

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Bir Resme Nasıl Bakmalıyız ?

ÖZKAN EROĞLU



TEKHNE

Bir Resume Nasıl Bakmalıyız? ÖZKAM ERDOĞLU



Özkan Eroğlu

Bir Resme Nasıl Bakmalıyız?

Özkan Eroğlu 1967 yılında İstanbul'da doğdu. 1985-2011 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim dalında Lisans, Yüksek Lisans ve Doktorasını tamamladı. 1990-1993 yılları arasındaki ön doktora çalışmasını, Freiburg Üniversitesi'nde, klasik ve modern deformasyon konularına odaklı yaptı; El Greco ve Francis Bacon filozoflerinde derinleşti. Çeşitli üniversitelerde uygarlık tarihi, sanat tarihi, sanat felsefesi ve değişik başlıkta kuramsal dersler verdi. 1993 yılından bu yana sanatın çeşitli konularıyla ilgili kitapları yayımlandı. Sanatçı kataloğu ve süreli yayın metinleri kaleme aldı. Sanat Felsefesi Privat Dozent'tir.

Özkan Eroğlu'nun Tekhne Yayınları'ndaki Diğer Kitapları:

Plastik Sanatlar Sözlüğü (2013)

Sanat Tarihi Morfolojisine Giriş (2013)

Bir Eleştirmen Bedrettin Cömert (2013)

Bir Resme Nasıl Bakmalıyız?

ÖZKAN EROĞLU

TEKNE YAYINLARI

Tekhne Yayınları: 02

Bir Resme Nasıl Bakmalıyız?

ÖZKAN EROĞLU

Genel Yayın Yönetmeni: Oya Eroğlu

Yayın Koordinatörü: Aslan Tayfun Alkan

Kapak Tasarım ve Görseli: Erman Akçay

Sayfa 6, 8, 24, 54, 98, 122 detay resimler:

Masaccio, S. Maria del Carmine, Vergi.

Baskı öncesi: Derya Akpınar- Metin Copyplus

Baskı: Format Matbaacılık

Yeşilce Mah. Girne Cad. Dumanlı Sok. No. 2

4. Levent 34418 İstanbul

Tel: 0212 280 9854

Matbaa Sertifika No: 14388

© Yayın hakları: Tekhne Yayınları, 2013

Birinci Baskı: İstanbul, Kasım 2013

ISBN 978-605-85612-1-2

Yayınevi Sertifika No: 28980

TEKHNE YAYINLARI

Palmiye Sokak, Evim Yapı Sitesi A Blok,

Kat.3, No. 18/11 34744 Bostancı-İstanbul

Tel. 0216 445 0615

www.tekhneyayinlari.com

info@tekhneyayinlari.com

BİR RESME NASIL BAKMALIYIZ?

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 7

Giriş • 9

“Sanat Entelektüeli” Olmak • 15

Sanat ve Göz • 25

Sanatın Önemli Öğretileri • 33

Resim Tarihinin Anahatları • 55

TARİHÖNCESİNDE RESİM • 55

İLKÇAĞDA RESİM • 57

ORTAÇAĞDA RESİM • 61

YENİÇAĞDA RESİM • 67

YAKINÇAĞDA RESİM • 86

Resmi Görmenin Yolları • 99

Sonuç: Resmi Yorumlamak • 123

Kaynakça • 136



ÖNSÖZ

Bir sanat tarihçisi olarak 1993'te başlayan sanat eleştirisi faaliyetlerimin, son beş yılda sanat filozofisi alanında devam ederek, mesleğimde tam yirminci yılını yaşadığım 2013'ün şu günlerinde, geçmişe dönüp baktığımda benimle özdeşleşen seminer programı "Bir Resme Nasıl Bakmalıyız? üzerine, elinizde tuttuğunuz bu kitabı hep değişik zamanlarda, değişik dostlarım yayınlamam gerektiğini ifade etmişti. Nihayet bu kitap, Mayıs 2013'te tekrar gündeme gelince, yayın hazırlığı için gerekli son çalışmalara hemen giriştim.

Belirtmeliyim ki bu kitap belki "tekil"i, fakat kitapla ilgili verilen dersler, seminerler, konferanslar, yanı sıra başka kitaplarıma ve bana olan etkileri ve insan ilişkilerine dair boyutları ise "çoğul"u ifade ediyor. Mesela kitapta yer alan bazı metinler, üniversite hocalığımın ilk yıllarında fotokopi ile çoğaltıp öğrencilerime dağıttığım "Resmi Görmenin Yolları Üstüne Bir Deneme" isimli çalışmamı, sonrasında ilk kitaplarımdan biri olan "Resmi Yorumlarken"i, özellikle U.Ü Eğitim Fakültesinde verdiğim heyecanlı ve yaratıcı bulunan derslerimi, şimdi bu derslerin ışığında herbiri yurda yayılmış eğitim veren öğrencilerimi, tüm seminerlerime ilgi gösteren katılımcıları, bu seminerlere mekânlarını açan dostlarımı bana hatırlatıyor ve o güzel günlere beni tekrar geri götürüyor.

Henüz orta yaşın az üstünde bu denli bir sanat yaşamına, üstelik yirminci yılında ilkelerinden ödün vermeden, özellikle eleştiri konusunda bildiğini ve inandığını ifade ederek, en az hatayla bugünlere geldiğimi düşünüyorum. O nedenle benim için bu kitap, yirminci yılıma armağan ettiklerimden biri.

Anlattıklarım, anılara, güzelliklere beni götüren bu kitaba, her kitabımda olduğu gibi büyük emekleri geçen sevgili eşim Oya başta olmak üzere, kitabımın bugünlere dek gelerek oluşmasını sağlayan tüm öğrencilerime, geçmişte ve bugün üzerimde emeği olan herkese teşekkür ediyorum.

Özkan Eroğlu
Bostancı, 10 Eylül 2013



GİRİŞ

Hepimizin bildiği gibi sanat sözcüğünün taşıdığı birçok anlamı bulunmakta. Bu anlamlar, ciltlerce kitabı doldurur. Bu sözcüğü tartışmaya açmamın nedeni ise, söz konusu anlam taramasını yapmak için değil, bu sözcüğü bir toplumun nasıl değerlendirmesi gerektiğine dair açıklamalarda bulunmak; özetle sanatı anlama meselesini bazı başlıklar eşliğinde tartışmaya almak için. Çünkü bugünlerde bir şeye karar verdim: o da işimizin alfabesini oluşturan bazı kavram ve terimleri masaya yatırıp, ilgili herkesi tekrar tekrar düşünmeye davet etmek.

İçinde bulunduğumuz dünyada iz bırakmış gerçek yaratıcı sanat oluşumlarına baktığımızda, bunların -yaşamın da rengi ve kokusu olan- samimiyetle doğrudan ve yakın bir bağı olduğunu görüyoruz. Öncelikle bu konuda içsel bir netlik söz konusu. Bu netlik, pozitif bir arınmışlığı da istemekte. Kanımca, sanat adına ortaya konulanların anlaşılmasını bir tarafa bırakın, ortaya konulanların hangisinin sanata dönük bir uygunluk taşıdığına karar verecek mekanizmaların, sanatın istediği saflığa ulaşması gerekmekte. Aslında iç hali ile olaya tam hazırlanmış ilgili bün-yeler, usları kanalıyla sanatın ne olduğuna ve anlaşılabilirliğine dair çözmeleri gerçekleştirmekte zorlanmamakta. Olaya sanat yapıtı düzleminden baktığımızda, sayısız hacimlerle karşı karşıya olduğumuz da bir gerçek. Bunların biçim ve içerik dünyalarıyla mutlak surette bir şekilde ve mesafede ilişkileri var. Bu noktada bazı görme sistemleri bulunduğundan, gerektiğinde devreye bunlar da hemen girmekte. Fakat yine de söz konusu sistemlerden önce, bir gözün, ardına aldığı temel bilgilerle sanatı hissetmesi de neredeyse zorunlu gibi. Ayrıca sanatı anlayabilmesi için, bir gözün iyi biriktirmiş olması da beklenmekte.

Sanatı anlamak

Burada şu söylenebilir; sanatı ve yapıtını günümüz toplumlarında herkes dilediği şekilde algılama özgürlüğüne sahip bulunduğundan, işler her an karışabilmekte. Öncelikle bir birey olarak, hangi meslekten olursak olalım sanatı nasıl anlamaktayız? İlk elden bu soruya cevap aramak, sanırım en doğrusu. Bir toplum olarak, hemen bütün sosyal bilim alanlarında geçen bu sihirli sözcüğe- sanat'a- yaklaşımlar ne durumda?

Toplum boyutunda pozitif olana büyük bir yüzdeyle eğilim olması gerekiyorsa-toplum sanat denilen ciddi olayın farkındaysa- o zaman iş daha özel boyutlara da çekilebilecektir. O zaman her sanatın ortamına uygun tavırlarda bulunulması diye bir yaklaşım da hemen akla gelecektir. Burada bir ortam oluşumuna doğru gidiş varsa, sorun da yoktur. Ortam denilen şey, maddi ve ruhsal sorunlarını bir şekilde aşarak, en azından temel taşlarını yerli yerine oturtabilmiş bir duruma işaret eder. Ya, daha adına piyasa denilen, kuralları oturmamış, kurallarını toplumsallıktan ve bilimsellikten almayan, neredeyse adına yapay ortam denilebilecek bir durum söz konusu ise, böyle ortamlarda sanat nasıl anlaşılabilir? Bu tip durumlar, içinden çıkılması oldukça güç şartları barındırdığından, ister istemez olumsuz düşüncelerin oluşmasına da neden olacaktır. Aslına bakılırsa sanatı anlamak geniş bir yürek ve müthiş bir özveri istemektedir; olay bizim gibi özellikle gelişmekte olan toplumlarda böyle algılanabilir. İnsanı anlamadan sanatı anlayamazsınız. İnsanı anlamak için de, onlara yaklaşmak, el uzatmak gerekir. Çıkarım olursa, el uzatırım diyemezsiniz. Öte tarafta, söylemeye çalıştıklarım gerçekleşmeden sanat belli kutuptaki insanların yaptığı, kendilerine göre anladığı ve uygulamaya geçirdiği bir mekanizma haline dönüşür ki, sanırım bu şekildeki bir durum, en azından sevimsizdir. İnsanların sanatı anlamalarını beklemeksizin, istediğimi yaparım anlayışı içinde olmak da birey sorumluluğuyla kesin çelişir. Toplumu oluşturan insanların sanatı anlayabilmeleri için elden gelenin yapılması zorunludur, dahası kaçınılmazdır. Bundan kaçanların, sanatı kendine yontanların, anlaşılmamak için elinden geleni yapanların sanatla hiçbir ilgisi yoktur: Daha baştan bunun bilinmesi de gerekli ve önemlidir. Topluma yayılmayan bir sanatın sahteleşmesi kadar normal bir şey olmayacaktır. Sanatı anlamak insanlığı ne kadar ileri götürürse, anlamamak, özellikle anlaşılmasa için çalışmak da o kadar geriye götürecektir, sanatı odaklara çekecek ve sanatı, sadece onlar anlar zihniyetini yayacaktır ki, sanırım bu da kendine birey demek isteyen herkesi rahatsız edecektir.

Sanat bir heves midir?

Sanatın anlaşılmadığı, algılanmadığı toplumlarda sanatın bir heves olarak ele alındığını gözleyebilirsiniz. Düşünebiliyor musunuz, hangi sanat alanı olursa olsun, ortamının oluşması için gayret verenlerin sürekli bir hevesle davranmasını. Örneğin plastik sanatlar alanında, bir sanatçının, bir eleştirmenin, bir galericinin, hatta bir yayın editörünün hevesle yola çıkması. Belki ilk çıkışta bu normal görünebilir, fakat bir

süre sonra heves yerini bilgi ve donanımına bırakmamışsa, olabilecekleri, başa gelebilecekleri düşünebiliyor musunuz? Burada bir galericinin sanatı anlamaması acaba nelere mal olacaktır? Ya da sanat tarihini yerli yerine oturtamayan bir sanat eleştirmeninin ortaya koyacağı yargıların başa açacağı sorunları, sanırım bunları düşünmek bile insanı ürkütebilir. Hele hele kendine kestirmeden sanatçı diyen bir ressamı düşünebiliyor musunuz? Aklıma geliverdi de, bir sanat eğitimcisinin akademik unvanını kullanarak kendini sanatçı olarak ileri sürme gayretleri ve kabul edilmesini beklemesi; bunlar ne kadar tehlikeli ve silinmesi de bir o kadar zaman isteyen olumsuz yaklaşımlardır. Heves güzel bir şeydir; bir amaca yönelik adım atmaksızın düşüncede kendine yer bulursa daha güzeldir, fakat eyleme dönülürken, heves yerini kesinlikle donanımına bırakmalıdır. Bir de ne kadar hevesiniz olursa olsun, sanat, birey üzerinde kendini dışa vurabilir de, vurmaz da. Hele hele sanatın, kendinde bir türlü dışa vuramadığını anlayıp, onu kendinde varmış gibi göstermek de çok tehlikelidir. Bilerek hareket edince, nasıl davranmamız gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bu ortaya çıkanlara uyunca, istenilen pozitif sonuçları yakalamak da kaçınılmazdır.

Sanat, ihtiyaçtan mı doğar?

Aslına bakılırsa sanat, bir takım etki-tepki mekanizması eşliğinde kendini ortaya koyar. Etkiler alırsınız ve buna karşılık bir ihtiyaç hissederek tepkiler verirken, sanat da gündeme geliverir. Artık 21. yüzyılda sanatçı-birey, şüphe yoktur ki bu etki-tepki mekanizmasını farklı araçlarla sunabilmektedir. Hatta artık sanatçı yok, yapıt var denilmektedir. Fakat yapıtı ortaya koyan da sonuçta bireydir. Buradaki bu alt tartışmaya girmeksizin, yine de söylenebilecek öz yaklaşım, sanata ihtiyaç duyacak olanın insan olduğunu kabul etmemizdir. Bu aşamada bir başvuru olarak sanatın, aslında zor bir şey olmadığı da ifade edilebilir. Etkiler alan birey, çalışmaları aracılığıyla normal olarak tepkiler verecektir. Tepkileri taşıyan hacimlerin bir yapıt olup olmadığına da sanat tarihinden, felsefeden, estetikten, etikten, teolojiden, sosyolojiden, mitolojiden yararlanılarak karar verilebilir. Bugüne kadar dünyada sanat adına yapılanlar önümüzdedir. Bunların da içinde sanat yapıtı olmuş ya da olmamışlar bulunmaktadır. Yapıt dediklerimiz, aynı zamanda bizler için bugünkü sanatı anlamada yararlanabileceğimiz, ötesinde bugünün yapıt anlayışına da ışık tutabilen örneklerdir. Sanatın bir ihtiyaç demesek de, bir etki-tepki karşılığından doğduğunu söylediğimize göre, bireyin derinleştikçe anlayabileceği bir şey olduğunu da ifade edebiliriz.

Derinlik isteyen sanat

Bu noktada sanatın istediği derinliğe ulaşmanın, sanatın ne olduğunu anlamak için verilen gayrete benzer bir çaba istediğini vurgulayabilirim. Bu derinlik konusuna en güzel örneği Heinrich Wölfflin kuramı oluşturmaktadır. Bu kurama göre, bir ileri aşama olan 17. yüzyıla yerleşmiş Barok sanat, 16. yüzyıldaki Rönesans sanatına göre daha derindi. Bu derinlik sanatsal olarak varken, düşünsel boyutta da söz konusuydu. Buradan, sanatta derinleşmeyi, düşünce derinleşmesinin sağladığı gerçeğine gidersek, o vakit demek ki, kendimizi özellikle düşünsel anlamda okuyarak, yazarak, çeviri yaparak geliştirme zorunluluğumuzun olduğuna kadar götürürüz. Fakat söz konusu derinlik sağlandığında, sanatın -hem anlama, hem de uygulama boyutunda- hiç de zor olmadığını anlarız. Sanat, sanatçı, eleştirmen, galerici, müzeci, editör, izleyici, vb. kimselerin derin olmasını ister. Bu derinliği elde etmeden, etmiş gibi gösterenlerin de feci sonuçlara katlanması gerekecektir. Fakat her şeyden önemlisi, feci sonuçları hak edenler o sonuçlara katlanacaktır da, bu sonuçlara gidişi hak etmeyenlerin bilinçlendirilmesi meselesi de geride kalmayacak kadar önemli ve asıl bunun için çalışmalarda bulunmak da gereklidir.

Sanat için bilinçlendirme

Sanatı topluma yaymak çabası içinde sürekli olmak, yanı sıra eleştiri yapabilmek, söz konusu bilinçlendirmenin ilk ayaklarıdır. Öncelikle bilinçlendirme çalışmasına katılmak, tarafsız olmakla mümkündür. Taraflı olan ve sürekli maddeyi düşünen kimse, sanat için bilinçlendirme değil, olumsuza yardım eden bir yapay eyleme girişmiş demektir. Bir kere sanat adına sunulanları anlama, en azından sunulanların yapıt olup, olmadığını, değilse ne olduklarını anlamak, toplumsal her bireyin hakkıdır genelleme-sinden yola çıkarsak, demek ki mümkün olduğunca sanatı algılayabilme boyutunu bireye aşmak gerekecektir. Bunun için eğitim kurumlarının hepsini ve özellikle de sanat yazarları, sanat tarihçilerini çok sıkı görevler beklemektedir. Okulundan mezun olan her sanat tarihçisi, öncelikle toplumunda sanatın durumunun ne olup olmadığı konusunda kendini yetiştirmeli ve edindiklerini de tartışmaya açmalıdır. Klasik ve akademik bir sanat tarihçiliği uğruna kendini kesinlikle heba etmemelidir. Özellikle ülkemizde bu yönde büyük boşluklar vardır. Kolları sıvamalıdır meslektaşları, azıcık da olsa idealist davranıp, toplumumuzda maskelerin düşmesi için bir çaba ortaya koymalıdır. Belki burada şöylesi bir kısa yargıya da ulaşılmaktadır: "Sanat için önce bilinçlenme, sonra bilinçlendirme!"

Tarafsızlıktan, taraflılığa doğru!

Sanatta genel bir bakış altında önce tarafsız olunabilir. Fakat bu tarafsızlık, önce nesnel olanı daha sonra da öznel olanı anlayabilmek, daha doğrusu ilk tespitleri yapmak için gereklidir. Daha sonra devreye bir taraflılık girecektir ki, o da gerçek sanat ve onu uygulayanların yanında olma çabaları olarak belirir. Sanatın ne olduğunu bilen bir kişi, gerçek sanatı ve sanatçıyı bulgulamakta zorlanmayacaktır. Tabii bulgulama gerçekleştikten sonra, bir taraflılık söz konusu olabilecektir. Fakat bu taraflılık, kimse-nin bükemeyeceği bir bileğe benzetilebilir. Tespiti o kadar nesnel yapılmış bir taraflılıktır ki, itiraz noktaları neredeyse ortadan kalkmıştır. Neredeyse diyorum, çünkü sanat denen olgunun bir de öznel tarafı vardır. Nesnel taraf üstüne düşeni tamamen yerine getirmişse, ufacık bir öznel katkı, ortamdaki payı %51'e taşır ve iş sonuca rahatlıkla gider. Burada akla şu gelebilir: Her birey kendine göre çıkıp, nesnel açıklamalar yaparsa iş o zaman ne olacaktır? O vakit doğrunun bir tane olduğunu hatırlayıp, nesnel sunuların üstündeki en doğru olan sunuyu bulup, ortaya çıkarmak gerekecektir. Bütün bunlar, bazı mantık bilgileriyle halledilecek kadar basittir. Onun için donanımlı olduğumuz sürece, gerçek sanatın tanısını koymanın zor olmadığını bilmemiz sanırım şimdilik yeterlidir. Sanata birey olarak hangi konumdan bakarsak bakalım, zirvede, doğru ve tek olan taraflılığı görebilmek için, bir çaba sarf etmemiz gerektiğini aklımızdan hiç çıkarmamamız gerekmektedir.

Sanatta yalınlık

Bu noktada akademik eğitimden geçen bir kişinin, tekrar sanatın istediği yalınlığa ulaşabilmesi, daha doğrusu akademik olmanın etkilerini üzerinden kesinlikle atması gerekir diye düşünüyorum. Sanatta akademik olmak, özetle bir dezavantajdır görüşünü de yeri geldikçe hep savunurum. Akademik sanatçıların birçoğu öyle ya da böyle, özellikle 20. yüzyılda akademilere karşı durmuşlardır, ya da en azından kendi bireysel sanat eğitim sistemlerini kabul ettirip, yerleştirerek gene de akademizme bir tepki göstermişlerdir. Yalın olmak, sanatı direkt olmaya en yaklaştıran bireysel özelliklerden biridir. Allayıp, pullayıp sanat yapamazsınız, yaparsanız kabul edin ki başka bir alana ilişmiş olursunuz. O zaman sanatta en kestirmeden, en direkt etkiyi nasıl verebilirim olayını tartışmak kaçınılmazdır. Daha önce de söylediğim gibi sanat dürtüsü her bireyde vardır. Fakat gelişen koşullar gereği bu ortaya çıkabilir de, çıkmayabilir de. Ya da çıkarsa ne şekilde çıkar, çıkan şey sanat mıdır? Hemen bu tip sorularla karşı karşıya kalırız. Ne olursa olsun, sanatın yalınlıkla

ilgisini görmezden gelemeyiz. Yalınlık bir sanat yapıtının biçimsel, plastik yanının bile şekillenmesinde ciddi bir amaç olmalıdır. Çoğu zaman o yalınlığı aramaya koyuluruz. Bulduğumuzda da yalınlık sayesinde yapıtta uzamın, elemanın, malzemenin ne denli tutarlı kullanılıp, kullanılmadığına da tanık oluruz. Bu noktada söylemeye çalıştığım her şey, öylesine birbirine bağlıdır ki, sanat ve onun saç ayakları düşüncesindeki yerlerin de ortaya çıkmasına yardım eder.

Sanatı anlamak, aslında onu en tutarlı sisteme oturtarak görmeye çalışmak demektir. Sanatı anlamak için öncelikle toplum bireylerini akla davet etmek gerekiyor. Akla davet edilen insanlar düşünmeye başlamış oluyor, düşünmeye başlayanlar da olumluyu olumsuzdan ayırıyor, bu ayrımı gerçekleştirenler ise ancak o zaman rasyonel ve samimi olabiliyorlar. Böylesi bir zinciri kurgulayanlar da yaratıcı sanata ulaşıyor, onu tanımlayabiliyor diye düşünüyorum.

Sanat Nedir? sorusunu sorup, bu soruya cevap aramaya koyulduktan sonra, sanatı istenilen olgun düzeyde anlamanın, sanatın bir entelektüellik sorunu olduğunun farkına varmakla ilgili olduğunu rahatlıkla ifade edebiliriz. Bu bağlamda sanatçı, eleştirmen, galerici, müzeci, koleksiyonör vb. tanımların hepsinin yerine temelde tek tanım olan "Sanat Entelektüeli" tanımını öneriyorum. Bir kimse, -az sonraki yazıyı okuduğunuzda tam olarak anlaşılabilir- "Sanat Entelektüeli" olduğunda, sanatın uygulama ve kuramındaki problemleri aşar ve gerçek, yaratıcı sanatın istediği bir kimse haline gelebilir.

“SANAT ENTELEKTÜELİ” OLMAK¹

Sanatın entelektüel evrimi meselesini anlamak

Ne kadar kolay, bir o kadar da zor bir başlık. Fakat herşey “sanat” ve “anlamak”ın tanımladıklarına bakışınızla ilgili. Meseleye kolaycı mı, yoksa karşıtı bir içsellikle mi yaklaşıyorsunuz; bu önemli. Çünkü söz konusu yaklaşım seçiminin, meseleyi doğrudan etkilediğini hemen belirtmeliyim.

Tam olarak “sanatın entelektüel boyutu” konusunu değerlendirmek istiyorum. O nedenle alt başlıkta kullandığım “anlamak”ı, ne anlamda kullandığımı dile getirerek meseleye yavaş yavaş gireyim. Entelektüel kelimesinin kökeni Latince “intellectus”tan gelir ve “anlamak” demektir.

“Anlamak”, “sanat”la yan yana geldiğinde, bu yazının ana ekseninde ele alan “sanatın entelektüel boyutu” konusunu da çok iyi tarif etmekte.

Zaman içinde yaşadıklarım şunu gösterdi: Sanat ve özellikle yaratıcı sanatı anlamak için başka bir boyut gerekiyor ve bu boyuta ulaşan insan sayısının da yeryüzünde oldukça az olduğunu düşünüyorum. Dünyanın en gelişmiş ülkelerinde bile az sayıda olan bu tip insanın, bir üçüncü dünya ülkesi olan Türkiye’de de yok denecek kadar az olduğu kanaatindeyim. Amacım bu yönde hem dünya, hem de Türkiye’deki durumu yargılamaktan ziyade, “sanatı anlamak” olgusuna ulaşmak isteyen insanların ne yapması, dolayısıyla da ne yapmaması gerektiğine dikkat çekmek ve ön açıcı bir rol üstlenmeye çalışmak.

Burada en genel haliyle ele almak istediğim konu “sanat” olduğundan, kapsamlı bilgi, birikim gerektiren ve kimi zaman da soyut konuların devreye girdiği, derinlik içeren bir alandan ve bu alanı anlamaktan söz ettiğimi vurgulamak isterim. Hemen belirtmeleyim ki, bugün dünyanın geldiği noktadan düşününce, “sanat”ı anlamayan ve bu “anlama”yı yayamayan bir toplumun, ilerlemesi için en ufak bir şans bile bulunmamaktadır.

Böyle hassas ve önce birey, sonra toplum bağlamındaki bir konunun, büyük bir Batı ve Doğu kültür mirasını geri planında taşıdığının bilinmesi, ve her daim uygulamalara dahil edilmesi de gerekiyor. Böylece Batı sanat öğretisinin, çoğun yaptığı gibi Doğu’yu yok sayarak veya geri pla-

¹ Özkan Eroğlu, Sanatın Entelektüel Evrimi, Rh+Art Magazine, Sayı: 99, Mayıs 2013, İstanbul, s. 46-51

na iterek eksik kaldığını, dahası bu konuda kesin olarak haksızlık ettiği düşüncesini bir kez de ben hatırlatmak isterim (Bugün dünyada hemen her disiplinde Batı öğretileri temel alındığına göre, bu yönde şüpheli bir durum söz konusu olup, dolayısıyla edindiklerimiz yönünde de aksak bir durumla karşı karşıya olduğumuz düşünülebilir).

Öncelikle sanatı anlarken tekelci ve tekçi (ve aynı zamanda bütüncül) bakış açılarının, bu “anlamak” meselesine tarihsel süreçte büyük zarar verdiğini de hatırlatmalıyım. Verilen bu zararın din kaynaklı olduğunu ve başka olgularla da desteklenerek kültür tarihinde tek ve ikili bakış açılarının eşliğinde, fakat ne yazık ki tekçi² algılamalarla iyice genişlemiş olduğunu söyleyebilirim.

Yakın zamanda güncel sanatla ilgili yaptığım bir dizi seminer çalışmasının sağladığı olanaklarla zenginleşen auram ve bunun kazanımları sonucunda, tarih boyunca sanat eserinde son şeklini bulan sanatı anlamının tek ve gerçek yolunun doğru yöntem ve yollarla elde edilmiş “entelektüellik” olduğu konusunda, artık en ufak bir şüphem bile kalmadı. Sanatın ister uygulama, isterse kuram tarafında olun, bir “sanat entelektüeli” olamadıkça, bugün dünyanın geldiği noktada bir şey olmadığını, emin olun ki kısa sürede öğreneceksinizdir. İşte asıl sorun da tam bu noktada başlamaktadır: Bunu fark eden kimseler, eğer fark ettikten sonra kendilerini geliştirmiyorsa, potansiyel bir tehlike oluşturmakta, hiç anlamayanlarsa direkt tehlike olmaya devam etmektedir. İşin ilginç tarafı, özellikle Türkiye vb. toplumlarda, bu bağlamda eğitim sistemi ve buna bağlı sanat eğitimindeki klişe sürecin körüklediği, söz konusu tehlikeli durumun, uzun yıllardır sanat ortamını olumsuz etkilediği de çok açıktır, hatta bu durum ufak bir araştırmayla çabucak anlaşılabilir.

Peki bu “sanat entelektüelliği” nasıl elde edilebilir? Öncelikle bunun, verilen bir şey değil, alınan bir şey olduğunu net bir şekilde hatırlatarak konuya girmek isterim. Bu durumda, öncelikle ne veriliyor ya da sunuluyorsa, bunlara şüpheyile bakmalı, alınmak istenileni eleştiri ve özeleştirme süreçlerini birlikte işleterek almak gerekmektedir. Ancak o zaman, daha işin başından, bu halle “sanatı anlamak”a, dolayısıyla “sanat entelektüelliği”ne bir yönelişte bulunulabileceğini düşünüyorum.

Önerilen başlıklar

“Sanatı anlamak” yönünde algı ve bilgiye dayalı dört temel başlık öneriyorum:

² Bu konuda bilgi ve temel bazı kaynakça önerisi için bakınız: Zeynep Sayın, *Kötülük Tekilcilik, Postmodernizm*, İstanbul, Mitos Yayınları, 1994.

1. "İnsanı anlamak". Bunun için, tüm kültür tarihini sistemli bir şekilde kavrama gayreti içinde olmanın getirdiği zorunlu bir çalışma alanı yaratmak durumu söz konusu. Burada iyilik ve kötülük olgularının anlaşılması ve bunların insana nasıl bir yansımada bulunduğu ise en önemli konular olarak beliriyor. İyi insan, doğal, dolayısıyla ne yapıyorsa, yaptığını tüm doğallığıyla ele alan kimse iken, kötü insansa tam tersi davranışta bulunandır diyebiliriz; en basit ve yalın biçimde. Bu tespiti yapabilmek içinse, kültür tarihini hangi kaynaklardan okuyup, özümsemiş ve bir sonuca götürdüğünüz önem kazanır. Bu yönde değerlendirilen kaynakların tarafsızlığı, dolayısıyla tekçi bir bakışla ele alınmamış olması gerekiyor, diye düşünülebilir. Her insanın kimi zaman tekçi bakışa sürüklenebileceğini, fakat bu bakış açısının kölesi olmadan, bundan en kısa sürede kurtulabilme çabasını da göstermesi gerekiyor. Kültür tarihi ve dolayısıyla insanın tarihi, yine insanın kandırılmasıyla başlıyor. İnsanın kandırılması temeline dayanan ve bu kandırmaların neden olduğu tarihsel gelişmeleri doğru okumak da çok önemli.³
2. "İnsanın ürettiklerini anlamak". Bu başlık, analitik bir sürecin işletildiği, eleştirel bir bağlamı da yanına alarak "zanaat", "sanat" ve "yaratıcı sanat" için üretilenlerin ana hatlarıyla anlaşılmaya başlandığı noktadır. Bu noktada insanın ürettiği her şey tümünden gözlenir ve ayrıştırılır.
3. "Üretilenin 'zanaat' ve 'sanat' ayrımını yapmak".
4. "Üretilenin 'sanat' ve 'yaratıcı sanat' ayrımını yapmak".

Başlıkların açılanması

Sanatı anlamak isteyen bir sanat entelektüelinin yukarıdaki dört aşamayı sağlıklı bir şekilde zihninde oturtması ve sonra da bunu sürekli yenileyerek, geliştirmesi gerekiyor. Bu zahmetli bir süreç. Bir de insanlar bu zahmetli sürece katlanmaksızın, çok daha kolay olan popülerin üzerinden yürümek istiyor ki, bu tam bir intihar. Sorulabilir; ikisinin ortası var mıdır diye, olmaz mı, işte en tehlikeli duruş da budur. Çünkü biraz ondan, biraz bundan mantığının devrede olması ve bu mantığın yarattığı tipler, toplumlarda asıl karışıklığa neden olan kesimi meydana getirmektedir.

Sanat entelektüeli olmayı istemek demek, daha işin en başında "içsel arılık"ı en temele ve dahası merkeze almakla koşuttur. Her şeyi bu içsel arılık meselesi belirler ve bir düzeye gelmesini sağlar, dahası yukarıda vurguladığım dört aşamanın gerçekleşmesini sağlayacak fitili ateşler.

"İçsel arılık"ı bozacak, dağıtacak vb. etmenlerden uzaklaşmak ko-

3 Bu konudaki öngörü için: Özkan Eroğlu, Sanatın Tarihi, İstanbul, Kolaj Kitaplığı, 2013, s. 433-441.

nusuna da dikkat çekmem gerekiyor. Bu konuda, en üst noktada “içsel arılık”ı yıkıma uğratacak özellikte tüm bağlayıcı ve maddi faktörlerden zihnin ayrı tutulması gerekiyor. Bu, güçlü bir irade ister. Fakat sanat entelektüelinin olmazsa olmaz yanlarından biridir. Burada “istenc”in sıkı ve yararlı bir bağlayıcılığı vardır. Sonuç olarak kişi, sanat entelektüeli olmayı önce çok isteyecek ve ona ulaşmak içinse türlü, zahmetli yollardan geçebilmeyi göze alabilecektir.

“İçsel arılık” ve “istenc”, derin his, derin hislenme ve buna bağlı derin düşüncenin harekete geçmesini de sağlar. Sanat entelektüelinde ya derin his, derin hislenme⁴ ağırlıklı bir bireşimci yapı, ya da derin düşünce ağırlıklı bir bireşimci yapı mutlak kendini belli eder.

Meselenin temel özüne derin histen veya derin düşünceden giriş yapsanız da, mesele ruhsallıkta son bulacağı için, içinde hiç bir sorunu barındırmayacak bir pürlüğe mutlaka ulaşacaktır.

Temelde “derin olmak”, toplumlardaki genel yapıya uzak olan bir şey. Çünkü derin kimseler, aslında tüm dünyada ve özellikle Türkiye vb. ülkelerde anlaşılamaz, dolayısıyla kolayca red görebilir. Asıl önemli olan, bu kimselere sahip çıkabilmek, onların özgürlük alanlarını daraltmadan, yapmak istediklerini uygulayabilecekleri ortamları onlara hazırlayabilmek ve sunabilmektir. Demem odur ki, sanat entelektüelinin kendini var etmesi kadar, onu anlayan bir toplum yapısının da var olabilmesi özlenen ve beklenendir.

İnsanı anlamak

Sanat entelektüeli kendini var ederken “insanı anlamak”la işe başlamalı şeklinde birinci başlığımızı ileri sürmüş ve o noktada bir kültür tarihinin karşımıza çıktığından söz etmiştim. Burada, kültür tarihinin dinden, din dışılığı uzanan bir “ideolojiler tarihi” olarak görülmeye başlanmasından itibaren, sanat entelektüelinin bu ideolojiler tarihiyle olan bağının da değer kazandığını ve bir önem noktası teşkil ettiğini vurgulayabilirim. Sanat entelektüeli için, “mutlak kendi ideolojisi”ne ulaşma konusu önemli bir detaydır, hatta meselesinin de özüdür. Fakat buna ulaşmada önce “mutlak ideoloji” kavramının kişiyle beraber gelişerek “mutlak kendi ideolojisi”ne dönüştürülmesi gerekmektedir. Bu süreç, basit bir dille söylenecek olursa, kişinin öncelikli olarak “kendi olması” ile sıkı bir bağıntı halindedir. “Kendi olmak” zihne gelen herşeyin doğru katalizörlerle, yine doğru ve doğal bir şekilde özümsemesine bağlıdır.

⁴ Bu konuda önsel bilgi için, bakınız: Özkan Eroğlu, Derin Hislenme Kavramına Giriş, İstanbul, Nelli Sanatevi Yayını, 2006.

İşte bu özümsemede yararlanılan kaynakların ve kişinin duyu organlarıyla elde ettiği duyarlılığın da devreye alınarak, meseleye derin etkilerde bulunduğunu söylemek zorundayım. Aslında sanat entelektüeli, kendini var ederken her türlü donanımının yanı sıra, netice itibarıyla kendini ve kendinin ne'liğini tam olarak sunduğu takdirde, "bir şey olma"ya adaydır.

Entelektüel ideolojisi ortada yoksa, kişinin bir sanat entelektüeli olduğundan söz etmek de boşuna bir çaba olacaktır. Sanat entelektüelinin doğuştan gelen bir durumla tüm sosyal alanlar üzerinden bir gözlem gücünün bulunduğu ve bu gücün, sağlam yargılarla işi bir sonuca götürmek üzere, meselenin insanı anlamaktan başlayarak, sanat ve yaratıcı sanat ayırımının yapıldığı noktaya dek katedilecek yolda, "göz"e (veya kulağa) ilişkin süreçleri son derece öne çıkardığına da dikkat çekmemiz gerekir. Göz (ya da kulak) işin içindeyse, bu bağlamda ruhsallıkla yine bir yol kesişmesi söz konusudur.

Sanat entelektüeli olmayan zihinlerin ürettiği sanat ya da sanat düşüncesinin aldatıcı bir tarafı olduğuna, yazımın başlarında değinmiştim. Bu bağlamda bırakın güncel sanatı bir tarafa, koskoca sanat tarihinin genelini kapsayan üretimlerde bile (kandırılan sanattan ötürü) ciddi bir sıkıntı olabileceğini de yeri geldikçe belirtiyorum. Aslında burada, varolan bir negatif diyalektik uzamdan söz etmeye çalışıyorum. Kanımca, meselelere pozitif diyalektikle bakma pratiği, sadece kandırılan bir birikimin geride oluşmasından ve pozitif diyalektik ile örtüşmesinden ötürü tekçiliği, bütüncüllüğü de körüklediğinden dolayı, karşısına veya yanına negatif diyalektik peyzajın da mutlak surette yerleştirilmesi gereklidir.

İnsanı anlamak, aslında hem onun doğasını, hem de onu çevreleyen doğayı algılamayı zorunlu kılıyor. İnsanın hem iç, hem de dış doğası önemli bir durum psikolojisi etmenidir.

Zaten insana dair bu özellik, sanat entelektüelinin, sanat-psikolojik dayanaklarla görme yönündeki kazanımlarını elde etmesi açısından da değer taşıyor. İç doğanın işbirlikçisini "aura", dış doğaninkini ise "kozmos" olarak gösterebilirim. "Aura"yı belirleyen daha soyut özellikli "ruh" iken, "kozmos"u belirleyen "görüngü" meselesi olduğunun da, tam bu noktada altını çizmeliyim.

Bütün bu anlatageldiklerim bağlamında artık "insanı anlamak" biraz da olsa olanaklı hale geliyor. Mesela "görüngü" olgusu, bir kimsenin tüm dışsal imlerle ilişkisi anlamına geliyor ve bu imleri çözüme kavuşturmak da vazgeçilmez bir şey olarak dikkat çekiyor. Aynı zamanda bu "görüngü"ler üzerinden analitik yolla elde edilen detayların deşifre edilmesiyle, "aura"yı teşkil eden "tinsel/ruhsal" değerler de açığa çıkabiliyor. Mesele,

o kadar “içindekilerin içindekiler” konusuyla ilgili ki, bu yönde “iç-iç”, “iç-dış”, “dış-iç”, “dış-dış” temel kombinasyonları elde edilebilmektedir. Bir sanat entelektüeli için önemli olan, söz konusu kombinasyonlara hâkim olabilecek ve bunları sürekli zenginleştirebilecek düzeyde olabilmektir. Eğer bu düzeyde değilse, konunun en genelinden, yani sanatı anlama meselesinden hemen dışlanıverecektir zaten. Yani bu yönde içeride veya dışarıda olmak var; içeride “yaratıcı sanat” ve “sanat entelektüeli” el eleliği var, dışarda ise sadece “ifrazat”.

Özellikle yaratıcı sanat, bugün her zamankinden daha çok anlaşılmayı beklemekte. Çünkü her konuda bir kalabalıklığın yaşandığı günümüzde, ayrıştırmada bulunabilmek her zamankinden çok daha önemli. İktidarların kabul ettiği ile etmediği şeklinde basit bir ayrım geçmişte kaldı ve kanımca artık geçerli değil. Geçerli olanla bir iletişime geçerek, bunların ortaya çıkmasını sağlayacak olanlarsa sanat entelektüelleridir ve bu kimseler, izleyen, dinleyen ile yaratıcı sanat üretimleri arasında sadece doğal aracıdırlar. O nedenle gerçek, dolayısıyla yaratıcı sanatın değer göstergelerini ancak söz konusu entelektüeller ortaya koyabilir.

Bir toplum, her yönde gelişme kaydetmek istiyorsa, önce de belirttiğim gibi bu kimselere yaşama ve toplumda ileri çıkma olanağı vermek zorundadır. Aksi durumda toplumun kendisi meselenin tamamen dışında kalacak, böylece ortaya kontra bir durum çıkacaktır ki, toplumlar böylece silikleşerek, en sonunda bir tür ifrazata döneceklerdir.

İnsanın ürettiklerini anlamak

“İnsanı anlamak” boyutundan, “insanın ürettiklerini anlamak” boyutuna doğru yol almak. İnsan, iç ve dış etmenleriyle beraber şekillendiriyor tüm ürettiklerini. Burada her üretilenin kendine göre onu belirleyen düzey ve dizgeleri söz konusu. Bu düzey ve dizgelerdir ki aslında, kişinin tüm geçmişi, kültürü, aidiyetiyle ilgili ipuçları da veriyor. Bilindiği üzere bir insanı anlamayı iki uzam; “iç (aura)” ve “dış (kozmos)” aracılığıyla gerçekleştirebileceğimize dikkat çekmiştim. Buradan da insanın ürettiklerinin bir uzam sorunu olduğuna da dikkat çekmek gerekiyor. Çünkü neyi, ne zaman, ne şekilde, diğer olanlarla nasıl bir temasa ya da temassızlığa sürüklediği konusu burada iyice öne çıkmaktadır. Teğet olma ya da olmama durumları da var tabi meselenin içinde. Sonuçta üretimin oluşturduğu alanlar bir tür uzamların da oluşması anlamına gelmektedir. Sonra alt üretim alanları kendini belli ederek, yeni uzamlar devreye dahil olmaktadır. İşte bu oluşmadan sonra da, bütün oluşmalar arasındaki ilişkiler ayrı bir değer kazanır. Sonrasında boşluklar, doluluklar... İşte böyle-

si bir yaratma, ikinci temel başlığımız; insanın ürettikleri konusunun da özünü oluşturmaktadır. Hangi üretimin var olacağına ve yok olacağına bu aşamada karar verilir düşüncesindeyim. Bu aşamada en azından “zanaat” ve “sanat” ayrımına doğru evrilebilir.

Üretilenin zanaat ve sanat ayrımını yapmak

“Zanaat” ürünü çoğunlukla kullanılabilir, “sanat” ise kaygısal ve düşünsel olana eğilimlidir. Kullanılabilir olma, yaşamın içinde daha çok kalma durumunu beraberinde getirirken, meseleyi daha genele maleder. Kaygısal ve düşünsel olan ise doğal olarak yaşamın içinden çıkar, fakat yaşamda kendini, belki de bilinçli bir tercihle geri çeker. Bu geri çekme, asla kendini beğenmişlik olarak algılanmamalıdır (Böyle bir algılatma içinde olanlar büyük bir hata yaparlar). Böylece iş, sanat olunca, özele takılır ve kalır. İşte zaten bu özel oluşum içinden daha özel bir oluşum olarak doğacak olan da yaratıcı sanat olacaktır. Üçüncü aşama, yani “üretilenin ‘zanaat’ ve ‘sanat’ ayrımını yapmak”, başlamış olan evrimin ayrıştırımcı nitelikteki ilk ciddi noktasıdır. Bu nedenle sanat entelektüeli, söz konusu evrimin baştan sona uzanan halini -hayal etme düzleminden de olsa- bu safhada fark eden, böylelikle bu evrimi bozan ve bozmayanların ayırıcısına daha bu noktada varan, dahası bu evrim sürecine bir anlamda hâkimlik yapabilme yetisine sahip olduğunu da gösteren kimsedir ki; zaten bu kişi, artık bir sanat eleştirmenine dönüşmeye başlamıştır.

Üretilenin sanat ve yaratıcı sanat ayrımını yapmak

Üretilenin “sanat” ve “yaratıcı sanat” olarak ayrıştırılması demek, sanatın biricikleşmiş, yani yaratıcı sanat haline dönüşmüş hallerine işaret etmek demektir. Söz konusu dört aşamayla dile getirdiğimiz evrime bağlı olarak kendini bir gelişime tabi tutan insan, en sonunda yaratıcı sanat ve eserine ulaştığı noktada gerçek bir sanat entelektüeli de olmuş demektir. Özetle, bir kere daha vurgulanabilir ki sanat entelektüeli dört aşamada evrimleşerek, kendini var etmektedir. Bu var etme sürecinde insandan yaratıcı sanata bağintılanan bir süreç de söz konusudur. Bu sürece kuvvetle hâkim olan bir kimsenin de, bir sanat entelektüeli ilan edilmesi kadar doğal bir şey olamaz.

Yukarıdaki evrim gerçekleşip, sanat entelektüeli, oluşum sürecinde yol kat edip dururken, diğer taraftan bazı noktalar da kendini belli eder: Örneğin, insanı anlamak, hem bilgi donanım, hem de hislerle ilgilidir, yani maddi ve manevi olanla bağintılanır.

Sonra insanın ürettiklerini anlamak maddi-manevi bir sentezden hareketle, maddi olana-üretilenler üzerine yönelir.

Daha sonra zanaatten sanata doğru gidişte de bu kez maddi olan- dan, maddi ve manevi bir senteze-sanata ulaşılır.

En sonunda, yani sanattan yaratıcı sanata doğru gidişte de, bu kez maddi ve manevi sentezden direkt manevi bir boyuta varılır.

Nihayet böylece yaratıcı sanatın, tamamen manevi olanla ilişkilendi- ğini ve bu ilişkilenenmenin karşısına insanüstü bir ruha ve ruhsallığa sahip bir başka algının ürettiklerini; "yaratıcı sanat"ın konumladığını anlarız.

Sanat entelektüeli, tüm bu ilişkilerin farkında olandır. Bu farkındalıkla birlikte, tüm bu ilişkilerin arasındaki bağıntılar üzerinden filozofi yapa- bilen, yanı sıra filozofiden hareketle yeri geldikçe eleştirel yargılarda da bulunabilen kimse noktasına ulaşır.

"Sanatın entelektüel evrimi"nin direkt temsilcisi sanat entelektüeli, "sanatı anlama" boyutunu tam olarak gerçekleştiren, algılayan biricik kişidir. Bu, şu demektir: Sanat entelektüeli, dört aşamada gerçekleşen "sanatın entelektüel evrimi" konusunun, tam olarak evrim olabilme bo- yutlarının, dahası evrimin kendini tamamlaması durumunun, ancak söz konusu aşamalar arasında başka yatay ve dikey bağıntıların da sağlam bir şekilde gerçekleşerek, istenen yapıyı örmesinden sonra, arzu edilen bir hale ulaşabileceğini de bilir.

Bu noktada, söz konusu yatay ve dikey bağıntılarla yapılacak tüm ör- gülerin de yine sanat entelektüelinin derin düşünce ve hislerinin sentezi sonucunda oluşması olanaklıdır. Böylece entelektüelin bir tür kendisiyle olan yarışı başlar. Bir çeşit monolog (yalancı diyalog) yöntemini kulla- narak, tüm sanat tarihini süzgeçten geçirecek olan sanat entelektüeli, kuracağı analogik düzeneklerin de yardımıyla bundan böyle sadece ay- dınlatmayı düşleyip, düşünerek sanatın anlaşılabilmesini amaçlar. Sanat entelektüelinin kendiyile sıkça girdiği diyaloglar, yine filozof yönüne ışık tutarken, bu yönde kuracağı analogiler de eleştirmen boyutunun niteliği- ni tam anlamıyla ortaya serer.

