MODERNDEN POSTMODERNE
SANAT

MEHMET YILMAZ



GENİŞLETİLMİŞ 2. BASKI

ÜTOPYA

Ütopya Yayınları: 127
Sanat Dizisi

© 2013 Ütopya Yayınevi

Editör
Ayşe Nahide Yılmaz

Redaktör
Mustafa Çoban

1. Baskı
Şubat 2006

2. Baskı
Ekim 2013

Kapak Resmi,
Mehmet Yılmaz, *Düşan'ın Oyuncağı -2* (*Düşan ve Duchamp* dizisinden), 2009, video filmden görüntü, 3'12''

Teknik Hazırlık
Ütopya

Baskı ve Cilt
Sözkesen Matbaası
İvedik Org. San. Matbaacılar Sitesi
1518. Sok. No: 2/40 Yenimahalle - Ankara
Tel: (0 312) 395 21 10

ISBN 978-605-5580-50-6

Ütopya Yayınevi
Ataç I Sokak 33/15 Kızılay / Ankara
Tel – Fax: (0 312) 433 88 28

İnternet: www.utopyayayinevi.com.tr

E-Posta: utopya@ utopyayayinevi.comtr

MEHMET YILMAZ

MODERNDEN POSTMODERNE SANAT

Oğlum *Düşan*'a

Mehmet Yılmaz (1963 Mersin/Mut): Sanatçı, öğretim üyesi: ressam, heykeltıraş, videocu; yazar, çevirmen, yayın yönetmeni; baba, koca –henüz küratör değil.

1987'de Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümünden mezun oldu; Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında 1989'da Yüksek Lisans ve 1993'te Sanatta Yeterlik dereceleri aldı.

1990'da ODTÜ Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümü'nde yarı zamanlı Öğretim Görevlisi; 1991'de Araştırma Görevlisi ve 1995'te Öğretim Görevlisi oldu; 1998'de Doçent unvanı aldı. 2003'e kadar adı geçen kurumda Resim, Heykel ve Çağdaş Sanat dersleri verdi. 2003'te Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne atandı; 2004'te Profesör oldu. 2006'da Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde çalışmaya başladı.

Resim ve heykellerinden oluşan ilk kişisel sergisini, sanat eğitimi almaya başlamadan önce 1982'de açtı. 1982-2013 arasında on dokuzu yurt içinde ve biri Almanya'da olmak üzere yirmi kişisel sergi açtı; ulusal ve uluslararası grup etkinliklerine katıldı.

1981-98 arasında yurt içindeki resim yarışmalarında 14 kez ödüllendirildi.

1980'lerden 2000'lerin başlarına kadar *Yeni Dünya Düzeninden Görüntüler, Belleğimdeki Parçalar, Pencere* ve *Bir Yanım İçerde* gibi adlar altında siyasal içerikli diziler yaptı. Sonrasında, biçim ve kavramların karşılıklı çağrışımları üzerine yoğunlaştığı, özyaşamsal nitelikli *İçine Yabancı Dış* ve *Cin.s.el Şeyler* gibi dizilere yöneldi. 2006-2011 arasında *Sakıncalı Çünkü Edepsiz* adlı resim ve videolar yaptı. 2011'de resmin neliğini sorguladığı *İkizler* adlı bir dizi üzerinde çalışmaya başladı.

Halen Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim üyesi olarak çalışmakta ve yarı zamanlı olarak ODTÜ Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümünde ders vermektedir.

Kitapları: *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi (1999; 2006; 2013); *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya Yayınevi (2006; 2013); *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi (2004; 2009); *Sakıncalı, Çünkü Edepsiz*, Ütopya Yayınevi, 2011; *Fotoğraf Resimdir*, Ütopya Yayınevi, 2013.
Yayına Hazırladıkları: *Kuşaklararası Söyleşiler*, UPSD Ankara Şubesi Yayını (2000); *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, Ütopya Yayınevi (2004; 2009); *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınevi (2012).
Çevirileri: *Estetik Üzerine Denemeler*, J.P. Sartre, Doruk Yayınevi (1997); *Picasso Konuşuyor*, Der. Dore Ashton, Nahide Yılmaz'la ortak çeviri; Ütopya Yayınevi (2001).

İçindekiler

ÖNSÖZ 9

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ 11

1 GİRİŞ: MODERNLİK, MODERNİZM ve SANAT 13
Modern Sanatın Tarihsel Sınırları 13
Modern Düşüncenin Doğuşu, Yayılışı, Başkalaşımı 15
Modernizm ve Modern Sanat 20
Modern Sanatın Temel Kavramları 24
Modern, Postmodern, Çağdaş, Güncel 28

2 MODERN SANATIN İNŞASI 31
Duygu, İzlenim, Akıl 31
İzlenimciliğe Tepkiler 38
Modernizme İlkellik Aşısı 41

3 KAMERA SANATLARININ DOĞUŞU 47
Işığın Yaptığı Resim: Fotoğraf 47
Boyasal İmgeden Kimyasal İmgeye 56
Resim Olarak Fotoğraf 61
Sinema: Ortalık Canlanıyor 65
Sanat Olarak Sinema (Film) ve Yapısı 67
Filmin Dili 70
Gerçeklik, Ressam, Yönetmen, İzleyici 74

4 PICASSO: SÜREKLİ VERİMLİLİK ve BAŞKALAŞIM 78
Sıradanlığın Üstünde Yükselen Hata 78
Erken Beliren Yetenek 79
Avignonlu Kızlar: Kübizme Giriş 82
Kübizm 86
Yeni Arayışlar ve Guernica 91
Picasso ve Heykel 94
Biçem ve Tutarsızlık 95

5 TEMSİLİN BUNALIMI 98
Figüratif ve Soyut 98
Gerçeğin Görüntüsü 100

Düşünce ve Sanat 101
Soyut Resim 106
Heykelde Soyutlamalar 116

6 MAKİNE ESTETİĞİ 123
Topraktan Makineye 123
Gelecekçilik: Makineye ve Savaşa Övgü 125
Rus Modernizmi 129
Sovyet Devrimi ve Sanatçılar 130
İnşacı Sanat 133
İnşacılığa Karşı Toplumcu Gerçekçilik 138

7 BUNALIM, DADA ve DUCHAMP 144
I. Dünya Savaşı 144
Zürih Dada 145
New York Dada 149
Dadacı Düşünceyi Besleyen Kaynaklar 153
Dadacı Sanat 156
Marcel Duchamp 161

8 GERÇEK ve DÜŞ: GERÇEKÜSTÜ 173
Dadadan Gerçeküstücülüğe 173
Gerçeküstücü Düşüncenin Kaynakları 177
Özdevinimcilik ve Düşçülük 178
Gerçeküstücü Resim ve Heykel 180

9 POSTMODERNİZM ve SANAT 203
Başkalaşan Modern 203
Postmodern (Geç Kapitalist) Toplumda Kültür 204
Büyük Anlatıların ve Tarihin Sonu 207
Postmodernizm ve Mimari 208
Postmodern Sanatla İlişkili Kavram ve Yöntemler 211

10 MODERN BİÇEMLER: POSTMODERN KODLAR 220
Eski Dünyadan Yeni Dünyaya 220
Amerikan Sanatının Yükselişi: New York Okulu 222
Amerika'da Yol Açıcı Öncüler 224
Soyut Dışavurumculuk ve Eylem Resmi 227
Renkli Yüzey Resmi 235
Soyut Dışavurumculuk ve Heykel 239
Savaş Sonrasında Avrupa ve Türkiye'de Heykel 242

11 TÜKETİM KÜLTÜRÜNÜN YÜZÜ 247
Tüketim Toplumunda Kültür 247
Yeni Dadacılık, Yeni Gerçekçilik ya da *Pop Sanat* 250
Gerçeklik Yanılsamasına Devam 261

12 AZIN YETERLİĞİ 265
Geometrik Yanılsama: *Op Sanat* 265
Azcılık 267

13 KAVRAM OLARAK SANAT 281
Kavram ve Şey 281
Kavramsal Sanat 284
Kavramsal Gerçekçilik 299

14 SANATLAŞAN YERYÜZÜ 303
Mekân Olarak *Yeryüzü*, Yapıt Olarak *Dünya* 303
Sergi Mekânı: Yeryüzü + Uzay 305
Yerinden Edilen Heykel 306
Yeryüzü Sanatı 308
Yoksul Sanat 319
Doğacı Soyutlamalar 322

15 HAREKETTE BEREKET VARDIR 325
İş = Eylem = Sanat 325
Gösteri Sanatının Özgeçmişi 326
Oluşumlar 328
Fluksus 332
Eyleyen Heykel: Joseph Beuys 341
İlginç Bir Öykü 342
Yöntem 343
Malzeme 344
Beuys'un Bazı Eylemlerinden Örnekler 347
Beuys ve Siyaset 351

16 BEDENİN GÖSTERİSİ 354
Seyredilen Beden 354
Acıkan Beden 356
İmgeleşen Beden 357
Pazara Sürülmüş Beden 361
Beden ve Gösteri Sanatı 362
Sanatçı Bedeni: Erkek 368
Sanatçı Bedeni: Kadın 374

17 KAMERA İMGELERİNİN YÜKSELİŞİ ____ *383*
Belgesel ve Deneysel ____ 383
Çağdaş Sanatta Fotoğrafın Yeri ____ 389
Film Sanatları: Canlandırma, Sinema, Video ____ 396

18 YENİ DÜNYA DÜZENİ ____ *412*
1980'ler: Kırılma Dönemi ____ 412
Gerçekçi ve Dışavurumcu Eğilimlerin Yeni Baharı ____ 413

19 ŞİMDİ REKLAMLAR ____ *441*
Reklam ____ 441
Modern Reklamcılığın Doğuşu ____ 442
Reklam ve Sanat ____ 444
Reklam ve Yaratıcılık ____ 449
Bir Tür Sokak Sanatı: Gerilla Reklamcılık ____ 461

20 YILDIZI PARLAYAN OYUNCU: KÜRATÖR ____ *463*
Vitrine Çıkan Meslek ____ 463
Mesleğin Gelişimi ____ 464
Sergi Komiseri, Küratör, Yönetmen, Auteur ____ 466
Piyasa, Küratör, Sanatçı ____ 472

21 KENTLER ve BİENALLER ____ *478*
Venedik Bienali ve Yansımaları ____ 478
İstanbul Bienali ____ 484
Sanart ve Genç Sanat Etkinlikleri ____ 500

22 SONSÖZ'ÜN OLANAKSIZLIĞI ____ *503*
Sınırların Değişkenliği ____ 503
Sokak: Güncel, Canlı, Çoğul, Kaotik ____ 506
Tarih ve Adlandırma ____ 514
Eğitim ve Piyasa ____ 520
El Beynin Çıkıntısıdır ____ 522

KAYNAKÇA ____ *524*

DİZİN ____ *530*

ÖNSÖZ

Biz öğrenciyken sanat konusunda başvurabileceğimiz kitapların sayısı çok azdı ve bunların da çoğu çeviriydi. Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*, Lynton'ın *Modern Sanatın Öyküsü*, Wölfflin'in *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* ve Tunalı'nın *Felsefenin Işığında Modern Resim* adlı çalışmaları aklıma ilk gelenler. Halen önemli kaynaklarımız olarak başucumuzda duruyorlar.

Birkaç yıl önce, Ütopya Yayınevi'nden Mustafa Çoban çağdaş sanatı etraflıca inceleyen bir kitap yazmayı düşünüp düşünmediğimi sorduğunda olumsuz yanıt vermiştim. O sıralar, bir sonraki yıl açacak olduğum sergiye hazırlanıyordum ve zihnimin kitap yazmak gibi ciddi bir işle meşgul olmasını istemiyordum. Ancak yeni gelişmeleri tartışarak anlatan bir kitabın eksikliğini de çoktandır hissediyordum tabii. Aradan zaman geçtikçe bu eksiklik beni iyice rahatsız ettiği için oturup yazmaya karar verdim.

Nasıl bir kitap olmalıydı? Kitap 19. yüzyılın sonlarından bugüne kadar sanat alanında ortaya çıkan başlıca akım, eğilim ve bunlara ilişkin tartışmaları içermeliydi. Bu konuda Türkçede şimdilik en kapsamlı kitap Lynton'ın *Modern Sanatın Öyküsü*'ydü ama o da 1960'lar ve sonrasındaki tüm gelişmeleri üç bölüme sığdırıyordu. O halde benim kitabım yeni akım ve eğilimlerin her birini mümkünse ayrı bölümler halinde incelemeli, örnek görüntüler eşliğinde tartışmalıydı. Sadece sanat öğrencilerinin değil, çağdaş kültür konularına meraklı olanların da işine yaramalı ve tabii mümkün olduğunca kolay anlaşılmalıydı.

Peki, bastığım zemin, bakış açım ne olmalıydı? Bir kere *tarafsızlık*, *nesnellik* ya da *bilimsellik* gibi iddialarla yola çıkmadığımı belirtmeliyim. Çünkü ne sanat tarihçisiyim ne de bilimci. Ancak bu, nesnel verileri kullanmadığım anlamına gelmiyor kuşkusuz. 'Nesnel' derken, sadece *kesin* olduğu iddia edilen saptamaları değil, benim dışımda üretilmiş şeylerin tamamını kastediyorum. Bunlar o kadar çok ki, büyük bir kısmını elemek, görmezden gelmek (yani, mecburen 'öznel' davranmak) zorunda kaldım. Anlayacağınız, bir çeşit *küratörvari* iş. Buraya alamadığım eser ve sanatçı sayısı maalesef az değil. Değersiz oldukları için değil, kitabın gidişatı ve hacmi öyle gerektirdiği için. Ancak temel akımları, bunlar hakkındaki yorumları elimden geldiğince es geçmemeye özen gösterdim. Okuru bazen hazır bilgi ve yorumlarla buluşturmaya, bazen bir tartışmanın içine çekmeye, bazen de ucu açık soru ya da imalarla baş başa bırakmaya, düşündürmeye çalıştım.

Kitap üzerinde çalıştığım iki yıl boyunca kendimi hiç yalnız hissetmedim. Evde, her zamanki gibi sevgili eşim Nahide en büyük destekçimdi. Ben başı-

nın etini yerken, bir yandan karnında günden güne büyüyen oğlumuzu (*düş anı*mızı) taşıdı, bir yandan da benimle konular hakkında tartıştı. Düşan doğduktan sonra da ilk fırsattan itibaren yazdıklarımı tek tek okudu, hatırı sayılır uyarılarda bulundu. Fakültedeyse, aynı odayı paylaşmaktan kıvanç duyduğum sanatçı ve öğretim üyesi arkadaşım Cebrail Ötgün'le neredeyse her gün çağdaş sanat hakkında konuştuk, görüş alışverişinde bulunduk. Yine, üniversitedeki arkadaşlarım Ayşe Azman, Kürşat İnan ve Cezmi Koca ile yaptığımız söyleşiler çok işime yaradı. Sevgili öğrencilerimi anmadan geçemeyeceğim. Öğretmenin gerçekten de çok iyi bir öğrenme yöntemi olduğunu onlar sayesinde bir kez daha deneyimledim. Ve son olarak, Ütopya'daki dostlarım Sevgi ve Mustafa'nın cesaret verdiklerini, kitaplaşma aşamasında ellerinden gelen her şeyi seve seve yaptıklarını belirtmeliyim. Katkısı olan herkese teşekkürler...

Mersin, 2005

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Kitabın ilk baskısında, birçokları gibi postmodern sanatı 1980'lerin ruhuyla ilişkilendirmiştim. O yıllarda tartışmalar her yere yayılmış durumdaydı. Ancak şimdi anlıyorum ki, 1980'ler postmodern sanatın doğduğu değil, farkına varıldığı yıllardı. Tartışılmaya başlandığında çoktan olgunlaşmıştı. Bu yüzden elinizdeki baskıda postmodernizm ve postmodern sanatın doğasına ayırdığım bölümü daha öne (gerçeküstücülük sonrasına) çekmeye karar verdim. Ancak beni bunun da tatmin etmediğini itiraf etmeliyim. Çünkü postmodern sanat şu ya da bu tarihte doğmuş falan değil. Modern sanatın başkalaşmış halidir postmodern sanat.

Simgesel tarihlerden çok yöntem, malzeme, ilke ve düşüncelerden hareket edersek, 'modern sanat' ve 'postmodern sanat'ın birbirinden ayrılamayacağını görürüz. Bunları birbirinden kopuk, bağımsız şeylermiş gibi algılamamızın nedeni, 'modern sanat' ve 'postmodern sanat' diye iki ayrı terim kullanıyor oluşumuzdur. Oysa 'modern sanat' ve 'postmodern sanat' diye iki ayrı *varlık* söz konusu değildir. Öyle sanmamızın başlıca nedeni dildir. Çünkü *dil varlığı parçalar*. Ortadaki varlık tektir. Başkalaşım geçirmiş bir varlıktır bu. Modern sanat başkalaşarak postmodern hale gelmiştir.

Her birimiz, varlığın görece özerk hücreleriyiz. Varlığın eski haline özlem duyup hayıflanmak yerine, özerk dünyamızı gerçekleştirmeyi, ortak yaratıma katkı sağlamayı tercih edenlerdenim. Kuşkusuz, bugünkü varlık da yarın bir başka biçim ve içeriğe bürünecektir.

Eskiden yazar ve okuyucular arasındaki ilişki tek yönlüydü, sınırlıydı. Yazar ancak yakın çevresinin görüş ve eleştirilerinden haberdar olabiliyordu; şimdi bu konuda her iki taraf çok daha şanslı. Bilgi ve iletişim ağı sayesinde, gerek uzaktaki tanıdıklarımdan, gerek hiç tanımadığım okuyucularımdan gelen bilgi, eleştiri ve uyarıların çok işime yaradığını belirtmeliyim. Tabii her zaman olduğu gibi, görüş ve eleştirileriyle bu süreçte en yakınımdakiler, sanat tarihçisi eşim Ayşe Nahide Yılmaz, sanatçı ve öğretim üyesi dostum Cebrail Ötgün ve *Ütopya*'nın sahibi Mustafa Çoban'dı. Hep birlikte kitabımızı gözden geçirip genişlettik. Katkısı olan herkese bir kez daha çok teşekkür ederim.

Ankara, 6 Haziran 2013



1.El Greco, *Aziz Peter*, ykl. 1610–14,
tuvale yağlıboya, 207 x 105 cm



2. Francisco de Goya, *Zaman ve Yaşlı Kadınlar*,
ykl. 1810–12, tuvale yağlıboya, 181 x 125 cm

1 GİRİŞ: MODERNLİK, MODERNİZM ve SANAT

> Uğraşımız çok yüce dostum: Yaratıcı Sanat!
>
> *William Wordsworth*, 1815

> Bilim, yeni soyluluk! İlerleme. Yürüyor dünya! Neden dönmesindi peki? (...) Geri geliyor pagan kan! Yakındır Kutsal Ruh, soyluluk ve özgürlük bağışlayarak ruhuma, İsa neden yardım etmiyor bana? Yazık! Doldu vadesi İncil'in! (...)
>
> *Arthur Rimbaud*, 1871

> Kral Midas dokunduğu her şeyi altına çevirmişti. Kapitalizm de her şeyi 'meta'ya çevirdi.
>
> *Ernst Fischer*, 1959

Modern Sanatın Tarihsel Sınırları

Modern sanatın neyin nesi olduğunu merak eden bir insan, eline aldığı kitaplarda üç aşağı beş yukarı, onun 19. yüzyılın son çeyreğinde başlatıldığını ve birbirini izleyen çeşitli akımlar şeklinde, birtakım resimler eşliğinde anlatıldığını görecektir. Örneğin Norbert Lynton'ın ilk kez 1980'de yayımlanan ve önemli kaynaklardan biri haline gelen *Modern Sanatın Öyküsü* böyle bir kitaptır. Lynton 20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan ve artık netleşen bazı değişimlerden ötürü, sonraki baskılarına "Post-İzmler, Neo-İzmler ve Sanat" diye yeni bir bölüm daha ekledi. Demek ki ona göre, bu ek bölümdeki akım ve eğilimleri modern sanat kapsamında ele almanın bir sakıncası yok. Zaten kitabının sonlarında "Modernizm bugün de yaşamaktadır"[1] diyor Lynton.

İsmail Tunalı ise *Felsefenin Işığında Modern Resim* adlı kitabında, adı üstünde, modern sanatı bir felsefeci gözüyle inceliyor. Bakış açısı bir yana, tarihsel olarak Lynton gibi o da modern sanatın *izlenimcilik*le başladığını düşünüyor. Ne var ki, Tunalı'nın kitabında modern sanatın *kübizm* ve ondan türeyen *süprematizm* ve *neo-plastisizm* gibi akımlarla son bulduğu ya da en *saf* haline ulaştığı gibi bir düşünceyle baş başa kalıyoruz. Buna göre, örneğin *gelecekçilik*, *inşacılık*, *gerçeküstücülük* ve daha sonraki akımlar modern sanatın dışında kalmaktadır. Tunalı'nın kitabı da daha sonra birkaç kez basıldı. Ancak bu baskıların hiçbirinde yazarın görüşlerinde kökten bir değişikliğe gitmediğini görüyoruz. Aslında buna şaşırmamalıyız, zira Tunalı o kitabı yayınladığında yıl 1981'di. Daha açık bir ifadeyle gelecekçilik, inşacılık, gerçeküstücülük ve daha

---

[1] Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Sadi Öziş-Cevat Çapan, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 340.

sonraki akımlara tanık olduğu halde, yazarın bunları modern sanatın kapsamı dışında bırakmaya daha en başında karar verdiği anlaşılıyor. Bu akımların hiçbiri Tunalı'nın belirlediği kavramsal çerçeveye gerçekten de sığmazlar.[2]

Felsefe, kültür tarihi ve sanat felsefesiyle uğraşan Larry Shiner da sanatın icadını adım adım gözler önüne serdiği önemli çalışmasında, modernizmi 1890-1930 arasında kalan bir dönemle ilişkilendiriyor. Ona göre resimde soyutlama, müzikte atonalite ve edebiyatta da deneycilik sanki bir alınyazısı gibi o dönemde ortaya çıkmıştı.[3] Shiner'ın işaret ettiği *tarihsel* sınırların, Lynton'ınkine değil ama Tunalı'nınkine yakın olduğu görülüyor.

Başka referanslar da verilebilir elbet. Onları size bırakarak şu soruyu sormama izin verin lütfen: Niçin Lynton modernizmin, yani modern sanatın ideolojisinin halen sürdüğü kanısındadır da, Tunalı ve Shiner değildir? Lynton'ın iddiası özetle şu: Çünkü sanat dünyası varlığını bugün de *yenilik* kavramına göre sürdürmektedir. Modernizm, bugün yapılan her şeye destek sağlamaktadır. Ayrıca, belli noktalarda yararlanılan kaynak olduğunu zaman gösterecektir.[4] Yenilik düşüncesinin modernizmin ve modern sanatın merkezinde yer aldığını hesaba katarsak, Lynton'ın iddiasına hak vermek zorunda kalırız. Çünkü yalnızca sanatta değil, siyasetten teknolojiye kadar yenilik düşüncesi halen önemini korumaktadır Öte yandan Tunalı ve Shiner ise görüşlerini, modern sanatta öne çıkan *deneysellik*, *özgürlük*, özellikle de *soyutluk* ve *saflık* kavramlarına dayandırıyorlar.[5] Bu kavramların en çok vurgulandığı zaman dilimi, gerçekten de 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın ilk çeyreği arasına denk gelmektedir. Yani, onlar da kendi açılarından haklılar.

Bunlardan başka, modern sanatı *bireysel dışavurum*la, çarpıcı bir *biçim*, *boya* ve *ifade estetiği*yle ilişkilendirenlere de rastlamış olabilirsiniz. Bu açıdan bakıldığında, biraz daha gerilere, örneğin Francisco de Goya'ya (1746-1828), hatta El Greco'ya (1541?-1614) kadar gitmek olasıdır. Goya zaten bir *romantik* olduğundan, direnmek gereksizdir denebilir (Resim 2). Oysa El Greco bir *maniyerist* dönem (rönesans ve barok arası) sanatçısıdır. Öyledir ama, konuları hariç, biçemi o kadar ayrıksıdır ki, kendi zamanından çıkarıp modernlerin, örneğin dışavurumcuların arasına koysak, sırıtmazmış gibi geliyor (Resim 1).

Özetle, modern sanatın başlangıcı ve bitişi konusunda herkesin üzerinde rahatça anlaşacağı tarihler saptamak olanaksızdır. Araştırmacıların önerdikleri

---

[2] İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim -Modern Resimden Avangard Resme*, Remzi Kitabevi, 2008. Tunalı, bu baskıda kısa başlıklar halinde *Dadaizm*, *Sürrealizm*, *Postmodernizm* ve *Avangard Resim* hakkında bilgiler vermiş; ancak bunları *modern*in dışında tutmuştur.

[3] Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004, ss. 369-374.

[4] Norbert Lynton, *A.g.e.*, ss. 339-340.

[5] Tunalı kitabının I. bölümünde, izlenimciliği bir *sübjektif natüralizm* olarak ele almakta; *soyut sanatı* incelediği II. bölümdeyse *saflığı* öne çıkarmaktadır. Ayrıca bkz. Larry Shiner, *A.g.e.*, s. 374.

tarihsel sınırların farklılığı, önemsedikleri ölçütlerden, değer yargılarından ileri gelmektedir. İşin aslı şu ki, sanat, felsefe ve sanat tarihi gibi disiplinler inançlarla, değer yargılarıyla doğrudan ilişkilidir. Yerimiz yettiğince bunlara kitap boyunca değineceğiz, tartışmaya çalışacağız. Ama gelin önce şu 'modern' denen kavrama yakından bakalım.

Modern Düşüncenin Doğuşu, Yayılışı, Başkalaşımı

Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan 'modern' sözcüğü, Latincede 'tam şimdi' anlamına gelen '*modo*' ve ondan türetilen '*modernus*' sözcüğünden gelmektedir. Hıristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte, yeni dönemi eski (Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. yüzyılda kullanılan bu sözcük, içeriği sürekli değişmekle birlikte, gerek antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin, gerekse kendini 'eski'den 'yeni'ye bir geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirmiştir.[6]

Modernlik, o halde, dinsel bir kimlikle düşmüştü ana rahmine. Hıristiyanlık, modernlik (yenilik) demekti. *Eski* dünya pagan (çoktanrılı) idi; *yeni* dünya ise Hıristiyan. Eski dünya karanlıklar içindeyken yeni dünyayı artık Mesih'in ışığı aydınlatıyordu. Bu, devlet aygıtına, toplumsal koşullara, değer yargılarına ve sanata –kısaca, *tarihe*– yeni bir anlam verilmesi demekti. Zaman artık 'Mesih'ten önce' ve 'Mesih'ten sonra' diye ikiye bölünmüş; *geçmiş*, *şimdi* ve *gelecek* diye birbirine bağlı, anlamlı bir dizge ortaya çıkmıştı. Tanrı'nın denetiminde olsa bile, insanlaştırılmış bir zamandı bu. Yeni zaman, sonsuz döngüsel değişmezlik üzerine kurulu eski inançtakinin tersine, bundan sonra düz bir çizgi halinde, geri çevrilemez bir süreç olarak tasvir ediliyordu. Hıristiyanlığın zaman sıralaması şöyleydi: *Geçmiş*te (yani *başlangıç*ta) insan yaratılmış ancak cennetten kovulmuştu. *Orta* (yani *şimdiki/modern*) zamanda Mesih gelip gitmiştir. *Son zaman*daysa Mesih ikinci kez gelecek, insanlığı kurtaracaktır. Bunun anlamı şuydu: Yaşanılmakta olan zaman, bir beklenti duygusuyla doldurulurken gözler geleceğe çevrilmişti. Bugün, yaşanılması değil, atlatılması gereken bir zamandı. Demek ki, Ortaçağdaki Hıristiyanlar birer *moderni* (yani, günün insanları) olarak başlangıçtaki iyimserlikten uzaklaşmışlar, *modernitas*'ı (yani, yaşadıkları zamanı) hor görmeye başlamışlardı. Mesih ikinci kez gelinceye kadar yeryüzündeki mutlak hâkimiyeti Kilise temsil edecekti.[7]

Peki, 'Ortaçağ modernleri'nin gözünde *sanat* nasıl bir şeydi, yeri neresiydi? Sanat o zamanlar *özgür* ve *mekanik* olmak üzere iki ana gruba ayrılmıştı. Özgür sanatlar gramer, mantık, retorik, aritmetik, geometri, astronomi ve müziği kapsıyordu. Dokumacılık, teçhizat, ticaret, tarım, avcılık hekimlik, ticaret ve sahne sanatları da mekanik sanatları oluşturuyordu (resim, heykel ve

---

[6] Jurgen Habermas, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", *Postmodernizm*, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 31.

[7] Krishan Kumar, *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma –Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, 2004, ss. 88-94.

mimarlık 'teçhizat'ın alt dallarıydı). Mekanik sanatlar, özgür sanatlardan daha alt bir konumdaydı; çünkü bir ücret karşılığı, elleriyle çalışan insanlar tarafından icra ediliyordu. Modernlik ile sanat arasındaki ilişkiye gelince, Ortaçağ'ın en parlak dönemi olarak kabul edilen 12. ve 13. yüzyıllarda *opus antiqus*'a (yani, geleneksel yapılara) karşı inşa edilen yapılara (özellikle katedrallere) *günümüz yapıları* anlamında, *opus modernus* deniyordu.[8]

Bazı değişiklikler yapılmakla birlikte, sanatların *özgür* ve *mekanik* olarak sınıflandırılması Rönesans'ta da devam etmiş; Leonardo ve Michelangelo gibi bugün dahi denen sanatçılar bile özgür sanatçıların (*artista*) yanında ikinci sınıf sanatçı (*artifeks*) muamelesine maruz kalmışlardı.[9] Ama yine de Rönesans'ın şimdiki modernlik kavramımızın oluşumuna katkıda bulunduğunu göz ardı edemeyiz. Gerçekten de, gerek yeni sınıfsal oluşumlar gerekse Rönesans'ın büyük ustalarının yarattıkları görkem ve heyecan, Avrupalılara, eski Yunan ve Romalı ustaları *aşma* konusunda olmasa bile, onlarla *yarışabilecek* yetenekte oldukları konusunda cesaret vermiştir. Ayrıca, Reform hareketleri yüzünden dinsel kurumların itibarının azalması da yeni yeni palazlanmakta olan orta sınıfın önünü açtı, gittikçe rahatlamasını sağladı. 15.-17. yüzyıllar arasında adım adım kazanılan bu topyekûn güven duygusu çok önemliydi. Çünkü bilim ve teknolojiden sanata, her türlü dönüşümü ateşleyen bu güven duygusu, ileriki yıllarda önce başkaldırıya, ardından da küstahlığa varacaktı. Yapıtlar konusunda, Montaigne'in *Denemeler*'i (1580), Francis Bacon'ın *Öğrenmenin İlerlemesi* (1605) ve Descartes'ın *Yöntem Üzerine Söylev*'i (1637) kilometre taşları sayılmaktadır. Örneğin, modern dünyanın görünüşü ve durumunu değiştirmelerinden ötürü matbaa, barutlu silah ve pusulanın icatlarına övgüler yağdırmıştır Bacon. Ona göre, insanî olaylar üzerinde hiçbir imparatorluk, hiçbir mezhep ya da yıldız, bu mekanik keşiflerden daha etkili olamamıştı.[10] Bacon'ın bu *mekanik keşif* sözünü ayrıca önemsemek gerek; zira o tarihlerde 'mekanik sanatlar' diye aşağılanan resim, heykel ve mimarlığın itibar kazanma mücadelelerine katkı sağlamıştır.

Modernlik, 5. yüzyılda dinsel kimliğiyle ana rahmine düşmüşse, 17. yüzyılda da bu kimliğinden sıyrılmaya hazır vaziyette doğmuştur. Bilindiği üzere, modernlik düşüncesine felsefi bir kimlik kazandıran, *modern felsefe*nin babası sayılan René Descartes'tır (1596-1650). Hıristiyanlık ve Aristoteles felsefesi üzerine kurulu *skolastik felsefe*ye sırtını dönen Descartes'ın öncelikli amacı, bütün bilimleri karşılıklı olarak birbirine bağlayan bir *yöntem* bulmaktı.[11] Bunun

---

[8] İsmail Tunalı, "Kültür Felsefesi Bakımından Modernite ve Postmodernite", *Türkiye'de Estetik* (Türkiye Estetik Kongresi Bildiriler Kitabı), haz. J.N. Erzen, Pelin Yoncacı, Sanart, 2007, s. 6.

[9] Sanatların sınıflandırılması konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Larry Shiner, *A.g.e.*, ss. 65-76.

[10] Krishan Kumar, *A.g.e.*, s. 97.

[11] Descartes'a göre yöntemin dört ana kuralı vardır: a) Doğruluğunun apaçık bilgisine sahip olunmayan hiçbir şeyi doğru olarak kabul etmemek, önyargılardan kaçınmak, b) Sorunları olabildiğince çok parçaya bölmek, c) En karmaşık soruna, düşünceleri yalından, en kolay bilinebilecek nesneler-

için de insan aklının merkeze konarak, bilgi kuramının sil baştan yeniden inşa edilmesi gerekiyordu. Descartes'a göre 'bilgi'nin temeli, 'ben' idi. "Düşünüyorum, o halde varım" sözü buna işaret ediyordu. Descartes felsefesinde, bilgi konusunda temel yetke 'ben' olmakla birlikte, Tanrıbilim konusunda temel yetke yine Kilise'ydi. Aslında, Tanrı'yı inkâr etmiyordu filozof. Ancak, felsefe ve Tanrıbilimin alanlarının birbirinden ayrılması, ileriki dönemlerde dinin sorgulanmasına ve kamusal yaşamdan gittikçe uzaklaştırılmasına katkıda bulunmuştur. Bunun sanattaki yansıması ise dinsel konuların gittikçe yerini *dünyevî* (dindışı) konulara bırakması şeklinde belirmiştir. Tabiî bu ayrışmayı tek başına Descartes'a bağlamak hata olur. Sanatın dünyevileşmeye başlaması daha Rönesans'tan beri hissedilen bir durumdu çünkü. Bu süreci, *eski* olan her şeye meydan okuyarak *yeni*yi yücelten düşünürler, sanatçılar ve adım adım kentlerin yeni efendileri haline gelmekte olan burjuvalar hep birlikte hazırlayıp hızlandırmışlardı. Özetle, 17. yüzyıl bir dönüm noktasıydı. Çünkü o çağda yalnızca modern felsefe inşa edilmedi, edebiyat ve sanat camiasında "eskiler/modernler kavgası" da gün yüzüne çıktı.[12] 'Eskiler'den kasıt, eski Yunan ve Romalı yazarlar, sanatçılardı. Yeni bir başlangıç için, onları unutmak ya da en azından umursamamak gerekiyordu. Süreç, modernler lehine işleyecekti.

18. yüzyılın ikinci yarısı modern düşüncenin bulûğ çağıdır. Gelişip serpilirken zihninde yeni çatlaklar, ikilemler meydana gelmiştir. *Akıl* bir yandan yüceltilmiş, bir yandan da (hem lehine hem aleyhine olacak şekilde) eleştirilmiştir. Ayrıca, ilk toplumsal ve siyasal devrimin gerçekleştiği, *tarih*in yeryüzüne indirildiği yüzyıldır bu.

18. yüzyıl felsefesinde öne çıkan isim Immanuel Kant'dır (1724-1804). Bu Aydınlanma filozofu dinden bilime, estetikten sanata kadar her alanın kendi sınırlarını belirlemesi, kendini tanımlaması gerektiğini önermiştir. Ona göre, her alan hem kendine hem çevresine *eleştirel* bir gözle bakmalıydı. Bir anlamda bu, taşların yeniden dizilmesi için gerekli bir *çözümleme* ve *ayrıştırma* hareketiydi. Akıl ve anlama yetisinin deneyimle olan ilişkisini ve aklın neyi ne kadar bilebileceğini merak ediyordu filozof. Aklı eleştirmesi, verdiği önemden ötürü, onu mercek altına alma girişimiydi. Bu girişim, geçen yüzyılda Descartes'ın temellerini attığı laik düşünceyi daha da ileri taşıyacaktı kuşkusuz. Kant'ın modern sanat ve modernizm açısından önemiyse, *sanatı* tümüyle *özerk* bir alan, sanatçıyı da *deha* olarak kutsamasıydı. Sanatsal yaratım öğrenilebilir bir şey değildi; yaratıcılık doğuştandı. Sanat, kendi başına varolma hakkına sahipti. Deha sahibi sanatçı, önceden saptanmış kurallara göre yaratmazdı; tam tersine, kuralları bizzat kendisi yaratırdı.[13]

---

den başlayarak ilerlemek, d) Çözüm arayışı sürecinde sürekli gözden geçirmelerle, hiçbir şeyi atlamamış olduğunu garantiye almak (*Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, ss. 355-360).

[12] Larry Shiner, *A.g.e.*, ss. 137-8.

[13] Bkz. Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1994, ss. 29-47; Taylan Altuğ, *Kant Estetiği*, Payel Yayınevi, 1989, ss. 130-1.





3. (Solda) *Immanuel Kant*, çinkobaskı

4. (Sağda) Étienne Carjat, *Charles Baudelaire* ykl. 1863, fotoğraf

Kant'ın düşüncesi, sonradan *modernizm*e dönüşecek olan romantik modernliğin merkezine yerleşecek ve muhalif bireylere direnç, eleştiri ve hatta saldırı için güç verecekti. Clement Greenberg, "Modernizm, sanat ve edebiyattan ibaret değildir. (...) Tarihsel bir yenilik olduğu da ortada. Batı uygarlığı, dönüp kendi temellerini sorgulayan ilk uygarlık değilse de, bu işi en ileri noktalara götürmüş uygarlıktır. Ben Modernizmi, Kant'la başlayan bu özeleştiri eğiliminin şiddetlenmesi, hatta azgınlaşması olarak görüyorum"[14] derken buna işaret etmektedir. 1789 Fransız Devrimi gerçekleştiğinde 65 yaşındaydı Kant. Devrimin etkisiyle politik görüşler de yayımladı. Ona göre, kendi çıkarlarını düşünmeyen yöneticiler savaşların çıkmasını belki önleyebilirdi.

Öte yandan, insanî olayların ve yönetim biçimlerinin açıklanmasında akıl ve iyi niyetin yetersiz kaldığına inanan biri vardı: Johann Gottfried von Herder (1744-1803). Ona göre, tarihin yasaları ortaya konabilir ve insanlık mükemmelliğe doğru yönlendirilebilirdi. Bunun için ise tek başına *akıl* yetmezdi; hatta duygu ve imgelem akıldan; dil de deneysel görüngülerden daha önemli olabilirdi. Herder, ulusal kültürün temel direği ve taşıyıcısının *dil* olduğuna inanıyordu. 'Ulus'u belirleyen şeyin ırk değil, ortak dil ve kültür olduğunu savunan filozofa göre, devletin merkezî otoritesinin kırılması, hatta modern devletin ortadan kaldırılması şarttı. Özetle, tarihsel sürece verdiği önemden ötürü Hegel'e, devlet iktidarına ve Aydınlanmacı akla getirdiği bazı itirazlarla da anarşizme ve kültürel (romantik) modernliğe bir başka kaynak oldu Herder.[15]

---

[14] Clement Greenberg, "Modernist Resim", *Modernizmin Serüveni*, haz. E. Batur, YKY, İstanbul, 1997, s. 357.

[15] *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, ss. 666-669.

1789 Fransız Devrimi, modern düşüncenin başkalaşımında etkili olan bir diğer gelişmeydi. Burjuvazinin zorla iktidara el koyduğu bu devrim, tarihin durmaksızın ve tekerrür etmeksizin ileriye aktığı inancını doğuran ilk modern devrimdi. Artık *özgürlük*, *kardeşlik* ve *eşitlik* öte dünyaya ertelenmeyecek, aklın rehberliğinde bu dünyada kurulacaktı. Söz konusu olan, burjuvazinin iktidarıydı. Burada unutulmaması gereken nokta, iktidar değişikliği sürecinin her toplumda farklı şekillerde yaşanmış olduğudur. Fransa'daki değişim çok kanlı geçmişti. Burjuva sınıfı, soylulara ve Kilise'ye karşı işçi ve köylülerin desteğini alarak kazanmıştı zaferini. İngiltere'deyse burjuva ve soylu sınıf bir yolunu bulup anlaşmış; ancak yine de eski sınıf ileriki yıllarda gittikçe zayıflamaktan kurtulamamıştı. Almanya'daysa küçük prenslikler birleşme peşindeydi. İlerleyen yıllardaysa, gerek Avrupa'da gerek Doğu'daki imparatorluklar parçalanacak ve burjuvazinin önderliğinde ulusal devletler için mücadeleler başlayacaktı.

Fransız Devrimi, modernlik bilincine hem dünyevî hem kavramsal bir çerçeve sağlamışsa, 18. yüzyıl sonlarından itibaren İngiltere'de gerçekleşen *Sanayi Devrimi* de maddî biçimini vermiştir. Napolyon'un orduları 1789 devrim ruhunu tüm Avrupa'ya yaymış, Fransız ve İngiliz gemi filoları da Sanayi Devrimi'nin içeriğini tüm dünyaya ulaştırmıştır. Mesaj gayet açıktı: Modern zamanlarda hayatta kalmanın tek yolu *sanayileşmek*ti. Modernleşmek, artık sanayileşmek demekti. Sanayi ürünlerinin ulaştığı her yer hızla değişiyordu. Dünyanın *çelik*, *buhar* ve *hız*dan önceki ve sonraki hallerini zihnimizde şöyle bir karşılaştırırsak, değişimin maddî biçimini daha iyi kavrayabiliriz.[16]

Modernlik süreci her coğrafyada farklı yaşanmıştır. Ancak, süreçler ve görüşler ne kadar farklı olursa olsun, yine de ortak değer ve olgulardan söz edilebilir kuşkusuz: *Tarihsellik*, *ilerleme*, *akıl*, *devrim*, *dünyevileşme*, *sanayileşme* ve elbette *burjuva sermayesi*. Alain Touraine, modernlik düşüncesinin, toplumun merkezindeki Tanrı'nın yerine bilimi koyarak, dinsel inançlara, –en iyi olasılıkla– ancak özel yaşam dâhilinde yer bıraktığını söylerken, kendince, bu mayanın en önemli parçası olan bilimsel akla işaret etmektedir. Bu açıdan ister akılcı ister duygucu olsun, modernlik Tanrı'yı dışlar; Tanrı iradesi yerine, *insan aklı* ve *iradesi*ni koyar. Modernlik düşüncesi, *akılcılık* düşüncesinden ayrı düşünülemez; birinden vazgeçmek, diğerini de reddetmek demektir. Modern bir toplumda, bilimin teknolojik uygulamalarının yanı sıra, entelektüel etkinlik de her türlü siyasal ve dinsel inançtan bağımsız olmalıdır. Modern düşünce, kendi içindeki karşıt görüşleriyle, dünyanın akıl ile dizginlenebileceği, ele geçirilebileceği inancı üzerine kurulu bir ütopyadır. Batı, modernliği kültürün bütün alanlarında bir devrim olarak düşünmüş ve yoğun olarak yaşamıştır.[17] İşte *modern* denen sanat, sanayileşmiş toplumun ve bu toplumda biçimlenen eleştirel bilincin (*modernizm*in) ortak ürünüdür.

---

[16] Krishan Kumar, *A.g.e.*, ss. 102-106.

[17] Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan, YKY, İstanbul, 1994, ss. 23-24.

Modernizm ve Modern Sanat

Modernizm, modernlik düşüncesinin 19. yüzyılda doğmuş çocuğudur. Ancak başına buyruk, küstah bir çocuktur bu. Niçin *iyi* değil de *kötü çocuk* olmayı seçmiştir? Yoksa bir seçimden öte, onun kaderi miydi bu? Varlığını ona borçlu olduğunu bal gibi bildiği halde, muhalefet içgüdüsüyle hareket etmesinin başlıca açıklaması bu olsa gerek. İyi ama, bilimsel (yani, modern) düşünce açısından, 'kaderi böyle' demek bir açıklama olabilir mi?! Ama durun, bu muhalefet içgüdüsünü kendi yaratmadığına göre, pekâlâ kader denebilir buna. Ancak, insanlar tarafından yazılan (*eski/yeni* karşıtlığının tetiklediği ve sonradan kendi kendini acımasızca eleştirmeye varan) bir kaderdir bu.

Modernizm ve modernlik arasındaki karmaşık ilişkiyi, kimlik ve varolma mücadelesi sürecinde ailesiyle karşı karşıya gelmiş bir gencin tavırlarına benzeterek açıklamaya çalışmamızı destekleyecek yeterli malzeme var elimizde. Modernizm hareketi içinde yer alan sanatçıların bir kısmı doğrudan, bir kısmı da dolaylı yoldan karşı çıkmıştır modernlik ve modernleşme düşüncesine. Günlük yaşamlarında nimetlerinden yararlanmakla birlikte, önde gelen temsilcileri sanatsal yaratım sürecinde bilimsel aklı, nesnelliği ve sanayileşmeyi önemsememiş; hatta tam tersine, 'sezgi, coşku ve imgelemin özgür oyunu' adına idealist, metafizik ya da öznel eğilimlere yönelmişlerdir. 'Gerçektir, doğrudur' diye, akılcı (katı) açıklamalara saplanıp kalmak, gerçekten de imgelemin özgürce hareket etmesini, yaratıcılığını engelleyebilirdi (Herder, Nietzsche, Baudelaire, Delacroix ve Croce buna işaret etmişlerdi). Bu açıdan, modernizmin modernliği eleştirmesini, zihni sürekli uyanık tutabilme uğruna, her şeyi karşıtıyla birlikte düşünme refleksinin yansıması olarak değerlendirebiliriz.

Peki, modernlik karşıtı bu tavrı, aynı zamanda 'burjuva değerleri reddetme' eğilimi olarak da görebilir miyiz? Belki. Öyle ya, burjuvazi, bir yandan bilimsel aklı, sanayileşmeyi ve insan haklarını yüceltirken bir yandan da geri kalmış toplumları, hatta kendi halklarını sömürüyordu. Buna karşı çıkmak, vicdanî bir sorumluluktu. İyi ama, *resmî iktidar*ın (devlet galerilerinin, akademilerin) tutuculuğuna karşı sanatçıları destekleyen, yani, eserlerini özel galerilerde pazarlayan, satın alan yine burjuvazi değil miydi? O halde, dikkatli olmakta yarar vardı; muhalif tavrın sınırı, biçimi ve yöntemi önemliydi. Her şeyden önce, bu tavır sanata zarar vermemeli, sanatsal ve estetik sınırlar aşılmamalıydı. Önemli olan, 'sanat'tı *–sanat için sanat.* Bunun siyasal anlamıysa şuydu: Sanat yüzyıllardır Kilise ve soyluların elinde, egemenliğin sürdürülmesi açısından önemli bir siyasal araç olagelmişti ve onların bu araçtan mahrum bırakılması gerekiyordu. Burjuvazinin varlığını gerçekten tehlikeye atmamak koşuluyla ahlakî, siyasî ve estetik eleştiri, hatta saldırı serbestti. Arnold Hauser, burjuvaziyle sanatçılar arasında "sanat için sanat" adıyla yapılan bu garip anlaşmayı, sanatçının altın kafese kapatılması[18] şeklinde yorumlayacaktı yıllar sonra.

---

[18] A. Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Y. Gönülü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 227.

Baudelaire (Resim 4), sıcağı sıcağına, daha o zaman fark etmişti durumu. Ama ne yapılabilirdi ki? Çaresiz, burjuvaziyle birlikte yaşamayı tercih edecekti sanatçı. Çaresizliği tercih etmek –düpedüz acı bir çelişkiydi bu. Bu yüzden "Ey burjuvalar" diye seslenmişti 1846'da, "sizler –ister kral olun, ister yasa koyucu ya da tüccar– koleksiyonlar, müzeler, galeriler kurdunuz. [...] Gerek sanatta, gerekse siyasette öncülüğü kaptırmanız intihar anlamına gelir ve bir çoğunluk, intihar edemez. [...] Siz sanatın doğal dostlarısınız".[19] Bu satırlar, 19. yüzyılda ortaya çıkan yeni koşulları ve buna bağlı olarak aydınların ruh halini anlamamıza yardımcı olmaktadır.

19. yüzyılda ortaya çıkan yeni koşullara şöyle gözümüzün önüne getirirsek, sanatçıların içine düştüğü durumu az çok tahmin edebiliriz: Burjuvazi iktidar mücadelesinde soylulara ve Kilise çevresine son darbeyi vurmakla meşgulken, bu esnada korumasız kalan sanatçılar yalnızlık içindeydiler. Revaçta olan siparişler de kesildiği için sanatçılar kendi içlerinden gelen konulara yönelme fırsatı yakalamışlar ya da buna itilmişlerdi. Bu, bir anlamda, toplumun alt ve orta tabakasının karşı karşıya olduğu açlık, sefalet ve ruhsal sıkıntılarla sanatçıların da yüz yüze gelmesi demekti.

İnsanlar doğmakta olan yeni dönemin hesapta olmayan sancılarından, acılarından nasıl kurtulacaklardı? Eşitsizlik üzerine kurulu sermaye düzenini (kapitalizmi) devirmek için örgütlenmek ve mücadele etmek, kurtuluş umutlarından biriydi kuşkusuz. Sosyalist ve anarşist hareketler bunu öneriyorlardı. Toplumsal düzenin emekçiler lehine yeni baştan kurulması halinde, sanatçının konumu da değişirdi. Örneğin Marx (1818-1883), özel mülkiyet ortadan kaldırılırsa, sanat üretmenin öteki üretim tarzlarından ilkece bir farkı kalmayacağına inanıyordu. Böyle bir toplumda, sanatçı tek özgür yaratıcı olma ayrıcalığını yitirecekti gerçi, ama buna karşılık, toplumdaki herkes kendi yaratıcı gücünü geliştirme olanağına kavuşacaktı. "Ressamlar değil, olsa olsa öteki faaliyetlerinin yanı sıra resimle uğraşan insanlar"[20] olacaktı onun düşlediği toplumda. Marx'ın bu ideal toplumu, bazı istisnalar hariç, doğrusu, sanatçılar için pek de cazip bir şey değildi. Çünkü ayrıcalığın yitirilmesi demek, onları koruyan büyülü havanın dağılması demekti. Kaldı ki, gerçek sanatçılık özel bir duyuş ve yetenek isteyen *yüce bir uğraş*tı modern sanatçının gözünde. Marx farkındaydı sanatçının zihninden geçenlerin. Zaten bu yüzden, daha alt tabakadaki emekçilere, *proletarya*ya bağlamıştı umudunu. Çünkü onların "zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyleri yok"tu.

İnsanın iç dünyasındaki sıkıntı ve baskılardan kurtulması için Nietzsche'nin (1844-1900) önerisiyse kısaca şuydu: *Sanatçı ol.* Çünkü Nietzsche'ye göre sanat, dünyanın genel hakikatdışılığını ve yalancılığını insan

---

[19] Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 91-92.

[20] Marx'tan akt. Larry Shiner, *A.g.e.*, s. 356.

için katlanılabilir kılan *gerçekdışı kültü* ve onu kusurlu bir dünyaya karşı koruyan iyi *görünüş istemi*ydi. "Sanat bize *'şeylerin üzerinde bir özgürlük'*, kendimizi 'gerçeklik'ten kurtarma, 'gerçekliği' kendi estetik kahkaha ve oyunlarımızla bağlantısız bir şey olarak görme yeteneği verir"[21] diyordu Nietzsche. Sanatın bu kurtarıcı rolünün bir yanılsama olduğunun elbette bilincindeydi. Bu yüzden olsa gerek, daha sonraları, sanatçıların *entelektüel hafifsıklet* olduklarını, insanlığın aydınlanmasında ve uygarlaşmasında ön saflarda yer almadıklarını söylemiştir. Sanatçı, hayatı boyunca bir *çocuk* ya da *yeniyetme* olarak kalan kişiydi Nietzsche'ye göre. Sanatçı denen bireyin gelişimi, sanatçı itkisinin onu alt ettiği noktada durmuştu çünkü. Ayrıca, aldatmayı alışkanlık haline getirdiğinden, hakikat duygusu eksikti sanatçının.[22]

İyi ama, bir önceki yüzyılda Aydınlanma düşüncesinin önemli filozofu Kant, sanatçıyı bir dahi olarak kutsamamış mıydı? Nietzsche, sanatçıya *entelektüel hafifsıklet* diyerek şimdi ne yapmaya çalışıyordu? Sırası mıydı pişmiş aşa su katmanın?! Sanatçı ne yapacaktı, kime kulak verecekti şimdi? Kant mı, Marx mı, yoksa Nietzsche mi haklıydı? Galiba en doğrusu, kendi iç sesine kulak vermekti. Ama ne çare, ikilemler çoktan kemirmeye başlamıştı içini: Doğru yol akıl ve mantıktan mı, yoksa duygu ve sezgiden mi geçiyordu? Özgürlük dış dünyaya ayak uydurmak mı, iç dünyaya sığınmak mı, yoksa her ikini birden değiştirmek mi demekti? Yaratıcılık için önemli olan, bilgi ve beceri mi, yoksa hayal gücü müydü? Paris gibi bir kentte yaşarken kır manzaraları yapmanın ya da Islam diyarlarına ilişkin hayalî kompozisyonlar kurmanın ne anlamı vardı?

5. (Solda) Karl Marx (1818–1883)

6. (Sağda) Friedrich Nietzsche (1844–1900)





[21] Akt. Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s. 111.

[22] Akt. Allan Megill, *A.g.e.*, s. 116.

Tamamen maddî çıkarlar üzerine inşa edilen modern ortamda nasıl davranmalıydı? Bireysel ve toplumsal değerleri nasıl dengelemeliydi? Siyasal düşüncelerini sanatına yansıtmalı mı, yoksa hiç bulaştırmamalı mıydı? *Sanat için sanat* düşüncesi, sığınmak için en uygun liman mı, yoksa altın bir kafese hapsolmak mı demekti? Toplumsal ilişkiler gittikçe dünyevî ihtiyaçlara göre kurulurken ruhsal ihtiyaçlar ne olacaktı? Bu ikilemler yetmiyormuş gibi, başka sorunlar peydah oluyordu habire. Örneğin, *fotoğraf* denen bir şey çıkmıştı ortaya. Bu hiç de hayra alamet değildi; çünkü eli beceriksiz birine imge üretme olanağı veriyordu. İmge üretiminin kolaylaşmasıysa, ressamların yüzyıllardır süregelen tekelinin kırılması, havalarının sönmesi demekti. Fotoğraf yüzünden bazı türler, örneğin portre ressamlığı inişe geçebilirdi. O halde, yeni mecralara yönelmek gerekiyordu. Kim bilir, özgürce yaratmak için belki de bu yeni bir fırsattı. Ancak ne olursa olsun, yarış kaçınılmazdı. Kazanmanın yoluysa en farklı ve en yeniyi bulmaktan geçiyordu.

*Burjuvazi*ye, modern sanatçının baş destekleyicisine gelirsek, rahatsız değildi yeni ortamdan. Tam tersine, keyfi yerindeydi; ortamın yeni efendisiydi çünkü. Bu güven duygusuyla, modernliğin hem *vicdanı* hem *vitrini* olarak modern sanatı ve sanatçıyı desteklemesinde, en önde gelenlerini parayla sarhoş etmesinde hiçbir sakınca yoktu. Aslında bu çok akıllıca bir manevraydı; çünkü iktidarını sürdürebilmesi için yalnızca bilimsel ve teknolojik alanda değil, kültürün her alanında sürekli değişimden, yenilikten yana olmak zorundaydı burjuvazi.

Burjuvazinin kurduğu piyasa mekanizmasını hareket ettiren en önemli çarklardan biriydi yenilik. Ortamın canlı kalabilmesi için *eleştiri* önemliydi; eleştiriyi yasaklamak yerine kışkırtmakta yarar vardı. Kapitalist piyasanın bir parçası olan *modern sanat piyasası* için de geçerliydi bu. Madem "her sunum kendi istemini yaratır"dı, o halde, yeni ve aykırı yapıtların alıcı bulmaması için hiçbir neden yoktu. Piyasanın bir bölümü *eskiler*le idare ederken, bir bölümü de *yeniler*e yönelebilirdi pekâlâ. Yeni ve ilginç yapıt, taze kan demekti.



7.
Fransız galerici Paul Durand-Ruel (1831–1922) kendi kuşağındaki modern sanatçıları pazarlamasıyla ünlenmiştir

Fransız galerici Paul Durand-Ruel (1831-1922), bunun farkında olduğundan, hiç zaman kaybetmeden Paris'in yanı sıra Londra (1870) ve New York'ta (1888) şube açarak Courbet, Manet, Monet, Renoir, Sisley, Degas ve Cézanne gibi sanatçıları pazarlamaya başlamıştı bile (Resim 7).[23] Durand-Ruel ve izinden gidenlerin tavrı, akademik (resmî) çevrelerin iktidarını kırdı, sanat piyasasının modernler lehine dönmesine yol açtı. Akademi dışındaki sanatçılar yeni denemeler için eskiye oranla biraz daha rahat hareket edebileceklerdi artık. Öyle de oldu. Modern sanattaki devrimlerin hepsi, piyasada serbest çalışan sanatçılar tarafından gerçekleştirildi.

Sanat piyasası, 'sanat ortamı'nın özüydü ve devinimini büyük kentlerin zengin semtlerindeki galeriler yönlendiriyordu. Sanatsal ve estetik söylem, kâr esasına göre dönen bu mekanizmanın üstünü örttüğünden, tarafların içi rahat sayılırdı. Öyle ya, modern kültür için herkes üstüne düşeni yapmalıydı. Bireysel, sınıfsal, kentsel, ulusal ve hatta evrensel varoluş için bu gerekliydi. Galeri, basın ve kafeleriyle büyük kentler, bu varoluş içgüdüsünün en yoğun yaşandığı merkezlerdi. Zihin ve kol emekçilerini, sanayici ve tüccarları, resmî çevreleri bir arada tutuyor; herkesi, her şeyi birbiriyle acımasızca yarıştırıyordu kent ortamı. Dünyevî olduğu kadar büyülüydü. Modern sanat, işte bu kışkırtıcı ortamın, burjuvazinin yarattığı *kent kültürü*nün ürünü olarak doğmuş, serpilmiştir.

Modern Sanatın Temel Kavramları

Yenilik, ilerleme: Yenilik kavramı, *eski*nin karşıtı olarak öteden beri modern düşüncenin özünde yer almıştır. Modern sanatçı açısından önemli olan, *eski*yi, yani *geleneksel olanı reddetmek* ve *yeni*ye, yani *modern* olana ulaşmaktır. Yenilik düşüncesi, *ilerleme* düşüncesini doğurur –ki bu açıdan, modernlik (modernleşme, sanayileşme) ile modernizm arasında bir çelişki yoktur.

Dünyevilik: Modern sanatın bu anlayışa gelmesi ilginçtir. Çünkü ilk olarak 5. yüzyılda ortaya çıkan modernlik düşüncesi, Hıristiyanlık ile eşanlamlıydı. Gel zaman git zaman, bu anlayış tersine dönmüş, Rönesans ve ardından Aydınlanma düşüncesiyle birlikte gözler *öte dünya*dan *bu dünya*ya çevrilmiş, dinsel temalar sanattan çok büyük oranda atılmıştır.

Deha ve **Yüce Sanat**: Erken modernizm (romantizm) ile su yüzüne çıkan bireysellik yanlısı görüşler Kant'ın 'yaratıcı deha' kavramından bir hayli beslenmiştir. Kant'a göre sanat yapıtı, bir *dehanın yaratması*ydı. Dehaları da genel kurallara bağlamaya olanak yoktu. Tam tersine yaratma, sanatçı için doğuştan bir şeydi. Bir güzellik yaratması, sanatçı yaratması olan sanat, öğrenilir bir şey olamazdı.[24] Kant'ın peşi sıra, İngiliz şair ve ressam William Blake'in 1820'deki şu sözleri de daha sonraki gelişmelerin habercisiydi: "Şair, Ressam, Müzisyen ya da Mimar olmayan bir İnsan Hıristiyan olamaz. Sa-

[23] Ali Artun, *Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri -Sanat Müzeleri-I*, İletişim Yay., Ist., 2006, s. 130.

[24] Bkz. Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1994, s. 46.

nat'a giden yolda önünüze kim çıkarsa çıksın ona sırtınızı dönmelisiniz. Babanız, Anneniz, Aileniz ve Vatanınız da olsa".[25] Bu inanç giderek sanatçının Tanrılaştırılmasına kadar varmış; sanat da uğrunda her şeyin feda edildiği *yüce* bir amaç haline gelmiştir. Özetle, sanat *dünyevî bir din*, müzelerse bu yeni dinin tapınakları olarak yükselmiştir (Resim 8).

Öncü, ilerici: *Öncü* (Fr. *avant-garde*) askerî alanda kullanılan bir terimken, 1820'li yıllarda sosyalist ve anarşist hareketlerce siyasal ilericiliğin simgelerinden biri haline getirilmiştir (örneğin, o yıllarda Mikhail Bakunin *L'avant-garde* adında bir gazete çıkarmıştı). Bu kavram, sanat camiasına da *geleneksel* kalıplara *meydan okuma*yı, yeni yollar açmayı çağrıştırmak üzere sokulmuştur. Modern sanatçı, geleneklere bağlı çalışan sanatçılara iyi gözle bakmaz. Önemli olan, sanatçının doğayı eskimiş kurallara göre değil, çağın gereklerine göre yorumlaması ve ayrıca *bilinmeyeni keşfe* çıkmasıdır, risk almasıdır. Bu ise *öncü ruh*a sahip olmakla mümkündür. Bugün sanatçının *eleştirel* ve *muhalif* tavrından söz edenler, ilhamını büyük ölçüde *öncü* ve *ilerici* gibi kavramlardan alırlar. Ancak, ileriki bölümlerde göreceğimiz gibi, sanatçıların çoğu muhalefet içgüdülerini güncel siyasetten ziyade, sanatın görece özerk, içsel sorunları aracılığıyla tatmin etmiştir.

Duygu, sezgi, coşku: Bu kavramlar, modernizm ile modernlik arasındaki karşıtlığa işaret ederler. Bilindiği üzere, Descartes'tan bu yana adım adım, in-



8.
Hubert Robert,
Louvre'un Müzeye Çevrilişi, 1796,
tuvale yağlıboya,
112 x 143 cm

[25] Larry Shiner, *A.g.e.*, s. 302.

san iradesi Tanrı iradesinin, *bilim* ise kutsal kitabın yerine konmuş; doğru kullanıldığı takdirde akıl, bilim ve sanayileşmenin her türlü sorunu çözeceği varsayılmıştır. Ancak yaratıcılık uğruna, modern sanatçıların büyük çoğunluğu, akıl ve bilime karşı *duygu*, *coşku* ve *sezgi* gibi kavramlara öncelik vermiştir.

Öznellik, bireysellik: Bunlar, *nesnellik* karşıtı olarak öne sürülen kavramlardır. Modern bilim, insan düşünse de düşünmese de varolan, yasası insan bilincine bağlı olmayan şey olarak tanımlanan nesnellik üzerine inşa edilmişti. Sanatta, her türlü *gerçekçilik* az ya da çok nesnel görüşle ilintilidir. *Öznel* ise, nesnel olanın karşıtıdır, *bireye özgü olan*dır.[26] Romantik dönemden beri sanatçı ve eleştirmenlerin en çok sarıldığı kavramlardan olan *öznellik*, çoğu zaman *bireysellik* ile eşanlamlı kullanılmıştır. Bireysellik, açıkça sanatçı *keyfiyeti* demektir –ki bu da modernlik açısından çetrefillidir. Çünkü modern düşüncenin temel direkleri olan bilimsellik, gerçekçilik ve akılcılıkla çelişmektedir. Ancak ekonomik sistem açısından yaklaştığımızda, bireyselliğin kapitalist ülkelerde desteklendiğini, buna karşın (şimdi artık tarih olan) sosyalist ülkelerde iyi karşılanmadığını görürüz. Bunun, özel (bireysel) mülkiyete yandaş ya da düşman olmayla bağlantısı vardır.

Sanat için sanat: 19. yüzyılda ortaya atılan ve Théophile Gautier ile Victor Cousin tarafından hararetle savunulan bu düşünce sanatın özgürlüğü adına, hem burjuvazi hem sanatçılar tarafından çok tutulmuştur. Sanatın başka amaçlar uğruna kullanılmasına, ona *sanat dışı* bir *işlev* yüklenmesine modern sanatçıların çoğu karşı çıkmıştır. Bu yaklaşım, sanatın özerk sorunlarına odaklanarak bir yandan kendini keşfetmesi, bir yandan da dar bir alana hapsedilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu yüzden, işlevsellik konusunda tam tersi bir yol izleyenler de çıkmıştır. Örneğin, *gelecekçi* ve *inşacı*lar sanatı siyasal ve toplumsal amaçlar için araç olarak kullanmaktan çekinmemişlerdir. Bu açıdan, diğer modern sanat akımlarından farklı olarak, gelecekçilik ve inşacılığın modernleşme (sanayileşme) düşüncesiyle tam bir uyum içinde oldukları görülmektedir.

Özerklik: 'Sanat için sanat' düşüncesi, ileriki yıllarda sanatın önce sanattan ibaret hale getirilmesi, ardında da her sanat disiplininin özerkleşmesi düşüncesini doğurmuştur. Böylece, örneğin resmin hem edebî hem de göz yanılsamasına dayalı anlatımdan (yani heykele ait olan üç boyutluluk hissinden) kurtarılması hedeflenmiştir. Bu ise, resim ve heykelde *nesne temsili*nden *soyut* (kavramsal, safçı) anlatıma giden yolu açmıştır.

---

[26] Bu konuda Wölfflin, Romantik dönem sanatçılarından Ludwig Richter'in başından geçen ilginç bir olay naklediyor: Richter ve üç arkadaşı, gençliklerinde bir gün belirli bir manzara parçasının resmini yapmaya gitmişler. Ve kuşkusuz asıl amaç karşıdaki manzaraya herkesin birebir sadık kalmasıymış. Ama model aynı olduğu, hepsi gözlerinin gördüklerine tam bir doğrulukla bağlı kaldığı, hepsi de yetenekli sanatçılar oldukları halde gene de sonunda, dört ressamın kişilikleri kadar birbirinden apayrı dört resim meydana gelmiş. Richter bundan, nesnel görüş diye bir şeyin asla var olmadığı ve her sanatçının renk ve şekilleri, kendi mizacına göre, başka başka yollarda kavradığı sonucunu çıkarmış (Bkz. Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 11).

Biçimbozma: Modern sanatçıların çoğu, geleneğe karşı çıkma, ifadeyi güçlendirme ya da soyutlama için nesne görüntüsünü kasıtlı olarak bozmuştur. Bu yolda, *ilkel* kültürlerin bir hayli katkısı olmuştur.

Soyut, soyutlama: Bu kavramlar, modern sanatta önemli bir dönemeç olarak kabul edilmektedir. Bilindiği üzere, modern sanat 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar *figüratif* idi. Nesneyi silikleştiren Turner ve Monet gibi öncülerin ardından, simgesel bir tarih ve yapıt söylemek gerekirse, Picasso'nun 1907 tarihli *Avignonlu Kızlar*'ıyla birlikte (Resim 39), figür (nesne) temsili parçalanmış; bu sürece *soyutlama*, ortaya çıkan çalışmalara *soyut* (ya da *non-figüratif*) denmiştir. Soyutlama, yani nesne *temsil*inden kurtulma düşüncesi ve yöntemi, 20. yüzyılın ilk yarısında o kadar vurgulanmıştır –ki *soyut sanat* kavramı neredeyse *modern sanat*la eşanlamlı kullanılır hale gelmiştir. Modernlik ve modernizm arasındaki karşıtlık burada da göstermektedir kendisini. Çünkü Kandinski, Mondrian ve Maleviç gibi soyut sanatın ateşli savunucuları, modern (bilimsel) düşünceden ziyade, şu ya da bu derecede idealist ve metafizik bir dünya tasarımına ilgi göstermişlerdir.

Saflık: Sanat için sanat, özerkleşme ve soyutlama derken, bir sonraki durak *saflık*tır. Saf sanat her türlü yabancı elemandan *arınmış*, sadece kendisi için varolan, nesne temsilinden, araçsallıktan mümkün mertebe kurtulmuş sanattır. Saf sanat, ikilemlere pek tahammül edemez; *ya o ya bu* mantığına inanır.

Kesyap (kolaj) ve **kurgu** (montaj): Doğrudan modern teknolojiyi çağrıştıran kesyap ve kurgu, sanat dünyasına 1910'larda girmiş olup, hâlâ da kullanılmaktadır. Bu yöntemler, *sanat dışı* amaçlar için üretilen şeylerin sanata dâhil edilmesine kapı aralamıştır. Uzun süre fark edilmedi, ama bugün artık apaçık görüldüğü üzere, hem sanatın saflığının bozulmasına, hem de el becerisinin olmazsa olmaz denen iktidarının sarsılmasına açılmıştı aslında bu kapı. Bu açıdan, kesyap ve kurgunun, modernizmin *ya o ya bu* mantığına değil de, postmodernizmin *hem o hem bu* mantığına daha çok uyduğunu söylemek mümkündür.

* * * * * * * * *

Kasıtlı ya da içgüdüsel, modern sanatçılar yukarıda sıralamaya çalıştığımız bu ilkeleri dikkate alarak belirlemişlerdir duruşlarını. Modernlerin hepsinin bunlara şaşmaz bir sadakatle sarıldığını söylemek istemiyoruz elbet. Bazı sanatçılar hepsini, bazıları bir kısmını önemsemiş, bazılarıysa yeri geldiğinde ihlal etmiştir. İlkelerden birkaçı kasıtlı olarak önerilmiş, diğerleriyse zaman içinde kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Gerçek şu ki, birer ilke ve yöntem olarak bu kavramların yalnızca modernler için değil, *sonra*kiler için de (sürdürülen ya da karşı çıkılan) dayanaklar olduğu görülmektedir. *Modern, postmodern, çağdaş* ya da *güncel* –kendine hangi sıfatı yakıştırırsa yakıştırsın, hangi yöne gitmek isterse istesin, bugün her sanatçı bu kavramlarla, bunların üstüne inşa edilen akımlarla şu ya da bu derecede hesaplaşmak zorunda kalmaktadır.

Modern, Postmodern, Çağdaş, Güncel

1980'lerle birlikte, çeşitli yayınlarda 'modern' sanattan sonra bir de 'postmodern' ya da 'çağdaş' sanattan söz edilir oldu. Demek ki sıfat olarak *modern*, 1980 sonrası sanatını nitelemek için yetersizdi artık. Gerçi, 1960'larda New York'ta bazı sanatçı ve eleştirmenler, bir tür mimarî biçemi belirtmek üzere *postmodernizm* diye bir kavramdan söz etmeye başlamışlardı ama kuramlaştırılması ve yaygınlaştırılması için daha 15-20 yıl geçmesi gerekiyordu.

Çağdaş sıfatına gelince, o da postmodernizm tartışmalarıyla aynı süreçte yerini aldı sanat dünyasında. Bazılarına göre, bugünün sanatına *modern* denemeyeceğine göre, *çağdaş* demek işe yarayabilirdi. Önemli olan, bir ayrımı belirtmekti. Sanatsal sıfatlar, nitelemenin yanı sıra nihayetinde bir çeşit etiket görevi yapıyorlardı. Peki, etiketin dili ne olacaktı? Eskiden sanat terimleri daha çok Fransızca üzerinden yayılıyordu dünyaya. Oysa şimdi devran dönmüş, İngilizceye gelmişti sıra.

İngilizce metinlerde *modern art* (modern sanat) sonrasını belirtmek için bazı çevrelerde *contemporary art* (çağdaş sanat) terimi tercih ediliyor. Oysa 1980'lere kadar böyle bir ayrım yoktu. Modern olan çağdaş, çağdaş olan da moderndi. Tarihin garip bir cilvesi olsa gerek, çağdaş kavramını tercih edenler açısından, 5. yüzyıldan beri *yeni*yi temsil eden *modern*, nihayet *eskimişti* artık.

Birer dönem ve genel eğilim olarak kabul edilecekse, modern sanat ve çağdaş sanat arasındaki sınır (simgesel tarih) ne olmalıydı? Daha doğrusu, böyle kesin bir ayrım mümkün müydü? Değildi elbet. Önerilen kırılma noktalarının farklılığı bunu göstermektedir zaten: 1945, 1950, 1960, 1980, 1990... Ancak şu bir gerçek ki, 1940'larda öne çıkan sanatçılar 60'larda, 70'lerde de etkinlerdi. Yine, 1960'larda sivrilenlerin çoğu da sonraki on yılların önemli sanatçıları olarak saygı görmekteydi.

Türkiye'de, 1980'lerin sonlarına kadar '*modern* sanat' ve '*çağdaş* sanat' kavramları eşanlamlı kullanılıyordu. Bunun belli bir noktaya kadar da sakıncası yoktu; ne kastedildiği konusunda genel olarak bir uzlaşma vardı (ya da öyle sanılıyordu). Ne ki, modernizm/postmodernizm tartışmaları başladıktan sonra *modern sanat* ve *çağdaş sanat* kavramlarının farklı anlamlara geldiği söylenmeye başlandı ve dolayısıyla kafalarımız birazcık karıştı. Çünkü Batı'dan yansıyan sorunlara ek olarak biz bir de çeviri sorunuyla uğraşıyoruz. Geçen yüzyılın son çeyreğine kadar *modern art* kavramı Türkçeye *çağdaş sanat* diye çevriliyordu. Şimdilerde *contemporary* art'a da *çağdaş sanat* diyenler var.

Türkçedeki bu kavram karmaşasını aşmak için iki farklı girişim oldu. Bir grup insan (*modern*'i çevirmeden öylece bırakarak) *modern* art'a *modern sanat*; *contemporary* art'a da *çağdaş sanat* demeyi tercih etti. 90'ların ortalarından itibaren ortaya çıkan diğer grupsa yine *modern* art'a *modern sanat* demeyi sürdürdü; ancak öteki gruptan farklı olarak, *contemporary* art'ı *güncel sanat* olarak çevirdi dilimize. Aynı sözcüğe iki farklı Türkçe karşılık önerince,

haliyle bunun karışıklığa yol açması kaçınılmazdı. Öyle de oldu. *Contemporary* art'a karşılık olarak önerilmelerine karşın, *çağdaş sanat* ve *güncel sanat* kavramları sanki iki farklı şeymiş gibi algılanır oldu Türkiye'de. İşin garibi, bu çatal kullanım devam edecek gibi de görünüyor. Peki, diyelim ki bu çatallaşmayı görmezden geldik, isimlendirme sorunu çözülmüş olur mu? Şimdilik idare etsek bile, uzun vadede durumun sıkıntılı olduğu ortada. Çünkü "bugün *çağdaş* (ya da *güncel*) *sanat* denen şeye yarın ne denecek" diye sorduğumuzda, bu kavramların muğlâklığı ortaya çıkmaktadır. Çünkü o zamanın da kendi çağdaş (güncel) sanatı olacaktır. O halde, çağdaş ya da güncel sıfatının bir *dönem* ya da *biçem*i nitelemekten uzak olduğu kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Doğrusunu isterseniz, yukarıdaki nedenden ötürü İngilizcede de yaşanıyor kavram karışıklığı. Örneğin Danto'ya göre *contemporary* (çağdaş), muğlâk ve zayıf bir kavram. Başka arayışları, örneğin postmodern kavramının icadını, contemporary'nin zayıflığının kanıtı olarak gösteriyor yazar. Ancak postmodern kavramı da pek kapsayıcı değil; çünkü ona göre, farklı *postmodernizmler* var ortalıkta. Bu yüzden, zamanımızın sanatı için *post-tarihsel sanat* kavramını öneriyor Danto.[27] Öte yandan Kuspit ise, Allan Kaprow'un *post-sanatçı* kavramından hareketle, *postsanat* diyor zamanımızın sanatına.[28]

Danto ve Kuspit'in önerilerinin tutup tutmayacağını, tutarsa hangi kapsamda kullanılacağını zaman gösterecek. Ancak, *postmodern sanat* teriminin şansı daha yüksek sanki. Tamam, bu terim başlangıçta *eklektik* (seçmeci) bir eğilimi belirtmek için kullanılıyordu, ama şimdilerde daha kapsayıcı başlık olarak emin adımlarla ilerliyormuş gibi görünüyor. Hadi, ağzımdan baklayı çıkarayım: Adının karıştığı bütün olumsuzluklara karşın, *postmodern sanat* terimini, elinizdeki kitapta, modern sanatın ilkelerini ihlal eden, onun dışına taşan, çağdaş (güncel) akım ve eğilimleri kuşatan bir üst başlık, bir şemsiye kavram olarak kullanacağım.

Postmodern tohumlar modernizmin bahçesine çok daha önce, 20. yüzyılın başlarında serpilmiş ve o zamandan beri fark ettirmeden hem büyümüş hem de her yeri kaplamıştır. İklimin, bitki örtüsünün –*kültür*ün– durmaksızın, topyekûn ve çoğalarak başkalaşmasından söz ediyorum. Modern sanat sürecine yeniden baktığımızda bu değişimin sinyallerini tek tek görebiliriz. *Modern* denen ustaların bazıları, bugün çok daha net görüldüğü üzere, modernist ilkeleri ihlal edecek işler yapmışlardır. Örneğin Picasso ve Braque, bir yandan safçı modernizmi sürdürürken bir yandan da *kesyap* ve *kurgu* aracılığıyla *alıntı estetiğ*ine ve *çoğulculuğ*a giden yolu açmışlardı. Kesyap, kurgu, alıntı estetiği ve çoğulculuk, bilindiği üzere, postmodern sanatta belirleyici ilkeler arasında sayılmaktadır. Modern ustalardan Picasso, bugün bile en

[27] Arthur C. Danto, After the End of Art, Princeton University Press, 1997, ss. 11-12.

[28] Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, çev. Y. Tezgiden, İstanbul, 2004, ss. 77-102.

çoğulcu sanatçı olarak bilinmektedir. Yine, dadacı ve bazı gerçeküstücü sanatçılar için de geçerlidir bu çoğulcu tutum (daha sonrakileri saymıyorum bile). Yani anlayacağınız, *modernist ilkeleri* temel alarak 'modern' denen bazı sanatçıları, akım ve eğilimleri yeni baştan tartmakta yarar var.

Modernizmin postmodernizme dönüşme sürecinde *fotoğraf*, *film* ve *kopyalama teknikleri*nin rolünü de unutmamak gerekiyor. Sanayi devriminin (modernleşmenin) öz evlatları olmalarına karşın, fotoğraf ve film başlangıçta sanat olarak görülmemiş, uzun yıllar üvey evlat muamelesine maruz kalmıştır. Bugün, yeni teknolojilerle birlikte, bunlar postmodern sanatın başlıca araçlarından sayılıyor artık.

Modern ve postmodern sanatın *sınıfsal* ve *ekonomik* kimliklerine gelince: Modernlik düşüncesinin başkalaşım sürecini özetlerken değinmiştik, modern sanat burjuva sanatıydı; çünkü hem onun yarattığı ortamın ürünüydü hem de öncelikle ona hizmet ediyordu. Modern sanatı *ulusal* burjuvazi *evrensel* değerler adına desteklemişti. Postmodern sanat da burjuva sanatıdır. Ancak, burjuvazi artık *ulusaşırı*dır ve sanatı da *küresel* değerler adına desteklemektedir. En başta gelen küresel değerse, söylemeye bile gerek yok, sermayedir. Evrensellik söyleminin geçerli olduğu zamanlarda, evrensel kültür Batı kültürüydü. Küresel dönemdeyse, Batı kültürü yine belirleyici olmakla birlikte, *öteki* kültürlere de şans verilmiştir. Bu, *pazarlanma* şansıdır. Yerkürenin her tarafındaki bienal ve fuarlarda, yerkürenin bütün renkleri yan yana sergilenebilmektedir artık. Beğenir ya da beğenmezsiniz, 'pazar'ın bahşettiği bir demokratikleşmedir bu. Tam bir "kırk katır mı, kırk satır mı" durumu! Modern dönemde bu ikileme kimi sanatçılar gözlerini kapamış, kimileri de kendilerince direnmişti. Postmodern sanatçılar da öyle. Küresel ortamı coşkuyla karşılayanlar olduğu gibi, direnenler, eleştirenler de var. Kitap boyunca, ana konuların yanı sıra bunlara da değineceğiz.

2 MODERN SANATIN İNŞASI

Ama o biçimler asla doğada değil, insan ruhunun içindeydi.
Charles Baudelaire, 1846

Ben melek resmi yapamam, çünkü hiç melek görmedim.
Gustave Courbet, ykl. 1850

Günümüzde her şey kendi karşıtına gebe görünüyor.
Karl Marx, 1856

Duygu, İzlenim, Akıl

Bir önceki bölümde *modernlik* ve *modernizm* arasındaki karmaşık ilişkiye değinmiş, modern sanatın modernlikten çok modernizm ile bağlantılı olduğunu söylemiştik. Anımsanacağı üzere, modernlik düşüncesi 5. yüzyılda dinsel bir kimlikle ana rahmine düşmüş; 17. yüzyılda felsefî ve laik bir kimliğe bürünerek doğmuş ve 18. yüzyılın ikinci yarısında da bulûğ çağına erişmişti. Sonrasıysa malûm, *asi delikanlılık* –modernizm– çağıydı. Bu, uygulama ve düşüncede modern sanatçıların dayandığı genel eğilimdi.

Modern sanatın *izlenimcilik* ile başlatılması gelenektendir. Ancak biz Charles Baudelaire'e (1821-1867) kulak vererek, onun başlangıcını *romantizme* dayandırmanın daha doğru olacağını düşünüyoruz. Çünkü sanatta içsellik, coşku, özgürlük, bireysellik ve eleştiriyi öne çıkaran sanatçıların ilham kaynağı öncelikle romantizmdir. "Konularımı kendim seçerim, canımın istediği gibi davranırım; benim için önemli olan gerçeği yansıtmak değil, yorumlamaktır; içgüdülerimle çalışırım; yapayalnız da kalsam doğru bildiğimden şaşmam" diye kendi ideallerinin peşinde koşacak olan yalnız ve küstah sanatçı tipinin öncülerindendi romantikler. Baudelaire'e göre romantizm, sanatçının hissetme biçiminde gizliydi. Modern sanatla romantizm bir ve aynı şey demekti. Özündeyse içtenlik, tinsellik ve sonsuza duyulan özlem vardı. *Renk* en önemli ifade aracıydı. Romantizm ve renk deyince de akla öncelikle Eugène Delacroix (1798-1863) gelmeliydi. O, modern okulun öncüsüydü. Kimi zaman beceriksiz olsa da özü itibariyle yaratıcıydı. Evcilleştirilemez mizacı ile her zaman özgündü.[1]

Delacroix'nın hali vakti yerinde sayılırdı. Üst makamlarda dostları ve hayranları olduğu için pek siparişsiz kalmıyordu. Ancak, akademik gelenekten de usanmıştı. Akademi çevresi hâlâ eski Yunan ve Roma ilkelerinin doğruluğunda ısrar ededursun, o çoktan kendi doğrularının peşine düşmüştü. Başlıca

[1] Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay, İletişim Yay., İstanbul, 2007, ss. 96-113.

doğrusuysa, rengin çizime göre öncelikli olduğuydu. Çünkü çizim biçimlerin hapishanesi ve durağanlık demekti. Oysa özgürlük, devinim ve coşkuyu arıyordu sanatçı. Her şeyden önce, resim gözler için bir ziyafet olmalıydı. Bunun yoluysa sınırları muğlâklaştırılmış biçim ve renklerden geçiyordu. Yalnız bu, onun çizimlerinin iyi olmadığı anlamına gelmemelidir. Her büyük sanatçı gibi, elbette iyi çizimin en ince sırlarını biliyordu. Fark ettiği şey, eğer gerekiyorsa, duyguyu ifade ederken hiç tereddütsüz doğru çizimden fedakârlık yapılabileceğiydi. Zaten onun resimlerine bakan biri, figürlerin doğru çizilip çizilmediğini düşünmez bile. Zira vurgu, çizimden çok kompozisyondaki coşkulu havada, devinim ve duygu yoğunluğundadır (Resim 9).

Delacroix, teknoloji ve bilimi yücelten bir toplumda yaşıyordu, ama bunlardan uzak kültürleri, özellikle Doğu dünyasını merak ediyordu. Yaban elleri, sanatı için gençlik aşısı olabilirdi. Bu niyetle 1820'lerden itibaren Doğu'yla ilgili hayalî kompozisyonlar yapmaya başlamıştı zaten. Sonunda dayanamadı, 1832'de Kuzey Afrika'ya gitti; öteden beri ilgi duyduğu Arap kültürünü yakından inceledi, notlar aldı. Delacroix yalnız değildi o diyarlarda. Ressamları, gezginleri, tarihî eser avcıları ve elbette ordularıyla çoktandır İngilizler, Almanlar ve Fransızlar cirit atıyordu. Herkesin *öncü ruh*u kabarmıştı. Kimi ganimet, kimi ilham peşindeydi. Burjuvazi ve devlet zenginleştikçe, bundan sanatçılar da nasiplenecekti kuşkusuz. Kısaca, maddî hesaplar ve romantizm iç içeydi.

19. yüzyılda Paris en canlı sanat ortamıydı. Sanatçılar, hem serbest piyasadaki galerilere hem resmî sergi salonlarına iş gönderiyorlardı. Resmî salonlar akademi hocalarının denetimindeydi. Yenilikçi sanata karşı olan hocalar resmî kurumları denetlemekle kalmıyor, serbest piyasayı da yönlendirmek istiyorlardı. Ancak devir burjuva devriydi ve onun kurduğu piyasada, iyi pazarlanırsa her şey paraya çevrilebilirdi. Peki, hem akademinin tutuculuğuna hem galeri sistemine direnmek isteyen bir sanatçı ne yapabilirdi?

Bu konuda Gustave Courbet (1819-1877) ilginç bir örnektir. Romantizmi melankolik, akademizmi tutucu, piyasayı da acımasız bulduğu için yeni bir yol arıyordu sanatçı. Courbet'nin aradığı şey 'gerçeklik'ti –herkesin gözü önünde cereyan eden ama kimsenin görmek istemediği (ya da herkesin kendi açısından gördüğü) *toplumsal gerçeklik*. Bunda, yaşadığı dönemin siyasal olayları ve yakın arkadaşı, anarşizmin babası Proudhon'un da (1809-1865) etkisi vardı kuşkusuz. 1849'da yaptığı *Ornans'da Cenaze Töreni* ve *Taş Kırıcılar* (Resim 10) bu eğilimini açıkça ortaya koyan resimlerindendir. 1850 Salonu'nda bu resimler ilk kez sergilendiğinde bir skandala neden olmuştu. Öyle ki, Delacroix gibi sevenleri bile, sanatını bayağılığın hizmetine verdiği gerekçesiyle, onu kınamıştı. Oysa Courbet, alt tabakadan insanları resminin kahramanları olarak görüyor; onları *oldukları gibi* resmetmeyi bir görev sayıyordu.

Gerçekçilik ve romantiklik arasında garip bir ilişki vardır. Gerçekçi sanatçı açısından nesnellik ve aklın bireysel coşku ve duygulardan daha önemli olduğu öteden beri hep söylenir. Gerçekçilik ve romantizmin çoğu kez birbirinin karşıtı



9.
Eugène Delacroix,
Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830,
tuvale yağlıboya,
260 x 325 cm



10.
Gustave Courbet,
Taş Kıranlar, 1849,
tuvale yağlıboya,
165 x 257 cm.
2. Dünya Savaşı'nda
bombardımanda
yok olmuştur

olarak gösterilmesinde *akıl/duygu* ve nesnellik/öznellik gibi ikilemler ileri sürülür. Genel kanıya göre romantik sanatçı, toplumun değer yargılarından ziyade kendi değer yargılarının, duygularının peşindedir. Gerçekçi sanatçınınsa, güya toplumun değer yargılarını önemsediği varsayılır. Oysa mesele bu kadar basit değildir. Söyler misiniz, toplumun değer yargılarını önemsemek ya da karşı çıkmak ne demek? Oldukça muğlâk sözler bunlar. Toplumun birbirine karşıt (ve dolayısıyla farklı değer yargılarına sahip) sınıflardan oluştuğuna inanan biri için bunun pek anlamı yoktur. Gördük işte, Courbet gibi devrimci biri, burjuvazi ve soyluların değil, emekçilerin değer yargılarını önemsemişti. Ve bu, onun *bireysel* tercihiydi. Konuları ve tekniğinden ötürü kendine *gerçekçi* dese de, ütopyası olan biriydi.

Courbet, bugünkü anlamda kişisel sergilerin de öncüsüydü. 1855'te *Atölye* adlı devasa çalışması seçiciler kurulu tarafından geri çevrilince sinirlenmiş, binanın karşısına bir baraka yaptırarak kırk resimden oluşan bir sergi açmıştı. O sergiyi, aynı zamanda gerçekçiliğin duyurusu niteliğinde bir metinle sunmuştu Courbet. Onun gözünde gerçekçilik, güncel olaylara odaklandığı için "yaşayan en yeni sanat" akımıydı.

Sonradan 20. yüzyılın başlarında günah keçisi haline getirilecek olan gerçekçilik, aslında kendi zamanında son derece cüretkâr bir akımdı. "Ben melek resmi yapamam, çünkü hiç melek görmedim" demek; hor görülen insanları resminin kahramanları yapmak; devletin verdiği *Liyakat Nişanı*'nı reddetmek; kolay satmak uğruna burjuvazinin ruhunu okşamamaya, bunun için bir karış bile tuval boyamamaya yemin etmek; *Paris Komünü* gibi siyasal ayaklanmalara katılmak, hapis yatmak ve nihayet sürgünde ölmek, kuşkusuz çok az ressamın göze alacağı riskler olsa gerek. Bugün birçok insan günlük dilde romantiklik ve gerçekçilik kavramlarını birbirine karşıtmış gibi kullanmaktadır; oysa Courbet gözleriyle gördüklerini inkâr etmeyecek kadar *gerçekçi*, kendinden sonrakilere yol açacak kadar *öncü*, bir ideal uğrunda savaşacak kadar *romantik* ve ilkelerinden taviz vermeyecek kadar *inançlı* bir *birey*di.

Courbet'nin piyasa ortamıyla ilişkisine dönersek: 1871 Paris Komünü ayaklanmasından önce, ilkelerinden taviz vermeksizin, aranan ve sözü dinlenen bir ressam olmayı başarmıştı. Hapis ve sürgün nedeniyle ünü azalmış; ancak, ömrünün son yıllarında tanıştığı koleksiyoncu Alfred Bruyas onu yeniden gündeme taşımıştı. Yine, o yıllarda modern eserleri pazarlamasıyla bilinen Paul Durand-Ruel'in de listesindeydi Courbet. Yani, baştan beri hep sanat piyasasının içindeydi sanatçı. İşin gerçeği, ekmeğini sanatıyla kazanan biri için *piyasanın dışı* diye bir yer de yoktu. Yalnız unutmayalım, burada söz konusu olan, Courbet'nin piyasaya boyun eğmesi değil, tam tersine, isteklerini kabul ettirerek sınırlarını genişletmesidir. Ve belli ki önerilen yeni türlerle durmadan genişleyecekti bu piyasa.

1860'lar ve sonrasının en zengin ressamı kuşkusuz Jean-Léon Gérôme (1824-1904) idi. *Oryantalist* (*doğusalcı*) ressamların piri olarak Avrupa ve





11.
Jean-Léon Gérôme,
Köle Pazarı, 1867,
tuvale yağlıboya,
84 x 63 cm

12.
Osman Hamdi,
Silah Taciri, 1908,
tuvale yağlıboya,
185 x 140 cm

ABD'deki soylulara, işadamlarına resim yetiştirmek için durmadan çalışıyordu. Resimleri, hem geleneksel beğeniyi hem de egzotik konuları arayanların gözlerini bir çırpıda avlayacak nitelikteydi. Klasik ustalığa zaten hâkimdi. Bu becerisini, fotoğraftan edindiği gerçekçilikle birleştiriyor, eski Roma veya Doğu dünyasını çağrıştıran mekânlarda figürler resmediyordu. Gérôme, Delacroix'dan çok daha meraklıydı Doğu dünyasına. Bu yüzden İtalya gezisinden döner dönmez Suriye ve Filistin'den Kuzey Afrika'ya kadar birçok yeri dolaştı; ama en çok da Kahire ve İstanbul'u sevdi. Gezileri boyunca bir sürü taslak çıkardı, fotoğraflar çekti; giysiden silaha, ev eşyalarından ve zanaat eserlerine kadar bir sürü nesne topladı. Klasik geleneği fotoğraftan edindiği gözlemle ustaca birleştirdi ve bunu da Batılı erkeğin hizmetine sundu; onun düşlerini süsledi (Resim 11). Bu arada, doğusalcılığı o kadar etkili oldu ki, Batılıları geçtik, bizzat Doğu'dan bazı ressamlar, örneğin Osman Hamdi (1842-1910) Paris'e kadar giderek öğrencisi oldu, hocasının geleneğini sürdürdü (Resim 12).

Peki, uzun vadede talih hangi sanatçılara gülecekti? Gérôme ve benzerleri hem serbest piyasada hem akademi çevresinde zirvedeydiler, ama sanat anlayışları geçmişe dönüktü aslında. Bu yüzden inişe geçmeleri kaçınılmazdı. Çünkü modern sanat ortamının efendisi (burjuvazi) 'şimdi'ye dönük yaşıyordu. Genelde burjuva sınıfının çoğu mensubu, soylu sınıfın (aristokrasinin) beğenisini kendi beğenisi sanıyordu ama artık uyanması an meselesiydi. Soyluluk yoktu çünkü burjuvazinin mayasında. Gerçi Courbet, Daumier ve Millet gibi sanatçılar *şimdi*ye, *güncel* konulara odaklanmış resimler yapıyorlardı ama onlar da *rahatsız* ediciydi. Ev ve işyerlerine, aşağı tabakadan insanları (üstelik incelikten uzak bir şekilde) gösteren bu resimler pek iç açıcı değillerdi. Bu yapıtların elbette bir dolaşım değeri olabilirdi; ama yine de hem *yeni* hem *rahatsız etmeyen* işler görmek en iyisiydi.



13.
Claude Monet,
İzlenim: Doğan Güneş,
1872,
tuvale yağlıboya,
48 x 63 cm

"İyi olacak hastanın doktoru ayağına gelir" derler. Öyle de oldu. Aralarında Eduard Manet (1832-1883), Camille Pissaro (1830-1903) ve Claude Monet'nin de (1840-1926) olduğu bir grup genç sanatçı Courbet'nin izinden giderek günlük yaşama çevirdi gözlerini. Yalnız, Courbet'den farklı olarak bu sanatçılar dikkatlerini sınıfsal çelişkilere değil, akıp giden zamanın belli bir anına yoğunlaştırmışlardı. Yakalamak istedikleri şey, nesnelerin anlam ve biçimleri değil, onların üzerine düşen *güneş ışığı*, daha doğrusu, bir anlık *izlenim*di. Bunun için de figürden ziyade açık havada titreşen ağaç ve sular en iyi araçlardı. Işık güneş ışığı, renk de bu ışığın dalga boylarıydı. Siyah ve kahverengi gibi boyalar palete yaklaştırılmamalıydı. Felsefe, politika ve öykü gereksizdi. Monet'ye göre resim, kuşların ötüşü kadar özgür ve doğal bir şekilde yapılmalıydı.[2] Önce bir çizim yapıp, sonra da içini doldurmak yerine, hızlı bir şekilde, doğrudan fırçayla girişmeli; uzun uzun düşünmektense hemen boyamaya başlamalıydı ressam. Bu bir bakıma, Delacroix'nın daha önce başlattığı hareketin taçlandırılması ve elbette 'görme'de yeni bir devrim demekti. Böylece, romantizmle başlayan hareket, resmin sırf resim (daha doğrusu, *gözsel keyif*) için yapılması ile sonuçlanmış oluyordu. Gelenek olduğu üzere, önce devlet salonlarına gönderildi bu resimler. İçlerinden birinin adı da *İzlenim: Doğan Güneş*'ti (Resim 13).

Devletin resmî danışmanları (Gérôme ve arkadaşları), *beceriksizce* boyandıkları gerekçesiyle derhal reddettiler bu yapıtları. Ama ne gam! Dışarda,

[2] Maurice Serullaz, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kit., çev. D. Erbil, 1983, s. 130.



14.
Auguste Rodin,
Calais Burjuvaları,
1886–88, bronz

Serbest piyasa göz kırpıyordu. Sunmanın hiçbir sakıncası yoktu elbet. Burjuvazi şaşırdı, duraksadı önce. Çünkü alışılmadık derecede *yeni*ydi bunlar. Çok kısa bir şaşkınlıktan sonra hemen sahiplendi *izlenimci* sanatı burjuvazi. Aradığı sanat işte buydu. Ne Tanrı ve din, ne öykü ve ahlâk, ne de kasvetli konular vardı tuvalde. Manzara, figür ve ışık bahanesiyle renkler, tıpkı kelebekler gibi pır pır, özgürce dans ediyordu. Ancak burada Monet'yi ve arkadaşlarını suçlamak elbette aklımızın ucundan bile geçmez. İşaret etmeye çalıştığımız gerçek, yenilik peşindeki sanatçılarla yenilik peşindeki burjuvazinin beklentilerinin çakışmasından ibarettir. İsterseniz siz buna *zamanın ruhunun tezahürü* deyin.

Monet kuşağının heykeltıraşıysa Auguste Rodin'di (1840-1917). Aslında çok uzak bir geçmişten (Donatello ve Michelangelo geleneğinden) beslenen Rodin, bir süre sonra çağdaşları gibi gözlerini yakın çevresine çevirdi ve figürlerinde ülküselliğe son verdi. İzlenimcilerin resimleri gibi, onun heykelleri de bitmemişlikle suçlanıyordu. Nedeni, bir çırpıda bitirilmiş gibi duran heykellerindeki yüzeylerin iyice törpülenmeden, öylece bırakılmış olmasıydı. Kütlenin yüzeyinde yer yer bıraktığı doku ya da izler ışığı parçalıyor, bu da heykele izlenimci bir hava veriyordu. Oysa Rodin'in sanatı izlenimcilikle sınırlanamayacak kadar genişti. Öyle ki, zaman zaman ifade ve davranışları iyice abarttığı için *anlatımcı*lığın (Resim 14); giysiye benzemeyen giysiler içinde vücudu iyice gizlediği için de *soyut*un sınırlarına gelip dayanıyordu.



15.
Georges Seurat,
Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra
1883–86,
tuvale yağlıboya,
205 x 310 cm

İzlenimciliğe Tepkiler

İzlenimcilik on yıl gibi kısa bir sürede sanat piyasasında aranan bir akım olmuş; bu yüzden birçok ressam izlenimci resimler yapmaya başlamıştı. Bu, izlenimciliğin öncülükten normalleşme aşamasına geçmesi demekti. Çoğunluğun izlenimci olduğu ortamdaysa dikkat çekmenin bir tek yolu vardı: Karşı çıkmak. Ama hangi gerekçelerle nasıl? Georges Seurat (1859-1891) ve Paul Cézanne (1839-1906) *düzen* ve *sağlamlık*; Van Gogh (1853-1890) ve Paul Gauguin (1848-1903) ise *ifade* ve *ilkel dürtüler* adına karşı çıktılar izlenimciliğe.

Seurat, izlenimciliği arkadaşı Paul Signac'tan (1863-1935) öğrenmiş, bir süre bu tarzda çalışmıştı. Yine onunla birlikte, *yeni izlenimcilik* adıyla ve bilimsel yöntemlerle, bu akımı sağlam temellere oturtmak istiyordu. Çünkü gelip geçici an sevdası yüzünden izlenimcilik tükenmeye yüz tutmuştu. Seurat'nın düzen tutkusunun özünde, klasik geleneğe duyduğu saygı vardı. İzlenimcilerin tersine, tıpkı eski ustalar gibi kompozisyonu ayrıntılı bir şekilde hesaplıyor; gerek resmin tamamı gerek her bir figür için ayrı taslaklar çıkarıyordu. Geliştirdiği boyama tekniğiyle de adım adım ilerliyordu. Onun tekniği, renkleri en temel elemanlarına ayırdığı için *bölmecilik* (*divizyonizm*); yan yana nokta nokta sürdüğü için de *noktacılık* (puantilizm) adıyla bilinmektedir (ki bu, ofset baskının temelidir). Seurat, örneğin turuncu elde etmek için sarı ve kırmızıyı palette karıştırmak yerine, noktalar halinde yan yana tuvale sürüyordu. Yakından bakan biri, kırmızı ve sarıları tek tek görse bile, uzaktan turuncuymuş gibi algılıyordu. Renkler gözde karışıyordu. Bu, *gözün palet* olması demekti. Seurat'nın oluşturduğu kurama göre, her rengin ayrı bir görevi vardı. Zıtlıklar önemliydi. Örneğin resimde neşe, parlak tonlar ve yükselen çizgilerle; hüzün, koyu ve soğuk tonlara eşlik eden, aşağıya doğru eğimli çizgilerle; sükûnet ise koyu ve açık

tonların, sıcak ve soğuk renklerin dengeli dağılımıyla ifade edilebilirdi. Biçimleri belirgin yataylar ve dikeyler şeklinde yerleştirdiği için anıtsal bir etki yakalıyordu (Resim 15). Geometrik düzen ve akla verdiği önem açısından, Piet Mondrian'ın habercisiydi sanki. Seurat, ayrıca Courbet gibi ilkeli bir sosyalistti; sıradan yaşamı yüceltiyordu. Anlık coşkulardan ziyade akla dayanarak yaptığı resimlerinin modern görünmesinin bir nedeni de buydu.

İzlenimcilerin gelip geçici ışık ve renk uğruna biçimi feda etmelerini Cézanne da kabul edilemez buluyordu. Biçim göz ardı edilmeksizin de ışık ve renk vurgulanabilirdi. Parasızlık çekmediği için, resimlerine müşteri bulma sıkıntısına düşmüyor, rahat rahat sanatsal meselelerle uğraşıyordu. Sanatta önemli olan, geçici izlenimleri değil, doğanın derinlerindeki mutlak yasaları keşfetmek ve bunu yorumlamaktı ona göre. Düşünce ve duygunun dengesiydi aradığı; ancak Seurat'nın tersine, kuramları umursamıyordu. Her türlü kuramı sanat için zararlı buluyordu. Araştırmalarını yaparken gerekiyorsa perspektifi bozuyor, nesneleri tuval düzleminde farklı açılarda ve geometrik ilgiler içinde gösteriyor; bir düzlemi farklı renklerden oluşmuş daha alt düzlemlere bölüyordu. Hacim duygusu için, aydınlık yerleri sıcak, gölgeleri de soğuk renklerle boyuyor, buna da *modülasyon* adını veriyordu. Seurat gibi o da saygılıydı eski ustalara. Resimlerindeki geometrik kurgunun ilham kaynaklarıydı onlar. Özellikle Nicolas Poussin'e (1594-1665) hayranlığından, sık sık "doğadan Poussin'i yaratmak" istediğini belirtiyordu. Anlık izlenimlerle asla yetinmediği için bir resim üstünde birkaç yıl usanmadan çalışıyordu. Onun bu çalışmaları başta kübistler olmak üzere, birçok sanatçı için esin kaynağı olacaktı (Resim 16).



16.
Paul Cézanne,
Mutfak Taburesi,
1888–90,
tuvale yağlıboya,
65 x 81 cm



17.
Vincent Van Gogh,
Arles'daki Yatak Odası,
1889,
tuvale yağlıboya,
73,5 x 92 cm

Cézanne kendi sanatsal sorunlarına o denli yoğunlaşmıştı ki, diğer iki öncü Van Gogh ve Paul Gauguin'i fark edememişti. Daha doğrusu, bu iki sanatçı Cézanne'ın gözünde ressam falan değillerdi. Oysa kendi *bireysel varoluş*unun bir *anlatım*ı olarak, resmi taparcasına seven, yaratıcı biriydi Van Gogh. Ressam olmaya karar vermesinde François Millet'nin (1814-1875) resimlerinin çok etkisi vardı. Başlangıçta onun resimlerinden kopyalar yaptı. İzlenimcilerle tanışmasına ise kardeşi Théo aracılık etti. Çok kısa bir sürede kendi kendini yetiştirdi ve dönemindeki bütün ressamlardan farklı, oldukça bireysel bir tarz yarattı. Sonradan çok önemli bir öncü olarak anımsanacağını nereden bilecekti ki? Konularını yakın çevresinden alıyordu; ancak bu dış gerçeklik, onun kendi iç dünyasını anlatmada bir araçtı. Nesnelerin doğaya uygun betimlenmesiyle ilgilenmiyor, onların biçimlerini bozuyor, hiç de doğal olmayan renklerde göstermekten çekinmiyordu. Mantıktan ziyade, oldukça tutkulu bir heyecan vardı resimlerinde. Boyaları kalın tuşlar halinde, renkleri de alabildiğince parlaktı. Kompozisyonlarındaki renk ve biçimler öylesine canlıydı ki, sanki onları zaptetmek istercesine zaman zaman çevrelerini çiziyordu. Ancak bu, resmin şiddetini daha da arttırıyor, belli bir ilkellik katıyordu (Resim 17).

İlkellik ve *heyecan* deyince, elbette Gauguin'i anmadan geçmemeliyiz. Gauguin, borsa işleriyle uğraşırken ressam olmaya karar vermişti. Parasal sıkıntıya düşünce karısından ayrılarak önce Paris'i, ardından da Fransa'yı ve Batı kültürünü terk etme kararı aldı. Yeni ve masum bir başlangıç için Tahitiye gitti, orada üç yıl kadar kaldı, yerlilerle birlikte yaşadı; renkli, ilkel ve süslemeci etkiler taşıyan resimler yaptı (Resim 18). İlkel sanatın ruhtan doğdu-



18.
Paul Gauguin,
Tahitili Kadınlar,
1891,
tuvale yağlıboya,
69 x 91,5 cm

ğuna inanan sanatçıya göre doğa, ilkel sanatın hizmetçisiydi. Sanat dışarıdaki doğayı değil, insanın içindeki ruhu yansıtmalıydı. O halde, doğalcılığın hatalarından uzaklaşmakta yarar vardı. Gauguin'in resimlerindeki ışık kaynağının güneş değil, rengin kendisi olması işte bu yüzdendi. Renkleri tuval yüzeyine düz bir şekilde sürüyor, bu da resmine süslemeci bir hava veriyordu.

İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman (1832-1903), izlenimciliğe tepki gösteren Cézanne, Seurat, Signac, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların gerçekten de yeni bir döneme öncülük ettiklerini fark etmişti. 1870'lerde modern resim ile izlenimcilik özdeş kabul edildiği için de yeni dönemi belirtmek üzere *postmodern resim* diye bir kavram ortaya atmıştı.[3] Chapman'ın önerdiği bu kavram arada kaynayıp gitti. Bugün *izlenimcilik sonrası* (*post-empresyonizm*) kapsamında değerlendiriliyor bu sanatçılar.

Modernizme İlkellik Aşısı

Seurat, Van Gogh ve Gauguin'in yaklaşımları daha sonra Fransa ve Almanya'da yeni yollar arayan bazı genç sanatçıların dikkatini çekti. İzlenimciliği bu gençler de yüzeysel buluyor, yeni bir başlangıç için ilkel dürtülere dönmek gerektiğini düşünüyorlardı. Seurat'nın katışıksız renge olan vurgusu, Van Gogh ve Gauguin'in de coşkuyla yoğrulmuş ilkelci anlatımları onlar için gerçekten de çıkış olanağı demekti. Ayrıca, Batı dışı (yani, *modern olmayan*) kültürlerin imgeleri de ilginç geliyordu gençlere. Bu eğilimin tek gerekçesi sanatsal değildi kuşkusuz. 1900'lü yılların başında Avrupa açıkça topyekûn

[3] Ihab Hassan, "From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context", Artspace (Sydney), Critical Issues Series No. 3 (2000) and Philosophy and Literature 25, 1 (Spring 2001); http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm (erişim 9 Ocak 2009).



19.
Henri Matisse,
Bayan Matisse (Yeşil Çizgi), 1905,
tuvale yağlıboya,
40 x 32 cm

bir savaşa hazırlanıyordu. Akılcılık, bilim ve teknoloji üzerine kurulu modernleşme, dünyayı cennete değil, cehenneme çevirmek üzereydi. İnsanlar gelecekten umutsuz, karamsarlık içindeydi. Genç sanatçıların ilkel dürtülere sarılmalarının bir nedeni de açıkça modernleşmenin ilkelerine duydukları tepkiydi. Bu açıdan, *modernleşme karşıtı modernler* denebilir onlara.

Bu tepkilerden ilki Henri Matisse (1869-1954) ve arkadaşlarından geldi. Matisse, aralarında André Derain (1880-1954) ve Maurice de Vlaminck'in de (1876-1958) bulunduğu bir grup arkadaşıyla Paris'te *Sonbahar Salonu*'nda bir sergi düzenledi. Sergi fazlasıyla dikkat çekiciydi. Çünkü izlenimciliğin puslu havasına alışmış gözler için, bu yeni resimlerin renkleri son derece çiğ, fırçaları hoyratça, imgeleri de kaba sabaydı. Bu yüzden eleştirmen Louis Vauxcelles dayanamamış, "Donatello *fov*lar (yırtıcılar) arasında" diye söylenmişti (Gerçekten de sergi salonunun bir köşesindeki Donatello'ya ait çocuk başı o çılgın resimlerin arasında çok masumane duruyordu). Vauxcelles'in aşağılayıcı anlamda söylediği *fov* sözcüğünden ötürü, Matisse ve arkadaşlarının başlattığı harekete *fovizm* (yırtıcılık, vahşilik) dendi.

Fovlar birkaç yıl sonra dağıldı ve herkes kendi yoluna yürüdü. Doğrusu, bireyselliğe çok önem verdikleri için, grup olarak kalmaları zaten anlamsızdı. İçlerinde en dikkat çekici sanatçı Matisse'ti ve daha da sivrileceği belliydi. Matisse'in sanatına gelirsek, gerçekten de yırtıcılık mıydı amacı? Başlangıçta,

coşkulu bir ifadeyi amaçladığı ve bu yüzden de hoyratça bir teknik kullandığı için *yırtıcı* denmesi belki doğaldı. Ancak daha sonra biçemini gittikçe yumuşattı, hatta resmine dekoratif bir hava verdi. 1908'de kaleme aldığı metin, kendi sanatı hakkında son derece samimi ve aydınlatıcı bilgiler veriyor bizlere: "Her şeyden önce, peşinde olduğum şey *ifade*dir, *anlatım*dır... Benim için, ifade, yalnızca bir insanın yüzünde ışıldayan tutkularda ya da sert bir hareket te göstermez kendini. İfade, benim resmimin her tarafındadır: Figürlerin bulunduğu yer, onları çevreleyen atmosfer, oranlar, yani resimdeki her şey ifadeye katkıda bulunur... Kompozisyon, bir ressamın duygularını anlatabilmesi için, kendi emrindeki farklı elemanları dekoratif bir şekilde düzenleme sanatıdır... Hayalini kurduğum şey, konu baskısı ve sıkıntısından kurtulmuş bir denge, saflık ve dinginlik sanatı. İstediğim sanat, kafa emekçileri, yazarlar ve ayrıca işadamları için, örneğin zihni rahatlatıcı etkisi olan bir sakinleştirici, fiziksel yorgunluğu gideren iyi bir koltuk gibi bir şey".[4] *Bayan Matisse: Yeşil Çizgi* (Resim 19), bu sözlerinin görsel kanıtı olarak duruyor karşımızda. Gerçekten de ifadenin yalnızca figürün yüzünde değil, bir ruh gibi kompozisyonun her tarafına yayılmış olduğunu görüyoruz. Bunun için biçimi çarpıtmaya gerek duymamış, renkleri seferber etmiştir sanatçı. Işık ve gölge etkisini açık koyu zıtlığıyla değil, sıcak soğuk tonlarla sağlamış, böylece de yüzün her tarafını görünür kılmıştır. Bu resimdeki ışığın kaynağı, hemen bütün resimlerinde olduğu gibi, dışarısı değil, rengin ta kendisidir.

Fransa'daki fovlarla eş zamanlı olarak Almanya/Dresden'de *Die Brücke* (Köprü) adıyla bir grup daha çıktı ortaya. Ernst L. Kirchner (1880-1938), Eric Heckel (1883-1973), Karl Schmidt-Rottluf (1884-1976) ve Frithz Bleyl adlı dört mimarlık öğrencisinin 1905'te kurduğu bu *dışavurumcu* grubun amacı ilk bakışta fovlarınkine benziyordu. İçlerinden yalnızca Kirchner mimarlık okurken bir yandan da sanat eğitimi almıştı. İlkel dürtüleri ve bireysel yaratıcılığı dışavurumcular da yüceltiyordu. Ancak yaklaşım farklılığı vardı aralarında. Fovlar adı geçen ilkeleri *sanat için sanat* ideali bağlamında önemserken dışavurumcular sanatı, hem bir başkaldırı aracı hem de sığınak olarak görüyorlardı; çünkü yaklaşmakta olan savaş Almanya'da çok daha fazla hissediliyordu. Ancak bir umut ışığı da görünmüyordu. Belli ki bu, modernleşmenin getirdiği bir savaş olacaktı. Bu yüzden, acımasız kent yaşamına ve cilâlanmış burjuva sanat beğenisine karşı çıkarak bir işçi mahallesindeki kasap dükkânını işlik haline getirdiler, durmaksızın çalıştılar. Sergi ve bildiriler aracılığıyla, 'yeni insan'ı yaratmak üzere sorumluluk sahibi gençleri aralarına çağırdılar. Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969) ve Emil Nolde (1867-1956) gibi sanatçıların da katılımıyla dışavurumcuların ünü gittikçe arttı. Hepsinin de renk ve biçimleri, bir yandan çocuk resimlerine bir yandan da ilkel kabilelerin imgelerine benziyordu. Her iki durumda da bu imgeler saflığın göstergeleriydi aslında. Ancak, o yıllardaki burjuva beğenisine çok saldırganca geldiği de aşikârdı.

---

[4] Henri Matisse, "Notes of a Painter", *Art in Theory*, Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, s. 72-78.



20. Ernst Ludwig Kirchner, *Asker Olarak Kendi Portresi*, 1915, tuvale yağlıboya, 61 x 69 cm

Kirchner, baştan itibaren Dresden'deki dışavurumcuların önderi konumundaydı. İlk başlarda kısmen yaşamla barışık sayılırken giderek kızgınlaştı ve daha saldırgan resimler yapmaya başladı. Bu bir bunalım işaretiydi. 1913'te gruptan ayrıldı (bu aynı zamanda grubun dağılması anlamına geliyordu) ve bir yıl sonra da gönüllü olarak askere yazıldı. Sonunda olan oldu ve askerlik eğitimi sırasında bedensel ve ruhsal bir bunalım geçirdi.[5] *Asker Olarak Kendi Portresi* (Resim 20), o bunalımın ardından yaptıklarından biridir. Sağ kolunu bilekten kesikmiş gibi göstermesi, acısının katlanılamayacak derecede olduğunu simgeliyor. Tuvallerine sırtını dönmüş vaziyette, dudaklarında sigarası ve ifadesiz bakışlarıyla da kopan insan ilişkilerine işaret etmektedir. Sanatçı bundan sonra birkaç kez daha bunalım ve felç geçirdi. Bir ara iyileşir gibi olduysa da durumu gittikçe kötüleşti. Son darbeyi ise Naziler vurdu. 600 kadar çalışmasının *yozlaşmış sanat* diye ilan edilmesine dayanamadı ve 1938'de intihar etti.

[5] Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kit., çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, 1984, s. 69.

Almanya'da ses getiren bir diğer sanatçı grubu da Münih'te 1911'de kurulan *Der Blaue Reiter* (Mavi Atlı) idi. Vasili Kandinski (1866-1944) ve Franz Marc (1880-1916) başlıca üyeleriydi. Bu grup da yine öznel değerleri öne çıkarıyor; ayrıca, daha soyut bir anlatımı hedefliyordu (Bunlardan Kandinski'ye soyut sanata ayırdığımız bölümde yakından bakacağız).

O yıllarda sanatçı gruplarından çok kendi başına çalışmayı tercih eden sanatçılar da vardı. Käthe Kollwitz (1867-1945) bunlardan biriydi örneğin. Gerçi, öteden beri sosyalist düşünceye bağlı olduğu ve sanatını da bu ideale adadığı için kendini hiç yalnız hissetmiyordu. Büyükbabasının "yetenekli olmak insana sorumluluk yükler" sözü çocukluğundan beri kulağında küpeydi. Ayrıca, kocasının hekim olmasından ötürü, bizzat bir işçi mahallesinde yaşıyor, hastaneye gelip gidenlerin dertlerini paylaşıyor, modellerini onlar arasından seçiyordu. Bunlar arasında ana ve çocuklara özel bir ilgi gösteriyordu.

1903'te yaptığı *Anne ve Ölü Çocuk* (Resim 21), kötü kaderinin önsezisiydi sanki. Gerçekten de oğullarından Peter'i 18 yaşındayken I. Dünya Savaşı'nda kaybedecekti sanatçı. Bu baskıresim onun konu ve biçem anlayışını tam anlamıyla yansıtmaktadır. Gerçekçi geleneği dışavurumcu eğilimle kaynaştırarak, son derece etkili, akılda kalıcı bir biçem yaratmıştır. Ölen yavrusuna sarılmış, onunla tek beden olmuş ananın yüzünü tam olarak görmesek bile, acısını hissetmemek mümkün değildir. Çünkü bütün resme yayılmış halde, bize bakmaktadır bu acı.



21.
Käthe Kollwitz,
Ana ve Ölü Çocuk,
1903,
kağıda çinko baskı,
41,7 x 47,2 cm

Kollwitz, hak ettiği saygıyı yaşarken pek göremedi. Erkeklerin yönettiği bir ortamda kadın sanatçı olmak, maça zaten 1-0 yenik başlamak demekti. Diğer nedense, biçemiyle ilişkiliydi. 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca Avrupa'da soyut eğilim gittikçe yükseliyor, varlık gerekçesini de figür karşıtlığı üzerine inşa ediyordu. 1910'larda belirginleşen bu eğilimin en başta gelen amacı saf sanata ulaşmaktı. Bunun için de tuvalin nesne görüntülerinden mümkün mertebe temizlenmesi gerektiğine inanıyorlardı. Onların nesne (figür) görüntüsüne olan bu saplantılı düşmanlıkları yeni değerlerin geç algılanmasına yol açmıştır. Modern teknolojinin öz evlatları olan fotoğraf ve film teknolojisini (ve onlarla gelen görüntüleri) kastediyorum. Bu araçlar, doğadaki nesneleri aynen yansıttıkları için, haliyle başta soyutçular olmak üzere, sanatçıların çoğunun bunlara soğuk bakmaları kaçınılmazdı. Onların bu görüntülere karşı olmalarının bir diğer nedeniyse, sanatın yoğun bir emek ürünü olması gerektiğine inanan geleneğin kendileri üzerindeki etkisiydi. Kabul, şu ya da bu amaç uğruna nesne görüntüsünü çarpıtma, parçalama ve nihayet tuvalden kovma girişimleri Batı sanatı açısından gerçekten de devrimci bir atılımdı. Ancak kaderin cilvesine bakın, bu atılımın en uç denemelerinin yapıldığı yıllarda, nesne görüntüleri hiçbir engel tanımaksızın tahmin bile edilemeyen bir hızla çoğalmakta, her tarafa yayılmaktaydı.

22
Nicéphore Niepce,
Pencereden Görünüş,
1826



3 KAMERA SANATLARININ DOĞUŞU

Dagerbaskı, yalnızca doğayı çizmeye yarayan bir araç değildir. O, doğaya kendini üretme gücü verir.

Louis Daguerre, 1839

Üretim araçlarında, dolayısıyla üretim ilişkilerinde ve dolayısıyla tüm toplumsal ilişkilerde sürekli devrim yapmaksızın burjuvazi varolamaz.

Karl Marx – Friedrich Engels, 1848

Savaş, bir asker olarak beni mekanik bir atmosferin ortasına itti. Burada parçanın güzelliğini keşfettim. Bir makinenin ayrıntısında, sıradan nesnede yeni bir gerçeklik gördüm. Modern yaşamımıza ait bu parçaların plastik değerini bulmaya çalıştım. Onları fotoğraf makinesinin camında, beni derinden etkileyen konuların yakın çekimlerinde yeniden keşfettim.

Fernand Léger, 1923

Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film yapacaklar. Bütün söylenceler, mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları, dahası dinler... sinema yoluyla dirilmeyi beklemekteler ve kapıların önü şimdiden kahramanlarla dolu.

Abel Gance, *1927*

Işığın Yaptığı Resim: Fotoğraf

20. yüzyılın başlarında resim kendini keşfetmeye koyulmuşken, o sıralarda fotoğraf ve film imgeleri de her tarafa yayılıyordu. Ancak ne hikmetse, modern teknolojiyle üretilen bu imgeler modern sanatın doğasına aykırıydı; daha doğrusu, öyle algılanıyordu.

Bizler bu teknolojinin içine doğduğumuzdan, 19. yüzyıldaki şaşkınlığı hissetmemiz elbette olanaksızdır. Fotoğraf ilk çıktığında sanatçıların kimi gafil avlandığı duygusuna kapılmış, kimi küçümsemiş, kimi de coşkuyla karşılamıştı. Delacroix, çoğu meslektaşının aksine, fotoğrafı hayranlık uyandıran bir buluş olarak açıkça selamlayanlardan biriydi örneğin. Üstelik onun bu denli geç kalmasına da hayıflanmıştı sanatçı.[1] Fotoğrafı küçümseyenlerin gerekçeleriyse muhtelifti. Kimi doğanın mekanik bir kopyası, kimi de sonsuz sayıda çoğaltılabilir olduğunu gerekçe gösteriyordu. En büyük küçümseme de dışavurumcu ve soyut çalışanlardan geliyordu. *Varlığın özü* ya da *anlamı*na ulaşmak için nesnenin doğal görüntüsünden uzaklaşmak gerektiğine ina-

[1] Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Altıkırkbeş Yayın, çev. Reha Akçakaya, İstanbul, 1999, s. 135.

nan bu sanatçılar açısından ciddiye alınabilecek bir şey değildi fotoğraf. Köprünün altından çok sular aktı. Görüntü teknolojisi, fotoğrafı icat edenlerin bile hayal güçlerini aştı; özel ve pahalı işliklerden taşarak bilgisayarlarımıza, cep telefonlarımıza girdi, hatta ruhlarımıza kadar sızdı.

Fotoğraf nesnelere bakışımızı tümden değiştirmiştir. Fotoğraflarından önce doğrudan kendileriyle yüz yüze geldiğimiz yapıtlara bile fotoğraflarını gördükten sonra başka türlü bakmaya başlamışızdır da haberimiz yoktur. 'Işığın kimya aracılığıyla resim yapması' esasına dayanan bu teknolojinin sanattaki etkisiyse devrim niteliğindedir; çünkü modern sanatın kalıplarına sığmamış, parçalanmasına hatırı sayılır katkı sağlamıştır. Bu yüzden fotoğraf konusuna yakından bakmayı gerekli görüyoruz:

Doğal görüntüleri *camera obscura* (*karanlık oda*) denilen bir aygıt sayesinde ele geçirme araştırmaları Rönesans'a kadar uzanmakla birlikte, bunu ilk başaran Fransız Nicéphore Niépce (1765-1833) olmuştur. Niépce, kimya, fizik ve resimden anlayan çok yönlü biriydi. Çoktandır taşbaskı tekniğiyle resimler yapıyor, bu arada da daha kolay ve doğrudan bir baskı yöntemi üzerinde çalışıyordu. Nihayet 1826'da günlerden bir gün karanlık kutusunun objektifini işliğinin penceresinden dışarıya doğrulttu ve 8 saatlik pozlandırmanın ardından bir manzara çekmeyi başardı (Resim 22). İlk *fotoğraf makinesi* ise Niépce'in çalışma arkadaşı Louis Daguerre (1787-1851) tarafından 1837'de icat edildi. Tıpkı arkadaşı gibi Daguerre de tezgâhını sanat, bilim ve teknolojinin kesiştiği bir alanda kurmuştu. Yöntemi, gümüş nitrat sürerek ışığa duyarlı hale getirilmiş bakır levhaların, karanlık kutu içinde 15-20 dakika kadar pozlandırıldıktan sonra cıva buharına tabi tutulmasına dayanıyordu. Sonuç harikaydı. Bu, hem görüntü kalitesi daha yüksek hem de figür içeren ilk fotoğraftı (Resim 23).



23.
Louis Daguerre,
Temple Bulvarı,
ykl. 1838

Daguerre ressamdı, ama böyle bir görüntü elde etmek için bir ressamdan beklenen özel yeteneğe gerek yoktu aslında. Önemli olan, tekniği kavramaktı. Görüntü çok daha kısa bir sürede oluştuğu için geleneksel resimle kıyaslanamayacak kadar ucuzdu; ancak kısırdı, çoğaltılamıyordu –çünkü *erkek*ti. Fotoğrafçıların diliyle söylersek, *negatif* değil, doğrudan *pozitif* bir görüntüydü *dagerbaskı*. Bu kusurundan dolayı da sözcüğün tam anlamıyla *biricik*ti, *özgün*dü. Ne var ki, modern teknolojiden beklenen nitelik, biriciklikten ziyade *seri üretim*i sağlamasıydı. Çok geçmedi, çoğaltmanın önündeki engeli de birkaç ay sonra İngiliz Henry Fox Talbot (1800-77), negatif bir görüntüden pozitif görüntüler elde ederek aşmayı başardı (Resim 24). Üçüncü aşamayı ise 1851-de Frederick Scott Archer (1813-57) *ıslak levha yöntemi* ile gerçekleştirdi ve böylece genel hatlarıyla modern fotoğraf teknolojisinin temeli atılmış oldu.[2]

İlk yıllarda, uzun süreli pozlar gerektiği için manzaralar çekilmişti; ancak doğal olarak, fotoğrafçılıkta en rağbet gören konu *portre* oldu. Fransız Nadar (Gaspard Félix Tournachon, 1820-1910), karikatürcü, gazeteci, uçan baloncu ve romancı kimliğinin yanı sıra o yıllarda en tanınmış portre fotoğrafçısı olarak sivrildi; kendi kuşağından neredeyse herkesin fotoğrafını çekti, belgeledi (Resim 25). Kısa sürede binlerce fotoğraf işliği açıldı. Merak eden ve gücü yeten herkes başta kendisi olmak üzere aile üyelerinin portrelerini çektirmek için sanki yüzyıllardır hazır bekliyor olmalıydı –ki geleneksel portre ressamlığı derhal inişe geçti.



24.
Henry Fox Talbot,
Açık Kapı,
1844

[2] Ayrıntılı bilgi için bkz. James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, Oğlak Yay., 2001, s. 44.



25.
Nadar (Gaspard Félix Tournachon), *Fotoğrafçı Pierrot*, 1855

Bu yeni durum bir zorunluluk ve özgürlük sorunu koydu ressamların önüne. Fotoğraf doğadaki nesneleri hem daha inandırıcı hem daha kolay aktarabildiğine göre, onunla yarışmak mümkün müydü? Dahası, bundan sonra doğayı elle kopyalamaya gerek var mıydı? Gerçi, ilk fotoğraflar boyasal resmi taklit ettikleri (dolayısıyla *resim gibi* oldukları) için korkacak bir şey yok gibiydi, ama bunun hep böyle süreceğinin garantisi de yoktu. O halde, resimde yeni tarzlar ve konular bulmak gerekiyordu. Bu zorunluluk, bazılarınca bir fırsat demekti. Gerçekten de, fotoğraf makinesi *mimesis* (taklit) gibi bir yükü devraldığı için, içgüdüsel olarak çoktandır *dış gerçeklik*ten kaçmak isteyen ressamlar bunu bir özgürlük fırsatı olarak değerlendirdiler. Bu arada, "fotoğraf keşfedilmeseydi, resim doğal görüntülerden uzaklaşmazdı" gibi bir yanılgıya düşmemek gerekir. Çünkü Niépce ve Daguerre'den 15-20 yıl önce İngiliz ressam William Turner (1775-1851) geleneksel görüntüleri tuvalinde eritmeye başlamıştı. İşte Monet kuşağının zihnini hazırlayan gelişmeler, Turner'ın elle, fotoğrafçıların da bir makine aracılığıyla ürettikleri imgelerdi. Ancak ne olursa olsun, fotoğrafla gelen görüntünün gittikçe çoğalması ve yaygınlaşması, yani demokratikleşmesi yüzünden, geleneksel imge üreticisinin iktidarının kökünden sallandığı da bir gerçekti. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktı. Ne kadar küçümsenirse küçümsensin, ne kadar ucuz olursa olsun, fotoğrafın gittikçe saygınlık kazanacağı ortadaydı.



26.
Henry Peach Robinson,
Son Nefes,
1858

Çoğu insan sırf mekanik bir kopya olduğu için sanat kapsamına almayı reddediyordu, ama İngiliz Henry Peach Robinson'a (1830-1901) göre bal gibi de sanattı fotoğraf. Çünkü hayran olduğu ve bizzat yaptığı resim gibi fotoğraf da pekâlâ *yalan* söyleyebilirdi.[3] *Son Nefes*, onun yalanlarından biridir (Resim 26). İmge ve tekniği o kadar ikna ediciydi ki, ilk görenler onun kurmaca olduğunu akıllarına bile getirmemişlerdi. Hatta ölüm döşeğinde son nefesini vermekte olan kızının fotoğrafını çektiği için sanatçıyı suçlayanlar bile olmuştu. Oysa *Son Nefes* dünyanın ilk *fotokurgu*larından biriydi ve beş ayrı negatif kullanılarak meydana getirilmişti.

İngiliz asıllı Amerikalı Eadweard Muybridge (1830-1904), fotoğraf alanında yaptığı ilginç deneylerle tanınan bir diğer sanatçıydı. Manzara konusunda tanınmak isterken tesadüf eseri, atların ve insanların devinimlerini araştırırken buldu kendini. 1872'de Kaliforniya valisi ile bir dostu arasında, atın koşarken dört ayağının da toprakla temasının kesilip kesilmediği konusunda bir tartışma çıkmıştı. Meraklarını gidermek için fotoğraf alanındaki araştırmalarıyla tanınan Muybridge'i yardıma çağırdılar. Sanatçı, bir hipodromda atın koşacağı yol boyunca 12 fotoğraf makinesi dizdi ve hareketin her an değişen seri görüntülerini çekmeyi başardı. Sonuçtan çok etkilendiği için, Muybridge bu deneyi insan devinimlerinde uyguladı (Resim 27).

Aynı yıllarda Fransız fizyolog Etienne Jules Marey de (1830-1904) insan ve hayvan bedeninin devinimlerini inceliyor, fotoğraflar çekiyordu. Marey, Muybridge'in basında çıkan imgelerini gördükten sonra, 1882'de saniyede 12 fotoğraf çeken ve kamera takılmış bir makineli tüfeğe benzeyen bir aygıt geliştirdi (Resim 28). Bu aygıt, daha ileri bir adım demekti; çünkü farklı devinimleri aynı karede saptayabiliyordu. İlgi alanları kesişen, üstelik doğum ve ölüm tarihleri bile aynı olan bu iki meraklı insanın *kronofotoğraf* (ardışık fotoğraf)

[3] Susan Sontag, *A.g.e.*, s. 147.



27.
Eadweard Muybridge,
Merdivenden İnen Kadın,
1872





28.
Etienne Jules Marey,
Silah Biçiminde Fotoğraf Makinesi,
(üstte) ve
Uçan Pelikan
(altta), 1882

adıyla bilinen yöntemleri, kendilerinden sonrakilere ilham verecekti. Bunlardan ilki ve en önemlisi sinemaydı kuşkusuz. Ayrıca G. Balla (Resim 68) ve M. Duchamp (Resim 81) gibi sanatçılar da yararlanacaktı onların imgelerinden.

Robinson ve Muybridge gibilerin deneysel çalışmaları fotoğrafın bir sanat olduğunu kanıtlamaya olduğu kadar onun teknolojisini geliştirmeye de dönüktü. Bunlar, ilginç imgeler yakalamak (daha doğrusu, *oluşturmak*) için çekimlerde farklı objektif ve filtreler kullanıyorlar; baskı sırasında film ve kart üzerinde türlü numaralar çeviriyorlardı. Bilen bilir, fotoğrafa bulaşan hemen herkes birtakım numaraları denemiştir. O yıllarda bu hilelere başvurmanın asıl gerekçesi *resimsel* bir etki yakalamaktı. Örneğin, Fransa ve İngiltere'de etkinlik gösteren *The Linked Ring* adlı topluluğun amacı buydu. Bu topluluğa göre fotoğrafın *yüksek sanat* sayılabilmesinin yegâne yolu resme benze-

mesiyle mümkündü. *Resimsel fotoğraf*ın yoluysa yumuşak odaklı çekim ve baskı sırasında da bazı küçük müdahalelerden geçiyordu.

Alfred Stieglitz (1864-1946), resimsel fotoğraf alanında ünlenen, ancak daha sonra bu eğiliminden vazgeçen ustalardandır. Stieglitz ABD'den Berlin'e mühendislik eğitimi için geldiğinde fotoğrafla tanışmış, 1880'li yıllarda neredeyse tüm Avrupa'yı gezerek fotoğraflar çekmişti. New York'a döndüğündeyse zihninde birtakım projeler vardı. 1902'de kurduğu ve resimsel fotoğrafi hedefleyen *Photo-Secession* adlı topluluk ve *Camera Work* adlı dergi bunlardan ikisiydi. *Beşinci Caddede Kış*'ı (Resim 29), topluluğu kurmadan önce çekmişti Stieglitz. Gerçekten de bu fotoğraf izlenimci bir *tablo gibi*dir. Kompozisyonda en belirgin motif atlı arabadır; ancak gerek yağmakta olan kar, gerek sis tabakası yüzünden belli belirsiz seçilebilmektedir. Diğer motiflerse geriye doğru gittikçe silikleşip kaybolmaktadır. Dediğine göre, Şubat ayındaki bir kar fırtınası sırasında uygun anı (arzu ettiği *resmi*) yakalayabilmek için ayakta üç saat beklemek zorunda kalmış sanatçı.[4]

Stieglitz, 1910'ların sonlarına doğru, 'fotoğrafa daha çok benzeyen (resme veya gravüre benzemeyen)' fotoğraflar çekmek düşüncesiyle resimsel fotoğraftan vazgeçti. Ancak ne olursa olsun, fotoğrafın özgün ve yeni bir görme biçimi olduğu görüşünden asla ayrılmadı. Ona göre, el ve beyin gücü gerektiren bir uğraştı fotoğraf. Ortaya çıkan ürün 'mekanik değil, oldukça esnek bir işlem'in sonucuydu. Önemli olan *özne*nin *nesne*ye bakışıydı. Nihayetinde makine bu bakışı kaydetmeye yarayan bir araçtı. Bir imgenin mekanikliği, onun makine ya da fırçayla meydana getirilmesine bağlı değildi Stieglitz'e göre.

29.
Alfred Stieglitz,
Beşinci Caddede Kış,
1893



[4] Alfred Stieglitz, "Elde Taşınan Fotoğraf Makinesi ve Şimdiki Önemi (1897)", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, Yaz, YKY, 2002, s. 104

Başka türlü söylersek, zanaatçı ruhlu birinin elinden çıkan imge (ister makine ister fırçayla meydana getirilsin) mekanikti.[5] Bugün çok daha net anlaşıldığı üzere, zamanın ruhunu sezen biriydi Stieglitz. ABD'de yalnızca fotoğraf alanında değil modern sanat ortamının inşasında da öncülük yapanlardandı. Çıkardığı fotoğraf dergilerinin yanı sıra, 1908'de itibaren *291* adlı galerisinde Matisse, Cézanne, Rodin, Braque ve O'Keeffe gibi dönemin önemli sanatçılarının eserlerini sergilemeye başlamıştı. Yeri gelmişken belirtelim, I. Dünya Savaşı'ndan kaçıp New York'a giden Duchamp'ın da en büyük destekçilerindendi.

Çekim ve karanlık oda hilelerinden mümkün mertebe uzak duran, en doğal (saf) fotoğrafik imgeyi amaçlayan sanatçılardan biri de Eugéne Atget'ydi (1856-1927). Atget bir Paris tutkunuydu. Eski ve terk edilmiş sokaklardan mağaza vitrinlerine kadar binlerce görüntü bırakmıştır geriye. Bunların hemen hepsi birer suç mahallini çağrıştırır; çünkü ıssız, insansızdır. Bu yüzden, tedirgin edicidirler. Benjamin'e göre gizli, politik anlamları vardır bu imgelerin. İzleyiciden yeni bir bakış açısı, yeni bir algılayış talep ederler.[6] Bu talep, yalnızca fotoğrafın gösterdiği nesnelerden değil, görsel gramerinden de kaynaklanır aslında.



30.
Eugéne Atget,
Gobelins Caddesi'ndeki Bir Vitrin,
ykl. 1910

[5] Klaus Honnef, "Photography between Art and Consumerism", *Art of 20th Century*, volume II, Ingo F. Walther (ed.), Taschen 2005, ss. 621-22.

[6] Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 2002, ss. 60-61.

Gobelins Caddesi'ndeki *Bir Vitrin* Atget'nin 1910'larda çektiği, yüzlerce fotoğraftan oluşan dizilerinden biridir (Resim 30). Onun tenha cadde ve sokak fotoğraflarıyla karşılaştırıldığında, göze o kadar da *resimsel* gelmiyor. Hele de *modern* resimlere hiç benzemiyor değil mi? "Elbette benzemez, çünkü o bir *resim* değil, *fotoğraf*tır" diyebilirsiniz, ama meselenin kolayca geçiştirilmesinden yana değilim ben. Tartışmakta yarar var. Tamam, 1910'lar başta kübizm olmak üzere gelecekçilik ve soyut sanat akımlarının birbiri peşi sıra doğduğu yıllardı. Ressamlar doğal görüntülerden –gözle görülen dünyadan– uzaklaşma konusunda ağız birliği etmişlerdi sanki. Oysa bu fotoğraf, doğası gereği, gözle görülen dünyayı yansıtmaktaydı –halen de yansıtıyor. Bu imgeyi modernlerin arasına koymaya karşı çıkanlar en çok da bunu gerekçe gösteriyorlar. Peki, ama bu vitrin imgesinin geçmişe ait olduğunu söyleyebilir miyiz? Kesinlikle hayır. Geçmiş dönemlerde hangi yapıtların arasına koyarsanız koyun, hem teknik hem de gösterdiği şey açısından sırıtır bu fotoğraf. Bu, ne geçmişe ne geleceğe ait olup, tam da 1910'ların dünyasını yansıtmaktadır. Zamanın resimleri ne kadar modernse bu fotoğraf da o kadar moderndir.

1820'lerden itibaren, dokuma sektöründeki gelişmelerin bir sonucu olarak, Paris'te birtakım giysi mağazaları açılmaya başlamıştı. O mağazalar, kısa bir süre sonra belli pasajlar bünyesinde sağlı sollu açılacak olan daha büyük mağazaların öncüleriydi. Benjamin'in 1935'te kaleme aldığı yazıların birinde belirttiği gibi, pasajlar lüks eşya ticaretinin merkezleri haline gelmiş; tabiî bu arada da donatım gereksinimleriyle birlikte, *sanat tüccarın hizmetine girmişti*.[7] İşte o mağazalar zincirinin halkalarından birinin vitrinini gösteriyor fotoğraf. Camda yansıyan görüntülere bakılırsa, mağaza caddeye *–dış dünya*ya– bakıyor. İlginç değil mi: İçeriye bakarken, aynı zamanda *dışarı*yı da görüyoruz. Vitrinde sergilenen ön sıradaki pantolonlar, onların arkasındaki başsız manken ve daha arkadaki iki adet şapkalı mankenle birlikte, camda yansıyan caddedeki nesneler, aynı an ve uzamda üst üste gelmişler. Kendimizi vitrinin önünde, fotoğrafçının yerine koyduğumuzu düşünürsek, arkamızda kalan nesneleri görmek için başımızı çevirmeye, yani *zaman* harcamaya gerek yok. Bu katmanlı ve 360 derecelik görüş açısı, kübist ve gelecekçi ressamların kullandığı bir yöntemdi.

İlk bakışta *kübist* yapıtlarla bu fotoğrafın en ufak bir benzerlik ve ilişkisi yok *gibi*yken ortak bir paydasını bulduk işte: *Eşanlılık*. Bu, önemli bir ortaklıktır. Bazıları, kübist bir resimle bu fotoğrafı yan yana koyarak, beni insafa davet edebilir, bu ortak paydanın zorlama olduğunu söyleyebilir. Evet, görüntü itibariyle benzemiyor olabilirler; oysa benzem*e*melerinin yüzeysel olduğunda ısrar ediyorum. Hatta gelecekçi resimlerle de bağlantısı var bu görüntünün; zira gösterilen nesneler durağan olmakla birlikte, hepsinin birlikteliği bir *devinim* duygusu yaratıyor. Özetle fotoğrafın gösterdiği her şey (binalar, yol, bir insan, ağaçlar ve *tarih*), modern dünyaya ait; ancak *gösteriş tarzı* hiç de *moder-nist*

[7] Walter Benjamin, "XIX Yüzyılın Başkenti Paris", *Pasajlar*, YKY, İstanbul, 2002, s. 88.

değil; ünkü nesneleri yan yana ve üst üste getirerek *yansıt*ıyor, *taklit* ediyor, *alıntı*lıyor. Modernizmin zorla mezara göndermek istediği ifade biçiminin direnmesi, hatta hiç de gidici olmadığının kanıtı değil midir bu? Ayrıca, bir de fotoğrafın gösterdiği şeye, yani *vitrin*e bakalım dilerseniz: Düpedüz bir *yerleştirme*. O vitrini düzenleyenlerin temel kaygısı sanat değil, ticaret kuşkusuz; yine de vitrinin sanatsal bir yöntemle düzenlendiğini kabul etmeliyiz. Günümüzde bunların binbir türlüsü yapılıyor gözü avlamak için. Buyurun size *reklam sanatı*. Benjamin'in "tüccarın hizmetine giren sanat" sözü buna işaret eder.

Boyasal İmgeden Kimyasal İmgeye

Ne dersiniz, belki de içgüdüsel olarak kamerayı hem Platon'a hem *figüratif sanat* karşıtlarına inat olsun diye icat etti insan! Şaka bir yana, bugün çok daha net bir şekilde görüldüğü üzere, modern görüntü teknolojisi tahmin edilemeyen sonuçlar doğurmuştur. *Sanat* ve *sürpriz* kavramlarının birbirini sevmesi boşuna değil elbet. Her şeyden önce, görüntü teknolojisinin görme tarzımızı değiştirdiği, yaratıcılığımızı kışkırttığı ortadadır. Eskiden sanatçılar tuval, kâğıt ve boya gibi malzemeler aracılığıyla düşünüyorlardı; modern çağa gelindiğindeyse bunlara fotoğraf kamerası ve kimyasal maddeler de eklenmiştir.

Hangi tür olursa olsun, görüntü oluşturma sürecinde birbirine bağlı iki temel aşamadan söz edilebilir: *Görme* ve bu *görmenin maddileşmesi*. İlki yönteme, ikincisi tekniğe dairdir. Ancak her tekniğin bir yöntem, her yöntemin de bir teknik tarafının olduğu unutulmamalıdır. Her ikisi de öğrenilebilir, öğretilebilir. Her öğrenilen ve öğretilen şey ise hem eksiklik hem de fazlalık taşır. Kaçınılmaz olarak, hiçbir deneyim mutlak anlamda aktarılamadığı için öğrenme eksik kalmaya mahkûmdur. İşte *fazlalık* çoğu zaman bu *eksiklik* sayesinde yaratılır. Çünkü öğrenen, öğretileni kendi potansiyelinin izin verdiği kadar alır, teknesinin boyutları oranında yoğurur. Sanat yapıtının, hem ortaya çıktığı yer ve zamanın derin izlerini taşıması hem de o sınırların dışında yaşamayı sürdürmesi bu sayededir. Bu konuya kafa yoran Wölfflin "Her sanatçı kendisinin bağlı bulunduğu *optik* imkânları hazır bulur. Her zaman için her şey mümkün değildir"[8] derken malzeme ve teknolojiden ziyade, önceden oluşturulan *görme* biçimlerinin belirleyiciliğinden söz etmektedir kuşkusuz. Ne var ki, tam tersine, '*görme*'nin tarih içinde belli bir biçimde ortaya çıkmasında teknolojik düzeyin belirleyici olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz. Kabul, bir teknik yöntem ya da araç bir sorunu çözmek için yaratılmış olabilir; ancak yaratılan bu yeni teknoloji de daha önceden tahmin bile edilemeyen görme ve hissetme biçimlerine yol açar. Sanat tarihine şöyle bir bakarsak bunun birçok örneğini görebiliriz. Örneğin Jan Van Eyck'ın resim sanatında *yağlıboya* tekniğini bulma amacının altında, gerçekliği her ayrıntısıyla yansıtma[9] isteği yatıyordu. Kastedilen *gerçek-*

[8] H. Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. H. Örs, Remzi Kit., İstanbul, 1985, s. 22.

[9] E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. E. Erduran-Ö. Erduran, Remzi Kit., Istanbul, 2007, s. 240.

lik, öncelikle insan gözüyle görülebilen her şey, yani *doğa* anlamına geliyordu. Ressam gördüğünü aslına sadık kalarak yansıttığı zaman takdir ediliyordu. Tabiî bunun için de işinin gerektirdiği tekniğe hâkim olmalıydı. *Sanatın Öyküsü*'nde Gombrich'in o dönem sanatını anlattığı bölümlerin ilkine "Gerçekliğin Ele Geçirilişi" diye başlık atması boşuna değildir. Gerçekliği herkes kendi perspektifinden, kendi alanında keşfetmeye çıkmıştı. Gerçekliğin dünyevîleşmeye, maddî bir şey olarak da görülmeye başladığı bir dönemdi Rönesans.

Eskiden, örneğin Van Eyck tarafından yapılan tabloya bakan izleyici, orada gördüğü şeyin öncelikle üzeri boyayla kaplı düz bir tahta panodan ibaret olduğunu düşünmüyordu bile. Taparcasına saygı duyduğu şey, yassı bir tahta[10] ve üzerine sürülen boya değil, orada temsil edilen kutsal imgelerdi. Dolayısıyla, o resme yapılan bir saldırının resme değil de resimde gösterilen kutsal imgelere yapıldığını düşünmesi çok doğaldı. Bu, saldırgan için de böyleydi (sevdiğimiz kişilerin fotoğraflarına zarar vermekten biz bile hâlâ kaçınıyoruz). Tahta pano ya da bir süre sonra keşfedilecek olan *tuval*, yassı bir yüzey değil, derinlikli bir mekân olarak *görülüyordu*. Unutmayalım ki, birkaç sanatçı ve düşünür haricinde kimse bunun bilincinde bile değildi. Boya ve renk de düz zemin üzerinde görüntü üretmeye yarayan birer araçtı. İleriki yüzyıllarda, *resim*, tuvalin dışındaki *başka bir şeyin temsili* olmaktan öte, başlı başına yeni bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaya başladı. Neyi yansıttığının yanı sıra, resmin aslında boyanın bir yüzey üzerindeki macerası olarak da görülmeye başlamasında, elde edilen yeni maddenin, yani kıvamı yoğun, büyük hareketlere olanak veren *boya*nın katkısı asla göz ardı edilemez.

Boyamak oldukça keyifli bir uğraştır. Modern resmin macerası biraz da bunun fark edilmesi ve vurgulanmasıdır. Resmin kendinden başka bir şeyi anlatmaması, yansıtmaması, başka bir şeye benzememesi gerektiği düşüncesi bununla bağlantılıdır. Yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca ısrarla vurgulanan 'plastik değerler'den kasıt, büyük ölçüde bir boya ve renk estetiğidir. Üst üste gelerek belli bir kalınlık oluşturan, sanatçının el kol hareketlerini belli eden ve yerine göre kendiliğinden akan boyaların bugün birçok izleyiciye ilginç geldiği bilinmektedir. Resmin, 'bir yüzeydeki boyasal macera' olarak düşünülmesi çok uzun bir sürecin doruklarından biridir ve resim tarihinde devrim niteliğindedir. Ancak tarihin cilvesine bakın, bir zamanların bu devrimi, birçoklarınca artık geleneksel bulunmaktadır. Bu yargının ortaya çıkmasına fotoğraf ve film kamerası neden olmuştur kuşkusuz. Modern kameranın icadı, gerçekten de görüntü tarihini 'kameradan önce ve kameradan sonra' diye ayırtacak kadar önemli bir devrimdir. Alman düşünür Walter Benjamin, bu devrimin, önemini (ilk olmasa bile) en iyi kavrayan ve açıklayanlardandır. 1935'te kaleme aldığı "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" adlı denemesi, halen ufuk açıcı metinlerden biri olarak durmaktadır önümüzde.

[10] Henüz tuval keşfedilmediği için, o dönemdeki resimler (duvara ya da kâğıda yapılmadığı durumlarda) tahta pano üzerine yapılıyordu.

Benjamin, bu denemesinde, fotoğrafla birlikte insan elinin, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtulduğu ve bu yükümlerin artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildiği saptamasını yapıyor. Bu, görüntü üretme işinin konuşma hızına yaklaşması, dolayısıyla uzun zaman gerektiren el emeğinin değerden düşmesi demekti.[11]

Eskiden beri resim ve heykel yapma işinin pek az insana *nasip* bir el becerisi olarak görülegeldiği dikkate alınırsa, ayrıcalık ve hayranlık uyandıran bu yeteneğin birdenbire değerden düşmesi elbette kolay hazmedilecek bir şey değildi. Bu şaşkınlığın günümüzde bile devam etmesi gayet anlaşılır bir şeydir. Yaratılan yeni teknolojinin böyle *istenmeyen* sürprizlere yol açabileceğini kim tahmin edebilirdi ki? Başkalarını geçtik, fotoğraf teknolojisinin yaratılmasında büyük emeği geçenler bile (ki, çoğu ressamdı), olacakları önceden kestirememişlerdi. İzlenimciler bu yeni teknikten etkilendiler. *Anın* görüntüsünü onlar da yakalamak istediler; tabiî bunun için elden geldiğince hızlandılar. Resimlerinin geleneksel özen ve beceriden yoksun olması yüzünden de '*dahi* sanatçı' imgesi izlenimcilerle birlikte önemli bir sarsıntı geçirdi. Bir darbe de o güne kadar önemli sayılan konuların yerine *sıradan* konuların geçmesiydi. Bu konuda fotoğraf ve resmin birbirlerine hayli katkıda bulunduğu sonradan anlaşılacaktı.

Diğer bir sorun da özgün yapıtın *aura*sının (özel atmosferinin) tehlikeye girmesiydi. Eskiden özgün yapıtlar yalnızca müze ve özel mekânlarda görülebiliyor, bu ayrıcalık da onların kutsal birer varlık gibi algılanmasını sağlıyordu. Oysa şimdi bu yapıtlar fotoğrafik kopyaları aracılığıyla durmaksızın kitaplara, gazetelere, evlere ve bürolara giriyordu. Özgün yapıt, yeniden-üretilmiş kopyası karşısında otoritesini her zaman korurdu gerçi; burada tehlikeye maruz kalan, yapıtın zaman içinde kazandığı özel atmosferiydi. Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp alıp çoğaltıyor, asıl yapıtın bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçiriyordu. Ancak anlaşıldığı kadarıyla buna pek de üzülmüş görünmüyor Benjamin. Çünkü bu *gelenek sarsıntısı*, şu andaki bunalımın öteki yüzünü, yani *insanlığın yenilenişi*ni dile getiriyordu.[12]

Benjamin, bu düşüncelerini, 1920'lerin sonlarında Marksizm'le tanıştıktan yaklaşık on yıl sonra yazmıştır. Burjuvaziye duyduğu küçümseme, başta kültürü olmak üzere, bir bütün olarak bu sınıfı tanımaya itmişti Benjamin'i. *Kapital* dâhil, Marx'ın önemli eserlerini incelemeye başlaması 1933'ten sonradır. Ancak ünlü *Manifesto*'da, "Bugüne dek üstün değer verilen ve sofuca bir ürküntüyle bakılan ne kadar eylem varsa, burjuvazi bunların hepsinin üstündeki kutsallık örtüsünü çekip atmıştır. Doktoru da, hukukçuyu da, rahibi de, şairi de, iktisatçıyı da kendi ücretli emekçisi haline getirmiştir"[13] diye geçen satırları çok daha

---

[11] Walter Benjamin, *A.g.e.*, s. 53.

[12] Walter Benjamin,*A.g.e.*, s. 55.

[13] K. Marx – F. Engels, *Komünist Parti Manifestosu*, çev. Y. Onay, Evrensel Bas. Y., 1999, s. 49.

önce okumuş olduğunu tahmin ediyoruz. Evet Marksizm'in, üretim araçlarının gelişmişlik düzeyi ve bunlarla ilgili mülkiyet ilişkilerinin üretilen şeylerin niteliğini de belirlediği savıyla, Benjamin'in modern görüntü üretme araçları olarak fotoğraf ve film kamerasının sanatta yeni bir dönem başlattığı savı örtüşmektedir; yani, Benjamin'in bu düşüncelerini Marksizm'e dayandırdığı aşikâr. Marx ve Engels, *Manifesto*'da modern üretim araçlarının sahibi olan burjuvazinin *devrimci* ve *ilerici* rolüne parmak basmışlardı; Benjamin de sanat bağlamında yeni ortaya çıkan durumu "insanlığın yenilenişi" olarak yorumlamıştır. Çünkü "sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez bir yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan" kurtarmıştır.[14] Evet doğru, mekanik görüntüleme aygıtlarının devreye girmesiyle birlikte, hem el becerisinin belirleyici rolü sarsılmış hem de kutsallık örtüsü tamamen çekilip alınmıştır. Ancak, sanattaki büyüsellik ya da dinselliğin yok olmasını yalnızca fotoğrafa bağlamak olanaksızdır. Çünkü ilk bölümde de değindiğimiz gibi, sanatın dünyevileşmeye başlaması burjuvazinin tarih sahnesine çıkışıyla eşzamanlıdır. Fotoğraf bulunmasaydı da sanatın dinden kopması gerçekleşecekti.

Sanatın yakasını dinden kurtarmasının diğer bir önemli nedeni de kendi iç dinamiğiyle bağlantılıdır. Örneğin Hegel, bütün dış koşullara karşın, sanatın özerk bir yanının olduğunu görmüştü. Üstelik sanatın bu özelliği, ona göre din açısından rahatsız ediciydi. Dinî çevreler, okuma yazma bilmeyenlere kolaylık olsun diye, resim ve heykel imgelerinden yararlanıyordu ama aslında resmin ille de güzel olması gerekmiyordu. Çünkü güzel bir resmin dikkatleri bir süre sonra dinden uzaklaştırıp kendi üzerine çekebileceğini fark etmişti Hegel.[15]

Sanatçılar, diyelim ki 16. yüzyılda, en dinsel konular üzerinde çalışırken bile gerçekliğin güzel ve ikna edici bir biçimde görselleştirilmesine ilişkin sorunlarla da uğraşıyorlardı. Leonardo da Vinci'nin bulduğu *sfumato* (giderek erime) tekniğinin dinsel değil sanatsal ve estetik (hatta bilimsel) bir önemi vardı. O, sadece figürleri güya daha inandırıcı (gerçekçi) nasıl resmedebileceğini araştırıyordu. Ama kompozisyondaki bir elemandan diğer bir elemana, bir bölgeden başka bir bölgeye geçerken, aradaki sınırı eritmekten ötürü (ki, bu büyük bir buluştu) ortaya çıkan sonuçtan büyük estetik haz almış olabileceğini tahmin edebiliriz. Bazı bölgelerde sınırlar eridikçe gerçeklik ortaya çıkıyordu. Nesneyi daha inandırıcı resmetmek için, onu bir bütün olarak göstermekten kaçınmak gerektiğini keşfetmek müthiş olsa gerek. Bu süreç ileriki yıllarda, *boyanın tuval üzerindeki macerası*na dönüştü –ki bu da dinsel değil, tamamen resmin kendi özel alanına ait bir şeydi.

Benjamin'e göre, resmin kutsallığını bozan bir diğer neden, *bağlam değişikliği*dir. Bilindiği gibi, bir dinsel yapının iç mekânı için yapılan resim, müze fikri oluşmadan önce (bugünkü anlamda) henüz sanat yapıtı değildi. İnsanlar

---

[14] Walter Benjamin, *A.g.e.*, s. 58.

[15] Hegel, *Tarih Felsefesi Üzerine Dersler* (akt. Benjamin, A.*g.e.*, s. 81).

kiliseye girdiklerinde, orada bir *Rafaello*'dan ziyade bir *İsa/Meryem* (imgesi) görüyorlardı. Bu resmin bir sanat yapıtı haline gelmesi müzeye girmesiyle gerçekleşmiştir. İşte bağlam değişikliği budur. Tıpkı bir hayvanın doğal ortamından alınıp, hayvanat bahçesine kapatılması gibi, o nesne (resim) asıl mekânından koparılarak, kendine yabancı yeni bir mekâna taşınmıştır. Bu yeni mekân, bir tapınma değil, seyretme yeridir artık. İnsanlar burayı İsa/Meryem'i değil, bir Rafaello görmek için ziyaret ederler. Rafaello, İsa/Meryem'in yerine geçmiştir artık. Benjamin'in deyimiyle, geleneksel *kült değeri* yok edilmiş, onun yerine bir *sergileme değeri*[16] yaratılmıştır.

Sergileme değeri, modern bir değerdir. Peki, ama sergileme değerinin geleneksel (kült) değerden daha düşük olduğunu iddia edebilir miyiz? Müzelere girebilmek için uzun kuyruklar oluşturan, girdikten sonraysa, o çıt çıkmayan (mabede benzeyen) ortamda klasik ya da modern ustaların yapıtları karşısında kendinden geçen sanatseverleri getirin gözlerinizin önüne. Müzelerin modern tapınaklara, yapıtların modern ikonalara, izleyicilerin de modern müritlere dönüştüğünün göstergesi değil midir bu? İsterseniz, *sergileme değerinin kültleşmesi* deyin siz buna. Üstelik Benjamin ne der bilmem, ama fotoğrafın katkısı bu süreçte hiç de azımsanacak gibi değildir. Fotoğraf (kendisine eşlik eden kültürel kampanyayla birlikte), mahrem mekâna hapsedilmiş özgün yapıtı kopyalayarak dünyanın her tarafındaki insanlara tanıtmış, bu da özgün yapıtı görme ihtiyacı doğurmuştur. Zaman içinde bu ihtiyaç öyle bir hal almıştır ki, giderildikçe artmış, en sonunda da özgün yapıt eskisinden bile değerli (dokunulmaz, kutsal) hale gelmiştir.

Bir nesne, asıl yapılış mantığından ve mekânından uzaklaştırıldığında her zaman bir anlam ve işlev kaymasına zaten uğrar. Bunu Benjamin'den önce Duchamp da fark etmişti. Her ikisinin fark ettiği bir diğer şey de artık yeni bir *özgünlük ölçütü*nün devreye girmiş olduğuydu. Eskiden özgünlük *nesne*, yani *yapıt*a sınırlıydı. Yapıt, görüntü ve düşünce bir ve aynı şeydi. Yapıt olarak *Mona Lisa*, hem özgün hem biricikti örneğin. Oysa fotoğraf ya da filmde bu ölçüt işe yaramıyordu. Aslıyla aynı kalitede, dünyanın her yanında ve aynı anda sergilenen fotoğraf ve filmlerden hangisiydi *asıl yapıt*? Duchamp ve Benjamin açısından böyle bir soru anlamsızdı; çünkü geleneksel özgünlük ölçütü fotoğraf ve filme uygulanamazdı. Eski ölçüt geçerli değilse yenisi neydi? Bu konuda, Duchamp ve Benjamin'den beri sanat dünyası artık şunu kabul etmiş görünüyor: *Hakiki (özgün) olan* şey, görüntüyü taşıyan *nesne* (yani, *fotoğraf* ya da *film*) değil, o görüntünün ortaya çıkmasına kaynaklık eden *düşünce*dir. Genelleştirirsek, malzeme (boya, tuval, taş, bronz, kâğıt, film vs.) düşünceyi görünür kılan, somutlaştıran araçlardı nihayetinde. Duchamp, bir sanatçı ve düşünür olarak özgünlük meselesini fotoğraftan ziyade seri üretilmiş başka nesneler aracılığıyla kurcalayacaktı (7. bölümde değineceğiz).

---

[16] Walter Benjamin, *A.g.e.*, ss. 59-60.

Resim Olarak Fotoğraf

Foto'nun ışık, *graf*'ın yazmak/çizmek anlamına geldiğinden hareketle, *ışığın yaptığı resim* demiştik fotoğrafa. Halk ise sözcük anlamından, sanat camiasındaki tartışmalardan habersiz, kendiliğinden varmıştır fotoğrafın resim olduğu kanısına. "Hadi bir resim çektirelim" sözü bunun kanıtı olsa gerek. Ayrıca, birçok usta fotoğrafçı da bu 'resim çekme' tabirini kullanmaktadır. Ancak nedense, meslekî tartışmaya gelince iş ciddileşmekte, sanat camiasından itirazlar yükselmektedir. Üzerinde durmaya değer bir konu bu. 'Fotoğraf resimdir' derken, yalnızca fotoğrafın sözcük anlamından değil, aynı zamanda resmin bir ressam tarafından yapılmış en genel tanımından yola çıktığımı belirteyim. "Unutmayın ki" demişti Maurice Denis 1890'da, "bir resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmadan önce– üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir".[17]

Denis, bu temel gerçeği fark ettiğinde henüz yirmi yaşındaydı; ve amacı, resim denen disiplinin özünü ortaya koymaktı. Denis'nin sözleri bazılarınca Rönesans temelli resmin sonu ve soyut resmin başlangıcı olarak yorumlanmıştır; ama doğrusunu söylemek gerekirse bu tanım her türlü resim için geçerlidir. "İyi ama bunun fotoğrafla ilişkisi nerede" mi diyorsunuz? Bunu, Denis'nin yukarıdaki tümcesini birkaç değişiklikle tekrar ederek yanıtlamaya çalışalım: "Unutmayın ki, bir fotoğraf –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmadan önce– üstünde birtakım siyah beyaz ya da renkli lekeler *oluşturulmuş* düz bir yüzeydir". Denis'nin özgün tümcesindeki "boyanmış" sözcüğünün vazgeçilmez olmadığı açık. Çünkü bir resim boyamaksızın da oluşturulabilir. Kolâjları düşünün. Denis, ortadaki 'nesne'nin *kim* tarafından *nasıl* bir *teknik*le yapıldığına değil de, öncelikle *ne* olduğuna işaret etmişti. Özetle "resim, birtakım çizgi, renk ve lekelerle kaplı düz bir yüzey"di.

Biz o düz yüzeydeki çizgi ve renkleri kalemle *çizerek* (*çizim*); fırçayla *boyayarak* (*boyaresim*); birtakım hazır malzemeleri kesip *yapıştırarak* (*kesyap*); *asidin çinkoyu oyması*nı sağlayarak (*gravür*); yağ ve suyu birbirine ittirerek (*taşbaskı*); ışığa duyarlı elek ya da kartları *kimyasal süreçler*den geçirerek (*ipekbaskı* ve *fotoğraf*); ya da şu an sıralamaya gerek duymadığımız başka teknikleri, gerek ayrı ayrı gerekse karma bir şekilde uygulayarak meydana getirebiliriz. İster boyayla ister kanımızla isterse ışık ya da dijital yollarla yapalım, her halükarda (ilkel/ileri) bir teknoloji uygulamış oluruz. Kesişme alanları olmakla birlikte, her bir resim yapma tekniğinin olanakları, sınırları, dolayısıyla ortaya çıkan ürünün nitelikleri birbirinden farklıdır. Gelenek zihinlere öylesine nüfuz etmiştir ki, bu apaçık gerçeği hâlâ kabul etmek istemeyenlerin sayısı hiç de az değildir.

Fotoğrafı resimden saymayanların gerekçelerinden biri, *biricik* olmamasıdır. İyi ama Picasso'nun 100 kopyalık gravürlerine, Dali'nin 500 kopyalık ipekbaskılarına ne demeli? Doğrusunu söylemek gerekirse, işinin ehli bir gra-

[17] Maurice Denis'den akt. Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, *A.g.e.*, s. 17.

vür ya da ipekbaskı ustası aynı plakayla aynı etkide yüzlerce kopya basabilir. Bildiğiniz gibi, fiyatları bu yüzden ucuzdur. Sadece bir tane olan bir tabloyu yırtıp atmak ile geride daha 499 kopyası olan bir ipekbaskıyı yırtıp atmak arasında fark olsa gerek. O halde, *biriciklik* ve *aura* denen değerin delinmesi tek başına fotoğrafın marifeti değil. Bir *baskıresim* türü olarak, fotoğrafın yaptığı şey *tıpkıbasım* işinde yeni bir dönemi başlatmak olmuştur, o kadar.

Resim ve fotoğrafın ayrı şeyler olduğunda ısrar edenlerin dayanaklarından biri de, fotoğrafın emekten yoksun olduğu savıdır. Emeği ele indirgeyenlere öyleymiş gibi gelebilir. Ancak emek, aynı zamanda zihinsel bir süreçtir ve kaba emekten daha önemlidir. Anımsarsak, fotoğrafın icadıyla birlikte, görüntü oluşturma işinde elin sorumluluğunu artık gözün devraldığını söylemişti Benjamin. Bu, zihinsel emeğin yarattığı bir sorumluluktur. Çünkü böylece, yeteneksiz birinin görüntü oluşturabilmesinin önü açılmış oluyordu –ki, sanatta bundan daha sihirli ve yararlı bir devrim varsa siz söyleyin.

Konuya *dil* bağlamından yaklaşan John Berger'a göreyse, resim ve fotoğraf arasındaki benzerlik kesinlikle yüzeyseldir, kanmamak gerekir. İddiasının özeti şu: Çizerek ya da boyayarak yapılan resim bir *çeviri*dir, dolayısıyla bir dili vardır; ancak fotoğraf bir *alıntı* olduğu için dili yoktur. Evet, onun da belirttiği gibi "...çizilmiş ya da boyanmış imge,.sayısız yargının enerjisiyle (ya da eğer çizim kötüyse bitkinliğiyle) örülmüştür. (...) Bir çizimde elma yuvarlak ve küresel olarak *yapılmıştır*; fotoğrafta elmanın yuvarlaklığı, ışık ve gölgesi verili olarak algılanır. (...) Çizim, kendi yapım zamanını içerir; bunun anlamı da gösterdiğinin yaşama zamanından bağımsız olarak, kendi zamanına sahip olmasıdır. (...) Fotoğrafın içerdiği tek an, gösterdiği şeyin yalıtılmış anıdır. (...) Çizimde varolan zaman tekdüze değildir. Ressam önemli bulduğu şeylere daha fazla zaman verir. Çizimdeki zaman, insan değerlerine göre gerçekleşir. (...) Fotoğrafta zaman tekdüzedir: imgenin her parçası tekdüze süremli bir kimyasal işleme tabi tutulmuştur. Ortaya çıkma sürecinde bütün parçalar eşit olmuştur... Fotoğraflar görünümlerden çeviri yapmazlar. Onlardan alıntı yaparlar".[18]

Yaklaşım etkileyici. Ama bu, fotoğrafın bir dili olmadığı anlamına mı gelir? İncelemeye değer. Kabul, çizim ya da boyayla yapılan resimdeki zaman, insan değerlerine göre gerçekleşir. Ressam, tuvalinin her bir imgesini ayrı ayrı zamanlarda yapar; aynı resimdeki elemanların kimini birkaç dakikada geçiştirirken kimisine günler, aylar, hatta yıllarca zaman harcayabilir. Fotoğraf kompozisyonundaki her imgenin oluşma süresiyse (fotoğrafçının karar verdiği perde hızı ne olursa olsun), eşittir; insani zaman değeri yok denecek kadar kısadır.

Karşımdaki modele bakarak resmini yaptığımda, Berger'ın deyimiyle, bir *çeviri* yapmış olurum. Bu süreç nasıl gerçekleşir, tam olarak kimse bilmiyor. Tuvale *aktardığım* –yani *çevirdiğim*– şey neyin yansımasıdır? Karşımdaki mi yoksa zihnimdeki modelin mi? Modelden başımı önümdeki tuvale çevirdi-

[18] John Berger, "Görünümler", *O Ana Adanmış*, Metis Yayınları, 1998, s. 88-90.

gimde, tuvale aktardığım şey, aslında, gözlerim aracılığıyla zihnimde oluşan görüntüdür. Bir model de zihnimdedir, anlayacağınız. Gözlerim aracılığıyla karşımdaki modelin görüntüsünü zihnimde oluşturmuş, yani zihnime alıntılamış, sonra da zihnimdeki resmi tuvale aktarmışımdır. Berger'ın 'çeviri' dediği şeydir bu. Fotoğraftaysa bu süreç mekanik olarak gerçekleşir; emek ve bilincin rolü, karşıdaki görüntüyü seçme ve deklanşöre basmayla sınırlıdır. Makine, modelden yansıyan verileri *alır*; bu daha sonra bir insan (ya da otomatik cihaz) tarafından *negatife* ve son olarak da *pozitife çevrilir.*[19] Evet, burada da bir *çeviri* var işte. Dolayısıyla, Berger'ın 'resim çeviridir, fotoğrafsa alıntıdır' sözündeki 'çeviri'den bizim anlamamız şey, sanırım 'yorum' olmalıdır.

Bence, ressam da makine de önce *alır*, sonra *çevirir*. Ayrıca, üç boyutlu bir nesnenin iki boyutlu bir düzleme aktarılması da bir çeviridir. Yalnız, bu işi birincisi istese de istemese de *yorumlayarak*, ikincisiyse *yorumlamaksızın* yapar. Berger'ın 'alıntı'sından bunu anlıyorum (Bu arada, Maleviç'in *kare*sinin, azcı sanatçıların *saf renk alanları*nın ve Duchamp'ın *hazır-yapıt*larının sözcüğün tam anlamıyla birer alıntı olmalarını unutmuş falan değilim!).

Devam edelim: Madem fotoğraf alıntı yapıyor; peki aldığı şeyleri hangi bağlam ve dizge içinde kullanıyor dersiniz? Alıntının kullanılacağı, dahil edileceği bir dil hazır olmalıdır. Örneğin, ben başka birinin sözlerini alıntılamak istediğimde, bazı ön koşulları peşinen taşımam gerekir. Öncelikle, alıntı yapacağım sözcükleri yerleştirebileceğim bir *dil*e sahip olmak (tabiî bu arada, karşı tarafın sözcükleri yabancı bir dildeyse, kendi dilime çevirmek) zorundayım. Bir dile sahip olmayan alıntı yapamaz; ayrıca buna gereksinimi yoktur zaten. Diyeceğim, bir yorumda bulunmaksızın fotoğrafın alıntı yaptığını kabul etsek bile, bu kesinlikle onun bir dili olmadığı anlamına gelmez; çünkü zaten kendisinden önce var olan bir dilin içine doğmuştur. *Fotoğrafın dili resmin dilidir.* Fotoğraf, resmin dilini oluşturan gramer ve elemanların temel özelliklerini almış, dolayısıyla da bir dile sahip olmuştur. Bir Türk ailesinde büyüyen bir Arap'ın Türkçeyi kendi dili olarak bellemesi gibi bir şeydir bu.

Fotoğrafçıların kullandığı kavramlara bakınız: Kompozisyon, ışık/gölge, aydınlık/karanlık, uyumluluk/zıtlık, leke/çizgi, nokta/benek, dikey/yatay, yumuşak/sert, derinlik/yüzeysellik, an/süre, denge, perspektif vs., her şey ama her şey, hani şu bildiğimiz resmin diline ait kavramlardır. Susan Sontag, bunu, fotoğrafın dil yoksulluğu yüzünden, resmin sözcük dağarına musallat olması şeklinde yorumluyor ve nedenini de fotoğraf eleştirisinin zengin bir geçmişinin bulunmamasına bağlıyor. "Fotoğraf, saygın bir sanat olan resme tecavüz eden zıpçıktı bir etkinlik olarak sahneye çıkmıştır" derken, yine buradan hareket ediyor. Ona göre fotoğraf, doğduğu andan itibaren resimle karşılıklı bir ilişki içine girmiş; ancak bu alışverişten her zaman fotoğraf kârlı çıkmıştır.[20]

---

[19] Berger bu satırları yazdığında, dijital makine icat edilmemişti.

[20] Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, çev. R. Akçakaya, Altıkırkbeş Yay., İstanbul, 1993, ss. 158-165.



31. Lumière Kardeşler, *Fabrikadan Çıkış*'tan bir sahne, 1895

Fotoğrafın resmin diline musallat olmaktan başka şansı yoktu ki! Ancak bununla kalmamış, doğuştan getirdiği (ve resmin dilinde olmayan) bazı değerleri de resmin bir koluna eklemiştir. Bir zamanlar resim gibi fotoğraflar vardı. Şimdiyse fotoğraf gibi resimler ortaya çıkmış, çember tamamlanmıştır. Kısaca, fotoğraf, resim dilinin içine apansız doğmuş (bu yüzden üvey evlat muamelesi görmüş), o dile teslim olmuş, ardından diğer aile üyeleriyle birlikte büyümüş ve doğuştan getirdiği benzersiz özellikler sayesinde nihayet tüm büyüklerini hatırı sayılır derecede etkilemiştir –tıpkı diğerlerinin de kendisini az ya da çok etkilediği gibi.

Resim ailesine mensup her üye kendince seslenir gözümüze. Karşımızdaki nesneye 'gravür', 'ipekbaskı', 'yağlıboya' ya da 'fotoğraf' diyorsak, bu, gravürün *gravürce*, ipekbaskının *ipekbaskıca* ya da fotoğrafın *fotoğrafça* konuşmasından (kendisini öyle kabul ettirmesinden) başkaca bir anlama gelmez herhalde.[21] Peki, bir *yağlıboya* resme baktığımızda 'fotoğraf' diyorsak? Bu da elbet 'yağlıboya resmin fotoğrafça konuşması' demektir. Chuck Close ve Richard Estes'in resimlerini anımsayınız (Görüntünün kaç saniye ya da ayda, ne kadar emek harcanarak yaratıldığı; hangisinin daha yaygın, değerli ya da değersiz olduğuysa bir başka konu). Özetle, fotoğrafın bir dili vardır ve bu da resim denen ana disiplinin lehçelerinden biridir. Şimdilerde bu lehçeler birbirine karışmış vaziyette. Neyin nereden neyi alıntıladığının, neyin nelerle ortaklık kurduğunun çetelesini tutmanın da olanağı kalmadı artık.

---

[21] "*Varlık* kendi dilinde konuşur" der Heidegger.

Sinema: Ortalık Canlanıyor

Sinema teknolojisi, fotoğraf teknolojisinin uzantısıdır ve ondan yaklaşık 60 yıl kadar sonra geliştirilmiştir. Aslen fotoğrafçı olan Fransız Louis ve Auguste Lumière Kardeşler geliştirdikleri bir aygıt sayesinde 28 Aralık 1895'te ilk filmi bir perdeye yansıtmışlardı. *Fabrikadan Çıkış* adını taşıyan film, siyah beyaz ve sessizdi (Resim 31). Paris'te *Capucines Bulvarı*'ndaki *Grand Café*'nin bodrumunda gösterilen o ilk sinema filmini izleyenler topu topu otuz üç kişiydi. İnsanlar fotoğrafın büyüsüne henüz alışmışlardı; oysa şimdi, perdedeki insanlar gözlerinin önünde hareket ediyor, hatta olacak şey değil, zaman zaman izleyicilere bakıyorlardı! Yaklaşık yirmi dakika süren programda, *Fabrikadan Çıkış*'ın yanı sıra, kendi hortumuyla ıslanan bir bahçıvanı konu edinen bir de komedi filmi vardı.

Lumière Kardeşler'in sinemanın ilk mucitleri olduğu kabul edilmekle birlikte, tahmin edileceği üzere, bu karmaşık teknoloji üzerinde emek harcayanların sayısı daha kabarıktır. Lumière Kardeşler'den önce Amerikalı Thomas Edison da benzer çalışmalar yapmaktaydı. Edison hareketli görüntüleri halka açık yerlerden ziyade evlerde düşündüğü için, çalışmalarını bu doğrultuda sürdürüyor, teknolojiden anlayan birtakım deneyci ve uzmanla birlikte çalışıyordu. Bilindiği kadarıyla, Edison, laboratuarında 1890'da *Kinetescope* adıyla bir aygıt üretmiş, ancak pek başarılı olamamıştı. Yine de Edison'ın çabaları bu konuda çalışan herkese esin kaynağı olacaktı. Edison çalışmalarını sürdüredursun, bu arada Lumière Kardeşler'inkine benzeyen bir aygıtı Amerikalı Thomas Armat yapmayı başardı ve patent hakkını 1895'te Edison'a sattı. Edison da ilk gösterisini New York'ta, 23 Nisan 1896'da gerçekleştirdi.

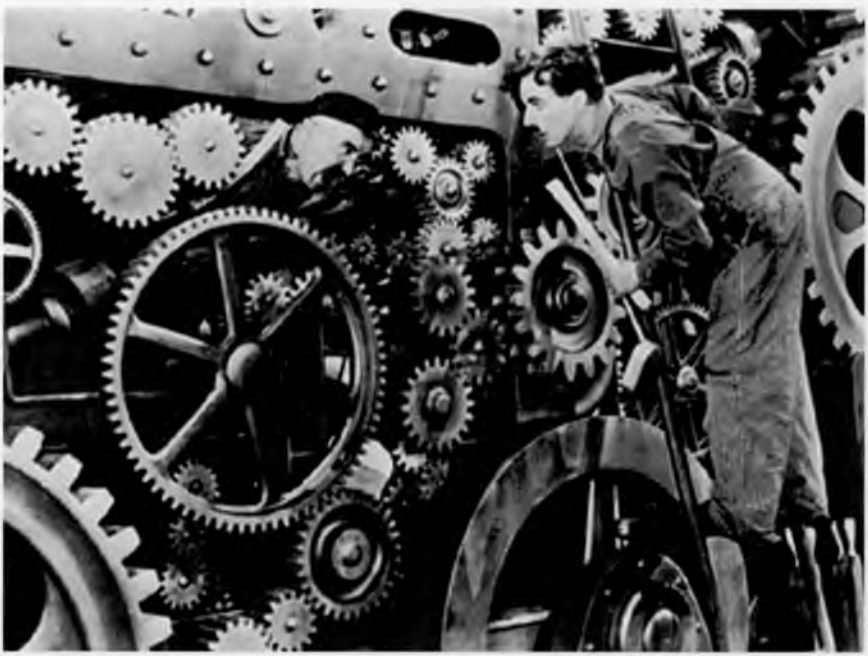
Devam eden yıllarda, başta Fransa ve Amerika olmak üzere, Avrupa'nın birçok yerinde film gösterileri başladı; salonlar hızla birbirini izledi. Ortada henüz sanat kaygısı bile yokken kamera mucitleri, film yapım şirketleri ve hatta dağıtıcılar birbirine girdi; çekişmeler mahkemelere taşındı. Herkes bu önemli icadın tek sahibi olmak istiyordu; bu *iş*in çok para kazandıracağı gün gibi ortadaydı çünkü. Sinema tarihinin ilk on yılı içinde 500'ü aşkın davanın ortaya çıkmasının asıl nedeni de buydu. Çokortaklı şirketlerin kurulmasıyla, çıkar çatışmaları geçici olarak tatlıya bağlandı. Böylece sinema, çok büyük sermayeye ihtiyaç duyan ve bundan çok daha fazla kazanç getiren; bünyesinde yapımcılar, yönetmenler, senaryo yazarları, danışmanlar, bir sürü oyuncu, teknisyen, dağıtıcı ve benzeri elemanları barındıran dev bir *endüstri* alanı olarak doğmuş oldu.

1914'te patlak veren I. Dünya Savaşı'na kadar, sinema endüstrisinde Fransa lider olarak kaldı. Ancak 1920'lerden itibaren Amerikan şirketlerinin dünya pazarına egemen olmaya başlamasıyla bu üstünlüğünü yitirdi. Çok geçmeden anlaşıldı ki bu sadece Fransa'nın değil, aynı zamanda Avrupa egemenliğinin sonu ve kısa bir süre sonra başlayacak olan *beyin göçü* dalgalarının habercisi demekti. Ernst Lubitsch, Fritz Lang, F.W. Murnau, Paul Leni, Mauritz Stiller gibi önemli sinemacı ve yönetmenler, Greta Garbo ve Rudolf

Valentino gibi oyuncular, bundan sonra dünya sinemasının kıblesi haline gelecek olan *Hollywood*'un yolunu tuttular. Orada kurulan film stüdyoları, tıpkı birer fabrika gibi seri bir şekilde film üretiyordu. Tabiî bu arada yönetmenlerden oyunculara ve teknisyenlere kadar herkes çoktan maaşa bağlanmaya başlamıştı. Derken, 1932'de siyah beyaz görüntüye ses eklendi; 1935'te de renkli film için kapı aralandı ve belli aşamalarla bugüne kadar gelindi.

Buraya kadarki özet bize bir şey söylüyor: Toplumsal sistem içinde üretilen her şey gibi, sinema da ekonomik yasalara iliklerine kadar bağlıdır. Hatta diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında, sinemanın arz ve talep ilişkisine göre biçimlendiği çok daha açık olarak görülebilir. Eskiden resim ve heykele para yatıranlar vitrine pek çıkmazlar, en azından reklam malzemesi olmazlardı; oysa şimdi yapımcısından yönetmenine, oyuncusundan dağıtımcısına, sinema sektöründe en belirleyici olan ve reklamı yapılan şey, ne kadar para harcandığı ve kazanıldığıdır. Adorno'nun *kültür endüstrisi* kavramını en çok da sinemayı kastederek kullanması bu yüzdendir. İnsanları yönlendiren, onların belli alışkanlık ve beğeniler edinmelerini sağlayan çok güçlü bir sektördür sinema. Ancak öte yandan, aynı sinema, hem geleneksel sanat ölçütlerini hem de toplumun yaşam tarzını değiştirdiği için son derece devrimcidir –ki bu da oldukça paradoksal bir durumdur.

Sinema imgeleri, resim sanatındaki tuval gibi iki boyutlu bir düzlemi, yani sinema *perdesi*ni mekân tutmuş olsalar da tuvaldeki akrabalarından farklı olarak, gözlerimizin önünde hareket ederler. Sırf bu özelliğiyle bile, bir sinema filmi çok daha inandırıcı bir yanılsama yaratır.



32. Charlie Chaplin, *Modern Zamanlar*'dan bir sahne, 1936. Charlie Chaplin, yönetmen, yazar ve oyuncu olarak siyah beyaz ve sessiz sinemanın en önemli figürlerindendi. *Modern Zamanlar*, onun sessiz ve siyah beyaz olarak çektiği son filmiydi. Makineleşmenin neden olduğu toplumsal gerçekliği ve bu gerçeklik doğrultusunda insan doğasının başkalaşımını komedi ve eleştiri aracılığıyla gözler önüne sermesi ve bu sayede *modern insan* kavramının ortaya çıkmasını sağlayan dinamikleri anlamamızı sağlaması açısından çok önemli bir film olarak değerlendirilmektedir

Sinemanın bir başka üstünlüğü de kitlesel bir sanat olmasıdır. Bir film, aynı anda, bir sürü mekânda milyonlarca insana kolayca seslenmekte, onları etkisi altına alabilmektedir. Bu, teknolojik devrimin bir sonucu olarak daha önce hiçbir sanat dalının yakalayamadığı bir başarıdır. Ne var ki, böylesine devrimci bir sanatsal aracın kâr peşinde koşanlarca denetleniyor olması, çelişkili bir durum ortaya koymaktadır.

Film yapımcıları, toplumun ilgisini ayakta tutabilmek için çırpınırken, bilerek ya da bilmeyerek yeni önerilere engel olamamaktadır. Gördüğümüz kadarıyla, filmlerde işlenen konular, toplumsal olguları sadece yansıtmakla kalmamakta, yeni konular, yeni bakış açıları da ortaya koymakta; bu sayede toplumu yeniden biçimlendirebilmektedir. Öyle ki, neyin sonuç, neyin sebep olduğu konusu birbirine karışmaktadır. James Monaco, filmin politik doğasını üç noktada şöyle özetlemektedir:

"*Ontolojik olarak*, film aygıtı kültürün geleneksel değerlerini yıkmaya yönelimlidir. *Mimetik olarak*, her film ya gerçekliği yansıtır ya da onu (ve onun politikalarını) yeniden üretir. *İçsel olarak*, filmin yoğun iletişimsel doğası film ile izleyici arasındaki ilişkiye doğal politik bir boyut verir".[22]

Doğası gereği, sinema geleneksel şöhret anlayışını değiştirmiştir. Eskiden toplumların kahramanlık modelleri, ya tamamen kurmaca ya da gerçekten başarılı insanlardı. Sinema, bu iki modeli birbiri içinde eritmiş; gerçek insanları kurmaca karakterler haline getirmiştir. *Gerçeğin imgeleşmesi* dediğimiz şeydir bu. Sektördeki herkesin, özellikle de *yıldız*ların görünüş ve tavırları, film şirketlerinin maaşlı elemanları olan *imge tasarımcıları*nca belirlenir. Ne var ki, imge tasarımcıları da toplumun taleplerini asla görmezden gelemez. Anlayacağınız, kurmaca tek taraflı değildir.

Sanat Olarak Sinema (Film) ve Yapısı

Teknolojik, toplumsal ve ekonomik koşullardan yapımcı ve yönetmene, senaryocudan oyucu ve teknik elemanlara, dağıtıcıdan reklamcı ve izleyicilere, bir filmin ortaya çıkmasında o kadar çok etken devreye girer ki, Monaco'nun dediği gibi, "geriye *sanat*ın kalması bir mucizedir".

Yukarıdaki koşulların neredeyse hepsi bir şiir ya da resmin yaratılmasında da rol oynar elbet. Ama ressam ve şairle karşılaştırıldığında yönetmenin işinin çok daha zor olduğunu kabul etmeliyiz. Şair ve ressam ömrü boyunca hiçbir müşteri çıkmasa bile, sırf sanatsal inançları doğrultusunda eser vermekte direnebilir belki. Oysa bir yönetmen bırakın ömrünce direnmeyi, tek bir film için bile hem yapımcı ve izleyiciyi memnun etmek, hem de bir sürü oyuncu ve teknik elemanı yönetmek, yani kısaca, belli çıkarlar peşinde koşan farklı özneler arasındaki dengeyi çok iyi ayarlamak zorundadır. Hatta bu öznelerin film içindeki ağırlıkları zamanla değişiklik gösterebilmektedir. O hal-

[22] James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yay., İstanbul, 2001, s. 251.

de, yönetmenin ağırlığı ne olursa olsun, bir film tek tek bireyleri aşan ortak bir çabanın ürünü olduğu için, modern sanatta göklere çıkarılan *bireysellik* kavramı sinemada yaya kalmaktadır.

Modern sanatta, özellikle de resim ve heykelde çok önemsenen, ancak doğası gereği sinemada tam mümkün olmayan bir diğer ilkeyse *saflık* ve bununla bağlantılı olan *soyut*luktur. Sanatta saflık, öncelikle 'sanat-dışı' her şeyin mümkün mertebe sanattan kovulması ve bununla da kalmayarak, her sanatsal disiplinin diğer sanatsal disiplinlerden arındırılması demekti. Örneğin, saflaşmanın zorunlu sonucu olarak, soyut bir resim 'doğal nesneleri çağrıştıran her türlü görüntü'den mümkün olduğunca kurtarılmış, üzeri boyadan ibaret hale getirilmiş bir yüzeydi. Kabul etmek zorundayız ki, insanlıkla yaşıt olan resim ve heykelde 1910'larda bu gibi sorunlar tartışılırken, sinema diğer sanatlara tutunarak ayağa kalkma çabasındaydı.

Tıpkı fotoğrafın resmin diline musallat olduğu gibi, sinema da neredeyse bütün sanat disiplinlerine musallat olmuştu. "İlk sinemacılar sinemada resim yaptılar, roman yazdılar, drama gerçekleştirdiler"[23] derken, Monaco bunu kastetmektedir. Gerçi, Amerika'da 1910'ların ortalarında şair Vachel Lindsay ve felsefeci Hugo Münsterberg sinemanın diğer sanatsal disiplinlerden, özellikle de roman ve tiyatrodan farklı bir dile sahip olduğuna ve dolayısıyla sinemanın kendi sınırlarını belirlemesi gerektiğine ilişkin görüşler ileri sürmüşlerdi; ama bu çabalara bir soyutlama eğilimi denebilir mi, bunu size bırakıyoruz. Öyle olsa bile, bu, resim ve heykeldekine denk bir eğilim değildi; olamazdı da. Çünkü doğası gereği, sinema, hem *figüratif*ti hem de *heterojen* (çoğul) bir sanattı; halen de öyledir.

Peki, buna rağmen sinemada yine de bir saflıktan, sadelikten söz edilemez mi? Sinema kuramcısı Rudolf Arnheim'ın dediği gibi, eğer sadelik bir sanat yapıtında her şeyin *açıkça* ortaya konmasıysa, sinemada da sadelikten söz edilebilir elbet. Ona göre sadelik, *açıklık* demektir. Öyle ki, filmdeki belirsizlik bile açık olmalıdır. Perdede görülen insan ifadeleri yanlış anlamaya meydan vermiyorsa, ona göre bu, sadelik –açıklık– demektir. O halde sadelik ve açıklığın yolu, her türlü gereksiz tavır, süs ve sözün elenmesinden geçmektedir: "İyi oyuncular ve iyi yönetmenler en iyi etkilerin neredeyse her zaman mümkün olduğunca az 'oyunculuk'la başarıldığını göstermişlerdir. Büyük oyuncular çok az enerji harcayarak çalışırlar, onlar yalnızca görünüşleriyle doyurucu bir etki yaratmayı başarırlar".[24] Ama böyle bir sadelik bütün sanatlar için bir gereklilik değil midir? Da Vinci'nin ya da Courbet'nin resimlerinde gereksiz ne var sizce? Aynı şey müzik için de geçerlidir. Mozart'ın bir bestesinin yazılı olduğu kâğıda bakarak "ne çok nota var" diyen krala, ne dediğini biliyorsunuzdur: "İnanın efendim, olması gerektiği kadar var –ne daha çok, ne daha az".

---

[23] James Monaco, *A.g.e.*, s. 42.

[24] Rudolf Arnheim, *Sanat Olarak Sinema*, çev. Rabia Ünal, Öteki Yay., Ankara, 2002, s. 119.

Böyle bir sadelik, bizim bildiğimiz soyut sanattaki sadelikten, saflıktan farklıdır. Kabul, resim ve heykeldeki soyut anlatımın yolunu açan da Arnheim'ın yukarıda kastettiği türden bir 'eleme', yani 'en az şeyle anlatma' yöntemidir. Ancak, ileriki bölümlerde göreceğimiz gibi Maleviç, Mondrian, Brancusi ya da 1960'lardaki *azcı* sanatçılar gidilebilecek son noktaya kadar gitmişler ve doğal nesneleri tamamen kaldırıp atmayı başarmışlardı. Oysa sinema, modernist sanatın kapı dışarı ettiği şeyler –figür, betimleme, resimleme, öykü, derinlik yanılsaması vs.– olmadan yapamaz. Sinema, modernistlerin sürgüne göndermek istediği şeylerin yeni yuvasıdır. Plastik sanatlardaki modernist iddiaların aksine, bir filmin sadece kendisi için varolan saf bir estetik nesne olması kendini vareden koşullar yüzünden olanaksızdır. Gerçi, biz diğer sanatsal disiplinlere ait eserlerin de sadece kendilerinden ibaret estetik nesneler olmadığına, her yapıtın mutlaka başka insanlara muhtaç olduğuna inanıyoruz, ama bu karşılıklı bağımlılık sinemada çok daha belirgindir.

Sinemanın safçı modern sanatın sınırlarını zorlayan bir diğer özelliği, filmlerin *kurgusal* karakteridir. İki saatlik bir filmin en son sahnesi diyelim ki en önce, ortalarda izlenecek olan bir sahnesi de en sonra çekilebilir. Sahnelerin çekimleri baştan sona doğrusal bir çizgide ilerlemek zorunda değildir. Üstelik aynı sahne için bir sürü çekim yapılır ve hangisinin kullanılacağına daha sonra karar verilir. Bu yüzden, sinema oyuncuları hata yapsalar bile aynı sahnenin tekrar tekrar çekilmesi sayesinde hatalarını telafi edebilirler. Ayrı zamanlarda çekilen yüzlerce görüntü, daha sonra belli bir kurgu çalışmasıyla birleştirilir ve sanki sırayla çekilen tek bir film gibi algılanması sağlanır. Bu açıdan, filmin parçalı yapısı bireşimsel kübizmdeki kesyap tekniğine benzer. Film, modern teknolojinin ürünüdür ama gelin görün ki, ürün araçtan uzağa düşmüştür işte. Bu, Rönesans'ta keşfedilen yağlıboya ile Rönesans resminin yapıldığı gibi, kübist ya da foto-gerçekçi resmin de yapılabilmesi gibi bir şeydir.

Filmin bir özelliği de *devinimli kamera* tekniği sayesinde nesneleri birden çok açıdan gösterebilmesidir. Bu, ilk bakışta kübizmdeki *eşanlılık* ilkesine benziyormuş gibiyse de aslında öyle değildir. Bir kere, kübist bir tabloda nesneler *aynı an*da birden çok açıdan gösterilirken, bir filmdeki farklı bakış açıları *zamana yayılmıştır* (Gerçi istisnalar yok değildir. Bazı filmlerde, sık sık aynı sahnede birden çok görüntü karesi yer alır. Ya da, birçok filmde görüntüler belli amaçlarla belirgin bir şekilde üst üste bindirilir; ama filmin her saniyesi bu tip sahnelerden oluşmaz). Devinimli kamera, oyuncular sabitse oldukça işe yarar. Kamera, karşısındaki sabit nesnenin çevresinde azıcık devindiğinde bile filmde ortaya çıkan derinlik hissi resimdeki ya da tiyatrodakinden çok daha etkili olur. Devinimli kamera kahramanın ev içindeki dolaşımına, evden caddeye çıkışına (farklı açılar dâhil olmak üzere) kesintisiz bir şekilde eşlik edebilir. Ayrıca, aynı kahramanın birden çok devinimli kamerayla (örneğin karşıdan, arkadan, yandan, üstten, alttan, çaprazdan vs.) çekildiğini ve bunların peş peşe montajlandığını düşünün... Doğrusu, bu tip görüntüler hiç de *doğal* değildir:

İzleyici tam kavrayacakken görüntü yerini çoktan bir başkasına bırakmıştır bile. Benjamin'in izleyiciye darbeler halinde çarpar[25] dediği türden, sersemletici görüntülerdir bunlar. Ve bunların çarpıcılığı resim, roman ya da tiyatroda canlandırılan sahnelerden çok daha fazladır. Film görüntüleri seyircilere o kadar çekici gelir (ya da başka bir deyimle, seyirciler bunlar tarafından çarpılmaya o kadar heveslidir) –ki sinemacılar, onların bu zaafını hiç çekinmeden sömürürler. Daha doğrusu, sinema sanatı (neredeyse bütün sanat disiplinlerinde olduğu üzere) bu anlaşmalı sömürü (yanılsama) üzerine kuruludur.

Filmin Dili

Film, sinemada gösterilen *yapıt* olmakla birlikte, ilk çıktığından beri *sinema* (sanatı) ile *film* (sanatı) sıklıkla birbirinin yerine kullanılmaktadır. Dolayısıyla sinemanın dilinden söz eden biri, aynı zamanda filmin dilinden söz etmiş olur.

Film bir şeyler anlatır, seslendirir, gösterir, ima eder; ancak kullandığı dil, ne romanın, ne tiyatronun, ne de resim ya da müziğin dilidir. Bu saydığımız sanat türlerini kullansa bile sinemanın kendine özgü bir *gösteriş ve seslendiriş tarzı* vardır. Sinemanın kendine özgü bu gösteriş ve seslendiriş tarzı içinde yer alan *araçlar toplamı*na bir *dil* diyebilir miyiz? Dil, eğer belli bir bağlamda anlatma, gösterme, iletişim kurma ve anlam üretme aracı; ve film de bunları kendince yerine getiriyorsa, bu, filmin bir dili olduğu anlamına gelir. Resmin, romanın, tiyatronun ya da müziğin bir dili varsa, o zaman filmin de bir dili olmalıdır, değil mi?

Resmin dili birtakım renk, çizgi ve lekelerden; romanınki sözcük ve olaylardan; müziğinki alçaklı yüksekli sıralanmış, zamana yayılmış tınılardan; tiyatronunkiyse sahnede gördüğümüz ve işittiğimiz her şeyden oluşur. Bir filmde (ilk yıllardakiler hariç) bu saydıklarımızın hemen hepsini görür ve işitiriz; ama yine de bir sinema salonuna gittiğimizde, izlediğimiz şeye roman, resim, müzik ya da tiyatro değil, *sinema yapıtı* ya da *film* diyoruz.

O salonda bir film izlemişsek, gördüğümüz şey "ben bir filmim" *demiş* olmalı herhalde. Gördüğü filmi, 'sanki tiyatro gibi' ya da 'roman gibi' diye yorumlayan biri, aslında filmin yeteri kadar iyi (ya da en azından saf) bir film olmadığını söylemek istiyordur. Peki, film kareleri 'tablo gibi' ise? Aslında, bir film baştan sona kesinlikle tablo gibi olamaz; zira biri devinimli, diğeri değildir. Burada kastedilen, her sahnesinin ressamca tasarlanmasıdır –ki, şimdiye kadar bundan rahatsız olana rastlamadım. Ama ne olursa olsun, bir film gerçekten bir filmse, yani kendini bir filmi film yapan değerlerle gösteriyorsa, seyirciye bir *film gibi* değil, gerçekten bir *film olarak* konuşuyorsa başarılıdır. O halde, bir sinema filminin dili, o salonda görülen ve işitilen her şeyin toplamından oluşmaktadır. Bu 'toplam'a bir 'dildir' ya da 'dil değildir' demek, dil-

[25] Benjamin, *A.g.e.*, s. 74.

bilimsel ya da göstergebilimsel bir temelde ilerlemekle mümkündür –ki, bu da elinizdeki kitabın sınırlarını aşmaktadır. Ama insan meraklanmadan edemiyor.

'Sinemanın bir dilinin olması' ile 'sinemanın bir dil olması' aynı şeyler midir? Bu soru, Monaco'nun "Sinema dili, İngilizce, Fransızca ya da matematik anlamında bir dil değildir. (...) Ama sinema büyük ölçüde dile benzer"[26] sözlerinden ötürü geldi aklıma. Anladığım kadarıyla Monaco, 'sinema dili' ve 'dil olarak sinema'yı aynı şey olarak düşünüyor. İyi ama, ben bir şeyler anlatıyorsam, bu benim 'bir dil olduğum' değil, 'bir dilimin olduğu' anlamına gelmez mi? Öyle. Ama Monaco'ya göre, sinema için bu ayrıma gerek yok gibi. Sinemada zaten *gösteren* ve *gösterilen* hemen hemen özdeştir; çünkü *kısa devre* yapmışlardır.

Perdede bir at görüyorsak, bu, orada bir at görüntüsü olduğu içindir. Ve bu görüntünün *okunması* konusunda Türkçe, İngilizce ya da bilgisayar dilini öğrenmenin tersine, özel bir eğitime gerek yoktur. Dünyanın her tarafında, atı bilen bilmeyen herkes (hangi dili konuşursa konuşsun) orada gördüğü şeyi, o şey olarak görür; adı ya da anlamı ikincil öneme sahiptir. Bu da, bir *gösteren* olarak sinema filminin normal dilden çok farklı olduğu anlamına gelir. Romandaki 'at' sözcüğünü okuyan bir insan, atı zihninde canlandırır canlandırmasına ama herkesin canlandırdığı at birbirinden farklı olur. Oysa, sinema perdesindeki ata bakan herkes imgelemindeki atı değil, yönetmenin dayattığı atı *görür* zorunlu olarak. Perdede görülen şey öncelikle yönetmenin hayalidir, seyircinin değil. Okuyucu romanda *hayal* eder; ancak sinemadaki izleyici için bu mümkün değildir (en azından çok sınırlıdır). Monaco'nun sözleriyle, "sinema akla getirmez, belirtir".

Peki, buna rağmen sinema yapıtında *imgelem* –hayal etme– tamamen devre dışı mıdır? Değil elbet. Yönetmen belli görüntüleri *simge* ya da *mecaz* olarak kullanarak seyirciyi belli bir doğrultuda düşünmeye itebilir. Perdeyi baştanbaşa kaplayan ıslak dudakları, istekle bakan gözleri ya da şakaktan süzülen terleri gören izleyici, gerek filmin gidişatı gerekse daha önce farkında olmadan edindiği 'görüntü okuma' deneyimleri sayesinde biraz sonra neler olacağı konusunda kendini hazırlar. Yine, birtakım kültürel *kod*lar anlam üretme için oldukça işe yarayan şeylerdir. Örneğin, bir figürün altta gösterilmesi onun iktidarını, üstten gösterilmesi ulaşılabilirliğini, yüzünün karanlık gösterilmesiyse gizemli ve güçlü biri olduğuna işaret eder. Ya da, yüzlerce figür arasından kameranın birine odaklanarak onu gittikçe yaklaştırması (ki bu, tiyatroda mümkün değildir), o sahne için o figürün önemli karakter olarak sivrilmesi anlamına gelir. Bunların yanı sıra, seslendirme ve sırf o film için yapılan müzik de bir filmin ayrılmaz parçalarıdır. Özetle, Monaco'ya göre, sinema bir dil değildir, ama dile çok benzer. İlle de onun bir dil olduğu söylenecekse, bu da olsa olsa öğrenmesi çok kolay, açıklaması çok zor bir dildir.

---

[26] James Monaco, *A.g.e.*, s. 149.

Sinemanın dili konusuna Gilles Deleuze'ün yaklaşımı ise şöyle: Sinema bir şeyler anlatırken birtakım imge ve işaretler kullanır. Öyle ki, *dil-öncesi* rahatça kavranabilir bir içeriğe sahip bu işaret ve imgeler (saf göstergeler), sözel dilin göstergeleri tarafından yavaş yavaş geri plana itilen şeylerdir aslında. Sinema daha çok işte bu dil-öncesi işaret ve imgelerin bir kompozisyonuymuş gibi durmaktadır. Sinema bağlamında, Deleuze bu imge ve işaretlere *sinematografik kavramlar* diyor.[27] Bundan da anlaşılacağı üzere, sinemacıların başvurduğu araçlar, sözel dildeki türden kavramlar değildir. Sinemacılar kavramları elbette kullanabilirler; ama en temelde, sinema yapanların kavramlarla bir işi yoktur; çünkü ona göre, kavramlar filozofların işidir. Paris'te sinema öğrencileriyle yaptığı bir söyleşide bakın ne diyor:

"Siz, sinema yapanlar, *hareket-süre blokları* yaratıyorsunuz, icat ediyorsunuz... Başka bir deyişle, eğer hareket-süre blokları imal ediyorsanız, sizin sinema yaptığınızı söylerdim ben de... Dikkat edin, sizin alanınızda, sinemada, bir öykü-anlatımının, bir anlatının söz konusu olduğunu söyleyenler var... Ama felsefe de öyküler anlatır... Kavramların öyküsünü, tarihini anlatır... Ya da kavramın tarihini... Ve sinema bize, hareket-süre blokları kullanarak öyküler anlatır... Resmin çizgi-renk bloklarıyla, müziğinse çok özel türden bloklarla, seslerle öyküler anlatması gibi".[28]

Anladığım kadarıyla, Deleuze'ün 'rahatça kavranabilir bir içeriğe sahip' dediği 'dil-öncesi, işaret ve imgeler (*saf göstergeler*)', sinema dilini oluşturan 'hareket-süre blokları'nın temelini oluşturmaktadır. Ve bunlar, Monaco'nun belirttiği gibi gerçekten de 'öğrenmesi çok kolay' enformasyon kodlarıdır. Hangi konuşma dilini kullanırsa kullansınlar, dünyadaki insanların hemen hepsi bu kodları ya anında ya çok kısa sürede çözebilmekte, anlayabilmektedirler.

Toparlayacak olursak, sinema (film) beş önemli enformasyon kanalından oluşur: 1) Görsel imge; 2) Basılı ve diğer Grafikler; 3) Konuşma; 4) Müzik; 5) Gürültü (ses efektleri).[29] Bunlar içinde kesintisiz süren temel eleman öncelikle *görsel imge* ve onun ardından *ses efektleri*dir; diğerleri uzun ya da kısa sürelerle susabilir. Bunların hepsi filmin bir şeyler anlatmasına olanak sağlayan vazgeçilmez elemanlardır.

Kurgu (*montaj*) bütün bu elemanların belli bir bağlamda birleştirilmesi işidir –ki, bu da film teknolojisinin en önemli aşamalarından biridir. İki parça ya üst üste bindirilerek (zincirleme, ikizleme, çoklu görüntü şeklinde) ya da uç uca eklenerek birleştirilir. Birinci seçenek seslerin birleştirilmesinde en çok kullanılan yöntemdir. Bu yolla, gürültü, konuşma ve müzik üst üste bindirile-

---

[27] Gilles Deleuze, *Cinema 1, The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, 1997, s. IX.

[28] Gilles Deleuze, "Yaratma Eylemi Nedir", çev. Ulus Baker, http://www.korotonomedya.net/theoria/Deleuze.html.

[29] Bu sınıflama Christian Metz'indir. Bkz. James Monaco, *A.g.e.*, s. 204.

rek aynı anda sunulabilir ve kulak bunları rahatlıkla ayırt edebilir. Görüntülerse neredeyse her zaman ikinci seçenekle birleştirilir (uçlar arasındaki görüntüler yumuşak geçişler için üst üste bindirilir ama göz bunları algılayamaz).

Görüntüler kurgulanırken birbirini izlediği varsayımı temel alınır. İki süreç yavaş ya da hızlı karakterde olabilir. Yavaş olanlarda insani zaman gözetilir; hızlı olanlardaysa atlamalar vardır. Örneğin, sırtı seyirciye dönük bir oyuncu kapıya yönelmiş olsun. Onu izleyen sahnede aynı oyuncuyu içerde gördüğümüzde, mesajı hemen okuruz: *adam içeri girmiştir.* İki sahne arasında elbette hem zamansal hem de görüntüsel atlama vardır, ama bu o kadar da hızlı bir atlama sayılmaz. Oysa Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Macerası* adlı filminde, tarihöncesi insanları tarafından havaya fırlatılan ve orada dönmekte olan bir kemiğin, mükemmel bir *uyum kesmesi* sayesinde bir uzay aracına dönüşmesi çok *hızlı* bir atlamadır. Kubrick'in sinema tarihine geçen bu kurgusunda, insan yeteneklerinin uzantıları olan araçların (kemik ve uzay aracının) hem işlevlerini vurgulamış hem de antropolojik olarak tarihöncesi ile geleceği birleştirmiştir.[30]

Bir film yalnızca bir sürü çekimin değil, başta yönetmen olmak üzere, bir sürü insanın buluştuğu ortak bir yapıttır. Richard Wagnerce söylersek, bir sinema eseri *Gesamtkunstwerk* (*Birleşik Sanat Yapıtı*) kavramına denk gelir; dolayısıyla dili de *bireşimsel* (çoğul/disiplinlerarası) bir dildir. Wagner (1813-83), müzikten tiyatroya, resimden operaya bütün sanat dallarının birlikteliğinden oluşan bir sanat (yapıtı) düşlemişti. Sinemaya, Wagner'in *Birleşik Sanat Yapıtı* düşüncesinin iki boyutlu bir düzlemde -perdede- *gerçekleşmiş* biçimi denebilir. Wagner'in peşinde koştuğu sanatın da birtakım ön kabullerle yanılsama yaratma gücü vardı kuşkusuz; ancak izleyici ve oyuncular aynı havayı soluyorlardı.



33. Stanley Kubrick, *2001: Uzay Macerası* filminden iki görüntü, 1968

[30] James Monaco, *A.g.e.*, s. 211.

Oysa sinemada seyircilerle oyuncular birbirlerinden kopuktur. Daha doğrusu, seyircinin seyrettiği oyucular perdedeki devinimli ışıklardan ibarettir. Gerçek oyuncularsa o saatte ya başka bir yerde ya da (birer seyirci olarak) seyircilerin arasındadır. Perdede titreşen ışıktan ibaret görüntüler, salonda çınlayan sesler ve seyirciler arasındaki birliğe gelince: Bu da gösteri sırasında kendini kaybeden seyircilerin zihninde gerçekleşir.

Gerçeklik, Ressam, Yönetmen, İzleyici

Tuvaldeki gerçeklik ile filmdeki gerçeklik arasında nasıl bir fark vardır? Mekanik aygıtlarla elde edildiği için, filmdeki gerçekliğin boyasal resimdekine kıyasla fotoğraftaki gerçekliğe yakın olduğu söylenebilir belki (Tabiî, durağanlıkları açısından da boyasal resim ve fotoğraf birinci dereceden akrabadır). Sonuçta bir film, hızlı bir şekilde art arda gelen fotoğraf karelerinden oluşur. Göz bunu sanki tek bir görüntüymüş gibi algılar. Sinemacılar gözün bu zaafını bilerek iş yaparlar. Bu konuda, Benjamin, birer görüntü üreticisi olarak ressam ve kameramanı ilginç bir şekilde karşılaştırıyor –ressamı büyücüye, kameramanı da cerraha benzetiyor. Ona göre, büyücü ile hasta arasında her zaman doğal bir uzaklık kalır. Büyücünün hasta ile olan uzaklığı, büyücünün otoritesi kadardır. Cerrah ise, büyücünün tersine, hastanın gövdesini keserek içine girer. Büyücünün önündeki varlık (hasta) bütünlüğünü korurken, ameliyat yapan operatörün masasındaki varlık (gövde) parçalanmıştır:

"Büyücü ile operatör arasındaki ilişki, ressamla kameraman arasındaki ilişki gibidir. Ressam, çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer. (...) Ressamınki bütünsel bir resimdir; kameramanınki ise parçalanmış bir resimdir ve bu resmin parçaları yeni bir yasaya göre bir araya gelir".[31]

Dolayısıyla, ortaya çıkan ürünler kendi doğalarından ötürü insanı farklı şekilde etkiler. Bir resim karşısında, insan derin düşüncelere dalabilir; çünkü o an gördüğü sahne ile kendisi arasındaki ilişkide bir süreklilik vardır. Oysa ayrı ayrı çekilen ve bir bütünlük oluşturacak şekilde birbirlerine kurgulanan sahneler, Benjamin'in sözleriyle "izleyiciye darbeler halinde çarpar". Film görüntüleri dikkat dağıtıcıdır. Sinema salonunda izleyici bir sahne üzerinde yoğunlaşamaz; tam yakalayacakken görüntü akar gider; değişim esastır çünkü. Gerçekten de, bir tablodaki görüntü çok güçlü bir hareket yanılsaması içerse bile, aslında sabit olduğu için, insan düşünmek ve yorum yapmak için yeterli zamana sahiptir; bakarken düşünebilir, düşünürken bakabilir. Resimde, bakmak ve düşünmek eylemi eşanlıdır. Oysa insan bir film izlerken kendisine bir sürü açıdan durmaksızın sunulan görüntüler bolluğunda, aynı anda yeteri kadar düşünmeye fırsatı olmaz.

---

[31] Walter Benjamin, *A.g.e.* s. 69.

Sinema filmi ile çerçevelenmiş resim arasındaki farklılığa André Bazin de bir başka açıdan yaklaşıyor. Ona göre, "Resim çerçevesi uzayı içe doğru kutuplaştırır. Tersine olarak, ekran bize evrenin içine uzatılan belirsizliğin bir parçasını sunar. Çerçeve merkezcil (centripetal), ekran ise merkezkaçtır (centrifugal)".[32] Buna göre, resmin dikkat toplayıcılığı mekânın *merkezcil*, filmin dikkat dağıtıcılığı ise mekânın *merkezkaç* olması yüzündendir. Yani anlayacağımız, bir resmin defalarca görülüp incelendikten sonra algılanabildiği dikkate alınırsa, bir filmin de yeteri kadar algılanabilmesi için çok daha fazla, defalarca izlenmesi gerektiği kendiliğinden ortaya çıkıyor. Her seferinde, bir önceki oturumda kaçırılan bir sahne keşfedilecek, yeniden anımsanacaktır.

Filmin başlangıcından itibaren, farkına varsak da varmasak da her sahneye ilişkin düşünce belki o an kendiliğinden ortaya çıkar. Ancak, o an değişir değişmez düşünce de değişir. Bu böyle filmin sonuna kadar sürer gider. Bir sürü anlık düşüncenin toplamı olarak, o sinema yapıtı hakkındaki asıl düşünce sonradan oluşur. Filmin bütünlüğünü, resim sanatındaki kesyapa benzetebiliriz belki. Nihayetinde, bir film farklı zamanlarda çekilen yüzlerce sahneden meydana getirilir. Öyle ki, en son sahne çok daha önce, önceki bir sahne de en son çekilmiş bile olsa, montaj işlemi sonunda (tıpkı kesyap tekniğiyle yapılmış resim gibi) sanki bir bütünmüş gibi algılanır. Doğal olarak, düşüncenin sınırları, filmin (parçalardan oluşmasına karşın) bir bütün olarak yarattığı sanatsal etkiyle doğru orantılıdır.

Gelelim işin izleyici boyutuna: Özgün bir resmi sergilendiği salonda aynı anda izleyenlerin sayısı çok sınırlıdır. Oysa bir film, aslıyla aynı kalitede olan kopyaları sayesinde aynı anda dünyanın birçok yerinde milyonlarca insan tarafından izlenebilir. Benjamin, haklı olarak, bir sanat yapıtının izleyiciden yoğun bir dikkat beklediğini belirtiyor. Ona göre, iyi bir resim insanı içine çeker; insan o yapıtın bir parçası olur. Oysa kalabalık insan topluluğu yoğunlaşmak değil, eğlenmek, oyalanmak ister. Dolayısıyla 'oyalanan kitle sanat yapıtını kendi içine indirir'.[33] Kısaca, film öncelikle insanları oyalamak için üretildiğinden, sanatsallık ikinci plandadır Benjamin'e göre.

İzleyicinin dikkate alınması konusunda André Bazin de benzer şeyler söylüyor. Örneğin gerçeküstücü şair Lautréamont ve dışavurumcuların atası van Gogh, çağdaşlarının yanlış anladığı veya önemsemediği bir ortamda, yalnız kalma pahasına yapıtlarını yaratırlarken, "...sinema, seyirciye göbek bağı ile bağlıdır. Film yapımcısı seyircinin kendisini yanlış anlama olasılığı olan filmlere yatırım yapmak istemez. 'Onlar bir gün nasıl olsa benim değerimi anlayacaklardır' şeklindeki bir yaklaşım sinema için neredeyse olanaksızdır"[34] diyor Bazin. Gerçekten de, sadece kendi içindeki sese kulak veren, kendi dört

---

[32] André Bazin, *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000, s. 157 (Çeviride *ekran* denmiş, ama Bazin'in kastettiği şey *sinema perdesi*dir).

