumundadır. Çin felsefesinin bariz etkilerini taşıyan bu yaklaşım Tobey'in resmini, Doğu-Batı sentezi arayışının merkezine oturtur.

Batı'nın Tarihsel Materyalizm eksenli düşüncesinin içine bir iç dünya kozmos'u yerleştirmeye çalışan Tobey, sonuçta -zorlu bir tinsel arayıştan sonra- kendine en yakın bulduğu Bahai dininin etkin bir üyesi olur. Ne kadar da "din" desek, varlığını usçu kurallara bağlayan bu mistik eğilim, evrensel barışı ön gören ve insanlığı bölünemez bir bütün olarak "tek" gören bir



Resim: 20

din düşüncesine sahiptir. Rahipleri, imamları, şeyhleri falan yoktur. Çilekeşlik ya da dünya zevklerinden arınmak diye bir saplantıları da yoktur. Her ayrı parçanın aslında bütünsel parçayı tamamladığı fikrinden yola çıkarak dayanışmayı da bir ödev bilir.

Kozmik enerjinin resmi diye adlandırabileceğimiz Tobey resmine örnek olarak seçtiğim resim “Ritüel Alanlar” serisindedir (Resim: 20); 1957 tarihli bu resimde gözlemleyeceğimiz ritmik hareketlenme resmin yüzeyini bir taraftan diğer tarafa yığmaca bir yayılcılıkla işgal eder. Küçük küçük parçalar birbirlerine bağlanarak toplu yürüyen bir mekanizmayı oluştur. Parçadan bütüne, yığınsal bir eklemlemenin mitik zaferini anıtsallaştırırcasına oluşturduğu bu kompozisyon Tobey’in inanç dünyasını da soyut bir imgelem dünyasına taşıyor. Sanatın felsefi –ideolojik ya da tinsel fark etmez– altyapıdan yoksun olan bir uğraş alanı olmadığını sık sık hatırlatmam belki fazla gelecek ama, bir tuvalde hikaye kurma ya da boyalarla plastik güzelleme yapma adamı sanatçı yapmaz.

Bir nesne olarak yapıtın oluşturulması, gündelik aklın kendisini çevreleyen bilgiye doğru esnemesiyle gerçekleşir. Bu esneme sıradanlıktan kopmayı dayatan gerilim noktasına vardığında *ortaya çıkış* durumu kendine yer bulmuş demektir. Bu durumda akıl da gündelik çözümler üreten bir yargı uzvu olmaktan kurtulup, yaşamı baskı altına alan sınırlama erklerinden kendini azat etmiş olur. Evet, bedene kavuşan her eylem gibi sanat da kendi özgür aklını talep eder; çünkü her düşünce, kendi mevcudiyet olanağını 'gerçekleşme'de bulur.

## 18/ TAKLİT İŞLEVİ OLMAYAN RESİM

Kazimir Malevich (1878-1935), 1910'lu yılların başında görselliğin işlevsel yapısı üzerine yönetsel bir araştırmanın başlatıcısı olur. Mutlakıyetçi bir soyutlama yöntemiyle, saf geometrik biçimleri taklit işlevi olmayan birer otonom dil aracına dönüştürmeyi amaçlayan Malevich, sonuçta sanat yapısındaki öznelliği de nesnelliği de ters yüz eden bir resim anlayışının öncüsü olur. Psikolojist eğilimleri belirgin kılan ya da didaktik yükümlülük altına giren resim bir anlam göstericisi olmaktan öteye gidemezdi. "Anlam"ı resmin kendi gerçekliğini aşan bir temsiliyet zorunluluğu olmaktan alıkoyan yeni bir düşünceyi sanata aktarmak istiyordu Malevich. Kendi soyut düşünme kapsamında oluşturduğu bu yönetsel eğilimin adı Süprematizm olacaktı. 1915'de yayınladığı *Kübizmden Süprematizm'e* adlı manifestoyla kendi sanatının kuramsal alt yapısını da hazırlamış oluyordu. 1929'da yayınladığı *Nesnel Olmayan Olarak Dünya* adlı kitabıyla ise Süprematist kuramın ana hatlarını vurgulamış olur.

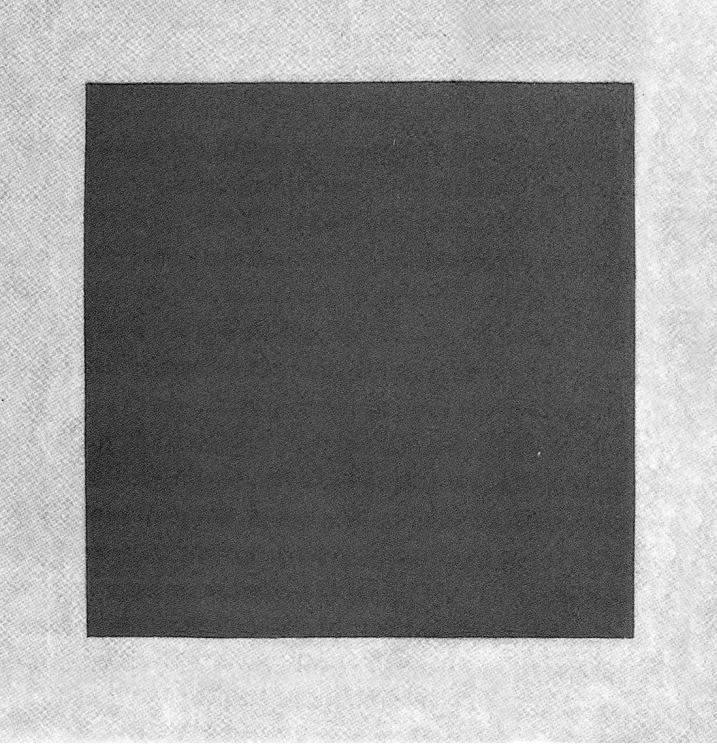
Kendi sanat kuramı olan Süprematizm'i bir manifestoyla açıklayan Malevich, resim sanatına yeni bir algı sistemini kazandırıyor. Süprem: yüce, doruk anlamına geliyor. Rengin ve biçimin doruk noktasına ulaşması demek, her türlü temsiliyet rolünden arınarak kendi saflığında kalması demektir. Renk, "hakikat"le ilgili bir nesne/biçimin, bir yüzey üzerinde yeniden görüntüye getirilmesi için kullanılan kimyasal ya da fiziksel bir araç değildi Malevich için. Temsiliyete dayalı figüratif bir resimde, insan, dağ, ağaç, şişe, meyve, ev, at, köpek, falan gibi canlı cansız varlıkların resmedildiklerini görüyorsunuz; fakat onlar sadece birer görüntüden ibarettirler ve hiçbir zaman gerçeğin yerini alamazlar. Halbuki bir tuval üzerine boyanmış kırmızı, sarı, mavi, siyah dikdörtgen oradaki gerçeğin, yani dikdörtgen halinde oraya sürülmüş kırmızı boyanın kendisidir; ve sadece kendisi için oradadır, bir başka anlama ya da biçime gönderme yapmak için değil.



Malevich ilk kez sanat tarihinde saf geometrik biçimleri saf renklerle bedenselleştirip yüzeye iki boyutluluk düzlemi içinde yerleştiren ressamdır. Rus Avangartları içinde Konstrüktivizmin babası Tatlin gibi Malevich'in de ayrı bir yeri vardı. Süprematist resim diye adlandırdığı bu radikal resim anlayışı sonradan birçok öncü ressamın yolunu açacaktı. Bizans ikonografisine hakim olan statik figür ve dikey – yataylar arasındaki yumuşak geçişkenlik iki boyutlu bir düzleme konumlandırılıyordu. Bizans ikonografisinin geometrik alt yapısına geri dönen bu soyutlama-ayıklama süreci sayesinde resim sanatını hikayeci işlevinden kurtaran Malevich, geometrik alanlara doğru minimize olan bir resim düzeneğini de sanat tarihine kazandırmıştır. Malevich, Ortodoks inanç dünyasının anlatılar üzerinden erk inşa etme düşüncesine karşı eleştirel çıkışlarını hayata geçirmek için kendi estet eğilimlerini keskinleştirmek durumundaydı.

Malevich “Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare” adlı resmini 1913’de yapar (Resim: 21). Bunun ardından “beyaz üzerine beyaz kareler” serisine başlar. Bu tür anlam ve temsiliyet sıfırlayıcı müdahale içeren böyle bir resim çalışmasından sonra, biçimi ve rengi ‘sıfır noktası’na taşıyarak onları taklidin tamamen imkânsız kılınacağı bir düzleme taşınması aslında soyutun kendi kendini yadsımasını da akla getirir. Soyut, bir sonuç olarak kendi işlevsel yapısını oluştururken, süreç olarak da nesnel bir algı düzeneği olmaktan çıkıyor. 15 Mayıs 1935 yılında Leningrad’da ölene kadar birçok sanat okulunda sanat eğitmenliği yapan Malevich, Lenin ve Trotsky’nin ölümünden sonra Stalinist rejimin soyut sanatı “burjuva sanatı” olarak adlandırması ve aşağılaması yüzünden kendi sanatını üretmesi ve sergilemesinden alıkonulmuştu.

Sosyalist devrimin ardından devrimci düşüncenin öncüleri olarak, yeni bir proletarya sanatı düşleyen Rus Avangartları, kendi düşüncelerinin Rusya’da değil de Avrupa ülkelerinde ilgi görmesi kaderin değil Stalinizmin kötü bir cilvesiydi. Düşünce yapısının devrimciliği yerine, devrimciliğin militer



Resim: 21

bir kostüm olarak itibar görmesi tüm ilerici sanatçıların en büyük düş kırıklığı oldu. Stalinist sanat anlayışının gardiyanlığını yapan kesimlerin dışladığı-itelediği Sovyet sanatçılarının Avrupa Sanatı'na yaptığı katkı oldukça büyüktür. Bauhaus Okulu'na ivme kazandıran Avangart sanat düşüncesinin esin kaynağı bu sanatçıların yapıtlarıydı (Konstrüktivizm, Süprematizm, Rus Fütürizmi). Yine de sanatın bir özgür düşünme yordamı olduğu düşüncesinin bir diğer düşmanı olan Hitler'in eline düşmekten kurtulamadı Bauhaus Okulu. Yüzlerce eser "sanatın yüzkarası" diye üst üste konulup yakılmıştı.

## 19/ ÇÜRÜMENİN SINIRINDA UYANAN RESİM

İspanyol ressam Francisco Goya (1746-1828), Modern Sanat'ın tartışmasız öncülerindendir. Modern Sanat'ı çözümsen bir kitap yazacak olsam, birçok sanat tarihçisi gibi impresyonistlerden değil, İtalyan sanat tarihçisi Giulio Argan gibi Neoklasik, Romantik ve Realist sanat anlayışlarının kavşaklaştığı Bin Yedi Yüz'lü yılların ikinci yarısından (1770) başlardım. Her ne kadar Neoklasik dönemin sanatçılarından sayılsa da, Goya, barok resmin tuvaldeki çoklu odaklanma ve historik Romantizm'in anı ideolojik yapıdan arındırma eğilimlerini sentezleyerek arı bir norm ressamı olmaktan kurtulmanın örneğini vermiştir. İspanya'da yaşanan trajik olaylardan etkilenerek başa gelmişliği, yaşanmışlığı resmine konu ettiği dönemde ise Realizm'in de ötesine geçerek dışavurumculuğu önceleyen –kendi zamanına sığmayan– bir sanatçıdır Goya.

Yaşanılan gerçekliğin psikolojik kırılmalarını kendi resmine taşıyarak anlık ifadenin öne çıkmasını sağlarken, Ekspresyonizm'in de ilk adımlarını atıyordu. Adam yiyen canavarları resmederken, gerçekliğin sınırlarını zorlayarak ireel, fantastik göndermelerle insanın insana karşı işlediği suçları trajik bir dile çeviriyordu. Bu imgesel, mantık dışı kurgularıyla ise, sürrealistlerin de ilgi duyduğu bir sanatçı konumuna taşınmıştır Goya. Birçok eğilimi içinde barındıran, bir algı ve hissiyat zenginliği örneği olan Goya resmi Picassodan başlayarak, hala birçok ressamın hayranlık beslediği bir isimdir.

Goya bir saray ressamı olmasına rağmen, Fransız emperyal dönemin ressamlarından David gibi mitik kurgulara yönelerek kraliyet ailesinin görünümünü 'insan üstü' bir sahnelmeye tabi tutmamıştı. Resmettiği yüzlerin birer soyluya ait olduğunu, buldukları mekandan ve üzerlerindeki dekore edilmiş elbiselerden anlarsınız. Şu da bir gerçektir ki, Goya bir saray ortamında yaşamaktan hiç sıkılmamıştı. Hatta bundan



Resim: 22

çok büyük bir keyif alıyordu... Ta ki o trajik an gelip yüzüne çarpsın: 3 Mayıs 1808...

Bu tarih İspanyol halkının Napolyon rejimine başkaldırıldığı tarihtir. Napolyon'un imparatorluk rejimi altında tuttuğu İspanyol halkı, liberallerin öncülüğünde ayaklanmıştı. 2 Mayıs'da gerçekleşen ayaklanma ertesi gün kanlı bir şekilde bastırılmıştı. Fransız işgalini destekleyen İspanyol Kraliyet muhitinin ayaklanmaya katkı koymaması aydınlanmacı liberallerin katledilmesine neden olacaktı. Goya bu gelişme karşısında, olaylara seyirci kalan bir saray ressamı olma düşüncesini kendine yediremediğinden sanatçı kişiliğine etki eden o büyük bunalımın içine girmişti.

3 Mayıs'ı anlatan 1814 tarihli "Los Fusilamientos (Kurşunlama)" adlı tablosunu (Resim: 22) tam altı yıl sonra yapacaktı Goya; hem de iki kez. Sivillerin toplu kıyımına mal olan bu ayaklanmada seyirci kalmanın azabını bu şekilde dindirmenin

bir yolu muydu bu? Yoksa bir günah çıkarma mı? Biz hangi yanıtı tercih edersek edelim sonuç değişmez. Bu bir gerçektir ki bu yapıt, geç yapılmış olsa dahi belgesel nitelik taşıma açısından sanat tarihinde önemli bir yer tutar. Gerçekçiler manifestolarını bu resimden esinlenerek ortaya koymuş olsalar da, bu resimde gerçekçi olmaktan öteye birçok yeni öge var.

Bu resimdeki gerçekçilik, doğal olana yaklaşma ya da reel olanı olduğu gibi aktarma kaygısı taşımaz; daha fazla tanık olma durumunun önemine dikkat çeker. Buradaki gerçekçilik, yaşanan tarihsel gerçeğin gizlenmemesi ve toplumsal belleğin yapıcı bir işlev kazanması açısından gerçeğin belgelenmesi ve anımsanması amacını güdüyordu. Bu anlamda “gerçek” politik bir yükümlülük altına giriyordu. Bir yaşamışlık göstergesi olarak belleğe kazınılan “an” üzerinden belli bir zaman dilimi geçse bile, gerçek adına yükümlendiği tarihsel önemi taze tutma momenti niteliği taşıması açısından *anımsama*'nın motoruna dönüşebilir.

Goya bu sahneyi infaz mangasının arkasından izliyor. Bu konumlanma, onun bir ‘seyreden’ olarak olayların dışında kalmasının kendisinde yarattığı rahatsızlığı ele veriyor. İnfaz mangası askerlerinin, birer kukla gibi dizilmiş olmaları, yüzlerden ve kişilikten yoksun olmaları, onları insan olma durumundan dışlar. Yerde duran gece feneri kurşuna dizilenleri aydınlatırken, vahşet daha da göz önündedir. Çamura dönüşen kan ve üzerinde yatan cansız bedenler... Hala ayakta duranların ortasında tüm ışığı içine emip büyümeye yüz tutan beyaz gömleli devrimci, yeniden doğmaya hazır bir İsa figürünü anımsatır. Kolları açık; çarmıha gerilmiş gibi... o ölmeyecek. Ayaklanma ve özgürlük iradesi yeniden doğacak. O irilmiş gözler ölümün yüzüne kırılmadan bakıyorlar. Korku, cesaret, kahramanlık, çaresizlik, inancın yitirilmesi... tüm duygular iç içe girmiş... Bu resim aslında ayaklanma ve katliamın değil, Goya'nın çürümenin sınırında uyandığının resmidir.

## 20/ “MERDİVENLERDEN İNEN NÜ”

Marcel Duchamp'ın (1887-1968) “Merdivenlerden İnen Nü, 1910” resmi, modern sanat tarihinde en az ondan beş yıl önce yapılan Picasso'nun “Avignon Kızları” adlı analitik kübizmin ilk örneği sayılan resmi kadar önemli bir resimdir. Herhangi bir anlama ya da sembolik göndermeye angaje olmuş resim yerine, teknolojinin etkisiyle değişen insan davranışlarını incelemeye alan bir resim anlayışını benimseyen Duchamp, sanatın değişimle ilgili bir ‘kriz hali’ni yaşama olduğunu düşünüyordu. Kübizm nesneyi zamana ve mekana göreli olarak algılamakla ilgili bir sorunsalı gündemine alırken, Duchamp resim sanatını “görme”yle ilgili her türlü tartışmadan arındırmak istiyordu. Görsel algı sistemleriyle ilgili kuramlara sırt çevirerek, insanın teknolojik transformasyona karşısında içkinleştiği biyolojik transformasyona dikkat çekmek istiyordu. Teknolojinin ilerlemesine kuşkuyla bakan Duchamp, sanatın kendi ilerleme yordamını kendi bağımsız tavrı içinde belirlemesinden yanaydı. Bu düşünce, Duchamp'ı “ready made(hazır nesne)”lere kadar taşıdı.

“Ready made”lerde (1910’lu yıllar) tamamen aklın sübjektif yargısına ve “sanat yapma” açısından da araçsal bir rasyonalitenin ortasına oturan Duchamp, kanımca kendi içinde mantıksal çelişkiler taşıyan bir düşünce sistemine takılıp kalmıştı. Hatta bu kanımı kendisinin yaptığı bu açıklamadan da doğrulayabilirim: “zevklerime boyun eğmekten kaçınmak için kendimi kendimle çelişmeye zorladım(1).” İnsanın, teknolojinin yarattığı yeni fiziksel koşullar karşısındaki eğilgen hali Duchamp'ı nihilist bir değer yargısının eşiğine taşımıştı. Bu nihilist eleştirel yaklaşım Duchamp'ın yanında Man Ray, Picabia, Max Ernst gibi diğer sanatçılarla ve düşünür Tristan Zara'yla birlikte destekledikleri “Dadaizm” akımının (1916-1922) politik tavrını da oluşturuyordu. Birinci Dünya Savaşı nedeniyle Duchamp ve Picabia'nın 1915’de Fransa’dan göçüp Amerika’nın Sanat başkenti New York’a yerleşmesi ve bu arada Man Ray’le tanışmalarıyla Dadacı tavırların daha

da bilendiğini görürüz. Bir yandan İtalyan Fütürizmi, Sovyet Avangardı ve Alman Ekspresyonizmi, diğer yandan da Dadacı “anti sanat” düşüncesinin nihilist yadsımaya dayalı eleştirel tavrı dönemin sanat eğilimlerine hâkim olmuştu. Dada’nın odaklandığı entelektüel eylem biçimi –sanatın kendi estetik dayanaklarından arındırılarak– sanatı daha fazla politik bir sekülerizasyon pratiğine indirgenmesiyle ilgiliydi(2). Aldırmazlık ve yıkım içeren steril bir dil inşa etmeye çalışan Dadacı sanatçılar (ne tuhaf istemeseler de onlara ‘sanatçılar’ demeye devam ediyoruz) görsel araçlarını fotomontajlarla, kolajlarla ve hazır nesnelere yeniden sunumuyla oluşturuyorlardı.

Sanat tarihinin miras diye bıraktığı sanat ortamının her türlü ilişki disiplinini (sanatçı, koleksiyoncu, tarihçi, galeriler, müzeler vs.) ve dilini ‘total yadsıma’ya dayalı bir tavırla reddedişleri, Dadaistlerin “sanata karşı sanat” sloganlarını karşılayan bir reddedişti. Kendi içinde bir ‘yıkma’ işlevi gören bu tavır aslında kendi kendini yadsımaya ve yıkmaya da kilitlenmişti. Akıbet, Dadaizm sanat tarihinde sadece on yılı bile dolduramayan bir ömre sahip olabildi. Ancak, 60’lı yıllarla birlikte Neodadaizm adı altında yeniden gündeme gelen benzer düşünceler, hala günümüze kadar etkisini sürdürmektedir. Ne tuhaftır ki reddettikleri tüm değerleri bir araç olarak kullanarak gündemde kalmayı yeğlemekten çekinmiyorlar. Sadece bu değil; müzeler, yani Duchamp’ın dalga geçmek için sergilenmek üzere pisuar gönderdiği müzeler, onların “yaptığı”, pardon! toplayıp derlediği şeyleri çok pahalı sanat eserleri olarak değerlendirip yüzlerce bin dolara alıp sergiliyor.

Duchamp’ı sanatçı kılan ready made’leri değildi mutlaka. Onun yetkin bir sanatçı olmadan bir müzeye pisuar göndermesini nasıl karşılayacaklarını tahmin edebilirsiniz. Anlatmak istediğim şu: eğer gerçekten biri’ysen yaptığın şey dikkate alınır. Ortaya konan eylemin hangi yargı dayanaklarından beslendiğine baktığımız zaman en absürt diye adlandırılan davranışların bile olağan sayılabilmek hakkına sahip olabileceklerini biliyoruz. Bir de şu var tuhaf olan: Duchamp’ın



Resim: 23



sürrealistlere katıldığı dönemlerde (New York 1938-1942) yaptığı müthiş zekice yerleştirme çalışmaları pek bilinmiyor ama Pisuvar'ı ve Şişe Askısı epeyce malzeme oluyor sanat araştırmacılarına... “Merdivenlerden İnen Nü” resmi (Resim 23), bedensel bir düzeneğin bir sanatçı zihniyle nasıl ayrıştırılıp yeni bir parçalanmışlık haline getirileceği konusunda bize örnek oluştururken kendini o dönemin fütüristlerinden ayırıyordu. Duchamp'ı ilgilendiren, hareket halindeki bir nesnenin toplu hareketlerinin görüntülenmesi değildi. Hareket eden bir nesne, mekanik açıdan dağılma gösterirken aslında homeostatis doğrultusunda bir bütünlüğe sahip olduğunun da dayanağını oluşturuyor.

Yürüyüş, kendi içinde bedensel ve zihinsel bir disipline sahiptir. Bu disiplin, bir yandan mekanik diğer yandan da içgüdüsel bir itkinin senkronik birlikteliğini içerir. Kollar ve ayaklar mekanik bir hareketin ardışık düzenini oluşturuyor; bu, makineler için de böyledir: her parça bütünsel bir hareketin tamamlayıcısıdır. Duchamp'ın bu dönem resimlerini kübizm ve fütürizmden ayıran da işte bu düşünsel farklılıklardır. Bu farklılık aynı zamanda kendi Dadacı yanına karşı da çelişkisel bir durumu açığa vurur. ‘Duchamp Duchamp’a karşı’ diye bir argüman geliştirilebilir burada...

1. Cathrin Klingsöhr-Leroy, Gerçeküstüçülük, (Çev. Mehmet Tahsin Yalım), Taschen Yayınları-Remzi Kitabevi, 2006.
2. H. Foster, R. Krauss, YA. Bois, BD. Buchloh, Art Since 1900, Thames & Hudson, 2004.

## 21/ PİGMALYON'UN BEDEN DEĞİŞMECESİ

Sürrealist ve sembolist resmin alaşımından ne tür bir resim çıkardı diye sormaya gerek yok. Belçikalı ressam Paul Delvaux'nun (1897-1994) eserlerine bir göz atmak yeter. Brüksel Güzel Sanatlar Müzesinde kendine ayrılmış bir seksiyonda sergilenen eserleriyle yüzleştiğim an bende uyandırdığı izlenim: bu eserlerin oldukça duygusal bir fırçadan çıkmış olmalarıydı. Kitapta gördüğüm eserlerin orijinalleriyle karşı karşıya kaldığım an, onları daha iyi anlamama yardımcı olan gizli bir enerjiyle dolar gibi olurum. Van Gogh'un toplu resimleri karşısında da aynı şeyi hissetmişim. Amsterdam'daki Van Gogh Müzesi'ne girer girmez, sanki bizim "deli ressam" beni kapıda bekliyordu. Ressam olmayan birinin bu hislerin ne anlama geleceğini kavraması mümkün değil diye düşünüyorum.

Rahatça söyleyebilirim ki sürrealistler en fazla üzerinde çalıştığım sanatçılardır. Figüratif sürreel resim yerine sürreel yazısal resmi kendime yakın bulmam figüratifleri beğenmiyorum anlamına gelmez elbette. Ama oluşum süreci geniş zamana yayılan resim benim nabzıma uymadığından daha soyut ve çabuk ortaya çıkan –psikodinamik hareketi içinde barındıran– mekandan ve zamandan arınmış bir form anlayışına yöneldim. Beni en iyi anlatan hangi dilse onu içselleştirmeyi denedim. Sanatçının öz mevcudiyetini hissettiren nabzın bir kişilik sismografisi gibi sanatçının eserine yansması gerekir diye düşünüyorum. Bir ressam olarak, sanatçıların eserleriyle bakışırken ve onların zihinsel ve tinsel yapılarını kavramaya çalışırken, bu soruları hep sorarım kendime. Bir hobi ressamıyla, sanatçı ressam arasındaki farkı kavrayabilecek ne gereken ilgi ne de gereken önem gösteriliyor sanata. Bu bir farkındalık sorunudur elbette; ama bu farkındalık sorunu sadece sanat izleyicisine değil kendine "sanatçiyım" diyene de aittir.

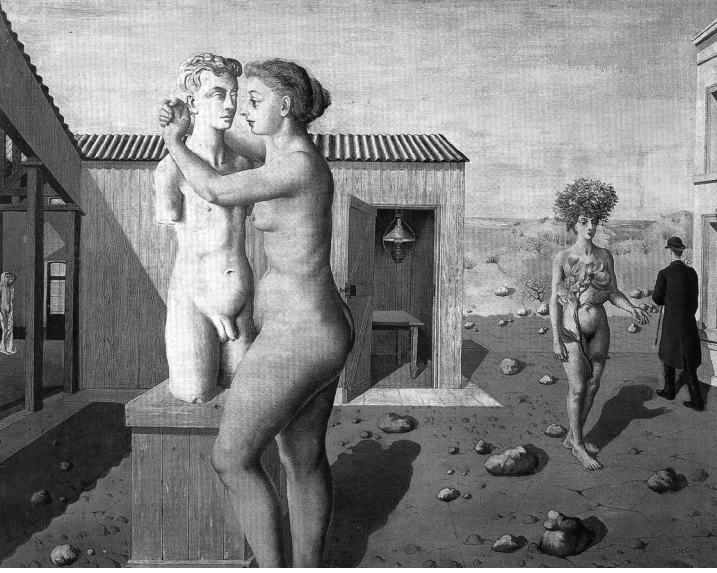
Bu satırlar beni yazının amacına değil aklımın bir köşesinde olana sürüklemeyi konumuza dönelim. Delvaux erotizm salgılayan fakat naif bir alçak gönüllülüğe sahipmiş gibi

görünen kadın nüleriyle bilinir. Ütopik mimari mekanlar ya da metafiziksel bir ışığa sahip olan doğa ortamı içinde hareketleri dondurulmuş çıplak kadın figürleri bir beden değil saf bir duygunun görünümüdürler. Annesi Delvaux'yu kadınsı duygulardan korumak için özenle yetiştirmişti. Efemine duygulanım hallerinin eşcinsellikle çağrışım yaptığı takıntısına sahip bir anne olarak erkek çocuğunu kadınlı ortamlardan uzak tutmayı kendine görev bilmişti.

Sonuçta böylesi bir çabanın yansımasını izleyebileceğimiz bir resimle karşı karşıyayız. Delvaux'nun çıplak kadınları oldukça aseksüel bir beden diline sahiptirler. Onlardaki erotizm viril, atak bir erkek iştahına değil, kadının güzelliğinin görsel tadına varan eril bir duyarlığa hitap ediyor. Mesafelidirler, ancak uzaklık, bir iştah kabartma kışkırtıcılığı yapmıyor; tam aksine dokunuşlara yasak koyan bir duygu bozukluğuna işaret ediyor.

Sürrealistler kadını yüce varlık olarak görüyorlardı. Bu yücelik de erkeğe ağır geliyordu tabii. Bu yüceliği dağıtmak için de neredeyse kadının sanattaki "Venüs Miti"ni alt üst eden imgelere başvurmuşlardı. İtalyan Fütürizmi'nin kuram babası Marinetti ise şöyle diyordu: "Yüz mil saatte hız yapan bir otomobil, Milo'nun Venüs'ünden daha güzeldir." Kadın merkezli sanata karşı yapılan bu serzeniş ve aşırı teknoloji hayranlığı bir yerde asırlarca süregelen, sanatın konu seçmedeki mitoloji merkezli eğilimine de ağır bir eleştiriydi.

Delvaux'nun "Pigmalyon" (1939) adlı eseri ise (Resim: 24) kadının, erkeğin hegemonyacı tavrından intikam almasını sembolize eder gibidir. Heykeltraş Pigmalyon, yaptığı kadın heykele aşık olur ve tanrılara onun ete kemiğe dönüşmesi için yakarır. Bu resimde kadın heykel ete kemiğe bürünür ancak Pigmalyon taşlaşmış, heykele dönüşmüştür. Bu bedensel yer değişmece, bir yandan mitolojik angajmanları demistifike ederken, diğer yandan da yeni bir düşüncenin



Resim: 24

sembolik dayanaklarını oluşturur: Yaşam erkeğin *isteme iradesi* doğrultusunda şekillenen bir kil parçası değil; kadın hiç değil... Marinetti'ye karşı Delvaux... otomobilsiz yaşanır ama kadınsız asla!

## 22/ AKSİYON RESMİ

Jackson Pollock (1912-1956), önceleri Picasso etkili post kübist eğilimler taşıyan resim ekseninde ürünler ortaya koyarken, otuzlu yılların sonuna doğru sürrealistlerin “otomatik yazı-resim” eğilimleri doğrultusunda taraf aldı. Yazısal resimde öne çıkan kolun jestüel olarak yüzey üzerindeki tekrarlanması, resim yapmadaki öngörü ve planlama sürecini ortadan kaldırılıyordu. Pollock, rastlantının, planlananın daha da üstesinden gelebilmesi için resmin oluşum sürecine fenomenal faktör olarak hızı da katmak istedi. Bu arayış Pollock’u soyut sürrealist eğilimlerden alıp Soyut Ekspresyonist eğilimlere taşıyordu.

Pollock, 1946 ve ölüm yılı olan 1956 yılları arasında “Action Painting” adıyla anılacak köklü yöntemsel değişikliklerle ortaya çıkan ve Amerikan ekspresyonizminin klasikleri arasına giren eserlerini üretir. Ne objektif ne de sübjektif gerçeğin temsiliyetine dayalı olan, sadece bedensel hareketin nesnel kalıtı olarak oluşturulan bir yapıtın ortaya çıkması peşindeydi Pollock. Ressamın bir tuval önünde durarak hareketlerini cephesel bir yüzeyde sınırlaması Pollock’un aşmak istediği bir olasılık sınıırıydı. Sadece bu değil, resim malzemesi diye adlandırılan profesyonel araç-gereçleri de resim yapma aracı olmaktan çıkarmak istiyordu. Böylece, bir resmin düşünsel olarak değil de davranışsal olarak beden bulmasının olanaklarını oluşturacaktı.

Üzerine resim yapılacak yüzey, artık ressamın beden hareketlerini sınırlayan o cephesel konumundan daha değişik bir konuma taşınacaktı. Tuval bir kilim gibi yere serilirken, resim aracı olan boya taşıyıcı fırçanın yerini, resim boyası olmayan endüstriyel boya ve içinde buldukları kaplar alıyordu. Kol ile yüzey arasındaki fiziksel ilişki araçsızlaştırılıyordu. Ressam, üzerine resim yapılacak olan yüzeyde yürüyerek, onun etrafında dolanarak boya dökme, akıtma ve damlatma yoluyla resmini tamamlıyordu. Bedensel bir



Resim: 25

etkinlik olarak ortaya çıkan bu resim “Action Painting” olarak resim sanatı literatüründe yerini alırken, böylesi boya kullanma yöntemi de “dripping” adıyla yine resim tekniği literatüründe yerini alır. Pollock’un resim yapmaya yönelik bu anti-teknik salınması bildik resim yapma yordamına karşı yadsımacı bir tavır sergilerken, ressam ve geleneksel resim malzemesi arasında var olan koordinasyon düzeneğini de alt üst ediyor.

Göstergesel ya da semantik bir resim projesine yönelmek yerine, davranışsal bir dizi eylemin toplam ortaya çıkışını hedefleyen bu resim anlayışı, boyanın fiziksel hareketlerini resim yapma eylemi olarak kayda düşen bir resim anlayışıdır. Resmin oluşum sürecindeki maddeye ve eyleme dayalı olaysal dizge, resmin içereceği herhangi sosyal ya da politik bir göndermeden daha önemli sayılır. *Anlama* duyulan gereksinimin bir anda kendini “sıfır anlam” riskinin karşısında bulması ontolojik bir bunalımın işaretini verirken, Pollock yeni bir sanat moralitesinin temellerini atar.