Bundan böyle sanat entelektüeli kendiyile başbaşadır ve bir ermiş gibi yaşam sürecektir. Kendinle olan bu başbaşalık, söz konusu "sanatın entelektüel evrimi"nin en olgun basamaklarına denk gelir. Kendinseline ait olanla ve dışarıda olan-bir başkasına ait olan- ile temas, bu noktada daha da güçlenerek, evrime destek verir. Her analogi bir evrim basa- mağı olmak üzere, biri diğerinin üzerine katlanarak, gelişimin hiç sona ermeksizin devam etmesini sağlar. Bu devamlılık, tıpkı güncel sanat ve sanatçının geçmişle kurduğu ilişkiye ve dolayısıyla bu yolla ürettiği sa-

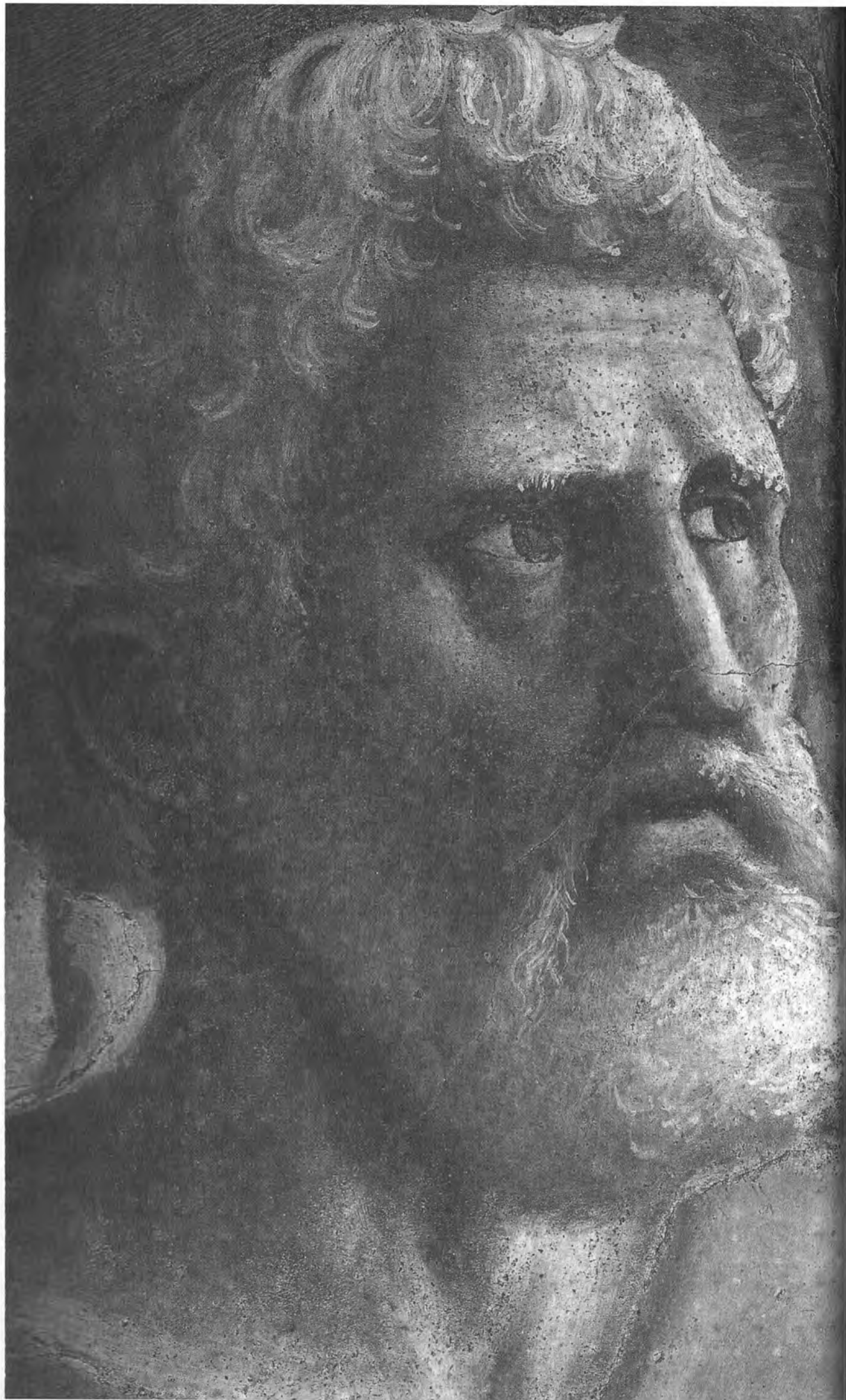
nata çok benzer. Bugün geçmişle yenilenen sanat ve sanatçı modeline koşut, kendini ileri süren sanat entelektüeli modeli vardır.

Her analogi, yeni değerler silsilesinin ve dolayısıyla yaratıcı sanatın yaratıcı başyapıtlarını belirleyerek yoluna devam eder. Aslında sanat entelektüelinin yaptığı tespit, artık iyice yaratıcı başyapıt tespitleri noktasına gelip dayanmıştır. Bu durum, meselenin tamamen özel olana çekildiğinin de bir göstergesidir. Bu gösterge, sanatı anlama yönünde bir gerçeğin altını çizer: O da söz konusu bağlamda genelden özele, maksimumdan minimuma işleyen bir sanat algısının söz konusu edilmesidir. Evet, günümüzde herşey niceliksel olarak artmaktadır ve çoğalma güdüsü had safhadadır, fakat sanatı anlama noktasında iş tam tersine varmıştır; anlaşılmayı bekleyen sanat, kalabalığın dışında ve mutlak özel olan bir konumda anlaşılmayı beklemektedir.

Buraya kadar yazdıklarım bir gerçeğin altını, hem de çok kuvvetli bir şekilde çizmektedir: Sanat üzerine kendini gerçek bir entelektüel noktaya ulaştıramayan bireyin, adeta bugün bir çöplüğe benzeyen sanat ortamları gibi, bu çöplükteki bir atık olmaktan başka seçeneği kalmaz ve bu durumdan da asla kaçamaz. Evet, söz konusu çöplükte birçok kimseyi, hatta insanı ilk anda şaşkına uğratacak, bugün toplumlarda saygın yerleri işgâl eden kimseleri de görmek olasıdır. Ne yapalım ki hak eden, hak ettiği yerde olacaktır sadece. Tekrar eder gibi oluyorsam da, sanat ağır bir konu, fakat bu ağırlıkların altına giremeyenlerin de müسابakada hiç bir şansı yok. "Gelecek on yılları sanat entelektüeli olanlarla yaratıcı sanatçılar belirleyecektir." Bu gerçekten kimse kaçamaz, kaçıp da görmezden gelenlerin de ödeyeceği bedel, gelecek kuşaklar tarafından hem yargılanacak, hem de çok fazla hatırlanmayacak olmalarıdır.

Son olarak bir şeye kuvvetle dikkat çekerek, düşüncelerimi sonlandırmak isterim: Dile getirdiklerim tüm ulus ve toplumları bağlamaktadır. Zaten ele aldığım konunun hassas tarafı da budur. Bunu görmek için bile, belli bir ruhsallığa ihtiyaç vardır. Bu ruhsallık, bugün dünyanın ulaştığı kördöğüş içinde aranılan, fakat bulunması zor bir durum psiklojisiyle de örtüşmektedir.

Sanatın entelektüel bir evrim meselesi olduğu anlaşıldıktan sonra ele alınması gereken ikinci mesele, "Sanat ve Göz" ilişkisine dayanan filozofik meseledir.



SANAT VE GÖZ⁵

Böyle bir başlık altında yazmayı düşünürken, iki farklı; biri tümel, diğeri tikel iki sözcüğü yan yana getirdiğimin farkındayım. Sanat bir bün-ye, göz ise bir bünyenin parçası. Sanat tam bir organizma ve her daim yaşamakta. Göz ise özellikle insanın önemli bir duyu organı. Sanatın "göz"e ilişkin olanıysa gözle ilgili olan sanatları oluşturuyor. Öyleyse "göz"ün karşısına diktiğim "göz"e muhatap olan "sanat"ın da burada tümelden tikele döndüğünü rahatlıkla söyleyebilirim. Yan yana getirilen iki tikel, dolayısıyla iki özel sözcük: "görsel sanat ve göz"

Görsel sanatın tüm kozmosunda "bakmak", "görmek", "algılamak", "almak", "içselleştirmek" ve "sunmak" temel sıralamayı oluşturuyor. İnsan ve bir görsel sanat yapıtı arasında böyle bir sıralama sürekli dev-rede. Yapıtın ortaya koyanı da, izleyeni (bilinçli) de olsanız söz konusu sıralamayla meseleyi masaya yatırmanız kaçınılmaz. Şimdi meseleyi ma-saya yatıran; yapıtı ortaya koyan ile izleyen vurguları üzerine bir şeyler söylemek istiyorum.

Yapıtı ortaya koyan ne ise izleyen de odur aslında...

Söz konusu kimselere herhangi belirgin bir isim (sanatçı, heykeltıraş ya da sanat yazarı, eleştirmen vb.) koymaksızın, onun tinsel durumuna dair açıklamalar şunlar olabilir: Bu kimseler de, ilk kertede bakmak eylemi boyutunda diğer tüm insanlar gibi bakmaktadır kuşkusuz. Fakat "görmek" eylemini gerçekleştirdikleri sırada ne olduklarına dönük bir farklılık devreye girmektedir. O anda özel bir tinselliğin olduğu hem düşünölebilmekte, hem düşünölmeyebilmektedir. Hangi taraftan bakarsanız bakın meseleye, aslında burada dile getirmeye çalıştığım insan tipleri kendilerini rahatlamasına bırakmış, doğaçlama duygulara her an açık, söz konusu kozmoslarını belli bir entelektüellikle ören kimselerdir. Bu kimseler kozmosla karşı karşıya kaldıkları anda mutlaka "görmek" için harekete geçmek isterler.

Şimdi tam bu noktada durup; "bakmak", "görmek", "algılamak", "almak", "içselleştirmek" ve "sunmak" zincirinin her halkası üzerine açıklamalarda bulunmak gereğini hissediyorum.

5 Özkan Eroğlu, Çakmak Turgay Koleksiyonunda Güngör Taner Yapıtları, İstanbul, 2013, s. 36-42.

Bakmak

“Bakmak”ın en genel tanımları şöyle; “bakışı bir şey üzerine çevirmek” ve “aramak”. O halde bakışı sanat üzerine çevirmek ve özellikle bunu “göz”le yaparak, aramak. Bakışın sanat üzerine çevrilmesi bilinçli bir düzlemden bakınca “göz”le ilgili bir sanata giriş” olarak anlaşılabilir. Böylece hem konuyla ilgili sözlüğünüzü genişletirsiniz, hem de böylece hiç durmaksızın ararsınız. Arayıp buldukça ayrıştırma yapmak kaçınılmaz olur. Konu ile ilgili, bilgiye dayalı tüm yanlar da kanımca bu ilk evrede oluşur. Her oluşumun ilk evresi ne kadar sistemli değerlendirilir ise, sonundaki başarı olasılığı da o kadar yüksek olacaktır. O zaman “bakmak” ile “sunmak” birbirlerinin kilit taşları ya da aynalarıdır diyebiliriz.

Bakmak, tümelle ilgilidir. Tümelde tikeli arayan bir tinin harekete geçtiği ilk noktadır. Önce kozmosa bakarsınız, sonra baktığınız bu kozmosda tanımlamalara geçerek, doğduğunuz günden itibaren, çeşitli öğretiler eşliğinde bugünlere gelirsiniz. Çoğun size dikte edilenlerle ilişkilisinizdir. Bakmak aşamasında kolay kolay kendinsel keşiflerinizi yapamazsınız, fakat bu keşifler için gerekli donanımı elde edebilirsiniz. Zaten o nedenle bu ilk evre olan “bakmak”ın önemli olduğu varsayılabilir. Bakmak, her topluma göre değişiklik gösterdiği için, her toplumun da “görmek” yolundaki eğilimi farklı farklı olacaktır. Her toplumu oluşturan tüm antropolojik gerekçelerin farklılığı da söz konusu çeşitliliğin en büyük nedenlerinden biridir.

Bakışın sanat üzerine, üstelik de görsel sanat üzerine çevrilmesinin nedensellikleri neler olabilir? Bugün bu nedensellikler tarihsel süreç içinde sanat tarihi tarafından ortaya konulan bazı tespitlerle bir şekilde ortadadır. Bunu burada tartışmak yerine, böylesine bir sanat tarihinin günümüzdeki sanat ve göz ilişkisini etkilediğine vurgu yapmak daha önemli olabilir. Gerideki sanat tarihi birikimi sanat ve göz ilişkisini belirlemede, ya da bu ilişkinin ne derece yetkin kılınıp kılınmadığını göstergeleyeceği için çok önemlidir. Sanat tarihine göre sanat, yapıtı aracılığıyla hep farklı kılıklarla karşımıza çıkmıştır. Bu kılıklar şekilden şekle girer ve çıkar. Bu da sanat adına tiyatral bir düzeneğin sanat tarihi şeklinde karşımızda bulunduğu bizi ikna eder. Sanatın geçmişten bugüne sahnesi, sanat tarihidir. Bu sahnede başarılı ve başarısız oyunlar oynanmıştır. Bu oyunlar, takipçisini etkilemiş ya da etkilememiştir. Belli belirsiz olan ne varsa “görmek” ile harekete geçecektir.

“Bakmak” aşamasında hem aramak, hem de ararken bir şeyleri elde edip, onları korumak söz konusudur. Böylece elde edilecek “birikim” ile sağlam bir şekilde zincire giriş yapmak mümkün olabilecektir. En tehlikeli

olanı da bakarken, arayan insanın, sanat yoluyla kendine göre en yaratıcı olanı ileri sürme iddiasında olmasıdır. Fakat adı üstünde bu sadece bir iddiadır ve çoğunlukla da olgunlaşmadan yitip gitmeye mahkûmdur. Bakarken elde edilmesi beklenenin bilgiye dayalı kazanımlara yönelik olması önemlidir. “Bakmak” ve “bilgi” ilişkisinin şöyle değerlendirildiğini düşünüyorum; hem de tinsellik bağlamında: Genel olarak ve ilk sezi durumunda zihnin kavradığı temel düşüncelerin bilgiye karşılık geldiğini ve filozofik bir sürecin de bu andan itibaren devreye girdiğini dile getirebiliriz. Kozmosa bakan kimsenin tümel anlamda elde edebilecekleri de sadece ilk sezilerdir ve güvenirlilikleri henüz yoktur. Zihin bunları kavrar, fakat bir geçicilik içerdikleri de unutulmamalıdır.

Bu aşamada tam olarak şunu söyleyebiliriz ki, “bilgi”nin belirleyiciliğiyle “görmek”e geçiş sağlanacaktır. “Bilgi”ye dayalı söz konusu şu hissetmelere ulaşıldığında bu geçiş için sürecin hazır olduğu kanaati insanda oluşabilecektir: Öncelikle “bir şeyin bir şey olarak kavranması”. Burada tasarımlamadan ayrı olarak bir bilme eğilimi bulunduğu anlaşılması önemlidir, yanı sıra bilginin çeşitli biçimlerde ortaya çıkabileceğinin de fark edilmesi gerekir. Bu farkındalık “görmek” aşamasının temelini teşkil edecektir.

Görmek

Söz ettiğimiz zincirin (“bakmak”, “görmek”, “algılamak”, “almak”, “içselleştirmek” ve “sunmak”) ikinci halkasındayız. Bu halkanın önemi şuradan kaynaklanır. Bilgi, üst bilgi aşamasına burada geçer ve mesele üzerindeki ayrımlar da bu halkada gerçekleşerek ileriye doğru genleşme olanağı bulur. Aslında söz konusu zincirin her halkasında etkin olan tek ve ortak fenomen “bilgi”dir. Fakat kapsamlı hale ulaşma olanağını en çok “görmek” üzerinde kurgular.

Bir iç mekanizma deneyimi: Ruhsal bir olay olarak “bilgi” ve “görmek” ile olan bağı

Bilginin ruhsal ile bağı, ruhsal olmayanın ifade edemediği, açıklayamadığı ve dolayısıyla ortaya koyamadıklarıyla ilgilidir. Öyle bir bilgi hali ve o bilgi halinin kazanımı söz konusu olur ki, görülmeyeni görür görmek isteyen. Buradaki bilgi olayının nesnel olandan çıkarak öznel bir boyuta ulaşması söz konusudur ki, sözü edilen öznel boyuttan kazanılan bilgi kaçınılmaz biçimde ruhsal olacaktır. Ruhsal olan bilgi, sözünü ettiğimiz zincirin son halkasına kadar işlerliğini sürdürecektir ve meselenin evrimsel zenginliğine yoğun katkı verecektir. Ruhsallığa dayalı bilgi ile “derin his”

de doğrudan bir ilişki içindedir. Hatta her ikisinin birbirinin yerini bile alabilecek bir “türdeş şey” olduğunu söylemek de olasıdır.

Bir dış kabuk oluşturma deneyimi: Kavrama edimi olarak “bilgi”nin “görmek” ile olan ilişkisi

“Görmek”in az önce yukarıda vurguladığım ruhsallığa, dolayısıyla derin hisse bağıntılı yanının da verdiği güçle, daha bilinçsel bir edinime dönen bilginin, sözünü ettiğim ilişkinin kavramsallaşmasına destek vermesi de önemli bir konudur. Bu kez ruhsal olanla hazırlanan bir iç mekanizmaya, burada bir dış kabuk oluşturularak söz konusu iç mekanizmayı içe almak söz konusudur. O zaman görmenin bu bağlamda içten dışa doğru bir gelişme olduğunu da daha en baştan kabul etmekte büyük yarar olacaktır. Bir sanatçı olarak insan bu dış kabuğu teşkil ettiğini düşünür. Oysa yukarıdaki iç mekanizma oluşturma deneyimi yaşanmamışsa, ortada bir şey elde edememezlik olacaktır. Her şey aslında “görmek”in buradaki bilgiye dayalı ilk iki adımıyla tespit edilme noktasına ulaşır. Bir izleyicinin sanat karşısındaki durumu da sanatçı için söylediklerimizden hiç de farklı değildir. Yukarıdaki iki aşamadan geçenlerin “görmek”le ilgili muhatap olacağı başka durumlar gündeme gelecek ve buradan itibaren zincirin tamamlanmasına doğru izlenecek yol iyice açılmış olacaktır.

Durum 1

Özne ve nesne arasındaki bağlantının kurulması

Artık gören (özne) ile görünen (nesne) tüm açıklığıyla ortadadır. Sadece görenin, görünen üzerindeki yargılarını nasıl ve ne şekilde yapacağına kalmıştır iş. Bu noktada gören ve görünen bağlantısının nasıl bir “zaman”a iliştiği önem kazanır ki, bu zaman “gören ve görünen farklılıkları” denen bir durumu ortaya koyar. Bu durum aslında bir tür tarih oluşumu da demektir. Gören ile görünen arasındaki bağıntının “nokta”-dan hareketle bazı zenginliklere işaret edebileceğini söylemek gerekir. Sözü edilen bağıntı bir tür diyagram filozofisine dönüşmeye başlar; zira mesele görsel sanatla ilgilidir.

Özne ile nesne arasındaki bağlantıya göre yan yana iki noktanın teşkil ettiği çizgiden oluşan dikey ve yataydan kurulu hareket diyagramı oluşumu ilk dikkati çeken olacaktır. Bu diyagram iç ve dış bir anlatım özü oluşturacaktır. İlk diyagram, “zaman”a göre iç ve dış anlatım özlerinde ağırlık noktalarını değiştirerek karşımıza çıkacaktır.

İkinci temel hareket diyagramıysa, yine çizgiye dayalı olan diyagonal diyagramdır: Düşeyin yatay, yatayın da düşey olacakmış hissini verecek şekilde konumlanmasını içerir.

Bundan sonra temel iki hareket diyagramının zenginleşerek görsel sa-
natta kendini belli edecek, "üçgen" ve "daire" vb. daha kapsamlı gelişme
diyagramlarına dönüştüğünü göreceğiz. Bu gelişme diyagramları tam bir
kabuk ve dışsal örtü görevini üstlenen argümanlar olarak varlığını ortaya
koyar.

Temel hareket diyagramları gelişme diyagramlarının içinde bulunan ele-
manların teşkilinde de büyük bir görev üstlenir. Böylece karşılıklı olarak
söz konusu diyagramlar ete kemiğe bürünerek iç mekanizma dediğimiz
oluşumu sağlar. Böylece çeşitli kombinasyonlar, dolayısıyla sayıları hare-
ket ve gelişme diyagramlarının durumuna bağlı olarak artan bir bağıntı-
lılar çoğulluğuyla karşı karşıya kalabiliriz. İşte bu bağıntıları "görmek"
öznenin, dolayısıyla insanın işi olacaktır.

Durum 2

Nesnenin (görünen) öznedeki (gören) imgesi ve "üst bilgi"nin "görmek"teki etkisi

Bu kez mesele ters döner ve görünen, gören üzerinde etkili olmaya
başlar; var olan iç ve dış mekanizmalar, kısaca zihinde yer alan bilgiler
yetersiz kalır. Zaten "görünen" in "gören" üzerinde etkin olması kendili-
ğinden bir üst bilginin de açığa çıkması anlamına gelir. Biraz önce "gö-
ren" zihinselliğinde şekillenen diyagram gerçeklikleri, bu kez diyagram
düşsellikleri olarak karşımıza gelir. Somut bilgi, soyut bilgi istemektedir
artık. Burada oluşan diyagram düşsellikleri iç mekanizmanın aurasını an-
lama aşamasında vazgeçemeyeceğimiz bir değerdedir. Sözünü ettiğim
düşsel diyagramlara ulaşma nasıl bir üst bilgiyi şart koşuyorsa, diğer
taraftan bir o kadar da derin hislenmeye ulaşmayı isteyecektir. En ni-
hai noktada düşsel diyagramların hareket diyagramlarını "idealizm" ve
"realizm" olguları belirler. Bunlara bağlı "idealist realizm" veya "realist
idealizm" adı verilebilecek başka düşsel hareket diyagramları da oluşur.
Bu düşsel hareket diyagramlarına bağlı olarak da "somut" ve "soyut"
düşsel gelişme diyagramları kendini belli eder. Bu gelişme diyagramla-
rının kendilerinden ziyade kendileri arasında oluşturdıkları ilişkinin bir
sonucu olarak çok zengin bir düşsel gelişme diyagramı meydana gelir ki,
o da "soyutlama"dır. Soyutlama denen düşsel gelişme diyagramı türlü
zenginlikler sunmakla kalmaz, hem dış hem de iç zenginliklere neden
olabilecek ruhsal bir argüman ve fenomen olarak kendini gösterir.

Algılamak

Söz konusu zincirin ("bakmak", "görmek", "algılamak", "almak", "içselleştirmek" ve "sunmak") üçüncü halkasıdır. Bakılmış, buradan görme elde edilmiş, şimdi de "algılama" gerçekleşecektir. Algılama, bir tür daraltılmış, dolayısıyla özelleştirilmiş bir görme evrenidir diyebiliriz. Mesele daraltılmış, fakat o oranda da derinleşmeye uğramış; yukarıda vurguladığımız tüm diyagramlar eşliğinde olay örgüleri teşkil edildiğinden, bu örgüler de algılanmayı beklemektedir. Aslında var olmaya yüz tutmuş bir bütünü çözümlmeye yönelik gerekli zenginlik saptanamıyorsa, bu ancak algılama yoluyla ortaya konabilecektir. Algılama da görerek gerçekleşmektedir şüphesiz.

Bu aşamada çözümleme süreci önerildiği için, tüm çözümleyici kuramlarla ilişki de bu noktada gerçekleşir. Filozofik vurgularla tanımlanmış sanat kuramları da bu aşamanın ürünü olarak kabul görür. O nedenle geçerlik kazanamayan kuramlar, "bakmak" ve "görmek" in çetrefilli yollarından geçememiş demektir.

Algılamak, özetle kişinin kültürü kadar gerçekleşebilir. Kültürün sınırsız bir kavram olduğundan hareketle, "algılama" işine muhatap olan kimse, meseleyi ancak belli aralıklardan yakalayabilecek ve eksik bir şeyleri hep gerisinde bırakacaktır. Bu noktadan bakıldığında, algılamak yoluyla elde edilen sanat kuramlarının da her durumda içlerinde eksiklik barındıracakları kesindir.

Her algılama bir notlamayı da mutlak hale getirmelidir. Bu notlamalar, eksiklikleri kapatacak yegâne durum göstergeleridir. Burada bir kuram olmasına gerek olmaksızın, her algı notlaması belli bir düzeyi işaret edeceğinden, bu işaretler bir algılar bütünü, dolayısıyla bir kuramlar bütünü olarak, en doğru olan şeklinde karşımıza gelecektir. Buradan tek bir notlamadan ibaret olan bir kuramın peşinden gitmemenin sağlıklı olacağı vurgusu da yapılabilir.

Algı notlamaları denen disiplinin gören ile görünen arasındaki ilişkilerden çıkacağı da mutlak olduğuna göre, buradan her gören ve görünen, ya da gören ve her görünen, ya da her gören ve her görünen ilişkilerinden nelerin doğacağını kestirmek bile olanaksızken, tek bir gören ve görünen öneren sanat kuramlarının çürümesi şeklinde bir durum çıkarması söz konusudur.

Almak

Zincirimizde ("bakmak", "görmek", "algılamak", "almak", "içselleştirmek" ve "sunmak") dördüncü halka olan "almak" ı dilimizdeki şu anla-

mıyla buraya konumlandığımı belirtmeliyim öncelikle: “Almak”, gereken şeyi kendine mal etmek anlamında kullanılmıştır. Özetle önceki üç halkanın yarattığı zenginliklerden yola çıkarak bir bireşime gitmek ve bu gidiş için malzeme toplamak. Bu, tamamen kişinin kendinseli için yapılan bir gayrettir ve sanat, göz ilişkisinin tümelden tikele doğru kırılan önemli bir virajıdır. “Almak”, doğal olarak tikeldir ve kişiye özeldir; salt kişinin aurasını zengin kılma amaçlı, bir tür kişisel simya ediminin gündeme getirilmesi için ortaya konulan bir çabadır. Bakıp, görmüş, sonrasında algılamış bir kimse, şimdi de kendi için bir bireşime gitmek üzere bir tür toplayıcı olmuştur. Bu halka ile beraber bir yeni süreç de işlemeye başlar: O da, “almak” öncesindeki halkaları oluşturanların (bakmak, görmek, algılamak) tekrar zihni meşgul etmeye başlamasıdır. Alınan alınmış, bu kez yeni bir döngüye geçilmiştir. “Almak” bir döngüyü kişiye dönük anlamda kapatırken, yeni bir döngüyü de açmaktadır. “Almak” bir anda “sürekli bir almaya” dönüşmektedir. Bu durumu bir insan için düşünebildiğimiz gibi, bir toplum, bir kültür vb. için de düşünebiliriz. Bu düşünme de bir insanın başka bir şeylere, başka bir şeylerin de bir insana dönüşerek, ya da en azından dönüşür gibi yaparak bazı hareketlere neden olduğunu ortaya koyar. Bu doğrultuda “almak”, “bakmak” ile bir anlamda karşı karşıya da gelir. Alırken, yeniden bakmaya başlarız. O nedenle bakmak, bir tür almak, almak da bir anlamda bakmaktır denebilir.

İçselleştirmek

Beşinci sırada yer alan bu halkada, alınanların emildiği, yani özümsemiştiği bir süreci yaşarız. Bu süreçte alınanlar işlenirken ve kendiselleştirmenin en doruk noktası gerçekleşirken, tam bir simyasal süreç de yaşanır. Bu kez de “içselleştirmek”, “görmek” ile karşı karşıya gelir. İçselleştirirken yeniden görmeye başlarız. İçselleşme sonrasında, başka olandan ayrı olan bir durum söz konusu olur; eğer gerçekleşecekse “başkalaşma” da tam bu aşamada gerçekleşir. Tam bir başkalaşma için “sunmak” gerekecektir ve bu da son halkada gerçeğe dönüşür.

Sunmak

Meselenin başkasına ulaştırılabilir, aktarılabilir olma durumunun yaşadığı aşamadır. “Algılamak”ta kişi algılarken, “sunmak”ta birilerinin algılaması durumu söz konusudur. Edinen kimse sunabilir, dolayısıyla “sunmak”, bir geçişe veya köprü olmaya neden olur. Bu bir tür transfer gerçekliğidir ve bu gerçeklikle beraber bir zenginleşmeye yönelinir. Bu yönelme bir çoğul dilin de oluşmasını sağlar.

Bu yazıyla sanat (görsel sanat) ile göz arasındaki ilişkiyi irdelemeye çalıştım. Bu ilişkinin en genel haliyle altı halkadan oluşan bir zincir üzerinden gerçekleştiğini ileri sürdüm. Ele alınan altı sözcük üzerinden yaptığım açıklamalar gösterdi ki, birbiriyle bağlantısı olmayanların, birbirleriyle bağlantısı olabiliyor.

“Bakmak”, “görmek”, “algılamak”, “almak”, “içselleştirmek” ve “sunmak” olarak öngördüğüm söz konusu zincirin halkaları birer değerli aşamadır. Bu noktada enteresan olan şudur ki; ilk üç aşamada şekillenenler tümele hitap ederken, ikinci üç aşamada şekillenenler de tikele yönelerek, tamamen insanın malı olanı oluşturmaktadır. Fakat her iki üçlünün aşamaları içinde, sırasıyla; “bakmak-almak”, “görmek-içselleştirmek”, “algılamak-sunmak” arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır. “Görmek”in en zengin halka olarak dikkat çekmesi, zaten “sanat ve göz” ilişkisinin de doğrudan sağlam bir ilişki olduğunun en büyük kanıtıdır. Böylelikle “sanat ve görmek” ilişkisi gündeme gelme olanağı bulur.

“Sanat-göz” ilişkisini irdelemek amacıyla yaptığım açıklamalarda, bir taraftan nesne ve özne bağlamı önerdiğim her halden belliyken, buradan “sanat ve görmek” ilişkisinin kendini belli etmesi, bir başka nesne ve özne ilişkisine işaret etmekte, fakat buradaki özne bir üst özne olarak dikkati çekmektedir. Çünkü göz herkeste olan bir duyu organı, görmek ise herkesin katılamayacağı uzun soluklu, hatta dolambaçlı, zorlu bir yolun sonunda elde edilen bir şeydir.

SANATIN ÖNEMLİ ÖĞRETİLERİ⁶

Görsel Sanatlar

“Sanat sihirdir” der gerçeküstücüler. Peki neden sihirdir? Sanatın soyut bir oluşumu mu vardır? Yoksa sonsuz başkalaşımalar onu sihirli bir gerçekliğe mi dönüştürür? Aslında biri olmadan diğeri söz konusu olamaz. Yaratım sihirli değilse, ortaya çıkarılan da sihir olamaz. Yalnızca yapıta taparak, onun gelişimini görmezden gelmek, sanat karşısında gerici tepkileri ve amatör yaklaşımları beraberinde getirir. Ukalaca, uçarı ve yüzeysel uygulamalar sanat ile sonuçlanamaz.

O zaman bir sanat yapıtının anlamlılığını, sanat yapıtının geliştirilme sürecindeki nitelikler belirler. Bu nitelikler ister istemez gelişim sürecini etkileyen manevi etkileri de içinde barındırır. Bu ruhsal etkiler gerçeküstü olsa da (çünkü doğaları gereği fiziksel gerçekliğin ötesindedirler) fiziksel araçlara (physical carrier) bağlıdırlar. Fiziksel araçlar (genel olarak heykel ya da resim) gerçeküstünün ifade edildiği ortamlardır. Bu nedenle bir düşünce, gerçeküstünün nesnel olana dönüştürülmesiyle iletilebilir. Bu noktada sanatçının teknik sorunu, anlamlandıracağı nesneyi “nasıl” dönüştüreceğidir. Bu çift yönlü dönüşüm soyut algılar üzerinden gerçekleşir. Soyut düşünce, gerçekliğin doğal özünün arayışıdır. O zaman yaratı, bir “şeyin” dışarıdan bakıldığındaki fiziksel görünüşünün bağımsız ve ruhsal bir gerçeklikliğe dönüştürülmesidir. Sihirli etkiler de yapıtın geliştirilme süreci boyunca devam eder. Yaratım yalnızca buna dayanır.

Fizikselden ruhsal olana geçişin sağlanabilmesi için kullanılan ortamın karmaşık niteliklerinin nasıl olması gerektiği kesin değildir. Soyut olarak, bir “şey” kendi başına hiçbirşey ifade etmez. Şeylere anlam kazandıran ve düşünceleri tetikleyen, ‘şeylerin’ aralarındaki ilişkidir. Bir düşüncenin ifadesinde düşünceler, yalnızca parça parça yer alırlar.

Plastik ifade kazanan bir düşünce, plastik üslubu dahilinde genişlemeye devam eder. Müziksel bir düşüncenin müziksel araçlarla, edebi bir düşüncenin sözsel araçlarla ifade edildiği gibi, plastik bir düşünce de ancak plastik araçlarla ifade edilebilir. Ne müzik, ne de edebiyat başka sanat biçimlerine dönüştürülemez. Plastik sanat edebi anlatımı güçlendirmek amacıyla yaratılamaz. Buna yeltenen sanatçı bir gösteri çadırı

⁶ Derlemenin yapıldığı kaynak: Sara T. Weeks-B. H. H, Jr., Search for the Real Hans Hofmann, Londra, M.I.T Press, 1967.

(show booth) yaratmaktan öteye geçemez. İçeriğini görsel öykücülük oluşturur ve böylece sanatçı, kendisini parçalanmaya neden olan mekanik bir düşünce sistemine hapseder.

Bir plastik sanat yapıtının tutarlı olması için, benzer ifade biçimleriyle anlatılanların aralarındaki ilişki ve bağların kurulması gerekir. Böylelikle sezgileri güçlü sanatçının düzenlediği bu ilişki ve bağların tümü, yapıtının ifade ettikleriyle eşanlamlılık kazanır.

Müzikte iki sesi aynı anda duyduğumuzda, onu farklı bir üçüncü ses olarak algılayabiliriz. İki somut olgunun birbirine bağlı anlamlarının kontrollü ilişkisi de üçüncü bir olguyu ortaya çıkartır. Bu daha karmaşık olan üçüncü olgu doğası gereği soyuttur; bir anlamda sihirdir. Bu olağanüstü durum her zaman, onun ortaya çıkmasını sağlayan maddi ve sınırlı temel değişkenleri gölgede bırakır. Bu nedenle de sanat gerçek üstü doğası sayesinde en değerli ruhsal nitelikleri ifade eder. Görsel sanatlarda da yapıtın gerçeküstü plastik bir doğası vardır.

Felsefi algılarımızı pratik bir örnekle açıklamaya çalışalım: Bir kâğıdın üzerine bir çizgi çizin, kim bu çizginin uzun ya da kısa olduğuna karar verebilir? Kim bu çizginin yönünü söyleyebilir? Fakat aynı kâğıda daha kısa bir çizgi çizdiğiniz anda, ilk çizgi daha uzun olan çizgiye dönüşür. İkinci çizgiyi ilkinin tam altına çizmediyseniz, ilk çizginin yönüyle ona karşı konumlanan ikinci çizginin yönünü belirleyerek bir hareket duygusu yaratmış olursunuz.

İlk çizginin uzun çizgi olması için onu büyütmeniz gerekti mi? Hayır, ilk çizgide hiç bir değişiklik yapmanız gerekmedi. İlk çizgiyi yeni bir çizgiyle ilişkilendirerek ona anlam kazandırmış oldunuz. Aynı zamanda yeni çizgiye tek başına da olsa sahip olamayacağı anlamlar kazandırdınız. Her hangi bir ilişkide baskın olan düşünce her zaman çift yönlüdür. Ancak bu baskın düşünce, genel düşüncedense, belirli bir düşüncenin birden çok yansımaları ortaya çıkartarak sanat ifadesini sihirli bir noktaya taşır. Başka bir deyişle, yapıtın fiziksel temelini ve yapısını gölgeleyerek onun gerçeküstü içeriğini oluşturur. Ruhsal nitelik malzemedir baskındır.

Tüm bunlar iki çizgi çizmenizle ortaya çıkmadı. Kâğıda ne oldu; kâğıt hâlâ üzerinde iki çizginin olduğu boş bir kâğıt mıdır? Elbette hayır. Boş bir kâğıtla başladınız ve bu kâğıt artık boş değildir. İlk çizgiyi çizmenizle kâğıdın kenarları ve çizgi arasında özgün bir ilişki yarattınız (Büyük olasılıkla bu kenarların kompozisyonunuzun ilk çizgileri olduğunun farkında bile değildiniz). Kâğıdınıza ikinci bir çizgi ekleyerek hem iki çizginin arasında, hem de iki çizginin bütünü ile kâğıdınızın kenarları arasında belirli bir gerilim yaratmış oldunuz. Çizgilerin birbirleriyle ve kâğıtla olan özgün

ilişkisi, kâğıdı ve çizgileri bir bütün haline getirir. Kâğıt ve çizgiler fiziksel olarak farklı şeyler olduğundan bahsettiğimiz bu bütünlük tamamen algımızdadır.

Başlangıçtan itibaren tüm geometrik şekiller gibi kâğıdınız da sınırlıdır. Yaratıcı mesajın bütünlüğü de kâğıdın dış çizgileri içindedir. Yaptığınız her şey, tamamiyle kâğıda bağlıdır. Dış çizgi kompozisyonunuzun temelini oluşturur. Bir sınır olarak kâğıdın anlamı iki çizginin çoklu anlamlarına bağlıdır. Yapıt geliştikçe daha fazla tanımlanır ya da nitelik kazanır. Yapıt gittikçe daha fazla kendini sınırlar. Yayılmada paradoksal bir şekilde daralma olur.

Genişlemenin ve daralmanın eşzamanlı varlığı, boşluğun özelliğidir. Kâğıdınız aslında bir boşluğa dönüşmüştür. İki çizginin kâğıda bağlı konumları sayesinde bir hareket ve aynı zamanda ters yönde bir hareket hissi yaratılmış olur. Hareket ve ters yönde hareket gerilimle sonuçlanır. Gerilimler kuvvetlerin ifadesidir. Kuvvetler de hareketlerin ifadesidir. Çizgiler gerçeküstü ilişkileri sayesinde evrende hızla ilerleyen iki kuyruklu yıldız dönüşebilirler. Boş kâğıdınız basit bir grafik anlatımla hareket halindeki evrene dönüşmüş olur. İşte bu gerçekten sihirdir. Kâğıdınız kendi başına bir dünyadır diyebiliriz. Daha alçak gönüllü ifade edecek olursak, kâğıt bir nesne, yaşamı olan bir resimdir. Kâğıt ruhsal bir hayat kazandırılarak sanat yapıtına dönüşebilir.

İki çizgi çoklu anlamlar taşır:
Birbirlerine göre hareket ederler.
Kendi içlerinde gerilimleri vardır.
Karşılıklı etkin kuvvetleri ifade ederler.
Böylece iki çizgi yaşayan bir bütün oluşturur.
Çizgilerin oluşturduğu bütün ve bu bütünün kâğıtla ilişkisi kesindir.
Böylece daha yüksek bir düzenin gerilimleri oluşur.
Bu gerilimler üzerinden görsel ve ruhsal hareketler aynı anda ifade edilir.
Bu görsel ve ruhsal hareketler kâğıdın anlamını değiştirir; boşluğu somutlaştırır ve tanımlar.
Boşluk önemli ve etkin olmalıdır: Yaşayan, ruhsal ve bütünsel varlık olarak sunulan kuvvetlerin getirdiği resimsel bir boşluk.
Boşluğun varlığı, ruhsal bir yaşamı yoksa, orada sanattan söz edilemez.
Sanatçı dış dünyayla olan hassas ilişkisi üzerinden yaratıcı zihniyle boşluğa yaşam verir.
Sanat yapıtı kesinlikle bağımsız bir nesne olarak resme dönüşür.
Sanat yapıtının haricindekiler dış dünya, içerisindekiler sanatçının dünyasıdır.

Sonsuz olanı ifade edebilmek için sınırların bilincinde olmak şarttır.

Beethoven, senfonilerinde fiziksel sınırlamalar dahilinde bir sonsuzluk yaratmıştır. Herhangi bir sınırlama sonsuz parçalara ayrılabilir. Bu durum zaman ve görecelilik sorununu içinde barındırır. Gökteki takımyıldızına ya da tek bir yıldız anlık bir bakış atıldığında sonsuzluk düşüncesini akla getirebilir; buradaki asıl sınırlama bizim bakışımızdır. Görsel deneyimimiz üzerinden tanıdığımız evren sınırlıdır. Maddenin biçimlenmesiyle varolmuştur ve maddenin tamamen dağılmasıyla bitecektir. Evrende madde, hareket ve boşluk vardır.

Resimsel boşluk iki boyutludur. Resmin iki boyutluluğu yok edildiğinde, resim parçalanır ve doğal bir boşluk etkisi yaratır. Bir resim sadece doğal boşluğu taşırsa, üç boyutlu deneyimlerin içinden bir parçayı, özel bir durumu anlatır. Bu yüzden de sanatçının ifadesi eksik kalır.

Bir acemi bu plastik yaratımı bir düzlem üzerinde, düzlemin kendisini yok etmeden anlamakta çok zorlanır. Ancak plastik bir deneyimin kavramsal bütünlüğü iki boyutluluğun sürdürülmesinin tek garantisidir. Kavramsal olarak tamamlanmamış bir plastik yaklaşım, iki boyutluluğu bozar. Kavramda eksik olan yaratım yetersiz kalır.

Resimsel ve plastik anlamda derinlik, Rönesans perspektif anlayışında olduğu gibi nesnelerin bir kaçış noktasına göre art arda düzenlenmesi değildir. Bu öğretinin tam tersine kuvvetlerin "itme-çekme" hissiyle yaratılmasıdır. Diğer bir öğretinin önerdiği üzere ışığı ve karanlığı anlatmak için kullanılan tonların derecelendirilmesiyle de derinlik yaratılamaz.

Resmin üzerinde bir delik delerek gerçek anlamda derinlik, ya da derecelendirmeyeyle derinlik hissi yaratılmamalıysa, plastik bir gerçeklik olarak derinlik biçimsel ve renksel anlamda iki boyutlu olmalıdır. Derinlik bir düzlem üzerinde yaratılan bir yanılsama değil, plastik bir gerçekliktir. Resim düzleminin doğası iki boyutluluğu bozulmadan derinliğe ulaşmayı mümkün kılar. Ancak, sanatçı çizgi ve yüzeyi birbirinden ayırt edebilmenin gerekliliğinin farkında olmalıdır.

Düzlem, boşluğun mimarisinde bir parçadır. Karşılıklı birçok yüzey oluşturulduğunda üç boyutluluk etkisi yaratır. Bir yüzeyin işleyişi binanın duvarları gibidir. Birçok duvarın karşılıklı ilişkisi de yaratıcısı olan mimarın belirlediği mimari bir boşluk oluşturur. Resim içerisinde düzenlenmiş yüzeyler resmin kompozisyonunun resimsel boşluğunu yaratırlar. Önemli eski kompozisyonlardan birinde figürün dış çizgisi yüzey olarak düşünülmüş ve böylece figür plastik olarak etkin hale gelmiştir. Eski ustalar düzlemin bilincindeydiler. Bu yüzden resimleri canlı ve durgundu, ancak dramatik vurgudan yoksundu.

Resimsel boşluk çizgi kavramıyla tam anlamıyla yönetilmez. Çizgi boşluktan içeri ve dışarı özgürce akabilir fakat plastik yaratımın gerek-

liliği olan itme-çekme fenomenini tek başına yaratamaz. İtme-çekme, görsel hareketin taşıyıcılarıyla etkinleştirilen, genişleyen ve daralan kuvvetlerdir.

Yüzeyler en önemli taşıyıcılardır, çizgiler ve noktalarsa daha az önemlidirler.

İtme-çekme kuvvetleri iki boyutlu kuvvetlere zarar vermeden üçüncü boyutta işlerler. Düz bir yüzey üzerinde taşıyıcının hareket etmesi sağa, sola veya yukarı, aşağı kaydırılmasıyla sağlanabilir. Düz bir yüzeyde itme-çekme etkisi yaratmak için, resim düzleminin otomatik olarak uyarının tersine tepki verdiğini, bu yüzden de yaratım süreci boyunca uyarıların eklenmesiyle hareketin sürdürülebileceğinin bilinmesi gerekir. Çekme itmeye, itme çekmeyle karşılık verir. Örneğin bir balonun içindeki hava basıncı her yönde eşittir. Balonun bir tarafına bastırarak bu dengeyi bozarsınız. Sonuçta balonun diğer tarafı uyguladığınız basınç kadarını içine çeker. Bu durumun ters yönde aynı olacağını söylemeye gerek bile yoktur. Resimsel düzlemde de ruhsal anlamda tam olarak aynısı söz konusudur. Resimde bir yerde itme etkisiyle uyarıcı bir kuvvet yaratıldığında, resimsel düzlem kendiliğinden çekme etkisiyle bu kuvvete cevap verir, ya da tam tersi şekilde.

İtme-çekmenin biçimsel anlamdaki işlevi Michelangelo'nun anıtsallığını, Rembrandt'ın evrenselliğini içerir. Cézanne hayatının sonunda, kapasitesinin en yüksek olduğu zamanda rengin bir itme-çekme kuvveti olduğunu anlamıştır. Resimlerinde rengi kullanarak nefes alan, kalbi atan, genişleyen ve küçülen büyük bir hacim etkisi yaratmıştır. Suluboyaları bu yönde yaptığı egzersizlerdir. Sadece en mükemmel resimler plastik anlamda bu kadar hassas olabilirler, çünkü hiç beklenmedik ve şaşırtıcı bağlar oluşturarak insanın derinliklerindeki ifade ederler.

Grafik sanatı, sadece biçimin temel sorunlarıyla ilgilenir. Resimse, resimsel düzlemin doğası kadar rengin işlevine de dayanan bir biçim sorununu içerir. Bir resim (renk ile biçimlendirmek demek olan resim) bir grafik yapıtıyla aynı görüntüleri biçimlendirerek somutlaştırabilir, fakat bilinmelidir ki kendine özgü karmaşık yaşayışıyla renk, resmi farklı kılar. Resimde çift yönlü "görünen" bu renk ve biçim sorununu anlamak için önce rengin karmaşıklığının ne olduğunu ve neyin onu plastik yaratımda bu kadar hayatî kıldığını netleştirmemiz gerekir.

Renk, aralıklar yaratmanın plastik yoludur. Aralıklar ise farklı ilişkiler ve gerilimler kurularak oluşturulan renk uyumlarıdır. Müzikte kontrpuan ve armoni birbirinden farklı olduğu gibi, biçimsel ve renksel gerilimler de birbirinden farklıdır. Armoni ve kontrpuan nasıl ritimsel ve hareketsel

olarak farklı kuralları izliyorsa, biçimsel ve renksel gerilimler de doğa-
larındaki kurallarla birbirlerinden farklı yapılardadırlar. Ancak daha önce
de belirttiğimiz gibi her ikisi de aynı görüntünün gerçekleştirilmesi
amacındadır ve ikisi de derinlik sorununu çözmekte kullanılır.

Rengin sunduğu yaratıcılık olasılıkları, sadece plastik ifadesiyle sınırlı
değildir. Renk kompozisyonu ve rengin işlevi bir resmin niteliksel içeri-
ğini belirleyen iki temel faktördür. Renklerin karşılıklı ilişkilerinin doğur-
duğu fenomenin daha gizemli bir düzeni vardır. Bu fenomen psikolojik-
tir. Yaratıcılığı kaybetmeden rengi gerçeküstü bir alana yaymak için çok
yüksek bir duyarlılık gereklidir. Renk insanda belirli duygular uyandırır;
örneğin kullanılışına göre neşe veya korku uyandırabilir. Aslında dün-
yayı görsel olarak yaşarken, onu renklerin gizemli yollarıyla algılarız.
Varlığımızın tamamı renk ile beslenir. Bir sanat yapıtında rengin gizemli-
liği de ifade edilmelidir.

Renk ve biçim hakkındaki kararlardan ayrı olarak, bir ifadenin orta-
mıyla ilgili temel farklılıkları olan iki yaklaşım vardır. Birincisi dış fiziksel
öğelerin uyum içinde düzenlenmediği ve dolayısıyla da ruhsal etkiden
yoksun, salt süs olarak kaldıkları yaklaşım. İkincisi, sanatçının empati
gücüne dayanan yaklaşımdır. Bu empati gücü, anlatım ortamının karma-
şık özelliklerini hissetmek için gereklidir. Ortam, bu özellikler ile yaşam
bulur ve bir düşünce geliştikçe plastik olarak çeşitlenir.

Grafik sanatının tamamı ve uygulamalı sanatların çoğu birinci yakla-
şımın ürünleridir ve aslında dekoratif bir düzenleme oluştururlar. Güzel
sanatlarsa ikinci yaklaşımdandır. Burada sanatçı duygusal dünyasını bü-
tünüyle sunar ve iç dünyasını açar.

Görsel sanatlarda birbirleriyle kesişen iki devrimden bahsedebiliriz.
Bu devrimlerden biri izlenimciliğin reddi ve kübizmin doğuşu ile başla-
mıştır. Kübistleri yönlendiren izlenimciler iki boyutlu resim düzleminin
plastik önemini tekrar keşfetmişlerdir. Bu keşfin tekrarlanması nede-
ni, renk üzerinden ışığın ifade edilmesi arayışıdır ve resim düzleminin iki
boyutluluğunun yeniden düzenlenmesiyle sonuçlanmıştır.

Kübizm ise sanatçının çizgiyi düzlemle değiştirerek, gelenekten kop-
tuğu devrimdir. Önceki dönem ekollerinde renk, kompozisyonun dış çiz-
gilerinin arasında kullanılıyordu. Yeni dönem ekolündeyse düzlem bilinci
vardı. Daha önce de belirtildiği üzere bu devrim çökmekte olan, yalnızca
beğenin vurgulanmasına karşı ortaya çıktı. Güzel sanatlarda hayatî ve
sınırsız ifadenin anahtarı olan devrimin farkına varan uygulamalı sanat-
ların ve mimarının önde gelenleri, bu yaklaşımın kendi alanları için de
bir anahtar olduğunu farkettiler. Böylece ikinci devrim başlamış oldu.

Uygulamalı sanatlarda da çizgi ve düzlem kavramlarının ayrımı fark edilerek temelleri değişmiş oldu.

Özellikle Almanya'da Bauhaus'un önce Weimer'da sonra Dessau'daki kurucusu Gropius, Klee ve Kandinsky gibi çok yetenekli ve gelişmiş sanatçıları bir araya getiriyordu. Çünkü özellikle modern mimariye göre uygulamalı sanatların iyileştirilmesinde bu okulun başı çekmesini istiyordu. Ancak o noktada görsel sanatları ikiye ayıran ve özelleştiren temel farklılıklar henüz belirsizlik içindeydi.

Bauhaus'un trajedisi, oluşumunun en başında güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar kavramlarını birbirine karıştırmasıydı. Daha önce de belirtildiği gibi birincisi insanın derinliklerine hizmet eder, insanın ruhsal bir varlık olarak dünyayla ilişkisiyle ilgilenirdi. İkincisi ise faydalı amaçlara hizmet ederdi. Ancak Bauhaus, önceleri sanatın ve zanaatın harmanlanması çabasıındaydı. Bauhaus ismi, ortaçağda toprağın bütün sanat ve zanaatlarını uyum içinde yöneten "katedral mimarı ideali"nden geliyordu. Ne var ki çok geçmeden Bauhaus'un prensiplerinin, günün endüstriyel ve mekanik ihtiyaçlarına göre ayarlanması gerektiği farkedildi. Bundan sonra Bauhaus doğru yola girmiş oldu. Uygulamalı sanatlarda başlattığı devrimi anladı. Amerika'daki Bauhaus da bu anlayışla kesişiyordu. Amerika'nın mühendis ve faydacı dehasının kavramsal fakültesi, işlevsel tasarıma ve onun nihai standardizasyonuna kucak açtılar.