[33] Walter Benjamin, *A.g.e.*, s. 76.

[34] André Bazin, *A.g.e.*, s. 79.

duvarı arasında şiir ya da roman yazan birinin tersine, film senaryosu yazmaya soyunan biri, konunun izleyiciler tarafından beğenilip beğenilmeyeceğini, filme para harcayan şirketin buna istekli olup olmayacağını, yarattığı karakterlerin hangi oyuncular tarafından oynanması gerektiğini, hangi yönetmenin uygun olacağını (üstelik/maalesef filmin yönetmenle anılacağını) ve daha bir sürü olasılığı, koşulu hesaplamak zorundadır. Özetle bir film için çalışan herkes (yönetmen, senaryocu, kameraman, oyuncu, dublör, kurgucu, nakliyeci vb.) tam bir imece usulü, hem birbirlerini hem de muhtemel seyirci kitlesini düşünmek zorundadır.

'Sanat bireyseldir' düşüncesi en çok da sinema sanatında yaya kalır. Hiçbir film yapım şirketi, bizim aklımızın almayacağı kadar büyük bir parayı sokağa atmayı göze almaz; en idealisti, en azından filmin kendini amorti etmesini bekler. Bu da ancak belli bir müşteri kitlesinin sinema salonlarına giderek o filme para yatırmasıyla mümkündür. Para vererek iki üç saat boyunca kaç kişi sıkıntı çekmek ister ki?![35] Buna razı olanlar, olsa olsa eleştirmenler ve sanat için sinemaya gidenlerdir –ki, bunların da ödediği bilet parasının sözü bile olmaz. Evet; 'ilginç', 'çarpıcı', 'hareketli' ve elbette 'eğlenceli' filmler yapılmalı ki salonlar müşteri toplayabilsin ve yapımcıların da bir sonraki film için iştahları kabarsın.

34. Pier Paolo Pasolini, *Salo ya da Sodom'un 120 Günü* adlı filmden bir sahne, 1975

Sinema salonlarına giden insanların neredeyse hepsinin ortak amacı hoşça vakit geçirmektir. Ama öyle olsa bile, Benjamin'in iddia ettiği gibi, seyirci filmi kendi içine indirir mi gerçekten? Sakın tam tersi geçerli olmasın? İster



[35] Bir özel gösterimde P.P. Pasolini'nin *Salo ya da Sodom'un 120 Günü* adlı bir filmini izlemiştim. Filmde, Mussolini'nin *Salo Cumhuriyeti*'nde geçen olaylar, cinsel şiddet ve faşizm arasında yakın bir bağlantı kurularak anlatılmıştı. İnsanın insana ettiği tüm iğrençliğiyle gözler önüne serilmiş, tahammül sınırları sonuna kadar zorlanmıştı. O güne dek böylesine rahatsız olduğum, her an çıkmak isteyip, bir türlü çıkamadığım bir film anımsamıyorum. Film kendini zorla izletmişti (Resim 34).

eğlenmeye ister bir sanat yapıtı izlemeye gidelim, en sıradan ya da en gerçekdışı sahnelerde bile her birimizin şu ya da bu derecede, film boyunca kendini kaybetmediği söylenebilir mi? Kaldı ki, bir filmin izlenebilmesi böylesi bir kendinden geçmeyle olasıdır ancak. Film boyunca izleyicilerin filmi, filmin de izleyicileri emdiğini söylemek belki daha doğru.

İzlenirken, filmlerin çoğu kendinin bir film olduğunu gizler. İzlediğimiz şeyin bir film olduğunu baştan sona aklımızda tutmaya çalışsak bile, bu bilinçlilik durumundan sık sık uzaklaşırız ve karşımızdaki hareketli görüntülerin büyüsüne, *aura*sına kapılmaktan kurtulamayız. Diyeceğim, Adorno'nun "'Auratik' karakterde bir şey varsa o da sinemadır"[36] görüşüne katılmamak elde değildir.

Perdedeki sahnelerin hiçbirinin gerçek olmadığını bilmemize karşın dehşete kapılmamızın ya da mutlu olmamızın, yani oynayan *filmin içine girmemizin* nedeni, imgelerin geleneksel aldatıcılığı ve bizlerin de bunlara inanmaya dünden razı olmamızdır. Yönetmen, oyuncu, ressam, fotoğrafçı, heykeltıraş –adına ne dersek diyelim– imge yaratıcısının hem kurbanları hem suç ortaklarıyız bizler.

Geçen yüzyılın başlarından itibaren yanılsamanın modern ustaları (fotoğraf ve film) kitleleri hızla etkisi altına alırken, öte yandan, bazı ressam ve heykeltıraşlar tam tersine, imgelerin geleneksel aldatıcılığından hem kendilerini hem izleyicileri kurtarma yolunda ter dökmekteydiler. Fotoğraf ve film tekniklerinden sonra figür resmi yapmanın hâlâ mümkün olup olmadığını soranlara bakın ne demişti Picasso: "Tam tersine, bana göre, asıl şimdi mümkün bu. En azından, şimdi artık nelerin resim olmadığını biliyoruz".[37] Demek ki, figürü göründüğü gibi resmetmenin artık bir önemi kalmamıştı Picasso'ya göre. Kameraman onu ressamdan çok daha açık seçik bir şekilde gösteriyordu nasıl olsa. Picasso'nun kastettiği bir diğer şey, öykülemenin resimde artık yeri olmadığıydı. Resim kendine artık yeni bir yol çizmeli, figür ve nesneler çok daha farklı biçimlerde gösterilmeliydi.

O halde geleneği bozmak, parçalamak yapılması gereken ilk işti. Öyle de yaptı. Geleneksel görüntü dünyasını parçaladı; kısa bir süre sonra da gerek bu parçaları gerek sağdan soldan bulduğu sanat dışı nesneleri bir araya getirdi; tıpkı film parçalarını kurgulayan teknisyen gibi, seçtiği parçaları birbirine yapıştırarak heterojen bir bütünlük kurdu. Fotoğraf ve film konusuna 17. bölümde yeniden dönmek üzere, şimdi Picasso'ya yakından bakalım.

---

[36] Akt. Eugene Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, çev. Y. Alogan, Alan Yay., İstanbul, 1995, s. 194.

[37] Dore Ashton (der.), *Picasso Konuşuyor*, çev. M. Yılmaz–N. Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2001, s. 127.

4 PICASSO: SÜREKLİ VERİMLİLİK ve BAŞKALAŞIM

Picasso'nun Paris'e bizleri, beni ya da öteki sanatçıları görmeye geleceğini öğrendiğimizde, kapılarımızı kilitler ya da o an yapmakta olduğumuz işleri saklardık.

Jean Cocteau, ykl. 1940

Picasso'nun yalnızca adı bile estetiğin krallığındaki yeni bir düşüncenin ifadesini akla getirir. (...) Yapıtındaki tek daimi eğilim, zaman içinde yırtıcı anlatımlar kazanmış olan keskin bir lirizmdir.

Marcel Duchamp, 1943

Pablo Picasso gibi salt gününü yaşayan bir insan daha görmedim. (...) Onun için ne geçmiş ne de gelecek diye bir şey vardır. Yaratısının çeşitliliği de bundandır. Bu yaratıcılığın bütünlüğünü koruyan, yaratıcısının kişiliğidir. Onun için dünya her gün yeni bir dünyadır. Tüm dünler unutulmalıdır.

Daniel-Henry Kahnweiller, 1957.

Sıradanlığın Üstünde Yükselen Hata

Sanat tarihini silkeleyen, ona yeni bir yön veren buluşlarını geçtik, sadece yapıtlarının sayısı açısından bile bizlerin hayal gücünü aşan bir sanatçıdır Pablo Picasso: 1.885 tablo, 1.228 heykel, 2.880 seramik, 18.095 gravür, 6.112 taşbaskı, 3.181 kabartma, 11.748 çizim, 149 çizim defteri, 11 halı ve 8 kilim.[1] Özetle, 1881'den 1973'e dek süren doksan iki yıllık yaşamı boyunca, Picasso sanat tarihindeki en üretken ve değişken sanatçı olarak gösterilmektedir.

Elbette üretimde önemli olan nicelik değil niteliktir. Ancak, nitelik nicelik içinden çıkar. Bir şeye 'iyi', 'kötü' ya da 'sıradan' diyebilmek için belli karşılaştırmalar yapmak gerekir. Nitelikli bir yapıt diğerlerinin arasında hemen fark edilir, onlardan ayrı durur; nitelikli bir sanatçı da öyle. *Deha*ya gelince: Picasso, deha için, "sıradanlığın üstünde tesadüfen yükselen bir *hata*" tanımlamasını yapıyor, ama aslında nitelikliler arasında bile sırıtır deha.

Kabul, her insan doğuştan belli yetilerle doğar. *Düşünce*, *irade* ya da *muhakeme*, ne dersek diyelim insan denen türü diğer canlılardan ayıran en önemli özellikler olarak gösterilmektedir. Ancak doğuştan getirilen bu yetiler *emek* ile buluştuğunda anlam kazanır, perçinlenir. Deha belki de emek ve düşüncenin birlikteliğidir. En azından, Picasso örneğinde öyleymiş gibi duruyor. Daha küçük yaşta ortaya çıkan olağanüstü yeteneğinden ötürü '*emek* meselesini abart-

[1] Bkz. D.J. Boorstin, *Yaratıcı Ruhun Evrimi*, çev. Gülden Şen, Sabah Kit., İstanbul, 1994, s. 699

mamak gerekir' diyenler çıkabilir belki. Sanat alanında bu görüşü ileri sürenlerin çoğunun gösterdiği kanıt Duchamp'dır. Gerçekten de topu topu bir sergilik işi vardır sanatçının ve onların yarısı zaten kendi ürettiği nesneler değildir. Ama biz emek derken sadece bedensel güçten söz etmiyoruz ki! Duchamp son derece zeki bir *beyin işçisi*ydi, düşünürdü. Duchamp durmaksızın düşünerek, Picasso ise üreterek kanıtladı dehasını. Kaldı ki Picasso'nun elinden çıkan yapıtların beyinsel bir gücün ürünü olmadıkları nereye kadar savunabilir? Sanat tarihine yön veren eserlere imza atan bir kol kendi kendine devinemez. Onun erken beliren dehasının bitmez tükenmez çalışma azmi sayesinde serpilip geliştiğini, kalıcılaştığını düşünenlerdenim. Çalışmanın esiriydi Picasso.

Peki ama, çoğu insan yalnızca günü kurtarmakla yetinirken, kimileri niçin durmaksızın çalışır, didinir? Bu sadece bilinçli bir varolma mücadelesi mi, yoksa belli insanların daha en başından belirlenmiş kaderi mi? Ortalama insan ömrü belli. El aleme muhtaç olmamayı garantiledikten sonra, geri kalan ömründe bir insanın bu kadar çok çalışmasına ne gerek var? Ama belli ki bazıları tatminsiz işte. Yoksa, bu gibiler ölümsüzlük arzusunun tutsakları mı? *Geleceğe kalma* düşüncesi, ölümsüzlük düşüncesinin biçim değiştirmiş şekli olsa gerek. İyi de, insanlık 'öte dünya' diye bir şeye (dolayısıyla, ölümsüzlüğe) olan inancını her geçen gün biraz daha kaybederken, bir insan niçin ısrarla geleceğe kalmak ister ki? Düpedüz çelişki. Bu çelişkinin fazlaca farkında olmak rahatsız edici olabilir. Bereket versin, *iş üstünde*yken böyle şeyler insanın aklına pek gelmez. Zaten ürün, üreticiden ziyade başkaları içindir. Sonuçta, herkes alır payına düşeni. Sanatçı da izleyici de doyumsuzluklarını gidermek için didinir durur. Biri üreterek, diğeri tüketerek doymaya çalışır. Acaba, Picasso yeterince doymuş biri olarak mı gitti dünyadan? Son âna kadar çalıştığına bakılırsa, demek daha yapacakları varmış zihninde. Onları asla bilemeyeceğiz. O halde yapılabilecek en iyi şey bize bıraktıklarına bakmak.

Erken Beliren Yetenek

Pablo Picasso bir ressamın oğlu olarak doğdu. Babası Jose Ruiz Blasco, San Telmo Sanat Okulu'nda resim öğretmeni ve aynı zamanda Malaga Müzesi'nin müdürüydü. 19. yüzyılın akademik anlayışına bağlı eğitim veren okulun işliğinde antik heykellerin çok sayıda alçı kopyaları bulunuyordu. Ailenin evinde de vardı bu tip heykeller. Picasso'nun aktardığına göre, yetenekleri sınırlı olan babası yemek odaları için sipariş edilen çiçek, kuş, keklik, güvercin ve tavşan figürleri içeren akademik resimler yaparmış. Pablo'nun çocuk yaşında teknik beceri kazanmasını babasını çalışırken her an izlemesine, doğuştan getirdiği yeteneğine ve gittikçe artan ilgisine bağlayabiliriz. Babası ressam olmasaydı, içindeki resim yeteneği belki de daha sonraki yaşlarında ortaya çıkacaktı.

İlk çalışmaları antik heykellere bakarak yaptığı çizimlermiş. Daha sonraları, babasının kestiği ve bir tahtaya çivilediği güvercin ayaklarını babası hoşnut ka-

lıncaya kadar defalarca çizmiş Picasso.[2] Henüz on yaşına bile gelmemiş bir çocuğa akademik bir eğitimin dayatıldığını bir düşünün. Yaratıcılığı öldürdüğü gerekçesiyle, bugün böyle katı bir eğitim ne okul öncesinde ne de okul çağında tercih edilmektedir. Peki, Picasso küçük yaşta kendisini kuşatan bu zinciri nasıl kırmış olabilir? Bunu kesin olarak bilemeyiz. Görünen o ki, varolma içgüdüsü, yaşama arzusu yeteri kadar güçlü olduğu için kendine bir çıkış yolu bulmayı başarmış. Bu yüzden, belki şöyle diyenler çıkabilir: "Öğrencilikte, akademik bir disiplin mutlaka gereklidir; güçlü biri zaten ne yapar eder o cendereyi aşar (ki, *yaratıcılık* denen şey budur); aşamayan ise en azından ağzı yüzü düzgün bir resim yapmasını öğrenir". Picasso'nun o cendereyi küçük yaşta aşması, babasının temsil ettiği akademik eğitim modelinin herhalde bütün öğrencilere uygulanması gerektiği gibi bir genellemeyi doğuramaz. Ancak ne olursa olsun, karşımızda duran gerçek, karşılaştığı bütün güçlükleri ve bunalımları küçük yaşta olduğu gibi ileriki yıllarda da ne yapıp edip Picasso'nun aşmış olduğudur.

Bugün ona ait denilen ve tahminen dokuz yaşında yaptığı en eski işler *Herkül*, *Antik Baş*, *Güvercin*, *Boğa* ve *Matador* gibi imgelerdir. Kendisi zaman zaman "ben çocukken bile hiç çocuk gibi resim yapmadım" dese de bunlar biçem açısından kesinlikle çocuk resimleridir; ancak çizim ve boyama tekniği açısından normal bir çocuk becerisinin ötesindedir. Resim 35'te, matadorun bindiği atın arka bacaklarının gövdeye bağlanışları ve ayakların yerle olan ilişkisi bunu kanıtlamaya yeter. Bunu önemsiyorum, zira ön bacaklara nazaran arka bacakların gövdeden çıkışını resmetmek o yaştaki bir çocuk için üstesinden öyle kolay gelinebilecek bir mesele değildir.

1895'ten itibaren (ki bu arada, babası resim yapmayı bırakmıştı) İspanyol ressamlarından El Greco (16. yüzyıl), Zurbaran, Ribera ve Velázquez'den (17. yüzyıl) etkilenmeye başladı. *Annesinin Portresi* (Resim 36) çizim, açık/koyu dağılımı, bir alandan diğer alana geçişi ve duyguyu iletme başarısı açısından, henüz on beş yaşındayken büyük ustalara denk bir yeteneği olduğunu kanıtlamaktadır. Derken, bağımsız bir yaşam uğruna 1897'de baba evinden ayrılarak Madrid'de bir akademiye girdi Picasso. Ama burada kendini bir kafese kapatılmış hissettiği için daha çok gününü dışarıdaki genç sanatçılarla geçirmeyi tercih ediyordu. Bu gençlerle, belki de Amerika-İspanya savaşını, İspanyol imparatorluğunun çökmeye başlaması ve halkının açlığa sürüklenişi gibi konuları da tartışmıştı. 1900'de Paris'e ilk ziyaretini yaptı. Madrid'le kıyaslanınca, zengin yoksul çelişkisinin çok daha keskin yaşandığı bir kentti Paris. O yıl uluslararası bir sergi de vardı kentte. Paris gezisinden sonra resimlerine Munch ve özellikle de Toulouse-Lautrec havası sindi. Bu yüzden, *Mavi Dönem*'inden önce, kısa da olsa, onun bir de *Munch* ve *Lautrec Dönemi*'nden söz edilebilir.

Bir yıl sonra, mavi rengin egemen olduğu *Mavi Dönem*'e geçti. Paris ve Barselona arasında bocalayıp duruyordu. Bu dönemde ele aldığı figürler, her

---

[2] Wilfried Wiegand, *Picasso*, çev. Canan Dövenler, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1985, s. 10.





35. Solda)
Pablo Picasso,
Matador, 1890,
kağıda yağlıboya,
24 x 19 cm

36. Sağda)
Pablo Picasso,
Annesinin Portresi,
1896,
kağıda pastel,
50 x 39 cm

gün gördüğü sokak serserileri, ayyaşlar ve dilencilerdi. Yalnız, şaşkın ve hırslı bir insanın resimleriydi bunlar. Figürlerin ince uzun olmalarını, El Greco'dan etkilenmesine bağlıyordu Picasso. *Kucaklaşma*, *Yaşam* ve *Trajedi* adlı önemli eserlerini bu dönemde yapmıştır (Resim 37).





37. (Solda)
Pablo Picasso,
Trajedi, 1903,
tuvale yağlıboya
105 x 69 cm

38. (Sağda)
Pablo Picasso,
Cambazlar, 1905,
tuvale yağlıboya,
147 x 95 cm

1904'te Paris'e yerleştikten kısa bir süre sonra mali durumunu düzeltti ve genellikle hokkabaz, palyaço ve cambaz figürlerini resmettiği *Pembe Dönem*'e başladı. Pembe rengin baskın olduğu bu resimlerde, kasvetten ziyade yaşama bağlılık vardır (Resim 38). 1905/1906 kışındaki *Gertrude* Stein'in *Portresi* ise yeni bir dönemi haber veriyordu. Bu resim Picasso'nun Gauguin ve Cézanne etkisine girdiği bir sırada yapılmıştır. Biçimlerdeki bozulma ve sertleşmelerde, kendi vatanındaki İberik heykellerinin de payı vardır kuşkusuz. İberik Dönemi işlerinden en önemlisi, *Palet ile Kendi Portresi*'dir –ki bu resimde *Gertrude Stein'in Portresi*'nden daha *ilkel* bir biçim anlayışı vardır. Sanatçı o yıllarda Paris'te kendine bir yer edinmişti. Ne var ki asıl amacı, bir yandan iyice ünlenen Cézanne'a yaklaşmak, bir yandan da tam o sıralar bir sansasyon yaratan *fov*larla –özellikle de Matisse ile– yarışmak, daha doğrusu öne geçmekti. Bunun için de büyük ve farklı bir iş ortaya koymayı düşünüyordu. *Avignonlu Kızlar*'a işte bu niyetle başladı sanatçı.

Avignonlu Kızlar: Kübizme Giriş

Avignonlu Kızlar, dikey kenarı yaklaşık iki buçuk metre bir resim (Resim 39). Kompozisyonda beş tane kadın figürü var. Dördü ayakta, biri oturmakta. En soldaki figür yandan, arkadaki üç figür cepheden, oturansa arkadan (fakat yüzü önden) gösterilmektedir. İlk üç kafa, soldan sağa, resmin üst tarafında sanki bir porte üzerindeki düzenli notalar gibi bir ritim oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Son iki kafa ise aksak bir ritmi çağrıştırmaktadır –ki burası resmin en *aykırı* bölgesidir. Figürlerin rengi olarak pembe, bu resimde de hâlâ direnmektedir; ama artık parçalanmış biçimler yüzünden egemenliğini yitirmek üzeredir.

1906'da yaptığı ilk taslaklarında resmi yatay bir kompozisyon olarak düşünmüş, ona göre başlamıştı. Ancak ilerleyen günlerde kompozisyonu değiştirerek dikey hale getirmiştir. Sanatçının dediğine göre, resmin ilk ismi *Avignon Genelevi* imiş. Yaşadığı yere çok yakınmış Avignon; malzemelerini de oradan alırmış. Kompozisyondaki beş kadından biri, arkadaşı Max'ın büyükannesi, biri de Fernande (Picasso'nun sevgilisi) diye, kendi aralarında dalga geçerlermiş. Ayrıca, kompozisyonu ilk tasarladığında biri denizci, diğeri de elinde kafatası olan iki erkek figürü varmış.[3] İlerleyen aşamalarda bunları kompozisyondan çıkarmış olmalı. Figürlerde ilk dikkati çeken özellik, keskin ve sert anlatımdır. Bu resimden önce de eski İspanyol taş heykellerinin bir yansıması olarak, *Mavi* ve *Pembe Dönem* resimlerindeki biçeminde bir ağırlık, hantallık belirmeye başlamıştı. Ancak, biçimlerdeki parçalanma yepyeni bir dönemin habercisiydi.

Picasso'nun kübizm öncesi dönemi, izlenimciliğin iyice benimsendiği ve yayıldığı yıllardı. İzlenimciler biçimlerin çevre çizgilerini atıp rengi özgürlüğüne kavuşturmuşlar, sıradan görüntüleri, gündelik yaşamdaki figürleri resme sokmuşlardı. Resimlerindeki renkler ve biçimler uçuşuyordu. Anlık, gelip geçi-

[3] Dore Ashton (der.), *Picasso Konuşuyor*, çev. M. Yılmaz-N. Yılmaz, Ütopya Yay., 2001, s. 169.

ci görüntülerin peşindeydiler. Önce van Gogh, Gauguin ve Cézanne, sonra da Matisse ve Braque, Vlaminck, Duffy, Derain buna tepki gösterdiler. Picasso ise izlenimcilerden sadece Lautrec'i kısa bir süre izlemiş ve ani bir hareketle onu da terk etmişti. O yıllarda yaşayan diğer gençler gibi, onun kübizm öncesinde asıl etkilendiği sanatçı Cézanne'dı. Cézanne, renk uğruna biçimden vazgeçmesi gerektiğine inanmayan bir ressamdı. Bu yüzden yeri geldiğinde çevre çizgilerini belirginleştirmekten ve figürleri kabalaştırmaktan kaçınmıyordu. Picasso'nun kübizm öncesi figürlerindeki fırça hareketleri ve çizgi alışkanlığında Cézanne'ın etkisini göz ardı edemeyiz. Zaten sık sık "o benim biricik ustamdır" diyordu. Klasik perspektif kurallarının vazgeçilebilecek bir şey olduğunu gençlere yine Cézanne göstermişti. Varlığı farklı bir şekilde yorumlamak (ya da resimde yeni bir varlık yaratmak) için, bilinen dil kurallarının dışına çıkmak gerekiyordu. Geleneksel perspektifin kırılması, görüntünün de kırılması demekti.

39.
Pablo Picasso,
Avignonlu Kızlar,
1907,
tuvale yağlıboya,
244 x 234 cm



Picasso yeni dönemine Cézanne'ın hazırladığı bu noktadan başladı. *Avignonlu Kızlar*'da yalnızca figürler değil, kumaşlar, alt taraftaki ölüdoğa ve hatta her şeyi kuşatan hava parçalara ayrılmış, bıçak gibi sivri ve rahatsız edici elemanlar haline dönüşmüşlerdir. Boşluk yoktur bu resimde. Boşluk denen şey kristalize olmuş bir doluluğa dönüşmüştür. Bu kırılmanın meydana gelmesinde Cézanne'ın yanı sıra bir dış etmen daha vardır: Afrika maskları. Öğrendiğimiz kadarıyla, Picasso, büyük ve etkili bir iş yapmak isterken başarısızlık hissine kapılmış, resmi bitirmeden bir süre sürüncemede bırakmıştı. O durumda şöyle bir yol ayrımına gelmiş olduğunu hayal edebiliriz: Ya bırakıp atmalıydı ya da zaten kötüye gittiği için rahatça bozmalıydı. İkinci yolu tercih etmiş olmalıydı ki, sağdaki iki figürün yüzlerini bozarak, Afrika maskalarını andırıcı bir şekilde boyamıştır. Kompozisyonun parçalanarak değişmeye başlaması çok büyük bir olasılıkla bu bölgeden başlamış olmalı.

Öteden beri sert bir anlatımı olmasına karşın bu tip yüzlerin Picasso'nun resimlerinde daha önceden yer almadığı biliniyor. Sanatçı zenci masklarını Matisse'in evinde görmüş, incelemiş ve ertesi gün de kağıt üzerinde bir sürü çizim yapmıştı. Bununla da kalmayan sanatçı, *Avignonlu Kızlar*'ı çalıştığı aylarda da yine küçük tuvallere bu tip portreler boyamıştı. Demek ki figürlerden ikisinin yüzü bu alıştırmalardan sonra çıkmıştı ortaya. Anlaşıldığı kadarıyla bu keskin hatlı yüzler resmin sağ üst bölgesine girer girmez, bir havuza atılan taş misali, dalga dalga yayılarak diğer figürlerin yüzlerini, kollarını, göğüslerini ve bedenlerini etkilemişler, derken, kompozisyonun tamamını başkalaştırmışlardı.



40. Henri Matisse, *Yaşama Sevinci*, 1905–1906, tuvale yağlıboya, 174 x 238 cm

Her fırsatta anatomik doğruluktan vazgeçmenin sinyallerini veren Picasso, bir genelev sahnesi yapmak isterken, bu resimle birlikte kendisinin bile tahmin edemediği bir noktaya gelmişti. Hesapta olmayan, ani bir dönemeçti bu. Bazen bu ve benzeri durumları, bir çocuk yapmak için belli bir iradeyle yatağa giren, bunun için defalarca emek harcayan bir çiftin emellerini gerçekleştirmesine; ancak sperm ve yumurtanın buluştuğu andan itibaren anne ve baba adaylarının devre dışı kalmalarına benzetmekten kendimi alamıyorum. Tamam, bir yapıt elbette sanatçının iradesi dışında varolamaz. Ama irade var, *irade* var. Sanatçının önceden zihninde bir imge görmüş olabileceğini inkar edecek değiliz. Ama demek ki kesinleşmiş bir şey değilmiş bu. Doğal olarak bizler dışarıda durmak zorundayız. Onun zihninde cereyan edenleri değil, tuvaldeki yansımalarını görebiliriz ancak. Sürekli işleyen, durmaksızın dönüştürme ihtiyacı içinde olan, tatminsiz birinin zihnidir bu. Resim de hesaplanmış ve hesaplanmamış olanların birbirlerini sürekli döllediği bu zihinsel sürecin yansımasıdır olsa olsa. Özetle, baştan sona *kararlı* ama aynı zamanda *sürekli değişen* bir iradenin eseridir *Avignonlu Kızlar*.

Daha önce değindiğimiz gibi, Picasso bu tuvale Matisse'in bir yıl önce yaptığı ve büyük başarı kazandığı *Yaşama Sevinci* (Resim 40) adlı tablosuna bir yanıt olarak başlamıştı. Amacı, ondan daha önemsiz bir ressam olmadığını kanıtlamaktı. Tuvalinin boyutlarını daha büyük tutması da bu yüzdendi. İlk bakışta *Yaşama Sevinci*'nin sanki hurilerle dolu bir Cennet sahnesi gibi tasarlanmış olduğunu görürüz. Ağaçlarla dolu, oldukça geniş, çimenlik bir mekânda dans eden, çiçek toplayan, müzik eşliğinde sevişen figürler vardır kompozisyonda. Konunun içeriğiyle bağlantılı olarak, biçimlerin hatları *yuvarlak* ve *akıcı*dır. Oldukça *çekici* bir resimdir *Yaşama Sevinci*. Çekiciliği, resimdeki kadınların iştah açıcı ve davetkâr pozlarından çok resmin genel havasından, kurgusundan kaynaklanır. Dokunmak mümkün olsaydı, insanın eli hiçbir engelle karşılaşmadan rahatça bir elemandan diğerine kayar giderdi. *Avignonlu Kızlar* ise itici, rahatsız edici bir resimdir. İticiliği, oradaki kadınların çirkinliğinden değil, kompozisyondaki biçimlerin sertliğindendir. Yine, bu biçimlere de dokunmak mümkün olsaydı, katılıkları ve sivrilikleri yüzünden elimiz birinden diğerine geçerken yara bere içinde kalırdı. Biçimlerdeki kırılmalar, oranlardaki abartılar resme bir *şiddet* katmaktadır. Böylesi bir şiddeti isteyip istemediğini bilemeyiz. Ama ileriki yıllarda bu ve ondan türeyen diğer resimleriyle Matisse'ten daha etkili biri olmayı başarmıştır sanatçı. *Avignonlu Kızlar*'ın, gerek Picasso'nun gerekse çevresindekilerin biçemlerini dönüştürdüğünü, dahası, sanat tarihine yeni bir yön verdiğini söylemek hiç de abartı olmaz. Bundan sonra bir süre *kübizm* denen bir akım hüküm sürecekti Avrupa sanatında.

Avignonlu Kızlar, kübizme bir giriş niteliğindeydi. Picasso, bu resimde bulduklarını başka resimlerde de denemeye başladı. Tam o sıralar Georges Braque da (1882-1963) daha önce yapmaya başladığı ilkel figürlerine geometrik bir hava vermiş; bu da 1908'de yaptığı *Estaque'ta Evler* resmine yol açmış-

tı. Bu tarih, Braque ve Picasso'nun buluştuğu ve neredeyse aynı resimleri yapmaya başlayacağı yılların habercisiydi. İki sanatçı, Braque'ın deyimiyle, "aynı halata bağlanarak tırmanan iki dağcı" gibi birlikte kübizmi geliştireceklerdi.

Kübizm

Kübizmin isim babası Matisse sayılır. Matisse 1908'de bir sergide Braque'ın *Estaque'ta Evler* (Resim 41) adlı resmini görmüş ve 'küplere benziyor' diye alay etmişti. Eleştirmen Vauxcelles'in bir yazısında kullanmasıyla bu sözcük döndü dolaştı, bir akımın adı oldu.

Kübist bir resimde nesne görüntüsü tuval yüzeyinde çözülerek parçalara ayrılmış, aynı anda birden fazla bakış açısından gösterilmiştir. Bu *aynılık –eşanlılık–* adından da anlaşılacağı üzere, resme dördüncü boyutun (*zaman* boyutunun) girmesi demektir. Bunu açıklamaya çalışalım:

Diyelim ki karşımızda bir nesne var ve onun resmini yapmak istiyoruz. Bir nesnenin *resmini yapmak* demek, onu *belli bir açıdan görmek* ve imgesini tuvale aktarmak demektir. Bu işi, eğer geleneksel perspektif kurallarını temel alarak, gerçekte derinliği olmayan bir *düzlem*de –tuvalde– yapmaya soyunan becerikli biriysek, elbette inandırıcı bir görüntüsünü elde edebiliriz. Bildiğimiz gibi yassı tuval yüzeyinde, bir nesnenin üç boyutluymuş gibi resmedilmesi, Rönesans'tan beri süregelen bir yanılsatma yöntemidir. Bu yöntemde, tuvalin yassılığı görmezden gelinmiş ve tuval bir uzaymış gibi ele alınmıştır.



41.
Georges Braque,
Estaque'ta Evler,
1908,
tuvale yağlıboya,
73 x 60 cm

Bu şekilde boyanan bir tuvaldeki masa ya da gitar görüntüsü belli bir açıdan gösterilmiş, bu yüzden diğer açılar es geçilmiştir. Neden? Neden olacak, resim yapma süresince karşımıza model olarak koyduğumuz nesneye hep aynı açıdan baktık da ondan. Oysa biliriz ki, o nesnenin göremediğimiz yanları da vardır. Nesnenin diğer yanlarını görmek için çevresini dolaşırsak, uzun ya da kısa, belli bir zaman harcamış oluruz. Ama görmesek de düşünebiliriz o nesnenin diğer yanlarını. İşte, resme böylesi bir düşünsel bakış getirdi kübizm.

Klasik geleneğin tersine, tuvali bir uzay olarak görmekten vazgeçen kübist ressam, bir anlamda, onun derinliği olmayan bir düzlem olduğunu kabul etti; bu arada da modeline şaşmaz bir sadakatle bakma yerine resmini akıldan yapmaya başladı. Resim sanatında Rönesans'tan beri egemen olan tek noktalı bakış açısının terk edilmesi dünyaya yeni bir açıdan bakılmasına, dünyanın *göz*den ziyade *zihin*le algılanmasına yol açtı. Bu, yeni bir *dil*, dolayısıyla da yeni bir *dünya tasarımı* demekti.

Kübizme felsefi bir temel bulunabilir mi? Öncelikle, bu sanatın hazırlayıcı ya da yaratıcılarının felsefi yargılara eğilimli olmadıklarını belirtmek gerekiyor. Ne Cézanne ne de Picasso ve Braque meraklıydı felsefeye. Diyeceğimiz, kübizmin felsefesi başkaları tarafından sonradan oluşturulmuştur. Bazılarına göre kübizm, temelde *metafizik* bir sanattı. Kübistler görünmeyen (ve değişmeyen) asıl varlığı kavramak için görünen (sürekli değişen) dünyadan uzaklaşmışlardı. Bu, dünyanın *zihinde tasarlanması*, yani onun *düşünsel olarak kavranması* demekti. Zihnin kavradığı bu dünyanın özünde de matematik ve geometri vardı.[4] Öte yandan, Arnold Gehlen de kübizm ile Alman idealizmi arasında bağlar kurmayı denemişti. Gehlen'e göre Kant ve Fichte, dünyayı insanın düşünsel bir tasarısı olarak görmeleriyle kübistlerin bakış açıları benzeşiyordu.[5]

Peki, kübizmi diyalektik bir bakışın yansıması olarak görmeye ne dersiniz? O yıllarda etkili olan Marksist *diyalektik yöntem*, varlıkların ya da olayların farklı perspektiflerden bakıldığında farklı görülebileceğini, dolayısıyla da onlara ilişkin sabit bir anlamın olamayacağını söylüyordu. Buna göre, değişmeyen, hep aynı kalan bir şey değildi varlık. Gerçek ve doğrular değişkendi. Toplumsal olgulara gelirsek: İmparatorluklar parçalanarak ulus devletler kuruluyor, uluslararası ilişkiler yeniden biçimleniyordu. Kaldı ki, Marksist diyalektiğe göre, ulus devlet de yapısı itibarıyla homojen bir bütün değil, tam tersine, birbirine hasım sınıflardan meydana geliyordu. Bu yüzden, her sınıfın değer yargıları farklıydı. Örneğin, işçi sınıfı açısından doğru olan bir şey, burjuva sınıfı açısından yanlış olabilirdi.

Öte yandan, bilim alanındaysa atom parçalanmış, *madde*nin aslında *kuvvet alanları*ndan meydana gelen bir varlık olduğu görüşü ortaya çıkmıştı. Başka bir

---

[4] Bkz. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim -Modern Resimden Avangard Resme*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008, s. 168 (Tunalı bu konudaki görüşlerinin tamamını galerici Kahnweiller ile Apollinaire, Brion ve Hartman gibi yazarlara dayandırıyor).

[5] Bkz. Nazan İpşiroğlu–Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Ada Yay., İstanbul, 1979, ss. 39-40.



42.
Pablo Picasso,
Gitarist, 1910,
tuvale yağlıboya,
100 x 73 cm

deyimle, madde *enerji*ydi. Enerjiyse katı bir şey olmadığına göre, madde, soyutlama düzeyinde katılığını yitirmiş demekti. Anlayacağınız, bir çözülme vardı her alanda. *Zamanın ruhu*ydu bu.

Yukarıdaki görüşlerden hangisi kübizmi açıklamak için bize ışık tutabilir? Belki hiçbirisi, belki bazıları, belki hepsi; ancak tekrar belirtmekte yarar var: Braque'ın, hele Picasso'nun belli bir kurama yaslandıkları ve sonra da bunu resimde denedikleri gibi bir yorumdan kaçınmak zorundayız. Bu konuyla ilgili olarak zaten Picasso'nun 1923'te görüşleri şunlardı: "Matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve daha ne varsa, kübizmi açıklamak için devreye sokuldu. Teorilerle insanları kör eden, kötü sonuçlar doğuran bu girişimlerin hepsi –*saçmalıktır* demeyeceğim ama– edebiyattan başka bir şey değildir".[6]

Elbette *söz* başka, *resim* başkadır. Resimlerin sözcüklere indirgenemeyeceğini, görsel dilin sözel dile çevrilemeyeceğini bile bile, yine de görüntüyle yetinmiyor, dönüp dolaşıp söze gereksinim duyuyoruz. Bu konuda Picasso artık devre dışı; meydan ise yapıtına ve çevresindeki çenesi düşüklere kalmıştır. Birileri pekâlâ, "Picasso kuram ve benzeri yargılardan uzak kaldığını düşünebilir; ama yine de biz, *zamanın ruhu*nun bir yolunu bulup onun zihnini çaktırmadan etkilemiş olduğunu düşünüyoruz" derse, hak vermemek elde değildir.

---

[6] Dore Ashton (der.), *A.g.e.* s. 137.



43.
Pablo Picasso,
Bambu Sandalyeli Ölüdoğa, 1912,
oval tuvale
yağlıboya
ve muşamba,
30 x 38 cm

Kübizmin 1907-11 arasındaki dönemine *çözümsel (analitik) kübizm* denmektedir. Bu gruba giren kompozisyonlarda yer alan nesneleri, sanatçılar çoğunlukla modele bakarak değil de akıldan, sanki oyun oynar (ya da bir matematik problemi çözer) gibi resmediyorlardı. Amaçları, nesneyi geleneksel perspektiften kurtararak, onu düşünsel bir perspektiften göstermekti. Bu da haliyle yeni bir bakış açısı, yeni bir resmetme yöntemi demekti. Yalnız, kompozisyondaki biçimler ne kadar da parçalanmış olursa olsun, büsbütün tanınmaz değildir. Tunalı'nın sözleriyle, "analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Ama bütünselliği içindeki doğa değil de, bir *sözlük* olarak doğa... Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirecektir". Doğayı çağrıştıran görüntüler ve ön-arka ilişkisine dayanan bir *derinlik* halen vardır bu resimlerde. Ancak bunlar doğanın yasalarıyla değil, resmin yasalarıyla varolmuşlardır. Kahnweiller de bu resimlerin, 'kabul edilen bir ön plan'dan değil, 'sağlam ve tasvir edilen bir arka plandan hareketle' yaratıldığını söylüyor.[7] Bu, tuval yüzeyindeki görüntünün düşünsel bir temel üzerine inşa edilmesi demektir; dolayısıyla derinlik de uzaysal değil, düşünseldir.

Biçim ve bakış sorunları asıl ilgi konusu olduğundan, çözümsel kübizmde renk feda edilmiştir. Genellikle kahverengi, bej ve gri tonların kullanıldığı bu resimlerde nesne, kompozisyon geneline parçalar halinde dağıtılmıştır. Örneğin Picasso'nun *Gitarist* adlı çalışması, o anlayışta yapılan en soyut resimlerden biridir (Resim 42). Resmin adını bilmeyen birinin kompozisyonda bir gitarist bulması neredeyse olanaksızdır. Bu tip resimler ancak belli dilsel kod-

[7] İsmail Tunalı, *A.g.e.*, ss. 169-170 (Kuşkusuz, kübizmin tanıtılması, ilkelerinin yazıya dökülmesi ve koleksiyonlara girmesinde en büyük çabayı galerici Daniel-Henry Kahnweiller göstermiştir. Alman Yahudisi bir bankerin oğlu olan Kahnweiller, Paris'te bankacılık okurken eğitimini yarım bırakarak 1907'de özel bir sanat galerisi açmıştır. Başta kübistler olmak üzere, yenilikçi sanatçıların eserlerini pazarlamayı tercih etmiş olması, zamanın ruhunu sezdiğini göstermektedir.

ları bilenlere açarlar kendilerini. Dikkatli bakarsak, yukardan aşağıya doğru, başını öne eğmiş bir gitaristin omuzlarını, sol omzunun hizasında tel takılan burguları, orta alanda gitarımsı çizgileri, aşağıdaysa ayaklarını zor da olsa okuyabiliriz. Figür ve onu çevreleyen hava, bilinen yapılarından soyutlanarak *bir* ve *aynı* varlığın parçaları olarak birbirinin içine girmiştir. Müziğe gelince: Resim sessiz bir sanat olduğu için kimse bir gitardan çıkan sesi falan beklemez elbette. Ancak yine de bir müzikten bahsedebiliriz: Kulağın değil gözlerin duyduğu, köşeli ve ritmik biçimlerden tınlayan, iniş ve çıkışları oldukça sert, modern bir müziktir bu.

1911-14 arasıysa *bireşimsel (sentetik) kübizm* dönemiydi. Bu dönemde Picasso ve Braque, resim yaptıkları yüzeye, gazete, muşamba, duvar kağıdı gibi *sanat dışı* parçalar yapıştırmaya başladılar (Resim 43). Eğer sanatçı kompozisyonda bir gazete ya da muşamba imgesi istiyorsa, onun resmini yapmaktansa bizzat gerçeğini koymasında ne sakınca vardı ki? Bu bir çeşit oyun olarak gelişti. Yeni kompozisyonlar, çözümsel kübist resimlere kıyasla daha bir *yüzey resmi* haline geldiler. Böylece, biçim sorunu halledildiği için sonraki resimlere renk de girmiş oldu.



44.
Pablo Picasso,
Pınar Başında Üç Kadın, 1921,
tuvale yağlıboya,
204 x 174 cm



45.
Pablo Picasso,
Guernica, 1937,
tuvale yağlıboya,
349 x 776 cm

Kübizmi, *saf* (katışıksız, *pür*) bir sanata giden yol olarak görebilir miyiz? Maleviç ve Mondrian kübizmden yola çıkarak böyle bir sanatı hedeflemişlerdi. Buna bir sonraki bölümde değineceğiz. Picasso'ya gelince: *Çözümsel kübizmi* olgunlaştırdığı yıllarda resmini sanat dışı şeylerden arındırdığını söyleyebiliriz. Resmin doğrulanması için doğaya başvurmak gerekmediği düşüncesini yerleştirenlerden biri de odur. Doğal nesnelerden yola çıkıyordu çıkmasına, ama tuval üzerinde çalıştıkça onların alışıldık görüntülerini bozuyor, geometrik düzlemlere indirgiyor, sadece belli ipuçları vermekle yetiniyordu. *Bireşimsel kübizm* dönemindeyse, tam tersine, resmine *sanat dışı* şeyleri sokmuştur. Sözün özü, bireşimsel kübizm 'saf sanat'tan bir uzaklaşmaydı aslında. Zaten saf sanat yanlılarının Picasso'yu bazen açık bazen üstü örtük bir şekilde suçlamalarının nedeni, gidilebilecek son noktaya kadar gitmemesiydi. Oysa Picasso açısından son nokta diye bir şey yoktu.

Yeni Arayışlar ve Guernica

Baştan itibaren Picasso ve Braque'ın birlikte geliştirdikleri kübizm 1913'e gelindiğinde, rüzgârından neredeyse kimsenin kaçamadığı bir anlatım dili olup çıktı. Braque kübizmden ayrılmadan tutarlı bir şekilde sanatını olgunlaştırmayı sürdürürken, Picasso 1914'te geri çekilme gereğini duydu ve yeni bir çıkış yolu bulmak için klasik Yunan ve Roma figürlerini incelemeye, onları kendince yorumlamaya başladı (Resim 44). Tıpkı *Avignonlu Kızlar*'da düştüğü bunalımdan kurtulmak için başka sanatçı ve kültürlerin imgelerine sarılması gibi, bu kez de benzer bir şeyi klasik sanata sarılarak yapmayı denedi. 1920'lere kadar geçen sürede bir bunalım yaşadıktan sonra, deyim yerindeyse, birdenbire patladı. Bir yandan klasik sanatı, bir yandan Ingres'ı yorumlarken, onlarla eşzamanlı olarak da bağlamları farklı, başka işler yapmaya başladı. Mayakovski, 1922'de Picasso'yu ziyaret ettiğinde, işliğinde, antik imgelerden tutun da tene-

ke ve telden yapılmış heykellere kadar, türlü türlü, üstelik aynı tarihli bir sürü iş gördüğünü nakleder.[8] Sözün özü, kübizmden gerçeküstücülüğe, sembolizmden klasisizme; tuvalden kesyapa, heykelden seramiğe, Picasso, birden çok dili ve disiplini aynı anda kullanıyordu. Bu *çoğulcu* tavrı şu ya da bu şekilde sürerken, 1936'da yeni bir yoğunlaşma ve yeni bir kırılma daha yaşayacaktı.

İspanya'daki iç savaş Picasso'nun siyasal alandaki rehavetini sona erdirmekle kalmadı, onun bir de başyapıt yaratmasına ilham verdi. General Franco İspanyol Cumhuriyeti'nin yasal hükümetine karşı bir askeri darbe başlatmıştı. Sanatçı, Basklılar için kutsal sayılan Guernica kasabasının 1937'de bombalanmasından bir yıl önce (ki, o yıl İspanyol Cumhuriyeti tarafından Prado müzesine müdür olarak atanmıştı), siyasal tarafsızlığını bir kenara koymuş, *Franco'nun Düşü ve Yalanı* adlı diziye başlamıştı bile (dizi içinde yer alan *Ağlayan Kadın* motifi, daha sonra *Guernica* tablosunda yerini alacaktı).

Bu yıllar hem İspanya'nın hem de Avrupa'nın bunalımlı yıllarıydı. Ortalıkta II. Dünya Savaşı'nın ayak sesleri duyuluyordu. Özel yaşamı da sancılıydı. 1935'te, sevgilisi Picasso'dan bir çocuk doğurduğu için, karısından ayrılmak zorunda kalmıştı. Olay, ruhsal açıdan onu huzursuz etmiş, ancak bu, sanatına müthiş bir üreticilik olarak yansımıştı. Yine de tatminsizdi. Kendinden söz ettirecek bir şeyler yapmalıydı. 1930'ların başından beri, *Avignonlu Kızlar*'ı yapmadan öncekine benzer bir ruh hali içindeydi. İşte, tam o sırada kendi iç huzursuzluğuna ilham veren iki olay meydana geldi: İspanya Cumhuriyeti, 1937'de Paris'teki uluslararası sergide, İspanya'yı temsil görevini Picasso'ya verdi (bu, onun hevesini olduğu kadar sıkıntısını da arttırıyordu). İkinci olay da 26 Nisan 1937'de Guernica kasabasının general Franco yanlısı Alman uçakları tarafından bombalanmasıydı. Tarihin bu cilvesi sanatçıya şans getirdi. Bir kez daha, kendi dışındaki nesnel (ama *olumsuz*) koşullardan yararlanarak sanatında bir sıçrama gerçekleştirdi. Bu devasa duvar resmine bombalamayı takip eden birkaç gün içinde başladı; sıcağı sıcağına savaş ve bombalama olayına ilişkin haberlerin doğrudan etkisi altında çalıştı; iki aydan daha az bir sürede de bitirdi (bu arada, tabloya hazırlık için neredeyse bir müze dolusu çizim ve taslak yapmıştı).

Guernica, figürlerin biçimleri bakımından bireşimsel kübizmi ve 1920'li yıllardaki abartılmış gövdeleri; renk bakımından ise çözümsel kübizmi çağrıştırır (Resim 45). Bombalama, öğleden sonra, havanın henüz aydınlık olduğu bir anda gerçekleşmişti. Fakat tablodaki atmosferin karanlık olmasına karar vermişti sanatçı. Bu, olayın trajedisine daha uygundu. Parçalanmış biçimleri bir arada tutan siyah, gezegenleri kuşatan uzay gibidir sanki. Ayrıca, kompozisyon o kadar kalabalıktır ki, genel bütünlüğün sağlanabilmesi için renkten vazgeçmek akıllıcaydı. Öte yandan bu kadar çok elemanı bir arada tutacak bir çare daha vardı: Üçgen kompozisyon. Tablonun sol ve sağ alt köşelerinden,

[8] Wilfried Wiegand, *A.g.e.*, s. 87.





46. (Solda)
Pablo Picasso,
Gitar, 1912,
tabaka metal ve tel,
77 x 33 x 19 cm

47. (Sağda)
Pablo Picasso,
Boğa Başı, 1943,
bisiklet dümeni ve
oturağından
kalıp alınmış bronz,
42 x 41 x 15 cm

üstte bir elin tuttuğu lambaya doğru çizilen ve yukarıda birleşen iki (görünmez) çizgi, geniş tabanlı bir üçgen oluşturur. Katliama maruz kalmış figürlerin büyük çoğunluğu (kesik bir baş, kırık kılıçlı bir kol, yaralı bedenini sürükleyen bir kadın ve ağzını açmış bir at) burada yer alır. Resmin sol üst tarafında bir boğa ve altında da kolunda ölü çocuğuyla ağlayan bir kadın imgesi vardır. Alevler içinde bağıran bir başka insan ise, aynı yatay hat üstünde, tablonun sağ tarafındadır. Bu kompozisyonu kurma aşamasında, ele aldığı her bir motif için defalarca çizim ve taslak yapmıştır Picasso.[9] İç savaşın etkisiyle, bazı motifleri *Guernica*'dan bir yıl kadar önce çalışmaya başlamış, o an yeri gelince kullanmış, *Guernica*'dan sonra da çeşitlemelerini yapmayı sürdürmüştür. Örneğin *ağlayan kadın* imgesinin kırktan fazla çeşitlemesi vardır. Boğa imgesi ise zaten ilk göz ağrılarından biriydi.

Bugün genel olarak resimdeki boğa motifinin faşizmi, at motifinin de halkı temsil ettiği gibi bir kanı yaygındır. Ne var ki, 1945'teki bir röportajda Picasso boğanın faşizmi değil barbarlık ve karanlığı temsil ettiğinde ısrar etmiştir. Resmin, tarihsel açıdan dar bir anlam ya da dönem içinde sıkışıp kalmaması,

[9] Ayrıca, *Guernica* ile bir Vatikan duvar halısında *Masumların Katledilmesi adlı* kompozisyon arasındaki şaşırtıcı benzerlik için bkz. Canan E. Somay, "Picasso Matador", *Sanat Dünyamız*, sayı: 83, YKY, 2002, ss. 215-225. Somay, bu incelemesinde Picasso'nun 1917'de Roma'ya gittiğinde bu Vatikan duvar halısını gördüğünü ve çok etkilendiğini iddia ediyor. Yazısına eşlik eden bazı resimsel karşılaştırma ve benzerlikler gerçekten çok etkileyici. Picasso'nun başka eserlerden yararlandığını bildiğimiz için buna şaşırmamalıyız. 1917'de gördüğü o halıdaki bazı figürleri aklında mı tutmuştu yoksa kaşla göz arasında bazı çizimler mi yapmıştı? Nedense, beni düşündüren de bu.

Picasso'nun vurgusunu haklı çıkarmaktadır. Yapıtın klasikleşmesinin göstergelerinden biri de budur zaten. Yapıt, artık unutulmazlar arasında yer alıyor. Ayrıca, Guernica kasabasının sürekli anımsanmasını sağlayan da yine odur.

Picasso ve Heykel

Picasso kübizmde bulduklarını heykelde de denemiştir. O tarihlerde heykel denince akla Rodin geldiği için, Picasso'nun heykellerinin taşıdığı önemi, yenilik meraklısı birkaç genç hariç, ilk yıllarda kimse fark etmemişti. Bunun bir diğer nedeni de öncelikle ressam olarak bilinmesiydi. Ancak çok geçmeden onun getirdikleri 20. yüzyıl heykeline yeni bir yön verecekti. Örneğin, 1909'u 1910'a bağlayan arada yaptığı *Kadın Başı*, küçük düzlemlerden meydana gelmiş kübist (daha doğrusu, *inşacı*) bir heykeldir. Picasso, bu başı geleneksel yöntem (kil yığma) ile yapmış sonra da bilinen süreçlerden geçirerek bronz olarak döktürmüştü. Buna benzeyen başka işler de yapmıştı sanatçı. Bu heykellerdeki yeniliği, yöntemden ziyade biçime getirdiği farklı bakış açılarıydı.

Bireşimsel kübizm döneminde yaptıklarıysa, yine, resimde denediklerinin heykele yansımasıydı. Üç boyutlu nesneyi, önce kilden yapıp sonra da kalıplama tekniğiyle alçı ya da bronza aktarmaktansa, doğrudan hurdalıkta bulduğu teneke ve demir parçalarına şöyle kabaca biçim verip, birbirine tutturuyordu. Bunların bazıları her taraftan, bazıları da sadece önden izlenebilen çalışmalardı. Bu dönemdeki en tanınmış işlerinden biri *Gitar*'dır (Resim 46). Bu çalışmayı önce bir zemine tutturmak için yapmış, ancak daha sonra zeminden vazgeçerek başlı başına bir nesne olarak sergilemeye karar vermişti sanatçı. Bu işin arkadan ya da yandan çekilmiş başka fotoğraflarının olmadığına bakılırsa, üç boyutlu da olsa, demek ki, kendinin sadece karşıdan izlenmesi gerektiği konusunda ısrar etmiş heykel. Gerçekten de onun bir gitar olarak algılanması için ön tarafından görülmesi gerekir. Gövde, delik, tel ve sapı çağrıştıran birkaç işaret ona gitar denmesine yetiyor. Aslında hiç de doğalcı olmayan bir biçimde sunulan bu nesneye 'gitar' dememiz garip değil mi? Buna yanıt vermek, algı psikologlarının işi. Benim naçizane bildiğim şu ki, bir şeyi başka bir şeye benzetmemiz, insan olarak son derece *doğal* bir özelliğimizdir. Bir şeyi başka bir şeye benzetme gereksinimimiz, herhalde, zihnimizin gördüğü nesneyi bir yere koyma –sınıflama– eğiliminden olsa gerek.

Onun *Boğa Başı* adlı işine baktığımızda da düşünürüz bu sorunları (Resim 47). Söylediğine göre, Picasso, yine hurdalıkta gezindiği günlerden birinde, bir bisiklet dümeni ve oturağını yan yana görmüş ve 'dervişin fikri neyse zikri de odur' misali, onları derhal zihninde bir boğa başı olarak birleştirmişti. Bugün birkaç müzede karşımıza çıkan bu iş, hurdalıkta bulunan o nesnelerin bronz olarak yeniden dökülmüş kopyalarıdır. Buradaki mesele, onların kopya olmaları değil (ki zaten bronz heykellerin tamamı kopyadır), bisiklet dümeniyle oturağının *başkalaşarak* bir *boğa başı*na dönüşmeleridir.

Bu yapıta bakan bir insan, eşanlı olarak orada hem bir boğa başı hem de iki bisiklet parçası görmüyorsa, Picasso'ya göre "heykel ilgi konusunu yitirmiş demektir" ve bu iyi bir şey değildir.

Biçem ve Tutarsızlık

Picasso, bir anlatım biçiminde uzun süre duramayan, sürekli yeni olanaklar arayan bir sanatçıydı. Yeni bir şeyin kokusunu aldığında, kendisiyle çelişme pahasına da olsa, hemen el atıyor, hâlihazırdaki yöntemini değişiyordu. Daha doğrusu, kendisiyle çelişmesiydi onun sanatını vareden. Aynı şekilde, eşlerini ve sevgililerini de sürekli değiştiren, huzursuz ve yalnızlık çeken, yerinde duramayan biriydi o. 1908'de (ki, o tarihte gerçekten politikaya karşı soğuktu), alaycı bir şekilde, "benim ülkemde kral var, ben kralcıyım" derken, yıllar sonra, İspanya İç Savaşı sırasında Guernica kasabasının bombalanmasını konu aldığı *Guernica* resmiyle birlikte Fransız Komünist Partisi'ne üye olan, ne var ki orada da Parti tarafından yanlış anlaşıldığı için yalnızlık çeken yine oydu. Dünyanın diğer yerlerinde de o ana kadar savaşlar vardı ve sanatçı hep sessiz kalmıştı. Şu kadere bakın, *komünist* olabilmesi için *ulusal* damarına basılması gerekiyormuş! *Çelişki* ya da *tutarsızlık* değil midir bu? Tutarlı olduğu tek şey çalışma ve üretme içgüdüsüydü –ki bu da zaten onun kaderiydi.

Kabul edelim, tutarsızlık hiç de iyi bir niteleme değil. Eğer bir insanın tutarsız olduğu söyleniyorsa, kişiliğinin oturmadığı, bu yüzden de ona güvenilemeyeceği anlamına gelir. Çocuklar ve gençlerde neyse de, olgunluk çağındaki bir insandan daha tutarlı bir kimlik beklenir. Doğrusunu isterseniz, tutarsızlık nitelemesinin bir sanatçı için olumlu bir özellik sayılabileceğini ilk kez Berger'dan öğrendim. Yazara göre, Picasso'nun sanatı baştan sona *ani başkalaşımların* toplamından ibarettir:

"Picasso'nun ressam olarak tutarlı bir gelişme gösterdiği tek dönem, 1907 ile 1914 arasındaki Kübizm dönemiydi. (...) Bu dönem Picasso'nun yaşamındaki tek büyük istisnadır. Bunun dışında Picasso bir gelişme göstermemiştir. Koordinatları nasıl yerleştirirsek yerleştirelim, Picasso'nun mesleğine uygulanabilecek sürekli yükselen bir eğrinin grafiğini bulmak mümkün olmayacaktır. Oysa Michelangelo'dan Braque'a büyük ressamların hemen hepsi için böyle bir grafik çizilebilir. (...) Başka hiçbir ressamın yaşamında, bir yapıtlar topluluğu, kendisinden önce gelen ressamların yapıtlarından bu denli bağımsız ya da kendinden sonra gelenlerinkiyle bu denli bağıntısız olmamıştır. (...) Picasso genç kalmıştır. Genç kalmıştır, çünkü tutarlı bir gelişme göstermemiştir".[10]

Diğer ressamlardan kopukluğu bir yana, kendi yapıtları arasında da vardır kopukluk. Biçem değişikliği başka ressamlarda da görülür diye itiraz edebilir-

[10] John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul, 1989, ss. 43-46.

siniz belki. Doğru. Bir sanatçının ilk işlerinden son işlerine doğru şöyle bir bakarsak bir çeşit başkalaşımı aşama aşama görebiliriz. Bir tohumun ağaç haline gelmesi kadar doğal bir şeydir bu. Berger'ın sözünü ettiği 'sürekli yükselen bir eğrinin grafiği' böylesi bir gelişmeyi açıklamak için kullanılabilir. Sanat tarihi bunu kanıtlayan büyük sanatçılarla doludur. Bu sanatçılar bir kez olgunlaştıktan sonra, eserlerindeki değişim sadece *nicel* olarak devam eder. Oysa Picasso'daki değişim *nitel*dir. Genellikle aynı anda farklı tuvaller üzerinde çalışan, hatta yıllarca görmediği bir tuvali yeniden ele alan biriydi. Aynı tarihli resimlerin kendi aralarındaki dil farklılıklarının nedenlerinden biri de budur.

Tutarlılığı, bir sanat yapıtına dinginlik ve açıklık kazandırdığı için yararlı bir özellik olarak tercih edenlerin sayısı oldukça kabarıktır. Ama önünde çok çeşitli yaratma olanakları bulunan bir sanatçının, her zaman bu olanaklardan bir tanesini seçip öbürlerini bir yana bırakması nereye kadar *doğru* acaba? Kuralları iyi öğrenilmiş bir teknik, iyice ustalık kazanılmış belli konular bir sanatçıyı bir yerlere taşıyabilir belki. Ne var ki genellikle varılan yer, *yaratıcılık*tan ziyade *ustalık* alanıdır. Her usta iyi bir *üretici* olabilir, ancak onun iyi bir *yaratıcı* olduğu anlamına gelmez bu.

Picasso'nun kendi biçemi konusundaki soruya verdiği yanıt şudur: "Aslında, hiçbir biçemi olmayan bir ressamım belki. Biçem, çoğu zaman bir ressamı yıllar ve hatta tüm ömrü boyunca aynı bakışa, aynı tekniğe, aynı formüle hapseder. (...) Ben kendim, çok fazla hareket ederim, lüzumsuz diyerek attığım çok olur. Sen beni burada görürsün, ama ben zaten değişmişimdir, başka bir yerdeyimdir. Sabit olduğum bir zaman yok; ve bu, bir biçemimin niçin olmadığını açıklıyor".[11] Bu, şakayla karışık bir yanıt. Bu sözler, onun bir biçemi olmadığından ziyade, aslında *birden çok biçemi* olduğu anlamına gelir. Eğer, daha önce görmediğimiz bir yapıtıyla karşılaştığımızda, Picasso'ya ait olduğunu bilebiliyorsak, bunun nedeni, biçeminden başka ne olabilir ki?

Biçem sanatçısını ele veren bir muhbirdir; yapıtın her tarafına nüfuz eden bir *varediş yöntemi*dir; sanatçının diğer yapıtlarını çağrıştıran bir *deyiş* özelliğidir. Bir resimle yüz yüze gelen, onu anlamaya ve değerlendirmeye çalışan bir insanın birikimlerini, alışkanlıklarını ve değer yargılarını bir kenara koyması öyle kolay bir şey değildir. Bunu kaç kez denedim ve başaramadım. Ne kadar dikkat edersem edeyim, karşımda duran yapıtı daha önce gördüğüm başka yapıtlarla şu ya da bu noktada ilişkilendirmekten kendimi alıkoyamadım. Bu yapıt hangi gelenek içinde yer alır, hangi ailedendir? Hangi sanatçının işlerini çağrıştırmaktadır? Benzerlik ve farklılıkları nelerdir? Eğer sanatçının diğer işlerini tanıyor ve yeni bir işiyle karşılaşmışsam, bu kez de onlar arasında ilişkiler kurarım: Konu ve renk seçimi, malzeme kullanımı, tekniği, elemanları biçimlendirmesi, kompozisyonu, havası vs... Bu konuda başka insanlar üzerinde de çaktırmadan gözlemlerim oldu. İstisnasız hepsi benim gi-

[11] Dore Ashton, *A.g.e.*, s. 114.

biydiler. Ancak, sanatla yeni tanışmaya başlayanların, ilk kez gördükleri yapıtları tanıyabilme beceri ve hızları konusunda farklılıklar vardı. Örneğin, Rembrandt ve Van Gogh'un yapıtlarını daha kolay tanımışken, Picasso'nun bazı işlerinde zorlanmışlardı. Bunun nedeni belliydi. Rembrandt ve Van Gogh olgunluk dönemlerinden itibaren fazla bir değişiklik göstermezken, Picasso yerinde duramayan bir sanatçıydı; kafaları karıştıran da buydu işte. Bu sanatçı, bazen sabah başka akşam başka resim yapabiliyor, işlerine alışkın olan müşteri ve galeriler ne derler diye düşünmüyordu bile.

Picasso'nun çekinmediği bir konu daha vardı: Kime ya da hangi kültüre ait olursa olsun, işine yarayacaksa gördüğünü hemen alıyor, bir yolunu bulup kendine mal ediyordu. Maurice de Vlaminck, bu yüzden sağdan soldan aşırdığı şeylerle, *potpuri* yapmakla suçlamıştı Picasso'yu. Vlaminck'e göre, Picasso'nun beceremediği tek şey, gerçekten Picasso olan bir Picasso'ydu.[12] Gerek bu, gerek başkaları tarafından söylenen benzeri suçlamalara Picasso'nun verdiği yanıtı hepimiz biliyoruz: "Çalmaya değer bir şey varsa çalarım".

Kim ne derse desin, Picasso, buluşlarıyla kendinden sonrakilere yol gösteren bir *öncü*, bir *devrimci*ydi. Greenberg, "öncünün en önemli işlevi *denemek* değil, bir *yol bulmak*tır"[13] derken, sanırız Picasso'nun ünlü "ben aramam, bulurum" sözünden hareket etmişti. Söylemeye bile gerek yok, modern düşüncenin bir ürünüydü o. Ancak Kandinski, Mondrian ve Maleviç'in yöneldikleri safçı bir modernizmin de dışındaydı. Soyut sanatın yaratıcılarındandı, ama figürsüz bir sanata sıcak bakmamıştı. Sanatçının sadece kendi iç dünyasından beslenmesi gerektiği iddiasının kol gezdiği bir zamanda; sanatçının "her bir taraftan gelen duygu ve imgelerin toplandığı bir *depo*" olduğuna inanan; "sanat için sanat düşüncesinin bir şaka olduğunu ve nesneleri başkaları için ürettiğini" söyleyen biriydi. Özetle, modern sanatın ilkelerine çok da sadık biri değildi Picasso. Yaptıklarının toplamı bunu göstermektedir.

---

[12] Maurice de Vlaminck, "Open Opinions on Painting", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, s. 630.

[13] Clement Greenberg, "Öncü ve Kiç", *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, M. Yılmaz (haz.), çev. N. Özüaydın, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009, s. 247.

5 TEMSİLİN BUNALIMI

Sanatçı ancak resmindeki biçimleri doğayla hiçbir ortak noktası kalmadığı zaman yaratıcı olabilir.

Kazimir Maleviç, 1915

Soyut sanat yoktur. Her zaman bir şeyden başlamak zorundasınız. Sonra gerçekliğe ait izleri söküp atabilirsiniz. O halde korkacak herhangi bir tehlike falan yoktur; çünkü nesne düşüncesi silinmez bir iz bırakmıştır.

Pablo Picasso, 1935

Figüratif ve Soyut

Bir zamanlar *soyut* (*non-figüratif*) ve *soyut olmayan* (*figüratif, somut*) sanat iki uzlaşmaz kamp olarak görülüyordu. Aralarındaki çatışma eski heyecanı yitirmiş durumda. Bunun başlıca nedeni, çağdaş sanat tartışmalarının başka bir bağlama kaymış olmasıdır. Bugün aklı başında hiç kimse "soyut sanat ilerici, figüratif sanat gericidir" ya da "soyut sanat, figürü beceremeyenlerin işidir" gibi değerlendirmelerde bulunmuyor artık. Oysa soyut sanat üzerine yoğunlaşan sanatçı ve yazarlar, özellikle 1910-30 arasında, bir yandan bu eğilime yapılan saldırıları göğüslemek, bir yandan da soyut sanatı kabul ettirebilmek için yeni bir söylem geliştirmek zorunda kalmışlardı. Bunu da modern düşüncenin özü sayılan *eski/yeni* karşıtlığı bağlamında ele almışlardı.

Soyutçulara göre, doğal nesneleri çağrıştıran kompozisyonlar *eski* (*geleneksel*), doğadan kopma gayreti içinde olanlar da *yeni* (*modern*) sanatı temsil ediyordu. Böylece, kendinden öncekileri yadsıyan ve 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar *modern* sayılan *izlenimcilik*, tarihin garip bir cilvesi olarak, bu sefer 'geleneksel' damgasına kendisi maruz kalmıştı. 1910'lara bu tartışmalarla giren sanat dünyası, sanatçıların yeni ürünleri eşliğinde *sanat* denen şeyin *ne* olduğu, daha doğrusu, ne *olması gerektiği* üzerine yürütülen zengin tartışmalara sahne olmaya başladı ve sonuçta iş neredeyse '*modern* sanat *soyut* sanattır' noktasına kadar getirildi. Örneğin, yakın zamana kadar bir sanatçıya yöneltilen "*modern* mi çalışıyorsun yoksa *klasik* mi?" sorusu bu tartışmaların yansımasıydı. Buradaki 'klasik'ten kasıt, tarihsel bağlamından ziyade, kabaca, 'doğal görüntülere yer veren', 'doğal varlıkları *temsil eden*' demekti.

Kim ne derse desin, sanat yapıtlarının değerlendirilmesinde doğa (gerek karşı çıkılan gerek öykünülen) bir referans olarak öteden beri önemini korumuştur, korumaktadır. İşin aslı, içinde yaşadığımız müddetçe doğadan kaçış olanaksızdır. Ondan kaçış, olsa olsa bir *yanılsama* olabilir; bu da sanat üzerine



48.
Boğa ve Atlar,
MÖ 20.000-10.000 arası,
Lascaux Mağarası, Fransa

kafa yoranlar için en eski, kışkırtıcı ve iflah olmaz sorunlardan biridir. Doğayla kurduğu ilişkide, zihninin nasıl çalıştığını bir sanatçı uzun uzadıya pek düşünmez. Doğaya bakar, etkilenir; onu belli bir perspektifte algılar; ortaya çıkardığı eser de şu ya da bu derecede doğadan izler taşır. Doğayı en sadık biçimde taklit etmeye çalışan sanatçıdan tutun, ondan mümkün olduğunca uzaklaşmaya çalışan sanatçıya kadar, gizli ya da açık, her yapıt doğayla bir ilgi içindedir. Tuvalinde doğal görüntülerden eser bırakmayan sanatçının zihninde doğa en azından *düşünsel* olarak vardır.

Asıl kafa yorulması gereken konu, insanın maddî bir çevrede yaşarken madde ötesi bir dünyayı *tasavvur* etmesi, orada yaşamak istemesi ya da *yaşıyormuş gibi* hissetmesidir. İster akla yatkın isterse saçma olsun, *yaratıcılık* denen şey, heyecan uyandıran asıl giz budur işte: *Maddeden düşünceye sıçramak.*

En basitinden *bilgi*, yaşamın akışı içinde kendiliğinden edinilebilir, biriktirilebilir. Bilindiği üzere, insanın bir nesne hakkındaki bilgisini o nesnenin türdeşlerine de *yükleme*, sonra bunları başka nesnelerden edindikleriyle *birleştirme*, ötekilerle *karşıtlıklar kurma*, böylece bilgisini belli bir dizgeye oturtma gibi bir eğilimi, alışkanlığı vardır. Verilerin dizgeleştirilmesi ve buradan bir dünya tasarımına gidilmesiyse sözcüğün tam anlamıyla yaratıcı bir etkinliktir. Einstein, "imgelem (hayalgücü) bilgiden daha önemlidir" derken bu yaratıcı etkinliğin altında yatan şeye dikkat çekiyordu kuşkusuz. Gerçekten de *imgelem*, bir anlamda, içinde bulunulan konumdan başka bir konuma sıçrama, yeni bir şey *yaratma gücü* demektir –buna aynı zamanda *soyutlama* gücü de denebilir. Kısaca, *bilgi* bir soyutlamadır.

Sanatçılar olarak bizler, günlük dilde *soyut* (ya da *figüratif*) derken neyi kastettiğimizi anlarız. Kısa yoldan anlaşabilmek için başvurduğumuz kavramlardır bunlar. Oysa bunları, örneğin felsefe disiplininden gelen birine bizim anladığımız biçimde kabul ettirmek zor, hatta olanaksızdır. Onlar, 'iyi ama, hangi tür olursa olsun, resimdeki figür de bir soyutlama değil midir?' diye sorduklarında, aslında nazikçe 'kavramlar hakkındaki bilgilerinizi gözden geçirmenizde yarar var' demek istiyorlardır. Haklılar. Karşımızda duran üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir yüzey (tuval) üzerine indirgemişsek, gerçekten de bir soyutlama yapmışız demektir. Ancak görünen o ki, 'figüratif'i, 'doğaya benzer görüntüleri çağrıştıran; 'soyut'u da 'doğaya benzer görüntüleri çağrıştırmayan' anlamında kullanmaya devam edecek gibiyiz.

Gerçeğin Görüntüsü

Tarihin karanlık dönemlerinden bugüne, bir nesnenin resmini ya da heykelini yapan her insanın, farkında olsun olmasın, asıl niyetinin yanı sıra 'gerçek' ve 'görüntü' arasındaki ilişkiye de kafa yorduğunu söylemek yanlış olmaz. Hadi bizim önümüzde örnekler var, ama ilk insanın görsel bir imge yapmayı düşünmüş olması, gizemini her zaman koruyacak bir devrimdir (Resim 48).

Tarihöncesi insanının dışarıda gördüğü hayvanların resmini mağara duvarlarına yapmayı düşünmesi onun eşsiz yaratıcılığının; ortaya koyduğu resmin niteliğiyse soyutlama gücünün göstergesidir. Tarihöncesinde insan o hayvan imgelerine neden gerek duymuştu acaba? Sizi bilmem ama, bu soruyu 'büyüsel ya da dinsel amaç' ile açıklamak beni yeterince tatmin etmiyor. Tamam, o imgelerin öyle bir niyetle yapıldığını inkâr edecek değilim (zira bizim yaptıklarımızda bile hâlâ o niyetin izleri var); ancak asıl mesele, yaşamlarını sürdürebilmek için *büyü* ya da *din* düşüncesine *nasıl* ulaştıklarıdır. Daha önce, '*madde*den *düşünce*ye sıçramak' derken bunu kastetmiştim. Görsel imgeyi ilk icat edenler, bu ve benzeri sorunları tartışmış olamazlar; zira bu tartışmayı mümkün kılacak araç (sözel dil), henüz yeterince gelişmemişti.

Gerçek ve *görüntü*, *ilkörnek* ve *temsil* gibi konular öteden beri din ve felsefenin en temel sorunlarındandır. Felsefede, Platon tarafından dile getirilenler, konuyla ilgilenen herkesin aşağı yukarı bildiği en eski tartışmalardır. Kabaca söylersek, gözlerimizle gördüğümüz bu dünyadaki nesneler, göremediğimiz başka bir dünyadaki *ide*aların temsilleridir, görüntüleridir Platon'a göre. Platon, *ide*ayı eski Yunancada 'biçim (form)' anlamına gelen *eidos* terimiyle eşanlamlı kullanmıştır; ancak, hepsi birer *ilkörnek* olan *ide*alar bildiğimiz anlamda maddî varlıklar değildir. *İde*alar, ona göre, zihinden bağımsız varlıklardır ve ancak düşünce yoluyla kavranabilir. Biz onları düşünsek de düşünmesek de vardırlar; bu yüzden de varlıkları nesneldir.

Platon felsefesi, ileriki çağlarda farklı biçimlerde yaşamaya devam etmiştir. Örneğin, Platon'un *idealar kuramı*ndan etkilenen Ortaçağ Hıristiyan düşünürleri, *idealar* Tanrı'nın zihnindeki öncesiz ve sonrasız *ilkörnek*ler olarak

yorumlamışlardır. Modern felsefeye ise Descartes sokmuştur *idea* kavramını. Ona göre *idea*lar, insan zihninde doğuştan verili şeylerdir (*ideae innatae*). Lock'a göreyse, *idea*ları sonradan edinir insan zihni (*tabula rasa*). Bu görüşler böyle çoğalarak sürer gider. Özetle, Platon'da 'ilkbiçim' demek olan *idea*, ondan sonra 'düşünce', 'tasarım' ve 'kavram' anlamlarına da gelmeye başlamıştır. O halde, modern sanatta hararetle savunulan 'nesneyi aşıp, arkasındaki (*ideal biçim*, *hakiki varlık* vb.) *asıl şey*e ulaşma' gayreti içindeki çoğu çabanın dönüp dolaşıp Platon'a dayandığını söylemek pek yanlış olmaz.

İnsanları doğru yoldan saptırdıkları, kendilerini gerçek*miş gibi* sundukları için, Platon'un nesne görüntülerine –imgelere– hiç iyi gözle bakmadığı bilinmektedir. Bugün bile önemsediğimiz birinin fotoğrafına ya da heykeline sevgi ve saygıyla bakıyor, ona zarar vermekten kaçınıyorsak, *imgelerin gücü* konusunda Platon'un ne kadar haklı olduğunu anlayabiliriz. Zaten, tektanrılı dinlerin onu yasaklamak zorunda kalmalarının nedeni, *nesne temsili*nin gerçekten de insanları her zaman etkileyebilecek kadar güçlü olmasıydı. İslamiyet'in etkisi altına girmiş topraklarda soyut bir sanat yaratılmasının en büyük nedeni buydu. İnsan figürünün gerçekçi bir şekilde betimlenmesi yasaklanınca, sanatçılar soyut biçimler yaratmak zorunda kalmışlardı. Bir ara, Hıristiyanlıkta da vardı imge yasağı. Ancak, imgeyi dinin hizmetine sokma gerekçesiyle bu yasak çabuk kaldırılmıştı. Uzunca bir süreden sonra onlar da ulaştı soyut denen anlatıma. Aradaki fark, Batılı sanatçının bunu kendi iradesiyle gerçekleştirmesi, İslam sanatçısının ise buna itilmesidir. Hangi gerekçe ve sürecin sonunda meydana gelirse gelsin, şöyle bir baktığımızda evren tasarımlarının genel olarak örtüştüğünü görürüz. Buna göre *gerçek* denen şey, maddi dünyanın ötesindedir; beş duyunun verileri değil düşünceyle kavranabilir. O halde, gerçek varlığa ulaşabilmek için insan nesnel dünyanın boyunduruğundan kurtulmalı, onun ötesine geçmelidir. Gerek soyut sanatın uygulayıcıları Kandinski, Maleviç, Mondrian, gerekse kuramcıları Henri-Daniel Kahnweiller, Wilhelm Worringer, Marcel Brion, Arnold Gehlen de aşağı yukarı böyle düşünüyorlardı.

Düşünce ve Sanat

*Soyut sanat*ı bir *modern sanat* eğilimi olarak ele alanlara göre, yolu açan sanatçı Paul Cézanne'dır. Modern sanat konusuyla ilgilenen herkes, Cézanne'dan 'modern sanatın babası' diye söz edildiğini anımsayacaktır. Soyut sanat, iddia edildiği gibi yönünü *nesne*den *düşünce*ye çeviren bir anlayış ise, acaba Cézanne buna nasıl yol açmıştı? Cézanne gerçekten doğaya sırtını dönmüş müydü, yoksa ona sadık mıydı? Emile Bernard ile Cézanne arasında geçen konuşmanın bu konuda bize ışık tutacağını sanıyoruz:

E.B.: "Pascal, bir insanın her zaman görebileceği bir nesneyi resme aktarmasını, yararsız bir iş diye yorumluyordu. (...) Pascal bu işi hem boş hem de güç bir eylem olarak kınamakta belki de haklıydı. (...) İşte bu nedenle, nesneyi aşarak ideal düşünceye ulaşmak gerekiyor".

P.C.: ... "İnanın bana, bütün bu sözlerinizin fazla bir önemi yok sanat açısından, tümü de üniversitelere özgü kuruntular..."

E.B.: "Demek resim söz konusu olduğunda, işin düşünce yönü size yararsız görünüyor".

P.C.: "Evet... Yalnızca gösterişli bir söz yığını; bense, sanatsal söyleme aktarmak isterim bu sözleri... Bunu yapmak için de, kendimi aradan çıkarıyorum, her şeyi resimlerimin söylemesini istiyorum. Adına doğa dediğimiz büyük kitap varken, her şeyin en güzeli olan bu sonsuz görüntü önünde ressamlar sanat üretirken, düşüncelere neden gerek duyayım?"[1]

Cézanne'ın bu sözleri, onun düşünce karşıtı biri olduğu anlamına mı gelir? Bize kalırsa, söz cambazlığı yapan ve onun sanatını anlamaktan aciz eleştirmenleri kastederek söylemişti bunları. Gerçekte, düşünce üreten filozoflarla ise pek bir alıp veremediği yoktu. Ancak söyleşi ve mektuplarından, '*ressam*' ve '*düşünür*'ün zihinlerinin birbirinden farklı çalıştığına inandığını anlıyoruz. Ona göre ressam, bir düşünceden ziyade doğadaki görüntüden yola çıkmaktadır. *Ressam düşünce değil resim üretir*; öğretmenleri de felsefeciler değil, doğadır, büyük ustalardır. Bildiğimiz kadarıyla Cézanne'ın amacı, doğal nesne imgelerini tuvalden atmak şöyle dursun, onları daha sağlam bir biçimde yeniden inşa etmekti. "İzlenimlerimiz sürekli değişir, ama doğanın karakteri temelde aynı kalır" diyordu Cézanne. Önemli olan, doğanın asıl karakterini yakalamaktı.

Peki, Cézanne doğayı resminden sürüp çıkarmayı aklından bile geçirmezken, nasıl olur da onun sanatı Batı dünyasında 'soyut' denen bir sanata yol açmış olabilir? Bu, hem zor hem kolay bir soru. 'Sanat, tıpkı doğa gibi sürprizlerle doludur; nerede neyi doğuracağı belli olmaz' diye, bu soruyu kolayca savuşturabiliriz belki. Ama yanıtın doyurucu olmadığı ortada.

Cézanne'ın sanatını, kökleri çok derinlere inen, dalları da yukarılara ve yanlara doğru yükselen ulu bir ağaca benzetirsek, bu ağacın hangi dalını nereden, nasıl ve ne yöne doğru çıkaracağını önceden pek planlamadığını, sadece büyümüş olduğunu söyleyebiliriz. Acaba Matisse, Picasso, Kandinski onun dalları mıdır? Bu ağaç, diyelim ki bir çınar ise, dalları da çınar olacaktır. Peki ama, yukarıdaki üç sanatçının her biri başka bir karakter olarak çıkıyor karşımıza. Soruya yine döndük işte: Nasıl oluyor da bir ağaçtan başka bir ağaç türeyebilmektedir? Nasıl olacak: *Aşılama* sayesinde. İyi de, bu sanatçıları niçin kök-gövde-dal ilişkisiyle açıklamak zorundayız ki? Bunların hepsini ayrı türden bir ağaç, daha doğrusu, birer bağımsız varlık olarak ele almak gerekmez mi? Cézanne'dan sonra yetişen her büyük sanatçı, ayrı bir varlık olma gücünü kendi içinde taşıdığı için, istese de onun kopyası olamazdı zaten. Olsa olsa, şu ya da bu şekilde ondan aşılanmıştır. Bunu her biri kendi bildiği şekilde yaptığı için de sanatları farklı farklı gelişmiştir. Eni sonu, insan bir ağaç kadar doğal; ancak bir ağaç olamayacak kadar da farklı bir varlıktır.

---

[1] Emile Bernard, *Cézanne Üzerine Anılar*, çev. K. Özsezgin, İmge Kit., Ankara, 1997, ss. 90-91.

Cézanne, Bernard'a yazdığı bir mektupta "nesneleri küp, silindir, koni gibi biçimler şeklinde görmelisin" diye öğüt vermişti. Amacı, Bernard'ın Gauguin etkisinden kurtulmasıydı. Gauguin'in nesnelerin hacimleriyle pek ilgilenmediğini bildiği için, Bernard'a resimde hacmi nasıl gösterebileceği hakkında bilgi veriyordu Cézanne. Oysa onun bu sözleri, 'kübizme işaret ediyor' diye yorumlanmıştır. Sanatçı gerçekten bilinçli bir şekilde kübizmi işaret etmiş olsaydı, sanırız bunu gerçekleştirmek için sonuna kadar giderdi. Her büyük sanatçı gibi, Cézanne da bildiğini yapmıştı; ve bildiği de işaret ettiği de aynı şeydi. Picasso'nun bayrağı onun bıraktığı yerden devraldığı gibi yorumlara gelince, bir açıdan buna katılabiliriz. Picasso, herkesten, ama özellikle de Cézanne'ın resminden çok beslenmiştir. Bunun yanı sıra, tıpkı Cézanne gibi felsefi spekülasyonlara kayıtsız kalmıştır. Ne var ki, kübizm diye bir dil yaratacağından başlangıçta Picasso'nun bile haberi yoktu. Çocuk, hep olduğu gibi, doğum sürecinde dönemin genel atmosferine ve sürprizlere maruz kalmış; kendisini vareden koşulları düşünmeye fırsat bulamadan doğmuştu.

Soyut sanatın belli bir kuram temelinde ele alınmasına gelince: Bu, Picasso ve Braque'tan bağımsız, ama tam da kübizmin doğum sancılarının şiddetlendiği bir dönemde gerçekleşmiştir. Kandinski, Maleviç ve Mondrian gibi sanatçıların kuramsal açıklamalarından önce, Wilhelm Worringer, 1906-da *Soyutlama ve Özdeşleyim* adlı bir doktora tezi hazırlamış, iki yıl sonra da kitap olarak yayınlamıştı.

Worringer'in tezine göre, *soyutlama* ve *özdeşleyim* olmak üzere, insanın iki içtepisi vardır. Bunlar birbirinin karşıtı, iki temel yaşantı ve algıya karşılık gelmektedir. Worringer'e göre baştan sona sanat tarihi, özdeşleyim ve soyutlama içtepilerinden doğan sanatsal eğilimlerin hesaplaşmalarından ibarettir. Özdeşleyim içtepisinin kaynaklık ettiği estetik yaşantıyı Worringer (Theodor Lipps'ten yararlanarak) en yalın haliyle şöyle dile getirmektedir: "Estetik haz, bir (duyulur) obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje'de kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir".[2] Buna göre özdeşleyim içtepisi, doğayla kurulan mutlu bir ilişkiyle bağlantılıdır; natüralizm (doğalcılık) denen sanatsal yönelim de onun sonucudur.

Öte yandan, Worringer, özdeşleyim içtepisinin karşıtı olarak soyutlama içtepisini göstermektedir: "Soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle transcendental [aşkın] bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma, biz, *büyük dinsel uzay korkusu* diyoruz".[3] İnsan bu uçsuz bucaksız evrende yapayalnız ve çaresizdir. Gerek ilkel budunlarda gerekse modern toplumlarda, sanatçıların soyut sanata yönelmelerinin kökeninde bu korkuyu bertaraf etme iç-

[2] Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev. İ. Tunalı, Remzi Kit., İstanbul, 1985, s. 13.

[3] Wilhelm Worringer, *A.g.e.*, s. 23.

güdüsü yatar –ki bu da ancak zihinsel düzlemde doğadan uzaklaşmakla, onu *yok saymak*la, imgeleminde başka bir dünya kurmakla olasıdır. Böyle bir doğa tasarımının sanattaki yansıması da, Worringer'e göre *soyut* bir *biçem* olacaktır.

Soyutlama içtepisi, nesnelerin bir uzay içinde tasvirini yadsır; çünkü uzay derinlik, derinlik ise korku demektir. Bu yüzden, ilkel insan *huzur* bulabilmek için geometrik bir soyutlamaya –*süsleme sanatına*– gitmiştir. "Geometrik soyutlama, insan için düşünülebilir ve erişilebilir olan biricik *mutlak* biçimdir".[4] Worringer tarihsel olarak, soyut sanatın doğalcı sanattan daha önce başladığı iddiasını işte buna dayandırır. Perspektif ise, evren hakkında bilgi sahibi olundukça keşfedilmiş ve bu da doğalcılığa yol açmıştır. Doğalcılığı aşmak ve maddi dünyanın sınırlamalarından kurtulmak için uzaysal perspektiften tekrar vazgeçmek gerekiyordu. Worringer, 20. yüzyıldaki soyut sanatın Rönesans perspektifinden uzaklaşmasının nedenini büyük ölçüde buna bağlar.

Rönesans temelli perspektifin resim sanatındaki egemenliğinin sona ermesi ve modern fiziğin maddeye bakış açısı arasında, İsmail Tunalı'ya göre bir koşutluk vardır. Rönesans'tan beri katı bir varlık olarak ele alınan *madde*, atomun parçalanmasından sonra, kuvvet alanlarından meydana gelen bir enerji yumağına dönüşmüştür. *Madde*, artık *enerji* demektir –ki bu da bir soyutlamadır. *Madde* denen şeyin böyle *soyut bir tasarım* olarak kavranması, durağan perspektifli bakış açısının yıkılarak bunun yerine devinimli ve perspektifsiz bir evren tablosunun yaratılmasına yol açmıştır. Buna koşut olarak, modern fizikte *zaman* kavramı da değişmiştir. *Zaman* denen şey, artık 'geçmiş', 'şimdi' ve 'gelecek' diye üçe bölünen bir süreç değildir. Gelecek, şimdi başlar; geçmiş, şimdi'nin içindedir.[5] Fizikte buna *eşanlılık* denmiş; kübist bir tabloda bir nesnenin aynı anda birden çok bakış açısından verilmesi de, fizikteki bu eşanlılığın sanattaki karşılığı olarak yorumlanmıştır.

Worringer'in *Soyutlama ve Özdeşleyim* adlı doktora tezinin 1906'da, Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* resminin de 1907'de peş peşe doğması gibi, birkaç yıl sonra bir çakışma daha gerçekleşmişti: Kandinski'nin 1912'de *Sanatta Manevîlik Üzerine* ve Edmund Husserl'in 1913'te yazdığı *Arı Bir Görüngübilim ile Görüngübilimsel Felsefe Üstüne Düşünceler* adlı kitapları.

Husserl'in *görüngübilim (fenomenoloji)* felsefesine göre, karşımızda durduğunu söylediğimiz fiziksel nesne ve ona ilişkin bilgilerimiz, o nesneden duyularımız aracılığıyla bize verilen şeyler değil, '*noema*'mızın (bilincimizin) o nesneyi o şekilde kurmasıdır. Bu açıdan, bilinç bir 'nesne görevi' yapmakta, kendisini nesneymiş gibi sunmaktadır. Bilincin bir nesneye yönelmesiyse, aslında bizzat kendisine yönelmesi demektir. Anlayabildiğim kadarıyla Husserl, bizim dışımızda varolan, gözlerimizle gördüğümüz nesneler dünyasını inkâr etmiyor ama ona ilişkin bilgilerin *mutlak*lığından *şüphe* duyuyor: "Benim

[4] Wilhelm Worringer, *A.g.e.*, s. 43.

[5] Bkz. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim...*, Remzi Kit., İstanbul, 2008, s. 132.

pratik ilgilerim çerçevesinde belli bir görünüş tarzının normal bir görünüş tarzı olarak ne denli üstünlüğü olursa olsun, hiçbir görünüş tarzının mutlağı veren bir şey olmak gibi bir savı yoktur".[6] Madem öyle, doğru bilgiye ulaşmak için bizi çevreleyen bu görüntü dünyasını ve onunla ilgili deneyimleri 'paranteze almak' gerekir diye bir sonuca varıyor filozof. Deneyimleri ve geleneksel nesne-özne kurgusunu *paranteze almak* demek, onların tamamen yok olduğunun söylemek değil, yeni bir başlangıç için, bir anlamda 'görmezden gelmek' ya da 'devre dışı bırakmak' demektir.

Bütün bunların sanat açısından önemi ne? Elbette, Husserl tezlerini sanatı gözeterek ileri sürmemişti. Tunalı'nın onun görüşlerinin soyut sanatla bağlantılı olduğuna işaret etmesinin nedeni, Husserl'in *olgucu* ve *deneyci* dünya görüşlerine duyduğu tepki yüzündendir. Husserl için görüngübilim, son çözümlemede öznel bir bakış açısı araştırmasıydı. Ona göre her özne, dünyayı farklı bir biçimde kuruyordu.[7] Anladığım kadarıyla, Tunalı'ya göre, madem *doğalcı sanat* ile olgucu ve deneyci felsefe arasında bir bağlantı vardı; o halde *soyut sanat* ile bağlantılı olabilecek bir felsefi görüş de olmalıydı. Tunalı'nın görüngübilim ile soyut sanat arasında bir koşutluk kurmasının nedeni budur.

Yalnız, zihnimi kurcalayan bir şey var: Tunalı, soyut sanatın *varlık yorumu*nu açıklamaya çalışırken onun 'nesne ötesi', 'değişmez', 'mutlak', 'aşkın', 'duyu üstü' bir varlığa ulaşmaya çalıştığına işaret etmektedir. Böyle bir varlık ise, herhalde 'birey üstü' de olmalıdır. Bu durumda, *Soyut Sanat* başlığı altında gösterilen resim ve heykellerin bu denli çeşitli olmasını açıklamak pek kolay gibi görünmüyor. Diyeceğim, sanatçılar eğer öyle *aşkın* bir dünyanın peşindeyseler ve yaptıkları işler de başka başkaysa, kastedilen o *aşkın dünya*ya bunlardan hangisinin yapıtı denk gelmektedir? Diyelim ki birbirinden bu kadar farklı bir sürü yapıt o aşkın dünyayı yansıtıyor; o halde, o dünya *saf* (katışıksız, *pür*) falan değil! İyi ama, "soyut sanat, *saf olan*ın peşindedir" denmiyor mu? Öyle. Bu durumda, sanırım çözüm şu: Tamam, soyut sanat saf olanın peşinde olabilir, ancak o şey, sanıldığı gibi 'birey üstü' değil, tam anlamıyla 'birey içi', yani 'bireysel'dir. Herkes kendi dünyasını resmeder çünkü. Bu yüzden de aşkın *bir* dünyadan ziyade, bireylerin kendi tasarladıkları *dünyalar*dan söz etmek daha doğru bir yorummuş gibi geliyor. Bu, Husserl'in düşüncesiyle de uygunluk içindedir. Yok, soyut yapıtların hepsini bir grupta toplar ve ille de 'bunların topluca işaret ettiği bir dünyadan söz edebiliriz' derseniz, belki bu noktada anlaşabiliriz; çünkü böyle bir dünya var gerçekten. Soyut sanat yapıtlarından, insan ürünü biçimlerden, onlar hakkında geliştirilen kuramlardan meydana gelen, farklı *özneler*in katkılarıyla yaratılan *nesnel* ve *kavramsal* bir dünyadır bu.

---

[6] Husserl'den akt. İ. Tunalı, *A.g.e.*, s. 141. Ayrıca bkz. B. Güçlü, E. Uzun, H. Yolsal (haz.), *Felsefe Sözlüğü*,Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2002, ss. 694-97.

[7] *Felsefe Sözlüğü*, *A.g.e.*, ss. 696-697.

Soyut Resim

'Soyut resim' denince, modern sanat kitaplarında ilk karşımıza çıkanlar Picasso, Kandinski, Maleviç ve Mondrian'ın yaptıklarıdır. Picasso'ya bir önceki bölümde değinmiş ve soyut sanata yol açmış olsa da onun sanatının *saf* bir *soyut*un dışında kaldığını söylemiştik. Bunun nedeni, bir bütün olarak bakıldığında sanatının, hem nesne dünyasıyla olan bağının güçlü bir şekilde devam etmesi hem de çoğulcu olmasıydı.

Marcel Brion açısından da tam soyut sayılmazdı Picasso'nun eserleri. Çünkü Brion'a göre, salt soyut sanat doğayı çağrıştıran her şeyle ilgisini kesen, sanat dışı her şeyden uzak duran, salt bir biçimler dünyasından meydana gelen sanattı. Dolayısıyla, doğal nesnelerle bağını koparmayan, onlardan yola çıkarak şematize biçimlere giden sanatçıların yapıtlarına 'soyut' değil, olsa olsa 'soyutlama' denebilirdi. Tunalı ise, Brion'a hak vermekle birlikte, böyle keskin bir ayrıma gerek olmadığına inanıyor. Ona göre, 'soyut' da 'soyutlayıcı' sanat da *soyut kavram*ın içeriğinde birleşir ve soyut sanatın bütünselliğini oluşturur.[8]

Resmine zararlı olduğu gerekçesiyle doğal görüntüleri ilk eleyen ressam Vasili Kandinski, (1866-1944) olduğu için, kendisi soyut ya da *non-figüratif* denen sanatın ilk uygulayıcısı olarak kabul edilmektedir. Kandinski, Moskova'da önce hukuk ve politik ekonomi okumuş, ancak 30 yaşında sanatçı olmaya karar vererek Münih'e gitmişti. Anton Azbé adında bir ressamdan dört yıl ders alan Kandinski, sonradan yakın arkadaşları olan Aleksi Javlenski ve Franz Marc ile de orada tanışmıştı. Kandinski'nin baştan beri renge çok düşkün olduğu belliydi. Javlenski ve Marc'ın yanı sıra Fransa'daki *fov*lara ilgi göstermesi bundandı. Renklerin tıpkı müzik notaları gibi insan ruhunda belli titreşimlere neden olduğunu fark ettiği için resmindeki nesne görüntülerini önce renge dönüştürmek, giderek de iyice atmak istiyordu sanatçı. Nesne dünyasına duyduğu tepkinin bir nedeni de bir hayli dindar biri olarak, materyalizme karşı olmasıydı (Sovyetler Birliği'ni terk etmesinde bunun çok etkisi olmuştu). Hakikat ruhsal bir şey olduğuna göre, sanat da bunu yansıtmalı, kendini nesne boyunduruğundan kurtarmalıydı. Tabiî, Monet'nin renk ve ışıktan ibaret resimleri de etkili olmuştu zihnindeki resmin belirmesine. Monet'nin bazı resimlerindeki biçimleri tanıyamamasına karşın, onların çekim alanına girmesini çok önemsemişti sanatçı. Ayrıca, 1909'da Münih'teki işliğinde yaşadığı bir olay da soyut bir resim diline nasıl ulaştığı konusunda bize ışık tutmaktadır:

"Akşamüstü, elimde bir taslakla dışardan yeni gelmiştim; karmaşık duygular içinde az önce yaptığım resmi düşünüyordum. Işliğin kapısını açtığımda birdenbire ışıl ışıl parlayan, anlatılmayacak kadar güzel bir resim gördüm. Şaşkınlık içinde bir an durduktan sonra dikkatimi toplayarak baktım. Resim-

[8] İsmail Tunalı, *A.g.e.*, ss. 118-119.

de konu ya da tanınabilir bir nesne falan yoktu; baştanbaşa parlak renk benekleri vardı. Sonra, resme iyice yaklaştım. Bu, duvara yanlamasına dayanmış kendi resmimdi. Ertesi gün dışarıda aynı izlenimi yakalamayı denedim ama tam olarak başaramadım. Yanlamasına da olsa, nesneleri hâlâ seçebiliyordum. Üstelik gurubun o güzel parıltısı da yoktu. Derken şunu fark ettim: Resimlerimin nesnelliğe, nesne betimlemelerine ihtiyacı yoktu; bunlar resimlerime zararlıydılar".[9]

Kandinski'nin suluboya ile yaptığı ilk *lirik soyut* çalışmalarındaki tarih 1910'dur –ancak bunların aslında 1913'te yapılmış olabileceği de iddia edilmektedir. Bu tarihlerde yaptığı resimlerin hepsi soyut değildi; bazılarında hâlâ insan, doğal çevre, mimari ya da bir müzik eserindeki notaların işlevlerini çağrıştıracak şekilde yerleştirilen elemanlar vardı (Resim 49). Ancak, eskiler de dahil olmak üzere, hepsinin ortak özelliği *renkçi* olmalarıydı. Renk açısından Kandinski resminin neredeyse hiç değişmediğini söylemek yanlış olmaz. Ondaki asıl değişiklik (buna *devrim* demek gerekir), resminden nesne temsilini büsbütün atmasıydı. Ortaya çıkan şey, *nabi*ler grubunun kuramcısı olarak bilinen Maurice Denis'nin Kandinski'den yirmi yıl önce işaret ettiği resimdi sanki. "Unutmayın ki" demişti Denis, "bir resim –bir savaş atı, bir çıplak kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce– üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış yassı bir yüzeydir". Süslemeci ve sembolist havada, figüratif resimler yapan Denis'nin kastettiği şey, *resmin dili*ydi. İşte Kandinski'nin farkına vardığı buydu: Bir resmin her şeyden önce renk ve biçimlerden meydana gelmesi, tıpkı bir müzik kompozisyonunun *söz*lerden önce *ses*lerden meydana gelmesi gibi bir şeydi.

Israrlı çalışmaları, Kandinski'yi olabildiğince bireysel, kendi deyimiyle *ruhsal* bir anlatıma ulaştırdı. İlkeleri oldukça belirgindi. Şöyle diyordu görüşlerini etraflıca anlattığı kitabında: "Sanatçı, zamanın öğretilerine ve arzularına karşı sağır olacağı gibi, 'bilinen' veya bilinmeyen şekil karşısında da kör olmalıdır. Göz kendi iç dünyasına bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır".[10] *Denge* ve *oran* sanatçının dışında değil içindeydi ona göre. Kompozisyon, 'çağa has', 'sanatçıya has' ve 'sanata has' değerlerden oluşan *iç gereklilik prensibi*ne göre meydana gelmeliydi.

Kandinski'nin sonunda geldiği yer, kodlarını kendisinin bildiği son derece *bireysel* ve *lirik* bir dil oldu. Yine de renk ve soyut biçimlerin anlamları konusunda bilgiler vermekten kaçınmıyordu. Öyle ki, verdiği bilgiler aslında *temsil*den tümüyle vazgeçmediğini de gösteriyordu. Geleneksel değil, soyut araçlarla temsildi onunkisi. Örneğin *sarı* dünyevîliği ve melankoliyi çağrıştıran bir renkti. *Mavi*, derinliği ve sakinliği; *yeşil*se dengeyi, hareketsizliği ve zenginliği ifade etmekte işe yarayabilirdi. *Satürn kırmızısı*ysa, gücü, atılganlığı ve sevinci

---

[9] Ingo F. Walther (ed.), *Masterpieces of Wester Art*, Benedikt Taschen, 1996, s. 549.

[10] Vassili Kandinski, *Sanatta Manevilik Üstüne*, çev. A.N. Bigalı, Özden Ofset, İzmir, 1981, s. 58.



49.
Vasili Kandinski,
Boğaçlama-8 İçin Çalışma,
1910,
ores tuvale yağlıboya.

anımsatırken, müziksel karşılığı da trompet seslerinden oluşmuş bir mızıka takımına denk gelebilirdi. Renklerin büründüğü şekiller ise, bir duman bulutu ya da ruhsal titreşimler gibi değişken olmalıydı. Bu arada, görsel bir dilin başka bir dile çevrilmesinin olanaksız olduğunun farkında olduğu için, verdiği şifrelerin de değişebilirliğini yeri geldikçe belirtiyordu Kandinski.

Boğaz Doğaçlaması'na bakalım örneğin (Resim 50): Renk açısından, neredeyse yok yok! Sanatçının renkler hakkında söylediklerini dikkate aldığımızda, karşımızdaki *boğaz manzarası*nı, daha doğrusu onu yapanın *ruh hali*ni çözümlemekte çaresiz kalırız. Herhalde, doğaçlama anında oldukça karmaşık, heyecanlı ve değişken bir ruh halindeymiş sanatçı. Sakinleştiren renklerden rahatsız edenlere, uzağa gidenlerden öne çıkanlara, susanlardan bağıranlara; tanınabilir nesnelerden tanınmaz olanlara kadar pek çok şey var kompozisyonda. Hakim ve durağan bir renk ya da biçim aramak boşuna. İlk bakışta, tanınabilir hiçbir görüntü yokmuş gibi; ancak biraz dikkat edilirse bazı ipuçları yakalanabiliyor. Sol alt köşeden yukarı sağa doğru uzanan, üzerinde de Bavyera giysili iki figür bulunan bir yol var sanki; altındaki kayığımsı şeylere bakılırsa, belki de bu bir köprü. Figürlerin hemen yanında, şelalemsi bir şey akıyor yere doğru. Bütün bu elemanlar sanki yeşil bir dağ siluetinin eteklerinde yeralıyor; ancak kompozisyonu oluşturan diğer elemanlar bu kadar

belirgin değiller. Tabiî isteyen, hayal gücünü zorlayarak başka şeyler de *görebilir*. Ama daha önce de dediğimiz gibi ilk göze çarpan şey, bir doğa betimlemesinden çok belli bir enerjiyle uçuşan renk ve biçimlerden oluşan soyut bir kompozisyondur. Öyle ki, ne altı vardır bu manzaranın ne de üstü –tıpkı nesnelerle dolu uzay gibi. Üst/alt, ön/arka, sağ/sol, nesnel/öznel gibi kavramların ne kadar muğlâk ve keyfi olduklarını bir kez daha anımsatmaktadır bize bu resim.

Kandinski'nin sanatı, bireysel ve duygusal bir yöndeyken Piet Mondrian'ınki (1872-1944) daha *akılcı* ve *geometrik* bir yönde gelişmiştir. Mondrian, iki yıl kadar Amsterdam Akademisi'nin akşam kurslarına devam etmekle birlikte daha çok kendi kendini yetiştiren bir ressamdı. İlk çalışmaları Hollanda manzaralarıydı. Gayet doğalcı resimlerdi. Bir yandan resim yaparken, bir yandan da gizemci eğiliminden ötürü *Teosofi Derneğ*ine[11] gidip gelmeye başlamıştı (1909). Resimlerindeki doğal görüntülerin yalınlaşarak gizemli bir havaya bürünmesi ve ülkesindeki kübist resimleri incelemeye başlaması bundan sonradır.

O dönemde renklerini bir ara simgesel bir havaya sokmuş, sonra giderek sadeleştirmiş; biçimsel olarak da çizgisel bir anlatıma doğru kaymıştır. Ağaç, kavanoz, okyanus gibi adlarla, diziler halinde çalıştığı resimlerde ele aldığı nesneler hâlâ tanınabilir olmakla birlikte, çizgiler halinde sanki bir ağ gibi yayılmıştır tuval yüzeyine. *Kırmızı Ağaç* o serinin en tanınmış resimlerinden biridir örneğin (Resim 51). Bu serinin sonlarına doğru, hem biçimin biraz daha soyutlandığı, şematize edildiği hem de rengin azaldığı dikkati çeker. Hatta bazılarında yalnızca siyah, beyaz ve gri tonları kullanmıştır sanatçı (Resim 52). İlerleyen aşamalardaysa, tuvaldeki çizgiler yuvarlak ya da üçgen alanlar oluşturmaktan uzaklaşmış, tamamen yatay ve dikey bir hal almışlardır. Renk de sadece sarı, mavi, kırmızı ve griye indirgenmiştir (Resim 53). Doğal görüntülerden doğal olmayan görüntülere, figüratiften nonfigüratife doğru adım adım evrilen Mondrian'ın resimleri modernist resim teorisinin net bir özeti gibidir.

Mondrian, sanat hakkındaki görüşlerini 1917'de Theo van Doesburg ile birlikte kurdukları *De Stijl* (*Biçem*) adlı ressam ve tasarımcılar birliğinde (ve aynı adla çıkardıkları dergide) *neo-plastisizm* (*yeni-plastikçilik*) adı altında geliştirdi ve tanıttı. Sanatın insanın estetik heyecanının ifadesi olduğunu kabul ediyordu etmesine, ancak ona göre sanat, *yalnızca* öznel duyguların bir aracı haline indirgenmemeliydi. Modern sanatçının hedefi, *bireysel* bir dünyadan çok *'içimizdeki evrensel'in dolaysız anlatımı* olmalıydı.

Mondrian, insanın her zaman dış dünyadan etkilendiğini ve dolayısıyla benliğinin buna göre biçimlendiğini kabul ediyor, ancak yine de bunların belli bir yere kadar aşılabileceğini düşünüyordu. Nesnel ve öznel, yer ve gök,

[11] Batı ve Doğu felsefelerini harmanlamayan, seçmeci-gizemci din öğretisi. *Teosofi Derneği* gizemci Rus yazar Helena Petrovna Blavatski (1831-91) öncülüğünde 1875'te New York'ta kurulmuştu.

iç ve dış, bireysel ve evrensel, devinim ve durağanlık, erkek ve dişi, denge ve dengesizlik, bilinç ve bilinçdışı, maddesel ve ruhsal gibi karşıtlıklar arasında bocalamaktaydı insan zihni.[12] Resmindeki *dikey* ve *yatay* çizgiler bu karşıtlıkları yansıtıyordu. Dikeyler nesnel, erkeksi ve evrensel; yataylar ise öznel, dişisel ve bireysel demekti. "Hollanda'daki tek tük çıkıntılar ancak köpek dışkılarıdır" diye bir söz duymuştum bir zamanlar. Hollanda'nın arazisi gerçekten de dümdüzdür. Yani anlayacağınız, Mondrian'ın resimlerinin bu engebesiz arazide yükselen ağaç, direk, bina ve yollarla da bağlantısı olduğunu unutmamak zorundayız.

Mondrian, resim sanatındaki üç boyutluluk yanılsamasının aslında heykel ve mimariden ödünç alındığı kanısındaydı. Mademki resmin yapıldığı alan bir düzlemdi, o halde *derinlik yalanı*na gerek yoktu. Resmini tuval yüzeyindeki düz renk alanlarına indirgeme nedenlerinden biri de işte bu geleneksel hacim yanılsamasından kurtulma manevrasıydı. Kompozisyonu oluştururken monotonluğa da düşmek istemiyordu. Tuval yüzeyini eşit olmayan parçalara bölmesi bundandı. Simetrikmiş görünen kompozisyonları aslında asimetrikti. Bir denge arayışı vardı, ancak bu denge oynak ve değişken bir dengeydi. Sonuçta oldukça yalın, anlık heyecanlardan uzak bir resim dili geliştirmişti sanatçı. Bireysel değil evrensel, geleneksel değil modern bir dile ulaştığına inanıyordu. Ne var ki, yarattığı görsel dil o kadar açık seçikti ki, deyim yerindeyse bundan sonra sanki hep aynı resmi yapmaya mahkûm etmişti kendini. 1940'larda ABD'de yaptığı adını bir dans ve müzik türünden alan *Boogie-Woogie*'ler bir ölçüde Avrupa'da yaptıklarından görece daha esnek ve renkli olsalar da, genelde onun dilinin köklü bir değişime kapalı olduğunun kanıtları gibiydiler (Resim 54). Belki de bunun nedeni resmini sınırları baştan çizilmiş bir kurama göre yapmasıydı.

Bu noktada, 'kuram resim için zararlı mı' diye akla bir soru geliyor. Kuram sanatsal yaratıma yol gösterdiği, tıkandığı yerde ona yeni çıkış yolları açtığı sürece elbette zararlı değildir. Ancak, kuramın bir yöntemden ziyade bir *inanç* haline dönüşmesi sanatın önünü tıkayabilir. Belli bir tıkanıklık durumunda, insanın baştan itibaren geliştirdiği ve inandığı kuramı bırakması ise öyle kolay bir şey değildir. Mondrian gibi baştan sona *tutarlı* biri açısından, bu vazgeçiş herhalde imkânsız olmalıydı. Kendi resim kuramı onun gözünde güvenli bir liman olduğundan, belki de bir değişim ihtiyacı hissetmemişti. Ömrünün son yıllarında bu konuda nasıl bir ruh halinde olduğunu bilmiyoruz. Bildiğimiz, *yeni-plastikçilik* kuramı çerçevesinde yaptığı resimlerin köklü kırılmalara kapalı olduğu; ancak her şeye karşın bunların modern sanatın olmazsa olmazları arasında yerlerini çoktan almış olduklarıdır.

Yeni-plastikçilik Mondrian'ın inandığı, fizikötesi bir dünya tasarımının sanattaki yansımasıydı. *Hakikat*, ona göre, gözlerimizle gördüğümüz ve nesne-

[12] Piet Mondrian, "Neo-Plasticism...", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, ss. 287-290.

lerle dolu bu dünyanın ötesinde, ancak akılla kavranabilen Tanrısal bir şeydi. Şöyle bir araştıracak olursak, bu dünya tasarımının tarihin her döneminde şu ya da bu şekilde başka coğrafyalarda da bulunduğunu görebiliriz.

Örneğin, Platon'da ya da Hıristiyanlık ve İslamiyet'te farklı şekillerde işlenen bir görüştür bu. Bir modern ressam olarak Mondrian, bu yola bir zorlamayla değil, kendi iradesiyle gelmiştir. Resminden nesne görüntülerini atması da yine kendi iradesi sonucuydu. Diyeceğim, nesneyi dışlayan bir sanat yapıtına eğer 'soyut' deniliyorsa, o halde örneğin, İslam dünyasında bu niyetle yapılan yapıtlara da *soyut* dememek için hiçbir neden olmasa gerek. "İyi ama, böyle bir resimsel dile İslam nakkaşı dinsel bir *yasak sonucu itilmiş*, ancak Mondrian belli bir *bilinçle gelmiş*tir; zaten dönemleri de farklıdır; dolayısıyla, karşılaştırılamazlar" diyenler çıkabilir belki. Bu açıdan haklı olabilirler. Ancak benim dikkat çekmek istediğim nokta, farklı dönem ve coğrafyada yaşayan sanatçıların benzer resimsel dillere *nasıl* geldikleri değil, bu *resimsel dillerin yaslandığı dünya görüşlerinin* genel hatlarıyla neredeyse *aynı* olduğudur. Felsefi bağlamda *nesnel idealizm* denen bu dünya görüşüne göre, hakikat bireyüstü ve fizikötesi bir şeydir. Her iki sanatçı da bu inançlarında son derece samimi olmasalardı, herhalde zamana karşı bu denli direnemezlerdi. Özetle, Resim 55'teki *Kûfi Yazı* ile Mondrian'ın resimleri arasındaki benzerliğin sadece *biçimsel* ve *rastlantısal* olmadığına inanıyorum ben.

Neredeyse dinsel inanç mertebesine yükselttiği bir kurama göre resim yapan diğer bir ressam da Kazimir Maleviç'tir (1878-1935). Moskova'da *Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu*'nda öğrenim gören Maleviç'in 1913'e kadar kübist bir eğilimi vardı. Çizgisi, çözümsel ve bireşimsel kübizmden Léger'nin makinemsi figürlerine doğru kaymıştı. Örneğin *Bıçak Bileyicisi*, bu dönemin sonlarında yaptığı resimlerdendir (Resim 56). *Bıçak Bileyicisi* o kadar kalabalık ve parçalı bir kompozisyondur ki figürü bulmakta zorlanırız. Ancak sanatçı yine de bilmeceyi çözebilmemiz için belli başlangıç noktaları vermiş bize. En belirgin motif resmin ortalarındaki çarktır. Bunu bulduktan sonra elleri, bıçağı ve derken diğer parçaları izleyerek sonunda belli bir bütünlüğe ulaşabiliriz. Bir merdiven aralığında, önündeki aygıtına büyük bir dikkatle eğilmiş, kızıl bıyıklı bir bileyici bu. Baş, kollar, bacaklar ve eller eşanlı olarak üç dört açıdan üst üste gösteriliyor; demek ki sanatçının *devinim*i vermek gibi bir endişesi varmış. Grinin ve ana renklerin neredeyse bütün tonlarını kullanmış. Bazı yüzeyler dümdüzken bazıları da ışık gölge mantığıyla boyandığından bir hacim yanılsaması yaratıyor. Hacim yanılsaması kompozisyonun sağ üst köşesindeki taş merdivende ve sol üst köşesindeki merdiven korkuluğunda belli oluyor en çok.

Maleviç, bu resminden sonra, kompozisyonlarını, hem renk hem de biçim açısından gittikçe sadeleştirmeye başladı ve bir yılın sonunda *Sıfır Biçim* adlı bir resim yaptı. Sonradan *Beyaz Üstüne Siyah Kare* (Resim 57) diye anılacak olan bu resim 1915'te Petrograd'da *Son Gelecekçi Resim Sergisi* –

0,10 adı altındaki sergide çok büyük bir tepki aldı. Tuvaldeki büyük ve siyah kare, daha önceki resimlerdeki geometrik biçimlerin tersine, herhangi bir biçimin soyutlaması falan değildi. Bir *imge*den çok bir *simge* gibi duruyordu. "Sığınabileceğim son biçim" dediği *kare*, Maleviç'e göre, geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simge (*susan hiçliğin* simgesi) idi.

Bir bakıma, Kandinski ve Mondrian'ı da sollayarak, resimde gidilecek *son* (*en üst*) noktaya kadar gitti ve buna da *süprematizm* adını verdi Maleviç. Ressam, eğer sadece ressam olmak istiyorlarsa, özne ve nesneden, konu ya da içerikten vazgeçmeliydi. Mutlak yaratıcılık ancak o zaman gerçekleşirdi. Kübizm böyle bir yolu açmış olabilirdi ancak asıl hedefe *süprematizm* ile ulaşılabilirdi.[13]

Maleviç, felsefe ile yakından ilgilenen bir sanatçıydı. Nesne, nesnelerin anlamı, insan ve doğa, mülkiyet gibi konulara kafa yoruyordu. Ona göre insan, nesne dünyasını kendi çıkarı için (sanki bir *yemlik* gibi) acımasızca kullanan, gerektiğinde kendi cinsini bile çekinmeden yok eden bir varlıktı. Bu yüzden nesne tutkusu, hem toplumsal yaşamdan hem de sanattan silinmeliydi.

Nesneler dünyası denen şeyi mademki insan zihni tasarlamıştı, o halde pekâlâ ondan vazgeçebilirdi. Maleviç'in bu inancı temelde maddeci dünya tasarımıyla çelişiyordu; ancak, o tarihlerde bir devrim süreci başlatan Bolşeviklerin görüşleriyle belli bir noktaya kadar uygunluk içindeydi. Bolşeviklerin Maleviç'e sıcak bakmalarının nedeni, sanatının yıkıcı ve geçmişi yadsıyıcı olması; Maleviç'in onlara yaklaşmasının nedeniyse özel mülkiyet hırsına karşı açtıkları savaştı.

Özetle, ortak amaçları, insanların karınlarını doyurma sıkıntısından kurtulduğu, barış ve kardeşlik içinde yaşadığı bir dünya hayaliydi (Maleviç, 1918'de *Sovyet Halk Eğitim Komiserliği*'nde görev aldı. Ancak bir süre sonra *biçimcilik*le suçlandığı için siyasî otoriteden uzaklaştı). *Beyaz Üstüne Siyah Kare*'den sonra Maleviç süprematist resimlere devam etti. Bunlardaki temel eleman yine farklı büyüklüklerde karelerdir. Genellikle siyah ve kırmızı renkteki bu elemanlar uzayda sanki yüzüyormuş gibidir. İlerleyen yıllarda, aşırı sadelik ve monotonluktan sıkılmış olacak ki, sanatçı, resimlerinde karelerin yanı sıra diyagonal dikdörtgenler, çizgiler kullanmaya başladı. Üstelik bunlar, hem oldukça renkli hem de bir ön/arka ilişkisi içindeydi.

Ölmeden önce yaptığı son resimlerse açıkça figüratifti. Bu dönüşüm, *yaşamın kuram* aşması mı, yoksa sanatçının geriye dönüşü olarak mı yorumlanmalı? Her iki görüşün de kendince haklılık payları olacaktır kuşkusuz. Kim bilir, sınırları katı bir kuramın sanat açısından belki de bir hapishane olduğunu düşünmeye başlamıştı Maleviç.

---

[13] Malevich, "From Cubism and Futurism to Suprematism...", Harrison & Wood, (ed.), ss. 166-176.



50.
Vasili Kandinski,
Boğaz Doğaçlaması,
1914,
tuvale yağlıboya,
110 x 110 cm

51. (Sol alt)
Piet Mondrian,
Kırmızı Ağaç, 1908,
tuvale yağlıboya,
70 x 90 cm.

52. (Sağ alt)
Piet Mondrian,
Gri Ağaç, 1912,
tuvale yağlıboya,
79 x 108 cm.





0,10 adı altındaki sergide çok büyük bir tepki aldı. Tuvaldeki büyük ve siyah kare, daha önceki resimlerdeki geometrik biçimlerin tersine, herhangi bir biçimin soyutlaması falan değildi. Bir *imge*den çok bir *simge* gibi duruyordu. "Sığınabileceğim son biçim" dediği *kare*, Maleviç'e göre, geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simge (*susan hiçliğin* simgesi) idi.

Bir bakıma, Kandinski ve Mondrian'ı da sollayarak, resimde gidilecek *son* (*en üst*) noktaya kadar gitti ve buna da *süprematizm* adını verdi Maleviç. Ressam, eğer sadece ressam olmak istiyorlarsa, özne ve nesneden, konu ya da içerikten vazgeçmeliydi. Mutlak yaratıcılık ancak o zaman gerçekleşirdi. Kübizm böyle bir yolu açmış olabilirdi ancak asıl hedefe *süprematizm* ile ulaşılabilirdi.[13]

Maleviç, felsefe ile yakından ilgilenen bir sanatçıydı. Nesne, nesnelerin anlamı, insan ve doğa, mülkiyet gibi konulara kafa yoruyordu. Ona göre insan, nesne dünyasını kendi çıkarı için (sanki bir *yemlik* gibi) acımasızca kullanan, gerektiğinde kendi cinsini bile çekinmeden yok eden bir varlıktı. Bu yüzden nesne tutkusu, hem toplumsal yaşamdan hem de sanattan silinmeliydi.

Nesneler dünyası denen şeyi mademki insan zihni tasarlamıştı, o halde pekâlâ ondan vazgeçebilirdi. Maleviç'in bu inancı temelde maddeci dünya tasarımıyla çelişiyordu; ancak, o tarihlerde bir devrim süreci başlatan Bolşeviklerin görüşleriyle belli bir noktaya kadar uygunluk içindeydi. Bolşeviklerin Maleviç'e sıcak bakmalarının nedeni, sanatının yıkıcı ve geçmişi yadsıyıcı olması; Maleviç'in onlara yaklaşmasının nedeniyse özel mülkiyet hırsına karşı açtıkları savaştı.

Özetle, ortak amaçları, insanların karınlarını doyurma sıkıntısından kurtulduğu, barış ve kardeşlik içinde yaşadığı bir dünya hayaliydi (Maleviç, 1918'de *Sovyet Halk Eğitim Komiserliği*'nde görev aldı. Ancak bir süre sonra *biçimcilik*le suçlandığı için siyasî otoriteden uzaklaştı). *Beyaz Üstüne Siyah Kare*'den sonra Maleviç süprematist resimlere devam etti. Bunlardaki temel eleman yine farklı büyüklüklerde karelerdir. Genellikle siyah ve kırmızı renkteki bu elemanlar uzayda sanki yüzüyormuş gibidir. İlerleyen yıllarda, aşırı sadelik ve monotonluktan sıkılmış olacak ki, sanatçı, resimlerinde karelerin yanı sıra diyagonal dikdörtgenler, çizgiler kullanmaya başladı. Üstelik bunlar, hem oldukça renkli hem de bir ön/arka ilişkisi içindeydi.

Ölmeden önce yaptığı son resimlerse açıkça figüratifti. Bu dönüşüm, *yaşamın kuramı* aşması mı, yoksa sanatçının geriye dönüşü olarak mı yorumlanmalı? Her iki görüşün de kendince haklılık payları olacaktır kuşkusuz. Kim bilir, sınırları katı bir kuramın sanat açısından belki de bir hapishane olduğunu düşünmeye başlamıştı Maleviç.

---

[13] Malevich, "From Cubism and Futurism to Suprematism...", Harrison & Wood, (ed.), ss. 166-176.



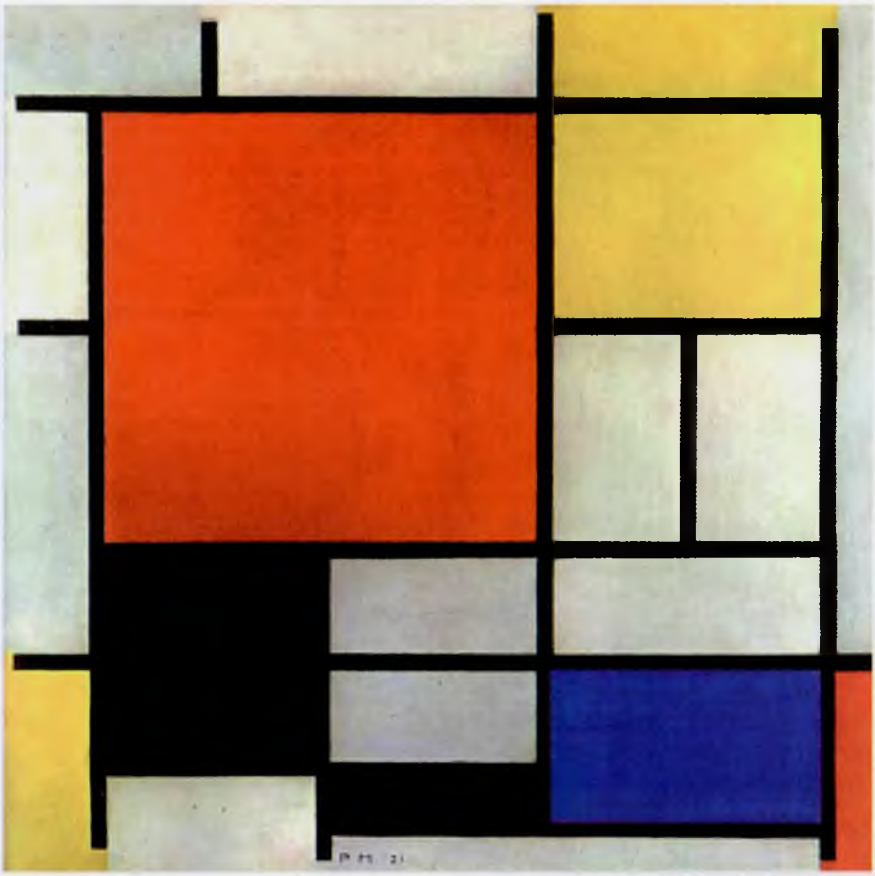
50.
Vasili Kandinski,
Boğaz Doğaçlaması,
1914,
tuvale yağlıboya,
110 x 110 cm

51. (Sol alt)
Piet Mondrian,
Kırmızı Ağaç, 1908,
tuvale yağlıboya,
70 x 90 cm.

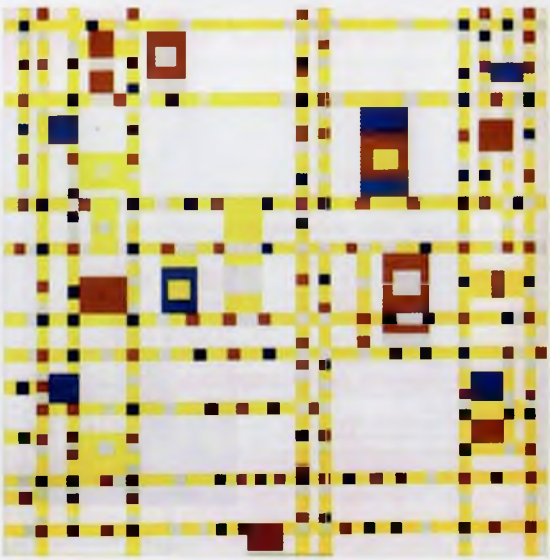
52. (Sağ alt)
Piet Mondrian,
Gri Ağaç, 1912,
tuvale yağlıboya,
79 x 108 cm.



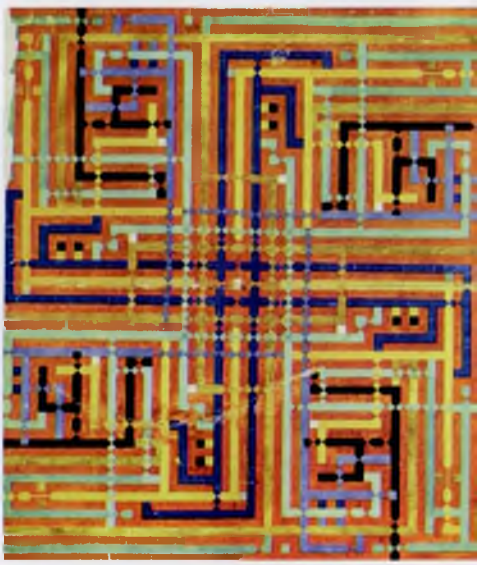




53.
Piet Mondrian,
Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Gri Kompozisyon,
1921, tuvale yağlıboya,
101 x 99 cm



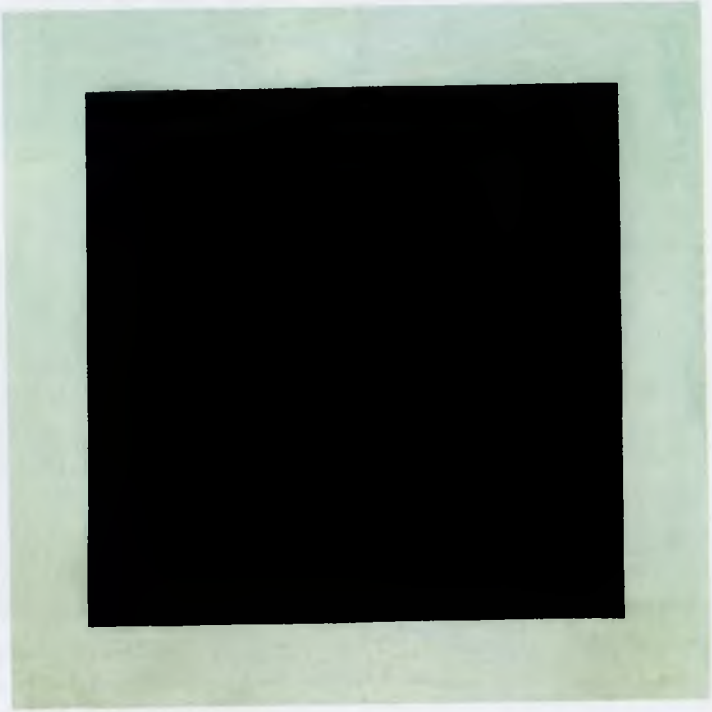
54. (alt sol)
Piet Mondrian,
Broadway Boogie Woogie, 1942–43,
tuvale yağlıboya,
127 x 127 cm



55. (alt sağ)
Kûfî Yazı, ykl. 1500,
kağıda su bazlı boya,
50 x 48 cm



56.
Kazimir Maleviç,
Bıçak Bileyicisi, 1912,
tuvale yağlı boya,
80 x 80 cm



57.
Kazimir Maleviç,
Beyaz Üstüne Siyah Kare,
1913, tuvale yağlı boya,
109 x 109 cm







58. (solda) *Kadın*, ykl. 1850, ağaç, Mali, Afrika

59. (ortada) *Adam*, ykl. 1850-1900, ağaç, Kuzey Kongo, Afrika

60. (sağda) Picasso, *Kadın*, 1907, ağaç, yük. 80 cm

Heykelde Soyutlamalar

1900'lerin başlarında Fransa'da Rodin, figüratif heykelde zirvedeki yerini korurken bir grup genç sanatçı yeni arayışlara başlamıştı. İlginçtir, bunlar heykel değil, resim geleneğindendi. Bu yüzden de asıl amaçları heykel sanatına yön vermekten çok, kendi mesleklerine *yeni* ve *farklı* bir ruh katmaktı. Aradıkları ruhu Avrupa geleneğine tümüyle yabancı imgelerde buldu bu sanatçılar.

Fransa'nın Afrika, Okyanusya ve Asya'daki sömürgelerinden getirilen heykeller 19. yüzyılın ortalarından beri ucuz fiyattan Paris'te satılıyordu zaten. İlgi arttıkça iyi örnekleri bir müzede toplanmış ve ayrıca bu konuda kitaplar basılmaya başlanmıştı. Bu imgelerin her şeyden önce biçimleri çarpıcıydı. *İlkel* sanatçılar, belli ki, taşı ya da ağacı Avrupalı meslektaşlar gibi canlandırmaya (yani, insan biçimini kopyalamaya) çalışmamış, en kısa yoldan imgeyi *simgesel*, *yalın* ve *anlatımcı* bir biçimde kurmaya özen göstermişlerdi (Resim 58-59). Bu gerçekten farklı bir yaklaşımdı ve denemeye değerdi. Bu niyetle Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, Kirchner, Schimdit-Rottluff ve Nolde gibi ressamlar o heykellerden satın aldılar, incelediler, taklit ettiler. Bu taklit, Avrupa sanatına vurulan bir aşıydı aslında. Onların girişimleri yalnızca kendi mesleklerini değil, yüzyıllardır kendi içinde sıkışıp kalmış Avrupa heykelini de dönüştürecekti.

Resim 60'taki *Kadın*, sözünü ettiğimiz taklitlerden biridir. Picasso, bir kütüğü almış, şöyle kabaca bir kadına benzeyecek kadar yontmuş ve bırakmış. Bu iş için kağıda çizdiği ilk taslaklarda, tıpkı bazı Afrika heykellerinde olduğu gibi figürün başına bir de sepet koymayı düşündüğü anlaşılıyor. Ayrıca, yüzdeki turuncu çizgilerle belirtilmiş hatları yontmadığına bakılırsa,

heykeli bitirmekten vazgeçmiş sanatçı.[14] Zaten, Picasso'nun modern heykele asıl katkısı hurda malzemelerle yaptıklarıdır (Resim 46-47). Onun bu işleri heykelde *inşacılık* diye bilinen akımın ilham kaynağı olmuştur. Bugün, inşacı sanatçıların işleri soyut heykelin önemli örnekleri olarak gösterilmektedir. Onlara bir sonraki bölümde değinmek üzere, şimdilik heykel geleneğinden üç önemli sanatçıyla yetinelim: Constantin Brancusi (1876-1957), Henry Spencer Moore (1898-1986) *ve* Julio González (1876-1942).

Brancusi, Romanyalı bir köylü ailesinin çocuğuydu. Craiova ve Bükreş'te sanat eğitimi aldığı yıllarda insan anatomisine egemen oldu; hatta yaptığı bir figür çalışması anatomi derslerinde örnek olarak uzunca bir süre kullanıldı (Brancusi, bu anlayışla yapılan akademik heykellere daha sonra *biftek* diyecekti). Bir süre Münih'te kaldıktan sonra, Paris'e geçti (1904). O yıllardaki birçok genç heykeltıraş gibi, bu sanatın yaşayan en ünlü ustası olan Rodin ile tanışmak, bir yolunu bulup onun işliğinde çalışmak ve mesleğin inceliklerini öğrenmek istiyordu. Kendi yeteneğinden emin bir şekilde, 1907'de Rodin'in yanına gelerek çalışmaya başladı. Ancak çok geçmeden kendisini hayal kırıklığına uğratacak bir şeyin farkına vardı. Zira gördüğü kadarıyla bu büyük usta, insan figüründe denenebilecek her şeyi denemiş, bütün yolları tıkamıştı. Ondan yola çıkıp, özgün bir sanat geliştirmesi olanaksızdı. Bu yüzden, "büyük bir çınarın gölgesinde başka bir ağaç yeterince gelişemez" diyerek, hayran olduğu bu sanatçının yanından birkaç ay sonra ayrıldı ve kendi uzun yolculuğuna çıktı.





61. (solda) Constantin Brancusi, *Sihirli Kuş*, 1912, bronz, 60 cm

62. (sağda) Constantin Brancusi, *Uzayda Bir Kuş*, 1925, bronz, 118 cm

[14] Reinhold Hohl, "The Adventure of Modern Sculpture", *Sculpture*, 2. cilt, G. Duby (ed.), J.L. Daval, Taschen, 2006, ss. 955-956.

Brancusi'un 1908'den önceki işlerinde, özellikle *Uyku* adlı çalışmasında Rodin etkisi belirgindir. *Uyku*, bir taş kütlesine yanlamasına yontulmuş, uyuyan bir yüz imgesidir. Kafa, bitirilmeden öylece bırakılmıştır. Brancusi, sanki figürü uyandırmaktan korkmuş da çalışmasına ara vermiş, sonra bir daha ele almamıştı. Rodin'in de vardı bu tip heykelleri. Belli ki Brancusi onlardan etkilenmişti. Bu çalışmalar, taşın doğasını inkâr ederek, onu *sanki* canlı bir insana dönüştürmek isteyen geleneksel anlayıştan kopmaya başlamanın işaretleridir.

Brancusi, belli temalar üzerinde çalışan bir sanatçıdır. Bıkıp usanmadan yıllarca farklı taş ve madenlerden birçok işinin çeşitlemelerini yapmıştır. Bu işler o kadar pürüzsüz ve parlak bir hale getirilmiştir ki, sanki insan elinden çıkmamış gibidirler. Brancusi, heykellerinin ahşap kaidelerini genellikle törpülemeden bırakmıştır. Bu, üstteki biçimlerin daha da belirgin kılınmasına katkıda bulunur. Ele aldığı her tema figüratif bir anlatımdan gittikçe soyuta kayan bir çizgi oluşturur. Bir açıdan, Mondrian'ın resimde yaptığı sadeleştirmeyi Brancusi heykelde yapmıştır denebilir (ancak Mondrian'ın tersine, sanatını belli bir kuramı gözeterek oluşturmamıştır). Örneğin, *Uyku* adlı çalışmasındaki düşünce *Uyuyan Çocuk Başı*'nda sürmüş, daha sonra da *Uyuyan Peri* serisine doğru evrilmiş, nihayet *Dünyanın Başlangıcı* dediği, yumurtamsı biçime kadar gitmiştir. Yine, 1920'lerde olgunlaştırdığı ve genel olarak hepsine *Uzayda Bir Kuş* (Resim 62) adını verdiği bir dizi işi de ilkini 1910'da yaptığı *Pasarea Maiastra/Sihirli Kuş* (Resim 61) adlı heykelinden türemiştir. *Sihirli Kuş* şişkin gövdeli, dik bir vaziyette iki ayağı üzerinde yere sağlamca basarken, bundan yola çıkarak geliştirdiği çeşitlemeleri gittikçe incelir.

Uzayda Bir Kuş adlı işinin yerle olan bağlantısı, malzemenin olanakları ölçüsünde, mümkün olduğunca en aza indirgenmiştir. Sanki kuş uzayda rahatça süzülebilsin diye, takıntı hissi verebilecek bütün çıkıntılarından arındırılmıştır. Sanatçının belli bir süreçte yarattığı bu işler, sabundan yapılmış bir figürün kullanıla kullanıla ince ayrıntılarından arınarak, eriyip gitmeden önceki son hallerine benzetilebilir. Ne var ki, Brancusi'un biçimleri daha fazla küçülmezler; tersine, o son hallerini koruyarak sanki *büyümek isterler*. Rodin, heykeli "girinti ve çıkıntıların sanatı" diye tanımlamıştı. Oysa Brancusi'un heykellerinde girintiden ziyade dışbükey yüzeyler egemendir. Sanatçının yarattığı biçimler, uzaya doğru genişlemek isteyen, merkezinden kendi çeperine sonsuz bir güç uygulayan varlıklar gibidir. Uzayın kendi içine girmesine izin vermek şöyle dursun; uzayı delen, son derece yalın ve akılda kalıcı çalışmalardır bunlar.

Brancusi, "Benim işlerimi soyut olarak adlandıranlar ahmaktır. Soyut olduğunu düşündükleri şey gerçekliktir, çünkü gerçek dıştaki form değildir; düşüncedir, şeylerin özüdür"[15] demiştir. Bunu nasıl yorumlamalıyız? Demek, kavram olarak *soyut*u doğru bir sıfat olarak kabul etmiyormuş sanatçı. *Gerçek* derken de gözlerimizle gördüğümüz o yalın nesneyi değil, onda içerili *düşünce*yi kast-

[15] Brancusi'tan akt., Sidney Geist, Bkz. *Sanat Yazıları 9*, HÜ GSF Yayını, Ankara, 2002, s. 21.

ettiği anlaşılıyor. Bir heykel nasıl soyut olabilir ki zaten? Tıpkı bizim gibi, bütün nesneler gibi uzayda yer kaplayan, görülebilen, dokunulabilen ve gölgesi yere düşen *somut* bir varlık değil mi heykel? Öyle. Ancak yine de sanatsal bir kavram olarak dilimize yerleşmiş durumda 'soyut'. Doğal nesnelere çok benzemeyen, biçimsel açıdan taklit (temsil) etmeyen, kendi özerkliği olan yapıtları belirtmek için, bir etiket olarak kullanılmaktadır daha çok. Gözlerimizin önündeki *maddî biçim*e gelince: Gerçekten de sanatçı düşüncesinin somutlaşmış, nesnelleşmiş halidir bu. İsterseniz, *düşüncenin maddîleşmesi* deyin siz buna.

Soyut heykelin bir diğer önemli ismi More, *Leeds Sanat Okulu* ve Londra'da *Kraliyet Sanat Okulu*'nda okumuş, ancak orada gördüğü derslerden çok Londra müzelerindeki eserlere ilgi göstermiştir. More, o yıllarda Avrupa heykel geleneğine sırtını dönerek, Amerika ve Afrika heykellerinin ilginç biçim anlayışlarını, alışılmadık güzelliklerini keşfe çıktı. 1923'ten itibaren sık sık Paris'i ziyaret etti. 1924'te İngiltere'deki müzelerde gördüğü Meksika heykelleriyle ilgilendi. Başta figür olmak üzere, çakıl taşı, kemik, kabuk ve ağaç biçimlerini inceleyerek soyutlamalar yapmaya başladı; Picasso ve Brancusi'tan etkilendi.

1925'te İtalya'da geniş bir araştırma yaptı. 1929'da yaptığı *Uzanan Figür*'ü sanat yaşamının ilk önemli çalışmalarından biri olarak kabul edildi. O dönemde Barbara Hepworth, Naum Gabo, Ben Nicholson ve yazar Herbert Read'le ilişkilerini geliştirdi. 1931-39 arasında *Chelsea Sanat Okulu*'nda yarı zamanlı hocalık yaptı. 1940-42'de II. Dünya Savaşı ile ilgili bir dizi *Sığınak Çizimleri* yaptı. Taş ve bronzdan yaptığı *organik* biçimleriyle 20. yüzyılın önde gelen sanatçıları arasına girdi. 20. yüzyılın başında, soyut sanatın kuramcıları sanat ve doğanın kesinlikle birbirinden ayrılması, sanat yapıtının doğal nesnelere benzememesi gerektiğini söylemişlerdi. Moore'un bu anlayışa örnek olabilecek tam soyut işlerinin sayısı azdır. O daha çok *organik soyutlamalar* yapmıştır.



63.
Henry Moore,
Uzanmış Figür,
1930, taş



64.
Henry Moore,
Uzanmış Figür,
1945–46, ağaç

Doğadan kopmak yerine, doğayla bütünleşmek istiyordu. Öyle ki, bir sanat yapıtını var eden yasalar doğadan kolaylıkla öğrenilebilirdi. 1934'teki ders notları onun doğa ve heykele bakışını mükemmel bir şekilde açıklamaktadır:

"*Doğa gözlemi* sanatçının yaşamında çok önemli bir yer tutar. Doğa, sanatçının biçim bilgisini genişletir, sanatsal kalıplardan koruyarak hep tazelik verir. İnsan figürü beni en çok etkileyen konudur; ama biçim ve ritim hakkındaki temel ilkeleri, kemik, çakıl taşı, kaya, ağaç gibi doğal nesnelerden öğrendim.

*Kemikler*in dayanıklı ve yoğun yapıları, bir biçimden diğerine geçişleri, akıllara durgunluk verecek derecede zengin kesitleri –bütün bunlar mükemmeldir.

Çakıl taşları ve kayalar; bir sanatçının taşı nasıl yontması gerektiğinin doğal yolunu gösterirler. Deniz suyunun aşındırdığı pürüzsüz çakıl taşları, yavaş yavaş yok olmayı, bakışımsızlığın (asimetrikliğin) kurallarını ve taşın ovulmuş halini gösterirler. Girintili çıkıntılı canlı bir kütlenin ritmini taşıyan kayalar, taşın rasgele aldığı biçimleri gözler önüne serer.

Ağaçlar; bir kesitten diğerine giden basit geçişlerin, bağlanmanın ve büyüyüp serpilmenin temel ilkelerini gösterirler. Yukarı doğru kıvrılarak yükselen bir ağaç, heykel hakkında mükemmel fikir verir.

Tek biçimin tamlığına, kendi kendine yeterliğine harika örnekler olan *kabuklar*, doğanın, içi boş ama sağlam biçimlerini gösterirler.

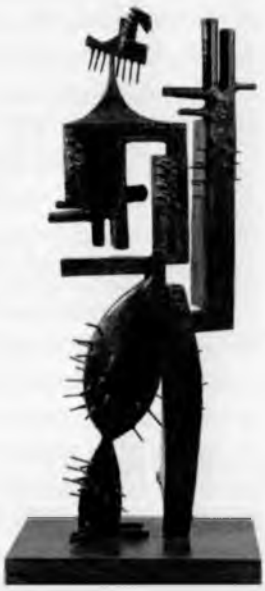
Doğadaki biçimler ve ritimler sınırsızdır; bunlar heykeltıraşın biçim bilgisini ve deneyimini genişletirler".[16]

Moore'un heykelleri Brancusi'unkilerle karşılaştırıldığında, dışbükey yüzeylerin yanı sıra alışılmadık girintileriyle de dikkati çekerler. Kütlelerin içindeki deliklerin de birer biçimi vardır. Uzay içe dönük yüzeylerin arasında dolaşır, bir yolunu bulup karşıya geçer. Brancusi'un işleri mistik bir dünyanın

[16] Mehmet Yılmaz, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi, Ankara, 2006, ss. 177-178.

zamana bağlı olmayan varlıkları gibiyken, Moore'unkiler bu dünyaya ait, büyümeye ve yok olmaya yazgılı canlılar gibi dururlar (Resim 63-64).

Julio González, Barselona Sanat Akademisinde resim ve heykel öğrenimi gördükten sonra 1900'de Paris'e taşındı. Haliyle önce Picasso, ardından Braque ve Brancusi ile dostluk kurdu. 1910'larda kübizmden etkilendi, 20'lerde Afrika imgelerine ilgi duymaya başladı; derken 1931'de gerçeküstücülerle tanıştı, Giacometti ile arkadaş oldu. Bu süreçte resme olan ilgisi azaldı ve giderek demir heykele yoğunlaştı. Demiri işlemeyi Barselona'da babasından öğrenmişti. González, ilk başlarda plaka ve şerit halindeki demir parçalarını döverek biçimlendiriyor, yine aynı teknikle birleştiriyordu. 20'lerin sonunda devreye kaynak tekniğini soktu, hareket alanını genişletti. "Mükemmel sanatın yolu pergel ve cetvel yardımıyla kare ve daireler çizmekten geçmez. Gerçekten yeni şeylerin ilham kaynağı doğadır, sevgi ve samimiyetle çalışmaktır" diyordu sanatçı.



65.
Julio González,
Bay Kaktüs-1,
1939,
dövme demir,
66 x 28 x 16 cm

Bu sözlerini, hem bir özeleştiri hem de yeni eğiliminin işareti olarak okuyabiliriz. Gerçekten de önceden oldukça keskin ve kütlesel biçimlerle uğraşırken, 1930'lardan itibaren daha organik ve dikey biçimler yapmaya başlamıştır. *Saçını Tarayan Kadın* ve *Bay Kaktüs* gibi çeşitlemeleri onun bu anlayışta yaptığı işlerdendir (Resim 65). Yatay ve dikey karşıtlığına dayalı geometrik düzen halen belirgin olmakla birlikte, adından da anlaşılacağı üzere, büyümeye eğilimli, organik bir varlık gibidir bu heykel (Bu yönüyle, Moore'un heykelleriyle akraba sayılır). Çekiç darbeleri, ince çıkıntılar, kavisler ve kaynak izleri demirin soğukluğunu, keskinliğini geri plana atmış, yumuşatmıştır. Sanatçı, yerden yükselen demir organların arasında havanın dolaşmasını istemiş; demirle kurduğu ilişkide havayı da biçimlendirmiştir. González'in demirden yaptığı heykellerden daha sonra bazı İngiliz ve Amerikalı sanatçılar ilham almışlardır.

Bu bölümün başında soyut sanat hakkındaki tartışmaların eski heyecanını yitirdiğini söylemiştik. Ancak ne olursa olsun, geriye dönüp baktığımızda bu tartışmaların aslında sanatı zenginleştirdiğini görüyoruz. Soyut sanatın uygulayıcıları, aynı zamanda onun kuramcılarıydı. Amaçları, geçmiş sanata ilişkin alışkanlıkları kırmak ve sanatın bundan sonraki yönünü ve hatlarını belirlemekti: Bu öyle bir yöndü ki, görsel sanatlarda figüratif bir anlatıma geri dönüşten kesinlikle kaçınılmalıydı. Bunun için de dinden öyküye ve doğayı çağrıştıran her türlü şeye kadar, sanat, 'sanat dışı' her şeyden yakasını kurtarmalı; alabildiğince saflaşmalıydı. Yapılan işlerde ve ortaya atılan kuramlarda bu eğilim en *uç* noktaya getirilmiş ve sonuçta *modern sanat=soyut sanat=saf sa-*

nat=işlevsiz sanat gibi bir yargı ortaya çıkmıştır. Bugün sular durulmuş, toz duman yatışmış halde. Ancak bu demek değil ki, soyut/ somut (figüratif) tartışması artık yapılmayacak. Tam tersine, fark edilen şey, bu konunun sadece 20. yüzyılın başlarıyla sınırlı olmadığı ve aslında sanatla uğraşanların zihinlerini her zaman meşgul etmiş olduğudur.

Örneğin Langer, *soyut sanat* meselesine sanatçılardan farklı bir açıdan yaklaşıyor. Ona göre, "Gerçek sanat tümüyle soyuttur. Resimde ve heykelde 'soyutlamalar' diye adlandırılan şematize biçimler, soyutlamanın gerçekleşmesine yönelik çok çarpıcı bir teknik araç sunar; fakat sonuç, 'büyük gelenek' kapsamındaki herhangi bir başarılı yapıttan (Mısır, Peru ya da Çin sanatından), kısacası herhangi bir sanatsal gelenekten, ne daha az ne de daha fazla soyuttur".[17]

Langer'a göre soyutlama, aslında doğa ötesi bir şey değil, son derece doğal (fiziksel şeylerle bağlantılı, düşünsel, kurgusal ve içgüdüsel) bir insan etkinliğidir. Soyutlama gerçekten de doğal bir şey olmasaydı, onu kimse bulup çıkaramazdı; zira insan ancak doğanın verdiği yetiler sayesinde soyutlayabilir. Bu içgüdüsel ve zihinsel etkinliğin aslında bir simge üretme süreci olduğunu, bunun da en hayret uyandırıcı ürünün *dil* olduğunu söylüyor Langer. Evet, ona göre, şu karşıdaki üç boyutlu doğal nesneye bakarak ona 'ağaç' deme ya da bir 'ağaç resmi' yapma düşüncesi bir soyutlama, ortaya çıkan ürünse soyut bir şeydir. Yani bu bakış açısına göre, *figüratif resim tamamıyla soyuttur.* Doğru. İyi ama bu yaklaşım, bir asırdan beri soyut sanat hakkındaki yerleşmiş düşünce ve kavramlara ters değil mi? Öyle. O halde, yerleşmiş düşünce ve kavramları bir kenara atıp Langer ve benzerlerinin düşüncelerine mi sarılacağız? Bu öyle kolay bir şey değil. Langer'a hak versek bile, ortadaki gerçek, *soyut* ve *figüratif* kavramlarını demek istediğimiz şeylere işaret eden birer *etiket* olarak kullanmayı sürdürdüğümüzdür.

Soyut sanata ayırdığım bu kısmı, zihnimi kurcalayan bir soruya değinip öyle kapatmak istiyorum: *Sanatın saflaştırılması* iddiası, bir çeşit *ırkçılık* değil midir? Kandinski, Maleviç ve Mondrian gibi sanatçılar 'soyut sanat' derken aynı zamanda 'saf sanat' demek istiyorlardı. Daha doğrusu, en soyut sanat saf olan sanattı. Saflaştırma, sanatı yabancı unsurlardan arındırma, *sadece kendinden ibaret bir şey* haline getirme ve karşıtları sindirme harekâtı olduğuna göre, bunun bir çeşit *sanatsal ırkçılık* anlamına geldiği pekâlâ söylenebilir. Bereket versin, böyle bir ırkçılık diğer sanat akımlarını öldürmemiş, tam tersine zenginleştirmiştir. Sanat da tıpkı doğa gibi saflaşmaya değil, farklılaşmaya ve çoğalmaya eğilimlidir çünkü.

---

[17] Susanne Katherina Langer, "Bilimde Soyutlama ve Sanatta Soyutlama", *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, Mehmet Yılmaz (haz.), çev. N. Özüaydın, Ütopya Yay., 2009, ss. 228-229.

6 MAKİNE ESTETİĞİ

19. yüzyılda, uçsuz bucaksız Hindistan topraklarında, demiryolu yapan işçilerin başındaki İngiliz mühendise bir yerli merak edip sormuş:
– "Ne yapıyorsunuz böyle?"
– "Demiryolu", demiş mühendis.
– "Peki, ne işe yarayacak bu?"
– "Üzerinde, demir tekerli ve birbirine bağlı vagonlar olacak. Otuz günde gittiğiniz yere bunlara binerek bir günde gideceksiniz. Yüzlerce insan, hep birlikte..."
– "Hımm... İyi de, geriye kalan yirmi dokuz günde ne yapacağız biz?"

Topraktan Makineye

Yukarıdaki fıkra *toprak adamı* ve *makine adamı* imgesini çok iyi anlatıyor: Biri *Doğulu* –teknolojiye seyirci kalan Hintli; diğeri *Batılı*– teknolojiyi yaratan İngiliz. Doğulunun derdi *zaman geçirme*, Batılınınki *hız*. Birinin acelesi yok, diğerinin ise kaybedecek zamanı. Öyle ki, yerkürenin doğu tarafının batı tarafından daha yavaş döndüğüne insanın gerçekten de inanası geliyor.

Makineleri icat edenlerin amacı elden geldiğince hızlı, standart ve yığınla mal üretmekti. Böylece, hem daha çok para kazanacaklar hem de bu ürünleri kullananların yaşamlarını kolaylaştıracaklardı. Beklenmedik sürprizlere gebe, karşılıklı bir bağımlılıktı bu.

Teknoloji ürünleri olmadan yaşayamıyoruz artık. İlk çıktığı yıllarda bu ürünleri kullanmak belki tercih sebebiyken, şimdi tercih etmeme gibi bir hakkımız bile yok. Olsa olsa, bize sunulan markalar arasından bir seçim yapabiliyoruz. Dört bir taraftan kuşatılmış durumdayız. Doğaya ya da geçmişe özlem duyan biri olduğumuzu varsaysak, rahatsız olduğumuz bazı ürünlerden kaçabilsek bile, yine de binlercesine maruz kalıyoruz. Elektrik enerjisi kesildiği an elimiz kolumuz bağlanıyor. "Daha düne kadar yazılarımı kalemle yazarken, bilgisayara alıştığımdan beri onsuz yazamaz oldum" diyen tanıdıklarımız var artık. Geçici de olsa, kullandığımız aygıtların bozulmasına tahammül edemez olduk.

Yetiştirilmesi gereken o kadar çok *işimiz var* ki yakınlarımıza ayıracak *zaman* bulamıyoruz! Oysa makineler bizim yerimize çalışırken biz de eşimiz dostumuzla güya daha çok vakit geçirecektik. Eskiden bir işe ancak başka birini bitirdikten sonra başlayabiliyorduk. Şimdi, cihazlar sayesinde (belki de 'yüzünden') aynı anda birden çok işi hallediyor, planlarımızı onlara göre ayarlıyoruz. Onları kullandığımızı sanıyoruz, ama aynı zamanda onlar tarafından kullanılı-

yoruz. Biz böyle baş döndürücü bir hızın kucağına doğduk, onun kıskacında yaşıyoruz. Oysa ileriyi az çok hayal edebilen birkaç insan hariç, teknolojik devrimin ilk yıllarında kimse bugünkü manzarayı aklından bile geçirmiyordu.

Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832), bilim ve teknolojinin insan yeteneğini aşacağını tahmin etmiş, bu yüzden gelişmelere kuşkuyla bakmıştı. Yine, modern düşüncenin çocuğu olmakla birlikte ona en sıkı eleştiriyi yöneltenlerden Karl Marx (1818-1883) da modern teknolojinin toplumsal yapı ve değerleri alt üst edeceğini önceden görmüştü. Ancak Marx teknoloji karşıtı değildi. Ona göre, yeni üretim araçları yeni koşullar yaratacak, toplumdaki sınıfsal çelişkilerin biçim ve içeriğini değiştirecekti.[1] Bu da zorunlu olarak tarihin tekerinin *ileriye* –sınıfsız bir topluma– doğru gitmesini sağlayacaktı. Bu düşünceler, başta İngiltere ve Fransa olmak üzere bütün Avrupa'ya yayılmıştı. İnsanlar sınıfsız bir toplumda daha özgür olacaklar, kendilerine daha çok zaman ayıracaklar, kendi sanat eserlerini üretecekler, belki de sanatçıya gerek kalmayacaktı.

Teknoloji gerçekten de yepyeni bir dünya yarattı. Teknolojik devrimin kökleri İngiltere'deydi, ama kültür alanındaki meyvelerini Fransa'da verdi. *Romantizm*, *gerçekçilik izlenimcilik*, *fovizm*, *dışavurumculuk* ve *kübizm* gibi 19. yüzyıldan 20. yüzyıla birbirinin peşi sıra ortaya çıkan akımların doğduğu Paris, Batı dünyasının kültür başkentiydi. *Fütürizm* (gelecekçilik) akımının bildirgesi de Marinetti imzasıyla yine Paris'te yayımlandı. Bu kent, Batı'nın kültür merkezi olma özeliğini yaklaşık kırk yıl daha sürdürecekti.



66. Umberto Boccioni, *Ruh Durumları: Uğurlamalar*, 1911, tuvale yağlıboya, 71 x 94 cm

[1] "Makineleşme ve modern endüstriyle birlikte... yoğunluk ve kapsam bakımından bir çığır andıran taarruz başladı. Tüm ahlâk ve doğa, yaş ve cinsiyet, gece ve gündüz sınırları yok edildi. Sermaye kendi şölenini kutluyordu" demişti Marx (*Kapital* 1. Cilt) (akt. Marshal Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ü. Altuğ-B. Peker, İletişim Yay., 1999, s. 125).

Gelecekçilik: Makineye ve Savaşa Övgü

Uzun zamandan beri İtalya'da bir siyasal bütünlük sorunu vardı. 19. yüzyılda *Çizme* kısmen siyasal birliğine kavuşmuş olsa da sanat konusunda henüz bir başarı elde edememişti. Bu durum, İtalyan şairi ve oyun yazarı Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944) dahil ülkedeki birçok okumuş insanın zihnini meşgul ediyordu. Gerçekten de İtalya, Roma döneminden beri sanat ve kültür alanında dünyaya örnek olmuş, ancak sonradan üstünlüğü Fransa'ya kaptırmıştı. Marinetti işte bu yüzden bilimden sanata, siyasetten ekonomiye kadar, ülkesini her alanda yeniden Avrupa kültürünün ön saflarında görmek istiyordu. Ülke hızla savaşa hazırlanıyordu ve İtalyan burjuvazisinin yaratmaya çalıştığı toplumsal değerlerle, Marinetti ve daha birçok idealist gencin arzusu örtüşmüş görünüyordu: İtalyan ulusu her alanda şahlanışa geçmeli, bu uğurda şiddet dâhil ne gerekiyorsa yapılmalıydı. 20 Şubat 1909'da *Le Figaro*'nun birinci sayfasında Marinetti'nin gayet kışkırtıcı bir dille kaleme aldığı *Gelecekçi Bildirge* bu talebin özeti niteliğindeydi:



67.
Umberto Boccioni, *Mekânda Devinen Biçimlerin Birliği*, 1913 (ilk hali alçı; bronz dökümü 1949), insan boyutlarında

- Biz yüzümüzü tehlike aşkına, enerjik davranışa ve korkusuzluğa çevirdik.
- Cesaret, pervasızlık ve devrim şiirimizin temelleridir.
- Dünyanın ihtişamı yeni bir güzellik ile zenginleşiyor: *Hız*'ın güzelliği. Patlayıcı bir nefes çıkaran yılanlar gibi harika borularla süslü, kükreyerek ilerleyen bir yarış arabası, *Semendirek Zafer Tanrıçası*'ndan daha güzeldir.
- Savaş dışında güzellik yoktur. Günümüzün şaheseri artık saldırgan bir karakterde olmak zorundadır.
- Zaman ve mekân dün öldüler. Biz artık mükemmelde yaşıyoruz. Sonrasızlığı, her an hazır ve nazır bir hızı yarattık.
- Dünyanın biricik temizleyicisi olarak savaşı, militarizmi, vatanseverliği kutsuyoruz.
- Müzeler mezarlıklardır. Her çeşit müzeyi, kütüphaneyi, akademiyi yıkacağız; ahlakçılık, feminizm ve her türlü çıkarcı yılgınlık ile savaşacağız.[2]

[2] Filippo Tomasso Marinetti, "The Foundation and Manifesto of Futurism", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, s. 147.

Buna benzer bildiriler daha sonraları müzik için de yayımlandı; konservatuarlardaki uzmanlara, nota yayıncılarına, geleneksel ses uyumunda ısrar edenlere lanetler okundu; modern dünyaya ait her türlü koku, ses, gürültü ve uyumsuzluk kutsandı. Şimdiye kadar, sanat akımlarının ismi ve ilkeleri sonradan belirlenmişti. Oysa bu kez, bir akımın adı ve ilkeleri kendinden önce doğmuş oluyordu. Marinetti'nin çağrısına kulak kabartan gençler, konularını kent yaşamından, teknolojik ortamlardan seçiyorlar, fakat 'hız'ı nasıl yansıtacaklarını tam olarak bilemiyorlardı. Bu konuda Eadweard Muybridge ve Etienne Jules Marey'in ardışık fotoğrafları ile Henri-Louis Bergson'un gerçeklik ve zaman konusundaki görüşlerinin[3] işe yarayabileceğini fark ettiler; bir eylemin belli anlarına ilişkin görüntüleri üst üste bindirmeyi, böylece geleneksel betimlemeden uzaklaşmayı denediler. Ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni'nin (1886-1916) kaleme aldığı ve Carlo Carra (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958) ve Gino Severini'nin de (1883-1966) imzaladığı, plastik sanatlara ilişkin bir bildiri yayınladılar. 1910 tarihli bildirinin bazı maddeleri şunlardı:

- Bütün taklit biçimlere lanet olsun. Yaşasın özgün biçimler.
- Rembrandt, Goya ve Rodin geleneğine bağlı 'uyum' ve 'iyi beğeni' gibi lastikli kavramların egemenliğine son!
- Sanat eleştirmenleri gereksizdir, zararlıdır.
- Çelik bir pervane gibi dönen yaşantımızı, ateşimizi, gurur ve hızımızı ifade etmek için daha önceki tüm konular kapı dışarı.
- Resimde dinamik bir duygu için evrensel dinamizm ortaya konulmalıdır.
- Devinim ve ışık, gövdelerin maddiliğini yok ediyor.
- Akademik kurallara, çıplak kadın resimlerine hayır.[4]

Başlangıçta, nasıl bir dil kullanacakları konusunda sanatçıların kafaları hayli karışıktı. O yıllardan kalan çok az heykel vardır. Ressamlara gelince, kimileri Seurat ve Signac gibi *yeni-izlenimci* sanatçıların noktalama tekniğini kullanmayı denedi; kimileriyse bu tekniği Muybridge ve Marey'in fotoğraflarından öğrendiklerine uyarladı. Fakat yaptıklarından tatmin olamadıkları için biçem arayışlarını sürdürdüler. Yeni sanat hareketlerini ve özellikle kübizmi yerinde incelemek amacıyla Boccioni, Carra ve Russolo, 1911'de İtalya'dan Paris'e gittiler.

Sonuçta, resim teknikleri noktacılık ve kübizmin bir çeşit sentezine dönüştü. Ancak çok kısa bir süre sonra gelecekçiler, kübizmi artık akademikleşmeye yüz tutmuş, durağan bir sanat olarak suçlamaya başladılar. Onlara göre sanat, ölü mekânlara hapsedilmek yerine dışarıya çıkarılmalı, dışarısı ile içerisi arasındaki sınır ortadan kaldırılmalıydı.

---

[3] Bergson'a (1859-1941) göre gerçeklik, sürekli 'oluş' halindeki bir süreçtir. Zeka, değişmeyi ve süreci de *sinematografik* olarak, birbirinden kopuk, saatle ölçülebilir farklı anlarda nesnelerin farklı durumları olarak betimler. Gelgelelim, maddi gerçeklikten öte bir de biricik, anlara bölünemez, sürekli akış halinde olan saf 'süre' vardır ve insan bunu ancak sezgi ile kavrayabilir (*Felsefe Sözlüğü*, *A.g.e.*).

[4] U. Boccioni, "Futurist Painting: Technical Manifesto", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, s. 152.

Boccioni'nin *Ruh Durumları* üçlü panosu bu niyetin ürünlerindendir. *Ruh Durumları: Uğurlamalar*'da her şey (lokomotif ve ondan çıkan dumanlar, vagonlar, elektrik direkleri, birbirine sarılarak vedalaşan insanlar ve onları kuşatan mekân), sanki kübist bir tablodaki gibi parçalar halinde üst üste bindirilmiş, böylece bir tren garındaki devinim ve karmaşa eşanlı bir şekilde yansıtılmıştır (Resim 66). Bu karmaşada vedalaşanları, vagonların penceresinden yerdeki tanıdıklarını öpmeye çalışanları fark etmek neredeyse olanaksızdır. En dikkat çeken motif, resmin ortasındaki rakamlar olup, bunlar da Picasso ve Braque'ın bazı işlerini çağrıştırmaktadır. Teknik olarak daha önce boyanmış gibi duran *doğal mekan*, renkli ve kıvrımlı çizgilerden; onların üstüne bindirilen *teknolojik imgeler* ise daha keskin ve düz çizgilerden oluşmaktadır. Doğa, duygu, teknoloji ve devinimin çelişik birlikteliği gösterilmektedir kompozisyonda. Bu resmin diğer parçalarından *Ruh Durumları: Gidenler*'de hız; *Ruh Durumları: Kalanlar*'da hüzün teması işlenmiştir.

Boccioni, gerek resim ve heykelleriyle gerek kuramsal çalışmalarıyla gelecekçiler içinde en çok sivrilen sanatçıydı. Kendisi, resimle ilgili bildiriden sonra 1912'de heykel sanatına ilişkin görüşlerini açıkladı. Boccioni'ye göre eski Mısır, Yunan ve Rönesans geleneğinden medet ummak, kurumuş bir kuyudan dibi delik bir kovayla su çekmekten farksızdı. Duygulara seslenmek için kadın ve erkeği anadan üryan soymak zorunda kalan sanat, ölü bir sanattı. Tıpkı gelecekçi resimde olduğu gibi, heykel de artık mekândaki devinime ve hıza odaklanmalıydı. Yeni heykelin iç dinamikleri ilk bakışta görünmeyebilirdi; ancak, heykelin yeni yasası matematik olarak '*görünen plastik sonsuz*'dan '*iç plastik sonsuz*'a bağlanmalıydı. Öyleyse bu yeni sanat '*fiziksel aşkınlık*' prensibine göre alçı, bronz, cam, ağaç ya da istenilen herhangi bir malzemeyle şeyleri kesiştiren, birbirine bağlayan uzaysal düzlemlerle ilgili olmalıydı. Sanatçı, yaratmak istediği gerçeklik uğruna hiçbir şeyden kaçınmamalıydı. Resim, heykel, müzik, şiir diye ayrımlara gerek yoktu; sadece yaratım vardı. Motor içindeki bir kapakçığın açılış ve kapanışının ritmi, bir hayvanın göz kapağınınkinden daha çirkin değildi, üstelik kesinlikle daha *yeni*ydi! Özetle, Boccioni'nin oldukça uzun metninin sonunda heykelle ilgili vardığı sonuçlar şöyleydi:

- Heykel, figüratif temsilin aksine, biçimleri belirleyen kütle ve yüzeyleri soyutlamalı ve yeniden inşa etmelidir.
- Geleneksel *yücelik* kavramına, mermer ve bronza atfedilen *soyluluk* yakıştırmasına artık son verilmelidir. Yeri geldiğinde, tek bir işte yirmi farklı malzeme (cam, ağaç, karton, demir, çimento, deri, kumaş, ayna, elektrik vb.) kullanılabilir. Yeni düşünceler için yeni malzemeler gerekir.
- Bir masanın köşelerinde, bir kitabın kesişen düzlemlerinde, bir kibritin düz çizgilerinde, bir pencere pervazında, (...) bir Venüs'ün dolgun göğüslerinden ve kalçalarından çok daha fazla gerçeklik vardır.
- Ancak ve ancak kendisini kuşatan çevrenin sanatı olarak heykel, uzaya biçim vermek için dışa doğru genleşir. *Havayı biçimlemek* için kil bile kullanılabilir.

- Yarattığımız nesne, dış plastik sonsuz ve iç plastik sonsuz arasındaki köprüden başka bir şey değildir. Nesneler, kendi içlerinde asla bir sona doğru gitmezler ama çekim ya da çarpışmalardan doğan sonsuz çeşitlemelerle kesişirler.
- Çıplak, geleneksel heykel ve anıt mantığını yıkmak acil görevimizdir. Ne kadar para getirirse getirsin, yenilik içermeyen bütün siparişleri reddetmeliyiz.[5]

Resim 67, Boccioni'nin bugüne kalmayı başaran az sayıdaki heykellerden birini gösteriyor. Sağ bacağı önde, mekânı sanki yararcasına ilerleyen *makinemsi bir figür* bu. Sanki o dönemin arabalarındaki çıkıntılar gibi, kütleden dışarı taşan uçları sivri ve dalgalı biçimler bir yandan devinim yanılsamasına katkıda bulunuyor, bir yandan da kendisini kuşatan uzayı davet ediyor. Belli ki, kütle ve uzayı birbirinin içine sokarak bir bütünlük oluşturmayı hedeflemiş Boccioni. Sanatçı, o dönem yaptığı heykellerin çoğunu önce kilden yapıp sonra alçıdan dökmüştü. Geleneksel teknikle yapılan bu heykeller, biçim açısından kübizmin izlerini taşımaktadır.

Giacomo Balla da bir ara tel, cam, plastik ve atık metallerden heykeller yaptı; ancak Boccioni'yi olduğu gibi onu da heykellerinden çok resimleriyle tanıyoruz. Örneğin, *Keman Yayının Ritimleri* adlı resmi en bilindik işlerindendir (Resim 68). Sanatçının bu resmi, fotoğraf deneyimlerinin izlerini taşıyor. Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşmış, *ardışık fotoğraf* (*kronofotoğraf*) denilen teknikle, bir devinimin farklı evrelerini aynı karede elde etmeyi öğrenmişti. Belli ki E. Muybridge ve E.J. Marey'in fotoğraflarından (Resim 27-28) haberdardı sanatçı. Balla'nın buradaki amacı, müzikten çok hızı ve devinimi resmetmekti. Görüldüğü gibi keman, yay ve el birden çok ve üst üste, ama arka taraftaki sütun kaidesi tek bir görüntü şeklinde resmedilmiş. Bundan da sütun kaidesinin sabit, diğer elemanların hareketli olduğunu anlıyoruz. Balla, bu teknikle yaptığı resimlerin yanı sıra kübizmi andıran geometrik işler de yapmıştır.



68.
Giacomo Balla,
Keman Yayının Ritimleri,
1912, tuvale yağlıboya,
52 x 75 cm

[5] Umberto Boccioni, "Technical Manifesto of Futurist Sculpture", (ed.) Ester Coen, *The Metropolitan Museum of Art*, 1988, ss. 240-243.

Gelecekçilerin hepsi heyecanlı gençlerdi. Ortak bir dil yaratmaktan çok, herkes kendi bildiğince çalışıyordu. 1912'de önce Paris'te, arkasından da bir iki ay arayla Londra, Berlin ve Brüksel'de sergiler açtılar. Bunlar oldukça ses getiren sergilerdi. Derken, bir Alman banker gelecekçi sanatçıların 24 resmini satın aldı; Münih, Viyana ve Chicago'da sergilenmesini sağladı. Kalan resimler de gelecekçi bildiriler eşliğinde Orta ve Doğu Avrupa'nın diğer kentlerinde dolaştırıldı. Marinetti 1914'te Moskova ve Petersburg'a giderek konferanslar verdi, akımın iyice yayılmasını sağladı.[6] Sergilerin yanı sıra, gelecekçi sanatçılar gece kulüplerinde ve tiyatro sahnelerindeki gösterileriyle, siyasal sloganlarıyla halkı tahrik ettiler. Neredeyse her gösteri olaylarla sona eriyordu. Sanatçıların buradaki davranışları, işliklerinde ürettikleri resim ve heykellerden daha çarpıcıydı.

Doğrusunu söylemek gerekirse, sessiz ve devinimsiz bir sanat olan resim gelecekçilerin isteklerine yanıt vermede yetersiz kalıyordu. Ama her şeye karşın, sanatta yeni çığır açtıklarını kabul etmeliyiz. Siyasal görüşleri zamanla anarşizm ve sosyalizmden faşizme doğru kaysa da[7] sanatları ilericiydi. İşliğinde kendi başına çalışan sanatçı tipi gitmiş, onun yerine dışa dönük ve kışkırtıcı bir *gösteri sanatçısı* gelmişti. İtalyan gelecekçiliği, yaşamın bir cilvesi olarak, en güçlü sanatçılarından Boccioni'nin I. Dünya Savaşı'nda 1916'da ölmesiyle hızını kesti. Ancak, onların sanata getirdiği yeni tavır daha sonra *Rus gelecekçiliği ve inşacılığı*, *dadacılık*, *olaylar (happenings)*, *fluksus* ve *beden sanatı* gibi eğilimlerde kendini yeniden gösterecekti.

Rus Modernizmi

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş sürecinde, ekonomisi Batı'ya bağımlı olan Rus imparatorluğu, tıpkı İtalya gibi bir modernleşme çabası içindeydi. Teknolojik yeniliklere bağlı olarak, bir burjuva sınıfı oluşmakla birlikte ülke henüz feodal yaşamın ezici yükünü taşıyordu. Toprak reformundan yararlanarak iyice zenginleşen bazı toprak ağaları bir sınıfsal başkalaşım geçiriyorlardı. Batı dünyası ile etkileşimin sonucu, ülkenin kültür ve sanat hayatı da değişim içindeydi. Sonuçta, üst ve orta sınıftan bazılarının para ve zaman açısından rahatlığı, Rusya'da sanatın hem kârlı ve zevkli bir uğraş haline gelmesine hem de Tretyakov, Mamontov, Morozov ve Riyabuşinski gibi *sanat koruyucularının* ortaya çıkmasına yardım etti. Çok geçmeden sanat, çoğunluğu tüccarlardan oluşan romantik ve hayalperest bir kesim –kültür tüketicisi– için özel yaşamı güzelleştirici, gerçek bir ihtiyaç olup çıktı. Bu arada yazar, ressam

---

[6] Marinetti, akımın bitmesine karşın düşüncelerini açıklamayı sürdürdü. Örneğin, 1935'te İstanbul'a da gelerek İtalyan Elçiliğinde bir sergi düzenledi ve iki yerde konferans verdi. Artık savaş çığırtkanlığı yapmadığı bu konferanslarda, Alman nasyonal sosyalizminin ve Rus komünizminin ilerici sanatçılara baskı uyguladığını, ancak Amerika, İngiltere ve Fransa'da ilerici sanatçıların özgürce sergi açabildiklerini söyledi (bkz. *Serveti Fünun*, 4 Temmuz 1935, ss. 92-93).

[7] Marinetti, İtalyan faşistlerinin önderi Mussolini ile 1910'larda arkadaş olmuştu. Mussolini iktidara gelince gelecekçilere yardım etmiş; sanatçılar da onu desteklemişti.

ve gece kulüplerine takılan müşteriler kendilerince *bohem* bir yaşam yarattılar. Bu mekanlarda bazı şairler zevk alıp verme ve özgür olma dışında her şeye boş verme edası içinde, zengin burjuvaları sarsmaya çalışıyorlardı.

1890'lardan itibaren şair ve romancı karı-koca Merezhkovskiler, kimi önemli kimi önemsiz bir sürü şair, romancı, eleştirmen ve din düşünüründen oluşan neredeyse tamamı sembolist eğilimli bir kitleyi çevrelerinde toplayarak bir kültür ve tartışma ortamı yaratmayı başarmışlardı. Örneğin, bu grup içindeki yazarlardan Vasili Rozanov, geleneksel kalıpları zorlayan bir üslupla, rahatsız edici düşünceleri dile getiriyordu. Rahim sıvısında kayarak dolaşmaktan mutlu olduğunu ve kurtuluşun cinsel birleşmeden geçtiğini söylüyor; daha da ileri giderek kilise ve genelevin uzlaşmasını öneriyordu. Bu arada, Rus din düşünürleri de kilise kurumuna karşı ciddi kuşkular içindeydi. Onlara göre Kilise, Hıristiyanlıktan uzaklaşmıştı. Bunların Kiliseye karşı eleştirileri, daha sonraki kuşakların din ve ahlak eleştirisine zemin hazırladı. Ancak, Rusya'daki kültürel değişimde asıl rol oynayan, felsefi ya da metafizik tartışmalardan ziyade sanat, özellikle de şiir sanatı oldu.[8]

İtalya'da olduğu gibi Rusya'da da gece kulüplerinde, tiyatro sahnelerinde bildiriler okunuyor, gösteriler yapılıyordu artık. Bu bildirilerin bir kısmı Moskova'da 1912'de *Genel Beğeniye Tokat* isimli bir kitapta toplandı. Gelecekçi şairler Burliuk, Krutçenykh, Mayakovski ve Hlebnikov'un ortak imzaladıkları ve İtalyan gelecekçiliğinin izlerini taşıyan, onun kadar sert ve kışkırtıcı (ama savaş yanlısı olmayan) bildirilerin birinde, Rus edebiyatının seçkin yazarları Puşkin, Dostoyevski, Tolstoy ve Gorki'nin modern dünyada yerlerinin olmadığı iddia edildi, her türlü akademik kurala ve şöhret budalalığına saldırıldı.

O yıllarda çoğunluğu sol düşünceye yatkın yazarlar, politik gelişmelerle yakından ilgiliyken, ressam ve heykeltıraşlar daha çekingendiler. Daha doğrusu Kandinski, Maleviç, Tatlin ve Lissitzki gibi yeni bir sanat peşinde koşan ateşli gençler vardı ortalıkta; fakat aralarında siyasal görüş birliği yoktu. Örneğin Kandinski, sanatını son derece dinsel ve metafizik duygular üzerine kurarken, materyalizme karşı olduğunu her fırsatta dile getiriyordu (zaten 1917 Devrimi'nden bir süre sonra ülkeyi terk edecekti). Maleviç'in dinsel inançları Kandinski kadar güçlü değildi, ama sanata manevî bir anlam yüklüyordu. Ancak, her iki sanatçının dünya tasarımları ne olursa olsun, sanatları kesinlikle devrimciydi. Tatlin, Lissitzki ve daha bir grup sanatçı ise kendilerini sol düşünceye yakın hissediyordu.

Sovyet Devrimi ve Sanatçılar

Lenin önderliğindeki Bolşevikler, Marx'ın sınıfsız bir toplum idealine bir adım daha yaklaşabilmek için devrimin hemen öncesinde ve sonrasında sanat

---

[8] Eugène Lampert, "Rusya'da Modernizm –1893-1917", Enis Batur (haz.), *A.g.e.*, ss. 107-117.

dâhil her şeyi kullanmışlardı. Buradaki 'kullanma' terimini, Bolşeviklerin kötü bir niyeti olarak ele almamak yerinde olur. Onlar *Çarlık Rusyası*'nı yıkmak ve yeni bir düzen kurmak hayaliyle yanıp tutuşuyorlardı –ki, bu açıdan, hiçbir şey bu amaca hizmet etme düşüncesinden daha iyi niyetli olamazdı. Dolayısıyla, eski düzenin kurumlarına lanet okuyan, yeni bir sanatın ancak yeni bir toplumda yaratılabileceğine inanan sanat ve kültür çevresine kapılarını açık tutmuşlardı. Zaten, devrimin önde gelen liderlerinden Leon Troçki de sanatla oldukça yakından ilgilenen bir entelektüeldi. *Eski* olanı *yıkmak* ve *yeni* bir dünya *kurmak*: İşte, politikanın devrimcileri ile sanatın devrimcilerini birbirlerine yaklaştıran ortak ideal buydu.

1917 Ekim Devrimi öncesinde, Rusya'nın önde gelen sembolist şairlerinden Aleksandr Blok'un yarı anarşist, yarı mistik bir kimliği vardı. Zihni, geçiş sürecindeki Rus kültürünün derin bunalımıyla yoğrulmuştu. Blok, geleneksel birikimden tam olarak kopmaya yanaşmamasına karşın devrimi hiç tereddüt etmeden benimsedi. Partinin verdiği görevlerde bulundu. Devrim sonrasında, Lenin'i sanki bir *Mesih* gibi görmesinin nedeni de kimliğindeki Hıristiyan ve nihilist (yoksayıcı) unsurların bir yansımasıydı. Blok, 1918'de *Aydınlar ve Devrim* adlı, oldukça şiirsel bir makale yayımladı. I. Dünya Savaşı'nın getirdiği karamsarlık havasının 1917 Devrimi ile aşılacağı inancıyla şöyle sesleniyordu:

"Sanatçının işi, sanatçının *ödevi*, tasarlanan *şeyi* görmek; 'rüzgarla yırtılan havanın' uğuldadığı müziği duymaktır.

Peki, ne tasarlandı?

Her şeyi yeniden yapmak. [...] Yalancı, pis, sıkıcı ve iğrenç yaşamımız, hakça, temiz, neşeli ve güzel bir yaşam olsun diye her şeyi yeniden kurmak.

İnsan ruhunda, halkın ruhunda her zamandan beri saklı kalmış buna *benzer* düşünceler zincirini kırıp sonunda, bentleri çiğneyerek, işe yaramaz kıyıları kaplayarak, coşkun bir sel halinde aktığında, buna devrim denir. [...]

Devrim doğaya benzer. Devrimde, ne kadar büyük ve saygın olursa olsunlar sadece kendi özlemlerinin gerçekleşmesini bulacaklarını düşünenlerin vay haline!

[...] Devrim, karla örtülü bölgelere kadar sıcak bir rüzgarı ve portakal ağaçlarının tatlı kokusunu götürecek bir dünya kasırgasına yol açma; güneşin kuruttuğu güney bozkırlarını ise, kuzeyden gelen bir serin rüzgarla nemlendirme umudunu taşıyor.

'Halkların arasında barış ve kardeşlik'; işte Rus devriminin kısaltılmış adı".[9]

Blok'un bu makalesi sanatçı ve yazarlar arasında yandaş buldu. Örneğin genç eleştirmenlerden Aleksei Gan, 1922'de yazdığı *Konstrüktivizm (İnşacılık)* adlı kitabında, bu sanat eğiliminin komünist toplumun yaratılmasında önemli bir rol oynayacağı tezini işledi. Ona göre sanatçı, *sanat için sanat* düşüncesinin temel alındığı soyut bir sanat değil, somut ve işlevsel bir sanat yaratmalıydılar.

---

[9] Aleksandr Blok, "Aydınlar ve Devrim", Enis Batur (haz.), *A.g.e.*, ss. 143-144

Şair Mayakovski de Marinetti'nin etkisiyle çoktandır yeni bir sanatın izini sürüyor, siyasete değil ama sanata bakışına yakınlık duyuyordu. Bolşeviklerin iktidarını tam olarak benimsemesinde de öncelikle Blok'un yukarıda adı geçen makalesinin etkisi olmuştu. Kısa bir süre sonra daha aktif bir rol oynamaya karar verdi; birbirinin devamı niteliğindeki *LEF* (Sol Sanat Cephesi, 1923-25), *Novi LEF* (1927-28) ve *REF* (Devrimci Sanat Cephesi, 1928-1929) adlı dergilerde bazı gelecekçi ve inşacı şairleri, sanatçıları bir araya getirerek onlarla ortak bildiriler yayımladı.

LEF dergisinin programında, I. Dünya Savaşı'nın Rusya'daki gelecekçi şairlerin *sağ* ve *sol* kanat diye ikiye böldüğü vurgulanıyordu. Dergiyi çıkaranlara göre Godoretski, Gumuliev gibi şairler sağ kanatta yer alıyorlardı ve savaş yanlısıydılar. Sol kanattan Burliuk, Krutçenykh, Mayakovski ve Kamenski ise savaş karşıtıydılar; bunlar artık Marinetti'nin şiirsel emperyalizminden koptuklarını söylüyorlardı. Kısa bir süre sonra, sol-gelecekçilere *üretimciler* (Brik, Arvatov) ve *inşacılar* da (Rodçenko, Lavinski) katıldı. Sol cephe, Sovyet devrimine gönülden bağlı olduğunu ilan ediyor; ancak Rus sanatında oluşmaya başlayan ve 'proleter sanatı' adı altında ortaya çıkabilecek bir akademizm tehlikesine de dikkat çekiyordu. 1923'te çıkan LEF'in birinci sayısında şu görüşler öne çıkıyordu:

Gelecekçiler! Komün'ün zaferini gönülden destekleyen herkesle dayanışma içinde olun; 'mücadele'nin, 'emek' anlamına geldiğini gösterin.

İnşacılar! Bir estetik okul haline gelmekten kaçının. İnşacılık, sadece sanatta kalmamalı, tüm yaşamın yüksek mühendisliği olmalıdır.

Üretimciler! Zanaatkâr-uygulayıcılar haline gelmeyin. İşçileri eğitirken, onlarla birlikte kendinizi de eğitin.

Öğrenciler! Maymun iştahlılıktan kaçının. Konuyu iyi özümseyin, iyi uygulayın. Sınırsız işler yapma gücü olan gençlerin israfları, iktidarsız cüce akademisyenlerin israflarından daha iğrençtir.[10]

Bütün bunlar gösteriyor ki, o yıllardaki Rus sanatçıları Avrupa'dan esen modernizm rüzgarını kendi ideallerine uydurmaya çalışmışlardı. Bunlar, aslında bir burjuva hareketi olan modernizmin, özünde bir 'sanat için sanat' eğilimi barındırdığını ve sanatın kendisi dışında hiçbir amacı ve işlevi olamayacağı tezinin farkındaydılar. Buna rağmen, Rus gelecekçileri ve inşacıları sanatın *yeni* (yani *komünist*) bir toplum yaratmada önemli bir *işlev* üstlenebileceği gibi bir umut içindeydiler. Bu ise baştan beri bir evrensellik iddiası taşıyan modernizm içinde yeni bir kırılma, bir çatlak demekti. Ama yine de, toprağa karşı makineyi; geleneğe karşı yeniyi yücelttikleri için modernleşmenin gönüllü savunucularıydı onlar. Her zaman olduğu gibi geriye yapıtları kaldı. Şimdi bunlara bakalım isterseniz.

---

[10] "LEF Dergisi Programı" ve "LEF Kimi Tehlikeye Sokuyor", E. Batur (haz.), *A.g.e.*, ss. 161-67.



69.
Vladimir Tatlin,
Köşe Kabartmaları,
1914/15,
demir, çinko,
alüminyum,
ağaç, halat

İnşacı Sanat

Vladimir Tatlin (1885-1953), Moskova'da kısa bir süre sanat eğitimi gördükten sonra 1911'den itibaren yenilikçi sanata ilgi duymaya ve karma sergilere katılmaya başlamış; 1913'te önce Berlin'e, sonra da Paris'e giderek Picasso'yu ziyaret etmişti. Picasso o tarihlerde hurdalıktan topladığı tel, teneke ve levha gibi metalleri ufak değişikliklerle birbirine ekleyerek, esprili heykeller yapıyordu. Bu işleri, atık kâğıt, karton, muşamba ve hasır gibi malzemelerle yaptığı bireşimsel kübist resimlerin bir yansıması niteliğindeydi. Picasso'nun seçtiği malzemeler ne kadar sanat dışı olursa olsun, ortaya çıkan işleri, örneğin boğa, sandalye, insan figürü ve gitar gibi tanıdık nesneleri çağrıştırıyordu. Tatlin'in o ziyarette Picasso'nun hangi heykellerini gördüğü pek bilinmiyor; ancak kesin olan şey genç Rus sanatçının Picasso'nun sanat anlayışından etkilendiğidir. Picasso, o sıralar yeni keşfettiği yöntemle sanki bir çocuk gibi gününü gün ediyordu; oysa Tatlin'in, kendi toplumunun geleceğine ilişkin ciddi planları vardı.

Başta Tatlin olmak üzere Rodçenko ve Lissitzki gibi Rus inşacıları, bilinçli bir ideolojik yaklaşım içinde olduklarından, devrime katkıda bulunmak istiyorlardı. Bu süreçte, Tatlin, 1917 Devrimi sonrasında hem Rus inşacılığının önde gelen temsilcilerinden, hem de temelleri yeni atılan Sovyet toplumunun sanat kurumlarını yeni baştan örgütleme görevi verilen önemli kişilerinden biri oldu. Görüşleri devlet tarafından tam olarak desteklenmese de gerek heykel ve tasarımlarıyla, gerekse kuramsal çalışmalarıyla Tatlin ve arkadaşları topluma *yararlı* olabilecek bir sanat oluşturmaya çalıştılar. Bu sanatın temelinde 'gereklilik' ilkesi olmalıydı. 1919'da kaleme aldığı tezlerinde siyasal rejim değişikliğinin sanatçının kişiliğinde bir devrime yol açtığını, bunun da

icat itkisini güçlendirdiğini söylüyordu Tatlin. Ona göre icat, her zaman bireysel olanın değil kolektif olanın isteklerinin ve itkilerinin çözüme ulaşması olarak ortaya çıkmaktaydı. Girişkenlik ruhu önemliydi.[11]

Tatlin, 1914-15 arasında, heykelden ziyade resme yakın olan bir dizi alçak kabartma ve sonra da yüksek kabartmalar yaptı. Derken, malzeme olarak metal levha ve telleri kullanarak iki duvarın kesiştiği köşede –havada– asılı duran *Köşe Kabartmaları* denemeye başladı (Resim 69). Zaman geçtikçe modernizmin dayattığı biçem kaygısından uzaklaştı ve bir dizi kullanım nesnesi tasarladı. Örneğin bunlar arasında, bebekler için meme şeklinde porselen bir süt şişesi, ucuz soba, işçiler için kışlık giysiler, sandalyeler vardı. İnsan gücüyle uçabilen bir aygıt (uçan bisiklet) üzerinde kafa yoruyor; derslerinde akademik bir profesör ya da kendine hayran bir sanatçı gibi değil, çevresindekilere yol gösteren, onlarla birlikte üretim yapan bir ustabaşı gibi davranıyordu.

III. Enternasyonal Anıtı Tatlin'in en ünlü tasarımıdır (Resim 70). Neva Nehri üzerine dikilmesi planlanan bu iş, uluslararası sosyalizmin birliğine adanmıştı. 400 metre yüksekliğinde olması düşünülen anıt, Paris'teki 300 metrelik *Eiffel Kulesi*'ne bir yanıt olacaktı. Kapitalizmin simgesi sayılan, reklam ve eğlence amacıyla dikilen *Eiffel Kulesi*'ne karşılık, III. Enternasyonal Anıtı sosyalizmin simgesi haline gelecekti. *Eiffel Kulesi*'nin simetrik biçiminden farklı olarak, yerden 60 derece yatay bir kiriş tarafından taşınacak olan sarmal biçimli anıt gökyüzüne doğru bir matkap ucu gibi yükselecekti.



70. Vladimir Tatlin, *Enternasyonal Anıtı*'nın modeli, 1919, çelik, ağaç, cam, 420 x 300 x 300 cm

[11] Vladimir Tatlin, "Tezler", *Modernizmin Serüveni*, Enis Batur (haz.), *A.g.e.*, s. 170.

En altta toplantı salonu, orta katta sekreterlik bürosu, en üstte de danışma merkezi ve radyo istasyonu yer alacaktı. Yapının içindeki hücreler durağan değildi: toplantı ve tartışma salonu yılda bir kez, sekreterlik bürosu yirmi sekiz günde bir, danışma merkezi de günde bir kez dönecekti. Anıt, insanlığa yol gösteren modern bir simge olacaktı.

Bu inançla, Tatlin ve arkadaşları, anıtın biri ayrıntılı diğeri biraz daha basit olmak üzere iki modelini yaptılar (1919). Ayrıntılı olanı Moskova ve Petrograd'da sergilendi; basit olanı ise gerek sergiler gerekse yürüyüşler aracılığıyla ülkenin birçok yerinde gösterildi; ünü Rusya dışına yayıldı. Lenin ve arkadaşları tasarıyı ilginç ve çılgınca buldu. Ancak onlara göre, ülkenin öncelik bekleyen ekonomik ve siyasal sorunları vardı ve bu gibi hayaller ertelenebilirdi. Öyle de oldu; öncelikli (ekonomik ve toplumsal) nedenler bahanesiyle kulenin gerçekleşmesine destek verilmedi. Bu, devlet ile yenilikçi sanatçılar arasındaki sıcak ilişkilerin gevşeyeceğinin ve dolayısıyla sanatçıların bir süre sonra maddi sıkıntılarla yüz yüze geleceğinin ilk sinyallerindendi.

1921'de Moskova'da Tatlin ve beş arkadaşının beşer yapıtla katıldığı *5 x 5 = 25* adı altında bir sergi düzenlendi. Sergideki en ilginç işler Kazimir Maleviç ve Aleksandr Rodçenko'nun (1891-1956) yaptıklarıydı. Maleviç, *beyaz üstüne beyaz* resimleriyle sanat, din ve bilim arasında kendince bir bileşim yapmıştı. Rodçenko'nun beş tuvalinden üçünün ortak adı *Son Resim*; bunların her birinin adıysa *Saf Kırmızı*, *Saf Sarı* ve *Saf Mavi* idi (Resim 71). Aslında birkaç yıl önce de *süprematizme* meydan okurcasına *siyah üstüne siyah* resimler yapan Rodçenko, bu üç tabloyla *soyut sanatın nihayet öldüğünü* açıklamış oluyordu. Rodçenko'nun bu tavrının, aynı sergide yer alan Maleviç'e karşı birkaç yıldır sürdürdüğü imaların bir devamı olduğu belliydi. Ancak kimsenin henüz fark etmediği bir şey daha vardı ki o da, yaklaşık kırk yıl sonra Amerika'da yeniden doğacak olan *minimalist (azcı)* sanatın en önemli habercilerinden biri olduğuydu.

Hangi kılık altında görünürse görünsün, sanatın her zaman burjuva değerleri yansıtan bir uğraş olduğu kanısındaydı Rodçenko. Bu yüzden, kısa bir süre sonra resmi bırakmaya ve bir *üretimci* olarak, gerek bireysel gerekse ortak tasa-



71.
Aleksandr Rodçenko, *Son Resim: Saf Kırmızı, Saf Sarı, Saf Mavi*, 1921, tuvale yağlıboya, her biri 62,5x52,5 cm. Asılları kayıptır. Burada gördüğünüz, tahmini taklitlerdir.

*rım*lar yapmaya karar verdi. Fotoğrafçılık ve baskı işleriyle uğraştı, bazı oyunlar için sahne dekorları hazırladı; Mayakovski'yle ortaklaşa afiş ve reklam panoları tasarladı.

Rodçenko'nun bu yaklaşımından etkilenen bazı yazarlar, roman ve öykü yerine röportaja yöneldiler; film yönetmenleri alışılmış konuları bırakıp belgesel nitelikte filmler çekmeye başladılar. Örneğin Dziga Vertov (1896-1954), uydurma öyküler yerine gerçek yaşamdan kesitler çekti ve bunları belli bir işlevi yerine getirecek şekilde kurguladı. *Sinema-Gerçek*, *Sinema-Göz* ve *Film Kameralı Adam* onun en tanınmış filmlerindendir (Resim 72). Vertov, bunlarda, zaman zaman, bir yandan az önce seyredilen görüntülerin kameraman tarafından çekilişini, diğer yandan kurgu odasında bir filmin kurgulanışını ya da aynı filmin başka salonlarda seyirciler tarafından izlenişini gösteriyordu. Bundaki amacı, filmin yanılsamacı doğasını gözler önüne sererek, sanat denen şeyin büyüselliğini ortadan kaldırmak ve ayrıca izleyiciyi de işin içine katmaktı. Şöyle sesleniyordu 1922 tarihli *Biz* adlı bildirisinde: "Biz, makinenin ruhunu keşfediyoruz, tezgâhında çalışan işçiyi seviyoruz, traktöründeki çiftçiyi seviyoruz, lokomotifindeki makinisti seviyoruz. Her türlü mekanik etkinliğe yaratıcı bir sevinç getiriyoruz. İnsanla makine arasındaki barışı sağlıyoruz. Yeni İnsanı eğitiyoruz".[12]

Asıl öğrenimini mimarlık alanında yapmasına karşın sonradan resme başlayan El Lissitzki (1890-1941), sanatını sınıfsız toplum idealine adayan bir sanatçıydı. Lissitzki, makineleri selamlıyor, ancak diğer sanatçılardan farklı olarak bu cihazların yapay değil, tıpkı 'fosili bulunan deniz canavarı' gibi yaşadığımız doğaya ait varlıklar olduğunu ilan ediyordu: "Benim beşiğimi buhar makinesi sallamıştır. (...) Çağımız artık içinde elektronik beynin bulunduğu dinamolu kafatasının çağıdır. Madde ve ruh hemen itici güç sağlayan krank mili ile dolaysız bağlantı halindedir. Yerçekimi ve devinimsizlik engelleri aşılmaktadır".[13]



72. Dziga Vertov, *Fim Kameralı Adam*, 1929, filmden bir görüntü

[12] Vertov'dan akt. Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, *A.g.e.*, s. 110.

[13] Lissitzki'den akt. Norbert Lynton, *A.g.e.*, s. 112.

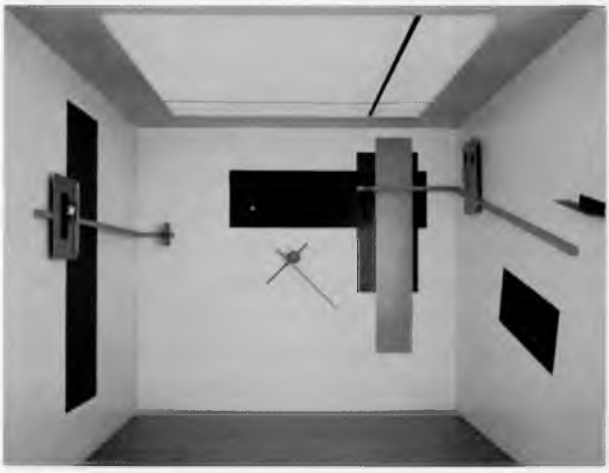
"Sınıfsız bir toplum yaratılmasında Lissitzki'nin resimlerinin nasıl bir katkısı olmuştu" diye soracak olursanız buna doyurucu bir yanıt vermek olanaksızdır (ki böyle bir toplum da hâlihazırda yok zaten); ancak 'yerçekimi ve devinimsizlik engelinin aşılması' konusuna gelince, insanlık yarattığı dijital teknoloji ve uzay araçlarıyla onun hayallerini bile aşmıştır.

Resim 73, Lissitzki'nin *Proun* dizisi kapsamında yaptıklarından birini gösteriyor (aslında uydurma bir sözcük olan 'proun'u, Lissitzki 'yeni sanat' anlamında kullanıyordu). Kompozisyonda, modern teknolojinin ürettiği nesnelerin türevleri gibi duran geometrik düzlemler, iki boyutlu bir yüzeyde değil de, üç boyutlu bir uzayda yüzüyorlar sanki. Yerçekiminden bağımsız olarak birbiri ardına yerleştirilen, birbiriyle kesişen ve zaman zaman farklı yönlere doğru yüzen bu düzlemlerden bazıları, Maleviç'inkilerin tersine, bir kalınlık ve katılık hissi veriyor insana. Resimden kovulmaya çalışılan *uzaysal* bir yanılsama sorununa Lissitzki'nin hâlâ kafa yorduğu anlaşılıyor. Mekân ne kadar belirsizse, tam tersine, içinde yüzen biçimler de o kadar belirgindir bu resimde. Sanatçı, bu kompozisyonları daha sonra *Proun Odası* adı altında, bir insanın gerçekten içine girebileceği üç boyutlu bir mekânda yeniden tasarlamıştır (Resim 74). Lissitzki şu sözleriyle amacını açıkça ortaya koymaktadır: "*Proun* yüzeyde başlar; üç boyutlu hale gelir ve buradan da doğadaki bütün nesnelerin inşasına doğru ilerler. Bu açıdan, *Proun* bir yandan resmi ve ressamları, diğer yandan makine ve mühendisleri aşar; bütün boyutlarıyla mekânı hem kurar, hem parçalar; ve nihayet doğaya yeni (düzenli ama esnek) bir biçim verir".[14] Üstten aydınlatılan bu odanın tavan ve duvarlarına yüzeysel ve üç boyutlu nesneler yerleştiren Lissitzki gerçekten de resimlerindekinden daha etkili, daha gerçek bir mekân duygusu yaratmıştır. Bu haliyle, daha sonra bazı sanatçılarca denenecek olan *yerleştirme*lerin öncüsüydü *Proun Odası*.



73.
El Lissitzki,
Proun 19D,
1922,
kontrplağa yağlıboya,
kolaj ve gümüş boya,
97 x 97 cm

[14] Manfred Schneckenburger, "Constructing the World", Ingo F. Walther (ed.), *A.g.e.*, s. 449.



74.
El Lissitzki,
Proun Odası, 1923,
oda içinde boyanmış
ve verniklenmiş ağaç,
320 x 365 x 365 cm.
1965'te
yeniden üretilen
kopyasıdır

İnşacılığa Karşı Toplumcu Gerçekçilik

Rusya'da (eski adıyla *Sovyetler Birliği*'nde) geliştirilmeye çalışılan *inşacılık*, bir yandan *işlevsel sanat* bir yandan da *saf sanat* ideali arasında gidip geliyordu. Örneğin Tatlin ve arkadaşları, sanata eğitici bir rol biçmişlerken Maleviç, sanatı gündelik sorunlardan ve her türlü maddi yarar düşüncesinden uzak tutmaya çalışmıştı. Ancak yine de inşacı sanatçıların her birinin kendi inançları doğrultusunda tavizsiz bir şekilde ilerlediği söylenemez. Örneğin Tatlin ve Lissitzki gibi sanatçılar, eserlerini işlevsellik amacıyla üretirken, aynı zamanda sanatın salt kendine özgü sorunlarıyla da uğraşmışlar; yine öte yandan, Maleviç de maddi çıkar ilişkilerinden arınmış ideal bir toplum düşü ile süprematizm arasında bazı yakınlıklar kurmuştu.

Sanatta saflık ve işlevsellik konularında ikilem yaşayanlardan biri de Naum (Pevsner) Gabo (1890-1977) idi. Gabo, 1910'da Münih Üniversitesi'nde önce tıp ve sonra doğal bilimler okumuş; bu sıralar Wölfflin'in sanat tarihi derslerini izlemiş; arkasından mühendislik okumuş (1912) ve derken, kardeşi Pevsner'in etkisiyle heykele merak salmıştı. Sanatçı, *Naum Gabo* adıyla ilk inşacı heykellerini 1915'te yapmaya başladı (Kardeşi Pevsner'le karıştırılmamak için soyadını Gabo olarak değiştirmişti). 1917 Devrimi esnasında Moskova'da olduğu için Tatlin, Maleviç, Kandinski ile ilişkilerini geliştirdi. 1920'de Pevsner'le bir açık hava sergisi düzenlediler, *saf inşacı heykel kuramını* tanıttıkları *Gerçekçi Bildiri*'yi yayınladılar. Gabo'nun kaleme aldığı bildiride, İtalyan gelecekçilerinin savaşı, makineyi ve hızı yüceltmeleri alaya alınıyor; insan yapımı nesnelerin doğa güçleriyle karşılaştırılamayacak kadar zavallı olduğu vurgulanıyordu. Ancak, devletin yavaş yavaş şekillendirmeye başladığı sanat politikası hiç de hayra alamet sinyaller vermediği için, 1921'de ülkeyi terk etti (Kandinski de ondan bir yıl önce, aynı nedenlerden ötürü Rusya'dan ayrılmıştı).

Kandinski ve Gabo tedirgin olmakta haklıydılar. 1927'de devletin düzenlediği *Sovyet Sanatının On Yılı* adlı sergiye Tatlin ve Maleviç dâhil, öncü sa-

natçıların yapıtları alınmadığı gibi, ileriki yıllarda bunların işleri 'soysuzlaşmış sanat' damgasını yiyerek aşağılandı. 1932'de *Sovyet Merkez Komitesi*, ülkedeki sanatçı derneklerinin faaliyetlerine son verdi ve onların yerine *Sovyet Sanatçılar Birliği*'ni kurdu. Bundan iki yıl sonra toplanan *Sovyet Yazarlar Birliği*'nin birinci kongresinde de *toplumcu gerçekçilik* resmî sanat politikası olarak ilan edildi ve üye sanatçıların hepsinin buna uymaları *tavsiye* edildi. Açıkça, mutlu bir şekilde kolhozlarda ve fabrikalarda çalışan işçileri, devrim kahramanlarını ya da buna benzer konuları işleyen –ve elbette *halkın anlayacağı tarz*da– işler yapmaları isteniyordu sanatçılardan (bu yüzden, toplumsal gerçekçilik yerine *toplumsal idealizm* demek belki daha doğru olur). Resmî sanat politikasından sorumlu olan Jdanov, devletten destek almak isteyen sanatçıların buna uyması zorunludur diyerek, bir anlamda onları açlıkla tehdit etti; zira 'halka hitap etmeyen, soyut ya da inşacı resim ve heykelden ekmek yemek olanaksızdı Rusya'da. Sonuçta, toplumsal gerçekçilik adı altında üretilen resim ve heykellerin büyük bir çoğunluğu ruhsuz bir teknik beceri düzeyinde kaldılar.

Gabo, bunlardan uzak bir şekilde 1922-30 arasında Berlin'de yaşadı. Fakat şu talihe bakın, Rusya'dakine benzer baskıcı bir sanat politikası bu kez de Almanya'da ortaya çıkınca 1935'te İngiltere'ye göç etti. 1946'dan itibaren ABD'de yaşamaya başlayan sanatçı, 1948'de Pevsner'le birlikte Modern Sanatlar Müzesi'nde sergi düzenledi ve derken 1952'de ABD vatandaşı oldu; Harvard Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde hocalık yaptı. Daha önce de söylediğimiz gibi, Gabo'nun yaşamak için Batı dünyasını seçmesinin nedeni, sanatın orada daha özgür olduğuna inanmasıydı. Onun Rusya dışına çıkması, inşacı sanatın önce Avrupa'da ve sonra da Amerika'da tanınmasına yol açmıştır. Ancak buralarda yayılan inşacılık, başlangıçtaki özgün anlamından uzaklaşarak, daha çok heykel sanatında geometrik ve soyut biçimlerden oluşan bir eğilim (Gabo'ya göre *saf heykel* araştırmaları) haline gelmiştir.

75. (solda) Naum Gabo, *Kadın Başı*, 1917–20, mukavva ve metal, 62 x 49 x 17 cm.

76. (sağda) Naum Gabo, *Küresel Biçim*, 1960, bronz.





Yıkıcılıktan ziyade yapıcı bir enerji yayan, evrensel biçimler yaratmaya çalışıyordu Gabo. Modern çağda her alanda gerçekleşen devrimler büyük parçalanmalara ve acılara yol açmış olabilirdi; ancak ne kadar çok maddi zarar verirse versin, ruhlardaki iyimserlik asla engellenemezdi. Ona göre kübizm, sanatçılara önemli bir güzergâh açmıştı, ama sanat tarihi için gerekli olan cesaretten yoksundu; çünkü hâlâ doğanın dışsal görüntüleriyle uğraşıyordu. Bu da sanatın yeniden canlandırılmasının önündeki en büyük engeldi. Oysa *sanat binasının temel taşı* olarak, inşacı düşünce, sadece ve sadece sanatta *yaratıcı bir eylem* demekti. Şu tümceler onun ilkelerini kendi ağzından özetlemektedir:

"*Yaratıcı bir eylem* derken, maddî ya da ruhsal yaşamın özünü harekete geçirme ya da mükemmelleştirmeye derinden bağlı olan her türlü maddî ya da ruhsal çalışmayı kastediyorum. (...) Doğanın bir ürünü olarak, (...) yaratıcı dehanın amacı, doğaya boyun eğerek onun efendisi olmak, doğanın yasalarına kulak kabartarak kendi yasalarını yapmak, *doğa*nın biçimlerini izleyerek de onları 'yeniden-biçimlendirmek'tir. (...) İnşacı düşünce açısından, sanatın işlevi dünyayı betimlemek değildir. (...) İnşacı düşünce, bilimin işlevini sanata yüklemez. Bilim ve sanat aynı yaratıcı kaynaktan fışkıran ve ortak kültür okyanusuna doğru akan iki ayrı seldir; ama bu iki sel iki ayrı yataklardan akarlar. Bilim *öğretir*, sanat *iddia eder*. Bilim ikna eder, sanat eylemde bulunur. Bilim keşfeder, kavrar, bilgi verir, kanıtlar; doğanın yasalarıyla ilk elden uygunluk içinde olmayan bir şeyle ilgilenmez. Bilim başka türlü davranamaz, çünkü görevi *bilgi* sağlamaktır. (...) İnşacı düşünce açısından, gerçek ve gerçekdışı hakkında yürütülen saf felsefi bir merak, boş (asılsız) bir şeydir. Bundan daha boş olan ise, gerçeği, üst-gerçek ve 'alt-gerçek', bilinçli gerçeklik ve bilinçaltı gerçeklik olarak bölme niyetidir. İnşacı düşünce tek bir gerçek tanır. Sanatta, hiçbir şey gerçekdışı değildir. Sanatın dokunduğu her şey, gerçek bir şeye dönüşür. (...) Sanat yıkabilmek, parçalayabilmek ve bozabilmek üzere değil, mükemmelleştirebilmek, inşa edebilmek ve düzenleyebilmek üzere hazırlar zihnin yapısını".[15]

Gabo'nun plastik, cam, metal plaka, tel, karton, tahta gibi malzemelerden yaptığı ilk denemeleri figüratif karakterdeyken (Resim 75), daha sonrakiler tamamen soyut işlerdir. Bunlardan bazıları yerden yukarı yükselen sütunlara benzerler. Diğerleriyse daha yuvarlak hatlı, olumlu duygular uyandırmaya dönük, *saf heykel* araştırmalardır (Resim 76).

Toplumsal gerçekçilik meselesine sanatçıların yaklaşımları ilginçtir. Bu ideoloji Rusya'da sanatçılara dayatıldığı için özgürlüğüne düşkün olanlar, ya sanata ara vermişler ya da ülkeyi terk etmek zorunda kalmışlardı. Devletin isteği doğrultusunda iş üretenlerin yaptıklarıysa soğuk ve katı bir akademizmi yansıtıyordu. Oysa Rusya dışında yaşayan sanatçıların *gerçekçilik* konusundaki tutumları farklıydı. Rusya'daki rejim konusunda kuşkuları olmakla birlikte, Marksizm'e yakınlık duyan bazı sanatçılar *toplumsal, eleştirel* ya da *yeni*

[15] M. Yılmaz, "Naum Gabo: İnşacı Düşünce Sanatın...", *Sanatçıları Okumak...*, *A.g.e.*, ss. 99-104.

ön ekiyle, kendilerince sahip çıkıyorlardı 'gerçekçi sanat'a. Bunlar Rusya'da yaşasalardı, sırf kendilerine böyle bir sanat *dayatıldığı* için, tepkilerinin büyük bir olasılıkla tıpkı Gabo ya da Kandinski'ninki gibi olacağı ortadaydı. Oysa kapitalist sömürünün acımasızlığını ve ikiyüzlülüğünü bizzat yaşadıkları için ona karşı çıkma ihtiyacı içindeydiler. Her iki durum da onların belli bir *muhalefet içgüdüsü*ne sahip oldukları anlamına geliyor kuşkusuz.

Fransız ressam Fernand Léger (1881-1955) bunlardan biriydi örneğin. Léger, 1910'lardan beri önce Cézanne'ın, arkasından da kübistlerin sanatından etkilenmiş, bu arada da sanat ve modern yaşam üzerine ciddi ciddi düşünmeye başlamıştı. Sanatçı, 1914'te cepheye alınmış, ancak bir zehirlenme hadisesi yüzünden 1916'da geri gönderilmişti. Kendi üslubunun ayrılmaz bir parçası olan *dünyanın makineleşmesi* konusunu işte bu iki yıllık savaş deneyimi sonucu bulmuştu sanatçı.

Léger, savaştan döndüğünde sanatçıların yanı sıra sol çevreyle de içli dışlı olmaya başladı. Belli ki toplar, tanklar ve bombalardan meydana gelen savaş ortamında yaşadıkları onun daha önceki kuşkularını doğrulamıştı. Hayatta kalabilmek için öldürmek üzere yoğunlaşan bir sürü insanın arasında, bir sanatçı olarak çok garip hissetmişti kendini. Savaş ortalığı kan gölüne döndürürken sanat ve estetikten dem vurmanın ne anlamı olabilirdi ki? Sanat denen şeyi alıp satanlar da, müzeleri kuranlar da aslında savaştan çıkar sağlayanlar

77.
Fernand Léger,
Kağıt Oynayanlar,
1917,
tuvale yağlıboya,
130 x 195 cm



değil miydi? Dahası, bir ressamın resimlerini onlara satması doğru muydu? Bu gibi sorular ömrü boyunca meşgul edecekti zihnini.

Resimlerindeki biçimler 1914'te mekanikleşmeye başlamıştı Léger'nin. 1917'den itibaren yaptıklarındaysa bunlar iyice belirginleşti ve figürler dahil bütün nesneler yuvarlak tüp biçimlerine, makine parçalarına benzemeye başladı –sanatçı sanki her şeyi makine gibi gösteren bir gözlük takmıştı. Hatta bundan dolayı bir eleştirmen, alaylı bir şekilde, Léger'nin sanatının kübist değil, *tübist* olduğunu söylemiştir. *Kağıt Oynayanlar* sanatçının cephe izlenimlerini somutlaştırdığı resimlerinden biridir (Resim 77). Asker olduğu anlaşılan figürlerin başları, kol ve bacakları, giysileri, ellerindeki kağıtlar, pipolarından çıkan duman ve nesneleri saran hava dâhil her şey sanki belli bir ritimle hareket eden bir motorun parçası gibi resmedilmiştir. İnsanî ve sürekli bir heyecandan ziyade, *mekanik bir kesiklik ve soğukluk* görülüyor kompozisyonda.