İfade anında insanın kendini bilir olması ve suskunluk anında insanın kendinden çıkma riskiyle karşılaşması, sanatın dağılma ve bilinç arasındaki güvensizlik ilişkisini ortaya çıkarır; bu

ilişki Pollock'un oldukça çok ilgisini çekmiş olacak ki kendini amaç edinen bir eylemi "gerekli olan" bir sonuç olarak algılar. Resim yapmada kaçınılmaz bir kasıt olarak karşımıza çıkan bu bilinç yoksunması, belki de kendisine sürrealist dönem çalışmalarından miras kalmıştır. Yine de, o düzen sakatlama hırsı ve kendini bir riskin hedefi olarak değil de yapıcısı olarak belirlemesi Pollock'u top yekûn bir yadsımanın adamı kılar.

Örnek olarak aldığımız bu resimde (Resim: 25) gözlemleyeceğimiz tipik bir dripping resmidir. Resim yapma sürecindeki zaman istifi yerine zaman eksiltmeye yönelik, "hız"ı bir açık süreç olarak algılamanın resmi... Bir eyleyicinin eylemi anlatan değil, eylemi içkinleşen resmi... her kendine dönen o ince yol, kendini dağıtmanın bir zihin haritasıdır da. Kendinde başlayan, kendinde biten... kendinde başlayan, kendinde biten... ve sonunda, kaçınılmaz olarak kendini bitiren. Çılgın ölümü son eseriydi.

## 23/ MALZEMENİN İÇKİNLEŞTİĞİ –EYLEM RESMİ.

Varlığı-görselliği dokunuşla da hissedilen malzemenin, kendi halinde varoluşsal bir gerçeklik olduğu düşüncesi İspanyol ressam Antoni Tapies'nin (1923-) enformel resim anlayışının temelini oluşturuyor. Kırklı, ellili yıllarda fenomenoloji ve varoluşçuluk felsefesi tartışmalarının yoğun yapıldığı yıllardı. Husserl'in fiziksel gerçekliğin dönüşmezlik yargısından yola çıkarak “böyle olmak” zorunda olan şeylerin oldukları gibi kalabilecekleri bir resim doğası ortaya koymak, enformel resim sanatçılarının eğilimsel seçimi haline gelmişti. Basit deyişle, “malzeme resmi” diye adlandırılan bu resim pratiği –soyut veya somut– tematik temsiliyet odaklı resim yapma kuramlarını karşısına alıyordu. Artık içerik, sembolize edilen şeyin göndermeye çalıştığı bir anlam değildi; anlam, bir olay ya da görüngü olarak yüzeyde konumlanan malzeme üzerindeki kol hareketinin bıraktığı iz olan çizgi ya da lekenin kendisiydi. Bu, bir varlık göstergesiydi. İşte tam da bu nitelikten yola çıkarak Sartre, varoluşçu düşünceyi enformel sanat yapıtı üzerinden örneklemeye çalışmıştır (J. P. Sartre, 'Fingers and Non-Fingers,' *Wols*, New York, Harry N. Abrams, 1965).

Ne düşsel bir kurgu ne de yaşanmışlığa gönderme yapan içerik... düşü ya da gerçekliği yansıtan temsiliyet resmi, nesnel olarak 'olay'ın değil, tasarlanan anlamın görselleştirilmiş halidir. Enformel resim, kendi oluşunu ve bir fenomen olarak kendi şekillenme sürecini içerir; bu eğilim bir yapıt olarak resmin, semantik açıdan bağımsızlaşmasını yeğler. Resim burada artık bir hikayenin ifade aracı değil, hikayenin kendisidir. Bu hikayede özne olan değil nesne olan rol alıyor; malzemenin kendisinden bahsediyoruz. Her malzeme kendi rengini, kendi doğal yapısını ve kendi resimsel olanaklarını taşır. Malzeme evrilip de bir başka nesnenin görüntüsünü andırma aracı olarak kullanılmaz, formun egemenliği altına girmez. Tüm bunlar aslında resim yapmanın geleneksel yöntemlerinden kopma ve yeni bir resim doğasına sahip olma arayışından kaynaklanır.





Resim: 26

Temsiliyet resminin sonunu hazırlama iştahı taşıyan bu “bunalım” ağırlıklı eğilimler, sanatın yaşadığı krizi bir “Avrupa Bilimi” (Giuglio Carlo Argan, *Arte Moderna 1770/1970*) konumuna taşır. Avrupa’nın dışında Dünya’nın hiçbir yerinde sanat böyle bir seyir göstermemiştir. Din, aktöresel değerler, animizm gibi etkilerin geleneksel kıldığı sanat yapma biçimleri alternant olamayan bir devamlılığı arz ederken, Avrupa’da sanat felsefi tartışmaların doğrultusunda sürekli bir yadsıma sistematigi içinde dönüşüme uğramıştır.

Tapies’in bu metne örnek olarak aldığımız resmi (Red-Brown, 1958), alçı sıva ve toprak boya karışımından yapılmıştır (Resim: 26). Resmin bedenini (yüzeyini değil) oluşturan tortusal katmanın üzerinde taşıdığı hareket izleri bir varlığın eylem emareleridir. Resmin bir olay (fenomen) olarak bedene gelmesi sanatçıyla yapıt arasında kurulan ontolojik ilişkinin göstergesidir. Eski bir şehir mahallesinin ev duvarlarının yorgun, kirli ve sarkık yüzlerini andıran bu

resimler, zamanın istiflediği eylem işaretlerini bir durumun anlamı olarak değil, kendi varlığının oluşum süreci olarak içkinleşir.

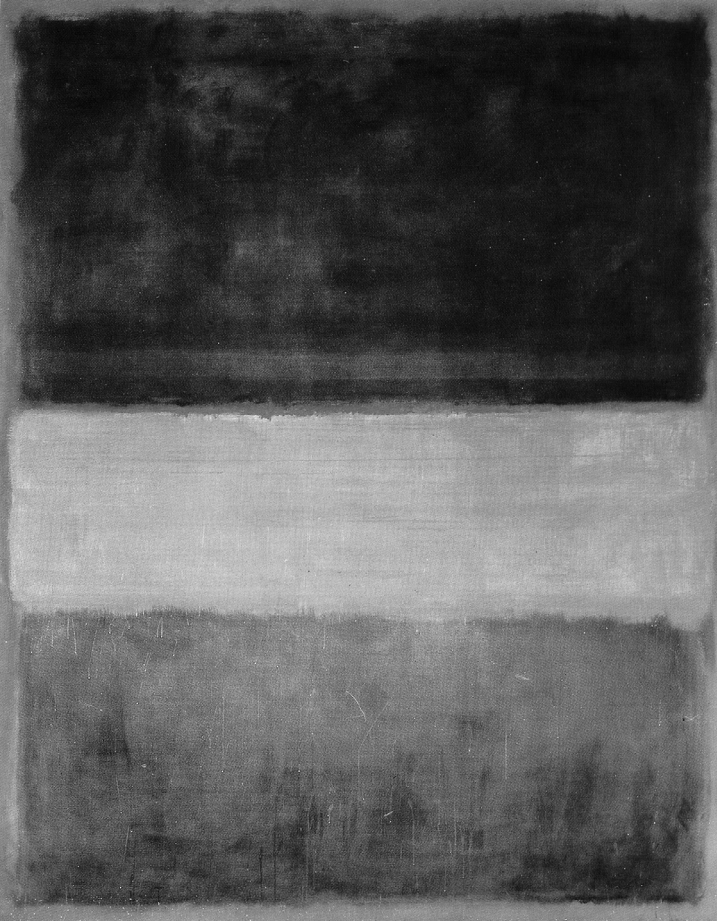
Antoni Tapies aslında Jean Fautrier'in ve Jean Dubuffet'nin açtığı yoldan ilerliyordu; ancak resmin boyutlarına kazandırdığı fiziki devasalık ve malzemenin trajik görüntüsü, aynı zamanda bilinçaltı sağaltmalarına da meyil veren ekspresif bir olanak taşıdığından, yapıtlarının aynı zamanda soyut ekspresyonizmin en iyi örneklerinden sayılmasına da neden olur. Şu da hatırlanmalıdır ki Tapies, Barselona Üniversitesi'ndeki hukuk öğrenimini (1946) yarıda bırakarak tüm zamanını sanata ayırmak istedi. Sanatçı olarak kendi kendini yetiştirdi ve 1948'de Barselona'da gerçeküstücü sanatçı ve yazarların katıldığı Dau al Set (Yedili Zar) adlı gerçeküstücü ve Dadaist grubun kuruluşuna katkı koydu. 1950'de Barselona'da ilk kişisel sergisini açtı. Paul Klee ve Miro'nun etkisinde yaptığı eserlerinden sonra ziyaret ettiği bir Dubuffet sergisi çalışmalarının bildik Tapies karakterini kazanmasına neden oldu.

## 24/ MİSTİK EKŞİLMENİN RESMİ

Ahşap levhalar üzerine işlenen Bizans ikonografisinden, Gotik dönem sonu Giotto'nun Assisi'deki Rönesansı başlatan duvar fresklerine ve Michelangelo'nun Capella Sistina'daki tavan fresklerine kadar... ve hatta Yirminci Yüzyıl sanatına kadar resim, boya ve yüzey arasında çeşitlilik gösteren bir yapıya sahipti ve bu sınırları belirlenmiş naratif düzenek her zaman bir "gösterilen" aracı olarak düşünölmüştü. Ta ki, Rus asıllı Amerikalı ressam Mark Rothko (1903-1970) duvar ve resim sorunsalına işaret etsin. Resim ya duvar üzerine ya da sonuçta duvara asılacak bir yüzey üzerine yapılıyordu. Nasıl ki duvar, mimari bir yapının gerektirdiği şekilde mekanların *sınır nesnesi* olma kaçınılmazlığını taşıyordu, resim de temsili bir içeriğe kilitlenmiş ve kenarları çerçeveyle sınırlanmış bir görüntüleme anını yansıtıyordu. Resmin yüzeyi aynı zamanda resmin uzamsal sınırlarının belirlediği alandır da...

Rothko resim yapma eylemiyle böyle bir hesaplaşmaya girdikten sonra Andre Masson'a yaklaşan sürrealist çalışmalarını bırakır ve kendini Modern Sanat Tarihi'nin önemli isimlerinden yapan titreşimli tonlamalara sahip soyut ekspresyonist resimlere yönelir. Rothko resimlerini bir boyacının duvarı boyadığı gibi boyar. Onu ilgilendiren, fırçasını duvar boyası kıvamında hazırladığı renklere batırarak, regüler bir ritimle resmin yüzeyini saydam renk katmanlarıyla yoğunlaştırmaktı. Yoğunluk ve saydamlık arası minimal fiziki bir perspektifin ortaya çıkması, resmin bedenini mekansal hareketi içkinleşen bir deneyim alanı olmaya taşıyordu.

Rengin-boyanın bir beden olarak yüzeye istiflenmesini sağlayan sürekli kol hareketi, aynı zamanda psikolojik bir derinliğin oluşmasını da sağlıyordu. Her türlü göstergesel açılım sağlayan işaretten yoksundurulmuş bu yüzeyler, aynı zamanda mistik bir eksilmenin de resmini oluşturuyordu. Bu resimler artık 'duygulanım' ya da 'duyu-alım' sürecini motorlayan hiçbir anlamsal çekim alanı içermiyorlar. Bu anti-ikonik



Resim: 27

yaklaşım yeni bir mistisizmi gündeme getiriyordu: Kişinin varoluş kaygısı, yaratılmış olmanın kaderci kaçınılmazlığının önüne geçiyordu. Akıbet Rothko, intihar ederek yaşamına son vermişti. Halbuki inadına yaşamak “kader”e karşı varoluşsal kalkışmanın en güçlü silahıydı.

Resim yüzeyinin dört köşeli hali, mimari yapının bir elemanı olan ve mekânı sınırlayan duvarın ikizlenmiş şekliydi. Minimal ton farklılıklarından oluşan saydam dikdörtgen

lekeler, resmin bir tarafından diğer tarafına yayılırken, kendi statik şekillerini oluşturan –yine resmin alanını sınırlayan, tuvalin bittiğini gösteren– dikeyler ve yataylardı. Alttaki renk yüzeyinin üsttekini emerek entegral bir yüzeyin oluşturulması, yüzeyin yanlara doğru değil derinliğe doğru bir yayılım olanağını sunabileceğinin kanıtıydı. Yüzey ve renk böylece yeni bir entitenin sahibi oluyordu.

“Violet and Yellow in Rose, 1954” adlı resim Rothko klasiklerinden biridir (Resim: 27). Yüzeyin üst kısımda genişçe bir alanı kapsayan siyaha yakın mor, bilinemez bir boşluğa işaret eden ve ışıktan karanlığa aktarılan bir geçidin ağzı gibi duruyor. Ortada duran daha dar alan, sıcak bir yoğunluğu içeren ışık birikmesini algıya sunar. Altta konumlanan sıcak renk alanı ise, yeryüzü gerçekliğinin ten temasıyla hissedilir olduğu hissiyatını aktaran bir algı seviyesine işaret eder. Mistik-metafizik ve ontik mevcudiyet arasında yaşanan bu bölünmüşlüğün psikolojik derinliğine inildiğinde trajik bir benlik bölünmesine neden olan “aydınlık-karanlık” çatışmasına ulaşırız. Oldukça Zerdüşçü bir ikilemin varlığının izini sürebileceğimiz bu resimlerde polverize (toz haline dönüşmüş) olmuş bedenler yerine, bedenleşen saydamlıklarla karşılaşırız. Nietzscheci varoluşçuluk ve nihilizminin etkilerini taşıyan Rothko, kendi usunun etkinlik alanını hiç’in sınırlarına indirirken, kendi kozmik mistisizminin de tapınağını oluşturuyordu... Hayatını adadığı yer orası olacaktı.

## 25/ MAKİNE UYGARLIĞI RESMİ

Fransız ressam Ferdinand Léger (1881-1955) Cézanne ekolü çıkışlı impresionist çalışmaları takip eden ressamlardandı. Resimde algısal sorunlara yönelmenin dönemine rastlayan bu çalışmaları, Léger'i özellikle kütle-hacim kavramlarının irdelenmesine sevk etti. Bu süreçte kübistlerin uğraş alanına bulaşsa da Léger'i kübizmden ayıran eğilimleri hemen kendini belli etti. Kübizmin objenin analitik algısına yoğunlaşması yeni bir "bakma" sistemini gerektirirken, bakma'nın eylemi, yani, hareketin kendisi de yeni bir boyut olarak resmin bir parçası oluyordu. Bir objeye değişik açılardan bakarak onun değişik açılardan toplu görünme halinin bir yazılımını oluşturmak Léger'i tatmin etmiyordu. Biçimlerin de kendi içinde kütleli bir hareket dinamizmi taşıması, insan yaşamını yeni etkilemeye başlayan masif makineleşmeyi daha iyi temsil ediyordu.

Bu makine mitolojisi, kendi deyimiyle: "makine uygarlığı" yeni bir yaşam modelinin adıydı. Léger'in yeni bir mitoloji klasisizmi ortaya atmış olması hiç de rastlantısal değildi. Rönesans'ın tek tanrılı doktrinlerden sıkılarak skolastiklerin açtığı yolda antik Yunan felsefesinin düşünce tarzını gündeme getirmesi hümanizmi yaratmıştı. Yaradılış efsanesine çoklu bir bakış getiren Rönesans, doğa merkezli bir insan yaşamını metafiziğe yeğlerken, Yunan mitolojisinin epik yapısı yeni bir insan modeli ortaya koyuyordu. Artık ahlakın tek yargı dayanağı İncil değildi. Felsefe, matematik ve fizik bilimi bilgisi "omni potent" (her güce sahip) Tanrı'nın yerini almaya başlamıştı. Her ne kadar Galileo Galilei engizisyon mahkemelelerinde yargılanıp onu, Dünya'nın Güneş etrafında dönmediği üzerine yemin ettirmiş olsalar da, kelleyi kurtardıktan sonra "eppur si muove" (yine de dönüyor) demekten de kendini alamadı... Din otoriteleri artık bu yeni insan modelinin kazanmak istediği düşünce özgürlüğünün önüne geçemezdi.

Yirmili otuzlu yıllarda ivme kazanan makineleşme Léger için yeni bir hümanizmin, yeni bir klasisizmin önünü açıyordu.

Makineleşen dünya artık eskisi gibi inşa edilmeyecekti. Metalürjinin sunduğu olanaklar ve makine mühendisliğinin insan emeğinin ağır koşullardan kurtulmasına yaptığı katkı “yeni hümanizm” kavramını gündeme getiriyordu. Léger, endüstrinin gücüne hayranlık duymasıyla aslında kendiyile çelişen bir yanılığın içine düşmüştü. Çünkü bu acımasız endüstri, insan emeğini kendi çarkları içinde çiğneyen bir deve dönüşecekti. İnsanlığın makineleşmeyle iyileşeceği yanılığısı İkinci Dünya Savaşı vahşetini doğuracaktı. Makineleşmenin gücü, yeni bir ordu düzeni ve yeni bir Büyük İskender kompleksi yaratacaktı.

Léger yine de ilk yenilgisini, bir fabrikada işçilerin yemekhanesinde açtığı sergide aldı. Kendi bedenlerinin bir demir kütesine dönüştürülmesi ve etten kemikten olmanın kırılğanlığının göz ardı edilmesi işçileri kızdırmıştı. “Biz böyle bükülmesi zor demir parçaları mıyız?” diye yakınan işçiler bu ressamı hiç de sempatiyle karşılamamıştı. Halbuki Léger, onların sağlamlık görünümünü vermelerini ve mekanik işleyişle özdeşleşmelerini yeni ve olumlu bir şey olarak algılıyordu. Demir soğukluğu ve çarkların acımasızlığını bugünün bilgisayar ve internet girdabıyla karşılaştırabilir miyiz? Kol gücü değil, zihin gücünü içine emen bu ekran canavarının başarısını “bilgisayar uygarlığı” diye adlandırabilir miyiz? Mümkün!.. Mümkün olması zor tek şey: bu yapay beyinlere karşı içine düşülen zafiyetin iyileştirilmesi.

Léger’in 1955 tarihli “Üç Figürlü Kompozisyon” adlı eserine bir bakalım (Resim: 28). Bu metalik kadın bebekler kendi bedenine yabancılaşan kadının fiziksel orantısızlık görüntüsü veren bir androide dönüşmesi sadece bir ironiye yaslanan göndermeyi içermiyor elbette. Afrodit mitosunu ters yüz eden bir temsiliyet arayışından söz edilebilir burada. Kadının elindeki metalik çiçek ve arkada duran canavar kılıklı plastik bedene sahip kara duman arasındaki biçimsel benzeşme günümüzde yaşanan sanayi kökenli hava kirliliği felaketinin habercisi değil mi? Marinetti’nin makine uygarlığına



Resim: 28

yaptığı güzelleme geldi aklıma: “Yüz mil saatte hız yapan bir otomobil, Milo’nun Venüs’ünden daha güzeldir” demişti. Bir de Léger’in şu üç kadın figürü Canova’nın “Tre Grazie”sine taşıdı belleğimi. Grup heykel olan “Üç Güzeller”in zarafeti ve bu üç metalik kadının hantallığı arasındaki farkı nereye yorabiliriz diye düşünüyorum.

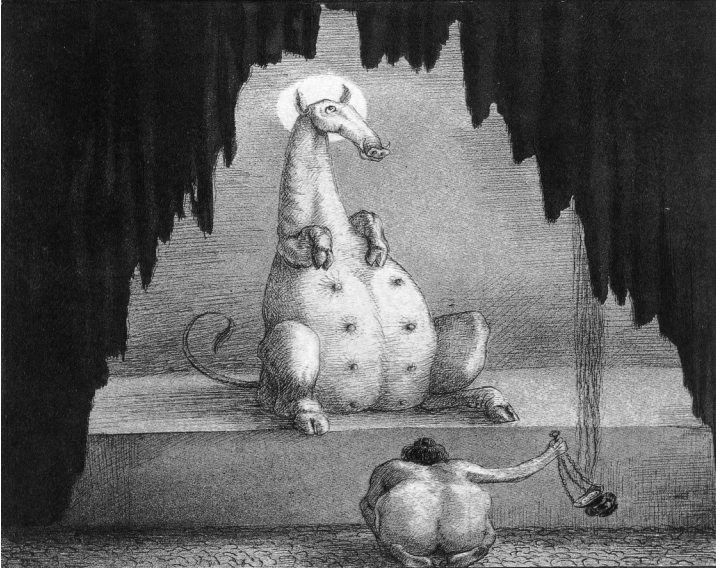


## 26/ KABAHAATİN RESMİ

Bohemia doğumlu Avusturyalı ressam Alfred Kubin (1877-1959), simbolist kara mizah resminin ekol babalarından biridir. Yaşadığı ruhsal sorunlar yumağında, düş-kurgu ve ölüm kültü arasında kendine bir dünya yaratan Kubin, sanatı bir “başka dünya” kabahati olarak algılıyordu. Derin bir düşten dökülen im parçalarının -bütünsel bir dünyadan kopan- ana parçaya uyum sağlayamayan birer başıboş anlam gibi durmaları, onun kendi öznel dünyasıyla içinde yaşadığı nesnel dünya arasında sağlıklı bir bağ kuramadığının göstergesidir.

Düşlerin siyah beyaz görüldüğü kanısından yola çıkarak, resimlerini özellikle bir desen kıvamında bırakması onun bir karikatür sanatçısı gibi çalıştığı üzerine yorumlar yapılmasına neden olur. Kalemin spontane işleyişi ve kolun beyaz alan üzerinde kendi bedeninin sismik gösterge aracı gibi çalışması onu daha fazla tatmin ediyordu. Onun görüntüye taşıdığı “iç model”, büyük yüzeyde tamamlanmış renkli bir tablo olma kaygısı taşııyordu; çünkü önemli olan, o anda bilinçaltıyla kurulan ilişkinin saf bir otomasyon olarak o beyaz yüzeyde bir resim-bellek gibi durmasıydı (renksiz fotokopi çekmek gibi bişey).

Kubin’in müstehcenlik ve kutsallık arasında sarmal bir iç-döngü gibi kurduğu ironik ilişki, insanın günah ve sebat arasında yaşadığı şaşkınlığı daha çıplak kılmak içindir. İnanmak ve inkâr etmek, kutsamak ve lânetlemek, eğilmek ve diklenmek vb. karşıtlıkların bir düalite olarak aynı anda Kubin’in dışavurum veya tepki sisteminde yer alması, onun kaçış ve kapılma arasındaki psikik sıkışmışlığı gösterir. Yeryüzü kabahatlerinin bir düş ürünü gibi kurgulanması ve gerçeğin bir mimesis gibi algılanması Kubin’in “gerçeklik” adına yaşadığı algı ve duygu bozukluğunu ele verir... Dış dünyanın üzerine geldiği hissi ve kendini bir içerili olarak hissetmesi ya da iç dünyanın kendini dış dünyaya karşı yabancı



Resim: 29

kıldığı hissi, Kubin'i bir halüsinasyon anına kilitler: Her şey o anda orada donar ve yaşanan artık bir zamansızlığın içine emilmiştir...

Kubin'in "Adanma" (1902) adını verdiği desen-resim (Resim: 29), batıl inançların eğilgeni olan insan evladının ne kadar acınacak bir durumda olduğunu ima eder. Eşek, domuz, kurt gibi hayvanların alışımından bir anaç yaratarak, onu hem heybetli hem de komik bir ifadeyle kompozisyonun ortasına oturtması, Kubin'in, insanın hâlâ 'ana-tanrı merkezli' bir yaşamın kulu olduğu kanısını ortaya koyar. Bu hayvan-dişî figürü hem ana şefkatidir, hem alaycı bir fahişedir, hem de bir hayvan-tanrı'nın acımasız otoritesidir. Analık ve doğurganlık kültünün arkaik ve modern zamanlardaki anlam kapsamlarının iç içe geçtiği –kendisine yaşam bahşedenin karşısında ezik ve kimliksiz olarak eğilen insanın acizliğini ifadeleyen– bu görüntü, perdeleri açık bir sahnenin merkezinde konumlanmıştır. Dünya'nın bir tiyatro olduğunu ve her türlü inancın çıkar ve korkaklık ilişkisi içinde ayinsel bir

şekil aldığı anlatan bu çalışmada, orada o gülünç yaratığın önünde eğilenin, elinde askılı bir tütsü taşı tutan çıplak bir papaz olduğunu anlamak zor değil.

Kubin'in anti-Hıristiyan (anti-moralist) çıkışlarının yanında, anti-mitik çıkışlarını da içeren bu çalışması hem sembololoji hem de ekspresyon açısından oldukça güçlü bir örnek oluşturur. Eşek insanın adanma eğilgenliğini, domuz Yunan Mitolojisi'ndeki kirkeleri, ana kurt Latin Mitolojisi'ndeki Romeo ve Romülüs'ü hicvederken, çıplak papaz, günahın ve sebatın garip yaratığı olarak çıkıyor karşımıza. Kubin'in resmi, çok kabahatli bir resim; çok!..

## 27/ ÇOCUKSULUĞUN RESMİ

Avrupa kültürünün bir yüksek medeniyet eksenine dönüşmesini kaygıyla karşılayan Fransız sanatçı Jean Dubuffet (1901-1985), “sanatın rasyonel dili” diye adlandırılan argümanları reddederek, yapıtlarıyla özdeşleşen “Brut Art (Ham Sanat)” kuramının savunucusu olmuştur. Sanat yapıtının ifade, ileti ve temsiliyet yükümlülükleri altında ezilerek, kendi oluşum sürecinin alt bilinç seviyesinin önemsizmemesi, Dubuffet’in üstesinden gelmeye çalıştığı arı-plastik anlayışlardı. Dubuffet bilinçten maada, ilgi, dikkat ve “kendi” hakkındaki bilginin, yapıtı bir arınma diline dönüştürdüğü düşüncesinden yola çıkarak, ham kalanın, düzeltilmiş, dolayısıyla iyileştirilmiş olandan daha samimi bir dil yapısı taşıdığına bilincindeydi. Bu yüzden, çocukların ve akıl hastalarının, resim uğraşına daha sahici bir dil kazandırabildiklerini savunuyordu.

Bu dayanaklarla Dubuffet, ilkel, çocuksu ve delice olanı andıran bir yapıt görünümü elde etme amacıyla üretmeye devam ederken, pek tabii ki dönemin muhafazakar sanat kesimlerinden de oldukça sert tepkiler toplamıştı. 1946’da Paris’te açtığı bir sergide, dönemin popülist izleyicisiyle aristokrat eleştirmenleri tarafından alaya alınmış ve eserleri tahrip edilmişti. Ne büyük bir çelişkidir ki, folklorik ve kültürel antropolojik öğelerin inkârına yönelik akademik çalışmaların karşısında cephe açan bir sanatçı, böylesi iki karşıt kesim tarafından aynı hararetle reddediliyordu.

Çocuksu, ilkel ve delice olanın arasındaki farkın aslında pek de çok olmadığını kanıtlama peşinde olan Dubuffet, psikolojik algının, görüngüsel algıdan daha fazla insan yaşamında bir öneme sahip olduğunun altını çiziyordu. Resim, bir olayın ifadeye dönüşmesini değil, bir ifadenin olaya dönüşmesini sağlamalıydı. Resim, bir dilin ifade aracı değil, dilin ta kendisi olmalıydı. Dubuffet’ye göre bu dil, bir “yüksek edim(superior activity)” veya süblimasyon olarak sanatın öz dilinden başka bir şey değildi. Sanat, bilinçaltının karartması altında sıkışan

ve söylenilmesi zor olanın dile kazandırılmasıdır. Sanatçının böyle bir insanlık haline kendini özne seçmesi sorunsalın içselleştirilmesiyle ilgilidir. Burada yapıt, belirtilen değil belirteç niteliğindedir. Dubuffet'nin kendini bir deli ya da çocuk yerine koyarak resim yapması böyle bir kişileşmenin ürünüdür.

Fiziksel yeterliği doğal düzeyde olan bir çocuk iki yaşında karalamaya başlar; ergenlik çağına kadar nesnelere ve insan anatomisini algılama düzeyi, biçimsel düzlemde değil işlevsel düzlemedir. Örneğin, bir erkek çocuğu pipisinin varlığını anlatmak için pipi resmi yapmak yerine ciş yaparkenki resmini yapıyor. Dolaylı anlatıma yönelik bu tür bir alt bilinç eğilimi, hem akıl hastalarında hem de çocuklarda aynı düzeyde gözlemlenir. İlkelerde ve ritüel arkaiklerde ise ortaya çıkarma abartısı ve ilgi duyulana yoğunlaşma söz konusudur. Sonuçta ortaya çıkan bu veriler çoğu zaman şaşırtıcı bir şekilde benzeşmektedirler... Bir şeyi süblime (yüceltme) etmenin ya da dikkatin odağı haline getirmenin güdüsel çıkışı basit bir esin gibi görünse de, sonuçta bir takıntı haline gelen aşırı ilginin kendini tatmin etme edimine dönüşür.

Bu saptamalara bir veri dayanağı oluşturmak için çözmeye çalışacağımız 1944 tarihli resim “Dirty Style Blues” adını taşıyor (Resim: 30). Dubuffet bu eserde bir caz grubunu konu alıyor. Kaya (rüpestrik) figürlerini andıran ince uzun çalgıcılarla kurduğu kompozisyon Mısır ve Mezopotamya Sanatı'nda olduğu gibi horizontal bir dizilme sistemini andırır. Figürler arası bir boy hiyerarşisi gözlemlenmez. İki boyutlu ve cepheye dönük ardışık bir şekilde konumlandırılan konu elemanları aynı derinlik düzleminde resmedilmişlerdir. Grafiti tekniğinin de araya girmesi ilkellere gönderme yapmanın gereksinimini vurguluyor ediyor. Çocuksu çizgilerle oluşturduğu yüz ifadeleri ve resmin malzemeye yönelik oluşma yöntemi, ham bir görünümü ve hatta “kötü resim” dedirten o baştan savmayı içerir. Yüzeydeki renk kirliliği yine o sınıksız temizlik içeren neo-plastik değerlere sinik bir gönderme yapmak içindir.



Resim: 30

Resmi meydana getiren malzemenin de bir dil yapısına sahip olduğu fikrini sağlamlaştırmak için “Kırlı Tarz Blues” adını bu resme yakıştırmaları ne yapmak istediğinin iyi algılanmasını istediğindedir.

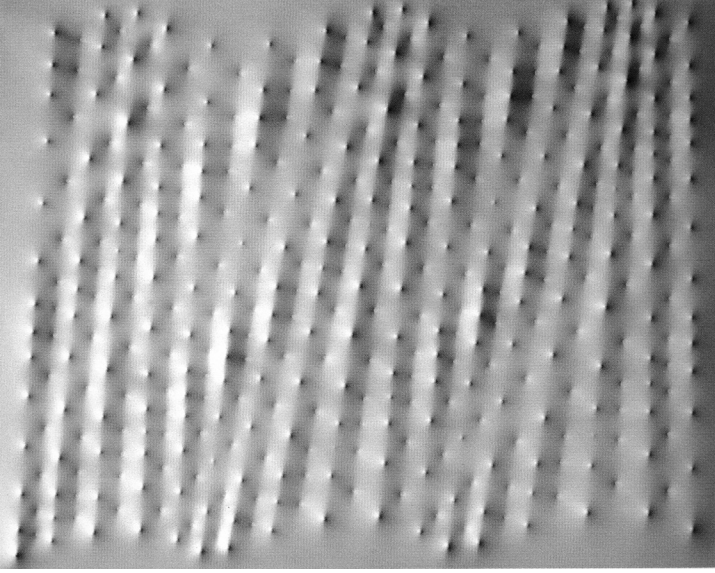
Dubuffet, tüm bu çelişkili gibi duran –ilkellik, eski uygarlıkların öykücü ve adanmaya yönelik betimlemeleri ve enfan-talizm gibi– yönelimleri harmanlarken, aslında sanatın *güzellik* kavramı üzerinden değil de *varlık* kavramı üzerinden yorumlanması gereken bir dili içerdiğine işaret ediyor. Güzelliğın, megalomanik bir erişkin kaygısı yanılmasından başka bir şey olmadığını ve ham davranışların insanın özünü yansıtan o samimi apaçıklığı içinde barındırdığını bize kanıksatan Dubuffet, “çirkinin estetiği”nin kuramcısı olan sanatçı olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.

## 28/ TUVAL, RESMİN BAŞAKTÖRÜ OLURSA.

Tek rengin belirlediği monokrom yüzey düzenlemeleri konvansiyonel resmin sınırları içinde kalmakla ancak psikolojik algıya dayalı bir resim argümanını içeriyordu. Op Art sanatçılarının ara renk değerlerli ve kromatik üç boyutlu algı yanılsamasına yönelik çalışmaları, yüzeyde geometriye dayalı bir derinlik hissi vermenin çabasını içeriyordu. Görsel algı düzleminde derinlikli görünen, fakat reel yönden sadece tuvalde düzenlenen bir renk ve biçime dayalı optik illüzyonundan başka bir şeyi aramayan Optik Sanat eğilimleri, İtalyan sanatçı Enrico Castellani'nin (1930-) farklı arayışlar içine girmesini sağlayan nedenleri içerir.

Tuvali taşıyan dört köşeli şasenin, resmin bir alt yapısı olarak algılanması sorunsalını gündeme getirerek, tuvalin altında kalan şasenin de resmin bir parçasına dönüşmesini sağlamak, Castellani'nin ana hedefi haline gelir. Tuval gerilir, resmin preparatlarına uygun bir şekilde yüzeyi hazırlanır ve resim dediğimiz görüntüleme eylemi amacına uygun bir yordamla kendini tamamlamaya kilitler. Sonuçta yüzey üzerinde ne varsa onun hakkında konuşur, onunla ilgili dil yapısının inşa edilmesiyle ilgileniriz. Resim sanatının bu “a priori” cisimleşme sürecinin sorgulanması ve “içerik” denen tematik konumlanmanın sıfırlanma tasarısı Castellani'nin özgün yüzey çalışmalarının kuramsal alt yapısını oluşturur.