Bu devrim, tasarıma yeniden estetik bir temel kazandırmış oldu. Genel olarak Bauhaus'un estetik keşifleri soyut bir tasarım üzerinden yüzeylerin hareketlendirilmesidir. Bunun için plastik empatiye ihtiyaç yoktur, bu yalnızca bir yüzey ilişkisidir ve dekoratiftir. Ancak doku farklarının, desen zıtlıklarının ve bunun da ötesinde tasarımdaki denge ve ritim duygusunu çok derinden anlamayı gerektirir. Bunların tümü çok duyarlı bir birey tarafından hissedilebilir.

Bauhaus düşüncesi, nesnel olmayan sanatta (non-objective art) daha ileri ifadeler buldu. Klee ve Kandinsky, bu grubun öncüleri olarak görülürler. Ancak Bauhaus'u başlatanlar olarak görülmemelidirler. Onların iki boyutlu plastik anlayışları, mükemmelliğin en yüksek noktasındaki sanatları, Bauhaus'un temel düşüncesine hız kazandırmıştır.

Plastik anlamda ve plastik anlamda olmayan dekoratifiği de birbirinden ayırmamız gerekir. Bu iki sanatçının yapıtları tamamıyla süse karşı çıkan soyut tasarımlardır. Herhangi bir plastik yapıtın iki boyutlu bütünlüğü içinde dekoratif olması, düz bir yüzey üzerindeki herhangi bir tasarımın plastik bir yaratım olduğu anlamına gelmez. Plastik hareket fenomeni, yapıtın güzel sanatlara mı uygulamalı sanatlara mı ait olduğu-

nu belirler. İnsanların Mondrian'ın yapıtlarında, bu yapıtları karakterize eden plastik mükemmellik yerine, bir plastik körü olarak, sadece dekoratif bir tasarım olarak görmeleri Mondrian'a yapılan en büyük haksızlıktır. Mondrian'ın sanatından türeyen tüm De Stijl grubunun en temel amacı, bu körlüğe karşı çıkış olmuştur. Bu grup, en saf plastik mükemmeliğe ulaşmayı amaçlamıştır.

Resimde ikili görünen sorundan bahsetmiştik. Tarihte sayılı ressam, bu ikili görünme kavramına nasıl yaklaşacağını anlamıştır. Burada "görünen"i vurguluyorum, çünkü bu çift, daha doğrusu çoklu sorun, resmin doğasının ayırt edici bir özelliğidir. Resmin ulaştığı en iyi nokta, onun çoklu sorunlarında ustalaşarak varılan bir sentezdir. El Greco ve Rembrandt gibi renk ile hem kompozisyon kurabilen, hem de insanın derinliğini anlatabilen sayılı sayıda sanatçı ve ressam vardır. Cézanne hayatı boyunca bu sentezde bocalamıştır. Renoir, bu sentezi büyük ölçüde içgüdüleriye öğrenmiştir. Van Gogh ve birçoğuyorsa ümitlerini yitirmişlerdir.

Büsbütün insanî bir değer olan nitelik, empati yetisinin, "şeylerin" karmaşık hayatlarında, onların gizemini ayırt edebilme yetisinin sonucudur. Sezgisel bir sanatçı, şeylerin bu karmaşık hayatındaki duygusal ve önemli içeriği keşfeder. Zaman geçtikçe bir yapıtın görünen mesajı ilk anlamını yitirebilir, ancak var olduğu sürece duygusal ve önemli içeriğinin iletişimsel gücü sürecektir. Bir sanat yapıtına yaşam veren can, onun niteliksel içeriğine gömülüdür. Sanattaki "gerçek" hiçbir zaman ölmez, çünkü doğasının ruhsal boyutu baskındır.

Resim ve Kültür

Kişinin, bir başkasını sanatçı yapamayacağı, fakat sanatı öğretebileceği kabul görmüştür. Çünkü her tür sanat belirli bir düzenin kurallarına; uygulamada sanatın doğasından doğan bir armoniye ve uyuma sahiptir.

Yüzeysel anlatımlar ve görünüşlerin kopyalanmasıyla yaratıcı çizim ve resmin, armonisi ve uyumu Rönesans sonrasında kaybolmuştu.

Resmin biçimsel öğeleri; çizgi, düzlem, hacim ve sonuçta ortaya çıkan biçimsel bileşkelerdir. Yapı elemanlarını oluşturan bu öğeler doğru kullanıldığında biçimi oluştururlar.

Sanatın amacı, biçime hayat vermektir. Canlılık biçimler arası organik bağlarla yakalanabilir. Bu organik bağlar ortamın doğasında bulunan niteliklerin ilişkilendirilmesi ve ayrıştırılmasıyla oluşturulur, kısaca ışık ve rengin düzleme entegre edilmesiyle meydana getirilir.

Doğa nitelikleri ve miktarlarıyla bir bütün olarak; çeşitlilik, ilişkilendirme ve ayrımlarıyla üç boyutludur.

Resimse iki boyutludur, ancak görsel düzlemlerin bölünmesine el verir.

Algı donanımının tüm araçlarıyla kazanılan gerçeklik bilgisi ortamın koşullarında sanatsal olarak anlatılmalıdır. Ortamın koşulları, sadece göz yoluyla algı deneyiminin tümüne hizmet etmelidir.

Doğa, algıların çeşitli yollarıyla deneyimlenirken, resim yalnızca görsel izlenimin araçlarıyla deneyimlenir. Bir resim, gözü etkilemesiyle ayakta durur ya da durmaz. Ancak gözü etkileyebilmesi ve uyarabilmesi için hassas bir izleyicinin, diğer algılarıyla deneyimleyip bilinçaltında saklamış olduklarını, niteliklerinin kurduğu ilişkilerle ortaya çıkarması gereklidir.

Resmin görsel uyarıcılığı bellekle desteklenebilir. Bunu sağlamak için yalnızca doğa görüntülerindense, var olan öğelerin belirgin bir biçimde uyarlanması ve düzenlenmesi gerekir.

Işık ve gölge her zaman doğadaki biçimleri gerçek bir şekilde yansıtmaz. Ancak diğer algılarımızın da yardımıyla doğadaki biçimleri tam anlamıyla anlayabiliriz.

Şekilleri doğadaki sayısız ilişkilerinden ya da algılarımız sayesinde oluşan zihinsel çağrışımlarından kopardığımızda onların özgünlüklerini doğal olarak değil, resimsel bir şekilde algılamamız gerekir. Resmin yeni ilişkilendirmelerle doğabilecek yanılsamalardan uzak durabilmesi için kendi içinde istikrarlı olması gerekir. Öyleyse gerçeği yeniden yaratma işlemi sadece doğaya benzetme işleminden ibaret değildir.

Sanatın yalnızca yüksek derecede geliştirilmiş nitelik hassasiyeti üzerinden öğretilbileceği açıktır.

Sanatı anlayan bir amatör ile sanatı yaratan sanatçı arasındaki fark; deneyime açık bir amatör ya da eleştirmenin pasif bir biçimde sanatçının üretken deneyimiyle hissettiklerini ve yarattıklarını paylaşmasıdır.

Yaratı tamamen birbirinden farklı üç etken tarafından yönetilir: Birincisi bizi yasalarıyla etkileyen doğa, ikincisi sanatçının doğa ve öğeleriyle kurduğu ilişki, üçüncüsü de sanatçının iç dünyasını yansıtmayı sağlayan anlatım aracıdır.

Yaratı işlemi, doğayı taklit etmekte değil doğaya paralel olmakta; doğadan gelen etkiyi anlatım ortamına dönüştürmekte böylece bu araca yaşam kazandırmakta yatar. Resim, heykel, her sanat yapıtı canlı olmalıdır.

Her sanat yapıtı, sanatçının farkındalığının gücünün, doğadaki yaşam ve sanatçının aracının sınırları dahilindeki yaşamın ürünüdür.

Bir sanat yaratısının derinliği insanlığın gelişimine dair sorulan bir sorudur.

İnsanî içerik ne kadar derin olursa, aracın anlayışı da o kadar derin olur.

Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi ya da diğer herhangi bir Polonez müziği de aynı ilkeye dayanır. Zıtlıklar insanî içeriğin farklılıklarında yatar. Biri dünya, diğeri yalnızca dünyanın bir ögesidir.

Bir senfoninin adamakıllı yorumlanması teknik beceriden çok içeriği-ne dair derin bir insanî hissiyatı gerektirir. En üstün teknik bu hissiyatla gelişir.

Ortamın olanakları algının kapasitesinin olanakları kadar sınırsızdır.

Her kültürel arayışın amacı, hayata derin anlamlar kazandırmak ve onu zenginleştirmektir.

Dahi; duyguların yeni dünyalarının keşfiyle yaşamın zenginliğini arttıran bir canlılık yetisine sahiptir. Sanat ve bilim materyal yaşamı dengeler ve yaşam deneyimi dünyasını genişletir. Sanat, daha derin bir yaşam kavramı ortaya koyar, çünkü sanatın kendisi duyguların derin anlatımıdır.

Sanatçı doğar ve sanatı, onun coşkun ruhunun ifadesidir. Sanatçının ruhu zengin olduğundan, sanatçı materyal dünyanın yüzeysel zorunluluklarını nispeten daha az önemser. Sanatçı materyal meselelerin baskısını sanatsal bir deneyimle arıtır.

Sanat mutlak ve pozitifdir; besinin güç verdiği gibi sanat da güç verir.

Yaratıcı bilim zihinin besiniyse, sanat da ruhun tatminidir.

Sanatı dışlayan bir materyal dünya, sorunlu olmaya tutsaktır. Materyalist insan tatminsiz ruhunun haykıran ihtiyaçlarından kaçarak 'günlük işler'in düzenine sürüklenir. Fiziksel tatmin, her zaman ruhsal tatmini de getirmediğinden toplamda yaşamı tatminsiz kalır. Böyle bir insan içsel boşluk duygusuyla sıkıntıya düşer ve bir noktada düşüncenin ve tasarının getirdiklerinden mahrum kalmaya başlar.

Spinoza, "Yalnızca tasarlanan deneyim gerçek deneyime dönüşür" der. Bu 'bir yerlere gidip birşeyler yapalım'ın tam tersidir. Materyalist insan, değişen yanılsamaların güvensiz dünyasına kaçar, ancak hiçbir kalıcı gerçeklik bulamaz.

Boş zaman işleri üzerinden yenilenmiş bir yaşama ulaşmak zekâ, çalışma, öz disiplin ve ince bir hassasiyet gerektirir.

Sanat eğitimi öğrencinin hayatını zenginleştirecek yönde ele alınmalıdır. Öğretmen öğrencisi için rehber bir kişilik olmalı, öğrencinin hassasiyetini geliştirmeli ve şeyleri ilgiyle canlılaştırma ya da cansızlaştırma hissini kazandırmalıdır.

Öğretmenin öğrencinin şüphe duyduğu düşünceleri, hızlı bir şekilde anlayabilecek güce sahip olması şarttır. Böyle bir güç her insanî nitelik gibi geliştirilmelidir. Sanat eğitimi sorunu sanatsal gelişim problemiyle

sınırlı değildir. Sanat eğitimi sorunu; sanatçıların ve bilinçli öğretmenlerin nasıl yetiştirileceğini, genel sanat anlayışını ve özellikle sanatsal hazzı içerir.

Bir sanat yapıtının yanlış anlaşılması, genellikle yapıtın ruhsal içeriğinin ve teknik araçlarının gözden kaçırılmasından kaynaklanır. İzleyici sanatsal üsluba dair belirli bir düzeyde eğitilmemişse, resmin estetik içeriğiyle ilgili şeyleri arayamama eğilimini gösterir. İzleyici, muhtemelen asıl vurgu müziksel ilişkilerdeyken, tamamiyle temsili değerleri arayacaktır.

Ritmik olarak organik olan her şey gerçektir. Ritmik olarak düzenlenmiş ruhsal birimlerin yarattığı duyguyla ortaya çıkan her şey gerçek ve canlıdır; kendi içinde canlıdır. Gerçek güzelliğe olan hassasiyetimizi kaybettiğimizde, tüm esin kaynağı işlerin temelinde yatan yaşamın zengin tadlarına olan doğal hassasiyetimizi de kaybederiz.

Genelde güzel olarak kabul gören şeyler kalıplaşmış ürünlere, stereotip tatlara, steril kurallara ve dış görünüşleriyle ilgili yargılara dayanır.

Oryantal sanatta, çoğu zaman plastik içerik anlaşılmadan benzetilen iki boyutluluk, böyle mekanik bir stilizasyonun örneğidir. Herhangi bir üslubun, onun yaratıcı etkilerinin önemli niteliklerini anlamaksızın kopyalanması steril bir işle sonuçlanır.

Yazınsal içerik, tarafsız "öykü değeri"dir.

Sanattaki plastik değer, boşluktaki hacimlerin ilişkileri sonucunda ortaya çıkar.

Edebi sanatçı, nesnenin "öykü değeri"nde durma eğilimi gösterir.

Müzikte bir sanatçı nasıl müziksel birimlerin armonik ilişkilerini önemsiyorsa, plastik sanatlarda da sanatçı, plastik birimlerin müzik gibi ilişkilerini önemser.

Plastik sanatçı, gerçeğin yüzeysel bir görüntüsünü sunma derdinde olabilir ya da olmayabilir. Ancak plastik sanatçı, her zaman gerçeğin plastik değerlerinin temsiliyle değil sunumuyla ilgilenir.

Sanatlar arasındaki fark, ifade araçlarının doğalarındaki farktan ve bu doğanın sağladığı vurgulardan ileri gelir. Her ifade aracının kendine özgü bir düzeni ve kendine ait birimleri vardır.

Anlamanın anahtarı; sınırlamaların, niteliklerin ve olasılıkların ve bu sunum öğelerinin ilişkilerinin değerlendirilmesidir.

İnsan harfleri tanımadığı takdirde okuyamaz.

Konuşma ifade ihtiyacı sonucunda doğmuştur. Belirli faktörler, konuşmayı en yararlı ifade metodu kılmakta etkili olmuştur. Sözcüklerle düşünceler ve şeyler ifade edilebilir, ancak deneyimler müzikle daha iyi ifade edilir. Müzik kulağı ya da müzik diline dair disiplini olmayan bir kişi,

müziksel dünyanın kapılarını açan anahtardan yoksundur. Ancak hacmin ve boşluğun dünyasında yaşarken, boşluğu göremeyen ya da hacmi duyamayan bir insan düşünülemez. İnsanların çoğu plastik güzelliğe yaklaşmayı sağlayan araçlara doğal donanımlarının bir parçası olarak sahiptir. Öğretmen, bu doğal yetiyi bir zorunluluk olarak geliştirebilir. En üstün öğretmen de konuşmayı geliştirmiştir.

Öğretmenler, disiplin sayesinde anlama süresini kısaltanlardır, fakat doğal becerileri geliştirerek çalışabilirler.

Görsel güzelliğin dünyası, kendini çalışmaya adanarak, bu dünyanın dilini anlama çabasını gösterenlere açıktır.

Bu görsel dünya, müziğin ve sözcüklerin dünyası gibi kültürel olarak önemlidir. Benim idealim, Schubert'in şarkılarını söylediği gibi, Beethoven'ın sesleriyle kendi dünyasını yarattığı gibi biçimlendirmek ve boyamaktır. Yani aynı insanî ve sanatsal disiplinle kişinin iç dünyasının yaratılmasıdır.

İçsel bir duyum, ancak ruhsal bir farkındalık sayesinde görülür bir ifade kazanabilir.

Bizi derin duygulara sevk eden dürtüler, bir ifade ortamına entegre edildiğinde ruhun her görüşmesi bir sanat yapıtına dönüşebilir. Bu, ortamın kullanılmasındaki ustalığa bağlıdır. Resimsel bir süs düzenlemesi, sadece zevkle yönetilir ve nihayetinde sadece geçici bir heves ve modadan ibarettir. Kompozisyonun resimsel homojenliği (plastik bütünlüğü) içsel gerekliliklerin kuralları dahilinde oluşur. Bu içsel gereklilikleri ortamın doğası belirler. Bu içsel gerekliliklerin, orkestra gibi düzenlenmesi sonucu biçimsel hareket, gerilimler, birbirini tamamlayan ilişkiler, zıtlıklar ve karmaşıklıklar ortaya çıkar.

Belirli bir ortamın sunduğu kurallarla, doğanın etkisinin sanatçının kişiliğiyle kaynaşması, ortaya çıkan işin ritmik ve kişisel ifade sahibi olmasını sağlar. Böylece kompozisyonun hayatı, ruhsal bir bütünlüğe dönüşür.

Sanatsal ifade ve sanatsal değerlendirme, dengeli bir hayat için gereklidir ve ulusal veya etnik kültürlerin sürdürülmesinde tamamlayıcı bir unsur olmalıdır.

Sanatın Doğası ve Amacı Üzerine

Sanatın amacı, eğer bir amaçtan bahsedilebilirse, hep aynı olmuştur: Hayatta kazanılan deneyimin sanat ortamının doğal nitelikleriyle harmanlanması.

Sanatsal sezgi, ruhun güvenilirliğinin temelidir. Sanat ruhun yansımasıdır; ortamının doğasında ifade bulan iç gözlemin sonucudur.

Sanatçının farkındalık, hafıza ve dengeli hassasiyetlerinin donanımı iyi olduğunda, içe işlemiş konusuyla ve deneyimini kendi içinde bir bütün oluşturan ruhun gerçekliğine dönüştürerek kavramlarını yoğunlaştırması mümkündür. Böylece ortamın koşullarıyla yeni bir gerçeklik yaratılır. Ortam, ancak sanatçı onun ilkelerine ve doğasındaki esaslara hakimse ve sanatçının sevgileri güçlüyse sanat yapıtına dönüşür.

Bir sanat yapıtı, sanatçının dünyasındaki duyguları ve algıları yansıtan kendi içinde bir dünyadır.

Bir çiçek bütün bir organizma olarak varlığında kendi rengi, biçimi ve dokusuyla, sadece bir süstür. Sanatsa, özgün varlığında bir süsten ötedir.

Fiziksel Öğelerin Sınırlamaları Üzerine

Her gerçek nesnenin biçimi, rengi ve dokusu vardır. Bu temel niteliklerin ilişkilendirilmesi belirli bir nesneyi karakterize eder.

Bu ilişkiler, düzenli bir içsel gelişim sürecinin görünen ifadesidir. Öyleyse içsel gelişim sürecinin sonucu sanattır. Ortamın ifadesine dönüştürülen, deneyim sırasında oluşan başkalaşım, o ortamın özsel, ancak sınırlı nitelikleriyle belirlenen plastik bir eylemdir. Sonsuzluk, ancak sınırlılığın temelleri üzerinden yaratılabilir.

Evrenin kendisi karmaşıklık içinde sınırlıdır. Yalnızca mutlak hiçlik sınırsız, düşünülemez, el konulamaz, şekilsiz, kuvvetsiz ve var olmayandır.

Bir resmin yapısı, resim düzleminin sınırlamalarına bağlıdır.

Kompozisyonun ilk çizgisi, yaratıcı biçimlendirmenin kurucusudur. Resmin fiziksel sınırlamaları, ruhun iletişiminin başlangıcı ve bitişi haline gelir.

Standartlar ve Değerler Üzerine

Etrafımızda olup bitenlerin farkında olduğumuz sürece, çağımıza bağlıyızdır ve çağın özünü anlıyorsak, ancak o zaman geleceği etkileriz.

İnsan, yalnızca görünürdeki değerlerin arayışındaysa, bu değerler içsel gelişiminin ya da iç gözleminin son aşaması olmadığı sürece asla içsel üstünlüğe kavuşamaz. Bir sanat yapıtını üstün kılan değerler, yalnızca duygusal ve algısaldır. Algısal ham malzeme ve ortamın yerinde kullanılmasıyla gelen ruhsal bütünlük harmanlanarak oluşmuştur. Duyarlı bir sanatçı boşluk anlamını, biçimlendirmenin her boyutunda sınırsızca oluşturabilir.

Bir çizginin genişliği sonsuzluk düşüncesini sunuyor olabilir ve kendine ait bir dünya oluşturabilir. Aynı şekilde küçük bir resim biçimi de

metrekarelerce duvar alanından dahacanlı, çok daha etkileyici, heyecan verici ve kışkırtıcı olabilir.

İki boyutlu resim düzlemindeki imgelerin milimetreden küçük farklılıkları, belirli durumlarda sanatsal sonsuzluğun anlatımına dönüşebilir.

Resmin ruhsal ve zihinsel içeriği, alegoride ya da nesnelerle sunulan simgesel anlamında değil, onun resimsel üstünlüğündedir.

Derinlik yanılsamasına karşı resimsel derinlik etkisiyle belirlenen ve sınırlandırılan içsel üstünlük, sanatçının amacına hizmet eder.

Doğal anlamda kullanılan dekoratif kelimesi, sadece tasvirici anlama bağlı olarak nesnelerin hayalî ve keyfî kullanılması durumunda geçerlidir. Tuvali propoganda ve tarihle doldurmak, resmi daha iyi bir sanat yapıtı yapmaz. Böyle bir yükleme çoğu zaman işin niteliğini azaltır; işin görsel sanata özel içiçe geçmiş, salınan boşluklarını ve canlılığını yok eder.

Bir resmi değerlendirmek için tüm edebi ve medyatik etmenler tamamiyle göz ardı edilmelidir.

Resimsel anlamdaki dekoratiflikle, doğal anlamdaki dekoratifiği ayırt etmemiz gereklidir. Resimsel anlamda dekoratif bir etki boşluk tarafından koşullanan ve belirginleştirilen ritmik ilişkilendirmelerle elde edilir. Bu durum, nesnel değerlerin hiçbir şekilde saf dışı bırakılmadığı, buna karşın ritmik ilişki sayesinde güçlendirildiği soyutlamayı gündeme getirir.

Bir sanatçı, geleneklere uyduğu için değil, kişisel anlayışının içgörüsü sayesinde saygınlık kazanır. Öyleyse, bir sanatçının işi bir diğerinkiyle karşılaştırıldığında, bilgi daima değişken olacaktır. Nitelik nerede olursa olsun niteliktir. Sanatçı geçici heveslerden ve modalardan bağımsız bir şekilde içsel dürtülerini takip etmelidir.

Yaratım Üzerine

Kuşatıcı olan yaratıcı zekâ sınır tanımaz. Yaratıcı zihninin idaresinde akıl şimdiye dek yepyeni dünyalar getirmiştir.

Tüm deneyimlerimiz, insanın merkezinde olduğu bir evrenin algılanmasıyla sonuçlanır.

Görsel deneyim yalnızca duygu veya algıya dayanmaz. Şeylerin özleriyle arıtılmamış duygu ve algılar, duygusal olanda kaybolur.

Tüm derin sanatsal anlatımlar gerçekliğe dair bir farkındalık sonucunda oluşur. Bu durum doğanın ve de kullanılan ortamın öz yaşamının gerçekliğiyle ilgilidir.

Çocukların yarattığı sanatla büyük sanat yapıtları arasındaki fark, ilkinin tamamiyle bilinçaltına bağlı ve duygusal olması, diğerininse işin gelişimi boyunca deneyime dair farkındalığını koruması ve ifade ortamı-

nın etkisiyle duygusal anlamının genişlemesidir.

Görsel anlamda deneyimlemek ve bu deneyimi plastik ifadeye dönüştürmek empati gücünü gerektirir.

Düşler ve gerçek hayal gücümüzde birleşir. Sanatçı hayal gücüyle aynı zamanda geliştirmiş olması gereken empati gücünü yönetebiliyorsa, yaratma araçlarına sahip demektir.

Yaratma süreci iki fiziksel etkene dayanır:

1. Empati yetisiyle deneyimleme gücü.
2. Bu güç sonucunda ifade ortamının ruhsal olarak yorumlanması. Kavram ve yerine getirme eşit derecede birbirinin koşuludur. Kavram genişledikçe, ifade aracının ruhsal canlılığı derinleşir ve yoğunlaşır. Böylelikle işin önemi ve etkileyciliği artar.

Yaratıcı resimde iki teknik etmeni ayırt ederiz:

1. Resim düzleminin senfonik olarak canlandırılması (tuval resmi, baskı, gravür, oyma baskı ya da renkle ilgili diğer yöntemlerdeki gibi).
2. Resim düzleminin duvar resminde olduğu gibi dekoratif anlamda canlandırılması.

Gerçek anlamda ele alındığındaysa 'tuval resmi' ve 'duvar resmi' değişimleri yalnızca görünürdeki dış özellikleri belirtir. Felsefi anlamda, içsel üstünlüğe sahip her iş, bir noktada dekoratif, senfonik olarak odaklı ve entegredir.

Her yaratıcı girişim için eleme ve yalınlaştırma gereklidir. Yalınlaştırmaya, esas olanın farkındalığı sonucunda ulaşılır.

Deneyim ve Görünüşler Üzerine

Görünüş iki boyutludur. Gerçeklik üç boyutludur. Bu nedenle iki ve üç boyutlu kavramlar gerçeklik ve görünüşle tanımlanır. Görme işlemi deneyime dayalı görünüşün üzerimizdeki etkisine dayalıdır. Nihai etki görünüşün kendisinden tamamen farklıdır.

Boşluksal doğa öyle gözükmesine karşın iki boyutlu değildir ve görünüş de üzerimizde öyle bir etkisi olmasına rağmen üç boyutlu değildir. Duygusal anlamda boşluğu üç boyutlu olarak deneyimleriz. Eğer şeyler göründüklerinden farklıysa, içsel görümümüzün duyularımızın sınırlı kapasitesiyle birleşmesi gerekir. Empati bu içsel görünüşün sonucudur.

Empati gücü sayesinde, şeylerin özünü salt algısal deneyimden öte içsel olarak algılamamızı sağlayan duygusal deneyimleri birleştirilir. Fiziksel olarak göz sadece kabuğu ve dış görünümü görür; iç göz ise çekirdeği görür, şeylerin özünü ve karşılıklı kuvvetleri yakalar. Bunların birbiriyle olan ilişkisinde ve bağları gerçekte üç boyutlu olmayan, ancak

algı üstü ve bu nedenle de doğaüstü etkileri görmemizi sağlar. Öyleyse, şeylerin özü algı üstü kavramlarda yatar.

Gerçeği algılarımız üzerinden yönetiyoruz ve dünyaya dair tüm düşüncelerimiz duygusal deneyimlerimize dayanıyor.

Doğa, algılarımızı bilgece sınırlandırır, çünkü algılarımızın izlenimlerinin ruhsal deneyimlere dönüşmesi ancak bu sınırlamalarla mümkündür.

İlişki Üzerine

Anıtsallık, göreceli bir meseledir. Gerçek anıtsallık parçalar arasındaki kesin ve damıtılmış bir ilişki sayesinde oluşur. Her parçanın hem kendi içinde anlamı hem de diğerleriyle ilişkileri sonucu ortaya çıkan anlamları olduğundan onun esas değeri görecelidir. Bir manzara karşısındaki deneyimimizin ruh halinden söz ediyoruz. Bu ruh hali şeylerin ayrı gerçekliklerinden değil, birbiriyle olan ilişkilerinden doğar. Bunun nedeni nesnelerin, kendi kendine değil, birbirleriyle olan ilişkileri sonucu bir etkiye sahip olmalarıdır.

Benzer bir şekilde, temsili öğeler (ana konu) ve sunum öğeleri (çizgi, yüzey, renk) ilişkilendirildiklerinde ortaya çıkarttıkları nihai işin etkilerini birbirlerinden ayrı ayrı ortaya çıkartamazlar. Yaratılan etki, ilişkinin özünün özüdür.

Akıl, gerçek üstü etkinin yaratılması için ana konuyu araç olarak kullanır. Bu gerçek üstü etkilerin toplamı işin duygusal özünü oluşturur.

Nesnelerin temsilinin estetik derinliğin dışında olduğunu düşünmek yanlıştır. Tam tersinin doğru olduğunu düşünüyorum. Sanatçının yaratığı estetik biçimin üstünlüğü, işin estetik gelişimini etkilemeksizin nesnelerin resimsel kavrayışıyla sonuçlanabilir. Eski ustaların yapıtları buna örnektir.

Sanatçı esin kaynağı olan doğadan kazandığı deneyimlerin birikimini kullanarak doğadaki tesadüfi görünüşten bağımsız çalışır. Bu durumdaki sanatçı, doğrudan doğadan beslenen bir sanatçıyla kullandığı ortam açısından aynı estetik sorunlarla karşı karşıya kalır. İşinin doğacı veya soyut olması fark etmez, tüm görsel anlatımlar aynı temel kurallara tabidir.

Her ifade aracının kendine ait bir yaşamı vardır. Belirli kuralların yarattığı bu araç konusunda yalnızca yaratım girişimindeki sezgi sayesinde ustalaşılabilir. İfade ortamını yöneten kuralların doğasındadır ki: İki oluşumun empati yoluyla ilişkilendirilmesiyle tamamiyle ruhsal üçüncü bir doğa oluşur. Üçüncü ruhsal boyut kendisini duygusal içeriği taşıyan nitelik olarak ortaya koyar. Bu nitelik yanılsamanın tam tersi, ruhun gerçekliğidir. Ruhsal nitelikler ilişkilendirilmelerine (yaratım yönü) göre

birbirlerini etkiler.

Bu algılama, zorunlu olarak "aralıklı" sanat kavramına öncülük eder. Aralıklı bir ilişki sonucu doğar. Bir ilişkide, ilişkinin anlamı olan birleştirilmiş ve yüksek bir 'gerçek' üstü yaratmak için en az iki fiziksel taşıyıcıya ihtiyaç vardır. Gizemli alt anlam taşıyıcıları gölgeler. İlişkinin kendisi oluşuna eşittir. Bir işe daha yüksek bir düzen olan bu aşkın ilişkiler ruhsal karakterini kazandırır. Bu ruhsal karakter plastik ifadenin nihai doğasını belirler.

Bilimsel yasalar ve yaratıcı süreç arasında sınırlı bir ilişki vardır. Bilimsel yasalar aynı biçimde tekrarlayan deneyimlerle ilgilenir. Yaratımsa bir sonuçtan diğer bir sonuca varılan süreçte gelişir. Bir sanat yapıtı bir çok gelişim aşamasından geçer, fakat her aşamada bir sanat yapıtıdır (Eskizlerin önemi buradadır). Bir sanat yapıtı sanatçıya göre duygu ve algı ruhsal bir sentezle tamamlandığında biter.

İfade Ortamı Üzerine

Bir düşünce ancak bir ifade ortamının yardımıyla fizikselleştirilebilir. Düşüncenin taşıyıcısı olabilmek için bu ortamın öz niteliklerinin hissedilmesi ve anlaşılması şarttır. Düşünce, ortamın görünür yanıyla değil, içsel özellikleriyle dönüştürülür, uyarlanır ve taşınır. Aynı biçimlendirici düşüncenin farklı ortamlarla ifade edilebilmesinin nedeni bundandır.

İfade edilen düşünce doğal deneyim, fantazi ya da soyut kavramlarla ilgili olabilir. Bu etkilerinin tümünün akıl üzerinde dönüştürülerek ifade ortamına uyumlu heyecanları oluşturan etkileri vardır.

İfade ortamının ulaşacağı canlılığın yoğunluğu tamamiyle yansıtılan ruhsal boyutun derecesini de belirleyen, sanatçının duygusal deneyimleme yetisine bağlıdır. İfade ortamının canlılığı plastik yaratının birincil ihtiyacıdır. Bu ihtiyaç daima "Ne anlatılmalıdır?" sorusunu ön görür.

Doğaya ilişkin çalışan bir sanatçı en başından itibaren ikili bir sorunla karşı karşıyadır. Görmeyi (insanların neleri göremedikleri inanılmazdır) ve görsel deneyimini plastik bir deneyim olarak yorumlamayı öğrenmelidir. Sanatçının yaratabilmesi için yalnızca bunlar yeterli değildir, çünkü yaratım eylemi ifade ortamıyla sınırlıdır. Sanatçı ifade ortamının plastik doğasını anlamalı ve kendi deneyimini buna dayanarak dönüştürmelidir. Plastik yaratının anlamı budur.

Plastik yaratıyı önemsemeyen sanatçı yaratıcı değil, kopyacı olur ve işleri asla estetik bir temele sahip olamaz.

Resim Kuralları Üzerine

Resmin temel kuralları vardır. Bu kuralları temel algılar belirler. Bu algılardan biri, resmin esasının resim düzlemi olmasıdır. Resim düzleminin esası iki boyutludur. Öyleyse resim düzlemi resmin tamamlandığı nihai dönüştürülmeye kadarki yaratım süreci boyunca iki boyutluluğunu korumalıdır. Bu birinci kural ikinci bir kuralı ortaya koyar; resim yanılısamadan ayrı olarak yaratım sürecinin bir parçası olarak üç boyutluluk etkisine ulaştırılmalıdır. Bu iki kural hem renk, hem biçim için geçerlidir.

Resim Düzlemi Üzerine

Doğadaki üç boyutlu nesneler görsel olarak iki boyutlu kaydedilir. Bu imgeler resim düzleminin iki boyutlu nitelikleriyle tanımlanır.

Üç boyutluluğun en yetkin temsili, tüm üç boyutlu parçaların bir bütün olarak özetlendiği resimsel iki boyutlulukla sonuçlanır.

Yaratma eylemi resim düzlemini kışkırtır. Ancak iki boyutluluk kaybedildiğinde resimde delikler oluşur ve sonuç resimsel olmaz, doğanın kopyalanmasına dönüşür.

Düzlem tüm plastik sanatlarda; resim, heykel, mimarlık ve ilgili sanatlarda yaratıcı bir öğedir. Renkler, genellikle renkle yön verilmiş düzlemler, resmin yaratıcı öğeleridir.

Çizgi ve Yüzey Üzerine

Çizgi kavramına dayanan bir iş neredeyse illüstrasyondan öte değildir, çünkü resimsel yapıdan mahrumdur. Resimsel yapı yüzey kavramına ilişkindir. Çizgi iki yüzeyin kesişiminde oluşur. Boşluksal olarak oluşmuş bir çizginin yönü çoklu yüzeylerin değişik konumlarından türer. Kendi kendine bir çizgi ancak matematiksel anlamda düşünülebilir. Yaratıcı anlamdaysa çizgi, yüzeylerin kaynaşmasından doğduğu için çoklu anlamların taşıyıcısıdır. Çizgi ve yüzey serbest konumlandırmanın araçlarıdır.

Eğer yüzey kavramını yitiriyorsak, çizgi yığnında kendimizi kaybedebiliriz. Eğer hacimleri algılayamıyorsak da, yüzeyler içinde kendimizi kaybedebiliriz. Ve eğer algımız boşluksal bir bütünlüğe dair sınırlandırılmamışsa hacimlerin yığnında kafamız karışabilir.

Boşluk Üzerine

Boşluk deneyimi şeylerin 'yaşayan' özlerini anlamaya bağlıdır.

Plastik öğeler bütünüünün yarattığı etkilerden doğan öznel duyguya bağlıdır.

Biçim boşluk, boşluk biçim üzerinden varolur. Biçim boşluğun bir par-

çasını temsil ediyorsa kendi kendine varolmamalıdır. Nesnelerin varlığı üzerinden boşluk üç bölüme ayrılır: Nesnenin önündeki boşluk, nesnenin içindeki boşluk ve nesnenin arkasındaki boşluk. Nesnenin içindeki boşluk sınırlı, önündeki ve arkasındaki boşluksa sonsuzdur.

Boşluk hacimler sayesinde açığa çıkar. “Nesneler” pozitif boşluğu oluşturur. Negatif boşluk da nesnelerin ilişkileri sayesinde ortaya çıkar. Sanatçı için negatif boşluk, nesnel pozitif boşluk kadar somuttur ve eşit üç boyutluluğa sahiptir. Negatif boşluk ve nesnel pozitif boşluk birbirini tamamlar, her ikisi de boşluğun bütünlüğünde çözünür.

İki boyutlu ifade ancak pozitif ve negatif boşluğun beraberliğinde yaratılabilir.

Statik ve dinamiği oluşturan yaşamla doldurulmuş biçimi ve kuvvetle devinen boşluğu birbirinden ayırt ederiz.

Üç boyutluluğun toplamını iki boyutlu algıladığımız gibi, statik de dinamiklerin toplamı olarak algılarız.

Üç boyutluluk dışlandığında iki boyutluluktan bahsedemeyeceğimiz gibi, dinamik dışlandığında da hiçbir şey statik kalmaz. Bunun tam tersi de geçerlidir. Böylece doğayı zıtlaşarak ilişki kuran kuvvetler olarak algılarız.

Biçim boşlukla dengelenmelidir. Biçim boşluk, boşluk biçim sayesinde oluşur. Bu yüzden de biçim ve boşluk üç boyutlu bir bütün içinde beraber var olur. Bu bütün, plastik anlamda resim düzleminin iki boyutlu bütünlüğünde temsil edilir.

Boşluk var olduğu gerilimler ve işlevler içerisinde daralır ve genişler. Boşluk statik ve durağan değildir. Boşluk yaşar, dinamiktir; kuvvetler ve zıt kuvvetlerin ifade ettiği hareketle doludur. Boşluk renk, ışık ve biçimle yaşamın ritminde salınır ve yankılanır.

Hareket Üzerine

Yaşam hareketsiz, hareket de yaşamsız var olamaz. Hareket yaşamın ifadesidir. Tüm hareketler boşluksal bir doğanın parçasıdır. Hareketin boşluktaki devamlılığı ritimdir. Bu nedenle ritim yaşamın boşluktaki ifadesidir.

Hareket derinlik algısından gelir. Hem biçim hem renkle boşluğa giren ve boşluktan çıkan hareketler vardır.

Algıladığımız haliyle hareketin iki veya üç boyutlu yönü olabilir. Resim düzlemindeki hareketin sadece iki boyutlu bir yönü olabilir. Sanatçı resim düzleminde gerçek derinliği değil, derinlik duygusunu yaratabileceği için resim düzlemindeki üç boyutluluk da, ancak iki boyutluluk üzerinden anlatılabilir.

Aynı nedenle sanatçı resim düzleminde gerçek bir devinim değil, devinim duygusu yaratabilir. Derinlik ve devinim resim düzlemindeki yüzey ve çizgilerin hareketlendirilmesiyle biçimsel ifade kazanırlar.

Hareket ve ters hareketin gerilimi, plastik düzen ve bütünlükle elde edilir ve bu gerilim sanatçının yaşam deneyimine, sanatsal ve insanî disiplinine paraleldir. Bu gerilim, izleyicinin ruhunda duygudaş bir tepki uyandırır. Çelişen etkenlerin dengesi çok yüzlü fakat aynı zamanda birleşik bir yaşam yaratır.

Hareket ve ritmi olmayan plastik bir sunum cansızdır ve bu nedenle de ifadeci değildir. Biçim yaşamın kabuğudur. Biçim yüzey gerilimleriyle yaşayan bir şey olarak açığa çıkar. Bu gerilimler yaşayan kuvvetlerin içindedir. Ancak yaşamla doldurulmuş bir biçim kendisinin üstün yüzey gerilimini gösterir. Canlılığı bittiğinde biçim küçülür, çözünür ve ortaya soğuk durağan bir boşluk çıkartır. Biçimin tamamı çözüldüğünde geriye ifade edilemeyen bir hiçlik kalır.

Işık ve Renk Üzerine

Biçimi ancak ışık, ışığı da ancak biçim üzerinden algılarız. Rengi de ilişki kurduğu ışık ve özündeki dokusu üzerinden algılarız. Doğada ışık rengi yaratır; resimdeyse renk ışığı yaratır.

Senfonik bir resimde renk, gerçek yapı aracıdır. "Rengin en zengin olduğu noktada biçim de zenginliğinin en üst noktasına ulaşır". Cézanne'ın bu açıklaması ressamlar için bir rehber vurgudur.

Biçimi ve bileşenlerini titreştirip canlandırmanın, boşluğu yankılandırmanın özü renk aralıklarındadır. Bir renk aralığında rengin en hassas farklılaşmaları güçlü zıtlıklar oluşturur. Renk aralığı biçim ilişkileriyle oluşan gerilimle karşılaştırılabilir. Gerilimin biçim bakımından gösterdiklerini, aralık da renk bakımından gösterir. Aralık, rengin plastik bir araç olmasını sağlayan renkler arası gerilimdir.

Bir resmin renk ve ışık bütünlüğü olmalıdır. Resim içinden rengin getirdiği öz niteliklere kadar ışımalıdır. Resim yüzeysel efektlerle dışarıdan aydınlatılmamalıdır. Resim içeriden ısıldığında, resmin dalgalanmasını ve hareketlenmesini sağlayan aralık ilişkileriyle boyalı yüzey nefes alır.

Boyalı bir yüzey bir cevher gibi transparanlığını korumalıdır. Böylece hem tamamıyla kesin bir biçimin proto tipi, hem de en üstün ışık yayılma prototipi olarak dikkat çekecektir.

İzlenimciler ışık bütünlülüğü yaratarak resmin iki boyutluluğuna yeniden öncülük etmişlerdir. Ancak onların renk açısından atmosfer ve boşluksal etkinlik yaratma girişimi işlerine, resmin transparanlığıyla eş

anlamalı olan, yarı saydamlığı kazandırmıştır.

Işık, aydınlatma olarak algılanmamalıdır. Işık, kendini renk üzerinden resme sokar. Aydınlatma yüzeyseldir. Işık, yaratılmalıdır. Bu biçimde bile ışığın dengesi mümkündür.

Işığın oluşumu resmin iki boyutluluğuyla tanımlanır. Böyle bir oluşumu yaratmak için ışığın karmaşıklığını çok iyi kavramak gerekir. Aynı şekilde renk bütünlüğü de resmin iki boyutluluğuyla tanımlanır.

Renk bütünlüğü, renk aralıklarının yarattığı renk gerilimlerinin sonucudur. Bu nedenle bütün renk aralıklarının son ürünü iki boyutluluktur.

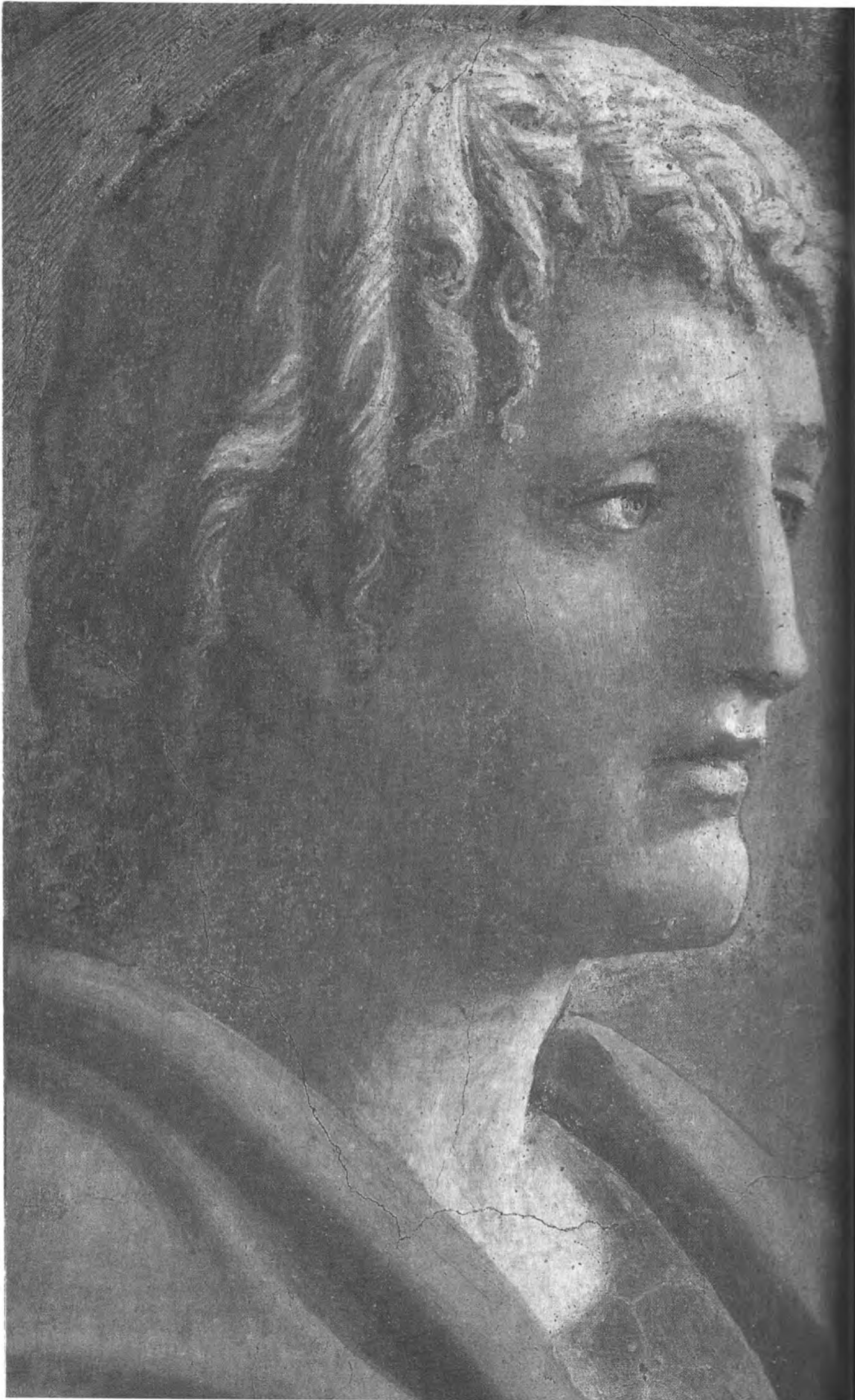
Boşluksal ve biçimsel bütünlük ile ışık ve renk bütünlüğü resmin plastik iki boyutluluğunu yaratır.

Işık en iyi renk farklılıklarıyla ifade edilir. Renk, ışık etkisi yaratmak için kullanılan tonlama olarak da algılanmamalıdır.

Rengin psikolojik ifadesi, beklenmeyen ilişki ve bağların kurulmasında yatar.

Haz Üzerine

Estetik haz gizli kuralların algılanmasından kaynaklanır. Estetik haz, herhangi bir amacın düzenlenmesiyle ortaya çıkan başlı başına bir keyiftir. Bu nedenle de estetik haz hem doğanın, hem de sanatın hazzını kucaklar. Sanatın amacı, hangi araçla olursa olsun, bize bu hazzı sağlamaktır. Haz alabilme yetisi, izleyene aittir.



TARİHÖNCESİNDE RESİM

Paleolitik Resim

Eski Taş (Paleolitik) dönemindeki resimler, mağara duvarlarına çizilen ve boyanan betimlerdir. Bu resimlerin içeriğini çoğun hayvanlar dünyası oluşturur. İspanya'daki Altamira Mağarası'nda, konu olarak hayvan betimleri ön plana gelir (Bizon, geyik, at vb.). Bu mağaradaki resimlerin boyları bir, iki metre kadardır. Fransa'daki Lascaux Mağarası'nda bulunan beş metre boyundaki hayvan resimleri de ayrıca dikkat çekmiştir. Eski Taş dönemi insanların yaptıkları resimlere benzer resimler yapanlar Tasmanya ve Avustralya yerlileridir. Bu resimlerde fotografik benzerlik, yanı sıra nesnelerin oldukça yüksek düzeydeki seçici bir stilizasyonu dikkat çeker. Her şey çok canlıdır. İlkel insanın etkili resim yapma tutkusu vardır. Genellikle mağara resimlerinin önce kenarları çizilir, daha sonra içleri boyanırdı. Başka ilginçlik de bir mağara resminin üzerine bir başka mağara resminin yapılmasıydı. Bu nedenle tarih vermede zorluklar ortaya çıkmıştır. Çeşitli maden oksitleri ve hayvansal yağlar karıştırılarak boyalar oluşturulmuş; zaman zaman katı, zaman zamansa sıvı olarak, önceleri parmakla, sonraları bazı aletlerle sürülmüştür. Özellikle Lascaux Mağarası'ndaki resimler oldukça hareketlidir. Büyük figürler yanında, küçük figürler de kullanılmıştır. Figürlerdeki gösterim genellikle profildir. Mağara duvarlarında, geometrik formlara da rastlanır. Bunlar bir çeşit işarettir. Söz konusu resimlerde insan, hayvan başlı olarak da gösterilmiştir.

Tarih öncesi resim için ileri sürüldüğü gibi "çizim tekniği ve renklendirmenin öğrenildiği bir okul bile olmalıydı" düşüncesi geçerliliğini her zaman koruyan bir görüştür. Bu dönem resmi için, iki farklı antropolojik görüş söz konusudur. Birinci görüş, mağara resimlerinin bütünüyle amaçsız, avcılarının boş vakitlerini geçirmek için yaptıklarını savunur; resimlerin estetik değeri ve canlılığını açıklarken; bu tasvirlerin, ilkel insanın zihninde yer alan avlanmış hayvanların imajları olduğuna dikkat çeker. İkinci görüş ise resimlerde büyüsel bir anlam aramış, sıkıntılı ma-

⁷ Derlemenin yapıldığı kaynak: Ewa Howarth, Kunstgeschichte, Köln, DuMont, 1992.