Léger'nin bu ve benzeri resimleri Fransız Komünist Partisince pek iyi karşılanmıyordu. Belli ki Parti modern sanat eğilimlerine kuşkuyla bakıyor, ama yine de, kendine sosyalist diyen sanatçıları silip atamıyordu. Léger farkındaydı bunun. Ona göre, halkın anlayabildiği türde, fakat nitelik açısından bayağı ve nasıl olsa halk sanattan asla anlamaz bahanesiyle kötü bir sanat sunmak, halka değer vermemekti. İnsanların her gün biçimsel açıdan bitmiş, oranları mükemmel, tonlamaları sade, sanayi nesneleri yarattığını gördükçe, 'işte asıl gerçek bu' diyordu. Şurda burda, duvarlarda asılı uçak pervaneleri, sanki birer modern heykeldi. Yeni gerçekçiliğin kökeni modern yaşamın bizzat kendisinde, yaşamın sürüp giden olgularındaydı Léger'ye göre. SBKP ve FKP'nin geleneksel sanatın diliyle üretilmiş resimleri sürekli gündeme getirmesine şöyle yanıt veriyordu sanatçı: "Sormak isterim; reklamlarla, kocaman fotoğraflarla, radyo ve filmlerin cazibeleriyle yarışacak ne çeşit bir betimleyici sanat tavsiye etmek isterdiniz kitlelere? Halka çok büyük miktarlarda sanat nesneleri sunan devasa teknolojilerle nasıl yarışılır? (...) Teknolojik nesnelere kayan içgüdüsel yargıların estetik bir karakteri vardır aslında".[16]

Léger'nin işaret ettiği *gerçeklik*, ne nesne ötesi ne de soyut bir şeydi; tam tersine, içinde yaşadığımız dünyanın ta kendisiydi. Léger, kendi sanatını *yeni gerçekçilik* diye adlandırmıştı, ama hem faşizmi destekleyen İtalyan gelecekçiliğinin hem de sosyalizmi destekleyen Rus inşacılığının birinci dereceden akrabasıydı. Bu yakınlık, diğer inşacı ve gelecekçi sanatçılar için de geçerliydi. Doğal olarak, bu da aklımıza şöyle bir soru getiriyor: Faşizm ve sosyalizm iki düşman ideolojiyken, bunlara yakınlık duyan sanatçılar nasıl olmuştur da birbirlerininkine benzeyen işler yapabilmişlerdir? Nasıl olacak, modernleşme –makineleşme– hepsinin ortak tutkusuydu da, ondan. Nazım Hikmet'in 1923'te kaleme aldığı bir şiir, bu ortak tutkunun izlerini taşımaktadır:

---

[16] Mehmet Yılmaz, "Fernand Léger: Her Dönem, Kendi Gerçekliğini Yaratır", *A.g.e*, ss. 91-92.

Trrrum,
trrrum,
trrrum!
trak tiki tak!
Makineleşmek
istiyorum!
Beynimden, etimden, iskeletimden
geliyor bu!
Her dinamoyu altıma almak için
çıldırıyorum!
Tükrüklü dilim bakır telleri yalıyor
damarlarımda kovalıyor
oto-drezinler lokomotifleri

Trrrum,
trrrum,
trrrum!
trak tiki tak
Makineleşmek
istiyorum!

Mutlaka buna bir çare bulacağım
ve ben ancak bahtiyar olacağım
karnıma bir türbin oturtup
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!

Trrrum,
trrrum,
trrrum!
trak tiki tak!
Makineleşmek
istiyorum!

7 BUNALIM, DADA ve DUCHAMP

BİR ZAR ATIMI
ASLA
ORTADAN KALDIRMAYACAK
RASTLANTIYI
Stéphane Mallarmé, 1897

İsa ve Kutsal Kitap deneyimi, geniş ve iyiliksever kanatları altında pisliği, hayvanları ve günleri gizler. Şu sonsuz ve biçimden yoksun değişime, insanı oluşturan kaosa nasıl düzen verilebilir ki?

Tristan Tzara, 1916

"Toprağımdan çık."
"Niçin?"
"Çünkü o benim."
"Nerden aldın onu?"
"Babamdan."
"O nereden aldı?"
"Babasından."
"Peki, o nereden aldı?"
"Onun için dövüştü."
"O halde ben de seninle dövüşeceğim."

'Evet, Halk', *Carl Sandburg*, 1936

I. Dünya Savaşı

1914 öncesinde İtalya ve Almanya dünya sömürge ve pazarlarında söz sahibi olmak için var güçleriyle silahlanırlarken, bu tehdidi gören Fransa ve İngiltere gibi ülkeler de boş durmuyor, elleri tetikte bekliyorlardı. Bu arada Osmanlı ve Rus imparatorluklarının yıkılmalarına az bir süre kalmıştı. Merkezi Avrupa olmak üzere, büyük bir savaşa hazırlanıyordu dünya. Alman ve İtalyan hükümetlerinin, savaşın ulusal yaşantıyı zenginleştirip güçlendireceğine ilişkin propagandaları, sadece halktan değil, bazı sanatçılardan bile destek almıştı. Örneğin İtalyan gelecekçileri, dünyanın biricik temizlik aracı olarak savaşı açıkça kutsamışlardı. Gelecekçilere göre İtalya, bu temizlik aracını kendi çıkarı için hiç çekinmeden kullanmalıydı. Zaten, yeni bir başlangıç için İtalya bu savaşa girme konusunda kendini zorunlu hissediyordu.

İtalyan gelecekçileri savaşın estetik kılıfını hazırlayadursun, öte yandan Avrupa'daki bazı anarşist, nihilist, komünist sanatçıların da içinde bulunduğu bir grup insan, savaşın çok büyük felaketlere yol açacağını hissediyor, buna karşı çıkmak ya da en azından bulaşmamak gerektiğini söylüyordu. I. Dünya Savaşı





78. (soldaki) Hugo Ball, *Karawane* adlı şiiriyle, 1916.

79. (sağdaki) *Voltaire Kabaresi*'nin Zürih'teki ilk binası, 1916

patlak verdiğinde can derdine düşen savaş karşıtları çil yavrusu gibi sağa sola dağıldı. En yakın yer İsviçre idi. Kaçanların bir kısmı Avrupa'nın bu tarafsız ülkesine sığındı. Almanya'dan Frank Wedekind, Fransa'dan Romain Rolland ve Henri Guilbeaux gibi yazarların yanı sıra, sonradan *Lenin* diye tanınacak olan Rus devriminin lideri Vladimir Ulyanov ve daha başka siyasi şahsiyetler de orada, pusudaydı.[1] Zürih'te toplananların neredeyse hepsinin ortak dili Almancaydı. Francis Picabia (1879-1953) ve Marcel Duchamp (1887-1968) ise soluğu daha uzak bir yerde –Amerika'da– aldılar. Sanat tarihinde *dada* olarak anılacak anlayış, Zürih ve New York'ta eşzamanlı (ancak birbirinden habersiz) bir şekilde, böyle bir dönemde doğmak üzereydi.

Zürih Dada

Zürih'tekiler galeri ve kahvelerde küçük gruplar halinde zaman zaman toplanıyorlardı. Belli bir planı ve düzeni olmayan bu toplantılarda savaş, güncel politika ve sanat gibi konular tartışılıyordu. Bunların belli bir zeminde, daha derli toplu yapılması halinde oldukça etkili olacağını düşünenler yok değildi kuşkusuz. İşte tam o sıralar, sol görüşlü Alman oyun yazarı ve aynı zamanda da müzisyen olan Hugo Ball, yalnızca kendi bağımsızlıklarının keyfini çıkarmak değil, aynı zamanda bunu kanıtlamak isteyen heyecanlı gençleri daha düzenli bir şekilde bir araya getirmeye karar verdi.[2] Kandinski ve Klee ile de dostluğu vardı Ball'ın. Sevgilisi Emmy Hennings, fala bakan ve dans eden bir şarkıcıydı. Romen şair Tristan Tzara, ressam ve mimar Marcel Janco ve hem Fransız hem de Alman olan Jean (Hans) Arp'ın da desteğini alan Ball, 1915 henüz sona ermeden bir gece kulübü açmaya karar verdi. Açılışta bir de sergi düşünüyordu.

[1] Michel Sanouillet, "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York", Enis Batur (haz.), *A.g.e.*, s. 303.

[2] Hugo Ball, "Cabaret Voltaire", Enis Batur (haz.), *A.g.e.*, s. 321.

Bunun için dostlarının koleksiyonlarındaki tanınmış ya da tanınmamış sanatçıların farklı tekniklerle yapılmış resimlerini ödünç aldı, basında duyurular yaptı. Nihayet, 5 Şubat 1916'da Zürih'in adı kötüye çıkmış bir semtinde *Cabaret Voltaire* (*Voltaire Kabaresi*) adıyla gece kulübü açıldı (Resim 78 ve 79).

Açılış gecesi Ball'ın sevgilisi Hennings ve Lecomte adında bir kadın şarkı söylediler; Rus balalayka orkestrası halk şarkıları ve dansları çaldı; Voltaire, Wedekind ve Ball'dan okumalar yapıldı; Rahmaninov ve Saint-Seans'dan müzikler seslendirildi. Duvarda Picasso, Artur Segal ve Arp gibi sanatçıların yanı sıra, adı pek bilinmeyen sanatçılardan da resimler vardı. Bir ara Ball, piyano ile önce klasik müzik, sonra da dans müziği çaldı, oradakiler de masaları kenara çekerek dans ettiler. Üstün ve basit nitelikli sanat yapıtları arasındaki ayrım umursanmıyordu. Çeşit çeşit afiş, resim, müzik, içki, dans ve entelektüel söyleşilerin karışımından oluşan ortam –*cadı kazanı*– oldukça renkli ve şamatalıydı.

Richard Huelsenbeck, 26 Şubat'ta Berlin'den gelerek kabareye katıldı. Huelsenbeck, asıl mesleği olan doktorluğu bırakan, sol görüşlü bir yazardı. Onun katılımıyla gösteriler çok daha saldırgan bir havaya büründü. Voltaire Kabaresi'nin önde gelenleri, savaşı Almanya'nın çıkardığına; ama asıl nedenin Batı kapitalizmi olduğuna inanıyorlardı. Eşitsizlik ve sömürü üzerine inşa edilen kapitalist sistem, ne yaparsa yapsın savaştan kaçamazdı. Bu yüzden, dada gösterilerinin içeriği sadece Almanya ve İtalya karşıtı olmaktan çıkarak, Batı uygarlığının toptan yadsınmasına kadar gitti. Bundan sanat da nasibini aldı doğal olarak. Örneğin dışavurumculuk ve gelecekçilik, savaş çarkının parçaları olarak suçlandı; bunlara karşı bildiriler yazıldı. 'Önemli' bestecilerin parçaları yerine, 'müzik dışı araçlar'la elde edilen *gürültü*ler müzik olarak sunuldu. Ayrıca, ilkel Afrika şiirleri ya da onlara öykünülerek hazırlanan şiirler (rasgele seçilmiş hecelerden, sözcüklerden oluşturulmuş dizeler) tercih edildi: "gadji beri bimba / glandridi lauli lonni cadori / gadjala bim beri glassala / galndridi glassala tuffm i zimbrabim / blassa glassala tuffm i zimbrabim..." Ball'ın deyimiyle *hem soytarılık, hem de ölüler için ayin*di yapılan gösteriler.

Ball, o yıllarda aralıksız tuttuğu günlükte, hem sanat eseri *imal* etme düşüncesine karşı çıkıyor hem de sanatsal *tat* denen şeyin aşılması ve *dil*in tahrip edilmesi gerektiğini belirtiyordu –ki bu yaklaşım Duchamp'inkine çok benziyordu.

Peki, sözcük olarak *dada* nereden çıkmıştı? Bu konuda kesin bilgiden ziyade bazı rivayetler var. Örneğin Tzara ve Ball'a göre bir gece, *Voltaire Kabaresi*'nde sahneye çıkacak olan bir kız ve iki gencin gösterisine sahne adı araştırırken bir sözlükten rasgele bulunmuş. Diğer bir rivayet de şu: Bazı garsonlar, dillerini hiç anlamadıkları bu grubun çıkardığı anlamsız seslerden ötürü, onlara *dada* lakabını takmışlar. Bazılarına göreyse, torbaya birtakım hece ya da sözcükler atılmış, sonra rasgele çekilmiş; arka arkaya iki kez de 'da' hecesi çıkınca, 'dada' denmiş vs...

Rivayetler bir yana, 1916 Haziran başlarında Ball'ın muhalefetine karşın (çünkü Ball aşırı saldırganlıktan yana değildi), grup *Voltaire Kabaresi*'nin

hem eski mekânından hem de isminden vazgeçip, kendisine *dadacı* demeye ve *Dada* adıyla bir de dergi çıkarmaya başladı (derginin alt başlığı *Sanat ve Edebiyat Seçkisi*'ydi). Tristan Tzara, derginin çıkarılması ve yürütülmesinde oldukça etkin bir şekilde çalışıyordu.

Dadacılar 1917'de uluslararası çevrede ünlendiler. Bunda, kendi galerileri olan *Galerie Dada*'da açtıkları sergilerin, Picasso ve Picabia gibi sanatçılarla kurdukları ilişkilerin, ama özellikle de çıkardıkları derginin payı büyüktü. İleriki günlerde Kandinski, Klee, Feininger, Modigliani, Chirico ve Ernst gibi pek de dadacı olmayan sanatçılarla ilişkiler elden geldiğince sıklaştırıldı, yapıtları sergilendi. Ne var ki, dada tam da uluslararası bir boyut kazandığı anda Zürih grubu dağılmaya başladı. Örneğin Huelsenbeck, arkadaşlarının yeteri kadar savaş karşıtı olmadıklarını düşündüğü için Berlin'e geri döndü. Daha ılımlı bir kişiliğe sahip olan Ball ise Tzara'nın sanattan çok saldırganlık duygusuyla hareket ettiğini söyleyerek Dada'dan ayrıldı ve Bern'e gitti; bir süre sonra da Katolik Kilisesi'ne katıldı (aslında *sol* görüşlü olan Ball'ın bu davranışı, nasıl bir bunalımdan geçtiğinin işareti olsa gerek).

Sonuçta, dada hareketini yürütmek Tzara'ya kaldı. Tzara, parasal sıkıntılar ve yalnızlıktan ötürü vazgeçmek üzereydi ki, o sırada Amerika'daki 'geçici sakatlık' statüsü bittiği için Fransa'ya dönen Picabia ile 1918'de mektuplaşmaya başladı. Picabia'nın mektupları Tzara'yı yeniden ateşlemeyi başardı; çünkü görüşleri son derece birbirine yakındı. Bu sayede, önce derginin üçüncü sayısı ve hemen ardından da önemli bir belge sayılan *1918 Dada Bildirisi* (23 Mart'ta) çıkmış oldu: "Gazetelerden, Krou zencilerinin kutsal bir ineğin kuyruğunu Dada olarak adlandırdıklarını öğreniyoruz. İtalya'nın kimi bölgelerinde, anneye ve kübe Dada denir. Rusça'da ve Rumence'de Dada tahta at ve sütanne (dadı) anlamlarında kullanılır. Bilgiç gazeteciler Dada sözcüğünde bebekler için yaratılmış bir sanat görür; günün 'Küçük Çocuklarını Çağıran İsa Kılıklı' hazretler, Dada'nın kuru ve gürültücü, gürültücü ve monoton bir ilkelliğe dönüşü bulurlar". Oysa Dada'nın sözcük olarak nereden ve nasıl çıktığının pek önemi yoktu Tzara'ya göre. Asıl önemli olan, kullanılmaya başlandığı tarihten itibaren, ona yüklenen *anlam*dı. Bu anlam ise, Batı uygarlığının *anlamsız*lığıydı: "Ailenin yadsınması durumuna gelmeye elverişli olan her tiksinti ürünü Dada'dır; (...) yaratıklar arasından güçsüzlerin dansı olan mantığın ortadan kaldırılması Dada'dır; her hiyerarşinin ve uşaklarımız tarafından, değerler için kurulan her toplumsal denklemin ortadan kaldırılması Dada'dır; her nesne, bütün nesneler, duygular ve karanlıklar, hortlaklar ve paralel çizgilerin kesin şoku savaşmak için araçtır; (...) belleğin ortadan kaldırılması Dada'dır; arkeolojinin ortadan kaldırılması Dada'dır; yalvaçların ortadan kaldırılması Dada'dır; geleceğin ortadan kaldırılması Dada'dır; doğallığın dolaysız ürünü olan her tanrıdaki tartışmasız mutlak inanç Dada'dır".[3]

[3] Tristan Tzara, "Dada Hiçbir Anlama Gelmez", Enis Batur, (haz.), *A.g.e.*, ss. 317-318.





80. (solda) Francis Picabia, *Réveil Matin*, 15 Mayıs 1919, Dada 4–5'in kapağı.

81. (sağda) Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak*, 1912, tuvale yağlıboya, 146 x 89 cm

Bu bildiriyle birlikte derginin ilk üç sayısı Paris'e ulaştı ve böylece *dadacı virüs* André Breton'u da içine alarak yayılmaya devam etti. Bundan sonraki dergilerde André Breton'un kaleme aldığı bildiriler de yayımlandı. Bu arada Picabia, askere gitmemek için bu kez de zehirlenme bahanesini uydurdu ve 1919'da Paris'ten Zürih'e geçmeyi başardı. Kendi dergisi *391*'in sekizinci sayısını Tzara'ya yolladı ve bir süre sonra da buluştular. Yaklaşık üç ay sonra, 15 Mayıs'ta çıkan *Dada 4-5*'in kapağında Picabia'nın *Réveil Matin* isimli resmi yer aldı (Resim 80). Picabia, kendisiyle birlikte Tzara'nın Paris'e gelmesini istiyordu, ama Tzara o an için kendini hazır hissetmiyordu. Picabia'nın gidişinin ardından, Zürih Dada grubu ikiye bölündü. Politik mücadeleden vazgeçmek istemeyenler Arp ve Janco'yu izleyerek *Devrimci Sanatçılar Birliği*'nde; politikadan uzak kalmayı tercih edenlerse Tzara'nın çevresinde toplandılar. Tzara ve ekibinin Zürih'teki son hamlesi, sadece bir sayı çıkarılabilen *Zeltweg* dergisi oldu. Buradaki bilançoya göre Barselona'dan New York'a, Varşova'dan Bordeaux'ya, Santa-Cruz'dan Venedik'e kadar, 70 kadar kentte yayınlanan gazete ve dergilerde, Dada hakkında 8.590 makalenin çıktığı belirtiliyordu.[4] Grubun dağılmasından sonra Tzara, Picabia'nın daha önceki önerisi üzerine Paris'e giderek oradaki oluşuma katılmaya karar verdi (1919).

[4] Michel Sanouillet, "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York", Enis Batur, (haz.), *A.g.e.*, s. 310.



82.
Marcel Duchamp,
Çeşme, 1917,
porselen,
1964 tarihli kopyası

New York Dada

Duchamp ve Picabia Paris'ten –*Savaş*'tan– kaçarak, birkaç gün arayla 1915'te New York'a kapağı atmışlardı. Yeniliğe açık, heyecanlı bir grup vardı orada. Bu grup, 1900'lü yılların başından itibaren, fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in çabaları sayesinde oluşmuştu.

Stieglitz, *Photo-Secession* ve *291* adlı galerilerin yanı sıra (ismini 5. Cadde'deki bina numarası olan 291'den alan bu galerinin, aynı adla çıkan bir de yayını vardı), aralarında *Camera Notes* ve *Camera Work*'ün de bulunduğu bazı fotoğraf dergilerinin kurucusuydu. Belli ki, fotoğrafın geleneksel görüntü teknolojisine meydan okuma gibi bir niteliği olduğunu erken fark etmişti. Çıkardığı dergilerde, modern sanatın yeni yüzü ve olası gelişmeler hakkında tartışmalar yaratıyor, galerilerindeyse Amerikalıların pek de alışık olmadığı sergilere yer veriyordu. Örneğin 1913'te açılan, Amerikan sanat çevrelerini sarsan *Uluslararası Modern Sanat Sergisi* bunlardan biriydi. Diğer adıyla, *Armory Show* olarak da bilinen sergide Cézanne, Matisse, Picasso, Braque, Brancusi, Duchamp ve Picabia gibi Avrupalı sanatçıların işleri vardı. Sergide yer alan Arthur Dove ve Man Ray gibi Amerikalılar ise, yaptıkları kübist işlerle Amerikan sanatı açısından *öncü* olarak kabul ediliyordu. *Armory Show*'da yer alan işleri beğenmeyenler kadar, yapıtları coşkuyla karşılayanlar da çıkmıştı. Yenilikçi çevre tarafından Duchamp'ın (Paris'te, kendi arkadaşları tarafından düzenlenen bir sergiye kabul edilmemiş olan) *Merdivenden İnen Çıplak* (Resim 81) ile Picabia'nın *Pınarda Dans* ve *Sevil'de Ayin Alayı* adlı yapıtları oldukça *devrimci* bulunmuştu. Picabia, Avrupalı sanatçıları temsilen Paris'ten kalkıp bu sergiye gelmişti. Onun 1913'teki bu ziyaretinde Alfred Stieglitz, Paul Havilland, Agnès Ernst-Meyer ve Marius de Zayas ile kurduğu iyi ilişkilerin daha sonraki gelişmelere katkısı olacaktı kuşkusuz.

1915'te New York'a vardıklarında, Picabia, eski dostlarına Duchamp'ı tanıtırken "bakın işte, iki yıl önce hayran olduğunuz *Medivenden İnen Çıplak*'ın

sanatçısı" demiş olmalı. Her iki sanatçı, çok geçmeden birer işlik kurarak çalışmaya başladılar. Bu arada, çok önceden Duchamp kendine W.C. Arensberg adında bir hami *bulmuştu* bile (Duchamp'ın soluğu New York'ta alması boşuna değilmiş demek ki! Ne dersiniz, Duchamp'dan esinlenerek, biz buna *hazır-hami* diyebiliriz herhalde). Sanouillet'nin deyimiyle bu zat "çevresine sanatın ve aklın ürünleriyle ilgilenen insanları toplamayı seven bir işadamı ve amatör şair"di (Yine aynı şekilde, ama bu kez tersten bakarak, Arensberg'in çevresindeki her sanatçıya da *hazır-sanatçı* diyebiliriz).

1917'ye kadar herkes kendi işliğinde çalışmayı sürdürdü. Bu süre içinde zaman zaman görüşmeler yapıldı. Derken, Picabia ve Duchamp'ın çalışmaları sivrilmeye, işlikleri birer merkez olmaya başladı. Picabia, şaşmaz bir mühendis edasıyla soğuk ve ruhsuz –makinemsi– imgeler yaratırken Duchamp, daha 1910'ların başından beri düşünmekte olduğu şeyi gerçekleştirmek üzereydi: Sehpada yapılan, geleneksel *tuval resmine son vermek* ve sanatına *bilinçli bir rastlantısallık* katmak. Anlayacağınız, New York'ta da Zürih'tekine benzer bir hareket doğmak üzereydi. Zürih'te bu hareket *Voltaire Kabaresi* aracılığıyla 1916 Şubat'ında su yüzüne çıkmıştı. Bir yıl sonra New York'ta ortaya çıkacak hareketin 'toplan borusu' ise bir sergide çalındı.

Sonradan bir dönüm noktası sayılacak olan bu sergi, Paris'teki *Bağımsızlar Sergisi* örnek alınarak düzenlenmişti. Serginin maddi destekçileri Arensberg ve Katherine Dreier'di (bu zengin bayan ressam, bir süre sonra, işleri bozulacak olan Arensberg'in yerine, Duchamp'ın ikinci hamisi olacaktı). 1917'nin Mart ayında *Grand Central Gallery*'de gerçekleştirilen serginin düzenleme kurulu Albert Gleizes, John Covert, William Glackens, Walter Pach, W. C. Arensberg ve Marcel Duchamp'dan oluşuyordu. Anlaşıldığı kadarıyla, başkaları da vardı görgü tanığı olarak. Şartnameye göre, "6 Dolar ödeyen herkesin gönderdiği her şey sanat yapıtı olarak sergiye kabul edilecek"ti. Ne var ki, *R. Mutt 1917* imzalı ters çevrilmiş bir pisuar, oldukça ateşli geçen bir tartışmanın sonucunda sergiye kabul edilmedi. Kimsenin bilmediği, *Richard Mutt* diye biri tarafından gönderilmişti bu pisuar; adı da *Çeşme* idi (Resim 82). İşin ilginç yanı, işadamı ve amatör şair Arensberg'in tartışmadaki yaklaşımının, seçici kuruldaki diğer üyelerden daha radikal oluşuydu (Duchamp ise sessiz kalarak, olup biteni izlemekle yetiniyordu). Arensberg'in bakış açısına göre, bir sanatçı tuvale beygir tezeği bile yapıştırmış olsa, eğer ona *sanat yapıtı* diyorsa, yapacak bir şey yoktu. Tartışmada, ders verircesine şöyle demişti:

"(...) eğer güzelliği ifade tarzı buysa, bu seçimine ancak saygı gösterebiliriz. Üstelik, eğer R. Mutt'un bu objesine nesnel bir gözle bakacak olursanız, hatlarının güzel ve alımlı olduğunu görürsünüz. Öte yandan, bunu ters yüz edilmiş bir şekilde yerleştirmekle, formunun açıklığını ortaya çıkarmış ve aynı zamanda da yeni bir şeye dikkatimizi çekmiş oluyor".[5]

---

[5] Akt. M. Sanouillet, "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York", Enis Batur (haz.), *A.g.e.*, s. 313.

Gerçekten de *Çeşme*, gereksiz bütün fazlalıklarından arındırılmış, sanki Brancusi ya da Arp'ın elinden çıkmış *saf* bir heykel gibi öylece duruyordu. Neyse sonuçta, *sıradan*, *kaba* ve *ahlak dışı* bir *tesisatçılık malzemesi* olduğu gerekçesiyle bu nesne sergiden reddedilmişti işte. Bu arada *Richard Mutt* denen şahıs, jürinin tavrının ne olacağını merak ettiği için, muzipçe kimliğini gizleyen Marcel Duchamp'dan başkası değildi. Bu olay, seçici kurulun şartnamedeki ilkelere uymadığı gerekçesiyle, Duchamp'ın kuruldan istifasına ve daha sonra da (Stieglitz, Arensberg ve Dreier hariç) diğerleriyle ilişkilerinin kopmasına yol açtı. Sanatçı, o akşam günlüğüne kaydettiği bu olayı çok kısa bir süre sonra *The Blind Man*'in ikinci sayısında "Richard Mutt Sorunu" adıyla (bu kez kendi imzasıyla) yayımladı:

"Bir kere, bay Mutt'un çeşmesi bir banyo küvetinden daha ayıp ve ahlaksız değil. Ayrıca, böyle bir niteleme çok saçma. Bir hırdavatçı vitrininde, her gün gördüğünüz bir nesne o.

Bu nesneyi bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi SEÇTİ. Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı.

Tesisatçılık meselesine gelince, bu bir saçmalık. Amerika'nın yaptığı sanat eserleri sadece ve sadece köprüler ve bina tesisatlarıdır".[6]

Anlaşıldığı üzere, sanayi ürünleri düpedüz sanatsal nesnelerdi Duchamp'ın gözünde. "İnsan hiç de 'sanat' yapıtı olmayan yapıtlar yaratabilir mi?" diye yazmıştı günlüğüne. Bu, insanın yarattığı her nesnenin sanat bağlamına sokulabileceği anlamına geliyordu. Alaycıydı, ama inanıyordu buna. Nihayetinde o sanayi nesnelerini birileri düşünmüş, birileri tasarlamış, birileri de mükemmel bir şekilde üretmişti. Örneğin, o pisuar –işlevseldi, ama biçimi de yabana atılacak gibi değildi hani. Bir 'sanayi nesnesi'nin bir 'sanat yapıtı'ndan başlıca farkı, üretilişindeki niyet ve taşıdığı imzaydı. Üzerinde, onu tasarlayanın değil, firmanın, yani tasarlatanın adı vardı. Firmanın adı *Mott Works* (firma sahibinin adıysa *J.R. Mott*) idi. Bu da bize *R. Mutt*'un kaynağını gösteriyor. Duchamp'a göre, o pisuarın yaratıcı-sanatçısı (patronundan tasarımcı ve işçisine kadar) *Mott Works* firmasıydı. O halde, o nesnenin varoluş ve başkalaşım sürecine (hem Richard Mutt hem Marcel Duchamp olarak) kendisi de dâhil olabilirdi. Nasıl olsa niyet ve anlam durmaksızın değişiyordu. Bu arada, o pisuarı sanatçının rasgele seçmediğini belirtelim. *Mott* ve *Mutt*'un okunuşları birbirine çok yakındı. Pisuarın üzerindeki *R. Mutt*, İngilizce 'armut' diye okunuyordu ve Almancada *Armut* 'yoksulluk', 'azlık' anlamına geliyordu (Tabiî, o ters çevrilmiş pisuarın bizim 'armut' dediğimiz meyveye çok benzediğinden Duchamp'ın muhtemelen haberi bile yoktu!). Ayrıca, hayali sanatçı *Richard Mutt*'un baş harfleri, *ready-made* (hazır-yapım) sözcüklerinin de baş

[6] M. Yılmaz, 'Marcel Duchamp: Bay Mutt O Nesneyi Seçti', *Sanatçıları Okumak...*, *A.g.e.*, ss. 68-70.

harfleriydi. Sanatçının bu tavrı, yalnızca nesnelerle değil, *dil* ile de oynamaktan keyif aldığının göstergesiydi.[7] Özetle, bir sanayi nesnesini sanat bağlamına sokma hadisesi, 1913'teki sergiden beri zaten şaşkın olan Amerikan sanat çevrelerini (üstelik bu kez daha güçlü bir şekilde) bir kez daha sarstı; onlara sanatın *ne* ve sanatçının *kim* olduğunu; ustalığın ve biricikliğin önemli olup olmadığını bir kez daha sordurdu. Duchamp'ın daha sonra başka yerlerde defalarca zikredilen yukarıdaki ünlü satırları, kendi sanatının özünü ortaya koymakla kalmayacak, aynı zamanda 1960'lar ve sonrasında bol bol tartışılacak olan *kavramsal sanat*a da zemin oluşturacak, ışık tutacaktı.

Öte yandan, Picabia, 1917'nin Haziran ayında *391* adlı dergisinin ilk sayısını yayımladı (*391*, Stieglitz'in *291* adlı dergisine bir göndermeydi). Picabia'nın bu dergisi, yine, sanat ve sanatçının rolü üzerine çıkan ateşli tartışmaları körükledi. Dergi, içerdiği alaycı ve küfredici fıkra ve makaleleriyle, hazır malzemelerin bolca kullanıldığı kışkırtıcı resim ve çizimleriyle, zamanın *modern* denen dergilerinkilere hiç benzemeyen sayfa tasarımıyla dikkat çekiyor, insanların inanç ve değerlerini sarsmaya, sorgulamaya çalışıyordu:

"İncelikli günahın müziğiyle çırılçıplak, bayram günü en aşırıyı yapmaya hazır bir şekilde, kızarmış ya da morarmış yaşamı katletmek gerekir. (...) Çok şey olmak gerekir. Çalışmayın, sevmeyin, okumayın, beni düşünün. (...) Zevkin için yaşa. Anlayacak hiçbir şey yok; hiç, hiç, hiç, bizzat senin her şeye vereceğin değerlerden başka hiçbir şey".[8]

Evet, Picabia'nın gözünde, insan beyninin eseri olan *anasız kız* –makine– tarafından esir alınan ve bu yüzden bütünüyle anlamsızlaşan modern dünyada önemli olan, birinin bir şeye keyfince anlam vermesiydi –ki bu, hem Zürih dadacılarının hem de Duchamp'ın görüşlerine çok yakındı. Ancak, geçici sakatlık izni bittiği için Picabia, 1917 sonunda Amerika'dan Fransa'ya dönmek zorundaydı (bu onun Avrupa'ya kesin dönüşüydü). Onun gidişiyle ortalık duruldu; Duchamp dâhil, herkes kendi kabuğuna çekildi. Derken Duchamp, sanatla uğraşmaya ara vererek bir Avrupa turuna çıktı; 1919'da Paris'teki dadacılarla tanıştı. 1920'de New York'a döndü ve başta Man Ray olmak üzere, dostlarının yardımını alarak *New York Dada* adıyla bir dergi çıkarmaya karar verdi. Dada'nın ismini kullanmak için Tzara'dan izin istemiş olmalıydı ki, *New York Dada*'nın ilk sayısında şu satırlar yer alıyordu:

"Dada herkesindir. Tıpkı Tanrı düşüncesi ya da diş fırçası gibi. Dada olarak doğmuş insanlar vardır, (...) her yerde ve her bireyde dadalar bulunur. (...)

Dada şırıngasını dile zerk etti... Ufak ufak, (büyük büyük) dili tahrip ediyor. Mantıkla birlikte her şey devriliyor... Duygulara, toplumsal yaşama, ahlaka karşı düzenli olarak kazandığımız kimi özgürlükler, yeni baştan norm

---

[7] Ayrıca bkz. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q* (Resim 95).

[8] Michel Sanouillet, "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York", Enis Batur (haz.), *A.g.e.*, s. 314.

haline geliyorlar. Bu özgürlükler bundan böyle artık suç gibi değil, ama hazımsızlık gibi düşünüleceklerdir".[9]

1923'te Ray ve Duchamp'ın Paris'e dönmelerinden sonra New York Dada grubu dağıldı.

Dadacı Düşünceyi Besleyen Kaynaklar

Dadacılık, aslında bir sanat akımı değil, siyasi içerikli bir başkaldırıydı. Ancak iletisini sanatsal yöntemlerle dile getirdiği için, zamanla bir sanat akımına dönüştürülmüş, sanat tarihindeki yerini almıştır. Görünüşe bakılırsa dadacılık, I. Dünya Savaşı'nın ürünüydü. Oysa ona kaynaklık eden düşünceler, kazara patlamaya hazır barut fıçıları gibi 19. yüzyıldan beri ortalıkta yuvarlanıyordu. Modern Batı uygarlığına umut bağlamanın *boş*una olduğunu haykıran anarşistler, komünistler, filozoflar, nihilistler ve bunlara meyilli sanatçılardı bu barut fıçıları. *Kaza* ise, *savaş*tan başkası değildi.

Dadacı düşünceyi daha iyi anlayabilmek için biraz geriye gitmeye, derinlere inmeye ihtiyaç var: Zürih'in I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesi ve sonrasında, anarşist ve komünistlerin mekân tuttuğu, sıkça gelip gittikleri bir merkez olduğunu söylemiştik; ama aslında, çok daha önceden beri aykırı düşünceler içinde olanlar özgürlükçü ortamından ötürü bu kente gelip gitmekteydiler. Örneğin Rus anarşisti Mihail Bakunin (1814-1876), 1840'larda bir süre Zürih'te yaşamış, orada komünistlerden etkilenmiş, bazı yeraltı eylemlerine karışmış, bu arada da hapisten paçayı zor sıyırmıştı. Bakunin'in asıl etkilendiği kişi ise, düşünce tarihinde kendisine ilk kez *anarşist* diyen ve bütün anarşist öğretilerin babası sayılan Pierre-Joseph Proudhon'du (1809-1865). Bakunin, ondan aldığı ilhamla, daha 1842'de "yıkıp yok eden ölümsüz ruha güvenelim; çünkü o, tüm yaşamın sırrına erişilemeyen ve sonsuza dek süren kaynağıdır. *Yıkma dürtüsü, aynı zamanda yaratıcı bir dürtüdür*"[10] diyerek devlete, kiliseye ve yerleşik ahlak anlayışına karşı, bireysel özgürlükleri savunmuştu. Ona göre, devrimcilerin *şeytana uymaları* zorunluydu; umut, şeytani bir coşkudaydı. Tüm enerjisini 'yıkma'ya vermişti, ama yıkılanın yerine nasıl bir şeyin konacağı konusunda düşüncesi belirgin değildi. Bu açıdan, Bakunin'in görüşleri, "kırılabilen kırılmalı; yıkılabilecek olan hiç tereddütsüz yıkılmalı; ancak ayakta kalabilen var olmalı; parçalananlarsa doğru çöp yığınına" diyen Rus *nihilist* (yoksayıcı) Dimitri Pisarev'inkiyle de akrabaydı.

Yine aynı yıllarda, K. Marx ve F. Engels de kapitalizmi devirmenin yollarını araştırıyorlardı. 1848'de birlikte kaleme aldıkları *Komünist Manifesto*'da kapi-

---

[9] Michel Sanouillet, *A.g.e.*, s. 315 (*New York Dada* dergisi, Duchamp'ın ikinci hâmisi, feminist ressam Katherine Dreier'in desteğiyle bir süre daha yayımlandı. Şu işe bakın ki, bu zengin kadın, kâr peşinde koşmayan sanatçılar için, *öncü* sanatın yüceltilmesine yönelik bir şirket kurmayı bile önermişti. 1920'den itibaren birçok önemli sergi gerçekleştiren *Société Anonyme* bu girişimin sonucunda doğmuştur).

[10] Paul Thomas, *Marx ve Anarşistler*, çev. Devrim Evci, Ütopya Yay., Ankara, 2000, s. 324.

talizmi zorla devirerek, üretim araçları üzerinde hiçbir özel mülkiyetin olmadığı, *ortaklaşmacı* bir düzenin peşinde olduklarını ilan etmişlerdi. Komünistler 'yıkıcılık', 'devrimcilik' konularında anarşistlerinkine benzer şeyler söylüyorlardı. Ancak, onlar nihai hedefe ulaşmak için bir süre daha merkezî bir devlet aygıtının gerekli olduğuna inanırken, anarşistler her türlü devlet iktidarına karşıydılar. O tarihlerde, Honoré Daumier ve Gustave Courbet gibi *gerçekçi* sanatçılar bu düşüncelerden etkilenmişler, siyasal eylemlere karışmışlar, bu yüzden de sürgün ve hapislere maruz kalmışlardı. Yine, ünlü besteci Richard Wagner'in de Bakunin'in çıkardığı bir ayaklanmaya katıldığı bilinmektedir.

Öte yandan, siyasi hareketlere katılmaktan ziyade, felsefi düzlemde bir yıkıcılık peşinde koşan, yoksayıcı (nihilist) bir filozof vardı: Friedrich Nietzsche. Onun sanatçılara ilişkin görüşlerine kitabın ilk bölümünde değinmiştik. Nietzsche'ye göre sanatçılar, sürekli bir yanılsama içinde olduklarından, hakikat duyguları eksikti. Diğer bir deyişle, dünyayı olduğundan daha güzel göstermeleri, onun daha yaşanılası bir yer olmasını sağlıyordu. O yüzden, *kurtuluş* 'sanatçı ol'maktan geçiyordu. Onun bir diğer öğüdü de her türlü dinsel, ahlaksal, töresel, siyasal, sanatsal, felsefi vb. 'değer'in sonuna kadar sorgulanması ve yıkılmasıydı. Ona göre bir *yoksayıcı*, kendisini de yok saymak pahasına, bütün değerleri yıkmaktan başka bir çaresi bulunmadığını, bunun için ne gerekiyorsa yapması gerektiğini anlamalıydı. Şöyle diyordu *Şen Bilim*'de:

"Tanrı öldü. Tanrı ölü olarak kalacak. Ve onu öldüren biziz. Biz canilerin en canileri olarak nasıl avunacağız? Dünyanın şimdiye kadar sahip olduğu en kutsal ve en güçlü şey, bizim bıçaklarımızın altında kanını akıttı. Bizim ellerimizden bu kanı kim silecek? Hangi kutsal su bizi temizleyebilir? Ne gibi arınma törenleri, nasıl kutsal oyunlar yaratmamız gerekecek? Bu eylemin büyüklüğü bizim için biraz fazla değil mi? Bu eyleme layık olabilmemiz için bizim de birer tanrıya dönüşmemiz gerekmez mi?"[11]

Yeni bir yapı ancak yıkma eylemi sonunda, ortalığın temizlenmesinin ardından inşa edilebilirdi. Onun ortaya attığı sorunlar, yalnızca kendinden sonraki felsefeciler için değil, başta sanatçılar ve toplum eleştirmenleri olmak üzere, kültürün her alanındaki araştırmacılara önemli bir esin kaynağı olagelmiştir. Anlayacağımız, anarşizmden nihilizme kadar, dadacılar bütün bu düşünsel hareketlerden etkilenmiş olsa gerek. Birkaç istisna dışında, ressam ve heykeltıraşların bu konulara, özellikle de siyasi eylemlere genelde pek karışmadıklarını biliyoruz. Gerçi, yeni bir sanatsal hamle için, hâlihazırdaki sanata karşı çıkmak gerekiyordu; her sanatçının mayasında bir *başkaldırıcı ruh* zaten vardı. Ne var ki, derdini görsel araçlarla anlatanların *sözcük*lerle, *kavram*larla arası pek yoktu; onlar daha ziyade *plastik sorun*larla uğraşıyorlardı. Bundan dolayı, gelecekçilikte olduğu gibi dadacılıkta da başı çekenler, yazarlar olmuştu; çünkü onların asıl ilgi alanı ve malzemesi sözcüklerdi. Bu yüzden Marksizm, anarşizm ve nihilizm

[11] Akt. Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan, YKY, İstanbul, 1992, s. 126.

gibi kavramları öncelikle yazar takımının fark etmesi, beslenmesi doğaldı. Bazı okurlar bana karşı çıkarak, 20. yüzyılın ilk yıllarında peş peşe gerçekleşen sanatsal devrimlerin plastik sanatlarda meydana geldiğini söyleyebilirler. Evet, doğru. Ama olsa olsa, kavramları –*zamanın ruhunu*– felsefeci ya da yazarlar *gibi* bilmek gerekmediğinin bir kanıtı denebilir buna. Örneğin Picasso'nun sezgisi, zamanın ruhu konusunda, ayrıntılı bilgi sahibi olanlardan geride olmadığı gibi, belki daha ilerideydi. O, sanatını *düşün*erek değil, *yap*arak yaratmıştı; daha doğrusu, onda, düşünme ve yapma eylemi aynı şeydi.

Ne var ki, plastik sanatlarda şu sorular henüz açık açık sorulmamıştı: Sanat hâlâ gerekli bir şey mi, gerçekten bir değeri var mı? Sanatçı denen şahsın ayrıcalıklı oluşu doğuştan mı, yoksa bu verili bir şey mi? Hegel neredeyse bir asır önce sanatın geçmişte kalan bir şey olduğunu iddia etmişti, ama sanatçılar bundan habersizdi. Yine, onun öğrencisi Marx, geleceğin toplumunda, sanat yapmak için herkesin yeteri kadar zamanı olacağını varsayarak, sanatçıya gerek kalmayacağını düşlemişti. 1920'lere doğru, modern teknolojik çağda sanatın ortadan kalkacağını Mondrian da öne sürmüştü, ama bunun hemen gerçekleşecek bir şey olduğuna ihtimal vermemişti. İyi ama, sanat hâlâ gerekli bir *değer*se, bu neyi değiştirmişti ki!? İşte dünya bir kan gölüne dönmüştü ve sanat dâhil, bütün değerler çaresizdi. Kaldı ki, bazı sanatçılar savaşa alet olmuşlar, hatta desteklemişlerdi bile.

Ama ne olursa olsun, yaşamak zorundaydı insan; umutsuzluğa rağmen yürümeliydi. Bu da onun açmazıydı işte. Günün birinde öleceğini bile bile, bu kaçınılmaz gerçeği görmezden gelerek yaşamaya, üretmeye devam etmeliydi. Dadacıların ürettiklerinin çoğu gösteri ve yazılardı. Gerçi, Lynton'ın dediği gibi, *yıkıcı* karakterinden ötürü, "sanatla ilgili nesnelerin, Dada'nın ruhuna aykırı olduğu iddia edilse" bile, yine de geriye bir şeyler kalmıştır. Geriye kalanlar, genellikle yazılar, ondan daha az sayıda da sanat yapıtlarıdır. Bu süreçte, dadacılar gösterilerin ve öteki olayların da sanat olabileceğini göstermişlerdir. "Sanat terimi burada kabare, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri de içerecek biçimde genişletilmiş ve bir daha eski dar anlamıyla kullanılmamıştır".[12] Şu işe bakın, dadacılar sanatı yıkmak isterken, farkında olmadan onu genişletmişlerdi. Şimdi anlıyoruz ki, yıktıkları(nı sandıkları) şey sanat değil, onun *sınırları* idi. İşte bu sınırları darmadağın edilmiş alandan yayılan ışık, yaklaşık kırk yıl sonra *'genişletilmiş* bir sanat kavramı' için mücadele edecek olan Joseph Beuys'un yolunu aydınlatacaktı.

Dadacı sanatın kendinden önceki sanat akımlarından bir farkı da *ortak bir biçem* kaygısı taşımamasıdır. Dışavurumculuk, kübizm, gelecekçilik, inşacılık gibi sanat anlayışları kendi içlerinde, genelde ortak bir *görünüm* sunuyorlardı. Bu da öncelikle *biçimsel* bir benzerlikti; bu anlayışlardan biri temel alınarak yapılmış herhangi bir yapıtla karşılaşan biri, 'bu dışavurumcu', 'şu kübist'

[12] Norbert Lynton, *A.g.e.*, ss. 126-127.

diyebilirdi. Oysa dadacılar, *biçim*in temel alındığı bir *biçem*den ziyade, bir *tavır* –duruş– ile ilgileniyorlardı. Belli bir biçemde yaratılmış resim ya da heykel, piyasada satılabilirdi; oysa bir *sanatçının tavrı*, sanat piyasası karşısındaki *duruşu* para etmezdi. Piyasada paraya çevrilebilen şey, *maddî* bir varlık, yani elden ele geçebilen bir *meta* olmak zorundaydı. Tamam, diyelim ki, gösterilere girmek için izleyiciler para ödemiş olsalar bile, bu bir kereye mahsustu. Ayrıca, torbadan rasgele çekilen hecelerden dizilmiş şiirlere, tesadüfen oluşturulmuş kesyaplara kim para verirdi ki?

Ancak bir süre sonra durum değişecekti kuşkusuz. Dadacıların bu köktenci tutumu, sadece sanatın değil, *sanat piyasası*nın duvarlarını da yıkacak, piyasanın alanını genişletecekti. Ya da tersten bir okuyuşla, sanat piyasası, yani *kültürel sermaye* çevresi, kendi varoluşu için sınırlarını genişletmeyi tercih edecekti. Tercih edecekti, zira kendi içinden yükselen bu özeleştiriye kulak verecek kadar akıllı davranacak; kısaca, sihirli dokunuşu sayesinde dadacılığı da paraya çevirmeyi başaracaktı. 1848'deki *Manifesto*'da kendine atfedilen *devrimci* sıfatını unutup az daha tutucu bir sınıf oluyordu –ki bünyesindeki bu zonklama sayesinde birdenbire uyanıverdi burjuvazi. Henüz ne sanatçılar farkındaydı bunun ne de sermaye çevresi.

Evet, dadacıların geleneksel anlamda bir biçem kaygısı yoktu. Onların derdi, sanatçının ortaya koyduğu sanat yapıtı değil, takındığı tavırdı. Tavırlar ise çeşitliydi. Örneğin Kurt Schwitters, "sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" diyordu (Bu, Picasso'nun "sanat sizin benden istediğiniz değil, benim size verdiğimdir" sözünün rahatsız edici derecede abartılmış haliydi). Görünürde, müşteri bekleyen sanatçı artık ölmüş, yerine de "küçük dağları ben yarattım" diyen, burnu havada ve her şeye karşı olan biri gelmişti. Burjuvazi, bilimsel bir edayla 'akılcılık' mı diyordu? O, tam tersine 'kahrolsun akıl' diye haykırıyordu. 'Estetik ve sanat' mı yüceltiliyordu? O halde 'çirkinlik ve bayağılık' öne çıkarılmalıydı. İnceden inceye düşünülerek, emek çekilerek yaratılmış eserler mi para ediyordu? O halde yapılacak iş, el emeğini ve kontrollü eylemi ıskartaya çıkarmak olmalıydı. Mademki sanat ağırbaşlı, beylik bir uğraş olarak görülüyordu; o zaman 'soytarı' olmanın tam sırasıydı.

Dadacı Sanat

Dadacı sanat diye bir şeyden söz etmek, aslında dadacılara hakaret sayılabilir. Zira onlar, burjuvazinin icat ettiği ve şunun şurasında iki asrı bile bulmayan bir geçmişi olan *sanat*a da karşıydı. Bu yüzden, dergi ve makaleler dışında, bugüne ulaşmış resim ya da heykele benzeyen *iş*lerin sayısı azdır. Örneğin, *Tristan Tzara'nın Portresi* (Resim 83) adlı renkli kabartma onlardan biridir ve Jean (Hans) Arp (1887-1966) tarafından yapılmıştır. Gerçi Arp, diğer dadacılardan farklıydı; çünkü 1908'de mezun olduğu *Jullien Akademisi*'nden beri durmadan yapıt üretiyordu. 1915'e geldiğinde Picasso'dan Kandinski'ye,



83.
Jean Arp,
Tristan Tzara'nın Portresi, 1916,
boyalı tahtalardan kabartma,
51 x 50 x 10 cm

Apollinaire'den Delaunay'a kadar herkesle tanışmış, arkadaş olmuş ve bazı sergilerine katılmıştı. Kanında sanat dolaşıyormuş demek ki. Bu yüzden, onun bir dadacı olmadığı söylenebilir belki; ama yine, tam da bu yüzden, yani arkadaşlarının tersine sürekli yapıt ürettiği için, 'asıl Dadacı odur' da denebilir. Çünkü eğer dadacılık her şeye karşı olmaksa, bu 'her şey'e kendisi de dâhil olmalıydı. Öyle ya, gerçek bir dadacı dadacılığa da karşı durmalıydı!

Dadacı mı değil mi, siz düşünedurun, bildiğimiz bir şey var ki, o da Arp'ın bu işinin bir kabartma olduğudur. Üst üste bindirilmiş renkli tahtalardan oluşuyor bu kabartma. Belli ki, Maillol'un heykellerinden edindikleri ile, soyut çalışan arkadaşlarından almış olduğu bazı etkileri birleştirmiş. Bu soyut biçimler, aslında dadacı hareketin dağılmasından sonra sanatçının yapacağı (ki, gerçek bir heykel ustasının titizliğini yansıtacak nitelikte olan) pürüzsüz ve soyut heykellerin habercisi gibidir. *Tristan Tzara'nın Portresi*'ni meydana getiren her eleman, durağan olmaktan çok, sanki hem zeminden yukarıya hem de kendi çevrelerine doğru büyüyen bir organizmaya benzemektedir. Sanatçı zaten ileriki yıllarda, heykelle daha çok haşır neşir olacak ve "sanat insanda büyüyen bir meyvedir" diyecekti.

Bu *iş*, Tristan Tzara'nın portresine (hatta sadece bir *portre*ye) ne kadar benziyor? Çalışmanın meydana gelmesinde tesadüfler ne kadar rol oynamış acaba? Bunları yanıtlamak güç. Ancak, izleyiciye vaat ettiği şeyi vermediği bir gerçek. O zamanlar yaptığı *Akvaryumdaki Kuş* ve benzerlerinde de olduğu gibi, bir ironi, bir alay var bu çalışmada. Öte yandan, *Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler*'de (Resim 84), adından da belli olduğu üzere, tesadüflere yer verdiğini imâ ediyor Arp. Sanki, dikdörtgenleri yukardan bir yerden rasgele atmış da, öylece yapıştırmış. Ancak, gerek biçimlerin büyüklük-





84. (Solda) Jean Arp, *Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler*, 1916, kesyap

85. (Sağda) George Grosz ve John Heartfield, *Dada-merika*, 1920, kesyapı

leri, gerek açık, koyu ve orta değerleri ve gerekse ritimleri, *sanki* tesadüf olamaz*mış gibi* geliyor. İnsan, yine burada da ikilemde bırakılıyor. Ne dersiniz, belki de Arp, bir yapıtta sanatçının yaratıcılık payının yüzde kaç olabileceği konusunu düşünmemizi istiyordu.

Ancak ne olursa olsun, romantik dönemden beri idealize edilen *deha* ve *bireysellik* kavramlarına duyulan kuşku açıkça belliydi. Örneğin, *Berlin Dada* grubundan George Grosz (1893-1959) ve John Heartfield (1891-1968) tarafından bir ara ortaklaşa yapılan kesyaplarda (Resim 85), bu kuşkuların ciddi payı olduğunu düşünüyoruz. Sanatçıların başka *el*lere her zaman ihtiyacı olmuştur gerçi; ama iş bittiğinde imzayı genellikle tek kişi atardı. Sanatın 'bireysel' bir yaratım olduğu düşüncesi, modernizmle birlikte iyice abartılmış ve bir sanatçının *başka el*lerden sakınması gerektiği inancı yerleşmişti. Buna göre, 'ben' 'sen'den ya da 'o'ndan başka bir varlıktı ve her 'ben' başka bir 'ben'di. O halde, 'ben'in işine başka 'benlik'ler karışmamalıydı. İşte Grosz ve Heartfield'in ortak kesyapları bu modernist kanıyı sorgulayan işlerdir.

Bu kesyapların bazıları Heartfield'in kübizmi izleyerek bulduğu *fotokurgu* tekniği ile yapılmıştı. Heartfield, gerek kendi çektiği gerekse dergi ve gazetelerden topladığı görüntüleri, ilginç şekillerde bir araya getirerek, bazen eleştirel bazen de anlatısal fotokurgular yapıyordu. Grosz ise önceleri, kübist ve gelecekçi havada resimler yapmakla birlikte, bazı hiciv dergilerinde karikatürümsü çizimler de yayımlamaktaydı. Bu çizimlerinde, haksızlık ve sömürüden nefret ettiği açıkça belliydi. Bazen, çizimlerinin şiddeti küfür derecesine varıyordu. Örneğin *Sabah Saat Beşte, İdareci Sınıfın Yüzü*'nden alınan çizimde her şey gayet açıktır (Resim 86): Kompozisyon ikiye bölünmüş. Üstteki bö-

lümde, dumanları tüten fabrikaların önünde, sabahın erken saatlerinde işe giden madenciler var. Kent henüz uyanmamış. Oysa aynı saatte çirkin ve şişman kapitalistler içiyor, sevişiyor ve eğleniyorlar. İçlerinden bir tanesi, herhalde midesi allak bullak olmuş ki, kusuyor. Bu tip sert hicivleri yüzünden, resmî makamlarla Grosz'un başı birçok kez derde girmişti.

Bu arada, Hanover kentinden Kurt Schwitters (1887-1948), *Berlin Dada* grubuna katılmak istemiş, ancak hem gereğinden fazla zengin hem de politika dışı bulunduğu için bu isteği kabul edilmemişti. Schwitters'in sınıfsal kimliği Berlin Dada grubunun solculuğuyla gerçekten de çelişiyordu. Öte yandan, tıpkı Arp gibi sürekli sanat yapıtı üretiyordu. Ancak, *anlamsızlık* ya da *anlam karşıtlığı* üzerine kurulu bir sanat anlayışı olduğu için, bal gibi dadacıydı. Zürih'teki dadacıların ilk şiirlerini anımsatan, tutarsız harf, hece ya da sözcüklerden dizdiği şiirleri vardı sanatçının. Ayrıca, anlamsız ve özel anlamlı sözcükleri yan yana getirerek ilginç kavramlar yaratıyor ve bunları kendi olanaklarıyla çıkardığı *Merz* adındaki dergisinde yayımlıyordu. Aslında *Merz*, 'bulunmuş' bir sözcüktü –tıpkı Duchamp'ın *bulunmuş nesne*leri gibi. Duchamp, *nesneye sahip olma* konusunda kendini frenliyordu; ama Schwitters, biriktirmeyi seviyordu (kim bilir, belki de zenginliğini bu *biriktirme huyu*na borçluydu). Bir kolaj çalışmasında, kağıtlardan birinin üzerinde yazılı Almancada Ticaret Bankası anlamına gelen *Kommerzbank* sözcüğünün açıkta kalan dört harfini, başka şeyleri de çağrıştırdığı için tercih etmişti. İleriki yıllarda bu sözcük, başka işlerinin de adı oldu (Resim 87).

86. (solda)
George Grosz,
Sabah Saat Beşte, İdareci Sınıfın Yüzü, 1921.

87. (sağda)
Kurt Schwitters,
Merz 25 A,
1920,
duralite karışık malzeme, 104 x 79 cm







88.
Kurt Schwitters,
Merz Binası,
Hanover'deki
binanın içi,
1923'te başlanmıştır

Merz'in Schwitters'in hoşuna gitmesi, belki de Fransızcadaki *merde* (bok) sözcüğünü çağrıştırdığı ve Almanca sözcüğün saygınlığıyla bir karşıtlık yarattığı içindi. Yine, bu sözcük *Merzschaf* (atılmış koyun) ya da *Schmerz* (acı) gibi başka sözcük oyunlarını da akla getiriyordu.[13] Bu tip oyunlar bir yana, daha önce belirttiğimiz gibi Schwitters, *atık malzeme*leri toplamaya düşkün bir sanatçıydı. Sanatta şimdilerde, *yapan* sanatçı tipine ek olarak bir de *toplayan* ve *istifleyen* sanatçı tipinden bahsediyorsak, Schwitters'in bu konuda iyi bir öncü olduğunu kabul etmeliyiz. Iskartaya çıkmış kapı-pencere parçaları, teneke, muşamba, renkli kağıt, gazete ilanları, değişik fotoğraflar, kullanılmış otobüs biletleri, tel örgü, boş makara gibi, çoğu kendi yaşantısında iz bırakmış her türlü kullanılmış nesne Schwitters'in yaratıcı zihnini kamçılıyordu. Bu malzemelerden yapılmış kolajlar, sanki rastlantı eseri çıkmış gibidir. Ona göre, bir yapıtın bu şekilde ortaya çıkıp serpilmesi, yaşamın rastlantısallığı gibi bir şeydi. Ayrıca işlerinin çoğunu *Merz* adı altında toplaması ve numaralandırması, yaşamın *parçalardan oluşmuş bir bütün* olduğu düşüncesine bir göndermeydi. Onun gözünde, sanat yapıtı da doğan, büyüyen ve sonra da yok olan bir varlıktı.

Küçük kompozisyonların yanı sıra, asıl ilginç işleri mekânı ele geçiren türden olanlardı. Bunlarda '*mekân=sanat yapıtı*'ydı. Her ikisi de birleşerek bütün oluşturuyorlardı. Örneğin Honever'deki evinin bodrumunda, topladığı malzemeleri kullanarak *yerleştirme*der yapmaya başlamıştı. Ama bir süre sonra, işin kendisi sanatçıya yol göstermeye başladı ve günden güne, üç katlı binanın tamamına yayıldı; iş *ev*e, ev de *iş*e dönüştü. Schwitters buna *Merz Binası* diyordu (Resim 88). Hızını alamamış olacak ki, *Merz Binaları*na Norveç'te ve sonra da İngiltere'deki malikânelerinde devam etti. Bu yerleştirmeleri sabit olmaktan çok, tıpkı yaşam gibi sürekli değişiyordu.

[13] Norbert Lynton, *A.g.e.*, s. 141.

Marcel Duchamp

Bir sanat eğitimi kurumunda geçen ilk dört yıllık öğrencilik hayatımda, değerini anlayamadığım sanatçılardan biriydi Marcel Duchamp. Kabahat benim mi, büyüklerimin mi yoksa dikkatimi cezbedemediği için Duchamp'ın mıydı?

Suçsuz değildim, çünkü Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü gibi bir kurumda öğrenciydim ve sanat denen şeyi *sorgulayan* bu sanatçıyı fark edememiştim. Öte yandan, anımsadığım kadarıyla hocalarım da Duchamp'dan hiç bahsetmemişlerdi. Duchamp'a gelince, belki de asıl suçlu oydu. Öyle ya, *yatay/dikey* biçimler, *açık/koyu* tonlar, *sıcak/soğuk* renkler, *boyanın macerası*, *soyut/figüratif* gibi, bize öğretilen 'plastik değerler' ile onun yaptıkları arasında hiçbir bağlantı yoktu (varsa da ben hissedememiştim). Köprüleri atmışsa, ben ne yapabilirdim ki?! Öğrenciyken, okuduklarımı ve hocalarımın öğrettiklerini peşinen kabul etmek yerine, onlara kuşkuyla bakan biriydim; ama o sıralar zihnimi asıl meşgul eden, '*figüratif* ve *soyut*' kavramları üzerinden yürütülen tartışmalardı. Okulda, bir 'figürden soyuta geçmek' tartışmasıdır gidiyordu. Güya, 'figürü *hallettikten* sonra *soyut*a geçmek gerekir'miş, falan. Bunun altında yatan *gizli anlam* ise şuydu: "*soyut* sanat, varılması gereken nihai yerdir". Bu düşünceden çok etkilenmiştim; ama sorunum *insan* olduğu için, *figür*den kopmak da istemiyordum. Bir ara, sanırım son sınıftayken, Maleviç'in *Beyaz Üstüne Siyah Kare*'sini düşünerek, "resim sanatında yapılacak her şey yapılmış; keşfedilecek bir şey kalmamış" gibi duygular içinde, (cesaret edemeyeceğimi bile bile) şakayla karışık, "okulu bırakmak en iyisi" demiştim bir arkadaşıma. Anlayacağınız, ortada garip bir durumun varlığını sezmişim sezmesine de, 1980'lerde tartışmaların başka bir bağlama kaydığını görememişim demek ki. Benim kuşağımdaki birçok arkadaşımın durumu aşağı yukarı böyleydi.

Oysa Duchamp, *Académie Julian*'a devam ederken (daha önce başvurduğu *Ecole des Beaux Arts*'a *deseni zayıf* diye alınmamıştı), bu gibi sıkıntıları düşünmeye başlamış, sezgileri sayesinde, modernist gidişatın bir çeşit çıkmaza gelip dayandığını hissetmişti. Herkesten cesaretli davranarak, daha 1910'ların ortalarında tuval resmini bırakma kararı almış olması bu yüzdendi. Bir yanda, Picasso neredeyse bütün yollara ağını gerdikten; bir yanda, Maleviç *Beyaz Üstüne Siyah Kare*'yi yaptıktan; ve öte yanda, heykelde Brancusi *Boşlukta Kuş* serisine başladıktan sonra insan daha ne yapabilirdi ki? Ya olup bitenlere kayıtsız kalarak işine bakacaktı, ya "belki bir şeyler bulurum" umuduyla önündeki yolda yürümeye devam edecekti ya da *yeni bir yol* bulacaktı. Genç bir sanatçı olarak, Duchamp, birinci grupta yer alamayacak (yani, gidişata kayıtsız kalamayacak) kadar meraklı ve bilgili biriydi. Sanatsal kültürü bir hayli yüksek olan ailesinden dolayı, daha ilk gençlik yıllarında gözü gereğinden fazla açılmıştı. Diğer durumda, diyelim ki hâlihazırdaki modernist yola girse, kalabalık içinde kaybolup gidebilirdi. Yeni bir yol bulmak ise hiç kolay değildi. Zaten, o yolun yeni bir yol olduğu ancak o yola girdikten sonra anlaşılabilirdi. Çünkü bir insan önünde ikinci bir yol görmüşse, o yol zaten başkalarınca açılmış demekti.

Açılmış bir ana yola giren sanatçı, biraz gittikten sonra ara sokaklarda gelgitler yaparak ilerleyebilir belki; hatta bunlardan birini genişletme *olasılığı* bile vardır. Ancak, Picasso'nun dediği gibi, "aramak bir şey ifade etmez; önemli olan bulmaktı". Kuramsal tartışmalara kayıtsız, işittiklerineyse "edebiyattan başka bir şey değil" diyen Picasso, sadece *denemek*le kalmayan, *yol bulan* bir *öncü*ydü. Duchamp da Picasso'nun açtığı yola bir ara girdi kuşkusuz. *Trende Üzgün Adam*, *Merdivenden İnen Çıplak* ve *Kral ve Kraliçe* serisi Duchamp'ın o dönemine aittir. Bunlardan, *Merdivenden İnen Çıplak* Paris'te düzenlenen bir sergiye kübist arkadaşlarınca kabul edilmemişti. Gerçekte, o tarihlerde bir yol ayrımında olduğunun farkındaydı Duchamp. Ya kübist/gelecekçi yolda ilerleyecekti (o gün reddedilmiş bile olsa, hiç kuşkusuz, kısa bir süre sonra iyi bir yere gelecekti) ya da kendine yeni bir yol, *yeni bir dünya* bulacaktı. Birinci durumda, çok iyi bir yere gelse bile, büyük bir olasılıkla her zaman Picasso-nun gölgesinde kalacaktı. Örneğin, yolları ayrı olmasına karşın, Matisse'in gerçek değeri bile ancak Picasso öldükten sonra anlaşılabilmişti. Demek ki, ondan uzak durmakta yarar vardı. *Merdivenden İnen Çıplak*'ı (Resim 81) işte bu gibi düşünceler zihnini meşgul ederken yapmıştı Duchamp. Ne dersiniz *çizimi zayıf* birinin resmine mi benziyor bu resim? Hiç de değil. Tam tersine, bizce bu resim onun *ch*inin yeteri kadar *becerikli* olduğunun kanıtıdır.

Görünüş itibariyle, *Merdivenden İnen Çıplak* gelecekçi sanatçıların kübist bir dil kullanarak devinim araştırmaları yaptıkları resimlere benziyor. Renkten ziyade biçimsel bir araştırma var bu resimde. Mekân ve figür parçalanmış. Figürün, kaydırılarak üst üste bindirilen her parçası ayrı bir *an* imliyor. Tek rengin tonlarıyla yapıldığı için çözümsel kübizmi; anlara bölünmüşlüğünden ötürü gelecekçiliği çağrıştırıyor. Kuşkusuz bizi böyle düşünmeye resmin adı da sevk ediyor. *Makinemsi figür*, sol üst köşeden sağ alt köşeye doğru *iniyor*muş gibi. Merdiven de aynı doğrultuda, aşağıda yer alıyor; ancak biraz daha dikkat edersek, tablonun sağ üst köşesinde birkaç basamak daha görebiliriz (demek ki, bu bir *döner merdiven*). Karanlık mekânda, basamak basamak aşağı doğru inmekte olan figür, gittikçe belirginleşiyor; görece daha aydınlık kalçaması hatlarından anlıyoruz ki, bu bir erkek değil. Octavio Paz'a göre, *Merdivenden İnen Çıplak*'ın gelecekçi bir resme benziyor oluşu yalnızca yüzeyseldir. Gelecekçiler makinelere taparcasına, *tutku*yla bağlanmışlardı. Oysa tahrip edici özellikleri yüzünden Duchamp, mekanik aygıtları pek sevmiyordu. Gelecekçiler, *ilerleme* ve *yükselme*nin sözcülüğünü yapıyorlardı; oysa Duchamp'ın bu resmi bir *iniş*i göstermektedir. Karamsarlık ve mizah vardır bu resimde. Çıplak figür –*dişil söylen*– tehdit edici ve kasvetli bir aygıta dönüşmüştür. Paz'ın bakış açısından, *Merdivenden İnen Çıplak* "Saf plastik yaratım ve resim-devinim üzerine düşünüm; kübizmin yüceltilmesi ve eleştirilmesi; farklı bir resim anlayışının başlangıcı ve Duchamp'ın ressamlık serüveninin sonu; çıplak kadın söyleni ve bu söylenin parçalanması; makine ve ironi; simge ve özyaşam öyküsü"dür.[14]

[14] O. Paz, "Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu", *Sanat Dünyamız*, sayı 75, 2000, ss. 140-141.

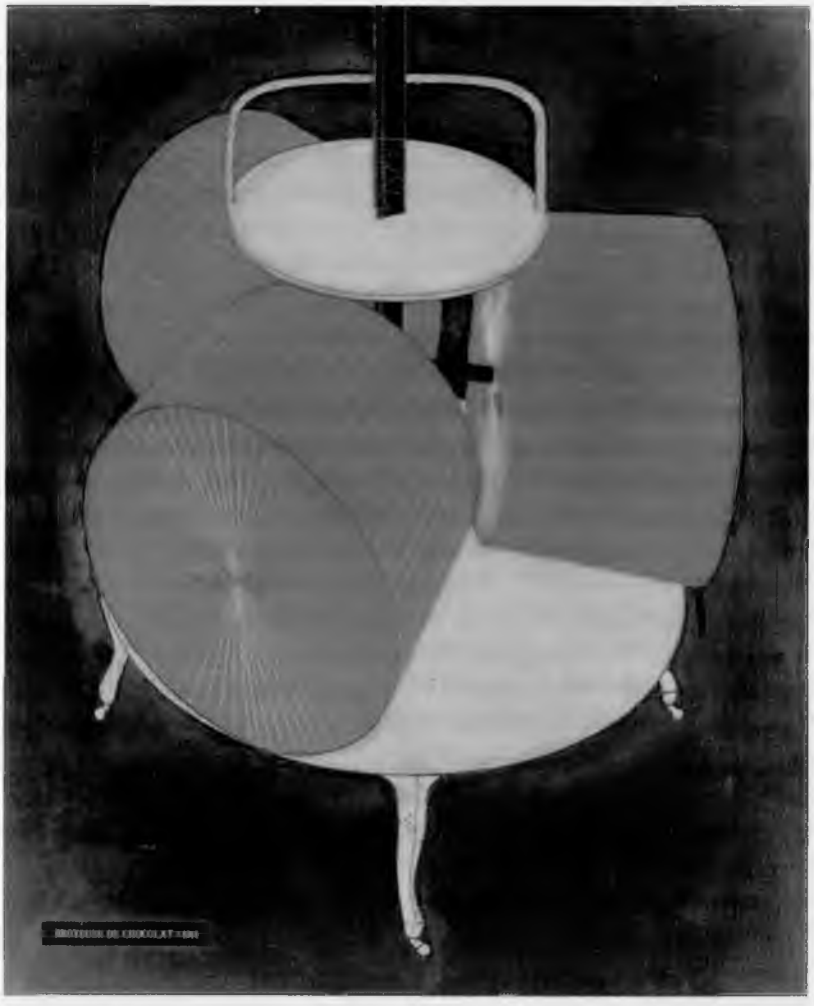
Paz'ın Duchamp ve gelecekçiler arasında dikkat çektiği karşıtlıklar önemli. Ancak *Merdivenden İnen Çıplak*'ın gelecekçi bir resme benziyor oluşunun o kadar da yüzeysel olmadığı kanısındayım. *Ne* anlatırsa anlatsın, Duchamp'ın o resimde kullandığı dil, basbayağı gelecekçilerin sıkça başvurduğu dildir. Sanatçı devinimi *anlara* bölmüş, hepsini aynı düzlemde üst üste göstermiştir. Bu anlatım tarzının başlıca kaynaklarıysa malumdur: Muybridge ve Marey'in ardışık fotoğrafları (Resim 27 ve 28) ve Picasso'nun kübist resimleri. Gelecekçiler gibi Duchamp da o fotoğraflardan etkilenmiş, sonra da ardışık görüntüleri kübizmden öğrendikleriyle birleştirmiştir (Bu arada, *Merdivenden İnen Çıplak*'la Duchamp'ın ressamlık serüveninin bitmediğini, *tuval resmi* yapmaya bir süre daha devam ettiğini belirtelim).

Duchamp'ın *Stopaj Ağı* adlı çalışması ile *Kral ve Kraliçe* serisinin devamında yaptığı *Kakao Öğütücüsü* çeşitlemeleri 1914 tarihlidir (Resim 89). Aslında o yıllar, sadece tuval resmi konusunda değil; bir *sanat yapıtı*nın ortaya çıkışında, 'rastlantı' ve 'bilinç'in ne derecede rol oynadıkları konusunda da kafa yoruyordu sanatçı. Bildiği kadarıyla, en başta *düşündüğü* (yani, *zihninde gördüğü*) imge ne olursa olsun, ortaya çıkış sürecinde mutlaka değişiyordu. Değişimlerin bazılarına kendisi *karar verir*ken; bazıları *kendiliğinden*, bazıları ise ona *rağmen* ortaya çıkıyordu. Derecesi ne olursa olsun, mademki *kontrol dışı* gelişmeler kaçınılmazdı; o halde 'kontrolü *bilinçli* olarak terk etmek' ya da 'rastlantıyı planlamak' sanata yeni kapılar açamaz mıydı?

Bir deney yapmanın hiçbir sakıncası yoktu elbet. Bunun için, önce birer metre uzunluğundaki üç iplik parçasını bir metre yükseklikten yere bıraktı ve düştükleri şekliyle, her birini ayrı ayrı boyalı tuvallere yapıştırdı. Sanatçı sonraki aşamada, bu iplikleri ince uzun üç tane tahta parçasının kenar kavislerini belirlemek için kullandı; en sonda da bütün parçaları bir tuval üzerine tutturdu. Adına *3 Standart Stopaj* (Resim 90) dediği bu çalışma hakkında da defterine daha sonra şunları kaydetti: "Bu deney, 1913'te rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca, uzunluk birimi –bir metre– metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının 'patafizik' bir kuşkuyla karşılanması sağlandı".[15] Bu deneyle, bir yandan insanlığın kendisi için icat ettiği *yararlı* bir şeyin *işlevini iptal* etmiş, diğer yandan da daha sonraki bazı işlerine malzeme sağlamış oluyordu. Örneğin, bir demiryolu haritasına benzeyen *Stopaj Ağı* adlı işini, *3 Standart Stopaj*'da kullandığı iplerin her birini tekrar üçer kez kullanmak suretiyle yapmıştır. Rastlantısal ve kararlı hamleler arasında gidip gelerek yaptığı bu resimlerle cebelleşirken, bu arada *ready-made (hazır-yapıt)* dediği ilk çalışmasını zihninde tasarlamıştı bile (Resim 91). Demek ki hazır-yapıt düşüncesi, tuval resmini henüz bırakmadan önce gelmişti aklına. Günlüğündeki şu notları hazır-yapıt meselesini anlamamız açısından anahtar niteliğindedir:

---

[15] Aktaran Norbert Lynton, *A.g.e.*, s. 130.



89.
Marcel Duchamp,
Kakao Öğütücüsü –No: 2, 1914,
tuvale yağlıboya,
Tel, kurşuni,

Daha 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım.

Birkaç ay sonra ucuza bir kış manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki tuş vurduktan sonra resmi 'Eczane' diye adlandırdım.

1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de 'Kol Kırılması Olasılığına Karşı' yazdım.

Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için *Ready-Made* sözcüğünü kullanmak işte o sıralar geldi aklıma.

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu *ready-made*'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. [...]

Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde *ready-made*'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu.





90. (Solda)
Marcel Duchamp,
3 Standart Stopaj,
1913–14,
(soldan sağa) üç tane ince uzun boyalı tuvale üç iplik yapıştırılmış ve her biri cam bir panoya tutturulmuş; birer kenarları ipliklerin şekline göre kesilmiş üç tahta parçası bir kutuya yerleştirilmiş

91. (Sağda)
Marcel Duchamp,
Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği, 1913.
Asıl yapıt kayıptır.
Buradaki, 1951 tarihli kopyasıdır

Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yönelikti. [...]

Bu anlatım biçimini ayrım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi erken fark etmiştim, bu yüzden *ready-made*'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim.

O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, *sanatın alışkanlık yapan bir ilaç* olduğunu fark etmiştim; *ready-made*'lerimi de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum.

Ready-made'lerin bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışıdır... Bir *ready-made*'in kopyası aynı iletiyi aktarır. [...]

[...] Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de *ready-mades aided* olduğunu söylemek gerekir".[16]

Aslında başka amaçlar için üretilmiş malzemeleri sanatsal bir bağlamda ilk kullanan şahsın Duchamp olmadığını biliyorsunuz. Ondan kısa bir süre önce, Picasso ve Braque ilk yapıştırı ve kurgu denemelerinde gazete, hasır ve muşamba gibi *seri üretim nesneleri* kullanmışlar, bu nesneleri kendi bağlamlarından alıp sanat bağlamına sokmuşlardı. Bu elbette devrimci bir tavırdı. Yalnız, onların resimlerinde bu malzemeler tasarımın birer parçasıydı. Yani, diyelim ki tasarımda kırmızı bir renk gerekiyorsa, boyamak yerine kırmızı bir

[16] Marcel Duchamp, "Marcel Duchamp ve Ready Made", Enis Batur (haz.), *A.g.e.*, ss. 322-323.

bez parçasını devreye sokuyorlar; ya da tersten giderek, üzerinde yazı ve fotoğraflar olan bir gazete parçasını yeni bir işin başlangıcı yapıyorlardı.

Özellikle Picasso'nun hurdalıkta bulduğu nesneleri nasıl *başkalaştırdığını* daha önce görmüştük. Oysa Duchamp'da durum farklıdır. Örneğin Picasso'nun bir bisiklet dümeni ve oturağını birbirine tutturarak onları bir *boğa başı*na *benzet*mesi (Resim 47) gibi bir tavır içine girmemiştir Duchamp. Picasso'nun hazır malzemelerden yaptığı imgeler, hem *kendi kimliklerini korurlar* hem de dönüşerek başka bir şeye *benzerler*. Duchamp'ın nesneleri ise, işlevlerinden uzaklaşarak basitçe konum ve bağlam değiştirirler, *hazır-yapıt* haline gelirler. *Mutfak taburesi üzerine tutturulmuş bisiklet tekerleği* neye benziyor? Neye olacak: '*Mutfak taburesi üzerine tutturulmuş bisiklet tekerleği*'ne elbet. Peki, ya ters çevrilmiş pisuar? Tabii ki 'ters çevrilmiş pisuar'a (mı?). Ama Duchamp ona *Çeşme* dememiş miydi? Evet, *R. Mutt* imzalı nesneye o haliyle *su dökecek* olursanız bir *çeşme gibi* size doğru su akıtacaktır. Velhasıl, bu iki nesne de kendi işlevlerinden uzaklaştırılarak birer *sanat nesnesi*ne dönüştürülmüşlerdir.

Duchamp ve Picasso'nun çalışmaları arasında *özgünlük* ve *biriciklik* konularında da farklılıklar vardır. Picasso'nun ilk kolajlarından, örneğin *Bambu Sandalyeli Ölüdoğa* (Resim 43), hem *özgün*dür hem *biricik*. Bildiğim kadarıyla, aynı malzemeler kullanılarak yapılmış bir kopyası yoktur bu yapıtın. Aslını görebilmek için Paris'teki *Ulusal Müze*'ye kadar zahmet etmek zorundasınız. Kâğıttaki ofset baskıları ise özgün işin yerine asla geçemez. Gelgelelim, Duchamp'ın *Bisiklet Tekerleği* ya da *Çeşme*'si için durum böyle değildir. Zaten her iki işin de orijinalleri kayıp olduğundan, müzelere kopyaları konulmuştur. *Bisiklet Tekerleği*'nin 1951 tarihli *ilk kopya*sını satın alan Amerikalı koleksiyoncunun bundan rahatsız olup olmadığını bilmiyoruz. Ancak, Duchamp'a göre müşterinin içi rahat olmalıdır; çünkü "bir *hazır-yapıt*ın kopyası aynı iletiyi aktarabilir". Mademki *hazır-yapıt* bağlamında, *kopya* ve *özgün* iş arasında hiçbir *fark yoktur*, o halde siz de kendinize kolayca bir *Duchamp işi* edinebilirsiniz. Şaka yapmıyorum. Dünyanın birden çok yerinde, *aynı an*da, *aynı iş*e birden çok insanın ya da kurumun sahip olması oldukça demokratiktir. Tabiî, burada asıl sahip olunan (paylaşılan) şey, *nesne* değil, *düşünce*dir.

Görüldüğü üzere, Duchamp, hazır-yapıtların kopyalarına karşı değil; ama yine de bunların yıllık üretimlerini çok az sayıda tutmaktan yana.[17] Gerekçesi de şu: "Sanat, *alışkanlık yapan bir ilaç*, bir uyuşturucu gibidir; bu yüzden, *hazır-yapıt*ın karantinaya alınmasında yarar vardır". Bu konu doğrudan *estetik*le ilgilidir. Duchamp'a göre, bir yapıtı bulaşıcı yapan şey, onun estetikliğidir. Bu

[17] Duchamp'ın bu yaklaşımı, İngiliz Tanrıbilimci ve *adcı* filozof Ockhamlı William'ın (ykl. 1286-1348) "gerekmedikçe, nesneleri çoğaltmayınız" sözünü getiriyor akla. Ockhamlı William'ın *tutumluluk ilkesi*ne göre, olguları en yalın biçimde açıklayan savlar yeğlenmelidir. Gereğinden fazla yapılan üretimler, varlığın bilgisi konusunda insanları yanıltır. Ona göre, 'dilde varolanlar' ile 'gerçeklikte varolanlar' birbirine karıştırılmamalı; ayrıca, gerçeklikte varolanlar en uygun şekilde adlandırılmalıdır (Bkz. *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, ss. 1502-1504).

yüzden, yapıtın estetikliği feda edilmelidir. Üstün vasıflı bir sanat yapıtına hayran olmakla, bir *kiş*e hayran olmak, Duchamp'a göre, aynı derecede zararlıdır. Sırf biçiminden (görsel niteliğinden) ötürü bir şeye hayran olan, ondan hoşlanan kişi farkında olmaksızın –düşünmeksizin– tartışmayı, akıl yürütmeyi es geçer. İşte Duchamp'ın *hazır-yapıt*larla amaçladığı bir şey de *gözsel* (*retinasal*) ve el becerisine dayanan sanat nesneleriyle uyuşmuş zihinleri dürtmek, uyandırmaktır. Bu yüzden hazır-yapıtlar ilginç, güzel ya da heyecanlı değil, kutupsuz –nötr– olmalıdır ona göre. İlginç, güzel ve heyecanlı şeyler *tatçı*ların alanına girer –ki *düşünce*yi önemseyen bir insan bunlardan sakınmalıdır.

Şu 'bir nesnenin bağlamının değişmesi' meselesine gelince: Ağız birliği etmişçesine deniyor ki, 'Duchamp *sanat dışı* bir nesneyi kendi bağlamından koparak *sanat bağlamı*na soktu'. Oysa bu, Duchamp'ın *icat ettiği* değil, *keşfettiği* bir durumdur. Onun gibi düşünce dünyasıyla içli dışlı, zeki biri şunun farkındaydı elbet: Bir zamanlar belli bir amaç ve işlev için üretilmiş bir *şey*, daha sonra kendi işlevinden sıyrılarak başka bir bağlama pekâlâ geçebilmektedir. İşin püf noktası buydu. Örneğin, tarihöncesi mağara duvarlarındaki hayvan imgeleri, büyüsel ya da dinsel maksatlarla yapılmıştı, sanatsal değil. Yine, diyelim Rönesans döneminde kiliseye giden insanlar oradaki tablolara bakarken her şeyden önce *İsa-Meryem* imgeleri görüyorlardı, bir *sanat yapıtı* değil. Oysa bizler, gerek o mağaralara çizilen işaret ve resimlere, gerekse kiliseler için ısmarlanan tablolara sanat tarihinin başyapıtları olarak bakıyoruz bugün. Nihayetinde, bir kiliseye dinsel bir işlevi yerine getirmesi için yaptırılan bir tablo, oradan alınıp bir müzeye asılır asılmaz, eski içeriğinden sıyrılıp yeni bir içeriğe kavuşmuştur.

Bizler müzelere artık *Tanrı-İsa-Meryem*'den ziyade, öncelikle bir *'Sanatçı* ve onun *Yapıt*ı'nı görmeye gidiyoruz. *Şey*lerin, *şeylik*leri sürekli *değişir* kuşkusuz. O halde bir pisuar, bir şişe kurutucu, bir taş da sanatsal bir mekâna yerleştirildiğinde niçin sanat yapıtına dönüşmesindi ki?! Filozofların, düşünürlerin eskiden beri kafa yormakta olduğu konuyu, Duchamp, bir *düşünür-sanatçı* olarak sanat alanına çekmeyi başarmıştır, hadise budur.

Sanatçılar şimdiye kadar sanatın *n*eliği üzerinde pek düşünmeden sürekli ürün vermişler, filozoflar ise sanat nedir ne değildir diye tartışmışlardı. Duchamp, işte bu *iki tür insan*ın ortasında yer alarak, hem felsefeye hem de sanata çomak sokmayı başarmıştır. Ne diyor Duchamp: "Dün sanat yapıtı olmayan bir şey bugün sanat yapıtı olabilir". İyi, güzel. Ama durun, *hınzır* arkasından şunu demeye de getirmiyor mu: 'Bugün sanat yapıtı denen bir şey, yarın bu niteliğini pekâlâ kaybedebilir'. İşte size bağlam kayması. Her iki durumda da *kalıcı*lığın hiçbir garantisi yok; zemin gerçekten kaygan. Zaten sanatçı olarak kendisinin de tek bir noktada durmadığını; *şey*lerin diyalektik olarak kavranması gerektiği konusunda bizi uyardığını biliyoruz artık.

Evet: Duchamp *tuval resmi*ni bırakmıştır bırakmasına ama *resmi* bırakmamıştır. Bazı işlerinde *kontrolü bilinçli olarak terk etmiştir*, ama bunların sonucunda bulduklarıyla son derece hesaplı (hem bilinçli hem kontrollü) işler

yapmıştır. Düşünce ve bilinci önemsemiştir, ama her türlü *yorum* ve *bilgi*nin zorunlu olarak eksik olduğuna dikkat çekmiştir. Bir sanatçının el becerisine mutlaka sahip olması gerek*me*diğini göstermiş; ama aynı zamanda, isterse kendisinin ne kadar sabırlı bir *usta* olabileceğini kanıtlamıştır. Bütün bunlara en güzel örnek de *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit* (*Büyük Cam*) olsa gerek (Resim 92).

Duchamp, bu resme 1915'te ABD'ye vardıktan sonra başlamış, 1923'e kadar üzerinde çalışmıştır. Ancak, 1912'den itibaren yapmaya başladığı *Hızlı Çıplaklar Tarafından Kuşatılmış Kral ve Kraliçe, Bakire'den Geline Geçiş* ve *Kakao Öğütücüsü* gibi bir dizi resim *Büyük Cam*'ın ön çalışmaları olarak değerlendirilmektedir. Peki, o seriyi yaparken acaba sonradan *Büyük Cam* diye anılacak olan *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit*'i mi geçiriyordu aklından? Resmin son halinin o an zihninde oluşup oluşmadığını elbette bilemeyiz; ancak 1912'den itibaren konu hakkında birtakım taslaklar, notlar karaladığını, bunları 1915'e kadar defalarca ele aldığını biliyoruz. Notlarındaki bazı tümceleri ayrıntılı, bazıları kısa, ama neredeyse hepsi sadece kendisinin anlayabildiği şifreler. Bu süre içinde "tamam, işte şimdi oldu" diyeceği bir nokta olmamış; düşünceleri ve motifleri sürekli değişmiş. Bu açıdan, *Büyük Cam*'ın meydana geliş mantığı, *hazır-yapıt*lardan farklı olduğu söylenebilir. Hazır-yapıtlar, adı üstünde, sanatçının emek çekmediği, bizzat kendisinin üretmediği nesnelerdi. Oysa *Büyük Cam*'ı, sanat tarihindeki ustalar gibi oldukça titiz bir çalışmayla (üstelik oldukça uzun bir sürede) meydana getirmiştir sanatçı. [18]

Matematik, teknoloji, simya ve sembolizmden bolca yararlandığı notlarından anladığımız kadarıyla, daha en başta kompozisyonu tasarlarken *gelin*i yukarıda, *bekârları* da aşağıda düşünmüş. Bekârlar gelinin mimari temelini oluşturuyormuş. Gelin ise bekâretin bir çeşit kutsanmasıymış... Gelin, sadece şehvetsiz bir nevale değilmiş, ancak bekârların hiç de namusluca olmayan taleplerine *soğuk* davranacakmış. Bu soğukluğu, birbiri üstüne binen *cam*lar sağlayacakmış... *Motor-gelin*in *arzulu isteksiz*liğine, utangaçlığına karşın, bekârlar elektrikli bir azimle *soyma işlemi*ne girişseler bile, gerektiğinde *kısa devre* olacakmış. Bekârların elektrikli soyma işlemini oldukça *zayıf silindirli bir motor* işletecekmiş... Manyeto-arzunun kıvılcımları dışında, elektrikli soyulmanın ürettiği yapay kıvılcımlar, (iki zamanlı) zayıf silindirli motorda patlamalar oluşturmak zorundaymış... Bekâr makinenin dikdörtgen, çember, paralelkenar, bakışımlı kulp ve yarım daire gibi *temel biçimleri* kusurluymuş... Gelinin bir *merkez yaşam* varken, bekârların yokmuş...[19]

Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (*Büyük Cam*): Evet, isminden de anlaşılacağı üzere bu resmin asıl konusu *cinsellik*tir. Peki, isimde

---

[18] Bu *cam-resim*, 1926'da ilk kez sergilendikten sonra, paketleme sırasında kırılmıştı. Bunun üzerine Duchamp, resmin en son işte o an bittiğini söylese de daha sonra dayanamayıp her parçayı tek tek toplayıp resmi onarmıştır. Bir put düşmanının yarattığı puta bu özeni göstermesi anlamlı olsa gerek.

[19] Duchamp'ın bu notları için bkz. *Sanat Dünyamız*, sayı 75, Bahar 2000, ss. 167-178.



92. Marcel Duchamp, *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit* (*Büyük Cam*), 1915-23, iki cam arasına yağlıboya ve kurşun tel, 277 x 176 cm

geçen 'Eşit' ne anlama geliyor? Açık: Tablo alt ve üst olmak üzere iki eşit parçaya bölünmüştür de, ondan. Üstteki kısmın sol tarafında dikey olarak yer alan makinemsi biçim –*gelin*– Duchamp'ın daha önce yaptığı *Hızlı Çıplaklar Tarafından Kuşatılmış Kral ve Kraliçe* ve *Bakire'den Geline Geçiş* gibi resimlerinden damıttığı bir sonuçtur. Oldukça hacimli, boşlukta yüzen bu *makine-gelin*in sağında yatay olarak uzanan şey ise 'çiçek açan bulut'tur (Sanatçı bu motifi, daha önce üç kez üst üste fotoğrafını çektiği bir ağ pistonu imgesinden hareketle yapmıştır). Bu motifin sağ alt kısmındaki noktacıklar da bir oyuncak tabancadan fırlatılan uçları boyalı kibrit çöpleriyle oluşturulmuştur.

Tablonun alt bölmesindeyse yine makinemsi biçimler yer almaktadır. Duchamp, bunların bazılarını bir modele bakarak yapmış, bazılarını uydurmuştur. Bunlar arasındaki kakao öğütücü, yine daha önceki bir resminden alınmıştır. Sanatçı, Fransızların 'bekâr kendi kakaosunu kendisi öğütür' özdeyişinden hareketle, sanırız, bir yandan bu biçime *etkin* bir rol vermiş oluyor, bir yandan da bekârların kendi kendilerini *tatmin* ettiklerine işaret ediyor. Öyle görünüyor ki, *Gelin* (tıpkı Meryem gibi) bakireliğe, bekârlar da mastürbasyona mahkûm edilmişlerdir. İki bölmenin birbirinden kesin olarak ayrılması, delikanlıların gelinle gerçek anlamda birleşemeyeceklerinin, tutkularının sadece zihinlerinde kalacağının göstergesidir çünkü.

Tablonun alt bölmesinde perspektif yanılsamasına başvurmuş sanatçı. Örneğin, kakao değirmeninin solundaki prizmatik biçimden, değirmenin üstündeki çapraz kollar ve sağda hemen altında yer alan çarkımsı biçimlerden Duchamp'ın geleneksel perspektife tam anlamıyla hâkim olduğunu anlıyoruz. Bu arada, gerek üst gerekse alt bölmedeki elemanların yerlerinin, yine sanatçının daha önce yaptığı *Stopaj Ağı*'nın kullanılmasıyla saptandığını belirtelim. Sanatçı bu imgeleri cam üzerine yağlı boya ve kurşun teller kullanarak yapmış, kalıcılığı sağlamak için de yine ikinci bir camla bunları hapsetmiştir.

Bu resim, eğer beyaz bir duvara yaslanırsa perspektif yanılsaması açıkça hissedilebilir. Resim odanın ortalarında bir yere konduğundaysa, kompozisyona bu kez odadaki gerçek nesneler de dâhil olduğundan (yani, *gerçek mekân* ile *resimsel mekân* birbirine karıştığından), daha önceki perspektif duygusu iptal olur. Görüntü değiştiği için anlam da değişir doğal olarak.

Lynton'a göre, *Büyük Cam* Boticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* ve Tiziano'nun *Meryem'in Göğe Yükselişi* geleneğinden bir resimdir.[20] Duchamp'ın Boticelli ve Tiziano hakkındaki düşüncelerini bilmiyorum. Ancak, Leonardo ve perspektif konusuyla yakından ilgilendiğini siz de biliyorsunuzdur. Büyük ustanın 1473-1518 arasında tuttuğu notları okumuştur sanatçı. O notların perspektifle ilgili kısmında (ki perspektif, resmin hem dizgini hem dümeniydi ona göre), olası bir genç ressama 'büyükçe bir cam al eline' diye seslenmektedir Leonardo. Gerçekten de elimize büyükçe bir cam alır ve karşı tarafta gördüğümüz nesne-

[20] Lynton, *A.g.e.*, s. 134.

lerin izdüşümlerini cam üzerinde çizersek onların perspektif çizimlerini elde ederiz. Duchamp'ın bunu deneyip denemediği bize karanlık, ama "benim görüntülerim Leonardo'nunkinin bittiği yerden başlar" dediği bilinmektedir. Ayrıca notlarından, perspektifle ilgili başka kitaplara baktığı anlaşılmaktadır. [21] Klasik perspektif ustaca bir yalan söylemeydi. Geleneksel perspektif sayesinde nesneler o kadar inandırıcı resmediliyordu ki, hayran hayran bakan izleyiciler bu arada farkında olmadan resimdeki iletiyi (*resim dışı şeyi*) de almış oluyorlardı. Yani resim, *resim dışı şey* için bir araçtı. Görünürde, *seyredilmek* için yapılmış gibiydi, ama asıl amaç onun ötesindeki düşünceydi. Modern ressamların, kağıt ya da tuval gibi derinliği olmayan bir düzlemde, nesnelerin sanki üç boyutluy*muş gibi* gösterilmesine, yani *klasik perspektife* karşı çıkmaları biraz da bu yüzdendi. Oysa modern çağın sanatçısı olarak Duchamp'ın, bundan rahatsızlık duymadığı görülüyor. Bakın ne diyor bu konuda:

"Amacım asla *seyredilecek* bir resim yapmak olmadı, boyaların bir sona ulaşma amacıyla değil eklenti olarak kullanıldıkları bir resim yapmak istiyordum. (...) Her şeyden önce retinaya yönelen resimle retinanın ötesine ulaşan ve boyayı yalnızca daha uzağa gitmek için bir atlama tahtası olarak kullanan resim arasında bir fark vardır. Bu, Rönesans'ın dindarlarının durumunu andırıyor. Boya onları ilgilendirmiyordu. Onları ilgilendiren kutsallıkla ilgili fikirlerini şu ya da bu biçim aracılığıyla açığa çıkarmaktı. O halde benim de daha önce yapılmış bir şeyi yeniden yapmaya kalkmaksızın, saf resmi amaç olarak görmenin ilgi çekici bir tarafı olmadığını düşündüğüm söylenebilir".[22] Evet, Rönesans ustalarınınki gibi, kendi yaptıklarının da seyredilmekten çok bir düşünceye aracılık eden resimler olduğunu söylüyor Duchamp. Onlar kendi kutsallarını, Duchamp da kendi çağının kutsallarını *konu* etmiştir. Resme, resmin dışında bir *işlev* yüklemek anlamına gelmiyor mu bu? Elbette. Zaten, yukarıdaki alıntının son tümcesinde, saf resmi bir amaç olarak görmediğini söylüyor –ki bu da modernist (*saf*) resmin eleştirisi, hatta inkârı demektir.

Evet, sanatçı bize *görsel* bir şey sunuyor ama göz için değil, bir sürü imge ve düşüncenin cirit attığı beyin –zihin– için yapılan bir resimdir *Büyük Cam*. Kutsal Bakire, gelin, makine, sanat, beden ve erotizm gibi şeyler içinden çıkılamayacak denli birbirine karıştırılmıştır. 'Gelin' diye sunulan, görünürde, 'makine', yani modern insanın 'kutsal'ıdır. Oysa Duchamp'ın kutsalı, görünmeyen bir şeydir: *Düşünce*. Hani, dünyayı anlamaya ve sırlarını çözmeye çalışırken onu daha da karmaşık hale sokan düşünce –insan düşüncesi ki, bu da dokunulmazlığı olan bir şey değildir nasıl olsa. Kutsal kitaplar, düşüncenin Tanrı'nın insana bir ihsanı olduğunu söylemektedir. Oysa bazılarına göre, *tesadüfen* insanda (erotizm ve kutsallığın, inanç ve inkârın, kararlılık ve şüphenin, sevgi ve nefretin, sanat ve dinin, bilim ve teknolojinin ve daha bir sürü şeyin yaratıcısı insanda) beliren bir yetenektir düşünce. Pekâlâ, başka bir var-

[21] Bkz. C. Beykal, "*Büyük Cam* Üzerine Yazı", *Sanat Dünyamız*, sayı 75, Bahar 2000, ss. 127-28.

[22] Duchamp'dan akt. Octavio Paz, *A.g.e.*, s. 147.

lıkta da ortaya çıkabilirdi. İnsan da, düşünce de rastlantı eseri varolduğuna göre, yarattıkları da rastlantı değil miydi? Belki. Peki ama, bu yetenek başka bir varlıkta değil de niçin insanda belirmişti? Yoksa bu bir *zorunluluk* muydu? Rastlantı ve zorunluluk. İşte insanın içinden asla çıkamayacağı döngü. Rastlantı, zorunluluktur; zorunluluksa rastlantı.

Dün başka bir şey düşünmüş olsaydık, karşımızdaki seçeneklerden bunu değil de diğerini tercih etseydik bugün başka biri olurduk. Düşünce, bize verilen bir *hediye* olduğu kadar *cezadır* da. Mallarmé "Her bir düşünce bir zar atımı" diye bitirdiği ünlü şiirinde, belki de buna benzer şeyleri geçiriyordu aklından. Duchamp'a göre Mallarmé, sanatın gitmesi gereken yönü göstermişti: *Hayvansal bir ifadeden entelektüel bir ifadeye.* Mademki Mallarmé düşüncenin şairiydi, o halde kendisi de düşüncenin ressamı olmalıydı. Madem ki Mallarmé'nin şiirinde rastlantı ve bitmemişlik vardı; o halde bu, resim için de pekâlâ geçerli olabilirdi.[23]

'Başlangıç' ve 'sonuç' denen şeyler, *öyle* farz edilen şeyler değil miydi? *Anlam*, *bağlam*a göre değiştiğine göre, mutlak falan değildi. O halde *mutlak* denen şey, yalınkat ve kesin bir şey olmaktan öte, aslında geçici ve göreliydi, sürekli başkalaşıyordu. Örneğin beden, çelişkili bir şekilde, hem *kutsal* hem *erotik* bir şeydi. Ama insan ne yapıp edip *Ana Tanrıça*'yı *Afrodit*'e, Afrodit'i *Venüs*'e, Venüs'ü *Bakire*'ye, Bakire'yi seyirlik *Çıplak*'a dönüştürmüştü. O halde bu bireşimsel varlığın (Picabia'nın 'anasız kız' dediği) soğuk ve katı bir *aygıt*a, *makine*ye dönüşmesinde de bir sakınca yoktu. *Büyük Cam* birbiri içine geçmiş, karmaşık bir imgeler geleneğinin çaresiz ve gizemli eleştirisidir işte. Çaresizdir, çünkü bir çözüm, çıkış yolu içermemektedir. Gizemlidir, çünkü ona ilişkin yorumlar üstünü örtmektedir. Gerçi, Duchamp, ortada gizem ve çaresizlik diye bir şeylerin olmadığına, bunların insan tarafından uydurulduğuna, insanın isterse bunlardan kurtulabileceğine, 'Sanat' denen şeyin öyle çok ciddiye alınacak bir şey olmadığına ve ayrıca *seçkin sanat/bayağı sanat* ayrımının gereksizliğine işaret etmiştir etmesine, ama tam tersine, bu tavrı içinden çıkılmaz hale gelen imgeler geleneğini daha da karmaşıklaştırmış, zihinlere çomak sokmuştur. Özetle, sonraki yıllarda başta kavramsalcılar olmak üzere 'sanat nedir ne değildir'in yanıtını arayacak olan birçok sanatçıya ilham vermiştir Duchamp.

---

[23] Paz'a göre "Duchamp'ın öncüsünü resimde değil, şiirde aramak gerekir. Bu öncü Mallarmé'dir. *Büyük Cam*'ın eşi, *Bir Zar Atımı*...dır... Bu iki sanatçının benzerliği, girişimlerinin köktenciliğinden kaynaklanmaktadır: Biri düşüncenin şairi, diğeri düşüncenin ressamıdır. Mallarme'nin evreninde rastlantının oynadığı rolü, Duchamp'da mizah ve meta-ironi üstlenmektedir" (Octavio Paz, *A.g.e.*, ss. 148-9).

8 GERÇEK ve DÜŞ: GERÇEKÜSTÜ

> Sanatçı, yapısı bakımından içe dönüktür; nevroza uzak sayılmaz. [...] Onur, güç, servet, ün ve kadınların sevgisini kazanmak ister; ama bu doyum kaynaklarını elde etme olanağından yoksundur. Sonuçta, doyumsuz başka herkes gibi gerçekliğe sırt çevirerek, tüm ilgisini ve libidosunu, nevroza dönük olan kendi hayal dünyasının dileklerini gerçekleştirmeye aktarır.
>
> *Sigmund Freud*, 1917

> Sanırım sanat yok –gene de yapılıyor– bu böyle olduğu ve başka türlü olamadığı için –ne yaparsınız...
>
> *Jacques Vache*, 1917

> "Tembel gezintiler bürosu sağda, diye bağırıyordu ona, ve Cumartesi günü seni yazacak ressam". Yalnızlıkların komşuları eğiliyordu ve bütün gece sokak lambalarının ıslıkları duyulmuştu. Kaprisli ev kan kaybediyordu.
>
> *André Breton – Philippe Soupault*, 1919

> Manda yuva yapmış söğüt dalına
> Öküzüm torbadan düştü, gördün mü?
>
> *Anonim, Kastamonu/Tosya'dan bir halk türküsü*

Dadadan Gerçeküstücülüğe

I. Dünya Savaşı resmen bitmişti bitmesine ama savaşın ruhlarda neden olduğu tahribat ve şaşkınlık çok derindi. Cepheden yeni dönen sanatçı ve yazarlar bir çıkış yolu arıyorlardı. İşte o sıralar, Almanya'da Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht gibi önde gelen komünistlerin öldürüldüğüne ilişkin haberler yayıldı her tarafa (1919). Bunun verdiği acıyla Huelsenbeck ve Hausmann tarafından Berlin'de çıkarılan *Dada* dergisinde, sanatın öldüğü ve artık dadanın *siyasî* bir hareket olduğu ilan edildi. Yine, Köln'de Max Ernst ve Hans Arp'ın çıkardığı *Ventilator* adlı dergi de sanat ve iktidar karşıtı bir tavır içindeydi. Picabia'nın Paris'te çıkardığı *391* adlı dergisi ise aktif siyasete pek bulaşmadan dadacı düşünceyi işlemeyi sürdürüyordu.

Tristan Tzara, Paris'e geldiğinde, Picabia'nın *391* adlı dergisinin yanı sıra henüz yeni kurulmuş bir dergiyle daha karşılaştı: *Littérature* (Edebiyat). André Breton ve Philippe Soupault'nun önderliğinde Louis Aragon, André Gide ve Paul Valéry gibi tanınmış yazar ve şairlerin katkılarıyla çıkan *Littérature*'ün içeriği *Dada* dergisininkine benziyordu. Zaten, Breton 1919'da Paris'e ulaşan *Dada 3*'ü görmüş ve oldukça etkilenmişti (Bu sayı içinde yer alan Tzara'nın kaleme aldığı *1918 Dada Bildirisi* Breton'a göre 'dinamit gibi'

bir metindi). *Littérature*, Ocak 1920'de çıkan daha ilk sayısındaki bir makalesiyle skandal yaratmış, dişe dokunur bir odak olduğunu göstermişti.

1924'te *Littérature* dergisi kapandıktan sonra (bu, aynı zamanda *Dada*'dan kopuş anlamına geliyordu), onun yerine *La Révolution Surréaliste* (*Gerçeküstücü Devrim*) adıyla yeni bir dergi yayımlanmaya başladı (Resim 93).[1] Breton, ilk sayıda kaleme aldığı *Gerçeküstücü Bildiri*'de yeni bir hareketin müjdesini veriyordu. Ona göre, kendisini heyecanlandıran yegâne sözcük 'özgürlük'tü. İnsan, zihnini korkusuzca çalıştırmalı ve hata yapmaktan korkmamalıydı. Asıl yaratıcılık zihnin bilinmeyen bölgelerine yapılan keşifle mümkün olurdu. Ayrıca, sanrı ve yanılsamalar hiç de önemsiz şeyler değildi. *Gerçeküstü* kavramı, ona göre, din ve mistisizmdeki 'doğaüstü' ya da 'öte dünya' denen şeyi değil, 'gerçek' ve 'düş'ün bir ve aynı şey olduğunu ifade ediyordu. Bu birliğe ulaşmak içinse her türlü ahlaksal, mantıksal ve estetik yargının katı çemberi yıkılmalı; Freud'un önerdiği gibi, hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimler açığa çıkarılmalıydı. Düşünsel eylemin temelinde yer alan *ruhsal özdevinim (otomatizm)* gerçeküstücülüğün en saf anlatımıydı. Özetle, şöyle diyordu Breton:

"Gerçeküstücülük, daha önce ihmal edilmiş çağrışım biçimlerinin üstün gerçeğine, rüyanın her şeye kadir gücüne, düşüncenin başına buyruk oyunlarına inanır. Diğer bütün ruhsal mekanizmaları yıkmaya ve yaşamın temel sorunlarının çözülmesinde onların yerini almaya çalışır. (...) 'Görünmez bir ışın' olarak, gerçeküstücülük bir gün düşmanlarımızı saf dışı etmemizi sağlayacaktır. 'Siz, cesetler artık titremeyin'. Önümüzdeki Yaz güller mavi, ağaçlar camdan olacak. Yeryüzü yemyeşil peleriniyle, biraz da hortlak izlenimi yaratıyor bende. (...) Varoluş bir başka yerdedir".[2]



93. *La Révolution Surréaliste*'in ilk sayısının kapağı ve dergiyi çıkaranları gösteren bir fotokurgu: André Breton, Robert Desnos, Joseph Delteil, Simon Breton, Paul ve Gala Eluard, Jacques Baron, Max Ernst r

[1] *Gerçeküstücü* sıfatını Breton'dan önce ilk kez 1917'de şair Apollinaire kullanmıştı.

[2] A. Breton, "from First Manifesto of Surrealism", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, ss. 433-439.

1924-29 arasında on iki sayı çıkan *La Révolution Surréaliste*'in ikinci sayısında "Hapishaneleri boşaltın, orduyu dağıtın"; üçüncü sayısında, birer açık mektup niteliğinde "Sapık Papa'ya" ya da "Avrupa Üniversiteleri Rektörlerine" gibi yazılar yayımlandı; devam eden sayılardaysa Fransız hükümetinin sömürgeci politikalarına karşı görüşler kaleme alındı. Ray, Ernst, Chirico, Picasso, Klee, Magritte, Miro, Arp ve Tanguy'ün dergideki resimleriyse yazılara oranla daha az politikti.

Dergiyi yürütenler baştan itibaren Fransız Komünist Partisi'ne yakın durmuşlar, bununla da kalmayarak partiye üye olmuşlardı. Zaten *La Révolution Surréaliste*'in yerine 1930'da çıkmaya başlayan *L.S.A.S.D.L.R.* (*La Surréalisme au Service de la Révolution –Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük*), adından da anlaşılacağı üzere rengini açıkça belli ediyordu. *L.S.A.S.D.L.R.*'nin ilk sayısında yayımlanan *Gerçeküstücülüğün İkinci Bildirisi* yine Breton tarafından kaleme alındı. İşte ondan birkaç satır:

"Her şey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinliğin amacı, yalnız bu noktayı saptama umududur, bunun dışında başka amaç arayanlar boşuna çaba harcamış sayılırlar".[3]

Bu bildiriyle birlikte, dergide önemli çatlaklar meydana geldi ve bazı üyeler dergiden ayrıldı. Kaldı ki, Komünist Parti de dergide açıklanan *amaç*tan tatmin olmuşa benzemiyordu. Gerçi, her şeyi kendi içindeki zıtlıklarıyla ele aldığı için bildirinin *diyalektik* bir ruhu olduğu söylenebilirdi, ama Stalin'in Moskova'dan estirdiği 'sosyalizm' ve 'toplumcu gerçekçilik' gibi kavramlara yer vermiyordu. Ayrıca, gerçeküstücülerin başına buyruk ve 'saçma' davranışlarını partinin anlayışla karşılamaya niyeti yoktu. Sonuçta, Komünist Parti'ye kayıtlı sanatçıların hepsi 1933'te ihraç edildi. Kısa bir süre sonra da *L.S.A.S.D.L.R.* kapandı.

Öte yandan, aynı yıl *Minotaure* diye bir dergi çıkmaya başladı. Dergisiz kalan gerçeküstücüler bu dergiye yanaştılar, işbirliği yaptılar; 1935'te onun kanalıyla *Uluslararası Gerçeküstücü Bülteni*'ni yayınladılar; onuncu sayısındaysa derginin yönetimini iyice ele geçirdiler. Bültenin ses getirmesi sayesinde 1936'da Londra'da ve 1938'de Paris'te açılan uluslararası sergilerle gerçeküstücü hareket önemli bir başarı elde etti. Ancak yine de çatlaklar vardı. Örneğin Salvador Dali, İspanya'daki iç savaşta faşist general Franco'yu destekliyordu (Dali bu yüzden 1938'de gruptan atılmıştır). Oysa Breton, çoktandır görüşlerine yakınlık duyduğu Leon Troçki'yle buluşmak üzere Meksika'ya gidecek ve ortak bir bülten çıkaracak kadar hâlâ sosyalist hissediyordu kendini (Resim 94). 1938 tarihli bültende, gerek Hitler faşizminin gerekse

[3] Akt. René Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. S. Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 35.

Stalin despotizminin ne kadar sakıncalı olduğu vurgulandıktan sonra, özgür sanat ve sosyalist rejimden ne anlaşılması gerektiği üzerinde duruluyordu:

"Sömürülen sınıfın daha iyi bir dünya isteme hakkının yanı sıra her türlü yücelik duygusunun ve hatta insanlık onurunun yerle bir edildiği rejimlerin gözden düşürülmesine ve yıkılmasına yararlı katkılarda bulunabilecek güçlerden biri de sanat yoluyla *muhalefet*tir. (...) Dolayısıyla sanat, niteliğini yitirmeksizin, hiçbir dış yörüngeye boyun eğemez. (...) Sosyalist *rejim*, ... aynı zamanda, daha ilk andan itibaren bireysel özgürlüğe dayalı *anarşist* bir rejimi de kurmak ve korumak zorundadır. (...) Yaratım özgürlüğünü savunurken hiçbir şekilde siyasi kayıtsızlığı haklı çıkarmayı amaçlamıyoruz. (...) İşte isteklerimiz: Devrim için –sanatın bağımsızlığı; sanatın nihai özgürlüğü için– devrim".[4]

Breton, ayrıca *Uluslararası Bağımsız Devrimci Sanat Federasyonu* gibi bir girişim daha başlatmak istiyordu, fakat bu gerçekleşemedi. 1939'da II. Dünya Savaşı patlak verdiğindeyse, tıpkı I. Dünya Savaşı'nda olduğu gibi sanatçılar kendilerine sığınaklar aramaya başladılar. Önce Dali ve Tanguy, arkasından Breton'la birlikte gerçeküstücü sanatçıların çoğu Amerika'ya gitti. Picasso ve Eluard Fransa'da, Magritte ise Belçika'da kaldı. Breton Amerika'da da boş durmadı. Radyo programları hazırladı; genç bir entelektüel sanatçı olan Robert Motherwell ile tanıştı (gerçeküstücülükten etkilenen bu sanatçı daha sonra Amerikan soyut dışavurumculuğunun önemli temsilcilerinden biri olacaktı). Savaş bittikten sonra Avrupa'ya dönen gerçeküstücüler eski heyecanın kalmadığını gördüler. II. Dünya Savaşı bitmişti bitmesine, ama bu arada Avrupa'nın yüzyıllardan beri süren önderliği de elden gitmişti.



94. Leon Troçki, Diego Rivera, André Breton ı

[4] André Breton, Diego Rivera, "Bağımsız Devrimci Bir Sanat İçin", *Gergedan*, sayı 6, Ağustos 1987, ss. 59-61. Bülten aslında Breton ve Troçki tarafından kaleme alınmıştır. Ancak taktik nedenlerle Troçki'nin yerine Rivera'nın adı yazılmıştır.

Gerçeküstücü Düşüncenin Kaynakları

Kendisine *gerçeküstücü* diyen grup, tıpkı dadacılar gibi burjuva sınıfının yaslandığı ve kışkırttığı maddiyatçılık, olguculuk, işlevsellik, akılcılık, ilerlemecilik ve bunların üzerindeki süsleyici örtüler gibi duran ahlak, estetik ve sanat gibi değerlerin tamamına karşıydı. Kuşkusuz gruptaki insanları bu noktaya iten güç, savaştı. Bu yüzden, kendilerinin de parçası oldukları Batı uygarlığına karşı çıkmak, onun değerlerini değillemek istiyorlardı.

Yeni bir başlangıç için ise en başa (aklın ve mantığın henüz oluşmadığı ana, benliğin kökenlerine, yani, *temel dürtü*lere) dönmek ilk akla gelen çözümdü. Orada, benliğin yabansı başlangıçlarında *ahlâkî* denilen bağlayıcı kurallar yoktu. *İsteğin yazı yazması*nı istiyorlardı. Amaçları buydu, ama acaba kendilerine fikir verebilecek kimseler yok muydu geçmişte? Bir çıkış yolu bulabilmek için, gerçeküstücülerin gelecekten ziyade öncelikle geçmişe bakmalarının nedeni buydu. William Blake, Marquis de Sade, Charles Fourier, özellikle de Rimbaud, Lautréamont ve Jacques Vache beslendikleri kaynaklardan bazılarıydı. Breton'a göre, Isidore Ducasse Lautréamont'nun şiirlerinin peşi sıra Jacques Vache'ın Savaş Mektupları'nın *Littérature*'de basılması gerçeküstücü düşüncenin oluşumunda önemli dönüm noktası olmuştur. Lautréamont, *Moldaror Ezgileri*'nde bit, sülük, ahtapot, sinek, gergedan ve sırtlan gibi hayvanların başkalaşarak çarpıcı hayaletlere dönüştüğü bir dünya (kendi deyimiyle, *lirik bir vahşet*) tasarlamıştı. Onun meşhur "bir ameliyat masasında bir dikiş makinesiyle bir şemsiyenin tesadüfen karşılaşması" dizesi, herkesin ağzında, dilden dile dolaşıyordu. Lautréamont'nun kurduğu dünya gerçeküstücüleri o kadar etkilemişti ki, daha sonra onun tüm çalışmalarının basıldığı bir kitabı resimleyeceklerdi.

Vache ise, 'yeryüzünde ciddiye alınacak bir şeyin olmadığına' inanan bir savaş mağduru, deneyimli bir esrarkeşti. Breton ve Aragon'a gönderdiği "Savaş Mektupları"nda kalın kafalı insanların sanat yapmaya çalıştığını, oysa belki de sanat diye bir şeyin olmadığını ve ayrıca şairlerin öldürülmesi gerektiğini yazmıştı. Modernler, özellikle de Baudelaire, moruğun tekiydi ona göre. Daha Gerçeküstücülük'ün adı bile konmamıştı –ki aşırı miktarda haşhaş yutarak intihar etmişti bu ilginç zat. Gerçeküstücülerin daha sonra intiharın bir çözüm olup olmadığı konusundaki bir tartışma açmalarında bu olayın hatırı sayılır etkisi olmuştu kuşkusuz.

Breton'un sık sık ismini andığı bir kişi de Arthur Rimbaud'ydu. "Hakiki yaşam bu değil" diyen, insan doğasının değiştirilmesi gerektiğine inanan ve yine genç yaşta ölüme giden bir şairdi Rimbaud. Breton, Marx'ın 'dünyayı değiştirin' ve Rimbaud'nun 'yaşamı değiştirin' uyarılarının temelde aynı anlama geldiğini söylemiştir.

Gerçeküstücülerin ilham aldıkları ressamlara gelince, geçmişten bu yana, ilk elden sayabileceklerimiz şunlardır: Hieronymus Bosch, William Blake, Francisco de Goya, Arnold Böcklin, Gümrükçü Rousseau, Giorgio de Chirico, Edvard Munch, Picasso ve Kandinski.





95. (solda) Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, *Mona Lisa* baskısına kurşun kalemle müdahale.

96. (sağda) Pablo Picasso, *Üç Dansçı*, 1925, tuvale yağlıboya, 215 x 142 cm r

Özdevinimcilik ve Düşçülük

Baştan itibaren, gerçeküstücülük edebiyat alanında ilerlemiş, görsel sanatları yedeğine almıştı. Bunda şaşıracak bir durum yoktu; birbiri ardına çıkarılan dergiler için hep edebiyat çevresindekiler önayak olmuşlar, her şeyi kendi perspektiflerinden görmüşlerdi çünkü. Öyle ki, Breton ve Aragon, asıl eğitimini aldıkları doktorluk mesleğini değil, yazarlık ve şairlik yapmayı tercih etmişlerdi. Gerçeküstücü sanatın iki temel kavramı sayılan *otomatizm* (özdevinimcilik) ve *oncirizm* (düşçülük) de bu yüzden, resim ve heykelden (hatta *düzyazı*dan) ziyade, öncelikle *şiir* gözetilerek ortaya atılmıştı.

Özdevinimci yazı konusunda, *1924 Bildirisi*nde Breton, gerçeküstücü bir metnin *tek belge* olduğunu; önce bir taslak hazırlayıp sonra da bazı düzeltmeler yaparak metni son haline getirmekten kaçınmak gerektiğini söylüyordu. Kısaca, *taslak* ve *bitmiş metin* aynı şey olmalıydı. Özdevinimsel (otomatik) yazı yazmak isteyen biri, önce bizzat düşünceye yoğunlaşmalı, mümkün olduğunca edilgen ve her şeye açık duruma geçmeliydi. Yazı yazacak olan kişi önceden bir konu belirlemeksizin yazmaya başlamalı, bu esnada da gerek kendi dehasını gerekse başkasınınkini bir yana bırakmalıydı. Geriye dönüp yazdıklarını okuyamayacak kadar aralıksız yazmalıydı. Nasıl olsa ilk tümce kendiliğinden gelecekti. Breton, belli ki Guillaume Apollinaire'in "verimsiz olduğunuzda, herhangi bir şey, herhangi bir tümce yazın ve sonra korkmadan ilerleyin" öğüdünü tutmuştu.

Özdevinimci yazı için hedeflenen zihinsel durum, *erişkinlikteki çocukluk* gibi bir şeydi. Ancak bunun, yaşlı insanlarda irade zayıflamasından ötürü or-

ya çıkan 'bunama'dan farkı, iradenin mümkün olduğunca elden bırakılmamasıydı. Roman, deneme, şiir gibi edebiyat 'tür'lerini belirleyen ölçütleri yıkarak, şiiri düzyazının, düzyazıyı da şiirin karasularına çekmek istiyorlardı. Breton'un *Nadja* ve Aragon'un *Le Paysan de Paris* adlı eserlerinde, tıpkı gerçeküstücü şiirlerde olduğu gibi tümce yapısının bozulması, alışılmadık rastlantılara ve düşsel imgelere bolca yer verilmesi bu yüzdendir. Ancak ne olursa olsun, gerçeküstücüler her şeyden önce ozan oldukları için, *özdevinimsel yazı* türünün en iyi örneklerini *düzyazı*dan ziyade *şiir*de vermişlerdir.[5] Gerçeküstücülerle zaman zaman ortak hareket eden Picasso, Klee ve Miro gibi sanatçıların, resmi oluşturan malzemeye bakış açıları, tuval karşısındaki tutumlarına özdevinimsel denebilir belki; ancak bu sanatçılar da akımın dışına taşarlar. Dali, Magritte ve Delvaux gibi, 'gerçeküstücü' deyince bugün öncelikle akla gelen sanatçıların da yine sıkı birer özdevinimci olduğu söylenemez; kullandıkları dil buna direnir çünkü. Ancak, gerçeküstücü yapıtların *anlatısal* karakterinin düzyazı ile, *uçarı* karakterininse şiir ile akraba olduğu aşikardır.

Gerçeküstücü sanatın diğer önemli ayağı da *oneirizm*, yani *düşçülük*tür. Psikolojide *oneirizm* kavramı, alkol zehirlenmesi ya da irade kaybolması durumunda ortaya çıkan bir çeşit sanrısal durumu, uyanıkken görülen garip düşleri belirtmek üzere kullanılır. Gerçeküstücülükteyse, uyanıkken görülen düşlerin yanı sıra, uyuşukken ya da derin uykuda görülen düşler de *oneirizm* kavramının kapsamına girer.[6] Gerçeküstücülüğün dadacılıktan ayrıldığı önemli noktalardan biridir düşsellik.

Gerçeküstücülerin kastettikleri sanrılar, elbette ki akıl hastalarının gördükleri sanrı ya da düşlerden farklıydı. Hasta insanlar neyin gerçek neyin hayal olduğunu ayırt edemezlerken, gerçeküstücü sanatçılar tam olarak elden bırakmadıkları iradeleri sayesinde her şeyin farkındaydılar; bir çeşit *akıllı deli*lerdi, anlayacağınız. Bunun için olaylar ve nesneler arasındaki ilişkileri *bilinçli* bir şekilde çarpıtarak, *düşsel imge*ler yaratıyorlardı. Ayrıca, sırf düş görmek için yatağa giren bir akıllının –*korkunç*, *ilginç*, *çirkin*, *güzel*, *sapık* ve elbette *erotik*– nasıl bir sıfat bulursanız bulun, ne yapıp edip mutlaka işine yarayacak bir şeyler göreceğini, başka bir deyimle, 'düşünü tasarlayabileceğini' tahmin etmek zor olmasa gerek. Düşte görülen şeylerin resmedilme aşamasındaysa, gerçeküstücülerin çoğunun tekniklerini hesaba katarsak, en uçuk imgelerini bile (istisnalar olmakla birlikte) kılı kırk yaran bir irade, sabır ve hatta planla vücuda getirdiklerini söylemeye gerek bile yok.

---

[5] Tahsin Yücel, "Gerçeküstücülük ve Düzyazı", *Gergedan*, sayı 6, 1997, ss. 39-40. *Robert Desnos*, gerçeküstücü şiirin en uçarı temsilcilerindendir. İşte, Enis Batur'un "Söz Çarığın" başlığıyla Türkçeleştirdiği bir *Desnos* şiiri: "Beni intihar ediyorsun, öylesine yumuşak başlı / Seni öleceğim oysa bir gün. / Bu ideal kadını tanıyacağız ben / ve ağır ağır kar yağacağım. / Gecikmişlik bile olsam yağmur yağacağım, / güzel hava olsam bile. / Öyle az seviyorsunuz biz gözlerimizi / ve akacak gözyaşı tabii neden / siz ne hazin siz. / Siz."

[6] René Passeron, *A.g.e.*, s. 266.

Gerçeküstücü Resim ve Heykel

Gerçeküstücülük, burjuva değer yargılarına ve akademik sanat eğitimine saldırdığı için dadacılığın doğal bir devamı olarak görülmüştür. Bazı dadacı yapıtların, aynı zamanda gerçeküstücü olarak da gösterilmesi, aralarındaki derin akrabalıktan ötürüdür. Gerçeküstücüleri dadacılardan ayıran en önemli fark, gerçeküstücülerin resme ve düşlere değer vermeleridir.

Gerçeküstücü sanatın mayalanmaya başladığı yıllarda, Paris'teki resmî kurumlarda akademikleşen sanat izlenimcilikti. Dışavurumculuk, kübizm ve gelecekçilik ise akademik çevrelerin dışında sivrilen yeni seçeneklerdi. Kısa bir süre sonra burjuva kültürü bunları da evcilleştirecekti kuşkusuz. Ama ne olursa olsun bir yerden başlamak gerekiyordu. Akımın kuramı, daha önce de söylediğimiz gibi, şiir ve düzyazı gözetilerek oluşturulmuştu. Peki ya resim, heykel? Söylendiği gibi, gerçekten de sanat *figür*den *soyut*a doğru evrilmişse, bundan sonraki durak neresiydi? Gerçeküstücülerin kullandıkları *görsel dil* bu evrimci çizginin neresinde yer almalıydı? Belli bir modele bağlı kalmanın hâlâ bir anlamı var mıydı? Güzel sanatlar, özellikle de resim burjuvazinin başlıca kalkanlarından olduğuna göre, sürdürmenin bir anlamı var mıydı? Vurguladıkları gibi, gerçeküstücüler devrimci miydiler?

Gerçeküstücülük kavramı yerleşmeden önce, bir düşünür-sanatçı olarak Duchamp, bu ve benzeri konuları deşmeye başlamıştı. Onun 'soylu resim', 'yüce sanatçı' ve 'estetik model' kavramlarını geçersiz kılmak için elinden geleni yapması, gerçeküstücüler için yol açıcı olmuştur. Örneğin, Leonardo'nun bir fetiş haline getirilmiş *Mona Lisa*'sına bıyık takıp, bir de *L.H.O.O.Q.* diye isimlendirmesi, *soylu sanat geleneğine* açıkça yapılan bir saldırıydı (Resim 95).



97. (solda) Hieronymus Bosch, *Deliler Gemisi*, 1490, tahtaya yağlıboya 58 x 32 cm.



98. (sağda) Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi 1914, tuvale yağlıboya, 88 x 72 cm

Bu harfleri Fransızca okuyan biri, aynı zamanda *Elle a chaud au cul* gibi bir şey demiş oluyordu –ki anlamı, 'sıcak bir kıçı var' demekti. *Mona Lisa*, bir *tablo* olarak resim sanatını; *model* (konu) olarak da *kadını* temsil ediyordu. Ayrıca bu çalışmasıyla, *görsel imge* ile *sözel dil* arasındaki garip ilişkiye de dikkat çekmiş oluyordu. O halde bir konuya dikkat çekmek, sorgulamak için hangi tarz olursa olsun görsel bir dil kullanmanın, ona sözcük eklemenin bir sakıncası yoktu. Peki, *Mona Lisa*'nın mükemmel bir kopyasını bizzat Duchamp'ın kendisi yapsa ve bıyığı da onun üstüne ekleseydi ne olurdu? Sonuçta, izleyicinin gördüğü şey, altında *L.H.O.O.Q.* yazılı, *bıyıklı bir Mona Lisa* olmayacak mıydı? Kaldı ki, bunun kimin tarafından yapıldığının hiçbir önemi yoktu. Ayrıca Duchamp'ın dediği gibi, bir hazır yapıtın kopyası aynı mesajı verirdi. Demek ki *resim sanatın*dan çok, resim sanatının hâlihazırdaki *işlev*ine karşı çıkmak gerekiyordu.

Duchamp'ın kurcaladığı sorunlar, gerçeküstücülerin önderi Breton'un zihnini de meşgul ediyordu. Yazdığı makalelerde *taklit* sorunu dâhil her konuya el atıyor, dayanak ve çıkış yolları arıyordu. Örneğin, 1928 tarihli "Gerçeküstücülük ve Resim" adlı makalesinde, *model* konusunda baştan itibaren herkesin yanlış düşündüğünü belirtiyordu. 'Model'in *dışardan alınan* ya da alınması gereken bir şey olduğu savı doğru değildi ona göre. Önemli olan 'içsel model'di. İnsan zihni, en kaba nesneye bile bir anlam yüklediğine göre, demek ki *asıl model zihinde*ydi. Ona göre *resim*, dikkatleri kendi üzerine çekmekten ziyade başka bir dünyaya açılan *pencere*ydi. Breton, sanatın gizemli bir yol olduğunu ve kendi kuşakları içinde bunu keşfedenlerin başında Picasso'nun geldiğini söylüyordu. Tabure, gazete, muşamba, hurda –bütün bunları sanata dönüştüren bir büyücüydü o. Hatta daha da ileri giderek, Picasso'nun açtığı yol olmasaydı belki de 'gerçeküstücü resim' diye bir şeyin olmayacağını iddia ediyordu Breton. En önemlisi de onun büyük bir oyunbaz olmasıydı:

"Günün birinde belki de bütün yaşantımızın oyuncaklarını göreceğiz, tıpkı bir zamanlar çocukluğumuzda gördüklerimiz gibi. Bu düşünceyi aklıma getiren Picasso'dur. (...) Zihin yegâne tiyatrodur ve burada cereyan eden dramda oynayan Picasso, büyüklerin trajik oyuncaklarının yaratıcısı olarak, hem kendisini rahatsız eden şey bahanesiyle çocukça huzursuzluğuna son verdi, hem de insanın büyümesine neden oldu. (...) Eğer gerçeküstücülük kendine bir yol çizecekse, bu yol Picasso'nun gittiği ve gideceği yol olmalıdır"[8]

Gerçeküstücülerin 1925'teki sergisine *Üç Dansçı* adlı yapıtıyla katılan Picasso, bu akımın öncülerinden biriydi elbette (Resim 96). Resimlerindeki şiddet, mizah ve düşsellik, gerçeküstücülüğün temel unsurlarındandı. Breton, *Avignonlu Kızlar*'ın(Resim 39) satılmasını sağlamış ve Picasso'nun dostluğunu

---

[7] *L.H.O.O.Q.*'nun okunuşu, *el aş o o kü*; *Elle a chaud au cul*'nun okunuşu, *el a şo o kü*. Duchamp, ayrıca *Rrose Sélavy* takma adıyla, 1920'lerde kadın kılığında fotoğraflar çektirmiştir. *Rrose Sélavy*'nin okunuşu Fransızcada *Eros, C'est la vie* ile neredeyse aynıdır ve 'Eros, bu, yaşamdır' anlamına gelmektedir.

[8] André Breton, "Surrealism and Painting", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, ss. 440-444.

perçinlemişti. Breton'un gözünde, gerçeküstücülüğe önemli bir kalkandı Picasso. Bildiğimiz gibi, *Avignonlu Kızlar* modern sanat tarihinin dönüm noktalarından biri sayılmaktadır bugün. Çığır açıcılığı konusunda, ben *Üç Dansçı*'nın *Avignonlu Kızlar*'a denk olduğunu düşünmüyorum; ama Picasso, her iki resmini de eşdeğer bir duygu yoğunluğuyla yaptığını söylemiştir. Picasso'nun 1917'den beri Rus Balesi için yapmakta olduğu bir dizi resmin devamında ortaya çıkan *Üç Dansçı*, bireşimsel kübizmin özümsenmiş bir sonucudur. *Avignonlu Kızlar*'daki parçalanma ve kopuklukların tersine, figürler belli bir bütünlük içindedir; ancak devinim ve vücut oranları çok daha abartılmıştır.

Daha önce, akıma ve uygulayıcılarına *devrimci* denip denemeyeceğini sormuştuk. Yerleşik burjuva değerlerini sorguladıkları ve bunda başarılı oldukları için (ki, bunun meyvelerini bugün yiyoruz), elbette devrimciydiler. Resim diline köklü bir yenilik getirmekten ziyade, genellikle gözlerini geçmişte kalan resmetme tekniklerine diktikleri için, onlara gerici diyenler çıkabilir belki. Ancak, böyle bir nitelemeden rahatsız olduklarını sanmıyoruz. Çünkü *imge* ve *anlatı* arasına çekilen modernist sınırı ihlal etmek onlar için devrimci bir tavırdı.

Modernist eğilimler *resimleme*ye, yani öykü ya da konu anlatmaya karşı mıydı? O halde çoktandır küçümsenen *anlatı sanatı* ve *yazınsallık* içeri alınmalıydı. İnce zevk, edep ve ahlâk gibi toplumsal değerler *birey*e hâlâ baskı mı uyguluyordu? O halde bu değerlere bir kez daha cepheden saldırmak gerekiyordu. Üstelik bütün bunları izleyicinin görmezden gelemeyeceği, istemese bile kendini bakmaktan alıkoyamayacağı cazip bir dil ile yapmak en kestirme yoldu. Rüyalar, sanrılar, cinsellik ve politika gibi konular insanların zihnini her zaman meşgul etmekteydi ve *geleneksel resmin dili* de bunları ifade etme konusunda çok uygun bir araçtı. Ancak bu, gerçeküstücülerin, hem avantajı hem yumuşak karnıydı: Geleneksel bir resim dili kullandıkları için akım dışındaki öncü sanatçılar onları kuşkuyla karşılarken, halk seviyordu; oysa öte yandan, toplumsal değerlere karşı çıktıkları için öncü sanatçılar destekliyor, ama bu kez de halk uzak duruyordu. Yine, kullandıkları görsel dilin yanı sıra vurgu yaptıkları 'devrim' sözcüğünden ötürü Komünist Partisi tarafından destekleniyorlardı; ama yeri geldiğinde partinin bağlayıcı kararlarına uymadıkları için asla güvenilir bulunmuyorlardı. Anlayacağınız, ne Musa'ya yaranabiliyorlardı ne de İsa'ya. Dans ettikleri yer, deli cesareti isteyen çok hassas bir çizgiydi.

İnsan zihninin derinliklerine, onun geçmiş yaşantısına sondaj yapılabiliyorsa, bu pekâlâ sanat için de geçerli olamaz mıydı? Burada önemli olan, ilericilik ya da gericilik meselesi değil, 'gerçek' denen şeyin topyekûn değişmesiydi. Eğer işe yarayacaksa, gerek *büyük gelenek*, gerek modern teknoloji tarafından hizmete sunulan araçları kullanmanın sakıncası olmayabilirdi. Zaten, gerek Leonardo ve Rafaello gibi ustalardan, gerek fotoğraf görüntülerinden çok şey öğrenmişti gerçeküstücü ressamlar. Ancak, onların resim tarihindeki asıl öncüsü Hieronymus Bosch (1450-1516) gibi görünüyor (Resim 97). Rönesans döneminde ayrıksı bir yerde duran bu Flaman ressam, yerine göre tedirgin edi-

ci, korkunç, erotik ve sanrısal bir dünyaya gerçeküstücülerden çok daha önce el atmıştı. Ancak, gerçeküstücüler *fazla* Hıristiyan buldukları için Bosch'dan çok az söz etmişlerdir. Yine, geçmişi tararken karşılarına çıkan Albrecht Dürer (1441-1528), Francisco de Goya (1746-1828), William Blake (1757-1828), Gustave Doré (1832-1883) ve Arnold Böcklin (1827-1901) gibi ressamlar gerçeküstücülerin fantezi dünyalarını besleyen kaynaklardandır. Bu sanatçılar kitabın sınırlarını aşıyor. Gerçeküstücülerin çağdaşı olan bir ressama bakarak ilerlemeyi öneriyoruz: Giorgio de Chirico (1888-1978).

Chirico deyince *fizikötesi resim* gelir akla. Yunanistan'da doğan İtalyan asıllı sanatçı, Münih'te sanat öğrenimi gördü; oradayken Böcklin'den, ama özellikle de Max Klinger'den etkilendi. Klinger, modern teknolojik yaşamdan, gündelik yapılardan garip ve romantik duygular çekip çıkaran ilginç biriydi onun gözünde. Chirico, 1910'da Paris'e ilk geldiğinde resimlerindeki romantik hava az çok belirmeye başlamıştı. Bu kentte, 1915'e kadar yalnız ve muammalı bir yaşam sürdürürken, sanatçının zihni, aslında çocukluk anıları ile antik çağ arasında gidip geliyordu.

O sıralar çevresindeki ressamların çoğu kübizme ve gelecekçiliğe yönelirken Chirico, yalnız ve melankolik ruhunu yansıtan resimlerle uğraşıyordu. Paris'teki *iç karartıcı* işliğinde yapmaya başladığı bu resimlerin hemen hepsinde, ilk bakışta tedirgin edici boş mekânlar, cephelerini akşamüstü güneşinin aydınlattığı ve uzayıp giden gölgeleriyle yüksek kuleler, binalar göze çarpar. Bazıları eski Yunan ve Roma dönemini çağrıştıran bu yapıların perspektifleri bilerek çarpıtılmıştır. Neredeyse, hiç insan görülmez. Tek tük göze çarpanlarsa, canlı mı yoksa heykel mi, belli değildir. Tamam, ortalıkta kimse yok; peki ama bu binalarda kimse yaşamıyor mu acaba? Belki de sonsuzluğa terk edilmiş kentler bunlar. Ya yerdeki gölgeler? Çoğunlukla sahipleri binaların arkasında gizli, yere sabitlenmiş bu garip gölgelerin insanlara mı, devasa yaratıklara mı yoksa heykellere mi ait olduğunu bilemiyoruz. Belki bu gölgeler de sahipsiz. Hadi binalar zaten durağandır; ama gölgeler, uzaktaki tren ve bacasından tüten dumanlar, direğin ucundaki bayrak bile dondurulmuştur bu dünyada. Bu durağanlığın bir gün bitip bitmeyeceğine ilişkin ise en ufak bir ipucu bile yok. Resimlerde tedirginliği körükleyen şeylerden biri de zamana ilişkin bu belirsizlik zaten. Sağduyu ve mantığın yaya kaldığı bu resimlere bakan insan, her seferinde çaresiz kalacağını bile bile düşünmeden, bir tahminde bulunmadan edemez.

"Bir sanat yapıtının gerçekten ölümsüz olması için tam anlamıyla insanın sınırları dışına çıkarılması gerekir: Sağduyu ve mantığa burada yer yoktur. Böylelikle düşe ve çocuğun düşünce biçimine yaklaşacaktır"[9] demişti Chirico. Oysa bir yapıtın ölümsüzlüğünün insanın sınırları dışına değil tam tersine içine çekilmesine bağlı olduğunu sanıyorum. O, belki de *tekil insan*dan, kendinden söz ediyordu. Evet, bir yapıtın ölümsüzlüğe yelken açması demek, başka insan-

[9] Chirico'dan akt. Waldberg, "Metafiziğin Gerçeküstücülüğe Etkisi", E. Batur (haz.), *A.g.e.*, s. 334.



99.
Marc Chagall,
Doğum Günü, 1915,
tuvale yağlıboya,
81 x 100 cm

lara ve yapıtlara *dokunması* demektir. Ölümsüzlük olsa olsa, *ben*'in *biz*'e, *yapıtın*'ın *yapıtlar*'a dâhil olması, en azından, *dokunmasıdır*. *Ben*'in *biz*'de, *yapıtın*'ın *yapıtlar*'da yankılanmasıdır, içselleştirilmesidir ölümsüzlük. Ve, hem Chirico'nun hem *yapıtının* bunu başardığından hiçbir kuşkumuz yok. İlk gerçeküstücü sergide Chirico'nun yanı sıra Max Ernst (1891-1976), Man Ray, Hans Arp, André Masson (1896-1987), Joan Miro (1893-1983), Picasso, Paul Klee (1879-1940) ve Pierre Roy'un (1880-1950) yapıtları vardı. Yves Tanguy (1900-1955), René Magritte (1898-1967), Salvador Dali (1904-1989) ve Alberto Giacometti'nin (1901-1966) gruba katılması bu sergiden sonradır. Gerçeküstücü resimlerin çoğunda Chirico'nun sessiz ve tedirgin edici mekânlarının, gölgelerinin ve kemerli yapılarının izlerini görebiliriz. Yine, gerçeküstücülerin çoğu Chirico gibi geleneksel resim tekniğine bağlıydı.

Ne var ki, her zaman olduğu gibi, kural dışında kalanlar vardı elbet. Marc Chagall (1887-1985), bu istisnalardan biriydi. Musevi bir ailenin çocuğuydu Chagall. Kazandığı bir bursla, daha önce St. Petersburg'da yaptığı sanat öğrenimini pekiştirmek için Paris'e gelmişti. Onu gerçeküstücülere yaklaştıran şey çocukluk anılarına, hayal ve düş dünyasına olan tutkusuydu. Gerçeküstücülerin çoğundan ayrılan yönü ise, hep mutluluk ve lirizm dolu resimler yapmasıydı (Resim 99). Ne resmî görevindeki başarısızlığı, ne II. Dünya Savaşı'nda dindaşlarının topluca katledilmesi ve ne çok sevdiği karısının ölümü söndürebilmişti onun sanatındaki bu lirizmi. Zaten, Breton hariç, gerçeküstücülerin ona baştan beri kuşkuyla bakması, bu dayanılmaz iyimserliği yüzündendi.



100.
Paul Klee,
Balığın Çevresinde, 1926,
tuvale yağlıboya
ve yumurtaboya,
47 x 64 cm

Gerek yaşam biçimi gerekse düşünceleri açısından İsviçreli sanatçı Paul Klee de safkan bir gerçeküstücü sayılmazdı. Zaten, gerçeküstücülerin çokça rağbet ettikleri gölgeler, ucube yaratıklar ve tedirgin edici sonsuzluk gibi şeyler yoktu resimlerinde. Klee, durmadan yeni şeyler deneyen meraklı bir sanatçıydı. Kübizmle tanıştıktan sonra *biçim*lerin, Tunus'u ziyaret ettikten sonra da *renk*lerin büyülü dünyasını keşfetti. Bu geziden dönüşte, "renk bana sahip oldu" demişti. Kısaca, Klee, gerçeküstücülerin pek aldırmadıkları renk ve çizgi arasındaki zengin ilişkilere takmıştı kafayı. Bu açıdan onun, *saf sanat* eğilimine daha yakın durduğu söylenebilir. Ne var ki, renkten çizgiye, organik biçimlerden inorganik biçimlere, figürden soyuta, derinsilikten düzlemsiliğe –durmadan değiştiği için kendi sanatı içinde hiç de saf biri değildi Klee. Değişkenlik açısından onunla ancak Picasso kıyaslanabilir. Picasso gibi Klee de klasik anlamda çok iyi bir çizim ustasıydı. Modele dayalı çizim ustalığına eriştikten sonra, akıldan çizmeye başlamıştı.

Klee'ye göre bir yapıt, kendi kendini oluşturur, *varolur*du; sanatçının bu varoluşa katkıda bulunmasıysa bir mutluluktu. Sanatçı, *görüneni yeniden üretmek yerine*, *görünmeyeni görünür* kılmalıydı.[10] Yapıtlarındaki içgüdüsellik, şiirsellik ve olağanüstü biçim zenginliğinden ötürü gerçeküstücüler onu her zaman kendilerinden saymışlardır. Oysa Klee gibi bir sanatçının asla bir akım ya da eğilim içine hapsedilemeyeceği kısa zamanda anlaşılacaktı. *Balığın Çevresinde* (Resim 100), organik, inorganik ve sembolik unsurları bir arada kullan-

[10] Bkz. Norbert Lynton, *A.g.e.*, ss 227-244.



101.
Joan Miro,
Sürülmüş Toprak,
1923–24,
tuvale yağlıboya,
128 x 140 cm

dığı resimlerinden biridir. Bir Hıristiyanlık simgesi olan balık resmin merkezinde yer alırken, onun sağ üstündeki haç ölümü, silindirler başkalaşımı, bitkiler yeniden dirilişi, bütün ve yarım aylar gökyüzünü ve hepsini kuşatan koyu zemin ise uzayı simgelemektedir. Ancak dediğimiz gibi, Klee çok değişken bir sanatçı olduğu için, sadece bu resmine bağlı kalarak onu tanımak olanaksızdır. Örneğin, *Villa R* (1926), *Siyah Hâlâ Yerinde* (1940) ve *Artık Gün Üzerine Ölüdoğa* (1940) gibi resimleri *Balığın Çevresinde*'den farklıdır, ama bunların kendi aralarında da yan yana gelmeleri zordur. Amerikan soyut dışavurumcuları Klee'nin bu resimlerinden bir hayli etkilenmişlerdir.

Joan Miro da gerçeküstücü gruba ilk katılan sanatçılardan biriydi. Gençlik çalışmaları sırasıyla izlenimcilik, fovizm ve kübizm evrelerinden geçmişti. 1916'da Picabia'nın *391* adlı dergisini gördükten sonra Dadacılığa ilgi duydu; ama 1924'e kadar olan ilk dönemi boyunca hep titiz bir işçiliğe dayalı figüratif resimler yaptı. 1919'da Paris'e geldiğinde, bu kent onu *fena halde çarptı*. Belki de onu asıl çarpan Picasso'ydu. Sanatçı, Miro'nun, hem bir resmini satın alarak onurlandırmış hem de ona ilham vermişti. Miro, bu tarihten sonra Paris ile Barselona arasında adeta mekik dokumuş, ama çocukluğunun geçtiği bu kenti asla unutamamıştı. Zaten, daha sonra nerede yaşarsa yaşasın, "ben hep doğduğum odada resim yaparım" diyecekti. Örneğin, *Çiftlik* (1921-22) ve *Sürülmüş Toprak* (1923-24), anılarına dayanarak yaptığı resimlerdir (Resim 101). *Simgecilik* ve *gerçekçilik* ustaca kaynaştırılmıştır bunlarda. *Simgeci*dir, çünkü her motif bir yaşantıya, nesneye karşılık gelir. *Gerçekçi*dir, çünkü her biri yaşanmışlıkla, gerçek deneyimlerle doludur. Miro'nun (sanki *okunmak üzere yapılmış*) bu dönem resimlerdeki biçemi, gümrükçü Rousseau'nun büyülü resimlerini anımsatabilir; ne var ki, onun tersine, Miro eğitimli biridir.



102.
Max Ernst,
Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, 1924,
karışık teknik,
70 x 57 x 11 cm

Miro, 1924'te Breton ve Aragon'la tanışır tanışmaz, onların daveti üzerine gerçeküstücülere katıldı. Breton, daha en başta onun "çocukluk evresini bir türlü atlatamadığı için ayrıntılardan ve oyundan kendini kurtaramayan biri" olduğunu fark etmişti. Ona göre Miro'nun resmi, *özdevinimsel yazıya* oldukça yatkındı. Oysa sanatçı, başlangıçta buna hiç de sıcak bakmadı; çünkü özdevinimsel tavrın resmi öldüreceğine inanıyordu. Ancak ne olursa olsun, ileriki dönemlerde, kılı kırk yaran boyama tekniğinin yanı sıra daha serbest bir anlatım dilini de birlikte kullanmaya başladı. Büyük boyutlu olan bu tip çalışmalarının çoğunda, sanatçı tuvale özgürce boyalar sürüp dağıtmış, akmasına izin vermiş, sonra da daha önceki resimlerinde kullandığı çizgi, nokta, daire ve üçgen gibi bazı simgeleri yerleştirmiştir. Bu çalışmalar, tıpkı Klee'nin bazı resimleri gibi Amerikan soyut dışavurumcularını derinden etkileyecekti.

Max Ernst ise I. Dünya Savaşı'ndan önce Almanya'da felsefe diploması almasına karşın, Paris'ten Köln'e getirilen bir sergiyi gördükten sonra sanata merak saldı. 1913'te Paris'i ziyaret ettiğinde Van Gogh ve Picasso'nun etkisi altına girdi. I. Dünya Savaşı'nda Alman ordusunda görev yaptıktan sonra resim çalışmalarını hızlandırdı, bazılarını Paris'e gönderdi. Breton, Ernst'in Picabia'daki bazı kesyaplarını görünce aşırı derecede etkilendi. Yine, 1920'de Paris'teki kişisel sergisi dadacıların ilgisini bir hayli çekti; ve bu başarısı, onun dadacılara yakınlaşmasını sağladı.

Ernst, kesyap tekniğini Picasso ve Braque'tan öğrenmişti; ama onlardan farklı olarak, imgelerini anatomi kitaplarından ve ilginç fotoğraflardan alıyor-

du. Bunlar onun imgelemini kışkırtıyor, mantık dışı ilişkiler kurmasına yardımcı oluyordu. Ayrıca yeni teknikler deniyordu Breton. Örneğin *frotaj* (cilalama, sürtme), bunlardan biriydi. Ernst, bir gün meyhanede otururken, damarları iyice belirginleşmiş bir döşeme tahtasının üstüne bir kağıt yerleştirdikten sonra kurşunkalemle üzerini karalayarak bulmuştu bu tekniği. Karalama sonunda, alttaki tahtanın dokularının kağıt üzerinde yavaş yavaş belirginleşmesi sanatçıyı çok şaşırtmıştı (oysa bu, çocukların bildiği bir oyundu). Frotajla yaptığı resimler daha sonra *Doğal Tarih* adı altında, ince bir cilt olarak yayınlandı. Frotajdan türettiği *reklaj* (kazıma, inceltme) adını verdiği teknikte ise yüzey üzerine sürdüğü kat kat boyaları bazen henüz kurumadan bazen de kuruduktan sonra tarak ve cetvelle kazıyarak ilginç görüntüler oluşturuyordu. *Çiçek* (1926-28) ve *Kent* (1935) gibi serilerde bu tekniği kullandı sanatçı. Oscar Dominguez'den öğrendiği *dekalkomani* tekniğindeyse, boyalar kurumadan üzerine ikinci bir plaka yapıştırıp kaldırıyordu. *Yağmurdan Sonra Avrupa* (1940-42) ve *Papa Düşmanı* (1942) gibi yapıtları bu teknikle yapılmıştır.

Ernst, ayrıca erken dönemden itibaren üç boyutlu hazır nesneler kullanarak, resmin sınırlarını zorlamıştır. Örneğin, 1924'te yaptığı *Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk* bunlardan biridir (Resim 102). Bakalım: Oldukça kalın profilli bir resim çerçevesi içinde, büyük bir kısmını gökyüzünün kapladığı bir manzara var karşımızda. Usta bir ressamdan ziyade, sanki bir tabelacının elinden çıkmış gibi duran bu manzaranın sağ tarafına, kulübeye benzeyen bir hazır yapım nesnesi (kuş yuvası?) tutturulmuş. Üzerinde de bir figür var. Dip tarafta, bir ayağının üzerinde hiç de dengede durmayan bu figür öne doğru, *kırmızı* bir *nokta*ya (*alarm düğmesi*ne?) uzanmış, dokundu dokunacak. Ama durun, bir gariplik yok mu burada? Figürün bastığı nokta en geride, ama dokunmak üzere olduğu nesne önde. Sonuç: O noktada *perspektif iptal.* Yapıt, normal bir resmin aksine, aslında bir kabartma; gerçekten fiziksel bir derinliğe sahip. Gelgelelim, buna bir de renkle derinlik vermeye kalkınca *yanılsamanın yanılsaması* çıkıyor ortaya. Sol tarafındaysa, içten dışa doğru açılan oyuncak bir bahçe kapısı var. Ernst, böylece çerçeveyi alışılmış mantığından çıkararak yapıta dâhil etmek istemiş herhalde. Bunu, izleyici ve içteki manzara arasına konmuş bir geçit olarak da yorumlayabiliriz. Bu arada, 'bülbülün tehdit ettiği *iki* çocuk' denmiş, ama resimde *üç* figür var. Yerdeki figür bir heykel mi, yoksa ölü mü acaba? Eğer öyleyse, '*ölmüş eşek*' misali, tehdit edilme diye bir sorunu zaten yoktur, değil mi? Kaldı ki, bir bülbül çocukları nasıl tehdit edebilir ki?

Breton'a göre Ernst, *sanat eğitimi*nin[11] olumsuz etkilerine maruz kalmamış birinci sınıf bir gerçeküstücüydü. O tarihlerde, sanat eğitimi kurumlarında öğ-

[11] Türkçedeki *eğitim* sözcüğünün *eğmek* fiiliyle akrabalığı üzerine düşünmek gerek. 'Eğitilmiş bir insan' demek, 'yönlendirilmiş, biçime sokulmuş insan' demektir. Yine ilginçtir, bazı Batı dillerindeki *education* sözcüğü, Latince *educare*den gelir ki, anlamı 'hadım etmek'tir. Bu açıdan, *eğitim* ve *yaratıcılık* denen şeylerin temelde birbirine karşıt oldukları bile iddia edilebilir. Eğitilmiş bir insan, reçeteleri uygulayarak elbette güzel şeyler yapabilir; ancak, *yaratıcı insan, çizgi dışı*na taşan insandır.

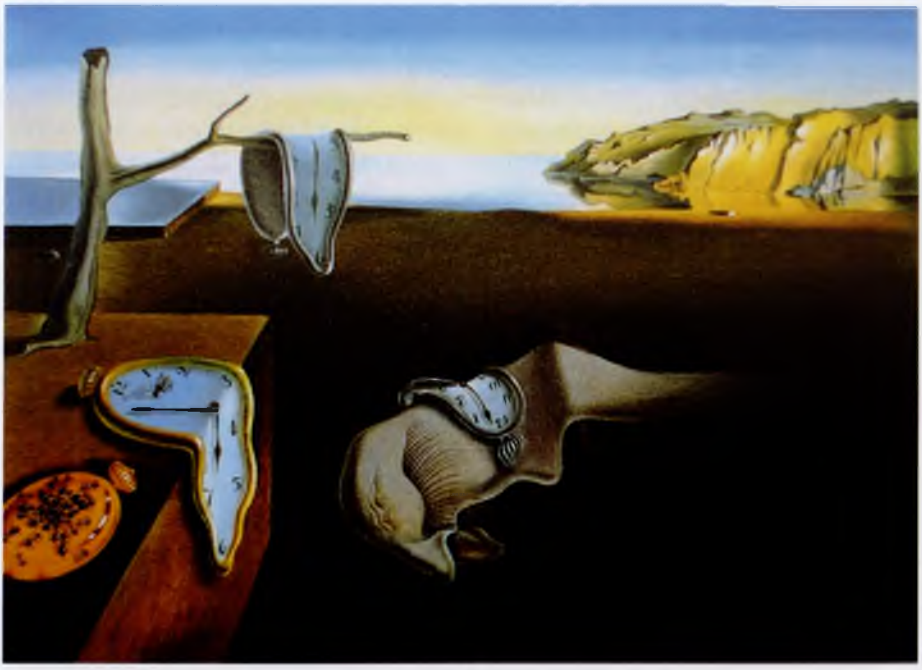
renciden öncelikle *sağlam* bir çizim beklenirdi. Sonradan sanatçı olacak öğrencinin tutarlı bir yola girmesinin bu koşula bağlı olduğu düşünülürdü –ki bu düşünce, şimdi bile oldukça yaygındır. Ernst'in çizimi, sağlamdı ama akademik bir sanat disiplininden geçmemişti. *Anlatısallık*tan korkmamasının nedenlerinden biri de yine bu eğitimsizliği olsa gerek. Öyle ki, akademik çevrenin çok önemsediği *biçem tutarlılığı* görülmez Ernst'te. Aynı tarihli öyle yapıtları var ki, bunları farklı sanatçıların yaptığını sanırsınız. Velhasıl, *biçimsel biçem* tutarlılığı tuzağına düşmeyen ender sanatçılardandır Ernst. "Sanat eğitiminin olumsuz etkilerine maruz kalmamış" derken, Breton'un kastettiği sanırız buydu.

Gerçeküstücülük denince, bugün ilk akla gelen sanatçılardan biri Salvador Dali'dir. İnsanların her zaman ilgisini çeken *yaşam* ve *ölüm*, *cinsellik* ve *düş* gibi en temel meseleleri birbirleriyle yoğurarak, çok inandırıcı bir teknikle çarpıcı resimler meydana getirdiği için bu kadar ünlenmesi doğaldır. Kılı kırk yaran tekniğine bakınca, akademik bir eğitimin ona sıkıcı gelmeyeceği düşünülebilir. Oysa sanat eğitiminden uzaklaşan (daha doğrusu, *uzaklaştırılan*) biriydi Dali. *Madrid Akademisi*'nde öğrenciyken taşkınlıkları yüzünden 1925'te okuldan atılmıştı. Demek ki, *hiza*ya getirilmeye direnen bir doğası varmış.

Öteden beri, bir yandan Rafaello ve Vermeer gibi ustalara, bir yandan da uçuk mimar Gaudi'nin modernizm karşıtı yapılarına hayranlık besliyordu. Dolayısıyla ilk resimleri eski ustaların doğalcılığına yakın olmakla birlikte, onlarda olmayan garip bir *hava* taşıyordu. İlerleyen yıllarda kübist tarzda resimler de yaptı. Örneğin *Kayalardaki Figür*'deki geometrik sertlik ve parçalanma o döneminin izlerini, hatta Picasso'nun neo-klasik dönemindeki figürlerin hantallığını anımsatır (Resim 103). Ancak, dergiler aracılığıyla gerçeküstücülük akımıyla tanışınca, sanki 'işte aradığım buydu' dercesine, gözünü o yöne çevirdi. Bu arada, Paris'e gelmeden önce, sinemacı Luis Bunuel'in isteği üzerine, büyük



103.
Salvador Dali,
Kayalardaki Figür, 1926,
suntaya yağlıboya,
27 x 41 cm



104.
Salvador Dali,
'elleğin Sürekliliği, 1931,
tuvale yağlıboya,
24 x 33 cm

bir skandal yaratacak olan *Bir Endülüs Köpeği* adlı filmin kurgusunu hazırlamıştı bile. Paris'e geldiğinde Miro onu gerçeküstücülere tanıttı. Ressam sarrafı Breton bu kez de onun resimlerine atladı hemen. Sıcağı sıcağına Paris'te kişisel bir sergi ayarladı. Dali'nin resimlerini tanıtmak için kaleme aldığı yazıda "ölüm ve yaşam, gerçek ve düşsel, geçmiş ve gelecek, iletilebilen ve iletilemeyen şeyler arasındaki çelişkinin ortadan kalktığı zihinsel bir durumun yansıması" diyordu Breton. Dali'nin hayal dünyası ve resmetme yöntemi, o ana kadar tanıdığı diğer gerçeküstücü ressamlara kıyasla yazınsallığa en yakın yerde duruyordu.

Resimlerinin yanı sıra, sanatçının geliştirdiği '*paranoyak eleştirel yöntem*'i de Breton'a çok ilginç geliyordu. Dali, Freud'un *psikanaliz*[12] yönteminin izinden giderek Jacques Lacan'ın *paranoya* ve *kimlik* üzerine yazdıklarını okumuştu. Mademki *paranoya*, zihinde ciddi bir kusur olmamasına karşın, varlığını sürdüren bir çeşit *kendinden geçiş*, *sayıklama* ya da *coşma anında*, 'düş ve gerçeğin birbirine karıştığı' bir ruhsal durumdu, o halde bu ruh hali işine yarayamaz mıydı acaba? Bunun üzerine 1929'da 'paranoyak eleştirel yöntem' diye bir şeylerden bahsetmeye başladı sanatçı. Ona göre, 'dalgınlık bilinçli bir şekilde düzenlenerek, gerçekler dünyasına ilişkin güvensizlik' körüklenebilir ve böylece, gerçek ve düşsel imgeler birbiriyle kaynaştırılabilirdi. Uyguladığı yöntem konusunda bakın ne diyor:

---

[12] Freud'a göre *psikanaliz* kişiliği oluşturan *ego*, *süper ego* ve *id* arasındaki dinamik ilişkilerin araştırıldığı bir *kişilik* kuramıdır. 'Uygulamalı psikanaliz' ise, sanat başta olmak üzere, insanın tüm etkinliklerinin gizli içeriklerinin araştırılmasıdır.

"Tan yeri ağarırken kalkar ve elimi yüzümü yıkamadan, giysilerimi giymeden yatağımın karşısındaki resim sehpasının başına otururum. Böylece sabah kalkar kalkmaz ilk gördüğüm imge tuvalimin imgesidir; aynen uykuya dalmadan önce en son gördüğüm imge gibi. Gözlerim tuval üzerinde sabitlenmiş bir durumda uyumaya çalışırım, böylece uyuduğumda onun biçimi aklımda kalmış olur. Ara sıra gece yarılarında, birdenbire yataktan kalkar ve tuvale ay ışığında bir kez daha bakarım. Ya da tam iki uyku kestirme arasında, zihnimi hiçbir zaman boş bırakmayan işi gerçekleştirmek için ışıkları yakarım. Gün boyu sehpamın başında otururken, bir medyum gibi gözümü tuvale dikerek, beklerim ki tuvalden fırlayıp dışarı çıksınlar. İmgeler böylece ortaya çıktığında onları sıcağı sıcağına, bulundukları yerde resmederim. Ancak, bazen sehpamın başında saatler boyu, hiçbir şey yapmadan, elimde fırça, hareketsiz olarak ve herhangi bir imgeyi yakalayamadan oturduğum olur".[13]

Dali kendi resimlerine *elle yapılmış düşsel fotoğraflar* diyordu. Bugün, bilgisayar teknolojisi sayesinde onu bile kıskandıracak görüntülerin yakalanması artık sıradan hale gelmiş durumda. Hayal dünyası geniş, ancak resim yapmasını bilmeyen biri, dijital teknoloji sayesinde, olanaksızlığa göndermede bulunan görüntüleri yakalayabilmektedir. Dali'nin daha o tarihlerde fotoğraf ve film teknolojisine ilgi duyması boşuna değilmiş demek ki. Yöntem ve teknik bir kez öğrenilip, birkaç *resim/görüntü* ortaya çıktıktan sonra, hiçbir düş ya da hayal görmeden, üstelik zihnin en uyanık olduğu anlarda gerçeküstücü kompozisyonlar *kurgulanabilir*. Dali bunların hangilerini kurguladı, hangilerini düşlerinden yararlanarak yaptı, elbette bilemeyiz. Aslında, bir noktadan sonra, bunun bizim için pek bir önemi de olmayabilir. Biz gözlerimizin önünde –tuvalde– cereyan eden olaylara bakarak, ne yapar eder, kendi hayallerimizi kurarız nasıl olsa. İlginç bir şeyin farkına varmak bizi hem *şaşırtır* hem *mutlu* eder. Kurnaz sanatçı, tabii ki biliyordu bu huyumuzu, zaafımızı. Dolayısıyla, ayrıntı içine ayrıntılar gizlemiş, bir şeyi gösterir gibi yaparak aslında hiç de ilgisi olmayan başka şeyleri göstermiştir bize. Resim, doğası gereği, bunları elbette *eşzamanlı* olarak barındırır; ancak izleyici olarak biz, onun çoğu resimlerindeki imgelerin *önce* birini, *sonra* o bir şeyde içerili olan diğer şeyleri görür ve şaşırırız. Algısal zaaflarımızı ve şaşırtılmaya olan eğilimimizi gayet iyi bildiği için (çürüyen ama bu esnada başka bir şeye dönüşen canlılarıyla, eriyen saatleriyle, erotik figürleriyle, yanan zürafalarıyla, *cehennemsi diriliş*leriyle, Millet'nin *Angelus*'unu yorumladığı çeşitlemeleriyle ve zihninden uydurduğu gerçeküstücü nesneleriyle) yanılsamaya olan düşkünlüğümüzü sömürmüş, oyun oynamıştır bizimle.

Belleğin Sürekliliği'ne bakalım örneğin (Resim 104): Gözlerimizi kapattıktan sonra neler gördüğümüzü anımsamaya çalışırsak, çok büyük bir olasılıkla, ilk olarak erimekte olan saatler gelecektir aklımıza. Bir an için, erimiş

[13] Dali'den aktaran, René Passeron, *A.g.e.*, s. 60.

saatleri ve yerdeki garip şekli resimden kaldırdığımızı düşünelim; neredeyse sıradan bir manzara bu. Sanki bir tiyatro sahnesi gibi düzenlenmiş. Kompozisyonun büyük bir kısmını kaplayan kara parçası, ilerideki kayalıklar, deniz ve gökyüzü. Ama durun, sonsuzluğun bir köşesindeki bu ıssız manzarada, sol alt taraftaki köşeli blok da ne ola ki? *Doğallığın* içinde, oldukça *yapay* duruyor. Ya onun üzerindeki kurumuş ağaç parçası? O da geometrik bloğa tutturulmuş. Tam bir *ilgisizlik*. O sessizlikte, bir canlıya benzeyen tek şey –yerdeki ne idüğü belirsiz, beyaz renkli garip şey? Belki de Dali ve Gala'nın bir bileşimi bu. Upuzun kirpikli gözlerini yummuş bu garip şeyin ağzı yok. Gerçeküstücülerde ağzın vajinaya bir gönderme olduğu dikkate alınırsa, belki de saplantı halinde zihnini meşgul eden cinsellikle ilgili düşünceler içindeydi sanatçı. Bütün bunlar bize karanlık. Ama, yine de bazı ipuçları veriyor sanatçı:

"Mükemmel bir akşam yemeği yemiştik. Yalnız kaldığım bir an, dirseklerimi dayamış vaziyette masanın üzerindeki erimiş peynire bakarken düşünmeye başlamışım... O sıra, Llgat Limanı yakınlarında, kaybolmakta olan şeffaf gün ışığının uçurumları aydınlattığı bir manzara üzerinde çalışıyordum. İşte bu manzara, bir düşüncenin zemini oldu. Peki ama, hangi düşüncenin? İlginç bir şey arıyor, ama bir türlü bulamıyordum. Işıkları söndürdüm ve işte o an tam aradığım şeyi *gördüm*: bir tanesi iki büklüm, bir zeytin ağacının dalında asılı, iki tane yumuşak saat görmüştüm".[14]



105.
René Magritte,
Dev Kadın, 1929–30,
tuval, kontplak
ve kağıda yumurtaboya,
54 x 73 cm

[14] Chirista von Lngerke, *Masterpieces of Western Art*, II. cilt, Taschen, 1996, s. 613.

Demek, Dali'nin her an çalışan belleği erimiş peyniri erimiş saatlere dönüştürmüş. 'Dilin kemiği yok derler' ama beynin de öyle. Dolayısıyla saatler, aynı zamanda kesintisiz bir şekilde işleyen ve her şeyi her şeye dönüştürebilen beyne –*belleğin oluştuğu yere*– yapılan bir gönderme olarak da okunabilir belki.

Belçikalı René Magritte'se Dali'nin aksine, şatafatı seven bir ressam değildi. Tekniği daha sade, kompozisyonlarındaki hayalî unsur ölçülüydü. Ancak *görüntü*, *gerçek* ve *kavram* arasındaki ilişkilere Dali'den daha fazla kafa yorduğu kesindi. Magritte'in amacı şaşırtmaktan ziyade düşündürmekti. Sanki ressam değil, bir felsefeci gibi yaklaşıyordu nesnelere, görüntülere. Hegel, Heidegger, Sartre ve Foucault'dan metinler okuyor, resim aracılığıyla iletişimde bulunan bir düşünür olarak görüyordu kendini. Ona göre resim, bir *amaç* değil *araç*tı – hangi tür olursa olsun bir *konu*yu ya da *düşünce*yi *gösteren*, parmak basan, *düşündüren* bir araç. Bu açıdan, resim sanatını kavramsal dünyadan (edebiyat ve felsefeden) ayırmak isteyen modernizmin dışına taşıyordu Magritte.

Dev Kadın'ın esin kaynağı, Baudelaire'in aynı adlı şiiridir (Resim 105). Zaten görüldüğü üzere, resmin sağ tarafına eklediği siyah bir kontrplağa bu şiiri yazmıştır sanatçı. Demek, Baudelaire'in 'genç bir dev kadınla yaşamak', ... 'oynaşmak', ... 'koca gövdesinde gezinmek'... ve 'memelerinin dibinde uyumak' gibi eğretilemeleri etkilemişti Magritte'i. Şairin söz ettiği dev kadın kimdi bilmiyorum; ancak ressamın zihninde canlanan dev kadının annesi olduğu, kuvvetle muhtemel. İntihar eden annesinin cesedini yarı çıplak bir vaziyette, bir nehirde gördüğünde henüz on üç yaşındaydı Magritte. Öyle trajik bir manzarayı nasıl unutabilirdi ki? Ömrü boyunca, hem kendi geçmişinden hem başkalarının geçmişinden nefret etmesi yetmeyecekti yaşadıklarını unutmaya. Çevresindeki dostları bir yana, sevgili eşi Georgette'e bile bu konuyu neredeyse hiç açmamıştı. Ancak ne çare, nereye baksa annesini görüyordu işte. Belki de annesiyle karısının bir karışımıydı resimdeki *dev kadın*. İşin hikâyesini geçip kurgusuna gelirsek: Görüldüğü üzere, yapıt, bir resimle bir şiirden meydana gelmektedir. Sanatçı, yapıtın *görsel* kısmında, figür ve nesnelerin her birini kendi içinde normal oranlarda resmetmiş, ancak, birbirleriyle olan büyüklük küçüklük ilişkilerini değiştirmiştir (nesne ve mekân ilişkisiyle oynamak, gerçeküstücülerin başvurduğu en kestirme yöntemlerden biridir). Görsel ve sözel parçalar arasındaki ilişkiye gelirsek; şiir resmin ilham kaynağı, resim de şiirin görsel ikizidir. Bir başka söyleyişle resim ve şiir, karşılıklı olarak birbirin açıklamasıdır, *ilüstrasyon*udur. Buysa, o dönemde, resim sanatını öyküden ayırarak bir renk ve boya estetiğine indirgeyen birçok modernistin tahammül edemediği şeydir.

Magritte'in en tanınmış işi, herkesin dil alışkanlığıyla *Bu Bir Pipo Değildir* dediği, ama asıl adı *İmgelerin İhaneti* olan resmidir (Resim 106). Kalından inceye doğru, eğri ve yuvarlak hatlı, oldukça güçlü bir *şekil* ile, onun altında bir *yazı*dan oluşan bu kompozisyon, oldukça *donuk*, *heyecansız* ve *anıtsal*dır.

Daha önce görmüş ya da denemiş olanlar, resimdeki bu apaçık şekli hemen tanır. En cahilinden en bilgilisine kadar, bir resim olduğunu falan es geçerek,



106.
René Magritte,
İmgelerin İhaneti-1 (Bu Bir Pipo Değildir),
1929, tuvale yağlıboya,
62 x 80 cm

daha ilk anda herkes bir pipo *görür* orada. Resmi *ilk kez* görenlere "Bu nedir?" diye sorduğumuzda alacağımız yanıt bellidir: "Pipo". Gayet doğal bir yanıt; çünkü gördüğü şekil "Ben bir pipoyum" demekte ve ona bakan da *inanmak*tadır. İlerleyelim: "Peki, bu pipo hangi malzemeden yapılmıştır?" diye soracak olursak yanıtlar çatallaşacaktır: "Lületaşından", "abanozdan" vs... Belki, "elbette ki *boya*dan, çünkü *o bir resim*" diyen bile çıkacaktır. Konuyu buraya çektiğimizi düşünerek, devam edelim: "Tamam, bu bir pipo resmi, pipo görüntüsü. İyi ama, bir fotoğraf mı yoksa resim mi?" Resim dünyasıyla içli dışlı olmayan biri, iyi çalışılmış bu görüntünün bir fotoğraf olduğunu sanabilir; oysa biraz dikkatli biri, bunun bir el marifeti olduğunu derhal anlar. *Teknik* olarak öyle büyütülecek bir numarası falan yok; becerikli bir tabelacı ya da bir *Temel Sanat Dersi* öğrencisi yapabilir böyle bir resmi.

Gelelim hemen altında ona eşlik eden yazıya: *Ceci n'est pas une pipe.* Fransızca bilmeyen ve bu resimle ilk kez karşılaşan biri ne düşünürdü acaba? Merak edip sordum, aldığım yanıtlardan bazıları şunlar: "Bilmiyorum"; "herhalde pipo yazıyordur"; "reklam afişi mi?"; "aa, ne güzel resim!" ... Neyse, neredeyse herkes duydu bu tümcenin "Bu bir pipo değildir" anlamına geldiğini. Gerçi, hem '*ceci*' ile '*ce*' arasındaki ince ayrımdan, hem de bu yazıyla *eşanlı* olarak *görülen* pipo resminden ötürü, (her ne kadar özgün tümcede *görmek* fiili bulunmasa da) biz bunu "Burada gördüğünüz şey bir pipo değildir" diye de çevirebilir, *yorumlayabiliriz.*

Berger'ın yorumu özetle şu: "Magritte iki dille (görsel dille sözel dil) birbirini iptal ettirmiştir".[15] Peki, gerçekten öyle mi? Bunu önce kendime sordum; yazarın kurduğu tümce çok güzel ama tam olarak tatmin olamadığımı itiraf etmeliyim. Evet, üstteki pipo resmi alttaki yazıyı, alttaki yazı da üstteki görüntüyü yalanlıyor. Dolayısıyla, yazara göre her iki dil birbirini iptal etmiş oluyor. İyi ama, bendeniz her iki şeyi de *aynı anda görme*ye ve *okuma*ya devam ediyo-

[15] John Berger, "Magritte ve Olanaksızlık", *O Ana Adanmış*, Metis Yay., İstanbul, 1998, s. 22.

rum. Bir farkla: Üstteki imge, alttaki (*şeytanlık* yapan) yazıyı tamamen silemese de ondan daha güçlü görünüyor. Zira, sizi bilmem ama benim *görsel dil*im, Fransızcamdan (ki *şu an* o da *görsel* aslında) karşılaştırılamayacak kadar güçlü. Bir başkası için tam tersi bir durum söz konusu olabilir elbet. Ama ne olursa olsun, bunları *ayrı düşünmek* mümkün olsa bile, *ayrı görmek* olanaksızdır.

Artık tek başlarına, ne görüntüler yetiyor bize ne de işitmeler, okumalar. Görsel imgeyi, hem görürüz hem okuruz, sözel dili de öyle. Üstelik bunların her biri kendi dışlarına taşan, diğerlerine nüfuz eden, ortalığı karıştıran şeyler. Okuduklarımız, işittiklerimiz ve gördüklerimiz, 'gerçek' denilen şey(ler)e ne kadar denk gelir, onu ne ölçüde doğru yansıtabilir? Bir dildeki anlam nasıl oluşur? Bilim dili, şiir dili, beden dili, resim dili gibi şeyler ne anlama gelir? Bir ressam olarak bunlarla ciddi ciddi ilgilendiğine bakılırsa, kuşkusuz, Magritte, sınırda oturan ama ekmeğini komşu ülkenin topraklarından kazanan türden biri. O topraklardan beslenmiş beslenmesine, ancak, karşılıksız bırakmamış da. Öyle görünüyor ki, 1960'larda ortaya çıkacak olan *kavramsal sanat*a bir koldan öncülük etmekle kalmamış (ne hikmetse, kavramsal sanatçılar onun adını pek anmazlar), dil felsefesi ve göstergebilimle uğraşan düşünürlere de bir deney alanı yaratmış, fikir vermiş bir sanatçı Magritte.

Matisse'in işliğini ziyaret eden bir müşterinin, "üstat, bu kadının kolu uzun olmuş" dediğinde, "o bir kadın değil, resim" yanıtını aldığı hesap, Magritte'in resmine bakarak, "elbette o bir pipo değil, pipo resmidir" mi demeliyiz? M. Foucault'ya bakarsak, mesele burada kestirilip atılamaz –kazılması gerekir.

Foucault, Magritte'in bu resmin daha sonraki çeşitlemelerinden birini ele alırken 'benzeyiş' ve 'andırış' kavramlarını kullanıyor. Bahsettiği resimde, üstteki boş alanda büyükçe bir pipo, altta ise bir şövaleye konmuş tuval gösterilmektedir. Tuvalin üstündeyse, yine küçük bir pipo şekli ve onun altında da *Ceci n'est pas une pipe* yazılıdır (Resim 107). Ona göre, *benzeyiş*in temelinde buyuran ve sınıflayan bir *ilk başvuru noktası –model–* vardır.



107.
René Magritte,
İki Gizem, 1966,
tuvale yağlıboya,
65 x 80 cm

Benzeyen şey, bu ilk modelin egemenliğinde olup, ona hizmet eder. *Andırış* ise, başı ve sonu olmayan, hiçbir kademeleşmeye boyun eğmeksizin her yönde ilerleyebilen, kendi kendini üretebilen, yineleyebilen dizidir. Andırış da yinelenmenin –*andıran*ın– emrindedir. Magritte'in iki pipolu resminde, Foucault her ikisini karşılaştırır ve şunu demeye getirir: Bunlardan hiçbiri *benzeyen* değildir. Magritte, *benzeyiş*i *andırış*tan ayırmış, birincisini ikincisine karşı kullanmıştır. Üstteki büyük pipo *andıran*, alttaki küçük pipoysa *andırış*tır.[16] Magritte ise, Foucault'nun bu yorumunun ardından kaleme aldığı bir mektupta, benzeyiş ve andırış sözcüklerini anlam bakımından çok da farklı düşünmemek gerektiğini belirtmiştir.[17]

1929 tarihli yağlıboya resme tekrar bakarsak, benim *pratik* zihnime göre, buradaki pipo resmi, gerçek bir pipoya bal gibi de benziyor. *Suyunun suyu* da olsa, öyle. Ancak, Platon'un penceresinden bakan birine göreyse, asıl *benzeyen*, pipo resmi değil, insanların kullandığı pipodur. "Gündelik yaşamda kullanılan, kirli ve kokulu (maddî bir varlığı olan) pipo, daha *genel* bir pipoya –*zihindeki pipoya*– *benzer*" demeye getirir bu açıdan bakan. Kendi içinde doğru elbet.

Ama ne çare, bir ilk (ya da gerçek) model varsa bile, fiziksel ya da zihinsel, bunun nemenem bir şey olduğunu artık kimse bilemez, değil mi? Geçmiş olsun. Ve kim ne derse desin, oldukça klasik tarzda yapılmış bir pipo resmi, kaçınılmaz olarak bir *pipoya benzer* –burada olduğu gibi. Benzeyip benzemediğini kendinize sorun lütfen. Ben sordum ve benzediğine karar verdim. Yok, 'benzemez' denecekse, o zaman 'benzemek/benzememek' kavramlarının içini tekrar doldurmak gerekir –ki sözcüğü kapsayan dil ve onu gündelik yaşamlarında kendiliğinden kullanan insanlar hariç, buna kimsenin gücü yetmez. *Andırış* meselesine gelince: Şu ya da bu derecede, *bir şeye benzeyen bir şey*, mutlaka onu andırır, *anımsatır*; böylece de bir *andırış gerçekleşmiş* olur –burada olduğu gibi. Ya altındaki *Ceci n'est pas une pipe* tümcesi? Elbette, *öncelikle kendine benzeyen*, ama kesinlikle bir *pipoyu anımsatan* bir tümce bu. Evet, *Bu bir pipo değildir*'i okur okumaz, tümcenin olumsuzlamasına rağmen, ister istemez (biçimi ne olursa olsun) bir *pipo imgesi canlanır* zihnimizde. Peki ama, asıl gerçek hangisi? Cebimizdeki mi, zihnimizdeki mi, yoksa kağıt ya da tuvaldeki mi? Bu bir kısır döngü; ama yine de açık bir hakikat var: Bütün pipoları yok edebiliriz –zihnimizdeki hariç.

Şimdi ilginç bir noktaya gelmiş bulunuyoruz: Diyelim ki gözlerimin önündeki canlı modele, babama bakarak bir heykel yaptım. Ortaya çıkan şey, zihnimdekine mi yoksa karşımda duran modele mi benzer? Başka türlü sorarsak, gerçekleştirdiğim şeyin modeli hangisidir? Yaptığım büst, karşımdaki modele elbette benzer. Bunu nerden mi anlarım? Basit. Büstü gören (ve elbette babamı tanıyan) biri, "aa, bu senin babana benziyor" der çünkü. Tamam, saygı ve gu-

---

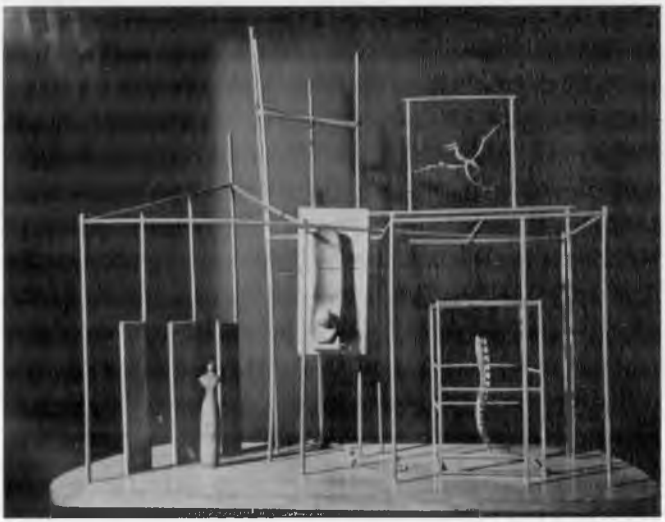
[16] Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav, YKY, İstanbul, 2001, ss. 43-46 (Magritte de New York'da *Kelimeler ve Şeyler* adlı bir sergi açmıştı).

[17] Magritte'in mektubu için bkz. Michel Foucault, *A.g.e.*, s. 56.

rur duymaktan başka şansım yok. Gelgelelim, olaya daha *dışardan* bakan David Sylvester gibi bir akıllı şöyle diyebilir: "İyi ama kardeşim, *karşında oturan modele* ne kadar bakarsan bak, ne kadar yetenekli olursan ol, çalışırken gözlerini bu modelden önündeki kile çevirdiğinde (ki bu ân ne kadar kısa olursa olsun), aslında model olarak neyi almış olursun?.. Elbette, zihnindeki modeli! Bu da bir çeşit ezberden çalışmadır". Haklı; kilden bir önceki model zihnimdekidir. Hiç bunu düşünmemiştim. O halde, *doğadan çalışmak* ile *zihinden çalışmak* arasında ilkece bir fark yok. Zaten izleyici önündeki işe bakar; hangisinin modelden hangisinin zihinden yapıldığını bilmez. Hadise, *deneyim*de düğümleniyor. Ve, ne kadar yaratıcı olduğunuzu denemeden anlayamazsınız.

Daha önce gördük, Picasso'nun hurda malzemeler kullanarak, deneye yanıla yaptığı heykeller sözcüğün tam anlamıyla ezberdendi. Oyuncaktan ev aletlerine, makine parçalarından ağaç dallarına kadar, çevresindeki nesneleri insan ve hayvan imgelerine dönüştüren biriydi Picasso. Bu yüzden, yaptığı heykeller bir şeyleri *andırır*, bir şeylere *benzer*. Bunlara daha önce değinmiştik. Onun bu oyunbaz tavrı gerçeküstücü imgelere kafa yoran bazı heykeltıraşları etkilemiştir. Örneğin, Alberto Giacometti'nin (1901-1966) ilk *gerçeküstücü nesne*lerinde bu tip izler bulmak olasıdır.

Giacometti, Bourdelle'in öğrencisi olmuş, modele bakarak çalışma konusunda tavsiyeler almıştı. Ancak, aslına uygun heykel yapamadığı gibi bir saplantı zihnini iyice rahatsız etmeye başlayınca modele bakarak heykel yapmayı bıraktı ve ezberden çalışmaya başladı (bunda kübizm, ilkel sanat ve gerçeküstücülükle tanışmasının payı vardı). O sıralar yaptığı çizimlerini *Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük* dergisinde yayınladı. Giacometti'nin bazılarını uygulama şansını bulduğu bu yapıtlardan Breton övgüyle söz etmiştir. Mekân, nesne ve anlam ilişkilerini irdelediği *Kafes*, *Asılı Top*, *Atılacak Nesne*, *1+1=3*, *Gerçeküstücü Masa* ve *Sabah 4'te Saray* gibi heykelleri o dönemindendir.



108.
Alberto Giacometti,
Sabah 4'te Saray, 1932,
ağaç, cam, metal tel,
64 x 77 x 40 cm



109.
Alberto Giacometti,
Orman, 1950,
bronz,
58 x 64 x 60 cm

Bunlardan *Sabah 4'te Saray* (Resim 108), Meyerhold Tiyatrosu'nu dikkate alarak tasarladığı bir sahne maketiydi. Ölüm ve cinsellik; geçmiş, şimdi ve gelecek arasında sıkışmış, çocukluktan kalan kötü düşlerin temsil edildiği bir sahne olacaktı bu. Sanatçı, Giotto'nun *Müjde* adlı resmindeki bazı imgelerle, o sıralar yazmakta olduğu özyaşam öyküsünde geçen bazı olayları birleştirmişti.

1935'te tekrar modele bakarak çalışmaya başlayınca, gerçeküstücüler tarafından suçlandı ve gruptan ayrılmak zorunda kaldı. Oysa modele bakarak çalışmakla ezbere çalışmak arasında, en azından kendi heykelleri bağlamında, bir fark olmadığını görmüştü sanatçı. Çünkü her iki yöntem sonunda ortaya çıkan heykeller birbirlerine benziyordu. İzleyicinin, bunlardan hangisini modelden, hangisini akıldan yaptığını bilmesi olanaksızdı. Giacometti, bu heykelleriyle eski gerçeküstücü nesneleri arasına kesin bir sınır koydu ve eski çalışmalarını reddetti. Sanatçının bundan sonraki çalışmalarınaysa Jean-Paul Sartre arka çıktı, hakkında olumlu eleştiriler yazdı. Giacometti'nin *kültür* ile alay ettiğini, dalga geçtiğini fark etmişti Sartre. Sanatçı, güzel sanatlardaki *ilerleme*ye değer vermiyordu. Ne tarihöncesi atalarından ne de çağdaşlarından daha ileride görüyordu kendini. Zamanı askıya almıştı sanki. Neredeyse bütün heykeltıraşlar gibi, Giacometti'nin de ana konusu *insan*dı; ancak Sartre'a göre, daha önce kimsenin aklına gelmeyen bir şeyi başarmıştı sanatçı:

"Giacometti, insanı göründüğü gibi –belli bir uzaklıktan– yapan ilk heykeltıraştır. Tıpkı ressamların tuvallerindeki figürlere mutlak bir uzaklık verdi-

ği gibi, o da verir *mutlak uzaklığı* kendi imgelerine. 'Yirmi adım ötede' ya da 'on adım ötede' bir figür yapar. Ne yaparsanız yapın, o hep orada kalır. Yani figür, gerçekliği olmayan bir alandadır. Onun sizinle olan ilişkisi, sizin alçı kütlesiyle olan ilişkinize bağlı değildir artık".[18]

Sartre'ın sözünü ettiği heykeller, bildiğimiz ince uzun figürlerdir (Resim 109). Bunlara dikkatli bakan biri, canlılara özgü büyüme yazgısına karşın, kendisini çevreleyen hava –uzay– tarafından sıkıştırıldığı gibi bir duyguya kapılır. Giacometti'nin erken döneminden beri zihnini meşgul etmekte olan mekan saplantısının yansımasıdır bu. Bir varoluş ve yokoluş sürecinde, iki arada bir derede çıkan bu dal gibi figürler, tıpkı insan gibi, tesadüfen doğmuşlardır.

Çoğunlukla alçıdan yaptığı heykellerinden bir türlü tatmin olmayan bir sanatçıydı Giacometti. Geriye kalan heykellerinin çoğu, bu tatminsiz sanatçının zaman zaman giriştiği katliamlardan son anda kurtulan, kurtarılanlardır. Asırlardan beri yüceltilen mermer ve bronz gibi *soylu* ve *uzun ömürlü* malzemelerin tersine, kırıp bozması kolay ve *ucuz* olduğundan, *alçı*yı tercih ediyordu. Giacometti, elinden gelse bütün figürlerini alçı halinde bırakmak istiyordu; ancak galeri ve müşteri baskısı yüzünden bazılarının bronz dökümüne razı oluyordu. Bir diğer mesele de gerçeklik baskısıydı. Ama bunun çaresi vardı. Mademki, gerçeğe aynen benzeyen heykeller yapamıyordu, o halde gerçeklikten uzaklaşmasında sakınca yoktu. Yalnız bu uzaklaşma, modele bakmayı bırakmak anlamına gelmiyordu. Karısı Anette ve kardeşi Diego en çok baktığı modellerdi. Yaptığı heykeller modellere tıpatıp benzemiyorlardı, ancak bir insandaki sıcaklığı ve uzaklığı, sevecenliği ve yalnızlığı, kararlılığı ve tedirginliği, canlılığı ve ezikliği taşıyorlardı. Giacometti'nin alçısı, bizim bedenimizi meydana getiren malzemenin karşılığıdır: yoğun ama uçucu, maddî ama ruhsal, sağlam ama kırılgan, yakın ama uzak.



110.
Meret Oppenheim,
Nesne (Kürklü Kahvaltı),
1936,
kürkle kaplı fincan,
tabak ve kaşık

[18] Jean-Paul Sartre – Mehmet Yılmaz, "Giacometti Üzerine Hayali Bir Söyleşi", *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Mehmet Yılmaz (haz.), Ütopya Yayınevi, Ankara, 2008, s. 15.

Alman asıllı İsveçli Meret Oppenheim (1913-85), itici ama ilginç işlerle gerçeküstücülerin dikkatini çeken; Giacometti ve Arp'ın aracılığıyla da grubun o yıllarda açtığı sergilere katılan tek kadın sanatçıydı. Aydın bir aile ortamında büyümüştü Oppenheim. Babası, Jung'un düşüncelerini önemseyen bir doktor; büyükannesiyse ressam, yazar ve sıkı bir kadın hakları savunucusuydu. Bu, sanatçının kadınlık ve kimlik konularına olan ilgisinin kaynağı konusunda bize ipucu vermektedir. "Kadınlar hem kendi kadınlıklarını, hem de erkeklerin onlar için tasarladığı kadınlıklarını yaşamak zorundalar. Yani, kadın iki kez kadın. Bu çok fazla"[19] diyordu Oppenheim. *Nesne (Kürklü Kahvaltı)*, en bilindik işlerindendir (Resim 110). Sanatçı, bu işiyle hem Duchampvari bir tavırla sıradan bir nesneyi sanat yapıtına çevirmiş, hem de bir kadından beklenen hizmete hayır demiş oluyordu. Oppenheim'ın bu işinin günümüzde *kavramsal sanat* adı altında sıkça gösterilen ilginç nesnelerin besin kaynaklarından olduğu söylenebilir.

Kadın sanatçı olarak Oppenheim, o yıllarda dikkati çekmeyi başarmıştı; ama Fransız Claude Cahun (1894-1954) ve Meksikalı Frida Kahlo'nun (1907-1954) saygınlık kazanmaları için biraz zaman geçmesi gerekiyordu. Sanat, cinsiyet, kimlik ve politik sorunlarla uğraşan Cahun, entelektüel bir Yahudi ailenin kızıydı ve asıl adı Lucy Schwob'du. Sorbonne'da öğrenciyken 1914'ten itibaren kendini fotoğraflamaya, fotoğrafik kurgular yapmaya başlayan Cahun, 1919'dan itibarense saçlarını kısacık kesmiş; sarı, pembe ve yeşil gibi sıra dışı renklere boyamıştır. Bu süre içinde *asker*, saçları kazınmış *mahkûm*, Hollywood'un *cici kız* tiplemesinin gülünç bir kopyası ya da *sirk cambazı* olarak, farklı kılıklarda özportreler çekmiştir (Resim 111-112). Maske, gerçek kimliğini gizleyen harika bir araçtı. Onun "maske altında bir başka maske"[20] sözü, kimliklerin iç içe geçtiğine, her birinin hem kendi içinde değiştiğine hem de birbirinin yerine geçtiğine işaret ediyordu. Ameliyatla cinsiyet değiştirmeksizin, kadın ve erkek görüntüsü arasında muğlâk bir kimlik sergilemeyi tercih ediyordu. Cahun, 1932'de gerçeküstücülere katılmıştı; çünkü bu grup, dönemin en muhalif partisi olan Fransız Komünist Partisi'yle yakın ilişki içindeydi. Ancak FKP, gerçeküstücülerin öncelikle "bellekte gerçekleştirmeye çalıştıkları devrim"i anlayamamış, garip ve gereksiz bireyselliklerini bahane ederek 1933'te hepsini ihraç etmiştir (Avrupa'daki komünist partilerin sanata bakışı o yıllarda Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Komünist Partisi tarafından yönlendiriliyordu). Buna karşın, görüşlerinden asla vazgeçmedi sanatçı. Kendini hep solda görmüş, ancak sürü mantığına da karşı çıkmıştır.

Cahun, siyaset ve sanatı buluşturduğu en riskli eylemlerini II. Dünya Savaşı'nda Fransa'yı işgal eden Almanlara karşı gerçekleştirdi. Jersey'deki Fransız direnişçilere katılan sanatçı, bir kiliseden "İsa yücedir, fakat Hitler daha yüceymiş –İsa İnsanlar için öldü. Hitler içinse insanlar ölüyor" yazılı bir bayrak

[19] Meret Oppenheim, http://the-artists.org/artist/Meret_Oppenheim.html -erişim 28.12.2008.

[20] C. Cahun, http://www.eatfrenchbread.com/under-this-mask-another-mask/ -erişim 28.12.2008.





111. (Solda) Claude Cahun, *Özportre*, 1927, siyah beyaz fotoğraf, 11,7 x 8,9 cm.

112. (sağda) Claude Cahun, *Özportre*, 1928, siyah beyaz fotoğraf, 11,8 x 8,4 cm

fırlattı; 1944'te yakalandı ve Gestapo tarafından idama mahkûm edildi. İnfazdan kurtulmasına rağmen cezaevinde bozulan sağlığı bir daha düzelmedi; 1954'teki ölümünden sonra da unutuldu gitti.[21] 1980'lerde sanat, cinsellik, beden ve medya konularında çalışan bazı kadın sanatçılar sayesinde yeniden anımsanacak; özellikle Amerikalı Cindy Sherman, onun siyasal görüşünü değil ama sanatsal yöntemini taklit edecekti (Bkz. Resim 212-213).

Frida Kahlo ise, önce 6 yaşındayken geçirdiği çocuk felci, ardından 19 yaşında maruz kaldığı trafik kazası yüzünden tüm ömrünü korseler, hastaneler ve doktorlar arasında geçiren, ölmeden önce de bir bacağı kesilen bir sanatçıydı. Resim yapmaya da acılarını bir nebze unutması için ailesi teşvik etmişti. Başına buyruk biri olduğundan henüz okul çağındayken anarşist bir gruba katılmış, sonra ünlü duvar ressamı Diego Rivera ile tanışıp evlenmiş; eşinin kendini aldatması yüzünden de o sıralar Meksika'da sürgünde bulunan Leon Troçki ve daha başka erkeklerle ilişki kurmuştu Kahlo. Bu süreçte Diego'dan ayrılmış, onunla yeniden evlenmiş, hamile kalmış, ancak hastalığı yüzünden bebeğini aldırmak zorunda kalmış; iki kez de düşük yapmıştı. İşte onun sanatı bütün bu inişli çıkışlı, acılı süreçte oluşmuştur. *Doğumum* adını verdiği resmi bunu özetliyor bize (Resim 113). Annenin yüzü kapalı; ancak buradaki bebeğin hem Kahlo'yu, hem de ölü doğan bebeklerini simgelediğini sanıyoruz. Yetmiş dolayındaki resimlerinin çoğu kendi portresiydi ve onları da yattığı yerden, başının üstünde asılı duran ("gündüzlerimin ve gecelerimin cellâdı" dediği) bir aynaya bakarak yapmıştı Kahlo.

Geriye dönüp baktığımda, bizim kuşaktan birçok arkadaşın gerçeküstücü akıma, gerçeküstücü sanatçılara karşı önyargıyla yetiştirildiğini söyleyebilirim. Nedeni de *akademizm*di –hani şu geleneksel sanatı mahkûm eden ama bu arada

[21] Toby Clark, *Sanat ve Propaganda*, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, 2004, ss. 47-50.



113.
Frida Kahlo,
Doğumum, 1932,
metel levhaya
yağlıboya,
31 x 35 cm

da resmî kurumlarda egemen görüş haline gelen (gelenekselleşen) *mo-dernist akademizm*. Bazen örtük bazen açıkça, "bakın *çağdaş plastik değerler*den nasiplerini almamış bu sanatçılar gibi olmayın" deniyordu. Kimi hocalarımıza göre gerçeküstücü sanatçılar hiç de çağdaş olmayan bir boyama tekniğiyle öykü anlatma geleneğini sürdüren; *resim* değil *resimleme* (*ilüstrasyon*) yapan kimselerdi. Kahlo'nun, hele hele Cahun adı bile anılmazdı. Modern sanatın tarihi 'figürden soyuta bir evrim' mantığıyla yazılmıştı çünkü.

Cebrail Ötgün'ün "mezun olduğumda, birçok arkadaşım gibi resimde figür –hele hele konu öyküleyen bir figür– görmeye tahammülü olmayan biriydim" sözleri hep kulağımdadır. Bu sözün, "resimde soyut atmasyonlar görmeye tahammülüm yok" ya da "artık resim görmeye tahammülüm yok" demek arasında, mantıksal açıdan hiçbir farkının olmadığını, her birinin kendi içinde tutucu olduğunu söylemeye gerek bile yok. Hepsinde de bir koşullandırmanın izi var çünkü. Oysa *akademizm* akademizmdir. Klasikçi ya da izlenimci, soyutçu ya da kavramsalcı –eğitimde bunlardan birini dayatan ve diğerlerini yasaklayan bir zihniyet akademiktir, tutucudur. 17-18 yaşına gelmiş birine, "sen çok toysun, dur sana yol göstereyim, sakın yanlış yöne sapma" demek, onun zihinsel gelişiminden ve duyarlığından şüphe duymak anlamına gelir –ki gerçeküstücülerin temelde karşı çıktığı şeylerden biri de bir dizi yasakla donatılmış eğitim-öğretim anlayışıydı aslında.

Bugün anlaşıldığı üzere, dadacılığın peşi sıra doğan gerçeküstücülük sahiden bir devrimdi: Modernizmin *saf-soyut-nesnesiz sanat* idealini delen, hatta geçersiz kılan; buna karşın ısrarla sanatın dışına itilen figür, nesne, öykü, düş, ahlâk, cinsellik ve daha ne varsa hepsini içeri alan bir devrim. Ayrıca bu devrim, Avrupa egemenliğinin sonu ve Amerikan egemenliğinin başlangıcının, özetle *postmodern durum*un işaretiydi.

9 POSTMODERNİZM ve SANAT

Bizim *postmodern* çağımız 1914-18 Dünya Savaşıyla başlamıştır.
Arnold J. Toynbee, 1939.

Bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayete ermiş modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder.
Jean-François Lyotard, 1982

İlerlemeyi engellemeyen tek ilke şudur: *Ne olsa uyar.*
Paul Feyerabend, 1987

Nasıl ki on dokuzuncu yüzyıl bir Britanya yüzyılıysa, yirminci yüzyıl da bir Amerikan yüzyılıdır; daha doğrusu modernlik Avrupa'ysa, postmodernlik Amerika'dır.
Michael Hardt – Antonio Negri, 2000

Başkalaşan Modern

Dadacılık ve gerçeküstücülüğün modern sanatın dışına taştığından uzunca bir süre neredeyse kimse şüphelenmedi. Dahası, soyut dışavurumculuk, pop sanat, azcılık, kavramsal sanat ve diğerleri bile çok geniş bir çevrede modern sanat kapsamında ele alınmaya devam etti –ta ki 1980'lere, hatta 1990'lara kadar. Oysa *isim* yaygın bir şekilde kullanılmaya devam etse de *cisim* çoktan başkalaşmıştı. Ve bu başkalaşım belli bir tarihte, ani bir kırılma ya da kopma şeklinde değil, 20. yüzyılın başlarından itibaren adım adım gerçekleşmişti. Özetle, *modern* denen sanat zamanla *postmodern* hale gelmişti. 1980'lerin ortalarından itibaren ekonomik, siyasal ve kültürel yapıdaki meydana gelen değişimler hararetle tartışılırken, kazdıkça anlaşıldı ki, bir asrı geçkin bir süre önce düşmüştü ana rahmine bu kavram.

Postmodern sözcüğünü ilk kez 19. yüzyılda İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'ın kullandığı kabul edilmektedir. Chapman, bugün bizim *post-empresyonizm* kapsamında değerlendirdiğimiz Cézanne, Seurat, Signac, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların biçemlerine topluca *postmodern* demişti. Ardından, J.M. Thompson, 1914'te din felsefesi bağlamında kaleme aldığı bir makalede, davranış ve inançlardaki değişimleri tanımlamak için *postmodernizm* kavramını kullandı. Ona göre, modernizmin ikici akıl yürütme biçiminden kurtulmanın yolu onu aşmaktan, yani sınırlarını din ve Tanrıbilime doğru genişletmekten geçiyordu. Buysa, postmodernizmin varlık gerekçesiydi. 1917'de Rudolf Pannwitz felsefî bir bağlamda kullandı bu terimi.

Pannwitz, post-modernizm düşüncesini oluştururken Nietzsche'nin modernliğin çöküşü, sonuçları ve nihilizm (yoksayıcılık) hakkındaki görüşlerinden ilham almış, ancak buna milliyetçi ve efsanevî unsurları da ilave etmişti. Postmodernizm terimi 1926'da yeni sanat ve müzik biçimlerini işaret etmek için B.I. Bell; 1934'te de modernist şiirin zorlayıcı deneyselliğine karşı çıkan Federico de Onís tarafından kullanıldı. İngiliz tarihçi Arnold Toynbee ise, 1939'da yazdığı *A Study of History* adlı çalışmasında, *dönemsel* bir bağlamda kullandı bu terimi. Toynbee'ye göre modern çağ, 1918'de, I. Dünya Savaşı ile sona ermiş, bundan sonra post-modern çağa geçilmişti.[1] 1960'larda postmodernizm kavramı Avrupa'dan Amerika'ya sıçradı; New York'ta bir grup mimar tarafından modernist ilkeleri ihlal eden bir tür *mimarî biçem*i belirtmek üzere kullanıldı. 1980'lere gelindiğindeyse yeni bir durum, dönem ve eğilime işaret eden bir *kültür eleştirisi* olarak her alana yayılmış haldeydi.

Postmodern (Geç Kapitalist) Toplumda Kültür

'Sonra', 'sonrası' ya da 'ötesi' anlamındaki *post* ekinden anlaşılacağı üzere, *postmodernizm* kavramı 'modernizm sonrası' demektir. Peki ama, 'modernizm sonrası', modernizmin bittiğine mi, başkalaştığına mı, ondan sonra doğduğuna mı yoksa reddine mi işaret etmektedir? Bu iddialardan her birinin taraftarları var ve biraz sonra başlıcalarına kısa kısa değinmeye çalışacağız. Onlara geçmeden önce, şimdilik şu ortak görüşü belirtmekle yetinelim: Postmodernizm, öncelikle modernizmin eleştirisidir; kendini onunla hesaplaşarak varetmiştir. Bu hesaplaşmanın yapıldığı toplumsal yapı, her ne kadar halen *kapitalist* olsa da siyasal, ekonomik ve kültürel açıdan yeni özellikler göstermektedir. Özetle modernizm, modern toplumun kültürüyse, postmodernizm de postmodern toplumun kültürüdür. O halde, nedir bu postmodern toplum, ayırt edici özellikleri nelerdir?

Postmodern toplum derken, öncelikle bugünkü gelişmiş kapitalist toplumlar kastedilmektedir. Ancak, bu toplumlara *sanayi sonrası*, *medya*, *ileri teknoloji*, *hizmet*, *tüketici*, *elektronik*, *bilgi (enformasyon)* ya da *geç kapitalist* gibi sıfatları uygun bulanlar da vardır. Örneğin Daniel Bell'in, 1970'lerden itibaren geliştirdiği tezine göre, sanayi sonrası toplumunun ayırt edici özelliği *enformasyon*dur. Modern toplumun merkezinde sanayileşme vardı. Saat ve demiryolu tarifesi sanayi toplumunun simgeleriydi; devinim doğrusaldı ve zaman saatler, dakikalar ve saniyelerle ifade edilirdi. Enformasyon çağının simgesi olan bilgisayarın hızı ise binlerce mikro saniyeye ulaşmış; devinimse küreselleşmiştir. Bu, yeni bir zaman-mekân kavramı demektir. Bilgi, yalnızca benzeri görülmedik bir üretim kolaylığı sağlamakla kalmamış; bizzat ekonomik

[1] Ihab Hassan, "From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context", *Artspace* (Sydney), Critical Issues Series No. 3 (2000) and *Philosophy and Literature* 25, 1 (Spring

etkinliğin ve meslekî değişimin temel belirleyicisi haline gelmiştir. Örneğin, 1967'deki hesaplamaya göre ABD'de toplam ulusal üretimin %46'sını ve kazanılan tüm ücret ve maaşların %50'sinden fazlasını *enformasyon ekonomisi* oluşturuyordu. Bu oranlar ileriki yıllarda enformasyon sektörünün lehine daha da artmıştır. Bell açısından, bu gelişmeler *yeni bir üretim tarzı*nın göstergeleridir. Sanayi toplumunun merkezî değişkenleri emek ve sermaye idi; oysa sanayi sonrası (enformasyon) toplumunun temel değişkenleri bilgi ve enformasyondur. O halde Locke, Smith, Ricardo ve Marx'ın öteden beri üzerinde durdukları *emek-değer* kuramı yerini *bilgi-değer* kuramına bırakmalıdır. Bell'e göre değerin kaynağı bundan böyle *emek* değil, *bilgi* olmalıdır.[2]

Bell, özerk bir alan olduğunu düşündüğünden, kültür konusunda pek yorum yapmamıştı. Bu konuya, onun izinden giden Jean-François Lyotard el atmış; sanayi sonrasının kültürünü *postmodern* olarak adlandırmıştır. Ayrıca, Lyotard açısından sanayi sonrası toplum ile postmodern toplum aynı anlama gelmektedir. Bu toplumda bilgisayarlaşmış bilgi *üretimin ana gücü* haline gelmiştir. Bilgi, artık sırf kendisi için var olduğu düşünülen bir değer olmaktan çıkmış, yalnızca satılmak için üretilmektedir. Öğrenci, devlet ya da üniversite tarafından öne çıkarılan soru artık "doğru mu?" sorusu değil, "ne işe yarar?" sorusudur.[3]

Bell ve Lyotard'ın bilgisayarlaşmış bilginin önemine ilişkin saptamaları yabana atılacak gibi değildir. Hepimiz her an bunun nimetlerinden yararlanıyoruz. Ancak yine de bu, kapitalizmin ötesine geçtiğimiz anlamına gelir mi? *Sanayi sonrası*, *postmodern*, *bilgi* ya da *medya toplumu* –adına ne dersek diyelim, bu toplumsal düzende sermayenin belirleyici rolü, sömürü ve şiddet sona mı ermiştir? Bilgiyi üretenler sermayenin hizmetinde, onun küresel çıkarları doğrultusunda çalışmıyorlar mı? Ernest Mandel ve Fredric Jameson gibi Marksistlere göre, kapitalizm temel özellikleriyle, üstelik daha da saflaşmış olarak sürmektedir. Mandel, *Geç Kapitalizm* adlı kitabında, 18. yüzyıldaki asıl sanayi devriminin ardından, kapitalist sürecin üç aşamasına dikkat çekmiştir. 1848-den sonra buharlı motorların makineyle üretilmesi ilk aşamayı; 1890'lardan sonra elektrikli ve yanmalı motorların makineyle üretilmesi ikinci aşamayı ve 1940'lardan bu yana elektronik ve nükleer enerjili cihazların makineyle üretilmesi de üçüncü aşamayı simgelemektedir. Dolayısıyla, her biriyle bağlantılı olarak önce *piyasa kapitalizmi*, ardından *tekelci emperyalizm* ve son olarak da *çokuluslu sermaye* döneminden söz edilebilir. Marx ve Engels, 1848'deki *Komünist Manifesto*'da burjuvazinin ulusal sınırları aşarak yerkürenin her tarafına

---

2001); http://www.ihabhassan.com/ postmodernism_to_postmodernity.htm (30 Temmuz 2009); http://architecture-info.co.cc/?p=43 (30 Temmuz 2009).

[2] Krishan Kumar, *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma - Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, 2004, ss. 21-26.

[3] Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, İstanbul, 1994, ss. 20, 112.

yayılmakta ve kendine yepyeni bir dünya kurmakta olduğunu görmüşlerdi. Mandel'in çokuluslu sermaye (hatta daha sonra ortaya atılan uluslarötesi ya da uluslarüstü sermaye) kavramları, *Manifesto*'daki öngörüyü doğrular görünmektedir. Mandel'in çözümlemesinden hareketle, Jameson, sınıflı toplum yapısının ötesine falan geçilmediğini, tarih boyunca olduğu gibi, kültürün arka yüzünün yine kan, işkence, ölüm ve dehşet olduğuna dikkat çekmektedir. Özetle, postmodernizm geç kapitalizmin kültürel mantığıdır Jameson'a göre.[4]

Anthony Giddens ise, Bell ve Lyotard gibi postmodernizmi *endüstri-sonrası* toplumunun kültürü olarak görmekte; ancak olsa olsa edebiyat, plastik sanatlar ve mimarideki biçem ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmasını önermektedir. Çünkü ona göre, modernliğin ötesine geçmiş falan değiliz; ortadaki manzara, onun radikalleşmesi aşamasından başka bir şey değildir.[5] Modernliğin bitmediğini iddia eden bir diğer düşünürse Jürgen Habermas'tır. Bu Alman düşünüre göre, birtakım sıkıntılar yaşamakla birlikte modernlik henüz 'tamamlanmamış bir proje'dir.[6]

Kendi aralarında görüş ayrılıkları olsa da, baştan beri isimlerini andığımız yazarların birleştikleri bir konu var: Ortamın asıl efendisi burjuva sermayesidir ve o da artık çokuluslu bir biçim kazanmış, küreselleşmiştir. Çokuluslu (uluslarötesi) sermaye odakları azami kâr için birbirleriyle yarışmakta; kamuoyu oluşturmak için kültürel etkinlikleri desteklemekte, yönlendirmekte, hatta bizzat estetik ve kültürü üretmektedirler.

Aslında, kültür ve sermaye ilişkileri postmodernizm tartışmalarından çok önce, 1923'te Almanya'da kurulan *Toplumsal Araştırma Enstitüsü* (*Frankfurt Okulu*) üyelerince masaya yatırılmıştı. Adorno, Horkheimer, Marcuse ve arkadaşlarının kurduğu Enstitünün başlangıçtaki amacı, bir dogmaya dönüştüğünü düşündükleri Marksizm'i eleştirel bir perspektifte ele alarak özüne döndürmekti. Ancak adı geçen düşünürler zamanla Marksizm'le aralarına belli bir mesafe koymuşlar, araştırmalarını daha çok kültürel konular üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Bunda, Adorno ve Horkheimer'ın 1933'te Nazi baskılarından kaçarak ABD'ye göçmelerinin de ayrı bir payı olduğu söylenebilir. Bu iki düşünür, 1953'te yeniden Almanya'ya dönünceye kadar ABD'deki kültürel durumu yakından incelemişler, *kültür endüstrisi* diye bilinen kuramlarını geliştirmişlerdir. İlhamını modernist içgüdülerden alan bu kurama göre, kültür endüstrisi (film, müzik, televizyon ve reklam sektörü aracılığıyla) *yüksek* ve *alçak* kültür ayrımına son vermiştir. Hiç abartısız, Adorno ve arkadaşlarının çalışmaları kendilerinden sonraki postmodern tezleri etkilemiştir (kültür endüstrisi konusuna pop sanata ayırdığımız bölümde yeniden döneceğiz).

---

[4] Fredric Jameson, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", Necmi Zekâ (haz.), *A.g.e.*, ss. 61-93.

[5] Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, çev. E. Kuşdil, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1994, ss. 46-51.

[6] J. Habermas, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", Necmi Zekâ (haz.), *A.g.e.*, ss. 31-44.

Jameson'ın yıllar sonraki görüşleri, Adorno ve arkadaşlarının kültürün bir endüstri kolu haline geldiğine ilişkin görüşleriyle benzer içeriktedir. "Estetik üretim meta üretimiyle iyice bütünleşmiş" bir haldedir demektedir Jameson. Bu aslında geçmişte de böyleydi. Sanat yapıtları da ekonomik sistem içinde diğer lüks malların uyduğu ilkelere bağlıydı. Şimdilerde olup biten şey, eskiden üstü örtülen ya da görmezden gelinen sunum ve istem ilişkisinin tüm çıplaklığıyla ortalığa saçılmasıdır.

Büyük Anlatıların ve Tarihin Sonu

Postmodernizmle bağlantılı iddiaların biri de modernlikle ilişkilendirilen *büyük anlatılar* devrinin kapandığıdır. Modernlik, temelinde eleştirel insan iradesi olan bir projeydi. İnsan aklı geleceği planlayabilir, sorunların en aza indirildiği bir düzen kurabilirdi. Bunun için öncelikle tarihi ve toplumu dönüştüren temel yasaların keşfedilmesi gerekiyordu. Descartes'tan Kant, Hegel ve Marx'a uzanan çizgide, aklı ve tarihsel ilerlemeyi önemseyen düşünürler bu meseleye odaklanmıştı. Temel yasalar keşfedilirse, insanlığın yolunu aydınlatacak, uygulandığı her meseleye çare olabilecek genel bir kuram –çözüm– geliştirmek mümkün olabilirdi. Gel gör ki, her iki dünya savaşı modernliğin beşiğinde, Avrupa'da çıkmıştı. Bu, modern akıl ve teknolojinin bir sonucuydu. Marksistler bunu, kapitalizmin iç çelişkilerine (üretim-tüketim ilişkisinin kâr esasına göre kurulmuş olmasına) bağlıyordu; ama sosyalist ülkelerde de durum pek iç açıcı görünmüyordu. Bunlar, modernlik tasarısının mümkün olamayacağının göstergeleriydi Lyotard'a göre. Açık söylemek gerekirse kapitalizm adaletsizdi, tamam, ancak Marksizm'in de buna bir çözüm getiremediği ortadaydı.

Lyotard'a göre, bilimlerdeki sürpriz gelişmeler sonucu büyük anlatılar, üniversiteler ve devletin işlevi bunalıma girmiş, güvenirliklerini yitirmişlerdir. Kuşkusuz, "egemen güç" olgusu ortadan kalkmamış, ancak değişim geçirmiştir. Egemenlik, geleneksel siyasal sınıftan, başta şirket yöneticileri olmak üzere, siyasal, sendikal ve dinsel örgüt önderlerine ve uzmanlara geçmiştir. Yeni koşullarla birlikte devletin geleneksel tekeli kırılmış, toplumsal bağlar çözülmüş; yeni politika ve söylemler meydana gelmiştir. Bu, büyük anlatılardan küçük anlatılara geçiş demektir. Ayrıca, kültür alanında roller başkalaşım geçirmiştir. Postmodern sanatçı ya da yazar, felsefeci konumundadır. Sanat yapıtı yaratımında artık yerleşik (modern) kurallar değil, kuralsızlıklar geçerlidir. Önemli olan bütünlük değil, farklılıktır.[7]

Büyük anlatılar devrinin kapandığını Francis Fukuyama da iddia etmektedir. Ona göre liberalizm, hem faşizm hem komünizm ile yaptığı mücadelede galip gelmiştir. Liberalizmin başarısı, Francis Fukuyama'ya göre, insanlığın ideolojik evriminin son noktaya dayanması demektir. Öyle ki, artık tarih ve büyük anlatılar devri kapanmış, Batılı liberal demokrasi evrenselleşmiştir.

---

[7] Jean-François Lyotard, *A.g.e.*, ss. 12, 43, 130, 159.

Fukuyama'nın *büyük anlatı* ya da *ideoloji*den kastettiği de kuşkusuz yine Marksizm'dir. Marx'ın 'tarihin sonu' fikrini Hegel'den (bozarak) aldığını söyleyen Fukuyama, bunun bir talihsizlik olduğunu iddia etmektedir. Bereket versin, Marksizm bütün dünyayı ele geçiremeden çöküp gitmiştir de, insanlık olanaksız ve gereksiz bir hayalden kurtulmuştur! Liberalizm, düşüncede muzaffer olmuştur; şimdi de sıra fiiliyattadır. Kaldı ki, Marx'ın *sınıfsız toplum* dediği şey, bir anlamda, Amerika'da *eşitlikçi* bir refah toplumu olarak zaten mevcuttur (geçmişten kaynaklanan ufak tefek pürüzler vardır, ama olsun, zamanla halledilir). Amerika ve diğer gelişmiş birkaç Batılı devlet 'tarih sonrası'nı yaşarken, dünyanın geri kalanı halen 'tarihsel dönem'i yaşamaktadır. Artık yapılması gereken, Amerika'dakine benzer bir refahın dünyanın diğer bölgelerine yayılması, onların da 'tarih sonrası'na ulaşmasını sağlamaktır. Bu da, büyük devletleri yeniden tarihin pençesine düşmekten kurtarabilirmiş gibi görünüyor.