Ahşap, çivi ve tuval... Resim sanatının geleneksel malzeme yapısını içeren şeyler... Bu “şeyler” sadece şeyler olarak kalmakla da bir algı düzeneği oluşturabilirlerdi. Castellani bunu başaracaktı. 1956 yılında Milano'da “poetik enformel” sanat anlayışı temelinde biraraya gelen sanatçılarla birlikte malzeme resmini şiirsel bir dile çevirmek arayışına girer. Castellani bir müddet sonra özgün çalışmalarıyla kendi ayrı yerini belirler. Ritmik modülasyona dayalı, monokromatik rölyefleriyle kendinden bahsettiren Castellani, Sanat Tarihi sayfalarında da yerini alacaktı. İkircil algılama ve ışığın belir-



Resim: 31

lediği göz yanılgısına dayalı kompozisyonları, heterodoks bir resim anlayışından saptığının göstergesidir. Bu “sapma” anlam açısından “kopma”yla ilgili bir eylemi bildirir. Modernite her zaman kendi içinde yaşadığı kopmalarla kendini inşa eder. Modern olan, yani yeni olan, aslında çoğu zaman unutulmuş bir gerçekliğin yeniden gündeme gelmesini de içerir. Bu bağlamda baktığımızda, Castellani'nin rölyef resimlerinde hermetik bir dil yapısının ipuçlarına da rastlayabiliriz. Hermetik öğretinin içerdiği kanıya göre ışık ruhtur, karanlık da özdedir. Ruhlar gökten inerek karanlık yeryüzüne yerleşip özdekle birleşirler. Castellani'nin beyaz rölyef resimleri tam da bu inanışın soyut sembolik ifadesiyle örtüşür gibidir.

Lucio Fontana tuvale delikler açarak ve kesikler atarak resimde yer alan uzaysal derinliğin nesneleşmesine öncülük yaparken, Castellani de tuvale hacimsel değer kazandırarak “resim”e reel perspektifsel derinlik katmıştır. Görsel algıdan fiziksel algıya aktarılan bu yüzeyler pozitivist düşünceye de atıfta bulunuyor. Yükselteler ve derinlikler negatif-pozitif alanlar olarak rol



alıyorlardı resmin bedeninde... evet bedeninde; çünkü artık bir yüzey-resimden değil olgusal düzeyde algılanabilecek bir beden-resimden bahsedebiliriz burada (Resim: 31).

Bugüne kadar “resim yapma” eylemini içerebilecek ne kadar uygulama varsa yapıldı yapılmasına da, resim sanatının tükendiği zırvalarını nasıl adlandırabileceğimiz hakkında biraz soluk almak lazım. Şu da bir gerçektir ki, bir eserin ortaya çıkması için ne tür araç kullanılacaksa kullanılсын, o her şeyden önce bir resim olarak nesneleştirilir. Hayal görmek bile nesneleştirme öncesi bir resimleme işidir.

Doğası-eşyası ne olursa olsun her yapıt önce akılda bir resim olarak belirir; sonra beden kazanır ve yer kaplar. Sonra yine resimleşir ve bir bilgi nesnesinin belleği olarak kayda geçer. Resim söze gereksinim duymayan *bir açığa vurmuşluk* halini de içerir elbette, ancak bilginin akıllarda yer etmesi ve daha sonra davranışlarımıza yansımaları sözün dolaşıma girmesiyle gerçekleşir; işte kitap ve medya dediğimiz unsurların rolü.

Önce resim vardı! Yaradılış efsanesine göre önce söz (logos) vardı; bunu ters çevirelim: Önce resim vardı sonra söz gelir. Önce çevremize baktık, doğamızı algıladık sonra sözümüzü söyledik; eğretiledik ya da doğruladık bu başka mesele... her neyse, tuval resmi öldü diyenlerin inadına – resmin bedeni olan tuvalin önünde saygıyla eğiliyorum. Bunu bir apoloji olarak da yorumlayabilirsiniz. “Sanat” adına dışkılanan bu kadar zihinsel çöplükten sonra.

## 29/ AYAKSIZLIĞIN RESMİ

Otuz Yedi'sine basmaya iki ay kala kendini ölüme “hediye” eden Fransız ressam Henri de Toulouse – Lautrec (1864-1901), bedensel acı ve ruhsal çöküntü içinde yaşadığı dünyaya sanat tarihinin en özgün figüratif resim yapıtlarını bırakmıştır. Hızlı ve yumuşak eğimli çizgi hareketleriyle desen ve fırça resmi arasında bir sentez resmini gündeme getirmişti Lautrec. Dış gerçeklik ve iç-duyu arasında kurduğu davranışsal bağlantı bir bireyoluş yazılımı olarak ekspresyonizmin de eğilim temellerini oluşturuyordu. Sanatçının yaşam biçimini yapıtının merkezine oturtması ve “yüksek zümre kültürü”nden kayarak periferinin dekadan yaşamına konumlanması, aynı zamanda sanatçının sınıf-merkezci insan ilişkilerini de sorgulamasının bir göstergesiydi. Lautrec, bu sınıfsal kopma bunalımını bizzat kendisi ailesine karşı yaşadı.

Lautrec akraba evliliğinden doğma bir çocuk olarak dünyaya gelir. Birkaç yaş büyüdüktan sonra göze çarpan bedensel farklılıklar göstermesiyle birlikte, büyüme sorunu yaşayacağı anlaşılır. Sonuçta ayaklarında sorun olan ve yürüme zorluğu çeken bir cüce olarak kalacaktı. Ailesi aristokrat bir aileydi. Onu bu halinden kurtarmak için uğraşmadılar değil; ancak tüm bu çabalar ona işkence yapmaktan başka bir işe yaramadı. Düşünün ki Lautrec ayaklarının uzatılması için, ailesi tarafından, ergenlik dönemine rastlayan yaşlarda ortopedi alanında deneyler yapan bir doktora on sekiz aylığına teslim edilir. Sündürülmek ve uzatılmak adına bedenine uygulanmadık işkence kalmamıştı. 18-19 yaşlarında bacakları iki kez kırılan Lautrec yatalak kaldığı sürece resim sanatına ağırlık verir. Annesinin teşvikiyle resim dersleri alan Lautrec bu dönemi oldukça yoğun desen çalışmalarıyla geçirir. Bu arada babasının sevdiği at figürlerine ağırlık verir. Babası bu halinden dolayı kendisiyle pek ilgilenmediği için arada sevgi bağı kopukluğu vardı. At figürleriyle onun dikkatini çekip babasının sevgisini kazanmaya çalışıyordu. Bir

yandan annesinin katolik muhafazakar karakteri, diğer yandan babasının merhametsiz ve aristokrat tavrı Lautrec'i bu yaşam tarzından nefret ettirmişti.

1881-1884 yılları arasında akademik eğitimine devam etse de 1885'de akademik eğitimi tamamen terk eder. Paris'te kaldığı sıralarda bar-kabare yaşamına kendini kaptırmıştı zaten. O tür bir yaşama bulaşmakla kendi ailesinin yaşam tarzından intikam alır gibiydi. Bu arada alkole olan tutkunluğu onu alkolizmin kurbanı yapar. Ömrünün son altı-yedi yılını tamamen alkol ve fahişelerle geçirdiği için frengiye de yakalanır. Annesi onu tedavi etmek amacıyla özel bir sanatoryuma gönderir. Orada yaptığı neşeli sirk hayatı resimleri doktorları yanıltır ve iyileştigiğine inanılarak sağlık merkezinden gönderilir. Yine fahişelerin yanına döner ve yeniden içkiye sarılır. Bu arada yaptığı daha açık saçık fahişe portrelerini korunması için amcasına gönderir. Amcası bu resimleri ahlâk dışı bulduğu için evinin bahçesinde hepsini yakar. "Ölmek lanet olası zor bir iş" diyen Lautrec, 1901 yılında hastalığın getirdiği çöküntüden nüzul olur ve ölür. Ne yazık ki kendini yaşama bağlayan sanat onun hayatta kalmasına yetmemişti.

Son olarak "Moulin Rouge"un abonesi ve spontan ressamı olan Lautrec, sürekli dans eden kadınlar ve içki içip eğlenen insanların grup portrelerini yapıyordu. Bacaklarının kısalığı ve güçsüzlüğü ile dansçıların çevik hareketli bacakları arasında kurduğu bağ aslında kendi kahroluşunun duygusal merkezini oluşturuyordu. Fiziki çirkinliğine içerlenen ve kadınlarla olan cinsel ilişkisini kolaylaştırmak için fahişeleri seçen Lautrec, dansçıların ayak sağlamlığına ve hoplama sıçrama kabiliyetlerine imreniyordu. Fahişelerin çıplaklıkla olan rahat ilişkileri ona "anadan doğma" olma hissini ve utangaçlığını yenme cesaretini kazandırıyor. Hayatta tek istediği şey sağlam ve normal bir bedene sahip olmaktı. Zenginlik ve saray yaşamını elinin tersiyle itip böylesine yıpratıcı sefil bir yaşamı tercih etmesi, kendi isyanının manifestosunu oluşturuyordu.



Resim: 32

Burada gördüğümüz “Moulin Ruoge’da Dans” adlı (1890) eseri (Resim: 32), şık giyinmiş kendini eğlenceye veren ve hararetle dans eden insanları resmeder. Yumuşak hareketlerle bir desen tadında kullandığı fırçasından çıkan bu resim, bir ressamın konu karşısında pozisyon alma açısından da yenilik taşır. Birçok resminde olduğu gibi burada da Lautrec fark edilmek istemeyen, gizlide kalmak isteyen biri gibi davranır; buna paparazzi gözlemi de diyebiliriz. Genelde hep çekingen bir gözlemcidir fark edilmek istemez. Uzaklık ve mesafe hissi uyandıran bir konuma alır kendini; gözlem seviyesi boyunun kısalığını ele vermeyecek şekilde saptanmıştır, hatta yüksek bir seviyeden bakar gibidir dans edenlere. Kendi varlığını her ne kadar gizlemeye çalışsa da, yine de o, On Dokuzuncu Yüzyıl’ın en farklı ve en özgün ressamı olarak fark edilip tarihe geçecekti... Lautrec’in resmine ‘ayaksızlığın resmi’ diyebilir miyiz?

### 30/ YAVANLIĞIN RESMİ

Resim sanatının ve yapıtın öznesi olan sanatçının kendi özerk ifadesine sahip olma arayışlarının öncüleri ekspresyonistler olmuştur. Kavram merkezci sembololojiyle ya da görme biçimlerine dayalı resim yapmanın (Empresyonizm) normalsal yönleriyle ilgilenmek, resmi yapan kişiyi bir düşüncenin mekanik aracısı olma durumuna indirgiyordu. Ekspresyon(dışavurum)'un sanatsal uğraşın merkezine oturmasıyla, sanatçının kendi ilgi alanlarını daha özerk bir yönelmeyle belirlemesinin önü açılacaktı. Çizgi kendi grafiksel bedenine kavuşurken, renkler nesnelere fiziksel görünümünden ve mekanın doğal ışığından bağımsız olarak kapladıkları alana ayrı bir kimlik kazandırıyor. Örneğin, gökyüzü artık mavi değil, kırmızı da olabilir. Sanat tarihi sayfalarında “Fauvisme(Fovizm)” adı altında tanıştığımız bu ekolün tartışmasız öncüsü Henri Matisse'dir (1896-1954).

19'uncu Yüzyılın sonunda Avrupa sanatının kendi içine kapanarak yeniliğe dair çözümler aramasının son haddine gelmişti. Van Gogh'un Japon resimlerine duyduğu hayranlığın kendi tarzına kazandırdığı açılımlar Doğu ve Uzakdoğu kültürüne uzanmanın ilk sinyallerini vermişti. Matisse'in Afrika sanatına özgü yavanlığa ve Asya, özellikle de Hint resimlerindeki yalınlığa duyduğu ilgi resimlerinin ufkunu açacaktı. Figüratif resimlerde her ne kadar cesur bozmalara gidilmişse de, klasik sanatın orantısal değerlerinin hâlâ alt katmanda kendilerini hissettirmesi kaçınılmaz bir resim alışkanlığıydı. Yavanlığın içinde (bildik Avrupalı akademik sanat görgüsünün geçerli olmadığı ilkel ortamlarda) üretilen kült ve ayin eksenli nesnelere *estetik değer* kaygısı olmadan üretilmiş olmalarının onlara “sanat eseri” denilen objelerden daha özgür bir kimlik kazandırması Matisse'i cesaretlendiriyordu. Diğer yandan, Hindistan'da yapılan “tinsel yaşam” temalı, düz renk alanlarının konturlarla belirlendiği minyatür türündeki resimlerdeki sadelik de Matisse'in resmini kendi özgün yörüngesine sokacak etkilerdi.



Resim: 33

Kübizmin rasyonel biçim analizlerinin karşısında, sezgilerin sentezini içinde barındıran “bütün”ün resmini yapmakla meşgul olan Matisse, fiziksel olan güzelin değil mitik-kozmik olan güzelin arayışındaydı. Figürlerin mekânın içinde bir başka kütle olarak değil, mekânın bir parçası gibi durması Brahman tinselliğinin “her şey bir bütünün parçasıdır” düşüncesini yansıtır. Matisse’in resimlerindeki ilkel orantısızlık ve Tantra sanatını andıran gizli geometriye dayalı renk alanları düzenlemeleri ve figür yerleştirmeleri, Avrupa sanatına egzotik tatların taşınmasına öncülük yaptı. Avrupa merkezci sanat düşüncesinin ilk kırılma anlarının yaşandığı bu sıralarda, Picasso gibi kübizmin ressamı da Afrika sanatının ilkel biçimlerinden etkiler – esinler toplamaktan kaçınamadılar.

“Pembe Nü” adını taşıyan 1935 tarihli bu resim, primitivist figür yapısının tipik orantısızlığını taşıyor (Resim: 33). Alt planda duran, geniş soğuk alan olarak mavi, küçük sıcak alan olarak kırmızı ve sarıların üzerine bir kolaj gibi yerleştirilen çıplak kadın figürü, geometrik bir alanın içine pozlandırılmış haldedir. Çizgilerin ve saf renk alanlarının grafiksel bir düzenek içinde yakaladıkları armoni, doğu kilimlerindeki

metrik yapıya gönderme yapıyor. Kareler arası ölçülendirme, kilimlerin örgü düzenini makro düzeye taşıırken, belirgin bir geometrik biçime yerleştirilecek gibi soyutlanan figür, bir kilim motifinin büyültülmüş hali gibi duruyor. Kolların, bacakların ve bedeninin sadece yatay ve dikey bir yönelimi takip etmesi, bir kilimin örgü işleyişindeki düzenek ve dizgeselliğe aynen uyuyor.

Matisse özellikle Doğu kilimlerine ve şaman giysilerine duyduğu hayranlığı her zaman dile getirmiştir... Bir keresinde atölyesine söyleşi yapmaya gelen bir bayan Matisse'e "bu kadın figürünün kolu oldukça orantısız olmuş" diye eleştiri yapmış. Matisse'in ona yanıtı çok basitti: "O artık bir kadın değil, sadece bir resimdir." Tıpkı ilkelerde olduğu gibi: optik gerçekliğin onun gözünde –resim yapma adına– hiçbir değeri yoktu. Onun için "güzel", bitmiş, tamamlanmış form anlamına gelmezdi. "Güzel" içinde ritmik bir devamlılığı içeren ve sonsuzluk hissi verebilendir. Resimlerindeki o bitmemişlik dağınıklığı, aslında makul bir 'sürdürülebilirlik' durumunu olanaklı kılmak içindir... orada ki, başlangıç ve son aynı döngünün ve etkinin eşit kapsamlı süreçleridirler.

### 31/ GÖSTERİLEN BEN'İN RESMİ

Rönesans resminin metafiziksel ışığını terk edip, sahneyi (resimde ön planda olanı) belirleyen tiyatral ışığa geçen Caravaggio, Barok resminin belirgin plastik karakterini oluşturuyordu. Bedenlerdeki dinamik hareketlenmeye – seçtiği değişik kaynaklardan– indirdiği spot şeklindeki ışıklarla inşa ettiği resim, başta Rembrant olmak üzere çok sayıda ressamı etkileyecekti. Rembrant'ın, tam anlamıyla Caravaggio ışığını kullanarak mekanın karanlık bölgelerinden kurtardığı figürlerle kurduğu süjektif kompozisyonları, dönemin diğer Hollandalı ressamlarını da etkiliyordu. Bir tür stüdyo fotoğrafı olarak karşımıza çıkan bu resimler, gösterilmek isteneni yapay bir ışık yalmasıyla belirgin kılmaya çalışırken, arka planda kalanın karanlığın içine yutulduğunu görürüz. Rembrant'ın etkili olduğu yıllarda hala yeni yetme bir ressam olan Jan Vermeer (1632-1675), sunucu ışığın resmin dinamizmini belirleyen güçlü bir etki olduğunu benimseyen ressamlardandı.

Ancak, Vermeer'de yeni olan bir şey vardır; o da: ışığın kendi fiziksel haliyle resimde tıpkı bir figür ya da nesne gibi yer alması. Işık artık sadece belirleyen değil 'gösterilen'dir de. Pencereden sızan ışık, eşyalar ve mekanın hacimsel yapısının, en az figürler kadar resmin yapılanmasında önem kazanması Vermeer resminin paradigmasını oluşturacaktı. Vermeer, yine Hollandalı olan filozof Spinoza'nın yaşıtıdır. Kartezyen düşünce yapısının bilimsel yanını geliştiren Spinoza, Descartes'in "yer kaplayan şey(res extensa)"ini daha özdekçi bir yapıya indirgiyordu. Spinoza, metafiziği ikircikli bir düşünce yapısıyla elden bırakmasa da (doğanın kendi kendinin nedeni olduğunu söylemesiyle), 'şeyler'in inançlardan bağımsız olarak ele alınması konusunda düşüncenin özgürleştirilmesine öncülük yapacaktı.

Düşünmenin ilerleme sürecine geometrik yöntemi katan Spinoza "doğa belli bir ereğe göre değil, kendi doğasından gelen bir zorunlulukla davranır" diyordu. Vermeer'in böyle



bir düşünsel altyapıyla resim sanatına kattığı fiziksel gerçeklik ve şeylerin kendinelik hali, özellikle oda resimlerinde ortaya çıkıyordu. Odalar içinde kurguladığı konuların resimleri, bir düşünce sisteminin mekan kapsamında deneylendiğinin göstergeleriydi. Vermeer için “oda” mekanın ve nesnelerin fiziki-ilişkisel koşullarının fenomenal düzlemde algılanmasının gözlem birimiydi.

Vermeer’in resimlerinde tarih, efsane ve kültür imleri, sanatçının ilgi alanına gönderme yapma amacı taşıyan göstergesel dayanaklardır. Vermeer’in gündelik yaşamın içinden karelediği sıradanlık halleri onun sanatla ilgili düşüncelerinin idrak edilmesinde yeterli oluyordu. İçerik birincil derecede önemli değildi; önemli olan: ‘resim yapma’nın içerdiği eylemin fikir temelinde aldığı şekildi.

Mekan, nesnelere ve resmedilen kişilerin bir uzam geometrisi içinde yer almaları özgün bir momentum poetikasına dönüşüyordu. Pencereden giren doğal ışığın, mekanın derinliğini ve şeyler arasındaki mesafeyi ölçen bir araç olarak kullanılması Vermeer’i belki de kavramsal sanatın sinyallerini üç asır önce veren bir sanatçı konumuna taşır. Her nesnenin kendi yerinde kendi anlamını içeren ve kendi yerini kaplayan bir “şey” olarak resimde yer alması, şeylerin kavramlar olarak algılanmasını da gündeme getiriyordu. Bu eğilim, Bizans resmi geleneğinden gelen bildik ikonografinin de sonunu getiriyordu aslında. Diğer yandan, ışığın görme olanakları sunan –zamana göreli-değişken bir araç olarak kullanılması, sonraları empresyonistlerin esin kaynağını oluşturacaktı.

Vermeer’in “Resim Sanatı (1666-1673)” adlı tablosu (Resim: 34) sanat felsefecilerinin en fazla üzerinde konuştuğu resimlerinden biridir. Genellikle ressamlar kendi portrelerini cepheden ya da yarı cepheden resmederler. Vermeer kendini resim yaparken resmederken aynı zamanda kendini geri plandan (sahne dışından) izleyen bir gözlemcinin yerine koyar. Kendisi burada hem gösteren hem de gösterilendir.



Resim: 34

Genelde ışığın girdiği pencereyi de resmi oluşturan bir enerji kaynağı olarak gösterirken bu resimde ön planda duran bir perdenin arkasına saklıyor ya da kendisini perdenin arkasına sakladığı için bulunduğu yerden pencere görünmüyor. Perde ve geri planda duvar üzerinde asılı duran harita, izleyici ve izlenen arasındaki derinliği belirleyen konum nesnelere aslında.

Yerdeki siyah-beyaz kareli mermerler de bir derinlik geometrisinin ölçüm araçlarıdır. Bu belirli mesafe arasında yer alan

sahne, sanatçı ve konu mankeni arasındaki roller arası ilişkiyi tanımlayıcı niteliktedir. Başında ağaç yapraklarından (defne) taç taşıyan, sol elinde kitap, sağ elinde bir trombon tutan kadın model, Tarih Müse'si Kleo'yu temsil eder. Duvardaki haritayla evrensel olana, Kleo'yla uygarlık tarihine ve masa üzerinde yatık duran maskeyle hakikatin gizlenmesine gönderme yapan Vermeer, resim yapmanın yaşam bilgisinden yoksun kılınamayacağını altını çizmek istiyordu. Vermeer'in bu başyapıtı, "gösterilen ben" in resmi olarak, fenomenolojik algı kuramının sanat yapıtına ilişkin argüman dayanaklarını rahatça oluşturabilir diye düşünüyorum.

## 32/ HAKİKATİN RESMİ

Birinci Dünya Savaşı'nın ertesinde savaşın enkazı altından kalkmanın üstesinden gelmeye çalışan Alman burjuvazisi, sonuçları Nazizm'in doğuşuna neden olacak ahlâki bir çöküşün öncüsü olmuştu. Yaşanan savaş travmasından sonra kilisenin toparlayıcı etkisi de oldukça zayıflamıştı. Bir sıfır noktası olarak yüz yüze geldikleri ölüm ve yıkım, onların yaşama sarılma hırsına bir başka biçim kazandırmıştı. Paranın elverdiği kadar gece eğlencesi ve fuhşa meyil veren cinsler arası ilişki, toplumsal etik ve moral açıdan tehlike sinyalleri veren bir durumu arz ediyordu. Utanç duygusunun azaldığı yerde, sahici insan ilişkilerinin de çürümeye başlaması doğaldı.

Yeni değerler aranıyordu. Bir yandan Rus Devrimi'nin gündeme getirdiği proleterya ahlâğı, diğer yandan Avrupa'nın aydınlanmacı reformistlerinin –geleneksel demokrasiyi ve kültürel altyapıyı koruma taraflısı– küçük burjuva ahlakı, kesin hatları olan ideolojik bir bölünmenin nedenlerini oluşturuyordu. Yirmili yılların İtalya'sında güçlenmeye başlayan Benito Mussolini güdümündeki Faşist rejimi örnek alan Alman Nazizm'i, bu ahlaki ve yönetsel bulanıklığı fırsat bilerek toplumun önüne yeni değerler koymakla meşguldü. Alman ırkının üzerinde yükseleceği Nasyonal Sosyalizm'i bir umut olarak benimseyen Alman halkı, sonunda Hitler gibi cinnet geçirircesine siyaset yapan bir dengesizin çizdiği kadere teslim olacaktı.

Bu metinde, bu dönemi en sarkastik dille eleştiren bir ressamın oldukça ünlü bir yapıtından bahsetmek istiyorum. Bu yapıtın ressamı George Grosz (1893-1959) aynı zamanda “Neue Sachlichkeit (Yeni Objektivite 1925)” akımının da kurucularındandır. Dönemin siyasetçileri için amansız bir karikatürücü olmanın yanında, sanat tarihinde önemli bir zaman dilimimin öncü sanatçılarından sayılması, sadece sanatçı değil aynı zamanda siyasi kişiliğiyle de bağlantılıdır. 1918'de Berlin

Dada Grubu'nun kurucularından olmasına rağmen sanatta entelektüel manevralar yapma yerine, yaşanan insanlık trajedisine işaret etmek ve elden geldiğince siyasi platformlarda mücadele vermek onun tercih ettiği bir yoldu.

Otto Dix ve Beckmann'la kurdukları "Yeni Objektivite" akımı da bu fikirler doğrultusunda yapıt üretiyordu. Bir yandan Freudyen psikanaliz kapsamında biçim kazanan düşkurgusal sürrealizm, bir yandan da sanatçının kendi iç modeline kapanma eğilimi taşıyan ekspresyonizm ve görme olanaklarıyla meşgul olan kübizm, fütürizm vb. akımlar, sanat yapmanın kendi bağımsız coğrafyasının sınırlarını belirlerken "Yeni Objektivite" sanatçıları, iki dünya savaşı arasında yaşamakta olan insanlık ayıbının sanat diliyle yargılanmasını yeğlemişlerdi.

Otto Dix, Hitler'e suikast düzenledi gerekçesiyle hapse atılır ve eserleri Naziler tarafından "utanç verici" oldukları nedeniyle yakılır. Grosz 1933'de, rahatsız edici ve üstelik Alman Komünist Partisi üyesi olduğundan Naziler tarafından ülkeden sürülür. ABD'ne yerleşen Grosz burada da rahat durmaz ve savaşa neden olan, hatta savaştan kazanç sağlayan maskeli burjuvaziyi oldukça sarkastik bir çizgiyle eleştirir. Eserlerinde, yaşanan moral sefalete işaret eden Grosz, cinnete ve vahşete varan nevrozun sentomlarını ölümcül çılgınlıklara gebe olan politik otoritenin tavırlarından sezinliyordu. Akıbet, Hitler'in İskendervari bir efsane yaratma saçmalığıyla neden olduğu İkinci Dünya Savaşı bu sezgilerin doğruluğunu kanıtlayıcı olmuştur.

Yeni Objektivite aynı zamanda "Alman verizm (hakikatçilik)i" olarak da anılır. Onların amacı "hakikatin resmi"ni yapmaktı. Ekspresyonizmin dolaysız dışavurumculuğu, realizmin zamanın belgeleyicisi olma eğilimi ve kişiliklerin alt bilincini analiz etme gerekliliğini ön plana alan Freudyen gerçeküstücü anlatımlar, Alman Gerçekçiliğinin (Verizm) eğilimsel harçlarını oluştuyordu. Grosz'un "Toplum Katmanları"



Resim: 35

adını taşıyan 1926 tarihli yapıtı (Resim: 35) tüm bu nitelikleri içinde barındırma açısından önemli bir örnek oluşturur kanısındayım.

Resme konu olan şu beş değişik insan tipinin, yarattıkları çirkinlikleri temsil eden çirkinlikleriyle resmedilmeleri bir rastlantı değil. Grosz onlara “yarattıkları çirkinlikler kadar çirkin insanlar” diyordu. Yukarıda yüzlerinde vahşetin izini taşıyan Nazi askerler, yangın ve ölümün haberini veren kılıç üzerindeki kan lekeleri... bilinemezsin yakarıcısı olmakla vicdanını pakladığına inanan kara cübbeli papaz... göğsünde “Sosyalizm” etiketi taşıyan papyonlu bir zat, kafasında beyin yerine yeni sıcılmış üzeri duman tüten bir insan dışkısı var. Daha aşağıda kafasına portatif lâzımlık geçirmiş kravatlı bir yazar çizer, aydın yani... En dipte ve ön planda, bir elinde bira bir elinde kılıç, kravatında Nazi svastikası ve beyninden fırlayan bir atlı Bismark büstü. Nazi Almanya'sının bir toplu portresi işte! Bugün kendi toplumumuzun içinde bulunduğu siyasi ve ahlâki durumu resimlese bundan daha farklı bir şey mi çıkar(?) diye düşünüyorum.

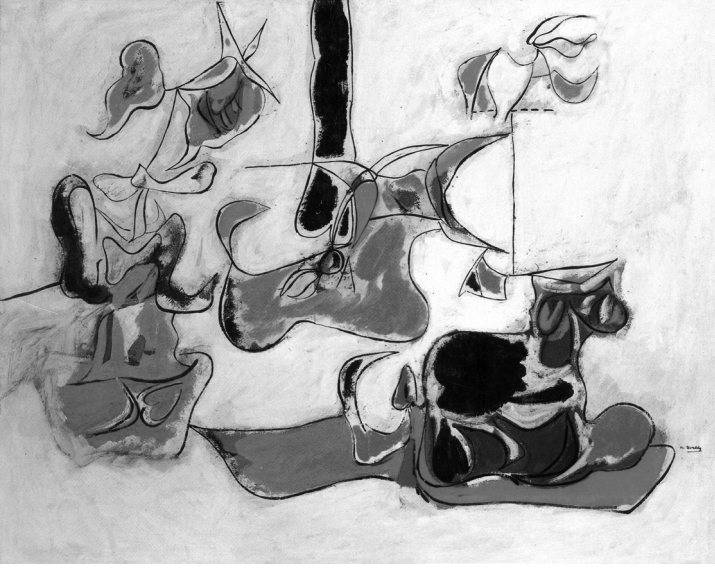
### 33/ DUYGU VE MANTIK ÇATIŞKISININ RESMİ

Avrupa'da ortaya çıkan Gerçeküstücü resmin ilkelerine sarılarak, Josef Albers'in resmi gibi rasyonel-matematiğe indirgenmiş soyut kompozisyonlara dayalı resim anlayışını karşısına alan Arshile Gorky (1905-1948), *tek anlam* merkeziliğini benimsemeyen bir sanatçıydı. Amerika'ya küçük yaşlarda göçen Gorky, Osmanlı İmparatorluğu sınırlarına dahil Ermenistan'da doğan bir Ermenidir. Daha fazla Karadeniz folklorüne gönderme yapan renkleri paletine taşıyan Gorky, kültürel açıdan oldukça karmaşık bir düşünce yapısına sahipti. Aynı dönemlerde büyük bir etki gücüyle Amerikan sanatına hakim olan Rasyonel Soyutçuluk ya da Soyut Ekspresyonizm'e karşın, Soyut Sürrealist bir güzergâhta yürümeyi tercih etmesi ve hâlâ 'folkloristik naratif'e dayalı bir görsel dil yapısını seçmesi, onun geçmişiyle kuracağı bir ilişki olanağına sahip olma arayışında olduğunu gösterir.

Biyomorfik biçimlere yönelerek doğa ve varlık ilişkisini saf renkler ve belirgin çizgilerle anlatması onu Miro'ya çok yaklaştırır. Gorky'yi diğer Avrupa soyut sürrealistlerinden ayrı tutan irrasyonellik kendi resminde uyguladığı kompozisyonlarında belirir. Tuvallerinde sahne alan görsellik diğer Avrupalı resimlerde olduğu gibi yüzeyde yüzer gibi ya da bir sayfaya yayılır gibi kaligrafik bir düzeneğe sahip değildi. Onun resimlerindeki konumlanma bir natürmort ya da peyzajın konumlanma biçiminden farksızdır. Her zaman biçimlerin bir yerlere yerleşme ve bir zemin sağlamlığına sahip olma eğiliminde olduğunu görürüz.

Avrupa resmini ve özellikle de impresionistleri oldukça iyi çalışan Gorky 1930'a kadar gerçekçi kıvamda yaptığı resimleriyle bilindi. Genç yaşta öldüğü 1948 yılına kadar ürettiği gerçeküstücü damara sahip resimleriyle Amerikan sanatında önemli bir yere sahip oldu. Sürrealizmin teorisyeni Andre Breton'un 1941'de Amerika'ya yaptığı ziyarette Gorky'yle karşılaşması ve onunla yakın dostluk kurması özellikle Fransa





Resim: 36

sürrealistleri için büyük bir kazanım sayılmıştı. Gorky'de farklı olan, onun düşkurgusal ya da psikadelik bir eğilime gerek görmeden formlara uyguladığı soyutlayıcı dönüştürmenin bir duygu karmaşasının ürünü olduğudur. Belirli ve bilinçli bir biçim inşası yerine, Miró'da olduğu gibi irrasyonalliteyi ve biyomorfik betimlemeyi otomatik bir merkezsizleşme davranışı olarak benimsemesi Gorky'yi ayrı bir yere koyar.

1943'de yaptığı "Sochi'de Bahçe" adlı eseri (Resim: 36) Gorky'nin belirgin resim tarzının bir manifestosu olarak bilinir. Kedi, kadın ve ağaç motiflerinden oluşan bu kompozisyonda yine her biçim bir zemine oturur gibi mekânla ilişkilendirilmiştir. Renk ve çizgi arasındaki biçimi bütünleyici ilişki oldukça gevşek bırakılırken, fon-figür ilişkisinde bir geçişkenlik niteliği ortaya çıkar. Belirgin ve belirleyici kontur gibi görünen çizgi, aslında zaman ve mekân arasındaki an'ın bir hareket olarak belirlenmesinin verisidir. Üniter bir düzlemi hedefleyen bu resimde, fon ve kontur arasında kalan aceleci saf renk lekeleri, varlığa anlam kazandıran bir algı dayanağı

olarak çıkar karşımıza. Kırmızı ve sarı gibi sıcak renklerle vurguladığı figürleri soğuk gri-beyaz zeminden koparıırken, yaşayan varlıkla cansız varlık arasındaki ayrımı bir sensor cihazı gibi algılamaktadır Gorky.