ğara ortamından bıktıkları için, insanların bu resimleri yaptığına inanmıştır. Mağara resimlerinde bilinçsizce bulunan bir form, daha sonra bilinçli bir yaratım sürecine sokulmak istenmiştir. Çizgiler arasına kazandırılan net imajlar, mağara insanının sağlam bir grafik tasvir yolu bulmasına kadar gitmiştir. Gerçekte bu oluşum, görsel bir incelemeden çok nesnelerce elde edilmiş ruhsal izlenimlerle ilgilidir. Burada sanat kuramıyla ilgili tutarlı bir katkı da gelmiş olmaktadır. Zihin, bilinçsiz bir göze göre daha etkili bir gözlemcidir. Mağara resimlerinde hayvan figürlerinin çoğu, çizim bittikten hemen sonra kabartma şekline sokulup tamamlanmıştır. Bu da gösteriyor ki hayvan figürü önce işaretleniyor veya bütünüyle çiziliyor, sonra da bu tasarım insan zihnindeki hayvan imajına uygun biçimde, yaklaşık olarak geliştiriliyordu. Böylece hacimli bir plastiklik meydana gelmiş oluyordu. Son aşamaya giderken de gerçekçilik kaçınılmaz bir tutkuya dönüşüyordu. Çizgilerin nesneleri sembolize etmesi ve gerçekçilik durumunun keşfedilmesinden sonra, sanatçının varlığı, sonraki aşamaları işleyip hacim ve cisim halinde gösterme girişimi şeklinde kendini belli ediyordu. Örneğin ilkel insan konturlardan içeriye doğru ince ince çizgilerle ilerleyerek nesnenin heykelsi yanını keşfetmiştir. İnce çizgilerden renk lekelerine geçilir ve iki ya da daha çok karşıt rengin yarattığıyla başka bir nitelik elde edilir ve böylece bu renkler gölgelenmiş olurdu.

Sonuç olarak tarih öncesinin mağara dönemi insanı, insan silüetlerini, mağara duvarlarına, kayaların yüzeylerine, yaşamlarındaki bütün olan biteni anlatan kompozisyonlar kapsamında çizmeye başlıyor, bazen de bu şematik desenleri renklendiriyordu. Bu kompozisyonlar, yabani hayvanları, av sahnelerini, kısaca insanın yaşamında karşılaştığı ve aklında kalan her şeyi, hem de çok gerçekçi bir biçimde betimliyordu. Yapıtların konusu gibi yapılış biçimleri de, toplum yaşamınca koşullandırılıyordu. Bir başka deyişle meydana gelen resimler, doğal çevrenin, insanca ne ölçüde kavranabildiğini yansıtıyordu. Böylece, resim, tarihinin bu başlangıç döneminde, çevredeki sahnelerin özel bir biçimde yeniden oluşturulmasından, kopya edilmesinden başka bir şey de olmamıştır. William Blake'in de "Doğal Din Yoktur" isimli yapıtında dediği üzere, "İnsan uslama gücüyle ne görüp kavradıysa, ancak onu karşılaştırır ve yargılar" sözü tarih sonrası olduğu kadar, tarih öncesinin insanına da çok uyar. Tarihin içinde ne olursa olsun, öncesiyle ve sonrasıyla bütünleşilebildiği oranda kalıcı olunabilmiştir.

İLKÇAĞDA RESİM

Mezopotamya ve Mısır'da Resim

Öncelikle Mezopotamya uygarlıkları ve kültürü denince bunları oluşturanların kimler olduğunu belirtelim. Bunlar, başta Sümerliler olmak üzere, Asurlular, Akadlılar ve Babilliler'dir. Bu uygarlıklarda resim bağlamında değerlendirilebilecek olan sadece kabartmalar vardır. Söz konusu kabartmaların biçimi ise ilkeldir. Gövde cepheden, yüz ve bacaklar ise profilden gösterilmiştir. Kişilerdeki yüzler ve ifade basmakalıptır. İnsan formlarına göre hayvan formları, çok daha doğaldır; daha zarif, daha orantılıdır.

Bir duvar resim tekniği olan fresko da MÖ 3000'in sonlarından başlayarak kullanılmış olmalıdır. Mezopotamya kabartmalarında bir şematikleşmenin olduğunu söylemeliyiz. Mısır resimlerine göre daha durağandır. Bu resimlerde desen bağlamında ayrıntıya yer verilmemiştir. Bu arada Asurluların rölyef sanatında ileriye gittiklerini biliyoruz. Bu betimlerde av veya savaş sahneleri gösterilmiştir. Mısır'daki gibi çıplak insan vücudu Asurluları ilgilendirmemiştir. Mitolojik olguya da destek verecek bir biçimde Asurlular, hayvan anatomisine, insan anatomisinden daha fazla önem vermiştir. Renk kavramı altında, sarı, mavi beyaz ve kırmızı dışında pek fazla renk kullanmamışlardır. Alçı kabartmalarda da kullanılan renkler aşağı yukarı bunlardır.

Nil deltasında hüküm sürmüş olan Mısırlıların resme olan bakış açısına gelince, dünyeviliği bir geçiş olarak yorumlayan Mısırlılar, öbür dünya gerçeği için çalışmışlardır. Böylece ruhun ölümsüz olduğuna inanmışlardır. Bu aşamada resimsel yönde Mısır Rölyepleri'nden söz etmek gerekecektir. Bu betimler, bilhassa mezarlarda kullanılmış, ölenin yaşamından sahneler ve yaptığı işler yansıtılmıştır. Tıpkı duvar resimleri gibi, düz bir yüzey üzerinde yayılır ve çoğun boyanırlardı. Perspektif yoktu. Özellikle Mısır'ın Orta İmparatorluk döneminde, boyalı rölyepler de gelişmiştir. Yanı sıra, doğadan görünüm, insan portreleri, günlük yaşam ve savaş sahnelerinin ortaya konulduğu fresko teknikli resimler de bulunmaktadır. Mısır ressamı, gördüğünü değil usundakini resmetmiştir. Plastiklik bir çeşit yazı olarak kullanılmıştır. Bu yüzden gerek Mısır rölyepleri, gerekse Mısır resimleri, bir olayı anlatmak için vardı. Yani, resim sanatı anlatımcı bir yolu benimsemişti. Onların resimli yazılarına hiyeroglif deniyordu. Bu uygarlıkta hem resim yazılaştırılmış, hem de yazı resimleştirilmiştir. Mısır resmi, perspektifi kullanmadığından bir düzlem resmidir. Yan yana gösterilmek istenen figürler eşit büyüklükte resmedilmiştir. Mısır resminde,

gövde ve gözler cepheden, bacaklar ve baş profilden gösterilmiştir. Doğa gözlemi Mısır'da oldukça tutarlıdır. Fakat bu durum zamanla kalıplaşmıştır. Mavi ve kırmızı renkler fresko tekniğinde de çokça kullanılırken, diğer renkler daha az kullanılmıştır.

Yunan ve Roma'da Resim

Her şeyden önce şunu belirtmeliyiz ki nasıl bir Mezopotamya sanatını Mısır'dan ayrı düşünemiyorsak, Yunan sanatını da Roma sanatından ayrı düşünemeyiz. Yunan ve Roma sanatı, yönetimleri ve toplumları gereği, çok tanrılı bir kisveye sahipti. Yani tanrı ve tanrıçaları vardır. Antik uygarlıklar olarak bilinen bu iki kültür süreci, başta mimarlık olmak üzere, heykel, sonrasında da resim sanatıyla tanınmıştır.

En önemli mimarlık birimleri tapınaklar ve bunların kutsal mekânlarına yerleştirilen tanrı veya tanrıça heykelleridir. Yanı sıra özellikle resim bağlamında Yunan'da görülenin, Vazo Resimleri olduğunu hemen söylemeliyiz. Siyah ve kırmızı rengin bolca kullanıldığı bu resimlerde, çizgi ve ritim çok önemli bir yer tutar. Heykel sanatına hâkim olan ölçü, denge, simetri, usta anatomik çabalar, detaylara gösterilen usta işçiliklerin hiç birisi, sözünü etmeye çalıştığımız bu vazo resimlerine uygulanmamıştır. Fakat Ege kültürlerini Yunan uygarlığından pek ayırmamak gerektiğinden, özellikle Ege Uygarlıkları Dünyası'nda Girit kültürü ve bu kültürün fresko teknikli resim sanatı hayli dikkat çekmiştir. Bu freskolara saraylarda rastlanmıştır. Hatta bu freskoların Anadolu'ya bağlandığı bilinmektedir. Çünkü Anadolu'da en eski freskolar, Neolitik dönemde Çatalhöyük'te karşımıza çıkmıştır. MÖ 1700-1600'lerde Girit freskolarının bazıları minyatür gibi küçük, bazıları ise normal büyüklüktedir. Girit sanatındaki natüralizm ilk kez burada görülmektedir. Çok enteresandır, MÖ 1600'lerdeki freskolarda, din törenleriyle ilgili olarak koşan, sıçrayan gençler, kızgın bir boğanın boynuzlarından tutmak suretiyle kendilerini havaya fırlatan, bir takla attıktan sonra yere inen kadın ve erkek atletler dikkati çeker. Salt doğal manzaralar da vardır. Girit'e özgü bitki ve hayvan formları şeklinde karşımıza çıkan bu resimlerin yanı sıra hayvan mücadelelerine dayalı sahneler de bulunmaktadır. Fresko ressamaları yalnız şiddetli hareketleri değil, en hafif titreşimleri bile tanımlamasını bilmekte ve her şeyden önce doğaya karşı büyük bir sevgi duymaktaydılar. Girit uygarlığına ilişkin resim sanatıyla ilgili vurgular, tamamen Yunan ve sonrasındaki Roma'yı da bağlamaktadır. Arkaik Yunan kültürü içinde gündelik yaşamda kullanılan vazolar, resim sanatı açısından önemli belgelerdir. Vazo ressamaları, figürlü ya da geometrik motiflerin yanında, insan resimleri

de yapmıştır. Tek insan figürü değil, grup insan figürlü kompozisyonlar dikkat çekmiştir. Hatta mitolojik temalara da yönelmişlerdir. MÖ 700-600'lere ait olan bu vazolar, çeşitli Yunan şehirlerindeki atölyelerde üretilmiştir. Yunan dünyasının klasik döneminde, özellikle MÖ 500'de Vazo resimleri bir hayli önem kazanmıştır. Bu vazolar bütün İlkçağ dünyasına yayılmış, üzerlerindeki şekillerin zarıflığı ve çeşitliliğı, inceliğı, kompozisyonlarının zenginlik ve uyumuyla dikkatleri çok çekmiştir. Vazo ressam-ları bazı zamanlarda pano ve duvar ressam-larının da etkisinde kalmıştır. Böylece resim sanatındaki teknikler arası iletişimin örneklerinden de biri ortaya çıkmış olur. Perspektif ile gölge-ışık faktörlerine önem veren MÖ 5. yüzyıldaki Vazo ressam-ları, altına imzalarını da atmıştır. Bu vazolar-daki renklere vişne kırmızısı, beyaz ve altın yıldız katılarak söz konusu yüzyıl için renk yönünde birçok renkli tavır yakalanmaya çalışılmıştır.

Yunan uygarlığının, MÖ 4. yüzyıldaki resim sanatı hakkında pek geniş bilgi edinilmemesine rağmen, dekoratif boyutlu büyük panoların yerine küçük ölçüde tabloların yer aldığını söyleyebiliriz. Ateşte yumuşatılmış balmumu özlü boyaların, tahta ya da mermer yüzeyler üzerine uygulandığını görüyoruz. "Attika-Tebai" ve "Sikyon" isimli, bu yüzyıl resmi için iki ekol bile bulunmaktadır. Fakat bu iki ekolün yansımalarını Roma duvar resimlerinde bulmak mümkündür. Yunan Helenistik resim sanatına gelince, bu dönemdeki büyük tablolardan hiç biri günümüze gelmediğinden, gerçek bir düşünce üretmek zordur. Fakat İskender zamanının en ünlü ressamı Apelles'tir. Sanatçı, imparatorun portrelerini yapmakta büyük bir başarı göstermiştir. Başka ressam-lar da dönemin büyük savaşlarını tablolar halinde resmetmişlerdir. Bu yönde Pompei'de bulunmuş "İskender Mozayiğı" önemli bir örnektir. İssos veya Gavgamela Savaşı'nda, İskender ile Darius'un karşılaşmasını gösteren bu mozaik resim, Helenistik dönemin en büyük şaheseridir. Ayrıca Bergama Kral Sarayları'nda bulunan hayvan ve kuş formlarının yanı sıra natürmort sahneleri de önemlidir. Pompei evlerinin duvarlarını süsleyen mitolojik resimler de Helenistik izler taşır.

Yunan uygarlığını kendine miras olarak alan Roma uygarlığının resim sanatı, tamamıyla Yunan resim sanatını tekrar etmiştir. Siva üzerine yapılan duvar resimleri günümüze kadar gelebilmiştir. Pompei'deki yarıdağ kalıntıları kaldırıldığı zaman, duvarları bütünüyle resimlerle kaplı konutlar ortaya çıkmıştır. Bu sahneler, çoğun din ve mitolojiyle ilgilidir. Perspektif yoktur. Buna rağmen figür oranları doğal hallerinde verilmiştir. Yine renkler çeşitli değildir. Bir esas renk vardır, diğer renkler ise bu rengin tonlarıyla elde edilmiştir. Çizginin ön planda olmasına, hacimlerin,

özellikle kumaş kıvrımlarının verilmesine dikkat edildiği halde, desenler çok basittir. Daima bir konuya yönelen Roma resim sanatı, natürmort türü resimlere de yer vermiştir. Roma resim sanatının, özellikle Doğu Roma (Bizans) resim sanatıyla kuvvetli ilişkisi olduğunu burada hatırlatmak gerekiyor. Roma resim sanatında hem fresko, hem de mozaik kullanılmıştır. Roma mozaikleri, daha çok döşeme mozaïği şeklindedir. Roma resim sanatının en güzel örnekleri Pompei’de bulunmuştur. MÖ 2 ile MS 1. yüzyıl arasında görülen Pompei resimleri dört üslupta kendini belli etmiştir.

1. Renkli boylarla duvarlar, mermer kaplanmışçasına taklit edilerek değerlendirilmiştir.
2. Derinliğı olan mimari formlar kullanılmıştır. Mitolojik sahneler, kahramanlık hikâyeleri, binanın da mimarisine uyan mimari fon içinde bulunmaktadır.
3. Mimari bezeme daha da artmış, adeta bir üslup halini almıştır.
4. Tablo ile mimari arasında ayrılık gözetilmemiş, fanteziyi de aşan, gerçek dışı bir süsleme hâkim olmuştur.

Bir başka ilginç Roma şehri de Mezopotamya’da bulunan Dura Europos’tur. Buradaki resimler Hıristiyanlıkla ilgili değil, başka dinlerle ilgilidir. Eski Babil inançlarıyla ilgili resimler de vardır. Doğu kıyafetlerine sahip bir grup insan figürü cepheden resmedilmiş olarak gösterilmiştir. İki boyutlu bir düzen hâkimdir. Fakat düzen, Roma resim sanatına ters bir düzendir.

Helenizm ile Mısır’da bir resim akımı meydana getirilmiştir. Bu akım Fayum resimleri ismi altında kendini göstermiştir. Bunlar MS 2. yüzyıla aittir. Ölü resimleridir. Tabutun üzerine, ölenin resminin yapılıp konulması geleneğinin bu resimler üzerinde oldukça etkisi vardır. Bu resim sanatında yaratılan portrecilik karakteri ise ileri düzeydedir.

ORTAÇAĞDA RESİM

Öncelikle Ortaçağın erken dönemlerinde, özellikle Batı Roma İmparatorluğu'nu rahatsız eden çeşitli kavimler dikkati çeker. Deira ve Bernicia krallıklarının birleşmesiyle meydana gelen bir Anglo krallığı olan Northumbria, 7. yüzyılda İrlanda manastırlarının etkisiyle gelişmiştir. Bu uygarlığın yazmaları ve bu yazmalar üzerindeki betimler, Erken Ortaçağ resim örnekleri olarak gösterilebilir. Söz konusu yazmalar İncil yazmalarıdır. Bu resimler, genellikle stilize edilmiş insan figürlerinin yanı sıra geometrik ve bitkisel bir süslemenin farklı stilizasyonlarından örnekleri ortaya koymaktadır. Aziz figürleri, tek olarak cepheden verilebildikleri gibi, çalışırken de gösterilmiştir. Figürlerdeki anatomik tanımlamalar zayıftır, anlatım ön plandadır. Zaten tek amaç vardır, o da Hristiyanlığı yaymak. Daha sonra Karolenj, Otto ve Anglo-Sakson dönemlerinin resim sanatı dikkat çeker.

Doğu Roma İmparatorluğu (Bizans) Resmi

Başkenti İstanbul olmak üzere kurulmuş olan Doğu Roma İmparatorluğu, tek tanrılı bir din toplumuydu. Ortodoksluğu temsil eden bu uygarlığın öncesinde Erken dönem Hristiyan resim sanatı vardı. Bu resim sanatının ilk örnekleri katakomplarda bulunmuştur. Başta Roma olmak üzere birçok yerde katakompa rastlamak mümkündür. Katakomplar, kat kat oyulmuş mezar şehirleridir. Yolları, ana caddeleri, aralıkları vardır. İçlerinde çeşitli tipte mezarlar bulunmaktadır. Buralarda da Hristiyanların duvar resimleri yaptıkları anlaşılır. Bu resimlerde hem dekoratif, hem de dini motifler göze çarpmaktadır. Hatta Hristiyanlığın bazı sembolleri de yer almaktadır. Katakomplarda görülen konulara gelince; Âdem ve Havva, Nuh ve Gemisi, İbrahim'in oğlunu kurban etmesi, Musa ile ilgili hikâyeler, Kızgın fırına atılmış üç genç (Tanrı heykeline tapmadıklarından fırına atılan ve tek tanrıya inandıkları için yanmayan üç genç), Yunus Peygamber, İsa ile ilgili sahneler-mucizeleri vd. Bu ve benzeri konular, "Petrus ve Marcelinius Katakompu", "S. Sebastiano Katakompu", "Callixtus Katakompu"nda yer almaktadır. Ayrıca bazı erken resim örneklerin bulunduğu tarihi yapılara gelince; bunlar Roma'da bulunan "Santa Costanza", "Santa Pudenzia" ve "Santa Maria Maggiore"dir.

Öncelikle Bizans resminin, üç ana kolda ve evrede geliştiğini söylemek yerinde olacaktır. Bizans resmi, Abidevi Resim (Mozaik ve Freskolar), Kitap Resimleri (Minyatür) ve Levha Resimleri (İkonalar) olmak üzere bölümlere ayrılır. Yanı sıra Bizans resmi üç tarihi bölümde

incelenir. Bunlar; İlk Bizans Devri Resim Sanatı, Orta Bizans Devri Resim Sanatı ve Son Bizans Devri Resim Sanatı'dır.

Erken Devir Bizans Resmi'nin hemen ardından gelen İlk Bizans Resim Devri'nin örnekleri olarak; İtalya'da Ravenna'da bulunan Galla Placidia Türbe binasının resimleri, yine Ravenna'da bulunan "Ortodokslar ve Arienler" gibi vaftizhane binalarında yer alan resimler, Ravenna'da bulunan "Sant' Apollinare Nuovo" ile "Sant'Apollinare in Classe" kilise binalarının duvar resimleri, yine Ravenna'daki San "Vitale Kilisesi"nin duvar resimleridir. Söz konusu döneme ait Selanik'te bulunan; "Hagios Georgios Türbe"si, "Ahiropitos Kilisesi" ve "Hagios Demetrios Kilisesi"ne ait duvar resimleri de önemlidir.

İlk Bizans Devri Resim sanatının hemen ardından, bir ara devir olan "İkonaklazma" gelmektedir. Bu devirde Bizans'ta bir resim yasağı uygulanmıştır. Bu devrede yalnız haç formunun kullanımına izin verilmiştir. İkonaklasistler, kiliselerdeki bütün Meryem ve İsa resimlerini tahrip ediyorlardı. Bu devirde sanat daha Helenistik ve dindışı idi. Aynı zamanda dekoratifti de. Kudüs'te "Kubbetüs Sahra"da, Şam'da "Emeviye Camisi"nde, bir Emevi Sarayı olan "Kuseyr-Amra"da, yer alan bazı resimler bu devirden kalmadır.

İkonaklazma Devri'nin hemen ardından gelen Orta Bizans Devri'nin resim sanatına geçmeden önce, Orta Bizans Devri Sanatı'nın ana özelliklerinin neler olduğuna değinelim. Söz konusu devir sanatı içinde, bir yüzyıldan beri süregelen kanlı mücadeleler sonucunda, mücadeleden galip çıkmasıyla kilise, sanatı artık kendi egemenliği altına alıyordu. Öyle ki bir Orta Bizans Kilisesi'nde hangi resmin nereye asılacağı belli hale geliyordu. İlkçağın kurallarını sonraki yüzyıllara aktarmakla görevli bir devirdir Orta Bizans Devri. Burada yeri gelmişken söylemek gerekirse; "Başkent Üslubu" dediğimiz tarz, Helenistik ve ilkçağdan alınma bilgileri kullanıyordu. Yanı sıra "Taşra Üslubu" diye nitelendirilen bir diğer resim üslubu ise doğrudan doğruya dini konuları kullanarak izleyici üzerinde etki bırakmayı amaçlıyordu. Bu üslup daha çok bazı eyaletlerde görülürdü. İlki resmî, büyük bir sanattır. İkincisi ise manastır sanatıdır, daha dar bir çerçeveye sahiptir. Orta Bizans Kiliseleri'nin plan tipi genellikle haç tipi olarak saptanmıştır. Haç planlı bir yapıda, her bölüm bir semboldür. Orta Bizans Devri'ne uygun en net örnekler olarak Atina'daki "Daphni Manastır Kilisesi", Yunanistan'daki "Hosios Lukas Manastır Kilisesi", Sakız Adası'ndaki "Nea Moni Manastır Kilsesi" gösterilebilir. Orta Bizans devri resimleri içinde tek tek panolar halinde resimlerin yer aldığı kiliselere örnek olarak İstanbul'daki "Ayasofya", İznik'teki "Koimesis Kilisesi"

mozaikleri verilebilir. Yanı sıra, Orta Bizans Devri'ne ait fresko resimler de vardır. Bunlar ise Selanik'teki "Panaghia Kalkeon Kilisesi", Rusya'daki "Nerediça Kilisesi", Orta Anadolu'da bulunan "Kapadokya" bölgesindeki fresko resimlerdir.

Son Bizans Devri Resim Sanatı örneklerine gelince, bu devirde resim sanatında bir yenilik başlar. İlkçağ gelenekleri birdenbire üste çıkar. Mozaik sanatı pek yaygın değildir. İstanbul'da birkaç yapıda (Ayasofya ve Kariye Müzeleri'nde, Fethiye, Vefa Kilise Camileri'nde) dikkati çekmiştir sadece. Bizans maddi çöküntü içinde bulunduğundan, mozaik yerine freskoya yönelinmiştir. Fresko resimler ise İstanbul'da yine "Kariye Müzesi"nde, Sultanahmet'te bulunan "Eufemia Martyrionu"nda bulunmaktadır.

Bizans'ta bir de döşeme mozaik resimler bulunmaktadır. Erken örnekler olarak Filistin'de bulunmuş olan "Orpheus Mozaği", 1890'lara doğru ortaya çıkarılmış olan "Madaba Haritası" isimli mozaik, "Kemgöz" Mozaği, Paris Louvre Müzesi'nde bulunan "Mevsimler" Mozaği ve "İstanbul Büyük Saray Mozaikleri"dir. Orta Bizans Devri'ne ait döşeme mozaikleri ise en zengin örnek olarak İstanbul "Zeyrek Kilise Camisi"nde dikkat çeker. Demre'de bulunan "Noel Baba Kilisesi" döşemesi, "İznik Ayasofyası" döşemesi de ayrıca verilebilecek örneklerdir. Son Bizans Devri Döşeme Mozaikleri'ne örnek olarak da, "Trabzon Ayasofyası"nın mozaikleri verilebilir.

Bizans sanatının bir önemli kolu da minyatürlerdir. Bu minyatürlerde, İlkçağın yaşatılması sağlanmıştır. Minyatürler, el yazmalarında karşımıza çıkıyor. İki tür el yazması var. Biri tomar şeklinde olanlar, bunlara "Rotulus" deniliyor. Diğerisi ise kitap şeklinde olanlar ki bunlara da "Codex" ismi veriliyor. Rotuluslarda, minyatür kenarlarda, Codexlerde ise ya tam sayfa olarak, ya da kenarlarda, satır aralarında, ufak yüzeylerde veya sayfaların altında çerçevesiz olarak yer alıyor. Dini kitaplar, mezmurlar, menologionlar (ortodoks kilise takvimleri), synaksarionlar (menkıbeler, aziz yaşamları), İnciller olarak dikkati çekerlerken, dini olmayan kitaplar ise Tarihler, bilim kitapları, özellikle tıp kitapları ve fermanlardır.

Romanesk Resim

4-10. yüzyıllar arasında Batı'da Barbar Kavimlerin ağırlığı hissediliyor. Roma İmparatorluğu'nun parçalanmasından hemen sonra, Batı Roma, bu kavimlerin istilasına uğruyor. Böylece ortaya krallıklar çıkıyor. Bu krallıklar bir anlamda bugünkü Avrupa ülkeleri olarak bilinen, Fransa, Almanya, İngiltere vd.'nin temelleridir. Bu krallıklar döneminde özellikle

daha çok küçük el sanatları ilerleme gösteriyor. Geneli itibariyle 10-12. yüzyıllar arası Romanesk Devir olarak bilinir. Bu devir resim sanatının durumuna gelince; 12. yüzyılın en büyük alegori ressamlarından biri olan Honorius Augustodunensis'e göre resim, "eğitmek, aynı zamanda geçmişin önemli olaylarını anımsatmak, yanı sıra güzelleştirmek ve estetik bir coşku yaratmak amacını taşımıştır". Yararlanılan resim teknikleri arasında ilk sırayı duvar resmi almıştır. Anıtsal heykelciğin tersine, duvar resminin büyük bir geçmişi vardı. Buna rağmen eldeki olanaklar, eskiden olduğu gibi, kiliselerin tüm duvarlarını süslemeye elverişli bulunmuyordu. Öncelikle kiliselerin kutsal mekânları olan apsis süsleniyordu. Bunlar dirilen İsa'yı yücelten sentetik nitelikteki kompozisyonlardı. Duvarları mozaikle kaplama yöntemi bu devirde Batıda tamamen bırakılmıştır. Bu uygulamaya yine de bir özlem duyulmuyor değildi. Belki de bu özlem sonucu sanatçılar vitray çalışmalarına yönelmişlerdir.

Vitrayın aydınlatma işlevi, ışığın, güzelliğin temel ilkesi olarak görülür. Vitray, tanrının yeryüzündeki en açık seçik belirtisi, Tanrı simgesinin ta kendisiydi. Yanı sıra, Ortaçağ estetik anlayışında vitray, renkli ve yarısaydam niteliğiyle, değerli taşlara benzetilmiştir. Roma geleneğinin sürdürüldüğü bazı yerlerde döşeme mozaik resimlerine de devam edilmiştir. Bu döşeme mozaikleri, kimi zaman iddialı ikonografiler bile ortaya koymuştur. Karşı çıkılmasına karşın, bu döşeme mozaiklerinde yer alan sahnelerin ayaklar altında çiğnenmesinde hiç bir sakınca görülmemiştir. Kiliselerin kutsal kısımlarında yer alan mobilyalar da, en az diğer resim alanları kadar önemliydi. Bunların içinde en önemli formları Baldakenler meydana getirmiştir. Kilise resmi, ağırlıklı olarak İtalya'da dikkati çekiyordu. Fransa ve Almanya'da fazla gelişmemiştir. Ressamlar yazma eserlerdeki sahneleri örnek olarak kullanıyorlardı. Renkler dümdüz kullanılıyor, gölge ve ışık unsurlarına yer verilmiyordu. Işık gösterimleri için beyaz, gölge gösterimleri için ise gri kullanılıyordu. Çok çeşitli renk değerlendirilmiyor, birkaç renge dayanan resimler yapılıyordu. Doğa etüdü ise ele alınmıyordu. Figür yerleştirmesi, mimari formlardan geriye kalan boşluklara göre ayarlandığından, bir yapaylık söz konusuydu. Çizgi ve renk perspektifi yoktu. Bazı figürlerin küçük yapılması perspektif kaygısından değil, büyük figürlerin daha önemli olduklarından kaynaklanmaktaydı.

Gotik Resim

Gotik resme gelince, bunun 13. yüzyılın başlarında belirginlik kazanmaya başladığını söyleyebiliriz. Zaten geneli itibariyle Gotik, 13-15. yüzyıllar arasında süregelen bir sanat dönemi olmuştur. Hem uluslararası olmayı başarmış, hem de Rönesans resminin yolunu açmıştır. Vitray ve tezhip resimleri de bu dönemde dikkati çekmiştir. Bu resimlerin farklı üsluplar ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. 13. yüzyılın ortalarında Paris'te bir zarafet arayan kuru bir atmosfer, Almanya'da çok hareketli bir üslup (Zackenstil), İngiltere'de ise ince ayrıntılarla pitoresk olanı ustaca bir arada kullanan bir üslup göze çarpıyordu. 13. yüzyıl sonunda İtalya'da oluşan iki okul ve onun ressamı dikkat çekmeye başlamıştır. Bunlar, Floransa ve Siena Okullarıdır. Floransa okulu, başını ressam Cimabue'nin çektiği bir okuldu. Yanı sıra bu okulun en önemli temsilcisi kuşku yok ki Giotto idi. Bu okulun, adeta çıkış kaynağı olan Cimabue'nin resimleri ise kuvvetli şekilde Doğu Roma resminin etkisindeydi. Birbiri üzerine yığılan figürler, mekân duyarlılığının minimum gösterisi, yüzlerdeki birbirine benzerlik, dikkati çeken resimsel özelliklerdi. Sonrasında Giotto ile resim sanatında yeni bir kapı açılmış, bununla beraber psikolojik anlatım, jest ve mimiklerdeki duyarlılık, mekân arayışının izleri, ışık gölge yönündeki bulgular, resmin içine girmiştir. Floransa Okulu'na karşı kulvarda gelişen Siena Okulu'nun başını Duccio çekmiştir. Sanatçının dışında bu okulun izlerini taşıyan bir başka isim de Simone Martini'dir. Bu okulun sanatçıları, Doğu Roma resminin dinsel oluşumlarına açık kalmış ve bu oluşumları kendilerine göre bir idealiyasyona yöneltmişlerdir. Bütün bu sayıla gelen sanatçılarla İtalya'nın resim sanatı yönünde önemi çok artmıştır. Pano resim, büyük sunak resimleri, küçük diptikler (iki kanatlılar) ve portre resmi 14. yüzyılda büyük bir yol kat etmiştir. Gotik sanatın uluslararası bir kimliğe bürünmesi ise 1400'e doğru olmuştur. Uluslararası Gotik sanatın çokça temsilcisi vardı. Bunlar, Limburg Kardeşler, Gentile da Fabriano, Benozzo Gozzoli gibi isimlerdi. Bunlardan Dük Berry için minyatürler yapan Limburg Kardeşler ve özellikle Floransa Santa Trinita Kilisesi'nde bulunan "Krala Tapınma" resmiyle de (1423) Gentile da Fabriano çok dikkatleri çekmiştir. Bu ressamın malzeme olarak pigment boyaları kullanmaları önemlidir. Uluslararası Gotik resim, yapay bir zarafeti devam ettirmekle birlikte, yeni buluşları da beraberinde getirmiştir.

15. yüzyılda doğayı gözlemlemedeki titizliliği, seçtiği parlak ve canlı renklerle Batı Avrupa'yı da etkileyen Flaman resminin (Eyck Kardeşler, Roger van der Weyden, Hugo van der Goes) yanı sıra, özellikle Fransa'da Fouquet, cesaretli düzenlemeleri ve ışıklı mekânlarıyla, kuzeyli ustalarla

boy ölçüşebilecek sanatçılardı. Fakat 15. yüzyılda İtalya, perspektif yorumunu alt üst ederek ve figürlü tasvirlerle yeni oran ve ilkeler getirerek Avrupa resmine tamamen egemen olmuştur.

Gotik dönemde dikkati çeken ve resimsel değer de taşıyan Vitray ve Duvar Halı ressamlığı ayrıca dikkat çekmiştir. Gerek pencere olgusunun Gotik mimaride artması, gerekse Romanesk dönemin katı grafizminden kurtulmak için, vitray sanatı Gotik dönemde çok gelişmiştir. Duvar halı sanatı da bir resimsel tür olarak önem kazanmıştır.

Türk Resmi

Özellikle 1300-1453 arasındaki Türk resmi, minyatür sanatı olarak bilinen kitap ressamlığı üzerine kuruludur. Fakat 12-13. yüzyıllara ait Türk minyatür sanatının, zamandaşı İslam dünyası minyatürleri ile bir üslup benzerliğine yönelmiş olması önemlidir. Selçuklu devri minyatürleri, astronomi, tıp, botanik ile ilgili eski metinleri, eski bir aşk hikâyesini, doğaüstü cinli, perili masalları ele almıştır. Kaynaklardan, 15. yüzyıl başlarında Osmanlı Sarayı'nda minyatür ustalarının bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu dönemde minyatür sanatçısı olarak Bursalı Hüsamzâde Sunullah'ın ismi geçer. En erken tarihli Osmanlı minyatürleri Fatih devrine aittir. Bu dönemdeki Türk sanatçılarından biri de Sinan Bey'dir. Bir başka minyatür ustası ve Sinan Bey'in öğrencisi olduğu bilinen Siblizade'nin eserleri ise bugüne gelmemiştir. Fatih devrinden, bugün Paris Milli Kütüphane'de bulunan Sabuncuoğlu Şerafettin tarafından derlenen, "Kitab-ı Cerrahiye-i el Hakaniye" 1465'e ait olup, basit resimlerle hastalık tedavilerini göstermektedir. Fatih döneminde yurtdışından gelen ressamlar, o öldükten sonra gelmemiştir. II Bayezid döneminde saraya İran'dan ve Mısır'dan minyatür ustaları davet edilmiştir. Badieddin el Tebrizi'nin "Dilsuznâme" isimli eseri bu döneme en iyi örneklerden biri olarak gösterilebilir. Hatta bu eserde Şiraz üslubu kullanıldığı ve özellikle Bayezid dönemi Edirne'sinde Şiraz üslubunun revaçta olduğu bilinmektedir. Topkapı Sarayı'nda bulunan "Külliyat-ı Kâtibi" albümündeki minyatürlerde de Şiraz etkisi görülmektedir. Bu minyatürlerde konu olarak, sultanın maiyetiyle eğlenmesi, Sultanın meclisi gibi konular işlenmiştir. Bugün Venedik'te Biblioteca Marciana'da bulunan Ahmedî'nin "İskendernâme" isimli eseriyle gerek gerçekçi üsluplar, gerekse renk armonisi bakımından Türk minyatürünün, klasik dönemine girmesinde Edirne'nin önemli bir yeri olduğunu anlayabiliriz.

Rönesans Resmi

Yeniçağın ilk sanat dönemi olma özelliğini taşıyan Rönesans; iki bölümde incelenebilir. Bunlardan biri, "Rönesans Resmi", diğeri ise "Yüksek Rönesans Resmi" olarak değerlendirilir. Söz konusu Rönesans dönemi resmi, heykel ve mimariyle beraber hem üç açılımlıdır, hem de bu üç açılım benzer gelişmelerden etkilenmiştir. Fakat bütünüyle Rönesans sanatını, dolayısıyla resmini algılayabilmenin en sağlam yolu, her sanat döneminde olduğu gibi toplumsal gelişmeleri de irdelemeye çalışarak olmalıdır. Bu irdelemeyi 19. yüzyıldan beri yapılan araştırmalar temellendirir. Bu çalışmalar içinde önemlilerinden ikisi, Jacob Burckhardt ve Jules Michelet'in yaptığı çalışmalardır. Rönesans resim sanatı, 14-16. yüzyıl arasında meydana gelmiş olup, İtalya'da ortaya çıkmıştır. Rönesans, Gotik ile Barok arasındaki dönemdir. Geneli itibariyle Rönesans ressamı, resimde o güne dek gelişmemiş olan özellikler üzerinde durmuşlardır. Bunların başlıcaları, duyarlı ve sağlam mekân arayışı, gerek çizgi, gerekse renk perspektifini sorgulamak, temasal boyutlar, portre olgusuna bakış, mitolojik resim ve diğerleridir. Perspektifi sorgulayan ve önemli temeller ortaya atan kişi mimar Brunelleschi (1377-1446) olmuştur. Resim yüzeyi, illüzyon ve bunun yanına bir de mekân derinliği getirilince, Rönesans resminin özelliği iyice ortaya çıkmaya başlamıştır. Rönesans resminin dikey ve yatay elemanlara bağımlı kaldığını söyleyebiliriz. Hatta bu dikey ve yatayların mücadelesi şeklinde bir konstrüksiyonla da belirginlik kazandığından bahsedebiliriz.

Gerek figürler gerekse nesneler, Rönesans resmi içinde tamamen nesneldiler. Pencereden görünen bir görüntünün, tıpkısına uyan bir özellikte gelişen resim çerçevelemeleri de söz konusu idi. Rönesans'ta düzlemsel olan Avrupa resmi, derinliği sorgulamaktan henüz uzaktı. Ayrıca resim kapalı bir konstrüksiyon meydana getirdiğinden, bu ancak resmin sağında, solunda, üstünde ve altında kompozisyonun devam etme isteğinden kaynaklanan bir hissetmeyle açıklanabiliyordu.

Özellikle Floransa'da Masaccio, sağlam mekân ve bu mekânlara yerleştirdiği tutarlı figürleriyle çok dikkat çekmiştir. Sanatçı, Giotto'nun devrettiği resim sanatını, belli bir olgunluğa ulaştırmıştır. Peşi sıra gelen Fra Angelico, Pierro della Francesca, Paolo Uccello, Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Domenico Ghirlandaio da çok dikkati çekerek, Rönesans resmine katkılar vermiştir. Özellikle İtalya'da bu ressamlarla beraber atölyecilik ve bu atölyelerde verilmeye başlanan sistematik öğretiler epey

bir önem taşır. Duvar resminden (fresko ve mozaik), tempera tekniğine (yumurta akı+boyar madde+zamk), buradan da yağlıboyaya geçen resim sanatı, bu aşamaların hepsini bütünsel boyutta Rönesans resminde gerçekleştirmiştir.

Rönesans resminde dikkat çeken bir başka özellik de Mitoloji Temasıdır. 15. yüzyıl başlarken başvurulmuş resim konularından birini antik dünyanın çok tanrılı din olgusu sonucunda ortaya çıkan mitoloji oluşturmuştur. Dini resimlere giremeyen çıplaklık, mitolojik temalar sayesinde resme girebilmiştir. Mitolojik temalar içinde işlenen Hristiyanlık sembolleriyle ilginç bir senteze de yönelinmiştir. Âdem ve Havva öyküsüne paralel, mitolojide de Venüs ve Mars'ın ilişkileri dile getirilmeye çalışılmıştır. Floransa'da 15. yüzyılda, ressamlar yeni teknikler bulup çıkarana kadar, kilise mekânlarında görülen resimlerin çoğu fresko oluşumlardır. Olağanca güçleriyle fresko resimleri yapan bu sanatçılar, gerçekçi bir gözle yapılmış kilise binaları içinde, gerçekçi çizgilerle dikkat çekmişlerdir. Freskolar böylece ilginç ve o denli de plastik görme boyutları meydana getirmişlerdir. Direkt boyalarla duvara yapılan fresko resimlerinin en ilginç örneklerinden birini, Andrea Mantegna'nın Mantua'da "Ducale Sarayı"na 1465-74 arasında yaptığı resimler oluşturur. Yine Domenico Ghirlandaio'nun Floransa'daki 1480'e ait "Son Akşam Yemeği" freskosu da bu yönde önemlidir.

15. yüzyılda Floransa'da bir de Portre ressamlığı çok dikkati çekici boyutlara gelmiştir. Ele alınan portrelerde karakterler baş, biraz da gövdenin profilden gösterilmesiyle ele alınmıştır. Daha çok stereo tiplemele- rin görüldüğü portrelerde bayan portreleri de hayli revaçtadır. 15. yüzyılın ikinci yarısında ise, $\frac{3}{4}$ profilden portreler daha ön plana çıkmıştır.

Venedik ve Yukarı İtalya'da ise durum daha farklıdır. 14 ve 15. yüzyıllarda Venedikli ressamlar daha çok Gotik resim formlarıyla içli dışlıydı. Venedik, Yukarı İtalya'nın sanat merkeziydi. Dinsel olgunun sanata yansımış olması önemli idi. 15. yüzyılda Venedik'teki resim okulunun güçlü isimlerinden biri de Carlo Crivelli idi. Zarafete dayalı ve keskin süslemecilikten yana bir resim sistemi geliştirmişti.

Rönesans resmi içerisinde, Kuzey Avrupa'daki durumu, Hollanda'nın bir merkez teşkil etmesiyle dikkat çekiyordu. 15. yüzyıl Hollanda ressam- ları için, teknik anlamda, çizgisel perspektifin önemi büyüktü. Teknik olguya büyük bir katkı olan yağlıboya kavramını bulup ortaya çıkara- nın da bu dönem içerisindeki ressam Jan van Eyck olduğu kaynaklarda geçer. Hollanda'nın o günlerdeki sanatına hâkim olan natüralizm, Jan Van Eyck ile değil, çok daha önce, Gotik'in içinden doğarak meydana

gelmiştir. Natüralizm, 14 ve 15. yüzyıl Fransız saraylarında, İtalyan sanatından gelen çeşitli etkilerle karışarak gelişmiştir. Eyck Kardeşler'in sanatında da son şeklini almıştır. Eyck Kardeşlerden küçüğü olan Jan, "Arnolfini'lerin Düğünü" isimli resmiyle birçok yeni resim özelliğini ortaya koyuyordu. Mesela sanatçı, ilk defa ve belirgin bir biçimde kendini de böyle anlık bir olayın içine alıyordu. Bunun en belirgin kanıtı, resmin arka planında olan ayna idi. Kuzeyli bu sanatçı, hemen hemen bütün Kuzeyli Rönesans ressamı gibi, ayrıntıya inmeyi ve bunu resimlerinde vermeyi çok seviyordu. Kuzeyde dinsel mistisizm daha zor terk edilmiştir. Bir de kuzeyliler fotogerçekçi vurguları çok kullanmış, anlık hareketleri de benimsemişlerdir.

Kuzeyli ressamalarda, dini temalara gelince, bu tarz resimlerde dinin bir kisse anlayışından çok, sosyal birer kişilik ve ortam sanısı alacağımız resimlerle karşılaşırız. Çünkü dinseliliğin bıraktığı iz kadar, dini resimlerde, en az dinselilik kadar başka izler bırakan özelliklere de rastlanıyor. Mesela, mekân, perspektif, sosyal bina ve kişilerin gösterilmesi vb. Bir dinsel resmin arka planı, sıradan bir arka plan olsun diye olmuyor, tam tersine en az resmin ön planında gerçekleşen dini sahnenin kendisi kadar dikkat çekiyordu. Jan van Eyck'in bir "Havva" resmine bakılacak olunursa, bu dini kişiliğin bile resimsel misyon anlamında çok farklı ele alındığı anlaşılabilir. Çünkü gözlem gücü ve figüre yüklenen kişilik işin boyutunun salt dinsel olmadığını vurgular.

Kuzeyde portre ressamlığına gelince, bu resimler, ya $\frac{3}{4}$ profilden ya da yarım figür şeklinde ele alınır. Bu resimlerde, bakışlar belli bir noktaya çok mat olarak dikilmiş, belirli bir ifadenin dışı vurulduğu anı ortaya koyar. Fakat kostümlere bakılınca, bunların çok gerçekçi bir gösterimle verildiğine vurgu yapabiliriz. Hatta kuzeyin o detaycı yaklaşımının, portrelerde de devreye girdiğini söyleyebiliriz. Yanı sıra bir de Dinsel kişi- Hayırsever kişilerin resimleri yapılmaktadır, kuzeylilerde. Burada söz konusu kişilikler kendileriyle ilgili hareketler içinde ele alınır. Mekân içinde değerlendirildikleri takdirde bu tip resimlere erken Genre örnekler gözüyle bakmak mümkündür. Bu resimlerde mekânın ayrıntıları ve izleyicide uyandırdığı etkiler son derece önemlidir.

15. yüzyılda Almanya'da, Meister (Usta) kavramının çok büyük yeri vardır. Meryem veya kutsal din adamlarının resimlerini yapan ustalar belirmiştir. Bu yönde Köln Resim Okulu çok önemlidir. Bu okulun değerli isimlerinden biri; Stephan Lochner'dir. Onun Köln'deki işlerinden, "Üç Kralın Altarı" ve "Katedral Resimleri" çok tanınır ve bugün Köln Katedrali'nde bulunur. Alman Rönesans'ının en dikkat çekici resim tarzı,

baskı resimdir. Baskı ressamlarının yaptıkları, kitap resmi veya pano resimlerde kullanılmıştır. Rönesans'ın bu yöndeki en değerli ismi, Albrecht Dürer'dir. Bu doğrultudaki bir başka sanatçı da Martin Schongauer'dir.

Yüksek Rönesans Resmi

İtalya'da bu dönemin en güçlü sanatçıları, Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raphael olmuştur. Bu sanatçılar başlı başına bir okuldur. Bu sanatçıları yetiştiren hocalarının da bu sanatçılar kadar göze çarptıkları dikkati çeker. Bu aşamada, Leonardo'nun hocası; Verrocchio, Michelangelo'nunki; Ghirlandaio, Raphael'inki ise Perugino olmuştur. Öncelikle Leonardo da Vinci'ye bakacak olursak; ustası Verrocchio'nun atölyesinde çıraklık dönemini geçirdikten sonra, Milano'ya gitmiş, orada onaltı yıl kalmıştır. Leonardo'nun anatomi alanında yapmış olduğu çalışmalarla çok tanınmış olması, yanı sıra mekanikten fiziğe, botanikten zoolojiye ve diğer alanlara kadar yapmış olduğu bütün çalışmalar, ona universal bir kişilik kazandırmıştır. Sanatçının zamanında ünlü bir anatomi hocası olan Della Torre ile tanışması ve birlikte hazırladıkları "İnsan Anatomisi" kitabı için, Leonardo'nun kırmızı tebeşirlerle çizdiği eskizler, tıp tarihinin ilk anatomi desenleri olmuştur. Sanatçının Milano'da yaşadığı yıllarda mimarlıkla uğraştığını biliyoruz. Fakat yaptığı çizimlerin hiç biri uygulanmamıştır. Leonardo, Floransa'ya döndüğü bir keresinde 1502'de "Mona Lisa" isimli ünlü portresini yapmıştır. Bu eseri bugün Paris Louvre Müzesi'ndedir. Yüksek Rönesans'ın diğer iki ressamından biri, Raphael henüz yetişme çağında olup Leonardo'ya tapardı. Michelangelo ise Leonardo'yu kışkandığı halde hayranlığını gizleyememiştir. 1500-1505 arasında, morga giderek cesetler üzerinde uygulamalarda bulunmuştur. Böylece ölümün donuk maviliğini keşfetmiştir. Milano'da iken ele aldığı insanın uçması problemini tekrar ele almıştır. Hidroloji hakkında bir kitap yazdı. Kardinal tarafından 1513'de Roma'ya davet edilmiş, burada aynalarla ve optik arayışlar içinde araştırmalarına devam etmiştir. Boya kimyası yönünde çalışarak, yüzyıllar boyunca dayanacak dayanaklı boyaları ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Hatta Roma'da "Resim Sanatının Anahtarları" isimli bir kitap yazmıştır. Sanatçının hatıra defterinden 1517'de Fransa'da bulunduğunu anlıyoruz. Fransa'da I. François devriydi ve Cloux şatosuna gelir gelmez, sanatçıya "Kralın Baş Ressamı, Mimarı ve Teknik Uzmanı" ismi verildi. Zaten sanatçının yaşamı da Fransa'da son bulmuştur.

Bir diğer Yüksek Rönesans sanatçısı Michelangelo'dur. Sanatçı 1488'de Floransa'da Domenico ve David Ghirlandaio'nun atölyesine gir-

di. Bu atölyeden, fresko tekniği öğrendikten hemen sonra ayrılmıştır. Sanatçının amacı heykel sanatçısı olmaktır. Floransa Dükü Lorenzo de Medici ile tanışır ve bu noktada şansı da açılır. Michelangelo, Mediciler'in kurdukları "Bahçe Okulu"na devam etmiştir. Medici Sarayı o günlerde gerçekten her türden bilim adamlarının katıldığı tam bir Kültür Merkezi idi. Hoşlandığı sanatçı Masaccio olmuştur. O da Leonardo gibi anatomiye merak sarmış ve Mediciler'e gelip giden bir cerrahın peşine takılarak cesetler üzerinde çalışmaya başlamıştır. Rönesans İtalyasında tıp ile plastik sanatlar eşit kulvarda idi. Lorenzo de Medici öldükten hemen sonra, diğer Medici'yi pek sevmeyen Michelangelo, önce Venedik'e, sonra da Bologna'ya gitmiştir. Bologna'da Jacopo della Quercia ile karşılaşmıştır. Heykel yönündeki dönüm noktası da burasıdır. Sanatçının daima yeni olanı araması ve hareketliliği, Leonardo'ya benzer. 1495'de yeniden Floransa'ya dönmüştür. Sonrasında Roma Kardinali'nden aldığı teklifle Roma'ya gitmiştir. Onun ilk Roma seyahati 1496-1501 arasına rastlar. Sanatçının ressamlığını tam olarak algıladığımız resimler, Vatikan'da bulunan Sistine Şapel'deki resimleridir. Sanatçı bu resimlerini fresko teknikli olarak, bizzat yanına hiç bir yardımcı da almadan meydana getirmiştir. Bu resimlerdeki konular ve buna bağlı bütün insanlar, kutsal kitaptan alınmıştır. Figürlerin anatomileri ise bir hayli abartılıdır. Değişik bir figür anatomisini kullanmış olan Michelangelo, bu yönde de bir öncülük yapmıştır. Ayrıca şapelin apsis duvarına yaptığı mahşer sahnesiyle hem dikkat çekmiş, hem de maniyerizm resminin de öncüsü olmuştur. Sanatçının, heykel sanatçılığı ve ressamlığının dışında, bir başka yönü de mimarlığıdır. Böylece 1564'de ölen sanatçının, bir universal kimlik taşıdığını söyleyebiliriz.