Tarihsel dönem oldukça heyecanlı ve hareketliydi. Oysa Fukuyama'ya göre tarihin sonu hüzünlü ve sıkıcı olacaktır. Bir kere, ideal bir gelecek, yani soyut bir amaç için yaşamını feda etmeye hazır bireyler kalmayacak, onların yerine günü kurtarma peşinde olanlar gelecek; devletler de bir yandan çevresel ve ekonomik diğer yandan tüketici talepleri gibi sorunlarla haşır neşir olacaklardır. Ayrıca, *tarih sonrası dönem*de, sanat ve felsefe gibi düşünsel uğraşlar kalmayacak; bunların yerine, insanlık tarihi müzesinin gündelik işleriyle uğraşılacaktır. Kim bilir, belki de tarih sonrası dönem çok *sıkıcı* olduğu için, tarih bir kere daha başlayacaktır.[8]

Peki, gerçekten de büyük anlatıların sona erdiğine inanmalı mıyız? Çokuluslu sermaye çevreleri, Lyotard ve Fukuyama gibi sözcüleri aracılığıyla büyük anlatılar devrinin bittiğini ilan etmişlerdir, ama bu arada kendi büyük anlatılarını da kurmuşlardır. Bu, enternasyonalizme, yani uluslararası emekçi dayanışmasına karşı oluşturulan ve *küreselleşme* adıyla sunulan söylemdir. Bu, liberalizmin nihai ve en sağlıklı sistem olduğu iddiasını taşıyan bir büyük anlatıdır. Jameson bu yalanı deşifre eden düşünürlerdendir. Ancak işin garip yanı, Jameson'ın Marksizm'den vazgeçmeksizin postmodern olduğunu söylemesidir –ki bu da ayrıca üzerinde düşünmeye değer bir konudur.[9]

Postmodernizm ve Mimari

Postmodernizmin Avrupa'daki 70-80 yıllık gizli tarihini saymazsak, yoğunluklu olarak 1960'larda ABD'de mimarlıkla bağlantılı tartışmaya açıldığını söyleyebiliriz. Bunun başlıca nedeni Rob Krier, Robert Venturi, Michael Graves, Charles Jenks ve Frank Gehry gibi mimar ve yazarların, hem Le Corbusier, Gropius ve Van der Rohe'nin yarattıkları 'uluslararası modernist

[8] Francis Fukuyama, "Tarihin Sonu mu", *Eski Dünyadan Yeni Dünyaya*, Hakan Yılmaz (haz.), Hil Yayınları, İstanbul, 1993, ss. 192-219.

[9] Fredric Jameson, *Kültürel Dönemeç*, çev. Kemal İnal, Dost Kitabevi Yayınları, 2005, s. 42.

mimari biçem'e bir eleştiri başlatmaları, hem de bizzat 'postmodern' diye adlandırılan binalar tasarlamalarıdır.

Modern mimarlık, süslemeden ve tarihsel göndermelerden *arınmış biçim*lerden oluşuyordu. Gropius, modern mimarlığın 'yeni bir biçem yaratmaktan çok, olası bütün biçemleri aşması ve geçmişle bütün bağları koparması' gerektiğine inanıyordu. Ona göre modern insan aklı, mükemmel binalar, işyerleri, koltuklar ve diğer kullanım nesneleri (kısaca, *mükemmel bir kent*) tasarlayabilirdi. Le Corbusier de kentin *verimli ve işlevsel bir makine gibi* tasarlanabileceğini düşünüyordu.[10]

Postmodernler ise modern çağda inşa edilen binaların çirkin, soğuk ve insana yabancı beton bloklar olduğunu söylemeye başladılar. Bu mimarlara göre modern mimarlık, geleneksel mimarlığın akademizmine karşı çıkmıştı, ama bir süre sonra kendisi de akademikleşmişti. Oysa, akademizmin her türlüsü kültürel gelişmenin önündeki en büyük engeldi. İşte bu yüzden, tüm dünyada kentleri harabeye çevirdiği gerekçesiyle suçlanan *modernist akademizm*e karşı sesler çıkmaya başladı. Sesini ilk yükseltenlerden biri mimarlık tarihçisi Charles Jenks oldu. Ona göre modern mimarlık, ABD'nin Missouri eyaletinde, 15 Temmuz 1972 günü saat 15:32'de *Pruitt-Igoe* mahallesindeki toplu konutların dinamitle çökertilmesiyle ölmüştü (Resim 114).

Pruitt-Igoe Toplu Konutları, 1952-55 arasında Japon asıllı ABD'li mimar Minoru Yamasaki tarafından tasarlanmış ve üstelik başarılı bulunduğu için Amerikalı Mimarlar Enstitüsü'nce ödüllendirilmişti. Binalarda çoğunlukla dar gelirli siyahi aileler oturuyordu. Zamanla çevrede şiddet olayları ortaya çıkmış, yaşamak tehlikeli bir hal almıştı. Charles Jenks, bu olumsuzluğun, binaların tasarımlarından ve orada yaşayanların eğitimsizliğinden kaynaklandığını belirtiyordu. Ona göre, *saf biçem* uğruna, binalarda uzun, boş ve tedirgin edici



114.
Minoru Yamasaki'nin 952–55'te tasarladığı *Pruitt-Igoe* toplu konutlarının 15 Temmuz 1972'de dinamitle yıkılışı

[10] N. Zekâ, "Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre", Necmi Zekâ (haz.), *A.g.e.*, ss. 13-16.

koridorlar (kimliksiz mekânlar) oluşturulmuş, bu da şiddete eğilimli olanların denetlenmesini olanaksız kılmıştı. Anlaşıldığına göre, hem bu saflıktan hem de bir sürü yoksul ve eğitimsiz insanı bir araya getirmekten vazgeçmenin simgesel bir anlamı vardı Jenks için. Postmodern çağ, modernist ortadoks (katı) öğretilerin yerine, ardı arkası kesilmeyen tercihler yapma zamanı idi. *Yeni -cilik/culuk*ların yol açtığı *çoğulculuk* bir sorun olduğu kadar, fırsat demekti.[11]

Sonuçta, modernist biçemdeki tıkanıklığı aşmak için yeni binaların bazılarında eskiye göndermeler yapılmaya başlandı, bunlara heykel ve kabartma gibi elemanlar yerleştirildi. Kısaca, 'tarih ve süsün tekrar içeri alınmasına evet' diyen bir *çoğulculuk* için kapı ardına kadar aralandı. *Eklektiklik* normalleşti; daha önceden yan yana gelmesine iyi gözle bakılmayan elemanlar birlikte kullanılır oldu. Bazı binalar gotik, klasik ya da barok esintilerle (Resim 115); bazılarıysa tıpkı bir heykel gibi tasarlandı. Örneğin, Kanada asıllı Amerikalı mimar Frank Gehry, *Guggenheim Bilbao Müzesi*'ni tasarlarken bir mimardan çok heykeltıraş gibi işe başladığını belirtmiştir (Resim 116).[12] Modernist binaların 90 dereceyle birbirine bağlanan hesaplı ve yalın düzlemlerine inat; sanki rüzgârda uçuşan, rasgele bir araya getirilmiş duygusu uyandıran iç ve dış bükey yüzeyli kütlelerden oluşmaktadır bu yapı. Tesadüfen bir araya gelmiş hissini veren eğri yüzeyleri Gehry, ışığı yakalamak için tercih etmiş. *Bilgisayar çağı*nı simgelercesine, Gehry, bu organik görünümlü yapıyı bilgisayar



115. Phillip Johnson ve John Burgee, Amerikan Merkez Bankası, 1983, Houston, Texas, yüksekliği 780 m

[11] Akt. Krishan Kumar, *A.g.e.*, 129-131; ayrıca http://wapedia.mobi/en/Pruitt-Igoe, 30.07.2009.

[12] Henry M. Sayre, *A World of Art*, Pearson Education, 2004, s. 520.



116.
Frank Gehry,
Guggenheim Bilbao Müzesi,
1991–97, İspanya

ortamında, üç boyutlu bir tasarım programıyla hazırlamıştır. Biçimine gelince, üstten bakıldığında çırpınan bir canlıya benzemektedir. Nervion nehri kıyısında inşa edilmiş bu yapının titanyum kaplanmış cepheleri, bir balığın pulları gibi parlamaktadır. Bina, kenti ortadan ikiye bölen Iparaguirre Sokağı'nın sonuna inşa edilmiştir. Bu sokaktan yürüyenler doğruca müzenin ana kapısına yönlendirilmektedir. Sırf bu binayı görmek için dünyanın her tarafından insanlar akın etmektedir bu kente. Sonuç: İster "kültür endüstrisi", ister "estetik üretiminin meta üretimiyle bütünleşmesi", isterse "sanat ile turizmin diyalektiği" deyin siz buna.

Postmodern Sanatla İlişkili Kavram ve Yöntemler

1960'larda postmodernizm denince eklektik bir mimari biçem akla geliyordu. Oysa zaman geçtikçe, postmodernizm birden çok sanat türünü ve akımı kapsayan daha genel bir kavram haline gelmiştir. Ayrıca, yakın zamana kadar modern denilen bazı sanat akımları ve bunların temsilcilerine bugün postmodern diyenler vardır –ki bu da ayrı bir tartışma konusudur. Bunun nedeni, ayrımların net bir şekilde ortaya konmasındaki güçlüktür. Ancak ne olursa olsun, postmodern sanatı, modern sanatın başlıca kavramlarını temel alarak belirlemekten başka bir şansımız da görünmüyor. Modern sanatın temel kavramlarını kitabın ilk bölümünde belirtmiştik. Onlar ışığında, postmodern sanatın başlıca göstergelerini sıralamaya çalışacağız şimdi:

Yeni –cilik/culuk; pastiş, ironi, alay: Bilindiği üzere, *yenilik* kavramı öteden beri modernlik düşüncesinin özünde yer almıştır. Modern sanatçılar yeniliği kutsarken, onların eserlerini pazarlayan galericiler de müşterilerini yine bu kavram üzerinden ikna etmişlerdir. Postmodern sanatçı ve galericiler de önemsiyor yeniliği. Bunu, piyasaya sürdükleri akım ve eğilimlerin önlerine getirdikleri *yeni* ekinden anlıyoruz: *Yeni dadacılık*, *yeni gerçekçilik*, *yeni di-*

şavurumculuk, *yeni geometricilik*, *yeni kavramsalcılık* vb... Ancak bu, yanıtlanması gereken soruları da beraberinde getirmektedir: *Yeni* önekli bu akımlar ne kadar yenidir? Gerçekten yeni olan bir şeyin önüne bir de *yeni* eki getirilmesine gerek var mıdır? Romantisizm, gerçekçilik, izlenimcilik, fovizm, dışavurumculuk, kübizm, gelecekçilik, dadacılık ya da gerçeküstücülüğü anımsayalım. Önlerine *yeni* eki getirilmeksizin de yeni deniyordu bunlara.

Önüne *yeni* eki getirilmiş her akım/eğilimin ister istemez kendi öncülünü çağrıştırdığını kabul etmeliyiz. Bu ne demek? Ya bu *yeni –cilik/culuk*lar gerçek anlamda yeni değil; ya da gerçekten yeni ama biz önlerine 'yeni' eki getirmeksizin, onlara *yeni* bir isim bulamıyoruz –ki o zaman da bu, sözel dilimizin sınırlarına dayandık demektir. Jameson, bu durumu 'biçemler ideolojisinin çökmesi' olarak yorumlamaktadır. Ona göre modern biçemler, artık postmodern kodlar haline gelmiş; *pastiş*, *parodi*nin yerine geçmiştir. Modern sanatta parodi, 'ölü bir dil'i kullanarak güçlü bir eleştirel mizah, bir ironi yaratmanın bir yoluydu. Pastiş de ölü bir dilde konuşmak anlamına gelmektedir. Ancak, pastiş parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi ve kahkahasından yoksundur. Kısaca, içi boşalmış parodidir pastiş.[13]

Peki ama, gerçekten de 'yenilik' artık mümkün değil mi? Önüne *yeni* eki getirilen bir kavram kendi öncülünü çağrıştırır, tamam. Ancak, *yeni* olduğu iddia edilen modern akım ve eğilimlerin de öncülleri yok muydu? Gördük, elbette vardı. O halde, *yeni –cilik/culuk*ların hepsini, sırf önlerindeki ekten ötürü gömmek acımasızlık olsa gerek. Ayrıca, Baselitz ve Kiefer'in işlerinin ciddiyetten uzak ve içlerinin boş olduğu söylenemez. Örneğin modern akımlardan fovizm (vahşilik) ve dışavurumculuk Van Gogh ve Gauguin'in eğilimlerinden ne kadar farklıysa; postmodern akımlardan *yeni vahşilik* ve *yeni dışavurumculuk* da fovizm ve dışavurumculuktan o kadar farklıdır. Ve hiç şüphesiz, bugünün dünyasını yansıtmaktadır bu *yeni –cilik/culuk*lar. Ayrıca geçmişten ne kadar beslenirse beslensin, hangi kodları alırsa alsın, *yeni* önekine gereksinim duymaksızın yeni olabilen *pop*, *azcı*, *kavramsal*, *gösteri*, *yeryüzü*, *süreç*, *dijital*, *video*, *reklam*, *klip* ve *canlandırma* sanatı gibi postmodern akım, eğilim ve türler var ortalıkta.

Bilimsel akla, tarihsel ilerlemeye ve büyük anlatılara güvensizlik ya da kayıtsızlık: Modern düşüncenin merkezinde yer alan bu kavramlara güvensizlik, postmodernizme ve dolayısıyla postmodern sanata yöneltilen eleştiri ve itirazların başlıca gerekçeleridir. Peki ama bunlar haklı gerekçeler midir? Bu soruya 'evet' diyenler içgüdüsel olarak genellikle modernizme bağlı olanlardır. O zaman ben de onlara ikinci bir soru daha sorarım: Delacroix'dan Monet ve Picasso'ya, Kirchner'den Mondrian ve Kandinski'ye, modern sanatçıların büyük çoğunluğu, *sanat* söz konusu olduğunda modern akıl, nes-

[13] Fredric Jameson, *Kültürel Dönemeç*, *A.g.e.*, ss. 14-17; ayrıca Fredric Jameson, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", Necmi Zekâ (haz.), *A.g.e.*, ss. 76-78.

nellik ve sanayileşmeden ziyade, "sezgi, coşku ve imgelemin özgür oyunu" adına idealist, metafizik ya da öznel eğilimlere ilgi göstermemişler miydi? Birinci bölümden itibaren gördük, elbette öyleydi. İsteyen, daha derin araştırmalar yapabilir. Modern sanatçıların siyasal tercihleriyse, yelpazenin en sağından en soluna kadar değişiklik gösteriyordu. Örneğin Monet, Matisse, Moore ve Gabo liberal; Picasso ve Léger önce liberal sonra komünist; Kandinski, Mondrian imanı sağlam mistikler olarak, hem pozitivizme hem Marksizm'e düşman; Boccioni ve diğer İtalyan gelecekçileri faşist; Tatlin ve Lissitzki gibi Rus inşacıları komünist vs... Gerek siyasal duruş, gerek bilim ve nesnellik bağlamında, tıpkı modernler gibi postmodern sanatçılar içinde de vardır çeşitlilik. Örneğin Duchamp, Sol LeWitt ve Kosuth sanatlarını baştan itibaren siyasal tartışmalardan uzak tutmuşlar; Kline, Pollock ve Kooning önce solcuyken sonradan liberalizme kaymışlar; Beuys, gençliğinde Nazi gençlik örgütüne kayıtlıyken sonradan liberalizm ve sol arasında bir yeri benimsemiş; Smithson ve Haacke gibi sanatçılar, farklı derecelerde olmakla birlikte, Marksist düşünceden etkilenerek toplumsal ve siyasal göndermeleri olan işler yapmışlardır. O halde, "bilimsel akıl, nesnellik, tarihsel ilerleme ve büyük anlatılara güvensiz ya da kayıtsız" oldukları gerekçesiyle postmodern sanatçıları topluca suçlamak anlamsızdır. Dün olduğu gibi bugün de değerlendirme ölçütü, sanatçıların hangi siyasal görüşe ya da büyük anlatıya eğilimli olduklarıyla değil; biçim, biçem ve anlam bağlamında sanata hangi yenilikleri getirmiş olduklarıyla bağlantılı olmalıdır.

Yüce estetiğinin ve dehanın (öznenin) ölümü: Büyük anlatılara güvensizliğin sanattaki karşılığı, Kant'ın başını çektiği *yüce sanat* ve *dahi sanatçı* söyleminin terk edilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Anımsanacağı üzere, Kant'a göre sanat yapıtı, bir *dehanın yaratması*ydı ve dehaları da genel kurallara bağlamaya olanak yoktu. Sanat yüce bir uğraş, sanatçı da yüce bir *özne – deha*– idi. Aslında bu oldukça *aristokrat* (soylu) bir yaklaşımdı. Burjuvazinin ve modern sanatçıların bu *soylu (yüce) sanat* söylemine sahip çıkmaları; daha doğrusu, soylu sınıfın sanat görüşünü uzun yıllar kendi görüşleri sanmaları ilginçtir. Çünkü ne burjuvazinin ne de modern sanatçıların kanında vardı soyluluk, yücelik. Onları bu tatlı rüyadan, malûm, I. Dünya Savaşı patlak verdiğinde avazları çıktığı kadar bağıran, sanat ve estetik karşıtı tavırlarıyla dadacı ve gerçeküstücüler uyandırmıştı. Onların çomak sokmasıyla, estetik sanattan uzaklaştırılmış; seri üretim nesneleri sanat diye sunularak bireysel anlatım ve el becerisiyle dalga geçilmişti. Bunlar, hem *yüce estetiğ*ine bizzat sanatın kendi içinden vurulan darbeler, hem de postmodernizmin sinyalleriydi.

Öznenin gözden düşmesine neden olan dış müdahalelere gelince: Bir iddiaya göre, modern dönemde *özne özgür bir yaratıcı*yken, postmodern dönemde uluslarüstü sermaye çevreleri *küratör*ler aracılığıyla sanat ortamını ve sanatçıyı istedikleri gibi yönlendirmektedir. İyi ama, modernizm henüz kurulma aşamasındayken, 1848'deki *Manifesto*'da burjuvazinin yeryuvarlağının her tarafına

yayılmakta olduğu; ve bu süreçte de doktordan iktisatçıya, rahipten şaire kadar, bütün özneleri kendi *ücretli emekçi*si haline getirdiği söylenmemiş miydi? O halde, öznenin başına buyrukluğu, modernist bir *kurgu*, bir *büyük anlatı*ydı!

Kuşkusuz özne var, *özne* var. Her şey bakış açımıza bağlı. Sanatçının yanı sıra, küratör de izleyici de öznedir. İzleyici izlerken, küratör de sergi yaparken ortaya koyar özneliklerini. Başka amaçlar için yola çıkan eylemci ya da grupların, örneğin *Yeşil Barış* örgütünün sanat kapsamına alan küratör bir özne gibi davranmış olur. Ayrıca, *Yeşil Barış* örgütü de sözcüğün tam anlamıyla öznedir. Sanatsal ya da değil, eylemleriyle ses getiren *bileşik öznedir* bu örgüt. Yani öznenin, ille de *bireysel sanatçı* olması bir zorunluluk falan değildir. Büyük sanatsal gösteriler, bir diğer bileşik özne olan sermayenin katkılarıyla gerçekleşmektedir. Modernist kurgu, vitrine sanatçıyı çıkarmıştı. Postmodern dönemde olup biten *öznelerarası* ilişkinin ortaya serilmesidir.

Peki, bütün bunlar *bireysel özne*nin tamamen öldüğü anlamına mı gelmektedir? Elbette hayır. Genellemeleri delecek istisnalar her zaman vardır. Örneğin, özneye en büyük saldırının sanatın kendi içinden, Duchamp'dan geldiğini kabul etsek bile, onun bir özne (son derece belirleyici bir özne) olmadığını kim iddia edebilir? Yine aynı şekilde, Beuys'tan Haacke ve Abramoviç'e kadar güçlü ve sorgulayıcı özneler dolaşıyor postmodern sanat arenasında. Bunların sermaye ya da resmî organlarla olan gerilimli ilişkilerine gelince; bence Beuys ve Haacke'nin güçleri, bireysel özneler olarak, Matisse ve Picasso'dan daha az değildir. Özet: Deha ve yüce sanat ölmüş olsa da, özne hâlâ ayaktadır –tabiî, *çoğalmış* olarak.

Yüksek ve alçak sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi: Sanatın yüksek ve *alçak* olarak ikiye bölünmesi 18. yüzyıl ortalarında gerçekleşmişti. *Sanatın İcadı*'nda, Larry Shiner'ın "Kibar Sınıflara Kibar Sanatlar" diye attığı başlıktan anlaşıldığına göre, *yüksek* sıfatı *kibar* sınıfa, daha açıkçası, *soylular* ile *halk yığınları* (*aşağı* tabaka) arasındaki ayrıma işaret ediyordu.[14] O tarihlerde burjuvazi, soylu sınıf tarafından *halk* kategorisine sokulsa da, hızla yükselerek sanatın yeni efendisi olma yolundaydı. Yani anlayacağınız, hem burjuvazi hem modern sanatçı bu yüksek ve alçak sanat ayrımını soylulardan devralmıştı. *Yüce estetiği* de işte bu ayrım üzerine inşa edilmişti. Tabiî, burjuvaziyi asıl tanımlayan kavram *soylulu*ktan çok *ticaret* olduğu için, *yüksek (seçkin)* ve *alçak (popüler, kiç)* sanat ayrımının ortadan kalkması kaçınılmazdı. Işin sınıfsal boyutu kısaca budur. Diğeri, sanatın içsel sorunlarıyla bağlantılıdır. Daha önce anlatıldığı gibi, bu ayrım belirgin biçimde dadacı ve gerçeküstücüler tarafından güya "burjuva sanat görüşüne saldırı" niyetiyle ihlal edilmişti. Oysa saldırdıkları şey, burjuvazinin değil, modernizm içinde varlığını sürdüren soyluların görüşüydü. Dadacı ve gerçeküstücülerin yüksek ve alçak sanat ayrımına karşı başlattıkları mücadele pop sanatçıların devreye

[14] Larry Shiner, *A.g.e.*, ss. 137-157.

girmesiyle zaferle sonuçlanmıştır. Bir farkla: Pop sanatçılar piyasaya karşı değildir. Bunu, pop sanata ayırdığımız bölümde göreceğiz.

Kesyap, kurgu, toplama, yerleştirme, çoğulculuk, eklektiklik: *Kesyap* ve *kurgu*, modern sanatta da temel kavram ve yöntemlerdendi. Braque ve Picasso'nun 1910'larda devreye soktuğu kesyap ve kurgu, bugün anlaşıldığı üzere, modernizmin safçılığından ziyade, postmodernizmin çoğulculuğuna daha çok uymaktadır aslında. Bu, kübizmin, hem klasik modernizme hem de postmodernizme açılan ikili doğasıyla açıklanabilir. *Çözümsel kübizm*, 'sanat dışı' şeylerin sanattan kovulmasına ve dolayısıyla sanatın saflaştırılmasına; *bireşimsel kübizm* ise tam tersine, *sanat dışı* (yani, başka amaçlar için üretilmiş, birbirine yabancı) şeylerin yapıştırılarak ya da kurgulanarak sanata dâhil edilmesine (biçemsel çoğulculuğa, *heterojen –eklektik* yapıya) yol açmıştır. Maleviç, Mondrian, Kandinski, Pollock, Reinhardt ve Judd gibiler birinci yaklaşımı; Duchamp, Schwitters, Ernst ve Raucherberg de ikincisini izlemişlerdir.

Sanatta *kurgu* da doğrudan *kesyap* tekniğiyle bağlantılıdır. Sözcük olarak 'kurma', 'çatma', 'takma' anlamına gelen *montaj* (kurgu), sanayi devrimiyle birlikte modern dünyanın önemli kavramlarından biri haline gelmiştir. Bir makine, kendisini oluşturan parçaların birbirine *monte* edilmesiyle meydana getirilir, kurgulanır. Burada dikkat edilmesi gereken şey, en küçüğünden en büyüğüne, her parçanın kaderinin daha üretilmeden çok önce belirlenmiş olduğudur. *Kurgu*, işte önceden üretilen bu parçaların belli bir *bütün* için bir araya getirilmesi işidir. Sanat alanında, örneğin bir film de böyle meydana getirilir. Çekilen parçalar, bir bütün oluşturacak şekilde birbirine eklenir, kurgulanır. Tabii, sanat yapıtlarını oluşturan parçaların kaderleri her zaman önceden belli olmak zorunda değildir. Picasso'nun hurda parçalarıyla yaptığı heykellerini anımsayalım. Bu heykellerin malzemeleri aslında sanat dışı amaçlar için üretilmişlerdi. Oysa Picasso, o malzemeleri kendi bağlamları dışına çıkarmış, sanat bağlamına sokmuştu. Örneğin, *Habeş Maymunu*'nun kafası aslında bir oyuncak arabadır; *Gitar* adlı heykeliyse açıkça teneke ve telden ibarettir (Resim 46). Yine benzer şekilde, Duchamp'ın *Tabure Üzerinde Bisiklet Tekerleği* (Resim 91) ve Ernst'in *Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk* (Resim 102) adlı yapıtları birer kurgudur. Rauchenberg, kesyap ve kurguyu kendi amaçlarına uyarlamış, buna da *toplama (asamlaj)* demiştir. Postmodern sanatta, *yerleştirme (enstalasyon)* adı verilen tür ve yöntem, yine kesyap, kurgu ve toplama (Resim 88) mantığının uzantısıdır. Bu yöntemlerle oluşturulan bir işteki parçalar, bütüne hizmet etmekle birlikte kendi kimliklerini korurlar –ki bu da o işin *heterojen* (*ayrışık*, *eklektik*) olması demektir. Bu yöntemlere başvuran sanatçıların yollarına *ne olsa uyar* mantığıyla devam ettikleri söylenebilir. Bu, kimine göre ilkesizlik, kimine göreyse bunalımdan çıkış yoludur.

Ne olsa uyar: Postmodernizme cephe alanların en sık saldırdıkları sloganlardan biridir 'ne olsa uyar'. Siyasal, toplumsal, bilimsel ve sanatsal duruş

açısından ilkeli olmak elbette önemlidir. Ancak, 'ne olsa uyar' demek, her zaman ilkesizliğe mi işaret eder? Doğrusu, bunun kim tarafından, hangi niyetle söylendiğine bakmak gerekir. Örneğin, Feyerabend'e (1924-94) sorarsanız, yaygın kanının tersine, tıkanıklığı aşmak için en önemli ilkedir 'ne olsa uyar'. Ona göre, sınırları akıl tarafından belirlenen bilimsel (ve sanatsal) kuramlar –formüle bağlanmış bilgiler– eninde sonunda, hiç de akla gelmedik ve üstelik eldeki kuramlarla çelişen ihlaller sayesinde ilerlemişlerdir. Bilimsel, sanatsal, siyasal, felsefi, yani genel olarak, her türlü bilginin ilerlemesi için sürpriz bir şekilde ortaya çıkan bu ihlaller gereklidir, zorunludur. Asıl akla yatkın olan budur. Ayrıca, ne kadar 'temel' ve 'akılcı' olursa olsun, her zaman verili bir kuralı görmezden gelmenin, hatta tam tersini uygulamanın bile önerilebileceği durumlar karşımıza çıkabilir. İyi eğitilmiş bir akılcı, ancak, ustasının kendi kafasında yarattığı (o ân için geçerli evrensellik ya da nesnellik) imgesine itaat eder. Oysa aklın yolu bir değildir. Önemli olan, çağın aklına ve deneyimlerine aykırı düşen güçlü bir inançla işe başlamaktır. Bu yeni inanç yeteri kadar güçlüyse hem yayılır, hem de diğer ters düşen inançlardan destek bulur. Sürekli bir dil suiistimali olmadan hiçbir icat ve ilerleme olamayacağını iddia eden Feyerabend şu saptamaları yapar:

"*Ve benim tezim de anarşizmin, terime nasıl bir anlam yüklerseniz yükleyin, ilerlemeye yardımcı olduğudur.* Yasa ve düzen gözeten bir bilim bile ancak, arada sırada anarşist hareketlerin oluşmasına izin verirse başarılı olacaktır. (...) Tarihin sağladığı zengin malzemeye bakan ve onu aşağılık içgüdülerini tatmin etmek ve şiddetli entelektüel güvenlik nöbetlerini açıklık, kesinlik, 'nesnellik', 'gerçek' gibi terimler altında fakirleştirmeye yeminli olmayan herkes sonunda görecektir ki, tüm şartlar altında ve insani gelişmenin tüm evrelerinde savunulabilecek tek bir ilke vardır: *Ne olsa uyar*".[15]

Çok eskiye gitmeden, sadece son yüzyılda sanatın nasıl geliştiğine bir göz atarsak Feyerabend'in haklı olduğunu görürüz. Gerçekten de her akım ya da eğilim, hâlihazırdaki genel sanat anlayışına şu ya da bu derecede karşı çıkarak varolmuştur. Henüz bir düzeni olmayan, ancak, bir düzen haline gelecek olan her karşı çıkış –ihlal– eski düzene göre düzensizliktir. Ve bu ihlallerin büyük bir çoğunluğu, gerek tarihöncesi, gerek çağdaş *ilkel*lerin, gerekse *uygar* toplumların sanat yapıtlarından etkilenmiştir. Bununla da kalınmamış, sanatçılar kendilerini yenileyebilmek için, farkında olarak ya da olmayarak yeri geldiğinde bizzat kendi kurallarını da çiğnemişlerdir. Sanatçıların bilinçli ya da bilinçsiz, uzun ya da kısa süreli tekrara düştüğü göz önüne alındığında, çıkış için bu ihlallerin yaşamsal öneme sahip olduğu gün gibi ortadadır.

Tutarsızlık: Modernizmde biçimsel ve biçemsel tutarlılık önemliydi. Sanatçı belli bir biçim ve biçem anlayışını sürdürmeli; zamanla değişse bile, örneğin Maleviç, Brancusi, Mondrian'da olduğu gibi, bu değişimin evreleri

[15] Paul Feyerabend, *Yönteme Karşı*, çev. Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, ss. 38-43.

arasında bir süreklilik olmalıydı. Oysa postmodern sanatçıların böyle görsel biçime dayalı bir tutarlılığı ihlal etmekten çekinmedikleri, hatta keyif aldıkları görülmektedir. Ayrıca, onlar için biçemler arasındaki hiyerarşi de anlamsızdır. Örneğin alaycı bir şekilde, "Bir biçemin diğerinden daha iyi olduğunu nasıl söyleyebilirsiniz? Herhangi bir şeyden vazgeçtiğiniz hissine falan kapılmadan, gelecek hafta soyut dışavurumcu, pop sanatçı ya da gerçekçi olabilmelisiniz" demiştir Andy Warhol.[16] Doğrusu, "rahat olun, kafanıza estiği gibi çalışın" diye anlamalıyız onun sözlerini. Yoksa, Warhol'un biçemsel açıdan oldukça tutarlı olduğu aşikardır. Tutarsızlık söz konusu olduğunda ilk akla gelen asıl sanatçı Picasso olmalıdır. 4. bölümde gördüğümüz gibi, Warhol'un 1960'larda fark ettiği rahatlığı Picasso 1910'larda yakalamış; aynı anda, hem kübist, hem gerçeküstücü, hem gerçekçi, hem de klasik işler yapmıştı. O yıllarda kendisi dâhil kimse farkında olmasa da, Picasso'nun sanatındaki postmodern damarın göstergesiydi bu çeşitlilik.

Yaşam ve sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi: Modernizm, bir yandan sanatın özerkliği bir yandan da temsil düşüncesinin reddi adına, yaşam ve sanat arasına bir sınır çekmişti. Gel zaman git zaman, bu sınır modernizmi kuşatarak onun akademikleşmesine yol açmıştır. Kitabın ilerleyen bölümlerinde göreceğimiz gibi, Beuys, Abramoviç ve Nitsch gibi bazı postmodern sanatçılar, modernizm öncesi temsil anlayışına dönmeksizin, yaşam ve sanat arasındaki sınırı aşmaya özen göstermişlerdir.

Disiplinlerarasılık, Çokdisiplinlilik: Tıpkı kesyap, kurgu ve yerleştirme gibi, *disiplinlerarasılık* ve *çokdisiplinlilik* kavramları da modernizmin *saf sanat* anlayışına karşı çıkışı ifade eder. Anımsanacağı üzere, modernizm görsel sanatların din, edebiyat, felsefe ve mitoloji gibi disiplinlerle kurduğu geleneksel ilişkilerden vaz geçmesini; hatta bu yetmezmiş gibi, her sanat türünün yalnızca kendinden ibaret hale gelmesini öngörüyordu. Örneğin resim, yalnızca *söze* dayalı disiplinlerle olan ilişkilerini değil, en yakın akrabası sayılan heykelle olan ilişkilerini de keserek özerkleşmeli, olabilecek en saf hale gelmeliydi.[17] Bu, her sanatsal türün öz olanaklarının keşfedilmesi açısından devrimci bir hamleydi. Ancak bir şey gözden kaçırılmıştı: Bir türün varlığını sürdürebilmesi için *yabancı kan*lara ihtiyacı vardı. Aksi halde kısır bir döngüye mahkûm olurdu. 20. yüzyılın ilk yarısında Kandinski, Maleviç ve Mondrian gibi Avrupalı soyutçuların; ikinci yarısında da Reinhardt, Stella ve Judd gibi Amerikan *azıcı*larının içine düştükleri kısır döngünün nedeni bu *özdisiplinlilik* (*saflık*) sevdasıydı. Sanatçıların disiplinlerarasılık ve çokdisiplinliliğe sarılmalarının altında yatan neden, işte bu kısır döngüden kurtulma içgüdüsüdür. Artık, sanatsal türler diğer disiplinlerle de ilişki içindedir.

---

[16] Andy Warhol, "Interview with Gene Swenson," Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, s. 731.

[17] Mondrian, "Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, ss. 287-290; C. Greenberg, "Modernist Resim", E. Batur (haz.), *A.g.e.*,, s. 358.

Dil oyunları: Lyotard *dil oyunları* kavramını Wittgenstein'dan almıştır. Onların görüşlerini burada tartışmak niyetinde değiliz. Görsel sanatlarda dil oyunları denince, Picasso'nun farklı tür, malzeme ve biçemlerle olan dansını anımsayabiliriz. Ancak bu konuyu kasıtlı bir şekilde kurcalayanlar, Marcel Duchamp (Resim 95), René Magritte ve onların izinden gidenlerdir.

Bedenleşen figür: 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca modern sanattaki en belirgin eğilim soyut (soyutlama, figür karşıtlığı) idi. Hatta bazı çevreler, modern sanatı soyut sanatla eş anlamlı kullanıyordu. Oysa 7. ve 8. bölümlerde gördüğümüz gibi, dadacı ve gerçeküstücüler zihinlerini *soyut* ve *figüratif* ayrımıyla pek meşgul etmemişlerdi. Gerçeküstücülerin sanatsal *dile* ve konuya yaklaşımları safçı modernizmle taban tabana zıttı. Dadacılar ise, gece kulüplerinde şamatalı gösteriler düzenleyerek sanatın sınırlarını genişletmişler; daha doğrusu, yaşam ve sanat arasındaki sınırı ihlal etmişlerdi. 20. yüzyılın ikinci yarısında bazı sanatçılar dadacılıktaki *gösteri* mantığını sürdürmüşler; bir anlamda, cehenneme gönderilen figürü hortlatarak onunla birleşmişler; et ve ruhtan mürekkep bir *beden* olarak sahneye çıkmışlardır. Bu süreçte kadın sanatçılar, erkek egemen sanat anlayışına ve geleneksel temsil yöntemlerine başkaldırmışlardır.

Araçsallık: Modern sanatla bağlantılı olarak ortaya atılan *sanat için sanat* sloganı, sanatın başka amaçlar uğruna bir *araç* olarak kullanılmaması (kirletilmemesi) gerektiğine işaret ediyordu. Sanat eleştirel olacaksa, öncelikle kendini eleştirmeliydi. Fark ettiğiniz gibi, bu da yine saf (yüce) sanat düşüncesiyle bağlantılıdır. Bunu hâlâ önemseyenler var kuşkusuz. Ancak görünen o ki, özel konulardan tutun, siyasal, ekonomik, bölgesel ya da küresel konuların eleştirisine kadar, sanatın türlü amaçlara alet edildiğine ve bunun da normal karşılandığına tanık olmaktayız. Bu, yoğunluğun *özeleştiri*den *eleştiri*ye kayması anlamına gelmektedir.

Kamera ve canlandırma sanatlarının yükselişi: Modern sanatın kuramı resim ve heykel üzerinden oluşturulmuş; fotoğraf ve sinema (film) büyük ölçüde kendi haline bırakılmıştı. Zamanla, fotoğraf resmi hem dönüştürmüş hem çaktırmadan onun dallarından biri (*baskıresim*) haline gelmiştir. Sinemaysa, yepyeni bir sanat ve sektör olarak hızla yükselmiş, kitleleri etkisi altına almıştır. Resmin asıl rakibinin fotoğraf değil, *film* olduğu çok daha net anlaşılmaktadır bugün. Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nde 20. yüzyılı "Film Çağı" olarak görmesi bundandır. Film dünyasına 1960'larda eklenen *video* ise, ucuzluğu ve küçüklüğü sayesinde, büyük sermaye çevrelerinin *devinimli görüntü* üzerindeki tekelini kırmıştır. Fotoğrafın, el yapımı resmin tekelini kırmasına denk bir devrimdir videonun devreye girmesi. Artık isteyen herkes kolayca *devinimli görüntü* çekebilmekte; biraz çaba harcayanlarsa özel bilgisayarlarında bunları kurgulayabilmektedir. Ayrıca, dijital teknoloji sayesinde, hiç çekim yapmaksızın, bilgisayar ortamında *canlandırma film*ler tasarlanabilmektedir.

* * * * * * * * *

Postmodern sanatla ilişkili başlıca kavram ve yöntemleri genel hatlarıyla belirtmeye çalıştık. Burada unutulmaması gereken iki nokta var: Birincisi, bu kavram ve yöntemlerin postmodern kapsamındaki her akım ve eğilimde bulunmak zorunda olmadığıdır. İkincisiyse, bunlardan bazılarının, bilerek ya da bilmeyerek, birçok modern sanatçı tarafından kullanılmış olduğudur. Bunun anlamı şudur: Modernizm kuramda nasıl tanımlanırsa tanımlansın, uygulamada baştan beri ihlallere maruz kalmıştır. Daha doğrusu, ilerlemesini bu ihlallere borçludur. Yani, uygulamalar kurama sığmamış, onu durmaksızın başka bir şeye dönüştürmüştür. O halde, değişmeden kalan, mutlak bir öz ya da biçim söz konusu değildir. Öz ve biçim, daha en başından başkalaşmaya yazgılıdır. Lyotard'ın "Bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayete ermiş modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder" sözünü bu bağlamda değerlendirmekte yarar var.

Daha önce de söylediğimiz gibi, modern ve postmodern süreç arasına kesin bir çizgi çekmenin ya da kırılma noktası saptamanın olanağı yok. Kesin ayrımlardan çok iç içe geçmiş durumlardan, farklı patlamalardan, ihlallerden söz etmek daha doğru sanki. Örneğin, kübizmin *çözümsel* kolu modernist iken, bugün anlaşıldığı kadarıyla, *bireşimsel* kolu postmodernizme eğilimliydi bana göre. Yine, dadacılık ve gerçeküstücülüğün de böyle çift karakterli olduğuna değinmiştik. Biraz sonra ele alacağımız, 1950'lerde hüküm süren soyut dışavurumculuğa gelince, kendini modern sanat kapsamında tanımladığı açıktır. Ancak, adını oluşturan *soyut* ve *dışavurumculuk* kavramları 1910'larda Avrupa'da ortaya çıkan iki farklı akımdan devşirilmiştir –ki bu da Jameson'ın "modern biçemler postmodern kodlar haline geldi" sözünü anımsatmaktadır. Devam edelim: 1960'larda pop sanatçılar modernizmdeki *aşağı* ve *yüksek* sanat ayrımını umursamamışlar; azcılarsa modernizmin saf sanat idealini yeniden canlandırmışlardır. Kavramsal sanatçılara, örneğin Kosuth ve LeWitt'e gelince, modernizmin *yenilik* ve *sanat için sanat* düşüncesini sürdürmüşler; ancak, modern sanatın başkahramanları sayılan resim ve heykeli biçimcilikle suçlamışlardır. Yerleştirme, beden, eylem, video, reklam, dijital, klip, canlandırma ve diğer sıfatlarla anılan türler de yine modernist kalıpların dışında gelişmişlerdir.

10 MODERN BİÇEMLER: POSTMODERN KODLAR

Bir resim düşünülerek bulunmaz, bizzat ele alınmadan kurgulanmaz. Bir insanın düşüncelerinin değiştiği gibi, bir resim de yapılırken sürekli değişir. Bittiğinde bile, ona bakanların bilinç durumlarıyla bağlantılı olarak değişmeye devam eder. Tıpkı bir canlı gibi, resmin de kendine özgü bir yaşamı vardır.

Pablo Picasso, 1935

Hitler benim en iyi dostum. O ağaçları sallıyor, ben de elmaları topluyorum.

Walter W.S. Cook, 1936

20. yüzyılın dünyası, sağlık ve kuvvet açısından soylulukla hayat bulacaksa, önemli ölçüde bir Amerikan yüzyılı olmalıdır.

Henry R. Luce, 1941

Eski Dünyadan Yeni Dünyaya

Amerika keşfedildiği günden beri gittikçe artan bir ivmeyle Avrupa'dan göç eden birtakım işadamlarının, işsizlerin, kanun kaçaklarının, maceraperestlerin ve sanatçıların gözünde taze başlangıçların, adı konmamış umutların simgesi haline gelmişti. Buraya yerleşenler, bir yandan o toprakların asıl sahipleri olan yerlilerin soylarını kurutarak, bir yandan da Avrupalı soydaşlarıyla savaşarak sürdürmüşlerdi *Yeni Dünya* hayallerini. Bağımsız bir devlet olduktan sonraysa, sıra büyümeye ve hayallerini taçlandırmaya gelmişti. I. ve II. Dünya Savaşları ABD'ye işte bu fırsatı verdi. İlkinde, önemli bir devlet olduğunu, ikincisindeyse *Eski Dünya*'nın kurtarıcısı, efendisi olabileceğini ilan etti.

II. Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında Başkan Harry Truman tarafsız kalmaya özen göstermişti; ancak, *Pearl Harbour*'un Japonya tarafından bombalanmasıyla ABD mecburen savaşa katılmış oldu. Hem ulusal gururu, hem de Batı demokrasisi ve kültürünün kurtarılması, kısaca, her alanda önderliği ele alması için bulunmaz bir fırsattı bu.

Savaş sona erdiğinde, gerek savaşı başlatanlar gerekse onlara karşı mücadele edenler bitkin düştü; asıl kazançlı çıkanlar ABD ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) oldu. Savaş karambolünde, SSCB'nin etkisiyle Doğu Avrupa'da sosyalist devletlerin kurulmasıyla, Avrupa ve Asya'nın temsil ettiği *Eski Dünya* iki siyasal rejime bölündü. Bundan sonraki ortalama kırk yıl, ABD'nin başını çektiği Batı Bloku ile (1991'de dağılıncaya kadar) SSCB'nin önderlik ettiği Doğu Bloku arasında geçen bir *soğuk savaş* dönemi yaşanacaktı.

Bu süre içinde, dünyanın her tarafında olduğu gibi ABD'de de aydınlar ve sanatçılar bu iki kutup arasında cereyan eden düşünce akımlarına ilgi duydular, çıkış yolları aradılar. Amerikancılık ve Marksizm arasında bir uzlaşma olanaklı mıydı? Buna sıcak bakanlar olduğu kadar, karşı çıkanlar da vardı. Kaldı ki, sorun sadece sağ/sol çatışmasından ibaret değildi. Stalin'in Troçkiye karşı açtığı haksız savaş, dünyada sol çevreyi ikiye bölmüştü. Amerika'daki aydınların büyük çoğunluğu, engin bir sanatsal kültürü olan Troçki'yi destekliyordu. Bunda, hem SSCB'ye olan güvensizlik hem de büyük saygı duydukları Breton'un Troçki'ye olan yakınlığının payı vardı kuşkusuz. Bu çevrenin gözünde, Breton Avrupa sanatının, Troçki politikanın, Meksikalı ressam Rivera da *politik sanatın* öncüleriydi.

İlerleyen yıllarda Amerikan sanat çevresi Amerikan Komünist Partisi'nden uzaklaştı; Troçki yanlısı *Partisan Review* dergisi de partinin yayın organı olmaktan çıktı. Bu dönemde, en çok ses getiren yazılardan biri olan *Öncü ve Kiç* Clement Greenberg tarafından kaleme alındı. Greenberg, sanatsal konulara değinen bir eleştirmen ve kuramcı olarak sivrilmişti. Makalesinde Marksist bir dil kullanıyor, ancak, arzu ettiği sanatsal kültürün, SSCB'dekine benzer komünist bir rejimde gerçekleşemeyeceğini belirtiyordu. Ona göre, karşı çıkılması gereken bir tehlike de kültürü tehdit eden '*kiç* sanat'tı. Greenberg'in kültürel çabasının başlıca iki amacı vardı: Birincisi, Amerika'da resme para yatıran belli bir çevrenin dikkatini kiç (bayağı) ürünlerden çekip, *seçkin* yapıtlara yöneltmek; diğeriyse, sanat piyasasındaki Parisli tüccarların tekelini kırmak ve bu konuda kendi vatandaşlarını cesaretlendirmekti.[1]

ABD'de hemen herkes kültürün yeni adresinin memleketleri olacağını hissediyordu. Batılı kültür, SSCB iktidarınca pompalanan *toplumcu gerçekçilik*ten ziyade (ki, bu anlayış aslında fazla etkili değildi), faşizm tarafından bir hayli hırpalanmıştı. Bu yüzden modern kültüre sahip çıkmak, yani satın almak gerekiyordu. ABD hükümeti bu niyetle özel yasalar çıkardı, belli gün ve haftalar düzenledi. Bu çabaların amacı, başlangıçta, öncü sanatı satın almak ve yaygınlaştırmaktan çok, genel anlamda sanatı yaygınlaştırmaktı. Böylece, sanat, zenginliğin ve seçkinliğin en önemli göstergelerinden biri olarak öne sürüldü.

Ülkede iki görüş çekişiyordu: Ulusalcı görüş, kendi öz kaynaklarından beslenen, her şeyiyle Amerikalı bir sanattan; uluslararası gelişmeleri takip eden görüş ise, kökeni neresi olursa olsun, nitelikli ve yeni olan her sanat türünün desteklenmesinden yanaydı. İkinci grup, 1910'lardan beri Avrupa'daki öncü sanat hareketlerinden haberdardı; 1913'teki *Armory Show* bunun göstergesiydi zaten. Derken, 1940'ların başında, eskiden beri Paris'in etkisinde olan *Modern Sanatlar Müzesi* (MoMA) ve *Pierre Matisse Galerisi* yeni arayışlara başladı. Arkasından, *Peggy Guggenheim*, büyük bir sermayeyle bir

[1] Clement Greenberg, "Öncü ve Kiç", *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, Mehmet Yılmaz (haz.), *A.g.e.*, ss. 244-263.

galeri açarak *uç*taki sanatçıları desteklemeye karar verdi. Doğaldır ki bu arada, Samuel Kootz gibi halkla ilişkiler uzmanları, Breton ve Greenberg gibi yazarlar, Hans Hofmann, Robert Motherwell ve Barnett Newman gibi eli kalem tutan sanatçılar ortamı hareketlendirmek için var güçleriyle çalışıyorlardı. Bazı sanatçılar destekleniyor, bazıları yeriliyor, sanatçıların fotoğrafları ve demeçleri geçmiştekine oranla basında daha sık yer alıyordu.

Amerikalı sanatçılar, Avrupa'daki meslektaşları gibi köklü bir kültürel gelenekleri olmadığı için ürkek davranıyorlar; bazıları Troçki'nin ve gerçeküstücü sanatçıların görüşlerinden, bazıları da varoluşçu düşünceden yola çıkarak kendilerine kuramsal bir zemin oluşturmaya çalışıyorlardı. Entelektüel kimliğiyle en çok dikkat çeken sanatçılardan biri Robert Motherwell'di. Düşüncesini Marksizm, gerçeküstücülük ve Fransız estetiğinin buluştuğu bir kavşakta geliştirmiş, ardından soyut bir sanatın olanaklarını araştırmaya başlamıştı. Ancak Greenberg ve Gugenheim, Motherwell'den ziyade arkadaşı Jackson Pollock'ı öne çıkardılar. Tabiî, başka sanatçılar da çalışıyordu harıl harıl. Bir anda ortalık resimle doldu. Derken, Avrupa karşısındaki aşağılık duygusu aşıldı ve bir Amerikan sanatı yaratılmış oldu. 'Her sunum, kendi istemini yaratır' derler; o halde şimdi sıra eldeki malın pazarlanmasındaydı.

Savaş, ABD ekonomisini canlandırmıştı. Savaş sayesinde, yeni iş olanakları yaratıldı, bankalarda paralar birikti ve orta sınıf rahatladı. Kasalarda iyice biriken sermaye fazlasıysa bir süre sonra lüks tüketime doğru akmaya başladı. Bundan, sanat da nasiplendi doğal olarak. Galeriler hızla çoğaldı ve yeni satış yöntemleri geliştirildi. *Life* ve benzeri dergiler, geleneksel sanatın; *Partisan Review* gibi dergiler de öncü sanatın propagandasını yapıyordu. Böylece, basın kanalıyla gerçekleştirilen kültürel bombardıman sonucu, en alışılmadık sanat ürünlerini bile *satın almaya hazır*, kendini *seçkin* sayan bir kitle ortaya çıktı.[2]

Amerikan Sanatının Yükselişi: New York Okulu

Henüz 1908'de New York'ta *Ash Can School* adı altında bir grup ressam Avrupa sanatına sırtlarını dönmüştü. Bu sanatçılar, zamanın politik tartışmalarının etkisiyle *eleştirel* ve *gerçekçi* bir tavır geliştirmiş, gözlerini Amerika'daki kırsal alanların ve sokakların zor yaşam koşullarına çevirmişti. Gruba sonradan katılan Edward Hopper (1881-1967), Grant Wood (1892-1942) ve Ben Shann (1898-1969) ilerleyen yıllarda ünlenen sanatçılardandı. O kuşaktan biraz daha genç olan Arshile Gorky'nin (1904-1948) çizgisiyse farklıydı. Gorky betimlemeci bir anlayıştan ziyade, kübizm kaynaklı anlatımcı ve simgeci bir soyutlamayı geliştiriyordu. Bu açıdan, daha sonra *soyut dışavurumculuk* denecek akımın öncülerinden biri olarak kabul edilecekti.

---

[2] Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?*, çev. Elif Göktefe, Sel Yayıncılık, 2008.

Bugün, *New York Okulu* denince, Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1989), Robert Motherwell (1915-1991), Franz Kline (1910-1962), Barnett Newman (1905-1970), Mark Rothko (1903-1970), Ad Reinhardt (1913-1967), Clifford Still (1904-1980) ve David Smith (1906-1965) gibi sanatçılar gelmektedir akla. Bunlardan hemen hepsinin kökeni Avrupa'ydı. Bazıları orada doğup büyümüş, bazılarıysa çocuk yaşta aileleriyle göç etmişti Amerika'ya. Zaten, *yerli* ve *Kızılderili* olmaktan ziyade, Amerikalılık *göçmenlik* ve *beyazlık* demekti. Bu kuşağın sanatına geçmeden önce, kaldığımız yerden ortama genel hatlarıyla bakmaya devam edelim:

1940'lı yılların ortalarından itibaren, Amerika'nın komünizm karşısındaki tavrı iyice belirginleşti. Yönetim, SSCB başta olmak üzere bütün Doğu Bloku ülkelerine cephe alarak, bunların yıpratılması ve yıkılması için ne gerekiyorsa yapmaya karar verdi. Dünyanın neresinde olursa olsun, komünizme karşı mücadele edenleri destekledi; 'sol'a meyilli olan herkesi aşağılamaya ve saf dışı etmeye başladı; buna, kendi ülkesindekiler de dâhildi. Amerika'daki sanatçı ve aydınlara gelince, bunların kafaları karışıktı zaten. SSCB'nin iç politikadaki yalıtıcı ve baskıcı tavrı, modern sanata karşı hoşgörüsüzlüğü iyiye işaret değildi. Beri yandan, Amerikan hükümeti, SSCB'ye düşmandı ama Nagazaki ve Hiroşima'ya da atom bombası atmaktan çekinmemişti. Ayrıca, sırf 'komünizm tehlikesi' bahanesiyle, dünyadaki bir sürü demokrasi karşıtı hareketi Amerika'nın desteklemesi pek hayra alamet değildi. Bazılarına göre, tutunacak dal, yaslanacak duvar kalmamıştı. Acaba Dwight Mc Donald'ın önerdiği gibi, anarşist bir bireyciliğe sarılmak işe yarar mıydı? Anarşizm, dışa dönük, düzen karşıtı ve yıkıcı bir eğilimi akla getiriyordu –ki bu gibi tehlikeli taşkınlıklara devletin seyirci kalmayacağı belliydi. Velhasıl, sanatçılar *anarşist bir bireycilik*ten ziyade daha *içe dönük* bir tavrı, ya yeğlediler ya da buna razı oldular. İster gönüllü ister gönülsüz olsun, onların durdukları bu yer bir çeşit *ruhsal yeraltı* demekti Motherwell'e göre. Zaten o tarihlerde New York'ta, *modern* kavramı *kötümserlik* anlamına geliyordu.

Bu arada, *öncü sanat*a para yatırmaya hazır birileri vardı, ama bu anlaşılmaz ve saçma şeylere karşı kuşkuları yok değildi. Kaldı ki, sanatçılar da bu ensesi kalınlara resim verme konusunda gönülsüzdü. Madem Moskova'da falan yaşamak istemiyorlardı, o halde, düzenle barışmaktan, mümkünse keyif almaktan başka seçenekleri yoktu. Anlayacağınız, görünürde, hem sanatçılar hem de para babaları için kapitalizm hâlihazırdaki en kârlı seçenekti. Bu, başka şeyler için de geçerliydi elbet. Amerikan malıydı önemli olan. İçerde ve dışarıda öyle bir hava estiriliyordu ki, resimden filme, radyodan arabaya, yiyecekten giyeceğe kadar Amerika'dan çıkan her şey Batı kültürünün tamamını temsil eder duruma gelmişti. Gün, Amerikalı sanatçıların günüydü ve merkez de New York'tu.

Bazılarına göreyse Amerikalılar boşuna abartıyorlardı; çünkü o yıllarda *New York Okulu* diye öne çıkarılan anlayış bir Amerikan okulu falan değildi. Paris'te yapılan sanatın Fransız sanatı olmaması gibi bir şeydi bu. Picasso'dan

Dali ve Miro'ya, Ernst'ten Kandinski ve Magritte'e kadar, Paris'i istila eden birçok sanatçı Fransız değildi. Tıpkı bunun gibi, Amerikan sanatının öncüleri kabul edilen Gorky Anadolu'dan göç etmiş bir Ermeni, Hofmann Alman, Rothko Rus, De Kooning Hollandalıydı. Diğerlerine gelince, Amerika'da doğmuş olsalar bile, kökenleri Avrupa'ydı. Ama kökenleri neresi olursa olsun, soyut dışavurumcular daha önce hiçbir Amerikan sanatçısının üstesinden gelemediği şeyi başarmışlardı. Onlar, Amerikan resminin taşralılığını kırmışlar; bundan da önemlisi, *Paris Okulu*'na ciddi bir rakip olmuşlardı. Kısaca, Fransız eleştirmen Ragon'a göre, *New York Okulu* tam bir Amerikan okulu değildi ama piyasaya önemli sanatçılar çıkarmıştı.[3]

Görüldüğü üzere, soyut dışavurumcuların güçlü çıkışından çok Fransa'nın dünya liderliğini elden kaçırışına hayıflanıyordu Ragon. ABD'nin propagandası gerçekten de büyük bir etki yaratmıştı. Oysa Amerikalıların modern sanata sahip çıkmasından daha başka bir mesele vardı ortada. Zira o tarihlerde, tam anlamıyla yeni bir sanat yaratma (daha doğrusu, yaratamama) sıkıntısı, sadece Amerikalıların değil, neredeyse dünyadaki bütün sanatçıların zihinlerindeki bir karabasandı. İçlerinde en rahatları Picasso ve Duchamp'tı. Biri durmadan üretiyor, bütün yollara ağını geriyor; bunu gören diğeriyse pek bir şey yapmaksızın keyfine bakıyordu. Bir tıkanma noktasına gelinmişti sanki. Birbiri ardına *yeni –cilik/culuk*lar devri başlamak üzereydi ama henüz kimse farkında değildi.

Amerika'da Yol Açıcı Öncüler

Pollock ve De Kooning kuşağının henüz yetişmekte olduğu yıllarda Arshile Gorky, Hans Hofmann ve Mark Tobey yol açıcı çalışmalar içindeydiler. Ancak bu üç ressamdan önce, hayranlık duydukları sanatçılar duruyordu gençlerin önlerinde. Gençler, Monet'den Picasso'ya, Kandinski'den Gabo'ya kadar modern sanatın önemli ustalarının hemen hepsinden haberdardı. Bunlardan bazılarının işlerini ABD'deki müze ve galerilerde, bazılarını da kitap ve kataloglarda görmüşlerdi. Ayrıca, I. Dünya Savaşı yıllarında Picabia ve Duchamp'ı, II. Dünya Savaşı yıllarında da Mondrian, Dali, Ernst, Léger, Gabo, Zadkin, Tanguy, Chagall ve Moholy-Nagy'yi yakından tanıma fırsatı bulmuşlardı. Göründükleri kadarıyla, bu Avrupalı sanatçılar da herkes gibi dokuz aylıktı ve hiç de insanüstü özelliklere sahip değillerdi. Ama hepsi işlerine âşık ve cesaretli kimselerdi. O halde yapılacak ilk iş, onlar gibi tam bir özgüvenle yılmadan çalışmaktı. Ayrıca, daha önce de söylediğimiz gibi, bunların büyük çoğunluğunun kökeni Avrupa olduğu için, kültürlerinin pek de köksüz olduğu söylenemezdi.

Sanat çevresinin gözünde, içinde yaşadıkları yüzyılın en önemli sanat akımları kübizm ve gerçeküstücülüktü. Kübizm, gerçekte üç boyutlu olan doğal nesnelerin, iki boyutlu tuval üzerinde nasıl gösterileceğinin yeni ve farklı yollarını öğretiyordu onlara. Sanat karşıtı bir akım olan gerçeküstücülük ise o an

[3] Michel Ragon, *Modern Sanat*, çev. Vivet Kanetti, Cem Yayınevi, İstanbul, 1987, s. 102.



117.
Arshile Gorky
Canlı Karaciğer, Horozun İbiği, 1944,
tuvale yağlıboya,
183 x 249 cm

içinde bulundukları ruhsal duruma denk geliyordu. Dolayısıyla, 1930'lardan 1940'ların başlarına kadar, yenilik peşindeki Amerikalı gençlerin sanatı kübizm ve gerçeküstücülüğün bir karışımı gibi duruyordu.

Aslen bir Anadolu Ermenisi olan Gorky (1904-1948) New York'a 1920'de gelmişti. Picasso, Léger, Matisse ve Miro'dan öğrendikleriyle oldukça renkli bir palet kullanarak, simgesel ve soyut bir dille gerçeküstücü resimler yapıyordu Gorky. 1940'tan itibaren belli diziler üzerinde çalışmaya karar vermişti. Bu dizilere başlamaktaki amacı, taze ve akıcı resimler elde etmekti. Bir resim üzerinde tekrar tekrar çalışarak tazeliğini yormaktansa, her birini bir sonrakinin taslağı olarak görmenin işe yarayabileceğini düşünüyordu. Konu olarak, efsanelerden, geçmiş yaşantısından ve yakın çevresinden izler taşıyan lirik ve melankolik resimlerdi bunlar (Resim 117).

Alman sanatçı Hans Hofmann (1880-1966) ise 1933'te, elli yaşının üzerindeyken gelmişti New York'a. Sanatı orfik kübizm, fovizm ve Alman dışavurumculuğundan oluşan bir bileşimdi. Münih'teki gibi bir okul açarak bu kentte hocalık yapmak istiyordu Hofmann. *Sanat Öğrencileri Birliği* diye (Pollock'un da öğrenci olarak zaman zaman takıldığı) bir okulda bir ara ders verdikten sonra, *Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu* adı altında, kendi okulunu açtı. En çok dikkat ettiği husus, renk/biçim/mekân birliğiydi (Resim 118). Derslerini izleyen Clement Greenberg'e bakılırsa, onun üstüne hoca yoktu: Matisse'in renk anlayışını Matisse'in kendisinden daha iyi bildiği gibi, Amerika'da kübizmi ondan daha iyi kimse anlatamazdı.[4]

[4] C. Harrison, "Abstract Expressionism", *Concepts of Modern Art*, N. Stangos, (ed.), ss. 172-74.





118.
Hans Hofmann,
Mavi İçinde Mavi, 1954,
tuvale yağlıboya,
127 x 102 cm

119.
Mark Tobey,
Ağustos'un Eşiği,
1953, tuvale yağlıboya,
120 x 70 cm

Visconsin doğumlu Mark Tobey (1890-1976) soyut dışavurumculuğun bir diğer öncüsüydü. Gençliğini New York ve Chicago'da geçiren sanatçı, yirmi sekiz yaşındayken akademi hocalığı ve sakin bir yaşam için Seattle'a yerleşmişti. Bu yıllarda, İran kökenli *Bahaî* mezhebine inanıyordu. Seattle onun dönüp dolaşıp geldiği bir limandı, ama Avrupa'nın farklı kentleriyle olan bağını asla koparmadı ve sanatçı olarak orada ünlendi. Otuzlu yaşlarından itibaren Yunanistan, Çin ve Japonya'ya gitti; bir *Zen* manastırında bir ay kadar kaldı ve Amerika'daki sığınağına geri döndü.

Tobey, gençliğini geçirdiği New York ve Chicago'da aranan bir portre sanatçısı ve dekoratördü. *Bahaî* mezhebine geçmesi ve gözlerden ırak bir kent olan Seattle'a yerleşmesinden ötürü bir ara New York'ta unutulur gibi olmuştu. Ancak, Uzakdoğu düşüncesi ve *yazı*sından esinlenerek yaptığı soyut ve şiirsel resimler onun adeta bir peygamber gibi yeniden sivrilmesini sağladı. Yerine göre, bazen beyaz yüzeylere siyah boyaları, bazen de tam tersine, siyah yüzeylere beyaz boyaları akıtıyor ya da fırçayla yazımsı çizgiler oluşturuyordu –ki eskiden yaptığı figüratif resimlerinden kesin bir kopuş anlamına geliyordu bu *beyaz yazı*lar (Resim 119). Özetle, genç kuşağın bilinçlenmesinde ve cesaretlenmesinde çok önemli rol oynayan Gorky, Hofmann ve Tobey Amerikan sanatı ile Avrupa sanatı arasındaki önemli köprülerdi. Ayrıca, bu sanatçıların resimleri *özdevinimci* düşüncenin yeniden canlanmasını ve daha önemlisi, *gerçekleşme*sini gündeme getirmişti. Gerçeküstücü şair ve yazarların öne sürdükleri *özdevinimcilik*, resim sanatındaki karşılığını asıl şimdi bulmak üzereydi. Bu şans da soyut dışavurumcu sanatçıların başarı hanelerine yazılacaktı.

Soyut Dışavurumculuk ve Eylem Resmi

Pollock ve De Kooning'in açtıkları kişisel sergilerle New York sanat çevresini etkiledikleri yıl olan 1948, soyut dışavurumcu akımın çıkış yaptığı tarih olarak kabul edilir. O tarihte Motherwell 33, Reinhardt 35, Pollock 36, Kline 38, Smith 42, Newman 43, De Kooning ve Still 44, Rothko 45 yaşındaydı. Bazıları New York'ta, bazılarıysa bu kentin yakınlarında oturan bu sanatçılar fırsat buldukça şair ve yazarların takıldığı yerlerde buluşuyor, görüş alışverişinde bulunuyorlardı. Hepsi de Gorky, Hofmann ve Tobey ile tanışıyordu. Motherwell ve biraz da Kline'ın dışında, aralarında politikayla ilgilenen pek kimse yoktu. Günlük yaşamdan çok kendi iç dünyaları ve mitolojik konular arasında gidip geliyorlardı. Genelde bir karamsarlık havası vardı ve bir çıkış yolu arıyorlardı. Umutsuz olmak için bir neden yoktu oysa. Evet, dünyanın her yerinde olduğu gibi, başlangıçta sanat piyasasında bazı tereddütler vardı; ama bir süre sonra Pollock ve De Kooning'e gösterilecek olan ilgiye bakılırsa, şeytanın bacağı kırıldı kırılacak demekti.

1930'larda figüratif resimler yapan Pollock, 1940'ların başından itibaren Picasso, Miro ve Gorky'nin etkisine girmişti. Öteden beri ilgi duyduğu Kızılderili kültürü ve hayranlık beslediği ustaların resimlerinden öğrendiklerini harmanlamaya başlamış, soyut bir gerçeküstücülüğü denemeye karar vermişti. Organik ve geometrik biçimlerin birlikte görüldüğü o resimlerdeki boyasal etkiler, ileriki yıllarda onu tamamen soyut bir resim anlayışına taşıdı ve 1950'li yılların en parlak yıldızlarından biri haline getirdi.

1948'de açtığı sergisindeki resimleri onun daha önceki resimlerinden koptuğunun göstergesiydi. Genellikle büyük boyutlu tuvallerin üzerinde birtakım akıtılmış boyalar vardı. Bu kadar büyük ölçülerdeki tuvalleri sehpaya sığdıramayacağına göre, ya duvara germiş ya da yere sermiş olmalıydı. İkinci



120.
Jackson Pollock
çalışırken, 1951.
Fotoğraf: Hans Namuth

seçenek daha akla yakındı elbet. Duvara germiş olsaydı, cıvık boyalar bir süre sonra yerçekimine uyarak yere doğru akardı çünkü. Gerçi, bazı tuvallerini duvara germişti ama büyük çoğunluğunu yerde yapmıştı. Zaten kısa bir süre sonra Pollock'u çalışırken gösteren fotoğraf ve filmler, onun yöntemini ayan beyan ortaya koymaktaydı (Resim 120). Yere gevşekçe serilmiş oldukça büyük boyutlu bir tuval üzerinde, bir elinde boya kutusu, bir elinde de sopaya benzer bir şey olduğu halde, *geziniyordu* sanatçı. Fırça ve palet kullanmıyordu. Elinde bazen fırçamsı bir şeyler görülebiliyordu, ama uçları iyice kuruduğu için bunlar da özelliklerini kaybetmişti. Yerine göre, boyaları bazen altı delik kutulardan akıttığı gibi, bazen de elindeki sopayı oradaki boya kutularından birine daldırıyor ve sonra sopayı tuvale dokundurmadan boyaları yukardan damlatıyordu. Tuvalin her tarafında *ritmik* bir şekilde gezinen inceli kalınlı ve birbiri üstüne gelmiş boyalar, ilginç bir *görsel derinlik* oluşturuyordu. Ayrıca daha önemlisi, belli bir zaman diliminde, sanatçının devinimlerinin tuval üzerindeki kayıtlarıydı bu resimler (Resim 121).

Bu teknik yeni sayılmazdı aslında. Daha önce, Max Ernst de altı delik kutulardan boyaları çalışmakta olduğu tuval üzerine damlatarak bazı deneyler yapmıştı ve Pollock bundan haberdardı. Yine, Tobey'nin koyu tonlu zeminler üzerinde beyaz çizgilerle mistik resimler yaptığını çok iyi biliyordu Pollock. Diğerleri bu tekniği denemişler, ancak ısrar etmemişlerdi. Pollock'un onlardan farkı, bu konuda ısrar etmesi ve tekniği bir ölçüde kişiselleştirip olgunlaştırmasıydı.

121. Jackson Pollock, *Resim*, 1948, kağıda yağlıboya, 57 x 78 cm



Elbette bütün teknikler bir sorunu çözmek için, bir zamanlar birilerince yaratılmıştır. Gelenektendir, teknik ya da yöntemi icat eden biri, uzunca bir süre sırrını sadece kendine saklar. Olsa olsa, yanında çalışan kalfa ve ustalara azar azar açar bu sırrı. Korkusu, teknik ustalığı öğrenen kalfalarının günün birinde yanından ayrılarak kendine rakip olmasıdır. Genellikle de korktuğu başına gelir. İyi ki de öyle olur, aksi halde ilerleme denen şey çok daha yavaş gerçekleşirdi. Bir teknik kimsenin özel malı olamaz elbette; bir süreliğine öyleymiş gibi kalsa bile, eninde sonunda ortak kullanıma açılır. Diyeceğim, Tobey ya da Ernst'in boyaları akıtarak yaptıkları uygulamalar, onların deneycilik ve yaratıcılıklarının bir göstergesidir; ancak daha sonra tekniği bir başkasının kullanması onu küçültmez. Hem zaten, yüzyıllardan beri binlerce ressam da boyaları tuval üzerine geleneksel yöntemle uygulamıyor mu? Önemli olan, tekniğin *nasıl* kullanıldığı ve dönüştürüldüğüdür. Bir ressamın yaptıkları bize başkalarını anımsatabilir –Picasso'nun bazı resimlerinin Cézenne'ı, Lautrec'i ya da klasik Yunan imgelerini çağrıştırması gibi. Başkasının arazisine giren biri, bir çıkış yolu bulabileceği gibi, orada boğulabileceği riskine de hazır olmak zorundadır. Benzerlikler önemli olabilir; ancak ondan daha önemlisi farklılıklardır. İşte, riskli bir araziye dalan, bir çıkış yolu bulan ve kendi farkını ortaya koyan sanatçılardan biridir Pollock.

Tobey'nin o yıllarda yaptıkları mistikken, Pollock'unkiler düşünsel; Ernst'inkiler büyüselken, Pollock'unkiler yaratıcı, taze ve çekiciydi. Pollock'ın resimlerini ilk görenler oldukça vahşi ve rasgele bulmuşlardı. Oysa Lynton'a göre bu resimler, vahşi değil, zarif; rasgele değil, ritmikti.[5] Hepsi için önemli olan noktasıysa, gerçeküstücü çevrede çok önemsenen *ruhsal özdevinim* denen şeye bu resmetme yönteminin çok uygun olmasıydı. Gerçekten de Dali ya da Magritte'in hesaplı resimlerinden ziyade, Ernst ve Tobey'nin denedikleri, Pollock'un da geliştirdiği bu yöntem, içsel yaşantının bir doğaçlama yoluyla dışavurulmasında çok daha elverişliydi.

Harold Rosenberg'in kaleme aldığı yeni Amerikan resmini tanıtan bir yazıdan ötürü, soyut dışavurumcu resme zaman zaman *eylem resmi* de denmiştir. Rosenberg'e göre, Pollock için *tuval*, gerçek ya da hayali bir nesnenin yeniden üretildiği, tasarlandığı ya da çözümlendiği *uzaysal bir mekân* değil, *eylemde bulunulan* bir *saha* idi. Tuvalde olup biten şey, bir resim değil, bir *olay*dı. Yazar, *soyut dışavurumcu* ya da *eylem resmi* denen şeyin, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan *soyut* ve *dışavurumcu* akımlardan farklı olduğunu vurguluyordu. Zira, Amerikalı sanatçıların resimlerinden nesnenin *ihraç* edilmesi kesinlikle *estetik* bir niyetten kaynaklanmıyordu. Resim malzemesi ve sanatçı tavrının hakiki birlikteliği için estetik dâhil her şey, ya dışlanmalı ya da boyunduruk altına alınmalıydı. Tuval üzerindeki tavır, her türlü ahlâkî, siyasî ve estetik değerden bağımsız, özgürlüğün tavrı olmalıydı. Artık *resim yapmak*, öncelikle *boyamak*

[5] Norbert Lynton, *A.g.e.*, s. 230.

demekti. Bu da sanatçının gerçek varoluşundan, özyaşamöyküsünden başka bir şey değildi. Bu resim anlayışında, ressam bir *oyuncu* olduğu için, izleyici de tıpkı bir dramda cereyan eden eylemin dağarındaki başlangıç, süre, yönelim, ruhsal durum, yoğunlaşma, tetikte bekleyiş ve arzunun rahatlatılması gibi şeyleri düşünerek bakmalıydı bu tip resimlere.[6]

Dünyanın her yerinde, ama özellikle de piyasa ekonomisinin egemen olduğu toplumlarda, sanatçıların başka göz ve sözlere gereksinimleri vardır. En bireysel yapıt bile bir başkası görsün diye yapılır. İtiraf etmeliyim ki, 'kimse umurumda değil, hiçbir yere bağlı değilim, ben kendim için yaparım' gibi beyanlara öteden beri kuşkuyla bakmışımdır. Umursamamak, umursamanın ta kendisidir aslında. Sanatçının kendi işliğine ya da sergi açtığı galeriye insanları davet etmesi, 'bakın ben bunları yaptım; siz ne düşünüyordunuz, ne diyorsunuz' demekten başka nedir ki? Ben bunu, bir fare yakalayan kedinin onu yemeden önce gururla sahibine göstermesine benzetiyorum. Yalnız, aralarında önemli bir fark var: Kedi tuttuğu fareyi sahibine gösterdikten sonra kendisi yer; sanatçıysa, elindeki şeyi bir başka şeyle değiştirmek –satmak– ya da bir müzeye vermek için fırsat kollar.

Evet, bu açıdan, yapıtın gerçek sahibi sanatçı değil; varisler, eleştirmenler, müşteriler ve müzelerden oluşan *karşı taraf*tır; biz buna kısaca *toplum* diyebiliriz. Kaldı ki, sanatçı bir resmi imzaladıktan sonra, kaçınılmaz olarak artık *yapan* değil, bakan ve değerlendiren, yani *öteki* tarafa geçmiş demektir. Ama yine de, sağını solunu boyaya bulaştırmamış, işin cefasını çekmemiş birinden çok daha farklı bir yerdedir o. Bazı sanatçılar söyleşilerinde ya da toplum içinde, olduklarından daha başka bir görüntü sunmayı tercih edebilirler. Bu kaçamak davranışları, koruyucu bir zırha duyulan gereksinimden olsa gerek. Oysa Pollock'ın not defterine yazdıklarıyla söyleşilerinde dile getirdikleri karşılaştırılacak olursa, tıpkı resimleri gibi, insan olarak kendisinin de son derece samimi biri olduğu görülecektir. Örneğin, 'saf bir Amerikan resmi' yaratma çabası, Pollock'a göre 'saf bir Amerikan fiziği ya da matematiği' yaratma çabası kadar saçmaydı. "Çağdaş resmin ana sorunları, herhangi bir ülkeden bağımsızdır" diyordu daha 1944'te. Şu açıklamaları da yine onun samimiyeti ve yöntemi konusunda aydınlatıyor bizleri:

"Gerilmemiş tuvali duvara veya yere çivilemeyi tercih ederim. Sert bir yüzeyin direncine ihtiyacım vardır. Yerde daha rahat ederim. Kendimi daha yakın, daha bir resmin parçası hissederim, zira bu şekilde resmin etrafında yürüyebiliyor, dört köşeden çalışabiliyor ve gerçek anlamda resmin içinde olabiliyorum. Bu, Batı'daki Kızılderili kum ressamlarının metodunun bir benzeri. (...) Resmimin içinde olduğumda, ne yaptığımın farkında olmam. Ancak bir alışma devresinden sonra, ne yaptığımı görürüm. Değişiklik yapma, görüntüyü bozma vs. gibi kaygılarım yok, zira resmin kendi yaşantısı vardır. (...)

---

[6] H. Rosenberg, "from The American Action Painters", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, ss. 581-84.





122. (solda) Willem de Kooning, *Kadın I*, 1950–52, tuvale yağlıboya, 193 x 147 cm

123. (sağda) Franz Kline, *New York*, 1953, tuvale yağlıboya, 201 x 128 cm

Çizimlerden veya renkli eskizlerden çalışmam. Boyanın akışını kontrol edebilirim: Bir kaza olmaz, bir başlangıç ve sonun olmadığı gibi".[7]

O yıllarda, Pollock'un resimleri başkalarının yaptıklarından açıkça farklıydı. Cıvık boyaları yerde serili tuvallerin yanı sıra, cam üzerine de damlatarak yeni çeşitlemeler yaptı. İlerleyen yıllarda, bir ara, daha yoğun bir malzeme elde etmek için boyalara kum vs. karıştırdı. Ancak ne çare, bu biçemle belki zengin *çeşitleme*ler yapabileceğini, ancak daha fazla *ilerle*yemeyeceğini fark etmişti sanatçı. Sınırları kesin, dört kenarlı bir *düzlem*in her tarafında boyaları akıtarak gezdiriyor, başı sonu belli olmayan çizgiler oluşturuyor, kısaca, dönüp dolaşıp hep benzer kompozisyonlar yapıyordu. Sonuç, bir çeşit *nonfigüratif arabesk*ti. Ayrıca, neyin ne olduğunu kestiremediği başka sıkıntılar da vardı zihninde. İlk gençlik yıllarında geçirdiği ruhsal bunalım ve tedaviye benzer bir sürece geri mi dönecekti yoksa? Böylesi korkular içini iyice kemirmeye başlamadan devreye girdi Azrail. Henüz 44 yaşındayken, tam da ününün doruğundaydı trafik kazası gerçekleştiğinde. Gariptir, resminde bir kazanın olmadığını söylemişti sanatçı. Kim bilir, kendi başına gelen kaza, saygınlığının ve sanatının kurtuluşu olmuştu belki de.

Pollock'un resim yapma yöntemi o kadar etkili olmuştu ki, birdenbire boyaları tuvale çarpan, fışkırtan, tuval üzerinden araba ya da boyalı ayaklarla ge-

[7] Jackson Pollock, "İç Açıklama", çev. Liz Amado, *Sanat Dünyamız*, sayı 67, 1998, ss. 69-73.

çen, hıncını ve gerginliğini adeta tuvallere kusan sanatçılar belirdi ortalıkta. Gerginlik ve şiddet duygusu veren bu *hırpalanmış* tuvaller, bir savaş alanı gibiydi. Pollock'ın tekniği kendisiyle fazla özdeşleştirildiği için, ona benzerim korkusuyla, neredeyse kimse altı delik kutulardan tuvale boya damlatmayı göze alamıyordu (Yaklaşık on yıl sonra, İngiltere'deki *Sanat ve Dil* grubu, bazı portrelerde onun tarzını deneyerek, ironik resimler yapacaktı. *Kavramsal sanat*la ilgili bölümde buna değineceğiz). Bu yüzden, o sıralar *eylem resmi* denen tarzı denemek isteyenler Pollock'tan ziyade Willem de Kooning'in çalışmalarına yakınlık duydular. Onlara göre, Kooning'in tarzının hareket alanı daha genişti.

Kooning ise New York'ta 1948'de açtığı sergisiyle pekiştirdi ününü. Hollanda'dan 1926'da göç eden sanatçı, 1930'larda Gorky ile iyi bir arkadaşlık kurmuş, 1940'ların başından beri de Pollock'tan önce tanınmaya başlamıştı. İlk resimleri figüratifti. Tobey gibi o da ilk başlarda portre ressamı olarak para kazanmıştı. Bir ara, resimlerinde Giacometti havası belirdi; ileriki yıllardaysa Picasso ve Kandinski'nin etkisiyle soyut resmin sorunlarına ilgi duymaya başladı. 'Üç boyutlu –derinlikli– dünyanın iki boyutlu –yassı– bir düzlemde ifade edilmesi; bu süreçte zihnin ve boyanın olanakları' gibi konulara yoğunlaştı. Aslında, kafasını kurcalayan konular, *soyut resim*den ziyade genel anlamda resim sanatının iflah olmaz sorunlarından başka şeyler değildi. Konuşmalarında, özellikle Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* ve *Üç Dansçı* gibi resimlerinden sık sık bahsediyordu. Bu döneme denk gelen, *Siyah Cuma* ve *Karanlık Göl* gibi isimler verdiği ve çoğu siyah beyaz olan resimlerinde, güçlükle de olsa doğasal görüntüler bazen seçilebiliyor bazen de tamamen görünmez oluyordu.



124.
Robert Motherwell,
panyol Cumhuriyetine Ağıt
(no. 34), 1953-54,
tuvale yağlıboya,
203 x 245 cm

De Kooning, resim soyut da olsa tuval üzerindeki boyaların yine de bir şeye benzemesinden yanaydı. Ayrıca, resmin edebiyattan koparılmasını destekliyor, ancak, bir *çıkış noktası* olarak tarihöncesi mitlerden yararlanmanın sakıncalı olmadığına inanıyordu. 1950'de çıkmaya başlayan *Kadın* resimleri bu düşünceyle yaptığı resimlerdir (Resim 122). Bunlarda, soyut dışavurumcu resme yakıştırılan *ilkellik*, *şiddet* ve *gerilim* etkisi oldukça belirgindir. 'Savaş alanı' deyimi en çok da bu imgeleri taşıyan tuvaller için geçerli olsa gerek. Sanatçı, belli ki *bilek*ten ziyade *omuz*dan kaynaklanan *kol* devinimleriyle, büyük badana fırçalarını da devreye sokarak *koymuş* boyaları önündeki tuvale. Bu resimlere baktığımız zaman, Kooning'in tuvalin yassılığını inkâr etmediğini, ancak, boyanın maddiliğine önem verdiğini görürüz. Kocaman tuvallerde –bazen belirgin bazen gizli– *boyadan oluşmuş kadınımsı şeyler*, bilinmeyen zamanlardan beri insanın zihninde yaşamaya devam eden *Ana Tanrıça* imgesini anımsatırlar bize. Sanatçı büyük fırça hareketleriyle tuvali gelişigüzel boyamış, silmiş, sonra yeniden boyalarla anlamsız şekiller yaratmış ve iyice havaya girdikten sonra, bir punduna getirerek tıpkı çocuklar gibi birkaç işaretle baş, göz, göğüs ve bacağa benzeyen şekiller meydana getirmiş sanki. Bazıları bir anda çıkmış olabilir. Ama *Kadın I* adlı resminin altındaki tarih, aslında ne kadar tatminsiz, sabırlı ve inatçı olabileceğini göstermektedir bizlere. Zaten onu resim yaparken görenler, işine büyük bir ciddiyetle sarıldığını söylerler.

De Kooning ilk yıllarda portre ressamı olarak çalışmıştı, demiştik; para kazandığına bakılırsa, demek ki betimleme yeteneği oldukça iyiymiş. *Kadın* serisine bir buçuk yılı aşkın bir süre çalıştıktan sonra, ortaya çıkan işlerin değersiz olduğuna karar vermesi, kim bilir, belki de eski yeteneğine ihanet ettiği gibi bir duygudan kaynaklanıyordu (kuşkularının asıl nedenini asla bilemeyeceğiz). Ancak sanat tarihçi Meyer Schapiro, bunların oldukça etkili resimler olduğunu söyleyerek, De Kooning'i yeniden çalışmaya ikna etmeyi başarmıştır. Schapiro devreye girmeseydi, belki De Kooning, o resimleri yırtıp atacaktı; belki figüre olan merakı yüzünden başka bir yöne kayacaktı; onu ikna eden sanat tarihçi başka biri olsaydı, belki de sanatçıyı başka resimlerle tanıyacaktık bugün. Belki, belki, belki... Ancak kesin olan bir şey var ki, o da De Kooning'in çevresini oldukça etkilediği ve sanat tarihindeki yerinin artık sarsılmaz olduğudur.

Eylem resminin bir diğer temsilcisi De Kooning'in yakın arkadaşı Franz Kline'dır. Rembrandt ve Goya'ya hayran olan sanatçı, öteden beri toplumcu gerçekçi anlayışta, figüratif resimler yaparken 1950'de birdenbire tarzını değiştirdi. Beyaz zeminler üzerinde çok kalın fırçalarla sürülmüş siyah biçimlerden oluşan soyut resimlerdi bunlar. Anlattığına göre bir gün, küçük boyutlu ve siyah beyaz eskizlerinden birini projektörle büyüttüğünde, birkaç çizgiden oluşan son derece etkili bölgeler keşfetmiş ve bunları büyük tuvallerde badana fırçalarıyla denemeye karar vermişti. Sıkı işçiliğe dayalı figürler yaparken birdenbire soyuta geçmek bu kadar basit olamazdı elbette. Pollock ve Kooning'in çalışmaları sanatçının zihnini hazırlamış; hadise, daha sonra ken-

di çalışmaları vesileyle ortaya çıkmıştı. Belki de, daha düne kadar toplumsal sorunlara parmak basan birinin hidayete ermesi olarak görebiliriz bu değişimi. Şaka bir yana, Kline'ı diğer ikisinden ayıran şey, kompozisyonlarının renksiz ve çok daha *sade* olmasıydı. Ayrıca, beyaz zemin üzerini kâh bir uçtan diğer uca kat eden, kâh kıvrılarak Doğu kaligrafisine benzeyen kalın ve siyah boyalar daha kararlı ve kontrollü bir görünüm sunarlar (Resim 123).

Robert Motherwell ise sanat tarihi, felsefe ve estetik konularında mürekkep yalamış; dergi ve kitaplar yayımlamış biri olarak, Amerikan sanatçılarının entelektüellik karşıtı tavırlarını eleştiriyordu. Rus ve İngiliz romanlarını, gerçeküstücülüğü ama özellikle de Fransız kültürünü her zaman sevdiğini söylüyordu sanatçı. 1950'li yıllarda yaptığı kolajlara Fransızca olarak *Mallarmé'nin Kuğusu*, *Fransız Çizgisi*, *Seni Seviyorum* ve *Gündüz Ev Gece Sokak* gibi adlar vermesi bunu doğrulamaktadır. Eleştirdiği bir diğer konu da modern denen birtakım sanatçıların yıldızlaştırılması, ayrıcalıklı bir yere konulmasıydı. Bu, sanatçı ve toplum arasında ciddi bir kopukluk yaratıyordu ona göre. Oysa, tarihsel olarak kimsenin kimseden önceliği falan yoktu. Modern sanatçının bir çeşit 'ruhsal yeraltı'nda yaşadığını söylüyordu Motherwell. Bunun nedeni de, modern çağın getirdikleriyle birlikte dinin etkisinin zayıflamasıydı. Yayımladığı yazılar kendi çağının ve kuşağının analiziydi aslında:

"Modern sanatçının toplumsal tarihi, sadece kendine ait bir dünyayı seven ruhsal bir varlığın tarihidir. Gerçeklik hakkındaki hiçbir görüş henüz dinin

125 (solda). Mark Rothko, *Numara 10*, 1950, tuvale yağlıboya 229 x 115 cm

126. (sağda) Clifford Still, *İsimsiz*, 1954, tuvale yağlıboya, 297 x 256 cm





yerini almamıştır. (...) Evet, bu doğru, her sanatçının kendi dini var. Evet doğru; sanatçılar birbirleriyle kendi yalnızlıkları içinde iletişim kurarlar. (...) Modern dünyada ruhsal olanı koruyan da yine sanatçılardır".[8]

Motherwell, siyasal ve toplumsal sorunları es geçmeden sanatına devam ettiği için, diğer soyut dışavurumculardan ayrılıyordu. En bilindik işleri, 1940'ların sonlarında başladığı ve 1950'lerin ortalarına kadar sürdürdüğü dizi olan *İspanyol Ağıtları*'dır. Sanatçının kendi sözleriyle "ölüm ve yaşam arasındaki çelişkili birliğin eğretilemeleri"dir bunlar. Çok az rengin kullanıldığı bu resimlerde, kompozisyona çöreklenen kapkara leke, onu bir kez görenlerin asla unutamayacağı bir etkiye sahiptir (Resim 124).

Renkli Yüzey Resmi

Alabildiğine bireysel olan *eylem resmi* sanatçının büyükçe bir imzası gibiydi. Gerçi, çoğu sanatçının kaderidir bu. Çünkü sanatçının kurduğu dünyanın birer temsilcisi olarak her yapıt, eninde sonunda onun imzası haline gelmekten kurtulamaz. Ama yine de Mark Rothko (1903-1970), Clifford Still (1904-1980) ve Barnett Newman (1905-1970) bundan rahatsız gibiydiler.

Rusya'da doğan Rothko'nun ailesi Yahudi'ydi. Hem Alman ordularından hem de yaklaşan iç savaştan uzaklaşmak isteyen ailesiyle 1913'te göç etmişti Amerika'ya. Herkes gibi başlangıçta gerçekçi resimler yapmıştı. İlerleyen yıllardaysa gerçeküstücülerin özdevinimcilik konusundaki düşüncelerine, Yunan mitolojisine, Freud ve Jung'un kuramlarına merak sardı. Derken, 1940'lardaki suluboya ve guvaş çalışmaları sayesinde resimdeki şeffaf renk etkilerini önemsemeye başladı. *Renk dünyası*nı keşfetmişti ve renkler ona bilinmeyen bir dünyanın kapısını açabilirdi. Soyut çalışmaları bunlardan sonra çıkmıştır.



127.
Barnett Newman
Vir Heroicus Sublimus,
1950–51,
tuvale yağlıboya,
242 x 514 cm

[8] M. Yılmaz, "Robert Motherwell: Resim Bir Düşünme Aracıdır", *Sanatçıları Okumak*, *A.g.e.*, s. 136.

Rothko'nun *dingin* resimlerine bakanlar bir *Doğu havası* hissedebilirler. Oysa sanatçı, kendini Batı dünyasına ait hissediyor, çelişki ve pisliklerine rağmen, bu dünyadan başka bir yerde yaşayamayacağına inanıyordu. Rembrandt'ın resimlerine hayran olduğuna bakılırsa, resimlerindeki dinginliğin kökeni anlaşılabilir belki. Dediğine göre, renk ve kompozisyon konusundaki ustası Matisse'ti; 'yüzey resmi'ni ondan öğrenmişti[9] (O halde, Rothko'nun Doğu bağlantısı konusunda ısrar edenler çok da haksız sayılmazlardı. "Her zaman Doğu sanatından ilham aldım" demişti Matisse). Rothko'nun anıtsal özellikteki resimlerini daha ilk görüşte hepimiz tanırız: Genellikle dikey ve büyük boyutlu tuvaller üzerinde, iki ya da üç tane renkli dörtgenden oluşan *sade* resimlerdir bunlar. Renkli alanların her biri *ton* ya da *değer* farkıyla diğerinden ayrılır ayrılmasına, ama geçişler oldukça belirsizdir. Gerek zeminde yer alan, gerekse onun üzerindeki bölmelerde yer alan renk alanları durağan olmaktan ziyade her an değişmeye hazır, nefes alıp veren birer canlı varlık gibidir. Zaten sanatçının gözünde tuvalleri *sahne*, üzerindeki biçimlerse birer *oyuncu*ydu. Özetle onun resimlerindeki dinginlik ölü değil, içten içe devinen canlı bir dinginliktir.

Gelelim şu 'bireysel iç dünyanın dışavurumu' meselesine: "Resimlerimde kendimi anlatmam. *Kendi-olmayan*ımı resmederim" diyordu Rothko. Breslin; Pollock ve Rothko'yu karşı karşıya getirdiği makalesinde, Pollock'u *eril bir enerji ve dinamizm*in, Rothko'yu ise *derin düşünce*nin temsilcisi olarak ele almaktadır. Pollock, küçük yaşta bir baltanın alıp götürdüğü bir parmağından *fışkıran kan*ı unutamamış, belki de onu resmetmişti. Rothko'nun zihni de acı içindeydi, ama düşünceye dalarak unutmak istiyordu o. 1948'de ölen annesinin ölümü onu ikinci bir depresyona soktu. Yaklaşık iki yıl resme ara verdi ve tekrar döndüğünde bildiğimiz resimlerini yapmaya başladı. Kayıp bir nesnenin değil, kayıp bir ilişkinin iyileştirilmesi yolundaki çabalardı bu resimler. Bir hastalık hastasıydı Rothko. Resimlerinin tam tersine huzursuz bir ruha, sağa sola çarpan, alkolik bir bedene sahipti. Ve, bu *bedenden kurtulmak* istiyordu. Velhasıl, kendi iç dünyasının değil, *içinde kaybolmak* (emilmek) istediği boşluğun (hiçliğin) temsilleriydi boyadığı tuvaller.[10]

Dinsel bir içgüdüyle, büyük bir ciddiyetle çalışıyordu Rothko. Örneğin bir bina için bir dizi resim yapmış, ancak bunların binadaki bir lokantaya asılacağını öğrenince satmaktan vazgeçmişti. Yine, bir kilise için aldığı siparişler üzerine, *havaya girmek* için işliğini bir kilise gibi düzenlemişti. Ne var ki, ruhsal huzursuzluğuna daha fazla dayanamadı ve kendi canına kıydı. 1970'teki intiharının altında yatan nedenler neydi? Hiçlikte kaybolma ya da annesine kavuşma arzusu mu? Bunlar bize *karanlık*. Ancak, aydınlık tuvallerine baktığımızda onu görüyoruz artık. O ışıklı renk alanlarına –*imzası*na– nüfuz eden ruhu adeta bize bakmaktadır (Resim 125).

---

[9] Michel Ragon, *A.g.e.*, s. 103.

[10] J.E.B. Breslin, "Out of the Body: Mark Rothko's paintings", *The Body Imaged*, ss. 43-51.

Diğer soyut dışavurumculara kıyasla Clifford Stil, çok daha önce başlamıştı soyut resimler yapmaya. 1930'ların sonlarından itibaren yapmaya başladığı bu resimlerde kalın boya dokuları vardı. Giderek kompozisyon anlayışını sadeleştirdi ve tuvalini belirgin renk alanlarına indirgedi. Siyah tonlar eski resimlerinde de vardı; ancak yeni resimlerinde siyahın yanına sarı ve kırmızı gibi katışıksız renkleri de getirdi (Resim 126). Genellikle dikey hareketlerle düz bir satıh olarak uyguladığı bu renklerin, görünen dünyaya ait hiçbir şeyi anımsatmasını istemiyordu. Ancak Barnett Newman'ın çalışmalarıyla kıyaslanınca oldukça organik bir görünüm sunmaktaydılar. Newman'ın 1950'lerdeki resimleri, neredeyse baştanbaşa tek bir renkle kaplanmış tuvallerden ibaretti. Zaman zaman açık ya da koyu tonlu dikey şeritler bozuyordu bunlardaki monotonluğu (Resim 127). Bununla, hem tarihsel hem de sanatsal anlamda resmi en temel elamanlarına geri götürmüş oluyordu ("İlk insan bir sanatçıydı" diyordu Newman). Elemanları alabildiğince azalttığı için, onun çalışmaları *minimalizm*e yol açıcı işler olarak değerlendirilebilir.

* * * * * * * * *

Soyut dışavurumculuğun eylem resmi kolundaki sanatçıların hemen hepsi, kübizm ve gerçeküstücülüğe çok şey borçlu olduklarını söylemişlerdi. Gerçekten de bunlar kübizmin etkisiyle tuval yüzeyini parçalamışlar; bununla birlikte, Miro'nun simgesel-gerçeküstücü motiflerini andıran işler yapmışlardı. Yine, ileriki yıllarda gerçekleştirdikleri soyut işler de Breton ve arkadaşlarının çok önemsediği *özdevinimcilik* konusuna iyi örneklerdi. Ancak, bize öyle geliyor ki, eylem resminin kaynakları arasına Matisse ve Alman dışavurumcularını, ama özellikle Kandinski'yi de katmak gerekir. 20. yüzyılın başında bu sanatçılar, dikkatlerin *dışsal* gerçeklikten *içsel* gerçekliğe çevrilmesi ve sanatın özerkleşmesi gerektiğini ileri sürmüşler, bu düşünceyi de modern sanatın merkezine yerleştirmişlerdi. 30-40 yıl önce Avrupa'da beliren *soyut* ve *dışavurumcu* eğilimleri Amerikalı sanatçılar yeniden gündeme getirdiler.

Aslında tam da bu yüzden, yani kendilerinden önce yaratılan eğilimleri daha *sonra* yeniden gündeme getirmelerinden ötürü onların *postmodern* oldukları söylenemez mi? Jenks, "Post-modernizm, temelde herhangi bir geleneğin yakın geçmişle eklektik bir harmanlanışıdır: Modernizmin hem sürdürülmesi hem aşılmasıdır. Post-modernizmin en iyi çalışmaları karakteristik bir şekilde çift-kodlanmış ve ironiktir"[11] demişti. Yine, Jameson da modern biçemlerin postmodern kodlar haline geldiğinden söz etmişti. 'Soyutlamacı', 'dışavurumcu' ve 'gerçeküstücü' eğilimlerin harmanlanışı olduğundan hareketle, soyut dışavurumculuk postmodernizm bağlamında değerlendirilebilirmiş gibi geliyor. İşin gerçeği, bugün tartışmaya açık bir konudur bu. Çünkü o tarihlerde, gerek soyut dışavurumcular gerek onları savunan eleştirmenler, kendilerini modern olarak tanımlamışlardı. Cisim durmaksızın başkalaşıyor olsa da

[11] Akt. Krishan Kumar, *A.g.e.*, s. 130.

isim (modern) hâlâ baskındı. Örneğin, *modern resim* konusunda kafa yoran Greenberg, 1961'de kaleme aldığı makalesinde, 1950'li yılların sanatının geçmiş sanatın bir devamı olduğunu söylemiştir. 1900'lerin başında olduğu gibi 1950'lerde de bir soyutlama sorunu gündemdeydi ve bunun nedeni, her sanatın *kendi alanını kesin olarak belirleme* (kendini tanıma, *saflaşma*) isteğiydi. Yalnız, Kandinski ve Maleviç gibi sanatçıların söylediklerinden daha başka bir şeye dikkat çekiyordu Greenberg. 1900'lerin başında ileri sürüldüğü gibi, sanattaki saflaşma eğiliminin 'edebiyattan yakayı sıyırma içgüdüsü' şeklinde ele alınması, bazı eksiklikler taşıyordu. Yani Greenberg (Mondrian'dan aldığı ilhamla), resmin saflaşma eğiliminin asıl nedenini, kendini *betimsel* ya da edebî şeylerden arındırmak istemesine değil, öncelikle *heykelsilik*ten kurtulma içgüdüsüne bağlıyordu. Heykel gerçek anlamıyla üç boyutlu bir sanat olduğu için, hadise, resmin bu üç boyutluluk sevdasından vazgeçmek istemesinden ibaretti. Üç boyutluluk heykelin, iki boyutluluk resmin alanıydı. O halde herkes kendi alanına çekilmeliydi. Resim denen şey, madem hiçbir derinliği olmayan, yassı bir yüzeye yapılıyordu, o halde bir derinlik yanılsaması yaratmak için uğraşmaya gerek yoktu. Modernlerin resminde bir derinlik görülse bile, bu, eski ustalarınki gibi sanki içinde yürünüp gidecek bir derinlik yanılsaması değil, ancak gözlerin dolaşabileceği bir yanılsamaydı.[12]

Soyut dışavurumcu resimlerin 'estetik dışı' olmaları konusuna gelince; başlangıçta sanatçıların belki böyle niyetleri vardı, ancak bir süre sonra durum değişmiştir. Resmî makamlardan galerilere ve eleştirmenlere kadar belli bir çevre tarafından benimsenmesiyle birlikte, onların bu 'estetik dışı' tavırları, 'estetik içi' olmuştu. *Eylem resmi* denen tarzın, en azından, 'boya ve renk' açısından *estetik dışı* olduğunu söylemek artık anlamsızdır. 20. yüzyılın başında belirginle-şen düşünceye göre, *görünen nesne*nin arkasındaki gerçeği gösterme konusunda *resim bir araçtı*. Oysa 1950'lerdeki sanatçıların gözünde resim zamanla *araç* olmaktan çıkmış, bir *amaç* haline gelmiştir. Bir resim görünmeyen bir gerçekliği belki çağrıştırabilirdi, ama öncelik, resmin kendisiydi. İngilizcedeki anlamına iyice yaklaştırılan *resim* (*painting*), neredeyse bir *boyalı tuval*den ibaret hale getirilmişti. Yine, bunun öncüleri de Alman dışavurumcuları ve Kandinski'nin çalışmalarıydı. Onların tuvalleri üzerindeki boya ve çizgiler de *ressamın hareketleri*ni açıkça ele veriyordu. Amerikalıların farkıysa, resim yaptıkları yüzeyi iyice genişletmeleriydi. Bu sayede tuval üzerindeki boyasal etkiler iyice artıyor, devinimler çok daha belirginleşiyordu.

Bir öykü falan uydurmadan, izleyici öncelikle kendine sunulan şeye – *boyanın tuval yüzeyindeki macerası*na– bakmalı ve becerebiliyorsa, gördüğü çizgi ya da lekelerden, sert ya da yumuşak hareketlerden, yoğun ya da cıvık sürülmüş boyalardan keyif almalıydı. Nitekim öyle de oldu. İzleyiciler, eleştirmenlerin yazılarını okuya okuya, devletin propagandasını duya duya, bu

[12] Clement Greenberg, "Modernist Resim", Enis Batur (haz.), *A.g.e.*, ss. 357-363.



128.
Alexander Calder,
Mavi ve Kırmızı Noktalı Anten, 1953,
boyalı metal ve tel

resimlere baka baka, tuvallerde bir şeyler *görmesini öğrendiler*. Anımsarsak, "tekrar edilen şeyler alışkanlık yapan bir ilaç" gibidir demişti Duchamp. Gerçekleşen hadise, Duchamp'ın kastettiği şeyin ta kendisiydi. Bir sonraki adımsa, estetiğin yeniden –bir kez daha– kapı dışarı edilmesi ve hatta *resmin inkârı* gibi bir girişim olacaktı.

Soyut Dışavurumculuk ve Heykel

Amerikalı heykeltıraş Alexander Calder (1898-1976), soyut dışavurumculuk doğmadan çok önce, 1930'larda tanınmaya başlamıştı. Asıl öğrenimi mühendislikti. Sanata merak saldığı için, 1923-25 arasında New York'taki Sanat Öğrencileri Birliği'nin kurslarına katılmış; orada mühendislik ve sanat arasında öyle kalın, aşılmaz sınırların olmadığını fark etmişti. 1926'da Paris'te yaşarken Miro'yla tanışmış, çocuksu ve şakacı tavrından etkilenmiş; onun aracılığıyla da Picasso ve inşacı sanatçıların dünyasını keşfetmişti. İnşacıların yanı sıra, Mondrian'ın sanatından da esinlenmişti Calder. Mondrian gibi evrende gizli bir matematik dengenin olduğunu düşünüyordu; ancak Calder'ın aradığı denge daha oynak bir dengeydi.

Calder'ın heykelleri 'durağan' ve 'devinimli' olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Genellikle hurdalıktan topladığı çeşitli makine, araba ya da uçak parçalarını küçük müdahalelerle heykele çevirmiş, yerine göre bazılarını da boyamıştır sanatçı. Durağan olanlar, adı üzerinde, bütün heykeller gibi belli bir yerde öylece duran, devinimi ancak bir *yanılsama* olarak sunan heykellerdir. İkinci gruptakilerse gerçekten devinimlidir.

Calder, başlangıçta devinim için küçük motorlar kullanmıştı, ama daha sonra motor yerine doğal güçleri tercih etmiştir. Onun hassas dengeler göze-

terek meydana getirdiği devinimli heykellerini hepimiz biliriz. Bu heykeller, bazen bir örümcek misali tavandan yere doğru sarkarlar, bazen yerde beklerler; rüzgâr ya da başka bir canlının etkisiyle derhal devinmeye başlarlar; ancak eski hallerine de geri dönerler (Resim 128). Bu açıdan, *heykel gibi* deyimi, Calder'ın *oymak* işlerine pek uymaz. Bir zamanlar, heykelde ayrıntıdan ziyade bütünün, parçadan ziyade kütlenin önemine işaret etmişti Michelangelo. Onun "heykeli yapın yerde yuvarlayın, kırılan kırılsın; geriye kalan heykeldir" uyarısını heykelle ilgilenen herkesin bildiğini sanıyorum. Altın değerindeki bu öğüdü Moore'un, ama özellikle de Brancusi'un mükemmel bir şekilde uyguladıklarını 5. bölümde görmüştük. Her türlü gereksiz çıkıntı atılmıştı onların kütlelerinde. Oysa Calder'ın heykelleri onlarınkilerin tersidir. Kütlesellikten vazgeçen Calder, sanki başka heykeltıraşların fazlalık diye ıskartaya çıkardığı artıkları toplayarak (ve bu arada da soyut/somut tartışmalarından gittikçe uzaklaşarak) yapmıştır heykellerini. Hurda metallerden kemik ve ağaç parçalarına, bulduğu her şeyi heykele çevirmeye meraklı, oyunbaz biriydi. Calder, bazı kaynaklarda soyut dışavurumcular arasında gösterilse de, aslında o akımın sınırlarına sığmayan bir sanatçıdır.

Soyut dışavurumcu grupla doğrudan ilişkilendirilen heykeltıraş David Smith'tir (1906-1965). Kendi kuşağındaki bazı ABD'li sanatçılar gibi, Smith de 1926-29 arasında belli aralıklarda New York'taki *Sanat Öğrencileri Birliği*'nin akşam derslerine devam etti, daha çok resim çalıştı. Resim çalışmalarının yanı sıra fırsat buldukça heykelle ilgilenmeye başlayınca, daha önce para kazanmak için öğrendiği metal kaynak tekniğinin işine yarayabileceğini gördü. Picasso ve González'in kaynakla yaptığı heykelleri görünce gelmişti aklına bu fikir. 1935-36 arasında Avrupa'da tank ve lokomotif yapan bir fabrikada çalıştı ve bu arada da hayran olduğu ustaların işlerini yakından inceledi.



129. (solda) David Smith, *Avustralya*, 1951, çelik.



130. (sağda) David Smith, *Kübler XXVII*, 1965, paslanmaz çelik, 282 x 223 x 86,5 cm

Smith'in yazdığı notlardan, başlangıçta Avrupa sanatı karşısında oldukça aşağılık duygusu içinde olduğunu görüyoruz. Söylediğine göre, oraya resim ve heykelin sırlarını öğrenmeye gitmişti ama sır diye bir şey yoktu ortalıkta. Avrupalı sanatçılar da tıpkı kendisi gibi sıradan insanlardı ve herkes eline hangi malzemeyi geçirirse sanat yapıyordu. Kille biçimleme, bronz döküm ya da taş yontmanın dışında yeni teknikler deniyorlardı sanatçılar. Gereksinim duyulan alet edevat fabrika ya da garajlarda kolayca bulunabiliyordu.

İlk heykelleri hurdalıktan topladığı demir parçalarından yaptı Smith. Bunlar, boşlukta gezinen üç boyutlu demir çizimlerdi ve organik bir görünümdeydiler. Çizgisel karakterleri, hacmi değil, *zamanı* vurguluyordu. *Harfler*, *Kraliyet Kuşu*, *Bir Irlandalı Demircinin Şarkısı* ve *Avustralya* sanatçının bu dönem yaptığı işlerindendi (Resim 129). Sanatçı 1950'lerin ortalarında heykellerindeki çizgisel unsurların yanı sıra yavaş yavaş hacimlere de yer vermeye başladı; derken, paslanmaz çelikten meydana getirdiği parlak *kübik biçim*lerde karar kıldı. Öncekilere göre daha soğuk olan bu heykellerin bazıları insan figürünü çağrıştırırken bazıları hiçbir doğal nesneye referans vermiyordu. Dolayısıyla, bazılarının *İşaret Eden Kadın* gibi, bazılarının da *Küpler XXVII* gibi, numaralardan oluşmuş isimleri vardı (Resim 130). Küplerin yüzeylerinin parlak olmasının nedeniyse, biraz resimsellik endişesiydi. Farklı açılarla yerleştirilen bu hacimler, güneş ışığını farklı şekillerde yansıtıyorlardı. Parlak olmalarının bir nedeni de *ağırlık* duygusunu azaltmaktı. Yöntemi konusundaysa 1959'da şunları söylüyordu Smith:

"Genellikle, işin gidişatını daha önceden yaptığım çizimlere pek dayandırmam. Başlangıçta heykelle ilgili çok yoğun duygular içindeysem, sonucun ne olacağını bilme gereksinimi duymam; en önemli şey, çözüm için yapılan mücadeledir. İşin sonu, gereğinden fazla tam ve gidilebilecek son noktaysa, yani yeni bir sorun ortaya koymayacaksa, bir çözümden ziyade bir sorun ortaya koyacak bir sondan başa doğru çalışmaya hazırlarım kendimi. Bazen bir heykele başladığımda, ilk başta kafamda sadece belli bir parçası vardır; gerisi, sanki bir rüyanın gidişatı gibi bilinmeyen bir yolculuktur. Sanatı ortaya çıkaran şey, o işin tekniği, malzemesi ya da kesinliği değil, yaratının kendi içindeki çelişkisidir".[13]

Smith'in yöntemi, bir anlamda, Pollock ve Kooning'in resimdeki yöntemlerinin heykele uyarlanmasıydı. Belli bir plan olmaksızın işe başlanıyor, biraz sanatçının önceki deneyimleri, biraz malzeme biraz da tesadüfler belirliyordu gidişatı. Entelektüel bir ciddiyetten ziyade, sanat dışı malzemeyle oynanan bir çeşit oyundu bu. Heykelde bu yöntemi 1910'larda Picasso bulmuş, inşacı heykeltıraşlar da geliştirmişlerdi. Smith bu çizginin devamında yer alıyordu. Amerikan heykeline yeni bir soluk getiren sanatçı, ülkesinin etkileyici propagandasıyla dünyaya sunulmuştu.

---

[13] M. Yılmaz, "David Smith: Sanatın Kendi Geleneği Var", *Sanatçıları Okumak...*, *A.g.e.*, ss. 126-7.





131. (solda) André Bloc, *André Bloc Evi*, 1949/50, dıştan görünüm

132. (sağda) *André Bloc Evi*'nin içten görünümü

Savaş Sonrasında Avrupa ve Türkiye'de Heykel

II. Dünya Savaşı sonrasında ABD sanat ortamı hızla canlanırken; Matisse ve Picasso'dan Bransusi, Giacometti ve Moore'a, dünya sanatının devleri hâlâ Avrupa'da yaşıyor, yeni kuşaklara ilham vermeye devam ediyorlardı. Ancak, savaşta yerle bir olan Avrupa'nın ekonomik ve siyasî egemenliği sona ermişti bir kere. Yeniden toparlanması zaman alacaktı. Şans ABD'den yanaydı. Öyle bir tanıtım atağına geçmişti ki, gözler ister istemez o yöne kaymıştı. Yoksa, Avrupa yaratıcılığını yitirmiş falan değildi. Tam tersine, Francis Bacon (1909-1992), Antoni Tapies (d. 1923), Lucio Fontana (1899-1968) gibi ressamlar; Germaine Richier (1904-1959), Berto Lardera (1911-1989), Reg Butler (1913-1981) ve Anthony Caro (d. 1924) gibi heykeltıraşlar; André Bloc (1896-1966) ve Max Bill (1908-1994) gibi çok yönlü sanatçılar *eski dünya*da ortaya çıktılar.

Cezayir göçmeni André Bloc, mühendislik okuduktan sonra bir motor fabrikasında başlamıştı meslek hayatına. 1921'de Le Corbusier'le tanışınca yönünü mimarlığa çevirdi; ilerleyen yıllarda heykele merak saldı. Yetmedi, bütün bu uğraşların yanı sıra bilim, teknoloji ve sanat konularında bir dizi gazete çıkaran çok yönlü biriydi Bloc. Mühendislik, mimarlık, heykel ve resmi birleştiren arayışlar içinde olduğundan, bazı arkadaşlarıyla birlikte *Groupe Espace* (*Mekân Grubu*) diye bilinen uluslararası bir oluşumu başlattı (Ali Hadi Baranın kurduğu *Türk Grup Espas*'ı, oluşumun Türkiye'deki yansımasıdır). Bloc ve arkadaşları çağın gereksinimlerine uygun, estetik bir çevre tasarımıyla ilgileniyorlardı. İnsan, bir mekâna fırlatılmakla birlikte, kendisi için yeni mekânlar üreten bir varlıktı. O halde başarılması gereken öncelikli mesele, bu mekânların doğayla uyumlu hale getirilmesiydi. Heykel ve mimarlığı birleştirmek önemli bir adım olabilirdi. 1949'da kendisi için tasarladığı *André Bloc Evi*





133. (Solda) Berto Lardera, *Antik Tanrıça*, 1959, Metal

134. (Sağda) Anthony Caro, *Öğle Vakti*, 1960, boyanmış çelik, 148 x 366 x 97 cm

bu niyetin bir sonucudur (Resim 131-132). Ağaçların arasında, onlarla uyumlu, *organik* bir *ev-heykel* bu. 1964'e kadar sanatçının yaşadığı bu yapı, 1984'te müze olarak koruma altına alınmıştır.[14]

İtalyan Berto Lardera ise kendi kendini yetiştiren bir heykeltıraştı. Geleneksel tekniklerle kısa bir süre oyalandıktan sonra 1942'de metal plakalarla çalışmaya başladı. 1948'de Paris'e taşındı, çok geçmeden adından söz ettirmeyi başardı, önemli merkezlerden siparişler aldı. *Antik Tanrıça* Lardera'nın tipik bir çalışmasıdır (Resim 133). Hurdalıktan bulduğu farklı büyüklük ve biçimdeki metal artıklarının sanatçıyı yönlendirmiş olduğunu tahmin ediyoruz. Birkaç müdahalenin ardından bu plakaları kaynakla birbirine tutturmuş sanatçı.

İngiliz heykeltıraş Anthony Caro, mühendislik okuduktan sonra sanata merak salmıştı. Kraliyet Akademisi'ne devam ederken bir yandan da fırsat buldukça Moore'un yardımcılığını yapmış, doğal olarak ustasından etkilenmişti. Ayrıca Picasso, Bacon ve Kooning'in çalışmaları da etkilemişti sanatçıyı. İlk bronz çalışmaları figüratifti. 1959/60'ta kazandığı bir bursla Amerika'ya gitti; orada David Smith ve ressam Kenneth Noland'la tanıştı. Ülkesine döndüğünde, eski tarzını bırakarak çelikten işler yapmaya başladı. Şakacı bir tavırla, Caro çelikten yaptığı heykelleri farklı renklerle boyadı; *Mayıs Sabahı*, *Bir Kuşluk Vakti* ve *Öğle Vakti* gibi lirik isimler verdi. Hakiki soyut heykeller yapabilmek için, elinden geldiğince doğal nesneleri çağrıştırmamaya ve elemanları da sanki müzik notaları gibi bir araya getirmeye gayret ettiğini belirtmiştir Caro.[15] Sanatçının dikkat ettiği bir diğer şey de, kaideye gerek duymaksızın heykellerini doğrudan yere koymasıdır (Resim 134).

---

[14] Ayşe Nahide Yılmaz, "Bir Mekân Estetiği: 'Groupe Espace' ve Türk Sanatındaki Yansımaları", *Cey Sanat*, Sayı 15, Nisan/Mayıs, 2007, s. 36.

[15] Akt. Manfred Schneckenburger, *A.g.e.*, s. 531.





135. (solda) İlhan Koman, *İsimsiz*, 1949, bakır

136. (sağda) Kuzgun Acar, *Soyut Kompozisyon*, tahminen 1950'ler, kaynakla tutturulmuş demir çiviler, 50 x 56 x 61 cm

1950'lerde Türk heykeltıraşlar Ali Hadi Bara (1906-1971), Zühtü Müridoğlu (1906-1992) ve onların öğrencileri İlhan Koman (1923-1986) ile Kuzgun Acar (1928-1976) da benzer çalışmalar içindeydiler. Özgünlük ve zamanın ruhunu yakalama açısından bu sanatçıların Smith, Lardera ve Caro'ya denk bir sezgileri vardı. Bu benzerliği bazıları Amerikan etkisine bağlama eğilimindeler. Onlara göre, 1950'lerde Amerika'da ortaya çıkan soyut çalışmalar, Avrupalı sanatçılar aracılığıyla Türk sanatçılarını etkilemiştir. Bundan kuşkuluyum. Bir kere Bara, Müridoğlu ve Smith tamı tamına aynı kuşaktan (üstelik doğum tarihleri bile aynı) olup, daha önce de belirttiğimiz gibi, hepsinin asıl etkilendiği kaynak öncelikle Picasso ve inşacılardır. Kabul, bu üç sanatçıdan Smith, 1930'lu yıllardan itibaren soyut denemelere başlamış, 1940'larda bunları geliştirmiş, 1950'lere geldiğindeyse bildiğimiz heykellerini yapmaya başlamıştı. Bara ve Müridoğlu'nun soyut heykel yapmaya başlamaları ise 1950 arifesinde Paris ziyaretlerine denk düşmektedir. Tabiî bu arada Smith, Paris'te henüz ardından gidilecek biri olarak tanınmıyordu bile.

İlhan Koman Türkiye'deki hocalarından daha erken başlamıştı soyut heykele. Koman'ın Paris'teki işliğini 1949'da ziyaret eden Bara, gördüğü garip nesneleri pek sevmemiş, "ağırbaşlı sanat yapmak dururken, devletin verdiği parayla böylesi fantezilere ve oyunlara girmeye ne gerek var"[16] diyerek sitem etmişti. Ancak Koman'ın gözü açılmıştı bir kere. Bu yüzden, Türkiye'ye döndükten sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde başladığı hocalıktan

[16] Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Yay., 1973, s. 24.

tatmin olmadı ve yeni bir yaşam için İsveç'e gitti. Bir süre sıkıntı çektikten sonra *Stockholm Uygulamalı Sanatlar Akademisi*'nde dersler vermeye başladı ve ölünceye kadar da orada yaşadı. Resim 135, onun erken dönem işlerinden birini gösteriyor. Bilindik bir canlıya benzememesine karşın, yuvarlak hatlarıyla, yine de oldukça organik yapılı, gelişmeye meyilli bir nesne bu. Şu sözleri onun bu ve benzeri işlerini anlamamıza yardımcı olabilir:

"Heykellerimi birer cenin olarak adlandırırım, çünkü her parça yeni fikirler üretmeyi ve farklı bilgilere duyulan ihtiyacı gidermeyi amaçlar; aynı türün daha gelişmiş örneklerini üretmede nasıl kullanılabilir, bunu ortaya koyar. Ama tabii ki sadece eski çalışmalarım üzerine yoğunlaşarak yeni heykeller yapmıyorum. (...) Sıradanlığa özellikle de değiştirilemez tartışılmaz gibi görünen tabulara meydan okumak bana haz veriyor".[17]

Sanatçının burada örnek olarak verdiğimiz işi, 1950'li yılların habercisiydi. 'Demir Çağı' dediği bu yıllarda, biçim vermek için demiri ateşte kızdırıyor, kendi deyimiyle, demire biraz işkence ediyordu sanatçı. Tabiî asıl amacı, *demirin sertliğini yüceltmek ve güzelliğini yansıtmak*tı. İleriki yıllarda demirin yanı sıra ağaç da kullanmaya başladı (Bunlardan birinin adı, bir saygı ifadesi olarak, *Brancusi'a Yanıt* idi). 1960'lardan sonraysa belli bir matematik formül temelinde, birimlerin ritimli bir şekilde başkalaşmasından oluşan devinimli işler yaptı sanatçı.

Kuzgun Acar ise 1950'lerin ilk yıllarında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciyken hocası Hadi Bara'nın yönlendirmesiyle başladı soyut çalışmalara. Doğanın eskittiği kemik, kütük, dal, kamış, hurda makine parçası, kafes teli ve paslı çivi gibi sağdan soldan topladığı atık malzemelerle yapıyordu işlerini. Ağırbaşlılıktan uzak, şakacı çalışmalardı bunlar. Öyle ki, heykel yapmanın bir otobüsü İstanbul'dan Ankara'ya götürmekten daha kolay olduğunu söyleyecek kadar alçak gönüllüydü, rahattı. 'Sanat' denen şeyi fazla büyütmemek gerekiyordu ona göre. "Heykel öyle de yapsan olur böyle de. Taştan, mermerden oyarsın, çividen demirden dökersin, çanak çömlekten bükersin. Hepsi de olur... Tepe noktaya bir yere koyarsın, süs olur; fırlatır atarsın, çöp olur... Ama bir işe de yaradı mı, o zaman öpülesiye, okşanasıya güzel olur, doğru olur"[18] diyordu Acar.

Sanatçı 1950'lerin sonlarına doğru ana malzeme olarak metale yöneldi; sık sık hurdacılara, demircilere uğramaya başladı, işleme tekniklerini öğrendi. Makine parçalarından, kümes tellerinden, demir çivilerden heykeller meydana getirdi. Bunlar, özellikle de çivileri birbirine kaynatarak yaptıkları, hiç de '*öpülesi-okşanası*' değildi. Çünkü, hem el hem göz için *tırmalayıcı*, *batıcı* ama son derece özgün, görenlerin zihninde iz bırakan çarpıcı işlerdi. Acar için çivi, alışkanlıklara başkaldırının bir simgesiydi. Çivileri kaynatmak için ilginç

---

[17] İ. Koman, "Soyut Devingen Heykele Bakışım", *Sanat Dünyamız*, sayı 82, Kış 2002, ss. 185-93.

[18] Kuzgun Acar, "Kuzgun Acar'dan Sanat ve Sanatçı Üzerine", *Sanat Çevresi*, sayı: 227, 1997, s. 7.

bir yöntem geliştirmişti. Kümes tellerini şerit plakalar halinde kesiyor, çivileri telin boşluklarından geçiriyor ve başlarından birbirine kaynatıyordu. Kaynak sırasında teller eridiği için çivilerden oluşan parçalar ortaya çıkıyordu. Son aşamadaysa bu parçaları kaynatarak bir bütün elde ediyordu. Yerine göre de çivileri tek tek kaynatarak yapıyordu heykellerini.[19] Yan yana gelen çiviler, özelliklerini yitirmeksizin bazen deliksiz, bazen geçirgen düzlemler oluşturuyordu. Bir heykeli oluşturan çivilerin hepsi aynı boyda olsa bile kesinlikle bir monotonluk söz konusu değildi. Bir ağaç, bir diken gibi sürpriz çıkıntılarla uzaya açılan, ritmik ve dinamik biçimlerdi bunlar. Her biri uzayı parçalıyordu ama aynı zamanda onu kendi içine davet ediyor, böylece ilginç bir birliktelik çıkıyordu ortaya (Resim 136).

Acar'ın paslı çivilerle yaptığı bu heykellerinden birine *1961 Paris Genç Sanatçılar Bienali*'nde büyük ödül verildi. Ödülün verilmesini sağlayan da seçici kurulda görev alan Giacometti'ydi. Bu ödül, Fransız hükümetinin otuz üç yaşındaki sanatçıya bir yıl boyunca vereceği önemli bir maddî destek, Paris'in hemen dışında çalışacağı donanımlı bir işlik ve *Paris Modern Sanatlar Müzesi*'nde kişisel bir sergi olanağı demekti. Nedendir bilinmez, bu işlikte pek iş üretemedi Acar; ancak yine de önceki yaptıklarıyla sergisi gerçekleştirildi. Ne var ki Paris'te mutlu olmadığından Türkiye'ye döndü. Orada yaptığı işleriniyse ambalaj ve taşıma parası yüzünden getirmeye bile yeltenmedi; zaten getirseydi kim ne yapacaktı o garip nesneleri? Ferit Edgü, onun bu tavrını yaşadığı ülkenin nesnel koşullarının bilincinde olmasına bağlıyor.[20]

Henüz kırk sekiz yaşındayken, bir merdiven kazası yüzünden aramızdan ayrılmasaydı ne olurdu, daha neler yapardı acaba? Bunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Ancak bildiğimiz bir şey var: Geride bıraktığı az sayıdaki işlerinin tamamında zamanın ruhunu yakalamıştır Acar.

---

[19] Murat Ural, "Bir Heykeltıraş, Bir Öncü", *Milliyet Sanat*, sayı: 417, 1 Ekim 1997, s. 27.

[20] Ferit Edgü, "Ölüm mü Çaldı Kapını Kuzgun, Yoksa Sen mi Ölümün Kapısını?", *Sanat Dünyamız*, sayı: 82, Kış 2002, ss. 173-178.

11 TÜKETİM KÜLTÜRÜNÜN YÜZÜ

> Sanat eserleri çileci ve utançsızdır; kültür endüstrisi ise pornografiktir ve iffet taslar.
>
> *Theodor Adorno – Max Horkheimer*, 1947

> Makine yararlıdır, çünkü maharetlidir. Bir nesne, yoldaş ve çevre-oluşturucu olarak, makine sihirlidir. Marx, bu konudaki düşüncelerinde haklıydı. Makinenin duygu ve duyarlığımızı, mesleki ve toplumsal alışkanlıklarımızı değiştirebileceğini görmüştü.
>
> *Marshall McLuhan*, 1954

> Bir varmış, bir yokmuş... Bir zamanlar Kıtlık içinde yaşayan bir Adam varmış. Birçok serüvenden ve Ekonomi Biliminde uzun bir yolculuktan sonra, adam Bolluk toplumuyla karşılaşmış. Birbirleriyle evlenmişler ve bir sürü gereksinimleri olmuş.
>
> *Jean Baudrillard*, 1970

Tüketim Toplumunda Kültür

Öncü sanat efsanesinin yeni bir çeşitlemesi olan soyut dışavurumculuk, etkili bir reklamla dünyada tanınmıştı tanınmasına ama ortada garip bir durum vardı aslında. Her yere yayılan kitle kültürü ürünleri, soyut dışavurumculuk dahil 'ciddi' ya da 'seçkin' diye öne sürülen sanat türlerini açıkça tehdit ediyordu. Gazete, kitap, resimli roman, dergi, el ilanı ve afişlerde yer alan renkli ya da siyah beyaz fotoğrafların, TV programlarında gösterilen filmlerin garip bir etkisi vardı insanlar üzerinde.

Durmaksızın piyasaya sürülen mal ya da kişilerin imgeleri, bir yandan yeni gereksinimlere yol açıyor, bir yandan da bu gereksinimlerin güya kolayca nasıl giderilebileceğinin çareleri veriliyordu. Baskı ve çoğaltım teknolojisindeki gelişmeler başta kentler olmak üzere yaşanan her mekânın görünümünü değiştirmişti. Her şeyden önce ucuz, albenili ve standarttı bu görüntüler. İnsanlar sevdikleri şarkıcıların, film yıldızlarının kart ya da posterlerini kolay bir şekilde edinebiliyor, duvarlarına asabiliyorlardı. Biraz kültürlü olanlarsa sanat tarihinde yer etmiş eserlerin basılı kopyalarını tercih ediyorlardı.

Görsel ürünlerin yanı sıra müzik eserleri de almıştı nasiplerini. Hafif müzikten caza, klasik müzikten halk ezgilerine kadar her türlü müzik çoğaltılıyor, her bir yere gönderiliyordu. Bunlar içinde, sonradan *pop* adını alacak olan *hafif müzik* en kolay yayılan ve tüketilen türdü. Şimdilerde artık seçkin insanların dinlediği müzikler arasında sayılan caz bile hafif bulunuyordu o



137.
New York'ta bir cadde

zamanlar. Hafif müzikleri dinlemek için özel bir eğitime ya da saraylı geleneğin ağır havasına girmeye gerek yoktu. Üstelik bu müzik parçaları çabucak bitiyor, arkasından bir başkası, sonra bir başkası daha dinlenebiliyordu. Zaten film ve yayın sektörü de herkese hitap edebilecek eğlenceli şeylerin peşindeydi. Kısaca, imge, ses ve yayın dünyasına ait ürünlerin *kitlesel üretimi*, onlara sahip olma konusunda insanlara belli bir eşitlik sağlıyordu.

1950'lerde açıkça kendini gösteren bu durumu çok önceden görenler vardı. Bunlardan Benjamin'e kitabın üçüncü bölümünde değinmiştik. Anımsarsak, Benjamin, 1936'da mekanik görüntüleme aygıtlarının seri üretimi yüzünden sanatın büyüsünün bozulduğunu söylemiş, bunu da bir devrim olarak selamlamıştı. Fotoğraf ve film kamerasıyla birlikte elin sorumluluğunu bundan böyle göz üstlenecek, dolayısıyla da el becerisi eski önemini kaybedecekti. Bu yeni durum Benjamin'in arkadaşı Adorno açısından da devrim demekti; ancak bu devrim sanatın yozlaşması gibi ciddi bir tehlikeyi de beraberinde getirmişti. Daha açık söylenirse, görsel üretim araçlarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kapitalist sınıf, *seçkin (ağır) sanat* ile *hafif sanat* arasındaki sınırı umursamaksızın, her ikisini de piyasanın insafına bırakmıştı. 'Tüket ve mutlu ol', 'tükettiğin kadar varsın' ya da 'şunu kullan ve farklı ol' gibi sloganlarla beyinleri yıkanan halk, kendine sunulan ürünleri tüketirken mutlu ve farklı olduğu gibi duygularla avunuyordu –halen de öyledir.

Adorno ve arkadaşları, üzerinde kafa yordukları bu kültüre, özellikle de Amerikan kültürüne önceleri 'kitle kültürü' demişlerdi; ancak 1940'ların sonlarından itibaren 'kültür endüstrisi' demeye karar verdiler. Çünkü 'kitle kültürü' kavramı, kitlelerden kendiliğinden çıkan, kitlelerin ürettiği bir kültür gibi anlaşılabilirdi. Oysa gerçekte bu yeni kültürün üreticileri kitleler değil, tam tersine, onlara hükmeden büyük sermaye sınıfıydı. "Kültür endüstrisi" diyordu Adorno, "kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Binyıllardır ayrı du-

ran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya gelmeye zorlar. (...) Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici ya da özne değil, aksine nesnedir. (...) İdeolojisi, her şeyden çok bireysel sanattan ve onun ticari sömürüsünden ödünç alınmış yıldız sistemine dayanır".[1] Kısaca, ciddi bir müzik kültürü olan Adorno, *piyasa kültürü* ile *yüksek kültür* arasındaki ayrımın korunmasından yanaydı.

Alman düşünürlerin yanı sıra, Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg de farkındaydı bu durumun. Greenberg, bir yandan Avrupa'dan ithal edilen modern sanatı Amerikan kültürüne kazandırmaya çalışıyor; bir yandan da *kiç* dediği akademik resimlerden ve kitlesel ürünlerden uzak durulması gerektiğinin altını çiziyordu. Ona göre kiç, her zaman el altında bulundurulan olgun ve yüksek kültürün kazanımlarını kendi yararına kullanan, sahte ve düzmece olan her şeyin özüydü. Bir kanser gibi, doğduğu kentlerden kırsala ve oradan da diğer kıtalara yayılan, oraların kültürlerini de talan eden *kiç*, "sonuçta bugün, evrensel bir kültür olma yolunda bilinen ilk evrensel kültür olmuştur. Günümüzde Çin halkı en az Güney Amerika yerlileri kadar; Hindular en az Polenezyalılar kadar, magazin kapak resimlerini, takvim kızlarını kendi yerli sanatlarının ürünlerine tercih eder olmuşlardır"[2] diyordu Greenberg.

Modern teknolojinin öteden beri beşiği sayılan İngiltere'de de inceleniyordu bu konu. Örneğin eleştirmen Lawrence Alloway, 1958'de yazdığı bir sergi tanıtım yazısında, sinema, TV, dergi, reklam panoları ve hafif müzik gibi şeylerden meydana gelen *kitlesel sanatın* (Greenberg'in görüşlerinin tersine), biçem, teknik ve ikonografik açıdan hiç de akademik olmadığını belirtiyordu. Şöyle diyordu özetle: "Bizim endüstrileşmiş uygarlığımızın popüler sanatları, meydana gelen teknik değişimleri yansıtıyorlar –yavaş yavaş değil, tam tersine, şiddetli ve deneysel bir şekilde. (...) Popüler sanatlarda, haberden fanteziye –örneğin film yıldızlarından parfüm reklamlarına, seksi kadınlardan kaba saba şeylere, güzellikten korkunç ölümlere– kadar her şeyi bulabilirsiniz. (...) Bir bütün olarak bakarsak, popüler sanatlar, dünyadaki değişmeleri kontrol etmeye ilişkin hayal ve entrikalar sunarlar; değişen kültürümüzdeki her şey popüler sanatların malzemesidir".[3] Alloway'in bu yazısında, 'yaygın', 'herkesçe bilinen ve sevilen' anlamına gelen 'popüler' sözcüğünün kısaltılmışı olan *pop*, 1960'larda Amerikalı eleştirmenlerin de kullanmaya başlamasıyla bir sanat akımının ismi olmuştur (Bu arada, *popüler* sözcüğünün kısaltılmasından bağımsız olarak, *pop* sözcüğü İngilizcede '*pat* diye ses çıkarmak' ve 'aniden patlamak' anlamına da gelir ki, iki ayrı sözcüğün bu garip buluşması, kitlesel üretim sonucu aniden ortaya çıkan tüketim çılgınlığını çok iyi imlemektedir).

---

[1] T.W. Adorno, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", *Cogito*, sayı 36, Yaz 2003, ss. 76-78.

[2] C. Greenberg, "Öncü ve Kiç", *Sanatın Felsefesi...*, M. Yılmaz (haz.), *A.g.e.*, s. 254.

[3] L. Alloway, "The Arts and the Mass Media", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, ss. 701-702.

Yeni Dadacılık, Yeni Gerçekçilik ya da *Pop Sanat*

1950'li yılların başından itibaren Londra'da ressam Richard Hamilton ve Peter Blake, heykeltıraş Eduardo Paolozzi, mimar John Voelcker ve yazar Lawrence Alloway'in de içinde bulunduğu bir grup insan; resimli dergi, film ve reklamlarda sunulan imgeleri incelemeye ve bunların halka neden çekici geldiği konusunda kafa yormaya başlamıştı.

Her yerde insanların karşısına çıkan bu imgeler, aslında sanat olarak değil de piyasaya sürülen ürünleri tanıtmak amacıyla meydana getirildiği için, birkaç kişi dışında kimse kalkıp bunları sorgulamıyordu. Oysa patronundan halkla ilişkiler uzmanına, fotoğraf yönetmeninden tasarımcısına kadar bu sektörde yer alan herkes, yaratılan imgelerin insanların dikkatini çekebilmesi için büyük bir gayret gösteriyordu. Gerek elle gerek fotoğraf yoluyla oluşturulan görüntüler son derece kolay algılanmalı, gösterişli, estetik ve elbette çok ucuz olmalıydı. Sonunda, film ve müzik dünyasının yıldızlarını, sevilen bir içecekle izleyiciye bakan gençleri ya da son model cihazları gösteren bu imgeler vitrinlerden taşarak iş yerlerine ve evlere girdiler –tıpkı Richard Hamilton'ın kesyapında olduğu gibi (Resim 138).



138.
Richard Hamilton,
Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?, 1956,
kağıda kesyap,
26 x 24,5 cm

Bir ara reklam sektöründe çalışan Hamilton (d. 1922), mühendisliğin yanı sıra sanat eğitimi de almıştı. Gerek kendi çektiği gerekse hazır bulduğu fotoğraflar en çok kullandığı malzemelerdi. Yerine göre bunlara havlu, bez ya da plastikten yapılmış günlük kullanım nesneleri de ekliyordu. Onun *Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?* adlı resmi, 1956'da Londra'da açılan *İşte Yarın* konulu serginin aynı zamanda afişiydi. O günlerde sanat dünyasını kasıp kavuran soyut dışavurumculuğun *bireysel* ve *saf sanat* anlayışının tamamen dışında olan bu resim; dergi ve gazetelerin reklam sayfalarından toplanmış (eleştirmenlerin deyimiyle 'kiç', 'sanat dışı' ya da 'ucuz') imgelerden meydana getirilmişti.

Şöyle bir bakalım: Öncelikle gençlik, cinsellik ve yeni olan her şeyin kutsandığı bir iç mekan resmi bu. Odanın ortasında ayakta duran çıplak, kaslı ve sportmen bir erkek, elinde *pop* yazılı bir nesneyi tutarak bize bakıyor. Resmin sağ tarafında, bir kanepenin üzerindeyse *ideal ölçü*lerde çıplak bir kadın, gözleri kapalı, erotik bir şekilde bekliyor. Diğer nesnelerse günlük yaşamı kolaylaştıran ve renklendiren şeyler: Adamın ayağının önünde bir ses alma cihazı; kadının arkasında (muhtemelen sevgilisiyle telefon görüşmesi yapan güzel bir kadının oynadığı bir filmi gösteren) açık bir televizyon; duvarda, bir aile büyüğünün resminden çok daha büyük boyutta bir *fotoroman* kapağı; erkek mankenin arkasında, son model bir elektrikli süpürgeyle merdivenleri baştan sona kadar temizleyen bir hizmetçi; daha arkada, penceremsi açıklıktaysa bir tiyatro ve sinema binası vs... Nesneleri her ayrıntısına kadar gösteren sanki bir Dürer ya da Vermeer resmi gibi, her şey çok açık. Şöyle okuyabilirsiniz kompozisyonu: "Satın alın, kullanın, vücudunuza iyi bakın, sevişin ve sonra da dışarıya eğlenmeye gidin; göz önünde olun, çünkü varolmak görünmek demektir". Özetle, *ruhsal yeraltı*ndan *maddî yerüstü*ne çıkış anlamına geliyordu bütün bunlar.



139.
Ronald B. Kitaj,
Rosa Luxenburg'un Öldürülmesi, 1960,
tuvale yağlıboya ve kağıt,
152 x 152 cm





140. (soldaki) David Hockney, *Büyük Atlayış*, 1967, tuvale akrilik, 244 x 244 cm

141. (sağda) Robert Rauschenberg, *Charlene*, 1954, tuvale karışık teknik, 320 x 225cm

Amerika'da doğan ve sanat öğrenimine yine orada başlayan Ronald B. Kitaj (d. 1932), 1951'de Avrupa'ya sürgün edilmişti. Viyana ve Londra'daki sanat öğrenimi sırasında Hamilton ve arkadaşlarından etkilenen sanatçı, aldığı bir burstan sonra Londra'ya yerleşti. Paçasını ciddi şekilde felsefe ve politikaya kaptırdığı için kültür endüstrisinin yarattığı mitlerden çok, ileti ve eleştiri dozu oldukça yüksek, güncel ya da canlılığını halen koruyan yakın tarihe ilişkin resimleri tercih ediyordu (Resim 139). Biçim, boya tekniği ve konu seçimi açısından, onun resimlerini pop adıyla bilinen akımın içine hapsetmekten kaçınmak gerekir. İngiliz ressam David Hockney de (d. 1937) bir ara hocası Kitaj'ın izinden giderek, örneğin *Bir Ahlaksızın İlerlemesi* üst başlığında bir dizi resim yapmıştı; ancak sonradan havuz, banyo ve dinlenme gibi konulara kaydı. Tuvalin genellikle geometrik olarak bölündüğü bu düz renkli ve sade resimler, gerçekten de insanı rahatlatan bir etkiye sahiptir (Resim 140). Bu yönüyle, modern dünyanın önerdiği burjuva yaşam biçimini çok iyi yansıtmaktadır Hockney'in resmi.

Atlantik'in öbür yakasında, Amerika'da da benzer düşüncelerle iş üreten sanatçılar vardı. Bunlardan Robert Rauschenberg (d. 1925), henüz öğrenciyken soyut dışavurumculuğun *eylem resmi* denen kolundan etkilenmesine karşın, 1950 başlarında *içgüdüsel anlatım dağarcığının* yıprandığını fark etmişti. *Yıpranma* derken, tuvale *rasgele boya sürme eyleminin* gittikçe bir alışkanlığa dönüştüğünü ve dolayısıyla sıradanlaştığını kastediyor, bir çıkış yolu arıyordu. 1952'deki ilk *birleşik resim*leri işte bu arayışların sonucunda çıkan kolajlardı.[4] Yine, heyecanlı fırça darbeleri ve akan boyalardan oluşan dışavurumcu bir ze-

[4] Pierre Restany, "Pop Art", *Modernizmin Serüveni*, E. Batur (haz.), s. 348.

min kullanıyor, ancak bunlara sağdan soldan bulduğu işaret levhası, kontrplak, gazete kupürü, fotoğraf, çer çöp gibi günlük yaşamdan arta kalan şeyleri ekliyordu. Yabancı nesneleri, bazen hiç dokunmadan bazen de yeniden boyayarak ya da biçimlerini değiştirerek monte ediyordu. Rauschenberg, başta Picasso ve Braque olmak üzere Schwitters ve Ernst'in kesyaplarını incelemiş, bunları kendi amaçlarına uydurmuştu. Örneğin, saf sanat endişesinin tamamen ortadan kalktığı *Charlene* bu tip *birleşik resim*lerden biridir (Resim 141). Gördüğümüz kadarıyla kompozisyona dâhil ettiği nesneler ne kadar sıradan ve eski püskü olursa olsun, sanatçı onları yine de belli bir düzene göre yan yana getirmiş, açık/koyu değerleri ve renk bütünlüğünü gözetmiş, bu da ortaya çıkan işe belli bir estetik görünüm vermiş. Tesadüfen bulunmuş ve yapıştırılmış izlenimi veren şeyler, sonucun önceden kestirilemediği birleştirme sürecinde, yine de belli bir kompozisyon endişesiyle bir araya getirilmişler. Bu açıdan, Rauschenberg'in soyut dışavurumcu tavırdan ve estetikten tamamen vazgeçtiği söylenemez.

Rauschenberg'le bir ara aynı işliği paylaşan Jasper Johns'un (d. 1930) yaptığı ve tartışmalara neden olan bir dizi *Bayrak* (Resim 142) ise soyut dışavurumculuğa karşı daha sert bir başkaldırı (*bayrak açış!*) idi. Bunları sergilediğinde birçok insan, 'hay aksi; Pollock, de Kooning, Kline, Motherwell ve öteki soyut dışavurumcu sanatçıların resimleri tam da Amerika'nın uluslararası başarılarından biri olarak kabul edilmişken böyle *basit* şeyler de nereden çıktı!' dercesine cephe aldı. Aslında karşı çıkmalarının nedeni, hazırlıksız yakalanmalarıydı. Hem sonra, Johns ulusal bayrağı yüceltiyor mu, yoksa alay mı ediyordu? *Bayrak* mıydı, yoksa 'bayrak resimleri' miydi bunlar? Johns Amerikan karşıtı olmadığına göre, belki de resimle alay ediyordu, kim bilir? Hatta bazıları evlerde amatörce yapılanlara, bazılarıysa üst üste katlanarak bir mağazanın vitrininde sergilenen bayraklara benziyordu. Sanat tarihçi Lynton'a göreyse, Johns'un elde ettiği sonuç eski ustalara yakışacak nitelikteydi.[5] Johns, "bireysellikten uzak, dışsal, geleneksel ve hazır biçimlerden

142.
Jasper Johns,
Bayrak, 1954–55,
kontrplaka yağlıboya
ve kesyap,
107 x 154 cm



[5] Norbert Lynton, *A.g.e.*, s. 283.

oluşturulmuş" işler yapmayı amaçladığını söylemişti; Lynton'ın değerlendirmesini bu bağlamda okuyabiliriz. Bireysellikten uzaklığı ve gelenekselliği konusunu, onun yapıtlarına bakarak yanıtlamak sanırız en doğrusu.

Johns'un işlerinin çoğu bira şişesi, bayrak, hedef tahtası, rakam ya da harf gibi, kendinden önce başkaları tarafından yaratılmış şeylerin *yeniden üretimi*dir. Johns, bu sanat dışı, *hazır* biçimleri almış, onları sanat dünyasına sokmuştur. Dolayısıyla Johns'un bu tavrının Duchamp'dan kaynaklandığı ortadadır; ondan farkıysa resim ve heykel yapmaya inanması, en azından aralıksız sürdürmesidir. Yaptığı işlere topluca bakıldığında, gerçekten de hesaplı, boya kullanımı ve doku değerleri açısından oldukça olgun resimlerdir bunlar. Yine, bira kutularını kopya ettiği renkli bronz heykelleri de aynı doğrultudaki işleridir.

Pop sanatçıların tavrını, isteyen elbette bir eleştiri olarak yorumlayabilir. Ama neyin eleştirisidir bu? Resmin mi yoksa sanatın mı; toplumun mu yoksa teknolojinin mi; *eski*nin mi yoksa *yeni*nin mi? Baktığınız açıya bağlı. O günden bu yana sanat ve estetik dışı her şey sanat ve estetik içi olmuş durumda (*soylu sanat*ı ya da kahramansı çabaları savunanların asla kabul etmeyeceği bir şey bu). Başarı, sanatın mı yoksa piyasanın hanesine mi yazılmalı? Her şey karşılıklıdır elbet.

Başlangıçta bu eğilime *yeni dadacılık*, *yeni bayağılık* ve *yeni gerçekçilik* gibi adlar verilmişti. *Yeni dadacılık* denmesinin nedeni, sanatçıların sanat dışı ve hazır nesnelerden çokça yararlanmasıydı. Anımsarsak, sanat dâhil kapitalizmin bütün kurumlarına karşıydı dadacılar. Oysa Kitaj hariç, bu bölümde incelediğimiz sanatçılar *kapitalizm*i eleştirmiyorlar; tam tersine uyumlu bir şekilde yaşamayı tercih ediyorlar, bütün nimetlerinden yararlanıyorlar; televizyonlardaki eğlence programlarından, günlük nesnelerden, fotoğraflardan, basit motiflerden ve teknolojik tasarım ürünlerinden *zevk* alıyorlar, bunlara sahip olmak istiyorlardı. Bu konuda Hamilton şöyle diyordu örneğin: "Otomobil gövdesi tasarımcısı, uzay çağının simgesini herhangi bir sanatçıdan çok daha iyi anlamış durumda. Toplumsal yorumlar TV'ye ve çizgi romanlara terk edildi. Destan artık bir film çeşidi ile anlamdaş; kahraman tiplemesi de film sektöründe gizli. Eğer sanatçı geleneksel hedefine ulaşmak istiyorsa, popüler sanatları ele geçirmelidir".[6]

Hamilton, yeni sanatın bir zamanların dadacılık ve gelecekçiliğin mirasçısı olduğunu söylüyordu, ama artık kapitalizme karşı durmanın gereği yoktu. Pop, *olumlu dada* idi Hamilton'a göre. Bu aslında dadanın içini boşaltmak anlamına geliyordu (zaten *yeni dadacılık* adı tutmamıştır). *Yeni bayağılık* ise kulağa hiç de *sevimli* gelmiyordu. Dikkatleri gündelik gerçeklere çektiği ve bunu gayet anlaşılır –*figüratif* ve *illüstratif*– bir şekilde yaptığı için bu eğilime belki *yeni gerçekçilik* denebilirdi; ancak tarihsel açıdan bakıldığında, *gerçekçilik* akımının 19. yüzyılda adını koyan Courbet, burjuva sınıfını eleştiren,

[6] Richard Hamilton, "For The Finest Art, Try Pop", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, s. 727.

sosyalist ve anarşistlerin eylemlerine katılan bir sanatçıydı. Kaldı ki, *yeni gerçekçilik* kavramını Léger 1930'larda kendi sanatı için kullanmıştı. *Pop* isminin tutmasının nedeniyse, hem İngiliz eleştirmen Alloway'in yazılarında sıkça 'popüler' sözcüğüne yer vermesi, hem de adı geçen sanatçıların sürekli olarak kitle iletişim araçlarına, daha doğrusu bu araçlar kanalıyla sunulan ürünlere, popüler yıldızlara dikkat çekmeleriydi. Sözün özü, pop sanat İngiltere ve Amerika'da aynı yıllarda ancak birbirinden habersiz bir şekilde doğdu. Ancak, popüler imge ve araçların asıl kaynağı Amerika olduğu için, bu hareket özellikle orada gelişti ve dünyaya da oradan yayıldı.

Pop sanatın Amerika'daki tanınmış temsilcilerinden Roy Lichtenstein (1923-97), tasarım konusunda öğrenim gördü ve mezun olduğunda bir süre bu işten para kazandı. 1950'lerde New York'ta bir üniversitede resim hocalığına başladığında, soyut dışavurumcu resimler yapıyordu; ancak 1960'ların başından itibaren gazete ve dergilerdeki çizgi romanların diline ilgi duydu. Bu ilginin uyanmasında, oğlu için kopyaladığı bir çizgi roman karesi etkili olmuştu. Dediğine göre, "baban doğru dürüst bir resim bile yapamıyor" diye oğlunun arkadaşları alay etmişlerdi. Lichtenstein, dalgacı çocukları ikna edecek bir resim yaparak oğlunun incinen gururunu kurtarmak isterken yaptığı şey, kendisinin de hoşuna gitmiş ve bunu daha büyük boyutlarda denemeye karar vermiş. Anlayacağınız, karar o karar. Sanatçı, piyasadaki çizgi romanlar ya da gazete fotoğraflarından aldığı bir kareyi tepegöz yardımıyla tuvale yansıtıyor, çevre çizgilerini çiziyor ve ardından da ara tonları veren noktalarına kadar sabırla kopyalıyordu (noktalar için bazen kalıp kullanıyordu).



143.
Roy Lichtenstein,
Belki, 1965,
uvale sanayi boyası,
152 x 152 cm



144.
Tom Wesselmann,
Banyo-3, 1963,
tuvale yağlıboya,
plastik, perde,
banyo kapısı, havlu,
çamaşır sepeti,
213 x 270 x 45 cm

Resim 143, onun en çok işlediği konulardan birini gösteriyor. O yıllarda oldukça moda olan Marilyn Monroe tipli, sarışın ve güzel bir kadın imgesi bu. Bize dönük yüzünden oldukça düşünceli ve merak içinde olduğu anlaşılıyor. "Belki hastalandı ve işlikten çıkamadı" anlamına gelen üstteki İngilizce yazı da o an ne düşündüğünü bilmemizi sağlıyor. Merak ettiği, belki sevgilisi belki başkası; bu bize karanlık (*arkası yarın*). Resim türü olarak ise *resimlem*enin ta kendisi –modern resimden kovulan, geçmişe ait denilen şey yani. Bu açıdan, modern dünyayı yansıtmakla birlikte klasik gelenekle de benzerliği var gördüğümüz karenin. Gerçi, yöntemini Rönesans ustalarınınkine benzetiyordu Lichtenstein. Dediğine göre, Rönesans ustalarının kendi çevrelerine (*doğa*ya) bakarak resim yapmaları gibi, kendisi de ('benim çevrem' dediği) çizgi romanlara, vitrinlere bakarak resim yapıyordu. Piyasa sanatının kendi sanatı olmadığını, ancak konu açısından ilham verdiğini söylüyordu. Pop sanatın ikinci kaynağıysa, görüntüden ibaret ve duyarlık karşıtı bir estetikti. Piyasanın yarattığı bu estetiği de Pop sanat yansıtıyordu.[7] Ancak unutmamamız gereken şey, Lichtenstein ve eski ustaların *doğa*larının (çevrelerinin) farklı olduğudur. Bu yüzden, onun "çevreme bakarak resim yapıyorum" demesi sadece bir benzerliktir. Eski ustalar toprak ve üzerindeki canlıların merkez olduğu bir doğanın, kendisiyse beton, çelik ve cam mekanlarda cereyan eden *alışveriş dünyası*nın parçasıdır çünkü.

[7] Lichtenstein, "Lecture to the College Art Association", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, ss. 734-36.

Tom Wesselmann (d. 1931), önce psikoloji, ardından da sanat eğitimi aldı. Öğrenciyken Matisse'in etkisindeydi. Giderek de Kooning'e yakınlık duydu ve derken, kendi kuşağındaki bazı gençler gibi kapak kızları ve kartpostal imgeleriyle ilgilenmeye başladı. *Büyük Amerikan Çıplağı* adlı bir dizi resmi, onun en bilindik işlerindendir. Yiyip içme, eğlenme ve sevişme konularında oldukça iştah açıcıdır bu dizideki resimler.

Bizim buradaki örneğimiz yine onun bilindik işlerinden biri olan *Banyo-3* adlı yerleştirmesi (Resim 144). Boyayla resmedilmiş bir banyo ve çıplak bir kadın imgesini gösteren büyükçe bir tuval ile bir banyoda bulunan gerçek malzemelerden oluşuyor çalışma. İzleyicinin içine girebileceği bir mekandan ziyade, resim gibi karşıdan izlenecek şekilde düzenlenmiş kompozisyon. Bütün elemanlar oldukça dikkat çekici; ancak yine de banyo küvetinde, ayakta sırtını kurulayan çıplak figür asıl motif olarak düşünülmüş. Beyaz tenli, manken vücutlu bir Amerikan fıstığı bu. Hacimsiz bir şekilde resmedilmesine karşın, sarı saçları, ağzı, göğüs uçları ve etek tüylerine yapılan vurgu sayesinde oldukça tahrik edici. Figürün bu kadar belirgin görünmesini sağlayan şeyse banyo fayanslarının lacivert olması. Kompozisyonun büyük bir kısmını kaplayan banyo, sanki derinliği var*mış gibi* resmedilmiş –ki bu da yine figürün yassılığıyla bir karşıtlık oluşturuyor. Daha doğrusu, geometrik temelli yerleştirmedeki tek yüzeysel ama kıvrımlı şey, arzu nesnesine indirgenen kadın figürü. Diğer her şey –banyo perdesi, çamaşır sepeti, ayak havlusu, kapı ve üzerinde asılı havlu– üç boyutlu gerçek nesneler. Renk ilişkileri açısındansa Matisse'ten öğrendiklerinin izlerini görmek hâlâ mümkün. Lacivert banyo, mavi küvet ve çamaşır sepetiyle desteklenmiş; kırmızı ve sarıyla da zıtlık yaratılmış. Öte yandan banyo ile kapı arasındaki sarı sıvalı duvara, hem biçimi hem de rengiyle kapının üzerindeki havlu destek veriyor. Özetle, modern ustalardan öğrendiklerini kendi amaçlarına ustaca uyarlamış Wesselmann.

Pop sanatın tartışmasız en ünlü ismiyse Andy Warhol'dur (1928-1987). Pittsburg'daki *Carnegie Teknoloji Enstitüsü*'nde okuyan Warhol, mezun olduktan sonra bir süre dergi resimleyiciliği, ayakkabı ve parfüm şişesi tasarımcılığı gibi işlerde çalıştı. Reklam dünyasındaki çalışmalarıyla ödüllendirildi; ancak piyasa ressamlığından çıkıp *güzel sanatlar* dünyasına girmek istiyordu. Böylece, 1960 başlarında gözünü başta *Coca-Cola* olmak üzere, *Amerikan Doları* ve *Campbell's Konserve Çorbaları* gibi tüketim nesnelerinin; Marilyn Monreo, Elizabeth Taylor ve Elvis Presley gibi oyuncu ve şarkıcıların dergi ve gazetelerde çıkan fotoğraflarına çevirerek resimler yapmaya başladı. Bunları önceleri elle boyuyordu, ama kısa bir süre sonra *ipekbaskı* tekniğine yöneldi. Çok geçmeden de öteden beri düşlediği başarıyı yakaladı. Tıpkı hayran olduğu yıldızlar gibi vitrine çıktı ve hatta gazetelerde ismini görmediği zaman kızacak kadar bu aleme kendini kaptırdı.

Aslında Warhol'un garip bir ruh hali vardı; zira ünlü olmak istediği için sürekli ortalıkta geziyor, ama kimseyle de çok sıkı ilişkiler kurmuyordu.



145.
Andy Warhol,
okuz Adet Marilyn, 1963,
uvale ipek baskı ve akrilik

İzlenen biri olmak istiyordu (ki, bunu başarmıştı), ancak en az o kadar da *izleyen* ve *kaydeden* biriydi. İletişim araçlarından verilen her türlü şeye antenlerini açık tutuyor, kopyalıyor, küçük değişikliklerle yüzlerce kez yeniden basıyor; özetle her şeyi sanata çevirmeye çalışıyordu.

Onun bu tavrı, Duchamp'ın öne sürdüğü düşüncenin sağlamasıydı aslında. Anımsarsak, Duchamp, her nesnenin sanat yapıtı olabileceğini fark etmiş ve bunu kanıtlamıştı. Bir anlamda, nesneler arasında eşitlik demekti bu. Nesnelerin değeri konusunda Warhol da benzer şeyleri düşünüyordu. Bir farkla: Duchamp *tutumlu* ve olgundu; Warhol ise ilginç bir oyun öğrenen *açgözlü* ve muzip bir çocuk gibi, durmadan aynı şeyi yapmaktan zevk alıyordu. Becerebilse, dünyadaki her şeyin kopyasını çıkaracaktı. "Bir makine olmak istiyorum" demesi bunu doğrulamaktadır zaten.

İpek baskı tekniği, *çoğaltma* konusunda işine yarıyordu ama daha fazlasını istiyordu. Bu yüzden yardımcılar tuttu; kurduğu *Fabrika*'da onlarla birlikte resimler üretti, kitaplar yazdı, filmler çekti (örneğin, 1962'nin sonundan itibaren altı ay içerisinde yardımcılarıyla birlikte 2.000 resim üretti). Coca-Cola, Amerikan Doları, Campbell's Konserve Çorbaları, Araba Kazaları, Elektrikli Sandalyeler, Çiçekler, Kendin Yap Kendin Boya resimleri, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Elvis Presley, kendi otoportresi ve hatta Batı dünyasında dolaşıma sokulan Mao ve Lenin gibi dünyaca ünlü liderlerin imgelerini birer, ikişer, dörder, onar, yirmişer, yüzer, ... hatta bazılarını iki yüzer kez bastı –üstelik aynı yüzeye (Resim 145-146). Bir serginin sadece Marilyn ya da Mao portrelerinden oluştuğunu düşünün: Binaya girerken sizi karşılayan afişteki portrenin aynısı, bütün salonları doldurmuş. Hangi duvara baksanız, hangi odaya girseniz aynı poz bıktırırcasına karşınızda! Baskı kalıbı tek ama bereket versin, alta atılan zemin renklerinde, keyfî bir şekilde sürülen boya kalınlıklarındaki farklılıklar zenginlik yaratıyor. Buna, baskı sırasında boyanın yer yer azalmasıyla ortaya çıkan ve monotonluğu bozan *teknik hataları* da ekleyebilirisiniz.



146.
Andy Warhol,
Gri Coca-Cola Şişeleri,
1963,
tuvale ipek baskı
ve akrilik

Resimlerin yanı sıra, gerçek bir mekânda üç boyutlu nesneler de sergiledi Warhol. Sergi salonunda üst üste konan *Brillo Kutuları*'nı ilk görenler, gerçek Brillo kutuları sanmıştı. Üzerinde *Brillo* yazan kutuları ben de ilk gördüğümde öyle sanmıştım, ama aralarındaki farkı dokununca anladım. Marketlerdeki Brillo kutuları ambalaj kartonundan, galeridekilerse suntadan üretilmiştir. Her iki cinsin üzerindeki renk ve yazılarsa basılarak oluşturulmuştur. Marketlerdekilerin yüzeyi ofset, galeridekilerin yüzeyi ipekbaskıdır. Marketlerdeki Brillo kutularını, sergi mekanında üst üste konan *Brillo Kutuları*'ndan ayıran tek fark, birincilerin özgün (ki onlar da kendilerinden önceki *ilkmodel*'in kopyalarıdır aslında), ikincilerinse kopya olmaları değil kuşkusuz. Birincilerin işlevi ambalaj, ikincilerinkiyse sanattır, o kadar. Başka bir deyimle, Andy Warhol'un kutularını diğerlerinden ayıran şey, onların bir sanat ortamında sanat yapıtı niyetiyle sergilenmeleridir. Bu açıdan (kendisi telaffuz etmemiş olsa bile), *kavramsal sanat*'la akrabadır. Bazı insanlar onun aynı şeyleri yineleme tavrını, tüketim toplumunun ve sanatın bir eleştirisi olarak görebilirler; ancak verdiği bütün demeçlerde, eleştiri yapmak gibi bir niyetinin olmadığını söylemiştir Warhol. 1963'teki sözleri, düşüncelerini anlamamız konusunda bize ışık tutabilir:

"Bazılarının dediğine göre Brecht, herkesin birbiri gibi düşünmesini istiyormuş. Herkesin birbiri gibi düşünmesini ben de istiyorum. Brecht bunu komünizm yoluyla gerçekleştirmek istiyordu. Rusya bunu devlet gücüyle yapıyor. Herhangi bir devlet baskısı falan olmadan bu durum burada kendi başına gerçekleşiyor. Madem herkes belli bir zorlama falan olmadan benzer düşünebiliyorsa, neden komünist olmak gereksin ki? Herkes birbirine benziyor, herkes benzer şekilde davranıyor; ve gün geçtikçe artan bir hızla bu yolda ilerliyoruz... Keşke birisi bütün resimlerimi benim yerime, benim için yapabilse... Keşke ipek baskıyı daha çok insan becerse de, yapılan işlerin benim mi yoksa başkasının mı olduğunu kimse anlamasa; bu harika olurdu... Bu şekilde resim yapıyor olmam, bir makine olmak istememden ileri geliyor. Yaptığım her şeyi bir makine gibi yaptığımı hissediyorum; istediğim şey bu".[8]

[8] M. Yılmaz, "Andy Warhol: Herkes Birbirine Benziyor", *Sanatçıları Okumak...*, *A.g.e.*, ss. 153-5.

Daha önce, reklam ve tasarım sektöründe çalışırken de benzer duygular içindeydi sanatçı. Bu konudaki görüşleriyse, 'dokunulmaz sanatçı' ve 'bireysel sanat' sevdalılarını çileden çıkaracak kadar ilginçtir: "Benden istenenleri yapıyordum ve o işten para kazanıyordum. Örneğin, 'bir ayakkabı çiz' dediklerinde, çiziyordum; düzeltmemi istediklerinde de düzeltiyordum. (...) O zaman bir buluş yapmak zorundaydım, ama şimdi değilim. Bütün 'düzeltmelerden' sonra o reklam çizimleri duyarlı olmalıydı, hepsinin bir biçemi olmalıydı".[9]

Evet, 'ayakkabı çiz' dediklerinde çiziyor, beğenmezlerse yeniden çiziyordu. Patronları memnun etmek için bir *buluş* yapması şarttı. Ama işin garibi, mecburen yaptığı o buluşlar –tasarımlar– sanat değildi; ama öte yandan, buluş yapma endişesi gütmeden keyfine göre yaptığı şeylerse sanattı –işte bunu anlayamıyordu! Evet, diğerleri *normal piyasa*, bunlarsa *sanat piyasası* için üretilen şeylerdi; ancak, her iki piyasa da aslında aynı piyasanın farklı yüzleriydi. Ayakkabı tasarlarken de bilmiyordu müşterileri, resim yaparken de. Ancak her iki cins şeylerin *muhtemel müşterileri* hazırdı aslında. Onların kim olduklarını ayakkabı ya da resim satıcıları biliyordu ve önemli olan buydu. Önemli olan, iyi bir pazarlama stratejisiyle sıradan şeyleri olağanüstü *şeylermiş gibi* sunmak ve müşteriyi ikna etmekti. Bir kere ikna ettikten sonraysa gerisi kolaydı. Zaten, yaptıklarının "hepsi, sanattan hoşlanmak için bir şey bilmeleri gerekmeyen kitleye yönelikti".[10] Kulağa hiç hoş gelmiyor ama, evet, *gerçek* buydu. Henüz ilkokuldayken "milyon dolarlık bir ressam olmak" istediğini söylemişti annesine. Öteden beri süregelen sağlık sorunları yüzünden, 1987'de kalp krizinden ölmeden önce de bu hayalini gerçekleştirdi. Ayrıca, ölümünden bir yıl sonra, bu *pop yıldızı*nın değerli ve değersiz eşyalarının bir müzayedede satılması sonucu 25 milyon dolar gelir sağlandı. Ve hep olduğu gibi, geriye yapıtları, sözleri ve bunlar üzerine başkalarının söyledikleri kaldı.

Baudrillard'a sorarsanız, Warhol kendisiyle ilgili söylenebilecek her şeyi çekinmeden, imâsız bir şekilde ortaya koyduğu için, onun hakkında bir şey söylemek –yorumda bulunmak– belki de gereksizdir. Her şeyden önce, bir nevi *kayıt cihazı*dır Warhol. Cihazlar ise *şeyleri* yorum yapmaksızın kaydederler. Bu yüzden kaydedilen şeylerin derinlikleri yoktur –tıpkı Warhol'ün görüntülerinin derinlikten yoksun olmaları gibi. "Bildiğim kadarıyla" diyor Baudrillard, "Warhol'un bir yapıtının büyütülmüş bir detayı yoktur. Bunun nedeni, bu görüntülerin her birinin, ayrıntıyla bütün arasında bir farklılığın bulunmadığı ve bakışın tözden yoksun bir nesne içinde sanal varlığıyla karışıncaya değin dağıldığı bir hologram gibi işlev görmesidir. (...) Warhol'da her şey yapaydır: Nesne yapaydır, çünkü özneyle değil, yalnızca nesne arzusuyla ilintilidir. Burada görüntü yapaydır, çünkü estetik bir taleple değil, yalnızca görüntü arzusuyla ilintilidir (ve Warhol'un görüntüleri birbirini arzular ve üretir)".[11]

---

[9] *A.g.e.*, s. 157.

[10] Jeff Swimmer, *Andy Warhol: Sınırda Bir Yaşam*, belgesel film, A&E TV Network, NY, 1996.

[11] Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, çev. N. Sevil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 96.

Doğrusunu isterseniz, Baudrillard'ın bu sözlerini okuyuncaya kadar bir Warhol resminin büyütülmüş bir ayrıntısının olup olmadığına hiç dikkat etmemiştim. Bir yapıtın ayrıntısı neden büyütülür? Sanatçının resimdeki yaratıcılığını, teknik ustalığını, renk zenginliğini, doku derinliğini daha yakından görmek için. Oysa onun *Marilyn*'lerine bakalım örneğin. Poz belli. *Marilyn*'i konu aldığı bütün kompozisyonlarında neredeyse hep aynı pozu görüyoruz. Portreyi kim çekmişti acaba? Bunun pek bir önemi yok bence. Önemli olan, Warhol'un o pozu sahiplenmesi ve tıpkı *reklamlardaki gibi*, bıkıp usanmadan binlerce kez yinelemesidir. Demek, *yıldızın pozu* kendini arzula(t)mış ve üret(tir)miş Warhol'a. Evet, poz aynı poz, kalıp aynı kalıp; ancak her seferinde başka bir renkle basıldığı için, sanki değişmiş gibi görünüyor. Oysa yüzeysel bir değişiklik bu –tıpkı *makyaj*la gelen değişiklik gibi. Bu görüntülerden bir tanesini basınca da sanat yapıtı oluyor, yüz tanesini de. Yan yana yüz tane kopyalanmış portrelerden, istediğiniz herhangi bir, iki, dört, ... kırk ... kareyi seçip alabilirsiniz. Ne güzel! Hem dokunulmazlık halesiyle çevrelenmiş bireysel sanat mitine meydan okuduğu için çekici buluyor, hem de inanmaya dünden razı olduğumuz için sanat diyoruz onun yaptıklarına. Garip bir ilişki bu.

Warhol, "Andy Warhol ile ilgili her şeyi öğrenmek istiyorsanız resimlerimin yüzeylerine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok" demişti demesine, ama buna inanıp inanmamakta tereddüt edenler var. Örneğin, onun bu sözlerini aslında şöyle anlamamız gerektiğini söylüyor Danto: "Andy Warhol'un kim olduğunu öğrenmek istiyorsanız, içine bakın. Önyargısız bakın. Paylaştığımız dünya, siz ve ben, hepimiz aynı şeyin parçalarıyız".[12] Danto, Warhol'un bir filozof olarak düşünülmesi gerektiği iddiasıyla ileri sürüyor bunları. Çünkü ona göre Warhol, bize sanatın ne olduğunu söylememiş olabilir, ama sanatla felsefî bağlamda ilgilenenlere önemli ölçüde malzeme sağlamış, yeni düşünce yolları açmıştır. Sözcüklerle değil, ama "paylaştığımız dünyayı sanata çevirerek" ve dolayısıyla sanatın *ne* olduğunu sordurarak yapmıştır felsefesini. Gerçekten böyle bir şey amaçlamış mıydı? Ne önemi var! Önemli olan birilerinin onu ciddiye alması ve felsefe yapmasıdır. Zaten ne demişti Sartre (başka bir sanatçı için): "Ne yapmak istediğini o bilir, biz bilmeyiz; ancak ne yaptığını biz biliriz, o bilmez". Önemli olan, sanatçının dünyaya yeni bir pencereden bakması, dünyayı daha önce görmediğimiz biçimde sunmasıdır. Bugün, fotoğraflardan bayağı nesnelere kadar çevremizdeki her şeyi sanata çevirebileceğimiz düşüncesine ulaşmışsak (ki bu, öncelikle Picasso ve Duchamp'ın mirasıdır), bunun sağlamasını yapan biridir Warhol.

Gerçeklik Yanılsamasına Devam

Sanattan tekrar tekrar kovulan, ama her seferinde bir yolunu bulup içeri giren *figür*, pop sanatçıların çalışmaları sonucu, öyle görünüyor ki bir daha gitmemek üzere yerleşmiş gibi. Bugünkü manzara şimdilik bunu doğruluyor. Pop sanatçı-

[12] Danto, "The Philosopher As Andy Warhol", *Philosophizing Art*, Un. of California P., 1999, s. 83.

ların açtığı yoldan giden birçok sanatçı *nesne ve görüntü yanılsamasını* sonuna kadar götürebilmektedir artık. Bildiğimiz gibi bu kanallardan biri *fotogerçekçiliktir*. Fotogerçekçi sanatçıların resimleriyle ilk kez karşılaşan biri, onların boya değil fotoğraf olduğunu sanır; bu görüntüleri tanıyanlar bile fotoğrafı düşünmeden edemez. Bu resimler, aslında gösterdikleri figürlerin değil, fotoğrafların ya da ofset baskı tekniğinin kopyalarıdır. Dolayısıyla, izleyici farkında olmadan aynı anda iki kez yanılmaktadır. Yanılgılardan biri, görülen şeyin fotoğraf sanılması, diğeriyse (ki bu eskiden beri süregelen şeydir), görüntüdeki nesnelerin gerçekmiş gibi algılanmasıdır. İşe sanatçı açısından bakarsak, kuramsal olarak, geleneksel özne/nesne ilişkisi halen geçerlidir. Doğrudan karşıdaki nesneye bakarak resim yapmak ile fotoğrafa bakarak resim yapmak arasında temelde bir fark olmadığına inananlardanım ben. Her iki durumda da sanatçı kendi dışındaki bir şeye bakmakta ve onu aktarmakta, kopyalamaktadır eni sonu.

Aktarılan ya da kopyalanan fotoğrafın sanatçı tarafından çekilip çekilmediğine; fotoğrafın doğadaki nesneyi iki boyutlu hale getirerek sanatçının işini kolaylaştırıp kolaylaştırmadığına gelince, bunlar ikincil meselelerdir. Yetenekli bir sanatçı doğaya da baksa, hazır görüntülere de baksa, istedikten sonra ne yapar eder onu kopyalar, dönüştürür; yeteneğini yaratıcılığıyla destekleyen biriyse kavram ve düşünce ekler –kendine mal eder. Bu açıdan, fotogerçekçi sanatçılar, fotoğraf makinesinin nesnelliğini kullanarak kısmen bireyselliği aşmış olsalar bile, işledikleri belli konular onları ele vermektedir. Bunların sanat olup olmaması bir yana, izleyenler şaşırmakta, sanatçının sabır ve ustalığına hayran kalmaktadır. Dolayısıyla bu da ister istemez *sanat/zanaat* ve yaratma/kopyalama konularında yürütülen ezeli tartışmaları bir kez daha gündeme taşımaktadır.



147.
Chuck Close,
John, 1971–72,
tuvale akrilik,
254 x 228 cm

Yaptığı büyük boyutlu portrelerle tanınan Chuck Close (d. 1940), fotogerçekçi sanatçılardan biridir. Close'un 1967'de dikkatleri üzerine çeken ilk resimleri, oldukça büyük ve siyah beyaz vesikalık gibiydiler. Ancak bir süre sonra renkli portreler yapmaya başladı.

Bazen kareleyerek bazen de doğrudan tuvale yansıtarak büyüttüğü görüntüleri büyük bir sabırla, ancak bir makine soğukluğuyla resmetmiştir Close. Kitaplarda gördüğümüz resimlerini, püskürtme yöntemi ya da klasik yalama tekniğiyle yaptığını sanabiliriz belki. Ancak öğrendiğime göre, yansıtma ya da kareleme yöntemiyle resmini yapmak istediği portrenin tuval üstünde belirlediği hatlarından sonra; sırasıyla (tüm yüzeyi kaplayacak şekilde) önce mavi, sonra onun üstüne sarı ve en son da kırmızı renkleri, tabakalar halinde fırçayla boyuyor sanatçı. Bu arada, her bir renk tabakasının minik noktacıklardan oluştuklarını belirtelim. Bilen bilir, bu ofset tekniğin elle uygulanmasıdır.[13] Ofset baskı, gözün kusurlarından yararlanarak keşfedilmiş bir tekniktir. Matbaada çalışan bütün ustalar bunu pratik olarak bilir. Ofset baskılarına mercekle bakıldığında mavi, sarı ve kırmızı renk noktacıkları tek tek görülebilir; uzaktan bakıldığında ise göz bunları algılayamaz. Örneğin, yan yana gelen sarı ve mavi noktacıklar uzaktan yeşil olarak, kırmızı ve mavi noktacıklarsa mor olarak görünür. Bir anlamda, *göz palettir*. Tıpkı bunun gibi, Close'un resimlerine uzaktan bakan biri, renk geçişlerini son derece yumuşakmış gibi algılar; oysa yakından baktığında saf renk noktalarını net bir şekilde görür. Bu açıdan, Close, fotoğraf yanılsamasını ofset tekniğini elle kopyalayarak elde etmiştir. Örneğin, buradaki portresinde görüldüğü gibi, genellikle merkeze odaklanan netlik ayarı, çevreye doğru gittikçe dağılır ve bu da görüntünün fotoğrafik etkisini arttırır (Resim 147).

Ayrıntıların kılı kırk yaran bir titizlikle işlendiği resimlere, geçmiş dönemlerin sanatında da rastlayabiliriz. Fakat onlardaki gerçeklik yanılsaması ile fotogerçekçi resimlerdeki gerçeklik yanılsaması yine de farklıdır. O halde mesele, gerçekliğin en ince ayrıntısına kadar yansıtılmasında değil. Zira, öyle fotoğrafik resimler vardır ki, net falan değildir ama yine de bugüne ait dururlar. O halde, *netlik* ve *fotoğraf gibi*lik birbirinden ayrı şeyler. Unutmamamız gereken şey, fotoğrafın nesnelere bakış açımızı değiştirmiş olduğudur.

Gerçeklik yanılsaması konusunda, *aşırıgerçekçi* heykeller, fotogerçekçi resimleri kat kat aşarlar. Zira en başarısız olanlar bile bizimle aynı mekânı paylaşırlar, uzayda bir yer kaplarlar. Hem üzerlerindeki ışık ve gölgeler hem de yere düşen gölgeleri, tıpkı bizimkiler gibi gerçektir, yanılsama değil. Bu heykellerin fotoğraflarını görenlerin, onların heykel olduklarına inanmak istemediklerine siz de tanık olmuşsunuzdur. Fotoğraflarından geçtik, bir müzede asıllarıyla ilk karşılaştığımda, önümdeki figürlerin ilk saniyeler 'heykel gibi duran insan mı' yoksa 'insan gibi duran heykel mi' olduğunu anlayamamış, çok kısa da olsa, bir süre hareket edip etmeyeceklerini merak etmiştim doğrusu. Gerçek insanlardan

[13] Chirista von Lengerke, "Contemporary Painting", Ingo F. Walther (ed.), *A.g.e.*, s. 666.

özel bir kalıplama yöntemiyle en ince ayrıntısına kadar kopyalanan bu heykellerin çoğu, polyester ya da polivinilden dökülmüş ve sonra tenrengine boyanmıştır. Saçlar genellikle peruk olup, beden üzerindeki tüylerse tek tek özel bir tabancayla yerleştirilmiştir. De Andrea'nın burada gördüğünüz çıplağı, Courbet'nin *Ressamın İşliği: Gerçek Bir Alegori* (1855) adlı resmindeki çıplak modelin heykelleşmiş halidir. Courbet, o resminde, arkasında model ve çevresinde de bir sürü insan olduğu halde kendini resim yaparken resmetmişti. De Andrea da burada, modelin yanı sıra kendi heykelini yapmıştır (Resim 148).

Akım ve eğilim patlaması açısından, 1960'lı yılları 1900'lerin başlarına benzetmekten kendimi alamıyorum. *Fovizm*, *dışavurumculuk*, *kübizm*, *neo-plastisizm*, *süprematizm*, *gelecekçilik* ve *dadacılık* gibi birbirinin peşi sıra ortaya çıkan ve sonra da birlikte yaşamaya devam eden sanat hareketlerine tanık olmuştu, 1910'lu yılların hemen öncesi ve sonrası. Benzer bir şekilde, 1960'lı yılların hemen öncesinde, birbirinin peşi sıra birden çok eğilim ortaya çıktı ve aynı anda varlık göstermeye başladı. Bunlardan *renkli yüzey resmi* ve *ressamca soyutlama sonrası* denen eğilimler 1950'lerde halen geçerli olan *soyut dışavurumculuk*tan türedi; 1960'lardaysa *pop*, *op*, *minimal*, *kavramsal*, *çevresel*, *yoksul*, *fluksus* ve *oluşum* gibi adlar altında, yine birden çok eğilim ya da akım neredeyse aynı anda sahneye çıktı. Tabii, birinci grubun merkez üssü Avrupa iken, ikinci grubunki Amerika'ydı. İkinci gruptakiler birinci gruptakilerden beslendiler; modern ilkeleri hem kendi koşullarına uyarladılar, hem bile isteye ihlal ettiler –modernizmi sürdürür gibi yaparak başkalaştırdılar; figür, nesne, temsil ve konu gibi kapı dışarı edilen değerleri yeniden içeri aldılar. Bütün bunlar, hem 'yaşam' ve 'sanat' hem de 'yüksek' ve 'alçak' sanat arasındaki sınırın alabildiğince muğlâklaşmasına yol açtı. Bu, *yüce estetiğ*in terk edilmesiydi.



148.
John de Andrea,
Alegori: Courbet'ye Saygı,
1988, polyester, boya, tüy,
peruk, alçı, tahta;
normal insan boyutlarında

12 *AZIN* YETERLİĞİ

Yer, bir sanat galerisi. Galeride bir resim sergisi var. Ancak, resim diye asılan tuvallerden birinin üzerinde ne bir renk var ne de biçim. Bembeyaz bir tuvali resim diye asmışlar; adı da *Ot Yiyen İnekler*. Izleyicilerden biri dayanamamış ve ressama sormuş:
"Özür dilerim ama ben burada ot mot göremiyorum".
"Elbette göremezsiniz" demiş ressam, "çünkü inekler yedi".
"İnekler mi?! Peki onlar neredeler?"
"Beyefendi, amma da safsınız, ot bitince çekip gittiler işte!"

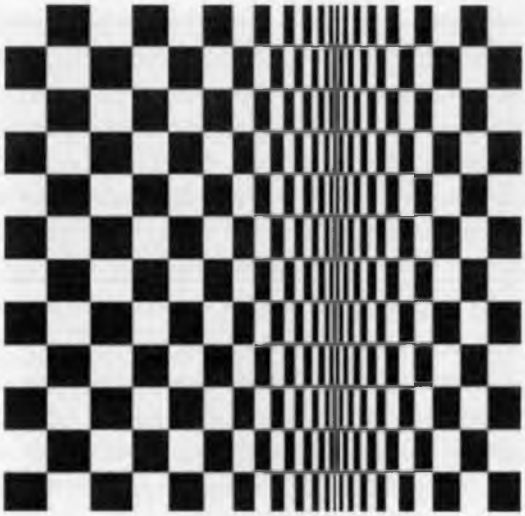
Geometrik Yanılsama: *Op Sanat*

Fotogerçekçi resim ve aşırıgerçekçi heykellerin modern sanat müzelerine girmeleri, görsel sanatlardaki yanılsamacı eğilimlerin sanat arenasından kovulamayacağının kanıtları gibidir. Bunların modern sanat müzelerinde yerlerini alması, modernizmin çözülmesi ve sınırlarının yıkılması demektir. Betimlemeci yapıtların yaşaması insanın kan(dır)maya ve şaşır(t)maya olan düşkünlüğüyle doğru orantılı olsa gerek. Bu özelliğimizden ne zaman vazgeçersek, yanılsamacı sanat da ancak o zaman çekilir tarih sahnesinden.

Resim sanatında bir yanılsamadan söz edildiğinde, doğal olarak, birçok insan hemen betimlemeci sanat örneklerini getirir aklına. Bu önyargı, şimdiye kadar yanılsama ve betimleme sorunlarının her zaman birlikte ele alınmasıyla bağlantılıdır. Oysa soyut şekillerle de aldatılabilir insan algısı. Örneğin, düz bir yüzeye çektiğimiz uzunca bir yatay çizginin üzerine onu kesecek bir şekilde çizdiğimiz ikinci bir çizgiden sonra, o yassı yüzeyde hemen bir derinlik hissine kapılırız. Hele bir de ikinci çizgi birincisinden daha kalın ve koyuysa bu etki iyice artar. Aslında, bildiğimiz figüratif resmin zihnimizde yer etmiş kodlarının derhal bilinç düzeyine çağrılmasından başka bir şey değildir bu. Yatay çizgi yeryüzünün, onu kesen dikey çizgiyse ağaç ya da diğer figürlerin zihnimizdeki soyutlamalarıdır. Yine, diyelim ki, bir küre çiziminin bir küre *gibi* algılanmasını sağlayan şey çizgilerin yönleri, şekilleri ve tonlarıdır.

Bir diğer yanılsama da renklerle ilgilidir. Bir gazete ya da dergi sayfasında, örneğin yeşil diye gördüğümüz alana bir mercekle bakarsak onun çok küçük sarı ve mavi noktacıklardan meydana geldiğini fark ederiz. Bir önceki bölümde de değindiğimiz gibi, örneğin ofset baskı tekniği gözün bu zaafından yararlanır. Demek ki gözlerimiz renkleri –hangi koşulda olursa olsun– saf olarak görebilecek kadar kusursuz olsaydı, renk dünyamız sadece üç renkle sınırlı kalacaktı. 60'larda ortaya çıkan *optik* (gözsel), kısa adıyla *op* sanatın ilk uygulayıcısı kabul edilen Macar sanatçı Victor Vasarely (1908-97) ve ondan etkilenen bazı sanatçılar, gözün kusurlarından yararlanarak geliştirmişlerdir sanatlarını.





149. (solda) Victor Vasarely, *Zebralar*, 1939, tuvale yağlıboya

150. (sağda) Bridged Riley, *Karelerin Devinimi*, 1961, tuvale akrilik

Önce tıp, ardından sanat öğrenimi gören Vasarely, bir ara piyasada grafikçi olarak çalıştıktan sonra resim yapmaya karar vermişti. Bu yüzden onun çalışmalarının grafik dozu hayli yüksektir. 1938-39 arasında yaptığı bir dizi zebra resmi *op* tarzda yaptığı ilk örneklerdir (Resim 149). Bunların bazıları sadece siyah beyaz, bazılarıysa renkliydi. Biçim olarak, zebralar bazen açıkça okunabiliyor, bazen de anıştırıyordu. Ancak onun asıl derdi, en temel elemanlar olan çizgi, şerit, nokta ve beneklerle göze ilginç gelecek kompozisyonlar tasarlamaktı. Bu yüzden, daha sonraki çalışmalarında doğal motiflerden tamamen uzaklaştı ve büyüyüp küçülerek birbirini izleyen çizgi ve beneklerle dörtgen zeminden bize doğru yükselen ya da geriye doğru giden, bugün hepimize tanıdık gelen oldukça renkli biçim yanılsamalarına yöneldi. Önceleri yağlıboya ile çalışıyordu, ancak daha sonra ipek baskıyı devreye soktu sanatçı. Çünkü bu teknik onun geometrik anlatımına son derece uygundu.

Bu eğilimin bir diğer sanatçısı, genellikle daha sade kompozisyonları tercih eden İngiliz sanatçı Bridget Riley'dir (d. 1931). Algı konusuyla ilgilenen bilimcilerin çizelgelerinden yola çıktığı ilk çalışmaları siyah beyazdı (Resim 150). İlerleyen yıllarda, bu çalışmalarının yanı sıra kompozisyonlarına farklı gri ve renkleri de soktu. Onun birçok resmi öyle bir düzenlenmiştir ki, bazen tamamına bazen de belli bölgelerine bakarken insanın gözü kamaşır. Resmi oluşturan elemanlara göz uzun süre bakamaz; baksa da görüntünün devinmeye başladığı hissine kapılır.

Son çözümlemede, op yapıtların aslında betimlemeci resmin perspektif, renk ve biçim deneyimlerinin soyut-geometrik bir resim diline uyarlanmış halleri olduğu söylenebilir. Op sanatçılar, işlerini tasarlarken betimlemeci sanatçılara kıyasla, gözün kusurlarından daha bir *kasıtlı* olarak yararlanırlar. Bugün bilgisayar teknolojisine dayalı görüntü dünyası onların bu dilini çok yaygın bir şekilde kullanmaktadır.

Azcılık

1960'lar birbirine zıt anlayışların aynı anda ortaya çıktığı, birbirleriyle yarıştığı yıllardı. 1950'lerden beri *soyut dışavurumculuk* ve ondan türeyen *renkli yüzey resmi* gücünü halen sürdürürken, diğer yanda *pop* ve *op* sanat eğilimleri piyasada varlık göstermeye başlamışlardı. Yine, 1960 başlarında beliren *ressamca soyutlama sonrası* denilen eğilim ise *renkli yüzey resmi* denilen türle birinci dereceden akrabaydı. Her iki grupta yer alan sanatçılar bireysel heyecanlardan ve betimlemeci yaklaşımlardan uzaktaydılar çünkü. Onların resimdeki bu yaklaşımlarının heykeldeki karşılığına *minimalizm* (*azcılık*) denmektedir.

1960'ların ortalarında Amerika'da yeniden beliren *azcı* yaklaşımlar, bir yandan soyut dışavurumculuğun aşırı bireyciliğine ve keyfiliğine; diğer yandan da hâlâ *göz yanılsaması*nı kullanan *pop* sanatın betimlemeciliğine karşı sert bir çıkıştır. Azcılığın yadsıdığı bir diğer eğilim, yine göz yanılsamasını kasıtlı olarak kullanan *op* sanattır. Ancak azcıların, gerek op gerek soyut dışavurumcu tarzda çalışan bazı ressamlardan ilham aldığı söylenebilir. Zaten, azcı sanatçıların hemen hepsi ilk başlarda soyut dışavurumcu resimler yapıyorlardı. Op sanatın figürden uzak oluşu ve çizgisel karakteri de bazı azcı sanatçılara ilk başlarda ilginç gelmiş olabilir. Bütün bunların yanı sıra, elemeci (*safçı*, *pürist*) tavırlarıyla onlara ilham veren, birer yıldız gibi geçmişten ışınlarını gönderen başka sanatçılar da vardı kuşkusuz.

Bildiğimiz gibi, Maleviç, 1913'te beyaz bir tuvale siyah bir *kare* kondurmuştu. Maleviç'in gözünde *kare*, hem geçmiş sanatla kesin bir kopuşun, hem de *hiç*liğin sembolüydü. Bu hiçlik; dine, devlete ve onların politikalarına alet olmayan, yeni ve *saf* bir sanatın varolmasının ön koşulu demekti. Bu sanat *nesnesiz*di; doğaya ait bir görüntü ya da uzay (derinlik) yanılsamasına ihtiyacı yoktu; betimlemeci ya da yansıtmacı değildi; yalnızca kendini temsil ediyordu; kendisi için, kendi ayakları üstünde durabiliyordu. Soyut sanat tartışmalarının yapıldığı 1910'lu yıllarda Maleviç tarafından sanatsal bir biçim olarak önerilen kare, doğada bulunmayan en temel *–süprematist–* elemandı (Amerikan azcılarının Maleviç'in karesini *küp* haline getirdikleri söylenebilir).

Süprematizm, Rusya'daki diğer bir eğilim olan *inşacılık* gibi akılcı ve matematik bir düşünme biçimini önemsiyordu. Ancak, inşacılarınki bu dünyaya dönük ve işlevsel bir akılcılık iken, Maleviç'in akılcılığı, işlevselliği kapı dışarı ediyordu. Ortak noktalarıysa, gerek iki gerek üç boyutlu olsun, sanat eseri olarak sunulan bir nesnenin yapısını gayet açık ve okunaklı bir şekilde ortaya koymalarıydı. Bilindiği gibi, modern teknolojik gelişmelerin sanata bir yansıması olarak, inşacı heykeller matematik modellerin açıklığına uygun bir şekilde üretilmişti. Bunların yanı sıra, Tatlin'in geleneksel yanılsama yöntemlerine karşı 'gerçek uzay ve gerçek malzeme' konusunda geliştirdiği düşünceleri, 1960'larda Amerika'da ortaya çıkacak olan yeni bir heykel anlayışına kaynaklık etmiştir.[1]

---

[1] Bkz. Suzi Gablik, "Minimalism", Nikos Stangos (ed.), *A.g.e.*, s. 244

Azcı eğilimler de gerçek mekân, gerçek renk ve gerçek malzemenin gücüne ve niteliklerine vurgu yapmışlar, teknolojiyi estetikleştirmişlerdir.

Yeni eğilim içinde yer alan sanatçılar Mondrian'ın bir sanat eserinin öncelikle zihinde bitirilmesi gerektiği yolundaki düşüncesinden de ilham almışlardır. 5. Bölümde gördüğümüz üzere, geometrik ve soyut biçimlerin netliğine düşkün olan Mondrian, bireysel anlatımların keyfiliğinden uzak durmuştu. Sanat evrensel bir kesinliğe kavuşturulmalıydı ona göre.

Azcı estetiğe yol açan diğer bir sanatçı Duchamp'dı. Duchamp'ın önemi, 'yapıt' kavramı hakkındaki estetik düşünce geleneğimize meydan okuyan *hazır-yapıt*ları devreye sokmasıydı. Bir idrar kabını ya da şişe asacağını hazır-yapım sanatı olarak sunarak, Duchamp, sanatsal ustalığın ve sanatçı elinin değerini en aza indirgemiş; son derece basit ve cüretli bir seçimle, tam anlamıyla işlevsel nesnelere estetik bir değer yüklemişti. Göstermek istediği şey, sanat yapma işinin tat almacı ve keyfî bir biçim düzenlemesinden daha başka bir şey olduğuydu. Öte yandan Moholy-Nagy, bir üretim işliğine telefonla bilgi vererek bir dizi resim yaptıran belki de ilk sanatçıydı. Yine, Andy Warhol da belli bir birimin tekrarına dayanan ipek baskılarını başkalarına yaptırmaya eğilimliydi. Benzer şekilde, azcılar da kendi çalışmalarında, seri üretilebilirlik özellikleri olan *birim*leri parça parça ekleyerek işin uzamasını sağladılar. *Birim*, bir tat nesnesi değildi. Önemli olan şey, sanatçının enerjisinin sıkıcı üretim sürecinden kurtarılmasıydı. Örneğin Donald Judd, kutularını bir fabrikaya sipariş ediyordu. Yine, elektrikçi ve mühendisler dururken Dan Flavin'in de flüoresan tüplerini kendisinin imal etmesine, taşımasına ve kurmasına hiç gerek yoktu.

Bugün şöyle bir baktığımızda, hem *ressamca soyutlama sonrası* hem de *azcı* eğilim içinde yer alan sanatçılara, ölmeden önce bazılarının tanışma fırsatı bulduğu Ad Reinhardt'ın (1913-67) yazı ve resimlerinin de hatırı sayılır bir katkısı olduğunu görmekteyiz. Reinhardt, önceleri soyut dışavurumcu tarzda resimler yaparken giderek bireysel etki ve renkleri resminden elemiş, neredeyse simsiyah ve hep aynı boyutlarda kare resimler yapmaya başlamıştı (Resim 151). Son dönem resimlerinde siyah renk tabakaları birbiriyle kesişerek tuval yüzeyini bölüyor, ancak bunlar zorlukla ayırt ediliyordu. Reinhardt'ın siyah resimlerinin nötr boşluğunu birçok izleyici, insani kavramlardan bir vazgeçiş olarak gördü. Öyle ki, bu resimler, kültürümüz içinde yaşam karşıtı, katı ve öznellik karşıtı özellikleriyle doğru yoldan bir sapma olarak algılandı. Resimleri, bir heyecan uyandırmaktan öte, can sıkıntısı ya da beyhude çabalar gibiydi. Gerçekteyse, resmin *görsel gramer*inin nelerden meydana geldiğini gayet iyi biliyordu Reinhardt. Bu gramer, modernizmle birlikte geri dönülmez bir saflaşma sürecine girmişti ve sonu nereye varırsa varsın, bu yolculuk sürdürülmeliydi ona göre. Şu sözler Reinhardt'ın görüşlerini özetlemektedir:

"20. yüzyıl sanatının tek bunalımı, tek ilkesi, tek sorunu, sanatın uzlaşma bilmez 'saflığında', sanatın sadece sanattan doğduğu (başka bir şeyden doğmadığı) bilinci üzerine odaklanır. Geçmişte ya da şimdi, sanat-olarak-

sanat'taki tek anlam, sanat anlamıdır. [...] Sanat ve yaşam hakkında söylenebilecek tek şey, sanatın sanat, yaşamın da yaşam olduğudur; sanat yaşam, yaşam da sanat değildir. [...]

Resim sanatının tek tarihi, nesneler ve özneler çeşitlemesinden oluşan bir düşünceler çeşitlemesinin resminden, nesneler ve özneler çeşitlemesini içeren bir tek düşünceye, nesneler çeşitlemesini içeren bir tek özneye, özneler çeşitlemesini içeren bir tek nesneye, ve sonra, tek özneli bir nesneye, ardından, öznesi olmayan bir nesneye ve nesnesi olmayan bir özneye, ve nihayetinde de, artık bir çeşitlemesi, öznesi ve nesnesi falan olmayan bir tek düşünceye doğru ilerler. [...]

Ancak yasaklanmış, klişeleşmiş ve düzene sokulmuş bir biçim imgesiz olabilir; ancak basmakalıp bir imge biçimsiz olabilir; ancak formüle bağlanmış bir sanat formülsüz olabilir. Nerede, nasıl, ne resmedeceğini bilmeyen bir ressam, bir güzel sanat ressamı değildir. Bir sanatçının yapması gereken tek çalışma, hep aynı boyutlu resimdir (aynı düzen, tek biçimsel araç, tek renk, her yönde aynı çizgisel bölünme, tek simetri, tek doku, tek serbest boyama, tek ritim, tek bölünemezlik ve tek çözünürlük doğrultusunda çalışma, her resmin bütün yönleriyle bir tek bütünlük ve düzenlilik içinde olması).

[...] Ne çizgiler ya da imgelemler, ne biçimler ne kompozisyonlar ya da betimlemeler, ne görüşler ne duyuşlar ya da tahrikler, ne işaretler ne simgeler ya da kalın sürülmüş boyalar, ne süslemeler ne renklendirme ya da tasvir etmeler, ne zevkler ne kederler, ne tesadüfler, ne hazır yapım maddeleri, ne nesneler, ne düşünceler, ne ilişkiler, ne sıfatlar, ne nitelikler –bunlardan hiçbirisi öze ait değildir. Öze ait olanlar, kavranamazlık, çoğaltılamazlık ve indirgenemezlik ile bağlantılı olan her şeydir. [...] Sanat hakkında söylenebilecek



151.
Ad Reinhardt,
Soyut Resim-9,
1965,
tuvale yağlıboya,
152 x 152 cm



152.
Ellsworth Kelly,
Kırmızı Mavi, 1968,
tuvale yağlıboya,
228 x 244 cm

tek şey, onun nefessizliği, cansızlığı, ölümsüzlüğü, içeriksizliği, biçimsizliği, mekânsızlığı ve zamansızlığıdır. Bu her zaman sanatın sonudur".[2]

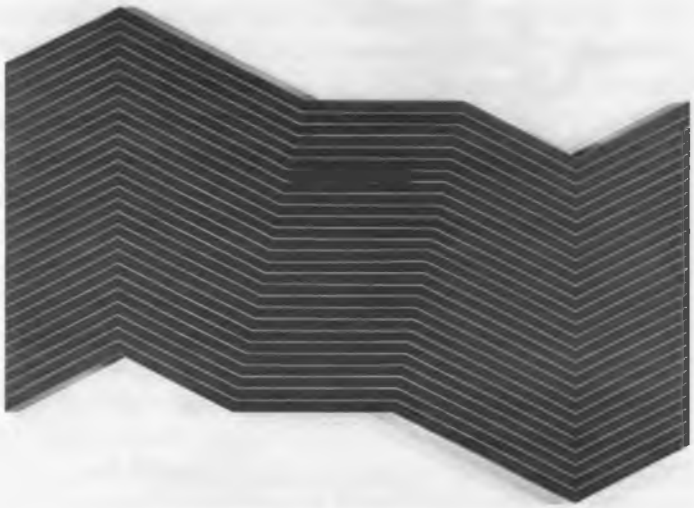
Ressamca soyutlama sonrası denen azcı eğilimde Ad Reinhardt'ın uzlaşma karşıtı tavrını bulmak olasıdır. Morris Louis (1912-62), Jules Olitzki (d. 1922), Kenneth Noland (d. 1924) ve Ellsworth Kelly'nin (d. 1923) resimleri, Reinhardt'ın son yaptıklarından bir öncekiler gibi, renk üzerine kuruludur. Bu sanatçılar 'ressamca soyutlama' derken, geniş kol hareketleriyle elde edilen fırça izlerine ve birbirinin üstüne plansızca akan, damlayan boyaların estetiğine dayanan, bireysel bir soyutlamayı kastediyorlardı. Bu açıdan, De Kooning, Pollock ve Kline'ın resimleri gerçekten de *ressamca*ydı. Oysa Kelly ve Noland'ın bir ressama yakışır tatlar elde etmek gibi niyetleri yoktu. Öncekilerin tavrı *hesapsız* ve *duygusal* olduğu için her şey yapma anında ortaya çıkıyor; sonrakilerin tavrıysa *hesaplı* ve *akılcı* olduğu için iş öncelikle zihinde bitiriliyordu. Öyle ki, zihinde tasarlanan bu işleri eli becerikli bir badanacı da yapabilirdi.

Lynton'a göre bu yeni soyutlama anlayışının, Amerika ve Avrupa'daki benzerlerinden farkı, 'nesne olarak resim' ile 'imge olarak resim' arasındaki ikilemi aşmış olmasıdır. Resim imge, imge de resimdir bu çalışmalarda. Bir nesne ya da duygunun yorumu, görüntüsü (imgesi) değil; yalnızca kendisidir resim.[3] Louis'in resimlerinde uzun renk lekeleri; Olitzki'ninkilerdeyse sınırları eriyerek birbirine nüfuz etmiş renk alanları bulmak mümkündür. Ancak Noland ve Kelly'nin renkleri çok titiz bir ustalıkla pürüzsüz bir şekilde sürülmüştür tuvale. Diğerleriyle kıyaslandığında en sade resimler Kelly'nindir. Sanat eğitimine Boston'da başlamıştı, ama asıl olgunluğa Paris'te ulaşmıştı sanatçı. 1954'te New York'a döndüğünde Avrupa ve Rus sanatı hakkında bir hayli bilgi ve deneyim sahibiydi. Paris'te öğrenciyken önce kübist resimler yapmış, sonra da Mondrian, Maleviç ve Rus inşacılarına ilgi duymuştu.

---

[2] M. Yılmaz, *Sanatçıları Okumak...*, *A.g.e.*, ss. 144-151.

[3] Lynton, *A.g.e.*, s. 246.



153.
Frank Stella,
Daha Çok ya da Az,
1960,
tuvale alüminyum boya,
300 x 418 cm

Bu arada, Rodçenko'nun *Son Resim* (Resim 71) adı altında saf renklerden bir üçleme yapmış olduğundan da Kelly'nin haberdar olduğunu tahmin ediyoruz. Kelly'nin bazı resimleri, tüm bir duvarı kaplayacak (tek renkli) birkaç tuvalden; bazılarıysa, örneğin birbirine T şeklinde ya da yan yana tutturulmuş ve az sayıdaki renk alanlarından ibarettir. Bazılarıysa, *Kırmızı Mavi*'de olduğu gibi yamuktur (Resim 152). Yamuk, rahatsız ettiği için resimde pek kullanılmaz, ama belli ki Kelly, sırf bu yüzden tercih etmişti bu biçimi. Biri kırmızı, diğeri mavi olmak üzere, iki üçgenden oluşuyor bu yamuk. Sol taraftaki üçgen, yamuğun verdiği rahatsızlığı körüklüyor. Bunun nedeni, kırmızı üçgenin ters yerleştirilmiş olmasıdır (ki bu ona belli bir saldırgan hava veriyor). Sağdaki üçgense, tam tersine, hem tabanı yere bastığı hem de mavi olduğu için gözü rahatlatıyor. İki renk (ve biçim), birbirinden kesin hatlarla ayrılıyor ayrılmasına ama yine de bir bütünlük hissi veriyorlar (*karşıtların birliği*). Resme gözümüzü hafifçe kısarak bakarsak bu bütünlüğü görebiliriz.

Frank Stella'nın (d. 1936) saflık üzerine kurulu resim anlayışı ilk kez 1959'da Louise Nevelson, Ellsworth Kelly, Jasper Johns, Robert Rauchenberg gibi sanatçıların da yer aldığı 'Onaltı Amerikalı' adıyla New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) açılan bir sergide dikkat çekti. Stella'nın sergideki resmi, simetrik çizgilerden başka bir şey içermeyen dörtlü bir panoydu. Bunun yanı sıra, bazen V şeklinde bazen de çokgen tuvaller üzerine çizgilerden oluşan bir dizi resim yapmaya devam etti sanatçı. Bu resimler yerine göre siyah beyaz, yerine göre renkliydi. Tuval üzerinde oluşturduğu çubukların işlevi, yüzeyi bölmekten çok, tuvalin hem alışılmadık biçimini ortaya çıkarıyor, hem de burada gördüğümüz gibi, perspektif kurallarına başvurmaksızın bir kırılma ve derinlik etkisi yaratıyordu (Resim 153).

Stella'ya göre resmin, öncelikle *ne* olduğunu ve *nasıl* yapıldığını bilmek gerekiyordu. Birincisi öğrenme, ikincisiyse yapma edimiyle ilgiliydi. En kes-

tirme ve tatminkâr öğrenme yolu, iyi sanat yapıtlarına bakmaktan geçiyordu. Önemsediği sanatçıların resimlerine baktığındaysa, onlardaki zihinsel ve duygusal süreçleri taklit etmiş oluyordu –ki bu, başlı başına riskti. Ancak, bir sanatçının bu riski göze almaktan başka seçeneği yoktu. Başkasının resmine bakmaktan usandığı an, demek ki kendi resmine başlamanın zamanı gelmiş demekti. Tabii, insan bir süre sonra kendi resminden de usanabilirdi –ki bu da yeni çareler bulması için gerekli bir şeydi aslında. Stella, 1960'lı yıllardaki çalışmalarıyla ilgili olarak, Soyut Dışavurumculuğa karşı güçlü bir çıkış gerçekleştirebilmek için biri *yöntemsel*, diğeri *uzamsal* olmak üzere, aşılması gereken iki sorundan söz ediyordu: "Resimdeki ilişkiler (örneğin, birbirine karşıt elemanların dengesi vs.) hakkında bir şey yapmalıydım. En açık çözüm şuydu: Tuvalin her tarafında aynı şeyi tekrar ederek simetrik bir kompozisyon yaratmak. (...) Yanılsama yöntemlerine başvurmadan, birbirini tekrarlayan motiflerle ve renk yoğunluklarıyla bir derinlik hissi verebilirdim. (...) Diğer sorun ise, bunu sağlayacak bir boyama tekniğiydi. Bu da badanacıların başvurdukları yöntem ve araçlarla aşılabilirdi".[4]

Stella, 1960'lar boyunca bu niyetle resimler yaptı ve sergiledi. Gerek kendi demeçleri gerekse hakkında çıkan olumlu ya da olumsuz eleştiriler sayesinde uluslararası sanat camiasında tanındı. Doğal olarak, başlangıçtaki eleştirilerin çoğu olumsuzdu. Resimlerinin soğuk ve sessiz oluşları, eleştirmenlerce hiç de iyi karşılanmamıştı. Örneğin Brian O'Doherty, Stella'yı, Gonçarov'un aynı adlı romanındaki miskin ve tembel bir karakter olan *Oblomov*'a benzetti. O'Doherty'ye göre Stella, 'sanatın Oblomov'u –*cansıkıntısı*'nın ustası– idi. Irving Sandler de gerek Stella'nın gerekse diğerlerinin azcı tavırlarını yaratıcı mücadele ve araştırmadan yoksun ve çok 'mekanik' buldu. Yine, sabit biçimleriyle yaşayan dünyayı inkar ettiği; ve ayrıca otoriter, mekanik, kendi içine dönük ve ukala olduğu gerekçesiyle Donald Kuspit de saldırdı bu eğilime.[5] İzleyicilere gelince, *ressamca soyutlama sonrası* kapsamındaki resimleri ve azcı heykelleri bir türlü kabul edememelerinin en başta gelen nedeni, dümdüz boyanmış tuvallerin, çağrışımsız küp ya da tuğla dizilerinin sanat olabileceğini düşünmemeleriydi kuşkusuz. O çalışmaları bir sanatçının yaptığını gösteren emeğe dair hiçbir iz yoktu çünkü.

Azcı sanat içinde anılan Donald Judd (1928-1994), Dan Flavin (1933-1996), Carl Andre (d. 1935) ve Robert Morris (d. 1931) gibi sanatçılar önceleri soyut dışavurumcu resimler yapıyorlardı (Sol LeWitt de önceleri azcı eğilim içinde anılıyordu, ancak daha sonra kendi sanatının *kavramsal* olduğunu söylemiştir). Ne var ki, 1950'li yıllar boyunca sanat dünyasını etkileyen bu heyecan yüklü akımı, artık fazla *cıvık* buldukları için reddederek yollarını ayırdılar; doğaçlamayı, anlık çalışma anlayışını ve duygusallığı ıskartaya çı-

---

[4] Frank Stella, "Pratt Institute Lecture", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, ss. 805-806.

[5] Bkz. Suzi Gablik, *A.g.e.*, s. 247

kardılar. Soyut dışavurumcu biçemde, tavrın kendisi anlam demekti; tavır, sanatçının keyfî serbestliğiydi; düşünülmeden gerçekleşen devinim ve bunun tuvaldeki iziydi önemli olan. İşte, azcı sanatçılar kısa bir süre sonra keyfiyete dayanan resimden uzaklaştılar ve üç boyutlu nesneler oluşturmaya başladılar.

Azcıların küp ve diğer geometrik nesneleri, soyut dışavurumcu tarzın duygusal akışkanlığına yerleştirilen, akışı kesintiye uğratan birer bent gibiydi. Öyle ki bu biçim açıklık ve netliğin, kavramsal kararlılığın, kesinlik ve basitliğin bir tescili gibi duruyordu. Soyut dışavurumculuk onların dışında devam etse bile, en azından, azcı sanatçılar, bu yeni alanda sert, ketum ve soğuk bir sanat yarattılar. Sistematik ve ölçülebilir yöntemlerle, daha kesin bir mecrada sanata yeni bir yön vermek istediler. Geometrik nesnelere bir sonsuzluk bahşederek, mükemmel bir denge kurdular. Kararlı ama tekrar edilebilir birimlerin monotonluğu ile görsel bir simetri yarattılar. Açıklık ve sadeliği temel alan bir estetik geliştirdiler, endüstriyel malzemelere yöneldiler: Galvanize demir, çelik borular, flüoresan tüpleri, tuğlalar, bakır plakalar, endüstri boyaları, polyester küpler vs... Biçimlerin basit, geometrik ve genellikle yinelenebilir birimler olmasının yanı sıra, malzemelerin de mümkün olduğunca kendi kimliklerini korumalarını tercih ettiler. Örneğin demir demirliğinden, tuğla tuğlalığından, ağaç da ağaçlığından uzaklaşmamalıydı.

Bu sanatçıların kullandıkları nesnelerin farklılıklarına karşın, yine de bazı ortak özellikler saptamak mümkündür: Bunlar her şeyden önce anlam ve mecazdan arınmış, nötr ve yinelenebilen küp ve prizma gibi biçimlerdir. Bu sanatçıların hemen hepsi daha ilk bakışta bir bütün olarak algılanan işler yaratmak istiyordu. İşin bütünlüğü, parçalarından daha önemliydi. Simetrik ya da tekrar ederek ilerleyen basit temelli düzenlemeler, karmaşık olanlara tercih edilmiştir.

1960'ların başında Stella ile aynı işliği paylaşan Carl Andre, inşaat kalaslarını yontarak dikey heykeller yapıyordu. Derken, kalasların 'yontulmadan önce daha iyi' olduğuna karar verdi ve ağacı geleneksel yontma yöntemiyle heykele dönüştürmekten vazgeçti. Evet, önceden, birçok heykeltıraş gibi Andre de belli bir noktaya kadar nesneleri kesmişti, ama gördüğü kadarıyla, 'kestiği nesne zaten kesilmiş bir şeydi'. O halde kesmek yerine, kesilmiş hazır nesneleri kullanmak en iyisiydi. Böylece kesme, oyma, atma ya da ekleme gibi geleneksel heykel yapma sürecini bir kenara bırakmış oldu. 1961'de kalasları yan yana getirmeye, yığmaya başladı. Ancak kısa bir süre sonra, mekân ve biçimin dikeyliğinden sıyrılıp yeni bir şey ile tanıştı: *Yataylık*. Bu, heykellerini zemine yaymaya başlaması demekti. İlk denemeleri fazla mimari, fazla inşacı karakterdeydi. Ama bir gün bir gölde kayıkla giderken, heykellerinin seviyesinin bir suyunki gibi olması fikrine kapıldı. Andre 1960'ların başında bir ara Pensilvanya demiryollarında memur olarak çalışmıştı. Gerek buradaki işi gerekse uzun araba kuyrukları, sonsuzluğa akan izler, Andre'nin görüşünü etkilemiş olmalı.[6]

---

[6] Bkz. Suzi Gablik, *A.g.e.*, s. 248.



154.
Carl Andre,
Kaldıraç, 1966,
137 ateş tuğlası

Yatay konumdaki *Kaldıraç* adlı düzenlemesi Andre'nin ilk önemli işiydi (Resim 154). Bu iş, 1966'da Yahudi Müzesi'nde açılan '*Temel Yapılar*' sergisi için hazırlanmıştı. Yan yana konmuş 137 tuğladan meydana gelen Andre'nin çalışması, galerinin tabanında yatay bir uzunluk oluşturmuştu. Ona göre, *dikey eleman*dan kurtulmak çok zordu; ama kurtulmak zorundaydı. Bu işi yapmaktaki düşüncesini şöyle ifade etmiştir: "Brancusi'un *Sonsuz Sütun*'unu havaya değil de yere uzattım. Böylece, ilgi yeryüzüne kaymış oldu". Aslında *Kaldıraç*, bir ölçüde hâlâ duvarla bağlantılıydı. 1967'de yapmaya başladığı bir dizi işi, metal plaka parçalarının mekânın tabanına yerleştirilmesinden ibarettir. Bu dizi içindeki en karmaşık olan yerleştirmesi *37 Parçalı İş*'tir. Müzenin tabanını işgal eden toplam 1.296 birimden oluşan işin 216'şar tanesi alüminyum, bakır, *çelik*, magnezyum, çinko ve kurşundu. Andre, bir keresinde ideal heykelinin bir *yol* olması gerektiğini söylemişti. Öyle ki, bu 'klasik' heykellerin üzerinden yürünebilmeli, kamyonlar bile geçebilmeliydi.

Üç boyutlu yapıtlara yeni bir bakış açısı kazandırmak isteyen Robert Morris ve Donald Judd, azcı eğilimin o yıllardaki sözcüleriydiler. Morris 'betimleme-dışı' işlerin doğasına öteden beri ilgi duyuyordu. Morris'e göre resimdeki uzay (mekân) ve kütlesellik, hem taklit hem de yanılsamaydı. Oysa heykelin gerçek uzayda gerçek bir maddiliği olduğundan, aslında hiçbir zaman yanılsamacı olmamıştı. Resim, *görme*; heykelse *dokunma* duyusuna hitap ediyordu. Judd gibi o da üç boyutlu çalışmaların daha güçlü olduğuna inanıyordu. İster karmaşık ister basit, uzayda yer kaplayan her nesne, resmin yanılsamacılığının tersine, gerçek bir *geştalt*a neden olurdu ona göre. Geştalt duygusunu en güçlü ve doğrudan veren nesnelerse en basit olanlardı. Örneğin, bir bakışta kavranacak kadar basit bir yapısı olan küpün etrafında dolaşmaya gerek yoktu.[7]

[7] Robert Morris, "Notes on Sculpture", Harrison & Wood, (ed.), s. 815 (*Gestalt*, Almancada *biçim*, *şekil*, *şahıs*, *şahsiyet* ve *boy* gibi anlamlara gelir. Ayrıca, ruhsal olayların bir bütün veya



155.
Robert Morris,
İsimsiz, 1965,
boyanmış kontrplak

Küp ve benzeri biçimleri en çok kullanan Judd idi; ancak o da bu birimleri birbiri ardına sıralamayı tercih ediyordu. Bu yüzden, Judd'un belirgin ve yinelenebilen birimlerden meydana getirdiği bütünlükten çok, Morris, kendi kendine yeten bir tek parçanın bütünlüğü üzerinde durmaktaydı. Özetle, bölünüp parçalanamayan nesneler yapmak istiyordu. Morris'in bu düşünceyle yaptığı ilk iş, gri renkli 210 cm'lik bir kontrplak heykeldi. Heykelde renge karşıydı; bu yüzden bütün kontrplak işlerini griye boyamıştır. 1965'te dokuz adet L biçimli kalas sergiledi. İşlerin çok açık ve net olmasına karşın, her biri farklı bir konumda yerleştirildiği için, sanki farklı biçimler *gibi* algılanıyordu (Resim 155). Demek ki, *yerleştirme* konusu önemliydi. Onun dikkat çektiği bir diğer konu da 'sanat eserinden estetiğin kaldırılması' gerektiğiydi –ki bu görüş, kavramsal sanatçılar tarafından da önemsenmiştir.