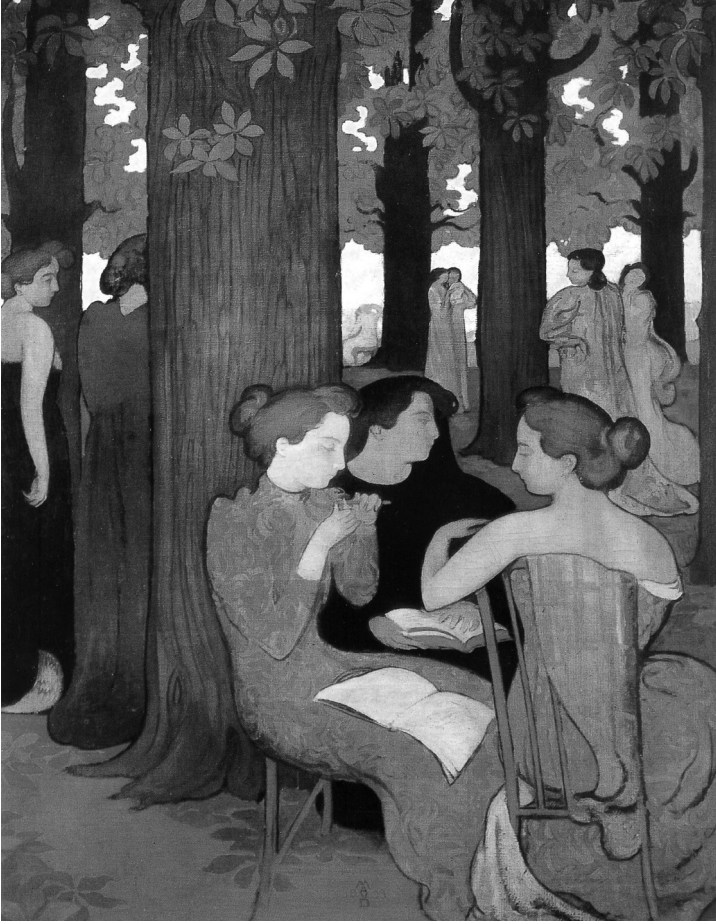
Renkler arası hissiyata dayalı bu resim düzeneği ve leke ile çizgi arasındaki bu saydam ilişki, izleyiciyi çok çağrışımlı bir okuma olanağına sevk ederken, belirgin bir anlam dogmasından da kaçınıldığı görülür. Anlam ve biçim arasında kurulan bu odaksız ilişki temsiliyete dayalı resim sanatının taşınmaz malı sayılan semantizme de bir darbe sayılabilir. Anlamdan öte çağrışımı tetikleyen bu tür bir resim anlayışı daha fazla gerçeküstücü şiire aittir. Gorky ile Miro'yu bu kadar yaklaştıran da bu benzerliktir... Bu resim, duygu ve mantık çatışmasının resmidir.

### 34/ DOĞALI VE MİSTİK’İ BULUŞTURAN RESİM

Fransız ressam Maurice Denis (1870-1943) sembolist sanatın kuramcısı sayılır. Yazarlığı ve ressamlığı aynı paralellikte sürdüren Denis, önceleri dinsel temaları merkezine alan kompozisyonlarla resim sanatına girer. Kendini Hristiyan bir ressam olarak yetiştirmek isteyen Denis, sanat eğitiminden sonra “kutsal ölçüler”e dayalı resim anlayışı üzerine manastırlarda araştırmalar yapar. Redon ve Volpini sergisinde karşılaştığı Gauguin’in resmi onu derinden etkiler ve kendi özgün tarzının ortaya çıkışını sağlar. Bundan sonrasında artık ressamların, heykeltıraşların, yazarların, şairlerin ve müzik sanatçılarının bir arada yürüttükleri sembolizm odaklı bir sanat ortamının süreçleri söz konusudur.

1888’de Musevi dilinde “peygamber” anlamına gelen “Nabis” adı altında bir grubun kurulmasına öncülük yapan Denis, tiyatrolara sahne dekoru ve kostüm tasarlayıp, evlere ve kamu binalarına duvar resmi yapmaktan, Debussy gibi müzisyenlerin konser programı kapakları ve kitap kapağı tasarımına kadar geniş bir alanda ürün vermeye devam eder. Denis, sanatsal uğraşı bir bütün olarak algılıyordu ve sanatın değişik disiplinlerinin homojen bir sanat düşüncesi doğrultusunda biçim kazanabileceklerine inanıyordu. Bir ressam, yaptığı resimde ne kadar sembolistse yazdığı şiirde ya da romanda da o kadar sembolist olmalıydı. Bu yüzden kuramsal olarak Sembolizm’i kaleme aldığı “Kuramlar” ve “Yeni Kuramlar” adlı kitaplarında genel anlamda tüm sanat disiplinlerini içeren sembolist estetikten söz ediyordu... 1943’de bir kamyon çarpması nedeniyle yetmiş üç yaşında hayatını kaybeden Denis sadece yaptığı resimlerle değil, yazdığı makalelerle de Fransa sanatının oldukça aktif isimlerindendi.

Empresyonizm ve Natüralizm eğilimlerine mistik imgelemi katarak vardığı sentezden oluşturduğu sembolist resim anlayışı, ondan sonra gelen ve Art Nouveau’ya kadar varan birçok sembolist ressama kılavuzluk yapmıştır. Denis’in dinsel



Resim: 37

konulu resimlerin dışında yaptığı resimlerinde de yine ilahi bir derinliğin hissedildiğini söyleyebiliriz. Doğadaki dinginlik ve insan figürlerindeki iç huzur yeryüzünü denetim altına alan bir gücün varlığının habercisidir. Teokratik aksiyolojiye vurgu yapan göndermeleri içinde barındıran bir kurgunun hemen göze çarptığı resimlerinde, doğa ve insan arasındaki ilişki maddi olmaktan çok manevidir. Görünümlerdeki doğallığın aksine, ışığın tıpkı dinsel temalarla bezenen Rönesans resminde olduğu gibi transandantal bir ışık olduğunu görürüz.

Doğal olanla aşkın olan arasındaki bu bölünme Maurice Denis resminin niteliğini oluşturur.

Denis'in sanat tarihi sayfalarında en fazla 1893 yılında yaptığı "İlham Perileri" adlı resmiyle anılması bir rastlantı değil (Resim: 37). Bu resimde ön plandan geri plana doğru giden gizli bir üçgen üzerine kurulu düzen var. Baba(Tanrı), Oğul(Hz. İsa) ve Kutsal Ruh'u temsil eden üç noktadan oluşan üçgen üzerine inşa edilen bu kompozisyonda Denis'in sembolist resim anlayışının tüm niteliklerine rastlayabiliriz. Yer ve Gökyüzü arasında mevki alan doğa ve insan yine yaradılış'ın üç noktasını oluşturur: Yer, Gökyüzü ve düşünen varlık olarak insan. Ağaç, yer ve gökyüzü arasındaki yaşamsal bağın sembolüdür. Ortaçağ Hıristiyanlığının "Axis Mundi" (Dünya'nın Merkezi) diye adlandırdıkları ağaç en az insan kadar kutsal bir varlıktır. Bu yapıtta tıpkı Rönesans'ın Yunan Mitolojisi ve Hıristiyan ikonografyası arasındaki ikircikli durumdan da söz etmek mümkün.

"İlham Perileri" adlı bu resimde kolayca fark edilen bir başka şey de, ağaçların ve kadın figürlerinin zemin üzerinde birer mobilya gibi konumlandırılmış olması. Yer bir halı görünümündedir; üzerine birer 'sembolik dekor' unsuru olarak yerleştirilen ağaçlar ve kadınlar aynı görkemli birer parçasıdır. Figürlerin geriye doğru küçülerek resme kazandırdıkları derinlik nesnel olmaktan çok tinsel bir derinliğin –gizemli bir sonsuzluğun– anlamını içeriyorlar. Birer Meryem Ana figürü gibi masumiyet ve dinginlik ifadesi taşıyan kadınlar gayet rahat bir ruh haliyle okuyup çizmekle meşguldürler. Doğanın kendiliğindenlik hali ve "transandantal akıl"ın (Kant) iççeliğini sembolize eden bu resim, *Doğal*'ın ve *aşkın*'ın aynı düzlemde buluşmasının manifestosudur.

## 35/ “ÖLÜMÜN ZAFERİ”

Hiçbir Hıristiyan dogmaya bağlı kalmadan hatta kilisenin sanat doktrininden istençli bir kopmayı gerçekleştiren Pieter Bruegel (1525-1569), Flaman resminin Bosch'la yan yana konan özgün isimlerindedir. İtalyadan Orta Avrupa'ya, oradan da bir halka şeklinde yayılarak etkisini gösteren Rönesans sanatı, Kuzey Avrupa Bosch ve Bruegel'le bir başka karaktere meyil verir. Bruegel Yirmi beş, yirmi altı yaşlarında Romaya yaptığı bir ziyareti uzatarak, dönemin minyatür sanatçısı Giulio Clovio ile birlikte çalışır; resimlerindeki minyatür etkisinin nedenini bu çalışmalara bağlayabiliriz. Resimlerinde bir mekan bezemesi olarak kullandığı figürler kaotik bir ortamın akışı içinde olsa da kendi rollerine sahip çıkarlar. Bu roller genelde atasözü, deyim ve Hıristiyan öte dünya söylencesine bağlı kılınan rollerdir. Örneğin, “Netherlandish Proverbs” adlı eserinde yüzden fazla deyimsel (idiomatic) ifade ve atasözüne gönderme yapan figür sahnelmeleri var(Rose Marie-Rainer Hagen, ‘Bruegel’, Taschen).

“İblisler aramızda dolanır” diyerek, kötülüğün bir yeryüzü kabahati olduğuna dikkat çekmek isteyen Bruegel, Hıristiyan kaderciliğine karşı da agnostik bir tavır besler. Bosch'un fantastik betimlemesinden güçlü etkiler taşıyan resimlerinde, mistik alegoriyi ve grotesk realizmi ustaca bir araya getiren Bruegel, Flaman folkloruna ve İncil'e öykünmeyi de elden bırakmıyor. Dini inançlardan vazgeçmeyen, ama aynı zamanda doğaya da bir pagan inancıyla bağlı kalan insan yaşamının içinde barındırdığı bu absürt bölünmeyi mizaha vuran Bruegel, insanın ölüm karşısında içine düştüğü bu trajikomik duruma da oldukça sarkastik düzeyde eleştiri getiriyor. Kompozisyonlarındaki makro-kozmik dirimsellik ve o mahşeri tedirginlik, resmin hızlı solumasına neden olurken, izleyiciyi de imgeler arası bir ilişkilendirme becerisine muhtaç kılıyor. Göz artık zihinsel bir edimin güdümündedir. Bruegel'in resimleri göze hiçbir şekilde global bir algıyı gerçekleştirme imkanı vermez. Göz, kendini resmin içerdiği hikayeyi okumanın akışına

bırakırken, zihinsel açıdan yaşanan tedirginlik, duyu ve duygu arasında yaşanan karmaşanın açığa çıkmasına neden olur.

Bruegel'in tuvalde yaygın bir algı alanına yerleştirdiği kompozisyon, çoklu odakları içeren bir kompozisyonudur. Bir karınca yığını gibi resmin her köşesine tüneyen insan figürleri, yüklü bir genelin içinde kendi özel kümelerini oluştururken aslında hiçbir fragmanlaşma eğilimi taşımazlar; çünkü hepsi de örgüsel bir bütünün tamamlayıcı parçasıdır. 1562 tarihli "Ölümün Zaferi" adlı tablosu (Resim: 38) Bruegel'in zihinsel olduğu kadar tinsel yapısını da dışa vuran en ilginç yapıtlarındandır. Sürrealizmin, Ekspresyonizmin ve Sembolizmin tüm eğilimsel niteliklerini içinde barındıran bu resim her dönemde aktüel kalacak kadar modalara ve tarihe dayanıklı bir eserdir. Ölüme dair inancın ya da evhamın, bir korku (öz denetim) manifestosuna dönüşmesinin resimsel düzlemde örneklemesini yapmak, dün için de, bugün için de bizi aynı olumsuzlayıcı verilere taşıyabilir. Çünkü bu, teknolojik ya da ilmi gelişmişliğin göstergeleri dışında kalan apayrı bir tinsellik halidir.

"Ölümün Zaferi" tablosunda zeminin kupkuru, yanık bir toprak olduğunu görürüz. Hiçbir ağaç yaprak taşımıyor. Geride duran cehennem ateşi ve bir ağaç üzerinde asılı olan çanların ölümün geldiği haberini vermesi resmin ilk okuma paragrafı sayılır. Cehennem yeryüzüne inmiştir. Ölüm(iskeletler) her tarafı kol geziyor; ateş, duman ve idam-infaz sahneleri... Hristiyan inancında olduğu gibi hayatın sonu aslında hiç de neşeli bir durumu arz etmez; tam aksine şiddet ve acımasızlık söz konusudur. Fal bakmalar, müzik eşliğinde ilahiler okumalar, yüksek statü gösterileri... Bunların hepsi de ölümün aldırmaçlığı ve statü tanımaçlığı karşısında işe yaramaz gocuomalardan başka bir şey değil.

Bruegel bir zalim sinizmi ve aynı zamanda sarkastik bir kafa bulmayla, resüleksiyona (İsa'nın yeniden Dünya'ya gelerek insanı kötülüklerden kurtarması) inanan safdil Hristiyanları irkiltmeyi deniyor. Bu tabloda diğer Rönesans resimlerinde



Resim: 38

olduğu gibi İsa'nın resüleksiyonundan eser yok. Tanrı'nın denetimini hissettiren koruyucu melekler de yok. Bu, ölüm ve yaşam arasında kısıklırak yakalanan bir yeryüzü canlısının hazin tablosudur. Zafer ölümündür, Tanrı'nın değil. Zaten Tanrı'yı yaratan da ölüme karşı duyulan korku ve çaresizlik hissidir. Bruegel'in haklılığı nerdeyse yarım Milenyumluk bir zamandan sonra değerini yitirdi mi dersiniz?



### 36/ YENİ HÜMANİZMA VE ŞEY'LERİN MİTİK ROLÜ

Kavramsal sanatın ve özellikle de Arte Povera'nın öncü isimlerinden Jannis Kounellis(1936-), sanat anlayışı ve zamanımızın siyasi gerçeklikleri içinde edindiği duruşuyla her zaman ilgimi çekmiş günümüz sanatçılarından. Perugiada yaşadığım gerek öğrencilik, gerekse daha sonraki yıllarda birkaç kez birlikte çalıştığım bir sanatçı olduğu için, onu hem fikirleriyle hem de insan yönüyle tanıma fırsatı bulduğumdan yaptıklarına daha kolay yaklaşabileceğim bir sanatçıdır Kounellis. Hocam Bruno Cora'nın sanat yönetmeni ve küratörlüğünü yaptığı Perugiadaki "Opera Sanat Merkezi"nde etkinlik komitesinde görev yaptığım yıllarda (1989-1991) Kounellis'in kullandığımız mekanda sergileyeceği enstallasyonu, asistanı olarak birlikte hazırlarken onu epey soru yağmuruna tutmuştum. Doğrusu ağızından laf almak oldukça zordu; çok az konuşuyordu. Sonradan Cora'nın dediğine göre, iş yaparken aslında hiç konuşmamış... "sana üç-beş cümle telaffuz etmişse şanslısın" demişti Cora.

Yemek esnasında daha dili çözükle ve konuşkan olduğu için birçok konuyu masa muhabbetlerinde tartıştık. Bir de kitaplaşan tartışmalarımız (Pietro Vannucci Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları 1990) var ki, orada bir çelişkisini yakaladığımı sanarak ona yönelttiğim soruya karşılık bana "pazarlık yapma" ve "uzlaşma" arasındaki farkı anlatmıştı. Uzlaşmadan yana olmadığını ancak pazarlık yapma hakkını elden bırakmadan, ütopyalar adına üstesinden gelmesi gereken mesafeleri kazanmaktan yana olduğunu söylüyordu. "İdeale her yakınlaşma çabası yaşamı anlamlı kılan kalkışmalardır" demeye gelen bu "pazarlık yapma" durumu, geri adım atmanın değil kazanım elde etmenin yordamına dönüşür. "Uzlaşma" ise, zaten geri adım atmanın gerekliliğini savunan acizane bir barınma iradesinin tercihi sayılır.

Kounellis'e ve benim bir sanatçı olarak yetişmemde büyük emeği geçen Bruno Cora'ya duyduğum saygıdan dolayı burada



Resim: 39

hiç farkına varmadan bir geyik muhabbetine dalabilirim; konumuza dönelim. 1966'da İtalya'da bir düzine İtalyan genç sanatçının gündeme getirdiği yeni sanat yapma düşüncesi "Arte Povera", yine aynı yıllarda Germano Celant, Emilio Prini ve daha sonra Bruno Cora'nın kritik ve kuramsal metinleriyle ön plana çıkan Kavramsal Sanat'a daha politik bir boyut kazan-

dırmıştı. Sadece akademilerin eğitim yöntemlerine ve didaktik dayatmalarına karşı değil, aynı zamanda sanat mekanları ve sanat malzemelerinin kullanımı açısından oldukça radikal tavırlar alan Arte Povera'cular, sanatın tüm araçsal, gereçsel ve mekansal gereksinimlerini geleneksel üretim koşullarından alıkoymak ve Avrupa-merkezci Rönesans hümanizmasından kopup yeni bir evren hümanizmasına geçmek tasası taşıyorlardı. Bu eğilim aslında, Manyerist Modernizmden gerçek bir kopmayı gerçekleştirerek Eleştirel Marksist bir modernizme geçmenin istencini içeriyordu.

Artık galeri mekanları eskisi gibi kullanılmayacak, sanatçılar da sanat yapıtı üretme araçları ve malzemeleri üreten tecimsel koşullar içine hiçbir şekilde sürüklenmeyeceklerdi. Özellikle endüstriyel kent bunalımını içeren bu eğilim, kendi dilini ve bedenini oluştururken yaralandığı araç ve gereçler yine endüstri dünyasının ürettiği araç ve gereçlerdi. Gündelik yaşamdan arta kalan demir, ahşap, cam vb. malzemelerin ham olarak kullanılmasının yanında, Kounellis bir ilki gerçekleştirerek at ve papağan gibi hayvanları canlı olarak sergilemiştir. 1969'da on iki atla Galleria L'Attico'da gerçekleştirdiği gösteride galerinin mekansal olarak bir ağıla dönüşmesini sağlarken, bir sanat galerisine yabancı olanı içselleştirme eylemini de yerine getiriyordu. Sanat nesnesi olan atlar yaşayan bedenler olarak yaşam ısı taşıırken, dışkılarında çıkan koku sadece görselliği değil kokuyu da bir duyu unsuru olarak gündeme getiriyordu. Temsili sanat anlayışıyla efsanelerde rol kestirilen atların yeni bir varlık statüsü kazanarak ve sadece kendileri olarak tiyatral bir sunuma tabi tutulmaları, Arte Povera'nın demistifikasyona dayalı imge arayışlarının manifestosunu oluşturmuştu.

Ateşi, ateşin bıraktığı yanık izini, dumanın duvarda bıraktığı isini, sürekli yanan gaz tüpünün püskürttüğü ateşle birlikte çıkardığı sesi, giysileri, ayakkabıları eski mobilyaları vb. daha birçok cisimsel ve fiziksel malzemeyi kendi

dilsel araçlar envanterine katan Kounellis'in eserleri kısa bir metin kapsamında ele alınamaz. Her bir eser kendi kritik metnini talep ettiğinden burada genel bir metin yazmak yerine bir tek eserini ele alarak onu kavramaya çalışalım: 1969 tarihli, bu yapıt (Resim: 39) Kounellis'in diğer yapıtları gibi isim taşıyor. Yalıtım amaçlı kullanılan bakır bir levha, bu levhaya açılan iki ayrı delikten yüzeye sarkan ve tek kuyruk düzenine geçen bir kadın saç örgüsü. Bakır levha, hassas bir insan (kadın) teninin yerine geçiyor. Parmak kirinin lekeler halinde yüzeyde bir varlık yazılımı olarak yer alması politik bir gösterge oluşturmanın ipuçlarını verir. Birer dokunma emaresi olan parmak izleri, aynı zamanda kişilik-kimlik kirlenmesinin de bir okuma anahtarına dönüşüyor. Kadın yüzünün ideal güzellik ve cinsel kimlik göstergesi olarak kullanılmasını estetik bir seçenek olarak belirleyen klasik sanat anlayışına karşı kayıtsızlık ve umursuzluk içeren bu "anti portre", Rönesans'ın simgesi haline gelen Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının da imha edildiğinin imgesel tasarımıdır.

Bir Arte Povera yapıtının en önemli göstergesi de malzemenin kullanılış biçimidir. Hiçbir zaman, kullanılan malzeme kurgulanma dışında bir atölye işlemi görmez. Yani, kullanılan kimlikli malzeme ya da mekana yerleştirilen plastik şeyler herhangi bir estetik dönüştürülme veya işlevsel nitelik kazandırılma işlemine tabi tutulmaz. Müdahale minimaldir çünkü gerçekleştirilen yapıtın içerdiği anlam değil, eylemin kendisidir. Her malzeme, biçimlendirmenin dışında nasılsa öyle kullanılır. Bununla birlikte, bir malzemeye başka bir malzemenin görünümünü kazandırma çabası gösterilmez; yüzeysel estetik müdahaleler reddedilir. "Fakir Sanat" anlamına gelen Arte Povera atıl, pahasız malzemeleri bir araç olarak kullanarak resim, heykel ya da asamblaj yapma anlamına gelmez. Bir malzemenin bir yüzey ya da kütle içine yedirilerek kullanılması ya da bir kolaj şeklinde kullanılması Arte Povera'nın

kapsamına girmez; bunu başka sanat ekolleri yapar: Dada, Debris Art veya Trash Art gibi...

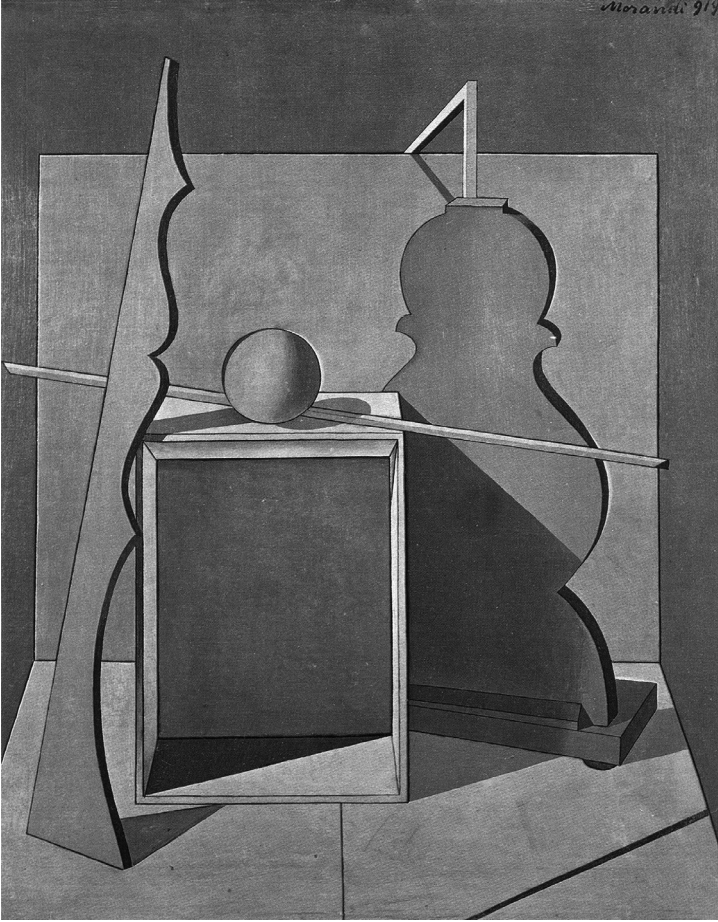
Arte Povera'nın kullanımında olan malzemeler “ready made” muamelesi de görmüyor. Her nesne veya malzeme kendi fiziki gerçekliğiyle –hiçbir metaforik evirilmeye maruz kalmadan– yapıtın modalitesini oluşturur: Her nesne bir kavramın karşılığıdır... bu durumda *kavram* kendi nesnesinin dili dışında bir anlam-kurgu müdahalesine yeltenmez. Kounellis, Arte Povera'nın sanat yapma düşüncesini karşılayan önemli eserlerin sahibidir.

### 37/ BİLİNÇ OLARAK GERÇEKLİK VE VARLIK İLİŞKİSİ

Gündelik yaşamımıza uygun çevre düzenlemelerinden, minimal alanlardaki nesne yerleştirmelerine kadar her türlü mekansal düzlemde ilişkiye soktuğumuz “nesne” ve “özne” kavramları, 19’uncu Yüzyıla kadar doğadaki rolleriyle algılanarak temsili bir sahnelemeye tabi tutulmuştur. Konular ne kadar gerçeküstü olursa olsunlar (dinsel ya da mitolojik) nesnelere ve mekanlar fizikötesi bir tahayyülün eğretilmesine uğramamışlardı. Mekanlar her zaman yaşanılabilir mekanlardı; nesnelere ise sadece kendileri olarak bir imge statüsüne taşınıyorlardı. Bu saptamamın mutlak olmasını engelleyen Paolo Uccello(1397-1475)’nin dışında genel eğilim buydu. Metafiziksel Resim kapsamını oluşturan sanatsal ifade biçiminin ise, gerçeklikle kurduğu bağ, sadece bir varlığın olgusal deneyimle kavranma durumuna ilişkin değildi.

Nesnelerin doğada nasıl durduklarına değil, nasıl durmadıklarına ilişkin dikkate alınan bu algı düzeneği, nesne ve mekan ilişkisi arasına hiçbir düşsel unsur katma gayreti göstermez. Rönesans resminin –diğerlerinden oldukça ayrı duran– öncülerinden olan Paolo Uccello doğal varlıkları (hayvan, insan, ağaç vb.) geometrik bir yapıya doğru basitleştirerek yine geometrik bir alan olarak hissettirilen mekan içine yerleştiriyordu. Resimde Paolo Uccello ile başlayan, -sonra, Piero della Francesca(15.yy.)’dan Cezanne(19.Yy.)’a ve son olarak da Kübizme varan- Eukleides Postulatu’nun, dördüncü boyutun somutlanmasını sağlayan Lucio Fontana(20.yy.)’nin “uzamsal kavram” kuramıyla önemini yitirmesine kadar, resim sanatının tüm uygulanma süreçlerini kavramadan ne resim yapıtı okuyabiliriz ne de sanat adına resim yapma hakkına sahibiz (eğer sanatçı olma iddiası taşıyorsak).

Bilinç olarak gerçeklik ve varlık ilişkisine değin sanat tarihinde bir geziye çıkacak olursak, resim sanatının kavramsal ifadeyi dayattığı süreci en iyi vurgulayan ressamı bulmak zor olmaz. Bu ressam, birçok kavramsal sanatçının



Resim: 40

esin kaynağı olan Giorgio Morandi'den (1890-1964) başkası değil. Metafiziksel Resim anlayışının diğer İtalyan isimleri De Chirico ve Carra'yla birlikte anılmasına rağmen, Morandi'yi ayrı kılan özgün nitelikleri vardı. Morandi, nesne ve boşluk arasındaki ilişkiyi matematiksel perspektifle belirlemiyordu. Nesneyi belirlemek için, konturu bir hacim sınırlaması olarak kullanmak yerine, renk tonlamalarını tercih ediyordu. Nesnelere kurduğu volümetrik (hacimsel) ilişki, tonlama skalasıyla birleştiği zaman, mekanı belirleyen boşluk da algılanmış

oluyordu. Net bir pürifikasyona dayalı ünlü natürmortları, aslında “ölüdoğa” anlamına gelen “natürmort” kavramını aşan minimalist sahne derlemeleriydi. Ana formlar halinde istiflenen kübik formlar arasına yerleştirilmiş (şişe veya diğer) natürmort aksesuarları sayılan nesnelere, kübik kütlelerden yontularak biçim kazanmaya meyil veren birer “şey” olarak algıyordu. Nesnelere artık gerçek yaşamdaki rollerinden arındırılarak sahneleniyordu. Renkler ve nesnelere arasındaki fiziksel hakikate dayalı ilişki fizikötesini işaret eden bir bilinçlenmenin eğretilmesine uğruyordu.

Burada -yukarıdaki bilgilerle- okumaya çalışacağımız Morandi'nin “Ölüdoğa(1919)”sı (Resim: 40), bilincin gerçekliği ve doğanın gerçekliği arasındaki ayrımı oldukça net bir şekilde ortaya koyuyor. İnsan aklının nesnelere tasarlamadaki işlev kaygısının ötesine geçerek kurguladığı bu kompozisyonda espas, mekandaki derinlik perspektifiyle değil, nesnelere üzerine uyguladığı monokromatik tonlamalarla algılanıyor. Arka plan sadece bir boşluktan ibarettir ve herhangi bir derinlik göstergesine sahip değil. Bu resim aynı zamanda bir enstalasyon tasarımı gibi duruyor. Yükseklik, derinlik, boşluk, doluluk ve ağırlık gibi fiziksel kavramların ilişkilendirilmesiyle vurgulanmak istenen mekan ve nesne ilişkisi, tüm edebi ifade (görsel retorik) araçlarından arındırılıyordu. G. C. Argan'ın “L'Arte Moderna 1770-1970” (Modern Sanat) kitabında Morandi'ye ilişkin kendi okumasına dayanarak öne sürdüğü “varlığa mekansal olasılık yaratma”ya yönelik bu hakikat ve bilinç arasındaki bölünme, Morandi'yi metafiziğe yönelen değil de, metafizikten yola çıkan bir ressam konumuna taşır. Bu da, onu diğer metafiziksel resim sanatçılarından ayırdığının önemli bir göstergesidir.



### 38/ ANLAMIN HAKİKATİNİ ARAYAN RESİM

Kendi döneminin sanat muhitinde “Sürrealistlerin sürrealisti” diye anılan ressam, yazar Max Ernst (1891-1976), şeyler ve figürler arasında kurduğu absürt ve sürprizlerle dolu ilişkiyle, ikircil anlamlar yaratarak sanat yoldaşları arasında kendine has bir yer edinmişti. Ernst, düşlerin resmini yapma (düşün resimde kendi yansımaları bulması) yerine, düş kurmaya yönelen resimler yapmayı seçerek, kendi ayrı “gerçeküstü” anlayışını oluşturuyordu. Gerçeğin bütünlüklü yorumlanmasına dayalı biçim temsiliyetini, malzeme kullanımını içeren ‘üslup’la örtüştürerek, resimde yer alan imgeyle resmi oluşturan ‘yapma süreci’ni aynı düzlemde tutması Ernst’i yeni plastik veriler arayışında olan bir sanatçı konumuna taşır.

*Deneysel ve rastlantısal* olanı mantıksızlık ve bilinç arasına yerleştirmeye çalışırken, resmin maddi yapısının ona verdiği imkanları da kurduğu irrasyonel anlamın bir parçası haline getiriyordu. Sentetik Kübizm’le resim tekniklerine kazandırılan *Kolaj’a* ek olarak *Frutaj’ı* yeni bir ‘renk-doku’ uygulama yöntemi olarak resim sanatına kazandıran isim Max Ernst idi. Nietzsche’nin Romantik süblim(yüce)’ini içinde besleyen bir coşkuyla, kolay sembolizmlere varabilen rasyonalist burjuva kültürüne karşı kafa tutmayı yeğleyen Ernst, yüksek sosyeteye karşı ironiyi gerçek bir ‘saygıbozumu’ eylemi olarak kullanıyordu. Onun resmi, bir ‘karşı-kültür’ resmiydi de diyebiliriz.

Birinci Dünya Savaşı çıkana kadar Bonn Üniversitesinde felsefe okuyan Alman sanatçı Ernst, resim sanatına 1913’de Paris’e yaptığı bir ziyaretten sonra ağırlık verir. Önceleri ekspresyonist eğilimleri güçlü olan bir tarzda resim yapan Ernst, 1920’de yaptığı ironik kolajlardan oluşan sergisiyle Dadaistlerin gözdesi haline gelir. Yirmili yılların ortalarında tam anlamıyla sürrealist bir karakter kazanan eserlerine aslında 1920’nin hemen ertesinde başlamıştı. Kendi özgün tekniği olan frutajlı resimlerine ise yirmili yılların ikinci yarısından



Resim: 41

sonra başlamıştı. Bu arada sürrealist romanlarını da birbiri ardına yayımlıyordu. Diğer sürrealistlerle dostluk ilişkileri kurmasına rağmen ve deneysel yönü güçlü tek gerçeküstücü ressam olmasına rağmen, kendi tarzındaki belirgin bağımsızlaşma onun 1954'de sürrealistler grubundan dışlanmasını getirir. Ernst, sadece yarattığı özgün ifade kurgularıyla değil, aynı zamanda malzemenin kullanımında cesurca yöneldiği deneysel uygulamalarıyla da –Rene Passeron'un 'Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi'nde yazdığı gibi:– bir "resim simyacı" durumuna gelmiştir.