Bir başka Yüksek Rönesans ressamı da Raphael'dir. Urbino şehrinde doğan sanatçı için en büyük şans, doğduğu şehrin bir sanat ve kültür merkezi olmasıydı. Burada bir dükalık sarayı bulunmaktaydı. Bu saray döneminin en zengin kütüphanelerinden birine sahipti. Hatta sarayın içinde dükün (Federico da Montefeltro) yakın dostu olan Piero della Francesca'nın da panoları bulunmaktaydı. Babasıyla sık sık saraya gelen Raphael'e babası saraydaki resim ve heykelleri tanıtmaya çalışırdı. Raphael, Perugia'ya giderek, burada ressam Perugino atölyesine girdi. Ustasıyla çalışma yaptığı sürelerde, ustasını tamamen kopya etti. Bir zaman sonra, ustasının yaptıkları ile Raphael'in yaptıkları ayırt edilemez hale gelmiştir.

Raphael'in, hocası Perugino'nun etkisinden kurtulup, özellikle Floransa'da faaliyet veren Leonardo ve Michelangelo'nun farkına var-

masıyla sanatının kimlik kazandığı söylenebilir. Siena'ya giderek bir arkadaş ile beraber II. Pius Kütüphanesi'nin duvarlarını panolarla süslemiştir. 1504'de Floransa'ya gelen sanatçı, yaklaşık dört yıl burada kalmış ve özellikle Leonardo, Michelangelo, hatta daha da önemlisi Masaccio'yu yakından izlemiştir. Floransa, yaşamında kimliğinin daha yerli yerine oturmasını sağlamış, arkasından peşi sıra "Madonna" resimlerini yapmaya başlamıştır. Yaptığı portrelerin arka planlarında soyut biçimler kullanmıştır. Sanatçının psikolojik yapılanmasının eserlerine yansması çok olumluydu. Urbino'lu olan mimar Bramante'nin de ısrarı ve aracılığıyla papa, Raphael'i Roma'ya çağırmıştır. Bu çağrılış ve gidiş aşağı yukarı 1509'a denk gelmektedir. "Atina Mektebi" isimli çalışması, papanın Raphael'den istediği ilk ve en önemli eserdir. Tabii ki bu resmin figüratif yöndeki üstünlüğü tartışılmazdır. Bu resmin tam karşısına, "Mukaddes Kitabın Tartışması" freskosunu yapmıştır. Salonun süslemelerini bir üçüncü fresko resmi olan "Gerçek Adalet" isimli çalışmasıyla noktalamıştır. Peşinden Agostino Chigi isimli çok zengin bir Sienalı tüccar, sarayı olan Farnesia'ya "Peri Galatia" isimli fresko çalışmayı yapmak üzere sanatçıya çağrı yapmıştır. Sanatçının en şaheser Madonnalar'ı 1514'den sonraya aittir. Alt yapısında Perugino'dan sonra örnek aldığı yegâne kişi Leonardo da Vinci olmuştur.

Venedik'te değerlendirilen Yüksek Rönesans resmine gelince; özellikle Bellini Kardeşlerin öncülüğünde gelişen bu resim ekolü, özellikle iki sanatçı ile kendini göstermiştir. Bunlar, Giorgione ve Tiziano'dur. Venedik 16. yüzyılda, Floransa ve Roma'dan tamamen ayrıydı. Burada daha bir doğa işi içinde, ışık daha bir romantizmi koklar durumdaydı. Cumhuriyetlerin de en olgunlarından biri olan Venedik, özellikle doğu ticaretinin merkezi olmakla dikkatleri üzerine çekmişti. Şehri tam ortasından ikiye bölen kanal, şehre ayrı bir zarafet vermiştir. Ayrıca parıltılı kumaşların satışı ve alınan bu kumaşlardan dikilen kostümlerin, bu yöre ressamlarının resimlerine de yansımış olması önemlidir. 16. yüzyılda günlük hayatın neşeli ve renkli olduğu söylenebilir Venedik'te. Ressamların tamamen duygusal bir dünyadan esinlendiklerini vurgulayabiliriz. Venedik Yüksek Rönesans ressamlarından Tiziano, bir dağ köyünde doğmuştur. Sanatçı resmin içinde kendini bulduğu ilk sıralarda, Dürer'in bazı gravürlerini kopyalamaya başlamıştır. Kısa bir süre sonra da Bellini Kardeşlerin resim atölyesine girmiştir. Bu atölyede kendile beraber Venedik resminin o dönem içindeki bir diğer ismi olan Giorgione'yi tanımıştır. Giorgione, Tiziano'ya göre çok daha duygusaldı. Fakat Tiziano, Giorgione'nin resmine hayrandı. 1508'de Giorgione ile birlikte Alman ticaretinin Venedik'teki merkezi olan Fondaco dei Tedeschi'nin cephesini süslemişlerdir.

Yaklaşık iki yıl boyunca Giorgione ile birlikte çalışan Tiziano, arkadaşının otuzdört yaşında vebadan ölmesi sonucunda Padova'ya gitmiştir. 1513'de Venedik'e döndükten sonra Ducale Sarayı'nın toplantı salonu için muhteşem bir kompozisyon yapmaya başlamıştır. Aynı yıl Roma'ya papa tarafından davet edilmiştir. 1516'da Giovanni Bellini öldüğü zaman, "Venedik Cumhuriyeti'nin Baş Ressamı" ünvanını almıştır. Sanatçının üslubuyla Giorgione'nin üslubu uzun süre eleştirmenler tarafından birbirine benzemesi nedeniyle birbirine karıştırılmıştır. Din konuları dışında birbirlerine çok benzerler. Detaycılık her ikisinde de, duygu ve şiirsellik ise Giorgione'de vardır. Hatta Rönesans döneminin sanat yazarı Vasari sanatçı için şöyle demiştir; "Michelangelo'daki desen onda olsaydı, dünyanın en büyük ressamı olurdu". Gerçekten de sanatçı, Michelangelo'nun hacim konusundaki vurgularına hayrandı. Özellikle "Papa III. Paul ve Yeğenleri" isimli çalışmasında Michelangelo'nun bariz etkileri dikkat çeker. Bu dönem Venedik ressamı, bilhassa renk konusunda ön plana çıkmışlardır. Renklerle yaratılmak istenen ışık efektleri önemli bir özelliğidir. Venedik, diğer İtalyan şehirlerine göre yağlıboya ile resim yapmaya daha müsaitti. Çünkü sıcak bir şehir olan Venedik'te çabuk kurumaya müsait tekniklere yer vermek zordu. Venedik resmi, mitoloji ve alegori resmine de kapalı değildi. Yüksek Rönesans Venedik Resmi'nde dikkati çeken diğer sanatçılar ise Tintoretto ve Veronese'dir.

Yüksek Rönesans'ın Flaman ressamlarına bakacak olursak, en güçlü ismin Pieter Bruegel olduğunu anlayabiliriz. Sanatçı natürel-realizmin en büyük temsilcisidir. Bruegel, o zaman Flaman köylülerinin yerel yaşamlarından kesitleri, yine gerçekçi gözlemlere dayanan etik bir yapı içinde değerlendirmiştir. Sanatçının yaşamı hakkında pek fazla bilgi yoktur. Nerede ve hangi tarihte doğduğu bile kesin değildir. Bruegel, 16 ve 17. yüzyıllarda çok benimsendiği halde 18. yüzyılda unutulmuştur. Fakat 19. yüzyılda Baudelaire ona hayrandı ve bu sayede tekrar hatırlanmıştır. Bruegel'e yakın Flamanlı bir başka ressam da Rönesans sanatçısı Hieronymus Bosch'tur. Çünkü dini ve ahlaki konuları, dilediği gibi hem de gerçeküstücü bir ifadelendirme ile ilk olarak işleyen sanatçı odur. Bruegel'in esini, doğrudan doğruya halktır. Teknik yönünden ise hem Jan van Eyck'ten hem de Bosch'tan farklıdır. Renk paleti daha canlı ve saftır. Bruegel için en ilgi çekici konu günlük yaşamdır. Bruegel'in ressamlığı sırasındaki en önemli olay, Flaman Eyaleti'nin İspanyollar tarafından işgal edilmesiydi. Sanatçı ölümünden az önce bazı eserlerini yaktırmıştır. Muhtemelen bu yanan eserler arasında savaş ve işgâl ile ilgili resimler de olmalıdır. Gerçekçilik ve natüralizm yönünde Resim Sanatı Tarihi'nde özgün bir yere sahiptir, Bruegel.

16. yüzyıl içinde Almanya'daki Yüksek Rönesans resim hareketlerine gelince; o dönemin Alman toplumunda politik ve dinsel birtakım sıkıntılar dikkat çekiyordu. Bu dönemin iki büyük Alman ressamı Albrecht Dürer ve Mathias Grünewald'dir. Bunlardan Dürer, muhteşem plastik anlayışıyla çok dikkat çekmiştir. Sanatçının üniversal bir kimliğinin de olduğunu söylemeliyiz. Her şeyden önce, baskı resimleri, suluboyaları, yağlıboyaları, karakalem resimleriyle Alman resmine ağırlığını koymuştur. Sanatçı, reform hareketi kapsamında duygusal resimler de yapmıştır (Apokalipsi İllüstrasyonları gibi). İkinci İtalya seyahatinden hemen sonra, boyayla büyük resimler yapmaya başlamıştır. Bir süre alegorik resimler de yapmıştır. Sanatçının portreleri ve manzaraları da önemlidir. Bu iki anlayışında da gerçeklikten yana olmuştur. Bir diğer sanatçı Grünewald ise kilise ressamı olarak ressamlığa başlamış, hayatının sonuna kadar da öyle kalmıştır. Yalnız yağlıboya ile çalışmıştır. Dindar bir kişi olduğundan Gotik geleneklere dönük kılmayı tercih etmiştir. Böylece Gotik, reformlarla da olsa yoluna devam etme olanağı bulmuştur. Grünewald'de Gotiğin şekli değil, fakat ruhu devam etmiştir. Bu ruh Rönesans'a rağmen devam edecek, hatta 17. yüzyıl Barok sanatın ruhuna bile etki edecektir. Grünewald'in resim anlayışı, Gotikten Baroğa giden yolun önemli bir noktasıdır. 16. yüzyıl Almanya'sında en tanınan resim okulu Tuna Okulu idi. Bu okulda Lucas Cranach ve Baş Usta Albrecht Altdorfer bulunmaktaydı. Bunlardan Altdorfer, resimlediği manzaralarıyla dikkat çekiyordu. Çünkü bu manzaralar, artık Avrupa resim tarihi içinde bir manzara geleneğinin başlaması anlamına geliyordu. Ayrıca manzara resmini ilk defa ayrı bir tür olarak ele alan ressamdı da. Manzara ve figürlerin renk bakımından uyumlarını sezgisel olarak ortaya koyan resamlardan da biriydi. Onun "İskender'in Savaşı" isimli eserinde, dünyanın sonunu gösteren bir manzara ortaya konmuştur. Diğer sanatçı, Lucas Cranach ise Altdorfer gibi Tuna Okulu'nun kurucularındandı. Luther'le ilişki kurarak, Protestanlığı benimsemiş ve Protestan İkonografisinin meydana gelmesine yardımcı olmuştur. Bir başka Alman ressam da Hans Holbein'dir. Bu ressam bir portre ressamı olarak resim tarihine geçmiştir. Portrelerini tam bir objektiflikle resmetmiştir. Portrelerinde asıl görülmesi istenen şekil, bu şekillerin de ortaya çıkmasına aracı olan çizgidir. Form çok iyi ve sağlam oluşturuluyor ve belli konturların içine alınıyordu. Işık ve gölge, formu ortaya çıkarmak için kullanılırken, asıl olarak sanatçı, bir çizgi ressamı olduğunu da ortaya koyuyordu. Değişmeyen formları, anlık gösterimler değil, sanatçının portreleri ele almıştır. Duvar resimleri de vardır. Bunlar duvar ressamlığının, söz konusu zaman içinde Almanya'daki

durumu hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir. Kitap İllüstrayonları da bulunmaktadır.

İngiltere'deki Yüksek Rönesans Resmi'nin en güçlü ismi ise Nicolas Hilliard'dır. O günlerin İngiltere'sinde pek revaçta olan minyatür ressamlığıydı. Hilliard da bir minyatürcüydü. Elizabeth Dönemini en iyi yansıtan sanatçı olarak bilinmektedir. I. Elizabeth'in portre ressamıdır. Yarım figür portreleri dikkat çekmiştir. Sanatçının özellikle Holbein'den etkilendiği bilinir. Çoğu zaman şiirsel bir duyguyu yansıtan, ince üslubuyla dikkat çeker.

Yüksek Rönesans Resim Sanatı içinde meydana gelen önemli bir hareketin adı da Maniyerizm olarak bilinir. Genel olarak Rönesans'a hem anlam, hem de şekil olarak karşıt bir harekettir. Sınırları tam olarak konulamayan bu devrenin sanatçıları, kimi zaman Yüksek Rönesans'ın içinde gösterilirken, kimi zamansa Barok resmin içinde gösterilirler. Maniyerizm, Rönesans'a göre çok daha anti-klasik kalmıştır. Fakat Maniyerizm, resimde Michelangelo'nun Sistine Şapel apsisine yaptığı "Mahşer" resmiyle başlar denebilir. Maniyerizm sözcüğünün terminolojik yapısı üzerine uzun yıllar, çeşitli düşünceler ileri sürülmüştür. Maniyerizm bir takım zıtlıkların çarpışması sonucunda belirginlik kazanmıştır (klasik-antiklasik, rasyonalizm-irrasyonalizm gibi). Maniyerizm'in kelime anlamı, bir üslubun aşırıya kaçan tarzda kullanılmasıdır. Fakat geneli itibariyle Maniyerist resim sanatı, dengeye ve simetriye dayalı olmayan yapısıyla, form yerine kullandığı deformasyonlarla, kompozisyonlarında kullandıkları mekân belirsizlikleriyle, orantıya önem vermesiyle, dikey-yatay hareketlerin dışında resme kazandırılmak istenen basit S hareketi (Figura Serpentinata) ve ovallikler gibi dinamik bulgularla dikkat çekmiştir. Şekiller itibariyle Maniyerizm'in, Barok resmin temelindekilerden biri olduğunu da kabul edebiliriz. Maniyerizm, salt resimde değil, mimari ve heykel alanlarında da eserler ortaya koymuştur. Bizans resmindeki ikonaklasist hareketten sonra, kanımca önemli ikinci sanat hareketidir. Bu devrenin en önemli ressamı El Greco, Pontormo, Parmigianino, Bronzino gibi isimlerdir. Özellikle Yunanistan asıllı El Greco, daha sonra İspanya'nın Toledo şehrine yerleşmiş, yapmış olduğu dinsel resimlerinde, mistik yanılla çok dikkat çekmiştir. Fakat özellikle figürlerinde kullandığı deformasyon ve mekânlarındaki bilinmezlik enteresandır. Onun figürleri, sanki başka dünyaların insanlarıdır. Resimlerinin atmosfer oluşumlarında, Toledo göklerindeki engizisyon ateşi ve dumanının bıraktığı izleri kullanmakla, enteresan bir girişimde bile bulunduğunu ortaya koymuştur. Bir kısmı İtalyan, bir kısmı Flamanlı ve bir kısmı da

Fransız olan “Fontainebleau Okulu” da Fransa’da kurulmuş ve Maniyerist resme destek vermiştir.

Barok Resim

16. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıl başı arasındaki Avrupa sanatı dönemine Barok adı verilir. Barok kelimesi, Portekiz dilindeki “Barucca” kelimesinden gelir. Barok sanat, özellikle Avrupa’da kendini 17. yüzyıl içinde göstermeye devam ederken, bir yandan da başta İtalya olmak üzere, Fransa ve Hollanda’da resim adına ilerlemeler başlamıştır.

Bu sıralarda toplum tarihinde, anti-reform olarak bilinen ve başını Ignas de Loyola isimli bir İspanyol subayın çektiği, tekrar Katolikliğe dönüşü sağlamak için bir hareket söz konusudur. Ayrıca temeli 14. Louis’ye dayanan bir mutlak yönetimli sistem de gelişmekteydi. Zaten 17. yüzyılın en parlak yönetici simasıydı, 14. Louis. Kral, Versailles Sarayı’ndan yönetimi sürdürmekteydi. Bu saray merkeziyetçi bir sistemin ana merkezidi. Barok kültür içinde, alegori olgusuna duyulan sevgi, hümanist tutum, çok tanrılı olgu ile tek tanrılı Hristiyanlık olgusu sentez edilmişti. Hatta bahsetmeye çalıştığımız merkeziyetçi düşünce yayılmaya başladığından beri, küçük yönetimler bu sistemi yakalamak için savaş vermiştir. Aslına bakılırsa, Rönesans’ta ciddi biçimde sarsılan dini inanç dizgelerine tekrar geri dönülmesi hedefleniyordu. Papalık makamı, tekrardan en büyük makam olmaya hak kazanmıştı ve bu yüzyılda büyük papalar görev başındaydı. Bunların başında 5. Paul, 7. Urban, 10. Innocent ve 7. Alexander gibi isimler gelmekteydi. Roma yine en gözde sanat merkezidi. Böyle bir ortama sahip olan Avrupa’da Barok sanat, öncelikle “erken” ve “yüksek” olmak üzere bir gelişim ortaya koyar. Barok resmin Avrupa’da tam bir yayılma göstermesi, Yüksek Barok Resim evresinde gerçekleşmiştir. Yüksek Barok resmi, sırasıyla İtalya, Fransa, Flaman, Hollanda ve İspanya’da gelişme göstermiştir.

Erken Barok Resim

Bu devre, öncelikle bir natüralizmle karşımıza çıkar. Bu evrenin adı; “Erken Barok Natüralizmi”dir. Bu evrede, karşımıza ressam olarak çıkan isim, Caravaggio’dur. Sanatçı öncelikle Barok resim içine, adeta bir akım gibi, “Caravaggioizm” tanımının yerleşmesini sağlamıştır. Sanatçı, maniyezmin kalıplarına karşı çıkarak, dolaysız hatta sert de denilebilecek bir doğal resim anlayışı getirmiştir. Işık ve gölge karşıtıllıklarıyla vurgulanan güçlü ve hacimli figürler, eserlerinin çoğunda siyah bir fon üzerine yerleştirilmiştir. “Caravaggioizm” ismi ile bilinen Caravaggioculuk olgu-

su, Caravaggio'nun eserlerinden kaynaklanan, gerçekçi betimlemelerle ve güçlü ışık-gölge karşıtlıklarıyla belirginleşen resim akımının ismidir. Bu akım, özellikle İspanyol resminin 1580-1630 arasındaki evresi olan "Karanlıkçılık" tarzı içinde de kendine elverişli bir ortam bulmuştur.

Erken Barok Resmi'nin bir diğer evresi olan "Erken Barok Klasizmi" için en güzel örneklerden birini Annibale Carracci oluşturmaktadır. Özellikle bu ressamın tıpkı Caravaggio gibi, Maniyerizm'e karşı bir tavır izlemiş olması onu da hem Erken Barok resmi içine sokmakta, hem de sözü edilen evrenin bir klasiği yapmaktadır. Erken Barok Resmi'nin bir diğer evresi de "Gündelik Yaşam Panoramaları"dır.

Yüksek Barok Resim

Bu dönemde İtalya'da dikkati çeken isim, Pietro da Cortona olmuştur. Sanatçı kendine öncü olarak Michelangelo'yu seçmiştir. Bir süsleme ressamı olarak derin perspektifli tavan kompozisyonlarıyla tanınmıştır. Daha ziyade mimari yapıları süsleyen resimler yapmıştır. Bir başka Yüksek Barok İtalyan ressamı da Guido Reni'dir. Sanatçı, Carracci'lerin öğrencisi olmuştur. Kısmen Geç Barok sanatçısı da sayılabilir. Carracciler ve onun öğrencilerinden de biri olan Reni, anti-Caravaggioist olarak dikkat çekmiştir.

Yüksek Barok Resmi'nin Fransa'daki durumu resmin beş ana kolda ele alınabileceğini ortaya koyar.

Bunlardan ilki "Fransız Barok Klasizmi"dir. Fransa'da özellikle Barok üslup prensipleri ile klasik eğilimler daima çatışmıştır. Fakat bu ülkedeki Barok klasizmi yönünde, özellikle ilk dikkati çeken Simon Vouet'dir. Sanatçı, özellikle Caravaggio etkisinde kalmış, dolayısıyla önce Bologna Okulu ile iletişime girmiş, daha sonra da Roma'ya gidince Carracciler'in etkisinde kalmıştır. Fakat Fransa'daki Barok klasizmini kurgulayanlardan biridir. Bütün bunlara rağmen klasik Fransız Barok resminin en ideal temsilcisi Nicolas Poussin'dir. Sanatçı klasik ivmeye sahip Yunan sanatına yakın olmayı tercih etmiştir. Barok resim ilkelerini reddetmiş, aksi yönde çalışmıştır. Bu grup içinde Le Nain Kardeşleri de saymak gereklidir.

İkinci ana kol "İdeal Manzaralar"dır. Bu yönde en dikkati çeken isim Claude Lorrain olmuştur. Aslına bakılırsa ideal manzara ivmesine direkt etkide bulunamasa da Poussin de hizmet etmiştir. Lorrain de Poussin gibi İtalya'ya yerleşip kalan Fransız ressamıdır. Sanatçı manzaralarında, ışık+antik mimarlık parçaları kullanmıştır. Doğanın gerçekçi tasvirlerini ele almaya çalışan sanatçının, bir idealizm peşinde olduğunu hemen söylemeliyiz. Kullandığı ışık çok önemlidir. Çünkü bu ışık Lorrain'e özgü, hafif bir ışıktır.

Üçüncü ana kol, "Liman Panoramları"dır. Bu kol için çaba harcayan ressamlardan yine en önemlisi Claude Lorrain'dir.

Dördüncü ana kol, "Gündelik Yaşam Panaromaları"dır (Genre Resimleri). Bu konudaki en güçlü isim Georges de La Tour'dur. Sanatçı, sonraları dini resimlere yönelse de önceleri tamamen Genre ressamı olarak dikkat çekmiştir. Özellikle bu resimlerinde, kullandığı figürleri donuk ve heykelimsi vermeyi sevmiştir. Özel bir yanı ise sanatçının gündelik yaşam resimlerinde gün ışığını kullanmasıdır. Özellikle Caravaggioizm'in etkisinde kalmıştır.

Beşinci ana kol, "Portre Ressamlığı"dır. Bu aşamada akla gelen, aslen Flamanlı olan, fakat Paris'e gelip oraya yerleşen ve Fransız Barok resim sanatı içinde ismi geçen Philippe de Champaigne'dir. Paris'te Kraliçe Maria de Medici'nin ressamı olmuştur. 13. Louis ve Richelieu'nun portrelerini yapmıştır. Portrelerinde Van Dyck etkisi bulunur.

Yüksek Barok Resmi'nin Flaman tarafına bakınca, şunları görüyoruz; özellikle "Alegorik bir İfadecilik" ilk dikkati çeken yaklaşımdır. Bu konuda önemli isim Peter Paul Rubens'dir. Salt alegorik ifade alanında değil, portre ve manzarada da dikkati çekmiştir. Sanatçı ilk defa Almanya'nın Köln şehrinde yaşadıkdan sonra, Venedik'e gitmiştir. Bu yerden, özellikle Tintoretto, Veronese ve Tiziano da çok etkilenmiştir. Mantua'ya gittiği sıralarda Dük Vincenzo Gonzaga'nın himayesinde önce Roma'ya, daha sonra da İspanya'ya sanat görüşünü geliştirmesi için gönderilmiştir. Venediklilerden rengi, Raphael'den çizgiyi, Michelangelo'dan ifade gücünü, Correggio'dan doğallığın güzelliğini, Bolognalı ustalardan da kompozisyon tekniği öğrenmiştir. İlk karısı olan İsabella Brandt ve onunla birlikte ressamın kendisini de gösteren resim, aşağı yukarı 1609-1610'lu yıllarının genel çizgisini göstermesi açısından önemlidir. Dini resimlerinde, aldığı Katolik terbiye ve prensiplerin de etkileri bulunmaktadır. Bu etki, Barok resim üslubu ile biraz olsa yumuşamıştır. Çok büyük bir atölyeye sahip olan Rubens'in etrafında birçok öğrencisi bulunmuştur. Bu öğrencileriyle birlikte sayısı bile tam olarak belli olmayan eserler meydana getirmişlerdir. Onun alegorik resimleri içinde en önemlilerinden biri, "Kral Leukippos'un Kızlarının Kaçırılması" isimli yapıttır. Suzanne Fourment'i de çokça model olarak kullanan sanatçı, 1622'de Paris'e gitmiştir. Maria de Medici'nin hayatını resmederek, çocukları Albert ve Nicola'nın portrelerini yapmıştır. 1630'da ikinci evliliğini Helena Fourment ile yapmıştır. İkinci karısı sanatçıyı çok esinlendirmiştir. İşte o muhteşem mitolojik ve alegorik resmi "Venüs ve Adonis" de tam bu sıralarda ortaya çıkmıştır. 1640'da ölen sanatçı, evrensel olmayı hak

eden, gerek geçmiş, gerekse gezip gördüğü yerleri çok iyi sentez etmiş olmasıyla sanat felsefesini güçlendirmiştir.

Yüksek Flaman Barok Resmi'nde dikkati çeken bir başka konu ise "Portre Ressamlığı"dır. Bu yönde asıl isim, Rubens'in öğrencisi de olmuş Anthony van Dyck ve Frans Hals'dir. Özellikle Dyck, sanatçı psikolojisi açısından farklı biriydi. Melankolik bir kişiliği vardı. İngiltere ve İtalya'ya seyahatlerde bulunmuştu. İngiliz kralı I. Charles'ın saray ressamı olmuştur. Sanatçıya "sir" ünvanı verilmiştir. Özellikle portreleri, poz vereni hayat seviyesi içinde göstermesi ve İngiliz portre ressamlığına bir avantgard etki yapmasından dolayı önemlidir.

Yüksek Hollanda Barok Resmi'nde, ilk dikkati çeken konu "Genre Ressamlığı"dır. Bu konuda diyebiliriz ki her Hollandalı ressam ortaya bir yapıt koymuştur. Buna rağmen, ilk dikkati çeken isimler, Jan van Vermeer, Jan Steen, Adrian van Ostade ve Pieter de Hooch'tur. Bu ressamlar, Hollanda'nın günlük yaşamına dair resimler yapmışlardır. Özellikle Vermeer, "Delft Şehrinden Bir Görünüş" isimli çalışmasıyla izlenimci ressamların bir öncüsü olmayı hak edecek gelişmeler göstermiştir. Bir başka konu da "Manzaralar"dır. Bu manzaralar kendi içlerinde, "Monokrom", "kahramanlık" ve "İtalyan stilli manzaralar" olmak üzere üçe ayrılırlar. Fakat genel bir çerçevede içinde manzara ressamı olarak Jan van Goyen, Ruysdael, Meindert Hobbema gibi isimleri sayabiliriz. Bu ressamlar da izlenimci resmin manzara yönüne ışık tuttıkları gibi, asıl daha sonra, özellikle Romantik dönemin başta John Constable olmak üzere bütün ressamlarını etkilemiştir. Bir başka konu olan "Deniz" konusuna gelince, bu yönde de dikkati çeken ismin Abraham Storck olduğunu söylemek gerekmektedir.

Portre ressamlığı yönünde Frans Hals, cesaretli ve gerçekçi yanıyla dikkat çekmiştir. Gündelik hayatın gerçekçi yüzlerini kendine model olarak seçmiştir. Portrede hareketi ve anlık yakalamaların vurgularını değerlendirmiştir. Kullandığı renkleri, portresini yaptığı kişilere ve kostümlerine göre değiştirmesi, onun gerçekçi tutarlılığına işaret etmektedir.

Bütün bunların ardından tabii ki Hollandalıların haklı gururu ve Yüksek Barok Resmi'nin kuşkusuz evrensel olmuş sanatçısı Rembrandt'dır. Sanatçı 17. yüzyılın hemen başında doğduğu için, bu sıralarda Hollanda, İspanya yönetiminden daha yeni kurtuluyordu. Rubens ve asistanlarının yaptığı dini resimlere Hollanda'da Rembrandt döneminde pek ilgi gösterilmiyordu. Calvinci hareketlerin yoğunluk kazandığı Hollanda, söz konusu dini resimleri kiliselerden kaldırıyordu. Reddedilen bu resimler, ancak koyu Katolikliğin, dolayısıyla Vatikan papalığının simge-

leri olabiliirdi. O yıllarda Hollanda dinsiz bir toplum da değildi. Fakat Martin Luther'den kuvvetini alan Calvinciler, tanrı ile kul arasında aracı tanımıyorlardı. Böylece aradan kiliseyi kaldırıyorlardı. Hollandalılar için, Ortaçağı andıran dinsel atmosfer, artık yoktu. İşte Rembrandt böyle bir Hollanda içinde yaşadı. Sanatçı önceleri bağımsız olarak bir süre çalıştı. Bu döneminde gravür ile uğraştı. Bu dönemi Rembrandt'ı belli bir yerlere getirdi. Gravürlerinde portreleri, değişik kompozisyonları ve İncil'den sahneleri işlemiştir. İlk ciddi ışık-gölge denemelerini gravürlerde denemiştir. Gravürlerini meydana getirirken yardımcıları kullanmıştır. Gravür olgusunu Avrupa sanatı içinde tanıtan ve belli bir platforma yerleştiren odur. İlk etkilendiği isim kuşku yok ki Caravaggio olmuştur. Hayatının büyük kısmını Amsterdam'da geçirmiştir. Bu şehir bir anlamda kuzeyin Venedik'i sayılmaktaydı. O günlerde portre yaptırma modası vardı ve bütün Amsterdamlı zenginler bu modaya uydu. Herhangi birine bağlanmadan çalışan Rembrandt, geçimini tamamen halkın ellerine teslim etmişti. Sanatçının halkçı bir yaklaşımı vardı. Hatta bu yanını "Gece Nöbeti" ismini taşıyan, Nişancılar Loncası'na ait rütbeli bir grup insanın kendisinden bu resmi istedikleri ve sanatçının da buna verdiği karşılığı öğrenince daha da iyi anlayabiliyorsunuz. Resmettiği bu insanlar onun kendilerini daha şaşalı göstermesini beklerken ve isterlerken, sanatçı onları rütbeleri ve statüleri aynıymış gibi göstermiştir. Buna da bozulan bu insanlar, zaten resmi de beğenmemişlerdir. 1650'de Hollanda'da büyük bir iktisadi çöküntü görülür. İşte bu tarihten sonra sanatçı için, refah dönemi kapanmış, zor günler başlamıştı. Sırayla karısını, oğlunu ve gelinini kaybedince çok yalnız kalmıştır. Sadece küçük kızı ile beraber yaşamaya başlayan sanatçının, muhteşem bir resim olan 1661'e ait portresinin, yaşadığı zor günlerin izini göstermesi yönünde dikkati çektiğini ve önemli olduğunu söyleyebiliyoruz.

Yüksek Barok Resmi'nin gerçekleştiği bir başka yer de İspanya'dır. Bu dönemde konu olarak "saraydan kişilere ait portreler " ve "sosyal gerçekçi anlayış" ilk dikkati çekenlerdir. Fakat her iki konuyu da gündeme getiren en önemli İspanyol ressamı, kuşku yok ki Diego Velasquez'dir. İspanya'da, özellikle 17. yüzyılda Sevilla önemli bir şehirdi. Bu şehir, değişik yerlerden gelip kaynaşan insanlarla doluydu. İşte o sıralarda, resmin içine girer Velasquez. O zamanlar Sevilla'daki en önemli ressam, Herrera'dır. Sanatçının ilk ciddi resim dersleri aldığı insan da bu ressam-hoca olmuştur. Daha sonra bir başka usta olan Pacheco'nun da yanında çalışan Velasquez, ondan da çok şeyler öğrenmiştir. O sıralarda aldığı kararla diğer hocası Herrera kadar göklere çıkarmasa da ikinci

hocası ile çalışmayı tercih etmiştir. Sanatçının ilk yapıtları gündelik yaşamdan alınmış kesitlerden ibarettir. İçki içen adamlar, çalgıcılar, vb. Daha sonra maniyerist tarzda çalışmalar yaparken, Caravaggio'nun etkisi altında kalmıştır. Realizmi ve natüralizmi daima ön planda tutmuştur. En ince detayları bile göstermekten geri kalmamıştır. Sanatçı Caravaggio etkisinde resimler yaptığı sırada daha henüz gerçek anlamda Caravaggio resimlerini görmüş değildi ve olsa olsa Caravaggio kopyası resimler görmüş olmalıydı. Sanatçı, Sevilla dışına çıkarak, Madrid'e gitmiş, orada kral 4. Philip'in saray ressamlığına kadar yükselmiştir. Kral Philip ile birlikte saray, bir sanat merkezi haline gelmiştir. Kralın kendisi de resim dersleri almakta, yazarlık bile yapmaktadır. Yönetimi de kralın yardımcısı sıfatıyla elinde Kont Olivarez tutmaktaydı ve o da sanat sevgisiyle dolu bir insandı. 1628'e kadar portreler yaptı. Rubens ile çok iyi arkadaş olan sanatçı, Rubens'in bir dost olarak "mutlaka İtalya'yı gör" şeklindeki tavsiyesi üzerine harekete geçmiş, Kont Olivarez'den aldığı bir tavsiye mektubuyla İtalya'ya gitmiştir. Burada, özellikle Vatikan'ın başında güçlü bir sanat destekleyicisi ve koruyucusu olan Papa 8. Urban bulunmaktaydı. Sanatçı, papalık makamının misafiri olarak Vatikan'da Raphael ve Michelangelo'nun resimlerini inceleme fırsatı bulmuştur. Hatta bazı kaynaklara göre de büyük bir samimiyetle Raphael'i beğenmediğini söylemiştir. Sanatçı, ikonografik konularda pek başarılı olamamıştır. İtalya'dan döndüğü sırada saray yine güçlüydü, fakat ülke genelinde karışıklık çok fazla idi. Sanatçı için en önemli kompozisyonlarından biri, İspanyol resminde de önemli yeri bulunan, "Breda'nın Teslim Edilişi" isimli eserdir. Bu resimde İspanya'nın Flaman işgalini ve ele geçirilişin son hareketlerini görmekteyiz. Sanatçı gerçekçi konuları işlerken gösterdiği ustalığı her ne hikmetse mitolojik resimlerde gösterememiştir. 1647'lerde kral sekiz köşeli bir salon yaptırmış ve bu salona çok değerli resimler alınmasını istemişti. Bunun üzerine İtalya'ya resim toplamaya giden Velasquez, burada o sıralarda Papa olan 10. Innocent'in de portresini yapmıştır. 1656'da yaptığı "Las Meninas" isimli, sarayın önemli kişilerini gösteren resmiyle saraydan kişilere ait portrelerin en mükemmelini gerçekleştirmiştir. Özellikle sosyal gerçekçi anlayış içinde yaptığı en önemli çalışmalardan biri de "Yumurta Pişiren Kadın", diğeri ise "Su Satıcısı"dır. Daha başka İspanyol sanatçıları da yok değildir. Bunların başında Sevilla'nın dışına bile çıkmayan Zurbaran, mistikliği gerçeklikle beraber ve anti-reform harekete yararlı olsun diye kullanan bir sanatçıydı. Yapay ışık altında resimlere bir plastisite kazandırmak, İspanyol resminin en önemli yanlarından biriydi. Sevilla'da yetişmiş bir başka İspanyol sanatçı da Estaban Murillo'dur.

Günlük ve dini konuları, daha ziyade sert bir natüralizm, soğuk renkler ve derin bir acıma ile birleştirerek veren sanatçı, daha ileriki dönemlerinde hem renklerde sıcaklaşmış, dolayısıyla da yumuşamıştır. Sokak çocuklarıyla ilgili resimleri çok önemlidir. Aslına bakılırsa isimlerini saymaya çalıştığımız üç İspanyol ressam da sosyal gerçekçi konulara epey kafa yormuştur.

Rokoko Resmi

Özellikle Fransa'da 18. yüzyıl ilk yarısını kapsayan sanat dönemi-
dir. Bu dönemde yalnız resimde değil, mimari ve heykelde de eserler
verilmiştir. Bu dönemin önemi, sanatı destekleyen kitlenin artık kral-
lar yerine Burjuva olmasındandır. Bu dönemin en gözde konusu "Fetes
Galantes" ismiyle bilinen "Aşk Konusu"dur. Söz konusu isim önemli bir
Rokoko ressamı olan Antoine Watteau ile gelmiştir. Fransız olan bu sa-
natçı, özellikle İtalyan tiyatrosu, operada izlediği temsiller ve davetlerde
karşılaştığı genç kadınlar ve soylulardan esinlenmiştir. Bu resimlerinde,
özellikle mavi tonlar ve yıldız kullanarak tüm yeteneğini ortaya koymuş-
tur. Sanatçının şair kişiliğinin olması da aşk konulu resimlere onu yatkın
kılmıştır. Ve bütünüyle Avrupa'ya, özellikle 18. yüzyıl ilk yarısında hâkim
olacak zarafete dayalı Rokoko'nun yaratıcısı olma kimliği Watteau'ye ait-
tir. Resimleri açık havada, bahçelerde, ormanlarda geçmiştir. O zamanın
Fransız bahçelerini kullanmamış, yerine kendi idealizasyonu doğrultu-
sunda davranmıştır.

Bir başka Rokoko ressamı da François Boucher'dir. O da Fransız sos-
yetesinin ressamı olmuştur. İtalya'ya gitmiş ve bir süre orada kalmıştır.
Watteau'nin öğrencisidir. Kadın ve nazik erkekleri parlak renklerle boyay-
mıştır. 15. Louis'in metresi olan Pompadour'un koruyuculuğu altında,
koruyuculuğunu üstlenen bu kadın için, onun hayatını konu alan birçok
resim, hatta yedi tane de portresini yapmıştır.

Bir başka Rokoko ressamı da Jean Honore Fragonard'dır. Boucher'in
öğrencilerinden biridir. İtalya'ya gitmiştir. Buraya giderken, görmüş oldu-
ğu şaheser botanik dünyalarını resme almıştır. Sanatçının hayatı, Fransız
İhtilali ile birlikte sona ermiştir. Rokoko içinde daha çok Genre ressamı
olarak hatırlanan bir başka kişilik de Simeon Chardin'dir. Bir anlamda
gerçekçi yönleriyle dikkat çeken bu sanatçının özellikle "Balon Şişiren
Çocuk" isimli resmi önemli bir eseri olarak dikkat çeker.

Yeni Klasik Resim

Bu dönemin resim sanatında en etkin isim Jacques Louis David ve sanatçının öğrencisi olan Dominique Ingres'dır. Öncelikle bu iki sanatçının meydana getirdiği Yeni klasikçi akımın hemen önündeki durum bir hayli karmaşıktır. 1789'da devrim gerçekleştiği sırada, başta Rokoko gelenekçiliği olmak üzere yanı sıra ahlakçı yaklaşımlar, Pompei stilindeki klasizm ve burjuva natüralizmi dikkat çekmekteydi. Fakat koruyucu dediğimiz çeşitli hamiler için yapılan sanat, artık bu dönemde halk için yapılmalıdır görüşüyle yer değiştirince, bu yöne bir ağırlık söz konusu olmaya başlamıştır. Yeni klasikçilik, devrim ülkülerini ve devrimin gücünü dile getiren bir anlayışla yola çıkan ressam David'i dönemin sembol ressamı haline getirmiştir. Zaten Yeni klasikçilik ve David'in ortaya çıkmalarından sonra Rokoko tarihe karışmıştır. David'in ortaya çıktığı an da Fransız resmi hem toplumsal, hem de plastik açıdan bir kriz içindeydi. Sanatçı, 1755'de Roma'ya gitmiştir. Işık ve gölge ile elde ettiği hacimli rölyefsi etkiler onun için çok önemlidir. Zaten Roma'dan döndüğü sırada antik temaları seçmiş ve ifadeci bir anlayıştan yana olmuştur. Fransa'nın sahip olduğu resimlerin ve sanat felsefesinin değişmesine epeyce hizmeti dokunmuş olan sanatçı, sanat dünyasında değerli değersiz ressam ayrımına gidilmemesini sağlamıştır. Tiyatro ile de ilgilenmiştir. Zaten çok figürlü resimlerinde yer alan tiyatro düzeneğinin temelleri de buralara dayanmaktadır. Devrime paralel olarak, sanat yapıtının didaktik bir özelliğe de sahip olması gerektiğini söylemiştir. Sanatçının belki de en önemli eseri "Marat'nın Ölümü" isimli resmidir. Antikite etkili "Horasların Yemini" isimli çalışmasını da unutmamak gerekir.

Bir diğer Yeni klasik ressam da Ingres'dır. Estetik amaçları pek anlaşılamayan bir sanatçı olarak bilinmektedir. 1806'da Salon yarışmasına gönderilen eserleri küçümsenerek refüze edilmiştir. Raphael'e, Fransız ve Flaman primitif sanatına yakınlık duymuştur. Floransa'daki Masaccio freskoları onu çok etkilemiştir. Roma'ya yaptığı ilk yolculuğunu epey uzatmıştır. Sanatçının "Odalık" ve "Türk Hamamı" gibi eserleri çok dikkat çekmiştir. Fransa'da insana dayalı bir Yeni klasik sanat gelişirken, yani bir portre ve ifade olgusu ağırlıktayken, özellikle İngiltere'de manzara resimlerinde suluboya çokça kullanılmıştır. Yanı sıra "Yaşam ile Ölüm arasındaki Hayvan Mücadeleleri" de çok önemli bir konu olarak dikkati çeker. Bu yönde önemli isimlerden birisi George Stubbs'dur. Bir başka konunun "sosyete kompozisyonları" olduğunu söyleyebiliriz. Bu yönde, o zamanın İngiltere'sinde dikkati çeken isim Arthur Devis'dir. Bu sanatçı bir çeşit Rokoko üslubunu devam ettirmiştir. Özellikle bir başka konu

olarak da “Genre Resmi”nin dikkat çektiğini görüyoruz. Bu doğrultudaki bir isim ise William Hogarth’dır.

Yeni klasik resmin İtalya’da ne durumda olduğuna bakacak olursak, burada şehir resimleri yapıldığını görebiliriz. Bu resimlere Vedute resimleri de denmektedir. Ressamları içinde de en önemlileri Canaletto, Guardi ve Pannini gibi isimlerdir. Bu sanatçılar, fotogerçekçi tarzda ele aldıkları İtalya’nın önemli meydanlarını, şehir köşelerini resimlerine aktarmışlardır. Resmettikleri yerlerin topografik karakterlerini ortaya koymak en önemli özellikleridir. Bu resimler birer belge anlamı da taşımışlardır. Kısaca resim sanatının belki de fotoğraf sanatı ile eşdeğer anlama ulaştığı, adeta özdeşleştiği bir resim kulvarını da Vedute ressamı oluşturmuştur.

Yeni klasik resmin İspanya’daki durumuna gelince, burada karşılaştığımız önemli isim Francisco de Goya’dır. Bu sanatçı 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkardığı resimlerle, bir anlamda Klasik resmi romantik ve gerçekçi resme, bir o denli de gerçeküstücü resme bağlayan kişi olmuştur. Özellikle Goya’nın 1776’da ustası kabul ettiği Velasquez’dan kopyalar yaptığı ve ilk gravür çalışmalarına da giriştiğine tanık oluyoruz. 1799’da saray baş ressamlığına atanmıştır. Çok sayıda portre yapmıştır. 4. Carlos’u ailesi ile beraber resmeden sanatçı, en önemli eserlerinden birini de böylece yapmıştır. Sanatçının esin dünyasını oldukça etkileyen olayların başında, Napolyon savaşları gelmektedir. Hatta bu sıralarda halkın yaşantısı içine girerek, kendine bu yönde de bir konu geliştirmiştir. 1823’de Yedinci Fernando ona pek sempatik gelmemiş ve böylece o da Fransa’ya gitmiştir. Doğaldır ki sanatçının en büyük özelliği 19. yüzyıl resmine büyük etkiler yapmış olmasıdır. Sanatçının gravürcülüğü sanat tarihi dünyasında büyük hayranlık yaratmıştır. Yağlıboya ve portre ressamı olarak ise ancak 1900’lerden sonra keşfedilebilmiştir. Bu tarihte sanatçıya ilk toplu sergisi de düzenlenmiştir.

Türk Resmi

16.-18. yüzyıllar arasındaki Türk resmine gelince, bu dört yüzyıllık süreç içinde Minyatür resmi devam etmiş, 18. yüzyıl sonlarından itibaren Taşbaskı resimler ve Duvar resimlerinin bulunduğu bir ara evreden sonra, 19 ve 20. yüzyılda Batılı anlamda tuval resmine yönelinmiştir. 16. yüzyılın minyatür resmi açısından çok hareketli geçtiğini hemen söylemeliyiz. Çünkü Türk Minyatür Resim Tarihi’ne adını yazdıran büyük ustalar bu yüzyılda karşımıza çıkar. Bu dönemde görev başında olan padişah II. Bayazıd, Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman dönemlerini gören MatrakçıNasuh, padişahlarla gittiği her menzili resmetmiştir. Sırasıyla meydana getirdiği eserler, “Tarihi

Sultan Bayezıd", "Süleymannâme", "Beyanı Menazil-i Sefer-i Irakeyn Sultan Süleyman Han" gibi eserlerdir. 1564'de İstanbul'da öldüğü bilinen sanatçının minyatürlerinde, konaklama yerleri ve kentler topografik bir bakışla doğası ve yapılarıyla ele alınmış, mimari öğeler tüm ayrıntılarıyla işlenmiştir. Osmanlı klasik sanatının yüksek dönemi III. Murad dönemi minyatür ressamlığıyla belirlenir. Bu dönemde Nakkaş Osman tarafından "Hünernâme" isimli bir eser resmedilmiştir. İki ciltlik bir yapıttır. Nakkaş Osman'ın yine III. Murad dönemi için hazırladığı bir başka eser de "Şehinşehnâme"dir. Diğer bir eseri de "III. Murad Surnamesi"dir. Burada da padişahın oğulları için düzenlenen şenlikler anlatılır. 17. yüzyıldan "Divan-ı Nadiri" isimli eser de çok önemlidir. Daha sonra 18. yüzyıl başlarına tarihlenen "Surname-i Vehbi" isimli eser, Nakkaş Levni tarafından yapılmıştır. Bu eser de III. Ahmed dönemine aittir. Bu yüzyıldaki bir başka ressam da Abdullah Buhari'dir.

YAKINÇAĞDA RESİM

Bu çağ, 1789 Fransız İhtilali ile başlar ve 20. yüzyılı da içine alır. Bu noktada ihtilal sonrasında yerleşmeye başlayan milliyetçi düşünceler ve sıkı bir demokratikleşmeye doğru yönelme, beraberinde birçok sanat akımını getirmiştir. Bu akımların ilkinin Romantizm oluşturur. Fakat Yakınçağ içinde, 19. yüzyıla ait olmak üzere dikkati çeken iki tane akım başlayıp bitme şansını yakalamışlardır. Bunlar romantizm ve realizmdir. Sadece başlayıp, diğer yüzyıla da uzayan bir üçüncü akım ise Natüralizm kökenli Empresyonizm'dir (İzlenimciliktir).

Resimde Romantizm

Avrupa, 1789'dan 1815'e kadar savaş içindedir. Romantik ressamların çoğu, Yeni klasikçiliğin merkezi olan Roma'da yetiştikleri için, resme Yeni klasikle başlamışlardı. Fakat teker teker kendi güçleriyle bundan sıyrılmayı da başardılar. Nasıl Rönesans'a bir tepki olarak ortaya Barok, Barok'a ve Rokoko'ya da bir tepki olarak Yeni klasik çıkmışsa, Yeni klasiğe bir tepki olarak da Romantizm'in çıktığı düşünülebilir. Zaten Yeni klasikçi David, Fransa'da ilk kuşak Romantik ressamlar içinde gösterilir. Yeni klasikte küçümsenen manzara, Romantizm'de baş tacı edilecek, romantik duyguların aktarımı için iyi bir ilaç olarak gösterilecekti. Bonington ve Constable, romantik resmin avangardları olarak gösterilebilirler. Bu ressamlar, Hollandalı Barok Manzara ressamlarını kendilerine öncü almışlardır. David atölyesinde yetişen ressam Jean Gros, romantik eğilimlere ilgili bir ressam olarak dikkat çeker. Romantik resamlarda, canlı bir yoğunluk, öznel yaşam ve bireycilik bir bileşke oluşturur. Diğer Romantik ressamlar ise İngiliz William Turner, William Blake, Fransız Theodere Gericault, Eugene Delacroix gibi isimlerdir. Caspar David Fredrich'i de Alman Romantik resminin temsilcisi olarak saymak gerekir. Özellikle Delacroix'nın 1830'da yaptığı "Halka Önderlik Eden Özgürlük" isimli eseri, müthiş bir romantik yükü ortaya koyarken, izleyicinin, birtakım gerçeklerin de farkına varmasını sağlamıştır.

Romantik resmin bir özelliği de, resim sanatçısı gruplarının ortaya çıkmış olmasıdır. Bunların başında "Nazerenler" gelmektedir. Bu grup 1810-1830 arasında Roma'da, Alman ve Avusturyalı ressamlar tarafından kurulmuştur. Bunlar, Fredrich Overbeck, Franz Pforr, Peter von Cornelius ve Julius Schnorr von Carolsfeld'dir. Bir başka resim grubu da Preraphaelciler (Önraphaelciler) idi. 1848'de toplanan yaklaşık 1853'den itibaren dağılan bu topluluk, bir İngiliz sanatçı topluluğudur. Özellikle

Victoria döneminin yeniliklere açık olmamasına ve sanayi çağının idealizm eksikliğine bir başkaldırı olarak, Önrphaelciler, edebiyat ve simgelere, efsaneler ya da kutsal kitaba dayalı bir esinin yardımıyla, 15. yüzyıl İtalyan sanatının saflığını bulmaya çalışmışlardır. Bu grupta da, duyarlı olan John Everett Millais, lirik ve romantik Dante Gabriel Rossetti, ayrıntılarda ve anlatılarda çok titiz olan William Holman-Hunt ve tarihsel-efsanevi konulara ilgi duyan Edward Burne-Jones bulunmaktadır. Raphael'in gelenekçiliğine dönüş anlamı taşıyan, bir manifestoya sahiptiler.