Judd'un ilk çalışmalarıysa tuval üstünde kum, plastik boru ve ağaçtan yapılmış alçak kabartmalar gibi, resimsel ve heykelsel elemanların bir bileşkesiydi. Üç boyutlu işler yaptıkça, resimsel uzayın zayıf olduğunu hissetti sanatçı. *Uzaysal yanılsamacılık*tan yakayı kurtarmak gerektiğini düşünmeye başladığı için, daha sonra bunları daha üç boyutlu bir havaya soktu, sadeleştirdi. Resimdeki sadeleştirmenin en kestirme yolu, bilindiği üzere, figür ve resmin ilişkisini tamamen koparmaktan geçiyordu. Sonunda, Judd da tıpkı Morris gibi, resim sanatının baştan sona yanılsamacı olduğunu ve bu yüzden de hiçbir değeri olmadığına karar verdi. Bir resim alanı olarak kullanılan tuvalin, zaten bir biçimi vardı; onu boyalarla örterek sanki derinliği varmış gibi göstermek doğru değildi. Gerçek uzay, betimsel uzaydan daha güçlüydü. Dolayısıyla gerçeği ifade etmek için dublöre gerek yoktu.[8] *Belirgin Nesneler* işte bu mantıkla doğdu. Judd'un *Belirgin Nesneler* dediği türden ilk çalışmalar 1963'te New York'ta

biçim olduğunu savunan bir psikoloji dalıdır. Geştalt psikolojisine göre, bütün, kendisini oluşturan parçalardan daha önemlidir.

[8] Donald Judd, "Specific Object", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, s. 813.



156.
Donald Judd,
İsimsiz, 1971,
alüminyum,
her küp
100 x 100 x 100 cm

Green Gallery'de sergilediği boyanmış ağaç heykellerdi. Kısa bir süre sonra da yüzeyleri metal kaplı ilk pleksiglas kutular devreye girdi. Bunlar Yahudi Müzesi'nde 1966'da açılan *Temel Yapılar* sergisinin önemli işlerindendi. Üst üste konmuş bu kutular hantal ve basit görünüşlüydü; ancak Judd'un heykel anlayışını gayet iyi anlatıyordu. Heykel sanatını yeniden tanımlayan, eleştirel bakışla üretilen bu nesneler eklenerek, yontularak ya da kaynakla tutturularak değil, bir araya getirilerek, toplanarak yapılmıştı. Yapıştırma ya da bağlantı, kaide ya da altlık yoktu –daha doğrusu, Brancusi'un *Sonsuz Sütun*'unda olduğu gibi, heykel, kaide ve altlık tek bir şey olup çıkmıştı. Heykel, madem öncelikle uzay içinde bir kütle demekti, o halde bunlar en saf kütlelerdi.

Heykeller birimlere ayrılabiliyor, istiflenebiliyor ve depolanabiliyordu. Her çalışma özdeş ve değişmez birimlerin basit bir kompozisyonu idi; bir zincir gibi, birimler yinelenerek uzatılabiliyordu. Kutular, bazen duvarda çıkıntı halinde duruyor; taban, duvar ve birimler bir bütün olarak heykele ait bir yaşantı sunuyordu. Judd'un işlerinin oldukça sıra dışı ve çeşitli yüzeyleri vardı. Malzeme, bazen saydam, bazen mat, bazen de parlaktı. Yatay/dikey ve girinti/çıkıntı gibi ilişkilerden uzak olan her birim bir düzen anlayışına hizmet ediyordu. Öznel arayışlar, keyfi davranışlar elenmişti. Kompozisyon süreklilik ve yineleme üzerine kurulmuştu (Resim 156).

Judd'un bu yerleştirmesi, insana ister istemez Bernard Newmann'ın modern heykel hakkındaki sözlerini anımsıyor. 1950'li yıllarda, "heykel, bir resme bakmak için geri çekildiğinizde çarptığınız şeydir" demişti Newmann. Aslında bu durum, Krauss'un 1979'da kaleme aldığı makalesinde belirttiğine göre, modern heykelin 'anıtın negatif durumu'na indirgenmesinin sonucuydu. Şimdiyse karşı karşıya kalınan şey bir 'saf olumsuzluk'tu. Heykelin geldiği bu yer "bilinç uzayındaki bir tür kara delik gibi, olumlu taraflarını tanımlamanın gittikçe zorlaştığı bir şey, ancak *ne olmadığı*na bakılarak bir yere

oturtulabilecek bir şey olarak görülüyordu".[9] Modernist sanatın evrimci ve elemeci tavrının zorunlu bir sonucu gibi duran bu küpler, heykelden ziyade üzerlerindeki heykellerin kaldırılmış olduğu *altlık*lara benzemekteydiler –tıpkı Maleviç, Newmann ya da Kelly'nin tuvallerinden figürlerin kaldırıldığı gibi. Evet, bu küpler Maleviç'in 1913'te yaptığı *Beyaz Üstüne Siyah Kare*'sinin üç boyutlu ve çoğaltılmış halleriydi. Maleviç'in karesi hiçliğin[10] iki boyutlu temsiliyken, Judd'un küpleri de hiçliğin üç boyutlu temsilleriydi. Bu küplere 'heykel' denmesinin nedeniyse, gerçekten üç boyutlu olmaları ve bir sanat galerisinde 'heykel' niyetiyle sergilenmeleriydi, o kadar. Gerçi kısa bir süre sonra Judd, işlerine heykel denmemesi gerektiğini, zira heykelde olan şeylerin kendi sanatında bulunmadığını söyleyerek işin içinden çıkmıştır.

Özetle, hem Morris hem Judd, yapıtın kendini 'bir tek' şey olarak, bütünlüğü olan basit bir geştalt olarak sunması üzerinde yoğunlaşmışlardı. Onlara göre yapıt, kübizmin getirdiği ardışık, ilişkisel ve dolaylı bir okumayı gerektirmemeli; tam tersine, etkisi bir anda algılanabilir olmalıydı. Barbara Rose, bu konuda şunları söylemiştir: "Bu sanatçılar, kübizmin, bir nesneyi birden çok açıdan bir düzlemde üst üste göstermesi anlamına gelen *eşanlılık* ilkesini tersyüz ettiler ve bunun yerine *geştalt* temelli bir *biranlılık* ilkesini getirdiler".[11] Örneğin Judd'un duvara yerleştirdiği işleri, en iyi karşıdan izlenebilir. Yine zemine sıraladığı küplerinin her birinin çevresinde dolaşmak gereksizdir; insan bunları bir kerede algılar çünkü. Andre'nin yere serilmiş plakalarının ise çevresinde dolaşılabilir; ancak *cephe*, *arka* ve *yan* düzlem gibi özellikler yoktur.

Dan Flavin'i de renkli ışık yerleştirmeleriyle tanıyoruz. Flüoresan lambaları kullanarak 1964'te yaptığı bazı heykeller *Tatlin İçin Anıt* adını taşıyordu (Resim 157). Bu, bir sanatçının kendi emeğiyle yonttuğu ya da inşa ettiği bir heykel değil, gayet basit bir şekilde flüoresan tüplerinden oluşturulmuş bir düzenlemeydi. Adından da anlaşılacağı üzere, Tatlin'in *Kule*sine bir göndermede bulunmakla birlikte, gerçekte, *kendi kendine yeten*, ışıl ışıl parlayan bir nesneydi. Flavin'in daha sonraki işleri, bildiğimiz gibi, oldukça renklidir. Sanatçının genellikle elektrik teknisyenlerine sipariş ettiği bu heykellerde, elemanların yerleştirildiği çevre resimsel bir alan gibidir. Tüplerden duvar ve tabana yansıyan *ışık*, ilginç renk geçişlerine neden olur ve mekânı resimsel bir havaya sokar.

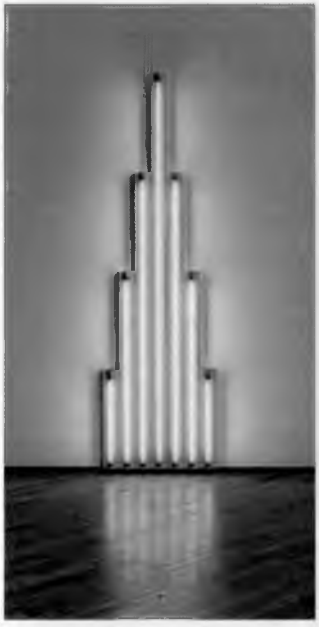
Larry Bell'in 60'ların sonlarından itibaren yapmaya başladığı çalışmalarsa genellikle ışık üretmiyor, ama çevreden aldıklarını yansıtıyordu (Resim 158). Bazen küp gibi kapalı nesnelerden, bazen de açık levhalardan ibaret olan bu işler, yerine göre cam ya da yarı saydam malzemeden yapılmışlardı. Çevresindeki ışık, insan ya da diğer nesneler bu yerleştirmelerde yansıyor, katmanların

---

[9] Rosalind Krauss, "Mekâna Yayılan Heykel", *Sanat Dünyamız*, sayı 82, Kış 2002, s. 105.

[10] Yeri gelmişken, Yves Klein'in Paris'te, beyaza boyanmış ve bomboş bir galeriyi *hiçlik* olarak sergilediğini ve açılışa da üç bin kişinin geldiğini belirtelim. Klein'in bu hiççi sergisi Amerikan azcılarından daha uç bir noktadaydı kuşkusuz.

[11] Bkz. Suzi Gablik, *A.g.e.*, s. 252.





157. (Solda) Dan Flavin, *Tatlin İçin Anıt*, 1964, floresan tüpleri.

158. (Sağda) Larry Bell, *Garst'ın Zihni-2*, 1971, cam levhalar.

üst üste gelmesiyle ilginç görüntüler ortaya çıkıyordu. Oradaki her şeyin gerçek olmasına karşın, yansımaların gariplikleri yüzünden, zihin bunları dönüştürüyor, dolayısıyla da insan kendini güvenilmez bir ortamdaymış gibi hissediyordu.

Plastik sanatlardaki bu azcı eğilime koşut olarak tiyatro, dans ve müzik alanında da benzer çalışmalar yapılmıştır. Örneğin, Polonyalı Jerzy Grotowski (d. 1933), oyunlarını yazarken oyuncu ve seyirci dışındaki her şeyi mümkün olduğunca eleme taraftarıydı. Onun *Yoksul Tiyatro* anlayışına göre, teknik donanım, maske, araç gereç, makyaj ve kostüm gibi ayrıntılardan arındırıldığında, tiyatro sanatı seyirci ve oyuncu arasındaki dolaysız ilişkiden ibaretti. Seyirci koltukları arasındaki koridorda oynanan *Kabil* adlı oyunu, onun bu düşüncelerinin bir yansımasıydı. *Kordian*'daysa, seyirci de oyunun bir parçasıydı.[12] Öte yandan, Philip Glass ve Steve Reich, tıpkı Judd ve diğerleri gibi, birimsel yapıyı kullanarak aynı sesin tekrarına dayalı besteler yaptılar. Yine, New York'taki *Judson Dans Tiyatrosu*'nda, Yvonne Rainer yürüme, koşma ve ayakta durma gibi sıradan insan davranışlarını, '*hazır-devinim*'ler olarak koreografisinde kullandı. Öyle ki, bu *hazır-devinim*lerin ortaya konması için dansçı ya da göstericilerin herhangi bir teknik ustalığa gereksinimleri yoktu. Örneğin *Parçaları Taşıma* adlı *gösteri*de, 12 oyuncu (dansçı) nötr edimciler oldular; 100 ağaç çıta, 100 sunta çıta, 100 plastik çıta, 5 minder, 2 plastik küp, 2 tabaka kontrplak, 1 tuğla vs. gibi garip nesneleri sahneye taşıyarak bir iş gerçekleştirdiler. Rainer'ın sahneye koyduğu gösteri, belirsizlikten ve dramatik konu ya da şiddetten arındırılmıştı. İnsanların gündelik yaşamda sanatsal kay-

[12] Ayşın Candan, *Yirminci Yüzyılda Tiyatro*, YKY, İstanbul, 1998, ss. 189 -193.

gılardan uzak devinimleri, burada minimal bir gösterinin malzemesi olmuştu (O yıllarda Morris de kısa bir süre Rainer ile birlikte çalışmıştı). Yine 80'lerde Lucinda Childs da oldukça katı ve sade bir dans türü geliştirdi. Bunlardan birinde, bir oyuncu sanki aynadaki görüntünün simetriği gibi, bomboş sahnede bir devinimin dayanılmaz tekrarından oluşan bir gösteri yaptı.[13]

Özetle, 1960'lardan 1970 sonlarına kadar en yoğun dönemini yaşayan azcılık, eski katı tutumu yumuşamış olsa da etkisini halen sürdürmektedir. Meramlarını *az ve öz* olarak anlatmak isteyen insanlar geçmişte vardı, şimdi yine var, gelecekte de olacaktır. Saflaşmacı eğilimlerin çekiciliklerini ileride de koruyacaklarını söylemek bir kehanet olmasa gerek.

Sanattaki aşırı saflaşma eğilimi, 1. ve 5. bölümlerde gördüğümüz gibi, 'sanat için sanat', 'özerklik' ve 'soyutlama' gibi kavramlarla ifade edilen, *kendini tanıma* eğiliminin bir sonucudur. Bu bir özeleştiri sürecidir. Greenberg, özeleştirinin modern resimdeki ilk temsilcisinin Manet olduğunu iddia etmiş; ancak onu da daha önce Kant tarafından başlatılan gelenekle ilişkilendirmiştir. Çünkü eleştirinin yürütüldüğü aracı, yani bizzat aklın kendisini ilk sorgulayan filozoftu Kant. Aklın eleştirisi, ileriki yıllarda sanatın da kendini bir özeleştiriye tabi tutmasına (kendini tanıma eğilimine) yol açmıştı.[14] Evet, Kant aklı eleştirmişti, ama amacı onu yok etmek değil, güçlendirmekti. H.B. Kahraman, felsefeyi dile indirgeyen Wittgenstein gibi bir düşünürün elinde, bu özeleştiri eğiliminin bir öz tahribe –felsefenin tahribine– dönüştürüldüğünü söylüyor. Wittgenstein, önceleri kusursuz bir dil peşinde koşarken, açtığı yolda giderek felsefeyi değillemiş; ancak daha sonraki döneminde, bunun olanaksızlığını gördüğü için kusursuz dil arayışından vazgeçmişti. Yazara göre, tıpkı Wittgenstein'ın birinci döneminde felsefeyi değillemesi gibi, *azcılar* da sanatı sadece görsel bir dile indirgemişlerdi; ki bu da sanatın kendi kendini değillemesine –yok olmasına– gelip dayanmıştır. Kahraman'a göre hem Wittgenstein felsefesinin hem de minimalizmin aşırı saflaşmaları ve bu yüzden de hiçbir şeye dokunmamaları yüzünden hiçbir iç çelişki yaşamayacaklarmış gibi durmalarına rağmen, her ikisinin de yoğun çıkmazlarda yitip gitmeleri demektir bu: "Gerek felsefe gerekse sanat insan gerçeğini kuşatmadığı noktada ve yaşamın özüyle hesaplaşmadığı, kendisini sorguladığı kadar kendi dışındaki dünyayı ve genel olarak da evreni irdelemediği takdirde yok olmaya tutsaktır. Çünkü bunların hiçbirisi sanatın özünü oluşturan insanın varoluş trajiğine yabancı değildir. Aksine, ona yabancılaşmak öldürücüdür!"[15]

Azcılığın sözcüleri sayılan Morris ve Judd'un elimdeki yazılarını okurken Wittgenstein felsefesiyle doğrudan bir ilişki içinde olduklarına rastlamadığımı itiraf etmeliyim. Ancak, onların aşırı saflaşmacı tavırlarıyla Wittgenstein felsefe-

---

[13] Suzi Gablik, *A.g.e*, s. 253.

[14] Clement Greenberg, "Modernist Resim", Enis Batur (haz). YKY, s. 357-358.

[15] Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, YKY, İstanbul, 1995, s. 91.

si arasındaki benzerliğe ise bir diyeceğim yok. Azcı sanatçılar Wittgenstein'dan farkında olmaksızın etkilenmişlerdir belki (Wittgenstein'ı asıl önemseyen Joseph Kosuth'tur ve o da kavramsal sanatın sözcülerindendir).

Sanat tarihinden birazcık haberdar olan biri, sanatın her zaman bünyesinde aşırılıklar ve çelişkiler taşıdığını, kendini bu sayede yenilediğini bilir. Gerek birbirine karşıt uçlarda gerekse aralarda gidip gelen sanatçılar hep olmuştur. Kendini en uçta hisseden bir sanatçı bile diğer uçları süzmeden edemez. Sanatçının açmazlarından biri de içinde yaşadığı toplumsal koşullarla ilgilidir. Carl Andre, "Ya çelişkilerimizi yalanlamak ya da onlarla yaşamak gibi tarihsel bir seçimle karşı karşıya kaldık her zaman. Artık burjuvazinin dehası sayesinde çelişkilerimizi pazarlama fırsatı elde ettik" derken, bu garip duruma işaret etmiştir. Sanatçının bu tavrı insanın mizacında gizli olsa gerek.

Sanatçı, içgüdüsel olarak, bir yandan üre(t)meye ve kendini yenilemeye; diğer yandan bir bütün olarak varlığını zararlı şeylere karşı korumaya çalışır. Birinci itkinin yönü, çoğalma ve dolayısıyla çeşitlenmeye; ikincisininkiyse dışa kapanma ve dolayısıyla saflaşmaya doğrudur. Ancak, aşırıya kaçıldığında her ikisinin de tehlikeleri olduğu söylenebilir. Birincisini bekleyen tehlike yozlaşma, ikincisininkiyse zayıflama ve ölümdür. Sanata para ayıran varlıklı kesim, her iki durumda da güçlü olandan yanadır. Yaratıcı ve tarihe mal olmuş sanatçılar, evet, hem uçlara mutlaka dokunanlardır, oralarda gezinenlerdir; hem de karşıt uçlar arasındaki hassas dengenin farkında olanlardır. Bu konuda verilebilecek en iyi örnek Picasso'dur. Kendisi yol açıcı bir öncüydü, ancak açtığı yolun olanaklarını sonuna kadar tüketmemiş, yeni yollar açmayı tercih etmişti. Gidilebilecek son noktaya kadar gitmediği için, Maleviç ve Mondrian'ın onu suçladığını biliyoruz. Maleviç ve Mondrian, saflaşma sevdaları yüzünden kendi dillerinin içinde hapsolmuşlardı; oysa teorilere fazla itibar etmeyen Picasso, her zaman dışarıda, özgürdü. Biyolojiden öğrendiğimiz kadarıyla, bir tür eğer kendinden olmayanlara kapıyı sıkı sıkı kapatarak sadece kendi kendini dölleyerek varolmaya çalışırsa, bu, o türün zayıflamasına ve giderek yok olmasına yol açar. Türün güçlenmesi için yabancı ve taze kanlara gereksinim vardır. Bunun sanatta, felsefede ya da diğer disiplinlerde de geçerli olduğuna inanlardanım.

Zaten, dünden bugüne baktığımızda azcı sanatçıların, ilk başta takındıkları katı tutuma şaşmaz bir şekilde bağlı kaldıkları söylenemez; daha sonraki yıllarda yaptıkları bunu doğrulamaktadır. Onların *yoksayıcı* tavırları sanatı öldürmemiş, tam tersine zenginleştirmiştir.

13 KAVRAM OLARAK SANAT

> İyi yönetilen bir kente ressamın girmesini engellemekte haklıyız; çünkü o duyguları uyandırır, besler ve güçlendirirken aklı zedeler.
>
> *Platon*, MÖ 4. yüzyıl

> 'Sanat' denilen şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır; yani bir zamanlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına becerebildiklerince duvar resimleri çiziktiren, bugünse boya satın alıp reklâm afişleri yapan ve yüzyıllardan beri daha birçok şey üreten insanlar.
>
> *E.H. Gombrich*, 1950

> Benim yaptıklarımı satın alanlar onları istedikleri yere götürüp, isterlerse yeniden yapabilirler. Ayrıca, onları satın almaları gerekmiyor –bilmeleri yeterlidir.
>
> *Lawrence Weiner*, 1969

Kavram ve Şey

Gombrich'in yukarıdaki ünlü tümcesi başka disiplinler için de geçerlidir. Evet; Bilim, Teknoloji, Din ve Felsefe denen şeyler de yoktur aslında. Öncelikle varolan, kazara içine doğdukları ortamda birtakım işlerle uğraşan, birbirleriyle zorunlu ilişkiler kuran –aslında olmayan şeylere inanan, onlar uğruna mücadele eden– insanlardır; yani biz. İyi ama, olmayan şeyler için kitaplar yazmaya, kavgalar vermeye ne gerek var o zaman? Öyle demeyin, çok iyi bildiğimiz üzere, gerekçe yaratmakta üstümüze yoktur bizim. Evet, bazı şeyler bir zamanlar *yok*tu, ama artık *var*lar –hem *kavram* hem *olgu* olarak. Yokluğun varlık haline gelmesi demek ki böyle bir şey.

Sanat ve sanat yapıtının ortaya çıkmasında sanatçı denen bireyin rolünü Heidegger de kabul ediyor doğal olarak. Ancak bununla yetinmeyip, madalyonun diğer tarafını da gösteriyor filozof: "Sanat yapıtı sanatçının eli ve etkinliğiyle yaratılır. İyi de, onun kimliği neyle ve ne zaman ortaya çıkar? Elbette ki, yapıtıyla. Zira, yapıtın bir ustaya itibar kazandırması demek, sanatının ustası olarak bir sanatçının öncelikle o yapıt sayesinde doğması demektir. Sanatçı yapıtın kökeniyse, yapıt da sanatçının kökenidir. [...] Zorunlu olarak, sanatçının yapıtın kökeni olması gibi, sanat da hem sanatçının hem yapıtın kökenidir. [...] Sanat: gerçek olan hiçbir şeye karşılık gelmeyen, bir sözcükten başka bir şey değildir bu".[1]

---

[1] M. Heidegger, "Sanat Yapıtının Kökeni", *Sanatın Felsefesi...*, M. Yılmaz (haz.), *A.g.e.*, ss. 113-14.

Bu satırların devamında, genel bir *düşünce* olarak, sanatta bulabileceğimiz yegâne gerçeğin 'sanatçılar ve yapıtlar' olduğunu ve bunların kökenine ilişkin sorunun sanatın doğasına ilişkin bir soruya dönüştüğünü söylüyor Heidegger. Ona göre sanat yapıtları, öncelikle birer 'şey'dirler. Sergiden sergiye taşınan Van Gogh'un bir tablosu, tıpkı ocağından çıkarılarak belli yerlere taşınan kömür gibi bir *şey*dir örneğin. Yine, Beethoven'in kuartetleri yayınevinin deposunda, kilerdeki patatesler gibi saklanmaktadır. Şeysi unsur, sanat yapıtlarına öylesine sinmiştir ki, edebî yapıtın sözden, resmin boyadan, heykel ve mimarinin taştan, müziğin sesten oluştuğu söylendiğinde kimse yadırgamaz. Ancak her yapıt kendisinden başka bir şeydir aynı zamanda. Yapıttaki bu *başka şey*, onun sanatsal niteliğidir. Evet, sanat yapıtı, *yapılan bir şey*dir kuşkusuz; ama o, bir *alegori*, *kinaye* ve *simge* olarak, salt şeysi karakterinin yanı sıra, kendisinden başka bir şey daha açıklar, anlatır, gösterir. Kinaye ve simge kavramsal bir çerçeve oluşturur. Velhasıl, sanat yapıtında içerili olan her şey, bir bütün olarak *sanatın doğası*nı, yani kendini işe-koşan varlıkların hakikatini oluşturur. Sanat, kendini işe-koşan hakikattir; hakikat ise kendini yapıta kondurduğunda görünen şeydir. *Yeryüzü*nün *Dünya* haline gelmesidir; bir *oluş*tur sanat. Özetle, Batı sanatının doğasının tarihi, hakikatin doğasının değişmesine denk gelir Heidegger'e göre.[2]

Batı sanatının geçirdiği evrime bir film şeridinden yansıyan görüntüler gibi şöyle bir bakarsak, *tekhne*nin nasıl *sanat* haline geldiğini, hakikatin sanatta nasıl göründüğünü ve dolayısıyla nasıl değiştiğini anlayabiliriz.

Artık eski Mısırlılar ya da Yunanlılar gibi görmüyoruz dünyayı. Onlar gibi görmediğimiz, yarattığımız yapıtlardan belli. Yapıtlar dünyayı nasıl algıladığımızı belgeliyorlar. Sanat müzelerinde 'sanat yapıtı' diye sergilenen şeyleri getirelim gözümüzün önüne: Minicik toprak heykellerden tutun, mezar taşlarına, tapınak heykellerine, kilise resimlerine, kral portrelerine, devasa vesikalıklara; pisuar ve yorganlara, plastik kaplara, özel bir sıvı içinde sergilenen kadavralara ya da kavanoza konmuş kusmuklara kadar, nelere *sanat yapıtı* demiyoruz ki!

Sanat ve *sanat yapıtı*: Günlük dilde, birçok insan aynı şeylermiş gibi kullanır bu kavramları. Anlaşabildiğimiz sürece bir sakıncası yoktur aslında. Örneğin, Van Gogh'un bir resminin sanat olmadığını kimse düşünmez. Sanat adına, akıl almaz paralar ödenmekte, hakkında bir sürü kitap yazılmakta, önemli müzelerin başköşelerinde sergilenmekte ve milyonlarca insan onu görmek için can atmaktaysa, elbette ona 'sanat' denmesi çok normaldir. İyi ama, Picasso ya da Rothko'nun, Andre ya da Vasarely'nin yaptıklarına da sanat deniyor. Bunların hepsi sanat ise, o zaman, kaç tane yapıt varsa o kadar da sanat olmalı, değil mi? Gördüğünüz gibi, işler sarpa sardı. Demek istediğim şu ki, biz artık resim ve heykel gibi *şey*lere *sanat* değil, *sanat yapıtı* denmesi gerektiğini öğrenmiş durumdayız. Ancak, 'sanat yapıtı' deyip geçme-

[2] Heidegger, *A.g.e.*, ss. 112-181.

mek gerek Heidegger'e göre. Çünkü *sanatı* içinde barındıran şeydir sanat yapıtı. Yapıta bakan biri, isterse oradan sanatın ne olduğunu çıkarabilir.

Diyelim ki, yapıttan çıkardığımız şey 'sanat'tır. Peki ama kastedilen nasıl bir yapıttır? Van Gogh'un *tablo*sundan, Duchamp'ın *hazır-yapıt*ından, Beuys'un *eylem*inden çıkan şeyler gerçekte aynı şey mi acaba? Hem hayır, hem evet. Hayır; çünkü her yapıtın kendine özgü bir bağlamı vardır. Evet; çünkü hepsi kendilerini kuşatan daha üst bir bağlama mal olmuştur. İşte bu üst bağlam, *Sanat* denen *kavram*dır: yenilip içilemeyen, duyu organlarıyla algılanamayan, gittikçe büyüyen, ne yapılırsa yapılsın yok edilemeyen –insanın zihninde varolan bir kavram. Evet, insanın zihninin ürettiği bir kavramdır sanat. Ancak unutulmaması gereken, onun tek tek bireyleri aşan bir şey olduğudur. O halde, sanat denen kavram, 'benim zihnimin dışında' da varolan *nesnel* bir şeydir, *genel* bir *düşünce*dir. Dolayısıyla, *Avignonlu Kızlar* ya da *Çeşme* gibi nesnelere; *resim*, *heykel* ya da *şiir* gibi *sanat disiplinleri*ne indirgenemeyen (dahası, bütün bunların toplamından daha fazla) bir şeydir sanat.

Sanat bir zamanlar dinin hizmetindeydi. Ancak bildiğimiz gibi, çoktandır dinin boyunduruğundan çıkarak bağımsızlığını ilan etmiş ve en az din kadar *dokunulmaz* bir şey olmuş durumdadır. Hatta denebilir ki, sanatçının, hem Tanrı, hem peygamber, hem de mürit olduğu bir çeşit *bireysel din*dir artık sanat. Bireyseldir, ama toplumsaldır da. 'Sanat' denince akan sular duruyor. Ona sığınarak tabuları çekinmeden sorgulayabiliyorsunuz; insanları rahatça soyup bakabiliyorsunuz; istediğinizi eleştirebiliyorsunuz vs...

Sanatın kötü ya da gereksiz bir şey olduğuna inanan, bu düşüncesini açık açık söyleyen kaç kişi tanıyorsunuz? Tamam, gelecekçiler tarihi barındıran müzelerin; dadacılarsa sanat dâhil kapitalizmin bütün kurumlarının yerle bir edilmesini savunmuşlardı, ama biliyorsunuz bunlar geçmişte kaldı. Modern toplum, bu niyetle yapılan gösterileri ve nesneleri bile Sanat bağlamına sokarak önemli bir manevra gerçekleştirmiştir. Müzelerde sergilenen nesneleri tahrip etmek, kötü niyetli kişilerin ya da birkaç yoksayıcı ve anarşist kuramcının dışında, bugün kimsenin aklına bile gelmiyor.

Müzelerdeki yapıtların önlerinde bekleşen insanların hemen hepsinin tavırlarının, ibadethanelerdeki kutsal imgelere bakanların tavırlarına benzediğine siz de tanık olmuşsunuzdur. Bu yapıtların insanları büyülemesinin sebebi nedir? Harcanan emek mi yoksa o müzeye girmeye hak kazanmaları mı? Sanatçının yaratıcılığı mı yoksa onu göklere çıkaran övgü dolu sözler mi? Dinsel ve tarihsel değer mi yoksa harcanan para mı? Müzenin ağır havası mı yoksa oraya gidenlerin (tıpkı ibadethaneye gidenler gibi) inanmaya zaten hazır olmaları mı? Elbette hepsi. Birileri yapar; birileri yapılanlar hakkında konuşur, yorumda bulunur; birileri de bütün bunları izler, okur, dinler; ve nihayet *herkes* topluca yapıtların (dolayısıyla da sanatın) varoluşuna katkıda bulunur.

Konumları gereği, filozof ve sanatçının *sanat*a bakış açıları farklıdır. Tersten söylersek, bakış açılarındaki farklılıktan dolayıdır birinin sanatçı diğerinin filo-

zof olması. Sanatçı, filozofla kıyaslandığında daha pratik bir insandır. Dün olduğu gibi bugün de sanatçılar *kavram*lardan çok *görüntü*lerle; filozoflarsa görüntülerden çok kavramlarla uğraşmaktadır. Daha doğrusu, sanatçı kavramlarla uğraşsa bile yapıtını görüntülerle; filozof da görüntülerle uğraşsa bile yapıtını kavramlarla oluşturur. Kavramlarla uğraşan sanatçıların yaptıklarına 'kavramsal' denmesi bu yüzden isabetlidir. Kavram sanatının başlıca temsilcileriyse filozof, düşünür ve şairler gibi yapıtlarını bizzat kavramlar üzerine kuranlar, yani meramını 'sözcüklerden oluşmuş bir *dil*'le ifade edenler olsa gerek.

Amacımız filozofun sanatçıdan daha yüce bir varlık olduğunu (ya da tersini) savlamak değil elbet. Tamam, Platon sanatçıyı *ideal devlet*e sokmak istemiyordu, ama bunun nedeni, sanatın büyüleyici gücünden ürkmesiydi. Sanatçının hakikati görme yeteneği eksikti Platon'a göre. Öte yandan, Nietzsche de iddia etmişti sanatçının hakikat duygusunun eksik olduğunu. Ancak, Nietzsche'ye göre bu eksiklik önemliydi; çünkü saf bilginin sırrına ermiş ve aldatmayı da alışkanlık haline getirmemiş olsaydı, sanatçı, hem yaratıcı olamaz hem de yaşamın yükünü hafifletemezdi. Anlayacağınız, sanatçının zihnine bakışı kuşkulu olmakla birlikte, varlığının gerekliliği konusunda hiçbir kuşkusu yoktu Nietzsche'nin.[3] John Dewey ise sanatın felsefeye bir hodri meydan demek olduğunu yazmıştı. Amacı, felsefeyi küçümsemek değil, en genel anlamda, sanatın felsefe için taşıdığı önemi vurgulamaktı. Ona göre, hem felsefe hem sanat, düşsel akıl ortamında işleyen iki disiplindi. Sanat, deneyim olarak deneyimin var olan en dolaysız ve eksiksiz görünümüydü –ki bu da felsefenin düşsel serüvenine özgün bir denetim sağlaması demekti.[4]

Filozofların hemen hepsinin, kuramlarını oluştururken sanata mutlaka dokundukları, hatta en büyüklerinin sanata çok önemli bir yer verdikleri bilinen bir şeydir. Çünkü dünden bugüne, felsefenin en önemli denektaşlarından biri olagelmiştir sanat. Buna karşılık, sanatçıların çoğunun felsefe dünyasına olan ilgilerinin aynı yoğunlukta olduğu söylenemez. Nedeni, pratik insanlar olarak, sanatçıların kavramlardan çok görsel imgelerle iş yapmalarıdır. Maleviç, Kandinski, Mondrian, Duchamp ve Magritte düşünce dünyasına yakın duranlardan bazılarıdır. Ancak 1960'larda felsefeyle, özellikle dil felsefesiyle yakından ilgilenen birkaç sanatçı ortaya çıkmıştır –ki bunlar da *kavramsal sanat*ın temsilcileridir.

Kavramsal Sanat

Kavramsal sanatın ne olduğunu, köklerinin ve sınırlarının nerelere uzandığını, bu bağlamda iş üreten sanatçıların kimler olduğunu kesin olarak saptamak oldukça zor. Ancak, kavramsal sanatın kaynağının Marcel Duchamp olduğu konusunda hemen herkes hemfikir görünüyor. Duchamp'dan etkilenerek ge-

[3] A. Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, çev. T. Birkan, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 1998, ss. 61-164.

[4] John Dewey, "Felsefeye Meydan Okuma", *Sanatın Felsefesi...*, M. Yılmaz (haz.), *A.g.e.*, s. 78.

leneksel yöntem ve malzemeler dışında çalışan hemen herkesin sanatına şu ya da bu ölçüde bir kavramsallık sıfatı verilmesi de bir ağız alışkanlığı olmuş durumda. O günden beri, 'sanatta artık önemli olan *kavram*dır *düşünce*dir; *emek*, *biçim* ya da *biçem* değil' diyen bir kesim ortaya çıkmıştır.

Kavramsal sanatçıların 'biçimci sanatlar' diye cephe aldığı resim ve heykelin geleneksel iktidarına seçenek olarak önerilen 'azcılık', 'beden sanatı', 'yeryüzü sanatı', 'gösteri sanatı' ve 'video sanatı' gibi türlerin kavramsal boyutlarının olduğu söylenebilir elbet. Hatta bunların tamamını *kavramsal sanat* kapsamında ele almaya eğilimli olanlar bile var. O halde, sınırlarını belirlemek yerine, bir *eğilim* olarak ilk ortaya çıktığı koşullara ve ürünlere bakarak ilerlemek daha iyi olabilir.

'Kavramsal sanat' deyiminin 1960'ların ortalarından itibaren güçlü bir şekilde dillendirilmesi ve yaygınlaşmasında Sol LeWitt (1928-2007), Joseph Kosuth (d. 1945) ve Lawrence Weiner (d. 1942) gibi sanatçılar ile *Sanat ve Dil* grubunun büyük emekleri var. Özellikle LeWitt'in 1967 ve Kosuth'un 1969'daki makaleleri, dikkatleri kavramsal sanatın üstüne çekmiştir. Gerçi, 1910'larda şair Apollinaire 'kavram resmi (*peinture conceptuelle*)' diye bir terim kullanmıştı ama kastettiği başka bir şeydi aslında. Şair kübizmi açıklarken, duyumculuğa dayanan doğalcı resim anlayışına karşıt olarak kullanmıştı *kavram resmi* terimini. Meramı şuydu Apollinaire'in: 'Varlık' görüntülerin ötesindedir; görme, işitme, koklama, dokunma ve tatma gibi, nesnenin sadece fiziksel özelliklerini algılayan duyu organlarımızla ona ulaşamayız. Oysa varlık ancak zihinle, zihinde biçimlenen düşünceyle kavranabilir. Resimdeki varlık, görünen dünyanın değil, zihinsel bir tasarımın yansımasıdır; resim, bir *kavram*ın resmidir. Açık ki, Apollinaire'in, niyeti resim sanatını yadsımak değil, kübizmin felsefesini ortaya koymaktı. Yine de bu düşünce, duyuma karşı zihni öne çıkarması açısından, daha sonra ortaya atılacak olan 'sanatın kavramsal bir şey olduğu' görüşüyle bazı benzerlikler taşıyordu.

Kavramsal sanat da azcılık gibi, duyu verileriyle elde edilen bilgileri yadsıyarak, kendi varoluşunu akla dayandırmış; yoğun, bireysel ve *keyfî*[5] davranışlarla yapılan çalışmalara kuşkuyla bakmıştır. Ancak, ortaya koymak istediği düşünceye hizmet ettiği takdirde, farklı görüntü ve nesneleri kullanma konusunda azcı eğilime göre çok daha özgür davranmıştır.

Sanatın kavramsal bir olgu olduğuna Kosuth ve LeWitt'ten önce (ve üstelik Kosuth'un anladığı biçimde) değinen bir kişi daha vardı: Ciddi olarak sanata ve felsefeye bulaşmış bir matematikçi, Henry Flynt. Bir süredir sanatın *ne*liği üzerine kafa yoruyordu, ama sanat camiasına henüz dalmamıştı. Derken, oldukça deneysel çalışmalar yapan La Monte Young, Philip Corner ve

[5] Soyut dışavurumculardaki *keyfilik* ile Duchamp'taki *rastlantısallık* arasında köklü bir fark vardır. Soyut dışavurumcuların *keyfiyeti* sanatçı öznelliğinin zorunlu bir yansıması iken, Duchamp'ın başvurduğu *rastlantısallık* sanatçı öznelliğinin yadsınması (yapıttan elenmesi) anlamına gelmektedir.

Terry Riley gibi müzikçiler sayesinde 1959'da *Fluksus* grubundan haberdar oldu; sonra da Walter de Maria ve John Cage ile tanıştı. Kavram sanatı terimini ilk kez bir Fluksus yayınında kullanan Flynt, bu denemesinde özetle şöyle diyordu: "Müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır. Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için, kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır. Müzik, öncelikle tınıdan ibaret iken, kavram sanatının asıl meselesi dildir".[6]

Flynt'ın bu düşünceleri, Kosuth'un yanı sıra Terry Atkinson (d. 1939), Harold Hurrell (d. 1940), David Bainbridge (d. 1941) ve Michael Baldwin (d. 1945) tarafından kurulan *Sanat ve Dil* grubunun kafa yorduğu konularla uygunluk içindeydi. Kosuth ABD'de, *Sanat ve Dil* grubu da İngiltere'de birbirlerinden habersizce sanat ve dil ilişkisi üzerinde duruyorlardı. Bu sanatçılar *sanatın doğası*nı Ferdinand de Saussure, Ludwig Wittgenstein, Roland Barthes ve Claude Levi-Strauss tarafından geliştirilen *dilbilim*sel çözümlemeler ve *göstergebilim* kuramları yardımıyla çözümlemeye çalışıyorlardı. 1968'de kurulan grup, bir yıl sonra Amerikalı sanatçı Kosuth ile ilişkiye geçtikten sonra *Art & Language* (Sanat ve Dil) adıyla bir de dergi çıkarmaya başladı (*Analitical Art Journal* ve *Therotical Art and Analysis* adlı dergilerin de katılımıyla *Art & Language* güçlenmiş, ancak 1980'e kadar yayımlanmıştır).

Derginin ilk sayısının girişinde Atkinson, "kavramsal sanat üzerine yazılan bir makalenin de bir kavramsal sanat çalışması" olup olamayacağı sorusunu ortaya attı. Sanatçı daha önce yazdığı makaleyle kübist bir eseri karşılaştırarak, konuyu enine boyuna tartıştıktan sonra kavramsal sanat üzerine yazılan bir metnin, resim ve heykel gibi bir '*sanat nesnesi*' olamayacağına, ama onun bir '*sanat yapıtı*' olabileceğine karar verdi.[7] Resim, bir yüzey üzerinde birtakım renk, çizgi ve şekilden oluşan bir nesneydi, ama aynı zamanda kendi dilinin olanaklarıyla karşısındaki insana bir şeyler *söyleyen yapıt*tı ona göre. Resmin dili *görsel*, metnin dili *yazınsal*dı; dolayısıyla, *bir sanat metninin bir resimden farkı sadece biçimsel*di.

Bir diğer tartışma da Bainbridge'in *Vinç* adlı işi üzerinden yürütülmüştü. Grubun üyelerinin bu konudaki görüşleri genel olarak şöyleydi: Bir sanat okulunun heykel bölümünde yapılan *Vinç*, bir çocuk parkına konulunca bir oyun aracına dönüşmüştür. Ancak aynı nesne *Tate Müzesi*'nde sergilenseydi bir sanat nesnesi diye algılanacaktı. Bu görüşe, Duchamp'ın düşüncesiyle bağlantı kurarak varmıştı grup üyeleri. Duchamp, sanat dışı bir ortamda, sanat dışı maksatla üretilen bir nesneyi sanat ortamına sokarak, onun bir sanat nesnesine dönüşmesini sağlamıştı. Oysa *Vinç*, sanatsal bir ortamda (bir sanat okulunda) yapılmasına karşın, sanat dışı bir ortama (parka) yerleştirildiğinde sanat nesnesi olma sıfatını kaybetmiştir –tıpkı, Duchamp'ın bir hazır yapıtının hırdavatçıya

---

[6] Henry Flynt, *Essay: Concept Art*, (ed.) In La Monte Young & Jackson Mac Low, 1961.

[7] Nancy Atakan, *Arayışlar*, YKY, 1998, s. 46.

ya da lokantaya geri götürüldüğü takdirde sanat nesnesi olma sıfatını kaybedeceği gibi. Dolayısıyla, *Vinç* de eğer yerleştirildiği parktan alınıp bir sanat ortamına, örneğin *Tate Müzesi*'ne konursa bir sanat nesnesine dönüşebilirdi.[8]

Sanat ve Dil grubunun genel eğilimi sanat nesneleri üretmekten ziyade sanat hakkında tartışmalar yapmak, kavramlar ve imgelerin ilişkileri üzerinde kafa yormaktı. Sanat olarak nitelediği bu tartışmaları sözlü ya da yazılı yapıyor, yeri geldiğinde, daha sonra bir başka projede bunlardan yararlanıyordu. Sanat ve Dil grubunun nesne üretmeye karşıt bu tavrı, ister istemez İngiliz Tanrıbilimci ve *adcı* filozof Ockhamlı William'ın (ykl. 1286-1348) '*gerekmedikçe, nesneleri çoğaltmayınız*' sözünü getiriyor akla. Filozofun temel savlarından biri de 'varolan her şeyin mantıksal olarak diğerlerinden bağımsız olması' gerektiğiydi. Onun bu görüşü dolaylı olarak, sanatın sadece kendinden ibaret olduğunu savunanlara zemin hazırlamış olabilir belki. Duchamp'ın ya da kavramsal sanatçıların '*Ockhamlı'nın usturası*'ndan, *tutumluluk ilkesi*nden ne derece haberdar olduklarını bilmiyoruz. Bildiğimiz bir şey var, o da Duchamp'ın artık fiziksel bir nesne üretmekten vazgeçtiğiydi. Nesne üretmek yerine, düşüncesini ortaya koyabilecek bir *hazır nesne*den yararlanmak ve onu bir sanat bağlamında değerlendirmek Duchamp'a yetmişti. Alışkanlık yaptığı gerekçesiyle, bu tip nesneleri çok az sayıda ürettiğini anımsayalım.



159.
Sanat ve Dil Grubu,
Jackson Pollock Biceminde Lenin Portresi, 1980,
tuvale yağlıboya

[8] Tabii burada önemli olan, *Vinç* denen nesnenin bir sanat okulunda yapılıp yapılmaması değil, onun sanat yapıtı *niyeti*yle bir *sanat ortamı*na yerleştirilmesiydi. Öte yandan, azcı sanatçılardan Donald Judd, daha da ileri gidiyor ve "biri bir şeye sanat diyorsa o sanattır" diyordu. Judd açısından, 'herhangi bir ortam'ın 'sanat ortamı'na dönüşmesini sağlayan şey öncelikle 'niyet'ti. 'Yeryüzü'nün artık bir *sanat ortamı* olarak kabul edilmesi Judd'u doğrulamaktadır.

Sanat ve Dil grubu, nesne üretme karşıtı tavrını zamanla yumuşatarak bir dizi resim yapmış, ama dil konusunu elden bırakmamıştır. *Jackson Pollock Biçeminde Lenin Portresi* adlı çalışma bunlardan biridir (Resim 159). Gördüğümüz kadarıyla grup üyeleri, Pollock'un *bireysel* ve *taklit edilemez* denen biçemini hep birlikte bir güzel taklit ederek şu taklit meselesini yine gündeme getirmişler. Taklit edilen şey burada yapıt değil, biçem. Birinin bir başkasının biçemini taklit etmesi elbette iyi bir şey değildir. İyi ama, bir sanatçının kendi kendini taklit etmesine ne demeli? Bir sanatçının daha önce yaptığı bir resmi taklit etmesi hoş karşılanmıyor da, daha önceki resminde kullandığı biçemini taklit etmesi niye hoş karşılanıyor? Bu konuda benim aklıma, Picasso'nun 1930'larda söylediği "kendimi taklit etmektense başkalarını taklit ederim, daha iyi" sözü geliyor. Bazılarıysa "çünkü biçemsel tutarlılık gereklidir" gibi bir yanıt verebilir belki. Peki, bir sanatçı kendisini üne kavuşturan bir biçemi ne kadar devam ettirmelidir? sorular çoğaltılabilir. Bu gibi sorulara verilecek her yanıt inançlarla bağlantılı olacaktır kuşkusuz. Zaten grup üyelerinin asıl dertleri, doyurucu yanıtlar vermekten çok ilginç işler aracılığıyla insanları düşündürmekti.

Ne dersiniz, kapitalizmin bireysellik adına yücelttiği bir sanat türünün ve onun simgelerinden olan bir sanatçının komünist (*ortaklaşmacı*) ideolojinin simgelerinden bir liderle buluşturulması oldukça alaysı ve anlamlı bir yaklaşım, değil mi? Buna bağlı olarak dikkatimizin çekildiği bir diğer şey, figür karşıtı bir dille (eğer istenirse) bir figürün gösterilebileceğidir –ki dolayısıyla, bu da dil ve onu oluşturan göstergelerin ne kadar keyfi kullanıldığını düşünmemize yol açmaktadır. Bu biçemde başka Lenin ve Stalin portreleri de yapmıştır grup. Bunlardan biriyle yapılan bir deney oldukça ilginçtir: Üyeler, tuvale tutturdukları bir kartona şablonla boyadıkları bir *Lenin Portresi*'ni A4 boyutlarında parçalamışlar ve her birinin ikişer fotokopisini çekmişlerdir. Daha sonra, özgün parçaları özgün resme göre, fotokopilerin bir grubunu yine özgün resme göre, diğer parçaları da karışık bir şekilde yan yana getirerek sergilemişlerdir (Günümüzde, bir klasik müzik eserinden alınan bir bölümün *pop* ya da *rock* tarzında yeniden düzenlenmesi de böyle bir şeydir). Çıkan sonuçların her üçü de Pollock resmine benzemekle birlikte, gerçekte bunların içlerini boşaltılmışlar, bireyselliğin 'olmazsa olmaz' denilme gerekçesini masaya yatırmışlar, bir kereliğe özgü denilen duygu yoğunluğunu parçalamışlardır.[9]

Sanatta niçin gereklidir bireysellik ve bütünsellik? Bu soruya, herkesi tatmin edecek *bir* yanıt bulmak olanaksızdır. Verilen yanıtların tamamı inançlarla, öyle kabul edilmiş yargılarla bağlantılı olacaktır. Kuşku duymadığımız şey, inançların, yargıların ve ortamların sürekli değiştiği ve değişmeye devam ettiğidir. Belki günün birinde sanat denen şeye gereksinim duyulmayacak ve sahiden ortadan kalkacak. Ya da, sanat belki sahiden öldü de biz onun hayaletiyle avunuyoruz, kim bilir?

---

[9] Nancy Atakan, *A.g.e.*, s. 150.

Pek sanmıyoruz, ama günün birinde, müzelerdeki sanat yapıtı denen şeylerin birer birer çöpe atılmasına karar verildiğini şöyle bir getirin gözlerinizin önüne. Bu, atılan her bir yapıtın sanat bağlamından bir *çöplük bağlamı*na yerleştirilmesi ve dolayısıyla, sanat yapıtı kimliklerini kaybetmeleri anlamına gelmez mi? Kavramsal sanatçılardan öğrendiğimiz kadarıyla, öyle. Eğer nesnelerin anlam ve işlevleri belli bağlamlara bağlı ise, bu bağlam değiştiğinde o nesnenin anlam ve işlevinin değişeceğini de kabul edeceğiz demektir –evet, kuramsal olarak öyle. Diyelim, sıra Michelangelo'nun *Davud*'u ile Duchamp'ın *Çeşme*'sine geldi; çöpe hangisini önce göndermeye razı olurdunuz? Ya da, bunlardan hangisine sahip olmak isterdiniz? Bu o kadar da zor bir karar mı olurdu? Neyse, rahatlayabiliriz. Bereket versin, çöpe atma konusunda şimdilik böyle bir karar ve ikilem yok; ne yazık, kimse *Davud*'ya da *Çeşme*'yi bize vermeye niyetli falan değil. Öyle görünüyor ki, müzeler insanlığın sanatsal kültürünü biriktirmeye ve korumaya devam edecekler. İnsanoğlu üretmeden ve biriktirmeden duramıyor –tıpkı doğa gibi. Müzeler onun yaptıklarıyla gün geçtikçe daha da şişiyor; yenileri ilave ediliyor. Çoğaldıkça da, Reinhardt'ın dediği gibi, en azından bir işlevi daha yerine getiriyor: Artık yapılmaması gereken şeyleri göstermek.

Reinhardt'ın görüşlerine bir önceki bölümde değinmiştik. Söylem dili en aza indirgenmiş ve bireysellikten uzak işler üretme çabası içinde olan azcılara olduğu kadar, kavramsal sanatçılara da zemin hazırlamıştı sanatçı. Azcı ve kavramsal sanatta vurgulanan şey nesnenin önemsizliğidir. Onlara göre sanat yapıtı, galeri denen ticarethanelerde alınıp satılmamalı, iş 'ilişkilerinin manevi yakası' olmamalıydı.

Kavramsal sanatın terim olarak yerleşmesinde Sol LeWitt'in "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" adlı makalesinin payı önemlidir. LeWitt o metninde sanat anlayışını dışavurumculuğun karşısına koymuştu:

"Kavramsal sanatta, düşünce ya da kavram işin en önemli kısmıdır (Sanatın diğer türlerinde, yapış sürecinde kavram belki değişebilir). Bir sanatçının, sanatın kavramsal bir biçimini kullanması demek, bütün plan ve kararların daha ilk baştan yapılması ve uygulamanın ise sadece bir ayrıntı olması demektir".[10]

Görüldüğü gibi LeWitt'in yaklaşımı, anlık içgüdülerle çalışan soyut dışavurumculardan tamamen farklıdır. Soyut dışavurumcularda başlangıçta bir fikir ya da genel kompozisyon şeması olsa bile yapıt çalışılırken apayrı bir yöne doğru kayabilir; onlarda önemli olan, planlanmamış bir maceradır. Oysa LeWitt'e göre plansızlıktan, keyfi ve duygusal tavırlardan kaçınmak gerekir. Duygu ya da içgüdünün yerine akıl ve düşünce konmalıdır. LeWitt, '*düşüncenin sanat yapan bir aygıt*' olduğuna inanmaktaydı. Kavramsal sanatla uğraşan birisi, bir zanaatçıdan beklenen becerilere sahip olmak zorunda değildir. Bu sanata kafa yoran bir sanatçı, ortaya koyduğu işin heyecan içerme-

[10] "Sol LeWitt: Düşünce Sanat Yapan Bir Makineye Dönüşüyor", *Sanatçıları Okumak...*, Mehmet Yılmaz, *A.g.e.*, s. 175.

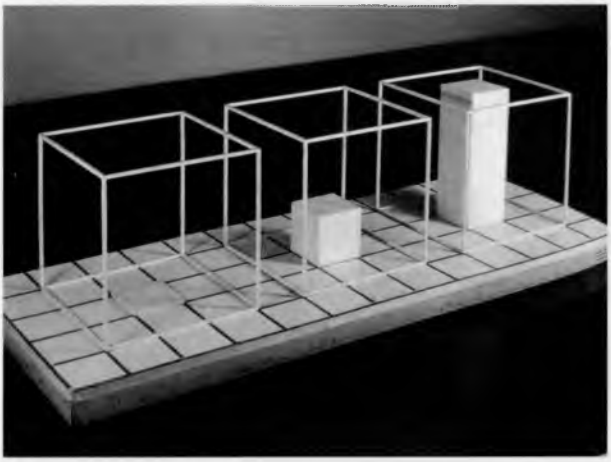
sini mümkün olduğunca engellemelidir. Ancak, izleyiciyi sıkması da gerekmez. Dışavurumcu bir yapıta alışkın olan insan, heyecanlı bir fırça darbesine, anlık devinimlere alışkındır. Kavramsal sanatın algılanmasındaysa, izleyiciyi yanlış yönlendirdiği için bu gibi şeylere yer yoktur.

Biçim olarak, kavramsal bir sanat yapıtının başka nesnelere benzeyip benzememesi çok önemli değildir. Fiziksel bir biçimi olsa bile, bu da sıradan bir şey gibi olmalıdır. Bir sanatçı, diyelim ki belli bir birimin tekrarına dayalı bir yöntemde karar kılmışsa, genellikle basit ve elinin altındaki hazır biçimi tercih etmelidir. Birim olarak seçilen biçim, yapıtın bütünlüğü içinde gramer görevi yapar. Aslında, kolayca yapıtın bütünselliğinin ayrılmaz bir parçası olabilmesi için, temel parçanın ilginç olmamasında yarar vardır. Temel biçimin karmaşık olması, bütünün birliğine zarar verir. Birbirini takip eden basit biçimleri kullanmak, çalışmanın alanını daraltır ve ilgiyi biçimin düzenine doğru çeker. Biçim anlama dönüşürken, bu düzen de sonuca dönüşür. Sonuç olarak nasıl bir biçime sahip olursa olsun, yapıt öncelikle bir düşünce ile başlamalıdır. Önemli olan, sanatçının üstünde yoğunlaştığı kavram ve bunu ortaya koyuş sürecidir.

LeWitt'e göre, öncelikle göz için yapılan bir eserde, kavramsallıktan ziyade algısallık temel alınmış demektir. Yapıt, biçim olarak ortaya konurken, keyfi ya da anlık kararlar en az seviyede tutulmalıdır. Beğeni ve diğer bazı gelişigüzel tavırlar sanat eseri yapımından elenip çıkarılmalıdır. Kavramsal sanatçı öznellikten kaçınmak istiyorsa, işe bir planla, ön hazırlıkla başlamalıdır.

Kavramsal sanatın matematik, felsefe ya da diğer herhangi zihinsel bir disiplinle öyle çok fazla bir ilişkisi olmayabilir. Daha doğrusu, yapıtın felsefesi onun kendi içinde saklı olduğu için herhangi bir felsefi sistemin betimlenmesi gibi bir durum söz konusu değildir. İzleyicinin, sanat eserine bakarak ille de sanatçının düşüncesini fark etmesi gerekmez. Yapıt bitirilip imzalandıktan sonra, izleyici o yapıtı algılama konusunda özgürdür; sanatçının müdahale şansı pek kalmaz. Sanatçının asıl niyeti ne olursa olsun, her insan onu farklı bir şekilde anlar. Önemli olan, sanatçının iyi bir düşünce yaratması ve onu uygun bir şekilde görselleştirmesidir. Yapıtın görsel bir biçimi olmasa bile, düşüncenin bizzat kendisi herhangi bitmiş bir ürün kadar sanat eseri demektir. Başka bir deyimle, kavramsal sanatta 'yapıt', 'düşünce' ile aynı şeydir. Yapıt düşüncedir, düşünce de yapıt. Aradaki bütün aşamalar (karalamalar, çizimler, taslaklar, çöpe atılan çalışmalar, modeller, incelemeler, düşünceler, söyleşiler) o işin parçalarıdır. LeWitt'e göre sanatçının düşünce sürecini gösteren bütün bu aşamalar, bazen bitmiş işten bile önemlidir.

Bazı sanatçıların yeni malzeme ile yeni düşünce konusunda kafaları karışıktır. Sırf ilgi çekici işler yapmak uğruna, sanatı ordan oraya yuvarlamaktan sakınmak gerekir. İyi bir sanatçı, yeni malzemeleri ancak yeni bir sanat eseri yapmak üzere kullanmalıdır. Eğer sanatçı çalışırken malzemenin fiziksel önemini abartıp, onu sanat eserinin kendisiymiş gibi algılanmasına yol açarsa, bir çeşit dışavurumcu tavır sergilemiş olur –ki bu iyi değildir. Kavramsal sanatçı,



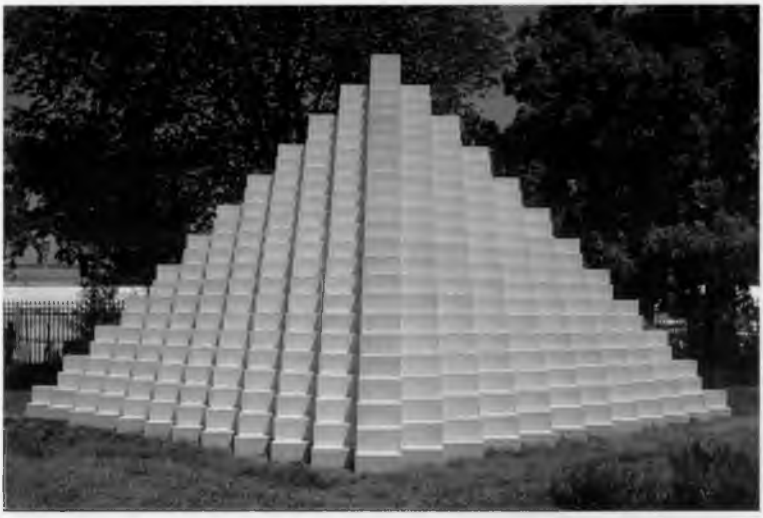
160.
Sol LeWitt,
Üç Bölümlü Set, 789 (B), 1968

malzemeye yapılan vurguyu mümkün olduğunca ıslah etmeli ya da onu paradoksal bir şekilde (örneğin, vurgu ve düşünceyi birbirinin yerine) kullanmalıdır. Böyle bir sanat en sade araçlarla işe başlamalıdır. Diyelim ki, iki boyutlu bir çalışmayla çözümlenebilecek bir düşünce için üç boyutlu bir iş yapmaya gerek yoktur. Kavramsal olan her sanat yapıtı iyidir denemez. Özetle, LeWitt'e göre *kavramsal sanat, yalnızca düşünce iyi olduğu zaman iyidir.*[11]

LeWitt'in ismini *azcı* sanat içinde de görmüş olabilirsiniz; ancak kendi sanatına 'kavramsal' demeyi tercih etmiştir. Azcılar içinde gösterilmesinin nedeni, onların sıkça kullandığı küp ve ondan türeyen üç boyutlu ve basit biçimlerin tekrarına dayanan işler gerçekleştirmesiydi. Bu açıdan, LeWitt'in her iki eğilimin kesiştiği bir yerde durduğu söylenebilir (Resim 160 ve 161). Onun 1960'ların sonlarından itibaren yapmaya başladığı çalışmalarının çoğu belli bir birimin tekrarına dayanmaktadır. Judd'un yaptıklarından farkıysa, kütlesellikten ziyade *çizgisel* olmalarıdır. Bunlar yerine göre, yatay bir düzleme ya da duvara yerleştirilen ızgaramsı yapılardır. Sanatçı, genelde birim olarak *çizgisel kare*yi seçmesine karşın, yaptığı matematik düzenlemelerle üçüncü boyuta sıçramakta; ızgaraların arasına koyduğu küp ve dikdörtgen kütlelerle *uzay*, *mekân* ve *nesne* ilişkilerini basit araçlarla araştırmaktadır. Duygu ve keyfilikten uzak, bütün planlarının önceden yapıldığı akla dayanan işlerdir bunlar. LeWitt, 1980'lerden sonra, üç boyutlu çalışmaların yanı sıra doğrudan duvara uyguladığı iki boyutlu ve kısmen ifadeli işler de üretmeye başlamıştır. Oldukça renkli olan bu duvar resimleri yine geometrik renk alanlarının tekrarına dayanmakla birlikte, birimler eskiye oranla daha esnek olabilmektedir.

Kavramsal sanatın diğer bir önemli sanatçısı Joseph Kosuth'tur. Atkinson'ın birkaç sayfa önce değindiğimiz görüşlerini genel hatlarıyla o da paylaşmaktadır. Bunu 1969'da kaleme aldığı "Felsefenin Ardından Sanat" adlı ses getiren

[11] Mehmet Yılmaz, *A.g.e.*, ss. 176-185.



161.
Sol LeWitt,
Dört Cepheli Piramit,
1999;
458 x 1012 x 971 cm

makalesinde belirtmiştir. Sanatçı bu görüşlerini (*Sanat ve Dil* grubundan habersiz olarak), bir yandan Wittgenstein'ın tartıştığı dil ve imge ilişkisinden, bir yandan Kant'ın 'Çözümsel Önerme' hakkındaki görüşlerinden ve bir yandan da Reinhardt'ın 1962'de yayımladığı 'Sanat Olarak Sanat' düşüncesinde dile getirdiği totolojilerden (eşsözlerden) yararlanarak oluşturmuştur. Kosuth, sanat eğitimine ek olarak felsefe ve antropoloji de okumuştu. Bütün bunların sonucunda, sanatçı olarak kendi görevinin sadece yapıt üretmekten çok, sanatın *n*diği üzerine kafa yorması, sanatı sorgulaması ve sanatı estetikten arındırması gerektiği görüşüne vardı. Sanatçıdan çok bir felsefeci ya da eleştirmene özgü bir terminolojiyle ilerleyen Kosuth'un bu konudaki görüşleri şunlardır:

"Estetik ve sanatı birbirinden ayırmak gerekir; çünkü estetik, genel olarak dünyanın algılanması konusuyla uğraşır. Geçmişte, sanatın başlıca iki işlevinden biri, onun dekoratif değeriyle ilgiliydi. Bu yüzden, 'güzel(lik)' ve nihayetinde beğeniyle ilgilenen herhangi bir felsefe kolu, kaçınılmaz olarak sanata da el atmak zorunda kalıyordu. Bu 'alışkanlık', sanat ve estetik arasında kavramsal bir bağ olduğu fikrini getirdi, ki bu doğru değil. Bu bağ, fikriyle sanatsal konular arasında yakın zamanlara kadar öyle temel bir çelişki yoktu. Çelişkinin olmaması, hem sanatın *morfolojik*, yani biçimsel karakterinin bu yanlışı devam ettirmesi hem de sanatın diğer görünen işlevlerinin (dinsel konuların, soyluların, mimari ayrıntıların tasviri vs.) sanatı örtbas etmek üzere kullanılması yüzündendi".[12]

Kosuth'a göre sanatsal olsun olmasın, dünyadaki tüm nesnelerin önemleri estetik düşünce açısından eşittir. Çağdaş sanat arenasındaki bir nesnenin estetik önemi demek, artık estetik yargılarla ilişkisinin olmaması demektir. Estetik kaygılar bir nesnenin işlevine ya da 'varoluş nedeni'ne *her zaman* yabancıdır.

---

[12] Mehmet Yılmaz, "Joseph Kosuth: Duchamp'dan Sonra Sanat Kavramsaldır", *Sanatçıları Okumak...*, *A.g.e.*, s. 193.

Bir nesnenin 'varoluş nedeni' kesinlikle estetik adına falan değildir. Kosuth, tamamen saf estetik bir nesnenin, süslemeci olduğunu söyler. Süslemenin birinci görevi bezemek, süslemek ve daha çekici yapmak için bir şey eklemektir ve bu da tat (zevk) almayla çok yakından ilgilidir. Dolayısıyla Kosuth'a göre bu, bizi, dosdoğru 'biçimci sanat'a ve 'biçimci eleştiri'ye götürür. Sanatçı biçimci sanat derken, resim ve heykel sanatlarını kasteder ve bunların süsleme aracı olduğunu iddia eder. Ama daha özelde asıl saldırdığı eğilim soyut dışavurumculuk ve onun savunuculuğunu yapan Greenberg ve Fried gibi eleştirmenlerdir. Başta dışavurumculuk olmak üzere, disiplin olarak resim ve heykelin artık yeni bir öneri getiremeyeceği tezinden hareketle, bunların savunuculuğuna soyunan eleştiri anlayışına da itibar edilmemesi gerektiğini iddia etmektedir Kosuth. Söz konusu makalesinde öne çıkan görüşler özet olarak şunlardır:

Biçimci estetik, kaçınılmaz bir şekilde, geleneksel sanatın biçim yaklaşımına duyduğu güvenle devam eder yoluna. Biçimci eleştiri, biçimsel bir bağlamda varolan belli nesnelerin fiziksel olarak çözümlenmesinden başka bir şey değildir. Ayrıca biçimci eleştiri, çözümlenen nesnelerin sanat eseri olup olmadığına ilişkin herhangi bir yorumda bulunmaz. Yani biçimci eleştirmenler, sanat eserindeki kavramsal unsuru her zaman es geçerler. Aslında, sanat eserindeki kavramsal unsurdan ziyade biçimsel özellikleri hakkında yorumda bulunmalarının nedeni şudur: Biçimci sanatın sanat olabilmesi, ancak daha önceki sanat eserlerine benzemesiyle mümkündür. Bu, zihni olmayan, akılsız bir sanattır.

Biçimci sanatçı ve eleştirmenlerin *sanatın doğası*nı sorgulamama konusunda hemfikir olduklarını iddia eder Kosuth. Oysa sanatçının görevi artık sanatın doğasını sorgulamak ve incelemektir. Eğer biri resmin doğasını sorgularsa, sanatın doğasını sorgulamış olmaz. Eğer bir sanatçı, resim ya da heykeli kabul ederse, bu sanatlarla süregelen geleneği de kabul etmiş olur. Çünkü 'sanat' kavramı genel, resim (ya heykel) kavramı tikeldir. Resim, sanatın bir '*tür*'üdür. Kosuth'a göre sanatın doğası, ancak bu konuda yeni öneriler getirilerek sorgulanabilir. Bunu yapmak isteyen sanatçı da geleneksel sanattan kalan dil mirasını artık düşünmemelidir. Marcel Duchamp'ın *hazıryapıt* nesnesiyle yaptığı katkı işte budur. O *hazıryapıt* ile birlikte, sanatın yönü *dilin biçimi*nden ayrılarak *söylenen şey*e odaklanmıştır. Sanatın hammaddesi, kuşkusuz, tamamen yeni önermeler 'yaratma'yla ilintilidir. Kosuth sanat eserlerinin *çözümsel önerme*ler türünden şeyler olduğuna inanmaktadır. Çözümsel önermeler *–sanat olarak–* kendi bağlamlarında ele alındığında, gerçeklik hakkında öyle önemli bir şey söylemezler. Sanat, sanatçı *niyet*inin bir yansıması olduğu için, bir totolojidir, eşsözdür. 'Sanat' ve 'sanat düşüncesi' aynı şeylerdir. Sanatı doğrulamak için, sanat bağlamının dışında bir şeyler aramanın gereği yoktur; çünkü o bir *çözümsel önerme*dir. *Sanat*ın 'sanat' olması tam anlamıyla '*a priori*'dir; hiçbir deneye, duyu verisine dayanmasına ihtiyacı yoktur. Sanatın ilgi alanı gerçeklik değil, bizzat kendisidir. Kosuth, bu yüzden sanatın bireşimsel bir önerme olamayacağını söyler.

Kendi varoluş gerekçesini dışavurumculuk karşıtlığıyla özdeşleştirmiştir Kosuth. Ona göre dışavurumculuk, dışavurumsal sembollerden oluşan bir söylemdir; gerçek bir önermeyi dile getirmez. Demek istediği şeyi karşılamayan, geleneksel sanatın biçim dili içinde vücuda gelen sadece *anlık bir fışkırma*dır dışavurumcu bir resim. Evet, Pollock önemlidir; önemi de yerde gevşek bir şekilde serili duran tuval bezi üzerinde gezinerek resim yapmasından ileri gelir. Bu gevşek tuvallerin daha sonra bir şasiye gerilerek duvara asılması ise tekrar geleneğe bağlanmak demektir –ki bu da o yapıtın özgünlüğüne ve değerine zarar verir. Sanat açısından daha önemsiz olan şey ise, Pollock'un *öz-anlatım*ına ilişkin düşünceleridir; çünkü bu *tür* öznel anlamlar, Pollock'u tanımayan diğer insanların işine yaramazlar.

Kosuth, diğer kavramsal sanatçılar gibi, bir nesnenin sanat olabilmesinin onun ancak bir sanat bağlamında düşünülmesiyle mümkün olabileceğine dikkat çekmektedir. Örneğin, Judd'un kutularından birine moloz doldurulsa ve bir sanayi sahasına konsa, oradaki insanlar için, o kutu bir sanat nesnesi olmayabilir. O kutunun bir sanat eseri olarak düşünülebilmesi için, *a priori* bir duruma, belli bir 'bakış'a ihtiyaç vardır. Yani Kosut'a göre, bir insanın çağdaş sanatı anlaması ve değerlendirmesi için, hem sanatın hem de sanatçının kavramları hakkında ileri düzeyde malumat sahibi olması gerekir.

Kosuth makalesinde, baştan sona felsefi bir dil kullanmasına ve Kant felsefesine yaslanarak ilerlemesine karşın, her nedense, yazının sonlarına doğru sanatın felsefeden uzaklaşması gerektiği gibi bir görüşe varmıştır. Sanat her zaman canlı kalmak istiyorsa felsefi bir tavra meyilli *olmamalıdır* ona göre. Sadece kendisi için varolan sanat; din ve felsefenin ardından, *insanın ruhsal ihtiyaçları*na karşılık veren bir uğraş olabilir. Olsa olsa, felsefenin ilgi alanına giren *fizikötesi* şeylerin durumuyla, bazı benzerlikler kurarak ilgilenir sanat. Ancak, sanat iddialarını doğrulamak zorunda değildir. Sanatın biricik iddiası yine sanata dairdir. Sanat, sanatın tanımıdır.[13]

Gördüğümüz kadarıyla, "Sanat, 'sanat-olarak-sanat' demektir; başka bir şey de başka bir şey demektir. Sanat sadece sanat içindir; sanat 'sanat olmayan' değildir" diyen Reinhardt'ın yolundan gitmektedir Kosuth. Bu yaklaşımsa, kabaca "A, A'dır; A, B değildir; A, A-olmayan değildir" diye formüle edilen Aristo mantığına kadar götürülebilir kuşkusuz. Sanatın felsefi bir tavra meyilli olmaması gerektiğini söylemesine karşın, sanat görüşünü baştan sona felsefeyle açıklaması ve hatta yapıtlarını doğrudan felsefenin ilgilendiği konular üzerine kurması da ayrıca ilginçtir.

Bir ve Üç Sandalye Kosuth'u üne kavuşturan işlerindendir (Resim 162). Ortada gerçek bir *sandalye*, solunda aynı *sandalyenin fotoğrafı* ve sağında da sandalye denen şeyin *sözlükteki tanımları*ndan oluşuyor bu iş. Sanatçının teklifi açık: *Nesne*, nesnenin *görüntüsü* ve *sözcük*lerle yapılmış *tanım*ları arasındaki

[13] Mehmet Yılmaz, *A.g.e.*, ss. 194-214.



162.
Joseph Kosuth,
Bir ve Üç Sandalye,
1965,
bir sandalye,
sandalyenin fotoğrafı
ve sandalyenin
sözlük tanımı

ilişki üzerinde kafa yormamızı istiyor bizden: *Gerçek*, *taklit*, *kopya* ve *temsil* denen şeyler nedir? *Beş duyumuzla algıladığımız şey* mi, yoksa bunların *öte*sindeki bir *düşünce* mi, *kavram* mıdır gerçek? Nesne mi kavramın, yoksa kavram mı nesnenin taklididir? Peki, sözcüklerden oluşan şu konuşma ve yazma *dili*ne ne diyeceğiz? Bir başka şeyi temsil eden bir şey olarak, kendisinin de bir gerçekliği yok mudur *dil*in? Felsefenin en eski konularındandır bunlar.

Karşımızdaki yerleştirmeye dönelim: Gördüğümüz kadarıyla ortadaki sandalye ağaçtan yapılmış. Uzayda yer kaplayan, üstüne oturulabilen *gerçek bir sandalye* bu. Ona *gerçek* dememizin nedeni; elle tutulabilen bir maddeden yapılmış olması, oyuncak olmaması, pratik bir işlevi yerine getirmesi ve elbette o *nesneyi tanıyan herkes*in ona 'sandalye' *demesi*dir. Günlük yaşamda (birkaç hınzırın dışında) kimse bu sandalyenin taklit ya da kopya olduğunu düşünmez. Oysa oradaki sandalye kendisinden önceki bir sandalyenin; önceki de kendisinden önceki bir sandalyenin, o da kendisinden daha öncekinin... taklidi ya da kopyası değil midir? Böyle gerisin geri giderek ilk sandalyeye ulaştık diyelim; peki, ulaştığımız *o* sandalye hangi sandalyenin taklidi, kopyasıdır? Platon'a sorarsanız, *idealar dünyası*ndaki *sandalye ideası*nın taklidi elbette. *İdea*, Platon'a göre hem *düşünce* hem de *biçim (form)* anlamına gelmekteydi; yani biçim düşünce; düşünce de biçimdi. Bir marangozun bir sandalye yapabilmesi için, zihninde sandalyenin düşüncesine ve biçimine sahip olması gerekirdi öncelikle. Haksız sayılmaz. Tabii öte yandan, bir maddeciye sorarsanız, Platon'un saçmaladığını söyleyecektir size. Çünkü 'sandalye *düşünce*si'ne ulaşmak için öncelikle 'sandalye denen maddî bir *nesne*'nin varolması gerekir. Bu nesnenin kaynağıysa, doğada ona benzeyen ve oturmaya yarayan ağaçlar ya da kaya parçaları gibi şeylerdir ona göre. İnsan, bir şeyi başka bir şeye benzeterek, taklit ederek daha

başka bir şey yaratmıştır eni sonu. Nesne varolmalı ki düşünce de olabilsin. O da kendince haklı, değil mi? Bu tartışmaların asıl nedeniyse, *ilkörnek* denen şeye duyulan *merak*tır kuşkusuz. *İlkörnek*, *taklit* ve *kopya* arasındaki ilişki; evet, gerçekten yaratıcı bir düşünce bu. Birisi bir zamanlar kuyuya bir taş atmış, çıkar çıkarabilirsen! Şimdilik, "ortadaki *sandalye*, gizemini her zaman koruyacak olan bir 'ilkörnek'in *taklidi*, kendisine tıpatıp benzeyen bir modelinse *kopyası*dır" diyerek sıyrılabiliriz belki.[14] Yapıtın isminin *Üç Sandalye* değil de *Bir ve Üç Sandalye* olması da burada gizli olmalı. "Orada, gerek ağaç, gerek görüntü, gerekse metin olarak gördüğünüz her üç sandalye, aslında zihnimizdeki biricik '*sandalye* kavramı'nın farklı yansımalarıdır" diye düşünmüş herhalde sanatçı.

Gelelim solundaki görüntüye: Fotoğraf tekniğiyle meydana getirilmiş bu görüntü, herhangi bir sandalyenin değil, ortadaki gerçek sandalyenin görüntüsüdür. Fotoğraf tarafından aynı boyutlarda *gösterilmektedir* ortadaki sandalye. Fotoğraf öyle ikna edici ki, tam karşıdan bakan insan ilk saniyelerde *sanki* birbirinin aynı iki sandalye varmış gibi algılamaktadır. Oysa, fotoğrafta görülen şey sadece bir *temsil*dir –ağaçtan yapılan sandalyenin temsili. Ama durun, fotoğraf sadece *o* sandalyeyi değil, aynı model diğer sandalyeleri de göstermiyor mu, temsil etmiyor mu aslında? Evet, öyle. Bundan da öte, bu fotoğrafı herhangi bir yerde gören bir insan, eğer sandalye diye bir şeyi biliyorsa, ona ilişkin bilgilerini anımsayacaktır. Fotoğraf kartına kaydedilmiş görüntü ile zihnine çok daha önceden kaydedilmiş görüntüyü (*zihnindeki sandalye resmini*) farkında olmadan karşılaştırması ve eşleştirmesi demektir bu anımsama işi.

Fotoğraftaki sandalye görüntüsü, ağaçtan sandalyenin iki boyutlu temsilidir, taklididir; ancak aynı fotoğraf, taklit ettiği sandalyeden bambaşka bir varlıktır, çünkü tıpkı gerçek denilen sandalye kadar gerçektir. O fotoğraf, olsa olsa, kendisiyle aynı boyda bir başka fotoğrafın kopyası olabilir –ki bu da bir şeyin, aynı anda, hem gerçek, hem taklit, hem de kopya olabileceğini gösterir bize. O halde önemli olan, *bakış açısı* ve *niyet*tir.

Ortadaki sandalyenin sağında yer alan *sözcüklerle tarif edilen sandalye*ye gelince: Orada görülen sandalyenin değil, 'sandalye' denen genel bir şeyin –sandalye kavramının– tanımıdır bu. Bilirsiniz işte; sözlükte tarif edilen şey sandalyenin kendisi değil; s, a, n, d, a, l, y, e harflerinden oluşan 'sandalye'nin tanımıdır (Kosuth'un yerleştirmesinde bu sözcük '*chair*'dir doğal olarak). *Sandalye*: ... diye başlayan ve devam eden sözcükleri okuyan herkes bildiği sandalyeyi anımsayacaktır hemen. Daha önce de dikkat çektiğimiz gibi, 'sandalyenin zihindeki resmi'dir anımsanan şey. Sözlükteki tümceleri daha önce hiç sandalye görmeyen, gördüyse de oturmayan, kısaca, ona sandalye dendiğini bilmeyen

---

[14] *Kopya*, en fazla, özgün şeyde –*ilkörnek*te– var olanı verebilir; eksiklikler taşıyabilir ama özgün olanı aşamaz. *Taklit* ise, yine eksiklikler taşımakla birlikte, ilkörnekte var olandan daha fazlasını verir –ki bu fazlalık, onun kendi başına yeni bir şey, yani bir başka ilkörnek olasına yol açabilir. Tüm kopyalar taklit olabilse de, tüm taklitler kopya değildir (Dobney Townsend, *Estetiğe Giriş*, çev. Sabri Büyükdüvenci, İmge Kitabevi, 2002, s. 109).

biri okumuş olsaydı, acaba aynı görüntü canlanır mıydı zihninde? Hiç sanmıyoruz. O halde, sözcüklerin zihnimizde bir resim oluşturabilmesi için belli ön koşullar gereklidir. *Sözcükler* ve dolayısıyla *dil* öyle *mükemmel* olmalıdır ki, hiçbir karışıklığa meydan vermesin, dünyayı eksiksiz bir halde açıklasın, resimlesin.[15] Wittgenstein'ın ilk döneminde kafa yorduğu konulardan biriydi bu *kusursuz dil* meselesi. Zaten Kosuth da ondan etkilendiğini söylemiştir sık sık.

Bir ve Üç Sandalye bahanesiyle (heyecan, bireysellik, boya tadı, renk ilişkileri, estetik, sanatçı ustalığı[16] gibi şeyleri es geçerek) nesneyi, görüntüsünü ve sözcüklerle yapılan tanımını karşılaştırdık işte. İzleyici olarak tavrımız, sanatsal mı yoksa felsefî miydi? Sorgulamaya çalıştığımız, sanatın mı yoksa başka şeylerin doğası mıydı? Her ikisi de kuşkusuz. Başka şeyler aracılığıyla sanatı, sanat aracılığıyla da başka şeyler üzerinde kafa yormuş olduk. O halde, *Bir ve Üç Sandalye* sadece kendisinden ibaret bir şey değil. Yapıt bizi kendine çektiği kadar kendi dışına –kendi bağlamının dışına– da yönlendirmiş oldu. Sözün özü, yapıt bizim bilgilerimizi az ya da çok arttırmış oldu –ki bu da yine Kosuth'un iddiasının aksine, sanatın tek gayesinin kendisi olmadığı anlamına gelmektedir.

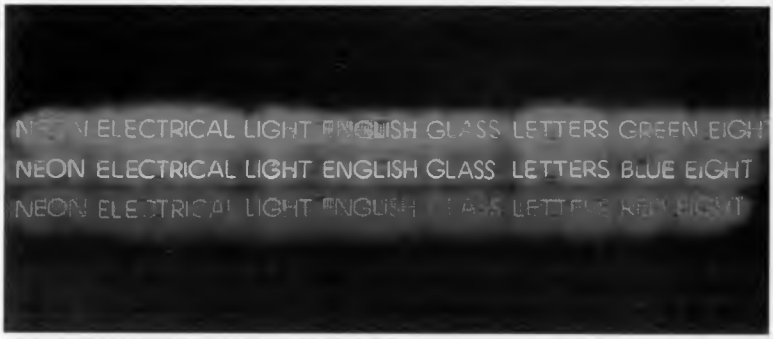
Yapıtın türü ve biçimine gelince: Gördüğümüz şey, ne bir *resim*dir ne de *heykel*. Kosuth'un deyimiyle, 'kavramsal sanat' denen yeni bir sanat türünün kapsamında değerlendirilmesi gereken bir yapıttır *Bir ve Üç Sandalye*. Buna birtakım nesnelerden oluşmuş *kavramsal bir yerleştirme* de diyebilirsiniz. Yine de en iyi karşıdan izlendiği için resimle, öne doğru gerçekten bir çıkıntı oluşturduğu için de heykelle akraba olduğu söylenebilir. Teknik açıdan yaklaşırsak, Kosuth'un bunu geleneksel el ustalığına gerek duymadan gerçekleştirmiş olduğu ortada. Hazır bir nesne bulmuş, o nesnenin bir fotoğrafını çek(tir)miş, bir sözlük sayfasını büyüt(tür)müş ve sonra da yardımcılarıyla birlikte yerleştirmiş.

Heyecanlı fırça vuruşları, boya dokusu ya da bir ağacı heykel haline getiren plastik ve estetik serüvenden uzak durmuş sanatçı. Ama yine de arta kalan bir şeylerin olduğunu görebiliriz: Kompozisyon, yani meramın anlatılabilmesi için gerekli olan en uygun biçimsel düzen. Fotoğraftaki sandalyenin gerçek sandalye ile aynı boyutta olması, bunun sağdaki metinle aynı hizaya asılması ve ayrıca, ağaç sandalyeyi de ikisinin ortasına yerleştirmesi, sanatçının dengeli bir kompozisyon (gözü rahatsız etmeyecek bir düzen) amaçladığını gösteriyor. Soldan sağa baktığımızda, ayrıca her üç elemanın bir ritim oluşturacak şekilde yerleştirildiğini görüyoruz ki, bu da görsel yapıtlardaki estetik unsurlardan biridir. Biçime özgü benzer kaygıları, *Bir ve Beş Saat*, *Bir*

---

[15] Ludwig Wittgenstein'ın *Tractatus Logico-Philosophicus*'ta iddia ettiğine göre, *dil* ve *dünya* arasında bir 'uygunluk' ya da 'karşılıklılık' ilkesi vardır. Dünya, birbirinden bağımsız sonsuz sayıda olgu ve nesneden oluşmakta, dil de bunların her birine bir ad vermektedir. Wittgenstein'ın 'resim kuramı'na göre, dünyanın yapısı her bakımdan dilin yapısında yansıtılmakta; başka bir deyimle, dil bütün varlığıyla dünyayı resimlemekte, onu temsil etmektedir.

[16] Sanatçının bu işini, 'nasıl olsa kopya aynı mesajı iletir' düşüncesiyle başka sandalyelerle de yaptığını biliyorsunuzdur. Diyeceğim, siz de kendinize bir sandalye ya da başka bir nesne seçerek rahatlıkla bir Kosuth işi edinebilirsiniz –hem de Türkçe. Önemli olan *nesne*den ziyade *düşünce*dir nasıl olsa!



163.
Joseph Kosuth,
Neon Elektrik Işıklı İngilizce Cam Harfler,
1966

ve Üç Testere ya da *Bir ve Üç Pencere* gibi yapıtlarında da görebiliriz. Sanatçının estetik gibi bir amacı elbette olmayabilir. Ancak ne yaparsınız, *sanat dışı* malzemelerin *sanat içi*ne çekilmesiyle birlikte, estetik de boş durmamış ve sınırlarını genişletmiştir işte. Sözün kısası, yukarıdaki örnekler, bence, Kosuth'un 'sanat, sanattır' totolojisini yansıtmamalarına karşın *dışa dönük* özellikleri sayesinde son derece yaratıcı ve düşündürücü işlerdir.

Onun kendi içine dönük işlerine örnek vermek gerekirse, bu, *Neon Elektrik Işıklı İngilizce Cam Harfler* adıyla bilinen çalışmalarından biri olabilir (Resim 163). Karanlık bir ortamda ışıl ışıl yanan bu cam harfler üç sıra halinde alt alta dizilmişler. Üstteki yeşil, ortadaki mavi, alttakiyse kırmızı olan her satır sekizer sözcükten oluşmaktadır. Her şeyin apaçık meydanda olması yetmiyormuş gibi, *yeşil satır* yeşil, *mavi satır* mavi, *kırmızı satır* da kırmızı sözcükleriyle birer kez daha vurgulanmış. Sonlardaki 'sekiz' sözcüğü ise, her satırın *sekiz sözcük*ten oluştuğunu söylüyor bize. Velhasıl, oradaki her satır sanki 'ben, benim; başka bir şey değilim' diye karanlıkta ışıldamaktadır.

164.
Lawrence Weiner'ın
bir sergisinden görünüm,
1969



Amerikalı Lawrence Weiner, önceleri tuval bezlerinden mekân düzenlemeleri yaparken, 1960'ların sonlarından itibaren dil ve düşünceyi sanatının merkezine almaya karar veren sanatçılardandır. Sanat ve Dil grubu gibi, Weiner de sanat nesnesi üretmek yerine sanat hakkında düşünmeye eğilimlidir. 1969 tarihli *Açıklamalar*'ında, nesnelere düşman olmamakla birlikte, nesne üretmek istemediğini belirtmiştir. Çünkü sanat nesnesi, insanların sanatı görmesini, kavramasını engellemektedir. Sanatçının işlerini satın alanların onları istedikleri yere götürüp, isterlerse yeniden yapmalarında, hatta sıkılınca silmelerinde bir sakınca yoktur. Kaldı ki, satın almak yerine, işleri bilmeleri yeterlidir. Weiner'e göre duvar, yer ya da kitaptaki kavramlar ile zihindeki kavramlar arasında öyle çok önemli bir değer farkı yoktur. O kadar çok sanayi nesnesi üretiliyor ve dünya o kadar çok kirletiliyor ki, sanatçı mümkün mertebe bu olumsuz sürece dâhil olmamalıdır.

Weiner'in sergisine gidenler yer ve duvarlara uygulanmış birtakım tümcelerle karşılaşırlar (Resim 164). Bunlar, sanatçının zihnindeki yapıtların tarifleri ya da sanat hakkındaki görüşleridir. Örneğin 1969'da açtığı bir sergide, duvarların birinde şu sözler yer almıştır:

1. Sanatçı işi kurgulayabilir
2. İş üretilebilir
3. İşin yapılması gerekmez

Sanatçının niyetiyle birebir örtüşen bu kararların her biri algılama durumuyla ilişkili olarak alımlayıcıya bağlıdır.[17]

Kavramsal Gerçekçilik

Kavramsal sanatçıların hemen hepsi dilin olanaklarından şu ya da bu şekilde yararlanmıştır. Yukarıda ele aldığımız sanatçılar, dili daha çok sanatın kendisini tanımlamak, analiz etmek, diğer olgulardan bağımsız bir şey olduğunu kanıtlamak için kullanmalarına karşın, Douglas Huebler (1924-1997) ve Hans Haacke (d. 1936) gibi sanatçıların dile başvurma nedenleri, bilgi toplamak ya da vermektir. Siyasal, toplumsal ya da insanın varoluşuyla ilgili, görsel yolla doyurucu bir şekilde anlatılamayan karmaşık sorunları tartışmaya açma konusunda, konuşma ve yazı dili bu sanatçılara çekici gelmiştir. Huebler'in yaklaşımı *öyküsel*, Haacke'ninki *eleştirel*dir. Bu açıdan, sanatı kendi kendisini eleştiren bir disiplin olarak gören diğer kavramsalcılardan ayrılmakta, ona *toplumsal bir işlev* yüklemektedirler. Sanat, kendisi aracılığıyla *başka* şeyler hakkında bilgi veren önemli bir güçtür onlara göre.

Huebler, insan düşünce ve davranışlarını yönlendiren şeylere meraklı biridir. Örneğin sanatçı, bir keresinde müze ziyaretçilerinden 'özel bir sır' yazmalarını rica etmişti. Toplanan 1.800 sırrın çok büyük bir kısmı birbirine

[17] Lawrence Weiner, "Statements", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, ss. 881-883.

benziyordu. Sonuçta bunları benzer tekrarlardan oluşan ilginç bir kitaba dönüştürmüştür. Huebler, bir yandan kendini bir yandan da değişik vesilelerle tanıdığı insanları *belgelemek* maksadıyla, 1971'den itibaren çalışmalarını daha çok diziler halinde çektiği fotoğraflara dayandırmıştır. *Değişken Parça (no 44)* bu dizilerden biridir (Resim 165). Sanatçı, hem insanın sürekli değişen görüntüsünü kaydetmek hem de başlangıçtaki ve ilerideki muhtemel sahiplerini sürece dâhil etmek, dahası, işi bitirmesi konusunda onlara sorumluluk yüklemek üzere çıkmıştır yola. Fotoğraf karelerinin altında, bu işin ilk sahibi (sanatçı) ve sonraki sahibi (müze) tarafından ortak bir çabayla oluşturulduğuna, yıl ve sorumluluklara ilişkin bilgiler yer almaktadır. 1971-74 arasında işin ilk sahibi olarak sanatçı görülmektedir. Tate Müzesi 1974'te satın alınca, işi 1980'e kadar sürdürme sözü vermiştir. Bu, başlangıçtaki sahibine (sanatçıya) ek olarak, 1974'ten itibaren işe ikinci sahibin (müzeyi temsilen müdürün) eklenmesi anlamına gelmektedir.[18]

Haacke'ye gelince, yazdıklarına ve tarzına bakılırsa Marksist düşünceden bir hayli etkilendiği açıktır. Çocukluğu Almanya'da Nazi döneminde geçen Haacke, gençlik yıllarında sol düşünceyle tanışmış, 1960'lı yıllarda öğrenci hareketlerine katılmıştı. Marx'ın sanat eserinin alınıp satılan bir nesne olmaması gerektiği yolundaki düşüncesinden haberdardı. Dolayısıyla, kavramsal sanatçıların galeri sistemini eleştirmeleri Haacke'ye çekici gelmiştir.

Sanatçı, dünyanın her tarafında hükümetlerin ve büyük şirketlerin sanatı kendi çıkarlarını örtbas etmek için kullandıklarını henüz öğrenciyken fark etmiş, sanat görüşünü de buna göre oluşturmuştur. Ona göre, hangi siyasal rejimde olursa olsun, müze ve sanat galerilerine parasal kaynak sağlayanların siyasal ve toplumsal kimlikleri ortaya konulmalıdır. Çünkü kültür ve sanatı destekleyenler, ister özel isterse kamu kuruluşları olsun, her zaman belli çıkarların peşinde koşarlar; kimse sırf iyi niyet ve hizmet olsun diye sanata destek olmaz. Müze yöneticileri ya da destekçilerin hiçbiri temiz değildir. Sistem öyle bir kurulmuştur ki, sanatçılar bunun dışına çıkamazlar. Kendilerine öncü diyen sanatçılar, bu sistemin içinde galeri, müze ya da ticarî şirketlerle ilişkilerini sürdürdükleri müddetçe, bunların belirlediği ideolojik çerçevenin içinde kalmış olurlar.[19] Bundan kurtuluş var mıdır? Herkes, kuralları kendinin yaratmadığı bu dünyaya gözlerini açtığı ve burada yaşamak zorunda olduğu için, elbette bundan kaçış yoktur. Ancak yine de sessiz kalıp beklemektense sistemin bozuk yanlarını, çarpık ilişkileri sergilemekte ve toplumu bilgilendirmekte yarar vardır. Toplumsal değişime yol açan şeylerden biri de insanların bilinçlenmesidir. Bu düşüncelerinden dolayı onun sanatına *kavramsal toplumcu gerçekçilik* denebilir.

---

[18] http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=6945&searchid=-9342&tabview=image.

[19] Hans Haacke, 'Statement', *Art in Theory*, (ed.) Harrison & Wood, s. 105



165.
Douglas Huebler,
Değişken Parça (no 44),
1971–74–80,
kalın kartona
yapıştırılmış fotoğraf
ve yazı

Haacke'nin *Manet Projesi*, niyetini ve yöntemini açıklayan en iyi örneklerden biridir: Köln kentindeki *Wallfraf Richartz Müzesi* 1974'te bir sergi düzenlemiş ve Haacke'den de bir resim istemişti. Sanatçı sergiye bir resim vermek yerine, ilginç bir proje önerdi. Proje şuydu: Haacke'ye ayrılmış salona Manet'nin 1880 tarihli *Kuşkonmaz Demeti* adlı resmi bir sehpaya yerleştirilecek; duvara da birtakım belgeler asılacaktı. Bu belgelerdeyse, Manet'nin adı geçen tablosunun 1880'de bir banker tarafından 1.000 Franka satın alınışından, 1968'de 1.360.000 Mark ödenerek müze koleksiyonuna alınıncaya kadar, tabloya sahip olmuş kişilerin ekonomik ve toplumsal konumlarına ait bilgiler yer alacaktı. Müzenin modern sanattan sorumlu müdürü öneriyi çok beğenmesine karşın, sergi düzenleme kuruluna kabul ettiremedi. Çünkü kurul üyeleri müzeye destek veren 'Müzenin Dostları' derneği başkanının desteğini çekeceğinden korkuyorlardı. Haacke'nin önerisi müze tarafından reddedilince bazı sanatçılar protesto amacıyla sergiden resimlerini çektiler. Olay duyulunca, Köln'deki bir başka galeri Haacke'nin projesini sergilemeye karar verdi. Tabii, Manet'nin gerçek resmi yerine onun bir tıpkıbasımı kullanıldı –Bu arada Daniel Buren, Haacke'nin projesinin küçük bir kopyasını kendi çalışmalarına uyarlayarak Wallfraf Richartz Müzesi'nde kısa da olsa sergilenmesini sağlamıştı.[20]

[20] Norbert Lynton, *A.g.e.*, s. 348.



166.
Hans Haacke,
Yaratan İzin, 1981,
imzasız fotoğraf
–yerleştirmenin tamamı
bir dizi metin
ve bunlara eşlik eden
fotoğraflardan oluşuyor

Haacke, aslında 1970'lerin ortalarından beri *Mobil* petrol şirketinin etkinlikleriyle ilgili de belgeler topluyordu. Son derece titiz bir araştırmacı gazeteci gibi topladığı bu belgeler, başta Güney Afrika'daki ırkçı hükümete olmak üzere, daha başka kirli işlere Mobil'in hatırı sayılır miktarda para aktardığını kanıtlıyordu. Oysa aynı şirket, öteden beri dünyanın farklı ülkelerindeki kültür ve sanat etkinliklerini desteklemekteydi. Sonuçta, Haacke, topladığı yazılı ve görsel belgeleri 1981'de Mobil'in kendi reklamları ve simgeleriyle birlikte galerinin duvarlarına asarak, şirketin bir yandan ırkçılığı bir yandan da sanatı destekleyen ikiyüzlü kimliğini gözler önüne sermiştir. Şirketin yürüttüğü karanlık işler bir yana, beyan ettiği reklam harcamaları bile açlık ve sefaletin kol gezdiği dünyada birçok duyarlı insanı rahatsız edecek niteliktedir (Resim 166). Sanatçının bu marifeti, doğal olarak, Mobil tarafından hiç de *sanatsal* bulunmamıştır. Şirket Haacke'yi kara listeye aldığı için, onun 1984'te *New York Metropolitan Müzesi*'nde gerçekleştirdiği *MetroMobiltan* adlı sergisinin katalogunda Mobil'e ait amblem ve görüntüleri kullanmasını engellemeye çalışmıştır –ki bu da Haacke'nin iddialarını bir kez daha doğrulamıştır.[21]

[21] Robert Atkins, "Touching the Rawest Nervest", *www.robertatkins.net* (ayrıca bkz. *World Socialist Web Site*; www.wsws.org; erişim 2005).

14 SANATLAŞAN YERYÜZÜ

Bugün pazar
Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar
Ve ben ömrümde ilk defa
gökyüzünün bu kadar benden uzak
bu kadar mavi
bu kadar geniş olduğuna şaşarak
kımıldamadan durdum
Sonra saygıyla oturdum,
dayadım sırtımı duvara,
bu anda ne düşmek dalgalara,
bu anda, ne hürriyet, ne karım.
Toprak, güneş ve ben...
Bahtiyarım...

Nazım Hikmet, 1939

Mekân Olarak *Yeryüzü*, Yapıt Olarak *Dünya*

Yeryüzü dünden bugüne insanın marifetlerine sahne olan en büyük sergileme mekânı olagelmiştir. İnsan onun üzerine tapınaklar inşa etmiş, heykeller dikmiş, bir uçtan bir uca yollar ve kanallar açmış, delmiş, parçalamış; kısaca, tepe tepe kullanmıştır –kullanmaktadır. İnsanın yeryüzüne diktiği, ilave ettiği her şey marifetlerinin simgesidir, işaretidir –tıpkı, hayvanların kendi sahalarını belirlemek için bıraktıkları kokular, izler gibi. Ancak biliyorsunuz, işaretleme ve sahiplenme konusunda hiçbir canlı insan kadar hırslı değildir. Evet, insanın içgüdülerinden ziyade aklıyla hareket ettiği söyleniyor söylenmesine de, yeryüzünü sahiplenme ve kullanma konusunda o kadar hırslı ki, aklı bile bu işaretleme içgüdüsünün önüne geçemiyor. Yeryüzünün her tarafında durmaksızın çoğalıyor, üretiyor, tüketiyor, atıklar yığıyor; hem yeni canlılar meydana getiriyor hem birçok canlının soyunu kurutuyor –nereye kadar bilinmez, ama kendini sıkıştırıyor, şansını zorluyor. Bereket versin, becerdiklerinin üstünü din, ahlak, sanat, estetik gibi birtakım soslarla, süsleyici şeylerle örtüyor da, gerek kendi gerek doğanın yarattığı olumsuzlukları bir nebze de olsa unutuyor, onlara katlanıyor insan.

Uzaydan yerküreye, binyıllardır baktığınızı farz edin: Gökdelenler, köprüler, kaleler, anıtlar, trenler, uçaklar, gemiler, hendekler, delikler, canlılar, kavramlar, düşünceler vs., –adlarına ne dersek diyelim– durmaksızın üzerinde bir şeylerin yükselmekte ve yıkılmakta olduğu, milyarlarca şeyin ordan oraya hareket etmekte ve parlayıp sönmekte olduğu bir nesne. Uzaydan bakan biri için, bir arazide büyüyen ağaçlar ile bir meydanda yükselen heykel ya da binalar arasında temelde öyle çok bir fark olmasa gerek.



167.
Dünyanın
uzaydan görünüşü

1880'lerde 'dünya'nın "kendi kendini doğuran bir sanat yapıtı"[1] olduğunu yazmıştı Nietzsche. Evet, durmaksızın ölen ama yeniden doğan, hiçbir amaç için varolmayan bu dünya *estetik bir varlık*tı Nietzsche'ye göre. Onu estetik bir varlık –sanat yapıtı– haline getirense, yarattığı her türlü dille ona anlam yükleyen insandı kuşkusuz.

Değerlerden ve renklerden, vurgulardan ve perspektiflerden, olumlamalardan ve olumsuzlamalardan oluşan, durmadan büyüyen bütün bir dünyadır Nietzsche'nin kastettiği. Bu mantıkla bakıldığında, *Monna Lisa* 'sanat yapıtı' *denildiği için* sanat yapıtıdır; karşıdaki manzara 'güzel' denildiği için güzeldir.

İlk insanların 'güneşin batışı' ya da daha başka bir 'manzara'nın karşısına geçip 'ah, ne romantik, ne güzel bir görüntü!' diye kendilerinden geçtiklerini düşünebiliyor musunuz? Doğa görüntülerine *güzel* ya da *romantik* denmesi, aslında 'güzel ve romantik sanat yapıtları' yüzünden olmasın sakın? İnsan bir doğa görüntüsünün resmini yapacak kadar önemsemişse bu, hem o görüntünün insanı etkilemesinden, hem de insanın o görüntüye değer vermesindendir elbet (karşılıklılık ilkesi). Manzaranın *tablo gibi*, kızın *şiir gibi* olması ya da ağacın *rüzgârda dans etmesi* ne demek? Anlayacağınız, *dil* tarafından kurulan ve estetikleştirilen bir şeydir dünya –ve üzerindeki şeyler.

Daha önce güzel olmayan bir şeyin *güzel*; sanat yapıtı olmayan bir şeyin de *sanat yapıtı* haline gelmesi: Ne dersiniz, bu *düşünce* bize hiç yabancı gelmiyor değil mi? Duchamp, bunu fark ettiği için bir pisuarı sanat yapıtı diye sunmuş, yapıttan çok imzayı önemseyen insanlarla alay etmişti. Sonuç? İnsanlar onun restini gördü ve sunduğu şeyi yapıt olarak kabul etti. Yaratıcı kim peki? Duchamp mı, insanlar mı? Onun izinden giden Judd, Kosuth ve Sanat & Dil grubunun üzerinde kafa yordukları konu buydu.

---

[1] Akt. Allan Megill, *Aşırılın Peygamberleri*, *A.g.e.*, ss. 27-66.

Nesneler dün olduğu gibi bugün de başka bağlamlara girip çıkmaktadır. İnsanın marifetidir bu. Daha önce, 'bir nesnenin bağlamının kayması, yani sanat yapıtı olmayan bir nesnenin sanat yapıtı haline gelmesi, Duchamp'ın *yarattığı* değil *keşfettiği* bir şeydir' derken bunu kastetmiştim. 'Sanat yapıtı olmayan bir hurda parçasının sanat yapıtı haline gelmesi', olsa olsa 'dünyanın sanat yapıtı haline gelmesi'nin bir sağlamasıdır, temsilidir.

Peki, Nietzche'nin dediği gibi, dünya kendi kendini doğuran bir sanat yapıtıysa, bu yapıt hangi sanat disiplinine ait olabilir acaba? Kabul, filozofun işaret ettiği şey, bir sanat disiplininden ziyade öncelikle *estetik* bir bağlamla, yani dünyanın algılanması ve anlamlandırılmasıyla ilgiliydi. Ama yine de kendi kendini doğuran bu yapıtın bir *heykel* olup olamayacağını sormaktan kendimi alamıyorum. Niye olmasın? Dünya: Sanki boşlukta yüzen bir küre – tek ve tam biçimin en ideal örneği (Resim 167).

Estetikliği bir yana, 'heykel sanatı' öncelikle kütle ve uzayın macerası; 'heykel' de uzayda yer kaplayan bir nesne ise, evet, dünyaya pekâlâ heykel denebilir. Diyelim ki öyle; peki, bu nasıl bir heykeldir? Kendi kendini doğuran bu heykel –"çiçek tozlarını sağa sola saçan, binlerce kelebeğin bir anda havalanmasını sağlayan; kör bir neden/sonuç zincirlemesi ya da bir İdea'dan habersiz olup olmadığını asla ele vermeyen büyük ve anlaşılmaz"[2] *doğurgan*– uzayın bir yerlerinde dönüp duran ve adına *dünya* dediğimiz *devinimli bir heykel*dir olsa olsa. İyi ama dünyanın bir heykel olduğunu kabul etmek, modernist düşüncenin dışına düşmeyi de kabullenmek anlamına gelmez mi? İşin garibi, böyle bir noktaya modernizmin açtığı yoldan gelinmiş olmasıdır. Saflaşmacı bir temel üzerine inşa edilen modernizm, nihayetinde *sanat yapıtı* ve *doğa*nın iki ayrı şey olduğu tezini işliyordu. Ama gel zaman git zaman, bu yolun sonu yine doğaya çıkmıştı işte. Gördüğümüz kadarıyla, doğadan kaçmak şöyle dursun, sanat dâhil onsuz hiçbir şeyin mümkün olamayacağı anımsanmıştır yeniden.

Sergi Mekânı: Yeryüzü + Uzay

Önceki iki bölümde, sanatçıların dikkatleri önce *sanat yapıtı* denen *nesne*ye, sonra da genel olarak *sanat kavramı*na çektiklerini görmüştük. Özetle pisuar, küp, vinç, tuğla ya da hurda parçası gibi *sanat dışı* herhangi bir nesne sanat bağlamı ya da koşulu içine yerleştirilince sanat yapıtı haline geliyordu onlara göre.

Bu sanat koşulunun temel bileşenleri ise, farkında olsunlar ya da olmasınlar, ikna etmeye/olmaya hazır birtakım insanlar ile *sanat mekânı* denilen müze ve galerilerdi. Sanat mekânları bir nesneyi sanat yapıtı olarak *önerdikleri* için önemliydi. Ancak, sanat yapıtını sergileyip kabul ettirdikten sonra bu mekânlar görmezden geliniyor; dikkatler daha çok sanat yapıtına ve oradan da *sanat*a odaklanıyordu –halen de öyledir. Ama yine de mekân sorununun su yüzüne çıkmasında bu sanatçıların büyük katkıları olduğunu kabul etmeliyiz.

---

[2] J.-P. Sartre, *Estetik Üstüne Denemeler*, Doruk Yayınevi, çev. M. Yılmaz, Ankara, 1987, s. 130

Heykelde *dikey*likten çok *yatay*lık konusuna kafayı takan Carl Andre, o yıllarda hızını alamamış olacak ki, "bana göre en ideal sanat yapıtları uzayıp giden yollardır" demişti, örneğin. Kamuya ait yollar ise, bildiğimiz gibi, bir sanat galerisine ne sığdırılabilecek ne de orada satılabilecek bir nesneydi. Yine, *Sanat & Dil* grubundan Atkinson ve Baldwin, 1967'deki *Bildiri Dizisi*'nde şöyle bir sorun ortaya atmışlardı: Sanat-dışı bir nesne, bir müzeye konulduğunda sanat nesnesi haline geliyorsa, bir müze ya da çok katlı bir mağaza da sanat nesnesine dönüşemez miydi? Nesne, galerinin; galeri, müzenin; müze, kentin; kent, ülkenin... içine yerleştiğine göre, bunlara bir sanat olma koşulu verilemez miydi? Neden olmasın, önemli olan *niyet*ti. Bu, tıpkı havanın boşluk bırakmaksızın her yere nüfuz etmesi gibi, sanat kavramının da insan zihninin ve yeryüzünün her tarafına *yayılması*ndan başka bir anlama gelmiyordu kuşkusuz.

Anlayacağınız, seri üretim nesnelerinin ardından bu kez de taş, toprak, saman, çürümüş ağaç artıkları gibi dışarıya ait nesneler *içeri* alındı. Bu yetmedi, sonra da dışarıya ait nesneler gerek kendi yerlerinde küçük değişikliklerle sergilenmeye, gerekse kendi yerlerinden edilerek başka yerlere taşınmaya başladı. Alanlar arasındaki sınırlar bir bir kaldırıldı; mekân alabildiğince genişletildi. Bu yeni (aslında, eski) galerinin tabanı yeryüzü, tavanı gök kubbeydi artık.

Yerinden Edilen Heykel

Heykel belli bir yere, belli amaçlarla, belli ölçülere göre yerleştirilir. Hafızamızdaki imgesi genellikle anıt olup, bunun da temsilî bir görevi vardır. Heykel dikmek, aynı zamanda o yeri işaretlemektir, anlam yüklemektir. Çoğunlukla bir kaide üzerinde yükselir heykel. Kaide, gerçek yer ile temsil edici figür arasında bir arabulucu olduğu için önemlidir; göstergeyi hem yüceltir hem yere bağlar. Kaidenin üzerinde yükselen figür oraya (dikildiği *yere*) aittir. Mısır'ın çöllerindeki, Nemrut'un tepesindeki ya da Roma'nın meydanlarındaki heykellerin dikiliş mantıkları aynıdır. Oraya egemen olan kültürlerin silinmez damgalarıdır bu heykeller.

19. yüzyılın sonlarına doğruysa anıt mantığı gittikçe zayıflamıştır. Bu, belli aşamalarla gerçekleşmiştir. Örneğin, Rodin'e sipariş edilen *Balzac*, *Kale Burjuvaları* ve *Cehennem Kapıları* adlı yapıtları, planlanan yerlerine dikilememiştir. Rosalind Krauss'a göre bu yeni durum, modernizmin yol açtığı mutlak bir yer kaybı anlamına gelmektedir. Modern heykel evi olmayan, yersiz-yurtsuz bir göçebedir.[3] Thierry de Duve ise daha iyimser bir havayla, mekânın böyle gözden çıkarılmasının ardında 'özel toprak mülkiyetinden kurtulma ideali' olduğunu söylüyor.[4] Heykelin evsizleşmesinin, toprağa bağlı yaşam biçiminin terk edilmesiyle elbette bağlantısı var. Ancak bu yeni durum, özel mülkiyetin sermayeye kaymasının göstergesidir; yoksa bahsettiğimiz sa-

[3] Rosalind Krauss, "Mekâna Yayılan Heykel", *Sanat Dünyamız*, sayı 82, 2002, s. 105.

[4] Thierry de Duve, "Ex Situ", *Sanat Dünyamız*, sayı 82, s. 112.

natı icat eden Batı dünyası, özel mülkiyetten vazgeçmiş falan değil. Sermaye özel arazi parçası gibi sabit olmadığı için, dünyayı rahatça dolaşabilir. Dolayısıyla da sanat yapıtı dâhil her şey, sermayeye bağlı olarak sürekli ordan oraya gezebilir; hadise budur.

Yersizlikten sonraki adım, heykelin saflaşarak önce kendinden, sonra da bir kaideden ibaret hale gelmesiydi. Bu aşamaları Brancusi'un macerasında bütün çıplaklığıyla görmüştük. Örneğin, *Dünyanın Başlangıcı*, kaide tarafından ele geçirilmek üzere olan bir işarettir. *Sessizlik Masası* çaresizce figürlerini bekler. *Sonsuz Sütun* ise üst üste konmuş kaidelerden ibarettir. Barnett Newman, 1950'lerde şakacı bir tavırla, "Heykel, bir resme bakmak için geri çekildiğinizde çarptığınız ya da kolunuzu dayadığınız şeydir" dediğinde bunu kastediyordu. Heykel, artık varlığından çok yokluğuyla gösteriyordu kendini.

Piero Manzoni'nin (1933-1963) *Dünyanın Kaidesi* adlı işine baktığımızda, yokluğun heykel olarak sunulması gibi bir durumla bir kez daha karşılaşırız (Resim 168). İlk bakışta, fotoğrafta görülen şey gerçekten de üzerinden heykeli alınmış demir bir kaide gibi gözükmektedir. Manzoni, heykel diye kaideyi mi sunmuş acaba? Belki de 'kaidesi benden, dünyayı hayal etmesi de sizden' demek istemiş. Yok yok, bu kadar basit olmamalı! Sanatçı bu işi düşündüğünde henüz 28 yaşındaymış –yani, ölmeden iki yıl önce. Dünya için bir kaide önerdiğine göre, demek ki onu bir heykel olarak düşünmüş. Sanatçının Nietzsche'nin önermesinden haberdar olup olmadığını bilmiyorum. Göz attığım metinlerde ondan değil, ama Ives Klein ve Lucio Fontana'dan etkilendiğine ilişkin bilgilere rastladım.

Neyse biz yine gelelim önümüzdeki işe: Tamam, kaideyi görüyoruz görmesine de, *dünya* nerede? Ben tam da bunları düşünürken gözlerim kaidenin üzerindeki kabartma yazıya ilişti. Önce okuyamadım, zira harfler baş aşağı



168.
Piero Manzoni,
Dünyanın Kaidesi,
1961, demir ve bronz,
82 x 100 x 100 cm

dizilmişlerdi. Ben de sizin gibi yaparak, fotoğrafı çevirdim ve yazıyı okudum: *SOCLE DU MONDE* (Dünyanın Kaidesi). Demek ki kaide baş aşağı yerleştirilmiş. Peki ama niye baş aşağı? Ama durun, baş aşağı falan değil! Gerçekte, dünyanın sağı/solu, altı/üstü, doğusu/batısı yok ki! Bunlar bizim uydurmamız. Biz *belki* şu an ayaklarımızın yerküreye bastığını, başımızın da yukarda olduğunu söyleyebiliriz. Yani başımızdaki insana göre bu doğrudur diyelim. Ancak, yerküre üzerinde benim durduğum noktanın tam öbür tarafında duran birinin konumu, benimkinin tam tersi değil midir? Yani, toprağa basan ayaklarımız birbirine bakarken kafalarımız uzaya doğru uzaklaşmaktadır. Ayaklarım toprağı, toprak da ayaklarımı çekiyor –tıpkı kaideyle dünyanın birbirini çektikleri gibi. Fotoğrafı ters çevirerek tekrar bakalım: Bu kez *altta* kaide, *üstte* yeryüzü. Yeryüzünün geri kalanını hayalimizde tamamladığımızda yer*küre*ye ulaşırız. O halde, bir önceki paragrafın başındaki 'kaideyi görüyoruz ama dünya nerede?' gibisinden bir soru, 'zihnimizde kurduğumuz dünya'ya ilişkin bir sorudur –ki bunun da hiçbir mutlak geçerliği yoktur. Kaldı ki, dünya (*yerküre*) o kadar ayan beyan ki, göremiyoruz! Onu görmek, bir körün eliyle yoklayarak bir fili tanımaya çalışmasından daha kolay olmasına karşın, duyularımızın ve alışkanlıklarımızın esiri olduğumuz için, dünyanın uzaydaki herhangi bir nesne olduğunu düşünmüyoruz bile.

Geçen yüzyıl boyunca yukarıdakine benzer tartışmalar çok yapıldı. Düşünür, yazar ve sanatçılardan oluşan bir grup insan kütle ve uzayı, resim ve heykeli, gerçek ve yanılsamayı kendince yorumladı. Doğası gereği bir dış mekân sanatı olan heykel, kılıktan kılığa sokuldu, paramparça edildi. Gördük; bu parçalarla ilk oynamaya başlayan Picasso'ydu. Ve sonra olan oldu. Figürün, soyutun ve montajın her türlüsü yapıldı; en nihayet de heykel ortadan kaldırılmaya, yok olmaya zorlandı –parçaları yeryüzüne, okyanuslara yayıldı. Derken, yok olmaya zorlanan heykel bu kez karşı atağa geçti ve daha 19. yüzyılda Nietzsche'nin zihninde başardığını şimdi resmen uygulayarak dünyayı ele geçirdi, onu bir sanat yapıtı haline getirdi.

Yeryüzü Sanatı

Yeryüzü eskiden, temsil eden ve edilen şeylere bir mekân olarak ele alındığı için hep ikinci plandaydı. Yeryüzü sanatçılarının gözündeyse temsil eden ve edilenin ta kendisi olarak algılanmaktadır. Yeryüzünün belli bir noktasında kayalarla ya da ağaçlarla bir iş gerçekleştiren sanatçı, o malzemeler bahanesiyle yerkürenin tamamına bir gönderme yapmakta, acilen ona sahip çıkmayı önermektedir. Bu 'sahip çıkma', aslında ona 'saygı duyma' anlamına gelmektedir.

'Yeryüzünün insanın emrine verilmesi' ile 'insanın yeryüzünün efendisi olması' arasında (yeryüzü açısından) hiçbir farkın olmadığını söyleyebiliriz. Her ne kadar birinci önerme Tanrı, ikincisi insan merkezliyse de, sonuç itibariyle *kullanılan* yeryüzü, *kullanan* ise insandır. 'İşte yeryüzü, tepe tepe kullan' şeklinde özetlenebilecek bu yaklaşımların yeryüzünün aleyhine olduğuysa bugün ar-



169.
Robert Smithson,
Kapatılmış Aynalı Alan,
1969, kaya tuzu,
aynalar ve cam

tık iyice gün yüzüne çıkmış durumda. Denizlere akıtılan fabrika atıkları, araziler üzerinde yükselen çöp dağları ve yapay ürünler yüzünden, üzerinde yaşadığımız gezegen artık açık açık tehlike sinyalleri vermektedir. 1960'larda bazı sanatçıların, 'sanat ve doğa ayrı şeylerdir; birbirine karıştırılmamalıdır' gibi kibir ve ayrımlara gerek olmadığını söylemeye başlamaları bu yüzdendi.

Roberth Smithson (1938-73), yeryüzü sanatı ya da çevresel sanat denen eğilimin önemli temsilcilerindendir. Sanatçı 1966'da New York'ta Yahudi Müzesi'ndeki azcı sergiye katılmıştı. Ancak kısa bir süre sonra, 'yer-olmayan' (nonsite) diye geliştirdiği bir düşünce temelinde, iç ve dış mekân arasında gidip gelmeye, bağlantılar kurmaya başladı. Dışarıdan içeriye taş ve toprak taşıdı, yerleştirmeler gerçekleştirdi (Resim 169). Bu çalışmalar sonunda da hem kültürel hem fiziksel bir hapishane olduğu gerekçesiyle galeri denen sınırlanmış mekândan dışarıya çıkmaya karar verdi. Çünkü gerek yeryüzü gerekse zihin tarafından yaratılan şeylerin bir yolunu bulup sanata sızdığına ve orada birleştiğine inanıyordu sanatçı.

Smithson'a göre, zihin ve yeryüzü sürekli bir aşınıp taşınma sürecindedir. Zihinsel ırmaklar soyut kıyıları aşındırıp sürüklemekte, beyin dalgaları düşünce yarlarını oymakta, düşünceler belirsiz kayalıklarda parçalanmakta, kavramsal kristalleşmeler ulusal düşünce çökeltilerine ayrışmaktadır. Erozyon sadece doğada değil aynı zamanda zihnimizdedir. Dışarıdaki erozyon zihnimizin çatlaklarına sızmakta, beyinsel bir çökeltiye ('som bilinç'e) dönüşmektedir. İşte bu aydınlık dünya sanatçıyı sarmakta, ona yeni bir estetik alan açmaktadır. Sanatçının malzemesini yeryüzü sağlamaktadır; işliği de galerisi de artık yeryüzüdür. Yerkürenin katmanları karmaşık bir müzedir. Tarih öncesi kalıntılara bakan sanatçı, günümüzün sanat tarihi sınırlarını alt üst eden yıkıntı haritalarını, türlü öbekleri görür. Çökelti katmanlarını inceleyen biri bir mantık molozuyla karşılaşır. Bunlar zihinde ve yeryüzünde, birlikte varolurlar.

Smithson, çağdaş sanatçının hem maddi hem zihinsel süreçlerden kopmakta olduğuna dikkat çekmiştir. Bunun suçlusu, ona göre, bu düzenin bo-

razanlığını ve uşaklığını yapan eleştirmenlerdir. Sanatçı, kendisi dışında yaratılan bu ortamın kıskacında olup, 'zaman' bağlamının ise dışındadır. Sanatçının zamanını değersizleştiren eleştirmen, hem sanatın hem sanatçının düşmanıdır. Sanatçı zamanı bilmeli, başkalarının dayattığı yanlış bir zaman bilincinden uzak durmalı ve ayrıca zaman ırmağının derinlerine çok dalmamalıdır. Bir sanatçı unutulmak istemiyorsa, zaman ırmağının yüzeyine yakın bir yerde yüzmelidir. Zaman ırmağında yüzerken akıntıya kapılıp sürüklenenler sanat tarihinin kalıntılarıdır.[5]

Mürekkep yalamış bir sanatçı olarak, Smithson, gerek gündelik, gerek sanatsal dilin olanaklarını ve sınırlarını iyi biliyordu. Geleneksel sınırların dışına çıkarak daha geniş bir alanda hareket etmeye başlasa bile, yazdıklarından anladığımız kadarıyla, eninde sonunda bu yeni alanın da kendine göre sınırları olduğunu fark edecek kadar öngörü sahibiydi. Biliriz, her türlü *aşma* ya da *kurtulma* çabası, olsa olsa yeni bir çöplükte eşinmeyle sonuçlanacaktır. O çöplük kişinin hapishanesidir. Smithson'un eşinmek ve ötmek için seçtiği çöplük –*açık hapishane*– yeryüzüydü.

Önemli olan, bu yeni hapishaneyi sanatçının kendisinin seçmesidir. Bir küratörün kendi sınırlarını bir sergiye dayatmasındansa, sanatçının kendi belirlediği sınırlar her zaman daha iyidir Smithson'a göre. Derler ki, madem küratör sanatçının özgürlüğünü kısıtlıyor, o zaman sanatçı da kendi hilelerine başvursun. Bazı sanatçılar hileye sahip olduklarını sanırlar; ama gerçekte onlar hile tarafından ele geçirilmişlerdir. Bunun farkına varan bir sanatçı kendi denetimi dışındaki bu kültürel hapishaneyi desteklemekten vazgeçebilir. Ama bu kez de ürünleri hapsedilir. Düşkün sığınakları ve kodesler gibi, müzelerin de hücre ve koğuşları, başka bir deyimle, 'galeri' denen odaları vardır. Böyle bir galeriye konan sanat yapıtı içeriğini yitirir ve dış dünyadan koparılarak taşınabilir bir nesne ya da yüzey haline gelir. Işıklı, beyaz ve boş oda tarafsız bir mekândır. Buralardaki sanat yapıtları sanki bir çeşit estetik iyileştirilme sürecindedirler. Tedavi edilebilir ya da iflah olmaz diyecek bir eleştirmeni, öylece hareketsiz bir şekilde bekler dururlar. Bekçi-küratörün işlevi ise sanat yapıtını toplumdan ayırmaktır. Sonra sırada güya yeniden bütünleşme vardır. Bir sanat yapıtı tam olarak tarafsız, etkisiz, soyut, koruma altında ve politik bilinçten arındırılmış bir hale getirilince, toplum tarafından tüketilmeye hazırdır. Hepsi görsel bir *yeme*, taşınabilir bir *mal*a indirgenmiştir. Yeniliklere, ancak böylesi bir sınırlılığı destekledikleri zaman izin verilir.

Smitson'a göre sanatın dili, yalıtılmış bir görüntü değil, her zaman gelişime açık bir yapıda olmalıdır. Başlayan ve biten sanat gösterileri, 'soyut' ve 'gerçekçi' temsillerin gereksiz türlerince sınırlanırlar. Bir tuvaldeki yüz ya da çizgiler, hâlâ bir temsildir. Temsili yazıya indirgemek bir insanı maddi dünyaya daha da yakın kılmaz. Yazı, düşünceleri maddileştirmeli –başka bir şey de yapmamalı.

---

[5] Smithson, "Zihnin Çökelimi...", *Sanatın Felsefesi...*, M. Yılmaz (haz.), *A.g.e.*, ss. 306-314.

Sanatın gelişimi metafizik değil, diyalektik olmalıdır. Sanatçının kastettiği, kültürel kapatılmışlığın dışında bir dünya arayan bir diyalektiktir. Ayrıca, galeri denen tarafsız bir odanın metafizik sınırları içindeki bir 'süreci' öneren sanat yapıtlarıyla ilgilenmediğini belirtmiştir. Sınırları belli bir süreç, *süreç* değildir. Özgürlük yanılsamasından çok, özgürlüğe gerçekten ulaşmak gerekmektedir.

Müzeleri kuşatan parkların, sanatı biçimsel haz nesnelerine indirgediğine inanmaktadır Smithson. Bir parktaki nesneler, sürekli devinen bir diyalektikten çok, durağanlık anlamına gelir. Diyalektiğin bunlarla işi yoktur. Doğanın fırtınalı ya da sakin olması gibi, doğal güçlerin kendi aralarında maddi karşıtlıklar içinde olduğu bir diyalektiktir onun kastettiği. Parklar doğanın idealize edilmiş halleridir; ama aslında doğa ideal (mükemmele ermiş) bir şey değildir. Doğa düz bir çizgi boyunca ilerlemez, keyfi bir şekilde yayılarak gelişir. Doğa asla bitmez, tükenmez. 20. yüzyıla ait bitmiş bir heykel, bir 18. yüzyıl bahçesine yerleştirildiğinde, artık geçmişte kalan toplumsal ve siyasal değerler tarafından emilir, bastırılır. Birçok park ve bahçe, şimdinin diyalektik *'yer'*leri değil, kayıp cennetin yeniden yaratılmış halleridir. Parklar ve bahçeler boyadan ziyade doğal malzemelerle yaratılan alanlar olsa bile, köken itibariyle (sonsuz durağanlığın özlemini taşıyan) resimsel varlıklardır.

Geçmişin ideal bahçelerinden, onların çağdaş akrabalarının yanı sıra, üstelik onlardan fazla cehennem bölgeleri, zararlı atıklar ve kirlenmiş nehirler var şimdi. Bu tip yerlerle nasıl başa çıkacağı konusunda toplumun kafası karışık durumdadır. Çöp yığınlarında tatil yapmayı kimse aklından geçirmiyor. Arazi ahlakımız, hele hele 'sanat dünyası' denen alanımız, soyutlama ve kavramlarla gölgelenmiş durumdadır. Müzeler ve parklar mezarlıklardır.[6]



170.
Robert Smithson,
Sarmal Dalgakıran,
1969-70,
kaya, kayatuz ve toprak,
Büyük Tuz Gölü, Utah

[6] Robert Smithson, "Kültürel Kapatılmışlık", *Sanatın Felsefesi...*, M. Yılmaz (haz.), ss. 315-318.

Smitson'ın sanatı sorgulaması, doğal kirlenmeye karşı tutumuyla bağlantılı bir şekilde gelişmiştir. Öteki canlıların aksine, insanın doğaya etkisi her zaman daha kalıcı olmuştur. Dünyanın her tarafında inşa ettiği yapılar, diktiği heykeller bunun en açık göstergeleridir. Ne var ki, bu etki modern teknolojiyle birlikte öldürücü bir boyut kazanmıştır. Özetle, azcı ve kavramsalcıların iddialarının tersine, 'sanatın sadece sanattan ibaret' olmadığına inanıyordu Smithson. Sanat, insan duyarlığını çevre lehine harekete geçirmek için kullanılabilirdi ona göre. Hiçbir şey başaramasa bile, en azından onu kirletmekten uzak durabilirdi. Dünyanın herhangi bir yerinde, yine doğal malzemelerle şu ya da bu niyetle biçimler yapılabilir, sonra da kendi doğal sürecine bırakılabilirdi. Örneğin, Utah'ta bulunan Büyük Tuz Gölü'nün pek bilinmeyen bir köşesine 1969 sonlarından 1970 baharı arasında yaptığı *Sarmal Dalgakıran* böyle bir iştir (Resim 170). 6.650 ton taş ve toprak taşınarak gerçekleştirilen iş, göle doğru uzanan bir burgaç şeklindedir. *Sarmal Dalgakıran*, Utah Gölü'nü okyanusa bağlayan efsanevi bir burgaca göndermedir. Bu çalışma, birtakım sanat izleyicisinin galeride içki içerek izlediği türden bir yapıt değildir.

Bugün bizler uzaydan çekilen film ya da fotoğraflar sayesinde, dünyanın farklı bölgelerinde deniz ve kara parçalarının buluştuğu noktalarda o kadar ilginç oluşumların varolduğuna tanık oluyoruz ki, Smithson'ın çalışması da sanki onlardan biriymiş gibi durmaktadır. Kuşkusuz, dünyada bir zamanlar başka oluşumlar vardı; bugün başkaları var; yarın bunlar da yerlerini başkalarına bırakacak. Yok olan bir sürü şeyin bir zamanlar var olduğunu sadece görüntülerinden biliyoruz artık. Sanatçı *Sarmal Dalgakıran*'ı böyle doğal bir süreci düşünerek planlamış; gölde kaybolmasına göz yummaya karar vermiş, bu yüzden de film ve fotoğraflar çekmiştir. İş, sanatçının tahmin ettiği gibi gerçekten göle gömülmüş, geriye de yalnızca film ve fotoğrafları kalmıştı.



171.
Michael Heizer,
Çifte Negatif,
1969, Nevada



172.
Walter De Maria,
Yıldırım Alanı, 1977,
paslanmaz çelik çubuklar,
ortalama 6,29 cm,
kapladığı alan
1.609,34 x 1.005,84 m,
New Mexico

Kaderin cilvesine bakın, Smithson bir başka işini oluşturmak için uğraşırken, 1973'te henüz otuz beş yaşında bir uçak kazasında –*dışarda*– ölmüş; *Sarmal Dalgakıran* ise, yıllar sonra yeniden inşa edilerek görünür hale getirilmiştir.

Michael Heizer (d. 1944) de yeryüzünün ıssız çöllerini, kayalıkları mekân olarak seçen sanatçılardandır. Bir ara Smithson'la ortak işler yapmıştır. Bir doğa hayranı olan Heizer'in ailesinde arkeolog ve jeologlar vardı. Sanatçı 1969'da Sierra Dağlarından çok büyük boyutlu üç granit parçası çıkardı ve bunları 100 km uzaktaki Nevada çölüne taşıdı. Burada açtığı ve betonla sıvadığı çukurlara yerleştirdiği bu çalışmaya da *Yerinden Edilen – Yerine Konulan* adını verdi. Uçsuz bucaksız çölün ve korkunç kayalıkların el değmemişliği Heizer'e çekici gelmişti. Ipıssız çevredeki bu işler bir yandan sanatçının oraya yerleştirdiği iz, diğer yandan da devasa taş kütleleriyle harikalar yaratan eski uygarlıklara bir selam niteliğindeydi. Yine aynı yıl Nevada'da *Çifte Negatif* adlı işini gerçekleştirebilmek için 240.000 ton toprak ve kaya kazdı (Resim 171). Sanatçı 90 derecelik bir açıdan bu çalışmanın yaklaşık 1.000 kadar fotoğrafını çekti; amacı perspektifteki bozulmanın üstesinden gelmekti. *Çifte Negatif*in *doğru* görüntüsüne ulaşmak için bu fotoğraflar daha sonra bir araya getirilmiştir.

Walter De Maria (d. 1935) ise önce tarih ardından da sanat okuyan bir sanatçıdır. 1968'de bir galeriyi 50 m^3 toprakla doldurarak dikkatleri toplamayı başarmıştır. Ancak diğerleri gibi onun da asıl ilgisi kapalı mekânlardan ziyade dışarısıydı. Kaliforniya'da bir çölde birbirine paralel birer mil uzunluğunda kazdığı iki çizgisel yol onun yeryüzü merakının göstergelerindendir. Doğa tıpkı eski insanlara ait izleri sildiği gibi bu çizgileri de zamanla silmiş, geriye fotoğrafları kalmıştır. *Yıldırım Alanı* De Maria'nın en bilindik işlerinden biridir (Resim 172). New Mexico'nun güneyindeki geniş bir alanda gerçekleştirdiği bu iş için, De Maria 400 adet paslanmaz çelik kazık kullanmıştır. Bunları 65'er metre aralıklarla 16'ya 25 sıralık bir dizi halinde, bir ızgara



173. Christo ve Jeanne-Claude, *Sarılıp Sarmalanmış Kıyı, Little Bay*, 1968-69, Avustralya

oluşturacak şekilde dikmiştir. Arazinin engebeli olmasına rağmen kazıkların uçları aynı düzlemdedir. Çok yağmur aldığı için seçmiştir bu araziyi sanatçı. Çelik kazıkları da o bölgeye yıldırım toplamak için dikmiştir. Gökte çakan şimşekler ve kazıklara düşen yıldırımlar, nükleer bir savaşın başımıza neler getirebileceğinin simgeleri olarak kullanılmıştır.

Bulgar sanatçı Christo Javacheff (d. 1935), genellikle birtakım arazi ya da yapıları sarıp sarmalayan sanatçı olarak bilinmektedir. Oysa bu işlerin bir ortağı daha vardır: Karısı Jeanne-Claude (d. 1935). Christo Sofya ve Prag'da sanat, Kazablanka doğumlu Fransız Jeanne-Claude ise Tunus'ta Latince ve felsefe öğrenimi yapmıştır. Doğum tarihlerinin yanı sıra, doğum günleri de aynı olan Christo ve Jeanne-Claude Paris'te tanışmışlar, 1958'de evlenmişler ve 1964'te de Amerika'ya yerleşmişlerdir. O zamandan sonra da, çizim ve taslaklarını Christo'nun yaptığı işlerin hemen hemen tamamını birlikte gerçekleştirmişlerdir (Christo'nun Bulgaristan'daki sosyalist rejimden kaçarak bireyciliğin kalesi olan bir ülkede bireysellik karşıtı işler yapması ilginçtir).

Christo, başlangıçta fıçı ve şişe gibi nesneleri paketliyordu. Ancak daha sonra paketleyeceği nesneleri büyütürse daha etkili olacağını düşünmeye başladı. Bu niyetle bazı ünlü binaların fotoğrafları üzerinde oynayarak onları sanki örtülmüş gibi gösterecek şekilde değiştirdi. Hazırladığı taslakları karısıyla birlikte resmî makamlara gösterdi ve izin almaya çalıştı. Derken, Bern'deki *Sanat Salonu* için izin 1968'de çıktı. Yine aynı yıl Kassel 4. Documenta sergisine davet edildiklerinde, *5.600 Metreküp Helyum Paketi* adlı işi yaptılar.

Christo ve Jeanne-Claude, daha ilk çalışmalarında oldukça önemli bir işgücüne, mali desteğe gereksinimleri olduğu gerçeğiyle yüz yüze kalmışlardı. Hadi gerekli destek bulundu diyelim, kısa süreli bir gösteri için bir sürü paranın harcanması doğru muydu? Örneğin, 1969'da Avustralya'daki bir körfezi bir milyon metrekare çadır beziyle paketlediklerinde, bunca paranın hasta-

neye değil de çılgın bir sanat projesine harcanması sağlık çalışanlarının canını sıkmıştı. Bu olay Christo ve Jeanne-Claude'u kısmen daha duyarlı hale getirmiştir. Bundan sonra, gerçekleştirmek istedikleri tasarıların masraflarını herhangi bir yerden mali destek almak yerine kendileri karşılamaya karar verdiler. Bunun için Christo'nun önceki yıllarda yaptığı çizim ve taşbaskıları ya da işlerin fotoğrafları Jean-Claude'un girişimleri sayesinde satıldı ve para da daha sonraki tasarılara aktarıldı (Tabii bu arada, kazanılan bütün paranın sadece yaşamak ve projelerin gerçekleştirmesi için kullanması ve bir sermaye biriktirmekten kaçınılması, hastane çalışanlarını tatmin eder mi, bunu size bırakıyorum). Harcamaların gereksizliği konusundaki eleştiriler bir yana, aşılması gereken bir engel de yetkili makamlardan alınması gereken izindi. Örneğin, daha önce Nazi karargâhı olarak kullanılan Berlin'deki bir yapıyı paketleyebilmek için 23 yıl sabırla beklemiştir karı koca. Yine, daha başka işlerini gerçekleştirebilmek için uzun süren hukuk mücadeleleri vermişlerdir.

Bu işlerin özelliklerine gelince: Resim, heykel ve mimaride yüzyıllardır kullanılagelen malzemelerden oluşan bu işler, öncelikle geçicidirler. Doğanın yanı sıra, kalıcılığa zaten yetkili makamlar da izin vermemektedir. Örtü ve halatlar plastik değil, geri dönüşümlü oldukları için doğaya zarar vermezler. Geçici olmaları, sanatçılara göre, ölüm düşüncesini çağrıştırmaktadır –ki bu da insanları doğa, sevgi ve paylaşmanın değeri üzerine düşünmeye yöneltmektedir. Bronz ya da çelik gibi durağan nesnelerle kıyaslandığında, kayaları ya da binaları saran bezler daha canlıdır. Rüzgârın etkisiyle dalgalanan bu bezler iskeletin üzerindeki deriye benzerler; alttaki yapıyı hem korurlar hem de gereksiz korkunçlukları ve sertlikleri gizlerler. İşlerin çok büyük olmasının nedeniyse, insanların dikkatlerini çekmektir. Ayrıca, örtme, göstermenin bir başka yoludur. Christo'ya göre, böyle bir sürecin belleklerde bıraktığı iz herhangi bir sanat yapıtından daha kalıcıdır. İnsanlar yıllar sonra o bölgeye tekrar döndüklerinde hadiseyi bütün canlılığıyla anımsarlar. Büyüleyici bir şeydir bu.[7]

Richard Long'un (d. 1945) yöntemi ise uzun doğa yürüyüşleridir. Bu yürüyüşlerde yanına pusula, harita, kalem, defter, kamera ve su şişesi gibi malzemeler almıştır. Long, dünyanın birçok yerinde gerçekleştirdiği uzun yürüyüşlerde, bazen ıssız bölgelerde bulduğu ağaç, taş ya da balçıklarla oracıkta düzenlemeler yapmış, bazen de sadece aynı doğrultuda gidip gelerek, ayaklarıyla izini bırakmıştır. Yaptığı çalışmaları doğada kendi kaderlerine terk etmiş, fotoğraf ya da çizimlerini de galerilerde sergilemiştir (Resim 174). *Himalayalar'da Bir Çizgi*, Long'un oradaki yürüyüşü sırasında gerçekleştirdiği düzenlemelerden birini gösteriyor. Sanatçı o an hemen çevresinde bulduğu birtakım taşları bir çizgi oluşturacak şekilde yerleştirmiş ve bunu da fotoğraflamakla yetinmiştir. Gerek buradaki gerek diğer bölgelerdeki işlerinde sanatçı doğaya müdahale ederken, çevreye zarar verecek davranışlardan ka-

[7] Bkz. http://christojeanneclaude.net/howTo.html.



174.
Richard Long,
Himalayalar'da Bir Çizgi,
siyah beyaz fotoğraf,
1975, 89 x 124 cm

çınmıştır. En az ve en doğal malzemeyle meydana getirdiği işleri yaparken alet kullanmamış; işlerin kalıcılığını da doğanın insafına bırakmıştır. Sanatçı bu tip işlerin yanı sıra, daha sonraları galeri mekânlarında taş ya da toprakla genellikle dairemsi yerleştirmeler de yapmıştır.

Richard Serra'nın (d. 1939) seçtiği mekânlarsa şimdiye kadar gördüklerimizin tersine, daha çok kent alanlarıdır. Henüz on yedi yaşındayken, okul harcamalarına destek olsun diye çelik fabrikalarında çalışmaya başlamıştı sanatçı. Bu yüzden, daha sonra bu fabrikalar hem üretim ve malzeme hem de ilham kaynakları olmuştur. Sanatçının farklı kent mekânları için tasarladığı işlerin çoğu, azcı eğilimin yansımaları olan kocaman metal heykellerdir. Bu yapıtlardaki *denge*, *ağırlık* ve *yön* duygusuyla insanın algılama yeteneğinin sınırlarını sorgulamak istemiştir.

Öğrendiğimize göre, özellikle ağırlık ve denge takıntısı çocukluğunda yer etmiş Serra'nın zihnine. Bir seferinde, babasıyla birlikte bir teknenin kavisli gövdesini incelemişler; bir başka sefer de bir geminin denize –asıl mekânına– yavaş yavaş indirilişini seyretmişler. Gemi havada öyle dengeli ve ağır görünüyormuş ki, denize indirilince dengesini yitirerek batacağını sanmış. Havadaki kocaman gövdenin ağırlığı zihnine de yansıyarak onu huzursuz etmiş. Ancak denize indirildikten sonra hem gemi, hem de meraklı gözlerle ona bakan kalabalık (Serra'nın deyimiyle) kendini *toparlamış*. Shiff, Serra'nın sanatını incelediği yazısında 'fiziksel stres çözülünce, ruhsal stres de çözülür'[8] diye özetliyor bu *toparlanma* hadisesini. Ancak Serra, bu ağırlık ve denge takıntısını deniz gibi oynak bir yerde değil de karada giderme yolunu seçmiştir. Suya nazaran çok daha rahatlatıcı olan kara parçası, üzerinde yükselen her türlü yapıya daha güvenli bir ev sahipliği yapar çünkü.

[8] Richard Shiff, "Kalın Çizgiler: Serra'nın Siyahı", *Sanat Dünyamız*, sayı 76, Yaz 2000, s. 195.



175.
Richard Serra,
Clara Clara, 1983,
iki parça çelik,
Concorde Meydanı,
Paris

Serra'nın kentsel (nadiren de kırsal) mekânlara yerleştirdiği işleri, orayı gösteren ya da belli bir alanı içine alan işaretlere benzer. *Etrafını Kuşatmak: Madenle Kaplı Taban (Hexagram-1970)* gibi, yerle aynı hizada –yatay– işler de yapmasına karşın, sanatçı daha ziyade yerden yükselen işlerle ilgilenmiştir. Yerleştirildiği alanda sanki bir mimari yapı gibi yükselen, ancak mimarinin tersine, hiçbir işlevsellik içermeyen nesnelerdir bunlar. 1983'te Paris'teki Concorde Meydanı'na yerleştirdiği, birbirine sırtını dönmüş iki eğri çelik levhadan meydana gelen *Clara Clara* bunlardan biridir (Resim 175). Çelikler kavisli birer duvar gibi meydanı ikiye bölmekte, her biri sanki kendi sahasını kucaklamak istemektedir. *Clara Clara* yerleştirilmeden önce insanlar o alanda daha rahat gidip gelebilmişlerdi kuşkusuz. Ne var ki, yerleştirildikten sonra karşıdan karşıya geçerken artık çevresini dolaşmak zorunda kalmışlardır –tıpkı bir binanın çevresini dolaşmak zorunda kaldıkları gibi. Mekânın tarihsel havası dikkate alındığındaysa, Serra'nın bu yapıtının oraya yabancı bir nesne olduğu ortadadır. Sanatçı demek ki *Clara Clara*'yı o *yere-özgü*, ancak ona *karşıt* bir şey olarak tasarlamış. Aşağıdaki satırlar onun görüşlerini özetlemektedir:

Yere-özgü işler, verili alanların çevresel elemanlarıyla ilgilidir. İşin büyüklüğü ve yönü gibi özelliklerini, yerleştirileceği mekânın nitelikleri (kentsel alan, doğal arazi, inşaat alanları) belirler. Bunlar bir yeri süslemez, tasvir etmez, öykünmez. Tarafsız bir yer yoktur. Her bağlamın kendi çerçevesi ve ideolojik ağırlığı vardır. Bu bir derece meselesidir. Ama biliriz ki, sanat yapıtının bağlandığı, oraya uygun hale getirildiği yerler de vardır. Böylesi durumlarda, bağlamın zorlamalarına karşı çalışmak gerek ki, yapıt, politik iktidarın ve sorunlu ideolojilerin doğrulanması olarak okunmasın. Eğer heykel güçlü bir şekilde varlığını sürdürmek istiyorsa, yaratıldığı mekânla karşıtlık içinde olmalıdır. Sanatçı bir 'karşıt-çevre' yaratabilmelidir. Heykel kapalı bir işlikte yapılmış ve sonra oradan çıkarılıp başka bir yere uydurulmuşsa karşıt-çevre

yaratılması olası değildir. Taşınabilir nesneler bu yüzden başarısızdır. Modernist heykel tarihinde, böyle saçma, *yer-uyumlu* sayısız örnek vardır. Oysa sanatçı, taşınabilir ve dolayısıyla ikinci kez satılabilir işlerden uzak durmalıdır. Bu yüzden, *yere-özgü*lük ve sponsorluk arasında bir çelişki vardır. Çünkü sanatı destekleyen şirketler ekonomik çıkarcılığı besler ve sanatla uğraşanların ağzını sulandırır. Sponsorlara seve seve evet diyen sanatçılar, aslında bir bakıma kontrol edilmeye de evet demiş sayılırlar. Bu sanatçılar, elleri ve zihinleri dışarıdan iplerle hareket ettirilen kuklavari yaratıcılardır. Sponsorların sipariş ettiği yapıtlar, genellikle halka hizmet diye sunulur. 'Halk için sanat' sloganı, hepimizin eşitlikçi bir tüketim toplumunda yaşadığımız yanılsamasını yaratan siyasal yönetimin ve ticari alaycılığın bir maskesidir. Ekonomik eşitsizlik üzerine inşa edilen kültür ve eğitim eşitsizliği öyle bir gerçekliktir ki, bunun örtbas edilmesi şöyle dursun, açığa çıkarılması gerekir. İnsanların gereksinim duyduğu şeyin onlara sunulan şey olduğu yanılsaması, sürmekte olan düzenin işine yarar. Pazarlama işi bunun üzerine kuruludur.[9]

Serra'nınkiler gibi böyle kocaman işlerin kotarılmasında ciddi bir malzeme, işgücü ve sermaye desteğine gereksinim olduğunu kabul etmek zorundayız. Aksi halde, bir sanatçı onca parayı cebinden nasıl ve niye karşılasın ki? Serra da işlerini gerçekleştirmek için destek almıştır kuşkusuz. Ancak heykel bir kez yerine konulduktan sonra, tekrar başka bir kuruma ya da kişiye satılmamalıydı ona göre. Serra'nın sponsorluk konusundaki görüşlerinin sertleşmesine yol açan şeyse, *Yatık Kemer* adlı yapıtının sanatçının izni olmaksızın 1989'da yerinden kaldırılmasıydı (New York'taki *Federal Plaza* için on yıl önce sipariş edilen *Yatık Kemer*, estetikten yoksun olduğu gerekçesiyle hükümet tarafından sökülmüş ve zamanla parçalanmıştır).



176. Mary Miss, *Çevreölçümler/ Kulübeler/ Tuzaklar*, 1977–78

[9] Richard Serra, "From the Yale Lecture", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, ss. 1124-1127.

Mary Miss'in (d. 1944) çalışmalarınaysa 'heykelin *dişi*si'[10] denebilir. Onun *Çevreölçümler/Kulübeler/Tuzaklar* adlı işine bakarsanız ne demek istediğimi anlarsınız (Resim 176).

Heykel neydi: Kütle ve onu saran uzayın macerası; Rodin'in deyimiyle, "uzayda girinti ve çıkıntı yaratma sanatı". Tabii Rodin, 'girinti' derken, öncelikle yerden yükselen bir kütledeki girintiden söz ediyordu. Anlayacağınız, heykelin 'olmazsa olmaz'ı mekânda yer kaplayan kütleydi. Picasso, Gabo, Moore ve Calder gibi sanatçılar bu kütleselliği ellerinden geldiğince sorgulamışlardı, ama onların heykelleri her zaman toprağın üstündeydi; heykelleri hâlâ boşluğa önerilmiş birer *çıkıntı*ydı. Oysa Miss, bize, heykel diye *çukur*u sunmaktadır. Onun çalışmalarını birinin görmesi için ya tesadüfen fark etmesi ya da bir ipucuyla, işaretle yönlendirilmesi gerekir. Buradaki ipucu, çukura uzatılan ve üç basamağı toprağın üstünde görünen, izleyiciye aşağıda bir şey olduğunu söyleyen merdivendir.

Eskiden beri bildiğimiz ve halen de yapılmakta olan heykel, ister soyut ister figüratif olsun (erotik bir kadını temsil etse bile) *erkek*tir; ileri doğru *uzanan*, mekâna *dikilen* sert bir çıkıntıdır çünkü. Miss'in sunduğuysa, çevresinde dolaşılmasını değil içine girilmesini talep eden bir çukurdur. Onun toprağın altına gizlediği işlerinin kuşbakışı görünüşü, burada olduğu gibi bazen düzgün bir dörtgen, bazen de (toprak seviyesinde olmak üzere) kertikli şekillerdir. Yer seviyesinin altında kalan zeminde yine birtakım yükseltiler mevcut olmakla birlikte, dediğimiz gibi, bu işlerin asıl özellikleri çukur –yani *dişi*– olmalarıdır.

Yoksul Sanat

1960'larda doğanın ve yaşamın temellerini önemseyen bir grup da İtalya'da ortaya çıktı. Mario Merz, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zoria'dan oluşan grup sanattaki bireysellik söylemine kuşkuyla bakıyor; sanat yapıtları bahanesiyle sanattan para kazanan galeri sistemine karşı çıkıyordu. Serginin düzenleyicisi ve sözcüsü Germano Celant'tı.

Celant, *Arte Povera* (Yoksul Sanat) adıyla kaleme aldığı tanıtım yazısında, bitki ve minerallerin yanı sıra sanat arenasında artık canlı hayvanların da yerlerini aldığını belirtiyordu. Sanatçılar doğayı yansıtan imge yaratıcıları değil, doğanın birer parçası olmalıydılar. Sanatçı, gerek zihinsel gerekse ruhsal varlığını yeniden keşfetmek için, tıpkı bir simyacı ve büyücü gibi doğal varlıkların kökenlerine inmeli, yeni düzenlemeler yapmalıydı. Bakır, su, nehir, toprak, kar, ateş, hava, taş, elektrik, yerçekimi, büyüme ve yükselme gibi şeyler, sanatçıya yol gösteren en dolaysız şeylerdi. Önemli olan, doğaya egemen olmak ya da yansıtmak değil doğayla birlikte yaşamaktı. Sanatçının gerek duyduğu her şey

[10] *Heykelin* dişisi, onun kalıbıdır aslında. Kilden bir heykel yaptıktan sonra, ondan alınan alçı kalıp her zaman ilginç gelmiştir bana. *Erkek*, yani asıl heykeldeki çıkıntılar girinti, girintiler de çıkıntı olarak görünür kalıpta.

doğada yeterince bulunduğu için, fazladan bir şeyler üretmesine gerek yoktu. Politik bir şekilde düzenlenen yaşamın kendisi başlı başına bir sanattı zaten.[11]

Yoksul sanat hareketi içinde öne çıkan sanatçılardan Mario Merz'i (d. 1925) *İglu*[12] adını verdiği kubbemsi işlerinden biliyoruz. Başlangıçta resim eğitimi alan sanatçı en büyük engel olarak gördüğü Picasso'yu aşamayınca, yönünü değiştirmek zorunda kaldı. Bu niyetle bir ara tuvallerine çakıl, kum ve toprak gibi doğal maddeler yapıştırdı, ama bir süre sonra bundan vazgeçerek bildiğimiz İglularını yapmaya başladı.

Merz, İglularını, Ortaçağ'da yaşayan İtalyan matematikçisi Leonardo Fibonacci'den öğrendiği bir *sayı dizisi* ve bundan türeyen *sarmal*dan yola çıkarak oluşturmuştur. Fibonacci'nin de Araplardan öğrendiği bu sayı dizisi basit bir toplama işlemine dayanır: Bir önceki sayıyla bir sonraki sayının toplanmasından oluşan; 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... diye devam eden bir dizidir bu. Araştırmalara göre, bir daldan çıkan yaprakların ya da daha başka canlıların gelişiminde de (bazen basit, bazen de daha karmaşık olmak üzere) buna benzer matematik orantılar görülebilmektedir. Sarmal, belli bir noktadan kıvrılarak çıkan ve sonsuza kadar büyümeye meyilli bir şekil olarak, hem sonsuzluğun hem de mekânın simgesidir. Etkilendiği sayı dizisi ve sarmal, asimetriktir. Bu ise, doğanın kendi kendini üretmesinin, çoğaltmasının sırrıdır Merz'e göre.

Bir çadır, ev, şemsiye ya da kubbeye benzediği için, Merz, igluyu zaman ve mekân birliğinin simgesi olarak görmüştür. Her canlının kendi barınağını yani başında bulunan gereçlerden yapması gibi, Merz de iglularını çevresinde buldu-



177. Mario Merz, *Giap İglu*, 1968, borular, kümes teli, neon tüpler ve toprak, çapı 3 m

[11] Gemano Celant, "From Arte Povera", Harrison & Wood (ed.), *A.g.e.*, ss. 886-889.

[12] İglu: Eskimo ve Laponların buzdan yaptıkları ev.



178.
Jannis Kounellis,
11 At, 1969,
11 tane canlı at,
Attico galerisi, Roma

ğu malzemelerden yapmayı tercih etmiştir her zaman. Örneğin 1968'de Vietnam Savaşı sırasında yaptığı *Giap İglu*'da boru, kümes teli, toprak ve şerit neon ışıkları kullanmıştır. Politik bir başkaldırı ya da çözümlemeden ziyade, Budizm'le bağlantılı olarak inşa ettiği işinin üzerinde, neonlarla yazdığı Giap'ın şu sözleri yer almakta: "*Düşman toplanırsa toprak, dağılırsa güç yitirir*" (Resim 177). 1971'de yaptığı şeffaf İglunun üzerinde de, yine neon ışıklarıyla *1+1=2* yazıyordu –ki bu açıkça Fibonacci'ye bir göndermeydi. Ancak, kullandığı malzemeler zaman zaman yanlış anlaşılabilmektedir. Örneğin, New York'ta yaptığı bir İgluda gazeteler kullandığı için bazıları bunu dadacı düşünceyle açıklamaya çalışmış, ancak Merz, dadacıların düzensizliğinin tersine, kendisinin basit bir düzen arayışı içinde olduğunu söylemiştir. Gerçekten de olabildiğince sade bir iskeletle ayakta durur onun işleri. Hem sanatsaldır hem de işlevsel.[13]

1967'deki yoksul sanat sergisine Yunanlı sanatçı Jannis Kounellis (d. 1936) de katılmıştı; ama onun asıl çıkışı, 1969'da Roma'daki Atiko Sanat Galerisi'nde canlı atları sanat yapıtları olarak sergilemesiyle gerçekleşmiştir (Resim 178). Sanatçı, galeri mekânına 11 tane canlı atı eşit aralıklarla bağlamış, doğadaki herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabileceğini bir kez daha göstermiştir. Duchamp'dan farkı, insan elinden çıkan bir ürünü değil, doğanın ürettiği canlı varlıkları sanat niyetiyle sunmasıydı. Gerçi, Kounellis'in sergilediği atlar doğada kendiliğinden üreyen vahşi atlar değil, insanlar tarafından kontrol edilen, haralarda üretilen atlardı. Ancak yine de canlı bir varlığın sanat yapıtı olarak sunulması, *doğal* ve *yapay* varlık ayrımının iptal edilmesi anlamına geldiği için önemlidir. Daha sonraki yıllarda ateş, demir, pamuk, çelik ya da fotoğraf gibi nesneleri kullanarak da işler üretmeye başlayan sanatçı, bugün dünyanın önde gelen sanatçılarındandır.

[13] Canan Çoker, "Spiralin Sanatçısı Mario Merz", *Yeni Boyut*, 1/3, Mayıs 1982, ss. 12-14.

Doğacı Soyutlamalar

20. yüzyılın başlarında bazı sanatçılar yapıtlarını meydana getirirken doğayı anımsatan şeylerden uzak durmaya gayret etmişlerdi. Bunlar içinde en uç noktada duran Maleviç ve Mondrian'a göre, sanatçının yaptığı işlerin doğayla (en azından doğal görüntülerle) hiçbir ortak noktası olmamalıydı. Özetle, doğa ve sanat başka başka şeylerdi onlara göre. Öte yandan, soyut çalışan bazı sanatçılar vardı ki, işlerinin temelinde her zaman doğal varlıkların yattığını söylemişlerdi; heykeltıraş Henry Moore bu tip sanatçılardan biriydi örneğin. Bunlara başka sanatçıları da ekleyebilirsiniz elbet.

Bir sanat yapıtını kazdığımızda, kendisi yeni bir şey bile olsa, başka yapıtlardan ya da düşüncelerden izler taşıdığını görebiliriz. Birisi resmin öldüğünü ilan edebilir, ama ne hikmetse, *yeni* dediği işlerine bir ressamın çok daha önce parmak bastığı temalar sinmiştir de haberi yoktur. Ya da tam tersine, diyelim ki kavramsal sanata ateş püsküren bir heykeltıraşın çalışmalarında kavramsal unsurlar bulunabilir. Akrabalar koruyabilir, besleyebilir, ancak akraba evliliği sakıncalıdır. Yaban ellerine gelince, belki tehlikelidir ama varlığın güçlenmesi için gereklidir. Diyeceğim, doğa birörnek nesneler meydana getirmek yerine farklılaşarak çoğalmaya eğilimlidir. Bileşimler sonsuzdur. Andy Goldsworthy (d. 1956) ve David Nash'in (d. 1944) işleri bunları tekrar düşünmemiz için bir fırsat veriyor bizlere. Kendilerini hem Smithson ve Heizer'in 1960'larda başlattıkları çalışmaların hem de İngiliz manzara geleneğinin devamı gibi gören Goldsworthy ve Nash de doğa aşığı sanatçılardandır.

Çalışmalarını doğal çevrede, oracıkta bulduğu malzemelerle yaptığı ve bunların fotoğraflarını sergilediği için Goldsworthy'nin yöntemi Long'unki ile benzerlik gösterir. Ancak ondan farkı, gerek heykellerinin gerekse kullandığı



179. Andy Goldsworthy, *Işıklı Kar*, 1997, kar ve dal

malzemelerin çok daha çeşitli, renkli ve geleneksel plastik değerleri gözetiyor olmasıdır. Ayrıca, kendi bahçesinde ya da başka mekânlarda yaptığı işleri bazen galeriye getirerek de sergilemektedir. Doğaya tutkun olmakla birlikte kent yaşamını da sevmektedir sanatçı. Kar, buz, su, türlü biçim ve renkte yaprak, çiçek, dal, diken, taş, toprak, kum –kısaca, aklınıza ne gelirse, sanki gördüğü her doğal malzemeyi sanat yapıtına dönüştürme gibi saplantısı vardır. Sanatçının yaptığı heykeller doğal biçimlerin, soyut sanat geleneğinin ve yeryüzü sanatının bir çeşit sentezi sayılabilir (Resim 179). Yerine ve mevsimine göre kuş yuvalarına, boynuzlara, kule ya da boş kabuklara benzedikleri gibi, bazen de hiçbir şeye benzemeyen, sadece kendi kendine yeten soyut biçimlerdir bunlar. Ellerini doğal aletler olarak değerlendiren sanatçı, çalışırken çevresinde bulduğu doğal nesneleri de zaman zaman alet olarak devreye sokar.

Goldsworthy'nin amacı da görünenin altına inerek doğanın işleyiş mantığını keşfetmektir. Bir yaprak, kaya ya da dal parçasıyla çalışırken sadece bu malzemelere yoğunlaşmamakta, bunlar aracılığıyla canlı varlıkların gerek özünde gerek çevresindeki süreçleri anlamaya çalışmaktadır. Doğanın can damarı, enerjisi olan devinim, ışık, büyüme ve çürüme süreçleri; dokunmanın sarsıcı etkisi, toprağın direnci onun işlerinin kaynaklarıdır.[14]

David Nash (d. 1945) ise malzeme olarak sadece ağaçlarla uğraşmaktadır. Londra'nın şehir yaşamından uzak kalmayı tercih eden Nash, sanatını gelişti-

180.
David Nash,
Dişbudak Kubbe,
Kış 2000



[14] Bkz. Goldsworthyhttp://cgee.hamline.edu/see/goldsworthy/see_an_andy.html.

recek olan zihinsel ve fiziksel ortamı Kuzey Galler'deki *Festioniog Vadisi* ormanlık alanında bulmuştur. Bu vadi, onun laboratuarı olmuştur. Nash, gezilerinde kurumuş ağaç parçaları arar. Açtığı sergilerin çoğunda sergilediği işleri o bölgenin yerel, işlenmemiş ağaçlarından seçer. Sadece ağaç yontmakla kalmaz, aynı zamanda, bitkilerin büyümesini sanata dönüştürür. Bu anlamdaki en bilindik işi 22 dişbudak ağacından oluşan *Dişbudak Kubbe*'dir (Resim 180). Nash, *Dişbudak Kubbe*'yi 1977'de 21. yüzyıl için tasarlamıştır. Belirttiğine göre, onun ağaçlarla çalışmaya başladığı ilk işidir bu. Dikilen 22 fidan, Nash'in özel bakımı sayesinde, zaman içinde bir kubbe oluşturacak şekilde büyümüştür. Nash ve eşi 2000 yılına kubbenin içinde girmişler, şaraplarını yudumlamışlardır. Sonsuzluk iddiasıyla doğa koşullarına direnen bir iş yerine, hem kendine göre bir yaşantısı olan hem de çevresine daima yanıt veren bir iş olarak tasarlanmıştır *Dişbudak Kubbe*. Bu iş, Nash'in 22 dişbudak fidanına ilerde içinde yaşayacağı sözünü verdiği *karşılıklı bir anlaşma*dır. Kubbe, insan doğaya iyi davrandığında, doğanın da onu olumlu bir tepkiyle karşılayacağının kanıtıdır ona göre.

Dişbudak Kubbe gibi zamanla *büyüyen* işlerinin yanı sıra, Nash nesne yapımına da ilgi duymaktadır. Bunları yaparken çekiç, testere, balta, tokmak gibi basit aletler kullanır, ancak bulduğu ağacın biçim olarak heykele yol göstermesini ister. Dallarından budanmış bir ağaç gövdesini başaşağı çevirerek, *Dönen Yedi Basamak* için üçayaklı, sağlam bir taban hazırlamıştır. 1980'lerin ortalarında yaptığı birçok heykelde basamak ve merdiven temasını işlediği görülür. Basamaklar cennete doğru çıkan sarmal bir merdiveni anımsatır. Bazı heykellerinin yüzeyini yakarak rengini ve kimyasını değiştirir. Böylece, yüzey organik bir maddeden mineral bir maddeye dönüşmüş olur. Yakma işlemi sırasında kullandığı ketentohumu yağı ve koruyucu maddeler işin yüzeyini karbona dönüştürmekte ve açık havada ömrünü uzatmaktadır. Yaptığı işi bir tür yeniden dönüşüm olarak yorumlayan Nash, ölü ağaçlardan doğanın kendisinde zaten varolan yaşam gücünü ortaya çıkardığına inanmaktadır.[15]

Sanatta 'doğayı aşma' yerine 'doğayı kabullenme', modernizmin sınırları dışına çıkma demektir. Ancak bunun eski manzara geleneğinden çok başka bir şey olduğu da ortadadır. Çünkü burada gerçekleşen hadise, doğanın bir manzaraya dönüştürülmesi değil, tam tersine, manzaranın doğaya, doğanın da sanat yapıtına dönüşmesidir. Bu ise, doğadaki her şeyin *sanatsal göstergeler* haline gelmesi demektir.

---

[15] John Grande, "Real Living Art: A Conversation with David Nash", *A publication of the International Sculpture Center*, 2001 (www.sculpture.org/documents/scmag01/dec01/nash/ nash.htm).

15 HAREKETTE BEREKET VARDIR

> Filozoflar dünyayı yalnızca farklı biçimlerde *yorumladılar*; hâlbuki mesele onu *değiştirmektir*.
>
> *Karl Marx*, 1845

> Hem çözülmez bir bütün, hem eylemlerinin mutlak kaynağıdır *insan*. Dahası, simge ve işaretler taşıyan bir büyücüdür o. Bütün bunlar saçlarında yansır, gözlerinde parlar, dudaklarında dans eder ve gelir parmak uçlarına yerleşir. Bedeninin tamamıyla konuşur bu canlı: Koşarken konuşur, seslenirken konuşur. Ve uykuya daldığında, uykusu –evet, o da– bir çeşit konuşmadır.
>
> *Jean-Paul Sartre*, 1948

> Bizim toplumumuzda sanat bireyleri ve yaşamı değil, yalnızca nesneleri ilgilendiren bir şey haline gelmiş durumda. Sanatın, yalnızca uzmanlar, yani sanatçılar tarafından yapılan özel bir şey olduğunu görüyorum. Oysa neden herkes kendi yaşamından bir sanat eseri yaratmasın ki? Neden bu lamba ya da şu bina bir sanat eseri olabilsin de, benim yaşamım olamasın?
>
> *Michel Foucault*, 1982

İş = Eylem = Sanat

Bir önceki bölümde ele aldığımız sanatçıları, örneğin Smithson'ı çalışırken görenler, onun bir arazi mühendisi ya da ustabaşı olduğunu sanmışlardır herhalde. Çalışma esnasında yardımcılarına, iş makinelerini kullananlara durmadan talimatlar veren, bir oraya bir buraya koşuşturan bu adam, sanat galerilerinde görmeye alıştıkları bir sanatçı tipine benzemiyordu çünkü.

O garip manzarayı zihnimizde şu an biz de canlandırabiliriz. Gariplik ortadaki manzaradan ziyade, o manzaranın bir *sanat ortamı*, sanatçının tavırlarının da bir *sanat etkinliği* olarak sunulmasıdır aslında. Yoksa, iş makineleri, inşaat alanları, usta ve işçiler kimsenin yabancısı falan değildir. Gerçi, heykeltıraşların nasıl bir ortamda çalıştıklarını yakından bilen biri o kadar da garipsemez gördüğü manzarayı. Kocaman kaya kütleleri, onları taşıyan vinçler ve bir sürü teknik eleman arasında üstü başı kirlenmiş bir vaziyette dolaşan, emirler veren biridir çünkü heykeltıraş. Diyeceğim, Smithson ve Christo gibi sanatçıların yöntemlerinin heykeltıraşlarınkine benzediğini söyleyebiliriz; ancak bu iki sanatçının geleneksel heykeltıraştan farkları, işlerini çok daha geniş bir alana yayarak ürünün yanı sıra süreç ve eylemi de öne çıkarmalarıdır. Elbette onların kendi eylemlerini bir sanat olarak öne sürdüklerini falan kastetmiyoruz burada. Onların dertleri, sanat denen etkinliğin yeryüzündeki herhangi bir doğal olaydan çok da farklı bir şey olmadığının kanıtlanmasıydı. Gerek bir

arazi parçası, gerek ağaç kabukları, gerekse çakıl taşları aracılığıyla üzerinde durdukları konu, halen nesneydi. Ancak kalıcı değil, geçici bir nesneydi bu.

Bizim burada gelmeye çalıştığımız nokta, yukarıda adı geçen sanatçılar dâhil, *insan eylemleri*nin sanat olarak düşünülmesi ve sunulması düşüncesidir. Bu bakış açısına göre, sanat eylemdir. *Oluşum*, *eylem*, *fluksus*, *gösteri*, *beden*, *süreç* ya da başka adlar altında sergilenen etkinlikler de bu düşüncenin yansımalarıdır. Aralarındaki sınırlar o kadar muğlâk ki, bu alanlardan biri için önerilen işlerin diğer alanlar için de pekâlâ örnek olarak verilmesi mümkündür. Örneğin Beuys'un yaptıkları, hem *gösteri* hem *eylem*dir. Gösteri ve eylemlerinde kullandığı temel elemansa –sesi, devinimleri ve giysileriyle bir bütün olarak– her şeyden önce *kendi*sidir, *kendi bedeni*dir. Benzer durum, örneğin Abramoviç ya da Gilbert-George ikilisinin gösterileri için de geçerlidir. Ayrıca, bu sanatçıların sergiledikleri gösterilerin tiyatrovari olduğu da söylenebilir. Sergilenen ürün, izleyenlerin gözleri önünde cereyan eden birtakım ardışık eylemlerin toplamından oluşmaktadır. Öte yandan, daha önce kavramsal gerçekçilik başlığı altında örneklediğimiz Hans Haacke de pekâlâ bir *eylemci*dir. Haacke'nin sergilerine giden izleyici, bir resim sergisinde olduğu gibi, önce *sonuç*la karşılaşır. Ancak Haacke'nin amacı, insanları o sonucun arkasındaki ortam ve sürece yöneltmektir. Beuys'tan Haacke'ye uzanan çalışmaların ortak paydasıysa, gerek bireysel gerekse toplumsal yaşantının çelişkilerine, açmazlarına yapılan vurgudur.

Gerçekten bireysel bir özgürlük mümkün mü? Dahası, bu mutlak bir gereklilik mi? Beden ve zihinlerimiz üzerinde karar veren biz miyiz, yoksa başkaları mı? Toplumsal zorunluluklardan kaçamayacağımıza, yalnız yaşayamayacağımıza göre, toplumu daha az baskıcı bir hale getiremez miyiz? Davranışlarımızın kaynağı nedir? Sanat bu gibi sorunların ortaya çıkarılmasında mı, çözümünde mi; deşilmesinde mi yoksa üstünün örtülmesinde mi işe yarar? Bu bölümde, gösteriler aracılığıyla işte bu gibi sorunları kurcalayan eğilimlere, sanatçılara bakmaya çalışacağız. Önce geçmişte kalan birkaç örneğe bakmayı öneriyoruz:

Gösteri Sanatının Özgeçmişi

Öğrendiğimize göre Leonardo, Rafaello ve Bernini gibi sanatçılar seyircilerin ilgisini çekecek birtakım gösteriler tasarlamışlardı. *Durağan sanatlar*ın bu büyük ustaları bazı kompozisyonlarını *devinimli* olarak görmek istemişlerdi. Örneğin, Bernini'nin 1638'de sahnelenen *L'Inondazione*'si oldukça çarpıcı bir gösteriymiş. Roma'da sahnelenen bu *sel manzarası*nda, Bernini, yenilikçi ışık ve ses etkilerinin yanı sıra gerçekten gürül gürül akan suları da devreye sokmuştu. Öyle ki, yanılsama ve gerçeğin iç içe geçtiği bu gösteride bir ev gerçekten çökmüştü. Yine, bir başka gösterisinde de, bir yanlış anlama yüzünden, oyuncu ve izleyiciler arasındaki sınır ortadan kalkmıştı.[1]

---

[1] John F. Mofitt, "The Performance Piece: A Functional Context", *Occultism in Avant-Garde Art – The Case of Joseph Beuys*, UMI Research Press, London, 1988, ss. 25-26.

Alman besteci Wagner (1813-83) de opera ve bestelerinin seslendirilmesi sırasında izleyenlerin kulaklarına olduğu kadar gözlerine de hitap edecek düzenlemeler yaptığına göre, demek ki o da *sese görüntü ekleme ihtiyacı* duymuştu. Wagner, ses ve görüntünün eşanlı akışından oluşan konserler aracılığıyla insanları iyileştirmeye çalışan bir büyücü ya da peygamber gibi görüyordu kendini. Ona göre, *dram* bütün sanatların şahıydı; ancak onun da ruhunda *müzik* vardı. Bu yüzden, eskiden arka planda yer alan müziği kendi operalarında öne çıkarmıştır. Yalnızca müzikli dramlar bestelemekle yetinen biri değildi Wagner. Metinler yazıyor, çizdiği taslaklarla sahne tasarımına katkıda bulunuyor ve nihayet dramı yönetiyordu. Gerçek bir sanat yapıtı, ona göre, öncelikle müzik, edebiyat ve oyun sanatları olmak üzere, resim ve mimariyi de içine almalıydı. Estetik bir kategori olarak ortaya attığı *Gesamtkunstwerk* (Birleşik Sanat Yapıtı) kavramı da zaten buna işaret ediyordu. Seyirci ancak bütün sanatların *ortak* ve *eşanlı* katılımından meydana gelen bir eserle coşturulabilirdi.[2]

İleriki yıllarda, William James, 1884'te *düşüncenin akışkanlığı*ndan; yaklaşık on yıl sonra Henri Bergson, *zihnin sürekli akış halleri*nden söz etti. O halde, sürece yayılan insan eylemleri *akışkan düşüncenin maddi biçimleri* olmalıydı. 1909'da sahneye çıkan *gelecekçi* sanatçılar, başka kaynakların yanı sıra, Bergson'un bu düşüncesinden de ilham aldılar. Kübizmin durağan eşanlılığını harekete geçirmek istiyordu gelecekçiler, buna daha önce değinmiştik.

1960'larda ortaya çıkan gösterilerin en taze kaynağı Marinetti'nin 1910-larda düzenlediği *Gelecekçi Akşamlar*'dır. Onun diğer şair ve ressam arkadaşlarıyla 1910'da gerçekleştirdiği ilk *Akşam* gösterisi, izleyiciyi kışkırtmayı amaçlayan bildiriler, kaba saba söz ve hareketler, birtakım gürültü ve gıcırtılardan oluşan müzikler ve tiyatromsu eylemler içeriyordu. *Ses, ağırlık* ve *koku*dan oluşan bir çeşit 'araçlar kolajı'ydı bu gösteriler. Marinetti'ye göre *Akşam* gösterilerinin başarı ölçütü, alınan alkışlardan çok küfürlerdi. İzleyici ne kadar sinirlenirse, ne kadar küfrederse gösteri de o kadar başarılıydı. "Can sıkıcı, uyuşuk ve sulandırılmış tiyatro *gaz lambası devri*ne yakışır" diyordu Marinetti. Gelecekçi bir gösteri sanatçısı, ses tonunun tüm sınırlarını, beden hareketlerini ve tiyatronun tüm parçalarını kullanarak, hız ve ritmini çeşitlendirmeliydi. Londra'daki *Doré Gallery*'de düzenlenen ve *Edirne Kuşatması*'nı konu alan *Akşam*lardan birinde Marinetti böyle bir gösteri sunmuştu. 3 ve 8 Mayıs 1914 tarihli *The Times* ve *Observer* gazetelerindeki haberlerde, "Marinetti salon boyunca dinamik hareketlerle yürüdü" deniyordu. Galerinin çeşitli noktalarına üç karatahta yerleştirilmişti (karatahtalı bir gösteriyi yıllar sonra Beuys da kullanacaktı). Marinetti bunlar arasında hızlı adımlarla gelip gitmiş, kuramlarını özgürce haykırmış, karatahtaya birtakım işaretler çizmişti. Bu arada, bir 'Türk Generali' zaman zaman iki kocaman timpaninin çalınmasını emretmişti. Marinetti de elindeki telefonla yan odadaki birine generalin emirlerini iletmişti. Timpaninin sesi orta-

[2] Ayşın Candan, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, YKY, İstanbul, 1994, ss. 21-23.

lığa yayıldığında da Marinetti, eline bir çekiç alarak 'topçu birliğinin ritimli atışlarını' devreye sokmuştu. Anlaşıldığı kadarıyla, Marinetti, seyircilerin bu 'şiir olayı'na karışmalarını, tepki vermelerini de istemişti. Ancak, onun bütün kışkırtmalarına rağmen izleyiciler oldukça sakin kalmışlardı. Bu yüzden o akşamki *şiir oyunu* başarısızlıkla sonuçlanmıştı Marinetti'ye göre.[3]

Birkaç yıl sonra, Rus gelecekçileri ve ardından dadacılar da benzer gösteriler yaptılar. İlginç olan şey, bu eylemlerin asıl karakterinin *anarşist* ve *yoksayıcı* olmasına karşın, İtalyan gelecekçilerinin faşizme, Rus gelecekçilerinin ve kısmen de dadacıların komünizme destek vermeleriydi. Bu tip gösterilerin yaygınlaşmasında en etkili olanlarsa kuşkusuz dadacılardı. Onların dadacı resimler eşliğinde sergiledikleri müzik, şiir, gürültü ve sloganlardan oluşan gösterileri o kadar etkiliydi ki, gerek *Voltaire Kabaresi*'ni gerekse diğer mekânlarını polis zaman zaman basmıştı. Bir bakıma, kabile ayinlerinin modernleşmiş halleriydi bu gösteriler. Tıpkı kabile ayinleri gibi, modern ayinler de toplumun dirliği için yapılıyordu. Yalnız, birinciler hâlihazırdaki geleneklere dayanırken, ikinciler her türlü yerleşik geleneğe karşı çıkıyordu. Ne de olsa insanları uyarmak da bir çeşit iyileştirme yöntemiydi. 1960'ların başında ortaya çıkan *fluksus* ve *oluşum* gibi hareketler de gelecekçi ve dadacı gösterilerle aynı karakterdeydi. Bunlar içinde sanatçı olarak özellikle Joseph Beuys, hem kabile büyücülerinin (şamanların) hem de modern göstericilerin bir bileşimi olarak öne çıkmıştır. Sesini duyurmasında Beuys'a bir çeşit kürsü veren *fluksus* hareketine ilerleyen sayfalarda değineceğiz. Ama gelin önce *oluşumlar*a bakalım.

Oluşumlar

Amerikalı sanatçı Allan Kaprow (1927-2006), öğrenimini resim alanında yapmıştı, ama bugün *happening* (oluşum) diye bilinen gösteri türünün uygulayıcısı olarak anılmaktadır. Kaprow, kendi kuşağındaki birçok genç ressam gibi soyut dışavurumculuğun *eylem resmi* kolundan –en çok da Pollock'un resminden– etkilenmişti. Ancak kısa bir süre sonra fark etti ki, asıl ilginç olan, Pollock'un resminden ziyade kendisiydi.

Anımsarsak, Pollock için *tuval* yanılsama yaratılan *bir mekân*dan ziyade *eylemde bulunulan* bir *saha* idi. Tuvalde olup biten –oluşan– şey, bir resimden çok bir olaydı; ya da en azından, resim, boyama eyleminin ta kendisiydi. Bu da sanatçının gerçek varoluşundan, özyaşamından başkaca bir şey değildi. Ressam, tuval denen sahada gezinen bir *oyuncu*ydu, eylemin kahramanıydı. Dolayısıyla, izleyici de tıpkı bir tiyatro oyunundaki başlangıç, süre, yönelim, ruhsal durum, yoğunlaşma, tetikte bekleyiş ve arzunun rahatlatılması gibi şeyleri düşünerek bakmalıydı Pollock'un tuvallerine. Evet, gözler o ana kadar hep imzalı bir işe, yani 'sonuç'a odaklanmıştı. Oysa şimdi, o sonucu ortaya çıkaran kişinin eylemleri ve yaratma süreci vardı mercek altında.

---

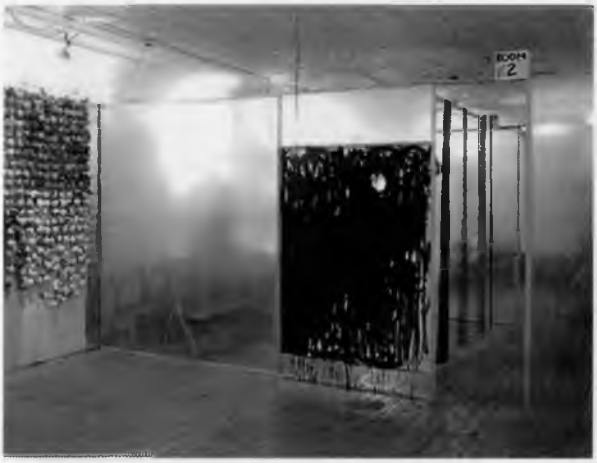
[3] John F. Mofitt, *A.g.e.*, ss. 26-30.



181.
Alan Kaprow,
6 Bölümde 18 Oluşum,
1959, Reuben Galerisi'ndeki
gösteriden bir sahne
(beyaz gömlekli, Kaprow)

Soyut dışavurumculukla birlikte öyle bir hava yaratılmıştı ki, sanki daha önceki resim yapma eylemleri eylem değildi. Öncekiler öyle büyük tuvaller üzerinde gezinerek resim yapmamış olabilirlerdi belki; ama bu, onların resimlerinin bir eylem sonunda ortaya çıkmış olduğu gerçeğini değiştirmez ki! Eylemin eylemliği ille de gözle görülen büyük devinimlere mi bağlıdır? Asla. Bir milimetrelik bir iz oluşturmak, bir kayayı yerinden çıkarmak, kilometrelerce alanı işaretlemek, pankartlarla meydanlara çıkmak ya da sadece *düşünmek* –biçimleri farklı da olsa, hepsi birer insan eylemidir. Hangisi daha önemlidir? Yanıtlar değer yargılarına, inançlara göre değişir elbet. Bana kalırsa gelecekçi ve dadacı sanatçıların da, Pollock ve arkadaşlarının da gösterdiği şey buydu. Büyük ya da küçük, uhrevi ya da dünyevi, bireysel ya da toplumsal, ruhsal ya da fiziksel –ne olursa olsun– resim yapma eylemi de tıpkı diğerleri gibi bir çeşit insan etkinliğiydi işte. Tamam, adını andığımız bu sanatçılar geleneksel resim yapma yöntemlerine karşıydı, bunu biliyoruz. Ancak, bundan çıkarılması gereken yegâne ders, 'kahrolsun *eski*, yaşasın *yeni*' söylemi mi olmalıdır? Yeniye duyulan merakımızı engelleyemeyiz kuşkusuz. Ancak, çıkarılan en önemli ders şu olsa gerek: Sanat herhangi bir insan eylemidir; abartılacak, diğerlerinden yalıtılacak, kutsanacak bir tarafı yoktur. Herhangi bir eylemin önemi, amacımıza hizmet ettiği orandadır, o kadar.

Kaprow, 1950'lerin başında, resmin yanı sıra sağdan soldan bulduğu birtakım hazır malzemelerle heykelimsi şeyler, yerleştirmeler oluşturuyordu. Bunlardan bazılarının meydana gelmesine izleyenler de katkıda bulunuyordu. Kendisi işe başlıyor, başkaları sürdürüyordu. *Ürün* ortak bir yaratımdı yani. Derken, bu deneyin olanaklarını daha da geliştirmeyi düşünmeye başladı sanatçı. 1958'de George Segal'in çiftliğinde gerçekleştirdiği ve bir sanat galerisinin bazı müşterilerinin katıldığı ilk *oluşum* bu düşünce sürecinin ürünüydü. Ama Kaprow, daha geniş bir katılımcı kitlesinin içinde yapmak istiyordu gös-



182.
Allan Kaprow,
6 Bölümde 18 Oluşum,
1959, Reuben Galerisi

terilerini. Bu niyetle Reuben Galerisi'nde *6 Bölümde 18 Oluşum* adı altında bir gösteri düzenledi (Resim 181-182). Bu oluşumlarda görev alanlar profesyonel oyuncular değil, sanatçının yakın arkadaşları olacaktı. Ayrıca, galeride cereyan eden hadiseye diğer izleyiciler de katılacaktı. Belli bir plan olmakla birlikte, olayın akışı daha sonra kendiliğinden gelişecekti. Kaprow, bunun için, gösteriye katılmalarını istediği kişilere önce davetiye ve ardından da bu kişilerden bazılarına birtakım paketler postaladı. Bu ilginç paketlerin içinde tahta ve kâğıt parçaları, fotoğraflar, renkli nesneler, kesilerek oluşturulmuş figürler ve Oluşum'un gerçekleşeceği galerinin planı vardı. Davetliler gelmeden önce, galeri plastik ve şeffaf paravanlarla üç odaya bölündü. Renkli ışıklarla donatılan her odaya sandalyeler yerleştirildi. Sandalyelerin yönleri, izleyicilerin farklı açılara bakmaları için daire ve dikdörtgen oluşturacak şekildeydi. İlk iki odada ayrıca boy aynaları, üçüncüsündeyse gizli bir denetim merkezi vardı.

Açılış günü gelen ziyaretçilere birer program ve ayrıca üç de kart verildi. Kartlarda, her 6 bölümün aynı anda hangi sesle başlatılacağı ve olayların hep birlikte nasıl gerçekleştirileceği belirtilmişti. Gösteri 6 bölümden oluşuyordu, ama her bölümde eşanlı olarak üçer oluşum planlandığı için, toplam 18 oluşum yapılmış olacaktı. Zil sesiyle gösteri başladıktan sonra, izleyiciler programda yazıldığı gibi, önce askeri adımlarla yürüdüler, sonra bir süre hareketsiz kaldılar, afişleri okudular; derken, bazıları oradaki bazı sazları çaldılar, bazıları da 90 dakika içinde orada cereyan eden ve 18 bölümden oluşan hadiseyi astarsız tuval üzerinde ifade ettiler. Süre bittiğindeyse, herkes şaşkınlık içindeydi. Olayı ilginç bulmuşlardı, ama nasıl bir yorum yapacaklarını bilememişlerdi. Üstelik sanatçı genelde suskun kaldığı için, *doğaçlama* bir şekilde gelişen olayların arasındaki bağlantıları kendilerince kurmak, anlamlandırmak zorunda kalmışlardı.[4] Soyut dışavurumcu resimde de böyle değil miydi izleyicinin ko-

[4] Paul Schimmed, "Leap into the Void: Performance and the Object", *Out of Actions: between performance and the object*, 1949-79, MoCA Los Angeles, New York, 1998, s. 61.

numu? Ressam birtakım boyaları tuval üzerine koyuyor, sürüyor, akıtıyor ve sonra kendisi aradan çekilerek resimle izleyiciyi baş başa bırakıyordu. Söyleyecek bir şey yoktu; olay, orada izleyicinin karşısındaydı. Şimdiki durum buna benzer bir şeydi işte. Ancak farklılıklar vardı elbet. Öncelikle, olay bir tuval üzerinde değil de bir galerinin her tarafında cereyan ediyordu. Diğer farksa olayın, kısmen ortak bir yaratım olmasıydı. Bir ima vardı burada. Bazı izleyicilerin de bizzat deneyerek gördüğü üzere, bu sanat yapma işinin gizemli bir tarafı yoktu; sıradan bir insan eylemiydi işte.

Kaprow, olaylar sırasında ya da sonrasında, birkaç ipucu dışında pek bir sözlü yorumda bulunmamıştı; ama yine de bu tavrı, onun hiç de suskun biri olduğu anlamına gelmiyordu. 1959'da başladığı ve 1965'te de yayınladığı *Assemblages, Environments and Happenings* (Kurgular, Çevreler, Oluşumlar) adlı kitabı bunun en önemli göstergelerinden biriydi. Kitabında belirttiğine göre, çağdaş bir sanatçının 'ben ressamım', şairim' ya da 'dansçıyım' demesine gerek yoktu artık; sadece bir sanatçıydı o. Kaprow'a göre resim, plastik sanatların o güne kadar kuşkusuz en uç noktada olanı ve deneyseliydi. Çünkü sanat eyleminin her zaman tuval denen yassı ve sınırlı bir alanda mı yapılması gerektiği sorusu, resimdeki gelişmelere bağlı olarak ortaya atılmıştı. Öncü sanatın karşı karşıya olduğu önemli bir dönüm noktasından söz ediyordu sanatçı. Heykel, resim, şiir, dans ya da sahne sanatları gibi türler kendi saf sınırlarının dışına taşmaktaydılar artık. Sınırlar erimiş, farklı disiplinler birbirlerinin içine nüfuz etmeye başlamıştı. Ancak her şeye rağmen, oluşum denen bu yeni türün belli özelliklerini belirtmekte fayda vardı. Özetle şöyle diyordu sanatçı:

a) Sanat ve yaşam arasındaki sınır alabildiğince akışkan ve belirsiz tutulmalıdır.

b) Temaların, malzemelerin, eylemlerin ve bunlar arasındaki ilişkilerin kaynağı; sanatların, onların türevleri ve çevresi dışında, herhangi bir yerden ya da dönemden türetilmelidir.

c) Oluşumun gösterimi, oldukça aralıklı, kimileyin devinen ve değişen yerlerde gerçekleşmelidir.

d) Mekân sorunlarıyla yakından ilgili olan zamanın değişken ve kesintili olması gerekir.

e) Oluşumlar yalnızca bir kez gerçekleştirilmelidir (Zaten, istense bile aynen tekrar edilemez).

f) Bir süre sonra izleyicilerden tümüyle vazgeçilmelidir. Bu da tüm izleyicilerin olaya katılması demektir.[5]

Pop sanat içinde anılan Claes Oldenburg (d. 1929) ve Red Grooms (d. 1937) da aynı yıllarda birtakım gösteriler yapmışlardı. Bu sanatçılar Kaprow'un görüşlerine tamamen katılmıyordu. Ancak onların bazı gösterileri oluşumlar adı altında değerlendirilmiştir.

---

[5] Kaprow, "Kurgular, Çevreler, Oluşumlar", *Sanatın Felsefesi...*, M. Yılmaz, *A.g.e.*, ss. 295-305.

Fluksus

Fluksus (*fluxus*) terimi, sanat ve kültür etkinlikleri bağlamında George Maciunas (1931-1978) tarafından kullanıma sokulmuştur. Maciunas, bu terimi New York'ta Litvanya Kültür Derneği adına çıkarılması düşünülen bir dergiye isim ararken sözlükte rastladığı *flux*'tan türetmiştir. Kendi galerisi *AG*'de planladığı bir dizi etkinliğin davetiyesinde bu sözcüğü kullanmış ve tanınması doğrultusunda ilk adımı atmıştır (1961). Maciunas'ın sözlükten bulduğu *flux*; 'akış', 'arındırma', 'hareket', 'kabarma', 'bolluk', 'çokluk', 'yükseliş', 'çıkış' gibi anlamlara gelir. Tarihsel kaynağı, eski Yunan filozofu Herakleitos'un ünlü *panta rei* (her şey akar, değişir) düşüncesidir. Bir sanat akımının adı olarak anılmaya başlaması 1962'den itibarendir. Etkileri hâlâ sürse de asıl güçlü olduğu dönem 1962 ile Maciunas'ın öldüğü yıl olan 1978 arasıdır. Fluksusun ilham kaynakları gelecekçi *Akşam* gösterileri, Rusya'daki Novi LEF hareketi, dadacılık ve Duchamp'ın yoksayıcı alaycılığı; ve elbette John Cage'in (1912-1992) deneysel müzik çalışmalarıdır. Duchamp'taki 'hazır nesne'nin karşılığı, Cage'teki 'hazır ses'tir.

Cage, Batı dışı düşünce sistemlerini inceleyen bir besteci ve eğitimciydi. 1940'ların sonunda Duchamp ile tanışmış, düşüncelerinin akraba olduğunu görmüştü. Ben Vautier (d. 1935), daha sonraları Cage'in düşüncesinin iki boyutuna dikkati çekecekti: Birincisi *belirsizlik* özelliği olarak çağdaş müzik uygulamaları, diğeri Zen ruhunu öğrenmesiyle kişisellikten arınma çabaları. Vautier'e göre, bu iki özellik olmasaydı belki fluksus doğmayabilirdi.[6] Cage'in Zen konusundaki araştırmaları sanat hakkındaki düşüncelerini etkilemişti. Zen metafiziği, sanatçının bir deha olarak görülmesini eleştirme konusunda Cage'e kapı aralamıştı. Zen, bireyselliğin varlıktan yalıtılmayacağına işaret ediyor, ayrıca hiyerarşiyi içermiyordu. Rastlantı ve değişim sanatsal bir yöntem olabilirdi. Cage'in düşüncesi bu noktada Duchamp'ınkiyle örtüşüyordu. Cage de sanatçının kişisel beğeniyi terk ederek rastlantıyı değerlendirmesi gerektiğini düşünüyordu. Ona göre, eşit olmayan sanatsal deneyimlerin yerine, deneyimlerin eşitliğini gösteren bir sanat yaratılmalıydı.

1950'den sonra Cage, müzik gösterilerini (konserleri) bir tür tiyatro gibi değerlendirme düşüncesine ulaştı. New York'taki *Yeni Müzik Araştırmaları Okulu*'nda bu düşünce doğrultusunda dersler vermeye ve görüşlerini gerek sözlü gerek yazılı olarak açıklamaya başladı, bazı gösteriler yaptı. 1952'deki bir *Akşam*'da, izleyicileri de işin içine kattığı gösteri bunlardan biriydi. Cage, izleyicileri dört üçgen oluşturacak şekilde ayrı ayrı oturtmuştu. Bazen salonda bazen de koridorda devam eden bir ders vermiş, izleyicileri sözle biçimlendirmişti. Gösteri sırasında, yerine göre arkadaşları şiir okuyarak, dans ederek ya da eski bir gramofonda çalan müziğin akışını bozarak ona eşlik etmişti. Şamata bazen kesintiye uğramış, ortalık sessizliğe terk edilmişti. Bu gizemli davranışı-

[6] Nilgün Yüksel, "Fluxus", *Genç Sanat*, sayı 76, İstanbul, Aralık 2000, s. 9.

nın kökenini, her zaman minnetle andığı eski bir Çin metni olan *Değişimler Kitabı*'na bağlıyordu Cage. Onun ünlenmesini sağlayan asıl işiyse 1954'teki *4'33"* (*Dört Dakika Otuzüç Saniye*) adlı gösterisidir. Cage'in bu müzik eserinde hiçbir saz çalınmamıştı. Yani, müziksiz geçen dört dakika otuz üç saniyeden ibaretti eser. Bu süre içinde 'parça'nın başlangıcı ve bitişine işaret eden (muhtemelen gösteriye yardım edenlere ait) birtakım sesler hariç, salonda çıt çıkmamıştı. *Sessizliği dinlemek* zorunda kalmışlardı izleyiciler. Beklentileri yerine getirilmediği için de canları bir hayli sıkılmıştı kuşkusuz. Derken, Cage'in gösterileri bazı Amerikalı, Avrupalı ve Japon sanatçılar tarafından önemsendi; karşılıklı bağlantılar kuruldu. 1957'de Avrupa'da David Tudor ile ilk gösterisini yaptı. Cage'in sanata yaklaşımı, gençleri sanatın sınırsızlığı konusunda cesaretlendirdi. 1960'ların başında, Dick Higgins, Nam June Paik (1932-2006) ve La Monte Young (d. 1935) gibi yeni bir sanat peşinde koşan sanatçıları kendine çekti; tartışmalar yapıldı. Bu tartışmalarda, Cage, yaptıkları gösterileri 'eşzamanlı olaylar ve özerk davranışlar'; Higgins ise 'bağımsızlık' olarak yorumluyordu. 1958'den beri bu sanatçılarla zaten ilişki içinde olan George Brecht'in (d. 1925) de dâhil olmasıyla hareket asıl ismini ve karakterini kazanmış oldu.

Fluksus sanatçılarının kökenleri ve ilgilendikleri alanlar çeşitlidir: Grubun beyni, Litvanya göçmeni Maciunas, grafik tasarımcı, sanat tarihçi, mimar ve müzikbilimciydi. 1961'de ABD Hava Kuvvetleri adına grafik tasarımcı olarak Almanya'nın Wiesbaden kentinde bulunuyordu. Benjamin Patterson, hem *Ottowa Filarmoni Orkestrası* hem de Almanya'daki ABD ordusunda basgitar çalıyordu. George Brecht kimyacı, Robert Watts mühendisti. Yoko Ono edebiyat ve müzik, Alison Knowles resim, Dick Higgins müzik ve grafik kökenliydi. Nam June Paik besteci ve eğitimci; uzun yıllar Paik ile çalışmış olan Charlotte Moorman ise viyolonsel çalıyordu. Takako Saito oyun yazarı ve oyuncu, Wolf Vostel reklam grafikçisi, Emmett Williams şair, Ben Vautier sanatçı, Kopenhaglı Artur Addi Köpke hem sanatçı hem de yenilik peşinde koşan bir galericiydi.

Cage'in öğrencisi Dick Higgins ve görsel sanatlar kökenli Alison Knowles (d. 1933) ilk yıllardan itibaren grubun önemli üyelerinden oldular. Zaten 1962'den önce de bazı çalışmalar yapmışlardı. Örneğin Knowles, *Nivea Kremi Parçası* adlı bir gösteri gerçekleştirmişti. Gösteriye katılanlar, ellerini mikrofona iyice yaklaştırarak kremle ovmuşlardı. Knowles'ın bir diğer işinin adı da *Gazete Müziği* idi. Gösteri, bir orkestra şefinin yönetiminde bir grup insanın yüksek sesle, farklı dillerde gazete okumasından ibaretti.

İlk fluksus şenliği Almanya'nın *Wiesbaden* kentinde, Eylül 1962'de yapıldı. Bir ay boyunca *Fluksus Uluslararası En Yeni Müzik Şenliği* adıyla on dört dinleti gerçekleştirildi. Dinletilerde La Monte Young, Pierre Mercure, Karlheinz Stockhausen, Philip Corner, Robert Fillou, Gerge Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik, George Maciunas ve başka sanatçıların besteleri seslendirildi. Bu konserlerin birinde (daha önce hiç keman çalmamış) keman



183.
Philip Corner, *Piyano Etkinlikleri*, 1962, Emmett Williams, Wolf Vostell, Nam June Paik, Dick Higgins, Benjamin Patterson ve George Maciunas Wiesbaden'deki gösteriden

sanatçıları Viyana'dan özel olarak getirildi. Bunlar üç saat boyunca sahnede keman çaldılar. Birkaç gece sonra Philip Corner *Piyano Etkinlikleri* adlı bir gösteri düzenledi; gösteriye katılanlar bir kuyruklu piyanoyu parçaladılar ve parçaları açık arttırmada satışa çıkardılar (Resim 183).

Şenliklerdeki bir başka iş, La Monte Young'un müziği eşliğinde Paik'in gerçekleştirdiği *Baş İçin Zen* adlı gösteriydi. Gösteride, Young'un "dümdüz bir çizgi çiz ve onu izle" gibisinden sözleri içeren müziği eşliğinde, Paik, başını bir kaptaki domates suyu ve mürekkepten oluşan karışıma daldırarak, yere serilmiş olan uzunca bir kâğıdı başıyla boyadı (Resim 184). Young, *Baş İçin Zen*'i iki yıl önce bestelemişti aslında. Dolayısıyla, eski haliyle yalnızca bir *müzik parçası* olan çalışma, 1962'de bir *müzikli gösteri parçası*na dönüşmüş oldu. Şimdiyse Wiesbaden Müzesi'nde bir *nesne* (kâğıt üzerindeki bir *resim*) olarak sergilenmektedir.

Baş İçin Zen bir *müzik* parçası mı, *gösteri* mi, *resim* mi? Elbette, hepsi –ya da hiçbiri; seçim sizin. Bu ortak çalışma, sanat ve sanatçıyı kutsallaştıran sanat piyasasına bir *eleştiri* olarak da okunabilir. Diğer bir soru da bu işin sanatçısının kim (ya da yapıtın kime ait) olduğudur. *Baş İçin Zen* 1960'ta Young'un bir eseriyken iki yıl sonra Young ve Paik'in ortak çalışması haline gelmiştir. Onlardan geriye kalan üstü boyalı uzunca bir kâğıt ise şu an bir müzededir. O halde sanat, sanat yapıtı, izleyici ve müze arasındaki geleneksel ilişki aynen devam mı ediyor? Göründüğü kadarıyla evet. Fluksus sanatçıları, sanat yapıtlarının bir mal gibi alınıp satılmasına (ya da en azından değerinin gereğinden fazla şişirilmesine) karşı çıkıyorlardı, buna inanabiliriz. Ama gelin görün, *mal* (*ürün*) *piyasa*ya (*sanat ortamı*na) sürüldükten bir süre sonra kimse onları önemsemiyor, çember yine başkaları tarafından çevriliyordu. Gerek mülkiyet gerekse nitelik bağlamında geçirdiği değişimden ötürü, *Baş İçin Zen* tam da fluksusun sözcük anlamına uygun bir işti. Neyse, biz kaldığımız yerden devam edelim:



184.
La Monte Young'un
Müziği Eşliğinde
Nome June Paik,
Baş İçin Zen, 1962,
kağıt üzerine domates suyu
ve mürekkep

Şenliklere *Festum Fluxorum* adıyla Kopenhag, Paris ve Düsseldorf'ta devam edilmiş; ardından Amsterdam'da *Fluksus Şenliği* ve Lahey'de *Fluksus Tümel Sanat Şenliği* yapılmış; sonra da Nice'te *Davranış* adı altındaki gösteriyle sona ermişti. Kopenhag'daki gösteri programındaysa 1962'de Aziz Nikola Kilisesi'nde *Fluksus: Müzik ve Karşı Müzik; Çalgısal Tiyatro* adı altında bir dizi konser düzenlenmişti. Bu kilisedeki gösterilere katılan sanatçıların giysilerinin arkasında "Bizim yaptığımız müzik, müzik değil; şiirlerimiz şiir, resimlerimiz resim değil. Fakat bizim yaptığımız müzikler şiir, şiirler resim" gibi şeyler yazıyordu. Altı konserin hepsinde de salon ağzına kadar doluydu. Bu konserleri izleyen Danimarkalı ressam Ole Schwable, konuyla ilgili olarak bir radyo konuşmasında, konserlere gösterilen genel tepkiyi şöyle dile getirmişti: "Belki de hayvanat bahçesinde fili göremediği için ağlayan küçük çocuk gibiydik".[7]

Aziz Nikola Kilisesi'ndeki konserler TV kameralarınca kaydedilmiş, ancak sanatsal düzeyi düşük ve saçma olduğu gerekçesiyle yayımlanmamıştı. Bazı gazete ve dergilerdeyse *Fluksus Saçmalığı* gibi başlıklar altında, 'saçma', 'çöplük', 'hayal gücünden yoksun' ve 'çok sıkıcı' gibi yorumlar yapılmıştı.

1964'te Düsseldorf'taki şenliğe Alman sanatçı Joseph Beuys da katılmıştı. Sanatçı ilk gece *Iki Müzikçi İçin Kompozisyon* adlı bir gösteri yapmıştı. Gösterisinde, kurularak çalışan müzikli oyuncakların zembereklerini kurmuş, her birinin kendiliğinden farklı zamanlarda durmasını beklemişti. Ertesi gece ise *Avrasya* (diğer adıyla *Sibirya Senfonisi*) adlı gösterisinde, kara tahta, piyano, ölü tavşan, elektrik telleri gibi nesneler kullanarak garip bir eylem sergilemişti. *Avrasya* gösterisi, Beuys'un belli bir süre galeri mekânını adım adım taraması, bunun da bir deneyim olarak dönüşmesi temeline oturtulmuştu. Sanatçı

[7] Elisabeth Delin Hansen, "Fluxus, Berlin-Kopenhag", *Anons*, sayı 49, Nisan 1995, s. 22.



185.
Joseph Beuys,
Avrasya-Sibirya Senfonisi,
1964, 32 bölümlük
gösteriden arta kalan
düzenleme, Düsseldorf

ağzında boruya benzer bir şey vardı ve onunla birtakım sesler çıkartıyordu. Ayrıca, ölü bir tavşan da eşlik ediyordu sanatçıya. Gösteri sırasında, daha önceden sol ayağının altına yerleştirdiği bakır plakayı zaman zaman yere sürterek, sert bir şekilde vurarak yine sesler çıkartıyordu. Bundan dolayı, bu işin bir diğer adı *Sibirya Senfonisi*'dir. Mekânda, çadıra benzeyen bir keçe ile bir de karatahta vardı. Başlangıçta karatahtada büyük bir haç işareti vardı. Daha sonra bu işaretin alt tarafını silerek buraya *Eurasia*, hemen sol tarafına *Division the Cross* yazdı. Daha alt kısımda ise mekân, donyağı ve keçenin kaç derece olduğu yazılıydı. Gösterinin en sonunda da ölü bir tavşan, şamanların baydarasına benzer bir şekilde birtakım çubuklara geçirildi ve tahtanın üstüne dikildi. Hayvanın ön ayaklarının altında üçgen biçiminde bir keçe; yere yakın kısımda da yine üçgen bir yağ parçası vardı. En sonunda ölü tavşanın içi dolduruldu. Bu düzenek hâlâ sergilenmektedir (Resim 185).[8]

Fluksusun amaç ve özelliklerini toparlamaya çalışırsak: Maciunas ve arkadaşları, farklı ulusları ve görüşleri bir potada eriterek, benmerkezci olmayan, ulusallık karşıtı ortak bir zemin oluşturmak ve yeniliğe açık müzikçi, dansçı, ressam, heykeltıraş, şair ve her türden sanatçıyı bir araya getirmeyi amaçlamışlardı. Sanat ve sanatçının her türlü ayrıcalıklı konumunu reddediyor; bunun yerine basit, eğlendirici, yetenek gerektirmeyen bir tavır istiyordu. Kendi önceli saydığı dadacılık gibi, fluksus da bireyin her türlü entelektüel, fiziksel, özellikle de siyasal baskıdan kurtulması gerektiğine inanıyordu.

İlk fluksus bildirisi Maciunas tarafından 1963'te yayımlandı. Bildiride "Dünyayı ölü sanattan arındırın... soyut sanattan, göz aldanmasına dayalı sa-

[8] Canan Beykal (haz.), *Beuys*, UPSD yayını, İstanbul, 1991, ss. 76-80 (Bu eylemden sonra, Beuys'un adına hiçbir programda yer vermeyen Maciunas, 1964'te New York'a dönmüş ve fluksus konserlerine devam etmiştir. Beuys ise üç yıllık bir aradan sonra Alman galerici René Block'un araya girmesiyle tekrar grupla bağlantı kurmuş ve 1986'daki ölümüne kadar etkinlikleri desteklemiştir).

nattan arındırın" ... "Dünyayı Avrupalılaşmadan arındırın" ... "Sanatta devrimci bir akıntıyı ve taşmayı teşvik edin" gibi tümceler yer alıyor, sonra da "kültürel ve politik devrimlerin birleşik bir cephede ve harekette kaynaştırılması" gerektiği vurgulanıyordu. Bütün bunlar, fluksusun anlamlarından olan 'arındırmak', 'taşmak' ve 'kaynaştırmak' kavramlarının açılımları olarak değerlendirilmiştir.[9] Maciunas, 1964'te yazdığı bir mektupta da fluksusun amacının estetik değil, toplumsal olduğunu; ideolojik ilhamını 1929'da SSCB'de kurulan *Novi LEF*'ten aldığını; zamanla güzel sanatları yok ederek uygulamalı sanatları öne çıkarmak olduğunu belirtmiştir. Maciunas'a göre fluksus sanatçıları, geçimlerini sanattan değil başka mesleklerden kazanmalı; vurgu bireysellikten anonimliğe, profesyonellikten sıradanlığa kaydırılmalıydı. Bir yapıtın satılması gündeme geldiğinde telif hakkı sanatçının değil, fluksus hareketinin olmalıydı.[10]

Fluksus hareketi geleneksel anlamdaki tüm sanatlara seçenek oluşturmak amacıyla konser, film ve şenlik biçimindeki gösterilerle seyirci karşısına çıktığı için, zaman zaman *oluşum* diye bilinen gösteri türüyle karıştırılmaktadır. Ancak, o tarihlerdeki fluksus eylemlerinin temel bir farkı vardı: Bir oluşum esnasında, izleyicilerin plansız katılımıyla olayın desteklenmesi, yayılarak sürmesi hedefleniyordu. Oysa fluksusta, izleyicilerin olaya katılımı hedeflenmişse bile, bu katılımın planlı olması öngörülüyor; izleyicilerden, olayın bir karmaşaya dönüşmesini engelleyen bir tutum içinde olması bekleniyordu. Ayrıca, fluksus gösterileri yinelenebiliyor, oysa bir oluşum (doğaçlamacı özelliğinden ötürü) ancak bir kez yapılabiliyordu.

Otorite karşıtı ve devrimci özelliğinden ötürü, fluksusun sanatsal disiplinler arasında hiyerarşik ayrım yapmaması ve yapay engellerle sanatın çok yönlülüğünü sıkıntıya sokmaması anlaşılabilir bir tavır olarak görünmektedir. Yöntem olarak, deneysellik, eleştiri, mizah ve oyunbazlığın öne çıkarıldığı gösteri mantığı benimsenmişti. Sanatın ulusal ve coğrafik hudutlarının, heykel ya da resmin katı sınırlarının ötesine geçmeye çalışarak, fluksus sanatçıları malzemenin devingenliğine önem vermişlerdi. Herhangi bir malzeme, birleşik ve tam düşünceye (*küresel kavrama*) katkıda bulunabilirdi. Herkes bu eylemlere katılabilirdi; çünkü açık ve dışa dönük bir hareketin ideolojik kapalılığa izin vermediğine inanılıyordu. 'Belirlenmemişlik' ve 'sınırsızlık' üzerinde ısrarla durulmasının nedeni buydu. Uluslararası ve disiplinlerarası olmak, azcı ifadeler üzerinde yoğunlaşmak, gelip geçici olmak, yaşamla sanat arasındaki sınırı ortadan kaldırmak, diğer özelliklerindendi. Burjuva sanat pazarı mantığına karşı oldukları için, ilkelerinden biri de nesne üretiminden uzak durmaktı. Ancak ileriki yıllarda Maciunas *Fluxshop* adıyla bir dizi dükkân açmış ve seri olarak üretilen işleri mektupla sipariş yöntemiyle sembolik fiyatlara satmayı amaçlamıştır (Resim 186).

---

[9] B. Şenova, "Fluxus Üzerine Notlar", *art-ist 6*, haz. H. Altındere, İstanbul, 2003, ss. 121-125.

[10] George Maciunas, "Tomas Schmit'e Mektup (1964)", *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, 2009, ss. 208-210.



186.
George Maciunas (hazırlayan), *Fluxkit*, 1964, Ay-O, Brecht, Higgins, Jones, Knowles, Kosugi, Maciunas, Patterson, Paik, Shiomi, Watts'in işlerini ve ortak fluksus ürünlerini içeren bavul

Fluksus ilk çıktığında, sanat camiası, özellikle de galeriler tarafından pek ciddiye alınmamıştı, ama doğrusunu söylemek gerekirse tamamen şanssız değillerdi: 1964-79 arasında Berlin'de, 1974-77 arasında da New York'ta kendi galerisini işleten René Block, fluksus grubuna kapısını açmıştı. René Block, deneysel çalışmalara sadece hoşgörüyle bakan biri değil, elinden geldiğince onları destekleyen biriydi. Ayrıca, Amerika ve Avrupa sanatı arasında bir köprü gibiydi. Dolayısıyla, sanatın bir yatırım ve haz nesnesi olmaması gerektiğine inanan, gösteriler, oluşumlar ve konserler yoluyla modern burjuva toplumuna tepkilerini dile getirmek isteyen fluksus üyeleri, özellikle de Beuys, Block'un galerisinde kendine kolayca yer bulabilmişti.

Fluksus hareketinin burjuva değerlerine, en başta da piyasa mantığına karşı çıkmasına gelirsek: Sanatçıların hepsi kapitalist ülkelerde yaşarken bu nasıl mümkün olacaktı? Sanat yapıtları, tıpkı diğer mallar gibi alınıp satılan bir mal (lüks bir mal) değil miydi kapitalistin gözünde? O tarihlerde Paik'in bu konuda kafa yorduğunu görüyoruz: "Marx, üretim ve tüketim araçlarının diyalektiği üzerinde çok durmuştu. Özet olarak, 'işçiler üretim araçlarına *sahip* olurlarsa her şey çok iyi olur' demişti. Ancak, *dağıtım* sistemi üzerinde yeterince durmamıştı. 1960 ve 1970'lerin sanat dünyasındaki sorun ise şudur: Sanatçılar fırça ve boya, hatta baskı makinelerine bile sahip olsalar, çok sıkı kontrol edilen sanat dünyasında *dağıtım* sisteminin dışında tutulmaktadırlar. (...) Bir deha olan George Maciunas, bu post-marksist durumu fark etti ve sanat dünyasının sadece üretim araçlarını değil, *dağıtım* sistemini de ele geçirmeye çalıştı".[11]

Marx'ın 'ressama gerek duyulmayacak bir toplum' (sömürünün ortadan kalktığı, herkesin sanat eseri yapabilecek kadar özgür ve yaratıcı olduğu, sanat eserlerinin bir mal gibi alınıp satılmadığı bir toplum) özlediği hep söylenir.

[11] N.J. Paik, "George Maciunas and Fluxus", *Flash Art 84-85*, October-November, 1978, s. 48.

Paik'in de başka bir şekilde vurguladığı gibi, Marx'a göre bu, üretim araçları üzerindeki özel mülkiyetin kalkması ön koşuluyla gerçekleşebilecek bir şeydi. Marx'ın, dağıtım sistemi üzerinde yeterince durup durmadığını bilmiyorum; ancak sadece sanatsal üretim ve dağıtım sisteminin alaşağı edilmesinin, sanat ve sanatçının özgürleşmesine yetmeyeceğini düşünmüş olabileceğini (kendi bakış bağlamında) pekâlâ tahmin edebiliriz. Çünkü sanatsal üretim araçları, yaratılan ürünler ve onların dağıtımı, daha üst bir sistemin –kapitalizmin– işleyişine bağımlıdır. Bu yüzden, Marx'a göre, öncelikle bütün sistemin devrilerek, burjuvazi ile emekçiler arasındaki çelişkinin ortadan kaldırılması gerekmekteydi.

Malın bir fetiş özelliği olduğunu Marx çok önceden görmüştü. Burjuvazi, sanat, sanatçı ve sanat yapıtı dâhil her şeyi allayıp pullayarak alınıp satılan bir mala dönüştürerek Marx'ı fazlasıyla doğrulamıştır. Öyle ki, bir yapıtı sevebilmek için, tıpkı markalarda olduğu gibi, öncelikle imza sahibinin bilinmesi, yani ünlü olması gerekmektedir artık. Modern sanatın tarihine şöyle bir bakmak yeter. Rekabeti kutsayan burjuva düşüncesi, akımların ve sanatçıların birbirine karşı kışkırtılması konusunda oldukça işe yaramıştır. Her çıkan akım hem başka (genellikle bir önceki) akıma, hem de (şu ya da bu şekilde) sisteme karşı bir eleştiri olarak doğmuş; ancak kapitalist sistem onları belli bir süre sonra kendi bünyesine alarak etkisizleştirebilmiş ya da en azından zararlı etkisini en aza indirgemeyi başarmıştır.

Peki, fluksus nesne ve eylemlerinin alınıp satılması engellenmiş olsa bile, bunların büyük paralar harcanarak dünyanın önemli sanat merkezlerinde gösterime sokulmasının altında yatan sebep ne olabilir? Hiçbir sistemin, kendini gerçekten yok edecek bir tavrı yaşatmak istemeyeceğini tahmin etmek zor olmasa gerek. Bu tip akımlara kapılan sanatçılar, kapitalizm açısından, olsa olsa 'özgürlüklerine saygı duyulması gereken haşarı çocuklar'dır. Çünkü kapitalizm sürekli uyanık kalabilmek ve varlığını sürdürebilmek için bu tip eleştirilere ihtiyacı olduğunun bilincindedir. İşte bu noktadan yola çıkılarak, hiçbir siyasal akıma, devrimci sınıf tavrına bağlanmadıkları için böylesi marjinal akımların kapitalizm için zararsız olduğu iddia edilmektedir. Bu görüş açısından, fluksus hedefine ulaşmayan, 'boşlukta donan bir ok'tur.[12]

Bu eleştirinin haklılık payı oldukça yüksek. Ama aynı zamanda bu eleştiri mantığının dayandığı dünya görüşü, her sistemin kendini yıkacak olan gücü kaçınılmaz olarak bağrında taşıdığını da söyler. Bu açıdan, bir zamanlar kapitalizmi var eden çelişki, gün gelip onun yok olmasına neden olacaktır. Önemli olan, ana çelişkinin ve çözüm yollarının doğru saptanmasıdır. Marksistler, çözümün emekçi sınıfın dünya görüşü temelinde örgütlenmiş bir parti önderliğinde sağlanabileceğine inanırlar. Toplumsal kurtuluş, topyekûn bir mücadeleden geçer. Dolayısıyla bireyin kurtuluşu da buna bağlıdır; çünkü birey, kendini aşan daha üst bir sistem içinde yer alır.