Üzerine konuşacağımız 1921 tarihli, “Selebes Fili” adlı bu resim, Ernst’in ilk gerçeküstücü resimlerinden sayılır (Resim: 41). Bu arada şunu da hatırlatalım ünlü Fransız şair Paul Eluard’ın Ernst’ten aldığı birkaç eserin de ilki olur söz konusu eser. De Chirico resmindeki metafiziksel kurgunun etkilerini taşıyan bu resim, mizah dozu yüksek, şiirsel imge kurgusunun en etkili örneğini oluşturur. Gökyüzüne açılan bir delikten çıkan duman ve yine gökyüzünde yüzen balıklar, Ernst’in mantık dışının asılsızlığıyla mantığın olağan dışılığı arasındaki kurgu becerisini örneklemektedir. Burada bilinç-dışına dayanan bir dışavurum yerine, bilinçli bir eğretileme ve değişmeceyi işaret eden kurguyla karşı karşıyayız. Çevikliği ve gücü imgeleyen boğa başının, hantallığı ve eğilgenliğiyle bilinen filin bedenine monte edilmesi, mitik imgelerin anlam bozmasına uğradığının bir göstergesidir. Sanat Tarihi’nde bir gelenek haline gelen ‘mitolojiye itaat etme’ mülayimliği yerine, böylesi alaycı bir tavrı takınma istenci kendisine “karşı-sanat” eylemi içeren Dadaizm’den miras kalmıştı.

Bir et yığını olan filin, içi boş dev bir teneke kazan gibi durması görüntü ve içerik arasındaki uyumsuzluğu vurgulayıcıdır. Filin sırtında onun mekanik hareketlerini belirleyen bir komut makinesi (asker) bulunması, antik savaşlara gönderme yapan bir imgedir. Yanda duran metalik ağaç gövdesinin ve önde duran içi boş kafasız kadın bedeninin kollarıyla, filin sırtındaki mekanik askerin kollarının kırmızı renkle belirgin kılınması, aralarında bilinç ötesi bir ilişki kurmanın işaretlerini taşır. Kadının kolu “gel” işareti verirken, ağacın kolu hareketsiz ve anlamsızdır; mekanik askerin kolları ise kendi komutu ve kadının komutu arasında bocalar gibidir. Aslında hiçbirinin de hareket etme becerisi yok; onlar hareketi sağlayan dinamizmden ve bedensel kabiliyetten yoksundurlar. Fil kendi içini kendi hortumuyla boşaltmaya dursun, kadın kendi kafasına sahip olmamakla zaten bir iç boşaltım müdahalesine uğramıştır. Bu paralel anlamlar, yukarıda bahsettiğim ‘gerçeğin bütünsel yorumuna dayalı biçim temsi-

liyetini' tescil eder niteliktedirler... Hakikatin anlamı yerine, anlamın hakikatini arayan bir resimdir bu.

Taschen Yayınları'nda çıkan Gerçeküstücülük adlı kitabında yazar Cathrin Klingsöhr-Leroy, iyi bakıldığında resmin aslında bir su altı manzarası olduğuna dikkat çekiyor; gökte uçuşan balıkların varlığına aldanarak. Halbuki bu resimde iki plan var: biri ön planda olan, nesne ve hayvan – insan göndermelerini içinde barındıran sentetik figürlerin olduğu mekan; ikincisi bir duvar resmi (deniz) gibi duran arka plan. Bir duvar olduğu hissini daha iyi aktarabilmek için delikler ve oralardan dışarıya sarkan sırma çıkıntıları resmedilmiştir. İşte De Chirico resminin metafiziksel niteliklerinin etkisi: birden fazla fiziksel gerçekliğin tek ortama indirgenerek algının tinsel düzlemde bir başka *bütüne* taşınması... hep derim ya ressamın derdinden ressam anlar diye; “sanat doktoru” olmak da yetmiyormuş bazen...

### 39/ DİSİPLİN DIŞI HAREKETİN RESMİ

Ellili yılların Amerikan sanatında ekspresyonizmin değişik yönelimlerine tanık olunur. Pollock'un *Action Painting*'i, Barnett Newman'ın figüratif analogiye hiç imkan vermeyen *minimalist monokrom* resimleri, Mark Rothko'nun *mistik soyut*'u, Willem De Kooning'in *enformel figüratif* resimleri ve Arshile Gorky'nin *sürrealist soyut*'una dayalı, zengin eğilimleri içeren bir Amerikan ekspresyonizmi söz konusuydu o yıllarda. Soyut olsun, enformel figüratif olsun, tüm ressamların ortak bir noktası vardı ki o da, resim yüzeyinin enerjik, aktif bir çalışma durumunun sonucunu yansıtmasıydı. Örneğin, Pollock'un *dripping*lerindeki hareketlilik, kol ve yüzey arasındaki mesafeyi araçsız kılarken, De Kooning'in kol hareketinin şiddetini oldukça belirgin kılan bir fırça işleyişi vardı. Barnett Newman'ın düz monokromatik renk satırları (ki bu tür çalışmaları ilk yapan Rus avangartlarından Alexandr Rodchenko olmuştur -1921) süreklilik arz eden tek renkli enerjik fırça hareketlerinin, rengi tüm yüzeye yayarak elde ettiği bir sonucu içeriyorlar. Görünüm farklılıklarındaki çeşitliliğin altında yatan hareket noktası aynıdır: Aktivizm.

Hollanda asıllı Amerikalı ressam Willem De Kooning (1904-1997), oluşum sürecinde askıya alınan biçim görüntüsü veren resmine, bir yandan dağınıklık hissi uyandıran diğer yandan da dengesizce inşa edilen bir görselliği tesislendiriyordu. Tuvale oldukça girişken bir hamle hareketiyle yüklediği renk alanları ve savruk konturlar arasında beliren figür, bilinç dışı somatik bir hareketin ideogramına dönüşüyor. Dış ve iç hatların içiçe girdiği mekan ve figürün, analitik kübizmde olduğu gibi atmosferik bir bütünlük sağlaması De Kooning'i Avrupalı bir resim geleneğine angaje ediyordu. Şiddetli bir nabız atışının savruk ritmine kapılan kol hareketinin yüzeyde inşa ettiği görüntü, kırılma-dağılma anıyla, kurulma-şekillenme anı arasındaki düaliteyi yansıtır. Bakımsız bir palet kirliliği ve fırçanın gezdiği yerlerdeki renkler arası belenme, onun üzerinde devam edilebilir bir resim alt yapısı



Resim: 42

oluşturduğu hissini verir. Fakat bu dağınıklık ve belenme daha fazla, disipline edilemeyen bir harekete kilitlenmiş, psikolojist eğilimler taşıyan bir karakteri belirgin kılıyor.

De Kooning'in 1950 tarihli "Kadın I" adlı eseri (Resim: 42) yukarıda bahsettiğimiz eğilimleri taşıyan resim serisinin ilklerinden sayılır. Fırça darbelerindeki sinirsel dağınıklık ve

umursuz gibi görünen renk-doku kalitesi dekadan bir resim görünümü verir. Bu görünümde, kadın figürünün duruşu ve yüz ifadesindeki belirgin pasaklılık hali epey örtüşmüşe benziyor. Kadının üstsüz haliyle yüzündeki –irilmiş gözlerle kazandığı– korkutucu ifade arasındaki ilişki a-seksüel bir eğilimi işaret ediyor. Kadın figürlü resimlerin şehvete endekli temsiliyet anlayışının aksine, bu resimde böylesi kıskırtıcı bir pasaklılığı yeğlemesi, De Kooning'i gelenekçi temsiliyet resiminin karşısına koyar. Bu kadın hem dökülüyor hem de yeniden kuruluyor gibi. Hem yıkım hem de yeniden yaratılma hissinin buradaki belirginliği rastlantısal değil.

Hindu tanrıçalarından Kali'ye atıfta bulunulduğu öne sürülen(1) bu mitolojik kadın figürü hem yıkımı hem de yaratıyı temsil ediyor. De Kooning'in kadına yönelik bu ironik tavrı, kimi eleştirmenler tarafından kadının taçlandırılması, kimileri tarafından da kadını Nietzschevari bir aşağılamayla hor görmesinin işaretleri olarak algılandı. Fakat öyle görülüyor ki burada De Kooning, kadına cinsel yargı yerine popüler kültür penceresinden bakmayı tercih ediyor; kadının cinsel çekiciliği yerine, toplumsal imge olma tarafıyla ilgileniyor. Kadının resimdeki dağımlığı, resmin estetik değerleriyle ilgilidir sadece, kadının karakterini yansıtan dış görünümüyle değil. Orada yansıyan bir karakter varsa o da sanatçının kendi karakteridir. Kadına daha mistik yaklaştığının bir örneği de sayılabilir bu kadın figürü; belki de, otoriter anne figürünün dağımlık bir bellek betimlemesidir...

1. Visual Arts in the Twentieth Century, Edward Lucie-Smith, H. N. Abrams Publishers, 1997.

## 40/ RESMİN ÖZÜ, ÖZ'ÜN RESMİ

Hollandalı ressam ve sanat kuramcısı Piet Mondrian (1872-1944), Sanat Tarihi'nde modernist akademik figüratif resimden, resmin son haddinin sınırlarına dayanan pür-soyut kompozisyonlarına kadar usta bir ressam deneyiminin örneğini sunar bize. Bugün, “akademik resim becerisi olmadan da ressam olunur” diyenlerin o omurgasız argümanlarını alt edecek o kadar çok dayanak bulabiliriz ki sanat tarihinde. Mondrian da onlardan biri işte. Yirminci Yüzyıl'ın ilk yılları olan 900'lü yıllar, Mondrian için akademik formasyondan net bir farklılaşma gösterip avangart arayışlar içine girdiğinin bunalımlı yıllarıdır. Bir yandan Van Gogh gibi doğanın vizyoner görünüm kırılmalarına meyil vererek, diğer yandan da geleneksel Flaman resminin tematik yörüngesinde dolanarak yeni, stilist bir arayış içine girerken, onun sonuçta ne tür bir plastik veriye ulaşacağıının ipuçlarını görürüz bu yıllarda. 1908 tarihini taşıyan “Gün Işığında Yel Değirmeni” adlı eserinde paleti aradan kaldırarak, saf renk kullanımına yönelirken geleneksel fırça tuval ilişkisinden de koparak, yeni bir resim yapısının ilk örneğini oluşturur. 910'lu yıllarda ise biçimi algılama ve görme olanakları sorunsalına merkezlenen analitik kübizm çalışmalarına katılır.

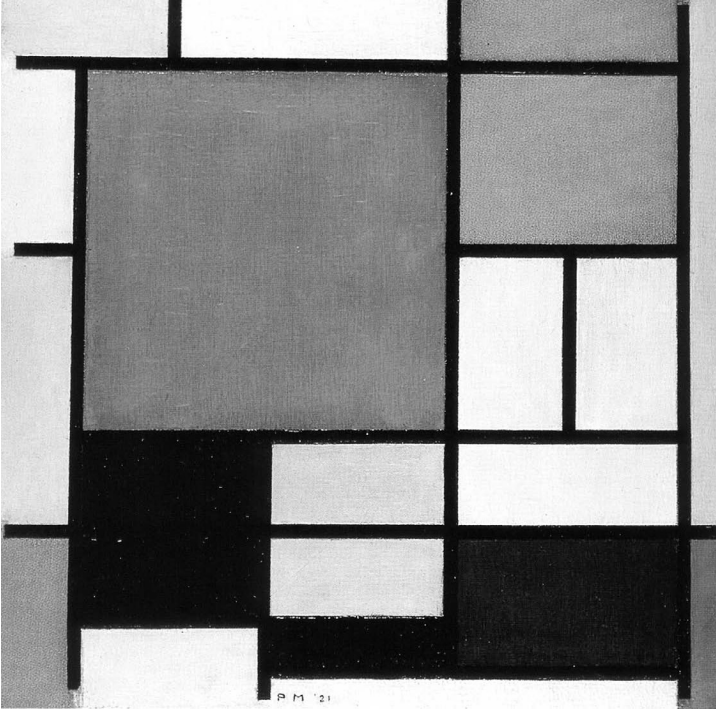
Biçimin çok açılı görünümünden, fon-figür entegrasyonuna ve kompozisyonlardaki atmosferik bütünlükten, nesnenin tanınabilirliğinden sapmaya kadarki süreçte edindiği yeni plastik deneyimlerin tam anlamıyla klasik Mondrian resmini gündeme getirmesi 1912-1914 yıllarına rastlar. İki üç yıllık bir yoğunlaşma sürecinde (özellikle ağaç çalışmalarında) kübik resim anlayışını daha ileri bir strüktürel niteliğe taşıyan Mondrian, kuramsal bağlamda Picasso'dan çok daha ileride bir sanatçıydı. Picasso gibi sanatçı popülaritesi peşinde olmayan Mondrian, hayatta olduğu yıllarda eserleri pek de dolaşımında değildi. 1915 yılında yaptığı “Siyah Beyaz'lı 10. Kompozisyon” adlı eseri (Resim: 43), beyaz fon



üzerine sadece yatay ve dikey siyah çizgilerin rastlantısal çakışmasından oluşan bir resimdi. Herhangi bir figüratif temsiliyete gönderme imkanı içermeyen ve sadece yatay ve dikey hareketlenmeyi bir momentum yazılımı gibi oraya minimize eden bu kompozisyon, mekansal bir oluşumun işaretini veren plastik bir veri olarak çıkıyor karşımıza. Bu sıralarda, kuramsal açıdan fikir birliği kurduğu diğer sanatçı T.Van Doesburg'la tanışır. 1917 yılında bu birlik-telikten beslenen, kendi kuramsal metinlerini yayınlayacakları “De Stijl” dergisi doğar. Pürizme dayalı benzer soyut çalışmalarını “Neoplastisizm” adı altında kuramsal argümanlarla desteklerler.

1921 tarihli “Sarı, Siyah, Gri ve Mavili, Geniş Kırmızı Planlı Kompozisyon” adını taşıyan –bu metne konu alacağımız– bu klasik Mondrian resmi, anlamsal açıdan adından başka hiçbir şeyi içermez. Bu semantik arınma, neoplastik resim kuramının en önemli ayağını oluşturur. Kalın, siyah yatay ve dikey çizgiler arasında ayrı hücre-mekanlar gibi duran renk alanları, yayılma ve toplanma arası mekanik bir şekil alma sürecinin grafiksel tanımı gibidirler. Koordinatlar arasında saf birer düzlem gibi duran –elementer renklerle belirlenmiş– kare ya da dikdörtgen renk alanları, aslında birbirini kıyılayan mekânların metrik planını oluşturur. Yükseklik ve derinlik hissiyatına dayalı empirik bir yüzeyden matematiksel entiteyi kuşanan bir yüzey anlayışına kayan Mondrian resmi, bu yönelimiyle, mimari alanda da oldukça etki yaratan bir plastik anlayışın temelini oluşturdu.

Mondrianvari, mimari mekânın majör ve minör yayılım kabiliyetine göre düzenlenmiş geometrik plana dayalı tasarım, artık görsel dilatasyon kapasitesi olmayan homojen mekân anlayışını geride bırakıyordu. “Sonuçta Mondrian da Spinoza gibi, bir algı düzeneği oluşturmadan hiçbir şeyin tanınabilir olamayacağına fakat, şeylerin özüne de saf algıyla varılamayacağına inanıyor; bu ancak algıdan kopan bir algı refleksyonu ile başarılabilir(1).”



Resim: 43

“Tanınabilirlik” ve “öz” arasında bir ayrımı işaret eden Mondrian, öze yönelik algının görsel algıyla değil zihinsel algıyla gerçekleşeceği fikrine sahipti. Gündelik dilin verdiği imkanlarla adlandırılan nesnelerin ne olduğuna dair koyduğumuz tanı ve şeylerin öz’ü arasındaki ayrım yine bize Spinoza felsefesinin üç temel kavramından ikisini hatırlatır: Atributum (görünüş), Substantia (nitelik, öz). Üçüncüsü ise Modus(kiplik)’tur.

Sanat ve felsefe arasındaki sıkı bağın önemini kavradığımız anda, sanırım bugün olageldiği gibi, seviyesiz “sanat-sanatçı” dalaşmalarından da vazgeçeriz. İnsanın iyi bilmediği, tanımadığı şeyler karşısında cesur olduğu söylenir; aslında bu, kasıntı olma durumuyla bağdaşan gülünç bir didinmeden başka bir şey değil. İnsanın kendini oluşturmadan, belirgin

bir kişilik oluşumunun gardına girmesi kendi akıl garibanlığının göstergesidir. Heidegger'e göre 'varlık', 'olmak' gibi bir şey değildir (Varlık ve Zaman, 1927); kişi önce vardır çünkü zaten varlık kendiliğindedir, "var olan olarak varlık" olmak ise ancak *olma* durumu süreçlerinin isteme iradesiyle gerçekleştirilmesiyle mümkündür... hatırlayalım; çünkü yeridir.

1. Giulio Carlo Argan, L'Arte Moderna 1770-1970 (alıntı çev. Ü.İ), Sansoni, 1982.

## 41/ MİTOLOJİK PEYZAJDAN ATMOSFER RESMİNE

William Turner (1775-1851), önce suluboya ressamı ve koleksiyoncu Thomas Girtin'le, sonra da, yine usta suluboya ressamı Cozens'la tanışıp onlarla kurduğu dostluk sayesinde resim sanatına olan ilgisini artırır. 1789 yılında Kraliyet Akademisi'ne girerek orada akademik formasyonunu oluşturur. Değişik türde peyzaj çalışmalarıyla ilgi çeken Turner, kendi döneminin diğer Romantikleri gibi tarihsel mitolojik temalı resimlerde gösterdiği başarıdan sonra, figüratif betimlemeyi sifira indirgeyen atmosfer resimlerine yönelir. Burada Hollandalı manzara ressamlarının etkisi açıkça görülse de, rengin biçimden bağımsız sübjektif lekeci yönüne ağırlık vermesiyle, Turner kendi özgün resminin belirleyicisi olur.

Turner doğayı algılarken, sezgiyle hissedilebilir olanın vizyona gelmesini istiyordu. Kozmik bir gücün yarattığı sonsuz titreşimlerinden meydana gelen ışıksal atmosferik mekan, statik bir görünüme sahip olan bir ağaç resminden daha çekici geliyordu Turner'a. Fırtınalı havaların, yüksek dalgalı denizlerin ya da rüzgârda büyüyen yangın resimlerinin tercihi olması bu yüzdendir. Nesnelere durağan görünümü yerine, bedenden yoksun ama etki gücü hissedilir olanın görünümünü resmetmek istemesi onu empresyon (izlenim) resmine taşır. Var olanın çıplak görüntüsü yerine, varlık izlenimi yaratmak aslında Romantizm'in "yaratıcılık" kuramıyla da örtüşüyordu.

Romantikler Aristoteles'den miras kalan, klasik sanat anlayışı "yansıtmacılık" kuramını yadırgayarak –onları kuşatan 'gerçekliğin mimesisi olan' görüngü dünyasını üretmek yerine– gerçek olanla bağlarını koparıp sanatın kendi gerçeğini yaratmak istiyorlardı. Bu, aslında Romantizmin tipik çağ bunalımını açığa vuran bir nitelikti. Kant ve Fichte ile biçim kazanan idealist bireycilik eğilimlerinin ortaya çıktığı bu esnada, öznelğin nesnel olandan kopmaya çalışması bir rastlantı değildi. Yine de Romantik sanat –tam anlamıyla– Schopenhauer'le kendi düşünce dizgesinin sentezine kavuşur.



Resim: 44

“Schopenhauer, *İrade ve Tasarım Olarak Dünya* adlı temel yapıtında, kitabın adıyla bile, dünyanın bir beyinsel fenomen olduğunu ileri sürer; bu, çağıyla tam anlamıyla uyum halinde bir tutumdur. Eğer (dünyanın) tasarımı zihnimizin yaratısından önsel (a priori) olarak türüyorsa, dünya bizim olgumuz (gerçeğimiz) olur. Bununla birlikte ona bir dayanak bulmak gerekir, bu dayanak düşünce değil, fakat varlığın değişmez temeli olacaktır: Yani, istenç. Düşünce ve bilinç ilk gerçeklikler değildirler, tek doğal mutlak olan istençten kaynaklanan görüngülerdirler(1).” Yaratıcılığı irade ve tasarım kavramlarıyla bağıntılayan Romantiklerin yanında, ideal olanın yansıtılmasına yönelen Neoklasikler ve sosyal olayların bir dünya gerçekliği olarak yansıtılmasını isteyen Realistler de sanat sahnesinde aynı zamanda yerlerini alıyorlardı. Bu arada “Komünist Manifesto” 1848 yılında yayınlanıyordu. Çoklu düşünce yapısının ortaya çıktığı bu dönemde “tek üslup” egemenliği de sona eriyordu. Modern Sanat’ın doğuşu işte... Sanatın felsefeyle buluşarak kendi özgür düşünce alanını oluşturması politik bir karşılaşmayı da gündeme getiriyordu.

Bu da, Aydınlanma Felsefesi'nin sanata bahşettiği otonominin kalıcılığı demektir.

Yapımı 1840-50 yıllarına rastlayan “Uzaktan Dere ve Koylu Manzara” adlı resim Turner'in son yapıtlarından sayılır (Resim: 44). Yer'in de gök gibi bedensizleşme durumu arz ettiği bir hafiflik hissi hakimdir bu resimde. Gök soğuk renkler, yer ise sıcak renklerin hafif tonal farklılıklarıyla iki ayrı derinlik alanını belirlemiş olsa da, oluşturdukları bütünsel atmosferde herhangi bir sınırları belirlenmiş biçime rastlanılmaması bu resmi ışık yoğunluğunun belirlediği bir resim konumuna taşır. Çizginin ortadan kalktığı, saydamlığın koyuluklara göreli olarak derinlik hissi verdiği bu resim tarzı, Yirminci Yüzyıl'ın en önemli sanatçılarından Mark Rothko'nun mistik soyut resimlerinin de esin kaynağı olmuştur. Figür betimlemesinin ortadan kalktığı ve doğa resmi yerine, doğal görünüm izlenimi veren renk uygulamalarıyla da empresyonistlerin önünü açan Turner, bütün zamanların en önemli ressamlarından sayılır.

Çağının önünde giden bu büyük ressam, çoğu kez insanlardan kaçıp kendi halinde yaşamıştır. 1851 yılında, Thames Nehri kıyılarında yine insanlardan kaçmak için takma bir isim kullanarak yaşarken, sağlık koşulları oldukça berbat bir kulübede ölür.

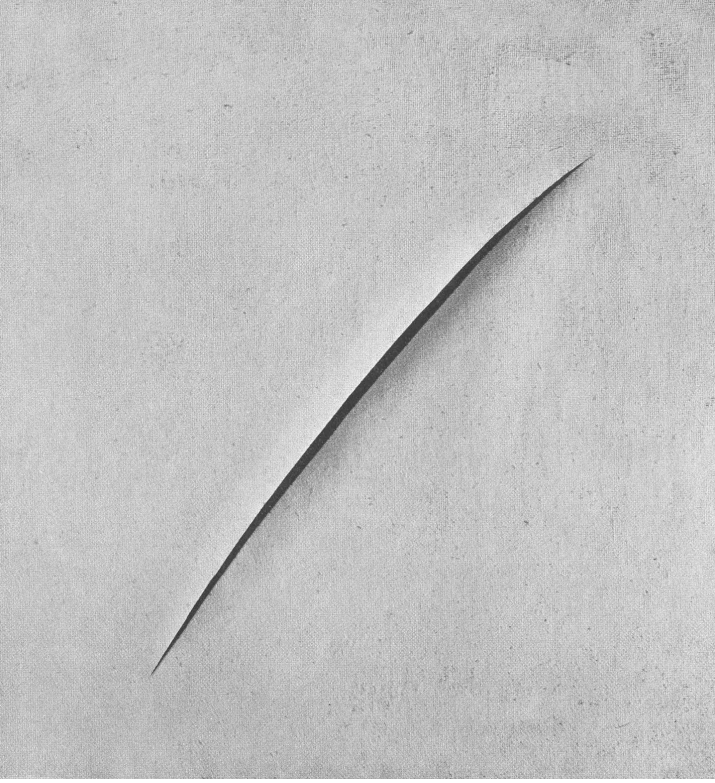
1. Romantizm, Francis Claudon (Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, 1999.

## 42/ MEKAN KAVRAMI OLARAK RESİM

İtalyan ressam ve heykeltıraş Lucio Fontana (1899-1968), kendi geliştirdiği hatta kendiyile özdeşleşen, “Concetto Spaziale(Uzamsal Kavram)” akımının kuramcısıdır. Kırk’lı yılların sonuna doğru yoğunlaştığı bu kapsamdaki çalışmalarıyla konvansiyonel anlamda yaptığı soyut resimlerinden ve heykellerinden tamamen kopar ve yeni uygulama metotları içeren yapıtlarını üretmeye başlar. Uzamın resimde ve heykelde tanımlanma olanaklarının minimum olduğu gerçeğinden hareketle, gerçek anlamda “uzam(mekân)” kavramının kütle ya da yüzeyle ilgili var olabilirlilik imkanlarını deneyerek kanıtlamayı istiyordu. Bir yüzeydeki (resimsel) derinlik görüntüsü ve sonsuzluk hissi, tasvir edilen mekanın gerçekten (nesnel açıdan) devamlılık olanağına sahip olmadığını söylüyordu Fontana. Aynı şekilde heykelin de herhangi bir mekansallık göstergesi içermediğini vurguluyordu. Heykel, kütsel yapıyı gereği, mekanda yer tutan fakat kendi mekansallığını elde edemeyen bir estetik nesneydi.

Kendini şu veya bu anlamın aracı olmaya kilitleyen ve sadece plastikselleşen bir varlaşma hedefi taşıyan sanatsal malzeme (tuval, seramik çamuru, mermer vs.) Fontana’nın elinde daha fiziki gerçekliklere kendini araç kılan bir dile dönüşüyordu. Güzelce yonttuğu küre heykelleri darbelerle ikiye ayırarak, onları, arasından öteye geçilebilen mekansal bir niteliğe sahip kılıyordu. Seramik heykellerinde de sırf deliklerin ön plana çıktığı bir nitelik söz konusuydu. Yani, çamura verdiği biçim aslında aradaki deliği belirlemek içindi. Boşluğun algılanabilir uzama dönüşmesi ancak bedeni olan bir doluluk üzerinden Gerçekleşebilirdi.

Kalın karton yüzeylere gelişigüzel açtığı deliklerin sadece delik olarak (uzamsal kavram) algılanmasını ve sadece bir hareketi ve onun sonucunu içerdiğinin kavranmasını istiyordu. Tek renkle hazırladığı tuvalerini karşısına alıp, kesicilerle tek hamlelerle yırtarken yine aynı *hareket ve sonuç* belirlemesinin



Resim: 45

kanıtını ortaya koyuyordu. Hareket, yani zaman, dördüncü boyut olarak kendi konumuna sahip olurken, aslında uzamın (mekanın) kendisi de görsel temsiliyet üzerinden değil, fiziksel gerçeklik olarak yapıyla özdeşleşiyordu. Görselliğe dayalı mekan temsiliyeti yerine, bedeni dokunma algısıyla da algılanabilir bir uzam kavramı olarak çıkıyordu karşımıza bu eserler.

Piero della Francesca'dan (15. Yy.) Fontana'ya kadar geçen sürede, resimdeki perspektife dayalı derinlik tanımlaması Kübizmle merkezleştirilirken ve hareket sadece çoklu algı noktaları olarak yeniden homojen bir yüzeyde belirlenirken, “derinlik” ve “hareket” Fontana'yla gerçek bir mekan



kavramını içermeyi hedefler. Bir resim her zaman için sadece boyalı bir yüzeydir Fontana'ya göre. Anlam merkezli temsiliyete dayalı resimle radikal bir kopmayı gerçekleştiren bu eğilim, aslında sanat tarihinde rastlayabileceğimiz tek örnektir. Çünkü, ne herhangi bir değer iyileştirilip geliştirilmesi ne de yadsımacı bir tavrı içeren bağımsızlaşma eğilimi söz konusudur bu eserlerde. İlk kez yapaylık ve kendilik arasındaki ayrımın kanıtıyla karşılaşılıyor Lucio Fontana'nın eserlerinde. Buradaki yapaylığın tahrip edilme eylemi, aslında gerçek olanın tedarik edilmesine yöneliktir.

Fontana bir dış-kültür etkisinde yapılan sanat yerine, sanatın kendi iç-kültürünü oluşturmasından yanaydı. Sadece ve sadece böylesi bir bağımsızlaşmayla sanatın kendi entelektüel dinamiklerini oluşturabileceğimizi savunuyordu. Bu nedenle Fontana'nın eserini –belirli bir tarihsel süreç içerisinde– sanatçının “sanat yapma” sorunsalıyla yüzleşme biçimi açısından irdeleyebiliriz. Zaten onun yaptıkları asla tekrarlanamayacak kadar belirgin ve tek olma niteliği taşıyan çalışmalarlardır. Bugün, bir tuvali yırtmakla, Fontana'nın yaptığını jestüel olarak tekrarlıyorsunuz sadece, ama bir eser yapmış sayılmazsınız.

Bu metne örnek olarak aldığım 1963 tarihli “Attesa(Bekleyiş)” adlı eseri (Resim: 45) görüleceği gibi diyagonal bir yırtığa sahip olan bir tuvalden başka bir şey değil: eylemi, zamanı ve mekanı sadece bir kavram olarak içeren... Orada bir yırtık resmi yok, yırtığın ta kendisi var. O yırtık, yırtma eylemini de içermekle birlikte, geri dönüşü olmayan bir hareketin somut halini de yansıtıyor. O yırtık sayesinde resim'in artık gerçek bir “iç”i var; ama bu “iç” yapının içeriği olma durumunu arz etmez, sadece ona yapının kendine ait olan uzamsal bir nitelik kazandırır.

### 43/ OPTİK STİMÜLASYONUN RESMİ

Macar asıllı Fransız sanatçı Victor Vasarely (1908) Paris'e geldiği 1930 yılından başlayarak grafik ağırlıklı çalışmalarına yoğunlaşır. 1944 yılı onun soyut konstrüktivist resimlerine başladığı zamana rastlar. Kinetizmin tanımını yapan "Manifesto Giallo" adlı kuramsal metnini yazdığı tarih olan 1955'e kadar Op Art'ın en bilinir isimlerinden oldu. Optik varyasyonları stimüle etmeye dayalı somut geometrik kompozisyonları, bugün bir bilgisayar ortamında kolaylıkla elde edilen görsel efektler gibi görünse de, üretildikleri yıllar itibarıyla uygulama açısından oldukça zor bir resim alanını oluşturuyordu. "Alan" diyorum "tarz" demiyorum çünkü dışavurumsal ya da sanat yapmaya ilişkin arketipal biçimlerden bilinçli bir şekilde kaçma söz konusudur burada.

Vasarely, algı kuramına dayalı verilerden, özellikle de form psikolojisi (Gestalt-psychologie)'nden yola çıkarak varmaya çalıştığı optik formlarla yeni bir algı düzeneğine geçmeye çalışıyordu. Aritmetik gelişmeye elverişli form çeşitlemeleriyle izleyenin zihnini eş zamanlı bir algı disiplini içine alırken, entelektüel yargıyı anlam-merkezci yorum olanaklarından alıkoyuyor. Çokluk, üç ana formdan ikisi olan kare ve değirmi ile çalışıyor Vasarely. Kare statik, değirmi ise devingen olanın psikolojik algı formlarına yanıt verir. Deneylere dayalı verilere göre varılan bu gerçeklik artık bir nosyon değil, bilginin ta kendisidir. Neyi gördüğünü sandığının yerine, neyi nasıl algıladığın sorgusu yapılıyor burada. Yanılsama ve gerçeklik arasında bölünen biçim, artık yanılsamayı da bir gerçeklik olarak tanıtlama yükümlülüğündedir.

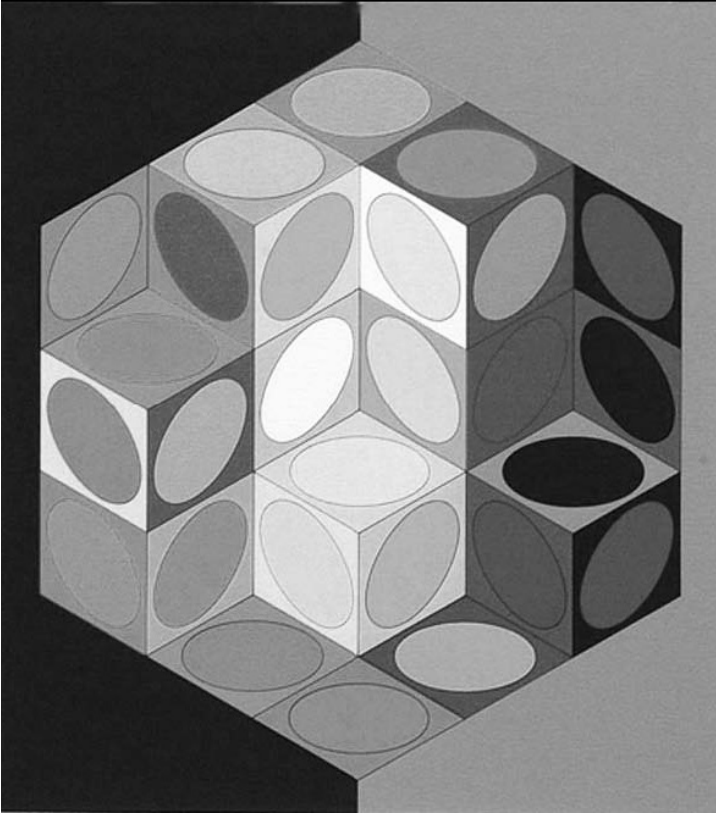
Deney ve tanıtlamanın ardışıklık arz ettiği bu resim alanı, anlamdan bağımsız bir algı alanını oluşturuyor. Grafikselsel uygulamayla, algılanmakta olanın göze mobilizasyon (hareket) hissi vermesi aynı zamanda Kinetik Sanatın da kuramsal alt yapısını oluşturan bir nitelikti. Op Art (Optik Sanat), grafikselsel düzlemde –sadece bir yüzey üzerinde (iki

boyutlu) yapılan biçimsel düzenlemelerle– algısal yanılgıya yönelik kendini karakterize ederken, Kinetik Sanat üç boyutlu ve aynı zamanda minimal hareketlenmelere de olanak sağlayan bir yapı karakterine sahip oluyordu. Işık, elektrik enerjisi ve mekanik hareket esere entegre olan fiziksel gerçekliklerdi. O zaman, yapıtın algıya yönelik sunduğu görsel olanaklar Op Art'daki gibi sadece algı yanılgısına yönelik grafik düzenlemelerle sınırlanmaz, aynı zamanda çoklu görünüm (bakış açısına göre) olanaklarına sahip olan bir yapıt biçimini de gündeme getiriyordu.