Romantizm resminde konu olarak dikkati çekenlerden biri de "Portre" idi. Özellikle bu konu türü Nazerenler tarafından desteklenmiştir. Biline gelen bütün duruşlar denenmiştir denilebilir. Fakat romantikliği imleyen bir psikolojik yapılanma altında ele alınan figürler de kullanılmıştır dersen, sanırım hata yapmamış oluruz. Yanı sıra konu olarak bir başka dikkati çeken yaklaşım da "Manzara ve Deniz Kompozisyonları" idi. Bu konuyu işleyenlerin en başında ise İngiliz romantik ressam William Turner geliyordu. Özellikle deniz manzaralarının her türüsünü, daha da doğrusu her iklim şartı altında ele alanı bu sanatçıydı. Özellikle Turner'ın, "manzaraların maddeden arındırılması" eğilimi çok önemlidir. 1840'dan itibaren de manzaralarında katı ve sıvı ayrımı ortadan kalkmıştır. Onun elinde, manzara geleneği tamamen kırılmıştır. Sanatçının çoğu manzaralarında ufuk çizgisi, ya kendini saklamıştır ya da tamamen kaybettirilmiştir. Kullandığı renkler, en somut manzarasından en soyutuna tamamen romantiktir. Sanatçı resimlerine bakarken, kendini hem mutlu hem de mutsuz hissettiğini ifade etmiştir. Fakat doğal manzara anlayışı çerçevesinde hizmet veren ve dikkati çeken önemli bir başka isim de John Constable'dır. Romantik akım 19. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiş, bu akımı realizm akımı takip etmiştir.

Resimde Realizm

Bu resim akımı, gerek Yeni klasik, gerekse Romantizmin biçimsel güzellik anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Söz konusu gerçekçiliğin üç anlatım yolu vardı. Bunlardan biri, Barbizon Okulu'nun benimsediği "manzaracı gerçekçilik", diğeri "akademik gerçekçilik", bir diğeri ise "sosyal gerçekçilik"ti. Ressamın nesnel bir tutum içinde olmasını isteyen gerçekçilik, düşsel ve ahlakçı tablolar dışında, uzun süredir resimden uzaklaştırılmış olan köylü, işçi gibi konuları yeniden gündeme getirmiştir. Özellikle Honore Daumier'in, "Transnonain Sokağı Katliamı", Gustave Courbet'nin "Taşkıncıları", Millet'nin "Harmancı" isimli çalışmaları gerçekçilik resminin başlangıcını gösterir. 1848 devrimi, bu insan-

cıl-natüralist sanatı meydana getirmiştir. Daumier'nin taşbaskı ve yağlı-boyaları anlatımcı gerçekçiliğin en somut örnekleridir. Millet'nin resimleri ise çoğunlukla köy ve köylü durumunu anlatır ve klasik bir boyuta ulaşır. Millet'in çevresinde kurulan Paris'e yakın bir yer olan Barbizon Köyü'ndeki okul içerisinde, görülen her şeye tam bir bağlılık aranmıştır. Fakat Courbet'nin 1855'deki büyük sergisi bir bakıma tam bir gerçekçilik manifestosu anlamı taşımıştır. Courbet'nin gerçeklik anlayışını yakın dostu ve arkadaşı felsefeci Proudhon, felsefi temellere oturtmuştur. Böylece tam bir akademik gerçekçilik meydana gelmiştir. Taşçıları, tohum eken köylüleri, kapana sıkışmış da can çekişen bir kurdu resmetmekle tam bir sosyal, aynı oranda da doğal süreçlerle meydana getirilmiş gerçekçilik yaratılmış oluyordu. Söz konusu gerçekçilik içinde yatan tüm natüralist doktrinler kuşku yok ki Empresyonizm (İzlenimcilik) ismiyle bilinen bir resim sanatının yolunu açmıştır.

Realizm resmi, Rusya'da da dikkat çekmiştir. Burada da 19. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Tchaikovsky'nin müziği, Tolstoy ve Dostoyevski'nin yazı ve romanları, gerçekçi ressamların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu ressamlar, Ilja Repin, Ivan Schischkin ve Ivan Kramskoj'dur. Demokratik rejime dönüşümü ortaya iten bir düşünce birliği de bu ressamalarda bulunmaktaydı.

Resimde Empresyonizm (İzlenimcilik)

Avrupa resmi içinde 1860'lardan başlayarak 1930'lara kadar sürmüş, günümüzde bile elden hiç bırakılmayan bir resim akımıdır. Böylesine önemli bir resim akımını, özetlemek oldukça güçtür. Fakat yine de biz, bu akımın genel tanıtımını yaparak, işe bir başka boyutla yanaşmak istiyoruz. Bir kere bu resim akımının çıkış yerinin Fransa olduğunu hemen söyleyelim. Bu akım gelip de kapıyı vurmadan önce, bu akıma öncül olabilecek çok fazla resimsel gelişme bulunmaktadır. Birtakım Rönesans ressamlarıyla başlatılan öncesi durumu, Barok manzaracılar, hatta Genre resimlerine, oradan Romantiklerin manzaralarına, oradan da gerçekçilik akımına kadar vardırabiliriz. İzlenimci ressamlar, geçici bir anı yakalamaya çalışarak, nokta şeklinde fırça darbelerini, açık renk değerlerini, ayrışık renkleri sistemli bir biçimde kullanarak; sis, kar, gibi konuları seçerek, resim sanatına köklü bir değişiklik getirdiler. İzlenimci akım Avrupa resminde tam bir devrim yaparak, Manet'den Cézanne'na kadar somut bir gerçekliğe kavuşmuştur. Bu akım en yalın ifadesini, Monet, Renoir, Pissarro ve Sisley'de bulur. İzlenimci ressamların ortak özelliklerinden biri akademizme karşı çıkmalarıdır. Karşı koyanların başında,

Manet ve Whistler gelmekteydi. Genel anlamıyla İzlenimci ressamalar, Japon sanatını keşfettiler, fotoğrafın resim sanatına olan etkisini araştırıp ortaya koydular, ışık çözünmesi ve Chevreul yasaları, Delacroix'nın yansıma kuramları ve açık havada çalışmanın yararları üzerine giriştikleri tartışmalarda estetik anlayışlarını gündeme taşıdılar. İzlenimci ressamaların tuvalleriyle baş başa kaldıklarında yapmaları gereken şeyler vardı ve şunlardı; her şeyden önce, geçici bir görünüş resmedilmekteydi, zaman yoktu, malzemeyi de hızlı biçimde kullanmayı kavramak ve benimsemek gerekiyordu. Sonra, boyayı yüzeye hızlı sürmek, edinilen ilk izlenimin bozulmaması için çok önemliydi. İlk izlenim denilen şeyin yitirilmemesi için, manzaranın ayrıntılarıyla değil, bütünüyle ilgilenme gereksinimi vardı. İzlenimci ressamaların desen çizmeye de pek vakitleri yoktur. Onların fotoğraf sanatçısı Nadar'ın atölyesinde 1874'de açılan ilk sergileri çok önemlidir. Tuvalleri üzerine nesneler dünyasına ilişkin bildiklerini değil, duyduklarını koyuyorlardı. Mesela 1883'de, ressam Monet, renkleri daha belirgin kılmaya, biçimleri daha canlı modle etmeye kendini vermiştir. Buna rağmen Renoir ise rengi ikinci plana iterek deseni resmin baş ilkesi yapmıştır. Pissarro, önceleri Yeni izlenimcilere yönelse bile, daha sonra bu huyundan vazgeçmiştir. Cézanne, izlenimciliğe, 1872'de Pissarro ile birlikte çalışırken ayak uydurabilmiştir. Manet ve Degas ise bazı sanat yazarları tarafından izlenimciliğin gerisinde kalmakla itham edilmişlerdir. İzlenimcilik, bir anlamda kimilerine göre Manet ile kimilerine göre de Monet ile başlatılır. Burada bir avangardlık sorunu var gibi gözükse de, çoğun avangard olarak gösterilen Monet olmuştur.

Bir kere klasik resim prensiplerini pek elden bırakmayan Manet, refüze görenlerin de başında geliyordu. Fakat söz konusu bu refüze olayıyla resim sanatının içine reaksiyonörlük kavramı da yerleşmiştir. Özellikle Manet'nin "Olimpia" ve "Kırda Kahvaltı"sı tepki yaratmış eserleri olarak dikkat çekmiştir. Fakat her iki resimde de var olan ahlâk kurallarının yıkıldığı savı ile bu eserlere tepkiler verilmiştir. Monet ise Londra yıllarında siste, karda, yağmurda çalışmalar yapmıştır. Rouen Katedrali Serisi'nde gün ışığının katedralin ana cephesi üzerinde bıraktığı etkileri araştırmıştır. Nilüferler, Saman Yığınları üzerine yaptığı seri oluşumlu çalışmalarda da resmin, ışıktan dolayı somut ile soyut arasında nasıl gidip gelebileceğini ortaya koymuştur. Yeni İzlenimci resmin önünü açan Pissarro'nun, nesnelerin resim dokusu içinde nasıl eriyip gidebileceğini ortaya koyması önemliydi. Çeşitli peyzajlar, cadde ve sokak görünüşleri yapan sanatçının noktacı vurguları önemlidir. Sisley de manzaraya dayalı bir üsluptan yana gözüküyordu. Fakat Renoir'ın özellikle kadın tenini ön plana getiren

resimleriyle ideal güzellik d   n cesini tamamen izlenimci felsefeyle yıkanmış oluyordu. Degas'ya gelince, o da ömrünün epey bir kısmını balerin konusuna ayırdı ve özellikle bale dersi yapanları, bir bale d zeneg ninin co kusunu resimlerine aktardı. Özellikle Paul C zanne'nin resimleri izlenimci kuşağın en ilginç aşamasını oluşturur. İlk izlenimlerini resimlerine d kmez, aksine aynı resmi çok defa yeniden yapardı. İzlenimcilerin sergilerine de katılan sanatçı, farklı bir kulvara sahipti. C zanne için önemli olan resim prensibi biçim ve hacim armonisini sağlamaktı. Sanatçı kübizmin yolunu açan ilginç bir konst r ksiyon ortaya koymuştur. İlerici hareketleriyle izlenimci dönem içinde  aėcilla an fakat mantık olarak izlenimcilik sonrasına işaret eden bir sanat anlayışı vardı.

İzlenimci resim daha sonra bir de Neoempresyonizm ismi ile bilinen Yeni İzlenimcilik akımıyla karşımıza çıktı, bir de Postempresyonizm olarak bilinen İzlenimcilik sonrasıyla. Yeni İzlenimcilik, 19. yüzyılın sonlarında ressam George Seurat'nın başlattığı, Paul Signac'ın yaygınla tırdığı bir resim akımıdır. Bu akım, Helmholtz, N.Rood, Cros'un bilimsel kuramlarından kaynaklanan renklerin bölünmesi yasasının resme uygulanmasıdır. Seurat'nın "Grand Jatte Adasında Bir Pazar Günü" isimli eseri bu akımın tam bir manifestosudur. Bunlara puantalist (noktacı) ressamlar da denir.

İzlenimci resim sonrası olarak Postempresyonizm ismiyle bilinen dönemdeki en çarpıcı isim kuşku yok ki Vincent van Gogh'tur. Hollandalı bu ressam, duygulara dayalı ekspresyonist bir resim sanatının da başlangıcını yapmıştır. Denilebilir ki hem fov, hem de ekspresyonist sanatçılara yol açmıştır. Mesela Fov'ların kullandığı tüpten  ıkmı lığı, sarı renk aracılığıyla Van Gogh da kullanmıştır. Doğayı irrealize edebiliyordu. Resmin kelimelerle değil, renkler ve biçimlere dayalı bir anlatım yolu olduğunu savunuyordu. İzlenimcilik sonrası kuşağa yer yer eserleriyle C zanne ve Gauguin de girebilmektedir.

Bir başka akım da Sembolizm'di ve bu resim akımının en büyük ismi   phesiz Paul Gauguin idi. Nabi Okulu'nun temelini de bu sanatçı oluşturur. Sanatının özelliği iki yönde aranmalıdır. Biri teknikte, diğeri içerikte. Gauguin, resimlerinde b lmecilik (Cloissonnisme) zihinselliğini kullanmıştır. Buna göre resim yüzeyi bölmelere ayrılıyor, bu bölmeler kenar çizgileri ve kesin renk ayrımlarıyla da bir takım bölüklere payla tırılıyor. Böylece resimlerine yüzey resmi özelliği kazandırılmış oluyordu. Burada iki özellik vardı, biri bölen çizgilerin resmi dolaşması ve birbirini keserek bölmeleri meydana getirmesi, diğeri ise renklerin dümdüz sürülmesi. Bir başka özelliğine gelince, sanatçının resimlerinde renk simgecililiği vardı.

Buna göre belirli bir ifade gücünü sağlamak için rengi kullanma yetisi özelliği, ekspresyonistlere, hatta Edward Munch'a ve kuzeyli sanatçılara öncülük etmiştir. Renkler sanatçıda belirli ifadeler anlamına gelmiştir. Sanatçıda belli bir görüş, resim diline çevrilir. Bu akımdaki en etkili grup, 1888'de Pierre Bonnard, Maurice Denis, Edouard Vuillard ve Felix Vallotton gibi ressamlarla kurulmuş ve ismine de "Nabiler" denmiştir.

YİRMİNCİ YÜZYILDA RESİM

20. yüzyıl, bizim de içinde bulunduğumuz bir çağ olmasıyla diğer çağlardan hemen ayrılıyor. Bu çağ içinde iki dünya savaşı, Rus ihtilali, Hitler Nasyonalizmi, Sovyetler Birliğinin dağılması, Körfez Savaşı gibi çok önemli olaylar var. Yanı sıra uzaya gidilip, aya ayak basılması, beraberinde medyatik alet ve aygıtların süratle çoğalması, bilgisayar denen cihazın getirdiği bütünsel kolaylıklar da bulunmakta. Şimdi bütün bunların yanında bu çağın sanat akımlarına göz atalım; sanat diyorum, görünen o ki bu çağda resim heykelle, heykel mimarlıkla, mimarlık ise resimle tamamen bir senteze gitmiş gözüküyor. Kısaca sanat dallarının sınırları ortadan kalkmış durumda. Bu çağın başında, özellikle iki resim akımı hemen dikkati çekiyor. Bunlardan biri Almanya'da Ekspresyonizm (Dışavurumculuk-İfadecilik) diğeri ise Fransa'da Fovizm'dir.

Almanya'da ortaya çıkan Ekspresyonizm 1905-1925 arasında tam gelişmesini ortaya koymuştur. Bu akımın sanatçıları, özellikle hızlı kentleşmeye, sanayileşmeye ve toplumsal statüleşmeye karşı durarak, bunlara karşı ifade biçimlerini resim sanatında da kullanmışlardır. Dışavurum sözcüğü, ilk defa 1908'de Wilhelm Worringer tarafından ele alınmıştır. Bu akımın dört önemli gelişmesi vardır. Bunlar, 1905'de Dresden'de kurulan Die Brücke (Köprü), 1909'da Münih'te kurulan Neue Künstlervereinigung (Sanatçıların Yeni Topluluğu) isimli sanatçı toplulukları ve 1910'da ilk sayısı çıkan Der Sturm (Fırtına), 1911'de ise Der Sturm'a rakip olarak çıkan Die Aktion (Eylem) dergileridir. 1905'de kurulan Die Brücke grubu, Ernst Ludwig Kirchner etrafında, Karl Schmidt Rottluff, Erich Heckel, daha sonra gruba Otto Müller, Emil Nolde ve Fritz Bleyl ile dikkati çekmiştir. Özellikle Kirchner, gece hayatının debdebesini ve askerlikle ilgili konulara dair resimler yaparken, renk duyarlılığı ve biçimsel yorumlarıyla da dikkat çekmiştir. Rottluff, gruba taşbaskıyı tanıtmaya özelliğiyle bilinmektedir. Heckel, diğer gruptan arkadaşları olan Macke ve Marc ile olan dostluğu sayesinde, iki grup arasında kurduğu diyalogla göze batmıştır. 1909'da kurulan diğer grup Neue Künstlervereinigung ise Wassily Kandinsky ve

Franz Marc etrafında kurulmuştur. Bu grup, Der Blaue Reiter isimli bir almanak da yayımlamıştır. Kandinsky, dış dünya ile insan yaşamı arasında sentezlere gitmiştir. Marc'a gelince; dinselilik için, sanatı bir yol olarak görmüştür. Daha sonra bu gruba Jawlensky ve August Macke katılmıştır. Alman Ekspresyonizmi içine alabileceğimiz diğer sanatçılara gelince; bunlar Lovis Corinth, Oskar Kokoschka, Ludwig Meidner, George Grosz ve Otto Dix'tir.

Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik), Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan bir akımdır. Anlatımcılığın uçsuz bucaksızlığına rağmen, Yeni Nesnelcilik soğukkanlı bir gerçekçilikle ilintilidir. Kimi ressamalarda, bildik eşyaların ya da sanayi ortamının ayrıntılı tasvirinin ötesine geçmeyen bu gerçekçilik anlayışı, sonunda büyüsel bir bakışa veya bir keskinliğe dönüşür. Çoğu kez bu akımın bazı sanatçıları, Almanya'daki kusurları birbir gözler önüne serer. Bunlara "Verismocular" denmiştir. Bu sanatçılar Grosz, Dix, Max Beckmann, Rudolf Schlichter'dir.

Fransa'da ortaya çıkan Fovizm'e gelince, bu akımın bilinen en doğru tanımlamalarından biri, Henri Matisse etrafında oluşmuş olmasıdır. Şüphesiz Van Gogh ve Gauguin'in resimleri bu akımı hazırlayanlardır. Bir etkileyici özellik de Gustave Moreau'dur. En etkin Fov ressamı Matisse, Marquet, Rouault, Vlaminck, Derain idi. Moreau, onlara hocalık ettiği süre içinde, "eski ustalarda, rengin imgeye dönüşümünü yakalamaya çalışın" öğüdünü vermiştir. Matisse ve arkadaşları bu öğüdü, Dufy ve Friesz'e de benimsettiler. Daha sonra, Hollandalı Van Dongen'i de aralarına kattılar. Fovizm her şeyi katışıksız renklerin düzenlemesiyle anlatmak eğilimindeydi. Anlatılacak en önemli şey de sanatçının doğa karşısındaki duygu ve düşünceleriydi. Fakat Fov'lar doğa görüntülerini, biçimsel olarak taklit etmek yerine, geliştirilecek düşünce ve duygu temaları olarak ele alıyorlardı. Kübizme, gerçeküstücülüğe ve soyutlamaya giden yolun açılmasına katkıda bulunduktan sonra Fov'ların çoğu, özellikle 1908'den başlayarak başka yönlerle kaymışlardır.

Kübizm, resimde çok farklı bir devrimdi. Resim ve resmin gerçekle olan ilişkisine yeni bir boyut getirdi. Gelenekçi resim, bu akımla bir anlamda son buldu. Özellikle bu akımın başını çeken Picasso ve Braque'a zemin hazırlayanlar, başta Cézanne olmak üzere, primitifler, zenci sanatı ve fov'lar oldu. Kübizmin ilk evresi Cézanne'ci evredir. Sonrasında analitik evreye geçilmiştir. Cézanne'ci dönemde gerçek, temel biçim ve hacimlere indirgenmiştir. 1910'dan itibaren analitik döneme geçilir. Hacimler açılarak parçalara ayrılır, böylece düzlemlerin incelenmesine dayanan bir resim sanatı geliştirilir. Renklere kısıtlama gelmiştir. Külrengi ve toprak

renge kullanılır. 1912-13'den başlayarak, Sentetik Kübizm olgusu, kullanılan kolaj malzemelerle devreye girer. Böylece resim somut ile soyut arasında bir çizgiye de yerleşmiş olur. Sentetik Kübizm ile nesne rastlantısal ayrıntılardan kurtulur ve renk tekrar devreye girer. Picasso, Braque, Gris'nin dışında Duchamp Kardeşler'in etrafında toplanan; Gleizes ve Metzinger, ayrıca Marcoussis, Andrea Lhote, Robert Delaunay, Fernand Léger gibi kübistleri de bu tip değerlendirme içine alabiliriz. Fakat kübizm asıl izlerini, "Malevich-Süpramatizmi", "Tatlin, Pevsner, Gabo- konstrüktivizmi", "Mondrian- Yeni Plastikçiliği" olarak bırakmıştır.

Fütürizm, İtalya ve Rusya'da kendini hissettiren, geçmişin reddine ve çağdaş dünya verilerine inanmaya dayanan bir sanat akımıdır. Fütürist sanatçılar, 1909'da manifestolarını yayınladılar. Manifestoyu şair Marinetti yayınlamıştır. Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russola, Gino Severini gibi ressamlarla oluşmuştur. Ressamlar her türlü popülizmi bir tarafa bırakmış, kent yapılarından esinlenmiş, bölme ve kübik öğeleri kullanmışlardır. Rusya'da ise Tatlin ve Malevich fütürist gelişmelere yardımcı olmuşlardır. Dinamizm, hız, gibi olguları da resimlerinde kullanmışlardır.

Orfizim, Robert Delaunay'ın resim sanatındaki araştırmalarına, Guillaume Apollinaire tarafından verilen isimdir. Orfizim, Orfik Kübizm anlamı taşıyordu. Bu araştırmalar, biçim ve renge değil, biçim ve hareketin oluşumunu sağlayan renk ögesine dayalı bir ifade etmeden yana bir üslup ortaya koyuyordu. İstese de, istemese de bu akıma tam olarak uymayan, fakat sokulmak istenenler Fernand Léger, Picabia, Kupka ve Kandinsky'dir. Asıl olarak Delaunay'a yakın olanlar ise Amerikalı Patrick Henry Bruce, M. Russel ve S. Macdonald'dır.

Dadaizm; özetle 1916'da Zürih'te doğan ve doğduğu sıralarda Amerika'da da kendini hissettiren ve 1923'e kadar bütün Avrupa'ya yayılan ve birçok avangard akım üzerinde etkisi olan, karşı sanat (anti-art) ve aynı zamanda düşünce akımına verilen isimdir. Çeşitli ülkelerde, çeşitli ressamlarla yayılma zemini bulmuştur. 1913-1914'de ilk ready-made'lerini yapan Marcel Duchamp, Francis Picabia ve Man Ray ilk öncüleridir. Özellikle Georg Grozs ile Berlin'e, Max Ernst ve Hans Arp ile Köln'e, Kurt Schwitters ile de Hannover'e girmiştir. Fakat unutulmamalıdır ki 1923'de Dadaizm ortadan kalksa bile bazı avangard akımların ve bilhassa Gerçeküstücülük, sonrasında da Happening, Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Kavramsal Sanat'ın temellerini hazırlamıştır.

Rayonizm; bu akım, 1911-1914 arasında Rusya'daki Fütürist hareket çevresinde, Rus ressamlar, Michail Larionow ve Natalija Gontscharowa

etrafında kurulmuştur. Erken soyuta eğilimli formları, soyut sanatın yolunu açmıştır. Bu akım, İtalyan fütüristleri, Delaunay'ın Orfizmi ve Kübizm sınırlarının kaynaşması sonucunda ortaya çıkmıştır denilebilir.

Neoplastizm (Yeni Plastiklik); yaklaşık 1917'den itibaren Piet Mondrian tarafından oluşturulan ve De Stiljl Grubu ve Dergisi tarafından bazı değişikliklerle geliştirilip uygulanan bir estetik kuram. Bu akım, anlatım araçlarının yalınlığıyla tanınır. Yatay ve düşey çizgiler, temel renklerin yanı sıra siyah, beyaz ve griye boyanmış, düz yüzeyler dikkati çekmiştir. 1920'de Paris'de "Neoplastizm" ismiyle bir kitap da yayınlanmıştır.

Sürrealizm (Gerçeküstücülük); Kesin bir estetik ortaya koymayan bu akım, resimde, desen ve boyayı bir anlatma aracı olarak gördü. Bu akım içindeki resim sanatının kaynakları çoktur. Gustave Moreau'da olduğu gibi simgeci görüntüler, De Chirico'da olduğu gibi metafizik gariplikler, Marcel Duchamp'da olduğu gibi dadacı köktencilik, Picasso'da olduğu gibi kübistce yeni sorgulamalar, Kandinsky'de olduğu üzere soyutlamanın şiirsel kendinselliği, ilkel ve naif sanatta, hatta akıl hastalarında olan; ilkel ya da akıldışı yaratıcılık, bu akıma öncü olmuştur. Gerçeküstücülerin asıl amacı, bilinçaltı zenginliklerini ortaya dökmek ve insanoğlunun derinliklerini kavramaktır. Ortak bir üslup oluşturamayan gerçeküstücülerin, büyük farklılıkları vardı. Aynı şiirsel coşkuyu taşıdılar, rastlantısal olan durumlardan yararlanmaya çalıştılar, özneliği ortaya koymada aynı büyük yaratıcılığı gösterdiler. Max Ernst'in kolaj ve sürtmeleri, Masson, Miro ve Tanguy'ın desenleri ve otomatik resimleri, Masson'un kum tabloları, Man Ray'ın rayogramları, Magritte'nin nesneleri alışılmamış bir biçimde yan yana getirmesi ve akademik üslubu, Arp'ın çok renkli soyut kabartmaları, 1920'li yılların gerçeküstücü eğilimleridir. 1930'lu yıllara gelince, işin içine Salvador Dali girer. Gerçeküstücü nesne arayışı başlar. Çıkartma, dumanlama ya da kazıma gibi Matta'nın en üst düzeyde temsil ettiği mutlak otomatikliğe benzer yeni teknikler ortaya çıkar. Amerika'ya göç eden Masson, Ernst ve Matta'nın Amerikan sanatı için katkıları büyüktür. 1930'lu yıllardan sonra 40'lı ve 50'li yıllarda akımın resim sanatı genişledi. Toyen, Svanberg, Molinier ve Silberman gibi isimler katıldılar. Gerçeküstücü resmin görünümünü yenilediler. Olağanüstü ve fantastik boyutlar gelişti. Hatta düşsel figür ve lirik soyutlama gibi karşıt eğilimlerin izi de görüldü. Bu akım, kısmen de olsa, pop art'ı, yeni gerçekliği, yeni figürü ve belirli bir soyutlama anlayışını etkilemiştir.

Soyut Sanat; geneli itibariyle 20. yüzyılda elle tutulur gerçekliği, betimlemeyi hareket noktası olarak almayı reddeden ve bu gerçekliği bir soyutlama işleminden geçiren ya da geçirmeyen plastik ve grafik sanat

akımı olarak açıklanabilir. Şu ana kadar açıklamaya çalıştığımız bütün akımların içinde soyut tanımı hep vardı. Bu anlayışın temelini isterse-
niz, Empresyonizm’de, isterseniz Ekspresyonizm’de veya Orfizm ya da
Yeniplastiklik’te arayın, değişmez, bunların hepsi somut öğeleri taşıdık-
ları kadar soyut öğeleri de taşımaktadırlar. Artık mesaj, sanatçıyla yapıtı
arasındadır sanki. Soyut sözü genel bir sözdür. Kaba bir söyleyişle 1875
ile 1940 arasındaki resim sanatı akımları bir araya gelecek ve bu bir ara-
ya gelmeyle oluşacak kombinasyonlar, 1940 sonrası resim sanatını be-
lirleyecektir. Buna kuşku duyulamaz. O zaman 1940 sonrasındaki resim
akımlarını ve bunların öncü olma misyonlarını sıralayalım, fakat bu akım-
ları ele alırken, bu noktada zaman dilimine mal olup olmamasına dikkat
edelim. Bunlar arasında 1945-1960 arasında etkili olan İnfomal Sanat
terimi, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan tüm soyut sanat
akımlarını kapsaması yönünde önemlidir. Özelliklerine gelince, zaman
zaman kaligrafiye kaçan bir kendinsellik, resim malzemeleri veya farklı
malzemelerin işin içine girmesi, bir de figür olgusunun dışlanmasıdır. Bu
akımın en dikkati çeken isimleri, Hans Hartung, Antoni Tapies, Gerard
Schneider, Alberto Burri gibi isimlerdir. Gereççilik kavramı da informal
sanat kapsamında düşünülmüş ve ele alınmıştır. Bu yöndeki en önemli
isim ise kuşku yok ki Jean Dubuffet’dir. Resmin yapısı üzerine araştırma,
bu kavramın temelinde yatar.

1948’de kurulan Cobra grubu da resmin yönünü oldukça etkilemiştir.
1951’de grup dağılıp gruba dayalı etkinlikler sona erse de günümüze
kadar yankıları sürmüştür. Daha çok Prehistorik çağ ve ilkel sanatlardan
etkilenmiş olan grup üyeleri; Karel Appel, Cornelis Corneille, Asger Jorn
gibi isimlerdir. Bu grup İkinci Dünya Savaşı’na da tepki göstermiştir.

Bilindiği üzere soyut kavramı özellikle bir dışavurumcu da olan
Kandinsky’nin resimlerini çözümlemeye kullanılmaktaydı. Bir anlamda
Alman Dışavurumculuğu’nun dışında görünsün diye soyut tavırlarına isim
arayan Amerikalılar, sonunda bu isme “Soyut Dışavurumculuk” yönünde
karar vermişlerdir. Bu akım daha önce gerçeküstücü resmi anlatmaya
çalışırken söylediğimiz isimler olan; Max Ernst, Roberto Matta ve Andre
Masson gibi sanatçıların etkisiyle oluşmuştur. Soyut Dışavurumculuğun
temelinde Van Gogh, Kandinski, Matisse gibi sanatçılar da bulunmakta-
dır. Bu akım içinden, Mark Tobey, William de Kooning, Franz Kline gibi
isimleri sayabiliriz.

Salt renk alanlarını yaratmaya yarayan, iki boyutluluğu da asla öldür-
meyen bir formalist anlayışla ortaya çıkan Renk Alanı (Color Field) yak-
laşımında, renk gösterişi denilebilecek bir tanımlamaya rastlayabilmek-

teyiz. En önemli öncülerinden biri Kenneth Noland'dır. Bu tarzın ortaya çıkışı ve boy göstermesi aşağı yukarı 1950-1960 arasına rastlamaktadır.

1960'lı yılların bir eğilimi olan Biçimcilik (Formalizm); biçim, içeriği bütünüyle ortadan kaldıracak kadar, içeriğe egemen oluyorsa ve kendi kendine de yeter duruma geliyorsa, sanatta biçimcilik başlamış oluyor. İşte bu yaklaşım yönünde Roy Lichtenstein'in resimli romanları örnek gösterilebilir.

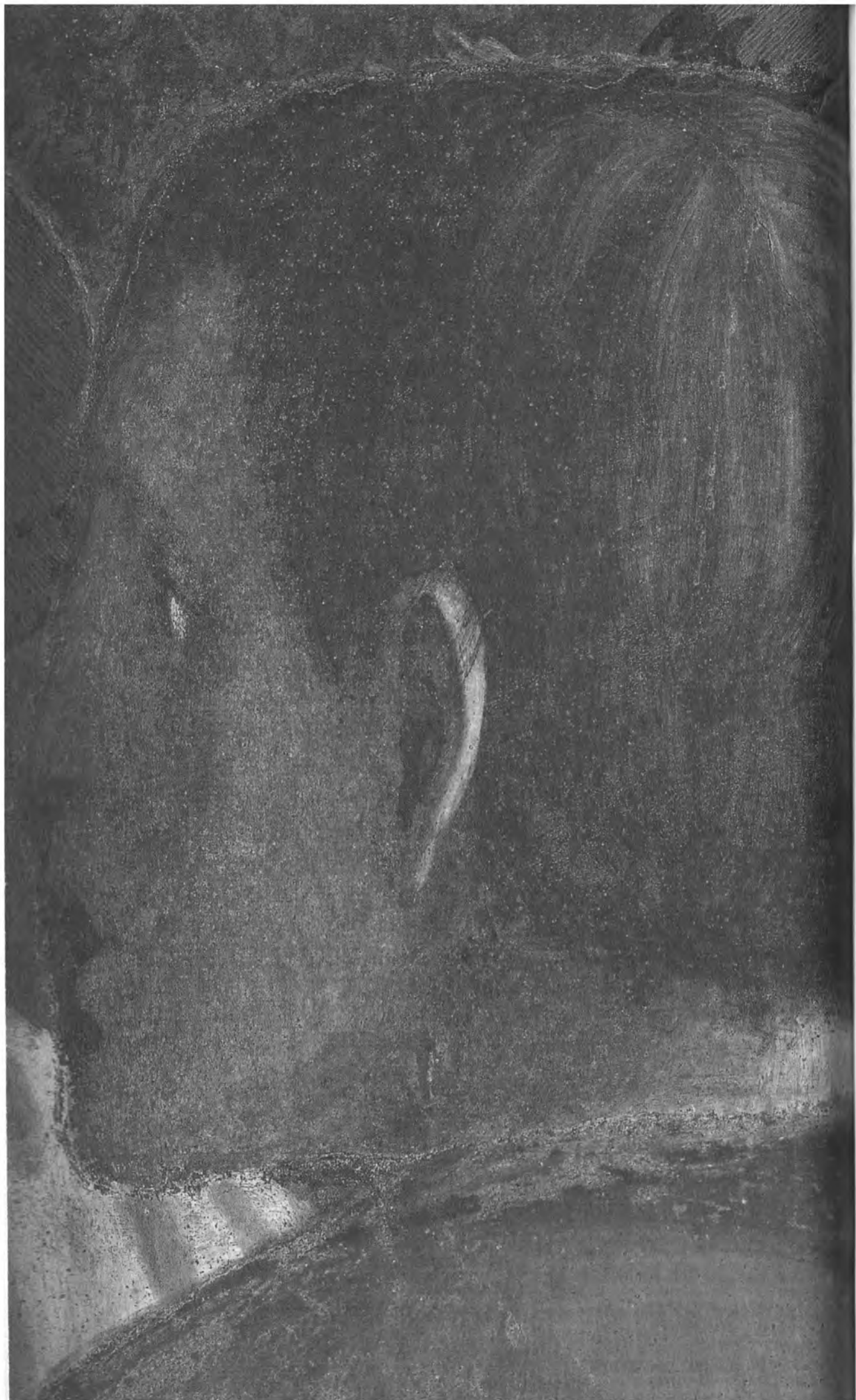
Pop Art; tamamen popüler olmuş, her şeye açık bir sanattır. Medyatik tavırların, insanların dünya görüşlerini etkilediğine dair hipotezleri kanıtlanmaya çalışılır. Tarihsel açıdan ele alındığında ilk ortaya çıkan İngiliz Pop Art'ıdır. Bu noktada öncü olan İngiliz sanatçılar; Peter Blake, Richard Hamilton gibi isimlerdir. İngiliz Pop Art'ında nesnellik daha azdır fakat medyayı çekici yöntemler kullanılmıştır. Amerikan Pop Art'ı ise tamamen medyanın prensiplerini dağıtmış, yöntemlerini de etkilemiştir. Amerikan Pop Art'ının öncüleri ise; Roy Lichtenstein, Andy Warhol ve Tom Wesselmann gibi isimlerdir.

Fotogerçekçilik; 1960'ların sonlarına doğru, Richard Estes, John Salt, Chuck Close gibi Amerikalı sanatçıların figüratif çalışmalarında geliştirdikleri üslupsal eğilime verilen isimdir (Hiperrealizm). Genellikle fotogerçekçilik olarak bilinmektedir. Pop sanattan sonra figüre dönüş hareketlerinin en büyüğüdür. Bu üslup, 1970'li yıllarda büyük ilgi görmüş, bugün bu ilgiyi kaybetmiştir. Fotogerçekçilik, fotoğraftan hareketle ya da fotoğraf gibi resim yapmak demektir. Dolayısıyla bu yaklaşım, yorumu ve sanatçının eğilimlerini asgariye çeker. Böylece kişinin sanat yapıtında hiç bir kişisel izi olmaması gerekmektedir.

Op Art akımı, tamamen optik yanılsamalarla ilgilidir. Josef Albers'in geliştirdiği renk kuramları, dolayısıyla meydana getirdiği optik deneyler, bu akımın temelinde yer alır. Akım dekoratif bir boyut kazandığı zaman gözden düşmüştür. Kuşku yok ki akımın en önemli isimlerinden biri Victor Vasarely'dir.

Sanat tarihi içine 1970'li yılların sonunda girmiş olan Postmodernizm, o dönemlerde belli belirsiz, modern olan her şeye karşı çıkma anlamında kullanılıyordu. Fakat yine de özünde modernizme karşı olan basit tepki, geleneksel manzara, tarih resmine geri dönüşle ve deneysel yöntemlerin reddedilmesiyle gelir. Figür yine modadır. Postmodernist resmin öncüleri James Valerio, Eric Fischl, Peter Blake, Carlo Maria Mariani gibi isimlerdir. Klasik antikiteyi, çıplaklığı, özellikle erotizmi, tarihselliği, fotogerçekçiliği ve en önemli özelliği olan Rönesans ve Barok dönemlerin resimlerini hatırlatıcı tekrarlamalara gitmez. 1970'li yıllarda, Kötü

Resim (Bad Painting), Graffiti, İletişim Estetiği, Yeni Fov'lar, Yeni İmaj Resmi dikkat çekerken, 1980'li yıllarda da Avangard Ötesi, Özgür Figür, Yeni Figür, Postmodern bir hareket olan Pittura Colta, Benzetimcilik (Simülasyonizm), Yeni Dışavurumculuk, Yeni Geometri, Yeni Kitsch gibi sanat hareketleri vardır. 1990 ve 2000'li yıllarda da bizi bekleyen başta Neogeo (Yeni Geometri) sanatının Peter Halley vb. kimlikleri, yine Yeni Pop anlayışın bazı isimleri Donald Baechler vb. gibi isimleri kendilerini ortaya koymaktadır. Video ve dijital sanatlardaki yoğunluk bir taraftan artarken, diğer taraftan estetik kalitenin düştüğü de dikkatleri çekmektedir. Fakat sanırım son yıllardaki sanatın özellikle Baudrillard, Sontag gibi kuramcı bakış açılarının da gayretleriyle ciddi bir simülasyon yaşadığı bir gerçektir. Ne olursa olsun, özellikle 1950 sonrasındaki plastik sanatlarda neyin ne olduğunu anlamak için bir süre beklemek gerekecektir.



RESMİ GÖRMENİN YOLLARI⁸

Resmi görmek

Resim sanatını görmenin birçok yolu var. Bu yollardan biri, belki de önemli bir üçgenin kurulmasına da yardımcı olan “Biçimsel” olanıdır. Biçimsel görme olayında izleyici, sanatçı ve eleştirmen üçgeni vardır. Çünkü her üçü için de, biçimsel tanımlamalar yöntem, hatta bir üsluba da dönüşmüştür. Bu konuda çeşitli kuramlar ileri sürülmüştür. Unutmadan söylemeliyiz ki sanat tarihçi Heinrich Wölfflin’in geliştirmiş olduğu kuram tanınmış, üslupçuluk açısından en mantıksal olanlardan biridir. Fakat sanatı görmenin sadece izleyiciye göre bir şey olmadığı, kuşkusuz sanatçı ve eleştirmen yönünün de olduğu unutulmamalıdır. Çünkü sanatçı zaman içinde, izleyici kitlesinin istediği ya da tahmin edeceği gibi yapıtını yapmamıştır (İsmarlama ve dini sanat yapıtları hariç). Bundan dolayı, sanatçının da söyleyeceği birtakım şeyler vardır. Eleştirmen sanatçıya mutlaka olumlu ya da olumsuz payeler verecek değildir. Gerçekten o da özellikle biçim yönünde görüşünü ortaya koyar. Fakat eleştirmenin üstleneceği bir başka rol de, izleyici ile sanatçı ve sanat yapıtları arasında bir köprü kurmak, zaman zaman sanatçıyı sırtlayabilmektir. Sanatçı yapıtlarını üretir, sergilemeye götürür, burada izleyici kitle ile karşı karşıya gelen sanat yapıtları, yine izleyici kitlesinin bir parçası olan ve metotlu bir izleyici sayılabilecek, eleştirmenin de görüşüne sunulur. O zaman bu noktada rahatlıkla şu söylenilebilir. Resim sanatını görmenin üç taraflı ilişkisi vardır:

1. Sanatçı
2. İzleyici
3. Eleştirmen

“Biçimsel” olarak sanatı görmek demek, bu üç kitlenin almış olduğu tavırlarla da ilinti kurmak demektir.

⁸ Özkan Eroğlu, Resmi Görmenin Yolları Üzerine Bir Deneme, Bursa, U.Ü Eğitim Fak., Resim-İş Eğitimi Bölümü Öğrenci Ders Notları, 1993.

Sanatçı ve resmi görmek

Belli bir tarz ve üslup yenilemesini beraberinde getiren sanatçılar, kendi sanat eğilimi durumlarına bağlı olarak, var olan yeni ve eski sanat eğilimlerini de kendi görüş açılarının sınırları içinde tutarak, tek yanlı yargılamalar ortaya koyarlar. Bu ortaya koyuşa "kategorik bakış" denir. Sanatçıların, eleştiriye yönelmesi de, bu kategorik koşullanma açısından yararlı olabilir.

Tarih içerisinde sanatçı kavramı; "sanat sözü" varlığını ortaya koyduğu ve devam ettirdiği sürece hep var olmuştur. Sanatçı açısından sanat nasıl görülür? sorusunu cevaplamaya çalışırsak sanatçı, kimi zaman içinde bulunduğu topluma bağlı kalarak dinin, kimi zaman dünya toplumlarının büyük kesimlerini etkileyen savaşların, kimi zaman doğal felaketlerin, kimi zaman bilimin, kimi zaman psikolojik ve daha kişisel güdümlerin etkisinde kalarak, üretmiştir. Ürettiği şeyin adı sanattır. Kuşkusuz yukarıda konu ettiğim şeyler içinde, sanatın ve sanatçının olumlu ya da olumsuz etkilenebileceği o kadar şey vardır ki, bu kadar şey de sanatçının sanatı yönünde tekniğini, malzemesini, mekânını, sanatının şeklini, zamanı ve hareketliliğini etkilemiştir. Tüm bu açılımlara uygun olarak söz konusu bazı özellikleri, resim sanatını görmek için açıklamanın gerekli olduğuna inanarak, bir resimde "zaman ve hareketlilik" in önemli bir faktör olarak karşımıza çıktığını ifade edebiliriz.

Önce resimde zaman olgusunun, bir takım anlık tavırlar olup, illüzyon yönünde değerlendirilebileceği kadar, bunun tam tersi bir değerlendirmenin de olabileceği unutulmamalıdır. Sanat tarihi içinde, anlık vurgular, tarih içinde bir özellik olurken, yine tarih içinde rahatlıkla bir ekol bile olabilmıştır. Anlık vurguların zamana yayılarak, değişik zaman dilimlerindeki "an" yorumları şeklinde açıklanması da mümkündür. Zaman olgusunun bir resim için, önem noktası oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Sanatçı, zaman olgusunu iyi kullanmalıdır. Bu olgu, resim yüzeyinde çeşitli tavırlarla verilebilir; örneğin bir Hazırlık Rönesans sanatçısı olan Duccio'nun bir resminde (R.1), zamanın belli bir anında, belli bir grup figürü, resmin üstü olan, mekân itibarıyla ikinci katta, diğer bir grup figürü de resmin altında; birinci katta görmekteyiz. Birinci katta merdivenin ucunu tutan figür, resimdeki hem zamanı, hem de hareketi birbirine bağlamaktadır. Olay karşısında yaşanan hareket, aşağıda ve yukarıdaki bölümlerde farklı farklıdır. Çünkü ilahi kuvvet İsa'nın yukarıda oluşu, daha doğru bir söyleyişle İsa'nın başı üzerindeki hale, sembolik bir çekim gücünün de ta kendisidir. Bir anlamda merdiven başında duran ve bağlayıcı olan figür ile resmin iki bölümü arasında gerçekleşen

hareketin gerçek yönü yukarıdan aşağıyadır. Yukarıda ve aşağıda elini havaya kaldırmış olan iki figürün, birer hareket dengeleyicisi olduğunu söyleyebiliriz.

Bir resimde "malzeme" faktörüne gelince; sanatçı kullandığı malzeme ile içli dışlı olmalıdır. Bu, içli ve dışlı oluş, malzeme ne olursa olsun, estetik tadı yakalayış için çok önemlidir. Doğaldır ki kimi malzeme uzun-kısa ömürlü olabilirken, kimisi daha mat-parlak olabilir, hatta kimisi transparan, kimisi kokulu-kokusuz da olabilmektedir. Fakat günümüz sanatçısının içinde bulunduğu stil çoğulluğu felsefesinin verdiği komut, çeşitli ve çok çeşitli malzemedir. Böyle bir direktif, beraberinde değişik, fantastik, gerçekçi-gerçeküstücü, doğal olabilecek imajları da beraberinde getirmektedir. Sanat, rastlantıya, ancak bir malzeme ve stil çoğulluğuna paralel olmak üzere yer verebilmiştir. Çünkü bir sanat yapıtının görsel elemanları demek, onun malzemesiyle ilintili olmak demektir. Görsel biçimler ise ancak fırça, kalem, vb. gibi aletlerden doğmaktadır.



R.1. Duccio, İsa, Aziz Pierre, Azize Anna ve Diğerleri, 1319,
Siena Katedral Kilisesi

R.2. A. Dürer, Portre, 1492-93, Erlanger Üniversite Kitaplığı, 20x21 cm

Sanatçının, herhangi bir boya malzemeyi tercih etmesi, tercih ettiğinin hazır, kolay ve kullanışlı olmasından değil, düşüncesini anlatmak için, nitelikleri daha elverişli olduğundandır. Malzeme seçimi, düşünce ile form birleşiminde yeri olan bir yamama değil, temel yeri olan bir iş tir. Sanatçıların, çizgi çizmekte kullandıkları kurşun kalem, füzen pastel,

renkli tebeşir ve gravür kalemi gibi araçlar, kendilerine özgü yanlarıyla, kişisel ifade gücünü ortaya koymaya yarayan araçlardır. Kalem ya da mürekkep, sanatçının el hareketlerini hemen ve doğrudan doğruya kâğıda aktarırlar.

Bunun içindir ki birçok ressam, düşüncelerini önce eskizlere döker. İşte bu noktada ressam Albrecht Dürer'in bir desenine (R.2) bakmak yeterli olabilecektir; bu tip çalışmaların birçok koleksiyonör tarafından, yağlıboya resimlerden daha çok tutulduğunu söyleyebiliriz. Öyleyse, sanatçıdaki dehanın, ancak bu yolla anlaşılabilceği savunması halen geçerli bir savunmadır. O zaman, bu noktada şu da rahatlıkla söylenebilir: Malzeme olarak kurşun-mürekkepli kalem, diğer birçok malzemeye göre bugün primitif kalır, fakat bu primitiflik çoğu zaman olgun bir hazırlayıcı da olabilmektedir. Aslında yüzyılımızda bitmemiş resimler de çok tutulan ve sevilen tarz yaklaşımları olmaktadır. O zaman etüt anlamındaki eskiz-desen çalışmalarını bitmemiş resim kapsamında görmek ve değerlendirmek mümkündür.

Bir sanatçı için "mekân" olgusunun yadsınamayacak derecede bir önemi olduğu bilinmektedir. Mekân olgusu sanat yapıtının kendi yapısının dışında çok önemli bir olgudur. Belli bir ikonografik şartlanma, bir mekân-sanat ilişkisini kuvvetle gündeme getirir. Örneğin bir Bizans yapısı olan Ayasofya'nın önemli bir mozaik resmi "Meryem, Konstantin ve Justinianos" resmi (R.3), giriş kapısı üzerinde bulunmaktadır. Bu resmin bulunduğu mekânla olan ilişkisinin zihinde yarattığı tek şey insanların o kapıdan gelip, geçerken bu resme bakmalarıdır. Bu da "insan" ve "öğrenme" kavramlarını akla getiren bir yoldur aynı zamanda. Günümüzde bir tuval resminin bile, sergilendiği mekânlarla önemli ilişkileri olduğu kesindir. Çünkü yapıtın değerlendirileceği mekânın, yapıtın etkisini ortaya koymaktan tutunda, ışık ile olan ilişkisine ve anlaşılabilirliğine kadar, etkili olduğu bilinmektedir. Bir sanat yapıtı, kimin elinde ya da etkisinde olursa olsun, mekân ile olan doğru bağlantılara mutlak gitmeli ve hiç bir zaman unutulmamalıdır ki "mekân-sanat yapıtı" ilişkisi kurgulanmadan, sanatın olgunlaşması mümkün değildir. Bu tip ilişkiye verilebilecek en iyi iki örnek, dini olanına Ortodoks İkonografisi, dini olmayanına ise çağdaş sanat müzelerinin tasarım şemalarıdır.

Sanatçı açısından sanatı görmede "teknik" olgunun da büyük yeri vardır. Bu olgunun, malzeme ile iyi bir ilişkisi bulunmaktadır. Örneğin baskı resimler gerek sanatçısı yapıtını meydana getirirken kullandığı teknik, gerek sanatçıdaki görüşü sağlamada, gerekse biçimlendirmede sanatsal ve teknik etkinliğin bir kanıtıdır. Yanı sıra, diğer tekniklerin

çeşitliliğini görmek ve bunlardan yararlanmak da mümkündür. Gravür, metal, ağaç ve taş baskılar belli bir teknik hazırlık gerektirdiğinden ve hem işçilik, hem de sanatçılığı direkt ortaya koyduğundan, belki zaman zaman bir adım önde önem kazanabilir.