---

[12] Aydın Çubukçu, "Fluxus: Boşlukta Donan Ok", *Evrensel Kültür*, İstanbul, Aralık, 1995, s. 4

Burjuva değerlerine karşı çıkarken, fluksus hareketinin de asıl kurtarmaya çalıştığı varlık; dinsel, ahlaki, askeri, siyasi baskı altında inleyen 'birey'dir. Fluksus sanatçılarının birey kavramına verdikleri önemden ötürü, sanatta bireysel (öznel) bir içerik aradıkları gibi bir yanılgıya düşmemek gerek; çünkü onlar, daha ziyade herkesin yapabileceği bir sanatı kastetmişlerdir. Zaten en başından beri, sanatçının bir deha olarak allanıp pullanmasına, ayrıcalıklı bir yerinin olmasına karşıdırlar. Tepkilerini de daha ziyade anarşist bir tavırla dile getirmişlerdir. Birey, kendi varoluşu ve gücünün farkına varmalı, tepkisini en aşırı biçimde, korkusuzca göstermelidir. Bu açıdan varoluşçulukla da belli bir düşünsel akrabalık içindeymiş gibidirler. Oysa fluksus içinde yer alanların çoğu, varoluşçu düşünür Sartre'ın ortaya koyduğuna benzeyen tutarlılık ve sorumluluk içeren bir düşünsel ve siyasal harekete pek sıcak bakmamışlardır. "O kitabı masanın üzerine bırakmakta sonuna kadar özgürsün. Ama kitabı açacak olursan, bunun sorumluluğunu da yükleniyorsun demektir. Çünkü özgürlük, onun dilediği gibi öznel işleyişinin tadı çıkarılarak yaşanmaz, özgürlük belli bir zorunluluk sonucu elde edilen yaratıcı bir eylemdir. Bu saltık amaç, ...*değer* dediğimiz şeydir. Sanat yapıtı bir çağrı olduğu için bir değerdir"[13] diyerek, özgürlüğün keyfi bir değer olmaktan çok, bir sorumluluk içerdiğine işaret etmişti Sartre. Oysa fluksusun ağır topları Brecht ve Higgins, *toplumsal sorumluluk* yerine, *toplumsal sorumsuzluk* anlayışını savunmuşlardır. Bu yüzden fluksusun gösteri ve konuşmalar yoluyla kültürel emperyalizmi protesto etmesi gerektiğini iddia eden Henry Flynt'a, 'hareketi amacından saptırmaması' yolunda uyarıda bulunmuşlardır.[14] Buradan, Brecht ve Higgins'in düşüncelerinin, Beuys'un yaklaşımına da karşı olduğunu çıkarabiliriz. Beuys'a göre fluksus ve oluşum gibi sanatsal eylemler ancak ve ancak politik bir güç haline geldiğinde anlamlı olabilirdi. "Bireyin, toplumun ve doğanın iyileşmesinin yolu, kökten genişletilmiş bir sanattan geçer" diyordu Beuys. Maciunas'ın Beuys'a en başından kuşkuyla yaklaşmasının nedenlerinden biri belki buydu.

Özetle, fluksus kendi içinde çatlaklar taşıyan bir harekettir. Ortak çıkış noktaları olmakla birlikte, her sanatçı yaratıcılığını kendi inancı doğrultusunda ortaya koymuştur. Siyasal bir güce dönüşmediği için, kapitalist düzen açısından korkulacak bir şey yoktur. Fluksus gibi hareketler toplum bünyesinde bir çeşit mikrop gibidir. Her mikrop, sağlıklı bir beden için tehdit oluşturmaz; tam tersine bazılarının yararları bile vardır. Ne var ki, bedenin savunmasız ve bitkin düştüğü anda, işte o zararsız denen mikroplar beden aleyhine ayaklanan diğer güçlerle birlikte çalışırlar; bilinçli ya da bilinçsiz, bazılarının ekmeğine yağ sürerler. Gelecekçilik, inşacılık ve dadacılığın tarihine şöyle bir bakmak yeter. Yine de bu, burjuva oyununa alet oldular diye fluksusu silip atmayı gerektirmez. Kaldı ki, kendinden sonraki bazı sanatçılara ilham vermeyi sürdürmektedir.

---

[13] Jean-Paul Sartre, "Edebiyat Nedir?", 1947 (akt. N. Lynton, *A.g.e.*, s. 204).

[14] Başak Şenova, *A.g.e.*, 2003, s. 128

Eyleyen Heykel: Joseph Beuys

Joseph Beuys (1921-86), sesini fluksus eylemleri sırasında duyurmuştu, ama hissettiği sorumluluk açısından diğer fluksus üyelerinden ayrılıyordu. Kendini dünyaya adayan bir sanatçıydı Beuys: Alanı ve tanımı *genişletilmiş* – devrimcileştirilmiş– bir sanat aracılığıyla yeryüzünün ve insanlığın iyileştirilmesi, olumlu yönde değiştirilmesi doğrultusunda çalışan, şaman ruhlu bir sanatçı.

Beuys'un fluksusa sıcak bakmasının nedeni, bu akımın bir yandan resim, heykel ve müzik gibi türlerin, bir yandan da ulusal ve coğrafik hudutların dışına çıkma gayretiydi. Fluksus sanatçıları gibi o da her türlü araç ve yöntemin devingenliğine önem veriyordu. Herkes bu eylemlere katılabilirdi; çünkü açık ve dışa dönük bir hareket ideolojik kapalılığa izin vermezdi. Ancak Beuys, fluksus içinde kendisinin sadece bir parçasını ortaya koyabildi. Çünkü diğerlerinin tersine, sanatı oldukça önemsiyordu Beuys. Teknik açıdan da benzerliklerin yanı sıra bazı farklılıklar vardı. Fluksus sanatçıları gibi Beuys da sahnede, seyircinin karşısındaydı. Hem onların hem de kendisinin gösterileri tiyatrovari idi. Seyircinin müdahalesine yol açacak bir tavırdan uzak kalmak esastı. Ama fluksus sanatçıları kadar seyirciden uzakta değildi Beuys. Bir yerleştirme içinde, seyircinin hemen önündeydi. Seyirciye çok yakın olduğu için yaptığı gösteriler zaman zaman *oluşumlar*a benzetilmiştir. Oysa bir oluşum esnasında seyircinin planlı ya da plansız katılımına ses çıkarılmaz, hatta katılımı beklenirdi. Anlayacağınız, fluksus ve oluşumlar arasında kendine has bir duruşu vardı Beuys'un.

Öte yandan, sanatın sadece kendi varlık sorunsalına eğilmesi gerektiğini iddia eden sanatçı ve kuramcılardan da ayrılıyordu Beuys. Ona göre sanat *açıklayıcı* olmaktan öte, *biçim verici* –değiştirici– bir güçtü. Bu noktada, dünyayı değiştirmenin açıklamaktan daha önemli olduğunu söyleyen Marx geliyor aklımıza. Marx'a göre dünyayı (toplumsal düzeni) değiştirecek olan güç, *ezilen* (acı çeken) ve bu yüzden de belli bir düşünce temelinde örgütlenmesi gereken işçi sınıfıydı. Dünyanın değiştirilmesi, yani *iyileştirilmesi* Beuys için de önemliydi. Kapitalizmin doğayı ve insanlığı çıkmaz bir sokağa, bir batağa sürüklediği konusunda, sol çevrelerden yükselen sese katılıyordu sanatçı. Kapitalizm insanlara bireysel özgürlük sözü veriyordu ama aslında bu bir kandırmacaydı, yanılsamaydı. Geçen yüzyılda dünyayı kana bulayan her iki kaçınılmaz savaş da kapitalizmin ürünüydü. Ne var ki, güya Marksist ideolojiye göre kurulan Sovyetler Birliği de II. Dünya Savaşı'nın çıkmasını engelleyememiş, üstelik, bu savaştan kendine belli çıkarlar sağlamayı bile ummuştu. Bu yüzden Beuys, "ölüm çizgisi boyunca sendelemeye devam eden, mecali kalmamış bu toplumsal sistemin baskıcı etkilerini söküp ortadan kaldırmaya ancak sanatın gücü yeter"[15] diyerek, Marx'ın gösterdiğinden daha başka bir yol önermiştir. Zaten, savaşın hemen ertesinde Doğu Avrupa'da kurulan sosyalist devletlerden gelen işaretler de Beuys'a göre pek hayra alamet değildi (ki, sezgilerinde yanılmıyordu). Kendi

[15] M. Yılmaz, "Joseph Beuys: Her İnsan Sanatçıdır", *Sanatçıları Okumak..., A.g.e.*, s. 165.

ruhsal sorunlarının yanı sıra, bir kurtarıcı *alan*, *araç* ve *yol* olarak sanata yönelmesinin altında yatan nesnel koşullar kabaca bunlardı.

İlginç Bir Öykü

Beuys'un, sonradan bir efsaneye dönüşen oldukça ilginç bir yaşamöyküsü var. Bunu bilmek, sanatını anlamamızda bize ışık tutacaktır: 1921'de Almanya'nın Krefeld şehrinde doğmuş; çocukluğu orada geçmiştir. Sanatçı olmaya karar vermeden önce yazmaya başladığı özyaşamında, çocukluğunun geçtiği, bu şehirden 'acı ve alçının birbirine karıştığı' bir yer diye söz etmektedir Beuys. Hollanda sınırındaki bu şehir, o tarihlerde kumlukların, çalılıkların olduğu garip ve acılı bir yermiş. Bu çocuğun, yaşamının ileriki aşamasında 'acı' düşüncesini sanatının ana malzemesi yapacağını, önemli bir sanatçı olarak gündeme geleceğini, kaderinin bu olduğunu kim tahmin edebilirdi ki?[16]

Özyaşam notlarında belirttiğine göre, Krefeld'de yaşayan bir heykeltıraş onu işliğine davet etmiş, ama o pek bağlanmak istememiş. Küçük yaşta kendince kimya deneyleri yapmış; yakın çevresinden topladığı çeşitli böcek, fare, tavşan gibi hayvanlardan bir sirk meydana getirmiş; onlara yer altında yollar, sığınaklar yapmış. Derken, daha önce yaşamış olduğu gibi bir düşünceye kapılmış, bunalıma girmiş ve beş yaşında intihara teşebbüs etmiş. Ailesinin yardımıyla bunalımı atlatmış. Ailesi koyu bir katolikmiş. On dört yaşında bir sirke katılmış, birlikte gezmiş. Doğa olayları ilgisini çekmiş, anlamak için okumaya ve araştırmaya başlamış; insanları ve doğayı iyileştirmeyi düşlemiş. Doktor olmayı geçirmiş içinden. Demek ki, çocukken geçirdiği bunalımın, '*yürek acısı*'nın etkisi kalıcı olmuş. Wagner'i dinlemiş, *Art Nouveau*'yu incelemiş, ancak öğrenimini fen bilimleri alanında yapmış.

Evet, daha en başından oldukça hareketli, 'gel-git'leri olan bir öykü bu. Peki, Nazi partisine kaydolmasına, dahası, II. Dünya Savaşı'na gönüllü pilot olarak katılmasına ne demeli? Toplumu ve doğayı iyileştirmeyi düşünürken, bir anda ırkçı bir devletin savaş pilotu olması oldukça çelişkili bir durumdur. 1910'lardaki İtalyan gelecekçilerinin kendi ülkelerine duydukları güven gibi, savaşın yegâne temizleyici güç olduğuna ve Almanya'nın dünyayı iyileştireceğine belki bir an için Beuys da inanmıştı. Daha sonra, neden pilot olduğu sorulduğunda, 'genelde ilişkiler üzerine bilgi edinmek için, ayrıntılardan uzak, olaylara daha yukarıdan bakabilmek için' diye yanıt verecekti. İki olay (Dünya Savaşı ve görsel ilişkileri genel hatlarıyla yukardan görme arzusu) aynı zamana rastlamış. Ne yapalım, yine kötü talih! Bitmedi. Savaş esnasında Kırım semalarında uçağı düşürüldü. Ağır şekilde yaralandı, beyin sarsıntısı geçirdi. Arkadaşlarının çoğu öldü. Soğuktan donmak üzereyken Kırımlı Tatarlar tarafından bulundu; donmak üzereyken vücuduna içyağı sürüldü, keçeyle

---

[16] Demosthenes Davvetas, "Joseph Beuys: Man is Sculpture", *New Art* (ed.), Andreas Papadakis, Clare Farrow, Nicolas Hodges; Academy Edition, Londra, 1991, s. 11.

sarıldı ve ölümden kurtarıldı (keçe ve içyağını sanatsal malzeme olarak ileriki yıllarda çokça kullanacaktır).

1945'e kadar savaş tutsağı oldu. Anlattığına göre, tutsak kaldığı yıllarda kâbuslar görmüş, suçluluk duygusuyla kıvranmıştı. 'İnsan'ın geleceğiyle ilgili sorunlarla bu kez daha yakından ilgilenmeye başlamıştı. Savaş tutsağı olmadan önce felsefeye bulaştığı için Beuys'un bu konularla zaten meşgul olduğunu tahmin edebiliriz. Filozof Rudolf Steiner'in[17] etkisiyle insan ve diğer canlı varlıklar arasındaki ilişkiler, doğal olgular gibi konular üzerinde kafa yormaya başlamıştı. Ayrıca James Joyce, Schiller, Novalis, Goethe ve özellikle Nietzsche ile ilgilenmişti.

Özgürlüğüne kavuşup Almanya'ya döndükten sonra daha önceki ideali olan tıp öğrenimine başladı, ancak vazgeçti. Sonra, I. Dünya Savaşında bedensel olarak sakatlandıktan sonra kendini şiire ve yazı yazmaya veren Joë Bousquet gibi, Beuys da yönünü sanata çevirdi. 1947'de *Düsseldorf Sanat Akademisi*'ne başvurdu ve kabul edildi. Önce Enseling diye bir hocanın yanında çalıştı; ancak onu fazla kuralcı ve kuru bulduğu için Ewald Mataré'nin öğrencisi olmaya karar verdi. Mataré, işliğin yalıtılmış sınırları yerine doğal ilişkiler üzerine kafa yoran bir hocaydı. Beuys onun yanında resimler, çizimler yaptı. Nihayetinde, modern bir doktor olarak değilse bile, bir sanatçı (*modern şaman*) olarak insanları iyileştirme düşüncesi işte o yıllarda doğmuş oldu.

Yöntem

Beuys'un sanatında başvurduğu yöntem *şamanvaridir*. Bunda, tutsak kaldığı yıllarda şaman kültürüyle yüzleşmesinin payı vardır kuşkusuz. Ancak tek neden bu değildir. Daha önce de insan ve çevresindeki taş, toprak, hayvanlar, bitkiler, arılar ve çeşitli ürünlerle ilişkileri üzerine *antroposofik* anlamda kafa yorduğunu biliyoruz. Çocukluğundan beri, önemli/önemsiz ayrımı yapmadan çevresindeki her şeye dikkatlice bakan, kulak kabartan, onlarla konuşan ilginç biriydi Beuys. Geçmişte başına gelenler, daha sonraki tesadüfler ve bilinçli kararlar: Bu gibi şeylerin hayatında garip bir şekilde örtüştüğü çok az insan vardır herhalde. Beuys onlardan biriydi.

Gerek Beuys'u kurtaran Tatarlar, gerekse o bölgede yaşayan diğer Türk boyları, göçer kavimler öteden beri şamanistti. Şamanistlerde ağaç dikme, ağaçlık alanlar oluşturma ve bunların kutsallaştırılması oldukça yaygındır (Beuys da bir keresinde 7.000 meşe dikmişti). Bu ağaçların etrafında yılda bir kez ayin için yüz binlerce mum yakılır; ağaçlara demirler saplanır. Böyle-

[17] Avusturyalı filozof Rudolf Steiner'in öğretisi olan 'antroposofi'ye göre, evrendeki tinsel boyutu kavrama uğraşı içindeki insanın, en büyük kozu yine kendisindedir. İnsan doğasını, gerçek bilgiyi ancak insan zihni kavrayabilir. Bu kavrama yetisi bütün insanlarda gizil olarak vardır; önemli olan, bunu ortaya çıkarmaktır. Dolayısıyla, Steiner'in insana verdiği değerin, Beuys'un her insanın sanatçı olduğu görüşüne yol açan güçlü damarlardan biri olduğunu söyleyebiliriz.

ce, ağaçlarla kendi yaşamları arasında bir ilişki kurduklarına inanırlar (Beuys kazadan sonra, geçirdiği bir ameliyatla kafasına bir metal yerleştirilmişti). Şamanlar açısından tavşan, geyik, at, sincap ve kurt gibi hayvanlar da kutsaldır. Belli zamanlarda, bu hayvanlardan birini kurban ederek derisini yüzerler ve kemiklerini de özenle etinden ayırırlar. Sırıklara geçirip diktikleri bu düzeneğe 'baydara' ya da 'ongon' denir (Beuys'un bu tip işleri vardır). Etten özenle ayrılan kemikler de kutsaldır; bunlar torbalara doldurulur ve kutsal güneş anamın yerdeki yansıması olan ateşte yakılır, arıtılır; doğa temizlenir. Şamanistlerin tanrı sembolleri ise keçedendir; bunlara içyağı sürülür.

Genellikle Tatarların evlerinin yakınlarında kayın ağaçları dikilir ve bunlara da tavşan derisi gerilir. Deri çürüyünceye kadar asılı kalır; sonra da kışlık bir deri gerilir. Şamanlarda her varlığın bir tanrısı vardır. Bu tip kültürlerde şaman, doktordur. Şaman, hastanın yerine geçer, onun için acı çeker; ruhlarla ilişkiye geçer. Genellikle *konuşarak iyileştirir*, *psikoterapist*tir; bir *aracı*dır. Beuys'un eylemlerine bakınca bu izleri açıkça bulmak olasıdır. Beuys, devrimci bir insan kavramı oluşturabilmek için, insana ait bütün güçlerden söz etme gereğini hissediyordu. Yukarıdaki ruhlarla aşağıdaki tüm canlılar arasında bir *aracı*, bir şaman gibi görüyordu kendini.

Malzeme

En başta gelen malzemesi *ses*, *eylem* ve *düşünce*den mürekkep, Beuys'un bizzat kendisidir. Kendisini sanatının ana malzemesi yapmasında başından geçenlerin etkisi yadsınamaz. Bir yandan bedensel bir hasardan kaynaklanan ruhsal bir eziklik, bir yandan da Nazi ordusunda görev almış olmanın getirdiği suçluluk duygusu peşini hiç bırakmadı. Yaralanma konusunun, sanatsal dilinin temel bir parçası olarak Beuys'un çalışmasında ölümüne kadar aralıksız bir şekilde sürdüğü söylenebilir. Onun düşüncesinde sanat, insanın kaderini incelemek ve değiştirmek için bir fırsattır. Bu yüzden, insan işin merkezidir. Düşünce, duygu ve irade bahşedilmiş bir *heykeldir insan.*

Mademki insan duyarlı bir varlıktı, o halde bu duyarlık, tedavi edici bir eyleme dönüşebilirdi: İyileştirme nasıl sağlanır ya da iyileşme süreci nasıl anlaşılır? İnsanlar nasıl harekete geçirilebilir? İrade ve bilinç bunu keşfedebilir, olumlu bir alana yönlendirebilirdi. Beuys'un çizimleri, heykelleri, gösterileri, yazıları, siyasal eylemleri, kısaca, sanatındaki her şey bu sorunlara odaklanmıştır. Sorunların çözümü, ona göre, insanın kendi varlığının ustası olduğunu ve bilimin yarattığı olanakları anlaması koşuluyla olasıdır. Çelişkileriyle, bunalımlarıyla duyarlı bir insan olarak, Beuys'un işe kendinden başlaması, kendisini sanata bir malzeme yapması; yani insanı ilk kez sanat eserinin malzemesi ve bir anlamda sanat eserinin kendisi olarak ele alması, 'insan bir heykeldir', daha doğrusu 'insan *plastik*tir' demesi bu yüzdendir.

Almancada 'heykel' anlamına gelen iki sözcük var: *skulptur* ve *plastik*. Beuys, konuşmalarında *skulptur*'den ziyade *plastik* demeyi tercih etmiştir.

Çünkü *plastik*, 'biçim alan', 'biçim verilebilen', 'değişebilen' demektir. Bu bağlamda, bir bütün olarak (düşüncesiyle, sesiyle, devinimiyle, bakışıyla) *insan plastik*tir, *yoğrumsal*dır. İnsan yoğurabilir, yoğrulabilir; enerji alır, enerji yayar. Düşünmeye başladığı andan itibaren değişmeye ve değiştirmeye başlamış demektir. O halde 'düşünce plastiktir'. İnsanın gırtlağından çıkan *ses, sessizliği doldurur*. Konuşan insanın sesi, hem mekâna biçim verir hem diğer insanları etkiler, değiştirir. O halde '*ses, görünmez bir heykeldir*, plastiktir'. Kassel'de bir galeride tam 100 gün konuşmuştu. İnsanlar gelip gitmişler, kimisi dinlemiş kimisi dinlememiş, ama o 100 gün boyunca sanat, yaşam, toplum, özgürlük üzerine konuşmaya devam etmişti. Gösterilerinde sürekli konuşması bu yüzdendir. Toparlarsak, Beuys'un gözünde 'insan toplumsal bir heykeldir'. Öncelikli iş, insanın sanatsal eğitimidir. Sanat, yaşamın ve eğitimin her alanına dağıtılmadıkça, demokratik ve özgür bir toplum yaratılamaz.

Malzeme olarak, Beuys'un kendisinden sonra *içyağı, keçe* ve *bakır* gelir. Kendi özelliklerini kaybetmeksizin, sanatçı simgesel anlamlar yüklemiştir bu malzemelere. Beuys'a göre *yağ*; yakılmış, depolanmış *enerji, irade* demektir. Aynı zamanda *kaotik* bir özelliği vardır bunların. Sanatçı arının yaptığı balmumuna da benzetir yağı; her ikisinin de belli bir biçimi yoktur çünkü. Isıtılınca, yağ da balmumu da erir, harekete geçer ki, bu onların asıl *kaotik* özellikleridir. Dışarıdan gelen etkilere göre başka biçimlere girebilirler. Beuys kendi sanatını arının sanatına benzetir. Ona göre, *geometrik* ve *plastik* olmak üzere arının ürününde iki özellik vardır. Geometrik olanın, bildiğimiz petek gibi, belli bir biçimi vardır. Ancak bu kalıcı değildir; ısındığında yapısı değişir, çünkü plastiktir. *Keçe*, bir yalıtım maddesidir; vücut ısısını korur; sıcak ve soğuk arasındaki dengeyi sağlar; enerji depolar. *Bakır* ise bir iletkendir. Tesadüfe bakın ki, ameliyattan sonra, kafasında bir bakır parça taşımak zorundaydı Beuys. Ayrıca, *Avrasya Bastonu* adını verdiği, bir ucu eğri bakır bir çubuğu vardı. Beuys, her şeyin kökeninin doğuda olduğuna; bu çubuğun da doğudan batıya giden yönü belirlediğine ve iletişimi sağladığına inanıyordu. U biçimli olması, akımın tekrar eski yerine dönmesi demekti. Baston –iletken– aynı zamanda Beuys'u simgeleyen bir nesneydi. Diğer malzemelerden bazıları şunlardı: Kemik, bitki artıkları, tüy, fidan, ölü tavşan, at, kurt gibi organik varlıklar; kablo, elektrik feneri, cep saati, akü, televizyon, vida, askı, mıknatıs, piyano, radyo gibi teknolojik ürünler; tabak, fırça, tas, bıçak, sandalye, gözlük, ocak ve yemek gibi kullanım nesneleri; çikolata, pasta, margarin, bal, patates ve kendi yaptığı sucuk gibi yiyecekler; karatahta, eldiven gibi oyun nesneleri; bazı kimyasal sıvılar vs...

Beuys'un heykel sanatına ilişkin teknik ve kuramsal görüşlerinin biçimlenmesinde *Yağ Kalıpları* ve *Yağ Sandalyesi* (Resim 186) adlı işlerinin ayrı bir önemi vardır. 1964'te Kolonya'da Zwirner Galerisi'nde yaptığı bu işler, belirsiz olandan belirliye, sıcak (kaotik) olandan soğuk (kristalleşmiş) olana, *doğaçlama* (biçimsiz) olandan *zihinselleştirilmiş* (biçimlenmiş) olana kadar, onun 'heykel kuramı'nı anlamamıza yardımcı olur. Bu geçiş tek bir aşamada değil, Beuys'un belirttiği gibi, belli bir süreçte gerçekleşmiştir:



187.
Joseph Beuys,
Yağ Sandalyesi, 1964,
yağ, sandalye

"Yağ kullanmaya, tartışma yaratma niyetiyle başladım. Bu maddenin esnekliği, özellikle de ısı değişimlerine karşı gösterdiği tepkisi ilgimi çekmişti. Bu esneklik psikolojik açıdan etkilidir (insanlar, bu maddenin içsel duygular ve süreçlerle ilgili olduğunu içgüdüsel olarak hissederler). İstediğim şey, kültür ve heykelin ne anlattığı, dil denen şeyin ne olduğu, insan yaratıcılığı ve üreticiliğinin ne anlama geldiği gibi konuları, yani kısaca, kültür ve heykelin gizilgücünü tartışmaya açmaktı. Derken, heykelde üç bir noktaya geldim (yağ, yaşam için temel ama sanatla ilgisi olmayan bir malzemedir). O sıralar bir sergi açmamama karşın, bu maddeyi gören öğrenciler ve sanatçılar, bir köşeye yağ yerleştirme konusundaki düşüncelerimi haklı çıkaran garip davranışlar gösterdiler. İnsanlar dalga geçtiler, sinirlendiler, hatta ona zarar vermeye çalıştılar. *Yağ Sandalyesi*'ndeki yağ, *Yağ Kalıpları*'ndaki kadar geometrik değildi, ancak kaotik özelliğini koruyordu. Bunu vurgulamak için yağı bir sandalyenin üstüne yerleştirdim, çünkü burada sandalye insan anatomisini (sindirim bölgesini, boşaltım sistemini, cinsel organları ve ilginç kimyasal değişimleri, psikolojik açıdan irade gücünü) temsil ediyordu. Almancada söz oyunlarıyla yapılan nükteler vardır; örneğin *Stuhl* (sandalye), aynı zamanda bok (*stool*) demenin daha kibar bir yoludur; ve bu kaotik özelliğe sahip mineralleştirilmiş ve kullanılmış madde, yağın çapraz bölmesinin dokusunda yansıtılmıştır".[18]

Beuys sanat yaşamı açısından bu işlerinin çok önemli olduğunu yeri geldikçe yinelemiştir. Çünkü yalnızca konuşmuş olsaydı, hislerine göre, insanlar arasında neredeyse kimyasal denebilecek bir süreci başlatamayacak; dolayısıyla da daha sonraki eylemlerinin hiçbiri belki de istediği etkiyi yaratamayacaktı. *Sanat-dışı* nesneler kullandıkları için zaman zaman Duchamp ile Beuys karşı-

[18] Beuys'tan aktaran, Demosthenes Davvetas, "Joseph Beuys: Man is Sculpture", *A.g.e.*, s. 13



188.
Joseph Beuys,
Sürü, 1969,
Volkswagen minibüsü,
32'şer tane kızak,
yağ, keçe, fener

laştırılmıştır. Ancak, Duchamp'dan farklı olarak, nihaî üründen yani bir sanat yapıtından ziyade, Beuys'un ilgisi enerji ve sanatsal etkiye yoğunlaşmıştır. Duchamp nesneleri kendi bağlam ve işlevlerinden uzaklaştırarak, nesnelerin sanat eseri olup olmamasına yol açan nedenleri sorguluyordu; meselesi, nesneydi, üründü. Beuys ise nesneleri kendi bağlamlarından tamamen uzaklaştırmaksızın doğal özelliklerinden (oldukları gibi) yararlanmış; yabancılaşmak yerine onu tanımaya çaba göstermiştir. En önemlisi de, 'ürün'den (sonuçtan) ziyade (ya da en az sonuç kadar) 'süreç' üzerinde de kafa yormuştur. Yani Beuys'ta 'ürün, süreçtir'. Duchamp'ta her *nesne* sanat eseriyken; Beuys'ta her *insan* sanatçıdır, işbaşındaki bir heykeldir. Dolayısıyla, Beuys açısından insan, hem *özne* (sanatçı), hem *nesne*dir (sanat yapıtıdır). Bir şey daha: Duchamp susmuş, Beuys konuşmuştur. Duchamp'ın demek istedikleri üzerinde kafa yormak zorunda kalırken, Beuys'ta biraz daha rahatızdır. Zira neyi niçin kullandığını, hangi eylemi ne amaçla yaptığını bir bir anlatmış; ayrıca gelecek kuşaklara kalsın diye, bunların filme çekilmesini istemiştir Beuys.

Beuys'un Bazı Eylemlerinden Örnekler

Sürü: René Block'un bir Volkswagen minibüsü vardı. Bununla sanatçıları ve sanat yapıtlarını yıllarca ordan oraya taşımıştı. Aracını çok sevdiği için de elden çıkarmayı hiç düşünmemişti. Bunu kullanarak bir çalışma yapıp yapamayacağını Beuys'a sorduğunda, 1969 tarihli *Sürü* adlı iş çıkmış oldu. Sanatçı bunu bir hazır-yapıt olarak aldı, sonra da arkasına üç sıra halinde 32 tane kızak dizdi. Bu kızakları aracın içine yerleştirmek isteseydi, ancak 32 tane sığacaktı. Modern ve ilkel taşıma araçları birbirini tamamlıyordu. Minibüs kızakları, kızaklar da keçe, el feneri ve yağ parçası gibi Beuys için önemli malzemeleri taşıyordu. Keçe *sıcaklık*, yağ *yiyecek*, fener de *ışık* ve *yön* demekti (Resim 188).

Süpürme: Bu eylem 1972'de Batı Berlin'de (kent eskiden doğu ve batı olmak üzere bölünmüştü), Karl Marx Meydanı'ndaki 1 Mayıs gösterileri sıra-



189.
Joseph Beuys,
Süpürme, 1 Mayıs 1972,
Karl Marx Meydanı,
Berlin

sında gerçekleştirilmiştir. Gösterilerin yapıldığı meydan, Batı Berlin'in genellikle küçük burjuvaların yaşadığı bir semtinde bulunuyordu. Sol gruplar 1 Mayıs İşçi Bayramı'nı kutlamak için meydanda toplanmış; ancak aralarında bazı sürtüşmeler yüzünden bir de karşı miting düzenlenmişti. Biri Asyalı, diğeri Afrikalı iki öğrencisiyle Beuys da oradaydı. Elinde kırmızı renkli büyükçe bir süpürge, öğrencilerinden birinde kürek, diğerindeyse torbalar vardı. Torbaların üzerinde 'Parti Diktatörlüğü Böyle Aşılır' yazılıydı. Belli ki, 1 Mayıs gösterilerine sıcak bakmakla birlikte, farklı grupların kendi aralarındaki kavgalarını gereksiz buluyor, kızıyordu. İki arada bir deredeydi. Gruplardan hiçbirine katılmamış, iki öğrencisiyle birlikte hemen yakında bir yerde beklemeyi tercih etmişti. Ancak miting sırasında, protestocu öğrencilere zaman zaman "ne istiyorsunuz, nasıl gerçekleştirmek istiyorsunuz" diye bağırıp durmuştu. Bu tavrından, hem onlarla yakınlık kurmak hem de ayrı durmak istediği gibi bir anlam çıkıyordu. Miting bittikten sonra Beuys ve öğrencileri, kalabalıktan arta kalan bildiri ve diğer artıkları süpürerek, torbalara doldurdular (böylece temizlik işçilerine yardım etmiş oldular). Daha sonra bu artıkları galeri mekânına taşıyarak konik bir şekilde yığdılar ve kırmızı süpürgeyi de yanına koydular. İlk zamanlar, öğrencilerin attığı sloganlar ve söyledikleri şarkılar da bu yerleştirmeye eşlik ediyordu. Ancak daha sonra atıklar ve süpürge bir vitrine konuldu. Bu vitrin, 1972'deki eylemin belgelerinden biri olarak hâlâ sergilenmektedir (öbür belgelerse çekilen film ve fotoğraflardır). Beuys'a göre bu süpürme eyleminin simgesel bir anlamı vardı. Evet, herkesin hakkıydı özgürlük. Ne var ki, özgürlük peşinde koşarken herhangi bir partinin kölesi olmamaya ve çevreyi kirletmemeye dikkat edilmeliydi. Özetle, hem fiziksel ortamın, hem zihnin zararlı şeylerden arındırılması gerektiğine ilişkin bir simgeydi bu eylem (Resim 189).



190.
Joseph Beuys,
Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni, 1974,
New York,
gösteriye ait filmden

Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni: René Block New York'ta 1974-te açtığı galerisi için Beuys'tan bir gösteri talep etmişti. Sanatçı önce kararsız kaldı. Kararsızlığının nedeni, ABD'nin yanlış politikalarıydı. Ayrıca, beş yıl önceki tatsız bir olay yüzünden ABD başkanı Nixon'ı da hiç sevmiyordu.[19] Block'un teklifi, hem ABD'yi (ve hâlâ iktidarda olan Nixon'ı) protesto edebilmek, hem Amerikan yerlilerinin dramlarına, hem de doğal yaşamın önemine dikkat çekebilmek için iyi bir fırsattı aslında. Öyle de oldu. O coğrafyaya özgü bir kurt (coyote, kır kurdu) dışında, mümkün olduğunca ABD hakkında bir şey görmemek, kimseyle yakın temasa geçmemek ve ülke topraklarına ayak basmamak koşuluyla Block'un teklifini kabul etti. Sanatçı Almanya'da bir sedye ile ambulansa konuldu; ambulansın sirenleri çalar vaziyette uçağa kadar getirildi. Uçak ABD'ye girdiği andan itibaren gözlerini kapattı. Pasaport kontrolünden geçer geçmez, henüz havaalanındayken bir keçeye sarıldı; bu vaziyette bir sedyeye yerleştirildi ve ambulansla galeriye kadar getirildi.

Galeri bir tel örgüyle ikiye bölünmüş, seyircilerden yalıtılmış bir kafes oluşturulmuştu. Kafesin tabanı tahtadandı; böylece sanatçı ABD topraklarına ayak basmamış olacaktı. Kafesin içinde yarı vahşi bir kır kurdu, biraz saman, türbin sesi yayan bir cihaz, Wall Street gazetesi vardı. Keçeye sarılı bir halde galeriye

[19] Beuys, 1969 Şubatında Henning Christiansen'le birlikte *Seni Özgürleştirmeye Çalışıyorum* adında bir gösteri planlamıştı. Gösterinin başlangıç anında Başkan Nixon'ın Berlin'e geldiğini duyan öğrenciler sinirlendikleri için ortalığı dağıtmış, dolayısıyla da Beuys'un gösterisi yarım kalmıştı. Bu olay, Beuys ve öğrenciler arasındaki politik tartışmaların başlamasına neden olmuştur. 1972'deki *Süpürme* eyleminin bu tartışmalarla bağlantısı vardır.

getirilen Beuys, kafesin önünde keçenin bir kısmını açtı, kendini gösterdi, yürüyerek içeri girdi. Kafeste bir o yana bir bu yana dönüp duran kurt, içeri giren bu yabancıya baktı, kokladı, etrafında dolaşmaya başladı ve sonra sakinleşti. Derken, kurdun kendi kokusuna alıştığına karar veren Beuys eldivenlerini yavaşça ona doğru attı –simgesel olarak dostluk elini uzattı. Kafesteki arkadaşını ürkütmemek için olabildiğince yavaş hareket ediyordu. Sanatçı bir ara keçeyi tamamen üstüne sardı, yere uzandı, çömeldi, ayağa kalktı. En üstte asasının eğri kısmı görünüyordu. Kurt, kafesteki arkadaşının bu örtülü halini beğenmemiş olacak ki, keçenin ucundan çekiştirmeye, yırtmaya başladı. Beuys ise hemen pes etmiyor, keçeyi bırakmıyordu. Derken, paramparça olan keçeyi kaldırıp attı, kurdu rahatlattı. Bir ara yataklarını değiştirdiler; kurt keçenin üzerinde, sanatçı da samanın üzerinde uyudu. Özetle, üç gün aynı kafeste yiyip içti, gazetesini okudu –vahşi bir kurt ile yaşanabileceğini kanıtladı Beuys.

Eylemde kullandığı malzemelere gelince: Sanatçı yanında el fenerini, birkaç keçe parçasını, eldivenlerini, nota sesi veren metal üçgenini ve bastonunu da getirmişti. Bu nesnelerin simgesel birer anlamı vardı. Örneğin metal üçgen, bilinç; türbin sesi, teknoloji; el feneri, depolanmış enerji; eldivenler, her türlü eylemi yapabilen eller; borsa haberlerini yazan Wall Street gazetesi de ABD ekonomisinin acımasızlığı demekti. Kır kurdu ise, hem Amerika'ya Orta Asya'dan yerlilerle birlikte gelen bir kurt cinsini, hem de Amerikan yerlilerini temsil ediyordu. Zaten, kurdun insanın anlayamayacağı kadar güçlü bir ruhu olduğuna inanıyordu sanatçı. Kurt her seferinde kendisini ilgiyle izlemiş ama saldırmamıştı. Kır kurdu gerçek Amerika'ydı sanatçının gözünde. Üç günlük süre içinde birbirlerini incitmemişlerdi. 'Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni' demesi bu yüzdendi. Üçüncü günün sonunda yine keçeye sarıldı, sedyeye yatırıldı, ambulansla havaalanına getirildi. Uçağa binmek için keçeden çıkarıldı, ama bu kez de gözlerini kapayarak Amerika'dan çıkıncaya kadar eylemini sürdürdü. Bu eylemi tıpkı diğerleri gibi fotoğraf ve filmle belgelendi (Resim 190).

Bu işe sanatsal *temsil* sorunu açısından baktığımızda, Beuys'un gerek geleneksel gerek modern temsil yöntemlerini aştığını; ancak, 'temsil'den tümüyle vazgeçmediğini görürüz. *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni* adlı gösterisinde, 'kır kurdu' taş ya da bir başka malzemeden oluşturulan bir 'kurt heykeli' (yani bir 'yanılsama') değil, etiyle kanıyla gerçek bir kurttur. Kompozisyonu oluşturan diğer bütün elemanlar da gerçektir: Keçe keçedir, fener fenerdir, insan insandır, gazete gazetedir, saman samandır vs... Ancak, örneğin kurt, o gösteride yalnızca kurt değildir. Kendi maddî varlığının dışına taşan bir anlamdır o. Kafesin içinde insanların bizzat şahit olduğu o varlık, *beyaz adam* tarafından soyları tükenme noktasına getirilmiş Amerika'nın asıl sahipleri olan (bir kurt cinsini ve Kızılderilileri) temsil etmektedir, simgelemektedir Beuys'un eyleminde. Yine, (yukarıda bahsedildiği üzere) sanatçının kendisi dâhil, kafesin içindeki diğer nesneler, başka şeylerin temsilleridir. Bunu, sanatçının kendisi de belirtmiştir zaten.





191.
Joseph Beuys,
7.000 Meşe, 7.000 Bazalt,
1982–87,
Kassel'deki ilk
dikim çalışmalarından

7.000 Meşe, 7.000 Bazalt: Bu, toplumsal ve çevresel sorumluluk bilinciyle Beuys'un 1982'de Kassel'de düzenlenen *7. Documenta* etkinlikleri kapsamında başlattığı bir tasarıydı. Kente 7.000 meşe fidanı dikilmesini hedeflemişti sanatçı. Ayrıca, her ağacın yanına yaklaşık 1 metre yüksekliğinde bazalt taşları yerleştirilecekti. Hızlı sanayileşme yüzünden Kassel'in doğal dengesi bozulmuştu ve bunun onarılması gerekiyordu. Tasarı gerçekleşirse, ağaç dikme etkinliğine katılan her insanın yaşadığı çevrenin biçimlendiricisi, yani *toplumsal heykel*in yaratıcısı olduğu kanıtlanmış olacaktı. 7.000, hem o yıl yedincisi gerçekleştirilen etkinliğe, hem de *genişletilmiş sanat* kavramına bir göndermeydi. Bazalt taşı durağanlık, sağlamlık ve katılığı; çok yavaş büyüyen meşe ağacı ise zamanla serpilip gelişen doğal ve toplumsal varlığı simgeliyordu. Yıllar geçtikçe, kimse fark etmeden taş ve ağaç arasındaki oransal ilişki değişecekti. İlk fidanı bizzat elleriyle dikti sanatçı. Sonra kentin her yanında – evlerin önlerinde, cadde ve sokaklarda, ıssız yol kenarlarında, parklarda– insanlar büyük bir istekle çalışmaya başladılar, kenti değiştirdiler, ona yeniden hayat verdiler (Resim 191). Gerek toplumsal katılım gerek zaman ve mekâna yaygınlığı açısından, Beuys'un en kapsamlı tasarısıydı bu. Tasarı, sanatçının ölümünden bir yıl sonra, oğlunun 1987'de diktiği son fidanla gerçekleşti.

Beuys ve Siyaset

Beuys'un II. Dünya Savaşı'nda Nazilerin gönüllü savaş pilotu olduğunu, düşman semalarında uçağının düşürüldüğünü, şans eseri yaralı kurtulduğunu, esir alındığını ve Almanya'ya döndükten sonra, yaşamını yeniden kurmaya karar verdiğini daha önce belirtmiştik. Bu, çok keskin bir dönüşümdü. İnsanlığı ve doğayı iyileştirmeye çalışan, faşizm ve emperyalizm karşıtı çağdaş bir şaman-

sanatçı olup çıkmıştı. Şimdi artık politikası sanatıydı. Daha doğrusu *sanat-siyaset-eğitim* bir ve aynı şeydi onun gözünde. Gerçi bazen 'benim siyasetle ilgim yok' dese de, kastettiği, insanları ve doğayı kendi çıkarları için sömürenlerin uyguladığı siyaseti. Yoksa, dünyayı iyileştirme ve değiştirme doğrultusundaki her eylemin (ya da ütopyanın) siyasî olduğunu bilmeyecek biri değildi Beuys.

Düsseldorf Akademisinde vermeye başladığı heykel dersleri, amaçlarını gerçekleştirmek için bir fırsattı onun gözünde. Derslerine farklı bölümlerden gelen öğrenciler de katılabiliyordu. Asıl amacı öğrencilerin zihinlerini açmak, onların özgürleşmelerine katkıda bulunmaktı. Öğretme işi, öğretmenden öğrenciye akan tek taraflı bir akım değil, karşılıklı bir ilişkiydi. Ders ya da konferanslar, düşüncelerin aktarıldığı çok önemli sanatsal (politik) eylemlerdi. Öğrencilerle her türlü konuda sürekli tartışıyor; bazı gruplarca reddedilse bile, ilişkilerini asla koparmıyordu. Gençlerin iyi niyetlerine inanıyordu. Ayrıca, mevcut siyasi partiler öğrencileri kullanıyordu. Beuys'un, 1967'de *Alman Öğrenci Partisi*'nin önde gelen kurucularından biri olmasının nedeni buydu (bu parti daha sonra fluksus gösterilerinin yapıldığı bir merkez haline gelmiştir). Diğer siyasi partilerin öğrencileri kullandıklarını düşünüyordu. Bu yüzden arkadaşlarıyla birlikte 'Partilere Oy Yok', 'Şiddete Hayır' ve 'Kendi Kendinizi Yönetin' gibi pankartlarla sokaklara çıktı. Bu gösteriler 1970'te *'Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi Örgütü*'nün kurulmasına yol açtı. Örgütün başlıca amacı, bir avuç insana hizmet eden *parti diktatörlüğü*nü aşmaktı. Bunun için *Parti Diktatörlüğünü Yen* adıyla bir de gösteri yaptı. Yine, 1972 Kassel *Dokumenta 5*'te 100 gün boyunca sabahtan akşama kadar yaptığı konuşma da *Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi Örgütü* hakkındaydı. Konuşan, felsefe yapan, iddiada bulunan bir heykel olarak Beuys, kendisine ayrılan bölümün kapısına şunları yazmıştı: "(...) Erkek ve kadınlar arasında eşit haklar istiyoruz. Partiler yıllardan beri ev kadınlığını bir meslek olarak görmediler, hiçbir önlem almadılar. Diğerleriyle eşit olmak koşuluyla, bu mesleğe de ücret ödenmeli. Ev kadınlarına maaş!"

1972'de Düsseldorf Akademisindeki görevine son verildi. Görünürdeki bahane, okulun sınav ve not sistemini hiçe sayarak o yıl derslerine 300 öğrenci kabul etmesiydi; ama asıl neden tahmin ettiğiniz gibi, okul idaresinin bu tehlikeli soytarıya daha fazla tahammül etmek istememesiydi. Bunun üzerine, bir yıl sonra *Uluslararası Özgür Üniversite*'yi kurdu. Buraya Düsseldorf Akademisinden atılan ya da daha ilk sınavda elenen öğrencileri aldı. Burada görev yapan hocaların belli bir memuriyet sözleşmeleri yoktu. Okulun programında, 'genişletilmiş sanat' düşüncesi doğrultusunda, sanat derslerinin yanı sıra sosyoloji, felsefe, psikoloji ve fen ve ekonomi gibi dersler de konmuştu. *Uluslararası Özgür Üniversite*'nin amacı öğrencilerdeki yaratıcı gücü açığa çıkarmaktı. Ayrıca, birey ve toplum arasında okul bir köprü vazifesi yapacaktı.

Beuys, ayrıca Almanya'daki *Yeşil Parti*'nin önde gelen 500 kurucusundan biriydi. İlerleyen süreçte, Parti içindeki organlarla yakın ilişkiye girerek silah-

sızlanma, ekonomik eşitsizlik ve milliyetçiliğin ortadan kaldırılması, Avrupa ve bütün dünyanın birlikteliği, Batı'nın Doğu'yu sömürmemesi, dünya hukuku gibi konuları gündeme getirdi, konferanslar verdi, gösteriler düzenledi. Evet, dünyadaki sorunların asıl kaynağı ekonomik ve siyasi iktidarı elinde bulunduranların yanlış politikalarıydı; ne var ki, onlara göz yuman diğer insanlar hiç de suçsuz değildi. Yine de umutsuzluğa düşmemek gerekiyordu. Sorunlar *genişletilmiş* bir sanat yoluyla aşılabilirdi. Bunu her fırsatta dile getiriyordu. Genişletilmiş sanat ise, her türlü yaratıcı ve iyileştirici insan eyleminin ta kendisiydi. İstemek, niyet etmek önemliydi; ancak *eylemek* daha önemliydi. Kendi hayatımıza, yaşadığımız çevreye sahip çıkmayı, örgütlenmeyi; haksızlıklara karşı mücadele etmeyi öneriyordu Beuys. Çünkü sanat başkaca bir şey değildi onun gözünde.

Özetle, Duchamp'ın her nesnenin bir sanat yapıtı olabileceğini iddia etmesinin ardından, Beuys da her insanın bir sanatçı olabileceğini iddia etmiş, böylece alanı iyice genişletmiştir. Kim olursanız olun, yaptığınız eylemin, ürettiğiniz nesnenin bir sanat (eseri) olması kulağa ilginç geliyor değil mi? Sizin ille de sanat niyetiyle yola çıkmanıza gerek yok; akıllarına yatarsa başkaları sizin yerinize niyet eder, merak etmeyin.[20]

[20] O halde, örneğin, *Che Guevara*'nın da bir sanatçı olduğunu iddia edebiliriz. 'Eylem Sanatçısı' diye bir kavram varsa, bunu en çok hak edenlerden biri odur kuşkusuz. Olanaksızı gerçeğe dönüştürme –*yanılsama*– konusunda ondan daha *romantik*, *öncü*, *tanınmış*, *eylemci* ve yarattığı *imge* açısından daha *etkili* kaç kişi var ki şu dünyada? Dünyayı değiştirmek, devrimler çağını başlatmak için Küba'dan ayrıldıktan sonra, bakın ne diyordu ailesine yazdığı mektupta: "Şimdi, zayıf güçsüz bacaklarıma ve yorgun ciğerlerime, bir sanatçı titizliğiyle bilediğim iradem destek olacak. Başaracağım" (Akt. J. Berger, "Che Guevara", *O Ana Adanmış*, 1998, s. 138).

16 BEDENİN GÖSTERİSİ

Doğrudan eylem olanaklarının bütünüyle kullanılacağı bir gösteri sunmayı tasarlıyoruz; yani niteliği ve alaşımları açığa vurulmaması gereken bir teknik ürünü ritimlerle, seslerle, sözcüklerle, yankılanma ve cıvıltılarla beyinsel duyarlığımızın geliştirilmesinde gerektiği denli öteye gitmekten çekinmeyen bir gösteri.

Antonin Artaud, 1938

O halde bir beden, içinde kapatılmış, hapsedilmiş gibi duran bir mahremiyetin *belirtisi* ise, bu, bedenin *ten* olmasındandır. Ten, ağırlık taşımaktan ve kımıldamaktan başka, bir şeyler anlatır. Ten 'anlatım'dır.

Ortega y Gasset, 1941

İktidar bedenin içine sızmıştır; bizzat bedenin içinde saldırılara maruz kalır... İktidarın sallandığı izlenimine kapılmak yanlıştır; çünkü yerini değiştirip başka bir alanı ele geçirebilir... Ve çatışma sürer gider.

Michel Foucault, 1982

...[B]eden çok moda bir konu başlığına dönüştü; ama üzerinde fikir üretilen genellikle erotik beden oluyor, açlık çeken beden değil. Çalışan değil ama çiftleşen bedenlere odaklanmış yoğun bir merak var.

Terry Eagleton, 2003

Seyredilen Beden

Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekmişlerdi. Yves Klein, Hermann Nitsch, Gina Pane, Marina Abramoviç, Carolee Schneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılarsa araç ve amaç ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla *beden* üzerine yoğunlaştılar. Bu sanatçılar sayesinde kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında gösterilen şeylere yeniden bakmaya, biçim ve anlam üzerinde yeniden düşünmeye başladık. Görmediğimiz ya da gördüğümüz halde görmezden geldiğimiz bazı şeyleri yeniden gördük. Acı ve hazzın, yalan ve hakikatin, çirkinlik ve güzelliğin, cinsellik ve masumiyetin, şefkat ve şiddetin beşiği olan bedenimiz (kendimiz) ile yüzleştik –itiraf etmeyi öğrendik.

Kendilerini sahneye fırlatan sanatçıları düşünüyorum. Daha doğrusu, onlar sayesinde gerek gerçek yaşamdaki gerek tuval, fotoğraf ya da filmlerdeki şu *beden* (ya da *figür*) denen varlığa yeniden bakıyor, kendimle hesaplaşıyorum. Hocalarımın "figür bahanedir, önemli olan plastik değerlerdir" sözlerini öğrenciyken bir ara önemsemiştim. Ancak şimdi anlıyorum ki sadece önemsiyor gibi yapmışım. Gerçekteyse, insan bedeni (figür) neredeyse bütün yaptıklarımın ana konusu olagelmişti; geriye bakınca daha net görüyorum bunu: *Giyinik* beden, *çıplak* beden, *çalışan* beden, *hapsedilmiş* beden, *işkence görmüş* beden, *aç bırakılmış* beden, *gerçekçi* beden, *anlatımcı* beden, camdan *bakan* beden, *soyutlanmış* beden, *simge* beden, *resim olarak* beden, *heykel olarak* beden –kısaca, *imge-beden*. Hepsi de gerçek yaşamdaki insanların *temsil*leriydi. Oysa ne denmişti bize: *Sanat* ve *yaşam* ayrı şeylerdir, birbirine karıştırmamak gerek. Ama gelin görün, karıştırmadan edemiyordum işte. Ayrıca, başka sanatçılar için de geçerliydi bu. Evet, bu konu geçen yüzyılın ilk yarısının en önemli tartışmalarından biriydi; güya aşılmıştı. Ancak görünen o ki, sanatın gediklisiydi bu konu. Şu ya da bu şekilde, her zaman gösteriyordu kendini.

İster tuvaldeki boyadan, isterse bir kaidenin üzerindeki mermerden ibaret olsun, figür, kendinin bir figür olduğunu bilmez; dolayısıyla, onun varolma talebi bilinçli değildir. Onu vareden, sanatçı ve seyircinin işbirliğidir. Seyirci ve sanatçı, yalan üzerine kurulu bu işbirliğine o kadar heveslidir ki, figür kendiliğinden (farkında olmadan) canlanır. Figürün canlanması, kendini karşısındaki gözlere kabul ettirmesinden başkaca bir şey değildir. Figürün (sessiz ve bilinçsiz, ancak çok etkili) varolma talebinin kabul görmesi demektir bu.

Tuvalde ikamet eden figür gibi, sahnede gösteri yapan sanatçının da varoluşu seyirciye bağlıdır. Birinci durumda seyirci tuval dışındayken, yani figürle aralarında aşılamaz bir uzaklık varken (ki, ressamın daha en baştan koyduğu hayali bir uzaklıktır bu), ikinci durumda kahraman ve izleyici aynı havayı solurlar, aralarındaki uzaklık diğerindeki kadar aşılamaz değildir. Hatta bazı durumlarda izleyici de oyuncu da aynı olayın parçalarıdır.

Figür + Sanatçı + Büyücü = *Gösteri Sanatçısı*. Bir başka karakteri *temsil eden*, canlandıran tiyatro oyuncusundan çok, genellikle plastik sanatlardan gelen biridir gösteri sanatçısı. Figüran ya da figür değil; ruhuyla, bedeniyle bildiğimiz insan görünümündedir: Binlerce yıldır kılıktan kılığa sokulan – parçalanan, soyutlanan, ezeli mekânından (tuvalden) kovulup görünmezliğe mahkûm edilen; ancak bir yolunu bulup isyan eden– önce sanatçıyı (yaratıcısını) ele geçiren, sonra da şamanla birleşip tek vücut olarak seyircinin karşısına geçip hortlayan, *bedenleşen figür*. Tiyatro geleneğinden dersler çıkarmakla birlikte, meselesi farklıdır. Bir kere, içinden çıkıp geldiği ortamın bütün edimcileriyle arası bozuktur. Kendisini tuvalden kovana da, galerisinde figürlü ya da figürsüz tuval sergileyene de, tuvalin sözcülüğünü ve reklâmını yapana da bayrak açmıştır. Aradaki husumette tuvalin bir suçu yoktur gerçi; ancak rahatça oynayamayacağı kadar dar gelmektedir artık tuval. Yassı değil,

gerçekten derinliği olan bir mekân gereklidir bu çağdaş hortlağa. Seyirciye gelince: İşte ona muhtaçtır, onsuz varolamaz.

Gösteri dünyasında varoluşun yolu görülmekten geçer. Öyle ya da böyle, kendinizi başkalarına göstermek için çırpınıyorsanız bir varolma talebinde bulunuyorsunuz demektir. Birinin sizi görüp işitebilmesi için algı menzilinde olmanız gerekir. Karşı taraf ancak görülecek bir şey varsa bakar, işitilecek bir şey varsa kulak kabartır çünkü. Onun zihninde kalıcı bir iz –imge– bırakmışsanız, başardınız demektir. Zihinlerdeki iziniz yeteri kadar büyük, derin ve sürekli değilse, unutulur gidersiniz.

Acıkan Beden

Zaman zaman öğlen arası ODTÜ'deki işliğimin kapısında görünerek, muzipçe, "hadi Mehmet, şu maddeyi doyuralım" derdi Tahir Hoca. Kendince, hem benim maddeci eğilimimle dalga geçer, hem de düşündürmek isterdi. Hani şu, "beden mi zihni, zihin mi bedeni belirler" meselesi... Ben sağdan soldan okuduğum birkaç kitabın etkisiyle, "insan öncelikle maddî bir varlıktır, zihin ve düşünce ona bağlı olarak sonradan gelişir" demiş olmalıydım ki, o da meselenin bu kadar basit olmadığını anlatmaya çalışıyordu. Ne de olsa felsefeciydi.

Evet, uzayda yer kaplayan, belli bir ağırlığı olan, gölgesi tıpkı bir taşınki gibi yere düşen fiziksel bir varlıktır *beden*, bedenimiz. Sanki bir yolgeçen hanı; giren çıkan belirsiz. Eşanlı olarak, hem doyurulmak hem yükünden kurtulmak ister. Nasıl bir varlıksa, dolmaktan da boşalmaktan da hazzeder. Bedensel hazzın gerçekleşmesi doyma ve boşalmayla doğrudan ilgilidir. Bir madde olan bedenin doymaya ihtiyacı var, ama bir madde olan taşın doymaya ihtiyacı yok. Niçin ben acıkırım da taş acıkmaz? Niçin ben arzularım da taş arzulamaz?

Acıkan beden etrafına bakınır; almak, koparmak ve içermek ister; aksi halde şaşkınlaşır, sinirlenir, saldırganlaşır; doyurulduğundaysa sakinleşir. Taşa bir taş daha eklendiğinde umurunda değildir; oysa bedene bir madde girdiğinde ya da çıktığında bir şeyler hisseder; keyif alır ya da canı yanar vs...

Maddî bedenin sakinleşmesi, huzur bulması, keyiflenmesi ya da sinirlenmesi nasıl gerçekleşir? Bilmiyorum. Bildiğim şey, zihnim huzurluyken bedenimin, bedenim huzurluyken zihnimin huzurlu olduğu. Yine, zihnimin de bedenimin de doyumsuzluğu, bildiğim bir diğer şey. Hepimiz için geçerli bu. İşte bu doyumsuzluktur bizi insanlaştıran. Acıkan beden, doyurulduktan bir süre sonra tekrar acıkır. Bu açıdan hayvanlardan farkımız yok. Ancak onlardan farklı olarak bizim bir de *zihinsel* (isteyen buna 'ruhsal' ya da 'manevi' diyebilir) açlığımız var ki, asıl giz buradadır. Yapılan heykel ve resimlerin, çekilen fotoğraf ve filmlerin, sahnelenen gösterilerin ve gönderilen sinyallerin nedeni zihinsel mi yoksa fiziksel mi? Her ikisi de elbet.

Sanat tarihi, karnını doyurmak için sipariş bekleyen, bu uğurda diğerleriyle yarışan sanatçılardan, dehalardan bahsetmektedir. İyi ama, karnının doy-

masını garantiye aldığı halde, bir sanatçının bütün siparişleri kendisinin yapmak istemesine ne demeli? Varolma içgüdüsünden başka bir şey değildir bu. Her siparişi yapmak isteyen sanatçı, her yerde görülmeyi, dolayısıyla da varolmayı garantilemek istemektedir aslında. Ayrıca, sipariş falan beklemeksizin habire sanat yapıtı üreten ve sergiden sergiye koşan birinin durumu da çok farklı değildir. Yapıtlar, sanatçıyı vareden imgelerdir. İmgelerin her biri, kendilerini yaratan sanatçının simgeleridir. Simgeler, imgelerdir. İşin garibi, ister bedensel isterse zihinsel bir doyuma hizmet amacıyla yaratılsın, her imge doyumsuzluğu katlayarak körüklemektedir. Anlayacağınız, imgenin doyurması geçicidir; daha doğrusu, aldatıcıdır. Ayrıca, bulaşıcıdır imge; sanatçıyı da seyredeni de kendine benzetir. İmge, imgeleştirir.

İmgeleşen Beden

Hocalarımızın, "karşınızdaki *çıplak* modele, tıpkı bir taş ya da vazo gibi, sadece *resmi yapılacak bir nesne* olarak bakın" dediklerini anımsıyorum. Anadan üryan bir modelle ilk kez karşılaştığımızı düşünerek, öncelikle bizi rahatlatmak istemişlerdi sanırım. Biz de onların tavsiyesine göre bakmaya çalışmıştık çalışmasına ama, kazın ayağı hiç de öyle değildi işte. Çıplak model, madem yalnızca resmi yapılacak herhangi bir nesneydi, işlikteki bütün öğrenciler (diğer derslerdekinin tersine) neden ciddileşmişti o zaman? Hele ilk derslerde kimseden çıt çıkmıyordu. Herkes ayıp bir iş yaptığı duygusuyla, birbirine bakmaya bile çekiniyordu. Çekingenliğimizi ileriki derslerde atlattık tabii. Sağolasın sanat!

Derslerimize Auguste Rodin girseydi, Paul Gsell'e dediği gibi, bize de "Şu göğüslere bakın; büyüleyici yuvarlak hatları neredeyse inanılmaz bir zarafet örneği. Öte tarafta bir başka model! Kalçalarının eşsiz güzellikteki o bükümlü şeklini görüyor musunuz! Ya kadife yumuşaklığındaki tene gömülmüş olan o narin kaslar! Bu güzellik karşısında insanın ibadet edesi geliyor"[1] der miydi acaba? Rodin özel bir söyleşide dile getirmişti bunları. İbadet, zarafet, cinsellik ve güzelliğin iç içeliği ancak bu kadar anlatılabilir! Hocalarım gerçekten de çıplak modeli, ya sadece resmi yapılacak bir nesne olarak görüyorlardı ya da kendi aralarında Rodin gibi konuşuyorlardı. Bunu kendilerine sormaya cesaret edememiştim (Hâlâ da sormuş değilim).

Hiçbir zaman bir taşa ya da vazoya bakar gibi bakmadım karşımdaki çıplak (ya da giysili) modele. Sınıf arkadaşlarımın düşünceleri de çok farklı değildi. Karşımızdaki *model*, bir *insan*dı: Tıpkı bizim gibi acıkan, tuvalete giden, çalışan, üreten, arzulayan, birtakım olumlu ve olumsuzluklar yaşayan –anlam ve işlev yüklü, ölümlü– bir insan. Sanat tarihindeki modeller de öyleydi kuşkusuz. O halde, çıplak ya da giyinik, sanat tarihindeki hiçbir beden sadece estetik bir nesne gibi görünmemişti karşısındaki sanatçıya. Sanatçı da bir insandı en sonu. Estetiklik, bakış açılarından *yalnızca* bir tanesiydi, o kadar.

---

[1] Akt. Mehmet Ergüven, *Pusudaki Ten*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1998, ss. 232-3.

Evet, çıplak bedenlerin gösterilmesine sanat tarihinin her aşamasında rastlamak olasıdır. Bazen masum, bazen kışkırtıcı; bazen erkek, bazen kadın temsilleridir bunlar. Kimi kendini sergiler, kimi habersizdir. Bazıları Tanrı ya da Tanrıça, bazıları da dünyevidirler. Ama ne olursa olsun, hepsi de *görülmek* üzere meydana getirilmişlerdir. Bunlar ister kamuya açık bir müzede, ister özel bir evde olsun, mutlaka birileri vardır *bakmak* ve *haz duymak* isteyen. Bakmaktan duyulan haz, yerine göre, estetik de olabilir cinsel de. Bunların yanı sıra, kahramanlık, soyluluk ya da bereket duyguları da uyandırabilir imge. Ancak, en masum çıplak beden imgesi bile, hele bir de güzelse, cinsellik çağrışımlarından tamamen uzak değildir.

Erkek ve kadın bedeninin çıplak gösterilmesi konusunda ilk başlarda daha dengeli bir tutum vardı. Çıplak *Ana Tanrıça* figürlerinin yanı sıra, erkek cinsel organını açık açık gösteren *Bereket Tanrısı* figürlerini anımsayalım. Eski çağlarda her kültür buna benzer imgeler yaratmıştır. Bunlardan bazıları masum, bazıları son derece erotiktir. Kendi halinde poz veren çıplak bedenleri geçtik, cinsel ilişkinin her türlüsünün gösterildiği, eski Hint, Çin, Japon ve Güney Amerika kültürlerince yaratılan resim ve heykelcikleri anımsayalım. Günahtan ziyade kutsallık duygularıyla yapılmıştır bunlar. Değerlidirler. Bazıları kişiye özel kitaplarda yer alırken, bazıları da tapınak duvarlarında, herkese açıktır.

Eski Yunan Tanrı ve Tanrıça imgeleri de çoğu kez çıplaktır. Figür giyinik bile olsa, giysinin örttüğü beden, bütün çekiciliğiyle gösterilmiştir. Hıristiyanlığın kabulüyle birlikte, iş değişmeye başlamıştır. Meryem'in çıplak gösterilmesine hiç de hoşgörüyle bakılmamış, ancak vücudunun hatları giysilerinin altından belli edilmiştir. Bunda, Yunan ve Roma sanat geleneğinin etkisi vardır. İsa ise mahrem yerleri dışında çıplak olarak bol bol gösterilmiştir. İsa'nın yanı sıra, daha önceki peygamberlerin vücutlarını da görebiliriz çıplak olarak. Örneğin Michelangelo'nun *Davud*'u giysisizdir. Burada, bir peygamberden çok güçlü ve çekici bir erkek bedeni sergilenmektedir aslında. Ama yine de, çıplak figür *seyretme ihtiyacı*nın peygamberlerden ziyade mitolojik kahramanlar sayesinde giderildiğini belirtmekte yarar var. Önce Kilise'nin sonra da soyluların iktidardan uzaklaşmasıyla, çıplak erkek bedeninden ziyade kadın bedeni ön plana çıkarılmaya başlamıştır. Burjuvazinin pervasızlığı sayesinde, kadın bedeni üzerindeki din ve mitoloji gibi örtüler birer birer atılmış, geriye yalnızca estetik denen görünmez bir tül bırakılmıştır. Gerçekteyse, estetikliği bir yana, resimdeki çıplak hem arzu uyandıran hem arzulayan, seyredilmekten rahatsız olmayan, tam tersine, bunu kullanan *dünyevi bir çıplak*tır. Hem istenildiği kadar seyredilebilen, *imgeleşmiş bir nesne*; hem de bakanın zaafından yararlanan, başkalarının gözlerini avlayan, sere serpe *poz veren bir özne*dir artık o. Gözleri bize çevrili ya da değil, hiç fark etmez; dikizlendiğini bilmektedir. John Berger'e göre bu durum, erkek egemen toplumun kadına biçtiği rolün sonucudur:

"Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. [...] Erkekler kadınlara karşı belli bir tutum edin-

meden önce onları gözlerler. [...] Erkekler *davrandıkları* gibi, kadınlarsa *göründükleri gibi*dirler. Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. Bu durum, yalnızca erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye– seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur".[2]

Bir zamanlar son derece doğalken, sonradan günah ve ayıp sayılmaya başlayan dünyevi çıplaklık sanat aracılığıyla artık yeniden meşrulaşmıştır. İnsanlık ne yapmış etmiş, figürü soymanın yolunu mutlaka bulmuştur. Sanat tarihi bu evrimin görsel kanıtlarını sunar bizlere.

Kenneth Clark'a göre, bir tabloda *seyredilmek* üzere gösterilen *giysisiz* figüre 'soyunuk' değil, 'çıplak' demek gerekir.[3] Günlük dilde, her iki kavram da bir *giysisizlik* durumuna işaret ettiği için, eşanlamlı kullanılmaktadır. Ancak Leppert ve Clark'ın izinden gidiyor, 'soyunuk' ve 'çıplak' arasındaki ayrıma katılıyoruz. Bir insan, kapalı ya da gözlerden ırak bir yerde soyunmayı tercih etmişse, utandığı içindir. Böyle biri kendisiyle baş başadır. Ona bakan, olsa olsa aynadaki kendisi ya da duvardaki fotoğraflardır. Aşırı utangaç biri, bu durumda bile *soyunuk*luğundan rahatsız olabilir. Oysa *çıplak* olanın gizlenmeye ihtiyacı yoktur. Tam tersine başkalarının görüş alanında, tam karşısında yer almak için çıkarmıştır giysilerini. *Sanatsal* ya da *cinsel* –ne derseniz deyin– bir doyum (acıktırıcı bir doyum) sağlamak için sergilemektedir kendisini. Ancak kendisi de izleyici de görmezden gelir bu durumu.

Sanat yapıtları, çıplak bir bedeni uzun uzun seyretme olanağı verir. Olsa olsa, insan bir 'çıplağa değil de bir sanat yapıtına bakıyorum' diye kandırır kendini. Günlük yaşamda, kazara birini giysisiz ya da bir yeri istemeden açılmış bir vaziyette gördüğümüzde bakmadan edemeyiz; ancak ayıp olmasın diye gözlerimizi derhal çeviririz. Utanma, *verili*dir; bu duyguyu sonradan edinir insan. Ancak, meydanlara dikilen çıplak heykellere, mağaza ya da dergilerdeki açık saçık reklam fotoğraflarına hiç utanmadan uzun uzun bakabiliriz. Zaten, bakılsın diye konulmuşlardır oraya.

Kenneth Clark'a göre, bir tabloda *seyredilmek* üzere gösterilen *giysisiz* figüre 'soyunuk' değil, 'çıplak' demek gerekir.[4] Günlük dilde, her iki kavram da

---

[2] John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yay., İstanbul, 1995, ss. 46-47.

[3] Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 273. Yazar, *çıplak* –*nude*– ile *soyunuk* –*naked*– arasındaki farkı, Kenneth Clark'ın *The Nude: A Study in Ideal Form* adlı çalışmasına dayandırmış. Berger'in yukarıdaki kitabında ise, bu ayrım *çıplak* (*naked*) ve nü (*nude*) olarak verilmiş. Aralarındaki farklılık, iki kitabın çevirmenlerinin tercihlerinden kaynaklanıyor. Burada önemli olan, günlük yaşamdaki ve sanattaki giysisizlik arasındaki farka yapılan vurgudur.

[4] Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 273. Yazar, *çıplak* –*nude*– ile *soyunuk* –*naked*– arasındaki farkı, Kenneth Clark'ın *The Nude: A Study in Ideal Form* adlı çalışmasına dayandırmış. Berger'in yukarıdaki kitabında ise, bu ayrım *çıplak* (*naked*) ve nü (*nude*) olarak verilmiş. Aralarındaki farklılık, iki kitabın çe-

bir *giysisizlik* durumuna işaret ettiği için, eşanlamlı kullanılmaktadır. Ancak Leppert ve Clark'ın izinden gidiyor, 'soyunuk' ve 'çıplak' arasındaki ayrıma katılıyoruz. Bir insan, kapalı ya da gözlerden ırak bir yerde soyunmayı tercih etmişse, utandığı içindir. Böyle biri kendisiyle baş başadır. Ona bakan, olsa olsa aynadaki kendisi ya da duvardaki fotoğraflardır. Aşırı utangaç biri, bu durumda bile *soyunuk*luğundan rahatsız olabilir. Oysa *çıplak* olanın gizlenmeye ihtiyacı yoktur. Tam tersine başkalarının görüş alanında, tam karşısında yer almak için çıkarmıştır giysilerini. *Sanatsal* ya da *cinsel* –ne derseniz deyin– bir doyum (acıktırıcı bir doyum) sağlamak için sergilemektedir kendisini. Ancak kendisi de izleyici de görmezden gelir bu durumu.

Sanat yapıtları, çıplak bir bedeni uzun uzun seyretme olanağı verir. Olsa olsa, insan bir 'çıplağa değil de bir sanat yapıtına bakıyorum' diye kandırır kendini. Günlük yaşamda, kazara birini giysisiz ya da bir yeri istemeden açılmış bir vaziyette gördüğümüzde bakmadan edemeyiz; ancak ayıp olmasın diye gözlerimizi derhal çevirir. Utanma, *verili*dir; bu duyguyu sonradan edinir insan. Ancak, meydanlara dikilen çıplak heykellere, mağaza ya da dergilerdeki açık saçık reklam fotoğraflarına hiç utanmadan uzun uzun bakabiliriz. Zaten, bakılsın diye konulmuşlardır oraya.

François Boucher'in (1703-70) *Sarışın Odalık* adıyla bilinen resmine bakalım (Resim 192): Anadan üryan bir figür. Sırtı yukarda, yatağa uzanmış. Yüzünden anladığımız kadarıyla, bu güzel sarışın çocukluktan genç kızlığa yeni adım atmış. Ancak ne olursa olsun, ressamın gözünde, bu beden çocukluğu çoktan atlatmış gibi. Sanatçının modeli olarak çalışan bu İrlandalı genç kız, bir ara XV. Louis'nin de sevgilisi olmuştu. Bu resim, "kadınları, ince ve şık olmaktan ziyade şuh ve hoş, soylu ve ağırbaşlı olmaktan ziyade kendine hayran bir yosma"[5] edasıyla resmettiği gerekçesiyle Boucher'i suçlayanları haklı çıkarıyor. Gerçekten de yataktaki kız ulaşılamayan, ideal bir güzel değil. Bu dünyevi yaratığın adı, Louise O'Murphy; yani bilinen, kendisiyle sohbet edilen, arzu uyandıran ve arzulayan biri. Kollarını ve bacaklarını açarak yüzüstü uzanan bu beden hiç masum gelmiyor göze. Kaldı ki bizim bakışımızın da masum olduğu söylenemez. Vücudun tamamı gösterilmese de, görebildiklerimiz hayal gücümüzü tahrik etmeye yetiyor. Yattığı yer hiç de düzenli değil. Beden, çarşaf, örtü, yorgan –her şey– birbirine karışmış. Ve, sarışın model sanki çapkın bir edayla dönüp bize bakacakmış gibi. Poz verirken, belki de ara sıra ressama *öyle* bakmıştı, kim bilir?!

18. yüzyılın ortalarından sonra, bu tip resim siparişleri artmaya başlamış; akademik sanat çevresi de bu sayede bir hayli zengin olmuştu. Devlet adamları, işadamları ısmarlıyordu böyle resimleri. İş ve icraat tartışmaları bu resimlerle süslü odalarda yapılıyordu. Tartışmada yenik düşen, etrafındaki *iç açıcı* resim-

---

virmenlerinin tercihlerinden kaynaklanıyor. Burada önemli olan, günlük yaşamdaki ve sanattaki giysisizlik arasındaki farka yapılan vurgudur.

[5] Ingo F. Walther (ed.), *Masterpieces of Western Art*, Vol. I, Taschen, Germany, 1996, s. 356



192.
François Boucher,
Sarışın Odalık, 1752,
tuvale yağlıboya,
59x73 cm

simlere bakarak biraz olsun avunuyor, en azından, hâlâ erkek (*iktidar*) olduğunu bir kez daha anımsayıp rahatlıyordu.[6] Erkek, tablonun dışındaki asıl kahramandı. Berger, burjuvazinin toplumsal rolü bağlamında açıklamaktadır manzarayı. Özetle, sermayeyi elinde bulunduran bu sınıf, kadını da sanatı da seyirlik bir *nesne*ye, alınıp satılan bir *mal*a dönüştürmüştü ona göre. Geniş ölçekten bakıldığında öyle görünüyor.

Ancak kadın/erkek ilişkisi açısından bakıldığında, Leppert'e göre kazın ayağı hiç de öyle görünmüyor. Erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümü, güçlülüğün olduğu kadar, zayıflığın da işaretidir. "Tahakküm kurma *gereksinimi*, zaafın en açık sosyo-kültürel göstergesidir –bu durum tahakküm edilenleri rahatlatmaz elbet, ama böyle bir zora dayalı iktidarı icra edenler için de rahatlatıcı olduğu söylenemez"[7] diyor Leppert. O halde görme sadece erkeklerin elinde değil. Son kertede, Leppert'e göre, uçkuruna düşkün bir erkeğin keyfi için yapılan bir çıplak figür, kadın bedeninin erkek beden üzerindeki egemenliğinin göstergesidir.

Pazara Sürülmüş Beden

20. yüzyılın başından itibaren, yağlıboya portre ve çıplak resim siparişlerinde bir düşüş meydana gelmiştir. Başka nedenler de olmakla birlikte, bu düşüşün erken dönemdeki baş sorumlusunun fotoğraf olduğu söylenebilir. Bir zamanlar sadece varlıklı insanlara özgü olan imgeye sahip olma ayrıcalığını, fotoğrafın ucuzluğu ve yaygınlığı yerle bir etmiştir.

---

[6] J. Berger, *A.g.e.*, 1995, s. 57

[7] Richard Leppert, *A.g.e.*, ss. 278-79.

Çevremize şöyle bir bakalım: Yol kenarlarındaki reklam panolarından masamızdaki dergi ve gazetelere; lüks mağazaların vitrinlerinden odalarımızdaki televizyon ekranlarına kadar, ortalık çıplak beden imgelerinden geçilmiyor. Ya internet aracılığıyla gönderilen porno sitelerine ne demeli? Tam bir istila! Birinden kaçsak diğerlerine maruz kalıyoruz. Onlarsız yaşayamıyoruz artık. Çıplak ve güzel vücutların müptelası olmuş durumdayız. Mal sahiplerinin bütün yaptığı, bu zaafımızın farkına varmak ve alabildiğince tahrik etmekten ibaret.

Çağdaş tüketim toplumunda, zevkin, arzunun ve estetiğin buluştuğu bir alandır beden. Öyle ki, idealize edilmiş bu imge ne fazla şişmandır ne de fazla zayıf. Temizlenmiş, süslenmiş, masaj yapılmış, sportif kılınmış, gereksiz tüylerden arındırılmış, kırışıklıkları giderilmiş (pazarda yaratılmış, estetize edilmiş) bir bedendir bu, *imge-beden*. Tıpkı diğer mallar gibi, imge-beden de dolaşıma sokulmakta, pazarlanmaktadır. İmge-bedenin işlevi arzu yaratmaktır. Herkes böyle bir bedene sahip olmalı, böylesi bedenlere bakmalı, onlara yakın durmalıdır. Bu ise sunulan malları satın almakla olasıdır. İnsanların bir malı satın almaları için, arzularının kışkırtılması gerektiğini bilenler tarafından yaratılmış ve *vitrine sürülmüş*tür bu imge-beden.

Pazar baştan çıkarıcı bir alan; beden ya da diğer mallar da bu erotik alanın birbirini kışkırtan, dölleyen elemanlarıdır. Fuarlarda reklam için otomobillerin önünde ya da içinde müşteri bekleyen yarı çıplak mankenleri düşünün. Müşteri bekleyenler, yuvarlak ve çekici hatlarıyla, erotize olmuş otomobillerdir oysa. Daha çok mal, daha çok arzu; daha çok satış, daha çok arzu; daha çok doyum, daha çok açlık; tekrar doyum, tekrar açlık, ve tekrar... ve yine, tekrar: Harca, tüket ve mutlu ol. Akıldan ziyade duygular tahrik edilmektedir bu piyasada. Şampuan, kola, koku ya da dondurma reklamlarını geçtik, çay ya da kahve gibi, sıradan malların reklamlarında bile cinsellik alabildiğince vurgulanır. Reklamlarda bu masum ürünlerin içildiği ortamlar, mutluluk partileridir. Genç kızlar ve erkekler hem kahvelerini yudumlar, hem de birbirlerine çapkın bakışlar fırlatırlar; baştan çıkarıcı koku ve tad sayesinde birbirlerini tavlarlar. Öncelikle öne çıkan kutsal talimat şudur artık: *Kendini mutlu et.*

Şu işe bakın, bu bölümün amacı kendi bedenlerini bir sanat alanı olarak öne süren sanatçıları incelemekti, ama hazza kilitlenmiş bedenlerle dolu vitrine bakacağız diye bir türlü sadede gelemedik. Şaka bir yana, bu anımsatma gerekliydi elbet. Zira beden sanatçıları bu vitrinle doğrudan bağlantılıdır. Yalnız, bir madalyonun yazı ve tura yüzleri gibidir bu ilişki. Çünkü her ikisi de zıt yönlere bakar. Vitrindeki seri beden sorgusuz sualsiz haz ve tüketime odaklanmışken, gösteri sanatçısının bedeni acı ve endişeyi sorgulamaya dönüktür.

Beden ve Gösteri Sanatı

Beden ya da *gösteri sanatı* deyince, öncelikle kabile törenleri geliyor aklıma. Niyetleri sanat olsun olmasın, asıl beden sanatçıları bence kabile üyeleridir. Gerek geçmişte kalan, gerekse dünyanın farklı bölgelerinde halen yaşayan ka-



193.
Aborijinlerde ergenlik törenine hazırlık

bile üyelerinin hepsi birer beden sanatçısı, bedenleri de birer sanat alanı, hatta sanat yapıtıdır. Örneğin Aborijin kültüründe, her birey tüm yaşamı boyunca kabilesine ait simgeleri belli günlerde bedenine çizer, boyar. Yerine göre, derin bir saygı ya da yardımlaşma ifadesi olarak bireyler birbirlerinin bedenlerini de boyarlar (Resim 193). Özel gün ve törenler için topluca gerçekleştirilen boyama işlemleri büyük bir dikkat gerektirir. Boyamanın bizzat kendisi bir törendir zaten. Gelişigüzel çizimler kabul görmez. Doğum, ergenlik, evlilik, savaş, barış, bolluk, yeryüzünün uyanması ya da cenaze kaldırmaya yönelik her ayinin ayrı bir boyama tarzı, dolayısıyla da her motifin farklı bir anlamı vardır. Bu boyalı bedenler, müzik, totem (heykel) ve tılsımlı nesneler eşliğinde dans ederler.

Bu törenlerin asıl hedefi estetik değil, ruhsal ve toplumsaldır. Örneğin, bir cenaze törenine bakalım: Bir yerli öldüğünde bedeni yıkanır, kutsal desenlerle boyanır, müzik eşliğinde gömülür. Belli bir süre sonra ölünün kemikleri mezardan çıkarılır ve yakınlarına dağıtılır. Uzunca bir süre sonra, kemikler bu kez kabile şefine teslim edilir. Tabii bu arada, daha önceden beyaz karıncalar tarafından içi oyulan büyükçe bir kütük sanatçılar tarafından resimlenmiştir. Yeniden temizlenerek kırmızıya boyanan kemikler, geleneksel dans ve müzik eşliğinde özenle kütüklere yerleştirilir. Törenden sonra, *kemik tabutlar* kamp yerine yakın bir yere dikilir ve kendi haline bırakılır. *Kemik Tabut*, bugün bir sanat yapıtı olarak kabul edilmektedir. 1988 yılında, beyaz Avustralya'nın kuruluşunun 200. yıldönümü kutlamalarını protesto amacıyla, Aborijinler iki yüz kemik tabuttan oluşan bir *Mezarlık Sergisi* düzenlemişlerdi.

Aborijin inancına göre evren, dünya ve doğa ve tüm canlılar, kutsal atalar tarafından yaratılmış çok geniş bir ilişkiler ağının parçasıdır. Kelebeklerin kozalarından çıkması, söğüt yaprağından sakız elde edilmesi, *bunya bunya* çamının meyve vermesi, saksağan kazlarının önemsedikleri bir bölgede yuva yapması gibi, her şey bir tören vesilesi olabilir. Öyle ki, törenlere katılmaları

için komşu kabilelere haberciler gönderilir[8] –Bizdeki davetiye ve reklam gibi. Her yerli, yüzlerce şarkıyı ezbere bilir. Herkes dans eder. Herkes hem oyuncu, hem de birbirinin seyircisidir. Beuys'un ağzından söylersek, herkes sanatçıdır. Kutsal törenler, onların tüm sanatlarının bir araya geldiği gösterilerdir.

Dünyanın her yerinde, dinsel inanç ve geleneklerle bağlantılı ilginç törenlere rastlamak mümkündür. Dinsel amaçlarla düzenlenen bu gösterilerin biçimleri sanatsaldır. İslam kültürüne bakalım örneğin. Toplu namazlara, özellikle de zikir törenlerine katılanlar, ezgili ve ritimli dua ve yakarışlarla kendilerinden geçerler. Bazılarında, bedensel şiddetin derecesi ileri düzeydedir. Örneğin İran ve Türkiye'de, Caferîlerin gösterileri böyledir. Kerbela'da Muaviyenin oğlu Yezit tarafından şehit edilen İmam Hüseyin ve yakınlarını anmak üzere, Muharrem ayında zevk ve eğlenceye ara verilir. Bu sürecin 10. (*Aşura*) gününde yas doruğa çıkar ve çoğunluğu gençlerden oluşan siyah giysili insanlar, zincir ve benzeri araçlarla sırtlarını kanatıncaya kadar döverler (Resim 194). Bu, zulmün lanetlendiği bir şiddet gösterisidir. Amaç, İmam Hüseyin ve yandaşlarının maruz kaldıkları acıları mümkün mertebe kendi bedenlerinde deneyimlemek, sevap kazanmak, ruhlarını arındırmaktır. Şiddet yoluyla ruhsal arınma (*katarsis*)[9] öteden beri birçok kültürün yabancısı olmadığı bir durumdur. Biçim değiştirmiş olsa da bizimle birlikte yaşamaya devam ederler.

194.
Caferîlerin *Aşura günü* törenlerinden



[8] Eser Coşkun, *İnsanın Yaşayan Geçmişi, Avustralya Yerlileri*, Dharma Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 123-135.

[9] Aristoteles, *katarsis*i sanat ve estetik deneyimler yoluyla olumsuz duygulardan *arınma* olarak tanımlamıştı. Aristoteles'e göre tragedyanın görevi, acıma ve korku duyguları uyandırıp, ruhu tutkulardan temizlemektir. Bu yönüyle trajedi, insanların acılara kaynaklık eden sağlıksız duygularını, hasta ruhlarını iyileştirmenin en etkili yollarından birini sunabilir. Trajik oyunları ya da resimleri izleyenler, kendi bencilliklerinden kurtularak, tümel insan varlığını deneyimleyebilirler.

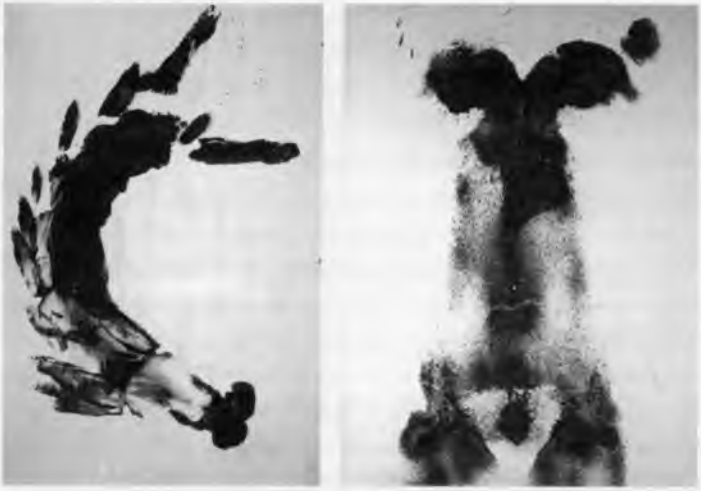
Batılı sanatçılar, sanat, estetik, şiddet ve dinsel inancı bir potada eriten bu gibi törenlerden etkilenmişler, kendi sanat anlayışlarına uyarlamışlardır. Bunlar Wagner'in *Birleşik Sanat Yapıtı*; Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*; Beuys'un *Genişletilmiş Sanat* ve Hermann Nitsch'in *Gizemli Alem Tiyatrosu* adı altında Batı toplumunda yaratmaya çalıştıkları türden sanat gösterilerinin özü sayılır.

Çağdaş gösteri sanatçısının zihni, Batı ve Batı-dışı sanat geleneklerinin buluştuğu garip ve çelişkili bir yerdir. Bir yandan en saf ve ilkel hale dönmek ister, bir yandan da çağdaş dünyaya göbeğinden bağlıdır. Mutsuz ve eleştirel olmasında bu çelişki önemli bir rol oynar. 'İlle de *sanat*, ille de *ben*' diye bir dertleri olmadığı için, kabile ve cemaatlerin bu konuda daha rahat olduğu söylenebilir. Oysa Batılı sanatçılar, bizzat sanat yapmak ve bireysel damgalarını basmak için yola çıkarlar. Sanatı yıkmak isterlerken bile, aslında yeniden tanımlamak (yapmak) istiyorlardır. Kabul, sanat ve yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldırmak istiyor olabilirler; ne var ki, her şeyi tanımlama, çerçeveleme ve yenileme sevdasındaki modern toplumun genlerini taşımaktadır onlar. Bir yandan sıradan ve geçici eylemleri sanat diye sunarlarken, bir yandan da (satış ve dolayısıyla varoluş garantisi için) ısrarla belgelemek istemelerinin nedeni, işte bu modern gendir. Batı dışı düşüncelere meraklı olanlar bile dönüp dolaşıp geri gelirler. Reddettiği şeye sarılmak: Çağdaş sanatçının ikilemidir bu.

Çağdaş sanatın öncülerinden Fransız Yves Klein (1928-62), ticaretle uğraşması için yetiştirilmişti. Ressam olan anne ve babası, demek ki oğullarının para getiren bir iş yapmasını istiyorlarmış. Klein, sonradan Doğu dillerine ve judoya merak saldığı için, 1952'de Japonya giderek judoda *dördüncü dan* derecesine kadar yükseldi. Bu arada, orada ilk sergisini açtı ve bir yıl sonra da Ja-



195. Yves Klein, *Mavi Dönemin İnsanölçümleri*, 9 Mart 1960, Paris'teki Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi'ndeki gösteriden



196.
Yves Klein,
Mavi Dönemin İnsanölçümleri,
9 Mart 1960'taki gösteriden
iki sonuç

pon Judo Federasyonu'nun teknik yöneticisi olmak üzere Madrid'e döndü. İlgi alanı bunlarla sınırlı değildi. Önceden caz piyanistliği yaptığı yıllarda, bir müzik grubunun başı olmayı da düşlemişti. Ticaret, müzik, Doğu dilleri, judo hocalığı ve resim; oldukça ilginç bir karışım değil mi? Gösterilerinde müzik, eylem ve boşluğun iç içe geçmesinin nedenini anlamış oluyoruz böylece. Değirmenin suyu ise 1960'a kadar sürdürdüğü judo hocalığından ve bazı tüccar arkadaşlarından geliyordu.

1960'ın arifesinde Klein, tek renkli (özellikle de patentini aldığı *Uluslararası Klein Mavisi* ile) birkaç yıldan beri yaptığı resim ve nesnelerle dikkatleri üzerine çekmeyi başardı. Adını perçinleyen çalışmalarıysa, kendini bir balkondan caddeye fırlatırken gösteren (Harry Shunk'un çektiği bir fotoğraftan yola çıkarak yaptığı) *Boşluğa Atlayış* adlı fotokurgu ve *Mavi Dönemin İnsanölçümleri* adıyla gerçekleştirdiği gösteridir.

Biz buraya örnek olarak *Mavi Dönemin İnsanölçümleri*'ni aldık (Resim 195). Böyle bir gösteri fikrinin ilk kıvılcımı 1958'de judo salonunda parlamıştı. Klein, judo çalışmaları sırasında, hızla düşen dövüşçünün minderdeki izinden etkilenmiş, bunu bir kağıt üzerinde denemeye karar vermişti. Bu amaçla aynı yıl judocu bir arkadaşının evinde yere kağıtlar serdi; bir çıplak kadın modelin vücudunu maviye boyadı ve arkadaşının yardımıyla birtakım 'beden baskıları' gerçekleştirdi. Ancak, çıkan sonuçlardan yeterince tatmin olmadığı için ileriki aylarda belli aralıklarla tekrarladı. Aralarında yazar Pierre Restany'nin de bulunduğu yakın arkadaşlarından oluşan bir izleyici kitlesinin önündeki ilk gösterisini ise 23 Şubat 1960'ta kendi evinde düzenledi. Model Jacqueline, herkesin önünde soyundu, göğüslerinden dizlerine kadar boyanmasını bekledi ve sonra da *canlı bir fırça* olarak, duvara asılmış kağıtlara kendi kendini bastırarak izini çıkardı. Eylem ve sonuç herkesin hoşuna gitmiş, bu arada Restany "Vay be, bunlar *Mavi Dönem'in İnsanölçümleri*" diye bağırmıştı. Bu sözler, Klein'in o ve bir sonraki gösterisinin ismi haline geldi.

Kısmen daha kalabalık bir izleyici kitlesi önünde, bir sanat galerisindeki ilk gösteriyse 9 Mart 1960 tarihinde gerçekleştirildi. Bu, daha planlı bir gösteriydi. Paris'teki Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi'ndeki bu gösteriye, Samy Tarica, Jean Larcade ve George Marci gibi uluslararası sanat tüccarları da parasal destek vermişlerdi.

Gösteri akşamı, izleyiciler ve müzisyenler kendilerine ayrılan sandalyelere oturdular. Siyah takım elbiseli Klein ve üç çıplak model, ortalıkta yerlerini aldılar. Derken, yirmi müzisyenden oluşan orkestra yirmi dakikası sesli, ondan sonraki yirmi dakikası da sessizlikten ibaret *Monoton Senfoni*'yi çalmaya başladı. Süre başladığında, Klein, kendi elleriyle üç çıplak modeli dizlerinden göğüslerine kadar boyadı ve sonra, yer ve duvarlardaki kağıt ve ipek bezlere boyalı bedenlerini bastırmalarını istedi. Bedenlerindeki boyalar azaldıkça, bu 'fırça kadınlar' yerine göre, birbirlerini boyadılar, birbirlerinin ve kendilerinin vücut baskılarını yaptılar. Bu *baskı resimler*, bir ressamın önce modele bakıp sonra da önündeki yüzeye yaptığı betimlemeler değildi. Kağıt ya da bezdeki bu beden izleri, çok daha taze ve doğrudandı (Resim 196). Sanatçı elden geldiğince devre dışı kalmıştı çünkü. Bundan sonraki iki yıl boyunca bu konudaki çalışmalarını çeşitlendirdi sanatçı. Bunlardan bazılarında, modellerini boyamaksızın yüzeye değişik hareketlerde bastırdı ve sonra da sprey boyayla kağıt yüzeyi boyayarak *negatif figür*ler oluşturdu. Bazılarındaysa, baskıları üst üste yaptığı için, beden imgeleri tanınmaz hale geldi. Bazı resimlerinin üzerine birtakım yazılar vardı. İşte, *Havasal Mimari* adını verdiği *102* numaralı resimden birkaç satır:

"Yerküreyi saran havanın düzenlenmesi. Uygarlığımızın teknik ve bilimsel ürünleri dünyanın barsaklarında gizlenmiş... Eskiden kalma, bir çeşit Cennet'e dönüş öyküsü (1959). Derin başkalaşımlar üretmeye yazgılı yeni bir toplumun ortaya çıkışı. Bireysel ve ailevi mahremiyetin yok olması. Kişiliksiz bir varoluşun gelişimi. Kesintisiz bir *mucize* hayaliyle, yaşamı düzenlemek için son kertede insan iradesi. Uçacakmışçasına, insanı özgürleştirmek! Uğraşı: boş zaman. Geleneksel mimarinin yarattığı engeller aşılmıştır".

Bu satırların yer aldığı resim bir manzaraydı. Altta palmiyeler, irili ufaklı figürler ve üstteki boşlukta da uçar vaziyette çıplak bir kadın figürü vardı. *Boşluğa Atlayış*'taki uçma pozisyonunu çağrıştırıyordu bu figür. Öte yandan, *Hiroşima* adlı bir resminde de *cansız bedenler* maviye gömülmüşlerdi. Özetle, Klein, 1959'dan ani bir kalp yetmezliği yüzünden 1962'deki ölümüne kadar, hepsi de gösterilerde olmak üzere 150'nin üzerinde resim üretti; *Anthropomètrie* sözcüğünün kısaltılmışından hareketle hepsini *ANT 1*, *ANT 2*,... şeklinde imzaladı. Klein'in *fırça kadınlar*ına yaptırdığı resimlerin hemen hepsi maviydi. Mavi; *hiçlik*, *boşluk*, *boyutsuzluk*, *uçmak* ve *sonsuz sessizlik* –kısaca, *yaşam* ve *ölüm* demekti onun için.[10] Klein'in üç buçuk yıl boyunca düzenlediği

[10] Hannah Weitemeier, *Yves Klein*, Benedikt Taschen, 1995, ss. 50-61 (Klein not defterine Bachelard'ın "Önce hiçlik, sonra bu hiçliğin bir derinliği ve daha sonra mavinin sonsuzluğu var";

gösterilerin tuval ya da kağıtlardaki kayıtları, bugün müze ve galerilerde *resim gibi* sergilenmektedir. Anımsarsak, Pollock'un resimleri de kendi beden hareketlerinin izdüşümleriydi; oysa Klein bir adım daha atmış, mümkün olduğunca kendini aradan çıkarmıştı. Birer *fırça kadın* (ya da *canlı fırça*) olarak, modellerin bizzat kendilerinin yaptığı kontak baskılardı bu resimler.

Klein düzenlediği gösterilerde araç olarak başkalarının bedenlerini kullanmış, geleneksel temsil yöntemlerini aşmaya çalışmıştı. Hermann Nitsch, yine başka bedenleri kullanmakla birlikte, kendini de sokmuştur devreye. Chris Burden, Stelarc, Gina Pane, Marina Abramoviç, Carolee Scheneemann ve Orlan ise sanatlarını bizzat kendi bedenleri üzerine kurmuşlardır. Geleneksel temsil yöntemlerine karşı seçenekler oluşturmanın yanı sıra, erkek sanatçıların genellikle şiddet, acı ve bedenin sınırlarına; kadın sanatçılarınsa şiddet ve acıya ek olarak, cinsellik, güç ilişkileri ve bedenin yapıbozumu gibi konulara yoğunlaştıkları görülmektedir.

Sanatçı Bedeni: Erkek

Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch (d. 1938), kendi bedenini bir sanat aracı olarak kullanan sanatçılardandır. Viyana'da yaptığı bir dizi kanlı gösteriyle adını duyuran sanatçı, bu yola 1950'de gördüğü soyut dışavurumcu resimlerden oluşan bir serginin etkisiyle gelmiştir. O sergi, bir *şiddetin görsel kayıtları* gibi etkilemişti Nitsch'i. Ressamlar, kocaman tuvaller arasında çılgınca çalışırlarken, her halde üstlerini başlarını, yerleri ve duvarları batırmış olmalıydılar. Demek ki, Nitsch'i asıl etkileyen galerideki resimler değil, o resimlerin yapıldığı ortamdı.

O yıllarda edebiyat ve tiyatroyla ilgilenen sanatçı, zaten çoktandır sözün yetersiz kaldığı anlarda fiziksel şeylerin devreye girmesi gerektiğini düşünüyordu –ki gördüğü bu sergi üzerine, 'işte bu' diye geçirmişti içinden. Zihninde canlandırdığı o *vahşi ortam*ın da etkisiyle, kısa bir süre sonra *göz*ü (dolayısıyla zihni) oldukça uyaran bir sergi açtı Nitsch. Sergiye gelenler irili ufaklı birtakım dışavurumcu resimlerle karşılaştılar. Resimlerin bazıları yerde, bazıları da düzensiz olarak duvara asılmıştı. Bunların yanı sıra çalışırken giydiği, boyaya batmış iş önlüğü serginin orta yerinde duruyordu. Resimlerin arasına ya da altlarına yerleştirilen masalarda kırmızı boyayla doldurulmuş tabaklar, yanlarında bıçaklar, oyma aletleri, sargı bezleri, şeker taneleri falan vardı. Kendisi de sergiye dâhildi. Bütün bunlar, içerdeki törensi havanın şiddetini arttırıyordu. Ancak Nitsch, bunu daha da ileri götürmek istiyordu. Çünkü şiddet gösterisi, kendi yalıtılmış mekanlarına hapsedilen modern insanlara bir *katarsis* (arınma) sağlayabilirdi. Bu niyetle 1957'de *Gizemli Alem Tiyatrosu*'nu kurdu. Ona göre, *Gizemli Alem Tiyatrosu* yaşamın tüm yönlerinin yo-

ve Goethe'nin "Mavinin sözcüklerle anlatılamayan bir etkisi vardır. Bu rengin bizzat kendisi bir enerjidir. Hem uyarır hem sakinleştirir" gibi sözlerini yazmıştı).



197.
Hermann Nitsch,
80. Eylem, 1984,
Viyana

günlaştırılmış bir biçimiydi. Bu tiyatronun mayasında ilkel kabile ayinleri, Wagner'in *Birleşik Sanat Yapıtı*; *soyut dışavurumculuk* ve özellikle de Antonin Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*[11] hakkındaki görüşleri vardır.

Nitsch'e göre bütün sanat disiplinleri, tıpkı insanın duyuları gibi, mümkün olduğunca birbirleriyle iç içe olmalıdır. Sanat duyularımıza bir bütün olarak seslenmelidir. Sanat ve yaşam arasındaki eşik, aşılması gereken çok çetin bir sorundur. Kutsallaştırılan tabuları yıkacak olan *acı* ve *iğrenme* eşiğidir bu. Yaralar belki iyileşebilir, ancak özgün buluşların hakikatini her an anımsatan izleri kalıcıdır. Nitsch'in zihnini her an meşgul eden acı ve iğrenme eşiği, insanın bir yandan inandığı geleneklerin bir yandan da yoldan çıkmasına yol açan, herkesin bildiği günahların tam ortasında yer alır. İşte tam bu yol ayrımında kurulan, kıyasıya bir mücadeleyle kıvranan duygular imparatorluğunun tutsağıdır insan. Nitsch'in tezgahını bu eşiğe kurmasının nedeni, yaşam ve sanat arasındaki engeli kaldırmaya yöneliktir. Kendini kutsal kuzunun

[11] Antonin Artaud (1896-1948), modern tiyatronun ilkel büyü törenlerindeki güce kavuşturulması gerektiğini savunan bir ozan, ressam, oyuncu ve tiyatro kuramcısıdır. Ona göre tiyatro ve yaşam birbirinin ikizidir. *Başyapıtlardan Kurtulmak* adlı denemesinde belirttiğine göre, şiddetli ve yoğun bir eylem lirizme benzer. Bu eylem, ozanın kafasında olduğu kadar, seyircinin kafasında da doğaüstü imgelerin kanlı bir fışkırmasını gerektirir. *Vahşet Tiyatrosu* hakkındaki *ikinci bildirge*de de şunları söyler: "Vahşet Tiyatrosu, tutkulu ve çırpınmalı bir yaşam kavramını tiyatroya geri getirmek için oluşturulmuştur; zaten, bu tiyatronun temel aldığı vahşeti, şiddetli sertlik ve sahne öğelerinin aşırı yoğunluğu anlamında anlamak gerekir" (Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul, 1993, s. 107).

kanına gömen ve insani varoluşun nihai gizini saklarcasına, katledilmiş hayvanın barsaklarını önce çıkarıp sonra da yüreğin içine sokan biridir o. Ölü hayvanlar yaşam için feda edilen kurbanlardır. İnsanların yaşaması için başka canlıların öldürülmesi anlamına gelmektedir bu. *Et*, varlığa giden kaçınılmaz yol –varlığın dölyatağı; Nitsch ise şeytan tarafından ele geçirilmiş insandır. Olsa olsa, İsa'nın bir taklitçisidir o.[12] Nitsch, II. Dünya Savaşı'nın korku ve dehşetiyle büyüyen sanatçı kuşağındandır. Dolayısıyla, onun *Gizemli Alem Tiyatrosu*'ndaki gösterilerini sadece sanat ve yaşam arasındaki sınırı sorgulayan işler olarak görmemek gerekir. Sanat aracılığıyla, uygarlık madalyonunun arka yüzüne, *şiddete* dikkat çeken bir sanatçıdır.

Nitsch, Gizemli Alem Tiyatrosu'nu Avusturya'nın şaraplarıyla ünlü Schloss Prinzendorf'taki malikanesinde 1957'de kurmuştu. Büyük salondan koridorlara, şarap mahzeninden ahırlara, balkonlardan avlu ve meyve bahçesine kadar her taraf tiyatro sahasıdır. Gösterilerin yapıldığı mekân, insanın ikilemli doğasını imlercesine, doğrudan bodrumla bağlantılı, üstü açık bir yerdir. Geleneksel tiyatrodakinin tersine, oyuncular seyircilerle aynı düzlemdedir. Profesyonel olan ve olmayanlar sahneyi birlikte paylaşırlar. Gösteri sırasında etrafa saçılan kan, boya değil gerçektir. Sanatçının bütün bu düzenlemelerdeki amacı, elden geldiğince yanılsamacı tavırdan kurtulmaktır. Onun 1962'den itibaren yapmaya başladığı bir dizi kanlı eylem, düşüncesinin yansımalarıdır. Bunların bazıları 24 saat, bazıları 3 gün, bazıları da 6 gün sürmüştür. Ancak sanatçıya göre, bu eylemleri bitmiş olarak düşünmemek gerekir; çünkü tıpkı yaşamın kesintisiz sürdüğü gibi, sanat da onun yoğunlaştırılmış ikizi olarak sürmektedir. Eylemler olsa olsa, kesintisiz sanattan alınmış *simgesel an*lardır. Örneğin 1984'teki *80. Eylem*, tipik bir Nitsch seremonisiydi (Resim 196). Bir bedeni kurban ederek saldırganlıktan kurtulma –arınma, günah çıkarma– amacına dönük bir gösteriydi bu. Saflığı simgeleyen beyaz giysiler içindeki sanatçının gözleri yine beyaz bir bezle kapatıldıktan sonra bir çarmıha gerilmişti. Yardımcıları, seyircilerin gözleri önünde bir sığırı önce kesip, sonra da iç organlarını birer birer çıkarmışlar, bu arada da çarmıha bağlanmış sanatçının üstüne kan dökmüşlerdi. Üç gün süren gösteride bedene yapılan tecavüz bütün çıplaklığıyla sergilenmiş, insanların rahatsız olması sağlanmıştı. Farklı hayvan bedenlerinin eşliğinde yapılan diğer gösterilerde de buna benzer vahşet görüntüleri vardı.

Sanatçının ve izleyicilerin ne derecede arındıklarını elbette bilemeyiz. Ancak hayvan katliamı aracılığıyla yapılan bu tip gösterilerin, insanın gaddarlığını, ikiyüzlülüğünü ve bencilliğini açık bir şekilde ortaya koyduğundan hiç şüphemiz yoktur. Bu gösteriler, insanlara 'işte siz!' diye tutulan ayna gibidir.

İnsanlık, eşitlik, demokrasi, din ya da vatan adına öteden beri birbirimizi öldürüp duruyoruz. Bir an için savaşların bittiğini, her yere demokrasi ve

---

[12] Wieland Schmied, "A Subterranean Cosmos: Reflection on Hermann Nitsch's Orgy Mystery Theatre and his architectural vision", ss. 27-33.

bolluk geldiğini hayal edelim. Hayal bu ya, diyelim ki imkânsızı gerçekleştirdik ve birbirimizi öldürmekten vazgeçtik. Ama ne çare, bitkileri ve hayvanları öldürmeye devam edeceğiz. Mezbahaları getirin gözünüzün önüne. Her gün milyarlarca hayvan, milyarlarca insanın midesi için kesiliyor. Şu çok açık: Tıpkı bizim gibi gözleri, kalbi, ciğerleri, kısaca, acıyı hisseden sinir sistemleri olan bedenler katlediliyor. Katliam için mezbahalar kuran; elini kana bulamaktansa kesim işini bir başkasına havale eden; böylece de vahşeti görmeyerek rahatlayan yaratıklarız bizler. Gösterilere maruz kalanların çoğunun, sanatçının bu eylemlerini *tiksindirici* ve *sanat dışı* bulduğunu ama yine de et yemeye devam ettiğini tahmin etmek zor olmasa gerek. Evet, Nitsch'in gösterileri, bu ikircikli doğamızı gözler önüne sermeye, rahatsız etmeye yetiyor.

Nitsch, kendi bedenini kana bulamıştı, ama etine bıçak batırılan, katledilen canlı bir başkasıydı. Oysa Amerikalı sanatçı Chris Burden (d. 1946), kendini yaralayarak *tensel acıyı* bizzat deneyimleyen[13] sanatçılardandır.

İçinde yaşadığımız toplum acı çekmeyi, zorluğu ve güç yaşam koşullarını aşağılarken; mesleki başarıyı, rahat ve hızlı yaşamayı yücelten, keyif almanın reklamını yapan bir toplumdur. Sanatçıların, gerektiğinde kendi bedenlerine işkence yaparak dikkat çekmelerinin nedeni, Gablik'in de belirttiği üzere, bizi *olumsuzluk* ve *acı* deneyimiyle yeniden karşı karşıya getirme zorunluluğu duymalarındandır. Chris Burden'in camları kırık bir pencereden yarı çıplak bir



198.
Chris Burden,
Mıhlanmış, 1974

[13] Burada, tensel acıyı geçtik, bizzat ölümü deneyimleyen Beşir Fuad (1832-87) geliyor akla. Pozitivist felsefeyi Osmanlı camiasına tanıtanlardan olan yazar, koluna kokain şırınga ederek uyuşturduktan sonra dört yerini usturayla keserek intihar etmiş ve ölmeden önce neler hissettiğini yazmıştır: "Ameliyatımı icra ettim, hiçbir ağrı duymadım. Kan aktıkça biraz sızlıyor... Bundan tatlı ölüm tasavvur edemiyorum. Kan aksın diye kolumu hiddetle kaldırdım. Baygınlık gelmeye başladı".

halde geçmesi ya da kendini bir arkadaşına sol kolundan vurdurması ve bu eylemleri fotoğraflar aracılığıyla sanat olarak sunması izleyiciyi tahrik etmeye yönelik girişimlerdir. Dediğine göre, 'yaralanma' denen şeyi çok merak etmiş ve deneyerek öğrenmişti sanatçı. Yaptığı eylemleri, örneğin silahla vurulmayı niçin sanat olarak gördüğünü soran bir dergi editörüneyse şu yanıtı vermişti:

"Başka ne olabilir? Tiyatro değil... Vurulmak gerçekten olmuş bir şey... Yirmi gün boyunca yatakta yatmak... Bunda yapmacıklık ya da olmamışı olmuş gibi gösterme yok. Orada birkaç saat kalmış ya da her gün eve gidip mükellef bir akşam yemeği yemiş olsam tiyatro olurdu bu... Şimdi neyle karşılaşacağımı biliyorum. Bilinmeyen kalktı ortadan. Demek istediğim, artık bir daha vurulmanın bir anlamı yok".[14]

Yine notlarından öğrendiğimize göre Chris Burden, yaşadığı kentteki küçük bir garajda bir Volkswagen'in arkasına sırtüstü yatmış ve bir arkadaşına kendini çiviletmişti (Resim 198). Bununla kalmayıp, o halde arabanın birkaç dakika dışarıda son sürat sürülmesini istemişti. *Chris* Burden'in *Mıhlanmış* adlı işine bakınca, zihinlerimize kazınmış *Çarmıhtaki İsa* imgesini düşünmeden edemiyoruz. Kaldı ki, sanatçının isminin kaynağı *İsa*'dır zaten. Isa (Batı dillerinde *Christ* ya da *Christos*) insanları uyandırmak için acı çeken, bu uğurda canından olan biriydi. Katlandığı acılardan ötürü Chris Burden'i bir İsa olarak mı görmek gerekir acaba? Sanmıyorum, ölümü göze alamamıştır çünkü o. Ayrıca, avuçlarına çakılan çivileri daha sonra kırmızı kadifeye kaplı bir taş blok üzerine yerleştirmiş ve New York'taki bir sanat galerisine satmıştır –ki bu da bir başka boyun eğiştir. Gablik'e göre bu, sanat dünyasını yönlendiren piyasanın önceliklerinin davranışlarımızın her dokusuna nasıl nüfuz ettiğini, sanatçının ideallerinin içinde yaşadığı toplumsal yapıya nasıl da sımsıkı bağlı olduğunu gösteren örneklerden yalnızca biridir.[15]

Avustralyalı sanatçı Stelarc'ı (Stelios Arcadiou, d. 1946) teninden kancalara asılı görüntüleriyle tanıdık, irkildik (Resim 199). Yakından tanık olmak çok daha sarsıcı olsa gerek. Stelarc, 1977-88 arasında dünyanın farklı ülkelerinde gerçekleştirdi bu eylemleri. Kırık camların, kor haline gelmiş kömürlerin üzerinden çıplak ayakla yürüyen ya da bedenininin değişik noktalarına şiş batıran sirk göstericilerini anımsatıyor. Çok yüksek derecede zihinsel yoğunlaşmayla gerçekleştirilen bu tip gösterileri kendi amaçlarına uyarlamış sanatçı. Yüzünde hiçbir acı belirtisi yok. Ağır kütle (beden), havada asılı vaziyette acıya ve yerçekimine meydan okuyor. Stelarc, bir çeşit yarı şaman yarı mühendis olarak, düşüncelerini yazıya döken, kavramlarla ilerleyen biri. Gezegendeki en belirgin baskının yerkeçimi değil, bilgi saplanması olduğunu; bu yüzden bedenin kültürel, biyolojik ve yerçekimi gibi engellerden kurtulması gerektiğini, dahası, bunun mümkün olduğunu iddia ediyor sanatçı. Ona göre beden, bu engel-

[14] Burden'den akt. Suzi Gablik, *A.g.e.*, s. 211.

[15] Suzi Gablik, *A.g.e.*, s. 211.





199. (Solda)
Stelarc,
Asılı Beden, 1978,
Tokyo'daki gösterisinden

200. (Sağda)
Stelarc,
Üçüncü El, 1995,
Tokyo'daki gösterisinden

lerden kurtulduğu anda, bir füze gibi post-evrimsel yörüngeye fırlatılabilir. Bu füzeyi harekete geçiren şey ise özdoyumdan ziyade, bambaşka biri olma arzusudur. Amaç artık insan türünü sürdürmek değil, her bireyin fiziksel değişimi olmalıdır. Beden-zihin ikilemi ancak beden-tür yarılması travmasıyla aşılabilir. Türde böylesi bir yarılmanın gerçekleşmesi durumunda beden artık bir şizo beden değil, yarık beden olur. Bu, yarılmış bir fizyoloji; kendinden emin ve bunu eylemiyle kanıtlamaya hazır bir beden demektir. Birçok işi gerçekleştiren bu beden, haliyle, yabancı bir bedenden ziyade, bizzat kendine yabancılaşmış bir beden anlamına gelmektedir. Havada asılı beden, hem yerçekiminin hem de onu aşmanın mümkün olduğunu simgesel olarak göstermektedir.[16] Anlaşıldığı kadarıyla, beden ve ruhun terbiye edilmesinden, özüne döndürülmesinden çok, aşılmasını, uzatılmasını öneriyor Stelarc.

Stelarc, asılı beden gösterilerinden sonra bedeni yeniden tasarlamaya, yapısını değiştirerek sınırlarını geliştirmeye kafa yormaya başladı. Bunun için zihinsel yoğunlaşmayla yetinmeyerek teknolojiyi devreye soktu; bilimkurgu filmlerinden fırlamış birine dönüştü. *Üçüncü El* projesi bu yöndeki çabalarındandır (Resim 200). Karın ve bacak kaslarından gelen sinyallerle çalışacak şekilde sağ kola tutturulmuş bir robottur *Üçüncü El*. İnsan ister istemez beden protezlerini, yapay organları anımsıyor. Kontak lenslerden yapay kol ve bacaklara, kalp ve kulak pillerine kadar, protezler bugün birçok insanın parçaları haline gelmiş durumda. Bunların hepsi, eksik ya da sakat bir şeyin ikamesi olarak tasarlanmışlardır. Ama Stelarc'ın çalışması bunlardan farklıdır.

[16] Stelarc, http://www.stelarc.va.com.au/arcx.html.

Bir sakat elin yerine geçen protez değil, sağlam iki elin yanı sıra devreye sokulan bir *ek*tir onun önerisi. Acaba insan, olağandan daha iyi ve çok görmek, işitmek, koklamak, tutmak, koşmak... için, daha çok organ (ek organ) istemez mi? Stelarc işte bu olasılıkları denemektedir. *Üçüncü El*, iç iskeletten *dış iskelet*e geçisin simgesidir. İlerleme ve evrimin yalnızca genetik başkalaşımı beklemek zorunda olmadığına, yeni teknolojilerin, gen haritamızdaki bileşim olasılıklarının ötesine geçmeye olanak verdiğine dikkat çekmektedir sanatçı.[17] İnternet sitesindeki metinlerini okurken bir sanatçıdan çok şaman/mühendis biriyle karşılaşırsınız. Bu, bir yanıyla post-evrimsel yörüngeye fırlamaya hazırlanırken, bir yanıyla da çok gerilerde kaldığı sanılan *tekhne* kavramına, sanatın bir *teknik*, bir *yapma* edimi olduğu zamanlara uzanan bir *post-insan*dır.

Sanatçı Bedeni: Kadın

Gösteri sanatına eğilimli kadın sanatçıların hemen hepsi, bir yandan erkek meslektaşları gibi şiddet ve acı sorununa eğilmişler; onlardan farklı olarak da cinsellik, cinsiyet, güç ilişkileri ve dişiliğin yapıbozumu gibi konuları sorgulamışlardır.

İtalyan kökenli Fransız sanatçı Gina Pane (1939-90), Paris'te resim ve heykel eğitimi almıştı. Sanatçı bir süre *beden* konusuna dikkat çeken heykel ve yerleştirmeler yaptıktan sonra, bizzat kendi bedenini devreye soktuğu eylemlere yöneldi. 1970'lerde ilkini özel işliğinde, sonrakileri değişik mekânlarda izleyici kitlesi önünde gerçekleştirdi. Tiyatroyu çağrıştırmasın diye, eylemleri için *oluşum* ya da *gösteri* değil, *beden sanatı* kavramını kullandı. Çünkü bedeni, biyolojik, psikolojik estetik, dinsel ve toplumsal varoluşun somutlaştığı dolaysız bir *araç*, (dil) ve *mücadele alanı* olarak görüyordu Pane. Hareket halindeki beden, iç mekânlara hapsedilen ve bir yüzey sanatı olan resmin aksine, derinlerdeki şeyleri yüzeye taşıyan, açılıp kapanan bir varlıktır.



201. Gina Pane, *Tin*, 1974, Paris'te gösterisinden

[17] Stelarc, *A.g.e.*

Pane, eylemlerinin her birini ayrıntılı bir şekilde planlamış, fotoğraflarla belgelemiştir. Resim 201, yüzü ve bedeninin bazı yerlerini jiletle yaraladığı eylemlerinden birini göstermektedir. Bir galeride izleyicilerin önünde, makyajlı bir vaziyette bir aynaya bakarak gerçekleştirdiği eylemi sırasında elinden geldiğince acıyı yüzüne yansıtmamaya gayret etmiştir. Bu kayıtsızlığının nedeni, toplumun, günlük yaşamda maruz kaldığı şiddet yüzünden uyuşmuş olduğuna dikkat çekmekti. Bedeni ve onu yaşatan kanın zaafiyetini sınadığı bu gibi rahatsız edici eylemler aracılığıyla belki insanları uyandırabilirdi. Aslında sorun çok daha çok karmaşık ve derinlere kök salmıştı. Canın tehlikeye atılması, bir çeşit *kendini adama*ydı. Din ve siyaset çevreleri böylesi bir adanmışlık bekliyordu insanlardan. Bir inanç uğrunda ölenlere her iki taraf da *şehit* gözüyle bakıyordu örneğin. Beden basbayağı *maddî* olduğu halde *manevî* bir varlığa nasıl dönüşüyordu? Mazoşizmle maskelenmiş zayıflık ve şiddet arasında nasıl bir ilişki vardı? İşte bir feminist olarak bu gibi konuları deşmiş; ayrıca, kadının pasifliği ve erkeğin saldırganlığı konusundaki kalıpları sorgulamıştır sanatçı.[18]

Bedenine şiddet uygulamaktan çekinmeyen bir diğer sanatçı Marina Abramoviç'tir (d. 1946). Sanatçı, resim bölümünde okumasına karşın gösteri sanatına yönelmiştir. Bunun nedenleri karmaşıktır. Öğrenci olduğu yıllarda, Yugoslavya sosyalist bir rejimle yönetiliyordu. Gerçi, eskisine oranla 'demir perde' daha geçirgen bir hale geldiği için Batı'daki yeni sanat akımları içeri girmeye başlamıştı, ama yine de resmî sanat hâlâ *toplumcu gerçekçilik*ti. Bir diğer ikilemi de Marx ve Tanrı arasındaydı. Marx kamuya, Tanrı özel yaşama dairdi. Ruhu ve bedeni ikisi arasında sıkışıp kalmıştı. Abramoviç, bir ara bir Ortodoks Hıristiyan ayinini izlemek için kiliseye gittiğinde gördüğü hadisenin sanatsal bir yanının olduğunu hissetmişti. Bir yanda Plehanov'un sanat görüşü, bir yanda kilise ayinleri: Bu da başka bir ikilemdi işte. Derken 1970-lerde modern akımların etkisiyle, yakın arkadaşları resmi ve betimlemeyi sorgulama aşamasındayken, o hiç tereddüt etmeden gösteri sanatına yöneldi. Ona göre bu, betimlemeci sanattaki 'başka yer ve zaman'da olmayı reddederek, 'burada ve şimdi'de olmayı istemekti. 1970'ler boyunca yaptığı gösterileri, fiziksel saldırganlık yoluyla bedeni bilinçli bir durumdan bilinçsiz duruma taşımaya dayanıyordu. Amacını kendi sözlerinden okuyalım:

"Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemekti. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığımda, Tibet'e gittiğimde, Aborijinlerle tanıştığımda, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark

[18] Anonim, *The 20th Century Art Book*, Phaidon Press, London, 1996, s. 357.



202.
Marina Abramoviç,
Ritim 10, 1973,
Edinburg'taki
1 saatlik gösteriden

ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerekliydi. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu".[19]

Abramoviç'e göre beden, *özel* olmakla birlikte *hareket halindeki bir bölge*dir. Beden bir *tekne*dir ve sürekli olarak başka bir yer için *demir alır*; sanki ölüme gider gibi ufukta kaybolur gider. *Sembolik-olan*dan, *dil*den kurtulmak, yani dil merkezli Batı kültürünün kodladığı her şeyden arınmak ve yükünü boşaltmak zorundadır, tekne-beden. Gerek bir vantilatörün yaydığı havayı soluması, aşırı dozda hap alması ya da kendini yaralaması türündeki yoğun süreçlerinde, gerekse ani ve hızlı hareketlerinde, uzun yürüyüşlerinde ya da mutlak bir hareketsizlik anında, Abramoviç, 'kendi-bedeninde-oluş'u, öznelliğin dışında, yani dilin olmadığı bir durumu kavramaya çalışmaktadır. 'Bedenini boşaltmak', aklının 'başka bir yerde ve zamanda' değil, 'burada ve şimdi'de olması demektir. Gösterilerinde genellikle susarak sadece kendini sunması bu yüzdendir.

İster giyinik ister çıplak, Abramoviç yaptığı gösterilerde beden üzerine ne düşünür ne de yazar. Abramoviç *bedeniyle imge üreten*, kendi bedenine sahip olmaya ve *bedenini yapma*ya karar veren bir kadındır. Gösterilerinde hep ayinsel süslemeler kullanmıştır ve bu süslemeler her zaman can yakar niteliktedir. Örneğin, 1973'te Edinburg Festivali'nde gerçekleştirdiği ve 1 saat süren *Ritim 10* adlı işi şöyleydi (Resim 201):

Törensel bir havada, sanatçı önce beyaz bir kağıdı yere koydu, sonra da onun üzerine farklı biçim ve boyutlarda 10 tane bıçak yerleştirdi. Bunların yanı sıra iki de ses alma cihazı vardı. Bu hazırlıktan sonra sıra gösteriye geldiğinde, ilk

[19] Bojana Pejiç, "Bedende Oluş: Marina Abramoviç'in Sanatında Tinsel Olan Üzerine", *Anadolu Sanat*, çev. Nahide Yılmaz, Anadolu Ü. GSF Yayını, sayı 13, Eskişehir, Güz 2000, s. 156.



203.
Marina Abramoviç,
Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı,
1975, Kopenhag'daki
1 saatlik gösteriden

teybin ses kayıt düğmesine bastı; sol elini tırnaklarını ojeyle dikkatlice boyadı ve sonra parmaklarını açık bir vaziyette yere koydu. Derken birdenbire bıçaklardan birini sağ eliyle alarak sol elinin parmakları arasına mümkün olduğunca hızlı bir ritimde vurmaya başladı. Her seferinde, *hırçın sağ el* yerdeki *pasif sol el* yaralıyordu. Böylece bütün bıçakları kullandıktan sonra, teybi geri sardırdı ve gösterinin ilk bölümünde kaydedilen sesleri sonuna kadar dinledi. Sonra yeniden yoğunlaştı ve gösteriyi tekrar etmeye başladı. Bıçakları aynı sırayla alıyor, aynı ritimle vuruyor, elini aynı şekilde yaralıyordu. Tabii bu arada, teypteki seslerle o an çıkarmakta olduğu sesler eşanlı olarak işitiliyordu. Bittikten sonra, ikinci teybi de geri sardırarak bu kez her ikisini de birlikte dinledi ve salondan ayrıldı –Sanatçı aynı yıl Roma'da bu işini yirmi bıçakla yinelemiştir.

Abramoviç, 1975'te Kopenhag'daki Charlonttenburg Sanat Festivali'nde de *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı* adında benzer içerikli bir gösteri yaptı (Resim 203): Makyajlı ve çırılçıplak olan sanatçı, oldukça güzel görünüyordu. Sonra, sağ elindeki metal fırçayla ve sol elindeki metal tarakla saçını sağlı sollu taramaya başladı. Tarama işini yaparken bir yandan da sürekli olarak "Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı", "Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı..." diye söyleniyordu. Sonra birdenbire saldırgan bir hale geçti ve ta ki saçına ve yüzüne zarar verinceye kadar, bir saat boyunca devam etti. Kendine yaptığı bunca eziyet, Batı kültüründeki en temel korkulardan biri olan acı korkusunu kafasından atma ve dolayısıyla kendi bedenindeki varoluşu yakalama düşüncesinin yansımasıydı. Ayrıca, sözden bir kurtuluş da söz konusuydu burada. Sözleri sürekli tekrarlaması, sözün anlamını kaybetmesine yol açmaktaydı. Yine aynı yıl, Amsterdam'da gerçekleştirdiği *Rol Değişimi* adlı işi

de 'dişilik/cinsellik' ve 'şerefli/şerefsiz meslek' konusuna yönelikti. Bu türden bir rol değişimi ancak Amsterdam'da yapılabilirdi (çünkü fahişelik mesleği başka hiçbir yerde bu kadar halkın arasında değildir). Bir fahişeyle dört saatliğine mesleklerini değiştirmesi, *kadın* 'imge'sini çözündürmeye yönelikti. Sanatçı, burada, *dişiliğin yapıbozumu*nu, 'şerefli/şerefsiz' mesleklerle ve kadının mesleğindeki başarısıyla ilişkilendirilmişti. Abramoviç, fahişe olarak kaldığı dört saat boyunca hiç para kazanamadı. Çünkü bu meslekteki kadınlardan beklenen beden dilini, yani 'arka oda'ya geçmeden önce yapılan cilveleşmeleri bilmiyordu. Ayrıca yüzündeki ifade, penceredeki oturuşu, fiyatta pazarlık yapış tarzı bir fahişede olması gerektiği gibi değildi. Bu arada, onun yerine sanatçılığa soyunan kadının da eli boş kalmıştı. Abramoviç'in bu ve bir önceki gösterideki amacı, verili *kadın* (*dişilik*) *imgesi*ni bozmaktı. Ayrıca, sanat ve sanatçının neye benzemesi gerektiğine, yeteneğinin sınırlarına ilişkin Batı sanat camiasının yarattığı yaygın inanca bir saldırıydı bu gösteriler.

Abramoviç, 1976-88 arasında Ulay isimli erkek bir sanatçıyla birlikte çalışmıştı. Tesadüfe bakın, aynı günde doğdukları için başlangıçta doğum günlerine ilişkin gösteriler gerçekleştirmişlerdir. Bu işlerden biri 1979'daki *Komünist Beden/Kapitalist Beden* adını taşımaktadır: Gösteri için, 30 Kasım'da gece yarısına on beş dakika kala Amsterdam'da bir adrese on bir kişi çağrılmıştı. Misafirler geldiğinde, sanatçılar odanın zemininde uyuyorlardı (Gece boyunca her iki sanatçı uyanmadan öylece yatmaya devam edeceklerdi). Sanatçıların yataklarının önüne iki masa ve üzerlerinde de misafirler için yiyecek ve içecekler vardı. Abramoviç'in tarafındaki masanın üzerindekiler sosyalist, Ulay'ın tarafındakiler de kapitalist ülkelere özgüydü. Sanatçıların doğup büyüdükleri toplumsal yapılar arasındaki farklılığı vurgulamak için bilindik Doğu/yoksulluk ve Batı/zenginlik karşıtlığı ile yetinilmemiş; yiyeceklere erişebilirlikteki farklılık da dikkate alınmıştı. 1970'lerde Doğu'daki dükkânlarda Batı'ya özgü yiyecekler bulmak çok zordu. Batıda ise, Doğu'dan gelen yiyecekler çok ucuzdu. Bu çalışmada politik sistemleri simgeleyen (bedeni besleyen) yiyeceklerin yanı sıra, başka görsel elemanlar yer almaktaydı. Sanatçıların duvara asılı doğum belgeleriydi bunlar. 1946'da Yugoslavya'da doğan Abramoviç'in belgesinde damga olarak bir kızıl yıldız, 1943'te Almanya'da doğan Ulay'ın belgesindeyse gamalı haç vardı. Bu işin isminde bulunan ve bütünü oluşturan (beden ve komünist/kapitalist) elemanlar, sanatçıların her ikisinin de 'siyasal beden'in bilincinde olduklarını kanıtlamaktadır.[20]

Carolee Schneemann (d. 1939) sanata resimle başlayan, ilerleyen süreçte fotoğraf, yerleştirme, gösteri ve filme kayan; bir yandan sanatın kapsamını genişletmeye çalışırken bir yandan da cinsiyet, cinsellik ve haz gibi sorunları kurcalayan bir feministtir. *Et Oyunu* (1964) ve *İçteki Tomar* (1974) adlı gösterilerle ünlenmiştir (Resim 204). Az sayıdaki izleyicinin önünde, aybaşı

[20] Bojana Pejić, *A.g.e.*, sayı 13, s. 149-158; ve sayı 14, ss. 179-190.



204.
Carolee Schneemann,
İçteki Tomar, 1975,
New York'taki gösteriden

halindeyken gerçekleştirilen *İçteki Tomar*, diğer gösterileri gibi fotoğraf ve film şeklinde kaydedilmiş, değişik mekânlarda sergilenmiştir. Gösteriye bedenine çamur sürülmüş, iç çamaşırsız, yarı çıplak vaziyette bir masaya çıkarak başlayan sanatçı, sanki bir çizim işliğindeki çıplak model gibi değişik pozlar vermiş; bu arada *Cézanne, Büyük Bir Kadın Sanatçıydı* adlı kendi kitabını okumuş; kitabı bıraktıktan sonra da vajinasına gizlediği kağıt tomarı yavaş yavaş çıkararak üzerindeki yazıları okumuştur: "Vajinayı, fiziksel ve kavramsal olarak farklı açılardan düşündüm: Bir heykelsi biçim, bir mimarî veri, dönüşüm, doğum geçidi ve kutsal bilgi kaynağı. Vajinayı, dışarıdaki iri bir yılanın yarı saydam odası gibi gördüm: Görünürlükten görünmezliğe doğru yılanın geçişiyle keyiflenmiş sarmal bir tomar, hem erkek hem dişiye özgü cinsel özelliklerle, üretken gizemler ve arzunun biçimiyle sarmalanmış. İçsel bilginin bu kaynağı, Tanrıça inancında et ve ruhu birleştiren temel bir gösterge olarak simgeleştirilebilirdi".[21]

Cinsellik, hazzın yasaklanması, temsil ve sanat arasındaki karmaşık ilişki öteden beri Schneemann'ın zihnini meşgul etmekteydi. Bu karmaşık ilişkiyi resmin hakkıyla anlatamayacağını düşündüğünden yönelmiştir gösteri sanatına. Erkeksi temsil biçimlerini yıkmanın en kestirme yolu, kadın sanatçının bizzat çıplak olarak gerçekleştirdiği gösteriden geçerdi ona göre. Eski Tanrıça inancı yeniden inşa edilmeli; evde, yatakta, işyerinde, okulda ve sokakta kadınlar inisiyatifi ele almalıydı. 1975'te yazdığı bir metinde 2000 yılına gelindiğinde, sanat okullarında kızların artık aşağılanmayacağını, iş ve sanat tarihi

[21] Carolee Schneemann, http//:www.caroleeschneemann.com/works.html.

derslerinin genellikle kadınlar tarafından verileceğini, bilimsel ve sanatsal konuların feminist kadınlar tarafından araştırılıp kitaplaştırılacağını, müzelerin kadın eserleriyle zenginleşeceğini öngörmüştür sanatçı.[22]

İster erkek ister kadın, beden (gösteri) sanatçılarının hepsi bedene gizlenmiş iktidarın ipliğini pazara çıkarıp etkisiz hale getirmeye, bedeni yeniden kurmaya, anlamlandırmaya çalışmışlardır. Gerektiğinde bedenlerini yaralamaktan çekinmemişler, ancak bu yeniden kurma işini daha çok eğretilemeler, benzerlik ve karşıtlıklar aracılığıyla yapmışlardır. Değiştirmeye çalıştıkları şey, kendi bedenlerinin fiziksel yapısından çok diğer insanların zihinleridir, bedenin algılanış biçimleridir. Bedenlerini fiziksel olarak sahiden değiştirenlerin sayısı çok azdır. Bu yolda teknolojiyi devreye sokan Stelarc'a daha önce değinmiştik. Fransız Orlan (d. 1947), bedenini, özellikle yüzünü değiştirirken teknolojiden yararlanan bir diğer sanatçıdır.

Orlan, lokal anesteziyle bir dış rahim ameliyatı geçirdikten sonra, hem izleyici hem hasta rolünü oynayabildiğini görüp, cerrahiyi gösteri sanatına dönüştürmeye karar vermiştir. Öğrendiğimize göre, masrafları, ameliyat boyunca çekilen fotoğraf ve videoları, hatta akan taze kan örneklerini ve kopan et parçalarını dahi satışa çıkararak karşılıyormuş sanatçı. *5. İstanbul Bienali*'nde bu ameliyatlar sırasında çekilen bir video filmini izlemiştik. Ameliyat edilirken bir yandan bir şeyler okuyor, yiyor, bir yandan olayın tanıklarına ve kameraya sakin sakin bakıyordu sanatçı. Yüzünde acı belirtisi falan yoktu, çünkü lokal anesteziyle uyuşturulmuştu. Hem izleyicilerle iletişim kurabilmek hem acıdan nefret ettiği için tercih etmişti lokal anesteziyi. Onun ameliyat gösterilerinde, insanlar herhangi bir tiyatro temsilinin aksine, gerçek bir olaya tanık olmuşlardır. İğneler etine batırılıp dudakları dilimlenirken, kulakları kesilip yüzünden ayrılırken gösteriyi izleyenlerin dehşetle irkilip kustuklarını, bazılarının gözlerini kapadıklarını tahmin etmek zor olmasa gerek.

Orlan, *Azize Orlan'ın Yenidendoğuşu* adlı 1990'da başladığı bir dizi ameliyatla duyurdu sesini (Resim 205). Eski Yunan ressamlarından Zeuksis'in çeşitli kadınların en güzel parçalarını alıp bunları ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinden esinlenen Orlan; Rönesans ve sonrası boyunca ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadın imgelerinin farklı özelliklerini kendi yüzünde denemeye karar vermiştir. Bunun için önce bilgisayar ortamında, 16. yüzyılda yapılmış bir Diana heykelinin burnunu, Boucher'in *Europa*'sının dudaklarını, Botticelli'nin *Venüs*'ünün çenesini, Gérome'un *Psykhe*'sinin gözlerini ve Leonardo'nun *Mona Lisa*'sının alnını bir araya getirdi. Sonra, adı geçen imgelerle düzenlenmiş ameliyathanede, bilgisayarla yaratılan 'toplama imge'ye benzetmeleri için kendini estetik cerrahların ellerine teslim etti. Orlan, bu kadın imgelerini tesadüfen değil, her birini belli tarihsel ve mitolojik nedenlerden ötürü seçmiştir: Diana, hem maceralar tanrıçası hem

[22] Carolee Schneemann, *2000 Yılında Kadın (1975)*, Ahu Antmen, *A.g.e.*, ss. 249-250.



205.
Orlan,
Azize Orlan'ın Yenidendoğuşu, 1990,
Paris'teki ameliyathane
ve ameliyattan görüntüler

de erkeklere boyun eğmeyen biriydi sanatçının gözünde. Yunan mitolojisinde Psykhe, Eros'un sevgilisi ve ruhsal güzelliğin simgesi; Europa ise bir ara Zeus'la sevişen, bütün bir kıtaya adını veren maceracı bir kadındı. Venüs zaten verimlilik ve yaratıcılık açısından öteden beri Orlan'ın ilham kaynağıydı. Mona Lisa'yı da erkeksi ve kadınsı özellikler taşıdığı için tercih etmiştir.[23]

Orlan, sanatına *beden sanatı* değil, *etsel sanat* demiştir. Ona göre, *etsel sanat* teknolojiyle gerçekleştirilen *otoportre sanatı*dır. Figürü *sahiden* 'bozma' ve 'yeniden oluşturma' arasında gidip gelir. Beden, *dönüştürülmüş bir hazır-yapıt*tır. Etsel sanat tanrıtanımazdır; bedeni dile dönüştürür. Dolayısıyla, *beden kelamdır.* Hıristiyanlığın tersine, acıyı kutsallaştırmaz. Diğer beden sanatçılarından ayrılmaktadır Orlan. Acı, bir arınma yöntemi değildir (*Yaşasın morfin, kahrolsun acı!*) Etsel sanat estetik cerrahiyi reddetmez; ancak bunu yerleşik beden söylemlerini tersyüz etmek için kullanır: "Vücudumun yarılıp açıldığını gözlemleyebilirim, acı çekmeden! Kendimi ta iç organlarıma kadar görebilirim... Sevgilimin kalbini görebilirim ve bu kalbin harikulade tasarımının genellikle çizilen sembolik biçimlerle hiçbir ilgisi yok –Hayatım, dalağını seviyorum, (...) pankreasına tapıyorum, uyluk kemiğin beni heyecanlandırıyor".[24]

---

[23] Kubilay Akman, *Orlan'ın Suretleri*, rh+, sayı 15, 2005, s. 22.

[24] Orlan, *5. Uluslararası İstanbul Bienali* katalogu, 1997, s. 166.

Bir ara, *şiddet* konulu bir felsefe sempozyumunda Orlan ve diğer sanatçılardan örnekler verdiğimde, salondaki çoğu insan bu tür *sapkın* gösterilerin sanat sayılamayacağını, dahası, yasaklanması gerektiğini söylemişlerdi. Fotoğraf aracılığıyla da olsa, ilk kez karşılaştıkları bu eylemler değer ölçütlerini altüst etmişti çünkü. Sanatçıların amaçları da buydu. Çoğunluğu felsefe camiasından olan izleyicilerin, özellikle kadınların o andan sonra, sanat, güzellik, estetik, cinsiyet ve iktidar konularına başka türlü bakmaya başladıklarını tahmin ediyorum.

Bu tip gösteriler 'sanat' adına yalıtılmış mekânlarda gerçekleştirilir; film ya da fotoğraf kayıtları da yine yalıtılmış mekânlarda gösterilir. Aynı gösteriler dışarıda, kontrolsüz halk yığınlarına sunulmaz. Nedeni, resmî makamların herkesin ayıkmasından, isyan etmesinden duydukları endişe mi? İçgüdüsel olarak, belki. Ama resmî makamların bu tip eylemleri dışarıda yasaklamalarının asıl nedeni, bunları sanat değil, şiddete bulanmış soytarılık olarak gördüklerindendir. Ayrıca, sanatçılar düzensiz kalabalık içinde yeterince yoğunlaşamayacaklarını, dolayısıyla istedikleri etkiyi yakalamayacaklarını da düşünmüş olabilirler. Gördük, bir şeyin sanat sayılabilmesi için niyet ve mekânın önemli olduğuna kavramsal sanatçılar dikkat çekmişlerdi. Ama şunu unutmamalıyız: Bir sanatçı gösterisini sanat için ayrılmış bir mekânda, oraya sanat için gelmiş belli insanlar önünde gerçekleştirmiş olsa da, etkinin dalga dalga tüm topluma yayılmasını, herkesin kendi bedenine sahip çıkmasını ister; bu güzel bir dilek. Peki, yaşadığımız toplumda bu ne kadar mümkün?

Dünyanın her yerinde, sivil siyasetçiler ve askerler aracılığıyla egemen güçler iktidar için kavga ediyorlar. Devletler ve kurumlar arasında, sokaklarda, ailede, tek tek bireylerin zihinlerinde –şiddet ve iktidar kavgası her yerde. Fiziksel şiddete bazı insanlar sahiden, bazıları ise onların görüntüleri aracılığıyla maruz kalıyor. Sahici şiddetin ne olduğu yaşanmadan anlaşılamaz –hele hele rahat koltuklarımızda, ekrandan asla. Başta TV, sinema, gazete, internet ve daha bir sürü kanaldan pompalanan her türlü şiddet görüntüsüne o kadar alıştık ki, artık duyarsızlaştık. Gerçek ya da film icabı, 'ekrandaki acı'yı sanatsal bir olaymış gibi izliyoruz maalesef (Dozu fazlaysa, gözümüzü kapatıyoruz, o kadar. 'Görmüyorsak, yoktur' nasıl olsa!). "İnsan hiç de sanat yapıtı olmayan yapıtlar yaratabilir mi?" demişti Duchamp. Bu, insanın yarattığı her şeyin sanat yapıtı olabileceği anlamına gelmektedir. O halde, bir kurgu aşamasının ardından, ekranda sunulan görüntü sanat mı değil mi? Bir sanat mekânında özel olarak –*o niyetle*– gösteriliyorsa, evet, sanattır; herkese açık TV'deyse, hayır, değildir. Yoksa sizce o da mı sanat? Öyle olsun. Sanat uyarır mı uyuşturur mu? Algılayana bağlı. Ancak, bana sorarsanız katarsis matarsis hikaye; tek çare, etimizin gerçekten acıması. Ne demişler: *Iğneyi kendine batır, çuvaldızı...*

17 KAMERA İMGELERİNİN YÜKSELİŞİ

> Fotoğrafçılık ve ondan doğan sinema, doğaya öylesine yakın sanat araçlarıdır ki, sıradan halk, onların, çizme ve boyama gibi eski moda ve kusurlu taklit etme tekniklerine üstün olduklarını düşünür. Ekonomik nedenlerle, sinema sıradan halka başka bir sanat dalından daha fazla bağımlıdır; halkın 'sanatsal' tercihleri daima üstün gelir.
>
> *Rudolf Arnheim*, 1957

> Fotoğraflanamayan (düşsel, imgesel ya da bilinç dışı) şeyleri boyarım. Boyamak istemediğim (zaten var olan) şeyleri fotoğraflarım.
>
> *Man Ray*, 1970

> Bence, bazı fotoğraflar en iyi Cézanne'dan daha iyi.
>
> *Gerhard Richter*, 1988

> Tıpkı gölge oyunu ve sihirli lambanın, sinemanın tarihöncesi sayıldığı gibi, fotoğraf ve sinemanın tüm tarihi ve nihayet elektronik ve bilgisayarın dili de videonun tarihöncesi sayılabilir.
>
> *Maureen Turim*, 1991

Belgesel ve Deneysel

Kitabın üçüncü bölümünde fotoğrafın doğuşuna, dil yapısına ve getirip götürdüklerine değinmiş; özetle, "her türlü fotoğraf, bir tür baskıresimdir" demiştik. Nihayetinde, bazı resimler fırçayla, bazı resimler makineyle yapılır – tıpkı bazı kazakların elle, bazılarının da makineyle örüldüğü gibi. Hangi imgenin daha değerli olduğu, nasıl bir ruh taşıdığı, ne kadar zamanda meydana getirildiği tümel değil, tikel meseleler olsa gerek.

Bu konuda bir görüş birliği olmadığını biliyoruz. Kökleri binyıllara dayanan algıları yıkmak çok zordur. Resim, zihinlere elle yapılan bir imge olarak yerleştiği için, fotoğrafik imgeler maalesef yakın zamana kadar sanat tarihi kitaplarının dışında tutuluyordu. Bu tutum, fotoğrafçıların ilk yıllarda kendilerini üvey evlat gibi hissetmelerine yol açtı. Kimi küstü, kimi isyan etti; ancak geleneksel 'sanat dünyası'nın dışında kendilerine özgü bir dünya yarattılar. Bereket, doğaları gereği, her iki dünya da geçirgendi –ilişkisizlik olanaksızdı. Tıpkı kokuyla kendi alanlarını belirleyen hayvanlar gibi, iki tarafın üyeleri, hem şiddetle alanlarını korumaya çalıştılar hem sınır ihlalleri gerçekleştirdiler. Bu süreçte kavga ve aşklar yaşandı; geleneksel resim ve makine resmi birbirini etkiledi, birlikte melezleştiler; derken şimdiki algı ve ürünler meydana geldi.



206.
August Sonder,
İşsiz, 1928,
fotoğraf,
22,5 x 14,2 cm

Bu genel manzara, herkesin yelkenleri tamamen indirdiği anlamına gelmiyor elbet. Kimi deneyler yaparken kimi de belgesel (nesnel, gerçekçi) çekimlerde ısrar etti, ediyor. Öyle ki, bırakın bilgisayar ortamında görüntüyle oynamayı, bazıları dijital kameraya bile iyi gözle bakmıyor. Bunlar, fotoğrafa ve gerçeğe saygı adına, varlığı elden geldiğince *nesnel* bir şekilde yansıtması gerektiğini savunanlardır. Bu eğilimle kameranın mercek sistemine *objektif*[1] denmesi arasında bağlantı olduğu aşikâr. Fotoğraf icat edildiği günden beri bu damar kesintisiz bir şekilde akmaktadır. Alman fotoğrafçı August Sander (1876-1964), bu eğilimin önemli temsilcilerindendir. Düşüncesinin oluşumunda, zor yaşam koşullarında yetişmiş olmasının önemli bir payı olsa gerek. 14 yaşından itibaren 6 yıl Herford'daki bir maden ocağında işçilik yaptıktan sonra, bir fotoğrafçının yanında çalışmaya başlamış; bu arada Dresden Resim Akademisi'ne devam etmiş; derken kendini tamamen fotoğrafa vermiştir. "Sağlıklı bir insan olarak, şeyleri olmaları gerektiği gibi değil, oldukları gibi görecek kadar cesursam, başka türlü yapamıyorsam, beni bağışlayın"[2] şeklindeki sözleri, fotoğrafa ve insana bakışını özetlemektedir.

Sander, I. Dünya Savaşı ertesinde Alman toplumunu fotoğraflarla belgelemeye karar vermişti. Bu niyetle, dikkatini işçi ve köylülerden Çingenelere, noter ve generallerden aristokratlara, ev hanımlarından uşak ve tezgâhtarlara

---

[1] İngilizcenin etkisiyle, şimdilerde mercek sistemine kimileri *lens* diyor; ama Türkçeye ilk olarak Fransızcadan geçtiği için olsa gerek, eski fotoğrafçılar *objektif* demeyi sürdürüyor.

[2] Sander'den akt. Klaus Honnef, "The Material World in Focus –Neue Sachlichkeit'", *Art of 20th Century*, volume II, Ingo F. Walther (ed.), Taschen, 2005, s. 635.

kadar, tüm sınıf ve meslekleri en iyi yansıtacak temsilcilere yöneltti, on binlerce fotoğraf çekti. 1929'da 60 portreden oluşan *Çağımızın Yüzü*'nü yayınladı. Bu, *20. Yüzyıl İnsanı* adıyla daha önce başladığı, ancak bitiremediği asıl dizisinden seçtiği fotoğraflardan oluşan bir çalışmaydı. 1934'te *Çağımızın Yüzü* Naziler tarafından toplatıldı, 70.000'den fazla negatifi ve klişesi yok edildi (Bu süreçte, Sander'in sosyalist oğlu Erich de Nazilerce 10 yıl hapis cezasına çarptırıldı, çıkmasına az bir süre kala öldü). Projesi yarım kalsa da, şans eseri geriye kalan yüzlerce imge, tarihsel öneme sahip eşsiz kayıtlar olarak durmaktadır.[3] *İşsiz Adam* Sander'in bize bıraktığı portrelerdendir (Resim 206). Diğerlerinde olduğu gibi, burada da karakteri en doğal haliyle yakalamaya özen göstermiş, imgeyi ilginç veya güzel kılmaktan kaçınmıştır. *İşsiz Adam*'a bakarken, fotoğraf dünyasının beylik sözcüğü geçici bir 'ân'dan ziyade, sanatçının tipik ve kalıcı olana parmak basmayı tercih ettiğini hissederiz.

Kendilerine 'fotoğrafçı' diyenlerle karşılaştırıldığında, 'sanatçı' diyenlerin genelde daha deneysel bir yaklaşım içinde oldukları gözlenmiştir. Birinci gruptakiler, geleneksel fotoğraf alanında kalmayı tercih ederken ikinci gruptakiler, kullandıkları *araçlardan biri* olarak görmüşlerdir fotoğrafı. Aleksander Rodçenko (1891-1956), Man Ray (1890-1976) ve László Moholy-Nagy (1895-1946) ikinci gruptakilere örnektir. Rodçenko'dan kitabın 6. Bölümünde de söz etmiştik. Rusya'da (eski SSCB) *inşacı* ve *üretimci* eğilimde resim ve heykeller yapmış, etkinlikler düzenlemiş; bir ara, her türlü sanatın burjuva değerlere hizmet ettiği düşüncesiyle kıvranmış, bu niyetle *sanat dışı* saydığı afiş, tasarım, film ve fotoğraf alanına yönelmiş; derken, 20. yüzyıl fotoğraf anlayışına köklü yenilikler getirmiştir. Amacı, alışkanlıkları kırmak, gerçeği farklı bir açıdan göstermekti. Bunun için de göz hizasında tutularak çekilen ve yatay çizgileri genelde yere paralel, figürleri de dikey olarak gösteren, 'göbek fotoğrafları'nın aksine, kompozisyonu birbirini kesen çaprazlarla kurgulamıştır. Ona göre, 'aşağıdan yukarı ve yukarıdan aşağıya olan çekimler en ilginç' olanlardı.[4] Amacını gerçekleştirmek için de balkonları, şehir manzaralarını, merdivenleri, tren istasyonlarını, resmigeçit törenlerini, siyasal liderleri ve değişik mekânlardaki işçileri çekmiştir (Resim 207).

Çok yönlü sanatçılardan biri de Man Ray'dir. Resimden heykel ve tasarıma, fotoğraftan sinema ve yazıya, neredeyse ürün vermediği alan kalmamıştır. İlk resim sergisini 1915'te New York'ta açtığında Duchamp'la tanışmış, kesyap ve kurgu konusunda olumlu eleştiriler almıştır. Yaptığı resim ve tasarımları çekerken paçayı fotoğrafa kaptırmıştır. 1921'de Paris'e taşınarak hayatını profesyonel moda ve portre fotoğrafçılığından kazanmaya başlamış; bundan tatmin olmadığından daha yaratıcı işlerin peşine düşmüştür. Çalışmaları, onu iki savaş arası dönemde, Fransa'da en ünlü fotoğrafçılar arasına girmesini sağlamıştır.

---

[3] John Berger, "Takım Elbise ve Fotoğraf", *O Ana Adanmış*, *A.g.e.*, ss. 50-51.

[4] B. Newhall, *The History of Photography*, London: Secker & Warburg, 1982, s. 201.



207.
Aleksander Rodçenko,
Baltık Kanalında İşçi Orkestrası, 1933,
fotoğraf

Gerçeküstücülerle dostluk kuran Ray, onların yanında Joyce, Eliot, Matisse, Schoenberg, Brancusi ve Hemingway'in de portrelerini çekmiştir. Ama en çok başvurduğu model, altı yıl boyunca yanından ayrılmayan ilham perisi ve sevgilisi *Kiki* olmuştur (Resim 208). Ingres'in sırttan resmettiği yuvarlak hatlı odalıkları, kadın bedeni ve keman arasındaki biçimsel benzerliği harmanladığı *Ingres Kemanı*'nda olduğu gibi, başka fotoğraflarında da Kiki'nin bedenini, halat, ampul ve raptiye gibi nesneleri çağrıştıracak şekilde kullanmıştır.

Ray, karanlık odada deneyler yaparken fotoğraf kâğıdının üzerine bazı nesneler yerleştirip ışıklandırmış, ortaya çıkan görüntüyü daha sonra yeniden başka bir kâğıda aktararak ilginç görüntüler yakalamış, buna da *rayogram* adını vermiştir. *Ingres Kemanı (Kiki)*'deki *f* deliklerini bu yöntemle oluşturmuştur. İlginç olan şu ki, Ray'den habersiz, aynı yıllarda Macar sanatçı László Moholy-Nagy de Almanya'daki *Bauhaus* adlı tasarım okulunda aynı işleme dayanan ve *fotogram* dediği teknikle dikkat çekici görüntüler meydana getirmiştir. Meraklı bir sanatçı ve hoca olarak eski ve yeni tekniklerin doğasını inceleyen Moholy-Nagy, 1925'te *Resim, Fotoğraf ve Film* adında kitap yazmıştır. Ona göre fotogram, fotoğrafın gerçek anahtarıydı. Herhangi bir kamera kullanmaksızın, ışığa duyarlı malzeme yüzeyinde ışığın yakalanmasını sağlayan, fotografik sürecin özünü somutlaştıran yepyeni bir yöntemdi. Özetle, yeni bir görüş peşinde koşanların elinde, optik görüntüleme daha önceden bilinmeyeni açığa çıkaran çok güçlü bir silahtı.[5] Resim 209'da görüldüğü üzere, tekniğin doğası gereği, fotogramdaki şekiller model alınan nesnelerle aynı boyuttadır, biçimleri bozulmamıştır; ama kamerayla çekilen görüntülerin tersine, açıkça tanınamamakta, geometrik soyutlamalar olarak algılanmaktadır.

[5] Bkz. Klaus Honnef, "Art from a Machine: 'New Seeing'", *A.g.e*, 2005, s. 628.



208.
Man Ray,
Ingres Kemanı (Kiki),
1928, fotoğraf
(rayogram),
38,6 x 30 cm

'Sanatsal' ve 'belgesel' denen türler arasında aşılamaz bir sınır var mıdır? Bir fotoğraf her iki özelliği de taşıyamaz mı? Belge niyetiyle çekilen bir imge aynı zamanda sanatsal; sanat için çekilen de belgesel olamaz mı? Konuyu fotoğrafla sınırlı olmaktan kurtararak, çerçeveyi genişletmeyi öneriyorum. Gelmiş geçmiş en büyük ressamlardan Rembrandt'ın (1606-69) portrelerinin aynı zamanda birer belge olmadığını kim iddia edebilir? Onun özportreleri, gençliğinden itibaren bir yüzün adım adım nasıl yaşlanıp başkalaştığını, o günün koşulları içinde samimi ve gerçekçi bir şekilde belgelemektedir. Modernlerden örnek vermek gerekirse, Courbet de taş işçilerini (Resim 10) estetikleştirmeksizin, *oldukları gibi* resmetmeye özen göstermemiş miydi? Bu konuda, Sander ve Courbet'nin birinci dereceden akraba oldukları apaçık ortadadır. İkisi de nesnesini elden geldiğince gerçekçi (nesnel, belgesel) bir şekilde yansıtmayı ilke edinmiştir. Temel fark, araç olarak birinin tuval ve boyayı, diğerinin kamera ve kimyasal işlemi kullanmasıdır. Daha önce de söylediğimiz gibi, hangi imgenin daha değerli olduğu, nasıl bir ruh taşıdığı, ne kadar zamanda meydana getirildiği tümel değil, tikel bir meseledir.

Fotoğraflar sanat etkinliklerinde, müze ve galerilerde çoktan yerlerini aldıkları için 'fotoğraf sanattır/değildir' tartışmasının anlamı kalmadı artık. Ancak bütün bu olup bitenlere rağmen, hâlâ, gerek fotoğrafçılar gerek dışarıdan kimseler arasında fotoğrafçılığın bir sanat olmadığını söyleyenler var. Bunların



209.
László Moholy-Nagy,
Fotogram, 1926,
fotoğraf, 30 x 40 cm

bir kısmı sanatı, bir kısmı da fotoğrafi önemseyenlerdir. Sontag'a sorarsanız, bazı fotoğrafçıların sanat eseri yaptıklarını yadsımalarının nedeni, bundan çok daha önemli bir şey yaptıklarını düşünüyor olmalarıdır.[6] Sontag bir gerçeğe parmak basıyor.

Foto-muhabirlerinin, özellikle de savaş bölgelerinde görev yapanların derdi kuşkusuz sanat değil, belgedir –mümkünse dünyayı ayağa kaldıran cinsten. Fransız sömürgesi Çinhindi doğumlu Huỳnh Công (Nick) Út'un (d. 1951), 'savaşı bitiren fotoğraf' diye bilinen fotoğrafı bunlardan biridir (Resim 210). Yer, Vietnam'ın Trang Bang köyü; 8 Haziran 1972. ABD bombardımanından sağ kurtulan Vietnam askerleriyle çocukların, en çok da ortadaki çıplak kız çocuğunun hali içler acısı. Görüntü, tam da 'sözün (ve elbette *sanatın*) bittiği yer' dedirtiyor insana. Nick Út, o tarihte *Associated Press* adına çalışıyordu. Kendinizi onun yerine koyun. Orada, o manzarayı, çocukların o halini görmek ister miydiniz? İsteyerek ya da istemeyerek savaş muhabirliği yapıyorsanız başka seçeneğiniz var mıdır zaten? Çektiğiniz o kare hele size bir de *Pulitzer Ödülü* ve ün kazandıracaksa? Çelişki katmerli: Hem 'Allah düşmanına bile göstermesin' diyorsunuz, hem çekmek *zorundasınız* –üstelik çekmeyi *çok istiyorsunuz*. İşte Út da öyle yaptı. Tarihsel görevini yaptı, o dramı belgeledi. Deklanşöre birkaç kez basar basmaz 9 yaşındaki Phan Thi Kim Phúc'u ve diğer çocukların hastaneye yetiştirilmesine yardım etti, ardından da negatifleri AP'ye gönderdi. AP'den bir sorumlu, her yaş ve cinsten çıplak (özellikle de önden) çekilmiş insan görüntüsünün basılmasının yasak olduğunu söylemiş; ancak haber değeri taşıdığı için Nick Út'un bu fotoğrafı *The New York*'ta yayımlanmıştır.[7]

---

[6] Susan Sontag, *A.g.e.*, s. 148.

[7] http://en.wikipedia.org/wiki/Nick_Ut.



210.
Huỳnh Công (Nick) Út, *Napalm-Trang Bang'daki Bombardıman*, 8 Haziran 1972, Vietnam, Napalm, Trang Bang köyü, 30,5 x 47,6 cm

Gelelim bu fotoğrafın sanatsal tarafına: Kimisinin, 'öküz altında buzağı aradığımı' söylediklerini işitir gibi olsam da birazcık kurcalamak istiyorum. Konu acı ama kompozisyon iyi, çünkü her şey yerli yerinde. Yeryüzü ile bombardımandan görünmeyen gökyüzü arasındaki *yatay sınır*, geleneksel resim dünyasında çok kullanılan asimetrik bölümleme mantığını anımsatıyor. Önden arkadaki cehenneme doğru uzanan yol simetrik olsa da resmin *dikey elemanları* (figürler) tarafından bozuluyor. Tabii, o can pazarında Nick Út'un bölümlemeyi dikkatlice hesapladığını, hele sanat falan düşündüğünü iddia edecek durumda değiliz (Bütün fotoğrafçılar gibi o da görmeyi, kadrajlamayı daha işin başındayken öğrenmişti. Ve bu bilginin kaynağı bildiğimiz resim dünyasıydı). Buradaki resim, yaşanan dramı en iyi yansıtan birkaç görüntüden en iyi olanıdır. Nick Út'un amacı, konuyu ve mesajı en çarpıcı şekilde vermekti –ki bunu da başarmış, Vietnam Savaşı'nın bitmesine çok önemli bir katkıda bulunmuştur. Bu konuda kaç *savaş resmi* (boyayla yapılan savaş görüntüsü), bu fotoğrafla yarışabilir, siz söyleyin. *Modern sanat* çevresinin (estetik/boyasal macera hayranlarının) bu tip fotoğraflardan niçin haz etmedikleri ortada. Dolambaçsız, eğretilemesiz, incelikten uzak oldukları için, gerçekten rahatsız edicidir bunlar. Güçleri de buradan gelmektedir. Çağdaş eleştirel sanatçıların gün geçtikçe araç olarak fotoğrafa daha çok başvurma nedenlerindendir bu doğrudanlık.

Çağdaş Sanatta Fotoğrafın Yeri

Sontag'a göre çağdaş fotoğrafçılar, sanat hortlağını defetme gibi bir çaba içindeler. Ama bu nafile bir çabadır. Öte yandan, fotoğrafı hâlâ bir sanat olarak tanımlamaya hevesli olanlarsa, değişikliğe karşı durmaya çalışanlardır ki, bu da başka bir olanaksızlıktır ona göre: "Fotoğrafı belli konularla ve belli tekniklerle sınırlama girişimlerinin tümü, verimli olduklarını ne kadar çok kanıtlamış olur-

sa olsunlar, rakip bulmaya ve çökmeye mahkûmdur. Çünkü fotoğrafın doğası, onun fark gözetmeyen bir görme biçimi, yetenekli ellerdeyse şaşmaz bir yaratma ortamı olmasıdır".[8] Tuval, kâğıt, yağlıboya ve bronz gibi, hem bir *araç*tır hem de *malzeme*dir fotoğraf. Yaratıcı bir beynin emirlerini uygulayan yetenekli ellerde her malzeme zengin bir ortama dönüşebilir. Doğaları gereği, her malzemenin aracılık yapma kapasitesi farklıdır elbet (kesişme alanlarını unutmuyorum); ancak haber verdikleri *sanat* aynı sanattır –hani şu *kavram* olan sanat.

Sanat kendini *yağlıboya*, *bronz*, *toprak*, *sözcük*, *ses*, *fotoğraf* ya da *film* olarak gösterir. Bunların her biri sanat değil, sanat yapma ve sunma araçlarıdır. Alınıp satılan şey bunlardır, sanat değil. Smithson'ın *Sarmal Anafor*'unu, Long'un ıssız bir dağda sıraladığı taşlarını ya da Goldsworthy'nin kardan heykellerini olduğu gibi, bugün bazı sanat eserlerini sadece fotoğraflarından tanıyoruz; çünkü kendileri yok olup gitmişlerdir.[9]

Bir şey yaptıktan sonra onu başkalarına sunuyorsak, bu, o şeyi aynı zamanda başkaları için yaptığımız anlamına gelir. O halde yapma amacımız, bir şey iletmektir. Kendilerini taşıyamadığımız işlerin fotoğraflarını taşırız; ya da yok olmaya mahkûm işlerin fotoğraflarını çekeriz. Amacımız, fotoğraflar aracılığıyla onları sürekli anımsamak/anımsatmak, dolayısıyla varolmalarını sağlamaktır. Titizlikle çekilen, çoğaltılan, kataloglanan, sergilenen ve tıpkı diğer şeyler gibi insanların dikkatine –satışa– sunulan fotoğraflar: Geçmişten bugüne kalan kanıtlardır bunlar. O halde fotoğraf, bizatihi kendine ait birtakım değerlerin yanı sıra, her halükarda, başka şeyler hakkında bilgi veren bir iletişim aracıdır da.

Fransız fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson'un (1908-2004) çektiği fotoğraflardan birine bakalım (Resim 211): Görüşlerine sıkça başvurduğumuz, ufkumuzu açan John Berger'ın bir portresi bu. Sanırız adı görüntüsünden daha ünlü. Bu fotoğraftan sonra, adını her işittiğimde imgesini derhal anımsayacağımdan eminim. Görsel imgesinin ismini sollamasının tek koşuluysa, kendisiyle ya da fotoğraflarıyla çok daha sık karşılaşmaktan geçiyor. Neyse, biz önümüzdeki resimle yetiniyoruz şimdilik: İç mekânda bir adam. Cin gibi gözlerle bize bakıyor. Nasıl da atlıyoruz değil mi?! Baktığı biz değil, Cartier-Bresson'du; daha doğrusu, onun makinesinin merceğiydi. Evet, sanatçı makinesini yazara doğrultmuş, en uygun anı beklemiş, tam fırsatını yakalayınca da karşılaşmalarını belgelemişti.

Birçok fotoğrafçı gibi, Cartier-Bresson da modelinin asıl karakterini yakalamak için her zaman en uygun anı beklermiş.[10] Bu, günümüzdeki dijital melerinin tersi bir yaklaşımdır. Nedeni, fotoğrafik görüntünün kısacık bir ana kayıtlı doğasında gizli olsa gerek (Ayrıca fotoğraf, o yıllarda kameraya fotoğ-

---

[8] Susan Sontag, *A.g.e.*, s. 149.

[9] *Sarmal Anafor* yeniden inşa edilmiştir. Sonradan çekilen fotoğraflarda, yapıtın genel biçimi ilk haline benzese de, ayrıntılarda değiştiği görülmektedir.

[10] E.H. Gombrich, "Gizem Dolu Başarı", *Sanat Dünyamız*, sayı 68, YKY, 1998, s. 9.



211.
Henri Cartier-Bresson,
John Berger, 1994,
fotoğraf

çıların genellikle bir sürü poz çekip sonra da aralarından iyilerini seç yerleştirilen şerit filmlere çekiliyordu ve şimdiki dijital makinelerin tersine, bol keseden kullanılamıyordu). Avını yakalamak için en uygun anı bekleyen bir yırtıcının tavrına benzer fotoğrafçının tavrı. Fotoğrafın çekildiği an ise –burada olduğu gibi– av ile avcının birbirlerini gördüğü o eşsiz an gibi bir şeydir. Oysa boya ya da kalemle meydana getirilen portrelerde, model (av) ve ressam (avcı) arasındaki mücadele çok daha uzun sürer.

Bu arada, Cartier-Bresson'un elle meydana getirilen resmin tadından haberdar olduğunu belirtelim. Gombrich'in onunla ilgili yazısını okuduğum sayfalardan birinde Cartier-Bresson'un kendi yüzünü resmettiği bir çizimine rastladım. Yaptığı çizim, ressamların deyimiyle söylersek, 'araştırma çizgileri'nin bolca kullanıldığı türden. Ressam olarak Cartier-Bresson, *avı* (yani, *aynadaki kendi*sini) uzun uzun gözlemleyip, sonra birdenbire yapmamış. Başlangıçtan sonuna kadar, gözlem ve yakalama süresi, belli ki bir ve aynı süreymiş. Çiziminden anladığım kadarıyla, avını gözlemlemeye başladığı anda kancayı da takmış aslında. Fotoğraftaysa, 'araştırma-gözlemleme' süresiyle *yakalama anı* birbirinden kopuktur. Ancak yine de bu farklılık, fotoğrafi bir resim olarak görmeme engel değil. Zaten, gerek çizim yaparken gerekse fotoğraf çekerken bir resim –imge– meydana getirdiğini bilmektedir Cartier-Bresson. Çizim ve fotoğraflarında gösterdiği şey, kullandığı aracın olanaklarına bağlı kalmasıdır, o kadar. Bakın bu konuda ne diyor:

"Kamera benim için bir çizim defteridir; içtenliğin ve sezginin aracıdır; görsel dille, eşanlı olarak hem sorgulayan hem de karar veren bir an ustasıdır. (...) İfadenin yalınlığına giden yol, elden geldiğince az araç kullanmaktan ge-

çer. Fotoğraf çekmek, insanın tüm yetilerini bir noktada toplayarak gerçekliği hissettiği anda, nefesini tutması demektir. Öyle ki bu, bir imge ortaya çıkarmanın büyük bir fiziksel ve zihinsel oyun haline geldiği bir andır".[11]

Berger'ın objektife baktığı o an, demek ki Cartier-Bresson'un da nefesini tuttuğu (ve tabii düğmeye bastığı) anmış. Demek ki Berger, 68 yaşındayken fotoğraftaki gibi her an tartışmaya hazır, hâlâ heyecanlı ve çalışkan biriymiş.

Bu fotoğrafın gücü nereden geliyor? Çekenden mi, yoksa çekilenden mi? Kompozisyondaki diğer her şey aynı kalmak koşuluyla, Berger'ın başının yerine herhangi birinin başını getirdiğimizi düşünelim. Etkisi öncekine denk olur muydu acaba? Bunun en iyi yanıtını Berger'ı tanımayan ancak görüntü dünyasına yakın biri verebilir herhalde. Berger'ın bakışları başta olmak üzere, yüzünün ve isminin üstümüzdeki etkisini inkâr edecek değiliz; ancak onlar da asıl görkemine Cartier-Bresson tarafından çekilen kompozisyon içinde kavuşmaktadır bana göre. Asıl güç, o dörtgeni oluşturan görsel elemanların (*resim* denilen *genel* disiplinin dilini oluşturan elemanların) yüzey üzerindeki kendine has düzeninden kaynaklanmaktadır. Mekânın ve Berger'ın giydiği kazağın orta tonlardan meydana geldiğini düşünün. Resmin etkisi derhal söner-di. Anlayacağınız, Cartier-Bresson, modern çizim defterine bir şeyler kaydederken, büyük gelenekten öğrendiklerine dayamış sırtını. Ancak bu, onun çağdaş bir sanatçı olmasını engellemiyor. Tam tersine, istese de elindeki alet geçmişe dönmesine izin vermez zaten. En eski fotoğraf bile, isterse tarihöncesi bir şeyi göstersin, biçemiyle bugüne yakındır, geçmişe değil.

Cartier-Bresson hakkında okurken, kendi fotoğraflarının çekilmesine karşı olduğunu öğrendim. İnsan yüzüne düşkün biri olarak, sen kalk kendi çağındaki tüm ünlü yüzlerin fotoğrafını çek; bir sürü sıkı fotoğrafçıyla düş kalk, ama kendi yüzünün belgelenmesine izin verme! İlginç. Gerçek bir portresi neredeyse hiçbir zaman çekilememiş. Çekilenler de yarım yamalak. Bilindiği kadarıyla, kendisinin başkalarını görüntülediği biçimde, kâğıt üzerinde bir portresi yok Cartier-Bresson'un.[12] İsmi imgesi haline gelmiş; bir anlamda, *kavramsal* biri.

Öte yandan Cindy Sherman (d. 1954) ise durmadan kendi kendini fotoğraflayan bir sanatçıdır. Dergi ve kitaplarda gördüğümüz tüm fotoğraflar kendi portreleridir. Bu açıdan, Cartier-Bresson'un tam tersi bir tutum sergiler. Ancak fotoğraflarında o kadar farklı kimliklere bürünür ki, hakiki görüntüsünü gizlemeyi başarır. Daha doğrusu, kendisini model olarak kullandığı fotoğrafları birer *karşı-portre*dir, *sahte belge*dir. Çünkü bir portreden beklenenin tersine, kimliği hakkında *yanlış bilgi* verir bizlere (Sherman'ın yöntemi, 1920 ve 30'lu yıllarda faklı kimliklere bürünerek kendini fotoğraflayan Claude Cahun'u [Resim 111-112] ve kadın kılığında *Rrose Sélavy* takma adıyla 1921'de Man Ray'a poz veren Marcel Duchamp'ı anımsatmaktadır).

---

[11] www.henricartierbresson.org/hcb/home_en.htm.

[12] Samih Rifat, "Londra'da Henri Cartier-Bresson'la Baş Başa", *Sanat Dünyamız*, sayı 68, 1998, s.64.





212. (Solda) Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri* (no. 6), 1977, siyah beyaz fotoğraf

213. (Sağda) Cindy Sherman, *İsimsiz* (no. 146), 985, renkli fotoğraf, 184 x 125 cm

Sherman'ın böyle bir yola başvurmasının başlıca iki nedeni vardır: Bunlardan ilki, öğrenimini fotoğraf alanında yapmış olmasıdır. Öğrenciliği boyunca fotoğrafın olanaklarını keşfetmiş ve dolayısıyla düşüncelerini onun aracılığıyla anlatabileceğinin farkına varmıştır. Doğrudan bununla bağlantılı olan ikinci nedense, medyada kadının sunuluş biçimine duyduğu tepkidir. Gerek yakın ilgisi gerekse meslek icabı, senaryoculuktan makyaj yardımcılığına, film yönetmenliğinden oyunculuğa ve sahne tasarımcılığından modacılığa kadar, birçok kimliğin tek bir bünyede buluştuğu biridir. Sadece bunlar bile parçalanmış bir kimliğe işaret etmeye yeter, ama buradan yola çıkarak daha başka bir konu (medyadaki görüntülerin yanıltıcılığı) ile uğraşmayı tercih etmiştir. Fotoğrafları, bir özseviciliğin göstergeleri değil; tersine, egemen beklentilerin eleştirisidir.

Sherman'ın kareleri, Batı toplumundaki birçok kadının arzu, düş ve endişeleri hakkında bir şeyler anlatır, sömürüldükleri konusunda onları uyarır. Fotoğraflarında büründüğü rollerin kaynağı, gerek seks, gerek aile dergilerinde, gerekse TV ve gazetelerde bolca verilen imgelerdir. Sanatçı bu imgelerden yola çıkar çıkmasına, ama bunları tersine çevirir; pozunu *olması gerektiği* gibi vermez. Tanınmasını sağlayan ilk fotoğraflarını 1977-80 arası çekmişti. O siyah beyaz pozlarda, 60'ların Amerikan filmlerindeki sarışın kadın imgesini canlandırmış; ancak yüzüne tedirgin, şüpheci ya da tehlike altındaymış gibi bir hava vermişti (Resim 212). Amacı, tüketim toplumunda kadının yerini kontrol ve tarif eden egemen ideolojiyi sorgulamaktı. Bu sayede, hem kimliklerin göreceli olduğunu vurguluyor hem de toplumun kadına verdiği rolleri ve kültürel koşullandırmaları açığa çıkarıyordu. Bunlardan hemen sonra yine aynı kılıkta, ancak bu kez, tahrik edici olmakla birlikte küstah ve inatçı roller canlandırmıştır.

1985'ten itibaren çekmeye başladığı *Masal Resimleri* ve bu serinin devamında ortaya çıkan *Klasik Resmin Ustaları*, Sherman'ın sanatının bir sonraki aşamalarıdır. Bu çalışmalarında güncel kadın imgesi gitmiş, Afrikalı, Arap ya da Hint giysileri içindeki egzotik kadın tiplemeleri gelmiştir. Çirkin, korkunç, sivilceli ya da cadı kılığında, poz veren yine kendisidir.[13] Örneğin, buraya aldığımız yarı çıplak görüntüsüyle, Batılı erkeğin *Doğulu kadın* fantezisine çatmakta, dalga geçmektedir (Resim 213). Fotoğraftaki en ilgi çeken yer, ışığın özellikle aydınlattığı omuz ve göğüslerdir. Ancak, gerek göğüslerin takma olması gerekse yüzünün iticiliği yüzünden, insanın iştahı boğazında kalmaktadır.

Sherman'ın fotoğraflarının niteliğine gelince: İlk çektikleri siyah beyazdı. Bunlar moda ve sinema dergileri için oluşturulan setlerde rasgele çekilen fotoğraflara çok benziyordu. Kurgu derecesi az, sıradan; hatta acemiceydi. Dolayısıyla, bunlarla hem fotoğrafın bir sanat olup olmadığını, hem gerçek ve taklit arasındaki ilişkiyi, hem de sanatçının rolünü masaya yatırmış oluyordu. *Masal Resimleri* ve *Klasik Resmin Ustaları* adlı serileri için çektikleriyse hem renkli hem daha kurgusaldır; ancak yine de, işi birazcık bilen herkesin çekebileceği türden fotoğraflardır. Sherman'ın bundaki amacı, görsel ve teknik mükemmelliğin, asıl düşüncesini gölgede bırakmasını önlemektir. Fotoğraf üzerinde teknik oyunlar yapmaksızın fotoğrafın yalan söyleyebileceğini; ya da en azından, fotoğraftan alınan bilgilerin güvenilmez olabileceğini bir kez daha göstermiştir.

Basılı medyanın diliyle konuşan bir başka sanatçı da Barbara Kruger'dir (d. 1945). Kruger, meslek hayatının ilk yıllarında bazı kadın dergilerinin sanat yönetmenliğini yapmış, görüntü ve gerçeklik konusunu da o yıllarda düşünmeye başlamıştır. Onun tüketim toplumundan haberler veren kocaman siyah beyaz fotoğrafları, bazen sade bazen de müdahale sonucu reklam afişi havasına sokulmuşlardır (Resim 214). Bazılarının üzerinde İngilizce olarak 'Yeterince Eğlendik mi?', 'Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım' ya da 'Göründüğümüz Gibi Değiliz' gibi yazılar vardır. Birtakım tarihsel göndermeleri olmakla birlikte, bu yazıların dikkat çektiği asıl şey, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın ikiyüzlülüğüdür. Sanatçı, araç olarak ipekbaskıyla yetinmemiş, büyük boyutlu fotoğraf ve video yerleştirmeler de gerçekleştirmiştir. Kruger'in sanatsal düzlemde düşünmemizi istediğiyse, sanatın en eski ama hâlâ tartışılmakta olan 'özgünlük', 'temsil', 'doğalcı betimleme', 'ileti' ya da modern ekonomiden sonra belirginleşen 'sanat yapıtının değişim değeri' gibi konulardır.

Sherrie Levine'ın 'kopya ve özgünlük' konusuna çomak soktuğu bir işinden söz ederek fotoğraf konusunu şimdilik kapatalım isterseniz: Levine, bir sergisine çıplak bir gencin bedenini gösteren 6 fotoğraf asmıştı (Resim 215). Ne var ki bu fotoğraflar, ünlü fotoğrafçı Edward Weston'ın küçük oğlu Neil'i 1925'te model olarak kullandığı bir dizi fotoğrafın yeniden çekimleriydi.

---

[13] K. Honnef, *Contemporary Art*, Benedikt Taschen, Köln, 1990, ss. 167-168 (Ayrıca bkz. N. Topçuoğlu, "Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta...", *Sanat Dünyamız*, sayı 67, 1998, ss. 171-172).





214. (Solda) Barbara Kruger, *İsimsiz (Satın alıyorum, O halde Varım-1)*, 1987, fotoğrafik ipekbaskı, 305 x 305 cm

215. (Sağda) Sherrie Levine, *İsimsiz (Edward Weston'dan Sonra)*, 1981, fotoğraf

Levine, bunları bir galerinin yayımladığı bir Weston katalogundan çekmiş, *sahiplenmişti*. Peki, imgelerin telif hakkı meselesi ne olacaktı? Doğal olarak, ilk akla gelen şey, bu hakkın Weston ve varislerine ait olmasıydı.

Levine'ın anlattığına göre, çektiği bu fotoğrafları bir arkadaşına gösterdiğinde, arkadaşı, "bunlar bende yalnızca asıllarını görme isteği uyandırıyor" demiş. Bunun üzerine, "Elbette", demiş Levine, "asılları da bir çocuğu görme isteği uyandırıyor, ama çocuğu gördüğünde sanatı unut artık".[14] Anladığımız kadarıyla, Levine'ın arkadaşı Weston'ın ünlü fotoğraflarından haberdar olduğu için, Levine'ın kopya çektiğini söylemiş. Peki ama, Weston'ın fotoğrafları da bir genç bedenden –*özgün nesn*eden– kopyalanan (Berger'ın deyimiyle *alıntı*lanan) şeyler değil miydi? Kaldı ki Weston, bir fotoğrafi çekmeden önce zihninde önceden tümüyle canlandırdığını söylemişti. O halde, çektiği fotoğraflar zihnindeki imgenin kopyalarıydı. İkna edici bir yaklaşım. Levine'ın kastettiği buydu. Olaya daha yukardan bakan Crimp'e göreyse, belki de asıl telif hakkı Praksiteles'e ait olmalıdır; çünkü hepimizin zihnindeki imgenin yaratıcısı o ya da onun gibilerdir. Ya Praksiteles'in imgesinin kaynağı? Bildiğimiz kadarıyla, Platon, daha MÖ 4. yüzyılda Praksiteles gibileri 'temsilin temsili'ni yaptıkları gerekçesiyle yeterince aşağılamıştı. 'İşte yine indik aynı kuyuya' falan demeyin; aslında oradan hiç çıkamadık ki!

Kopya ya da *temsili* imge, bir yandan aslını görme duygusu uyandırırken bir yandan da başka imgelere kaynaklık eder. Yaşam sanatın olduğu kadar,

[14] Douglas Crimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, 2002, s. 127.

sanat da yaşamın temsilidir artık. Daha doğrusu, bu hep böyleydi de biz yeni fark ettik. Fotoğraf ya da filmde gördüğü *yıldız*lar *gibi* giyinen, saçlarını onlar gibi tarayan, bakışları ve ses tonuyla onlara özenen, hatta taklit eden bir sürü insan var ortalıkta. Aynaya bakın. Bu sizin doğal haliniz mi, yoksa *poz*larınızdan biri mi? Hangi açıdan daha iyi görünüyorsunuz? İmgeleştiğinizin resmidir camda gördüğünüz şey. Elimizden gelse tüm yaşantımızı, düşlerimizi ve çevremizi saran şeyleri akla hayale gelmedik açılardan saniye saniye kaydedeceğiz, kaydettireceğiz! Bu doyumsuzluk bizim doğamız mı yoksa alıştırıldık mı? Sanırız her ikisi de. Biz yatkın olmasaydık kimse bizi alıştıramazdı. Ortadaki manzara şu: *Fotoğraf* ve ondan türeyen *film* sanatları, bu girdaptan kurtulmaya çalışmamızın olanaksız olduğunun kanıtlarıdır.

Film Sanatları: Canlandırma, Sinema, Video

Düne kadar 'film sanatı' ile 'sinema sanatı' aynı şey gibi algılanıyordu. 'Sinema sanatı'ndan bahseden biri, otomatik olarak 'film sanatı'ndan bahsetmiş oluyordu. Çünkü eskiden *film* denen şey yalnızca sinema kamerası tarafından çekiliyordu. Aslında film adı, fotoğraf ve sinema kameralarına yerleştirilen, ışık ve kimyasal yollarla üzerine görüntü kaydedilen şeffaf plastik şeritlerden gelmektedir. Dijital teknoloji icat edilince şerit filmler ortadan kalktı. Videoyla birlikte, sinema kamerasının tekeli kırıldı. Fotoğrafın resim kavramını genişlettiği gibi, video da film kavramını genişletti. Yetmedi, hiçbir kameraya gerek duymaksızın, yalnızca bilgisayar ortamında filmler yapılır oldu. Film, artık sinema, galeri, televizyon ve bilgisayar ekranı gibi ortamlarda gösterilen 'devinimli görüntü' anlamına gelmektedir.

Bazı insanlar araç, amaç, yöntem gibi farklılıklar üzerinden giderek, sinema filmi ile video filmini kesinlikle iki ayrı disiplin olarak görmektedir. Sinema filmi daha uzunmuş, kamera sistemi ayrıymış, senaryosu varmış, belli bir öyküye dayanırmış, sanattan çok gişe başarısı (para) için yapılırmış, yönetmen ve yapımcı ayrı kişilermiş, daha kitleselmiş, izleyici ile arasında kesin bir sınır varmış vs... Bu ayrımlar bir gerçeğe işaret etse bile, bize göre bu, her ikisinin ayrı disiplinler olduğu değil, aynı disiplinin (yani 'film sanatı'nın) alt tür ya da biçimleri olduğu anlamına gelir. 'Sinema filmi', 'video filmi', 'reklam filmi', 'canlandırma filmi', 'belgesel film', 'bilgisayar filmi' ve her birinin kendi içindeki alt türler bize bir şey söylüyor: Hepsinde *nitelenen şey* (asıl kavram) 'film'dir. O halde, film tümel, diğerleri tikeldir –tıpkı 'resim' kavramının tümel; 'boya resim', 'baskıresim', 'kesyap resim' gibi kavramların tikel olması gibi.

Video yapıtları, 'film' biçiminden 'yerleştirme' biçimlerine doğru kaydıkça, sinema yapıtlarından elbette uzaklaşır. Ama söz konusu olan yapıt (uzun/kısa fark etmez), duvar ve ekran gibi yüzeylerde gösterildiğinde, sınır muğlâklaşmakta, bazılarındaysa kesinlikle ortadan kalkmaktadır. İzlemiş olanlar anımsayacaktır: Sinema tarihinin ilk filmlerinden Georges Méliès'nin *Lastik*



216.
Ladislas Starewich kuklaları ve bir yardımcısıyla

Kafalı Adam'ı, ama özellikle de Lumière Kardeşler'in *Fabrikadan Çıkış*'ı (Resim 31) bildiğimiz sinema filmlerinden ziyade, video sanatı adı altında gösterilenlere kesinlikle daha yakındır. Birkaç dakikalık bu filmleri ilk kez izleyenlerin video sandıklarına şahit olmuştum zaten. Senaryosunu Salvador Dali'nin yazdığı, Luis Bunuel'in yönettiği *Bir Endülüs Köpeği* (1929) gibi bazı deneysel sinema filmlerini de video gösterilerinde izlemiştim. Bir örnek daha: Andy Warhol'un 1964'te sekiz saat boyunca aynı açıdan çektiği, deneysel sinemanın başyapıtlarından *Empire State Binası*'na şimdilerde videocular da sahip çıkmaktadır. *Empire State Binası*, sinema filmi mi, yoksa video filmi mi? Bu gibi örnekler söz konusu olduğunda, sinema ve video filmi arasında kesin bir ayrım yapmak olanaksız hale gelmektedir. Bu söylediklerimiz, 'her tikelin kendi özerkliği' olduğu gerçeğiyle çelişmez.

Kendine 'deneysel sinemacı', 'videocu' ya da yalnızca 'sanatçı' diyen çağdaş sanatçılara, film sanatının öncüleri ilham vermiştir. Ladislas Starewich (asıl adı Wladyslaw Starewicz, 1882-1965) ve Lotte Reiniger (1899-1981) bunlardan ikisidir.

Moskova doğumlu, Polonya asıllı Starewich (Resim 216), Bolşevik devrimin getirdiklerinden hoşnut kalmadığı için 1919'da Moskova'dan İstanbul'a geldi; sonra, İtalya üzerinden Fransa'ya geçti; ismini de orada değiştirdi. Henüz öğrenciyken hizaya gelmeyen, sıra dışı biri olduğunun sinyallerini vermişti. Sık sık okuldan kaçmış; Litvanya'da haritacı olarak çalışırken rapor yazmaktan çok çevreyi keşfe çıkmış; kelebek ve böceklerin davranışlarını incelerken büyük bir koleksiyon oluşturmuş; para kazanmak için gazetelerde karikatürler çizmiş, sırf eğlence olsun diye tiyatroda oyunculuk yapmıştı. Sonunda, bu çok

yönlü ve denemeci huyu, onu, çok katmanlı bir sanat olan sinemaya yöneltti. 1909 gibi erken bir tarihte deneysel (canlandırma) filmler yapmaya başladı. Baştan itibaren, film sanatını tiyatro geleneğinin boyunduruğundan kurtarmaya özen gösterdi. Öyküden ziyade, seyircinin perdede izlediği şey –*yapıtın görselliği*– daha önemliydi ona göre. Bu tavrının, o yıllardaki ressam ve heykeltıraşların önemsediği modernist söylemle örtüştüğü açıktır. Yerine göre gerçek oyuncu, yerine göre kuklaları kullandığı filmlerinde bolca ses ve fotoğraf hilelerine başvurdu. Hem zorunluluk, hem de deneyler sırasındaki unutkanlık eseri bazı hatalarının da yardımıyla ayrıksı bir biçem yarattı. Doğal olarak, kuklalar kendi başına hareket yeteneğinden yoksundu. Bir kuklayı (onu oynatan el ya da çubuklar görülmeksizin) canlıymış gibi perdede izletebilmek istiyordu. Bunun için, kuklanın her hareketini film makinesiyle tek tek fotoğrafladı; gerektiğinde görüntülere müdahale etti ve sonra da kurgu yoluyla filmleştirdi. Karakterlerin çoğalması ve filmin uzaması demek, çekilip kurgulanan fotoğrafların yüz binlere, hatta milyonlara ulaşması demekti. Şimdilerde *stop-motion* (kesik-hareket, *foto-film*) denen bu teknik, film tarihi (özellikle *canlandırma* türü) açısından devrim niteliğindedir.

'Yönetmen' sıfatı, onu nitelemekte yetersiz kalır. Starewich, on parmağında on marifet olan bir 'sanatçı'ydı. 100 dolayında filme imza attı; hepsindeki kuklaları bizzat kendi tasarladı. Senaryosundan sahne tasarımına, ışıklandırmadan kurgusuna (karısı Anna ile kızları Irène ve Nina'dan oluşan minik ekibinin de yardımlarıyla) neredeyse her şeyi kendi düşündü, yaptı. *Tilkinin Öyküsü*, sa-



217.
Ladislas Starewich,
Tilkinin Öyküsü'nden
dört görüntü,
1929–30 (1941)

natçının, hem en iddialı hem de uzun metrajlı tek filmidir (Resim 217). Çekim ve kurgunun 1929-30 arasında tamamlanmasına karşın, Starevich'in ince eleyip sık dokumasından ötürü, filmin müziği ancak 1941'de bitirilip eklenmiştir.

Ortaçağ giysileri içinde yüzden fazla hayvan kuklasının kullanıldığı filmde, başta aslan kral olmak üzere, bütün hayvanların güvenini kötüye kullanan bir tilkinin başından geçenler anlatılmaktadır. Starewich'in doğup büyüdüğü kültürün etkisiyle olsa gerek, film, tam bir *matruşka* gibidir; çünkü ana öykü içinde, iç içe geçmiş masalsı öykücüklerden oluşmaktadır. Öykü de görsel etki de çarpıcıdır. Başlangıçta, bir maymun film makinesini çalıştırır ve tilkinin asıl öyküsünü anlatmaya koyulur. Ancak, öyküdeki her hayvanın tilkinin kötülükleriyle ilgili kendi öyküsü vardır. Dahası, tilkinin avukatı bile onu savunmak için bir öyküye başvurur. Hareket ve mizahla yoğrulan filmin son sahnelerinde abartılı Amerikan komedileriyle Sovyet tarzı kurgu harmanlanmıştır.[15] Son kısmındaysa, II. Dünya Savaşı'nda De Gaulle ve Hitler arasındaki anlaşma, tilki ile aslan arasındaki bir anlaşma üzerinden hicvedilmiştir. Film, faşizm karşıtlığını ima ettiği gerekçesiyle Almanya, İspanya ve İtalya gibi ülkelerde sansürlenmiş olsa da bu ülkeler dışında milyonlarca seyirciyle buluşmuştur.[16]

Canlandırma film türüne ilham veren bir diğer öncü, Alman sanatçı Lotte Reiniger'dır. Sanatçı ayrıca gölge tiyatrosunun önderlerindendir. Reiniger, henüz onlu yaşlardayken diğer çocuklar gibi okulda kâğıtları keserek siluet figürler çıkarmayı öğrenmişti. Dinlediği masal ve öykü kahramanlarından yola çıkarak, kestiği figürleri canlandırmaya başladı; ailesinin de desteğiyle, gölge figürleriyle oynarken evde kendi gölge tiyatrosunun temellerini attı. Film dünyasına, özellikle de George Méliès'nin o yıllarda başını çektiği fantastik filmlere hayran kaldı. 15 yaşında oyunculuk öğrenmek için Max Reinhardt'ın Tiyatro Okulu'na kayıt oldu; arkasından, oyuncu, yönetmen ve senaryocu Paul Wegener'in etkisiyle film dünyasına adım attı, ustasının bazı filmlerinin küçük parçalarını bitirdi. Kültürel Araştırmalar Enstitüsü'nde gölge canlandırmayla ilgili düşüncelerini geliştirdi, müstakbel kocası ve meslektaşı Carl Koch'la orada tanıştı. 1920'lerin başından beri *Karagöz* oyununa duyduğu ilgiden ötürü, bu konuda uzman olan Antonis Mollas'la tanışmak için 1936'da Yunanistan'a gitti; ileriki yıllarda, yine bu konudaki araştırmalarıyla ünlü Metin And'la dostluk kurdu, zaman zaman Türkiye'ye gelerek konferanslar verdi.[17]

---

[15] Starewich, *Tilkinin Öyküsü*'nü kurgularken, en başından itibaren, bilerek görüntü ve tarih hataları yapmış, bir anlamda, izleyiciden ortamın yapaylığını unutmamasını istemiştir. Sovyet sinemacısı Vertov da aynı yıllarda bazı filmlerine, konudan bağımsız, filmin kurgu anındaki görüntülerini de ekleyerek izleyicinin dikkatine sunmuştur.

[16] François Martin, "Ladislas Starewich (1882-1965)"; Carolina Lopez Caballero, "Sergideki Dört Film", *Gölgeye Övgü* (Sergi Katalogu), ed. Barış Tut, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, 2009, ss. 49-54.

[17] Yunanlılar, *Karaghiozis* dedikleri gölge oyununu Osmanlılardan öğrenmişlerdir. Osmanlılara öğretense Mısırlı ustalardır. 1517'de Yavuz Sultan Selim Memlûk Seferi sırasında bir gölge oyununa şahit olunca, oğlu Süleyman'ın da görmesi için ustayı İstanbul'a getirmiştir. Bkz. Paolo





218.
Lotte Reiniger, *Prens Ahmet'in Maceraları*, 1926, Prens Ahmet'in Büyücüyle karşılaştığı bir sahne (solda) ve perde arkasından teknik ayrıntı (sağda), 1926

Reiniger ilk film çalışmalarına 1919'da başladı. 1923-26 arasında, Louis Hagen'nin parasal desteğiyle, başta kocası Koch olmak üzere, çizim ustaları Walter Rutmann, Bertolt Bartosch ve Alex Kardan'ın teknik yardımlarıyla *Prens Ahmet'in Maceraları*'nı çekti. Bu ilk uzun metrajlı filmiyle ünlendi (Resim 218). Teknik olarak Karagöz ustalarının izinden yürümekle birlikte, Reiniger'in mekân kurgusu ve öykülemesi çok daha güçlüdür. Katmanlar sayesinde oldukça etkili bir derinlik yanılsaması yaratmıştır. *Binbir Gece Masalları*'ndan esinler taşıyan filmde, başkarakter Ahmet'in kral, hayvan, büyücü ve kadınlarla ilişkileri anlatılır. Cinsel sahneler, figürlerin gölge şeklinde sunulması sayesinde rahatsız etmeyecek şekilde, ustaca ayarlanmıştır.

Peter Greenaway'in (d. 1942) *Tuval Bedenler*'i de (*Pillow Book/Yastıkaltı Kitabı*) oldukça erotik bir film olup, deneyselliğinden ötürü, sinema ile videonun kesiştiği bir yerde durmaktadır. 1996 tarihli bu filmde Greenaway hem insan bedeni ve yazı yazma sanatına hem de 'çoğul ekran'a yönelik meraklarını birleştirmektedir.[18]

Aslında resim okuyan Peter Greenaway, çeşitli ülkelerde çok sayıda kişisel sergi açmış, çağrılı grup sergilerine katılmış, ancak sinema yönetmeni olarak sivrilmiştir. Filmleri Hollywood ölçütlerine uymadığından de genellikle Japonya ve Avrupa'da çalışmıştır. Örneğin *Ressamın Sözleşmesi* (*The Draughtman's Contract*), *Hayvanat Bahçesi* (*A Zed and Two Noughts*), *Aşçı, Hırsız, Karısı*

Colombo, "Giriş", *Gölgeye Övgü*, s. 15; Metin And, "Türk Gölge Tiyatrosunun Kökeni..." *A.g.e.*, s. 23; Evamarie Blattner, "Lotte Reiniger –Kağıt Kesme Sanatı, Gölge Tiyatrosu, Siluet Animasyonlar", *A.g.e.*, ss. 43-45.

[18] Çoğul ekranın öncüleri, *ticari sinema* yerine *sanatsal sinema* peşinde koşan Abel Gance ve Andre Debrie'dir. Örneğin, *Napoleon* filminde Abel Gance, perdeyi üçe bölerek, aynı olgunun üç değişik görünümünü aynı anda perdeye yansıtmıştı.

ve Aşığı (*The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*) ve Shakespeare'in *Fırtına*'sından uyarladığı *Prospero'nun Kitapları* (*Prospero's Books*) gibi filmlerine, parasal kaynağı Fransız, Hollandalı, Japon ve İngiliz ortakların sahibi olduğu *Channel 4* adlı TV kuruluşundan sağlamıştır. Greenaway'in filmleri, özellikle de *Tuval Bedenler*, "metin ve imge ilişkisinin perde üzerinde şimdiye kadarki en incelikli keşfi"dir.[19] Greenaway, bir yandan Derrida'nın "son söz her zaman imgenindir" sözünü sık sık kullanmaktan hoşlanan, ama aynı zamanda da 'neredeyse bütün filmlerin önceden var olan bir düşüncenin *resimlemeleri*' olduğuna inanan bir yönetmendir. Sinemadaki iddiası da zaten imge, yazı sanatı ve söz arasındaki çekişmeyi sergilemektir. Kendisi, bir yandan edebiyat ve tiyatroyu 'sinema öncesi dramlar' sayarken, bir yandan da sözcüklerin gücüne hayrandır. Ama yine de her zaman son sözün imgeye ait olduğuna inandığı için, yaptığı filmler öncelikle görsel bir şölen niteliğindedir. İster resimsel isterse grafik olsun, görsellik dramatik anlatımdan daha ileridedir.

İnsanların kübizmin yol açtığı devrimi yeterince anlayamadığından yakınmaktadır Greenaway. Ona göre kübizm, resmedilen imgenin taklit bir imge olması gerektiği inancını yıkmıştı ve şimdi de bunu sinemanın yapması gerekmektedir. Başarılması gereken öncelikli şey, yanılsama arzusundan vaz geçerek Rönesans öncesi bir duyuma geri dönmektir (Bu düşünce, onu 'modern öncesi'ne bağlar). Başarılması gereken ikinci şeyse, kübizmin *eşanlılık* ilkesinden hareketle, perde ve ekranlarda çoğulluğu sağlamaktır. Bunun için, filmin çizgisel ilerleyişi yerine, dijital teknoloji sayesinde, perdede aynı anda birden çok imge yaratarak, kadraj uzamını parçalamak ve yeniden düzenlemek yeterlidir –ki bu da onun postmodern sanata açılan kapısıdır. Greenaway'e göre sinema, hikâye anlatmanın hizmetinden ancak bu sayede kurtulabilir; farklı sanat türlerinin dijital teknolojiyle birbirlerine yaklaşması sayesinde, cinsel ve anatomik bir nesne olarak insan bedeni, sinemada biçimsel ve estetik oyunların buluştuğu bir mekan olarak tasarlanabilir. Şimdiye kadar sinema diye yapılan şeyler sinema sayılmaz; dijital teknoloji sayesinde sinema artık şimdi mümkündür.

Tuval Bedenler'in öyküsel kaynağı, 10. yüzyılda yaşayan Hei hanedanına mensup bir Japon imparatoriçesinin oldukça cilveli ve zeki bir nedimesi tarafından yazılan ve toplam on bir metinden oluşan *Sei Şonagan'ın Başucu Kitabı*'dır. Arthur Waley'e göre, 'Hei'lerin asıl dini kaligrafi kültü sayılabilir. Onlarda yazmak oldukça ince elenip sık dokunan bir davranış biçimiydi. Kalemşorluk en az kişinin güzelliği kadar önemliydi ve bir yetenekten çok erdem olarak kabul ediliyordu'. Tabii Greenaway'in filmi 20. yüzyılda Japonya ve Hong Kong'da geçiyor (ayrıca, filmdeki kitapsa on üç ciltten oluşuyor). Film için Greenaway'le işbirliği yapan Amerikalı yazı ustası Brody Neuenschwander'in de belirttiği üzere, *Tuval Bedenler*, dilin görünür biçimi olan yazı sanatı (kaligrafi) üzerinedir.

---

[19] William Owen, "Bedenler, Metin ve Devinim", *Sanat Dünyamız*, sayı 67, 1998, ss. 143-151.



219.
Peter Greenaway, *Tuval Bedenler*'den dört görüntü, 1996

Öykü, özet olarak şöyle: İlk dakikalarda siyah beyaz verilen ve daha sonra da yer yer aynen yinelenecek olan görüntülerde (ki, bunlar kadın kahramanının anılarıdır) bir baba minik kızının doğum gününde yüzüne fırçayla Japonca, bir şeyler yazmakta ve aynı anda yazdığı şeyi seslendirmektedir: "Tanrı eğer yarattığı kil modeli beğenirse onu imzalayarak canlandırır. Tanrı kilden ilk modeli yaptığında sırasıyla gözlerini, dudaklarını ve cinsiyetini fırçasıyla yazdı. Sonra unutmasın diye ismini yazdı... Yazı yazmak olmasaydı çok acı çekerdik". Yüz ve bedene yazı yazma merasimi, aileye mutluluk vermektedir (Resim 219, sol üstte). Filmin kadın kahramanı Nagiko (Vivian Wu), babasından kapmış olduğu yazı yazma merakını evlendikten sonra günlük tutarak gidermeye çalışır. Kullandığı dil İngilizcedir. Buna sinirlenen kocası günlüğünü yaktığından Nagiko evi terk eder (Resim 219, sağ üst). Japonca sözler aynı anda altta İngilizce olarak verilmektedir. Ancak Greenaway, bu zorunlu çeviriyi bir fazlalık olmaktan çıkarmış ve film boyunca estetik bir unsur olarak kullanmıştır. Filmin gidişatından anlaşıldığı üzere, küçükken yüzüne ve bedenine yazı yazılmasından o kadar hoşlanıyormuş ki, kocasından ayrılmasını "kaligrafinin zevkini tattıracak mükemmel âşıklar bulma" konusunda bir fırsata dönüştürmeye karar verir (Resim 219, sol alt). O âşıklardan biri olan Jerome'un (Evan McGregor) bedenine yazılar yazar ve canlı bir el yazması olarak yayımcıya gönderir (Jerome'un aslında eşcinsel yayımcının sevgilisi olduğunu ve Nagiko, onun da bunu kullandığı anlaşılmaktadır). Nagiko'nun gönderdiği erkeği çırılçıplak soyan yayımcı, emrindeki yazıcılara onun bedenindeki yazıların kâğıtlara aktarılmasını buyurur; yazıcıları gönderdikten sonra da onunla sevişir.



220.
Peter Greenaway,
Tuval Bedenler,
1996,
yazıyla kaplı
iç mekândan
bir görüntü

Tabii bu arada Nagiko, Jerome'a gerçekten âşık olduğu ve yayımcıdan kıskandığı için ondan uzaklaşır ve yazı yazmak için başka bedenler bulur. Jerome ise Nagiko'yu tekrar kazanmak için intihar edermiş gibi yapar, ancak ilaçların dozunu kaçırdığı için ölür. Nagiko, onun cansız bedenine *Âşığın Kitabı*'nı yazar ve defneder. Ne var ki, yayımcı mezardan ölüyü çıkararak kendisi için çok değerli olan üzeri yazıyla kaplı derisini özenle yüzer ve *6. Kitap* olarak ciltler; sevgilisinin derisinden meydana gelen kitabı zevkle öper ve kendi bedenine yaslar (Resim 219, sağ alt). Nagiko'ysa âşığının intikamını almaya yeminlidir. Yayımcıya canlı el yazmaları göndermeye devam eder ve en sonunda da üzerinde ölüm ilamının yazılı olduğu bir sumo güreşçisi göndererek yayımcıyı öldürtür (13. Kitap: *Ölünün Kitabı*).

Gelelim filmin görsel boyutuna: Film boyunca her oyuncu kendi bedenini bir sanat alanı olarak sergileyen birer gösteri sanatçısı gibi kurgulanmıştır. Yazılar, bazen tüm bedene bazen de sadece göz kapaklarına, kulak arkalarına ya da dile yazılmıştır.[20] Bedenlerin yanı sıra, yönetmen yazıları sabit ya da akan görüntülerden iç ve dış mekânlara kadar her yerde kullanmıştır (Resim 219). Olayların geçtiği perde genellikle çoğuldur. Filmin biçimi oldukça çok katmanlı olduğu için, bir sürü başlık, kurgulama sürecinde okunamama sorunu yaratmış. Bunları aşmak için epey ter döken Greenaway bakın ne diyor: "Bazen, ...gerçekte güzel bir metin parçası görüyorsunuz ve sonra biz bunun tepesine ilüstrasyonu basıyoruz; bazen size bir resim gösteriyoruz ve ardından tepesine metni geri basıveriyoruz. Çok, çok daha fazla karmaşık yapmak istemiştim,

[20] Örneğin, ilk kitap olan Jerome'un boynu, göğsü ve ensesinden kuyruk sokumuna kadar yazılıdır. Biz boyun bölgesindeki yazılanları vermekle yetiniyoruz: "Bir Kitap gibi yazmak istiyorum bedeni. / Beden gibi bir Kitap. / Bu Beden ve bu Kitap / ilk cildi olacak / on üç cildin" (Greenaway, "Yastıkaltı Kitabı", *Sanat Dünyamız*, sayı 67, YKY, 1998, s. 153.

ama bantları filme dönüştürdüğümüz için, dijital bir kurgunun tanıdığı olanaklardan çok daha kısıtlı film laboratuarı teknolojilerine bağlı kalmak zorundayım. Dikkatli olmalıyız. John Cage'in de söylediği gibi, yapıta yüzde yirmiden fazla yenilik sokarsanız izleyicinizin yüzde seksenini kaybedersiniz".

Greenaway, diğer filmlerinde olduğu gibi bu filminde de metin ve imgeyi birlikte kullanan bir grafik tasarımcının karşısına çıkan sorun ve olanaklarla yüz yüze gelmiştir. Sözcükler görüntünün bütüne ait parçaları gibi değerlendirildiğinde, artık bir sözcükten çok görüntü haline gelirler. Greenaway, hem bunu kullanmış hem de tam tersine, görüntüleri yazıya dönüştürmüş; bir anlamda, görüntü (imge) ve yazıyı birbirine düşürmüştür: "İnsanlara bir savaşın var olduğunu söylüyor ve diyorum ki, 'Bakın size bu savaşı göstereyim'. Bütün filmlerim gerçekte bunun üzerine oldu –metnin önceliğine karşı imgenin önceliği".[21]

'Metne karşı imgenin önceliği', kitabın ilk bölümlerinde de bahsettiğimiz üzere, modernist bir söylemdir aslında. Oysa Greenaway'in *Tuval Bedenler*'ine modern demek olanaksızdır. Tamam, filmde imge öncelikli ama bununla yetinmiyor Greenaway. 'Bugün' aracılığıyla 'geçmiş' ve 'gelecek'i; 'film' aracılığıyla 'beden', 'resim' ve 'yazı'yı bir araya getiren; elemanları aynı anda katmanlar halinde, ancak her birinin yeterince seçilebileceği biçimde sunan postmodern bir yapıttır onun ortaya koyduğu.

Film teknolojisi hızla değişiyor. Eskiden görüntüler önce sinema kamerasında takılı makara şeklindeki (film denen) şeffaf şeritlere negatif olarak kaydedilir; arkasından, kimyasal işlemle pozitife çevrilir, sonra da kurgu masasında birleştirilirdi. Dijital teknoloji çıkınca, makara şeritlere gerek duymaksızın, görüntüler doğrudan kameranın belleğine alınır, sonra da bilgisayar ortamında kurgulanır oldu. Bu teknoloji, resim kökenli Grenaway'in çok işine yaramış, hatta ilham vermiştir. *Tuval Bedenler*'in video ile sinemanın kesiştiği bir yerde durmasının en büyük nedeni bu olsa gerek.

Tıpkı özerklik arayışındaki fotoğrafçıların resim (hatta sanat) dünyasından uzak durmaları gibi, videocuların da sinemadan uzak durdukları görülüyor. Bu, gayet anlaşılır bir tutumdur ve çok işe yaramıştır. Video icat edilinceye kadar, gerek parasal gerek deneysel (sanatsal) amaçla çekilen her tür film, sinema kategorisinde sayılıyordu. Video teknolojisi çıkınca, deneysel çalışmalar hızla video alanına kaymıştır. Çünkü video, tıpkı ressamın kâğıt ve kalemi gibi, keyfî (bireysel) davranmayı, her an her yerde çekim yapmayı olanaklı kılmış; yapımcı, senaryocu, oyuncu, teknik ekip ve müşteri (seyirci) gibi, birçok dış etkenden sanatçıyı kurtarmış ya da müdahalelerini en aza indirmiştir. Tabii, ister istemez bu da *kültür endüstrisi*nin getirdiği aşırı profesyonelleşme öncesi durumu, örneğin Lumière Kardeşler, Méliès, Starewich, Vertov ve Lotte Reiniger gibi sinema ustalarının yaklaşım ve koşullarını çağrıştırmaktadır.

---

[21] Grenaway'den akt. William Owen, *A.g.e.*, ss. 149-151.

Bu noktada, Ulus Baker'in, "video, sinemanın büyük ustalarının hep beklediği bir şey olmuştu"[22] sözü geldi aklıma. Gerçekten de o ilk ustaların, "filmlerimizi keşke şöyle daha kolay yoldan çekip kurgulayabilsek" diye söylendiklerini canlandırıyorum zihnimde. Peki, hayal bu ya, ellerine gerçekten video kamerası geçmiş olsaydı, yaptıklarına *sinema* mı yoksa *video* mu diyecektik? Bu sorunun yanıtını, video ile sinema arasındaki en belirgin farklardan birinin 'araç' olduğunu söyleyenlere bırakarak, videonun özerk dünyasına biraz daha yakından bakmaya çalışalım.

Araç olarak video kullanılarak yapılan sanat yapıtları, bugün, kısaca *video sanatı* adı altında değerlendirilmektedir. Video ürünleri farklı biçimlerde olabilmektedir. Bazılarını film (devinimli görüntü) biçiminde televizyon ve bilgisayar ekranında, perde ya da duvarda; bazılarını da türlü yerleştirmeler biçiminde izleyebilmekteyiz. Yapılış amacı ve sergileniş teknolojisiyle bağlantılı olarak bu tür işlere 'video filmi', 'video yansıtma', 'video yerleştirme', 'video gösterisi' ya da 'gösteri videosu' gibi isimler verilmektedir. Ayrıca, bunlar arasında geçişler olabilmekte, teknik tanımlama muğlaklaşmaktadır

Video yapıtı, zifiri ya da yarı karanlık bir ortamda duvara yansıtılmışsa, adı ütünde, bu bir 'video yansıtma'dır. Yansıtılan şey, uzun ya da kısa, bir çeşit filmdir. Eğer film daha en başında sanat amacıyla meydana getirilmişse, bu durumda yapıt, filmin kendisidir (İsteğe ve koşullara bağlı olarak, bazı videolar duvar ya da TV ekranlarında gösterilebilir). Yok eğer, film bir başka yapıtı, örneğin Beuys'un bir gösterisini belgelemek için çekilmişse, ona da 'gösteri videosu' denmektedir (Zaten Beuys kendisinin bir 'video sanatçısı' olmadığını söylemiştir). Bazı durumlarda video görüntüsü, hem bir yerleştirmenin hem mekânın parçasıdır ki, buna da 'video yerleştirme' denmektedir.

Video yerleştirmelerde, kurgu açık, yarı açık ya da gizli olabilir. Ama nasıl olursa olsun, video görüntüsüyle karşı karşıya olan birinin konumu, sinema salonundakinden farklıdır. En azından, video çalışmasını izleyen biri, kendini sinemadaki kadar yalıtılmış ve çaresiz hissetmez. Video görüntüleriyle kurulan ilişki bir ölçüde daha yakın ve birebir sayılabilir. Sinema salonunda kendimizden geçerken, video karşısında bilincimiz daha uyanıktır. Sinema filminin aksine, süre açısından, video işleri genelde kısadır.[23] Uzun olanlar bile daha en başından kendini ele verir. Bu özelliğinden ötürü, video işleri resim ve heykel sanatlarına yaklaşır. İş, film biçiminde sunulmuşsa, durmadan yinelenen filme, tıpkı bir resme bakar gibi bakılabilir. İş yerleştirme biçimindeyse de, bir heykelin farklı açılarını keşfeder gibi, izleyici çevresinde dolaşabilir.

Çağdaş sanat dünyasında, düşüncelerini videoyla anlatan sanatçıların gün geçtikçe çoğaldığını görüyoruz. Bu yöntemin ilk kıvılcımlarıysa Sony firmasının

---

[22] Ulus Baker, *Beyin Ekran*, der. Ege Berensel, Birikim Yayınları, 2011, s. 24.

[23] Aslında, ilk sinema filmleri kısacıktı; Sinema filmleri sonradan uzamıştır. Ayrıca, normal sinema filmlerinden çok daha uzun video filmler vardır.



221.
Judith Barry,
Birinci ve Üçüncü,
1987, video
yansıtma/yerleştirme

1965'te taşınabilir video kamerayı piyasaya sürmesiyle ortaya çıkmıştır (tabii, cihazın sanat niyetiyle icat edilmediğini söylemeye bile gerek yok). Daha önce fluksus hareketi içinde gördüğümüz Koreli sanatçı Nam June Paik (1932-2006), video sanatının öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Paik, 60'ların ortalarında, bir tesadüf sonucu mıknatısın televizyon görüntüsünü bozduğunu fark etmiş, deneyler yapmaya başlamıştı. O sıralar, videonun temelde televizyon teknolojisinin devamı olduğunu öğrenince, bu tesadüfî keşfini video görüntülerine de uygulamış, gerçeküstücü denebilecek etkiler elde etmeyi başarmıştı. Daha sonraki çalışmalarıysa, çoğumuzun bildiği video yerleştirmelere dönüşmüştür. Paik ve başka sanatçıların bazı video işlerini 21. bölümde örnekleyecek olduğumuzdan, biz şimdilik Judith Barry (d. 1949), Bill Viola (d. 1951) ve Kutluğ Ataman'ın (d. 1961) çalışmalarına değinmekle yetineceğiz.

Resim 221, Judith Barry'nin *Birinci ve Üçüncü* adlı bir videosunu gösteriyor. İlk dikkatimizi çeken şey, belli belirsiz bir kadın yüzü –sanki *ruh* gibi. Görüntünün yansıtıldığı yer, bina içinde katları birbirine bağlayan merdiven aralığındaki duvarlardan biri. Sadece görüntüyle ilgilendiğimizde aslında bir numarasının olmadığını söyleyebiliriz. Buna benzer görüntüleri kamerayı eline alan herkes çekebilir. Onu ilginç (hatta, tedirgin edici) kılan şeyse, öncelikle yansıtıldığı ortamdır. Bir kere, merdiven aralıkları genellikle loş olduğu için, oradan yalnız geçen insan zaten şöyle bir irkilir. Hal böyleyken, bir de boşlukta yüzen beklenmedik bir yüzle karşılaşmak hiç de hoş bir durum ol-

masa gerek. Barry bu görüntünün yol açacağı psikolojiyi biliyordu kuşkusuz. Düşündüğü etkiyi yaratmak için uygundu bu yer.