“Geometrik Birlik” adını taşıyan 1970 tarihli eserini (Resim: 46), Vasarely'nin ne yapmak istediği üzerine nesnel düşünmemizi sağlayan bir yapıt olarak bu metne dayanak alalım. Kare ve değirmenin sistematik –içi içe durarak– çoğaltımından ve bir konstrüksiyon düzeneği içinde sunulmasından meydana gelen bu kompozisyon, geometrik bir biçime minimize olmuş nesnelerin kinetik faktörlere yönelik nasıl bir formel adaptasyon edimini içerdiğini gösterir. Şöyle ki, kusursuz bir kare içinde kusursuz bir değirmenin yer alma biçimi sabit ve çeşitlenmeye olanak vermeyen uzamsal yerleşime sahiptir. Halbuki, biçimlere uygulanan çoklu bakış açılı (perspektifli) müdahalelerle algının çoğul bir düzleme taşınması sağlanabilir.

Vasarely'nin hacimsel çoğalma ve daralmalara yönelik yaptığı kinetik uygulamaların yanında, kırılma ve tekrarlamalarla da sağladığı optik olanaklar resim sanatını daha grafiksel bir ortama taşımıştır. Geometrinin kütle ve alan (nesne ve mekan) arasındaki ilişkiyi açılıma olanak sağlayan bir düşünme aracı olduğu gerçeğinden yola çıkarsak, Vasarely'nin görsel algı alanında resim sanatına sağladığı katkı 'görmenin-algının bilimi' açısından oldukça değerlidir.

Resim sanatı, anlam ve anlamdan arındırılmış bilimsel gerçeklikler arasında kurduğu bağlarla, göz ve tin arasında zihnin düşünme olanaklarını çoğaltırken, en geçerli yolun hangi akıl yürütme biçimi olduğu konusunda karar almaz; çünkü, “akılın



Resim: 46

yolu birdir” fikrine bağlı kalamayacak kadar çeşitli görme biçimlerine sahiptir. Aklın bin bir yolu vardır; gerçek olan her neyse ona varmanın tek yolu olamaz elbette. Bilim, sanat ve felsefenin ayrı ama ilişkisel disiplinler olarak varlığı buna bağlı olsa gerek. “Eğer yalnızca bir tek doğru olsa, aynı tema üstüne yüz resim yapılmazdı.” diyor Picasso... yanlış mı diyor?

#### 44/ VAROLMA EDİMİ OLARAK RESİM

Modern İtalyan sanatının önde gelen yenilikçi isimlerinden olan Emilio Vedova (1919), Avrupa çıkışlı enformel resim argümanlarının en etkili savunucularından sayılır. 1942 yılında, daha genç yaşlarda, Milanolu ressamların oluşturduğu “Corrente” grubuna katılır. 1946 yılında “Sanatların Yeni Cephesi (Fronte Nuovo delle Arti)” adlı yeni bir hareketin kurucularından olur. Vedova bir otodidakt olmakla birlikte, figüratif resimden soyuta uzanan yenilikçi yolda – düşünsel temelde– birçok sanatçının önünü açan fikirlerin sahibidir. Ekspresif figürasyondan, kübik soyutlamalara, daha sonra enformel ve soyut ekspresyonist resim tarzına uzanan ressamlık deneyiminden çıkarsayabileceğimiz gibi, Vedova, resim sanatının Yirminci Yüzyıl’ın ortalarında girdiği tarihsel bunalımın ortasında bulur kendini.

60’lı yıllarda resim ve mekan ilişkisine dikkat çeken çalışmalarıyla ön plana çıkar. Kırmızı, sarı ve beyazın hakim olduğu geniş renk lekeleri ve yazısal görünüme meyil veren jestüel siyah fırça eylemleri, yüzeyin dışına doğru bir dağılma, patlama potansiyeline sahiptirler. Bedenin, enerjik bir yazılımla kendini yüzeye aktarma çabası içinde olması yeni bir yüzey yapısını gündeme getirdi. Vedova artık duvara asılan tuvaler yerine, zeminde durmaya müsait çoklu panolarla resim çalışmalarını sürdürür.

Bir tiyatro sahnesi gibi tasarladığı stant görünümlü resimleri hiçbir şematik düzeni içermemekle birlikte, mekan içindeki konumlanma biçimlerinde bir algı düzeneğine sahip olmaya muhtaçtırlar. Her zaman, tıpkı duvara asılan resimlerde olduğu gibi cephesel bir konumlanmayı talep ederler. Burada karşı karşıya kaldığımız Amerikan Soyut Ekspresyonizm’indeki gibi bir mekân formasyonu değil, tam tersi mekânın deformasyonudur. Bu nedenledir ki, dikey ve yatay kenarlardan oluşan yüzeyin dışına çıkan (bir parça kontroplak üzerinde) renk lekeleriyle karşılaşırız.



Resim: 47

Yukarıda işaret etmeye çalıştığım nitelikleri içinde barındıran bir resim olduğu için bu metne eklediğim – görmekte olduğunuz örnek, 1962 tarihlidir. “Plurimo n.1, Le mani addosso” adını taşıyan bu pano-resim, iki kanatlı bir separe gibi zemine konumlandırılmıştır (Resim: 47). Resmin bedeni değişim-dönüşüm göstererek, bir başka konumlanma şeklinde mekanla yeni bir ilişkiye giriyor. Üzerine eklenmiş leke biçimindeki kontroplak yüzeyler, dikdörtgen alanın dışına çıkma eğilimi taşıyorlar. Siyahın sarı, kırmızı ve beyaz lekeleri çevreleme şekli, kurşunlu vitray çalışmalarındaki kontur-renk ilişkisini anımsatıyor. Kalın kaligrafik çizgiler Zen Sanatı'nın beden dilini yansıtan ideogramlarını da anımsatıyor.

Hareketli resim yüzeyi ve bu yüzeyden sıçrayan daha dar alana sınırlanmış kendinden parçalarla kolajlanan bu resim, yeni politik-ideolojik bir duruşun da habercisiydi. Kendini kendiyile varlaştıran ve aynı zamanda varoluşsal olanaklarını, kendi “olma” sürecine indirgeyen varoluşçu bir düşünce tarzına da tanık oluyoruz burada. Genelde soyut dışavurum-

culuğun ekolü haline gelen Sartreyen düşünce, Vedova'nın eserinde de kendini gösteriyor.

Jean-Paul Sartre'in varoluşçuluk felsefesi, “edimlerin duyguyu meydana getirdiği” konusunda ortaya koyduğu argümanlarla soyut ekspresyonistlerin dikkatini çekiyordu. “(...), duygu yapılan hareketlerle oluşur. Duygunun değeri edimlerden sonra ortaya çıkar. Öyleyse, duygunun kılavuzluğunda yürümek olmaz. Duygu bana doğru yolu gösteremez çünkü. Bu demektir ki, kendimde ne beni harekete geçirecek gerçek durumu arayabilirim ne de hareketimi sağlayacak kuralları bir ahlâktan bekleyebilirim(1)” diyordu Sartre ve bireyin kendini çevreleyen tüm normlardan ayrılarak kendi benliğini oluşturacağı fikrini savunuyordu. Bu, aynı zamanda bir ego bağımsızlaşması anlamına da geliyordu. Kendinle ve kendinde varolmak düşüncesi varoluşçuluğun “her birey özünü kendi yaratır” söylemine denk düşüyordu. Bir başka deyişle “önce varsın sonra özünü oluşturursun.(2)” söylemi, varoluşçuluğun kendini savunmada en fazla dile getirdiği tümcelerden biriydi... Öyle ya varız işte... soluyoruz, tıkınıyoruz, duygulanıyoruz, mutluyuz ya da hüzünlü; varız işte!.. Ya özümüz?

1. Varoluşçuluk, Jean-Paul Sartre, Say Yayınları (Çev. Asım Bezirci), 2005.

2. Agy.

## 45/ TRAJİK'İN FİGÜRDE SAHNELENMESİ

'Duyarlı alan' olarak yüz ve bedene dehşet ifadesi giydirmenin ve insan figüründe bir trajedi sahnesi tasarlamının resmini arıyorsak, o Francis Bacon (1909-1992) resmidir; başka bir örnek de zor bulunur. Elbette ki Goya ve Munch böyle bir deneyimin öncü üstatlarıdır, ancak Bacon resmindeki obsesif dışavurum hamleleriyle bozulma ve dağılmanın sınırına gelen figür daha çıplak ve trajik bir dile sahiptir.

Otoriter ve şiddet yanlısı asker bir babanın çocuğu olan Dublinli ressam Bacon'ın, astım hastası olduğundan sosyal ilişkilerden oldukça kopuk bir yaşamı vardı. On altı yaşında, babası tarafından annesinin iç çamaşırlarını giydiği halde yakalanır. Bunun sonucunda homoseksüel eğilimleri var diye evden kovulan Bacon, Londra'ya gider ve orada çok zor yaşam koşullarında başının çaresine bakar. On sekizinde ahlâki yaşamına çeki düzen versin diye babası tarafından Berlin'e gönderilir. Kısa bir müddet sonra oradan Paris'e geçer Bacon. Paris'in sanat dolu yaşamına kapılarak resim yapmaya merak salar. Bu arada yaşamını kazanmak için dekorasyon işleriyle uğraşır. Ressam olmayı aklına koymasını sağlayan olay ise, 1927'nin Temmuz ayında ziyaret ettiği Picasso sergisi olur.

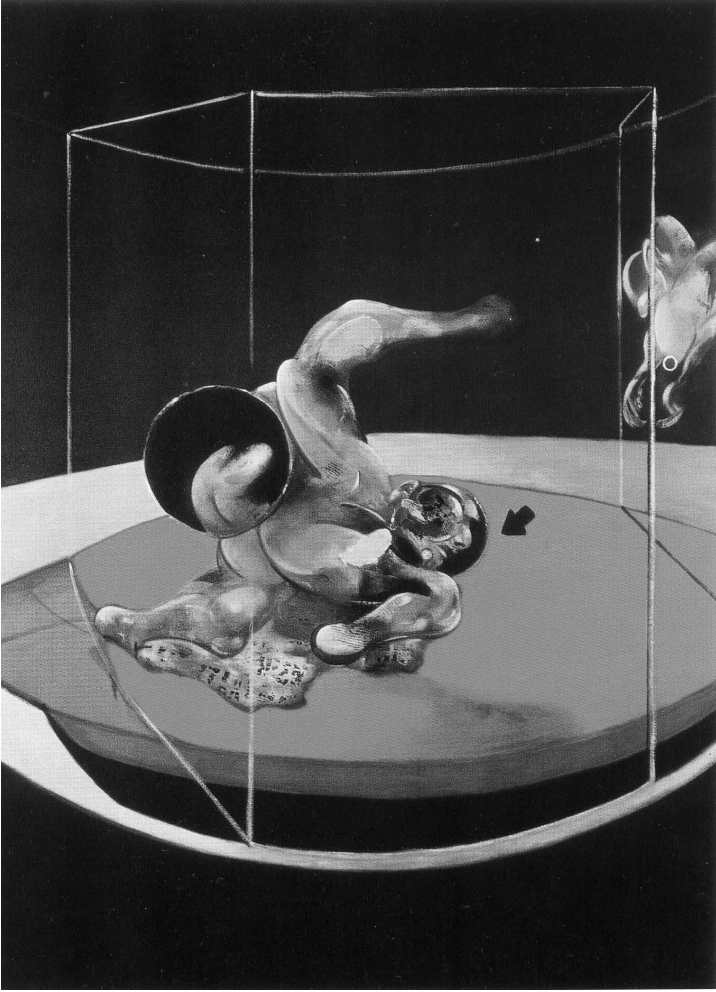
1928'de Londra'ya dönen Bacon, kendisine hemen bir stüdyo kurar. Bu stüdyoda, mobilya tasarımı ve her türlü dekorasyon işleriyle 1932 yılına kadar çalışmalarını sürdüren Bacon, Avusturyalı Post-Kübist ressam Roy de Maistre ile mesleki yakınlık içindedir; bu arada, tüm resim tekniklerini de ondan öğrenir. Azmalı olduğu gerekçesiyle askerlik mükellefiyetinden muaf tutulan Bacon, 1941-43 yılları arasında sivil savunma saflarında, savaşta ceset toplama işleriyle görevlendirilir... Buraya kadarki kısa özgeçmiş, Bacon resmini daha kolay kavramak için gerekliydi sanırım... çünkü burada saklıdır Bacon resmini çözümseyebilmenin anahtarı.



Kırkly yılların ortalarından itibaren kendi özgün karakterini edinen Bacon resmi, her zaman “tek figür sahnelemesi”ni merkez alan bir kompozisyon modalitesine sahip oldu. Bacon’ın figürleri ikircikli plastik niteliğe sahiptiler: Figür, bozulmaya yüz tutmuş büst görünümlü bir Michelangelo figürüne gönderme yapar. Michelangelo’nun kaba, masif, ama bir o kadar da bükülebilenin en iyi örneğini sunan Barok figürleri, Bacon’da bükülmeden öte, bir kütle (bedenin) erime-çözülme safhasını yaşar gibidirler. Bu figürler bir oda içinde konumlanmış tek kişilik sahneler üzerinde pozlandırılırlarken, aynı zamanda figürün kendisi de depresif ve trajik olanı sahneleyen bir ikinci sahne konumundadır. Bedenin –içkinleşme yetisine sahip– mekansal bir karaktere sahip olması aynı zamanda “oda” kavramıyla benzeşme eğilimini de içinde taşır.

*Odanın* insan bedenine yüklediği depresif etki, yalnızlaşma, kapanma ve bozulma gibi davranışsal eğilimleri depreştirirken, aynı zamanda kişilik bozulmasını içkinleşen bedeni, trajik bir deneyimin sonucunu taşıyan veri konumuna da taşır. Bacon çoğu resminde odanın bir doğum sahnesi olarak, yani bir ana rahmi olarak algılanmasını sağlamak için ya karanlık bir geri planı ya da bir başka odaya açılan bir kapıyı yardıma çağırır. Figür, kendi fiziksel ve psikolojik yapısıyla bir çözülme, kayma ve başkalaşma cebelleşmesini yaşarken, fizyolojik dağılma anına temas eden son raddede durur; o an, Bacon’ın kendi iç yaratığıyla yüzleşme anıdır. Bedensel acının, ceset ve yaşayan olma arasında bir varoluş geçidi oluşturduğu kanaatinden yola çıkan Bacon, görsel algı düzleminde görünmekte olanın, aslolanı temsil etmediğine inanır: Asıl olan hissedilebilendir.

Bacon’ın 1976 tarihli “Hareket halinde figür” adlı (Resim: 48) büyük boy tuvali “trajik’in figürde sahnelenmesi” diye başlıklandığı bu metni iyi giyinir sanırım. Siyah fonun orta yerinde, bir tiyatro spotu altında, yuvarlak kırmızı sahne üzerinde devinin anını yaşayan figür, sahneye



Resim: 48

seyirci kalan hayvansı bir yaratığa kendini bir adak gibi sunmakta olduğu izlenimini verir. Oda, kendini mekânsal hatlarıyla belli etmese de, saydam bir küp gibi algılanan beyaz çizgilerle sembolik temsiliyetine kavuşur. Bir kafes gibi algılanan bu mekansal çerçeveleme, aynı zamanda sahneyi, olayı algı alanına sıkıştırma aracına dönüştüren bir müdahaledir de.

Oldukça sık uygulanan bu “kafesleme” işlemi hakkında Bacon’a soru yöneltildiğinde, yanıtı: “o çerçeveyi, görüneni daha iyi algılamak için kullanıyorum; başka bir amacım yoktur” oldu... İyi de, sanatta amaçtan çok içgüdüsel tepilerin bir eğilimi belirlediği bilinmez mi; hele bir Bacon Resmi’nde? Bedenin depresyondan uğradığı tahribatı iyileştirmeye yönelik bir oksijen çadırını andıran bu saydam kafes, kendine acımanın alt-bilinçte şekillenen bir davranışı olsa gerek; kendi kendinin hasta bakıcısı olmak gibi... Bacon Madrid’de bir kalp krizi sonucu ölür; arkasına oldukça özgün bir resim örneği bırakarak.

## 46/ VARLIĞIN HIÇE DÖNÜK YÜZÜ'NÜN RESMİ

Sanat eğitimini Monako'da alan İtalyan ressam Giorgio De Chirico (1888-1978), Paris'de uzun yıllar yaşamasına rağmen hiçbir zaman bir Parizyen olmayı becerememiş, tipik Akdenizli, sıcak kanlı bir İtalyan olarak dönemin resim sanatına damgasını vurmuştur. Apollinaire ve Picasso'yla yakın temasta olan De Chirico, Sürrealizmin bilinçaltı kazısı ve soyut resmin saf plastik biçim bozmalarına mesafeli kalmayı yeğleyerek, kendi özgün resmini oluştururken, birçok ressamı da etkisi altına almıştır. “Metafiziksel Resim” adı altında kendi yapıtlarını ayrı bir yere koymaya çalışan De Chirico, Gerçeküstücülerle oldukça çekişmeli tartışmalara girmişti. Sürreel olanla irreal olan arasındaki ayrımı tanımlamaya çalışırken, fantastik olanı mantık dışı değil, aklın fiziğın ötesini zorlamasının bir ürünü olarak değerlendiriyordu. Konularını Yunan Mitolojisi'nden alırken, mekanlarını her zaman Antik Roma'dan Yüksek Rönesans dönemine gelen kent görünümünden oluşturur.

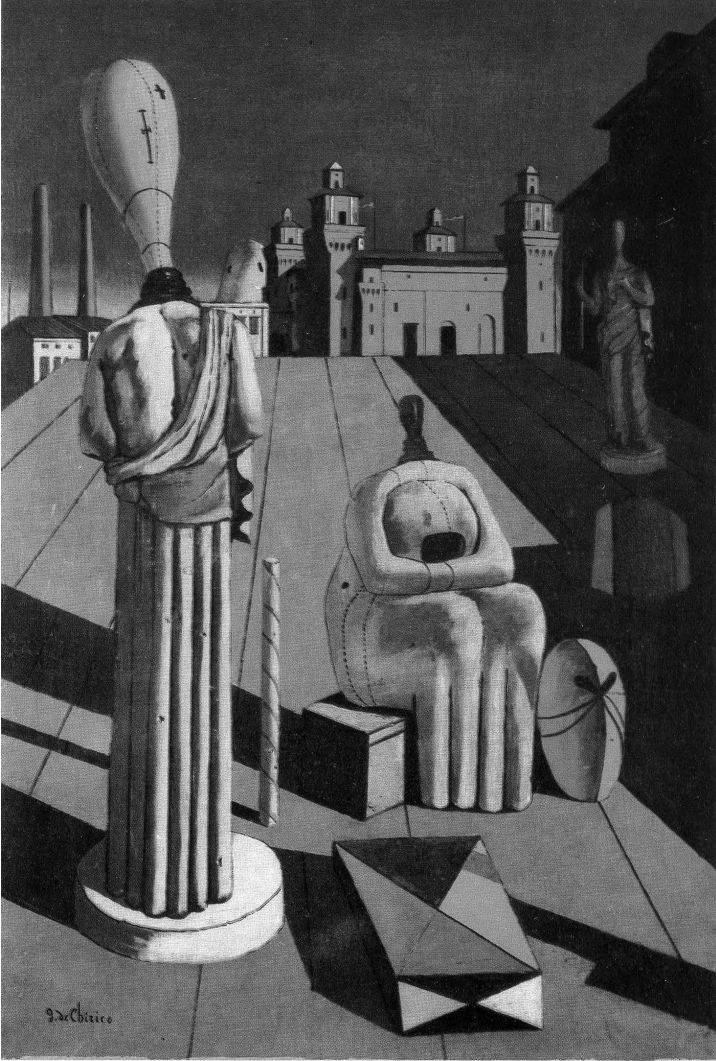
Varlığın hiçe dönük yüzünü ele veren –anlam boşaltmalarına kadar dayanan– kompozisyonlarında nesnelere arası bağıntısızlık her zaman ön plana çıkmıştır. Bilindik söylenceleri kendi resminde yeniden sahnelerken, kahramanların uğradığı başka-laşım izleyeni bir başka kavramın merkezine taşır. Mimari unsurların hakim kılındığı resimlerinde derinlik ve boşluk bir mesafe ölçüm aracı gibi algılanıyor; tıpkı bir öğreti modeline dönüşen erken dönem Rönesans ressamı Piero della Francesca'nın resminde olduğu gibi. Resimlerdeki gece ve gündüz ikilemi fiziksel olanaksızlığa direten tiyatral bir kurguyu içerir. Mekanın derinliğine egemen olan gece karanlığını karşıtlayan ve figürleri bir sahne ışığı gibi aydınlatan gün ışığı kendi doğal tonuna sahiptir. Yapay olanın içinde doğal kalanın ya da doğal olanın içine sızan yapaylığın eklektik birlikteliğine tanıştık bu resimde. Bu özellikler aslında metafiziksel resmin öz nitelikleridir.

De Chirico'nun ünlü “Manichino (Terzi Kuklası)”ları, mitolojik kahramanların yerini alarak onları her türlü dramatisasyon

yeteneğinden alıkoyuyordu. “Hektor ve Andromake” resmindeki kucaklaşmış çıplak iki terzi kuklası, isimlendirildikleriyle değil, bizim onları ne tür bir anlamla giydirebileceğimizle ilgilidirler. Ahşaptan bedenlere sahip bu Mitoloji kahramanları histen arındırılmış birer konu mankenidirler sadece. Bu demistifikasyon ve demitize etme eğilimi aslında bir başka mistik kapanmayı da getirir. De Chirico’nun edimsel olanı resimden ayıklaması ve tarihsel olanı bir hafıza mekanı olarak sunması, bir yerde bizi çevreleyen gündelik yaşamın gerçekliğinden kopmayı ve mistik olanla metafiziksel bir ilişkiye girmeyi akla getirir.

Bu metinde okumaya çalışacağımız yapıt, De Chirico’nun “Le Muse Inquietanti (Üzgün Esin Perileri)” adını taşıyor (Resim: 49). 1916 tarihli bu yapıt De Chirico tarzının bütün özelliklerini taşıyor. Ön planda yer alan grup figürlerin hayli gerisinde duran mimari yapılar, zamansal olarak birbirlerini karşıtlıyorlar. Bir yanda uzun bacalara sahip modern fabrikalar, diğer yanda Romanesk mimari tarzda yapılmış, hem kilise hem de bir otorite merkezine gönderme yapan bina. Endüstri ve din otoritesinin aynı etkide kitleler üzerine kurduğu egemenliğin ironik bir eleştirisi olarak algılayacağımız bu kurgu, insanogluna “esin” veren Müse’lerin (ilham perisi) neden bu kadar üzgün olduklarının simgesel dayanağını oluşturuyor. Gölgenin hemen altında duran antik heykelin, Müse’lerin bu durumuna seyirci kalması modern insanın yaşadığı duygusal sterilizasyonuna gönderme yapıyor; şöyle ki: insanların, dini iktidar ve endüstri iktidarı arasında, doğadan esinlenme ihtiyacı duymadan yaşadıklarının resmidir bu resim.

Biri oturur halde olan, diğeri de bize sırtı dönük duran Müselerin, dekoratif birer sütun ya da meydan biblosunu andıran bu ikircikli pozisyonları, onların artık yaşamsal açıdan bir anlam taşımadıklarının işaretini taşıyor. Antik bir sütun gibi ayakta, sırtı dönük duran Müse, sonsuz bir donukluğa mahkum olmuş gibi duruyor orada. Oturan Müse ise, kafasını dizlerinin dibine bırakmış, dirseklerinin üzerine yumulmuş, düşünceli ve endişeli bir haldedir. Müse’lerin bu unutulmuşluk ve atıl bırakılmışlık hali, onların insanlar tarafından artık göreve çağrılmadıklarına dair bir yakınmadır. Önde duran,



Resim: 49

üzerinde renkli üçgen biçimleri taşıyan kutu, resmin geometrik koordinasyonuna gönderme yapıyor. Mantığa dayalı prensiplerle absürd olan arasında yaşanan tezatlığa ve gerçekliğin -fizikötesi bir kurguda- kendi bağımsız anlamına nasıl sahip olduğuna tanık oluyoruz şu De Chirico resminde.

## 47/ HIZIN VE GÜRÜLTÜNÜN RESMİ

Resim ve müzik sanatçısı Luigi Russolo (1885-1947), İtalyan Fütürizmi'nin (Marinetti, Boccioni ve Carra yanında) kuramcılarındandır. 1910 yılında edebiyatçı Marinetti'nin kaleme aldığı ilk Fütürist Manifesto'yu imzalayarak bu devrimci hareketin içinde yerini alır. Fütürizm, makineleşme sürecinin insan yaşamına kazandırdığı hız ve dinamizme güzelleme yapan, onu yücelten bir akım olarak yer alır Modern Sanat Tarihi'nde. "Otomobil" yani, kendi kendine hareket eden obje, insanın gündelik yaşamında bir başka hareket kavramı olarak yer ederken, resim sanatında da görsel algıyla ilgili bir başka yaklaşımı gerekli kılıyordu. Artık mekanda sabit bir yere sahip olan nesneyi değil, bir devinimi içinde taşıyan ve nesnenin hareket etmesini sağlayan enerjiyi resmetmek, onun şiirini yazmak ya da onun müziğini yapmak gerekiyordu.

Bir makine sesi en az bir kuş sesi kadar değerliydi Fütüristler için. Bir ağaç gövdesi ya da çiçekli bir kır manzarası artık ilgilendirmiyordu onları; bir tren, bir motosiklet ya da bir otomobilin hız halindeyken atmosfere koyuverdiği uğultu ve yanık yağ kokusu daha çekiciydi onlar için. İnsanın yaratıcılık dehası doğayı alt etmekle kendini tatmin ederken, artık durağan olan hiçbir şeyin değeri yoktu.

İtalyan Fütürizmi aslında bir makine mistisizmine kadar varan hatta bir tür animizme gönderme yapan -düşünce değil- inanç nüansları taşır. Bir tür teknoloji sekterizmi olarak da adlandırılmak istediğim bu hırçın çıkışlara günümüz açısından baktığımızda, doğanın kendinde kalmasını yadsıyan ve doğanın insanın ihtiyaçlarına göre dönüşüme uğramasını yeğleyen bir düşünce yapısıyla karşılaşırız. Marinetti'nin Fütürist Manifesto'sununun 12 numaralı vurgusunda bunu hissedebiliriz: "Makinayla çoğalan insanoğlu. Yeni bir mekanik duygusu. İçgüdü'nün, motorun verimiyle ve evcilleştirilmiş doğa güçleriyle kusursuz bir biçimde kaynaşması(1)." Bir yandan Pratella'nın müziği, diğer yandan Balla, Boccioni, Carra,



Resim: 50

Severini ve Russolo'nun resim ve heykelleri, diğer yandan da Marinetti'nin yazınsal eserleri bir hız ve gürültü cinneti gibi makineleşmeyi yüceltirken, aslında yapılmak istenen plastikselleşme ve işitsel alanda yeni bir çığır açmaktı. Durağanlığın yerini hız almalıydı...

Oldukça yüksek atan bir nabızla yeninin zaferini ve eskinin de tarihe gömülmesini isteyen Fütüristler, dönemin Faşist rejimine destek verecek kadar ileri gitmişlerdi. Rus Fütürizminin Komünist eğilimlerine karşın, İtalyan Fütürizminin Faşizme destek vermesi bir karşıtlık gibi görünse de aslında altta yatan ilerleme dürtüsü pek de farklı değildi. Sonuçta Carra gibi birçok sanatçı Faşist rejimi desteklemekten vazgeçer ve Sosyalist saflarda yer alır. Mussolini'nin Sosyal Nasyonalizmi bu devrimci hareketi kullanarak Faşizm adı altında yeni bir Milliyetçi Sosyalist akımın kanıksanmasını istiyordu. Rus Fütürizmi de yine, Komünist sanatın geleceği inşa edecek tek yol olduğunun inancındaydı; ancak, ekim devriminden sonra özellikle Stalin'in iktidara gelmesiyle bu büyük proje



(Fütürizm, Konstrüktivizm, Süprematizm) halk düşmanlığıyla suçlanarak yasaklandı.

Faşizm de Stalinizm de, bu devrimci sanatı gereksiz bularak yine klasik ve akademik sanat anlayışına geri dönmüşlerdi. Napolyon'un yücelttiği emperyal değerlere, yüksek burjuva değerlerine yani... tuhaf değil mi? Sosyetenin, zarafetin, asaletin vs. yerine Stalinizmin işçi portreleri ve üstün ırk temsiliyetine dayalı Faşizan portreler... aynı sanat anlayışı fakat konular değişik... halbuki üslubun kendisiydi düşüncüyü belirleyen; içerik değil. Sanatta niteliği belirleyen ne yaptığın değil, neyi nasıl yaptığındır.

Tarihin bize miras bıraktığı bu tuhaflikları bir makaleye sığdırabilmek imkansız. Bu karıştıkları buraya sığdırabilmek ve daha derin analitik bir metni ortaya çıkarmak için belgelere de başvurmak lazım. Metnin amacı olan resim okumasına dönerek, İtalyan Fütürizmine örnek eser sayılacak yukarıda adını yazdığımız ressam ve müzik sanatçısı Luigi Russolo'nun 1912-13 tarihli "Bir Otomobilin Dinamizmi" adlı resmine bakalım (Resim: 50). Yatay dikdörtgen bir yüzeyin tam orta yerinde konumlanan otomobilin yüksek hız anını, hareketin enerjisini de görünür kılarak resimliyor Russolo. Kırmızı-sarılarla belirlenen atmosfer hızdan parçalara ayrılırken, otomobilin durağan haldeki görünümü de deforme oluyor. Hareket halindeki nesnenin göze dilimlenmiş bir şekilde yansması fotoğraf çekimlerinde elde edilen bir sonuçtu aslında; fakat burada, nesneyi çevreleyen uzaysal derinliğin de parçalanmış haline tanık oluyoruz. İnsan gücünün makineyle birleşmesiyle, doğasal güce karşı nasıl bir yaptırım rekabetinde olduğunun ifadesidir bu resim. Perspektif parçalanması ve mekânsal derinliğin atmosferik bir enerjiye dönüşmesi resim sanatıyla ilgili tüm akademik normları alt-üst ediyordu; doğa kanunlarını da ettiği gibi.

Ama tuhaf bir şey daha var bu resimde: Otomobil ve hız, yani kütle ve nesne arasındaki aerodinamik ilişkinin tahayyülü

sonucunda günümüz otomobil tasarımına yaklaşan bir form çıkıyor karşımıza. O günün arabaları hantal ve statik görünümlü arabalardı. Arkaya doğru yuvarlaklaşan ve rüzgârı cepheleyen arabanın ön kısmının basık olduğu bir tasarım anlayışı hakimdir günümüzde; bunun da tek nedeni aerodinamik hesaplamalardır. Görülüyor ki Fütürist kaygılarla somutlaştırılan estetik eğilim aynı zamanda teknolojik bir öngörüye de dönüşmüştür. Kısacası, “Fütürist” yani, gelecekçi olma azmi kendi karşılığını o günün geleceği olan bugünde bulmuştur.