R.3. Meryem, Konstantin ve Justinianos Mozaïği, 10. yüzyıl,
İstanbul Ayasofya Müzesi

Teknik seçim, sanatçıdaki nesne kavramını tayin edebilir fakat yaratma işleminin, çeşitli görünüşleri öylesine birbirine bağlıdır ki yalnız nesneye bakarak, yapının yaratılmasında her kısmın oynadığı rolü saptayamaz. Teknik yaklaşımlarda, “olanak sınırları” diye bir şey vardır. Kimi teknik olanak sınırlarını zorlar, kimisi ise zorlamaz. Yani denilebilir ki kimisinde geri dönüş yoktur. Örneğin suluboya ve yağlıboya teknikler karşılaştırıldığında, sanatçı açısından her ikisine de teknik açıdan eşit bakmak haksızlık olur. Çünkü suluboya, sürüldüğü yüzey üzerinde çabuk yayılan, çabuk kuruyan, kontur yaklaşımlara pek fazla izin vermeyen bir teknik olurken, yağlıboya geç kuruyan, birtakım maddelerle karıştırılarak inceltilebilen, parlatılabilen, matlaştırılabilen, çabuk kurumadığından dolayı da her an müdahaleye izin verebildiği gibi, yine başka maddelerle karıştırılarak çabuk kuruması da mümkün olabilen bir tekniktir. İşte benzer bu tip

yaklaşımlar, malzemelerin yaratacağı sınırsız bir ortam oluşumuna gider. Sanatçı açısından, sanatı görme yönünde “düz yüzey” yaklaşımının da büyük önemi vardır. Resimle ilgili düz yüzey tartışması içinde, her şeyden önce bu yüzeyde yerini alacak birtakım kavramlar ve terimler de bulunmaktadır. Bunlardan biri, meydana getirilecek olan, “kompozisyon şeması”dır. Çünkü bu şema, düz yüzeyi kullanacak, belirleyecek olanıdır. Kompozisyonun tanımına göre iş değişecektir şüphesiz. Kompozisyonun içinde proporsiyonlar, açık-koyular, ön-arka planlar da söz konusu şemayı etkileyecektir. Bu arada akla yanılısama sağlayıcı faktörler de gelebilir. Kimi zaman düz yüzeyin üzerinde, kompozisyonu ilgilendiren her şey düzlemsel olacaktır. Kimi zaman ise örneğin perspektifin kullanılmasıyla, iş derine yönelecektir. Fakat düz yüzey ilk bakışta iki boyutla ilintilidir. Yanı sıra, yanılısama paylarına göre ve kullanılan üç boyutlu malzemeler gereği iş, üçüncü veya dördüncü boyuta yönelebilecektir.

Resim denilince “düz yüzey” durumunun kendiliğinden akla gelmesi, resmetmenin bir yüzey üzerine olacağı gerçekliğidir. Her sanatçı, kendi bulunduğu kuşağa ve akıma ya da görüşe göre, yüzeyi biçimlendirecektir. Düz yüzeyi, sözü edilen kompozisyon şemaları bağlamında parsellemek, de yüzeyi yerli yerinde kullanmak açısından önemlidir. Bu parselleşme kimi zaman çizgi, kimi zaman renk ile yapılabilecektir. Klasik bir ressam ile daha modern-çağdaş bir ressamın düz resim yüzeyini değerlendirmeleri kuşkusuz farklı olacaktır. Bunun nedeni yüzeyi, dolayısıyla her dönem ressam için yüzeyi değerlendirme amacının değişik olmasıdır ki bu gibi durumlar resimde, üslupların, stillerin, akımların da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Duruma örnek olarak Rönesans olgun ressamlarından Raphael’in “Transfigürasyon”unu (R.4) verebiliriz. Bu resimde ruhun göğe yükselişi imlenmeye çalışılırken, bu dünya ve öbür dünya gösterileri aynı düz yüzey üzerinde, tüm klasik resim sanatının kurallarıyla ele alınmıştır. Böyle iki dünya gösterisinin bir arada bulunması gerektiği kompozisyon şeması, sanatçının olayları düş dünyasında ne kadar idealize ettiğini de tam anlamıyla ortaya koymaktadır. Açık ve koyu dengeler, tamamen düz yüzey üzerinde olup biteni ayarlamak içindir. Sanatçı derine bile, resmin ancak sağ tarafında yönelmiştir. Sanatçı konuya göre yoğun bir figür kullanımını tercih etmiştir. Söylenenlerin yanı sıra, Oskar Kokoschka’nın “İki Kişi” isimli resmine (R.5) bakacak olursak, bu resimde, klasik Raphael resmi için söylenen ve düz yüzeyin değerlendirmesini yakından ilgilendiren, yoğun figür kullanımının yerini, yoğun boya kullanımına bıraktığını ifade edebiliriz. Sanatçı bu resimde, düz yüzeyi yan yana duran iki yağlıboya portre ile değerlendirmiş, hatta

ayrıklığı imleyen bir düz-dikey çizgiyi, getirip resmin tam ortasına yerleştirebilmiştir. Burada ayrı iki yüzey veya bir bütün yüzey sanısına veya algısına kapılmak olasıdır. Bu aşamada, daha yoğun kompozisyon şeması, daha kısıtlı-belirli bir resimle karşı karşıyayız diyebiliriz. Sonuç olarak düz yüzeyin değerlendirilmesi, bir anlamda sanatçının resimsel karakter yapısını da ortaya koymaktadır.



R.4. Raphael, Transfigürasyon, 1518-20, Vatikan Pinakotek, 405x278 cm

R.5. O. Kokoschka, Hans Mardersteig ve Carl Georg Heise, 1919, Rotterdam Boymans-van Beuningen Müzesi, 108x150 cm

Sanatçı açısından sanatı görmenin bir başka yönü de “şekil” tarafında değer kazanmaktadır. Bu özelliği gündeme getirmenin en iyi yollarından biri mozaik bir resmi incelemektir. İstanbul, Aya Sofya Müzesi’nde bulunan bir mozaik duvar resmi bu yönde ele alınabilir. “İmparator IX. Konstantinos Monomakhos, eşi Zoe ve İsa” ismini taşıyan bu resimden (R.6) aldığımız ön izlenimde, ilk bulguladığımız, ayrı şekillerin bir araya toplanış tarzıdır. Çünkü mozaïği yapmak için kullanılmış olan cam parçalarının gerçek şekli o kadar önemli değildir. Verdiği etki, kare cam parçaları yerine dikdörtgen, hatta üçgen biçimli camlar da kullanılsa, pek değişecek değildir. Gördüğümüz figürler, her şeyden önce imgeyi elde etmek için kullanılan mozaik parçacıkların değerlendirmesinden başka bir şey de değildir.

Sanatçı, şekilleri değişik biçimlerde birleştirerek, mozaïğin herhangi

bir parçasına vermek istediği havayı sağlamıştır. Resmin bütünsel özelliği, mozaik karelerinin gerçekteki şeklinden değil, bu karelerin bir araya getiriliş tarzından doğmuş olmaktadır. Figürler bizim için, artık yüzeydeki birer figür değil, yüzeyi olan figürlerdir. Biçimler, figürleri temsil eden şekiller olmaktan çıkarak, figürün kendisi olmuştur. Bunlar, renkli cam dünyasında yaşadığı için, ister istemez bize doğaüstü görünürler. Onları birer sembol olarak algılarız. Sanat yapıtında bulduğumuz şekiller ve biçimler gerçeklerinden, hem de rastlantı sonucu yaptığımız gruplaşmalardır. Yoksa sanatçının tasarlamış olduğu gerçek şekillendirme, yani bulgulayacak olduklarımız değildir. Çünkü şekillerin meydana getirdiği karmaşa bütün resimdeki herhangi bir şekilden daha önemlidir. Gerçekte bütün içindeki tek bir şekli, ne kadar resim üzerinde yoğunlaşmış olsak da, yine de bütünden ayıramayız.



R.6. İmparator IX. Konstantin ve Zoe Mozaïği, 11. yüzyıl,
İstanbul Ayasofya Müzesi

Sanatçı, şekilleri değişik biçimlerde birleştirerek, mozaïğin herhangi bir parçasına vermek istediği havayı da sağlamıştır. Resmin bütünsel özelliği, mozaik karelerinin gerçekteki şeklinden değil, bu karelerin bir araya getiriliş tarzından doğmuş olmaktadır. Figürler bizim için, artık yüzeydeki birer figür değil, yüzeyi olan figürlerdir. Biçimler, figürleri temsil

eden şekiller olmaktan çıkarak, figürün kendisi olmuştur. Bunlar, renkli cam dünyasında yaşadığı için, ister istemez bize doğaüstü görünürler. Onları birer sembol olarak algılarız. Sanat yapıtında bulduğumuz şekiller ve biçimler gerçeklerinden, hem de rastlantı sonucu yaptığımız gruplaşmalardır. Yoksa sanatçının tasarlamış olduğu gerçek şekillendirme, yani bulgulayacak olduklarımız değildir. Çünkü şekillerin meydana getirdiği karmaşa bütün resimdeki herhangi bir şekilden daha önemlidir. Gerçekte, bütün içindeki tek bir şekli, ne kadar resim üzerinde yoğunlaşmış olsak da, yine de bütünden ayıramayız.

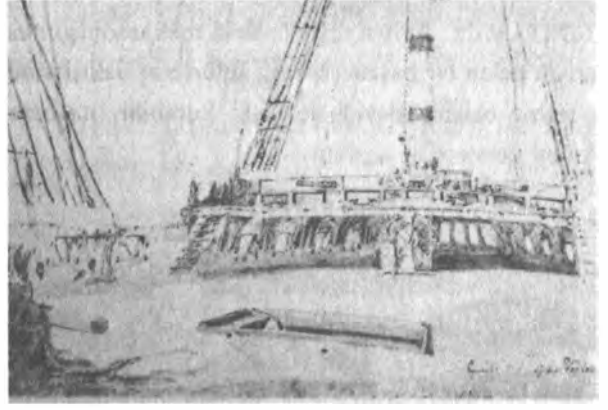
İzleyici ve resmi görmek

İzleyici tarafından sanatı görmek, çok hassas bir konu. Çünkü her ülkenin sanatçıları, eleştirmenleri olduğu gibi, izleyicileri de var. İzleyicinin gözü, gezmiş ve görmüş olduğu resimler oranında gelişecektir şüphesiz. Ulusal sınırlar içinde kalan izleyiciyle, uluslararası olabilmeyi başarmış izleyici arasında büyük farklar vardır. İzleyici, birtakım resimsel unsurları bilmeden, öğrenmeden, resim sanatını göremez. Bir kere her şeyden önce izleyicinin bir görme yöntemi bulunmalı ve izleyici bir sanat en-telektüeli olmak için çaba sarfetmelidir. Burada dile getirdiğimiz gör-me yöntemi konusunu belirleyen başka alt unsurlar da bulunmaktadır. Bunlar çizgi, açık-koyu, renk, mekân, nesneler, düzen ve birlik gibi kavramlardır.

Görme yöntemi

Bir sanat yapıtından duyduğumuz zevk alma derecesi, görme konusundaki yeteneğimizin ilk işaretidir. Görsel alışkanlığımız arttıkça, sanatçının yarattığı görsel biçimden duyduğumuz zevk de o ölçüde artacaktır. Kontur belirlenmemiş ise, göz yorulabilir ve çizgiye karşı ilgisini kaybeder. Böyle çizgilere “durağan, rutin çizgiler” denir. Aslında çizgi, gözümüz için bir hareket nedenidir. Fakat her çizgi değil. Bazı tarz çizgiler, insanda özel duyumlar uyandırabilir. Gözümüz, çizgi hareketlerindeki en küçük değişikliklere karşı bile duyarlıdır. Yuvarlak çizgileri takip etmek, dik, sert çizgileri takip etmekten daha kolaydır. Sakin ve hareketli bir doğa kesitinin resmini, hiç şüphesiz çizgiler belirler. Daha sert ve dik çizgili bir manzara, kuşku yok ki doğanın acımasız koşutlarını gözler önüne sermek için kullanılabilecektir. Atmosferin hareketini, yoğunluğunu yaşatan yine çizgisel olan saptamalardır. Örneğin William Turner’ın bir desenine (R.7) dikkatle bakılacak olursa kompozisyonda göz sert çizgileri izleyerek resmin bütününe kavramaktadır. Diğer bir Turner dese-

nine (R.8) baktığımızda da bu kompozisyonda çizgilerin daha yumuşak olduğunu, hatta kimi yerde belirsizleştiğini bile söyleyebiliriz. Burada göz daha bir zorlanır konturları izlemekte. Fakat her şeye rağmen daha bir durağanlaşma söz konusudur yine de bu resimde. İki resim de görme tarafında yumuşak ve sert olduklarını tam anlamıyla ortaya koyar. İlk desende kesik ve dik çizgilerin kullanılması, yuvarlak çizgilerin ise zor bulunması, çalışmanın hissi tarafını oluşturur. Yine ilk desen de, çizgiler daha aydınlıktır. Böylece Turner'ın iki resmi de değişik duyumların, dolaşısıyla değişik duyguların zamanlarına aittir.



R.7. W. Turner, Desen, 1812, Londra British Museum, 18x26 cm

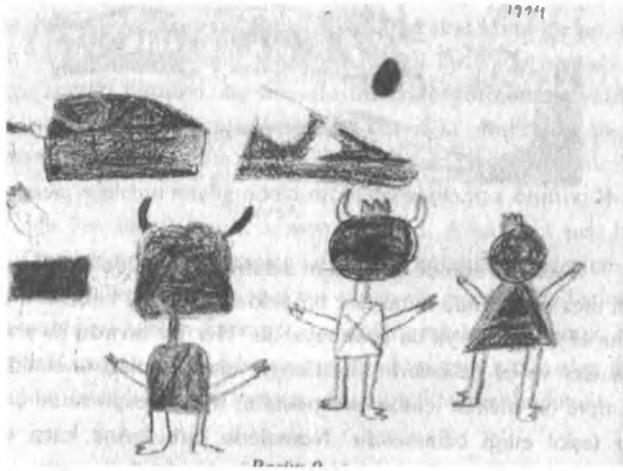
R.8. W. Turner, Desen, 1812, Londra British Museum, 38x55 cm

Birkaç çizginin bile bir sanatçı elinde ne hale gelebileceği durumuna gelince, çizgi yönlerinde yapılabilecek ustaca değişiklikler, değişik ifade imkânları demek olacaktır. Gözümüz, bu çizgilerin bir kısmını hemen geçecek, bazılarında ise duraklayacaktır. Bu gözümüzü ani duruşlar yapmaya ya da büyük bir alanı dolaşmaya zorlayacaktır. Sanatçının, çizgideki ifade anlayışı, zengin görme alışkanlığından ileri gelir. Bir sanatçının yapıtının tamamıyla anlaşılabilmesi için, onu meydana getiren görme yönteminin, tarafımızca bilinmesi gerekmektedir. Görme yöntemi, yukarıda da dile getirildiği üzere, eskiz, desen ve bir resmin ilk aşamasında genellikle çizgi ile kendini gösterir. Yanı sıra, aşağıda ele alacağımız başka faktörler de kuşkusuz görme yöntemini etkiler.

Çizgi

Çizgi, göz nesneyi incelerken yaptığı hareketlerin, kâğıt üzerindeki tespitidir. Sanatçı çizgiye hükmederek, gözümüzde değişik duyumlar uyandırabilir. Çizgi ile resim yapmak, doğadaki nesnelerin görü-

nüşünü tespit için başvurulan yollardan biridir. Bir nesneyi çizgiyle tespit etmek, özellikle çocukluk çağı desenlerinde, o nesneyi daha yakından tanımak demektir. Çocukken, çevremizde gördüğümüz ve sayıları git gide artan nesneleri gruplandırmak, onların özelliklerini belirtmek ihtiyacını tatmin için resim yaparız. Örneğin dört, beş yaşlarında iki çocuğun karakalem resimlerini incelediğimizde çocuklar, kendi aile üyelerinin dış görünüşlerini tespit etmişlerdir (R.9). Çizgi yoluyla yapılan bu tespit, çocukların, kendilerini çevreleyen dünyayı anlamalarına yardım eder. Nesnenin bize nasıl göründüğünü tespit ederken bütünü görme alışkanlığımızı, çoğu zaman asıl temel elemanlara indirgeriz.



R.9. Alper Çetin, Aile resmi, 1994, Bursa, 25x17 cm

R.10. Carpaccio, S. Stefano'nun Jerusalem'deki Söylemi, 1514, Louvre Müzesi, 152x195 cm

Örneğin dört-beş yaşlarındaki bir çocuk, erkekle kadını, ancak elbiselerinin dış çizgilerini görmekle ayırt edebilmektedir. Bu demek oluyor ki bir nesneyi algılamamızda ilk adım, çoğu zaman onun biçimini belirleyen kenar çizgilerinin algılanmasıdır. Biçimlerin kenar çizgilerini tespit ederken, bu çizgilerin o nesnede gerçekten mevcut olmadığını biliriz fakat bize görünüşünü sağladığı için, nesneyi yine bu çizgilerle gösteririz. Gerçekte nesneler ilk anda dış ve kenar çizgileriyle algılanır. Nesneyi bütünüyle algıladığımızın farkında bile değilizdir. Ayrıntılarıyla algılamak ise pek nadir görülen bir şeydir. Görme alışkanlığımızın belirtilerinden biri de nesnelere, onları biçimlendiren temel yönler açısından bakmaktır. Örneğin ayakta duran bir figüre (R.10), yalnız dikey bir çizgi olarak bakar ya da bir sütunu, yüksek bir yapıyı, bir ağacı aynı şekilde tespit

ederiz. Çizgiyi bu tarz kullandığımız zaman, nasıl ok işareti bizi belli bir yönde harekete zorlayan bir sembol ise, nesnelerin de öylece birer sembolünü yapmış oluruz. Çocuk resimlerinde, çizgilerin "değnek biçiminde" yapılmış olması, nesneyi, görme alışkanlığımızda ne kadar basite indirebileceğimizin bir örneğidir (R.11). Dikeylikle verilebilecek bir etki, yuvarlak ve diyagonal çizgiler arasında kurulacak kontrasttan da sağlanabilir. Ya da karşıt yönlerden inen diyagonal çizgilerle de verilebilir bu. Bir davranışa veya bakışa verilen yön, gözümüzde bir başka hareket yaratır ki buna "çizgi" deriz. Bir sanatçı, çizginin ifade gücünü bildiği ölçüde heyecanını yansıtabilir. Fakat burada konu bilinsin veya bilinmesin resim, sanatçıdaki görsel biçimleri kullanım tarzı sayesinde anlam kazanmakta ve inandırıcı bir hale gelmektedir. Estetik tat alıştaki önemli olanlardan biri "ortak bir nokta bulmak"tır. Genellikle duyargaları sağlam kimselerde bu ortak noktanın adı "anlamalı biçim"dir. Anlamalı biçim kimi zaman çizgi ile verilebildiği gibi, kimi zaman ise gölge ile de verilebilir. Tabii ki hangisi olursa olsun, ifade, sanatçının duyarlılığı ve resimsel yetisiyle çok ilgilidir. Bir Rönesans ve Barok resmin karşılıklı durduğunu düşünürsek, bu konudaki tümel durumu da görüp anlayabiliriz.



R.11. Alper Çetin, Kompozisyon, 1994, Bursa, 23x16 cm

Açık ve koyu

Açık ve koyu tanımlar, hangi renkler olursa olsun birbirine karşıtlardır. Fakat gözün, çok renklilik içindeki açık ve koyuları algılaması, direkt yapılanması, tamamen açık-koyu üzerine kurulmuş resimlerdeki açık-koyulukları algılamasıyla aynı şey değildir. Bu ayrımı iyi yapmak, yapıldığı kadar da sonuçlarını tam anlamıyla ortaya koymak gerekir. Bunun için Feininger'in 1919'a ait bir ağaç baskı resmine (R. 12), bir de Walter Stöhrer'in 1970'e ait bir resmine (R.13) bakmak yeterli olacaktır. Her şeyden önce Feininger'in ağaç baskı resmi, iki kutup olan siyah ve beyaza dayanır. Bu dayanış, bir anlamda yüzeyde açık-koyu bir karşıtlık gösterisidir. Resimde dikey ve diyagonal siyah sert çizgi gösterilerinin yan yana gelerek, arada beyazlara boşlukları teslim ederek belirginleştiğini söylemeliyiz. Burada kontur atmaların siyahın, hacimsel boşlukların da beyazın sözcülüğü altında olduğunu hatırlatmakta yarar var. İzleyici göz ile birebirde uzak-yakın ilişkisini, bu belirlenenler kurgulamaktadır. Dolu-boş alanlar siyah ve beyaz tarafından üstlenilmiştir. Genelde açık alanlar boş, koyu alanlar doluyu ortaya koyar. İki karşıt renk ile birtakım resim değerlerini ortaya çıkarmak zor bir iştir. Çünkü bu karşıt iki rengin, valör ve sonuçta armoni hakları değerlendirilecektir. Kısaca tikel olandan çıkacak ve çok sesliliği yakalamış olacaksınız. Baskı resimde açık ve koyular dengededir. Bu dengede oluşa, simetrik bir atmosferin yardımcı olduğunu söylemeliyiz. Stöhrer'in resmine bakacak olursak sıcak ve soğuk yoğrulmuşluğun sergilendiğini gördüğümüz çok renklilik içinde, siyah ve beyazın arayışına tanık olduğumuz kadar, resim yapılan yüzeyin boş bırakılan yerlerinin bile açıklık sözcülüğünde olduğunu vurgulayabiliriz. Ekspresyonist tarz yaklaşımlarında, hele hele soyuta yönelenlerinde, "gizil betim" diye bir şey vardır ki, işte bu resimde bu gizil betimi, açık ve koyu bulgular ortaya tereddütsüzce koyar. Belki açık koyu arayışların yoğun görünmelerine rağmen, çok renkliliğe sahip olduğu resimlerde sözcü kılma olayı, biraz tekniğe, biraz da ortaya çıkan biçimlere bağlıdır. Çünkü elde daha çok olanak vardır ve olanaksızlıktan daha zordur olanaklı olmak.



R.12. L. Feininger, Katedral, 1919

R.13. W. Stöhrer, Kompozisyon, 1970, Freiburg Yeni Sanat Müzesi

Renk

Renk kavramı ile resim kavramları birleştğinde ortaya çoğul bilgilen-dirme ve bilgilenme çıkmaktadır. Çünkü rengin her dönemde resmin bi-çim ve içeriğine bağlı kalarak hem de yoğun bir şekilde değişime uğradı-ğını söyleyebiliriz. Renk olayı aynı zamanda teorik bir olaydır. Dolayısıyla renk skalası gerçekliği böyle ortaya çıkmıştır. Bu aşamada rengin kendi içindeki teorik açıklamalarından çok, resmin tarihini ne şekilde etkiledi-ğine dair açıklamalar yapalım. Renk olgusunun, içerik olarak en belir-gin ve etkileyici olduğu devre Ortaçağ resmi başta olmak üzere, klasik resim yapılanmalarıdır. Biz burada, renk ve biçim etkileşimine dayalı bir yorumda bulunmaya çalışalım. Rengin, direkt doğal ve o denli de nesnel olarak resmi etkilediği dönem, izlenimci (empresyonist) devre-dir. İzlenimci ressamın bir anlamda güneş ve dolayısıyla gün ışığı ile ilgili problemler üzerine gitmişlerdir. Günün doğum ve batım saatleri arasındaki her ışık denemesine girişmişlerdir. Bu denemeler anlık ve rastlantısal olanı da şüphesiz içine almıştır. Empresyonist ressam, koyu renkleri paletinden çıkarıp atmıştır. Bu durum bir anlamda empresyo-nistlerin ışık ressamı olduklarını ortaya koymaktadır. Empresyonistlerin, Yeni Empresyonistler kolu, işin içine matematik ve fizik kuramlarını da katmış, ışık+fizik+matematik+renk toplamı doğrultusunda arayışlar içine girmiş, hatta bu yönde kuramsal yayınlar bile yapmışlardır. Post-Empresyonistler işin renk ve biçim etkileşiminin yanı sıra, ekspresyona

da yönelmişlerdir. Zaten bu sanatçılar değil midir, renk öğesinin duygu ve ifade için kullanıldığı ekspresyonizmin yolunu açan. Renk ve resimsel biçim doğrultusunda bir yol başlangıcını sağlayan Empresyonizm olmuştur. Bu doğrultuda, renk+biçimsellik yönünde, hem empresyon, hem de ekspresyonu ortaya koyucu bir çalışma olan, Monet'nin "Argenteuil'de Tekne Yarışı" isimli resmi (R.14), geneline baktığınızda tam anlamıyla bir empresyonist resimdir. Yanı sıra bu resimden bir detaya (R.15) bakacak olursak, tam anlamıyla ekspresyonist vurgular bulunduğu da tanık olabiliriz. Ayrıca görülen lekelerde güneş ışığı adeta erimiştir.



R.14. C. Monet, Argenteuil'deki Tekne Yarışı, d'Orsay Müzesi, 48x73 cm

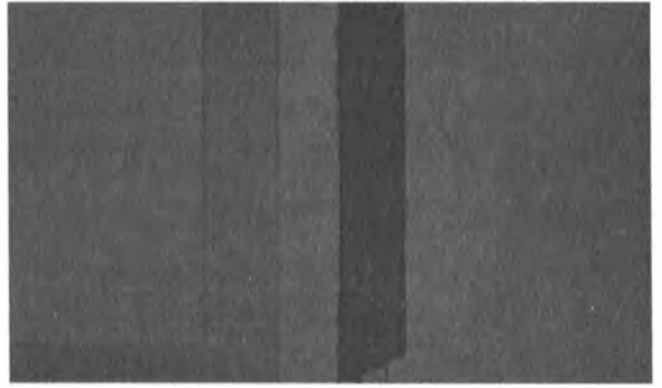
R.15. Resim 14'ten detay

Rengi algılamak, görme yönteminin heyecanla ilgili tek ve güçlü kısmıdır. Renge karşı tepkilerimiz çoğu zaman kesin ve anidir. Soğuk renkler bizden uzaklaşan, sıcak renkler ise bize yakınlaşandır. Renklerle tonlarının sayısı, çeşitlenme ve birleşme imkânları sonsuz olduğundan, sanatçının renkten yararlanarak yaratabileceği izlenimler dizisi de aynı derecede geniştir. Sonuçta, her sanatçı, kişisel deneyimlerine dayanarak rengin yapısı ve etkileri hakkında kendi teorisini kurmaktadır.

Mekân

Resimde "mekân" kavramı klasik resim duyarlılığı içinde kullanılan bir kavramdır. Yanı sıra modern resimlerde o alışlagelmiş klasik resmin çizgisel ve renksel perspektif olgularına dayalı mekân anlayışları, yerini biraz daha hacimler arası mesafelere, dolayısıyla alanlara bırakan bir mekân anlayışına yönelmiştir. Bunlar uzaysal boşluklardır ve resim sanatında "espas (uzam)" olarak nitelenir. Şimdi bu kavramları örneklen-

dirmeye çalışalım. Klasik bir resimde mekân, dülemsel ya da derinliğe yönelendir. Örneğin, Botticelli'nin "Venüs"üne (R.16) baktığınızda, arka planla değil, tamamen ideal güzelliğin de bulunduğu ön planla, dolayısıyla düzlemle ilgileniriz. Çünkü resim mekân açısından, olayın da geçtiği yer olarak düzlemde kabul edilmiştir. Düzlemde kabul edilen resimsel içerikler daima göze daha yakındır ve daha bir algılanabilir. Fakat buna karşın derinlik algısına karşı olan duyarlık, sanatçıya belirli bir ifade olanağı da sağlar. Sanatçı seçtiği figürleri, üç boyutlu düzende görmemize yardım edecek nesneler halinde yapıtına koymuştur. Yapıttaki motiflerin hepsi birden algılanmaktadır. Resmin bütün yüzeyini dolaşmakla oluşan bütünlük duygusu sayesinde, süsleme niteliğindeki motifleri algılamaz oluruz. Buna rağmen, başrolde yer alan Venüs'ü hemen algılarız. Arka plan bizi pek ilgilendirmez. Ön plan üzerinde durmayı ve burada bulunanları incelemeyi tercih ederiz. İstiridye kabuğu bize mekânı sunan ilk öğedir. Dikkatimiz bize en yakın nesneleri hemen kavramamızı sağlar. Ayrıntılara takılan gözümüz her nesnenin ayrıntısına adeta inmek ister ve iner de. Mekânın gözle olan ilintisinin ne kadar önemli olduğu, sanırım işte bu noktada anlaşılmaktadır.



R.16. S. Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486, Uffizi, 175x278 cm

R.17. John Hoyland, 28-5-66, 1966, Tate Galeri, 198x366 cm

Resimde mekân anlatısı iki şekilde olabilir. Birincisi kapalı mekân şeklinde ki, bu tarz bir yaklaşımda söz konusu mekân dış mekâna el uzatabilir ya da uzatmayabilir. Her iki tavırda da mekân içindeki nesneler ve bu nesnelerin birbirleriyle olan ilişkileri önemlidir. Öncelikle bu tipte bir mekân içinde, perspektifin, mekân esprisinde çok önemli bir yer teşkil ettiği bilinir. Nesnelerin birbirlerine karşı oluşturdukları mesafe ve bu mesafelerin izleyici gözle oluşturduğu boşluk, mekân belirleyiciliğinde bir önem noktası'dır. Kapalı mekân oluşumlarında, izleyici göz mekân içindeki her şeyi birdenbire değil, yavaş yavaş algılamaya yönelir.

Resimde oluşabilecek hareketlerin her türlü mekân etkisini seyirci gözünde volümetrize etmeye yarar. İkincisi açık mekân şeklinde olabilir. Bu tip bir mekân yaklaşımında dikkati çeken önemli bir fark doğa atmosferi ile olan buluşmadır. Bu buluşma, beraberinde bir hava perspektifi olgusunu da akla hemen getirecektir. Açık mekân yaklaşımında, sahnenin tamamı birdenbire algılanır. Mekân izlenimindeki “dikkat” unsuru, kapalı mekânlarda önem taşıırken, açık mekân anlatısında bir ferahlık duygusuyla beraber, rahat bir gözle izleme olanağı sunar. Ayrıca kapalı veya açık olsun, her türlü mekân anlatılarında, çerçevenin bir kesici rol oynayarak, bir konstrüksiyona hizmet vermesi, aynı zamanda mekân belirleyiciliğinde de bir “önem noktası”dır. Resimlerdeki mekân oluşumlarında figür yaklaşımlarıyla gelen bir başka yön de, figürlerin bakışlarındadır. Bu yön resme bakan izleyici ile ilişki kurabilir, mekânsal konstrüksiyona başka bir pencere açabilir.

Bir de “espas” olgusuna bir şeyler söylemeye çalışalım ve bunun için soyut bir resmi örnek alalım. John Hoyland’ın “28-5-66” isimli resmi (R.17), yoğun bir biçimde renklendirilmiş durumdaki yüzeyin ortasındaki dikey kromatik bantlar olan kompozisyondaki elemanlarla, bunların yerleştirildiği boş alan arasında, hareketli bir diyalogun kurulmasını sağlar. Buradaki zıtlasma olayı dikkat çekicidir. Sanatçı burada bazı renkler, bu renkler ile yüzey ve üzerindekiler bağlamında, birtakım espas kurgularına girişmiştir. Burada biçimler ve fon arasında meydana gelen espaslar, sanatçının girişim biçimi ve yorumlama tarzını da ortaya koyar.

Figürler

Öncelikle bir betimlemede mekân olgusunun alacağı şekiller üzerinde biraz durmaktan yanayım. Şimdi bir mekân ya belirlidir ya da belirsizdir. Bir mekânın belirliliği, söz konusu edilecek betim üzerindeki ayrıntılardan anlaşılabilir. Dile getirdiğimiz ayrıntılar ancak mekân içinde bulunabilecek figürlerle sağlanabilir. Eğer mekân içindeki figürleri kavrayamıyorsak, işte o zaman konuyu, ağırlıkları ve oluşmuş olan kütleleri de fark edemeyiz.

Giotto’nun “İsa’nın Vücudundaki Yaraların Tespiti” ismini taşıyan resminde (R.18), sanatçı, figürleri öyle bir kümeleştirmiştir ki gözümüz bütün sahneyi tek harekette kuşatamaz. Anlaşılan, gözümüz bu yapıtta belli bir düzene uymak zorundadır. Resmin sağında bulunan beş kişilik gruptan, soldaki beş kişilik gruba doğru bir sirkülasyon dikkati çeker. Bu sirkülasyonu, ortada yatan İsa’yı kimisi acı, kimisi dehşet, kimisi şaşkınlık içinde izleyen onbir figür adeta bütünlemektedir.



R.18. Giotto, İsa'nın Vücudundaki Yaraların Tespiti,
Floransa S. Croce-Bardi Şapeli, 280x450 cm

Yukarı kısımdaki dört melek figürü, dikkatin olayın merkez noktası olan İsa'nın bulunduğu yatakta toplanmasını sağlar. Sağ, sol ve ortada üstte bulunan figür grupları, resimde sanki üçgen bir şema oluşturmuştur. İsa'nın etrafında iki elini havaya kaldıran figür ile sol elini havaya kaldırmış figür, resim içindeki mekânın dinamizm sözcülüğünü yapmaktadır. Giotto, mimari yapıyla figürleri tek bir biçim içinde tasvir ederek, bize bunların üç boyutluluk değerini daha iyi göstermiştir. Bu figürler zihnimize, bütünün parçaları ve somut biçimler halinde tespit edildiği gibi, kitleleri ve somutlukları bakımından kendilerini teker teker hissettirir. Figür olarak bunların belirli bir mekânda var olduklarını ve bu mekânda ayrı ayrı yer kapladıklarını açıkça hissederiz. Giotto'nun resminde, düzlemler mekânı belirlemek için değil, fakat figürün ölçülebilir hacimde bir figür olduğunu belirlemek için kullanılmıştır. Giotto resminden aldığımız izlenim ve duygularımızı ifade etmek için seçtiğimiz sözler, o figürlerin bizde uyandırdığı bir somutluk hissinin sonucudur. Figürlerin hareketleri azdır ve şiddetli değildir. Bilhassa çok kolay anlaşılan bir aksiyon gösterirler. Figürlerdeki ölçülü hareket, onların davranışına ağır ve temkinli bir sakinlik vermekte, bu da olayın heyecan yönünde etkisini daha önemli kılmaktadır. Bir ihtimal olarak bu resmin bizde uyandırdığı içtenlik duygusu, figürlerdeki o güçlü hareketsizlik etkisinden doğmaktadır.

Giotto'nun çizdiği figürlerdeki özel etki ve karakter, Masaccio'nun "Vergi" isimli resmiyle (R.19) karşılaştırılınca daha anlaşılır hale gelmektedir. Bu resimde tahsildarın para topladığı İsa ve müritleri pelerinlere

bürünmüş, Giotto figürlerine göre daha canlı bir grup oluşturmuşlardır. Değişik duruş ve davranışlardadırlar ve bu özellikleri hemen göze çarpar. Mekânda belirli bir yer kaplayan ve somut figürlermiş gibi duran hareketsiz varlık birimleri yerine, artık davranışlarıyla birbirlerine ilişkin çok canlı figürler görürüz.

Ortadaki dört figür, girintili-çıkıntılı kumaş çizgileri ve uzanmış kolların meydana getirdiği çizgiler, ahenk ve ritim birliği ifade eder. Fakat resimdeki çizgilerin bu nitelikleri, figürlerin üç boyutlu figürler olduğunu yeteri kadar göstermektedir. Gerçi ilk bakışta bu figürlerin somutluğunu fark edemiyoruz. Sadece mekânda var olduklarını açıkça anlıyoruz. Bunlardaki değişik hareketler, vücudun özellikle harekete elverişli, kişisel kısımlarını belirterek, bize adeta kendimizi tanıtıyor. Böyle yaparak figürlere, kendimizde varlığını önceden bildiğimiz fiziksel nitelikleri mal ediyoruz ve böylece onlar belli bir yaşamı, belli bir ağırlığı olan etten, kemikten insanlar haline geliyorlar. Resimde bulunan dağlar, resmin bütünü için mekân oluşturmakla birlikte, Giotto'nun resmindeki gibi düz, koyu bir arka plan meydana getirmiyor. Dağlar, bütün gruptaki figürlerin tek bir form halinde görüldüğü atmosfere dahil bir mekân yaratıyor. Dağlar ve atmosfer öyle bir form dili oluşturur ki, mekânda bulunan daha küçük lekelerin toplamından meydana gelmiştir. Bu küçük, fakat güçlü mekân parçasında Masaccio, insan karakterinin işlenmiş detaylarını bir araya getirmiştir. Bu insanların olaya karşı tepkilerini tasvir etmekle, figürlerin elle dokunulabilecek kadar maddi görünüşlerini heyecanla çevrelemiştir. Masaccio'nun, figürlerindeki plastik biçim özelliklerini insan vücudundaki eklem hareketlerini kuvvetlendirerek yaratmış olması, bunları heykele, dolayısıyla üçüncü boyuta yaklaştıran temel bir özelliktir.



19. Masaccio, Vergi, 1426, Floransa
S. Maria del Carmine Kilisesi, 255x598 cm

Düzen

Öncelikle aklımıza bu yönde gelen ilk şey, bir düzen oluşturulacaksa, bu düzen göze hizmet vermelidir. O zaman ilk önce sanat yapıtında düzenin ne olduğunu anlamak gerekmektedir. Resimde düzen, belirlenmiş bir kompozisyonun buyruğu altında renk ve çizgi ile oluşacak perspektif, espas, valör, armoni vb. özelliklerin dengeli kullanımıyla sağlanabilen bir şeydir. Bu yollarla oluşacak düzen, başka ne gibi özelliklerle kuvvet kazanabilir? Şimdi bu soruyu açmaya çalışalım. Bir sanat yapıtının düzenlenmesi, o andaki yaratma işleminden ve yapıtın üzerinde çalışan sanatçının ona son şeklini verirken sağladığı biçim bütünlüğünden doğar. Ya da sanat yapıtı daha ilk anda, özel düzenleme yönüyle ortaya çıkmış olabilir. Her yapıtın ortaya koyduğu kompozisyon sorunu, ancak sanatçının yapıtına vermek istediği etki yönünden çözümlenebileceğinden, her sanat yapıtı, düzen bakımından kendine özgü olmalıdır ve tek kalmalıdır. Kendine özgü problemleri çözümlerken, sanatçıya belirli ve geniş prensipler, metotlar yol gösterir. Bu temel kompozisyon kurallarına ait formüller, çoğu zaman sanatçının tecrübesiyle bizim belli düzenlemelere karşı tepkilerimizden doğar. Bu nedenle sanatçı, yapıtını düzenlerken takip edeceği prensipleri, yalnız önündeki bu metotlardan herhangi birinin ifade imkânlarını temel almak suretiyle belirler. Sanatçının, yapıtını düzenler ve bütünlüğünü sağlarken takip ettiği yollardan biri de, o yapıtı, mekânda özel bir noktadan gördüğümüze bizi inandırmaktır. Sanatçının görsel düzen yönünde dikkat edeceği unsurlardan biri de kaçış noktası ayarlamalarıdır. Bu ayarlamalar her sanatçıya göre değişiklik kazanır şüphesiz. Bir sanat yapıtında özü ifade için, düzenlemenin payı kaçınılmaz olduğundan, her yapıtın yalnız kendisine mahsus tek bir kompozisyon şekli vardır. Bununla beraber çizgiler, renkler veya şekiller arasındaki belli uyarlamalar bizi şu veya bu tarzdan daha çok tatmin eder ve hoşumuza gider.

Birlik

Resmetmek bir şeyi ifade etme yoludur. Sanatçıların resim yapma nedenlerinin başında ifade etme isteği gelir. Bir sanat yapıtında çizginin, rengin ya da açık-koyunun biri öbüründen ayrı olarak düşünülemez. Bir sanatçı, yapıtını önce çizgi, sonra mekân, daha sonra renk diye kademeli bir şekilde düşünemez. Buna rağmen bir sanatçı, yapıtını renge öncelik vererek oluşturabilir, çünkü bunu ifade aracı olarak en tatmin edici şekil saydığı için bunu böyle yapar. Birlik olduğu kadar çokluk ilkesinin de karşıt bir ilke olarak var olduğu unutulmamalıdır. Bu demektir ki "çokluklu birlik" ve buna karşı "bölünmez birlik" vardır. Birlik duygusu

yavaş yavaş gelişebilir. Birlik, resimdeki tıpkı bir hava akımı gibi, bütüne yönelim göstermeye yarayan bir karakterdir. Fakat çokluk olabilir, yanı sıra bir birlikten de söz edilmeyebilir. Bunu ancak resmin elemanlarıyla anlayabiliriz. Resmin biçimini belirleyen elemanlar arasındaki ilişkiler gözlemlenmelidir. Bu ilişkiler bir çizgiye, bir daireye, bir üçgene, bir S hareketine dönüşebilecektir. İşte o zaman kompozisyon şeması da oluşuyor demektir. Örneğin, El Greco'nun "Aziz Martin ve Dilenci" isimli resmine (R.20) bakacak olursak, resimde ortada bulunan azizin, dilenciye örtünmesi için verdiği pelerin, aziz, dilenci ve dolayısıyla at figürü arasındaki birlik şemasını kurgular. Ayrıca atın önde ve havada olan ayağından azizin başına, oradan da dilencinin başını izleyerek sağ ayağında sona eren bir dairevi şemanın varlığı da çok dikkat çeker. Yanı sıra Joan Miro'nun bir resmi (R.21) üzerinde yoğunlaşırsak, bu resimde oldukça stilize olan figürlerin ne yapıp edip birbirlerine temas etme çabası içinde olduklarına tanık oluruz. Geri plandaki fon oluşumunda, aynı şey bu sefer dağınık renk lekeleriyle yapılmıştır. Bu resimde çokluk tanımlaması altında gelişen, fakat birlik için elinden geleni yapan bir kompozisyon şemasının çağcıl bir dil altında işlendiğine tanık oluruz.



R.20. El Greco, Aziz Martin ve Dilenci, 1597, Chigago Sanat Enstitüsü, 110x63 cm

R.21. Joan Miro, Kompozisyon, 1933, Chigago Sanat Enstitüsü, 196x248 cm

Eleştirmen ve resmi görmek

Plastik sanatların her dalı eleştirilmeye muhtaçtır. Çünkü eleştiri olmadan eksikler ortaya asla çıkmaz. Yeter ki bu eleştiriler yapıcı, önemli ve yerinde olsun. Günümüzde ülkemizde ve dünyada maalesef eleştirmen sayısı oldukça azdır, sanatçı sayısına göre. Eleştirmen olabilmenin tabii ki birtakım şartları vardır. Örneğin bir resim sanatı eleştirmeni olabilmek için, her şeyden önce dünya resim sanatı tarihini çok iyi bilmek gerekir. Bu bilgiye en yakın insanlar sanat tarihi eğitimi almış olanlardır. Resim tarihi denilince, çeşitli dönemler, üsluplar, akımlar, stiller akla gelmektedir. Dolayısıyla eleştirmenin, söylenegelen bu özelliklerin kapsadığı bilgi ve bilgi kuramlarına sahip olması gerekmektedir. Çünkü her dönem, her akım veya üslup kendi içindeki sanatçılarından dolayı değişimler göstermiştir. Örneğin, Tiziano ile Michelangelo birbirine benzer yanları olmasına rağmen, birbirlerinden "çizgi" ve "renk" yönünde ayrılır. Bu sanatçıların ikisi de Rönesans devresine aittir, fakat farklıdır. İşte söylemek istediğim bu. Daha da ileriye gidersek, çağdaş sanat içinde, artık bırakın akım olmayı, günümüzde artık sanatçıya bağlı stil belirginlikleri görülmektedir. O zaman çağdaşımız olan sanatın her sanatçısı ve üslubu hakkındaki bilgiye de mutlaka ulaşmalıdır eleştirmen.

Eleştiri için sezgi şarttır. Çünkü sanatın sezgisel yönü yoğundur. Sanatçı, yapıtını inşa ederken sezgisini, yapıtının bir yerinde mutlaka kullanır. Kullanılan bu sezginin yakalanması, sanatı yazıya dökerek eleştirmene aittir. Sezgi için eleştirmenin kuramsal yapısının yanı sıra, sevgi ve güzelliğe de önem veren bir tarafının bulunması gerekir. Sezgi varsa, bu mutlaka geliştirilmelidir. Bunu yapabilmede, söz konusu olan resim sanatı olduğu için bu sanat dalının eleştirmeni de görebildiği kadar resim görmelidir. Gördüklerini biriktirecek olan eleştirmen, daha sonra bunlardan yazacağı eleştiri yazılarında mutlaka yararlanacaktır.

Eleştirmen, devamlı okumalıdır. Okuma denilince de bunu salt kendi eleştirmenlik alanıyla ilgili değil, başka alanlara da kaydırmalıdır. Çünkü anlaşılmıştır ki resim eleştirmeni olmaya sadece plastik sanatların sözlüğü yeterli değildir. Yanı sıra, edebiyat, tiyatro, sinema vb. alanlara da yaklaşım gösterilmelidir. Böylece edindiği deneyimi mutlaka kendi alanıyla ilgili eleştiri yazılarında da kullanacaktır. Okumayı ve aynı zamanda iyi bir kütüphane oluşturmayı seven, metayı geri planlara iten bir eleştirmenin başarılı olmamasına neden yoktur. Aradığı kitabı ya da kataloğu eli-

nin altında bulduğu oranda daha da sistematikleşecektir eleştirmen.

Eleştirmenin duyarga sistemi çok açık olmalıdır. Gözünü, kulağını iyi kullanmalıdır. İçinde bulunduğumuz doğa, yoğun gerçekliklerden kuruludur. Bu gerçekler ya da karşıtlarıdır sanatı oluşturan. İşte görülebilecek, hatta hissedilebilecek bu oluşumlar yerli yerinde kullanıldığı zaman bir eleştirmenin ayrıcalıklı olmasını sağlayacak ve onu özgünleştirecektir. Unutulmamalıdır ki ortaya sanat adına konan yapıtlar doğanın içinden gelmekte, bunları oluşturan sanatçısı da eleştirmen ile birlikte aynı dünyayı paylaşmaktadır. Bu, bir anlamda her yüzyılın resim sanatının farklı eleştirmenlerle ilişkide olduğunu hissettiren bir yaklaşıma dikkat çeker. Gerçekten İlkçağ için bir Plinus ne ise, Rönesans için Vasari, 20. yüzyıl için ise Werner Haftmann odur. Hatta artık belli sanatçı grupları kendilerini anlayan, tanıyan, yorumlayan ve eleştirebilen, eleştirmenlerle çalışmaktadır. Bu da günümüz çağdaş resim sanatı için çok önemli bir gelişme olarak nitelendirilebilir. Çünkü günümüz dünyası her geçen gün kalabalıklaşmakta, onun içindir ki bu kalabalıklaşma nedeniyle, sanatçılarda da artış hızlı olmaktadır. Bir eleştirmenin çokça sanatçıya yazı yazıp, eleştirebilmesi mümkün değildir. O zaman belli bir sınıflandırmaya da gitmelidir eleştirmen. Eleştirmen, doğal ve gerçekçi olmalıdır. Çünkü unutulmamalıdır ki yorum yapmak, eleştirmek değildir asla. Günümüzde yorumu, eleştiri ile karıştıran eleştirmenler de yok değildir. Fakat iyi bir eleştirinin yorumdan geçtiği de muhakkaktır. Önce kuram yaptığınızı ortaya koyarsınız, sonra bu kuramı gördüğünüzle beraber yorumlayabildiğinizi gösterir ve eleştiriye yönelirsiniz. Eleştirmen olabilmek, belli basamaklardan geçmeyi gerekli kılar. Bu basamaklar kimileri tarafından daha hızlı, kimileri tarafından daha yavaş çıkılır. Eleştirebilmek, yaşayabildiğinizle ilintili bir şeydir. Çünkü eleştirdiğiniz şeye muhatap olmanız, eleştirilenin bir cevap verme şansının olması da gerekmektedir. Geçmiş çağların sanatçıları ancak yorumlanabilir. Bir de eleştirilecek olan ile eleştirilemeyecek olanları iyi ayırma götürmek gereklidir. Bunun nedeni, bu ayırım sonucunda yapacağınız eleştirilerin, olumlu karşılıklarını o zaman toplar, eleştiriye yaptığınız sanatçıyı ve sanatını bir yerlere o zaman getirir veya getiremezsiniz. İşte bu takdirde bir eleştirmenin, bir sanatçı hakkında yargıları ne kadar olumlu sonuçlanırsa, o kadar yerinin sağlamlığını arttıracak da bilinmelidir.