Sanatçı, bu videosunu New York'taki *Whitney Müzesi*'nde açılan bir sergi için gerçekleştirmiştir. Whitney Müzesi'nin özel bir kuruluş olması, Barry'nin çoktandır üzerinde çalıştığı *dışlanmışlık* sorununa bir kez daha parmak basmasına vesile olmuştur. Resmî olmayan bu kuruluşta, Amerikan resmî tarihi dışında kalan insanlarla ilgili bir iş gerçekleştirmek ilginç bir çakışmaydı. Barry, genellikle yaptığı gibi, bu işini gerçekleştirmeden önce belli kişilerle birebir görüşerek bilgi toplamış ve kendini onlardan birinin yerine koymuştur. Zaten, görüntüyü galeri mekânına değil de galerinin dışında kalan bir geçide yansıtması, sanatçının anlatmak istediği dışlanmışlık duygusuna hizmet etmektedir.

Bill Viola'nın çalışması ise, üç tane video görüntüsünün aynı anda duvara yansıtılmasından oluşuyor (Resim 222). Üst sırada, solda, genç bir kadın doğum sancıları çekerken, sağ taraftaki karede yaşlı bir kadın ölüm döşeğinde. Ortadaki görüntüde, suyun dibinde bir figür sanki boğulmaktan kurtulmak istercesine çırpınıyor. Alttaki sıradaysa, aynı filmlerin devamından görüntüler var: Çocuk doğmuş, ortadaki adam halen suda çırpınıyor, sağdaki yaşlı kadınsa son nefesini vermiş.



222.
Bill Viola,
Nantes Üçlüsü, 1992,
üçlü video
yansıtma/yerleştirme

Bu görüntüler gerçek yaşamdan alınan belgelerdir. Sanatçı farklı kültürleri tanımak için Fransa'ya yaptığı bir gezide çekmişti bunları. Bu üç belge aracılığıyla bir kez daha anımsıyoruz ki, *yaşam* denen şey *ölüm* ve *doğum* arasında uzanan, hem mutluluk hem korku veren, çelişkilerle dolu bir süreçtir. Viola, insanlığın en doğal ve en eski öyküsünü yeni bir teknolojiyle gözler önüne seriyor –ki bu da bir başka karşıtlıktır. Demek ki araçlar hangi çağda keşfedilmiş olursa olsun, hem geçmişe, hem bugüne, hem de geleceğe uzanabilmektedir. Bu ve benzeri çalışmalar sayesinde şahit olduğumuz bir şey de, sıradan denebilecek 'belge'lerin yeri geldiğinde 'sanat yapıtı'na dönüşebilme potansiyeli taşıdıklarıdır. Bu belgeleri sanata dönüştüren şeylerse, eşanlı olarak; 1) bir araya geldiklerinde ortaya çıkan etki, düşünce, 2) sanat niyetiyle sunulmaları ve 3) izleyicilerin de yine aynı niyetle benimsemeleridir.

Barry ve Viola gibi, Kutluğ Ataman da videolarında belgeselin dilini kullanmaktadır. Başlangıçta sinema filmleriyle dikkat çeken Ataman, daha öznel ve deneysel çalışmalara olanak verdiği için video alanına kaymıştır. Gerçeklik arayışı, daha doğrusu, gerçekliğin kurmaca bir şey olduğu, çalışmalarının arka planını oluşturmaktadır. Ona göre gerçek denilen şey, belgeselde bile öyküleştirilerek aktarılmakta, kurgulanmaktadır. Bu yüzden, Ataman, çektiği belgeleri kurgularken yanılsamanın nasıl yaratıldığını da göstermeye özen göstermektir.[24] Bunun için, kendisiyle özdeşlik kurduğu ya da yakın hissettiği ayrıksı insanların kimliklerini kameranın önünde yeniden üretmelerini sağlamakta; ancak, bu belgeselin aynı zamanda bir kurmaca olduğunun da ipuçlarını vermektedir. Ataman'ın sergilediği kimlikler çeşitlidir: Bir transseksüel, bir türbanlı kız, bir kanser hastası, saplantılarının esiri olmuş bir insan, bir diva, bir toplum düşmanı ya da bir ajan... Bu insanlara topluca bakıldığında, son derece çeşitli, hatta ilişkisiz bir görüntü oluşturdukları fark edilir. Aslında bu durum, kimlik denen şeyin nasıl da değişken ve kurmaca alabileceğini göstermektedir. Bir kimliğe sahip olmak, hem o kimlik için mücadele etmek hem de bazı şeylerden feragat etmek anlamına gelir. Bunu "bedavaya kimlik, bedavaya özgürlük yok" sözleriyle dile getirmektedir Ataman.[25]

Sanatçı, *Peruk Takan Kadınlar* adlı dörtlü videosunu çeşitli nedenlerle peruk kullanmak zorunda kalan dört kadınla yaptığı söyleşilerden oluşturmuştur (Resim 223-224). Söyleşilerin her biri, 'kadınlık' ve 'peruk' ortaklığı üzerinden sosyolojik bir kazı niteliğindedir. 45-60 dakika arasında değişen bu dört röportaj, yan yana duvara yansıtılarak gösterilmiştir. Yapıt, aslında yalnızca peruk takan kadınları değil, onlara eziyet eden zihniyeti de sergilemektedir.

Kadınlardan biri, 12 Mart (1971) döneminde 'anarşist' (şimdiki sıfatla 'terörist'!) damgası yemiş, *Hostes Leyla* lakaplı Melek Ulagay'dır. Polise yakalan-

---

[24] Kutluğ Ataman, "Peruk Takan Kadınlar üzerine...", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, 2002, s. 244.

[25] Levent Çalıkoğlu, "Kutluğ Ataman: 'Hayatın kendisinin sanat olduğunu ortaya çıkarmak istiyorum'", *Sanat Dünyamız*, sayı 94, 2005, s. 72.



223
Kutluğ Ataman,
Peruk Takan Kadınlar,
1998, dörtlü video
yansıtma/yerleştirme

mamak için sarı bir perukla kimliğini gizleyen bu kadın, yoldaşlarının haberleşmesini sağlamakla görevliydi. Melek Ulagay, bunca yıl sonra hukuken affa uğramış olmasına karşın hâlâ korkmakta ve gizlenmektedir. Bu yüzden, mahrem bir mekân olan yatak odasında mahrem biri olarak, röportajda yüzünü saklamayı tercih etmiştir.[26] Bir diğeri, başörtüsünün üzerine peruk takarak üniversiteye devam eden bir öğrenci ve videoda görüntüsünün kullanılmasını istememiş. Bu karenin tamamen siyah kalması, kompozisyona görsel bir tempo kazandırdığı için Ataman'ın işine gelmiştir. Üçüncü kadın, gazeteci Nevval Sevindi'dir. Göğüs kanserli bu kadının kemoterapi sonucu saçı dökülmüş; saçsızlığını gizlemek için de peruk takmaya başlamıştır. Sevindi'yle yapılan söyleşinin bir bölümü hastanede, bir bölümüyse tüm sırların döküldüğü bir mekân olan kuaförde gerçekleştirilmiştir. Filmde, kadın kimliğinin bu hastalık sırasında ve sonrasında nasıl etkilendiğini, ilişkilerinde yaşadığı olumsuzlukları ve konunun toplumsal boyutunu anlatmaktadır.[27] Dördüncü kadın, ünlü transseksüel, feminist, eylemci Demet Demir'dir. Demir, peruğu, cinsiyet tercihinin ve başkaldırısının göstergesi olarak kullanmaktadır. Cinsel kimliği uğruna mücadele eden transseksüel Demir, fuhuş sektöründe yer almış, ayakta kalabilmek ve kendi varoluşunu gerçekleştirebilmek için peruğa sığınmış; ancak öyküsünü en peruksuz sözcüklerle anlatmış, isyanını dile getirmiştir.[28]

---

[26] Melek Ulagay, "Peruk Takan Kadınlar üzerine...", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, 2002, s. 245.

[27] Nevval Sevindi, "Peruk Takan Kadınlar üzerine...", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, 2002, s. 243.

[28] Evrim Altuğ, "Başın üstündeki varoluş", *Milliyet-Kültür Sanat Eki*, 28 Şubat 2002, s. 7; Demet Demir, "Peruk Takan Kadınlar üzerine", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, 2002, s. 246.



224.
Kutluğ Ataman,
Peruk Takan Kadınlar dan kareler,
1998

İnsanlar, birbirine bitişik dört ayrı kerede gösterilen *Peruk Takan Kadınlar*'ı izlerken, tıpkı televizyonda kanal değiştirir gibi, dikkatlerini istedikleri görüntüye kaydırabilmektedir. Her kare hem kendi içinde özerk, hem daha büyük bir bütünün parçası olarak tasarlanmıştır –ki Ataman'a göre bu kapsayıcı bütün, bir anlamda beşinci bir ekran sayılabilir. Ses kurgusundaki karmaşaysa, hem yapıtın bir parçası hem de toplumdaki kaotik kakafoninin yansıması olarak düşünülmüştür. Ataman'ın bu ve diğer işlerini İstanbul Modern'de topluca izlemiş, etkilenmiştik. Böyle geniş çaplı video sergilerini doyurucu bir şekilde izleyebilmek için zamanınızın bol olması gerekir. Hızlı yaşam koşulları yüzünden zamansızlıktan yakındığımız şu günlerde, böyle zaman isteyen bir sanat türünün gittikçe yayılması, garip bir durum aslında. Bu çelişkiye işaret ettikten sonra, gelelim video yapıtlarının kültürel mantığına: Video sanatı modern mi, yoksa postmodern kültüre mi aittir?

Kendini "görsel-işitsel arşiv sıkıntısı çeken bir sosyal bilimci" olarak tanımlayan Ulus Baker'e sorarsanız, video meselesi esasında bir postmodern olgu değildir. Baker'e göre, "ben sanatçıysam ve eserimi, bir idrar kabı bile olsa müzeye koyuyorsam, bu bir sanat eseridir" gibi bir tutum, tam da moderniteye aittir (Marcel Duchamp, dada, gerçeküstücülük). Ona göre, 'alıntı' tam anlamıyla 'modern' bir mecburiyettir. Baker, aynı metninin bir başka yerinde de modern toplumun, endüstrisinden edebiyatına, sanatından mimarisine, devletinden ekonomisine bir montaj (kurgu) sonucu oluşturulduğunu belirtiyor:

"Napolyon modern usul ve medeni kanunlarını aslında monte ettirmişti. Mühendislik montajdan ibaretti (ve zaten terim 19. yüzyıl mühendisliğinden türemiştir). Montaj her şeydi ve sinema, her şeyi kaydedebilen bir cihaz olarak ortaya çıktığı andan itibaren modern toplumun özünü en iyi yansıtacak ortam olarak beliriyordu: çünkü sinemanın bizzat özüydü montaj".[29]

[29] Ulus Baker, *A.g.e.*, s. 18.

Evet, modern sanatı anlatan hangi kitabı açsak, diğer akım ve eğilimlerin yanı sıra Baker'in örnek verdiği dadacılık ve gerçeküstücülükle de karşılaşırız. Bu akımları modern düşüncenin doğurduğundan hiç kuşkumuz yok. Ne var ki, bunların bir yönüyle modernizm karşıtı olduklarını da görmezden gelemeyiz. Gerçi, modernizm kendi kendini eleştirme refleksine sahiptir ve bunu da yine kendi sağlığı için yapar. Ancak burada önemli olan, modernizmi eleştirirken, bu akımların niyetleri modernizmin içinde kalmak değil, yıkmaktı. Dadacılık ve gerçeküstücülük hakikaten modernist kalıplara, hele hele Kandinski, Maleviç ve Mondrian'ın çizmeye çalıştığı sınırlara (ki bu sınırlar içerisinde her türlü yabancı elemandan kurtarılmış *saf sanat* vardır) kesinlikle sığmazlar. Daha önce, ilgili bölümlerde buna işaret etmiştik.

Sanat tarihine yakından bakan biri, modern sanatın, kendi doğal gelişiminin yanı sıra, gariptir, modern kayıt cihazlarına duyduğu tepki sonucu biçimlendiğini görecektir. Anlayacağınız, bir çeşit montaj (kurgu) olan kesyap tekniğini çekinmeden kullanan dadacılık modernist mantığın sonunu haber verirken, gerçeküstücülük de kesinlikle postmodernizme eğilimliydi bana göre.

Modern sanatın çelişkili bir şekilde, bir yandan *saflaşmacı* bir yandan da *kurgusal* nitelikli olduğunu söyleyerek Baker'le uzlaşabiliriz sanırım. Baker, zaten kurgunun yalnızca modernliğin değil, modernlik sonrasının da temel düşünce tarzlarından olduğunu belirtiyor.[30] Bir çeşit *estetik ensestlik* demek olan modernist saflık düşüncesinin aşılmasında, kesyap ve kurgu çok önemli bir rol oynamıştır. Kurgu, film sanatlarının özüdür. Hadi, bir asrı geride bırakan sinema neyse de, video 1960'ların ortalarında doğduğunda dünya sanat ortamı çoktan postmodern bir durumdaydı –ki videonun çektiği ve yansıttığı da budur. Sinemanın ve özellikle de televizyonun tersine, videonun (modernlerin çok önemsediği bireysel anlatımlara elverişli olmasına karşılık), bir postmodern sanat biçimi olduğunu düşünüyorum.[31] Video sanatı, eğer postmodern değilse geç kapitalizmin küresel gösterileri olan günümüz bienalleri hâlâ modern demektir. Yarın ne olur bilinmez, şimdilik bu gösterilerin başköşelerine, kamera ürünleri yerleşmiş durumdadır.

---

[30] Ulus Baker, *A.g.e.*, s. 46.

[31] Maureen Turim'e göre de "video, son bulunan sanat biçimlerinden biri olarak tamamen postmodernist gelişmiştir" (Bkz. "Videonun Kültürel Mantığı", *Video Sanatı*, derleyen: Levend Kılıç, Hil Yayın, İstanbul, 1995, ss. 108-117).

18 YENİ DÜNYA DÜZENİ

Ama devrimci yol hangisidir? [...] Dünya piyasasının dışına çıkmak mı? Yoksa tam tersi bir yolda mı ilerlemeliyiz? Yani piyasanın kodları çözme ve toprak bağını kesip atma hareketinde daha da ileri mi gitmeliyiz?

Gilles Deleuze – Felix Guattari, 1983

[K]üresel düşünüp küresel davranmak zorundayız. Küreselleşme, bir karşı-küreselleşme, İmparatorluk da bir karşı-İmparatorlukla göğüslenmek zorundadır.

M. Hardt – A. Negri, 2001

Modernliğin görkemli ilerleyişi tüm değerlerde hayal ettiğimiz değişime yol açmadı; değerlerin birbirine dolanıp kendi üzerlerine katlanmasına yol açtı ki bunun sonucu bizim için tam bir kafa karışıklığı oldu. Cinsel, politik ya da estetik alanda belirleyici bir ilkeyi kavramamız artık olanaksızdır.

Jean Baudrillard, 1990

1980'ler: Kırılma Dönemi

1980'leri belli başlı alanlarda meydana gelen birtakım kırılmalarla anımsıyoruz. ABD ve İngiltere'nin öncülüğünde, *yeni liberalizm* diye bilinen reçeteler o yıllarda devreye sokuldu. Devletin rolü adım adım en aza indirgendi, kamu yatırımları özelleştirildi, çalışanların hakları budandı; her şey 'piyasa'nın insafına bırakıldı ve buna da *Yeni Dünya Düzeni* dendi. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin ABD ile giriştiği yarışı daha fazla sürdüremeyeceği, Doğu Bloku'nun yakın zamanda çözüleceği, dahası, bu ülkelerin kapitalist devlet modeline geçme niyetleri olduğu yine o yıllarda belirginleşti. 1961'den beri Berlin'i ikiye bölen *Duvar*'ın 1989'da yıkılması her şeyin özetiydi.

Bırakın sosyalist devlet modeline, kapitalist-sosyal devlete bile tahammülü yoktu burjuvazinin. Yeni-liberalizm ve *küreselleşme* söylemiyle ulus-devlet modelinin sorgulanması, dev sermaye gruplarının dünyanın her yanında rahatça dolaşabilme düşüncesiyle bağlantılıydı. Bunun için, bunalımlar yaratıldı, sol muhalefet ezildi, darbeler gerçekleştirildi, ulusal kalkanlar delindi; ortam gevşetildi, taşlar yeniden dizildi. Apansız yakalanan ulusalcılar ve sosyalistler toparlanmaya çalışırken; yeni sağ ideolojileri arkasına alan küresel burjuvazi, Marx'ın 130 yıl önceden gördüğünü bir kez daha doğruladı –ekonomiden siyasete, sağlıktan kültür ve dinsel eğilimlere, dünyayı kendine göre yeniden tasarladı.

Diğer alanların yanı sıra kültür de özelleştirildi, dev şirketlerin vitrini haline getirildi. Siyasal söylem, yerini kültürel söyleme bıraktı. Sağ sol çatışması

yatışıp, ortam gevşediğine göre, bundan sanat da nasiplenmeliydi. 1980'lerde ortaya atılan iddiaya göre, resim (özellikle de figüratif resim) yeniden doğmuştu. Gerçekteyse resim ölmemiş, dikkatlerin resim dışı söylemlere çekilmesi yüzünden bir süre görmezden gelinmişti. O yıllarda piyasanın tercihi yeniden resme dönmüş, bu da 'resmin yeniden doğuşu' diye sunulmuştu. Demek ki, asıl değişiklik reklamın nerede odaklandığıydı. Ortaya çıkan manzaradan sonra sanat camiası, şunu demeye başladı: 'İsteyen resim yapar isteyen heykel; isteyen soyut çalışır isteyen figüratif; isteyen kavramsal işler yapar, isteyen film çeker; hiçbir anlatım yolu aşağılanamaz; güçlü olan ayakta kalır vs..'. Hadise, modernizmin seçkinci ve safçı tavrının mazide kaldığının farkına varılmasıydı ki, bu da sanatta postmodernizm denen şeydi. Aslında bu, pratikten çok teoriye ilişkin bir sorundu. Sanat her zaman çoğuldu ve başkalaşımı kesintisiz bir şekilde sürmekteydi. Bu süreçte elbette patlamalar, ani değişiklikler, buluşlar olmuştu; ama *eski* ve *yeni* dönem arasında kesin bir kopuştan söz edilemezdi. Örneğin, Picasso 1973'te ölmüştü, ama 1980'lerde yaşayan herkesten daha ünlü ve etkiliydi. Öte yandan Dali, Moore, Warhol ve Beuys halen yaşıyorlardı.[1] Yine, resim-karşıtı işler yapan sanatçılar güçlü bir şekilde ayaktaydılar.

Bu arada, üzerinde konuşulmaya değer sanatın yalnızca Batı'da yapıldığına ilişkin inanç sarsılmış, itirazlar yükselmeye başlamıştı. Örneğin, Bedri Baykam 1986'da San Francisco'da hem elden dağıttığı hem *New Art Examiner*'de yayımlattığı bir bildirgede, modern sanat tarihini 'Batı'nın bir oldubittisi' olarak nitelendirmişti.[2] Yıllar sonra, *Art Today*'in yazarı Edward Lucie-Smith, kendisiyle yapılan bir söyleşide, "İngilizce yazılmış yayınlarla çağdaş sanatın tarihi kaçırıldı. Bu konuda Bedri Baykam çok haklı" diyecekti.[3]

Gerçekçi ve Dışavurumcu Eğilimlerin Yeni Baharı

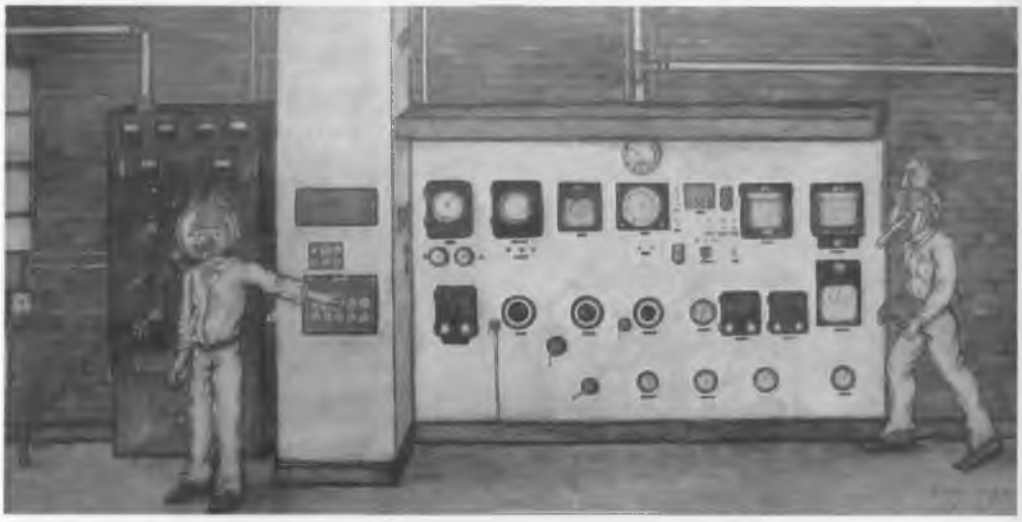
Yüksel Arslan (d. 1933), 1950'lerde ayrıksı biri olduğunun sinyallerini veren, ancak hak ettiği saygınlığa 1980'lerde ulaşan sanatçılardandır. Yukarıda değinmiştik, 1960-80 arasındaki egemen söylem ABD kaynaklıydı. Arslan'ı geçtik, birçok Avrupalı sanatçı da muzdaripti bu durumdan. Ayrıca, eğilim ve tür açısından da talihsiz sayılabilecek bir yerdeydi sanatçı. O yıllarda ana tartışma, soyut ve kavramsal eğilimler arasında yaşandığından, diğerleri arada kaynayıp gidiyordu. Resim sanatının özünü 'boyanın macerası'na indirgeyen çevrelerin gözünde, Arslan gibiler figüratif öyküleme geleneğini sürdüren, modern sanattan nasiplerini almamış sanatçılardı. Kavramsalcılara göreyse, daha önce gördük, ne tür olursa olsun, ressamlık zaten iyi bir gösterge değildi.

---

[1] Moore ve Beuys 1986, Warhol 1987 ve Dali 1989'da öldü.

[2] Bedri Baykam, "Modern Sanat Tarihi: Batı'nın Bir Oldu Bittisi", *Boyanın Beyni*, Ayhan Matbaası, İstanbul, 1990, ss. 127-133.

[3] Ali Akay-Levent Çalıkoğlu: "Edward Lucie-Smith: 'İngilizce Yazılmış Yayınlarla Çağdaş Sanatın Tarihi Rehin Alındı'", *Sanat Dünyamız*, sayı: 96, YKY, 2005, s. 35.



225.
Yüksel Arslan,
Arture 160, Kapital X (İşçi, makinenin uzantısı),
1971, kâğıda özel teknik,
31x61,5 cm

Daha ilk gençlik yıllarında, biraz Türkiye'deki sanat algısı biraz da özel dünyasından ötürü, Arslan'ın, resmini bu tartışmaların dışında tutmaya özen gösterdiğini, ancak tezgâhını bol çağrışımlı bir kavşağa kurduğunu görüyoruz. Yaşamöyküsünde belirttiğine göre, ortaokul yıllarında edebiyata dadanmış, ancak ressam olmaya karar vermiş. Yine ilginçtir, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine değil, Sanat Tarihi Bölümüne kayıt yaptırmış; çünkü "kat edilmiş yollara girmeden, ressam olmadan da resim yapılabileceği" düşüncesine ulaşmış. Piyasada satılan boyaları yapay bulduğu için, bir sanat tarihi kitabında mağara dönemi ressamlarının kullandığı reçeteyi uygulamaya karar vermiş; toprak boyalar, bal, kemik iliği, sidik, yumurta akı ve kan kullanarak özel bir teknik geliştirmiş (1955).

Zihnini meşgul eden saplantılarıyla bağlantılı, ne bulursa okumuş: Freud, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, de Sade, A. Jarry, A. Artaud ve özellikle de Nietzsche... Sonra, ver elini Paris. Galerici Raymond Cordier, resimlerini pek sevmiş, sergilemiş; André Breton ve Sartre gibi dönemin önemli şahsiyetleriyle tanıştırmış. O sıralar yaptığı resimler, gerçeküstücü etkiler taşısa da, kendini hiçbir akıma ait hissetmiyormuş. Derken, kendi adı (*Arslan*), sanat (*art*) ve çizik-karalama (*rature*) gibi kavramları çağrıştırdığı için resimlerine *Arture* adını takmış. Bir ara Ivan Pavlov'un *Seçme Eserler*'indeki bazı tartışmaların etkisiyle Marx ve Engels okuma isteği uyanmış. 1968'de Türkiye'yi ziyaret ettiğinde, Marx, Engels ve Lenin'in kitaplarını okumaya başlamış. Paris'e dönünce de kolları sıvamış: Önce, Marx'ın *1844 Elyazmaları*'nın etkisiyle *Yabancılaşmalar*, arkasından 1980'e kadar aralıksız süren (sonrasındaysa güncellemek için sık sık ele aldığı) *Kapital-Arture*'ler ve diğerleri.[4]

[4] Yüksel Arslan, "Yaşamöyküm", *Yüksel Arslan Retrospektifi* (der. Levent Yılmaz), Santral İstanbul Yayınları, 2009, ss. 235-247.

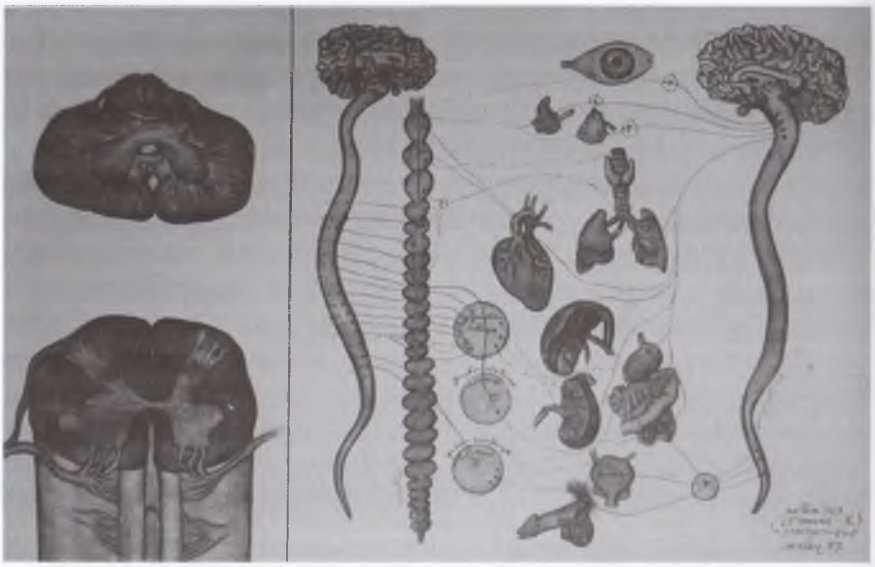
İzlediğim bir söyleşi videosunda, Arslan'ın "ben aslında 'ressam' değil, 'okur'um" diye bir sözünü anımsıyorum. Ferit Edgü de ressam demek için, 'okur-yazar' sözünden hareketle, 'çizer-yazar' demiştir ona.[5] Biz 1980'lerde öğrenciyken, kitap ve dergilerde Arslan'ın birkaç resmini görmüş, ancak es geçmiştik –tıpkı Duchamp, Dali, Magritte ve Beuys gibi sanatçıları es geçtiğimiz gibi. Nedeni, bize takılan akademik-modernist gözlüktü. Daha ziyade *sanat için sanat* mantığına göre yapılmış, bir konu anlatmaktansa boyanın macerasına odaklanmış resimleri gösteriyordu bu gözlük. Bu gözlüğün icatçılarına göre, bir felsefî ya da edebî metinden yola çıkarak resim yapan birine 'ressam' değil, olsa olsa 'resimlemeci' (*ilüstratör*); ortaya çıkana da 'resimleme' (*ilüstrasyon*) denirdi. Aşağılayıcı sıfatlardı bunlar. Arslan'ın resim yerine sanat tarihi okumaya karar vermesinde bu gibi modernist kibirlerin de rol oynadığı açıkça anlaşılıyor.

Resim 225, tipik bir Arslan resmidir. Adından, her resmini tek tek numaralandırdığı anlaşılıyor. Bu, o güne kadarki *Arture*'lerin 160.'sı; *Kapital* alt dizisinde yaptıklarınınsa 10.'suymuş. *'İşçi, makinenin uzantısı'* ibaresi de Marx'ın *Kapital*'inde bahsi geçen bölüme işaret ediyor. Belli ki, kitapta özellikle ilgisini çeken yerleri işaretlemiş, hatta günlüğüne aktarmış sanatçı. Örneğin "[...] sanayiin kapitalist biçimi [...], fabrikada işçiyi makinenin canlı bir parçası haline dönüştürerek [...]" diye devam eden paragrafı, birinci ciltdin 15. bölümünden almış. Bu çizim, işte orada anlatılanların resimlemesidir. Tıpkı eski Mısırlı ressamlar gibi, öncelikle verili (nesnel) konuya odaklanmış sanatçı. Sanatsal hazza hizmet eden seyirlik bir resimden öte; okunması, düşündürmesi için yapmış bu resmi. İşçiler makineleri, makineler de işçileri çalıştırıyor, kontrol ediyor. Üretim sürecinin aksamaması için, işçiler belli bir programa ayarlanmış makinelere uymak zorundadır; keyfî davranmaları yasaktır. Kafaların biçimi, fabrikada beynin nasıl çalıştığını simgeliyor. Araya başka diziler soksa da, *Kapital-Arture* dizisine tekrar tekrar dönmüştür Arslan. Bu çizimlerde, emeğin sömürülerek kapitale (sermayeye) dönüştürülmesinden tutun, yerküreye yayılışına dek, Marx'ın bugün de geçerliğini ana hatlarıyla koruyan düşüncelerini görselleştirmiştir sanatçı.

1950'lerden 2000'lere dek yaptıklarını bir araya getiren kapsamlı sergisini gezerken, Arslan'ın ilgi alanının çeşitliliğine şaşırmış, hayran kalmıştık. Böceklerden insanlara, türlü canlıların çiftleşmesinden iç organların yapısı ve ilişkilerine (Resim 226); ilginç eğretilemelerden mastürbasyon yöntemlerine; efsanelerden güncel olaylara; tarihin her dönemindeki şair, yazar, ressam, bilimci ve filozofların düşüncelerinden kendi özel yaşamına dek el atmadığı konu yok gibiydi. Özetle, kimilerinin 'modası geçmiş' demelerine aldırmamış; tam tersine, insana dair her şeyin modalar üstü olduğunu görmüş, yaşadığı çağa kendi damgasını basmıştır sanatçı.

---

[5] Ferit Edgü, "Yüksel Arslan'ın Son Resimleri", Levent Yılmaz (der.), *A.g.e*, ss. 159-160.



226.
Yüksel Arslan,
Arture 369, İnsan X: Sempatik sinir sistemi,
1988, kâğıda özel teknik,
25x40 cm

Türkiye'den Turan Erol (d. 1927) da modası geçmiş konulara el atma cesaretini gösterenlerdir. Arada bir figür yapsa da genelde manzaraya yoğunlaşmıştır. Söyleşilerimizin birinde niçin manzaraya yöneldiğini sorduğumda, şakayla karışık, "Picasso yüzünden" demişti. Paris'te Rönesans temelli bir öğrenim görmüştü, ama o tarihlerde ününün doruğundaki Picasso'ya da hayrandı. Birçok sanatçının ikilemiydi bu. Eski Yunan'dan Afrika sanatına kadar her yere ağını geren Picasso, dünyadaki bütün sanatçılar için olduğu gibi, kendisi için de aşılması mümkün olmayan biriydi. O halde onu aşmaya çalışmak yerine, bir başka yola girmek sonuç verebilirdi.

Manzara resmi, altın çağını izlenimcilikle yaşamıştı. Manzara ve izlenimcilik et ve tırnak gibi görülüyordu o yıllarda. Bu yüzden 20. yüzyılın başlarından bugüne kadar izlenimciliğe karşı çıkmak manzaraya karşı çıkmakla neredeyse aynı şeydi; ve her ikisi de geçmişte kalmıştı. Ayrıca soyutçulara göre *doğa* 'aşılması gereken bir engel'di. Oysa Turan Erol, doğada yaşayan, oradan beslenen bir sanatçıydı, doğadan kopması olanaksızdı. Yani, birbiriyle çarpışan düşüncelerin orta yerinde, hassas bir bölgede büyümüştü sanatçı. Eski ustalara hayrandı, ama kendisi bugünde yaşamaktaydı; doğayı aşmaya ant içmiş soyut sanatçıların yalın söylemlerini önemsemekteydi, ama açıkça okunabilen doğa resmi yapmaktaydı; Batı eğitimi almıştı, ama aynı zamanda Çin manzaralarına yakınlık duymaktaydı (ayrıca Anadolu motiflerine âşık bir şair ressamın, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, hem öğrencisi hem arkadaşı olması cabasıydı). Geçmişten bugüne bakıldığında, bütün bunlar, bazen ayrı dönemler halinde bazen damıtılmış olarak görülür onun resminde.

Oran Yolu-3 tipik bir Turan Erol resmi (Resim 227). Karlı bir Ankara günü *Or-An Şehri* sessizliğe gömülmüş –hani 'in cin top oynuyor' derler ya, işte aynen öyle. Sarı ve mavi arasında gidip gelen tonlar var, ama renkten ziyade açık/



227.
Turan Erol,
Oran Yolu-3, 1982,
tuvale yağlıboya,
70x100 cm

koyu, daha doğrusu, siyah/beyaz karşıtlığı esasına göre *kurulmuş* bir resim bu. Serinin diğer resimlerindeki gibi ön taraftan içeri doğru bir bıçak gibi uzanan yol birdenbire sol taraftaki ağaç kümeleriyle birleşerek resmin ana motifini – *siyah leke*yi– oluşturuyor. Tabii, yukarıdan aşağıya dalgalanarak inen bu lekenin gerekli etkiyi verebilmesi için de diğer renk ve tonlar beyaza yaklaştırılmış. Kompozisyonun sessizliğinde, ağaç motiflerini oluşturan inceli kalınlı çizgilerde yakınlık duyduğu Çin kaligrafisinin etkileri var sanki. Fırça devinimlerine bakılırsa, resim çabucak yapılıvermiş gibi. Ancak bu çabukluk izlenimcilerinkinden farklıdır. Onlar akıp giden zamanda, biraz sonra değişecek olan görüntüyü bir an önce yakalama telaşındayken, Turan Erol, zihninde zaten var olan bir resim için bu manzarayı bahane olarak kullanmıştır adeta. Yüzeydeki doğal motifler, aslında daha alttaki soyut/geometrik bir yapı üzerine kondurulmuştur. Kısaca, bu manzaraya *izlenimci* demek olanaksızdır. Hangi izlenimci resmin yanına koyarsanız koyun, ayrı durur bu resim. Kendisinin de işaret ettiği gibi, belki *dışavurumcu* demek daha doğru.[6] Ancak dışavurumcu resimlerde görülen rahatsız edici ya da eleştirel tavır yoktur bu resimde. 'Bir sürü curcunanın ortasında bir insan nasıl olur da bu kadar dingin resim yapabilir' diye sorabilirsiniz elbet. Bu soru bizi doğrudan Matisse'e götürür. Sanatçı her iki dünya savaşını da görmüştü, ama bildiğim kadarıyla bunların yıkıcı etkisinden uzak kalmış; ömrü boyunca gözleri ve dolayısıyla ruhu dinlendiren resimler yapmak için uğraşmıştı. 'Vahşi'likle suçlanan resimlerinde bile peşinde olduğu şeydi bu. Demek ki, eleğin üzerinde kalmanın yolu ille de eleştirel olmaktan geçmiyordu. Önemli olan *özgün* olmaktı. Matisse'ten Turan Erol'a uzanan gelenekteki bütün sanatçılara saygı duymamız için yeterli ön koşuldur bu.

[6] "Turan Erol İle Söyleşi", *Yeni Boyut*, 1/3, Mayıs 1982, s. 16.



228.
Lucian Freud,
İkili Portre,
1985-86,
tuvale yağlıboya,
79 x 89 cm

Alman kökenli İngiliz Lucian Freud (d. 1922), büyük reklamlarla öne çıkarılanların tersine, bir derviş sabrıyla derinden ilerleyen ve çağdaş sanat dünyasındaki yerini perçinleyen bir sanatçıdır. Freud, 1939-42 yıllarında İngiltere'deki sanat öğreniminden hemen sonra katıldığı sergilerde sıkı bir ressam olduğunun ilk sinyallerini vermişti. Kendisi zaman zaman sıradan nesnelerin resimlerini de yapmakla birlikte asıl ününü çıplak figürleriyle elde etmiştir. Bizim buraya aldığımız resmiyse, köpeğiyle birlikte uyuyan bir kadını gösteriyor (Resim 228). Kadın yatağın, köpek de her ikisinin üzerine yatmış. Her iki figür de eşdeğer bir sevgiyle, ustalıkla resmedilmiş. Resimde hiçbir abartı ya da gizem yok. Giysinin koyuluğu, kadının kollarıyla köpeğin çıplaklığını daha da ortaya çıkarıyor. Yani, bilinen en temel elemanlarla yapılan bir resimdir bu. Sanat camiasında 1960'lardan beri sürdürülen 'resim ve ustalık karşıtı' söylemlere rağmen bu tip resimler yapmaya soyunmak oldukça cesaretli bir duruştur. İddiası da burada yatmaktadır zaten. Çizimdeki başarısı eski ustaları aratmayacak niteliktedir, ama resmin havası yenidir. Edward King, Freud için "eski ustalar geleneğindendir ama son derece de moderndir"[7] derken bunu kastediyor. Resimlerindeki yenilikçi hava ilk anda foto-gerçekçi resimleri çağrıştırıyor olabilir; oysa dikkatli bakıldığında onlardan ziyade, bir yandan El Greco ve Goya'daki, bir yandan da bazı soyut resimlerdeki boya tadı vardır onun çalışmalarında. Yani boya, *boya olarak* maddi varlığını koruduğu gibi, aynı zamanda adeta deriye, onun altındaki ete ve damarlara dönüşmüştür.

[7] Güven Turan, "Eski Ustalar Geleneğinden Modern Bir Usta", *Sanat Dünyamız*, sayı 68, 1998: 31.



229.
Gerhard Richter,
Betty, 1988,
tuvale yağlıboya,
102 x 60 cm

Sanatını eski ve modern ustaların sanatları üzerine kuran bir diğer sanatçı da Gerhard Richter'dir (d. 1932). Kendisi, hem figüratif hem soyut resmin dilini aynı anda kullanan; her iki tarzda yaptığı kompozisyonlarını zaman zaman birlikte sergileyen, *tutarsız*lığı bir biçem olarak benimseyen bir sanatçıdır. Bundan dolayı, Richter'e, resmin bütün hilelerini bilen ya da en azından, "20. yüzyıl sanat dünyasının tamamının sanki büyük ve alaycı bir retrospektifi"ni yapan bir ressam olarak bakanlar vardır.[8]

Richter'in ilk resimlerinin kaynağı fotoğraflardı. Sanatçı, fotoğrafın dünyayı kendine özgü bir şekilde yansıttığını erken yaşlarda fark etmekle kalmamış, bundan da öte, onun özerk bir varlık olduğunu keşfetmişti. Öyle ki, tıpkı doğadaki diğer nesneler gibi fotoğraflar da birer ilham kaynağıydı. Richter, dergi ve gazetelerden topladığı imgeleri kopyalamaya 1964'te başlamıştı. Ancak pop sanatçıların tersine, seçtiği görüntüler bolca reklamı yapılan imgeler değil, kıyıda köşede kalmış şeylerdi. Aile üyelerini gösteren anı fotoğraflarına ya da gazetelerdeki sıradan görüntülere benzeyen bu fotoğrafların çoğu siyah beyazdı. Richter, bunları daha gösterişsiz, doğrudan ve bu yüzden daha güçlü oldukları gerekçesiyle tercih ediyordu. Dolayısıyla, rasgele bulunmuş izlenimi veren bu fotoğrafları bulabilmek ya da çekebilmek için özen gösteriyordu. Ancak, bunlara foto-gerçekçi sanatçılar kadar sadık kalmadığını belirtelim. Resmederken çoğu görüntünün netliğini elden geldiğince muğlâklaştırmıştır.

[8] Mehmet Yılmaz, *Postmodern Söyleşiler*, *A.g.e.*, s. 214.



230.
Gerhard Richter,
İsimsiz, 1984,
tuvale yağlıboya,
65 x 80 cm

Fotoğraflara bakarak yaptığı resimleri, 'fotoğrafların gösterdiği dünya' hakkında değil, bizzat 'fotoğrafik imgeler'in kendileri hakkındadır. Yani Richter, fotoğraftaki nesneleri değil, fotoğrafın kendisini resmetmektedir. Yine, yaptığı soyut resimler de tıpkı fotoğraflar gibi, artık birer görsel gerçeklik olarak kendini kabul ettiren soyut resimlerin yorumlarıdır[9] –ki bu konu aslında felsefidir. Şunu demek istiyorum: Sanatçıların bir canlı modele, kendi kurduğu bir düzenlemeye ya da herhangi bir şeye bakarak resimler yaptıkları hepimizin malumudur. Sanatçıya model olan bu şeylerin hepsi de *sanatçının dışında* olup, o düşünse de düşünmese de vardırlar. Bu bakış açısından, şu karşımda gördüğüm 'adam' ile, yine karşımda gördüğüm 'adam resmi/fotoğrafı/heykeli' ya da bir 'soyut resim' arasında temel bir fark yoktur; zira hiçbirinin yaratıcısı ben değilim; hepsi de benim zihnimin dışındaki nesnel varlıklardır; Richter'in çıkış noktası budur işte. Bu noktada, fotoğrafın işi kolaylaştırdığına ilişkin bazı itirazları duyar gibi oluyorum. Haklısınız. İyi ama, bir resmin ille zor yapılması mı gerekiyor? Önemli olan sonuçtur. Nereye bakarsa baksın, sanatçı ortaya çıkardığı resmi kendine ait hale getirmişse, mesele hallolmuş demektir.

Richter'in eşi *Betty*'yi gösteren bir fotoğraftan yola çıkarak yaptığı resme bakalım örneğin (Resim 229). Bu resmi ya da benzerlerini ne zaman görsem artık Richter'i anımsıyorum. Erken dönemde yaptıklarının tersine, hem renkli hem de netliği iyi ayarlanmış bir portre bu; ayrıca, fotoğrafın rasgele bu-

[9] Klaus Honnef, *Contemporary Art*, Benedikt Taschen, Köln, 1990, s. 73.

lunmadığı ortada. Kimin çektiğini bilmiyoruz, ama (ki bunun Richter açısından fazla bir önemi olmasa gerek), çok büyük bir olasılıkla, deklanşöre basan elin sahibi Betty'ye 'yüzünü arkaya çevir' demiş olmalı. Hiç yabancısı olmadığımız bir ustalıkla yapılan bu resim (*karşı-portre*), izleyicinin dikkatini çekiyor çekmesine, ama ne çare, onu yüzünü görme zevkinden de mahrum bırakıyor. Resmin ilgiyi hep taze tutmayı başarmasının sırrı da bu zaten.

Richter'in soyut resimlere geçişi 1968'den itibarendir. Ancak, soyut resimler yapmaya başlamasına karşılık fotoğrafik resimlerini bırakmamıştır –ki Richter'i Richter yapan özeliğidir bu. Oysa, sanatçıların ezici çoğunluğu genelde daha *tutarlı* bir çizgi izler. Bu tutarlılık, onların sağlam bir duruşları olduğunun kanıtı sayılır sanat camiasında. Gerçi, Picasso ve Klee gibi sanatçılar aynı anda birden çok biçem kullanmışlardı, ama yine de Richter'inki kadar birbiriyle kavgalı iki kutupta dolaşmadıklarını söyleyebiliriz.

Resim 230, sanatçının 1980'lerde yaptığı tipik soyut resimlerinden biridir. Muhtemelen püskürtme boyayla renklendirdiği pürüzsüz zemin üzerine sürdüğü kalın boyalarla, iyi bir derinlik yanılsaması yaratmış sanatçı. Daha önce yaptığı fotoğrafik portre, dağ ya da kent görüntülerinin aksine, tuvalde tasvir edilen hiçbir doğal nesne görüntüsü yok. Bu açıdan, tamamen figür karşıtı bir tutum sergilediği söylenebilir. Ancak öte yandan, bu resmin büsbütün doğadan kopuk olmadığı, hatta o geleneğe yaslandığı da ortadadır.

Gerçekten de figüratif bir manzarada olanlara karşılık gelen şeyler vardır bu resimde. Zeminden bu tarafa doğru sıralayalım: En önce boyandığı her halinden anlaşılan ve tuvali baştan sona kaplayan pürüzsüz gri mavi zemin, resmin *uzayı*dır. Sol alt köşedeki mavi, sağ alt köşedeki kırmızı, orta tepede, sağdan sol alta doğru çekilen soğuk yeşil ve onun üstüne sanki bir badana fırçasıyla sağdan sola doğru sürülen yoğun sarı da bu resimsel uzayın yassılaşmış kütleleridir. Bu sıraladıklarımız, gri maviyi geri itmeye yetiyor. Ancak asıl derinlik etkisini veren şeyler, hepsinin üzerinde yüzen ince-koyu çizgiler ve onların da üzerinde yer alan kirli beyazlardır –ki bunlar da resimsel uzayda devinen birtakım dallardır. Doğadaki bir ağacı incelersek, gerçekten de en öndeki dalın kendi altındaki dalları, o dalların daha alttakileri, onların da daha alttaki gövde ve dalları keserek örttüğünü; bunun da derinlik algısına yardım ettiğini görebiliriz. Gözlerimiz, birbirine paralel dikilen nesnelerden ziyade, birbirini kesen nesnelerin derinliğini daha kolay algılar. Richter gibi doğal görüntülere hâkim bir ressamın bunu çok iyi bildiğinden hiç kuşkunuz olmasın. Richter'in fotoğrafik resimlerindeki soyut havanın ve soyut resimlerindeki figüratif havanın sırrı budur işte. Ayrıca, figüratif ve soyut resim arasındaki zıtlıktan söz edenleri ciddiye almamasının nedeni de yine burada aranmalıdır. Zira en figüratiften en soyuta kadar bütün resmetme yöntemleri ona çok çekici gelmektedir, o kadar.

Richter'in resimlerine her baktığımda, Wölfflin ve Jameson'ın biçem konusunda söylediklerini anımsamadan edemiyorum. Wölfflin "her sanatçının birtakım görsel olanakları hazır bulduğunu"; Jameson ise "modern biçemlerin



231.
Georg Baselitz,
Aile Portresi, 1975,
tuvale yağlıboya,
250 x 200 cm

postmodern kodlar haline geldiğini" söylemişti. Her ikisinin farklı vesilelerle dile getirdiği şeyler birbiriyle yakından bağlantılıdır. Gerçekten de Richter, bütün sanatçılar gibi belli görsel olanakları hazır bulmuş ve bunlardan ikisini resimlerinin kodları olarak almıştır. Postmodernizme zaman zaman 'yeni maniyerizm' denmesiyle bağlantılı bir durumdur bu. Ancak yine de Richter'in, gerek soyut gerekse figüratif resimlerinin sadece bir alıntı olmanın ötesine geçtiklerini kabul etmek zorundayız. Çünkü o resimlere bakan biri öncelikle Richter'i anımsar. O halde, sanatta kodlar birebir alınamamaktadır. Ne kadar doğrudan alınırsa alınsın, uygulama aşamasında mutlaka değişmektedir. Zaten Richter'i Richter yapan şey, modern biçemleri zamanla kendine ait kılmasından çok, iki farklı biçemi aynı anda kullanmasıdır –ki bu da onun özgünlüğüdür.

Sanat tarihindeki biçem ya da yapıtlar, Richter için olduğu gibi Georg Baselitz (d. 1938) için de bakılacak, ilham alınacak kaynaklardır. Söyleşilerinden birinde, hangi döneme ya da okula ait olursa olsun, hangi içeriğe sahip olursa olsun, tüm resimlerin kendisi için bir model[10] olduğunu belirtiyor sanatçı. Ancak anladığımız kadarıyla, bu modeller içinde en baskın olanı 1900'lerin başındaki Alman dışavurumculuğuymuş.

Baselitz, sanat öğrenimine Doğu Berlin'de başlamıştı. Burada kendisine dayatılan model *toplumcu gerçekçilik* öğretisine dönüktü. Baselitz, o zamanki Sovyetler Birliği'nce yönlendirilen bu anlayışa direnince 1957'de okuldan atıldı ve Batı Berlin'e geçti. Orada da Paris kaynaklı bir çeşit *lirik-soyut* anlayış hüküm sürüyordu. Bir süre bunu denedi ancak 'içsel olan'ı yakalayamadığı gerekçesiyle yeni arayışlara başladı. Çok geçmeden de aradığı yeniliğin kaynağını buldu. Bu kaynak Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck ve Jörg Immendorf gibi sanatçıların da ilham aldıkları, geçmişte kalan *Alman dışavurumculuğu* idi. Baselitz ve diğerleri, bir yandan Amerikan kaynaklı azcı ve kavramsal eğilimlerle, bir yandan da İtalya'dan esen *yoksul sanat* anlayışıyla hesaplaşmak ve en önemlisi de, resmi yeniden başköşeye oturtmak istiyorlardı. 1970'lerin ortalarından itibaren yükselişe geçen ve ismine de 1980'lerde kavuşan *yeni dışavurumculuk* akımının Almanya'daki hikayesi özetle budur.[11]

Baselitz adını 1963'te açtığı ikinci sergisiyle duyurdu. O sıralar 25 yaşında olan sanatçının *Yeni Tip* adını verdiği ve ortalama 2-3 metre boyutlarında olan bu resimlerindeki figürler, hantal ama etkili bir boyama tarzıyla meydana getirilmişlerdi. Yerine göre mastürbasyon yapan, işeyen ya da öylece ayakta duran bu figürler, belli ki Nazi Almanyası'nın çirkin yükünü taşıyan, gelecek kaygısı içindeki hırslı ve çaresiz gençleri temsil ediyordu. Baselitz'in bu sergisindeki bazı resimler, ahlak dışı bulundukları için resmî makamlarca toplatıldı. İki yıl süren davalar sonunda resimler geri verildi ve nihayetinde bu olayla birlikte sanatçı ünlenmiş oldu. Ancak Baselitz'in etkili bir sanatçı olarak sivrilmesi, baş aşağı boyadığı ve sergilediği resimleriyle gerçekleşmiştir. 1969'da başladığı bu serinin ilk resmi *Başaşağı Orman* adını taşıyordu. Sanatçı, böylece, hem soyut, hem kavramsal eğilimlere, hem de geleneksel bakış açısında ısrar eden izleyiciye meydan okumuş oluyordu. Bu, ayrıca sanatçının kendi ustalığına karşı çıkmasıydı. Baselitz'in *Aile Portresi*'ne bakalım (Resim 231). Sanatçının kendisi ve eşi olduğunu tahmin ettiğimiz iki figür baş aşağı vaziyette. İlk önceleri sanatçının bu tip resimleri doğru boyayıp sonra ters astığını sanıyordum, ama öyle değilmiş. Doğrudan ters başlıyormuş boyamaya. Baselitz'in 1969'dan beri böyle resimler yapmasına ne kadar alışkın olursak olalım, göz-

---

[10] Necmi Sönmez, "Baselitz..." (Söyleşi), *Sanat Dünyamız*, sayı 84, YKY, İstanbul, 2002, s. 31.

[11] *Yeni dışavurumculuk* terimini ilk kez Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer kullanmıştır. Bu akım kısa bir süre içinde Kiefer, Lüpertz, Polke, Penck ve Immendorf gibi Alman sanatçıların yanı sıra, İtalyan Chia, Clemente, Cucchi ve Amerikalı Fischl, Salle ve Schnabel gibilerin sanat anlayışlarını belirtmek için kullanılan bir terim haline gelmiştir.



232.
Anselm Kiefer,
Dörtlü, 1973,
tuvale yağlıboya,
300 x 435 cm

lerimiz yine de resmi *doğru* görmek istiyor. Ama nafile, resimle aramızdaki mesafeyi daha da artırarak bu isteğimizi boşa çıkarıyor sanatçı. Yine de merakıma yenilerek elimdeki baskıyı *ters* çevirdim ve kompozisyona geleneksel yolla bakmayı denedim –rahatladım. Sanatçı fırçasını ne kadar hoyratça, *vahşice* kullanırsa kullansın, hem çizimde hem boyada tam bir usta. Karşıdan görünen dizlere bakınca bu daha da belli oluyor. O halde sanatçı, sadece başkalarıyla değil geçmişte kazandığı becerilerle de hesaplaşmış. Ama bu hesaplaşmayı tam olarak başarmış sayılmaz. Zira, figürlerin tepe taklak olması bir yana, arkadaki sarı, kırmızı ve mavinin kapladığı alanları ve bunların biçimlerini ustaca halletmiş. Bildiği şeyleri sanki bilmiyor*muş gibi* davranmış.

Anselm Kiefer (d. 1945), yeni dışavurumculuk içinde en çok söz edilen bir diğer Alman sanatçıdır. Beuys ve Baselitz'in etkisinde kalan Kiefer, hukuk öğrenimini bırakarak resme yönelmiştir. Kendisi Beuys'u 1971'de tanımış, öğrencisi olmuş; birkaç yıl sonra da Baselitz'le dostluk kurmuştu. Ancak sanatının omurgası sayılacak konuyu Beuys ve Baselitz'le tanışmadan önce bulmuştu. Bu, modern Almanya'nın tarihiydi. Özellikle Nazi Almanyasının felaketle noktalanmış kaderi (zihinlerdeki mirası) en büyük saplantısıydı (Tesadüf, Kiefer, Hitler'in intihar ettiği yıl doğmuştu). Kiefer'in dikkat çekici bir sanatçı olarak gündeme gelmesinde, ülkesinin yakın tarihini görmezden gelmek ya da doğrudan kötülemek yerine, öncelikle ona daha nesnel bir şekilde bakma ve deşme cesaretini göstermesinin payı büyüktür. Ancak, tarih karşısındaki nesnel duruşu sanatındaki öznelliği zedelememiş, aksine, beslemiştir.

Kiefer, 1969'da *İşgaller* adlı, siyah beyaz fotoğraflardan oluşan bir kitap yapmıştı. Fotoğraflar, askeri üniforma giymiş Kiefer'i Avrupa'nın önemli kentlerindeki tarihsel mekânlarda 'Nazi selamı' verirken gösteriyordu. Bu tavrın

dan ötürü 'Yeni Nazi' suçlamasına maruz kaldı. Peki, amacı neydi? Kitabın adına bakılırsa, belki de Nazi'lerin Avrupa'yı işgal etmesini canlandırmış olabilirdi. Bir başka yoruma göreyse, sanatçının bu tavrı, Alman halkının 'sevi nesnesi/baba figürü'nü kaybetmesinden ötürü düştüğü bunalımın su yüzüne çıkarılması amacına dönüktü. Kiefer, konuyla ilgili bir söyleşisinde, "kendini Hitler ile özdeşleştirmediğini, ancak, onun çılgınlığını anlayabilmek için öyle davrandığını" belirtmiştir. Bu ise Brechtvari bir tutumu çağrıştırmaktadır. Brecht'e göre oyuncunun görevi, seyirciyi düşündürmekti. Oyuncu, kendi duygularıyla canlandırdığı kişinin duygularını birbirine karıştırmamalıydı.[12] Tabii, Kiefer'in kendi duygularıyla Hitler'inkileri karıştırıp karıştırmadığı bize karanlık. Açık olansa, gerektiğinde bağrına taş basarak Almanya'nın tarihine, tarihsel kişilerine dinsel bir ciddiyetle eğilmesidir. Zaten bir keresinde "bilim hiçbir şeyi yanıtlayamadığı için dine yöneliyorum" demişti.

Sanatçı, 1972-73 yıllarında kendi ahşap işliğini konu aldığı bir dizi resim yapmıştır. Kiefer'in resmindeki işlik, kendi karmaşık düşünceleriyle cebelleştiği, tarihi ve dini anlamaya çalıştığı, maddî/manevî her şeyi damıttığı ve en sonunda da eserlerini yarattığı metafizik bir mekândı; yeryüzündeki cennet/cehennemi ya da kısaca, zihniydi. *Dörtlü*, o dönemde yaptığı resimlerden biridir (Resim 232). Kompozisyonda, damarlarına kadar resmedilmiş ahşap işliğin tabanında *üç ateş* ve bir de *yılan*dan oluşmak üzere, (işliğin kendisi hariç) toplam dört imge vardır. Ateşlerden birinin üzerinde *hl. Geist* (Kutsal Ruh), ikincisinde *Sohn* (Oğul), üçüncüsünde *Vater* (Baba) ve yılanın üzerindeyse *Satan* (Şeytan) yazılıdır. Yılan/*Şeytan*, tek biyolojik varlıktır ve diğer üçünün karşısındadır (yani, bilinen hikâye).

Simgeler resimde açıkça belirtilmiş, ama aslında hepsinin birden çok anlamı olduğu da unutulmamalı. Ahşap *işlik*, en genel anlamda *sanatçının zihni*; imgeleri kuşatan *evren* ya da dar anlamda *dünya*dır. *Ateş* ise Hıristiyanlık'taki *Kutsal Ruh-Baba-Oğul* üçlemesini simgelemektedir. *Ateş*in ayrıca bütün toplumlarda geçerli olan öldürücü/canlandırıcı, birleştirici/ayırıcı, itici/çekici, koruyucu/yokedici gibi anlamları vardır. Öte yandan Canetti'ye göre de "*ateş*, mahkûm edilen kimsenin cezasının infazını isteyen kalabalığı temsil eder. Kurban, onu yakalayan ve aynı anda öldüren alevlerce her yandan sarılır. Cehenneme yer veren dinlerde bu konuda daha da ileri gidilir. Bir kitle simgesi olan ateşle kolektif öldürme, dışlama fikriyle, yani cehenneme yollamayla ve şeytanı düşmana teslim etmeyle ilintilendirilir".[13] Örneğin Almanlar, Yahudileri Tanrı'nın huzurunda, Tanrı'ya sığınarak topluca yakmışlardı. Ama madalyonun bir de diğer yüzü vardı: Savaşta yenilen Almanya'nın her tarafından ateş ve dumanlar yükselmişti. O halde, bugün cellât olan yarın mahkûm olabilirdi. O halde, ateş birilerinin mutluluğu için başkalarını cezalandıran bir şeydi.

---

[12] O. Erden, "Almanya'nın Vicdanı: Anselm Kiefer", *rh+sanat*, sayı 5, Mayıs-Ağustos, 2003, s. 66.

[13] Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 49-50.



233.
Anselm Kiefer,
Sulamith, 1983,
tuvale emülsiyon,
ağaç tozu, akrilik,
yağlıboya,
290 x 370 cm

Dikkatli bakarsak her üç ateşin de tabanda bulunan belli belirsiz bir kapağın üstünde yer aldıklarını görebiliriz. Kapak, işliğin altındaki bir başka mekâna (*çıkış yolu*na) işaret etmektedir. Yılan (Şeytan) kapak ile tabanın ayrıldığı çizgide yer almaktadır; biz bundan, onun bir ikilemde olduğunu mu çıkarmalıyız? Ateşler hep böyle mi kalacak, yoksa her tarafı saracak mı? Bilmiyoruz. Eğer yanmaya devam ederse önce bu kapak sonra da işlik kül olup gidecektir. Şeytan (Yılan/tek biyolojik varlık) bu mekânı terk mi edecek yoksa sonuna kadar bekleyecek mi? Bilmiyoruz. Ancak satır aralarından öğrendiğimize göre, Kiefer'in gözünde, yılan sonsuzluğun ve yeniden doğuşun simgesiymiş.[14] Demek ki sanatçı, 'şeytan' ve 'sonsuzluk' düşüncesini birleştirmiş. Eğer öyleyse, *ateş* onu yok edemeyecek demektir. Belki de yılan Kiefer'in ta kendisi. Dolayısıyla da bu resim, tıpkı diğerleri gibi, kendi cennet/cehenneminde kıvranan, bir çıkış yolu arayan Kiefer'in özyaşam öyküsünden bir sahne olarak da okunabilir.

1980-83 arasında, Kiefer, orman, yanmış tarlalar ve ahşap iç mekânlardan sonra mimarî mekânları resmetmiştir. Naziler, onun resimlerine konu olan bu mekânlardan bazılarını karargâh olarak, bazılarını da Yahudileri yakmak için kullanmıştı. Beton ve çeliğin yerine taşın tercih edildiği bu yapılar, Nazi iktidarının en önemli simgelerindendi. Anlaşıldığı kadarıyla, *Sulamith* fırın olarak kullanılan mekânlardan biriydi; en dipte, biraz yüksekçe düzlükte yanmakta olan ateş buna işaret etmektedir (Resim 233).

Hiçbir ışığın sızmadığı bu mekânı yanmakta olan ateş de aydınlatamamış; hatta tam tersine, yayılan is ortalığı daha da karartmıştır. Mekânın ağırbaşlılığı

[14] Bedri Baykam, *Boyanın Beyni*, GİAD, 1990, s. 266.

gittikçe dayanılmaz bir hal almaktadır. 'Dışavurumculuk' terimi her zaman 1900'lerin başındaki *Köprü* grubu ressamlarını çağrıştırmakla birlikte, Kiefer'in yeni dışavurumculuğu, onlardan ziyade, Alman Romantizmi ile bağlantılıdır. Gerçekten de Nolde, Mueller ya da Kirchner'in hırçın renkçiliğine karşın Kiefer'in yapıtında derin bir sessizlik ve kasvet havası hâkimdir. Bu tarz resimler, çaresizliğini bir kez daha anımsatır insana. Sanatçı, 1980'lerin ortalarında İsrail ve Mısır'ı ziyaret ettikten sonra, Eski Ahit ve Mısır Piramitleri ile ilgili bir dizi resim yapmıştır. Bu seriden birkaç işini 1997'de Venedik Bienali'nde görmüştüm. Kısmen daha aydınlık olmalarına karşın (yanlış anımsamıyorsam) saman, ağaç tozu ve boyadan oluşan oldukça kalın bir harçla yaptığı o devasa boyutlu resimlerinin ezici etkisi halen zihnimdedir.

Yeni dışavurumculuğun İtalya'daki temsilcileri Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve Sandro Chia'dır. Baselitz ve Kiefer'le karşılaştırıldığında, bu sanatçıların kendi ulusal kültürlerinden ziyade kişisel yaşantılarına odaklandıkları, ama bunu da belli bir alaycılıkla ele aldıkları söylenebilir. Clemente, işine yaradığı takdirde her sanatsal değeri çekinmeden kullanan bir ressamdır. Ayrıca, resmin hemen bütün tekniklerinde ürünler vermiştir. Eşcinsellik ve kendi portresi, üzerinde çalıştığı konulardandır. Cucchi de resmine konuk ettiği kurukafaları ve tedirgin edici mekânlarıyla Kiefer'in ciddiyetini anımsatır. Chia ise diğer ikisine göre en *alaycı* olanıdır. Onun gelenekle ilişkisi bir sevgi ve nefret ilişkisidir. Geçmişe hayrandır, çünkü aşılması olanaksız büyük yapıtlar ortaya koymuştur. Dolayısıyla, onların mükemmelliği aynı zamanda nefretinin kaynağı olmaktadır. Chia'nın alaycılığını kendini en çok da osuran figürlerinde gösterir. Sanatçı bir figürün osurduğunu belirtmek için, kıçına birtakım çizgiler kondurur –ki bunlar çizgi roman dilinden devşirdiği kodlardır.

Bir başka İtalyan, Carlo Maria Mariani ise (d. 1931) yeni dışavurumcuların hoyratlıklarının aksine, son derece hesaplı resimleriyle tanınmaktadır. Mariani, 1955'te İtalya'daki sanat öğrenimini bitirdikten sonra bir süre büyük boyutlu fotogerçekçi resimler yapmıştı. Ancak 1970'lerden itibaren gözünü 18. yüzyıl yeni klasikçiliğine çevirmiştir. Sanat camiasındaki bugünkü ününü, bu anlayışa bağlı kalarak yaptığı resimlerle elde etmiştir.

Büyük Yaratıcı Süreç, Mariani'nin yeni klasikçilik doğrultusunda yaptığı resimlerden biridir (Resim 233). Teknik açıdan Jacques-Louis David'i (1748-1725) ve mitolojik resimleriyle bilinen Andrea Appliani'yi (1754-1817) çağrıştıran bir resimdir bu. Ancak figürlerin duruşları, ama özellikle de başlarındaki büstler bu resmin çağdaş bir yorum olduğunu söylemektedir. İki çıplak figür, oldukça erotik bir şekilde birbirine sarılmışlar, ama her ikisinin de kadın (ya da *kadını*) olması, ilişkinin *normal* olmadığını imliyor. Ayrıca, bacaklarıyla birbirlerine ne kadar sarılırlarsa sarılsınlar, başlarındaki büstler yüzünden birbirlerini asla öpemeyecekleri aşikârdır. Ama aslında bu büstler başka bir ilişkiye dikkat çekmektir. Zaman ve mekân bakımından birbirlerinden apayrı zamanlarda yaratılmış *biçemlerin ilişkisi*dir bu. Sizin de fark ettiğiniz gibi, sırtı



234.
Cris Maria Mariani,
Büyük Yaratıcı Süreç,
1997, tuvale yağlıboya

bize dönük figürün kafasındaki büst Picasso'dan; diğerininkiyse Antik sanattan alınmış imgelerdir. Mariani, kendi yaratmadığı bir biçemde, yine kendi yaratmadığı imgeleri bir araya getirmiştir –ki bu da onun sanatına *eklektik* (seçmeci) ve dolayısıyla postmodern denmesine yol açan şeydir.

Amerikalı David Salle'nin (d. 1952) seçmeciliği ise çok daha belirgindir. Mariani'ninkilere kıyasla Salle'nin resimleri, çok daha heterojen bir görünüm arz ederler. Mariani'nin devşirdiği imgeler hangi dönemden olursa olsun, tek bir biçemde eritildikleri için homojenmiş gibi dururlar. Oysa Salle'nin kullandığı motiflerin bir araya gelişleri, rahatsız edici derecede keyfidir; birbirleriyle ilgisiz imge ve resmetme teknikleri, alışılmadık biçimde yan yana gelmişlerdir çünkü.

Kavramsal sanatın en revaçta olduğu yıllarda öğrenim görmesine rağmen, Salle'nin resme yönelmesi, görünürde, kavramsal sanatın resim karşıtı tavrına duyduğu rahatsızlık yüzünden gibidir. Oysa Salle, daha temelde modernizmin *saf sanat* anlayışına karşı çıkmıştır. Çağdaş görüntüleme araçları yığınla o kadar farklı görüntüler üretiyorlardı ki, sanatın saf kalmasının artık olanaksızlaştığını, daha doğrusu gereksiz hale geldiğini hissetmişti sanatçı. Salle, bu yüzden, tıpkı birçok çağdaş sanatçı gibi TV, video, dergi ya da gazetelerdeki görüntülerden bol bol yararlanmıştır. Ancak bu yararlanmanın, imgeleri birebir almaktan öte, medyanın sunuş şekliyle ilgili olduğunu belirtmeliyiz.

Soytarı, Salle'nin yaklaşımını gayet açık bir şekilde yansıtmaktadır (Resim 235). Motif olarak, oldukça kışkırtıcı ama bir o kadar da zorlama duruşlarıyla



235.
David Salle,
Soytarı, 1986,
ağaç ve
tuvale yağlıboya,
akrilik,
152 x 254 cm

iki figür, şematik bir göz, çerçevelenmiş bir deniz manzarası, bir portre ve sandalyeden oluşuyor resim. Pornografik çıplaklar, göz ve gemi, Salle'nin diğer resimlerinde de kullandığı motiflerdendir. Peki, *Soytarı*'daki motiflerden en dikkat çekicisi sizce hangisi? Bana sorarsanız, figürleri taşıyan nesneler hariç, kompozisyondaki beş eleman da aynı derecede dikkat çekmekteler; yani bir ana motif ve sonra ona hizmet eden yardımcı motif sıralaması yok. Resmedilme tekniklerine gelince: Pornografik figürlere yalama tekniğiyle hacim vermiş sanatçı. Gördüğümüz kadarıyla klasik çizim ve boyama tekniğini çok iyi bilmekle birlikte, çabucak geçiştirmiş; hataları önemsememiş. Soldaki figürün bacakları arasına tutturulmuş ağaç çerçeveli manzaraysa sokak aralarındaki camcılarda bulunabilecek türden, bayağı bir resim. Üst/ortadaki göz çizgisel ve yüzeysel olarak, sağ taraftaki kırmızı portreyse yine bir başka tarzda boyanmış.

Bu resme bakarken TV ekranını anımsamamak elde değildir. Diyelim ki TV karşısında oturmuş, bir haber ya da film izliyoruz; birdenbire bir başka görüntü, halen izlemekte olduğumuz görüntülere ilgisiz bir şekilde bindirilmiş. Eşanlı olarak, hem önceki program devam ediyor hem de biraz sonra izleyecek olduğumuz programın reklamı veriliyor. Ya da haber programlarında canlı bağlantılar kuruluyor ve bir de bakmışsınız, bir başka mekândaki adam (tıpkı *Soytarı*'daki *göz*, *manzara* ve *portre* gibi) ekranda *yama gibi* belirmiş. Gördüğümüz her şey, *çoğul* (heterojen) bir dünyada yaşadığımızı, istesek de kaçamayacağımızı söylemektedir bize. Salle, şu an yaşamakta olduğumuz bu dünyanın ressamı olarak, özetle, modernizmi ve kavramsal sanatı olduğu kadar, bir kompozisyondan beklenen '*tutarlı* bütünlük' anlayışını da önemsememiş, hatta tiye almıştır.

Eric Fischl de bu dünyaya, özellikle de erotize edilmiş dünyaya odaklanmış bir diğer Amerikalı sanatçıdır. Ancak Salle'nin tersine Fischl'in resimleri, daha *tutarlı* ve *gerçekçi*dir. Örneğin, Resim 236'da görüldüğü üzere, figürlerin oranlarında ve yan yana gelişlerinde (ahlakî değerler hariç) çok fazla bir zorlama, biçimbozma falan görülmez.



236.
Eric Fischl,
Kötü Çocuk, 1981,
tuvale yağlıboya,
168 x 244 cm

Onun bazen bir deniz kıyısında, bazen iç mekândaki çıplakları gösteren kompozisyonlarının, sanki sıradan bir fotoğraftan alındıkları için, hiçbir iddiası yok gibidir. Oysa Honnef'e göre, bunların sıradanlığı aldatıcıdır. Çünkü Fischl'in resimleri, medyanın zihinlerde yarattığı çağdaş mitlerle ilgilidir. Başka bir deyimle, resimlerindeki tahrik edici figürler, aslında ABD toplumunda oldukça yaygın olan toplumsal nevrozların göstergeleridir. Öğrendiğimiz kadarıyla, cinsel ve ruhsal sorunlarla çocukken bir hayli cebelleşmiş sanatçı.[15] Bu da, örneğin *Kötü Çocuk*'ta olduğu gibi, bazı resimlerindeki çocuk motifinin kaynağı hakkında ipucu veriyor bize. Fischl çocukken resimdeki gibi bir deneyim mi yaşadı, yoksa bu sadece zihninde yarattığı bir sahne mi? Mekân, bir genelev mi yoksa sıradan bir daire mi? Yatakta, yaşça büyük ve deneyimli olduğu her halinden belli çıplak kadın kim? Bunlar bize karanlık. Bildiğimiz şey, bu ve benzeri görüntülerin modelinin, bazen sanatçının bazen de başkalarının çektiği fotoğraflar olduğudur. Demek ki bugünkü görüntüler sanatçının çocukluk saplantılarına tercüman olmaktadır. Bu resim Fischl'in en etkili işlerinden biridir. Bunun nedeni, çıplağın tahrik ediciliği mi, yoksa pencereden çizgi çizgi üzerine düşen ışık mı? Sanırım her ikisi de. Işığı kaldırsak bile estetikten çok temel dürtümüze hitap eden figürün davetkâr duruşu unutulacak gibi değildir. Öte yandan, figürü yok saydığımızdaysa yatağa düşen ışık parçalarının da yine ona denk bir etkisi olduğunu görüyoruz ki, bu da *cinsellik*ten çok estetik dürtümüzle ilgilidir. Anlayacağınız, sanatçı, her iki dürtümüzü birbiriyle destekleyerek hafızamızda kendine bir yer açmayı başarmıştır (Bu arada, resimdeki çocuğu size emanet ediyorum; zavallı pek tedirgin duruyor!).

[15] Klaus Honnef, *A.g.e.*, s. 145.



237.
Mehmet Güleryüz,
Mart, 1989,
tuvale yağlıboya,
162 x 130 cm

Fischl'in adı Amerikan yeni dışavurumculuğu içinde geçmektedir, ama onun resmi 20. yüzyılın başından sonlarına (Edward Hopper ve Ben Shann-dan Tom Wesselmann ve Roy Lichtenstein'a) uzanan Amerikan tarzı gerçekçilik geleneğine daha yakındır aslında. 'Amerikan tarzı gerçekçilik'ten kastım, *resimleme*yi reddetmeyen, *fotoğraf kokan* (yani, modernist gelenekçe hoş karşılanmayan) bir figür geleneğidir. Biz öğrenciyken, Fischl tarzı resimler için 'bunlar *ilüstrasyon*, kitap resimlerini çağrıştırıyorlar, boş verin böyle şeyleri' denirdi. Bu gibi resimler, öğrencileri doğru yoldan saptırırmış, falan. Sonradan öğrendik, bu, bizden çok önceki kuşakların da muzdarip olduğu bir dertmiş.

Mehmet Güleryüz'ün (d. 1938), Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilik yıllarına ilişkin anlattıkları demek istediğimi gayet iyi açıklamaktadır: "Özellikle üzerinde durulan bir şey vardı, belki doğruydu da, belki biz o zaman bunu yanlış anladık, '*aman resminiz edebî olmasın*' denirdi. Bu, sakınmamız gereken bir şeydi. '*Hikâye anlatma*' denirdi. Biz böyle bir eğitimden geçtik. Diploma konkurunda resimler konulu olurdu, fakat bizden yine de istenen edebi olmaması idi. Mesela manav konusu... Manavın hiçbir meselesini düşünmeden sadece bir peştamalla arkasında duran elmaların rengini boyamak gerekiyordu. Bu sakınma senin kompleksin haline geldiği zaman yaşamayan bir resim oluyor. Her gün karşılaştığın insanların resmini yapacaksın ama meselelerine girmeyeceksin, garip bir mesafe. Biz buna da karşı çıktık belki".[16] Anlattığına göre, kısa bir süre soyut resimler denedikten sonra, bir sıkıntıya işaret eden, tırmalayıcı resimler yapmaya öğrenciyken başlamıştı Güleryüz (üstelik,

[16] "Mehmet Güleryüz ile Görüşme", *Yeni Boyut*, 2/11, Mart 1983: 27.

hocalarının *müstekreh* –iğrenç– bulmalarına ve düşük not vermelerine karşın). Tabii, figüre olan eğiliminin ortaya çıkmasında, kendini bulmasında, öğrenciyken bir ara ciddi ciddi ilgilendiği tiyatronun da yardımı olmuştu. Ona göre resim, tiyatrovari bir olaydı, dondurulmuş bir kesitti.

Güleryüz'ün 1970'lerde toplumsal eleştiriyi öne çıkaran resimleri vardı. 1980'lerde yapmaya başladığı hayvanımsı insan figürleri o dönemin devamı sayılır. Genel olarak çizgiye dayalı resimlerdi onlar. 1980'lerin sonlarındaysa renge yöneldi; ancak çizimi asla geri plana atmadı. Çünkü ona göre, bir ressamı ressam yapan temel ifade aracı çizgiydi. *Martı*, o dönemden beri yapmakta olduğu resimlerinin havasını yansıtmaktadır (Resim 237). Dikkat edilirse boya/renk ve çizgi kaynaşarak bir ve aynı şey haline gelmiştir bu resimde. Renk, çizimin içini dolduran bir yardımcı elemandan ziyade çizimin ta kendisidir ve bu bütünlük de boya hamurunda nesnelleşmiştir. O günden bu yana Güleryüz resminin temelde ani kırılmalara uğramadan bugüne kadar geldiği, en azından mizah, dram ve tedirgin edici bir dışavurumculuğun bütün resimlerine sindiği söylenebilir. Onun resmi, 1970'lerin sonundan itibaren Batı sanatında ortaya çıkan yeni dışavurumculuk ile benzerlikler göstermektedir. Ancak bu benzerliğin bir takipçilikten öte, zamanın ruhunu hissetmesiyle bağlantılı olduğu unutulmamalıdır.

Yeni dışavurumculuğun Türkiye'de tanınması doğrultusunda en çok çaba harcayan sanatçıysa Bedri Baykam'dır (d. 1957). Sergilerinin yanı sıra yazdığı makale ve kitaplarla, verdiği demeçlerle sadece Türkiye'de değil, dışarıda da adeta bir militan gibi çalışmaktadır sanatçı.

238.
Bedri Baykam,
Ani Değişiklik, 1986,
tuvale yağlıboya,
150 x 210 cm



Baykam, ilk sergisini henüz altı yaşındayken Ankara, Bern ve Cenevre'de açmış; 1960'lı yıllar boyunca 'harika çocuk' diye tanıtılmıştı. 1975'te Paris'e ekonomi ve işletme okumaya gidinceye kadar Avrupa ve ABD'de açtığı kişisel sergilerin sayısıysa çoktan yirminin üzerindeydi (Bu arada, Paris'teki öğrenimi sırasında özel bir okulda oyunculuk dersleri aldığını belirtelim). 1980-de Kaliforniya'ya taşınan sanatçı, resim ve sinema öğrenimi görmüş, 1987'de ise Türkiye'ye kesin dönüş yapmıştır. O günden beri, gerek üretkenliği gerekse kendini merkeze aldığı tanıtım manevralarıyla Baykam, Türkiye'deki sanat yaşamını renklendirmiş, genç kuşaklara heyecan vermiştir. Tabii, bütün bunları yaparken, reklam dünyasının sacayakları olan işletme, ekonomi ve oyunculuk deneyimlerinden de bol bol yararlanmıştır.

Baykam'ın hemen bütün yazı ve söyleşilerinde öne çıkan iddialarından biri, Batı'nın modern sanat tarihini bir oldubittiye getirdiği ve dolayısıyla, dünyanın diğer bölgelerindeki sanatçılara haksızlık yaptığı; diğeriyse yeni dışavurumculuğun, çağdaş sanat dünyasına bomba gibi düşmüş olduğudur. Birinci iddiasında, Doğulu bir sanatçı olarak Batı'ya kafa tutmakta; deyim yerindeyse, 'mazlum sanatçı'ların sözcülüğünü yapmaktadır. İkincisiyse, azcı ve kavramsalcı söylemlere karşı çıkan sanatçıların tavırlarıyla uygunluk içindedir.

Baykam'a göre yeni dışavurumculuk, farklı ülkelerde aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkmış olmasına bakılırsa, belirli bir grubun başlattığı bir akım değil, 1980'li yılların müziği, esin kaynakları ve yaşam tarzıyla ilgili toplumsal bir olgudur. Bu da kendini boyayı, figürü ve şekilleri alabildiğince serbest kullanmak olarak göstermiştir. Sanatçının bu konudaki düşünceleri şunlar:

"Geçmiş sanat akımlarının belki hiçbiri, dışavurumculuğunki kadar nedeni ve kuvveti olan bir 'yeniden doğuş' yapamazlar... Dışavurumculuk ya da Yeni Dışavurumculuk diye adlandırdığımız sanat tarzları, esasında örülü duvarları yıkmak üzerine kurulu. Yeniden doğumunu yapan da bu 'özgürlük' anlayışı. Bütün kısıtlama ve bağları kopardığını zannettiği halde, Soyut Dışavurumculuk bile, figürü ya da gerçeğe olan direkt referansları, dışında tuttuğu ya da sakladığı için, sanatın özgürlüğünü kısıtlamış oluyordu... Öz ve ani *tutumum*, resimlerimdeki bütünlüğü, açık fiziksel veya stilden kaynaklanan benzerliklerle vermek yerine, 'gerçek'ten ihtiyacı kadar alarak ve resmi 'şimdi ve burada' meydana gelen ani bir olay şeklinde aktarmasıyla sağlıyor. Boya ve çizginin bu denli çarpıcılığı ve varlığı, belki Sartre'ın *Varoluşçuluk* anlayışıyla bağdaşabilir. Boyanın yüzey üzerinde, tüpten çıkarkenki canlılığını korumak istiyorum".[17]

Baykam'ın söylediklerinden, yeni dışavurumculuğun mezhebinin yeterince geniş olduğunu anlıyoruz. Öyle ki, 20. yüzyılın başındaki Alman dışavurumculuğundan 1950'lerdeki Amerikan soyut dışavurumculuğuna, gerçeküstücülükten pop ve sokak sanatına ve hatta taban tabana zıt sayılan azcı ve kavramsal eğilimlere kadar, işine yarayan her şeyden beslenebilen, onlarla

[17] Bedri Baykam, *Boyanın Beyni*, Ayhan Matbaası, İstanbul, 1990, s. 49.

zenginleşmeyi başarabilen melez bir türdür; özetle, postmodernizmin bir çeşitlemesidir yeni dışavurumculuk.[18]

Ani Değişiklik, akan boyaları, erotik çıplağı, birtakım işaret ve yazılarıyla tipik bir Baykam resmidir (Resim 237). Baselitz ve Kiefer'de görülen ciddiyetten ziyade, Salle, Fischl ve Chia'daki şakacı/erotik tavra yakın bir resimdir bu. 'Resim yapma eylemini gözünüzde büyütmeyin, bunu siz de yapabilirsiniz' dercesine, sanki bir çırpıda bitirmiş sanatçı. Sanırız önce, kompozisyonun sağ yarısında görülen uçuk renklerle tuvali baştan sona hızlıca şöyle bir boyamış (tabii bu arada boyaların kendiliğinden akmasına izin vermiş; daha doğrusu, bu kendiliğindenliği kısmen planlamış); ve sonra da aynı tavırla tuvalin sol tarafını koyulaştırmış. En üstte, soldan sağa ve oradan da aşağıya doğru birtakım işaretler, harfler çizmiş (çıplağın ismi *Helen* mi acaba?). Sağda, aydınlık bölgedeki domalmış çıplağı ve karanlık bölgedeki şematik gözü belli ki mekânı oluşturduktan sonra kondurmuş. Yeme/içme, dikizleme, erotizm –velhasıl, *temel dürtüler*e ilişkin imgeler işte...

Figürü canlı modelden mi yoksa hayalden mi çalıştı, bilmiyoruz. Belki de Batı dünyasında yaygın olan dikizleme merkezleriyle ilgisi var bu resmin. Peki, sol alttaki '*sudden change*' ibaresi neye işaret ediyor? 'Aniden değişen' şey, modelin pozu mu, sanatçının niyeti mi yoksa resmin gidişatı mı? Bilmiyoruz. Bildiğimiz, 'heyecan', 'ani değişiklik', 'özel yaşam', 'anlık fışkırma' gibi şeylerin sanatçının özel dünyasına ait şeyler olduklarıdır.

Heykeltıraş Mehmet Aksoy (d. 1939) da el emeğini ve geleneksel anlatımı küçümseyenlere inat, bildiğinden şaşmayan sanatçılardandır. El emeğine duyduğu saygısını besleyen üç ana damar vardır: *Yapma dürtüsü*, binlerce yıllık *heykel geleneği* ve *toplumcu düşünce*. İlki, insanı insan yapan en doğal dürtülerdendir; yararlı ya da zararlı, insan bir şeyler yapmaksızın (yontmaksızın, eklemeksizin, çizmeksizin, bir şeyler oluşturmaksızın) duramaz. İkincisini, yani binlerce yıllık heykel geleneğini yaratan da bu dürtüdür zaten. Toplumculuksa, her ikisini, özellikle de emeği kutsayan düşünsel ve siyasal bir harekettir –ki bir halk çocuğu olan Aksoy'u etkilemiştir doğal olarak. Yani anlayacağınız, Aksoy'un yontarak heykel yapma geleneğini sürdüren ender sanatçılardan olması son derece anlaşılır bir şeydir.

Zaman zaman metal ve ağacı da denemekle birlikte, Aksoy'un asıl malzemesi taştır, mermerdir. Her türlü taş sıkışmış, yoğunlaşmış zamanın ta kendisidir Aksoy için. Geçen yüzyıldan beri mermerin başat heykel malzemesi olmaktan çıktığı düşünülünce, mermerdeki ısrarının, onun sanatını geçmişe bağladığı söylenebilir. Bu geçmiş, bildiğimiz heykel geleneğidir. Bir söyleşisinde, Michelangelo'nun heykelleriyle ilk karşılaştığında, özellikle de arka taraflarında gördüğü keski izlerinden ötürü heyecandan tir tir titrediğini söylediğini anımsıyorum. Belirttiğine göre, büyük ustanın yarım bıraktığı heykelleri gördüğün

[18] Bedri Baykam, *Maymunların Resim Yapma Hakkı*, Literatür Yay., İstanbul, 1999, ss. 268-269.



239.
Mehmet Aksoy,
Aynaya Bakan Kadın,
1992, mermer,
200 x 90 x 120 cm

de bu heyecanı daha da artmıştı. Ayrıca, Asur ve Akad heykelinin, Anadolu'daki dikili mezar taşları ve tabii ki Brancusi, Arp ve Moore da ilgisini çekmiş Aksoy'un. Heykellerinde bütün bunların izlerini bulmak olasıdır. Siz bunlara bulutların biçimlerini de doğal ilham kaynakları olarak ekleyebilirsiniz.

Aksoy'un ilk işlerinde dışavurumcu bir hava vardı. Bu eğilimi, 1970'lerde Almanya'daki yüksek lisans öğrenimi sırasında hocaları tarafından da desteklenmişti. Aksoy, o yıllarda, bir yandan heykelin kendi içsel sorunlarıyla uğraşıyor bir yandan da siyasal hareketlere yakınlık duyuyordu. Örneğin, *Hitler Ordusundan Kaçanlar Anısına Ağıt* adlı heykeli o döneme aittir. 1979'da Berlin'de yaptığı o mermer heykel, bünyesine oyulmuş negatif figürle Aksoy'un daha sonraki heykellerinin işaretlerini vermektedir. Böyle siyasal ve toplumsal içerikli olanların yanı sıra, Anadolu ve Mezopotamya efsanelerinden erotizme kadar daha başka konulara da ilgisi vardır sanatçının. Gözlemlediğim kadarıyla, Aksoy'un yerel/evrensel, geçmiş/şimdi, etik/erotik, öznel/nesnel ve figüratif/soyut gibi, modern düşüncenin getirdiği aşılmaz ikilemleri yoktur; eğer kendi heykelinde işe yarıyorsa her türlü düşünceye açıktır –ki bu da ona geniş bir hareket alanı sağlamaktadır.

Buraya aldığım çalışması *Aynaya Bakan Kadın* adını taşıyor (Resim 239). Konu olarak sıradan, ancak veriliş tarzı açısından oldukça iddialı bir çalışmadır bu. Sıradandır, çünkü insan aynada kendi suretini görmenin hayranlık uyandırıcı o ilk şaşkınlığını çoktan unutmuştur. Öte yandan iddialıdır, çünkü ayna yanılsamasını heykelin diliyle vermektedir. Tabii bu, aynı zamanda 'heykelde betimlemeye artık yer yok' diyenlere bir meydan okumadır.

Görüldüğü üzere, heykel yekpare değil. Üç mermer kütlesi, geleneksel kompozisyon anlayışının aksine, bir *yerleştirme* mantığıyla bir araya getirilmişler. Bunlardan ilki, önde duran *figür*, ikincisi onun dönüp baktığı *ayna*, üçüncüsüyse her ikisini taşıyan *zemin* olarak tasarlanmış. Zemin ve ayna, figür için bir *mekân* vazifesi yapıyor. Kadın başını çevirmiş, güzelliğini seyrediyor, ama daha çok kendini teşhir ediyor sanki. Anatomisi son derece doğalcıymış gibi, fakat değil; hatlar, tam yakalayacakken kayboluyor. Varlığı bu kadar somut bir kütlenin tatminkâr bir yanılsama yaratması heykelin ayrıcalıklarındandır. Belli ki, burada da Brancusi ve Moore'dan öğrendiklerini kendi sanatına uyarlamış Aksoy. Varlık ve yokluk arasındaki hassas sınırı (yakalanması olanaksız geçişi) o kadar ustaca halletmiş, *geçiştirmiş* ki, bize sadece hayran hayran bakmak ve tabii fırsatını bulursak okşamak kalıyor. Diğer iki kütlenin geometrik keskinliğine karşın, figür son derece akışkan, yumuşak ve duygu dolu; yaşayan bir varlık gibi nefes alıp veriyor adeta. Ne var ki, figürün ayaklarını tam bitirmemiş olmasıyla, 'unutmayın, gördüğünüz, taştan yapılmış bir şeydir' diye bizi uyarmaktadır sanatçı.

Bedenin biçimlendirilişi ve duruşu, Antik Yunan'dan Michelangelo'ya ve oradan da Rodin'e uzanan geleneği anımsatıyor bize. Ancak bu sadece bir anımsatmadır. Zira sanatçı, 'bakın, istersem Praksiteles ya da Michelangelo gibi heykel yapabilirim, ama buna gerek yok; çünkü ben kendi zamanımın heykeltıraşıyım' diyor sanki. Kim bilir belki de geleneksel yontu teknikleriyle de çağdaş heykeller yapılabileceğini kanıtlamak istiyor sanatçı. Figürün zemine yerleştiriliş açısıysa, işin çevresinde dönme isteğimizi körüklüyor (Bu arada, sağ ayakucu altına sıkıştırılmış ince parçadan, sanatçının denge için son ayarlamaları yapmakta olduğunu anlıyoruz).

Bu çalışmada asıl ilginç olan, ayna yanılsamasıdır. Biliyorsunuz, yansıttığı mekân ne kadar derin olursa olsun, ayna gerçekte yassı (derinliksiz) bir düzlemdir. Oysa bu çalışmada ayna etkisinin verilebilmesi için, figürün baktığı mermer kütlenin gerçekten oyulması gerekmiştir. Aynadaki suretimizin ters olması gibi (örneğin sağ gözümüz solda, sol gözümüz de sağdadır), burada da ön tarafta dikili figürün çıkıntıları aynada girinti olarak verilmiştir. Figürü bir kütle içine gömmesi, Aksoy'un başka çalışmalarında da oldukça sık başvurduğu ilginç bir anlatım yöntemidir. Unutulmaması gereken şey, sanatçının bu yöntemi heykel yapmak için sadece bir bahane olarak değil, aynı zamanda, anlam dünyasının hizmetinde bir araç olarak kullanmış olduğudur. Başka bir anlatımla, Aksoy'u yönlendiren şey, 'sanat için sanat' düşüncesinden çok 'yaşam için sanat' düşüncesidir. Figürün vazgeçilmez olması da bu yüzdendir zaten. Sırf birer 'kendinde biçim' olmanın ötesinde, insanın keder ve mutluluğuna, umut ve umutsuzluğuna, geçmiş ve bugününe, yani tüm *yaşamı*na ilişkin bir şeyler anlatır onun figürleri. Bu yüzden, biçemini 'gerçekçi' diye tanımlıyor Aksoy.

Görüldüğü üzere, gerçek/gerçekçilik meselesi şu ya da bu kılıkta her zaman gündemde kalmayı başarıyor. Dönüştürmek isteyen, tiye alan ya da karşı



240.
Ron Mueck,
Çocuk, 1999,
polyester,
490 x 490 x 250 cm

çıkanlar bile gerçekliğe dayanmadan edemiyorlar. Bu konuda heykelin ayrı bir yeri olduğunu düşünüyorum. En *gerçekdışı* heykelin bile bir gerçekliği vardır. Bu, gerçekdışı bir resmin gerçekliğinden daha farklı bir durumdur. Demek istediğim şu: Bir kere, heykel, tıpkı bizim gibi gerçek uzayda yer kaplayan, gölgesi yere düşen somut bir nesnedir. Göremesek bile ellerimizi üzerinde gezdirebilir, girinti ve çıkıntılarını hakikaten deneyimleyebilir, sarılabilir ya da yaslanabiliriz. Ancak, öyle işler vardır ki, gözlerimizle gördüğümüz, ellerimizle dokunduğumuz halde inanmakta güçlük çeker, inansak bile şaşkınlığımızı üzerimizden atamayız (Resim 240). Bu tip duyguları *aşırıgerçekçi* heykelleri ilk gördüğümde yaşamış, bir an için canlı insanlar sanmıştım. Normal insan boyutlarındaki figürler o kadar ikna ediciydiler ki, uzun süre bakmaktan kendimi alamamıştım. Sanatta figür görmeye en tahammülsüz birinin bile ilgiyle izlediğine belki siz de tanık olmuşsunuzdur. İnsanların kopyalamaya, benzetmeye ve öyle sanmaya olan bu doğal eğilimleri, *yalan*a olan düşkünlükleri sürdükçe, sanatçıların bunu her daim sömüreceklerini söylemek bilicilik falan değildir. Ne gam, alan memnun satan memnun!

Avustralyalı heykeltıraş Ron Mueck (d. 1958), gerçeklik duygumuzla açıkça oyun oynayan sanatçılardandır. Aslında sinema ve televizyon dünyası için üç boyutlu siparişler yaparken, sonradan sanat dünyasına atlamış. Tanık olduğumuz kadarıyla, *aşırı gerçekçi* heykel konusunda son derece maharetli. Üstelik, diğerlerinin tersine, canlı insanlardan kalıp falan almıyor. Zaten alamaz da. Çünkü yaptığı boyutlarda insan bulması olanaksız. Mueck'in ustalığı hayranlık uyandırıcı; keşfettiği şeyse son derece basit: Figürleri, olması gerekenden ya daha büyük ya daha küçük yapıyor. Figürlerini normal insan boyutlarında yapmış olsaydı, sıradan bir aşırı gerçekçi heykeltıraş olacaktı, o kadar. Basit keşfiyle elde ettiği etkiyse *olağanüstü* (siz buna *gerçeküstü* de diyebilirsiniz).

Mueck'in işlerini görünce insan ister istemez Magritte'i anımsıyor. Diğer gerçeküstücüler gibi Magritte'in de numaralarından biri, nesne ve mekân ilişkisiyle oynamaktı, biliyorsunuz (bkz. Resim 105). Magritte'in resimde denediğini Mueck'in heykele uyarladığını düşünüyorum. Görüldüğü üzere, resimdekinin tersine, burada mekân bir yanılsama değil, hakikaten gerçektir (Resim 240). Mueck'in anormal figürüyse, gerçek ve normal insanlar için tasarlanan mekâna sığmamış, bu yüzden eğilmek zorunda kalmıştır. Mekânın gerçek, figürün de yine en az bizim kadar gerçek olmasına karşın (çünkü elle tutulabilen, gözle görülebilen, uzayda yer kaplayan bir nesnedir), üzerimizdeki etkisi hakikaten olağanüstüdür. Onun bir heykel olduğunu bildiğimiz halde, sunuluşundaki teknik ustalık yüzünden, kendimizi gerçek bir dev karşısındaki cüceler gibi hissediyoruz. Sanki biraz sonra doğrulmak isteyince bina darmadağın olacak ve ona bakanlar çil yavrusu gibi sağa sola kaçışacak, belki bazıları ezilecek. Az önce, Mueck'in nesne ve mekân ilişkisi konusundaki numarasının Magritte'i anımsattığını söylemiştim; ama sizin de fark ettiğiniz gibi, *Çocuk* etki konusunda *Dev Kadın*'ı aşmaktadır. Çünkü ilişki, bir yanılsama olarak yassı tuvalde değil, soluduğumuz, içinde devindiğimiz gerçek ortamda gerçek nesneler arasında cereyan etmektedir.

1980'lere kadar Sosyalist ülkelerde sanat alanında neler olup bittiği pek bilinmezdi. 1991'de SSCB ve onun önderlik ettiği Doğu Bloku resmen çözülünce ortalık netleşmeye başladı. Bunlar arasında, sanat açısından en iyi durumdaki ülkenin Çin olduğu anlaşıldı. Aslında bu ülke değişme sinyallerini 1970'lerde vermişti. Mao öldükten sonra ekonomik alandaki devletçilik yumuşamaya başlamış; 1980'lerde özel girişimciliğin önündeki engeller kaldırılmıştı.



241. Zhang Xiaogang, *Büyük Aile*, 1995, tuvale yağlıboya, 179x229 cm

Bu gevşemeyle bağlantılı olarak da sanatsal ifadede bir çeşitlilik meydana gelmişti. Zhang Xiaogang (d. 1958), bu ortamda yetişmiş sanatçı kuşağındandır. Xiaogang, Batı sanatı hakkında bir hayli bilgi sahibi olarak 1982'de mezun oldu. Öğrendiğimize göre Picasso, Dali, Richter ve Eduardo Paolozzi'nin etkisinden kalmış. Özellikle Paolozzi'nin "Bir insan kolayca doğru düşünceler edinebilir, ama onu ifade etmek için yanlış araçları tercih edebilir. Ya da doğru araçlara sahip olsa da net bir düşünceden mahrum olabilir" sözünden çok etkilenmiş. Bir diğer önemli kaynağın ise, annesini oldukça genç ve çarpıcı gösteren, eski bir fotoğraf olduğunu öğreniyoruz. Çin'e özgü, kalabalık bir ailede büyümüş Xiaogang. Bireylerin öğrenmeleri gereken ilk kural, kendilerini nasıl koruyacaklarıymış. Aileye bağlı, uyumlu bir şekilde yaşarken, özel yaşantılarını kem gözlerden saklamaları gerekiyormuş. Güç, umut, yaşam, kıskançlık, yalan, görev ve sevgiyi bünyesinde toplayan *aile*, bireylerin yaşam garantisiymiş.

Büyük Aile, Xiaogang'ın *Kançizgisi* dizisinde yaptığı resimlerdendir (Resim 241). Anne ve iki çocuğu pür dikkat bize bakıyor. Dizinin diğer örnekleri gibi, *Büyük Aile* de eski siyah beyaz fotoğrafların havasını taşıyor. Figürler, fotogerçekçi bir beceriyle karikatürize edilmiş. Bu resimlere kaynaklık eden fotoğrafların, daha doğrusu, kameraya verilen bu tip pozların yapaylığına dikkat çekiyor sanatçı. Doğru; insanlar böyle fotoğraflar çektirmeye karar verdiklerinde mümkünse yeni bir şeyler giyerler, saçını başını düzeltirler ve kameraya gözlerini dikerler. Bu tip fotoğraflar ne kadar eski ve sessiz olursa olsunlar, bakmasını bilene fısıldarlar, bir şeyler ima ederler –tıpkı bu resimde olduğu gibi. Boyama tarzı ve yalınlığından ötürü, ilk bakışta durgun bir su gibi görünseler de, derinlerde büyük bir çalkantının ipuçlarını vermekteler. Üstü örtülü bu çalkantı, bastırılmaya çalışılmış tedirginlik olarak yansımış yüzlere. Bu çalkantı ve tedirginliğin kökeninde kuşaktan kuşağa aktarılmış toplumsal, siyasal ve ailevî sıkıntılar olduğunu söylüyor sanatçı.[19] Ortadaki renkli yüz, öykünün kahramanına; yüzlerdeki yama şeklindeki açık tonlu lekelerle alt tarafta yüzen ince kırmızı çizgiler ise, tıpkı yıpranmış fotoğrafların izleri gibi, zihinde halen tazeliğini koruyan eski yaralara işaret ediyor.

Bu bölümün başında, dünyanın her yanında uygulamaya sokulan yeni-liberal politikalarla bağlantılı olarak, 80'lerde birtakım kırılmalar yaşandığından söz etmiştik. 12 Eylül 1980'de Türkiye'de gerçekleştirilen askerî darbe o kırılmalardan biriydi. *Üç Film Birden*, işte o darbe sonrasına ilişkin yapılan işlerden biridir (Resim 242). O yıllarda darbenin lideri Org. Kenan Evren cumhurbaşkanı; yeni-liberal (ılımlı Müslüman ve ABD yanlısı) Turgut Özal da başbakandı. Özal, '*ortadirek*, sen bu ülkenin taşıyıcısın' diye halkı okşuyor, bu arada yeni-liberal politikaları işletiyordu. Çarkın tıkır tıkır işlemesi için ne gerekiyorsa yapılıyordu. Güya sivil yönetime geçilmişti, ama asker aba altından sopa gösteriyordu. Kültürel alanda *Türk-İslam Sentezi* uygulanıyor, ama Amerikan kül-

[19] http://en.wikipedia.org/wiki/Zhang_Xiaogang; http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/zhang_-xiaogang.htm.

türü pompalanıyordu. Halka ahlâklı ve edepli olun deniyor, ama hayali ihracatlarla haksız kazanç elde edenlere, kara para aklayanlara ve sinemalarda porno film oynatanlara göz yumuluyordu. Yapıtın ismi (*Üç Film Birden*) hem yalan üzerine kurulu bu garip duruma, hem de yerleştirmenin üç parçadan oluştuğuna işaret etmektedir. Duchampvari söylenirse, bir 'hazır-isim'dir bu. Türkiye'de bir sinemanın kapısında kocaman puntolarla 'Üç Film Birden' (ya da 'Filmler Devamlı') diye bir yazı varsa, biliriz ki orada porno film oynatılmaktadır. Güya porno film yasaktır; ama devlet de halk da o mekânda ne dolaplar çevrildiğini bilir. Sinemacı yalan söyler, devlet görmezden gelir, müdavimler de bu yalanın ne anlama geldiğini bilir; taraflar hep birlikte idare ederler.

1980'ler boyunca Türkiye'deki sanat fakültelerinde, figüratif/soyut tartışmasına odaklı, bir çeşit *akademik modernizm* okutulmuş; istisnalar hariç, galerilerde çoğunlukla bu doğrultudaki işler sergilenmiştir. Okullar da galeriler de, sanatın saflığının korunması adına, 'sanata siyaset bulaştırılması'na sıcak bakmamışlardır. Bu katılığın aşılması 90'ların ortalarında mümkün olmuştur.



242.
Mehmet Yılmaz,
Üç Film Birden
(*Yeni Dünya Düzeninden İmgeler* dizisinden),
1985–89, ağaç, bez,
duralit, akrilik, kesyap,
63 x 30,5 x 30,5 cm

19 ŞİMDİ REKLAMLAR

İş sanatı, Sanat'tan bir sonraki aşamadır. Piyasa sanatçısı olarak başladım, iş sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Para kazanmak sanattır.... İyi iş, en iyi sanattır.

Andy Warhol, 1963

Reklamcılık 20. yüzyılın en büyük sanat türüdür.

Marshall McLuhan, 1976

Aslında reklamcılar yağlıboya resim geleneğini, sanat tarihçilerinin çoğundan daha iyi anlamışlardır. Sanat yapıtıyla, *seyircisahip* arasındaki ilişkilerin niteliğini kavramışlar, bu ilişkileri *seyircialıcı*yı kandırmakta, onun gururunu okşamakta kullanmışlardır.

John Berger, 1972

Sanat [...] yok olan tüm biçimler gibi simülasyon içinde kendini yinelemeyi deniyor, ama yakında yerini uçsuz bucaksız yapay bir müzeye ve zincirinden boşanmış reklamcılığa bırakarak tamamen silinip gidecektir.

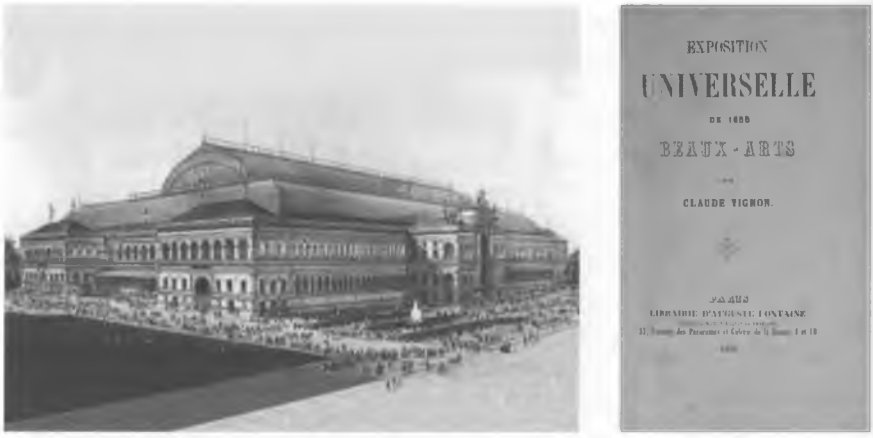
Jean Baudrillard, 1997

Reklam

Her sabah sokaktan bir ses: 'Tazziyess miiit, tazziyessıcak smiiieet...' Ses, bir çocuk sesi. Hafiften dalgalı, melodik. 'Tazziyess miiit'ten kastı, 'taze simit'. Belki sizin sokağınızdan geçen simitçinin seslenişi farklıdır. Şimdiye dek açık ve düzgün bir şekilde 'taze simit' diyene rastlamadım. Biliyorum, gereksiz bir eleştiri bu. Çünkü *iş*in raconu böyle (*tarz* meselesi). Sözlerini tam seçemesek, kendisini görmesek bile, sesini duyar duymaz biliriz ki *o simitçi* gelmiştir.

Pazarda ya da sokakta 'gel vatandaş gel' diye bağırmak en ilkel reklam türlerinden biri. Ancak, günümüzde 'reklam' deyince biz artık başta televizyondakiler olmak üzere, internet ve radyoda, dergi ve gazetelerde, cadde ve mağazalarda, işyerimizde ve evimizde, giydiklerimizde, yediğimiz içtiğimiz şeylerin üzerlerinde, cep telefonlarımızda ve daha aklımıza bile gelmeyecek yerlerde karşılaştığımız, maruz kaldığımız, dâhice (ve elbette sinsice) hazırlanmış reklamları anlıyoruz.

"Peki ama, bir sanat kitabında reklamların işi ne" diyenler olabilir. Gerçekten de reklamcılık daha çok işletme, iktisat ve iletişim alanında incelenmektedir.



243. *1855 Dünya Fuarı*'nı gösteren bir gravür ve bir sergi duyurusu

Gerçi, 1960'lardaki pop sanattan beri reklam dünyasının birçok sanatçıya ilginç geldiğini, ilham verdiğini biliyordum bilmesine de, bütün çekiciliğine karşın reklamcılığın önemli bir sanat türü olduğunu aklıma getirmemiştim – ta ki Paul Rutherford'un *Yeni İkonalar? Televizyonda Reklam Sanatı* adlı kitabına rastlayıncaya kadar. Rutherford, iletişimcilerin babası kabul edilen Marshall McLuhan'ın izinden giderek, reklamcılığın 'zamanımızın sanatı' olduğunu savunuyor. Ancak onun görüşlerine değinmeden önce, modern reklamcılığın doğuşuna kısaca göz atalım.

Modern Reklamcılığın Doğuşu

Modern reklamcılığın köklerinin Fransa'daki 'ulusal endüstri fuarları'na kadar gittiği söylenebilir. İlki 1798'de *Champs de Mars*'ta gerçekleştirilen bu fuarlar, insanları, hem eğlendirme hem de birer *müşteri*ye dönüştürme provalarıydı. Ulusal endüstri fuarları sonradan 'dünya fuarları'na dönüşmüştür. Paris'te düzenlenen bu fuarlar, Benjamin'in sözleriyle, "adına *mal* denen *fetiş*in hac yerleri"ydi. Eğlence endüstrisinin de gelişmesiyle, buralarda malın kullanım değeri arka plana itiliyor, gösteriş yönü öne çıkarılıyordu. Bu yöntem doğal olarak sanat ortamına da yansıyordu. Örneğin, Fransız grafik ve karikatür sanatçısı *Grandville* (Ignace Isidore Gérard, 1803-1847) konularını bu dünyadan alıyor, çizimlerini de tıpkı bir reklamcı gibi sergiliyordu. 1855'ten itibaren bu fuarlara sanatsal sergiler de dâhil edildi (Resim 243). Fuar Düzenleme Kurulu'nun amaçlarından biri, Fransız sanayisini sanatsallaştırarak İngiltere ve dünyaya meydan okumak; diğeriyse, resmî çevrelerin himaye ettiği *Salon* sergilerinin otoritesini kırmak ve sanatı popülerleştirmekti. Olaylar o kadar hızlı gelişti ki, 1867'de artık Paris, dünya lüksünün ve modasının başkenti halene geldi. *Spesiyalite* ve *reklam* kavramları da işte o sıralarda yerleşti dillere.[1]

[1] W. Benjamin, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris", *Pasajlar*, A.g.e., ss. 94-95; Mainardi'den akt. Ali Artun, *Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri –Sanat Müzeleri I*, İletişim Yay., 2006, s. 208.

Tabii ilginç olan, endüstri devriminin asıl merkezinin İngiltere olmasına karşın buradaki mağaza sahiplerinin Fransa'dakiler kadar reklama sıcak bakmamasıydı. Fransızların bu konuda istekli olmaları, kültürel ve sanatsal alanlardaki azimleriyle bağlantılıdır. Ancak hiç kuşku yok ki, sınırsız topraklarıyla Amerika (güzel kızların, deneyimli satış elemanlarının ve mizahın seferber edildiği) reklamcılığın asıl serpilecek olduğu ülkeydi. Yeni umutlar peşinde koşan insanlar, ne pahasına olursa olsun *kazanmak* istiyorlardı. Örneğin, modern reklamcılığın babası sayılan John Wannamaker (*Sofu John*), reklamın kazandırıcı rolünü fark ettiği için, 1874'te bir reklamın yayın hakkını satın almış; ilk tam sayfa mağaza reklamını da 1878'de *Philadelphia Record*'da yayımlatmıştı. 2.500 sözcüğü aşan bu uzun reklamda, ayrıca 'tek fiyat' ve 'paranız iade edilir' güvencesi de veriyordu. O sıralarda çoğu reklamcının yılda ortalama 15.000 dolar kazandığı dikkate alınırsa, Sofu John'un reklama günde 1.000 dolar ayırması, onun bu konuyu ne kadar önemsediğini göstermektedir. Ayrıca reklamcılığın, hem *uzmanlık* hem de *süreklilik* isteyen özel bir alan olduğunu keşfetmişti. Örneğin, "Dünyada beceriksizlerin el sürmemesi gereken bir alan varsa o da *reklam* alanıdır. Reklam insanı sarsarak geriye doğru itmez, ileriye doğru çeker. Etkisi önce çok yavaş başlar, çekme gücü yavaş ama süreklidir. (...) Reklama ara vermek, tabelanızı indirmekle aynı şeydir. Reklamsız iş yapmaktansa tezgâhtarsız iş yaparım, daha iyi"[2] diyordu o yıllarda.

Sofu John'un atağıyla birlikte diğer mağaza sahipleri de kervana katıldılar. Bu arada reklam furyası dergilere de bulaştı. New York'un bu iş için merkez olacağı belliydi. Zaten bir süre sonra 1922'de ilk *radyo reklamı*, 1941'de de ilk *televizyon reklamı* bu kentte yayınlandı. Bu araçlar *satıcı*nın yerine geçen *temsilci*ler gibiydi. Bu ise, reklam uzmanlarının hayal güçlerini ateşledi doğal olarak. Seslerden ibaret radyodaki reklamlar şimdikilerin ilkel biçimleriydi. Yine ilk televizyon reklamları da daha çok konuşma üzerine kuruluydu. Yani, birtakım kafalarla bir şeylerin tanıtıldığı bir çeşit görüntülü radyo reklamıydı bunlar. Ancak anlayış hızla değişti. Canlı yayınlanan reklamlar gitti, filme çekilmiş ve espri katılmış olanlar geldi.

1956'da video teknolojisiyle birlikte yeni denemeler başladı. Bu konuda Horace Schwerin öne çıktı. Schwerin'in New York'ta kendince kaliteli saydığı reklamları gösterdiği bir sinema salonu vardı. Mesajların açık ve basit olması, tutarlı bir izlenim, mantık ya da duygu, esprili bir görsellik, yararların öne çıkarılması ve satış kararlılığı gibi birtakım ilkeleri vardı Schwerin'in. Öyle ki, 'yapılması ve yapılmaması gerekenler' diye de ayrıntılı bir liste çıkarmıştı. Reklamlar televizyondaki en pahalı ürünler haline geldiğinden, ajanslar onu dinleme gereğini duydular. Örneğin, 1960'ta bir televizyon filminin dakikası 2.000 dolarken, bir televizyon reklamının dakikası 10.000–20.000 dolar ara-

[2] Bkz. Robert Hendrickson, "Macy's Gimbels'a Söylüyor mu? Reklamlar, Vitrin Sergilemeleri, Mankenler, Geçitler, Noel Babalar, Ren Geyikleri ve Gelmiş Geçmiş Her Türlü Tanıtım", çev. Yurdanur Salman, *Cogito* (Dünya Büyük Bir Mağaza), sayı 5, Güz 1995, s. 49.

sındaydı. Derken, başta Kanada ve İngiltere olmak üzere, başka ülkelerden reklam şirketleri onun deneyim ve öğütlerine kulak kabarttılar; insanları televizyon başına çekmek için eğlence programları ve sürükleyici diziler çekmeye başladılar. Tabii asıl amaçları, bu programların aralarında elden geldiği kadar çok reklam yayınlamaktı. Sonra olan oldu ve reklamcılık, Rutherford'un deyimiyle, kitle televizyonunun, hem efendisi hem hizmetkârı haline geldi.[3]

Reklam ve Sanat

Reklamların asıl amacı bir malı sattırmak olduğu için, birçok insan onları sanat kapsamına almak istemez. Reklamcılığı bir sanat türü olarak görmek istemeyenler, 'sanat'ın *yüce* (ya da en azından *eleştirel* ve *ciddi*) bir uğraş olduğunu düşünenlerdir. Onlara göre sanat ayağa düşürülmemeli, asla bir başka şey (hele de piyasa) uğruna araç olarak kullanılmamalıdır.

Evet, ne olursa olsun satılma ve sattırma (ikna etme, propaganda) amacıyla üretilen şeylerin samimiyet ve nitelikleri konusunda şüpheye düşmenin son derece doğal bir tepki olduğunu kabul etmeliyiz. Zaten reklamların çıkış amacı sanat değil, iletişim ve pazarlamaydı. İyi ama, aslında sanat amacıyla üretilmemiş şeylerin sonradan sanatlaşmasına ne demeli? Mağara ve kutsal mekânlar için yapılan imgelerden tutun, günlük kullanım için üretilen nesnelere kadar bir sürü şeyin sonradan sanata dönüştürüldüğünü ya da sanat kapsamına alındığını hepimiz biliyoruz artık. O halde, başlangıçtaki *niyet* mutlak belirleyici olamamakta; daha sonra *başkalarının niyeti* devreye girince işin rengi değişebilmektedir. Reklamların başına gelen budur işte.

Berger ve Rutherford'un bu konudaki görüşlerine değinerek ilerlemeye çalışalım: John Berger, reklamların sanat olduğunu söylemese bile, sanatla çok yakın bir ilişki içinde olduğuna inanmaktadır. Ona göre, Rönesans'tan beri yapılmakta olan yağlıboya resim geleneği ile reklamcılık arasında ciddi birtakım ilişkiler, benzerlikler vardır. Bir kere reklamcılar, ressamların hünerlerini sanat tarihçilerinin çoğundan daha iyi kavramışlar, bunu da kullandıkları imgelerle kanıtlamışlardır. Berger, yağlıboya resim türünün, her şeyden önce özel mülke sahip olmanın sevincini yansıttığına inanmaktadır. Çünkü yağlıboya resim, 'neyin varsa sen osun' ilkesinden yola çıkmıştır. Reklam da birtakım figür ve malları göstermektedir. Ancak yine de reklamı, Rönesans resminin devamı olarak düşünmek yanlıştır, Berger'a göre; tam tersine, reklam o sanat türünün can çekişmesidir. Yağlıboya resim, pazardan para kazananlar için yapılıyor; sahibinin, yani poz verenin zengin ve doygun bir insan olduğu tezini işliyordu. Reklamsa, pazarı oluşturan sıradan insanların, yani müşterilerin sırtından para kazanmak için üretilmektedir.[4]

---

[3] Paul Rutherdford, *Yeni İkonalar? Televizyonda Reklam Sanatı*, çev. M.K. Gerçeker, YKY, ss. 22-6.

[4] John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 1995, ss. 139-142.



244.
Pieter Aertsen,
Et Dükkânı, 1551,
tahta panele yağlıboya,
124 x 169 cm

'Yağlıboya resmin, *pazardan para kazananlar* için yapılması ve sahibinin, yani poz verenin zengin bir insan olduğu tezini işlemesi' ne demek? Ben bundan, 'yağlıboya resim, sahip olduğu zenginlikler içinde poz veren şahsın reklamıdır' anlamını çıkarıyorum. Reklam, her şeyden önce görünmektir, dile getirilmektir. Tabloda görünmek, bir kez daha varolmaktır; bir gün bedeni toprağa karışıp gitse bile imgesinin tabloda (ve dolayısıyla belleklerde) yaşamaya devam etmesi demektir.

Tabloda gösterilen şeyin, hem reklamı yapılan hem de reklam malzemesi olan bir şey olduğunu söyleyebiliriz. Tablodaki şeylerin toplamı ise daha derindeki başka bir şeyin reklamıdır. Örneğin *İsa imgesi*, hem İsa'nın, hem Tanrı'nın, hem de dinin reklamıdır. Yine, modern ressamın 'sanat için sanat' düşüncesiyle yaptığı bir resim, hem *sanatçı*nın, hem *sanat*ın, hem de *özel mülkiyet*in (*burjuva piyasası*nın) reklamıdır. Sanatçılar bu ortamda özgürce üretirler; zengin sanatseverler de üretilenleri yine özgürce satın alırlar (Görüyorsunuz ya, bu tümce de *özgür alış-veriş*in reklamıdır).

Bir 16. yüzyıl Amsterdam ressamı olan Pieter Aertsen'in *Et Dükkânı* adlı tablosunu (Resim 244) kim ısmarlamıştı acaba? Belirtilmemiş, ama bir düşünelim: Böyle *dünyevî* bir resim kiliseye asılamazdı. Soylulara gelince, onlar da bu gibi *kanlı* şeyleri kaba ve tiksindirici bulurlardı. Yoksul halktan biri de olamayacağına göre, (yanılıyor olabilirim ama) geriye bir olasılık kalıyor: Doğmakta olan burjuva sınıfına mensup bir tüccar, kasap. Kentlerde ticaretle uğraşan ve gittikçe zenginleşen burjuva sınıfının henüz *incelmiş zevk*leri yoktu. Ve o zamanlar kendisi dâhil kimse farkında değildi, ama ileride dünyayı kocaman bir mağazaya çevirecekti bu sınıf.

16. yüzyılın ortalarından itibaren, Benelüks ülkelerinde yiyecekleri gösteren resimler yaygınlaşmaya başlamıştı. Bundan, insanların gözünü *bu dünya*ya çevirdiklerini anlıyoruz. Demek ki bazı çevrelerde refah yavaş yavaş artmaktaymış. İnsanların ve yiyeceklerin gösterildiği resimlerde, vurgu ya insanlara yapılır ya da dengeli bir şekilde dağıtılırdı. Oysa bu resimde insanlar geriye itilmiş, ürünler öne çıkarılmış. "Bakın benim dükkânımda bunlar var" diyen (eh biraz da resme meraklı) bir kasap tarafından ısmarlanmış olabileceği akla yakın geliyor. Biz ısmarlayanın kimliğini şimdilik geçip, resmin *ne* gösterdiğine bakalım.

Resmin, öncelikle et ürünlerini –kıyımla elde edilmiş ürünleri– gösterdiği apaçık ortada. resme bakan biri, hayvanların kesildikten sonra nasıl yiyecek haline dönüştürüldüğünü, canlıları (yani bizleri) nasıl beslediğini görebilir. Sanki, "bizim hayatımız, başka canlıların ölümlerine bağlıdır; Tanrı'nın bizler için yarattığı nimetlerden yararlanın; bu arada da yoksulları doyurun" deniyor bu resimde. Sol taraftaki pencereye bakarsak, ta uzaklarda, eşeğin sırtındaki Meryem'in bir dilenci çocuğa ekmek verdiğini görebiliriz. Richard Leppert'e göre bu, yiyecek, hayırseverlik ve ahlak arasındaki bağlantının göstergesidir. Ama sizin de gördüğünüz gibi, gittikçe zayıflamakta olan bir bağlantıdır bu. Zira biraz sonra, Meryem, sanki "alın, ne haliniz varsa görün" dercesine, bir daha geri gelmemek üzere sahneyi terk edecek ve *dünya nimetleri*ni dünyalılarla başbaşa bırakacak. Zaten, Meryem'den çok daha ön planda (resmin sağ üst köşesinde) duran bir *Satılıktır* levhası bizi bu dünyaya –*şimdi*ye– bağlıyor: "Burada, sırığın arkasında satılık bir çiftlik var".[5] Demek ki kasap, ya çiftlik sahibi ya da onun arazisinde kiracıymış. *Satılıktır* levhası bir reklam göstergesidir. Bunu geçtik, resmin diğer elemanlarının da zaten satın alma ve yeme içgüdülerini tahrik ettiği ortadadır –ki bu da bir reklamdan beklenen işlevin ta kendisidir.

Geleneksel resim sanatı ile reklamcılık arasında Rutherford'un da ortaklıklar kurduğunu görüyoruz. Ancak Berger'dan biraz daha geriye, Ortaçağ Hıristiyan ikonalarına kadar gidiyor Rutherford. Ona göre, reklamlar Ortaçağ ikonalarının akrabalarıdır. Mesela, her iki sanat türünün ortak noktalarından biri *propaganda* unsurudur. İkonalar Ortaçağda dinin hizmetindeydi; zamanımızın reklamlarıysa ticaretin hizmetindedir. İkonalar dinsel, reklamlarsa popüler *tutkuların araçları*dır. İkonalar katedralleri, reklamlarsa çağdaş yaşam mekânlarını süslemektedir. Alışveriş merkezleri, tüketime güdülenmiş insanları rahatlatan çağdaş ibadethanelerdir. Bu merkezlere girenler, ürünlerden önce imgelerini ve onları kullanan (daha doğrusu size tavsiyede bulunan) ünlü yüzlerin imgelerini görürler. Çok güzel hazırlanmış, çekici görüntülerdir bunlar. Tıpkı ikona gibi, bir reklamın üretilmesi de belli bir uzmanlık ve süre gerektirmektedir. Yine, ikonaları yapanların isimlerinin genellikle bilinmemesi gibi, reklamları üretenlerin isimleri de pek bilinmez. İkonalar gibi reklamlar da dil ve sınıflar arasındaki sınırları kolaylıkla aşarlar. İkonalar İsa, Meryem, azizlerin

[5] R. Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev. İ. Türkmen, Ayrıntı Yay., İsta., 2002, ss. 120-123.

ve diğer kahramanların suretlerini ve ayrıca dinsel simgeleri gösterirler. Reklamlar da günümüzün kahramanlarını ve öykülerini –pop yıldızlarını, onların ışıltılı dünyasını ve dedikodularını, bizi güya farklı kılan ürünleri– sergiler.[6]

Rutherford'a göre reklamlar, zorunluluktan doğmuş rastlantısal bir sanattır. Reklam verenlerin öncelikli amacı, ürünlerinin pazarlanması için *ikna edici bir araç* yaratılması olsa bile, bu araç sonradan sanata dönüşmüştür (Başlangıçta, Hıristiyan imgeleri de sanat değil, kutsal mesajı iletmek için yapılmıştı). Reklamlar, simgeler dünyası ile ürünler dünyası arasında köprüyü oluştururlar; ürünlere özel anlamlar yükleyerek onları markalaştırırlar. İkna edici büyüsünü, sanatta geçerli olan bütün araçları kullanarak gerçekleştirirler. Reklamlar, başkalarının yarattığı ürünleri; bizim cinsellik, bireysellik, toplumsal konum ve benzeri alanlardaki korku ve düşlerimizi sömürmek suretiyle satarlar. Onlar o kadar ikna edici ve bizler de o kadar inanmaya hazırızdır ki, sadece pazarladıkları ürünleri değil, kendi düşlerimizi de yeniden satın alırız.

Rutherford, reklamcılığı zamanımızın bir sanat türü olarak benimsemesinde, Paris *Georges Pompidou Merkezi*'nde 1991'de açılan *Art et Publicité 1890-1990* (*Sanat ve Reklam*) adlı serginin bir hayli etkisi olduğunu belirtiyor. Sergi, sanat ve reklamcılığın (birbirine zıt olmasa bile) iki ayrı alan oldukları varsayımı üzerine kurulmuştu. Toulouse-Lautrec (Resim 245) ve çağdaşlarının 1890'lardaki afişlerinden tutun Picasso ve Braque'ın kesyaplarına; gelecekçi ve dadacı çalışmalardan Andy Warhol ve diğer pop sanatçılarının tablolarına ve ayrıca Haacke ve Kruger'in reklamların içyüzünü göstermeyi amaçladıkları işlerine kadar, 100 yıllık sanat sürecinin en seçkin örnekleri bu kapsamlı sergide yer almaktaydı. Tabii bütün bunlara, yine aynı zaman diliminde üretilmiş bazıları *afiş* bazıları *film* biçiminde yüzlerce reklam (yani, *piyasa kültürü*nün ürünleri) eşlik etmekteydi. Afişler duvarlarda; reklam filmleriyse belli mekânlara yerleştirilen TV ekranlarından gösterilmekteydi (ortamın günümüz bienallerine benzediğini görür gibiyim).

Rutherdford'a bakılırsa sergi öyle bir düzenlenmiş ki *Yüksek Kültür* savunucularının süregen kendini beğenmişliğini apaçık görmek mümkündü. Ancak ne olursa olsun, *Sanat ve Reklam* sergisi başarılıydı. Çünkü gerek halkın yoğun ilgisi gerekse 17 Aralık 1990'da *Time* dergisinde çıkan uzun yazı bunu kanıtlıyordu. Anladığım kadarıyla yazar (adı verilmemiş), Marshall McLuhan'ın "reklamcılık 20. yüzyılın en önemli sanat türüdür" tümcesini alıntılamıştı.[7]

---

[6] Aslında reklamların *bugün* ve *hemen yarın*a ait bir şeyler söylemeleri, ikonalar karşısındaki bir üstünlük belirtisidir. Bir kere, reklamların mutluluk vaadi *öbür dünya*ya değil, *bu dünya*ya dönüktür. Ayrıca, *tensel keyfi* yasaklamak şöyle dursun, teşvik ederler: 'Alın, kullanın; göreceksiniz kendinizi mutlu hissedeceksiniz'; 'mutluluğunuzu, ertelemeyin'; 'hayatın keyfini çıkarın'; 'küçük bir kaçamak, büyük bir mutluluk'; 'bırakın sizin için biz çalışalım' ve daha neler, neler... Bütün bu *maddi vaat*leri, tarihsel ve diyalektik maddeciliğe savaş açan bir ideolojik düzenin öne sürmesi ilginç tabii.

[7] Bkz. Paul Rutherford, *A.g.e.*, ss. 14-18. McLuhan'ın özgün metnine ulaşamadım. İnternetteki araştırmalarım, McLuhan'ın bu tümcesinin bir hayli ünlü olduğunu, başkaları tarafından da alıntı-



245.
Henri de Toulouse-Lautrec,
Kırmızı Değirmen – Açgözlü Adam,
kâğıda renkli tasbaskı,
191 x 117 cm

Bu yabana atılamayacak iddia üzerine birazcık iz sürdüm, diğer görüşlerine de şöyle bir göz attım. Gördüm ki, makinenin "bir nesne, bir yoldaş, bir çevre yapıcı (ortam oluşturucu), kısaca, *büyüsel bir şey*" olduğunu düşünüyormuş McLuhan. Belli ki, makine (araç/alet) ve insan ilişkisi konusunda, Marx'tan bir hayli etkilenmiş. Marx, makinenin insan duygu ve duyarlığını değiştirebileceğini önceden görmüştü. Ona göre makine, bir insanın hem kendisi hem de dünya hakkındaki düşüncelerini yeniden biçimlendirebilirdi ki, (...) bu bir devrimdi.[8] Ve makinelere, özellikle de elektronik iletişim araçlarına sahip olan ise dünyaya egemen olabilirdi McLuhan'a göre. İletişim aracı, ileti demekti (*Medium is the message*). Sık sık belirttiğine göre, televizyon en etkili araçtı. Öyle ki, Batı dünyası onun aracılığıyla komünizmi kolayca önleyebilirdi; tıpkı kitabın *Marx-öncesi* olması gibi, televizyon da *Marx-sonrası*ydı.[9]

Sovyetler Birliği'nin ve dolayısıyla komünizm hayallerinin yıkılmasında televizyonun ne kadar rolü olduğu konusu elinizdeki kitabın sınırları dışında kalıyor. Ancak burada söyleyebileceğimiz kısaca şunlar olabilir: Evet, burjuvazi hâlâ iktidardadır ve itiraf etmek zorundayız, bunu da hiç kaybetmediği devrimci ruhuna borçludur (*Komünist Manifesto*'da "burjuvazi sürekli devrim yapmazsa yaşayamaz" denmişti. Demek ki burjuvazi bu özelliğini hep korumuş).

landığını, 1976 tarihli olduğunu gördüm (bkz. www.doadvn,com/news_facets,html#ad.). Yine, McLuhan'ın aynı sitedeki tümcelerinden biri de şu: "Reklamlar 20. yüzyılın mağara sanatıdır".

[8] Marshall McLuhan, "Poetry and Society", *Poetry Magazine*, vol. 84, no. 2, May, 1954, s. 95.

[9] Marshall McLuhan, "Media Log", *Explorations Magazine*, Volume 4, February, 1955, s. 55.

Üretim ve iletişim araçları onun tekelindedir. Bu ise, insan yığınlarını yönlendirme konusunda akıllara durgunluk verecek üstünlükler sağlamaktadır. İnsanları ikna etmek için artık kilise ya da camilere toplamaya gerek yoktur. İletişim araçları sayesinde evde, işyerinde, sokakta, alışveriş merkezinde, yatakta ve hatta tuvalette bile insanları her an, hem gözetlemekte hem yönlendirmektedir burjuvazi. Doğrusu, tarihte bunun bir benzeri daha görülmemiştir.

Tabii, burjuvazinin bu kadar başarılı olması muhataplarına bağlıdır. Örneğin herkesin malumu, insanların çok büyük bir kısmı televizyon izlemeyi kitap okumaya tercih etmekte; çünkü seyretmek, okumaya ve düşünmeye nazaran çok daha kolay, çekici ve oyalayıcıdır. Bugünkü eğlence imparatorlukları insanların bu gibi zaafları üzerine kuruludur. Satarken, tüketirken, gazete ve dergilere bakarken, film izlerken, tartışırken ve hatta ders dinlerken bile artık herkes kolay yoldan eğlenmek, keyif almak istiyor. Başta televizyon olmak üzere, *yeni medya* bunu öneriyor; böyle sanal bir dünyanın reklamını yapıyor.

Sadece açıktan 'reklamlar' diye verilenler değil, televizyonda gösterilen neredeyse her şey –diziler, filmler, haberler, tartışma ve eğlence programları vs.– aynı zamanda belli bir ideolojinin reklamıdır, propagandasıdır aslında. Bu ise, daha önce de değindiğimiz gibi, reklam ve sanatın iki ayrı (hatta karşıt) kampta yer aldığını söyleyenlerin dayanak noktasıdır. Evet doğru; Adorno ve arkadaşlarının deyimiyle, reklamlar 'kültür endüstrisi'nin ürünleridir. Ayrıca, zaten bu sektördekilerin öncelikli amaçları sanat değil, mal –ürün– tanıtımıdır. Evet doğru; reklamcılar yürürlükteki düzeni eleştirmezler, tam tersine olumlarlar. Eleştirseler bile, bunu düzenin lehine olacak şekilde yaparlar. Onlar için önemli olan, insanları rahatsız etmek, dürtmek değil; tam tersine mutluluk, rahatlık ve estetik vaat etmektir. Çünkü insanların öncelikli beklentileri bu gibi şeylerdir. Ve reklamcılar, bu beklentileri giderebilecekleri konusunda ikna edici, dolayısıyla da yaratıcı olmak zorundadırlar.

Reklam ve Yaratıcılık

Günümüz reklamcılığının önderlerinden Bill Bernbach, 1940'larda reklamcılığın temelde 'ikna etmek' olduğunu dile getirmişti. İkna etmekse bilim değil sanattı. Bernbach'ın esin kaynağı sanat, özellikle de şiir sanatıydı. Ona göre şairler, "gerçekler dünyasından düşgücü ve fikirler dünyasına atlayan devler"di. İş çevreleri, düşlerden çok önlerindeki gerçeklere göre hareket etmekte kendilerince haklı olabilirlerdi, ama ele avuca sığmayan, kavranamayan sanat onlar için çok uygun bir araçtı aslında. Çünkü yaşadığımız dünyada, insanları sarsan haberlerle ve şiddet görüntüleriyle yarışabilecek tek şey sanattı. Ve reklamcılık, her taraftan yağan bilgilerle şaşkına dönen tüketicinin yüreğini ve aklını yakalayabilecek bir yöntem –yararlı bir sanat– idi.

Bernbach, işte bu amaçla, 1949 yılında kurduğu *Doyle Dane Bernbach* reklam ajansında düşüncelerini uygulama fırsatı buldu. Zekice hazırlanmış, özgün, çekici ve güldürülü reklamlar üretmeye çalıştı. Sanat yönetmenine me-

tin yazarı kadar değer vererek, *yaratıcı ekip* kavramını geliştirdi. Bu, reklamın baştan sona birlikte hazırlanması demekti (oysa eskiden önce metin yazılır, sonra ona uygun bir çekim yapılırdı). Böylece, görsel açıdan çok daha etkili reklamlar ortaya çıktı. DDB ajansının gerçekleştirdiği reklamlarda, artık asıl söz sahibi yaratıcı ekipti. Öyle ki, bunlara aynı ajansın araştırma grubu ya da muhasebe sorumlusu falan karışamıyordu. Örneğin, 1960'larda Bernbach'ın danışmanlığında, metin yazarı Julien Koenig ve sanat yönetmeni Helmut Krone'un birlikte hazırladığı *Volkswagen* '*Kaplumbağa*' reklamı bunlardan biriydi. Bu reklam kampanyası o kadar ses getirdi ki, hem 'Kaplumbağa'nın satışları patladı, hem de DDB'nin Amerika'daki ünü hızla yükseldi.

Bernbach'ın yöntemi başarılı olduğu için birçok reklam ajansı onu takip etti. Başarılı sanat yönetmenleri ve metin yazarları reklam ajanslarınca çok büyük paralarla transfer edilmeye başlandı. Yaratıcı ekip elemanları, gerek giyim kuşam gerekse davranışlarıyla bu sektördeki en özgür kişiler haline geldiler. Onlar artık birer sanatçıydılar.

1960'lara gelindiğinde müşterilerin büyük bir kısmı artık esprili reklamları sohbetlerine katmaya başladılar. Hatta en heyecan verici, en iyi, en sanatsal reklamları izlemek için fırsat kollayan bir kesim ortaya çıktı. Özellikle New York'ta ortam çok canlıydı. Yani anlayacağınız, pop sanatın orada serpilmesi tesadüf değil, zorunluluktu. Bilindiği üzere, pop sanatçıların bazıları önceleri reklam sektöründe çalışmış, daha sonra bu dünyanın imgelerini taklit etmişlerdi. Tabii reklamcılar da pop sanattan bol bol yararlandılar. Her iki grup da New York yaşantısının öz evlatlarıydı[10] –halen öyledir. Bugün, başta kentler olmak üzere yaşadığımız kültürel ortamın temelleri işte o tarihlere dayanmaktadır. Öyle görünüyor ki, zamanla reklamlar 1960'ların pop sanatıyla birleşmiş, günümüzün en yaygın sanatı haline gelmiştir.

Bu sanat türü, 'sanat için sanat' seçkinciliğini değil, 'piyasa için sanat' işlevselliğini ilke edinmiştir. 'Sanat için sanat', modernist bir slogandı. Amacı, sanatın bizzat kendini eleştirerek sınırlarını belirlemek, yabancı unsurları dışarı atmak, özetle, *saflaşmak*tı. 'Piyasa sanatı' (reklamlar) ise kendi dışına dönüktür; işine yarayan ne bulursa almaya eğilimlidir. Anımsarsanız, 1960'ların pop sanatını bir postmodern sanat biçimi olarak değerlendirmiştik. Günümüzün reklamları da yine postmodern sanat biçimlerinden biridir; ancak öncekilerden çok çok daha popülerdir. Bu sanat türü eleştirmez; mutluluk, zevk ve rahatlık önerir: Yiyin/için, giyinin/kuşanın, sürün/sürüştürün, çekin/çekiştirin, sevin/sevişin, alın/değiştirin; tabii bu arada 'çalışmayın, biz sizin yerinize çalışırız' vs... Gerçekler, doğrular, düşler ve yalanlar yan yana, iç içe.

"Sanat, doğruyu fark etmemizi sağlayan bir yalandır" demişti Picasso. 20. yüzyıl yaşantısının parçalardan oluşmuş bir bütün olduğunu göstermiş; sert biçimleriyle insanları uyarmış, rahatsız etmişti. Reklamların işaret ettiği gerçek

[10] Paul Rutherford, *A.g.e.*, s. 83-92.

çek ve doğru ise, "geçmişi unutun, bugünü yaşayın ama mutlaka yakın geleceği garanti altına alın; keyif ve mutluluğunuzu asla öbür dünyaya bırakmayın" şeklinde özetlenebilir. Nasıl mı? Çok kolay: "Bizi izlemeye devam edin, gerisini merak etmeyin!" Dinsel ikonalar da aynen böyle diyordu: "Bize bakın, Tanrı'yı göreceksiniz. Biz sizi cennete taşırız, merak etmeyin!"

Eski ikonaların mekânı dinsel yapılardı; yeni ikonaların mekânıysa her yerdir. Dinsel mekânların tersine, reklam mekânları baştan sona erotiktir. İnsanlar buralarda kilise ve camiyi, okulları, oy sandıklarını ya da miting alanlarını pek düşünmez. Reklam mekânları, özellikle de alışveriş merkezleri, 'piyasa dini'nin –kapitalizmin– kutsal mekânlarıdır artık. Televizyonda tüm reklamlar üç aşağı beş yukarı şunu söyler bize: "İsteklerinizi gerçekleştirmek, seçmek ve rahatlamak mı istiyorsunuz? Haydi, alışveriş merkezlerine! Harcayın ve mutlu olun".

John Berger, "Reklamcılık, tüketimi demokrasinin yerine geçen bir şeye dönüştürmüştür"[11] derken çok haklıdır. Gerçekten de reklamlar insanın yiyeceklerini, giysilerini ve arabasını seçmesini bir özgürlük diye sunar; tabii, parası olanın yararlanabileceği bir özgürlük. Büyük ve markalaşmış alışveriş merkezleri, bu tip özgür bireylerin isteklerini gerçekleştirdikleri *seçim mekânları*dır.

Resim 246, giysi ve güzellik ürünleri satan bir mağazanın vitrinini gösteriyor. Üç cansız manken, vitrinin görünürdeki sakinleri. Kendilerinden emin ve umursamaz duruşlarıyla hemen dikkati çekiyorlar. Öylece bekleyen, saçını süpürge etmeye aday utangaç kızlardan ziyade, 'istediğimi giyerim, erkeğimi ken-



246.
Bir mağaza vitrini

[11] John Berger, *A.g.e.*, s. 149.

dim seçerim' diyen (birazcık cinsel özgürlük mücadelesinin, ama daha çok da piyasanın yarattığı türden) kararlı genç kız imgeleri bunlar. İnce uzun boylarıyla, hepsi aynı kalıptan çıkmış, ama giysileri sayesinde güya farklılaşmışlar. Vitrin sakinleri, kendilerine bakan genç kızlara, kadınlara "bunları giyerseniz siz de bizim gibi güzel ve çekici olursunuz;" erkeklere de "eşinize, sevgilinize bunları alırsanız, sizi mutlu ederler" diyorlar. Yerde, fiyat etiketleri ve muhtemel anneler için hazırlanmış birkaç paket duruyor. En önde, camda, mağazanın logosu (ki bu, oradaki her şeyi kutsayan, değerli kılan asıl ikonadır), internet adresi ve çocuklara yönelik bir mesaj var. Ha bu arada, müşterilerin kilo ve boylarının aynı kalıptan çıkıp çıkmadığını, dolayısıyla da giysilerin uyup uymadığını merak ediyor olabilirsiniz. Yanıt hazırdır: "Uyuyorsa ne âlâ; uymuyorsa merak etmeyin, başka bedenlerimiz var. Ayrıca, içerde her türlü zayıflatıcı ürünü bulacaksınız. Zaten, çirkin kadın yoktur, bakımsız kadın vardır. Elemanlarımız size hizmet etmek için bekliyorlar, buyurun lütfen".

İletiyi aldık almasına da, bu araçları (piyasa heykellerini, giysileri ve camdaki yazıları) kimler tasarlayıp üretti; ve tabii bizim için en önemlisi, vitrini –*sanat mekanını*– kimler düzenledi acaba? Mağazanın ileri gelenleri ve bu işin içindekiler hariç, bunu müşteriler bilmez –tıpkı dinsel ikonaları yapanları halkın pek bilmediği gibi. Eskiden vitrinleri mağaza çalışanları falan düzenlerdi. Son zamanlardaysa bu işte uzmanlaşmış kişiler tutulmaya başlanmıştır.

Burada gördüğünüz vitrini düzenleyen şahsın, işini bir sanatçı titizliğiyle yaptığından en ufak bir şüpheniz olmasın. Belli ki patron ya da mağaza yöneticisi (tıpkı resim sipariş eden bir *soylu*, *müze yöneticisi* ya da sergi hazırlayan *küratör* gibi) *vitrin sanatçısını* davet ederek onurlandırmış, mağazanın genel karakterini, müşteri profilini falan anımsatmış (tabii, sanatçı sürekli orayla çalışan biriyse buna gerek yoktur) ve ona uygun bir düzenleme yapmasını talep etmiş. Buna karşılık, vitrin sanatçısı da elindeki *hazır-yapıt*larla o mekanı düzenlemiş, 'yerleştirme'sini gerçekleştirmiş. Işık/gölge, yatay/dikey, içerik/biçim, yüzey/ derinlik vs. –bir sanat eseri için ne gerekiyorsa hepsi var. Ruh mu dediniz? Karşınızda 'piyasa ruhu'. Zaten ne demişti Kandinski: "Her sanat eseri kendi çağının çocuğu, ama daha çok da duygularımızın anasıdır". O halde mesele yok; vitrin bunu kanıtlıyor. Peki, bu yerleştirmenin ömrü ne kadar dersiniz? Bir ya da birkaç gün. İşte size bir *güncel sanat* örneği. Eleştiri ve mizah eksik; varsın olsun. Yoksa her yapıtta bunlar olmak zorunda mı? Yanıtı size bırakarak, mağazadan içeri girmeyi öneriyorum.

Bu tip mağazaların girişinde genellikle güzellik ürünleri *sergilenir*. Daha girer girmez kokudan ve gördüklerinizden sarhoş olursunuz. İnsanda seyretme ve sahip olma dürtülerini harekete geçiren, her bir ayrıntının inceden inceye düşünüldüğü *erotik* bir *sergi mekânıdır* burası. Özellikle bu bölümde satılan ürünler, hem bir kadının kendini bir sanat yapıtına dönüştürmek istediği gibi bir varsayımdan ilham alırlar hem de sürekli bu varsayımı pompalarlar. Birbirinden güzel/çekici/bakımlı satış elemanları (ki bunlar hem birer *devinimli sa-*



247.
Böylesine özlü bir şeyi sır olarak saklayamayız, Herbal, şampuan reklamı

nat eseri, hem de *beden sanatçısı*dır) tezgahlarının başında gülümseyerek sizleri bekler. Bazılarının, yeni ürünlerini istekli müşterilerin yüzlerinde denediklerini görürsünüz (*Gösteri Sanatı*). Bu bölümdeki satış elemanlarının (ve tabii müşterilerin) neredeyse tamamı kadındır. Duvarlardaysa, bazıları masum bazıları erotik, son derece estetik reklam afişleri vardır. Yine, bunlarda poz verenlerin büyük çoğunluğu kadındır. Sizi bilmem, ama gerek satış elemanlarına gerekse fotoğraflara, afişlere bakmadan edemiyorum. Baktığım, kadınlar mı yoksa onlar aracılığıyla tanıtılan güzellik ürünleri mi? Belki de beni çeken, bir bütün olarak *ortamı* oluşturan *araçların sanatsallığı.* Ama ne fark eder ki, nasıl olsa '*araç, iletidir*' dememiş miydi McLuhan?! 'Aracın bir haber iletmesi' ve 'aracın kendisini bir ileti olarak sunması' demek ki aynı şeydi ona göre.

Reklam olarak asılan görüntülerin çoğunda önerilen ürünle ilgili marka, logo ve sloganlar vardır. Bazılarıysa sadece görüntüden ibarettir. Resim 247, birinci tipe örnek olarak verilebilir. Sarışın bir kadın *portre*si, satışa sunulan *ürün*, ürüne anlam veren *slogan* ve başka açıklamalardan oluşuyor görüntü. Kompozisyonun ana motifi ürün; hazdan dört köşe olmuş –kendinden geçmiş– seksi kadın yüzü ve savrulan saçları da ürünün mekânıdır. Kadının sarışın olması özellikle tercih sebebidir; zira sanki bir erkeklik organı gibi önünde dikili duran şampuan şişesi, koyu yeşil tonlardadır. Ayrıca renk olarak, bu koyu *yeşil* ürün kadının kırmızı dudaklarıyla da karşıtlık içindedir. Yani burada hem erkek/dişi, hem açık/koyu hem de renk karşıtlığı kullanılmıştır (Karşıtlık yaşam ve devinim demektir; bakanın gözlerini o yöne çeker).

Sol üst taraftaki İngilizce slogansa aşağı yukarı şu anlama gelmektedir: 'Böylesine özlü bir şeyi sır olarak saklayamayız'. Görüntüden, sözcüklerin tek anlamlı olmadığını çıkarıyoruz. Yani görüntüye ek olarak *söz sanatı* (*dil oyunları*) da devreye sokulmuştur burada. Özlü şey, hayat veren sıvıdır (şampuan/meni). Saklandığı, depolandığı yerden çıktığında (fışkırdığında) alıcıya mutluluk vereceği söylenmektedir. Firma ürünü yaratmakla kalmamış, ona belli bir *anlam* da yüklemiştir (aynen, Tanrı'nın çamurdan bir figür yapıp sonra da ona kendi ruhunu üflemesi gibi). Nesneye anlam vermek, düşünce yüklemek, imgeleştirmek: İşte bu sanattır. Gereksinim ve arzu, bir ve aynı şeye dönüştürülmüştür. Müşteri için bu ürün, sadece saçların temizlenmesinde kullanılan bir sıvı olmaktan öte, güzelleştirici, mutluluk verici ve başkalarından farklı kılıcı, özel bir simgedir artık. İsteyen, göstergelerin anlamları üzerine düşünmeye devam edebilir. Ancak itiraf etmeliyim ki, bu görüntüde beni çeken öncelikli şey, anlamdan ziyade kompozisyondur. Reklamı yapılan ürünü kullansam da kullanmasam da, afişteki İngilizce yazıları anlasam da anlamasam da, evet, öncelikle elemanların seçimi ve ustaca düzenlenişidir benim gözlerimi avlayan. Gözlerim o yöne çevrilmeseydi, orada yaratılan anlamı belki de fark etmeyecektim.

Resim 248 ise yazıyı kompozisyonun dışında tutmayı yeğleyen bir reklam tasarımıdır. Görüldüğü üzere, önde, kıyıda sırtları bize dönük iki çıplak ve güzel kadın, simetrik bir şekilde oturuyorlar. Gökyüzü ve denizden oluşan mavi mekân içinde, bronzlaşmaya başlayan bedenlerdir bunlar. Gözlerimizi çeken şey, kadınların çıplak ve güzel oluşlarından çok, bedenlerinin bir tuval gibi düşünülmüş olmasıdır. Bu bir vücut kremi reklamı, ama sırtlarına sürülen şeyin krem olup olmaması kimin umurunda! Birinin sırtındaki motif beyaz, diğerininki siyah. Kalçalarından başlayarak kıvrıla kıvrıla (okşaya okşaya) kollarına kadar ilerleyen, oradan da uzaya açılan bu işaretler, dediğim gibi, resmi asıl çekici yapan şeylerdir. Görüntünün dışında bir yerlerdeyse bir slogan, *Pevonia*'nın *'beden, ruh ve zihin için'* yaratıldığını ileri sürüyor.



248. *Pevonia: Beden, ruh ve zihin için,* vücut kremi reklamı

Firma ismini Yunan mitolojisinden almış. Efsaneye göre, hekim tanrı *Paian* (diğer adıyla Asklepios), *Peonia* adlı bir çiçek keşfetmiş. Bu, birçok hastalığı iyileştirebilen çok güzel ve mucizevî öze sahip bir çiçekmiş.

Hekim tanrı Paian'ın öyküsüne biraz daha ayrıntılı bakınca, kadınların sırtlarındaki beyaz ve siyah çizgilerin de efsaneyle bağlantılı olduğunu anlıyoruz: Thessalia kralı Phlagyas'ın kızı Koronis, Apollon ile sevişmiş ve hamile kalmış. Ancak, Apollon'un dölünü karnında taşırken, yabancı biriyle daha sevişmiş Koronis. Apollon'un beyaz renkli kutsal kuşu kuzgun, bu olayı tez elden ihbar etmiş. Kızgınlıktan deliye dönen Apollon ise beyaz kuzgunun tüylerini kapkara yapmış. Koronis'in cezası ise bir odun yığınının üstünde yakılmakmış. Koronis alevler içinde tam ölmek üzereyken Apollon, kendi dölünü onun karnından kurtarmış ve bebek *Paian*'ı büyütmesi için at adam Kheiron'a teslim etmiş. Kheiron ise doğada yaşayan, doğanın sırlarına ve hekimlik sırlarına ermiş bir varlıkmış. Paian, büyüyünce, hekimlik sanatının inceliklerini işte bu varlıktan öğrenmiş, mucizevi çiçek *peonia*yı da yine ondan aldığı ilhamla keşfetmiş.

Demek ki, fotoğrafçısından metin yazarına ve araştırmacısına kadar, Pevonia firması dersine iyi çalışmış. İsmini bir efsaneye dayandırdığına göre, demek ki kendini de bir efsane olarak öne sürmüş. Efsanedeki ateş, bu reklamda karşımıza güneş olarak çıkmaktadır. Aşırı güneş ışını, çıplak tenimizi yakar, hücrelerimizi öldürür, canımızı acıtır. Bu ise güzellik ve tazelik peşinde koşan ruhumuzu, zihnimizi rahatsız eder. 'Ama korkmayın' diyor reklam, '*Pevonia* sizin bedeninizin, ruh ve zihninizin sağlığı için yaratıldı'. Bedene sürülen kremin ruh ve zihne iyi geldiği söylendiğine göre, demek ki zihin ve ruh, bedene ait şeyler olarak düşünülmüş. 'Ten, tinin teminatıdır' deniyor sanki.

Görüntüde iki figür olmasına gelince: sanırız bu da yine efsaneyle bağlantılı. Koronis, hem Apollon'la hem de bir yabancıyla sevişmişti (Gerçi efsanede sadece bir çocuk doğmuştu ve o da erkekti, ama reklam sanatında olur böyle çarpıtmalar, yorumlar. Kadın, erkekten daha çekicidir nasıl olsa!). Dikkat ettiyseniz, her iki figür birbirinin tam simetriğidir. Yani anlayacağınız, fotoğrafçı deniz kenarına oturttuğu *bir* modelin fotoğrafını çektikten sonra, görüntüyü bilgisayar ortamında ters çevirerek ikiye katlamış; sonra da bedende dolaşan beyaz lekeyi sağ tarafta (yine birkaç bilgisayar hilesiyle) siyaha çevirmiş (İki figür bu kez de beyaz kuzgunun Apollon tarafından siyaha dönüştürülmesinin eğretilemesidir). Tabii bu reklam görüntüsünde hangi figürün özgün, hangisinin simetrik kopya olduğu önemini yitiriyor. Önemli olan, toplamda ortaya çıkan etkidir –ki bu da zaten gözlerimizi avlayan, görüntüyü sanata çeviren şeyin ta kendisidir.

Resim 249'daki kompozisyon ise yukarıdaki iki örneğin tersine, daha *sade* ve masum. Yine bunun da bir şampuan reklamı olduğu çok açık. Bu o kadar belli ki, neredeyse kadının yüzü saçtan görünmeyecek. Resimde beni çeken şey işte bu. Saçlardan değil, sol ve sağ taraftaki saç kütlelerinin dörtgen üzerindeki kapladığı alanlardan söz ediyorum. Fotoğrafçı, dörtgeni öyle bir bölümlemiş ki



249.
Saç Yapısı Işıltılı Bir Parlaklıkla Şekilleniyor, L'Oréal/Kérastase, şampuan reklamı

'altın oran'dan haberdar olduğu derhal anlaşılıyor. En küçük bölüm, saçlar (en solda); ikinci büyüklükteki bölüm, yarısı görünen yüz (sol ortada); en büyük bölümse, dörtgenin yarısından daha çok bir alanı kaplayan saçlardır (sağda). Tabii, fotoğrafçının eline cetveli alıp karşısındaki canlı modelin başını ölçtüğünü hiç sanmıyorum, ama üç bölüm arasında aşağı yukarı şöyle bir oran ilişkisi kurmak istemiş olabileceğini söyleyebilirim: 'En büyük parça ile orta büyüklükteki parça arasındaki oran, orta büyüklükteki parça ile en küçük parça arasındaki orana eşittir'. Yanlış anımsamıyorsam, bu, üçe bölünmüş bir alandaki en basit *altın oran* ilişkisi olarak bilinmektedir. Bu, kompozisyonun bütünlüğü açısından, hem teknik hem de estetik bir kuraldır. Görüntüyle karşı karşıya gelen alımlayıcının bunun farkında olup olmaması çok da önemli değildir. Önemli olan, böyle bir kompozisyon kurgusunun onları etkilediğidir.

İleti de, tasarım da alabildiğine sade ve açık. Ama yine de bazı hareketlere, karşıtlıklara ihtiyaç duymuş görüntüyü tasarlayan. En soldaki saçlar, yukardan aşağı dümdüz çizgilerden oluşuyor. Yarısı görünen yüz ise ifadesiz, ancak göz, dudak, burun ve boyun gibi açık koyu karşıtlıklarıyla gözlerimize kement atıyor. Sağdaki saç kütlesi de yine yukardan aşağı çizgilerden oluşuyor. Alttaki katman dikey ve dümdüz; üstteki katmansa hafiften dalgalıdır. Görüntünün en aykırı motifleriyse, yine gayet *azcı* bir anlayışla yerleştirilen ürün adı, mesaj ve internet adresinden oluşan yazılardır. Soldan sağa doğru uzanan bu yazılar, üstten aşağıya akan görüntüyü üç noktadan kesmektedir (yatay/dikey zıtlığı).

Reklamlar, izleyicinin dikkatini çekmek, ona ilginç gelecek espriler sunmak ve bu arada da ikna etmek zorundadır. Bunun değişik yolları vardır. Ünlü kişilere ve cinsel imalara başvurmak en yaygın yöntemlerdendir. Bir diğer yöntem, ansızın bir şey sunarak izleyiciyi gafil avlamak; bir diğeriyse *arkası yarın* şeklindeki öykülerle onu bağlamak, hadiseye dâhil etmektir. Ayrıca, bilmece



250.
Playboy.
"Haydi millet, yağmur duasına", 2005, Düsseldorf

gibi şeylerle izleyicinin zihnini meşgul eden reklamlar da vardır. Duruma göre, bir reklamda bu yöntemlerin sadece biri ya da birkaç tanesi birden devreye sokulabilir. Hangi tür ürün olursa olsun, reklamcılar bir yolunu bulup bunları ustaca kaynaştırırlar. Tabii, teknolojinin onlara son derece yardımcı olduğunu, hatta ufuk açtığını söylemeye gerek bile yok.

Resim 250'deki *Playboy* reklamının ne demek istediğimi açıkça gösteren, yeteri kadar *çekici* bir örnek olduğunu sanıyorum. Düsseldorf'ta sergilenen panonun büyüklüğü, ama özellikle de sergilenen şey gözden kaçacak gibi değil. "Haydi millet, yağmur duasına" diye çevrilebilecek İngilizce bir ibarenin altında, *Playboy*'un logosu basılı beyaz bir tişört giymiş, sadece el ve göğüs bölgesi gösterilen bir kadın imgesi bu. El ve göğüsler kime ait acaba? Bilmiyoruz. Ne gam, beyaz tişörtün aldığı *biçim*, hayal gücümüzü harekete geçirmeye yetiyor!

Fakat gelin görün ki, reklamcılar bununla yetinmeyip hayalimizde canlandırdığımız imgeyi maddileştirmenin bir yolunu bulmuşlar. Hinoğluhinler, görüntüyü (özellikle de tişörtün üstünü) öyle bir malzemeyle kaplamışlar ki, yağmur yağdığında şeffaflaşıyor. Tam da *derginin içeriğ*ine göre! Hani, "sanatta önemli olan, düşünce, malzeme ve teknolojinin iyi yoğrulmasıdır" deniyor ya, işte buna parlak bir örnek. Sunuş son derece zekice. Pano ilk yerleştirildiğinde görenler "Bir seks dergisiyle yağmur duasının ne ilgisi var?" diye merak etmişlerdi her halde. Demek ki ilgisi varmış: *Haydi millet, yağmur duasına*!..

Reklamlar o kadar çok ve hızlı üretilip tüketiliyor ki, takip etmek olanaksızdır. Reklamı yapılan ürünler, neredeyse sınırsız denecek kadar çoktur. Bir de örneğin, her ürüne gazete ve dergiler için ayrı, duvar ve panolar için ayrı, radyo ve televizyon için ayrı biçimde reklam üretildiğini, üstelik bunların yerine habire bir başkasının devreye sokulduğunu düşününce insanın aklı duruyor. İçerisi, dışarısı, giysilerimiz, yiyeceklerimiz vs. vs. –her yer reklam dolu. Ama reklamların en etkili olduğu mekânının televizyon olduğunu söylemeye sanırız gerek bile yok. Bunlardan bazılarını severek izler, hatta bekleriz; bazılarına da maruz kalırız. Televizyon reklamları hızla akan görüntüler olduğundan, bu kitabın durgun sayfaları onları örneklemeye uygun değil; ama bazı sahnelerin yardımıyla anlatmaya çalışalım.



251. *Bir Tuborg daha... Lütfen!*, reklam filmi, 69 saniye, 1994

İlk film örneğimiz Danimarka'da üretilmiş bir *Tuborg* reklamı (Resim 251): İç mekânda, genç bir adam birasını bardağa doldurup keyifle yudumlamaya hazırlanırken, gözleri karşı masadaki kadına takılıyor. Kendi halinde, saçları toplu, sıradan ve gözlüklü bir kadın bu. Muhtemelen kahve içiyor. Bir sonraki sahnede, adam buz gibi köpüklü birasını yeniden yudumluyor (Ekranda adamı değil, bize doğru gelen köpüklü bardağı ve karşıdaki kadını görüyoruz). Bardağı indirirken ne görsün: Kadının saçları açılmış, gözlüğü gitmiş. Bir sonraki sahnedeyse güzelleşmiş; çekici bir şekilde adamı süzüyor.

Adam yine bir yudum alıyor ve kadına bakıyor. Kadın, bu kez saçları ve makyajı yapılmış, daha bir cilveli görünüyor gözüne; hafifçe de dekolteli. Bir yudum daha derken, kadın tahrik edercesine açılıp saçılmaya başlıyor.

Kahramanımız kendinden geçmiş vaziyette kadına bakmaya devam ederken birdenbire görüntü değişiyor: Kadın ilk sahnedeki haline dönmüş, miskin miskin elindeki kahvesini yudumluyor! Neye uğradığını şaşıran adam "olacak şey değil!" dercesine gözlerini ovuşturuyor, yeniden bakıyor ama nafile; görüntü pek iç açıcı değil. Derken, kadının seksi bir şekilde görünmesini sağlayan şeyin içtiği bira olduğunu fark ediyor ve hemen önce bardağa sonra şişeye davranıyor. Hay aksi ikisi de tükenmiş! Ama çözümü var tabii. Hemen garsonu çağırıyor: *Bir Tuborg daha... Lütfen!*

İkinci film örneğimiz Belçika'dan (Resim 252): Bir kadın, kafenin bahçesinde oturmuş bir yandan önündeki dergiyi karıştırıyor (ne dergisi, şimdilik belli değil), bir yandan da bir şeyler içiyor. Diğer masalar da dolu; herkes bu güzel havanın tadını çıkarıyor. Kadının masasında boş bir sandalye daha var (belki, sevgilisine ait). Derken, vızzzzz diye bir sinek sesi... Kadın zor bela eliyle sineğin ilk hücumunu atlatıyor. Ama belli ki sinek kararlı; bir yolunu bulup kadının dudaklarına ulaşmayı başarıyor. Kadın eliyle sineği tekrar kovuyor. Bu kez sinek yeni bir hücum yapıyor kadının ağzına: Tam isabet.

Kadın, "Sineğin ısrarla dudaklarıma saldırmasının nedeni ne acaba" dercesine şöyle bir düşünüyor, şaşkınlıktan alt dudağını ısırıyor (belki de diliyle içerden yalıyor). Sonra, bir şey anımsamış olacak ki hafifçe gülümsüyor, önündeki dergiye eğiliyor. İşte tam o sırada görüntüye (kadının dudağının altını çizercesine) bir slogan bindiriliyor ve birlikte birkaç saniye donduruluyor: *Fruit Flavoured Condoms* (Meyve aromalı prezervatifler).

Bir sonraki karedeki mesaj ise şu: *Bu haftanın Humo'suyla birlikte bedava.* En altta da '*Durex*' ibaresi yer alıyor. Film burada bitmiyor tabii.

Son sahnede, kamera baştan itibaren kadının arkasındaki masada oturmakta olan genç bir adamı gösteriyor (muhtemelen kadın çekip gitmiş). Aynı sinek vızzzzz diye bu kez onun ağzına hücum ediyor) ve 29 saniyelik film bitiyor. Görüldüğü gibi bu, bir taşla iki kuş vurmayı hedefleyen bir reklam. Hem *Durex* prezervatiflerinin hem de *Humo* adlı mizah dergisinin reklamı birlikte düşünülmüş (Bu arada, baştan itibaren kadının masada bakmaya çalıştığı derginin işlevini de anlamış oluyoruz!).



Sıradaki film örneğimiz bir ketçap reklamı için hazırlanmış (Resim 253): Doktor, hemşire, hasta ve yanı başında karısının yer aldığı bir hastane odasını gösteriyor ilk sahne. Hemşire, yatmakta olan adamın sağ elinin sargılarını açmaya başlıyor. Merak ve biraz da korku içindeki karı koca "acaba ameliyat başarılı oldu mu?" diye bakışıp duruyorlar.

252. *Meyve Aromalı Prezervatifler (Durex* ve *Humo)*, reklam filmi, 29 saniye, 2002



Sargı açılıyor. Sonuç: Adamın işaret parmağı iki kat daha uzun! "Harika, işte nihayet oldu!" dercesine, adam ve karısı mutluluktan uçuyor. Bir sonraki sahnede arabadan inip hızla mutfağa koşuyorlar. Hedef, buzdolabındaki ketçap şişesi. Ama gelin görün ki, adamın ona vermeye hiç niyeti yok; "boşuna bekleme" anlamına gelen gözlerle, muzip muzip gülüyor. Son sahnedeyse üzerinde *Heinz* yazan ve tamamen boşaltılmış ketçap şişesini görüyoruz (Kıssadan hisse: *Heinz* hem parmağı ameliyatla uzattıracak, hem de kimseyle paylaşılamayacak kadar lezzetliymiş).

Burada örnek olarak verilen ürünleri kullanıp kullanmadığınızı bilmiyorum. Ben çoğunu kullanmadım. Ama alışveriş merkezlerindeki afişlere, dergi ve gazetelerdeki reklam fotoğraflarına baktığımı, bazılarını kesip sakladığımı; televizyondaki bazı reklam filmlerini keyifle izlediğimi ve denk getirebilirsem CD'ye kaydettiğimi itiraf etmeliyim. Niye? Çünkü onları yaratıcı, ilginç ve esprili buluyorum. Saniyelerle ölçülebilen bir zaman aralığına sıkıştırılmış bazı reklam filmlerinden etkileniyor, sanatsal tad alıyorum.

Rutherford, reklamların her yerden, her şeyden aldığından; değersiz ile kaliteli olan arasındaki sınırı neşe içinde geçtiğinden; gülünç taklitleri ve karşıtlıkları bir arada sunmayı, simgeleri bağlamlarının dışında kullanmayı, mecazlarla oynamayı sevdiğinden ve nihayet, hem imgeler yaratılmasında hem de sahtecilik ve samimiyetsizlik konusunda uzman olduğundan hareketle, "Reklamlar 'postmodern' olarak etiketlenmiş anlayışın, hem ürünü hem de temsilcisi görünümündedir" diyor. Unutulmaması gereken şey, reklamların asıl hedefinin *sanat* değil *pazar* olduğudur. Ancak bu, onların birer sanatsal ürün olmasına engel değil tabii.

253
Heinz ketçap reklamı, 45 saniye, 2002

Postmodern kavramını bir sanat akımından çok, günümüz kültürünün genel durumunu ifade etmek için kullanmayı tercih edenlerdenim. Bu genel durumun reklamlardan başka temsilcileri de var. Kitap boyunca bunlara değindik. Reklamlar, örneğin Haacke, Smithson, Abramoviç, Nitsch ve Kruger gibi sanatçıların işlerinin karşıtları sayılırlar. Adı geçen sanatçılar acı, ciddiyet ve eleştiriye; reklamlarsa keyif, sunulana inanma ve şakayla harmanlanmış tüketime davet eder bizleri. Bu kitabın başından beri tanıttığımız eğilim ve akımların neredeyse hepsini var eden ortam kapitalizmdir. Öyle görünüyor ki, küresel burjuva düzenine –*geç kapitalizme*– en yakışan sanat türü reklamcılıktır. Ve reklamlar en *güncel*, en *geçici* sanat yapıtlarıdır.



254.
Siluet.
Ajans, Rethink; müşteri, WISH —Kadın Sığınmaevi; yaratıcı yönetmenler Ian Grais, Chris Staples sanat yönetmeni, Hylton Vincent fotoğrafçı, Hans Sipma yer, Vancouver, Kanada

Bir Tür Sokak Sanatı: Gerilla Reklamcılık

Sokak sanatı kavramı, genelde izinsiz bir şekilde sokaklara yapılan anarşik yazı ve resimlere işaret etse de, reklamları da içine almaktadır. Yasal yasadışı, sahipli sahipsiz bin bir çeşit imgeyle kaplı sokaklar, yaratıcı beyinlere ilham veriyorlar.

Kanada/Vancouver sokakları bir ara yaratıcı ve sıradışı bir reklam uygulamasına sahne olmuştu (Resim 254). Reklamı ısmarlayan kurum, Kadın Sığınmaevi (*WISH –The Women's Information Safe House*). WISH, Vancouver kent merkezinin doğu yakasında fuhuş sektöründe çalışan kadınlara hizmet veriyor. Bu sektörde çalışan kadınların sağlık, refah ve güvenlik yollarını çoğaltmayı ve bu yaşam tarzından vazgeçmeyi düşünenlere destek vermeyi amaç edinmiş. Merkez, hem seks işçilerine hem de muhtemel yardımseverlere seslenmek amacıyla reklam ajansı Rethink'e başvurmuş.

Yaratıcı ekip, bir beyin fırtınası sonucu *Siluet* adlı bir iş gerçekleştirdi. Ana biçim bir fahişe olarak tasarlandı. Gerçek insan boyutlarındaki karton figür, önce Resim 253'te (solda) görüldüğü gibi, bir lamba direğine bağlandı.

Birkaç hafta boyunca bu figür yağmur, çamur ve başka müdahalelere maruz kaldı, iyice yıprandı. Bunun üzerine Rethink, karton figürün üstüne, belirgin puntolarla "Hiçbir kadın sokakta bırakılmamalı. Seks işçileri için kurulmuş sığınmaevimizi destekleyin" yazılı, kuruluşun adı ve irtibat numarasının da ekli olduğu bir tabela astı ve bu haliyle bir süre daha orada kaldı.[12]

Bu konudaki bir diğer örneğimiz Almanya'nın Frankfurt kentinde uygulanan *Yanlış Renk, Yanlış İnanç, Yanlış Düşünce* adlı çalışma (Resim 255).

[12] G. Lucas–M. Dorrian, *Gerilla Reklamcılık*, çev. Begüm Aydın, Kapital Medya, 2007, s. 29.







255.
Yanlış Renk, Yanlış İnanç, Yanlış Düşünce.
Ajans, Michael Conrad & Leo Burnett
müşteri, Uluslararası Af Örgütü
yaratıcı yönetmenler, Uwe Marquardt, Christoph Barth
sanat yönetmeni, Hans-Jurgen Kammerer
metin yazarı, Robert Junker
fotoğrafçı, Elisabeth Hermann
reklam danışmanı, Jürgen Krautwald
yer, Frankfurt, Almanya

Dünyanın birçok yerinde derisinin rengi, dini ya da siyasi inançları yüzünden ayrımcılığa uğrayan, korkunç koşullar altında hapsedilen insanların dramlarına dikkat çekmek için Uluslararası Af Örgütü (UAÖ) tarafından ısmarlanmış. Yaratıcı ekipçe gerçekleştirilen tasarım basit ve mükemmel. İş, sanki altında birinin hapsedildiği duygusu uyandıran kanalizasyon ızgaralarını sıkıca tutmakta olan oldukça gerçekçi el heykelciklerinden oluşuyor. Hepsi belli mekânlara serpiştirilmiş. Koyu renkli olanların üzerinde *yanlış renk*; diğerlerinin bazılarında *yanlış inanç*, bazılarında *yanlış düşünce* yazıyor. Canlı gibi görünen eller, Frankfurt'un sıkça kullanılan kavşaklarındaki trafik ışıklarının yanında bulunan kanalizasyonlara tutturulmuş. Tasarımın ortaya çıkmasında ajansa danışmanlık da yapan UAÖ sorumlusu Jürgen Krautwald'ın dediğine göre, eylem sayesinde, 860 kişi, insanları inanç, görüş ve ten renginden dolayı tutuklayan, onlara işkence yapan ülkeleri protesto eden metni imzalamış. Görüldüğü üzere, istisnalar kaideyi bozuyor. Gerek Kadın Sığınmaevi, gerek UAÖ, maddî-manevî destek talebinde bulunuyorlar; ancak bildiğimiz türden bir *kâr* amaçlamadıkları, *mal* tanıtımı yapmadıkları ortada. *Süreç* ve *yerleştirme* mantığının devreye sokulduğu iki çalışma ile karşı karşıyayız. Düşünce, yaratıcılık, malzeme, yöntem, biçim, duygu, anlam –bir sanat yapıtında olması gereken her şey var. 'Özne'ye gelince: Modernizmin ilahlaştırdığı, tikel birer özne yok burada, tamam; ama *yaratıcı ekip* adı altında birer *bileşik özne* var karşımızda.

Kimi okurun, "Tamam, burada verilen örnekler yaratıcı ve etkili; ama yine de tanıtım amacıyla üretilen şeylerin sanat kapsamında değerlendirilmesi doğru değil. Zaten, sanat amacıyla yaratılmamışlar" dediğini duyar gibiyim. O zaman ben de onlara Sartre'ın "Ne yapmak istediğini o bilir, biz bilmeyiz; ama ne yaptığını biz biliriz, o bilmez" sözünü anımsatırım. Öyle reklamlar var ki yaratıcılık, biçim, anlam ve etki açısından, sanat niyetiyle sergilenen bir sürü nesneye taş çıkartır. Onlar, tıpkı dinsel ya da mitolojik yapıtlar gibi, tanıttığı şeyi aşarak sanatsallaşmışlardır. Asıl mesele, reklamcılığın sanat olup olmadığı değil, ne tür bir sanat olduğudur -ki bu da baştan itibaren irdelemeye çalıştığımız şeydir.

20 YILDIZI PARLAYAN OYUNCU: *KÜRATÖR*

> Ne yapmak istediğini o bilir, biz bilmeyiz; ama ne yaptığını biz biliriz, o bilmez.
>
> *Jean-Paul Sartre*, 1948

> Kültürel mahpusluk, bir sanatçıdan kendi sınırlarını belirlemesini istemekten çok, bir küratörün kendi sınırlarını bir sanat sergisine dayatmasıyla gerçekleşir.
>
> *Robert Smithson*, 1972

> Sergi yaparken sanatçılara duyduğum inançla belli bir parametre içinde belli bir önsezi ile bir dünya kuruyorum. Bundan dolayı, yalnızca sergi yapıcısı değilim, bir yazarım. Önceden belirli bir durum içinde, bir yazar belli ortaklıkları ve benzeşimleri özenle duyurmak ister. Biz kanun yapıcı ya da otorite değiliz.
>
> *Harald Szeemann*, 1979

Vitrine Çıkan Meslek

Son yıllarda, sanat ortamının belirleyicileri arasında bir oyuncu daha sivrilmiş durumda: *Küratör*.[1] Bu oyuncuya kültür ve sanat merkezleri, resmî ya da özel kurumlar sergi düzenleme *–yapma–* işi teklif ediyorlar, büyük yetkilerle donatarak görevlendiriyorlar. Ya da kendine küratör diyen kişi, herhangi bir yerden öneri falan almadan, imgeleminde bir sergi oluşturuyor, buna uygun sanatçıları belirliyor, ilişki ve becerileri oranında belli çevrelerden maddî ve manevî destek topluyor, en sonunda da *'iş'ini gerçekleştiriyor*.

İster başkaları tarafından parayla tutulsun, ister bizzat kendi soyunsun, küratörün genellikle sergisini 'geçmiş, şimdi, gelecek', 'beden', 'kimlik', 'bellek', 'öteki', 'kent', 'mekân', 'göç', ' 'yönelim' gibi bir *kavram* ya da kavram grubu (tema, konu, isim) çerçevesinde oluşturduğunu görüyoruz. Sergiler yerel, ulusal ya da uluslararası olabiliyor. Uluslararası ve iki yılda bir yapılanlara 'bienal', üç yılda bir yapılanlara da 'trienal' deniyor. Çoğu gelenekselleşmiş halde. Örneğin *Venedik Bienali*, *İstanbul Bienali*, *Havana Bienali*; *Echigo-Tsumari Trie-*

[1] Bu sözcük, ilgi, merak, endişe, iş, işyeri, bölüm ve sorumluluk gibi anlamlar taşıyan Latince *cura*'dan gelmektedir. Latincede *curare*, düzenleme, dikkate alma, üstlenme, temin etme; *curatus*, iyi korunmuş ve merakla yapılmış; *curator* ise yönetici, şef, amir, müfettiş, danışman, bakıcı anlamlarındadır. Eski Roma'da üst düzey bazı devlet görevlilerine *curatores* denirdi. Ortaçağda, yasal ve dinsel işlerin düzenlenmesinden sorumlu (genelde ruhban sınıfından) kişilere de *curator* denirdi. Modern çağa gelindiğindeyse, sanat kurumlarında üst düzey sorumlu kişi ve sergi yapımcısı gibi anlamlarda kullanılmaya başlanmıştır.

nali, *Asya-Pasifik Çağdaş Sanat Trienali* ve Marmara Üniversitesi tarafından düzenlenen ve sadece öğrencilerin katılabildiği *Uluslararası Öğrenci Trienali* bunlardan bazıları. Kassel'daki *Documenta* sergileri ise beş yılda bir yapılıyor.

Dünyanın farklı kentlerinde düzenlenen bu gibi sergilerde, küratörün kafasındaki imgeye hizmet ettiği ölçüde meslekten sanatçı ya da öğrencilere (hatta bazen sanatçı olmayan kişi ya da kuruluşlara) ait ürünler, gösteriler birlikte sergilenebiliyor; ancak genelde en çok boy gösteren de küratör oluyor. Bu sergilerle bağlantılı olarak, medyada, sanatçı ya da yapıtlardan ziyade, küratörün gerçekleştirdiği *iş*ten söz ediliyor; vitrinde öncelikle o yer alıyor. Hâl böyle olunca, küratörlük bir hayli *çekici* bir meslek, uzmanlık ve iktidar alanı olup çıkıyor sanat çevrelerinde.

Küratör eskiden ortalıkta pek görünmezdi, hep arka plandaydı. Bu konumu onun saygın ve *otorite* sahibi biri olmasını engellemiyordu. Kaldı ki, güç sahibi kişinin ikide bir çehresini göstermesi, tılsımının bozulması demekti ve bu da gücünün sürekliliği açısından zararlıydı. Arada bir iktidarını sergilemesi yeterliydi. Oysa, gel zaman git zaman, değişen koşullar onu öne çıkarmış, piyasada parlamasını sağlamıştır. Ne de olsa, seyretmek kadar seyredilmenin de oldukça *erotik* bir duygu olduğu, hattâ bundan da öte, bir varoluş yolu olduğu keşfedilmiştir günümüz toplumunda. *Zamanın ruhu* gizlenenden ziyade, önde –sahnede– olandan yanadır artık. Sanatçı, eleştirmen, sanat tarihçisi, müze müdürü, galeri sahibi ya da yöneticisi gibi farklı meslek grubundan kişilerin, sıfatlarının yanına (geçici ya da kalıcı olarak) bir de *küratör*ü eklemek istemelerinin önemli nedenlerinden biri de bu gibi görünüyor.

Mesleğin Gelişimi

Küratörlük tartışmaları son yıllarda su yüzüne çıktı; ama bu meslek Batı'da uzun zamandan beri mevcut aslında. Örnek olarak, Fransa'daki gelişimine göz atmak işimize yarayacaktır:[2]

1789 Fransız Devriminden önce, kraliyete ait sanat yapıtlarından oluşan bir koleksiyon vardı. Bundan belli kişiler sorumluydu ve meslek kısmen özerklik kazanmıştı. Devrimden sonra müzelerin kurulmasıyla birlikte küratörlük kurumsallaştı. 1882'de *Ecole du Louvre* (Louvre Okulu) açıldı; küratörlüğe başvuru ve mezuniyet ölçütleri resmen belirlendi. Mezun olanların sayısındaki artışla birlikte 'Fransa Müzeleri Küratörler Birliği' kuruldu; birliğin yarışma yoluyla seçilen üyelerine 'küratör' unvanı verildi. Bunların yanı sıra çeşitli dernek ve konseyler faaliyete geçti, karşılıklı ilişkiler sağlandı; ehliyet için geliştirilen ölçütler gözden geçirildi. Koşullar, her zaman yenilikler yapmayı gerektirmiştir. Ancak, küratörlük mesleğini tanımlayan dört asgari görev hep var olmuş-

[2] Bkz. Nathalie Heinrich–Michael Pollak, "Müze Küratöründen Sergi *Auteur*'üne Özgün Bir Konum İcat Etmek", *Sanat Dünyamız*, sayı 81, YKY, Güz 2001, ss. 107-119.

tur: *Mirası koruma*, *koleksiyonu zenginleştirme*, *araştırma* ve *sergi*. Bu, büyük bir sorumluluktu ve doğal olarak, riskleri vardı. Küratörün verdiği kararlar temsil ettiği kurumun itibarını yüceltebileceği gibi, sarsabilirdi de. Ulusal mirası korumak, eserlerin onarımını yaptırmak, yeni yapıtlar satın almak, bunların tarihini oluşturmak ve sergilemek bir uzmanlık ve ekip işiydi.

Koleksiyonu zenginleştirmek isteyen küratörün ölçütü ne olacaktı? Sanat gibi, kişisel beğeninin her an devreye girdiği bir alanda nesnel olmak hiç kolay değildi. Küratör, öncelikle zamanın modalarına karşı serinkanlı olmak, hattâ direnmek zorundaydı. Yeteri kadar uzak ve geniş görüşlü olmayan, çevik bir zekadan yoksun küratör, gereğinden fazla yapıt alarak bir şişmeye yol açabilirdi. Ya da tam tersine, değerleri henüz kanıtlanmamış, ancak gerçekten değerli ve yenilikçi sanat yapıtlarını sezemeyerek, dolayısıyla da koleksiyona dahil etmeyerek ihmal yanılgısına düşebilirdi. Diğer yandan, gerek kopya gerekse değeri gereğinden fazla şişirilmiş yapıt alma riski vardı. Kişisel beğenilerinin esiri olan özel koleksiyoncuların çoğu bu tip hatalara sıkça düşmekteydi, ancak küratörün böyle bir yanılgı hakkı yoktu.

Konuyla ilgili karar mekanizmasının başındaki bu insan, işinin gereği, sanatçılarla içli dışlıydı (ki sanatçıların, son derece duygusal ve fevri tavırlar içinde olduğunu bilmeyen yoktu); ayrıca yapıt seçerken kişisel dostluklarını, çıkar ilişkilerini bir kenara bırakmak ve soğukkanlı olmak zorundaydı. Kaldı ki, kendisinden beklenen olgun tavrın yanı sıra, belli yasal kısıtlamalar da getirilmişti. Örneğin küratörün, müze koleksiyonuyla eş zamanlı olarak kişisel koleksiyon oluşturması, aile üyelerinin sanat piyasasına girmesi; hattâ işinin ötesinde bir uzmanlık edinmesi yasaktı.

Küratörlerin toplumun ayrıcalıklı kesiminden seçilmeleri alışıldık bir durumdu. Ancak, aldıkları eğitim ve yaptıkları iş göz önüne alındığında, diğer devlet memurlarına kıyasla, ücretleri oldukça düşüktü. Hem ayrıcalıklı bir sınıfa mensup olacaksınız, hem önemli bir görevde çalışacaksınız; ama şöhretten yoksun olduğunuz gibi bir de düşük maaş alacaksınız! Doğrusu, günümüz insanı açısından, kulağa pek hoş gelmiyor. Ama yine de tatmin edici bir yanı vardı; ve mesleğin cazibesi de bundan kaynaklanıyordu: Sanatçı ve sanat yapıtı gibi, ayrıcalıklı kişi ve nesnelerle yakın temasta bulunmak, toplumun beğenisini ve sanat görüşünü biçimlendirmek, eskiden beri, kültürel anlamda *hayırlı bir amel* işlemek, hiç de azımsanacak bir haz kaynağı değildi egemen çevrelerde. İşlenen günahlar, kültür ve sanata yapılan yatırımlarla sevaba çevriliyor, bedel ödeniyordu. Çok eskiden soylu sınıfın yaptığı bu hayır işini, bildiğiniz gibi, aşağı yukarı iki yüz yıldan beri burjuva sınıfı yapmaktadır.

Heinrich ve Pollak'ın da belirttikleri gibi, Batı dünyasında küratörün sınıfsal kökeni ve asli görevleri (mirası koruma, koleksiyonu zenginleştirme, araştırma yapma ve sergi düzenleme) halen geçerliliğini korumaktadır. Ancak, onlara göre, bir kuşaktan beri de meslekte bir bunalım yaşanmaktadır. Bu, üretim toplumuna özgü bir bolluk bunalımıdır. Sanatçı, yapıt, müze ve galeri sayısın-

daki beklenmeyen artış, peş peşe gerçekleşen sanatsal devrimler, yeni ortaya çıkan disiplinler, ulusal ve uluslararası kültürel hareketlilik, arz ve talep ilişkisinde meydana gelen yeni dengeler bu bunalımın başlıca nedenleri olarak gösterilebilir. Bunun sonucu olarak da eskiden görev hiyerarşisinde en alt sırada yer alan 'sergileme' işi öne çıkmış, ayrıca başarılı küratörlere verilen ödüller artmıştır.

Küratör, artık görevli olduğu müzenin deposuna inerek yapıt seçmek, bu depoya yapıt eklemek, yeri geldiğinde sergi düzenlemek gibi geleneksel rolüyle yetinmemektedir. Bunların yanı sıra, daha kapsamlı bir idari rol oynamakta; serginin kavramsal çerçevesini belirlemekte ve kataloğunun basımını örgütlemekte; mimar, yazar, medya mensubu gibi farklı disiplinlerden kişilerle, resmi ve özel kurumlarla bağlantılar kurmaktadır. Bütün bunların sonucunda ortaya koyduğu iş *yaratıcı* ve *ilginç* olmak zorundadır –ki bir dahaki sefere başka yerlerden de teklifler gelsin (ya da teklif götürdüğü ünlü sanatçılar tarafından reddedilmesin). Zamanın ruhu, bir zamanlar sadece *öncü* sanatçıya verdiği payeyi şimdi küratöre de vermektedir. Sonuçta, en az sanatçı kadar küratör de dolaşımdadır çağdaş sanat ortamında.

Sergi Komiseri, Küratör, Yönetmen, *Auteur*

Disiplinlerarası sergilerin şekillenmesinde, 20. yüzyılın başından beri Avrupa'da peş peşe gerçekleşen sanatsal devrimlerin, özellikle gelecekçilik ve dadacılığın etkisi yadsınamaz. Anımsayalım: Savaş yanlısı İtalyan şair Marinetti, 1909'da yayımladığı *Gelecekçi Bildirge* ile farklı disiplinlerden sanatçıları çevresinde toplayarak, ses getirecek bir dizi sergi ve gösterinin ortaya çıkmasına önayak olmuştu. Yine, solcu yazar Hugo Ball, 1916'da açtığı *Voltaire Kabaresi*'ndeki etkinlikler ve André Breton da 1920'den itibaren çıkardığı *Littérature* ve *Gerçeküstücü Devrim* gibi dergiler aracılığıyla savaş karşıtı ve yenilikçi sanatçıları toplayarak, ilginç sergi ve gösterilerin doğmasına yol açmışlardı. Amerika'da ise Duchamp ve Picabia, yenilikçi sergilerin açılmasını bireysel olarak bizzat desteklemiş, organizasyonlarda aktif olarak görev almışlardı.

Marinetti, Ball ve Breton malzeme olarak 'söz'ü kullanmışlardı; bunlar, 'yazar' takımındandı ve kavram dünyasıyla içli dışlıydılar (ki, bu niteliklerin günümüz küratörlerinde bulunması gerektiği savunulmaktadır, buna değineceğiz). Duchamp ve Picabia ise disiplin olarak resim sanatından geliyorlardı; ancak sanatın kavramsal boyutuna dikkat çekmişlerdi.

Bugünden geçmişe baktığımızda, Marinetti, Ball, Breton, Duchamp ve Picabia'nın çabalarını bir çeşit küratörlük olarak görebilir miyiz? Elbette. Bu çıkışların bağımsız küratörlüğün gelişimine katkıda bulunduğu gün gibi ortadadır. Bütün bu sanatsal hareketler, çabalar, sanat ortamında yeni bir *istem*in doğmasına neden olmuştu. Geleneksel sergilere karşı, yeni bir seçenek istemiydi bu. Bu istem ileriki yıllarda çağdaş sanat camiasında, güçlü bir ihtiyaç haline dönüştü. Ve bu ihtiyaç giderilmeliydi. Sanatçılar yeni işler yaratarak üstlerine düşeni yapıyorlardı zaten. Bir de bu ürünlerin bir araya getirilmesi ve *sunulma-*

sı gerekiyordu. Duchamp ve Picabia'nın içgüdüsel girişimlerinden yararlanmak gerekiyordu. Nitekim öyle de olmuştur. Örneğin, Duchamp çizgisinden gelen bir sanatçı olan Kosuth, zaman zaman küratörlük yapmıştır. Bu tip sanatçılar halen vardır; oysa malûm, bir sanatçının öncelikli işi küratörlük değil, sanat eseri yapmaktır. Ayrıca, geniş ölçekli sergi düzenlemek oldukça zahmetli ve zaman gerektiren bir iş olduğu için, sanatçılar haklı olarak ellerini taşın altına her zaman sokmak istememektedir. Bu ise, bir çeşit boşluğun ortaya çıkması demektir. İşte çağdaş sanat ortamındaki küratörler, bu boşluğu doldurmaya ve ellerini taşın altına sokmaya hevesli kişilerden çıkmaktadır çoğunlukla.

Türkiye'de ve bazı Batı ülkelerinde yakın zamana kadar, gerek yurtiçinde gerekse bir yabancı ülkede gerçekleştirilecek olan geniş ölçekli ve resmî sergilerden sorumlu kişiye *sergi komiseri* ya da *sergi hakemi* denirdi.[3] Sergi komiseri, genellikle üniversite ya da Kültür Bakanlığı'na bağlı birimlerde (nadiren de bu konuda bilgisine güvenilen, ancak hiçbir resmiyeti olmayanlar) arasından görevlendirilirdi. Yerine göre, bu görevli bir kişi olabileceği gibi, bir kurum da olabilirdi. Aslında bu sistem genel hatlarıyla halen geçerlidir; gerektiğinde başvurulmaktadır. Bu görevliye Fransızlar, genelde *réalisateur* (realizatör, gerçekleştiren, tasarlayan) demeyi tercih ediyor. Ancak, şimdilerde artık bir *hava*sı olduğu için, neredeyse her yerde *küratör* denmesi bir moda haline gelmiştir. Ulusal ya da uluslararası bir sergi organize edileceğini duyanlar, 'ben bu serginin küratörlüğünü yapmaya hazırım; kavramsal çerçeveyi belirlerim; elimin altında hazır ekibim var' diye atılıyorlar. Gerçekten de bu iş bir *girişimcilik ruhu*nu gerekli kılıyor. Ancak, bu işi el yordamıyla kotarmaya çalışan ülkelerde, Batı'daki gibi bir gelenek ve ölçütleri belli bir eğitim süreci olmadığı için, ortaya cılız sergiler çıkabilmekte, doğal olarak da tepkiler yükselmektedir. Kaldı ki, Batı'daki örneklere bakarak da eleştirilmekte küratörlü sergiler. Özeleştiri konusunda Batı'nın hakkını vermek zorundayız; bu konuda katetmemiz gereken çok yol var. Gerek orada gerekse basınımızda çıkan tartışmalarda, konu, küratörün ne/kim olduğu, nasıl birisi olması gerektiğinde odaklanmış durumda.

Türkiye basınında tartışmayı başlatan, Enis Batur'un "Küratörün Sınırında" adlı yazısı oldu.[4] Batur, yazısında, *Louvre*'un Grafik Sanatlar Bölümünün, 1990'ların sonlarından itibaren Derrida gibi bir düşünüre, Damish gibi bir sanat tarihçisine, Starobinski gibi bir ruh çözümcüsüne ve Greenaway gibi bir sanatçıya sergiler düzenlettiğine değiniyor. Ona göre sergi yapacak küratör, bir sanatçı gibi yaratıcı, bir düşünür gibi perspektif sahibi, bir bilim insanı gibi çözümleyici olmak zorunda. Bazı örnekleri kastederek, özetle, 'Sanat, Felsefe, Bi-

---

[3] Örneğin, 1938'deki *Gerçeküstücülük* sergisinde Duchamp'ın unvanı 'üretici-hakem'di. 1992'deki 3. İstanbul Bienali katalogunda İngiltere'yi temsil eden Henry Meyric Hughes ve *The British Council*'in ortak unvanları 'sergi komiseri'ydi. Bu sergide, bütün sanatçıları seçen tek bir küratörden ziyade her ülkenin kendi küratörü ya da sergi komiseri vardı. 5. Istanbul Bienali katalogunda da Rosa Martinez'in unvanı 'sanat yönetmeni' olarak geçiyordu.

[4] Bu konudaki tartışmalara ilişkin Enis Batur, Samih Rifat ve Ahu Antmen'in görüşleri için bkz. *Sanat Dünyamız*, sayı 81, YKY, Güz 2001, ss. 95-105.

lim ve Tarih'ten nasibini almamış bir küratörün kavramsal çerçevesi *kof*, yön arayışı *keyfi*, yaptığı sergi de *çelimsiz* olur' diyor. Daha sonraki bir yazısında da Greenaway gibi bir sanatçının ya da Derrida gibi bir düşünürün hazırlayacağı bir sergiyi, 'meslekten' bir küratörün sergisine tercih edebileceğini ilan ediyor.

Samih Rifat'a göreyse, Batur'un olmazsa olmaz dediği donanımların hepsine birden küratörün mutlaka sahip olması gerekmez. Sezgileri güçlü, zeki bir adam iyi bir ekiple bu işin altından kalkabilir. Alain'in "Sanat, bir düşünme biçimi değil, bir yapma biçimidir" şeklindeki tümcesinden hareketle, Rifat, küratörün işinin *düşündürmek* değil *heyecanlandırmak* olduğunu ileri sürüyor. Ona göre müzelerin, kültür merkezlerinin amacı da bu zaten. İzleyici bir sergiyi gezerken (bazı düşüncelere dalmakla birlikte) asla sıkılmamalı, sanki bir 'şov' izler gibi, ağzı bir karış açık dolaşmalı sergiyi. Küratörün konumu, sinema sanatında yönetmeninkine benzer bir şeydir Rifat'a göre. Bir yönetmenin, düşünsel desteği danışmanlarından, bilimcilerden, düşünürlerden, senaryo yazarlarından (*auteur*); teknik desteği de yine o işin uzmanlarından aldığı gibi, küratör de başvurmaktadır benzer bir yönteme. Sinemada, destek verenlerin katkıları hangi boyutta olursa olsun, sonuçta ortaya çıkan filme imza atan yönetmendir. Aynı şekilde, serginin imza sahibi de küratördür. Film, *yönetmen*in; sergi, *küratör*ün eseridir. Ancak, film bir sanat yapıtı iken, sergi bir sanat yapıtı değildir Rifat'a göre; ama yine de ona çok yakın bir yerde durur kuşkusuz.

Rifat'ın görüşünün biçimlenmesine yol açan Alain'in yukarıdaki sözlerinin, Heinrich ve Pollak tarafından da desteklendiğini görüyoruz: "Müzebilimci, bu örnekte genel küratör, 'anlam'dan çok 'bilinçaltı'na; metinden çok biçime, malzemeye, imgeye; 'okuma'dan çok 'şok' ya da 'hayret'e; 'dilsel açıklama'dan çok 'görsel sansasyon'a; 'belge'den çok 'sanat yapıtı'na; 'anlamak'tan çok 'görme'ye; kısacası, zaman gerektiren 'açıklama'dan çok 'dolaysızca' işleyen 'saf görselliğe' ayrıcalık tanıma eğilimindedir".[5] Bu da açıkça, küratörün '*auteur*'lüğe,[6] yazarlığa soyunmasıdır. Heinrich ve Pollak, bu statü kaymasını bir terfi olarak yorumluyorlar; sinemada belli bir süreçten sonra, ancak bazı yönetmenlerin elde edebildiği bir *otoriterlik* konumudur bu.

1950'li yıllardan itibaren, Fransız eleştiri çevrelerinde, senaryo yazarından ziyade, sinema yönetmeninin, aslında, yönettiği filmin asıl yazarı olduğuna ilişkin tartışmalar gündeme gelmişti. Bu görüşü savunanlara göre, senaryo yazarının metni ne olursa olsun, önemli olan şey filmdi; ve bu da nihayetinde yönetmenin eseriydi. Bu bakış açısından, senaryo yazarının metni, oyuncuların performansları ya da kameramanların çektiği görüntüler, bunların hepsi,

---

[5] Nathalie Heinrich-Michael Pollak, *A.g.e.*, s. 116

[6] Fransızcada *auteur* sözcüğünün anlamları, sırayla 'yaratıcı', 'yaratan', 'yapan', 'fail', 'yazar', 'yazan', 'kaynak' diye veriliyor (Bkz. Tahsin Saraç, *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*, Adam Yay., 1989, s. 118). Yazma ve yaratma yeteneği daha en başta birlikte düşünülmüş bu dilde. *Auteur, autorite*'dir-*yaratıcıyazar*, yetkedir, yetkilidir (Bu ilişki, İng. *author* ve *authority* sözcüklerinde de var). Kralların, elleriyle çalışan ressam ve heykeltıraşlardan ziyade, yüzyıllarca, söz ustalarını, filozof ve yazarları yüceltmelerinin, sofralarına öncelikle onları davet etmelerinin nedeni de buydu.

yönetmenin *iş*ini oluşturan elemanlardı; ancak, filmin bütünü, parçaların toplamından daha fazla bir şeydi; bir otoritenin yaratımıydı o. Yönetmenin *otorite* olması demek, yazarlığı devralması demekti.

İşte, çağdaş küratörünün *yaratıcıyazar*lığa terfi etmesi böyle bir şeydir. Bugünün küratörü, gerçekleştirecek olduğu serginin zihninde bir imgesini görüyor; serginin kavramsal çerçevesini belirliyor (zihninde bir metin yazıyor); bu imge ve kavramsal çerçeveyi meydana getirirken işine yarayabilecek sanatçıları seçiyor, davet ediyor (Marinetti ve Ball'u anımsayalım). Yerine göre, bu aşamalar yer değiştirebilir elbette. Örneğin, ilişkide olduğu birtakım sanatçılar onun bir kavramsal çerçeve ya da bir imge yaratmasını ateşlemiş olabilir vs... Ancak, katalogun örgütlenmesi, tasarlanması, zihnindeki *metnin maddileşmesi* ve imzalanması bunlardan sonra gelir. Bu süreçte her küratör, sergiyi ve katalogu kendi yapıtı haline getirmek, iktidarını pekiştirmek için tıpkı bir sanatçı gibi her türlü aracı kullanmaya eğilimlidir. Sergi bittikten sonra, geriye kalan şey katalogdur. Sonraki kuşaklar, o serginin nasıl bir şey olduğunun bu katalogdan öğrenmeye çalışacaklardır.

Sergi katalogunu bir derleme kitaba benzetebiliriz. Derleme yapan editör, bildiğimiz gibi, kitabın asıl yazarı değildir. Yaptığı iş, başka yazarlar tarafından yazılmış yazıları, belli bir konu çerçevesinde, belli bir düzlemde, bir bütünlük oluşturacak şekilde sıralamak; ve ayrıca, bunları kapsamlı bir *giriş* yazısı ile sunmaktır. Metinleri, başka yerlerde yayınlanmış yazılardan derleyebileceği gibi, sırf yeni kitap için, belli yazarlara sipariş de verebilmektedir. Küratörün derlemesinin farklılığı, kitabın *yazı*lardan ziyade öncelikle *görsel imge*lerden oluşmasıdır. Yine, küratör de katalogun ilk sayfalarında bu imgeleri/sanatçıları hangi gerekçeyle bir araya getirdiğini açıklamaktadır. İyi derlenmiş bir kitap ya da katalog, içindeki yazı ya da imgelerin toplamından daha fazla bir şey olmak zorundadır; editör/derleyen/küratör –adına ne dersek diyelim, onun yaratıcılığı buna bağlıdır; yarattığı şeyin büyüklüğü, ortaya koyduğu bu fazlalık kadardır.

Heinrich ve Pollak'a göre, küratörün yaratıcıyazarlığa denk düşen bir konuma terfisinin üç koşulu vardır: Öncelikle, bir yapıtta olması gereken *tema ile ilgili bireysel bir kaygı ünitesini*, bir *kavramı* öne çıkarması gerekmektedir. Katalog yazısı, bu kavramsal çerçeveyi açıklamaya yöneliktir. İkinci olarak, bir *biçem*i olmalıdır. Bu tip sergilere kafa yoran dikkatli bir izleyici, tıpkı bir resmin kim tarafından yapıldığını bildiği gibi, o serginin de hangi küratör tarafından yaratıldığını tahmin edebilmelidir. Kavramsal çerçevenin yanı sıra, seçilen sanatçılar, yapıtların sergilenişi, bir yapıttan diğerine geçişler, uyum ve zıtlıklar, yani serginin görsel biçimi bu konuda izleyiciye yardımcı olacaktır. Üçüncü olarak, sergi, tek tek yapıtları aşarak bir *bütünlük* sunmalıdır.[7] Bu üç özellik aslında bir tek özelliğin farklı yüzlerinden ibarettir. Sonuçta, sergi, bir düşüncenin ete kemiğe bürünmesi, yani maddileşmesidir.

---

[7] Bkz. Nathalie Heinrich – Michael Pollak, *A.g.e.*, s. 115

Demek ki, küratörün yazar olarak sivrilmesi, çağdaş sanat dünyasının bir sonucudur. Günümüzün küratörü, geçmiştekinin tersine (tıpkı günümüzün sanatçısı gibi) bağımsızdır. Sanatçı ve küratörün şu ya da bu kurumda çalışıyor olması onların bağımsız düşünmesine engel değildir. Hatta bir açıdan, geçimi için gerekli parayı başka bir işten kazanması, sanatsal kaygı ve çalışmasını piyasadan bağımsız bir şekilde ortaya koyabilmesinin garantisidir. Örneğin, küratör olarak bir sergi yapmak isteyen kişinin geçimini sağladığı asıl işi yazarlık, sanatçılık, bar işletmeciliği, galericilik ya da öğretim üyeliği olabilir. 'Küratörlük bir meslek değildir'[8] diyenler sanırız bunu kastediyor. Bir de, kazanç getirici hiçbir mesleği olmadığı halde küratörlük yaparak hayatta kalmayı başaranlar var ki, bu çok ilginçtir. Zira hayatını idame ettirebiliyorsa, değirmenin dönmesi için bir yerlerden su geliyor demektir. Aslında, bu tip küratörlüğe, bizim tabirimizle pekâlâ 'serbest meslek' denebilir. Bunların suyu iş çevrelerinden, kentsoylu dünyadan gelir. Gerçi, bunda şaşılacak bir şey yoktur; çünkü, yüz elli yıldır modernist sanatı destekleyen sınıf, şimdi de günümüz sanatını desteklemektedir. Değişen, küreselleşen sermayenin sanat arenasında yeni seçenekler yaratmasıdır. Buna bağlı olarak, artık 'yerel' değil, 'küresel' düşünmekten yana olan, çağdaş sanat dünyasının yeni prensleri olmaya soyunan birtakım küratörler dolaşmaktadır dünyada. Harald Szeemann, Pontus Hulden, Kasper Konig, Jean-Chirostophe Ammann, René Block, Germano Celant, Rosa Martinez, Paolo Colombo, Yuko Hasegawa, Charles Esche, Hans Ulrich Obrist, Beral Madra, Vasıf Kortun ve Levent Çalıkoğlu bunlardan bazıları.

Küratörün neyin nesi olduğuna ilişkin tartışma ve imalara dönersek: Doğal olarak, buna fena halde alınanların, canı sıkılanların olacağını kestirmek hiç de zor değil. Tarihin her döneminde, birileri yeni bir şeyler yapmak istediğinde, buna karşı çıkan ya da en azından kuşkuyla karşılayanlar hep olmuştur, olacaktır. Karşı çıkılan, engelle karşılaşan ancak *çağın ruhu*nu yakaladığını düşünen bazılarına göreyse, bu gibi tartışmalar, *lokal kültür*de belli bir egemenlik sağlamış olanların çıkardığı ve elbette ciddiye alınmaması gereken birer 'taşra atışması'dır.[9] Dikkat edersek, bu tavırda (Heinrich ve Pollak'ın daha önce işaret ettikleri gibi), küratörün sınıfsal kimliğini, en azından, aidiyet duygusunu bütün çıplaklığıyla okuyabiliriz: *Yaşasın küresellik, kahrolsun taşralılık!* 'Taşralılık'tan kasıt, 'ulusallık'. Dünyanın her tarafında olur, olmaktadır böyle tartışmalar. Kabul etmeliyiz, canı yanan, köşeye sıkışan kedi kurtulmak için tırmalamaktan çekinmez elbet. Oysa daha sakin bir kafayla düşünürsek, atışmalar tarafları o an için yaralasa bile, bu gibi tartışmaların uzun vadede sanatın ekmeğine yağ sürdüğünü söyleyebiliriz; sanat tarihi böyle kanıtlarla doludur.

Küratörlerin düzenlediği uluslararası sergiler sayesinde, Batı dünyasının şimdiye kadar ihmal ettiği kültürler, yerel sanatçılar çağdaş sanat arenasında

---

[8] V. Kortun, "Küratörün Bir Sergiye Getirebileceği Tek Şey Bir Iklimdir", *Sanat Dünyamız*, sayı 82, 2002, s. 74. A. Akay'a ise 'küratörlük bir meslek olarak durmaktadır karşımızda', *A.g.e.*, s. 81.

[9] Bkz. Vasıf Kortun, *A.g.e.*, s. 73

görünme fırsatı yakalamış durumdalar.[10] Bu, hem bizzat Batı dünyası, hem de diğer ülkelerden yükselen sesler tarafından, Batı merkezli sanat anlayışının sorgulanması demek. Diğer yandan, 'seçkin sanat' ve 'seçkin olmayan sanat' arasındaki sınırların yer yer eridiğine tanık oluyoruz; bu iyi mi kötü mü, ayrı konu. Görünen o ki, sanat dâhil her şeyin dünyevileşmeye başladığı andan itibaren, gelinen nokta bundan başka bir yer olamazdı sanki.

Ne var ki, dünün *safçı* –modernist– krallığına (sanatın sınırları konusunda acımasız olduğu kadar, 'öteki'lere de üstten bakan bir krallığa) bayrak açan bir soydan gelenlerin, bu kez kendilerinin aynı edayı takınmaları, aslında oldukça ilginç. Demek ki, iyi sanatla kötü sanatın *ne* olduğuna ilişkin dünün geçerli kuralları devrilse bile, yine de bir ayrımcılığın ortaya çıkması kaçınılmaz oluyor.

Dün, gelenekselliğe karşı modernlik savunuluyordu; geleneksellik, *gericilik*; modernlik de *evrensellik*ti. Şimdi ise önemli olan, (belli bir ölçüde *ulusallık* kavramının içerili olduğu) modernlik değil, *ulusaşırı*lığa vurgu yapan *küreselliktir*. Çağdaş küratörlük ve bienal sistemi, büyük sermaye çevreleri tarafından destekleniyor. İşin ilginç tarafı, küresel sermaye çevrelerinin mezhebi o kadar geniş ki (ulusal ya da uluslararası, geleneksel ya da modern hiç fark etmez), bunlar ne bulursa satmaya heveslidir. Daha düne kadar adı bile duyulmayan toplumların sanatçılarının, gerektiğinde uluslararası arenada dolaşıma sokulması bunun kanıtı olsa gerek (kaymağı yiyenler, elbette hâlâ Batılı oyuncular). Bunu sadece küratörlerin marifeti saymak saflık olur. Dolayısıyla 'onlar *lokal*, ben *uluslararası*yım' diye kabarmanın bir anlamı kalmıyor. Ancak ne olursa olsun, refleks varolma mücadelesinin kaçınılmaz bir gereğidir. Öte yandan, küratörlüğü sorgulamanın da oldukça yaratıcı bir tavır olduğunu kabul etmeliyiz. Bu konunun gazete ve dergilerde deşilmesi, ders olarak okutulması, paneller düzenlenmesi ve nihayet üniversitelerde 'sanat yönetimi', 'sanat eleştirisi', 'sanat ve kuram' gibi bölümler açılması, hem çağdaş sanat dünyasının hem de eleştirel ve yaratıcı tavrın sonuçlarıdır. Bu, tartışmalardan ders alındığının göstergesidir.

Çağdaş küratörlüğün, devletin ya da bazı çevrelerin sanat politikalarına, galeri ve üniversitelerin piyasadaki iktidarına tehdit oluşturmasına gelince: Doğrudur, yerindedir. Küratörlük, gelenekselleşmiş piyasada sesini duyuramayan ancak çağdaş dünyanın yeni renkleri olan sanatçıları elden geldiğince destekleyerek önemli bir işlev yerine getirmektedir. Sanat dünyasının bileşenleri çoktur. Bunlardan bazıları yapıt üretir; bazıları satın alır; bazıları hem alır hem satar; bazıları medyada gösterir; bazıları eleştirir, ortalığı kızıştırır; bazıları bunları tarihsel bir perspektife oturtmaya çalışır vs... Öyle ki, her kategori, hem kendi içinde hem de diğerleriyle bir iktidar kavgası içindedir kaçınılmaz olarak. Herkes birbirinin işine karışır, ortadaki *nesne*yi (*sanatı*) kendince çekiştirir durur. Bunlar, hangi türden olursa olsun, piyasa –sanat ortamı– denen şeyin gereğidir. Günümüz sanatı bu çekişmelerin ürünüdür.

---

[10] Örneğin, 4. İstanbul Bienali'ne sanatçı seçerken, René Block bunu dikkate aldığını açıkça belirtmiştir (bkz. *Orientation*, 4. İstanbul Bienali katalogu, 1995, ss. 20-34).

Şimdilerde, küresel piyasanın tanrısı sermaye (*özne*), hiçbir engelle karşılaşmadan bütün dünyayı dolaşmaktadır. Öyle ki, bu öznenin rüzgârına ilgisiz kalan herkes kendi çöplüğünde eşinmek durumundadır. Bu da, bir anlamda, varolamamak demektir bazılarına göre. Varolmanın ön koşulu ise ortaya çıkmak, görünmek; onun ön koşulu da sermaye ve reklamdır. Dolayısıyla, 'ikinci ya da üçüncü dünya ülkelerinin sanatlarının, küreselleşme konusundaki en büyük engellerinden biri *ulusal dil*dir' diyenlerin gerekçeleri de burada ortaya çıkmaktadır. Onlara göre, dilimiz uluslararası değilse, iletişimdeki zaafımızdan dolayı, sanatımız ulusal sınırlar içinde kalmaya mahkûmdur. Doğruluk payı var elbet. Dünyanın her yerinde geçerli bir dilde yazmak/konuşma günümüzün iletişim ağında hızlı devinebilmek için elbette çok yararlıdır (bildiğimiz gibi, *geçerli dil* dün Fransızca idi, bugün İngilizcedir; yarına Allah kerim). Peki, Dostoyevski, Jorge Luis Borges, Walter Benjamin, Nazım Hikmet, Aziz Nesin, Orhan Pamuk gibi yazarların kendi ulusal dillerinde yazmalarına karşın, hem evrensel hem de küresel sanat dünyasında dolaşımda olabilmelerini nasıl açıklamalı? Yanıt gün gibi ortada: Çünkü onlar 'özgün'dür.

Hiç kuşkusuz, özgün bir yapıt ışıldar. Büyük ya da küçük, karanlıkta parlayan bir ışık gibi gözleri kendine doğru çevirir. Özgün ve *değerli* iseniz, eloğlu ne yapar eder sizi kendi diline çevirir, kültürüne kazandırır. O halde hiç çekinmeden şunu diyebiliriz: Ana malzemesi ulusal dil olan bir yapıt uluslararası olabiliyorsa, ana malzemesi görsel dil olan bir yapıt da pekâlâ uluslararası olabilir. Görsel dilin ulusaşırılığı konuşma dilinin çok ötesindedir. Yapılacak iş, dolaşıma girmek, ortalıkta görünmektir. Bütün bunlara rağmen, bir küratör sizi hâlâ görmüyorsa, mesele sizin ulusal dilinizden ziyade onun gözlerindedir, zihnindedir. Demek ki, siz onun baktığı (ya da durduğu) yerde değilsiniz. Demek ki, siz onun kafasındaki sanatçı tipi değilsiniz. Özgünlüğün yanısıra, meselenin elbette ekonomik, siyasal ve ideolojik boyutlarının olduğu da bir gerçek. İstikrarlı devlet organlarıyla, aydınlarıyla, işadamlarıyla; nitelikli düşünce, mal ve hizmet üretimiyle her alanda güçlü bir ülkede yaşayan özgün sanatçıların, kendini gösterememesi için hiçbir neden yok.

Piyasa, Küratör, Sanatçı

Liberal ekonomide 'her sunum kendi istemini yaratır' diye bir söz vardır. Bizim kültürümüzde de 'her malın bir alıcısı bulunur' denir. Doğrudur. O âna kadar insanların gereksinim duymadığı *yeni* ve değerli bir şey ürettiğinizde, emin olun, onun talep edilmesini sağlayabilirsiniz. Böyle bir piyasa, itici gücünü 'yenilik'ten alır zaten. Kültürü oluşturan diğer alanlar için de geçerlidir bu.

Sistem şudur: Önceden toplumun düşünde bile yer almayan bir müzik ya da resim türü yaratıldığında; bunlar, sanatçı ya da kuramcılar tarafından düşünsel bir temele oturtulur; zeki pazarlamacıların manevralarıyla piyasaya sürülür (*sunulur*); 'bu yenidir, çok iyidir, değerlidir' diye reklamı yapılır; sonuçta, onunla şu ya da bu boyutta ilgilenen bir kesim (*istem*) yaratılır. Bu

bakış açısından, önce bir sanatçı ve onun tarafından üretilmiş bir yapıt vardır; onu fark eden felsefeci, küratör, eleştirmen ve müşteri arkadan gelir. Sanatçı özgün ise, çekim alanına girecek birileri mutlaka bulunur. Bunları söylerken küratör denen şahsın, sanat adına, kendince yeni ve dişe dokunur bir sanatçı/yapıt aradığını varsayıyoruz.

Nesnelliği ilke edinen ciddi bir küratörün, etrafı tararken niçin o değil de bu sanatçıya/yapıta yöneldiğini sorduğumuzda, her halde yanıt şu olacaktır: Demek ki, o *sanatçı ve yapıt küratörü ikna etmiştir.* Sanat piyasası ya da küratör dolaşıma sokacağı bir ürün ararken, onun zaten kaliteli olmasına dikkat eder. Kısa vadede, değeri düşük bazı ürünler kazanç getirebilir. Ancak, hangi sanatsal ürünün kalıcı olacağını kestirmek çok zordur. Maddi kazanç değil de onur ve güç bahşeden eserler peşinde koşan resmî ya da özel koleksiyoncular, beğenilerinden çok sezgi ve birikimlerine güvendikleri küratör ya da danışmanlarla çalışmak zorundadır. Bunların işi, hâlihazırdaki piyasaya teslim olmamış, ancak yeni bir ortamın temel edimcileri olabilecek *icatçı* –yaratıcı– sanatçıları keşfetmektir.

Öte yandan, her sunumun bir istem yarattığı gibi, kuşkusuz 'her istem de kendine bir sunum yaratır'. Örneğin, tuval resminin çok satıldığı bir piyasa, bu istemi karşılayacak ressamları mutlaka yaratır. Aynı şekilde, günümüz sergilerinde, küratörlerin, genellikle video ya da fotoğraf çalışmalarını tercih etmelerinden dolayı, sırf bu tür işler yapan, bienalden bienale *proje* üreten bir sanatçı tipinin türemiş olduğu da görülmektedir. Bunların, sanatın artık günümüzde böyle olduğu/olması gerektiği konusunda yabana atılmayacak savları var. Bunu bir eleştiriden çok, saptama olarak söylüyoruz.