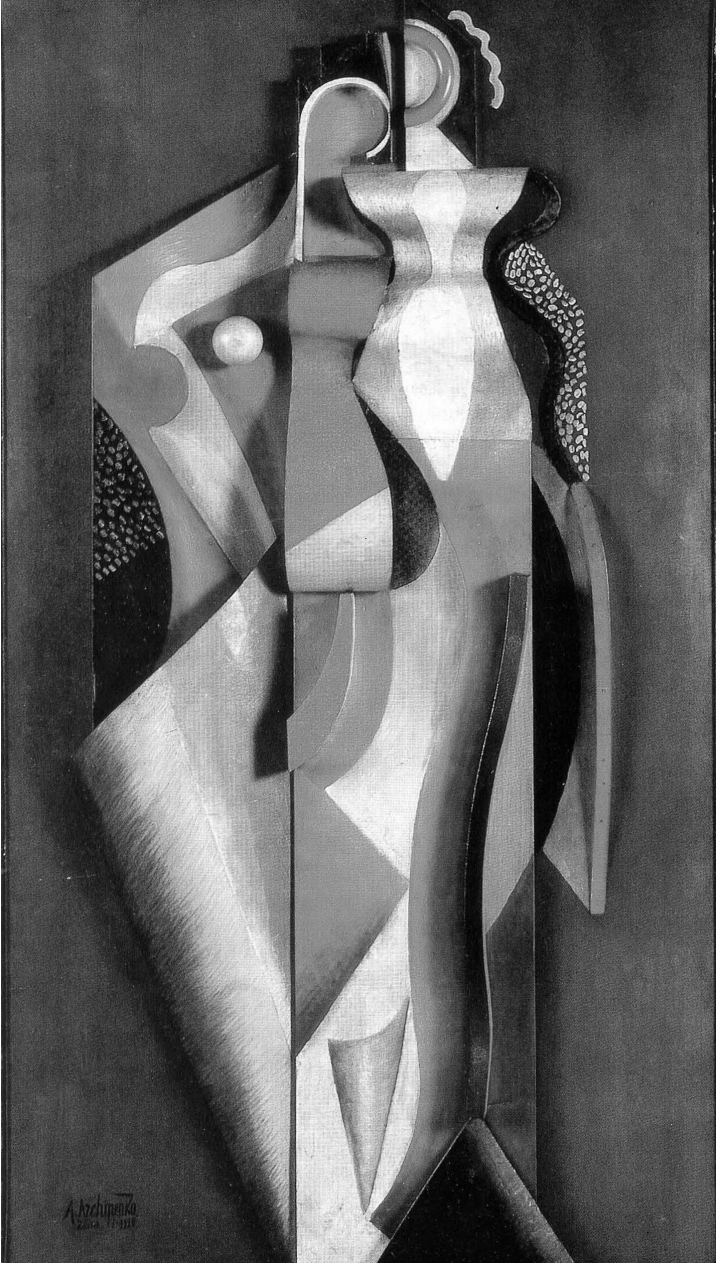
1. Storia dell'Arte, de Agostini, volume XI. İtalya, 1976.

## 48/ İNŞA EDİLEN RESİM

1910'lu yılların başında “Yeni Dünya”yı inşa etme tasarısı olarak gündeme gelen Konstrüktivizm Rus sanatçı Tatlin'in öncülüğünde kurulan bir sanat akımıydı. Ekim devriminden sonra yaşayacağını umdukları Konstrüktivist sanat, Komünizmin sanat fikri olarak benimseniyordu. Daha fazla mimari alanda bir ilerleme felsefesi olarak ön plana çıkan Konstrüktivist sanat anlayışı üç ana kavram üzerine temellendiriliyordu: 1. Tektonik, 2. Yapım, 3. Konstrüksiyon. “Tektonik sözcüğü jeolojiden gelir ve bilimde yerkürenin merkezinden kopup gelen püskürtmeleri tanımlamak için kullanılır. Tektonik ya da tektonik üslup, hem komünizmin temel özellikleriyle hem de endüstrinin sağladığı malzemenin organik olarak kullanılmasıyla eritilip kalıba dökülmesidir. Tektonik, içsel tözün patlamasının organik özelliğiyle eş anlamlıdır(1).” Yapım kavramı ise malzeme ile yapma eyleminin birlikteliğini içerir.

Malzemenin üretime yönelik biçimlenme sürecinde son amaç olan bilgi nesnesi'nin ortaya çıkışı, aynı zamanda bir düşünce yapısının nesnel yapıya dönüşmesini de sağlar. “Burada malzeme hammadde anlamına gelir. Malzemenin akılsal kullanımı, seçim ve işleme demektir. Yapım ise, özel bir işlemenin ayırt edici özelliğidir(2).” Konstrüksiyon, malzemenin kullanımı ve yapma işlemini eylemin içine taşıyan –ideolojik biçimsel bağ kapsamında– diyalektik aklın kendisidir. Devrimci enerjinin –yükselen ve çevreye kapsayıcı bir azim olarak yayılan– cisimleştirilmiş halidir konstrüksiyon. Komünist öğretiye göre yapılanmanın kapitalist kentlerden farklı olarak, daha dinamik bir görünüme sahip olması gerektiği düşüncesindeydi Rus konstrüktivizmi.

Bir tanım planından yola çıkarak, planlı bir sistemi içeren işlemlerle yapıyı oluşturan Konstrüktivistler, yapma sürecinde rastlantı ve sürpriz denilecek unsurlardan kaçınıyorlardı. Yapılan her şey bir düşünce mantığının kalıbı içinde biçim kazanmalıydı. “Burjuva kentini tepeden tırnağa soymak



Resim: 51

gerekir” diyen Konstrüktivistler Neoklasik mimariden ve genel anlamda Emperyal sanat anlayışından kopmanın örneklerini oluşturmak azmindeydiler. Çarlık rejiminden miras kalan süslemeci görkemliliğin yerine, devrimci zekanın inşacı gücünü kanıtlamak derdindeydiler; bu da yepyeni soyut plastik değerlerle varılabilecek bir hedefti. Geometrinin ve yapı malzemesinin hissedildiği konstrüksiyonun, akılsal forumlara yönelik biçim kazanması evrensel olabilecek bir sanat anlayışının da alt yapısını oluşturuyordu.

Tatlin, Gabo, Rodçenko ve Arkhipenko gibi sanatçıların çalışmalarıyla Konstrüktivist sanat düşüncesi sadece mimari alanda değil, resim, heykel ve obje tasarımı alanında da etkisini gösteriyordu. Konstrüktivizm’in en etkili ressamı olarak gördüğüm Aleksander Arkhipenko’nun (1887-1964) 1920 tarihli “İki Kadın” adlı eserini (Resim: 51) ele alırsak, Konstrüktivist resim anlayışının tüm unsurlarıyla karşılaşabiliriz.

Tektonik kavramının açılımını karşılayan bu resim, geleneksel tuval resminin yüzey yapısını konstrüksiyon ve yapıyı içeren bir yapıya taşır. Renkler yine tuval resminde olduğu gibi kullanılmakla birlikte, biçimlerin plastikselleştirilmesi ve onların yüzeyi patlatarak bir yüksek doku düzeyine taşınmaları Konstrüktivist resmin, yani inşa edilen resmin örneğini oluşturur.

İki kadın figürünü bir yapı inşa eder gibi heykel boyutuna taşınması ve sadece renklerin değil aynı zamanda ışığın da yükseklikler ve derinlikler arasında aldığı konuma göre resme bir tonalite değeri katması, Konstrüktivist resmin tanımını iyi giyinen niteliklerdir. Kadın anatomisini temsil eden tümsekler, kıvrımlar, tek küre (meme), düz kesim derinlikler, kısacası hacimsel eklemlenmelerle mimari bir yapıyı ortaya koyarcasına inşa edilen bu resim, edebi içerik taşımak yerine fiziksel etkenlerin bir toplamı olmayı tercih ediyor.

Burada, resim artık kendi kütesini içeren mekansal bir yapıya dönüşüyor. Tüm bu tektonik kaygılar ve yapı göstergelerini

içinde taşıyan resim artık yüzeyin taşımakta zorlanacağı bir ağırlık kazanmaktadır. Konstrüktivist resim sadece görüntüsü değil görüntüye görelî fiziksel gerçekliği de olan bir resimdir; çünkü her motif bir yapıya ve ağırlığa sahiptir. Bu resim sadece boyanan değil, inşa edilen resimdir de...

1. Modernizmin Serüveni (Derleyen: Enis Batur) Yapı Kredi Yayınları, 1997.
2. Agy.

## 49/ AĞIRLIKSIZ VARLIKLARIN TİKEL DÜNYASI

Fransız ressam Yves Tanguy (1900-1955) Sürrealizm'in en özgün ressamlarından. Emekli gemi kaptanı babasının ölümünden sonra sekiz yaşında öksüz kalan Tanguy akrabalarından olan değişik ailelerin evlerinde kalarak gençlik yaşlarına kadar gelir. Ticari gemilerde çalışarak geçimini sağlayan Tanguy askerliğini yapmak üzere orduya katılır. 1922'de askerliğini bitirir ve yine aynı yıl Fransız Edebiyatı'nın önemli şairlerinden Jacques Prévert'le tanışır. Bu dostluk Tanguy'nin sanata olan ilgisini artırarak, içinde saklı olan sanatçı kişiliğini keşfetmesine neden olur. Bir rastlantı sonucu karşılaştığı De Chirico eserleri ressam olma iştahını öylesine kabartmıştı ki, artık tek hedefi ressam olmaktı. Elbette ki bu “olmak” azmi az bulunur bir yeteneğin bağrında yeşerecekti.

İlk çalışmaları De Chirico ve Max Ernst'in yapıtlarına oldukça yaklaşık bir eğilimin izlerini taşır. Prévert'in kendisini Sürrealizm'in kuramcısı olan Andre Breton'la tanıştırmamasından sonra Tanguy artık Sürrealizm'in vazgeçilmez isimlerinden olur.

“Sanatın gizi, aramadan bulmaktır.” diyor Picasso; çünkü zaten aradığın şeyin içindeysen, ona yakınsan onu fark etmen yeter. İstemenin de bir tasarım iradesi ya da tersi, bir irade tasarımı olduğunu Schopenhauer'den öğrenmiş olduğumuza göre, geriye sanatçı kişiliğinin üzerine inşa edileceği bilgi, deneyim ve yetenek kalır. Bunları neden söyleme ihtiyacı duyduğumu tahmin edebilirsiniz. Günümüzde sözüm ona sanat eğitimi almış ya da sonradan “sanatçı olma”ya merak salmış birçok talihsizlerin sırf sanatçı olarak anılmak için yırtınmaları aklıma gelmişken, araya bir-iki söz sıkıştırırsam olmaz mı? Biraz emek harcayıp şu saygı duyulması, hayranlık duyulması sanatçıların sanatı nasıl yaşadıklarına bir baksalar eminim sanatçı bilinmek adına aynı görgüsüzlüğü sürdürmeyecekler. Tanguy sanat tarihine damgasını vurmuş birçok isimden biridir ama sırf istediği için değil, olmak istediği şeye hakkını verdiği için.



Resim: 52

Tanguy'nin resimleri asla bir başka ressamın işleriyle karıştırılacak kadar andırışım barındıran nitelikte resimler değiller. Onun ütöpic manzaraları uzaysal-mistik mekânlardan oluşur. Herhangi bir imgesel yükümlülük altına girmeyen ve yeryüzüne yabancı varlıklarmışçasına tahayyül sınırlarımızı zorlayan fizikötesi figürleri birer ağırlıksız varlık gibi çıkıyor karşımıza. İçi şişirilmiş (boşlukla doldurulmuş) yumuşak heykel hissiyatı aktaran ve canlı mı, cansız mı(?) oldukları arasında tereddüt etmemize neden olan bu tuhaf yaratıklar



nesne ve canlı varlık arasında duran şekillerden ibarettir. Yeri gelmişken söyleyeyim, Tanguy'nin figürlerindeki bu formsal nitelik günümüz sanatçılarından Anish Kapoor'un heykellerinde üremeye devam ediyor: içi boşlukla doldurulmuş heykeller...

Tanguy'nin yapıtlarını okumayı, bir eseri üzerinden sürdürmeye devam edelim; “Miskin Gün” (Resim: 52): Steril bir uzam içine konumlandırılmış, omurgasız yumuşakça görünümlü figürler... Sert kesimli gün ışığının fon ve figür arasındaki ayrımı oldukça belirgin kılan bir aydınlatma tekniği... Ağırlıksızlık hissi veren ancak yine de yerçekiminin bir doğa kanunu olarak hissedildiği bu metafiziksel füğür-uzam ilişkisi yeryüzü yaşamına yabancı biyolojik bir ortama gönderme yapıyor. İzleyicinin, uzaklık-derinlik algısını beslemek üzere uyguladığı figürler arası mesafe yerleştirmeleri en az figürler kadar önem taşıyan zamansal öğelerdir. Oldukça yavaş gerçekleşen bir hareketlenme duygusunun hakim olduğu, gürültüden arındırılmış bu mekanlar oksijensizlik hissi veriyor; bir başka gezegenden görüntülemiş gibi. Bu yüzden Tanguy'nin resimlerine *kozmonomik bahçeler* yakıştırmasını yapmak istiyorum. Alakası yok ama, bu yakıştırma, tuhaf bir şekilde Kozmonomik felsefeye de yaklaşan bir yakıştırma olacak: Süje, eylemi harekete geçiren kaynaktır, obje ise eylemi içselleştiren. Tanguy'nin nesne figürleri süjektif düşüncenin harekete geçirdiği eylemin yansımalarıdır. Ancak bu sübjektivite fiziksel gerçeklikle olan bağlarını tamamen koparmıştır.

Şu resimdeki kozmonomik bahçenin kahramanları, oldukça ağır kıvıldağan ancak bulunduğu yerden mekânın total algısına hâkim olan yaratıklardır. Mobil olan, ancak aynı zamanda bir hayvan ya da bitki morfolojisine gönderme yapan figürler tikel bir maddi varlığın türevsel çoğalmaları gibi duruyorlar onları çevreleyen steril mekân içinde. Değişik türler arası bir toplu bulunma ortamı yerine her nesnenin-canlının, aynı maddesel kaynaktan varlık kazandıkları görünümünü arz ediyorlar.

Renk, kütsel olanı düzlüklerden ayırmaya yarayan ışksal bir ayrıç olarak kullanılıyor. Gölgerin yoğunluğu bize figürlerin veya nesnelere saydam bir bedene değil yoğun bir katılığa sahip oldukları hakkında bilgi veriyor (saydam olanın gölgesine zaten rastlamıyoruz).

Önde duran ve biçimlerinde detay yoğunluğunun diğerlerine nazaran daha fazla olduğu figürler nesnel çağrışımlara daha gebe figürlerdir. En önde duran ve ilk bakışta at üzerinde duran bir şövalyeyi çağrıştıran (bazı eleştirmenler böyle görmüştür) figür gurubu, aslında hayvan şekline yaklaşan, ancak üzerinde Max Ernst'in natürmortlarına gönderme yapan bir kompozisyona kaide vazifesi gören dört ayaklı masadan başka bir şey değil.

Miro'nun biyomorfik figürlerinin plastik görünüm almış halidir diyebiliriz şu figürlere; biraz da oyuncaklaşmış hali... Bitkisel olan, hayvansal olan ve eşya olan arasındaki bu bedensel geçişkenlik, izleyicinin psikolojik algısını epeyce sınırlamaya yatkındır.

Tanguy'nin kompozisyonları ön hazırlık aşaması gerektiren resim hissi vermiyor. Bir keşif yolculuğuna çıkar gibi başladığı resimleri ilintiler ve karşılaşmalar zinciri içinde gelişiyor gibidir. "Resim gözlerimin önünde biçimlenir, gelişim süreci içinde sürprizlerini açığa çıkarır, zaten bana sınırsız özgürlük duygusunu veren de işte budur." Diyor Yves Tanguy, kanılarını doğrularcasına...

## 50/ LISA DEL GIOCONDO (MONA LİSA) PORTRESİ

Dünyanın en ünlü sanat yapıtı hangisidir diye sorsak, yanıt hiç şüphesiz Floransalı Leonardo da Vinci(1452-1519)'nin "Lisa del Giocondo"su olurdu. Yaygın ismiyle, daha doğrusu popüler tarihin tercih ettiği ismiyle "Mona Lisa", sanat tarihçisi ve eleştirmenlerin de en fazla üzerinde düşündüğü ya da spekülasyon yaptığı bir Leonardo klasiğidir. 1503-1506 yılları arasında yapıldığı düşünülen Mona Lisa portresi 77x53 cm. boyutunda, ahşap pano üzerine yapılmış bir yağlıboya resmidir. Floransalı ipek tüccarı Francesco del Giocondo'nun yeni dünyaya gelen oğlu Andrea'nın doğumuna adamak istediği bu portrenin, neden bu kadar ün yaptığı konusu tartışma kaldırır doğrusu. Müzecilik ve ün pazarlama entrikalarından biriyle karşı karşıya olduğumuzu söylemek abartılı olmaz sanırım. Paris, Louvre Müzesi'nde günde binlerce kişinin izleyebileceği ve bir odada kendi başına sergilenen bu eserin ne kazandırdığını tahmin edebilirsiniz. Satışı yapılan reproduksiyonların da haddi hesabı yok. Haliyle, bu eser hakkında devamlı onu gündemde tutacak tartışmalı tezler de üretilecektir. Tabii ki bunu söylemekle Leonardo'nun dahiliğinden bir şey eksileceği yok; zaten bu onun sorunu değil; modern dünyanın hırçın piyasacı neoliberal girişimciliğinin marifetlerinden bahsediyorum burada.

Kimi sanat tarihçileri Mona Lisa portresinin aslında Leonardo'nun kendi portresi olduğunu, yapılan x-ışını çekimlerine dayanarak böyle bir sonuca varıldığını açıklamakla ün kazanmaya çalıştılar. Bunun üzerine Leonardo'nun homoseksüelliği gündeme getirilerek, kendini bir kadın görünümünde hayal ettiğinin resmiyle karşı karşıya olduğumuz iddiaları tazelendi. Halbuki ressamın otobiyografik şifreli notlarından da çıkarsanacağı üzere, zaten tipik bir oğlançı olduğu belgelenmiştir. Bunun nedenlerini derin psikolojik kazılar yaparak keşfetmeye de pek gerek yok aslında. Leonardo'nun bir gayri meşru çocuk olarak dünyaya gelmesi ve yüksek öğrenim haklarından yoksun bir çocukluk ve gençlik dönemi geçirmesi ve annesini hiç bilmeden yaşaması, cinsel yaşamına da etki etmiştir mutlaka.



Resim: 53

Bir parmak izi bulgusundan yola çıkarak yapılan genetik harita araştırmalarında Leonardo'nun annesinin Ortadoęulu bir kadın olduğu saptanmıştır. Büyük bir ihtimalle köle olarak zengin aileler yanında çalışmakta olan bir kadınla babası arasındaki ilişkidenden doğmuştu Leonardo. Babasının soyadını

olarak yaşamına devam etmişse de, gayrı meşru çocuk olarak zorluklarla dolu bir yaşamın yolcusu olmak kaderiydi.

Leonardo sadece bir ressam değildi; matematikçi, anatomist, mimar ve mekanik mühendisi bir bilim adamıydı da. Yaptığı projelerden görüleceği gibi ilk bisikletin ve ilk helikopterin tasarımcısı olmuştur. İlk anatomik çalışmaların öncülüğünü de yapan Leonardo, tıp dünyasına da oldukça etkili katkılarda bulunmuştur.

Gelelim bayan Mona Lisa'ya (Resim: 53). Leonardo da Vinci'den bahsetmek bu kısacık makaleye sığmaz elbette, zaten amacımız da seçtiğimiz bir yapıtı okumak; onunla bakışarak ne olmak istediğini çözmeye çalışmak. Bu portre üzerine yazılan hemen hemen tüm metinleri okudum sayılır; mutlaka kaçırdığım olmuştur elbette. Genelde ressam olmayan sanat tarihçisi ve eleştirmenler resmin doğasından saparak aşırı okumalara başvurmakla bir şeyleri yakaladıklarına inanırlar. Leonardo'nun psikanalizinden ve dönemin klasik sanat değerlerinden yola çıkarak bir dizi anlamlandırmalara varmak eğlenceli olabilir. Ancak, resim sanatının öyle incelikleri vardır ki bunların farkında olmak yine bir ressam işidir.

Yüksek Rönesans döneminin ivme kazandığı bir döneme rastlayan bu portrenin, diğerlerinden farklı birçok yönü vardır aslında. Örneğin, Bizans ikonografisinden miras alınan 'imgelerin desteğinde yapılan' resim burada pek dikkate alınmamıştır. Genelde gizli kodlar şeklinde meyveler, takılar, çiçekler ve renkler kullanılırdı ki resmedilenin yaşamı hakkında bazı göndermelere sahip olunsun. Kişinin karakteri ya da kişinin sosyo-ekonomik veya politik statüsü mutlaka bazı simgesel dayanaklarla işaretlenirdi. Ellerin arasında bir çiçek ya da bir hayvan, boyunda bir kolye, saçlarda bir takı... mutlaka her kadın portresinin bir yardımcı imgesi vardı. Mona Lisa'ya bakıyoruz; bunların hiçbiri yok. Fakat yeni olan bir şey var: yüzdeki tebessüm. İnsanın yüz ifadesi yardımcı imlerin yerini alıyordu. Bu tebessüm boşuna değildi; fakir

aileden gelen bir kızın zengin koca bulup evlenmesi oldukça zordu. Bir erkek çocuğu sahibi yaptığı kocasını mükafatlandırmanın mutluluğunu bu tebessümle ifade edebiliirdi.

Mona Lisa'nın kendine bakana bakar şekilde bir göz eğimi seviyesine sahip olması ise, teknik bir tercihten maada, resimde yeni fark edilen bir 'bakan-bakılan ilişkisi'nin gündeme getirilmesiyle ilgiliydi. Bakan-bakılan ilişkisini, resmeden ve resmedilenin aynı anı paylaştığının sosyolojik kodu olarak algımanın göstergesine dönüştürmek söz konusudur burada. Resim bu ilişkinin bir yansımasıdır sadece. Resmin oluşma sürecinde yaşanan bakan-bakılan ilişkisi resim bittikten sonra, resme bakan ve resim arasındaki ilişkiye dönüşür. Dolayısıyla resmin *şimdiki an*'ındaki ressam ve poz veren arasındaki bakışma resmin bitmiş halinde sadece "tüketilmiş an" olarak kalacaktır. İşte bu "şimdiki an" duygusudur ki Mona Lisa'da hala geçerliliğini resim ve izleyici arasında sürdürüyor; yani, tüketilmiş an'a diremiyor.

Desenlerinden de bilindiği gibi Leonardo yüz ifadesine, fizyonomiye önem veren bir ressamdı. Bu onun Klasik Yunan sanatının ideal güzellik düşüncesinden de kaydığını gösteriyordu. İlahi güzellik yerine, kişinin kendi insani güzelliğinin ya da çirkinliğinin yansımasını yeğlemek, o dönemin resim anlayışından kopmaya çalıştığının da göstergesidir. Ancak bu çalışmaları desenlerde kalmaya mahkum oldu; ticari isteklere boyun eğmekten kendini alıkoyamadı.

Mona Lisa'nın arkasında duran peyzaj metafiziksel bir görünüme sahiptir. İnsan yaşamına ilişkin hiçbir emareye sahip olmayan bir doğa ortamında, neden orada durduğu belli olmayan bir kemerli köprü var Mona Lisa'nın sol omuzu üzerinde. Bunun bir pencere ötesi görünümünden fazla, bir peyzaj resmi olduğu daha kuvvetli bir ihtimaldir. Mona Lisa bir resim önünde poz vermiş gibi duruyor. Kafanın sağ ve sol taraflarında yer alan peyzaj, horizontal bir devamlılık arz etmiyor; iki ayrı parçanın kafa arkasında montajlandığını

görüyoruz. Üstelik, sağda ve solda duran manzaralar iki ayrı doğa karakteri taşıyorlar. Kolaj tekniğinin kökenlerini bu resimde arayabiliriz diye düşünüyorum. Zarif işlemleri olan basit koyu renk bir giysi, boynunda hiçbir takı yok, başında basit bir tül, eller birbiri üzerine yumuşak bir şekilde yumulmuş, sükuneti gösteren bir kurgu. Rönesans'ın ilahi huzur arayışı amacına ulaşmıştı belki ama, ustası Verrocchio'nun melankolik insan suretlerini inkar edici olması nedeniyle, bir yerde Leonardo'nun üslup mirasçılığına karşı da tavrının böylece şekillendiğini görüyoruz bu portrede.

Mona Lisa'da, entelektüel bir yorgunluk içinde olduğu ve plastik normlardan uzaklaşarak "şaheser" olma iddiası taşımayan bir portre yapma amacı taşıdığı kanısındayım Leonardo da Vinci'nin; basit, iddiasız bir portre yapmak istiyordu. Biraz da, bu tuvalde bir özerklik olanağı oluşturarak kendi resimsel deneylerini sınamak istiyordu; belki de bu yüzden bu tabloyu gittiği yere götürdü ve hiçbir zaman sahibine ulaştırmadı. Leonardo'nun, başkalarının beklentilerine ve ideallerine karşı gösterdiği kasıtlı aldırmaçılığının resmiydi Mona Lisa. Artık onun için bir resimde kanıtlanmaya çalışılan ustalık o kadar önem taşımıyordu. Leonardo da Vinci'nin bilim adamı olma kaygısı sanatçılığını aşmış durumdaydı. En büyüğü güzellik, hiç denenmemiş olanın ortaya çıkarılmış olmasıydı onun için... Şu işe bakın, o kadar çok müthiş resim eserinin içinde, bu mütevazı portre şimdi dünyanın en ünlü sanat eseri konumunda. Neden mi? Bu tartışma buraya sığmaz... kapitalizmin fetişçi yüzü işte...

## 51/ CARAVAGGIO'YU OKUMAK

1571'de Osmanlılar Kıbrıs'ı fethetmeye dursun, İtalya'nın Caravaggio adında küçük bir pazar kasabasında Michelangelo Merisi dünyaya geliyordu. Sonradan Caravaggio diye ün yapacak olan bu ressam Barok sanatın öncülerinden sayılması bir yana, aykırılığı ve asiliğiyle de tarihteki ayrıcalıklı yerini alacaktı. Daha kırkına basmadan nasıl öldüğü bilinmeyen Caravaggio'nun cesedi bir sahil kenarında bulunmuştu. Bir Raket oyunu sırasında çıkan tartışmada hizmet ettiği prensi öldürmekle suçlanan Caravaggio, Roma Papalığı tarafından idama mahkum edilmişti. Yakalandığı yerde infazı yapılacaktı. Bu ilk cinayeti değildi; aşağılanmaya tahammül etmeyen, ani ve sert tepkilerine hakim olamayan bir karaktere sahipti. İtalya'nın değişik krallıklarına, Malta'ya sığınarak yaşamını sürdürmeye devam ederken en ünlü eserlerini üretmeyi de sürdürmüştür.

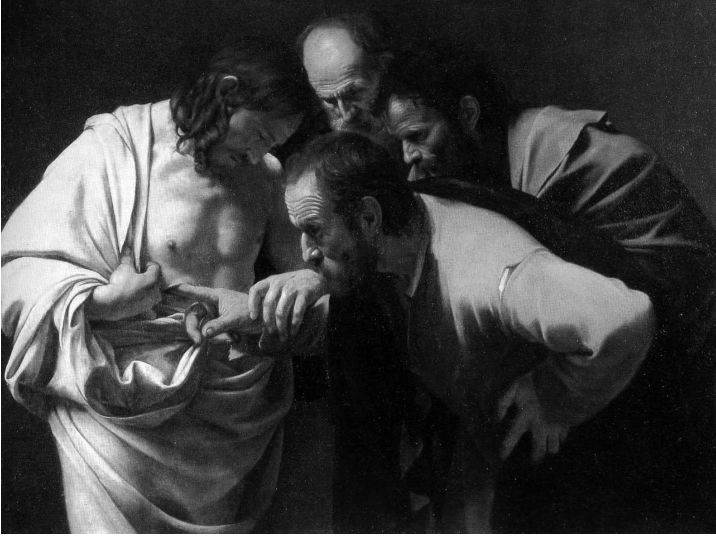
Babası öldükten sonra büyük kardeşi tarafından on bir yaşında Simone Peterzano atölyesine ressam çırağı olarak çalışmak üzere bırakılan Caravaggio burada manierist tarzın oldukça usta bir uygulayıcısı olur. On beş yaşına kadar Milano'da yer alan bu atölyede çalıştıktan sonra on dokuz, yirmi yaşlarında ressamlık mesleğinde ilerlemek ve resim alıcısı zengin ailelerin gözüne girmek için Roma'ya gider. Arada kalan dört-beş yıl için tarihçiler ve Caravaggio uzmanları pek de kesin bilgiye sahip değildirler. Roma'ya yerleştikten sonra, Şovalye d'Arpino (Giuseppe Cesari) olarak bilinen bir süslemeci ve ressamın atölyesinde iş bulur. On dokuz yaşlarında (bazı tarihçilere göre 17 yaşında; doğum tarihi de 1573 olur – daha kolay sipariş alsın diye, ustasının yaşını büyük gösterme gibi bir hileye başvurduğu yazılır) yaptığı ilk resimler genç Bakkhos (Diyonizos) portreleridir. Hristiyan ve Panteist öykülerin eklektik geçişliliğine başvurarak yaptığı bu küçük ebat portreler pek de ilgi görmüyordu. Lüminist (ışıkçı) ve gerçekçi bir ısrarla yapılan bu resimler geleneksel İtalyan resim anlayışına



ters düşüyordu. Kutsallık ve el değmemiş mitik imgelerin bozguna uğratılması olumlu karşılanmıyordu.

Daha sonra, hayatını kolaylaştıracak Valentino isminde yarı Fransız bir resim satıcısıyla tanışır. Caravaggio'yu kendi malikânesinde misafir eden ve orada çalışmasını sağlayan Valentino, sanat tarihinde ilk galerici olarak da bu şekilde yer alır. Orası hem atölyedir hem de resimlerin görücüye çıkarıldığı bir galeri. Caravaggio'yu Cardinale Del Monte ile tanıştıran Valentino, böylece ekonomik sorunların durulmasına yardımcı olur. Ünü artan Caravaggio daha birçok zenginden de resim siparişi alır. Bu bolluk yine de yapısı gereği Caravaggio'yu rahatsız ediyordu. Çoğu zaman kullandığı figürler gündelik yaşamın içinden gelen insanları temsil ettiği ve dini hisleri rencide ettiği için tahammül edemediği bir azarlanmayla karşılaşılıyordu. Böyle zamanlarda şarap imalatçısı zenginlerin kırsal kesimlerdeki malikanelerine çekilip, az para karşılığı fakat bol miktarda şarap karşılığı resim yapmayı tercih ettiği birçok vukuatı gibi tarihe yazılmıştır.

Rönesansın kendine miras bıraktığı “ideal güzel” kavramını bir yana bırakmış, doğalcılığın ona tanıdığı imkanların izini sürmeye karar vermişti. Onun İsa'sı, Meryem Ana'sı etraftan model olarak toplayıp kullandığı kaldırım ve kenar mahalle insanlarıydı. Bir keresinde Meryem Ana (Bakirenin Ölümü) diye portresini yaptığı kadının, nehirden bulunan bir fahişenin cesedi olduğu ortaya çıkınca oldukça ağır hakaretlere uğramıştı. Meryem Ana çıplak ayaklı ve şişkin bir bedene sahipti; bir ceset olduğunu saklamaya bile yeltenmedi. Onun uzlaşmadan kaçan tavrı ve kural kırıcı inadı, sanatı egemenliği altında tutan kesimleri tedirgin ediyordu. Kanımca sanatın tedirgin ediciliğinin kökenlerini Caravaggio resminde aramak gerekir. Tüm zamanların en romantik ressamı olarak bilinen Caravaggio'nun aykırı ve yıkıcı olma tavrı, sadece toplumsal-dini değerlere değil, sanatın klasikçi kurallarına da karşıydı. Resimlerindeki kurgu, simetrisinin egemen kılındığı tüm



Resim: 54

kuralları alt-üst ederken figürleri okşayan ilahi ışık da keskinleşen ve düştüğü yerde derin karanlıkların görüntüsünü ele veren bir ışığa dönüşüyordu.

Resmin dikdörtgen yüzeyine oturgan ve hareketten yoksun figür grupları yerine, özellikle diyagonal dinamikler yerleştirerek izleyicinin bakış seyrini tuvalin dışına taşımaya çalışması, ressamın resim eyleyciliğinin sadece zihinsellik değil fizikseliği üzerine de düşünmemizi gerektirir. Romantiklerin genel geçer sanatsal ve toplumsal normlardan kopmasının, figüratif ekspresyonistlerin yüz ifadelerindeki abartısının ve soyut ekspresyonistlerin dışavurumcu, dinamik kol hareketlerine dayalı resim anlayışlarının kökenlerini Caravaggio'nun resimlerinde bulunduğunu varsaymak rastgele bir öngörü sayılmaz. Figürlerin devingen kıvrımlar ve kavisler üzerinde konumlanmış olması ve çoklu ışık kaynaklarından beslenerek bu hareketlenmenin daha da keskinleştirilmesi Fütüristlerin resimdeki hız anlayışına kadar götürür bizi. Kaldı ki, Caravaggio kendinden sonra gelen Rembrandt gibi birçok sanatçığı etkilemeye devam etmiştir.

Caravaggio'nun birçok sanatçı ve sanat yazarı tarafından saldırgan ve serseri ruhlu biri olarak tanımlanması sanatçı niteliğinden bir şey eksiltmez. Tam aksine, Caravaggio'nun eserleriyle kendi kişiliğini buluşturabilmesi onun sanatçı kişiliği olarak özgünlük arayışını olumlayan bir durum yaratır. 17'nci Yüzyıl klasik sanatın öncüsü ve savunucularından olan Nicolas Poussin, Caravaggio'nun "Bakirenin Ölümü" adlı tablosunu görünce asabi bir tepki göstererek bağırmaya başlar: "Bu zevksiz şeye bakamayacağım. Bu adam resim sanatını mahvetmek için doğmuştu. Böylesine kaba bir resim ancak böylesine kaba saba bir adama ait olabilirdi. Bu resimdeki çirkinlik onu cehenneme taşır ancak(1)." Poussin haklı olabildi; ama zaten Caravaggio bunun aksini yapmaya çalışmadı ki. Onun kural kırıcılığı ve Rönesans resminin insan doğasıyla tezatlaşan uyuşukluk haline karşı tepkisi böylesi tedirgin edici bir noktaya gelebilmişse eğer, burada sadece Caravaggio resminin başarısından bahsedebiliriz.