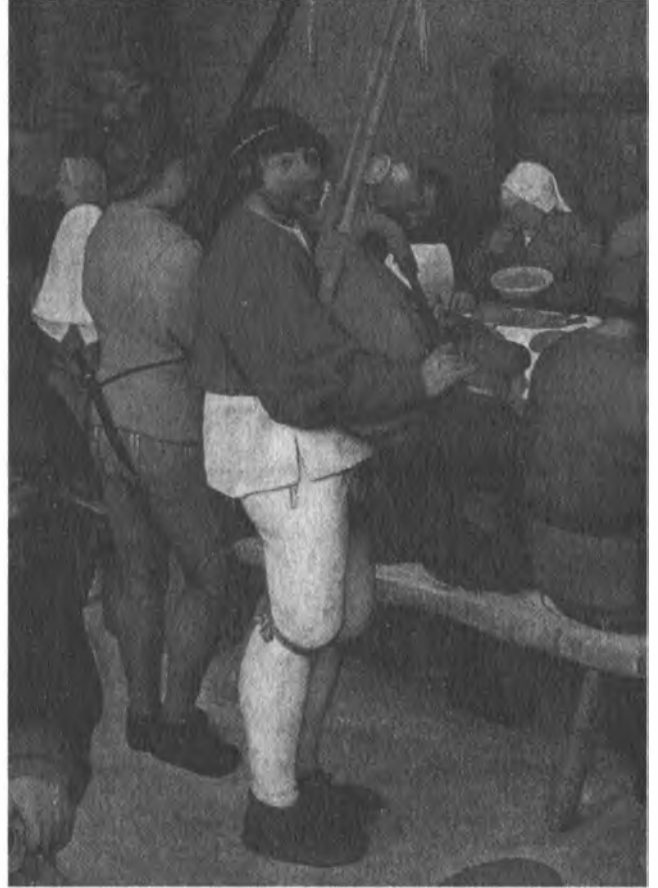
SONUÇ

RESMİ YORUMLAMAK⁹

Tarihin derinliklerinde üretilmiş bir betim, insanoğlunun kafasını hep meşgul etmiştir. Öyleki bir sanat yapıtı "izleyen-gören" her insanın psikolojisini yanına alarak yola çıkar. Buradaki "psikoloji" kavramı, ele alınanın sanat ve bir de yapıtı olması nedeniyle akla iki durumu getirir. Sanatın bir psikolojik hareketlenmesi mevcut ise o zaman işin bir sanatçı tarafı, bir de izleyici tarafı var demektir. Bu bir başka söyleyişle iki cephe anlamına gelir. Söz konusu iki cepheyi oluşturanlar hiç şüphesiz aynı zaman diliminin insanlarıdır. Sonuçta aynı sosyolojik gelişmelerden etkilenmiş, kısaca aynı havayı solumuşlardır. Sanat yapıtı yorumlaması bütünsel bir kültürü gerekli kılar. Çünkü bir sanat yapıtı meydana getirildiği ve getirildikten sonraki dönemlerinde farklı farklı algılanır. Belli bir döneme ait sanat yapıtı incelenecek ve daha sonra da yorumu yapılacaksa, söz konusu dönemin gerisindeki dönem de mutlaka dikkatle incelenmelidir. İlerisindeki dönem ise yorumlayıcı tarafından bir anlamda seziler de kullanılarak ve değerlendirilerek ön görülmelidir. İşte burada meydana getirilmek istenen bir sanat zinciridir. Bu açıklamalarda temel olma özelliğini, asıl ilgilenilen dönemin gerisindeki dönem taşımaktadır. Her şeyden önce gerideki dönemin toplumsal statüleri, dinsel etkinlikleri (çünkü genellikle sanatı ve yapıtlarını en çok etkileyenlerden biri dindir) ve diğer özellikleri gözden geçirmelidir. Bu noktada olumlu bir örnek olarak Leonardo da Vinci'nin "Kayalıklar Bakiresi" isimli resmini (R.1) ele alabiliriz. Bu yapıt bir Rönesans resmidir. Öncesi olan Ortaçağ penceresinden yorumlanmaya kalkıldığında tema olarak her hangi rahatsız edici bir unsura sahip değildir. Resimde işlenen tema Meryem ve Çocuk İsa etrafında dönmektedir. Fakat Ortaçağ resimlerine nazaran biçimsel yönde önemli ilerlemeler söz konusudur. Örneğin üçgen kompozisyon şemasının varlığı, resme dahil edilmek istenen izleyici, çizgisel perspektifin gündeme getirilmesi ve meydana gelen derinlemesine gelişme, söz konusu ilerlemeyi doğrulamaktadır.

Dikkatle görülmeye çalışılırsa yapıt, kendinden sonra gelmek-

te olan Barok resmin özelliklerinden bazılarını da ele verir. Örneğin yine aynı resimdeki ışık-gölge oyunları, resmin çizgiden çok gölgeye olan eğilimleri gibi. Bir de resmin bugün bizim üzerimizde bıraktığı bir etki vardır. Yine bugün müzelerde birçok eski ustanın dini içerikli resimlerini görüp, karşısında ağlayanlar bulunmakta ise, varın gerisini siz tahmin edin. Meydana gelen farklı yorumlar, farklı dönemler demek olduğundan, farklı açılar, ortaya ancak bu şekilde çıkmaktadır.



R.1 Leonardo da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, 1483-86, Louvre Müzesi, 199x122 cm

R.2 P. Bruegel, Köy Düğünü (Detay), 1565-66 Viyana Sanat Tarihi Müzesi, 114x163 cm

Örneğin Hollandalı ressam Pieter Bruegel'in yerel temalı hangi resmine (R.22) bakarsanız bakın, yoruma yönelmeden önce aklınıza ilk gelen sorulardan biri; acaba bu resme Hollanda ve Hollanda dışı bir coğrafyada yaşayan insanlar nasıl bakar, nasıl yorumlar olmaktadır. Söz konusu ressamın bir resminden, en azından Hollandalı veya bir İtalyan'ın alacağı zevk ya da estetik tatlar bile mutlak biçimde farklı olacaktır. Bu noktadan itibaren "yorumlama" kavramını biraz açmakta yarar var. Bir sanat yapıtının yorumlanabilmesi için bitmiş ya da bitmeye yüz tutmuş olması gerek. Uzunca yıllar önce meydana getirilmiş

bir sanat yapıtına, yine uzunca yıllar sonra bakma ve üzerinde konuşma zevki tartışılmazdır. Zaman içinde çok tanıyamadığımız bir sanatçıyı (yaşayan-yaşamayan) veya bir sanat devresini kaleme almaya kalkıştığımızda görülecektir ki, ortaya söz konusu olanlar üzerine eleştirel bir takım unsur belirmeleri çıkacaktır. O zaman genel anlamda bir şeylerin farkında olmak, fakat tekil anlamda da bir takım özel şeyleri algılamamanın yararı vardır. Mutlak anlamda bir 19. yüzyıl sanat yapıtına, 20. yüzyıl veya 21. yüzyıl üzerinden görüş bildirmek bile farklı olacaktır. O zaman yorum "sabit" bir şey değil, belki de bünyesinde hiç tahmin edemediğimiz nice unsurları taşıdığını bize böylece imlenmiş olmaktadır. Buradan yorumun dinamik bir kavram olduğunu söylemeye çalışıyorsak, bu noktada objektif olma veya olmama üzerine de bir şeyler söylemeliyiz. Yorumlamanın objektiflikle olan ilgisi, ortaya sanatın bilinen, daha doğrusu değiştirilmeyecek tarafını getirmektedir. Örneğin bir yağlıboya resmin en değişmez yanı, boya cinsinin yağlıboya olmasıdır. Malzeme ve teknik olanakların sonsuzluğu diye bir tanım doğaldır ki vardır, fakat söz konusu edilen malzeme ve teknikler bir araya getirildiklerinde.

Her şeyden önce şu bilinmelidir ki sanat yapıtını, ona ilgili hatta zaman zaman ilgili olmayan herhangi bir izleyici bile olumlu-olumsuz yorumlayabilmiştir. O zaman yorumlamaya kalkan kişinin mesleği ve sosyal ortamı bu konuda önemli bir etken olacaktır. Yorumlamaya yönelme hakkı, söz konusu olabilecek bir sanat yapıtıyla bire-birde kalan herkes için vardır. Bu durumun somut örnekleri aranmaya kalkındığında bulunabilir. En önemli olanlardan biri Charles Baudelaire ve Emile Zola gibi edebi kişiliklerin yorumlama veya dönemin sanatçısına yazılar yazmada etkin olduğudur. Yine de bir sanat yapıtını bir edebiyatçının, bir sanat tarihçinin, bir müzik araştırmacısının ya da sıradan bir izleyicinin yorumlaması mümkündür. Fakat bu noktada yorumu yapacak bir insandan, dolayısıyla kişiden bahsettiğimiz için, bu kişinin bir takım özelliklere sahip olması gerekmektedir. Bir kere her şeyden önce, söz konusu kişinin geçmişteki sanatsal oluşumları çok iyi bilmesi ve seçilmiş olması gerektiğine vurgu yapmıştık. Bu ne demektir? Geçmişteki sanat akımları, beraberinde bir sanatçı gruplaşmalarını da getirmiştir. Örneğin Ekspresyonizm sanat akımı sanatçısıyla, edebiyatçısıyla, bu akım içinde oluşmuş dergilerin yöneticileriyle bir bütün olarak vardır. Yorumlayıcı, söz konusu bu bütünsel oluşumlar hakkında bilgi sahibi olan kişidir. Duygulu ve sezgili, kalbi biraz sevgi dolu olmalıdır. Çünkü hep söylenir; bir ağacın dalında öten kuşun sesinden haz duymayan veya bir çiçeğin etrafına saçtığı kokudan etkilenmeyen insan, yorumla-

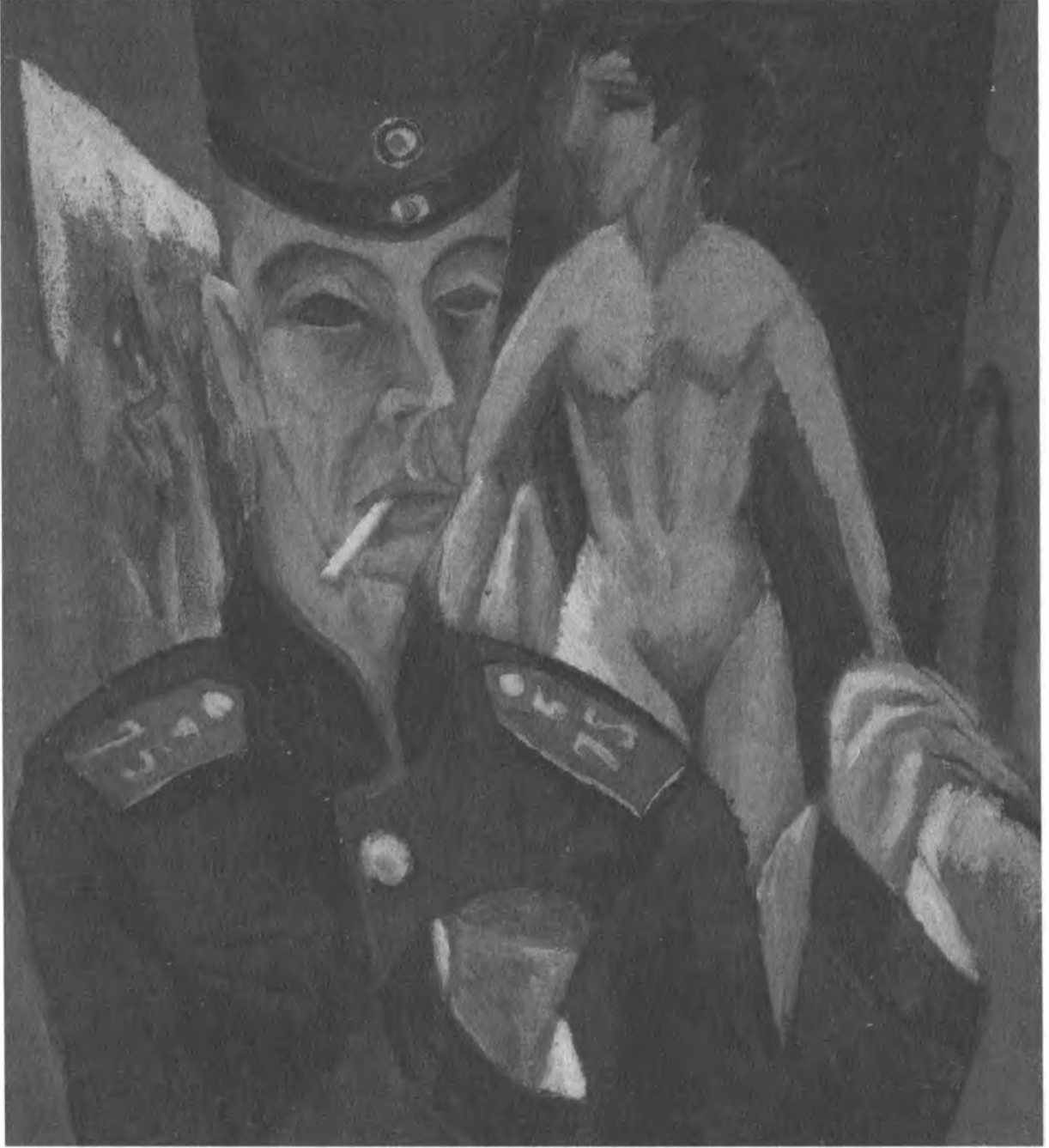
yan da olamaz. Çünkü bir sanat yapıtını yorumlayabilmedeki en önemli aşama, sezgi aşamasıdır. Yorumlayıcı kişinin üsluplar ve çağların felsefi temellendirmeleri üzerine sadece bir sanat dalı bağlamında değil, örneğin ele alınacak sanat dalları hakkında da bilgisi olmalıdır. Hatta bazı dönemler vardır ki bunu mutlak surette ister. Örneğin Rönesans resmini "mimari, resim, heykel" üçgenine bağlı olarak düşünmek zorundasınız. Hatta sonrasında ortaya çıkan Barok dönemde de durum aynıdır.

Sanat yapıtını yorumlayabilmemiz için bir başka açılım da şudur: Ortaya konan bir takım sanat kuramları vardır. Bazı insanlar tarafından hazırlanmış bu kuramları inceleyerek kendinize ait öznel kuramınızı oluşturursunuz. Burada meydana gelen ayrımın, özellikle öznel olanla birlikte bir sanat yapıtını, özgün bir pay da katarak yoruma götürmeye yarar. En gerekli olanı budur. Bunu başaramayan, yani kaynaklara çok fazla inme ağırlığı içinde olan yorumlayıcı, zamanla bir türev olacaktır sadece. Bir de bu bağlamda ortaya konmuş bazı kuramlara inanacaksınız ve katılacaksınız veya tutarsız bulup katılmayacaksınız. İşte bu gibi saptamaların olabilmesi için yorumlayıcının, düşünce unsurunu da ciddi bir biçimde yanına alarak, kendi öz bulgularını tam olarak ortaya koyması gerekir.

İşin yorumlayıcı tarafında bir başka ilgi çekici boyutuysa, sanat yapıtını sanatçının kendisi, izleyici kitle ve eleştirmenin nasıl görmeye çalıştığıdır. Çünkü sanatçının sanat yapıtını görme eğilimini etkileyici şartlarla, buna izleyicinin ya da eleştirmenin getireceği bazı ortak noktalar olmasına rağmen birbirine uymayabilecektir. Yorumlayıcı kişi, meydana gelen bu üç oluşumun sanat yapıtı görme şartlarından haberdar olmalıdır. Haberdar olmanın ötesinde cesaretle bu şartlara baskın çıkabilmeli, ağırlığını koyabilmelidir.

Yorumlayıcının sosyoloji, estetik, felsefe ve daha önce yazımızın başlarında değindiğimiz psikoloji, hatta antropoloji ve teoloji alanlarına da inanç göstermesi gerekmektedir. Çünkü tarih öncesi ve sonrası ortaya çıkmış sanatla ilgili olanları sağlıklı yoruma götürmek için, adı geçenlerin dayanılmaz derecede önemi vardır. Fakat burada bir şey unutulmamalıdır; sayılan bütün alanların sınırları belli, hepsi de birbirini etkilemiştir, fakat esas olan değerleri bağlamında birbirlerinin sınırlarını kolay kolay delip geçemezler, geçmemelidirler de. Örneğin bir sanat sosyolojisi yaklaşımı içindesiniz ve Birinci Dünya Savaşı yılları da ele aldığınız konunuz. Bu devre ile ilgili bir sanat yapıtını seçmeniz ve konuya açıklık getirmeniz gerekmekte. Bu sanat yapıtına dayalı açıklama, sanat sosyolojisi kavramına, sanatsal bağlamda yaklaşmak demek olabilir. Bu doğrultuda yine örneğin Alman dışavurumcu Ernst

Ludwig Kirchner'in, "Asker Portresi" isimli resmini (R.3) gündeme getirip, bu resim üzerinde konuşmaya başlarsanız, bu resmi araç etmiş olup Birinci Dünya Savaşı yıllarına da farklı bir pencere açmış olursunuz. Burada olup biten sanattan sosyolojiye bir yönelimdir. Fakat aynı durum, mesleği sosyologluk olan bir kişi tarafından değerlendirilseydi, yönelim sosyolojiden sanata doğru gerçekleşmiş olacaktı.



R.3 E. Ludwig Kirchner, Asker Portresi, 1915, Oberlin Koleji Sanat Müzesi, 69x61 cm

Yorumlamak için "karşılaştırma", yani analojinin de varlığının olması şarttır. Belli bir döneme ait sanat yapıtının tam olarak aydınlatılması için kendi, önceki ve sonraki dönemlerden sanat yapıtlarıyla

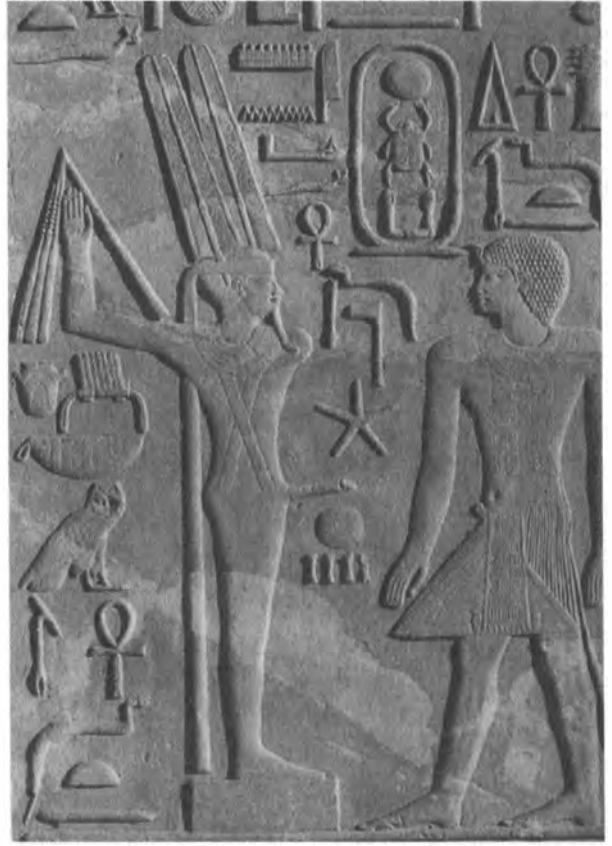
karşılaştırmaya götürülmesi sağlıklı bir yöntemdir. Fakat karşılaştırma yapabilmek için, biriktirmeye alışmış, birikimi yoğunlaşmış bir göz de gerekir. Bunun için iyi bilinen, ustaca tanımlanabilecek ama klasik, ama modern bir "joker dönem" elinizin altında olmalıdır. Bu neyi sağlar? Bu durum her şeyden önce sanatı ve onun çeşitli dallarını disiplinli bir biçimde tanımanızı sağlar. Bu noktadan hareketle bir dönemi tam olarak ortaya koyabilme kıstaslarının neler olduğu kanıksanır. Böylece başka dönemlere sağlıklı bakabilmeniz için ortamlar doğmaya başlar. Bir de sanat yapıtını yorumlayabilmek için klasik sanattan hareket etmeye başlamanın önemi vardır. Çünkü klasik dönemleri ya da evreleri ve onun kurallarını iyi saptamış bir yorumlayıcı modern ve çağdaş eğilimleri bulgulamakta ya da ortaya koymakta pek zorlanmaz.

İlk insanların sanat yapıtlarının genel olarak mağara duvarlarına çizilen resimler (R. 4) ve araç-gereç yapımıyla sınırlandığını düşünersek, bu yapıtların yorumu, direkt yaşam ve onun kaygısı ile ilgilidir. Genellikle Paleolitik çağın bu insanları, örneğin mağara duvarlarının üzerine betimledikleri figüratif formları yaşamlarıyla biçimlendirmiş, tıpkı William Blake'in de dediği gibi, daha o zamanlardan insanlar, "uslama güçleriyle ne görüp kavradırsa, onu karşılaştırmaya götürmüş ve yargılamaya çalışmışlardır". Bu, bugünlerin de sanat yapıtlarında geçerliliğini koruyan önemli bir özelliktir. Tarih öncesinde sanat adına ortaya konanlar, o zamanın toplumunu oluşturanların nasıl içten içe devinim halinde olduğunu göstergeler. Bu göstergeyi açığa çıkarmak, genellikle antropologların ve ruhbilimcilerin işi olduğuna göre, bu dönem üzerinde yorumlama yapmaya kalkışmak, bir anlamda yorumlayıcının tam anlamıyla antropolog ve ruhbilimci sayılmasıyla eş anlamlı ve doğru orantılı olacaktır. Uzunca zamanlar çağdaş sanatçıların ve sanat araştırmacılarının kafasını meşgul etmiş bir olaydır ilkel mağara resimleri. Bu yönde birbirine karşıt iki ilginç görüş şöyledir:

Ernst Fischer şunları söyler: "Açıkça ilkel sanatın bir görevi de güç vermektir. Doğaya, bir düşmana karşı, bir arkadaşına, gerçeğe, insan topluluğunu sağlamlaştırma yönünde güç vermek. İnsanlığın ilk zamanlarında sanatın "güzellik" ile dolayısıyla estetik istekle bir ilgisi yoktu. O, büyü aracı ya da sağ kalma savaşımında, insan topluluğunun bir silahıydı. İlk insanların, boş inançlarına doğayı taklit etmelerine, hatta özdeşleştirmelerine, imge ve dil gücüne, büyücülük gibi özelliklerine değer vermek ve üzerinde durup düşünme gereği vardır". Böylece Fischer tarafından mağara dönemi sanatçısı, siyasal bir araç niteliğiyle değerlendirilerek, çağdaş bir yoruma götürülmüştür. Örneğin Fischer'e karşıt bir yorum

geliştiren, Herbert Read ise, “mağara resimlerini yapan insanın, işini yaparken büyük bir tat ve keyif aldığından emin olduğunu” söylemektedir. Ona göre “ilkel insanın etkili olarak boyama, onun bir resmi, ötekinden daha etkili yapma isteği vardı. Yani, bir resmi ötekinden ayırıyordu”. Fakat Read, “bu yaklaşımlarını kesinlikle dine ya da büyüye dayandırmıyordu”.

Bu iki araştırmacının yanı sıra öyle antropologlar vardır ki mağara duvarlarına yapılan resimleri, o dönem insanların boş zaman geçirme eylemi olarak değerlendirmektedir. Fakat kimi antropologların görüşleri ise, resimlerin her çizgisinde sihirli bir güç olduğundan yanadır. Bu noktada ilkel insan sanatın yorumu konusunda, mantıklı bir sonuç Read’in dediği gibidir: “Sanatçıyı kendi koşulları içinde, toplumunun merkezine yerleştirmek gerekli”dir. İşte bu sonuç yorumu, mantıklı olduğu kadar çağdaştır da.



R.4 Fransa Lascaux Mağarası, MÖ 15.000-10.000, h: 80 cm

R.5 Mısır Duvar Rölyefi, I. Sesostris Köşkü, MÖ 1940

Bir başka tarafın yorumlayıcısı, örneğin Mısır sanatının bir yorumlayıcısı olmak, yazısı bile resimsel olan bu uygarlık kalıntılarının açığa çıkartılmasında, “hiyeroglif” denen yazının deşifre edilebilmesi yeteneğinin, söz konusu bu kültürün sanatını yorumlayacak kişilerde daha ilk baştan bulunmasını gerekli kılar (R.5). Bilinen ve Mısır’ı da ilgilendirecek, belki de Mısır uygarlığı ile belli bir şekilde ilk ortaya çıkan gerçek, sanat, din, siyaset ve tarım

unsurlarının bir araya gelip kaynaşmalarıdır. Bu noktada, sanatın toplumsal işlevi ile dinin toplumsal işlevi imge oluşturarak birbirine ilk Mısır kültüründe bağlanmaktaydı. Sanatın, tanrı, dolayısıyla din kavramıyla var olması ya da olmaması gibi iki durum burada hemen akla gelebilir. Görülmektedir ki uygarlıklardan sadece biri olan Mısır Uygarlığı, böyle bir açılımı adeta bir sorsal şeklinde aklımıza getirmektedir. Yine, örneğin Asur uygarlığında meydana getirilmiş, bir boğa kabartmasını anlayabilmek ve yorumlayabilmek için "boğa-kral-mitoloji" üçgeninin nedenselliğinin tespit edilmesi gereklidir. Eğer o uygarlığın başına geçen yönetici kişi, kral iyi bir boğa avcısı ise ve bu mitosa dayalı sanat yapıtları da meydana getirilmişse, yorumlayıcının Asur mitolojisinden haberdar olması gerektiği de kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Çok tanrılı din temsilciliği Yunan ve Roma uygarlıkları tarafından da değerlendirilen bir olgudur. Bu noktada, çok tanrı kavramının beraberinde getirdiği en önemli oluşum "mitoloji" olmuştur. Sadece isim değişiklikleri ile birbirinden ayrılan Yunan ve Roma mitoloji kahramanlarının tanınması ve ayrıca bu uygarlıklardaki imparator yaşamlarının bulgulanmasıyla, söz konusu bu dönemler tam olarak o zaman yoruma götürülebilir. Örneğin Yunan'a ve Roma'ya özgü bir şehir oluşumu ve bu oluşumun içinde bir de yaşam vardır. Öncelikle adı geçen bu şehirlerin hangi mimari birimlerden oluştuğunu bilmeden, tapınağın neresine, hangi heykel kültü konulacağı saptanmadan, bu kültürlerle ait bir keramik resim, mezar ya da şehrin giriş kapısı üzerindeki betimi anlayabilmenin olanağı yoktur. Yunan ve Roma yaşam stillerinin, sonraları "antikite" olgu ile karşımıza, Batı toplum tarihi içinde 15-16. yüzyılları kapsayan "Rönesans" ismi altında çıktığını söylersek, antikite kavramını, Avrupa kültür dinamiğinin bir temeli olarak da göstermiş oluruz. Söz konusu bu kültürlerin temel ögesi mitlerdir demiştik ve bu mitlerin, yine bu dönemle ilgili sanat yapıtını yorumlayacak kişi tarafından çözümlenmesi gerekmektedir. Fakat şu da bilinmelidir: Bir mit, sadece öykü değildir ve onun çevresinde insanların, ruhsal coşku, eylem ve iletişim yaşadıklarını ortaya çıkarmak ve bunu kavrayabilmek ise çok güçtür. Herodot gibi tarihçi bile mitos için, "güvenilmeyen değeri olmayan bir söylentidir" demiştir. Yine Platon gibi bir filozof, "gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş ve gülünç bir masal" olarak nitelendirmiştir mitosunu. Fakat Yunan ve Roma mitolojisi denilen olgu, Anadolu'dur, Girit'tir, Mezopotamya'dır, Fenike ve Mısır'dır da aynı zamanda. O zaman söz konusu İlkçağ uygarlıklarının sanat yapıtlarını yorumlayabilmek için, ilgili mitolojinin sözcü olduğu alanların sınırlarını da tam olarak koymamız gerekmektedir. İlkçağa ait sanat yapıtlarının objektif bir yoruma götürülebilmesi için, mitoloji, tarih, arkeoloji gibi, gerçekten bu çağı yakından ilgilendiren sosyal bilim dallarının söylediklerine bakmak ve önce bunları yorumlamak gerekir. Daha sonra ele geçen ve bugün çoğu müzelerde bulunan somut sanat yapıtları üzerinde bir yoruma, ancak o zaman gidilebilecektir.

Ortaçağda oluşturulmuş bir sanat yapıtının yorumlanması, bazı önemli kıstasları da beraberinde getirmektedir. Bu kıstasların en önemlisi ve doğurucu olanı "Tek Tanrı" kavramıdır. Bilinmelidir ki bu çağı tam olarak ortaya

koyabilmenin şartı hem Doğuda İslam toplumları, hem de Batıda Hristiyan toplumları için budur.

Öncelikle Batıda MS 4. yüzyılda ikiye bölünen Roma İmparatorluğu'nun bir kolu, Constantinople (İstanbul) başkentli Doğu Roma İmparatorluğu (Bizans) olmuştur. 4. yüzyıldan, 15. yüzyıla kadar varlığını sürdüren Doğu Roma kültürü Ortodoksluk ilkelerine bağlı kalmıştır. Bu anlayış genel bir dille mimari, resim ve küçük el sanatları şeklinde karşımıza çıkıyor. Mimari oluşumları ya bir kilise, ya bir vaftizhane binası, ya da bir mezar anıtı şeklinde görürüz. Mimarilerin yorumlanmasından çok bu yapıların içindeki gerek duvar resimleri, gerek ikonalar, gerekse minyatürler yorumlanmayı bekler. Fakat Ortaçağ içinde gelişmiş olan Doğu Roma'nın resimsel gerçeklerinin yorumlanması demek, söz konusu bu resimlerin nereye dayandığını çözümlemekle ilgilidir. Bu resimlerin hepsinin dayandığı tek nokta dindir ve ikonografik bir düzenle sunulmuşlardır. Ortodoks kilisesinin daha içine girmeden hangi kutsal resmin nerede asılı olduğundan haberdarsınızdır. Oniki yortu adıyla bilinen, oniki kutsal olayın sahnelenişine içine girdiğiniz Ortodoks kiliselerinde tanık olabilirsiniz. Fakat bilinen en önemli gerçek, kiliselerin kubbesinin Pantokrator, yani tanrı babası İsa'ya ait olduğudur. Aynı şekilde Batıda 14. yüzyılın sonlarında ressam Giotto'nun da Padova'daki Arena şapeline bir dizi olarak yapmış olduğu fresko teknikli resimler, temeli kutsal kitap İncil'e dayalı ikonografik bir gerçeği ortaya koyar. O zaman denilebilir ki Ortaçağdaki bir sanat yapıtını yorumlayabilmek için özellikle Batı toplumlarında geçerli olan yaklaşımın adı teolojidir.

Doğuda özellikle Ortaçağ İslam toplumlarındaki sanat yapıtlarına ve bunların yorumlanmasına gelince; Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu, Zengi, Azerbaycan Atabekleri, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi'ne baktığımızda, yorumlamaya açık sanat yapıtlarının daha çok mimari yapılar olduğunu görebiliriz. Bu yapıların, sadece İslam dini ihtiyaçlarını giderici işlevler üstlendiğini söyleyemeyiz. İslam dininin özellikle dini yapılarda figüratif betimlemeyi kısıtlayıcı tavır içinde olması, resim ve heykel sanatı alanlarının ilerlemesini engellemiştir. Fakat yapıların giriş kapılarındaki geometrik ve bilhassa Anadolu tarafındaki yapılarda oniki hayvanlı Türk Takvimi'ne bağlanabilecek figüratif tanımlar önemli yer tutar. Yanı sıra Ortaçağ İslam dünyasında gelişen bir kitap ressamlığından da bahsedebiliriz. Minyatür adı ile bilinen bu resimler, bir konuyu desteklemek içindir. Kitabın içinde geçen metinlerin görsel betimleyicisidir söz konusu resimler. Bu resimlerin yorumlanması içerik bakımından, bulundukları kitaplar tarafından zaten üstlenilmiştir. Gelelim biçimsel taraflarına; bu resimlere, Batıda Ortaçağ resimleri için söylenebilecek özelliklerin çoğu söylenebilir. Genellikle sağlam bir mekân anlayışından uzak, figürlerin anatomik bir olgunluk içinde olmadığı, renklerin daha hayalci kullanıldığını dile getirebiliriz. Kısaca Ortaçağ İslam kültürünün meydana getirdiği sanat yapıtlarını yorumlayabilmek İslam dinini ve onun mezheplerini tanımak, ilgili kültürlerin tarihini ve sosyolojik gelişmelerini öğrenmek, öncesi ve sonrasıyla İslam sanatının 7. yüzyıldan itibaren ne gibi

gelişmeler içinde olduğunu saptayabilmekten geçmektedir. Fakat yine de bir sonuç olarak Ortaçağ sanatının ortak bir noktada belirleyiciliğini, iki tek tanrılı din olgularının yaptığını söyleyebiliriz.

Yeniçağda ortaya çıkan Rönesans'ın hümanist kültür yoğunluğu, bu dönem sanatının da yorumlanabilmesinde başrolü oynar. Her şeyden önce 15-16. yüzyılları içine alan bu kültürün sanatının önü o kadar açıktır ki, çağ olarak meydana getirilen yenilikler, özellikle bulunan pusulanın da yardımıyla gemiciliğin ilerlemesi ve deniz yoluyla, kültürler arasında bağlantıların kurulması önemlidir. Rönesans'ta İlkçağ kültürüne bir dönüş olarak, antik çağrışımın değişik boyutlarının yaşanması gerçeği değerlidir. Bu çağa ait her hangi bir sanat yapıtının yorumlanabilmesi, bilinen Ortaçağ kalıplarının, yeni öğrenilmeye başlanan Rönesans kalıplarıyla karşılaştırılması ve bu karşılaştırma sonucunda çıkarılacak sonuçlara bağlı olmuştur. Her şeyden önce bu kalıbın Rönesans tarafında ana noktasını "insan" oluşturmaktadır. Evrenin merkezidir artık insan. O zaman sanatçı denilen kimlik özerktir artık. Her ne kadar geçimini sağlamak için kilise ve din adamlarına sanat yapacak olsa da. Bir sanatçılar loncasının kurulması, artık usta (Meister) kavramını da bir tarafa itecek, bunun yerine gerçek, sanatçının kendi kimliği ve kişiliği ön plana çıkacaktır. Her ne kadar görünüşte bir usta-çırak ilişkisi devam ediyorsa da artık bir çırak ya da kalfa istediği şekilde veya ustasıyla anlaşmazlığa düştüğü an, onun yanından ayrılabilirdi. Sanatçılar, kendi benliklerini tam anlamıyla ortaya koydukları içindir ki, sanatın metodolojik evriminin başlaması mümkün oluyordu. Rönesans sanatının merkezi İtalya idi. İtalyan Rönesans'ı ise kendi içinde okullaşmalara uğramıştı. Floransa, Siena, Venedik şehirlerinde gelişen okullardı bunlar. Bu dönemin sanatını yorumlamak isteyenler bu şehirlerdeki, özellikle resimsel hareket değişimlerinin saptanan gerçeklerinden haberdar olmalıdır. Rönesans sanatının her an yorumlamaya açık hali, kendinden sonraki 17. yüzyıl içinde gelişen Barok sanat ile karşılaştırılarak, bir üslup tarihçisi olan Heinrich Wölfflin tarafından kuramlaştırılıyordu. Genel hatlarıyla bu kurama göre Rönesans sanatının üç önemli dalı olan resim, heykel ve mimari, çizgisel, düzlemsel, belirlilik, çokluk ve kapalı formdan yana bir biçimsel kuram oluşturunuyordu.

Gerçekten Rönesans sanatını bu şekilde saptayan Wölfflin, yaklaşık iki-yüz yıllık bir kültür ve sanat sürecinin biçimsel olarak aydınlanmasına da yardımcı olmuştur. Bu aydınlanmaya biraz daha kültür tarihi bağlamında bakan, bir başka kişi de Jacob Burckhardt'dır. Söz konusu bu iki araştırmacı Rönesans'ı ve sanatını özellikle sanatsal bağlamda, sağlam kuramsal temellere oturtmuşlardır diyebiliriz.

17. yüzyıl, Barok dönem olarak bilinir. Gerçekten denilebilir ki bu devrede sanat adına Rönesans'ta olanların, hemen tam tersi gerçekleşmiştir. Fakat bu dönemi büyük ölçüde hazırlayanlardan biri olan ve Rönesans ile Barok arasında gerçekleşmiş Maniyerist hareketi unutmamalıyız. İlk olarak Rönesans kalıplarına karşı duruş Maniyerizm ile gerçekleşmiştir. Demek oluyor ki Barok sanat üzerine yoruma kalkışmadan önce ilk incelenecek olan

Maniyerist süreçtir. 17. yüzyıl, ilgi gösterilmediğine inanılan Hristiyanlık inancına tekrardan bir anti-reform ile dönülme çabasının harcandığı farklı bir zaman dilimidir. O zaman bir anlamda dini çağrışımların, özellikle sanatta canlanması buna bağlanabilir. Fakat sanatçı bir kere Ortaçağa göre özerkleşmiştir artık. Bu noktada Pieter Bruegel ile en sağlam şekilde temeli atılan natürel gerçekliğin yine bu çağda, özellikle İspanyol ressamı tarafından sosyal gerçekliğe yönlendirilmesi de önemli bir gelişmedir. Bu dönemin sanat yapıtlarını biçimsel olarak yorumlayacak biri için yine Wölfflin'in Rönesans karşıtı beş temel saptaması olan gölgesellik, belirsizlik, derinlik, birlik ve açık form prensiplerinin rolleri de tartışılmaz. Gerçekten, Barok devrenin, Rönesans'a nazaran daha metodolojik olduğu yadsınmaz bir gerçektir. Ayrıca Rönesans ile Barok arasında anlatıldığı üzere meydana gelen kökten değişiklikler, yine Barok devreye ithaf edilecek bilimsel yöndeki gelişmelerin yoğunluğuyla doğru orantıya gittiği gibi, sanatta modernlik yönünde önemli bir devrim niteliği de taşımaktadır.

Rönesans ve Barok devrelere toplu bir sonuç olarak baktığımızda, yaklaşık üçyüz yılı kaplayan bu devrelerin, birbirleriyle karşılaştırmalı olarak bir üslup tarihçiliği şeklinde, özellikle biçimsel yönden temeli Wölfflin'e dayanarak ele alınması ilginç bir kuramsal çalışmadır. Demek ki diğer önemli sanat kuramcıları da incelenerek, ancak o zaman ilgili yüzyılların meydana getirdiği sanat yapıtları net bir yoruma götürülebilecektir.

18. yüzyılın birinci yarısını etkisine alan Rokoko'da, saraylardaki ihtişamın, gösterişin, 17. yüzyılda da Rubens, Velasquez gibi ressamlarla imlenen yanının, daha da ileri bir düzeyde devam ettiği gözlenir. Yüzyılın ikinci yarısını ise, 1789'da patlak veren Fransız İhtilali çok etkilemiştir. Bu ihtilal, milletlerin özgürlük temsilcisi olmuş, ihtilal sonrasında modern atılımlar gerçekleşmeye başlamıştır. Kısaca bu devrin sanat yapıtlarını yorumlayabilmek, söz konusu ihtilalin nedenlerini, gelişmelerini ve sonucunu incelemekten geçmektedir. Avrupa'da özellikle bu devrimin, Romantizm ve Realizm gibi sanat akımlarının ateşleyicisi olduğunu söyleyebiliriz. Bireycilik ve başkaldırı duygularını da veren söz konusu ihtilaldır. Avrupa 1789 ile 1815 arasında savaş yılları olarak yaşamıştır. Özellikle bu devrimi ve 18. yüzyılın sanatsal hareketlerini yorumlayabilmek için Kant, Hegel, Schelling gibi düşünürlerin bakış açılarını yorumlamakta yarar vardır. 18. yüzyılın son çeyreği, birçok Yeniklasik, romantik ve gerçekçi sanatçıların dünyaya geldiği zaman olarak görülebilir. Bu yüzyılda, sanatı da bir hayli etkileyen, "bırakınız yapsınlar" ilkesi serbest bırakılmış, bu nedenle de orta sınıf güçlenmiştir. Eski üsluplu saray yaşamı yerine, salonlara geçişin yüzyılıdır, 18. yüzyıl. Gelenek-özgürlük, formalizm-kendinden süslemecilik ve ifadecilik gibi yol ayrımlarının olduğu bir zamandır bu çağ. 18. yüzyılda pastoral bir yaklaşımın da söz konusu olduğunu belirtmeliyiz. Yani kır ve çoban hayatını yansıtan sanat ürünlerinin varlığı. Bu yüzyılda bir sanat yapıtını yoruma götürmek isteyenlerin Voltaire, Prevost, Laclos, Diderot vb. incelemeleri gereklidir. Özellikle yüzyılın ikinci yarısında söz konusu yazarlara ait yazın olgusunu destekleyen resimler çok değer

görmüştür. Yüzyılın ortasında Romantizm akımı İngiltere’de başlamıştır. Bu akımın İngiltere’de başlamasının nedeni entelektüel üstünlüğün, ekonomik, toplumsal ve siyasal nedenlerden dolayı Fransa’dan İngiltere’ye geçmesidir. 18. yüzyılda parlamento ya da edebiyatın içine sadece köylü ve işçi sınıfının girmediği görülür. Yanı sıra bir yazar Rönesans’ta olduğu gibi göklere çıkarılmaz, normal vatandaştan biri olarak nitelendirilirdi. Bu gelişmeler gerçekçilik akımının da gelişmesine yardımcı olmuştur. Bu yüzyıla ait bir sanat yapıtına yorum getirilecekse her yüzyıl veya zaman dilimi için de geçerli olan “toplum”un durumu iyi analiz edilmelidir.

19. yüzyıl, artık 18. yüzyılda bahsettiğimiz sanat akımlarından Romantizm ve özellikle Realizm sanat yapıtlarının tam olarak ortaya konulduğu, Yeni natüralizm felsefesinin bir yansıma şekli olan Empresyonist kapının aralanmaya başladığı bir dönemdir. 19. yüzyıl ile ilgili olan her şeyin başlangıcı 1830 olmuştur. Bu yüzyılda ortaya çıkan Stendhal ve Balzac, meydana getirdikleri yapıtlarla, adeta bu yüzyıl toplumlarının krokisini çizmişlerdir. Romantizmin yanlısı orta sınıfçılar bir aristokrat gibi davranmışlar ve soylular sınıfına seslenme oyununu oynamışlardır. İşte 1830’dan sonra, oynanan oyunların sonu gelmiş ve orta sınıftan başka kitlesel bir topluluğun olmadığı açıklık kazanmıştır. Bu noktada “sanat için sanat” kuramı ilk bunalımını bu yüzyılda sosyalist biçimlenmenin de ortaya çıkmasıyla yaşamıştır. Bu yüzyıl içinde romantizme bir savaş açılmıştır. Gerçekçiliğin oturması için bu şarttır. Onun içindir ki gerek Balzac, gerekse Stendhal’ın romanlarında gelip gitmeler, hatta Balzac’ın kimi zaman orta sınıfa ilgi duyması kimi zaman karşı çıkması, usçuluk ve us aykırılığını bir şekilde gündeme getirmiştir. 1789’larda Fransız İhtilali ile başlayan toplumun siyasallaşması süreci 1830’larda doruğa ulaşmıştır. Bu yüzyıl, unutulmaması gerekir ki bir sanayi devrimine tanıklık etmiştir. Köylü kitlenin harekete geçmesi ve bunun sonucunda bir sınıf bilincine varması, tümüyle bir makineleşme olmadan mümkün olamazdı. Bu sıralarda kentlere göç de başlamıştır.

Bir grup sanatçı, 19. yüzyılın ikinci yarısında kendilerine Hollandalı 17. yüzyıl manzaracılarını ve özellikle İngiliz Constable’ı örnek alarak Fransa’da bir köy olan Barbizon’da bir açık hava resim okulu oluşturmuştur. Bu okulun başını Theodore Rousseau ve Millet çekmiştir. Bu ressamı Corot ve Courbet de desteklemiştir. Bu okul, resim sanatında 19. yüzyıl sanat akımlarıyla, İzlenimcilik arasında çok önemli bir köprüdür. Natüralizm, ilk defa emekçi sınıfın sanat hareketi olarak dikkati çeker. Hatta bu akımın ilk ustası burjuvalara hiç saygı duymayan gerçekçi sanatçı Gustave Courbet’dir.

Rahatlıkla görülebilmektedir ki, 17. yüzyıl sonrası ve 20. yüzyıl öncesinde sanatın yorumlanabilmesi demek, birçok toplumsal gelişmelerden haberdar olarak, söz konusu gelişmeleri değerlendirmek demektir. O zaman 18. yüzyıldan itibaren bu yüzyıl dahil, toplumsal olayların daha bir çoğul dil kazanması, özellikle toplumsal sınıfların bilinçlenmesiyle işlerin değişmesi, sanatın boyutunu da ona göre farklılaştırmıştır. Bunun sonucu olarak 20. yüzyılın başlarında Empresyonizm ile başlayacak olan sanat akımları 20’şer, 30’ar yıl-

lara bölünerek günümüze kadar gelecektir. 20. yüzyılda siyasal gelişmelere bağlı birçok hareket, sanatı etkiyecektir. 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Empresyonizm, 1910'lu yıllardan sonra devam etmesine rağmen yerini Alman Ekspresyonizmi ve Fransız Fovizmi'ne bırakacaktır. Empresyonizm kentleşmenin beraberinde getirdiği bir sanat akımıdır. Açık havada resim yapmaya dayanan bu akımda izlenim, özellikle günün ışığını takip etme çok önemlidir. Yani burada sanatçının bedeni, doğaya tutsaktır, ona bağlıdır. Bu noktadan hareketle gerek ekspresyon, gerekse fov duyarlılıklarda ise sanatçının bedeni, yine kendi ruhuna emanettir. Fakat buradaki ruh kavramı birçok olayla yıkandıktan sonra karşımıza "ruhsal"lık olgusu olarak çıkmaktadır. Örneğin Birinci Dünya Savaşı'nda yenik düşen ülke toplumlarının üzerindeki olumsuz etkiyi tahmin edebiliyor musunuz? Böyle bir sorunun cevabını Alman Ekspresyonist sanatçıların yapıtlarında çokça bulursunuz. Kısaca bu noktada yine karşımıza "sosyoloji" çıkmaktadır. İşte artık 18. yüzyıldan itibaren sanatın üzerinde sosyoloji kavramının etkisi büyük olmuştur. Sanatçı, artık etrafında olup biten her şeyden çok etkilenmektedir. Örneğin İtalyan fütüristleri de hız kavramından, makineleşmeden dem vurarak resimler yapacak, yine kübistler bir atomun parçacıklarına ayrılması durumu gibi biçimleri parçalara ayıracak, böylece ortaya kübizm çıkacaktır. Hatta ilk, kübizmin sentetik tarafında kullanılan, artan malzeme değerlendirme (kolaj) esprisi, sanatın üç boyutlu mekanizmasını etkileyecek, bir anlamda iki boyutlu düzenler ve onun gerekli kıldığı yanılsama olgusu, başka bir boyut kazanacaktır.

Soyut ve soyutlamaya uğramış sanat yapıtlarıyla ve hatta bir kavramsal yapıt bile, artık sanatçının kişisel dünyası sözünü yaşama geçirmeye başlayacaktır. Bunun yanında popüler ve optik sanatlarla birlikte tasarım ve grafizm kavramları tartışılmaya başlanacak, "reklam" ve "grafik tasarımcılığı" sektörü de bu tartışmalardan büyük yararlar sağlayacaktır. Artık günümüzde modern sonrası eğilimler çok revaçtadır. Bu eğilimleri anlayabilmenin şartı, geçmişini çok iyi bilmekten geçiyor. Ayrıca gözün biriktirici bir yapıya sahip olmasını da kaçınılmaz kılıyor.

20. yüzyıl, gerçekten eleştirmenlerin hepsinin de sözbirliği etmişçesine katıldığı "stil çoğulluğunun" çok iyi yerleştiği bir zaman dilimidir. Sanatçı her ne kadar toplumsal olan bitenden etkilense bile, kendi otokontrolünün de kendine büyük yararlılıklar getireceğine inanmaktadır. Bu yüzyılı ve sonrasını olumlu bir yorumlamaya götürebilmek için geçmişi çok iyi irdelemiş olmanın yanı sıra, çok gezmek, görmek, okumak, araştırmak, tartışmak ve eleştirmek, yani sürekli duyarlılık derecesini yükseltmek, ayrıca sanatçı kişilerin öz benliklerini tanımaya çalışmak da gerekmektedir.

KAYNAKÇA

EROĞLU, Özkan, Resmi Görmenin Yolları Üzerine Bir Deneme, Bursa, U.Ü Eğitim Fak., Resim-İş Eğitimi Bölümü Öğrenci Ders Notları, 1993.

EROĞLU, Ö, Resmi Yorumlarken, Bursa, Ezgi Kitabevi Yayını, 1993, s. 49-69.

EROĞLU, Ö, Derin Hislenme Kavramına Giriş, İstanbul, Nelli Sanatevi Yayını, 2006.

EROĞLU, Ö, Sanatın Entelektüel Evrimi, Rh+Art Magazine, Sayı: 99, Mayıs 2013, İstanbul, s. 46-51

EROĞLU, Ö, Kandırılan Sanat, İstanbul, 2013, Yayınlanmamış Kitap.

EROĞLU, Ö, Çakmak Turgay Koleksiyonunda Güngör Taner Yapıtları, İstanbul, 2013, s. 36-42.

HOWARTH, Ewa, Kunstgeschichte, Köln, DuMont, 1992.

SAYIN, Zeynep, Kötülük Tekilcilik, Postmodernizm, İstanbul, Mitos Yayınları, 1994.

WEEKS, Sara T. -B. H. H, Jr., Search for the Real Hans Hofmann, Londra, M.I.T Press, 1967.

Bir Resme Nasıl Bakmalıyız ?

ÖZKAN EROĞLU

Belirtmeliyim ki bu kitap belki “tekil”i, fakat kitapla ilgili verilen dersler, seminerler, konferanslar, yanı sıra başka kitaplarıma ve bana olan etkileri ve insan ilişkilerine dair boyutları ise “çoğul”u ifade ediyor. Mesela kitapta yer alan bazı metinler, üniversite hocalığımın ilk yıllarında fotokopi ile çoğaltıp öğrencilerime dağıttığım “Resmi Görmenin Yolları Üstüne Bir Deneme” isimli çalışmamı, sonrasında ilk kitaplarımdan biri olan “Resmi Yorumlarken”i, özellikle Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde verdiğim heyecanlı ve yaratıcı bulunan derslerimi, şimdi bu derslerin ışığında herbiri yurda yayılmış eğitim veren öğrencilerimi, tüm seminerlerime ilgi gösteren katılımcıları, bu seminerlere mekânlarını açan dostlarımı bana hatırlatıyor ve o güzel günlere beni tekrar geri götürüyor.

ISBN 978 - 605 - 85612 - 1 - 2



9 786058 561212

TEKHNE