Aslında, yukarıda kısaca değindiğimiz her iki sunum ve istem biçimi, aynı anda varolur; birinin diğerinden önceliği yoktur. Bunlar birbirini besler. Diyalektik olarak, sunum istemi, istem de sunumu belirler. Evet, falanca tarzda yapılmış sanat yapıtları bir küratörün görüşünü etkiler; ama öte yandan, küratörün görüşü de ona uyan sanatçıların çoğalmasına neden olur.

Sanat Tarihi, her iki durumda da zaman kalburunun üstünde kalmayı başaran sanatçılarla doludur. Tarihteki büyük besteci, mimar, ressam ve heykeltıraşların sipariş üzerine çalıştıklarını, siparişleri yetiştirmek için başka el ve görüşlere ihtiyaç duyduklarını hepimiz biliyoruz. Konser salonlarında dinlediğimiz ya da müzelerde gördüğümüz yapıtların ezici çoğunluğu siparistir. Örneğin, Leonardo da Vinci gibi bir dehanın *Kayalıkta Meryem* tablosu için imzalanan sözleşmede, ürünün içeriği, Meryem'in cübbesinin rengi ve teslim tarihi açıkça belirtilmiş, ayrıca onarım güvencesi verilmişti.[11] Resmin hangi mekâna asılacağı önceden belliydi. Bu tip bir sipariş ilişkisi halen görülse de, çağdaş sanat dünyası artık bunlarla pek ilgilenmemektedir. Burjuva devriminden beri, sanatçılar *serbest piyasa* için *serbestçe* üretmektedirler. Picasso'nun

[11] Bkz. Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004, ss. 25-26.

Avignonlu Kızlar'ı serbest piyasa için üretilen bir resimdir mesela. Öyle ki, kendini kabul ettirdiği ve satın alındığı âna kadar alıcısı ve asılacağı mekân belli değildi. Sonuçta, hem Vinci hem Picasso kazananlar hanesine yazıldılar.

Sanat camiası olarak bizler, Rönesans döneminde yaşayan Medici sülalesini, sanatçılara verdiği destekten ötürü biliyoruz. Birçok sanatçı onların sipariş ve destekleri sayesinde gösterebilmişti kendini. Yine, Picasso 1881'de aynı yaratıcılıkla, örneğin dünyanın doğu yakasındaki bir ülkede doğmuş olsaydı, bizce, belki çok başarılı biri olabilirdi, ama çok büyük bir olasılıkla *bildiğimiz Picasso* olamazdı. Picasso gibi bir deha; daha önceki sanat yapıtları ve galericilerden, yazar ve müşterilerden meydana gelen bir kültürel ortamda, yani onun ortaya çıkmasına elverişli bir iklimde büyüyebilirdi. Ama şu bir gerçek ki, kültürün arka bahçesi kandır. Medici sülalesinin, toplum aleyhine birçok dolap çevirdiği bilinmektedir –tıpkı günümüzde sanatı destekleyen bazı resmî ya da özel kurumların, kuruluşların halen yaptıkları gibi. Çalışmalarını sanat, küratörlük ve sponsorluk ilişkilerinin araştırılması üzerine kuran Hans Haacke, bunların bir kısmını gün yüzüne çıkarmıştı, bunu gördük. Sonuçta, sınırlamalar ve buna karşı yürütülen mücadeleler kaçınılmaz bir şekilde birbirine bağlıdır. Sınırlamalar ve zorlamalar olmasa, bunlara karşı çıkmanın gereği de kalmaz (bunu bir gereklilik değil, tespit olarak söylüyoruz). Kaldı ki sanatın en önemli itici güçlerinden biri, onda içerili olan muhalefet içgüdüsüdür. Eskiye, yeniye, ahlaka, ahlaksızlığa, eyleme, eylemsizliğe, estetiğe, estetiksizliğe vs. –bereket versin, herkesin karşı çıkacağı bir şeyler hep olur. Sermaye çevresi, kendisine bir zararı dokunmadığı müddetçe bu tip şamatalara ses çıkarmaz, hatta destekler.

Piyasa/küratör ve sanatçı arasındaki ilişkide de belirleyici olan, tarafların gücüdür. Kendine bir yer açmak için fırsat kollayan genç bir sanatçı ile, örneğin Kiefer gibi gücü tescilli bir sanatçının küratör karşısındaki duruşu aynı olmasa gerek. Evet, genç sanatçının ünlü bir küratörden davet alması gurur vericidir; ama öte yandan, Kiefer'in iş vermeyi kabul etmesi de küratörün sergisine bir lütuftur. Her iki taraf da en çok kazanç ve en az zararın, kısaca, mümkün olan en iyi gösterinin peşindedir nihayetinde. Hem çekim hem de gerilim vardır bu ilişkide.

Gerçek şu ki, sanatçıların sipariş konusundaki tutumları çeşitlilik, hatta tutarsızlık gösterebilir; buna alışkınız. Oysa sipariş, siparištir. Bir kurum ya da kişinin belli bir mekan için, belli bir konuda para karşılığı bir sanatçıdan yapıt istemesi ile bir küratörün belli bir kavramsal çerçevede bir sanatçıdan yapıt istemesi arasında temel bir farklılık yoktur. Birincisi geleneksel, ikincisi çağdaş bir yöntemdir, o kadar. Her ikisinin de eleştirilecek tarafları olabilir. Birincisinde, sipariş verenin istekleri, gizli ya da açık, genel hatlarıyla bellidir; sanatçıya belli bir özgürlük verilmiş olsa bile, yine de sanatçı müşterisini memnun etme gibi duygusal bir baskı altındadır. Kim ne derse desin, yapıtı teslim edip ücretini alırken müşterinin yüz ifadesi çok önemlidir sanatçı için. Küratörün sergisine bir proje hazırlayan sanatçının konumuna gelince: Elin-

de ona uyan (tesadüfen!) hazır bir iş yoksa, konuya uyan bir proje için çalışmaya başlaması gerekecektir. Küratör ve bienaller dünyasını tanıyan bir sanatçı, üç aşağı beş yukarı, küratörün beklentisinden haberdardır.[12] Kendini ne kadar özgür hissederse hissetsin, sanatçı hele bir de toysa, küratörün kavramsal çerçevesine uyan, çağdaş ve ilginç bir iş –buluş– ortaya koyma gibi birtakım psikolojik baskıların altında olacaktır. Yaptığı iş o an için para getirici olmayabilir, ancak ün sağlarsa, tünelin ucunda ışık göründü demektir.

İstisnalar olmakla birlikte, sanatçıların (para ya da ün kazandırıcı) siparişler karşısındaki tutumları, 'hem ağlarım hem giderim' sözüyle özetlenebilir. Örneğin, bazı bienallere katılmasına ve kurumlara sipariş üzerine iş yapmasına karşın, heykeltıraş Mehmet Aksoy, karşı çıkıyor küratörlerin belirleyici rollerine: "Bir de başımıza son zamanlarda 'küratörlük' gibi bir meslek çıktı. Kim bunlar? Sanatçı mı? Hayır. Kim? Sanat tarihçisi, eleştirmen, yani sanatçıların tarihte ve şimdilerde yaptıklarını kronolojik bir sıraya sokan, çoğu zaman yanlış yorumlayan insanlar. Şimdilerde ne yapıyorlar? 'Sanat yapıyorlar'. Nasıl? Sanatçı üzerinden ortaya bir konu atıyorlar ve sanatçı seçiyorlar. Hatta konuyla ilgili işler istiyorlar. Sanatçılar, tesadüf, aynı konuyla aynı zamanda ilgileniyormuş! Küratör geliyor ve bu işleri seçiyor. Sonuç, komedi".[13] Oldukça duygusal bir yaklaşım bu. Şöyle çevreye bakarsak, aşağı yukarı böyle düşünen birçok sanatçıya rastlayabiliriz. Peki, diyelim ki Venedik Bienali'nden çağrı alsa, muhtemelen reddedecek kaç sanatçı tanıyorsunuz? Bünyesinde hâlâ ulusal pavyonlara yer verdiği ve Batı dünyasının üstünlüğüne vurgu yaptığı için eleştirilmesine karşın, Germano Celant ya da Harald Szeemann gibi saygın küratörlerin yönettiği Venedik Bienali'ne çağrılmak bir onur olsa gerek.

Unutmayalım: sanatçı var, *sanatçı* var; küratör var, *küratör* var. Bir sürü sanatçı ve onlardan daha az sayıda küratör ortalıkta cirit atıyor. Bunların hepsi sanatın varoluşuna kendilerince katkı yapıyorlar. Kalburun üstünde kalanlar, en güçlü, yaratıcı ve üretken olanlar arasından çıkacaktır kuşkusuz. Toplumun sanatçılara elbette ihtiyacı var. Ama öte yandan, küratör ya da sergi organizatörü, adına ne denirse densin, onlara da ihtiyacı var artık çağdaş sanat dünyasının. Durum bunu gösteriyor.

Küratörler elini taşın altına sokan oyunculardır. Örneğin İsviçreli Harald Szeemann (1933-2005), çağdaş sanat camiasının en saygın küratörü olarak gösterilmektedir (Resim 256). Sanat tarihi, arkeoloji ve gazetecilik alanında okudu, doktora yaptı Szeemann. Kimliğini oluşturan diğer alanlar ise oyunculuk, ressamlık ve tiyatro tasarımcılığı. 1957'de gerçekleştirdiği '*Şair Ressamlar / Ressam Şairler*' sergisinden sonra sivrilmeye başladı. Serbest küratör olarak

---

[12] Örneğin, *47. Venedik Bienali*'nin küratörü Germano Celant, sanatçılardan hem 'kavramsal ve enerjik' hem de 'görsel ve biçimsel açıdan çekici' işler bekliyordu. Ayrıca, yapıt yenilikçi olmalı, sanatsal *dile aydınlatıcı* bir *katkı* sağlamalıydı (bkz. *BV 97. - Biennale di Venezia, XLVII Espozisione Internazionale d'Arte* (sergi katalogu), 1997, s. XXIV.

[13] Mehmet Aksoy, "Sanat Kıyımına Artık Son Verilmeli", *Cumhuriyet*, 23 Kasım 2003, s. 15.



256.
Küratör
Harald Szeemann
proje üzerinde çalışırken

1969'da düzenlediği '*Davranışlar Biçim Olunca: Özgürce Yaşa*' ve 1972'deki '*Documenta 5*' sergileriyle iyice ünlendi. Özellikle *Documenta 5*'te 'yüksek' ve 'alçak' kültürler arasındaki ayrımı yıktı; resim ve heykelden ziyade deneysel film ve gösterilere yer verdi. 1973'ten itibaren, *Saplantılar Müzesi*'nin geliştirilmesinde etkin olarak çalışmaya başlayan Szeemann, bu görevinin yanı sıra, dünyanın önemli sanat merkezlerinde küratör olarak sergiler yaptı. Şöyle sekerek, kısacık bir özet verelim:

a) **Kişisel Sergiler**: *Francis Picabia* (Bern, 1962); *Mark Tobey* (1966, Amsterdam, Hanover, Bern, Düsseldorf); *Roy Lichtenstein* (1968, Amsterdam, Hanover, Bern, Londra); *James Ensor* (1983, Zürih, Antwerp, Japonya); *Mario Merz* (1985, Zürih ve 1987 Paris); *Eugène Delacroix* (1987, Zürih, Frankfurt, Madrid); *Piet Mondrian* (1989, Ascona); *Richard Serra* (1990, Zürih); *Georg Baselitz* (1990, Zürih, Düsseldorf); *Joseph Beuys* (1993/94, Zürih, Madrid, Paris); *Bruce Nauman* (1995, Madrid, Mineapolis, Los Angeles, Washington, New York, Zürih); *Walter de Maria* (1999/2000, Zürih, Berlin) ve *Marcel Duchamp* (2002, Basel).

b) **Grup Sergileri/Bienaller**: *4 Amerikalı: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz* (1962, Stockholm, Amsterdam, Bern); *Işık ve Devinim: Kinetik Sanat* (Bern, Brüksel, Baden-Baden, Düsseldorf); *Fantastik Sanat-Gerçeküstücülük* (1966, Bern, Tel Aviv); *Renk Biçimleri* (1967, Amsterdam, Stuttgard, Bern); *Davranışlar Biçim Olunca: Özgürce Yaşa* (1969, Bern, Krefeld, Londra); *Oluşumlar ve Fluksus* (1970, Cologne, Stuttgart); *Documenta 5* (1972, Kassel); *1970'lerin Sanatı* (1980, Venedik Bienali); Aperto'80 (1980, Venedik); *Marees'den Picasso'ya* (1986, Bern, Madrid, Barselona, Tel Aviv, Salzburg, Münih, Berlin); *Işık Tohumu* (1990, Tokyo); *dAPERTutto / herşey-*

yanyana (1999, Venedik Bienali); *6 Küratör, 6 Sanatçı* (2000, Brüksel); *İnsanlık Platosu* (2001, Venedik Bienali); *G3* (2003, Vira, Magadino).

c) Tematik Sergiler: *Ressam Şairler / Şair Ressamlar* (1957, St. Gallen); Bilimkurgu (1967, Bern, Paris, Düsseldorf); *Büyükbaba* (1974, Bern); *Tüm Sanat Yapıtının Peşinde* (1983, Zürih, Düsseldorf, Viena, Berlin); *Danstan Saf Sanata* (1989, Zürih, Marsilya, Bon); *Kwangjiu Su Bienali* (1997, Kore); *Öteki* (1997, Lyon Bienali); Kristal Dünyalar (2003, Waltens); *Başarısızlığın Güzelliği* (2004, Barselona).

d) Şair Sergileri: *Hugo Ball* (1957, Bern, Zürih); *Alfred Jarry* (1984, Zürih, Disburg); *Victor Hugo* (1987, Zürih); *Charles Baudelaire* (1987, Zürih); *Victor Hugo Üzerine Düşler* (2002, Paris).

Özetle, Harald Szeemann, 60'lardan beri Avrupa'nın bazı merkezlerindeki müze ve vakfın üyeliğini yapmış, üniversitelere misafir öğretim üyesi olarak çağrılmış ve yaptığı çalışmalardan dolayı birkaç kez ödüllendirilmiş bir küratördür. Sadece sanat çevresinin değil, devlet yetkililerinin de güvenini kazanmış; örneğin 1999 Venedik Bienali sırasında vakıf başkanı olan Paolo Baratta (ki daha önceden çevre bakanıydı), Szeemann'ın önerilerine başvurmuş, dediklerini yapmıştır. Görünen o ki hem 'küratör kimdir, neyin nesidir' diye soranların hem de küratörlüğe soyunanların Szeemann'a iyice bakmaları gerekiyor.

Ama artık konuyu bağlayalım:

Doğru: Küratör sanat ortamının parlayan yıldızıdır, kararda önemli bir söz hakkı vardır. Doğru: Yeni arayışları önemseyen küratörün tutumu, resmî müze, galeri ve üniversite yetkililerinin gelenekselleşmiş iktidarını sarsmaktadır. Doğru: Smithson'ın dediği gibi, "küratörün kavramsal çerçevesi, *kültürel bir hapishane*dir". Doğru: sanatçı bu hapishaneye direnmek ve yeni seçenekler yaratmak zorundadır. Doğru: bu hapishaneden kurtuluş yoktur; kurtulsa bile gidecek olduğu yer, ya bir *ıssız ada* ya da *ruhsal yeraltı*dır –ki doğrusu böyle bir özgürlük düşman başına. Doğru: küratörün tutumunu sanatçının yarattığı yeni seçenekler biçimlendirmektedir... Doğru: bizler, bu kısır döngünün tutsaklarıyız. Doğru: bunun zaten böyle olduğunu kabul ederek bir ölçüde rahatlayabiliriz. Doğru: özgürlük, daha en baştan itibaren ortaya konulan her şeyden haberdar ol*ma*maktır vs... Ama artık geçmiş olsun.

Gerçek: doğru yoktur, doğrular vardır. İşte, bizim hapishanemiz, bizim gerçeğimiz birbirleriyle savaşmaya yazgılı doğrularımızdan oluşmaktadır. Gerçek: yoğunluğu ne olursa olsun, sermaye her yere, her şeye nüfuz etmiştir. Piyasa, bu 'her şey'in toplamı olmasa bile, kendini öyleymiş gibi sunmaktadır. Herkes kendince öznedir; ama belirleyici özne sermayedir. Yoksa 'hepimiz piyasa denen öznenin nesneleri miyiz?' Haklısınız. Ortalık toz duman, düşüncelerimiz muğlâk. Her kafadan bir ses çıkıyor. Olsun. Ancak unutmayalım, son karar 'gelecekteki biz'e aittir.

21 KENTLER ve BİENALLER

İstanbul deyince aklıma kuleler gelir
Ne zaman birinin resmini yapsam öteki kıskanır
Ama şu Kızkulesi'nin aklı olsa
Galata Kulesi'ne varır
Bir sürü çocukları olur

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1941

Ha gayret: Venedik bize sesleniyor. Bazen haykıran, bazen fısıldayan, ama genellikle susan bir yalancı şahidin sesi bu.

Jean-Paul Sartre, 1957

Venedik Bienali ve Yansımaları

1997'de Venedik Bienali için düzenlenen bir geziye davet geldiğinde hiç tereddütsüz katılmaya karar vermiştim. Zamanlama harikaydı: Sartre'ın dört bölümden oluşan "Venedik'e Mahkûm Bir Ressam" adlı bir metnini henüz yeni çevirmiştim. Sartre, bir 'hiçlik'in (çocuğun) bir 'varlık' (ressam) haline gelişini, *Denizler Kraliçesi*'ni ele geçirmek için her türlü dalavereyi çevirişini (ama aslında, daha en başından kaybedilmiş bir mücadeleye girişini), bu uğurda da kaybolup gidişini anlatıyor ve sonunu şöyle bağlıyordu:

"...Bu kara örtüyü çekip aldığımızda, yüzlerce kez tekrar tekrar başlatılmış bir portre ile karşılaşırız. Bu, Jacopo'nun mu yoksa Denizler Kraliçesi'nin mi portresi? Tahmin ettiğiniz gibi. Ortada sadece bir yüz var; hem ressama hem de kente ait biricik yüz".[1]

Jacopo Robusti, bildiğimiz adıyla Tintoretto (1518-94) ve Denizler Kraliçesi (Venedik) üzerine kurulu bu 'ihtiraslı aşk oyunu'ndan o kadar etkilenmiştim ki, fırsat bu fırsat, hem ilk kez yurtdışına çıkacak hem de Venedik'i, Tintorettonun tablolarını ve dünyanın en eski sanat bienalinin 47.sini görmüş olacaktım.

1895'ten beri düzenlenen bu uluslararası sanat bienalinin başlangıçtaki amacı *Denizler Kraliçesi*'ni sürekli canlı tutmaktı. Katılımcı ülke ve ziyaretçiler de bilerek ya da bilmeyerek, o cilvelinin yalancı şahitliğine suç ortaklığı yapacaklardı. Bu, güzel bir *oyun*du –*gösteri*ydi– *sanat*tı. Önemli olan bu oyunun tutması, daha önemlisiyse Venedik'ten sıçrayarak zamanla başka kentlere de sıçramasıydı. Öyle de olmuştur. Bugün Havana, Berlin, Sao Paulo, İstanbul,

[1] Jean-Paul Sartre, "Venedik'e Mahkûm Bir Ressam", *Estetik Üstüne Denemeler*, çev. M. Yılmaz, Doruk Yayınevi, Ankara, 1998, s. 63.

Montréal, Johannesburg, Sidney, Kwangju, Dakar, Taipei, Tokyo, İskenderiye, Santa Fe, Yeni Delhi, Tiran, Kassel gibi kentler sanat merkezleri haline gelmişlerdir. Ayrıca bunlara sürekli yenileri eklenmekte, hatta deyim yerindeyse, bir *bienal enflasyonu* yaşanmaktadır. Bunlardan, İstanbul Bienali'ne değineceğiz ama kaldığımız yerden devam edelim:

Büyükçe bir vapurla Venedik'e vardığımızda, Sartre'ın kastettiği 'portre'yi görmüştük. Bir sanat yapıtı –tarihsel değerine paha biçilmeyen, ama ne yazık, kendisini kuşatan denize çaresizce yavaş yavaş gömülmekte olan, mermerden yapılmış bir sanat yapıtı– idi karşımızda süzülen (Resim 257). Dünyanın her tarafından bir sürü insan, yılın her günü şu ya da bu bahaneyle bu kenti görmeye geliyordu. Bienal kapsamındaki sergilerde hiçbirimizin yapıtı yoktu, ama bahanemiz yine de bienaldi. Hem sergileri gezecektik hem kenti. Biz, *gösteren* değil, *gezen* –turist– sanatçılardık. Gezen, gösteren, gösterilen, dua eden, sevişen, alışveriş yapan, eğlenen herkes, bunlara mekân olan her yer –her şey– oradaki *sanatsal varoluş*un birer parçasıydı işte. Bütün bunlara ek olarak, yılın o aylarına denk getirilmiş, Dali ve Picasso gibi gezici sergiler, çeşitli konserler, film gösterileri falan da cabasıydı. Özetle, yılın her ayında bu kentin, hem ziyaret hem ticaretten kazanmak üzere programlandığı gün gibi ortadaydı.

Kavramsal çerçevesi Germano Celant tarafından *Gelecek, Şimdi, Geçmiş* olarak belirlenen 47. Venedik Bienali'nde yer alan sanatçılar farklı pavyon ve kategorilerde sergileniyordu. Ana sergi, doğal olarak, uluslararası pavyonda yer alıyordu. Burada ülkeler değil, sanatçı isimleri öne çıkıyordu (Marina Abramoviç, Daniel Buren, Francesco Clemente (Resim 258), Jan Dibbets, Michael Heizer, Anselm Kiefer, Jeff Koons, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, Agnes Martin, Mario Merz, Juan Munoz (Resim 259), Claes Oldenburd/Coosje van Bruggen (Resim 260), Gerhard Richter bunlardan bazılarıydı). Bu *en saygın* grupta yer alan sanatçıları küratör Germano Celant belirlemişti.



257.
Venedik;
Büyük Kanal'üzerinde
Scalzi Köprüsü



258.
Francesco Clemente,
Çöl Şarkısı IX, 1995-97,
tuvale yağlıboya,
106x213 cm

Sergi katalogunda belirttiğine göre, bu uluslararası pavyon, Venedik Bienali'nde eskiden beri görülen ulusal temsilleri kırmaya yönelikti. Asıl başarılması gereken, ülkelere göre yapılan ayrımlardan tümüyle kurtulmaktı.[2] Bir zaman ve mekân şemsiyesi altında yaşlı, orta ve genç kuşaktan sanatçıların bir arada tutulması, geleneksel katı sınırsallığın kırılmasına yönelikti. Ayrıca, bazı işler eski tarihli iken, bazıları sırf bienal için üretilmişti. Küratöre göre bunun nedeni, kavramsal çerçevenin gevşek tutulduğunun göstergelerindendi. Ancak alışkanlıklar bir çırpıda aşılamayacak kadar kökleşmiş olmalıydı ki, ulusal pavyonların varlığı halen devam ediyordu.

İkinci ve üçüncü gruptaki sergiler ülkelere göre ayarlanmıştı. Yine Celant'ın seçtiği Maurizio Cattelan (Resim 261), Enzo Cucchi, Ettore Spalletti gibi İtalyan sanatçılar ikinci gruptaydı. Üçüncü grupta 'Katılımcı Ülkeler' yer alıyordu ve her ülkenin kendi *küratörü* ya da *sergi komiseri* vardı. Bu sergiler yavaş yavaş Venedik sathına dağılıyordu. Son gruba gelince: Bunlar da özel kurumların destekleriyle açılan sergilerdi. Örneğin, *Modernlikler ve Anılar: İslam Dünyasından Yeni İşler* sergisi bunlardan biriydi ve Mısır, Pakistan, Endonezya, Hindistan, Cezayir, Sudan ve Türkiye gibi ülkelerden sanatçıların işlerini kapsıyordu (Resim 262-263). Her ülkenin kendi küratörü vardı. Küratörlüğünü Beral Madra'nın üstlendiği Serhat Kiraz ve İnci Eviner'in işleri Türkiye'yi temsil ediyordu. Bu gibi *yan sergiler*, deyim yerindeyse Venedik'in kuytu yerlerine yerleştirilmişti. Böylece kentin ücra köşelerinin de tavaf edilmesi hedeflenmişti. Ama ne olursa olsun, sergilerin düzenlenmesinde belli bir hiyerarşinin gözetilmiş olduğu açıkça belliydi. Düzeyi ve uluslararası sanatsal devinime getirdiği öncülük hakkı saklı tutulmak koşuluyla, Venedik Bienali'nin son yıllarda en çok eleştirilen yanı geleneksel hiyerarşik yapısıdır. İspanyol küratör Roza Martinez'e göre Venedik Bienali, aslında kurulan pavyonlar aracılığıyla Batılı görüşü ve hakim ulusların gücünü yüceltmek maksadı ile ortaya çıkmıştır. Fakat bu pavyonlar giderek çağdışı ve üzücü bir hal almaya başlamışlardır. Günümüzdeki tüm

[2] G. Celant, *BV 97 -Biennale di Venezia, XLVII Espozisione Internazionale d'Arte*, 1997, s. XXII.



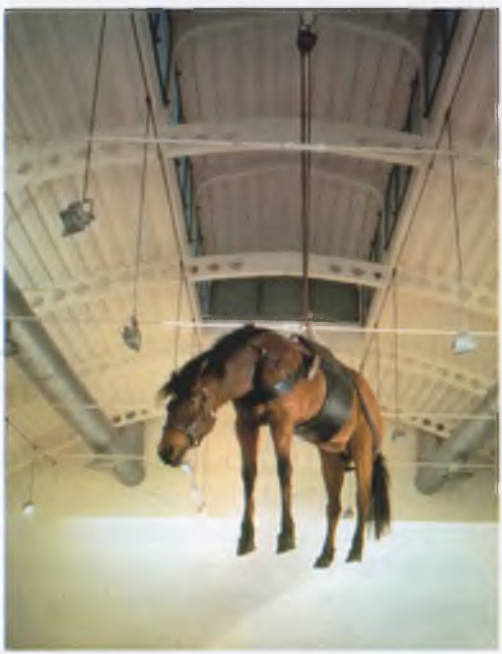


259. (Soldo)
Juan Munoz,
Yanyana, 1996,
silikon, kumaş, reçine

260. (Soğdo)
Claes Oldenburg ve
Coosje van Bruggen,
Testere, Testereleme,
1996, paslanmaz çelik
ve boyanmış alüminyum

bienallerin ilk referans kaynağı Venedik Bienali'dir; ancak her yeni bienal ya da trienal kendisinin selefi olan bu etkinliği sorgulamaya yönelik yeni yaklaşımların doğmasına vesile olmuştur.[3]

Venedik Bienali'nden sorumlu devlet organı, ortaya çıkan yeni yaklaşım ve eleştirilere kulak kabartmış olmalı ki 21. yüzyıla değişerek girmeyi karar



261.
Maurizio Cattelan,
Troçki Balad, 1996,
içi doldurulmuş asılı at

[3] Roza Martinez–Carlos Basualdo söyleşisi, "Santa Fe", *art-ist 2*, haz. Halil Altındere, 1999, s. 40.





262. (Solda) İnci Eviner, *Derisiz*, 1996, karışık malzemeyle yerleştirme

263. (Sağda) Anusapati, *Nesne-8 (Nesneler: Geçmişle Konuşmaları dizisinden)*, 1996, ağaç

vermiştir. Bu değişikliğin ardında, kendisinden daha önce söz ettiğimiz küratör Harald Szeemann'ın da parmağı var. Öğrendiğimize göre, ilk olarak, bienalin yönetimi resmiyetten kurtarılarak bir vakfa dönüştürülmüş. Vakıf başkanının yanı sıra (sürekli turizm gelirlerinden pay kapma mücadelesi içine girmeden, vakfın kendi ayakları üstünde durmasını sağlamak amacıyla) film, müzik, dans, mimarlık, tiyatro, görsel sanatlar ve arşivden sorumlu yöneticiler görevlendirilmiş; bunların görev süreleri de dört yıl olarak belirlenmiş. Szeemann, kendisini ziyarete gelen vakıf başkanına, Venedik Bienali'nin tıpkı Almanya'daki *Documenta* sergilerinde olduğu gibi, bienalin tamamının tek bir küratör tarafından yönetilmesini önermiş (oysa daha önceden uluslararası sergiyi bir küratör, ülkeleri de kendi küratörleri temsil ediyordu). Ayrıca, genç sanatçıları keşfetme fırsatının yakalanması için (Celant tarafından, geçen sergide zaten yumuşatılan yaş sınırının) artık tamamen kaldırılmasını önermiş ve kabul ettirmiş.

Szeemann, 1999 Bienali'nin (*evrensel* değil) *küresel* bir sergi olmasını istemişti. Bu niyetle, ülkeleri, sanatsal disiplinleri, yaşlı ve genç sanatçıları bir ast/üst ilişkisine sokmadan, geçirgen ve açık bir anlayış ortaya koymuştu; serginin kavramı *dAPERTutto* da buna işaret ediyordu. Böyle bir yaklaşımı, Batı merkezli bir modernist seçkinciliğin tek seçenek, tek hedef olmaktan çıktığının göstergesi olarak değerlendirebiliriz. Dünyanın her tarafında kullanılan sanatsal dil hiç de türdeş bir görünüm sunmamaktadır çünkü. Yerel ve uluslararası olan birlikte, yan yana durabiliyor. Szeemann'ın bu konudaki görüşleri şöyle:

"Bir tür uluslararası dile ulaştığımız ve (...) çok sayıda aksana sahip olduğumuz kanısındayım. Bence bu durum, 1980'lerde resmin patlaması ile başladı. Örneğin Cucchi'de herkes maviler, kırmızılar ve sarılarla şoka uğradı,

fakat ben bu renkleri (...) Tulli olarak çağrılan yerel bir ressamın çalışmalarında fark ettim. Cucchi (...) bu tip yerel özelliklerden etkilendi. (...) Bu, aksan olarak adlandırdığım şeydir. Bugün durum farklı. Aksanlar yerel değil. (...) Ben gerçekten tüm o genç sanatçıları seviyorum! Ne üslupla ilgililer ne de süren bir *œuvre* [yapıt] nosyonuna sahipler. Kasabadan kasabaya, sergiden bienale, Haziran'da Venedik'e Temmuz'da Santa Fe'ye koşturuyorlar. Bu ikisi arasında bir sonra yapacakları iş üzerinde düşünüyorlar. (...) Ve o zaman artık neresinin merkez olduğunu (...) merak eden kimse yok. Merkez yok!"[4]

Bu yıl burada, ertesi yıl orada ya da aynı yıl birkaç yerde peş peşe açılan bienal ve trienaller, 'merkez'in değil 'merkezler'in olduğu bir dünyanın işaretleridir. Aslında, 'merkez yok' ve 'merkezler var' demek, artık aynı şey. Hani, "hocam dünyanın merkezi neresi?" diye soranlara, Nasrettin Hoca'nın "şu an, tam benim bulunduğum nokta" dediği hesap, etkinlik neredeyse merkezin de orası olduğu bir durum (varsayım) ile karşı karşıyayız. Ama, zaten genelde 'merkez' düşüncesi de bir varsayım –yanılsama– değil mi? Evrenin merkezi neresi? Merkez sürekli değişiyor. 'Ben' mi, 'biz' mi, dünya mı, güneş mi, galaksi mi, galaksiler mi yoksa adını bilemediğimiz başka yerler mi? Yanıt, o an için dayandığımız, varsaydığımız ya da kendini bize kabul ettiren şeye bağlı.

Bir bienal, *yerel* bir sahnede başka yerel kişi ve şeylerin bir arada bulunmasından ibarettir. Evet; Venedik, Havana, İstanbul, New York ya da bir başka kent, sözcüğün tam anlamıyla yerel bir sahnedir. Bu sahnede toplanan başka ülkelerden sanatçılar, yapıtlar, küratörler, eleştirmenler, bürokratlar ve ziyaretçiler birbirleriyle yüzleşmekte, bir devinim yaratmaktalar. 'Uluslararası' denen şey, yaratılan devinim ve onun imgesidir. Bu devinim sadece sanatsal değil, toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimlere de vesile olmaktadır. Örneğin Francblin'e göre, Asya'da düzenlenen ilk bienal olan *Kwangju Bienali* (Kore) ve Güney Afrika'daki *Johannesburg Bienali*'nde böyle bir etkileşim başlatılabilmiştir. Bu elbette başka yerler için de geçerlidir. "Daha çok ortak bir model ve eşbiçimci bir görüş düzeyinde, evrensellik bilincini yansıtma amacına yöneliktir bütün bu bienaller. Yöresel sanat ürünlerindeki farklılıklar, görünenin tam aksine, bir değişim güvencesi üzerine kuruludur bu bienallerde. (...) Gelişmekte olan ülkelerin sanatçılarına eşit koşullar içeren, 1989'da 'Yeryüzü Büyücüleri' adı altında düzenlemiş olduğu sergiyle tanınan Modern Sanat Ulusal Müzesi'nin eski yöneticisi Jean-Hubert Martin de, bu yöndeki gelişmelere dikkat çekmişti".[5]

Büyük sergiler sayesinde Batı dünyası dışında yaşayan, şimdiye kadar ihmal edilmiş toplumların sanatları tanınmaya başlamıştır. Bu elbette çok olumlu bir gelişmedir. Bir an için, insan bu olumlu gelişmenin Batı dünyasının insafa gelmesi sanıyor ve seviniyor. Oysa durum bu kadar basit görünmüyor.

---

[4] Harald Szeemann – Chiristian Bernard söyleşisi, "Venedik Uvertürü", *art-ist 2*, s. 31.

[5] C. Francblin, "Sanat Bienallerinin Varlık Nedeni Üzerine", *Sanat Dünyamız 74*, Kış 1999, s. 108.

Batı, öncelikle tatminsiz ruhunun düştüğü bunalımı aşma çabasıyla bağlantılı olarak (her zaman olduğu gibi) yeni beslenme kaynakları keşfetme, kendine yeni aşılar vurma gayreti içindedir. Bu bir çeşit melezleşme içgüdüsüdür. Bilir ki, kendi varoluşu, hem bir özeleştiriye hem yeni aşılara bağlıdır; bilir ki, *ensest ilişkiler* uzun vadede türün zayıflamasına ve ölümüne yol açar. Eski Yunan sanatından itibaren, Batı sanatının sürekli değişmesinin, kendini yenileyebilmesinin sırrı budur.

Batı dışı toplumlara gelince: Bunların sanatları yakın zamana kadar kendi halindeydi; sanatçıların 'dışa açılmak' gibi kaygıları pek yoktu. Kendi topraklarında, kendileri için üretiyorlardı. 'Keşfedilme' güdüleri ağır basmıyordu; başkaları onları canları isterse keşfetmekteydi. Ancak şimdilerde, Batı dışında yanan ışıkların varlığını (ya da Bedri Baykam'ın vurgusuyla "maymunların sanat yapabildiklerini") kimse inkâr edememektedir. Gözleri kendilerine çekmektedir bu ışıklar. Kaldı ki, ulusal sınır falan tanımayan Batı sermayesi açısından, eğer satabiliyorsa, sanatın kim tarafından ve nerede yapıldığının eskisi kadar önemi kalmamıştır.

İstanbul Bienali

1987'den beri düzenli olarak yapılmakta olan İstanbul Bienali, uluslararası sanat çevrelerinin dikkatlerini çekmeyi başarmıştır. İstanbul, gerek tarihsel değerleri, gerek coğrafi konumu ve gerekse hâlihazırdaki kültürel, toplumsal, siyasal ve ekonomik potansiyeliyle, hem böyle uluslararası bir sanat etkinliğinin altından kalkabilecek hem de bunu sürdürebilecek bir kent olduğunu kanıtlamıştır. Kabul etmeliyiz ki bienal, öncelikle İstanbul için yapılmakta ve onu öne çıkarmaktadır; ancak doğal olarak, bundan Türkiye de nasiplenmektedir. Kısaca, hedeflenen kültürel etkileşim ve aşılama kampanyası, Türkiye'nin İstanbul kentinde tutmuştur.

İstanbul Bienali'ne bakmadan önce izninizle bir parantez açmak istiyorum: İlk İstanbul Bienali'nden bir yıl önce, *Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali* adıyla bir girişim daha olmuştu Türkiye'de. Başkent Ankara'da, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 1986'da başlatılan bienal maalesef sadece dört kez yapılabildi. Oysa zamanın Kültür ve Turizm Bakanı başta olmak üzere, herkes çok umutluydu. Taşçıoğlu, özetle, ülkemizin sanatını ve turizm değerlerini tanıtmak, ülkeleri ve sanatçıları birbirine yakınlaştırmak ve dünya sanat kamuoyunda saygın bir yer edinmek maksadıyla yola çıkıldığını ve ayrıca kapsamının daha da geliştirileceğini söylüyordu katalogun sunuş yazısında.[6]

İlk bienalde, her ülkenin bir sergi komiseri vardı; kendi ülkelerinden katılan sanatçıları bunlar belirlemişti. Serginin bir de uluslararası jürisi vardı ve başkanı Türkiye'den Doğan Kuban'dı. 'Cumhurbaşkanlığı Atatürk Barış

[6] Mükerrem Taşçıoğlu, "Sunuş", *1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara, 1986, s. 6.

Ödülü', 'Başbakanlık Dostluk ve Barış Ödülü', 'Kültür ve Turizm Bakanlığı Asya Avrupa Sanat Ödülü', 'Türkocağı Resim ve Heykel Müzesi Osman Hamdi Sanat Ödülü' gibi isimler altında belli ödüller verilmişti.

1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde, sanatsal disiplinler resim, heykel, seramik ve özgün baskıresim ile sınırlıydı. Sergi mekânı Ankara Resim-Heykel Müzesi'ydi. Bienalde yer alamadıkları için sinirlenen bazı sanatçılar, Bakanlığın şemsiyesi altında kendi aralarında başka bir sergi bile düzenlemişlerdi. Bir yıl sonra İstanbul'da başlatılacak olan bienalle karşılaştırıldığında cılız olmakla birlikte, Ankara yine de bir ölçüde hareketlenmişti. Ne var ki, zamanın 'Cumhurbaşkanı Kenan Evren'in himayesinde' ve 'Başbakan Turgut Özal'ın desteğinde' açılan sergi, buram buram resmiyet kokuyordu. Ülke, 12 Eylül 1980 askerî darbesinin derin izlerini taşıyordu hâlâ (zamanın Cumhurbaşkanı, darbeyi yapan beş generalden biriydi). Nitekim daha ilk bienalde olan oldu: Türkiye Cumhurbaşkanı, Polonyalı sanatçı Jan Dubkowski'nin bir resmini 'ahlaka aykırı' bulunca, bunu bir uyarı olarak kabul eden bazı *edepli bürokrat*lar tarafından ertesi gün o resim sergiden kaldırıldı ve büyük tartışmalar yaşandı. Bu olay, devletin idare ettiği ve yönlendirdiği uluslararası bir serginin fazla devam edemeyeceğinin çok belirgin bir işaretiydi. Tek sorun bu değildi elbette. Sermaye çevreleri, resmî kurumları ve kültür odaklarıyla, bir bütün olarak Ankara henüz yeteri kadar istekli ve hazır değildi. Velhasıl, *Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*'nin beşincisi gerçekleştirilemedi ve unutulup gitti.

Bu arada, sanayici Nejat F. Eczacıbaşı'nın önderliğinde, on dört firma yöneticisinin katılımıyla 1973 yılında kurulan *İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı* bayrağı çoktan surlara dikmişti. Vakfın amacı, Avrupa'nın birçok kentinde gerçekleştirilen sanatsal festivallerin benzerlerini İstanbul'da da gerçekleştirmekti.

Kültürel hareketlerin tek merkezden, devletçe idare edildiği Türkiye gibi ülkelerde, büyük iş çevrelerinin devreye girmesi yeni bir dönemi başlatmıştır. Eczacıbaşı grubunun, Batı'daki burjuva sınıfının oynadığı rolün bir benzerini Türkiye'de de sahneye koyması, aydınlanma hamlesinin ikinci devresine geçildiğinin göstergesidir. Uluslararası İstanbul Festivali, 1973'te *müzik* alanında yapılmaya başlamış, buna 1982'de *film*, 1989'da da *tiyatro* gösterileri eklenmiştir. Bütün bunlar yapılırken vakfın bir etkinliği daha vardı: *plastik sanatlar*. Ancak plastik sanatlar diğerlerinin yan etkinliğiydi aslında. 1987'de plastik sanatların bir yan etkinlik olmasına son verilerek, uluslararası bir sanat organizasyonu olarak yeniden ele alınmasına karar verildi. Venedik Bienali'nin bile devlet güdümünden ancak 1999'da kurtarıldığı ve yönetiminin de bir vakfa devredildiği anımsanırsa, Eczacıbaşı'nın ne kadar öngörü sahibi olduğu ortaya çıkar. Dördüncüsünden itibaren İstanbul Bienali'nin, bir asrı çoktan geride bırakmış Venedik Bienali'yle kıyaslanmasının, hatta hiyerarşik bir yapılanmadan uzak olmasından dolayı, daha çağdaş bir görünüm sunmasının altında yatan nedenlerden biri de bu bağımsızlık ruhu olsa gerek.

İlk etkinlik, 'Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri' adıyla 1987'de düzenlendi. Etkinliğe 'bienal' denmeye başlaması ikincisinden itibarendir. Burada İstanbul bienallerinin tamamından söz etmeyi düşünmüyoruz; bazılarına kısaca değinmekle yetineceğiz:

1989'da yapılan 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde öne çıkan bir küratör ya da sergi komiserinden ziyade, her ülkenin kendi sorumlusu vardı. Bunların bazıları sergi mekânlarının düzenlenmesinden de sorumluydular. Sergi mekânları MSÜ Resim ve Heykel Müzesi, MSDB Hareket Köşkü, Aya İrini, Ayasofya Müzesi, Sultanahmet Meydanı, Sarayburnu, Yerebatan Sarnıcı, Basın Müzesi, Süleymaniye Kültür Merkezi, Askeri Müze, Atatürk Kültür Merkezi, Yıldız Üniversitesi idi. Ayrıca, İstanbul'daki bazı galerilerde bienal kapsamında sergiler düzenlenmişti. Bienalin farklı yerlere dağıtılması, tıpkı Venedik'te olduğu gibi, sergilerin yanı sıra İstanbul'u keşfetmeye yöneltiyordu gezenleri.

Açıkça belirtilen bir *kavram* ya da *tema* yoktu. Katalog yazılarının başlıklarının bazıları 'Geleneksel Yapılarda/Çevrelerde Çağdaş Sanat' (ki, bir önceki bienalde de vardı böyle başlıklar), falanca ülkede 'Öncü Sanat' ya da '1980'lerde Sanat' gibi adlar taşıyordu. Türkiye'nin yanı sıra, Batı Almanya (o tarihlerde Almanya, Batı ve Doğu diye bölünmüş durumdaydı), Avusturya, Gürcistan, İtalya, İspanya, Yugoslavya ve Yunanistan ülke bazında katılmışlardı (Almanya'dan Rainer Mang, Yugoslavya'dan Evgenia Demnieska ve Yunanistan'dan Niki Liodaki'nin işleri, aklımda kalanlar). İşlerin büyük bir kısmı resim, geri kalanların bir kısmı heykel ve yerleştirme, bir iki tanesi de fotoğraftı. Özetle, geleneksel çalışmalar çoğunluktaydı; ancak yine de okulda hocalarımızın örnek verdiği sanat yapıtları türünden şeyler pek yoktu (o tarihte hepimiz öğrenciydik). Bu da bizim kafalarımızın karışmasına, zihnimizde bazı soruların doğmasına neden olmuştu doğal olarak.

Ülkelerden bağımsız izlediğimiz, çağdaş sanat dünyasında yerlerini çoktan almış olan (ama çoğumuzun o yıllarda henüz bilmediği) Daniel Buren, Richard Long, Sol LeWitt, Jannis Kounellis gibi sanatçıların işleri de vardı bienalde. Türkiye'den katılımcıların bazıları ise Mehmet Aksoy, Mehmet Gün, Erol Akyavaş, Serhat Kiraz, Mehmet Güleryüz, Ömer Uluç, Sarkis, Halil Akdeniz, Bedri Baykam, Şenol Yorozlu ve Mithat Şen'di. Bu sanatçıların işlerini genelde biliyorduk, ancak Metin Deniz'in Sultanahmet Meydanı'ndaki yerleştirmesi oldukça etkiliydi. Deniz, bir sürü sandalyeyi ve oturur vaziyetteki polyester figürü üst üste, bir piramit gibi yerleştirmişti. En tepede, ayakta duran figür eliyle yukarı uzanıyordu, ama sanki düşecek gibi durduğu için bir tedirginlik yaratıyordu.

4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (1995) ise bir dönüm noktası olduğundan söz edebiliriz. Sergi küratörü René Block'tu (aslında katalogta 'küratör' yerine 'tasarlayan ve gerçekleştiren' denmişti). Ana mekânlar Aya İrini, Antrepo ve Yerebatan Sarnıcı idi. Serginin kavramsal çerçevesi 'Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü –*Orientation*' adını taşıyordu. Doğu/Batı ilişkisine, karşı-

lıklı *yönelim*e dikkat çekmek istiyordu küratör. Sergileri oluştururken, ülke ya da yaşlı/genç sanatçı gibi ayrımları elden geldiğince kapı dışarı etmesi bu yüzdendi Sergi katalogunda belirttiğine göre amacı, Venedik Bienali'ndeki geleneksel bakışı kırmaktı. Onun bu tavrı daha sonraki bienallere de yansımıştır. Aşağıda, Block'un sergi hakkındaki görüşlerinin bir özetini veriyoruz:

"'Oryentasyon' sözcüğünde benim ilgimi çeken, sözcüğün coğrafi bağlamıdır. 'Oriente olmak –yönelmek' sözünün pek çok Avrupa dilinde 'Orient' [Doğu] kökünden türemiş olması bir rastlantı değildir. [...] Böylelikle, Batılı olduğunu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının 'Orient –Doğu'dan gelmiş olduğuna dikkat çekmekten başka bir şey amaçlamadım. [...] İşte bu kendi gelişmiş gelenekleri olan farklı çevreleri dikkate alıp, orada bulduklarımla Batı sanatı olarak adlandırılan kavramdan geldiklerim arasında diyalogu sağlayacak bir temanın geliştirilmesi gerekiyor. [...] Sanatçıların seçiminde, benim için önemli olan farklı kuşakların ve farklı coğrafi kökenlerin dikkate alınmasıdır: Japonya, Kore, Avustralya, Şili, Rusya, Danimarka, İtalya, İngiltere, Finlandiya, Almanya ya da Türkiye gibi. Weiner, Kirkeby, Kounellis ya da Horn gibi sanatçılar deneyimli iken, kimileri bu ortamla yeni karşı karşıya gelmektedir: Spitzer, Jaar, Miyajima, Erkmen, Wirkkala ya da Murtezaoğlu gibi. [...] Ülkelerin genç sanatçıları, diğer ülkelerinkilerle karşılaşmalıdırlar. Bu daha çok bir sempozyum ya da bir atölye karakterindeki yeni bir bienal modelidir. [...] Joseph Beuys, 1971'de yaptığı, gerek bienal gerekse ona eşlik eden *Fluxus* sergisinde izlenebilecek bir çalışmasında, politik partilerin diktatörlüğünün aşılmasını nasıl talep etmişse, ben de bu yüzyılın sonuyla birlikte zengin ülkelerin kültürel diktatörlüğünün aşılmasını talep ediyorum. [...] Erkeklerin yüzlerce yıllık, usandırıcı baskınlığı nihayet kırıldı. Fransız ve Rus devrimlerinden sonra üçüncü büyük devrimi yaşıyoruz. [Osman Constantinos: *Bu Bienal'de ilk kez Doğulu sanatçıların eserleri Batılı sanatçılar ve dünyanın diğer bölgelerinden gelen sanatçılarla eşit koşullarda sergilenecek. Buradan kalıcı bir diyalogun gelişebileceğine inanıyor musunuz?*] Bu soruya eğer izin verirseniz bir şiir ile yanıt vereceğim: *Kim ki kendini ve diğerlerini tanır / Anlayacak ki burada / Doğu ile Batı / Artık ayrılmamakta. / Düşünceye dalınca iki dünya arasında / Kendimi tutmayı geçerli kıldığımda / En iyisi Doğu ile Batı arasında / Hareket halinde olmakta* [Goethe]".[7]

René Block, bu bienal aracılığıyla *fluksus* sanatçılarının işlerinden oluşan bir derlemeyi getirerek, deyim yerindeyse, bir fırsatı daha değerlendirmişti. Bu yan sergi 'Çok Düğümlü bir Uzun Bir Öykü –Almanya'daki Fluxus, 1962-1994' adını taşıyordu. Kendisinin bu sanat hareketine 1960'lardan beri destek verdiğini biliyorduk zaten. Bu sayede, fluksus sanatçılarını ve Beuys'u Türkiye'deki sanat çevrelerine daha kapsamlı bir şekilde tanıtmış oldu (Block,

[7] René Block (Osman Constantinos'un sorularını yanıtlıyor), *4. Uluslararası İstanbul Bienali* katalogu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1995, s. 20-34.



264.
Marina Abramoviç,
Görünmeye Başlamak,
995, video yerleştirme,
nonitör, 7 Ejderha Başı
gösterisi bandı
(4. İstanbul
Bienali için Proje)

1991'de Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nce gerçekleştirilen Joseph Beuys'u tanıtma günleri için İstanbul'a gelmişti; kim bilir, 1995'teki rolü belki de o zaman düşmüştü akıllara). Doğrusu bu, hem Block, hem fluksus hem de bizim için bir fırsat olmuştu; anımsadığımız kadarıyla, en az bienal kadar Block ve fluksus da gündeme gelmişti basında.

Küçük ya da büyük, bir serginin tortusu belleklerde ve belgelerde yaşar. Bugünden geçmişe baktığımızda, görme fırsatı yakalayanların zihinlerinde 4. İstanbul Bienali'nin iz bıraktığını söyleyebiliriz. Ondan geriye kalan belge ise kuşkusuz katalogdur. Hangi sanatçının hangi mekânlarda sergilendiğini bugün tam olarak anımsayamayabiliriz. Ancak, gerek Block'un Constantinos ile yaptığı söyleşide gerekse katalogun sonundaki çizelgede kimlerin nerede sergilendiği belirtiliyor. Fluksus sanatçıları bir yan sergi ile tanıtıldığı için, katalogun başında ayrı bir bölümde yer alıyor. Asıl bienal sanatçıları ise abecesel olarak sıralanmış durumda. Her sanatçıya ikişer sayfa ayrılmış. Bir iki istisna dışında, bu sanatçıların hemen hepsinin kendi sanat anlayışlarına ilişkin yazdıkları tümce ya da paragraflar çalışmalarına eşlik ediyor. Buraya hepsini almak olanaksız. Biz birkaç tanesine bakmakla yetineceğiz:[8]

Giriş niteliğindeki fluksus sanatçılarının ardından, abece sırasına göre, ilk Marina Abramoviç yer alıyor ve şöyle diyor: "Araba kazasından ölmektense, yılan sokmasından ölmeyi tercih ederim" (s. 66). Sanatçının video yerleştirmesi, İstanbul'un ünlü tarihî mekânlarından Yerebatan Sarnıcı'nda sergilenmişti. Sanatçı gösterisini 4. İstanbul Bienali için memleketinde tasarlamış,

[8] Bu ve daha sonra verilen parantez içindeki sayfa numaraları (sadece 'İstanbul Bienali' alt başlığıyla sınırlı olmak üzere), *4. İstanbul Bienali katalogu*ndandır.



265.
Handan Börütüçene,
Bellek Kasası,
'Yeryüzünün Belleği'
sergisinden, 1995
soldaki: cam, kurşun,
demir, kişniş ve tiftik,
167 x 51 x 19 cm
sağdaki: cam, kurşun,
demir, arpa, ahşap
araba tekerleği,
88 x 68 x 24 cm

gerçekleştirmiş ve o esnada video çekimini yaptırmıştı. Katalogdaki imge, bienal mekanındaki video yerleştirmenin değil, fikir vermesi için gönderilen projenin fotoğrafıdır aslında (Resim 264).[9] Ekranda gösterilen filmler aynı olsa bile, sergilendikleri mekân farklı olduğu için, etkinin kaçınılmaz olarak değiştiğini belirtmeliyiz. Abramoviç'in *Görünmeye Başlamak* adlı yılanlı gösterisi, Yerebatan Sarnıcı'nın loş ortamlı ve sulu zeminlerinden birinde, sütunların birine taban olan ve ters bir şekilde duran *Medusa* başına yakın bir yere kurulan monitörlerden sunulmuştu. Anladığımız kadarıyla, Yunan mitolojisindeki *Gorgo*lardan biri olan, yılanlarla örülü saçları, tunçtan elleri ve altından kanatlarıyla etrafa korku salan Medusa'ya bir gönderme yapmış; belleğimizdeki *imge*, çağdaş *teknoloji* ve *insan* arasında kendince bir ilişki kurmuştu Abramoviç.

Handan Börütüçene'nin (d. 1957) Aya İrini'de sergilenen yerleştirmesinin adı *Bellek Kasası* (Resim 265). Bir anlamda, o da ilgilenmiş tarihle. Sloganı da şu: "Yeryüzünün belleği olmasa ben hiçbir şey yaratamazdım –Benim belleğim de yeryüzünün belleğinin bir parçasıdır" (s.94). Sanatçının katalogdaki basılı işi, aslında daha önce 'Yeryüzünün Belleği' adlı sergisinde yer almıştı. Malzeme olarak soldaki kasada cam, kurşun, demir, kişniş ve tiftik; sağdakinde yine cam, kurşun, demir, arpa ve ahşap araba tekerleği kullanılmış. Sanatçı, sadece buradakinde değil, başka çalışmalarında da *doğal sürece* hayli ilgili bir sanatçıdır.

---

[9] Katalogdaki basılı imge ile sergilenen çalışma arasındaki böylesi bir farklılığa sık sık rastlanır. Kataloga basmak için bir dia istenir ve sanatçı da (eğer katılmak istiyorsa) bir dia yollamak zorunda kalır. Katalog çalışmalarına bir an önce başlanması gerektiği için, sanatçı (tesadüfen, küratörün istediği tema ile ilgili hazır bir işi yoksa) o an elinde ne varsa onu gönderir; bu durumda, sergideki iş ile katalogda basılı iş arasında dağlar kadar fark ortaya çıkabilir. Fakat, diyelim ki 50 yıl sonra kata-



266.
Mat Collishaw,
Kar Fırtınası, 1994,
video yerleştirme

Mat Collishaw'in (d. 1966) çalışması ise *Kar Fırtınası* adlı bir video yerleştirme (Resim 266). Sanatçı, geçmişteki ve şimdiki imgelerin gerçeklik denen şeyi ne derece yansıtıp yansıtmadığı üzerine eğiliyor. Collishaw'e göre resim, fotoğraf ya da film gerçekliği yansıtan ancak, onu değiştiren, daha doğrusu, belli bir kopukluğa neden olan araçlardır. Fotoğrafın bulunmasından önce pek çok ressam, ekmeğini zengin insanların portrelerini yaparak kazanmıştır. Para babaları genelde kasıntı oldukları için, ortaya çıkan portreler genellikle gerçeği yansıtmaz; bunlarda bir *kopukluk* vardır. Oysa sanatçıların yaptığı dilenci portreleri çok daha samimidir; çünkü dilencilerin ressamlara belli bir modayı dayatması söz konusu değildir. Ne var ki, gereğinden fazla duygu yüklü olduğu için, 'gerçek' bunlarda da yalıtılmıştır. Geçmişin kopukluğu, günümüzde *ilgisizlik* olarak devam etmektedir. Medyanın insanların çektiği acıyı durmaksızın yansıtması, onları izleyenleri duyarsız ve duygusuz hale getirmiştir. Açla tokun, sıcak yatağında uyuyan ile sokakta uyku tulumlarıyla uyumaya çalışanların yan yana yaşamasını olanaklı kılan şey işte bu duyarsızlıktır (s.106). Collishaw'in işi, bu çelişkilerin göbeğinde, Londra'nın Oxford caddesinde, bir kar fırtınasında dışarıda uyuyan (belki de çoktan donmuş olan) birini gösteriyor.

Osman Dinç (d. 1948), 1977'de Paris'e yerleştiğinden beri asıl eğitimini aldığı resimden uzaklaşarak üç boyutlu nesneler yapmakta olan bir sanatçıdır. Bugün *İstanbul Modern*'e dönüşmüş olan *Antrepo*'da sergilenen işi (*Damla*), daha önce gördüğümüz diğer işleri gibi oldukça teknik, ama bir o kadar da etkileyici, akılda kalıcı ve yalın bir biçim (Resim 267). Burada, bir damla betim-

logu eline alan birisinin gözünde, o sergi, sayfalarda yer alan imgelerden oluşacaktır –ki bu da 'tarih'in kaçınılmaz olarak *nasıl* ve *niçin* bir takım *arıza*lar ile yazıldığının ipuçlarını vermektedir bize.



267.
Osman Dinç,
Damla, 1991,
çelik

lemesinden ziyade, olsa olsa, onun *saf*lığına, bütünden bir *kopuş*a –bir *kopuş anına*– yapılan bir göndermeden, bir yorumdan söz edilebilir. Hem *tarihönce*sini hem de *şimdi*yi simgeleyen, gizemli bir *işaret*e benziyor; ancak ne olursa olsun nihayetinde, sadece kendini kanıtlayan bir nesne bu. Dinç; Beuys'tan, Merz'den ve Penone'den son derece etkilendiğini söylüyor; ama nesnesinin saflığından ötürü, bu kaynaklara sanki Brancusi'yi da ekleyebilirmişiz gibi geliyor. Fransa'da, Dinç'in çalışmalarında bir Doğu duyarlığından söz ediliyormuş, ama o kendi yaptıklarının daha çok Batı sanatına ait olduğunu düşünüyor (s. 112). Block'un Dinç'e ilgi duymasının nedeni sanırız bu çift aidiyetlik.



268.
Aydan Murtezaoğlu,
İsimsiz, 1993,
karatahta,
175x140 cm



269.
Şirin Neşat,
Allah'ın Kadınları
dizisinden
iki fotoğraf, 1994

Aydan Murtezaoğlu'nun (d. 1961) Aya İrini'de yer alan işinin bir adı yok (daha doğrusu, adı *İsimsiz*). Türkiye'nin yakın tarihine yabancı olan biri açısından bunun pek bir önemi olmayabilir; ne var ki, *1923 Devrimi* hakkında bilgi sahibi olanlar –destekleyenler, karşı çıkanlar ya da sorgulayanlar– açısından, bizce, yapıtın isimsizliği geçersizleşmektedir. Bunun nedeni, malzeme olarak kullanılan karatahta ve üzerindeki işaretlerdir kuşkusuz. *Karatahta*, sadece bir karatahta olmadığı gibi, *harfler* de sıradan harfler değildir. Ayrıca oradaki *el*, 'el'den öte, zihnimize kazınmış bir *imge*nin (*Başöğretmen*'in) apaçık işaretidir; zihnimiz figürün geri kalan kısmını kendiliğinden tamamlar. Orada fiziksel olarak gösterilmemiş olsa da, bütün bu işaretlerin toplamı bize bir şeyler söyler, gösterir. Bu, Sarayburnu'ndaki *İlk Ders*'tir; bu, yönünü Doğu'dan Batı'ya çeviren ve bir 'kopuş'un ardından yükselişe geçmeye hazırlanan bir toplumun imgesidir. Murtezaoğlu, bu çalışmasıyla, gösterdiği tarihsel olayı bir kez daha tartışmaktan ziyade, tekrarlarla şablonlaşan görüntüsünü bir kez daha okumaya açmak niyetinde olduğunu belirtiyor. Ona göre, çok fazla tekrar edilen bu imge referanslarını yitirmiştir; ancak yine de, belirlenmiş istikametin hareket noktasını oluşturduğu için *kutsal bir gösterge*dir (s. 210). Amaçlanan noktaya varılamadığı için (ki, *ideal* zaten ulaşılamaz), bu görüntü, sanki bir *ikona*ya dönüşmüştür. Bu çalışmanın, müzeye çevrilmiş bir Doğu kilisesinde sergilenmesinin nedeni de budur (Resim 268).

İran asıllı Amerikalı sanatçı Şirin Neşat'ı (d. 1957), genellikle fotoğraf çalışmalarından tanıyoruz. Bu fotoğraflarda, İslam kadını teknolojik imgelerle birlikte, modern bir atmosferde gösterilmektedir. Fotoğraflar Farsça yazılarla takviye edilmişlerdir. İlk bakışta, yazıların poz verenin teninde yazılı olduğu-

nu sanırız; oysa dikkatli bakıldığında, bunların fotoğraf üzerine Neşat tarafından yazıldıklarını fark edebiliriz. Doğu toplumlarında, eskiden beri insanlar ellerini, yüzlerini, ayaklarını ya da görünmeyen bölgelerini yazı ya da resimlerle, geçici ya da kalıcı dövmelerle bezerler. Dolayısıyla, Neşat'ın imgelerinin bu gelenekle ilintili olduğu ortadadır.

Paolina Weber'e göre, Neşat'ın yapıtları "Ortadoğu ülkelerindeki yasaların özel ve genel sınırlarını konu alır ve Batılıların İslam kadını ve İslam kimliğini nasıl klişeleştirdiğini sorgular... Şeriata boyun eğen ve kendini modern bir savaş habercisi olmaya adayan kadın paradoksu, Batılıların feminizm tanımı çerçevesinde anlaşılması zor, garip bir feminizm anlayışının habercisidir. [...] Metinler, feminist şiirlerin bugün İran'daki güçlü etkilerini temsil eder. Bu şairlerden olan ve Neşat'la benzer konuları irdeleyen tartışmalı İranlı kadın şair Frugh Farrukzad şöyle der: 'Bana verdiğin yürek / kan içinde çarpan bir yürek değildir / onu özgür bırak ya da onu bedensel arzulardan yoksun kıl / ya da ona sevgi ve bağlılıkla engel ol'... Kadınların duruşları, tinsel inanç ve güç duygusu taşımakta. [...] Şirin Neşat kendisini örnek olarak kullanmış; o, şehit, savaşçı, eş ve anne olan bir kadın olarak karmaşık ve çoğulcu bir varlığa dönüşür. Kişisel yaşamöyküsü, kıtalararası göçe sahne olmuş bir sanatçı için Neşat'ın yapıtları güzel, özyaşamöyküsel izler taşıyor" (s. 218).

Sanat eğitimi Batı, kültürel kökeni Doğu olduğu için, Neşat, kendi işlerinin her iki uca da açıldığını, ancak ikisi arasında bir denge bulmakta zorlandığını söylüyor. Doğu/Batı ve laik/köktendinci gibi tartışmalara, kendi deyimiyle, 'yıllardır dışarıdan bakmış' olsa da köktendinciliğin Neşat'ın yapıtlarında önemli bir yer tuttuğunu görüyoruz. Örneğin, inancını yaşam felsefesine dönüştüren insanları işlediği *Allah'ın Kadınları* dizisi (Resim 269), zihnini sürekli meşgul eden bu konudan çıkmıştır. Öğrendiğimize göre, 1994 tarihli bu fotoğraflardan biri (ki, tabanları yazılı iki ayak arasında bir namlu görünmektedir), tarihin garip bir cilvesi olarak, tam da 11 Eylül 2001'de *İkiz Kuleler*'in uçaklarla devrilmesinin hemen öncesinde bir sanat dergisinin kapağına basılmasına karar verilmiş. 11 Eylül cehenneminin yaşandığı gün, raflarda dergiyi o haliyle gördüğünde, 'gurur duymak' ve 'özür dilemek' arasında kalmış sanatçı. Evet, *Allah'ın Kadınları*, İran'da şehit olmaya hazır kadın imgeleridir, ancak bu, onun köktendinciliğinden değil (ki, kendisinin *laik* olduğunu belirtiyor), 'terör' ve 'şehadet' konusuna ilişkin merakından kaynaklanmaktadır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide buna açıklık getiriyor Neşat: "Sanırım bu konudaki duruşum, temelinde sorgulama ve ihtiyacı ve konuya ilişkin saf meraktan ileri geliyor. Öte yandan, şu andaki ABD hükümetinin de en az İran'daki kadar 'köktendinci' bir tavır içinde olduğunu hissediyorum. ABD, dini kullanma ve sığ ideolojisini uygulama biçimiyle, kitleleri sürekli tek bir yöne sevk eden tutumuyla bunu gösteriyor".[10]

---

[10] Şirin Neşat–Evrim Altuğ Söyleşisi, "ABD'nin İran'dan Farkı Yok", *Radikal*, 29 Eylül 2003, s. 23.



270.
Tony Oursler,
Seni Duyamıyorum,
1995, video yansıtıcı
ve film, VCR, bez,
Tracy Leipold ve
Tony Oursler gösterisi

Tony Oursler (d. 1957), video görüntülerini düz zeminlere yansıtmaktan ziyade, küre, kukla ya da buna benzer üç boyutlu nesneler üzerine yansıtarak çarpıcı etkiler yaratan bir sanatçı. Oursler, foto-gerçekçi resimler yaparak çıkmıştı yola. Derken, insanın iç dünyasını konu alan filmler çekmeye başladı; ama daha sonra 'dünyaya daha saldırgan, daha çok katalizör işlevi gören unsurlar' diye nitelediği kuklaları kullanmaya karar verdi. Yanılsamaya olan düşkünlüğü ise hep devam etti. Değişen, sadece araçtı, malzemeydi. Ama araç ve malzeme değişikliğinin sanatta ne gibi sürprizlere yol açtığını, artık öğrenmiş durumdayız. Önemli olan, ortaya çıkan yapıtın ikna gücüdür. Diyeceğim, Oursler'ın kuklalarının düpedüz yapay olduklarını bilmemize karşın, yine de onlar tarafından ikna ediliriz. Örneğin Aya İrini'deki *Seni Duyamıyorum* adlı çalışması, bir video yansıtıcısı, bir kadın ve bir erkek kuklasından oluşmaktadır (Resim 270). Gövdelerin boş olduğu anlaşılıyor. Başlar ise oldukça hacimli; üstelik yüz hatları sabit değil, her an değişiyor. Başlara yansıtılan film sayesinde, birbirlerini işitmeye çalışan ancak işitemeyen portreler sanki canlıymış gibi algılanıyor –ki, bu da gerçeküstü bir etkiye yol açıyor. Sanatçının, bir başka sefer de açılıp kapanan göz görüntülerini karanlıktaki küreler üzerine yansıttığı işinde, yine buna benzer bir etkiyi yakaladığını anımsıyoruz.

Oursler, Janus'la yaptığı söyleşide, imge ve teknoloji hakkındaki görüşlerini şöyle açıklıyor: "...Sanatsal malzeme (medium) bağlamında, mağara resimlerinden videoya kadar uzanan düz bir ilişki söz konusu. Artık, dijital teknolojiyi bir birleştirici olarak görüyorum –ama bunlar teknik şeyler; temelde salt teknolojiye dayanan işlere pek saygım yok. Bu teknolojilerin kültürel değeri, her zaman arzuların çarpıtılmış yansımalarıdır. Her şeyden önce, belki

de bu nedenle ilgi duyuyorum ve hâlâ kullanmaya devam ediyorum. Belki bu, bir madencinin altın bulması gibi bir şey –hayır, bu çok romantik– daha çok uyuşturucu kullanan birinin bir mal bulması gibi" (s. 226). Oursler, video çalışmaları seyretmenin, resmi ya da heykeli seyretmekten çok daha fazla zaman aldığına ve bu yüzden de izleyicinin ilgisini hep canlı tutacak bir şey yapmak gerektiğine inanan bir sanatçı. Etkisini daha ilk bakışta gösteren, esprili bir buluşa dayanan video yansıtmaları tercih etmesinin nedeni bu olsa gerek.

Öteden beri, sanatta, buluşun yanı sıra teknik mükemmellik de önemini hep koruyagelmiştir. Sanat tarihinin şaheserleri denen yapıtlar, bulunan (yaratılan) şey ile, onu ete kemiğe büründüren teknik ve malzemenin tam bir uyum içinde olduğu yapıtlardır. Örneğin, gerek isimleri bilinmeyen eski Mısırlı sanatçılar, gerekse Praksiteles, da Vinci, Michelangelo, Rembrandt ve Picasso gibi sanatçılar her iki yeteneğe de sahiptiler; bunlar hem buluşçu hem de mükemmel ustaydılar. Modern çağdan önce, bu yetilerle donanımlı olmayan bir çırağın ileride iyi bir sanatçı olarak sivrilmesi olanaksızdı. İşlik işleten, sipariş yetiştirmeye çalışan sanatçılar yanlarında kalfa ya da başka ustalar çalıştırmak zorundaydılar elbet. Bu ustalar arasında *icatçı* olan biri, zaten bir süre sonra oradan ayrılarak kendi işliğini kurardı. Ancak yeteneği, sadece teknik mükemmellikle sınırlı olan birinin kaderi hep başkasının gölgesinde kalmaktı.

Dün olduğu gibi bugün de, sadece teknik başarının öne çıktığı yapıt, belki ilk bakışta gözü avlayabilir; ancak bunlar, genellikle ruhsuz ve soğuktur. Ama öte yandan, teknikteki bir eksiklik de yine buluşun yeterince ortaya konulamamasına, onun zayıf kalmasına neden olur. Kısaca, hayalgücü ve buluş –yaratıcılık– özgünlüğün ön koşullarıdır; *teknoloji* bunların hemen arkasından gelir ve elbette, olmazsa olmaz. Ne var ki, modern sanatla birlikte, bunların birbirinden farklı şeyler olduklarının farkına varılmasıyla, bir sanatçının ille de iyi bir usta (teknisyen) olması gerektiği gibi bir zorunluluk sorgulanmaya başlanmıştır. Gördük; Duchamp (aslında, geleneksel el ustalığına sahipti) bunun yolunu açmış, azcı ve kavramsal sanatçılar da bu güzergâhtan beslenmişlerdi; halen de öyledir. Elleri beceriksiz ya da sakat, ama sanat konusunda yaratıcı bir beyne sahip biri için, bu yeni bakış açısı 'sanat yapma şansı' demektir. Yalnız, göz önünde bulundurmamız gereken bazı noktalar var:

Bir: Bir buluşumuz, düşüncemiz varsa ve bunu başkaları bizden daha iyi maddîleştirebiliyorsa, elbette bu olanaktan yararlanabiliriz. Ama bu, bize, beyninin yanı sıra halen ellerini de kullanmayı tercih eden bir sanatçıyı aşağılama ya da üstünü örtme hakkını vermez (ki, buna gücümüz yetmez zaten). Böyle düşünenler, beyin ve el ilişkisi konusunda biraz araştırma yapsalar iyi olur.

İki: Kendisi yeteri kadar bilgi sahibi olmadığı için, diyelim ki dijital teknoloji gerektiren bir işi başkasına havale eden bir sanatçı, evet, bir teknik elemanın yardımıyla amacına ulaşabilir. Ancak kullandığı teknolojiyi iyi bilen bir sanatçının, işi ortaya çıkarmak için uğraşırken daha önce hiç düşünmediği şeyler aklına gelebilmektedir. 'Malzeme ve teknolojinin yaratıcı süreci tahrik etmesi'



271.
Nam June Paik,
Muma Bakan Buda,
1992, TV, kamera,
Buda heykeli, mum

denebilir buna. Boya, taş, kil, fotoğraf ya da dijital teknoloji kullanan, yani bizzat 'iş üstünde' olan bir sanatçı bunun ne demek olduğunu çok iyi bilir.

Üç: Yukarıdaki söylediklerimizle çelişir gibi gelebilir, ama bazı buluşların nedeni bir konudaki teknik beceriksizlik olabilmektedir. Bunu, "izlenimciler, yaratıcılıklarını beceriksizliklerine borçludur" diye, ne zaman ve nerede ve okuduğumu unuttuğum bir tümceyi anımsayarak söylüyorum. Evet, izlenimcilerin tekniği, kendilerinden önceki büyük sanatçıların teknikleriyle kıyaslanınca kaba saba, sözcüğün tam anlamıyla beceriksizce kalıyor. Ama izlenimcileri izlenimci yapan da işte bu teknikleriydi; daha doğrusu, bir şeyi (yani, geçip giden anı) yakalayabilmek için bir şeyden (yani, uzun zaman gerektiren klasik beceriden) vazgeçmeleri gerekiyordu. Bu noktada, gönül rahatlığıyla, *buluş* yapan (*yaratıcı sanatçı*) diyebiliriz Monet'ye. Ancak, ondan tekniğin bütün inceliklerini öğrenerek çok iyi izlenimci resim yapana da *iyi usta* diyebiliriz olsa olsa (Monet'den *daha izlenimci*, Picasso'dan *daha kübist*, Duchamp'dan *daha hazır-yapıtçı*, Kosuth'tan *daha kavramsalcı* olsanız ne yazar?!). Velhasıl, genellemeleri ve kuralları delecek sürprizler her zaman çıkabilir.

Teknoloji ve sanatsal buluşla ilgili konuya, Nam June Paik'e bakarak devam edelim isterseniz. Bildiğiniz gibi, fluksus hareketinden sonra gündemde kalmayı başaran ve son yıllarda da video sanatı konusunda adı sıkça anılan önemli bir sanatçı olan Paik, 1960'ların ortalarından beri modern teknolojik aygıtları kullanarak oluşturuyor yapıtlarını. Örneğin *Sevişen Saat* adlı 1992 tarihli video yerleştirmesinde, saat, video monitörü ve kamera kullanmıştır. Paslanmaz çelikten yapılan sarkaçlı saat dikey bir vaziyettedir. Saatin sağ (bize göre sol) tarafında bir kamera, diğer tarafında da bir video monitörü yerleştirilmiştir. Bura-

daki kamera, ortadaki çıplak erkeği (saati) taciz eden göze; monitörde bir ileri bir geri giden saatin sarkacı ise erkeklik organına yapılan bir göndermedir. Akrep ve yelkovanın alabildiğince yavaş hareketlerinden ötürü, saat oldukça ağırbaşlı görünebilir; oysa ekranın teşhir ettiği, durmaksızın ileri geri hareket eden kısmından dolayı da kendi kendiyle çelişen bir varlığı çağrıştırır bu aygıt.

Paik'in 4. İstanbul Bienali'ndeki işinin adı, *Muma Bakan Buda* (Resim 271). Sanatçı, kendi yapmadığı bir Buda heykelini, yine kendi yapmadığı bir televizyon ekranına bakar vaziyette yerleştirmiş. Mumu filme alan ve görüntünün ekranda oynamasını sağlayan kim acaba? Kavramsal sanat açısından, filmi kimin çektiği önemsiz bir ayrıntı olsa gerek; önemli olan, bu kompozisyonu Paik'in düşünmesidir. Paik, burada, yine, Doğu, Batı, teknoloji ve düşünce denen verili kavramları kendince bir araya getirerek karşılaştırıyor. Herhangi bir çözüm önermekten ziyade, oyunun araçlarını önümüze koyuyor.

Buda'nın öğretisine göre, kurtuluş ışığı dışarıda değil kişinin kendi içindedir.[11] Bizim buradaki imgemiz (Buda) ise kendi dışındaki bir ışığa, daha doğrusu, *mum imgesi*ne bakıyor; sanki büyülenmiş gibi. Buda –eski adıyla, *Gautama*– kendi içine bakarak kurtulmuştu acıdan. Modern insan ise dışarısıyla ilgilenerek unutuyor sorunlarını, kendini. Bazen, sorunları yok saymak işe yarayabilir. Bu, kendimize yaptığımız bir büyüdür aslında. Şimdilerde bize bu geçici rahatlığı sağlayan, ekrandır. Kendinize, yani 'ekrana odaklanmış siz'e, yukardan bakmayı hayal ettiniz mi hiç? Manzara şu olsa gerek: Önü ışıklı bir kutu var. Sanki bir kıbleymişçesine, yönünüzü ona çevirmiş, pür dikkat bakıyorsunuz; tabii bu arada etrafınızdakileri görmüyorsunuz, işitmiyorsunuz. Bir çeşit *iletişimsizlik*. Her şeyi gören biri, bu görüntü enflasyonunda, bir anlamda, hiçbir şeyi görmüyor demektir. *Muma Bakan Buda*'ya gelince, karşısındaki ekranda sadece bir mum görüntüsü var. Sessizlik, ortalığın hâkimi. Televizyon, Buda, izleyici –herkes susuyor. Hadiseyi anlamaya çalışan izleyiciler olarak sadece düşünüyoruz (bir çeşit *meditasyon*?). Ama durun, belki de anlayacak bir şey yok; çocuklar gibi oyun oynamak istemiş belki de sanatçı. Oyuncaklarıyla garip düzenekler kuran, onlarla konuşan, cezalandıran çocukları getiriyorum aklıma ve neden olmasın diyorum. Ama geçmiş olsun. Artık çocuk olamayacak kadar hınzırlaşmış durumdayız. Olsa olsa, çocuk *gibi* davranabiliriz. Paik'in söylediği de bu zaten:

"Muzip bir çocuk gibi olabilmekten hoşlanırım... Küçük hataları yakalamaya bayılırım. Örneğin, rastlantı sonucu mıknatısı bozan bir alet edindim. Gene rastlantı sonucu, ne işe yaradığını bir mühendisten öğrendiğim bu küçük teknik araçla biraz oynadım ve bütün televizyon programlarını kökten değiştirebileceğimi gördüm... 1958'den beri tanıdığım Fransız eleştirmen Pierre Restany,

---

[11] Efsaneyi duymuşsunuzdur: Buda'nın asıl adı Siddhartha Gautama imiş. Gautama, acının nedenlerini anlamak ve kurtulmak için daldığı bir meditasyon sırasında 'Nirvana'ya ulaşmış ve *Buda olmuş* ('Buda', sözcük olarak 'Aydınlanmış' anlamına gelir). Nirvana, hırs, nefret ve düş ateşinin sönmesidir; bu ise kurtuluş, yani aydınlanma demektir.



272.
Markus Raetz,
Siluetler, 1992,
ahşap modelden
demir döküm, ayna

bir keresinde, bana 'Hay Allah, iyi bir elin yok, ama iyi bir beynin var' demişti. Ve ben beynin, elden daha önemli olduğunu düşünüyorum, ya siz? ... Kore'deki okulda, çizimden başka her şeyde başarılıydım... Teknolojinin adı Asya'da, Japonya dahil hâlâ kötüye çıkmamıştır. Onun için, benim yaptığım sanat yapıtları geriliğin göstergesidir, ilerlemenin değil... Makineye dayanan bir sanat yaptığım için herkes beni teknoloji delisi sanır. Araba kullanmam. Elim ayağım birbirine dolanır ve müziği sevmeme karşın, bir pikabı ya da CD aletini güç bela kullanırım. Ama sakar bir elim ve tamamen makine karşıtı bir düşünce sistemim olduğundan, makine ile ilgili bir şeyler yaratmak için savaş veriyorum. Tahmin edilemeyen bir şey yarattım; 'başarının' gizi belki de bu" (s. 230).

Markus Raetz (d. 1941), görsel algımızın zaaflarıyla oyun oynayan bir sanatçı. Düşündürmekten çok şaşırtmayı seviyor. Raetz'in *Siluetler* adlı işiyle ilk karşılaştığımda, 'ters konmuş sıradan bir baş' diye geçirmiştim içimden. Hemen sağ çaprazında, duvarda, aynı hizada düzgün görünen bir baş daha vardı (Resim 272). Ortadaki üç boyutlu nesnenin etrafını dolaşmaya başladığımdaysa, baş *baş* olmaktan çıkıyor, *başkalaşıyor*du. Sanatçı, nesnesini, ilk aşamada her biri başka şekilde olmak üzere, ince dilimlenmiş üst üste bindirilmiş ağaç plakalarla sanki bir yap-boz gibi, bir sürü olasılık deneyerek meydana getirmiş, nihai şekline karar verdikten sonra da demir dökümünü yaptırmıştı.

Evet, ilk gördüğüm açıdan ters bir baş *gibi* görünen nesne, aslında her tarafıyla ters bir baş falan değildi. Sanatçının ilginç bir buluşuydu bu. Derken daha ilginç bir şey keşfettim: Duvardaki düz baş, öndeki ters başın aynadaki yansımasından başka bir şey değildi. Düzgün bir şey aynada nasıl ters yansıyabilirdi ki? Aynanın hileli olup olmadığını kontrol için gittiğimde (ki, değildi), olayı fark ettim: Tam aynanın bulunduğu noktadan ortadaki heykele bakınca, ger çekten de ters bir baş silueti görünüyordu! Ayna, yarım metre sola yerleştirilse



273.
Sarkis,
Pilav ve Tartışma Yeri,
1995; bakır kazan,
ağaç oturaklar,
şıklı sarkaç

düzgün bir baş falan kalmayacaktı. Ya da ortadaki heykel başka bir açıdan gösterilse baş ters olarak görülmeyecekti. Biçim, bir ters ve bir de düz olmak üzere, sadece iki açıdan başa benziyor, diğer açılardan sürekli değişiyordu; bu, *anamorfik* bir nesneydi. Raetz, Ernst Mach'a adadığı bu ilginç çalışmasıyla izleyenlerin algısını önce yanıltıyor, sonra da kendini ele vererek şaşırtıyordu.

Max Wechsler'e göre, Raetz'in heykellerinde "kendini gösteren olağanüstü ve şaşırtıcı biçim zenginliğinin, var olan hiçbir estetik anlayışla bağdaşmaması şaşırtıcıdır; bunlar, figürasyonla herhangi bir bağlantıyı önleyen, kendi kendine yeten heykelsi biçimlerdir. [...] Bu yapıtların betimsel olmayan imgeleri aslında son derece zorlayıcıdır, çünkü bunlar bir ruh durumunun ya da sanatçının çok övülen esinlenmesinin sonucu değil, sanatsal gelişimin sezgisel sürecinin organik ürünüdür. Kişinin, kendinden vazgeçmeden ne kadar öteki olabileceğini gösterir. Dolayısıyla sonuçta, zoraki bir nesnellik ve figürasyon üreten bir soyut sanatla karşı karşıya kalırız" (s. 246).

4. İstanbul Bienali'ndeki ilginç işlerden biri de Sarkis'in (d. 1938) *Pilav ve Tartışma Yeri* adlı yerleştirmesiydi. Bu işin merkezinde bir yıl önce bir eskici dükkânında tesadüfen görüp satın aldığı 80 cm çapında bir bakır kazan yer alıyordu (Resim 273). Çevresinde ahşap oturma bankları; üstündeyse, neon ışıklarıyla *Pilav ve Tartışma Yeri* yazılı bir nesne sarkıyordu. Topluca bakınca, merkezden dışa doğru açılan geometrik bir yerleştirmeydi bu. Sanatçı, *Pilav ve Tartışma Yeri*'nin bienalin açılışından bir hafta önce hazırlanmasını istemişti. Bu birinci aşamaydı. Bu aşamada, küratörü ve sanatçısıyla, sekreteri ve işçisiyle tüm bienal ekibinin hazırlıklar boyunca o mekanda zaman zaman toplanması ve nohutlu pilav yiyerek tartışması amaçlanmıştı. Bunun ne derece gerçekleştiğini bilmiyoruz. Ancak bienal açıldıktan sonra, bazı izleyicilerin



274.
Haluk Akakçe,
Aşk Vaadi, 1999,
tahtaya mürekkep
ve mine boyası,
66 x 50 cm

ellerinde pilav tabaklarıyla kazanın etrafındaki banklara oturarak kendi aralarında konuşmakta olduğu görülüyordu. Anlayacağınız Sarkis, Beuys'un izinden giderek yiyip içme, toplanma ve tartışma gibi sıradan yaşam eylemlerini bir sanat etkinliğinde yeniden sunmuş, 'yaşam=sanat' demişti bizlere.

Özetle, 4. İstanbul Bienali'nde toplam 118 sanatçı vardı. Daha sonraki bienallere çağrılan sanatçı sayısı da aşağı yukarı bu kadardır. Doğrusuyla eğrisiyle, İstanbul Bienali, artık dünyadaki önemli bienallerden biri olmayı başarmış durumdadır. Bu sayede, başta İstanbul olmak üzere Türkiye, bir yandan yeni eğilimleri ve birçok yabancı sanatçıyı görme fırsatı yakalamış, bir yandan da Hale Tenger, Halil Altındere, Hakan Akçura, Taner Ceylan, Aydan Murtezaoğlu ve Haluk Akakçe (Resim 273) gibi genç kuşaktan sanatçılara uluslararası arenada görünme şansı vermiştir.

Sanart ve Genç Sanat Etkinlikleri

Ankara'da 1939'dan beri düzenlenmekte olan *Devlet Resim-Heykel Sergileri*nin ülkemiz sanatına belli bir devinim sağlıyordu. Eskiden bu sergiler (kısa adıyla *Devlet Sergileri*) önce Ankara'da açılır, sonra İstanbul ve İzmir'e de taşınırdı. Ne var ki bunlar, giderek bu kentin kendi yağıyla kavrulduğu etkinliklere dönüşmüştür. Gerçi, 1986'da bu rehaveti kırmaya yönelik *Asya-Avrupa Sanat Bienali* diye bir girişim başlatılmıştı, ama Ankara'nın yeterince istekli ve hazır olmaması yüzünden, o da sadece dört kez yapılabilmişti.



275.
Cebrail Ötgün,
İçli Defterler:
'Kesik El Eğretilemeleri',
1994, kağıt hamuru,
tutkal, zift, saman,
yağlıboya, demir

Ankara'da bir diğer etkinlikler zinciri Jale Erzen'in önderliğinde, görsel sanatları destekleme amacıyla 1991'de kurulan *Sanart* derneği tarafından başlatılmıştır. Dernek, baştan itibaren etkinliklerini çağdaş sanat sorunlarının tartışıldığı uluslararası sempozyumlar şeklinde yapmayı ilke edinmiş; sempozyumlarla eşzamanlı olarak çağdaş sergiler düzenlemeye de özen göstermiştir.

1992'de yapılan ilk uluslararası sempozyumun konusu *Kimlik, Sınırsallık ve Mekân*'dı. Erzen, *kimlik sorunsalı*nı Batı'nın dışında, Batılı olmayan birçok kültürün ortak paydalar bulabileceği bir ortamda tartışmanın önemine dikkat çekmiş; sempozyumda sunulan bildiri ve yapılan tartışmaların, kısa sürede olmasa bile, ileride mutlaka meyvesini vereceğine olan umudunu dile getirmişti.[12] Bu sempozyumla eşzamanlı olarak Ankara'nın farklı mekânlarında, aralarında *Cobra* grubunun da olduğu 100'den fazla yabancı ve 80'in üzerinde de yerli sanatçının yapıtlarının yer aldığı sergiler gerçekleştirildi. Bu sergilerden birinin adı *Genç Yetenekler* adını taşıyordu.

Ankara'da 1993-96 arasında dişe dokunur etkinlikler gerçekleştiren bir diğer oluşum ise *Hangar* adlı gruptu. Cebrail Ötgün (Resim 275), Atilla İlkyaz, Murat Çelik, Hülya Çelik, Sevinç Akkaya, Cezmi Orhan ve İbrahim Çiftçioğlu'dan oluşan grup, bir yandan aynı adı taşıyan bir dergi çıkarmış bir yandan da '*İçli Defterler*' ve '*Herkes Kendi Uçurumuna Bakar*' gibi belli kavramlar çerçevesinde sergiler açmıştı.

1998'de *Ankara'da Genç Sanat-1* adıyla başlatılan etkinliğin de başkente bir canlılık getirdiğini belirtmeliyiz. Daha önce İstanbul'da Uluslararası Plastik

[12] J.N. Erzen, "Önsöz", *Kimlik, Sınırsallık, Mekan* -1992 sempozyumu bildiri kitabı, Ankara, 1995.



276.
Turan Aksoy,
Kent-Belleğim,
1998, fotoğraf,
70 x 100 cm

Sanatlar Derneği tarafından gerçekleştirilen *Genç Etkinlik* sergilerine bir yanıt olarak düşünebileceğimiz bir hareketti bu. İstanbul'da TÜYAP'ın eski sergi mekânında gerçekleştirilen sergilere Türkiye'nin her tarafından gençler katılabiliyordu. Örneğin, 1997'deki üçüncü sergide 397 genç sanatçı vardı ve organizasyon görevlileri dışında, ne bir küratör vardı ne de seçici kurul.

Ankara'daki etkinlik ise bir çeşit *küratörlük* çalışmasıydı. Önce hangi sanatçıların katılması gerektiğine karar verilmiş, sonra otuz beşi yerli, birer Alman (Stefan Demary) ve İngiliz (Howard Hodgkin) olmak üzere, toplam 37 kişiye davet mektubu yollanmıştı. Bu etkinliğin İstanbul'dakinden bir diğer farkı, kentin çeşitli mekânlarına dağıtılmış olmasıydı. Turan Aksoy, Genç Sanat-1'e katılan sanatçılardan biriydi. Bu etkinliğe, mekân ve kimlik sorunları bağlamında, kendisini model olarak kullandığı fotoğraflarla katılmıştı (Resim 276).

Özetle, İstanbul'daki genç etkinlik dört, Ankara'dakiyse üç kez yapılabildi ve yakın geçmişteki yerlerini aldılar. Ama yarattıkları heyecan, gürültü ve toz duman zihinlerdeki canlılığını koruyor. O etkinliklerde yer alan sanatçılardan bazıları bu toz bulutunda kaybolmuş durumdalar; bazılarıysa nereye kadar bilinmez, ısrarla görünmeye devam ediyorlar. Kim bilir, toz duman yatışınca, kayboldu denilenler belki tekrar ortaya çıkarlar; kim bilir, bugün görünenlerin bazıları sadece görüntüden ibaret... Kim bilir?

22 'SONSÖZ'ÜN OLANAKSIZLIĞI

Eğer bir sanat eseri her zaman bugünde yaşamıyorsa, üzerinde durmaya değmez. [...] Bütün yaptıklarımı *şimdi* için yaptım ve hep *şimdiki zaman*da yaşamalarını istiyorum.

Pablo Picasso, 1923

Birisi işine sanat diyorsa, o sanattır.

Donald Judd, 1965

Sanat ve mühendislik arasındaki duvarlar, yalnızca bizim zihnimizdedir.

Theo Jansen, 1990

Sınırların Değişkenliği

"Sınırlar yok oldu, sanatçıyla sepetçi birbirine karıştı", "sanat eğitimi almamış insanlar sergilerde sanatçı olarak yer alıyorlar", "bazı küratörler öznesiz şeyleri sanat yapıtı diye sergiliyorlar", "sanatçı sayılmak için artık sanat yapmak gerekmiyor", "dijital imgeler ve kolaycılık ortalığı sardı, gerçek yetenek değersizleşti", "yaratıcılıktan ziyade gösteriş öne çıktı", "insanî, sanatsal ve estetik değerler çöktü, sanatın içi boşaldı" vs...

Kimilerine göre gerçek bir durum saptaması, kimilerine göreyse tutucu ifadeler bunlar. Belki katılıyor, belki tersini düşünüyor, belki de serinkanlılığınızı koruyarak durumu anlamaya çalışıyorsunuz.

Anlamları hakkında görüş birliğine varılmış kavram ve terimler, sınırları belli tanımlar bizi bir süre rahatlatabilir. En azından, söyleşebilmek için gereklidir bu ortaklık. Terimler bir şeyin içeriğini bazen en kısa yoldan anımsatırlar, bazen de sadece birini diğerinden ayırt etmeye yararlar. Pratiği, yani olup biteni anlayabilmek ve iletişim kurabilmek için başvurduğumuz sözcüklerdir bunlar. Belli bir dereceye kadar da işe yararlar kuşkusuz. Ama madalyonun bir de öbür yüzü vardır: Her şeyi tam yerli yerine oturttuk (kuram ve kılgıyı eşleştirdik) derken, bir de bakmışız bütün dayanaklarımız yıkılmış ya da artık yeni durumlara yanıt vermez olmuşlar! Olağan şey bu, yaşam kurama sığmaz çünkü.

Ortadaki durum, ister istemez, genel hatlarıyla eski Yunan'dan 17. yüzyıla dek süren anlayışı anımsatıyor: Eski Yunan'da *bilim/sanat/zanaat* ayrımı yoktu. Gramer, retorik, geometri ve astronomi gibi alanlardan dokumacılık, hekimlik, tarım ve teçhizata, yapılan her iş *tekhne* kavramı altında değerlendiriliyordu. Tekhne, hem sanat hem zanaat anlamına geliyordu. Eski Romalılar, bu anlayışı aynen sürdürmüşler; ancak tekhne yerine, Latince *ars* sözcüğünü







277.
Theo Jansen,
Plaj Yaratıkları,
ağaç, kontrplak,
plastik şişe, bez

kullanmışlardı. Yunanlı ve Romalıların gözünde gramer, retorik, geometri ve astronomi *özgür sanatlar*ken; dokumacılık, hekimlik, tarım ve teçhizat gibi el emeğiyle yapılanlar da *bayağı* (*hizmetçi*) *sanatlar* kapsamındaydı (resim, heykel ve mimarlık da *teçhizat*ın alt dallarıydı). Ortaçağ ve Rönesans'ta bu bayağı (hizmetçi) sıfatı kulağa kaba gelmeye başlamış olmalı ki, o gruba *mekanik sanatlar* demeye karar vermişler. Özgür ve mekanik sanatlar, her ikisi birden *ars* kapsamındaydı; henüz *sanat*, *zanaat* ve *bilim* ayrımı ortaya çıkmamıştı. 18. yüzyılda özgür sanatlar, *bilim* kategorisine dâhil edilmiş; geri kalanlara *güzel sanatlar* denmiş; derken sanat ve zanaat ayrımı belirginleşmiş, modernizmin seçkinci tavrıyla da iyice keskinleşmişti.[1] Bu süreç, bize, "sanat nihaî anlam ve biçimine kavuşmuştur; artık hep böyle gitse iyi olur" demenin gülünç olduğunu söylüyor. Sanatın içeriği sürekli değişmiştir, değişmektedir ve değişecektir. İçerik ve sınırlar konusunda zorunluluk, rastlantı ve keyfiyet iç içedir.

Theo Jansen'ın (d. 1948, Hollanda) işleriyle ilerleyelim. Jansen, Leonardo türünden biri. Mühendis ve sanatçı. Ama kendisi "sanat ve mühendislik arasın-

[1] Ayrıntılı bilgi için bkz. Larry Shiner, *A.g.e.*, ss. 48-321.

daki duvarlar, yalnızca bizim zihnimizdedir" diyerek, böyle bir ayrımın yapay olduğuna işaret ediyor. Üniversitede fizik okumuş, yanı sıra sanatla ilgilenmiş, resim dersleri almış, çizim yeteneğini geliştirmiş. Meslek olarak mühendisliği seçmiş, BMV'de çalışmaya başlamış. Bir ara, öğrencilerine rüzgâr enerjisini anlatabilmek için plastik şişe ve tüplerden basit bir düzenek tasarlamış; derken bu tasarımlardan yola çıkarak 90'larda, hareketli heykeller denemeye başlamış. 'Rüzgâr enerjisi' deyince, Hollanda'nın simgesi yel değirmenleri geliyor akla. Yani armut dibine düşmüş. Bunlara 'plaj yaratıkları' adını takmış Jansen.[2]

Yeme içme dertleri olmayan bu mekanik yaratıklar, rüzgâr çıktığında yürümeye başlıyorlar (Resim 277). Mekanik birer tasarım olduklarını unutup, canlıymış gibi izliyoruz. İskelet yapısı, bacakların ilerlemesini sağlayan rüzgârlıklar ve eklem tasarımları mükemmel. Mekaniklik, günlük dildeki olumsuz anlamından sıyrılıp, biçimlerin ritmiyle müzikselleşiyor. Doğa gözlemi, fizik, matematik, geometri, tasarım ve hayal gücünün harika bileşimleri olan bu yaratıklar, Jansen'ın sanat ve mühendislik arasındaki sınırın yapay olduğu yolundaki iddiasının somut kanıtları olarak duruyorlar karşımızda.

Anımsarsak, 20. yüzyıl başında modern estetiğin birbiriyle çarpışan iki damarı ortaya çıkmıştı. Bunların biri, "sanat, doğadan ve bilimden ayrı, özerk bir alandır; bu yüzden mümkün olduğunca onlardan uzak durmalı, onlara benzememelidir" demiş, çok da etkili olmuştu. Soyut sanat eğilimleri büyük ölçüde bu damarın ürünleriydi. Kitabın ilk bölümlerinde bu eğilimleri, *modernizm* ile *modernlik* arasındaki bazı çelişkilerin göstergeleri olarak yorumlamıştık. Modern estetiğin bir diğer damarını oluşturan gelecekçi ve inşacı sanatçılarsa makineleri kutsamıştı. Bunlar, ilk gruptakilerin tersine, *modernleşme*ye (sanayileşmeye) iman etmişlerdi. İşin ilginci, modern sanat denince, daha çok ilk gruptakilerin akla gelmesiydi. Yine ilginç olan, modernist estetiğin aşılmasında, modernleşmeye tapan ikinci gruptakilerin paylarının hiç de az olmamasıdır. Bunları şimdi daha net görebiliyoruz. İlk grup yanılarını bilemem, ama ikinci gruptakiler, Jansen'ın işlerini görselerdi her halde hayran olurlardı.

Çağdaş teknoloji durmaksızın yeni olanaklar sunuyor. Masamızdaki bilgisayarlardan cebimizdeki oyuncaklara dek tüm ürünler uzay ve savaş teknolojisinin ucuzlaştırılmış yan ürünleri. Eskiden fotoğraf ve film teknolojisi, hem çok pahalı hem çok uzmanlık gerektiriyordu ve bu yüzden belli ellerde toplanmıştı. Şimdiyse bu teknolojiyi cebimizde taşıyoruz.

Son görüntü teknolojilerinden *hologram* da şimdilik oldukça pahalı. Özel bir laboratuar ve uzmanlık gerektiriyor. Ama zamanla ucuzlayıp bireysel kullanımlara açık hale geleceğinden hiçbir kuşkunuz olmasın. Holografik görüntü, gerçeklik yanılsamasında fotoğraf ve film görüntülerini aşıyor. Fotoğraf ve film gibi, hologramın da temeli ışık. Ancak onlardan farklı olarak, ışıktan

---

[2] http://www.strandbeest.com/; http://multispective.wordpress.com/2007/04/13/theo-jansen-the-merging-of-art-and-engineering.



278. Gorillaz (Damon Albarn ve Jamie Hewlett), Madonna ve Gorillaz Grubu, 2006, hologram

meydana gelen bir figür –bir *holoheykel*– sizinle aynı mekânı paylaşıyor. Çevresinde dolaşabiliyorsunuz; yüzünü, sırtını ve yanlarını görebiliyorsunuz; ışıktan meydana geldiğinden, içinden geçebiliyorsunuz. 1970'lerden beri sanat çevrelerinde (bilimsel ve teknik yardımla) holografik sanat denemeleri yapılıyor. Kaynaklarda gördüğümüz örnekler, teknolojinin pahalı ve karmaşıklığından olsa gerek, genelde küçük boyutlu. Ancak müzik ve eğlence dünyasındaki örnekler daha görünür halde. 1998'de İngiliz Damon Albarn ve Jamie Hewlett tarafından kurulan Gorillaz, bu teknolojiyi kullanan bir müzik ve görsel tasarım grubudur. Albarn ve Hewlett'in yanı sıra grup dört tane daha holografik figürden oluşmakta, zaman zaman başka müzikçilerle de işbirliği gerçekleştirmektedir. Gorillaz'ın üç boyutlu canlandırma karakterleri 2006'daki Grammy ödül töreninde, sürpriz bir şekilde Madonna (daha doğrusu, onun holografik görüntüsü) ile birlikte aynı gerçek sahneyi paylaşmışlar; yalnızca televizyondan izleyenler değil, o an salonda bulunan seyirciler de holografik Madonna'yı ilk birkaç dakika gerçek Madonna sanmışlardı (Resim 278).[3]

Sokak: Güncel, Canlı, Çoğul, Kaotik

Sokağın ruhu her yere sızmış; dış ve iç mekân imgeleri arasındaki farklılığı muğlaklaştırmış, hatta ortadan kaldırmış durumda. Aslında bu her zaman böyleydi, ama bir ara görmezden gelinmişti. Kesintisiz bir şekilde eski çağlardan bugüne, dış mekânlara resimler ve anıtlar yapıldığını unutmayalım. 20. yüzyılda bazı ressam ve heykeltıraşlar, yapıtlarından dış gerçekliğe ait her

[3] http://en.wikipedia.org/wiki/Gorillaz; http://www.eyeliner3d.com/



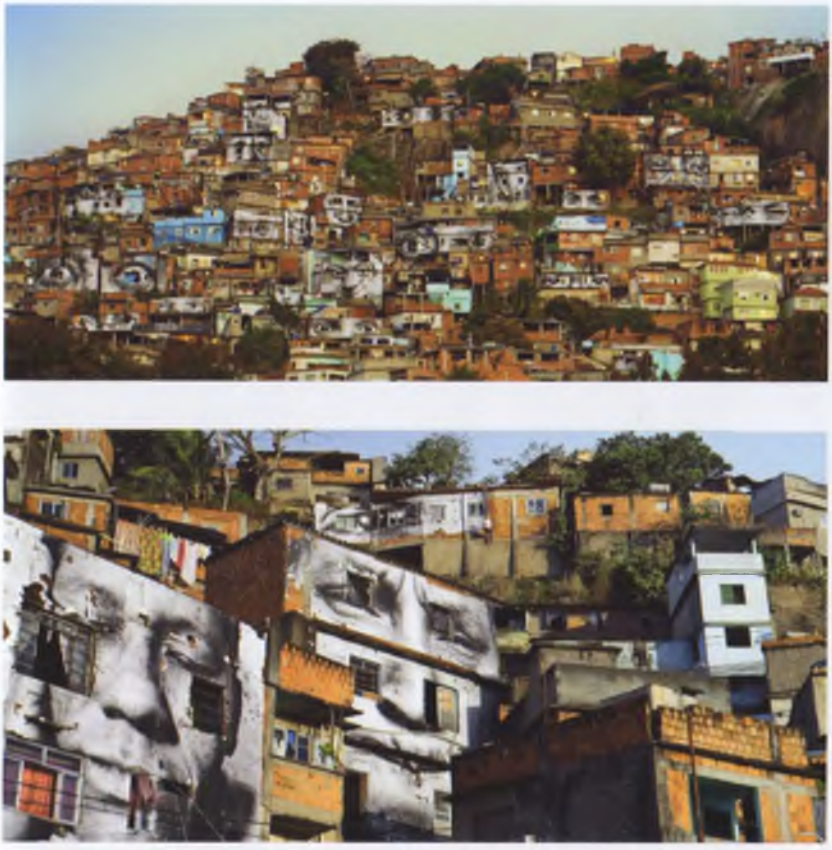
279.
Banksy,
Çiçek Boyacısı,
2007, Londra'da
bir bina duvarı

türlü izi silmeye çalışırken; pazarlamacılar da yalıtılmış kutsal mekânlar (*beyaz küp*ler) hazırlamıştı. Bu sistem halen yürürlükte; ama tek geçerli sistem olmadığı da ortada. Dışarısının ruhu içeriye müdahale ederken, içerininki de dışarıya müdahale etmekte, her taraf melezleşmektedir.

Sokağa her çıkışımda, pop sanatçılar geliyor aklıma. Duvar boyunca yan yana yapıştırılmış, birbirinin aynı afişler Warhol'ü; vitrinlerdeki erotik mankenler Wesselmann'ı; yer yer yırtılarak tanınmaz hale gelen afişler Rauschenberg'i anımsatıyor. 'Taklit, aslını anımsatır' derler. Ama durun bir dakika –kim kimi taklit ediyor? Asıl (özgün) olan, bu sanatçılar mı yoksa bizzat sokağın kendisi mi? Benim yanıtımı tahmin etmişsinizdir. Reklam imgelerinin yanı sıra, gizemli sokak sakinleri tarafından kondurulmuş yazı ve resimler de her tarafa yayılmış durumda. Sokak, hem insanların (gizli ya da açık) kendilerini ifade etme olanağı bulduğu bir sanat ortamı; hem de anonim yaratıcılarını kendi parçaları haline getirerek kendini durmaksızın yenileyen bir sanat yapıtı –uçsuz bucaksız, kaotik yerleştirme– birleşik sanat yapıtı.

İster müşteri ya da sevgilinin, ister mahalle sakinlerinin, isterse siyasal iktidarın dikkatine sunulsun, sokak imgelerinin istilacı ve isyankar bir özelliği var. Kontrol edilmeleri zor, hatta olanaksız.

Banksy takma adıyla ünlenen İngiliz sanatçı, sokağın ruhundan ilham alıyor. Sorumluluk duygusuyla hareket ediyor. Toplumsal ve siyasal hiciv yüklü çalışmalarını, izinsiz olarak, genellikle sokaklarda, bir *gerilla ruhu*yla gerçekleştiriyor. Sanatının merkezinde şablon tekniğine dayalı sokak resimleri var. Yanı sıra, filmler ve üç boyutlu işler de yapıyor. Sanatçının belli bir sanatsal türe hapsedilmesi olanaksız; ancak çok belirgin bir biçemi olduğu da ortada.



280.
JR, *Kadınlar Kahramandır*, 2008–9, Brezilya, Rio de Janerio'da bina cephelerine yerleştirilmiş dijital baskılar

Biri normal diğeri gizli, iki yaşantısı var Banksy'nin. Sanatçı olarak, çok güvendiği birkaç kişi hariç, yüzünü şimdiye kadar kimseye göstermemiş. Resmî makamlarla başının derde girmemesi için böyle davranmak zorunda zaten. Ayrıca bu gizemli kimliği, hakkında yaratılan efsaneye de katkıda bulunuyor. Banksy, 1974'te Bristol'da doğmuş, büyümüş. Babası bir fotokopi teknisyeniymiş. Çocuk yaşta kasaplık eğitimine verilmiş; ama metro ve sokaklarda müzik ve resim yapanlara, yazı yazanlara takılmaya başlamış, tekniğin ruhunu kapmış. 1980 sonlarındaki bir fabrikada çıkan patlamasının etkisiyle de şimdi tanık olduğumuz alana iyice dalmış.[4] Tarzının oluşmasında, içinde yetiştiği arkadaş çevresinin yanı sıra, babasının sınıfsal konumu ve mesleği de etkili olmuş gibi. Fotokopi, kolay resim elde etmenin en kestirme yollarındandır. Bir görüntüyü istediğiniz boyutta basabilir, şablonunu çıkarıp amacınıza uyarlayabilirsiniz. İstisnalar hariç, genellikle öyle yapmış zaten. İzinsiz ve geceleri çalıştığı için, elden geldiğince hızlı bitirmek zorunda. Ancak sanatının, basit bir aşırmacılığın çok ötesinde olduğunu kabul etmeliyiz. Güncel gerçeklerden beslenen, son derece zeki, duyarlı ve yaratıcı bir sanatçı var karşımızda.

[4] T. Manco, *Stencil Graffiti*, London: Thames&Hudson, 2002, s. 74, en.wikipedia. org/wiki/Banksy

Sokakların yanı sıra, yine gizlice müze ve alışveriş merkezi gibi iç mekânlarda da eylemler gerçekleştiriyor Banksy. Son derece doğrudan, gerçekçi, mizahî ve etkili imgeler bunlar. Çizim ve boyama becerisi çok iyi. Onun bir önemi de burada gösteriyor kendini. Bazı kavramsal sanatçıların resim sanatına saldırılarını umursamamış; resme yeniden saygınlık kazandırmıştır. Ele aldığı konulara gelince, yok yok: Siyasî ve askerî makamlardan piyasa borazanlığı yapanlara, sokak polislerinden belediye yetkililerine, olup bitenlere duyarsız vatandaşlardan sanat simsarlarına, hizmetçilerden çocuklara, herkes payına düşeni alıyor. Bazen kıyasıya eleştiriyor, bezen umut aşılıyor. Bristol'dan Londra ve New York'a, Paris'ten Beytüllahim ve Timbuktu'ya, dolaştığı yerlerde gözüne kestirdiği mekânlara konduruyor imgelerini.

Resim 279'daki işini Londra'da yapmış. Londra'nın bakımsız semtlerinden biri burası. Birçok resminde tanık olduğumuz gibi, mekânda hazır bulduğu doku ve çizgileri de ustaca kullanarak işine dâhil etmiş. Kaldırımın dibindeki beyaz yol çizgilerini aynı kalınlıkta sarıyla devam ettirerek kocaman bir çiçek konduruvermiş. Çizgiler binanın çıkıntılı kısmından içeriye doğru taşmış –bu da ona, üç boyutlu bir hava vermiş. Altta, köşedeki girintideyse güya resmi yapan şahıs oturmuş, bize bakıyor. Demek Banksy, çiçek motifini figürün elindeki gibi bir ruloyla çizmiş. Figürü ise, yanında hazır getirdiği bir şablon ve sprey boyalarla çabucak oluşturup, bacaklara biraz ayrıntı ekleyerek bitirmiş. Resmin yapıldığı gecenin sabahında, sokaktan geçenler için iyi bir sürpriz olmalı.

Günlük yaşamla, sokağın ruhuyla bütünleşen bu tip resimlerin, doğaları gereği, kalıcılık iddiaları falan yok. Müzelere hapsedilmiş akrabalarının tersine, daha özgür sayılırlar. Tabii, buna karşın yaşam garantileri yok; kaderleri hava koşullarına, bina sahiplerine ve resmî makamların insafına bağlı. Kimilerinin üstü badanayla kapatılıyor, kimilerine başka sanatçılar yeni şeyler ekliyor, kimileri de öylece bırakılıyor. Eğer Banksy gibi ünlenmiş biriyseniz, işleriniz elden geldiğince korunuyor, hatta duvarla birlikte büyük paralarla satın alınıyor; taşınabilir olanlar koleksiyonlara dâhil ediliyor.[5]

Banksy gibi JR (d. 1983, Paris)da onlu yaşlarda sokak ve metrolara resimler yaparak kurmaya başlamış dünyasını (malûm, JR da yine bir takma isim). Günlerden bir gün Paris metrosunda bir fotoğraf makinesi bulunca, arkadaşlarıyla birlikte, resim yapma eylemini belgelemeye başlamış. 17 yaşındayken çektiği fotoğrafların fotokopilerini açık alanlardaki duvarlara yapıştırmaya karar vermiş –yeraltından yeryüzüne (kendi sözleriyle, "dünyanın en büyük sanat galerileri olan sokaklar"a) çıkmış. İmgelerin boyutları (reklamlarla yarışırcasına) giderek büyümüş, insan yüzleri ön plana çıkmaya başlamış, medyanın dikkatini çekmiş, derken ünlenmiş. JR, o günden bugüne dünyanın birçok ye-

[5] Banksy, işlerini çok güvendiği arkadaşları aracılığıyla satıyor. Sisteme karşı çıkarken, bir süre sonra kendinizi çarkın içinde bulmak garip bir durum. Banksy ve benzerlerini



281.
Su altında bakanlar kurulu toplantısı, 2009, Maldivler, başkent Male yakınları

rinde ses getirici projeler gerçekleştirmektedir. Kendini *fotoğrafçı* ve *kent eylemcisi* olarak tanımlıyor. Fabrice Bousteau ise, belgeci yanını vurgulamak için olsa gerek, ona '21. yüzyılın Cartier-Bresson'u' diyor.

Fotoğrafçı JR, suçluluk, özgürlük, kimlik ve sınırlar gibi güncel sorunları *belgeliyor* –ama ne belgeleme! *Kadınlar Kahramandır*, 2008-2010 yıllarında Afrika, Hindistan, Brezilya ve Kamboçya'da gerçekleştirdiği dizilerden biri. Resim 280, Brezilya/Rio de Jenerio'daki uygulamasını gösteriyor. Hem Brezilya'da polislerin yargısız infazlarını protesto etmek, hem de yakınları öldürülen kadınların acılarını duyurmak amacıyla gerçekleştirmiş bu yerleştirmeyi sanatçı. BM kayıtlarına göre, yalnızca Rio de Jenerio'da 2007'de 1.270 kişi öldürülmüş. Polisin işlediği cinayetlerin genellikle cezasız kaldığını öğrenen sanatçı, olayların en yoğun yaşandığı bir semte giderek yakınları öldürülen kadınları bulup tek tek yüzlerini fotoğraflamış, evlerinin ön cepheleri boyutlarında siyah beyaz olarak basmış ve birkaç yardımcıyla birlikte bir gecede asmış. Tabii, resmî makamlardan habersiz gerçekleştirmiş bu eylemi. Mahalle sakininden polis ve medya mensubuna, gün aydınlandığında ortaya çıkan manzarayı şöyle bir getirin gözlerinizin önüne. Üst üste evlerden oluşan yoksul semte yayılmış siyah beyaz fotoğraflar –yakınları öldürülmüş, yuvaları parçalanmış her evden acıyla bakan kocaman kadın yüzleri– yaşamak için direnen, *kahraman kadınlar* bunlar. Düşünce ve uygulama hayranlık uyandırıcı. Fotoğraflar binaların pencere, kapı ve kat gibi kısımlarına denk gelen yerlerinde kesintiye uğramış –ki bu da çalışmada vurgulanan, acı ve parçalanmışlık hissiyle mükemmel örtüşmüş. Rio de Jenerio'da uygulanan projenin tarihi 2008-09 olarak veriliyor internette. Demek, eylem yasadışı başlamış olsa da, medya ve halkın sahiplenmesinden ötürü, yaklaşık bir yıl devam etmiş, bir anlamda meşrulaşmış.

---

suçlamak değil maksadım; beni şaşırtan, sistemin iplerini ellerinde tutanların kıvrak zekâları. Her şeyi mala çevirmekte pek ustalar. Ne diyelim, bu da onların sanatı.

Artık sanat dışı amaçlarla gerçekleştirilen gösterilerin de sanatsallaştığı bir ortamda yaşıyoruz. Ya da en azından, gösteri sanatçılarının etkisiyle, bazılarını biz öyle algılıyoruz. Gün geçmiyor ki sokakta ve medyada "vay be, yaratıcı, ilginç, işte bu!" dediğimiz gösterilerle karşılaşmayalım. İşte onlardan biri: 2009'da haberlerden öğrendiğimize göre, Hint Okyanusu'ndaki Maldivler'de, başkent Male yakınlarındaki bir adacıkta, iklim değişikliğinin etkilerine dikkati çekmek üzere bakanlar kurulu su altında toplantı yapmış. Bunun için, 14 bakana dalgıçlar 2 ay boyunca eğitim vermiş. Suya ilk olarak devlet başkanı Muhammed Naşid dalarken, onu mayolu ve tüplü bakanlar izlemiş. 6 metre derinlikte, U biçimindeki masada, karbondioksit salımının azaltılması için tüm ülkelere eylem çağrısında bulunan bir karara imza atmışlar (Resim 281). Öğrendiğimize göre, 1.192 adadan oluşan Maldivler, deniz seviyesinde görülecek en ufak bir artışla sular altında kalacakmış.

282.
*Gezi Direniş*i'nden görüntüler: Polislere kitap okumayı öneren *çevreci gençler* (sol üst); polisin biber gazına maruz kalan *kırmızılı kadın* (sol orta) biber gazından korunan *sutyen maskeli kadın* (sol alt) polisin tazyikli suyuna karşı direnen *siyahlı kadın* (sağ üst) polise direnen *gitarlı genç*, 2013, Mayıs-Haziran





















283. *Gezi Direnişi*'nden görüntüler: 'BenimGaz Bal Acılı Olsun Polis Emmi' Sloganıyla direnen *Anonymous* maskeli genç ve arkadaşları (sol üst) duvar yazılarını başı açık ve okuyan türbanlı genç kızlar (sol alt) iktidarın 'ileri demokrasi' söylemiyle dalga geçen *çapulcu eşekler* (sağ üst) alkol düzenlemesine karşı çıkan bir slogan ve linlenen gençler (sağ orta) İstanbul Bienali'ne karşı *İstanbul Direnali*'ni öneren bir pankart (sağ alt) 2013, Haziran

Hükümet yetkilileri aynı kararı elbette sıradan bir toplantıda da alabilirlerdi. Ama istemişler ki dikkat çektikleri konu daha çok insana ulaşsın, karar daha etkili olsun. Fikrin 'özne'si hükümet içinden mi, yoksa dışarıdan biri miydi, bilmiyoruz. Belki de bir beyin fırtınasının ortak ürünüydü bu fikir. Nasıl orta çıkarsa çıksın, öznesi, ister tekil ister çoğul olsun, nihayetinde yaratıcı olduğu ortada. Karara imza atanların asıl niyetleri, elbette sanat değildi; ama izninizle, bu sualtı toplantısını (*yeryüzü*, *gösteri* ve *kamusal* sıfatlarıyla anılan türlerin kesiştiği yerde duran) sanatsal bir eylem olarak öneriyorum.

31 Mayıs 2013'te İstanbul Taksim Gezi Parkı'nda patlak veren ve sonraki haftalara sarkan eylemin odağında yine çevre duyarlığı vardı. Ancak bu eylemin çapı ve karakteri bir öncekinden farklılıklar taşıyordu. Maldivler'deki eylem, bizzat resmî makamlarca planlanıp uygulanmışken Türkiye'deki eylem, resmî otoriteye karşı, plansız gelişen bir *isyan* niteliğindeydi. Gezi Parkı'nda ağaç katliamını durdurmak için gençlerin başlattığı barışçı eylemi, polis, çok sert bir saldırıyla dağıtmak isterken, hiç beklemediği bir dirençle karşılaştı. Polisin orantısız gücünü, özellikle de kadınlara uyguladığı şiddeti gören İstanbul halkı direnişe katıldı; hemen ardından direniş Türkiye'ye yayıldı, dünyanın dört bir yanında da yankılandı, desteklendi. Derken bu direniş, yaşam biçimlerinin artık iyice tehlikeye girdiğini hisseden yurttaşların hükümetin din temelli ve tektipleştirici baskılarına birikmiş öfkesinin ve özgürlük isteminin dışavurumu haline geldi. İlginç olansa, daha önce birbirine pek iyi gözle bakmayan siyasal grupların ve o güne dek siyasetten uzak durmuş gençlerin bir araya gelmesi ve nihayet nine, dede, anne, baba ve çocuklar tarafından desteklenmesiydi.



284.
Gezi Direniş'nden görüntüler: *Femen* grubunun yurtdışından destek eylemi (sol üst); Ankara'da biber gazı içinde bir direnişçi (sol orta); boyun eğmeyenlerin yürüyüşü (sol alt); *Duran Adam* Erdem Gündüz'ün çok yankı uyandıran sessiz eylemi (sağ üst); başbakanın göstericileri çapulcu diye aşağılamasına tepki olarak bu kavramı sahiplenen *Çapulcular*, 2013, Haziran

Bu halk kitlesinin yapısını tanımlayacak elimizdeki sanatsal kavram *kesyap* (kolaj) gibi duruyor. Doğal olarak, sabit ve yüzeysel değil, hem fiziksel hem sanal ortama yayılmış, kaotik ve küresel nitelikli bir yapıydı bu. Bu yapının bir diğer özelliği, kendi kendini yaratmasıydı –öznesi bizzat kendisiydi.

Daha önce hiçbir direnişin bu denli sanatsallaştığını anımsamıyorum. Yalnız devlet değil, siyasal partilerden kamuoyu araştırması yapan şirketlere, sanat ve bilim çevrelerine, herkes apansız yakalandı; kaotik pratik, kalıplaşmış açıklamaları çaresiz bıraktı. O güne kadarki siyasal kategorilerin anlamsızlaşmış olduğu su yüzüne çıktı; çünkü bağlam çoktan değişmişti. İletişim teknolojilerinin başdöndürücü bir hıza ulaştığı, özgürlüğün temel talep haline geldiği bir zamanda, insanları tektipleştirmek artık olanaksızdı. Simgesel olarak söylenirse bu, *dijital* gençliğin *analog* iktidara isyanıydı. Araç, bir kez daha zihinlerde devrime yol açmıştı.

Sanat, siyaset, piyasa ve teknoloji ilişkileri çetrefillidir. Daha önce, bu konudaki bir yazımı şöyle bitirmiştim:

"[...] ister ulusal ister küresel çapta, sanatsal manzara şimdilik şudur: 'Sanat' denen şey, egemen güçler (çağdaş prensler), sanatçılar (çağdaş soytarılar) ve diğer aracılar (küratörler, eleştirmenler, reklamcılar) arasında oynanan gösterişli ve gerilimli bir oyuna dönüşmüş olup, halk da bu oyunu seyret-

mektedir. Halk sahaya ne zaman ve nasıl inecek, oyunun kuralları yeni baştan ne zaman ve nasıl yazılacak? İşte, asıl mesele budur".[6]

Doğrusunu söylemek gerekirse, umudum zayıftı. Tezgah öyle bir kurulmuştu ki, başka seçeneklerin devreye girmesi, hele bu kadar ses getirmesi olanaksız gibiydi. Ama işte oldu, halk sahaya indi ve kendi sanatını yarattı. Plansız, anlık, doğaçlama bir sanattı bu –*direnme sanatı*.

Direniş boyunca tam bir yaratıcılık patlaması yaşandı. Direnişçiler, polis şiddetine kitaplı ve müzikli eylemlerle, esprili slogan ve görsellerle karşılık verdiler. Sanal ve gerçek mekânlar yaratıcı eylem imgeleriyle dolup taştı. Sokak sanatı, slogan sanatı, dijital sanat, eylem sanatı, kamusal sanat, birleşik sanat –hepsi birlikte, yan yana ve iç içeydi. Birbirlerini etkilediler, birlikte çoğaldılar. Birer yaratıcı öznesi varsa bile, bu imgelerin büyük kısmı şimdilik anonim (Toz duman yatıştığında, bu imge ve eylemlerin daha derinlemesine araştırılacağını tahmin ediyoruz –ki bunu hak ediyorlar). Modernizmin ilahlaştırdığı 'biricik' sanatçıdan çok, ortak ruhun yaratımlarıydı bu imgeler, eylemler (Binlercesi arasından çok azına yer verebildik. Tabii, fotoğrafların *kompozisyon güzelliğ*inden çok eylem biçimleriyle ilgilendiğimizi belirtmeliyiz). 'Ben' önemsiz değildi; ama sanatta 'biz'in de en az 'ben' kadar önemli olduğu bir kez daha kanıtlandı. Gençler, harikalar yarattılar. Devletin orantısız gücü varsa, direnişçilerin de *orantısız zekası* vardı! İşte tam da bu yüzden, kaba güçle her şeye çeki düzen vereceğini sanan iktidar şaşkın ve çaresiz kaldı.

Direnişin yarattığı imge ve eylem biçimleri, Picasso'yu, Duchamp'ı, ama özellikle de Beuys'un 'genişletilmiş sanat' kavramını ve Abramoviç'in kadın bedenine dikkat çeken gösterilerini ve ilgili kavramları yeniden düşünmemizi sağladı. Beuys'a göre genişletilmiş sanat; bir yandan *yaşam-siyaset-sanat* arasına çekilen, *sanat için sanat* odaklı pürist/modernist sınırın ihlal edilmesi, ortadan kaldırılması; diğer yandan da parti diktatörlüğünün (lider sultasının) aşılması demekti. Çağdaş gösteri sanatlarının başarıya ulaşabilmesinin yolu, dar çevreden taşarak geniş kitlelere ulaşmasından geçiyordu. Duchamp ve Beuys'un iddiaları, her mekânın sanat ortamı, her nesnenin sanat yapıtı ve her insanın sanatçı olabilme potansiyeli taşıdığına ilişkindi. Gezi Direnişinin isimsiz kahramanları bunu kanıtlamakla kalmadılar; steril ve yapay ortamlarda *sanat niyeti*yle gerçekleştirilen önceki örnekleri aştılar –bizzat yaşamın içinde, yapmacıksız, doğaçlama bir şekilde yarattılar imgelerini.

Tarih ve Adlandırma

Tarihöncesi mağaralarının karanlık kısımlarına yapılmış o hayvan imgelerinden bugün yeryüzünü kaplayan reklamlara; internet ağlarında ve uzayda dolaşan milyarlarca fotoğraf ve filmlere dek geçen on binlerce yıllık süreci şöyle hızlıca

---

[6] M. Yılmaz, "Sanat, Piyasa, Küreselleşme", *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınevi, 2012, s. 135.

geçirin gözlerinizin önünden. Kitapta, 19. yüzyıl sonlarından bugüne uzanan sürece yoğunlaştım; dönüşümün mantığını anlamaya ve kendi penceremden nasıl gördüğümü göstermeye çalıştım. Kuşkusuz bir başkasının anlattığı öykü de kendi penceresinden gördüğü gibidir. En nesnel olduğunu iddia edenlerin çalışmaları bile öznellik içerir. Notalar aynı olsa bile, herkesin aynı şarkıyı aynı şekilde çalıp söylemesi olanaksız. Yorum farkları kaçınılmaz –ki, bereket öyle.

Gombrich, *Sanatın Öyküsü*'nün yeni baskılarına defalarca yeni 'Önsöz'ler ve 'Bölüm'ler ekleme ihtiyacı hissetmişti. Kitabının son baskısının son bölümü "Sonu Olmayan Öykü"; alt başlıklarından biriyse 'Değişen Geçmiş' adını taşıyor. Geçmiş (tarih) değişir mi? Elbette, yeni keşiflerden, ama özellikle de bakış açımızın değiştiğinden söz ediyor yazar. Biz o mağara resimlerini asla yapıcılarının gözünden göremeyiz. Söylenenlerin hepsi tahmin, varsayım, yorum. Bırakın onları, kendi çağdaşlarımızın, hatta arkadaşlarımızın yapıtları karşısındaki durumumuz, algımız çok mu net? Bir şeyin hangi tarihte yapıldığını söylemekle iş bitmiyor. Hangi koşullarda, hangi niyetle, nasıl yapılmış? Biçimi neden öyle? Ne anlatıyor? Neden önemli?

Tarihin bir bilim olmadığını iddia edenler varmış. İlk duyduğumda şaşırmıştım. Sonra düşününce, belki bir açıdan haklı olabileceklerini düşünmeye başladım. Savlarını algı ve yorum farklılıklarına bağlıyorlar sanırım. Örneğin, 1453'te 'İstanbul fethedilmiştir' demekle, 'İstanbul işgal edilmiştir' demek arasında fark vardır. Tarih ne kadar kesin olursa olsun (ki o bile İsa'nın doğumu gibi gayet keyfî bir olay üzerinden saptanmıştır), *fetih* ve *işgal* sözcüklerinin içerikleri, tınıları aynı değildir. Her iki ifade doğru da olsa, biri olumlu, diğeri olumsuz anlamdadır. Ama, *kime göre*? Durduğunuz yere bağlı olarak, her ikisi de yer değiştirebilir. Koşullar, olaylar, ölçütler, kişiler, yapıtlar ve algılarla yapılan eşleştirme ve yorumlar sürekli değişiyor. Farkındaysanız, şu sıralar gözlerimizin önünde tarih yeniden yazılıyor. Siyasal tarihe bakın: Düne kadar dokunulmaz olanlara dokunuluyor, kahraman denilenler sıradanlaşıyor, hatta kötüler arasına dâhil ediliyor; kötü ve sıradan sayılanlarsa yüceltiliyor, en azından, itibarı iade ediliyor (yoksa, bir itibar icat edilip atfediliyor); bir bakmışsınız, şimdiye kadar kimsenin bilmediği, geçmişte yaşanmış olaylar keşfediliyor; mecburen bilgiler sil baştan gözden geçiriliyor.

Sanat tarihinde de durum pek farklı değil. O çok sevdiğimiz *Sanatın Öyküsü*'nde Batı dışı sanata neden çok az yer verilmiş? Oralarda sanat yok mu? Varsa bile, gerçekten değersiz mi? Gombrich'in iyi niyetli ve uzman olduğundan hiçbir kuşkumuz yok; ama *tarafsız* olduğu nereye kadar iddia edilebilir? Başka şansı da yoktu zaten. Öğrendiği yöntem ve taktığı gözlükten dünya *öyle* görünüyordu. Yöntem ve gözlüğünü biraz değiştirince de kitabını yenileme ihtiyacı hissetmiş, geçmişi değiştirmişti. Şimdi çok daha kapsamlı kitaplar yayımlanmış durumda. Ama gerçek şu ki, en kapsamlısı bile birinin bakış açısına *göre* yazılmıştır. Bilgiler yanlış olmasa bile, hem şu ya da bu derecede taraflıdır, hem de eksiklikler taşımaktadır. Bu normaldir, rahatlayabilirsiniz.

Bizim kuşak 1870'lerden 1970'lere dek geçen süreyi modernizmin tarihi olarak okudu. Lynton'ın 1980'de yayımlanan *Modern Sanatın Öyküsü* ve benzeri birçok kitapta, örneğin Duchamp, Warhol ve Beuys modernizm kapsamındadır. Ama son çıkan bazı kitaplarda, bu sanatçılar postmodernizmle ilişkilendiriliyor. Ve bu bakış açısı gittikçe ağırlık kazanacak gibi. Şimdiki kuşaklara modernizm diye bizimkinden farklı bir şey anlatılıyor. Ayrıca, öğrenciyken bizim es geçtiğimiz postmodernizm, güncel sanat ve onlarla bağlantılı daha başka kavramlarla içli dışlıyız hepimiz. Sanatçısı, tarihçisi, öğrencisi, küratörü ve koleksiyoncusuyla; kavga dövüş, tarihi yeniden yazıyoruz. Bu hengâmede ağır taşlar (nereye kadar, bilinmez) yerlerini hâlâ koruyorlar, ama üstlerine iliştirilen etiket ve yorumlar farklılaşıyor. Daha önceleri sanat dışı ya da değersiz diye ihmal edilenlerin ve elbette yeni değerlerin kitaplara alındığına tanık oluyoruz. Tabii, bu yeni durum yeni terim ve kavramlara neden oluyor.

Her *cisim*, mecburen bir *isim* ister; aksi halde iletişim kuramayız. Peki, aynı cisme farklı isimler verilmişse? Hele bir de kimileri bunun farkında değillerse (bu farklı isimlerin farklı cisimlere denk geldiğini sanıyorlarsa)? Belki de durum öyle değildir; o isimler gerçekten farklı şeylere işaret ediyordur. Ya da belki, bir körün fili tanımlamaya çalıştığı gibi, bazıları aynı şeyin farklı taraflarını dikkate alarak önermişlerdir o kavramları. Buna bir de çeviri tercihinden kaynaklanan sorunları ekleyince, sorun katmerleşiyor.

Bu konuya kitabın ilk bölümünde değinmiştik, kısaca anımsamakta yarar var. Örneğin, *güncel sanat* kavramı 1990'larda ilk çıktığında, Türkiye'de birçok insan tarafından belli bir akım ya da tür gibi algılanmıştı; çünkü bir merkez tarafından kasıtlı olarak o niyetle piyasaya sürülmüştü. *Güncel*, İngilizcedeki *contemporary* sıfatının çevirisi olarak düşünülmüştü; ama gelin görün, o dilde yazılan kitaplarda 'contemporary art' belli bir akım ya da tür anlamında kullanılmıyordu; bir özel isim değildi –halen de öyledir. Özetle, adı geçen kavram *tikel* değil, *tümel*dir; pop, yeni dışavurumcu ve yeni gerçekçi resimlerden video ve fotoğraf çeşitlemelerine, eylemlerden heykel ve yerleştirmelere kadar, görece tikellerden oluşan çok geniş bir alanı kapsamaktadır.

Adlandırma sorunu çözülmüş olmuyor tabii. Yukarıda sıraladığımız tikellere bazılarının önerdiği bir tümel daha var: *Postmodern sanat*. Bu kavramın içeriğini 9. Bölümde ele almıştık. Sonuçta, modernist sınırların dışına taşan yeni tür ve eğilimlere işaret eden, bir şemsiye kavram demiştik ona. O halde, 'güncel (çağdaş, contemporary) sanat' ve 'postmodern sanat' kavramlarının içerikleri (şimdilik) üç aşağı beş yukarı aynı. Tek tek sanatçı ve eğilimlere bakınca vardım bu sonuca. En azından, benim gördüğüm manzara bu. O halde elimizde başlıca iki tümel var: Modern ve postmodern. Peki, bunları birbirinden ayırmak mümkün mü? 1. ve 9. bölümlerde bu ikisinin belirleyici özelliklerini sıralamaya çalışmıştık. Onları temel alarak, modern sanat ile postmodern sanatı birbirinden ayırmak (aşağıdaki gibi bir çizelgede) belki mümkün olabilir; ama bu ayrım yalnızca kuramsal düzeyde kalmaya mahkûmdur.

MODERN	POSTMODERN (ÇAĞDAŞ, GÜNCEL)
Yenilik, ilerleme: Yenilik kavramı, öteden beri modern düşüncenin özünde yer almıştır. Yenilik düşüncesi, *ilerleme* düşüncesini doğurmuştur.	**Yeni -cilik/culuk**: Yeni dadacılık, yeni gerçekçilik, yeni dışavurumculuk, yeni geometricilik vs... Ancak, 'yeni' ön ekine gerek duymayan akım ve eğilimler de vardır: *pop, kavramsal, gösteri, yeryüzü, süreç, dijital, video, reklam, klip, canlandırma* ve *holografi* sanatları.
Ciddiyet: Modern sanatçı, sanatı yüce bir uğraş olarak görürür. Sulandırılmasına razı olmaz. Mizahı da (*parodi* biçiminde) ciddiyetle yapar.	**Pastiş, ironi, alay**: Jameson'a gore *pastiş parodi*nin yerine geçmiştir. Modern sanatta parodi 'ölü bir dil'i kullanarak güçlü bir eleştirel mizah yaratmanın bir yoluydu. Pastiş de ölü bir dilde konuşmak anlamına gelmektedir. Ancak, pastiş parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi ve kahkahasından yoksundur.
Duygu, sezgi, coşku: Bu kavramlar, *modernizm* ile *modernlik* arasındaki karşıtlığa işaret ederler. Modernlik düşüncesinde, insan iradesi Tanrı iradesinin, *bilim* ise kutsal kitabın yerine konmuştur. Ancak yaratıcılık uğruna, modern sanatçıların büyük çoğunluğu, akıl ve bilime karşı *duygu, coşku* ve *sezgi* gibi kavramlara öncelik vermiştir. **Dünyevîlik**: Gözler *öte dünya*dan *bu dünya*ya çevrilmiş, dinsel temalar sanattan çok büyük oranda atılmıştır. Ama bu, pozitivizm ve materyalizmdeki dünyevilikten farklıdır.	**Bilimsel akla, tarihsel ilerlemeye ve büyük anlatılara güvensizlik ya da kayıtsızlık**: Modern düşüncenin merkezinde yer alan bu kavramlara güvensizlik, postmodern sanata yöneltilen eleştiri ve itirazların başlıca gerekçeleridir. Oysa Delacroix'dan Monet ve Picasso'ya, Kirchner'den Mondrian ve Kandinski'ye, modern sanatçıların büyük çoğunluğu da, *sanat* söz konusu olduğunda modern akıl, nesnellik ve sanayileşmeden ziyade, "sezgi, coşku ve imgelemin özgür oyunu" adına idealist, metafizik ya da öznel eğilimlere ilgi göstermişlerdir. O halde, 'bilimsel akıl, nesnellik, tarihsel ilerleme ve büyük anlatılara güvensiz ya da kayıtsız' oldukları gerekçesiyle postmodern sanatçıları topluca suçlamak anlamsızdır.
Deha ve **Yüce Sanat**: Sanat yapıtı bir *dehanın yaratması*dır. Bu inanç giderek sanatçının Tanrılaştırılmasına kadar varmış; sanat da uğrunda her şeyin feda edildiği *yüce* bir amaç haline gelmiştir. **Öncü, ilerici**: Modern sanatçı, eskimiş kurallara göre değil, çağın gereklerine göre davranır, *bilinmeyeni keşfe* çıkar, risk alır. **Öznellik, bireysellik**: Bunlar, *nesnellik* ve *bilimsellik* karşıtı olarak öne sürülen kavramlardır.	**Yüce estetiğinin ve dehanın (öznenin) ölümü**: Büyük anlatılara güvensizliğin sanattaki karşılığı, Kant'ın başını çektiği *yüce sanat* ve *dahi sanatçı* söyleminin terk edilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. *Özne*ye en büyük saldırının sanatın kendi içinden, Duchamp'dan geldiği kabul edilse bile, onun son derece belirleyici bir özne olduğu açıktır. Yine aynı şekilde, Beuys'tan Haacke ve Abramoviç'e kadar güçlü ve sorgulayıcı özneler dolaşıyor postmodern sanat arenasında. Özet: *Deha* ve *yüce sanat* ölmüş olsa da, *özne* hâlâ ayaktadır –tabiî, *çoğalmış* olarak.
Sanat için sanat: Sanatın başka amaçlar uğruna kullanılmasına, ona *sanat dışı* bir *işlev* yüklenmesine modern sanatçıların çoğu karşı çıkmıştır. Ancak, *gelecekçi* ve *inşacı* sanatçılar bundan kaçınmamışlardır.	**Araçsallık**: Postmodern sanatta, özel konulardan siyasal, ekonomik, bölgesel ya da küresel konuların eleştirisine kadar, sanatın türlü amaçlara alet edildiğine ve bunun da normal karşılandığına tanık olmaktayız.

Özerklik: 'Sanat için sanat' düşüncesi, ileriki yıllarda sanatın önce sanattan ibaret hale getirilmesi, ardında da her sanat disiplininin özerkleşmesi düşüncesini doğurmuştur. **Not**: *Sanat için sanat* ve *özerklik* kavramları, aslında sınıfal bir kökeni olan, *yüksek* ve *alçak* sanat arasındaki ayrıma işaret ederler.	**Yüksek ve alçak sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi**: Dadacı ve gerçeküstücülerin yüksek ve alçak sanat ayrımına karşı başlattıkları mücadele pop sanatçıların devreye girmesi sonrası zaferle sonuçlanmıştır. Bir farkla: Pop sanatçılar piyasaya karşı olmadıklarını açıkça belirtmişlerdir. Modern sanat gibi, postmodern sanat da burjuva mekânlarda varolmuştur
Biçimbozma: Modern sanatçıların çoğu, geleneğe karşı çıkma, ifadeyi güçlendirme ya da soyutlama için nesne görüntüsünü kasıtlı olarak bozmuştur.	**Biçimbozma**: Gerektiğinde elbette başvurulabilir. Ancak, temel bir ilke değildir.
Soyut, soyutlama (figür karşıtlığı): Başta insan figürü olmak üzere, her türlü nesne *temsil*inden kurtulma düşüncesi ve yöntemi, 20. yüzyılın ilk yarısında o kadar vurgulanmıştır ki, *soyut sanat* kavramı neredeyse *modern sanat*la eşanlamlı kullanılır hale gelmiştir.	**Bedenleşen figür**: 20. yüzyılın ikinci yarısında bazı sanatçılar gelecekçilik ve dadacılıktaki *gösteri* mantığını sürdürmüşler; cehenneme gönderilen figürü hortlatarak onunla birleşmiş; et ve ruhtan mürekkep bir *beden* olarak sahneye çıkmışlardır. **Gerçekçilik**: 1960'larda soyut sanata başkaldıran anlayışlar ortaya çıkmıştır: pop sanat, fotogerçekçilik, aşırıgerçekçilik.
***Yaşam* ve *sanat* ayrı şeylerdir**: Modern sanatçıların çoğu, sanatın özerkliği adına, *yaşam* ve *sanat* arasına bir sınır çekmişler; yaşamın ilkelerini sanata dayatmaktan vazgeçmişlerdir.	**Yaşam-sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi**: Beuys, Abramoviç ve Nitsch gibi bazı postmodernler, modernizm öncesi temsil anlayışına dönmeksizin, yaşam ve sanat arasındaki sınırı aşmaya özen göstermişlerdir. Yine, toplumsal ve siyasal amaçlı gösterilerde gerçekleştirilen yaratıcı slogan, imge ve eylem biçimleri bu sınırı anlamsız kılmışlardır.
Saflık: Saf sanat her türlü yabancı elemandan *arınmış*, sadece kendisi için varolan; nesne temsilinden, araçsallıktan mümkün mertebe kurtulmuş sanattır. Saf sanat, ikilemlere pek tahammül edemez; *ya o ya bu* mantığına inanır. **Tutarlılık**: Dil tutarlılığı önemlidir. Not: Saflık, soyutluk ve tutarlılık gibi ilkeler, kuramsal bağlamda, bir disiplinin kendi içine dönük olmasına, diğer disiplinlerle alışverişe geçmesine karşı olmasına (özdisiplinliğe, kapalılığa) işaret ederler. Ancak uygulamada, bazı modern sanatçıların bu ilkeleri baştan itibaren ihlal ettikleri bilinmektedir.	**Saflığın önemini yitirmesi**: Postmodern sanatçıların görsel biçime dayalı bir tutarlılığı ihlal etmekten çekinmedikleri, hatta keyif aldıkları görülmektedir. Ayrıca onlar için biçemler arasındaki hiyerarşi de anlamsızdır. Yine, postmodern sanatçıların çoğunun farklı dilleri karıştırmaktan keyif aldıkları görülmektedir. **Ne olsa uyar**: Feyerabend'e göre bu kural, tıkanıklığı aşmak için en önemli ilkedir. Sınırları akıl tarafından belirlenen bilimsel (ve sanatsal) kuramlar eninde sonunda, hiç de akla gelmedik ve üstelik eldeki kuramlarla çelişen ihlaller sayesinde ilerlemişlerdir. Aklın yolu bir değildir. **Disiplinlerarasılık, Çokdisiplinlilik**: Bu kavramlar modernizmin *saf sanat* anlayışına karşı çıkışı ifade eder. Bir türün varlığını sürdürebilmesi için *yabancı kan*lara ihtiyaç olduğu fark edilmiş; 'öteki' önemsenmiştir.
Kesyap (kolaj) ve **kurgu** (montaj): Picasso ve Braque'dan bu yana kullanılan ve doğrudan modern teknolojiyi çağrıştıran bu yöntemler, *sanat dışı* amaçlar için	**Kesyap, kurgu, toplama, yerleştirme, çoğulculuk, eklektiklik**: Birbiriyle bağlantılı olan bu yöntemler, Picasso ve Braque'tan bu yana gittikçe artan bir ilgiyle kullanılmaktadır. Rauchenberg,

üretilen şeylerin sanata dâhil edilmesine kapı aralamıştır. Uzun süre fark edilmedi, ama kesyap ve kurgunun, modernizmin *ya o ya bu* mantığına değil de, postmodernizmin *hem o hem bu* mantığına daha çok uyduğunu söylemek mümkündür.	kesyap ve kurguyu kendi amaçlarına uyarlamış, buna da *toplama (asamlaj)* demiştir. Postmodern sanatta, *yerleştirme (enstalasyon)* adı verilen tür ve yöntem, yine kesyap, kurgu ve toplama mantığının uzantısıdır.
Kamera ve canlandırma sanatlarının ihmal edilmesi: Modern sanatın kuramı daha çok resim ve heykel üzerinden oluşturulmuş; fotoğraf ve sinema (film) büyük ölçüde kendi haline bırakılmış; hatta ilk başlarda sanattan sayılmamıştır.	**Kamera ve canlandırma sanatlarının yükselişi**: Zamanla, fotoğraf, resmi hem dönüştürmüş hem onun dallarından biri (*baskıresim*) haline gelmiştir. Film dünyasına 1960'larda eklenen *video* ise, sinemacıların *devinimli görüntü* üzerindeki tekelini kırmıştır.
Not: Modern ve postmodern sanatta olduğu varsayılan kavram ve yöntemlerin tamamı, ilgili oldukları eğilimlerde mutlaka olmak zorunda değildir. Hangi yöntem ve kavramın önem kazanacağı, olup olmayacağı, eğilim içindeki akımlara göre değişiklik gösterebilir.	

Bu çizelge yalnızca bir soyutlamadır. Gerçekte, modern ve postmodern sanatlar arasında kesin bir çizgi saptamak olanaksızdır. Bazıları 1945, 1960 ya da 1980 gibi kırılma noktalarında söz ediyor; ama bu, hem kolaycı hem eski bir yöntemdir. Sanatsal süreci, sanki bir cetvelin üzerindeki işaretler gibi, birbirini izleyen akım ve tarihlere bölmek yerine; meseleyi yöntem, içerik ve kavramlar üzerinden ele almayı tercih edenlerdenim. Yeni bir anlayış başladığında eskiler aniden yok olmaz; yenilerle birlikte bir süre daha yaşamaya devam ederler. Hatta yeteri kadar güçlüyseler, yenilerin içine sinerek, onlarla bütünleşirler. Eskiden, örneğin 'kübizm modern bir akımdır' der geçerdik. Oysa şimdi 'kübizm *büyük oranda* moderndir' demek daha doğru bir ifade gibi geliyor. Kübizmin *çözümsel* kolu (neo-plastisizm ve süprematizm gibi *saf sanat* eğilimlerine yol açmış ve bu yüzden) modern kalmıştır. Kübizmin *bireşimsel* koluysa, *kesyap* ve *kurgu* tekniği aracılığıyla saf sanat tutkusunu parçalamış, bu yüzden de *birleştirme* ve *yerleştirme* gibi postmodern yöntemlere öncülük etmiştir.

İtalyan gelecekçiliği ve Rus inşacılığı da ikili karakterlere sahiptir. Modern teknoloji ve ilerlemeyi yüceltmeleri modern taraflarıdır. Ancak, sanatın saflığını bozacak şeyleri devreye sokma konusunda bireşimsel kübizmi bile sollamışlardır –bu onların postmodernizme göz kırpan yanlarıdır.

Dadacılık, modern ideallerin yerle bir olduğunun trajik bir göstergesidir. Yine, eskiden modern sanat kapsamında ele alınan gerçeküstücülük ve pop sanatın büyük oranda modernist akımlar olmadıkları artık daha net görülmektedir. Gerçeküstücülük modernizmin kapı dışarı ettiği geleneksel ustalığı, figürü ve öyküyü geri çağırmış; pop sanat dehayı yadsımıştır. Tıpkı dadacılık gibi bunlar da 'yüksek' ve 'alçak' sanat arasındaki sınırı ihlal etmiştir.

1950'lerdeki Amerikan soyut dışavurumculuğu, 1910'larda Avrupa'daki iki ayrı modern damarı (soyut sanatı ve dışavurumculuğu) anımsatmaktadır.

Azcılığın simgesi sayılan *küp*, süprematist *kare*nin üç boyutlu yorumu gibi durmaktadır.

Kavramsal sanatın bir kolu, modernizmin erken tarihlerdeki en önemli savlarından olan 'sanat için sanat' düşüncesini sürdürmüştür. Ne var ki, klasik modernizmin kesinlikle yasakladığı figür ve nesneyi, üstelik *fotoğrafik bakışı* kullanmakta hiç tereddüt etmemiştir.

Beden, eylem, gösteri, yeryüzü, yeni dışavurumculuk, video, internet, dijital ve *holografik* gibi sıfatlarla anılan türler de yine modernist ilkelerin dışında gelişmişlerdir. Ama unutmayalım, bu postmodern türler de yine (modernizmin özünde yer alan) *yenilik* içgüdüsüne çok şey borçludur. Çelişkili bir şekilde, her şey iç içe; birlikte bir bütünü oluşturuyorlar. 'Modern sanat' ve 'postmodern sanat' diye iki ayrı terim olsa bile, iki ayrı varlık söz konusu değildir. Öyle sanmamızın başlıca nedeni dildir. Çünkü *dil varlığı parçalar.* Oysa ortadaki varlık tektir. Başkalaşım geçirmiş bir varlıktır bu. Modern sanat başkalaşarak postmodern hale gelmiştir. Her birimiz, varlığın (görece özerk) hücreleriyiz. Varlığın eski haline özlem duyup hayıflanmak yerine, özerk dünyamızı gerçekleştirmeyi (ortak yaratıma katkı sağlamayı) tercih edenlerdenim. Kuşkusuz, bugünkü varlık da yarın bir başka biçim ve içeriğe bürünecektir.

Eğitim ve Piyasa

Batı'da 19. yüzyılın sonlarına dek sanat eğitimi veren resmî kurumlar sanat ortamının başlıca belirleyicileriydi. Akademide hocalık yapan sanatçılar, sanat piyasasında da söz sahibiydiler. Bir kurumda çalışmak, oradan mezun olmak bir ayrıcalık göstergesiydi. 'İçerdekiler' ile 'dışarıdakiler' arasında görünmez bir duvar vardı. Romantizmden itibaren gördük, zamanla rüzgâr tersten esmeye başladı. Modern sanatçıların çoğu akademik eğitimden geçmekle birlikte, akademik sanata karşı serbest piyasada çalışarak var ettiler kendilerini. Modern akımları akademinin dışındakiler (başta serbest sanatçılar olmak üzere, galeriler ve koleksiyoncular) gerçekleştirdi. Böylece, *dışarıda* olmak daha önemli hale geldi. Eğitim kurumları kendilerine çeki düzen vermek zorunda kaldı. Dersler, modern akımlar dikkate alınarak yapılmaya başlandı; derken 'modernizm akademikleşti', çağın gidişatına ayak uyduramaz hale geldi. Akademik modernizmin aşılması, dönüştürülmesi de aynı şekilde mümkün oldu. Onun tahtı da postmodern sanatçı ve küratörlerce devrildi.

Lyotardca söylersek, bugün ortam *gevşemiş* durumda. İçerdeki ve dışarıdaki sanatçıların yaklaşımları arasında aşılmaz bir sınır falan yok. Her iki tarafta tutucu olanlar da var, yenilikten yana olanlar da. Sanat yapma yolları çoğaldı. Bunda, çağdaş teknolojinin rolü çok büyük. Sanatçı olmak için mutlaka bir sanat eğitimi kurumundan diploma almak gerekmiyor. Bu demek değil ki, dünyanın her tarafında bir sürü genç sanat eğitimi kurumlarına başvurmaktan, başvursa bile geleneksel yöntem ve teknikleri öğrenmekten artık vazgeçti. Tam tersine, sanat okumak isteyen gençlerin sayısı gün geçtikçe artıyor. Biz, sadece kimsenin çağdaş teknolojinin rüzgârından kaçamadığını, hatta sayıları gün geçtikçe artan bir sürü gencin bu rüzgâra isteyerek kapıldığını söylüyoruz.

Geleneksel anlamda resim ya da heykel yapmasını becersin becermesin, çağın ruhunu kavrayan ve görüntülerle oynamayı seven, gencinden yaşlısına bir sürü insan, teknolojinin olanaklarından yararlanarak sanat yapıtı meydana getirebiliyor, meramlarını anlatabiliyor bugün. Yeni araçlar bugünün düşüncelerini her bir yana anında yayıyor; hatta bununla kalmayıp daha önce hiç akılda olmayan düşüncelere yol açıyor, insanın yaratıcılığını kışkırtıyor. Bu yeni ortam, kolay üretilen-tüketilen bir sanatı beraberinde getirmiştir. Bence, böyle kısa ömürlü işlere *güncel* demek hiç de yanlış değil. Herkes geleceğe kalmak gibi bir kaygı taşımak zorunda değil. Sanat kapsamına giren şeylerin ille de *ciddi* ve *kalıcı* olması gerekmiyor. İlle de kalıcılık gibi bir endişeniz var ve bunu başarmışsanız, hangi eğilim ya da isim altında olursanız olun, üst başlık şimdiden bellidir: *Klasik*. Klasikleşmekse Picasso'nun dediği gibi "hep *şimdiki zaman*da yaşamak", yani bir anlamda, tazeliği ve ilginçliği hep korumak demektir.

Gelişmeleri yakından izleme şansına sahip biri olarak, sanat eğitimi kurumlarının ciddi bir şekilde zorlandıklarını ve bu yüzden bir yenilenme sürecine girdiklerini söyleyebilirim. Meraklı öğrenciler, okulda öğrendikleriyle dışarıda yapılanları karşılaştırıyor, dolayısıyla da yeni sorunlarla tanışıyorlar. Yeterince cesur olanlarsa bunlardan destek alıyor, 'ille de geleneksel sanat' diye tutturan hocalarına kazan kaldırabiliyorlar. Genel olarak bunların olumlu gelişmeler olduğundan hiç şüphemiz yok. Ancak, her şeyin olduğu gibi bu yeni ortamın da tehlikeleri, tuzakları var tabii.

Bugün kimi gençler sırf küratörlere kendilerini gösterebilmek için birbirleriyle yarışıyor, zamanın ruhunu özümseyip özümseyemediklerine bakmaksızın günün havasına uygun projeler geliştirmeye çalışıyor; kimileriyse neredeyse sadece bienalden bienale iş üretmekle yetiniyorlar. Bu da hocaların kuşkulanmalarına ve öğrencilerini koruma içgüdüsüyle daha dikkatli davranmalarına yol açıyor doğal olarak. Cebrail Ötgün'ün bu konuya ilişkin samimi sözleri kastettiğim durumu gayet iyi açıklıyor:

"[Bir] sanatçı olarak sorun yok; ne yapsanız oluyor! Ancak bir eğitimci olarak durum vahim! [...] Şimdi; küratörüm, organizatörüm, konseptim bu, yükselen burcum şu diyen birtakım gözü açık kişiler, öğrencilerimizi avlıyor, kafalarını karıştırıyor. Daha toplasan öğrencinin on çalışması yok, ama güncel sanatını icra ediyor, tanınıyor, görüşleri alınıyor. Atölye hocası olarak önerilerinize kuşkuyla bakıyor, kayıtsız kalıyor. Hele bir de tanınmıyorsan, modanın dışındaysan, *trend*in sınırları içinde değilsen, zorluk artıyor. Tabii bir sanatçı-eğitimci olarak, gelişmelere, yeniliklere kapalı kalamazsın. Öğrencilerin heyecanlarına, taleplerine duyarlı olmak zorundasın. Kuramsal ve sanatsal donanıma gereksinimleri var. Bir de zamana. Yoksa çabuk savruluyorlar. (...) Genç sanatçı adaylarının çoğu bir-iki sergide görünüp kayboluyorlar".[7]

---

[7] Cebrail Ötgün–Yalın Karabey, "Güncel Sanat Günlük Süt mü?", *Vizon*, Aralık 2004, s. 82.

İyi de, gençlerin başka seçenekleri var mı? Tuval de boyasalar, fotoğraf ya da video da çekseler, adına, ister *küratör* ister *galerici* ister *müşteri* diyelim, işlerini birilerine göstermek ve onları ikna etmek, bir çıkış yolu bulmak, savrulmayı göze almak zorundalar. Kedisi olanlar bilir: Bir fare yakaladığında, yemeden önce "bakın, ben bunu yakaladım, başardım" dercesine, onu mutlaka sahibine *gösterir*. Sergi açmak ya da bir yarışmaya iş göndermek de buna benzer bir şeydir. Göstermek de yarışmak da bizim doğamızdır. Milyonlarca sperm içinden yumurtaya sadece bir tanesinin ulaşabilmesi yaşamın en yalın özeti sanki. Her yaştan bir sürü sanatçı hedefe doğru koşuyor. Kimler kazanacak? Elbette yeteri kadar şanslı olanlar. 'Şanslı olmak'tan anladığımsa, hem ortamına doğmak hem de güçlü, zeki, sezgili, azimli ve çalışkan olmaktır.

El Beynin Çıkıntısıdır

"20. yüzyılın ilk yarısının sanatı Picasso'nun, ikinci yarısınınkiyse Duchamp'ın eseridir. Picasso *emeğin*, Duchamp *düşünce*nin simgesidir" diye özetlenebilecek bir görüş dolaşıyor çağdaş sanat ortamında. Ne önemi var, her ikisi de 'şimdiki zaman'da yaşıyorlar. Hem sonra, Picasso'nun düşünmediğini kim iddia edebilir ki? Kendisi zaman zaman "resim düşünceyle değil, elle yapılır" demiş olsa da onun kastettiği şey, iş üstündeyken yaratma sorunlarıyla bilinçli olarak uğraşmanın gereksiz olduğuydu. Resim yaparken beynin işe karışmadığını sananlar el ve beyin arasındaki doğrudan ilişkiyi bilmeyenlerdir olsa olsa. Duchamp'ın tembel olduğuna ilişkin kanıya gelince: Hayır, o bir düşünce işçisiydi; düşünmeye ara verdiğini sanmak saflık olur.

El, beynin çıkıntısıdır; onun görünen kısmıdır. Düşünce emek, emek de düşüncedir.

Duchamp'dan beri birçok insan 'önemli olan malzeme ile düşüncenin iyi yoğrulmasıdır' ya da kısaca 'düşünce önemlidir' deyip duruyor. Peki ama, hangi iyi sanat yapıtında düşünce ve malzeme iyi yoğrulmamıştır ki? Malzeme, düşüncenin somutlaşmış hali; düşünce de malzemenin ruhudur. Evet, bence de düşünce önemlidir. Tabii daha önemlisiyse, düşünce önemli demek değil, düşünmektir. Düşünceyi önemseyen biri, düşüncenin ne kadar önemli olduğunu yineleyip durmaz, gerçekten düşünür. Düşünenin bir düşüncesi olur; düşünen düşünce üretir, yaratır. Gerçekten düşünenlerin kendileriyle birlikte anılan düşünceleri, kavramları olur. İzleyici bir işe baktığında, düşünceden ziyade öncelikle fırça ya da baskıyla oluşturulmuş bir yüzey, heykel ya da video işi görür doğal olarak. Dün olduğu gibi bugün de kimi izleyici gördüğüyle yetinir, kimi de görüneni kavramaya, onda içerili düşünceyi anlamaya çalışır. Birinci gruptakilerin sayısı her zaman daha çoktur.

Eskiden, izleyicilerin bir iş karşısındaki konumları şimdikine göre çok daha kolaydı. Her şeyden önce kod ve simgeler daha ortak, daha nesneldi. Örneğin tablo, Vinci'nin de olsa Rafaello'nun da olsa, ona bakan herkes "Şu Meryem, şu İsa, diğerleri de havariler" diye, aşağı yukarı aynı şeyleri görür ve anımsar-

dı. O günden bugüne yeni araç ve yöntemler devreye girmiş, ayrıca kod ve simgeler inanılmaz derecede çoğalmış, dallanıp budaklanmış, karmaşıklaşmıştır. Açık ve basit olanlar yine vardır; ancak sadece bir sanatçıya özgü olan, hatta sadece o sanatçının anlayabildiği simge ve kodlar türemiştir. Bu da izleyicilere bir sorumluluk yüklemektedir doğal olarak. İzleyiciler uzman olmaya zorlanmaktadır. Örneğin Beuys, Kiefer ya da Kosuth'u anlamak isteyenlerin derslerine iyi çalışmaları, ciddi bir ön hazırlık yapmaları gerekmektedir.

Bir yapıta çöreklenmiş düşünceyi fark ettiğimizde, "vay be, ne buluş ama" dedirten bir işle karşılaştığımızda mutlu oluruz. Çünkü sanatçı bizi yapıtıyla şaşırtmış, kendine hayran bırakmıştır. Mutluluğumuzun bir nedeni de kendimize hayranlıktır. Yapıtı ilginç kılan düşünceyi fark edebilmiş, anlayabilmişizdir. Ancak ne çare, düşünceye dokunamayız. Tıpkı toprağı, ağacı, kedimizi ya da sevdiğimiz insanları okşadığımız gibi okşayamayız düşünceyi –sadece bilebiliriz, anlayabiliriz. İşlerini, hem yaparken hem bittikten sonra elleyebilmek, okşayabilmek başta heykelciler olmak üzere, hacimli malzemeyle çalışanların ayrıcalığıdır. İki boyutlu bir görüntüye dokunmak aynı duyguyu veremez.

Sergilerdeki işlere dokunmanın yasak olduğunu herkes bilir. Ama insanların çoğunun bir yolunu bulup dokunmak için can attığını siz de görmüşsünüzdür. Bunun nedeni, sadece, örneğin onların bir video işini anlamamaları ve bu yüzden de geleneksel sanata yakın durmaları şeklinde açıklanamaz. Tamam, düşünme ve anlama yetisi bizi uygarlaştıran, uzaya taşıyan yetidir. Dokunma ise en temel içgüdülerimizden, en ilkel ihtiyaçlarımızdandır. Görme, hayal kurma ve düşünme, tabii ki vazgeçilmez öneme sahip yetilerimizdendir; ancak bu, dokunmanın büyüsünden vazgeçmeyi gerektirmez ki!

"Siz ellerinizle mi yoksa beyninizle mi çalışıyorsunuz?" Bu, işini bizzat kendi elleriyle yapan sanatçıları küçümseyici, kökleri eski Yunan kültürüne kadar giden soylu ve kibirli bir soru. Ben de onlara şunu sormak isterim: Siz "akıllar pazara çıkarılmış, herkes kendi aklını satın almış" diyenlerden mi; yoksa "el elden, akıl akıldan üstündür" diyenlerden misiniz? Yeri geldiğinde, elbette başka ellere ve beyinlere gereksinim duyarız. Yaratıcılık bireysel olduğu kadar toplumsaldır da. Duchamp ve ardılları, sanatta kavramsal değeri öne çıkararak estetik ve görsel hazzın sanattan kovulması gerektiğini söylemişlerdi. Gariptir, bu söylemin kendi estetiğini yarattığını görüyorum. Bu, doyma içgüdüsünün ve estetiğin vazgeçilmez olduğunun kanıtı olsa gerek.

Tensel, işitsel, kokusal, gözsel, tatsal, zihinsel –hangi tür olursa olsun, nihayetinde bütün imgelerin akıp toplandığı yer beyindir– zihnin oralarda bir yerde olduğu söyleniyor. Her imge kendince hazzın aracı olabilir; hiçbir haz diğerinin yerini tutamaz. Yeni ve olumlu bir şey öğrendiğimde, şaşırdığımda, bir şey keşfettiğimde mutlu oluyorum. Bizzat ellerimle bir şey yaparken zihinsel ve tensel keyif alıyorum. Eğer iyi bir şey çıkmışsa, karşısına geçip seyretmekten mutlu oluyorum. Ya siz?

KAYNAKÇA

Acar, Kuzgun, "Kuzgun Acar'dan Sanat ve Sanatçı Üzerine", *Sanat Çevresi*, no: 227, 1997, s. 7.

Adorno, Theodor W., "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", *Cogito*, YKY, sayı 36, Yaz 2003, ss. 76-78.

Akarsu, Bedia, *Çağdaş Felsefe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1994.

Akay, Ali, "Küratörlük Bugün Bir Meslek Olarak Durmaktadır Karşımızda", *Sanat Dünyamız*, sayı 82, YKY, Kış 2002, ss. 81-85.

Akay, Ali – Levent Çalıkoğlu: "Edward Lucie-Smith: 'İngilizce Yazılmış Yayınlarla Çağdaş Sanatın Tarihi Rehin Alındı'", *Sanat Dünyamız*, sayı: 96, YKY, 2005, s. 35.

Akman, Kubilay, "Orlan'ın Suretleri", *rh+*, sayı 15, 2005, s. 22.

Aksoy, Mehmet, "Sanat Kıyımına Artık Son Verilmeli", *Cumhuriyet*, 23 Kasım 2003, s. 15.

Alloway, Lawrence, "The Arts and the Mass Media", *Art in Theory*, ed. Harrison & Wood, Blackwell, 1993, ss. 701-702.

Altuğ, Evrim, "Başın Üstündeki varoluş," *Milliyet-Kültür Sanat Eki*, 28 Şubat 2002, s. 7.

Altuğ, Taylan, *Kant Estetiği*, Payel Yayınevi, İstanbul, 1989.

And, Metin, "Türk Gölge Tiyatrosunun Kökeni..." *Gölgeye Övgü* (Sergi Katalogu), ed. Barış Tut, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2009, s. 23.

Andrew, Robert, *The Routledge Dictionary*, London, Rotledge & Kegan Paul, 1987.

Anonim, "Nam June Paik", *Anons*, sayı:41-42, 1994, ss. 12-13.

Anonim, *The 20th Century Art Book*, Phaidon Press, London, 1996, s. 357.

Antmen, Ahu, Küratörün 'Ne' Olduğunu Neden Tartışıyoruz?", *Sanat Dünyamız*, sayı 81, YKY, 2001, ss. 101-105.

Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Arslan, Yüksel, "Yaşamöyküm", *Yüksel Arslan Retrospektifi* (der. Levent Yılmaz), Santral İstanbul Sanat Kültür Eğitim Eğlence ve Danışmanlık Hiz. Yayınları, 2009, s. 235-247.

Artun, Ali, *Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri –Sanat Müzeleri I*, İletişim Yay., İstanbul, 2006.

Ashton, Dore (der.), *Picasso Konuşuyor*, çev. M. Yılmaz – N. Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2001.

Atakan, Nancy, *Arayışlar*, YKY, 1998.

Ataman, Kutluğ, "Peruk Takan Kadınlar üzerine...", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, 2002, s. 244.

Atkins, Robert, "Touching the Rawest Nervest" (2004): www.robertatkins.net (ayrıca bkz. World Socialist Web Site: www.wsws.org).

Baker, Ulus, *Beyin Ekran*, der. Ege Berensel, Birikim Yayınları, 2011.

Ball, Hugo, "Cabaret Voltaire", *Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur, YKY, İst., 1997, s. 321.

Barber, Benjamin, *Güçlü Demokrasi*, çev. Mehmet Beşikçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.

Batur, Enis, "Küratörün Sınırında", *Sanat Dünyamız*, sayı 81, YKY, 2001, ss. 95-96.

Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay, İletişim Yay., İstanbul, 2007.

Baudrillard, Jean, *Kusursuz Cinayet*, çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

Baudrillard, Jean, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

Baykam, Bedri, *Boyanın Beyni*, GİAD, 1990.

Baykam, Bedri, *Maymunların Resim Yapma Hakkı*, Literatür Yayınları, İstanbul, 1999.

Bazin, André, *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 2002.

Berger, John, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul, 1989.

Berger, John, *O Ana Adanmış*, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.

Berk, Nurullah–Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Yayınları, 1973.

Bernard, Emile, *Cézanne Üzerine Anılar*, çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara, 1997.

Beuys, Jeseph, "I Am Searching for Field Character", *Art in Theory*,(ed.) Harrison & Wood, 1993, s. 903.

Beykal, Canan (haz.), *Beuys*, UPSD yayını, İstanbul, 1991.

Beykal, Canan, "*Büyük Cam* Üzerine Yazı", *Sanat Dünyamız*, sayı: 75, YKY, İstanbul, Bahar 2000, ss. 127-128.

Evamarie Blattner, "Lotte Reiniger –Kağıt Kesme Sanatı, Gölge Tiyatrosu, Siluet Animasyonlar", *Gölgeye Övgü* (Sergi Katalogu), ed. Barış Tut, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2009, ss. 43-45.

Block, René (Osman Constantinos'un sorularını yanıtlıyor), *4. Uluslararası İstanbul Bienali*

katalogu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1995, ss. 20-34.

Blok, Aleksandr, "Aydınlar ve Devrim", *Modernizmin Serüveni*, haz. E. Batur, YKY, İstanbul, 1997, ss. 143-144.

Boccioni, Umberto, "Futurist Painting: Technical Manifesto", *Art in Theory*, (ed.) Harrison & Wood, 1993, s. 152.

Boccioni, Umberto, "Technical Manifesto of Futurist Sculpture", Ester Coen (haz.), *The Metropolitan Museum of Art*, 1988, ss. 240-243.

Boorstin, Daniel J., *Yaratıcı Ruhun Evrimi*, çev. Gülden Şen, Sabah Kitapları, İstanbul, 1994.

Breslin, James E.B., "Out of the Body: Mark Rothko's paintings", *The Body Imaged*, Cambridge University Press, 1993, ss. 43-51.

Bresson, Henri-Cartier (2004): www.henri-cartierbresson.org/hcb/home_en.htm.

Breton, André, "from First Manifesto of Surrealism", *Art in Theory*, (ed.) Harrison & Wood, 1993, ss. 433-439.

Breton, André, "Surrealism and Painting", *Art in Theory*, (ed.) Harrison & Wood, 1993, s. 444.

Breton, André – Diego Rivera, "Bağımsız Devrimci Bir Sanat İçin", *Gergedan*, sayı 6, Ağustos 1987, ss. 59-61.

Caballero, Carolina Lopez, "Sergideki Dört Film", *Gölgeye Övgü*, Sergi Katalogu, ed. Barış Tut, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2009, ss. 49-54.

Candan, Ayşın, *Yirminci Yüzyılda Tiyatro*, YKY, İstanbul, 1998.

Canetti, Elias, *Kitle ve Iktidar*, çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

Celant, Gemano, "from Art Povera", *Art in Theory*, (ed.) Harrison & Wood, 1993, ss. 886-9.

Celant, Germano, *BV 97 - Biennale di Venezia, XLVII Espozisione Internazionale d'Arte*, 1997: XXII.

Christo ve Jeanne Claude, http://christo-jeanneclaude.net/howTo.html.

Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004, s. 47-50.

Colombo, Paolo, "Giriş", *Gölgeye Övgü*, ed. Barış Tut, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, 2009, s. 15.

Coşkun, Eser, *İnsanın Yaşayan Geçmişi, Avustralya Yerlileri*, Dharma Yayınları, İstanbul, 2003.

Crimp, Douglas, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, YKY, 2002, s. 127.

Çalıkoğlu, Levent, "Kutluğ Ataman: 'Hayatın kendisinin sanat olduğunu ortaya çıkarmak istiyorum'", *Sanat Dünyamız*, sayı 94, 2005, s. 72.

Çoker, Canan, "Spiralin Sanatçısı Mario Merz", *Yeni Boyut*, 1/3, Mayıs 1982, ss. 12-14.

Çubukçu, Aydın, "Fluxus: Boşlukta Donan Ok", *Evrensel Kültür*, İstanbul, Aralık, 1995, ss. 4.

Danto, Arthur C., *After the End of Art*, Princeton University Press, 1997.

Danto, Arthur C., *Philosophizing Art*, University of California Press, 1999.

Davvetas, Demosthenes, "Joseph Beuys: Man is Sculpture", *New Art* (ed.) A. Papadakis, C. Farrow, N. Hodges; Academy Edition, Londra, 1991, s. 11.

De Duve, Thierry, "Ex Situ", *Sanat Dünyamız*, sayı 82, YKY, Kış 2002, s. 112.

Deleuze, Gilles, *Cinema 1, The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, Uni. of Minnesota Press, 1997.

Deleuze, Gilles, "Yaratma Eylemi Nedir", çev. Ulus Baker, http://www.korotonomedya.net/ theoria/Deleuze.html.

Demir, Demet, "*Peruk Takan Kadınlar* üzerine...", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, 2002, s. 246.

Dewey, John, "Felsefeye Meydan Okuma", *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, haz. M. Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004, ss. 48-78.

Duchamp, Marcel, "Marcel Duchamp ve Ready Made", *Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur, 1997, ss. 322-323.

Duran, Ragıp, *Burası Dünya Polis Radyosu*, YKY, 2001.

Edgü, Ferit, "Ölüm mü Çaldı Kapını Kuzgun, Yoksa Sen mi Ölümün Kapısını?", *Sanat Dünyamız*, sayı: 82, Kış 2002, ss. 173-178.

Edgü, Ferit, "Yüksel Arslan'ın Son Resimleri", *Yüksel Arslan Retrospektifi* (der. Levent Yılmaz), Santral İstanbul Sanat Kültür Eğitim Eğlence ve Danışmanlık Yayınları, 2009, ss. 159-160.

Ellul, Jacques, *Sözün Düşüşü*, çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1998.

Erden, Osman, "Almanya'nın Vicdanı: Anselm Kiefer", *rh + sanat*, sayı 5, Mayıs-Ağustos, 2003 ss. 66.

Ergüven, Mehmet, *Pusudaki Ten*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1998.

Erzen, Jale N., "Önsöz", *Kimlik, Sınırsallık, Mekan* (1992 sempozyum kitabı), Ankara, 1995.

Erzen, Jale N., *Mehmet Aksoy*, Bilim Sanat Galerisi, 1996.

Feyerabend, Paul, *Yönteme Karşı*, çev. Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, V Yayınları, Ankara, 1993, s. 47.

Fitzhenry, Robert I., *The Fitzhenry & Whiteside of Book Quotations*, Canada, 1993.

Flynt, Henry, "*Essay: Concept Art*", (ed.) In La Monte Young & Jackson Mac Low, 1961.

Foucault, Michel, *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav, YKY, İstanbul, 2001.

Francblin, Catherine, "Sanat Bienallerinin Varlık Nedeni Üzerine", *Sanat Dünyamız*, sayı 74, YKY, İstanbul, Kış 1999, s. 108.

Fried, Michael "Sanat ve Nesnelik", *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, haz. M. Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004, s. 290.

Fukuyama, Francis, "Tarihin Sonu mu", *Eski Dünyadan Yeni Dünyaya*, haz. Hakan Yılmaz, Hil Yayınları, İstanbul, 1993, ss. 193-219.

Gablik, Suzi, "Minimalism", *Concept of Modern Art* (ed.) Nikos Stangos, Londra, 1994, s.244.

Gablik, Suzi, "Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları", *Sanat Dünyamız*, sayı 75, Bahar 2000: 208.

Geist, Sidney, *Brancusi*, Grossman Publishers, New York, 1967.

Giddens, Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1994.

Goldsworthy, Andy: Goldsworthy http://cgee.hamline.edu/see/goldsworthy/see_an_andy.html.

Gombrich, E.H., *Sanat ve Yanılsama*, çev. A. Cemal, Remzi Kitabevi, 1992.

Gombrich, E.H., "Gizem Dolu Başarı", *Sanat Dünyamız*, sayı 68, YKY, 1998, s. 9.

Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, çev. E. Erduran-Ö. Erduran, Remzi Kit., İstanbul, 2007.

Grande, John, "Real Living Art: A Conversation with David Nash", *A publication of the International Sculpture Center*, 2001 (www.sculpture.org/documents/scmag01/dec01/nash/nash.htm).

Greenaway, Peter, "Yastıkaltı Kitabı", *Sanat Dünyamız*, sayı 67, YKY, 1998, ss. 153.

Greenberg, Clement, "Modernist Resim", *Modernizmin Serüveni*, haz. E. Batur, YKY, İstanbul, 1997, ss. 357-363.

Greenberg, Clement, "Öncü ve Kiç", *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, haz. M. Yılmaz, çev. N. Özüaydın, Ütopya Yay., Ank., 2004, ss. 244-263.

Guilbaut, Serge, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?*, çev. Elif Göktefe, Sel Yayıncılık, 2008.

Güçlü, B., E. Uzun, H. Yolsal (haz.), *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2002.

Güneş, Şinasi (haz.)*Sokak Sanatı*, Artes Yayınları, 2008.

Haacke, Hans, "Statement", *Art in Theory*, Harrison & Wood (ed.), 1993, s. 105.

Habermas, Jurgen, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", *Postmodernizm*, Necmi Zeka (haz.), Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, ss. 31-44.

Hamilton, Richard, "For The Finest Art, Try Pop", *Art in Theory*, Harrison & Wood (ed.), 1993, s. 727.

Hansen, Elisabeth Delin, "Fluxus, Berlin-Kopenhag", *Anons*, sayı 49, Nisan 1995, s. 22.

Hardt M. – Antonio N., *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2000.

Harrison, Charles & Paul Wood (ed.), *Art in Theory*, Blackwell, 1993.

Harrison, Charles, "Abstract Expressionism", *Concepts of Modern Art*, ed. Nikos Stangos, Thames and Hudson, 1991, ss. 172-174.

Hassan, Ihab, "From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context", *Artspace* (Sydney), Critical Issues Series No. 3 (2000) and *Philosophy and Literature* 25, 1 (Spring 2001); http://www.ihabhassan.com/ postmodernism_to_postmodernity.htm, 30 Temmuz 2009).

Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gönülü, Remzi Kit., İstanbul, 1984.

Heidegger, Martin, "Sanat Yapıtının Kökeni", *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, haz. M. Yılmaz, Ütopya Yay., Ankara, 2004, ss. 112-81.

Heinrich, Nathalie – Michael Pollak, "Müze Küratöründen Sergi *Auteur*'üne Özgün Bir Konum İcat Etmek", *Sanat Dünyamız*, sayı 81, YKY, Güz 2001, ss. 107-119.

Hendrickson, Robert, "Macy's Gimbels'a Söylüyor mu?", *Cogito* (Dünya Büyük Bir Mağaza), YKY, sayı 5, Güz 1995, s. 49.

Hohl, Reinhold "The Adventure of Modern Sculpture", *Sculpture*, 2. cilt, G. Duby ve J.L. Daval (ed.), Taschen, Köln, 2006, ss. 955-959.

Honnef, Klaus, *Contemporary Art*, Benedikt Taschen, Köln, 1990.

Honnef, Klaus, "Photography between Art and Consumerism", *Art of 20th Century*, volume II, Ingo F. Walther (ed.), Taschen, Köln, 2005, ss. 621-22.

http://en.wikipedia.org/wiki/Zhang_Xiaogang.

http://en.wikipedia.org/wiki/Banksy.

http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/zhang_xiaogang.htm.

İpşiroğlu Nazan – Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Ada Yayınları, İstanbul, 1979.

İstanbul Bienali (4), *Orientation*, sergi katalogu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1995.

Jameson, Fredric, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Postmodernizm*, Necmi Zeka (haz.), 1994, ss. 58-116.

Jameson, Fredric, *Kültürel Dönemeç*, çev. Kemal İnal, Dost Kitabevi Yayınları, 2005.

Jansen, Theo, http://www.strandbeest.com/; http://multispective.wordpress.com/2007/04/13/theo-jansen-the-merging-of-art-and-engineering.

Judd, Donald, "Specific Object", *Art in Theory*, ed. Harrison & Wood, 1993,ss. 813.

Kahraman, Hasan Bülent, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, YKY, İstanbul, 1995.

Kandinski, Vassili, *Sanatta Manevilik Üstüne*, çev. A. Necati Bigalı, Özden Ofset, İzmir, 1981.

Kant, Immanuel, *Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena*, çev: İonna Kuçuradi-Yusuf Örnek, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara, 1995.

Kaprow, Allan "Kurgular, Çevreler, Oluşumlar", *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, haz. M. Yılmaz, Ütopya Yayınevi, 2004, ss. 295-305.

Karamustafa, Gülsün – Yalın Karabey (Söyleşi), "Güncel Sanat Günlük Süt mü?", *Vizon*, İstanbul, Aralık 2004,ss. 76.

Kılıç, Levend (der.), *Video Sanatı*, Hil Yayın, İstanbul, 1995.

Koman, İlhan, "Soyut Devingen Heykele Bakışım", *Sanat Dünyamız*, sayı 82, Kış 2002, ss. 185-193.

Kortun, Vasıf, (Söyleşi), *art-ist*, sayı 2, haz. Halil Altındere, İstanbul, 1999, ss. 126-133.

Kortun, Vasıf – Cem İleri (Söyleşi), "Küratörün Bir Sergiye Getirebileceği Tek Şey Bir İklimdir", *Sanat Dünyamız*, sayı 82, Kış 2002, ss. 73-80.

Kortun, Vasıf – Yalın Karabey (Söyleşi), "Güncel Sanat Günlük Süt mü?"*Vizon*, sayı 1, İstanbul, Aralık 2004, s. 78.

Kozanoğlu, Can, *Cilalı İmaj Devri*, İletişim Yayınları,İstanbul, 1992.

Krauss, Rosalind, "Mekâna Yayılan Heykel", *Sanat Dünyamız*, sayı 82, Kış 2002, s. 105.

Krier, Rob, "Modern Mimarlığın Bir Eleştirisi...", *Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur, YKY, 1997, ss. 420-432.

Kumar, Krishan, *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma –Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, 2004.

Kuspit, Donald, *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, 2004.

Lampert, Eugène, "Rusya'da Modernizm – 1893-1917", *Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur, 1997, ss. 107-117.

Langer, Susanne Katherina, "Bilimde Soyutlama ve Sanatta Soyutlama", *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, haz. M. Yılmaz, çev. N. Özüaydın, Ütopya Yayınevi, 2004, ss. 228-243.

"LEF Dergisi Programı" ve "LEF Kimi Tehlikeye Sokuyor", *Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur, 1997, ss. 161-167.

Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., Istanbul, 2002.

Levi-Strauss, Claude & Didier Eribon, *Conservations with Claude Levi-Strauss*, Eng. Tr. By Paula Wissing, Chicago: The University Press, 1991, s. 172.

Lichtenstein, Roy, "Lecture to the College Art Association", *Art in Theory*, ed. Harrison & Wood, 1993, ss. 734-36.

Lucas, Gavin – Michael Dorrian, *Gerilla Reklamcılık, Sıradışı Marka Iletimi*, çev. Begüm Aydın, Kapital Medya Hizmetleri A.Ş., 2007, s. 29.

Lucie-Smith, Edward, *Art Today*, Phaidon Press, Oxford, 2005.

Lunn, Eugane, *Marksizm ve Modernizm*, çev. Yavuz Alogan, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. S. Öziş-C. Çapan, Remzi Kit., İstanbul, 2004.

Lyotard, Jean-François, "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", *Postmodernizm*, Necmi Zeka (haz.), Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, ss. 45-58.

Lyotard, Jean-François, *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yay., İstanbul, 1994.

Maciunas, George, "Tomas Schmit'e Mektup (1964)", *20. Yüzyıl ()*

Malevich, Kasimir, "From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting", *Art in Theory*, Harrison & Wood, (ed.), 1993, ss. 166-176.

Manco, Tristan, *Stencil Graffiti*, London, Thames & Hudson, 2002, s. 74.

Margolis, Joseph, "Constantin Brancusi: Mükemmellik ve Olanaksızlıklar", çev. Selçuk Begüm Akkoyunlu, *Sanat Yazıları 9*, HÜ GSF Yayını, Ankara, 2002, ss. 15-24.

Marinetti, Filippo Tomasso, "The Foundation and Manifesto of Futurism", *Art in Theory*, Harrison & Wood (ed.), 1993, ss. 145-149.

Martin, François, "Ladislas Starewich (1882-1965)", *Gölgeye Övgü* (Sergi Katalogu), ed. Barış Tut, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, 2009, ss. 49-54.

Martinez, Roza–Carlos Basualdo söyleşisi, "Santa Fe", *art-ist 2*, haz. Halil Altındere, 1999, s. 40.

Marx, Karl – Friedrich Engels, *Komünist Parti Manifestosu*, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1999.

McLuhan, Marshall, http://www.marshallmcluhan.com; http://heim.ifi.uio/~gisle/overload/ mcluhan/ um.html.

McLuhan, Marshall, "Poetry and Society", *Poetry Magazine*, vol. 84, no. 2, May, 1954, s. 95.

McLuhan, Marshall, "Media Log", *Explorations Magazine*, Vol. 4, February, 1955,ss. 55.

Megill, Allan, *Aşırılığın Peygamberleri*, çev. T. Birkan, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 1998.

Mofitt, John F., "The Performance Piece: A Functional Context", *Occultism in Avant-Garde*

Art –The Case of Joseph Beuys, UMI Research Press, London, 1988, ss. 25-30.

Monaco, James, *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2001, ss. 222-273.

Mondrian, Piet, "Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence", *Art in Theory* (ed.), Harrison & Wood, 1993, ss. 287-290.

Morris, Robert, "Notes on Sculpture", *Art in Theory*, (ed.) Harrison & Wood, 1993, s. 815

Nalbantoğlu, Hasan Ünal, "Yaratıcı Deha: Bir Modern Sanat Tabusunun Anotomisi", *Sanat ve Tabular Sempozyumuna Hazırlık Konferans Metinleri*, Sanart Yayını, Ankara, 1995, ss. 77-89.

Neşat, Şirin –Evrim Altuğ (söyleşi), "ABD'nin İran'dan Farkı Yok", *Radikal*, 29 Eylül 2003, ss. 23.

Newhall, Beaumont, *The History of Photography –Fifth Edition*, London: Secker & Warburg, 1982.

Orlan, *5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, 1997, s. 166

Owen, William, "Bedenler, Metin ve Devinim", *Sanat Dünyamız*, sayı 67, 1998, ss. 143-51.

Ögel, Semra, *Çevresel Sanat*, İTÜ Mühendislik Mimarlık Yayınları, İstanbul, 1977.

Özsezgin, Kaya, "Soyut Düşüncenin Somut Biçimlere Yansıyan Görüntüsü", *Argos*, no: 18, Şubat 1990, s. 84.

Otgün, Cebrail –Yalın Karabey, Söyleşi, "Güncel Sanat Günlük Süt mü?", *Vizon*, Aralık 2004, s.82.

Paik, Name June, "George Maciunas and Fluxus", *Flash Art 84-85*, Ekim-Kasım, 1978, s. 48.

Papadakis, Andreas, C. Farrow & N. Hodges (ed.), *New Art*, Academy Editions, London, 1991.

Passeron, René, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kit., İstanbul, 1982.

Paz, Octavio, "Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu", *Sanat Dünyamız*, sayı: 75, YKY, İstanbul, Bahar 2000, ss. 140-141.

Pejiç, Bojana, "Bedende Oluş: Marina Abramoviç'in Sanatında Tinsel Olan Üzerine", *Anadolu Sanat*, çev. Nahide Yılmaz, Anadolu Üni. GSF Yayını, sayı 13, Eskişehir, Güz 2000, s. 156.

Pollock, Jackson, "İç Açıklama", çev. Liz Amado, *Sanat Dünyamız*, sayı 67, 1998, ss. 69-73.

Ragon, Michel, *Modern Sanat*, çev. Vivet Kanetti, Cem Yayınevi, İstanbul, 1987.

Reinhardt, Ad, "Art as Art", *Art in Theory*, (ed.) Harrison & Wood, ss. 806-809.

Reklamlar ve Marshall McLuhan, www.-doadvn.com/news_facets,html#ad.

Restany, Pierre, "Pop Art", *Modernizmin Serüveni*, haz. E. Batur, YKY, 1997: 348.

Richard, Lionel, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, 1984.

Rifat, Mehmet, *XX. Yüzyılda Göstergebilim Kuramları*, Om Yayınevi, İstanbul, 2000.

Rifat, Samih, "Londra'da Henri Cartier-Bresson'la Baş Başa", *Sanat Dünyamız*, sayı 68, YKY, 1998, s. 64.

Rifat, Samih, "Nedir, Neyin Nesidir Küratör? ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğe Soyunmalı mı?", *Sanat Dünyamız*, sayı 81, 2001, ss. 97-100.

Rosenberg, Harold, "from The American Action Painters", *Art in Theory*, (ed.) Harrison & Wood, 1993, ss. 581-584.

Rutherdford, Paul, *Yeni İkonalar*, çev. Mustafa K. Gerçeker, YKY, İstanbul, 2000.

Sanouillet, Michel, "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York", *Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur, YKY, 1997, ss. 303-316.

Sartre, J.P., *Estetik Üstüne Denemeler*, çev. M. Yılmaz, Doruk Yayınevi, Ankara, 1998.

Sarup, Madan, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Baki Güçlü, Ark Yay., Ankara, 1995.

Sayre, Henry M., *A World of Art*, Pearson Education, 2004.

Schimmed, Paul, "Leap into the Void: Performance and the Object", *Out of Actions: between performance and the object*, 1949-79, MoCA Los Angeles, New York, 1998, s. 61.

Schmied, Wieland, "A Subterranean Cosmos: Reflection on Hermann Nitsch's Orgy Mystery Theatre and his architectural vision", 1999, ss. 27-33.

Schneckenburger, Manfred, "Sculpture", *Art of 20th Century*, volume II, Ingo F. Walther (ed.), Taschen, Köln, 2005,ss. 449.

Schneemann, Carolee, http//:www.caroleeschneemann.com/works.html.

Schneemann, Carolee, "2000 Yılında Kadın (1975)", Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 2009, ss. 249-250

Serra, Richard, "From the Yale Lecture", *Art in Theory*, Harrison & Wood (ed.), 1993, ss. 1124-1127.

Serullaz, Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, çev. Devrim Erbil, 1983.

Sevindi, Nevval, "Peruk Takan Kadınlar Üzerine...", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, 2002, s. 243.

Shawver, Lois, *Nostalgic Postmodernism: Postmodern Therapy*, Volume I, Paralogic Press, 2006, s. 70.

Shiff, Richard, "Kalın Çizgiler: Serra'nın Siyahı", *Sanat Dünyamız*, sayı 76, Yaz 2000, s. 195.

Shiner, Larry, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

Smithson, Robert, "Zihnin Çökelimi: Yeryüzü Projeleri", *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, M. Yılmaz (haz.), Ütopya Yay., 2009, ss. 306-314.

Smithson, Robert, "Kültürel Kapatılmışlık", *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, M. Yılmaz (haz.), Ütopya Yay., 2009, Ankara, ss. 315-318.

Sontag, Susan, *Fotoğraf Üzerine*, Altıkırkbeş Yayın, çev. Reha Akçakaya, İstanbul, 1999.

Sönmez, Necmi, "Baselitz: ... (Söyleşi)", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, YKY, 2002, ss. 31-43.

Stelarc, http://www.stelarc.va.com.au/arcx.html.

Stella, Frank, "Pratt Institute Lecture", *Art in Theory*, Harrison & Wood (ed.), 1993, ss. 805-6.

Stieglitz, Alfred, "Elde Taşınan Fotoğraf Makinesi ve Şimdiki Önemi (1897)", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, Yaz, YKY, 2002, s. 104

Swimmer, Jeff (yapımcı ve yazar), *Andy Warhol: Sınırda Bir Yaşam*, belgesel film, A&E Television Network, New York, 1996.

Szeemann, Harald – Chiristian Bernard söyleşisi, "Venedik Uvertürü", *art-ist 2*, s. 31.

Şenova, Başak, "Fluxus Üzerine Notlar", *art-ist 6*, haz. Halil Altındere, İstanbul, 2003, s. 121.

Taşçıoğlu, Mükerrem, "Sunuş", *1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara, 1986, s. 6.

Tatlin, Vladimir, "Tezler", *Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur, 1997, s. 170.

Touraine, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan, YKY, İstanbul, 1994.

Topçuoğlu, Nazif, "Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetmensel Tavır Üzerine", *Sanat Dünyamız*, sayı 67, YKY, 1998, ss. 171-172.

Townsend, Dobney, *Estetiğe Giriş*, çev. Sabri Büyükdüvenci, İmge Kitabevi, 2002.

Thomas, Paul, *Marx ve Anarşistler*, çev. Devrim Evci, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2000.

Tunalı, İsmail, "Kültür Felsefesi Bakımından Modernite ve Postmodernite", *Türkiye'de Estetik* (Türkiye Estetik Kongresi Bildiriler Kitabı), Jale N. Erzen–Pelin Yoncacı (haz.), Sanart, 2007, s. 6.

Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim –Modern Resimden Avangard Resme*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008.

Turan, Güven, "Eski Ustalar Geleneğinden Modern Bir Usta", *Sanat Dünyamız*, sayı 68, YKY, 1998: 31-32.

Turim, Maureen, "Videonun Kültürel Mantığı", *Video Sanatı*, derleyen: Levend Kılıç, Hil Yayın, İstanbul, 1995: 108-117.

Tzara, Tristan, "Dada Hiçbir Anlama Gelmez", *Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur, YKY, 1997, ss. 317-318.

Ulagay, Melek, "Peruk Takan Kadınlar Üzerine...", *Sanat Dünyamız*, sayı 84, 2002, s. 245.

Ural, Murat, "Bir Heykeltıraş, Bir Öncü", *Milliyet Sanat*, sayı: 417, 1 Ekim 1997, s. 27.

Venedik Bienali Katalogu, *BV 97 - Biennale di Venezia, XLVII Espozisione Internazionale d'Arte*, 1997.

Vlaminck, Maurice de "Open Opinions on Painting", *Art in Theory*, (ed.) Harrison & Wood, 1993, s. 630.

Waldberg, Patrick, "Metafiziğin Gerçeküstücülüğe Etkisi", *Modernizmin Serüveni*, haz. E. Batur, YKY, 1997, s. 334.

Walter, Ingo F., (ed.), *Masterpieces of Western Art*, Taschen, 1996.

Weiner, Lawrence, "Statements", *Art in Theory*, Harrison & Wood (ed.), 1993, ss. 881-83.

Weitemeier, Hannah, *Yves Klein*, Benedikt Taschen, 1995.

Wernick, Andrew, *Promosyon Kültürü*, çev. O. Akınhay, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 1996.

Wiegand, Wilfried, *Picasso*, çev. Canan Dövenler, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1985.

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

Wölfflin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

Yeni Boyut, "Turan Erol ile Söyleşi", *Yeni Boyut*, 1/3, Mayıs 1982.

Yeni Boyut, "Mehmet Güleryüz ile Görüşme", *Yeni Boyut*, 2/11, Mart 1983.

Yılmaz, Ayşe Nahide, "Bir Mekân Estetiği: 'Groupe Espace've Türk Sanatındaki Yansımaları", *Cey Sanat*, Sayı 15, Nisan/Mayıs, 2007, ss. 36-42.

Yılmaz, Mehmet (haz.), *Kuşaklararası Söyleşiler*, UPSD Ankara Şubesi Yay., Ankara, 2000.

Yılmaz, Mehmet, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi, Ankara, 2006.

Yılmaz, Mehmet, "Sokağın İstilası", *Sokak Sanatı*, Şinasi Güneş (haz.), Artes Yay., 2008.

Yılmaz, Mehmet, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yay., Ankara, 2009.

Yılmaz, Mehmet (haz.), *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, çev. Nazım Özüaydın, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009.

Yılmaz, Mehmet, *Sakıncalı, Çünkü Edepsiz*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2011.

Yılmaz, Mehmet (haz.), *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2012.

Yücel, Tahsin, "Gerçeküstücülük ve Düzyazı", *Gergedan*, sayı 6, 1997, ss. 39-40.

Yüksel, Nilgün, "Fluxus", *Genç Sanat*, sayı 76, İstanbul, Aralık 2000, s. 9.

Zeka, Necmi (haz.), *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994.

DİZİN

A

Aborijin, 363, 375
Acar, Kuzgun, 244-246
Adorno, Theodor, 66, 77, 206, 207, 247-249
Afrika sanatı, 416
akademik, 24, 31, 79, 80, 117, 126, 130, 134, 180, 189, 202, 209, 217, 249, 360, 415, 440, 520
akademik modernizm, 440, 520
akademizm, 32, 132, 201, 202, 209
Aksoy, Mehmet, 434-436, 475, 486
Alloway, Lawrence, 249, 250, 255
Alman dışavurumculuğu, 225, 423, 433
anamorfik, 499
antroposofi, 343
Apollon, 455
ardışık fotoğraf, 51, 126, 128, 163
Armory Show, 149, 221
Arslan, Yüksel, 413-415
artifeks, 16
artista, 16
Asya-Avrupa Sanat Bienali, 484, 485, 500
Ataman, Kutluğ, 406, 408-410
aura, 62
auteur, 468
Avignonlu Kızlar, 27, 82, 84, 85, 91, 92, 104, 181, 232, 283, 474
Aydınlanma, 17, 22, 24
azcılık, 203, 267, 279, 285

B

Baker, Ulus, 405, 410
Ball, Hugo, 145-147, 466, 469, 477
Banksy, 507- 509,
Batur, Enis, 467, 468
Baudelaire, Charles, 20, 21, 31, 177, 193, 414, 477
Baudrillard, Jean, 260, 261
Bauhaus, 386
Baykam, Bedri, 413, 432-434, 484, 486
Bazin, André, 75
beden, 45, 129, 171, 172, 195, 201, 218, 219, 264, 285, 326, 327, 340, 354-358, 360- 363, 366-368, 372-374, 376, 378, 380, 381, 404, 453, 454, 463, 518
beden sanatı, 129, 285, 374, 381
belgesel, 136, 260, 384, 387, 396
Benjamin, Walter, 54-60, 62, 70, 74-76, 248, 442, 472
Berger, John, 62, 63, 95, 96, 194, 358, 361, 390, 395, 444
Bernard, Emile, 101, 103, 276
Biçem, 95, 96, 109
biçimbozma, 429
bienal, 30, 463, 471, 479- 481, 483, 484, 486- 489, 499
bireşimsel kübizm, 69, 91, 92, 111, 182, 215, 519
bireysel, 14, 26, 32, 34, 40, 43, 105, 107, 109, 110, 134, 135, 153, 158, 176, 213, 214, 230, 235, 236, 249, 251, 260, 261, 267, 268, 270, 283, 285, 288, 326, 329, 340, 341, 365, 404, 411, 466, 469, 505, 523
biriciklik, 62, 166
birleşik sanat yapıtı, 507
Block, René, 338, 347, 349, 470, 486-488, 491
Blok, Aleksandr, 131, 132
Boccioni, Umberto, 126-129, 213
bölmecilik, 38
Breton, André, 148, 173-179, 181, 182, 184, 187-190, 197, 221, 222, 237, 414, 466
burjuva sanatı, 30

C

camera obscura, 48
canlandırma sanatları, 218, 519
Celant, Germano, 319, 470, 475, 479, 480, 482
Christo ve Jeanne-Claude, 314, 315
Cobra, 501

Ç

çıplak, 61, 107, 126, 162, 193, 251, 257, 264, 355, 357-362, 366, 367, 371, 372, 376, 379, 388, 394, 418, 427, 430, 454, 455, 497
çoğul ekran, 400
çoğulculuk, 29, 210, 215, 518
çokdisiplinlilik, 217
çözümsel kübizm, 89, 92, 162

D

dahi sanatçı, 16, 22, 58, 213, 517
Danto, Arthur C., 29, 261
deha, 17, 24, 78, 79, 140, 158, 178, 213, 214, 332, 338, 340, 356, 473, 474, 517, 519
dekalkomani, 188
Deleuze, Gilles, 72
deneysel, 18, 52, 249, 285, 332, 338, 385, 397, 398, 404, 408, 476
devinimli görüntü, 218, 396, 405, 519
devinimli kamera, 69
dışavurumculuk, 124, 146, 212, 219, 247, 264, 273, 293, 294, 423, 424, 432- 434, 517, 520
direnme sanatı, 514
divizyonizm, 38
Documenta, 314, 351, 464, 476, 482
doğalcı sanat, 104, 105
Donatello, 37, 42
Dostoyevski, 130, 472
Duffy, 83
dünyevî, 17, 19, 23, 25, 445
düşçülük, 178

E

eğitim, 79, 80, 188, 202, 318, 352, 465, 467, 511
El Greco, 14, 80, 81, 418
Erzen, Jale, 501
estetik ensestlik, 411
eşanlılık, 69, 86, 104, 277, 401
eylem resmi, 229, 232, 235, 237, 252, 328
eylem sanatı, 514

F

Feyerabend, Paul, 216, 518
figüratif/soyut, 435, 440
fluksus, 129, 264, 326, 328, 332, 333, 336-341, 352, 406, 487, 488, 496
Flynt, Henry, 285, 286, 340
fotogerçekçilik, 518
fotoğraf, 23, 30, 46-51, 53-65, 74, 77, 128, 149, 182, 191, 194, 218, 228, 250, 253, 262, 263, 296, 315, 321, 350, 355, 356, 361, 378-380, 382, 383, 385-388, 390-394, 396, 398, 431, 439, 473, 490, 492, 496, 505, 509, 514, 516, 519, 522
fotokurgu, 158, 366
Foucault, Michel, 163, 195, 196
Francblin, Catherine, 483
Fransız Devrimi, 18, 19, 464
frotaj, 188
Fukuyama, Francis, 207, 208

G

geç kapitalizm, 206, 411, 460
gelecekçilik, 13, 26, 55, 124, 146, 155, 180, 212, 264, 466, 518
genç sanat, 36, 41, 80, 116, 474, 482, 483, 487, 502, 520
gerçekçilik, 26, 34, 124, 139, 140, 175, 186, 212, 254, 423, 431, 436
gerçeküstücülük, 11, 13, 174, 178, 181, 189, 202, 222, 224, 410, 411, 519
Giddens, Anthony, 206
Gizemli Alem Tiyatrosu, 365, 368, 370
Goldsworthy, Andy, 322, 323, 390
görüngübilim, 104, 105
gösteri sanatı, 285, 326, 362, 374, 375, 379, 380, 453
Greenaway, Peter, 400-404, 467, 468
Greenberg, Clement, 18, 97, 221, 222, 225, 238, 249, 279, 293
Gropius, 208, 209
Guernica, 91-95

H

Haacke, Hans, 213, 214, 299-302, 326, 447, 460, 474, 517
Habermas, Jurgen, 206
hafif müzik, 247, 249
Hamilton, Richard, 250-252, 254
Hangar, 501
Hausmann, 173
hazır-yapıt, 63, 163, 166, 168, 268, 283, 347, 381, 452, 496
Heidegger, Martin, 193, 281-283
Heinrich, Nathalie, 465, 468-470
Herakleitos, 332
hız, 123, 126, 127, 327
Hitler, 175, 200, 220, 399, 424, 425, 435

I

Ingres, 91, 386

İ

ideae innatae, 101
ikona, 446
ilerici, 25, 59, 98, 129, 517
ilerleme, 19, 24, 162, 213, 216, 229, 517
ileti, 252, 394, 448, 453
ilkel sanat, 41, 197
ilkellik, 40, 233
ilkörnek, 100, 296
imge-beden, 355, 362
İncil, 13
inşacılık, 13, 117, 138, 139, 155, 267, 340
İstanbul Bienali, 380, 381, 463, 467, 471, 479, 484-488, 497, 499, 500
izlenimcilik, 31, 38, 41, 98, 124, 186, 212, 416
izlenimcilik sonrası (post-empresyonizm), 41

J

Jameson, Fredric, 205-208, 212, 219, 237, 421, 517
Jansen, Theo, 504, 505
JR, 509, 510
Judd, Donald, 215, 217, 268, 272, 274-279, 291, 294, 304

K

kamera, 51, 65, 69, 315, 386, 387, 396, 411, 496
kamusal sanat, 514
Kant, Immanuel, 17, 18, 22, 24, 87, 213, 279, 292, 294, 517
Kapital-Arture, 414, 415
kapitalizm, 205, 207, 223, 339
Kaprow, Allan, 29, 32, 328-331, 354
katarsis, 364, 368, 382
kavramsal gerçekçilik, 326
Kavramsal sanat, 219, 232, 284, 285, 289-291, 299, 428, 497, 520
kavramsal toplumcu gerçekçilik, 300
kesyap, 27, 29, 61, 69, 75, 187, 215, 217, 385, 396, 411, 513, 518, 519
kiç, 214, 221, 249, 251
kimlik, 16, 20, 95, 190, 200, 408, 463, 501, 502, 510
klasik, 38, 60, 91, 98, 146, 171, 185, 189, 196, 210, 215, 217, 229, 247, 256, 263, 274, 288, 429, 496, 520
Koman, İlhan, 244
kopya, 51, 62, 94, 166, 254, 259, 295-297, 394, 395, 455, 465
Kortun, Vasıf, 470
Köprü, 43, 427
Krauss, Rosalind, 276, 306
Krier, Rob, 208
kronofotoğraf, 51, 128
Krutçenykh, 130, 132
kurgu, 27, 29, 69, 136, 165, 214, 215, 217, 218, 382, 385, 398, 399, 404, 405, 410, 411, 477, 518, 519
kübizm, 13, 55, 82, 85, 87, 89-91, 94, 103, 124, 140, 155, 180, 186, 197, 212, 215,

222, 224, 225, 237, 264, 401, 519
kültür endüstrisi, 66, 206, 211, 247, 248, 252, 404, 449

L

Langer, Susanne Katherina, 122
Le Corbusier, 208
LEF, 132, 332, 337
Leppert, Richard, 359-361, 446
Levi-Strauss, Claude, 286
Lichtenstein, Roy, 255, 256, 431, 476, 479
Littérature, 173, 174, 177, 466
Lumière Kardeşler, 65
Lynton, Norbert, 13, 14, 155, 170, 229, 253, 254, 270, 516
Lyotard, Jean-François, 205-208, 218, 219, 520

M

Maciunas, George, 332, 333, 336-338, 340
Manifesto, 58, 125, 126, 128, 153, 156, 174, 205, 213, 448
Mao, 258, 438
Marinetti, Filippo Tomasso, 124-126, 129, 132, 327, 328, 466, 469
Marksizm, 58, 59, 77, 140, 154, 206-208, 213, 221, 222
Marx, Karl, 21, 22, 58, 59, 124, 130, 153, 155, 177, 205, 207, 208, 300, 338, 339, 341, 347, 375, 412, 414, 415, 448
Mayakovski, 91, 130, 132, 136
McLuhan, Marshall, 442, 447, 448, 453
Medici, 474
Mekân Grubu, 242
Meryem, 60, 167, 170, 358, 446, 473, 522
Mesih, 15, 131
Michelangelo, 16, 37, 95, 240, 289, 319, 358, 434, 436, 495
mimesis, 50
Minotaure, 175
modern sanat, 11, 13, 14, 17, 21, 23, 26-31, 35, 47, 48, 54, 68, 69, 97, 98, 101, 106, 110, 121, 142, 149, 182, 203, 211-215, 218, 219, 223, 224, 237, 249, 265, 301, 411, 413, 433, 495, 505, 516-520
modernist akademizm, 209
modernizm, 17, 24, 25, 27, 28, 31, 132, 189, 203, 204, 212-214, 217, 219, 237, 305, 411, 505, 516-518, 520
modernlik, 15, 16, 19, 20, 24-26, 31, 203, 206, 207, 211, 411, 471, 505, 517
modülasyon, 39
MoMA, 221, 271
Monaco, James, 67, 68, 71, 72
Mondrian, Piet, 27, 29, 39, 69, 91, 97, 101, 103, 106, 109-112, 118, 122, 155, 212, 213, 215-217, 224, 238, 239, 268, 270, 280, 284, 322, 411, 476, 517
Montaigne, 16
Morris, Robert, 270, 272, 274, 275, 277, 279
Mozart, 68
Mueller, 427
Mussolini, 76, 129

N

Nadar, 49
Nasrettin Hoca, 483
Nazım Hikmet, 142, 303, 472
Ne olsa uyar, 203, 215, 216, 518
nesne temsili, 26, 27, 101, 107, 518
nesnel görüş, 26
nesnel/öznel, 109
Neşat, Şirin, 492, 493
New York Okulu, 222, 223
noktacılık, 38, 126
nonfigüratif, 231
nonfigüratif arabesk, 231
Novalis, 343
Novi LEF, 132, 332, 337

O

Ockhamlı William, 166, 287
oluşum, 264, 328, 329- 331, 337, 340, 341, 374, 501
op sanat, 265, 267
opus antiqus, 16
opus modernus, 16
orfik kübizm, 225
Orlan, 354, 368, 380-382
Osman Hamdi, 35, 485

Ö

öncü, 25, 32, 34, 40, 97, 138, 149, 153, 160, 172, 182, 221- 223, 300, 353, 399, 466
Ötgün, Cebrail, 202, 501, 521
özdeşleyim, 103
özdevinimcilik, 178, 226, 235, 237
özerklik, 279, 404, 464, 518
öznel, 20, 45, 105, 109, 213, 290, 294, 340, 408, 435, 517

P

Paian, 455
panta rei, 332
paranoyak eleştirel yöntem, 190
Paris Komünü, 34
parodi, 212, 517
Pasolini, 76
pastiş, 211, 212, 517
Paz, Octavio, 162, 163
Pisarev, 153
piyasa, 23, 34, 37, 205, 230, 249, 257, 260, 338, 412, 444, 447, 450- 452, 471-473, 477, 509, 513
Platon, 56, 100, 101, 111, 196, 281, 284, 295, 395
Pollock, Jackson, 213, 215, 222-225, 227-233, 236, 241, 253, 270, 288, 294, 328, 329, 368
pop, 203, 206, 212, 214, 217, 219, 247, 249, 251, 252, 255, 260, 261, 264, 267, 288, 419, 433, 442, 447, 450, 507, 516, 517, 518, 519
postmodern, 27, 29, 30, 41, 202-206, 208, 209, 211-214, 217, 219, 237, 401, 404, 410, 411, 422, 428, 450, 516-520
postmodernizm, 28, 203, 204, 206, 211, 237, 413, 516
postsanat, 29
Praksiteles, 395, 436, 495
proleter sanatı, 132
proun, 137
Puşkin, 130

R

Rafaello, 60, 182, 189, 326, 522

REF, 132
Reinhardt, Ad, 528
Rembrandt, 47, 97, 126, 233, 236, 387, 495
Renkli Yüzey Resmi, 235
resimsel fotoğraf, 53
ressamca soyutlama sonrası, 264, 267, 268, 272
Ribera, 80
Rifat, Samih, 468
Rimbaud, 13, 177, 414
romantik, 14, 18, 34, 129, 158, 183, 304, 353, 495
romantiklik, 32, 34
Rosenberg, Harold, 229
Rönesans, 16, 17, 24, 48, 57, 61, 69, 86, 87, 104, 127, 167, 171, 182, 256, 380, 401, 416, 444, 474, 504
Rus gelecekçiliği, 129

S

saf, 13, 46, 54, 63, 69-72, 91, 105, 106, 121, 122, 126, 138-140, 151, 171, 174, 185, 202, 209, 217- 219, 223, 230, 251, 253, 263, 265, 267, 271, 276, 284, 293, 331, 365, 411, 428, 468, 493, 518, 519
Sanart, 16, 500, 501
Sanat ve Dil, 232, 285-288, 292, 299
sanat yapıtı, 24, 59, 68, 75, 77, 96, 111, 119, 120, 150, 151, 156, 159, 160, 163, 167, 183, 200, 213, 258, 259, 261-282, 286, 287, 289-291, 304, 305, 307, 308, 310, 315, 317, 321-324, 327, 334, 339, 347, 353, 357, 359, 360, 363, 382, 394, 408, 452, 462, 465, 468, 479, 503, 507, 514, 521, 522
Sarkis, 486, 499, 500
seçmeci, 29, 109, 428
sergi komiseri, 467, 480, 484, 486
Serra, Richard, 316-318, 476
sfumato, 59
Shiner, Larry, 14, 214
sinema, 47, 65-73, 75, 76, 218, 249, 251, 382, 383, 385, 394, 396, 397, 400, 401, 404, 405, 408, 410, 411, 433, 437, 443, 468, 519
sinematografik, 72, 126
skolastik felsefe, 16
Smithson, Robert, 213, 309-313, 322, 325, 390, 460, 477
sokak sanatı, 433
Sontag, Susan, 63, 388, 389
soyunuk, 359
soyut dışavurumculuk, 203, 222, 237, 239, 247, 264, 267, 293, 369
soyut sanat, 14, 27, 45, 55, 69, 98, 101, 103-106, 119, 121, 122, 135, 161, 218, 323, 336, 416, 499, 518, 519
Stelarc, 354, 368, 372-374, 380
Stella, Frank, 217, 271-273
Stieglitz, Alfred, 53, 54, 149, 151, 152
süprematizm, 13, 112, 138, 264, 519
Szeemann, Harald, 470, 475-477, 482

T

tabula rasa, 101
taklit, 50, 56, 99, 116, 119, 126, 181, 201, 272, 274, 288, 295, 296, 383, 394, 396, 401, 450, 507
Tanrı, 15, 17, 19, 26, 37, 100, 152, 154, 167, 171, 283, 308, 358, 375, 402, 425, 445, 446, 451, 454, 517
tarihin sonu, 208
Tatlin, Vladimir, 130, 133-135, 138, 213, 267, 277
tekhne, 374, 503
Tintoretto, 478
Tolstoy, 130
toplama, 215, 320, 380, 518
Toulouse, 80, 447
Touraine, Alain, 19
trienal, 463, 481
Tunalı, İsmail, 13, 14, 89, 104-106
tutarsızlık, 95, 474
tüketim toplumu, 259, 318, 362, 393, 394
Türk-İslam Sentezi, 439
Tzara, Tristan, 145-148, 152, 156 157, 173

U

Ulay, 378

Ü

Üretimciler, 132

V

Vahşet Tiyatrosu, 365, 369
Velázquez, 80
Venedik Bienali, 427, 463, 475-482, 485, 487
Vermeer, 189, 251
video sanatı, 285, 397, 405, 406, 496
Vlaminck, Maurice de, 42, 83, 97, 116
Voltaire Kabaresi, 146, 150, 328, 466

W

Weiner, Lawrence, 285, 299, 487
Worringer, Wilhelm, 101, 103, 104
Wölfflin, Heinrich, 56, 138, 421

Y

yanılsama, 22, 66, 70, 73, 98, 137, 154, 239, 263, 265, 267, 326, 328, 350, 353, 401, 436, 438, 483, 505
yaratıcıyazar, 468
yeni bayağılık, 254
yeni dadacılık, 254
Yeni Dünya Düzeni, 412
yeni gerçekçilik, 142, 211, 254, 517
yeni izlenimcilik, 38
yeni klasikçilik, 427
yeni liberalizm, 412
yenilik, 14, 15, 18, 23, 37, 94, 128, 182, 211, 212, 219, 225, 333, 404, 472, 520
yerleştirme, 56, 215, 217, 275, 297, 341, 346, 378, 396, 405, 436, 452, 462, 486, 490, 507, 518, 519
yeryüzü sanatı, 285, 309, 323
yırtıcılık, 42
yoksayıcılık, 204
yoksul sanat, 321, 423
yönetmen, 67, 73, 76, 396, 399, 403

Z

Zen, 226, 332, 334
Zurbaran, 80

MODERNDEN POSTMODERNE

SANAT



MEHMET YILMAZ

"Sınırlar yok oldu, sanatçıyla sepetçi birbirine karıştı,"
"bazı **küratör**ler öznesiz şeyleri **sanat yapıtı** diye sergiliyorlar",
"sanatçı sayılmak için artık sanat yapmak gerekmiyor",
"**dijital imgeler** ve kolaycılık ortalığı sardı, **yetenek** önemsizleşti", "insanî, sanatsal ve **estetik** değerler çöktü, sanatın içi boşaldı" vs...

Bu ifadelere belki katılıyor, belki tersini düşünüyor, belki de serinkanlılığınızı koruyarak durumu anlamaya çalışıyorsunuz.

İyi sanat ile **kötü sanat** arasındaki sınırlar dün daha mı netti? Modern sanatçılar da '**yaratıcılık** ve beceriden yoksun' damgasını yememişler miydi? Dün '**sanat dışı**' ilan edilen şeyler de kısa bir süre sonra '**sanat cenneti**'ne dâhil edilmediler mi?

Modern paradigma, **postmodern paradigma**ya nasıl dönüştü? Algılar yavaş yavaş mı, yoksa birdenbire mi değişti? Bu süreçte öncü sanatçılar kimlerdir? Modern ve postmodern (çağdaş, **güncel**) kapsama giren akım ve eğilimlerde öne çıkan özellik, yöntem, ilke ve araçlar nelerdir? Modern ve postmodern sanatların **düşünsel**, **ekonomik** ve **siyasal** sistemlerle ilişkileri nasıldır?

Bir sanatçı ve öğretim üyesi olarak Mehmet Yılmaz, 19. yüzyıl sonlarından bugüne **sanatın macerası**nı kolay anlaşılır bir dille, tartışarak anlatıyor; okuru bu tartışmanın içine çekmeye özen gösteriyor.

Modernden Postmoderne Sanat, başta sanat öğrencileri olmak üzere, çağdaş kültür konularına meraklı herkes için önemli bir başvuru kitabı olma özelliğini sürdürmektedir.

ISBN 978-605-5580-50-6