Resimlerinde kullandığı renklere gizlice sadece yakın dostlarının bildiği sembolik anlamlar yüklüyordu. Örneğin sarı üzüm "hastalık" simgesiydi... Feodal ilişkiler düzenine indirgenmiş bir yaşam ve dinin dogmalara yaslanan yaptırımcı yüceciliği, insanı inanç dünyasının yapaylığına mahkum ediyordu. Egemenlerin onayladığı bir insan olmak yerine kendi kendini alt eden bir olağanüstü insan olmayı yeğlemişti Caravaggio. Peki başarmış mıydı? Hayır. Yitip gitti edilgen insanların onurlandırdığı vasat egemenlerin otoritesi altında. Bu Caravaggio'ların da yitip gittiği anlamına gelmez tabii; bu hiç ödüllendirilmeyen ve kendisine verilecek herhangi bir ödül uğruna da tavrından ödün vermeyen sanatçı modeli hâlâ yaşıyor (azınlıkta olsalar da). Caravaggio yarım milenyumluk bir zamanın ertesine sarkmasını bilmekle en büyük ödülün ölümsüzlük olduğunu kanıtlamıştır. Çünkü o hâlâ bir sanat değeri olarak yaşıyor. Burada şunu da kaydetmeden geçmeyelim: Caravaggio, sanat tarihçileri tarafından üç asırlık bir zaman süresi içinde 1951'de eserleri toplu olarak Milano'da sergileninceye kadar unutulmaya mahkum kılınmış bir sanatçı olarak kaldı.

Caravaggio'yu okumak, sanatçı kişiliğinin ne olduğu üzerine tanı koymak, aslında günümüz sanatına gönderme yapma göstergelerini de edinme olanağı sağlamak anlamına gelir. Güncel olana saplanıp kalmakla içinde bulunulan zamanın mevcudiyet sorunlarına tanı koymak becerisine ulaşamaz. Caravaggio'yu okurken bir direnç olarak özerklik bilincinin nasıl geliştiğine tanık oluruz.

Bir bakınız şu “Kuşkucu Tomas” resmine (Resim: 54)! Hz. İsa'nın çarmıhta geriliyken sağ memesinin altından aldığı mızrak yarasıyla son nefesini verdiği öykülenir. Fakat Hristiyanlığın inançlarına göre o göğe uçup (Tanrı katına çıkıp) ölümsüzleşmiştir; ve hala dönüşü (resüleksyon) bekliyor. Aziz Yahya'nın İncili olan Kutsal Kitap'ta şöyle deniyor: “İsa Tomas'a: ‘yaklaştır elini... koy böğrüm. Kuşkucu olma, inançlı ol!’ diyor” İsa'nın yarasının yarığına parmağını sokup, şüpheli hallerle ölümsüzlük fikriyle dalga geçen aslında Tomas'ın değil Caravaggio'nun kendi kuşkuculuğuydu. O, inancın yanına kuşkuyu da koymayı bir çelişkiden saymamıştı. Caravaggio, Rönesans'ın hediye ettiği hümanizmle, dogmatik Hristiyanlık arasında kendi *modus vivendi*'sini inşa etmeye çalışan bir dahiydi.

Matrix filminin sonunu hatırlayınız. Kurtuluş gerçekleşikten sonra adam kahin kadına sorar: “biliyor muydun?” yanıt: “hayır bilmiyordum ama inanıyordum.” Aslında Matrix'in kahramanı Hz. İsa'nın kendisidir: “Salvatore” (kurtarıcı)... Kurtarıcılara inanmayı bize öğreten kitaplı dinlerin hâlâ kültür ve inanç kolonyalizminde yaşıyor olmak ne tuhaf değil mi? Bilmek önemli değil ama onların kurtarıcılığına inanacaksınız... İnanacaksınız ki kendin olacak kadar yalnızlaşmayasın; bir yerde birileri senin sahibin olmaya devam etsin. Caravaggio'nun yaşamı ve eserleri, bizlere efendisiz yaşamının ağır bir bedel ödemekle gerçekleşebileceğinin dersini veriyor. Yaralı kalmak yok olmaktan iyidir; acımız, bizlere hala hayatta olduğumuzun haberciliğini yapar... yeter ki, yaralılık bir alışkanlığa dönüşmesin; sadece karşılığım direncimizi beslesin.

1. Gilles Lambert, Caravaggio, Taschen, Almanya 2000.

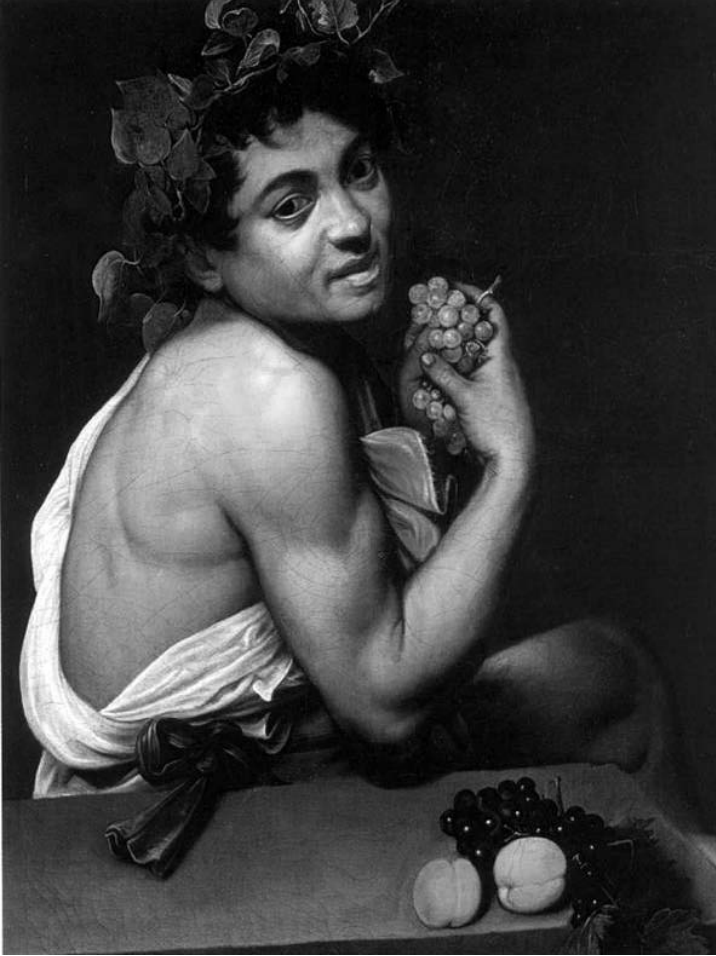
## 52/ BAKKHOS (DĪONYSOS)'UN ÇIPLAK OMUZU

Caravaggio'nun Bir Otoportresi Üzerine:

Yunan Mitolojisi protagonistlerinden Dionysos... Latince adı Bakkhos'tur. Zeus'un oğlu: Baskıya karşı direnci ve tepkiyi, durağanlığa karşı devinimi ve değişimi temsil eder. Toprağın bereketinden gün yüzü gören bitkilerin insan yaşamına en yönlendirici etkiyi gösterenlerini simgeler. İnsan ve doğa arasındaki ilişkiye coşku ve heyecan katan Bakkhos, mitolojiye göre doğanın sırlarına ve gücüne ermenin şarap ve sarhoşlukla mümkün olabileceğini düşünür. Coşkulu (entusiasmos) ve özgür (eleftheros) olmanın iksiri doğada gizlidir.

Olympos'a giren tanrıların en sonuncusu olan Bakkhos, önceleri istenmeyen bir "dışarı" muamelesi görmüştü. Yunan mitolojisinde en fazla değişik ada sahip olan bu ötekileştirilmiş tanrı, cinsiyet açısından da ikircikli bir kimliğe sahipti. Anadolu (Frigya-Lidya) kaynaklı bir tanrı olduğu değişik tragedyalardan da anlaşılacağı üzere Bakkhos, kendinden geçme (eufori), esirlik, coşkunluk, taşkınlık gibi akıl-merkezci iradenin dışında olan davranış biçimlerini temsil eden bir kültün tanrısıydı. Teyze oğlu Pentheus, kadınsı bulduğu Bakkhos'u hor görerek şu sözleri harcıyordu: "Kokulu saçları, sarı perçemleri, mor yanakları varmış; siyah gözlerinde Venüs'ün tılsımı ışıldıyormuş." Kısaca "Şarap Tanrısı" olarak anılan ve bedensel zevkleri adanma ritüeline kazandıran Bakkhos iyi kalpli ve uysal bir karakter çiziyordu ancak kötülük yapma potansiyelini de içinde saklı tutuyordu. Şarap bir esrime ve özgürleşme etkisi yarattığından, hayal gücünün harekete geçmesini ve zihnin nesnel gerçeklikten kopmasını sağlar (Şamanizm'e ne kadar benziyor değil mi?). Bu durumda, doğa sırlarına ve gücüne erme becerisini gösteren bir tanrıya dönüşmek arzuların en yükseği olur.

Bakkhos çoğu kez efemine bir görüntü veren genç erkek figürü olarak temsil edilir. Oylumlu saçları arasında duran üzüm salkımları ve asma yapraklarıyla Bakkhos'un kafası bir çelengi



Resim: 55

andırıyordu. İşte tam da burada Caravaggio'nun bir otoportresi (Hasta Bakkhos, 1593-4 Roma-Galleria Borgese) üzerine konuşmaya başlayabiliriz (Resim: 55). Birçok eleştirmenin ve sanat kuramcısının, üzerine sayısız imge çözümlemesi yaparak eşcinsellik göstergelerinin neredeyse bir dökümünü yaptıkları bu otoportre bir Bakkhos canlandırmasıdır. Dişil bir yüze ve beden pozlamasına sahip bir oğlan portresi var karşımızda. Bazı 20'nci Yüzyıl Sanat eleştirmenlerinin kanısına göre bu

portrede Caravaggio'nun homofil bir erotizme meyilli olduğu kolayca saptanabilir. Ancak, Caravaggio'nun kadın düşkünü ve çıktığı kadınları sahiplenme saplantısına sahip bir karakteri olduğu da bilinir. Birçok İtalyan biyografi yazarının araştırmalarından edinilen bilgilerde homofil veya biseksüel olmasını zor akla getiren eril bir kişiliğe sahipti; ancak bu kişilerin ortamında bulunmaktan rahatsız olmaz, tam aksine daha dostane ilişkilere girerdi. Bu tür bir yaşam biçimi Romalılardan kalma Diyonizyak yaşam biçiminin de devamıydı.

Bu oto portrede, Bakkhos'un geleneksel anlamda imgelediğinin aksine, yüz tenindeki morarmaların da gösterdiği gibi Caravaggio kendi hasta halini yansıtıyor. Kendi gizli kodlamalarından sonradan öğrenildiği üzere, sarı üzüm hastalıklı bir durumu temsil ediyor. Önündeki meyvelerin azlığı onun besin stoku açısından fakirleştiğini gösteriyor. Bir ara Şovalye d'Arpino'nun yanında kalırken altı ay mide sorunundan hastanede yattığı döneme rast gelir bu oto portre çalışması. Hasta halini gizlemek için yüzüne taktığı tebessüm ifadesi durumu kurtarmıyor; zaten böyle bir çaba içine de girmemiştir. Tam aksine, gösteri ve hakikat arasındaki yarılmanın ruhsal durumunu bir *açık beden* diliyle itiraf etmek istemiştir. Bu dışavurumcu yaklaşım Caravaggio'yu döneminin diğer sanatçılarından ayrı bir konuma yerleştirmiştir.

Çıplak omuz, Romalıların mozaik, rölyef ve fresk portreciliğinden gelen bir beden kullanımı geleneğidir; şehveti ve iştahı temsil eder; genelde meyvelerle tamamlanması zenginliğe işaret etmek içindir. Üzüm ve şarap ise diyonizyak bir hedonizmi simgeler. Panteist, Pagan bir Romalı ve Hıristiyan bir Latin kimlik arasında yaşanan bu ikircikli kimlik eğilimi Rönesans'ın tipik kültürel eklektisizmini yansıtır. İşte tüm bu göstergeler arasından sıyrılan ve kişinin kendi içine dönük yolculuğunun ilk örneklerini oluşturan Caravaggio itaatkâr bir sanatçı kişiliğinin de cenazesini kaldırır. Bu bağlamda, bu oto portredeki Bakkhos'a baktığımızda yapı bozumcu bir dilin ısrarından bahsedebiliriz. İfadenin içeriğe yaslanmasını

öngören normlarla dalga geçiliyor burada. Güçlü bir ışıkla aydınlatılmış dipdiri bir omuzun yardımcı imgelerle beslenmemesi ve tam aksine geriye kalan her detayın birer hastalık kanıtı olarak sırtması oldukça hesaplı bir oto-ironidir.

Beden yarı yatar durumda poz alırken, dirsek aslında bedeni taşıyacak kadar destekli bir ağırlık merkezi oluşturmuyor (diyonizyak eğlencelerde Romalılar genelde dirsek üzerine yaslanarak yarı yatır bir pozisyon alıyorlardı). Her ne kadar tebessüm etse de hastalıklı bir yüzü takınan kafa, omuzlar arasına çökmüş, boyun tamamen ortadan kalkmıştır. Bu çökme hali, yalnızlığın acımasızlığına gönderme yaparken, güçlü bir kolun onu kucaklamasına muhtaç olduğunun da işaretini verir. Bu beden, kafa ve omuzdan aşağısı olarak ikiye bölünmüş gibi duruyor. Kafa bir başka görünmeyen bedene aitmiş gibi dururken, sırt, omuz ve kol bir başka bedenin parçasıymış gibi algılanıyor. Beden içinde beden olarak kucaklaşmanın bir diğer işaretini de üzüm salkımını tutan elin arkasında belli belirsiz duran elin kenetlenmesinde buluruz.

Hastalığın simgesi olan sarı üzüm salkımının iki elle sunulmuş olması dayanışma hissiyatına dikkat çekiyor. Ellerin ve bedenin kucaklanmışlık hali bir yandan acizliğini ele verirken, diğer yandan da acizliğin üstesinden gelme gücünün kendi içinde barındığının bilincinde olduğunu söylemek istiyor. Kucaklanmış olmak istemenin şefkat eksikliğinden kaynaklandığını söylemek yeni bir şey olmaz; ancak, bir bedende iki eylemin ve iki eğilimin belirmiş olması duygu aktarımı açısından özgün bir örneği oluşturduğu da bir gerçek. Caravaggio, kendi bedeninde iki ayrı kişilik yaratarak, biri kucaklanmaya muhtaç olanın, diğeri ise kucaklayan güçlü bireyin rolünü üstlenirken, laik bir kişiliğin haberini veriyor: Onu kurtaracak olan gücün yine kendi içinde olduğunu söyleyerek, ilahi bir güce yaslanmayı reddediyor. O hasta yüzünde yakarıcı, merhamet dileyen hiçbir ifade yok; tam aksine alaycı bir tebessüm var... Caravaggio'nun bedeni kendini Tanrı'ya kaptırmayan bir bedendir.



### 53/ JOSEPH BEUYS(1921-1986): İş gücü olarak sanat.

Capodimonte Müzesi'nde gerçekleştirdiği son enstalasyonundan sonra, 21 Ocak 1986'da yakalandığı hastalıktan kurtulamayarak ölür Joseph Beuys. Perugia Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciyken ünlü konferanslarından birine katılmışım. Beraberinde karatahtalarını ve tebeşirlerini de getirmişti. Bir şamanın büyü araçları gibi kullanıyordu onları. Hem bir öğretmendi, hem de bir "portre yapıt" gibi kendini izleyiciye sunmaya çalışan performans sanatçısı. Konferans ve performans edimlerinin iç içe girdiği bir iletişim ortamı içinde dinliyordunuz onu. Oluşturduğu bilgileri ve deneyimlerini ritüel bir atmosfer yaratarak izleyiciye aktarırken, izleyiciyi de kendi canlı –orada olmakta olan– yapıtının içine katıyordu.

Joseph Beuys'un bu tavrını sanat tarihinin içinde bir yerlere yerleştirmeyi deniyordum. Mısırlılardan günümüz sanatçılarına kadar üretilen portreler diziliyordu gözlerimin önüne: Daumier, Toulouse Lautrec, Rouault, Picasso ve daha birçokları. Tüm bu sanatçıların yaptığı portrelere kendi portresini de katmak istiyordu. Ama bu portre bir fırça portresi değildi. Bu portre kendi deyimiyle bir "proleter" in canlı portresiydi. Tüm diğer modern sanatın ürettiği portreler gibi: geleceği düşleyen ezik insanın keder salkımı yüzü. Hepsi de aslında sanatçıların kendi yüzlerinin bir başka yüzde yansımaysıydı. Hepsi de birer proleter yüzü.

"Marx'a göre, proletarya ancak devrimci güç olarak özgürleştirici tarihsel güçtür; anamalcılığın belirli olumsuzlanışı, ancak proletarya kendisinin ve toplumu yaratan koşulların ve süreçlerin bilincine varıyorsa ve vardığı zaman yer almaktadır. Bu bilinç olumsuzlayıcı kılığının bir ögesi ve o denli de bir ön gereğidir. Bu ancak tarihsel ilerlemeye özgüdür, özgürlük ögesidir öyle ki verili olayların zorunluluğunu yenme olanaklarını açmaktadır. Onsuz, tarih yenilmemiş doğanın bilinemezliği içerisine geri düşmektedir(1)."



Resim: 56

Joseph Beuys için proleter olmak, hiç de kol gücüne dayalı üretimin enerjisi olan işçi sınıfına ait olmak demek değildi. Proleter olmak, bir sınırsızlık ülkesi olan Boheme'in transnasyonal yurttaşları olmak anlamına gelirdi. Bir marjinal duruş, ütöpik bir yaşamdı onunki. Proleter olmak, geleceğin "evrensel insan" modelini oluşturmak demektir. Sadece bir homofaber

(yapıcı insan) değil, biyolojik varlığını toplumsal varlığa dönüştürme bilincine sahip bir insandır proleter; yani reel sosyalizmin o hiç başaramadığı ya da anlamak istemediği şey.

Sosyal ilişkiler bireyin varlığını oluşturma açısından etken bir faktördür. Bunun sonucunda, dönüşümlü olarak tüm sosyal ilişkiler de üretim ilişkilerine bağlıdır. İşte J. Beuys'un konferans veya sergi ortamını bir sosyal ilişki ve üretim ilişkileri ortamı olarak kullanmasındaki düşünce bundan kaynaklanıyor: Sanat yoluyla, insanı insan kılan hem yapıcı (faber) hem de bilinç (conscience) niteliklerini bir yerde buluşturmak. Bu buluşmanın nesnesi de öznesi de insan olmalıydı. Yaşanılan gerçeklik, bir belirme olarak değil, zamanı ve mekânı kendi varlığının uzamsal karşılığı kılan bir "iş gücü" olarak ifade edilmeliydi. Bu "iş gücü", J. Beuys'a göre, yaratıcılığın ta kendisiydi. Ama bu "yaratıcılık" sadece biçim giyinen ya da maddeye -coşkulara yaslanarak- algılayıcıya temsil sunan romantik anlamda bir yaratıcılık değil.

"En büyük işim öğretmen olmaktır. Gerisi, düşünceme destek oluşturan düşük kaliteli bir üretimin sonucudur... Cisimlerin gerçekten bir önemi yok benim için. Sanat kavramını ve yaratıcılığı Marksist felsefe ışığında yeniden oluşturmaya çalışıyorum. Bana göre düşünceye bir biçim kazandırmak zaten heykel yapmaktır."(2) diyordu J. Beuys. Kısacası, ortaya çıkan yapıt, düşünceye karşın ikincil bir değer taşıyordu. Nesneden başlayıp düşünceye vardıktan sonra, biçimsel bir dönüşüme uğrayan nesne sadece düşüncenin bir kanıtı olma durumuna girmiştir. Buna göre, yapıt düşüncenin kendisi olamazdı ama diğer yandan da düşüncenin ebesi olduğu için "madde" ayrı bir öneme sahipti. Bir düşünceyi oluşturmanın bir heykel yapmaktan farksız olduğunu söyleyerek maddeye biçim vermekle anlamlara biçim vermek arasındaki farkı sıfırlıyordu.

Hepten beni tatmin etmese de bu çıkışını ilginç buluyordum J. Beuys'un. Çünkü, yapıta entelektüel bir sorumluluk yükle-

yerek onu sırf bir yeteneklilik ürünü olmaktan kurtarmaya çalışıyordu. Entelektüel söyleme taşıdığı üretim politikası ve içeriğin ifade ettiği sosyal duyarlık bir tür “sosyolojik heykel” kavramının ortaya çıkışına neden oldu. Bu nedenledir ki, birçok sanat tarihçisi Joseph Beuys’un yapıtlarına “sosyolojik heykel” yakıştırmayı yapmayı uygun görmüştür.

“Cisimlerin gerçekten bir önemi yok” derken burjuvanın sanat eserlerine biçtiği astronomik rakamlı pahanın radikal bir eleştirisini yapıyordu. Sanat yapıtının bir marketing objesi olmasına karşıydı. Sanat yapıtının manevi dünyası ve parasal arzın arasında hiç bir bağ kurmak istemiyordu. Pek tabii ki onun bu bohemyen tavrı ütöpik bir duruş olmaktan öteye gidemiyordu. Onun için sanat yapmak aynı zamanda bir kazanım ya da kurtarma operasyonuydu. “Sosyolojik heykel” ya da “ yapıt-eylem” olarak gerçekleştirdiği binlerce ağaç dikimi işte bu düşüncenin ürünüdür. Doğaya kendi değerlerini geri verme ya da Stoacı bir düşünce olan “doğaya uygun davranma” arayışlarının tipik göstergesi olan bu tavır, J. Beuys’un sanat yapma düşüncesini de açık ortaya koyuyor.

Proleterlik, şamanlık ve bir tür rahiplik tipolojisi arasında kişilik geliştiren bu yeryüzü insanı, estetize edilmiş kusursuzluklara sırtını dönerek(!) üretmenin yollarını aramıştır hep. En büyük yapıtı inşa ettiği kişiliği ve ütopyasıdır.

1. H. Marcuse, Tek Boyutlu İnsan, İdea Yayınları,1986, s.196
2. Joseph Beuys, Reconsidering the Object of Art:1965/75 MoCA, Los Angeles, 1996, s.31

**Yapıtlar:**

- Resim 1/Sayfa 19: Edward Munch, *Çığlık*, 1893.  
Resim 2/Sayfa 21: Vincent van Gogh, *Kulağı Bandajlı Otoportre*, 1889.  
Resim 3/Sayfa 25: Amadeo Modigliani, *Kolları Açık Uyuyan Nü*, 1917.  
Resim 4/Sayfa 27: Egon Schiele, *Ölüm ve Evlilik*, 1915.  
Resim 5/Sayfa 30: Vincent van Gogh, *Arles'teki Yatak Odası*, 1889.  
Resim 6/Sayfa 31: Egon Schiele, *Neulengbach'daki Yatak Odası*, 1911.  
Resim 7/Sayfa 34: Gustav Klimt, *Öpücük*, 1907/1908.  
Resim 8/Sayfa 39: Salvador Dali, *Belleğin Direnişi*, 1931.  
Resim 9/Sayfa 43: Sandro Boticelli, *Venüs'ün Doğuşu*, 1485/1486.  
Resim 10/Sayfa 46: Eugene Delacroix, *Halka Önderlik Yapan Özgürlük*, 1830.  
Resim 11/Sayfa 49: Pablo Picasso, *Avignon Kızları*, 1907.  
Resim 12/Sayfa 53: Claude Monet, *Nilüferler*, 1916.  
Resim 13/Sayfa 56: Andy Warhol, *"Campbell's Soup I"*, 1967.  
Resim 14/Sayfa 59: Joan Miro, *Bir Kadına Aşık Olan Şifreler ve Yıldızlar*, 1940/41.  
Resim 15/Sayfa 62: Vasili Kandinsky, *Gök Mavi*, 1940.  
Resim 16/Sayfa 65: Paul Klee, *Lucerne Yanındaki Park*, 1930.  
Resim 17/Sayfa 68: Rene Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir*, 1930.  
Resim 18/Sayfa 70: Hieronymus Bosch, *St. Antonio'nun Baştan Çıkarılması*, 1512.  
Resim 19/Sayfa 74: Alberto Burri, *"Sacco B"*, 1953.  
Resim 20/Sayfa 76: Mark Tobey, *Ritüel Alanlar*, 1957.  
Resim 21/Sayfa 80: Kazimir Maleviç, *Beyaz Üzerine Siyah Kare*, 1913.  
Resim 22/Sayfa 83: Francisco Goya, *Kurşunlamayla İnfaz*, 1814.  
Resim 23/Sayfa 86: Marcel Duchamp, *Merdivenlerden İnen Nü*, 1910.  
Resim 24/Sayfa 91: Paul Delvaux, *Pigmalyon*, 1939.  
Resim 25/Sayfa 93: Jackson Pollock, *Kompozisyon*, 1957.  
Resim 26/Sayfa 96: Antoni Tapies, *Kırmızı-Kahverengi*, 1958.  
Resim 27/Sayfa 99: Mark Rothko, *Pembeli Mor ve Sarı*, 1954.  
Resim 28/Sayfa 102: Ferdinand Leger, *Üç Figürlü Kompozisyon*, 1955.  
Resim 29/Sayfa 105: Alfred Kubin, *Adanma*, 1902.  
Resim 30/Sayfa 109: Jean Dubuffet, *"Dirty Style Blues"*, 1944.  
Resim 31/Sayfa 111: Enrico Castellani, *İsimsiz*, 1972.  
Resim 32/Sayfa 115: Henri de Toulouse Lautrec, *Moulin Ruog'da Dans*, 1890.  
Resim 33/Sayfa 118: Henri Matisse, *Pembe Nü*, 1935.  
Resim 34/Sayfa 121: Vermeer, *Resim Sanatı*, 1666-1673.  
Resim 35/Sayfa 125: George Grosz, *Toplum Katmanları*, 1926.

- Resim 36/Sayfa 129: Arshile Gorky, *Sochi'de Bahçe*, 1943.  
Resim 37/Sayfa 132: Maurice Denis, *İlham Perileri*, 1893.  
Resim 38/Sayfa 135: Pieter Bruegel, *Ölümün Zaferi*, 1562.  
Resim 39/Sayfa 138: Jannis Kounellis, *İsimsiz*, 1969.  
Resim 40/Sayfa 143: Giorgio Morandi, *Ölüdoğa*, 1919.  
Resim 41/Sayfa 146: Max Ernest, *Selebes Fili*, 1921.  
Resim 42/Sayfa 150: Willem De Kooning, *Kadın I*, 1950.  
Resim 43/Sayfa 153: Piet Mondrian, ... *Geniş Kırmızı Planlı Kompozisyon*, 1921.  
Resim 44/Sayfa 157: William Turner, *Uzaktan Dere ve Koylu Manzara*, 1840-1850.  
Resim 45/Sayfa 160: Lucio Fontana, *Bekleyiş*, 1963.  
Resim 46/Sayfa 163: Victor Vasarely, *Geometrik Birlik*, 1970.  
Resim 47/Sayfa 166: Emilio Vedova, *Plurimon No:1*, 1962.  
Resim 48/Sayfa 169: Francis Bacon, *Hareket Halinde Figür*, 1976.  
Resim 49/Sayfa 173: Giorgio De Chirico, *Üzgün Müseler*, 1916.  
Resim 50/Sayfa 177: Luigi Russolo, *Bir Otomobilin Dinamizmi*, 1912-13.  
Resim 51/Sayfa 181: Aleksander Arkhipenko, *İki Kadın*, 1920.  
Resim 52/Sayfa 185: Yves Tanguy, *Miskin Gün*, 1937.  
Resim 53/Sayfa 189: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1506.  
Resim 54/Sayfa 197: Caravaggio, *Kuşkucu Tomas*, 1560-61  
Resim 55/Sayfa 198: Caravaggio, *Hasta Bakkhos*, 1593-94.  
Resim 56/Sayfa Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Anlatılır*, 1965.

Kaynakça:

- 1-Toccato Dal Fuoco, Kay Redfield Jamison, Longonesi & C. Milano/İtalya, 1994. 2-İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, 1996. 3-L'art de la Resemblance, Obelisk Gallery, Sergi kataloğu- Londra/İngiltere, 1961. 4-Michel Foucault, Bu Bir Pipo Değildir, Çev., Selahattin Hilav, YKY, İstanbul/Türkiye, 2001. 5-Visual Arts in the Twentieth Century, Edward Lucie-Smith, H. N. Abrams Publishers, 1997. 6-Carl E. Schorske, Gustave Klimt: Painting and the Crisis of the Liberal Ego, New York 1980. 7-Giulio Carlo Argan, L'Arte Moderna 1770-1970, Sansoni, Floransa/İtalya, 1892. 8-Romantizm, Francis Claudon (Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi,1999. 9-Sürrealizm, Rene Passeron, (Çev. Sezer Tansuğ) Remzi Kitabevi, 1982. 10-Storia dell'Arte, de Agostini, (Volume V., XI), Roma/İtalya, 1976. 11-Modernizmin Serüveni (Derleyen Enis Batur), YKY, 1997. 12-Varoluşçuluk, Jean-Paul Sartre, Say Yay. (Çev. Asım Bezirci), 2005. 13-Susanna Partsch, Gustav Klimt: Painter of a Women, Pegasus Library-Prestel, 1999. 14-The Book of Art, Grolier, (Volume 2), Milano/İt. 1994. 15-Ekspresyonizm, Lionel Richard (Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş), Remzi Kitabevi, 1999. 16-Empresyonizm, Maurice Serullaz (Çev. Devrim Erbil), Remzi Kitabevi, 1998. 17-Sembolizm, Jean Cassou (Çev. Özdemir İnce, İ. Usmanbaş), Remzi Kitabevi, 1999. 18-Cathrin Klingsöhr-Leroy, Gerçeküstücülük, (Çev. Mehmet Tahsin Yalım), Taschen Yayınları-Remzi Kitabevi, 2006. 19-Gustave Klimt: Painter of Women, Susanna Partsch, Pegasus Library, New York, 1999. 20-Paul Klee: Paintig Music, Hajo Düchting, Pegasus Library, New York, 1999. 21-Kounellis, Bruno Cora, Charta, Milano, 1993. 22-New Objectivity, Serqiusz Michalski, Taschen, 1994. 23-Symbolism, Michael Gibson, Taschen, 1999. 24-Bauhaus, Magdalena Droste, Taschen, 1998. 25-A World History of Art, Hugh Honour-John Fleming, Laurens King Publisher, 1999. 26-The History of Painting, Sister Wendy Beckett, Dorling Kindersley Book, London, 2001. 27- Rene Magritte, Marcel Paquet, Taschen, Bonn 1992. 28- Van Gogh: The Complete Paintings, Ingo F.Walther-Rainer Metzger, Taschen, 2001. 29- Leonardo, Frank Zöllner, Taschen, 2001. 29- Schiele, Richard Steiner, Taschen, 2000. 30- Modigliani, Doris Krystal, Taschen, 2000. 31- Gustav Klimt, Gilles Neret, Taschen, 2000. 32- Salvador Dali, Gilles Neret, Taschen, 2000. 33- Piet Mondrian, Susanne Deicher, Taschen, 2004. 34- Turner, Michael Bockemühl, Taschen, 2003. 35- Fontana, Barbara Hess, Taschen, 2006. 36- Francis Bacon, Magdalena Holzhey, Taschen, 2002. 37- Caravaggio,

Gilles Lambert, Taschen, 2001. **38-** Duchamp, Janis Mink, Taschen, 2001. **39-** Joan Miro, Janis Mink, Taschen, 2000. **40-** Picasso, Ingo F. Walther, Taschen, 2001. **41-** Wassily Kandinsky, Hajo Düchting, Taschen, 2000. **42-** Henri Matisse, Volkmar Essers, Taschen, 2001. **43-** Eugene Delacroix, Gilles Neret, Taschen, 2000. **44-** Andy Warhol, Claus Honnef, Taschen, 2001. **45-** Edward Munch, Ulrich Bischoff, Taschen, 2000. **46-** Rene Magritte, Marcel Paqut, Taschen, 2000. **47-** Kazimir Malevich, Gilles Neret, Taschen, 2000. **48-** Mark Rothko, Jacob Baat Teshuva, Taschen, 2000. **49-** Toulouse Lautrec, Matthias Arnold, Taschen, 2000. **50-** Vermeer, Norbert Schneider, Taschen, 2000. **51-** Bruegel, Rose Marie-Rainer Hagen, Taschen, 2000. **52-** Bosch, Walter Bossing, Taschen, 2001. **53-** Max Ernest, Ulrich Bischoff, Taschen, 2000. **54-** Sanatta Zihinsellik Üstüne, Vasili Kandinski (Çev. Tefik Turan), YKY, 1993. **55-** Çağdaş Sanat Kuramı, Paul Klee (Çev. Mehmet Dünder), Dost Kitabevi Yayınları, 1993. **56-** Dada e Surrealismo –Riscoperti, Arturo Schvarz, Roma, 2009. **57-** Art Since 1900 –Modernism, Anti Modernism, Postmodernism, Thames & Hudson, 2004. H. Marcuse, Tek Boyutlu İnsan, İdea Yayınları,1986, s.196.





BAKIŞMA  
Yapıt Okumaları  
Ümit İnatçı



“Eleştiri aslında bir yerde ‘anlam aşındırma’ çabasıdır da. İçgüdüsel ve sezgisel olanın tam karşılığını bulamasak da adlandırılmamış dürtülerin hangi bildik gerçeklikten kaynaklandığının duyu-kazısını yapmak -nesnenin bilgisini inşa etmenin ötesinde- aşkın bir zihinselliği yardıma çağırır.”



ISBN 978-9963-7978-7-5